الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي و البحث العلميّ

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة – 1

كلية الآداب و اللغات

قسم التّرجمـة

رقم التسجيل: 41/DS/2023

رقم الإيداع: 02/TR/2023

ترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية إلى العربية في ثلاثية *"ذكريات طفولة"* لـ*مارسيل بانيول*

–دراسة تحليلية ونقدية–

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في التّرجمة

إعداد الباحثة:

هيفاء آيت زيان

إشراف:

أ.د. السعيد خضراوي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	جامعة الانتساب	الصفة
د. عبد الغاني بن شعبان	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة 1	رئيسا
أ.د. السعيد خضراوي	جامعة باتنة 2	مشرفا ومقررا
أ.د. سعيدة كحيل	جامعة باجي مختار – عنابة	عضوا مناقشا
أ.د. رشيد قريبع	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة 1	عضوا مناقشا
د. سوسن ماضوي	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة 1	عضوا مناقشا
د. الطاهر قليعة	جامعة باتنة 2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر إلى الأستاذ الدكتور *السعيد خضراوي* لموافقته على الإشراف على ما تبقى من مشواري البحثي، ولعدم توانيه في إسداء النصائح القيمة وتسخير وقته ومجهوده لتصويب أخطائي.

كما أود أن أعرب عن امتناني الشديد للأستاذ الدكتور *عمّار ويس*، الذي رافقني طيلة فترة إعدادي لمذكرة الماجستير وسنوات تسجيلي الأولى في مرحلة الدكتوراة، حيث لم يضن بتزويدي بالمراجع والكتب اللازمة وإرشادي وتوجيهي في كل ما تعلق بإتمام الأطروحة.

أتوجه أيضا بالشكر إلى أعضاء اللجنة الموقرة لتكبدهم عناء قراءة عملي وتقييمه.

وختاما، أشكر كل من قام بدعمي من أفراد عائلتي، وأخصّ بالذكر والديّ الكريمين اللذين أنشآني على حب العلم والانفتاح على اللغات، وأختي التي ساندتني بكل ما أوتيت من جهد وإخلاص للمضي قدما. كما لا يسعني إلا أن أشكر زوجي الذي حفزني على إتمام بحثي وهيأ لي الظروف الملائمة لذلك، وابني الذي كان مصدر إلهامي في لحظات ترددي. وأنا ممتنة لكل شخص رفع معنوياتي بالكلمة الطيبة ولم يثبط عزيمتي، ولكل من يمجدّ العلم ويسعد لنجاح من يسعى ويتفانى في طلبه.

مقدمة

مقدمة

أخذت اللسانيات الحديثة منعطفا جديدا عندما توجهت للاهتمام بالبعد الاجتماعي للّغة، وتحليل ممارستها من منظور آخر يُعنى بأدائها المتغير وفق عوامل خارجية محددة. فانصرفت اللسانيات الاجتماعية إلى دراسة الظروف التي تملي على الفرد سلوكه اللغوي، وأساليب التعبير المتغيرة حسب سياق الكلام وخلفية المتكلم الاجتماعية، واهتمت بذلك بالعناصر التي تميز أداء الفرد اللغوي في بيئته الاجتماعية والعوامل التي تحكم تغيّره. وقد أطلق هذا الفرع من اللسانيات مصطلحات خاصة للدلالة على مختلف أوجه التنوع اللغوي الذي يتجسد في صورة لهجات يتصل كل منها بجانب معين، ومنها اللهجة الفردية *l'idiolecte* واللهجة الاجتماعية *le sociolecte*.

غير أن تحديد معالم هذه اللهجات أو التنويعات اللغوية *variétés linguistiques*، والتعرف على خصوصياتها بشكل يسمح بتصنيفها في خانة دون غيرها ليس بالأمر الهين، لا سيما عندما تتبوأ في المنظومة اللغوية مكانة خاصة تجعل منها لغة قائمة بذاتها، ويخضع منطقها الداخلي لمعايير مستقلة. وعلى هذا الأساس، فقد كان اللغويون القدامى يستعملون أحيانا مصطلحي اللهجة واللغة كمترادفين، وهذا ما سنعود إليه في موضع لاحق من الرسالة. والحال هذه، فإن ارتباط اللهجتين الفردية والاجتماعية بعضهما ببعض، أو اتصالهما بمظاهر شفهية خالصة، كاللكنة أو النطق مثلا، قد يزيد من صعوبة ضبط حدودهما خاصة عند تمثيلهما كتابة في العمل الأدبي. هذا ما أدى إلى انقسام في صفوف علماء اللغة بين مؤيد ومعارض لهذين المفهومين الفضفاضين؛ فثمة من يرى أن الحديث عن لهجة فردية "شخصية" غير معقول، بما أن الفرد يستمد لغته من الآخرين وتتأثر خياراته بالمنظومة اللغوية المتعارف عليها في مجتمعه وبيئته، كما يؤثّر بدوره فيها ويسهم مع غيره من الأفراد في تكوينها. وفي المقابل، هناك من يرى أن اللهجة الاجتماعية ما هي إلا انعكاس شامل لمختلف اللهجات الأخرى، أكانت فردية، أم جغرافية، أم مهنية.

تبعا لهذا، لم يحظ مفهوما اللهجة الفردية واللهجة الاجتماعية بإجماع لساني فيما يتعلق باقتراح تعريف دقيق لهما، حيث تتداخل عناصرهما فيما بينها وتتقاطع بعض ملامحهما مع تنويعات لغوية أخرى. ونظرا لهذه الاعتبارات التي لطالما أحدثت جدلا في الأوساط اللسانية، يمكن تصور الصعوبة التي يواجهها المترجم عند التعامل مع هذا النوع من التجليات اللغوية، فمن المهم أن ينجح في التعرف على عناصرها المميزة لتحديد وظيفتها ودورها في العمل الأدبي الذي ترد فيه، قبل الشروع في عملية نقلها إلى لغة أخرى، خاصة في النصوص الأدبية القائمة عليها.

مقدمة

تعتبر المؤلفات الأدبية ذات الخلفية الإقليمية من أكثر الأعمال التي تتجلى فيها اللهجات الفردية والاجتماعية، لاتصالها المباشر بالعنصر المحلي الذي يقف أحيانا وراء الخيارات اللغوية الفردية والجماعية. حيث تعتمد أساسا على تصوير رقعة جغرافية محددة أو إقليم معين، ليس فقط من خلال وصف طبيعتها وبيئتها، بل كذلك عبر شخصيات محلية نموذجية لها استعمال لغوي خاص يميزها عن غيرها ويكسب العمل الأدبي لونا محليا يتعمد الكاتب إبرازه.

تندرج أعمال *مارسيل بانيول* *Marcel Pagnol* عموما ضمن هذا الإطار، حيث تحمل مسرحياته ورواياته وأفلامه صبغة محلية خاصة تنقل للقارئ أو المُشاهد ملامح الهوية المرسيلية وطباع سكان الجنوب الفرنسي وعاداته. يتجلى ذلك بشكل خاص في اللهجات الفردية والاجتماعية التي يوظفها على لسان شخصياته المميزة والتي تعكس انتماءها للثقافة البروفنسية بما تحمله من خصوصيات محلية غريبة حتى بالنسبة للفرنسيين. ولعل ثلاثية *"ذكريات طفولة" Souvenirs d'enfance* السير ذاتية من أكثر أعمال *بانيول* تجسيدا لمظاهر الحياة الاجتماعية الريفية، وإبرازا لطريقة كلام سكان الجنوب الفرنسي، ولكنتهم المميزة.

وعليه، نتساءل كيف ينجح المترجم في نقل البعد الإقليمي في الثلاثية والتعريف بمقومات الهوية البروفنسية بكل خصوصياتها للقارئ العربي، وهل يستطيع الإبقاء على العناصر الغريبة التي تسهم في تشكيل لهجة الشخصيات الفردية والاجتماعية إلى العربية؟ كيف يتعامل المترجم مع مظاهر الشفهية المصاحبة لردود الشخصيات الفردية التي لا تحترم معايير السلامة اللغوية؛ هل يلجأ لمستوى لغوي مكافئ ويعتمد العامية أو لهجة إقليمية بعينها رغم اختلاف ألسنة القراء العرب وتنوعها؟ كيف تسمح الترجمة العربية للقارئ بالتعرف على الدلالة الإيحائية لبعض الألفاظ والصيغ المستعملة في لهجة بعض الشخصيات الاجتماعية وقيمتها الرمزية بالنسبة للبروفنسيين؟ وماذا عن الأثر الجمالي والنبرة الفكاهية للّهجة الفردية لـ*مارسيل* (كشخصية من شخصيات الثلاثية)؛ هل ينجح المترجم في إحداثهما في لغة يختلف نظامها الصوتي والنحوي جذريا عن الفرنسية؟ وأخيرا، هل يمكن توليد ما يكافئها في العربية من خلال تشكيل لهجة فردية جديدة تستعمل أدوات لغوية أخرى؟

من المرجح أن موقف المترجم إزاء اللهجات الفردية والاجتماعية الممثلة أدبيا في هذا النوع من الأعمال الإقليمية سيخضع لاستراتيجيتي التغريب أو التوطين، إما عبر الاحتفاظ بكل العناصر الغريبة التي تميز الثلاثية وتغيير القوانين الأدبية واللغوية العربية، وإما بمحو خصوصياتها المحلية غير المألوفة

لدى القارئ العربي وتكييفها وفق تطلعاته. ومن ثم، فإنه قد يتبنى الترجمة الحرفية بالإبقاء على طريقة التعبير الأصلية واستعارة الأدوات الأسلوبية نفسها مهما تعارضت مع معايير العربية، مراهنا بذلك على قدرة القارئ على احتضان الغرابة الأصلية وتقبل الآخر. وقد يلجأ في السياق نفسه إلى اقتراض الألفاظ المحلية أو نقحرتها دون تغيير، مرفقا إياها بملاحظات شارحة، لإبراز البعد الإقليمي المميز للثلاثية والسماح للقارئ بالغوص في عالم الريف البروفنسي الذي يشكل خلفيتها ويمثل جزءا من لهجة الكاتب والشخصيات الاجتماعية. ومن جهة أخرى، قد يفضل المترجم تحقيق ترجمة سلسة تستجيب للعرف الأدبي العربي وتطمس الخصوصيات المحلية أو الابتكارات الفردية التي لا يستسيغها القارئ العربي ولا تلامس شعوره، لغرابتها وتعبيرها عن واقع ثقافي مختلف تماما. فيختار تكييف بعض المفاهيم وتعريبها، أو يقترح مكافئات أكثر مخاطبة لمخيلة هذا القارئ، كما قد يلجأ للحذف عندما تستعمل اللهجة الفردية أو الاجتماعية الأصلية ألفاظا محظورة في العربية أو عند تعذر الترجمة لصعوبة نقل بعض الصيغ الفردية وغياب ما يكافئ الوحدات الثقافية الأصلية. ونتوقع في هذه الحالة أن يقوم بتعويض الخسارة الناجمة عن الحذف والإسقاط لاستحالة الترجمة باستعمال بدائل تحقق الأثر الضائع في مواضع أخرى.

إن أكثر ما دفعنا لدراسة ترجمة أعمال *مارسيل بانيول* جودة كتابته النثرية في أعماله الروائية بشكل عام والتي لم تلق الحظ الوافر من الاهتمام مقارنة بما لقيته أعماله السينمائية أو المسرحية. فلم يُعرف *بانيول* كأديب وعضو في الأكاديمية الفرنسية بقدر ما عُرِف كمخرج سينمائي أو ككاتب مسرحي. كما انتابنا الفضول لمعرفة موقف العربية من استعمال الثلاثية للهجة أقليات، حيث تصور بيئة غريبة تماما وهي بيئة الجنوب الفرنسي الريفية التي تميزها اللهجة البروفنسية المستعملة في الجنوب الشرقي من فرنسا، والتي كثيرا ما تشكل قاعدة لغوية تستند إليها اللهجتان الفردية والاجتماعية.

إلى جانب ذلك، لاحظنا غياب دراسات عربية في مجال الترجمة تُعنى بمفهوم اللهجة الفردية المثير للجدل، رغم اتصاله المباشر بمفهوم اللهجة الاجتماعية الذي حظي بنسبة أكبر من الاهتمام. مما حفزنا لتسليط الضوء على هذه التنويعات اللغوية الاجتماعية بدراستها من منظور ترجمي، لا سيما أنها تعتمد بشكل كبير على لهجة أقليات لم يسبق، فيما نعهد، أن اهتمت الدراسات بطريقة نقلها إلى العربية مقارنة باللغات الأخرى. لذا فقد ارتأينا أن نقوم بدراسة الترجمة التي اضطلع بها المترجم المصري محمد *سيف* لسيرة الكاتب الذاتية، *"ذكريات طفولة" Souvenirs d'enfance*، بأجزائها الثلاثة: مجد *أبي La Gloire de mon père*، *قصر أمي Le Château de ma mère* و*زمن الأسرار Le Temps des secrets*. حيث

مقدمة

تعتبر من أكثر أعمال الكاتب تمثيلا للّهجات الفردية والاجتماعية وتصويرا للبيئة البروفنسية، كما تعد نموذجا مثاليا لتداخل مستويات اللغة والأغراض الأدبية المتنوعة، إضافة إلى تعدد النبرات التي تحملها لهجات الشخصيات المختلفة، ومنها النبرة الفكاهية التي يصعب تحقيقها في الترجمة عندما تعتمد على التلاعب اللفظي والأثر الصوتي للكلمات.

من هذا المنطلق، فإننا نسعى إلى إبراز الصعوبات التي تحيط بترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية، خاصة بين لغتين لا تنتميان لأسرة لسانية واحدة، حيث يتعذر أحيانا نقل الغرابة الشكلية والصوتية التي تُحدثها بعض الأساليب اللغوية الفرنسية وتحقيق أثر الصيغ المحلية ذات الدلالة الرمزية في الثقافة البروفنسية. ونحاول من خلال تحليل نماذج لتلك اللهجات ونقد ترجمتها إيجاد حلول تسمح بتفادي أكبر قدر من الخسارة على المستويين الشكلي والمعنوي، وتجنب ضياع قيمة هذا النوع من الأعمال الأدبية التي تسهم اللهجات الفردية والاجتماعية وبعدها المحلي في تحريك إيقاعها العام وتحديد خلفيتها الاجتماعية، وتعكس أيضا وجهة نظر الكاتب ورؤيته الشخصية.

كما نتطلع إلى أن تحيط دراستنا بالجوانب والعناصر الغريبة التي تكشف عن الفروق الثقافية بين عالمين وبيئتين متباينتين، بمعالجتها من منظور جديد لم يحظ بالقسط الوافر من الدراسات في مجال الترجمة العربية. حيث تعكس اللهجة الفردية أو الاجتماعية تصور الآخر، وعاداته ومرجعيته الفكرية والعقائدية والثقافية، ولا يقتصر الأمر على دراستها من زاوية لغوية بحتة، بما أن الكاتب غالبا ما يوظفها لخدمة غرض معين ومقصود يتجاوز الاعتبارات اللسانية.

ولأن الدراسات السابقة تشكل قاعدة ينطلق منها الباحث، فقد اطلعنا على بعض الأبحاث والدراسات التي اهتمت بأعمال *مارسيل بانيول*، أو باللهجات الفردية والاجتماعية، أو ترجمتها في أعمال أدبية ولغات أخرى. وكان أن أمدتنا هذه الدراسات بصورة أوضح عن المشاكل والعراقيل التي تواجه مترجم هذه التنويعات اللغوية بكل مظاهرها إلى العربية، والتقنيات والاستراتيجيات الترجمية السائدة والمعتمدة في بعض اللغات لمحاولة تذليل هذه الصعوبات.

من أهم الدراسات التي عُنيت بتعدد مظاهر اللهجة الاجتماعية وترجمتها، نذكر عددا من المقالات التي أشرفت على جمعها الباحثتان الكنديتان *أنيك شابدولان* Annick Chapdelaine و*جيليان لاين-مارسيي* Gillian Lane-Mercier عام 1994 في مجلة *الترجمة، المصطلحية، التحرير* Traduction, terminologie, rédaction (TTR) تحت عنوان *"ترجمة اللهجات الاجتماعية"* Traduire les

sociolectes. حيث تناولت هذه المقالات تمثيل اللهجة الاجتماعية أدبيا باعتبارها مفهوما شاملا يغطي مفاهيم أخرى ويتصل أحيانا بها بشكل مباشر، كاللهجة المحلية أو الإقليمية أو أي لهجة تحيد عن اللغة الرسمية. ومن أكثر المقالات التي أثارت اهتمامنا بشكل خاص، تلك التي طرحت إشكالية ترجمة اللهجة الاجتماعية بين الإنجليزية والفرنسية، في رواية *"ذا هاملت" The Hamlet* للكاتب الأمريكي *ويليام فوكنر William Faulkner*، واقتراح إعادة ترجمتها باستعمال اللهجة المحلية لمقاطعة كيبيك لتحقيق أثر اللهجات الاجتماعية المستعملة في الرواية والمميزة لأسلوب *فوكنر* الساخر. وفي السياق نفسه، تطرق *برنار فيدال Bernard Vidal* لإشكالية نقل لهجة الأمريكان السود الموظفة لأغراض نضالية في أعمال الكاتبتين *زورا نيل هورستون Zora Neale Hurston* و*أليس وولكر Alice Walker*، بإبرازه لـ"خطر" تعويضها في الفرنسية بلهجة اجتماعية تمحو البعد الهوياتي للّهجة الأصلية، وضرورة القيام بترجمة لامركزية باستعمال لغات الكريول أو اللغات المولّدة مثلا.

كما تم تخصيص أحد أعداد *دفاتر البركسمية Cahiers de praxématique*، *«L'idiolecte. Du singulier dans le langage»*، لمفهوم اللهجة الفردية. حيث قام بعض الباحثين، تحت إشراف اللغويين *فرانك نوفو Franck Neveu* و*كاترين ديتري Catherine Détrie* (2005)، بمحاولة احتواء المفهوم والإجابة على بعض التساؤلات التي لطالما شككت في مشروعيته اللسانية ولم توفه حقه من الدراسة. غير أن تلك الأبحاث لم تعالج المفهوم من الجانب الترجمي بل اكتفت بمقاربته من منظور لساني خالص.

أما الدراسة التي تصب في سياق بحثنا الترجمي، فهي رسالة الباحث *عمر يوسف نجار* الجامعية الموسومة بـ *"نماذج تحليل الخطاب في تدريب المترجمين" Discourse Analysis Models in the Training of Translators* (2008)، تحت إشراف *باسل حاتم Basil Hatim*، والتي تناول فيها ترجمة اللهجة الفردية بين الإنجليزية والعربية باستخدام أدوات تحليل الخطاب. ورغم كونها من الدراسات النادرة التي اهتمت جزئيا بطريقة نقل هذا المظهر اللغوي إلى العربية، فإنها لم تستفض في تحليل ترجمته وحصرت دائرة اهتمامها في الجانب اللساني النصي.

من جهة أخرى، استرعت اهتمامنا رسالة الباحثة الأسترالية *فانيسا فانينغ Vanessa Fanning*، *Capturing Voice and Place in Translation. The translation of three twentieth-century French writers steeped in the landscape, mores, traditions and language of the south of France* (2016)، لتناولها كيفية ترجمة لهجة أو صوت الأدباء الفرنسيين المتشبعين بثقافتهم الجنوبية إلى

مقدمة

الإنجليزية، على غرار *جان جيونو Jean Giono*، صديق *بانيول* وأحد رموز الأدب البروفنسي المكتوب بالفرنسية، وإبرازها لدور البيئة واللهجة البروفنسية في تحديد معالم لهجة الكاتب الفردية ولهجة شخصياته الاجتماعية.

ومن أحدث الدراسات التي اهتمت بترجمة اللهجات الاجتماعية من الإنجليزية إلى العربية، مقال الباحثة الجزائرية *مريم بن لقدر*، *A Sociolinguistic Exploration of Sociolects in Translation*، الذي نشرته *المجلة الجزائرية للترجمة واللغات* في 2020، حيث تناولت إشكالية ترجمة اللهجات الاجتماعية إلى العربية من منظور لساني اجتماعي، وصعوبة نقلها عندما يتعلق الأمر بلغتين تنتميان لأسرتين لسانيتين مختلفتين.

وخلافا للدراسات المتقدم ذكرها والتي ينصب تركيزها إما على ترجمة إحدى التنويعتين اللغويتين بين الإنجليزية والفرنسية أو من الإنجليزية إلى العربية، وإما بتناولها من منظور أدبي أو لساني بحت، فإن بحثنا لا يقتصر على دراستهما في ضوء مقاربة بعينها، إنما يسلط الضوء على صعوبات ترجمة اللهجة الفردية والاجتماعية من الفرنسية إلى العربية باعتبارهما مفهومين متكاملين لا يمكن الفصل بينهما تماما أو معالجتهما من زاوية واحدة.

انطلاقا من كل ما تقدم ذكره، ولمعالجة إشكالية بحثنا، ارتأينا اتباع منهج وصفي يعتمد على تحليل ونقد ترجمة مختلف اللهجات الفردية والاجتماعية الممثلة أدبيا في ثلاثية *"ذكريات طفولة"* إلى العربية، كما اعتمدنا في توثيقنا للمصادر والمراجع على الإصدار السادس لنظام *APA*. وعليه، قمنا بتقسيم بحثنا إلى جزأين، أحدهما نظري والآخر تطبيقي، يتكون كل منهما من فصلين.

يتناول الفصل الأول مظاهر الإقليمية الأدبية في النظامين الأدبيين الفرنسي والعربي، ويتفرع إلى مبحثين. نتعرف في المبحث الأول على الصورة التي يتجلى فيها الأدب الإقليمي في الفرنسية والعربية، عن طريق ضبط مفهوم الإقليمية بوصفها نزعة أدبية وتحديد المكانة التي تحتلها في اللغتين. وفيه نتعرض أيضا إلى نوعين من الآداب الإقليمية المتقاربة، يتمثل أولهما في الأدب البروفنسي في صورتيه القديمة والحديثة، حيث نتطرق لأعمال بعض الأدباء البروفنسيين وترجمتها إلى العربية لمعرفة صدى هذا النوع من الآداب في العالم العربي ومدى اهتمام المترجمين العرب بالأعمال الإقليمية الفرنسية القائمة على لهجة محلية تُعتبر لهجة أقليات. لنقوم في العنصر الذي يليه بمقارنة الموقف الترجمي العربي إزاء المظاهر الإقليمية بالميول السائدة في الساحة الترجمية الفرنسية، فيما يخص ترجمة أبرز الأعمال العربية

التي تنتمي لما يُعرف بأدب الريف. فانتقينا بعض الأعمال التي تصور بيئة قريبة في ملامحها العامة من البيئة البروفنسية، أو تشترك مع ثلاثية *بانيول* في بعض العناصر الأسلوبية وطريقة تمثيلها للهجات شخصياتها الفردية والاجتماعية. ولأن الأعمال الإقليمية الفرنسية عموما، وثلاثية *"ذكريات طفولة"* بشكل خاص تعتمد على العنصر الشفهي الذي يعكس الأداء اللغوي العفوي للشخصيات المحلية، فقد خصصنا المبحث الثاني لمظاهر الشفهية في الكتابة الأدبية وكيفية ترجمتها. حيث تطرقنا فيه إلى معالم الشفهية في الأعمال الإقليمية وموقف الفرنسية والعربية منها، كما أشرنا إلى وظائفها وأغراضها الأدبية المتنوعة وضرورة الاهتمام بها عند محاولة ترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية. لنختم الفصل الأول باستعراض أهم المشاكل التي قد تعوق ترجمة مظاهر الشفهية والصعوبات التي يواجهها المترجم أثناء التعامل مع مختلف العناصر اللغوية التي تجسدها والتي لا تتجلى بالطريقة نفسها في اللغتين.

أما الفصل الثاني، فيطرح إشكالية ترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية في ضوء بعض دراسات الترجمة الحديثة، وفي إطار علاقتها بتنويعات لغوية أخرى وثيقة الصلة بها، وينقسم إلى ثلاثة مباحث. قمنا في المبحث الأول بمعالجة التنويعات اللغوية المجسدة في اللهجات وخاصة تلك التي ترتبط باللهجة الفردية والاجتماعية بشكل مباشر، بالبحث في ماهية اللهجة والمشاكل التي تواجه مترجم التنوع اللغوي بشكل عام. كما حاولنا حصر نطاق اهتمامنا بدراسة التنوع الجغرافي الذي يُسهم في تكوين اللهجة الفردية والاجتماعية لشخصيات الثلاثية، من خلال التعريف باللهجة الإقليمية عموما وبالبروفنسية بشكل خاص، وما يصاحبها من لكنة ونطق مميزين، ومقارنتها باللهجات المحلية العربية الحديثة واختلاف نطقها، لإبراز صعوبة اختيار البديل الأمثل لترجمة الملامح الإقليمية التي تعكس لهجات الشخصيات الفردية والاجتماعية. لننتقل في المبحث الثاني إلى التنوع الاجتماعي الممثل في اللهجتين الفردية والاجتماعية، حيث حاولنا تحديد المفهومين من المنظور اللساني، لنبين تكاملهما وتداخل عناصرهما وكذلك مدى استيعابهما لمختلف مظاهر التنوع اللغوي. ونسلط الضوء في المبحث الأخير على الظاهرتين اللغويتين من منظور ترجمي، بالتوقف عند بعض الدراسات والنظريات والمقاربات التي عنيت بصعوبة نقلهما واقتَرَحَتْ تقنيات واستراتيجيات تسمح بتجاوزها.

أما الفصل الثالث، فأفردناه للتعريف *بمارسيل بانيول* وثلاثية *"ذكريات طفولة"*، وتقديم نبذة عن المترجم محمد *سيف*. كما حاولنا الإحاطة بأهم أعمال الكاتب المسرحية والروائية التي تمت ترجمتها أو اقتباسها إلى العربية لمعرفة صداها في العالم العربي، ومدى تأثر المتلقي العربي بمحتواها وغرابتها.

واختتمنا بحثنا بفصل رابع تضمن تحليل نماذج من اللهجات الفردية والاجتماعية لشخصيات الثلاثية ونقد ترجمتها. حيث حاولنا انتقاء أكثر المقاطع تجسيدا لصعوبة نقل اللهجات الفردية التي تبرز على نحو أفضل على لسان شخصيات دون غيرها، على غرار *مارسيل* (الشخصية) وصديق طفولته وبعض الشخصيات المحلية النموذجية. واخترنا أهم اللهجات الاجتماعية التي شكلت ترجمتها تحديا خاصا لاستنادها إلى قاعدة محلية أو لارتباطها بمفاهيم ثقافية ودينية غير مألوفة في العربية، كلهجة الفلاحين البروفنسيين ولهجة العلمانيين الفرنسيين في الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الثلاثية. كما قمنا بتحليل ونقد ترجمة الوحدات الثقافية التي تعكس خلفية الثلاثية الاجتماعية وتمثل جزءا من لهجة البروفنسيين الاجتماعية ورمزا لهويتهم. وقد حاولنا تقديم حلول كلما أمكن، وكلما اتضح لنا أن الترجمة لم تُوَفق في نقل ملامح هذه اللهجات بشكل جيد ودقيق، مع الإشارة إلى أن بعض البدائل العامية التي اقترحناها والتي كانت أغلبها مستقاة من اللهجة المصرية لا تعبّر عن موقفنا الترجمي الثابت على أنها البديل الأنسب والوحيد بين مختلف اللهجات العربية، إنّما جاءت انسجاما مع خيارات المترجم المصرية في مواضع أخرى وفي سياق نسخته الموجهة، على الأرجح، إلى قراء مصريين.

الفصل الأول

مظاهر الإقليمية الأدبية في الفرنسية والعربية

I- المبحث الأول : تجليات الأدب الإقليمي في الفرنسية والعربية

I-1- *الإقليمية الأدبية Régionalisme littéraire* كتيار أدبي

لا يمكننا تناول عمل من أعمال *مارسيل بانيول* بالتحليل والدراسة، دون ضبط بعض المفاهيم التي تمثل ركيزته الأدبية والأساس الذي يستند إليه. ومن المهم تسليط الضوء على التيار الأدبي الذي ينتمي إليه جزئيا[1]، والممثل في الأدب الإقليمي، وتحديد مكانته في الساحة الأدبية الفرنسية كما العربية، حيث يساعد ذلك على فهم بعض الاستراتيجيات الترجمية المعتمدة بين اللغتين، والتي قد تستجيب للقيود والمعايير التي يمليها النظام الأدبي السائد في اللغة الهدف، أو قد تتحرر منها. (Even-Zohar, 1990 a) فكثيرا ما تلجأ الترجمة إلى إخضاع اللهجة الفردية أو الاجتماعية للشخصيات الأدبية في الأعمال القائمة على إبراز البعد الإقليمي لمعايير اللغة الهدف، وتطويعها تماشيا مع القوانين والقواعد التي تحكم نظامها الأدبي بصفة عامة. ذلك أن قارئ الترجمة قد يقابل غرابتها وخصوصيتها بالرفض أو التعجب، فيتم تكييفها بـ*"الحذف* أو *"التعويض"* أو *"التلاعب"* ببعض العناصر الغريبة، (Even-Zohar, 1990 b) وهو ما ستؤكده دراستنا لترجمة المدونة. كما يعكس الأدب الإقليمي أبعادا سياسية وإيديولوجية تتجاوز المظهر الفني المحض، مما يستدعي فطنة وذكاء من المترجم في التعامل مع خلفية النصوص المحلية الإقليمية، وضرورة أخذ مختلف العناصر السياقية المحيطة بها بعين الاعتبار.

من الأهمية بمكان أن نحيط بالمظاهر الإقليمية المتجسدة أدبيا وبكيفية ترجمتها، لكثرة ورودها في ثلاثية *بانيول*، وما تعنيه بالنسبة للمؤلف المرتبط عاطفيا بكل شبر يصفه في أعماله. فلا يكتسي تصوير الطبيعة فيها أبعادا فنية فحسب، بل يعبّر أيضا عن تعلقه العميق بمنطقته وما تكتنفه من أسرار، حيث يستحضر فيها *"ذكريات طفولة"* مليئة بالأحداث والمغامرات التي صقلت شخصيته وأثرت فيه أيّما تأثير.

يخضع هذا التمثيل الإقليمي في الأدب لقالب *زمكاني (كرونوطوبي)* ضروري، بالنسبة لـ*ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine*، لكي يصل *"الحدث التاريخي"* الموصوف في العمل الأدبي إلى القارئ بشكل واضح، حيث يضفي عليه توظيف وتصوير المكان الذي وقع فيه طابعا *ملموسا*. (باختين، 2011- 1984، ص 265) لذلك لا يستجيب وصف الطبيعة البروفنسية عند *بانيول* لأغراض إقليمية خالصة،

[1] ثمة تحفظ في الأوساط الأدبية الفرنسية فيما يتعلق بتصنيف أعمال *بانيول* في خانة الأدب الإقليمي بمفهومه التقليدي، لتركيز الكاتب على البعد *"الإنساني"* أكثر من وصفه للطبيعة، حسب بعض الباحثين. (Borel, 1993; cité dans Brun, 2016)

أو لتعصب لطالما اشتهر به سكان منطقته، بل يرد في سياق تاريخي بيّن ومشوار حياتي تطبعه الأحداث المصوَّرة في ذلك الحيز الجغرافي. وهو ما سنتوقف عنده فيما بعد عند تحليلنا للمدونة، حيث تسمح بعض الجمل والفقرات التي تتخلل الثلاثية بفهم مقاصد المؤلف.

I-1-1-الإقليمية الأدبية في فرنسا

يُنسب مصطلح *الإقليمية* الذي ظهر في فرنسا في 1874 كبديل لمصطلح *الريفية* أو *القروية* *provincialisme* وما قد يوحي به من دلالات سلبية، إلى الشاعر والكاتب الريفي البروفنسي *ليون دو بيرلوك-بيروسيس* *Léon de Berluc-Pérussis*، في سياق ثقافي وسياسي شهد موجة فكرية تُلحّ على *"إعادة إحياء الموروث المحلي"*. (Ndiaye, 2019, p. 29; Brennetot, 2016, p. 55)

ويُستعمل مصطلح الأدب الإقليمي، والتيار الأدبي الإقليمي بشكل عام، لوصف نوع معين من الأعمال الأدبية التي يميل فيها الكاتب لوصف طبيعة منطقة ما وعاداتها:

« Tendance d'un écrivain à décrire dans une œuvre littéraire les mœurs, les paysages, les particularités d'une région déterminée (...) » (CNRTL, 2012)

أما *قاموس الأكاديمية الفرنسية*، فيضيف في تعريفه العنصر الريفي المميز لهذا النوع من الآداب:

« Caractère d'un artiste, d'un auteur dont les sujets, la langue, les personnages évoquent une région, une province, un terroir, ou sont nourris des traditions et des particularités locales. » (Dictionnaire de l'Académie française [En ligne], s.d.)

"أسلوب الفنان أو الكاتب الذي توحي موضوعات أعماله ولغتها وشخصياتها بمنطقة معينة أو إقليم محدد، أو تكون متشبعة بالتقاليد والخصوصيات المحلية." (ترجمتنا)

يرتبط الأدب الإقليمي إذن إلى حد بعيد بمظاهر الحياة الريفية لسكان المنطقة الموصوفة، فكان يُعرف كتّاب هذا التيار في فرنسا بـ*"التقليديين"*[1] *«traditionnistes»* أو *"الفولكلوريين"* *«folkloristes»* أو *"الريفيين"* *«provincialistes»* وأخيرا *"الإقليميين"* *«régionalistes»*، وكانت أعمالهم تشمل أجناسا أدبية متنوعة كـ*الرواية والقصة، والقصة القصيرة والشعر، وما إلى ذلك.* (Thiesse, 1983, p. 36)

[1] رغم أن الترجمة الدقيقة تقتضي هنا إبراز المعنى الدال على نزعة معينة أو التبعية لاتجاه محدد، فإننا ارتأينا تبسيط المصطلحات قياسا على الترجمة الأخيرة (إقليمي، إقليمية) المتداولة بهذا الشكل في اللغة العربية.

وتُعتبر الرواية الإقليمية، بالنسبة لآخرين، *"نوعا من الرواية النثرية تقص أحداثا وتصف شخصيات متصلة بالحياة في مجتمع محلي مستقل عن مجتمع العواصم والأمصار، ومتميز بأسلوب في الحياة خاص به."* (وهبه والمهندس، 1984، ص 187)

كما يمكن أن تقترب الأعمال الأدبية الإقليمية، في صورتها الريفية، من المؤلفات الشعرية *الرعوية pastorales ou églogues*، خاصة عندما تكون *"مجرد وصف لطبيعة ريفية مثالية"*[1]، مع الإشارة إلى أن مغالاتها في المثالية (المرجع نفسه، ص 179–180) تجردها من الواقعية المميزة لوصف الطبيعة في بعض الأعمال الإقليمية. ويؤكد *المعجم المفصل في الأدب* ذلك التقارب باعتباره أن *"الرعويات مصطلح يطلق على أي عمل أدبي حديث يصف حياة سكان الريف."* (التونجي، 1999، ص 484)

بناء على ذلك، نميل إلى اعتبار الثلاثية عملا إقليميا، بما أنها تشمل جل العناصر المتقدم ذكرها، من وصف للطبيعة ولأسلوب الحياة الجنوبية الفرنسية والعادات الريفية والتجليات اللغوية الفردية والاجتماعية عبر استعمال اللهجة المحلية أو العامية، وغيرها من ملامح البيئة البروفنسية، سواء أكان تصويرها مثاليا أم واقعيا. وكذلك لأن اسم *مارسيل بانيول* يوحي في المخيلة الجماعية الفرنسية بـ*مرسيليا* وبمنطقة *بروفنس* أكثر من أي كاتب إقليمي آخر، حيث لم يحرص على إبراز ملامح الهوية البروفنسية في كتابته الأدبية فحسب، بل نقلها أيضا سينمائيا في أفلامه المقتبسة عن أعماله وعن أعمال *جان جيونو Jean Giono*، فترسخت في أذهان الفرنسيين وغيرهم كصورة نموذجية عن البيئة الريفية وطبيعة الجنوب الفرنسي. كما لا تكاد تخلو القواميس والمعاجم الفرنسية العامة والمتخصصة من إشارات إلى *بانيول* عبر مقتطفات أدبية من أعماله، لتمثيل كثير من المفاهيم والكلمات والصيغ البروفنسية.

تمتاز المؤلفات الإقليمية الفرنسية النثرية، حسب ما تذكره بعض الأبحاث، بأسلوب سردي يهمنا بشكل خاص، لما له من أهمية في تحديد وظيفة اللهجة الفردية والاجتماعية في هذا النوع من الأعمال، والتي يجدر الانتباه لها أثناء الترجمة. يتجسد ذلك الأسلوب في *"التنوع النبري غير المتجانس"*، حيث "تتعايش" الأصوات *"الملحمية والرعوية والواقعية"*، مشكلّة بذلك *"أدبا رابسوديا"*[2] *littérature «*

---

[1] هكذا يصنف *ميخائيل باختين* الرواية الإقليمية، أي كنوع ثانوي *"من نسل"* الرواية المثالية أو *"الأيديلية" «Idyllic»*. (تودوروف، 1996، ص 172)

[2] تترجم أيضا كلمة rhapsodie بالقصيدة الملحمية أو الموسيقى الحماسية (تكون مواضيعها وطنية أو إقليمية) (بركة، 2007، ص 643) إلا أننا ارتأينا الإبقاء على الكلمة الأصلية لما تحمله من شحنة دلالية توحي بالتنوع وعدم التجانس المشار إليهما.

«*rhapsodique* كما يصفه *تييري غلون Thierry Glon*. (Glon, 2015, p. 47) وهو ما سنلمسه في ثلاثية *بانيول* التي تنتقل من الوصف الملحمي لمغامرات المؤلف إلى التصوير الواقعي الدقيق للأحداث والتغني بالريف البروفنسي حيث كان يمضي عطلته الصيفية.

I-1-2-الإقليمية الأدبية في العالم العربي

تُنسب أصول الأدب الإقليمي العربي إلى الأندلس، حيث عرفت إبداعا كتابيا وافرا يصف البيئة الأندلسية وكل ما يميزها محليا، واختص الشعر بذلك، مما يجعل منه "أدبا إقليميا". (ولد آدب، 2015) وسنوضح في موضع لاحق، مدى تأثر الأدب الإقليمي الفرنسي، خاصة ذلك الممثل في الشعر، بالخلفية الأندلسية.

كان إذن لشعراء الأندلس السبق في تجديد مضمون أعمالهم الفنية التي باتت تُعنى بإبراز الملامح المحلية لمنطقتهم، فمهّدوا بذلك لنشأة اتجاه أدبي غير مألوف، ألهم شعراء الغرب فيما بعد. حيث تشير بعض المصادر إلى إسهامات أشهر الشعراء آنذاك في إثراء الأدب العربي بلون إقليمي جديد:

"فكان لبعض الأقاليم شعراؤها الذين اهتموا بوصف ديارهم، فابن زيدون يتغنى بقرطبة وزهرائها، وابن سفر المريني يصف إشبيلية، وأبو الحسن علي بن نزار يتعلق بوادي آش." (شلبي، 1978، ص 216؛ كما ورد في ولد آدب، 2015، ص 133)

غير أن مصادر أخرى تؤكد أن آثار الإقليمية الأدبية أقدم عند العرب، وخصوصا في الشعر الذي ارتبط نظمه مبكرا بالبيئة البدوية والمنطقة التي ينتمي إليها الشاعر بشكل عام. فيستعرض *حسين نصار* بشكل مفصل أهم المؤلفات الشعرية القديمة التي يختلف ذوقها تبعا للبيئة البدوية أو الحضرية، حيث اهتم النقاد والشعراء القدامى باقتفاء أثرها في موضوع القصيدة، والذي يتجلى في *"استلهام الشاعر العربي القديم لبيئته ووصفه ما فيها من أشياء، واتخاذها مادة ألّف منها صوره الفنية."* (نصار، 1987، ص 220) ويذكر من بينهم شعراء تمسكوا بوصف البيئة الصحراوية *كأبي تمام والمتنبي والمعري*. (المرجع نفسه، ص 227) أما أثر الإقليمية في النثر القديم، فقد تجسد في إسهامات بعض المؤلفين في مجال التاريخ الأدبي، والتي جاءت في صورة تراجم لمعاصريهم أو من سبقهم من الشعراء والأدباء، حيث تتَّبِع

تصنيفا جغرافيا، ككتاب *طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي* الذي أخذ في تصنيفه عامل البيئة بعين الاعتبار، وأشار فيه إلى من وصفهم بشعراء *القرى*، و"*استمرت[تلك التراجم]منذ القرن العاشر إلى الثامن عشر.*" (نصار، 1987، ص 240)

أما حديثا، فلم تشهد العربية حسب ما ذهب إليه البعض، على غرار *علي الطنطاوي*، أعمالا أدبية ترسم صورة إيجابية عن مناطقها المختلفة، وتمجد طبيعتها وفكرها ونمط عيشها، كما فعله الفرنسيون في وصفهم الدقيق لبيئتهم بكل خصوصياتها. فغاب فيها الأدب الإقليمي الذي يمكنه أن يكون مرآة اجتماعية تعكس الخصوصيات المحلية للمنطقة الموصوفة، دون أن تحيد لغته بالضرورة عن اللغة العربية المشتركة بين الأقطار العربية، وهو ما كان يدعو إليه. (الطنطاوي، 1988) والحقيقة أن الكثير من المؤلفات الريفية العربية تغنت ببيئتها وأبرزت جمالها، إضافة إلى طرحها الجدي والواقعي لقضايا الريف عموما كما سنراه لاحقا، خلافا لما ذهب إليه *علي الطنطاوي* من أن الأدب العربي لم يعرف أعمالا تصوّر مختلف المناطق تصويرا مثاليا أو رومانسيا.

تندرج هذه الدعوة إلى إقحام العنصر الإقليمي في الأدب العربي ضمن موجة فكرية تحاول "إنعاش" بعض الأنواع الأدبية العربية، كالشعر، بإكساب محتواها صبغة محلية إقليمية، وتوجيه أغراضها لتكون أكثر واقعية من خلال وصف الحياة الاجتماعية مثلا، كما أشار إليه *عباس محمود العقاد* قائلا:

"*إن صرف الشعر إلى الاجتماعيات والأحداث العامة رأي من الآراء في تجديد الموضوعات الشعرية، ويقترن به رأي آخر ينادي بالطابع الإقليمي في الشعر خاصة وفي الأدب عامة.*" (العقاد، 2006، ص 42)

وقد توحي تلك الآراء والدعوات بافتقار الأدب العربي الحديث لمثل هذا اللون الأدبي، على الأقل في صورته الغربية الحديثة، غير أنه يتجسد في صورة مختلفة لم تحذ حذوه بشكل تام، بل تشترك معه في بعض الصفات من حيث الطابع الريفي مثلا، لكنه ظل عصيا على استيعابه مقارنة بأنواع واتجاهات أخرى كانت العربية أكثر انفتاحا لتبنيها واعتمادها وتكييفها.

إلا أننا نلمس في النصف الأول من القرن العشرين ملامح الإقليمية الغربية في الأدب العربي الحديث في بعض البلدان التي تبنت النزعة الرومانسية المتأثرة بالفكر *الإقليمي القومي*، فنادى بعضها، كمصر مثلا، إلى إبراز الهوية المصرية والافتخار بها. (مكي، 1987، ص 279) لكن الإقليمية الأدبية

العربية لم تؤد إلى ظهور آداب محلية مستقلة تماما، ولم تعتمد في مجملها لغة غير اللغة العربية الفصيحة والمشتركة، وهذا ما يجعلها تختلف كثيرا عن الإقليمية الأدبية في فرنسا، كما يؤكده محمود علي مكي:

"وقد رأينا ذلك منذ ظهرت بواكير الآداب الإقليمية العربية منذ القرن الرابع الهجري (...) حتى اليوم، فقد حمل أدب من هذه الآداب (...) سماته المحلية المميزة ولكن بغير أن يعني ذلك تحولا إلى آداب قومية منفصلة كما حدث في آداب الأمم الأوروبية ذات اللغات المشتقة من اللاتينية (...)" (مكي، 1987، ص 283)

مما أدى إلى تزايد الأصوات التي تحث على لحاق الأدب العربي بالركب الغربي "المتطور"، و"تحرير" العربية من قيود اللغة الفصحى، كما تحررت قبلها اللغات الأوروبية من اللاتينية. فنادت مجموعة من الأدباء والمستشرقين باستعمال العامية التي تمثل شكلا من أشكال التعبير الإقليمي في الأدب، خلافا لما دعا إليه المحدثون قبلهم من إبقاء على اللغة الفصيحة، ولم يستحسن ذلك كثير من المتشبثين بوحدة اللغة العربية التي لا تتحقق في نظرهم إلا في كنف الفصحى. (عطية جمعة م.، 2020) لذا فإن توظيف العامية في الأعمال الأدبية كان ولا زال يقتصر عموما على المقاطع الحوارية التي توحي بالبعد الشفهي لحديث الشخصيات، وقلّما نجد عملا عربيا يلجأ إلى تغليبها على حساب اللغة الفصحى.

I-1-3-مكانة الأدب الإقليمي في فرنسا والعالم العربي

تشير الأبحاث والدراسات الحديثة إلى التهميش الذي عانت منه الأعمال الأدبية الإقليمية في فرنسا، فلم تكن الرواية الإقليمية أو كما تسمى أيضا في الفرنسية بـ *roman de terroir* (الرواية المحلية) تحظى بمكانة تنصف جودتها الأدبية مقارنة بالأنواع الأخرى، ولطالما *قللت "النخبة المثقفة" أو "الأنتليجنسيا" الباريسية من قيمتها"*، لا سيما أنها دائما ما كانت تربطها بـ *"تصورات سلبية عن حياة الريف عموما"*، لذا لم ترق إلى مستوى الأدب "المتعارف عليه". (Brun, 2016) حيث كان تصوير الشخصية الريفية في أعمال بعض الكتّاب الفرنسيين *كاريكاتوريا هزليا*، لا يُبرز إلا الملامح التي تشكل في نظرهم عنصرا مضحكا، كطريقة حديثها مثلا. (Pageaux, 2010, p. 277)

ولعل قيام الأدب الإقليمي الفرنسي وازدهاره متجذر في الانتفاضة على سيطرة تلك الحلقات الباريسية واحتكارها الساحة الفنية والثقافية، في فترة زمنية شهدت سلطة مركزية تنظر للمظاهر المحلية بعين الازدراء:

« Le mouvement régionaliste se manifeste comme révolte contre l'hégémonie parisienne et revalorisation de la vie culturelle et intellectuelle provinciale. Il rejoint en ce sens les divers courants politiques et idéologiques qui critiquent la centralisation excessive du pouvoir. » (Thiesse, 1983, p. 38)

"ظهرت الحركة الإقليمية كتصد للهيمنة الباريسية وإعادة إحياء الحياة الثقافية والفكرية الريفية. فهي بذلك تندرج ضمن مختلف التوجهات السياسية والإيديولوجية التي تنتقد مركزية النظام الحاكم." (ترجمتنا)

لذا فقد أخذ مثقفو وأعيان المناطق "المهمشة" على عاتقهم مهمة رد الاعتبار لبيئتهم وعاداتهم، من خلال أعمالهم الأدبية المصورة للحياة الريفية، باستعمال لهجتهم المحلية وإبراز الخصوصيات المميزة لإقليمهم، فتمكنوا من تحقيق أثر تغريبي أسهم في إنجاح أعمالهم. (Ibid, pp. 38-39)

يشكل هذا التصدي لمظاهر الإقليمية الأدبية عاملا مشتركا بين الأدبين الفرنسي والعربي. فبعد أن عرف التيار الإقليمي الأدبي في فرنسا رواجا ملحوظا في النصف الأول من القرن العشرين، الذي شهد حكما سياسيا ينادي بالرجوع إلى القيم الريفية والرعوية، ومَنْح الكتّاب الإقليميين (ومنهم من تبنى الإيديولوجية الحاكمة وسخّر أعماله لترويجها) الكثير من الجوائز الأدبية (Thiesse, 2005, pp. 27-29)، أخذ نجمه في الأفول ليُصَّنف لاحقا في خانة *الآداب الهامشية والمتصلة littératures marginales et connexes* (Albert, 1999, p. 249). كما لم يحظ بعض الكتاب الإقليميين بالاعتراف الأدبي إلا بالنظر إلى أعمالهم من زاوية أخرى تجردها من المظاهر الإقليمية التي تميزها:

« (...) Giono, Colette ou même Mauriac (...) ne sont reconnus en tant que « grands » écrivains qu'en gommant leur lien avec le régionalisme. » (Ibid.)

لا يُستثنى *بانيول* من تلك القاعدة، حيث يُعد من أهم الأدباء الفرنسيين المحدثين، لكن ثمة من يرفض اعتباره كاتبا إقليميا كما أشرنا إليه فيما تقدم، ويمكن الاعتقاد بأن التغاضي عن هذه الخصوصية هو الذي سمح له بالارتقاء إلى مصاف كبار الكتّاب في فرنسا.

ذلك أن الإقليمية الأدبية، رغم الشعبية التي تحظى بها لدى جمهور القراء، تقتصر حسب بعض النقاد، على نقل *"صور نمطية محلية"* مبتذلة *"ولا تسعى لتحقيق البعد العالمي المميز للأدب الفرنسي"*،

(Glon, 2015, p. 43) مما يجعل الأعمال الأدبية الإقليمية هامشية أو مهمشة إن صح القول، لأن استبعادها من الأدب "المرموق" غفل عن محاسنها وأدانها لمجرد تعارضها مع المعايير الأدبية السائدة.

غير أن الحركة الإقليمية في الأدب الفرنسي أخذت منعطفا جديدا في أواخر القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين، فباتت أكثر وعيا بضرورة إبراز الملامح المحلية أو الريفية في صورة مختلفة تنهل مواضيعها من *"العلوم الإنسانية"* لتُكسبها طابعا "مثقفا" لم تعهده الأعمال الإقليمية الأولى، (Langevin, 2010, p. 65) واستطاعت بفضل أعمال بعض الكتّاب "الإقليميين" الجدد، رغم رفض بعضهم لهذا التوصيف، أن تسترجع مكانة أكثر مشروعية في الساحة الأدبية الفرنسية و*"تحظى بقدر أكبر من القبول."* (Stamm, 2019, p. 27) وأبرزهم، حسب بعض الدارسين، *بيار ميشون Pierre Michon* و*بيار بيرغونيو Pierre Bergounioux* و*ريشار مييه Richard Millet*.(Coyault-Dublanchet, 2002)

فلم يتقيد أولئك الكتّاب بالنمط الريفي التقليدي في كتابتهم، بل أسهموا كما هو الحال بالنسبة لـ*ميشون* في إثراء *"الحركة الروائية الجديدة التي كانت خرجت إلى فضاء الكتابة الروائية الحرة المتفلتة من أسر المدارس والنظريات والتقنيات الرائجة والثابتة."* (وازن، 2019)

كما يميز تلك الأعمال المعاصرة عامل آخر ساعد في إخراجها من القوقعة الإقليمية الكلاسيكية، وهو القالب السيرذاتي الذي يمنحها واقعية أكثر *"صرامة"* وتعبيرا عن الواقع الاجتماعي، ويعكس رؤية حيادية تختلف عن النظرة الروائية، فحل محل الإقليمية الأدبية الأولى حركة جديدة اصطُلح عليها في الفرنسية بـ *Régionalité*. (Langevin, 2010) ويمكن القول إن *بانيول* كان له السبق في إضفاء لمسة أدبية جديدة على النوع الإقليمي، من خلال كتابته التي تستجيب جزئيا للمعايير السيرذاتية، وتتبنى لغة ووصفا واقعيين، حتى وإن لم يخل أسلوبه من نبرة وجدانية شخصية.

تجدر الإشارة إلى أن الإقليمية الأدبية في شكلها الحديث ترتبط عموما بالأعمال الغربية الأوروبية والأمريكية، كما يؤكده تعريف *قاموس لاروس* للمصطلح:

« Esthétique littéraire, le plus souvent romanesque, qui identifie le réalisme à l'évocation d'un milieu géographique donné, représentée en Angleterre (M. Edgeworth), en France (G. Sand, Giono), aux États-Unis (Faulkner), en Espagne. » (Larousse [En ligne], S/D)

لكن مكانتها تختلف بين الأقطار، حيث لا تُعد *"مربية أو مشبوهة من الناحية الإيديولوجية أو الجمالية"* في أمريكا كما هو الحال في فرنسا، ولا تواجه التحفظ نفسه. (Stamm, 2019, pp. 28-29)

والأمر سيان فيما يتعلق بالتمثيل الإقليمي في الأدب العربي، حيث لا يحظى بمباركة الجميع، خصوصا إذا تم تجسيده باللهجة المحلية لا باللغة الفصحى.

فيدعو بعض الباحثين في هذا السياق، إلى عدم تبني المصطلح أساسا في اللغة العربية لما ينطوي عليه من دلالات مشبوهة، كما ذكرنا، ويقترح التعبير عن التجليات الجغرافية في الأدب العربي بالبقاء تحت جناحه الموحّد والمشترك وعدم الحيد عنه، فلا يكون هناك *"أدب مشرقي و(...) مغربي وآخر أندلسي"* بل *"الأدب العربي في المشرق، أو الأدب العربي في بلاد الأندلس."* (بوده، 2018، ص 116)

أيا كانت مكانة الأدب الإقليمي في اللغتين، فإن ما يهمنا بشكل خاص هو طريقة تجليه في الفرنسية، ومعرفة مدى قدرة الترجمة على تحقيق الأثر الإقليمي نفسه في العربية، استنادا إلى إرثها الأدبي الإقليمي الذي لا يطابق تماما الصورة الإقليمية الفرنسية. ولما كان المجال لا يتسع لرصد كيفية تجسد ذلك الاتجاه في سائر الآداب الناطقة جزئيا بالفرنسية كالأدب السويسري أو الكندي مثلا، فإننا سنكتفي بالتوقف عند أكثر الآداب الفرنسية (في فرنسا) تمثيلا للنزعة الإقليمية بكل ما تحمله من خصوصيات لغوية وهوياتية واجتماعية، وأقربها من حيث الخلفية والانتماء المحلي لأدب *مارسيل بانيول*، وهو الأدب البروفنسي وتلقيه عربيا. وسنحاول البحث في المخزون العربي عما يمكن أن يقابل هذا اللون الأدبي، بتسليط الضوء على القاسم المشترك بينهما والمتمثل في العنصر الريفي.

I-2-الأدب البروفنسي وأصداؤه في العالم العربي

إن أول ما يتبادر للأذهان العربية عندما يتعلق الأمر بالأدب الفرنسي، روائع الأعمال الكلاسيكية التي عرفت رواجا كبيرا في جميع أنحاء العالم. حيث سمحت ترجمتها إلى العربية بترسيخها في الذاكرة الجماعية للقرّاء العرب، وأتاحت لهم التعرف على أنواع وأغراض أدبية استطاعت أن تتبوأ مكانة في الأدب العربي عبر أبواب مختلفة، كالاقتباس والتقليد وغيرها. لذا فقد أسهم الاطلاع على الأدب الفرنسي الكلاسيكي من خلال الترجمة في إثراء الساحة الأدبية العربية بشكل أو بآخر. لكن ثقافة القارئ العربي العادي فيما يخص الأدب الفرنسي عموما، نادرا ما تتجاوز حدود معرفته بأهم الكتاب الكلاسيكيين أمثال *هيغو* و*موليير* و*فولتير* و*ستاندال* و*زولا* وغيرهم.... ولا يعلم بوجود كتّاب وأدباء أقل شهرة، ممّن تركوا أثرا عميقا في الأدب الفرنسي الحديث والمعاصر، إلا النزر اليسير.

يُعتبر الأدب البروفنسي المكتوب بالفرنسية، الذي يصنفه البعض في خانة *الأدب الإقليمي* أو *الغريب littérature régionaliste ou exotique*، من أهم الأنواع التي ميزت الأدب الفرنسي وأضفت عليه طابعا جديدا وغريبا حتى بالنسبة للقارئ الفرنسي أحيانا، لما يحمله من صبغة محلية أصيلة. (Daudet, 2010, pp. 19; 269-271) ورغم كونه بالنسبة للبعض أدبا هامشيا كباقي الأعمال الإقليمية، فإنه استطاع ترك بصمة واضحة في الساحة الأدبية الفرنسية، وأصبحت الكثير من الأعمال المصورة للحياة والعادات الريفية الجنوبية، من روايات وقصص قصيرة ومسرحيات، خالدة في الأدب الفرنسي، وتمثل بدورها روائع أعمال معترف بها، فذاع صيتها بين جماهير القراء، كما تم تصوير كثير منها سينمائيا.

تجدر الإشارة هنا إلى أن معايير تصنيف الأدب البروفنسي غير متفق عليها، فثمة من يعد العمل الأدبي بروفنسيا استنادا إلى اعتبارات لسانية بحتة، فيما يأخذ البعض بعين الاعتبار العوامل الثقافية لتحديد ذلك، ويرى البعض الآخر أن أصول المؤلف مثلا، وغيرها من الاعتبارات، هي التي تُكسب الأدب صفته البروفنسية. (Blanchet, 2001, pp. 91-92)

نسعى في هذا الجزء إلى التعرف على أهم ما يميز هذا النوع من الآداب، أيا كانت معايير تصنيفه، ومعرفة تلقيه عند القارئ العربي من خلال الترجمة، بمقارنة مختلف المؤلفات التي تصور البيئة البروفنسية حيث تبرز اللهجة الفردية والاجتماعية على نحو جلي، لاتصالها المباشر بكل الملامح المحلية المميزة لها، ولبعدها الشفهي الذي لا تخلو منه هذه الأعمال المستوحاة من الحياة الجنوبية اليومية. لا سيما أن هذا النوع من الأعمال، على غرار الأنواع الأخرى التي تحاول تمثيل اللهجات الاجتماعية باستعمالها أساليب لغوية متنوعة، تحدث أثرا *"تغريبيا"* « *un effet de dépaysement* » عند القارئ الفرنسي نفسه، كما ذكرنا سابقا، يبرز بصورة أوضح في الترجمة العربية التي غالبا ما تكون مبهمة، كما أن لجوء المترجمين العرب إلى استراتيجيات *"تسوية"* « *nivellement* » للمستويات اللغوية المختلفة الموجودة في الأصل ومقابلتها بلغة عربية فصيحة لا يساعد على نقل هذا الاختلاف. (Jacquemond, 2010, p. 579) وهذا ما سنلاحظه لاحقا في الترجمات العربية لبعض الأعمال التي تنتمي إلى الأدب الإقليمي الفرنسي، وفي ترجمة المدونة التي تشكل موضوع دراستنا.

I-2-1-الأدب البروفنسي القديم

عند التمعن في تاريخ الأدب البروفنسي القديم، نلاحظ وجود روايات كثيرة تؤكد العلاقة الوطيدة بينه وبين الأدب العربي، وتأثره الشديد بالثقافة العربية عموما. حيث تشير بعض المراجع إلى البصمة العربية الموجودة في إقليم *بروفنس* ونهل شعراء المنطقة أو ما يسمى *بالتروبادور* من الموروث العربي:

« Les Catalans apportent en Provence (...) la chevalerie, le goût de l'élégance, les arts et les sciences des Arabes (...) Quant aux troubadours, ils se sont « formés à l'école des Maures ». » (Fraisse, 2001, p. 64)

"جلب الكتاليون إلى بروفنس (...) شهامة العرب وذوقهم الرفيع وفنونهم وعلومهم (...) أما الشعراء الجوالون (شعراء الزجل)، فقد تتلمذوا على يد المغاربة." (ترجمتنا)

يمكن اعتبار شعر التروبادور أول مظهر أدبي بروفنسي يرى النور، وتشير كثير من المصادر إلى خلفيته العربية التي نلمسها في المصطلح نفسه حسب بعض الروايات، دون تأكيدها بشكل قاطع:

"ويجمع الكثير من الباحثين العرب والأوربيين على وضوح التأثير العربي في شعر التروبادور، حيث يعود أصل الكلمة (التروبادور) إلى كلمة طرب، (...) ويرى بعض الباحثين أن كلمة تروبادور ماهي إلا تحريف لـ (دور الطرب) (...)" (ناصر مهنى، د/ت)

لكن ثمة من ينكر أي وجه من وجوه التأثر بالشعر العربي الأندلسي، بحجة عدم إلمام البروفنسيين آنذاك باللغة العربية مثلا، فيما يؤكد كثير من الباحثين فرضية نهل شعراء التروبادور من الشعر العربي، على الأقل من ناحية المضمون الذي يتناول الحب الأفلاطوني العفيف، بفضل المغاربة الذين كانوا يجيدون الغاليكية وكذلك المستعربين المسيحيين الذين كانوا يتقنون العربية. (نخبة من المستشرقين والكتاب، 2021/1936)

فيذهب محمد رجب *البيومي* إلى أن الأزجال والموشحات الأندلسية أثرت في أشعار التروبادور، مؤكدا الصلة الموجودة آنذاك بين عميدهم *غيوم التاسع Guillaume IX* وبين العرب، وإلمامه بالعربية، واستلهامه من الشكل (القافية) والمضمون (الحب العذري) العربيين:

"هذه الصلات التاريخية بين رائد شعراء التروبادور وبين الشرق في الشام، وإسبانيا في الغرب، ثم هذه الصلة الأدبية في نظمه بعض الأبيات العربية، تؤكد تأثره بموشحات الأندلس وأزجالها (...)" (البيومي، 2007، ص 124)

وقد كان لعالم الاجتماع *غوستاف لوبون* *Gustave Le Bon* الرأي نفسه لا سيما فيما يتعلق بالقافية العربية المنشأ وتأثيرها في شعر الأوروبيين بشكل عام. (لوبون، 2020/1884، ص 464) وفي السياق ذاته، يرى *روحي الخالدي* أن: *"الفرنساويين قبل اختلاطهم بعرب الأندلس لم يكن لأشعارهم روي ولا قواف، فأخذوا عن جيرانهم الأندلسيين علم القوافي (...)"* (الخالدي، 2018، ص 33)

تؤكد إذن كثير من المصادر البصمة العربية الواضحة المعالم في الأدب البروفنسي وتحديدا في الشعر، مما يدفعنا للتساؤل عن مدى اهتمام العرب بـ"استرجاع" هذا الموروث من خلال الترجمة التي تواجه تحديا مزدوجا يتمثل في التعريف بالجانب الغريب والمحلي البحت، ونقل الجانب الذي يحمل طابعا عربيا إلى العربية نفسها.

I-2-2-الأدب البروفنسي الحديث

يُصنَّف الأدب البروفنسي المكتوب بالفرنسية كما سبق أن أوضحنا وفق معايير مختلفة، أهمها استعماله للبروفنسية من حين لآخر أو للفرنسية المحلية لمنطقة *بروفنس*، وتصويره لبيئة الجنوب وعاداته، وكذلك لأصول كتّابه البروفنسية. وقد ازدهر هذا النوع بشكل ملحوظ في العصر الحديث:

« Mais c'est au xxe siècle que la production faisant appel à du FRP se développe et devient très puissante, avec Pagnol, Giono, Bosco, T. Monnier, (...), etc. Cette production n'est bien sûr que partiellement en français « régionalisé ». » (Blanchet, 2001, p. 94)

"تطور النتاج الأدبي الذي يعتمد على الفرنسية المحلية لمنطقة بروفنس أساسا في القرن العشرين، وازدهر بفضل أعمال بعض الأدباء كبانيول وجيونو وبوسكو وت. مونييه (...) وغيرهم. ولم تكن أعمالهم بطبيعة الحال مكتوبة بالفرنسية المحلية بشكل كامل." (ترجمتنا)

وسنحاول فيما يلي رصد أهم محطات الأدب البروفنسي الحديث، بالتوقف عند أكثر الأدباء تمثيلا للبيئة الجنوبية الريفية، وتلقي وترجمة أعمالهم إلى العربية. ولا يتسع المجال بطبيعة الحال للاستفاضة

في الحديث عن كل الكتاب البروفنسيين المحدثين، لذا سنكتفي بتسليط الضوء على أقربهم من حيث الأسلوب والرمزية لـ*مارسيل بانيول*، لمعرفة صدى بعض أعمالهم في العالم العربي.

I-2-2-1-*فريديريك ميسترال*

يعد *فريديريك ميسترال* *Frédéric Mistral* من رواد الأدب البروفنسي الحديث، حيث حاز الكاتب على جائزة *نوبل* للأدب عام 1904 مناصفة مع الكاتب الإسباني *خوسيه إتشيغاراي* *José Echegaray* (NobelPrize.org)، وأسس الجمعية أو الحركة الأدبية التي تُعنى بالحفاظ على اللغة والثقافة والتراث البروفنسيين، والتي تدعى *الفيليبريج* *Le félibrige*. (Mistral, 1906)

استطاع *ميسترال* أن يحظى بالاعتراف الأدبي عالميا عبر مؤلفات مكتوبة بالبروفنسية الخالصة، حتى وإن كان يرفقها بترجمة فرنسية. فاللغة التي كان يستعملها في أشهر أعماله كـ"*ميرايو*" *Mireio* لم تكن بروفنسية مفرنسة ولا فرنسية تتخللها بعض الكلمات البروفنسية كما هو الأمر عند *بانيول* مثلا، بل كانت بروفنسية محضة وبإملاء خاص ابتكره لتسهيل قراءتها. (أبو عواد، 2016) كما كان له الفضل في "تثبيت" لغة بروفنسية من خلال قاموسه *كنز الفيليبريج* *Lou Tresor dou .Felibrige* (Marchal, 2006, p. 288)

لم يُترَجم شعر *ميسترال*، فيما نعهد وإلى غاية كتابة هذه السطور، إلى العربية، لكن ذلك لم يحل دون وصول تأثيره عند بعض الشعراء العرب الذين ألهمتهم طريقته الزجلية الخاصة، ومنهم *رشيد نخلة* الذي بلغ تشبعه بالثقافة الزجلية البروفنسية درجة تلقيبه بـ*ميسترال الشرق*. (صالح السيد، 1990، ص 320) إلا أنه لم تصدر أي ترجمة عربية لأعماله لحد الآن، وهو أمر يدعو للاستغراب، خصوصا أنه تُرجم لعدة لغات اتخذت بعضها من ترجماته الفرنسية الشخصية مصدرا لها، كالألمانية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية وغيرها من اللغات، وآخرها الصينية. (Fabre, 2015, pp. 78-89) أي إن الأمر لا يستدعي بالضرورة إلماما بالبروفنسية كي يتم التعريف عربيا بأعمال *ميسترال* التي تستحق في نظرنا الترجمة، لقيمتها الأدبية ولصبغتها المحلية المميزة. كما أن الطابع الريفي الذي يميزها يجعل منها حقلا خصبا لتجسيد الظواهر اللغوية التي تحمل أبعادا فردية واجتماعية جديرة بالدراسة من منظور ترجمي، لا سيما أنها تتجلى في العربية بشكل مختلف، عكس ما قد نلمسه من تشابه بين اللغات الأوروبية الأخرى بحكم انحدارها من أسرة لسانية واحدة. فلا يمكن دراسة اللهجة الفردية والاجتماعية، سواء من منظور لساني أم ترجمي، إلا في ضوء ظواهر لسانية أخرى، إحداها اللهجة المحلية أو الإقليمية التي

تعد وسيلة من وسائل تحققهما، وهو ما سوف نتعرض له لاحقا بالتفصيل. من المهم إذن إدراك الرؤية العربية لهذه التجليات اللغوية البروفنسية، خصوصا وأنها ترتبط بالأدب الفرنسي عموما، ومقارنة التقنيات والاستراتيجيات التي قد يتبناها المترجم العربي بتلك التي تعتمدها اللغات الأخرى. حيث نجحت بعض اللغات عموما في تقريب الصورة المحلية للقارئ الهدف، فيما أخفقت أخرى في نقل بعض العناصر الفردية أو بعض المفاهيم الاجتماعية والثقافية بكل خصوصياتها المحلية:

« Entre la traduction littérale ou au mot à mot que se permit un nombre très réduit de traducteurs, (...), et ce qu'Umberto Ecco appelle « la négociation », les stratégies de traduction furent variées (...) Comment traduire MIREIO lorsque l'on sait que le prénom a été inventé par Mistral (...) ? (...) Comment traduire un MAS (...) lorsque l'on est étranger à la Provence ? »
(Fabre, 2015, p. 85)

"تراوحت استراتيجيات الترجمة بين الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة، والتي تجرأ على اعتمادها عدد قليل جدا من المترجمين، (...) وبين ما يسميه أومبرتو إيكو بـ'المساومة' (...) فكيف يُتَرجَم مثلا اسم MIREIO الذي ابتكره ميسترال (...)؟ (...) وكيف تُترجَم كلمة MAS بالنسبة لشخص غريب تماما عن منطقة بروفنس؟" (ترجمتنا)

يمكن أن تفسر هذه الصعوبة عزوف المترجمين العرب عن المجازفة بنقل غرابة يستحيل تحقيق أثرها عند القارئ العربي. فكما هو موضح فيما تقدم، تُعتبر بعض الكلمات والمفاهيم البروفنسية، وحتى تلك التي أصبحت شائعة الاستعمال في الفرنسية ككلمة *Mas*، غريبة حتى بالنسبة للمتلقي الفرنسي والأوروبي، ولا يسهل نقل شحنتها الدلالية ذات الأبعاد الفردية والاجتماعية والثقافية. كما نعتقد أن كون أعمال *ميسترال* مكتوبة بلغة محلية كانت تحاول فرض وجودها آنذاك، من أسباب عدول العربية عن الاهتمام بالتعريف بها، رغم ما حققته من نجاح عالمي. حيث نلاحظ مقابل ذلك، وجود ترجمات عربية لأعمال أدبية أخرى تصنف في خانة الأدب البروفنسي المكتوب بالفرنسية، كما سنبينه فيما يلي من الصفحات.

I-2-2-2- *جان جيونو*

يعتبر *جان جيونو Jean Giono* من أبرز كتاب الأدب البروفنسي المكتوب بالفرنسية في العصر الحديث، وأكثرهم تمثيلا للثقافة البروفنسية وعادات الجنوب الفرنسي الريفية. واستطاع بفضل أعماله المميزة أن يضفر بمكانة مرموقة كمعلم من معالم الأدب الفرنسي، حيث عُرف عنه تمسكه الشديد

بالبساطة الريفية لمنطقته، وحرصه على تجسيدها في بعض مؤلفاته، فكان ولا زال يعد من الشخصيات الأدبية المسالمة، وهو الأمر الذي كان يؤخذ عليه أحيانا. (Poulet, 1975, pp. 184-185)

غير أن *جيونو* لم يكن يحبذ أن يتم تصنيفه بابتذال كـ"أديب بروفنسي"، لأنه كان يستعمل اللغة الفرنسية بدل البروفنسية، كما كان وصفه لمنطقته في بعض أعماله وصفا جديدا يبتعد عن المعتقدات الشائعة والمبسطة عنها. (Trout, Trout Hall, & Visser, 2006, pp. 27-28) رغم ذلك، تُعتبر بعض أعماله نموذجا مثاليا تتجسد فيه اللهجة الفردية والاجتماعية لبعض الشخصيات البروفنسية التي يصعب نقل استعمالها المميز للّغة. حيث تتسم بطابع جنوبي ريفي خاص لا يمكن إهماله، حتى وإن كانت لا تستعمل بالضرورة لهجة محلية مختلفة. وهذا ما أراده *جيونو* بيّنا في أول وأشهر أعماله، *Colline*:

"(...) it is indisputable that Giono deliberately chose not to portray his characters as speaking dialect. Rather, (...) he was trying to capture (...) their distinctive pronunciation of conventional French, and the robust and sometimes vulgar manner in which they expressed themselves." (Fanning, 2016, p. 270)

"(...) من المسلّم به أن جيونو اختار طوعا عدم استعمال لهجة محلية على لسان شخصياته. حيث كان يسعى بدل ذلك إلى إدراك (...) نطقها المميز للفرنسية المعيارية وطريقتها الغليظة والفظة أحيانا في التعبير عن ذواتها." (ترجمتنا)

بناء على ذلك، اهتم المترجمون العرب، رغم ندرتهم، بأعمال *جيونو*، وحاول بعضهم التعريف بها عربيا، لكونها دون شك مكتوبة أساسا بالفرنسية، مقارنة بأعمال *ميسترال* مثلا. فترجم *يحي سعد* رواية *"العالم يشدو" Le Chant du monde (1934)* وصدرت ترجمته عام 1986. ونشر *جودت جالي* بعد ذلك عام 1990 ترجمة لقصة قصيرة ضمن مجموعة *"الماء الحي" L'eau vive (1943)* وهي *"الاستحواذ على الخصب" Possession des richesses*. كما قام *محمد الهادي المرزوقي* بتعريب رواية *Colline (1929)* تحت عنوان *"الهضبة"* (2011). أما رواية *Que ma joie demeure* (1935) فترجمها إلى العربية *سعيد القضماني* تحت عنوان *"ليبقى فرحي دائما"*. وترجم *أحمد حافظ* قصته القصيرة *"الرجل الذي زرع أشجارا" L'homme qui plantait des arbres (1953)*.

لا تعج أعمال *جيونو* بالصيغ والعبارات المحلية البروفنسية التي من شأنها أن تميز اللهجة الفردية أو الاجتماعية لبعض شخصياته، لكن مظاهر الشفهية المصاحبة لحديثها تحمل أبعادا فردية واجتماعية واضحة في بعض أعماله، فلجأ إلى تجسيدها كتابة مستعينا بعلامات ترقيم غير مألوفة كما استعمل

أحيانا تعابير تنتمي لمستوى لغوي عامي لإبراز جانبها الشفهي. ففي قصة *"الاستحواذ على الخصب" Possession des richesses* مثلا، نلمس البعد الشفهي في الحوار الذي دار بين لسان صانع العربات القروي والراوي:

*« **Mais quoi ?** dis-je.*

*- Ça s'est déclenché ! À midi, **le Gallo** a tapé sur Turcan. Le fils Turcan est venu. Les femmes se sont mêlées. Le Gallo **a reçu dans le ventre**. Le fils Turcan a l'oreille arrachée. Marie Gallo a le nez écrasé. Le Gallo a encore reçu dans le ventre. Le vieux Turcan saigne de la bouche, et il s'étouffe. Le fils saute sur le Gallo, le renverse. Les femmes crient. Le Gallo saute dans sa maison, barre la porte ; et c'est fini, on dirait. Mais tout d'un coup, il s'est mis à tirer sur tout le village. »*
(Giono, 1943, p. 112)

نلاحظ أن المؤلف قصد تكرار جمل قصيرة متتالية وغير مترابطة، وتلك ميزة شفهية بحتة لا "تصح" كتابة، كما وردت في الحوار صيغ تدل على مستوى تعبيري معين يناسب السياق الخطابي الذي وردت فيه. ولقد انتبه المترجم لضرورة الحفاظ على تقطع الجمل المقصود، فكانت ترجمته توحي عموما بالبعد الشفهي للحوار، لكن خياراته المعجمية لم تحمل القدر نفسه من الدلالات الشفهية التي يعبر عنها المستوى العامي للعبارات المسطرة مثلا:

*"–**هلا تخبرني؟***

*–لقد أفلت الزمام. **غالو** صفع تيركان اليوم ظهرا. جاء ابن تيركان واشتبكت النساء. **نال** غالو **ضربة على بطنه**. اقتلعت أذن ابن تيركان وكسر أنف ماري غالو. نال غالو ضربة أخرى على بطنه ونزف العجوز تيركان دما من فمه واختنق فانقض ابنه على غالو وطرحه أرضا. تصارخت النساء. قفز غالو داخلا بيته وأغلق الباب. انتهى الأمر كما قيل ولكن غالو شرع بإطلاق النار فجأة على الجميع."* (جالي، 2018، ص 57)

لا يشعر القارئ العربي إذن بأثر اللهجة الفردية (والاجتماعية أيضا) الأصلي، والذي يتحقق في هذا الحوار عبر المستوى اللغوي العامي. وكان بإمكان المترجم تدارك هذه الخسارة باللجوء إلى لهجة عربية محلية بديلة، بما أنه احترم الإيقاع العام الذي يوحي بالشفهية. حيث يعتبر تعويض لهجة محلية بلهجة بديلة من الاستراتيجيات التي يجازف بعض المترجمين في اعتمادها رغم ما تواجهه من انتقاد، لاستحالة تحقيق التكافؤ كما سنراه لاحقا.

رغم التصنيف الشائع لـ*جيونو* في خانة الأدباء الإقليميين أو البروفنسيين، ورفضه لذلك كما سبق أن أوضحنا، فإن البصمة المحلية شغلت حيزا هاما في أعماله الأولى، واتخذت صورة استثنائية تميزه عن غيره من الكتاب البروفنسيين. فمن المؤسف أن العربية لم تبد اهتماما كافيا لترجمتها ولم تسلط الضوء على أسلوبه الفريد في تجسيدها، حيث تتيح هذه الخصوصية الأسلوبية التي تمزج بين أكثر من مستوى لغوي، والتي تعد عيبا أدبيا بالنسبة للبعض، النظر إلى بعض المشاكل والصعوبات في الترجمة من زاوية جديدة، كمسألة تعذرها أو عدم قابليتها، والسعي إلى إيجاد حلول تقريبية بديلة.

يعتقد كثير من الباحثين في هذا الصدد، أن *جيونو* أخفق في محاولته إيصال صورة الشخصية البروفنسية بجميع خصوصياتها، باستعماله للغة فرنسية أكاديمية لا تعطي فكرة واضحة عمّا يميزها فعليا، خاصة من الناحية اللغوية. حيث لجأ إلى *"توليد لغة مصطنعة"* غير معقولة لأنها لا تستطيع مخاطبة شعور القارئ الفرنسي، أيا كانت المنطقة التي ينحدر منها. (Roche, 1948)

تبعا لما سبق، يتضح أنه من الصعب نقل هذا النوع من الأعمال التي تستعمل فرنسية كلاسيكية راقية وترسم في الوقت نفسه صورة محلية عن منطقة بروفنس وسكانها. إذ إن وقع العمل الأصلي – الذي يصبو إلى الجمع بين الميزتين– على نفس القارئ الفرنسي ذاته غير مضمون، فكيف للترجمة إلى ثقافة مختلفة تماما كالعربية أن توفق في ذلك؟

I- 2-2-3-*هنري بوسكو*

لم تعرف أعمال *هنري بوسكو Henri Bosco*، أحد أعلام الأدب الفرنسي المصور للبيئة البروفنسية، الشهرة ذاتها عربيا. ولم نحص سوى ترجمتين عربيتين لرواية واحدة من رواياته وهي رواية *L'enfant et la rivière (1945)*. فترجمها *أشرف حسن* تحت عنوان *"الولد والنهر"* فيما صدرت ترجمة جديدة سنة 2020 قام بها محمد *آيت حنا* وأطلق عليها عنوان *"الصبي والنهر"*. لم تلق إذن أعماله الاهتمام الكافي رغم كتابته بالفرنسية واستعماله للأوكستانية البروفنسية في أعماله الشعرية فقط، على غرار مجموعته التي نشرت سنة 1974 *Trobo Prouvençalo*. لكن خلفية أعماله، في مجملها، إقليمية بروفنسية، (Tassel, 2012, p. 32) ومن شأنها أن تقدم صورة وفية عن مختلف لهجات شخصياته المحلية الفردية والاجتماعية في آن واحد. ولتوضيح ذلك، نسوق المثال التالي الذي يبرز جانبا من اللهجة الاجتماعية التي يشترك في استعمالها سكان الجنوب الفرنسي، حيث يلجؤون لمصطلحات وتعابير خاصة بطبيعة منطقتهم التي تشكل مصدر فخر واعتزاز لهم:

*« Sur le dos du coffre de proue on avait encastré une rose des vents (...). Elle nous émerveilla. Car elle avait trente-deux pointes et portait seize noms de vents, tous plus beaux les uns que les autres : **Labé**, **Gregali**, **Tramontane**... »* (Bosco, 1953, p. 70)

*"وقد رصع ظهر صندوق المقدمة، بوردة بوصلة (...). فتنا بها. إذ كانت بها اثنتان وثلاثون سنا، وتحمل أسماء ست عشرة ريحا، كل اسم أجمل من الآخر: **اللابي**، **الجريجالي**، **الترامونتان**."* (بوسكو، 2020، ص 49)

نلمس في الجملة الفرنسية نبرة وجدانية بيّنة يعكسها قول المؤلف على لسان شخصيته *«tous plus beaux les uns que les autres»*، في إشارة منه لأسماء الرياح التي تحمل شحنة رمزية بالنسبة للبروفنسيين عموما، كما سنوضحه لاحقا عند تحليل المدونة. حيث تعتبر الطبيعة جزءا من ثقافتهم وهويتهم، يتباهون بها ويحرصون في حديثهم على ذكر كل ما يمت لها بصلة. لكن القارئ العربي لن يشعر بالضرورة بأي نوع من الجمال في هذه الأسماء، لغياب أي رابط عاطفي بينه وبين مدلولها. لا مفر إذن من حدوث خسارة في الترجمة، حيث يستحيل نقل هذا البعد الرمزي إلى القارئ العربي، وهي مشكلة شائعة عندما يتعلق الأمر بترجمة أسماء العلم عموما. وكان بإمكان المترجم توضيح ما كانت توحي به الجملة باللجوء إلى هوامش شارحة تفسر الأصل البروفنسي لهذه الكلمات ومكانتها الرمزية عند سكان المنطقة، لتحقيق الأثر نفسه وتقريب الفكرة الأصلية للقارئ العربي، لا سيما أنه استعمل هذه التقنية في مواضع أخرى، كما في الجملة التالية:

*« C'était une femme à l'antique avec la coiffe de **piqué**, la robe à plis et les ciseaux d'argent pendus à la ceinture. »* (Bosco, 1953, p. 11)

*"كانت امرأة على النمط العتيق، تعتمر قلنسوة **البيكيه***، وتلبس فستانا بطيات، وتعلق دائما في نطاقها مقصا فضيا." (*قبعة من نسيج قطني ولها خيطان يربطان تحت الذقن)* (بوسكو، 2020، ص 9)

وقد يدل ذلك على أن المترجم يدرك تماما أهمية الحفاظ على الصبغة المحلية المميزة لبعض الكلمات، حيث ارتأى الإبقاء على كلمة *piqué* واقتراضها لما تحمله من دلالة ثقافية محضة، بما أنها جزء من الزي التقليدي البروفنسي، ثم إتباعها بترجمة هامشية شارحة.

I-2-2-4-*ألفونس دوديه*

نالت أعمال *ألفونس دوديه* *Alphonse Daudet*، أحد أهم الكتاب الفرنسيين في القرن العشرين، والذي يُصنَّف جزء من أدبه المجسد للفلكلور البروفنسي في خانة الأدب الإقليمي، نصيبا أوفر من الترجمة إلى العربية مقارنة ببوسكو. فكانت[1] تمثل آنذاك تمردا على النمط الأدبي السائد، بعد أن *"أيقظ فيه لقاؤه بفريديريك ميسترال (...) حماسا لحياة الجنوب الفرنسي والتي كانت تُعتبر في جوهرها حياة فنية مليئة بالشغف (...) مقارنة بالصرامة الأخلاقية والفكرية التي كانت تميز الحياة في الشمال." (ترجمتنا)*

"(...) he met Frédéric Mistral (...) who awakened his enthusiasm for the life of the south of France, which was regarded as inherently passionate, artistic, (...) as opposed to the moral and intellectual rigour of the north." (Bornecque, n.d.)

حظيت إذن أعمال *دوديه* بترجمات متنوعة، فتُرجمت مجموعته القصصية الشهيرة *"رسائل من طاحونتي"* *Lettres de mon moulin (1869)* إلى أكثر من لغة ومن بينها العربية، واهتم بنقلها إلى القراء العرب عدد من المترجمين، على غرار *أنور لوقا* و *إيلي معوشي* ومحمد *عبد المنعم جلال* الذي عنونها *بـ"خطابات طاحونتي"* وكورين *الحاج وحافظ أبو مصلح* وغيرهم، كما تُرجمت له أعمال أخرى *كـ"الشيء الصغير"* *Le petit Chose (1868)*، على يد كل من *كلوديا شمعون أبي نادر ولمياء منذر* ومحمد *حسني عبد الله وأبي بكر عبد الرازق ووصفي آل وصفي*.

يرى بعض الباحثين في أعمال *دوديه* تجسيدا ثريا لمختلف اللهجات الاجتماعية حيث تستمد مادتها من ذخيرة عقائدية (Dubois, 1971, p. 297)، وهذا ما يضفي عليها صبغة اجتماعية مميزة جديرة بالدراسة من الزاوية الترجمية. فليس من السهل نقل الرمزية التي توحي بها بعض الألفاظ والتعابير المحلية والتي يستعملها البروفنسيون بشكل خاص للتعبير عن انتمائهم وهويتهم الفردية والاجتماعية. ولا يحيد *دوديه* عن تلك القاعدة، إذ يكثر في أعماله هذا النوع من الصيغ التي لا تنجح العربية دائما في نقل غرابتها. حيث نجده مثلا يكرر كلمة *miarro* البروفنسية في إحدى القصص القصيرة التي تنتمي لأشهر أعماله *Lettres de mon moulin "رسائل من طاحونتي"* وهي قصة *"النجوم"* *Les Etoiles (Récit d'un berger provençal):*

[1] نقصد هنا أعماله المصورة للبيئة البروفنسية.

*« Aussi, (…), lorsque j'entendais, (…) les sonnailles du mulet de notre ferme m'apportant les provisions de quinzaine, et que je voyais apparaître peu à peu (…), la tête éveillée du petit **miarro** (garçon de ferme), (…) j'étais vraiment bien heureux. »* (Daudet, 2010, p. 190)

*"ولهذا كنت أشعر بالسعادة تمر بي كلما سمعت رنين أجراس بغلنا آتيا يحمل إليّ الزاد(…) مع **أجيرنا** (…)."* (لوقا، ص 11)

فترجمة *miarro* بـ*أجير* قد تفي بالغرض على المستوى الدلالي، لكن الرمزية المحلية للكلمة غير واضحة في العربية، ولا يبرز البعد الاجتماعي الذي يحمله المصطلح المستعمل عن قصد في النص الأصلي. وهذا ما يشكل صعوبة خاصة في الترجمة إلى العربية، حيث يتردد كثير من المترجمين في تبني استراتيجية تغريبية من شأنها الحفاظ على الخصوصية الثقافية الممثلة في اللهجتين الفردية والاجتماعية للنص الفرنسي، لكنهم في الوقت نفسه لا يجازفون باعتماد إجراءات تقريبية توطينية، باتخاذ لهجة محلية عربية بديلة، ويكتفون كما في المثال الذي تقدم بإيصال المعنى العام بموضوعية تخل أحيانا بالإيقاع الأصلي ولا تحدث الأثر ذاته. ويتجاوز بعضهم العقبة الثقافية باللجوء إلى الحذف بكل بساطة، كما في الجملة التالية في قصة *"الوزير في الريف" Le Sous-préfet aux champs* حيث ورد مصطلح *comices agricoles*[1] الذي يعبّر عن مظهر اجتماعي يطبع الجنوب الريفي الفرنسي المتمسك بالأرض والطبيعة والزراعة. فمن المؤسف أن يتم إهماله في الترجمة، خصوصا عندما يكون المكافئ متاحا (*جمعية المزارعين*)، فضلا عن المعاني المعكوسة التي تخللت الترجمة:

*« Impassible au milieu de tout ce joli tapage, M. le sous-préfet invoque dans son cœur la muse des **comices agricoles**, et, le crayon levé, commence à déclamer de sa voix de cérémonie : (…) »* (Daudet, 2010, p. 84)

"وكم اغتبط الوزير وسط هذا الجمال! ولما رفع قلمه عن الورقة، نطق بلهجة الخطيب: (…)" (جبران، 2015، ص 16)

كما أن الترجمة التقريبية للمصطلح في موضع آخر قد تربك القارئ العربي الذي يواجه نوعا من الغموض بسبب ورود فكرة جديدة لم يمهّد لها المترجم كما في الأصل الذي ذكرها مسبقا:

*« (…) et la muse des **comices agricoles** n'a plus qu'à se voiler la face. »* (Daudet, 2010, p. 85)

---

[1] *« **comices agricoles :** réunion des cultivateurs d'une région pour le développement de l'agriculture. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 411)

*"**جمعية المزارعين:** اجتماع مزارعي منطقة ما لمعالجة قضايا الزراعة وتطويرها." (ترجمتنا)*

*"(...) ولا يرجو إلا أن تزيح **عروس الزراعة** عن نقابها لتكشف له عن جمالها."* (جبران، 2015، ص 17)

كما يبرز الخلل في ترجمة الخصوصيات اللغوية المحلية عندما تقوم الترجمة العربية بحجب إحدى الصيغ التعجبية –المجسدة للّهجتين الفردية والاجتماعية– والتي يستعملها *دوديه* بوفرة، لدرجة اعتقاد البعض أن الفضل يعود له في شيوع استعمالها في فترة ما،(Geuljans, 2011) أي إنها تشكل لهجة المؤلف الفردية أيضا، أو إحدى خصائص أسلوبه الكتابي. فلا نجد أثرا لصيغة *Pécaïre !* [1] في الترجمة العربية، مع أنها صيغة محلية متداولة بكثرة في الجنوب الفرنسي وتعبّر عن مظهر ثقافي مميز لا يجدر إهماله:

*« -**Pécaïre !** Pauvre Renaude ! ... Ca ne fait rien, monsieur Seguin, laissez-moi aller dans la montagne. »* (Daudet, 2010, p. 51)

"–ولكن على أي حال، دعني يا مسيو سيكين أجري إلى الجبال." (جبران، 2015، ص 20)

فلا عجب أن نرى حذف المقاطع البروفنسية التي ترد من حين إلى آخر في نصوصه، مما يؤدي إلى ترجمة ناقصة لا تنقل الغرابة الأصلية ولا تحقق أثر اللهجتين الفردية والاجتماعية ذاته عند المتلقي العربي.

حاولنا في هذا الجزء من بحثنا التعرف على موقف العربية إزاء المظاهر الإقليمية ومدى تقبلها لإدماجها في ثقافتها الأدبية، بالتطرق لأعمال بعض الأدباء الفرنسيين الذين تقترب كتابتهم المحلية من الخلفية المصوَّرة في ثلاثية *بانيول*. كما حاولنا إبراز الصعوبات والمشاكل التي تواجه المترجم العربي عند التعامل مع التنويعات اللغوية المميزة للأعمال الإقليمية، والتي تتجلى في صورة لهجات فردية واجتماعية أدبية يطبعها العنصر المحلي.

ولتكوين فكرة واضحة عن العرف الأدبي العربي فيما يخص التجليات الإقليمية، ارتأينا تناول أهم الأعمال العربية التي يوحي موضوعها وصورتها الفنية بوجود صلة قرابة أدبية مع أعمال *بانيول*، مع

[1] *« **PECAIRE** (...) interj. (...) terme de compassion, d'amitié, de tendresse ou de dédain (...) »* (Mistral, 1878 b, p. 511)

"صيغة تعجب. (...) كلمة تستعمل للتعبير عن التعاطف والصداقة أو الازدراء." (ترجمتنا)

التركيز على كيفية تلقيها في الفرنسية، حيث يسمح ذلك بفهم الخيارات الترجمية العربية والاستراتيجيات المعتمدة لنقل اللون الإقليمي بشكل عام.

I-3-أدب الريف العربي

إن اختيارنا الحديث عن أدب الريف في العربية كأقرب "مكافئ" للأدب الإقليمي الفرنسي لم يكن جزافا. ذلك أن تجليات الإقليمية الأدبية في العربية تكاد تقتصر على هذا الجانب المميز للأدب الإقليمي عموما، ولأن خلفية الثلاثية ريفية بامتياز. حيث لم تفرض باقي السمات الإقليمية، من لهجات محلية وتعصب هوياتي ونزعة إيديولوجية، وإن لم تخل آثارها في الأدب العربي، وجودها بالشكل نفسه ولم ترتبط بالضرورة بالتصوير البيئي للمنطقة الموصوفة، بل وردت في شكل محاولات كتابية بالعامية مثلا في ألوان أدبية مختلفة، ولم تحظ دائما بالقبول؛ أما مختلف الإسهامات الإقليمية التي يمكن اعتبارها وجها من أوجه الإقليمية الأدبية بمفهومها الغربي، من إشادة بالمنطقة ووصف للطبيعة وتعلق عاطفي بالإقليم الذي ينتمي إليه الكاتب أو الشاعر، فلم يحد معظمها، كما سبق أن أوضحنا، عن إطار اللغة العربية الفصيحة.

لطالما استرعى موضوع الريف إذن اهتمام الكتّاب العرب، كل لأغراض معينة، وفي سياق تاريخي واجتماعي مختلف عن سياق معالجته في الأدب البروفنسي. حيث يرى بعض الدارسين في الوصف العربي للريف *"خروجا عن المألوف الرومانسي أو الواقعي"* المميز للوصف الإقليمي الغربي، كما أشرنا إليه في بداية الفصل، ويستشفون منه بدل ذلك أبعادا *فلسفية وإنسانية* تحاول التدبر في علاقة الفرد بمحيطه؛ لذا فإن موضوع الريف في الأعمال العربية لا يقتصر على وصف *"بلاد الفلاحين أو الحياة في الأقاليم"* بشكل تبسيطي. (عبد الله، 1989، ص 8)

فانتبه العرب حسب الرأي السابق، إلى ضرورة تناول موضوع الريف أدبيا من منظور مختلف وأكثر عمقا، قبل أن ينتهج التيار الإقليمي الفرنسي المعاصر الأسلوب ذاته، ويجدد طرق معالجة القضايا الإقليمية والبيئوية والاجتماعية في الأدب بشكل عام، كما رأينا عند بعض الكتّاب المعاصرين الأكثر تمثيلا لهذه الحركة.

يؤكد *"معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"* انفراد الأدب العربي في طريقة طرحه لموضوع الريف وعدم تقيده بالوصف السطحي والتقليدي المميز للرواية الريفية، حيث يعرّفها على أنها *"نوع من*

الرواية ظهر بشكل واضح في القرن العشرين موضوعه حياة الإنسان في البيئة الريفية متضمنة العلاقات الاجتماعية في القرية وصراع الإنسان مع الطبيعة بقصد تطويعها لإرادته حتى تؤتي الأرض أكلها." (وهبه والمهندس، 1984، ص 185)

فالرواية الريفية العربية تسعى إلى إبراز معاناة سكان الريف لـ*"إحياء الأرض"*، كما تعكس بعدا اجتماعيا يتجاوز وصف الإقليم أو الطبيعة المبسط ويكشف عن الفروقات الطبقية في مجتمع المنطقة الموصوفة. (التونجي، 1999، ص 493)

وعند التأمل في ثلاثية *بانيول*، نلمس ملامح الرواية الريفية في صورتها العربية الحديثة، من حيث إنها تتطرق، فيما تتطرق إليه، ولو ضمنيا، لموضوعات مماثلة. إذ يحاول *بانيول* بشكل غير مباشر وفي كثير من المواضع إبراز التباينات الطبقية بين فئتي مثقفي المدينة وفلاحي الريف، كما يشدو بفضائل الريف الذي لا يتردد في وصف حبه له وتفضيله قضاء أطول فترة ممكنة فيه، لبساطته ونقائه وتمتعه بثروة نباتية وحيوانية نادرة، ونكتشف بين السطور رؤيته التي تبغض حياة المدينة وقيمها.

وعموما فإن أدب الريف العربي الواقعي و"الجاد" يختلف إلى حد كبير عن نظيره الفرنسي الذي غلب على أعماله الطابع المثالي، رغم واقعية كثير من الأعمال الإقليمية الأخرى. فبينما كانت الرواية الريفية العربية تحمل في بداياتها قيما ومبادئ نضالية تقع أحيانا ضمن سياق وطني متمرد على المستعمر (عبد الله، 1989، ص 8)، كانت الأعمال الريفية الفرنسية الأولى، ومن روادها *جورج صاند George Sand*، بمثابة تجميل للواقع أو رفض له، فتجسدت في صورة ترفيهية أقرب منها إلى *الرواية الخيالية*. (ريمون، 1990، ص 87)

ولأن المجال لا يتسع للحديث عن كل الأعمال العربية التي تنتمي لأدب الريف، ارتأينا تسليط الضوء على بلدان دون غيرها. فاخترنا مصر لأن بواكير الأدب الريفي الأولى ظهرت فيها، كما أجمعت عليه الأبحاث والدراسات، ولأن مترجم الثلاثية مصري وترجمته صادرة عن دار نشر مصرية. لذا من المهم التعرف على المعايير الأدبية السائدة في مصر فيما يخص المؤلفات التي تنتمي للّون الريفي، حيث يمكن أن تُوجّه خيارات المترجم وتحدد موقفه العام إزاء التجليات الإقليمية في الثلاثية. كما اخترنا لبنان والجزائر بحكم التشابه بين طبيعتهما وتضاريسهما الجبلية والبيئة البروفنسية بشكل عام، ولاشتراكهما في بعض العناصر ذات القيمة الرمزية الخاصة.

I-3-1-في مصر

تكاد تجمع الدراسات والأبحاث الحديثة على أن أول مظهر ريفي في النثر العربي الحديث تجلى في رواية *"زينب"* (1914) لمحمد *حسين هيكل*. فإلى جانب كونها أول عمل يُعَرِّف بالنوع الروائي في الأدب العربي، تُعتبر أول عمل نثري يُصَنَّف كرواية ريفية يغلب عليها الطابع الرومانسي، ويعكس في الوقت نفسه بعدا اجتماعيا بمعالجته لبعض القضايا من هذا المنظور. (عبد الله، 1989؛ وهبه والمهندس، 1984؛ التونجي، 1999) بل يمكن اعتبارها أيضا أول رواية عربية إقليمية في قالب إقليمي غربي من حيث وصفها للريف ولعادات سكانه، كما يوحي به عنوانها الكامل *"زينب: مناظر وأخلاق ريفية"*، ولأنها لا تخلو من مفاهيم وألفاظ محلية وعامية.

ومهما اختلفت الآراء حول نشأة الرواية الريفية العربية، فمن المؤكد أنها صيغت في صورة فنية لا تستجيب لما جرى عليه العرف الأدبي الإقليمي الغربي من وصف رومانسي ومثالي للطبيعة عموما. فثمة من ينسبها لـ*عبد الحميد خضر البوقرقاصي* الذي تخلى في روايته *"القصاص حياة"* (1905) عن *"الأساليب الإنشائية المعتادة"*، وتحرى المعالجة الموضوعية العميقة لموضوع الريف وعالم الفلاحين. (النساج، 1980، ص 25-29؛ كما ورد في الضبع، 1998، ص 28)

أما *هيكل*، فقد تأثر في سرده لأحداث روايته بالأدب الغربي عموما والفرنسي خاصة كما اتفق عليه كثير من معاصريه كـ*محمود تيمور* و*يحي حقي*. (إبراهيم، 2008، ص 44) وهو ما يؤكده الكاتب نفسه في مقدمة الطبعة الثالثة لروايته التي يعدها *"ثمرة حنين للوطن وما فيه، صورها قلم مقيم في باريس مملوء مع حنينه لمصر إعجابا بباريس وبالأدب الفرنسي."* (هيكل، 2011/1914، ص 10) ولعل الأثر الإقليمي في روايته يبرز جليا من خلال وصفه لنفسه *بـ"المصري الفلاح"* في الطبعة الأولى التي لم تذكر اسمه الحقيقي (المرجع نفسه، ص 9)، حيث تتجسد في ذلك الاسم المستعار هويتان إقليميتان، إحداهما مصرية تميّز عمله الروائي في الساحة الأدبية العربية عموما، والأخرى فلاحية تحدّد منطقة معينة داخل القطر المصري. أي إنه يعكس إقليمية "خارجية" بمفهومها الشامل حيث تميّز منطقة عربية دون غيرها، وإقليمية "داخلية" تصف الريف المصري كمقابل للمدينة.

تعالج رواية *هيكل*، شأنها شأن الروايات الريفية العربية الأخرى، قضايا الأرض ومشاكل القرية، حيث يُعرف أيضا هذا النوع بـ*رواية القرية village novel* (Selim, 2004, p. viii). وتناولت الرواية المصرية موضوع الريف أو القرية أكثر من أي رواية عربية أخرى، بحكم طبيعتها الريفية السائدة،

فصوّرت البيئة الجغرافية وتقاليد المجتمع والصراع الطبقي الريفي/الحضري وكانت بشكل عام *"مرآة عاكسة للهوية الاجتماعية"* للفلاحين وسكان الريف. (Selim, 2004, p. 3 ; يوسف، 2006، ص 57–58)

ومن ثم فإن الأعمال الريفية العربية تزخر بمختلف مظاهر اللهجة الاجتماعية المستمدة من عادات المجتمع الموصوف والتي تتجسد كذلك في الاستعمال اللغوي المحلي أو الإقليمي العامي، كما نراه عند *هيكل ("نمرة 20"، "الفكة"، "يطلعوا بالوش")* (هيكل، 2011/1914، ص 14–15؛ 22)، حيث غالبا ما تحمل دلالات إيحائية تعكس الخلفية الثقافية، أو الانتماء الاجتماعي، أو المهنة، أو المستوى التعليمي، أو حتى الشخصية الفردية عندما تتصل بأسلوب أو لهجة المتحدث الفردية. وتبرز هنا وشائج القربى بين الإقليمية الفرنسية والعربية، حيث تشترك الأعمال الإقليمية أو الريفية في اللغتين في العنصر اللغوي المحلي الذي لا يستغني الكاتب الإقليمي عن استخدامه، لما له من دور هام في الكشف عن الهوية المحلية بكل خصوصياتها، وهو جوهر الإقليمية الأدبية، حتى وإن كانت الغلبة السردية للّغة المعيارية، خاصة في العربية وأحيانا في الفرنسية، كما هو الأمر بالنسبة لأعمال *بانيول* ولمدونتنا.

تجدر الإشارة في هذا الصدد، إلى أن ما نحسبه عاميا والذي يرد داخل العمل الروائي في الحوار بشكل خاص، لا يعتبره البعض كذلك، على غرار *مصطفى الضبع* الذي يجد في بعض المفردات والصيغ المحلية أصولا فصيحة تجردها من صفة *العامية الخالصة*، خصوصا في حديث الفلاحين. (الضبع، 1998، ص 212) ومما لا شك فيه أن تلك الخيارات اللغوية تضفي على كلام الشخصية الريفية طابعا خاصا لا يمكن تجاهله في الترجمة، كما أنها تسهم في إكساب العمل الريفي لونا محليا مميزا. وهو ما لا ينفيه الناقد حيث يذكّر بأن تلك الخصوصيات اللغوية، سواء اعتبرناها عامية أم لا، *"تعد من ملامح تفرد الشخصية وتميزها واستقلالها، حيث تتحول (...) إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتعارف عليها والتي تُدخل مستخدمها في زمرة الجماعة (...) وهي في الرواية تجيء صورة من صور التعدد اللغوي (...)"* (المرجع نفسه) فهي بعبارة أخرى، صورة من صور تحقق اللهجة الفردية والاجتماعية الممثلة أدبيا، ومن الضروري الانتباه لوظيفتها وأهميتها في سياق العمل الأدبي العام عند محاولة ترجمتها.

عرفت مصر وفرة في النتاج الروائي المصوّر للريف والقرية والفلاحين، وأصبح الروائيون يتناولون موضوع الريف بصورة أعمق ممّا كان عليه الأمر في بدايات هذا النوع. حيث يرى بعض النقاد أن تناول

هيكل للريف كان مثاليا ورومانسيا بشكل كبير، لتأثره بالنهج الغربي، (حافظ، 2021) مع أن عمله لا يخلو من إرهاصات واقعية تتجسد، كما أشرنا إليه من قبل، في القضايا الاجتماعية التي تطرق إليها.

فأخذت رواية *"يوميات نائب في الأرياف"* لـ*توفيق الحكيم* (1937) منحى جديدا يعكس التناقض بين حياة الفلاح والسلطة القانونية المفروضة عليه والتي لم يكن مهيأ لها، وهو ما كان ينتقده. لكن البعض عاب عليه واقعيته المتأثرة بالخلفية الغربية التي لا تعبّر عن الواقع العربي. (النساج، 1978، ص 145؛ كما ورد في الضبع، 1998، ص 43–45؛ حافظ، 2021)

ولعل *توفيق الحكيم* من أكثر الأدباء المصريين الذين اهتمت اللغات الأوروبية، خاصة الفرنسية والإنجليزية والروسية والألمانية، بترجمة أعمالهم، حيث صدرت ترجمة فرنسية لليوميات عام 1939 تحت عنوان *Un substitut de campagne en Egypte* (الحكيم، د/ت، ص 6) قام بها المترجمان *غاستون ويت Gaston Wiet* و*زكي م. حسن Zaki M. Hassan*. وتستوقفنا الرؤية النقدية الغربية التي استطاعت أن تقرأ في عمله أبعادا أخرى لا تقتصر على وصف أحوال سكان الريف، فاعتبره *جان لاكوتور Jean Lacouture* *"وثيقة أنثروبولوجية"*، فيما شبه البعض أسلوبه الساخر بأسلوب أهم الكتّاب الروس والإنجليز في القرن التاسع عشر. (المرجع نفسه، الصفحات 149–151) وفي ذلك إقرار بالمعالجة الفريدة لقضايا الريف في الرواية العربية، حيث تجاوزت الوصف التقليدي البسيط لمناظر وحياة القرية.

واللافت للنظر أن *توفيق الحكيم* بدوره لم يتردد في إضفاء الطابع المحلي على عمله الأدبي من خلال استعمال اللهجة المصرية على لسان شخصياته، إضافة إلى لجوئه لبعض الألفاظ التي تعبّر عن مفاهيم مصرية ريفية خالصة، وتنتمي إلى لهجة اجتماعية تعكس بيئة الريف وطبيعته وعادات سكانه. وهو الأمر الذي انتبه إليه المترجمان في النسخة الفرنسية، حيث أبقيا في بعض المواضع على الخصوصية المصرية الأصلية ونقلاها دون اللجوء إلى بديل فرنسي أكثر وضوحا. فحافظا على المفاهيم المرتبطة بالثقافة المصرية التي وردت في المثال التالي، بكل ما يمكن أن تمثله من غرابة للقارئ الفرنسي:

*"(...) فلا يسمع بعدئذ غير خوار **الجاموس** (...)، ونحيب **السواقي والشواديف**[1] والكباسات، وأصوات بعض الأعيرة النارية يطلقها في جوف الليل **الخفراء**[2] الخصوصيون أو النظاميون، (...)."* (الحكيم، د/ت، ص 52)

*« (...) on n'entend plus alors que le mugissement des **gamousses**, (...), les plaintes des **sakiehs**,[3] des **chadoufs** et des roues hydrauliques, la détonation des coups de fusil, tirés par instants au milieu de la nuit par les **ghafirs** (...). »* (Hakim, 1942, p. 54)

كان بإمكان المترجمين اللجوء إلى مصطلحات أكثر مواءمة لتوقعات المتلقي الفرنسي، لكن استعمال كلمة *gamousse* بدل *buffle* رغم غيابها في معظم القواميس والمعاجم الفرنسية، وكلمة *ghafir* بدل *sous-officier* مثلا أو أي مكافئ فرنسي آخر، يدل على حرصهما على الحفاظ على الخصوصيات الريفية المصرية لتلك الكلمات، لما تعكسه من مظاهر اجتماعية لها وظيفة دالة في سياق الرواية العام. ممّا يدفعنا إلى التساؤل عن موقف العربية في الاتجاه الآخر للترجمة إزاء الخصوصيات المحلية الفرنسية، ومدى مجازفتها في "فرض" ألفاظ ومصطلحات غريبة بالنسبة للقارئ العربي، لا سيما أن انفتاح الترجمة الفرنسية على الغرابة العربية يتعارض مع الميول العرقية المركزية الفرنسية التي كانت سائدة آنذاك، ومن المرّجح أن ما حفز المترجمين على التصدي لتلك النزعة هو الخلفية العربية للمترجم الثاني، *زكي حسن*. وسوف نرى عند تحليل المدونة أن الأمر في العربية يتجاوز الاعتبارات الأخلاقية، حيث يستحيل أحيانا الحفاظ على غرابة الأصل على المستوى اللغوي.

عرفت الساحة المصرية الأدبية عموما وفرة في الأعمال الريفية، على غرار مؤلفات *طه حسين* التي صور في كثير منها أوضاع الريف الصعبة والأحوال الاجتماعية المزرية في أسلوب درامي تطغى عليه اللمسة الواقعية، كما في *"الأيام"* (1927) و*"دعاء الكروان"* (1934) و*"المعذبون في الأرض"* (1949) و*"شجرة البؤس"* (1954). (حافظ، 2021;Vial, 1967, p. 165) واهتمت الفرنسية بترجمة أعماله، فصدرت عام 1947 ترجمة مذكراته تحت عنوان *Le livre des jours* وترجم أجزاءها الثلاثة *جان لوسار Jean Lecerf* و*غاستون ويت Gaston Wiet* و*غي روشبلاف Guy Rocheblave*، وتضمنت مقدمة كتبها الأديب الفرنسي وصديقه *أندريه جيد André Gide*. (Bouvet, 1997-1998, p. 16)

---

[1] *"آلة لرفع الماء وري الأرض (...)، تستعمل في مصر وتونس وأوروبا الجنوبية."* (عمر، 2008، ص 1178)

[2] ***"غفير"**: درجة أقل من الشرطيّ تنتشر في ريف مصر."* (المرجع نفسه، ص 1629)

[3] « ***sakieh*** *(...) En Égypte, noria à traction animale.* » (Larousse [En ligne], s.d.)

*"**ساقية**. (...) في مصر، ناعورة تجرها الحيوانات" (ترجمتنا)*

وما يسترعي اهتمامنا في *"الأيام"*، تقاطعها مع ثلاثية *بانيول* الذاتية في بعض العناصر، حيث تسردان ذكريات طفولة تعكس البعد المحلي الريفي الذي طبع شخصية المؤلفين. ومن ثم فإن العملين يعجان بالألفاظ والصيغ التي تميز اللهجات الفردية والاجتماعية للشخصيات المصورة في قالب سيرذاتي/روائي يحمل صبغة محلية خاصة. وكما هو الحال بالنسبة لترجمة هذا النوع من الخصوصيات اللغوية المحلية في يوميات *الحكيم*، تشير *راشيل بوفي Rachel Bouvet* إلى إحدى التقنيات المستعملة بشكل مكثّف في ترجمة بعض المفاهيم المصرية الخالصة في الجزء الأول من كتاب *"الأيام"*، وهي *النقحرة Translittération*، حيث يتم نقلها صوتيا وإخضاعها للإملاء اللاتيني، وإرفاقها بهوامش شارحة تسمح بإزالة اللبس الذي قد يُصّعب عملية الفهم لدى القارئ الفرنسي ويثير تعجبه. (Bouvet, 1997-1998) فلا بد أن يُحدث اللفظ المنقول أثرا تغريبيا بما أنه يتجرد من جهة من شكله العربي، ويحاول من جهة أخرى أن يفرض وجوده في الفرنسية من خلال اقتراضه:

«Etant donné que les termes translittérés ne s'intègrent pas à la langue, mais restent à mi-chemin entre deux systèmes, on se trouve bel et bien face à une écriture déformée, ne respectant pas ses normes habituelles, transformée par l'introduction d'éléments extérieurs. Le parcours à travers un texte littéraire parsemé de mots arabes a donc toutes les chances d'être marqué par une impression d'étrangeté. » (Ibid., pp. 12-13)

"نظرا لعدم اندماج الألفاظ المنقولة في اللغة الهدف، وتأرجحها بين نظامين لغويين، تتولد كتابة مشوَّهة لا تمتثل لمعاييرها التقليدية، حيث تطرأ عليها تغييرات بسبب إقحام عناصر جديدة. وثمة احتمال كبير أن يتسم أي نص أدبي فرنسي "مرصّع" بالكلمات العربية بطابع الغرابة." (ترجمتنا)

مما يفسر انغلاق الترجمة العربية لثلاثية *بانيول* أمام النقل الصوتي لبعض الألفاظ البروفنسية المحلية، واللكنة الجنوبية المميزة، حيث لم يلجأ المترجم للاقتراض إلا في بعض الحالات النادرة كما سنراه لاحقا.

لم تكن الأعمال الريفية حكرا على مصر، بل التفت أدباء جل الأقطار العربية مبكرا إلى قضايا الأرض والريف والقرية وعالجوها من زوايا مختلفة، في بلاد الشام والعراق والمغرب العربي وغيرها من البلدان العربية. (جمعة، 2022) ولئن كانت وقفتنا مع مظاهر الريفية الأدبية في مصر ضرورية بحكم أقدميتها ووجود قواسم مشتركة بينها وبين الريفية الفرنسية، لا يسعنا إلا أن نسلط الضوء على أهم الأعمال التي تُصنَّف في خانة الأدب الريفي في لبنان، بما أن تضاريسه الجبلية الموصوفة تشبه إلى حد بعيد الطبيعة البروفنسية، كما تشترك البيئتان في بعض الخصوصيات الثقافية والاجتماعية الرمزية.

I-3-2-في لبنان

يعتبر *ميخائيل نعيمة* من أكثر الأدباء وصفا للطبيعة اللبنانية وجبالها وريفها وتقاليد سكانها، خاصة في قصصه القصيرة التي تصوّر مظاهر الحياة في الريف بأسلوب هزلي وساخر أحيانا، ومن بينها مجموعته القصصية *"كان ما كان"* (1937). (Allen, 1995, pp. 45-46) فنجده في القصة الأولى *"ساعة الكوكو"* يذكر بعض الصفات المشتركة بين سكان القرية أيا كان انتماؤهم أو موطنهم، وهو ما يعكس بعد الأعمال الريفية العالمي الذي يسمح بتقليص الفجوة بين الثقافات وتجاوز بعض العقبات التي يمكن أن تواجه مترجم هذا النوع الأدبي، حيث يقول:

"أنت لبناني وتعرف أخلاق القرويين في لبنان، (...). إذا طرقهم غريب لا يوصدون أبوابهم في وجهه (...). لكنهم يكثرون السؤال شأن القرويين في كل مكان إذا حل بهم غريب: من؟ ومن أين؟ ولماذا؟ ونحوها من الأسئلة." (نعيمه، 1949، ص 10)

كما كتب *ميخائيل نعيمة* سيرته الذاتية *"سبعون... حكاية عمر"* في شكل ثلاثية يسرد فيها مراحل حياته وطفولته التي أمضاها في الريف، حيث يصف في الجزأين الأول والثالث القرية أو الضيعة التي ولد فيها وطبيعتها وتعلقه بالأرض وبحياة الريف عموما. (علوان، 2020) وتعد المرحلة الأولى الممتدة في كتابه بين 1889 و1911 أكثر جزء قريب في محتواه من ثلاثية *بانيول*، حيث خصص أبوابا كاملة لتصوير تفاصيل حياته في الريف وقريته وعلاقته بالطبيعة (*"من ذكريات الطفولة"*، *"بسكنتا والشخروب"*، *"نحن والطبيعة"*)، كما تعزز المرجعية الدينية المشتركة بين المؤلفين، والإشارات العديدة إليها في ذكريات *نعيمة*، صلة القرابة بين العملين. (نعيمه، 1977/2011) واللافت للانتباه أن المؤلف، على خلاف أدباء الريف في مصر مثلا، قلّما لجأ إلى العامية في حواراته القصصية، حيث لا يبرز فيها العنصر المحلي والاجتماعي عبر استعمال اللهجة اللبنانية –الحاضرة في سيرته الذاتية–، بل يتجلى في تفاصيل أخرى صيغ معظمها بالعربية الفصحى، أو في بعض المفاهيم المتعلقة بالثقافة القروية اللبنانية. ويستوقفنا *"الموّال"* التالي حيث يصف غناء جده الجبلي الذي *"يبعث فيه قشعريرة الغبطة"* على حد تعبيره والذي حرص أن يضبط فيه شكل النطق اللبناني المميز، وهو ما يذكرنا ببعض المقاطع الشعرية أو الغنائية البروفنسية التي تتخلل بعض الأعمال الإقليمية، كأعمال *ميسترال*:

"يا نخلة البالدار ناطورك أسد

وتْكسرت الأغصان من كِثْر الحسدْ

أنا الزرعت الزرع جا غيري حصَدْ

يا حسرتي ردوا القمح لعدالنا..." (نعيمه، 1977/2011، ص 48)

من جهة أخرى، يعتبر *جبران خليل جبران* من أكثر أدباء لبنان تمثيلا للطبيعة وتصويرا لحياة القرية وتغنيا بجمال الريف، حيث *"ركزت [بعض أعماله] على الريف الفردوسي وعبرت عن كرهها للمدينة."* (شحيد، 2018، ص 20) وقد توحي صفة الفردوسية المتقدم ذكرها بالأبعاد الروحية والدينية المتضمنة في لجوء *جبران خليل جبران*، وكذلك *ميخائيل نعيمة*، إلى البيئة الريفية البسيطة المجردة من مظاهر البذخ والترف الحضرية، وتجسيد تلك الرؤية في أعمالهما الأدبية، حيث تعكس التزهد الذي كان يرومه *جبران*، في فترة من فترات حياته، بعيدا عن حياة المدينة. (Waterfield, 1998/2000, p. 18)

هذا ما يميز رومانسية الكاتب الريفية، حسب ما ذهب إليه بعض النقاد. فأعماله لا تعكس حماسا مبالغا فيه لقضية اجتماعية معينة بقدر ما تسعى للإجابة على تساؤلات وجودية، وهو ما يعتبر في نظرهم انشغالا عربيا بحتا لم يكن يؤرق أدباء الغرب الرومانسيين المهتمين بإيجاد حلول لمشاكل مجتمعهم:

"(...) there is no passionate call to arms to change the social ills that are described, or the radical resolution of them, that is (...) characteristic of the English Romantics. Gibran, as a true Arab writer, is mostly concerned with spiritual problems." (Imangulieva, 2009, pp. 65-66)

وبغض النظر عن البعد الفلسفي لتصوراته وتأملاته في الطبيعة، يستشف الكثير من الباحثين من كتابته وعيا مبكرا بقضايا البيئة والحفاظ على الطبيعة والأرض يتجاوز الجانب الفني أو الجمالي في وصف الريف (*Bushrui*, 1998؛ حمد، 2009)، ليصبح وفق هذه الرؤية كاتبا *"إيكولوجيا"* شأنه في ذلك شأن *جيونو* و*بانيول*. (Borel, 1993; Brun, 2016)

صدرت عدة ترجمات لأعمال *جبران خليل جبران* العربية بالفرنسية، نذكر منها: *"الأجنحة المتكسرة" Les ailes brisées* (ترجمة *ماري–روز بولاد عبسي Marie-Rose Boulad Absi* 1972، *جويل كولين*

Joël Colin 2013)، *"الأرواح المتمردة" Esprits Rebelles*، *"دمعة وابتسامة" Rires et larmes* (ترجمة *تييري جيليبوف Thierry Gillyboeuf* 2001، 2002)

وعند التمعن مليا في بعض أعمال *جبران خليل جبران*، يتضح لنا أنها تشترك مع أعمال *بانيول* من حيث إنها تولي اهتماما خاصا بعنصر طبيعي يتكرر ذكره، وهو الماء. فيكثر مثلا ذكر الينابيع والجداول والأنهار والأودية والبحر والمطر في *"دمعة وابتسامة"*، (جبران ج.، 1991) وتبرز رمزية الماء عند البروفنسيين الذين يعدونه *"ثمينا كالذهب"*[1] كما يوحي به عنوان ومضمون إحدى أشهر روايات *بانيول* *"مانون الينابيع" Manon des sources* أو *"ماء الهضاب" L'Eau des collines* (1963).

ولأن البيئة الريفية التي كان *جبران خليل جبران* متعلقا بها أثرت فيه أيما تأثير حيث كان يصف الطبيعة في أعماله بشكل دائم، حرصت مترجمة *"الأجنحة المتكسرة"* على الإبقاء على الروح اللبنانية المتمثلة في تصويره لعادات قريته وطبيعتها بأسلوب عربي شاعري بليغ، والحفاظ على الخصوصيات الأدبية العربية بغرابتها دون تكييفها، حيث تقول:

> *« (...) le souvenir de ces paysages hantera à jamais son imagination, constituant l'atmosphère générale de toutes ses œuvres (...) A tous ceux (...) qui s'intéresseraient (...) à Gibran (...), ils trouveront dans ce délicat récit (...) une vue d'ensemble de l'âme poétique libanaise à travers toutes les traditions, les coutumes et les tabous de notre pays. »* (Gibran, 1972/2019, pp. 6-8)

> *"(...) لطالما طاردت ذكرى هذه المناظر الطبيعية مخيلته، فشكلت الخلفية العامة لكل أعماله (...) لذا سيتعرف كل من يهتم بأدب جبران في هذه القصة المرهفة على الملامح العامة للروح اللبنانية الشاعرية، من خلال تقاليد بلدنا وأعرافه ومحظوراته." (ترجمتنا)*

وأكدت المترجمة في موضع لاحق أنها ارتأت نقل الإطناب المميز للّغة العربية ولأسلوب الكاتب في ترجمتها لتعريف القارئ الفرنسي بخصوصية عربية محضة لا تتماشى والعرف الفرنسي الأدبي. (Ibid., p. 8)

أما فيما يخص أوجه الشبه بين الملامح البروفنسية والمظاهر الريفية اللبنانية في الأدب، فلعل أكثر عمل تبرز فيه على نحو جلي *"المفكرة الريفية" لأمين نخلة*. حيث يصف فيها، على لسان *فؤاد أفندي*، أدق التفاصيل المرتبطة بطبيعة الريف وحياة الضيعة اللبنانية بأسلوب شاعري حالم يثني على

[1]« "Eici l'aigo es d'or [ici, l'eau est d'or]", a-t-on coutume de dire en Provence. » (Skrzyniarz, 2015)

كل مظهر من مظاهر العيش فيها. ويتكرر فيها ذكر الماء أيضا كمادة نفيسة تحيا بها القرية وكرمز من رموز الهوية الريفية التي يعتز بها أهلها. فإلى جانب ورود كل ما يمت بصلة للماء في أكثر من موضع من المفكرة، حرص المؤلف على التذكير بمكانته عند سكان القرية:

"الماء عندنا، في بلاد الجبل، أوفر أثرا، وأبقى شاهدا، من الضياء... وإذا جاء نيسان بالدجن، وسقيط الغيث، أحس أهل الريف أن زمانا، أخضر اللون، نسيته عيونهم ثمانية أشهر، جاء من وراء البيوت، يدخل من النوافذ عليهم، ومن شقوق الجدران..." (نخله، 1942، ص 13)

تتقارب إذن البيئتان الجبليتان اللبنانية والبروفنسية من حيث التضاريس وحتى من الناحية الثقافية والدينية أحيانا، لما تشترك فيه من خصوصيات محلية توحي بالرمزية ذاتها. ويتجلى ذلك في *"المفكرة الريفية"* لدرجة تشبيه البعض *لأمين نخلة* بالكاتب الفرنسي البروفنسي *ألفونس دوديه* (القدس العربي، 2016)، حيث نلمس فيها أسلوبا تعبيريا قريبا من ذلك المستعمل في *"رسائل من طاحونتي"* ومدحا لا متناهيا للريف على الطريقة البروفنسية التقليدية. ولعله كان بذلك يحذو حذو والده *رشيد نخله* الذي يشبهه البعض، كما رأينا من قبل، *بميسترال*.

إن أهم ما يميز أسلوب *أمين نخلة* الفريد، ابتعاده عن العامية واستعماله لغة فصيحة خالية من الآثار المحلية، فتجلى تميزه في *"مقاربة الأدب الريفي وتحريره من فطريته ونزعته العامية وبُعده «الشفهي» ."* (وازن، 2014) لكن تصوير الريف عنده كان بالمثالية المعهودة لدى أدباء لبنان المتعلقين بجذورهم القروية وبيئتهم الجبلية. حيث يضع الباحثون والنقاد الرؤية *الطوباوية* للكتّاب اللبنانيين لقريتهم وريفهم في سياق تاريخي محدد، شهد تحولات جذرية مطبوعة بالنزوح الريفي إلى المدن وكذلك شوق أدباء المهجر لأوطانهم ومسقط رأسهم الريفي. (زيتوني، 2003؛ سعيد، 2017، ص 67-68)

I-3-3-في الجزائر

لا يمكننا إنهاء دراستنا لبعض الأعمال الريفية الأدبية العربية ومقارنتها بنظيرتها الفرنسية دون أن نتوقف عند مظاهرها في الكتابة الجزائرية، لا سيما أن النثر الحديث الذي تناول المواضيع الريفية في الجزائر ينفرد بكونه مكتوبا باللغتين العربية والفرنسية. وعلى الرغم من أن النتاج الأدبي العربي هو الذي يشكل محور حديثنا في هذا الجزء، فإنه من الضروري التطرق ولو بصورة موجزة لبعض المؤلفات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، لما تعكس من خلفية ريفية تشترك ملامحها مع بيئة الثلاثية. ولأن ذلك

التقاطع، في المضمون والشكل/اللغة، من شأنه أن يُعين مترجم هذا النوع من الأعمال الفرنسية المحلية ويسمح بنقل خصوصياتها إلى الثقافة الجزائرية التي لن تتصدم ممّا قد يشكل غرابة تامة للقارئ المصري مثلا، أو السوداني، أو العراقي، أو غيرهم، بحكم اطلاعها المسبق على نوع مماثل من الأعمال، وباللغتين.

سبق أن أوضحنا أن الكثير من روايات الريف العربية نشأت في ظروف تاريخية مميزة، نتيجة للاضطهاد الاستعماري الذي استولى على الأرض والتي تمثل في هذا السياق الجذور، ومسقط الرأس، والوطن. وهذا ما حدث في الجزائر حيث اضطلع كتّابها بمهمة استرداد هيبة بلادهم بقلمهم، وحَمَل انشغالهم بالأرض والريف والقرية في أعمالهم بعدا نضاليا نلمسه في المعالجة العميقة للأحداث والتصوير الواقعي للشخصيات.

جاء النضال الأدبي الجزائري من أجل الأرض، كردة فعل عكسية لـ"نضال" من نوع آخر تجسد في أعمال أدبية فرنسية حاولت رسم صورة إيجابية للمستوطنين المستحوذين على الأراضي الجزائرية، وتبرير ملكيتها. (Henry, 2017) فتعالت بعض الأصوات الفرنسية المنددة بذلك من خلال أعمال أدبية ألّفها معلمو مدارس القرى الفرنسيون، حيث صوروا فيها حقيقة الأوضاع المزرية للفلاحين الجزائريين وتفشي الممارسات التعسفية والمجحفة في حقهم، لكن خلفية أعمالهم كانت *إدماجية*، كأعمال *ألبير تروفيموس Albert Truphémus* و*رونيه كاتالا René Cathala*. لذلك حمل الأدباء الجزائريون على عاتقهم مهمة تصوير الواقع الريفي في أعمال أدبية مكتوبة بالفرنسية بغرض استرجاع الأرض ومن ثم استرجاع الهوية والحرية. (Ibid., 2017)

لا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لتمثيل الريف أدبيا باللغة العربية، حيث تستجيب أغلب الأعمال التي تعنى بقضايا الأرض ومشاكل القرية في الجزائر لأغراض ترسيخ الهوية الجزائرية وتحريرها من القيود الاستعمارية، من خلال تصوير الحقبة الاستعمارية والثورة كخلفية لموضوعها، أو تداعياتها على المجتمع الجزائري بعد الاستقلال.

ويعد *عبد الحميد بن هدوقة* و*الطاهر وطار* من أهم الكتّاب الجزائريين الذين جعلوا من الريف، في مختلف صوره، عنصرا أساسيا في أعمالهم الأدبية. حيث وصف *وطار* الحياة في قرية السبعينات عقب الاستقلال في ظل الثورة الزراعية التي دعا إليها وساندها في رواية *"العشق والموت في الزمن الحراشي"* (1982) والتي تُعد تتمة لرواية *"اللاز"* (1974). (عبد الله، 1989؛ مشارة، 2022)

ونلمس في الخلفية الإيديولوجية للروايتين المجسِّدتين للفكر الاشتراكي السائد في ذلك الوقت تشابها مع مضمون الأعمال الإقليمية الفرنسية التي تبنت التوجه السياسي الحاكم في النصف الأول من القرن المنصرم، من حيث إبرازها للقيم التي تمجد العمل الزراعي وتحاول ردّ الاعتبار للفلاحين والاهتمام بالأرض. حيث يرى بعض الدارسين أن جل الروائيين في تلك الفترة اعتمدوا في أعمالهم الخطاب السياسي السائد:

« (...) la majorité des romanciers de langue arabe (...) ont adopté le discours politique dominant dans les années 70 (...) Ce discours a fait de la réforme agraire la base de son projet politique en incitant les paysans à posséder les terres dans le but de réaliser la promotion sociale (...) » (Daoud, 2002, p. 34)

"(...) تبنى معظم الروائيين الذين يكتبون باللغة العربية (...) الخطاب السياسي السائد في السبعينات (...) وقد كان الإصلاح الزراعي أهم ما ميز المشروع السياسي آنذاك، من خلال حث الفلاحين على امتلاك الأراضي لتحقيق الارتقاء الاجتماعي." (ترجمتنا)

كما نجد فيها، شأنها شأن روايات الريف والأرض عموما، ورود غير ما صيغة أو عبارة تعكس لهجة الشخصيات الفردية أو الاجتماعية، المستقاة في أغلب الأحيان من الموروث الشعبي المحلي العامي. ولا أدل على ذلك من العبارة الشهيرة المتداولة على لسان *"اللاز"* والتي أصبحت بمثابة شعار لبعض أعمال *وطار* المتقدم ذكرها، وهي *"ما يبقى في الواد غير حجاره"*، (وطار، 2008) إذ تمثل في هذا السياق تحديدا، لهجة فردية بحكم استعمال الشخصية لها بشكل متكرر ودائم يميزها عن باقي الشخصيات، ولهجة اجتماعية في الوقت نفسه، لرمزيتها الشعبية والمحلية. فضلا عن كلمات وعبارات استعملها الكاتب بين الفينة والأخرى للتعبير عن الخصوصيات المحلية الجزائرية والريفية، *كالقشابية* التي قام بعزلها بين قوسين عند ذكرها لأول مرة، أو *"ربي أراد هذا"*، المنسوخة عن صيغة عامية، أو *"الدوبل سيس"* (المرجع نفسه، ص 8)، ونحوها من الصيغ المستوحاة من الحياة الاجتماعية المحلية.

يجدر بنا في هذا السياق، أن نشير إلى عمل آخر اتخذ من الثورة الزراعية خلفية لأحداثه، وهو رواية *"الخنازير"* لعبد *المالك مرتاض* (1985)، حيث يصف فيها الحياة في الريف الجزائري *"ضمن العمل الزراعي، ومن خلال شخصية (...) تعيش وسط المزارعين في القرية."* (المعوش، 2012، ص 87)

من جهة أخرى، تُعتبر أعمال *عبد الحميد بن هدوقة* من أكثر المؤلفات الجزائرية تمثيلا للحياة في الريف والقرية. حيث تعكس روايته *"ريح الجنوب"* (1971) *"التناقضات الاجتماعية في الريف الجزائري بعد الاستقلال"* (شوار، 2018) ولا تخلو بدورها، كغيرها من روايات الريف العربية، من إشارات لغوية للحياة الاجتماعية في القرية ومن ألفاظ وصيغ محلية عامية. كما تَبرُز الملامح الريفية في *الدشرة* الجزائرية بكل أبعادها في عمله الآخر *"الجازية والدراويش"* (1983) الذي يصور فيه الصراع الأزلي بين الريف والمدينة، (عبد الله، 1989، ص 93؛ بتقه، 2009، ص 331) ولعل في الطريقة التي استهل بها *بن هدوقة* روايته هذه خير دليل عن ريفية ومحلية مضمونها القريب من حيث الرمزية ودلالات بعض العناصر الإيحائية من الجو الإقليمي الريفي الفرنسي العام، كما رأينا مع الريف الموصوف في لبنان:

"قبل ميلاد الزمن كان الجبل، وكانت العين، وكان الصفصاف، ومع ميلاد الزمن، ولدت الجازية، والدراويش، و"السبعة"، والرعاة، والشامبيط. وهكذا بدأت القصة..." (بن هدوقة، 1991، ص 5)

حيث ترتبط تلك العناصر، في المخيال الجمعي، بتصورات دينية وأسطورية متأصلة في الثقافة والأعراف والتقاليد الجزائرية (Daoud, 2002, p. 99)، على غرار كثير من المجتمعات والثقافات التي تصف ذلك أدبيا من خلال أعمالها الإقليمية، أو المحلية، أو الريفية، أو الشعبية بشكل خاص.

صدرت عدة ترجمات فرنسية لأعمال *وطار وبن هدوقة*، أبرزها تلك التي قام بها *مارسيل بوا Marcel Bois* الملم والمتشبع باللغتين والثقافتين العربية/الجزائرية والفرنسية، (ياسين، 2018) نذكر منها: *Le vent du sud (1975)*، *Djazya et les derviches (1992)*، *Ez-Zilzel (1977)*.

أما فيما يخص الأدباء الجزائريين الذين تناولوا موضوع الريف في كتابتهم بالفرنسية، فقد تزامنت أعمالهم مع الحقبة الاستعمارية والثورة وجاءت حاملة لرسالة كفاحية تسلط الضوء على حياة الفلاحين والقرويين الجزائريين البائسة تحت نير الاحتلال. حيث عايش مؤلفو تلك الأعمال الأدبية الأحداث مباشرة، وجاء بعضها في صورة سيرة ذاتية (وهو ما يذكرنا مرة أخرى بثلاثية *بانيول*) تروي معاناة الشعب الجزائري، في الريف بشكل خاص، خلال الحقبة الاستعمارية. فكان *"الحريق" L'Incendie* (1954) لمحمد ديب صورة حية عن مأساة الجزائريين في الريف التلمساني وأوضاعهم المزرية، حيث تتضح فيه رؤية المؤلف المتوقعة للاندلاع الوشيك للثورة. (Bonn, 1985, p. 29) واللافت للانتباه في رواية *"الحريق"*،

إعطاء المؤلف الكلمة لفئة الفلاحين المهمشة لإبداء رأيهم، بتمثيلها أدبيا في صورة لهجة اجتماعية مبتكرة، تتجلى في غلبة الحوار في نصه الروائي:

« (...) Le texte (...) pourrait s'appeler (...) 'conversations en Algérie' (...) : c'est d'une conversation de paysans à l'autre, que Dib nous montre (...) les mécanismes de la prise de conscience qui va de pair avec la prise de la parole (...) de la création d'un langage paysan (...) On assiste à la création d'une parole de ceux qui n'ont jamais parlé (...) » (Bonn, 1985, pp. 31-32)

"(...) يمكن عنونة نص الحريق (...) بـ"محادثات في الجزائر"(...): حيث يكشف لنا ديب، بالانتقال من حوار لآخر بين الفلاحين (...) عن الآليات التي تحكم تنامي الوعي الذي يتماشى مع التكلم (...) وعن ابتكار لهجة فلاحية (...) فنشهد بذلك نشأة صوت أولئك الذين لم يُتَح لهم التعبير عن ذواتهم (...)"

(ترجمتنا)

كما وصف *مولود فرعون* و*مولود معمري* حياة الريف القاسية في منطقة القبائل إبان الفترة الاستعمارية في أعمال *كـ"نجل الفقير" Le fils du pauvre* (1950) و*"الدروب الوعرة" Les chemins qui montent* و*"الأرض والدم" La terre et la sang* و*"الربوة المنسية" La colline oubliée* (1952) و*"غفوة العادل" Le sommeil du juste*(1956). وسُخِّرت اللغة في تلك الأعمال، كما في رواية محمد ديب، لإثبات الهوية والوجود الجزائري، *بـ"إطلاق العنان للألسنة وتحرير الكلمة المحتكرة"*. (Soukehal, 1999, p. 21)

تعج إذن الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، والتي اتخذت من الريف خلفية لها، بالمظاهر المحلية التي تنعكس في اللهجات الاجتماعية والفردية. ولعل ملامح البيئة أو الطبيعة الموصوفة في أعمال *فرعون* و*معمري* هي الأقرب رمزية من البيئة البروفنسية، بحكم التضاريس الجبلية لمنطقة القبائل وثروتها النباتية المماثلة (كما هو الحال في لبنان)، كأشجار الأرز والزيتون والتين، والأعشاب العطرية كالصعتر والريحان، والينابيع والوديان، وما لها من مكانة خاصة وقيمة رمزية في الثقافتين.

وتشير *نسرين شكري* في ترجمتها *"ابن الفقير"* إلى وصف الطبيعة الملازم لبعض الأعمال الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، وخصوصا الريف والقرية القبائلية في هذا النوع من الآداب:

"(...) علينا أن نعلم أن له معالم خاصة بحكم أنه يستقي جمالياته من الأرض والتاريخ العظيم لتلك الأمة التي عاشت لقرون تحاصرها الجبال التي نحتت طباعها وعاداتها." (فرعون، 2014، ص 14)

نستنتج مما سبق، أن ما يجمع بين الأدبين الفرنسي والعربي من حيث التجليات الإقليمية أكثر بكثير ممّا يفرقهما. فكلاهما يزخر بمؤلفات تصف الخصوصيات المحلية والطبيعة والبيئة الجغرافية وصفا مثاليا رومانسيا، أو واقعيا عميقا يعكس حالة اجتماعية معينة. ولئن كان أدب الريف في العالم العربي أكثر جدية في معالجته لقضايا الأرض ومشاكل القرية، وأكثر نضالا ودفاعا عن الهوية المطموسة، فإنه يشترك مع نظيره الفرنسي الإقليمي بشكل عام من حيث تجسيده لشتى أنواع اللهجات الاجتماعية والفردية ذات البعد المحلي، على لسان الشخصيات الريفية التي تستعمل اللهجة العامية المترجمة كتابة. وقد يُخيَّل لنا للوهلة الأولى أن الاختلاف يكمن في كون الأعمال العربية لم تخرج في مجملها من فلك العربية الفصحى، ولم تلجأ للعامية إلا في مواضع معينة كالحوار مثلا. لكن عند التمعن في كثير من الأعمال الفرنسية الإقليمية التي يمكن أن تُصنَّف كأعمال بروفنسية كما رأينا من قبل، نلاحظ أنها تستجيب للقاعدة ذاتها، وأن الملامح المحلية لا تظهر بالضرورة في المستوى العامي، بل نلمسها في تنويعات أخرى تحترم عموما اللغة الفرنسية المعيارية. من المؤكد إذن أن العرف الأدبي العربي معتاد على اللون المحلي بكل أبعاده، وله قابلية أو استعداد "فطري" لتلقي النوع الإقليمي الفرنسي من خلال الترجمة. لكن الصعوبة لا تبرز في اختلاف التركيبة الشكلية للّغتين فحسب، بل أيضا في اتساع الرقعة الجغرافية العربية، وتباين البيئات والثقافات واللهجات المحلية العربية، فأيها يصلح ليكون المكافئ الأقرب لنقل الصبغة المحلية البروفنسية للقارئ العربي وتعريفه بها؟ قد يحسم أصل المترجم أو جمهور القراء الذين ستُوجَّه لهم الترجمة هذا الجدل، حيث يُعتبر الوعاء الثقافي واللغوي لبعض البلدان العربية، كما رأينا بالنسبة للبنان والجزائر، أكثر مطواعية لاستيعاب الغرابة البروفنسية الفرنسية، لتشابه التضاريس وبعض الرموز المحلية، ولإمكانية اقتراض الصيغ الفرنسية (وهو ما استعمله الأدباء الجزائريون في كتابتهم العربية عند نهلهم من الثقافة الشعبية الجزائرية) دون إثارة دهشة وتعجب قرّاء الترجمة في أقطار عربية أخرى.

ولأن هذا النوع من الأعمال لا يخلو من العنصر المحلي والاجتماعي والأداء الفردي المميز لبعض الشخصيات النموذجية، فإنه من الضروري التوقف عند البعد الشفهي لتلك اللهجات الممثلة أدبيا وكيفية تحويله كتابة في الفرنسية والعربية، ومدى صعوبة ترجمته بين لغتين تختلفان جذريا، على مستوى الشكل والنطق.

II-المبحث الثاني : ترجمة مظاهر الشفهية في الكتابة الأدبية

II-1-الشفهية في الأعمال الإقليمية

تتجسد الشفهية في الأعمال الإقليمية الفرنسية والعربية في صور مختلفة وبدرجات متفاوتة، بحكم استقاء عناصرها الأدبية، وخاصة تلك التي تأتي على لسان الشخصيات في خطابهم المباشر، من الواقع الإقليمي المحلي ومن الكلام المنطوق الذي يحاول المؤلف أن ينقله كتابة بأكبر قدر من الأمانة أو يقلده لابتكار لهجة فردية أو اجتماعية مميزة ومطبوعة بسمات خاصة. وسنرى أن أكثر مظاهرها تتجلى في الجانب الصوتي أو الإملاء الخاص للكلمات والصيغ التي غالبا ما يتم عزلها مطبعيا لإبراز هذا الجانب الشفهي.

تؤكد الدراسات والأبحاث الحديثة اتصال الشفهية بالأعمال الإقليمية، وأن بواكير "نشأتها" أدبيا في فرنسا تجلت تحديدا في النوع الإقليمي من خلال النقل الكتابي لمختلف مظاهر التنوع اللغوي ذات البعد الشفهي:

« La transcription de la variation linguistique (niveaux de langue, accents, rythme, ton) propre à certains personnages est d'abord réservée au valet ou au paysan de la comédie classique puis elle s'étend au dialogue du roman avec George Sand. » (Robert, 2010, p. 534)

"جاء أول تجسيد كتابي للتنوع اللغوي (المستويات اللغوية واللكنة والإيقاع والنبرة) المميز لبعض الشخصيات على لسان الخادم أو الفلاح في الكوميديا الكلاسيكية، ليشمل فيما بعد الحوار الروائي عند جورج صاند." (ترجمتنا)

وتطور تجسيد الشفهية لاحقا بلجوء بعض الأدباء -ومن بينهم *ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé ولويس-فرديناند سيلين Louis-Ferdinand Céline وريموند كونو Raymond Queneau وغي دو موباسان Guy de Maupassant*- إلى أشكال أخرى تمثلها، كإدراج *"الكلمات العادية"* أو *"الصيغ الشعبية والعامية"* أو *"الثرثرة"* أو سرد الأحداث القصصية على لسان *"شخصية راوية"* وغيرها من الأساليب الشفهية. (Ibid.)

عادة ما يتم ربط الشفهية بكل ما هو شعبي أو تقليدي أو فولكلوري، ممّا يقودنا منطقيا إلى اعتبارها مظهرا ملازما للأعمال الإقليمية التي تعكس الملامح الشعبية وتترجمها كتابة، حيث تُصَنَّف الثقافة الريفية أحيانا كجزء من الأدب الشعبي الذي يعد بدوره *"تراثا شفهيا"* و*"فلكلورا غير مدون."* (الشبلي

وأوغلو، 2019، ص 2) ومن ثم يمكن القول إن الأدب الإقليمي أو الريفي سمح للآداب الشفهية المحضة بالبقاء وعدم الزوال، من خلال توظيف عناصرها في المؤلفات المكتوبة.

ثمة من يرى أن ترجمة الكلام المنطوق كتابة وإبراز البعد الشفهي لكل ما يمثل جانبا صوتيا في أي نص مكتوب مهمة فاشلة، وأن معالم الشفهية تضمحل بمجرد أن يتم تحويلها إلى مادة ملموسة، (عكاشة، 2007، ص 227) حيث لا تتضح فيها الخصائص التي تميز نطقا معينا أو لكنة ما عن غيرها. (محمد عطية، 1995، ص 26؛ كما ورد في المرجع السابق)

لذا فإن بعض النقاد ينكرون وجود ما يسمى باللهجة الفردية في الأدب ويعدّونها حكرا على الكلام المنطوق، كما يعتبرون أن تمثيلها كتابة لا يعدو أن يكون سوى تقليد أو محاكاة لما هو في جوهره شفهي، وهو ما سنتناوله لاحقا عند دراستنا لها من منظوري اللسانيات والترجمة.

ولأن الفردية ميزة أساسية في التأدية الشفهية، فإن علماء اللغة كـ*جوزيف فندريس Joseph Vendryes* يرون في ذلك سببا من الأسباب التي تحول دون تجسيدها كتابة، بما أن الأخيرة مشتركة ومقننة ومنظمة. كما يرون استحالة الوصول إلى *"رسم واحد كامل"* يمثل الاختلافات المحلية المتعلقة بالنطق وما يمكن أن يشكله من إبهام بالنسبة للقارئ الأجنبي الذي لا معرفة له بالنطق الأصلي، لا سيما أن الكلام المنطوق يتغير ويتطور بينما تبقى الكتابة ثابتة لا تتطابق بالضرورة مع ما يطرأ على اللغة المحكية من تحولات. (فندريس، 2014)

علاوة على ذلك، لا يمكن للرسم، إذا ما وُفق في نقل نطق محدد بأكبر قدر من الوفاء، أن يعكس دائما بعض أبعاده الخفية ووظائفه غير اللغوية، خصوصا عند اختلاف أصول القراء. حيث يمكن، استنادا لما توصل إليه *فندريس* (المرجع نفسه، ص 406)، لقارئ الكتابة الراسمة لميزة صوتية معينة أن يدرك دلالتها الإيحائية إذا كان يتكلم اللغة نفسها، فيما لا يتحقق ذلك بالضرورة بالنسبة لقارئ لا إلمام له بتلك اللغة ولا بذلك النطق. وتتضح أهمية الترجمة في هذه الحالة، وصعوبتها في الوقت ذاته، حيث يضطر المترجم إلى البحث عن سبل أخرى لابتكار رسم يناسب اللغة التي يترجم إليها، فيؤدي المساس بالرسم الأصلي لا محالة إلى حدوث خسارة على مستوى الشكل والمغزى وراء ذلك النطق. هذا ما سنوضحه لاحقا عند تحليل اللكنة الجنوبية في الثلاثية والطريقة التي ميز فيها المؤلف، من خلال الرسم، النطق الخاص لبعض الحروف ومدى صعوبة نقله بكل خصوصياته وشحنته الدلالية إلى العربية.

لذلك لا يكتفي المؤلف أو الكاتب المسرحي، كما يؤكده محمود *عكاشة*، بالنقل الصوتي للكلام المنطوق، بل غالبا ما يلجأ لوسائل داعمة وتعليقات وإضافات شارحة من شأنها أن توضح كل ما يصاحب ذلك البعد الشفهي من *"إشارات وإيماءات جسدية"*، (عكاشة، 2007، ص 235–236) وقد تتجلى تلك الوسائل في *التوجيهات المسرحية Didascalie* مثلا، التي تعوض القيمة الصوتية المفقودة في الكتابة. وهو ما يسميه البعض *بالكتابة على الكتابة sur-écriture*[1]. (Meschonnic, 1982, p. 17)

ويمكن في هذا السياق تحديدا أن يبرز التداخل بين الشفهية والكتابة عندما تكون الأخيرة موجهة للعرض أو الأداء الشفهي، وتلك غاية المسرحيات المكتوبة مثلا، حيث تُؤَلَّف خصيصا بأسلوب شفهي يتماشى مع مقتضيات العرض المسرحي المؤدى شفهيا أمام الحضور، ويسميها البعض بـ*الشفهية المسرحية* أو *المزيَّفة Oralité mise en scène/simulée*. (Pustka, Dufter, & Hornsby, 2021, p. 125; Courdès-Murphy & Jansen, 2021, pp. 149-150) وهي شفهية نلمسها أحيانا في ثلاثية *بانيول* المتأثر على الأرجح بخلفيته الأصلية ككاتب مسرحي ومخرج سينمائي.

سواء أنجحت الكتابة في نقل الكلام المنطوق أم لم تنجح، فمن المؤكد أن الشفهية أساس الكثير من الأعمال الأدبية المكتوبة وأصلها الذي انبثقت عنه، وما الكتابة إلا تثبيت مادي للصورة المعنوية للكلام في جميع اللغات والثقافات، وفي مقدمتها العربية التي تستمد حسب بعض الباحثين تراثها السردي المكتوب من قاعدة شفهية:

"إن كثيرا من المسرودات المتوارثة لا يمكن فصلها عن تكوينها الشفاهي وإن وصلتنا مكتوبة، فقد استمرت ظاهرة المشافهة لكثير من المرويات والمسرودات في التراث العربي لحقب كثيرة، مثل السير الشعبية وألف ليلة وليلة وغيرها، ثم دونت في مراحل لاحقة." (عطية جمعة م.، 2017، ص 133)

---

[1] استعملت الباحثتان الكيبيكيتان *جان ديمير Jeanne Demers* و*ليز غوفن Lise Gauvin* هذا المصطلح للدلالة على إجراء يقوم به كاتب القصة بشكل خاص لإعادة خلق الجو القصصي الشفهي وإحداث أثره عند قارئ القصة، حيث يقوم بكتابة أولى يصف فيها السياق الزمني والمكاني والمحيط الذي ترد فيه الأحداث وصفا خارجيا يُرسل القارئ إلى عالم القصة الأصلي (كما تم سردها شفهيا)، ثم ينتقل إلى الكتابة الثانية التي تروي الأحداث. وهو حسب الباحثتين إجراء شاع استعماله عند كتّاب القصة في كيبك وفي فرنسا كما عند *موباسان Maupassant*. (Demers & Gauvin, 1976, p. 18)

تجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن الشفهية في العربية كانت ولا زالت حسب بعض الباحثين تُوظَّف في كثير من المجالات، أبرزها الدينية والأدبية، حيث تعتبر عمليتا الحفظ عن ظهر قلب والقراءة الشفهية أو الإلقاء من أهم الوسائل المستعملة في اكتساب المعارف وتعلم القرآن الكريم. وهذا ما يميز العربية عن غيرها من اللغات التي احتلت فيها الكتابة مكانة رئيسة، فإلى جانب اعتمادها الكتابة، لم تتخل عن الجانب الشفهي الذي يُعدّ صفة من صفات التراث العربي بشكل عام. (Ghazzali, 2011, p. 10) كما يؤكد اللغويون أن صفة الإلقاء أو القراءة الشفهية لم تتلاش لصالح القراءة الصامتة للأعمال المكتوبة، في معظم اللغات والثقافات، إلا حديثا، مع البدايات التكنولوجية التي قللت من التجمعات بين الأفراد، وأن أكثر المؤلفات التي صيغت على نحو كتابي في الأساس كانت غايتها الأولى أن تُقرأ شفهيا. (أونج، 1994، ص 222–223) وسيتضح لنا ذلك عندما تصادفنا في أعمال *بانيول* مثلا بعض المقاطع المميزة من الناحية الصوتية، حيث يجد القارئ نفسه يرددها لا شعوريا بصوت مجهور ليتحسس موسيقاها وإيقاعها الرنان، لأن المؤلف استمدها من أصل شفهي، كما هو الحال بالنسبة للكنة جنوب فرنسا المميزة أو لطريقة نطق بعض الشخصيات (الأطفال مثلا) ذات التهجئة الخاطئة.

يندرج هذا التمثيل الكتابي المميز للنطق واللكنة والجانب الصوتي والشفهي بشكل عام، ضمن ما يُعرف *بلهجة "العين" Eye-Dialect*، حيث ينتبه القارئ مباشرة لأي خلل أو استثناء كتابي لا يحترم الإملاء المعياري، وهو ما يحدث عادة عند النقل الصوتي للّهجة الإقليمية. (H. Bowdre Jr, 1964, pp. 1-2) هذا ما بيّناه أعلاه بخصوص المؤشرات المرئية التي يستعملها *بانيول* في الثلاثية لتحديد اختلاف النطق والتهجئة، والتي يلاحظها القارئ مباشرة ككتابة خاصة تميز كلام الشخصية ولهجتها الشفهية.

وإلى جانب الصعوبة الموضوعية التي تواجه الأديب أو الكاتب الذي يحاول إدماج العنصر الشفهي لإضفاء طابع واقعي على حديث شخصياته مثلا، ويتعذر عليه أحيانا ترجمة الخطاب المنطوق برموز مكتوبة، فإنه قد يتعرض أيضا للنقد أو الرفض حيث غالبا ما تكون تجليات الشفهية عامية أو محلية، وهو ما لا تتقبله بعض اللغات والثقافات في أدبها. فضلا عن أن الشفهية في حد ذاتها، لارتباطها بالثقافة والتقاليد الشعبية، تعاني حسب اللغويين من بعض التهميش خصوصا عند مقارنتها بما يعد أدبا مكتوبا *"راقيا"*. (كالفي، 2011/1984، ص 12)

فمن الأهمية بمكان التذكير بأن الشفهية، حتى في حيزها الضيق غير المُمَثَّل كتابة، لا تحظى بموافقة الجميع في الساحة الأدبية العربية مثلا، أو أن البعض يتحفظ على الأقل على اعتماد عناصرها

في العمل الأدبي، خاصة عندما يتعلق الأمر بتوظيف مظهر من مظاهرها، ألا وهو العامية كما سنراه في الفصل الثاني من عملنا. وقد يقف ذلك عائقا أمام مترجم آثار الشفهية الأصلية في الأعمال الفرنسية كثلاثية *بانيول*، حيث يضطر لتبني موقف ترجمي محدد يقضي إما بإدراج العامية وإما بالتضحية بالجانب الشفهي لصالح العرف العربي السائد الذي يميل لتغليب اللغة الفصحى. وتوصلت بعض الدراسات في هذا الصدد، إلى أن الأدباء المعارضين للشفهية قد يناقضون مبدأهم عن غير وعي منهم بلجوئهم إليها في مؤلفاتهم، كما هو الأمر بالنسبة لـ*الطاهر وطار* الذي تمثل أعماله في بعض صورها أبعادا شفهية، رغم بغضه الصريح لها. (Ladkany, 1993, p. 140)

يأتي هذا الموقف السلبي إزاء الشفهية في سياق نظري عام يقابل الشفهي بالمكتوب ويحصر حدود الخطاب المحكي في الأداء الشفهي والعكس صحيح، وتلك رؤية نمطية تختزل الكثير من الاعتبارات حسب *هنري ميشونيك Henri Meschonnic*:

« L'idée semble (…) d'une évidence ancienne, incontestable, que l'oral soit le parlé, que le passage à l'écrit soit la perte de la voix, du geste, de la mimique (…) De Platon à Derrida, la voix est la vie, l'écrit par lui-même est mort. » (Meschonnic, 1982, p. 12)

"لطالما ساد الاعتقاد (...) الراسخ الذي لا جدال فيه بأن الشفهية هي اللغة المحكية، وأن الانتقال إلى الكتابة يؤدي إلى ضياع الصوت والحركة والإيماءات (...) فالصوت بالنسبة لأفلاطون قديما أو ديريدا حديثا، هو الحياة، أما الكتابة في حد ذاتها فتحكم على نفسها بالموت." (ترجمتنا)

حيث يرى أنهما قد تتداخلان فيما بينهما، حيث نلمس ملامح الشفهية في النص المكتوب أو نجد في الخطاب الشفهي عناصر تخص الكتابة عادة. لذلك يرفض *ميشونيك* النظرة النمطية التي تجرد الشفهية من *"منطقية وتحضر"* الكتابة، والتي سادت لفترة طويلة في الأوساط الإثنولوجية والأدبية، (.Ibid) معززة بذلك التهميش الذي عانت منه الأعمال الإقليمية التي تعتمد بشكل كبير على العنصر الشفهي.

بغض النظر عن توفيق الكتابة في تمثيل العناصر الشفهية أم لا، فممّا لا شك فيه أن مصير كثير من اللهجات الفردية أو المحلية أو الاجتماعية ذات الطابع الشفهي أن تتجسد ماديا في صورة مكتوبة، خاصة في المجال الأدبي. كما أن الشفهية في جميع الأحوال، هي الأساس الذي تنطلق منه أي كتابة

ولا وجود للأخيرة في غياب الأولى. (أونج، 1994، ص 44–45) حيث أطلق اللغوي *إينار هوغن* *Einar Haugen* على هذه الصورة المادية للّهجات الشفهية اسم *اللهجة المكتوبة* *Grapholect* (Haugen, 1972, p. 514) وهي التي تسمح، حسب والتر *أونج* *Walter Ong*، بإكساب الشفهية المكانة التي تستحقها عندما تخرج من حيزها "المجرد":

"واللهجة المكتوبة لغة تتجاوز اللغة المحكية، تكونت من خلال وجودها الكامل في الكتابة. والكتابة تعطي اللهجة قوة تند عن تلك التي تكون لأي لهجة شفاهية خالصة." (أونج، 1994، ص 44)

وبالعودة إلى الأعمال الإقليمية الفرنسية والعربية في شتى صورها، يتضح لنا أن معالم الشفهية فيها تبرز على نحو جلي في المقاطع الحوارية على لسان بعض الشخصيات النموذجية التي تستعمل العامية أو اللهجة المحلية في أحاديثها اليومية. لكن ثمة من يرى أن تدخل المؤلف لتكييف كلام شخصياته بشكل يحاكي أصله الشفهي قد يمحو كل ملامح الشفهية، لأنه يعدّل ويصحح و*"يخطط"* لإخراج خطابها في أبهى حلة، حتى وإن صيغ بالعامية مثلا، أي إن اللهجة تفقد جانبها العفوي بمجرد ترجمتها كتابة، وبالتالي تختفي معالم الشفهية في ذلك العمل الأدبي. (ضيف الله، 2017، ص 14) ولا نتفق إلا نسبيا مع هذه الرؤية، حيث نعتقد أن استعمال العامية أو اللهجة الإقليمية الخاصة بمنطقة ما في العمل الأدبي، سواء أعدّل المؤلف فيها أم لم يعدّل، يوحي تلقائيا ببعدها الشفهي لأنها عادة ما تصاغ بشكل يخالف اللغة المعيارية ولا يمتثل لقواعد الصحة النحوية في الفرنسية مثلا، وتلك ميزة شفهية.

ومن الأمثلة على ذلك، غياب صيغة النفي «*ne*» عند *ليلي* *Lili*، إحدى شخصيات *بانيول* في الثلاثية، بشكل متكرر يميز لهجتها الفردية والاجتماعية في آن معا. وهو "خطأ" أسلوبي شائع الاستعمال على المستوى الشفهي، وروده في العمل الأدبي لا يدع مجالا للشك في أصله الشفهي، رغم تحكم المؤلف في اللغة المعيارية و"تلاعبه" بالأسلوب السردي بشكل عام ليلائم العرف الأدبي الفرنسي. ويعد غياب صيغة النفي هذه، حسب بعض الدراسات، خاصية شفهية كانت تطبع كلام سكان *مرسيليا* والجنوب الفرنسي في فترة زمنية محددة (عشرينيات القرن 20)، ولهجة الطبقة الاجتماعية الشعبية بشكل عام. (Courdès-Murphy & Jansen, 2021, pp. 153-154)

كما أن كتابة العامية قد تخضع لعلامات ترقيم خاصة أو إشارات مطبعية استثنائية تعزلها على مستوى الشكل، للتأكيد على الاختلاف الذي يميزها عمّا هو معياري في الكتابة "العادية". فتصبح الشفهية

في هذه الحالة واضحة مهما حاول المؤلف تمويهها، ومن النادر في نظرنا أن يحدث ذلك، لأن استعمال هذه التنويعة اللغوية ذات البعد الشفهي غالبا ما يكون مقصودا ويؤدي وظيفة محددة في السياق العام للعمل الأدبي، كما سنوضحه لاحقا في الفصل الثاني من بحثنا.

ومن بين أكثر علامات الترقيم شفهية، نقاط الحذف. حيث أشار *هنري ميتران Henri Mitterand* إلى استعمالها المكثف من لدن الأدباء الفرنسيين *كالأخوين غونكور Les frères Goncourt وسيلين* لتحديد وتيرة الخطاب الشفهي المتقطعة، وهو ما يميز *"عفوية اللهجة الشعبية المرتجلة"*. (Mitterand, 1997, p. 230)

نعتقد إذن أن أبعاد الشفهية، لا ملامحها، يمكن أن تتأثر عند تحولها كتابة حيث لا تبرز وظيفتها بالشكل الذي تؤدى فيه شفهيا، لأنها تفقد جزءا كبيرا من قيمتها الصوتية المسموعة أو المنطوقة وما يصاحبها من نبرة صوت معينة، مهما حاول المؤلف أن يميزها بالوسائل الكتابية الداعمة أو بالشرح. وهو ما بيّناه بالنسبة لبعض المظاهر الشفهية الممثلة في الأعمال الإقليمية، كالمواويل عند *ميخائيل نعيمة* أو المقاطع الغنائية عند *بانيول* أو *ميسترال*، والتي لا تكتسب قوتها الرمزية والدلالية إلا عندما تُلقى جهرا وتُسمع. والأمر نفسه يصدق على الأحاجي والحكايات المستمدة من التراث الشفهي والتي تتخلل أعمال غير ما كاتب جزائري، على غرار بعض أعمال *الطاوس عمروش* التي أسقطت الخصوصيات المحلية للموروث القصصي الشفهي لمنطقة القبائل بغرابتها على الكتابة الفرنسية، كما في مجموعتها القصصية *Le grain magique (1966)* التي تضم حكايات وأساطير وحكم من التراث القبائلي وقصائد ترجمها *جان عمروش* في*Chants berbères de Kabylie (1939)*. (Déjeux & Pantucek, 1986, p. 5; Sellès, 2008, pp. 17-18) ولم تكتف *الطاوس عمروش* بتوثيق ذلك التراث كتابة، بل حرصت على تأديته غناء كما سمعته وتلقته شفهيا، وذلك خير دليل على قوة الصوت المعبرة التي لا تنجح الكتابة دائما في إيصالها. هذا ما أكده *جان عمروش* في مقدمة عمله المذكور أعلاه حيث أشار إلى الخسارة الناجمة عن نقل الأغاني الشفهية كتابة وإلى لغة أخرى، من حيث جماليتها وبعدها الوجداني:

« Si je tente (…) de décrire leur [ces chants] charme, je sais bien que je n'atteindrai pas le foyer de leur rayonnement, la source où naissent les larmes qu'ils font verser. Je me demande si ces chants, (…), portés dans une langue étrangère, ne paraîtront pas dépouillés de leur poésie. » (Amrouche, 1986, p. 12)

"أعي جيدا أنه إذا حاولت (...) وصف جمال [هذه الأغاني الشفهية]، لن أستطيع إدراك مواطن إشراقها أو مصدر نبرتها الوجدانية التي تهز المشاعر. لا أعلم إن كانت (...) ستحتفظ بشاعريتها عند كتابتها بلغة أجنبية." (ترجمتنا)

ومن المفارقة أن القوة الرمزية للكلام لا تتجسد في كل ما هو متلَفَظ ومنطوق فحسب، بل أيضا في الامتناع عنه والتزام الصمت. ويعد ذلك أحيانا حسب بعض الباحثين، طبعا من طباع سكان الريف الذين يعتبرون الكلمة شيئا ثمينا ومقدسا، ويصعب تمثيل هذا التناقض في الأداء الشفهي المقتصِد في الكلام كتابة:

« Les paysans de la montagne (...) parlent peu mais ils savent le prix et le pouvoir des paroles sur les êtres (...) Leur langue a gardé une dimension sacrée ; chez eux le culte de la terre s'est perpétué par voie orale, ils s'expriment aussi par des gestes dont certains sont restés codés (...) ; ils s'expriment par le silence. Si bien que transcrire leurs paroles c'est déjà les trahir. » (Verrier, 1993, p. 127)

يتحدث هنا *جان فيرييه Jean Verrier* عن إخفاق *إدريس الشرايبي* في نقل صوت سكان الأطلس الريفي المغربي في عمله*Une enquête au pays (1982)* ، لأنه جسد شفهيتهم بشكل مغاير من خلال تصوير لهجتهم كتابة حيث لا مجال للصمت المعبّر والمميز لشخصيتهم. على الرغم من أنه حاول في الوقت نفسه تمثيل البعد الشفهي للّهجة المغربية الدارجة عبر ترجمة الصيغ العربية المحلية بالإبقاء على خصوصياتها في كتابته بالفرنسية، والطريقة المحلية لنطق الكلمات الفرنسية بشكل خاطئ. (Ibid.)

لكن نقل الصمت قد يتجلى في صورة أخرى من خلال إخماد صوت الشخصية المباشر، وإيصاله عبر أساليب سردية غير مباشرة يلجأ إليها المؤلف لوصف لحظات الصمت الحاملة لمعنى معين. فيحدث في العمل الأدبي ما يسمى *بأثر الصمت effet de sourdine*[1] كما أشار *إليه عبد الله واعلي علمي Abdallah Ouali Alami* في تحليله لبعض مظاهر الشفهية في رواية *"صخرة طانيوس" Le Rocher de Tanios (1993)* ذات الخلفية الريفية، والتي عكس فيها *أمين معلوف Amine Maalouf* قوة الصمت الدلالية عند بعض الشخصيات في البيئة الجبلية اللبنانية، كما في السياق المذكور أعلاه، عبر

[1] يعود المصطلح الأصلي *لليو سبيتزر Leo Spitzer* الذي أطلقه على أسلوب *راسين Racine* الكلاسيكي العقلاني والذي يلجأ إلى أساليب تعبير مخففة على مستوى القافية والإيقاع مثلا. (Spitzer, 1970)

الإشارة إليها بشكل أو بآخر في أكثر من موضع دون إكساب الشخصية، بطبيعة الحال، لهجة مباشرة. (Ouali Alami, 2003, pp. 39-40)

تتضح لنا مرة أخرى مهمة المترجم الشائكة عند التعامل مع العناصر الشفهية المقحمة في العمل الأدبي المكتوب. فهو يترجم نوعا ما انطلاقا من لغتين، لغة الكتابة الأصلية واللغة الشفهية التي قد تكون لغة أجنبية ثانية استقى منها المؤلف بعض الخصوصيات اللغوية المحلية أو ترجمها مباشرة باللغة التي يكتب بها. وينبغي أن يكون المترجم متفطنا لتلك الازدواجية وعلى قدر كاف من الإلمام باللغتين ليتمكن إلى حد ما من تحقيق الأثر المكافئ الذي تحدثه الشفهية المميزة لخطاب بعض الشخصيات ولهجتها الفردية والاجتماعية.

غير أن تمثيل الشفهية كتابة، أو ترجمة العناصر الشعبية والمحلية ذات الطابع الشفهي في الأعمال الأدبية غالبا ما يخضعان لإجراءات فنية، كما بيّنا فيما تقدم، تماشيا مع معايير الكتابة السردية وقالب النص الجمالي، خاصة في بعض الأنواع الأدبية كالقصة. (Gaillard, 1993, pp. 134-135) وذلك ما يؤخذ على الكتابة، حيث يضيع فيها جزء معتبر من الشفهية ولا تُنقل بأمانة تامة بما أنها تتعرض للتغيير بصورة أو بأخرى، سواء أكان ذلك للضرورة الفنية أم لاستحالة تحقيق التطابق بين الشكل الكتابي والصوت الأصلي.

مهما يكن الأمر، فإن الشفهية المجسدة في الأدب المكتوب ليست حكرا على اللغات ذات التقاليد الشفهية السائدة والراسخة في ثقافات أكثر من غيرها. ولا يكاد يخلو أي نص أدبي، سواء أكان فرنسيا أم عربيا، أو إقليميا أم غير إقليمي، من آثار الشفهية التي تضفي حيوية على سرد الأحداث التي قد تصبح رتيبة أو مملة ما لم تتخللها مقاطع حوارية مميزة من حيث الشكل وعلامات الترقيم، أو اللغة المحررة من القيود النحوية الصارمة والتي تلامس أحيانا شعور القارئ بشكل أكبر.[1] (Newman, 1995, p. 40)

تبعا لذلك، لا يمكن مقاربة اللهجة الفردية والاجتماعية من منظور ترجمي دون الإحاطة بمظاهرهما الشفهية في الكتابة الأدبية، وتحديدا في الأعمال الإقليمية، حيث تبرزان على نحو جلي في الاستعمال

---

[1] تتجلى "استراحة" القارئ من رتابة الوصف السردي في مقولة لـ*ناتالي ساروت* *Nathalie Sarraute* ذكرها *أنطوني نيومان* لإبراز كتابتها الشفهية المستمدة من تجربتها كطفلة قارئة:

«(…) je m'évadais des longues descriptions de prairies vers les tirets libérateurs, ouvrant sur les dialogues. » (Sarraute, 1983, p. 112; cité dans Newman, 1995, p. 40)

"كنت أهرب من وصف البراري الممّل وأتحرر منه باللجوء إلى الشرطات التي تمهّد للمقاطع الحوارية." (ترجمتنا)

المحلي أو الشعبي أو العامي للّغة؛ لا سيما أن الشفهية غالبا ما تؤدي وظائف متصلة بالمعنى العام لا يمكن تجاهلها في الترجمة. فقد يستعملها المؤلف لتحقيق أثر يحاكي طريقة كلام ونطق الأفراد حسب أصلهم أو انتمائهم الاجتماعي، أو لأغراض جمالية من خلال الصور البيانية المستقاة من الأداء الشفهي كما في الأمثال والحكم، أو كوسيلة نضالية تحمل أبعادا سياسية وعقائدية عبر اللجوء للهجة الفئات المهمشة أو المضطهدة، (Leplaudier, 2006, pp. 5-7) كما أوضحنا بالنسبة لبعض الأعمال الإقليمية التي كُتبت في سياق زمني محدد.

ولعل الوظيفة الأخيرة، أي تلك التي تعكس بعدا عقائديا بشكل عام، أكان صريحا أم ضمنيا، أكثر ما ينبغي الحرص على نقله في الترجمة. ذلك أن الشخصية التي ينسب إليها المؤلف لهجة معينة، والتي دائما ما تتكون في سياق أدبي ذي خلفية إيديولوجية، هي الأساس المحدد لأسلوب وجنس الرواية بشكل خاص حسب *باختين*:

"إن الموضوع الرئيسي الذي 'يخصص' جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية، هو الإنسان الذي يتكلم، وكلامه. (...) المتكلم في الرواية هو دائما، (...) منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية (Idéologème). واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية." (باختين، 1987، ص 101–102)

فالشخصية الأدبية من هذا المنظور الباختيني إنما هي بمثابة *الأنا الآخر alter ego* للمؤلف أو بوقه الاجتماعي والعقائدي، –عندما "يختلط" موقفا الشخصية والكاتب على حد تعبيره–، (المرجع نفسه، ص 103) ومن ثم فإن اللهجة الاجتماعية الممثلة أدبيا تكتسي أهمية قصوى لا يجب إهمالها في الترجمة أو اعتبارها مجرد تنويعة لغوية ثانوية تُستخدم، كما جرت العادة في بعض الأعمال الإقليمية "العنصرية" إزاء المظاهر المحلية الريفية، لغرض ساخر أو ترفيهي محض؛ وهو ما أشرنا إليه من قبل عند الحديث عن الإقليمية الأدبية في فرنسا مثلا.

II-2-مشاكل وصعوبات ترجمة الشفهية الأدبية بين الفرنسية والعربية

انطلاقا من الاعتبار السابق الذي يقضي بكون الشفهية الأدبية مرآة عاكسة لمختلف اللهجات الاجتماعية (والفردية) ذات البعد الإيديولوجي، يتضح لنا أن ترجمة التمثيل الشفهي في النص الأدبي لا يمكن أن تكتفي بنقل الملامح المكشوفة التي تبرز في التباينات اللهجية المحلية أو في النطق المميز، بالنظر إليها من زاوية لغوية محضة، بل يجب إدراك وظائفها وأغراضها المتنوعة والمتصلة بمضمون العمل الأدبي ككل.

وقبل الاهتمام بصعوبة نقل البعد الشفهي الأدبي من الفرنسية إلى العربية، يجدر التذكير بأن اللجوء إلى اللهجة المحلية كعنصر شفهي في الأعمال الإقليمية لا يكون تلقائيا، أو أنه يرد بدرجات متفاوتة حسب الكتّاب وحسب الطبيعة الحوارية لمؤلفات دون غيرها. (Thiesse, 2010, p. 659) لكن استعمالها، مهما كانت وتيرته، غالبا ما يخدم السياق الاجتماعي لذلك العمل كما يعكس لهجة الشخصية الأدبية الفردية أو الاجتماعية. فمن الضروري أن يوليها المترجم أهمية خاصة، لا تقل عن تلك التي يخص بها المظاهر الشفهية الأخرى.

II-2-1-مشكلة التلقي

إن أول عقبة قد تواجه المترجم عند تعامله مع ملامح الشفهية في النص الأدبي هو موقف القارئ العام من التمثيل الشفهي في مختلف صوره، داخل النظام الكتابي المقنن والخاضع لمعايير لغوية سائدة اعتاد عليها، وينطبق ذلك على اللغتين المصدر والهدف. لذا فإن *المقروئية* هي التي تحدد الاستراتيجية التي ينبغي اعتمادها عند نقل هذا النوع من *"الاستثناءات"*، كما أن خيارات المترجم تخضع لا محالة لقيود *إيديولوجية*؛ (Lane-Mercier, 1995) ومن شأن ذلك أن يحول دون تحقيق الأمانة المنشودة متى تبنت الترجمة موقفا يميل كليا إما إلى الأصل وإما إلى الهدف.

فإذا انتهج المترجم مثلا استراتيجية تطمس الخصوصيات الشفهية المميزة للّهجات الفردية أو الاجتماعية تماشيا وتوقعات المتلقي في اللغة المستقبلة، أو امتثالا للعرف الأدبي السائد فيها والذي لا يتقبل حضور عناصر شفهية، فإن نسيج النص الأصلي سيتأثر وستتكون لدى قارئ الترجمة فكرة مشوّهة إن لم نقل خاطئة عن توجه الكاتب الفكري والأدبي العام. (Ibid., 1995) أما إذا اعتمد في المقابل نوعا من الشفهية المحلية لإحداث أثر اللهجة الإقليمية المستعملة في الأصل، فإنه لا يسلم أيضا من خطر

الوقوع في تشويه من نوع آخر، نظرا للاختلافات الجذرية بين لغتين كالفرنسية والعربية مثلا، وهي استراتيجية انتقدها *أنطوان برمان Antoine Berman* بشدة كما سنراه بالتفصيل في الفصل الثاني من عملنا.

كثيرا ما تتبنى الترجمة رغم ذلك اتجاها تطويعيا من خلال تعويض اللهجة الأصلية، المحلية أو الاجتماعية، بلهجة أخرى تستجيب لأفق توقعات المتلقي الهدف، خصوصا في النوع المسرحي الغني بالمظاهر الشفهية الحوارية، وفي لغات أكثر من غيرها. ذلك ما تعتبره *أني بريسي Annie Brisset* رقابة تمارسها الترجمة على خصوصيات الآخر عندما لا تناسب خصوصيات اللغة المستقبلة، كما لاحظته في الترجمات الكيبيكية لبعض أشهر الأعمال المسرحية الكلاسيكية حيث تكيّف كل ما هو غريب:

" The Quebecois adaptation (...) becomes a censure of the voice of the Other, not retaining anything but whatever la québécité can recognize or hear in it." (Brisset, 1988, p. 101)

فيقوم بعض المترجمين *بانتقاء* الخصوصيات التي يمكن أن *"تعبّر عن موقف كيبيكي"* خالص، وكثيرا ما تكون ترجمتهم عبارة عن *محاكاة ساخرة (باروديا)* تستعمل إحدى لهجات مقاطعة *كيبيك* الاجتماعية، أو ما يسمى *بالجوال le joual*، للتصدي لهيمنة الفرنسية (المستعملة في فرنسا أو في كندا على حد سواء) أو الإنجليزية اللتين لا تعكسان، في نظرهم، الهوية الكيبيكية بشكل كامل. (Ibid., 1988, pp.95-101)

لذا يحدث في الحالتين *إنحراف gauchissement* في عملية الترجمة إما عند إخفاء ملامح الشفهية بعدم ترجمتها، وإما عند استعمال لهجة أخرى مختلفة وغير "معقولة" لأنها تستبدل خصوصياتها بخصوصيات اللهجة الأصلية. (Lane-Mercier, 1995)

يحدث هذا الخلل الناتج عن الاختلافات على مستوى تلقي مظاهر الشفهية في الترجمة العربية أيضا، وفي الحوار بشكل خاص. حيث يستعمل المترجم في أغلب الأحيان اللغة الفصحى وقلّما يلجأ للعاميات العربية المحلية، (عصفور، 2009، ص 311) فلا تتحدد ملامح الأداء اللهجي الأصلي الذي يطبع أسلوب الحوار ويميزه عن الجانب السردي الذي يستعمل اللغة المعيارية:

"والفصيحة يصعب فيها تحقيق مستويات واضحة المعالم تناسب العامل والطفل والمثقف والموظف والبنت المراهقة والشاب الأرعن، (...) لكن ذلك ليس بالشيئ المستحيل." (المرجع نفسه)

وما لا يُعتبر مستحيلا، في نظر محمد *عصفور*، أي تحقيق الانسجام الأسلوبي في الحوار عبر اللغة الفصيحة، لا بد وأن يتم عبر إجراءات تعويض أو حذف كما يقترحه بالنسبة لترجمة *الأسئلة المذيلة* *Question tags* المستعملة في الإنجليزية والتي يرى أن الإبقاء عليها في العربية خطأ أسلوبي. (عصفور، 2009، ص 312) هذا ما يؤدي مرة أخرى، حسب القطب الترجمي المناهض لتطويع الأصل وفق معايير اللغة المترجم إليها، إلى تشويه النص ومحو غرابته. لكن الترجمة العربية عموما تميل إلى استعمال هذا النوع من الإجراءات ولا تحبذ العناصر الغريبة عن أسلوبها، حتى على المستوى الشكلي البحت وبغض النظر عن استعمال اللهجات المحلية في الحوار أم لا، *"فالمهم هو منطق الحوار وموضوع الحوار وليس شكل الحوار، (...) وقد تُنقل عبارة من موضعها إلى موضع آخر، ومن شخص إلى شخص، حسب مقتضيات أساليب الحوار العربي وجماليات الأسلوب."* (حنفي، 2021/2000، ص 101)

أما إذا أضفنا إلى كل ما تقدم العنصر المحلي المُمَثَّل في لهجة الشخصيات، فإن الأمور تزداد تعقيدا، خصوصا عند الاصطدام مع المظاهر الشفهية المستمدة من أصل عامي عربي، كما أوضحنا من قبل بالنسبة للكتابة الجزائرية بالفرنسية. حيث يقوم المترجم بـ"استرجاع" المعنى العربي المعاد صياغته في شكل فرنسي، والذي غالبا ما يوحي في الحوار بالمستوى العامي أو اللهجة المحلية الأصليين، ويتردد بين اعتمادهما أو استعمال الفصحى الأكثر قبولا لدى المتلقي العربي مقارنة بـ"الانحيازات" اللهجية في الأدب. (قاسم، 1996، ص 16-17) وإذا مال المترجم إلى استعمال العامية أو حتى النسخة المبسطة من العربية، فقد يشعر أحيانا بتأنيب الضمير إذا جاز القول، كما حدث مع محمود *قاسم* عند ترجمته لأعمال *ألبير قصيري*، حيث وقع في معضلة الاختيار بين المستويين العامي والفصيح، و*"اختار اللغة العربية البسيطة خاصة عند ترجمة الحوار، رغم أنه [يتحدث المترجم عن نفسه] يعرف أن في هذا قصورا واضحا."* (المرجع نفسه، ص 17)

مهما كان موقف القارئ من مظاهر الشفهية في النص الأدبي المكتوب، فإن تحديد عناصرها في الحوار أمر في غاية الأهمية بالنسبة لمترجم اللهجة الفردية أو الاجتماعية الأدبية. إذ لا يمكنه التوفيق في نقل صورة وفية عن تلك اللهجات إلا من خلال التمعن بشكل خاص في الحوار ومقوّماته، والتي تكوّن *"منطقه أو لامنطقه"* « *sa logique (ou son illogisme)* » كما في مسرح العبث، وتسمح بالتعرف على الشخصيات وتمييزها. (Gresset, 1987)

II-2-2-الصمت

على صعيد آخر، تبرز صعوبة ترجمة مظاهر الشفهية في الكتابة الحوارية بشكل خاص عندما يتعثر المترجم أمام أثر الصمت الذي أشرنا إليه من قبل، والذي يطبع لهجة بعض الشخصيات الفردية والاجتماعية. فإذا لم يكن من السهل البحث عن مكافئ مناسب لكل ما هو ملفوظ، فإن نقل ما هو غيره شبه مستحيل:

« (...) le non-dit d'un dialogue a autant de poids que le dit, et ne se prête pas aisément au passage dans une langue étrangère — tout comme résiste à la traduction l'oralité du dialogue, dans ses rapports avec la langue familière ou populaire ou avec l'argot... » (Bensimon, 1987)

"(...) يكتسي المنطوق واللامنطوق في الحوار الأهمية نفسها، ومن الصعب نقل المسكوت عنه إلى لغة أخرى – تماما كما هو الحال مع البعد الشفهي للحوار الذي يتجسد في اللهجة العامية أو الشعبية، حيث يصمد في وجه الترجمة..." (ترجمتنا)

لذا فإن بعض المترجمين كثيرا ما يسقطون في فخ الترجمة الشارحة لإزالة الإبهام الناتج عن "قلة الكلام" والاقتصاد فيه، حيث يحاولون سدّ الثغرات التي يتعمد الكاتب إحداثها ليجسد ما يميز الأداء الشفهي من انقطاع عفوي وعدم انتظام. كما يمكن أن يميّز الاختصار في القول شخصية عن غيرها، ويعكس مستواها التعليمي الذي يوفر لها مخزونا لغويا محدودا، ومن غير المناسب في هذه الحالة تعويض ذلك الفقر المعجمي في الترجمة، ونقل فكرة خاطئة عن لهجة الشخصية الفردية أو الاجتماعية.

أما إذا انتبه المترجم لأثر الصمت في النص الأدبي واختار الإبقاء عليه، فإن الأمر لا يخلو من المجازفة أيضا. ذلك أن وقعه على القارئ قد يختلف حسب اللغات والثقافات، لا سيما إذا استعمله الكاتب للتعبير عن طبع اجتماعي معين، كما رأينا بالنسبة لسكان الريف مثلا. فقد يشترك سكان القرى في هذه الميزة عندما تعكس حياء يكبت المشاعر القوية أو الانفعالات ولا يسمح بالتعبير عنها لفظا، لكن الأمر ليس بهذه التلقائية حسب الشعوب، ولا يعتبر الصمت طبعا يميز كل المجتمعات الريفية في الظروف "العادية". وتبرز هنا الحساسية المحيطة بترجمة هذا النوع من التجليات الشفهية التي تضع المترجم أمام خياري التوطين أو التغريب "المتطرفين"، حيث لا مجال في اعتقادنا للمساومة، ولعدم توفر

حل وسط. ومن ثم فإن إرضاء طرف على حساب الآخر هو النتيجة الحتمية لترجمة هذا المظهر الشفهي في الكتابة الأدبية.

كما تختلف الرؤى حول الصمت الممثل في الأدب إذا كان يؤدي وظيفة *"رقابية"* تحذف الكلمات المحظورة، وذلك أمر نسبي. فما يُعتبر لفظا نابيا في ثقافة ما لا يُعدّ بالضرورة كذلك في ثقافة أخرى أو في زمن مختلف. (Ballard, 2003, p. 109) وهو ما يسميه *ميشال بالار Michel Ballard* بصمت *اللباقة أو الحشمة Le silence de décence* والذي تحققه علامات ترقيم مختلفة بين اللغات، حيث تستعمل الإنجليزية الشَرطة فيما تستعمل الفرنسية، –والعربية أيضا–، نقاط الحذف للدلالة عليه. (Ibid., 2003)

II–2–3–تداخل مظاهر الشفهية الأدبية

يمكن أن تشكل تجليات الشفهية عائقا أمام المترجم عند تداخلها فيما بينها وإسهامها في إيقاع النص الأدبي الذي ترد فيه. فإذا كان *باختين* يصر على أهمية اللهجة المشتركة بين الكاتب وشخصيته في تحديد الملامح الاجتماعية والعقائدية للرواية، فإن *هنري ميتران* يضيف إليها مظهرين آخرين يسمحان، موازاة مع العناصر الكتابية البحتة، بإخراج العمل الأدبي في صورته المثلى. حيث يفرّق بين *الشفهية السردية oralité narratoriale* المميزة للهجة الراوي، و*الشفهية المختلطة oralité mixte* القريبة في مفهومها من التصور الباختيني، و*الشفهية الإقتباسية oralité citationnelle* التي تتجسد فيها لهجة/صوت الشخصيات الفردية أو الاجتماعية. (Mitterand, 2018, p. 15) وهي مظاهر متكاملة فيما بينها ولا ترد في العمل الأدبي صدفة، بل غالبا ما يستعملها الكاتب بشكل مدروس، لذا فمن المهم التعرف عليها ومحاولة إعادة *توزيعها* في الترجمة، وليس ذلك بهين. (Ibid., p. 15)

ولا تتمثل الصعوبة في التمييز الصحيح بين هذه التجليات المتنوعة للشفهية فحسب، خاصة عند تماهي صوتي الكاتب والشخصية، بل كذلك في تحديد الخط الفاصل بين العناصر الفردية والاجتماعية وحتى المحلية التي تشكل خطاب الشخصية المباشر أو لهجة الكاتب بشكل عام. وسنرى في الفصل الثاني مدى تداخل تلك العناصر واتصالها بعضها ببعض، مما يشكل تحديا أمام المترجم الذي يتعين عليه تمييزها أو التعرف على مواطن اتحادها لضبط معالم اللهجة أو الكلام المراد نقله.

II-2-4-ترجمة صيغ التعجب والمحاكاة الصوتية

تتجسد الشفهية الأدبية في الاستعمال المكثف لـ*صيغ التعجب* *interjections* و*المحاكاة الصوتية* *onomatopées* والتي يكثر استعمالها في النوع القصصي، (Pelea, 2020, p. 274) حيث ترد بانتظام على لسان بعض شخصيات ثلاثية *بانيول* مميزة بذلك لهجتها الفردية. وغالبا ما تكون البنية الشكلية لتلك الصيغ في لغة معينة مستمدة من نظامها الصوتي المتصل بدوره بثقافتها الشفهية، مما يجعل نقلها إلى لغة ذات تركيبة ونظام صوتي مختلفين تماما أمرا شائكا، رغم اشتراك كثير من اللغات في محاكاة بعض الأصوات المسموعة بالشكل نفسه. وهذا ما سنراه لاحقا عند تحليلنا لأحرف النداء أو صيغ التعجب والتأوه حيث استطاع المترجم أحيانا الإبقاء عليها لإمكانية تحقيق الصوت ذاته في العربية، فيما تعذر عليه ذلك في مواضع أخرى كان استعمال تلك المظاهر الشفهية فيها حكرا على الفرنسية.

يشير *بالار* إلى أن تحقيق التكافؤ التام على المستويين الشكلي والصوتي لهذا النوع من الصيغ أمر نادر، وغالبا ما يحدث تكافؤ ناقص من خلال استعمال *جناس صوتي مصحوب بخلل في الكتابة* *homophonie accompagnée de disgraphie* أو *صوت مغاير* *hétérophonie*، فينجح المترجم عبر الإجراء الأول في الاحتفاظ بجزء كبير من المظهر الشكلي والصوتي لصيغة التعجب أو المحاكاة الصوتية الأصلية، مع تغيير طفيف في بعض الأحرف، فيما يلجأ عبر الإجراء الثاني لصيغة مختلفة تماما بما أن اللغة المستقبلة تعبّر عن الموقف نفسه بأساليب صوتية خاصة بها ومستقاة من ثقافتها. (Ballard, 2001, pp. 30-31) وهو ما قام به مترجم الثلاثية أحيانا، كما في ترجمته لصوت طلقة النار في الفرنسية *Pan ! Pan !* بما يُستعمل عادة في العربية للتعبير عن الصوت نفسه، أي *طاخ طاخ*. (Pagnol, 2004 a, p. 152؛ بانيول، 1997 أ، ص 130)

في مثل هذه الحالات التي تتعلق بالجانبين الشكلي والصوتي للغة، يرى *أمبرتو إيكو* *Umberto Eco* ألاّ مفر من إجراء *"تحوير جذري"* *«remaniement radical»* للمظاهر شديدة الخصوصية والتي لا يمكن إسقاطها دون تغيير في اللغة الهدف. ويُضطر المترجم في رأيه إلى اعتماد هذا الحل الذي يُولّد نصا مغايرا تماما عند التعامل مع شتى أنواع *التغييرات اللفظية* *métaplasmes* خصوصا في الأعمال القائمة على هذا النوع من الصيغ، كما فعل في ترجمته الإيطالية لكتاب *كونو "تمارين في الأسلوب"* *Exercices de style* حيث قام بتغيير كلي للخصوصيات الصوتية وفق ما يناسب الإيطالية. (Eco, 2006, pp. 273-275) يمكن أن نتصور إذن مدى صعوبة الحفاظ على هذه المظاهر الشفهية في العربية،

حيث يستحيل أحيانا أن تتقبلها دون تغيير على مستوى الشكل، في نظامها الخاص ذي البنية الصوتية المختلفة.

يقودنا هذا إلى الحديث عن أحد المظاهر الشفهية التي تميز اللهجة الفردية لبعض شخصيات *بانيول*، –وتحديدا الأطفال–، والتي تمثل في نظرنا أقصى أنواع الشفهية صعوبة للنقل، وسنوضح ذلك في موضع لاحق عند تحليل نماذج منها لم يرد ذكرها في الترجمة العربية بكل بساطة. يتعلق الأمر بما يسمى *بالكلمات الأكورديونية*[1] *Concertina-words* التي اشتهر بعض الكتّاب باستعمالها، ومنهم *كونو* (Redfern, 2012)، حيث تأتي في صورة سلسلة متصلة من الكلمات لا مسافة فاصلة بينها، وتعكس طريقة تصور المتكلم لها ذهنيا ككتلة معجمية واحدة لا مجموعة كلمات مستقلة. وقد يكون "تقليدها" في لغة قريبة من الناحية الصوتية أو الإملائية ممكنا، كما بينه *كالوم وولكر* *Callum Walker* في الترجمة الإنجليزية لهذا النوع الفريد من الكلمات المستعملة بشكل مكثف في رواية *زازي في المترو* *Zazie dans le métro* لكونو، (على غرار *Doukipudonctan = D'où qu'ils puent donc tant*) حتى وإن لم تنجح بالضرورة في نقل غرابتها. (Walker, 2021, pp. 202-203) لكن الأمر يختلف تماما في العربية التي لا يخضع مثلا نظامها النحوي للروابط *liaisons* التي يقوم عليها أحيانا بناء تلك الكلمات لتحقيق أثر صوتي، فيتعذر استعمال ما يكافئها في الترجمة.

II-2-5-ترجمة علامات الترقيم *Ponctèmes*[2]

غالبا ما تصاحب صيغ التعجب والمحاكاة الصوتية والمقاطع الحوارية بشكل عام علامات ترقيم خاصة، وهي علامات التعجب، إضافة إلى سائر العلامات الأخرى التي يستعملها الكاتب، فيما

---

[1] اخترنا التعبير عن "التصاق" الكلمات بالحفاظ على الاستعارة المستعملة في الأصل والتي تنتمي إلى المجال الموسيقي. ولأن تكييف كلمة كونسرتينة في صورة نعتية يُثقل المصطلح في العربية، حاولنا تعويضها بكلمة من العائلة نفسها أكثر مرونة من الناحية اللغوية وخفة على مستوى النطق، فضلا عن كون المصطلح في العربية أكثر تداولا مقارنة بآلة الكونسرتينة.

[2] استعملت *نينا كاتاش* *Nina Catach* هذا المصطلح للدلالة على العلاقة بين علامة الترقيم ووظيفتها. (Catach, 1980, p. 21) وتؤكد اللغوية على الدور الذي تؤديه علامات الترقيم في تمثيل الشفهية سواء أكان استعمالها مرافقا لكلمات وجمل معينة أم منفصلا، حيث يمكنها أن تحمل معنى كاملا بتوظيفها بشكل مستقل:

« La ponctuation (…) rejoint et complète, (…), les informations de la langue orale. (…) Elle est à la fois la plus orale et la plus visuelle des parties de l'écrit. (…) elle peut fonctionner seule ou de façon associée. » (Catach, 1994, pp. 52-53; cité dans Riffaud, 2007, p. 157)

يستعملها، لتمثيل الشفهية، (Pelea, 2020, pp. 274-275) لذا فمن الضروري أن يوليها المترجم اهتماما خاصا. حيث لا يمكن دائما الحفاظ على الترقيم نفسه في المواضع نفسها وبالترتيب نفسه، لاختلاف منطق اللغات الداخلي كما هو الأمر بين الفرنسية والعربية، وورود العلامات فيها بدرجات متفاوتة. فثمة علامات تشترك اللغات في استعمالها للغرض نفسه في مواضع محددة، بينما لا يحدث ذلك عند توظيفها لغرض آخر، *"كما هو الحال بالنسبة للنقطتين في الفرنسية التي تستعملهما أحيانا للربط والتمثيل والعربية التي لا تفعل ذلك إلا نادرا"*، فتعوضها بأدوات الربط أو بعبارات تمهد للأمثلة التي يتم ذكرها بعد النقطتين المستعملتين في الأصل. (Awad, Mourad, & Elamil, 2021, p. 1094)

ترتبط هذه الاستعمالات بمظهر النص الخارجي الذي يشكل واجهة تشد انتباه القارئ قبل التعمق في مضمونه وإدراك معناه الذي يتصل مباشرة بتلك العلامات. (Ballard, 2003, p. 95) حيث يلاحظ قارئ الثلاثية مثلا منذ الوهلة الأولى حضورا وافرا لعلامات التعجب التي تطبع ردود الشخصيات المختلفة، وهو ما حرص المترجم عموما على نقله إلى العربية كما سنبينه لاحقا. وتؤكد *رايتشل ماي Rachel May* في هذا الصدد أن بعض الكتّاب يستعملون علامات الترقيم لتحقيق أثر مرئي محض، بغض النظر عمّا تحمله من معنى، فتصبح الورقة التي يكتبون عليها بمثابة لوحة فنية تزينها تلك العلامات:

"Some writers concern themselves with the printed page as a visual object, not just a medium for conveying a verbal work, and for these artists punctuation is important in its own right." (May, 1994, p. 130)

هذا ما يذكرنا *بالقصائد المجسمة Calligrammes* التي تستعمل الكلمات لتجسيد صورة مادية تعطي فكرة عن موضوعها، كتلك التي اشتهر بها *غيوم أبولينار Guillaume Apollinaire*[1]، والتي تشبه إلى حد ما، من الناحية الشكلية، اللوحات الفنية التي تستعمل الخط العربي. فهي أنواع أدبية فريدة تعتمد على العناصر اللغوية لإحداث أثر بصري جمالي.

أما إذا تخطى المترجم هذا الحاجز الشكلي، فإنه يصطدم بحاجز التأويلات المتعددة لعلامات الترقيم وما تعكسه من بعد شفهي خصوصا في الحوار. ذلك أنها لا تسمح *بـ"الربط المنطقي"* بين الجمل فحسب، بل تؤدي كذلك *"وظيفة عاطفية أو انفعالية"* مرتبطة بعملية الفهم. (Pagnoulle, 2004, p. 34)

[1]« ***Calligramme :*** *Texte, le plus souvent poétique, dont les mots sont disposés de manière à représenter un objet qui constitue le thème du passage ou du poème.* » (Larousse [En ligne], s.d.)

كما تشكل القراءات والتأويلات المختلفة لعلامات الترقيم صعوبة في الترجمة عندما يستعملها الكاتب بشكل خاص لتحقيق أسلوبية معينة، لا تخضع بالضرورة لمعايير الترقيم المتفق عليها في لغته. حيث يحتمل خروجه المقصود عن القاعدة في هذا المجال أكثر من تفسير، ويضع المترجم أمام معضلة الحفاظ بدوره على ذلك الانحياز وخرق قواعد الترقيم في ترجمته، أو تطويعها وفق معايير اللغة المستقبلة. (May, 1994, p. 121)

وكثيرا ما يستسلم المترجم، بدافع الإيضاح وتحقيق الانسجام الأسلوبي، إلى الرغبة في إجراء تعديلات على مستوى توزيع علامات الترقيم، فيعيد ترتيبها أو يحذف بعضا منها أو يعوضها أو يكثف استعمال إحداها وفق مقتضيات اللغة الهدف، ويقوم بذلك بـ*"إعادة كتابة"* الأصل. (Ballard, 2003, p. 95; Pagnoulle, 2004, p. 34) ويرى *يوجين نيدا Eugene Nida* في هذا السياق أن توظيف علامات الترقيم في الترجمة يجب أن يكون مدروسا بشكل يعزز المعنى بدل محاولة تصحيحه أو إعادة بنائه إذا كان مبهما في الأصل:

"(...) one should not have to employ marks of punctuation in an arbitrary way to clear up an otherwise misleading combination of words. (...) [they] should be employed to "reinforce" the proper interpretation rather than to restructure it." (Nida & Taber, 2003, p. 29)

فمهما كانت التركيبة النحوية في الأصل مضللة على حد قوله، لا ينبغي على المترجم أن يسعى إلى إزالة اللبس المحيط بها من خلال علامات الترقيم، بل يجب أن يستعملها في حدود وظيفتها الرئيسة، أي بغرض تعزيز المعنى كما تقدم ذكره. (Ibid)

لكن العربية تحترم عموما علامات الترقيم المستعملة في الأصل *"للتعبير عن المشاعر أو المقاصد، ومنها علامات التعجب والاستفهام والحذف"* ولا تعوضها بغيرها في الترجمة، (Awad, Mourad, & Elamil, 2021, p. 1090) وهذا ما سنؤكده فيما بعد عند تحليل ترجمة محمد *سيف* لهذا النوع من العلامات.

II-2-6-ترجمة أسماء الأشخاص وأسماء المكان *Anthroponymes et toponymes*

قد لا يبدو إدراج أسماء الأشخاص وأسماء المكان ضمن العناصر الشفهية الأدبية ملائما، إلا أننا استندنا في ذلك إلى الجانب الصوتي الذي يميزها، وطريقة نطقها في اللغة المصدر وما يصاحبها من دلالات اجتماعية خاصة تسقط في الترجمة إذا تعرضت للتغيير، كما حدث عند ترجمة بعض أسماء العلم التي تم تحريف شكلها ومن ثم معناها في الثلاثية.

غالبا ما تتعرض أسماء المكان إلى التحريف والتغيير بنسبة أكبر مقارنة مع أسماء الأشخاص، حيث يحدث في بعض الأحيان تغيير طفيف في حروف الاسم الدال على منطقة جغرافية معينة ليسهل نطقه في اللغة المترجم إليها، أو تعويضه كليا باسم آخر لا يحتفظ بأي خصوصية صوتية أصلية:

« Avec les noms des lieux, on constate qu'à côté des phénomènes d'assimilation phonétique (...), on a des écarts beaucoup plus importants avec l'utilisation de termes distincts pour désigner certains lieux (...). » (Ballard, 2003, p. 150)

وفيما يعتبر الإجراء الأول ضروريا أحيانا لاستحالة نطق بعض الأصوات أو نقلها في اللغة المستقبلة التي تملك نظاما صوتيا مختلفا، كما هو الأمر بين الفرنسية والعربية، قد تُحدث ترجمة الاسم باسم آخر خسارة على مستوى دلالته الثقافية أو الاجتماعية وقيمته الرمزية بالنسبة لسكان المنطقة التي يطلق عليها.

من المهم إذن أن يولي المترجم أهمية خاصة لهذه الأسماء خاصة في الأعمال السيرذاتية التي يكتسي فيها المكان دلالة رمزية، فلا يختار الكاتب إدراجه في سياق الأحداث بصورة عشوائية، بل غالبا ما يستجيب لنداء عاطفي يملي عليه تصوير الأماكن التي شكلت نقطة فارقة في حياته لتصبح جزءا لا يتجزء مما يسميه *جاك ديريدا Jacques Derrida بالجغرافية المسرحية*، حيث يقول في هذا الصدد:

« (...) Les thèmes, les lieux au sens de la rhétorique, sont étroitement inscrits, compris dans des sites chaque fois signifiants, ils sont mis en scène ; et dans cette géographie théâtrale, l'unité de lieu obéit à un calcul ou à une nécessité infaillibles. » (Derrida, 1972, p. 77; cité dans Altman, 2006, p. 95)

لا تُستثنى أسماء الأشخاص من تلك الإجراءات المحورة، لكن قلما يحدث التغيير التام مقارنة مع أسماء المكان، وأكثر ما يطالها من تحويل يكون على مستوى بعض الحروف. فيلجأ بعض المترجمين أحيانا إلى *"تفخيم بعض الأصوات"* الأجنبية في العربية، كحرفي «*t*» و«*s*» اللذين يترجمان بحرفي *الطاء*

والصاد، ويتم تعويض أحرف «*p*» و«*g*» و«*v*» المحققة لأصوات يغيب مكافئها في النظام الصوتي العربي *بالباء والجيم والفاء*. (عصفور، 2009، ص 141) وقد يعود ذلك لأسباب مختلفة، بعضها موضوعي وحتمي والآخر ذاتي يستجيب لنزعة أو ميول ترجمية محددة تفضل التعريب الخالص. حيث يرى *عصفور* أن الطريقة المميزة لنطق الجيم مثلا تجعل المترجمين في مصر يعتمدونها كبديل لصوت *g* الصلب، وقد يضطر المترجم عند غياب صوت معين في العربية إلى تغييره، بينما *"يميل"* غيره إلى *"رد بعض الأسماء العبرانية أو المسيحية إلى مماثلاتها في التراث العربي الإسلامي."* (المرجع نفسه، ص 142-144)

كثيرا ما يتم تصنيف أسماء العلم، سواء تلك التي تطلق على الأشخاص أو على الأماكن، كنوع غير قابل للترجمة، لكن التعديلات التي تطرأ على بعض الأسماء كما رأينا على مستوى الحروف والتي تكون ضرورية أحيانا بحكم اختلاف الأنظمة الصوتية بين اللغات، تثبت عكس ذلك. (Leroy, 2004, pp. 10-11) ويحتم السياق الأدبي بشكل خاص الانتباه إلى المعاني التي تحملها أسماء العلم لتحقيق أثرها في الترجمة، حيث عادة ما يختارها الكاتب بشكل مقصود لما تحمله من دلالة اجتماعية أو ثقافية معينة:

« Dans un contexte littéraire, (...), il importe de permettre au lecteur de la traduction de saisir tous les effets de sens [du nom propre]. » (Ibid., p. 11)

من جهة أخرى، تزداد أهمية تحقيق الأثر الصوتي والإيحائي لأسماء العلم عندما يبتكرها الكاتب ولا يكون لها وجود حقيقي، بل تصدر من وحي خيال المؤلف لأغراض متنوعة، وخاصة لتحقيق أثر فكاهي،[1] حيث غالبا ما يلجأ المترجم في هذه الحالة إلى التكييف ونادرا ما يتم نقل الاسم دون تغيير. (Delesse, 2006)

ومن شأن ذلك الإجراء، على أسوء تقدير، أن يغير تماما مسار العمل الأدبي القائم على قاعدة اجتماعية تسهم أسماء العلم المبتكرة في تحديدها، أو على الأقل ألا يسمح للقارئ بالتعرف على الملامح المحلية والاجتماعية الأصلية عبر غرابة تلك الأسماء. ذلك أن الكاتب لا يختارها بشكل عشوائي حتى

[1] يتم ابتكار أسماء العلم في الأعمال الأدبية القائمة على عنصر الفكاهة على منوال الكلمات الأكورديونية التي أشرنا إليها من قبل، كما أشارت إليه *كاترين دولاس Catherine Delesse* في نص *أستريكس Astérix*حيث وردت أسماء علم مركبة من جمل فرنسية (*Belinconnus, Plutoqueprévus*) قام المترجمان بتكييفها وتغييرها كليا في الإنجليزية مع الاحتفاظ بالقالب نفسه. (Delesse, 2006, p. 301)

وإن لم تكن مبتكرة، فينتقي أنسبها وأقربها رمزية وإيحاء في المخيلة الجماعية أو من حيث معناها الأولي لتمييز شخصياته ورسم صورة عن طباعها:

« Dans le texte de fiction, où le choix du nom du personnage contribue à sa caractérisation, le nom est un trait qui lui est conféré à posteriori. (...) L'anthroponyme littéraire devient (...) un symbole dont se sert l'auteur pour transmettre des idées, des sentiments (...). » (Adrada Rafael, 2005, p. 82)

لذلك يحبذ *بالار* في هذه الحالة القيام بترجمة هذه الأسماء كلما أمكن، لأن المترجم عادة ما يعتمد استراتيجيات يراها مناسبة لتحقيق أثر اسم العلم الذي يمثل *"مرجعا ثقافيا"* أو *"رمزا اجتماعيا/إثنيا"* في اللغة المصدر، رغم ما تحدثه من خسارة. (Ballard, 1998) وتتراوح استراتيجيات *"المساومة"* تلك بين *النقل report*[1] الذي يقترض الاسم دون التوقف عند معناه، أو *الإدماج الصوتي assimilation phonétique* بإخضاع الاسم لنظام اللغة المستقبلة الصوتي، أو أحد أنواع *الترجمة الشارحة incrémentialisation*[2] التي تضيف ملاحظات أو تعليقات متضمنة داخل النص لتوضيح معنى الاسم الأصلي، أو *الترجمة بالاسم الشامل hyperonymisation* التي تلجأ لمفهوم جامع في غياب المكافئ الدقيق في الثقافة الهدف، وأخيرا *التكافؤ الثقافي* بالاستبدال الكامل للاسم الدال ثقافيا وتعويضه بمكافئ ثقافي مألوف في اللغة المترجم إليها. (Ballard, 1998)

أيا كانت الاستراتيجيات المعتمدة، والتي تندرج ضمن قطبي الترجمة التغريبية أو التوطينية التقليديين، فإنه لا مفر من التضحية بجانب على حساب الآخر. فقد ينجح المترجم عند اقتراض الاسم والإبقاء عليه دون تغيير في نقل القارئ إلى عالم النص الأدبي وجوه العام بكل غرابته، في حين لا تسمح ترجمة معناه بالتعرف على خصوصياته في اللغة المصدر؛ وقد يلجأ المترجم في الحالة الأولى إلى إضافة ملاحظات هامشية للتخفيف من حدة الغرابة الأصلية محدثا بذلك انقطاعا غير محبذ في عملية القراءة. (Adrada Rafael, 2005, pp. 85-86)

---

[1] يعود المصطلح لـ*جان دوليل Jean Delisle* ويخص به العناصر التي يعتبرها غير قابلة للترجمة كـ*"أسماء العلم والتواريخ والأرقام."* (Delisle, 2003, p. 166)

[2] استعار *بالار* المصطلح من *كلود وجان ديمانويلي Claude et Jean Demanuelli* اللذين يريان أن التكافؤ العشوائي من شأنه أن يُحدث قصورا في المعلومة والدلالة الثقافية الأصليتين:

« (...) 'l'équivalence à tout prix' peut être entropique et caricaturale. » (Demanuelli & Demanuelli, 1995, p. 64; cité dans Ballard, 1998)

ويستدعي النقل الدقيق لأسماء العلم، باعتبارها *وحدات ثقافية* *culturèmes* ثابتة ورمزية في اللغة المصدر، إشراكا ضمنيا للقارئ والوثوق في قدراته على فهم *العجمة* *xénisme* المستحدثة في اللغة الهدف من خلال السياق العام للنص. (Ballard, 2005, pp. 126-132)

يضيع إذن جزء كبير من قيمة اسم العلم الاجتماعية أو الثقافية في الترجمة، وكثيرا ما يخفق المترجم في نقل شحنتها الدلالية الرمزية عند اتباع تلك الاستراتيجيات الترجمية، كما سنلمسه في ترجمة محمد *سيف* لبعض الأسماء الدالة على الأشخاص أو الأماكن أو كل ما يدل على الثروة النباتية والحيوانية لمنطقة *بروفنس* في الثلاثية، والتي أحدثت خسارة واضحة على المستوى الإيحائي لتلك الأسماء ومكانتها الخاصة بالنسبة لسكان الجنوب الفرنسي.

فمن المهم التذكير بأن الصورة التي تتكون لدى القارئ عن المرجعية التاريخية والثقافية والاجتماعية لشعب ما لا تعكسها أسماء الأشخاص والأماكن فحسب، بل أيضا أسماء الحيوانات *zoonymes* وأسماء النباتات *phytonymes* وأسماء الأنهار *hydronymes* وأسماء الجبال *oronymes* (Adrada Rafael, 2005, p. 75) وأسماء الرياح التي تزخر بها أعمال الثلاثية.

في الأخير، تجدر الإشارة إلى أن بعض العناصر الشفهية المتقدم ذكرها لا ترد بالضرورة داخل لهجة الشخصيات الفردية أو الاجتماعية، لكنها تسهم، في تداخلها معها أو عند تجليها في الصوت السردي –استنادا إلى رؤية *باختين* وتقسيم *ميتران*–، في تحقيق البعد الاجتماعي العام للنص الأدبي والذي يحدد، بصفة غير مباشرة وضمنية أحيانا، المرجعية الإقليمية والاجتماعية لتلك الشخصيات وبالتالي لهجتها. كما تعكس تلك العناصر الصبغة المحلية المميزة للعمل الأدبي وتحرك إيقاعه، ولا يمكن أحيانا إدراك وظائف اللهجتين الفردية والاجتماعية إلا من خلالها، لما تحمله من شحنة دلالية رمزية وثيقة الصلة بالأداء اللهجي الممثل أدبيا والمستمد من موروث ثقافي اجتماعي مشترك. ولأن اللهجات الفردية والاجتماعية تستقي عناصرها من مظاهر لهجية أخرى، سنحاول في الفصل التالي إبراز العلاقة بينها وبين مختلف تجليات التنوع اللغوي والطريقة التي تتجسد بها أدبيا، لتحديد صعوبات ترجمتها وأهم الوسائل والتقنيات التي يمكن اعتمادها لنقلها بأكبر قدر ممكن من الأمانة.

الفصل الثاني

اللهجات الفردية والاجتماعية في ضوء دراسات الترجمة الحديثة

I-المبحث الأول : ترجمة التنوع اللغوي

I-1-ماهية اللهجة

تنوعت الدراسات والأبحاث التي تُعنى بمفهوم اللهجة وكل العناصر المرتبطة بها بشكل أو بآخر، فلن نستفيض في الحديث عن أصل الكلمة واشتقاقها لغة، لكن من الضروري الإحاطة بمعناها الاصطلاحي وتطوره خصوصا في اللغة العربية، حيث تشكل كلمة مفتاحية في مفهومي اللهجة الفردية والاجتماعية اللذين يمثلان موضوع دراستنا.

اللافت للانتباه أن اللغويين القدامى لم يفصلوا تماما بين مصطلحي اللهجة واللغة، حيث تعتبر اللهجة عند *ابن منظور* أو اللهَجة بفتح الهاء *"طرف اللسان"* أو *"جرس الكلام"*. كما *"يقال: فلان فصيح اللهجة واللهَجة، وهي لغته التي جُبل عليها فاعتادها ونشأ عليها. (...) واللهجة: اللسان."* (ابن منظور، 2008، ص 241)

ويعتقد بعض الدارسين أن العرب لم يهتموا بتعريف مصطلح اللهجة (مرتاض، 2018، ص 21) ربما لحداثة استعماله، حيث كان يُعرَف المفهوم المنسوب إليه حاليا، كما أشرنا إليه أعلاه، باللغة، أو اللحن، أو لسان قوم، أو قبيلة ما. (أنيس، 1965، ص 15)

أما التعريفات الحديثة للمصطلح، فتخصص معناه بشكل أدق ولا تحصره في خانة "اللغة" بمفهومها المعياري أو النموذجي المتداول الآن، بل تعده جزءا مكونا لها. يطلق إذن مصطلح اللهجة عند *إبراهيم أنيس* على

"مجموعة من الصفات اللغوية [التي] تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة. وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها (...) وتلك البيئة الشاملة التي تتألف من عدة لهجات، هي التي اصطلح على تسميتها باللغة. فالعلاقة بين اللغة واللهجة هي العلاقة بين العام والخاص." (المرجع نفسه)

في السياق ذاته، تعتبر اللهجة *"طريقة معينة في الاستعمال اللغوي توجد في بيئة خاصة من بيئات اللغة الواحدة."* (حامد هلال، 1993، ص 33)

يذهب معظم الباحثين إلى أن الجانب الصوتي هو أكثر الجوانب المميزة للّهجة وأبرزها، إلى جانب بنية الكلمات كما معناها. حيث تميزت اللهجات العربية القديمة باختلافات صوتية محددة تنوعت بين

التلتلة والعنعنة والاستنطاء والشنشنة وغيرها. (مادن، 2011؛ الدباس، 2011؛ حامد هلال، 1993) وهذه اللهجات القديمة نفسها كانت تمثل ما يسمى بالعربية الفصحى، في زمن كانت *"تدل فيه اللهجة على فصاحة اللسان"*، قبل أن يتغير مفهومها ليدل على *"كل تكلم لا يرقى إلى مستوى اللغة العامة."* (مرتاض، 2018، ص 20)

لذا فعادة ما يرتبط مصطلح اللهجة في العربية بالنطق وبأي "شذوذ" قد يطرأ عليه، أي بالجانب الصوتي كما تقدم ذكره، وقد يُستعمل كبديل لمرادفات أخرى كما يوضحه التعريف التالي:

"وتسمى أيضا (اللهجة): اللغة، واللحن، واللغيَّة، واللغوة. وهي أيضا: الخروج عن المألوف في النطق، ويظهر ذلك في اختلاف مخارج بعض الأصوات اللغوية، أو اختلاف في وضع أعضاء النطق مع بعض الأصوات، أو اختلاف في مقياس بعض أصوات اللين، (...) أو في تباين النغمة الموسيقية في الكلام، (...) أو اختلاف في قوانين التفاعل بين الأصوات المتجاورة حين يتأثر بعضها ببعض." (التونجي والأسمر، 2001، ص 529)

ومن الجدير بالذكر أن صورة الكلام هذه، والمتمثلة فيما نصطلح عليه حاليا باللهجة بما تحمله من معان دالة على التنوع اللغوي، لم تسترع اهتمام العرب القدامى، فلم يبحثوا في تنوع اللغة، بل تمركزت جهودهم حول مدى صحتها وفصاحتها وسلامتها. (نهر، 1988، ص 99) لذا فإن مصطلح اللهجة كان يطلق قديما على مستويات اللغة المختلفة، ولم يكن هناك وجود لما يعرف في يومنا هذا بالتعددية اللغوية، فعندما تُستعمل لهجة محلية ما موازاة مع اللغة الأدبية في عمل أدبي معين مثلا، لا يعد ذلك تباينا في اللغات، بل تداخلا للمستويات اللغوية. (مرتاض، 2018)

لم يبدأ إذن الاهتمام الجدي بالتنوع اللغوي العربي الذي عني به علم اللهجات إلا في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، من خلال جهود بعض المستشرقين الذين انصب تركيزهم على التصنيف الجغرافي للهجات الحضر والبدو وسكان المدينة وسكان الريف، كما سلطوا الضوء على التباينات الدينية والطائفية واختلاف لهجة النساء والرجال. (Miller & Caubet, 2010, p. 239)

لكن ثمة من المحدثين أيضا من لا يفصل بين اللهجة واللغة، لا بل يعتبر بعضهم المصطلحين مترادفين، كل ما يميزهما هو مكانة اللهجة التي حظيت بنسبة أكبر من القبول، فاكتسبت بحكم "سلطة عليا" ما (سياسية كانت أم دينية أم اجتماعية) صفة "اللغة الرسمية" وارتقت بذلك من منزلة اللهجة إلى اللغة، لكنها في جميع الأحوال كانت لهجة في فترة من الفترات. (فريحة، 1989، ص 77–79)

من الضروري أيضا الإشارة إلى تعدد أوجه اللهجة في الفرنسية مقارنة بالعربية. فعادة ما ترمز في العربية إلى كل خروج عن اللغة الفصحى وعدم التقيد بها، وتصاحبها مصطلحات كالعامية أو الدارجة أو المحلية. لكن الفرنسية أدق في تمييزها لصور الكلام الشاذة عن اللغة المعيارية، على الأقل في العرف اللساني، فعند التأمل في الاستعمال المتداول عند عموم الناس، نلاحظ أنهم يلجؤون لأكثر من مصطلح للمقارنة بين اللهجة واللغة:

"وهكذا تستخدم قائمة برأسها من الأوصاف: لهجة، رطانة، باتوا، هذرمة للدلالة على الحكم السلبي الذي يطلق على طريقة التكلم والحديث." (كالفي ل.-ج.، 2006، ص 52)

حيث تُستعمل مصطلحات كـ *dialecte, patois, vernaculaire, régiolecte, parler régional* باختلاف طفيف في المعنى وتحديد أكبر لسياق كل مصطلح، ولا يتسع المجال للاستفاضة في الحديث عمّا يميز كلا منها، لذا سنكتفي بالإشارة إليها كلما اقتضت الضرورة ذلك.

ويعزو بعض الباحثين الغموض المحيط بمصطلح اللهجة في الفرنسية، وتعدد تسمياته -التي يخصص البعض استعمالها كما ذكرنا بينما يعدها البعض الآخر مجرد مترادفات- إلى التداخل الموجود مع الإنجليزية التي قد تستعمل المصطلح نفسه للدلالة على اللهجة الإقليمية دون غيرها:

« (...) une des principales ambiguïtés dans l'emploi du terme dialecte (...) vient de la divergence d'usage entre le français et l'anglais. Ainsi, chez des linguistes français travaillant dans des cadres théoriques américains, dialecte peut se référer au français régional plutôt qu'au patois. » (Knecht, 1997, p. 124)

مهما اختلفت الآراء والمواقف إزاء اللهجة كمصطلح، وحول مكانتها ومشروعيتها في الساحة اللسانية عموما، فمن المؤكد أن هناك طرائق وأساليب متنوعة لاستعمال الكلام، نتجت عن عوامل مختلفة اختلاف الأفراد والجماعات والمناطق والأجناس والمهن والطبقات، فتشكلت تنويعات لغوية تفرعت إلى "لهجات" -بغض النظر عن درجة القبول التي يحظى بها المصطلح-[1] فردية واجتماعية وجغرافية/إقليمية وتقنية وما إلى ذلك من التنويعات اللغوية، وهذا ما سنتناوله فيما يلي من منظور ترجمي.

[1] يستعمل *فندريس* مثلا مصطلحا بديلا، دون أن ينكر مصطلح اللهجة، وهو مصطلح "اللغة الخاصة" والذي يقصد به *"اللغة التي لا يستعملها إلا جماعات من الأفراد وجدوا في ظروف خاصة"*، ومنها العامية أو أي لغة تختلف عن اللغة المعيارية وتشترك في استعمالها مجموعة اجتماعية محددة. (فندريس، 2014، ص 314)

I-2-التنوع اللغوي *La variation linguistique* ومشاكل ترجمته

تعد اللهجات الفردية والاجتماعية من مظاهر التنوع الذي يميز تغير الأداء اللغوي في أي لغة كانت، حيث تندرج ضمن اللهجات بصفة أشمل. وقد اهتمت بها الدراسات اللسانية بشكل خاص باعتبارها تنويعات مرتبطة بمستخدم اللغة *user-related varieties* كما وصفها *هاليداي Halliday* و*كاتفورد Catford*. (Farghal & Almanna, 2015, p.155) فمن الطبيعي أن نتوقف عند المفهوم وما يشمل من مظاهر أخرى وثيقة الصلة باللهجات الفردية والاجتماعية.

تجدر الإشارة إلى أن التنوع اللغوي الذي يهمنا يتعلق بصورته الاجتماعية أو الجغرافية، حيث يتجسد في شكل لهجات مختلفة كما سنوضحه لاحقا. فلن ينصب تركيزنا على المظهر اللساني المحض الذي يُعنى حصرا بالمجال الصوتي أو النحوي أو غير ذلك، حتى وإن كان من الضروري أحيانا أن نتطرق إليه بشكل أو بآخر.

تبعا لذلك، سنعتمد جزئيا في دراستنا للتنوع اللغوي على التصنيف الذي يتبناه بعض اللغويين، حيث يفصلون بين التنوع الجغرافي الذي تبرز فيه الاختلافات اللسانية، صوتية كانت أم نحوية أم معجمية، والتنوع الاجتماعي، وسياق الاتصال، ونحو ذلك من مظاهر التنوع. (Boyer, 2017)

تتغير كيفيات أو أساليب أداء الكلام، حسب الزمان والمكان والسياق والمتكلم، فتُولِّد مجموعة من التنويعات اللغوية التي عادة ما تُصَنَّف تحت مسمّى "لهجة" « *lecte* ». (Moreau, 1997, pp. 283-284) حيث تمثل *اللهجات الإقليمية régiolectes* أو *اللهجات الجغرافية géolectes/topolectes* مثلا، والتي تهمنا بشكل خاص، تنويعات يحددها اختلاف المكان، وتعكس بدورها تنويعات أخرى كاللهجات الاجتماعية وحتى الفردية.

ويقترح معجم *اللسانيات Dictionnaire de linguistique* التعريف التالي للتنوع اللغوي:

« On appelle variation le phénomène par lequel, (...), une langue déterminée n'est jamais à une époque, dans un lieu et dans un groupe social donnés, identique à ce qu'elle est à une autre époque, dans un autre lieu, dans un autre groupe social. » (Dubois, et al., 1994, p. 504)

"يستعمل مصطلح "التنوع" للدلالة على ظاهرة تغير لغة معينة بتغير الزمان أو المكان أو المجموعة الاجتماعية التي تستعملها." (ترجمتنا)

لذا فإن التنوع اللغوي يُصَنَّف عموما حسب معايير زمانية *variation diachronique* ومكانية *variation diatopique* واجتماعية *variation diastratique* وأسلوبية أو سياقية *variation diaphasique*. (Gadet, 2007)

من الأهمية بمكان تحديد معالم مختلف مظاهر التنوع اللغوي التي ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر باللهجة الفردية والاجتماعية، عند تناولها من منظور ترجمي، حيث تعكس حالات ومواقف وانتماءات (للأفراد والجماعات) غالبا ما يكون توظيفها مقصودا في السياق الخطابي العام. فإن غفل عنها المترجم، حدث في الترجمة النهائية خلل حتمي يربك القارئ في اللغة الهدف. إذ يؤدي نقلها جزئيا أو بشكل خاطئ، أو عدم نقلها أساسا، إلى المساس بإيقاع النص الأصلي؛ فإما أن تخفق الترجمة في إحداث أثرها، وإما أن تتذبذب بين الأمانة والتصرف فيتأثر نسيجها العام لنقص انسجامها. ومن ثم ينبغي الانتباه للتفاصيل الدقيقة التي تنطوي عليها هذه التنويعات التي توحي بدلالات فردية واجتماعية تقع في سياق لغوي اجتماعي عام لا يصح إهماله.

يساعد إذن التعرف على مظاهر التنوع اللغوي في الوصول إلى مقاصد المتكلم/المؤلف، من خلال القراءة بين السطور والتدبر فيما "تخفيه" الاختلافات اللسانية الظاهرة من دلالات إضافية، يتعلق معظمها بالانتماء أو الهوية الفردية والاجتماعية. حيث يمكن لعبارة واحدة تحمل معنى واحدا بوسائل لغوية مختلفة، أن تنقل فكرة عن أصل المتكلم وطبقته الاجتماعية ومستواه الدراسي مثلا، وهذه "الوظيفة الاجتماعية" هي التي تجعل اللغة دائمة التغير. (Chambers, Trudgill, & Shilling, 2008, p. 4)

كما تؤثر تلك الوظيفة الاجتماعية مباشرة على الأداء اللغوي للفرد والجماعة، حيث يرتبط أي تغيير يطرأ على اللغة حسب ويليام *William Labov* *لابوف* بالتغير الاجتماعي، فيصبح مؤشرا هاما يكشف عن الطبقة الاجتماعية. (Labov, 1976, p. 176)

لذا فمن المهم تحديد مظاهر التنوع اللغوي التي من شأنها إماطة اللثام عن الأبعاد الخفية التي تحملها رسالة المتكلم عند استعماله لصيغ معينة دون غيرها، والتي ترسم الملامح المرتبطة به كفرد مستقل وبهويته الخاصة، أيا كان نوعها، أو تلك التي تكشف عن انتمائه الاجتماعي، حيث يسمح ذلك بتجاوز صعوبة نقلها إلى لغة أخرى.

لا تستثنى أي لغة من قاعدة التغير اللغوي، كما تؤكده معظم الآراء اللسانية الحديثة، حيث تخضع اللغة العربية، شأنها شأن اللغة الفرنسية، لتحولات يحكمها الزمان، فتتخلص مثلا من بعض التعابير البالية وتلجأ لغيرها من الصيغ المستحدثة. كما يمكن أن يتغير استعمالها حسب المنطقة الجغرافية، سواء أتعلق الأمر باللغة المعيارية التي تفضل اللجوء أحيانا إلى مفردات ومصطلحات مختلفة حسب البلد، رغم اعتبارها لغة مشتركة، أم بمختلف اللغات المحلية أو اللهجات التي تنبثق منها. وقد يختلف أداؤها أيضا من شخص لآخر ومن جماعة لأخرى، فتعكس بذلك بعدا اجتماعيا محددا. لذا فإن اللغة دائمة التطور بحكم خضوعها لمؤثرات خارجية ذات طبيعة مختلفة، ومنها العوامل الاجتماعية والتفاعل الذي يحصل بين اللهجات المختلفة وخلفية مستعمل اللغة الفكرية. (حسن عبد الرحيم شحادة، 2012)

كما تتفاوت درجات قبول التنويعات اللغوية بين الناس حسب طبيعتها، حيث تُستساغ اختلافات اللكنة أو النطق أو التنويعات المعجمية نسبيا، بينما يُنظر إلى كل اختلاف في النحو أو في التركيب بنوع من التحفظ، وهو ما يعتبر عادة شذوذا غير مرحب به لعدم امتثاله للنمط السائد. (Remysen, 2013, pp. 3-4) فيزداد التحدي عندما يحاول المترجم نقل التنويعات التي يختلف تلقيها بين مستقبلي اللغتين كما سنراه لاحقا عند تحليل مدونتنا، حيث تبرز صعوبة نقل "الأخطاء" الإملائية والنحوية التي تميز لهجة بعض الشخصيات الفردية إلى العربية. ذلك أن هذه "الأخطاء" والتي قصدنا وضعها بين هلالين مزدوجين، قد تحظى باعتبار لساني خاص عند النظر إليها بوصفها مظهرا متكررا من مظاهر تأدية اللغة حسب *بيار بورديو Pierre Bourdieu*، لا حالة استثنائية فريدة أو ما يسمى بـ *hapax*. (Boutet & Gadet, 2003, p. 18)

من جهة أخرى، يختلف تلقي التنويعات اللغوية المستعملة في النص الأدبي حسب درجة اعتياد القراء على أي انحياز محتمل عن اللغة السائدة، حيث يكون استعمال اللهجات المحلية أو الصيغ الشعبية والعامية في العمل الأدبي أمرا مألوفا يتقبله القارئ في اللغة المصدر، بينما قد يستنكر القارئ في اللغة الهدف هذه المظاهر اللغوية التي يعتبرها دخيلة على الأدب المكتوب ويعدها حكرا على الممارسة الشفهية، ويعتقد بعض الباحثين أنه من الضروري مراعاة هذا الاختلاف في الترجمة:

« (...) il faut prendre soin de respecter les normes liées aux genres textuels ou aux traditions discursives : alors que le lecteur de la langue source peut être parfaitement habitué à ce qu'un roman contienne des passages en registre familier, cela ne correspond pas forcément aux normes du genre « roman » dans la langue cible. » (Albrecht, Métrich, & Grutschus, 2016, p. 578)

فإذا قرر المترجم عدم نقل هذه الاستثناءات التي تميز النص الأصلي كي لا يتحدى المعايير الأدبية السائدة في اللغة الهدف، لا مفر من حدوث خسارة واضحة لا سيما إذا كانت هذه التنويعات اللغوية جزءا لا يتجزأ من العمل الأدبي الأصلي من حيث بنيته الشكلية ومضمونه، وإذا كان إدماجها مدروسا ومقصودا. وينطبق هذا على ثلاثية *بانيول* التي لم ترد فيها التنويعات الإقليمية والاجتماعية جزافا، حيث نتعرف من خلالها وبسهولة على الكتابة "البانيولية" التي ينفرد بها عن غيره.

تختلف إذن ترجمة هذه التنويعات اللغوية حسب الموقف الذي يتخذه المترجم إزاءها. فقد يستنكرها كما جرت العادة مع كل لفظ أو صيغة غير صحيحة أو غير متعارف عليها، بتصويبها أو حذفها تماشيا مع توقعات القارئ الهدف، كما قد يجرّد رؤيته من أي أحكام مسبقة ويتعامل معها كتجسيد لساني ذي دلالات فردية أو اجتماعية غير اعتباطية، ويحاول نقلها بأكبر قدر ممكن من الأمانة متجاوزا المعايير والأعراف اللغوية السائدة ومتمردا عليها.

غير أن هذا التغيير لا يتجلى بالطريقة نفسها في الفرنسية والعربية، ممّا يجعل من ترجمة التنويعات التي تميزهما عملية شائكة، نظرا لطبيعتهما المختلفة جذريا وتطورهما التاريخي المختلف، فضلا عن الفوارق الثقافية بين الشعوب الناطقة بهما. فما يُعتبر كلمة جديدة في العربية قد لا يكون كذلك في الفرنسية، وقد يختلف أثرها عند قراء الأصل وقراء الترجمة، لا سيما عندما يؤثّر التطور الزمني للكلمة بشكل مباشر على شحنتها الدلالية السلبية أو السوقية أو العامية مثلا، أو عندما لا يتطابق التغير الذي يطرأ على معانيها الإيحائية بين اللغتين، ويصعب تحديد ذلك بدقة كما يذهب إليه بعض الدارسين:

« (...) certains mots considérés comme inacceptables à une époque se généralisent jusqu'à devenir courants, tandis que d'autres se démodent au point qu'ils ne sont plus compris (...) L'argot, perpétuellement en mouvement, est difficile à maîtriser pour le traducteur (...) » (Muller, 1996, p. 55)

"(...) يُعَمَّم استعمال بعض الكلمات التي كانت تعتبر غير مقبولة في فترة زمنية معينة، في حين يصبح بعضها الآخر باليا لدرجة عدم فهمها (...) ومن الصعب أن يتحكم المترجم في العامية التي تتغير باستمرار (...)" (ترجمتنا)

والأمر سيان بالنسبة لبعض المواقف الثقافية التي تحمل تعابيرها أغراضا أدبية قد تلامس عاطفة القارئ الفرنسي، لكنها لا تحرك شعور القارئ العربي. فضلا عن "المحظورات اللغوية" التي تُعوَّض بأساليب لغوية مختلفة، وتجسد بذلك تنويعات ثقافية تعوق أحيانا عملية التواصل. (Quirion, Depecker, & Rousseau, 2013, p. 48)

كما تزداد الأمور تعقيدا عند محاولة ترجمة الصيغ المحلية الشعبية أو أي لهجة إقليمية تحمل دلالات فردية واجتماعية في آن معا، حيث يصعب تحديد البديل الأنسب والمكافئ الأقرب لنقلها بكل خصوصياتها. وصفوة القول إنه ليس من السهل ترجمة التنويعات بتنويعات أخرى مطابقة لها، بما أنها تتخذ صورا وأشكالا مختلفة في اللغتين. فلا تقابل اللغة المعيارية الفرنسية لغة معيارية عربية واحدة تحمل الخصائص المشتركة ذاتها، وكذلك الأمر بالنسبة للّهجات العامية التي تُصَنَّف بطريقة مختلفة في اللغتين. حيث يميّز *السعيد محمد بدوي* بين خمسة "مستويات" أو "تنويعات" في اللغة العربية وهي *"فصحى التراث، وفصحى العصر، وعامية المثقفين، وعامية المتنورين، وعامية الأميين."* (Wahba, 1996, p. 105) وفي هذا التصنيف تداخل للمستويين الفصيح والعامي، أطلق عليه باحثون آخرون، على غرار *عبد الرحيم يوسي Abderrahim Youssi*، مصطلح *العربية الوسيطة L'arabe médian* في وصفه للمزيج اللغوي (*الثلاثية اللغوية Triglossie*) المستعمل شفهيا في المغرب، (Youssi, 2013, p. 33) أو *العربية المنطوقة المثقفة Educated spoken Arabic* كما وصفها *ميتشل T.F.Mitchell .* (Mitchell, 1986)

عند التعامل إذن مع نص فرنسي مكتوب بفرنسية "معيارية"[1] أو كلاسيكية على سبيل المثال، أي مستوى يصح استعماله حاليا في الترجمة إلى العربية، التراثية أم الحديثة؟ قد يساعد السياق العام في تحديد الطريقة المثلى لنقل التنويعات بين اللغتين، لكن ذلك لا يتحقق دائما، وغالبا ما يجد المترجم صعوبة في اختيار البديل الأنسب، لاتساع النطاق، –الجغرافي بشكل خاص–، الذي يشمل التنويعات في اللغتين.

أما الصعوبة الكبرى التي انتبه إليها بعض الباحثين، فتتمثل في نقل التنويعات اللغوية المصوَّرة أدبيا، أي تلك التي يقصد المؤلف تمييزها باستعماله وسائل مختلفة يرتبط معظمها بعلامات ترقيم معينة

[1] تجدر الإشارة هنا إلى تزايد الآراء اللسانية التي ترفض فكرة الفرنسية المعيارية الواحدة والتي تحددها جهات أكاديمية رسمية. لكننا نعتمد في دراستنا على التصنيف المتداول في العرف العام، والذي يفصل بين المستوى الفصيح الذي تتفق القواميس على "صحته" والذي يُدرّس أكاديميا، والمستويات الأخرى.

أو إشارات مطبعية خاصة، والتي قد لا يتوقف عندها القارئ أو المستمع في الحياة العادية لعدم إخضاعها لأي علامة مميزة. حيث يتم عزلها في الأعمال الأدبية لكي تؤدي رسالة ضمنية توحي بدلالات اجتماعية أو فردية محددة (كالانتماء الاجتماعي، أو السياسي، أو الهوية، أو التعصب، أو العقيدة، أو غيرها من الدلالات)، ممّا يقتضي إعادة عزلها وتحديدها في اللغة الهدف. فيجد المترجم صعوبة في إعادة خلق الصورة النمطية المكوَّنة في النص الأصلي لعدم تطابقها دائما مع التصورات الاجتماعية والثقافية السائدة عن اللكنة أو النطق في الثقافة المستقبلة. (Rosa, 2012, pp. 83-85)

تبعا لذلك، سنحاول رصد أهم ما يقف عائقا أمام ترجمة التنويعات اللغوية ومختلف الطرائق والاستراتيجيات المتبعة لتجاوز ذلك، من خلال التركيز على أكثرها تجسيدا للّهجتين الفردية والاجتماعية واتصالا بهما.

I-2-1-التنوع الجغرافي *La variation diatopique*

I-2-1-1-اللهجة الإقليمية *Régiolecte*

تعتبر اللهجة الإقليمية من مظاهر التنوع اللغوي الجغرافي وقد تتجسد مباشرة في الأداء اللغوي للفرد أو الجماعة، فتسمح أحيانا بالتعرف على ملامح اللهجة الفردية أو الاجتماعية. ويرى بعض الباحثين أن اللهجة الإقليمية تبرز على نحو جلي عند طبقة اجتماعية دون غيرها، حيث لا تلجأ إليها الطبقات الاجتماعية "العليا" إلا نادرا، فيما تستعملها طبقات أخرى، كطبقة العمال والفلاحين بشكل مكثف، (Lafontaine, 1986, p. 12) لذا ينبغي أخذها بعين الاعتبار عند محاولة تحديد لهجة اجتماعية معينة:

« (…) si l'on entreprend de décrire le sociolecte des ouvriers de la région liégeoise, par exemple, il faudra nécessairement y inclure un nombre important des traits caractéristiques du régiolecte. » (Ibid.)

يمكن أن تسمى اللهجة الإقليمية، بحكم تصنيفها جغرافيا، ب*اللهجة الجغرافية* *Géolecte*، لكن العربية غالبا ما تستعمل مصطلح "اللهجة" دون أي إضافات تحدد طبيعتها المحلية، كما أشرنا إليه من قبل، وذلك كفيل بالدلالة على الاختلاف اللغوي حسب المنطقة أو الإقليم. فيصفها علماء اللغة على أنها مظهر من مظاهر الكلام الذي يولّده البعد الجغرافي بين المناطق وكذلك الاحتكاك بلغات أخرى:

"تدعى اللهجات الناجمة عن البعد المكاني لهجات جغرافية أو إقليمية. وينشأ تأثير الإقليم على اللغة من تماس كل إقليم مع أقاليم مختلفة (...) اختلاف لغات التماس لكل إقليم هو أحد العوامل الرئيسية لاختلاف لهجات أقاليم اللغة الواحدة." (الخولي، 2010، ص 163)

لا يحدد اللغويون معالم اللهجة الإقليمية حسب معايير ثابتة. فمنهم من ينتبه إلى الاختلافات المعجمية فقط، ومنهم من يجعل من الفروقات الصوتية (اللكنة والنبرة) أهم عامل يميزها، ويتم مقارنتها في الحالتين بنموذج "أعلى" يتمثل غالبا في اللغة المشتركة أو المعيارية. ويتجه فريق آخر إلى رؤيتها من منظور مستقل، ومعالجتها ككيان لغوي قائم بذاته له استعماله الخاص لتلك اللغة المشتركة. (Bavoux, 1997, pp. 236-237)

وعلى الرغم من أن اللهجة الإقليمية تساعد في رسم معالم اللهجة الاجتماعية المشتركة بين جماعة محددة، أيا كان العامل الذي يوحّدها، فإن اللهجة الاجتماعية تعتبر في علم اللهجات *dialectologie* تنويعة لغوية مستقلة لا يدرسها علماء اللهجات من الزاوية الإقليمية أو الجغرافية، بل من منظور اجتماعي خالص يأخذ بعين الاعتبار عوامل أخرى كالطبقة الاجتماعية والجنس والسن. (هدسون، 1990، ص 72–73) لكن التوجه اللساني الحديث يميل إلى دراسة التنويعتين كمفهومين متكاملين، وكمظهرين لغويين يرتبطان بتنويعات لغوية أخرى، أبرزها اللهجة الفردية؛ حيث تكتسي الحدود الجغرافية طبيعة اجتماعية تجعلها تحدد بصفة أو بأخرى معالم اللهجة الاجتماعية، (Romaine, 2000, p. 2) لا سيما أنها غالبا ما تلجأ إلى مستويات لغوية معينة تشترك في استعمالها لهجات اجتماعية محددة في الأوساط "الدنيا" حسب تصنيف البعض، وهي المستويات العامية أو الشعبية:

« Les régionalismes sont, en général, perçus (...) comme familiers et populaires. » (Muller, 1996, p. 49)

تبعا لذلك، يؤكد بعض الباحثين أن وظيفة اللهجة الإقليمية لا تنحصر في إطارها الجغرافي فحسب، بل قد تؤدي أيضا أغراضا اجتماعية تجعل منها مظهرا من مظاهر اللهجة الفردية أو الاجتماعية. حيث يعتقد *لويس–جان كالفي* أنه

"يمكن للناطق [المرسيلي] عن غير وعي الإشارة إلى أصله، ويمكنه عن طواعية، إزاء الاستعمال الباريسي الطاغي، الاحتفاظ (بدافع الوفاء أو بدافع التحدي) باستعماله الجهوي. وبصنيعه هذا (...) قد يعرض نفسه لحكم وانتقاد أولئك الذين يمكنهم أن ينظروا إلى أهل مرسيليا نظرة احتقار، ويقترب من الناطقين الآخرين الذين يعتمدون نفس الاستعمال." (كالفي ل.–ج.، 2006، ص 84)

نستنتج إذن أن دور الصيغ المحلية أو الإقليمية لا يقتصر على إعطاء صورة عن المنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها المتحدث، فقد تكشف أيضا عن أبعاد إيديولوجية وثقافية واجتماعية غالبا ما تكون مقصودة –كما هو الحال بالنسبة لبعض شخصيات الثلاثية– ولا ينبغي التغافل عنها أثناء الترجمة. حيث يمكن اعتبار *البروفنسية Le provençal*، التي سنركز عليها بشكل خاص لكونها اللهجة الإقليمية التي تشكل قاعدة اللهجة المحلية المستعملة في الثلاثية، مظهرا من مظاهر تجلي اللهجة الاجتماعية لسكان الريف في جنوب فرنسا. كما يمكن أن تكون صورة من صور تحقق اللهجة الفردية إذا تكرر استعمالها في حديث الفرد واللجوء إليها بشكل مقصود رغم إمكانية الاستغناء عنها. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن بعض اللغويين، ومن بينهم *لابوف*، يربطون اللهجة المحلية بشكل عام بالأداء الجماعي، لا الفردي، للّغة. (Vargas, Rey, & Giacomi, 2007, p. 24) وسنلاحظ عند تحليل المدونة أن *بانيول* كثيرا ما يلجأ إلى استعمال البروفنسية على لسان شخصيات دون غيرها، حتى وإن كانت تنحدر من بيئة واحدة. فتبرز مثلا عند بعض شخصيات الثلاثية التي تقطن في الريف أو تعمل في المجال الفلاحي، وقلّما تلجأ إليها الشخصيات التي تعيش في المدينة.

تشكل ترجمة اللهجة الإقليمية أو المحلية صعوبة خاصة نظرا لكونها مظهرا لغويا يتعلق بمنطقة جغرافية معينة. فكيف للمترجم أن يُوَفّق في نقلها عندما لا تنحدر اللغتان المصدر والهدف من الأسرة اللسانية ذاتها، وعندما تختلف الثقافتان اختلافا جوهريا، كما هو الحال بالنسبة للفرنسية والعربية؟ إذ لا مجال لاقتراض الكلمات والصيغ المحلية دون تغيير إلا في حالات نادرة، بينما يكون ذلك ممكنا بين لغتين كالفرنسية والإيطالية أو الإسبانية على سبيل المثال، حيث يحقق الشبه الإملائي والصوتي بين الكلمات نوعا من المصداقية في الترجمة، فيصبح الاقتراض مشروعا ومنطقيا إلى حد ما.

تبعا لذلك، لطالما اعتبر كثير من المنظرين أن هذه التنويعات اللغوية المحلية غير قابلة للترجمة بكل بساطة، مما يدفع المترجم إلى محاولة إعادة خلق الأثر نفسه بتعويضها بتنويعة أخرى، دون اللجوء إلى لهجة من لهجات اللغة الهدف المحلية. (Albrecht, Métrich, & Grutschus, 2016, pp. 579-580)

I-2-1-2-*البروفنسية Le provençal*

قبل الحديث عن اللهجة الإقليمية للجنوب الشرقي الفرنسي، أو *الفرنسية المحلية لمنطقة بروفنس le français régional de Provence*، وأبعادها الفردية والاجتماعية التي تتجسد في اللهجتين الفردية والاجتماعية الممثلتين أدبيا، من المهم تسليط الضوء على أساسها اللغوي الذي انبثقت منه والمتشبعة به، معجميا أو نحويا أو صوتيا، والذي يتمثل في البروفنسية التي كانت إلى غاية مطلع القرن 20 "اللغة" المتداولة عند الأغلبية الساحقة لسكان المنطقة. (Coquillon, 2007, p. 145)

ارتأينا أن نجرد مصطلح "البروفنسية" من أي مصطلح مصاحب لتحديد ما إذا كانت لهجة، أم لغة، أم مجرد رطانة أو عامية أو ما يسمى *بـ"الباتوا" Patois*[1] ودلالته السلبية المترسخة في الأذهان. فلطالما شكلت هذه التسميات جدلا في الأوساط اللغوية الفرنسية، ومن الضروري التطرق لهذه المشكلة الاصطلاحية لتحديد مكانتها في الفرنسية وكيفية التعامل معها من زاوية ترجمية، حيث غالبا ما يختلف موقف المترجم حسب أهميتها النسبية ومشروعيتها في الساحة اللسانية عموما. فهل تحظى بمرتبة شبه رسمية تملي على المترجم ضرورة نقلها للقارئ العربي، أم أن تهميشها في اللغة المصدر يؤدي إلى إهمالها في اللغة المستقبلة؟

تؤكد بعض الأبحاث أن للبروفنسية مكانة لسانية مختلفة بالنسبة للبروفنسيين أنفسهم، ولكنهم يتفقون في تمييزها عن تنويعات لغوية جنوبية أخرى:

« Il s'agit bien pour les Provençaux d'une langue, d'un dialecte ou d'un patois indépendants d'autres variétés parlées dans le Sud de la France. » (Gasquet-Cyrus, 2001, p. 49)

أما المراجع اللغوية المتخصصة، فتصفها باللغة، مع الحرص على إبراز أصولها "اللهجية" والعامية، حيث يعرفها *جوزيف فندريس Joseph Vendreyes* كما يلي:

"فالبروفنسية le provencal (...) لغة مشتركة تضم عددا كبيرا من اللهجات المحلية التي تسير معها جنبا إلى جنب. ونحن نعرف أن هذه البروفنسية نشأت من توحد لهجات محلية، وهذه اللهجات نفسها خارجة من المصدر نفسه الذي خرجت منه لهجات شمال فرنسا، أي أنها هي الأخرى من اللاتينية. (...) فهما

[1] تكاد تجمع التعاريف المقترحة لهذا المصطلح على أنه لا يحظى بنظرة إيجابية، باعتباره درجة دنيا من الكلام فقدت قيمتها الاجتماعية بعد أن تم تعويضها بلهجة معيارية أخرى. (Sanders & Hawkins, 1993, p. 57)

[البروفنسية والفرنسية] حالتان مختلفتان من لغة واحدة. وقد ظلتا على اختلافهما في خلال العصور، وهذه اللغة الواحدة يمكننا أن نسميها لاتينية الجول العامية." (فندريس، 2014، ص 369)

يُبرز التعريف السابق مدى تحفظ اللغويين على اعتبار البروفنسية لغة، حيث يستعملون المصطلح مرفقا بألفاظ أخرى كالعامية والمحلية، كما نلمس في التعريف التالي ترددا واضحا في تبني مصطلح لغة، حيث يعقّب المؤلف مباشرة باستعمال مصطلح "لهجة عامية":

"كانت البروفنسية أول لغة أو لهجة عامية انسلخت عن اللاتينية، لغة الإمبراطورية الرومية المقدسة. هذه لغة تبدو خليطاً من اللاتينية والفرنسية والاسبانية، لا يقرأها اليوم إلا بعض المختصين، وبصعوبة بالغة." (لؤلؤة، 2016)

لذا فإن بعض اللغويين يفصلون بين نوعين من التسميات، حيث تحظى البروفنسية (الأوكستانية/القسطانية) التي كان استعمالها سائدا في جنوب فرنسا بمكانة اللغة إلى حد الآن، أما البروفنسية المستعملة حاليا إقليميا أو محليا فغالبا ما تُصَنَّف كلهجة:

« Today, (...) most scholars consider that "Provençal" should be reserved for the dialect of the southeast, and that "Occitan" is the most appropriate overall term for this language (...) » (Kibler & Zinn, 2017, p. 678)

"يعتقد كثير من المحدثين أن مصطلح "البروفنسية" يجب أن يُخَصَّص للّهجة المستعملة في الجنوب الشرقي، وأن الأنسب استخدام مصطلح "الأوكستانية" للدلالة على هذه اللغة بشكل عام(...)" (ترجمتنا)

في السياق ذاته، يؤكد تعريف عالم الاجتماع اللغوي *بيتر ترودجيل Peter Trudgill* للأوكستانية على اللبس الذي لطالما أحاط بتصنيف البروفنسية كلهجة أو كلغة، والخلط بينها وبين الأوكستانية التي يعدها لغة منفصلة تضم لهجات متفرعة، من بينها البروفنسية:

« A language (...) which is spoken in the southern third of France. It is today sometimes considered to be a dialect of French, but the linguistic differences from French are considerable, and Occitan does have a history of being used (...) -often under the name Provençal- as a standardized literary language (...) The main dialects are Gascon, Limousin, Auvergnat, Languedocien and Provençal. » (Trudgill, 2003, p. 98)

"هي لغة (...) تستعمل في الثلث الجنوبي لفرنسا. وتعتبر اليوم أحيانا إحدى اللهجات الفرنسية، غير أن الاختلافات اللسانية بينها وبين الفرنسية كثيرة، كما أنها كانت تستعمل فعلا –تحت اسم البروفنسية– كلغة

أدبية موحدة (...) ومن أهم اللهجات المكونة لها: الغاسكونية والليموزينية والأوفيرنية واللانجودوسيانية والبروفنسية." (ترجمتنا)

ويُجمع حاليا الباحثون كـ*هنريات والتر Henriette Walter*، على مكانة البروفنسية الأدبية قديما حيث كانت تعتبر لغة قائمة بذاتها، وعلى تسمية الأوكستانية كمصطلح عام يشملها:

« On désigne du terme générique d'(...)occitan les idiomes parlés dans le midi de la France (...) La langue des troubadours (...), dont le prestige littéraire remonte au Moyen Âge, jouissait à ses débuts d'une certaine unité, mais langue d'oc ne se confond pas aujourd'hui avec provençal. » (Walter, 1988, pp. 171-173)

"يُطلق على اللهجات المستعملة في جنوب فرنسا مصطلح "الأوكستانية" الشامل (...) وكانت لغة الشعراء التروبادور (...) تتمتع في بداياتها بنوع من الوحدة والتماسك حيث كانت تحظى بمكانة أدبية مرموقة في العصور الوسطى، لكن لا مجال اليوم للخلط بينها وبين البروفنسية." (ترجمتنا)

كما أن هذه "اللغة" التي تنحدر من أسرة لغوية رومانسية أو رومانيقية، والتي تُصَنَّف ضمن العائلة الأوكستانية بصفة أشمل (Blanchet, 1992, p. 72)، لها تأثير واضح في الممارسات اللغوية الشفهية وحتى الكتابية لسكان منطقة *بروفنس* وأدبائها كما سبق وأن أوضحنا. فهي إن لم تتخلل حديثهم ونصوصهم خالصة دون أي تغيير، نجدها تعير مميزاتها الصوتية والإملائية وصيغها الخاصة إلى الفرنسية أو تتكيف معها لتُكوّن ما يُعرف *بالفرنسية المحلية لمنطقة بروفنس*، حيث يميز البعض بين *الاصطلاحات البروفنسية Les provençalismes* التي فرضت نفسها على اللغة الفرنسية المعيارية وبين الفرنسية المحلية لمنطقة *بروفنس* التي تأقلمت مع المعايير اللغوية الفرنسية السائدة. (Ricard, 1998, p. 3)

لكن البروفنسية المحضة، المكتوبة خاصة، لا تحظى حسب بعض الباحثين باعتراف رسمي:

« (...) excepté une situation scolaire encore récente et peu étendue par rapport à l'ensemble du système scolaire, (...) le provençal ne jouit d'aucune reconnaissance officielle. » (Blanchet, 1992, p. 6)

نلاحظ إذن أنه كلما ابتعدت البروفنسية عن صفة اللغة وكانت أقرب إلى كونها مجرد عامية محلية *(Patois)* أقل شأنا من اللهجة التي يمكن أن تحظى بمظهر كتابي، كلما تم استثناؤها من الاعتبار الرسمي وكلما ازدادت صعوبة وحساسية نقلها للعربية. حيث تعد العامية، حسب بعض الآراء، بحكم شفهيتها، من أدنى درجات التعبير اللغوي الذي يرتبط ببعض التصورات السلبية المترسخة في الأذهان عن كل مظاهر الحياة الشعبية أو الريفية البسيطة:

"Dialects usually have greater dignity than patois, for they (...) possess a written form and a higher level of standardization. For many French layerpersons, (...) the patois are the lowest form of language life, associated as they are with the despised culture of peasantry (...)" (Lodge, 1993, p. 5)

فالشفهية البارزة في كل تنويعة لغوية لا تتمتع بتجسيد كتابي أو أدبي وافر من العوامل التي تحط من قيمتها وتهمشها. وكانت هذه الرؤية السلبية للبروفنسية سائدة إلى حد ما إلى غاية البدايات الأدبية المكتوبة على يد *ميسترال* الذي استطاع، حسب *لامارتين Lamartine*، أن يرقى بها إلى مكانة اللغة بعد أن كانت مجرد لهجة عامية "مبتذلة"، (Downer, 2020, p. 10) رغم أن *ميسترال* نفسه كان يعدها لغة مستقلة قائمة بذاتها تحتاج لرد الاعتبار. (Posner & Green, 2011, p. 241)

تبعا لذلك، غالبا ما تُصَنَّف البروفنسية كلغة عند استعمالها كوسيلة تعبير أدبية، وكلهجة إذا كان نطاق استعمالها شفهي محض، دون أن يخلو ذلك من بعض الاستنقاص كما سبق أن أوضحنا. وتؤكد بعض الدراسات أنها أصبحت تعتبر لغة تزامنا مع استخدامها في الأدب، وبعد انتقالها من الأداء الشفهي إلى التجسيد الكتابي:

"There were (...) several dialects spoken (though not written) in the south (...) The Félibrige movement (...) was a worthy attempt to revive and indeed to recreate an Occitanian literary language (called Provençal) (...)" (Rickard, 2003, p. 122)

"كانت هناك (...) عدة لهجات مستعملة (شفهيا لا كتابة) في جنوب فرنسا (...) وكانت حركة الفيليبريج تسعى لإعادة إحياء وابتكار لغة أدبية أوكستانية (تدعى البروفنسية) (...)" (ترجمتنا)

لا يقتصر هذا التهميش على البروفنسية فحسب، بل يمكن أن تتعرض الفرنسية المحلية لمنطقة *بروفنس*، كغيرها من اللهجات المحلية، لنظرة استعلائية متى تم اعتبارها لهجة شعبية. فتصبح من هذه الزاوية محل تحفظ اجتماعي يعكس ما وصفه *بيار بورديو Pierre Bourdieu* بـ*السلطة الرمزية Pouvoir symbolique* التي تحظى بها اللغة المعيارية السائدة.(Bourdieu, 1982) حيث غالبا ما تلجأ الفرنسية المحلية الفرنسية، كما سنبينه لاحقا، إلى عبارات وألفاظ شعبية وعامية شديدة الخصوصية لا تخضع لمعايير الدقة اللغوية المتفق عليها، بل تتمرد عليها. لذا فقد تتعرض الاختلافات اللغوية للتهميش بما أنها لا تحترم القالب اللغوي الصحيح:

« (...) rapportées de facto à l'étalon unique de la langue « commune », elles se trouvent rejetées dans l'enfer des régionalismes, des « expressions vicieuses et des fautes de prononciation » que sanctionnent les maîtres d'école. » (Ibid., p. 82)

"(...) تخضع [الاختلافات اللغوية] بحكم الواقع للمقارنة مع النموذج الوحيد الممثَّل في اللغة "المشتركة"، فيتم رفضها باعتبارها اصطلاحات إقليمية تطبعها "التعابير الفاسدة والأخطاء الإملائية" التي يصوّبها معلمو المدارس." (ترجمتنا)

تُبرز مقولة *بورديو* السابقة الرؤية السلبية التي تحيط بكل التنويعات اللغوية الشاذة عن اللغة المعيارية، مما يجعلنا نتساءل عن الموقف الذي يتخذه المترجم إزاءها عند وجوب نقلها. هل يستسلم لا شعوريا للنزعة اللسانية التي تستنقص من قيمتها فيطمسها ويمحو أثرها لصالح لغة "أرقى" وأصح، أم يتجاوز الصورة النمطية التي تقع ضحيتها هذه الاختلافات فيحاول دمجها بغرابتها وخصوصياتها في اللغة الهدف؟

انتفض بعض علماء اللغة ضد النظرة التقليدية التي تحيط اللغة المعيارية بهالة من القداسة اللغوية و"توبخ" أي اختلاف لا يمتثل لقواعدها، حيث تنظر بعين الازدراء إلى الممارسات اللهَجية المحلية وتربطها آليا بطبقة أدنى اجتماعيا كما أشار إليه *بازيل برنشتاين Basil Bernstein*، وهو ما سنتطرق إليه لاحقا بالتفصيل. ويعتبر *شارل بالي Charles Bally* من اللغويين الذين سلطوا الضوء على "تمادي" اللغة السائدة، الأدبية خاصة، ومغالاتها في فرض قواعدها، فانتبه قبل *بورديو* لـ"*علاقات القوة*" الحتمية في هذا السياق مستنكرا ما قد تتعرض له اللهجات الشعبية من تهميش. (Chiss, 2006, p. 170) لذا فقد يجد المترجم نفسه أحيانا تحت السيطرة الضمنية للّغة الأكاديمية أو الرسمية على حساب اللغات أو اللهجات المحلية كما سنلاحظه عند تحليل مدونتنا.

غير أن ما "ينقذ" الفرنسية المحلية لمنطقة *بروفنس* من التهميش، هو التنوع الذي يميزها وعدم تقيدها بالبروفنسية الخالصة، حيث تمزج بين المستويين الأكاديمي والشعبي وتنهل من الموروث المحلي البروفنسي، ممّا يكسبها بنية معجمية ونحوية مميزة. (Roche, 1948) فالبروفنسية ما هي إلا جزء من هذه اللهجة المحلية التي لا تتردد في اقتراض بعض ميزات الفرنسية المعيارية، وحتى التأثير فيها أحيانا كما سبق ذكره، لكن مكانتها تظل في المخيلة الجماعية ثانوية مقارنة باللغة الفرنسية المعيارية. (Lodge, 1993, p. 4)

كيف والحال هذه يتعامل المترجم مع هذه التنويعة الإقليمية أو المحلية عندما تتجسد أدبيا على لسان شخصيات معينة ينسبها لها المؤلف لغايات مقصودة؟ فعندما تكون اللهجة الإقليمية جزءا لا يتجزأ من عملية الفهم، يصعب نقلها بكل دلالاتها المعجمية والضمنية والرمزية، كما أن التقنيات والوسائل

التي من شأنها أن تحقق ذلك محدودة، ولا تؤدي المهمة على أكمل وجه، لا سيما إذا ارتأى المترجم تعويضها بإحدى لهجات اللغة المستقبلة المحلية التي لا يمكنها إحداث الأثر نفسه إلا إذا كانت اللغتان والثقافتان قريبتين نسبيا كما سبق أن أوضحنا. (Muller, 1996, pp. 71-72) وهذا ما سنلاحظه في ترجمة الثلاثية حيث حاول المترجم إحداث أثر اللهجة المحلية البروفنسية الأصلية بلجوئه إلى المصرية الشعبية في مواضع مختلفة، مستغنيا عن أي لهجة محلية عربية أخرى. وسنرى أنه لم ينجح في نقل الصبغة الريفية الأصلية بحكم اختلاف البيئتين وتباعدهما، حتى وإن كان المغزى العام وراء استعمال اللهجة الإقليمية المتعلقة بإيحاءات اجتماعية يحققها البعد الشفهي أو الشعبي واضحا إلى حد ما.

تبعا لذلك، ينصح بعض المنظرين باللجوء إلى تقنيات "يتحايل" فيها المترجم على اللهجة المحلية الأصلية، خصوصا إذا كانت وظيفتها الدلالية مهمة في عملية الفهم، وعندما يتعذر تعويضها بلهجة بديلة قد يبدو استعمالها مبهما أو غير منطقي بالنسبة للقارئ الهدف، نظرا للاختلاف الشاسع بين الثقافتين. فيقترحون اللجوء إلى التعويض أو استعمال تنويعة أخرى، غالبا ما تكون اجتماعية، وثيقة الصلة بها:

«An English target language dialect is (...) likely to sound ridiculous on the lips of a Sudanese farmer, or a Moroccan labourer (...) the important source text effects (...) must likely be rendered through compensation (...) it is possible to use TL sociolect or register to compensate for the loss of connotations carried by the ST dialect(s).” (Dickins, Hervey, & Higgins, 2017, p. 219)

"قد يبدو استعمال لهجة محلية إنجليزية (...) سخيفا على لسان مزارع سوداني أو عامل مغربي (...) ومن الأنسب أن يتم تحقيق أثر النص الأصلي باللجوء إلى التعويض (...) كما يمكن استعمال لهجة اجتماعية أو مستوى مكافئ في اللغة الهدف لتعويض الخسارة الناجمة عن عدم نقل الدلالة الإيحائية في اللهجة المحلية الأصلية." (ترجمتنا)

لذا فقد تُحدث اللهجة المصرية في بعض المواضع نوعا من الارتباك أو الدهشة لدى القارئ العربي لثلاثية *بانيول*. فمن غير المعقول أن يتصور شخصية مرسيلية نموذجية تتكلم بلسان مصري محلي، ولعل ذلك ما يفسر عدم استعمال المترجم لها بشكل مكثف، وحذف كثير من السمات المحلية الأصلية، كما سنراه لاحقا عند تحليل الترجمة.

ولتجنب الوقوع في فخ التغريب غير المتحكم فيه باللجوء إلى لهجة إقليمية بديلة، غالبا ما يتم طمس الخصوصيات اللغوية المحلية في النص الأصلي، واتباع ما يسمى باستراتيجية ***التطبيع*** أو

التواضعية *Normalization (conventionalization)* من خلال استعمال لغة معيارية مبالغ فيها إن صح التعبير، لا يتخللها أي نوع من الاستثناءات المميزة للّهجة الإقليمية الأصلية. (Palumbo, 2009, p. 78) بمعنى آخر، يعد *التوطين* كما يسميه *لورانس فينوتي* *Lawrence Venuti* من أكثر الاستراتيجيات المعتمدة في هذه الحالة ويكون ذلك على حساب النص الأصلي.

وتعتبر الدراسة التي قام فيها المترجم *جان-ميشال ديبرا* *Jean-Michel Déprats* بمقارنة ثلاث طرائق لترجمة اللهجة، مثالا قيما عن مدى صعوبة اتخاذ قرار ترجمي صائب عندما يتعلق الأمر بنقل هذا النوع من المظاهر اللغوية المحلية. حيث طرح فيها إشكالية ترجمة اللهجة الأنجلو-إيرلندية (والتي تعتبر مزيجا من مفردات انجليزية ونحو غيلي *gaélique*) المستعملة في مسرحية *"فتى الغرب المدلل"* لجون *ميلينغتون سينج* *The playboy of the Western World (John Millington Synge)* إلى الفرنسية، مشيرا إلى تضارب الاستراتيجيات المتبعة لنقلها. فكانت إحداها *واقعية* *réaliste* ارتأى المترجم من خلالها طمس كل غرابة لهَجية "غير معقولة" وتعويضها بلغة فرنسية معيارية (أي اعتماد التطبيع كما ذكرنا فيما تقدم). أما الاستراتيجية الثانية فكانت *شعرية* *poétique* حاولت الحفاظ على إيقاع النص الأصلي وجماليته فأسرفت في الحرفية والتصنع. فيما كانت الاستراتيجية الأخيرة *لهَجية* *dialectale*، حيث لجأت إلى لهجة فرنسية بديلة وأجرت عليها بعض التعديلات لتقترب من الأصل، وهي اللهجة *البريتانية* أو *البريتونية* *Breton*. ومع أن المترجم أشاد نسبيا بالترجمة الأخيرة، إلا أنه كان يميل لاعتبار أن هذا النوع من اللهجات الثنائية غير قابل للترجمة، لحدوث خسارة لا مفر منها مهما كانت الاستراتيجية المتبعة. (Déprats, 1998)

من المتوقع إذن أن تقف بعض العقبات أمام مترجم هذه اللهجة أو غيرها إلى العربية، حتى وإن كان النموذج السابق لا يشبه تماما اللهجة المستعملة في مدونتنا، على الأقل شكلا. حيث جاءت الترجمة العربية التي قام بها *حمدي أحمد* رجب للمسرحية واقعية في مجملها على حد تعبير *ديبرا*، واستعملت لغة عربية فصيحة لدرجة المغالاة، فلا أثر فيها لأي صيغة محلية من شأنها إعطاء فكرة عن المستوى الشعبي والعامي الموجود في الأصل، باستثناء جانبها الشفهي الذي تُنطَق فيه بعض الأصوات كصوت الجيم على الطريقة المصرية، وفي ذلك تناقض واضح مع اللغة المعيارية المستعملة. فلم يتكبد المترجم مثلا عناء البحث عن مكافئ عامي أو محلي لكلمة *Peeler* المستعملة في إيرلندا (Synge, 1911, p. 12) والتي تنتمي لمستوى لغوي عامي كما فعلت الترجمات الفرنسية التي حللها *ديبرا* *(cognes, casqués)* (Déprats, 1998)، واكتفى بترجمتها *بـ"رجال الشرطة"* التي لا تنقل الشحنة الشعبية للكلمة الأصلية.

(الإذاعة المصرية و البرنامج الثقافي، 2017) وتعد هذه النزعة التي تميل إلى حذف الخصوصيات المحلية شائعة في الترجمة، لا سيما عند اختلاف اللغتين والثقافتين كما هو الحال بالنسبة للمدونة التي تمثل موضوع دراستنا والتي سيُجرى تحليلها لاحقا.

من جهة أخرى، يرى بعض الباحثين أنه من الممكن اللجوء إلى حلول أخرى واعتماد إجراءات تُحدث أقل قدر من الخسارة، من بينها *إعادة الصياغة la paraphrase* حيث يقوم المترجم بالقيام بنوع من الترجمات الشارحة للفكرة المحلية الغريبة إذا غاب ما يقابلها في اللغة الهدف، أو *استحداث كلمات جديدة la néologie* ويكون هنا المجال مفتوحا أمام المترجم لابتكار ألفاظ غير موجودة وإثراء اللغة الهدف بمفاهيم غير مألوفة، (تماشيا والرؤية الفلسفية التي تدعو إلى تغيير المقاييس السائدة كما سنوضحه لاحقا)، أو *تبني l'adoption* الكلمة (أو المفهوم) الأصلية في عدم وجود المقابل، أي اقتراضها وإدماجها دون تغيير. (Yücel, 2006, p. 75)

I-2-1-3-اللكنة *L'accent*

لا يمكننا دراسة اللهجة الإقليمية في علاقتها باللهجة الاجتماعية دون أن نتطرق لأكثر مظهر يعكس بعدها الاجتماعي، أي اللكنة التي يمكن أن تحمل دلالات اجتماعية وفردية في آن واحد، فتكشف تلقائيا عن أصول المتكلم الجغرافية والمنطقة التي ينحدر منها، أو ترمز بشكل غير مباشر لخلفيته الإيديولوجية عندما يحاول إبرازها لغرض محدد، كشعار لانتمائه لفئة أو طائفة معينة أو دفاعا عن هوية محددة مثلا. (Harmegnies, 1997, pp. 9-12)لذا فإن النطق الخاص والمميز للّكنة يسمح بالتعرف على مرجعية المتكلم "العرقية" والاجتماعية:

« (...) l'accent est l'ensemble des caractéristiques de prononciation liées aux origines linguistiques, territoriales ou sociales du locuteur, et dont la perception permet au destinataire d'identifier la provenance du destinateur. » (Ibid. p.9)

ولأن ما يميز اللكنة هو الجانب الصوتي، فإنه من الصعب نقلها من لغة إلى أخرى بوفاء وأمانة تامة عندما يتم تمثيلها كتابة في الأعمال الأدبية، لا سيما عندما تؤدي وظيفة محددة لا يمكن التغاضي عنها لارتباطها المباشر بسياق الأحداث وعملية الفهم بشكل عام. حيث يستخدمها الكاتب على لسان بعض الشخصيات النموذجية لأغراض فكاهية مثلا، أو لإكساب عمله الصبغة المحلية المميزة، أو لإبراز انتساب شخصياته لجماعة لغوية ما.

من المهم أن نشير في هذا الصدد إلى لكنة محددة تميز إحدى اللهجات الفرنسية الجنوبية المجَسَّدة كتابة في الثلاثية، وهي اللكنة التي يتحدث بها سكان منطقة *روسيون le Roussillon* والتي تتسم بنطقها الخاص لحرف *R*، حيث لا تلثغ به (فيتحقق فيها صوت الراء العربي) وتسمى هذه الظاهرة بـ *le r apical (alvéolaire/roulé)* أي الراء الأسلية أو اللثوية.

وعند محاولة نقل هذه اللكنة إلى العربية، لا ينبغي اعتبارها مجرد ظاهرة لسانية خاصة، بل يجب الانتباه أيضا لدلالاتها الفردية والاجتماعية ودورها في تحديد هوية المتكلم وانتمائه إلى جماعة "عرقية" أو فئة اجتماعية معينة. ولأن العربية لا تلثغ بالراء، ليس من السهل ترجمة هذا النوع من اللكنات التي يعتبرها الفرنسيون حاليا وفي الفترة الزمنية المصَوَّرة في الثلاثية ظاهرة غريبة تثير لديهم ردود فعل مختلفة، ويصعب إقناع القارئ العربي بوجود خصوصية صوتية فريدة من نوعها تميزها عن النطق الفرنسي السائد، وتعبّر في الوقت نفسه عن سلوك المتكلم اللغوي وما يعكسه من أبعاد فردية واجتماعية. حيث يشير *مارسيل بانيول* في الثلاثية ضمنيا إلى الجانب المتعمد والمقصود في استعمال الفرد لهذه اللكنة ولنطق حرف الراء بهذا الشكل، ونستشف من حديثه عن قريبه *بيار Pierre* الرضيع الذي لم يكن قادرا بعد على الكلام أن اللجوء إلى هذه اللكنة ينمّ عن موقف اجتماعي "مدروس"، حيث يقول:

« ...Comme il n'avait pas encore pris un parti sur la prononciation des r, je fis remarquer à la tante Rose qu'il était bien dangereux de l'emmener chez des étrangers qui lui imposeraient par surprise le terrible accent de Perpignan. » (Pagnol, 2004 b, pp. 171-172)

"(...) ولأنه لم يكن قد تدرب بعد على نطق حرف الراء، نبهت خالتي روز إلى أنه من الخطأ اصطحابه إلى هؤلاء الذين سيفرضون عليه فجأة اللكنة المريعة لأهل برنبيون." (بانيول، 1997ب، ص 144)

ويرى بعض المنظرين، ومن بينهم *جان–رينيه لادميرال Jean-René Ladmiral*، أن *"الطبيعة الصوتية"* لهذه الظاهرة تُخرجها من دائرة اهتمام الترجمة *"لأن الترجمة تحصر اهتمامها في النصوص المكتوبة"*، (لادميرال، 2011، ص 224–225) متجاهلا بذلك إمكانية تمثيل هذه اللكنة في الأعمال الأدبية وإدراج العنصر الشفهي فيها، وأهمية الانتباه للنطق المجسَّد كتابة حيث لا يكون توظيفه في النص الأدبي عشوائيا. فقد يدل، كما أشار إليه *هدسونHudson*، *"على الأصول أو انتماء الفرد إلى مجموعة ما،[و] له وظيفة في أفعال الفرد المؤكدة للهوية."* (هدسون، 1990، ص 75)

ومن ثم فإن النطق، على غرار كثير من المظاهر اللغوية الأخرى، غالبا ما يعكس سلوكا لغويا عفويا ويرمز للّهجة الاجتماعية المشتركة بين جماعة لغوية معينة، كما قد يكون طريقة تعبير مقصودة يختارها المتكلم لإبراز هويته الفردية وانتمائه الاجتماعي وللتميز عن غيره من مستخدمي اللغة. (كالفي ل.، 2006، ص 79-80)

غير أن البعدين الفردي والاجتماعي لهذا النطق المحدد يبرزان حتى عند متكلمي الفرنسية من غير الفرنسيين. فالتحدث بهذه الطريقة عند بعض الشعوب الناطقة بالفرنسية كلغة ثانية يرمز إلى موقف هويّاتي معين. لذا فإن الشحنة الدلالية التي يحملها هذا النطق جديرة بأن تُنقل إلى العربية، لا سيما إذا كانت موجهة لقراء ينتمون إلى بلدان معتادة عليه في ثقافتها، كبلدان المغرب العربي مثلا، أو بعض بلدان المشرق كلبنان. هذا ما تؤكده بعض الدراسات التي تكشف عن دلالات ايحائية مختلفة ترتبط به:

« L'accent (…) est une marque identitaire, aussi faire rouler les R revient à affirmer son africanité, son appartenance au groupe, alors que grasseyer les R à la manière des Français est un comportement jugé « assimilationniste » (…) dont on se moque volontiers. » (Arambasin, Dahan-Gaida, & Holtzer, 2007, pp. 32-33)

"تُعتبر اللكنة مؤشرا عن الهوية. فعدم اللثغ بالراء يعني إبراز إفريقية الفرد وانتمائه لجماعة ما. بينما يُنظَر إلى اللثغ بالراء كما يفعله عامة الفرنسيين كفعل "إدماجي" (…) يدعو للسخرية." (ترجمتنا)

كما يضيف بعض الباحثين عاملا آخر يرتبط بهذا النطق، وهو عامل الجنس. فيرون أن عدم اللثغ بالراء يعكس الرجولة والقوة، وأن اللكنة بشكل عام قد يتبناها البعض بوتيرة مختلفة للتعبير عن *"موقف يطالبون فيه بحق ما"* حسب الظروف ومكان تواجدهم، فيحاولون بذلك *"استعراض رجولتهم أو نبذ كل من لا يشبههم"*. (Léon, 1973, cité dans Rabatel, 2005, p. 110)

لا تزال الرمزية المصاحبة لهذا النطق راسخة في المخيلة الجماعية لبعض الشعوب، فيما تلاشت في فرنسا لصالح نطق آخر "محايد" يلثغ عموما بالراء. وهو ما أشارت إليه الباحثة وعالمة الإنسان *تسعديت ياسين-تيتوح* موضحة مدى تأصل هذه اللكنة عند الكثير من الجزائريين عندما يكونون في الجزائر تحديدا، والتخلي عن استعمالها في فرنسا لتسهيل عملية اندماجهم:

« Cette façon de parler est encore (…) très courante en Algérie (…) L'élite adopte deux manières de s'exprimer (…) En Algérie, cette catégorie roule les r mais pas en France où c'est mal perçu (…) » (Yacine-Titouh, 2015, pp. 142-143)

"لا تزال طريقة الكلام هذه (...) شائعة الاستعمال في الجزائر (...) حيث تتبنى النخبة المثقفة طريقتي تعبير (...) فلا تلثغ بالراء إلا في الجزائر لأن ذلك مستهجن في فرنسا(...)" (ترجمتنا)

نلاحظ إذن أن دلالة اللكنة المتمثلة في عدم اللثغ بالراء مشتركة إلى حد ما بين الثقافات، فهي – وإن لم تعد متداولة في فرنسا–، تحدد موقفا فرديا أو اجتماعيا معينا، على الأقل فيما يخص تجسيدها أدبيا في الثلاثية على لسان بعض الشخصيات، في فترة وسياق زمنيين محددين كانت ترمز فيهما بشكل إيجابي إلى الخشونة والتعصب للمنطقة (الجنوب الفرنسي)، ولم تكن تعاني من النظرة الحالية التي لا تحبذ بعدها الريفي وتراه بعين الازدراء. (Sanders & Hawkins, 1993, p. 65) فالانتباه لأهميتها في الترجمة واجب ولا يصح إهمالها أو حذفها، سواء أكانت دلالاتها إيجابية أم سلبية.

من جهة أخرى، تتميز اللكنة المرسيلية عن غيرها بنطق فريد يسمح بالتعرف عليها بكل سهولة، وهو *الخُنّة* أو *الغُنّة Nasalisation*، حيث تكون فيها مخارج الأصوات في نهاية الكلمات أنفية، وقد رسمها كثير من الأدباء الإقليميين الفرنسيين، ومن بينهم *بانيول*، في حديث شخصياتهم كتابة، باستعمال وسيلة لغوية خاصة تُعين على عزلها وتمييزها، وهي إضافة حرف *g* آخر الكلمة. (Gasquet-Cyrus, 2013, p. 9) وقد يكون نقل هذا النطق إلى العربية ممكنا نسبيا مقارنة بالظاهرة السابقة، لأنه يمثل في اللغتين طريقة خاصة في الكلام رغم عدم تشابه دلالاته الفردية والاجتماعية بالضرورة. فتستطيع العربية إلى حد ما ترجمة هذه الخصوصية، لوجود المكافئ اللساني المناسب، حتى وإن استلزم الأمر توضيحه في الكتابة لارتباطه بالأداء الشفهي.

كما يمكن أن تعكس ردود الأفعال المتفاوتة والأحكام المسبقة للأفراد إزاء اللكنة بُعدها الاجتماعي. حيث تحظى اللكنات المميزة لأي منطقة حضرية بقبول نسبي مقارنة باللكنات الريفية، فيما يرفض كثير من الأفراد الحديث الذي تطبعه اللكنة عموما، مهما كانت طبيعتها، لاعتبارها في المخيلة الجماعية خروجا عن اللغة المعيارية وقواعد النطق "السليمة"، ولدرجة تصنيفها كعيب لا يقع فيه إلا الطرف الآخر ونادرا ما يتقبل الفرد حقيقة تحدثه بلكنة معينة:

« People have strong views on accents, including the idea that it is always others who have accents and never themselves! Strictly speaking, however, it is impossible to speak any variety without some accent." (Romaine, 2000, p. 20)

فقد تطبع اللكنة إذن أي تنويعة لغوية أو مستوى تعبيري، بما في ذلك اللغة المعيارية، ولو بنسبة بسيطة.

وعموما فإن الكثير من الباحثين يتفقون على مدى ارتباط مفهوم اللكنة بالجانبين الاجتماعي والفردي، لكثرة التصورات الثابتة المحيطة بها في المجتمع، والتي تعدها عنصرا غريبا يتعامل معه الناس بحذر:

« L'accent régional c'est une caractéristique de « l'autre », concept lié à celui d'étrangeté. Une foule de préjugés lui sont attachés (...) Le parler d'un rural âgé qui n'a jamais quitté sa région a toutes chances d'avoir un « accent », à l'inverse d'un jeune citadin mobile et de milieu favorisé. » (Vermes, Boutet, & Carton, 1987, p. 29)

"تعتبر اللكنة الإقليمية خاصية تميز "الآخر"، وهو مفهوم يرتبط بمفهوم الغرابة. حيث تحيط بها الكثير من الأحكام المسبقة (...) وغالبا ما ننتبه لوجود "لكنة" ما تطبع كلام الرجل الريفي المسن الذي لم يبارح منطقته، على عكس الشاب الميسور الحال الذي يقطن المدينة." (ترجمتنا)

I-2-2-اللهجات المحلية العربية الحديثة

حاولنا في العنصر السابق تبيان مدى أهمية تحديد اللهجة الإقليمية المستعملة في الأصل الفرنسي، والتي تعكس -إلى جانب تجليات لغوية أخرى- الخلفية الفردية والاجتماعية للشخصيات الأدبية التي تستعملها، مجسدة بذلك لهجتها الفردية أو الاجتماعية. فمن الطبيعي إذن، بعد أن أوضحنا قيمة هذه التنويعة اللغوية أدبيا حيث يتم اللجوء إليها بصفة مدروسة وغير عشوائية، أن نهتم أيضا بما يقابلها في اللغة الهدف، أي مختلف اللهجات الإقليمية أو المحلية العربية، والمكانة التي تحتلها في الساحة الأدبية العربية عموما، لا سيما أن مترجم ثلاثية *بانيول* قد انتهج في بعض المواضع استراتيجية صريحة وهي استعمال اللهجة المحلية المصرية.

لا جرم أن اختلاف اللهجات العربية وتنوعها يجعل من انتقاء إحداها دون غيرها في الترجمة أمرا شديد الصعوبة وفيه نوع من المجازفة. فبعد أن يتخذ المترجم موقفا حاسما في التعامل مع ترجمة التنويعة المحلية باللجوء إلى تنويعة محلية بديلة، رغم التحفظات التي يبديها كثير من المنظرين إزاء هذا النوع من الاستراتيجيات الترجمية، سيواجه على الأرجح موجة عارمة من الانتقادات فيما يخص خياره وتفضيله للهجة محلية محددة قد تلامس شعور القارئ العربي في المشرق العربي مثلا، ولكنها لا تحرك بالضرورة عاطفة القارئ المغاربي، والعكس صحيح، فقد لا يفهم الأول لهجة الثاني إلا بصعوبة بالغة. وغالبا ما يخضع هذا الخيار -كما هو الحال بالنسبة لمترجم الثلاثية- لدوافع ذاتية محضة، يمكن أن يبررها أصل المترجم والقرّاء الذين سيتلقون الترجمة. لكن ترجمة عمل أدبي كهذا، لابد أن تستجيب أيضا لأبعاد أشمل

ولا تحصره في رقعة جغرافية واحدة، وإلا أخفقت في إيصال رسالته الضمنية وإحداث الأثر نفسه بحيث تلامس وجدان كل قارئ عربي، أيا كان أصله، فيتعرف على ملامح الصبغة المحلية الأصلية ويسقطها على بيئته العربية. خصوصا أن شخصيات *بانيول* المصورة في رواياته حقيقية، وأن اللهجات الفردية والاجتماعية التي نسبها إليها لم تكن دائما وليدة خياله، بل تستند إلى قاعدة شفهية واقعية حوّلها إلى خطاب أدبي مكتوب فريد من نوعه.

تنبثق اللهجات المحلية (العامية)[1] العربية الحديثة، كما تجمع عليه الدراسات والأبحاث، من اللهجات القديمة. فهي، شأنها في ذلك شأن اللهجة المحلية لمنطقة *بروفنس*، نتاج أصل لهجي عريق تطور عبر الزمن فطرأت عليه بعض التغييرات، لكنها تستمد منه خصائصها العامة:

"(...) العلاقة بين لهجاتنا الحديثة ولهجاتنا العربية القديمة قوية (...) وتلك الظواهر العامية في اللهجات الحديثة هي في الواقع عريقة في القدم (...) ومن هنا نجد أن خصائص لغتنا العامية قد عاشت على أرض التربة العربية الأولى." (علم الدين الجندي، 1983، ص 126)

تُصَنَّف عادة اللهجات العربية الحديثة إلى خمس مجموعات: *الحجازية–النجدية والسورية والعراقية والمصرية والمغربية*، وتغطي كل مجموعة نطاقا جغرافيا محددا كما تشمل لهجات فرعية تختلف خصوصياتها ولو بشكل طفيف من بلد لآخر. ويعتبر الباحثون أقربها إلى الفصحى الحجازية والمصرية ولهجات البدو، وأبعدها العراقية والمغربية، لتأثرهما بالألسنة الأصلية غير العربية، ولهجات الحضر. (وافي، 2004، ص 116–117)

وقد أشار المستشرق الألماني *كارل بروكلمان* في هذا الصدد إلى مدى انزياح اللهجة المغربية عن الفصحى بحكم تأثرها بلغات أخرى، كما صنف المالطية ضمن هذه المجموعة اللهجية، موضحا ابتعادها الكبير عن اللهجات الأخرى، مقارنة بغيرها:

"تتميز (لهجة شمال غربي إفريقيا) عن باقي اللهجات، تميزا شديدا، فإن الحركات القديمة الوفيرة، قد سقط منها هنا الكثير. ومن الجلي أن اتصال الأصوات الصامتة، بعضها ببعض، يرجع إلى تأثير

[1] نستعمل مصطلح العامية هنا كمرادف للّهجة، كما جرى العرف في العالم العربي، سواء عند المتخصصين أو عند عامة الناس، أن يُستعمل المصطلحان للدلالة على معنى واحد، كمقابل للفصحى. (عطية جمعة م.، 2020، ص 24)

لغات البربر (...) وقد تطورت إحدى لهجات هذه المجموعة، وهي لهجة "مالطا" تطورا عجيبا (...) وتأثرت بالإيطالية تأثرا شديدا." (بروكلمان، 1977، ص 31)

لا يسعنا هنا إلا أن نشير إلى تزايد الآراء الرافضة للفكرة التي تقضي بكون لهجات المغرب العربي أبعد اللهجات عن الفصحى أو عن اللهجات العربية القديمة كما تقدم وصفه، حيث تسعى الكثير من الأبحاث والدراسات الحالية إلى إثبات العكس، وتبيان الأصول الفصيحة للدارجة المغاربية. وهذا ما يؤكده اللغوي *عبد العلي الودغيري* الذي يرى أن التغيير الحاصل مع اللهجة المغربية، واستنادا إلى دراسات سابقة وقواميس ومعاجم رصدت أصول الألفاظ في لهجات بعض مناطق المغرب كتطوان والرباط مثلا، ما هو إلا تطور منطقي وتحريف للفصحى القديمة كما هو الأمر بالنسبة لسائر اللهجات العربية الأخرى، وأن الأصل العربي لكلماتها طاغ، ويفوق بكثير الأصول البربرية أو الفرنسية أو غيرها من اللغات. (الودغيري، 2013)

ليس من الهين إذن ترجمة الملامح المحلية التي تميز اللهجات الفردية والاجتماعية، وتعويضها بلهجة محلية أخرى ضمن هذا الكم الهائل من البدائل العربية. فلا يتعلق الأمر باختيار اللهجة الأنسب فقط، بل ينبغي أيضا تحديد المستوى اللغوي التابع لها، والذي لابد أن يغلب عليه الطابع الريفي كما ورد في سياق النص الأصلي. وإذا افترضنا توفيق المترجم في تقدير البديل الأمثل الذي من شأنه أن يقرب للقارئ العربي الصورة المحلية الطاغية في النص الأصلي، فإنه قد يواجه عقبة أكبر، تتمثل في مدى تقبل اللغة الهدف لمظاهر العامية في النص الأدبي، ومدى استعداده للتصدي للمواقف المناهضة لذلك، سواء أكان رفض العامية كـ"لغة" مكتوبة مرتبطا بالأوساط اللغوية المثقفة أم بالقارئ العادي. حيث يختلف تلقي هذه الظاهرة في اللغة الأدبية المكتوبة كما سبق أن أوضحنا حسب اللغات والشعوب والثقافات، ولطالما سادت في العالم العربي نظرة مستريبة للعامية فيما يخص توظيفها أدبيا، ولا زالت هناك مخاوف من تهديدها للّغة الفصحى، فلا يتقبلها الكثير سوى كوجه من وجوه التعبير الشفهي الملازم للحياة اليومية.

لذا فإن مجال الاهتمام بالعامية لم يتعد *"الجانب الفولكلوري والأدب الشفهي"*، وكان كل من يدعو للاهتمام بها خارج هذا النطاق يواجه انتقادا لاذعا ويعتبر *"منبوذا سياسيا"*، في سياق زمني كانت فيه البلدان العربية حديثة الاستقلال وتبحث عن وحدة وطنية تجسدها العربية الفصحى. (Miller & Caubet, 2010, pp. 247-248)

وطرح بعض المحدثين، على اختلاف مواقفهم، هذا الانشغال في محاولة منهم لإيجاد الحلول الكفيلة بالموازنة بين "المستويين". فذهب *علي عبد الواحد وافي*، في رأي له حول الازدواجية بين الفصحى والعامية بشكل عام، إلى أن

"ازدواجا كهذا يبدو في نظر بعض الناس بمظهر حالة شاذة لا يصح السكوت عليها (...) وقد انقسم الناس في تدبير حل لهذه المشكلة إلى فريقين (...) أما أحدهما فيرى أن نسمو بلغة الحديث إلى لغة الكتابة (...) ويرى الفريق الآخر أن نهبط بلغة الكتابة إلى لغة الحديث فنستخدم العامية في الشؤون التي نستخدم فيها الآن العربية الفصحى (...)" (وافي، 2004، ص 120-121)

ونلمس في الحلّين نوعا من التعصب الذي رفضه الكاتب، حيث دعا للانفتاح على هذا الازدواج وتقبله بدل اعتباره شذوذا، (المرجع نفسه، ص 125) لكن موقفه المحايد لا يعين على احتواء المسألة أدبيا. لذا فقد كان البعض، رغم ندرتهم، أكثر جرأة في احتضان العربية العامية لاستعمالها أدبيا وتجريدها من كل وصف سلبي، على غرار الأديب والباحث *أنيس فريحة* الذي رفض اعتبار العامية مستوى رديئا من الكلام، وأعرب عن رأيه صراحة مشيرا إلى أن *"دراسة اللهجات أثبتت (...) أن اللهجة ليست تقهقرا ولا انحطاطا لغويا (...) وأفضل دليل (...) كون بعضها سابقا في الزمن للغة الفصحى."* (فريحة، 1989، ص 78) كما حاول تعزيز موقفه بالتذكير بأن اللهجة العامية أكثر تداولا وتحقيقا للمهمة التواصلية بين الناس مقارنة بالفصحى، وأنها دائمة التغير لمواكبتها للتطورات السريعة التي تميز الحياة الحديثة، فاستغنت مثلا عن الإعراب واقتصدت في الضمائر وبسّطت المعاني ومسّميات الأشياء، وكل هذه التعديلات تُحسب في نظره لصالح العامية، مع دعوته إلى الحفاظ على الفصحى والافتخار بها دون فرضها واستصغار شأن اللهجة المحكية. (المرجع نفسه)

غير أن تلك الدعوات لإدراج العامية في الأدب واجهت نقدا لاذعا بسبب تأثرها بالخطة الاستعمارية التي تهدف إلى القضاء على اللغة العربية. فلم تلق جهود بعض الكتّاب الآخرين من مناصري العامية، ومنهم *إسكندر معلوف وسعيد عقل وسلامة موسى*، صدى إيجابيا وجوبهت بالرفض والاستنكار. (مكي، 1987، ص 256)

أيا كانت مكانة اللهجة المحلية أو العامية في الأدب عموما، فثمة من يرى أنه لا جدوى من محاولة استبدالها في اللغة المستقبلة، بل يدعو إلى إحداث انقلاب جذري يستحوذ ولو بجزء بسيط على لغة النص الأصلي ويسقطها بصفة خلاّقة على اللغة الهدف:

« La traduction des dialectes (…) ne saurait être transposition. Répétition créatrice, elle consiste à rechercher, dans et par le texte (…) un parcours singulier de subversion de la langue seul capable (…) de re-créer, (…), de « racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère ». (W. Benjamin) » (Vegliante, 1996, p. 92)

تتجلى فاعلية هذه الاستراتيجية الفلسفية القريبة من رؤية *شتاينر Steiner* الهيرمينوطيقية، (Steiner, 1998) في أحد أصعب عناصر اللهجة نقلا، وهو النطق. لذلك دعا البعض إلى التحلي بمزيد من الجرأة عند ترجمة هذا المظهر الشفهي، وهو ما سنتناوله فيما يلي.

I-2-3-النطق واختلافه في اللهجات العربية الحديثة

لاحظنا عند التطرق للكنة الجنوب الفرنسي المميزة، مدى ارتباطها بعوامل ثقافية واجتماعية تعكس هوية معينة، وتحمل دلالات خاصة لا يصح إهمالها في عملية الترجمة. كما حاولنا أن نوضح صعوبة نقل هذا المظهر المميز من مظاهر اللهجة المحلية أو الإقليمية إلى اللغة العربية، حيث يحول الاختلاف الجوهري بين النظامين الصوتيين للغتين لا تنحدران من الأسرة اللسانية نفسها دون تحقيق أثره.

تبعا لذلك، ولمّا كان الجانب الصوتي الذي يتجلى في النطق من أكثر الجوانب تمييزا للّهجة، وجب التوقف عند بعض خصائصه العامة في العربية العامية الحديثة، لتحديد إمكانية استعماله كمكافئ مناسب في الترجمة من عدمها.

يلخّص بعض المحدثين، على غرار *إبراهيم أنيس*، أبرز التباينات الصوتية للنطق في اللهجات العربية الحديثة في التغيير الواضح للأصوات الساكنة عمّا عهدته الفصحى في ترتيل وتجويد القرآن الكريم. فتحولت بعض الحروف كالذال والثاء إلى زاي وسين في بعض لهجات المشرق العربي، فيما تنوع نطق الجيم بين الشديد والمعطش كما في اللهجات المغاربية. كما أن نطق الأصوات يختلف عند البدو وسكان المدينة، حيث يكون أكثر شدة عند البدو ورخوا عند الحضر. (أنيس، 1965، ص 26-27؛88-89)

ومن ثم فإن نطق بعض الأصوات يعكس البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتكلم، ويساعد على التعرف على خلفيته الثقافية وحتى مستواه التعليمي أحيانا. فيمكن من هذه الناحية تحقيق نوع من التكافؤ في الترجمة، عبر اللجوء إلى النطق الأقرب دلالة وإيحاء من دلالات النطق الأصلية، فردية كانت أم اجتماعية، حيث يعتقد بعض الباحثين أن العامل النفسي مثلا قد يؤدي دورا في تحديد طريقة نطق الفرد فيعطي فكرة عن حالته العامة:

"إن الجو النفسي للفرد والمجتمع تظهر بعض آثاره على النطق، فقد يكون اللفظ رقيقا ضعيفا وقد يكون قويا ذا جرس. وبقدر سرور الإنسان أو حزنه واستقراره وعدمه تكون ألفاظه معبرة فمن وضوح أو غموض ومن تفخيم أو ترقيق إلى غير ذلك من وسائل التعبير اللغوي." (حامد هلال، 1993، ص 152)

فالعنعنة مثلا، شأنها شأن أي إبدال يفضل الأصوات المجهورة، فرضت نفسها بحكم الطبيعة البدوية الصحراوية الخالية التي تستدعي *"نبرة صوتية عالية"*، حسب ما ذهب إليه المحدثون، وهو ما نراه حاليا في بعض لهجات صعيد مصر وأجزاء من الأردن. (الكفاوين، 2017، ص 163–165)

غير أن المترجم قد يواجه كما سبق وأن ذكرنا مشكلة اختيار النطق العربي المحلي الأنسب للاستعمال كتابة، ضمن المجموعة الهائلة من أساليب النطق العربية التي تحمل شحنات دلالية مشابهة وقريبة فيما بينها. فمن المعلوم أن كل لهجة محلية عربية تنشعب عنها أكثر من طريقة في النطق في البلد الواحد، حيث تختلف اللهجات المصرية بين لهجتي الصعيد والدلتا، واللتين تتفرعان بدورهما إلى أكثر من لهجة تتميز بنطق مختلف. كما أن الحضر في الدول الخليجية لا ينطقون الألفاظ كما يفعل البدو، وبشكل عام، غالبا ما تتربع لهجة واحدة، وهي لهجة العاصمة في معظم الأحيان، على عرش اللهجات الأخرى. (عطية جمعة م.، 2020، ص 35–36)

قد تتمثل الصعوبة إذن في تحديد اللهجة الفرعية المنحدرة من اللهجة المحلية المختارة. فهل يستعمل المترجم النطق السائد فيها، أم يجازف باستعمال نطق نادر إذا كان يؤدي في نظره الوظيفة السياقية الأصلية بشكل أفضل؟

نسوق في هذا الصدد مثالا عن اختلاف النطق في الجزائر حيث تتنوع اللهجات المحلية ويتغير نطق بعض الحروف من منطقة إلى أخرى، وحيث الغلبة للّهجة المستعملة في الجزائر العاصمة وضواحيها في وسائل الإعلام[1] والأعمال التلفزيونية مثلا، حتى وإن كانت هناك محاولات جادة في السنوات الأخيرة لفرض لهجات محلية أخرى في الأعمال المصورة، كالوهرانية ولهجات الشرق. لكنها اكتسبت عموما في المخيلة الجماعية مكانة مرموقة مقارنة بغيرها من اللهجات التي يُنظر إليها أحيانا

[1] تعتبر وسائل الإعلام، إضافة إلى التعليم والتربية، من أهم العوامل التي تسمح بارتقاء لهجة محلية معينة في السلم الاجتماعي، لتصبح لهجة سائدة، والعكس صحيح، حيث يمكنها أن ترسم صورة سلبية عنها فتعرقل رواجها أو تطورها. (Hatim & Mason, 1990, p. 43)

بعين ازدراء، وعلى كونها أقل تمدنا و"تحضرا"، لا سيما فيما يتعلق بنطق بعض الحروف، كالقاف مثلا. أو كنطق الثاء والذال تاء ودالا، حيث غالبا ما يفعل ذلك سكان المدن (بروكلمان، 1977، ص 50)، كما يكثر استعماله أيضا بنوع من المغالاة عند النساء، في حين تحتفظ فئات أخرى بالنطق الأصلي والصحيح الذي لا يحظى في بعض أجزاء الجزائر بنظرة إيجابية.

اهتم بعض الباحثين بهذه المسألة الشائعة في بلدان أخرى غير الجزائر، واصفين تعدد صور نطق القاف تحديدا. *"فهناك من ينطقه همزة، وهناك من ينطقه جيما، وهناك من ينطقه كافا، وهناك من ينطقه غينا، وهناك من ينطقه مهموسا، وهناك من ينطقه مجهورا، وهناك من ينطقه صوتا مركبا، وهناك من ينطقه غير مركب."* (المعشني، 2006، ص 37) ويُنطق مجهورا مثلا في بعض مناطق سوريا، وهمزة في مصر، كما تحول إلى صوت مغور عند بعض البدو. (بروكلمان، 1977، ص 48)

يعزو العلماء هذا التغير في النطق إلى عوامل عضوية أو فيزيولوجية غير إرادية، غير أن اللجوء لنطق معين دون غيره قد يخضع أيضا لعوامل اجتماعية يستجيب معظمها لمفهوم *الهيبة اللغوية Prestige linguistique*[1]. ممّا يشكل تحديا للمترجم الذي يجد نفسه بين مطرقة الأمانة التامة للأصل، أي انتهاج التغريب كاستراتيجية عامة والإبقاء على خصوصيات النطق الأصلي رغم غرابتها، وسندان التصرف، أي اللجوء للتوطين وتكييف النطق تماشيا مع توقعات القارئ الهدف واحتراما للمعايير السائدة في اللغة المستقبلة.

قد يتعثر المترجم أيضا عند محاولته تجسيد النطق كتابة. فبعد اختيار اللهجة أو اللكنة الملائمة لإحداث الأثر نفسه، سيجد صعوبة في تحويل ما هو في جوهره مظهر شفهي إلى عنصر "ملموس" كتابة، تماما كما حدث مع مؤلف النص الأصلي، لا سيما إذا كان النطق الذي قرر استعماله نادرا، وإذا تعلق الأمر ببعض الحركات أو الصوائت التي قد تربك القارئ وتحدث أثرا غير مرغوب فيه. وفي هذه الحالة، غالبا ما يلجأ المترجم –تعويضا للخسارة المحتملة– لنوع آخر من العناصر الشفهية الداعمة التي يستمدها من مفردات وتراكيب توحي بالبعد الاجتماعي أو المستوى العامي الشعبي للنطق الأصلي. (Muller, 1996, pp. 51-56)

[1] يتعلق الأمر هنا بما يسمى *بالهيبة الظاهرة Overt prestige* والتي تشير عند *لابوف* إلى الحالة التي يغير فيها المتحدث نطقه ليتماشى مع النطق السائد، أي نطق الطبقات الاجتماعية العليا، فيطمس بذلك لهجته الاجتماعية. (Bauvois, 1997, pp. 235-236)

يرى بعض الباحثين أن الحل بالنسبة لترجمة هذا النوع من المظاهر الشفهية يكمن في إجراء تغيير جذري، حيث يسعى المترجم إلى تحقيق غاية مؤلف العمل الأصلي بدل البحث المضني عن مكافئ قد لا يوجد في الموروث الكتابي للّغة الهدف. بمعنى آخر، يجب أن يكون المترجم ذا قدر كاف من الجرأة كي يبتكر كتابة جديدة لنطق لم يخرج بعد من حيز الشفهية، فينجح، من جهة، في إحداث الأثر نفسه، بشرط أن ينقل اختياره مقاصد العمل الأصلي في المجمل، ويكون له، من جهة أخرى، السبق في إثراء اللغة الأدبية المكتوبة بصورة لغوية جديدة. (Sanders, 1996, p. 47)

سبق وأن أشرنا إلى إمكانية تعريف القارئ الهدف بالملامح العامة للّكنة والنطق الأصليين عند تشابه اللغتين شكلا، وإذا كان نظامهما الصوتي مشتركا إلى حد ما. لكن الأمر يصبح أكثر تعقيدا عندما تبتعد اللغتان عن بعضهما شكلا ومضمونا، ولا مفر من حدوث خسارة تخل بمغزى العمل الأصلي كما بإيقاعه العام. ويتخذ بعض المترجمين في هذه الحالة إجراء ترجميا من شأنه إحداث نوع من التوازن بين النصين والتقليل من حجم الخسارة، فيستعملون ما يسمى *بالتعويض نوعا وموضعا* *Compensation in kind and in place*، كما في ترجمة نطق الخواجات الذين يستبدلون حرف الخاء بالحاء في أحد الأعمال المسرحية التي تستعمل العامية المصرية. حيث قام المترجم بنقل ذلك النطق إلى الإنجليزية باستعمال النطق الفرنسي المميز لبعض الأصوات الإنجليزية، وأضاف بعض الأخطاء النحوية كتعويض للخسارة التي وقعت على المستوى الشكلي. فثمة تضحية بالشكل لصالح الأثر العام والدلالة الضمنية للنطق، وذلك لاستحالة الموازنة بين الجانبين بحكم الاختلاف الجذري بين اللغتين. (Dickins, Hervey, & Higgins, 2017, pp. 52-54)

غالبا ما تمثل اللهجة المحلية في الأعمال الإقليمية ركيزة أساسية تستند إليها لهجة الشخصيات الفردية والاجتماعية، وهو ما يؤكد تداخل التنوعين الجغرافي والاجتماعي وتكاملهما، لا سيما عندما تشترك مظاهرهما في الاستعمال العامي الدارج. حيث يعتبر بعض اللغويين *كآلان بيل Allan Bell*أن التنوع الأسلوبي المرتبط بالمستويات اللغوية ما هو إلا وجه من أوجه التنوع الاجتماعي وتغير الأداء اللغوي بين مختلف المتكلمين، حسب السياق و"*جمهور*" المتلقين. (Bell, 1984, p. 145) هذا ما سنتناوله في المبحث التالي بتسليط الضوء على اللهجتين الفردية والاجتماعية كتنويعتين اجتماعيتين يتجلى فيهما البعد الإقليمي والعامي للّغة.

II-المبحث الثاني : التنوع الاجتماعي *La variation diastratique*

II-1-اللهجة الفردية*L'idiolecte*[1]

قد يميل البعض إلى الاعتقاد بأن تحديد مفهوم اللهجة الفردية أمر هين لوضوح المصطلح -في الظاهر-، فيقول بكل سذاجة إن اللهجة الفردية هي لهجة الفرد. لكن مصطلح اللهجة الفردية خادع ومضلل بعض الشيء، ولعل معناه الفضفاض وتداخله مع تنويعات ومفاهيم لسانية أخرى من الأسباب التي تفسر صعوبة ضبط معالمه والتحفظ الذي يبديه بعض علماء اللغة حيال استعماله بشكل عام. لذا فقد انتبه بعض المنظرين وعلماء اللغة والاجتماع إلى بعض التفاصيل التي قد تسمح بتوضيح خصوصية المصطلح وإكسابه مشروعية في الساحة اللسانية كمفهوم قائم بذاته.

لم يحظ مفهوم اللهجة الفردية بإجماع اللغويين مقارنة بتنويعات أخرى كاللهجة الاجتماعية مثلا. فبينما اعتبره البعض ظاهرة لغوية مستقلة، لم ير بعضهم الآخر ضرورة دراسته من منظور جديد يحرره إن صح القول من هيمنة الظواهر اللسانية التي يتجسد فيها بصورة أو بأخرى. وقد أشار *أوزفالد ديكرو وتزفيتان تودوروف* *Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov* إلى ذلك بإبرازهما للتناقض الموجود في المصطلح، حيث تتعارض فكرة "الفردية" مع الغرض الأول من الكلام، وهو التواصل بين شخصين أو أكثر. ممّا دفع بعض اللغويين لإنكار المفهوم كصورة من صور الكلام، واعتبار خصوصياته التي تسمح للفرد بالتميز مجرد عناصر ثانوية غير جديرة بالدراسة. (Ducrot & Todorov, 1972, p. 79) كما حال ارتباط اللهجة الفردية المباشر بتنويعات لغوية أخرى، وبمفاهيم أدبية ثابتة كالأسلوب، دون دراستها بشكل مستقل ومعمق. فاعتبرها *رولاند بارت* *Roland Barthes* مفهوما *وهميا* لأن الكلام يرتبط بالعامل الاجتماعي، ولم يتقبل فكرة استعمال المصطلح (كما رفض ذلك غيره) إلا من منظور آخر، حيث يمكن أن يرتبط أحيانا بأسلوب الكاتب، أو يُستعمل كمرادف للّهجة الاجتماعية أو حتى الكتابة بشكل عام. وعلى خلاف كثير من الباحثين، يجرد *بارت* اللهجة الفردية من بعدها الشفهي ويرى أنها تجسيد للأسلوب الأدبي الشخصي، أو أن الأخير امتداد لها:

« Jakobson a contesté l'intérêt de cette notion : le langage est toujours socialisé (...) en parlant à quelqu'un, on essaye toujours plus ou moins de parler son langage : l'idiolecte serait donc (...) largement illusoire. On retiendra pourtant qu'(il) peut (...) servir à désigner (...) le « style » d'un écrivain (...) On peut (...) définir l'idiolecte comme le langage d'une communauté linguistique, (...) d'un groupe de personnes interprétant de la même façon tous les énoncés linguistiques ; (il)

[1] تصنف اللهجة الفردية أيضا كتنويعة *أسلوبية أو سياقية* *diaphasique* (Bulot & Blanchet, 2013, p.49)

correspondrait alors (...) à ce qu'on a tenté de décrire (...) sous le nom d'écriture. » (Barthes, 1985, pp. 27-28)

غير أن بعض الفروع العلمية كدراسات الترجمة وعلم الدلالة التأويلي لم تتردد في تبني المفهوم، رغم تحفظها النسبي على كلمة *"الفردية"* المكوِّنة للمصطلح والتي قد توحي خطأ بتجريده من كل عامل اجتماعي يؤثر فيه. (Détrie & Neveu, 2005, pp. 12-13)

وقبل الشروع في دراسة المصطلح في صورته المعاصرة، يجدر التذكير بأن إرهاصات المفهوم الأولى تعود إلى أوائل القرن 19، حيث ظهر الاهتمام بالفرد في اللسانيات الألمانية في سياق فلسفي هيرمينطوقي من خلال أعمال *شليجل Schlegel وهمبولدت Humboldt وشلايرماخر Schleiermacher*، وبدأت ملامح الإشكالية تظهر تحت مسميات مختلفة ممهدة بذلك لنشأة ما اصطلح عليه لاحقا باللهجة الفردية. (Neveu, 2005, pp. 26-28)

II-1-1-اللهجة الفردية والأسلوب

أشار *ويليام لابوف William Labov* إلى أن *برنارد بلوخ*[1] *Bernard Bloch* كان أول من استعمل مصطلح اللهجة الفردية بشكل "جدي"، حيث وصفه كما يلي:

« Le terme « idiolecte » a été introduit par Bloch pour désigner le discours d'une personne qui parle d'une seule chose à une même personne pendant un temps limité. » (Labov, 1976, p. 268)

"يُطلق مصطلح اللهجة الفردية عند بلوخ على الخطاب أو الحديث الذي يؤديه فرد ما عندما يتكلم عن شيء واحد باتجاه شخص معين خلال وقت محدود."(ترجمتنا)

أما *ديكرو وتودوروف*، فيعرفانه كالتالي:

« Ce terme désigne la façon de parler propre à un individu, considérée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient. » (Ducrot & Todorov, 1972, p. 79)

*"تشير اللهجة الفردية إلى طريقة كلام خاصة بفرد معين لا تخضع لتأثير الجماعات التي ينتمي إليها."(*ترجمتنا)

[1] تجدر الإشارة هنا إلى أن استعماله للمصطلح لا يعني أنه يمنحه كيانا مستقلا، حيث كان يعده مظهرا لغويا تنطلق منه دراسة التنويعات اللغوية الأخرى. (Gérard, 2010, pp.3-4)

ومن أكثر التعريفات تداولا في الأوساط اللسانية وإبرازا لضرورة الانتباه لما يمثل خصوصية اللهجة الفردية ويميزها عن غيرها من اللهجات، تلك التي تعتبرها *"طريقة استعمال الفرد للغة ما وليس لغة الفرد"* :

« L'idiolecte n'est assurément pas la langue d'un individu, mais l'utilisation particulière qu'il en fait. » (Bavoux, 1997, p. 165)

من جهة أخرى، يُشترط وجود عنصر التميز في اللهجة الفردية، حيث يسمح بتحديد انتسابها لشخص معين دون غيره، وهو ما يوضحه التعريف التالي:

"كيفية استعمال الفرد للغته استعمالا يتميز به عن غيره." (وهبه والمهندس، 1984، ص 320)

كما يتيح إلى حد ما التعرف على ملامحها العامة من خلال الأداء اللغوي الفريد الذي لا يمكن أن يطابق تماما أداء شخص آخر ، فـ *"إذا كان العرب مئتي مليون نسمة، فهناك مئتا مليون لهجة فردية. إذا سمعت شخصا يتكلم دون أن تراه، فإنك قد تتعرف عليه من صوته. هذا يدل على تميز اللهجة الفردية وأن فيها من الخصائص الفيزيائية والأدائية ما يميزها عن سواها."* (الخولي، 2010، ص 165)

أما التعريف الذي يعدّها لغة الفرد، فتُرجعه بعض الدراسات إلى مفهوم أقدم اقترحه عالم اللغة *هيرمان بول Hermann Paul*:

« (...) chez d'autres auteurs, il s'agit d'une langue individuelle caractéristique d'un seul sujet parlant semblable à l'Individualsprache[1] qu'on trouve déjà chez Hermann Paul. » (Kabatek, 2012, p. 216)

بينما ربطت بعض التعاريف اللهجة الفردية بالأسلوب، كما ورد في *معجم اللسانيات Dictionnaire de linguistique*:

"اللهجة الفردية هي مجموعة الجمل والعبارات التي ينتجها الشخص الواحد، وخاصة الثوابت اللغوية التي تضمها والتي يُنظر إليها على أنها لهجات أو أنظمة خاصة. فهي إذن مجموع استعمالات اللغة الخاصة بفرد معين في زمن محدد (أي أسلوبه)"(ترجمتنا)

« On désigne par idiolecte l'ensemble des énoncés produits par une seule personne, et surtout les constantes linguistiques qui les sous-tendent et qu'on envisage en tant qu'idiomes

[1] *"(...) the language of the individual – in other words, the entire materials of language of which he disposes (...)"* (Paul, 1888, p. 21)

ou systèmes spécifiques ; l'idiolecte est donc l'ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné, à un moment déterminé (son style). » (Dubois, et al., 1994, p. 239)

وعلى الرغم من أن بعض الأوساط اللسانية تبدي تحفظا فيما يخص اعتبار اللهجة الفردية أسلوب الفرد، نعتقد أن هذا "التشبيه" منطقي، وإن كان مهما الفصل بينهما كمصطلحين. فإذا سلّمنا بأن اللهجة الفردية هي الاستعمال الشخصي للّغة، والطريقة المنفردة في الكلام التي تنتج عن عوامل متنوعة، منها الخبرة المعيشة التي تختلف من فرد لآخر كما يراه *هدسون* [1] *Hudson*، أو التصرف الحر بأدوات اللغة، فما الذي يحول دون اعتبارها أسلوبا؟

لنتمعن قليلا في بعض تعريفات الأسلوب التي من شأنها أن توفر لنا صورة أوضح عن مدى اتصال مفهومه باللهجة الفردية. حيث يؤكد معجم *المصطلحات الأدبية* *Le dictionnaire du littéraire* أن الأسلوب *"في مفهومه الشائع، (...) يشكل طريقة الفرد الشخصية وبصمته في الكتابة." (ترجمتنا)*

« La conception courante, (...), fait du style la marque de l'individu qui écrit, sa manière personnelle. » (Aron, Saint-Jacques, & Viala, 2002, p. 737)

ومن ثم فإنه يقترب كثيرا من تعريف اللهجة الفردية الذي يقضي بكونها طريقة استعمال الفرد للغة.

في السياق نفسه، يصف بعض اللغويين الأسلوب على أنه: *"بوجه عام: طريقة الانسان في التعبير عن نفسه كتابة."* (وهبه والمهندس، 1984، ص 34) ويسمح هذا التعريف بتحديد ما يميز الأسلوب عن اللهجة الفردية، حيث يتجه إلى حصره في القناة الكتابية دون الاستعمال الشفهي. فيغطي مصطلح اللهجة الفردية المجال الشفهي، وعندما يتم تجسيده كتابة على لسان شخصيات أدبية مثلا، يقترح البعض استعمال مصطلح آخر، وهو *Idiographie* أي *الكتابة الفردية* (بدل اللهجة):

« Tout comme la langue n'est manifestée que par des idiolectes en situation de communication, l'écrit n'est manifesté que par des "idiographies" en situation de communication. Il est toujours important de savoir qui écrit, ce qu'il écrit, pour qui il écrit, quels sont les éléments sociolinguistiques contextuels etc. » (Blanchet, 1992, p. 7)

ويتقاطع هذا الرأي مع تعريف *بلوخ* للّهجة الفردية من حيث أهمية تحديد عناصر وسياق الخطاب، منطوقا كان أم مكتوبا.

[1] *"تعد لغة كل فرد بذاته لغة فريدة في حد ذاتها، لأنه لا يوجد فردان لهما نفس الخبرة باللغة"* (هدسون، 1990، ص 167)

يقودنا هذا العامل الشفهي بدوره إلى عامل آخر يسمح بالتمييز بين الأسلوب واللهجة الفردية حسب بعض الباحثين، وهو العفوية المصاحبة للكلام المنطوق، حيث غالبا ما يكون طبيعيا ولا يخضع للمراجعة مثلا، أما الأسلوب الكتابي فعادة ما يكون محكوما بضوابط معينة تجرده من عنصر التلقائية المميز للّهجة الفردية:

« A major distinction between idiolect and style, (...), is that style entails a conscious choice aimed at producing a particular effect, whereas idiolect is an unconscious expression of an individual personality." (Ulrych, 2009, p. 51)

"(...) يقتضي الأسلوب اللجوء لخيارات واعية لتحقيق أثر معين، بينما تعكس اللهجة الفردية لا إراديا شخصية الفرد، وهذا أهم ما يميزها عن الأسلوب." (ترجمتنا)

وإذا أمعنّا النظر في التعريف الذي يقترحه معجم *المصطلحات الأدبية* للأسلوب، سنجد أنه قد يتصل مباشرة باللهجة الاجتماعية:

"ثمة تصور آخر يعتبر الأسلوب تجسيدا للنظم الأساسية المشتركة بين جماعة ما أو قانون معين." (ترجمتنا)

« (...) une autre conception, (...), voit au contraire dans le style la marque de schémas fondamentaux communs à un groupe ou à un code (...) » (Aron, Saint-Jacques, & Viala, 2002, p. 737)

كما يبرز التعريف في موضع آخر البعد الاجتماعي للأسلوب:

"دائما ما يتعلق الأمر بمجموعة الرموز وطرائق دمجها، حيث يمكنها التعبير عن هوية غير فردية متأصلة في الانتماء المُعلَن إلى فئة اجتماعية محددة. يشير الأسلوب إذن إلى سيميائية اجتماعية يمكن أن تُوَظَّف فيها مصطلحات كاللهجة الاجتماعية وتركيب الجمل."(ترجمتنا)

« Il s'agit bien à chaque fois d'ensembles de signes et de façons de les combiner qui tendent à exprimer une identité, mais non pas individuelle, mais au contraire, ancrée dans l'appartenance ainsi affichée à une catégorie sociale. Le style renvoie donc à une sémiotique sociale. Des notions comme celles de sociolecte et phraséologie trouvent ici toute leur pertinence. » (Ibid., p. 739)

غير أن تحديد معالم الأسلوب من منظور اجتماعي لا يعني تجريده من عنصر "الفردية"، لاسيما أن اللهجة الفردية ما هي بالنسبة لبعض اللغويين، *كفرانسوا راستيي François Rastier*، إلا استعمال شخصي للّهجة الاجتماعية:

« (…) ainsi, l'idiolecte n'est-il pas une langue personnelle, mais un usage personnel caractéristique d'une langue et d'un ou plusieurs sociolectes. » (Rastier, 2007, p. 13)

وهذا هو التصور الذي نتبناه في بحثنا حيث لا نفصل تماما بين المفهومين، خصوصا إذا كانت اللهجة الفردية تلقائية لا تخضع لأي تحكم مقصود من شأنه توجيه خياراتها اللغوية و"تحريرها" من أي تأثير اجتماعي.

يمكن القول إن العلاقة بين اللهجة الفردية والأسلوب تنحصر بشكل عام في المجال الأدبي، حيث يعتبر بعض اللغويين أسلوب الكاتب *لهجة فردية أدبية idiolecte littéraire* تخضع لأحكام قيَمِيَّة لا تطال عادة اللهجة الفردية الشفهية مثلا. (Neveu, 2017, p. 72) وهو ما يعبّر عنه *بانيول* ضمنيا بوصفه لأسلوب كتابته في سيرته الذاتية على أنه مرآة عاكسة لشخصيته، أي إن طريقته الخاصة والمميزة في الكتابة ما هي إلا لهجته الفردية الأدبية التي تسمح له بالتعبير عن ذاته:

« Par ma seule façon d'écrire, je vais me dévoiler tout entier… » (Pagnol, 2004 a, p. 8)

ولإدراك الاختلاف الطفيف بين المفهومين، يجب الانتباه إلى كون اللهجة الفردية، كما بيّناه من قبل، قد تتصل بمظاهر أخرى تجسدها وتسمح بتحديدها عند كل فرد، من بينها الجانب الشفهي الذي يبرز فيه الأداء الفردي وما يصاحبه من إشارات رمزية غير لغوية.

كما أن عاملي التغير والثبات من العوامل التي تساعد حسب بعض الباحثين، على التمييز بين الأسلوب الذي قد تطرأ عليه بعض التعديلات، خاصة في الأدب، واللهجة الفردية الأكثر صمودا أمام التغيرات. (Vaudrey-Luigi, 2019, p. 140) فمن الوارد أن يتم تكييف الأسلوب حسب السياق العام والميول الأدبية السائدة، أما اللهجة الفردية، فهي بمثابة بطاقة هوية لا يمكن تغيير معطياتها الأساسية الملازمة لكل فرد. ومن ثم فإن صفتي الثبات أو الدوام (على الأقل فيما يخص ركيزة اللهجة الفردية الفطرية التي لا يطالها أي تغيير) وتحديد الهوية، من أهم العوامل التي تسمح بعزل مفهومها عن مفهوم الأسلوب، كما يوضحه التعريف التالي:

« L'idiolecte est l'acte illocutoire identificatif et immuable d'un locuteur donné dans sa société. » (Diandué, 2005, p. 17)

يتجسد إذن الثبات المميز للّهجة الفردية في الاستعمال اللغوي الذي يطبعه التواتر، أي تكرار ألفاظ وصيغ وعبارات محددة بنبرة ونطق معينين، فتتشكل *عادة كلامية*[1] كما يسميها بعض اللغويين للدلالة على اللهجة الفردية. ولا يعني ذلك بطبيعة الحال أنها قد لا تتعرض، كأي مظهر حي من مظاهر الكلام، لبعض التغييرات البديهية التي تطرأ تزامنا مع تطور شخصية الفرد وتجربته في الحياة، وأنها قد تخضع للتكييف حسب السياق والمواقف، كما سنوضحه فيما بعد.

II-1-2-عوامل تشكيل اللهجة الفردية

قبل الشروع في دراسة ترجمة اللهجة الفردية وتحديد الصعوبات التي يمكن أن تعوق عملية نقلها، من الضروري التعرف على أهم العوامل التي تُسهم في تشكيلها استنادا إلى بعض الدراسات اللسانية الاجتماعية التي عُنيت بمختلف التنويعات الاجتماعية وظروف نشأتها. فلا يسعنا إلا أن نرجع لآراء *بازيل برنشتاين Basil Bernstein*، رغم توظيفها أحيانا بشكل عنصري، (كالفي ل.-ج.، 2006، ص 76)، والتي من شأنها أن تعين المترجم على ضبط معالم اللهجة الفردية ومن ثم التحكم في طريقة نقلها إلى لغة أخرى.

كان لـ*برنشتاين* السبق في ابتكار مصطلحين جديدين في الدراسات اللسانية الاجتماعية، يُبرزان مدى اتساع مفهوم اللهجة الفردية وتعدد أوجهها، كما يسمحان بإدراك علاقتها باللهجة الاجتماعية. حيث أطلق مصطلحي *Restricted code* و*Elaborated code* -اللذين تُرجما بـ*السَّنن الضحل* و*السَّنن الجزل* (المرجع نفسه، ص 20) أو *القانون الناقص والقانون المهيأ* (نهر، 1988، ص 45) -، على اللغة التي تستعملها الفئتان الاجتماعيتان الفقيرة والميسورة.

لكنه يؤكد بأن هذا الربط بين السَّنن والطبقة الاجتماعية ليس مطلقا، خاصة السَّنن الضحل الذي يمكن أن يستعمله الفرد في أي وقت، مهما كانت طبقته الاجتماعية:

« Il n'y a pas nécessairement de lien entre les codes restreints et la classe sociale. Tous les membres d'une société utilisent les codes restreints à un moment ou un autre. » (Bernstein, 1975, pp. 132-133)

[1] أو "لهيجة" (عادات كلامية عند شخص معين) (بركة، 2007، ص 375)

ويرى *برنشتاين* أن التجارب الفردية في السَّنن الضحل لا يُعبَّر عنها شفهيا، أو لغويا، بل باعتماد أساليب أخرى كالنبرة والإيماءات وغيرها من العلامات غير اللغوية، فيكون هناك اقتصاد واضح في الكلام:

« Assurément, dans cette forme pure de code restreint, les intentions individuelles ne peuvent se manifester qu'à travers les composantes non verbales de la situation, intonation, accent expressif, mimiques, etc. La construction verbale spécifique sera minimale. » (Ibid., p. 70)

كما يلاحظ أن جل اهتمام الشخص الذي يستعمل السَّنن الضحل ينصب على تكوين رابطة اجتماعية متينة بدل التعبير عن أحاسيس ومشاعر فردية، فيما يُكَيّف استعمال اللغة في السَّنن الجزل حسب المواقف حيث يكون التركيز على ردود الفعل الفردية بشكل أكبر. (Ibid. p71-72)

بناء على ذلك، نستنتج أن اللهجة الفردية قد تتجسد في صور مختلفة حسب السَّنن المعتمد، فلا تبرز مظاهرها جليا عند الطبقة العاملة التي غالبا ما تلجأ للسَّنن الضحل، كما حاول *برنشتاين* توضيحه عند إشارته إلى الفقر اللغوي الملحوظ عند أطفال الطبقة الفقيرة. (كالفي ل.-ج.، 2006، ص 20) لذا فإن لهجة مستعملي السَّنن الضحل الفردية ليست واضحة المعالم، حيث تتصل اللغة المستعملة فيها مباشرة بلغة عامة يكون نظام التواصل فيها مشتركا، وقد تخضع بذلك لسيطرة لهجات اجتماعية لا تسمح بإبراز أي خصوصية لغوية فردية.

من السهل إذن التعرف على ما يميز اللهجة الفردية عند المتكلم الذي يتبنى السَّنن الجزل، والذي غالبا ما ينتمي إلى الطبقة الميسورة، حيث تكون خياراته اللغوية ثرية مقارنة بالمتكلم الذي يستعمل السَّنن الضحل، والذي لا تسمح خياراته اللغوية المحدودة بدراسة لهجته دراسة لغوية معمقة. وتزداد هنا صعوبة ترجمة اللهجة الفردية القائمة على السَّنن الضحل، لأنها تعتمد أساسا على الاقتصاد في الكلام، فقد يستجيب المترجم للرغبة في الشرح والإيضاح حسب معايير اللغة المستقبلة، وينقل فكرة خاطئة عن اللهجة الفردية الأصلية كما سنبينه لاحقا مع بعض شخصيات الثلاثية.

وعموما فإن اللجوء إلى السَّنن الضحل أو الجزل قد يرسم صورة واضحة عن لهجة المتكلم الفردية، كما قد يكشف في الوقت نفسه عن انتمائه الاجتماعي، أي عن لهجته الاجتماعية. وهذا ما يؤكده *لويس-جان كالفي* *Louis-Jean Calvet* حيث يرى أن استعمال صيغة معينة قد يكون لا إراديا، فيدل على الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتكلم، بينما يتم أحيانا اللجوء إلى صيغة معينة بشكل مقصود لتحقيق

غايات محددة (منها الخروج عن المألوف والتمرد) فيعطي فكرة عن سلوك المتكلم اللغوي. (كالفي ل.- ج.، 2006، ص 79-80)

واستنادا إلى تصنيف *برنشتاين*، فإن الطفل الذي ينتمي إلى الطبقة الميسورة يملك مساحة أكبر للتصرف في اللغة التي يستعملها حيث ينتقل بين السَّننين كيفما شاء، وهو ما يعكس سلوكه اللغوي أو لهجته الفردية. بينما يكتفي الطفل الذي ينتمي إلى الطبقة الفقيرة بالسَّنن الضحل الذي لا يُبرز جانبه الفردي، حيث يلجأ لا إراديا لصيغ لغوية محدودة يشترك فيها مع غيره من أبناء جيله، أو جنسه، أو مهنته، فتخضع خياراته اللغوية للهجة اجتماعية "مقننة". (Bernstein, 1975, p. 31) والأمر ذاته يصدق على بعض شخصيات الثلاثية، بتصنيفها حسب عامل آخر وهو المستوى التعليمي الذي يحدد خياراتها اللغوية، حيث تبرز معالم اللهجة الفردية عند شخصية *مارسيل* (الطفل) نظرا لثراء مخزونه اللغوي، فيما تعكس لهجة صديقه *ليلي* البسيطة مستواه التعليمي المحدود، كم سنبينه لاحقا بالتفصيل.

وفي السياق نفسه، يرى *هدسون* أن اللهجة الفردية قد تتكون إما حسب موقف *الفردية Individuality* فتطبعها اختلافات واضحة في أداء الكلام بين الأفراد (وهو الشائع عند الطبقة الميسورة حسب الرأي السابق)، وإما حسب موقف *الالتزام Conformity* عندما يحترم الفرد الاستعمال اللغوي السائد أو "البسيط" حيث لا مجال لزخرفة الكلام والخروج عن المألوف، أو لدوافع ابتكارية وإبداعية محضة. (هدسون، 1990، ص 31)

تسمح المواقف السابقة بفهم الظروف التي تحدد ميول الفرد اللغوية، والسياق الذي يدفعه لانتقاء مستوى تعبيري معين. ويقودنا ذلك إلى احتساب عوامل أخرى تطبع بشكل أو بآخر اللهجة الفردية، فالطريقة المميزة التي يؤدي بها الفرد كلامه تحكمها البيئة الجغرافية والمجتمع الذي ينتمي إليه. أي إن اللهجة الإقليمية، كما سبق أن بيّنا، واللهجة الاجتماعية، كما سنوضحه لاحقا، تنويعتان لغويتان ترتبطان بها بشكل مباشر، ولا يمكن دراستها بشكل مستقل عنهما، ذلك أن الفرد بكل بساطة، ما هو إلا جزء من *منطقة وطبقة اجتماعية* ما. (Lafontaine, 1986, pp. 12-13) ومهما بلغت درجة الفردية في لهجة المتحدث، فلا بد أن تخضع لتأثير أشمل وأعم قد يكون المتكلم على وعي تام به، كما قد يستعمله تلقائيا دون إدراك، لدرجة عدم تردد بعض الباحثين في استخدام مصطلح جديد يوضح هذا التأثير، وهو مصطلح *اللهجة الفردية الاجتماعية Idiolecte social* الذي يشمل تنويعات جغرافية محلية أو أخرى اجتماعية يستعملها أكثر من فرد:

« L'idiolecte social est un langage qu'un individu est le seul à parler, mais qui est construit à l'aide du dialecte ou qui fait (...) intervenir le concours des autres individus. » (Seymour, 2005, p. 31)

أما عندما تكون اللهجة شديدة الفردية والخصوصية، حيث لا تخضع لأي تأثير خارجي بحكم "ابتكار" الفرد لها ليطوعها كيفما شاء وحسب معاييره الخاصة (المستخدمة بشكل استثنائي في نطاق محدود، كالأدب مثلا، وليس بشكل فعلي)، فيصفها *ميشال سيمور Michel Seymour* *بالمناجاة الفردية Langage soliloque*. (*Ibid.*)

II-1-3-اللهجة الفردية الأدبية

يعتبر تجسيد اللهجة الفردية أدبيا على لسان شخصيات خيالية محل جدل بالنسبة للبعض، حيث يصعب إعطاء صورة لغوية فردية للشخصية دون أن يسقط عليها المؤلف لهجته أو أسلوبه الخاص. مما دفع المختصين، على غرار *باختين*، إلى إنكار وجود لهجة فردية خالصة في عالم الرواية، حيث دائما ما تخضع لمحرك اجتماعي يجردها من الطابع الشخصي البحت. (Bordas, 2003, p. 62) كما يرى *باختين* أن كلام الفرد أثناء التفاعل اللفظي عموما ما هو إلا إعادة كلام للغير، أي إن الطابع الاجتماعي يغلب على اللهجة الفردية ويحكمها بشكل أو بآخر:

"إن التجربة اللفظية الفردية للإنسان تأخذ شكلا وتتطور من جراء التفاعل الدائم للملفوظات الفردية عند الغير. إنها تجربة يمكن تعريفها إلى حد ما كسيرورة استيعاب إبداعي لكلمات الغير، (...) إن كلامنا (...) مليء بكلمات الغير، المميزة، (...) التي نستوعبها ونحورها ونعيد صياغتها من جديد." (باختين، 2011، ص 324)

يقودنا هذا التضارب فيما يخص تمثيل اللهجة الفردية على لسان الشخصية الأدبية، إلى التوقف عند مفهوم قريب يُستعمل عادة لوصف الأقوال المنسوبة للشخصية التي تمليها عوامل وظروف مختلفة، وهو *التفريد Individuation*، والذي جاء وصفه في معجم *السرديات* كالآتي:

"يرجع استعمال هذه التقنية في القول القصصي إلى بلزاك. وقد طورها بروست وخطا بها خطوات كبيرة نحو استقلال الشخصية التام من حيث أقوالها وأفكارها عن الراوي ومن ورائه المؤلف." (الخبو، 2010، ص 108)

فمن الممكن جدا، حسب الرأي السابق، تفريد الشخصية الروائية وتمييز لغتها وعاداتها الكلامية ومنطقها الخاص عن لغة وأسلوب المؤلف، حيث تكون لها لهجة فردية مستقلة مستوحاة من الحياة الواقعية. ونحن نؤمن بإمكانية وجود لهجة فردية روائية مبتكرة ومدروسة، حتى وإن خضعت لبعض التأثيرات الخارجية، حيث يمكن للكاتب أن ينهل من قاعدة لغوية حقيقية لإكساب شخصياته الخيالية لهجتها، مع القيام ببعض الإضافات الضرورية لخدمة مضمون عمله الأدبي. كما يصبح استعمال مصطلح اللهجة الفردية في الأدب مشروعا تماما في نظرنا، عندما لا تكون الشخصية المصورة روائيا من وحي خيال المؤلف، بل شخصية حقيقية كما سبق أن أوضحنا بالنسبة لشخصيات الثلاثية.

وقد تتجلى اللهجة الفردية لبعض الشخصيات الأدبية بطريقة غير صريحة، في صورة حوار أو قول معين يُنسب إليها، فيوحي بها الكاتب (وباللهجة الاجتماعية أيضا) ضمنيا بانتقاله من مستوى إلى آخر دون التصريح بذلك أحيانا. (باختين، 1987، ص 75) وهذا ما يسميه *باختين بالأسلبة*، حيث تتمازج، على حد تعبيره، *"لغات خاصة"* غالبا ما يتم دمجها بشكل *"مستتر"*، مبينا مدى اتساع نطاق استعمالها في الرواية الهزلية الإنجليزية:

"ووفق الموضوع المشخص، يستحضر المحكي (...) أحيانا الفصاحة البرلمانية أو القانونية، وطورا الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان، (...) واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في "المدينة" وثرثرات البلهاء، (...) والأسلوب النبيل أو الإنجيلي، والنبرة المتزمتة للموعظة الأخلاقية، وأخيرا طريقة كلام شخص محدد اجتماعيا (...)" (المرجع نفسه، ص73)

تتجسد إذن اللهجة الفردية في الأعمال الأدبية في صور مختلفة. فقد تُنسب إلى شخصيات خيالية أو حقيقية تستعملها في حوار مكتوب يترجم أصلها الشفهي، أو في نوع من المونولوج عندما تتحدث الشخصية إلى نفسها، أو في أسلوب الكاتب أو الراوي. (المرجع نفسه) ومهما كانت طريقة تمثيلها كتابة، فإنها توحي في كثير من الأحيان بمعان شخصية تنم عن تصور خاص للمفاهيم والحقائق، قد يختلف تماما عن المعاني المألوفة والمتفق عليها، كما سنراه مع لهجة *مارسيل* الفردية، حيث كان يتصور رسم الكلمات بشكل يختلف عن الإملاء المعياري ويفهمها بطريقته الطفولية الخاصة. ويسمى هذا الفهم الفريد المتصل باللهجة الفردية *بالدلالة الفردية Idiosémie*، وهو المصطلح الذي اقترحه *روبرت هال Robert Hall* لوصف المعنى الشخصي الذي يتكون لدى الفرد حول كلمة أو صيغة معينة، والذي قد يأتي في صورة *معان إيحائية connotations* ذاتية. (Hall, Jr, 1985, pp. 356-357)

يتضح لنا مما سبق، أنه لا يمكن دراسة اللهجة الفردية (سواء اعتبرناها وجها آخر للأسلوب أم مفهوما مستقلا)، لغويا أو ترجميا، إلا مرورا بمظاهر لغوية أخرى تتجلى فيها أو تنبثق منها، مقصودة كانت أم لا. فلا تتكون هوية الفرد اللغوية المجسدة في طريقته الخاصة في الكلام إلا من خلال استعمال أدوات جاهزة مسبقا لم "يكتشفها" بمفرده، حيث يطوع المادة اللغوية المشتركة ويكيّفها حسب منطقه اللغوي الخاص لتتحول إلى طابع فردي. ويشير *عبد العلي الودغيري* في هذا الصدد إلى تأثير التداخل بين التنويعات اللغوية على تكوين اللهجة الفردية أو *"الأسلوب الشخصي"* على حد قوله، حيث تتمازج عوامل تتحكم في طريقة اختيار الفرد لكلمات وصيغ محددة، متأثرا في معظم الأحيان، بخلفيته الاجتماعية، سواء أتعلق الأمر بالمهنة التي يزاولها والتي تملي عليه استعمالا لغويا متخصصا، أم بمحيطه القريب من أهل وأصدقاء، أم بالإقليم الجغرافي الذي يقطن فيه، وكذلك طريقته الخاصة في إدراك معنى الألفاظ والمفردات. (الودغيري، 2019)

يعتبر هذا التداخل بين معالم مختلف التنويعات اللغوية، وفي مقدمتها اللهجة الفردية التي تتصل مباشرة بأكثر من تنويعة، بمثابة كتلة واحدة، حسب *باسيل حاتم وبان ماسون Basil Hatim & Ian Mason*، تؤكد ضرورة دراستها من المنظور الترجمي في ضوء علاقتها بعضها ببعض:

« (...) idiolectal variation subsumes features from all the other aspects of variety (...): temporal, geographical, social, etc. This conforms to the notion that all types of variation may be viewed in terms of a 'continuum', (...) in constant interaction." (Hatim & Mason, 1990, p. 44)

"يشمل التنوع اللهجي الفردي سائر مظاهر التنوع الأخرى (...)، زمنية كانت أم جغرافية أم اجتماعية. وهو ما يطابق التصور الذي ينظر للتنويعات اللغوية كـ"سلسلة متصلة" في تفاعل مستمر." (ترجمتنا)

ويتولد ذلك التمازج و"التعايش" بين مظاهر الكلام عندما تتغير اللهجة الفردية لتتكيف مع مقتضيات السياق الذي ترد فيه، فتتجسد، من الناحية البلاغية، في صورة *"أساليب"* أو *"سجلات"* أو *"مستويات لغوية"*. (Pergnier, 2017, p. 262)

تبعا لذلك، من الصعب تحديد معالم اللهجة الفردية حيث تغطي أكثر من "مجال". كما أن تعددها بتعدد الأفراد يجعل من مهمة وصف كل منها علميا وبشكل مستقل أمرا مستحيلا، لذا فقد اكتفت الدراسات بالاهتمام بالقواسم المشتركة بينها، والتي تكوّن لغة أو لهجة بعينها، وأهملت الخصوصيات الفردية،

(Bennet, 1998, p. 4) وغالبا ما عولج مفهومها استنادا إلى تنويعات أخرى ذات صورة اجتماعية محضة، وهو ما اتخذه البعض ذريعة لرفض المفهوم من الأساس.

يمكن القول إن مفهوم اللهجة الفردية عانى ليثبت مكانته اللسانية، ولم يحظ بإطار نظري منظم وممنهج إلا نادرا، كما هو الأمر عند *فرانسوا راستيي* الذي احتضنه كفكرة أساسية في علم الدلالة التأويلي، حيث يتمتع بحضور قوي وتعريف ثابت غير متذبذب إلى حد ما. (Neveu, 2005, pp. 39-40) لكن ارتباطه الوثيق بتنويعات أخرى كاللهجة الاجتماعية، أنقذه، إن صح القول، من الإهمال. فكما لا يمكن الحديث عن اللهجة الفردية دون التوقف عند بعدها الاجتماعي، لا يمكن دراسة اللهجة الاجتماعية بتجريدها من العناصر الفردية التي قد تكوّنها. هذا ما سنحاول تبيانه فيما يلي، حيث نسلط الضوء على مفهوم اللهجة الاجتماعية وأوجه التكامل بينها وبين اللهجة الفردية.

II-2-اللهجة الاجتماعية *Le sociolecte*

II-2-1-تعريفها

حظيت اللهجة الاجتماعية باهتمام اللسانيات الغربية الحديثة، وتناولتها كثير من الدراسات والأبحاث من منظور لغوي اجتماعي، كالتقسيم الذي جاء به *برنشتاين* والذي يربط تغير الأداء اللغوي بالطبقة الاجتماعية. لكن العرب القدامى لم يغفلوا بدورهم عن البعد الاجتماعي للّغة، لا بل يرجع السبق لبعضهم في تسليط الضوء على اللهجة الاجتماعية وعلاقتها بالفئات الاجتماعية المتنوعة؛ وحداثة المصطلح، لا مفهومه، هي التي أوحت بنشأته الغربية. فكان *الجاحظ* من أوائل من انتبه إلى اختلاف اللغة والكلام باختلاف طبقات الناس، حيث ميز بين لغة القضاة، والتجار، واللصوص، وغيرهم، (نهر، 1988، ص 178-179) ومن ثم، فقد سبق علماء الغرب في تصنيفه للغات الناس حسب الطبقات الاجتماعية.

يؤرخ علماء اللغة لظهور مصطلح اللهجة الاجتماعية في اللسانيات الاجتماعية الغربية الحديثة في ستّينات القرن الماضي، تزامنا مع الدعوات الملحة للحد من الوصف الجغرافي المحض للّهجات، والانتباه إلى العوامل الاجتماعية التي تحكم كل تغير لغوي، والتي لطالما أهملها الدرس اللساني ولم يعرها علم اللهجات الاهتمام الكافي. (Durrell, 2004, p. 200)

يُستعمل مصطلح *Sociolecte* كما ورد تعريفه في *معجم اللسانيات*، للدلالة على *"كل لهجة اجتماعية سواء أكانت لهجة عامية مثلا أم رطانة (لغة مهنية)"*. *(ترجمتنا)*

« On donne le nom de sociolecte à tout dialecte social, par exemple à un argot ou à un jargon de métier. » (Dubois, et al., 1994, p. 435)

ولا يستثني *جان دوليل Jean Delisle* بدوره العامية أو اللغة المهنية كنوعين من اللهجات الاجتماعية التي تشير إلى استعمال لغوي خاص تشترك فيه مجموعة اجتماعية ما في فترة زمنية محددة، وهي معايير تنطبق على كليهما:

« Ensemble des (usages) d'une langue propre à un groupe ou à un sous-groupe social donné à une période déterminée (...) Le jargon de métier et l'argot sont des sociolectes. » (Delisle, Lee-Jahnke, Cormier, & Albrecht, 1999, p. 75)

فيما تعتبر اللهجة الاجتماعية أحيانا، بحكم انحصار نطاق استعمالها لدى مجموعة معينة، *"لهجة خاصة"* أو حتى *"لهجة سرية"*، تعكس *"مستويات لغوية ناشئة عن الظروف الاجتماعية المختلفة باختلاف البيئة، أو الحرفة، أو الطائفة."* (نهر، 1988، ص 167)

أما أكثر تعريفات اللهجة الاجتماعية تداولا، فهي تلك التي تجردها من العامل الجغرافي وتميزها عن اللهجة الإقليمية مثلا، حيث تربطها آليا بالطبقة الاجتماعية، مع أخذ بعض المعايير الأخرى بعين الاعتبار:

« The dialect of a particular social group defined according to social class rather than geographical origin (...) The term is sometimes used more broadly to refer to the dialect of any group, not just groups defined in socio-economic terms." (Pearce, 2007, p. 171)

"هي اللهجة التي تستعملها مجموعة اجتماعية معينة لا تحددها الأصول الجغرافية، بل الطبقة الاجتماعية (...) ويُستخدم المصطلح بشكل عام للدلالة على لهجة أي مجموعة كانت، وليس فقط المجموعات المحددة وفق معايير اجتماعية-اقتصادية." (ترجمتنا)

لكن ثمة من يبدي تحفظا فيما يخص اعتبار اللهجة الاجتماعية مجرد رطانة أو "لغة متخصصة" مثلا، وحصرها في خانة واحدة، وهو ما يوضحه *بيار زيما Pierre Zima* الذي يؤمن بأن حدودها تتجاوز ذلك الحيز، حيث تنطوي على استعمالات لغوية معينة يشترك فيها أفراد جماعة أو طبقة اجتماعية ما، فتكوّن سلوكهم الخطابي وتطبعه:

« (...) un sociolecte semble être bien plus qu'un langage spécialisé (...) Il pourrait (constituer) un répertoire lexical, sémantique et narratif permettant à un groupe social ou à plusieurs groupes apparentés d'articuler leurs intérêts au niveau discursif (...) le sociolecte (...) apparaît comme l'origine sociale des discours. » (Zima, 2011, pp. 16-17)

تعتبر إذن اللهجة الاجتماعية *"تنويعة لغوية تستعملها جماعة أو مجموعة تنتمي لفئة اجتماعية أو ثقافية أو عمرية واحدة" (ترجمتنا)*:

« (...) le sociolecte est généralement défini comme la variété de langue parlée par une communauté, un groupe socio-culturel (...) ou une classe d'âge. » (Bavoux, 1997, p. 265)

II-2-2-معايير تحديد اللهجة الاجتماعية

غالبا ما يتم تحديد الجماعة اللغوية التي تشترك في استعمال معين للّغة حسب معايير خاصة، أهمها الحيز الجغرافي، سواء أتعلق بالمنطقة عموما أم بالجيرة مثلا، وشبكة التواصل الاجتماعية التي تكوّنها هذه الجماعة. أما الطبقات الاجتماعية، فتُصنَّف حسب المستوى التعليمي، أو المهنة، أو نمط العيش الريفي، أو الحضري. (Gadet, 2007, pp. 91-92) وكلما كانت شبكة التواصل متينة بين أفراد الجماعة، من حيث انتظام علاقاتهم واحتكاكهم الدائم بعضهم ببعض، كلما كانت لهجتهم الاجتماعية قوية، وهو ما يُلاحَظ عادة عند طبقة العمال التي تحرص على الحفاظ على الأواصر الاجتماعية بشكل أكبر مقارنة بالطبقات الأخرى. (كالفي ل.-ج.، 2006، ص 103)

ويضيف بعض اللغويين إلى ما سبق معايير أخرى من شأنها تحديد الطبقة أو الفئة الاجتماعية، كالدخل، والجنس، والعمر، والعرق:

« (...) nearly all (...) scales take into account such matters as educational achievement, professional training, occupation, (...) salary or income level, (...) gender, age, residential area, race, and ethnicity." (Wardhaugh, 2010, p. 151)

يجدر التذكير في هذا الصدد، بأن تحديد اللهجة الاجتماعية وفق الطبقة الاجتماعية قد يتم توظيفه بشكل عنصري كما سبق أن أوضحنا بالنسبة لتصنيف *برنشتاين*. فثمة من يدعو إلى توخي الحذر عند اعتماد هذا التصنيف، حتى وإن كان يستجيب لأغراض علمية بحتة مجردة من كل مظهر عنصري، وإعادة النظر في فكرة "الطبقة الاجتماعية" التي لم نعد نلمس لها وجودا صريحا في حياتنا المعاصرة كما كان الأمر بالنسبة للمجتمعات السالفة. (Ibid., p. 155)

وإذا سلّمنا بإمكانية تحديد اللهجات الاجتماعية وفق النظام الطبقي في المجتمعات التي لا يزال فيها ذلك موجودا ولو بشكل مستتر، فإن دراستها لا يمكن أن تتم استنادا إلى معطيات اجتماعية فحسب، بل يجب أيضا أخذ العوامل الجغرافية والإقليمية بعين الاعتبار، حيث تزداد الاختلافات المحلية وضوحا كلما "نزلنا" في السلّم الاجتماعي. (Hervey & Higgins, 1992, p. 165)

لكن الربط بين الطبقة والمستوى اللغوي لا يكون تلقائيا، فاللجوء للّغة المحلية أو للمستوى العامي أو الفصيح لا يرمز بالضرورة لطبقة أو فئة اجتماعية معينة حسب المجتمعات. (Durrell, 2004, p. 201) حيث يستعمل المتحدث العربي أحيانا العامية حتى في بعض المواقف الرسمية، دون أن يدل ذلك على مستوى تعليمي معين، وغالبا ما يلجأ للّهجة المحلية المثقف وغير المثقف، وابن المدينة كما ابن الريف، ولا يعكس ذلك أي انتماء اجتماعي بعينه أو لهجة اجتماعية محددة كما هو الحال في بلدان أخرى:

« La situation de l'arabe est (...) fort différente de celle de l'anglais britannique (...) : l'usage de telle ou telle glosse n'y relève pas d'un sociolecte traduisant l'appartenance tranchée du locuteur à une classe ou à un niveau social (...) ni l'arabe littéraire moderne, ni les arabes moyens, ni le parler d'une ville ou d'une région ne peuvent être confondus à des sociolectes correspondant (...) à des niveaux d'étude. » (Dichy, 2017, p. 7)

"تمثل العربية (...) حالة مختلفة تماما عن الإنجليزية البريطانية (...) فلا يرمز فيها استعمال مستوى لغوي محدد إلى لهجة اجتماعية معينة تعكس بصورة حاسمة انتماء المتكلم لطبقة اجتماعية ما (...) ولا يمكن ربط العربية الأدبية الحديثة، أو العربية الوسيطة، أو اللهجة المستعملة في مدينة أو منطقة معينة، بلهجات اجتماعية تعكس (...) مستوى تعليمي محدد." (ترجمتنا)

يشكل هذا التفاوت في العلاقة بين المستويات اللغوية والطبقة الاجتماعية حسب الثقافات صعوبة خاصة في الترجمة، حيث يختلف تحقيق اللهجات الاجتماعية بين اللغات، ولا تحمل الرمزية ذاتها. ولا تقتصر الصعوبة على نقل البعد المحلي أو العامي للّهجة الاجتماعية فحسب، بل تزداد عند تقاطع مجالات استعمال اللغة حيث تكون اللهجة الاجتماعية المهنية مثلا مشتركة بين أكثر من جماعة، وتُستعمل في سياقات مختلفة دون أن ترمز بالضرورة إلى خلفية المتحدث الاجتماعية. فيمكن للفرد أن يستعير ألفاظا متخصصة تنتمي إلى مجال غير مجاله الأصلي أو ما يسمى ب*اللهجة التقنية technolecte*، ويكرر استعمالها إذا اقتضى الأمر، ولا يمكن الجزم بكونه طبيبا أو قاضيا أو طباخا مثلا بمجرد لجوئه لمصطلحات تقنية خاصة بمجال معين. (Pergnier, 2017, pp. 263-265) ومن ثم فإنه يكوّن لنفسه لهجة فردية مميزة بالنهل من المخزون اللغوي الخاص بلهجة اجتماعية محددة، وهو ما يُبرز تداخل اللهجتين واتصالهما بعضهما ببعض.

ورغم حرص بعض اللغويين على التمييز بين اللهجتين الاجتماعية والإقليمية، ثمة وعي متزايد باتصال اللهجة الاجتماعية بكل عامل يحدد الخلفية الاجتماعية لمستعمل اللغة، أيا كانت طبيعته، بما

في ذلك العامل الجغرافي. فبعد أن تم استبعاده لمدة طويلة كمظهر من مظاهرها كما سبق أن أوضحنا، بات معيارا هاما من معايير تحديدها ونوعا من أنواعها. لذا فإن اللهجة الاجتماعية قد تتجلى في صورتين، الأولى *"ديموغرافية"* اجتماعية محضة، والثانية *"إقليمية"* أو *"جغرافية"* :

« (...) a sociolect is a set of linguistic features that mark the social provenance of speaker along any demographic dimension, such as class, profession, gender, or age. A dialect is a special type of sociolect, the case where the demographic dimensions marked by speech are matters of geographic provenance alone (...)" (Agha, 2007, pp. 134-135)

لا تتردد إذن الدراسات الحديثة في إدماج العنصر الإقليمي أو المحلي كشكل من أشكال اللهجة الاجتماعية، فـ*"قد تكون اللهجات المتعددة داخل الإقليم الواحد أو المدينة الواحدة"* (التونجي والأسمر، 2001، ص 529) وجها من أوجه تجسدها. كما قد يُنظر إلى اللهجة الاجتماعية نفسها كجزء من اللهجة المحلية، حيث تتميز ببعض الخصائص اللغوية التي تنفرد بها كل طبقة أو مجموعة اجتماعية محددة، لكنها تبقى ذات قاعدة محلية ملموسة. (عطية جمعة م.، 2020، ص 40)

مهما كانت الصورة التي تتجلى فيها اللهجة الاجتماعية، فإن ظروف نشأتها لا يمكن أن تكون اعتباطية، حيث تسهم في تكوين لهجة موحدة تستعملها الجماعة بشكل براغماتي لتحقيق أغراض محددة. لذا فهي تستجيب لعنصر الاتفاق المسبق على "منظومة" لغوية مشتركة، وهو ما يجعل من اللهجة الاجتماعية لهجة مؤَّلدة ومبتكرة (نهر، 1988، ص 167–168)، تعكس مواقف اجتماعية أو تاريخية، أو حتى عقائدية، كما تُستعمل للتأثير في الغير والتألق كما في الإعلانات التجارية أو في الصالونات الأدبية، حيث يختار الفرد طوعا لهجة اجتماعية دون غيرها لتحقيق غاية محددة. (Zima P. , 2005, pp. 20-22) فلا تكون اللهجة الاجتماعية هنا صادقة تماما إن صح التعبير، بما أنها تتأقلم مع الوضع السائد ولا تعبّر بالضرورة عن الانتماء الاجتماعي أو السياسي أو الديني الحقيقي للفرد. مما يفسر رفض بعض اللغويين الربط بين اللهجة الاجتماعية والمهنة بشكل عشوائي، فإلى جانب كونها تغطي أكثر من مجال واحد، تعتبر ذات طبيعة "حربائية" متقلبة وغير مستقرة، حيث تساير ظروف الحديث لتنال مبتغاها. وهي في هذه الحالة ترجمة للهجة المتحدث الفردية الذي يتدخل كفرد ويجري تعديلات عليها حسب سياق الكلام.

II-2-3-اللهجة الاجتماعية الأدبية

يمكن أن تتجسد اللهجة الاجتماعية أدبيا فيما يُعرف في عالم الرواية تحديدا بتعددية *الأصوات Polyphonie*، حيث يمكن أن تتجلى، كما وصف *باختين* ذلك عند تحليله لأعمال *دوستويفسكي*، في الخطابات المستقلة التي ينسبها المؤلف لشخصياته عن وعي تام منه، فترمز لإيديولوجية وفلسفة وأفكار خاصة لا تعبّر بالضرورة عن نظرة الكاتب، وتتكون في هذه الحالة مادة لغوية استثنائية تعكس أصواتا اجتماعية معينة تتنوع بتنوع الأبطال أو الشخصيات التي تؤديها. (باختين، 1986، ص 10-11) تبرز اللهجة الاجتماعية إذن على لسان الشخصية حتى وإن كانت تُنتج خطابا فرديا في الظاهر، مما يؤدي إلى رفض مفهوم اللهجة الفردية في الأدب كما أشرنا إليه من قبل، حيث يطغى البعد الاجتماعي على خطاب المتكلم لدرجة طمس مظاهر الفردية الخالصة فيه. لذا يتصور *باختين* الشخصية أو المتكلم في الرواية كـ *"فرد اجتماعي، (...) وخطابه لغة اجتماعية وليس "لهجة فردية" (...) ذلك إن كلام الشخوص الخاص، ينزع دوما نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معينين (...) من ثم يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة، ومدخلا للتعدد اللساني"*. (باختين، 1987، ص 102) ويُبرز هذا المنظور الباختيني مدى تداخل مفهومي اللهجة الفردية والاجتماعية، رغم موقفه الرافض للبعد الفردي، وضرورة دراستهما بشكل متكامل.

من جهة أخرى، يرى بعض النقاد أن تمثيل اللهجة الاجتماعية في الرواية لطالما كان نوعا من التقليد، غير الموفق أحيانا، لما يُفترض أن يكون صورة وفية للكلام كما ينتج في الواقع. هذا ما يسميه *بارت بالمحاكاة الأدبية mimesis littéraire*، والتي اختلف في توظيفها أشهر الكتاب الفرنسيين مثلا، (وهو ما يهمنا بشكل خاص بما أن الأمر يتعلق بالأدب الفرنسي الذي تنتمي إليه الثلاثية). فغالبا ما كان *بلزاك Balsac* ينسب اللهجات الاجتماعية في أعماله إلى شخصيات ثانوية، ويصفها *بارت* بالكاريكاتورية أو *بالمحاكاة الساذجة*، لأنها تستجيب لصور نمطية راسخة في مخيلة القراء الجماعية وليس للّهجة المحكية فعليا. أما *بروست Proust*، فكان يستعرض "عدة" مثالية من مختلف اللهجات الاجتماعية، لكنها كانت تتجسد، حسب *بارت* في شكل مونولوج أو حوار داخلي للشخصية يجعل منها لهجة فردية لا صدى لها، لعدم تفاعل الشخصيات الأخرى معها. (بارت، 1999، ص 143-146) ويتجلى هنا مرة أخرى البعد المزدوج للّهجة حيث يمكن أن تتجسد في صورتين، إحداهما فردية والأخرى اجتماعية، حسب كيفية تلقيها واستجابة الطرف الآخر لها.

من نافلة القول إن تصوير الكاتب للّهجة الاجتماعية في عمله الأدبي على لسان شخصياته لا يكون جزافا. حيث تؤدي، شأنها شأن اللهجة الفردية، وسواء أكانت حقيقية أم من وحي خيال المؤلف، غايات ومقاصد محددة، قد تهدف لتوضيح السياق الذي يجري فيه حديث الشخصية الأدبية والظروف المحيطة بها وخلفيتها الاجتماعية أو مهنتها أو عمرها وما إلى ذلك، كما قد تحمل أحيانا رسائل ودلالات مشفرة. لذا فإن استعمال المؤلف لها يتجاوز الغاية التواصلية، حيث يوظفها بشكل يعكس الدور الذي تؤديه في الواقع. هذا ما نلمسه في ثلاثية *بانيول* التي تتمازج فيها لهجات فردية واجتماعية تعبّر عن عوالم وآفاق مختلفة وتسهم في تحريك إيقاع عمله وانسجامه، حيث يشعر القارئ بحيوية الشخصية ويصدّق كلامها، لكونها شخصيات واقعية يستند خطابها إلى قاعدة لغوية حقيقية. وقد قدّمها الكاتب في قالب أدبي يسمح بالتعرف على ملامح الشخصية الريفية أو المرسيلية، أو معلّم المدرسة، أو الصياد، أو الفلاح، أو الطفل، أو غيرها من الشخصيات، وإدراك المعاني الإيحائية الخفية في لهجتها التي حرص *بانيول* على ترجمتها كتابة، محترما في ذلك أدق التفاصيل، وباتباع مختلف التقنيات الشارحة كما سنراه لاحقا عند تحليل المدونة.

يتعزز إذن الشعور بالانتماء لطائفة أو "عشيرة" ما والاشتراك مع الآخرين في هوية واحدة، عبر اللجوء إلى ممارسات لغوية متعلقة بجماعات معينة، أي استخدام لهجات اجتماعية محددة، ونبذ كل من لا يستعملها. (Gadet, 2007, p. 91) لكن التقاء الأفراد حول قاعدة كلامية مشتركة وتقاسمها، أو ابتعادهم عنها وتعرضهم للرفض من لدن الجماعة التي تستعملها، يخضع حسب *بارت* لسلطة لغوية تُكرِه الجانبين، سواء أكانا على وعي بذلك أم لا، على الانحياز لها أو التمرد عليها. ومن ثم فقد تكتسي طابعا يصفه *بارت* *بالترهيبي intimidant*، وهو ما يذكرنا بالسلطة الرمزية التي أشار إليها *بورديو* والتي يمكن إسقاطها على اللهجات الاجتماعية التي تحظى بدرجة عالية من النفوذ والهيبة:

"إن اللهجة الاجتماعية لا تمتلك سمة تهديدية بالنسبة إلى أولئك المبعدين عنها فقط (بسبب وضعهم الثقافي والاجتماعي)، ولكنها تكون أيضا إرغامية بالنسبة إلى أولئك الذين يتقاسمونها (...) وينتج هذا، بنيويا، من أن اللهجة الاجتماعية تعد، على مستوى الخطاب، لغة تامة (...) فـ[هي] تتضمن 'زوايا إجبارية'، تتمثل في صيغ مقولبة عظمى، خارجا عنها لا يستطيع زبائن اللهجة الاجتماعية أن يتكلموا (ولا أن يفكروا)."

(بارت، 1999، ص 157)

فيصبح من ينحاز لها ويتبناها، وفق هذا المنظور، مهيأ آليا للتحدث بها حيث تتحكم تماما في منطقه وتفكيره. وهذا ما يبرر اعتبارها لغة قائمة بذاتها لا مجرد تنويعة ثانوية، تكتسب تلقائيا مكانة عليا تضاهي مكانة اللغة المعيارية، ويكون ورودها في أي عمل أدبي عنصرا هاما لا يمكن التغاضي عنه في الترجمة.

ولعلها الخصوصية الوحيدة التي لا تتقاطع فيها اللهجة الاجتماعية مع اللهجة الفردية، حيث لا تفرض الأخيرة نفسها ولا تصارع لأجل البقاء، كأنها تخوض حربا لغوية لابد أن تظفر فيها بالانتصار. (بارت، 1999، ص 161)

تبعا لذلك، فإن الجماعة تحدد بلجوئها إلى لهجة اجتماعية معينة، موقفها الرافض لسيادة أي نوع آخر من التنويعات اللغوية، وتعلن عدم رضوخها للمعايير التي تمنحها هيبة لغوية معترف بها. بل تكوّن عوض ذلك للهجتها هيبتها ومعاييرها الخاصة، عبر مبدأين ثابتين تستمد منهما قوتها، ألا وهما التعبير عن الهوية والتضامن بين أفرادها. (Meyer, 2005, p. 224)

لا يحيد تجسيد اللهجات الفردية والاجتماعية في الأعمال الأدبية عن تلك القاعدة التي تقضي بكونها تحدد هوية، أو موقفا، أو خلفية ما. ويستعير بعض الدارسين مفهوما جنائيا للدلالة على عملية التعرف على الشخصية الأدبية بالانتباه لخطابها الفردي أو الجماعي، وهو مفهوم *التنميط profiling*، حيث يصنفها القارئ، حسب تأويله الخاص أحيانا، في خانة نمطية معينة:

"(...) characterizing discourse (...) contributes to character profiling. (...)[It] indirectly presents characters and their profiles, which are suggested by their speech and are consequently constructed by reader interpretation." (Rosa, 2012, p. 83)

في ضوء كل هذه الرؤى والمفاهيم المتداخلة التي تتفق في اعتبار اللهجتين الفردية والاجتماعية مظهرين لغويين *مميزين*[1] *marqués*، –وإن كانت تختلف في الظاهر في تحديد معالمهما–، وجب الانتباه لحضورهما في النص الأدبي وعدم تجاهل استعمالهما، لما لهما من دور رئيس في عملية الفهم من جهة، وفي تحريك إيقاعه العام من جهة أخرى. كما يتضح جليا أن علاقة التكامل بينهما تقتضي ضرورة التركيز على كيفية توظيف الكاتب لهما، والحرص على الإحاطة بكل مدلولاتهما وأبعادهما التي يسعى

[1] نتبنى هنا الترجمة التي اقترحها محمد *عناني* لمفهوم *markedness*، وهي *التمييز*، (عناني، 2003، ص 318)

المؤلف لإيصالها من خلال استعمالهما المقصود (على الأقل فيما يخص ثلاثية *بانيول*)، لتذليل صعوبة نقلهما إلى لغة أخرى، إذا لم تتعذر ترجمتهما في أسوء الأحوال.

لذا فقد انصرفت بعض النظريات والدراسات الحديثة في الترجمة إلى دراسة هذين المظهرين اللغويين وتحليلهما من زاوية ترجمية. وسنحاول في المبحث الأخير من هذا الفصل رصد أهم العقبات التي تواجه مترجم اللهجة الفردية والاجتماعية، والطرائق والاستراتيجيات التي اقترحها الباحثون والمنظرون لتجاوزها.

III-المبحث الثالث : استراتيجيات وتقنيات ترجمة اللهجة الفردية واللهجة الاجتماعية في ضوء دراسات الترجمة الحديثة

قليلة هي الدراسات التي اهتمت بمعالجة قضايا ترجمة اللهجة الفردية والاجتماعية بصفة مستقلة تماما عن أي صنف آخر من التنويعات اللغوية. حيث يدرك الباحث في هذا المجال أن جل النظريات والمقاربات التي عُنيت بإمكانية أو استحالة نقلهما، قد تناولتها كعناصر فرعية بمعالجة مشاكل وصعوبات ترجمتها ضمن سياق أشمل، غالبا ما يتصل بترجمة التنوع اللغوي بشكل عام، أو باللهجات المحلية، أو العامية كمقابل للّغة المعيارية السائدة، أو بترجمة الأسلوب مثلا، ولم تحظ بتحليل معمق ومفصل إلا نادرا.

لكن ثمة وعي متزايد في الآونة الأخيرة بضرورة إنصاف اللهجة الفردية واللهجة الاجتماعية في حقل الدراسات الترجمية. فبعد أن عانت الأولى للظفر بمكانة مستقلة في اللسانيات العامة والحد من التشكيك في مشروعيتها، اهتم الباحثون بدراستهما بصورة مستقلة ومعمقة من منظور الترجمة، فعولجت قضايا ترجمة اللهجة الفردية واللهجة الاجتماعية في مختلف المجالات، وحظي المجال الأدبي بالنصيب الأوفر من الدراسة. ومهما اختلفت مناهج التحليل والدراسة، فإن قيمتها العلمية غنية عن البيان وبصمتها في دراسات الترجمة واضحة، حيث مهدت الطريق أمام الباحثين في سعيهم لاحتواء كل ما يعوق عملية الترجمة من خلال التمعن في المسائل الشائكة التي لطالما أثقلت كاهلها، ومنها مشكلة نقل اللهجتين الفردية والاجتماعية، ومحاولة إيجاد حلول تحقق أقل قدر ممكن من الخسارة.

لذا سنتطرق فيما يلي لأهم النظريات والمقاربات والدراسات الحديثة التي اهتمت بترجمة اللهجة الفردية والاجتماعية وصعوبتها، سواء بمعالجتهما بصفة مستقلة أم في ضوء تنويعات لغوية أخرى، وتبيان القواسم المشتركة أو نقاط الاختلاف بينها. حيث يؤمن بعضها بإمكانية تحقيق قدر مقبول من

الوفاء بإحداث أثر مكافئ لأثرهما في النص الأصلي، فيما يرى بعضها الآخر أنهما غير قابلتين للترجمة وأنه من العبث السعي وراء تحقيق ما يكافئهما في لغة أخرى. ويجدر التذكير بأن المبادئ العامة لتلك النظريات والدراسات تنطبق بطبيعة الحال على اللهجات الفردية والاجتماعية الموظفة في الثلاثية.

III-1-*التكافؤ l'équivalence* لترجمة اللهجتين الفردية والاجتماعية

III-1-1-*التكافؤ الوظيفي* عند يوجين نايدا *Eugene Nida*

كان *نايدا* من أوائل المنظرين الذين انتبهوا للحساسية المحيطة بترجمة اللهجات عموما، من خلال خبرته في الترجمة الدينية التي تمخضت عمّا أسماه بالتكافؤ الديناميكي*dynamic equivalence* الذي يمكن توظيفه في أنواع الترجمة الأخرى. ورغم تمييزه بين اللهجة الإقليمية واللهجة الاجتماعية، فإنه أقر بالتقارب الكبير بينهما وبكون اللهجة المحلية مظهرا من مظاهر اللهجة الاجتماعية في بعض اللغات والمجتمعات، حيث تقتضيان أحيانا معالجة واحدة عند محاولة ترجمتهما إلى لغة أخرى. (نيدا، 1976)

لم يتطرق *نايدا* لمسألة اللهجة الفردية بشكل صريح، لكنه اهتم بالأسلوب الذي يمكن اعتباره وجها من أوجهها. فبعد أن بيّنا اشتراك المفهومين في بعض الملامح، يمكن إسقاط المقترحات التي قدمها فيما يتعلق بترجمة الأسلوب على ترجمة اللهجة الفردية، لاسيما أنه اهتم بأحد المظاهر الأسلوبية التي تقوم عليها اللهجة الفردية أحيانا، وهو التلاعب اللفظي الذي غالبا ما يتجسد في صورة صيغ ذاتية مستحدثة، لا تنتمي للسجل اللغوي العام والمتعارف عليه.

يرى *نايدا* أن بعض الخصوصيات الدقيقة التي تميز أسلوبا معينا، كالتلاعب اللفظي الذي يحمل دلالات إيحائية ضمنية، غالبا ما تكون غير قابلة للترجمة ويستحيل نقلها دون اللجوء إلى إضافات هامشية شارحة. وإذا حاول المترجم نقل الأسلوب الأصلي حرفيا، فإنه قد يُنتج نصا خاطئا أو غير ملائم لعبقرية اللغة الهدف، للتناقض المحتمل بين ما هو مألوف في الأصل وما يُعَدّ صيغة غير مقبولة، على الأقل شكلا، في اللغة المستقبلة. (Nida & Taber, 2003) لذا ينصح في هذه الحالة بالبحث عن *تكافؤ وظيفي functional equivalence* وعدم السعي وراء تحقيق مطابقة شكلية رديئة:

"(...) reproducing style, even on a formal level, may not result in an equivalence, and it is functional equivalence which is required, whether on the level of content or on the level of style." (Nida & Taber, 2003, p. 14)

هذا ما ينطبق على اللهجة الفردية الممثلة كتابة، والتي يمكن أن تلجأ لصيغ شديدة الخصوصية من حيث الإملاء الشكلي مثلا، كما هو الأمر عند بعض شخصيات *بانيول*. وسنرى لاحقا مدى صحة الاستنتاج الذي توصل إليه *نايدا* حول صعوبة نقل هذه المظاهر الأسلوبية الفردية، إن لم نقل استحالتها، حيث يغيب أثرها في الترجمة العربية.

وعندما يتعلق الأمر بترجمة ابتكارات لغوية فردية مثلا، أو برموز أخرى مرافقة للخطاب، مقصودة كانت أم لا، يقترح *نايدا مقاربة دلالية اجتماعية* تركز على اللغة باعتبارها فعلا تواصليا يرد في سياق اجتماعي محدد، لا بنية مجردة. ومن ثم فإن العنصر الأهم الذي يجدر الانتباه له أثناء الترجمة، هو الوظيفة التي تؤديها بشكل فعلي في إطار المجتمع والتي تجعل منها دائمة الحركة والتغير. (نايدا، 2017، ص 95–96) من المؤكد إذن أن وظيفة اللهجة الفردية أو الاجتماعية لا تقتصر على الجانب الشكلي أو اللغوي المحض، حيث تحمل كما سبق أن أوضحنا، شحنة دلالية ضمنية قد يتعمد الفرد إيصالها لتحقيق غرض محدد، كما قد تكون غايتها التواصلية طبيعية لم "يخطط" لها مسبقا.

وبغض النظر عن عنصر القصدية في الوظيفة البلاغية أو التواصلية للّهجات الفردية أو الاجتماعية، يصرّ *نايدا* على ضرورة أخذها بعين الاعتبار في الترجمة، خصوصا إذا كانت تحمل نبرة وجدانية تميّز الخيارات اللغوية الفردية أو الاجتماعية، حيث تعكس انتماء اجتماعيا معينا أو هوية ما، كما تعبّر عن شخصية انفعالية مثلا. وتبرز هنا فاعلية التكافؤ الوظيفي، حيث ينجح المترجم في الإبقاء على أغراض اللهجتين في العمل الأدبي، وبالتالي إحداث أثرهما عند قارئ الترجمة. وفي هذه الحالة التي يتعذر فيها "تقليد" الخصوصية الفردية أو الاجتماعية لغياب البديل الشكلي في اللغة المستقبلة، يرى *نايدا* أنه من المهم إعطاء الأولوية لوقع الغرابة التي يحدثها الطابع الفريد والمميز في صياغة الكلام، وألاّ يغفل المترجم عنه، فينهل من مخزون اللغة الهدف بحثا عن أقرب مكافئ وظيفي من شأنه تحقيق الأثر الأصلي. حيث يسمح ذلك بتدارك الخسارة التي تقع على المستوى الشكلي، من خلال تحقيق نوع من التوازن على صعيد آخر، وهو ما يستلزم وعي المترجم بتلك الوظائف:

"Without a clear concept of the various functions of communication, (...) a translator is likely to miss the significance of a number of features in the source language text, and hence to fail in reproducing the equivalent of such features in the target language text (...) for literary texts (...) the emotive and expressive functions usually play a (...) significant role." (Jin & Nida, 2006, p. 40)

"إذا لم يكن المترجم على دراية كافية بمختلف وظائف الاتصال (...) فإنه لن يدرك على الأرجح الدلالات التي تحملها بعض خصوصيات النص الأصلي، ويخفق بذلك في إيجاد ما يكافئها في النص الهدف (...) حيث عادة ما تؤدي الوظيفتان الانفعالية والتعبيرية (...) في النصوص الأدبية (...) دورا رئيسا."
(ترجمتنا)

تتحقق إذن الوظيفة الانفعالية أو الوجدانية بلجوء المتكلم إلى صيغ محددة تنتمي إلى لهجة اجتماعية معينة، فتُحدِث عند المتلقي ردة فعل معينة لملامستها لعاطفته وشعوره، وذلك بمجرد أن يذكرها المتكلم ذكرا "إطرائيا" دون أن يعلن صراحة أنه يخوض في موضوع محدد. (Ibid., pp. 42-43) وقد يستجيب ذلك الاستعمال المقصود لدوافع ذاتية يحاول المتكلم من خلالها تكوين هوية لغوية تعكس شخصيته (فيؤدي هنا لهجة فردية)، كما قد يخضع لرغبته في التعبير عن خلفيته الاجتماعية والعقائدية مثلا (ويتعلق الأمر هنا باللهجة الاجتماعية) وإحداث أثر معين في نفس القارئ أو المستمع. وهذا ما ينبغي احترامه في الترجمة، بالانتباه لمختلف الوظائف التي تؤديها اللهجتين الفردية والاجتماعية، تحديدا في الأعمال الأدبية التي تحمل أغراضا ينوي المؤلف إيصالها بصورة أو بأخرى، كما هو الأمر بالنسبة لأصوات شخصيات *بانيول* الريفية الجنوبية أو صوته كشخصية وككاتب، والتي لا تخاطب عاطفة القراء الذين ينتمون لتلك البيئة فحسب، وتوقظ حنينهم إليها، بل تلامس أيضا شعور مختلف فئات القراء. حيث تمتزج في تلك اللهجات النبرات الفكاهية، والوجدانية، والتعبيرية والانفعالية، وتؤثر في كل من ينغمس في عالم *بانيول* الممتع والمثير ويتعلق بشخصياته، بفضل لهجاتها الفردية والاجتماعية المجسدة على لسانها بطريقة محكمة.

يقودنا هذا إلى التوقف عند المعاني الإيحائية أو الثانوية المرتبطة باللهجة الفردية، والتي لم يتوان *نايدا* في إبراز مدى أهمية تحديدها كأفكار مترسخة في ذهن الفرد أو الجماعة، سواء أكانت الدلالة الإيحائية ذاتية أم مشتركة. فأشار إلى مصادرها المختلفة، حيث يتعلق بعضها بمستخدمي الكلام أنفسهم، وفيها توحي الكلمات والصيغ المستعملة بطبقة اجتماعية معينة، أو بفئة عمرية محددة، أو بمستوى تعليمي، أو بلهجة نسوية، أو ذكورية، أو بلهجة إقليمية، أو بطائفة دينية مثلا، وقد تعكس إذن لهجة

المتكلم الفردية أو الاجتماعية، مضيفا إلى ذلك عوامل تتعلق بسياق الاستعمال والإطار اللغوي العام. (Nida & Taber, 2003, pp. 91-94)

أيا كان أصل المعنى الإيحائي للكلمات المستعملة في اللهجتين الفردية والاجتماعية، فمن الضروري تحديده أثناء الترجمة. وبما أن هذه المعاني الثانوية أو المضافة للمعنى الأصلي تسهم في التأثير على متلقي الرسالة وتحقق بدورها وظيفة معينة، فإنه يتعين نقلها في الترجمة، حسب *نايدا*، بإيجاد المكافئ الأمثل الذي يحقق الاستجابة ذاتها في اللغة الهدف، وبلوغ التكافؤ الديناميكي المنشود:

"(...) in the effort to attain the dynamic equivalence, equivalent emotive response on the part of the receptors is absolutely crucial." (Nida & Taber, 2003, p. 98)

وتتمثل إحدى الصعوبات التي تواجه مترجم اللهجة الاجتماعية بالنسبة *لنايدا*، في انتقائه للبديل الأنسب، لا سيما عندما تتجلى في اللغتين، المصدر والهدف على حد سواء، في صورة مستويات مختلفة لا تحظى بقبول موحد، وتخضع لأحكام إيجابية أو سلبية حسب المتلقي. فقد تتعرض ترجمته للرفض إذا تبنت مستوى محدد، أي لهجة اجتماعية معينة دون غيرها، من لدن القراء/المتلقين الذين لا يرون أنها تمثلهم، أو يعتقدون أنها لا تحظى بمكانة اجتماعية مرموقة، أو لا يفهمونها بكل بساطة. (نيدا، 1976، ص 348) وأشار *نايدا* إلى هذا التنوع المثبط في العربية تحديدا، حيث يحتار المترجم في اختيار المستوى الأمثل عند الترجمة إليها مثلا:

"توجد نفس أشكال المشاكل في العالم الذي يتكلم اللغة العربية حيث تختلف اللغة الأدبية تماما عن الكلام العامي، وحيث يوجد حتى ضمن اللغة الأدبية عدد من الدرجات تتراوح بين الاستعمال اللغوي القرآني وبين الأساليب العصرية المستعملة في الصحف والإذاعات." (المرجع نفسه)

يكمن أحد الحلول الوسطى أو الحذرة إن صح القول بالنسبة *لنايدا*، سواء أتعلق الأمر بترجمة اللهجة الاجتماعية أم باللهجة الجغرافية أو الإقليمية التي قد تشكل مظهرا من مظاهرها، في إصدار أكثر من ترجمة واحدة تستعمل مستوى أو لهجة مختلفة، فتكون كل واحدة منها موجهة لفئة معينة من القراء. (المرجع نفسه، ص 348–349) حيث يتأسف للطريقة المعتادة التي يتعامل فيها المترجمون مع ترجمة اللهجة الإقليمية، بابتكارهم للهجة جديدة تتمازج فيها كلمات وصيغ تنتمي للهجات مختلفة، ظنا منهم أن ذلك كفيل بإرضاء كل الفئات. لكن النتيجة غالبا ما تكون مخيبة بحكم غرابة اللهجة المصطنعة

التي من المرجح أنها لن تُقنع أي طرف من الأطراف. (Nida & Taber, 2003, p. 130) ويعتقد أن المنهج الأنسب في هذه الحالة يتمثل في اللجوء إلى اللهجة السائدة والأكثر تداولا واستعمالها حصرا، أو استخدام بعض الصيغ الشائعة لبعض اللهجات القريبة، والتي يرحب بها متكلمو اللهجة السائدة، وإدماجها بين الفينة والأخرى دون تغليبها:

"The only practical and satisfactory solution to the problems of dialects is to accept one dialect as being the culturally more important and linguistically more central form of speech and to translate exclusively in this dialect, (...) or to employ forms which have the widest possible distribution among the various dialects and which are (...) acceptable to speakers of the principal dialect." (Nida & Taber, 2003, p. 130)

ويرى بعض منظري الترجمة في الحل الأول مقاربة لسانية اجتماعية تقضي بتوجيه الاهتمام نحو متلقي النص الأصلي، وتكييفه بشكل يتماشى مع توقعات فئة أو جماعة اجتماعية محددة، باستعمال *"لهجة قومية" «natiolect»* خاصة بها. (Fawcett, 1998, p. 121)

لكن عند التمعن في الخيار الذي اقترحه *نايدا* لمعالجة ترجمة اللهجة الإقليمية من خلال استعمال اللهجة السائدة في الثقافة المستقبلة، نلاحظ نوعا من التناقض مع دعوته لتحقيق تكافؤ ديناميكي أو وظيفي بشكل عام. حيث يملي السياق الأدبي في بعض الأحيان تعديلات مقصودة يجريها الكاتب على لهجة شخصياته الفردية أو الاجتماعية، بإقراضهم لهجة محلية غير شائعة مثلا، أو بإضافة خصوصيات غير موجودة فعليا لكنها تقترب من الممارسة الواقعية لتلك اللهجة، فتصبح *"شبه لهجة" pseudo-dialect*، كما يسميها البعض، (Rosa, 2012, pp. 83-84) تحقق وظيفة تواصلية وبلاغية معينة. وباللجوء إلى لهجة سائدة تحظى بمكانة تضاهي مكانة اللغة الرسمية، لا يمكن أن يكون الأثر نفسه عند متلقي الترجمة، ولن تتحقق وظيفة اللهجة المستعملة في العمل الأصلي، ومن ثم يخفق المترجم في بلوغ التكافؤ الوظيفي المطلوب.

III-1-2-*التكافؤ النصي* عند *كاتفورد* *Catford*

رغم الانتقادات الموجهة لمقاربة *كاتفورد* اللسانية، وإنكار عدد غير قليل من المنظرين لفائدتها الفعلية (Fawcett, 1997; Munday, 2001, 2008 ؛ عناني، 2003)، فإننا نعده من القلائل الذين اهتموا بكيفية ترجمة اللهجة الفردية بشكل خاص ومستقل في ظل ترجمة سائر التنويعات اللغوية الأخرى، حتى وإن لم يتعد ذلك الحيز النظري.

يقترح *كاتفورد*، عند التعثر أمام عناصر لغوية غير موجودة في اللغة الهدف، اللجوء إلى إجراء *تغييرات أو تحويلات Shifts* لتحقيق ما يسميه بـ*التكافؤ النصي Textual Equivalence* في الترجمة، وغالبا ما يحدث ذلك –أي تعذر الترجمة *المطابقة*– مع التنويعات الجغرافية أو الاجتماعية أو الفردية مثلا، حيث ينبغي أخذ السياق والوظيفة التواصلية بعين الاعتبار. (Catford, 1965, p. 73)

يتحقق هذا التكافؤ النصي عبر استعمال دلالة تحل محل الدلالة الأصلية من حيث إنها تؤدي الوظيفة نفسها في السياق ذاته، أي باللجوء إلى أساليب لغوية بديلة، وهو ما يستحيل تحقيقه دائما، خصوصا عندما يتكامل المبنى والمعنى ولا يمكن الفصل بينهما. (Fawcett, 1997, pp. 54-55)

يتمثل التكافؤ النصي على المستوى اللهجي عند *كاتفورد*[1]، عندما يتعلق الأمر بترجمة اللهجة الجغرافية أو الإقليمية، في البحث عن مكافئ ينقل البعد الاجتماعي للمكان أو المنطقة، وليس بالضرورة الموقع الطوبوغرافي نفسه. فلا ينبغي ترجمة لهجة جنوبية مثلا بلهجة جنوبية أخرى، بل يجب احترام معيار آخر لا يقل "جغرافية"، وهو المكانة أو التقسيم الإداري، إن صح التعبير، والذي يستجيب لعوامل اجتماعية، كلهجة العاصمة أو أي مدينة كبرى. (Catford, 1965, pp. 87-88) وينصح بهذا النوع من المكافئات النصية عند التعامل مع اللهجة الإقليمية الأدبية وضرورة نقلها في الترجمة:

> *"When an SL text contains passages in a dialect other than the unmarked dialect (e.g. in the dialogue of novels) the translator may have to select an equivalent TL dialect. In the selection of an equivalent TL geographical dialect this means selection of a dialect related to 'the same part of the country' in a geographical sense. Geography is concerned with more than topography (...) - and human geography is more relevant here than mere location."* (Ibid.)

[1] يفرق *كاتفورد* بين اللهجة المعيارية أو الأدبية غير "المميزة" وبين اللهجات الأخرى "المميزة"، أي تلك التي لا يعد استعمالها الأدبي أو الكتابي شائع الاستعمال. (Catford, 1965, p. 86)

"قد يضطر المترجم إلى البحث عن لهجة مكافئة في اللغة الهدف، لترجمة المقاطع المكتوبة بلهجة غير مميزة في النص الأصلي (كما في الحوار الروائي مثلا). وينبغي أن يختار لهجة جغرافية تمثل 'المنطقة نفسها من البلاد' بالمعنى الجغرافي الذي يتجاوز الحدود الطوبوغرافية، والذي يعكس بدل ذلك، البعد البشري الأكثر أهمية في هذا السياق من الموقع في حد ذاته." (ترجمتنا)

لذا فقد يلجأ مترجم اللهجة المحلية البروفنسية وفق هذا المنظور، إلى لهجة مكافئة من حيث الدلالات الاجتماعية، ورمزيتها الجغرافية، لا حدودها (الجنوبية الشرقية في فرنسا). فيُبرز *"السمة اللغوية أو الاجتماعية" « social/linguistic 'stigma' »* باستعمال صيغ نحوية أو مفردات غير معيارية في اللغة العربية، ويضطر إذن للتحرر من القيود الصوتية للّهجة المحلية الأصلية وإحداث تغيير في العرف الأدبي السائد في العربية، على مستويات أخرى. (Hatim & Mason, 1990, p. 43)

ويمكن أن تكون اللهجة المكافئة في هذه الحالة ريفية، مهما كان موقعها في خريطة بلد اللغة الهدف، لتتمكن من نقل الصبغة المحلية المرتبطة باللهجة الأصلية ومكانتها في المخيلة الجماعية الفرنسية. وسنلاحظ لاحقا أن مترجم الثلاثية اكتفى بترجمة المقاطع المحلية المجسدة للهجة بعض الشخصيات الفردية أو الاجتماعية باستعمال لهجة مصرية محايدة، لا توحي بأي "صورة نمطية" (بالمعنى الإيجابي) عن بيئة ريفية قريبة من بيئة الأصل. فنجح أحيانا في تحقيق تكافؤ من حيث مستوى اللهجة العامي، لكن أبعادها *الإنسانية*، على حد قول *كاتفورد*، كانت مفقودة أو غير واضحة بالنسبة للقارئ العربي الذي لا يملك أدنى فكرة عن اللهجة الأصلية.

رغم صعوبة إيجاد مكافئ مناسب للّهجة الإقليمية بين لغات وثقافات مختلفة جذريا، فإن المترجم يستطيع أحيانا تدارك بعض النقائص بتحقيق مستوى من مستوياتها، كما هو الحال بالنسبة لترجمة الثلاثية بالعربية. فتكون الخسارة جزئية، حيث ينجح في نقل مظهر من مظاهر اللهجة الفردية أو الاجتماعية، عندما يكون المستوى العامي المميز لتلك اللهجة سمة متكررة من سماتها.

لكن الأمر يختلف إذا كانت اللهجة الفردية شديدة الخصوصية، وتستخدم ألفاظا غير اعتيادية، فيتعذر انتقاء عنصر لغوي قابل للنقل فيها. وينبغي في هذه الحالة الانتباه إلى مدى خدمة اللهجة الفردية الأدبية للعمل ككل، وتحديد مدى أهميتها في السياق العام. فليس من الضروري البحث عن مكافئ لها، بالنسبة لـ*كاتفورد*، إلا إذا كان حضورها مقصودا وموظفا على لسان الشخصية كـ*"عامل محرك لحبكة*

العمل" .(Catford, 1965) أما إذا لم تكن ذات وظيفة رئيسة، –وهو ما نستبعده في الأدب حيث تتكامل مختلف العناصر بشكل مدروس– فالأحرى عدم السعي لترجمتها:

"It is not always necessary to attempt to translate idiolects: i.e. the personal identity of the performer is not always an important feature of the situation. It may happen, however, that the performer's identity is relevant (...) In such a case the translator may provide the same character in his translation with an 'equivalent' idiolectal feature." (Ibid., p. 86)

"ليس من الضروري محاولة ترجمة اللهجات الفردية دائما، فقد لا تكون هوية المتكلم الشخصية عنصرا هاما في السياق العام. لكنها قد تخدم العمل أحيانا ويمكن للمترجم في هذه الحالة أن يمنح للشخصية ملامح لَهَجية فردية مكافئة في ترجمته." (ترجمتنا)

وكثيرا ما نلاحظ في الترجمة العربية حذف مقاطع كاملة لاستعمالات لغوية فردية عند بعض شخصيات *بانيول*، ومن المرجح أن المترجم لم ير داع لنقل ما اعتبره ثانويا ولا يؤثر في سياق الأحداث العامة. لكن الخسارة في هذه الحالة تكون كلية وتُلحق ضررا بنسيج العمل الأصلي، لأن نوعه السير ذاتي يملي على الكاتب إدراجا وفيا لما يميز لهجة شخصياته التي تسمح للقارئ بالغوص في مذكراته واستيعاب مشاعره اتجاهها، لا سيما أنه كان يعقب عليها أحيانا بإصدار أحكام قِيَميّة، فيصفها بالمضحكة أو المريعة مثلا.

وعموما فإن التكافؤ بالنسبة لـ*كاتفورد* لا يتحقق عند ترجمة مختلف التنويعات اللغوية إلا عبر أساليب أو مؤشرات تعبّر عن منطق كل لغة بذاتها. فما يرمز إلى لهجة اجتماعية معينة في اللغة المصدر بأساليب معجمية، قد يُعَبّر عنه في اللغة الهدف بعلامات صوتية مثلا، فيتم نقل التنويعة نفسها بوسائل مختلفة. كما قد يُضطر المترجم أيضا، في حال وجود تنويعة مكافئة بمؤشرات نحوية أو معجمية أو صوتية مكافئة، إلى اللجوء إلى تنويعة أخرى إذا اقتضت الثقافة المستقبلة ذلك، وحتى لحذفها وعدم ترجمتها أحيانا، لعدم *التوافق incompatibility* بين التنويعة ودلالتها أو وظيفتها بين اللغات والثقافات. ومن ثم فإن مآل الترجمة هنا الفشل، بسبب عدم قابليتها لسانيا (عندما تؤدي العناصر اللغوية وظيفة أساسية في النص الأصلي، ولكن عبقرية اللغة الهدف مختلفة)، أو ثقافيا (عندما يغيب السياق الذي يؤدي وظيفة مهمة في النص الأصلي تماما في اللغة الهدف). (Catford, 1965, pp. 91-92)

تبعا لما سبق، يتضح لنا أن التكافؤ عند *نايدا* و*كاتفورد* قد يقترب أحيانا من استراتيجية التطبيع التي تؤدي، في نظر *أليكساندرا أسيس روسا* *Alexandra Assis Rosa* إلى *أحادية لغوية* *monoglossia* تطمس خصوصيات اللهجة الفرعية الأصلية وتعوضها بلهجة تحظى بمكانة مرموقة في اللغة الهدف، وذلك إما بحذف وظائفها السردية وإلغائها تماما، أو بتغييرها جذريا:

"(...) normalization by omission of less prestigious (...) varieties from the target text results in monoglossia. The whole work is translated into the most prestigious target language linguistic variety (...) all the narrative functions associated with characterizing discourse are radically changed or erased." (Rosa, 2012, p. 93)

كما يوحي التكافؤ نسبيا بموقف *توطيني* (Venuti, 2012) يمحو غرابة النص الأصلي، وهذا ما يحاول اتجاه آخر في الترجمة التصدي له بشكل خاص، من خلال لفت الانتباه إلى النزعة العرقية المهيمنة التي ينطوي عليها، واقتراح استراتيجية بديلة تتصالح مع الخصوصيات الغريبة للّغة أو الثقافة الأصلية، وتحتضن الفوارق بإدماجها في اللغة الهدف ليألفها المتلقي. فتصبح رغم اختلافها الجذري وبعدها التام عن الثقافة الهدف، سببا في توطيد العلاقات والانفتاح على الغير.

III-2-استراتيجية *التغريب* لترجمة اللهجتين الفردية والاجتماعية

عندما يتعامل المترجم مع عمل أدبي يمتاز بصبغة محلية بارزة، حيث ترتبط الخصوصيات المحلية والاجتماعية بإيقاعه العام ولا يكون استعمالها ثانويا، بل يهدف لتحقيق أغراض دلالية محددة، تصبح مهمته محفوفة بالمخاطر عند محاولة نقله إلى لغة أخرى. فإلى جانب الصعوبات المتعلقة باختلاف مظاهر التنوع الجغرافي والاجتماعي بين اللغات، كما حاولنا تبيانه بخصوص الفرنسية والعربية، والتي تحول دون بلوغ قدر معقول من المصداقية في الترجمة النهائية، ثمة مشكلة أخرى تتجاوز المستوى اللغوي المحض متى اتخذ المترجم قرار تكييفها وفق توقعات المتلقي الهدف. وغالبا ما يتبنى المترجمون هذه النزعة التطبيعية عند ترجمة سائر أنواع اللهجات، مما يؤدي إلى حدوث شرخ بين غاية العمل الأصلي وصورته النهائية عند مستقبل الترجمة. ذلك أن "التحريف" الذي يطال كيانه الذي يتولد من توظيف هذه التنويعات اللغوية، على غرار اللهجتين الفردية والاجتماعية، من شأنه أن يغير نسيجه العام ويخون مقاصد المؤلف.

هذا ما يصنفه *أنطوان برمان* *Antoine Berman* *كإجراء* تشويهي يتعدى على خصوصيات النص الأصلي ولا يحترمها. فلا تتحقق في هذه الحالة أبسط درجات الأمانة، على الأقل للحرف، لأن تكييف النص حسب أهواء وأذواق اللغة الهدف يغير، بل "يدمر" الأصل. ولأن الخيارات التي تميل إلى تحويل النص تستجيب، حسب تصوره، لنزعة متمركزة عرقيا لا يصح أخلاقيا التمسك بها وإعلاء رايتها. (برمان، 2010)

يقع المترجم لا محالة في فخ تدمير الأصل كما يسميه *برمان*، بمجرد مصادفته لما يُعدّ غريبا عن اللغة أو الثقافة التي ينقل إليها. فعند التأمل في ثلاثية *بانيول* مثلا، ندرك مدى غرابة بعض الخصوصيات المحلية والاجتماعية والفردية بالنسبة لقارئ العمل الأصلي نفسه، حيث يُبرز الكاتب تلك الاختلافات بشكل أو بآخر، باللجوء إلى دعائم مطبعية تُعين على فهم النطق الشفهي المُتَرجَم كتابة، أو باستعمال علامات ترقيم خاصة تعزز النبرة التي تحملها صيغة ما، وغيرها من الوسائل اللغوية الكتابية المجسِّدة للّهجتين الفردية والاجتماعية على لسان شخصياته. لذا فإن القارئ الفرنسي الذي لا ينتمي للبيئة المرسيلية أو البروفنسية بشكل عام يشعر *بأثر الاغتراب* *effet de dépaysement* المميز لأعمال *بانيول*. ويتعثر المترجم في مثل هذه الحالات أمام عناصر مزدوجة الغرابة، بالنسبة للقارئ الفرنسي من جهة، والمتلقي العربي من جهة أخرى، ويتعذر عليه نقلها دون اللجوء إلى تقنيات تميل إلى التكييف، كالتعويض أو الحذف اللذين لجأ إليهما مترجم الثلاثية في أكثر من موضع، لصعوبة تضمينها دون تغيير في الترجمة العربية، ولاستحالة تطبيق ذلك فعليا نظرا للاختلاف الجذري بين طبيعة اللغتين والفجوة الموجودة بين الثقافتين. أما محاولاته التغريبية، فسنلاحظ لاحقا أنها لم تكن موفقة دائما، وأنه لم يتحكم فيها بالقدر الذي يسمح بتحقيق توازن وجودة النتيجة النهائية، حيث كانت تقتصر أحيانا على اقتراض صريح لبعض العناصر المحلية، دون إشارة شارحة من شأنها إزالة أي إبهام محتمل. وسنرى أن التغريب الذي اعتمده لم يقرّب القارئ العربي من الأصل الفرنسي بقدر ما زاد من الغموض المحيط ببعض المفاهيم والخصوصيات.

لذا فقد حرص *برمان* على الدعوة لتغريب *étrangéisation*واع وذكي، لا القيام بترجمة حرفية عشوائية تحطّ من قيمة التغريب الذي تسعى الترجمة من خلاله إلى سد الفجوة بين اللغات والثقافات. فينصح باستعماله مثلا عند نقل التعابير القياسية والأمثال بالاحتفاظ بالوسائل اللغوية والاستعارات والتشبيهات الأصلية وإسقاطها على اللغة المستقبلة، حتى لو كان المكافئ البديل الذي يصوغ الفكرة

نفسها بأساليب لغوية مختلفة مستمدة من ثقافتها وعرفها متاحا. حيث يرى أن ذلك الإجراء يسمح بالانفتاح على الآخر وتقبل اختلافه دون أي أحكام مسبقة، كما يثري اللغة المستقبلة بإضفاء عنصر غريب وجديد، وينصف في الوقت نفسه النص الأصلي باحترام "سيادته" اللغوية. (برمان، 2010)

تتجلى الغرابة المميزة للّهجة الفردية أو الاجتماعية في صور متعددة لا تقتصر على لجوئهما إلى خصوصيات محلية وإقليمية، حيث نلمسها في كل عنصر لغوي فريد من نوعه وغير مألوف بالنسبة لمتلقي الترجمة، وحتى متلقي العمل الأصلي كما ذكرنا فيما تقدم. فيمكن أن يتنوع الاستعمال اللغوي للفرد أو الجماعة ويتجسد إما في مصطلحات خاصة مبهمة، وإما في دلالات ايحائية فردية أو مشتركة يصعب إدراكها أو تقبلها في اللغة المستقبلة، أو في لكنة لا تحظى بنظرة إيجابية، أو في أي أسلوب مميز يرسم حدود الآخر ويعكس غيريته.

تسهم هذه الغرابة حسب *برمان* في تشكيل ملامح النص الأصلي التي لا ينبغي في أي حال من الأحوال محوها، أو تحريفها، أو تكييفها. ويتخذها بعض المترجمين ذريعة لتبرير اعتمادهم الاستراتيجيات التي تسعى لإزالة اللبس المحيط بها وإيصال الرسالة بشكل واضح لا يصدم القارئ، فينتجون *ترجمة رديئة* وفق التصور البرماني:

« J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère. » (Berman, 1984, p. 17)

ويذّكر *برمان* بأن التغريب الذي يدعو إليه يتمثل في تحقيق *القوة المعبرة force parlante* للعناصر الغريبة في العمل الأصلي، والتي تحمل شحنة دلالية مهمة تسهم في إكساب النص طابعا مميزا وفريدا لا يمكن تجاهله، مشيرا في هذا الصدد إلى الطريقة المتقنة التي قام فيها *هولدرلين Hölderlin* بنقل القوة المعبرة للكلمات الاغريقية في ترجماته الألمانية، باستعماله المحكم لكلمات ذات قوة معبرة مكافئة تنتمي للهجته الشوابية، وكذلك *بأغرقة* الألمانية أحيانا. كما لم يتردد في الرجوع إلى المعنى الأول والأصلي للكلمات حتى وإن لم يعد دارجا، واستعمال كلمات عتيقة، وهذا هو جوهر الترجمة الحرفية بالنسبة *لبرمان*. (Ibid., pp. 254-255; 267-268)

لا شك أن استعمال التغريب في صورته البرمانية لا يمكن أن يحقق ترجمة معقولة في جميع الحالات، كما هو الأمر بين الفرنسية والعربية. ولعل بعض المترجمين يتفادون هذا النوع من الاستراتيجيات لعدم رغبتهم في المجازفة بـ"فرض" نمط غير معتاد من الصيغ والتعابير في اللغة المترجم إليها، خصوصا إذا كانت لغة محافظة لا تقبل التنوع أو التعدد أيا كانت طبيعته. كثيرا ما يستجيب المترجم إذن إلى ميول المتلقي اللغوية وأعراف لغته الأدبية، بتبنيه اتجاها تحويليا يضحي نوعا ما بدوره الأساسي في نقل العمل الأصلي، حيث لا يظهر المجهود الذي قام به أثناء الترجمة التي تبدو طبيعية وسلسة، فلا يشعر القارئ أن النص مُتَرجَم.

ولتوضيح ذلك، لابد من الإشارة إلى مفهوم *امّحاء l'invisibilité* المترجم الذي يستعمله *لورانس فينوتي Lawrence Venuti* لوصف النتيجة الحتمية لأي إجراء توطيني لا ينقل الغرابة الأصلية. فالميول الغربية السائدة في عالم الترجمة، تحديدا إلى الإنجليزية، تكيّف كل خصوصيات النص الأصلي ولا تنقل العناصر الغريبة، محلية كانت أم اجتماعية، لتحقيق معايير لا يجب الحيد عنها، وهي *السلاسة والمقروئية*، إرضاء للقارئ الهدف واستجابة لتوقعاته. (Venuti, 2012, pp. 4-5) وللتصدي لتلك *الأقلمة* التي يمكنها أن تحمل بعدا عرقيا مركزيا، يحذو *فينوتي* حذو *برمان* وقبله *شلايرماخر* في الدعوة لانتهاج تيار تغريبي *foreignizing* يُبرز ملامح الآخر ولا يطمسها:

"Foreignizing translation signifies the differences of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the translating language. In its effort to do right abroad, this translation practice must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience (...) insofar as (it) seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today (...)" (Venuti, 2012, pp. 15-16)

"لا تعكس الترجمة التغريبية الاختلافات المميزة للنص الأجنبي إلا عند إحداثها لـ"انقلاب" على القوانين الثقافية السائدة في اللغة المترجم إليها. ولا مناص من أن تُلحق هذه الممارسة الترجمية ضررا ما باللغة المستقبلة (الأم) أثناء سعيها لتقديم معروف للّغة الأجنبية، بانحرافها الكبير عن المعايير القومية عند تقديمها تجربة قرائية غريبة. لكن الترجمة التغريبية مطلوبة حاليا، طالما تكبح جماح العنف العرقي المركزي الذي تنطوي عليه الترجمة." (ترجمتنا)

بناء على ذلك، يحاول *فينوتي* توجيه الاهتمام نحو الأعمال التي تنتمي إلى أدب الأقليات حيث يبرز العنصر الغريب المتجسد في استعمال لهجات محلية هامشية مقارنة باللغة المعيارية أو باللهجة السائدة. ويسعى من خلال ترجمته لتلك الأعمال إلى الإنجليزية إلى استغلال البعد غير المتجانس للعمل

الأصلي، وإسقاطه على اللغة الهدف غير المعتادة على إدراج لهجة الأقلية موازاة مع اللغة أو اللهجة السائدة. فيحث المترجم في هذه الحالة على ابتكار *"لهجات اجتماعية تتصدع للهجات محلية ومستويات وأساليب مختلفة تعيد النظر في وحدة اللغة المعيارية المزعومة"*. (Venuti, 1998, p. 11)

يمكن القول إنه قلّما يلجأ المترجمون لإجراء تغريبي من هذا النوع عبر *تغليب لهجة الأقلية minoritizing* (Venuti, 1998). فلم يُحدث مترجم الثلاثية[1] مثلا كما سنراه فيما بعد تمردا على اللغة العربية الفصحى بلجوئه إلى لهجته المصرية، ومن ثم فإنه لم ينقل النظام اللغوي المتنوع الموجود في الأصل. وقد يعود السبب في ذلك إلى الاختلاف الشكلي بين اللغتين حيث يحول دون الإبقاء على الرسم الإملائي الأصلي الذي له دوره في تحديد اللهجة الفردية أحيانا، وإلى كون اللهجة التي اختارها لهجة محلية تحظى بمكانة غير ثانوية في العالم العربي، ولا تنقل البعد الغريب لبعض الصيغ المستمدة من الثقافة البروفنسية.

من المناسب في هذا الصدد التذكير بأن عددا معتبرا من الترجمات العربية الأولى للأعمال الأدبية الغربية، كان تعريبا وتكييفا تاما للأصل، حيث تقوم بإخضاعه لتقاليد وأعراف البيئة العربية، ومحو كل الخصوصيات الدينية والمحظورات الثقافية والاجتماعية التي لا تلائمها. (بعلي، 2018، ص 51) وقد تُعتبر هذه العادة الترجمية العربية استجابة لنزعة عرقية مركزية ترفض الاختلافات المميزة للغة وثقافة الآخر، ولا تحاول التعريف بها.

نتيجة لتلك العوامل، كثيرا ما يقع المترجمون في فخ *الميولات التحريفية* التي يطلقها *برمان* على مجموعة من الإجراءات التي تغير وتشوه الأصل، –مهما كانت الترجمة النهائية *"جميلة"* بشكل عام–، والتي تطال عادة الأعمال الأدبية النثرية حيث يستعرض الكاتب التعدد اللغوي[2] الذي يصعب نقل مستواه الشكلي. (برمان، 2010، ص 75) فيشير إلى الحالة التي يتعامل فيها المترجم مع لهجة محلية معينة

---

[1] على الرغم من أن اللغة المستعملة في ثلاثية *بانيول* هي الفرنسية وأن لهجة الأقلية (البروفنسية) غير طاغية فيها، فإن مختلف اللهجات الواردة على لسان الشخصيات فيها، الفردية والاجتماعية والإقليمية، تعكس التنوع اللغوي الذي أشار إليه *فينوتي*، وتمثل أحيانا لونا محليا خاصا غير شائع في الاستعمال الفرنسي العام.

[2] يحقق هذا التنوع اللغوي بعدا غير متجانس على حد تعبير *فينوتي*، أو *كتابة رديئة* حسب وصف *برمان*، بما أنها تنحرف عن العرف الأدبي السائد، لكن ذلك ما يميز أهم الأعمال النثرية الكلاسيكية ويمثل نقطة قوتها. (Venuti, 1998, p. 10; برمان، 2010، ص 73–74)

حيث يلجأ لترجمتها بلهجة محلية بديلة، ويصف ذلك بالتغريب *exotisation التبسيطي* غير المعقول والذي يفقد فيه النص المُترجَم مصداقيته، ومن ثم جودته:

"ولسوء الحظ، فإن لغة محلية معينة لا يمكنها ترجمة لغة محلية أخرى. وحدها 'اللغات المثقفة' هي التي باستطاعتها ترجمة بعضها بعضا، فمثل هذا التغريب الذي ينقل غريب الخارج بواسطة غريب الداخل، يؤدي فقط إلى السخرية من العمل الأصلي." (المرجع السابق، ص 89)

تتضح وفق هذه الرؤية حدود التغريب الذي لا يمكن أن يُوَفق دائما في نقل الغرابة المميزة للّهجة الفردية أو الاجتماعية، حيث يتعذر أحيانا إسقاط العناصر المحلية المميزة بكل خصوصياتها على لغة مختلفة تماما، من الناحية الشكلية والتركيبية، كما هو الأمر بين العربية والفرنسية. مما دفع البعض – في سياق آخر يبرز عدم إمكانية تطبيق تصور *برمان* التغريبي في كل الحالات– على غرار *شيري سيمون Sherry Simon*، إلى اعتبار الرؤية البرمانية متأصلة في الخبرة الفرنسية ومستمدة من سياق فرنسي يتعارض فيه العنصر *الخاص le propre* مع العنصر *الغريب* بشكل كامل، بينما يختلف الأمر في بلدان متعددة اللغات والثقافات، كبلدها، *كندا*، حيث لا تُعد الغرابة فيها مفهوما واضح المعالم، ولا الخاص أمرا مطلقا، بل تُعالَج "القضيتان" بصورة نسبية لا حقائق جازمة فيها. (Simon, 2001, p. 26)

ومن المآخذ على توجهات *برمان وفينوتي* وغيرهما ممّن تبنوا النظرة الألمانية الرومانسية التغريبية، عدم تصورهم لطريقة وسطى، وإطلاقهم لأحكام أخلاقية على النزعتين، التوطينية من جهة، والتغريبية من جهة أخرى والتي تكتسب دورا "بطوليا" "مقاوما"، رغم استحالة تحقيقها في بعض الحالات. (Robinson, 1998, 2001, p. 127)

وإذا كنا نثني على نيات التوجه التغريبي الظاهرة، لاحترامه لاختلافات الآخر ومجابهته لكل أنواع الاستعمار اللغوي، فإننا نرى أن من مثالبه الخفية، إجحاف حق اللغة المستقبلة في عدم قدرتها فعليا لاستيعاب كل غرابة وتقبل كل تميز يخل بها ككل متجانس، دون أن يستجيب ذلك لأي إيمان عرقي مركزي بأفضليتها. ونتفق إلى حد ما مع *سيمون* من حيث إن "الهبّة" التغريبية المناضلة، عند *برمان* مثلا، جاءت كردة فعل لتصورات فرنسية تؤمن بتفوق اللغة والثقافة الفرنسية[1]، شأنها شأن معظم اللغات

[1] يدرج *تودوروف* في هذا الصدد، في كتابه *Nous et le autres. La réflexion française sur la diversité humaine*، أمثلة صريحة عن إيمان بعض الكتاب الفرنسيين العميق بنقاوة لغتهم وعرقهم، وجمال ثقافتهم وفكرهم، وتحرر آرائهم،

والثقافات الغربية الاستعمارية. كما أن العرف السائد فيما يخص ترجمة اللهجة الاجتماعية إلى الفرنسية يقضي بمحوها وعدم نقلها، وغالبا ما يمتثل المترجم لذلك العرف، عن قصد أو بصورة تلقائية. (Chapdelaine, 1994, p. 12; Lavoie, 1994, p. 139) وعلى الرغم من أن رؤيته الترجمية قد تسمح بتغيير المقاييس السائدة بشكل إيجابي، فإنه لا يمكن تطبيقها على كل اللغات والثقافات. فقد لا يكون توظيف التغريب عند الترجمة إلى العربية مناسبا، لا سيما عندما يتعلق الأمر بتغيير ما يميز بلاغتها مثلا. ولا يمكن أن تُوَفق بعض تقنيات التغريب في نقل ملامح اللهجة الفردية أو الاجتماعية دائما، كما سنبينه عند تحليل المدونة، حيث لا ينجح الاقتراض مثلا في نقل الغرابة الأصلية ولا في إيصال المعنى، ما لم يتم إرفاقه بإضافة شارحة أو ملاحظة هامشية تزيل الغموض عن خصوصيات اللهجتين الأصليتين، الفردية والاجتماعية.

يمكن القول إن في الوفاء للحرف الأصلي خيانة للّغة الهدف أحيانا، عند الإصرار على فرض غرابة قد لا يستوعبها القارئ. وهو ما يدعو إليه آخرون صراحة، من خلال ما يسميه *فيليب. إ. ليويس Philip.E.Lewis* *بالأمانة التعسفية Abusive Fidelity* التي تسعى إلى إدراج الأساليب والوسائل اللغوية الأصلية وفرضها على اللغة المستقبلة رغم اختلاف منطقها وعبقريتها. (Lewis, 1985, pp. 39-40 as cited in Shuttleworth & Cowie, 1997, pp. 1-2) ويؤدي هذا "التعسف" إلى قلب الموازين، حيث يقع المترجم في فخ ما كان يحاول التصدي له، فيُعكس دورا "الضحية" (اللغة المستقبلة في هذه الحالة) و"الجلاد" (اللغة المصدر) لكن المبدأ الذي انتفض التغريب ضده يبقى قائما :

"(...) translation can have this effect of colonizing the target language withs source-language structures and cultures." (Fawcett, 1997, p. 13)

"يمكن أن توحي الترجمة باستعمار اللغة الهدف من خلال استعمالها لتراكيب وثقافة اللغة المصدر."

(ترجمتنا)

لذا فقد عكفت مجموعة من الباحثين على الاهتمام بنطاق آخر يغطي الاستعمال الأدبي للّهجتين الفردية والاجتماعية، وكيفية تلقيهما في اللغة الهدف، حيث يكتسي النصان الأصلي والهدف على حد سواء، أهمية قصوى في عملية الترجمة التي يحركها البعد التواصلي. فيتم تحليل كيفية توظيفهما في

دون وعي تام بمدى عنصرية اعتقادهم، *كلابرير La Bruyère ورينان Renan* الذي دعا إلى تبني الفرنسية كلغة عالمية متحضرة. (Todorov, 1989)

النص الأصلي من خلال أخذ بعض العوامل اللسانية النصية الخاصة بالسجل اللغوي والسياق بعين الاعتبار، والسعي إلى تحقيق ما يكافئها في اللغة المستقبلة.

III-3-ترجمة اللهجتين الفردية والاجتماعية في ضوء *المقاربة اللسانية النصية*

تطرقنا في عنصر سابق إلى التصنيف الذي يعد اللهجتين الفردية والاجتماعية من التنويعات المتصلة بمستخدم اللغة. وتجدر الإشارة أيضا إلى أن توظيفهما يندرج ضمن نطاق أوسع يسمى *بالسجل Register*، والذي يشمل بدوره تنويعات متصلة بالاستعمال الفعلي للّغة، كالسياق مثلا. (Fawcett, 1997; Munday, 2001, 2008) فاستغل الباحثان *باسل حاتم Basil Hatim* و*إيان ماسون Ian Mason* تحليل الخطاب لتأسيس نموذجهما القائم على أخذ المعايير اللسانية النصية في الترجمة بعين الاعتبار. كما انتبها بشكل خاص لصعوبة نقل اللهجة الفردية والاجتماعية -إلى العربية مثلا- وضرورة تحليلهما من هذا المنظور، أي بالتركيز على السجل والسياق اللذين يحددان الطريقة التي يستعمل فيها الفرد لغته لتحقيق أغراض معينة، اعتمادا على مبدأ *القصدية Intentionality*. (Hatim & Mason, 1997, pp. 81-83)

تؤدي اللهجة الفردية أو الاجتماعية أو المحلية، حسب الباحثين، وظيفة سيميائية لا يمكن تجاهلها في الترجمة، ويشكل نقلها بكل خصوصياتها وشحنتها الدلالية المميزة تحديا كبيرا بالنسبة للمترجم إلى اللغة العربية التي تمتثل لنمط معين من الاستعمال اللغوي الأدبي، غالبا ما يكون معياريا فصيحا. (Munday, 2001, 2008, p. 99)

إن اتصال اللهجة الفردية المباشر بتنويعات أخرى، وارتباطها الوثيق بالعاملين الجغرافي والاجتماعي، يزيد من صعوبة ترجمتها إلى لغة أخرى تتجسد فيها التنويعات في صورة مغايرة، أو لا تبرز أدبيا بالشكل نفسه، لاختلاف القيم والمعايير التي تحكم تقاليد اللغتين المصدر والهدف. ويعود الفضل لـ*حاتم وماسون* (Hatim & Mason, 1990; 1997) في تسليط الضوء على هذه التنويعة ومعالجتها بشكل معمق، من خلال التوقف عند بعض النماذج الأدبية الثرية بالاستعمالات اللغوية المميزة، ومن بينها اللهجة الفردية الواردة على لسان شخصيات تستعرض أداء لغويا مطبوعا بخصائص لغوية متنوعة الأبعاد، وكيفية نقلها إلى لغات لا يتجلى فيها ذلك التنوع بالشكل نفسه، ولا تنتمي بالضرورة للسجل ذاته، ومنها اللغة العربية.

يتطلب إذن نقل هذه التنويعات اللغوية مجهودا مضاعفا من المترجم، فلا بد أن يتفطن إلى كل العلامات والمؤشرات الدالة على الاستعمال الفردي للّغة وما يستعيره من التنويعات الاجتماعية أو الجغرافية الأخرى، كما يجب أن يحدد وظيفتها وغرضها الأدبي ومدى خدمتها للعمل الأصلي في مجمله، ليحاول في الأخير الإبقاء عليها بكل خصوصياتها وأبعادها في الترجمة. ويؤكد الباحثان على ضرورة الحفاظ على مستوى التمييز نفسه في الترجمة، بعد الإحاطة جيدا بالصورة التي تتجلى فيها اللهجة الفردية في النص الأصلي، وبالشحنة الدلالية التي تحملها:

"An idiolect (...) has its origin in straightforward dialectal use of language envisaged along geographical, historical, or social lines (...) they [idiolects] are frequently found to carry wider socio-cultural significance. It is the task of the translator to identify and preserve the purposefulness behind the use of these seemingly individualistic mannerisms." (Hatim & Mason, 1997, p. 85)

كيف ينجح مترجم الثلاثية، والحال هذه، في التمييز بين ما يكون مقصودا وموجها لتأدية وظيفة محددة في الاستعمال اللغوي الفردي للمؤلف أو لشخصياته، وفي تحديد أهمية اللهجة الفردية أو الاجتماعية في تحقيق غاية معينة في العمل الأدبي؟ تتمثل إحدى الصعوبات في التعرف على اللهجة الفردية لشخصيات الثلاثية، مقارنة بلهجة المؤلف الفردية التي تُرسم ملامحها من خلال أسلوبه الكتابي بشكل عام. ذلك أن الخصوصيات اللغوية الفردية المنسوبة لشخصياته لا تستجيب دائما لمعيار التكرار الذي يجعل منها لهجة فردية، بل يستنتج القارئ من السياق، ومن ملاحظات الكاتب وتعليقه عليها، أنها عادة كلامية تنفرد بها الشخصية وتميزها. فقد يكون التكرار أحيانا غير "ملموس"، ولكنه موحى به. رغم ذلك، يدرك القارئ بدعم من بعض آراء الكاتب التقييمية، الأهمية التي تكتسيها تلك الصيغ الفردية، حتى وإن لم تتكرر، ودورها في تحقيق أبعاد اجتماعية وثقافية وعقائدية محددة.

لا يستوفي إذن الاستعمال اللغوي الفردي لبعض شخصيات الثلاثية أحد الشروط التي وضعها *حاتم وماسون* لكي تكون اللهجة الفردية جديرة بالنقل والترجمة، حيث لا يتسم دائما *بالتواتر recurrence*. (Hatim & Mason, 1997, p. 86) لكنه يؤدي وظيفة معينة حسب الشخصيات، كما تعمد الكاتب تمييز بعض الخصائص اللغوية المتعلقة باللكنة مثلا وعزلها، لتتكون لدى القارئ فكرة واضحة عن انتماء الشخصية الاجتماعي والجغرافي، وكذلك خلفيتها الإيديولوجية. وهذا الشرط الذي يعد أساسيا أيضا بالنسبة للباحثين، كفيل بأن يجعل من اللهجة الفردية المستعملة في الثلاثية عنصرا مهما لا يمكن التغافل عنه وإهماله في الترجمة.

تتضح هنا أهمية السياق في تحديد معالم اللهجة الفردية، في غياب أحد أهم العناصر المميزة لها، كالتكرار. كما يساعد *التكلف mannerism* المشار إليه في القول السابق في التعرف عليها، بالانتباه لغرابة بعض الكلمات أو الصيغ النادرة أو المبتكرة، فيسهل على المترجم رسم ملامحها، ليس من خلال الجانب المتصنع فيها فحسب، بل كذلك عبر عناصر جغرافية أو اجتماعية أخرى تصنفها في خانة الاستعمال المميز غير المعياري للّغة. (M.J. Najjar, 2008, p. 42)

من جهة أخرى، ينبغي تحديد *مجال* أو *نطاق field* الخطاب الذي يحكم الاستعمال اللغوي الفردي أو الاجتماعي، عند التعامل مثلا مع الكلمات والصيغ التقنية التي يمكن أن تميز اللهجة الاجتماعية لجماعة معينة في لغة أصلية لها رصيد لغوي ثري في مجال محدد، وما تشكله صعوبة ترجمتها إلى لغات لم تعرف التطور نفسه بعد، ولا تملك المخزون اللغوي ذاته. فيضطر المترجم إلى استحداث وابتكار مسميات ومصطلحات جديدة، لنقل اللهجة الاجتماعية الخاصة بفئة مهنية ما. (Hatim & Mason, 1990, pp. 48-49)

ويميز *هيرفي وهيغينز*، في السياق نفسه، بين نمطين من السجلات يمكن أن يتحدد فيهما عنصر القصدية بصورة أوضح، ويستطيع المترجم من خلالهما اتخاذ الإجراءات المناسبة للتعامل مع اللهجة الاجتماعية وما تؤديه من أغراض، سواء أكانت مقصودة أم لا. فيفصلان بين *السجل النبري tonal register* و*السجل الاجتماعي social register*، حيث غالبا ما يؤدي المتكلم في النوع الأول وظيفة معينة مرتبطة بنبرة وجدانية أو عاطفية مقصودة إلى حد ما، بما أنه يختار طوعا صيغة دون غيرها تؤثر على السامع بشكل أو بآخر. أما الصنف الثاني، فيعكس صورا نمطية جاهزة عن المتحدث الذي لا يقصد بالضرورة الإفصاح عنها، بل عادة ما تكون راسخة في المخيلة الجماعية، وتعطي فكرة عن خلفيته العلمية أو الاجتماعية أو المهنية مثلا. وفي الحالتين، من الضروري استعمال سجل مقارب في اللغة الهدف، لكن الأمر لا يخلو من الصعوبات، خصوصا عند اختلاف الثقافات وما ينجر عنه من تعارض على مستوى توقعات القراء. (Dickins, Hervey, & Higgins, 2017, pp. 212-215) لكن الباحثين يُقرّان بتداخل السجلين أحيانا، أو عدم تطابقهما بين اللغات، حيث لا تسمح العربية الفصحى بتمييز "كليشيهات" اجتماعية معينة، فيتحتم على المترجم إلى الإنجليزية مثلا إدراج سجل اجتماعي غير واضح المعالم في اللغة الأصل، لكنه ضروري لخلق موقف سياقي مكافئ:

"In order to achieve a form of English that is contextually acceptable, it may be necessary to impose a social register on the translation, even where there is no obvious social register in the ST." (Dickins, Hervey, & Higgins, 2017, p. 214)

لذا فإن قارئ الترجمة العربية للثلاثية لا يستشف منها دائما السجل الاجتماعي الأصلي، حيث غلّب المترجم استعمال الفصحى ولم يُبرز مدى ارتباط بعض المواقف والأحداث والصيغ بنموذج اجتماعي معين، وبصبغة محلية تعكس أحيانا حبا "شوفينيا" للمنطقة، وهوية متعصبة للبيئة المرسيلية والبروفنسية بشكل عام.

يرى *حاتم وماسون* أن استعمال اللهجة الفردية الأدبية قد يتجلى في صورتين: *رسمية/فصيحة formal* أو *عامية informal*. لكن تمييز المستويين لا يتم بالطريقة نفسها بين اللغات التي تلجأ إلى وسائل وأساليب لغوية خاصة بها لتحقيقهما، كما يمكن أن تفصل بين أكثر من مستوى رسمي وأكثر من مستوى عامي. فيشكل اختلاف السياق هنا صعوبة في الترجمة إلى العربية، إذ غالبا ما يختار المترجم مستويين اثنين للتعبير عن استعمالين، أحدهما أدبي والآخر غير أدبي (عامي/محلي)، ويوظفهما بطريقة تبسيطية، وقد يخفق بذلك في نقل اللهجة الفردية الأصلية التي تتجسد في شكل آخر لا يقتصر بالضرورة على الاستعمال العامي البحت في المواقف غير الرسمية مثلا، حيث لا يكون الربط بين السياق الرسمي والمستوى المعياري، أو السياق غير الرسمي والمستوى العامي تلقائيا. كما يواجه في الوقت نفسه انتقادا من الجهة المعارضة لاستعمال العامية، ومن متكلمي اللهجة المحلية الذين يستنكرون استعمالها للتعبير عن مستوى عامي "بسيط". (Hatim & Mason, 1997, pp. 82-83)

تبنى مترجم الثلاثية كما سنراه لاحقا هذا الاتجاه المزدوج، باستعماله العربية الفصحى والعامية المصرية في بعض المواضع. وعلى الرغم من أن خياره كان صائبا أحيانا، فإن تجاهله الصريح لبعض الخصوصيات الفردية، أيا كانت طبيعتها، أحدث خللا واضحا في نقل الصورة الأصلية لهوية بعض شخصيات *بانيول*، وأخفق بذلك في تحقيق البعد التواصلي للّهجة الفردية وللخطاب الأدبي عموما، الذي يشكل جوهر النموذج اللساني النصي عند *حاتم وماسون*. كما أن غلبة الفصحى في ترجمته من شأنها طمس مختلف اللهجات الاجتماعية الممثلة في العمل الأصلي، والتي لا تتجلى في العربية حسب *هيرفي وهيغينز* إلا عبر المستوى العامي. (Dickins, Hervey, & Higgins, 2017, p. 215)

يجدر التذكير في هذا الصدد، بأن *حاتم وماسون* يرجحان صعوبة نقل اللهجة الفردية (والاجتماعية)، كتلك التي تعكسها اللهجة اللندنية *cockney* مثلا، إلى العربية، نظرا لتاريخها الأدبي ومعاييرها الخاصة التي لا تحبذ استعمال مستوى آخر غير اللغة الفصحى. (Hatim & Mason, 1997, p. 82; 92;

(Munday, 2001, 2008, p. 99 وقد أبدى محمد *عناني* الذي خاض تجربة الترجمة إلى العامية تحفظا على هذا الرأي، مبينا إمكانية استعمالها رغم إقراره في الوقت ذاته بصعوبتها:

"(...) وهما [حاتم وماسون] يضربان المثل بحديث 'إليزا دوليتل' Elisa Dolittle في مسرحية بيجماليون لبرنارد شو باعتباره دليلا على الانتماء إلى طبقة معينة هم أبناء لندن (ولاد البلد) واستحالة ترجمته إلى العربية الفصحى (...) ولكن هذا يتضمن إغفال الترجمات العامية التي أنجزها البعض لبعض المسرحيات الإنجليزية (...) ولكن حاتم وماسون محقان (...) في التنبيه إلى هذا المستوى السيميوطيقي، فنقل العامية اللندنية إلى العامية القاهرية محفوف بالمخاطر." (عناني، 2003، ص 195)

من جهة أخرى، تزداد أهمية اللهجة الفردية أو الاجتماعية في العمل الأدبي في نظر الباحثين، عندما تكون مميزة، أي عندما لا يتوقع القارئ ورودها على لسان شخصية لا تستعملها عادة. فتصبح في هذه الحالة وظيفتها *البراغماتية* و*السيميائية* واضحة ومقصودة، ويكون حضورها غير الثانوي جديرا بالنقل إلى اللغة الهدف. (Hatim & Mason, 1997, pp. 87-89) ويجسد *بانيول* هذا الانتقال بين المستويات عندما يقلد مثلا لهجة صديقه المطبوعة بالأخطاء، ويتقمص لمدة وجيزة شخصيته البسيطة لتقليص الفجوة الفكرية بينهما وعدم جرح مشاعره، فيؤدي من خلال لهجته الجديدة المؤقتة غرضا معينا كان حريصا على إبرازه.

ينصح الباحثان عموما، عند التعامل مع اللهجة الإقليمية المميزة للّهجة الفردية أو الاجتماعية، بالسعي وراء تحقيق التكافؤ وفق رؤية *كاتفورد*، أي دون التقيد بلهجة محلية معينة، أو نطق معين، بل إحداث *"الغاية العقائدية"* نفسها، بإجراء *"تلاعب"* على مستويات أخرى غير المستوى الصوتي مثلا:

"(...) the user's status could adequately be reflected not primarily through phonological features but through a deliberate manipulation of the grammar or the lexis to relay the necessary ideological thrust." (Hatim & Mason, 1997, p. 89)

ويقترحان هذا النوع من الاستراتيجيات لتدارك الخسارة الحتمية التي تطال غرابة اللهجة الأصلية بشكل عام، بعد أن استنتجا من خلال تحليلهما لترجمة اللهجات إلى لغات أوروبية، أنها تميل إلى عدم نقلها بكل بساطة، تفاديا لأي نتيجة متصنعة وغير طبيعية في الترجمة. (Hatim & Mason, 1990, p. 45) مما يدفعنا مرة أخرى إلى التفكير مليا في البعد الأخلاقي الذي يحكم التوجهين التوطيني أو التغريبي عند ترجمة هذه التنويعات اللغوية.

يدعو إذن *حاتم وماسون*، في إطار مقاربتهما اللسانية النصية، إلى إحداث التكافؤ في ترجمة اللهجة الفردية والتنويعات الأخرى بشكل عام، باحترام المعايير التي تحقق *نصية* العمل الأصلي، ونقل قوة *الفعل الإنجازي illocutionary act* (Austin, 1962) للكلمات والتعابير الفردية أو الاجتماعية، كما يؤكدان على ضرورة الانتباه إلى أي انحياز مقصود عن المعايير اللغوية السائدة من شأنه أن يعكس مكانة اجتماعية أو موقفا فكريا محددا. (Hatim & Mason, 1990; 1997)

مهما اختلفت التقنيات والوسائل المعتمدة لترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية في الأعمال الأدبية، فإن أغلبها يصبو إلى سد الثغرات التي تنجر عن إهمال نقلها إلى لغة أخرى، حيث تحاول تحقيق أثرها قدر المستطاع، وتعريف متلقي الترجمة بجزء بسيط مما يميزها، سواء أكان ذلك عبر التكافؤ، أم التعويض، أم الترجمة الحرفية. ومن ثم فهي تتصدى للنزعة التوطينية التي لطالما مارست سلطتها على ترجمة هكذا تنويعات لا تناسب ذوق اللغة المستقبلة أو "تهددها" فتلجأ لتكييفها أو حذفها بكل بساطة. وسنحاول في الجزء الثاني من عملنا التعرف على موقف المترجم المصري محمد *سيف* إزاء اللهجات الفردية والاجتماعية التي وردت على لسان شخصيات ثلاثية *"ذكريات طفولة"* ، والاستراتيجية التي تبناها لترجمتها إلى العربية، بعد التوقف قليلا عند بعض محطات حياة *مارسيل بانيول* التي مهدت لنشأة ثلاثيته والتي من شأنها أن تعطينا فكرة أوضح عن الدافع وراء توظيفه لبعض اللهجات وعن شخصيته الأدبية التي تحدد لهجته الفردية ككاتب.

الفصل الثالث

مارسيل بانيول وثلاثية "ذكريات طفولة"

1-التعريف بالكاتب

وُلد *مارسيل بانيول* في 28 فبراير 1895 في مدينة *أوباني* *Aubagne* التي تقع في جنوب شرق فرنسا، في منطقة *بروفنس* *Provence*. ينحدر الكاتب من عائلة ذات أصول إسبانية على الأرجح، وكان جده *أندريه* *André* حجارا ووالده *جوزيف* *Joseph* معلما في مدرسة ابتدائية. أما والدته *أوغستين لانسو* *Augustine Lansot* فكانت خياطة من عائلة نورماندية أقامت في *مرسيليا*. تزوج والداه عام 1889، وأنجبا *بول* *Paul* عام 1898، و*جيرمان* *Germaine* عام 1902، و*رونيه* *René* عام 1909. (Pagnol, 2004 a)

لم يقض الكاتب سوى ثلاث سنوات في *أوباني*، انتقل بعدها إلى قرية *سان-لو* *Saint-Loup* في ضاحية *مرسيليا* حيث بدأت علامات النبوغ تظهر عليه بتمكنه من القراءة والحفظ في سن مبكرة. ثم تم تعيين والده كمعلم في أكبر المدارس الابتدائية العمومية في *مرسيليا* والتي تقع في *جادة شارتروه* *Avenue des Chartreux* فاستقرت العائلة هناك في مسكن الوالد الوظيفي لتنتقل بعد أن زاد عدد أفرادها إلى منزل أكبر في *شارع تيروس* *Rue Terrusse*. (Ibid.)

ولأن والدة الكاتب كانت مصابة بمرض السلّ، استأجر والده بيتا في الريف البروفنسي، وتحديدا في قرية *لا تراي* *La Treille* قرب *أوباني*، في ضيعة صغيرة تدعى *لي بيلون* *Les Bellons*، لقضاء أيام العطلة فيه. لكن *أوغستين* لم تعش طويلا وتوفيت سنة 1910، وهو ما أثر في الكاتب أيما تأثير.

بعد تفوق *بانيول* في المرحلة الابتدائية وحصوله على منحة دراسية، التحق بثانوية *تيير* *Thiers* ثم بجامعة *أكس-أون-بروفنس* *Aix-en-Provence* التي تحصل فيها على إجازة في الأدب الإنجليزي. (Ibid.)

وفي عام 1914، أسس مع زميله *جان بالار* *Jean Ballard* مجلة تُعنى بالأدب والفن والمسرح أطلقا عليها اسم *فورتونيو* *Fortunio* ثم *دفاتر الجنوب* *Cahiers du Sud*، عرفت إسهامات كبار الشعراء والأدباء وأبرزهم *بول إيلوار* *Paul Eluard* و*مارغريت يورسنار* *Marguerite Yourcenar*. (RETRONEWS, s.d.)

اشتغل *بانيول* في السنوات الأولى بعد تخرجه في مجال التدريس كأستاذ للّغة الإنجليزية، حيث عُيّن عام 1915 أستاذا مساعدا في *تاراسكون* *Tarascon*، ثم في *مرسيليا* في الفترة الممتدة بين 1920 و1922، وتم تنصيبه أخيرا في ثانوية *كوندورسي* *Condorcet* في *باريس* عام 1923. (Pagnol, 2004 a)

لكنه سرعان ما صرف النظر عن مساره المهني الأكاديمي ليتفرغ للكتابة المسرحية التي شكلت الانطلاقة الحقيقية لحياته الأدبية. (Guilmin, 2013, p. 15) فجاءت أولى محاولاته في صورة مسرحيتين ألّفهما مع الكاتب المسرحي *بول نيفوا* *Paul Nivoix* وهما *تونتون* *Tonton* و*تجار المجد* *Les Marchands de gloire*، ثم ألّف عام 1927 مسرحية *جاز* *Jazz* التي عرفت نجاحا معتبرا، وفي 1928 مسرحية *توباز* *Topaze* التي فتحت له أبواب الشهرة وأصبحت من أكثر الأعمال المعروضة فوق خشبة المسرح، (Académie française, s.d.) حيث تم عرضها أكثر من 800 مرة في *مسرح المنوعات* *le théâtre des Variétés* *بباريس*، وكانت عبارة عن كوميديا ساخرة تنتقد النزعة الوصولية. (Endress, 2021, p. 51)

بدأ اسم *بانيول* في البروز والتميز خصوصا بعد صدور الثلاثية المرسيلية *ماريوس* *Marius* (1929)، *فاني* *Fanny* (1931) و*سيزار* *César* (1937) التي تصور لكنة الجنوب الفرنسي وعاداته والتي حولها إلى أفلام سينمائية. (*Ibid.*) وقد استعان لتصويرها بالمخرج *ألكسندر كوردا* *Alexander Korda* وبممثله المفضل *ريمو* *Raimu*، وكانت تلك بداية رحلته كمخرج سينمائي. (Pagnol, 2004 a, p. 218)

اتجه الكاتب بعد ذلك إلى الإنتاج، فأسس عام 1944 *الشركة الجديدة لأفلام مارسيل بانيول* *Société Nouvelle des Films Marcel Pagnol* التي أصبحت تُعرف فيما بعد *بالشركة المتوسطية للأفلام* *La Compagnie Méditerranéenne des films (CMF)*، (Chansel, 2001, p. 79; Guilmin, 2013, p. 13) وقد طمح قبل ذلك إلى إنشاء مدينة سينمائية في *قصر لابوزين* *Le Château de la Buzine* الذي اشتراه عام 1941، حيث يقول في هذا الصدد:

« (…) je fondai à Marseille une société de films. Le succès couronna l'entreprise, et j'eus alors l'ambition de construire, sous le ciel de Provence, la « Cité du Cinéma » ; (…) » (Pagnol, 2004 b, p. 215)

أصبح *مارسيل بانيول* منذئذ *"سيد المسرح المصور"*، ثم قام على مدار عشرين سنة بإخراج أفلام بعضها مقتبس عن أعماله وأعمال أدباء آخرين كصديقه الكاتب *جان جيونو* أو *ألفونس دوديه*، أهمها *جوفروا* *Jofroi* (1934)، *آنجيل* *Angèle* (1934)، *ميرلوس* *Merlusse* (1935)، *سيقالون* *Cigalon* (1935)، *الرجيع* *Regain* (1937)، *زوجة الخباز* *La Femme du boulanger* (1938)، *الشبونتز* *Le Schpountz* (1938)، *ابنة حافر الآبار* *La Fille du puisatier* (1940)، *مانون الينابيع* *Manon des sources* (1952)، *ورسائل من طاحونتي* *Les Lettres de mon moulin* (1954). (Académie française, s.d.; Pagnol, 2004 a)

وخلال تلك الفترة المثمرة سينمائيا، تزوج *بانيول* عام 1945 من *جاكلين بوفييي* *Jacqueline Bouvier* التي أدت في أفلامه كثيرا من الأدوار، أهمها دور البطولة في *مانون الينابيع*، (Pagnol, 2004 a) ثم انتخب عام 1946 عضوا *بالأكاديمية الفرنسية* *l'Académie française* في المقعد الخامس والعشرين. ويشير الكاتب في هذا الصدد إلى المصادفة العجيبة التي جعلته يشغل مقعد أحد أعيان مدينة *أوباني*، حيث ينحدر كلاهما من المنطقة نفسها، كما وُلدا في ظروف شتوية مماثلة لأبوين يحملان الاسم نفسه، *جوزيف*:

« Cet enfant d'Aubagne devait être l'abbé Barthélemy, auteur illustre du Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, et qui fut élu à l'Académie française le 5 mars 1789, au vingt-cinquième fauteuil : c'est ce fauteuil même que j'ai l'honneur d'occuper, depuis le 5 mars d'une autre année. » (Ibid., p. 26)

عاد *بانيول* بعد ذلك للكتابة المسرحية حيث ألّف عام 1955 مسرحية *يهوذا* *Judas*، وفي العام نفسه ترأس لجنة تحكيم مهرجان *كان* السينمائي، ثم كتب مسرحية *فابيان* *Fabien* عام 1956 والتي كانت تمثل آخر أعماله المسرحية. (Endress, 2021; Pagnol, 2004 a)

وفي عامي 1957 و1958 أصدر أول جزأين من سيرته الذاتية *"ذكريات طفولة"* *Souvenirs d'enfance*: مجد *أبي* *La Gloire de mon père* وقصر *أمي* *Le Château de ma mère* والتي يعتبرها عمله النثري الأول، مستثنيا مسرحياته الموجهة للأداء الشفهي، حيث يقول في مقدمة مجد *أبي*:

« Voici que pour la première fois – si je ne compte pas quelques modestes essais- j'écris en prose.

Il me semble en effet qu'il y a trois genres littéraires bien différents : la poésie, qui est chantée, le théâtre, qui est parlé, et la prose, qui est écrite. » (Pagnol, 2004 a, p. 7)

ثم أصدر في 1960 الجزء الثالث من ذكرياته تحت عنوان *زمن الأسرار* *Le Temps des secrets*، بعد أن عرف العملان السابقان نجاحا منقطع النظير، وهو ما شجعه لتحويل أحد أفلامه إلى رواية من جزأين. فأصدر في 1962 و1963 *ماء التلال* *l'Eau des collines* المكونة من *جان دو فلورات* *Jean de Florette* و*مانون الينابيع*، (Pagnol, 2004 a) فكان له السبق في نقل عمل مصور إلى رواية أدبية، حيث عادة ما يحدث العكس:

« Pour la première fois, un film allait inspirer un roman. Marcel Pagnol, ce grand « classique » français, est également un novateur. » (Pagnol, 1988, p. 340)

اهتم *بانيول* في أواخر سنوات حياته بالتاريخ، فألّف دراستين تاريخيتين عن الرجل ذي القناع الحديدي، وأصدر عام 1964 *القناع الحديدي Le Masque de fer* وعام 1973 *سر القناع الحديدي Le Secret du Masque de fer*. (Pagnol, 2004 a) كما كانت للكاتب اهتمامات جدية في مجالات أخرى، كـ*ترجمة رعويات Bucoliques فيرجيل Virgile من اللاتينية، ودراسة طبية حول الجهاز التنفسي وأبحاث في الرياضيات حول الأعداد الأولية."* (de Fallois, 2004, p. 223)

توفي *مارسيل بانيول* بعد مرض عضال في 18 أبريل 1974 *بباريس* عن عمر يناهز 79 سنة، ودُفن في مقبرة *لاتراي* إلى جانب والدته وابنته، (Chansel, 2001; Guilmin, 2013) حيث تظهر فوق قبره مقولة *لفيرجيل «Fontes amicos uxorem dilexit»* تلخص حياته وتعني *"أَحَبَّ الينابيع وأصدقاءه وزوجته"*.(Luongo, 2015)

نُشر للكاتب بعد وفاته عام 1977 الجزء الأخير من سيرته الذاتية، *زمن الحب Le Temps des amours*، فتحولت بذلك ثلاثية *"ذكريات طفولة"* إلى رباعية، وكان قد كتبه في الفترة الممتدة بين 1959 و1962 دون أن يتمكن من تعديله ومراجعته كاملا. (de Fallois, 2004) ثم صدر أخيرا كتابه *أسرار Confidences* عام 1981 الذي يضم مجموعة من مقدمات أعماله المسرحية والذي كان أيضا بمثابة ذكريات عن حياته، (Pagnol, 2016) وقصة *"الفتاة الصغيرة ذات العيون القاتمة" La Petite Fille aux yeux sombres* عام 1984.

اتسمت جميع أعمال *مارسيل بانيول* المسرحية والروائية والسينمائية بطابعها المحلي من خلال تصويرها الدقيق للكنة الجنوب الفرنسي وعاداته، ووصفها للطبيعة البروفنسية المميزة التي اتخذها إطارا حيا لأفلامه. كما أصبحت بعض شخصياته المثيرة نماذج أدبية وسينمائية فريدة من نوعها، بفضل حيوية ردودها وبساطتها الشعبية المميزة. (Bens, s.d.)

2-ثلاثية *"ذكريات طفولة" Souvenirs d'enfance*

« (…) ce n'est qu'un témoignage sur une époque disparue, et une petite chanson de piété filiale, (…) » (Pagnol, 2004 a, p. 10)

"(…) ما تلك إلا شهادة على عهد انقضى، وأنشودة تتغنى ببرّ الوالدين (…)" (ترجمتنا)

بهذه الكلمات المتواضعة وصف *بانيول* مذكراته التي سرد فيها فترة طفولته ومراهقته في قالب روائي، حيث نلمس في طريقة سرده لبعض الأحداث عنصر الخيال الذي يضفي جمالية خاصة على العمل الأدبي.

انكب *بانيول* على كتابة سيرته الذاتية بعد فترة وجيزة من وفاة ابنته *إيستيل Estelle* سنة 1954 وهي في الرابعة من عمرها، بعد إصابتها بتأستن في الدم.(marcelpagnol.com, s.d.) غير أنه لم يخطط لذلك، بل دفعته الصدفة في ظروف محددة إلى التفكير جديا في تأليف عمل يروي فيه أهم محطات حياته.

ففي عام 1956، أثناء تواجده في ضيافة الصحفيين *بيار* و*هيلين لازاريف Pierre et Hélène Lazareff*، راح يقص حادثة عبور أفراد عائلته *قناة مرسيليا* بشكل مخالف للقانون لتقليص مدة سيرهم ووصولهم إلى بيتهم الريفي في وقت وجيز، حيث أمسك بهم أحد الحراس الصارمين وتسبب في ذعر كبير لوالدته وإهانة لوالده. ولأن أسلوبه في سرد الأحداث كان مشوقا، طلبت منه *هيلين*، التي كانت ترأس آنذاك المجلة النسائية الشهيرة *Elle*، أن يحوّل ما رواه إلى قصة مكتوبة تنشرها المجلة في عددها الخاص. فكان لها ذلك، ولاقت قصته إعجابا من القارئات اللواتي التمسن المزيد. (de Fallois, 2004)

تولدت لدى *بانيول* في هذا السياق الخاص فكرة تأليف كتاب يروي فيه بقية الأحداث التي أثّرت فيه وصقلت شخصيته، فقسّم عمله النهائي الضخم إلى جزأين (*Ibid.*) ولم يتردد في إيجاد عنوان مناسب لهما، فسمّاهما ببساطة تعكس أسلوبه السلس، *"ذكريات طفولة"* :

« Et comme il n'a jamais douté de rien, comme il sait que la naïveté est le secret des grands artistes, il prend un nouveau dossier et inscrit dessus un titre que personne n'aurait plus osé choisir, tant il est simple : Souvenirs d'enfance. » (*Ibid.*, p. 225)

كانت إذن حادثة حارس القصر الذكرى الأولى التي أيقظت في الكاتب، بأثر ارتدادي، باقي الذكريات، فاضطر إلى العودة بالزمن إلى الوراء لإكمال القصة التي رواها بشكل عرضي دون أن يخطر بباله أنها سوف تُمهد لتأليف إحدى روائع أعماله.

2-1-مجد أبي *La Gloire de mon père*

حرص *بانيول* في مقدمة الجزء الأول من الثلاثية على توضيح محاولته انسلاخه عن ذاته أثناء كتابة مذكراته لكي يتمكن من الحديث عن نفسه بشكل موضوعي، ووصف شخصيته الصغيرة بمنظور مختلف ومحايد، كأنه يتكلم عن شخص آخر، حيث يقول:

« Il est bien difficile de parler de soi : (...) Dans ces Souvenirs, je ne dirai de moi ni mal ni bien ; ce n'est pas de moi que je parle, mais de l'enfant que je ne suis plus. C'est un petit personnage que j'ai connu et qui s'est fondu dans l'air du temps, (...) » (Pagnol, 2004 a, p. 7)

مما يفسر معالجته لبعض الأحداث بطريقة روائية، رغم أنه لم يتمكن دائما من الاحتفاظ بمسافة تسمح له بالإمّحاء لصالح *مارسيل* الطفل، بل كثيرا ما تداخل صوته ككاتب مع صوت شخصيته الصغيرة كاشفا عن رؤيته الذاتية، كما اعترف بذلك في موضع آخر وكما سنؤكده عند تحليلنا لنماذج من لهجته الفردية.

تدور أحداث المجلد الأول من الثلاثية أساسا حول والد *مارسيل بانيول*، *جوزيف Joseph*، كما يوحي به العنوان. فاستهل الكاتب مذكراته بالحديث عن مسقط رأسه ووصف الطبيعة المحيطة بمدينته *أوبانـي*، ثم الإشارة إلى أصول أسرة *بانيول* الإسبانية والحرف التي امتهنها أسلافه. حيث كانوا صانعي أسلحة ثم تحولوا إلى حرّاقين ثم صانعي مقويات، لكن جده المباشر *أندريه* اتجه نحو مجال آخر، وهو فن تقطيع الحجارة.

ولتوضيح خلفية والده الإيديولوجية، ذكّر الكاتب بالنزعة العلمانية المقاومة للإكليروس التي كانت توجه الخطاب التعليمي في المدارس الابتدائية الفرنسية آنذاك، أي في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. كما كان المنهاج المعتمد فيها معاديا للملكية ومناصرا للثورة ومبادئ الجمهورية، وشبّه *بانيول* بشكل ساخر تعنت العلمانيين الجمهوريين بتعصب رجال الكنيسة الذين كانوا ينتقدونهم، فقال:

« (...) ces anticléricaux avaient des âmes de missionnaires. (...) M. l'inspecteur d'Académie était leur évêque, M. le recteur, l'archevêque, et leur pape, c'était M. le

ministre : on ne lui écrit que sur grand papier, avec des formules rituelles. » (Pagnol, 2004 a, p. 20)

ثم مضى الكاتب في الحديث عن زواج والده *بأوغستين* وظروف ولادته الاستثنائية، وفي هذا الجزء تحديدا، بدأ يُظهر إعجابه بشخصية والده بتسليط الضوء على نُبل مهنته في سلك التعليم وجديته ومهاراته في لعبة الكرات الحديدية *la pétanque* الشعبية في *مرسيليا* .

وبعد أن وصف التطور السريع الذي عرفه مسار والده المهني، حيث تم تعيينه في أكبر مدارس *مرسيليا* ، روى *بانيول* السياق الخاص الذي تعرّف فيه على إحدى أهم شخصيات الثلاثية، وهو *العم جول L'oncle Jules*، الذي أصبح فردا من العائلة بزواجه من خالته *روز Rose* وصديقا لوالده رغم تعارض آرائهما وانتمائهما إلى عالمين مختلفين. فـ*العم جول* كان ينحدر من عائلة ثرية من *البيرينيه Les Pyrénées* جنوب غرب فرنسا، وتحديدا من *روسيون Roussillon* حيث احتفظ السكان بلكنة مميزة لا تلثغ بالراء، كان *مارسيل* يعتبرها آنذاك مظهرا لغويا غريبا أو عيبا فيزيولوجيا أجبر عمه على نطق الراء بشكل مختلف، فحرص الكاتب على إبرازه كتابة في كثير من ردود العم أو عند تقليده واستعماله في لهجته السردية الخاصة. كما كان العم كاثوليكيا مواظبا على واجباته الدينية، أي على النقيض تماما من توجه *جوزيف* العلماني. لذلك كثيرا ما كانت تنشب بينهما مشادة كلامية يحاول فيها كلاهما الدفاع عن عقيدته وإدحاض حجة الآخر، دون أن يصل بهما الجدال إلى الخصام أو القطيعة.

لم تكن تلك الأحداث الجانبية الصغيرة، على حد تعبير الكاتب، سوى مقدمة لذكريات أعمق وأجمل، ارتبطت بشكل أساسي بالريف والتلال البروفنسية بعيدا عن المدينة. فما إن اطمئن *جوزيف* على مستوى *مارسيل* الدراسي، بدأ يحضرّ لقضاء أيام العطلة في قرية *لاتراي*، لا سيما أن *أوغستين* المسلولة كانت بحاجة لهواء الريف النقي. فاستأجر بيتا ريفيا يدعى *La Bastide-Neuve*، أصبح ملاذ الكاتب الذي كان ينتظر انتهاء الموسم الدراسي بفارغ الصبر للذهاب إليه و*"قضاء أجمل أيام حياته"* .

وخلال الاستعدادات الأخيرة للانتقال إلى القرية، تظهر شخصية *فرانسوا François*، الفلاح البروفنسي الذي كان يتكلم بلهجته المحلية والذي ساعد الأسرة على نقل متاعها فوق عربته. وقد حرص *بانيول* على رسم صورته المحلية بدقة شديدة، بالإشارة إلى كل التسميات البروفنسية الغريبة التي تعبّر عن مختلف النباتات أو الحيوانات أو الأماكن بشكل يعكس تمسك *فرانسوا* باستعمالها دون غيرها من مرادفاتها الفرنسية الشائعة.

انطلقت بعد ذلك مغامرات *مارسيل* في القرية واقتصرت في بادئ الأمر على الألعاب الاستكشافية "البريئة" مع أخيه *بول* *Paul* باصطياد الجنادب والسرعوفات أو تأمل سلوك النمل، أو التنكر في زي الهنود الحمر وتمثيل مشاهد مستوحاة من نمط حياتهم في حديقة منزلهم الريفي. لكن الموضوع الذي احتل القسط الأكبر من ذكريات الكاتب في الجزء الأول من الثلاثية يرتبط بعالم الصيد البري الذي يعتبر جزءا من الثقافة البروفنسية. حيث أطلع *العم جول*، الذي كان صيادا ماهرا، *جوزيف* المبتدئ على أسرار الظفر بطريدة ممتازة قبل افتتاح موسم الصيد، فتمكن ببراعة من تحقيق إنجاز استثنائي واصطياد طريدة نادرة مما جعله بطلا بين سكان القرية الذين أعجبوا بأدائه.

كان ذلك الإنجاز الملحمي مفخرة للعائلة ولـ*مارسيل* بشكل خاص الذي ابتهج لرؤية والده في أوج مجده، كما عبرّ في نهاية الكتاب عن فرحته لاكتشاف جانب آخر من شخصية أبيه الذي أبدى نوعا من التباهي بانتصاره، فقال بأسلوبه المشوق كلما وصف مشاعره اتجاه والديه:

« J'avais surpris mon cher surhomme en flagrant délit d'humanité : je sentis que je l'en aimais davantage. » (Pagnol, 2004 a, p. 216)

2-2-*قصر أمي* *Le Château de ma mère*

لا يختلف المجلد الثاني من الثلاثية عن الأول من حيث ذكره لـ"أحداث صغيرة" تندرج ضمن ثيمة رئيسة تتمحور هنا حول الأم وحب الكاتب لها، وقد عبرّ عن ذلك بقوله:

« (...) il y a une chose qui ne changera jamais : c'est l'amour des enfants pour leur mère, et j'ai écrit ce livre pour apprendre aux petites filles comment leurs fils les aimeront un jour... » (Pagnol, 1976, p. cf. quatrième de couverture)

تبدأ أحداث *قصر أمي* بترسيخ صورة الأب البطل الذي أصبح معتادا على تحقيق إنجازات استثنائية في الصيد، وبوصف الكاتب لجولات والده مع *العم جول* بعد سماحهما له بمرافقتهما. لكن الحدث الأبرز في الكتاب هو تعرفه على *ليلي* *Lili*، ابن *فرانسوا*، الذي أصبح صديق طفولته وصاحب مغامراته المثيرة في التلال البروفنسية.

يعد *ليلي* من أكثر الشخصيات التي تحدّث الكاتب عنها بنوع من الحنين، حيث وصفه بأسلوب خاص يجعله قريبا من القارئ الذي يتعلق به ويتعاطف معه. وقد تعرّف *مارسيل* عليه صدفة عندما كان يحاول إثارة الطريدة لجلبها لوالده وعمه، حيث عثر على فخ نصبه *ليلي* لاصطياد الطيور، فكانت تلك المرة الأولى التي يتقابلان فيها.

أصبح الطفلان صديقين مقربين وكانا يمضيان أيامهما في تحضير الفخاخ وجمع الطرائد واستكشاف التلال بثروتها النباتية والحيوانية، وكان *مارسيل* سعيدا جدا بهذه المغامرات الجديدة بعيدا عن جو المدينة والواجبات المدرسية، حيث قال:

« Avec l'amitié de Lili, une nouvelle vie commença pour moi. (...) Je n'avais jamais été si heureux de ma vie, (...) » (Pagnol, 2004 b, pp. 23-30)

يصف الكاتب في الجزء الأول من الكتاب إعجابه بشخصية صديقه البسيطة ومعرفته العميقة بخبايا وأسرار التلال، حيث كان يخبره بها ويعرّفه بكل التسميات المحلية للنباتات والحيوانات المتواجدة في المنطقة. أما *مارسيل*، فكان يروي له في المقابل حياة المدينة ويعلّمه بعض الكلمات الفرنسية الصعبة أو الرنانة التي كان يحبها ويقوم بتجميعها، لإبهاره وإثارة إعجابه.

بعد قضاء أيام ممتعة في البراري بصحبة *ليلي*، أوشكت العطلة على الانتهاء، وبدأت التحضيرات للعودة إلى المدرسة. وكان *مارسيل* تعيسا جدا لدرجة أنه قرر البقاء في القرية والانعزال في مغارة للعيش فيها كـ"ناسك" كما كشف عنه في رسالة وداع تركها لوالديه. وقد شرع فعلا وبكل سذاجة طفولية في التخطيط لذلك وتنفيذ عملية فراره بمساعدة *ليلي*، لكن محاولته باءت بالفشل وأدرك أنه لا يمكن أن يعيش كأبطال روايات المغامرات التي كان يطالعها.

عاد *مارسيل* إلى المدرسة، وكان عليه أن يكثّف جهوده للظفر بمنحة تسمح له بالالتحاق بالمدرسة الثانوية، لكنه تمكن بعد عطلة نهاية السنة الميلادية من الذهاب إلى القرية كل سبت. واضطرت العائلة أن تسلك طريقا أطول للوصول إلى منزلها الريفي، نظرا لوجود بيوت (أو قصور) تقف سدّا أمام المعبر المباشر. التقى أفراد القافلة في إحدى المرات *ببوزيج Bouzigue* الذي كان طالبا سابقا *لجوزيف* وأصبح مراقبا *لقناة مرسيليا* التي تعبر حافتها جميع تلك الملكيات الخاصة. فاقترح أن يعطيهم مفتاح القناة ليتمكنوا، عبر تتبع حافتها، بالمرور بهذه المنازل وتقليص مدة سيرهم.

قَبِل *جوزيف* بهذا العرض الذي يتنافى مع مبادئه بنوع من تأنيب الضمير، وبات الذهاب إلى الإقامة الريفية أسهل من قبل. وبعد نجاح *مارسيل* في امتحان المِنَح حيث تحصّل على المرتبة الثانية، بدأت العطلة الصيفية الكبرى تلوح في الأفق، فتهيأ لعيش مغامرات جديدة في التلال مع صديقه *ليلي*. لكن الرحلة المنتظرة شهدت هذه المرة حادثة عاشها الكاتب كمأساة حقيقية وظلت ذكراها تطارده طيلة حياته.

فأثناء عبور أفراد العائلة بحافة القناة، شاء القدر أن يمسك بهم حارس أحد القصور وأن يعاقبهم، حيث كتب تقريرا يدين *جوزيف* ويهدد بفصله من منصبه. وكانت معاملته جد قاسية، كما كان يملك كلبا ضخما أرعب والدة الكاتب وتسبب في إغمائها. فلم يستطع *مارسيل* محو حادثة "قصر أمه" المريضة والذعر الذي أصابها، واستطاع الانتقام لها رمزيا بعد وفاتها كما عبّر عنه في نهاية الكتاب بأسلوب رثائي مؤثر وغير معهود، وصفه ناشر الثلاثية كالتالي:

« Le livre se clôt sur un épilogue mélancolique, poignante élégie au temps qui a passé. Pagnol y fait vibrer les cordes d'une gravité à laquelle il a rarement habitué ses lecteurs. » (Pagnol, 2004 b, p. cf. quatrième de couverture)

2-3-*زمن الأسرار* *Le Temps des secrets*

على خلاف الجزأين الأولين من الثلاثية، تدور أحداث المجلد الثالث أساسا حول حياة *مارسيل* الجديدة أو *"ولادته الثانية"*، والتغيرات التي طرأت على شخصيته ومشاعره خلال الفترة الانتقالية بين الطفولة والمراهقة وما تحمله من أسرار. ويقول الكاتب في هذا الصدد:

« Jour après jour, les petits garçons grandissent. (...) Ils commencent à vivre leur propre vie. (...) et ils gardent jalousement leurs petits secrets. C'est cette époque de notre vie que j'ai voulu décrire dans ce livre. Elle est très importante, car c'est comme une seconde naissance ; (...) » (Pagnol, 1988, p. cf. quatrième de couverture)

يبدأ *زمن الأسرار* بعد حادثة القصر بعودة *مارسيل* إلى حياة البرية ومساعدة صديقه *ليلي* الذي أصبح منهمكا مع والده في أعماله الفلاحية. ورغم قضاء أوقات ممتعة معه أو بصحبة والده *والعم جول* في جولات صيدهم، لم يعد *مارسيل* يشعر بالحماس نفسه وفقد شغفه بمغامرات التلال التي عاشها أول مرة، لأنه أصبح أكثر إدراكا للواقع المختلف عمّا كان يتصوره في كتبه الخيالية.

وبعد أن أشار الكاتب إلى طبع جدته وعلاقتها بزوجها الجد *أندريه*، وظروف عمله التي أجبرته على الذهاب إلى *باريس*، انتقل الكاتب لسرد إحدى أهم مراحل طفولته التي بدأ يتعرف فيها على مشاعر الحب بمزيج من الارتباك والسعادة.

كان *مارسيل* محاطا بعدد قليل من النساء، وهن والدته وخالته وأخته وإحدى قريباته وابنة فرّاشة المدرسة. لكن حياته تحولت رأسا على عقب بعد تعرفه على فتاة باريسية كانت تقضي عطلتها في أحد منازل القرية، تدعى *إيزابيل Isabelle*.

كانت *إيزابيل* غريبة الأطوار، حيث أقنعت *مارسيل* بأنها من عائلة نبيلة وأن والدها الشاعر والمدقق اللغوي في إحدى المجلات المحلية يُدعى *لويس دو مونتماجور Loïs de Montmajour*، فكانت تتصرف وتتكلم كالأميرات كما كانت متعجرفة بعض الشيء. لكن *مارسيل* الذي لم ير فتاة بجمالها من قبل، تعلق بها وتخلى عن صديقه *ليلي* ليمضي كل وقته معها ويمثّل دور الفارس الشجاع ليكسب ودّها.

ولكي يثبت لها بسالته، كان يرضخ لأوامرها المحقّرة من شأنه وازداد استغلالها له بعدما تأكدت بأنه مفتون بها. فغاص *مارسيل* في عالم *إيزابيل* الخيالي، بل استعد في الحادية عشرة من عمره للزواج بها بعدما أوحت له بإمكانية ذلك. وكان الوضع سيظل على هذه الحال لولا تدخل *ليلي* و*بول*، حيث وشيا به لوالديه فمنعه *جوزيف* من رؤيتها مجددا.

امتثل *مارسيل* لأوامر والده خصوصا بعدما اكتشف حقيقة *إيزابيل* التي كان اسمها في الواقع *إيزابيل كاسينيول Isabelle Cassignol*، ابنة *أدولف كاسينيول Adolphe Cassignol*. وعبّر الكاتب عن خيبة أمله بقوله:

« Elle n'était ni fée, ni reine, ni noble. C'était Mlle Cassignol, une petite fille comme les autres, qui avait joué à m'humilier en me faisant courir à quatre pattes. » (Pagnol, 1988, p. 163)

لكن مشاعر *مارسيل* البريئة كانت صادقة، فتأثر كثيرا بعد رحيلها وحاول اللحاق بها. غير أنه استطاع التعافي من هذه التجربة بفضل مواساة *ليلي* له وبعد حادثة استثنائية جعلت منه بطلا صغيرا. حيث كان في القرية رجل يدعى *بيتوج Pétugue* حاول إخبار السكان بوجود ثعبان ضخم في التلال، ولم يصدقه أحد، بل أصبح أضحوكة الجميع. لكن الصديقين عثرا عليه بالفعل وتمكنا من قتله بدحرجة صخرة فوق رأسه، فعادا إلى القرية بـ"تذكارهما" وسط دهشة السكان وإعجابهم بشجاعة البطلين.

انتهت العطلة وعاد *مارسيل* إلى المدينة للالتحاق بمدرسة *تيير* الثانوية، وكانت تلك المرحلة نقطة تحول في حياته، وصفها الكاتب كالتالي:

« Pendant les deux premiers mois, je fus entièrement dépaysé, (...) dans cette caserne secondaire, je n'étais plus le fils de Joseph, (...) Maintenant, j'étais à l'étranger, chez les autres. » (Pagnol, 1988, p. 233)

فكان النظام الداخلي مختلفا تماما عمّا عهده في مدرسته الابتدائية الصغيرة، وكان البرنامج الدراسي مكثفا والمواد كثيرة، كما كانت شخصية الأساتذة مختلفة وتصرفات بعض الطلاب جريئة والتفاوت الطبقي

بارزا. لكنه سرعان ما تجاوز ذلك عندما تعرّف على رفيق جديد يدعى *جاك لانيو* *Jacques Lagneau* الذي استلطفه رغم كونه معيدا ومشاغبا، كما استطاع كعادته أن يتحصل على علامات جيدة وأن يكون من الأوائل. وفي الثانوية، تعلم *مارسيل* لهجة خاصة يستعملها طلاب المدارس الداخلية، كانت عبارة عن لغة مشفرة لا يفهمها غيرهم، كما أشار إليه قائلا:

« (...) je parlais un langage obscurci par des abréviations surprenantes, ou des métaphores bizarres, qui était l'idiome (d'ailleurs provisoire et changeant) de l'internat. » (Pagnol, 1988, p. 251)

تنتهي أحداث *زمن الأسرار* بوصف الكاتب للتحولات التي طرأت على شخصيته بعد أن تأقلم مع جو المدرسة الثانوية الخاص، وفرض نفسه بخوض شجار عنيف مع أحد الطلاب المتنمرين، فنال احترام الجميع وحظي بسمعة مشرفة بفضل نصرته للمستضعفين.

لم يتسن للكاتب أن يصور ثلاثيته سينمائيا، لكن مخرجين آخرين قاموا بتحقيق ذلك بعد وفاته. (Pagnol, 2004 a) ففي عام 1990، تم عرض فيلمي مجد *أبي* وقصر *أمي* من إخراج *إيف روبار* *Yves Robert*، ثم حوّل *تييري شابار* *Thierry Chabert* في 2007 *زمن الأسرار* و*زمن الحب* إلى فيلمين تليفزيونين، ليقوم مؤخرا *كريستوف باراتيي* *Christophe Barratier* في 2021 بإخراج نسخة سينمائية من *زمن الأسرار*.

3-نبذة عن المترجم

محمد *سيف* شاعر وكاتب ومترجم مصري، ولد عام 1946 بالقاهرة. (يورسنار، 2010) يُعرف بأشعاره المكتوبة بالعامية، وتظهر خلفيته الشعرية في ترجمته لبعض الأبيات في الثلاثية، كتلك التي نظمها *لويس دو مونتماجور* والد *إيزابيل* في *زمن الأسرار*، وتحقيقه لقواف مكافئة كما في الأمثلة التالية:

« Pages de mon castel, sonnez de l'olifant.

En l'honneur du héros qui sauva mon enfant. » (Pagnol, 1988, p. 104)

"انفخوا الأبواق يا حراس قلعتي

على شرف البطل المنقذ لطفلتي." (بانيول، 1997 ج، ص 97)

« Enfants, pour le poète il faudra sans retard

De l'absinthe aux yeux verts préparer le nectar… » (Pagnol, 1988, p. 105)

"يا أطفالي، لابد للشاعر بدون تأخير.

من الأبسنت الأخضر الصافي مجهزا في العصير..." (بانيول، 1997 ج، ص 98)

كما تبرز ميوله للنظم بالعامية في ترجمة هذا المقطع الغنائي الطفولي الذي ينتمي إلى الفلكلور البروفنسي على لسان *بول*:

« Tondu, rabattu

La cigale l'a mordu ! » (Pagnol, 1988, p. 18)

"اللي بانت قرعتها

الزرزورة عضتها." (بانيول، 1997 ج، ص 17)

صدر للكاتب ديوانان شعريان، وهما *"غنائيات"* (1977) الذي نشرته مطبوعات الحياة الجديدة، و*"وطن الشباب"*. كما نشرت له مطبعة مدبولي عام 1986 دراسة نقدية عن *"صلاح جاهين وعالمه الشعري"*.

أما على صعيد الترجمة، فقد قام بترجمة *"مجنون السرقة"* وهي عبارة عن مجموعة قصصية للكاتب والشاعر والمترجم المجري *ديسزو كوستولاني Dezsö Kosztolànyi*، وصدرت ترجمته عام 1995 عن

دار إلياس العصرية للطباعة والنشر. وفي العام نفسه، نشرت دار شرقيات للنشر والتوزيع ترجمته *"إغواء الغرب"* (*La Tentation de l'Occident*) للكاتب والسياسي الفرنسي *أندريه مالرو André Malraux*. وفي عام 1997، صدرت عن الدار نفسها ترجمته لرباعية *بانيول*: *مجد أبي، قصر أمي، زمن الأسرار وزمن الحب*، ثم أعاد المركز القومي للترجمة نشرها في 2013. كما ترجم *لمالرو* آخر عمل له، *"الإنسان العابر والأدب"* (*L'Homme précaire et la Littérature*)، والذي صدر أيضا عام 1998 عن دار شرقيات للنشر والتوزيع. وفي 2010، نشر المركز القومي للترجمة ترجمته *"قصص شرقية"* (*Nouvelles Orientales*) للأديبة الفرنسية *مارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar*.

وللمترجم إسهامات أخرى في مجال الترجمة تتمثل في *"دراسات وقصائد لعدد من الكتاب والشعراء العالميين."* (يورسنار، 2010)

4-أصداء أعمال *مارسيل بانيول* في العالم العربي

4-1-الصبغة المحلية في الكتابة "البانيولية"

تتميز أعمال *بانيول* المصورة لمنطقة *بروفنس* حسب بعض الباحثين، بانفتاحها النسبي على الآخر، فلا نلمس فيها تعصبا مبالغا فيه يعزلها عن العالم، بل يقر الكاتب في أكثر من موضع بوجود تمازج وتأثير متبادلين بين ثقافته والثقافة البحر المتوسطية والإفريقية والعربية أيضا. (Brun, 2018) لذا فإن نقل هذا النوع من الأعمال التي يكثر فيها الخطاب المميز قد يكون فرصة للتعريف بهذا الموروث المشترك للقارئ العربي. كما يُحسب له في بعض أعماله حرصه على نقل الجانب المظلم من تمسك سكان منطقته بأعرافهم وحماسهم الزائد المناهض لكل غرابة والكاره للأجانب. (Ungar & Conley, 1996) تزداد في هذه الحالة صعوبة رسم الصورة المحلية المتناقضة الملامح عند القارئ العربي، فكيف تنجح الترجمة في نقل الخصوصيات الفردية والاجتماعية التي تحمل معاني الفخر والاعتزاز، وما يرافقها من أساليب لغوية بروفنسية شديدة الغرابة، ومظاهر رفض الآخر التي تعززها تلك العصبية للهوية المحلية باللجوء العمدي إلى ألفاظ وعبارات دون غيرها للتعبير ضمنيا عن نوع من التفوق المحلي؟

ليس من الهين ترجمة الوجهين الإيجابي والسلبي لهذه اللهجات التي قد تصدم القارئ الفرنسي نفسه، كما سبق وأن بيّنا، وإحداث الأثر نفسه عند القارئ العربي. حيث أشارت بعض الدراسات إلى الحساسية المحيطة بالخطاب الذي يحمل صبغة محلية واضحة المعالم في أعمال *بانيول* الأولى، خاصة

المسرحية، والتلقي المتحفظ للجمهور الفرنسي لكل غرابة مصاحبة للّهجات المستعملة فيها، لغموض المفردات المحلية وعدم فهمها. (Vitaglione, 2000, p. 90)

من جهة أخرى، تنفرد بعض مؤلفات *بانيول* الذاتية بكونها تحمل أكثر من صوت فردي، فاللهجات الفردية فيها متعددة تعدد الشخصيات المصورة، ويصعب الفصل أحيانا بين لهجته الفردية كمؤلف في هذا النوع من الأعمال، أي السيرة الذاتية، وبين لهجة شخصيته كطفل صغير كما سنتعرض له بالتفصيل. حيث يُكثر مثلا من استعمال علامات ترقيم خاصة تحمل إيحاءات ودلالات ضمنية على القارئ والمترجم تخمينها، فيحذف مقاطع لغوية ويعوضها بهذه التقنية التي اقترضها على الأرجح من العالم السنيمائي. (Altman, 2006, p. 31) ويحاول من خلال تجربته السنيمائية إحداث تغيير في المقاييس الأدبية وإدماج أساليب جديدة تثري الكتابة الأدبية بأنواع أخرى، كالسيناريو مثلا:

« Si Marcel Pagnol interroge les frontières (…) de la littérature, c'est (…) parce qu'il s'adonne à une écriture qui n'est pas traditionnellement incluse dans les genres littéraires : notamment le scénario. » (Brun, 2019, p. 565)

وعلى الرغم من أن هذه الخصوصية عادة ما تُنسب إلى الجانب السردي للنصوص الأدبية عموما، فإنها تهمنا بشكل خاص لارتباطها بأسلوب الكاتب الشخصي أو لهجته الأدبية الفردية.

كما تعكس أعمال *بانيول* الصورة النمطية (ونحن نستعمل اللفظ مجردا من أي تقدير سلبي) للشخصية المرسيلية ولكنتها "الموسيقية" المميزة، التي كان لها بالغ التأثير في الهوية المحلية المشتركة لسكان المنطقة، وأسهمت في تحديد نوع "خالص" من اللكنات في مخيلتهم الجماعية. (Billiez & de Robillard, 2003, pp. 111-112) ومن ثم فإنها تشكل عاملا أساسيا تتجلى من خلاله لهجة شخصياته الفردية أو الاجتماعية، حسب السياق الذي ترد فيه.

لكن ثمة من يرى أن توظيف *بانيول* للصبغة المحلية في أعماله عبر اللهجة المرسيلية يقتصر على الجانب المعجمي ولا ينطبق على المستوى النحوي، حيث تخضع تراكيب جمله عموما للفرنسية المعيارية:

« (…) nombre d'attestations écrites « anciennes » de vocables ou d'expressions de Marseille (…) n'ont été trouvées que dans l'œuvre de Pagnol, notamment dans ses souvenirs d'enfance (…). Mais il est vrai que ce marquage concerne essentiellement le vocabulaire : la syntaxe des personnages demeure très académique, et Pagnol s'est risqué à très peu de bricolages orthographiques associés à une prononciation (…) » (Gasquet-Cyrus, 2013)

"(...) لم تُستعمل الصيغ المرسيلية "القديمة" كتابة (...) إلا في أعمال بانيول، لا سيما في ذكريات طفولته (...). لكن ما يميزها يتعلق أساسا بالمستوى المعجمي، حيث استعمل بانيول على لسان شخصياته مستوى نحويا أكاديميا للغاية ولم يجازف بإجراء تعديلات إملائية مرتبطة بنطق معين إلا نادرا (...)"

(ترجمتنا)

وسنؤكد ذلك عند تحليل المدونة، حيث تعد خصوصيات اللهجة الإقليمية في لهجة الشخصيات الفردية أو الاجتماعية وغرابتها، معجمية أكثر مما هي نحوية.

4-2-اقتباس أعمال *مارسيل بانيول* وترجمتها إلى العربية

استطاعت مؤلفات *بانيول* أن تشق طريقها إلى الساحة الأدبية العربية، مقارنة بأعمال الأدباء البروفنسيين الذين تقدم ذكرهم في الفصل الأول، بفضل مبادرات مترجمين عكفوا على نقلها للقارئ العربي عبر الترجمة أو الاقتباس، فحظيت أنواعها المختلفة (روايات أو مسرحيات) بنصيب معتبر من الاهتمام في هذا المجال. حيث يرتبط اسم *مارسيل بانيول* ارتباطا وثيقا بالثقافة البروفنسية عموما ويعد في الذاكرة الجماعية الفرنسية رمزا من رموز الهوية المرسيلية التي نقل ملامحها بصورة مشوقة وجميلة في أعماله الأدبية كما في أفلامه. ولطالما اتسم أسلوبه الأدبي برقي خاص جعله معلما من معالم الأدب الفرنسي الحديث وفتح له أبواب الاعتراف عالميا لا سيما بعد التحاقه بالأكاديمية الفرنسية. ليس غريبا إذن أن تهتم اللغات الأخرى بما فيها العربية بترجمة أعماله والتعريف بأسلوبه المميز في رسم ملامح بيئته البروفنسية، على لسان شخصياته المحلية المثيرة التي تجمع بين خفة روح سكان الجنوب المعهودة والمشاعر الإنسانية النبيلة التي نلمسها في معظم أعماله:

« (...) [Il] fut un observateur attentif de la société de Marseille et du terroir provençal. Son amour pour la Provence, sa nature sauvage et les gens qui l'habitent, a donné naissance à un style unique, à la fois profondément méridional et formidablement humaniste. » (Ethier, 2003, p. 254)

ولعل استعمال الكاتب للفرنسية، مقارنة مع بعض الأدباء الذين كتبوا أساسا بالبروفنسية، من أهم العوامل التي أدت إلى إقبال المترجمين على أعماله وسمحت لهم بالتعرف على خصوصياتها وأبعادها المختلفة وما تعكسه من غرابة إقليمية قد تثري الثقافة المستقبلة إن حسنت ترجمتها، حيث تبرز فيها الصبغة المحلية على نحو جلي. مما جعله من أكثر الأدباء الذين نجحوا في نقل صورة وفية عن فرنسا العميقة سواء أتعلق الأمر بالجانب اللغوي أم الثقافي أم أي مظهر اجتماعي آخر:

« (...) he is (...) reputed primarily as a supporter of the esprit meridional, painting with witty realism the local landscapes, mores, and dialect of Marseilles and its environs. His idiom is considered (...) to be "truly French" because regional, indigenous. » (Ungar & Conley, 1996, p. 93)

"إن أكثر ما يشتهر به بانيول مناصرته لروح الجنوب الفرنسي، حيث يصف بواقعية بارعة مناظر مرسيليا المحلية وضواحيها، وعاداتها ولهجتها، كما تعتبر لغته "فرنسية حقة" بحكم طابعها المحلي." (ترجمتنا)

اللافت للانتباه هو أن أعمال *بانيول* المسرحية حظيت باهتمام أكبر في مجال الترجمة والاقتباس مقارنة بأعماله الروائية الأخرى. وكان أسلوبه الفريد في إكساب شخصياته لهجة مميزة مصدر إلهام بعض الكتاب المسرحيين العرب، الذين تأثروا بكتابته الحوارية السهلة الممتنعة وحاولوا اعتمادها في السياق العربي. ومن بينهم *زياد الرحباني* الذي استعار أسلوب *بانيول* واستعمله في مسرحيته *"نزل السرور"* عام 1974، كما أشار إليه الكاتب *طلال شتوي* في قوله:

"أكثر ما استوقفه هو مارسيل بانيول، بصياغاته وحواراته المسرحية البعيدة عن اللغة الأدبية، والقريبة من لغة الشارع والناس. لا ينفي زياد أنه اكتشف، (...) بأن "نزل السرور" كتبت تحت هذا التأثير، وبأنه تماهى إلى حد بعيد مع أسلوب بانيول، (...)" (شتوي، 2016، ص 44)

ولعل أشهر المؤلفين المسرحيين العرب الذين عُرفوا بتأثرهم *ببانيول* وبالأعمال الفرنسية عموما، *يوسف وهبي*. حيث وظّف مفهوم الشرف في مسرحياته باقتراضه بعض الصيغ والعبارات التي ميزت ثلاثية *ماريوس، فاني وسيزار* والتي كانت تدور حول الموضوع نفسه، (راغب، 1983) كما قام بتكييف مسرحيات فرنسية لتتماشى والسياق المصري باستعمال العامية واستنادا إلى ترجمات قام بها ممثلون آخرون *كإدمون تويما وفتوح نشاطي*. (يواكيم، 2019)

وقد قام *طه حسين* قبل هؤلاء عام 1927 بدراسة نقدية لإحدى أهم مسرحيات *بانيول*، *"جاز"*، أي في العام نفسه الذي تم فيه عرضها، فترجم عنوانها بـ*"الملهى"* مبررا خياره كالتالي:

"ليس هذا العنوان ترجمة دقيقة للعنوان الفرنسي، (...). فـ[هو] يشير إلى نوع خاص من اللهو، هو هذا الضجيج الأمريكي الذي شاع في الحانات والملاهي الذي يسمونه الجازباند. وإذا كنت لم أعن بالترجمة الدقيقة لهذا العنوان، فذلك [لأنه] نفسه لا يدل على القصة ولا يختصرها، ولا يدل على جزء مهم من أجزائها."

(حسين، 2014/1943، ص 219)

لكن الترجمة الفعلية للمسرحية جاءت على يد المترجم الجزائري *إبراهيم صحراوي*، حيث صدرت عن دار التنوير الجزائرية عام 2016 تحت عنوان *"جاز"*. (خدوسي ومجموعة من الأساتذة، 2014، ص 225)

أما مسرحية *"توباز"* التي سطع بها نجم *بانيول*، فقد تم اقتباسها كثيرا في العالم العربي، سواء بتكييفها وعرضها فوق خشبة المسرح، أم بتحويلها إلى أفلام سينمائية. ومن أبرز رواد المسرح الذين قاموا بتمصير المسرحية، *نجيب الريحاني* الذي وصفها بالرواية والذي عكف عام 1931 مع زميله *نجيب خيري* على تأليف مسرحية مقتبسة عنها أطلقا عليها اسم *"الجنيه المصري"*. (الريحاني، 2010/1959، ص 145) وثمة من يرى أن فيلمه *"ياقوت"* (1934) مقتبس أيضا عن المسرحية الفرنسية، فيما يعتقد آخرون بأنه مستوحى من عمل آخر لـ*بانيول*، الذي يعتبر في كل الأحوال *"صاحب أول اقتباس عن أدب أوروبي في تاريخ السينما المصرية."* (العريس، 2020) كما قام *أحمد رضا حوحو* بجزأرة *"توباز"* وتكييفها لخدمة القضية الجزائرية خلال الحقبة الاستعمارية، حيث أدت فرقة *المزهر القسنطيني* التي أسسها عام 1949 المسرحية المقتبسة عن الأصل الفرنسي والتي أطلق عليها اسم *"النائب المحترم"*. (وهبي، 2021)

إلى جانب الاقتباسات التي شهدتها الساحة المسرحية والسينمائية العربية عن المسرحية، صدرت لها نسختان مترجمتان، الأولى في دمشق عام 1961 قام بها المترجم السوري *إبراهيم الكيلاني* وسماها *"توباز"*، والثانية في الكويت في 1984 على يد المترجم المصري *محمود زمزم* الذي أطلق عليها اسم *"طوباز"* (بالطاء)، (سيدو، 2003) والذي قام أيضا بترجمة مسرحية *"ماريوس"* التي صدرت عام 1986 بالكويت في العدد 207 من سلسلة *"من المسرح العالمي"*.

ولم يكن *محمد سيف* المترجم الوحيد الذي أثارت مذكرات *بانيول* اهتمامه، بل قامت المترجمة السورية *يمام بشور* بترجمة المجلد الأول مطلقة عليه اسم *مفخرة أبي*، وصدرت ترجمتها عام 2005 عن وزارة الثقافة السورية. كما قام الكاتب والمترجم السوري *سامي قباوة* بترجمة *قصر أمي* و*مجد أبي* ونشرت دار العماد للنشر والتوزيع الترجمتين في حلب، عامي 2018 و2020.

كما ألهمت أعمال *بانيول* المخرجين السينمائيين أيضا، فاقتبس *فطين عبد الوهاب* فيلم *"المدير الفني"* (1965) عن مسرحية *"توباز"*، واستوحى *هنري بركات* فيلم *"نغم في حياتي"* (1975) و*حسام الدين مصطفى* فيلم *"توحيدة"* (1976) من مسرحية *"فاني"*. (قاسم، 2018، ص 1975)

يتضح لنا مما سبق أن العربية اهتمت نسبيا بالتعريف بأعمال *بانيول* الأدبية، عبر الاقتباس والترجمة، وأن طريقته المميزة في إكسابها لونا محليا خاصا يتجسد في تنوع لهجات شخصياتها قد أثارت اهتمام الكتاب والمترجمين العرب، خصوصا في مصر. ويمكن القول إن أسلوب الكاتب الفريد قد نجح إلى حد ما في إثراء الكتابة المسرحية العربية بنمط جديد يستمد حيويته وواقعيته من الطابع الإقليمي والموروث الشعبي. مما يدفعنا للتساؤل عن مدى تأثر الكتابة النثرية العربية بأسلوبه وعن موقف المترجم إزاء التمثيل اللّهجي الفردي والاجتماعي الذي يستند إلى قاعدة محلية والذي يطبع ثلاثية *"ذكريات طفولة"*. فهل تحذو ترجمته حذو الاقتباسات المسرحية التي ألهمتها الكتابة "البانيولية" المميزة ووظفت العامية مثلا، أم يستجيب للمعايير الأدبية العربية التي لا تعكس البعد المحلي بالصورة نفسها ولا تحبذ مستوى لغويا غير المستوى الفصيح؟

وقبل الشروع في تحليل نماذج من المدونة ونقد ترجمتها، من المهم التذكير بأن اللهجات الفردية والاجتماعية قد تتداخل وتتجسد في صور مختلفة بحيث يصعب ضبط حدودها. وتجدر الإشارة أيضا إلى أننا لم نحصر مجال تحقق اللهجات الاجتماعية في الطبقة الاجتماعية، بل اعتبرناها امتدادا طبيعيا لمختلف مظاهر التنوع اللغوي، كما أثبتته بعض الدراسات اللغوية الحديثة التي تطرقنا إليها في القسم النظري. لذا فقد اعتمدنا تصنيفا يوسع دائرة تغطيتها لتشمل كل استعمال لغوي مشترك بين كل ما يمكن اعتباره جماعة اجتماعية، أيا كان العامل الذي يحددها، سواء أكان طبقة اجتماعية، أو مجموعة عرقية، أو جغرافية، أو مهنية، أو أي عامل آخر يربط بين أفرادها، بما في ذلك الوحدات الثقافية وقيمتها الرمزية لدى المتكلمين الذين ينتمون إلى جماعة واحدة.

بناء على ذلك، سنحاول فيما يلي انتقاء أكثر المواضع التي تجلت فيها اللهجات الفردية والاجتماعية، في خطاب المؤلف السردي وعلى لسان شخصياته وحديثها المباشر وغير المباشر، ونقوم بدراسة ترجمتها إلى العربية بتحليلها ونقدها. مع الإشارة إلى أننا تبنينا الرؤية التي تعتبر الأسلوب الكتابي للمؤلف لهجته الفردية الأدبية، وأننا لم نفصل تماما بين لهجة الكاتب الأدبية ولهجة شخصيته كطفل صغير، لاشتراك عناصرهما وتمازجهما بشكل "مستتر" لا يُظهر الخط الفاصل بين صوت الأديب وصوت شخصيته، وفق المنظور الباختيني الذي تطرقنا إليه من قبل. ونظرا لانصهار المفهومين وتقاطع مظاهر تحققهما، فإن بعض النماذج المختارة قد تُعتبر لهجة فردية واجتماعية في الوقت نفسه، حيث

تتكامل وتتداخل عناصرهما أحيانا فتتولد عنها تنويعة لغوية مزدوجة الأبعاد لا يمكن حصرها في خانة واحدة، كما تسهم في رسم الملامح الاجتماعية العامة للثلاثية التي تندرج ضمن التيار الأدبي الإقليمي.

الفصل الرابع

تحليل ترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية في ثلاثية "ذكريات طفولة" ونقدها

I-ترجمة اللهجة الفردية عند *بانيول* وبعض شخصيات الثلاثية

I-1-لهجة *مارسيل* *Marcel* الكاتب/الطفل

تمثل لهجة *مارسيل بانيول* الأدبية، أكانت مجسدة في أسلوبه السردي عامة أم في الخطاب المباشر وغير المباشر لشخصيته عندما كان طفلا صغيرا، حقلا غنيا بمظاهر التنوع اللغوي الجغرافي والاجتماعي. كما يتجلى فيها تماهي الصوتين (صوت المؤلف وصوت الشخصية) وتداخلهما بشكل يملي علينا دراستها كلهجة فردية/اجتماعية واحدة.

I-1-1-التلاعب اللفظي

يعتمد أسلوب *بانيول* إلى حد كبير على المؤثرات الصوتية والمرئية للكلمات، والتلاعب اللفظي المبني على خصوصيات لغوية فرنسية محضة، والتي غالبا ما تؤدي وظيفة فكاهية أو ساخرة يصعب تحقيق أثرها في العربية، حيث يستحيل أحيانا إخضاع الصيغة المترجمة لقالب صوتي وإملائي يكافئ الأصل، بحكم الاختلافات الجذرية بين اللغتين.

فنجده في المثال التالي يتلاعب بكلمتي *gauche* و *général* وتعدد معانيهما، حيث استعملهما في سياقين مختلفين مبينا الإبهام الذي شكلتاه له عندما كان طفلا لا يزال غير قادر على إدراك الاختلافات الدلالية للألفاظ والعبارات الإصطلاحية، وتصوره الذهني والسطحي لشكلها ومعناها، حيث يقول:

*« (...) ma sœur est mariée (**de la main gauche**) avec un conseiller **général** !*

*Cette phrase me parut d'abord mystérieuse : mais je vis tout à coup cette sœur **gauchère** sortir de la mairie au bras d'un **général** en grand uniforme, (...). »* (Pagnol, 2004 b, p. 137)

لم يستوعب *مارسيل*، لحداثة سنه، الدلالة المجازية وتعدد المعاني في العبارة والكلمة المسطرتين أعلاه، وأوضح ذلك في تعليقه عن تصريح إحدى الشخصيات، *بوزيج* *Bouzigue*، باستعمالهما بمعناهما الأول مع الاحتفاظ بالشكل نفسه، وإجراء التغيير النحوي اللازم الذي لا يطال جذر الكلمة. فالذي قصده *بوزيج* في حديثه عن أخته هو زواجها غير الرسمي بموظف عام، حيث تعني عبارة *mariage de la main gauche* في *"استعمالها الحديث العامي ارتباطا غير رسمي، كما كانت تعني أيضا الزواج بين رجل من طبقة نبيلة وامرأة أقل نبلا لن تتمتع فيه ولا أبناؤها بمكانته الاجتماعية."*[1] لكن *مارسيل* لم يدرك

[1] « *Locut. Mariage de la main gauche, (...) anc. Mariage d'un noble avec une femme non noble au cours duquel l'époux tendait à l'épouse la main gauche, au lieu de la droite, pour marquer qu'il ne communiquait son rang ni à sa femme, ni à ses futurs enfants. Par ext., cette locution désigne aujourd'hui un concubinage.* » (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 2734)

المجاز في تلك العبارة واعتقد أن الأمر يتعلق بكون تلك المرأة عسراء، كما تصور عند سماعه لعبارة *conseiller général* أنها متزوجة بجنرال ذي هيبة ونفوذ وهو ما عبرّ عنه باستعماله صيغة *en grand uniforme* لوصفه.

أما الترجمة العربية، فكانت كالتالي:

*"-(...) أختي على علاقة **(عرفية) بمستشار عام** بالمحافظة. هذه الجملة بدت لي أولا مبهمة، فقد تخيلت فجأة أخته خارجة من البلدية متأبطة ذراع **موظف عال** يرتدي بزة رسمية، (...)"* (بانيول، 1997ب، ص 116)

جاءت الترجمة في مجملها أمينة للمعنى المقصود في خطاب *بوزيج*. ويُحسب للمترجم تفطنه لأهمية القوسين الدالين على البعد المحظور للمفهوم الأول، سواء في الأصل الفرنسي أو في الثقافة العربية المستقبلة، والاحتفاظ بهما، حيث يوحيان بأن الشخصية قد عبّرت عنه بصوت خافت. لكن الإبهام الذي يحيط بالجملة الفرنسية باستعمالها تعبيرا مجازيا لا يبرز في الترجمة العربية ذات الدلالة الواضحة، لذا فإن المترجم لم يقم بنقل التلاعب الذي أجراه *بانيول* على الصيغة عند وصفه لأخت *بوزيج* بالعسراء، لأن القارئ العربي لن يشعر بأثر هذا الإجراء على مستوى الشكل لغياب أي مشترك لفظي يسبقه ويُبرز اللبس الذي وقع فيه *مارسيل*. أما بالنسبة لكلمة *général*، فقد نجح نسبيا في نقل طريقة فهم الطفل الخاصة والمختلفة عن المعنى المقصود، فكانت ترجمته *"موظف عال"* منطقية إلى حد ما بإظهارها للتناقض الموجود مع *"مستشار عام"*، شكلا (*عام/عال*) ومضمونا، لاحتفاظها بالمجال المهني نفسه (موظف في الحالتين). فلو اختار كلمة *لواء* أو *جنرال*، لما برز الجانب الغامض الذي لم يدركه *مارسيل*، ولأعاقت الترجمة عملية الفهم عموما.

يُعتبر هذا النوع الخاص من تجليات اللهجة الفردية من أكثر الحالات التي تشكل صعوبة في الترجمة بين لغتين لا تنتميان لعائلة لسانية واحدة، حيث يتعذر إحداث الأثر نفسه أو نقل الصورة الأصلية لاختلاف بنيتيهما الشكلية والصوتية. ومن ثم فقد ضاع في المثال المتقدم ذكره جزء كبير من لهجة *مارسيل* الفردية بتفاصيلها الدقيقة وما تعكسه من عفوية طفولية تفهم الأمور ببساطة، نظرا لعدم قابلية ترجمة انفرادها المعجمي والشكلي في الفرنسية واضطرار المترجم لحذف بعض العناصر التي تميزها.

تطبع هذه الخصوصية المتمثلة في التلاعب بالألفاظ لهجة الكاتب الفردية أيضا، حيث تعكس تحكمه في دقائق اللغة الفرنسية وبراعته في استعمالها لتجسيد الصورة الذهنية الشخصية التي يتمثلها

عن بعض الكلمات والمفاهيم التي تشكل جزءا من الثقافة الشعبية الفرنسية، مما يتطلب من المترجم وعيا برؤية المجتمع الفرنسي الخاصة لبعض المواقف وإلماما بطريقته في التعبير عنها مجازا. ولتوضيح ذلك، نسوق المثال التالي الذي يصف فيه *بانيول* غباء حارس القصر الذي كانت عائلته على وشك العبور به بفضل مفتاح *بوزيج*، والتشبيه الذي استعمله لوصفه بنهله من الموروث الأدبي والثقافي الفرنسي:

« Il nous regarda d'un air sombre : je vis alors clairement une stupidité sans fond. Plus tard, au lycée, lorsque, pour la première fois, j'ai lu le mot de Baudelaire : ***« La bêtise au front de taureau »****, j'ai pensé à lui. Il ne lui manquait que* ***des cornes****. Mais j'espère,* ***pour l'honneur des femmes, qu'il avait dû en porter****. »* (Pagnol, 2004 b, pp. 186-187)

قد يحتار المترجم غير المطّلع على الثقافة الفرنسية وغير الملم بالعبارات العامية التي تستعمل الأساليب البيانية أمام فقرة كهذه، وقد يجد صعوبة في إدراك الرابط الضمني بين عبارة *بودلير* وتلميح الكاتب الذي يكرّم فيه المرأة، على طريقته الخاصة التي يمكن أن تصدم القارئ العربي. فثمة تلاعب ضمني بلفظ *corne*، حيث يشير الكاتب لعبارة *porter des cornes* والتي تستعمل مجازا لوصف رجل تعرض للخيانة الزوجية،[1] ونظرا لبغضه الشديد للحارس والصورة السلبية التي ترسخت في ذهنه عن معاملته السيئة، حاول التعبير عن ذلك ملمّحا إلى أنه شخص يستحق الخيانة بقوله *(...) j'espère qu'il avait dû en porter*، وقد يخدش هذا الموقف الذاتي للكاتب وارتباطه بذكرى مؤلمة[2] حياء القارئ العربي المحافظ الذي لا تتقبل خلفيته الدينية والثقافية الخيانة تحت أي ظرف كان وتحرّمها. ولا يتضح إن كان محمد *سيف* قد انتبه لهذا الرابط الضمني ولتلك الدلالات المجازية أم لا، فترجمته مبهمة بعض الشيء وتحتمل أكثر من قراءة، حيث قال:

"ونظر لنا نظرة قاتمة، رأيت فيها غباوة لا نهاية لها، وفيما بعد، بالمدرسة الثانوية، عندما قرأت للمرة الأولى كلمة بودلير ***"الحماقة على جبهة الثور"*** *فكرت فيه فلم يكن ينقصه سوى* ***القرنين****. ولكني* ***أتعفف عن تلويث شرف النساء اللاتي حملن بمثله****."* (بانيول، 1997ب، ص 156)

---

[1] *« Attribut prêté aux maris dont la femme est infidèle. Porter des cornes, avoir des cornes ; (...) (Pop.) »* (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, p. 1530)

[2] يرمز العنوان *"قصر أمي"* إلى هذه الحادثة، حيث أثار حارس القصر وكلبه الضخم الرعب في قلب والدة *مارسيل* المريضة، لدرجة إغمائها. وبعد أن كبر الكاتب وأصبح مخرجا سينمائيا، انتقم لها رمزيا (حيث توفيت في مقتبل العمر) بشرائه للقصر وتحويله لمقر تصوير أفلامه، وهو ما يذكره في نهاية الكتاب بصورة مؤثرة:

« C'est quand je le vis à travers la haie, au-dessus des platanes lointains, que je reconnus l'affreux château, celui de la peur, de la peur de ma mère. (...) Mais dans les bras d'un églantier, sous des grappes de roses blanches et de l'autre côté du temps, il y avait depuis des années une très jeune femme brune qui serrait toujours dans son cœur fragile les roses rouges du colonel. Elle entendait les cris du garde, et le souffle rauque du chien. Blême, tremblante, et pour jamais inconsolable, elle ne savait pas qu'elle était chez son fils. » (Pagnol, 2004 b, pp. 216-217)

تستوقفنا هذه الترجمة لاعتبارين. يتعلق الأول بترجمة العبارة المنسوبة لـ*بودلير* والتي لم تنقل المعنى الأصلي على وجه صحيح، وقد يؤثر ذلك على عملية الفهم عند إكمال القراءة والبحث عن العلاقة بينها وبين الاستعارة الموالية التي تستعمل *القرنين* كعنصر تشبيهي قريب. حيث توحي الجملة العربية بأن الغباء أو الحماقة ظاهرة وبيّنة على جبهة الثور، لكن *بودلير* لم يقل *la bêtise sur le front du taureau* بل *au front de taureau* أي المجسدة أو الممثلة في صورة جبهة الثور والموصوفة بها، حيث استعملها هنا كرمز من رموز الحماقة، كما تؤكده العبارة المضمرة *porter des cornes* والتي يرمز فيها قرنا الثور لحماقة الرجل المخدوع. فالصورتان تستعيران عضوين من أعضاء رأس الثور (الجبهة والقرنين) للدلالة على البلاهة والغباوة، لكن الترجمة لا تُبرز ذلك. أما الاعتبار الثاني والأهم، فهو غموض الجملة *"أتعفف عن تلويث شرف النساء اللاتي حملن بمثله"* والتي تحتمل تأويلين. فقد تكون ترجمة حرفية عشوائية إن صح القول تقابل *honneur* بـ*شرف* و *porter* بـ*حملن* دون أن تكون النتيجة النهائية واضحة المعنى، لكنها قد تكون أيضا محاولة للتحايل على جرأة التصور "البانيولي" للأمور، بتكييف الموقف تماما مع الإبقاء على جوهره ونقل نظرة الكاتب السلبية للحارس، عبر استخدام صورة عربية تمجد المرأة التي تنجب ابنا صالحا، حيث عادة ما يُعبَّر عن ذلك بقول *"رحم الله البطن التي حملته"*، وتبرّئها من حملها لشخص لا يعتبر سلوكه السيء مدعاة للفخر، فحاشا أن تنجب ابنا كهذا الحارس في غبائه وحماقته، وقسوته أيضا كما تُصوّره الأحداث الموالية للقصة.

ونميل إلى الاعتقاد أن محمد *سيف* حاول تكييف الموقف ليتماشى مع العرف العربي الذي لا يعبّر عن مسائل كهذه صراحة، لا سيما أنه اختار تلطيف المفهوم في موضع آخر يذكر فيه *بانيول* الكلمة التي تُطلق عادة على الزوج الذي وقع ضحية الخيانة الزوجية دون علمه، والتي سمعها لأول مرة عندما كان طفلا، حيث قال:

*« (...) et c'est à cette occasion que j'appris le mot '**cocu**'. »* (Pagnol, 2004 b, p. 211)

فاقترضها وشرحها باللجوء إلى صيغة تلطيفية تكيّف المعنى وتجعله أكثر قبولا بالنسبة للقارئ العربي:

*"(...) وأثناء حديثه هذا سمعت لأول مرة كلمة **(كوكو)**، ومعناها زوج مغفل بالفرنسية."* (بانيول، 1997ب، ص 176)

أيا كان دافع المترجم وراء خياره الترجمي (التكييف أو الحرفية)، فإن الخسارة حتمية في الحالتين، حيث لا تتضح العلاقة بين الصورتين الأصليتين والتلاعب اللفظي الذي أجراه *بانيول* على مستوى كلمة *corne*، ويضيع بذلك جانب مهم من لهجة الكاتب الفردية التي تطبع أسلوبه الأدبي المميز.

غير أن المترجم لم يغفل دائما عن ضرورة تعريف القارئ العربي بالخصوصيات الشكلية لبعض الكلمات الفرنسية التي تنبني عليها عملية الفهم، والتي يُكثر الكاتب من استعمالها، سواء بصورة موضوعية باعتبارها مشتركات لفظية أحيانا ولتشابه طريقة كتابتها، أم بصورة ذاتية تماما عندما يتلاعب على مستواها الصوتي وكما كان يتصورها في طفولته مثلا. فحرص محمد *سيف* في المثال التالي على شرح القرابة الإملائية بين الكلمتين الأصليتين ولم يكتف بنقل معناهما، حيث يشير *بانيول* إلى تهجئة السكان الخاطئة لكلمة رئيسة في عنوان كتاب أحد أهم أعيان منطقته قائلا:

« Je vois d'abord une très haute fontaine, sous les platanes du Cours, juste devant notre maison. C'est le monument que ses compatriotes élevèrent à notre abbé Barthélemy, considéré comme un homme de gauche, à cause du ***Voyage du jeune Anacharsis****. Peu de personnes l'avaient lu, et beaucoup disait, en toute bonne foi : « Le Jeune* ***Anarchiste****. » »*
(Pagnol, 2004 a, p. 27)

فالشبه الشكلي بين الكلمتين واضح، حتى وإن اختلف النطقان (*أناكارسيس/أنارشيست*)، لذا فقد لجأ المترجم إلى إرفاق ترجمته بملاحظة متضمنة شارحة بعد أن أبرز معناهما في العربية، لكي يستطيع القارئ العربي إدراك اللبس الذي وقع فيه عامة الناس، باستثناء فئة المثقفين، وتداولهم لكلمة ذات معنى مختلف تماما، حيث قال:

"وأول ما يحضرني منها في الذاكرة نافورة عالية جدا، تعلوها لبلبلات الأفنية، وكانت أمام بيتنا مباشرة، إنها النصب الذي أقامه مواطنو أوبان للأب بارثولومي، الذي كان يُنظر إليه كواحد من رجال اليسار، بسبب كتابه ***"رحلة ناسك شاب"****، وهو الكتاب الذي قرأه القليلون، وكان الكثيرون يطلقون عليه، بكل حسن نية:* ***"الشاب الفوضوي" [نظرا لبعض التشابه بين كلمة الناسك ANACHARSIS، وكلمة فوضوي ANARCHISTE بالفرنسية – المترجم]****"* (بانيول، 1997 أ، ص 26)

يُعتبر هذا المثال من الحالات التي تستوجب اللجوء إلى إضافات شارحة متضمنة أو هامشية، لارتباط الخصوصيات الشكلية الأصلية بالمعنى ولأنها تمثل أيضا جانبا أسلوبيا يميل الكاتب إلى استعماله ويعكس لهجته الفردية. ولكي تنجح ترجمة محمد *سيف* في نقل الفكرة بدقة، كان من الأفضل تبيان ماهية الكلمة الفرنسية الأولى واستعمال *"اسم الناسك"* وليس *"كلمة الناسك"* التي توحي بأن *Anacharsis*

هو المكافئ الفرنسي الشائع للناسك أو المتزهد، بينما هو اسم علم يشير إلى شخص معين، وهو الفيلسوف والحكيم السيتي *أناكارسيس*.[1]

كثيرا ما نلمس في الثلاثية ميل الكاتب إلى تطويع الكلمة الواحدة بإسناد أكثر من وظيفة نحوية أو دلالية إليها، مما يعكس مدى مرونة اللغة الفرنسية التي تسمح له بعرض مهاراته الأسلوبية المميزة للهجته الفردية. فنجده يُبرز في المثال التالي طريقته الخاصة في إجراء التلاعب اللفظي، على المستويات الدلالية والنحوية والشكلية والصوتية لكلمة *Rose*، وهو اسم خالته، حيث يقول:

*« La tante **Rose** était toute **rose**, vêtue de **rose** des pieds à la tête, (...) »* (Pagnol, 2004 a, p. 43)

أراد *بانيول* في هذه الجملة تسليط الضوء على كلمة *Rose* بإعادة استعمال اسم خالته الذي ذكره في جملة أخرى سبقتها، فلم يقل مثلا *...Ma tante était toute rose*، بل قصد تكرار اسمها لكي يشرح الصورة التي تمثلت في ذهنه (حيث يصف هنا لباس خالته العروس) عن الرابط بين الاسم ومعناه، وهو ما كان يفعله دوما عندما كان طفلا شغوفا بالكلمات التي "يتفحصها" بدقة فائقة.

لكن المترجم لم يلجأ هنا إلى أي إضافة شارحة، ولم يتوقف عند العلاقة بين الاسم ودلالته في الجملة الأصلية، بل قام بتكييف كلي للّون، حيث قال:

*"وكانت خالتي **روز** كلها **حمراء**. فقد كانت ترتدي **الأحمر** من قمة رأسها لأخمص قدميها، (...)"* (بانيول، 1997 أ، ص 38)

من الواضح أن وقع الجملة العربية يختلف تماما عن الأصل، ولا يشعر قارئ الترجمة بأي أثر فني حققه تلاعب الكاتب بكلمة *روز*. لكن الخسارة لم تطل الجانب الشكلي فحسب، بل تغير أيضا المعنى الأصلي جراء استعمال لون آخر ذي دلالات إيحائية مختلفة، مما يؤدي إلى إخفاق الترجمة في تحقيق الأمانة المطلوبة في عمل أدبي يصور ذكريات حقيقية لا يصح إخضاعها للتكييف والتغيير. كان من الممكن شرح الاسم في هذه الجملة تحديدا ووضعه بين قوسين على هذا النحو: *روز (والتي تعني وردة)*، فيتحقق نوع من التكافؤ على مستوى الجناس الأصلي في حال احتفظ المترجم باللون الوردي في بقية الجملة، وقد يفهم بعض القراء العرب العلاقة بين الاسم ومعناه دون الحاجة لشرحه حيث تُستعمل كلمة *روز* مقترضة في بعض اللهجات العامية للدلالة على اللون الوردي، لذا فإننا لا نرى ضرورة اللجوء إلى

[1] *« **Anacharsis**, philosophe de la Scythie, vint à Athènes vers 590 av ? J.-C., du temps de Solon, son ami, et fut rangé du nombre des sept sages. -Le Jeune Anacharsis (1788), dont l'abbé Barthélemy a raconté le fameux voyage, est le descendant supposé du sage. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 244)

التكافؤ هنا ولا نحبذ تعويض اللون الأصلي بالأحمر الذي أسفر استعماله عن ترجمة لا تنقل ملامح اللهجة الفردية لـ*مارسيل* الكاتب والطفل في آن واحد.

كما تبرز صعوبة نقل المجانسات اللفظية التي يميل الكاتب إلى التلاعب بها في المثال التالي، حيث أشار إلى عدم فهمه لجملة سمعها على لسان والد صديقته *إيزابيل* *Isabelle* الذي كان يلقي أبياتا شعرية، وتأثر بها:

« Tu as entendu ? »

Je fis un signe de la tête, en ouvrant les yeux tout grands, et Isabelle s'écria :

« Oui, père. Ca le faisait trembler.

*-C'est un grand **cygne** ! dit-il en regardant sa femme. Un grand **cygne** ! »*

*Je ne compris pas qu'il voulait dire « un grand **signe** » ; mais comme je venais d'en voir une escadre voguer sur les nénuphars, je crus qu'il me comparait à ces nobles volatiles. J'en fus charmé, mais surpris. »* (Pagnol, 1988, pp. 129-130)

ولتعذر إيجاد مشترك لفظي مكافئ في العربية، اضطر المترجم إلى التخلي عن هذا الأسلوب البياني و"التحايل" إن صح القول على المعنى بإجراء تغيير طفيف في وجهة النظر الأصلية، فقال:

"هل سمعت؟

وأشرت برأسي وأنا أحدق بعيني على اتساعهما، وصاحت إيزابيل:

–نعم يا أبي، لقد هزه هذا هزا عميقا.

*–إنه **بجعة** عظيمة ! قال وهو ينظر لزوجته. **بجعة** عظيمة !*

*ولم أفهم ما أراد قوله بعبارة "**بجعة** عظيمة"، ولكن بما أني كنت قد تخيلت سربا من البجع مندفعا على النيلوفر، فقد اعتقدت أنه يشبهني بهذه الطيور النبيلة. وأبهجني ذلك، ولكنه أدهشني."* (بانيول، 1997 ج، ص 121)

ارتأى المترجم أخذ السياق بعين الاعتبار بتسليط الضوء على غموض العبارة والتضحية بالجانب الشكلي، لأن شرح معناها الحقيقي عبر ترجمة كلمة *signe* بـ*علامة* أو *إشارة* لم يكن ليوضح في العربية الجناس الصوتي الذي أدى إلى اللبس بين الكلمتين الأصليتين، بل كان سيفاقم من غرابتها. مما يؤدي مرة أخرى إلى ضياع جزء مميز من لهجة *مارسيل* الفردية التي تعطي أهمية كبيرة لشكل الكلمات وصوتها والتي يحكمها منطق طفولي خاص.

ا-1-2-الكلمات المبتكرة والأخطاء الإملائية

تتجلى أحيانا لهجة *مارسيل* الفردية في الألفاظ والصيغ المبتكرة التي ينفرد عن غيره باستعمالها، حيث يتمثل بعض الألفاظ المتتابعة كلفظ واحد ويترجمها كتابة على شكل *كلمات أكورديونية* لإبراز طريقة تصوره لرسمها وإملائها. لعل هذا النوع من التعابير المستحدثة من أكثر تجليات اللهجة الفردية صعوبة للترجمة، إذ يشكل نقل الصيغ الفردية التي لا تمتثل للّغة المعيارية تحديا كبيرا بالنسبة للمترجم ويتطلب منه مهارات أسلوبية خاصة للتمكن من استحداث ألفاظ غريبة في اللغة الهدف تحدث الأثر نفسه. ترد مثلا في الجملة التالية كلمة أكورديونية استعملها *مارسيل* لتسهيل حفظ قاعدة الجمع الاستثنائية في الفرنسية، حيث قال:

« ...je triomphais de la règle de trois, j'appris (...) l'existence du lac Titicaca, puis Louis X le Hutin, ***hibouchougenou*** *et ces règles désolantes, qui gouvernent les participes passés. »* (Pagnol, 2004 a, p. 48)

نلاحظ في الترجمة العربية مدى صعوبة نقل التركيب المميز لهذه الصيغة التي تعكس جانبا مهما من لهجة المؤلف/الشخصية الفردية، حيث حذفها المترجم لتعذر تحقيق بنيتها المتصلة في العربية:

"... تمكنت فيهما من تعلم حساب النسبة والتناسب، وعرفت بوجود (...) بحيرة تيتيكاكا، ولويس العاشر "المشاكس"، والقواعد المكدرة؛ التي تحكم أسماء المفعول." (بانيول، 1997 أ، ص 42)

وعلى الرغم من أن غياب الكلمة-الجملة لا يؤثر كثيرا على عملية الفهم، حيث تؤدي العناصر المتبقية المعنى العام المرتبط بارتقاء مستوى *مارسيل* التعليمي، فإن انفراد الكلمة أو تميزها شكلا[1] لم يظهر في العربية وضاع جزء أساسي من لهجة *مارسيل* الفردية، حيث ارتأى محمد *سيف* حذفها لاستحالة الموازنة بين المعنى والمبنى في آن معا وتحقيق أثر صوتي/مرئي مكافئ يدل على مفهوم مشابه في العربية لقاعدة الجمع الاستثنائية. فكيف ينقل للقارئ العربي طريقة *مارسيل* الخاصة لحفظ الكلمات التي تخضع لجمع مختلف بتلخيصها ودمجها في بنية متصلة واحدة، دون أن يلجأ لأي تغيير أو تعليق شارح؟ رغم ذلك، نرى أنه من الأحرى الاحتفاظ بدلالة الصيغة وترجمتها بتوضيح معناها وعدم الاستغناء عنها تماما، لتعويض جزء من الخسارة الحتمية على مستوى الشكل.

[1] من المهم الإشارة هنا إلى أن الابتكار الذي نتحدث عنه يتعلق بالجانب الكتابي للصيغة وكيفية إلصاق الكلمات بعضها ببعض، لتجسيد النطق السريع غير المنقطع لمجموعة الكلمات الفرنسية المنتهية بـ*ou* والتي تشكل استثناء في قاعدة الجمع بحيث تنتهي بـ*x* وليس *s*.

تشكل ترجمة هذا المظهر الكتابي الخاص من لهجة *مارسيل* الفردية تحديا كبيرا عند تجسيد المؤلف للأخطاء الإملائية التي كان يقوم بها في صغره. حيث تعكس طريقته الاستثنائية في فهم بعض الكلمات والمفاهيم التي يستخدمها الكبار وتصوره الفريد لطريقة رسمها ولمعناها أيضا. ولتوضيح ذلك، نسوق المثال التالي الذي ينقل فيه الكاتب كيفية تمثله ذهنيا لبعض المفاهيم السياسية التي سمعها على لسان والده و*العم جول*، وحرصه على الاحتفاظ بإملائها الطفولي الخاطئ، حيث قال:

*« Mon père (…) parlait d'un certain **« Lagabèle »**, qui ruinait le peuple.*

*D'autres fois, l'oncle attaquait des gens qui s'appelaient **« les radicots »**. Il y avait un M.Comble, qui était un **radicot**, et sur lequel il était difficile de se faire une opinion : mon père disait que ce **radicot** était un grand honnête homme, (…) l'oncle (…) ajoutait que ce Comble était le chef d'une bande de malfaiteurs, qui s'appelaient **« les framassons »**.*

*Mon père parlait aussitôt d'une autre bande, qui s'appelait **« les jézuites »** ; c'étaient d'horribles **« tartruffes »**, (…) »* (Pagnol, 2004 a, p. 114)

يتجلى في هذه الفقرة التفسير الشخصي لبعض الألفاظ والمفاهيم وطريقة *مارسيل* الخاصة في تحويلها عن معناها وعن إملائها ونطقها، حيث قام بتشخيص ضريبة الملح التي تسمى *La gabelle*[1] معتقدا أنها اسم علم يطلق على شخص بعينه وأنها تُكتب بشكل متصل *Lagabèle*. لكن المترجم قام بحذف الجملة كليا، ولا نجد أثرا لهذا التصور الطفولي المميز للهجة *مارسيل* الفردية، فيما حاول ترجمة الكلمات الأخرى بنقل معناها على هذا النحو:

*"وكان العم، أحيانا، يهاجم الناس المدعوين **"بالراديكاليين"**. وكان يوجد في تلك الحقبة رجل يدعى السيد "كومبل" وكان **راديكاليا**، وكان من الصعب عليه تكوين رأي. فكان أبي يقول إن هذا **الراديكالي** رجل شديد الأمانة، (…) مضيفا [العم] أن هذا ال"كومبل" زعيم عصابة من المخربين، يدعون **بالمحفل الماسوني**.*

*وكان أبي يعقب على ذلك بالحديث عن عصابة أخرى، تدعى **بـ"اليسوعيين"** أعضاؤها نماذج من **تارتوف** موليير، (…)"* (بانيول، 1997 أ، ص 99)

[1] *« **gabelle** (…) impôt indirect sur le sel (sous l'Ancien Régime, en France). »* (Le Robert illustré, 2017, p. 809)

نلاحظ أن الملامح العامة للهجة *مارسيل* الفردية المجسدة في الإملاء الخاص غير المعياري لتلك الكلمات قد ضاعت وبشكل كبير في الترجمة العربية. فلا يفهم القارئ العربي اللبس الذي وقع فيه الكاتب عندما كان صغيرا، باعتقاده أن كلمة *les radicaux* التي تصورها بكتابة مختلفة *radicots* تستعمل في الجمع والمفرد على حد سواء، لأنه تعرف عليها لأول مرة عن طريق السمع، لا القراءة التي كانت ستسمح له بإدراك أنها صيغة الجمع لكلمة *radical*. لكن المترجم ميز بشكل واضح بين الاستعمالين فاحترم معايير الصحة النحوية في العربية، مما أدى إلى غياب جزء مميز يحدد لهجة *مارسيل* الفردية المبنية هنا على الأخطاء والخروج عن قواعد السلامة اللغوية. ولا تعوض خياراته اللاحقة هذه الخسارة الناجمة عن الحذف والتصويب، بل تبتعد أكثر عن الأسلوب الأصلي القائم على تحوير صورة الكلمات لتحقيق غرض معين. فكتابته الخاطئة لكلمة *francs-maçons* (*framassons*) ترمز للكنة *العم جول* المميزة، أي إنها تحمل بعدا اجتماعيا بإبرازها لنطق محلي يشترك في استعماله بعض سكان الجنوب الفرنسي. غير أن التحول الشكلي في هذه الكلمة وفي كلمة *jézuites* عوض *jésuites* لا يظهر في الترجمة العربية التي اكتفت بنقل معناهما، فيما لم تنجح في نقل الخطأ في شكل كلمة *tartruffes* ولا في ترجمة معناها حسب سياق الجملة، حيث استُعملت كلمة *tartufe* أو *tartuffe* كاستعارة مجردة للدلالة في المستوى العامي على النفاق والرياء، وليس في صورتها الأصلية كشخصية من شخصيات *موليير* المسرحية، حتى وإن كانت مستمدة منها.[1] وقد كان من الممكن اغتنام هذه الفرصة باعتبار الكلمة اسم علم ونقل الخطأ دون تغيير باستعمال *تارتروف* مثلا وإرفاق ذلك بتعليق شارح أو ملاحظة هامشية توضح سياق استعمالها.

من المؤسف إذن أن يتم إهمال هذا المظهر المميز من لهجة *مارسيل* الفردية، حيث صرّح الكاتب بأن دلالة تلك الكلمات لم تكن تعني له شيئا أو تهمه في حد ذاتها، بقدر ما كان يهمه إيقاعها وصوتها الرنان. فعبّر عن شغفه الكبير وتعلقه بالكلمات وشكلها قائلا:

« D'ailleurs, ce qu'ils disaient ne m'intéressait pas.

Ce que j'écoutais, ce que je guettais, c'était les mots : car j'avais la passion des mots ; en secret, sur un petit carnet, j'en faisais une collection, comme d'autres font pour les timbres. » (Pagnol, 2004 a, p. 115)

يقودنا هذا إلى الإقرار بصعوبة، إن لم نقل استحالة تحقيق الأثر الجمالي نفسه في الترجمة العربية، وإحداث وقع الكلمات الأصلية عند القارئ العربي. فترجمة المعنى غير مهمة هنا لأنها تستعمل بطبيعة

[1] « ***tartuffe*** *(…) (du n. du personnage de Molière). 1. Faux dévot. 2. Personne hypocrite.* » (Le Robert illustré, 2017, p. 1894)

الحال بنية لغوية خاصة تحقق صوتا مختلفا، أما نقحرة هذا الكم من الكلمات واقتراضها دون تغيير فلا تخلو بدورها من المجازفة خصوصا إذا تم إرفاقها بترجمة شارحة تثقل النص النهائي وتعوق القراءة متى كثر استعمالها كما بيّناه من قبل. ولعل المترجم كان على وعي تام بذلك، حيث قام في المثال التالي بترجمة معنى الكلمات التي كان *مارسيل* متعلقا بها ولم ينقل إلا كلمة واحدة كان يفضلها ويحبها بشكل خاص:

*« J'adorais **grenade**, **fumée**, **bourru**, **vermoulu** et surtout **manivelle** : et je me les répétais souvent, quand j'étais seul, pour le plaisir de les entendre.*

*Or, dans le discours de l'oncle, il y en avait de tout nouveaux, et qui étaient délicieux : **damasquiné**, **florilège**, **filigrane**, ou grandioses : **archiépiscopal**, **plénipotentiaire**. »* (Pagnol, 2004 a, p. 115)

*"كنت أحب الكلمات التي على شاكلة **قنبلة**، **دخان**، **فظ**، **منخور**، وقبل كل شيء كلمة **مانيفلا (ذراع الآلة)**. وكنت غالبا ما أردد هذه الكلمات لنفسي، عندما أكون وحدي، لمتعة أن أستمع إليها.*

*وكان في حديث العم جول، كلمات جديدة على سمعي للغاية، ولطيفة مثل، **مدمشق (أي مرصع)**، **منتقى**، أو الكلمات المعظمة مثل **أسقفي**، و**مفوض**."* (بانيول، 1997 أ، ص 100)

وباستثناء كلمة *مانيفلا* المقترضة وكلمة *مدمشق* القريبة بعض الشيء من ناحية الشكل من الأصل الفرنسي، لا تُحدث الكلمات الأخرى الأثر نفسه لأن وقعها الصوتي مختلف تماما ولأنها بكل بساطة ليست الكلمات ذاتها التي خصها الكاتب بالذكر واختارها دون سواها من المرادفات. ولمّا كان الكاتب يهتم بشكل أكبر بالجانبين الشكلي والصوتي للكلمات، فقد كان من الممكن اللجوء في هذه الحالة إلى التكييف بتعريبها وانتقاء الكلمات التي تشبهها من حيث المبنى. لكن *مارسيل* لم يكن يكتفي في الواقع بالتأمل في شكلها، بل كان يحرص أيضا على فهم معناها ليربط بينهما، كما عبّر عنه في قوله:

« C'est là que j'ai compris que les mots qui ont un son noble contiennent toujours de belles images. » (Pagnol, 2004 a, p. 115)

فكيف تنجح الترجمة في نقل صوت الكلمة "النبيل" بما يحمله من دلالات "جميلة"، على حد قوله، دون فرض هذا التقدير الذاتي على القارئ العربي الذي قد لا يرى وجه الجمال فيها، سواء أكانت مقترضة أم معرّبة؟ تندرج هذه الصعوبة ضمن مشكلة التلقي بشكل عام واختلاف الأذواق بين اللغات، فما تعتبره الفرنسية جميلا ورنانا لا يعد كذلك بالضرورة في العربية، والعكس صحيح. والأمر سيان بالنسبة للكلمات التي كان يعتبرها الكاتب "لذيذة" أو "فخمة" أو حتى "مخيفة" ككلمة *anticonstitutionnellement* التي تمكنّ بصعوبة من حفظها: *« ce n'est qu'au bout de plusieurs jours que je pus maîtriser ce*

monstre »، والتي لا يُعتبر مكافئها العربي *لادستوري* (بانيول، 1997 أ، ص 100) (والأصح *لادستوريا*) مخيفا بالضرورة لـ"صغر حجمه" ولأنه لا يمثل حالة لغوية استثنائية مقارنة بالكلمة الأصلية التي تعتبر الأطول في اللغة الفرنسية. فلا مفر من حدوث خسارة هنا، ولا يمكن أن يتعرف القارئ العربي بشكل جيد على هذا النوع المميز من تجليات اللهجة الفردية المكتوبة.

حرص الكاتب على تجسيد لهجته الفردية الطفولية التي تقوم بالأخطاء الإملائية والأسلوبية عند نقله لإحدى الرسائل التي كتبها لوالديه، حيث أخبرهما بأنه لن يعود معهما إلى المدينة مفضلا البقاء في الريف. وسنورد فيما يلي بعض الجمل التي تبرز فيها هذه الأخطاء:

« (...) Maintenant, j'ai trouvé ma vocation. C'est : ***hermitte****.*

(...)

Pour mes études, maintenant, c'est trop tard, parce que j'y ai ***Renoncé****.*

*(...) Moi, mon bonheur, c'est l'****Avanture****. (...) Ne vous* ***affollez*** *pas.*

(...) Une personne (...) va (...) me tenir compagnie pendant les ***tempettes****.*

(...) pour se faire ***hermitte****, il faut du* ***Courage****, et moi j'en ai.*

(...) Embrassez-le bien fort pour son ***Frère Aîné****.*

(...)

Marcel,

*l'****Hermitte*** *des* ***Collines****. »* (Pagnol, 2004 b, pp. 74-75)

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن *مارسيل* كان يميل إلى استعمال الصوامت المزدوجة (*hermitte* عوض *ermite*، *affollez* عوض *affolez*، و*tempettes* عوض *tempêtes*)، وإلى استعمال حرف البداية الكبير في غير محله لإبراز بعض الكلمات وتسليط الضوء عليها (*Avanture* التي تعتبر في الوقت نفسه خطأ إملائيا، *Renoncé*، *Courage*...). لكن الترجمة العربية لم تنقل هذه الأخطاء، بل استعملت عموما أسلوبا عربيا فصيحا لا يعكس لهجة طفل صغير في أولى سنوات تعليمه، حيث جاءت كالتالي:

"(...) لقد التقيت بقدري؛ وهو: التنسّك.

(...)

بالنسبة لدراستي، فقد سبق السيف العزل، الآن، لأنني صرفت النظر عنها.

(...) أنا لا أجد سعادتي إلا في المغامرة، (...) فلا ترتعبا علي.

(...) ثمة شخص (...) يصحبني أثناء العواصف.

(...) فمن أجل أن يكون الإنسان ناسكا، لابد له من الشجاعة. وأنا لدي هذه الشجاعة. (...)

(...) قبلوه لي كثيرا، نيابة عن أخيه البكر. (...)

(...)

مارسيل – راهب التلال." (بانيول، 1997ب، ص 64–65)

ولكي تنجح الترجمة في رسم الملامح العامة للهجة *مارسيل* الفردية، نرى أن اللجوء إلى تقنية التعويض مناسب هنا، فيتم كتابة بعض الكلمات بإملاء غير صحيح، أو القيام ببعض الأخطاء النحوية البسيطة، أو ضبط شكل الكلمات التي استعملت حرف البداية الكبير أو وضعها بين هلالين مزدوجين مثلا لعزلها وإبرازها، والاقتراب ولو قليلا من الأسلوب الأصلي للرسالة.

هذا ما قام به المترجم عند محاولته نقل طريقة *مارسيل* الخاطئة لكتابة ونطق إحدى الكلمات الفرنسية التي أشار إليها في قوله:

« (...) je savais qu'il y avait déjà eu un Socrate, (...) qui avait fini par se suicider en buvant une tisane de ***ciguë*** *(que je prononçais* ***« sigue »****). »* (Pagnol, 1988, p. 213)

فغيّر المترجم بشكل بارع نوع الخطأ وفق طبيعة الكلمة العربية وتمكن من إحداث أثر صوتي مكافئ يعكس البعد الطفولي المميز للهجة *مارسيل* الفردية، حيث قال:

"(...) فأنا أعرف أنه يوجد أحد بهذا الاسم، (...) انتهى بأن انتحر بشرب سم ***الشوكران*** *(الذي كنت أنطق اسمه "****سوكران****")."* (بانيول، 1997 ج، ص 199)

فنجح في إعطاء فكرة وفية عن الخطأ الأصلي دون فرض الصيغة الفرنسية والمساس بخصوصية اللغة العربية، حيث غالبا ما يجد الأطفال صعوبة في نطق بعض الحروف العربية الساكنة. لذا نعتقد أن استبداله حرف السين بالشين في المكافئ العربي قرار صائب، بما أنه يوحي بشكل عام بالجانب الطفولي من لهجة *مارسيل* الفردية، حتى وإن كانت طبيعة النطق الخاطئ مختلفة.

I-1-3-السخرية والتهكم

تتميز لهجة *بانيول* الفردية الأدبية باستعمال وفير للصور البيانية التي يوظفها أحيانا بنبرة ساخرة، وتتطلب من المترجم فطنة لإدراك دلالتها العكسية ودورها في عملية الفهم. ومن الأمثلة على ذلك، وصفه الدقيق لصرامة الحارس الذي التقى به أفراد العائلة، حيث عبّر عن عملية التفتيش الطويلة التي ألزمهم فيها بفتح أمتعتهم لتفحصها وأسلوبه الفظ في تعامله معهم، ليصل إلى أكثر اللوازم التي أثارت اهتمامه وأيقظت شخصيته القاسية، وهي بندقية جوزيف التي يستعملها للصيد:

« Il examina ensuite le linge, les couvertures, avec la sévérité d'un douanier espagnol.

« Et maintenant, dit-il, le fusil ! »

Il le ***gardait pour la bonne bouche*** *; tout en ouvrant l'étui disloqué, il demanda :*

« Il est chargé ?

-Non, dit mon père.

-C'est heureux pour vous. » (Pagnol, 2004 b, p. 186)

حيث تستعمل العبارة، في معناها الأصلي والحقيقي، للدلالة على طريقة في الأكل يتم فيها تناول الجزء الأفضل من الطعام في آخر الوجبة؛ أما مجازا، فتُستعمل للتعبير عن الاحتفاظ بكل ما هو أجمل وأحسن، أو بشكل ساخر، التمهل وترك الأمور المكروهة، في جميع المجالات ومختلف المواقف، للنهاية،[1] كما يوحي به *بانيول* في هذا المثال. لكن المفارقة بين دلالتها الإيجابية ظاهرا والموقف السلبي ضمنيا، والتي تشكل جانبا مميزا من لهجة الكاتب الفردية، لم تظهر في العربية لأن المترجم حذفها ببساطة، فجاءت ترجمته كالتالي:

"وتفحص بعد ذلك المفروشات، والأغطية، بقسوة جمركي إسباني.

-الآن، قال، البندقية؟

-لا، قال أبي.

-هذا من صالحك." (بانيول، 1997ب، ص 155-156)

[1] *« Garder quelque chose pour la bonne bouche, réserver pour la fin quelque chose de très bon ; ou, par iron., après avoir fait plusieurs tours à quelqu'un, lui en faire un dernier pire que les autres. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 891)

فلم يتكبد المترجم عناء البحث عن مكافئ عربي للعبارة ولا حتى ترجمتها حرفيا على الطريقة البرمانية، ومن ثم، فإنه لم ينقل براعة *بانيول* في استعمال اللغة وتطويعها لتحقيق أغراض أسلوبية محددة، كما أحدث خللا واضحا في حوار الشخصيتين اللامنطقي وغير المنسجم.

I-2-صيغ التعجب في لهجة *جوزيف Joseph*

يعتبر *جوزيف* والد مارسيل من أكثر شخصيات الثلاثية استعمالا لصيغ التعجب التي تعكس ردوده المتحمسة وطبعه الجنوبي. ولئن كان يميل إلى تكرار نوع محدد منها يسهل نقله إلى العربية، فإن لهجته لا تخلو من بعض الصيغ المبنية على محاكيات صوتية فرنسية محضة، لا يوجد ما يقابلها في العربية من الناحية الشكلية، ولا تحقق البدائل التي تحمل معنى مكافئا الأثر الصوتي نفسه. فنجده يعلّق في الحوار التالي الذي دار بينه وبين زوجته وأختها حول زوج الأخيرة المستقبلي على استيائها من تقدمه في السن، باستعمال الكثير من صيغ التعجب للتعبير عن عدم اتفاقه معها وحث أختها *روز* على الارتباط به، حيث يقول:

*«-**Allons donc !**[1] dit mon père, j'aurai trente ans à la fin de l'année, et je me considère comme un homme encore jeune. Trene-sept ans, c'est la force de l'âge ! Et puis, Rose n'a pas dix-huit ans !*

(...)

-Qu'est-ce qu'il fait, à la préfecture ?

-Il est sous-chef de bureau. Il gagne deux cent vingt francs par mois.

*-**Hé hé !**[2] dit mon père.*

-Et il a de petites rentes qui lui viennent de sa famille.

*-**Ho ho !**[3] dit mon père.*

-Il m'a dit que nous pouvions compter sur trois cent cinquante francs par mois. »

J'entendis un long sifflement, puis mon père ajouta :

*« **Eh bien**[4], ma chère Rose, je vous félicite ! (...) »* (Pagnol, 2004 a, pp. 42-43)

---

[1] *« **Allons donc !** loc. interjective, marque la surprise, l'incrédulité, l'impatience (...) »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 188)

[2] *« **Hé !** interjection Étymologie : xi^e^ siècle, e. Onomatopée. (...) Fam. Répété, pour marquer une sorte d'adhésion gourmande, de complicité, parfois railleuse ou ironique. »* (Dictionnaire de l'Académie française [en ligne] 9ème édition, s.d.)

[3] *« **Ho !** interjection Étymologie : xiii^e^ siècle, au sens de « halte ! ». Onomatopée. (...) Souvent redoublé, s'emploie (...) pour exprimer l'étonnement, l'indignation. »* (Ibid.)

[4] *« **Eh !** Employé seul ou utilisé pour former des locutions interjectives. (...) Exprime la surprise, parfois aussi l'admiration ou l'indignation. (...) Renforce une assertion, une réponse (...) »* (Ibid.)

حرص المترجم على الحفاظ على الجانب الصوتي لهذه الصيغ كلما أمكن، ورغم تعذر ذلك أحيانا خاصة بالنسبة للتعابير المكونة من كلمتين، فإنه نجح في نقل الملامح العامة للهجة جوزيف الفردية، ويتعرف القارئ العربي بسهولة على ميله الخاص لاستعمال صيغ التعجب بغرض تقوية كلامه. حيث جاءت الترجمة كالتالي:

*"-**<u>على مهلك قليلا !</u>** قال أبي، أنا نفسي سأتم الثلاثين في نهاية العام، وأعتقد أنني ما زلت شابا. إن السابعة والثلاثين هي أوج العمر ! كما أن روز ليست في الثامنة عشر.*

(...)

-وما هو عمله بالمحافظة؟

-نائب رئيس مكتب. ومرتبه مائتان وعشرون فرنكا بالشهر.

*-**<u>هي هيه !</u>** قال أبي.*

-كما أن له عائدا بسيطا يأتيه من عائلته علاوة على ذلك.

*-**<u>هوه هوه !</u>** قال أبي.*

-لقد قال لي: إننا يمكننا اعتبار دخله حوالي ثلاثمائة وخمسين فرنكا بالشهر. وسمعت صفيرا طويلا. أضاف بعده أبي:

*-**<u>حسنا</u>** يا عزيزتي روز، أنا أهنئك ! (...)"* (بانيول، 1997 أ، ص 37-38)

نلاحظ أن النقل الصوتي ممكن عند التعامل مع صيغ عامة *universelles* تشترك في استعمالها كثير من اللغات، مع اختلاف طفيف في عدد حروفها وطريقة نطقها، أي عبر تحقيق ما يسمى *بالجناس الصوتي المصحوب بخلل في الكتابة* كما أشرنا إليه سابقا. وعليه فقد استطاع المترجم نقل *hé hé !* و *ho ho !* بما يقابلهما في العربية العامية، وهو ما يتناسب مع السجل اللغوي الدارج المستعمل في الحوار الأصلي. لكن ترجمة العبارتين التعجبيتين *Allons donc !* و *eh bien !* تمثل تحديا خاصا، ذلك أن دلالتهما التعجبية غير مرتبطة ببنيتهما الصوتية كما هو الأمر بالنسبة للصيغ التي تعتبر في الأساس محاكيات صوتية. وعلى الرغم من أن المكافئين العربيين *"على مهلك قليلا"* و*"حسنا"* مناسبان من حيث الدلالة ويؤديان المعنى الذي تحمله الصيغتان الأصليتان، فإنهما لا يعكسان بعدهما التعجبي بشكل واضح، مما يحول دون نقل لهجة جوزيف الفردية كاملة دون فقدان ما يميزها من استعمال وفير لصيغ

التعجب. ونعتقد أنه من الممكن إجراء تعويض نوعي في هذه الحالة لإبراز الملامح العامة للهجة *جوزيف* الفردية، حيث يمكن اللجوء إلى بدائل عامية تنسجم مع المكافئات الصوتية الأخرى ومع بعض خيارات المترجم المستقاة من اللهجة المصرية في مواضع أخرى، فيتم استعمال *"طيب"* مثلا عوض *"حسنا"* لنقل عبارة *eh bien !*.

على الرغم من ذلك، يصعب تحقيق البعد الشفهي المصاحب لصيغ التعجب التي تستند إلى محاكيات صوتية والإبقاء على بنيتها الشكلية ونطقها دون تغيير، كما في المثال التالي الذي يخاطب فيه *جوزيف* طفليه:

« Le lendemain, qui était un jeudi, mon père nous dit :

« Allez ***ouste !*** *Levez-vous : nous allons chez la tante Rose et je vous promets une belle surprise !*

-Moi, dis-je, ta surprise, je la sais déjà…

*-**Ho ho !** dit-il. Et que sais-tu ? »* (Pagnol, 2004 a, p. 51)

نلاحظ في هذا المثال ورود صيغة *ho ho !* مجددا على لسان *جوزيف*، واستعماله صيغة تعجب ومحاكية صوتية تنتمي للمستوى العامي، وهي *ouste !*،[1] وقد قام *محمد سيف* هذه المرة بنقحرة الأولى واقتراضها دون تغيير، محققا جناسا صوتيا تاما، حيث قال:

*"-**هيا أسرعوا !** انهضوا، فسنذهب إلى الخالة روز وستجدون بانتظاركم هناك مفاجأة جميلة !*

-أنا، قلت، أعرف مفاجأتك…

*-**هو هو !** قال، ما الذي تعرفه؟"* (بانيول، 1997 أ، ص 45)

أما الصيغة الثانية، فمن الصعب نقلها إلى العربية التي لا تستعمل ما يعادلها شكلا وصوتا مقارنة مع لغات أخرى كالإنجليزية مثلا، وغالبا ما يتم ترجمتها بالمكافئ الذي اختاره *محمد سيف*، *"هيا أسرع أو أسرعوا..."*. من المهم إذن الانتباه إلى البعد الشفهي العامي لهذا النوع من الصيغ، والحرص على تحقيقه خصوصا عند تعذر نقله صوتيا، لكي يتضح جزء من ملامح اللهجة الفردية *لجوزيف*، وقد تكون ترجمة *كـ"يلاّ، بُسرعة"* التي يستعملها ويفهمها القراء في كثير من البلدان العربية، ملائمة من حيث إنها تعكس الجانب العامي العفوي لردود الشخصية، وتتماشى مع بعض خيارات المترجم التي تنهل من الموروث العامي والشعبي المصري أحيانا. حيث لجأ *محمد سيف* فعلا إلى تقنية التعويض عند تعذر

[1] *« **ouste** ou **oust** interj. (onomatopée) fam. Interjection pour chasser ou presser qqn. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 1406)

إيجاد مكافئ عربي ينقل شكل صيغة التعجب وبعدها العامي في الوقت نفسه، كما في المثال التالي الذي يردّ فيه *جوزيف* على تاجر السقط الذي كان يحاول تبرير غلاء ثمن إحدى القطع:

«- C'est cher, mais c'est beau, dit le brocanteur. La commode est d'époque ! »

(...)

*« **Je le crois volontiers**, dit mon père. Elle est certainement d'une époque, mais pas de la nôtre ! »*

(...)

« Vous aimez tellement le moderne ?

*-**Ma foi**, dit mon père, je n'achète pas ça pour un musée. C'est pour m'en servir. »* (Pagnol, 2004 a, p. 62)

فجاءت الترجمة كما يلي:

"-كثير، لكن الأثاث جميل، قال تاجر العاديات، كما أن الدولاب له تاريخ. (...)

*-**على عيني وعلى راسي**، له تاريخ بالطبع، لأنه قديم !*

(...)

-هل أنت ممن يحبون الأثاث الحديث؟

*-**في اعتقادي**، قال أبي، إنني لا أشتري هذا لمتحف، بل من أجل استعماله."* (بانيول، 1997 أ، ص 54)

اختار المترجم تعويض الخسارة الناجمة عن عدم تحقيق الأثرين التعجبي والعامي لصيغة *ma foi* ![1]! في موضع آخر، أي اللجوء إلى تقنية *التعويض موضعا compensation in place* التي يقترحها *هيرفي وهيغينز*، حيث قام باستعمال عبارة عامية لترجمة جملة إثبات غير تعجبية *Je le crois volontiers* لنقل جانب من لهجة *جوزيف* الفردية، وبالتالي تحقيق التكافؤ الوظيفي. فعبارة *على عيني وعلى راسي* تلبي في نظرنا الوظيفة الشفهية الملموسة في طريقة كلام الشخصية وتسد الثغرة التي نتجت عن افتقار البديل العربي *"في اعتقادي"* لقيمة الصيغة الأصلية الصوتية وعدم انتمائه للسجل اللغوي نفسه.

[1] *« Sur ma foi, par ma foi, ou simpl. ma foi ! Façons de parler familières pour « je le jure sur ma foi, par ma foi », employées souvent abusivement dans la conversation. »* (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, p. 2540)

يميل *جوزيف* بشكل عام إلى استعمال صيغتي *ho ho !* و *hé hé* بشكل مكثف وفي سياقات مختلفة، وقد قام المترجم بنقلها في كل مرة، مما يسمح بتحديد مظهر مميز من مظاهر لهجته الفردية. حيث تعكس صيغ التعجب التي يلجأ إليها شخصيته المرحة والمتمردة، كما تجسد دفء سكان الجنوب الفرنسي المعهود. ونورد فيما يلي بعض المواقف التي استعمل فيها *جوزيف* هذه الصيغة مرفقة بترجمتها إلى العربية:

« -***Ho ho !*** *dit mon père, c'est trop cher !* » (Pagnol, 2004 a, p. 62)

"-***هوه هوه !*** *قال أبي، هذا كثير جدا !*" (بانيول، 1997 أ، ص 54)

« -***Ho ho !*** *dit mon père charmé, il y a un ruisseau ?* » (Pagnol, 2004 a, p. 90)

"-***هو هوه !*** *قال أبي مستظرفا، وهل يوجد به مجرى؟*" (بانيول، 1997 أ، ص 80)

« -***Hé hé****, dit mon père, tu vas donc mentir à ton frère ?* » (Pagnol, 2004 a, p. 160)

"-***هي هيه***، *ستكذب على أخيك إذن؟*" (بانيول، 1997 أ، ص 141)

« -***Ho ho !****... dit-il, surpris. Je ne sais pas si ce geste ne paraîtra pas… trop familier…* » (Pagnol, 2004 b, p. 131)

"-***أو هو !*** *قال أبي، مندهشا. لا أدري إن كان هذا التصرف ذا طابع... عائلي جدا..."* (بانيول، 1997ب، ص 111)

نلاحظ أن الترجمة العربية قد احتفظت عموما بمظاهر الشفهية نفسها والبعد التعجبي ذاته، سواء عبر النقل أو التعويض أو التكافؤ الوظيفي، فنجحت في نقل الملامح العامة للهجة *جوزيف* الفردية التي تستعمل صيغ تعجب محددة بشكل مكثف، لدرجة تقليد *مارسيل* له في بعض المواضع من الثلاثية واقتراضه لصيغة *ho ho !* بصورة كاريكاتورية.

I-3-لكنة *العم جول* *L'oncle Jules*

يعتبر *العم جول*، زوج خالة *مارسيل*، من أكثر الشخصيات تمثيلا للأداء اللغوي المميز الذي تعكسه لكنته المحلية الخاصة. فبحكم انحداره من إحدى المناطق الجنوبية، *روسيون le Roussillon* التي تستعمل اللغة القتالونية، احتفظ بنطق يطبع تلك اللكنة ويميزها عن باقي اللكنات الجنوبية. حيث كان لا يلثغ بالراء ويفتخر بذلك، أي إن هذا النطق يشكل مظهرا من مظاهر لهجته الفردية بما أنه متمسك به عن قصد، كما يُعتبر متغيرا لغويا مشتركا بين سكان منطقته ويمثل جانبا من لهجتهم الاجتماعية.

وقد حرص *بانيول* على تجسيد لكنة *العم جول* كتابة لإبراز غرابتها، كما يوضحه في المقطع التالي حيث يصف طريقة كلامه التي لم يغيرها حتى بعد مغادرته لمسقط رأسه، ونظرة الكاتب الخاصة لكيفية نطقه المبالغ فيها لحرف الراء:

« (...) il était resté fièrement Catalan, et sa langue roulait les r comme un ruisseau roule les graviers.

Je l'imitais, pour faire rire mon frère Paul. Nous pensions en effet que l'accent provençal était le seul accent français véritable, puisque c'était celui de notre père, examinateur au certificat d'études, et que les r de l'oncle Jules n'étaient que le signe extérieur d'une infirmité cachée. » (Pagnol, 2004 a, p. 44)

وعند التمعن في ترجمة محمد *سيف* للفقرة، لن نتفاجأ لاحقا بغياب أثر هذه اللكنة في العربية، ليس بسبب صعوبة، إن لم نقل استحالة ذلك فحسب، بل أيضا لما نستشف من قصور في تحديد الظاهرة اللسانية وعدم تمييز مختلف اللكنات المحلية الفرنسية في ترجمة المقطع المذكور؛ فلا يفهم القارئ العربي وجه الغرابة في نطق حرف الراء عند *العم جول*، ولا تحضرّه الترجمة جيدا لطبيعة لكنته بحيث تعوّض شيئا من الخسارة التي تحدث عند تعذر نقلها، حيث قال:

"(...) ظل معتدا بأصله القطالوني، وكان لسانه يجري على حروف الراء كما يجري جدول الماء على الحصى.

كنت أقلد كلامه، لكي أضحك أخي بول، وكنا نعتقد فعلا أن اللكنة الريفية هي اللكنة الفرنسية الوحيدة السليمة، بما أنها كانت لكنة أبينا، عضو لجنة امتحانات الشهادة العامة، وأن حروف الراء التي ينطق بها العم جول ليست إلا عبارة عن عاهة خفية." (بانيول، 1997 أ، ص 39)

فلم يشرح الخاصية التي تحقق صوت الراء الأسلي بخروجه من طرف اللسان، ولم يُبرز الفرق الذي أشار إليه الكاتب بين هذا النوع الخاص من اللكنات واللكنة البروفنسية، حيث لم يحددها واكتفى بوصفها *بالريفية*. لكن منطقة *بروفنس* لا تُعد المنطقة الريفية الوحيدة في فرنسا بطبيعة الحال، ولم يقارن الكاتب بين اللكنة القتالونية وسائر اللكنات الريفية، بل قال صراحة إن المرجع الذي يقدّر به صحة اللغة من عدمها هو لكنة أبيه البروفنسية دون غيرها. وكل ما نجح المترجم في تحقيقه لاحقا، إبرازه لنظرة *مارسيل* السلبية لهذا النوع من اللكنات، دون أن يفهم القارئ طبيعتها اللسانية الخاصة، حيث شبه الكاتب الصوت الصادر عن هذا النطق الأسلي لحرف الراء بصوت ناقوس الخشب المزعج في قوله:

« (...) il parlait d'une voix forte, et roulait les r comme une crécelle. » (Pagnol, 2004 a, p. 94)

حيث حاول نقل الجانب الصاخب غير الجميل، حسب *مارسيل*، لهذا الصوت باستعماله فعلا يحمل دلالة سلبية، فجاءت ترجمته كالتالي:

"(...) إذ راح يتحدث بصوت جهوري، وهو ***يلوك*** *حروف الراء كأنه نعّارة خشبية، (...)"* (بانيول، 1997 أ، ص 83)

لكنه ابتعد بذلك عمّا يميّز فعلا هذا النوع من اللكنات التي لا تلثغ بحرف الراء الفرنسي والذي يسمى بشكل تعميمي *le r* ***roulé***، لا *le r* ***bégayé*** كما توحي به الترجمة العربية. فلم يمهد لأي غرابة شكلية وصوتية جسدها *بانيول* كتابة على لسان الشخصية لتحديد جانب مميز من لهجتها الفردية، وسنلاحظ من خلال الأمثلة التي نسوقها فيما يلي غياب هذه الخصوصية ومحوها تماما، لأنها تمثل النطق المعياري في اللغة العربية.

لنبدأ بهذه الجملة التي يرحب فيها *العم جول* بعائلة *بانيول* التي التحقت به وبزوجته لقضاء العطلة الصيفية في الريف، حيث صاح قائلا:

« (...) Vous voilà enfin ! Je commençais à me demander si vous n'aviez pas fait naufrage en ***rroute*** *! »* (Pagnol, 2004 a, p. 94)

وقد جاءت ترجمتها كالتالي:

"(...) أخيرا وصلتم !كنت بدأت أتساءل ما إذا كنتم غرقتم في الطريق !" (بانيول، 1997 أ، ص 83)

نلاحظ أن إشارة الكاتب إلى لكنة العم محتشمة في هذه الجملة ولا تظهر جيدا، لذا فإن غيابها في الترجمة العربية جائز إن صح القول بما أن الكاتب لم يسلط عليها الضوء كثيرا. لكن الأمر يختلف في مواضع أخرى تحمل فيها هذه اللكنة دلالة خاصة، حيث يربطها *بانيول* تلقائيا بمواقف محددة يلجأ فيها *العم جول* إلى إبراز حروف الراء بشكل أقوى، وغالبا ما يمثلها كتابة بشكل واضح في كلمات دون غيرها لتجسيد النبرة الانفعالية التي ترافق لكنته، كما سنراه في الأمثلة التالية المصحوبة بترجمتها العربية التي لا تعطي أدنى فكرة عن هذه اللكنة ودورها في تحقيق أغراض محددة:

« Il lui était difficile, (...), d'entamer une diatribe. Il essaya pourtant de rouler quelques r, et nous entendîmes :

« ***Vrraiment trrop trriste*** *et* ***trrop affrreux****…Ce* ***pauvrre*** *enfant…* » (Pagnol, 2004 a, p. 120)

"وكان صعبا عليه (...)، أن يشرع في المهاترة. لكنه مع ذلك حاول أن يلوك بعض حروف الراء وأن يسمعها لنا:

-بكل صراحة هذا أمر مرير ومرعب... مسكين هذا الصغير..." (بانيول، 1997 أ، ص 104)

*« Un soir, je **rrentrais brredouille**, et j'étais **furrieux**, car j'avais manqué deux lièvres coup sur coup ! »* (Pagnol, 2004 a, p. 144)

"-ذات مساء، كنت عائدا أدمدم، من الحنق، فقد أخطأت يومها أرنبين بريين واحدا بعد الآخر." (بانيول، 1997 أ، ص 126)

*« -Je n'en sais **fichtrre rrien** !... (...) Mais en sortant du bosquet de Taps, j'**entrre** dans la vigne (...)*

*-(...) Que vois-je ? disais-je. Un **blairreau** ! un **blairreau** énorme, qui avait déjà dévasté toute une **rranqée** de **rraisins** de table ! J'épaule, je **tirre**...»* (Pagnol, 2004 a, p. 144)

"-عجبا، لا أدري لماذا !... (...) ولكن عند خروجي من غيضة "تابس" وانعطافي في كرمة...

-(...) فماذا كان؟ لقد كان غرّيرا ! نعم كان غرّيرا ضخم الحجم، وقد خرب لتوه خطا من أعناب الأكل ! فوضعت بندقيتي على كتفي، وضربت..." (بانيول، 1997 أ، ص 127)

*« ...Vous êtes caché derrière une haie, et **votrre** chien décrit un cercle (...) S'il connaît son métier, les **perrdrreaux** vont venir droit sur vous (...) Mais au moment de **tirrer**, d'un coup sec... »* (Pagnol, 2004 a, p. 151)

"... ستكون أنت مختبئا خلف ساتر، ويكون كلبك قد قام بعمل دورة (...) هذا إذا كان كلبا مدربا، لذا ستأتي طيور الحجل نحوك مباشرة (...) لكن لحظة التصويب، وبضربة خاطفة..." (بانيول، 1997 أ، ص 129-130)

*« **Malheurreux** ! il fallait **recharrger** tout de suite ! Dès qu'on a **tirré**, on **rrecharrge** !!! »* (Pagnol, 2004 a, p. 175)

"-يا للأسف ! لابد أن تعمر في التو ! فبعدما نضرب، نعمر !!!" (بانيول، 1997 أ، ص 154)

*« Mais non, Joseph, mais non ! Il ne fallait pas **tirrer** ! Elles venaient vers moi ! C'est vos coups de fusil pour **rrien** qui les ont détournées ! »* (Pagnol, 2004 a, p. 197)

"لا، يا جوزيف، لا ! لم يكن يجب أن تطلق النار ! فالطيور كانت قادمة صوبي ! وجعلتها طلقاتك الطائشة تهرب !" (بانيول، 1997 أ، ص 170-171)

تتجلى الأهمية التي يوليها *بانيول* لإبراز لكنة عمه عندما يستعيرها ويستعملها في لهجته الفردية السردية للتعقيب (والتهكم) على أحد ردوده الصاخبة التي تعكس شخصيته، حيث يقول:

« Mon père, navré, ouvrit des bras de crucifié, et ***rrecharrgea trristement****. »* (Pagnol, 2004 a, p. 175)

وحاول المترجم نقل ذلك باستعمال الهلالين المزدوجين لكي يفهم القارئ أن الكلمة تخص *العم جول* وأنها مقترضة من لهجته:

"وفرد أبي المحزون ذراعين مصلوبتين، ثم ***"عمّر"*** *في تعاسة."* (بانيول، 1997 أ، ص 154)

لكن نطق الكلمة، وليس الكلمة في حد ذاتها، هو الذي يميز لهجة العم الفردية، ولا يفهم القارئ العربي ذلك. ونعتقد أن أحد الحلول التي تسمح بتفادي الخسارة الكاملة لهذا المظهر المميز من لهجة الشخصية، يكمن في اللجوء إلى التكافؤ الوظيفي كما اقترحه *نايدا* ، والبحث عما يكافئ البعد الاجتماعي لهذه اللكنة في العربية. وقد تكون ظاهرة التفخيم *emphase* ملائمة في هذه الحالة، خصوصا أنها توحي بالخشونة ولاستعمال الرجال لها أكثر مقارنة بالنساء، وكذلك لأنها ترتبط في العامية المصرية حسب بعض الباحثين، وأبرزهم *السعيد بدوي*، بالمستوى التعليمي والاجتماعي عموما. (Wahba, 1996, pp. 107-108) غير أنها تتصل مباشرة بالأداء الشفهي، ومن الصعب إبرازها كتابة في النصوص الأدبية بشكل يوحي ببعدها العامي في هذا السياق.

لذا فإننا نقترح المجازفة بنقل التجسيد المادي الأصلي لهذا النطق المميز لحرف الراء، وإبراز غرابته بتكراره أيضا في الكلمات العربية التي يرد فيها (*بكل* ***صرراحة****، هذا* ***أمرر مررير ومررعب****،* ***أررنبين بررربين****، لقد كان* ***غرريرا****، فبعدما* ***نضررب****،* ***نعمرر***)، مما قد يسمح للقارئ العربي بالانتباه لطريقة *العم جول* وبعض سكان الجنوب الفرنسي الخاصة في إخراج هذا الحرف، وأنهم لا يلثغون به خلافا لباقي الفرنسيين. فيتصور القارئ ذهنيا الأثر التفخيمي في نطق حرف الراء عند *العم جول* ويدرك غرابته الأصلية، خصوصا إذا شرح المترجم طبيعة اللكنة الأصلية بشكل صحيح عند وصف الكاتب لها أول مرة.

ا-4-لهجة *فرانسوا* *François*

كان *فرانسوا* فلاحا يقطن في الريف على مقربة من إقامة عائلة *بانيول* الريفية، وينتقل إلى المدينة لبيع محصول المشمش الذي يجنيه. فكان أول من ساعد أفراد العائلة على نقل متاعهم فوق عربته، وفي طريقهم نحو منزل العطلة، كانت تدور بينهم بعض الأحاديث المتعلقة بمهنته. ورغم أن الكاتب جسد لهجته باللغة الفرنسية، فإنه أشار إلى تكلمه في الحقيقة بالبروفنسية واحتفظ أحيانا ببعض الألفاظ المحلية التي تعكس انتمائه البروفنسي والتي يستعملها الفلاحون البروفنسيون بشكل خاص في إطار عملهم.

إن أول ما يشد انتباهنا في ترجمة لهجة *فرانسوا* إلى العربية، هو التقديم غير الدقيق والمضلل لطبيعة كلامه، حيث يفهم القارئ العربي أنه يتكلم بفرنسية ذات لكنة خاصة وليس لهجة مختلفة وغير مفهومة أحيانا. فبينما حرص *بانيول* على إبراز ذلك بقوله:

*« Il parlait **provençal**, (...)*

*Alors, il s'écria en **provençal** :*

« Cette fois-ci, nous y sommes ! » (Pagnol, 2004 a, p. 75)

اختار محمد *سيف* أن يعبر عن الأمر بترجمة نعتبرها تقريبية وجزئية، لأنها تقلل من أهمية المعلومة في تحديد خلفية الشخصية الفردية والاجتماعية وإسهامها مع عناصر أخرى في إضفاء الصبغة المحلية الخاصة للثلاثية بشكل عام، حيث استعمل صفة تشترك فيها كثير من اللهجات الفرنسية المحلية الأخرى غير البروفنسية، فترجم الكلمة الأصلية *بالريفية* ووصفها باللكنة رغم أن البروفنسية ليست مجرد لكنة:

*"كان يتحدث بلكنة **ريفية**، (...)*

*وصاح بلكنته **الريفية**:*

ها نحن الآن جاهزون !" (بانيول، 1997 أ، ص 66)

فحاول تحقيق التكافؤ النصي بالتركيز على البعدين الإنساني والاجتماعي للمنطقة التي تُستعمل فيها هذه اللهجة، كما يدعو إليه *كاتفورد*، لكن ذلك من شأنه أن ينقل فكرة معممة و"كاريكاتورية" عن المنطقة ولا يعرّف القارئ العربي بها أو بلهجتها، فليس كل ما هو بروفنسي ريفي ولا كل ما هو ريفي بروفنسي.

تتميز لهجة *فرانسوا* الفردية بطابعها الشفهي واستعمالها للعامية والأخطاء النحوية والأسلوبية التي تعكس مستواه التعليمي البسيط. ويُعتبر هذا الأداء اللغوي غير المعياري من أكثر مظاهر اللهجة الفردية

صعوبة للنقل إلى العربية، حيث لا يمكن تحقيق الصورة الإملائية أو النحوية الخاطئة للصيغة الفرنسية في العربية بالشكل ذاته، ولا يسمح اختلاف بنية اللغتين وقواعدهما للقارئ العربي بالتعرف على بعض اللهجات الفردية القائمة على هذا المستوى من التعبير اللغوي. فيُكثر *فرانسوا* مثلا من استعمال الصيغتين العاميتين أو الشعبيتين *çui-là* أو *on lui dit* عوض *celui-là* و *on l'appelle* كما في الأمثلة التالية:

*« **çui-là**, dit-il, c'est Tête-Rouge. »*

*« **çui-là**, dit le paysan, c'est le Taoumé. »*

(...)

*« **On lui dit** aussi le Tubé.*

*« **çui-là**, dit le paysan, c'est les barres de Saint-Esprit. »*

*« **çui-là** aussi, il a deux noms. **On lui dit** Le Vala ou bien Le Ruisseau. »* (Pagnol, 2004 a, pp. 87-90)

لكن الترجمة العربية لا تُبرز هذا المستوى إطلاقا وتعطي فكرة خاطئة عن لهجة *فرانسوا* البسيطة، حيث استعمل المترجم مستوى فصيحا لا يناسب خلفيته الاجتماعية التي أراد *بانيول* تجسيدها، فقال:

*"–**أنظروا**، قال الفلاح، لهذه الرأس الحمراء.*

*–**وهذه**، قال الفلاح هذه هي "التاومي".*

(...)

*–**يسمونها** كذلك "توبي".*

*–**أنظروا**، هذه سواعد الروح القدس.*

*–**أنظروا لهذا**، إن له الآخر إسمين، فهم **يطلقون عليه** الوادي أو المجرى."* (بانيول، 1997 أ، ص 76–79)

لا تعكس هذه الترجمات اللهجة الحقيقية التي يستعملها *فرانسوا* والتي لا تكترث لقواعد الصحة اللغوية بل تطبق منطقها اللغوي الخاص بصورة عفوية. أما خيارات المترجم فتوحي بشكل عام بتحكم لغوي جيد وهو ما يتناقض تماما مع الصورة التي رسمها الكاتب عن الشخصية وعن الطريقة التي كانت تتحدث بها في الواقع، لا سيما أن لغتها الأم كانت البروفنسية، لا الفرنسية التي لم تكن تتقنها كما هو واضح في استعمالها اللغوي. ولا نرى مانعا من اللجوء هنا إلى العامية المصرية طالما قام المترجم بذلك

في كثير من المواضع، فيستعمل صيغ كـ *"ده إسمو..."* أو *دي بيسموها..."* تماشيا مع السياق العام لترجمته الموجهة، حسب اعتقادنا، إلى قراء مصريين بشكل خاص.

ومن الأخطاء المميزة للهجة *فرانسوا* الفردية، استعماله لقواعد الإدغام والربط في غير محلها، أي مع الحروف المهتوتة، وهو ما يفسر ورود الخطأ نفسه عند *ليلي* الذي يقلد لهجة والده ويسقطها على لهجته كما سنراه لاحقا. حيث ورد على لسانه في المثال التالي الاستعمال الخاطئ لكلمة *le hérisson* في المفرد، بإدغام أداة التعريف، وفي الجمع، بربطها مع الاسم، مما يؤدي إلى نطق خاطئ أبرزه *بانيول* كتابة:

*« (...) tout ça ne vaut pas **l'hérisson**. (...)*

*Les gens de la ville, ça les étonne toujours que nous mangions les **zérissons**. (...)»* (Pagnol, 1988, p. 12)

وجاءت الترجمة العربية كالتالي:

*"(...) كل هذا لا يعادل طعام **القنفذ**. (...)*

*إن أناس المدينة، يدهشهم دائما أننا نأكل **القنافذ**. (...)"* (بانيول، 1997 ج، ص 12)

وتضيع في الحالتين الخصوصية الشكلية للكلمة الأصلية، حيث لا يظهر الخطأ النمطي الذي يشترك في استعماله الأب والابن والذي يعكس خلفيتهما التعليمية المتواضعة. لكن المترجم حاول رغم ذلك نقل البعد الشفهي في الجملة الثانية باحتفاظه بالصيغة الأصلية التي تجمع بين الاسم والضمير، مما يوحي ببساطة أسلوب *فرانسوا* ويعوض جزءا من الخسارة التي حدثت بسبب غياب الأخطاء المميزة للهجته.

وعلى غرار بعض شخصيات الثلاثية، يلجأ *فرانسوا* إلى استعمال صيغ التعجب العامية المحلية، التي غالبا ما تعكس حرارة روح سكان الجنوب الفرنسي. حيث استعمل في المثال التالي صيغة تعجب بروفنسية رمزية، للتعبير عن شفقته على أحد سكان القرية الذي عانى من التهميش بعد أن روى قصة عثوره على ثعبان ضخم ولم يصدقه أحد، فصاح *فرانسوا* عند تحقق روايته بعد سنوات:

*« **Peuchère** Pétugue ! **Peuchère** Pétugue !Lili, va vite le chercher ! **Peuchère** Pétugue ! »* (Pagnol, 1988, p. 175)

تُعدّ هذه الصيغة من أكثر الألفاظ التي ترمز إلى اللهجة المحلية البروفنسية، وتُستعمل في السجل العامي للتعبير عن التعاطف والرأفة، أو التعجب والإعجاب.[1]وقد قام المترجم بنقلها كالتالي:

*"**عفوك** يا بيتوج ! **عفوك** يا بيتوج ! ليلي، اذهب بسرعة وابحث عنه ! **عفوك** يا بيتوج !"* (بانيول، 1997 ج، ص 163)

يمكن اعتبار المكافئ الذي استعمله المترجم خيارا مناسبا في سياق الأحداث، ففيه إقرار بالظلم الذي تعرض له *بيتوج* مما يستلزم الاعتذار منه، وهو ما ينقل سجل الصيغة الأصلية النبري ويحقق وظيفتها التواصلية وفق المقاربة اللسانية النصية. لكنه لا يحمل دلالة العطف والشفقة في الصيغة الأصلية التي تعني هنا *المسكين/المسكينة*،[2]كما لا يُبرز خصوصيتها المحلية. ويجب التسليم بالخسارة في الحالتين، حيث يصعب تحقيق الأثر نفسه عند الاكتفاء بترجمة المعنى أو تحقيق النبرة الأصلية بمكافئ عربي لا ينقل قيمة الكلمة الصوتية ورمزيتها في اللهجة البروفنسية.

I-5-لهجة *ليلي* *Lili*

يعد *ليلي* من أكثر الشخصيات المحببة والمستميلة لتعاطف القارئ في الثلاثية، بفضل خفة روحه وإخلاصه لصديقه *مارسيل*. واستطاع الكاتب تصوير ملامح شخصيته البسيطة غير المتصنعة، والتي سمحت له بتكوين علاقة صداقة متينة معه، من خلال ترجمة كلامه العفوي كتابة وإبراز عناصره المميزة. حيث تتجلى مظاهر الشفهية في لهجته الفردية في استعماله الخاص للّغة التي يطبعها المستوى العامي والصيغ المحكية والأخطاء النحوية والإملائية.

ومن الأمثلة على ذلك، استعماله المفرط للضمائر (أو الأسماء والضمائر) بتكرارها على التوالي، والذي تعتبره *الأكاديمية الفرنسية* خطأ أسلوبيا لا يوفق في توكيد المعنى،[3] لكنه شائع في اللهجة المحكية والكلام العامي ويمثل أحد الجوانب المميزة للهجة *ليلي*، كما تؤكده ردوده التالية:

« ***Moi, je*** *lui en parlerai demain matin.* » (Pagnol, 2004 b, p. 194)

« ***Ce garde***, *je* ***le*** *connais.* » (*Ibid.*, p. 199)

---

[1] « ***PEUCHERE.*** *interj. fam. (exclamation marquant la surprise, l'attendrissement, la pitié, l'admiration) (...) Terme emblématique du français de Provence, (...)* » (Dictionnaire des régionalismes de France, s.d.)

[2] « ***PEUCHERE****. (...) Le/la pauvre ! (...)* » (Blanchet, 2004, p. 71)

[3] « *(...) il convient de ne pas faire de ce procédé un tic de langage, qui ne viserait qu'à donner maladroitement un peu plus de force à un propos ; cela vaut bien sûr également pour toi tu, lui il, et plus encore pour nous on, qui mêle deux pronoms dont l'un commande le pluriel et l'autre le singulier.* » (Académie française, 2016)

ولقد حرص المترجم على نقل تلك الصيغ حرفيا إلى العربية، مما يعطي فكرة عن القاعدة الشفهية التي تستند إليها لهجة *ليلي* الفردية، حيث قال:

*"**أنا سأحدثه** غدا صباحا."* (بانيول، 1997ب، ص 162)

*"**هذا الحارس**، أنا أعرفه، (...)"* (المصدر نفسه، ص 166)

نلمس في الجملة الثانية رغبة محمد *سيف* في تسليط الضوء على هذا البعد الشفهي في لهجة *ليلي* من خلال تكرار نوع الخطأ نفسه بإضافة الضمير *أنا* في (*أنا أعرفه*) رغم غيابه في الصيغة الأصلية، لتحقيق أكبر قدر ممكن من التكافؤ على مستوى الأسلوب الفردي البسيط للشخصية.

وحاول المترجم في مواضع أخرى احترام الجانب الطبيعي والعفوي للهجة *ليلي* باستخدام ألفاظ عربية عامية والإبقاء على الأخطاء الأسلوبية كلما أمكن، كما يوضحه المقطع التالي:

*« **Alors**, le facteur lui a dit de ne pas le faire, **alors** le garde lui a dit : '**Je m'en priverai pas !**', **et alors** le garde lui a dit que **les instituteurs, ça** va toujours en vacances, **et alors** le facteur lui a dit que **ton père c'**était celui des bartavelles, **et alors** le garde lui a dit **'Je m'en fous complètement**' et puis il a continué le procès-verbal, et le facteur a dit qu'on voyait bien qu'il se régalait. »* (Pagnol, 2004 b, p. 200)

تعتبر هذه الجملة خير مثال عن لهجة *ليلي* الفردية الغنية بمظاهر الاستعمال العامي والدارج للّغة المحكية، حيث نلمس فيها تدفقا سريعا غير منقطع للكلام يتجسد في تتابع الأفكار في جملة طويلة واحدة وربطها بصيغة مكررة *(alors, et alors)* تعكس طبيعتها الشفهية. كما يبرز فيها مرة أخرة ميل الشخصية للجمع بين الأسماء والضمائر التي تشير إليها *(les instituteurs, ça va toujours…, ton père c'était celui…)* وعدم استعمال صيغة النفي كاملة بغياب أداتها *« ne » (je m'en priverai pas)*. ويتضح لنا في ترجمة محمد *سيف* سعيه إلى نقل الملامح العامة لهذه اللهجة واللجوء أحيانا إلى تقنيتي التكافؤ والتعويض، لصعوبة إيجاد مقابل عربي دقيق لبعض الأخطاء الأسلوبية على مستوى الصياغة النحوية، حيث جاءت كالتالي:

*"**عندئذ**، قال له الساعي ألا يفعل. فقال الحارس: **'لن أتخلى عن الموضوع !'** فقال له الساعي: **'لماذا؟'** فقال له الحارس لأن **المدرسين** يحصلون على إجازات كثيرة، **عندها** قال له الساعي إن **أباك هو** الذي صاد الحجل، فقال له الحارس، **"ظ"** ثم استكمل كتابة الاستجواب، وقال الساعي إنه رأى بوضوح أنه يتلذذ بذلك."* (بانيول، 1997ب، ص 167)

يستطيع القارئ العربي من خلال هذه الترجمة أن يتعرف إلى حد ما على لهجة *ليلي* الفردية بالانتباه إلى بعض التفاصيل التي تعد من صميم الأداء الشفهي، كطول الجملة والتكرار غير المتجانس لظرفي الزمان وأداة الربط (*عندئذ، عندها، فـ*) واستعمال مكافئ عامي لـ *je m'en fous complètement*[1] وهو *"طز"*[2] بدل *"لا أكترث"* أو *"لا أبالي"* مثلا، لما يحمله من شحنة دلالية سوقية قريبة من التعبير الشعبي الفرنسي. ولعل المترجم أراد بذلك تعويض الخسارة الناجمة عن تعذر ترجمة غياب صيغة النفي وعدم إمكانية استعمال اسم جمع *instituteurs* وضمير مفرد *ça* في آن واحد في العربية، مما يحول دون نقل لهجة *ليلي* الطفولية بكل خصوصياتها كما حاول *بانيول* تمثيلها كتابة. ويعد غياب أداة النفي من أكثر المظاهر المجسدة للأداء الشفهي، حيث غالبا ما يتم حذفها في الكلام تلقائيا وتعكس عند *ليلي* استعمالا لغويا عاميا متكررا لا يظهر في الترجمة العربية، كما نلاحظه في الأمثلة التالية:

« Te rends pas malade ! disait-il. » (Pagnol, 2004 b, p. 66)

« (...) mais c'est pas dangereux (...) » (Ibid., p. 79)

« (...) C'est guère possible de voir une ombre dans la nuit… » (Ibid., p. 80)

« (...) Mais il vaut mieux pas en parler, (...) » (Ibid., p. 81)

« (...) Et quand elle parle, ma mère la comprend pas. » (Pagnol, 1988, p. 111)

"لا تتسبب لنفسك في المرض ! قال." (بانيول، 1997ب، ص 57)

"(...) لكنها ليست خطرة (...)" (المصدر نفسه، ص 69)

"(...) من الصعب رؤية ظل في الليل..." (المصدر نفسه، ص 70)

"(...) ولكن من الأفضل ألا نتحدث عنه، (...)" (المصدر نفسه، ص 71)

"(...) وعندما تتحدث، لا تفهم منها أمي شيئا." (بانيول، 1997 ج، ص 105)

كما تتميز لهجة *ليلي* الفردية بالاستعمال العشوائي والمتكرر لفعل *savoir* في مواضع تستلزم استعمال فعل آخر قبل الإسم، وهو فعل *connaître* ، كما في الأمثلة التالية:

*« Je **sais** un saule, en bas, au Vala… »* (Pagnol, 2004 b, p. 18)

*« -Et puis, dit Lili, candide, s'ils **savaient** les sources, ils pourraient y boire ! »* (Ibid., p. 20)

[1] *« **se foutre (de).** (...) Se moquer. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 781)

[2] *"**طز:** كلمة تقال للاستهزاء، والغالب أن تتبع بعشور، ولعلها من الطنز."* (تيمور، 2002، ص 342)

*« Je **sais** un endroit, presque au bout du Taoumé, (...) »* (Ibid., p. 37)

*« -(...) Eux, ils ne **savent** pas le passage (...) »* (Ibid., p. 41)

قد تُستعمل هذه الصيغة في المستوى الأدبي في حالات استثنائية نادرة، لكنها تتم في هذا السياق عن خطأ أسلوبي يعكس مستوى *ليلي* التعليمي البسيط الذي أشار إليه الكاتب في أكثر من موضع. لكن الترجمة العربية لهذه الجمل المميزة للهجة الشخصية لم تُبرز ذلك، حيث جاءت كالتالي:

"وأنا أعرف صفصافة في أسفل الوادي الكبير..." (بانيول، 1997ب، ص 16)

"-ثم إنهم، قال ليلي بسذاجة، لو عرفوا بالينابيع، لتمكنوا من الشرب !" (المصدر نفسه، ص 18)

"-فأنا أعرف مكانا، على طرف التاومي تقريبا، (...)" (المصدر نفسه، ص 32)

"-(...) فهم لا يعرفون بالممر (...)" (المصدر نفسه، ص 35)

استعمل المترجم أسلوبا عربيا يخلو من الأخطاء الأصلية التي تطبع لهجة *ليلي* الفردية، رغم إمكانية نقلها في الترجمة باللجوء إلى فعل *"علم"* وتوظيفه في غير محله، كما في الأصل. وقد تنجح ترجمات كـ *وأنا **أعلم** صفصافة، لو **علموا** الينابيع، فأنا **أعلم** مكانا، فهم لا **يعلمون** الممر* في إحداث أثر مكافئ يعطي فكرة واضحة عن طريقة تعبير *ليلي* العفوية والبسيطة.

تتجلى أيضا لهجة *ليلي* الفردية في استعماله لبعض *الكلمات الأكورديونية* التي تعكس طريقة نطق خاطئة جسدها *بانيول* كتابة. ومن الأمثلة على ذلك، استعماله للإدغام والربط في غير محلهما تماما كما كان يفعل والده *فرانسوا*:

*« **Libou**.*

-Qu'est-ce que tu veux dire ?

*-**Legrosibou**. »* (Pagnol, 2004 b, p. 86)

أراد الكاتب بلجوئه إلى هذه التقنية الكتابية إبراز استعمال *ليلي* الخاطئ لتلك الكلمات التي توحي بأنه كان يتصور نطقها وكتابتها بهذا الشكل المتصل، حيث استعمل الإدغام أمام حرف مهتوت *h aspiré* فقال *l'hibou* عوض *le hibou*، وربط بالتالي خطأ بين *gros hibou* محققا صوت*[z]* وهو ما لا يصح أيضا مع الصوامت المهتوتة.

أما الترجمة العربية، فجاءت على هذا النحو:

""الإيبو"

-ماذا تريد أن تقول؟

*-**الإيبو الكبير.**"* (بانيول، 1997ب، ص 74)

اختار محمد *سيف* اقتراض الكلمة الأصلية، وهو ما لا نراه مناسبا هنا. فترجمته لم تنجح في نقل الخطأ الأصلي وانفراد الصيغة المستعملة على لسان *ليلي*، كما حققت أثرا تغريبيا غير ملائم لعدم وجود أي خصوصية محلية تستلزم ذلك، وأدت إلى الغموض التام على مستوى المعنى حيث لا يفهم القارئ أن الأمر يتعلق ببومة. ونعتقد أن هذا المظهر من مظاهر اللهجة الفردية يشكل عنصرا غير قابل للترجمة، لاستحالة نقل انحياز لغوي عن قواعد خاصة لا يوجد ما يكافئه أو يحقق أثره في العربية.

تتجلى ملامح لهجة *ليلي* الفردية التي يشوبها شيء من السذاجة الطفولية في رسالته الشهيرة التي كتبها لـ*مارسيل* بعد عودته إلى المدينة. حيث نلمس فيها محاولته الكتابة لأول مرة بسبب الأخطاء الإملائية والأسلوبية التي تعج بها، مما يعكس مرة أخرى مستواه التعليمي البسيط. فحرص الكاتب على نقلها دون تعديل لينقل للقارئ فكرة واضحة عن كيفية تصور *ليلي* للكلمات ذهنيا، وسنحاول أن نورد فيما يلي أكبر قدر ممكن منها ونتبعها بالنسخة العربية لإبراز مدى صعوبة ترجمتها:

« Ô collègue !

je met la main à la Plume pour te dire que les grive sont pas venu cet année. rien mé rien, même les darenagaz sont parti. comme Toi. j'en n'ai pas prit Deux. les perdrots non plus. j'y vais plus cé pas la pène. il veau bien mieux Travaillé à l'Ecole pour apprendre l'Ortograffe autrement quoi ? c'est pas posible. mêmes des saludes il n'y a pas guaire. elles sont peutites, les soiseaux en veut pas. Cet Malheureut, tu as de la Chanse de pas être ici cet un Dézastre. (...) En plus, il m'ont volé douze Pièje et au moins Sinquante Grive. Je sé quicé. (...) batistin est contant : il prent trente grive par jour. à la Glue, avantiers, dix orthollan, (...) voila les nouvèle. salut la Compagnie. (...) ça fait trois jours que je t'écrit, pasque le soir je continut. ma mère est contante, èle se croit que je fét mes Devoirs. (...) ton ami pour la vie. Lili. » (Pagnol, 2004 b, pp. 106-107)

"وازميلاه !

أضع يدي في الريشة لكي أقول لك إن طير السمنة لم يحضر هذا العام. لم يحضر شيء. وحتى الدارناجات رحلت، كما رحلت أنت. فلم أحصل منها على اثنين كذلك الدراج رحلت أيضا. فلم أعد أذهب والأمر لا يهم. والأحسن أن أشتغل في المدرسة وأتعلم الإملاء أحسن أليس كذلك؟ هذه مسألة صعبة. فحتى (الطعم). لم يبق منها إلا القليل، وهي صغيرة جدا، ولم تعد الطيور ترغبها، هذا سوء بخت، وأنت محظوظ لأنك غير موجود. فهذه (موصيبة). وأعرفك أنهم سرقوا مني اتناشر فخ، وخمسين سمنة على الأقل. وأنا عارف من الذي عمل هذا. (...) (باطيستا) مبسوط. ويصطاد ثلاثين سمنة في

اليوم، أول أمس اصطاد (بالغيراء) عشرة "أورطولان"، (...) هذه هي الأخبار. تحياتي الحارة وإلى اللقاء يا أصدقاء. (...) قضيت ثلاثة أيام أكتب لك، كل مساء أفعل ذلك. والدتي مبسوطة، وهي تظن أنني أذاكر الواجب. (...) صديقك مدى الحياة. ليلي" (بانيول، 1997ب، ص 90-91)

لا تعتبر رسالة *ليلي* استثنائية بسبب الأخطاء الإملائية فحسب، بل كذلك بسبب الأخطاء الصرفية، والاستعمال العشوائي لعلامات الترقيم حيث يميل إلى الإكثار من استعمال نقطة نهاية الجملة في جميع المواضع، ومظاهر الشفهية الطاغية فيها عموما. ونلاحظ أن المترجم حاول تحقيق الأثر نفسه كلما أمكن، فاحترم مثلا الأسلوب الرسمي الذي استهل به *ليلي* رسالته والذي يعكس جهوده لصياغتها بشكل مُتقَن، واحتفظ بالسجل اللغوي نفسه الذي يتناقض مع مستوى الرسالة العام، حيث استعمل *وازميلاه* لإبراز طريقة تعبيره غير الاعتيادية عن الحسرة والتأسف. كما نقل المفارقة الأسلوبية التي تظهر في الصيغة الموالية على نحو جلي، فلم يلجأ إلى مكافئ عربي أكثر تداولا *كأُمسك قلمي* مثلا، بل أبقى على البعد العامي لعبارة *je mets la main à la plume* وترجمها حرفيا باستعمال *أضع يدي في الريشة* التي تسمح للقارئ العربي بالتفطن لوجود خلل أسلوبي في الرسالة والتعرف على مستوى *ليلي* اللغوي البسيط. أما الأخطاء الإملائية التي تعج بها الرسالة، فقد حاول إحداث أثرها بتحويل كتابة بعض الكلمات (*الدرراج، موصيبة، الغيراء*) وبتحقيق نوع مماثل من الأخطاء، فأضاف الياء لـ*غراء*كما أضاف *ليلي* حرف *e* لـ *glu*، والواو لـ*مصيبة* لإبراز نطق الكلمة الذي أحدثه حرف *z* في *désastre*. ولتعويض الخسارة الناجمة عن تعذر تحقيق التكافؤ الشكلي التام، اختار اللجوء إلى بعض الصيغ المستقاة من العامية المصرية أو المنسوخة عنها (*وأعرفك أنهم سرقوا مني اتناشر فخ، وأنا عارف من الذي عمل هذا، مبسوط/مبسوطة، أذاكر الواجب*). كما حاول الاحتفاظ بالترقيم المميز بالإكثار من نقاط نهاية الجملة، واستعمال جمل قصيرة تعكس تقطع الكلام الشفهي.

استطاع المترجم إذن أن ينقل فكرة عامة عن أسلوب الرسالة الأصلي، لكنه احترم في المجمل قواعد اللغة العربية السليمة التي تتناقض مع مستوى *ليلي* التعليمي، والتي حالت دون تحقيق غموض وصعوبة الرسالة وكذلك نبرتها الفكاهية غير المقصودة لكثرة الأخطاء فيها، حيث عبّر الكاتب عن ذلك بقوله:

« Il ne fut pas facile de déchiffrer cette écriture que l'orthographe n'éclairait guère. (...) Le soir, dans mon lit, je relus le message de Lili, et son orthographe me parut si comique que je ne pus m'empêcher de rire… » (Pagnol, 2004 b, pp. 107-109)

ومن ثم فإن الترجمة العربية لا تكشف كثيرا عن عيوب الرسالة المليئة بالأخطاء الإملائية، وباستثناء البدائل التي أشرنا إليها فيما تقدم، نلاحظ أن المترجم أعطى الأولوية للمعنى على حساب المظهر الشكلي الذي تقوم عليه غرابة الرسالة والذي يعكس جانبا من لهجة *ليلي* الفردية المكتوبة.

ولأن لهجة *ليلي* الفردية ذات طابع شفهي في مجملها، من الطبيعي أن تصادفنا في ردوده عبارات اصطلاحية مجازية تنتمي للسجل اللغوي العامي، كما في المثال التالي الذي يقترح فيه على *مارسيل*، بسذاجة طفولية، خطة للقضاء على الحارس الشرير بإطعامه نقانق مسمومة، لتجنب العقوبة التي كانت ستُسلط على *جوزيف* إذا كشف في تقريره عن عبورهم المخالف للقانون لقناة *مرسيليا*:

« -(...) S'il en met un seul morceau dans sa bouche, il tombe ***raide comme la justice****. »* (Pagnol, 2004 b, p. 200)

تُستعمل العبارة عادة للتعبير عن عناد الفرد وتشبثه بآرائه،[1] لكنها تشير في هذا السياق إلى سقوطه صريعا كما يدل عليه معنى كلمة *raide* في بعض استعمالاتها المجازية العامية.[2] وقد قام محمد *سيف* بترجمتها كما يلي:

"-(...) فإذا وضع منها قطعة واحدة في فمه سيسقط ***هاويا كالقانون****."* (بانيول، 1997ب، ص 167)

اختار المترجم الترجمة الحرفية والاحتفاظ بالتشبيه نفسه باستعمال كلمة تنتمي إلى الحقل المعجمي لكلمة *justice*، على حساب توقعات القارئ العربي الذي لن يفهم المجاز في هذا التعبير غير المألوف في لغته. فتبنى هنا التغريب الذي يدعو إليه *برمان* والذي لا نراه مناسبا إلا بين لغتين تسمح صلة القرابة بينهما بتوجيه الفهم نحو المعنى المجازي الأصلي حسب السياق، حتى وإن كان غريبا. أما استعماله في العربية على هذا النحو، فنعتقد أنه يربك القارئ ويثير دهشته أكثر مما يعرّفه بأسلوب تعبير فرنسي محض، فيما كان بإمكانه الاكتفاء بعبارة كـ*"خرّ هاويا"* التي تؤدي المعنى رغم محوها للجانب المجازي في الصيغة الأصلية.

غير أنه لم يعتمد الترجمة الحرفية في موضع آخر استعمل فيه *ليلي* تعبيرا مجازيا عاميا، حيث قال:

---

[1] *« Être raide comme la justice (fig.), se montrer intransigeant. »* (Dictionnaire de l'Académie française [En ligne] 9ème édition, s.d.)

[2] *« [Argot] Être raide, être sans un sou, ou être mort. (...) Fam. Tomber raide mort. Être tué raide, tomber mort tout d'un coup. »* (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, p. 5681)

*« (…) Il ne faut pas **te tourner les sangs** ! Ecoute-moi, écoute-moi…* » (Pagnol, 2004 b, p. 66)

واختار تكييف العبارة بقوله:

*"(…) لا يجب أن **تتمرغ كالقردة** ! اسمعني، اسمعني…"* (بانيول، 1997ب، ص 57)

لكنه ابتعد كثير عن المعنى الحقيقي للمجاز الأصلي الذي يدل على الانفعال والقلق.[1] فكان من المناسب مثلا استعمال *"لا يجب أن تقلق"* أو *"لا ينشغل بالك"* التي قد تُستعمل في بعض العاميات العربية. كما كان بإمكانه النهل من الرصيد العامي المصري واستعمال عبارة شعبية بما أنه قام بذلك في مواضع أخرى، أو الاقتراب من المجاز الأصلي باستعمال تعبير يدل على الغضب، حيث كان *ليلي* في سياق الأحداث يحاول أن يهدأ من روع *مارسيل* الذي كان مغتاظا بسبب عودته إلى المدينة، فيقول مثلا: *"لا يجب أن يفور دمك !"*، ويحتفظ بذلك بالعنصر المستعمل في الأصل لتحقيق الدلالة المجازية، أي *الدم*.

I-6-لهجة *بوزيج* *Bouzigue*

يعد *بوزيج* من أبرز شخصيات الجزء الثاني من الثلاثية (*قصر أمي*) وأكثرها تمثيلا لسكان منطقة الجنوب الفرنسي. وباعتباره شخصية مرسيلية نموذجية، فإن لهجته الفردية لا تخلو من ألفاظ محلية تعكس في الوقت نفسه انتماءه الاجتماعي. وسنرى في الأمثلة التالية مدى تأثر لهجته الفردية بالعناصر اللغوية المحلية التي تشترك في استعمالها جماعات اجتماعية معينة، كسكان المنطقة بشكل عام، كما سنلمس في كلامه وردوده ميلا خاصا لاستعمال صيغ التعجب ووفرة في علامات الترقيم المصاحبة لها.

لنبدأ بالمثال التالي والذي يستعمل فيه *بوزيج* لفظا محليا خالصا، ينم عن مستوى عامي مرتبط بالأداء اللهجي الإقليمي بشكل عام:

*« **Té**[2], dit-il, voilà pour vous ! »* (Pagnol, 2004 b, p. 204)

لكن الترجمة العربية لم تُبرز ذلك المستوى، فلا نلمس فيها أثرا محليا يمكنه أن يشير إلى لهجة اجتماعية مكافئة وأن ينقل للقارئ العربي فكرة عن طريقة حديث *بوزيج* الخاصة والمستمدة من قاعدة

[1] *« Pop. et très incorr. Tourner les sangs à quelqu'un, lui causer une grande émotion, un gros ennui. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 6068)

[2] *« **Té** interj. Tiens !, marque toute sorte de réactions. (…) Variante : **tè** (selon intonation). (…) Du prov. té, tè (…) »* (Blanchet, 2004, p. 86)

مرسيلية/بروفنسية، لا سيما أن الكلمة هي صيغة تعجب تستعمل في سياقات متنوعة للدلالة على ردود فعل مختلفة، حيث جاءت كالتالي:

*"**خذ** هذا ولا تتحدث، قال."* (بانيول، 1997ب، ص 171)

لم يستعمل محمد *سيف* الفصحى فحسب، ماحيا بذلك الجانب العفوي والشفهي المميز للكلمة الأصلية، بل أهمل أيضا الترقيم المصاحب لها كصيغة تعجب، واستعمل النقطة في نهاية الجملة عوض علامة التعجب، فأخل بإيقاعها المميز للهجتي الشخصية الفردية والاجتماعية، وجاءت نبرة الترجمة العربية جادة تعارض تماما الأسلوب العامي الأصلي. وقد كان بإمكان المترجم الإبقاء على "خفة" الصيغة الأصلية باللجوء إلى بديل عامي عربي مشترك بين كثير من اللهجات العربية الحديثة، وإجراء تغيير طفيف في الشكل كما هو الأمر مع الكلمة الأصلية المختصرة، فيتبنى النطق العامي السائد لحرف الذال والذي عادة ما يُسمع دالا، ويقول مثلا: خُد. كما كان بإمكانه، في حالة استعمال الفصحى للتعبير عن تلك الصيغة، اختيار كلمة أكثر قربا من الناحية الشكلية (من حيث عدد الأحرف) وتداولا في المستويين الفصيح والعامي في بعض اللهجات العربية والمغاربية منها خاصة، ككلمة *"ها"* أو *"هاك"*[1]، فيقترب ولو قليلا من لهجة *بوزيج* الأصلية ذات البعد المحلي.

من المرجح أن محمد *سيف* قد تعامل مع اللفظ الأصلي كفعل أمر وترجمه على هذا الأساس، دون أن يأخذ بعين الاعتبار أن الكلمة تُعد في المقام الأول صيغة تعجب متداولة بين المرسيليين، لكنه تدارك الأمر إلى حد ما في كثير من المواضع الأخرى التي استعملت فيها الشخصية شتى أنواع صيغ التعجب أو الدهشة أو غيرها، كما في المثال التالي:

« -***Oyayaïe !*** *dit Bouzigue. Les principes,* ***oyayaïe !*** » (Pagnol, 2004 b, p. 146)

*"–**آي آي**[2]**!** قال بوزيج. المبادئ، **آي آي!**"* (بانيول، 1997ب، ص 124)

[1] *"**ها:** اسم فعل أمر بمعنى خذ، ويجوز مد ألفه: (هاء) وقد يستعمل في نهاية كل منهما ما يدل على النوع والعدد فيقال في (ها): هاكَ وهاكِ (...)"* (عمر، 2008، ص 2315)

[2] *"**آيْ:** (اسم) اسم فعل مضارع، بمعنى أتوجّع أو أندم **آيْ** لقد فات الأوان."* (معجم المعاني، 2010–2022)

استُعملت الصيغة الفرنسية في سياق أحداث الرواية للتعبير عن التذمر أو الضجر من القيم المثالية التي كان *جوزيف* والد *مارسيل بانيول* متمسكا بها، والتي منعته من قبول عرض *بوزيج* لمنح العائلة سرا مفتاح قناة *مرسيليا* وتسهيل عبورها للوصول إلى إقامتها الريفية، وهو ما تؤكده العبارة التي تليها:

Puis, sur le ton d'une grande personne qui parle à un enfant :

*« Allons, **voyons**, monsieur Joseph ! Quels principes ? »* (Pagnol, 2004 b, pp. 146-147)

ورغم احترام المترجم الأسلوب الأصلي باستعماله لصيغة تعجب في العربية وإبقائه على التكرار والترقيم بالترتيب ذاته، فإنه لم ينجح تماما في اختيار المكافئ المناسب من حيث المعنى. فكلمة ***آي*** توحي إما بالشعور بالألم، أو الحسرة، أو التأسف، وهو ما يتعارض مع الصيغة الأصلية التي تعبر عن نفاذ صبر *بوزيج* كما تؤكده كلمة *voyons*[1] في رده الموالي. وقد يكون استعمال *"تبا"* خيارا مناسبا في هذه الحالة، لكنه يفتقد لقيمة الصيغة الأصلية الصوتية. والغريب أن المترجم لم ير داع لنقل صيغة التعجب في الجملة الموالية أيضا بشكل يعوض الخسارة التي حدثت على مستوى المعنى، كما أهمل مرة أخرى أهمية علامة التعجب في تحديد وظيفة الجملة في سياق القصة، واكتفى بنقل الجانب الاستفهامي:

*"–هيا، **قل لنا**، يا سيد جوزيف، ما هي هذه المبادئ؟"* (بانيول، 1997ب، ص 124)

حيث كان بإمكانه البحث عن مكافئ وظيفي وأن يقول على سبيل المثال: *"برّبك!"* التي تستعمل في العربية في المستويين الفصيح والعامي –خاصة في المشرق العربي– في موقف مماثل، ويحافظ على ما يميز لهجة *بوزيج* الفردية الغنية بصيغ التعجب. فإن كانت ترجمته التقريبية لصيغة *oyayaïe* مبررة نوعا ما نظرا لصعوبة إيجاد مكافئ دقيق لما يعد لفظا "بانيوليا" بامتياز،[2] لا نجد تفسيرا لخياره الثاني *"قل لنا"* في حضور البديل، خصوصا أنه وُفق في ترجمة تلك الصيغ في مواضع أخرى ولدى مختلف شخصيات الثلاثية كما بيّناه من قبل.

---

[1] *« **Voyons, Voyez,** impératif de voir. Sert (...) à marquer la contradiction, l'impatience / **voyons !** interj. (de voir). »* (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, pp. 7366-7382)

[2] لم نجد استعمالا لهذه الصيغة التعجبية المميزة إلا عند *بانيول*، حيث لا تعتبر صيغة متداولة مقارنة بغيرها من الصيغ القريبة من حيث الشكل والنطق (كـ *aïe aïe aïe* أو *ayoye* التي تعد صيغة تعجب شائعة الاستعمال في كيبيك) (Dictionnaire Usito [En ligne], 2022)، كما لا يرد ذكرها في القواميس والمعاجم الفرنسية. لذا يمكن اعتبارها عنصرا لغويا يطبع لهجة شخصياته الفردية ولهجته الفردية/أسلوبه ككاتب في الوقت نفسه.

ففي المثالين التاليين، حاول المترجم نقل الجانب الشفهي والمستوى العامي لصيغ التعجب، بإيجاد مكافئ واحد لعبارة تعجبية *locution interjective* مركبة في المثال الأول، وبالإبقاء على الصيغة نفسها من الناحيتين الصوتية والشكلية في المثال الثاني، مع الحفاظ على الترقيم نفسه باستعمال علامة التعجب:

*« -**Eh ben !** dit Bouzigue consterné. Le canal n'y passe pas, et n'y passera jamais. (…) »* (Pagnol, 2004 b, p. 135)

*"–**ياه!** قال بوزيج مروعا. إن القناة لا تمر هناك، ولن تمر هناك أبدا، (...)"* (بانيول، 1997ب، ص 114)

*« -**Ho ho !** dit Bouzigue, je vais mettre ça dans mon rapport, et on va sonner les cloches à l'entrepreneur qui a fait ça ! »* (Pagnol, 2004 b, p. 139)

*"–**أو هو!** قال بوزيج، سوف أكتب ذلك في تقريري، وسوف نحقق في الأمر مع المقاول الذي قام به."* (بانيول، 1997ب، ص 118)

واعتمد بذلك تقنية *التعويض نوعا وموضعا*، متداركا الخسارة التي أحدثتها ترجمته لصيغ التعجب في الأمثلة الأولى.

كما حرص محمد *سيف* على تحقيق الصوت نفسه لصيغة التعجب الأصلية، واحترام توزيع وترتيب علامات الترقيم إلى حد كبير في الجملة التالية، والتي سندرجها لاحقا عند تحليل اللهجة الاجتماعية:

*« -**Ha ha**[1] ! … dit Bouzigue, triomphal. Enfin c'est moi qui vais vous apprendre quelque chose ! Piqueur, ça veut dire que je surveille le canal… »* (Pagnol, 2004 b, p. 133)

حيث قال:

–آ آ! قال بوزيج بنوع من التباهي، أخيرا جاء دوري أنا لأعلمك شيئا! فمراقب، تعني أنني أراعي القناة..." (بانيول، 1997ب، ص 113)

فلم يترجم *ha ha* بـ *ها ها* التي قد توحي في العربية بأن *بوزيج* يضحك أو يقهقه، بل استعمل *آ آ* حسب سياق الجملة الذي نفهم من خلاله أن الصيغة في الفرنسية ما هي إلا تحريف إملائي لـ *ah ah* والتي تدل على الافتخار وتحقيق النصر كما تؤكده كلمة *triomphal* وبقية الجملة. كما قام في موضع آخر بنقل الصيغة الفرنسية حرفيا دون تغيير لتحقيق الصوت نفسه:

[1] « *Les interjections ah et ha sont très souvent interchangeables, bien que la variante ha soit moins usitée et considérée comme vieillie selon certaines sources.* » (Banque de dépannage linguistique [En ligne], 2021)

*« -**Ho ho !** dit Bouzigue, ravi. Vous avez fait fortune ? »* (Pagnol, 2004 b, p. 134)

*"-**هو هو !** قال بوزيج طربا. هل صرتم أثرياء؟"* (بانيول، 1997ب، ص 114)

حاول المترجم إذن تحقيق أثر لهجة *بوزيج* الفردية القائمة على المؤثرات الصوتية التي تحدثها صيغ التعجب كلما أمكن، لكننا لا نلمس الصبغة المحلية البروفنسية المميزة لبعض منها، حيث لم ينقل بعدها الإقليمي بإضافة ملاحظات هامشية شارحة مثلا. فتستعمل الشخصية في المثال التالي صيغة شائعة في فرنسا وفي مرسيليا تحديدا، غير أن المترجم لم ينقل غرابتها ولم يعرّف القارئ العربي بقيمتها الرمزية في المنطقة:

*« -(...) Allez, **zou**[1], donnez-moi quelques paquets, je veux vous accompagner ! »* (Pagnol, 2004 b, p. 135)

*"-(...) **هيا، هيا**، أعطوني بعض الأكياس، أحملها معكم وأصطحبكم !"* (بانيول، 1997ب، ص 114)

لجأ المترجم هنا إلى التكرار للتأكيد على دلالة العجلة التي تحملها الصيغة الأصلية، ولئن نجح فعلا في نقل معناها، إلا أن ترجمته أحدثت خسارة كبيرة على مستوى شكل الكلمة وبعدها المحليين وكذلك رمزيتها. ونعتقد أن التغريب مناسب في هذه الحالة وأنه يمكن المجازفة بإدراج كلمة دخيلة، *"زو"*، وإرفاقها بتعليق هامشي شارح يوضح الأصل البروفنسي للصيغة، بما أن النقحرة ممكنة هنا من ناحية الأصوات المشتركة بين اللغتين ولأن الكلمة الأصلية صيغة تعجب ومحاكية صوتية في الوقت نفسه[2]، ويمكن المراهنة على انفتاح المتلقي العربي ووعيه بأهمية نقل الصوت الأصلي ذي الرمزية المحلية ومرونة اللغة العربية لاستيعابه دون تغيير، تماشيا مع استراتيجية المترجم التي أبقت على عدد لا بأس به من صيغ التعجب وأصواتها.

لكن البعد المحلي في لهجة *بوزيج* الفردية والذي يعكس خلفيته البروفنسية لا يظهر كثيرا في الترجمة العربية، ولو بمقابلته بلهجة محلية عربية بديلة مثلا. فلم يقم محمد *سيف* بترجمة أحد ردوده المميزة، بل حذفه بكل بساطة، رغم أهميته في ترسيخ ملامح الشخصية، ولا نجد أثرا في الترجمة العربية للجملة التالية:

[1] *« **Zou** interj. Exprime un mouvement ou une action. (...) Très fréquent, emblématique. Du prov. zóu, même sens. »* (Blanchet, 2004, p. 89)
[2] *« **zou** interj. (onomatopée) régional (Provence) Allons ! Vite ! »* (Le Robert illustré, 2017, p. 2089)

*« Josesph, Joseph, tu m'**escagasses**[1]… »* (Pagnol, 2004 b, p. 212)

حيث يُستعمل فعل *escagasser* في سياق الجملة للتعبير عن الانزعاج والضجر، لكن المترجم لم يحاول نقل معناه، ولم يُبرز هذا الجانب المميز للهجة *بوزيج* الفردية، لا سيما أنه يعتبر من الكلمات الرمزية التي تشتهر بها اللهجة المحلية البروفنسية ومنطقة *مرسيليا*.

واللافت للانتباه هو أنه لم يدرك دلالته الحقيقية عند وروده في جملة أخرى على لسان الكاتب، حيث يحمل الفعل في سياقها معنى آخر. فقام باقتراضه معتبرا إياه اسم علم بروفنسي، ربما لوروده في الجملة بين هلالين مزدوجين، حيث استعاره *مارسيل* من *ليلي* عند رده على رسالته قائلا:

*« (…) je le priai de présenter mes condoléances au pin **« escagassé »** de la Garette, (…) »* (Pagnol, 2004 b, p. 109)

وجاءت ترجمته كالتالي:

*"(…) رجوته أن ينقل مواساتي إلى صنوبرة "**إسكاجاسي**" بالجاريت، (…)"* (بانيول، 1997ب، ص 92)

فتحول المعنى كليا، لأن المترجم لم يدرك أن شجرة الصنوبر تعرضت هنا للتلف، وأن الفعل البروفنسي يدل على ذلك، لا على اسمها أو صنفها مثلا.

تتميز لهجة *بوزيج* الفردية بدورها بالتعابير والحكم الدارجة التي تعكس الجانب الشفهي فيها. فنجده في المثال التالي يستعمل عبارة قياسية شائعة في الفرنسية العامية، لوصف أحد سكان القرية المسنين والذي يعاني مشاكل في السمع:

*« (…) Je rencontre souvent le grand-père, c'est lui qui soigne ces beaux pruniers. Il est **sourd comme un pot**, mais il est bien gentil…(…) »* (Pagnol, 2004 b, p. 141)

وقد ترجمها محمد سيف كما يلي:

*"(…) أقابل غالبا جدهم، فهو الذي يقوم برعاية أشجار البرقوق الجميلة هذه. وهو **أصم كإصيص الزرع**، ولكنه طيب جدا… (…)"* (بانيول، 1997ب، ص 120)

انتهج المترجم هنا الحرفية على الطريقة البرمانية التي تدعو إلى الإبقاء على غرابة العبارة الأصلية، والاحتفاظ بالوسائل اللغوية التي تستعملها اللغة المصدر للتعبير عن مختلف الصور البيانية، من تشبيه

[1] *« **ESCAGASSER** . Ecraser, endommager. (…) Fatiguer, embêter. (…) Très fréquent, emblématique. Du prov. escagassa, mêmes sens, (…) »* (Blanchet, 2004, p. 42)

أو استعارة أو مجاز في الأمثال والحكم والعبارات الاصطلاحية، مهما كانت غير مألوفة في اللغة الهدف التي تلجأ إلى وسائل لغوية خاصة بها ومستقاة من ثقافتها للتعبير عن الموقف نفسه. وأقل ما يمكن أن يقال عن ترجمة محمد *سيف*، هو أنها غريبة فعلا ووفية إلى حد ما للحرف الأصلي، لكنها قد لا تعني شيئا بالنسبة للقارئ العربي الذي لن يدرك الشبه بين الصمم وإصيص الزرع، ذلك أن المجاز المستعمل في العبارة الفرنسية يدل على معنى آخر أكثر "منطقية".

حيث ترجح بعض الروايات وجود أصلين للعبارة، يتمثل أحدهما في الصيغة المطولة *sourd comme un pot à anses* التي يوحي فيها المقبضان بأذنين لا نفع ولا دور لهما في عملية السمع، فيما يكمن الآخر في الصيغة الإنجليزية *deaf as a post*[1]، والتي ترمز إلى العمود الجامد الذي لا يتأثر بأي صوت يحيط به، أي لا يسمع. (expressio, s.d.) فأخفق المترجم هنا في نقل الغرابة بشكل تام لأنه لم يدرك المعنى الحقيقي لكلمة *pot* ، وكان من الأجدر في نظرنا ترجمة المعنى وعدم إعطاء الأولوية للتغريب الذي لم يحسن استعماله ولم يعط فكرة صحيحة عن التصور الفرنسي المجازي لثقل السمع. من المناسب إذن اللجوء إلى التكافؤ واستعمال بديل عربي يؤدي المعنى بتوكيده مثلا كما في الترجمة التي يقترحها *قاموس لاروس المحيط: "كان **أطرشا أسكآ**"*، (بركة، 2007، ص 691) أو البحث عن مكافئ محلي ينقل المستوى العامي المميز للهجة *بوزيج* الفردية، لا سيما أنه قام بذلك في المثال التالي حيث تستعمل الشخصية مرة أخرى عبارة شعبية لوصف حارس أحد قصور المنطقة:

*« -Celui-là est comme les autres. Mais il est toujours **saoul comme la Pologne**[2], et il a une jambe raide. (...) »* (Pagnol, 2004 b, p. 142)

فلم يتبع الحرفية هنا، ولم ينقل غرابة العبارة الفرنسية بالإبقاء على عناصر التشبيه الأصلية، بل اختار ترجمة معناها وتحقيق التكافؤ على مستوى السجل اللغوي العامي الشعبي:

*"-هذا مثله مثل الآخرين. لكنه دائما "**سكران طينة**"[3] وله ساق خشبية، (...)"* (بانيول، 1997ب، ص 121)

---

[1] *« Dans le Midi de la France, on dit encore : Sourd comme un poteau (...) »* (La France pittoresque, 2019)

[2] *« Être complètement ivre. »* (Dictionnaire Notre temps, s.d.)

[3] *"**سكران طينة:** يقولون للمفرط في السكر: سكران طينة ولعلهم يريدون أنه سكر وأفرط في السكر إلى أن صار فاقد الشعور كالطينة، أو يريدون أنه لفرطه في السكر قد صار فاقد الشعور فيقع في الطين، وقد ورد هذا الاستعمال في بعض الشعر المتقدم."* (أمين، 2017/1953، ص 235)

وفضل بذلك النهل من الموروث الشعبي المصري الذي يستعمل تشبيها مختلفا للتعبير عن الثمالة الشديدة، كما قام بعزله مطبعيا بين هلالين مزدوجين لإبراز بعده المحلي أو العامي، مع وجود آثار له في الاستعمال الفصيح. ومن ثم فقد نجح المترجم في نقل جزء مميز من لهجة *بوزيج* الفردية، رغم الخسارة التي حدثت على مستوى الشكل.

لكنه عاد في موضع آخر ليتصرف بحرية مخلة في ترجمة إحدى العبارات الدارجة التي يستعملها *بوزيج*، مؤديا إلى تحريف المعنى الأصلي:

« (…) Si jamais il nous voyait (…) vous n'auriez qu'à prendre ***le pas gymnastique***[1]*, et il serait bien incapable de vous rattraper, même avec son chien ! »* (Pagnol, 2004 b, p. 142)

حيث نصح *بوزيج* عائلة *بانيول* بـ*"الركض أو المشي بسرعة وبخطوات موزونة"* لكي لا يتسنى للحارس اللحاق بأفرادها متى أمسك بهم متلبسين بتهمة "اقتحام" حدائق الغير، وقد ساعدهم *بوزيج* في ذلك لتقليص مدة سيرهم والوصول إلى بيتهم الريفي في وقت وجيز. لكن الترجمة العربية توحي بغير ذلك:

"(…) ولو حدث ورآنا (…) ما عليك إلا أن ***تمسك بعكازه****، ولن يستطيع أبدا اللحاق بك، حتى لو معه كلبه."* (بانيول، قصر أمي، 1997ب، ص 121)

من المرجح أن محمد *سيف* استنتج أن الحارس كان يتكأ على عصا تساعده على المشي بسبب ساقه الخشبية، كما قد يكون استعمل كلمة *عكاز* على سبيل الاستعارة، فقام بتغيير وجهة النظر الأصلية التي عبّرت عن الفرار بسرعة، واقترح حلا آخر يتمثل في عرقلة حركة الحارس والتمكن من الهروب. ونرى في هذا الإجراء التحويري الجذري خيانة لمقاصد المؤلف (عبر شخصيته) خاصة أن مضمون الحوار مستمد من أحداث واقعية، ولا ينتمي إلى فئة النصوص الشعرية أو الخيالية التي يكون فيها التصرف مقبولا إلى حد ما. لذا فقد كان من الممكن الاستمرار في استعمال التكافؤ واللجوء إلى عبارة عربية تُستعمل في المستويين الفصيح والعامي (في بعض اللهجات العربية وبتغيير طفيف) للتعبير عن الهروب بسرعة، والحفاظ بذلك على خصوصية لهجة *بوزيج* الفردية التي تعتمد كثيرا على الأمثال والعبارات القياسية، فيقول على سبيل المثال: *"ما عليك إلا أن* ***تطلق ساقيك للريح*** *"*.[2]

---

[1] *« -Pas de gymnastique : pas de course cadencé. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 899)

[2] *"* ***أَطْلَقَ ساقَيْهِ لِلرِّيحِ:*** *فَرَّ مُسْرِعاً وَهُوَ يَجْرِي جَرْياً."* (معجم الغني – عبد الغني أبو العزم، ص 737)

نستغرب إذن لجوء المترجم هنا إلى استراتيجية لا تنقل البعد المجازي للعبارة الأصلية وتكيّف معناها، لا سيما أنه لم يعتمدها في موضع آخر في الرواية يستعمل فيه *بانيول* التعبير نفسه مرة ثانية لوصف عملية فرارهم المزيفة من أحد الحراس:

« Tandis que nous filions ***au pas gymnastique****, (...) »* (Pagnol, 2004 b, p. 165)

حيث قام بترجمة معناها دون تأويل ذاتي كما فعل في المثال المذكور سابقا:

"وبينما نحن نسير ***مسرعين****، (...)"* (بانيول، 1997ب، ص 139)

II-تجليات اللهجة الاجتماعية في الثلاثية وترجمتها

II-1-لهجة الحجارين

اشتغل أسلاف *مارسيل* حسب ما يرويه في مجد *أبي* في مجالات مختلفة، ومنها صناعة الأسلحة وبيعها وصناعة الأسهم النارية وصناعة المقويات وبيعها. لكن جده المباشر، *أندريه André*، عمل في مجال البناء حيث كان حجّارا. لذلك ورد ذكر مصطلحات خاصة تنتمي إلى لهجة البنائين والحجارين الاجتماعية في وصف الكاتب للمهنة وعلى لسان جده الذي يشرح لحفيده في المثال التالي طبيعة حرفته الدقيقة مقارنة بطريقة عمل البنائين "الخشنة":

*« Il me parlait parfois, très gravement, de son métier, ou plutôt de son art, car il était **maître appareilleur**.*

*Il n'estimait pas beaucoup les maçons : « Nous, disait-il, nous montions des murs en pierres appareillées, c'est-à-dire qui s'emboîtent exactement les unes dans les autres, par des **tenons et des mortaises**, des **embrèvements**, des **queues d'aronde**, des **traits de Jupiter** ... »* (Pagnol, 2004 a, p. 13)

تستعمل المصطلحات المذكورة أعلاه في مجالات متقاطعة كنجارة البناء والنّجارة بشكل عام والهندسة المعمارية، وتشير إلى تقنيات مختلفة لتركيب الحجارة يطلق أهل الاختصاص على بعضها تسميات خاصة تعتمد التشبيه والاستعارة، فحاول محمد *سيف* ترجمتها على هذا الأساس، أي بتغليب استعمال المكافئات العربية المجازية، حيث قال:

*"وقد حدثني، بعض الأحيان، بوقار شديد عن مهنته، أو بالأحرى عن فنه، لأنه كان **معلم تركيب أحجار**.*

*لم يكن يكنّ تقديرا كبيرا للبنائين: "فنحن –كان يقول– نقيم الحوائط بالأحجار المتوافقة، أي المدمجة ببعضها بدقة، الواحدة في الأخريات **بالذكر والأنثى** فنعالجها بالتنعيم، و**تركيب العاشق والمعشوق**، **آية اللحمة الإلهية**..."* (بانيول، 1997 أ، ص 15)

نلاحظ في خيارات المترجم ميلا إلى التعميم حيث لا يُبرز بعض التفاصيل الدقيقة التي تميز كل مفهوم عن غيره. فترجمته لمصطلح *maître appareilleur* لا توضح جيدا ماهية عمل الجد الذي يتمثل في تهيئة عملية التركيب باختيار الحجارة المناسبة وتقطيعها وتقصيبها،[1] وهو ما يشكل الجانب الفني

[1] *« **appareilleur** (...) TECH. Chef ouvrier qui est chargé de choisir les pierres destinées à une construction, de tracer les coupes. En général, ouvrier qui prépare le travail dans toute fabrication. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 305)

في المهنة كما عبّر عنه الجد. لذا نعتقد أن المكافئ ***"مقصّب حجارة"*** (إدريس، 2005، ص 83) (وليس *أحجار* التي عادة ما تستعمل مصاحبة مع *كريمة* أو *نفيسة*، والتي لا نرى أن استعمالها مناسب أسلوبيا في هذا المجال) ملائم وأدق من حيث دلالته المتخصصة، لا سيما أن أحد معانيه يحقق البعد الفني للمهنة.[1] والغريب أنه استعمل هذا المصطلح في الجزء الأخير من الثلاثية، *زمن الأسرار*، وكان الأحرى به في نظرنا أن يعتمده منذ البداية لنقل فكرة دقيقة عن طبيعة المهنة وخصوصيتها:

« (...) il devait y rester plus d'une année, avec d'autres ***appareilleurs****, des maçons et des charpentiers. »* (Pagnol, 1988, p. 30)

"(...) ظل به لمدة عام مع آخرين من ***مقصبي الحجارة****، والبنائين والنجارين."* (بانيول، 1997 ج، ص 27)

حاول المترجم تعويض تلك الخسارة باللجوء إلى بدائل أكثر تخصصا لانتمائها إلى لهجة مهنية مكافئة، لكن العربية لا تُبرز الفارق الدقيق بينها، حيث تُستعمل تقنيتا الوصل (*الذكر والأنثى*،[2] *العاشق والمعشوق*) للدلالة على معنى واحد وتقابلان كل أساليب التركيب المذكورة في الأصل على حد سواء. فلا يظهر للقارئ العربي ما يميزها عن بعضها في الفرنسية، حيث يعتبر *التحريف l'embrèvement* جزءا من *تعشيق الذكر والأنثى*[3] *tenon et mortaise* ويفرق أهل الاختصاص بين التقنيتين رغم تشابههما، (Nachtergal & Nachtergal, 1988, pp. 282-283). كما يدل التعشيق على تقنية التجميع التي تأتي على شكل ذَنَب السنونوة *une queue d'aronde*، وثمة في العربية ما يكافئها وما يُبرز المجاز الأصلي الذي يصف ما يميزها عن باقي التقنيات، وهو *السِنْوَنَة*.[4] لجأ إذن محمد *سيف* إلى الترجمة بالاسم الشامل لنقل تقنيات التركيب الثلاث الأولى، ثم قام بترجمة التقنية الأخيرة باللجوء إلى صورة مجازية مماثلة *"آية اللحمة الإلهية"*. لكن هذه الصيغة مبهمة بعض الشيء لأنها غير متداولة في الميادين المتخصصة ولأنها لا توضح طبيعة التعشيق الموصوفة، حيث يشير *le trait de Jupiter* إلى طريقة تجميع على شكل برق أو صفارة. (Ballu, 2007, p. 58) كما ترجم المصطلح في موضع آخر بمقابل مختلف يبتعد تماما عن ماهيته، حيث ورد ذكره مع مفهوم هندسي آخر في المثال التالي:

---

[1] *"قصب الشيء يقصبه قصبا، واقتصبه: قطعه"* (ابن منظور، 2008، صفحة 111)

"قصّب البنّاء الحجر: نحته، سواه." (أبو العزم، ص 3130)

[2] *"وهي من أقدم وسائل الربط في النجارة، وتتمثل هذه التقنية في نحت تجويف في قطعة ويسمى «أنثى» وإفريز في الأخرى ويسمى «ذكر» ليتم وصلهما مع بعضهما (...)"* (الجزيراوي، 2018)

[3] *« Assemblage à rainure et languette. »* (إدريس، 2005، ص 100)

[4] *"تجميع على شكل ذنب السنونوة."* (المرجع نفسه، ص 94)

*« (…) maître André (…) crayonnait sur la toile cirée des **clefs de voûte** ou des **traits de Jupiter**. »* (Pagnol, 1988, p. 37)

*"(…) راح يخطط على النسيج الشمع **رسم العقد** أو **انحناءات القبوات**."* (بانيول، 1997 ج، ص 33)

فاختار استعمال مكافئ ينسجم مع المصطلح الأول الذي ترجمه *بالعقد*، والذي كان من الممكن تحديده بشكل أفضل بقول *مفتاح العقد* أو *الغَلق*، ولجأ إلى مقابل يكملّ الفكرة ويشرحها إلى حد ما حيث يشير ذلك العقد إلى الحجر الأساسي الذي يتوسط القبة ويسمح بتوازن باقي الحجارة وتحقيق انحنائها.[1] لكن الجملة الأصلية ذكرت مفهومين منفصلين يدلان على شكلين مختلفين، يتمثل أحدهما في قبة منحنية فعلا فيما يتجسد الآخر في صورة برق أو صفارة كما سبق وأن أوضحنا.

نعتقد إذن أنه من الضروري استعمال المكافئ العربي المعروف عند أهل الاختصاص بمصطلح *وصلة الاستطالة* (المؤسسة العامة للتدريب التقني والمهني، ب/ت، ص 147) لتحقيق أثر اللهجة الاجتماعية الأصلية ووظيفتها المتخصصة، رغم ما يحدثه من تشويه في ملامحها عند التضحية بالشكل والتشبيه المميزين للصيغة الفرنسية.

لكن ينبغي الإقرار بأن ترجمة محمد *سيف* نجحت إلى حد ما في نقل المظاهر العامة للّهجة الاجتماعية المشتركة بين جماعة الحجارين باللجوء إلى التكافؤ الوظيفي واستعمال البدائل العربية التي تنتمي إلى لهجة اجتماعية مكافئة، حتى وإن كان من الممكن أن تكون أكثر دقة وتخصصا كما حاول *بانيول* تجسيدها على لسان جده، لتحقيق ترجمة من النوع التالي (دون المساس بخياراته الترجمية الأخرى):

*"وقد حدثني، بعض الأحيان، بوقار شديد عن مهنته، أو بالأحرى عن فنه، لأنه كان **مقصب حجارة**.*

*لم يكن يكنّ تقديرا كبيرا للبنائين: "فنحن –كان يقول– نقيم الحوائط بالأحجار المتوافقة، أي المدمجة ببعضها بدقة، الواحدة في الأخريات **بتعشيق الذكر والأنثى**، **والتحريف**، **والسنونة**،[2] **ووصلة الاستطالة**..."*

---

[1] *« **Clef de voûte** : pierre en forme de coin (claveau) placée à la partie centrale d'une voûte et servant à maintenir en équilibre les autres pierres. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 391)

[2] يمكن استعمال مكافئات أخرى متداولة أيضا في ميادين التخصص كـ *"النقر واللسان، التعشيق على شكل ذيل اليمامة…* (عوض، 2009، ص 213)" وغيرها.

يشير *بانيول* في حديثه عن مهنة *أندريه* إلى مصطلحات تنتمي في الوقت نفسه إلى مجال الجسور والطرقات، فنجده في المثال التالي يصف تعلق جده بصنعته وتفحصه لتفاصيل بناء أحد أهم المعالم الفرنسية البروفنسية، وهو جسر *غار pont du Gard*، حيث كان يقضي أوقات فراغه النادرة رفقة عائلته على مقربة منه:

*« Pendant que ma grand-mère préparait le repas, et que les enfants pataugeaient dans la rivière, il montait sur les **tabliers** du monument, **prenait des mesures**, **examinait des joints**, **relevait des coupes**, caressait des pierres. »* (Pagnol, 2004 a, p. 14)

قد يبدو لأول وهلة أن نقل المصطلحات والمفاهيم المذكورة أعلاه لا يشكل صعوبة خاصة تستدعي من المترجم أن يطيل إمعان النظر فيها. لكن عند التأمل في الترجمة العربية، يتضح لنا أن بعض الخيارات التي نستشف منها استسهالا وعدم تعمق في المعاني الأصلية من شأنها أن تشوه الصورة النهائية التي ستتكون لدى القارئ العربي عن اللهجة الاجتماعية المشتركة بين المهندسين المختصين في الجسور والطرقات والحجارين والبنّائين، كما أراد المؤلف تمثيلها.

حيث قام محمد *سيف* بترجمتها على هذا الشكل:

*"واثناء إعداد جدتي للطعام، وتوحل الأطفال في النهر، كان يصعد على **قاعدة** النصب، حاملا **مازورته التي يقيس بها**، **يختبر التحام الأحجار**، **ويعالج الآثار التي لحقت بها**، ويتحسسها."* (بانيول، 1997 أ، ص 15)

فعلى الرغم من أن ترجمته الموفقة تؤدي المعنى الأصلي للمفاهيم المتعلقة بأخذ القياسات الدقيقة وتفحص الوصلات والفواصل بين الحجارة، وتُبرز الجانب التقني بإضافة كلمة *"المازورة"* التي تخاطب فئة من القراء العرب حيث تعد متداولة في لهجتهم اليومية المتخصصة (مع أننا نفضل مصطلح *"قياس"* أو *"مقاس"* المستعمل في نطاق عربي أوسع)، فإنه مهدّ لها بطريقة معكوسة تصوّر للقارئ منظرا غير منطقي إن جاز القول. حيث توحي ترجمته لـ *tablier* بـ*قاعدة* بأن الجد *أندريه* قام بتفحص الجزء السفلي من الجسر، بينما يكون *صعوده* معقولا إذا كان نحو الأعلى، أي نحو سقف الجسر الذي يعتبر جزءا من هيكله الكلي الداعم لحركة المرور فوقه،[1] ويؤكد ذلك استعمال الكاتب لفعل *monter* لتحديد الجهة التي كانت تثير اهتمام جده أكثر من غيرها. فالدقة المرتبطة بهذا المصطلح الخاص تستلزم اللجوء إلى المكافئ المناسب الذي يحدد معناه، *كسطح الجسر* مثلا. كما أن ترجمته لعبارة *relevait des coupes*

[1] *« Partie d'un pont comprenant la couverture, qui porte la voie routière ou ferrée, et l'ensemble des structures porteuses de la couverture (…) situées au-dessous de celle-ci et à peu près à son niveau. »* (Larousse [En ligne], s.d.)

لا تؤدي المعنى الأصلي ولا توضح الجانب المختص والفني لمصطلح *coupe* الذي ينتمي إلى اللّهجة الاجتماعية للحجارين والمهندسين بشكل عام. فقوله *"يعالج الآثار التي لحقت بها"* لا "يبتكر" معنى غائبا في الأصل فحسب، بل يمحو أيضا عنصرا مهما يعكس مدى احترام الجد *أندريه* لحرفته بانتباهه لكل التفاصيل التي تقوم عليها؛ حيث يتعلق الأمر هنا بمجال معين وهو *فن تقطيع الحجارة stéréotomie*، وفيه تُنحت الحجارة وتُقطَّع وتُحدَّد كيفية رصفها،[1] فراح الجد يتأمل طريقة قيام القدامى بذلك ويحاول تتبّع الخطوط الراسمة لها. لكن الترجمة العربية لا تبرز ذلك، وما دام التحام الحجارة السميك يتحقق بفضل طريقة تقطيع متقنة، نعتقد أنه لو اكتفى مثلا بقوله *"يختبر التحام الأحجار ويتحسسها"* لَنقل الفكرة بشكل أفضل ولَحقّق، وفق المنظور اللساني النصي، سجلّ اللهجة الأصلية النبري الذي نلمسه في حرص *بانيول* على استعمال المفاهيم التي تنتمي إلى لهجة محددة، فالأنسب في نظرنا السعي لنقل ملامح اللهجة الاجتماعية العامة بدل تغيير المعنى وإدراج معلومة لم يرد ذكرها في الأصل.

كنا نتوقع تدارك الخسارة التي نجمت عن الترجمات السابقة في مواضع أخرى، ولجوء المترجم إلى مكافئات أكثر تمثيلا للهجة الحجارين الاجتماعية في العربية، لكننا لم نلمس ذلك مثلا في المقطع الذي يذكر فيه *بانيول* مطرقة جده التي تحولت وظيفتها لتكون بمثابة ثقّالة ورق، حيث يقول في وصفها:

*« J'ai sur ma table de travail un précieux presse-papiers. C'est un cube allongé, en fer, percé en son centre d'un trou ovale. (…) C'est la **massette** du grand-père André, qui frappa pendant cinquante ans la dure tête des **ciseaux d'acier**. »* (Pagnol, 2004 a, p. 14)

وقد قام محمد *سيف* بترجمتها كما يلي:

*"لدي على مكتبي ثقالة ورق نفيسة، عبارة عن متوازي مستطيلات من الحديد، مثقوب في منتصفه بفجوة بيضاوية، (...) إنها **مدقة** جدي أندريه، التي دقت خلال خمسين عاما الرأس الصلدة **لمقص الصلب**."* (بانيول، 1997 أ، ص 15-16)

يتعلق الأمر هنا بأداتين من الأدوات الأساسية التي يستعملها الحجارون في مهنتهم، تُرجمت إحداهما بمدقة وهو ما يؤدي المعنى بشكل عام رغم أن الكلمة تستعمل عادة في العربية للدلالة على أداة مختلفة وهي *le pilon*. لكن ترجمة المصطلح الثاني لا تتطابق مع الأصل، فلم يشر *بانيول* إلى مقص *une paire de ciseaux* بل إلى أداة مشطوفة تستعمل مع المطرقة لتقطيع الحجارة أو أي مادة

[1] *« **stéréotomie** (…) Art de la coupe des pierres et des matériaux de construction. (…) le mot s'applique plus spécialement à la taille des pierres. (…) [elle] donne la manière de disposer les pierres pour former [l'intersection des surfaces]. »* (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, p. 6499)

صلبة،[1] وسياق المهنة التي وصفها الكاتب بإسهاب كفيل بأن يوجه الفهم نحو طبيعة الأداة وعدم الخلط بينها وبين المقص متعدد الاستعمالات وغير المناسب بتاتا في هذه الحالة. كان يجدر به إذن اختيار المصطلح العربي المكافئ والمتداوَل في الميادين المتخصصة وهو ***إزميل أو مِنحت***.

وقد تكرر ذكر المطرقة في موضع آخر في *"زمن الأسرار"* كناية عن مهنة الجد الذي انتهى به الأمر إلى تركها بعد أن تقدم في السن، حيث قال الكاتب:

*« Lorsqu'il eut abandonné la **massette**, la grand-mère, (...), fit remarquer qu'il ne risquait plus de tomber d'un échafaudage, (...) »* (Pagnol, 1988, pp. 39-40)

لكن المترجم لم يحتفظ بترجمته الأولى، *مدقة*، بل قال:

*"ومنذ أن ترك **المسطرين**، راحت الجدة (...) تلفت انتباهه بأنه لم يعد هناك خطر عليه في أن يسقط من على الصقالة، (...)"* (بانيول، 1997 ج، ص 36)

فاختار على الأرجح استعمال كلمة تدل على أداة تنتمي إلى المجال نفسه وتقترب من الناحية الصوتية من المصطلح الأصلي، على حساب المعنى. حيث تختلف وظيفة وشكل *المسطرين* عن وظيفة وشكل المطرقة، وتعتبر مكافئا في الفرنسية لأداة أخرى وهي *la taloche* أو *la truelle* التي يستعملها البناؤون لا الحجارون. أما الكاتب فأراد التلميح لمهنة جده عبر المجاز المرسل باستعمال أداة أساسية في تقطيع الحجارة، وهي *المطرقة* أو *المدقة* التي يصاحبها *المنحت* أو *الإزميل* والذي تكرر ذكره هو الآخر في المثال التالي:

*« (...)j'avais tous ces clochetons dans la tête, et je me faisais du souci à cause de la pierre de Paris, qui n'est pas la même que la nôtre , et qui risquait de casser mes **ciseaux**... »* (Pagnol, 1988, p. 45)

وقد قام المترجم هذه المرة باستعمال المصطلح الصحيح لترجمته:

*"(...) فليس في رأسي سوى القباب التي أعمل بها، وكنت مشغولا جدا بسبب حجارة باريس، التي لم تكن من نفس نوع حجارة منطقتنا، وكانت تهدد بتحطيم **أزاميلي**..."* (بانيول، 1997 ج، ص 41-42)

[1] *« **ciseau.** Outil d'acier, en biseau à l'une de ses extrémités, qui sert à tailler des matières dures. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 383)

وهو ما يعكس مجددا عدم اتساق خياراته وتذبذبها، حيث لا يعتمد ترجمة موحدة وكثيرا ما تكون البدائل التي يلجأ إليها متضاربة. مما يؤثر على انسجام الترجمة ويشوه ملامح اللهجة الفردية أو الاجتماعية الأصلية.

II-2-لهجة العلمانيين

كان *جوزيف* علمانيا متحمسا لا يتردد في الدفاع عن إيديولوجيته، بإبراز تناقضات الكنيسة وتاريخها الملطخ بفضائح يذكّر بها دوما لتبرير موقفه المناهض للتّدين. فيلجأ في خطابه إلى مصطلحات ومفاهيم تنتمي إلى المجالين السياسي والديني وتشكل لهجة اجتماعية خاصة بالعلمانيين، كما قد تمثل أحيانا لهجة اجتماعية يشترك في استعمالها المسيحيون عموما.

تتجلى هذه اللهجة الاجتماعية إذن في مشاداته الكلامية مع صهره *العم جول* المتمسك بتعاليم دينه، حيث يعزز حججه بعدّ بعض القضايا المشوّهة لسمعة الكنيسة ورجال الدين. نورد في هذا الصدد المثال التالي الذي يردّ فيه *جوزيف* على زوجته بعد توسلها له بعدم مواجهة زوج أختها بآرائه، حيث صرخ قائلا:

*«(...) Eh bien, je veux lui montrer ma largeur d'esprit. Je le ridiculiserai par mon **libéralisme**. Non, je ne lui parlerai pas de l'**Inquisition**, ni de **Calas**, ni de **Jean Huss**, ni de tant d'autres que l'Eglise envoya au bûcher ; je ne dirai rien des **papes Borgia**, ni de la **papesse Jeanne** ! (...) »* (Pagnol, 2004 a, p. 46)

حاول *جوزيف* طمأنة زوجته بأنه لن يقوم بتذكير صهره بماضي الكنيسة الأسود وغير المشرف، بالإشارة إلى بعض الأحداث التي طبعت أذهان المسيحيين على اختلاف مذاهبهم. وقد ترجم *محمد سيف* الفقرة كما يلي:

*"(...) حسنا سأريه مدى اتساع أفقي. ولن أسخر **على سجيتي**. بلى ولن أحدثه عن **محاكم التفتيش**، ولا عن **كالاس**، ولا عن **جان هوس**، ولا الآخرين الذين أحرقتهم الكنيسة، ولن أقول شيئا عن **البابوات بورجيا**، ولا عن **العشيقة جين** !(...)"* (بانيول، 1997 أ، ص 40)

إن أول ما يلفت انتباهنا في هذه الترجمة، غياب مصطلح مفتاحي يشير إلى التوجه الذي تتبناه بعض الأوساط العلمانية كمبدأ رئيس من مبادئها، وهو *الليبيرالية* أو *التحررية* *libéralisme* في صورتها

التي تضمن الحريات الشخصية[1]، والتي أراد *جوزيف* رفعها كشعار في وجه ما يراه أفكارا دينية متطرفة، حسب سياق ردّه الذي ذكر فيه من قبل تعصب *العم جول* وأمثاله:

« Voilà ! Voilà l'intolérance de ces fanatiques !(...) » (Pagnol, 2004 a, p. 45)

وما نفهمه من ترجمة محمد *سيف* هو أن الانفتاح على الآخر واحترام الحريات ليسا من طبع *جوزيف* ولا العلمانيين، حيث استعمل *"لن أسخر على سجيتي"*، أي إنه سيتصنع التحررية بعدم خوضه في المسائل الدينية. وقد يصح هذا التأويل في سياق آخر تتناقض فيه العلمانية بشكل عام مع مبادئ التسامح، لكن خطاب *جوزيف* هنا يوحي بأنه كان يصنف نفسه كواحد من أولئك العلمانيين الذين يعرفون إبداء التفتح وتقبل عقيدة الآخر عندما يلزم الأمر، خلافا للتصور العام، وكما يؤكده قوله *Je veux lui montrer ma largeur d'esprit*. لا نعتقد إذن أن هذه الترجمة القائمة على تأويل شخصي ملائمة هنا لأنها تطبق وجهة نظر محددة على طريقة تفكير استثنائية تعكس توجه *جوزيف* العلماني الخاص ولهجته الاجتماعية.

أما فيما يخص قضايا الكنيسة التي أراد التذكير بها، فقد حرص المترجم على نقلها كاملة دون تلخيصها تحت فكرة شاملة مثلا، كما فعله في الكثير من المواضع الأخرى. ورغم كون تلك القضايا بشكل عام حقائق تاريخية (باستثناء أسطورة *البابا جان*) لا تكاد تخفى على أحد، فإنها قد تكون مبهمة بالنسبة للقارئ العربي غير المطلع. لذا فإن توضيحها ببعض الصفات الشارحة قد يكون مناسبا لكي يدرك القارئ ولو قليلا رؤية *جوزيف* العلمانية وسبب ذكره لتلك الحوادث. فيقول مثلا: *"بلى ولن أحدثه عن* ***محاكم التفتيش الكاثوليكية لقمع الهرطقة***،[2] *ولا عن* ***كالاس البروتستانتي المعذب بالدولاب***[3]*، ولا*

---

[1] *« **libéralisme** (...) Attitude, doctrine des libéraux, partisans des libertés individuelles. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 1131)
« La laïcité qui définit les valeurs d'une citoyenneté commune va de pair avec la « liberté de conscience » et la liberté religieuse (...) » (Ibid., p. 1100)

[2] *« L'Inquisition : juridiction ecclésiastique d'exception, active du XIIIe au XVIe siècle pour la répression des crimes d'hérésie, etc. »* (Ibid., p. 1003)

[3] *« **Calas** (Jean) (1698-1762), négociant protestant de Toulouse, qui fut accusé d'avoir tué, pour empêcher sa conversion au catholicisme, un de ses fils, (...) ; l'affaire fut (...) jugée en dehors de toute équité ; [il] fut roué vif en 1762. »* (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, p. 1003)

عن ***المصلح يان هوس الذي ندد بتجاوزات الكنيسة***،[1] *(...) ولن أقول شيئا عن* ***فضائح البابوات بورجيا الأخلاقية***[2]*، ولا عن* ***البابا جان التي ادعت أنها رجل***[3] *!"*

كما كان يجدر بالمترجم في السياق نفسه، إبراز بشاعة حدث تاريخي كنسي آخر ورد ذكره في المثال التالي:

« Joseph, la narine dilatée, allait certainement lui parler de ***la Saint-Barthélemy****, (...) »* (Pagnol, 1988, p. 189)

حيث اكتفى بالإشارة إلى القديس المرتبط اسمه بعيده الذي يصادف الرابع والعشرين من جوان والذي شهد مجزرة راح ضحيتها آلاف البروتستانتيين[4]:

"وكان جوزيف بالتأكيد بصدد أن يكلمه عن ***القديس بارثولومي****، (...)"* (بانيول، 1997 ج، ص 176)

فيعتقد القارئ أن *جوزيف* سيقوم بسرد سيرة القديس الذاتية مثلا بشكل موضوعي، بينما كان في الحقيقة يحاول أن يعززّ موقفه العلماني بتذكير *العم جول* بهذه الحادثة التي تُعرف عادة في العربية بمذبحة *سان بارتيليمي*. كان بإمكان المترجم إذن اللجوء إلى هذا المكافئ لنقل الجانب السلبي الذي أراد الكاتب إبرازه على لسان *جوزيف*، دون الحاجة للاستفاضة في تفاصيل الحادثة، بما أن كلمة *مذبحة* أو *مجزرة* كفيلة بالتعبير عن جرائم الكنيسة الكاثوليكية.

وفي موضع آخر يتحدث فيه *جوزيف* مع الفلاح *فرانسوا* عن درجة تديّن سكان المنطقة التي سيقضي فيها عطلته، أي في الريف البروفنسي، ورد ذكر بعض المصطلحات ذات الدلالة الإيحائية السلبية بما أنها تُستعمل عادة في لهجة العلمانيين الاجتماعية لنقد الرموز الدينية، حيث عبّر *جوزيف* في المثال التالي عن استيائه من التسمية الدينية لإحدى القمم الجبلية:

« A ce nom, si clairement ***« obscurantiste »****, mon père fronça un sourcil laïque, et demanda :*

« Ils sont très ***calotins****, dans le pays ?*

---

[1] *« **Hus** (Jan) Réformateur religieux tchèque (v. 1371-1415). (...) il dénonça les abus de l'Eglise. (...) Excommunié en 1411 et en 1412, il fut (...) condamné à mort et brûlé vif. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 956)

[2] *« **Alexandre VI [Rodrigo Borgia]** (1431-1503) Pape (...). Père de César et Lucrèce Borgia. Son pontificat fut marqué par une vie peu conforme à sa fonction. »* (Ibid., p. 47)

[3] *« **Jeanne** (la Papesse), personnage imaginaire qui aurait occupé le pontificat (...), vers 856, sous le nom de Jean VIII. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 3591)

[4] *« **Saint-Barthélemy**, massacre des protestants, sous Charles IX, dans la nuit du 24 août 1572, jour de la Saint-Barthélemy. »* (Ibid., p. 6005)

-*Un peu, dit le paysan.* » (Pagnol, 2004 a, p. 89)

وقد قام المترجم بنقلها على هذا النحو:

*"وعند ذكره لهذا الاسم، "**الشديد الظلامية**"، قطب أبي حاجبا علمانيا، وسأل: أهم **متدينين** جدا أهل بلدكم؟*

–بعض الشيء، قال الفلاح." (بانيول، 1997 أ، ص 87)

يؤدي المكافئان اللذان اختارهما المترجم (*"الظلامية" و"متدينين"*) معنى الكلمتين الأصليتين بكل أمانة. لكن البعد السلبي والدلالة التحقيرية لكلمة *calotin* في الفرنسية لا يبرزان بشكل جيد، ولا يوحي المقابل العربي كثيرا بنظرة العلمانيين الازدرائية لرجال الدين، كما لا يعكس المستوى الشعبي للكلمة الأصلية. فضلا عن أنه لا ينقل الرابط الشكلي بين الكلمة الفرنسية والقلنسوة التي يرتديها رجال الكنيسة، ولا يُبرز المجاز المرسل *synecdoque* المستعمل فيها.[1] وقد تنجح ترجمتها بعبارة *"متشيعين للقساوسة"* (إدريس، 2005، ص 196) في نقل فكرة التعصب السلبية التي تحملها الكلمة وتحدد سياق استعمالها المسيحي[2]، رغم أنها لا تحقق بدورها جانبها المبتذل ولا تعرّف القارئ العربي بما يميزها من الناحية الشكلية.

II–3–لهجة معلمي المدارس

تكثر في لهجة *جوزيف* الإشارة إلى مفاهيم تُستعمل في مجال التدريس، بحكم مهنته كمعلم مدرسة *instituteur*، وينتمي بعضها إلى نظام تعليم خاص في فرنسا في فترة زمنية معينة (أوائل القرن العشرين)، لذا فهي تعكس لهجة اجتماعية يشترك في استعمالها الموظفون في سلك التربية والتعليم وطبقة المتعلمين والمثقفين عموما.

يتحدث *جوزيف* في المثال التالي مع زوجته عن احتمالية تتويج مساره المهني بمكافأة شرفية مرموقة في مجال التعليم ومجالات أخرى آنذاك، حيث جرى بينهما الحوار التالي:

*« Et de plus, ajouta-t-il, de plus, elle m'a annoncé que j'allais avoir **les Palmes** !*

[1] « ***calotin*** *ou* ***calottin*** *(…) (de calotte) (…) Trivial et par dénigr., celui qui porte la calotte (de prêtre), un ecclésiastique, et par extension, un dévot.* » (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 1013)
[2] « ***CALOTIN*** *(…) Pop. et péj. Homme d'Église et, par extension, séide du clergé.* » (Dictionnaire de l'Académie française [en ligne] 9ème édition, s.d.)

*-Voyons, Joseph, s'écria ma mère, on ne peut pas révoquer un fonctionnaire qui a **les Palmes académiques** !*[1] » (Pagnol, 2004 b, p. 203)

كان هذا الوسام الشرفي يُمنح في ذلك الوقت لكل من يسهم في نشر العلم في قطاع التعليم بشكل خاص، في إطار جمهوري علماني[2] –وهو ما كان *جوزيف* يرّوج له–، حيث يحمل شعار السعفة كما يدل عليه اسمه، ويرمز في *"المخيال الجمعي الفرنسي للعلم والموهبة الأدبية والفنية والنجاح الاجتماعي"*. (Prospérini, 2013)

لكن القارئ العربي لا يتعرف على تلك الرمزية في الترجمة العربية للمصطلح، حيث لم يحدد محمد *سيف* ماهية الوسام بالضبط، بل اكتفى باقتراح ترجمة تعميمية غير دقيقة وقال:

*"–والأكثر، أضاف، الأكثر أنها أعلنتني بأنني سأحصل على **الجائزة الأكاديمية** !*

*–انظر، يا جوزيف، صاحت أمي، هل تتصور أنهم يمكنهم عزل موظف حاصل على **الجائزة الأكاديمية** !"* (بانيول، 1997ب، ص 170)

فقد توحي ترجمته بأن الأمر يتعلق بمكافأة مالية أو جائزة مادية معينة، لعدم إرفاقها بأي تعليق شارح، بينما تعتبر في الواقع وساما شرفيا يكرّم كل من يسهم في الارتقاء بالعلم والأدب. ومن ثم فقد ضاع في الترجمة العربية جزء من لهجة المعلمين الفرنسيين الاجتماعية آنذاك، حيث لم تنقل البعد الرمزي للمفهوم ولم تشر إلى العنصر المميز له والمكوّن لاسمه. من المناسب إذن، في نظرنا، التقيد بالصيغة الأصلية الدّالة، واستعمال ***السعفة الأكاديمية***، أو اللجوء إلى ترجمة أكثر تخصصا ودلالة على رطانة مهنية أو اجتماعية محددة، ***كأوسمة المجمعّيين.***[3] وقد قام المترجم في مواضع أخرى باستعمال مكافئ أنسب وأدق، وهو *وسام الأكاديمية.* (المصدر نفسه، ص 198)

في سياق آخر، نلاحظ أن المترجم اقترح أحيانا ترجمات تقريبية أو غير دقيقة لمفاهيم شائعة الاستعمال في مجال التعليم الحديث بشكل عام، ولا تعد حكرا على المدارس الفرنسية مثلا. ففي المثال التالي، يصف الكاتب قاعة الدرس في مدرسته الثانوية بطريقة توحي بغرابة إحدى الكلمات، والتي لا تعُتبر في المطلق "مصطلحا" خاصا، لكنها كانت تمثل بالنسبة إليه مفهوما جديدا لانتقاله من مرحلة

---

[1] *« **Palmes académiques**. Décoration créée (…) pour récompenser (…) toute personne qui avait rendu des services à l'enseignement. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 4889)

[2] *« Les Palmes honorent alors quiconque, fonctionnaires et extérieurs à l'instruction publique, œuvre pour l'instruction et la propagation de l'éducation sous toutes ses formes (…) et plus particulièrement celles et ceux qui agissent pour le rayonnement de l'Ecole primaire républicaine, gratuite, laïque et obligatoire. »* (Thivend, 2009, p. 143)

[3] *"أوسمة تمنح للأدباء والعاملين على نشر الثقافة الفرنسية."* (إدريس، 2005، ص 864)

الابتدائية إلى الثانوية، فيمكن اعتبارها عنصرا من اللهجة الاجتماعية الخاصة بأساتذة وتلاميذ الثانوية آنذاك، حيث قال:

*« Pour arriver à la cour de récréation, il me fallut traverser ce que le surveillant général avait appelé **« l'étude »**. C'était une classe, où trois colonnes de **pupitres à deux places** s'avancaient vers une chaire, (...) je voyais sur les pupitres des **serviettes** d'écolier (...) »* (Pagnol, 1988, pp. 200-201)

ورغم تداول الكلمات المسطرة في المثال السابق في الاستعمال العام وكونها مألوفة في معظم الثقافات، فإن المترجم لم ينقل بعضها على نحو جيد، حيث جاءت ترجمته كالتالي:

*"لكي أصل لفناء الفسحة، كان علي أن أعبر ما أسماه المراقب العام "**قاعة المذاكرة**". وكانت عبارة عن فصل به ثلاثة صفوف من **الأدراج ومكانان** يرتفعان صوب منبر. (...) رأيت على الأدراج **ألبسة** الطلاب (...)"* (بانيول، 1997 ج، ص 187)

فرغم اختياره للمكافئ المناسب لكلمة *étude* بقوله *قاعة المذاكرة*، بما أنها غرفة مخصصة لمراجعة الدروس في غير الساعات الرسمية للفصل،[1] لم يستعمل المقابل المتوقع لكلمة *pupitre à deux places* واقترح ترجمة مبهمة لا تخاطب مخيلة القارئ العربي الذي لا تمثل له *الأدراج والمكانان* شيئا محددا ومألوفا، ولا يمكنه تصور طاولات المدارس التي تُعرف في العربية *بالمناضد* والتي عادة ما تكون *لشخصين*. ولا نعتقد أن ترجمته للكلمة ذاتها في موضع آخر *بكك* (المصدر نفسه، ص 198) ملائمة أيضا، –مع أنها تقترب من المعنى وتؤديه بشكل أفضل–، لعدم تداولها في المجال المدرسي. كما أخفق في نقل كلمة *serviette* في هذا السياق والتي لا تعني لباسا معينا، بل تدل على *المحفظة* التي نجح في ترجمتها في موضع آخر *بشنطة جلدية*. (المصدر نفسه، ص 182) فتغير جزء كبير من المشهد الأصلي رغم إمكانية نقل ملامحه العامة بشكل أدق لتوفر المكافئات المناسبة في العربية.

وقع المترجم في لبس آخر أدى إلى تغيير كامل لمعنى إحدى الكلمات في الجملة التي استهل بها مدرّس *مارسيل* الموسم الدراسي في الثانوية، حيث وجه حديثه نحو طلبته الجدد قائلا:

*« Messieurs, dit-il, nous allons passer ensemble toute une année scolaire et j'espère que vous m'épargnerez la peine de vous distribuer des zéros de conduite, des **retenues**, ou des consignes. »* (Pagnol, 1988, p. 207)

فترجمها كالتالي:

[1] *« **étude** (...) Salle où les élèves travaillent en dehors des heures de cours. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 702)

*"أيها السادة، قال، لسوف نقضي معا عاما مدرسيا بأكمله وآمل أن تعفوني من مشقة أن أضع لكم الأصفار في السلوك و**المظهر**، وفي الواجبات."* (بانيول، 1997 ج، ص 193)

من الواضح أن المترجم خلط بين الكلمة الأصلية وكلمة*tenue*، فقام بترجمتها بم*ظهر* وهو ما لم يقصده المدّرس بتاتا، حيث كان يعني بطبيعة الحال *تسليط عقوبة تتمثل عادة في حجز الطالب بعد نهاية الفصل، والتي تسمى أيضا في العامية المدرسية بـcolle*.[1] أي إنه كان يأمل ألاّ يُضطر ل***معاقبة*** أو ***وضع طالب في الحجز***، وألاّ ***يصدر تعليمات أو أوامر***. فمن المؤسف أن يتم تجاهل البدائل العربية المتاحة أو التصرف في المعنى، سواء أكان ذلك مقصودا أم لا (حيث استعمل كلمة *احتجاز* في موضع آخر لترجمة *retenue*) (المصدر نفسه، ص 205)، وتحريف الفكرة الأصلية القائمة على هذه العناصر اللغوية التي قد تبدو "بسيطة" أو معروفة، لكنها تُسهم مع غيرها من المصطلحات الأكثر تخصصا أو بعض الكلمات العامية في تكوين اللهجة الاجتماعية للمدرسين والطلبة والطبقة المتعلمة بشكل عام، وهو ما عبّر عنه الكاتب بقوله:

« J'étais moi-même émerveillé par la richesse du langage secondaire (...) » (Pagnol, 1988, p. 211)

II-4-لهجة عمال الجسور والطرقات

تطبع حديث *بوزيج* عناصر لغوية متعلقة بمجال عمله، حيث كان عاملا مسؤولا عن مراقبة وصيانة قناة *مرسيليا le canal de Marseille*، وتعكس لهجة اجتماعية خاصة يشترك في استعمالها أصحاب المهنة نفسها وأهل المنطقة في آن واحد. فنجده في المثال التالي يشرح لجوزيف طبيعة عمله، مطلقا عليه مصطلحا لا يُستعمل في سياق القصة إلا مرتبطا بمنطقة مرسيليا وقناتها:

*« -Moi ? Je fais mon travail, monsieur Joseph. Je suis **piqueur**[2] au canal, et c'est grâce à vous, je peux le dire ! (...) Je suis **piqueur** depuis sept ans. »* (Pagnol, 2004 b, p. 133)

تعتبر كلمة *piqueur* مصطلحا متعدد الدلالات والاستخدامات في الفرنسية، حيث يُستعمل في أكثر من مجال. لكنه يُستعمل بشكل خاص في ميدان *الجسور والطرقات Ponts et chaussées* وفي الجنوب الفرنسي تحديدا كمرادف لمهنة يمكن أن نقول إنها محلية أو شائعة في تلك المنطقة أكثر من غيرها،

[1] *« **RETENUE** (...) Punition infligée à un élève, consistant en une privation de sortie ou de récréation, ou en une obligation de présence en dehors des heures de cours (on dit aussi, en argot scolaire, Colle). »* (Dictionnaire de l'Académie française [en ligne] 9ème édition, s.d.)

[2] ***« Piqueur** (...) Celui qui surveille des travaux, qui tient le rôle des ouvriers, qui marque les absences et règle les comptes. Un piqueur de ponts et chaussées. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 5249)

وتسمى *بالمرمم الساقي* *cantonnier arroseur* (Ma Région Sud, 2020)، وهو عامل مسؤول عن صيانة قنوات المياه ومراقبتها، أو *ممون المياه* *aiguadier*. [1]

ويؤكد الحوار الذي دار بين *جوزيف* و*بوزيج* ندرة هذه الوظيفة التي كانت من اختصاص سكان منطقة *مرسيليا* ، حيث حاول *بوزيج* توضيح الغموض المحيط بماهيتها:

*« -**Piqueur** ? dit mon père. Et qu'est-ce que tu **piques** ?*

*-Ha ha ! ... dit Bouzigue, triomphal. Enfin c'est moi qui vais vous apprendre quelque chose ! **Piqueur**, ça veut dire que je **surveille** le canal… »* (Pagnol, 2004 b, p. 133)

لم يعتمد المترجم مصطلحا واحدا للتعبير عن هذه المهنة في العربية، ونلمس في ترجمته ترددا وتذبذبا واضحين حيث استعمل أكثر من مكافئ للمصطلح في حد ذاته ولدلالاته، مما جعل اللفظ الغامض أساسا في الفرنسية أكثر إبهاما بالنسبة للقارئ العربي الذي يرتبك أمام كثرة المعاني المقترحة أمامه، والتي لا تصبح مفهومة نسبيا إلا في مواضع لاحقة يشرح فيها *بوزيج* تفاصيل عمله. فجاءت الترجمة العربية كما يلي:

*"–أنا؟ أنا أعمل، يا سيد جوزيف، فأنا أعمل **مطهر قنوات** وهذا بفضلك، يمكنني أن أقول هذا! (...) أنا الآن **مراقب قنوات** منذ سبع سنين.*

*–**مراقب**؟ قال أبي. وماذا **تراقب**؟*

*–آ آ! قال بوزيج بنوع من التباهي، أخيرا جاء دوري أنا لأعلمك شيئا! فمراقب، تعني أنني **أراعي** القناة..."* (بانيول، 1997ب، ص 113)

تؤدي كل البدائل التي اقترحها محمد *سيف* المعنى الحقيقي للمصطلح المهني الأصلي، حيث يندرج كل من التطهير والمراقبة والحراسة ضمن مهامه، لكن عدم تبني مصطلح واحد واستعماله بثبات كما هو الأمر في النص الأصلي يحول دون تحقيق الانسجام في الترجمة ولا يسمح بتكوين فكرة دقيقة عن الخصوصيات الاجتماعية والمحلية المتصلة بالمهنة. وكان الأجدر في نظرنا الاكتفاء بمصطلح *"مراقب"* الجامع، وإرفاقه بملاحظة هامشية تشرح طبيعة المهنة وارتباطها بالمنطقة، أي القيام *بالترجمة بالاسم الشامل* *hyperonymisation* رغم ما تحدثه من خسارة على المستوى الشكلي للكلمة الأصلية المرتبطة بالفعل *piquer* والاسم *pique* المذكورين في الحوار، كما في الجملة التالية:

[1] *« Le mot formé sur l'occitan aiguo, qui signifie eau, est une version locale d'un emploi plus connu sous le nom de cantonnier arroseur, parfois aussi appelé fontainier. »* (Gilles, 2020)

*« -Avec une **pique** ? demanda Paul. »* (Pagnol, 2004 b, p. 133)

حيث لا يتحقق أثر الجناس الصوتي الأصلي في العربية التي تنتقل من كلمتي *"مراقب" و"تراقب"* إلى كلمة *"عصا"*، فلا يشعر القارئ العربي بالتلاعب اللفظي الذي أراد الكاتب إبرازه على لسان شخصياته:

*"-ب**عصا**؟ سأل بول."* (بانيول، 1997ب، ص 113)

إلا أن استعمال هذه التقنية الترجمية، وإن ضاع عبرها جزء من غرابة المصطلح الأصلي، من شأنه أن ينقل في هذه الحالة ما يميز لهجة *بوزيج* الاجتماعية والتي تسهم في تحقيق البعدين الاجتماعي والمحلي للثلاثية. كان على المترجم إذن أن يولي هذا الجانب اهتماما خاصا وأن يسعى إلى تحقيق التكافؤ الوظيفي الذي يسمح في اعتقادنا بإحداث أثر اللهجة الاجتماعية الأصلية.

فعند التمعن مليا في الترجمة العربية للثلاثية، نلمس في كثير من خيارات المترجم وعيا تاما بالوظيفة الاجتماعية التي تؤديها العناصر اللغوية المستعملة داخل لهجة الشخصيات أو في النص السردي بشكل عام، حيث لم يتردد في اقتراضها للحفاظ على خصوصيتها ورمزيتها، حتى وإن بالغ أحيانا في اعتماد هذه التقنية في غير محلها كما سنبينه لاحقا. فأبقى في المثال التالي على قطعة تميز لباس مراقبي القنوات الموحد وبزتهم النظامية، واقترض الكلمة رغم إمكانية ترجمتها بمكافئ عربي:

*« Il portait un uniforme sombre à boutons de cuivre, et une **casquette**[1] pareille à celle des hommes des chemins de fer. »* (Pagnol, 2004 b, p. 133)

*"كان يضع سترة رسمية غامقة ذات أزرار نحاسية، و**كاسكيتة** شبيهة ب**كاسكيتات** رجل السكك الحديدية."* (بانيول 1997ب، ص 112)

ونجح بذلك في نقل عنصر لغوي يشترك في استعماله أهل الاختصاص في هذا المجال المهني بشكل خاص وفي مجالات أخرى، بما أنه رمز من رموز زيهم الرسمي ويمثل عنصرا مميزا من لهجتهم الاجتماعية.

ولأن جزءا كبيرا من أحداث *قصر أمي* يدور حول *قناة مرسيليا*، فإن العمل لا يخلو من مصطلحات مهنية خاصة بفئة اجتماعية معينة تشترك في استعمالها في مجال *الجسور والطرقات*. وقد أشار *بانيول* إلى تميز تلك الرطانة المهنية على لسان والده *جوزيف* الذي قام بتجميع بعض الكتب والمجلدات المتخصصة وقوله:

[1] *« **CASQUETTE** nom féminin 2. Couvre-chef plat, semi-rigide, généralement galonné ou brodé, et faisant partie d'un uniforme. »* (Dictionnaire de l'Académie française [en ligne] 9ème édition, s.d.)

« Nous allons, dit-il, nous documenter. » (Pagnol, 2004 b, p. 151)

فراح الكاتب إثر ذلك يعرض المفاهيم الخاصة التي أثارت اهتمام والده، ووضعها بين هلالين مزدوجين لإبراز جانبها المتخصص:

*« Ces volumes étaient, (...), des tomes dépareillés de plusieurs ouvrages qui traitaient des **« Canaux et aqueducs »**, de l'**« Irrigation des terres incultes »** et des **« Revêtements imperméables »** tels qu'on les concevait au temps de **M. de Vauban**. »* (Pagnol, 2004 b, p. 151)

نلاحظ في الترجمة الآتية للجملة حرص محمد *سيف* على نقل تلك المصطلحات بدقة والإبقاء على علامات التنصيص التي تدل على انتمائها إلى لهجة مهنية/اجتماعية محددة، وكذلك انتباهه لأهمية اسم العلم ورمزيته في هذا السياق:

*"كانت هذه الأجزاء، (...)، أجزاء غير كاملة لأعمال عديدة تعالج موضوعات، **"القنوات والترع"**، و**"ري الأراضي غير المزروعة"** و**"أعمال التلبيس المانعة للتسرب"** من تلك الكتب التي تعود إلى عهد **"السيد دي فوبان ماريشال فرنسا والمهندس العسكري الشهير."*** (بانيول، 1997ب، ص 128–129)

فاحترم المترجم بشكل عام البعد المتخصص للجملة الأصلية ونجح في نقله إلى العربية دون صعوبة كبيرة، رغم إمكانية تفادي بعض البدائل المطولة وعدم إثقال المصطلح العلمي وتحقيق التكافؤ من حيث عدد الكلمات. فكان من المناسب مثلا استخدام صيغ أكثر اختصارا مثل: *ري الأراضي **البور**،* وتجنب الإكثار من الإضافات الشارحة لتوضيح ماهية اسم العلم في الثقافة الفرنسية. حيث استعمل *الترجمة الشارحة المتضمنة* *incrémentialisation* كما وصفها *كلود وجان ديمانويلي*، بذكر كثير من التفاصيل المتعلقة بالشخصية التاريخية والتركيز على خلفيتها العسكرية، بينما كان الأحرى به تسليط الضوء على إسهاماتها في هندسة الموانئ وقنوات المياه[1]، لأن المؤلف ذكرها في هذا السياق. غير أنه حاول إيصال الرمزية المرتبطة بالاسم الغريب للقارئ العربي غير المطلع على التاريخ أو الثقافة الفرنسية، واستعمل كلمة *الشهير* لنقل دلالات الاسم الإيحائية في اللغة الأصل ومكانة *دي فوبان* التاريخية، مما ينم عن وعيه بالقيمة العاطفية التي تحملها بعض الأسماء ودورها في السياق الاجتماعي العام للعمل الأدبي، سواء في السرد أم في خطاب الشخصية المباشر أو غير المباشر.

[1] *« **Vauban (Sébastien le Prestre de)** Maréchal de France (1633-1707). Nommé commissaire des fortifications (...), il multiplia les enceintes fortifiées aux frontières du royaume et édifia de grands ports et des canaux. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 2011)

II-5-لهجة الصيادين

كان *جوزيف*، والد الكاتب، يهوى الصيد البري ويمارسه، فمن الطبيعي أن نجد في خطابه ملامح ذلك العالم الخاص وأن يرد فيه ذكر الكثير من المفاهيم التي يشترك في استعمالها الصيادون عموما والصيادون البروفنسيون بشكل خاص، والتي تعكس لهجتهم الاجتماعية.

يشير *جوزيف* في المثال التالي إلى أصناف طيور يكثر وجود بعضها في إقليم *بروفنس* وتعتبر طريدة مثالية بالنسبة لصيادي المنطقة، فيقول:

*« (...)J'ai le pressentiment que nous allons passer des vacances magnifiques. J'ai le pressentiment que nous allons manger de belles brochettes de **grives**,[1] de **darnagas**[2] et de **perdrix** !(...) »* (Pagnol, 2004 b, p. 178)

حيث تنتمي بعض الطيور المذكورة لثروة منطقة *بروفنس* الحيوانية، ويطلق عليها السكان تسميات محلية خاصة كـ *cha-cha (kia-kia), chiqueuse, fifi* بالنسبة لطائر *السمنة*. (Blanchet, 2004, p. 30) أما *darnagas*، فهو الاسم البروفنسي لطائر *الصرد* أو *الضرّب*، والذي يستعمل أيضا مجازا للدلالة على شخص غبي أو مغفل في الفرنسية المحلية البروفنسية. ويعتبر أحد أصناف طائر *الحجل*، وهو *الحجل الرومي bartavelle*، من أكثر أنواع الطيور المرغوبة في المنطقة، كما يصفه لنا *بانيول* في أحداث مجد *أبي* المصورة لعالم الصيد البري.

ولنتمعن قليلا في طريقة تعامل المترجم مع هذه الخصوصيات المحلية وكيفية نقلها إلى العربية، حيث قال:

*"(...) أتوقع أننا سنقضي إجازة رائعة ! وأتوقع أننا سنأكل طيور **السمنة** المشوية، و**الدارناجات** و**الدراج** !"* (بانيول، 1997ب، ص 149)

نجح محمد *سيف* إلى حد ما في نقل صورة وفية عن أنواع الطيور وأسمائها المتداولة في الإقليم البروفنسي. لكن عند التركيز في التقنيات الترجمية التي اعتمدها، يتضح لنا تذبذب موقفه وتردده في انتهاج استراتيجية واحدة، كما تظهر لنا بعض الثغرات الناتجة عن قصور في تحري الدقة على مستوى المعنى. فبينما استعمل المكافئ العربي لـ*grive*، ارتأى اقتراض *darnagas* رغم وجود ما يقابلها عربيا، واختار طائرا بديلا يشبه *الحجل* كترجمة لـ *perdrix*. وقد تكون التقنيات الثلاث ملائمة ومقبولة متى

[1] *« **TOURDRE**. Nom de plusieurs sortes de grives (...). Usuel. Du prov. tourdre, mêmes sens. »* (Blanchet, 2004, p. 87)

[2] *« **Darnagàs, darnégas,** « pie grièche » ; (...) tarnagas « imbécile »* (Geuljans, 2011)

حسن استعمالها واعتمادها بثبات، لكن توظيفها في جملة واحدة على هذا النحو وفي غير محلها أحيانا قد يسفر عن ترجمة غير منسجمة. وعلى الرغم من أن التغريب الذي حققه باستعماله *دارناجات* مناسب في هذه الحالة لخصوصيته المحلية ذات البعد الاجتماعي ولتعدد معانيه، فإن صورته الصوتية لا تتطابق تماما مع طريقة نطقه الأصلية وكان من الممكن تحقيقها بشكل تقريبي باعتماد *القاف المثلثة* (*ڤ*) (*دارناڤات*) بدل *الجيم* الذي لا يُنطق كحرف *g* الصلب في كل اللهجات بل تتميز به اللهجة المصرية تحديدا؛ وهو ما يفسر استعمال محمد *سيف* له، حيث تؤكد بعض خياراته أن ترجمته موجهة للقارئ المصري بشكل خاص. كما أن طائر *الدّراج*، وهو ما يسمى في الفرنسية بـ *francolin* ، غير *الحجل*، حتى وإن كان من صنف قريب أو يدل على الفصيلة التي ينتمي إليها طائر الحجل بشكل عام، لكن سياق القصة العام يوضح أن *الحجل الرومي la bartavelle*، لا *الدراج*، جنس طيور نادر يشكل اصطياده إنجازا كبيرا ويتطلب مهارات خاصة. حيث يسميه *العم جول* في مجد *أبي* بـ*le Roi des Gibiers* (Pagnol, 2004 a, p. 128) وقد ترجمه محمد *سيف* بـ*الحجل الرومي*، كما اقترضه في موضع آخر لإبراز خصوصيته المحلية واستعمل *"البارتافل"*. والغريب أنه حرص في الجزء الأول من الثلاثية على اختيار المكافئ الدقيق لـ *perdrix* باستعماله *طيور الحجل* وليس الدراج كما رأينا في المثال السابق. (بانيول، 1997 أ، ص 111-112؛182)

أما في مواضع أخرى، فقد لجأ المترجم إلى الحذف أحيانا حيث لم يترجم طائر *الدخّلة la fauvette*، وأحيانا إلى الترجمة بالاسم الشامل (*العصافير الصغيرة* كمقابل لـ *becfigues* رغم وجود مكافئ عربي لها وهو *عصافير التين*)، وأحيانا أخرى إلى اقتراح أكثر من بديل والمزج بين التكافؤ والاقتراض (*بلبل الشعيرة "الأرطلان"* لترجمة *ortolans*)، فيما تخلى عن المقابل العربي *"طائر السمنة"* لصالح مرادف آخر وهو *"طير الدج"*. (بانيول، 1997 أ، ص 110;Pagnol, 2004 a, pp. 127-128) .

يعج الجزء الأول من الثلاثية بشكل عام بالمفاهيم التي تنتمي إلى لهجة الصيادين الاجتماعية، وتلك التي يستعملها الصيادون البروفنسيون بشكل خاص. ومن أهم المصطلحات المتداولة في عالم الصيد والتي تكرر ذكرها لاحقا في أحداث القصة لارتباطها بإنجاز استثنائي حققه *جوزيف*، عبارة *coup du roi*.[1] وردت العبارة لأول مرة على لسان *العم جول* الذي يملك خبرة في هذا المجال مقارنة مع *جوزيف*، حيث يشرح له في المثال التالي كيفية تحقيق نوع نادر من الطلقات للظفر بطريدة جيدة:

[1] قلّما ينجح الصيادون في تحقيق هذا النوع من الضربات، لكن *جوزيف* الذي لم تكن له الخبرة الكافية في هذا المجال نجح في القيام بذلك بطريقة مبهرة صنعت "مجده" الذي يشير إليه عنوان الجزء الأول من الثلاثية، حيث وصف الكاتب هذا الإنجاز وحمله للطريدتين اللتين استطاع والده إصابتهما قائلا:

*« Joseph, je vais vous décomposer le **« coup du roi »** , qui est aussi le roi des coups. »* (Pagnol, 2004 a, p. 151)

وقد قام المترجم بنقلها كما يلي:

*"–يا جوزيف، سأشرح لك تفصيلا **"ضربة الملك"** التي هي أيضا ملكة كل الضربات."* (بانيول، 1997 أ، ص 129)

ارتأى محمد *سيف* ترجمة العبارة حرفيا وعدم اللجوء إلى مكافئ يخاطب مخيلة القارئ العربي. فتبنى التغريب الذي حقق بفضله ترجمة أمينة تؤدي المعنى وتُعرّف بعنصر لغوي مميز في لهجة الصيادين الفرنسيين الاجتماعية. غير أن أصل العبارة وسياق استعمالها قد يبرران اختيار مكافئ آخر أكثر تداولا في العربية، حيث تدل على *نوع من الضربات المباشرة أو الطلقات العمودية تماما ويتطلب تحقيقها الكثير من الممارسة ورباطة جأش كبيرة*، وقد تكون صيغة *du roi* تحريفا لكلمة *droit* التي تُبرز الدقة والمهارة المميزتين لهذه الضربة.[1] وعند البحث عما يكافئ الصيغة الفرنسية للتعبير عن عمل استثنائي ومميز، نجد أن العربية تستعمل أسلوبا تشبيهيا مختلفا، وهو *"ضربة معلم"* التي تعني *"عملا أو تصرفا متقنا محكما"* (عمر، 2008، ص 1544)، والتي تقابلها في الفرنسية صيغة *coup de maître*. فيمكن استعمالها في هذه الحالة كمكافئ مناسب بما أنها تؤدي المعنى كاملا، لكنها لا تنقل رغم ذلك البعد الاجتماعي في الصيغة النهائية التي تستعمل كلمة *roi*، وليس *maître*، ويتداولها الصيادون البروفنسيون بهذا الشكل، ولا شك أن المترجم عزف عن استعمالها لهذا السبب، حيث فضل الإبقاء على خصوصيتها الاجتماعية.

قد تتحقق هذه الضربة عند نجاح الصياد في إصابة طريدتين في آن معا، وهو ما ذكره الكاتب في المثال التالي عند وصفه لسقوط حجلين روميين فوق رأسه بعد أن تم إطلاق النار عليهما:

*« (…) c'était peut-être un **doublé** de l'oncles Jules ? »* (Pagnol, 2004 a, p. 197)

« Et dans mes petits poings sanglants d'où pendaient quatre ailes dorées, je haussais vers le ciel la gloire de mon père en face du soleil couchant. » (Pagnol, 2004 a, p. 198)

[1] *« Coup du roi ou mieux coup droit. C'est le nom que l'on donne au tir absolument vertical. Il demande pour réussir une grande habitude, beaucoup d'aplomb (…) »* (Pairault, 1885, p. 84)

تُستعمل كلمة *doublé* في عالم الصيد للدلالة على اصطياد طريدتين بفضل طلقتين سريعتين متتاليتين.[1] ولم يقم المترجم بنقل هذا المقطع، لكنه حاول ترجمة المصطلح في موضع آخر يبرز فيه ارتباط المصطلح بمفهوم *ضربة الملك*، حيث استعمله *العم جول* في المثال التالي:

*« (…) vous avez eu la prétention de faire le « coup du roi » et en **doublé** ! »* (Pagnol, 2004 a, p.198)

وقد ترجمه محمد *سيف* كما يلي:

*"(…) كنت تحاول تحقيق "ضربة الملك" و**تصطاد اثنين بضربة واحدة !**"* (بانيول، 1997 أ، ص 172)

فلجأ إلى الترجمة الشارحة التي لم تؤد المعنى بشكل كامل لأن المصطلح الأصلي يدل على ضربتين اثنتين وليس ضربة واحدة، كما أنها لم تنقل دقة المصطلح الأصلي حيث لا توحي ببعده المتخصص وانتمائه للّهجة الاجتماعية للصيادين الذين يعبّرون عن الفكرة نفسها بكلمة واحدة ولا يحتاجون لشرحها. وقد كان من الممكن استعمال المكافئ العربي *"إصابة مزدوجة"* (إدريس، 2005، ص 420) فتكون الترجمة كالتالي: *"كنت تحاول تحقيق "ضربة الملك" و**بإصابة مزدوجة !**"*وتؤدي بذلك دقة الكلمة الفرنسية لاقتراب بنيتها المصطلحية من الأصل مقارنة مع الجملة الشارحة. وهذا ما قام به المترجم في موضع لاحق حيث استعمل *"ضربة مزدوجة"* لنقل المصطلح في المثال التالي:

*« -Un **doublé** ? dit Mond incrédule. Un **doublé** de bartavelles ? »* (Pagnol, 2004 a, p. 207)

*"–**ضربة مزدوجة؟** قال موند بتشكك. حجلين **بضربة واحدة؟**"* (بانيول، 1997 أ، ص 179)

فتدارك الأمر في الشق الأول من الجملة، لكنه عاد ليقترح في الشق الثاني مصطلحا يتناقض مع الأول وينقل فكرة خاطئة عن الضربة التي لا تعتبر مزدوجة لأنها تصيب طريدتين فحسب، بل كذلك لأنها تتم عبر طلقتين اثنتين، ولأن الطلقة الثانية تتطلب تقنية خاصة قام *جوزيف* بشرحها في المثال التالي:

[1] *« **DOUBLÉ** (…) Chasse. Action d'abattre deux pièces de gibier en deux coups tirés immédiatement l'un après l'autre, sans que l'arme ait été rechargée. »* (Dictionnaire de l'Académie française [en ligne] 9ème édition, s.d.)

« (…) il voulut bien, à la demande générale, exécuter une démonstration du « coup du roi », en insistant sur le fait qu'il fallait garder ***le canon choke***[1] *pour le second coup. »* (Pagnol, 2004 a, p. 212)

يشير المصطلح المقترض من الإنجليزية في لهجة الصيادين الاجتماعية إلى فوهة البندقية التي يتم تضييقها أو "خنقها" لزيادة فعاليتها. وقد وُفق محمد *سيف* في ترجمته باختياره مصطلحا مكافئا ينقل جانبها المتخصص، حيث قال:

*"(…) استجاب راضيا، بناء على طلب الجميع، لأن يقوم أمامهم بتمثيل "ضربة الملك"، ففعل ذلك، وهو يؤكد على ضرورة الاحتفاظ بـ**الماسورة "الضيقة"** للبندقية للطلقة الثانية."* (بانيول، 1997 أ، ص 183)

من بين المصطلحات التي يشترك في استعمالها الصيادون والفلاحون على حد سواء، والتي تعود تسميتها إلى أصل بروفنسي، مصطلح *carnier*، حيث ورد في المثال التالي على لسان *مارسيل* الذي اقترح على والده و*العم جول* مرافقتهما للصيد وحمل وجبة غدائهم:

« (…) Moi je n'ai pas de fusil, c'est tout naturel que je porte le déjeuner. Vous, ça pourrait vous gêner. Et puis si vous le mettez dans le ***carnier****, il n'y aura plus de place pour mettre le gibier. »* (Pagnol, 2004 a, p. 158)

وقد قام المترجم بنقله كالتالي:

"(…) أنا ليست معي بندقية. فمن الطبيعي أن أحمل طعام الغداء، لأن هذا قد يضايقكما حمله. ثم إنكم لو وضعتم الطعام داخل ***قراب الصيد****، فلن يكون به مكان لوضع الطرائد."* (بانيول، 1997 أ، ص 139)

تُستعمل الكلمة الأصلية للدلالة على الكيس الذي يحمله الصيادون والفلاحون والذي عادة ما يكون مصنوعا من الجلد،[2] لذا فإن المترجم اختار مكافئا عربيا مناسبا حيث تدل كلمة *قِراب* على كيس جلدي أو *"صوان من الجلد يضع فيه المسافر زاده وأدواته"* (عمر، 2008، ص 1792)، وخصص مجال استعمالها بقوله *قراب الصيد* محددا بذلك انتماءها للهجة الصيادين الاجتماعية. لكنه لم يعتمده كمكافئ

[1] *« **Choke-bore** (anglais). Ce terme signifie littéralement : foré à étranglement, en parlant du canon du fusil. (…) Il se produit (…) une espèce d'étranglement qui, (…) empêche le plomb d'écarter et donne au fusil une portée supérieure. »* (Pairault, 1885, p. 65)

[2] *« **CARNIÉ**, (…) Carnassière, sac de chasseur et de paysan, ordinairement en cuir, (…) »* (Mistral, 1878, p. 474)

*« **carnier** (…) (du provençal, de carn « chair ») Petite carnassière. (**gibecière**) »* (Le Robert illustré, 2017, p. 311)

دائم، حيث استعمل بديلا آخر في المواضع التي ورد فيها ذكر المصطلح مجددا، كما في المثال التالي على لسان *بول*:

*«- (...) Maman a fait l'omelette aux tomates cet après-midi, et puis elle l'a mise dans les **carniers** avec un grand saucisson (...) Et les **carniers**, ils sont cachés dans le placard de la cuisine (...) »* (Pagnol, 2004 a, pp. 163-164)

*"-(...) فقد صنعت أمي "الأومليت" بالطماطم بعد ظهر اليوم، ووضعته في **أجربة الصيد**، مع قطعة كبيرة من اللحم المدخن (...) فقد خبأت **الأجربة** في دولاب المطبخ، (...)"* (بانيول، 1997 أ، ص 144)

وعلى الرغم من أن كلمة *جِراب* مناسبة أيضا في هذا السياق، فإن تنويع المكافئات وعدم تبني مقابل واحد قد يُفقد المصطلح دقته ويعكس ترددا في اختيار الترجمة المثالية لنقل الكلمة الأصلية الثابتة والتي لم يستعمل الكاتب غيرها، رغم وجود مرادفات فرنسية لها كـ *carnassière* أو *gibecière*. وقد يحول ذلك دون ضبط معالم اللهجة الاجتماعية الأصلية للصيادين الفرنسيين والتي تعتمد مصطلحات خاصة نادرا ما تتخلى عن استعمالها، لكن الترجمة العربية التي تلجأ إلى أكثر من مكافئ توحي بعكس ذلك.

II-6-لهجة الفلاحين وسكان الريف البروفنسيين

حرص المترجم أحيانا على الإبقاء على بعض الكلمات المحلية التي يستعملها الفلاحون البروفنسيون ونقلها دون تغيير لإبراز الغرابة التي تشكلها حتى بالنسبة للقارئ الفرنسي، كما في المثال التالي الذي يذكر فيه *فرانسوا* التسمية البروفنسية لنوع من الأعشاب الجافة المتواجدة في المنطقة:

*« (...) la terre était inculte, et couverte d'une herbe jaune et brune dont le paysan nous apprit que c'était de la **« baoucou »**. »* (Pagnol, 2004 a, p. 91)

فاحتفظ المترجم بالكلمة التي ارتأى الكاتب عزلها بين هلالين مزدوجين لتوضيح استعمالها المحلي المتخصص وقال:

*"ولم تكن الأرض (...) مزروعة، لكنها كانت مغطاة بعشب أصفر وأسمر، عرفنا من الفلاح أن اسمه **الباووكو**."* (بانيول، 1997 أ، ص 80)

حيث يستعمل الفلاحون البروفنسيون هذا العشب كفراش للدواب (Mistral, 1878, p. 248) ويطلقونه على أنواع مختلفة من الأعشاب الجافة المميزة لجزء من الطبيعة البروفنسية البرية.[1]

لكن المترجم لم يلجأ دائما إلى اقتراض الأسماء البروفنسية التي يوليها *فرانسوا* أهمية قصوى، حيث يحرص على استعمالها ولا يقبل المكافئات الفرنسية التي تُطلق على بعض النباتات. فيصوّب في المثال التالي "الخطأ" الذي تقع فيه والدة *مارسيل* عند تعرفها على نبتة *صعتر البر أو الندغ la sarriette*، وينصحها باستعمال مصطلح محلي بروفنسي للدلالة عليها، حيث دار بينهما الحوار التالي:

*« C'est du **thym frais**, dit-elle. (...)*

*-Du thym ? dit François avec un tel mépris. Il vaut bien mieux **le pèbre d'aï**... »* (Pagnol, 2004 a, p. 92)

لم ينقل المترجم هذه المرة المصطلح المركب بل قام بترجمته حرفيا، فنجح في نقل المعنى جزئيا لكنه لم يبرز الجانب المحلي للتسمية الأصلية، مما يحول دون تعريف القارئ العربي بعنصر مميز للهجة الفلاحين البروفنسيين الاجتماعية، فجاءت ترجمته كالتالي:

*"هذا هو **السعتر الأخضر**، قالت (...)*

*-يالسعتر؟ قال فرانسوا ببعض الاحتقار، الأفضل لك أن تستعملي **(فلفل الثوم)**"* (بانيول، 1997 أ، ص 81)

قد يكون اللجوء إلى الترجمة الحرفية مشروعا هنا إذا استعمل المؤلف كلمة *poivre d'ail* مثلا، لعدم وجود أي بعد محلي يميزها. لكنه قصد استعمال الكلمة البروفنسية المحضة كما وردت على لسان الفلاح، والتي لا يشير اسمها إلى الثوم كما قد يظن القارئ وكما اعتقده المترجم، بل إلى الحمار، أي إن معنى التسمية البروفنسية الحرفي هو *فلفل الحمار*.[2] غير أن المترجم حاول إبراز غرابة المصطلح وعدم شيوع استعماله في الفرنسية بوضعه بين قوسين، مما يسمح للقارئ العربي بتكوين فكرة عن خصوصية المصطلح المحلية واقتصار تداوله عند جماعة معينة، حيث توحي بقية الحوار بغموض الكلمة بالنسبة لغير المختصين وقيمتها الرمزية عند الفلاحين البروفنسيين:

«-Qu'est-ce que c'est ?

---

[1] « ***BAOUQUE** (...) Nom donné à diverses herbes sèches. Du prov. bauco, même sens. »* (Blanchet, 2004, p. 16)

[2] « ***PEBRE -D'ASE, PEBRE-D'AI** (poivre d'âne) (...) Sarriette de montagne. (...) »* (Mistral, 1878 b, p. 511)

*« **AÏ** (...) Âne. Usité (...) dans le nom local de la sarriette **pèbre d'aï**. (...) »* (Blanchet, 2004, p. 11)

-C'est comme une espèce de thym, et en même temps c'est une espèce de menthe. Mais ça ne peut pas se dire : je vous en ferai voir ! » (Pagnol, 2004 a, p. 92)

نورد في هذ الصدد مثالا آخر يشير فيه الكاتب إلى التسمية المحلية التي يطلقها الفلاحون البروفنسيون على الطماطم، حيث يقول:

« Il fallut aussi, chaque soir, tirer l'eau du puits pour arroser les ***pommes d'amour***[1] *(que les Français appellent platement des « tomates »), (...) »* (Pagnol, 1988, p. 14)

يُستعمل هذ الاسم في الجنوب الفرنسي عامة،[2] وقد قام المترجم بنقله كالتالي:

"وكان علينا أيضا، كل مساء أن نسحب الماء من العين لكي نروي ***أشجار الطماطم الشتوية*** *(التي كان فرانسوا يطلق عليها بخشونة اسم "الطماطم"). (...)"* (بانيول، 1997 ج، ص 15)

غير أن الكلمة الأصلية هنا تُستعمل للدلالة على الطماطم بشكل عام وكمكافئ للنبتة البقلية المعروفة، ولا تُطلق على صنف معين يرتبط بموسم الشتاء تحديدا، لذا فإن وصفه إياها بالشتوية غير مناسب. كما نعتقد أن ترجمته لا تنقل شاعرية التسمية المحلية التي يستعملها الفلاحون البروفنسيون، وقياسا على ذلك *فرانسوا*، وهو ما وضحه الكاتب بقوله إن باقي الفرنسيين يطلقون عليها اسما عاديا لا يملك جمالية المجاز المستعمل في الصيغة المحلية. لكن محمد *سيف* قام بترجمة تؤدي معنى معكوسا حيث يفهم القارئ العربي أن *فرانسوا* يستعمل تسمية *tomate* الشائعة، وذلك غير صحيح. فكان يجدر به في نظرنا أن ينقل الاستعارة الأصلية ويترجمها بـ*تفاحات الحب* لإبراز الفرق بينها وبين *طماطم* التي يعدها الكاتب تسمية "باهتة".

لم يبتعد المترجم رغم ذلك عن المعنى الأصلي ولم يقع في فخ التأويل الخاطئ لبعض الكلمات البروفنسية التي توحي بمعنى مختلف بحكم الشبه بينها وبين الكلمات الفرنسية، من الناحيتين الشكلية والصوتية، كما رأينا مع كلمة *Aï* وكما حدث أيضا مع إحدى الكلمات المحلية التي يستعملها الفلاحون البروفنسيون في نشاطهم الزراعي، والتي ذكرها الكاتب في الجملة التالية:

« Le fond [du vallon] était un petit lac de terre – ***« une planette »****- où les rudes paysans d'autrefois avaient cultivé la vigne, le blé noir et les pois chiches.*

(...) Ainsi équipé, je descendis vers la ***« planette »****, et je plongeais sous les ombelles à grains d'or d'une forêt de fenouils. »* (Pagnol, 1988, p. 64)

---

[1] « ***POMME-D'AMOUR*** *(...) Tomate. (...) Fruit potager de couleur rouge ou jaune dont la plante est du genre des solanum. »* (Avril, 1982, p. 359)

[2] *« Pomme d'amour, nom populaire de la tomate, dans le Midi provençal. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 236)

والمقصود بهذه الكلمة البروفنسية (ذات الإملاء المفرنس كما قام به الكاتب مع كثير من الألفاظ المحلية) هو أرض صغيرة مستوية أو هضبة مسطحة.[1] لكن المترجم خلط بينها وبين كلمة *planète*، ولم ينتبه لكتابتها المختلفة وخصوصيتها المحلية التي اختفت في الترجمة العربية بقوله:

*"وكان قاعه عبارة عما يشبه البحيرة الجافة –**"ككوكب فضائي"**– كان يزرعها الفلاحون الغلاظ في الماضي بالأعناب، والقمح الأسود، والحمص.*

*(...) ونزلت محملا بهذا الشكل إلى **"الكوكب"**، وغطست تحت الأكاليل ذات الحبوب الذهبية لغابة من الشمر."* (بانيول، 1997 ج، ص 61)

مما يؤدي إلى تحريف المعنى الأصلي ومحو عنصر مميز من لهجة الفلاحين البروفنسيين الاجتماعية.

يُكثر *ليلي* من استعمال التسميات المحلية لبعض الأصناف الحيوانية المنتشرة في المنطقة، والتي تمثل جزءا من لهجة الفلاحين البروفنسيين الاجتماعية. ومن الأمثلة على ذلك، وصفه *لـ*القُبّرة *السمينة* *la mauviette* باسم محلي غريب بالنسبة *لمارسيل*:

*« C'est une **bédouïde**. »* (Pagnol, 2004 b, p. 12)

اقترض المترجم الاسم دون إضافة شارحة، حيث قال:

*"إنه **بيدوييد**"*. (بانيول، 1997ب، ص 10)

ذلك أن *ليلي* قام لاحقا بتوضيح نوع هذا الطائر *لمارسيل*:

*« (...) encore deux **bédouïdes** (il m'expliqua que c'était un « genre d'alouette ») (...) »* (Pagnol, 2004 b, p. 14)

فقام بترجمته كالتالي:

*"(...) وطائرين آخرين من **"البيدوييد"** (التي شرح لي أنها "نوع من أنواع القُبّرات") (...)"* (بانيول، 1997ب، ص 13)

لذا فإن استعمال النقحرة هنا مناسب تماما لأنها تحتفظ بخصوصية الاسم المحلية كما قصد الكاتب نقلها، وتزيل في الوقت نفسه الإبهام عن غرابته بتوضيح معناه، حيث يدل بشكل أدق على *جشنة المروج*

[1] *« **PLANET** (...) Petit lieu plan, préau, petit plateau, petite place, terre-plein. »* (Mistral, 1878 b, p. 589)

la farlouse أو *l'alouette des prés*.[1] لا يستعمل *ليلي* عموما إلا التسميات المحلية البروفنسية للطيور والحيوانات ومختلف المفاهيم، وغالبا ما يشرحها لـ*مارسيل* بمقارنتها بالأسماء التي يستعملها سكان المدينة. فحرص المترجم على الإبقاء عليها كلما أمكن، إلا في بعض الحالات التي استعمل فيها مكافئات عربية أو بدائل شارحة. نسوق فيما يلي بعض الأمثلة التي ورد فيها ذكر الكلمات البروفنسية كما يستعملها الفلاحون البروفنسيون مع ترجمتها العربية:

« Où est-ce que tu prends ces fourmis ?

-Ca, dit-il, c'est des ***« aludes »****. (...) »* (Pagnol, 2004 b, p. 12)

"من أين تحصل على هذه النملات؟"

*–"هذه، قال، إنها "**الطُّعم**". (...)"* (بانيول، 1997ب، ص 11)

« Nous pouvons peut-être leur envoyer la grosse lièvre ; elle doit être par là : j'ai vu un ***pétoulié****.*

Il voulait dire une nappe de crottes. » (Pagnol, 2004 b, p. 14)

*"ولكن ربما أمكننا أن ندفع لهما بالأرنب البري الضخم، فلابد أنه هنا، لأنني رأيت "**بيتوليي**".*

وكان يقصد شريطا من روث الأرنب." (بانيول، 1997ب، ص 12)

« Mon nouvel ami ramassa (...) trois ***« darnagas »****.*

« Les gens de la ville leur disent « bec-croisé ». Mais nous on leur dit ***« darnagas »****, parce que c'est un oiseau imbécile… »* (Pagnol, 2004 b, p. 14)

*"وجمع صديقي (...) ثلاث "**دارناجات**".*

*–"أبناء المدن يطلقون عليها "ذات المنقار المعقوف". لكننا نحن نسميها "**الدارناجا**"، لأنها طيور بلهاء..."* (بانيول، 1997ب، ص 13)

« (...) Ca devait être la ***fadade*** *de sa famille, parce que… »* (Pagnol, 2004 b, p. 16)

*"(...) لابد أنه "**أغبى**" بني جنسه، لأنه..."* (بانيول، 1997ب، ص 14)

نلاحظ أن المترجم استطاع الاحتفاظ ببعض الكلمات البروفنسية ونقحرتها عندما كان يرفقها المؤلف بالشرح في تعليقه عليها أو على لسان *ليلي*، فلم يكن بحاجة إلى إثقال النص بملاحظات هامشية توضح غرابة الكلمة. حيث اقترض كلمة *بيتوليي pétoulié* لأن الكاتب فسر معناها، وهي كلمة يستعملها

[1] *« **BEDOUIDO** (...) Mauviette, alouette des prés, (...) »* (Mistral, 1878, p. 256)

الفلاحون وكذلك صيادو المنطقة للدلالة على فضلات الماعز والأرانب.[1]كما نقل كلمة *دارناجا darnagas*، لأنها التسمية التي يطلقها الفلاحون البروفنسيون على طائر *المصلب*، ولأنها تستعمل لوصف شخص غبي كما رأينا من قبل، وهو ما "يميز" هذا الصنف كما وضحه *ليلي*. لكنه لم يُبرز الخصوصية المحلية في كلمة *alude* التي من الواضح أن *ليلي* استعملها ليميّز بينها وبين النمل العادي، وليصوب "الخطأ" الذي وقع فيه *مارسيل* بقوله *fourmi*. فاختار أن ينقل "وظيفتها"، حيث يستعملها الصيادون فعلا كطعم لجذب طريدتهم، غير أن القارئ لا يتعرف على العلاقة بين الكلمة البروفنسية ودلالتها الحرفية التي تميز هذا النوع من النمل المجنّح،[2] مما يحدث خسارة على مستوى الشكل. أما في المثال الأخير، فيستعمل *ليلي* مؤنث كلمة *fada* التي تعتبر من الكلمات البروفنسية الرمزية، ورغم شيوع استعمالها في الفرنسية بشكل عام، فإن البروفنسيين يحرصون على إظهار الفروق الدقيقة في دلالتها ولا يستعملونها عشوائيا كمرادف لـ*fou*، بل بمعنى *أبله* أو *غبي*[3] كما اقترح المترجم الذي استطاع بذلك أن ينقل دلالتها في هذا السياق. لكن القارئ العربي لا يدرك مرة أخرى مدى رمزية هذه الكلمة وارتباطها في المخيلة الجماعية باللهجة والثقافة البروفنسية.

II-6-1-الثروة النباتية

تكثر في أسلوب *بانيول* السردي الإشارة إلى الثروة النباتية الغنية في منطقة *بروفنس* وما لها من قيمة رمزية، حيث تمثل أحيانا خصوصية محلية تجعل منها عنصر مميزا للهجة البروفنسيين الاجتماعية. وفي المثال التالي من كتابه الثاني *قصر أمي*، نجده يصف الطبيعة المحيطة بأحد المنازل البروفنسية الضخمة والمهجورة، بذكر بعض أصناف النباتات والأشجار المتوطنة في المنطقة:

*« Une forêt d'**arbousiers** et de **térébinthes** avait envahi les champs abandonnés ; un parc de **pins** centenaires cernait une immense bâtisse carrée ; elle paraissait inaccessible parce que des **genêts** épineux (l' «**arqéras** » des collines) poussaient en rangs serrés sous la haute futaie. »* (Pagnol, 2004 b, p. 141)

فـ*القطلب l'arbousier*، والذي يسمى أيضا في الفرنسية بـ*arbre aux fraises* أو *frôle* أو *olonier*، شجيرة يكثر زرعها في حوض البحر الأبيض المتوسط بشكل عام (Provence 7, s.d.)، لكنه يمثل أحد

---

[1] *« **PÉTOULIÉ** (…) Petit tas de crottes de chèvre ou de lapin. (…) terme de chasseurs. »* (Blanchet, 2004, p. 70)

[2] *« **ALUDO** (…) Fourmi ailée ; elle sert d'appât pour prendre les motteux et rouge-gorge au piège. »* (Mistral, 1878, p. 74)
« Du prov. aludo, (…) « ailée », de alo, aile. » (Blanchet, 2004, p. 12)

[3] *« **FADA**. (…) Déraisonnable. (…) Très fréquent, emblématique. Bien que ce mot tende à se répandre ailleurs en France, il conserve en Provence un sens particulier distinct de celui de « fou ». »* (Balnchet, 2004, p. 46)

الأصناف النباتية (الخلنجيات) الأكثر رمزية في الجنوب الأوروبي وفي منطقة *بروفنس* بشكل خاص، كما يدل عليه اسمه المشتق من أصل بروفنسي.[1] أما *البطم*[2] *térébinthe* ، والذي يسمى أيضا *petelin* بالبروفنسية (Geuljans, 2014)، فيعتبر بدوره فصيلة نباتات متوسطية تميز طبيعة الجنوب الفرنسي.[3] ولعل *الصنوبر pin* من أكثر الأشجار التي يعتز بها البروفنسيون ويعتبرونها رمزا من رموز منطقتهم، خاصة *الصنوبر الحلبي pin blanc de Provence* و*الصنوبر الثمري pin parasol*. (Provence 7, s.d.) كما يعتبر *الوزّال* أو *الرتم genêt*، والذي يسمى أيضا بالبروفنسية *argéras/argélas*[4]، من الشجيرات المتواجدة بكثرة في الجنوب الفرنسي ويرمز إلى الطبيعة البرية وقيمتها العاطفية لدى البروفنسيين. (Provence 7, s.d.)

تتواجد كل الأصناف المذكورة أعلاه في جزء كبير من منطقة البحر الأبيض المتوسط، كما لها مكانة رمزية خاصة عند بعض الشعوب كما هو الأمر في المغرب العربي وفي الجزائر تحديدا، حيث يعد *القطلب*[5] و*الوزّال* (وهو رمز لولاية *تيزي وزو*[6]) مثلا من النباتات المحلية الشائعة.

استطاع المترجم بشكل عام نقل ملامح البيئة البروفنسية في العربية، لوجود المكافئات المناسبة ولطبيعتها المألوفة عند السكان في كثير من البلدان العربية، باستثناء *القطلب* الذي لم يقم بترجمته كذلك:

*"كانت غابة من **الشجيرات** و**أشجار البطم** قد غزت الحقول المهملة. وبدت حديقة من **الصنوبر** العجوز، تحيط بمبنى هائل، مربع، قد اتخذ شكلا منيعا، لأن **الوزال الصنوبري (أرجيلا** التلال) نما حوله في صفوف متقاربة تحت الأشجار الضخمة."* (بانيول، 1997ب، ص 119)

نلاحظ أن محمد *سيف* اختار ترجمة *arbousier* باسم شامل، وهو *"شجيرة"* ، رغم وجود هذا الصنف في المنطقة العربية وتعدد أسمائه، في اللغة الفصحى وفي اللهجات المحلية، ورغم ترجمته في موضع سابق *بالفراولة البرية* (بانيول، 1997ب، ص 24) التي تعد مكافئا ملائما، وترجمة ثماره *arbouses*

---

[1] « ***arbousier,*** *n.m. (provenç. arbous). Arbre du Midi, d'assez grande taille, à feuillage décoratif, de la famille des Ericacées. (...)* » (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, p. 323)

[2] *"بطم، ضراوة (شجيرة فرعاء من فصيلة البطميات يستخرج من لحاء سوقها مادة راتنجية فواحة كثيرة الاستعمال)."* (إدريس، 2005، ص 1191)

[3] « ***térébinthe****, n.m. (...). Nom vulg. De Pistacia terebinthus, espèce de Pistachier résineux, toujours vert, qui pousse sur les bords de la Méditérranée.* » (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, p. 6810)

[4] « ***Argélas*** *n.m. Ajonc épineux. (...) Variante :* ***argeïras.*** *Du prov. argelas, argeras, même sens.* » (Blanchet, 2004, p. 13)

[5] ويسمى أيضا في الجزائر *"ساسنو"* أو *"أساسنو"* (زقاري، 2021) *أو أسيسنو.*

[6] *« Tizi Ouzou, cela veut dire « col des genêts » car, (...), les genêts recouvraient en partie des collines entourant la ville, les parant au printemps du vif éclat de leur couleur.* » (Delange, 2014, p. 17)

بالقطلبات البرية. (المصدر نفسه، ص 31) فلا نرى مبررا هنا للتخلي عن الدقة واللجوء إلى الترجمة بالاسم الشامل، حيث أحدثت خسارة كبيرة على مستوى المعنى، بمحوها لخصوصية محلية ذات قيمة رمزية مشتركة بين البروفنسيين. والغريب أنه قام في موضع لاحق بإدراج كلمة بروفنسية دخيلة ونقل غرابتها، *"أرجيلا"*، رغم إمكانية الاستغناء عنها دون الإخلال بالمعنى، فجاء موقفه متضاربا مرة أخرى لتبنيه أكثر من استراتيجية ترجمية حيثما كانت البدائل التي من شأنها أن تحقق ترجمة منسجمة متاحة. كما لا يسعنا إلا أن نتوقف عند استعماله *الوزّال الصنوبري* كمكافئ لـ *genêt épineux*، رغم وجود المقابل الدقيق وهو *الوزّال الشائك*، (مكتب الدراسات والبحوث، 2009، ص 348) ويمكن الاعتقاد أنه اعتمد في خياره ذلك على السياق الوصفي العام الذي ورد فيه ذكر شجرة الصنوبر من قبل.

كما نستغرب عدم محاولته تعويض الخسارة في موضع آخر يذكر فيه *بانيول* شجيرة *القطلب*، ولا حتى احتفاظه بالترجمة الأولى التي اعتمدها (*الفراولة أو القطلبات البرية*) حيث قام هذه المرة بتغيير المعنى كليا وحذف أي إشارة لهذا الصنف، كما في المثال التالي:

« Nous attendions, groupés comme des moutons, à l'abri d'un ***arbousier****. »* (Pagnol, 2004 b, p. 143)

"وانتظرنا، متكومين كالخراف، وراء ***المدخل****."* (بانيول، 1997ب، ص 121)

فمن الواضح أن المعنى المقصود هو احتماء عائلة *بانيول* بظل شجيرة القطلب والانتظار تحتها، لا وراء أي مدخل كان. وخياره هذا مثير للدهشة وفيه تصرف لا تبرير له، فالترجمة الدقيقة ممكنة والبديل العربي متوفر ولا يوجد أي احتمال لصدم القارئ العربي بعنصر غريب أو غير مقبول في ثقافته يفسر ترجمة كهذه.

تتجلى صعوبة ترجمة أسماء النباتات عندما تكون مبتكرة وغير متداولة في اللغة كمصطلح ثابت، كما يمكن أن نلمسه في وصف *بانيول* لأحد أصناف الزهور النادرة والتي أعطاها أحد الجنود القدامى من سكان المنطقة تسمية فردية خاصة به:

« Chaque samedi, en nous raccompagnant à travers ses jardins, il cueillait au passage un bouquet de grandes ***roses rouges****, dont il avait créé l'espèce, et qu'il avait nommées* ***« Les Roses du Roy »****. »* (Pagnol, 2004 b, p. 163)

وقد ترجمها محمد *سيف* كالتالي:

*"كل يوم سبت، كان يصطحبنا عبر حدائقه، وكان يقطف في طريقه باقة من **الزهور الكبيرة**، التي كان قد توصل لزراعتها بالتهجين من خلقه الخاص، والتي كان يسميها "**زهور روي**."* (بانيول، 1997ب، ص 137)

نلاحظ أن المترجم اختار مرة أخرى استعمال اسم شامل لصنف معين من الأزهار، وهي *الورود*، رغم شيوعها واعتبارها من أكثر الأصناف الزهرية زرعا. كما لم يذكر لونها الأحمر المميز والذي دفع بالجندي، في نظرنا وضمن جملة أمور أخرى، إلى إكسابها الصفة الملكية عند تسميتها، حيث تعتبر كلمة *roy* الصيغة الإملائية القديمة لكلمة *roi*.[1] فكان من الممكن ترجمة معنى المصطلح المستحدث الذي حظي بإعجاب الشخصية كما يدل عليه اسمه، واستعمال ***ورود الملك*** عوض اقتراض الكلمة الفرنسية *روي* التي لا تعطي للقارئ العربي فكرة عن الرمزية المصاحبة للاسم الأصلي، حيث لم يرفقها بأي ملاحظة هامشية شارحة مثلا.

يؤكد الوصف الموالي لطريقة اعتناء الرجل بوروده مكانتها الخاصة لديه ولدى *أوغستين*، والدة *مارسيل*، التي كان يهديها إياها، ويبرز الجانب الملكي فيها على نحو جلي في الجملة الأخيرة التي يعبر فيها *بانيول* عن ارتقاء منزلهم المتواضع بوجودها فيه:

« Il en épointait les épines avec de petits ciseaux d'argent, et au moment de nous quitter, il offrait ces fleurs à ma mère, qui ne pouvait jamais s'empêcher de rougir. Elle ne les confiait à personne, et le lundi matin, elle les rapportait en ville (...) et notre maison républicaine était comme anoblie par les Roses du Roy. » (Pagnol, 2004 b, p. 163)

ومن المؤسف ألاّ نجد أثرا في الترجمة العربية لهذا المقطع الذي يعزز دلالة تلك الورود، ولا يمكن أن نجزم قطعا بأن المترجم حذفه عن قصد، فمن المحتمل أن يكون ثمة خلل في الطبعة التي اعتمدها كمصدر أصلي يترجم منه، وأنها تختلف عن النسخة الحديثة التي نقوم بدراستها، رغم صدورهما عن دار نشر واحدة.

غفلت الترجمة العربية عموما وفي كثير من المواضع عن نقل الثروة النباتية الغنية لمنطقة *بروفنس* وقيمتها الرمزية لدى سكان المنطقة، حيث يرد ذكرها باستمرار على لسان *مارسيل* الطفل أو الكاتب، وكثيرا ما يربطها بحدث معين وذكرى خاصة تعكس مدى أهميتها وما تحمله من دلالات إيحائية، كما في المثال التالي الذي يصف فيه قبر صديق طفولته *ليلي* بعد الإشارة إلى وفاة أخيه *بول*:

[1] *« **ROY.** subst. masc. Monarque, Prince souverain du premier ordre. »* (Dictionnaire de l'Académie française [en ligne], 1718 2e édition)

*« Mon cher Lili ne l'accompagna pas avec moi au petit ciemetière de La Treille, car il l'y attendait depuis des années, sous un carré d'**immortelles** : en 1917, dans une noire forêt du Nord, une balle en plein front avait tranché sa jeune vie, et il était tombé sous la pluie, sur des touffes de plantes froides dont il ne savait pas les noms… »* (Ibid., pp. 213-214)

تبرز مكانة النباتات عند البروفنسيين في هذا المقطع من خلال النبرة الوجدانية التي نلمسها في وصف الكاتب لمصرع صديقه بعيدا عن منطقته وبين طبيعة عدائية (*plantes froides*)، في تلميح له لدفء الجنوب الفرنسي الشهير، وحسرته على سقوطه قتيلا وسط نباتات غريبة عنه (*dont il ne savait pas les noms*)، حيث أمضى حياته في البراري البروفنسية متعلقا بكل ما فيها من أصناف نبات أو حيوان، وتوحي الجملة الأخيرة بأن معرفة الأسماء المحلية الدقيقة للنباتات أمر فائق الأهمية بالنسبة لكل بروفنسي. كما يمكن تأويل ذكر *بانيول* للزهور التي تزين قبره بأنها إشارة ضمنية لعودته للرقود في أحضان طبيعته الغالية على قلبه، لكن ذلك لا يظهر في الترجمة العربية ولا يتعرف القارئ على هذا الصنف من النباتات لأن محمد *سيف* ترجمها كما يلي:

*"ولم يسر معي وراءه ليلي العزيز لمقبرة قرية الكرمة الصغيرة، لأنه كان هناك بها ينتظره منذ أعوام، تحت مربع **رخامي من مربعات الشهداء**، ففي 1917، وفي غابة سوداء من غابات الشمال، صرعت شبابه رصاصة أصابت رأسه فسقط تحت المطر، فوق نتف متلبدة من نباتات باردة لم يكن يعرف اسمها..."* (بانيول، 1997ب، ص 187)

من الواضح أن المترجم اعتقد بأن *carré d'immortelles* في هذه الجملة حسب سياقها مجرد تعبير مرادف لـ *carré des martyrs* للارتباط الموجود بين مفهومي الشهادة والخلود، خصوصا في الثقافة العربية الإسلامية. ولم ينتبه بذلك لصيغة الكلمة الفرنسية المؤنثة وغير المعرفة (فلم يقل الكاتب *carré des immortels* مثلا) والتي تشير إلى *زهرة الخالدة* المعروفة أيضا عند البروفنسيين باسم *Saouretto*[1]. فغاب في الترجمة العربية عنصر مميز من أسلوب *بانيول* السردي الذي يعكس ثقافة محلية تشكل قاعدة تستند إليها لهجة البروفنسيين الاجتماعية.

كما تتجلى مكانة النباتات المحلية عند *بانيول* في المثال التالي حيث يصف الطبيعة البروفنسية التي ترمز لطفولته السعيدة، والتي لم ينجح المترجم دائما في نقلها بدقة:

*« (…) C'était bien le canal de mon enfance, avec ses **aubépines**, ses **clématites**, ses **églantiers** chargés de fleurs blanches, ses **ronciers** qui cachaient leurs griffes sous les grosses **mûres** grenues… »* (Pagnol, 2004 b, p. 216)

[1] *« **IMMORTELLE JAUNE.** s. f. Fleur. Saouretto. »* (Avril, 1982, p. 87)

فلم يميز محمد *سيف* بين كلمتي *mûres* و *murs* غير مدرك للعلاقة التي تربط *توت العليق* بـ*دغل شجرته roncier*، وأخطأ في ترجمة أكثر جزء يعكس الطبيعة البرية وكذلك الحياة الاجتماعية البروفنسية التقليدية، حيث كان السكان يجتمعون تحت *شجرة العليق* التي تسمى بالبروفنسية *amourié* لمعالجة مختلف قضايا منطقتهم.[1] وجاءت ترجمته كالتالي:

"(...) كانت هي قناة طفولتي، بزعرورها، وياسمين البر، وأشجار نسرينها المحملة بالزهور البيضاء، ونجيلها الذي يخفي أشواكه تحت الحوائط الكبيرة الخشنة..." (بانيول، 1997ب، ص 179-180)

وأدى ذلك الخلط بين اللفظين المجانسين إلى فقدان جانب كبير من ذكريات *بانيول* المرتبطة بهذا النوع من النباتات والتي يشكل ورود ذكرها بانتظام *لازمة "بانيولية" leitmotiv* إن صح القول، حيث يمكن اعتبارها عنصرا محققا للهجة الكاتب الفردية، حتى وإن كانت لا تستجيب تماما للمعايير المعتادة في تحديد اللهجة الفردية كطريقة استعمال خاص للّغة، وكذلك مظهرا من مظاهر اللهجة الاجتماعية لسكان الريف البروفنسيين.

تحظى النباتات العطرية بدورها في الثقافة البروفنسية بمكانة خاصة، ويرتبط بعضها بصفة تلقائية، في المخيال الجمعي وعبر كل أنحاء العالم، بمنطقة *بروفنس*، كخليط الأعشاب الشهيرة *herbes de Provence*[2] المستعملة في الطبخ لتعطير كثير من الأطباق. فلا عجب إذن أن يرد ذكرها في سيرة *بانيول* الذاتية من حين لآخر، وأن نلمس في طريقة وصفه لها مدى تعلق البروفنسيين بها وبعدها الرمزي في ثقافتهم. فنجده في المثال التالي يحصي بعض النباتات الشائع استعمالها منقوعة في الجنوب الفرنسي، عند وصفه للمؤونة التي كان يحملها *بول* في طريقهم لقضاء العطلة في بيتهم الريفي:

*« Dans sa main gauche, un filet, assez léger, mais d'un volume considérable : c'étaient des provisions de **tilleul**, de **verveine**, de **camomille**, et des **herbes de la Saint-Jean**. »* (Pagnol, 2004 b, p. 175)

وهي نباتات معروفة في القطر العربي أيضا، ومستعملة بكثرة كمغليات أو لمنافعها الطبية، لكن ترجمتها العربية تستوقفنا لعدم اعتمادها تقنية واحدة، مع أن البدائل العربية موجودة ومتداولة. فتنوع

[1] *« **AMOURIE,** (...) Mûrier, arbre, (...) A Toulon, autrefois, les conseils généraux des chefs de famille de la cité se réunissaient en plein air, à l'ombre d'un mûrier traditionnel (...) »* (Mistral, 1878)

[2] *« (...) mélange de thym, romarin, origan, sarriette, marjolaine, basilic. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 925)

موقف المترجم بين التوطين والتغريب فيما قام أيضا بترجمات تنقل فكرة خاطئة عن الأصناف النباتية المذكورة:

*"وكان يحمل في يده اليسرى، شبكة، خفيفة، ولكن حجمها كان لا بأس به، بها تموين، **التيول**، ونبات **رعي الحمام**، **والشيح**، **وأعشاب القديسة جان**، (...)"* (بانيول، 1997ب، ص 146)

اختار محمد *سيف* اقتراض كلمة *tilleul* رغم وجود مقابل عربي كفيل بأن يخاطب شعور ومخيلة القارئ العربي بشكل أفضل بدل النقحرة التي قام بها والتي لا نرى جدوى من استعمالها في هذه الحالة. فكان يجدر به في اعتقادنا استعمال المكافئ العربي للنبتة، وهو *الزيزفون*، تماما كما فعل مع عشبة *la verveine* والتي ترجمها بما يقابلها في الفصحى، *رعي الحمام*، رغم تسمياتها المتعددة[1] ووجود مرادفات لها أكثر تداولا في بعض اللهجات، *كاللويزة* في اللهجة الجزائرية مثلا. أما كلمة *شيح l'armoise*، فلا نجد ما يبرر استعمالها طالما يعتبر المكافئ العربي لزهرة *la camomille*، *البابونج*، متوفرا ومعروفا في البلدان العربية، ولأن الشيح يختلف عن البابونج.[2] لكن تصنيفها مع الأعشاب الأخرى قد يكون مشروعا إلى حد ما حسب السياق العام للأحداث التي تصور طبيعة المنطقة، ولوجود نوع خاص من النبتة وشيوع استعماله في الإقليم البروفنسي (*شيح ابن سينا L'absinthe*). (Legré, 1901, pp. 166-167) كما يمكن أن نعزو خيار المترجم هذا لكون العشبة الأخيرة *herbe de la Saint-Jean* من مرادفات *الشيح* في الفرنسية،[3] لكنه لم يقل مثلا *الشيح أو أعشاب القديسة جين* للدلالة على تسميتين اثنتين لعشبة واحدة، بل ذكرهما كفصيلتين مختلفتين. وفي ذلك إخلال بالمعنى الأصلي، حيث قام بحذف *البابونج* وتكرار ذكر *الشيح*، واستعمال ترجمة غير موفقة لآخر عشبة تستدعي التوقف عندها.

تعتبر *l'herbe de la Saint-Jean* تسمية غير علمية لجنس *الأوفاريقون* النباتي *Millepertuis*، (Rameau, Mansion, & Dumé, 1989, p. 1217) وسميت كذلك إشارة إلى *"إزهارها أو قطفها الذي يصادف عيد يوحنا المعمدان"*[4]. (Coquillat, 1946, p. 47) أي إن أداة التعريف *la* تدل على عنصرين لغويين مؤنثين مضمرين وهما *fête* و *naissance (la fête de la naissance de Saint-Jean)*، لكن

---

[1] *"رجل الحمامة (...) يطلق عليها عدة أسماء منها ساق الحمامة والشياح وأيضا عشبة الهدس وعشبة الأوجاع (...)"* (شعبان، 2021)

[2] يوجد رغم ذلك صنف نادر من الشيح يشبه قليلا البابونج، ويسمى *Armoise à feuilles de camomille*. (FloreAlpes, s.d.)

[3] « ***Armoise*** *(Artemisia Vulgaris) Syn. : herbe de la Saint-Jean, herbe de feu, herbe aux cent goûts.* » (Chaumeton & Champciaux, 1981)

[4] النبي يحي عليه السلام في الإسلام.

المترجم أخطأ في تأويل وظيفتها النحوية مما أدى به إلى استعمال *القديسة* عوض *القديس*، وهو ما شوه المعنى تماما. والحقيقة أن موقفه الترجمي غير واضح، فتارة ينتهج التغريب (بنقله لكلمة *تيول* وعدم ترجمتها بالمكافئ المتداول في العربية)، وتارة أخرى يفضل التكييف والتعريب وبالتالي التوطين (بإضافته للشيح الشائع في المنطقة العربية وغير المذكور صراحة في الأصل). فكان بإمكانه هنا نقل الصيغة الأصلية واقتراضها كما هي باستعمال *"أعشاب سان جان"* على سبيل المثال إذا كان توجهه تغريبيا، أو استعمال البدائل العربية المتاحة وترجمتها بمكافئ متداول ومعروف في البلدان العربية[1] إذا أراد تطويع الأصل، ويتجنب بذلك الوقوع في ترجمة تحرف الأصل من حيث المبنى والمعنى في آن واحد.

II-6-2-الثروة الحيوانية

كثيرا ما يشير الكاتب إلى الثروة الحيوانية في منطقة *بروفنس* بذكر الأسماء المحلية للحيوانات أو الحشرات ووضعها بين هلالين مزدوجين لإبراز خصوصيتها وتحديد الصيغة التي تُعرف بها عند أهل المنطقة، كما في المثال التالي الذي يوضح فيه التسمية البروفنسية لأحد أنواع الدبابير، حيث يقول:

« Il y avait aussi d'énormes guêpes, dites ***« cabridans »****, que nous assommions à coups de serviette, (...) »* (Pagnol, 2004 a, p. 101)

يطلق هذا الاسم المحلي النادر الاستعمال والذي يُكتب أيضا بهذا الشكل *cabrian*[2] على صنف معين من الزنابير، ويشكل مصطلحا يتداوله البروفنسيون وسكان الريف بشكل خاص في لهجتهم الاجتماعية. لكن الترجمة العربية تمحو كل خصوصية محلية لهذا الاسم، ليس فقط لأنها لم تقم باقتراضه ونقله صوتيا، بل كذلك لاستعمالها مقابلا لا نراه مناسبا لوصفها، حيث ترجمه محمد *سيف* كما يلي:

"كانت تحوم حولنا كذلك الزنابير الكبيرة، المسماة ***بالنطاطة*** *التي كنا نهشها بالفوط، (...)"* (بانيول، 1997 أ، ص 88)

فعادة ما ترتبط ميزة القفز بحشرات أخرى غير الدبابير، ولا شيء في وصف *بانيول* ولا في التسمية المحلية لها يوحي بأنها تنط مثلا. ويؤدي هذا التحريف لطمس غرابة الصيغة الأصلية التي قصد الكاتب إبرازها وتغييب مظهر مميز من مظاهر لهجة البروفنسيين الاجتماعية.

---

[1] *عشبة القديسين، عشبة القديس يوحنا، نبتة العرن المثقوب.* (عمران، 2021)

[2] *« **CABRIAN** (...) Frelon. Peu fréquent. Du prov. cabrian. »* (Blanchet, 2004, p. 24)

ولم يحاول المترجم تعويض الخسارة السابقة في مثال آخر يذكر فيه الكاتب تسمية محلية لحشرة السرعوفة والتي تشترك الكثير من اللغات في نعتها بصفات دينية. حيث استعمل *بانيول* الاسم البروفنسي لهذه الحشرة المتواجدة بكثرة في الجنوب الفرنسي (Mistral, 1878 b, pp. 639-640) في قوله:

*« Cependant, nous fûmes assez vite consolés de cet insuccès par la capture de trois grands **« pregadious »**, c'est-à-dire de trois mantes religieuses, (...) »* (Pagnol, 2004 a, pp. 105-106)

لكن الترجمة العربية اكتفت باستعمال مكافئ عربي لا يبرز الخصوصية المحلية التي تميز التسمية البروفنسية للحشرة، حيث جاءت كالتالي:

*"مع ذلك، تعزينا سريعا عن هذا الإخفاق بأسر ثلاث **سرعوفات** كبيرة، أي ثلاث حشرات خضراوات، من نوع "الراهبة"، (...)"* (بانيول، 1997 أ، ص 92)

فلم تسمح الترجمة العربية بالتعرف على الرؤية البروفنسية في الاسم الذي يعبرّ عن شكل الحشرة باستعماله تشبيها يحمل دلالة دينية، على غرار اللغات الأخرى. وكان من الممكن قول *"ثلاث سرعوفات كبيرة تدعى **بريڤاديو** بالبروفنسية –وهو ما يعني حرفيا "التي تصلي لله"*[1]، أي اللجوء إلى النقحرة والترجمة الشارحة لنقل جزء مهم من لهجة البروفنسيين الاجتماعية.

II-7-أسماء المكان

قام محمد *سيف* بتكييف بعض أسماء المكان المذكورة في الثلاثية، سواء على لسان الشخصيات أو في أحداث القصة، بترجمة معناها، كما في الحوار الذي دار بين *بوزيج* وجوزيف حول وجهة عائلة *بانيول* والذي ورد فيه ذكر مناطق ذات مكانة رمزية بالنسبة لسكان *مرسيليا* وللعائلة بشكل خاص:

*« Vous n'allez pas dire que vous allez à **La Treille** ?*

-Nous traversons le village, dit mon père, mais nous allons encore plus loin.

*-Mais après **La Treille**, il n'y a plus rien !*

*-Si, dit mon père, il y a **les Bellons** ! »* (Pagnol, 2004 b, p. 135)

*"لا تقل لي إنكم ذاهبون إلى **قرية الكرمة**؟*

[1] *« **PREGUE-DIOU** (...) Mante-religieuse. Usuel. Du prov. prego-diéu, pregadiéu, même sens littéraire. « prie-Dieu » (à cause de la position habituelle de l'insecte). »* (Blanchet, 2004, p. 74)
تدل التسمية أيضا في معناها الحرفي على المركع الذي يستعمله المسيحيون للصلاة، لكننا ارتأينا ترجمة المعنى الذي يصف هيئة الشخص الذي يستعمله والتي يوحي بها شكل السرعوفة، لا الكرسي في حد ذاته.

–سوف نعبر بها، قال أبي، لكننا ذاهبون لأبعد منها أيضا.

*–ولكن بعد **قرية الكرمة** لا يوجد شيء !*

*–بلى، قال أبي، توجد **البراري !**"* (بانيول، 1997ب، ص 114)

نلاحظ أن المترجم اختار تطويع الأصل ومحو غرابة الاسمين بترجمتهما. حيث تدل كلمة *treille* في سياق مختلف وباستعمالها خارج إطار اسم العلم المذكور أعلاه على الكروم المعترشة[1]، فيما يطلق اسم *les Bellons* على ضيعة صغيرة غير بعيدة عن القرية تدور فيها أحداث *قصر أمي*. لكنه قام بنقل صورة خاطئة تماما عن المنطقة خاصة عند ترجمته الاسم الأول *بقرية الكرمة*، والتي لم تُسَمّ كذلك للدلالة على وجود كروم فيها:

« Contrairement aux idées reçues, le nom du village de la Treille (…), ne fait pas référence au vignoble qui aurait couvert le coteau… » (Marseille 11 & 12, s.d.)

وأكثر ما تشتهر به القرية هو *"هواؤها النقي وينابيعها العذبة"*، كما تعتبر *لازمة* في أعمال *بانيول* الأدبية والسينمائية حيث جعل منها رمز اعتزاز محلي. (.Ibid) لم يتح المترجم إذن للقارئ العربي فرصة التعرف على العالم البروفنسي *لبانيول* وشخصياته والغوص فيه بكل خصوصياته المحلية والاجتماعية، بتحويره للاسم جذريا والمساس إن صح القول برمزيته الهوياتية عند سكان المنطقة، لا سيما أن اسم القرية مرتبط في المخيال الجمعي بالكاتب وبطريقته المميزة في الإشادة بها في كثير من أعماله.[2] ولم يُوَفق في الوقت نفسه في إيصال المعنى كما أوضحنا، وقد ينم ذلك عن قصور في البحث التوثيقي وقلة اطلاع وإلمام بالثقافة الأصل، خصوصا أنه ترجمها في مواضع أخرى *بقرية التعريشة*، (بانيول، 1997 أ، ص 72) فأعطى مرة أخرى فكرة خاطئة عن اسم المنطقة وما يميزها كما لم يتبن مكافئا واحدا للدلالة على اسم مكان محدد، مما يؤدي إلى ترجمة متذبذبة وغير منسجمة.

أما ترجمته للاسم الثاني *بالبراري*، فلا يمكن أن نعتبرها ترجمة كاملة. حيث تدل كلمة *bellon* على *"المركن المتصل بمعصرة خمر التفاح أو التسمم بالرصاص"*[3]، ولا تحمل أي معان مرتبطة بالطبيعة.

---

[1] *« **treille.** (…) Vigne qui pousse en berceau, en voûte ou contre un support (…) »* (Le Robert illustré, 2017, p. 1958)

[2] *« (…) « La Treille » ne serait pas « La Treille » sans Marcel Pagnol. Il y passera la plupart de ses vacances et le nom du village sera mis en avant dans ses romans, le site servira par ailleurs de décor au tournage de ses films. Ainsi, il fera connaître le village dans tout le pays et bien au-delà des frontières françaises. »* (Marseille 11 & 12, 2021)

[3] *« **1. bellon** (…) n.m. Cuvier de pressoir à cidre. (…)*
***2. bellon,** n.m. Terme sous lequel on désigne, dans les mines de plomb, les coliques saturnines. »* (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 684)

يمكن الاعتقاد أن محمد *سيف* اعتمد في خياره هذا على سياق أحداث القصة التي تدور في طبيعة ريفية، فلجأ إلى ترجمة تصف الجانب البري الذي يميز الضيعة، ووُفق بالتالي في نقل جزء من دلالة الاسم الإيحائية. لكن موقف المترجم المتضارب عموما إزاء أسماء العلم المتعلقة بالمكان غير مفهوم ولا نجد له مبررا، فهو لم يقم بترجمة أسماء أماكن أخرى بل اقترضها دون تغيير، ومن بينها: *Les Accates, Les Camoins, La Barasse* (Pagnol, 2004 b, p. 135) والتي نقلها كالتالي: *الأكسات، الكامون، الباراس،* (بانيول، 1997ب، ص 114–115) رغم ارتباط بعضها بدلالات محلية ومعان خاصة. ومن ثم فإن تذبذب الترجمات من شأنه أن يرسم صورة غير دقيقة عن لهجة البروفنسيين الاجتماعية والتي تقوم هنا على أسماء العلم ذات الرمزية الخاصة.

لا يسعنا في هذا السياق إلا أن نتوقف عند أحد أسماء المكان الأكثر تجسيدا لذكريات *بانيول*، وتمثيلا للثقافة البروفنسية، وهو *La Bastide-Neuve*، منزل العائلة الريفي حيث يشكل عنصرا هاما في أحداث الثلاثية وجزءا من إطار القصة العام. وليس أقدر من *بانيول* نفسه لوصف ذلك المنزل ومكانته الخاصة كما في المقطع التالي:

« Alors commencèrent les plus beaux jours de ma vie. La maison s'appelait ***la Bastide-Neuve****, mais elle était neuve depuis bien longtemps. C'était une ancienne ferme en ruine, restaurée trente ans plus tôt par un monsieur de la ville, (...). Mais la maison avait l'air d'une villa (...) »* (Pagnol, 2004 a, p. 99)

وجاءت ترجمته العربية كما يلي:

"هكذا بدأت أجمل أيام حياتي، كان هذا البيت يطلق عليه اسم ***"الحصن الجديد"****، لكنه كان قد مضى وقت طويل عليه حين كان جديدا. فقد كان المكان في الأصل مزرعة قديمة خربة، أصلحها منذ ثلاثين عاما رجل من المدينة، (...) لكن هذا البيت كان له مظهر الفيلا، (...)"* (بانيول، 1997 أ، ص 87)

اختار محمد *سيف* ترجمة الاسم وعدم نقله صوتيا، متجاهلا بذلك الخصوصية التي تحملها كلمة *bastide* في الثقافة البروفنسية، وحقيقة أنها تمثل عنصرا محليا ينتمي للّهجة الاجتماعية لأهل المنطقة عموما ولسكان الريف البروفنسي بشكل خاص. حيث تدل الكلمة فعلا على حصن أو قلعة[1]، لكن في سياق آخر غير سياق القصة الذي يصف منزلا أو بيتا ريفيا يخص منطقة *بروفنس* دون غيرها، كما قد

[1] « ***bastide*** *(...) 1. Dans le Midi Village fortifié.* » (Le Robert illustré, 2017, p. 184)

تعني عزبة تسمى أيضا في الجنوب الفرنسي بـ*mas*،[1] وهو ما وضحه *بانيول* بقوله إن البيت الذي أصبح يشبه الفيلا كان مجرد مزرعة على وشك الانهيار، وليس بناء ضخما يبرر استعمال المعنى الأول.

وفي هذه الحالة، نعتقد أنه من الأفضل القيام باقتراض الاسم دون تغيير، ونقل ملامحه المحلية بغرابتها، لقيمته الرمزية ولما له من دور في تحديد اللهجة الاجتماعية لسكان الريف البروفنسيين، خاصة أن ترجمة الشق الثاني من الاسم*neuve* *بالجديد*، رغم تحفظ *بانيول* نفسه على هذا التوصيف (*mais elle était neuve depuis bien longtemps*)، لا يعرّف القارئ العربي بطبيعة البيت الحقيقية، فيتصوره ضخما وفخما وهو في الواقع أبسط من ذلك بكثير. يمكن إذن نقحرة الاسم كالتالي *"لا باستيد نوف"*، وإرفاقه بتعليق هامشي شارح يوضح معناه وأصله البروفنسي الخالص، لا سيما أن المترجم لم يتردد في نقل كثير من أسماء الأشخاص والأماكن حتى في الحالات التي كانت فيها الترجمة ممكنة.

كما ذكر الكاتب في موضع آخر التسمية المحلية التي أشرنا إليها أعلاه، والتي تُطلق على البيوت والمزارع الريفية الجنوبية بشكل عام، ألا وهي *mas*[2]، حيث قال في وصفه لأحد المنازل:

« Elle s'arrêta derrière la bâtisse, qui était longue et basse comme les anciens ***« mas »*** *de Provence, sans la moindre ouverture dans son dos. »* (Pagnol, 1988, p. 79)

وقد جاءت ترجمتها كالتالي:

*"وتوقفت خلف المبنى، الذي كان طويلا وواطئا ك**مباني** الريف، بغير فتحة بالخلف."* (بانيول، 1997 ج، ص 74)

لجأ المترجم هنا إلى ترجمة المعنى، وهي استراتيجية مناسبة في هذه الحالة بما أن الأمر لا يتعلق باسم علم، لكنه لم يُبرز مرة أخرى خصوصية الكلمة المحلية بسبب التغييب الدائم لكلمة *بروفنس* ولأن كلمة *"مبنى"* شاملة ولا تحدد طبيعة المنزل الريفية الأقرب منها إلى المزرعة أو العزبة. فكان من الممكن استعمال مكافئ ينقل المعنى بشكل أدق، *كالبيوت الريفية البروفنسية* أو *المزارع البروفنسية*، للسماح للقارئ العربي بالتعرف على ملامح البيئة المحلية المصورة في الثلاثية بكل خصوصياتها وما يميزها عن غيرها من المناطق الريفية.

---

[1] *« **BASTIDE** n. f. Maison de campagne (souvent ancienne ferme), ferme (région marseillaise, aixoise et Var). Equivalent du mas de la Provence rhodanienne. Du prov. bastido, même sens. »* (Blanchet, 2004, p. 17)

[2] *« **MAS**. (…) Maison de campagne, habitation rurale, tènement, ferme, (…) »* (Mistral, 1878 b, p. 288)

وبالعودة إلى أسماء المكان، نورد المثال التالي الذي يُبرز ضرورة التقيد بالنقحرة التامة والاقتراب من النطق المحلي قدر الإمكان لما يحمله من شحنة دلالية معبرة، حيث يشير *بانيول* في بداية كتابه مجد *أبي* إلى المنطقة التي ولد فيها بذكر إحدى أكثر القمم الجبلية رمزية بالنسبة للبروفنسيين:

*« Je suis né dans la ville d'**Aubagne**, sous le **Garlaban** couronné de chèvres, au temps des derniers chevriers. »* (Pagnol, 2004 a, p. 11)

يحمل اسم *Garlaban*، الذي يُطلق على قمة تشكيلة تضاريسية يتراوح حجمها بين الجبل والهضبة كما يصفها الكاتب، دلالة رمزية بالرجوع إلى أصله البروفنسي المباشر واشتقاقاته المتعددة. حيث يربطه *ميسترال* في معجمه *كنز الفيليبريج* بثلاثة جذور مختلفة، *الباسكية والعربية والعبرية* والتي تكوّن اسمه المركب من كلمتي *قرن* (قمة) *ولبن* (أبيض)، أي إن معناه الحقيقي هو *القمة البيضاء*، كما أن صفة البياض مرتبطة أيضا باسم مدينة *Aubagne* المشتق من اللاتينية *ألبانيا* والتي تعني البلد الأبيض.[1] ويؤكد وصف *بانيول* للقمة وللسحابة البيضاء التي تطفو فوقها أحيانا ميزة البياض التي يدل عليها اسمها، حيث يقول في موضع آخر:

« (...) parfois un nuage blanc du mois de juillet vient s'y reposer un moment. » (Ibid.)

لذا فقد حرص المترجم هذه المرة على اقتراض الاسمين لقيمتهما الرمزية وارتباط شكلهما الحرفي بدلالة خاصة تميزهما في الواقع، فنقلهما كما يلي:

*"ولدت في مدينة **أوبان**؛ أسفل **الجارلبان** الذي كانت الماعز ترعى أعلاه، في زمن الرعاة الأخيرين للماعز."* (بانيول، 1997 أ، ص 13)

سمحت النقحرة هنا، خاصة بالنسبة لاسم *جارلبان*، بالحفاظ على الشق الدال على البياض (*لبان*)، لكن جزءا من قيمة الاسم الصوتية ضاع عند نقل صوت *g* الصلب بتحويله *جيما*، لا سيما أن الجذر العربي الذي ينحدر منه على الأرجح هو *قرن guern* وليس *جرن* مثلا. وكثيرا ما يُعَوض حرف *g* *بالجيم* في العربية وخاصة في مصر، لكن ذلك من شأنه تضليل القارئ العربي غير المصري فيما يتعلق بصورة الاسم الأصلية. كما نتحفظ على نقل اسم *Aubagne* بهذا الشكل *أوبان*، بما أن *ميسترال* يرجع أصلها لكلمة *ألبانيا*، مما يؤكد ضرورة القيام بنقل صوتي دقيق لهذين الاسمين باستعمال اقتراض يقترب من

[1] *« (...) Le mont Garlaban ou Gardelaban, près Aubagne (...) Conférer ce mot avec le basque **gar**, hauteur, l'ar. **guern**, sommet, et l'hébr. **laban**, d'où dérive le nom du Liban. Le nom de Garlaban, importé par les navigateurs phéniciens, se rapporte bien avec celui d'Aubagne (lat. Albania, pays blanc). »* (Mistral, 1878 b, p. 28)

النطق الأصلي، *كأوباني* مثلا، و*قارلبان*، مع إدراكنا تماما أن ذلك لا يضمن أيضا إيصال الشحنة الدلالية كاملة والنطق الأصلي دون حدوث أي خسارة.

II-8-أسماء الأشخاص

كثيرا ما يشير *بانيول* إلى شخصيات رمزية في الثقافة المرسيلية والبروفنسية بشكل يعكس لنا جانبا من لهجته الأدبية المستمدة جزئيا من الخلفية الاجتماعية التي ينحدر منها. فيتحدث في الفقرة التالية عن مشهدٍ تَخَيَّل أخوه الصغير *بول* رؤيته عند النظر عبر أبواب أحد القصور التي تعبر العائلة بها، مشبها إياه بعمل من الأعمال الفنية لرسام بروفنسي:

« Mais le tableau qu'il m'avait décrit correspondait si exactement à une illustration de ***Valvérane***[1] *(artiste bien informé) que je crus sentir tout à coup une odeur ancienne de rôti, et l'étrange parfum d'une fumée froide dont le mystère me troubla. »* (Pagnol, 2004 b, p. 163)

وجاءت ترجمتها كالتالي:

*"(...) ولكن اللوحة التي وصفها لي كانت تشبه بالضبط رسما لـ**فالفيران** (وهو فنان معروف) مما جعلني أشم فورا رائحة شواء قديم، وهذه الرائحة الغريبة للدخان القديم كانت لغزا حيرني."* (بانيول، 1997ب، ص 137)

لا تتطابق ترجمة محمد *سيف* للملاحظة الأصلية التي وردت بين قوسين مع المعنى المقصود، كما تثير فضول القارئ العربي الذي لا يعرف بالضرورة الفنان الفرنسي المذكور كما توحي به الجملة العربية. فالذي يعنيه *بانيول*، في سياق القصة وبالنظر إلى مرجعية *فالفيران* البروفنسية، هو إلمامه بثقافة منطقته وعاداتها وتصويره الدقيق والصادق لخصوصياتها في أعماله كفنان ورسام للشرائط المصورة، وكذلك ككاتب مذكرات شاهد على مسار حركة *الفيليبريج* التي كان عضوا فيها. (Motte, 2010) فمن المهم التعريف بهذه الشخصية وتزويد القارئ العربي بالمعلومات الكافية حولها ليتمثل جيدا رمزيتها في الثقافة البروفنسية التي لا يفوّت *بانيول* فرصة التلميح لها. أي إن اللجوء إلى الهوامش الشارحة محبذ في هذه الحالة التي يرد فيها ذكر معلم من معالم الفن البروفنسي.

ومن الأمثلة التي تتجلى فيها أهمية أسماء الأشخاص في رسم الملامح العامة للعمل الأدبي القائم على قاعدة محلية واجتماعية، إشارة *بانيول* إلى رمز من رموز الهوية الثقافية المرسيلية وأكثر الشخصيات

[1] *« **Louis Denis-Valvérane (1870-1943)** Écrit aussi en occitan. Écrivain, membre de la Société des félibres de Paris. - Peintre, dessinateur et illustrateur. »* (BnF [En ligne], s.d.)

ارتباطا في الذاكرة الجمعية الفرنسية بالكاتب. نتحدث هنا عن *ريمو* *Raimu*[1] الممثل الذي جسد معظم الشخصيات المسرحية والسينيمائية في أفلام *بانيول* المخرج، حيث يوحي اسمه تلقائيا بـ"الكليشيهات" والصور النمطية عن الحياة في *مرسيليا* وعادات سكانها ولكنتها المميزة، والذي يعتبره النقاد أحد العوامل التي أسهمت في نجاح أعمال *بانيول*. (Serceau, 2014, p. 307) لا عجب إذن أن يذكره الكاتب في مقدمة أول جزء من الثلاثية، مجد *أبي*، مشيرا إلى "تبادل الأدوار" بينهما وملمحا لصعوبة إيصال الطابع الخاص للأحداث على لسانه هذه المرة، لا على لسان ممثله *ريمو* الذي برع في ذلك، حيث يقول:

*« Ce n'est plus **Raimu** qui parle : c'est moi. »* (Pagnol, 2004 a, p. 8)

وقد جاءت ترجمة الجملة كالتالي:

*"فلم يعد **الممثل المتمكن** هو المتحدث، بل أنا."* (بانيول، 1997 أ، ص 8)

ارتأى محمد *سيف* ألاّ يذكر الممثل باسم شهرته، بل اكتفى باستعمال صفة من صفاته. ورغم كون *ريمو* ممثلا متمكنا فعلا، إلا أن مهاراته في التمثيل وشهرته في الساحة المسرحية والسينيمائية الفرنسية آنذاك لم تكن حكرا عليه. فمن الواضح أن *بانيول* خصّه بالذكر دون غيره، ولم يختر ممثلا "متمكنا" آخر، معلنا بذلك عن الخلفية المرسيلية لأحداث الثلاثية وإطارها الاجتماعي ذي الصبغة المحلية البروفنسية. لا نعتقد إذن أن الترجمة التعميمية التي لم تقترض الاسم خيار صائب، حيث قام المترجم بمحو عنصر ثقافي وثيق الصلة بالبيئة المرسيلية والجنوبية وجزء من الذكريات الشخصية للكاتب، ولم يهيء القارئ العربي للدخول في الجو البروفنسي المتوقع في الصفحات الموالية. والأنسب في نظرنا نقل الاسم صوتيا وإرفاقه بتعليق شارح يكون في هذه الحالة ضروريا للتعريف بالممثل ومكانته الرمزية لدى *بانيول* بشكل خاص ولدى الفرنسيين والمرسيليين عموما، والسماح للقارئ العربي بالغوص في عالم الثلاثية المميز، والتقرب من شخصياتها.

فضل المترجم في كثير من المقاطع الأخرى ترجمة معنى أسماء الأشخاص مثلما فعل مع اسم المكان *La Bastide-Neuve*، كما في المثال التالي الذي يتحدث فيه *بانيول* عن الأصول الإسبانية لعائلته بعد أن وجد في الأرشيفات الرسمية تهجئة أولى مختلفة للقبه *Pagnol*، حيث قال:

« Mon père était le cinquième enfant d'un tailleur de pierres de Valréas, près d'Orange.

[1] *« **Raimu** (Jules Muraire, dit) Comédien français (1883-1946). (...) Créateur du rôle de César (Marius de Pagnol) en 1929, repris au cinéma, il incarna avec succès les personnages de Pagnol (...) »* (Le Robert illustré, 2017, p. 1608)

*La famille y était établie depuis plusieurs siècles. D'où venaient-ils ? Sans doute d'Espagne, car j'ai retrouvé dans les archives de la mairie, des **Lespagnol**, puis des **Spagnol**.* » (Pagnol, 2004 a, p. 12)

وترجمها محمد سيف كالتالي:

*"كان أبي هو الطفل الخامس لحجار من فالريا، على مقربة من أورانج، وقد استقرت العائلة في هذا المكان منذ عدة قرون. أما من أين جاءت؟ فقد جاءت من إسبانيا بالقطع، لأنني وجدت في أرشيفات العمدية تسميتها أولا بعائلة **اللسباني**، وبعد ذلك **الإسباني**."* (بانيول، 1997 أ، ص 13)

اختار المترجم هنا إبراز العلاقة بين الأصول الإسبانية واللقب الذي يعني فعلا "إسباني"، بترجمته وعدم اقتراضه، لكي يفهم القارئ العربي الاستنتاج الذي توصل إليه الكاتب. فحقق ترجمة أمينة من حيث المعنى، لكنه في الوقت نفسه لم يمنحه فرصة التعرف على التغير التدريجي الذي طرأ على اسم *Pagnol* من الناحية الشكلية والصوتية، فلن يقوم بالضرورة بربط كلمة *إسباني* بكلمة *بانيول* نظرا لاختلاف إملائهما ونطقهما في العربية. بينما تتضح العلاقة تلقائيا إذا تم نقل الاسم صوتيا واستعمال *ليسبانيول* ثم *سبانيول*، وهو ما نراه مناسبا في هذه الحالة مع إرفاقه بملاحظة هامشية تشرح أن معناه *إسباني*، لتحقيق نوع من التوازن بين المبنى والمعنى.

هذا ما قام به المترجم لاحقا مع اسم آخر يحمل خصوصية محلية، رغم أنه استعار التقنية الشارحة من الكاتب نفسه الذي استعملها لتوضيح معنى اسم بروفنسي غريب، حيث قال في وصفه لأحد أقاربه الذي تعرض في حادث إطلاق النار لجروح بليغة:

*« Il n'en mourut pas, mais sur sa joue gauche, la barbe ne repoussa plus. C'est pourquoi, jusqu'à la fin de sa vie, on l'appela **« Lou Rousti »**, **c'est-à-dire Le Rôti**. »* (Pagnol, 2004 a, p. 12)

فاقترض المترجم هنا الاسم دون تغيير، واحتفظ بالكلمة المحلية مع التعليق الشارح لها:

*"ولم يمت، لكن خده الأيسر لم تعد لحيته تنمو عليه بعدها. وهو السبب الذي جعل البعض يطلقون عليه حتى نهاية حياته لقب **لوروستي وهو ما يعني المسلوخ**."* (بانيول، 1997 أ، ص 14)

نلاحظ إذن أن الترجمة العربية أبقت على الطابع الإقليمي المميز للهجة الكاتب والذي يعكس خلفيته البروفنسية، وكان يجب في اعتقادنا إبراز البعد المحلي للاسم بشكل أفضل بعزله بين هلالين مزدوجين كما فعله *بانيول*، وتحديد أصله البروفنسي باستعمال *"وهي كلمة بروفنسية تعني المسلوخ"* (رغم تحفظنا عن هذه الترجمة غير الدقيقة للكلمة الأصلية التي تعني *المشوي*)؛ فيتحقق بذلك نوع من التغريب

الذي قد يرضي من جهة اللغة المصدر باحترام خصوصيتها، ومن جهة أخرى اللغة الهدف التي تتعرف على الآخر بأقل قدر من الغموض ودون تغيير معاييرها الأدبية، ولعل الصيغة الأصلية التي تبنت الترجمة الشارحة المتضمنة من البروفنسية إلى الفرنسية هي التي سمحت للمترجم باعتماد هذه التقنية بطريقة سلسة يستسيغها القارئ العربي.

ولم يتردد المترجم في اللجوء إلى الترجمة الشارحة في مواضع أخرى تستلزم ذلك، أي عندما يحمل اسم العلم شحنة دلالية مهمة في سياق الأحداث وفي عملية الفهم. وهو ما قام به عند ترجمة اسم أحد زملاء الكاتب في الصف الثانوي الذي عبّر عنه بهذه الطريقة بعد أن سأله *مارسيل* عن لقبه:

« Pour toute réponse, il fit un petit bêlement chevrotant. (...) Socrate se retourna d'un bloc, (...) et il reconnut le coupable à sa confusion :

« Vous, là-bas, comment vous appelez-vous ? »

Mon voisin se leva et dit clairement : ***« Lagneau »****.*

(...) « Et c'est parce que vous vous appelez ***Lagneau*** *que vous bêlez en classe ? »* (Pagnol, 1988, p. 214)

فنقله المترجم على هذا النحو:

"وصدر عنه ثغاء مرتعش (...) واستدار سقراط دفعة واحدة (...):

"أنت، هناك، ما اسمك؟"

ونهض جاري، وقال بصوت جهير:

"لانيو" (وهو اسم قريب الشبه في نطقه من اسم الخروف: المترجم)

(...) "وهل لأن اسمك ***لانيو*** *تظل تثغو بالفصل؟"* (بانيول، 1997 ج، ص 200–201)

نتفق تماما مع خيار المترجم باستعماله لهذه التقنية التي تمزج بين النقحرة والتعليق الشارح، ونرى أنها ضرورية في هذه الحالة التي لا يمكن فيها الفصل بين الشكل والمعنى، خصوصا وأن توظيف الاسم في هذا الموقف تحديدا يحقق نبرة فكاهية لا يمكن أن يشعر بها القارئ العربي دون توضيح دلالته.

II-9-الوحدات الثقافية ذات البعد الاجتماعي

تُعتبر بعض الظواهر الطبيعية، والرياح بشكل خاص، جزءا لا يتجزأ من الثقافة البروفنسية التي تحظى فيها بمكانة خاصة ويرمز بعضها في المخيلة الجماعية إلى المنطقة وإلى الجنوب الفرنسي بشكل عام. ولعل أشهرها ريح *ميسترال mistral* التي ذكرها الكاتب عند وصفه لطبيعة إحدى هضاب المنطقة، حيث قال:

*« Toujours les petits pins au tronc noué, penchés dans le sens du **mistral**, et les grandes dalles de pierres bleues. »* (Pagnol, 2004 a, p. 190)

واكتفت الترجمة العربية بشرح طبيعتها دون تحديد اسمها ونوعها، فجاءت كالتالي:

*"وكانت الصنوبرات الصغيرة ذات الجذوع الغارقة، المائلة باتجاه **الريح**، والبلاطات الحجرية الكبيرة الزرقاء، منتشرة بها."* (بانيول، 1997 أ، ص 165)

لكن الكاتب لم يشر إلى الريح بشكل عام، بل ذكر نوعا معينا يعد رمزا من رموز الهوية البروفنسية. حيث تحيط برياح *الميسترال* عند البروفنسيين شتى أنواع الأساطير والخرافات التي ألهمها جانبها العنيف والمخيف، لا سيما أنها من أكثر الرياح تسببا في الحرائق. (Région Sud, s.d.; Jacq, Albert, & Delorme, 2005) كما أن الاسم في حد ذاته يحمل شحنة دلالية توحي بقوتها العنيفة،[1] فمن غير الملائم في اعتقادنا محو أثره في الترجمة وعدم تعريف القارئ العربي به وبما يمثله بالنسبة للبروفنسيين. وقد قام المترجم في موضع آخر بترجمة *mistralot* (Pagnol, 1988, p. 146) *بريح الشمال الخفيفة* أو *الريح الشمالية*، (بانيول، 1997 ج، ص 135) فحدد نوعها بشكل أفضل وأدق حتى وإن كنا نصرّ على أهمية استعمال اسمها الأصلي الذي يميزها عن سائر الرياح الشمالية.

نسوق في هذا الصدد مثالا آخر يشير فيه الكاتب إلى ظاهرة طبيعية تحظى بتسمية محلية، وتشكل مع باقي العناصر المذكورة في الجملة رمزا من الرموز التي يعتز بها سكان منطقة *بروفنس*، حيث يصف *مارسيل* الطفل في المقطع التالي غضبه من *العم جول* بسبب اشتياقه للحياة المريحة في المدينة، وعدم تقبله فكرة انتهاء عطلتهم في الريف البروفنسي الذي كان يفضله:

[1] *« **MISTRAU** (…) Mistral, maëstral, grand vent de nord-ouest qui prend naissance dans la vallée du Rhône ; (…) »* (Mistral, 1878 b, p. 347)
*« **mistral** (…) (ancien provençal maestral (magistral) Vent qui souffle du nord, (…) notamment dans la vallée du Rhône et sur la Méditerranée. »* (Le Robert illustré, 2017, p. 1270)

*« Voilà donc à quoi il pensait, ce grand buveur de vin, (…) : parmi le thym, le romarin et les lavandes, au chant des grillons et des cigales, sous le ciel d'un bleu vif où naviguaient **les provençales**, il n'avait pensé qu'à ça !(…) »* (Pagnol, 2004 b, pp. 60-61)

وقد جاءت ترجمتها كالتالي:

*"ذلك ما كان يفكر فيه إذن، مدمن النبيذ هذا، (…) فبين السعتر، وإكليل الجبل، واللافندر، ونشيد الجداجد، وصراصير الليل، تحت السماء اللامعة الزرقاء، حيث ينعم **الريفيون**، لم يكن هو يفكر إلا بهذا، (…)"* (بانيول، 1997ب، ص 52)

لا نستغرب لجوء محمد *سيف* إلى ترجمة *ريفيون* كمقابل لكلمة *provençales*، إذ يندرج ذلك ضمن موقفه الترجمي العام الذي لم يحدد الإقليم الفرنسي كلما ورد ذكره، بل اكتفى بوصفه بإحدى خصائصه مستعملا تارة *الريف*، *الريفي* وما إلى ذلك، وتارة *مقاطعتنا الجنوبية* (المصدر نفسه، ص 30) كمقابل لـ*mon pays de Provence* (Pagnol, 2004 b, p. 36) ذي الدلالة الواضحة التي لا تحتمل تأويلا آخر. لكن هذه الترجمة غير الدقيقة أدت إلى حدوث خسارة أكبر في هذا المثال تحديدا، بما أنها ابتعدت كثيرا عن المعنى الأصلي. فلم يقصد *بانيول* سكان الريف (وكان يجدر بالمترجم في هذه الحالة استعمال *"الريفيات"*) حيث نستطيع فهم ذلك بالانتباه البسيط لإملاء الكلمة الذي لم يستعمل حرف البداية الكبير *la majuscule* للدلالة على اسم النسبة، ولم يقل *les Provençaux* أو *les Provençales*، بل كان يعني نوعا من السحب الشرقية التي تسمى *las prouvençalos*[1]، وكان من الممكن اقتراضها وتحقيق ترجمة كهذه: *"تحت السماء اللامعة الزرقاء، حيث تجري سحب **"بروفنسال"*** لإبراز الخصوصية المحلية لهذه الظاهرة وتحديد نوعها وقيمتها الرمزية لدى الكاتب والبروفنسيين عموما.

من جهة أخرى، يحتل التراث الشعبي في الثقافة البروفنسية مكانة هامة وتعكس مظاهره المختلفة، من زي تقليدي وموسيقى ورقص وغير ذلك، هوية البروفنسيين المتمسكين بعاداتهم والحريصين على نقلها عبر الأجيال. لا عجب إذن أن يشير الكاتب إليها من حين لآخر، حيث يصف في المثال التالي الذي يختتم به الجزء الأول من الثلاثية الغبطة التي شعر بها بعد أن حقق والده إنجازا باهرا في عالم الصيد وحظي بإعجاب الجميع:

*« Alors, je chantai la **farandole**, et je me mis à danser au soleil… »* (Pagnol, 2004 a, p. 216)

[1] *« **Li prouvençalo, las prouvençalos** nom qui désigne certains nuages venant de l'est, sur le littoral de l'Hérault (…) »* (Mistral, 1878 b, p. 658)

تدل كلمة *farandole*على نوع من الرقصات الشعبية الشائعة في الجنوب الفرنسي وفي منطقة *بروفنس* بشكل خاص، كما تشير في الوقت نفسه إلى *الإيقاع الموسيقي السريع الذي يحرك خطى راقصي هذا النوع بتشابك الأيدي وعلى نغمات الطبل.*[1] لكن المترجم لم يذكر مرة أخرى هذا العنصر الفولكلوري الرمزي بالنسبة للبروفنسيين، واختار محو الغرابة التي تسهم في تحديد خلفية الثلاثية المحلية والاجتماعية، حيث قال:

"عندها، كدت أطير من الفرحة، ورقصت في الشمس." (بانيول، 1997 أ، ص 188)

ومن المهم في اعتقادنا تعريف القارئ العربي بهذه الخصوصية المحلية واستعمال كلمة *فاراندول*، أو على الأقل اللجوء إلى ترجمة تقترب من الفكرة الأصلية دون تحديد نوع الرقصة، فيقول مثلا: *"ورقصت في الشمس على نغمات بروفنسية"* أو حتى *"ريفية"* بما أنها رقصة مشتركة ولأنه المكافئ الذي اختار استعماله لترجمة كل ما يمت للمنطقة بصلة. لكنه غيّب هذا العنصر تماما، مما يخل بالنسيج العام للثلاثية ويطمس مظهرا هاما من المظاهر التي تعكس لهجة البروفنسيين الاجتماعية.

لا يمكن الحديث عن الثقافة والتقاليد البروفنسية دون التوقف عند فن الطبخ البروفنسي والمكانة التي يحتلها عند البروفنسيين. ومن أشهر المأكولات ارتباطا بالهوية البروفنسية صلصة *l'aïoli* التي تعتبر طبقا في الوقت نفسه كما أشار إليها الكاتب في المثال التالي:

*« Sur la pierre du seuil, avec un « battoir » de lavandière, Lili « attendrissait » un stockfisch pour **l'aïoli** de sa mère. »* (Pagnol, 1988, p. 160)

تتمثل هذه الصلصة في الأساس في تتبيلة مكونة من الثوم وزيت الزيتون، كما تدل على طبق من السمك ترافقه هذه التتبيلة،[2] وهو ما قصده الكاتب حيث ذكر أن *ليلي* كان يحضر سمكا مقددا لإعداد هذه الوجبة. أما الترجمة العربية للكلمة، فجاءت كالتالي:

*"ووجدت ليلي على حجر العتبة، ومعه مدقة الغسيل، يطري بها سمكة مقددة لتستخدمها أمه في **صلصة الطعام**."* (بانيول، 1997 ج، ص 148)

[1] « ***FARANDOULO*** *(…) Farandole, danse de course cadencée que l'on exécute au son du tambourin en se tenant par la main ou avec des mouchoirs ; allegro à six-huit sur lequel on danse la farandole. (…) se danse en Provence, en Dauphiné, en Languedoc, en Roussillon et dans les pays Basques.* » (Mistral, 1878, p. 1097)

[2] « ***ailloli*** *(…) Sauce mayonnaise relevée d'ail pilé. Mets provençal fait de morue, pommes de terre, carottes, etc., accompagnées de cette sauce. On écrit aussi aïoli.* » (Dictionnaire encyclopédique Quillet, 1983, p. 126)

اختار المترجم أن يلجأ مرة أخرى إلى الترجمة بالاسم الشامل، وعدم إبراز خصوصية الوجبة المحلية. ولا نعتقد أن المكافئ الذي استعمله كفيل بأن ينقل المعنى الأصلي كاملا والشحنة الدلالية التي تحملها الكلمة، لأنه قد يدل على أي نوع من الصلصات (وما أكثرها)، وكذلك لأن الكاتب لم يشر إلى الصلصة في حد ذاتها، بل إلى طبق السمك الذي يؤكل معها والذي يحمل، بالتوسع في دلالة الكلمة، الاسم نفسه. لذا فإن ترجمة المعنى حرفيا أنسب في هذا السياق الذي يستعمل وحدة ثقافية تعكس خلفية اجتماعية مشتركة، فيقول *صلصة* أو *متبلة الثوم*. ولأن التسمية ترمز إلى الهوية والثقافة البروفنسية، اتخذتها بعض الجماعات البروفنسية شعارا هوياتيا في لهجتهم الاجتماعية بتحويلها لصيغة تعجب تجسد تلاحمهم وانتماءهم للمجموعة العرقية ذاتها كما عبر عنه *بلانشيه* في قوله:

« L'aïoli et le mot qui le désigne sont des emblèmes anciens et très vivants de l'identitié provençale et marseillaise, (...). Certains groupes musicaux marseillais ont récemment lancé la mode d'utiliser aïoli comme interj. de connivence. » (Blanchet, 2004, p. 11)

كما تستعمل فئة المراهقين والشباب الكلمة في كثير من العبارات المحلية في *مرسيليا* لإلقاء التحية مثلا (*Aïoli sur toi !*)، أو للتعبير عن أجواء البهجة في التجمعات العائلية والأعياد حيث يتم تناول هذا الطبق. (Blanchet, 2000, pp. 31-32)

يصبح التغريب في هذه الحالة ضروريا في نظرنا، فيتم نقل الكلمة دون تغيير باستعمال *أيولي* ثم شرح معناها، لما لها من قيمة اجتماعية رمزية ولتعريف القارئ العربي بعنصر آخر من عناصر الهوية البروفنسية المميزة لثلاثية *بانيول* والشخصيات المصورة فيها.

خاتمة

خاتمة

لا جرم أن ترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية الممثلة أدبيا من الفرنسية إلى العربية تشكل تحديا خاصا، ليس فقط لارتباطها المباشر بالأداء الشفهي والعنصر المحلي المميز، بل كذلك لصعوبة ضبط معالمها وتحديد عناصرها بدقة؛ فضلا عن أنها لا تتحقق بالصورة ذاتها في مختلف اللغات والثقافات، كما لا تكتسي الأهمية نفسها في العمل الإقليمي حسب المكانة التي يحتلها في النظام الأدبي السائد. فبينما يعتبر نقل بعض الخصوصيات المعجمية والصوتية لهذه التنويعات اللغوية ممكنا إلى حد ما بين لغات متقاربة من حيث البنية النحوية أو الشكلية أو تلك التي تنتمي إلى أسرة لسانية واحدة، يستحيل الإبقاء على بعض العناصر اللغوية واقتراضها أو حتى تقليدها بين لغتين وثقافتين متباعدتين، كما هو الحال بين الفرنسية والعربية.

ولأن العربية معتادة كما بيّنا على اللون الإقليمي الذي يتجسد في الأعمال الأدبية الريفية، يبدو جليا أن موقف المترجم العام إزاء مظاهر الإقليمية في ثلاثية *"ذكريات طفولة"* كان يميل إلى اعتبارها عنصرا ثانويا لا يثري اللغة والثقافة المستقبلة ولا يضيف لها الجديد. ولعل أكثر ما قادنا لهذا الاستنتاج، محوه التام لأهم عنصر يميّز الثلاثية ويضفي عليها صبغتها المحلية المميزة، حيث لم يشر بتاتا في ترجمته العربية لأجزائها الثلاثة إلى المنطقة المصوّرة فيها، أي منطقة *بروفنس La Provence*، بل وصفها بشكل تعميمي على أنها بيئة ريفية. فلا يتعرّف القارئ العربي عمّا يشكل القاعدة اللغوية التي تستند إليها لهجة غير ما شخصية من شخصيات السيرة الذاتية، والخلفية الاجتماعية التي تحرّك إيقاع العمل بشكل عام وتسهم في تشكيل لهجة الكاتب، وقد يتصور أن البيئة الموصوفة هي أحد أرياف *البيرينيه* أو حتى الريف النورماندي، أو الريف البريتاني مثلا، أو أي منطقة ريفية فرنسية أخرى، ما لم ينتبه للإحالات النادرة إلى موقعها في الجنوب. ذلك أن المترجم قام بتكييف اسم القرية التي جرت فيها أحداث الثلاثية وتعريبها، ولم يحتفظ بتسميتها الأصلية التي قد تسمح للقارئ بتحديد الإقليم الريفي الموصوف. وحتى إذا افترضنا إدراك القارئ لارتباط الريف المصوّر بمنطقة *مرسيليا*، فإن تغييب كلمة *بروفنس* من شأنه أن يجرّد العمل من بعده المحلي الرمزي الذي يعكس هوية الكاتب وشخصياته، والذي تعمّد *بانيول* إبرازه بشكل صريح، لا باستعمال ألفاظ شاملة من قبيل *campagne* أو *rural* مثلا. ورغم اعتماد المترجم التغريب أحيانا، خصوصا عند ترجمته لبعض الأمثال والتعابير القياسية المستعملة في لهجة بعض الشخصيات، أو بإقحام بعض الكلمات المحلية ونقحرتها، فإنه لم يُبرز أصلها البروفنسي، بل كان يكتفي بتصنيفها بصورة تبسيطية ككلمات ريفية. ونرى أن في ذلك خيانة لغاية الثلاثية السير ذاتية ورمزيتها، حيث أدت ترجمته إلى إخماد صوت الشخصيات ولهجتها الفردية والاجتماعية بمختلف أبعادها الهوياتية

والعقائدية، كما لم تسمح للقارئ العربي بتكوين فكرة واضحة عن القيمة الرمزية التي تحتلها المنطقة بالنسبة للمؤلف وشخصياته، وتأثيرها المباشر على أدائهم اللهجي الفردي والاجتماعي.

وقد أدى تعريب بعض أسماء المكان أو ترجمة معناها إلى فقدان جزء كبير من قيمتها الاجتماعية والثقافية بالنسبة لسكان الجنوب الفرنسي وخسارة واضحة على مستواها الإيحائي، إذ تحتل في الثلاثية مكانة اجتماعية خاصة وتحمل في المخيلة الجماعية لسكان المنطقة دلالة رمزية، كما يرتبط بعضها بذكريات الكاتب وبطريقته المميزة في الإشادة بها. وقد قام المترجم في كثير من المواضع بتكييفها أو ترجمتها بشكل غير دقيق، حيث تعتبر أحيانا مشتركات لفظية تحمل أكثر من معنى، مما أدى إلى تضليل المترجم الذي اكتفى بنقل دلالتها الأولية بشكل تبسيطي.

فضّل محمد *سيف* أقلمة العمل الأصلي ليطابق الصورة التقليدية الراسخة في مخيلة القارئ العربي عن الريف بشكل عام، لكنه لم يتبن هذه الاستراتيجية التوطينية بشكل كامل، ولم يتحمل مسؤولية موقفه الترجمي باعتماده بثبات ينم عن خيارات مدروسة. فاختار في بعض المواضع تطويع مظاهر الشفهية في بعض اللهجات الممثلة كتابة وتحقيق أثرها باللجوء إلى مكافئات عامية مصرية، رغم أن توظيفها لا يمكن أن يحقق دائما نتائج مرضية، فقد يكون خطاب الشخصية المرسيلية النموذجية غير معقول أحيانا. لكنه ارتأى استعمال اللغة العربية الفصحى في مواضع تستدعي في نظرنا النهل من اللهجة المحلية وتوظيفها، فتولدت عن ذلك لهجات فردية أو اجتماعية ذات طابع رسمي غير متوقع على لسان بعض الشخصيات التي تتميز بأدائها اللغوي العفوي، وكان خطابها فصيحا بشكل يتنافى مع مستواها التعليمي ومع سياق الأحداث عموما.

أما ترجمته لملامح اللهجات الاجتماعية فجاءت متضاربة أحيانا، وكانت خياراته متذبذبة، فلم يلجأ إلى بديل "متخصص" واحد، بل استعمل أكثر من مقابل لمصطلحات أصلية ثابتة وغير متغيرة، وكثيرا ما تعارضت ترجماته، إذ توحي تارة بمعنى محدد وطورا بمعنى آخر يناقضه تماما. حيث لمسنا في ترجمته لبعض الكلمات والصيغ البروفنسية التي تعكس لهجة الفلاحين وسكان الريف الاجتماعية قصورا في البحث التوثيقي اللازم لفهم معناها في سياق استعمالها، ولم يُوفق في التعرف على الدلالة الحقيقية لبعض الألفاظ والعبارات، فأجرى تغييرا كليا في المعنى، مما أدى إلى تشويه معالم اللهجة الاجتماعية الأصلية. لكنه لم يتردد أحيانا في اقتراض بعض التسميات البروفنسية دون تغيير معتمدا استراتيجية التغريب، لدرجة المغالاة أحيانا في نقل بعض الكلمات التي لا تحمل أي خصوصية محلية صوتيا وعدم استعمال البدائل العربية المتاحة، فتبنى أحيانا تغريبا لم يقرّب القارئ العربي من الأصل الفرنسي بقدر ما زاد من غموضه.

خاتمة

وعموما، فإن تغليب الفصحى في ترجمة الثلاثية لم يبرز بشكل جيد اتصال بعض الأحداث أو حتى لهجة بعض الشخصيات بنموذج اجتماعي معيّن يعكس حبا متعصبا و"شوفينيا" لمنطقة *بروفنس*، كما أدى إلى طمس مختلف اللهجات الاجتماعية الممثلة في العمل الأصلي، حيث يصعب إحداث أثرها وتحقيق بعدها الشفهي في العربية دون اللجوء إلى المستوى العامي، لا سيما عند تعذر نقل جانبها الصوتي.

من جهة أخرى، أسفر تجاهل المترجم لبعض الأخطاء الأصلية التي قصد الكاتب نقلها لتجسيد لهجة الأطفال الخاصة، وحذف الكثير من العناصر الشفهية والصوتية التي تقوم عليها لهجة بعض الشخصيات الفردية، حتى عند إمكانية تحقيق أثرها بأدوات وأساليب عربية، عن ترجمة تفتقر إلى المصداقية أحيانا. كما اختفت في ترجمته اللكنة الجنوبية المميزة ودلالاتها الفردية والاجتماعية الخاصة، حيث يلجأ إليها المتحدث أحيانا لترسيخ هويته وإبراز انتمائه الاجتماعي، أو لتحقيق أغراض ونبرات مختلفة حسب سياق الكلام، وخاصة النبرة الانفعالية عند *العم جول*، نظرا لعدم غرابة الظاهرة في العربية مقارنة بالفرنسية التي تحمل فيها رمزية خاصة وتوحي فيها بالتعصب أو الرجولة. ولم يسع إلى تدارك تلك الخسارة بالتعريف بما يميزها لسانيا، بل وصفها على أنها نوع من التأتأة أو التلعثم في الكلام، محرّفا بذلك كليا لهجة العم الفردية والاجتماعية القائمة على هذا النطق الخاص.

إن الانطباع العام الذي خلّفته لدينا الترجمة العربية للثلاثية يوحي بأنها لم تحقق وقع العمل الأصلي بكل أبعاده الفردية والاجتماعية والمحلية، ولم تنجح تماما في نقل القارئ العربي إلى عالم *بانيول* الأدبي المثير الذي يعتمد أساسا على عفوية ردود شخصياته الجنوبية النموذجية، وعلى التعدد النبري المميز للهجاتها. حيث حالت خياراته غير المتجانسة والتي تعكس أحيانا ترددا واضحا بين التغريب والتوطين، دون تحقيق أثر الثلاثية، ولم تسمح بنقل صورة واضحة المعالم عن خلفيتها الاجتماعية والمحلية.

وينبغي التسليم بتعذر ترجمة بعض العناصر اللغوية الفردية شديدة الخصوصية، أو اقتراض بعض الألفاظ والصيغ المحلية الغريبة دون تغيير، لاختلاف بنية اللغتين الشكلية والصوتية ومنطقهما الداخلي. حيث يعتبر الانفراد المعجمي والشكلي للكلمات والصيغ الفرنسية في بعض اللهجات الفردية وما تعكسه من عفوية طفولية تفهم الأمور ببساطة من الحالات التي تعتبر غير قابلة للترجمة إلى لغة تنتمي إلى أسرة لسانية مختلفة. كما يصعب نقل جزء مميز من لهجة الكاتب الفردية التي يعبّر من خلالها عن ولعه بالكلمات وشكلها والموسيقى التي تحدثها، والتي يرى فيها، حسب تقديره الذاتي، جمالا خاصا أو هيبة من حيث دلالتها أو صوتها، نظرا لاختلاف الأذواق بين اللغتين فيما يتعلق بشاعرية الكلمات وجماليتها. لكننا نعتقد أنه من الممكن تدارك الخسارة الكاملة لما يشكّل روح العمل الأصلي باللجوء إلى

التعويض كلما أمكن ذلك، وأنه من المهم التعامل مع تجليات اللهجات الفردية والاجتماعية في الأعمال الإقليمية بصورة متكاملة وإعطاء الأولوية للأثر الذي تحدثه عند اجتماع عناصرها وتداخلها، للتوفيق في نقل معالم الثلاثية وعدم المساس بغرابتها. فيتم اللجوء إلى استثناءات لغوية مكافئة على مستويات أخرى تحقق على الأقل وظيفتها الفكاهية أو الجمالية وتنقل فكرة عن ملامحها العامة بدل حذفها كليا وتجاهلها كما فعل المترجم مع بعض الكلمات الأكورديونية أو الألفاظ ذات الإملاء المبتكر والتي تعكس تصورا خاصا وفريدا لشكلها ومعناها.

لم تحقق إذن الترجمة العربية غاية الثلاثية التي تستند إلى قاعدة إقليمية ولم تحدث أثر اللهجات الفردية والاجتماعية الأصلية لتصرفها في كثير من مظاهرها وتحويرها، ولئن كان من الممكن تكييف نصوص روائية أخرى تعتمد أساسا على عنصر الخيال، فإننا لا نرى أنه من الملائم توطين عمل إقليمي من هذا النوع القائم على تصوير أحداث وذكريات واقعية، حيث لا يخلّ ذلك بإيقاعه العام فحسب، بل يخفق أيضا في إيصال النبرة الوجدانية التي يؤديها تداخل اللهجات الفردية والاجتماعية وتكاملها والتي لم يوظفها الكاتب بشكل اعتباطي، بل لرسم صورة وفية عن منطقته وعن مشاعره اتجاهها. ونعتقد أن التكافؤ الوظيفي الذي لا يطوّع الأصل بشكل كامل مناسب في هذا السياق، حيث يسمح ولو جزئيا بإحداث وقع اللهجات الأصلية، مع اللجوء إلى التغريب المصحوب بملاحظات شارحة كلما أمكن، احتراما لغيرية الثلاثية وما يميزها.

ومن المرجح أن الخلفية المصرية للمترجم ومتلقي ترجمته لم تساعد كثيرا على إدراك بعض الخصوصيات الاجتماعية والثقافية الفرنسية التي قد تبدو مألوفة ولا تشكّل القدر نفسه من الغرابة والإبهام بالنسبة إلى مترجم أو قارئ لبناني أو جزائري مطّلع على هذا اللون في أدب بلده المكتوب بالفرنسية، كما أن الخلفية الثقافية واللغوية وحتى التشكيلة التضاريسية لبعض البلدان العربية، ومنها الجزائر أو لبنان، أكثر مطواعية لاستيعاب الخصوصيات الأصلية واقتراض بعض الصيغ الفرنسية دون إثارة الدهشة والتعجب. حيث لجأ المترجم فعلا إلى نقل بعض المقاطع الإنجليزية التي تتخلل الثلاثية واقتراضها بالإبقاء على رسمها اللاتيني، دون ترجمتها أو توضيح معناها، بينما لم يعتمد ذلك إلا نادرا مع الكلمات الفرنسية التي أرفقها بملاحظات شارحة.

رغم ذلك، يجب الإقرار بأن المترجم قد نجح في تجاوز بعض الصعوبات التي يشكلها الجانب الجمالي في أسلوب الكاتب وبعض شخصياته، لا سيما ذلك المجسد في المقاطع الشعرية التي برع *محمد سيف* في نقلها إلى العربية، واستطاع من خلالها الحفاظ على الملامح العامة للهجة بعض الشخصيات الفردية وخصوصيتها. ممّا يعكس تحكمه في دقائق العربية وقدرته على توليد لهجة فردية تحقق أثرا

مكافئا للاستثناءات الأصلية، وهو ما لم نلمسه للأسف في ترجمته لأسلوب *بانيول* القائم على التلاعب اللفظي مثلا أو لهجة الأطفال المبنية على تصور خاص وفريد لإملاء الكلمات ومعناها، رغم أنه نجح أحيانا في نقل معالمها الشفهية بإدراج بعض الأخطاء الإملائية والأسلوبية في ترجمته العربية. كما وُفق في نقل صورة وفية عن طبع بعض الشخصيات الجنوبية وردودها المتحمسة بالإبقاء على صيغ التعجب التي تستعملها بشكل مكثف إما عبر الجناس الصوتي التام أو توظيف ما يكافئها في العربية لتحقيق بعدها العامي والشفهي، واحتفظ عموما بعلامات الترقيم الأصلية المصاحبة لها باحترام طريقة توزيعها، فاتضحت معالم لهجتها الفردية والاجتماعية العامة ولم تطرأ عليها تغييرات تمحو ما يميزها. فكان بإمكانه تسخير موهبته الشعرية وحتى ميوله للنظم بالعامية المصرية لإحداث وقع بعض الاستثناءات الأسلوبية الفردية أو الشفهية المميزة لبعض اللهجات الاجتماعية، فينجح في تحقيق نوع من التكافؤ على مستوى إيقاع الثلاثية العام وبعدها المحلي.

ملحق

مسرد بعض الكلمات والعبارات البروفنسية/الأوكستانية والرموز المحلية في الثلاثية وترجمتها العربية:

الصيغة البروفنسية	الترجمة العربية
Taoumé (Pagnol, 2004 a, p. 88)	*التاومي* (بانيول، 1997 أ، ص 76)
Sayre (Pagnol, 2004 b, p. 65)	*ساير* (بانيول، 1997ب، ص 56)
Biasses (Ibid., p. 66)	*كيسين* (المصدر نفسه)
Jas (Ibid., p. 78)	*حظيرة* (المصدر نفسه، ص 68)
Galéjade (Ibid., p116)	*مزحة* (المصدر نفسه، ص 97)
Farfadet (Ibid., p154)	*مصروع* (المصدر نفسه، ص 131)
Limbert (Pagnol, 1988, p. 12)	*لامبيرت* (بانيول، 1997 ج، ص 11)
Canisses (Ibid., p. 14)	*غرابيل* (المصدر نفسه، ص 15)
Bouscarles (Ibid., p. 15)	*البوسكارل* (المصدر نفسه)
Bou Diou qué mostre! (Ibid., p. 176)	*أيها الرب الرحيم، يا له من وحش !* (المصدر نفسه، ص 164)
Peau de galline (Ibid.)	*الجلد يقشعر* (المصدر نفسه)
Coucourde (Ibid., p. 180)	*عقله الصغير* (المصدر نفسه، ص 168)
Esquicher (Ibid.)	*أكل* (المصدر نفسه)
Santons (Pagnol, 2004 a, p. 21)	*القديسين* (بانيول، 1997 أ، ص 21)
Barres (Ibid., p. 82)	*العوارض* (المصدر نفسه، ص 72)
Taravelle (Ibid., p. 97)	*الدنجل* (المصدر نفسه، ص 85)
Le phare de Planier (Ibid., p. 101)	*منارة الفنار* (المصدر نفسه، ص 88)
Escaouprès (Pagnol, 2004 b, p. 8)	*الإسكاوبر* (بانيول، 1997ب، ص 8)
Le Petit Provençal (Ibid., p. 64)	*الريفي الصغير* (المصدر نفسه، ص 55)

Les treize desserts (Ibid., p.121)	*الثلاثة عشر نوعا من الحلوى* (المصدر نفسه، ص 101)
Aïgo boulido (Ibid., p. 126)	*أيجو بوليدو* (المصدر نفسه، ص 107)

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

مارسيل بانيول. (1997أ). مجد *أبي*. (محمد سيف، المترجم) القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

مارسيل بانيول. (1997ب). *قصر أمي*. (محمد سيف، المترجم) القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

مارسيل بانيول.(1997ج). *زمن الأسرار*.(محمد سيف، المترجم) القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

Pagnol, M. (2004 a). *La Gloire de mon père.* Paris: Editions de Fallois.

Pagnol, M. (2004 b). *Le Château de ma mère.* Paris: Editions de Fallois.

Pagnol, M. (1988). *Le Temps des secrets.* Paris: Editions de Fallois.

أولا: المراجع العربية:

إبراهيم عبد الله. (2008). *موسوعة السرد العربي (2)*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ابن منظور. (2008). *لسان العرب* (الإصدار السادس، المجلد الحادي عشر). بيروت، لبنان: دار صادر.

أبو عواد إبراهيم. (2016). *فريديريك ميسترال وإحياء اللغة*. تاريخ الاسترداد 31 جويلية, 2021، من https://www.raialyoum.com/index.php/%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-%D8%A3%D8%A8%D9%88-%D8%B9%D9%88%D8%A7%D8%AF-%D9%81%D8%B1%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%83-%D9%85%D9%8A%D8%B3%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D9%84-%D9%88%D8%A5%D8%AD%D9%8A%D8%A7/

إدريس سهيل. (2005). *المنهل، قاموس فرنسي – عربي* (الإصدار 34). بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع.

الإذاعة المصرية، و البرنامج الثقافي. (07 02, 2017). من الأدب الأيرلندي: فتى الغرب المدلل ++ جون ميلنجتون سينج. مصر. تاريخ الاسترداد 05 08, 2022، من https://www.youtube.com/watch?v=FAcdSkwqfYM

البيومي محمد رجب. (2007). *الأدب الأندلسي*. AL-MANHAL.

التونجي محمد. (1999). *المعجم المفصل في الأدب* (المجلد الثاني). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

التونجي محمد، والأسمر راجي. (2001). المعجم المفصل في علوم اللغة – الألسنيات ج1. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

الدباس صادق يوسف. (2011). *دراسات في علم اللغة الحديث*. عمان، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

الجزيراوي محمد. (2018). مهارات ومعارف النجار التقليدي في صناعة الأبواب العتيقة بمنطقة نفزاوة. *الثقافة الشعبية*(43)، 176-185.

الجندي أحمد علم الدين. (1983). *اللهجات العربية في التراث*. الدار العربية للكتاب.

الحكيم توفيق. (د/ت). *يوميات نائب في الأرياف*. مكتبة مصر.

الخالدي روحي. (2018). *تاريخ علم الأدب*. مؤسسة هنداوي سي آي سي.

الخبو محمد بن محمد. (2010). التفريد. تأليف محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنخود، . . . محمد آيت ميهوب، *معجم السرديات* (الصفحات 108-109). تونس: دار محمد علي للنشر.

الخولي محمد علي. (2010). *مدخل إلى علم اللغة*. الأردن: دار الفلاح للنشر والتوزيع.

الريحاني نجيب. (2010/1959). *مذكرات نجيب الريحاني*. مؤسسة هنداوي.

السيد فؤاد صالح. (1990). معجم الألقاب والأسماء المستعارة في التاريخ العربي والإسلامي. *الأول*. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.

الشبلي إبراهيم ، وأوغلو أحمد عبد الهادي. (2019). الأدب الشعبي: مفهومه وقضاياه. تأليف أحمد عبد الهادي أوغلو، ومجموعة من الباحثين، *الأدب الشفهي العربي في ماردين* (الإصدار الأول، الصفحات 1-16). إسطنبول: Kriter.

الضبع مصطفى. (1998). *رواية الفلاح فلاح الرواية*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الطنطاوي علي. (1988). *فكر ومباحث* (الإصدار الثاني). مكة المكرمة: مكتبة المنارة.

العريس إبراهيم. (10 يوليو, 2020). *"توباز" لمارسيل بانيول هل كانت أول اقتباس سينمائي عربي؟* تاريخ الاسترداد 07 02, 2023، من اندبندنت عربية: https://www.independentarabia.com/node/134016/

العقاد عباس محمود. (2006). *دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية* (الإصدار الثاني). نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

القدس العربي. (19 مارس, 2016). *صفحات من المفكرة الريفية*. تاريخ الاسترداد 19 11, 2022، من القدس العربي:
https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D8%B5%D9%81%D8%AD%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D9%83%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%8A%D9%81%D9%8A%D8%A9/

الكفاوين منصور عبد الكريم. (2017). *الركام اللغوي بين القدامى والمحدثين*. عمان: دار الخليج للنشر والتوزيع.

المعشني محمد سالم. (2006). القاف بين القدامى والمعاصرين دراسة صوتية مقارنة. *مجلة الدراسات اللغوية، 8*(4)، 35-90.

المعوش سالم. (2012). *الروائي أمين الزاوي وإعلانات المسكوت عنه* (الإصدار الأول). بيروت، لبنان: دار النهضة العربية.

المؤسسة العامة للتدريب التقني والمهني. (ب/ت). *الأساسيات في تخصص النجارة العامة*. تاريخ الاسترداد 12 01, 2023، من المملكة العربية السعودية، المؤسسة العامة للتدريب التقني والمهني، الإدارة العامة لتصميم وتطوير المناهج:
https://drive.google.com/file/d/14ANoTscioSaYR1tMV5ezm__v-DUixW5p/view

النساج سيد حامد. (1978). *بحوث ودراسات أدبية*. دار المعارف.

النساج سيد حامد. (1980). *بانوراما الرواية العربية الحديثة* (الإصدار 1). دار المعارف.

الودغيري عبد العلي. (2013). *لغة الأمة ولغة الأم عن واقع اللغة العربية في بيئتها الاجتماعية والثقافية*. دار الكتب العلمية.

الودغيري عبد العلي. (2019). *القاموسية العربية الحديثة: بين تنمية الفُصحى وتحديث القاموس والتأريخ للمعجم*. مركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

أمين أحمد. (2017/1953). *قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية*. مؤسسة هنداوي.

أنيس إبراهيم. (1965). *في اللهجات العربية* (الإصدار الثالث). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أونج والتر ج. (1994). *الشفاهية والكتابية*. (حسن البنا عز الدين، المترجم) الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

آيت زيان هيفاء، وخضراوي السعيد. (30 ديسمبر 2021). إشكالية ترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية في روايتي "مجد أبي" و"قصر أمي" لمارسيل بانيول. *مجلة في الترجمة 8* (1)، 27-43. تم الاسترداد من https://www.asjp.cerist.dz/en/article/173456

باختين ميخائيل. (1986). *شعرية دوستويفسكي* (الإصدار الأول). (جميل نصيف التكريتي، المترجم) بغداد، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

باختين ميخائيل. (1987). *الخطاب الروائي* (الإصدار الأول). (محمد برادة، المترجم) القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

باختين ميخائيل. (1984-2011). *جمالية الإبداع اللفظي* (الإصدار الأول). (شكير نصر الدين، المترجم) دمشق، سورية: دال للنشر والتوزيع.

بارت رولان. (1999). *هسهسة اللغة* (الإصدار الأول). (منذر عياشي، المترجم) حلب: مركز الإنماء الحضاري.

بتقه سليم. (01 مارس, 2009). رواية الريف بين الواقع واليوتوبيا. *مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، 5*(1)، 323-334. تم الاسترداد من https://www.asjp.cerist.dz/en/article/26099

بركة بسام. (2007). قاموس لاروس المحيط فرنسي-عربي. بيروت، لبنان: أكاديميا إنترناشيونال.

برمان أنطوان. (2010). *الترجمة والحرف أو مقام البعد* (الإصدار الأول). (عز الدين الخطابي، المترجم) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

بروكلمان كارل. (1977). *فقه اللغات السامية*. (رمضان عبد التواب، المترجم) مطبوعات جامعة الرياض.

بعلي حفناوي. (2018). *الترجمة الأدبية الخطاب المهاجر ومخاطبة الاخر*. دار اليازوري العلميه للنشر والتوزيع.

بن هدوقة عبد الحميد. (1991). *الجازية والدراويش* (الإصدار الثانية). بيروت: دار الآداب.

بوده العيد. (12 12, 2018). سلبيات وآثار فكرة الإقليمية في الأدب العربي – الأدب في المغرب العربي أنموذجا. *حوليات جامعة بشار في الآداب واللغات، 17*(20)، 115-121. تاريخ الاسترداد 04 11, 2022، من https://www.asjp.cerist.dz/en/article/77625

بوسكو هنري. (2020). *الصبي والنهر*. (محمد أيت حنا، المترجم) الكويت: منشورات تكوين.

تودوروف تزفيتان. (1996). *ميخائيل باختين: المبدأ الحواري* (الإصدار الثاني). (فخري صالح، المترجم) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

تيمور أحمد. (2002). *معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية الجزء الأول* (الإصدار 2). القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث.

جبران خليل جبران. (1991). *دمعة وابتسامة*. القاهرة: دار العرب للبستاني.

جبران فرج. (2015). *قصص عن جماعة من مشاهير كتاب الغرب*. القاهرة، جمهورية مصر العربية: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

جالي جودت. (2018). *التودد إلى الزوجة، عشرون قصة مترجمة*. دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع.

حافظ حسن. (18 09, 2021). *رواية الريف.. حكايات معجونة بـ«العرق»*. تاريخ الاسترداد 12 11, 2022، من بوابة أخبار اليوم:
https://m.akhbarelyom.com/news/newdetails/3503564/1/

حامد محمد. (2017). *روائع الأدب الفرنسي*. Publishing & A G Printing.

حامد هلال عبد الغفار. (1993). *اللهجات العربية نشأة وتطورا* (الإصدار الثاني). القاهرة: مكتبة وهبة.

حسن عبد الرحيم شحادة فاطمة. (2012). إبراز صلة اللهجات المعاصرة بالفصحى وأثرها فيها. ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر اللغة العربية ومواكبة العصر. *مطابع الجامعة الإسلامية، السعودية*، 336-391.

حسين طه. (2014/1943). *صوت باريس*. مؤسسة هنداوي.

حمد علي خليل. (شباط, 2009). البيئة في أدب جبران خليل جبران. *آفاق البيئة والتنمية [إلكترونية]*(11). تم الاسترداد من https://www.maan-ctr.org/magazine/Archive/Issue11/torath/torath1.htm

حنفي حسن. (2021/2000). *من النقل إلى الإبداع (المجلد الأول النقل): (٢) النص: الترجمة – المصطلح – التعليق*. مؤسسة هنداوي.

خدوسي رابح ، ومجموعة من الأساتذة. (2014). *موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين. الجزء الثاني، من حرف الدال إلى حرف الياء*. الجزائر: منشورات الحضارة.

راغب نبيل. (1983). قضية الشرف الإنساني في الأدب. *مجلة الفيصل*(79)، 121-124.

ريمون ميشيل. (1 مايو, 1990). الرواية منذ الثورة الفرنسية. *مجلة الفيصل*(160)، 85-93.

زقاري أحمد. (27 09, 2021). *تعرفوا على فاكهة "القطلب" وعسل "ساسنو"!!* تاريخ الاسترداد 27 12, 2022، من الفلاحة news: https://elfilahanews.dz/%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%81%D9%88%D8%A7-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D9%81%D8%A7%D9%83%D9%87%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B7%D9%84%D8%A8-%D9%88%D8%B9%D8%B3%D9%84-%D8%B3%D8%A7%D8%B3%D9%86%D9%88/

زيتوني لطيف. (03, 2003). ملامح من الرواية اللبنانية. *العربي*(556). تم الاسترداد من https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/8424

سعيد خالدة. (2017). *يوتوبيا المدينة المثقفة*. دار الساقي.

سيدو أمين سليمان. (2003). الظواهر الببليوجرافية وإشكالياتها في ترجمة المسرحيات الأجنبية. *مجلة الفيصل*(322)، 56-61.

شتوي طلال. (2016). *زمن زياد (قديش كان في ناس)*. بيروت، لبنان: دار الفارابي.شحيد جمال. (2018). فضاءات المدينة قديما وحديثا. تأليف حسن داوود، ومجموعة من المؤلفين، *البحث عن مدننا في مدن ومناف آخرى* (الصفحات 19-30). دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع.

شعبان سارة. (23 11, 2021). *زيادة كرات الدم الحمراء.. تعرف على فوائد عشبة رجل الحمامة*. تاريخ الاسترداد 30 12, 2022، من بوابة أخبار اليوم: https://m.akhbarelyom.com/news/newdetails/3582489/1/

شلبي سعد إسماعيل. (1978). *البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر: عصر ملوك الطوائف*. القاهرة: دار النهضة.

شوار الخير. (12 أغسطس, 2018). *صدر قديماً: "اللاز": ما لم تقله الرواية الرسمية*. تاريخ الاسترداد 22 11, 2022، من العربي الجديد:
https://www.alaraby.co.uk/%D8%B5%D8%AF%D8%B1-%D9%82%D8%AF%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%8B-%22%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A7%D8%B2%22-%D9%85%D8%A7-%D9%84%D9%85-%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%87-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D9%85%D9%8A%D8%A9

ضيف الله سيد. (2017). *(آليات السرد بين الشفاهية والكتابية (السيرة الهلالية ورواية مراعي القتل* (الإصدار الأولى). بتانة.

عبد الله محمد حسن. (1989). *الريف في الرواية العربية*. الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة و الفنون و الاداب.

عصفور محمد. (2009). *دراسات في الترجمة ونقدها* (الإصدار الأول). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عطية جمعة محمد. (2017). *السرد في التراث العربي. رؤية معرفية جمالية*. الشارقة: دار الثقافة والإعلام.

عطية جمعة مصطفى. (2020). *الفصحى والعامية والإبداع الشعبي*. مؤسسة شمس للنشر والإعلام.

عطية جمعة مصطفى. (29 05, 2022). الرواية العربية وإشكالية المدينة والريف. *مجلة فكر الثقافية*. تاريخ الاسترداد 15 11, 2022، من
https://fikrmag.com/article_details.php?article_id=1506

عطية نوال محمد. (1995). *علم النفس اللغوي* (الإصدار 3). المكتبة الأكاديمية.

عكاشة محمود. (2007). *علم اللغة: مدخل نظري في اللغة العربية* (الإصدار 1). القاهرة، مصر: دار النشر للجامعات.

علوان نور. (03 06, 2020). *سلسلة "سبعون".. حكايات عن المهجر ومشقات الرحلة بقلم ميخائيل نعيمة*. تاريخ الاسترداد 16 11, 2022، من نون بوست: https://www.noonpost.com/content/37210

عمر أحمد مختار. (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة* (الإصدار 1، المجلد الثاني). القاهرة: عالم الكتب.

عمران داليا. (08 أبريل, 2021). *عشبة القديسين: الفوائد والأضرار وطريقة الاستعمال*. doi:https://dailymedicalinfo.com/view-article/%D8%B9%D8%B4%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%B3%D9%8A%D9%86/

عناني محمد. (2003). *نظرية الترجمة الحديثة. مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة*. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

عوض إبراهيم. (2009). *إستراتيجية الإنشاء: رحلة منشأ من الفكرة حتى الاستلام النهائي* (الإصدار 1). القاهرة: دار النشر للجامعات.

فرعون مولود. (2014). *ابن الفقير* (الإصدار الأول). (نسرين شكري، المترجم) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

فريحة أنيس. (1989). *اللهجات وأسلوب دراستها*. بيروت: دار الجيل.

فندريس جوزيف. (2014). *اللغة*. (عبد الحميد الدواخلي، و محمد القصاص، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

قاسم محمود. (1996). *الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قاسم محمود. (2018). *الاقتباس " المصادر الأجنبية في السينما المصرية "*. الجيزة: وكالة الصحافة العربية.

كالفي لويس-جان. (2006). *علم الاجتماع اللغوي*. (محمد يحياتن، المترجم) الجزائر: دار القصبة للنشر.

كالفي لويس-جان. (2011/1984). *التقاليد الشفهية. ذاكرة وثقافة* (الإصدار 1). (رشيد برهون، المترجم) أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة).

لادميرال جان رينيه. (2011). *التنظير في الترجمة*. (محمد جدير، المترجم) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

لوبون غوستاف. (2020/1884). *حضارة العرب*. (عادل زعيتر، المترجم) بيروت، لبنان: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع.

لوقا أنور. (بلا تاريخ). *الكهلان: مجموعة قصصية*. دار الأهرام للنشر والتوزيع.

لؤلؤة عبد الواحد. (08 أكتوبر, 2016). من دانتي إلى لميعة عباس عمارة: فصاحة العامّية. *القدس العربي*. تاريخ الاسترداد 15 02, 2022، من
https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%85%D9%86-
%D8%AF%D8%A7%D9%86%D8%AA%D9%8A-%D8%A5%D9%84%D9%89-
%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%B9%D8%A9-%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%B3-
%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%A9-
/%D9%81%D8%B5%D8%A7%D8%AD%D8%A9-%D8%A7

مادن سهام. (2011). *اللهجات العربية القديمة*. الجزائر: مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع.

مرتاض عبد الجليل. (2018). *اللسانيات الجغرافية في التراث اللغوي العربي*. دار الأيام للنشر والتوزيع.

مشارة إبراهيم. (30 يونيو, 2022). *الطاهر وطار: ثلاثية الثورة... العشق والموت*. تاريخ الاسترداد 21 11, 2022، من القدس العربي:
https://www.alquds.co.uk/%d8%a7%d9%84%d8%b7%d8%a7%d9%87%d8%b1-
%d9%88%d8%b7%d8%a7%d8%b1-
%d8%ab%d9%84%d8%a7%d8%ab%d9%8a%d8%a9-
%d8%a7%d9%84%d8%ab%d9%88%d8%b1%d8%a9-
/%d8%a7%d9%84%d8%b9%d8%b4%d9%82-%d9%88%d8%a7%d9%84%d9%85

معجم *الغني*، عبد الغني أبو العزم. (د/ت). تم الاسترداد من
https://shamela.ws/index.php/book/3083

معجم المعاني. (2010-2022). تاريخ الاسترداد 21 12, 2022، من المعاني:
/https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A2%D9%8A

مكتب الدراسات والبحوث. (2009). *القاموس – معجم لغوي علمي [إنكليزي/عربي] مع الرسم اللاتيني للكلمات الإنكليزية*. دار الكتب العلمية.

مكي محمود علي. (1987). الآداب العربية الإقليمية في النهضة الحديثة. تأليف عبد المنعم تليمة، ومجموعة من المؤلفين، *الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع* (الإصدار الأول، الصفحات 241–283). بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

ناصر مهنى يسرى. (ب/ت). *التأثير العربي على شعر التروبادور*. تاريخ الاسترداد 31 جويلية، 2021، من https://al-sharq.com/opinion/08/03/2013/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A3%D8%AB%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B4%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B1%D9%88%D8%A8%D8%A7%D8%AF%D9%88%D8%B1

نايدا يوجين. (2017). نظرية يوجين نايدا في الترجمة. (هدى شاهين، المترجم) *جسور ثقافية*(6)، 89–98.

نخبة من المستشرقين والكتاب. (2021/1936). *تراث الإسلام.. في التاريخ والعمارة والأدب والفلسفة*. وكالة الصحافة العربية.

نخله أمين. (1942). *المفكرة الريفية* (الإصدار الأول). بيروت: مطبعة الكشاف.

نصار حسين. (1987). بواكير الآداب الإقليمية في تاريخ الأدب العربي. تأليف عبد المنعم تليمة، و مجموعة من المؤلفين، *الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع* (الإصدار الأولى، الصفحات 215–240). بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

نعيمه ميخائيل. (1949). *كان ما كان* (الإصدار الثاني). بيروت: مكتبة صادر.

نعيمه ميخائيل. (1977/2011). *سبعون... حكاية عمر 1889–1959* (الإصدار الثاني عشر). بيروت، لبنان: مؤسسة نوفل/هاشيت أنطوان ش.م.ل.

نهر هادي. (1988). *علم اللغة الاجتماعي عند العرب* (الإصدار الأول). دار الغصون.

نيدا يوجين أ. (1976). *نحو علم الترجمة*. (ماجد النجار، المترجم) مطبوعات وزارة الإعلام.

هدسون. (1990). *علم اللغة الاجتماعي*. (محمود عياد، المترجم) عالم الكتب.

هيكل محمد حسين. (2011/1914). *زينب: مناظر وأخلاق ريفية*. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

وازن عبده. (25 مايو, 2014). *أمين نخلة أمير النثر العربي... بلاغة وتجديداً*. تاريخ الاسترداد 19 11, 2022، من ثقافات: https://thaqafat.com/2014/05/23375

وازن عبده. (04 يوليو, 2019). *الروائي الفرنسي بيار ميشون يفوز بجائزة كافكا العالمية... كتابه الأول أنقذه من حياة التشرد*. تاريخ الاسترداد 03 11, 2022، من اندبندنت عربية: https://www.independentarabia.com/node/38341/

وافي علي عبد الواحد. (2004). *فقه اللغة* (الإصدار الثالث). نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

وطار الطاهر. (2008). *العشق والموت في الزمن الحراشي* (الإصدار الأول). بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

ولد آدب أدي. (2015). *المفاضلات في الأدب الأندلسي. الذهنية والأنساق* (الإصدار الأول). بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

وهبه مجدي، والمهندس كامل. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. *الثانية*. بيروت: مكتبة لبنان.

وهبي علاوة. (18 يناير, 2021). *رضا حوحو... شهيد المسرح ورائده*. تاريخ الاسترداد 07 02, 2023، من الجزائر أونلاين: http://eldjazaironline.dz/Accueil/%D9%85%D8%B3%D8%A7%D9%87%D9%85%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%88%D8%A9-%D9%88%D9%87%D8%A8%D9%8A-%D8%B1%D8%B6%D8%A7-%D8%AD%D9%88%D8%AD%D9%88-/%D8%B4%D9%87%D9%8A%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1

ياسين مليكة. (05 يونيو, 2018). *مارسيل بوا: رحيل رفيق الرواية الجزائرية*. تاريخ الاسترداد 22 11, 2022، من العربي الجديد: https://www.alaraby.co.uk/%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%B3%D9%8A%D9%84-%D8%A8%D9%88%D8%A7-%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D9%84-%D8%B1%D9%81%D9%8A%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A%D8%A9/

%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A%D8%A9

يواكيم فارس. (01 يوليو, 2019). *دفاتر فارس يواكيم: يوسف وهبي....البيك ابن الباشا استدرج الدموع وبرع في الضحك*. تاريخ الاسترداد 07 02, 2023، من العربي الجديد:
https://www.alaraby.co.uk/%D8%AF%D9%81%D8%A7%D8%AA%D8%B1-
%D9%81%D8%A7%D8%B1%D8%B3-
%D9%8A%D9%88%D8%A7%D9%83%D9%8A%D9%85-
%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81-
%D9%88%D9%87%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AF%D8%B1%D
8%AC-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%85%D9%88%D8%B9-%D9%88%D8%A8%

يورسنار مارجريت. (2010). *قصص شرقية*. (محمد سيف، المترجم) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

يوسف شوقي بدر. (2006). *الرواية والروائيون .. دراسات في الرواية المصرية* (الإصدار الأول). الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

Académie française. (2016, juin 02). *Moi je, nous on*. Consulté le 01 03, 2023, sur Académie française: https://www.academie-francaise.fr/moi-je-nous

Académie française. (s.d.). *Marcel Pagnol*. Consulté le 02 01, 2023, sur Académie française: https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/marcel-pagnol

Adrada Rafael, C. (2005). La traduction de la connotation onomastique en littérature. Dans M. Ballard, *La traduction, contact de langues et de cultures (1)* (pp. 75-89). Artois Presses Université.

Agha, A. (2007). *Language and Social Relations.* Cambridge University Press.

Albert, C. (1999). Le discours de la créolité et celui du régionalisme français avant la seconde guerre mondiale: effets de mode et enjeux identitaires. Dans C. Albert, *Francophonie et identités culturelles* (pp. 247-258). Paris: Karthala.

Albrecht, J., Métrich, R., & Grutschus, A. (2016). *Manuel de traductologie.* Berlin, Boston: De Gruyter.

Allen, R. (1995). *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction* (Second ed.). Syracuse, New York: Syracuse University Press.

Altman, C. (2006). *Enfance--: inspiration littéraire et cinématographique.* Birmingham, Alabama: Summa Publications, Inc.

Amrouche, J. (1986). *Chants berbères de Kabylie: "poésie et théâtre".* Paris: L'Harmattan.

Arambasin, N., Dahan-Gaida, L., & Holtzer, G. (2007). *L'autre enquête: médiations littéraires et culturelles de l'altérité.* Presses Univ. Franche-Comté.

Aron, P., Saint-Jacques, D., & Viala, A. (2002). Le dictionnaire du littéraire. Presses Universitaires de France.

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words.* Cambridgen, Massachusetts: Harvard University Press.

Avril, J. (1982). *Dictionnaire provençal-français: suivi d'un vocabulaire français-provençal.* Genève-Paris: Slatkine Reprints.

Awad, D., Mourad, G., & Elamil, M.-R. (2021). The Role of Punctuation in Translation. *Proceedings of Grapholinguistics in the 21st Century, 2020 (Yannis Haralambous, Ed.), Grapholinguistics and Its Applications, 5,* 1081–1093. doi:https://doi.org/10.36824/2020-graf-awad

Ballard, M. (1998). La traduction du nom propre comme négociation. *Palimpsestes [Online]*(11), 199-223. doi:https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1542

Ballard, M. (2001). Onompatopée et traduction. Dans M. Ballard, *Oralité et traduction* (13-38). Arras : Artois Presses Université

Ballard, M. (2003). *Versus : la version réfléchie: Anglais-français. Volume 1. Repérages et Paramètres.* Paris: Ophrys.

Ballard, M. (2005). Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels. Dans M. Ballard, *La traduction, contact de langues et de cultures (1)* (pp. 125-151). Artois Presses Université.

Ballu, J.-M. (2007). *L' "Hermione", l'aventure de sa reconstruction.* Editions du Gerfaut.

Banque de dépannage linguistique [En ligne]. (2021). Consulté le 12 22, 2022, sur Banque de dépannage linguistique: https://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3718

Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique.* Paris: Editions du Seuil.

Bauvois, C. (1997). Prestige apparent vs prestige latent. Dans M.-L. Moreau, *Sociolinguistique. Les concepts de base.* (235-236) Mardaga.

Bavoux, C. (1997). Idiolecte. Dans M.-L. Moreau, *Sociolinguistique. Concepts de base.* Mardaga.

Bavoux, C. (1997). Lecte. Dans M.-L. Moreau, *Sociolinguistique. Concepts de base.*

Mardaga.

Bavoux, C. (1997). Régiolecte. Dans M.-L. Moreau, *Sociolinguistique. Concepts de base* (pp. 236-238). Mardaga.

Bavoux, C. (1997). Sociolecte. Dans M.-L. Moreau, *Sociolinguistique: les concepts de base* (pp. 265-266). Mardaga.

Bell, A. (1984). Language Style as Audience Design. *Language in Society, 13* (2), 145-204.

Benlakdar, M. (2020). A Sociolinguistic Exploration Of Sociolects In Translation. *ALTRALANG Journal, 2*(1), 88-99. Retrieved from https://www.asjp.cerist.dz/en/article/123362

Bennet, P. (1998). *Comparative Semitic Linguistics: A Manual.* Eisenbrauns.

Bens, J. (s.d.). *PAGNOL MARCEL - (1895-1974.* Consulté le 02 03, 2023, sur Encyclopædia Universalis [en ligne]: https://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-pagnol/

Bensimon, P. (1987). Présentation. *Palimpsestes [Online]*(1), I-III. doi:https://doi.org/10.4000/palimpsestes.152

Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique.* Gallimard.

Bernstein, B. (1975). *Langage et classes sociales. Les codes socio-linguistique et contrôle social.* (J.-C. Chamboredon, Trad.) Paris: Les éditions de minuit.

Billiez, J., & de Robillard, D. (2003). *Français: variations, représentations et pratiques.* ENS Editions.

Blanchet, P. (1992). Pour une problématique sociolinguistique des systèmes d'écriture: réflexions à partir de l'exemple du provençal. *Liaison HESO*(21-22), 71-82.

Blanchet, P. (2000). *Zou, Boulégan: expressions familières de Marseille et de Provence.* Bonneton.

Blanchet, P. (2001). *La Métaphore de l'Aïoli. Langues, cultures et identités régionales en Provence.* L'Harmattan.

Blanchet, P. (2004). *Le parler de Marseille et de Provence. Dictionnaire du français régional.* Bonneton.

BnF [En ligne]. (s.d.). *Louis Denis-Valvérane (1870-1943)*. Consulté le 12 30, 2022, sur BnF: https://data.bnf.fr/fr/13178102/louis_denis-valverane/

Bonn, C. (1985). *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?* Paris: L'Harmattan.

Bordas, E. (1997). Idiolecte ou sociolecte? L'énonciation romanesque selon Mikhaïl Bakhtine. A propos du Marxisme et la philosophie du langage. Dans C. Depretto, *L'héritage de Bakhtine: Journée d'études, Bordeaux, mai 1995* (pp. 47-56). Presses Universitaires de Bordeaux.

Bordas, E. (2003). *Balzac, discours et détours: pour une stylistique de l'énonciation romanesque.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Borel, V. (1993, mars-avril). Giono, notre premier grand écrivain écolo. *Clés*. Récupéré sur http://www.cles.com/enquetes/article/giono-notre-premier-grand-ecrivain-ecolo

Bornecque, J.-H. (n.d.). *Alphonse Daudet.* Retrieved 02 18, 2023, from Britannica: https://www.britannica.com/art/novel

Bosco, H. (1953). *L'enfant et la rivière.* Paris: Gallimard.

Bourdieu, P. (1982). *Langage et pouvoir symbolique.* Editions Fayard.

Boutet, J., & Gadet, F. (2003). Pour une approche de la variation linguistique. *Le français aujourd'hui, 143*(4), 17-24. doi:https://doi.org/10.3917/lfa.143.0017

Bouvet, R. (1997-1998). Translittération et lecture: Le livre des jours de Taha Hussein. *Protée, 25*(3), 71-84. Consulté le 11 14, 2022, sur https://www.academia.edu/29675526/Translitt%C3%A9ration_et_lecture_Le_livre_des_jours_de_Taha_Hussein

Boyer, H. (2017). *Introduction à la sociolinguistique.* Paris: DUNOD.

Brennetot, A. (2016). IV. Quel régionalisme derrière la nouvelle carte régionale ? Dans A. Frémont, *La région, de l'identité à la citoyenneté* (pp. 53-67). Paris: Hermann. doi:10.3917/herm.fremo.2016.01.0053

Brisset, A. (1988). Translation & Parody. Quebec Theatre in the Making. *Canadian Literature. Translation (Special Issue)*(117), 92-106. Retrieved 12 04, 2022, from https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/194259

Brun, M. (2016, mars 14). Vers une réhabilitation du roman régionaliste français: une lecture écocritique de Marcel Pagnol. *Loxias*. Consulté le 10 29, 2022, sur http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8301.

Brun, M. (2018). Marcel Pagnol et l'écriture d'une Provence cosmopolite. *Babel*(38), 289-304. doi:https://doi.org/10.4000/babel.6457

Brun, M. (2019). *Marcel Pagnol, classique-populaire. Réflexions sur les valeurs d'une œuvre intermédiale.* Classiques Garnier.

Bulot, T., & Blanchet, P. (2013). *Une introduction à la sociolinguistique: pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde.* Paris: Editions des archives contemporaines.

Bushrui, S. (1998, Feb/Mar). Kahlil Gibran: Poet of the Ecology of Life. *AL-HEWAR MAGAZINE*. Retrieved from http://www.alhewar.com/Gibran_Eco.htm

Catach, N. (1980). La ponctuation. *Langue française*(45), 16-27. doi: https://doi.org/10.3406/lfr.1980.5260

Catach, N. (1994). *La ponctuation.* Paris: PUF.

Catford, J. (1965). *A Linguistic Theory of Translation.* Oxford University Press.

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales CNTRL. (2012). Consulté le 10 31, 2022, sur https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9gionalisme

Chambers, J., Trudgill, P., & Shilling, N. (2008). *The Handbook of Language Variation and Change.* John Wiley & Sons.

Chansel, D. (2001). *L'Europe à l'écran: le cinéma et l'enseignement de l'histoire.* Council of Europe.

Chapdelaine, A. (1994). Transparence et retraduction des sociolectes dans The Hamlet de Faulkner. (A. c. traductologie, Éd.) *TTR, 7*(2), 11-33. doi:https://doi.org/10.7202/037179ar

Chaumeton, H., & Champciaux, M. (1981). *Les plantes aromatiques. Comment les reconnaître.* Solarama.

Chiss, J.-L. (2006). *Charles Bally (1865-1947): Historicité Des Débats Linguistiques Et Didactiques : Stylistique, Énonciation, Crise Du Français.* Peeters Publishers.

Coquillat, M. (1946, septembre). Les Herbes de la Saint-Jean. *Bulletin mensuel de la Société linnéenne de Lyon, 15e année*(7), 47-48. doi: https://doi.org/10.3406/linly.1946.8273

Coquillon, A. (2007). Le français parlé à Marseille: exemple d'un locuteur PFC. *Bulletin PFC (Phonologie du Français Contemporain), PFC - Phonologie du Français Contemporain*, 145-156. Consulté le 07 12, 2022, sur https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00250273

Courdès-Murphy, L., & Jansen, L. (2021). Le ne de négation dans Marius de Marcel Pagnol : Pièce de théâtre (1929), film (1931) et remake (2013). *Journal of French Language Studies, 31*(2 Special Issue), 148-168. doi:10.1017/S0959269520000290

Coyault-Dublanchet, S. (2002). *La province en héritage: Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet.* Genève: DROZ.

Daoud, M. (2002). *Le roman algérien de langue arabe. Lectures critiques.* Oran: Crasc.

Daudet, A. (2010). *Lettres de mon moulin.* Paris: Larousse.

de Fallois, B. (2004). Marcel Pagnol au temps des souvenirs. Dans M. Pagnol, *Le Temps des amours* (pp. 219-242). Paris: De Fallois.

de Fallois, B. (2004). Préface. Dans M. Pagnol, *Le Temps des amours.* Paris: De Fallois.

Déjeux, J., & Pantucek, S. (1986). Amrouche. *Encyclopédie berbère [Online], 4*, 608-613. doi:https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.2485

Delange, Y. (2014). *Un botaniste autour du monde: Afrique, Amérique, Australie.* Paris: L'Harmattan.

Delesse, C. (2006). Les noms propres dans la série Astérix et leur traduction anglaise. *Palimpsestes. Traduire ou vouloir garder un peu de la poussière d'or--: hommages à Paul Bensimon*(Hors Série), 297-316.

Delisle, J. (2003). *La traduction raisonnée, 2e édition: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français.* Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Delisle, J., Lee-Jahnke, H., Cormier, M., & Albrecht, J. (1999). *Terminologie de la traduction.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Demanuelli, J., & Demanuelli, C. (1995). *La Traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique.* Paris: Masson.

Demers, J., & Gauvin, L. (1976, avril). Le conte écrit, une forme savante. *Etudes françaises, 12*(1-2), 3-24. doi:https://doi.org/10.7202/036618ar

Déprats, J.-M. (1998). Traduire une langue duelle: le cas de l'anglo-irlandais de Synge dans the Playboy of the Western world. *Palimpsestes. Traduire la culture*(11), 71-81.

Derrida, J. (1972). *La Dissémination.* Editions du Seuil.

Détrie, C., & Neveu, F. (2005). Présentation. *Cahiers de praxématique (en ligne)*(44), 7-16. doi:https://doi.org/10.4000/praxematique.1640

Diandué, B. (2005). *Topolectes I.* Publibook.

Dichy, J. (2017). Polyglossie de l'arabe et subsidiarité: au-delà des confusions entraînées par la notion de 'diglossie'. Dans H. Medhat-Lecocq, *Arabe standard et variations régionales: Quelle(s) politique(s) linguistique? Quelle(s) didactique(s)?* (pp. 1-23). Paris: Editions de archives contemporaines.

Dickins, J., Hervey, S., & Higgins, I. (2017). *Thinking Arabic Translation. A course in translation method: Arabic to English* (2 ed.). London & New York: Routledge.

Dictionnaire de l'Académie française [En ligne]. (s.d.). *Régionalisme*. Consulté le 10 31, 2022, sur https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R1326

Dictionnaire de l'Académie française 2ème édition [En ligne]. (1718). Consulté le 12 29, 2022, sur Dictionnaire de l'Académie française: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A2R1172

Dictionnaire de l'Académie française 9ème édition [En ligne]. (s.d.). Consulté le 12 23, 2022, sur Dictionnaire de l'Académie française: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C1004

Dictionnaire de l'Académie française 9ème édition [En ligne]. (s.d.). Consulté le 01 03, 2023, sur Dictionnaire de l'Académie française: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R0291

Dictionnaire de l'Académie française 9ème édition [En ligne]. (s.d.). Consulté le 01 16, 2023, sur Dictionnaire de l'Académie française: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0290

Dictionnaire de l'Académie française 9ème édition [En ligne]. (s.d.). Consulté le 01 16, 2023, sur Dictionnaire de l'Académie française: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0782

Dictionnaire de l'Académie française 9ème édition [En ligne]. (s.d.). Consulté le 01 16, 2023, sur Dictionnaire de l'Académie française: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E0617

Dictionnaire de l'Académie française 9ème édition [En ligne]. (s.d.). Consulté le 01 19, 2023, sur https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0348

Dictionnaire de l'Académie française 9ème édition [En ligne]. (s.d.). Consulté le 01 24, 2023, sur https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D3110

Dictionnaire de l'Académie française 9ème édition [En ligne]. (s.d.). Consulté le 01 31, 2023, sur https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2205

Dictionnaire des régionalismes de France. (s.d.). Consulté le 01 30, 2023, sur https://drf.4h-conseil.fr/pages/D1P0073.html

Dictionnaire Encyclopédique Quillet. (1983). Paris: Librairie Aristide Quillet.

Dictionnaire Notre temps. (s.d.). *Saoul comme un Polonais*. Consulté le 12 28, 2022, sur Dictionnaire Notretemps.com: https://dictionnaire.notretemps.com/expressions/saoul-comme-un-polonais-896

Dictionnaire Usito [En ligne]. (2022). *ayoye*. Consulté le 12 21, 2022, sur Usito: https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/ayoye

Downer, C. A. (2020). *Frédéric Mistral Poet and Leader in Provence.* Germany: BoD – Books on Demand.

Dubois, J. (1971, décembre). Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l'Incipit du "Nebab". *Etudes Littéraires, 4*(3), 297-310. doi:https://doi.org/10.7202/500198ar

Dubois, J., Giacomo, M., Guespin, L., Marcellesi, C., Marcellesi, J.-B., & Mével, J.-P. (1994). Dictionnaire de linguiqtique. Larousse.

Ducrot, O., & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* (éd. 2). Editions du Seuil.

Durrell, M. (2004). Sociolect. In U. Ammon, *Sociolinguistics: An International Handbook of the Science of Language and Society, Volume 1.* (pp. 200-205). Berlin: Walter de Gruyter.

Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose. Expériences de traduction.* (M. Bouzaher, Trad.) Grasset.

El Hakim, T. (1993). *Un substitut de campagne en Egypte : Journal d'un substitut de procureur égyptien.* (G. Wiet , & Z. Hassan, Trads.) Plon.

Endress, H.-P. (2021). *Le théâtre français du XXe siècle: Un choix d'auteurs dramatiques.* Berlin: Frank & Timme GmbH.

Ethier, B. (2003). *Provence - Côte d'Azur.* Montréal: Guides de voyage Ulysse.

Even-Zohar, I. (1990 a). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today [Polysystem Studies], 11*(1), 45-51.

Even-Zohar, I. (1990 b). "Reality" and Realemes in Narratives. *Poetics Today [Polysystem Studies], 11*(1), 207-218.

expressio. (s.d.). *sourd comme un pot*. Consulté le 12 27, 2022, sur expressio.fr: https://www.expressio.fr/expressions/etre-sourd-comme-un-pot

Fabre, P. (2015). Les traductions de Frédéric Mistral en langues étrangères : du local à l'universel. Dans M. Coltelloni-Trannoy, *La traduction : sa nécessité, ses ambiguïtés et ses pièges* (pp. 78-89). Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques. doi:https://doi.org/10.4000/books.cths.1097

Fanning, V. (2016, April). *Capturing Voice and Place in Translation The translation of three twentieth-century French writers steeped in the landscapes, mores, traditions and language of the south of France [PhD Thesis].* Australian National University.

Farghal, M., & Almanna, A. (2015). *Contextualizing Translation Theories: Aspects of Arabic-English Interlingual Communication.* Cambridge Scholars Publishing.

Fawcett, P. (1997). *Translation and Language. Linguistic Theories Explained.* Manchester & Northampton: St Jerome Publishing.

Fawcett, P. (1998). Linguistic approaches. In M. Baker, & K. Malmkjaer, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 120-125). London & New York: Routledge.

FloreAlpes. (s.d.). *Armoise à feuilles de camomille*. Consulté le 12 30, 2022, sur FloreAlpes: https://www.florealpes.com/fiche_armoisecamo.php

Fraisse, L. (2001). *L'histoire littéraire: ses méthodes et ses résultats ; mélanges offerts à Madeleine Bertaud.* Librairie Droz.

Gadet, F. (2007). *La variation sociale en français.* Editions OPHRYS.

Gaillard, S. (1993). Oralité, écriture et intertextualité dans La nuit sacrée et Bayarmine. Dans C. Bonn, *Littérature et oralité au Maghreb. Hommage à Mouloud Mammeri* (pp. 133-138). Paris: L'Harmattan.

Gasquet-Cyrus, M. (2001). Étude sociolinguistique d'un quartier : le provençal (« occitan ») à la plaine (Marseille). *Cahiers de sociolinguistique, 6*(1), 48-63. doi:https://doi.org/10.3917/csl.0101.0048

Gasquet-Cyrus, M. (2013). Peut-on écrire l'accent marseillais ? *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage*(29). doi:https://doi.org/10.4000/tipa.753

Gérard, C. (2010). L'individu et son langage: idiolecte, idiosémie, style. *Philologie im Netz*(51), 1-40. Récupéré sur http://web.fu-berlin.de/phin/phin51/p51t1.htm

Geuljans, R. (2011, juillet 26). *Darnagàs*. Consulté le 01 01, 2023, sur Etymologie occitane. Dictionnaire étymologique de la langue d'oc: https://www.etymologie-occitane.fr/2011/07/darnagas/

Geuljans, R. (2011, octobre 07). *Pecaire, peuchère*. Consulté le 09 27, 2021, sur Etymolygie Occitane: https://www.etymologie-occitane.fr/2011/10/pecaire-peuchere/

Geuljans, R. (2014, janvier 25). *Petelin 'térébinthe'*. Consulté le 12 26, 2022, sur Etymologie occitane. Dictionnaire étymologique de la langue d'oc: https://www.etymologie-occitane.fr/2014/01/petelin-terebinthe/

Gilles, B. (2020, Août 21). *[Retour aux sources] L'adieu aux rigoles et à l'aiguadier*. Consulté le 12 22, 2022, sur Marsactu: https://marsactu.fr/retour-aux-sources-ladieu-aux-rigoles-et-a-laiguadier/

Ghazzali, L. (2011). *L'Oralité Arabe* (éd. 1ère). Sidi Bel Abbès: Timgadiffusion.

Gibran, G. K. (1972/2019). *Les ailes brisées.* (M.-R. Boulad Absy, Trad.) Beyrouth/Paris: Editions Lanore.

Giono, J. (1943). *L'eau vive: contes.* Gallimard.

Glon, T. (2015). Esthétique du régionalisme. *La Bretagne linguistique [En ligne]*, 43-54. doi:https://doi.org/10.4000/lbl.1037

Gresset, M. (1987). La traduction du dialogue dans deux nouvelles de Hemingway. *Palimpsestes [Online]*(1), 1-11. doi:https://doi.org/10.4000/palimpsestes.154

Guilmin, M.-C. (2013). *Mon année avec Pagnol.* Publibook.

H. Bowdre Jr, P. (1964). *A Study of Eye Dialect [PhD Dissertation].* Florida.

Hakim, T. (1942). *Journal d'un substitut de campagne* (éd. 2.) (G. Wiet, & Z. M. Hassan, Trads.) Editions de la Revue du Caire.

Hall, Jr, R. A. (1985). Meaning and the idiolect: the idioseme. In K. R. Jankowsky, *Scientific and Humanistic Dimensions of Language: Festschrift for Robert Lado on the Occasion of His 70th Birthday on May 31, 1985* (pp. 353-359). John Benjamins Publishing.

Harmegnies, B. (1997). Accent. Dans M.-L. Moreau, *Sociolinguistique. Concepts de base* (pp. 9-12). Mardaga.

Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the translator.* Longman Group UK Limited.

Hatim, B., & Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator.* London & New York: Routledge.

Haugen, E. (1972). Linguistics and language planning (1966). In E. Scherabon Firchow, *Studies by Einar Haugen: Presented on the Occasion of his 65th Birthday-April 19, 1971* (pp. 510-530). The Hague-Paris, The Netherlands: Mouton & Co. N. V., Publishers.

Henry, J.-R. (2017). Le roman de la lutte pour la terre en Algérie. Dans D. Guignard, *Propriété et société en Algérie contemporaine. Quelles approches? Nouvelle édition [en ligne]* (pp. 77-94). Aix-en-Provence: Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans. doi:10.4000/books.iremam.3614

Hervey, S., & Higgins, I. (1992). *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French-English.* London & New York: Routledge.

Imangulieva, A. (2009). *Gibran, Rihani & Naimy: East–West Interactions in Early Twentieth-century Arab literature.* Afaq Khanum.

Jacq, V., Albert, P., & Delorme, R. (2005). Le mistral. Quelques aspects des connaissances actuelles. *La Météorologie*(50), 30-38.

Jacquemond, R. (2010). Les traductions arabes de Pierre Bourdieu. *Arabica, 57*(5/6), 559-588. Consulté le Août 21, 2021, sur http://www.jstor.org/stable/25782634

Jin, D., & Nida, E. (2006). *On Translation: An Expanded Edition.* City University of Hong Kong.

Kabatek, J. (2012). La variation linguistique dans le domaine des langues romanes: théorie et réalité empirique. Dans A. Englebert, M. Pierrard, L. Rosier, & D. Van Raemdonck, *Vivacité et diversité de la variation linguistique. Actes du XXIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (pp. 215-224). De Gruyter.

Kibler, W. W., & Zinn, G. A. (2017). *Routledge Revivals: Medieval France (1995): An Encyclopedia.* New York & London: Taylor & Francis.

Knecht, Pierre. (1997). Dialecte. Dans M.-L. Moreau, *Sociolinguistique. Concepts de base.* (120-124) Mardaga.

Labov, W. (1976). *Sociolinguistique.* (A. Kihm, Trad.) Editions de Minuit.

Ladkany, F. (1993). L'influence de la tradition orale sur la construction d'Al-Zilzâl de Tahar Ouettar. Dans C. Bonn, *Littérature et oralité au Maghreb. Hommage à Mouloud Mammeri* (pp. 139-148). L'Harmattan.

Lafontaine, D. (1986). *Le parti pris des mots.* Mardaga.

La France pittoresque. (2019, mars 1er). *Sourd comme un pot*. Consulté le 12 27, 2022, sur La France pittoresque: https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article5518

Lane-Mercier, G. (1995). La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture. *Palimpsestes [Online]*(9), 75-91. doi:https://doi.org/10.4000/palimpsestes.677

Langevin, F. (2010). Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie). *Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie), 36*(1), 59-77. doi:https://doi.org/10.7202/045235ar

Larousse [En ligne]. (s.d.). *calligramme*. Consulté le 12 10, 2022, sur Larousse: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/calligramme/12366

Larousse [En ligne]. (S/D). *Régionalisme*. Consulté le 11 04, 2022, sur Larousse: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9gionalisme/67640

Larousse [En ligne]. (s.d.). *sakieh*. Consulté le 11 13, 2022, sur Larousse: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sakieh/70617

Larousse [En ligne]. (s.d.). Consulté le 01 09, 2023, sur Larousse: https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tablier/76313

Lavoie, J. (1994). Problèmes de traduction du vernaculaire noir américain: le cas de The Adventures of Huckleberry Finn. (A. c. traductologie, Éd.) *TTR, 7*(2), 115-145. doi:https://doi.org/10.7202/037183ar

Legré, L. (1901). *La botanique en Provence au XVIe siècle: Louis Anguillara, Pierre Belon, Charles de l'Escluse, Antoine Constantin.* Marseille: H. Aubertin & G. Rolle.

Léon, P. (1975). Réflexions idiomatologiques sur l'accent en tant que métaphore sociolinguistique. *French Review, XLVI*, (4), 783-789.

Leplaudier, L. (2006). What is this voice I read? Problematics of orality in the short story. *Journal of the short story in English [Online]*(47), 19-28. Retrieved 12 01, 2022, from https://journals.openedition.org/jsse/799

Le Robert illustré. (2017). Paris: Dictionnaires Le Robert - SEJER.

Leroy, S. (2004). *Le nom propre en français.* Paris: Ophrys.

Lewis, P. (1985). The measure of Translation Effects. Joseph F. Graham.

Lodge, R. (1993). *French, from Dialect to Standard.* London & New York: Psychology Press.

Luongo, R. (2015, 04 19). *Marseille a perdu son Pagnol*. Consulté le 02 02, 2023, sur La Provence: https://www.laprovence.com/article/actualites/3368132/marseille-a-perdu-son-pagnol.html

M.J. Najjar, O. Y. (2008, March). *Discourse Analysis Models in the Training of Translators an empirical approach. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Text-Linguistics (English/Arabic Translation).* Heriot-Watt University. School of Management and Languages.

Ma Région Sud. (2020, juillet 08). *Vivre en Région Sud : balade sur les bords du Canal de Marseille*. Consulté le 12 23, 2022, sur Ma Région Sud: https://www.maregionsud.fr/actualites/detail/vivre-en-region-sud-balade-sur-les-bords-du-canal-de-marseille

marcelpagnol.com. (s.d.). Consulté le 02 03, 2023, sur Marcel Pagnol Site officiel: https://www.marcel-pagnol.com/fr/marcel-pagnol2/les-amours.html

Marchal, R. (2006). *L'écrivain et ses institutions. Travaux de littérature.* Librairie Droz.

Marseille 11 & 12. (2021, février 01). *Promenade dans le village de la Treille*. Consulté le 12 24, 2022, sur Marseille 11 & 12: https://marseille1112.fr/votre-actualite/logement-urbanisme/promenade-dans-le-village-de-la-treille

Marseille 11 & 12. (s.d.). *La Treille, 11e arrondissement de Marseille*. Consulté le 12 24, 2022, sur Marseille 11 & 12: https://marseille1112.fr/le-11e-arrondissement/la-treille

May, R. (1994). *The Translator in the Text: On Reading Russian Literature in English.* Northwestern University Press.

Meschonnic, H. (1982). Qu'entendez-vous par oralité? *Langue française. Le rythme et le discours*(56), 6-23. doi: https://doi.org/10.3406/lfr.1982.5145

Meyer, P. G. (2005). *Synchronic English Linguistics: An Introduction* (Third ed.). Gunter Narr Verlag.

Miller, C., & Caubet, D. (2010). Arabic sociolinguistics in the Middle Esat and North Africa (MENA). In M. J. Ball, *The Routledge Handbook of Sociolinguistics Around the World* (pp. 238-256). London & New York: Routledge.

Mistral, F. (1878). *Lou tresor dóu Felibrige, ou, Dictionnaire provençal-français: embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne, Volume 1.* Veuve Remondet-Aubin.

Mistral, F. (1878 b). *Lou tresor dóu Felibrige, ou, Dictionnaire provençal-français: embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne, Volume 2.* Veuve Remondet-Aubin.

Mistral, F. (1906). *Mes origines: mémoires et récits.* Plon.

Mitchell, T. (1986). What is educated spoken Arabic? *International Journal of the Sociology of Language, 1986*(61), 7-32. doi:https://doi.org/10.1515/ijsl.1986.61.7

Mitterand, H. (1997). Germine Lacerteux: Les voix du peuple. Dans J.-L. Cabanès, *Les frères Goncourt: art et écriture* (pp. 225-235). Presses Universitaires de Bordeaux.

Mitterand, H. (2018). Les prérequis stylistiques de la traduction littéraire: Zola. Dans B. Donatelli, & S. Guermès, *Traduire Zola du XIXesiècle à nos jours* (pp. 13-26). Roma TrE-Press.

Moreau, M.-L. (1997) Variation. Dans M.-L. Moreau, *Sociolinguistique. Concepts de base.* (283-284). Mardaga.

Motte, M. (2010). Peinture, identité et politique : l'imaginaire provençal de Louis Denis-Valvérane. *Images militantes, images de propagande. Actes du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Images et imagerie », Arles, 2007,* 323-335. Consulté le 12 30, 2022, sur https://www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2010_act_132_7_1808

Muller, M. S. (1996). Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans Saturday Night and Sunday Morning d'Alan Sillitoe et sa traduction française. (P. Bensimon, Éd.) *Palimpsestes. Niveaux de langue et registres de la traduction*, 49-75. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1508

Munday, J. (2001, 2008). *Introducing Translation Studies* (2 ed.). London & New York: Routledge.

Nachtergal, C., & Nachtergal, L. (1988). *Agenda du bâtiment* (éd. 23). Bruxelles: De Boek Université.

Ndiaye, E. M. (2019). *Pierre-Jakez Hélias, le destin colonisé: Le régionalisme français à l'épreuve de la francophonie.* Paris: L'Harmattan.

Neveu, F. (2005). L'idiolecte, entre linguistique et herméneutique. *Cahiers de praxématique (en ligne)*(44), 25-50. doi:https://doi.org/10.4000/praxematique.1641

Neveu, F. (2017). I. De Idiolecte à Isotopie. Dans F. Neveu, *Lexique des notions linguistiques* (pp. 72-82). Paris: Armand Colin.

Newman, A. (1995). Enfance de l'écriture, écriture d'Enfance. Dans S. Raffy, *Autour de Nathalie Sarraute: actes du colloque international de Cerisy-la-Salle des 9 au 19 juillet 1989* (pp. 37-48). Paris: Presses Univ. Franche-Comté.

Nida, E. A., & Taber, C. R. (2003). *The Theory and Practice of Translation* (Fourth ed.). Leiden-Boston: Brill.

NobelPrize.org. (s.d.). *The Nobel Prize in Literature 1904.* Consulté le 30 06, 2023, sur NobelPrize.org : https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1904/summary/

Ouali Alami, A. (2003). L'épreuve de la voix: la narration face au personnage dans le roman arabe francophone. Le cas du Rocher de Tanios d'Amin Maalouf. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire. Conte, conteurs et néo-conteurs: usages et pratiques du conte et de l'oralité entre les deux rives de la Méditarranée*(49), 31-45.

Pageaux, D.-H. (2010, juin 1). Terre, province, région, lieu: autour de la notion de 'littérature régionale'. (APEF, Éd.) *Carnets [En ligne]*(Spécial), 271-287. doi:https://doi.org/10.4000/carnets.5326

Pagnol, M. (1976). *Le Château de ma mère.* Paris: Presses Pocket

Pagnol, M. (1988). *Manon des sources.* Paris: Editions de Fallois.

Pagnol, M. (2016). *Confidences.* Paris: De Fallois.

Pagnoulle, C. (2004). Traduire les points et les virgules. Dans M. Ballard, & L. Hewson, *Correct/Incorrect* (pp. 33-42). Artois Presses Université.

Pairault, A. (1885). Nouveau dictionnaire des chasses: vocabulaire complet des termes de chasse anciens et modernes. Librairie Perrault.

Palumbo, G. (2009). *Key Terms in Translation Studies.* London, New York: Continuum International Publishing Group.

Paul, H. (1888). *Principles of the history of language.* (H. A. Strong, Trans.) London: Sonnenschein.

Pearce, M. (2007). The Routledge Dictionary of English Language Studies. Routledge.

Pelea, A. (2020). *La traduction : crapaud ou Prince charmant?! Aspects culturels de la traduction du conte merveilleux.* Casa Cărții de Știință.

Pergnier, M. (2017). *Les fondements sociolinguistiques de la traduction.* Paris : Les Belles Lettres.

Posner, R., & Green, J. N. (2011). *Synchronic Romance Linguistics.* Walter de Gruyter.

Poulet, R. (1975). *Billets de sortie.* Paris: Nouvelles Editions Latines.

Prospérini, C. (2013, décembre 11). L'histoires des Palmes académiques. *L'histoires des Palmes académiques*.

Provence 7. (s.d.). *Arbousier en Provence*. Consulté le 12 26, 2022, sur Provence 7. A Vivre, A Voir, A Visiter, A Connaître: https://www.provence7.com/portails/nature/arbres-en-provence/arbousier-en-provence/

Provence 7. (s.d.). *Genêts en Provence*. Consulté le 12 26, 2022, sur Provence 7. A Vivre, A Voir, A Visiter, A Découvrir: https://www.provence7.com/portails/couleurs/provence-jaune/genets-en-provence/

Provence 7. (s.d.). *Pin Parasol en Provence*. Consulté le 12 26, 2022, sur Provence 7. A Vivre, A Voir, A Visiter, A Connaître: https://www.provence7.com/portails/nature/arbres-en-provence/pin-parasol/

Pustka, E., Dufter, A., & Hornsby, D. (2021). L'oralité mise en scène: Syntaxe et phonologie – introduction. *Journal of French Language Studies, 31*(Special Issue 2), 125-130. doi:10.1017/S0959269521000041

Quirion, J., Depecker, L., & Rousseau, L.-J. (2013). *Dans tous les sens du terme.* University of Ottawa Press.

Rabatel, A. (2005). Idiolecte et représentation du discours de l'autre dans le discours d'ego. *Cahiers de praxématique*(44), 93-116. doi:https://doi.org/10.4000/praxematique.1664

Rameau, J.-C., Mansion, D., & Dumé, G. (1989). *Flore forestière française: Plaines et collines.* Institut pour le développement forestier.

Rastier, F. (2007). Conditions d'une linguistique de normes. Dans G. Siouffi, & A. Steuckardt, *Les linguistes et la norme: aspects normatifs du discours linguistique. Volume 81 de Sciences pour la communication* (pp. 3-20). Berne: Peter Lang.

Redfern, W. (2012, January). Queneau et les formes intranquilles de la modernité. 1917–1938: lectures du récit anglo-saxon des xix e–xx esiècles (review). *French Studies: A Quarterly Review, 61*(1), 108-109. Retrieved 12 06, 2022, from https://www.muse.jhu.edu/article/464082

Région Sud. (s.d.). *Lorsque soufflent les vents … Le Mistral*. Consulté le 01 23, 2023, sur Région Sud - Provence-Alpes-Côte d'Azur: https://www.maregionsud.fr/actualites/detail/lorsque-soufflent-les-vents-le-mistral

Remysen, W. (2013). Le français et la variation linguistique. Dans H. Cajolet-Laganière, P. Martel, Pierre, C.-E. Masson, & L. Mercier, *Dictionnaire Usito.* Editions Delisme. doi:10.13140/2.1.1128.5280

RETRONEWS. (s.d.). Consulté le 02 01, 2023, sur RETRONEWS. Le site de presse de la BnF: https://www.retronews.fr/journal/les-cahiers-du-sud/01-aout-1934/717/1989709/1

Ricard, G. (1998). Giono et l'occitanisme. Langue provençale, provençalismes et français régional dans l'oeuvre de Giono.

Rickard, P. (2003). *A History of the French Language.* London & New York: Routledge.

Riffaud, A. (2007). *La ponctuation du théâtre imprimé au XVIIe siècle.* Genève: Librairie Droz.

Robert, L. (2010). Oralité. Dans P. Aron, D. Saint-Jacques, & A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire* (éd. 2ème, pp. 534-535). Paris: Presses Universitaires de France.

Robinson, D. (1998, 2001). Literal Translation. In M. Baker, & K. Malmkjaer, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 125-127). London & New York: Routledge.

Roche, A. (1948). Les Provençalismes et la question du Régionalisme dans l'oeuvre de Jean Giono. *PMLA, 63*(4), 1322-1342. doi:10.2307/459619

Romaine, S. (2000). *Language in Society: An Introduction to Sociolinguistics.* New York: Oxford University Press.

Rosa, A. A. (2012, December). Translating Place: Linguistic Variation in Translation. *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics, II*, 75-97.

Sanders, C., & Hawkins, R. (1993). *French Today: Language in Its Social Context.* Cambridge University Press.

Sanders, C. (1996). "Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres?" Translating Queneau's français parlé in Zazie dans le métro and le Chiendent. (P. Bensimon, Ed.) *Palimpsestes. Niveaux de langue et registres de la traduction, 2*(10), 41-48.

Sarraute, N. (1983). *Enfance.* Paris: Gallimard.

Selim, S. (2004). *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880-1985.* London & New York: RoutledgeCurzon.

Sellès, M. (2008). Amrouche Marguerite-Taos. Dans F. Pouillon, *Dictionnaire des orientalistes de langue française* (pp. 17-18). Editions Karthala.

Serceau, M. (2014). *Y a t-il un cinéma d'auteur ?* Presses Universitaires du Septentrion.

Seymour, M. (2005). *L'institution du langage.* Les Presses de l'Université de Montréal.

Shuttleworth, M., & Cowie, M. (1997). *Dictionary of Translation Studies.* London & New York: Routledge.

Skrzyniarz, V. (2015, 08 24). *Provence, mythes et légendes*. Consulté le 11 18, 2022, sur L'Express: https://www.lexpress.fr/tendances/voyage/provence-mythes-et-legendes_1708605.htm

Simon, S. (2001). Antoine Berman ou l'absolu critique. *TTR, 14*(2), 19-29. doi:https://doi.org/10.7202/000567ar

Soukehal, R. (1999). *L'écrivain de langue française et les pouvoirs en Algérie.* L'Harmattan.

Spitzer, L. (1970). L'effet de sourdine dans le style classique: Racine. Dans L. Spitzer, & J. Starobinski, *Etudes de style* (A. Coulon, Trad.) (pp. 208-335). Gallimard.

Stamm, G. (2019). For a Literature of "Déracinement". *Revue Critique De Fixxion Française Contemporaine*(19), 27-36. Retrieved 11 03, 2022, from http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx%2019.03/1386

Steiner, G. (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation* (3 ed.). Oxford & London: Oxford University Press.

Synge, J. M. (1911). *The Playboy of the Western world.* Boston: John W. Luce & Company.

Tassel, A. (2012). *Les "Souvenirs" d'Henri Bosco: entre autobiographie et fiction.* L'Harmattan.

Thiesse, A.-M. (1983, Septembre). La littérature régionaliste: Préhistoire de l'ethnologie française? *Bulletin de l'Association française des anthropologues. Ethnologie de la France*(12-13), 36-45. doi: https://doi.org/10.3406/jda.1983.1101

Thiesse, A.-M. (2005). Henri Pourrat, Jean Giono: deux exemples de reconversion littéraire comme sortie du discrédit idéologique. Dans M. Dinu Gheorghiu, & L. Dragomir, *Littératures et pouvoir symbolique* (pp. 27-30). Editura Paralela 45.

Thiesse, A.-M. (2010). Régionalisme. Dans P. Aron, D. Saint-Jacques, & A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire* (éd. 2ème, pp. 658-660). Paris: Presses Universitaires de France.

Thivend, M. (2009). L'école républicaine et ses héros. Les institutrices et instituteurs décoré(e)s des « Palmes académiques » au début de la Troisième République. Dans B. Dumons, & G. Pollet, *La fabrique de l'honneur : Les médailles et les décorations en France, XIXe-XXe siècles* (pp. 143-159). Presses universitaires de Rennes. doi:10.4000/books.pur.137256

Todorov, T. (1989). *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine.* Editions du Seuil.

Trout, C., Trout Hall, C., & Visser, D. (2006). *Jean Giono.* Amsterdam, New York: Rodopi.

Trudgill, P. (2003). *A Glossary of Sociolinguistics.* Oxford University Press.

Ulrych, M. (2009). *Aspects of discourse and genre.* Milano: EDUCatt.

Ungar, S., & Conley, T. (1996). *Identity Papers: Contested Nationhood in Twentieth-century France.* U of Minnesota Press.

Vargas, E., Rey, V., & Giacomi, A. (2007). *Pratiques sociales et didactiques des langues: études offertes à Claude Vargas.* Publications de l'Université de Provence.

Vaudrey-Luigi, S. (2019). La prose de Marguerite Duras: des styles à l'idiolecte. Dans S. Jollin-Bertocchi, & S. Linarès, *Changer de style. Ecritures évolutives aux XXe et XXIe siècles* (pp. 129-146). Leiden, Boston: Brill Rodopi.

Vegliante, J.-C. (1996). *D'écrire la traduction.* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference.* London & New York: Routledge.

Venuti, L. (2012). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2 ed.). London & New York: Routledge.

Vermes, G., Boutet, J., & Carton, F. (1987). *France, pays multilingue.* Paris: L'Harmattan.

Verrier, J. (1993). L'inscription de la parole étrangère dans Une enquête au pays de Driss Chraibi. Dans C. Bonn, *Littérature et oralité au Maghreb. Hommage à Mouloud Mammeri* (pp. 127-132). Paris: L'Harmattan.

Vial, C. (1967). Contribution à l'étude du roman et de la nouvelle en Egypte, des origines à 1960. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*(4), 133-174. doi: https://doi.org/10.3406/remmm.1967.966

Vidal, B. (1994). Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux oeuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker. *TTR, 7*(2), 165-207. doi:https://doi.org/10.7202/037185ar

Vitaglione, D. (2000). *The Literature of Provence: An Introduction.* McFarland.

Wahba, K. M. (1996). Linguistic Variation in Alexandrian Arabic: The Feature of Emphasis. In A. Elgibali, *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi* (pp. 103-127). Cairo: The American University in Cairo Press.

Walker, C. (2021). *An Eye-Tracking Study of Equivalent Effect in Translation. The Reader Experience of Literary Style.* Palgrave Macmillan. Retrieved from https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-55769-0

Walter, H. (1988). *Le français dans tous les sens. Grandes et petites histoires de notre langue.* Paris: Editions Robert Laffont.

Wardhaugh, R. (2010). *An Introduction to Sociolinguistics* (6th ed.). Wiley Blackwell.

Waterfield, R. (1998/2000). *Khalil Gibran: un prophète et son temps.* (P. Noyart, Trad.) Editions Fides.

Yacine-Titouh, T. (2015). *Si tu m'aimes, guéris-moi: Études d'ethnologie des affects en Kabylie.* Les Editions de la MSH.

Youssi, A. (2013). Impératifs linguistiques, inerties socioculturelles. *Langage et société, 1*(143), 27-40. doi:10.3917/ls.143.0027

Yücel, T. (2006). De la traduction et des contextes socio-linguistiques: Zazie dans le métro. Dans M. Nowotna, *D'une langue à l'autre: essai sur la traduction littéraire* (pp. 73-80). Aux lieux d'être.

Zima, P. (2005). *L'indifférence romanesque: Sartre, Moravia, Camus.* L'Harmattan.

Zima, P. (2011). *Texte et société: Perspectives sociocritiques.* Paris: L'Harmattan

الملخصات

ملخص:

يعالج موضوع بحثنا صعوبة نقل اللهجات الفردية والاجتماعية الممثلة أدبيا ومدى قابلية ترجمتها من الفرنسية إلى العربية، حيث تكتسي هذه التنويعات اللغوية أهمية قصوى في الأعمال الإقليمية ذات الصبغة المحلية ويتم توظيفها لأغراض مختلفة تسهم في إكساب العمل الأدبي بعده الاجتماعي المميز. نسعى إذن إلى إبراز أهم المشاكل التي تعوق ترجمة هذا النوع من اللهجات بين لغتين لا تنحدران من أسرة لسانية واحدة، وتحديد مدى قدرة العربية على استيعاب الخصوصيات المحلية المرتبطة باللهجات الفردية والاجتماعية بكل ما تحمله من غرابة. لذا فقد ارتأينا دراسة ترجمة أحد أكثر الأعمال الفرنسية تمثيلا للّهجات الفردية والاجتماعية، وتجسيدا لملامحها المتشعبة في ثلاثية *"ذكريات طفولة" Souvenirs d'enfance* للكاتب الأكاديمي *مارسيل بانيول Marcel Pagnol*، حيث تتجلى فيها مظاهر اللهجات الفردية والاجتماعية على لسان شخصيات نموذجية تنتمي إلى بيئة محلية جنوبية، وهي البيئة البروفنسية المميزة.

وعند التمعن في مظاهر تحقيق هذه اللهجات في الأعمال الإقليمية القائمة أساسا على عنصر الشفهية، اتضح لنا أن نقلها إلى العربية غير هين. ذلك أن معاييرها لا تتقبل التجليات العامية في الأدب، كما يستحيل أحيانا تكييف بنيتها الشكلية لنقل الإجراءات الأسلوبية التي تحقق تلاعبا لفظيا على المستوى الصوتي، أو تلك التي تعكس سلوكا لغويا فرديا شديد الخصوصية. فهي لا تؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل تحمل أيضا شحنة دلالية ونبرة خاصة مرتبطة بعملية الفهم، ويصعب تحقيق أثرها في العربية ونقل بعديها الشكلي والمعنوي دون التضحية ببعض عناصرها المميزة.

ولأن خلفية الثلاثية ريفية بروفنسية، فإن الصيغ المحلية تطبع لهجة شخصياتها الفردية والاجتماعية، ولا ترد على لسانها جزافا، بل غالبا ما تحمل قيمة رمزية تعكس اعتزازها بهويتها الجنوبية بكل خصوصياتها، كما تضفي على السيرة الذاتية لونا إقليميا خاصا يسهم في تحقيق أثرها التغريبي المميز. فمن جهة، يصعب الإبقاء على هذه العناصر المحلية دون صدم القارئ العربي غير المعتاد على الغرابة التي تحدثها، لكن طمسها يؤدي من جهة أخرى إلى محو خصوصيات اللهجات الفردية والاجتماعية التي تعتمد على البروفنسية وتشويه ملامحها. لذا نرصد من خلال هذا البحث أهم العقبات التي واجهت مترجم الثلاثية عند التعامل مع مختلف تجليات اللهجة الفردية والاجتماعية والاستراتيجيات التي تبناها لنقلها، حيث تنوعت خياراته بين التغريب والتوطين، لكن موقفه الترجمي العام كان يميل إلى تكييف المظاهر المحلية أو حذف بعض الخصوصيات الفردية رغم إمكانية الحفاظ عليها، مما حال دون تعريف القارئ العربي بما يميز الثلاثية ويشكل قيمتها الأدبية الفريدة من نوعها.

Résumé :

Notre travail de recherche porte sur la difficulté de traduire les idiolectes et les sociolectes littéraires du français vers l'arabe. Il interroge les limites de la traduisibilité de certains éléments de l'oralité qui participent de ces variétés linguistiques représentées dans le discours des personnages littéraires. La manière dont ils se manifestent à l'écrit étant différente entre les deux langues, il est parfois difficile, voire impossible de rendre l'effet produit par les divers procédés stylistiques propres au français, ou de reproduire certains sociolectes construits essenstiellement sur un substrat régional. En effet, les normes littéraires arabes ont tendance à privilégier l'usage de la langue classique et répugnent souvent à toute forme vernaculaire ou argotique qui ne se conformerait pas à cette tradition.

En vue d'identifier les problèmes de la traduction de ces variétés linguistiques, notre choix s'est porté sur une œuvre régionaliste qui reflète le mieux la représentation idiolectale et sociolectale dans la littérature. Il s'agit de la trilogie autobiographique *Souvenirs d'enfance* de *Marcel Pagnol*, dont la dimension locale offre un répertoire dialectal fortement marqué, puisant ses éléments idiosyncrasiques dans le langage de personnages provençaux archétypiques. Leur recours délibéré, quasi chauvin, à des provençalismes et à des expressions employées à Marseille ou dans le Midi de la France constitue, d'une part, la facette régionale de leur sociolecte, et revêt, d'autre part, un caractère symbolique qui traduit des sentiments de fierté identitaire et marque le besoin d'afficher leur appartenance à une communauté particulière. Or, cet enchevêtrement entre les variétés d'ordre diatopique et diastratique, notamment lorsque des tournures familières et/ou régionales sont récurrentes dans l'idiolecte ou le sociolecte d'un personnage et même parfois de l'auteur, enrichit la trilogie qui se voit dotée d'une couleur locale et d'un effet pittoresque difficiles à recréer en arabe.

Par ailleurs, l'ingéniosité stylistique pagnolienne qui se manifeste dans sa passion ludique pour les mots, rend son idiolecte (qui renvoie autant à son style d'auteur qu'à ses interprétations enfantines qui engendrent souvent des quiproquos) tellement subtil que sa traduction en arabe semble une véritable gageure ; la langue arabe, morphologiquement et phonétiquement différente, ne pouvant toujours se prêter aux procédés sonores qui font son originalité. Le traducteur devra ainsi faire des choix traductionnels loin d'être satisfaisants, dans la mesure où une traduction étrangéisante bousculant les codes littéraires arabes pourrait être mal perçue ou même rejetée par une partie du lectorat arabe non habitué au registre familier dans une œuvre littéraire, ni à l'inclusion d'éléments provençaux exotiques jugés comme intrus ; tandis qu'une stratégie domesticatrice, faisant fi des particlarismes individuels, sociaux ou régionaux, et adaptant l'ensemble de l'œuvre pour se conformer aux diktats littéraires de l'arabe, trahirait l'esprit de la trilogie et effacerait sa dimension sociale ainsi que l'atmosphère provençale qui s'en dégage.

Abstract :

The present research revolves around the difficulty of translating literary idiolects and sociolects from French into Arabic. It investigates the limits of translatability of some orality features represented in the written form of these linguistic varieties which are used by some literary characters. Idiolects and sociolects, being differently represented in both languages, it can be difficult to render the aesthetic or sonorous effects of some French stylistic peculiarities, and regionally marked sociolects might sometimes be simply untranslatable; for Arabic literary tradition, inherently inclined to use the high classical variety, tends to reject the vernacular manifestations in the literary genre.

To apprehend the difficulties of translating French idiolects and sociolects into Arabic, we opted for a regionalist literary work which best depicts individual and social aspects of language. Hence, we sought to observe the strategies adopted in the Arabic translation of *Marcel Pagnol*'s *Souvenirs d'enfance,* a meridional autobiography which praises the rural life and landscapes of *Provence*. Those souvenirs perfectly represent the highly marked idiolects and sociolects of some lively and typical characters whose intentional usage of local terms and expressions does not only reflect the regional dimension of their sociolect, but reveals their attachment to their Provençal identity as well. Therefore, diatopic and diastratic variations become intertwined, mainly when idiolects and sociolects resort to combining informal or regional structures, and it can be very difficult to recreate this double effect in Arabic which uses such forms of speech very cautiously.

Another difficulty pertains to *Pagnol'*s way of playing with language, and his unique perception of French as a flexible tool that he gracefully handles to express his passion for words. His idiolect, whether it refers to his literary style or his own character's discourse (as a child), is so creative that conveying its subtleties is quite challenging. The translator would inevitably make questionable choices: on the one hand, a foreignizing strategy that aims at preserving the strangeness of the trilogy by borrowing local names or using a low Arabic variety, might offend some Arabic readers who are not used to such deviations in literature; on the other hand, adapting the original work to meet the expectations of the target reader through the omission or the acclimatation of any seemingly uncommon term or structure, would fail to respect the global spirit of the autobiography. Consequently, unless due heed is paid to idiolects and sociolects in such regionalist works, fidelity will not be fulfilled.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

-شكر وتقدير

-مقدمة..... أ-د

-الفصل الأول: *مظاهر الإقليمية الأدبية في الفرنسية والعربية*

I-المبحث الأول : تجليات الأدب الإقليمي في الفرنسية والعربية..... 2

I-1-الإقليمية الأدبية *Régionalisme littéraire* كتيار أدبي..... 2

I-1-1-الإقليمية الأدبية في فرنسا..... 3

I-1-2-الإقليمية الأدبية في العالم العربي..... 5

I-1-3-مكانة الأدب الإقليمي في فرنسا والعالم العربي..... 7

I-2-الأدب البروفنسي وأصداؤه في العالم العربي..... 10

I-2-1-الأدب البروفنسي القديم..... 12

I-2-2-الأدب البروفنسي الحديث..... 13

I-2-2-1-*فريديريك ميسترال*..... 14

I-2-2-2-*جان جيونو*..... 15

I-2-2-3-*هنري بوسكو*..... 18

I-2-2-4-*ألفونس دوديه*..... 20

I-3-أدب الريف العربي..... 23

I-3-1-في مصر..... 25

I-3-2-في لبنان..... 30

I-3-3-في الجزائر..... 33

II-المبحث الثاني : ترجمة مظاهر الشفهية في الكتابة الأدبية..... 39

II-1-الشفهية في الأعمال الإقليمية..... 39
II-2-مشاكل وصعوبات ترجمة الشفهية الأدبية بين الفرنسية والعربية..... 49
II-2-1-مشكلة التلقي..... 49
II-2-2-الصمت..... 52
II-2-3-تداخل مظاهر الشفهية الأدبية..... 53
II-2-4-ترجمة صيغ التعجب والمحاكاة الصوتية..... 54
II-2-5-ترجمة علامات الترقيم *Ponctèmes*..... 55
II-2-6-ترجمة أسماء الأشخاص وأسماء المكان *Anthroponymes et toponymes*..... 58
-الفصل الثاني: *اللهجات الفردية واللهجات الاجتماعية في ضوء دراسات الترجمة الحديثة*
I-المبحث الأول : ترجمة التنوع اللغوي..... 63
I-1-ماهية اللهجة..... 63
I-2-التنوع اللغوي *La variation linguistique* ومشاكل ترجمته..... 66
I-2-1-التنوع الجغرافي *La variation diatopique*..... 71
I-2-1-1-اللهجة الإقليمية *Régiolecte*..... 71
I-2-1-2-البروفنسية *Le provençal*..... 74
I-2-1-3-اللكنة *L'accent*..... 81
I-2-2-اللهجات المحلية العربية الحديثة..... 85
I-2-3-النطق واختلافه في اللهجات العربية الحديثة..... 89
II-المبحث الثاني : التنوع الاجتماعي *La variation diastratique*..... 93
II-1-اللهجة الفردية *L'idiolecte*..... 93
II-1-1-اللهجة الفردية والأسلوب..... 94

II–1–2–عوامل تشكيل اللهجة الفردية 99

II–1–3–اللهجة الفردية الأدبية..... 102

II–2–اللهجة الاجتماعية *Le sociolecte*..... 105

II–2–1–تعريفها..... 105

II–2–2–معايير تحديد اللهجة الاجتماعية..... 107

II–2–3–اللهجة الاجتماعية الأدبية..... 110

III–المبحث الثالث : استراتيجيات وتقنيات ترجمة اللهجة الفردية واللهجة الاجتماعية في ضوء دراسات الترجمة الحديثة..... 113

III–1–*التكافؤ l'équivalence* لترجمة اللهجتين الفردية والاجتماعية..... 114

III–1–1–*التكافؤ الوظيفي* عند *يوجين نيدا Eugène Nida*..... 114

III–1–2–*التكافؤ النصي* عند *كاتفورد Carford*..... 119

III–2–استراتيجية *التغريب* لترجمة اللهجتين الفردية والاجتماعية..... 122

III–3–ترجمة اللهجتين الفردية والاجتماعية في ضوء *المقاربة اللسانية النصية*..... 129

–الفصل الثالث: *مارسيل بانيول وثلاثية "ذكريات طفولة"*

1–التعريف بالكاتب..... 136

2–ثلاثية *ذكريات طفولة Souvenirs d'enfance*..... 140

2–1–*مجد أبي La Gloire de mon père*..... 141

2–2–*قصر أمي Le Château de ma mère*..... 143

2–3–*زمن الأسرار Le Temps des secrets*..... 145

3–نبذة عن المترجم..... 148

4–أصداء أعمال *مارسيل بانيول* في العالم العربي..... 149

4-1-الصبغة المحلية في الكتابة "البانيولية"..... 149

4-2-اقتباس وترجمة أعمال *مارسيل بانيول* إلى العربية..... 151

-الفصل الرابع: *تحليل ترجمة اللهجات الفردية والاجتماعية في ثلاثية ذكريات طفولة ونقدها*

ا-ترجمة اللهجة الفردية عند *بانيول* وبعض شخصيات الثلاثية..... 157

ا-1-لهجة *مارسيل* الكاتب/الطفل..... 157

ا-1-1-التلاعب اللفظي..... 157

ا-1-2-الكلمات المبتكرة والأخطاء الإملائية..... 164

ا-1-3-السخرية والتهكم..... 170

ا-2-صيغ التعجب في لهجة *جوزيف Joseph*..... 171

ا-3-لكنة *العم جول L'oncle Jules*..... 175

ا-4-لهجة *فرانسوا François*..... 180

ا-5-لهجة *ليلي Lili*..... 183

ا-6-لهجة *بوزيج Bouzigue*..... 190

اا-تجليات اللهجة الاجتماعية في الثلاثية وترجمتها..... 199

اا-1-لهجة الحجارين..... 199

اا-2-لهجة العلمانيين..... 205

اا-3-لهجة معلمي المدارس..... 208

اا-4-لهجة عمال الجسور والطرقات..... 211

اا-5-لهجة الصيادين..... 215

اا-6-لهجة الفلاحين وسكان الريف البروفنسيين..... 220

اا-6-1-الثروة النباتية..... 225

II-6-2-الثروة الحيوانية..... 232

II-7-أسماء المكان..... 233

II-8-أسماء الأشخاص..... 238

II-9-الوحدات الثقافية ذات البعد الاجتماعي..... 242

-خاتمة..... 247

-ملحق

-مسرد بعض الكلمات والعبارات البروفنسية/الأوكستانية والرموز المحلية في الثلاثية وترجمتها العربية..... 253

-قائمة المصادر والمراجع..... 256

-الملخصات

-ملخص..... 285

-Résumé..... 286

-Abstract..... 287