أفريل 2022

المجلد: 25 / العدد: خاص

جامعة الجزائر 2
معهد الترجمة

مجلة دفاتر الترجمة

Revue Cahiers de Traduction

ترجمة الآداب والفنون

ISSN: 1111-4606

مجلة دفاتر الترجمة

معهد الترجمة - جامعة الجزائر 2-

رئيسة التحرير

د. سهيلة مريبعي

ترجمة الآداب والفنون

المجلد: 25 / عدد: خاص

C

ISSN : 1111-4606

لجنة القراءة

لمياء خليل، زينة سي بشير، ياسمين قلو، حلومة التجاني، عديلة بن عودة، سهيلة مريبعي، محمد رضا بوخالفة، الطاوس قاسمي، نضيرة شهبوب، حسينة لحلو، ليلى فاسي، نبيلة بوشريف، كريمه آيت مزيان، فاطمة عليوي، دليلة خليفي، إيمان أمينة محمودي، أحمد حراحشة، نسيمة آزرو، محمد شوشاني عبيدي، هشام بن مختاري، سارة مصدق، مليكة باشا، شوقي بونعاس، رشيدة سعدوني، فاطمة الزهراء ضياف، فيروز سلوغة، نسرين لولي بوخالفة، ليلى محمدي، الزبير محصول، صبرينة رميلة، حنان رزيق، ياسمين طواهرية، سفيان جفال، رحمة بوسحابة، ذهبية يحياوي، ياسين عجابي، محمد نواح، العزاوي حقي حمدي خلف جسام، علي عبد الأمير عباس، صبرينة رميلة.

المقالات المنشورة في هذه المجلة لا تعبر إلا عن آراء أصحابها

الفهرس

المثاقفة وتوأمة الموسيقى والترجمة.....كوثر فراح **1**

مفهوم النص في الترجمة السمعية البصرية.....مود حليمة، محمد الصالح بكوش **20**

قراءة نقدية في ترجمة تراجيديا الحلم الأمريكي إلى العربية: رواية غاتسبي العظيم.....حسام الدين حنيش **32**

في ترجمة التراث الشعبي السوفي: الألغاز نموذجا .....محمد شوشاني عبيدي **48**

دراسة نقدية لترجمة مؤلَّف محمد ديب "تلمسان أو أماكن الكتابة "المدرس عينة

.....دنوني سارة مريم، مهتاري فايزة **61**

دبلجة المضامين الدينية الاسلامية للرسوم المتحركة الموجهة للأطفال في ميزان التوطين والتغريب

.....إيمان أمينة محمودي **70**

ترجمة أدب اليافعين.....مصعب مسامح، ياسمين قلو **90**

تحفة ابن بطوطة في ترجمة إيطالية كامل.....عبد النبي ذاكر **105**

ترجمة النصوص الهجينة إلى العربية في رواية أحمادو كوروما "Allah n'est pas obligé"

.....كهينة حورية حفاظ، محمد رضا بوخالفة، عديلة بن عودة **122**

ترجمة النص الأدبي ونظرية الألعاب: الحل الأمثل بين المتاح والإبداع.....مريم صغير **136**

ترجمة المتلازمات اللفظية في رواية "ثلاثية القاهرة" لنجيب محفوظ إلى الفرنسية

.....زكية طلعي، فيروز سلوغة، نسيمة أزرو **151**

ترجمة الرواية الأدبية إلى فيلم سينمائي في الجزائر– الواقع والتحديات.....زينب ياقوت **168**

بين النقد الأدبي والنقد الترجمي.....ليلى محمدي **183**

النّصّ الأدبيّ المترجم إلى العربيّة من منظور التّيّار النّقدي الحرفي: "نجمة" بين الحرفيّة والإبداعيّة

.....خالصة غومازي، حسن كاتب **199**

النص الأدبي بين ذاتية النقل وخصوصيات الأصل.....فاطمة عليوي **222**

التوطين والتغريب في ضوء نظرية سكوبوس.....معاشي سلسبيل، مجاجي علجية **236**

الترجمة الأدبية وقيود الإبداع..... دليلة خليفي **250**

الترجمة الأدبية بالتعاون بين سلطة الكاتب وتوجيه المترجم في رواية رشيد بوجدرة La Prise de Gibraltar
.....آمال لخضر فريحة، محمد رضا بوخالفة، عديلة بن عودة **261**

التأويل في ترجمة رواية "مائة عام من العزلة" للكاتب غابريال غارسيا ماركيز من الاسبانية إلى العربية
..... خديجة حملاوي **275**

الإبداع في الترجمة الأدبية ضرورته وحدوده.....عبد الفتاح بن أحمد **291**

استراتجيات ترجمة ألفاظ اللغة المستحدثة في الرواية السياسية التهكمية "1984" و– "Brave New World"
أنموذجا.....ريمة روابح، ماجدة شلي، عبد الحميد بن الشيخ **307**

Zur Übersetzbarkeit der l´Ecriture Féminine von Hélène Cixous in den Werken Osnabrück und Manhattan ins Deutsche. On the Translatability into German of Hélène Cixous's l'Ecriture Féminine in the Works Osnabrück and Man..... Fethi GUESSAB **328**

Traduire l'émotion argumentée dans le discours littéraire : étude de cas extrait du roman « Ce que le jour doit à la nuit » de Yasmina Khadra et sa traduction en arabe
……..…… Rahma ZEGGADA , Souhila MERIBAI **342**

Schwierigkeiten literarischer Übersetzung….....……...Faiza BAHLOULI **361**

Preserving Stylistic Features in Literary Translation.....….....…Kouider YOUCEF **377**

Plurilinguisme algérien et traduction. Réflexion sur les im/possibilités du transfert d'éléments culturels.....Fatiha BOUAZRI **387**

L'analyse du discours littéraire à travers l'approche bermanienne
……..…….....…...…Wafa BEDJAOUI , Fatiha BOUAZRI **398**

Der Beitrag der literarischen Übersetzung zum kreativen Schreiben
.....…….Kouider OUICI **413**

Cahiers de Traduction

المجلد 25 / العـدد: خاص (2022)، ص 01– 19

المثاقفة وتوأمة الموسيقى والترجمة

Acculturation through Music and Translation

كوثر فراح[1]،

[1] مخبر تعلمية الترجمة وتعدد الألسن، جامعة وهران 1 (الجزائر)، farah.kawter@edu.univ-oran1.dz

تاريخ الاستلام: 2022./01./18 تاريخ القبول: 2022 /02/23

ملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى المزاوجة بين الموسيقى والفعل الترجمي تحت راية الترجمة الأدبية لإبراز عنصر التلاقح الثقافي، من خلال دراسة ترجمة مارسيل بوا للعناوين ذات الدلالة الموسيقية التي تميزت بها رواية "البيت الأندلسي"، حيث حملت هذه العناوين عناصر قالب الموسيقى الأندلسية، وتميزت بشحنتها الثقافية والتراثية ودلالتها اللصيقة بمضمون الفصول وعنوان الرواية.

وتُركز هذا الدراسة على البحث في الإستراتيجية التي انتهجها المترجم في نقله لهذه العناوين إلى اللغة الفرنسية، ما إن كانت توطينية أم تغريبية، وإسهام ذلك في فعل المثاقفة، بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، انطلاقا من التعريف بمفاهيم الدراسة والبحث في العلاقة بينها وصولا إلى تحليل النماذج باللجوء إلى المفاهيم الموسيقية والاستناد إلى الموسيقى المقارنة للتوصل إلى ما انتهجه المترجم في نقلها وإسهام ذلك في فعل المثاقفة.

كلمات مفتاحية: الموسيقى الأندلسية، التوطين، التغريب، الترجمة، المثاقفة.

Abstract:

This paper aims at studying acculturation process through literary translation, in particularly, it investigates the translation strategies (foreignization or domestication) adopted by Marcel Bois in his translation for the chapters' titles of "*Al-Bayt Al-Andalousî*" novel, in which music had a semantic meaning that reflect the cultural and patrimonial dimensions of the novel, using a descriptive-analytical approach, by defining study's concepts and their interlinkages, while we resort to comparative music as tool for analysis in the practical part, to conclude at last the translator's strategy and its impact on acculturation

المؤلف المرسل: كوثر فراح

Keywords: The Andalusia Music, Domestication, Foreignization, Translation, Acculturation.

1. مقدمة:

تعتبر الموسيقى لغة عالمية تحمل في باطنها خلجات النفس البشرية بآلامها وأحلامها وطموحاتها، كما تنطوي على تراث يحمل ترسبات العصور والحضارات. إن الموسيقى عنصر ثقافي سريع الانتقال سهل الوصول، لجأ إليه الكثير من الأدباء لإبراز هويتهم الوطنية وتراثهم الغني وامتصته مؤلفاتهم للإيحاء بما تنطوي عليه من دلالات، ومن بينهم الأديب الجزائري واسيني الأعرج ابن تلمسان الذي تحمل رواياته محمولا تراثيا شعبيا وتاريخيا، نجد في عناوين مؤلفاته وفصولها استغلالا للموسيقى بمقاماتها وأنماطها لإيصال دلالات معينة وفي متونها مقاطع غنائية تُبرز الموروث الشعبي للقارئ. وتُرجمت أعمال واسيني الأعرج إلى العديد من اللغات، فالترجمة مثل الموسيقى، جسر الثقافات، فماذا يحدث إن كان بينهما اللقاء؟

يتطلب الحديث عن هذا التلاقي التطرق إلى عنصر ثالث يُعتبر أرضية التواصل بين مختلف العلوم والمعارف وتبرز فيه مختلف أشكال التفاعل بين الثقافات، ألا وهو المثاقفة، ولتحديد العلاقة بين هذه العناصر مجتمعة، ترتكز هذه الدراسة في شقها النظري على التعريف بمفهوم المثاقفة وإسهام كل من الموسيقى والترجمة في فعل المثاقفة على انفرادهما، لنخصص الجزء التطبيقي لإبراز توأمة الموسيقى والترجمة وتفعيلها للمثاقفة من خلال تحليل ترجمة العناوين التي تُشكل قالب النوبة في الموسيقى الأندلسية من رواية البيت الأندلسي للروائي واسيني الأعرج.

كما لا يفوتنا الحديث عن الدراسات السابقة التي انشغلت بموضوع استثمار الموسيقى في روايات واسيني الأعرج، ولا سيما مدونة الدراسة، وهي في الأغلب دراسات أدبية نقدية، اطلعنا منها على دراسة فوزية بو القندول بعنوان "التداخل الأجناسي في العتبات النصية رواية واسيني الأعرج أنموذجا" ومقال "تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية" للباحثة دليلة زغودي وآخر مقال نشر حديثا لعزة شبلي وميلود قيدوم سنة 2021 بعنوان "توظيف الموسيقى في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج"، وتختلف الدراسات لتعدد التأويلات ويكمن الفرق بين دراستنا وما سبقها في كونها دراسة تجمع بين الموسيقى ودلالتها في الأدب والترجمة وإسهامهما في فعل المثاقفة.

2. المثاقفة

يُطلق مصطلح المثاقفة Acculturation على مجموعة الظواهر المصاحبة لتلاقي ثقافتين مختلفتين، وقد ظهر هذا المصطلح في حقل الانثروبولوجيا في القرن التاسع عشر، وعرف تطورا في علم الاجتماع في بداية الخمسينات من القرن العشرين، (Courbot, 2000, p. 121)، واستعمل مصطلح المثاقفة كمرادف لـ "التبادل الثقافي" أو العبور الثقافي transculturation، وهو يُعبر عن الاتصال الدائم والمباشر بين مجموعات من الأفراد من انتماءات ثقافية مختلفة دون أن تطغى ثقافة عن أخرى بل على العكس من ذلك إذ تُعد المثاقفة وسيلة لتنمية روح الثقافة والتسامح بين الأفراد والجماعات وتساعد على خلق تواصل وتفاهم أفضل بين الشعوب، وتفعيل القواسم المشتركة بينهما (طبجون، 2016، ص.193).

لذا يمكن القول أنّ المثاقفة تفاعل ثقافي بين الذات والآخر دون فرط أو تفريط حيث أنها تُلخص ظاهرة التعايش بين مختلف الثقافات وتطعيم بعضها بعضا دون أن يترتب عنها ما يُدعى بالتبعية الثقافية.

وسنعرض من خلال هذه الدراسة، ظاهرة تأثير الثقافات وتأَثرها من خلال لغة الموسيقى وتواصلية الترجمة:

1.2 الموسيقى الأندلسية... الأثر والتأثير:

تُعتبر الموسيقى لغة كونية في تأثيرها وعنصرا ثقافيا في خصوصياتها إذ تختلف وتتمايز من جهة إلى أخرى، كما تُشكل أحد ملامح الهوية. وتُعتبر الموسيقى الأندلسية أحد عناصر التراث الحضاري المشترك التي تحمل مزيجا حضاريا نابعا من أصولها وتكونها وتطورها عبر العصور ، ويظهر هذا المزيج في مصطلحاتها وطرق أدائها ومختلف مدارسها، ونُعزز هذا الرأي بدراسة بن عبد الجليل لأصول الموسيقى الأندلسية التي يعتبرها " خلاصة امتزاج وتلاقح المعطيات الفنية النابعة من طبيعة موسيقى العناصر البشرية المتساكنة بالأندلس وهي العرب والبربر والقوط والصقالبة" (بن عبد الجليل، 1988، ص. 15).

وكان تأثير العرب واضحا في طابع الموسيقى الأندلسية ومعجمها الزاخر بالمصطلحات الشرقية والفارسية على حد سواء، والتي مازال استعمالها راسخا على غرار تسمية المقامات (الراست، والسيكاه وجاهاركاه وغيرها)، فلقد كان الفرس أسبق الأمم إلى وضع القواعد والاصطلاحات الموسيقية التي اقتبس منها العرب بعضا من قواعد موسيقاهم ونظرياتهم الموسيقية، وتطعمت هذه الموسيقى ببعض السمات والملامح البربرية المتمثلة في استعمال إيقاعات شتى وفي الاعتماد على السلم الخماسي الذي يتكون من خمس درجات

بدلا من سبع الشائع استعماله في الدول الأفريقية لاسيما دول المغرب العربي، دون أن ننسى دور إبراهيم الموصلي في زمن الخلافة العباسية، وبشكل أدق خلال العصر الذهبي، إذ أسس مدرسة موسيقية في بغداد، التي يذكر هنري جورج فارمر أنها غير واضحة المنهج على عكس المدرسة التي أسسها تلميذه زرياب في الأندلس، وذلك بعد أن أصر هذا الأخير على مغادرته بغداد بعد أن خطف الأضواء منه، فهاجر زرياب إلى شمال إفريقيا تفاديا لمنافسة أستاذه حيث اشتهر مدة من الزمن إلى أن نفاه سلطان القيروان، واستقر في الأندلس وبرز هناك وزادت شهرته بمدرسته الموسيقية التي أضحت معهدا للموسيقى الأندلسية.

ولا نجد مفرا من الحديث عن مدرسة زرياب باعتباره أبرز شخصية موسيقية عربية صقلت الموسيقى العربية وأثرت على الفن الأوروبي، لاسيما فيما يتعلق بالآلات الموسيقية.

كما يدلنا كتاب المستشرق فارمر حول تاريخ الموسيقى العربية، ودراسة أخرى لعلي الشرمان (2005)، أن جانب التأثر بالموسيقى الغربية كان نتاج حركة الترجمة التي ازدهرت في عصر المأمون عند تأسيس بيت الحكمة، وشملت مختلف العلوم من بينها علم الموسيقى، ومسّ هذا التأثير جانب التدوين، فلقد نقل الكندي عن اليونانيين تسميتهم للأنغام بالأحرف الأبجدية، وكان الأمر مماثلا بالنسبة للفارابي، وابن سينا، وهم من علماء الموسيقى في العصر العباسي، حيث لا نجد في مخطوطاتهم استعمالا للمصطلحات الفارسية التي جاء استعمالها عقب سقوط بغداد وانتهاء العصر العباسي.

ومن نافلة القول، أن هذا الفن انتقل من قرطبة إلى غرناطة، وبعد سقوط غرناطة سنة 1492 م، هاجر أهل اشبيلية إلى تونس وأهل قرطبة إلى الجزائر وأهل غرناطة إلى المغرب الأقصى وتلمسان، وانتشرت بالمدن الساحلية الجزائرية وتفرعت عنها ثلاث مدارس موسيقية (مدرسة الصنعة بالعاصمة المنحدرة من قرطبة والتي تتميز بالخفة، والمدرسة الغرناطية بتلمسان التي امتزجت بالطابع الديني وبالرصانة في الأداء ومدرسة المالوف بقسنطينة التي يعود أصلها لاشبيلية وبها امتزاج بين الشرق والغرب (بن عبد الله، 2020، ص.ص 198-200)، ويعزز هذا التنوع والاختلاف بين المدارس ثنائية الأثر والتأثير بين الموسيقى العربية والغربية، والتفاعل الثقافي بين مختلف الشعوب وارتباطها بالفعل الترجمي.

2.2 إسهام الترجمة الأدبية في فعل المثاقفة

تُعتبر الترجمة بوصفها جسر الثقافات آلية هامة لتنشيط التواصل الثقافي بين الشعوب، ويبرز دورها في التعريف بالأجنبي وما تعلق بمجتمعه من تاريخ وفكر وعادات وتقاليد، وهي العناصر التي يتشبع بها الأدب

الذي يسعى إلى إبراز الواقع الاجتماعي للإنسان وفهم حقيقته، مما يجعل الترجمة الأدبية وسيطاً في فعل المثاقفة دون أن تُلغي دور ترجمة مختلف العلوم والمعارف، "فلقد كانت ترجمة الأدب دائما في جوهرها تلبية لحاجة ملحة أحست بها الأمة الناقلة نحو آداب الأمم الأخرى، لما تضمنته عملية النقل من تفاعل ثقافي واستزادة قد تعجز تلك الأمة عن تحقيقها دون فعل الترجمة" (جابر، 2005، ص. 75)

ولقد حددت الباحثة بوزرزور (2018) إسهامات الترجمة في تنمية المثاقفة بناء على العناصر التي تُبنى عليها المثاقفة المتمثلة أساسا في الاتصال والتفاعل والتغيير في الأنماط الثقافية والمواكبة الثقافية وتجسير الهوة بين ثقافتين مختلفتين، وتُجسدها الترجمة باعتبار أن:

- **التواصل** مطلب من متطلبات الترجمة بصفتها تبليغية.
- **التفاعل الثقافي** عبر الترجمة أداة لخلق علاقة التأثير والتأثر بين ثقافة الأصل والثقافة المستهدفة.
- الترجمة ترتقي إلى مستوى تنمية **الحوار الثقافي بين الأنا والآخر** مهما كانت الوضعية الحضارية للطرفين معا، وهو أمر مرهون بتخلي المترجم عن النزعة الاستعلائية في حال انتمائه إلى حضارة قوية وهو ما يؤدي إلى تجسير الهوة بين الثقافات.
- الترجمة **قناة الهوية والاختلاف** كونها تحرص على تطوير الذات بناء على معطيات الآخر دون التخلي عن الأصالة والهوية وعلى الرغم من الاختلافات البيّنة بينهما.
- الترجمة عنصر معرفي ينشط التفاعل الثقافي مع الآخر دونما رغبة في "التّمركز على الذات"، إذ يجب على الترجمة أن تجسد روح التسامح الداعية إليه المثاقفة بتقبلها الآخر وابتعادها عن التعصب ونزعة التمركز.

ويمكن اعتبار هذه العناصر شروطا لتفعيل المثاقفة عن طريق الترجمة، والتي لا يمكن إظهارها إلا عن طريق النظر إلى الإستراتيجية التي يعتمدها المترجم في نقله للخصائص الثقافية.

3.2 التوطين والتغريب وفعل المثاقفة

يُعبر مصطلح "إستراتيجية" في الترجمة عن مختلف القرارات التي يتخذها المترجم بداية من النص المراد ترجمته إلى المنهج الذي يتبناه في نقله النص إلى اللغة المستهدفة، ويُميز منظرو الترجمة بين نوعين من الإستراتيجيات الترجمية تعكس نزعتين متعارضتين في الترجمة، يصر أنصار النزعة الأولى على الحفاظ على الأصل وسماته الثقافية، وهو ما نُعبر عنه في هذه الدراسة انطلاقا من التسمية التي وضعها لورانس فينوتي بـ

"التغريب"Foreignization ويدعو الآخرون إلى تطويع النص المستهدف حسب ثقافة متلقي الترجمة أو ما يُطلق عليه التوطين " Domestiction". وهي امتداد لفكرة اللساني الألماني فريدريك شلايرماخر، الذي منح للمترجم الخيار بين الإستراتيجية التوطينية التي تعمل على تقليص التمركز العرقي للنص الأجنبي وفقا للقيم الثقافية للغة المستهدفة، دفعا بذلك المؤلف إلى دياره، والإستراتيجية التغريبية التي تعمل على الضغط عرقيا على هذه القيم لتسجيل الاختلاف اللغوي والثقافي للنص الأجنبي، مرسلا القارئ إلى الخارج:

> "Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad" (Venuti, 1995, p. 20)

وعلى عكس شلايرماخر، الذي التزم بالحياد تاركاً الخيار للمترجم، يُعبر فينوتي (1995) عن تفضيله الترجمة التغريبية التي يرى أنها تدخل ثقافي استراتيجي، والتي يمكن أن تكون شكلا من أشكال المقاومة ضد التمركز العرقي والعنصرية والنرجسية الثقافية.

ويُعتبر التمركز العرقي تثبيطا للتفاعل الثقافي، إذ يعرف برمان الترجمة المتمركزة عرقيا في كتابه « la traduction et la lettre et l'auberge du lointain » على أنها نزعة المترجم الرامية لنسب كل شيء إلى ثقافته الخاصة ومعاييرها وقيمها، واعتبار كل ما هو أجنبي عنها سلبي أو يمكن إلحاقه بثقافته أو تكييفه لها لإثرائها.

وفي هذا الإطار يُشدد برمان على الحفاظ على غرابة الأجنبي في الترجمة، ويُشكك في أي ترجمة أدبية ترى حتمية التوطين بوصفه فعلا تواصليا، ويرى أن الترجمة الجيدة التي تُزيح الغموض هي تلك التي تسمح بظهور غرابة النص الأجنبي في اللغة المترجم إليها، وهو ما يوافق عليه فينوتي ويتبناه:

> "I follow Berman in suspecting any literary translation mystifies this inevitable domestication as an untroubled communicative act. Good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text" (Venuti, 1998, p. 11)

يتضح من خلال هذه الآراء، الميل إلى الإستراتيجية التغريبية لتفعيل المثاقفة باعتبار التوطين آلية للتبعية الثقافية، وفي الوقت ذاته يبدو لنا أن الإستراتيجية التغريبية تسمح بالتعرف على ثقافة الآخر كما تساهم في التأثير على ثقافة الغير ولكنها لا تبرز ثنائية الأثر والتأثير معا، إذ لا يظهر فيها تلاقي الثقافتين.

3. توأمة الموسيقى والترجمة وتفعيل المثاقفة

من أشكال التثاقف الموسيقي في وقتنا الراهن امتزاج القوالب الموسيقية وتبني الأغاني العربية لأشكال الموسيقى الأوروبية، واستعمال الغرب لآلة العود العربية، وسبق وأن أثرنا عنصر تأثير الموسيقى الأندلسية على الموسيقى الغربية وتأثرها بها، ودور الترجمة في ذلك، ولدراسة إسهام الموسيقى والترجمة معا في تفعيل ثنائية الأثر والتأثير، علينا توضيح ميلاد هذه التوأمة.

نشأت توأمة الموسيقى والترجمة من استغلال الأدب للموسيقى ودلالاتها، ولاسيما الرواية التي يرى الناقد ميشال بوتور Michel Butor (1982) أنهما فنان مرتبطان بعضهما ببعض حيث يُوضح كل واحد منهما الآخر، ويمكن الاستعانة بالمفاهيم المتعلقة بكل واحد منهما في نقد الآخر، وباعتبار الترجمة الأدبية ناقلا للأدب وما احتوى عليه، فقد يترتب عن لقائها بالموسيقى العلاقة التوضيحية نفسها المذكورة آنفا، ويختلف التأثير باختلاف الإستراتيجية المتبعة في الترجمة، وهو ما سنناقشه من خلال تحليل النماذج بعد التعريف بالمدونة.

1.3 تعريف موجز بالمدونة:

صدرت الطبعة الأولى لرواية واسيني الأعرج الموسومة بعنوان "البيت الأندلسي" سنة 2010، عن دار الجمل ببروت، ونُشرت عن دار موفم الجزائرية سنة 2015، التي تختلف عن الأولى في غياب بعض الهوامش وفي تسمية الفصل الرابع الذي اتخذ شكل مقام موسيقي في الطبعة الأولى بعنوان "مقام الرماد" وشكلا كلاسيكيا في الطبعة الجزائرية بعنوان "بيت في مهب الرماد"، وترجم مارسيل بوا هذا العمل الروائي للغة الفرنسية « La Maison andalouse » سنة 2017، وصدرت الترجمة عن دار سندباد Sindbad-Actes Sud، بفرنسا، وهي آخر أعمال المترجم الفرنسي مارسيل بوا، الذي عاش بالجزائر لأكثر من خمسين عاما وتُوُفِّيَ بها سنة 2018، والذي كان له الفضل في نقل العديد من الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وترجم لواسيني الأعرج أعمالا عدة نذكر منها رواية سيدة المقام وكتاب الأمير وسوناتا لأشباح القدس، وكان قبل وفاته بصدد ترجمة رواية حكاية العربي الأخير 2084.

وتندرج رواية البيت الأندلسي ضمن السجال التاريخي، استعاد بها واسيني الأعرج الثقافة الأندلسية بجانبها المعماري والفني، الذي وضح أنهما عنصران لا ينفصلان "البيوت في هذه البلاد، كانت تعزف ولم تكن تبنى"، وبين هذا الترابط من خلال الرابط الظاهر بين عنوان الرواية المعماري وعناوين الفصول ذات الدلالة الموسيقية.

حيث تدور أحداث هذه الرواية حول بيت ورثه مراد باسطا من جده الموريسكي أحمد بن خليل المسمى "غاليلو"، والذي شيده بعد ترحيله من غرناطة إلى الجزائر ليكون مطابقا للمعمار الأندلسي، وفي تصدي مراد باسطا للسلطة حفاظا على هذا الموروث من الاضمحلال، يسرد تاريخ البيت عبر مخطوط جده، الذي يأخذ دور الراوي بداية من قصة في الأندلس ورحلة التعذيب في محاكم التفتيش إلى الترحيل والغربة ليصل إلى المعمار الأندلسي الذي كان السبيل له في مجابهة الحنين، وبدأت حكاية بناء البيت الأندلسي من شراء غاليلو لبستان حميد كرغولي، وبنائه البيت على أنقاض الرومان باعتبار أن الخربة التي اقترح عليه المهندس المالطي الاستفادة من هيكلها كانت قد "بنيت على بقايا معبد روماني قديم حوله المسلمون اللاحقون إلى مركز متقدم لحراسة السواحل" ويستمر غاليلو في سرده لحكاية البيت وقدوم لالا السلطانة وما عرفه البيت خلال تلك الفترة إلى غاية وفاة زوجته، حيث ينتهي دوره كراوي وتحكي حفيدته سيلينا ابنة ماريانا بلاثيوش مأساة أخرى شهدها البيت الأندلسي في فترة الأتراك وطردهم من البيت واختفاء ماريانا، ليستلم حفيدها مقاليد السرد كشاهد على الفترة الاستعمارية الفرنسية ونهاية الحكم العثماني، حيث أصبح البيت وقتها دار بلدية قبل أن يكون إقامة ثانوية لنابوليون الثالث، وفي انتقال بين الماضي والحاضر يروي مراد باسطا مآل البيت الأندلسي بعد الاستقلال، وفي كل نص عبق أندلسي خالص ومزيج حضاري ناتج عن ترسبات الماضي انتهى بالطمس في مهب الرماد.

2.3 تحليل النماذج... قراءة في عناوين فصول الرواية وترجمتها:

جاءت العناوين الفرعية لرواية البيت الأندلسي مزيجا من عناوين كلاسيكية تُلخص مضمون المؤلف وتحمل تفاصيله، وعناوين دلالية مرتبة ترتيبا موسيقيا جعل لها الروائي واسيني الأعرج مقدمتين بعنوان استخبار ماسيكا وتوشية مراد باسطا استهلالا للسرد الروائي متبوعة بنوبة ثم وصلة لينتقل بعد سلسلة من الإيقاعات إلى مقام الرماد لينتهي بلمسة ماسيكا الناعمة، ماسيكا المنظم الأساسي للبنية السردية التي أنقذت المخطوطة من الحريق المحتوم وحافظت عليها مثل عازف عود يضرب أوتاره بنعومة وخفة.

1.2.3 النموذج الأول "استخبار ماسيكا"

تدلنا المعاجم العربية على أن الاستخبار في اللغة مصدره استخبر الذي يعني السؤال عن الخبر (ابن منظور، 1993) وطلب الإخبار به (مصطفى، الزّيات، و عبد القادر، ب.ت)، ويُطلق هذا اللفظ في الموسيقى الأندلسية على المعزوفة الافتتاحية التي تكون بصفة فردية في أغلب الأحيان ومن خلالها تتنبه الفرقة للطابع الذي سيأتي عزفه، أي أنها تخبرنا بدوها عن حمولة القطعة الموسيقية سواء كانت مشاعر حزن أو فرح أو حنين أو غيرها، وتذكر الخولى (1975) في مقال لها أن الاستخبار نوع من الارتجال إذ "ينطلق خيال العازف المنفرد لا تحده حدود، فهو مُسير بوحي من مزاجه وشعوره بالجو النفسي والتأثير الخلقي ethosللمقام الذي يعزف منه"،(الخولي، 1975، ص. 20)، ويُشير كل من عبد الجليل والربَّاع لمصطلح Ethos على أنه مفهوم وضعه الفلاسفة الإغريق للتمييز بين المقامات وهو ما يُطلق عليه في بلاد المغرب العربي "الطبع" أي طابع المقام وسمته وكلما يفرقّه أو يميّزه عن المقامات الأخرى، وكذلك الإحساس الذي يخلقه في أذن المستمع أو نفسه أو روحه.

ويُعرف الروائي واسيني الأعرج "الاستخبار" في هامش نص الرواية المنشورة في لبنان –وهو ما يغيب عن الطبعة الصادرة في الجزائر–بأنه "قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة، وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا، القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى. تعزف فرديا بآلة وترية، أو جماعية بمختلف الآلات".(الأعرج، 2010، ص. 7) مما يؤكد اختياره للعنوان ليكون استهلالا لما سيأتي بالرواية لاحقا.

ومثلما يُحيلنا تعريف الاستخبار باعتباره افتتاح للنوبة الأندلسية يهدف إلى شد انتباه المستمع وإدخاله للموسيقى، تمنحنا ماسيكا الانطباع نفسه في هذه الرواية، إذ انفردت بسرد عناصرها، بداية بالتعريف بنفسها " أنا ماسيكا. وإذا شئتم: سيكا بنت السبنيولية، كما سماني أصدقائي في المدرسة"(الأعرج، 2010، ص. 7)، و"السيكا" مقام موسيقي يرتكز على الدرجة الثالثة من السُلم ، حسبما يدل عليه معناه إذ أنه من المصطلحات الفارسية المركبة "**سي**" التي تعني ثلاثة، و"**كاه**" التي تعني مقام، التسمية التي استعملها العرب بعد الفتوح الإسلامية على بلاد الفرس واحتفظوا بها على غرار تسميات أخرى مثل الجاهاركاه التي نصادفها في أحد فصول الرواية،(شورة، 2004، ص. 11) وبمقابلتها مع السلم الموسيقي الغربي المعتمد في وقتنا الراهن فإن هذا المقام يرتكز على نغمة "مي" وهو مشابه لمقام الكورد (فريجيان phrigien أو Mode de Mi في الثقافة الغربية).(ربَّاع، 2017، ص. 92)

ويدلنا تعريف قاموس (CNRTL) على أن هذا المقام الإغريقي المنشأ يتميز بطابعه الباعث على الفخر والاندفاع، ويتوسط المقام المرتكز على درجة فا (الليدي Lydien) المقابل لمقام المزموم في الثقافة المغاربية ومقام الدوري dorien المرتكز على درجة "ري" المقابل لمقام الغريب المغاربي:

> Phrygien : Musique. Un des modes de la musique des anciens Grecs, au caractère fier et impétueux, intermédiaire entre le mode lydien et le mode dorien[…]

ونوبة السيكا من المقامات التي يصعب على الموسيقي الذي ليس على دراية كافية بها امثله مثل عموم لمستمعين تحديدها ويحدث اللبس بين هذه النوبة و طبع المزموم كونها تتفرع منه (Dib, 2015, p. 117)، وهو الحال بالنسبة لرواية البيت الأندلسي فبالرغم من أن ماسيكا فككت لنا جزيئاتها قائلة "القصة معقدة جدا ولكنني سأحاول أن أفككها لتصبح مستساغة ومقبولة" (الأعرج، 2010، ص. 7)، وأوردت في استخبارها تعريفا بشخصيات الرواية وطبيعتها التاريخية، إلا أنه لا يمكن الجزم بماهية المشاعر التي تحملها ولو أن هذا الاستخبار قد جاء على أنغام السيكا ببعض من الحنين للجذور الموريسكية ومزيج من اليأس والأمل والخيبات كما جاء على لسانها أيضا: "هذا الكتاب هو حقيقة غاليلو ومأساته، وحقيقة مراد باسطا وخيباته، وحقيقتي أيضا وخوفي أنا التي تبدو غير معنية بما يدور حولها، وحقيقة من سيقرؤه وأسئلته. بعد أن ظل مخزونا ومهربا ومسروقا، ومبعثرا أيضا، أضعه اليوم بين أيدي عشاق الأبجدية الحية المليئة بأنين الذين مضوا. هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفية العالقة بكل كلمة وبكل لحظة خوف وسعادة هاربة."(الأعرج، 2010، ص. 24)

وجاء في ترجمة مارسيل بوا اقتراضاً لمصطلح استخبار« ISTIKHBAR DE MASSIKA »، مصحوبا بترجمة مفهومه الوارد في هامش الرواية:

> « Morceau de musique andalouse d'ouverture, prélude à ce qui va suivre ; le but est de capter l'attention des auditeurs et de les faire entrer dans la mélodie. Il est joué soit par un seul instrument à cordes, soit par l'ensemble des instruments. »(Laredj, 2017, p. 9)

ويعتبر هذا الإجراء تغريبيا إذ يُظهر تقبل ثقافة الهدف لمفاهيم اللغة الأجنبية، ويعرفه دوليل على أنه: "نهج في الترجمة يلجأ إليه المترجم في نصه الهدف عندما يقوم باستخدام مفردة مستعارة أو تعبير مستعار من اللغة المصدر إما لافتقار اللغة الهدف إلى مقابل وارد في المعجم وإما لأسباب إنشائية أو بلاغية."(دوليل، كورمييه، و لي يانكي، 2002، ص. 59)

ومن الملاحظ اختيار المترجم لهذا الإجراء بالرغم من أن الموسيقى الغربية لا تخلو من هكذا نوع من الارتجالالذي يدلنا عليه هارمر في كتابه حول تاريخ الموسيقى العربية « trille »

ونجد تعريف المصطلح trille بالقاموس الالكتروني (Cnrtl)كما يلي:

> Ornement musical réalisé par la répétition, rapide et alternative, d'une note principale avec une note auxiliaire supérieure d'un ton ou d'un demi-ton, produite par un instrument de musique ou par la voix.

أي أنه زخرفة موسيقية تنتج عن تكرار نغمة رئيسية بشكل سريع ومتناوب مع نغمة فرعية مرتفعة بطبقة أو بنصف بواسطة آلة موسيقية أو بالصوت، وهو ما يُمثل طبيعة الارتجال الذي لا يشُذ عن المقام المختار للعزف، وهو ما حرص عليه الموسيقيون من العرب أو العجم لضبط موسيقاهم وضمان تجانسها حسبما تدلنا عليه كتب تاريخ علم الموسيقى.

2.2.3 النموذج الثاني "توشية مراد باسطا"

بعد أن عرفتنا ماسيكا في استخبارها بمراد باسطا وريث البيت الأندلسي، وقدمته للقارئ على أنه السارد الرئيسي، التي دونت حكاياته: "أفتح المسجل الرقمي وأترك صوته يختلط بصوت البحر وحكايته بتمزق الأمواج الممتلئة بالمبهم والأسئلة المعلقة، يستمر ساعات طويلة وهو يسترجع خمسة قرون أفلت مثل النجمة المحروقة" (الأعرج، 2010، ص. 9)، جاء التقديم الثاني للرواية على لسان مراد باسطا يحمل دلالة موسيقية أكثر خصوصية، لارتباطه الوثيق بالنوبة إذ تُعرف التوشية على أنها مقدمة موسيقية ترتكز على قطع من النوبة، (Dib, 2015, p. 111)، وأنها "تتألف من مقاطع مستخرجة من أجزاء النوبة، يضبطها إيقاع القصيد وتبدأ بسرعة متوسطة ثم تسير بتسارع، وتنتهي ببطء شديد". (أبو القاسم، 2007، ص. 464)

ويتجلى دورها في التعريف بطبع النوبة فهي "كبراعة الاستهلال في علم البيان التي تُخبر أول التأليف بمقصوده" (بن عبد الجليل، 1988، صفحة 81)

وتتبين براعة المؤلف واسيني الأعرج في هذا الاستهلال الذي جاء يحمل قطعا من الرواية وبيانا وافيا لما سيأتي فيها، فلقد حدد مراد باسطا مضمونها في بداية التوشية بقوله: " هذه الدار، الخربة الرومانية، البيت الأندلسي، كازا أندلوسيا، دار لالة سلطانة بلاثيوس، دار المحروسة، دار لالا نفيسة، دار زرياب، إقامة

الإمبراطور، ملهى الضفاف الجميلة.. كلها أسماء صاحبت البيت الأندلسي عبر حقب مختلفة وكثيرة..." (الأعرج، 2010، ص. 27) وفي هذا الحديث مختلف التسميات التي أطلقت على البيت الأندلسي منذ تكوينه، أردفها مراد باسطا بمآله، مختصرا السلسلة الزمنية لهذا المعمار انطلاقا من تاريخه إلى مستقبله "بدأ خربة معلقة في الفراغ، ثم تألق ليصبح نجمة، وانتهى إلى رماد وغبار كنسته أرياح خليج الغرباء، ليصعد مكانه برج سماء سماه القائمون على الإنجاز برج الأندلس تيمنا بالماضي، وربما تلفيقا لجرحي."(الأعرج، 2010، ص. 28)، ويُدرك القارئ ذلك عند متابعته فصول الرواية، فكانت استراحة مراد باسطا توجيها لفعل القراءة بالنسبة للمتلقي، وتحضيرا للسارد أو الموسيقي لما سيأتي بعده.

ولقد اعتبره واسيني الأعرج كذلك عند تقديمه لمفهوم التوشية في هامش النص " التوشية كما يبدو من اسمها، مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام، لها وظيفة إيقاعية تجميلية. القصد من ورائها الاستراحة واستعادة الأنفاس، وتحضير الموسيقي لما سيأتي بعده" (الأعرج، 2010، ص. 28)

وفي مقابل التوشية الأندلسية، نجد في الموسيقى الغربية مصطلح Prélude، الذي تدلنا المعاجم التأثيلية الفرنسية على أنه مقدمة لـ suite، التي تُمثل النوبة لدينا، وهي تحضير الموسيقي لما سيعزفه، كما تحمل مفهوم القطعة الموسيقية الافتتاحية للمقطوعة الموسيقية:

> « Prélude : étymol. et Hist.1. Mus. a) 1530 «suite de notes qu'on chante, qu'on joue pour essayer la voix, l'instrument» […] b) 1690 «courte pièce musicale, ayant un caractère d'improvisation» […] c) 1765 «introduction instrumentale ou orchestrale à une œuvre musicale» (Cnrtl)

جاءت في ترجمة مارسيل بوا لهذا العنوان « TÛCHIYA DE MOURAD BASTA »، نقلا حرفيا وصوتيا لمصطلح توشية، ويُقصد بالنقل الصوتي ***Phonological Translation*** وفقا لتعريف كاتفورد Catford استبدال فونولوجيا اللغة المصدر بفونولوجيا لغة الهدف:

> « Phonological translation is restricted translation in which the SL phonology of a text is replaced by equivalent TL phonology »(Catford, 1965, p. 56)

على عكس النقحرة أو النقل الحرفي Translittération، الإجراء الذي يتخذه المترجم باستبدال حروف اللغة الأصل بحروف مشابهة لها في اللغة المستهدفة بغض النظر عن النطق. وهو الإجراء الذي نجده في مختلف كتب الموسيقى المكتوبة باللغة الفرنسية التي تعتمد نقحرة المصطلح ليصبح « Touchia »،

الذي يُشكل في نظرنا نوعا تشويهيا وفقا للنزعات التشويهية لأنطوان برمان ضمن مظاهر الافتقار النوعي Appauvrissement qualitatif، الذي يُقصد به استبدال كلمات وعبارات النص الأصل بمكافئات لها في اللغة الهدف تفتقر إلى سماتها الصوتية أو شحنتها الدلالية، كون مصطلح « Touchia » يفتقر للخصائص الصوتية للمصطلح في اللغة الأصل.

3.2.3 النموذج الثالث "نوبة خليج الغرباء"

بعد استراحة العازف باسطا انطلقت نوبة خليج الغرباء، عنوان الفصل الأول من الرواية الذي يتركب من مصطلح موسيقي ومركب آخر رمزي قد يُحيلنا إلى طبيعة المكان.

يُعرف واسيني الأعرج النوبة بأنها "مقام موسيقي أندلسي معروف. هناك عدد معين من النوبات جاء بها الموريسكيون واليهود أثناء عمليات التهجير القسري في القرنين السادس عشر والسابع عشر، نحو بلاد المغرب وغيرها. الكثير منها موجود، متوارث عن طريق السماع، لكن الكثير منها ضاع"(الأعرج، 2010، ص. 35).

وبهذا التعريف الشامل عرف الروائي القارئ بماهية النوبة ومنشئها وكيفية وصولها لبلاد المغرب، وقد أشار إلى أنواعها سابقا وارتباطها بالتراث والمعمار الأندلسي في توشية مراد باسطا:"عرفت الآن لماذا كان جدي غاليلو الروخو، الموريسكي الضائع، يلح على البقاء حتى ولو في هيئة خادم، ملتصقا بحجارة البيت الذي بناه بأنامله مثل الذي يعزف نوبة أندلسية على تلوينات طبوعية مختلفة: رمل الماية، زيدان، سيكا، جاهاركا، موال، مزموم، عرق، غريب، البيوت في هذه البلاد، كانت تعزف ولم تكن تبنى."(الأعرج، 2010، ص. 32) مبرزا بذلك أهمية هذا الموروث.

وإضافة لتعريف الروائي بالنوبة، يذكر بن عبد الجليل تطور مفهوم المصطلح منذ بداية استعماله في العهود الأولى للنهضة الموسيقية العربية بالمشرق وانتقالها إلى المغرب مع الفاتحين في الأندلس إلى يومنا هذا، إذ أن المفهوم الأول كان يعني الدور الذي ينتاب المجموعة الموسيقية من باقي النشاطات، ثم أصبحت تدل على الحركة الموسيقية باعتبارها جزءا من المعزوفة الموسيقية السنفونية، لتكتسب في الأخير معنى شاملا لتدل على إنتاج موسيقي كامل له مقوماته اللحنية والإيقاعية، وتُمثل قالب الموسيقى الأندلسية الذي يتكون من المقدمة بمختلف أشكالها والموازين بما تضمنته من صنائع. (ص.53-56)

أما موازين الرواية فتظهر لنا في أوراق غاليلو الثلاث التي شكلت أجزاء هذا الفصل.

وتذكر الخولي أن النوبة تناظر مفهوم Suite أو Ordre في اللغة الفرنسية، وبالبحث عن معنى مصطلح Suite في مجال الموسيقى، وفقا لتعريف (Cntrl) يتضح لنا أنها مجموعة من الحركات الموسيقية المشكلة من تتابع القطع الموسيقية ذات طابع متباين، تخضع لمبدأ ارتباط المقامات ووحدة النمط الموسيقي:

> « Suite : composition en plusieurs mouvements, formée d'une succession de pièces musicales en nombre variable, de caractère contrastant, régie par deux principes essentiels: le lien tonal et l'unité de style »

ويتضح لنا اختيار المترجم لإجراء النقحرة بدلا من اللجوء إلى المكافئ الثقافي لمصطلح النوبة، محافظا بذلك على الطابع الأندلسي الذي تتوشحه الرواية.

أما خليج الغرباء يمكن اعتباره المنفى الذي ضم غاليلو في الجزائر:" لا شيء يكسر عزلتي في هذا البحر الذي ينتابني موجه السخي، محملا بأحاسيس غامضة تأتي من بعيد، من بعيد حيث لا شيء إلاّ الصراخ والخيبة القاتلة، ومنفى لا دواء له إلا الحكي... الرسو في وهران، ثم الانتهاء في ميناء الجزائر، تحديدا في خليج الغرباء، منحني حياة رسمت نفسها بنفسها، ولم أكن في النهاية إلا رجلا يركض وراء أكثر حواسه خطورة وجنونا." (الأعرج، 2010، ص. 65)

ويوحي لنا وصفه من قول باسطا " لفحات البرد القارص الآتية من الجهة الغربية، من خليج الغرباء، أيقظتني نهائيا من غفوتي الفجرية"، (الأعرج، 2010، ص. 37) وفي موضع آخر: "انعطفت عند الدوار، ثم عدت على أعقابي، كان السواد قد ابتلع كل شيء بما في ذلك خليج الغرباء" (الأعرج، 2010، ص. 39)، قسوة الاغتراب وكل المشاعر المنبعثة عنه.

واختار له المترجم مقابلا la baie des Pérégrins، وهو مكافئ وظيفي، إذ أن مصطلح Pérégrins يدلنا على الغرباء عن الروم، لا يملكون حق المواطنة ولا يخضعون للقانون اللاتيني:

> Pérégrin: Adj. Qui concerne l'étranger libre, lequel ne jouissait ni du droit de cité ni du droit latin [...]Voyageur, nomade, étranger. (CNRTL)

4.2.3 النموذج الرابع "وصلة الخيبة":

بعد عرض ثلاث ورقات من المخطوطة التي تعرض ظروف ترحيل غاليلو وغيره من الموريسكيين، كان ختامها رسو السفينة بوهران ومشاعر الحيرة والتخوف ثم الاستسلام: "كانت في الأفق وهران التي تنتظرنا، مدينة

مليئة بالحيرة. قيل لنا إن أهاليكم هناك وسيحتفلون بكم. سيقيمون لكم أعراسا لم تحلموا بها. لكن قلبي كان يخبرني بمأساة أخرى كانت تلوح في الأفق.

الناس في البداية كانوا مذعورين، ولكن منذ اللحظة التي أصبحت فيها السفينة في عرض البحر، هدأ كل شيء في حالة من الاستسلام الغريب القريب من الموت." (الأعرج، 2010، ص. 100).

جاء فصل وصلة الخيبة المتضمنة سلسلة من خيبات مراد باسطا المتعلقة بالمشاريع والحيل المخاطة من السلطة لنزع البيت الأندلسي منه والاستثمار فيه، ثم نلتمس في صفحات الفصل انتقالاً من حالة اليأس بمسحة من الأمل تؤكده العبارة التي قالها مراد باسطا: " لم تكن الحياة مغلقة. هناك دائما خيط نور يأتي بالصدفة، نلتصق به حتى النهاية، ويعطينا بعض الرغبة في الاستمرارية" (الأعرج، 2010، ص. 129)

وتمثلت هذه النقلة في برمجة المعلمة صوفيا من مدرسة الاستقلال المجاورة للبيت الأندلسي لزيارة تُعرف بها تلاميذها على تاريخهم وموروثهم الثقافي، وذلك في إطار حملة أيام التراث التي نظمتها وزارة التربية والتي قررت الدولة بموجبها فتح المتاحف والبيوت القديمة على التلاميذ لذات الغرض، حيث ظهرت ماسيكا ذات الأصول الاسبانية وأظهرت رغبة في الغوص أكثر في هذا التاريخ وأبدت اهتماماً بالمخطوطة وما تضمنته.

وبالموازاة مع سلسلة خيبات مراد باسطا ونقلة الأمل، تُظهر لنا أوراق غاليلو الثلاث التي دمجت في هذا الفصل طابع الأسى والحنين في الورقة الرابعة التي تقص رحلة غاليلو الروخو وعزلته وحنينه إلى سلطانة، ورغبته في بناء البيت الأندلسي ثم انتقاله إلى حالة الفرح بقدوم سلطانة وبناء البيت الأندلسي في الورقة الخامسة، ثم استعادته نمط الحياة الذي يُحب، المتميزة بالترحال وجمع المخطوطات، وتأسيس فرقة جاهاركا للموسيقى، وهو ما مميز هذا الفصل وجعله مطابقا للدلالة الموسيقية لمصطلح "وصلة"، الذي نكتفي بتعريف الروائي واسيني الأعرج له:

"الوصلة في الموسيقى الأندلسية هي المقطوعة الرابطة بين إيقاعين مختلفين، منها وصلة زيدان مثلا، التي تعطي نوعا من السلاسة للإيقاع الموسيقي في مجموعه." (الأعرج، 2010، ص. 103)

وهو المفهوم الذي يُعبر عنه مصطلح «Interlude »، في الثقافة الغربية:

« Courte pièce servant de transition entre deux pièces plus importantes. »

وبالرغم من وجود المكافئ، لجأ المترجم لنقحرة المصطلح الموسيقي حفاظا على طابعه الأندلسي، وترجم التعريف الوارد بهامش النص ترجمة حرفية دون توضيح لمصطلح زيدان، الذي قام بنقله نقلا حرفيا وصوتيا دون تميزه عن النص، (Zaydane) في حين أنه ميز الوصلة بالخط المائل(*wasla*):

> « Dans la musique andalouse, la *wasla* est un morceau, une jonction qui marque le passage d'un rythme à un autre; la wasla de Zaydane, par exemple, donne une certaine souplesse à l'ensemble de la mélodie et prépare l'oreille à écouter l'ensemble » (Laredj, 2017, p. 102)

ومن هذه الوصلة يتسارع الإيقاع في الفصل الموالي المعنون بـ "إيقاعات الحرف السري"، إذ يعبر هذا الفصل عن أحداث انتقال المخطوطة التي نُظمت بأحرف "الخيميادو"اللغة السرية للموريسكيين لمراد باسطا، ثم قدوم حفيده سليم بفكرة الحفاظ عليها، ومن الأحداث التي يرويها هذا الفصل محاولات قتل الصحفي يوسف النمس رفيق سليم الذي يُمثل الصحفي الغيور على تراث بلاده، فجاء العنوان تعبيرا عن أحداث متنوعة بحركة إيقاعية متسارعة منتظمة، فالإيقاع "من أبرز العناصر في اللغة الموسيقية فهو الذي يضبط حركة الألحان ويسكب فيها الحياة"(بن عبد الجليل، 1988، ص. 187)، وجاءت ترجمة مارسيل بوا استثنائية لما هو شائع بوصفه مقابلا لمصطلح الإيقاع، إذ استعمل مصطلح « résonances »، (Laredj, 2017, p. 198) في حين أن المتداول « rythme »، والفرق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية في كون rythme يعبر عن الإيقاع بصفة عامة سواء بالزيادة أو النقصان

> MUS. Ordre et proportion des durées, longues ou brèves, dont l'organisation est rendue sensible par la périodicité des accents faibles ou forts.

في حين أن résonance زيادة في شدة الصوت والمدة وما يترتب عنها:

> « ACOUST., ACOUST. MUSICALE. Propriété d'accroître la durée ou l'intensité du son; son résultat. »

وهو ما يعبر عن تسارع الأحداث وشدتها، ليُعبر عن "مقام الرماد" في ترجمتها بـ « le vent de cendre » وهو مكافئ للعنوان الصادر في الطبعة الجزائرية تعبيرا عن الأحداث التي اشتمل عليها.

وعليه يمكن القول أنَّ المترجم قد اعتمد الترجمة التغريبية باستعماله أسلوب النقحرة أو الاقتراض في ترجمة الاستخبار والوصلة والنوبة والنقل الصوتي في ترجمته مصطلح توشية، وهي الإستراتيجية التي تُظهر اللامركزية والتي تسمح بخلق تفاعل بين الثقافتين.

4. خاتمة:

تناولت هذه الدراسة تحليلا جزئيا لترجمة عناوين ذات دلالة موسيقية لفصول لرواية شكلت بدورها مزيجا ثقافيا غنيا نلتمسه في تنوع لهجاتها وأحداثها من ترسبات الماضي ووقائع الحاضر، خلصت في شقها النظري إلى كون الترجمة وسيطا في فعل المثاقفة، وأن الموسيقى ظاهرة تتجلى فيها مظاهر التلاقح الثقافي ومقبوليته.

ومن تحليلنا لنماذج، ظهر لدينا تجليات اللقاء بين الموسيقى والترجمة ودورهما في تفعيل المثاقفة بناء على الإستراتيجية الترجمية والموسيقى المقارنة.

ونجد في ترجمة مارسيل بوا مزيجا بين إستراتيجيتي التوطين والتغريب وإن كان التوطين لا يمس مصطلحات الموسيقى الأندلسية، التي حافظ عليها كما وردت في أصلها باعتماده "الاقتراض" تارة و"النقل الصوتي" تارة أخرى، بالرغم من وجود مكافئات في ثقافة لغة الهدف.

أما التوطين فيبرز في ترجمة الهوامش التفسيرية التي اعتمدها المؤلف للتعريف بالموسيقى الأندلسية والتي تكشف بدورها الدلالة التي أخذتها عناوين الفصول وارتباطها بمضمونها، فكان التوطين هنا فعلا لا إراديا باعتباره جزءا من الأصل، وهو ما يُحفز قارئ النسخة الفرنسية للبحث في الموروث الأندلسي وما يُقابله في الموسيقى الغربية.

كما ظهر لنا أيضا من ترجمة مارسيل بوا لـ "نوبة خليج الغرباء" باقتراض مصطلح النوبة الأندلسية واستعمال مصطلح من أصول رومانية مقابلا لخليج الغرباء البعد التاريخي لحضارة مشتركة تجلت في المزج بين ثقافتين في الترجمة مع الحفاظ على غرابة المصطلح الموسيقي "النوبة".

5. قائمة المراجع:

المؤلفات:

ابن منظور، جمال الدين، (1993)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان:

أبو القاسم، سعد الله، (2007)، **تاريخ الجزائر الثقافي** (مجلد 4) .،دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر.

الأعرج، واسيني، (2010)، **البيت الأندلسي** ، منشورات الجمل، بيروت، لبنان.

برمان، أنطوان، (2010)، **الترجمة والحرف أو مقام البُعد**، (عز الدين الخطابي، المترجم) وجورج كتورة (محقق)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان.

بن عبد الجليل، عبد العزيز، (1988)، **الموسيقى الأندلسية المغربية**، عالم المعرف، الكويت.

بوتور، ميشال، (1982)، **بحوث في الرواية الجديدة**، (ف. أنطونيوس، المترجم، منشورات عويدات، بيروت.

جابر، جمال محمد، (2005)، **نهجية الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق : النص الروائي نموذجاً**، دار الكتاب الجامع، الإمارات.

دوليل جان ، كورمييه مونيك ، و لي يانكي هانيول (المحررون)، (2002)، **مصطلحات تعليم الترجمة**، (جينا أبو فاضل، جرجورة حردان، و لينا صار لفغالي، المترجمون)، سلسلة المصدر الهدف بيروت، لبنان.

ربَّاع، أحمد، (2017)، تاريخ علوم الموسيقى عند العرب والعجم، ب.ن، الدار البيضاء، المغرب.

شورة، نبيل، (2004)، **دليل الموسيقى العربية، أساسيات الموسيقى العربية، الصولفيج العربي، الغناء العربي**، د.ن، القاهرة.

فارمر، هنري جورج، (2010)، **تاريخ الموسيقى العربية**، (ح. نصار، المترجم)، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

مصطفى. ا، الزّيات، أ. ح.، عبد القادر، ح. (ب.ت)، **المعجم الوسيط (1،2)**، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول-تركيا.

المقالات:

بن عبد الله، بن ساحة، (2020)، تاريخ التراث الموسيقي الجزائري، **مجلة جامعة ابن رشد** (38), 191-207.

بوزرزور، سارة، (2018)، الترجمة والمثاقفة، **الفكر المتوسطي**، 2018 (13)، 110-142.

الخولي، سمحة أمين، (1975)، الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية، **عالم الفكر**، 6 (1)، 16-22.

الشرمان، علي، (2005)، تأثير الموسيقى الغربية في الموسيقى والغناء العربي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، 32 (3)، 492-510.

طبجون، ر، (2016)، المثاقفة والترجمة: بحث في القيم المعرفية وآليات التواصل، **العربية والترجمة**، 7 (27)، 191-198.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

Catford, J, (1965), *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, UK: Oxford University Press.

Courbot, C, (2000), De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire, *Hypothèses* , 1 (3), 121-129.

Dib, O, (2015), *Musique Algérienne: école de Tlemcen*, Alger: El Othmania.

Laredj, W, (2017), *La Maison Andalouse*, (M. Bois, Trad.) France: Sindbad-Actes Sud.

Venuti, L, (1998), *The Scandals of Translation: Toowards an ethics of difference*, London & New York: Routledge.

Venuti, L, (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (éd. 1). London & New Yourk: Routledge.

المواقع الالكترونية:

CNRTL. (2012) Consulté le 07 juillet 2020. Récupéré sur Centre national de ressources textuelles et lexicales: https://www.cnrtl.fr

CNRTL. (2012). Phrygien. Consulté le 07 juillet 2020. Récupéré sur Centre National des Ressources Textuels et Lexicales: https://www.cnrtl.fr/definition/phrygien