خطر الترجمة في تحريف معمار و معاني نص "خريف البطريرك"

لغابريال غارسيا ماركيث

أ.عائشة زمام

جامعة وهران (الجزائر)

Résumé

L'œil ne respire pas mais elle s'arrête devant les points de ponctuation cet arrêt ajuste la respiration du texte, dans ce contexte la traduction devient un danger qui menace la destruction de l'architecture du texte qui fait partie de son signification car vider des pages entières de la ponctuation vise un but significatif chose que les traducteurs doivent respecter pour la fidélité du transfert d'un texte d'une langue vers une autre. Dans ce cadre, cette lecture vise la stratégie de l'écriture et la distribution du blanc et du noir sur la page dans le roman L'automne du Patriarche de Gabriel Garcia Marquez et en parallèle dans son traduction faite par Mohammed Ali Yousfi.

من الحرف إلى السطر، تنتظم كتلة النص ضمن فضاءين أحدهما يتعلق ب "الدال الخطي" أي "بنية علائقية إحالة على دلالة "[1]، والآخر خاص بشكل النص أي تأويل القارئ للفضاء التصويري (espace figural) للمكتوب. وانطلاق من هدا التكوين المزدوج للنص،يمكن القول أن بلاغة التلقي اليوم تستدعي التوحيد بين القراءة والرؤية أو بمعنى آخر، بين ما يختزنه ذهن القارئ وما تلتقطه عينه.ذلك أن التنظيم الطباعي لم يعد رصفا للحروف أو رسما للأسطر، وإنما صار كتابة ذات حمولة دلالية، وبناء معماريا ذا أبعاد بصرية.من هنا تغدو الترجمة أكبر من أن تكون مجرد عملية تحويل لغوي، إنّها قراءة حذرة[2] وعملية معقدة لأنها لا تتعامل فقط مع الحمولة الدلالية للخطاب الأدبي بل مع طبوغرافية النص و معماره الهندسي و نمط انتشار علامات الوقف داخله، لأن كل هذا يجسد تقنيات فنية تلتحم جماليا بمضمون النص و تعضد معانيه.

إن النزوع إلى استثمار التلقي البصري للمكتوب هو اعتراف بالدور التواصلي للعين القارئة ومكانتها في إنجاز فعل القراءة، باعتبار اللغة ليست مجرد علامات لسانية بل علامات لغوية بصرية تسهم في تشكيل صورة، تحاثيها دلالة معينة، وذلك بعدما لم يعد "مجال الاتصال الأدبي بمعزل عن هذا التطور الذي احتلت معه القناة البصرية في الإدراك والتواصل مقدمة الاهتمامات"[3]. كما لم تعد أيضا صفحة الكتابة مساحة لاستيعاب الملفوظ، وإنما أصبحت فضاء يستوعب حركة مشفرة للبياض والسواد.

وللإشارة، فإن تحول استراتيجية الكتابة إلى استثمار "اللغة الأداة" و"اللغة المادة" في تحرير ورسم النص، نشأ أساسا من خلال التجريب علي القصيدة الشعرية بالغرب، متلما يتجسد ذلك في قصيدة "ضربة النرد" un coup de dés لمالارميه (1842–1898)، إضافة إلى بعض الأعمال الأدبية لـ "بول فاليري" Paul Valéry (1871–1945)، وكذا أعمال شعرية أخرى ظهرت في بداية القرن الماضي، والتي جسدت نصوصا مجسّمة، غدا معها الشاعر "بانيا لأن الجمالي ألحق بالتقني.."[4].

لقد انبثقت هذه البلاغة التشكيلية التي تلاقحت بالبلاغة الأدبية عن وعي جديد، نهض على أساس مبادئ ثالوث "المادة والعلم والتقنية" التي راجت ورافقت التحول التاريخي الحضاري خلال القرنين الماضيين بأوروبا خاصة. وفي هذا السياق، نقرأ رأي "غيوم أبو لينير" Guillaume Apollinaire (1880–1918) عن خطياته، في رسالة كتبها إلي "أندريه بيلي" André Billy جاء فيها قوله "أما عن الخطّيات فهي أمثلة للشعر الحر، وتدقيق طباعي، في المرحلة التي أنهت فيها الطباعة مأموريتها بنجاح، مع فجر الوسائل الجديدة لإعادة الإنتاج، والتي هي السينما والفونوغراف.."[5].

ومما لاشك فيه أن فعل ترجمة بعض النصوص بات يستدعي إلماما واسعا بخلفية التشكيل النصي، وأفقه المرجعي لفهم كلية النص، مع إدراك الفلسفة التي يستند إليها الفضاء التصويري. وفي هذا المجال يرى "دانيال بريولي" Daniel Briolet أن شعراء مثل " أبولينير أو ريفردي سيقرأون بكيفية سيئة إذا كنا نجهل كل شيء عن الثقافة التكعيبية، كما أن شعراء من مثل أراغون وإيلوار وأندريه بروتون سيقرأون بصعوبة من قبل من لم يتعود على لوحات بيكاسو وأرسنت وسالفادور دالي "[6] وكذلك الأمر بالنسبة للنصوص النثرية التي تستدعي من متلقيها ثقافة بالفنون التشكيلية والأساليب المعمارية مثل الأسلوب القوطي أو الركوكو أو الباروكي.

على هذا النحو إذن، يضمر الخطاب الأدبي المرفق برسم مندسّ في سواده وبياضه وفي حجمه وسعته، وتهويته واختناقه، وفواصله ونقطه، وسطوره وفقراته.. يضمر دلالة مزدوجة، تتركب من الإدراك البصري للفضاء التصويري للنص ومما تشتت داخله من معاني. ونحسب أن نص "خريف البطريرك" لغابريال غارسيا ماركيز تشع بلاغته من هيئته البصرية بقدر ما تشع من دواله الخطية. ذلك أن هذا النص يحمل مواصفات دلالية شكلية توحي ببعد جمالي، ينسجم و دلالة المكتوب. لقد عمد غارسيا ماركيز إلى إفراغ النص من علامات الوقف ليخنقه بسطور مسترسلة لا وقف فيها، ولا تهوية تجاوبا مع موضوعة النص حيث يخنق الديكتاتور رعيته باستبداده و هيمنته داخل مملكة مغلقة. أي أن اقتصاده في ترقيم النص لم يرد عبثا في رواية وصفها صاحبها بأنها قصيدة، في إشارة إلى فرادة تجربته الفنية في هذا العمل الأدبي. غير أن المترجم، خالف تقنية الروائي ليفتح بفواصله و نقطه المتراكمة ما أغلق(بضم الميم و كسر اللام) في النص المصدر، و يفصم بذلك عرى الالتحام القائم بين هندسة النص و دلالته.

ولعل أولى ملاحظة عامة تمليها مشاهدة عابرة لنص "خريف البطريرك" –في لغته الأصلية وكذلك في النسخة المعربة – أن طبوغرافيته تقوم على قلب البناء الفيزيائي المألوف للصفحة "ففي العادة... تتجزأ الفقرة إلى جمل. هنا، الجملة هي التي تنضد على فقرات..."[7]

وذلك في تدفق حاد يرغم العين علي متابعة الخط المتواصل الذي يعبر صفحة الكتاب بشكل صارم، تضيق معه المساحات البيضاء تدريجيا، وتتحول السطور المتراصة والمتوازية إلى كتلة سوداء، يدركها البصر كبقعة كبيرة

تغطي بياض الصفحة. وعليه، يصطدم القارئ في قراءته لرواية "خريف البطريرك" بنص "صلب" –إن صح القول– متماسك في وحداته، يخلو من تقطيع الجمل والعودة إلى السطر، نظرا لمصادرة تقنية الوقف التي تضطلع بها النقطة(.) في أخر الجملة. ومن ثمة فإن كل الفصول الستة بأكملها تشترك في معمار فني موحد، يقوم على "محور أفقي تلاصقي"[8] Axe synergique وذلك بدءا من السطر الأول للفصل إلى آخر سطر منه.وهو ما أدى إلى إقصاء نظام الفقرات، أو بالأحرى، تقسيم النص بأكمله إلى ست فقرات، بحيث كل فصل يمثل فقرة قائمة بذاتها.

ضمن هذه الهندسة الخطية، يغدو النص ذا شكل وذا عمق في آن واحد. شكل أولي يقوم علي توزيع مسترسل للسطر على الصفحة، وعمق لانهائي يستدعي الإدراك البصري والفهم الدلالي لحدود هذه الشكل وسمكه. غير أن مقاربة معمار الخطاب الأدبي بصريا، لا يمكن أن تتم بمعزل عن الخطاب الأدبي ذاته. نظرا للإحالة لدلالية القائمة بين الفضاءين النصي والتشكيلي.

انطلاقا من أول صفحة من نص " خريف البطريرك" ، وعبر كل الفصول تمتد السطور أثلاما تقطع أفقيا مساحة الصفحات بجمل، تكاد تسترسل بلا قيد ولا ضابط. ورغم أن "العين لا تتنفس"[9](L'œil ne respire pas)، إلا أن وقوفها عند علامات الترقيم ينظم "تنفس" النص ويعدل التهوية داخل غلافه الجوي. لكن هذا التهوية، التي تخفف من اختناق القارئ لا تحجب المتاهة التي ينسجها النص سواء داخل متن الحكي أو على مستوى المجال البصري للمكتوب. فكأن" وحدة المكان " التي تحجز القارئ عند تخوم مملكة مغلقة، لا يتحرك فيها سوى في مساحة القصر شبه المهجور للحاكم، ليست إلا امتدادا لوحدة الشكل الذي يحجز المشاهد (بضم الميم وكسر الهاء) في صفحة مغلقة، ومسدودة المنافذ، تتراكم فيها الأسطر متوازية ومتراصة كمتاهة. ومن ثمة، تتعالق "فاعلية القراءة" و "فاعلية المشاهدة" باعتبار أن الفضاء الشكلي لم يعد محايدا تجاه هذا المكتوب بل يتواصلان دلاليا وجماليا أيضا.

ولعل اتخاذ الفصول شكل دوائر مستقلة بذاتها مع تكرار وتماثل فواتحها، هو إيحاء فني باليأس من التغيير في تجربة الحكم في أمريكا اللاتينية، وبالعودة إلي النظام السابق. فكأن كل فصل روائي يجسد هنا مرحلة تاريخية معينة "تعيد نفسها" باستمرار، دون أن يرافقها في ذلك تطور أو تغيير في الوضع، نظرا لهيمنة التكرار على التجربة السياسية في هذه القارة .

يقول "لويس أرغون" Louis Argon (1897–1982) "إن النثر يقرأ تبعا لوظيفة علامات الترقيم"[10] وفي رواية "خريف البطريرك"، يمكن القول إن علامات الترقيم لا تدرك دلالتها بمعزل عن دلالة الخطاب الروائي الذي تنتشر فيه. إذ نحسب أن الروائي، وقد اقتصد في توظيف علامات الترقيم في نصه، مستثنيا منها النقطة والفاصلة فقط، يكون قد فوّض لهاتين العلامتين توزيعا طبوغرافيا للصمت يتساوق وصمت الخطاب المقتصد في الإبانة عن مقوله.

غير أنه إذا كانت بلاغة تأثيث النص بعلامات الوقف تتأسس على فلسفة الوصل بأدوات الانفصال، نجد بالمقابل أن بلاغة الخطاب الروائي تقوم علي قلب هذه الفلسفة، إذ تنهض على مبدأ الفصل بأدوات الاتصال سواء على مستوى الحوار المتقطع اللامكتمل أو على مستوى السرد المتداخل الغامض أو المناجاة المبتورة.معنى هذا،أن استراتيجية الكتابة هنا، تقوم على توزيع البياض والسواد على الصفحة، انطلاقا من مبدأ فلسفي ونقيضه. وهو ما يضفي توترا على الالتحام القائم بين هذين الطرفين وذلك على مستوى الإدراك البصري للنص أو على مستوى إدراك دلالته.

يبتدئ "غارسيا ماكيز" نصه "خريف البطريرك" بجمل بسيطة، تتوسطها فواصل تتوزع تدريجيا تبعا للتركيبة النحوية والخبرية للجملة، إذ يرد سرده ابتداء من الجملة الفاتحة كالآتي:

"انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسي خلال نهاية الأسبوع، فحطمت شباك النوافذ المعدنية بضربات مناقيرها، وحركت الزمن الراكد في الداخل برفيف أجنحتها، ومع بزوغ شمس يوم الاثنين استيقظت المدينة من سبات قرون عديدة على نسمة رقيقة دافئة، نسمة ميت عظيم ورفعة متعفنة."(11)

وفي النص الأصلي نقرأ:

(durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencia , destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior , y en la madrugada del lunes la ciudad desperto de su letargo de siglos con una tibia y tierna lousa de muerto grande y de podrida grandeza.)(12)

إن هذا الاستهلال السردي لا يخلو من أثر الكتابة الصحفية التي تنهج سنن الإجابة على الأسئلة الستة: من ومتى وأين وماذا وكيف ولم. وهو ما أضفى كثافة خبرية على الجملة السردية الأولى، وبساطة على تأثيثها بعلامتي الوقف (الفاصلة والنقطة) نظرا لخلوها من التعقيد. وعليه، وردت الفاصلة في الجملة تبعا لتسلسل الحدث، "انقضت العقبان، حطمت النوافذ، حركت الزمن، استيقظت المدينة" مثلما رتبه السارد. غير أننا نلاحظ هنا، أن المعرّب وظف ضعف عدد الفواصل التي استعملها المؤلف في نصه. فينما أنّث "غارسيا ماركيز" جملته الأولى بفاصلتين ونقطة، استعمل "محمد علي اليوسفي" أربع فواصل ونقطة. وهو الاختلاف الذي ينذر مبكرا بالتمرد على نظام توزيع علامات الوقف الذي ورد في النص الأصلي. لكن هذا التمرد يبدو تدريجيا ولا يتم دفعة واحدة، وذلك بدافع الانشغال بعملية الربط واستدراك التفكك الفاصل بين الجمل. فرغم وجود حرف العطف الواو في الجملة –المذكورة آنفا – إلا أن المترجم يدعمه بفاصلة تسبقه لإعطاء الجملة إيقاعا متريثا ومضبوطا. وقد أدى ذلك إلى مغايرة نسق الترقيم المتبع في النص الأصلي الذي تتوالى فيه الجمل اللاحقة – التي تأتي بعد الجملة الفاتحة– تبطئها فواصل ونقط من حين إلى آخر، لتأخذ بعد ذلك في التمدد حيث يكتسح سوادها كل البياضات.

هكذا، تتوثب الفاصلة من وظيفتها كأداة ضابطة لتسلسل الجمل، إلى علامة تعتم فضاء الكتابة. فكلما "تجاوز الفكر التركيب، تنبجس الفاصلة"(13).

لا لتفصل بين الجمل ولكن لتربط بينها وتصل ما فرقه الأسلوب ذاته. ولهذا فنادر جدا ما نجد فواصل بين الأجزاء المكونة للجمل، بل على العكس، نجد أن المسافة بين الفاصلتين تمتد إلى جملتين أو أكثر، وهو نلمسه في هذا المثال الذي يصف لنا سقوط شخصية الأرتيري وبغلته:

(mi general, lo tenia al alcance de la mano cuando sono el disparo inmenso que seguia repercutiendo en los espinazos grises y las canadas profundas de la cordillera y se oyo el interminable aullido de pavor de la mula desbarrancada que iba cayendo en un vértigo sin fodo desde la cumbre de las nieves perprtuas a través de los climas sucesivos e instantaneos de los cromos de ciencias naturales del precipicio y el nacimiento exiguo de las grandes agua navegables y las cornisas escarpadas por donde se trepaban a lomo de indio con sus herbarios secretos los doctores sabios de la expedicion botanica, y las mesetas de magnolias silvestres donde pacian las ovejas de tibia lanca que nos proporcionaban sustento generoso y abrigo y buen ejemplo y las

mansiones de los cafetales con sus guirnaldas de papel en los balcones solitarios y sus enfermos interminables y el fragor perpetuo de los rios turbulentos de los limites arcifinios donde empezaba el calor y habia al atardecer una rafagas pestilentes de muerto viejo muerto a traicion muerto solo en las plantaciones de cacao de grandes hojas persistentes y flores encarnadas y frutos de baya cuyas semillas se usaban como principal ingrediente del chocolate y el sol inmovil y el polvo ardiente y la cucurbita pepo y la cucurbita melo y las vacas flacas y tristes del departamento del atlantico en la unica escula de carida a doscientas leguas a la redonda y la exhalacion de la mula todavia viva que se despanzurro con una expolosion de guanabana suculenta entre las matas de guineo y las gallinitas espantadas del fondo del abismo, carajo, lo venadearon, mi general,….)[14].

هذه الجملة –الفقرة ترد في ترجمة "محمد علي اليوسفي" مؤثثة بعلامات الترقيم على النحو التالي:

"سيدي الجنرال، كانت الحقيقة في متناول يده عندما دوت طلقة النار القوية التي رن صداها في التلال الغبراء وفي شعاب الجبال العميقة، ولقد سمعنا صرخة الذعر اللامتناهي للبغلة التي كانت تهوي من ذروة الثلوج الأبدية باتجاه هاوية الدوار عبر المناخات المتعاقبة آنيا في الجرف والمعروفة في العلوم الطبيعية، وعبر الينابيع الضيقة للأنهار الكبيرة الصالحة للملاحة، والمنحدرات الوعرة التي كان علماء النبات في البعثة العلمية يتسلقونها على ظهور الهنود مصطحبين معهم كتب الأعشاب السرية، والمرتفعات التي تنمو فيها نباتات المغنوليا البرية وحيث ترعى النعاج ذات الأصواف المعتدلة الحرارة والتي بالإضافة إلى لحمها السخي تقدم لنا عباءات الفرو والقدوة الحسنة وبيوت مزارعي البن مع زخارف الورق على شرفاتها المتوحدة ومع مرضاها الذين لا يكلّون، والهدير الأبدي للجداول الصاخبة عند النجوم الجبلية هناك حيث تبدأ الحرارة وحيث مع مجيء المساء ترتفع نتونة ميت قديم مات غدرا، مات وحيدا في مزارع الكاكاو ذي الأوراق الكبيرة الدائمة والأزهار القرمزية والثمار التي تستخدم بذورها كعنصر مقوم لصناعة الشوكولا، وحيث الشمس الجامدة التي لا تتحرك، والغبار المحرق، والقرعيات من بطيخ أصفر أو قرع، والأبقار الهزيلة الحزينة في مقاطعة الأطلنطيك في مدرسة البر والإحسان الوحيدة ضمن دائرة المائتي فرسخ، ورائحة البغلة التي لا تزال حية رغم أنها تهشمت مفرقعة كعصارة شهية بين أجمات الموز والفراريج الفزعة في أسفل الهاوية، سحقا إذن قد قضوا عليه سيدي الجنرال،..."[15]

إن مجرد مسح بصري لهذه الأسطر في المثالين المذكورين يجلي تباين التأثيث بالفواصل، وبالتالي تباين التأويل الدلالي واختلاف مواقع الصمت والحركة، وأثرها على الجانبين الفني والجمالي للمكتوب. ففي الفقرة المقتبسة عن النص الأصلي، يمكن إحصاء ست (6) فواصل، منها أربع (4) فواصل وضعت بين كلمات لا جمل وهي: (mi genral, …) carajo, lo venadearon, mi genaral,…).

فيما وضعت فاصلتان فقط على امتداد خط متصل، يصل إلى سبعة وعشرين (27) سطرا.أما في الفقرة المترجمة إلى اللغة العربية، فنجد أن المترجم أثثها بخمس عشرة (15) فاصلة، منها فاصلتان وضعتا بين أجزاء الجمل وهي:

"والغبار المحرق، والقرعيات من بطيخ أصفر أو قرع،..."

أما باقي الفواصل وعددها ثلاث عشرة (13) فاصلة ،فقد توزعت بين الجمل بمعدل فاصلة واحدة تظهر في كل سطر تقريبا.

وعلى ضوء هذا الاختلاف في توظيف الفواصل داخل الفقرة ذاتها، يتباين الفضاء النصي للمكتوب (الأصلي والمترجم) مورفولوجيا ودلاليا وإيقاعيا أيضا. ففي الفقرة الأولى المقتبسة عن النص الأصلي، يتلاشى الزمن أثناء فعل القراءة بتقلص المدة (La durée) التي توقّعها الفاصلة، نظرا لتدفق الجمل بشكل حاد، ولتواتر السرد في إيقاع سريع، يزيده حرف العطف (y) المتكرر عشرين (20) مرة سرعة أكبر، باعتباره حرف جمع ينشط نحويا في الجملة ضد تعليق الكلام أو قطعه.

وعليه، تهدف استراتيجية الاقتصاد في توظيف الفواصل داخل هذه الفقرة إلى إثارة حركة بصرية سريعة في مسح المكتوب تنسجم وحركة سقوط الأرتيري وبغلته باعتبار أن كلتيهما تتجهان نحو الانحدار، فمثلما انزلق الملفوظ ، وعبر (بفتح العين والباء) كتلة من السواد في غياب علامة ترقيم ترفعه، انزلق كذلك الأرتيري وبغلته بعدما عبرا تضاريس مختلفة. وانتهى السقوط في الحالتين إلى موقع واحد وهو الهاوية التي استقرت عندها الفاصلة أخيرا لاسترجاع أنفاس القارئ، وانتهى فيها كذلك الأرتيري وبغلته حيث انقطعت أنفاسهما.

غير أن هذا الائتلاف بين المعطى اللغوي والمعطى التشكيلي بمنح دلالة السقوط للشكل البصري أيضا تتبدد كلية في الفقرة المترجمة إلى اللغة العربية نظرا لانسياق المترجم إلى التوزيع المكثف للفواصل داخل هذه الفقرة، وذلك بقطع الجملة المعطوفة (....،...،...،...) بوقفة تستغرق مدة خفيفة استرجاعا لأنفاس القارئ وتنظيما لتنضيد الجمل "لتفادي التباس المعنى في النص المعرب "[16] حسب تبرير المترجم نفسه في مقدمته للرواية المترجمة .

وقد أدى هذا التأثيث للفواصل المتناقض مع الشكل البصري الخاص بالنص المصدر إلى نسف العلاقة الفنية القائمة بين الفضاء النصي والفضاء البصري، وإلى استبدال حركة التنضيد السريعة للجمل بحركة بطيئة يستغرق فيها الإيقاع الزمني مدة يتيحها التقطيع الذي تمارسه الفواصل المندسة بين الجملة– الفقرة. ومن ثمة، ينقلب الانحدار الذي رسمته الفقرة الأولى بصريا ودلاليا إلى ارتفاع (ارتفاعات) متقطع في نهايات الجمل يناقض حركة السقوط التي يعرضها المكتوب في مستواه التعبيري، وذلك جراء تصعيد الصوت عند كل فاصلة لالتقاط نفس جديد.

هكذا ، تسير الحركتان–حركة سقوط الأرتيري وبغلته والحركة البصرية التي تمسح المكتوب، فضلا عن صوت القراءة المرفق لنشاط العين في اتجاهين متعاكسين : سقوط/ ارتفاع، يحطمان التعالق الفني للفضاء ين النصي والبصري إذ يتحول فعل الرؤية إلى نشاط مضاد للمكتوب بدلا أن ينسجما ويأتلفا.

هذا التباين في الفضاء ين نلمسه أيضا أثناء ترجمة الجملة الآتية:

(… pero el lo impidio con la orden personal de vigilarlo pero preservando su integridad fisica repito preservando integridad fisica permitiendo absoluta libertad todas facilidades cumplimiento su mision por mandato inapelable desta autoridad maxima obedezcase cumplase, firmado, yo, e insistio, yo mismo). [17]

وتعريبا لهذه الجملة يكتب محمد على اليوسفي الجملة على النحو التالي:

"… لكنه منع ذلك وأمر بمراقبته مع المحافظة على سلامته الجسدية أكرر محافظة على السلامة الجسدية/ ترك حرية مطلقة/ كل التسهيلات/ إتمام المهمة /أمر قاطع سلطة عليا/ طاعة وتنفيذ/ التوقيع أنا، وألح أنا شخصيا…"[18]

انطلاقا من هذا العزل للوحدات بالخط المائل(/)، نقرأ تأويلا بصريا للجملة، انعكس في كتابتها على شكل برقية تتضمن ستة أوامر محددة. ولعل عبارة "التوقيع أنا" هي التي أوحت للمترجم بتقطيع نص الجملة باعتباره خطابا مكتوبا

لا أمرا شفاهيا، رتبت فيه الأوامر كرسائل تحذيرية دقيقة، على خلاف الجملة المقتبسة من النص الأصلي حيث وردت هذه الأوامر مسترسلة بلا حاجز أو فاصلة بل مندمجة في خطية متصلة.

من جهة أخرى، نلاحظ أيضا، أن المترجم قلب صيغة التأكيد المضمرة في الجملة من خلال رسم شكل مغاير لما ورد في الجملة الأصلية، فبينما أضفى حدة وصرامة على الأوامر الصادرة عن البطريرك من خلال إبرازها في الجملة المعربة بإضافة الخط المائل، بدد في آخرها الحضور المكثف له، مثلما ورد في توقيعه في الجملة المقتبسة من النص المصدر، حيث تتوالى الفواصل بعد: (firmado, yo, e insistio, yo mismo,....)

غير أن هذه الفواصل تختفي في الجملة المعربة تارة، وتنزاح تارة أخرى عن مواقعها الأصلية، مثلما يتجلى في تأثيث الجزء الأخيرة من الجملة:

"التوقيع أنا، ألح أنا شخصيا..."

من هنا، نحسب، أن عدم مراعاة المترجم للتأثيث بعلامات الوقف الواردة في النص الأصلي، قد أخل بنسق المكتوب، وعطل جزءا من دلالته، وأفرغ التوقيع المدون في ذيل الأمر من حضور البطريرك الذي نجده ممتلئا في توقيعه داخل النص في لغته الأصلية. إن " هذا التغيير في قيم العلامات يثير مشكلة ".[19] تتجاوز مخالفة الشكل البصري ونمط التهوية إلى الاختلاف في البعد الدلالي، وكسر التركيب المعنوي للجملة في النص المصدر، الناشئ عن انسحاب المكتوب وما يؤثثه من علامات الوقف. وبالتالي نقض" جمالية التحرر"[20] (une esthétique d'affranchissement) من علامات الوقف التي يقوم عليها النص الأصلي، والذي يخترق سواده بياض الصفحة بلا حاجز وذلك بإعادة كتابة النص بتوزيع أخر يضمر ترتيبا آخر للجمل، يتساوق تارة مع وقع اللغة العربية وقواعدها وصيغها، وينسجم تارة أخرى مع تأويل المترجم لما يعربه.

من جانب أخر، يكشف اهتمام المترجم بإيضاح تقنية الحوار لدى "غارسيا ماركيز" من خلال ما يعرضه في مقدمته، عن احتمال خرق هذا "الأسلوب" لتوقع المتلقي العربي الذي لم يتعود عن سقوط أو إسقاط أركان الحوار، والمتمثّلة في التمهيد الذي يسبقه، وفي وجود متكلم معروف، مع حصر كلام المحاورين بين مزدوجتين. ولذلك، فكأنّه يلّمح سلفا لهذه التقنية الجديدة، قصد التعايش مع النص أثناء قراءته ومع الحوار المتّصل الذي لا شيء يقطعه، والذي يستدعي التعرّف على المتكلّم من خلال مضمون الكلام، لأنّ شخصيته قلّما تظهر علنية "كما لو كانت هناك كاميرا تسلّط مباشرة" (ص 7) عليه.

لكن رغم حرص المترجم على الإشارة إلى هذا الجانب التقني في النص، إلاّ أنّه كثيرا ما يخالف مصدره، وذلك برسم المزدوجتين في الملفوظ الغنائي والنقطتين التفسيريتين، كما لجأ إلى إعادة تأثيث النص بعلامات الوقف نظرا لامتداد الجملة الطويلة عبر "صفحات وصفحات من دون تقسيمها إلى جمل أو مقاطع، الأمر الذي يعني أن هناك سطرا متواصلا من أوّل الفصل إلى آخره، مع عدم وضع علامات الوقف بالنسبة للحوار أو الصيغ الاستفهامية ..." (ص 6) ويبدو أنّ تحويل النص من لغته الأجنبية إلى اللّغة العربية لم ينسجم وتوزيع علامات الوقف، ولذلك تصرف المترجم " بإضافة بعض الفواصل دون مراعاة معمار النص الأصلي.

والحقيقة، أنه لم يضف الفواصل فقط، بل أضاف أيضا العارضتين وبعض الخطوط المائلة للفصل بين الكلمات، رغم أنّ النص الأصلي لم يوردها. ومن ثمّة، استحالت ترجمة الرواية إلى إنجاز شكل نصي يستجيب لوقع

تعريبها الذي استدعى ملء بياض النص بتأثيث مغاير للنص الماركيزي، لينزاح بذلك عنف الشكل وصرامته مثلما سبكه "غارسيا ماركيز" إلى هدنة مع الشكل مثلما صاغه المترجم، والذي استبدل تدفق الجمل السريع بجمل متأنية تخلو من حدّة الاسترسال المرهق.

و دفاعا عن انجازه من كل اتهام، و تبريرا للتحطيم الذي اعترى النص، يحاول محمد علي اليوسفي تقديم أوراق اعتماد ترجمته من خلال مقدمة يستعرض فيها تدخلاته، قصد توجيه القارئ و إقناعه بالتغييرات التي أضفاها على النص أثناء تحويله من لغته إلى اللغة العربية. وتتموقع مقدمة المترجم على تخوم عرض ونقد للنص، وإن كان يطغى عليهما الإيجاز والتداخل أيضا. بل نجده يبتدئ بعرض النص لينتهي إلى نقده، وذلك كانتقال عفوي من خارج العمل الأدبي إلى داخله، كقوله "قبل أن ينتهي زمن الأبدية الهائل، وقبل أن تدق أجراس الحبور وتعلو معزوفات التحرّر، ومنذ طفولة البطريرك إلى توليه السلطة أو، بالعكس، منذ توليه السلطة إلى طفولته الأولى التي نتعرف عليها مندغمة ومتزامنة مع طفولته الثانية... يوجد زمن مغلق هو الحيّز الذي تدور فيه أحداث رائعة ماركيز هذه". (ص 5). إن الأمر ههنا لا يتعلق فقط بإبراز المدّ الزمني الذي تستغرقه الأحداث (من الطفولة إلى الكبر) بل يتعلق أيضا بتوضيح نوع الزمن الموظّف داخل النص، إنه "مغلق"، أو بعبارة أخرى إنّه "حركة دائرية مغلقة" (ص 5) يستوي فيها البدء والنهاية.

وبناء على ما أورده من ملاحظات،يتضح أيضا بأن "محمد علي اليوسفي" ترجم نص "خريف البطريرك" من "منظور خاص" على حد قوله، تبعا لما تمليه المنظومة الثقافية والاجتماعية للمترجم وتبعا للمتلقي الذي يتوقعه، ومحاولة تكيّيف النص وفق القيم الأخلاقية والثقافية لهما. وممّا لا شكّ فيه أنّ اعتماد ه "على نصين فرنسي وإسباني جعل ترجمته، تدين لهما معا في اجتهادها وتجاوزها المحتمل. لا سيّما وأنه لا يخفي بعض تصرّفه في إنجاز هذه الترجمة، حيث يقول "ولم أتوان، أمام ما تحفل به الرواية من شتائم لاذعة وصور جنسية مباشرة، في المحافظة على روح النص الأصلي و"مستوياته اللّغوية" في الحدود التي تسمح بعدم الإغراق في لهجة محلية عربية على حساب فهم القارئ ذي اللّهجة المختلفة". (ص 7).

معنى هذا أن عملية التحويل من اللّغة الأجنبية إلى اللّغة العربية لا تراعي فقط الإخلاص للنص بقدر ما تراعي أيضا السياق الثقافي والاجتماعي للمتلقي. وهو ما يقتضي تكييف العمل المترجم لغويا وأخلاقيا –إن جاز هذا القول– لكنّ، ألا يؤدي هذا الكشف عن اللّامترجم في النص إلى انزياح بعض دلالاته وإلغاء بعض مقوله الذي يتنافى والإباحية التي يقصدها قصدا ؟ إن مثل هذا التصرف يثير ههنا التساؤل الذي طرحه: "امبرتو إيكو"، فهل تتيح الترجمة فهم الكون الثقافي للكاتب أم ينبغي تعديل النص الأصلي بتكيفه مع الكون الثقافي للقارئ ؟ [21].

ضمن هذا الأفق، يسند محمد علي اليوسفي مشروعية ترجمته بتبرير تدخلاته سواء على المستوى التركيب الفني للجمل أو على مستوى الصياغة الأسلوبية، ليوضّح بذلك بعض التصرفات التي استلزمتها عملية ترجمة النص إلى اللّغة العربية ففي تعليقه على بناء الجملة العربية في النص المترجم، يقول محمد علي اليوسفي "عمدت مرارا إلى تقوية الفعل في النص العربي، بذكر الضمير الغائب (هو) مع الفعل تأكيدا على الشخصية الوحيدة الغائبة –الحاضرة دائما في الحوار: أي البطريرك ذاته، باعتباره محور الأشياء والأحداث والشخصيات الأخرى، التي تتراوح بين رواة عديدين بصيغة المتكلم (المفرد أو الجمع)، وراوية (هكذا) بصيغة الغائب يلتقط الكلام من فم الجنرال مباشرة أو من فم باقي

الرواة، ليربط بين الأحداث (الأمر الذي يؤدي إلى انتقال صيغة الجملة من المتكلم إلى الغائب وأحيانا المخاطب... في نفس السياق)" (ص 7).

ويمكن الاستدلال على ما أورده المترجم من خلال تعريبه للجمل التالية مثلا:

_"وأمر بإحضار التلميذة التي وضعت زهرة على جثته لكي يقدم لها ما أرغب فيه أكثر من أي شيء آخر في العالم هو أن أتزوج من بحار" (خريف البطريرك) ص 37.

_"... لم يكن ينقص سوى ذلك، يا أبت، أن يكفوا عن محبتي الآن وأنت مهيأ للابتهاج مفكرا في تعاستي تحت القباب المذهّبة لعالمك الخداع في حين سيظل هو هنا ينوء بحمل الحقيقة..." (خريف البطريرك) ص 136 .

_"أجبرته على انتعال جزمتيك...أجبرته على تقلّد حسامك الحربي،و التطيب بعطرك الرجالي..."(خريف البطريرك) ص153 .

لا شكّ أنّ هناك اضطرابا كبيرا يتجلّى في تركيب هذه الجمل جرّاء تداخل الضمائر حيث يتحول الضمير الغائب "هو" إلى ضمير المتكلم "أنا" أو العكس مثلما يوضحه المثال الأوّل، في حين يتحول ضمير المتكلم "أنا" في الجملة الثانية إلى ضمير غائب "هو" يجري توكيده لإبراز الشخصية الغائبة وملء حضورها داخل الحوار. وفي الجملة الثالثة، يغدو الضمير الغائب "هو" المتصل بالفعل ضمير مخاطبة ممّا يوحي بأنّ الكلام لا يوجّه لقارئ أو مخاطب (بفتح الطاء) آخر سوى شخصية البطريرك وحدها، وذلك من خلال الجمع بين أسلوبين المباشر وغير المباشر في جملة واحدة تضغط فيها الضمائر وتتعدد الصيغ بتعدد مواقع الشخصية التي فرضت تركيبا نحويا مزدوجا للضمير.

ورغم أنّ الفعل في اللّغة الإسبانية، لا يستدعي حضور ضمير منفصل مثلما هو الحال في اللّغة الفرنسية، إلّا أنّ المترجم عمد حسب تصريحه إلى تقوية الفعل في النص العربي بذكر الضمير الغائب "هو"، وهذا ما يعني أنّ "محمد علي اليوسفي" لا يتعامل مع لغة النص في مستواها المعجمي فحسب بل في مستواها الدلالي أيضا تساوقا مع وقع الخطاب الأدبي عليه كقارئ يدرك أهمية حضور الشخصية الوحيدة في الحوار رغم تغييبها عبر الضمير "هو".

وفضلا عن هذا التداخل يتوقع المترجم سلفا عسر قراءة "خريف البطريرك" إذ يقول "لعلّ صعوبة الرواية تكمن في الجهد الذي على القارئ أن يقوم به لإعادة تركيب الأحداث" (ص 5 –6) بحكم البناء افني للنص والذي يمتد "في حركة دائرية تجمع بين أحداث ماضية وتلميحات إلى أحداث أخرى آتية، ويتكرر فيها نفس العزف لآلات الرعب، نفس الأناشيد المتوحشة..." (ص 6).

ونستخلص من هذا، أنّ عرض الأحداث في النص يقوم على كسر التسلسل الكرونولوجي لا على التعاقب المنتظم، كما يقوم أيضا على التكرار، وهما استنتاجان آخران للمترجم يعكسان جهده في تركيب الأحداث أثناء قراءة وترجمة النص، كما يعكسان أيضا محاولة تهيئة المتلقي وإعداده لاستكشاف بناء فني جديد يعرضه نص "غارسيا ماركيز" وليس نص المترجم، وذلك كتبرير ضمني للدفاع عن الترجمة المنجزة وعن إخلاصها للتركيب "المربك" للأحداث لدرء أي شبهة قد تقذف بها.

لكنّ، رغم أهمية هذه الإرشادات والإشارات التي يقدم بها "محمد علي اليوسفي "ترجمته لنص "خريف البطريرك" تبريرا لإنجازه، إلا أننا نعثر أحيانا على تحريفات ترجمية للنص الأصلي تؤثر دلاليا وفنيا على سياقه، فمثلا نقرأ في الرواية باللّغة الإسبانية:

(…Que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar…) [22].

هذه الجملة ترد في النص المعرّب: "وصل غرباء يرطنون بتعابير جميلة إذ أنهم لا يقولون البحر وإنما اليمّ" (ص 42).

أوّل ما يلاحظ في ترجمة هذه الجملة، أن كلمة (Lengua) التي يراد بها اللّغة يقابلها المترجم بـ "تعابير"، أمّا كلمة (ladina) فحتمل معجميا مرادفين وهما "ماكر أوخبيث" أو مولد أي الهندي الذي يتكلم اللّغة الإسبانية. ولئن افترضنا أن المترجم عمد إلى تعريب العبارة اعتمادا على تأويل الجملة التي قد يفهم منها أنّ الغرباء "يرطنون بتعابير جميلة" لأنهم ينطقون بغير لغتهم إلا أنّ كلمة "تعابير" لا تبدو مع ذلك معادلا موفقا ذلك أنّها توحي بوجود ملفوظ ممتلئ عكس اللّغة (Lengua) التي توحي بشكل المنطوق ولحنه لا بمضمون محدد.

أمّا بالنسبة لكلمة "بحر"، فنجد أنّها وردت في النص الأصلي مذكرا ثم مؤنثا (el mar, la mar). في حين عرّبت على يد "محمد علي اليوسفي" على أنّها مذكر مرتين: البحر، اليمّ. وتكاد الكلمة الأخيرة لا تضيف شيئا لدلالة الجملة بل إنّها تحرّفها وذلك بطمس الصيغة الضدّية التي تقابل بين اللّفظتين وهو ما يخذل المعنى الممكن تحقيقه، وينسف الوقع الجمالي للجملة. ولعلّ ما يدعم فرضية التحريف هو انتشار لعبة الجناس لكلمتي(la mer ,la mère) في اللغة الفرنسية و(el mar, la mar) في اللّغة الإسبانية، مثلما نقرأ ذلك في أبيات الشاعر الإسباني"رفائيل ألبرتي":

(El mar, la mar/ El mar, solo la mar/ Porqué me trajiste, padré/ a la cuidad ?/ porqué me desterrase te del mar ?)[23]

(البحر، البحرة/ البحر، وحدها البحرة/ لماذا أتيت بي، أبي/ إلى المدينة ؟/ لماذا نفيتني/ من البحر؟)

وفي رواية "الشيخ والبحر" لأرنست همنغواي، نقرأ نموذجا قريبا لما سبق "وكان (الشيخ) يدعو المحيط "البحرة" la mar وهو الاسم الذي يطلقه الناس باللّغة الإسبانية على المحيط حين يتعشقونه. (…) وكان بعض الصيادين الأحدث سنّا (…) يدعون المحيط "البحر" el mar وهو اسم مذكر"[24].

إن التزام المترجم بوضع الكلمتين"البحرة" و"البحر" بين مزدوجتين مع إيرادهما باللغة الإسبانية في نص همنغواي المترجم إلى اللغة العربية لدليل على ما في الترجمة من دقة وتركيز حفاظا على دلالة الجملة، وعلى مدلول كلمة البحر وعلى مرجعيتها الشعبية. غير أنّ ترجمة "محمد علي ليوسفي" تبدّد هذه الإيحاءات الجمالية بحكم البحث عن معادل لغوي لا يرتقي فنيا وجماليا إلى مستوى السياق –المصدر. وقد يعود هذا إلى سلطة الترجمة الفرنسية التي أوردت مقابل (el mar)، كلمة مؤنثة: (la mer)، وجعلت مقابل (la mar) الثانية المؤنثة اسما مذكرا وهو (le large) أي دونما اعتبار لموقع الكلمة أو ترتيبها داخل سياق الجملة، وذلك مثلما ورد في قول المترجم:

"… des étrangers étaient arrivés qui jaspinaient dans un beau langage car ils ne disaient pas la mer mais le large"[25]

وفضلا عن هذا نجد أن المترجم التونسي أشار أيضا إلى أنّه لجأ "إلى بعض التصرف فيما يتعلق بتعريب "دروس القراءة والكتابة" التي كان يتلقاها البطريرك عن عشيقته… نظرا لكون دروسه كانت تتمحور حول الأصوات

والجناس والحروف المتشابهة إلخ..." (ص 8). كما ترجم أيضا "بعض الأغاني واللاّزمات الغنائية، شعرا... ليحافظ النص على زخمه وجماليته" (ص 8). على حدّ قوله.

وبناء على هذه الملاحظات يحدّد المترجم سلفا بعض مواقع تدخلاته واختلافه مع النص–المصدر، من خلال خرق حرفيته أحيانا، ضمانا لإنجاز نص مترجم تتولّد لغته من التفاعل مع لغة العمل الأدبي ومن إدماجه في السياق – الهدف. لكنّ هذا الإدماج يتأسّس أحيانا على حساب السياق –المصدر، من ذلك مثلا ترجمة: (El rey y amo la ley)[26] بـ "أنا الملك المفتون احترم القانون"(ص 150) فرغم استحداث كلمة المفتون لضمان إيقاع الجملة مثلما ورد في الجملة الأولى في لغتها الأصلية إلاّ أنّ فعل الحبّ يختلف عن فعل الاحترام: أحترم/ amo، ذلك أن الأوّل يوحي بشهوة السلطة والتعلّق بالحكم فيما يعني الاحترام الإخلاص للقانون والرعيّة. وفي مقطع غنائي آخر، يعمد المترجم إلى التصرف في الترجمة حفاظا على إيقاع الجملة، حيث يقابل أغنية البطريرك[27]

(Susan ven Suzan tu amor quiero gozar)

بـ "سوزان تعالي يا سوزان وليهلكني حبّك الفتّان"(ص 182) وذلك تأثرا بالترجمة الفرنسية التي ورد فيها:

(Suzanne viens Suzanne, que ton amour me damne)([28])

رغم أنّ البطريرك ينشد المتعة في حبّ سوزان لا الهلاك.

و يتضح من خلال عرض هذه التدخلات التي أجراها "محمد علي اليوسفي" على نص "غارسيا ماركيز" بعض عواقب مغامرة الترجمة التي جنت جزئيا عل الدلالة وحرفت بصريا الصورة التي منحها الناص للمشاهدة خطيا و دلاليا، (سقوط الأثيري... مثلا) خاصة و أن المعمار الفني للنص يستند في مرجعيته إلى موضوعة النص ذاتها التي يبدو أنها هيأت سلفا للشكل الفني الذي يؤطرها. أي أن انتقاء هذا المعمار ينبثق من داخل النص، أو على الأصح، إنه معمار يرتسم ككتابة (أي كشكل) مستوحى من عمق المكتوب الذي تتحقق جمالية تلقيه من إدراك هذه الوشائج التي تصل بينهما. ذلك أن الخروج عن سنن الكتابة بمد السطر عبر فصل كامل يعد استفزازا لـ "عين الملتقي المتعود على تقاليد كتابية معينة".[29]

الهوامش:

[1] الماكري محمد الشكل والخطاب مدخل للتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص 114.

[2] ذكر ج.سالاس سوبير J.Sallas Subirat مترجم أو ليس لجويس إلى الإسبانية:

(Traduire, c' (est la façon attentive du lire) voir :depré Ines Oseki théoriques et pratiques de la traduction littéraire. p126.

[3] المرجع السابق،ص5و6.

[4] المرجع السابق،ص182.

[5]Appollinaire Guillaume, Lettre adressée à André Billy in Michel Butor, préface des Calligrames .Gallimard, p7

[6] Briolet Daniel, lelangage poétique de la linguistique à la logique du poème, Nathan, Recherche, 1984, p105. نقلا عن المرجع السابق،ص203.

Carlier Christophe, L'architecture de la phrase, voir: analyse et réflexion sur Michel Butor, l'emploi du temps.Ellipses, édition Marketing.S.A.Paris1995, p111

[8] المحور الأفقي التلاصقي هو عكس المحور الانفصالي (Axe synaxique). يقوم الأول على امتداد السطر في شكل شريط متواصل،أما المحور الثاني، فيقوم على انقطاع خط الكتابة عن طريق إدماج انفصالات بين الأدلة الخطية.انظر المرجع السابق،ص101،100،95،94.

[9] المرجع السابق، ص 100.

[10]Drillon Jacques, Traité de la ponctuation française, éditions Gallimard, 1991, p54.

[11] خريف البطريرك، ترجمة محمد علي اليوسفي،دار الكلمة،ط3،لبنان، ص9.

[12] El Otono Del patriarca, Colombia Editorial Oveja Negra, 1987, p3.

[13]Traité de la ponctuation française, p252.

[14] El Otono del Patriarca, p122-123.

[15] خريف البطريرك،ص131.

[16] مقدمة المترجم محمد علي اليوسفي لرواية خريف البطريرك،ص6.

[17]El Otono del Patriarca, p122.

[18] خريف البطريرك،ص130.

[19] Delbouille Paul, L'établissement du texte, voir: Introduction aux études littéraire, Duclot, Maurice Delcoix, Fernand Hallyn, p225. :

. [20]Traité de la ponctuation française, p55

[21] Oseki –Dépéré, Ines théories et pratiques de la traduction littéraire, p77 (la question fondamentale posée par le traducteur est selon Umberto Eco, de savoir si en traduisant, il faut amener le lecteur à comprendre l'univers culturel de l'auteur ou bien s'il faut transformer le texte original en l'adoptant à l'univers culturel du lecteur…).

[22] Garcia Marques, Gabriel, el otoño del patriarca, P 35.

[23] Berba Adiba "Mar " à travers les avatars de son espace générique, langues et littératures, ILE de Bouzéreah, N° 6-7 juin 1993, p21.

[24]همنغواي، ارنست. الشيخ والبحر، (لم يرد اسم المترجم) تقديم رشيد يلس شاوش، سلسلة أنيس. ص 26.

[25] Voir Gabriel Garicia Marquez,L'automne du patriarche,tr par Claude Couffon, Edition Bernard Grasset, Paris, 1976, p52

[26] El otoño Del Patriarca, p 141.

[27] لمصدر السابق ص .174

[28] L'automne du patriarche, tr Claud Couffon, p 250.

[29] الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص274.