

واقع ترجمة الرواية في ضوء نظرية الأنساق رواية "رقان حبيبتى" لفكتور مالو سيلفا ترجمة: السعيد بوطاجين

Reality of Novel Translation in the Light of Polysystem theory.

The Novel of "Reggane My Love" Victor Malo Selva Translated by
Said Boutadjine

الوليد لهود*

تاريخ القبول: 05 / 08 / 2020

تاريخ الاستلام: 15 / 05 / 2020

ملخص: تمنح المقاربة التي توفرها "نظرية الأنساق المتعدد" نقطة تحوّل جوهريّة في استقصاء العلاقات المعقّدة التي يقوم عليها إنتاج نصوص التّرجمة، من خلال تفحص مناطق التّوترات بين أشكال إنتاج النّص المُنْبَع والنّص الهدف. تجادل هذه الورقة أولاً بأن هناك علاقة نسقيّة بين الأنواع المختلفة من النّصوص الأدبية، في ظل هذه الخلفيّة تراهن على تفحص البنية الديكولوجياليّة للترجمة الثقافيّة التي تُجبرُ المركز على الاعتراف بالهامش المترجم له من خلال إعادة تأريف العوالم السّردية، حيث تتحدّى التّفسيّرات التّقليديّة للعلاقات النّسقيّة وتأثيراتها على المعتمد الأدبي (canon) والمعايير المحتملة أو عوالم التّرجمة الإمبراطورية، خاصة فيما يتعلّق بالمفاهيم الثنائيّة والافتراضات التّقليديّة حول العلاقة بين نص المصدر وتوجه ثقافة الهدف (أو التّوطين والتّدويل) المرتبط بالوضع "متعدد الأنساق". وتراهن على إعادة توطين النّص التّاريخيّ المترجم من خلال ترجمة رواية "رقان حبيبتى" التي أعادت تدوير مفاهيم الصراع بين المركز والهامش عبر انتزاع مفهوم "الاعتراف".

كلمات مفتاحيّة: نظرية الأنساق؛ التّرجمة الثقافيّة؛ المركز والهامش؛ التّمثيل؛ الاعتراف.

Abstract: The approach of Polysystem theory provides a vital turning point in scrutinizing the complex relations that the production of texts translation is based on, through analyzing the hot spots between forms of the original text and the target text. this paper debates that there is a relation of patterns between the different forms of literary texts. In the light of this background, the paper bets that analyzing the decolonial structure of the cultural translation obliges the center to recognize the periphery which is already translated

* جامعة محمد لامين دباغين - سطيف2- ، كلية الآداب واللغات، الجزائر، البريد الإلكتروني: walidbarae@hotmail.com

through recalling narrative realms. The traditional explanations challenge across the relations of patterns and its influences on the possible criteria and realms of the empire translation, mainly in relation to double notions (canon); The literary recognition and traditional assumptions between the original text and the direction of the target-text culture (towards nationalism or internationalism) in relation to the Polysystem situation. We assume as well on re-nationalizing the translated historical text through translating *Reggane My Love* which re-circulates notions of clash between the Center and Periphery via capturing notion of 'recognition'

Keywords: polysystem theory; Cultural translation; center and margin; representation; recognition.

1. مقدمة: إنَّ السَّجَل الاستشراقيّ حافل بمجموعة من التَّصوُّرات الحبلَى حول الشرق، والتي يمتلكها كمقولات تأسيسيةً غدت من السَّرديات الكبرى التي داهمت الوعيّ التاريخي، لذا انصب اهتمام الباحثين ما بعد الكولونياليين على "ترييف الغرب" من خلال خلق ما تسميه جلوريا انزالدوا "الثقافة المولدة الجديدة" عبر فتح حدود جديدة لإعادة "تسريد العالم الشرقي" وفق "جغرافية رمزية" تعيد المراتب الوجودية داخل النصوص. وتأتي التَّرجمة كتجربة هيرمينوطيقية في مقدمة هذه المحاولات في "ترييف الغرب" عبر لغة خالصة كما يسميها "والتر بن يامين"، بتجاوز الثقافة السيادة والتفكير خارج الرؤى القطعية، وهي الخلفية المعرفية التي رافعت فيها رواية "رقان حبيبتى لفكتور مالمو سيلفا" والتي ترجمها "السعيد بوطاجين" كأحد هذه المساعي، لكن واقع "الاستدعاء والتذويت" الذي هيمن على الرواية في استدعاء مقولات الدوني، والوضع حال دون اكتمال "وضع الاعتراف" داخل الرواية، هذا الاعتراف الذي سجنته حركية "الحلم" في بداية هذا العمل الإبداعي.

ولعلّ المقاومة الثقافية داخل رواية "رقان حبيبتى لفكتور مالمو سيلفا" كفلت مفارقة رهيبة مزقت الأنطولوجيا المغشوشة لفكر الأنوار (فرنسا) حيث أجبرت هذه الأخيرة على الاعتراف الذي ظل حبيس الذاكرة. وقد استمدت هذه الرواية مقاومتها الثقافية من وعي النص الهدف بمختلف الأساطير الكولونيالية ومختلف "استدعاءات القومية" الواردة في متن النص المنبع، فحافظت التَّرجمة داخل العمل على تحويل (Mutation) حركية "التَّرتيبية الفوقية" بين اللغة المترجم إليها واللغة المترجمة، فتشكّلت التَّرجمة في رواية "رقان حبيبتى" كقناة فاعلة للبقاء الثقافي عبر "التَّكيّف والمقاومة، ونجحت في تجاوز التَّأطير ما قبل الكولونيالي.

2. الأنساق المتعددة: من الأدب المقارن إلى دراسات التَّرجمة: لقد نشأت نظرية الأنساق أو "النَّظْم المتعددة (Polysystem Theory)" في أواخر ستينات وبداية سبعينات القرن الماضي في كتابات المنظر الأدبيّ ذو الأصول الإسرائيلية "ايمان ايضين-زوهار"، كبديل عن النَّظْم غير التاريخية الثابتة الموجهة للنص الأدبيّ في معهد "بورتر السيميائي" في جامعة "تل أبيب"، وتطوّرت جهوده من بعده بفضل أعضاء آخرين مثل

"جدعون توري" و"زوهار شافيت" وآخرين. ولقد استخدم "ايفين زوهار" هذا المصطلح في البدايَّة على العلاقات الديناميكية بين أنظمة النصوص الأدبية المترجمة، ليُصبح نموذجاً شاملاً لشرح العلاقات بين الأنظمة الثقافية المختلفة. وعلى هذا الأساس فإنَّ نظريَّة الأنساق تتبنَّى مفهوم النَّسق الدينامي المتعدِّد الذي يُهادِن النصوص الأدبية في حركتها من السيمياء إلى الثقافة لتتبع التَّاريخ الأدبي في سيرورته ونشاطه السياسيَّ خاصة. وفي هذا الشَّأن يقول "ايفين زوهار": "أعتقد أن التَّعامل مع الأدب من منظور نسقي، من شأنه أن يجعل الباحث - في الأدب وتاريخه بخاصة- ينتهي إلى الأنساق الأصليَّة الأولى التي تحكم هذا الأدب في الزَّمان والمكان، كما يمكن أن تُؤدِّي به الأنساق الفرعيَّة أو الثانويَّة التي تصاحب باستمرار ذلك النَّسق الأولى، ولكنها تبقى دائماً في الهامش، وهذا ما دفع بعض المنظرين إلى التَّفكير في الأدب وتاريخه، لا من منظور النَّسق الواحد فقط ولكن من منظور الأنساق المتعددة (polysystem) أو تعدد الأنساق"¹ (Itamar Evaen-Zohar , 1979). ويتأتَّى لنا من خلال هاته العلائقيَّة بين العناصر المفترضة نموذجاً مفتوحاً لمتابعة تطوُّر الظاهرة الأدبية من خلال الديناميَّة التي تتفاعل بين مختلف الأنساق وتقاطعاتها المختلفة، التي تعزِّز البحث عن نماذج غير ساكنة داخل مختلف المراحل "فالتزامن والتعاقب يقبلان كعوامل نسقية، وبذلك نصل إلى عدم التَّجانس بالنظر إلى النَّسق، لا كتزامن ساكن ولكن كتعدِّد أزمنة ديناميَّة." (Itamar Evaen-Zohar , 1979).

يتبنَّى "ايفين زوهار" هذا المصطلح الدَّال على التَّعدُّد منبثقاً أساساً من ذلك التَّركيب الموحد والدينامي غير المتجانس للظاهرة الأدبية والتي تتفاعل فيما بينها لتولِّد حركة تطور ديناميَّة داخل النَّظام المتعدد. ويعترض "ايفين زوهار" في مقاله المنشور عام 1978 بعنوان "موقع الأدب المترجم داخل النَّظام المتعدد" على ما يسميه "خرافات المدخل الجمالي التَّقليدي التي كانت تركز على ما يسمى بالأدب الرِّفيع (High) وتتجاهل نظاماً أخرى، ويقدم في المقابل ثلاث حالات رئيسيَّة يشغل فيها الأدب المترجم الموقع الأول:

- 1- إذا كان هناك أدب حديث العهد يسعى إلى توطيد أقدامه.
- 2- إذا كان هامشياً أو ضعيفاً يلجأ إلى استيراد الأنماط الأدبية التي يفتقر إليها وهنا تتم عمليَّة الهيمنة.
- 3- وإذا كان هناك منعطف حاسم في التَّاريخ الأدبي أدى إلى إشاعة الإحساس بأن النماذج الرَّاسخة لم تعد كافية"² (محمد عناني، 2003).

إنَّ التَّنظير الذي تطرحه "الأنظمة المتعددة أو نظريَّة الأنساق المتعددة" "لايفين زوهار" تساعد على مراجعة السَّجل التَّاريخي من خلال مراجعة جذريَّة للتَّاريخ الأدبي والثقافي وعبر مطارحة كل أشكال الإنتاج داخل النَّص المترجم والنَّص الهدف، لتفكيك سياسات التَّرجمة وتحليل مدى ارتكانها إلى مبدأ

الإخلاص والمثاقفة أو في المقابل الخيانة، والإمبراطورية ❖ (دوجلاس روبنسون، د.ت). غير أن فكرة أن الترجمة خائنة للأصل وهي فكرة سائدة في توجه "لوري تشامبرلين (Lori Chamberlain) تضيء الصبغة الجنسية لهذه المصطلحات، كما أن السجع الموجود في "الخائنات الجميلات (les belles infidèles) يعبر عن وجه الحقيقة حول وجود اتفاق بين قضية الإخلاص في الترجمة وفي الزواج كعقد ضمني بين الترجمة (كامرأة) وبين النص الأصلي (الزوج)، وهو موقف يعكس قلقا حقيقيا بين الأبوة والترجمة ونظام الملكية اللامومي"³. (سوزان باسنيت، 1999)

وهو ما دفع بالمنظر " ايفان زوهار " بأن يتبنى نهجا يقاوم به سطوة النص الأصلي، متبنيا أساسا مفهوم الأنظمة المتعددة (poly system)، حيث اقترن عمله في البداية لحل التساؤل الجوهرى في اعتماد معايير الترجمة في أنظمة النص الهدف، وكذا تفكيك العلاقة التاريخية بين الترجمة كنشاط أدبي وبين بنيات إنتاج النصوص المعتمدة. إن نظرية الأنساق المتعددة أتاحت للرواية إعادة كتابة التاريخ الأدبي داخل الأنظمة المتعددة، مما يفتح على استكشاف أشكال جديدة من التحول في البنيات التاريخية للمعرفة ولنظريّة النوع الأدبية، كما شكلت في المقابل اهتزازات قويّة في البنية الفوقية لنظريّة الترجمة، حيث تجادل هذه الورقة في انتزاع مفهوم هوية جديدة داخل الأدب المترجم، وهي هوية الاعتراف، اعتراف المركز /المنبع للنص / الثقافة الهدف / الهامشية.

لقد شكلت الدراسات الترجمة مناخا حقيقيا للدراسات عبر الحدودية واحتضانها لكل سبل المضايقة بين الشعوب - وهي في مسعاها ذاك- ليست بمنأى عن الدراسات المقارنة للأدب التي لطالما رافعت ضد كل أشكال التحيّز والقومية وناهضت كل آليات الانعزالية والتطرف وناهضت ضد كل مساعي التطرف الجغرافي، وهو ما دأبت عليه منذ جذورها الأولى حتى تأسست كفرع معرفي مستقل أخذ يشتدّ عرفه المعرفي، ليصبح في تهديد واضح لنظيره المقارني للأدب على أساس تقاطع كليهما في النسق الوظيفي كما أن الوظيفة الميثاقية للترجمة وسّعت أفق مشروعها الإنساني المعرفي عبر الإقليمي. تعترف سوزان باسنيت " أنه من الصعب أن نعتبر الدراسات الترجمة مجرد فرع ثانوي من فروع الأدب المقارن، ويعود ذلك جزئيا إلى أن مصطلح الأدب المقارن قد أصبح ذا معنى ضئيل اليوم، وإلى حقيقة أن دراسات الترجمة ذات مجال حيوي ومهمّ بينما يعاني الأدب المقارن بوصفه ممارسة شكلية من تدهور واضح "⁴ (سوزان باسنيت، 2002). لذا كان على الأدب المقارن أن يهادن الاشتراطات الحضارية التي فرضتها حركات التعددية التأويلية ومزاحمة الدراسات الثقافية إلى حدّ أصبحت فيه الترجمة تزاحم الأدب المقارن ليصبح التساؤل: هل تكون الترجمة بديلا فعليا للأدب المقارن؟

إن المنعطف الثقافي للترجمة كنظريّة ما بعد كولونيالية ينحو إلى تحقيق وحدة الأدب بمنحى ما بعد حدائى يعمدُ الثنائيات المعطوبة نبذاً لإنتاج قومية / عالمية أخرى، وهو ما رافعت لأجله نظريات

التّرجمة ما بعد الكولونيالية لأجل إزاحة مبدأ الجودة في التّرجمة أو (الإخلاص)، حيث تبنت التّرجمة "مشروع الانفتاح على ثقافة الآخر كما هو عند (Madame de Stael) وما تبناه (Vladimir Macura) من خلال تلاحم الثقافات أو ما يسميه بملحمة الثقافة الإنسانية" ⁵ (ياسمين فيدوح، 2009)، فالمفهوم ما بعد الاستعماريّ للتّرجمة أحدث منعطفًا ثقافيًا هامًا في مفاهيم "الأدب القومي" وأحدث تفجيرًا قويًا في مدلول "الأدب المتحول"، ليشكّل قفزة نوعيّة في الأدب المقارن فلقد أصبحت التّرجمة باعتبارها نشاطًا عبر ثقافيّ "هجرةً من خلال التّحويل لعناصر متنقلة باستطراد العلامات، وعملية يجري تفسيريها (العلامات) (Reconstrualized) وفقا لشفرات مختلفة" ⁶ (إدوين غينتسler، 2007)، على أنّ الانفتاح الذي تولّته الدّراسات التّرجميّة عبر مشاريعها الغير ثقافيّة مكن من تبني مفاهيم الغيريّة في ظلّ التّحدّي الرّاهن للمستقبل الانسانيّ للتّرجمة والذي حدّده ادوين غينتسler في مقولته الشهيرة: "يجب أن تكون الجملة الحاسمة بالنّسبة إلى السنوات الباقية من حياتنا على الأرض هي: التّرجمة أو الموت (translate or die)" ⁷ (إدوين غينتسler، 2007). وهي معادلة رهيبة تكفل تبني مشاريع الدراسات التّرجميّة في أفق تتجاوز البنية الصغيرة التي كانت تحجزها فيها الدراسات المقارنة للأدب، وبعيداً عن اضمحلال دور الأدب المقارن أمام التّرجمة- وإذا ما سلّمنا جدلاً بمقولة "غينتسler" - فهل يمكن أن تحقق الدراسات التّرجميّة ما عجز عنه الأدب؟ وبعبارة أدقّ هل يمكن للتّرجمة أن تعيد توزيع العالم جغرافياً؟ لذلك تحاول الدراسة أن تتجاوز التّعريف الكلاسيكيّ للتّرجمة باعتبارها أداة نقل المعاني بين نصين مختلفين إلى اعتبارها نقلاً حضارياً من نسق ثقافيّ للتّجربة المستقبلية إلى نسق ثقافيّ آخر داخل التّجربة المستقبلية، ولا يكون ذلك إلا عبر تفكيك سياقات وسيط اللغة والتي تخزن كثيرا من الميتافيزيقا التي ترهن الحقيقة في أفقها المتعالي.

لعلّ الفلسفة التي توارثها الفكر الغربيّ عن الفيلسوف الألمانيّ "هيجل" في عقده العلائقيّة التّرابطيّة بين الدّوات ك"سيد وعبد"، لا تزال تنحت في مخيال الفكر الغربيّ المدعيّ للإنسانية متشبثاً بها في ربطه لعلاقاته بالآخر غير الأوروبي، وتتسرب حتى إلى الكتابات المعاصرة عن هذا الآخر / الدوني، وهي بذلك تحمل نسقاً إمبريالياً وتمثيلاً كولونيالياً، إلا أن رواية "رقان حبيبتني"، التي حاول من خلالها "فيكتور مالو سيلفا" تمثيل التّاريخ الاستعماريّ للجزائر وهمجيته في منطقة "رقان الجزائرية"، تحمل تمثيلاً مضاداً لهذه الرّويّة وهي بذلك قد تكون "مذكرة شهادة" أكثر من كونها رواية على اعتبار أنها تحمل طابعا توثيقياً وتسجيلياً ينقد الجزائريّ من تمثيلاته السردية في صورة الهمجيّ / العبد، أسطورة الرّجل الأبيض الذي جاء ليخلص الجزائريّ من همجيته.

إنّ الهويّة السردية قد تتشكّل عن طريق مقولات الاعتراف، وبغياب هذا الاعتراف أو بتظليل الفعل السردية تتشكّل مقولات تاريخية تُمرّق جسد الهويّة أو تؤسلبه ماهيته التّاريخية، وعليه فإنّ عدم الاعتراف أو الاعتراف غير المطابق أو المشوّه يمكن أن يُعدّ ظلماً، ويمكن أن يشكّل نوعاً من الاضطهاد، لكنّ

الرواية الحالية تحاول أن تؤثت هذا الاعتراف بنوع من المخاتلة التي تتسرب لتخدير الرواية الرسمية/ المركز (نوم زوجة الرواي في بداية الاعتراف وعدم اكتراثها لذلك)، كما تحاول أن تقدم تمثيلا مضادا من خلال تقديم "تأنيب الضمير"، وعبر الهجوم على إرادة المركز / إرادة القوة / إرادة المستعمر، التي كانت ترى أن دخولها الجزائر هو إدخال ثقافة وعمران على المنطقة⁸ (فيكتور مالو سيلفا، 2013)، وهي مبررات كولونيالية حاولت الرواية دحضها من خلال تمثيل مضاد، إذ ترد هذه الإرادة إلى الرواي / الشاهد داخليا، ليشعر بها كتأنيب ضمير.

ولكن السؤال المطروح يتمحور أساسا حول الدافع وراء تقديم المركز رؤية جيوبولتيكية تُخالفُ تعالیه التاريخي، حيث تنزع الرواية ما بعد الحداثية إلى تجريد التاريخ من طبيعته (dénaturalize) بتعبير "ليندة هتشيون" من خلال استحداث وعي جديد، وهو ما يفسر أن المركز/ المستعمر أنتج وعيا مزيقا (سيمولاكر) أوهم به العالم، لذلك عمل السرد المضاد على إعادة تعديل جذري للوعي بإعادة تركيب الصورة من جديد حول ما نسميه استعماراً، ما يعني إعادة بناء "الصورة التمثيلية" للمستعمر الذي تم تقديمه كمخلص أثناء فترة معينة ليتم تقديمه كشيطان بعد فترة من طرف ممثل مهم للاستعمار وهو "الجندي"، أي أن هناك رؤية طباقية لصورة الاستعمار من المركز الذي ارتد على ذاته ما يعني أنه استعاد "اللحظة الأنوارية"، إنه تطهير متعلق بعذاب للضمير الذي تعانيه الذات المستعمرة بحكم إنسانيتها ولما لم تتمكن من أصفية هذا الدين مباشرة من خلال السلطة / المؤسسة التي تمثلها لجأت إلى التمثيل السردى لرد هذا الدين.

إن الرواية من هذا المنظور تحاول أن تتباحث "المنسي في الإنسان" بتعبير "ميلان كونديرا"، بل هي بحث عن "اللامكتمل"، لهذا حملت رواية "رقان حبيبي" هم سرد رؤية طباقية لصورة الاستعمار من المركز الذي ارتد على ذاته ما يعني أنه استعاد اللحظة الأنوارية التي تعتمد مبدأ نقد الذات ولأن الأنوار هي أساس الحداثة والحداثة مشروع لم يكتمل، فكانت هذه الرواية هي محاولة لإعادة تعديل الأنوار والبحث عن "اللامكتمل"، وبذلك تكون ترجمة رواية "رقان حبيبي" استجابة لنسق كتابة "ما بعد استعمارية" بتعبير "بيل أشكروفت"، تحتفي بثقافة ما بعد شفوية، على اعتبار أن المكتوب في الرواية الجزائرية حول التجارب النووية "رقان" وحتى العمل الفني نادر جداً في مقابل المقارنة بالشفوي، لكن الإشكالية المطروحة في تمثيلات وعي الاعتراف في الرواية الذي يجب أن يكون وعيا ملتزما بالتاريخ بتعبير "هيجل" وألا يكون وعيا فوقانياً تراندنستالياً متعال على التاريخ أو تأنيبا للضمير وبالتالي إخراسا عنيفا وسجنا ثانيا للذاكرة.

هذه المرافعة الجريئة للترجمة الثقافية للرواية نقلت حركة فرعية للأدب المقارن عامة والأدب العالمي المترجم خاصة وفتحت نظما أخرى سياسية، جغرافية، اجتماعية، كما فتحت السجل التاريخي لتجبر المركز على اعتراف حذر من خلال الوثيقة الأدبية، وهو المنعطف الثقافى الذي تناضل لأجله نظريات

التّرجمة ما بعد الكولونيالية في تجاوز السياسات الإمبراطورية والاستعمار للترجمة كقناة للنّفوذ الكولونياليّ مهاجمة أساسا عنف الاستدعاء في الرواية ما بعد الكولونيالية في حركة هجوم على الطرائق المشلولة للسرد والاعتراف المراوغ الذي يقوم بحركة إمبريالية في عتبات الأفعال السردية .

3 . سياسات التّرجمة والتّمثيل في ضوء النّسق المراقب: يخضع التّمثيل لاستراتيجيات الهيمنة ويكرّس لقانون التّعاليّ باسم القوّة، وحينما يتحول التّمثيل نحو الخطاب الأدبيّ فإنه يؤثّر لامبريالية ثقافية نتيجة سرديات الخطاب المتورّمة التي تقف على مختلف الاستعارات التخيلية، وهو ما تطرق إليه "إدوارد سعيد" في تحليله لمختلف الخطابات الروائية في مؤلفه "الثقافة والامبريالية" من خلال فضح استراتيجيات التّمثيل المختلفة في هذه المدوّات. "ولتحقيق استراتيجيات التّمثيل لا بدّ من ذلك الإحضر (la mise en présence) أمام الذات، واستبطان الواقع موضوع التّمثيل" ⁹ (إدريس الخضراوي، 2012) حيث يخلق هذا الاستحضر حسب "إدريس الخضراوي" نوعا من الرّؤية المضاعفة للوجود من خلال إعادة إنتاج وعي يراكم الوعي السابق في شكل سرديّ يماثل الإنتاج التراجيديّ (التّمثيل المسرحي) على مستوى خشبة المسرح. ولأن السرد "فعل مقاومة" بتعبير "إدوارد سعيد" فقد أصبح لزاما عليه استحضر تمثيلات مضادة للسرد الامبرياليّ للمركزيات الغربية وهي مهمّة الفنّ المابعد حدائيّ "الذي يعترف بتحدّيّ التقليد (tradition) ويقبله بأن لا مهرب من تاريخ التّمثيل، ولكن يمكن استغلاله والتعليق عليه نقدياً بالتهكّم والسخرية" ¹⁰ (ليندا هيتشيون، 2009)، وذلك عبر مقاومة الفهم الإنسانيّ الكامل، والتّمثيل الكليّ كردّ فعل ما بعد حدائيّ فموضوعة الشكّ في التّمثيل هي التي تعطيّ "انسيابية المعنى" بما يجعل فتح التّاريخ ك"قراءة في نشاط" وليس "نسقا في المعنى"، فالرغبة مابعد الحدائية تأتي لتجريد التّاريخ (denaturalize) من طبيعته لوجود وعي جديد بالتّميز بين أحداث (événements) الماضي والوقائع (facts) التّاريخية التي ننشئها منها، فالوقائع أحداث وقد أضفينا علينا معنى ¹¹ (ليندا هيتشيون، 2009).

لقد أثبت "ميشيل فوكو" الطابع المستعصيّ والمركّب "للتّمثيل" بوصفه آلية من آليات الهيمنة والإخضاع والضبط وإعادة إنتاج السلطة، كما تلجأ الثقافة إلى تمثيل الآخرين من أجل ضمان سطوتها كما تلجأ الجماعات إلى التّمثيل من أجل تحصين الهويّات من خلال الاحتفاظ بمقوماتها ¹² (" ¹³ إدريس الخضراوي، 2007)، ولعل هذا الوعي يؤثّر ابستيمية الرواية ما بعد الحدائية التي تمرّق حدود الحقيقة المطلقة يقول واسيني "كل يقين هو موت صامت" ¹⁴ (ادمون جابيس، 2003)، هذا الموت هو الذي حاول المؤلف في النّص المصدر أن يتحداه عبر فعل الاعتراف الذي يكفل حياة جديدة للسرد تجابه الحركات المشلولة "لسرديات الجليلة بتعبير "إدوارد سعيد" والتي تحرّكها اليد الميتة (morte main) بتعبير إدوارد نفسه، فاللغة حسب "إدمون جابيس" تخدع الموت مؤقتا، تخلق عالما داخله لبرهة، تلتفت الانتباه إلى ما هو إنسانيّ ضمن الوجود الفاني" ¹⁵ (مالوسيلفا، 2013).

إن الصوت لا يروي عطشه في "رقان حبيبي" فالكتابة فيها تحمل جرحاً ❖ ❖ عارياً لا عمر له، ذلك أن الجراح على عكس المظنون بها تنمو مع تعاقب التاريخ، والجراح تتكلم ولا تصمت، والخطاب لا ينمو إلا داخل الجرح. "يقول الراوي: "اخترع كلمات. لأن ما أودّ قوله لا يشبه إطلاقاً ما تستطيع قوله كلماتي كلماتي البسيطة: تهجم، تحارب، تغلب، تقبّل، تقبّل، حاولت مرارا في صمت الليالي، عبثاً فعلت، لاشيء ينتظم، كل الكلمات لا تتماسك"⁶ (جابيس، 2003)، فالرواية من هذا المنطلق تحاول أن تنحت في صمت الصحراء صمت ألم الأراضي العذاري، مشفى الإنسانية، إذ طالما شكّلت الصحراء منبرا لسرديات الإنسانية في كتابات الكثيرين ومع جابيس "يمكن تصور الصحراء كمقولة للتاريخ"⁷ (جابيس، 2003)، فهي مسلك يُجسد بمعنى من المعاني بداية التاريخ؛⁸ (مالوسيلفا، 2013)، إنها سياسة سردية تُعري جغرافيا المكان، جغرافيا الجراح التي أعدمت الوجود الحقيقي للإنسانية فأصبحت بفعل الكتمان خارج التاريخ. تعبّر رواية رقان عن جغرافيا المكان هناك حيث تقول: «أما صحراء الرّمّل فشيء آخر إنها امتداد من العدم، خارجه عن الزّمن، خارجه عن التاريخ، خارجه عن كلّ اعتقاداتنا، وخارجه عن اللّغة البشرية، خارجه على الأقل عن اللّغة التي كنت أملكها. الصحراء مكان مخيف لأنه عتيّ. ما يعيش هنا لا يمكنه أن يكون بشريا ولن يفهمه البشر، بل إنه إلهي بالضرورة أو شيطاني"⁹ (باسنيت، 1999).

إنّ النسق المراقب الذي فرّخته نظرية الأنساق حاول الالتفاف حول المعايير الترجمية، والتفت هذه المرة في الرواية إلى سيطرة لغة المركز وحاول تفتيت تضخمها الميتافيزيقي في حركة عكسية لثنائية التاريخ سيد / عبد . ف"التعبير الاستعاريّ بأن المترجم ليس إلا عبداً أو خادماً لنص المنبع (النص الأصلي) تعبير قويّ استمر حياً حتى فترة طويلة من القرن التاسع عشر، وتتضمّن هذه الاستعارة فكرة سيطرة كاتب نص المنبع على نص الهدف الخاضع له"¹⁰ (دوجلاس، د.ت.)، لكن الرواية محل الدراسة مرّقت هذه المعادلة الاستعاريّة بإخضاع نظام المركز، وإجباره على الاعتراف بجرائمه في منطقة "رقان الجزائرية" بما يخدم البيئة الهدف للنص المترجم، بحيث ساعدت الترجمة الثقافية على إعادة تنظيم التراتبيات السردية وتنظيم الأفعال الكلامية بما يخدم التّابع الذي تكلم أخيراً بتعبير "غياتري سبيفاك". "لقد كان المجال الأشد إثارة للاهتمام بين مجالات التحوّل من وجهة نظر الترجمة بوصفها قناة للإمبراطورية، ربّما يكون الاعتراف، حيث ينبغي على المهتمين أن يعيدوا صياغة ماضيهم في سرد عن الخطيئة والتوبة.¹¹ (دوجلاس، د.ت.)

إن الجنديّ الفرنسيّ الذي يشكل الروايّ (التابع) فضح الانطولوجية المغشوشة للمركز (المثقف) جالب الحضارة إلى الجزائر، لتكون الترجمة (في الرواية الهدف) "إعادة كتابة" تستكشف تغييراً عميقاً في أشكال الاستقبال داخل أنظمة الأدب، ويتشكل المستعمر في صورة الوحش / البربري / المجرم، من خلال الأفعال الكلامية التي غيرت منحى الترجمة: (اللواط الذي كان يمارسه الضباط الفرنسيون على الجنود). هذه

الأفعال الكلامية أنتجت في المقابل توزيعا مغايرا لأفعال الترجمة وحركت البنى التاريخية نحو الخلاص وحاولت الوفاء بوعده النص كما يقول "ميشيل فوكو"، هذا الوعد يتمثل في رد الدين للنص التاريخي وانتزاع فعل الاعتراف من المركز الذي أبقى سياسيا أن يعترف فتعوض ذلك عن طريق الاعتراف الأدبي داخل الترجمة.

يتشكل الموقف من الترجمة الثقافية في الرواية محل الدراسة على النسق المراقب من درجة ثانية بتعبير نيكولاس لومان² (لومان، 2010)، فالنص الهدف (باللغة العربية) نسق مراقب من الدرجة الأولى من النص المترجم أي النص الأصلي الذي يرقب سردته حتى لا تتم خيانتها فيما يصبح النص الأصلي (باللغة الفرنسية) هو الآخر نسقا مراقبا من الدرجة الثانية من طرف التاريخ، ففي النهاية كل نص هو ترجمة لنص سابق له " فطبعا لـ" جاك دريدا" فإن نص المنبع ليس نصا أصليا على الإطلاق فهو تعبير عن فكرة وعن معنى، وباختصار فهو في حد ذاته ترجمة³ (باسنيت، 1999)، ترجمة للنص الأصلي السابق للمنبع وهو الواقع التاريخي الذي أجبر الجندي الراوي على الاعتراف أخيرا.

إن نص "السعيد بوطاجين" يصبح وفقا لنظرية الأنساق نصا جديدا مستقلا عن النص الأصلي المترجم وفقا لمقولة دريدا السابق ذكرها وينتزع الخاصية الثانوية للترجمة، حيث يتمكن هذا النص من الانفلات من التبعية للنص المنبع ويستمر في الحياة داخل سياق هويي جديد في البيئة الثقافية العربية والجزائرية خاصة بفعل الترجمة الثقافية له، وبالتبعية تعمل الرواية على إعادة توطين النص عربيا وفق مقولات سياقية تهادن المقول التاريخي للجزائر.

3- 1 في ترجمة فعل الاعتراف كنسق سوسولوجي: لقد شكلت الاستفهامات المتكررة في الرواية: هل عليّ أن اعترف؟ هل سيأتي الفرح بمجرد إلقاء كلمات على الورق؟ هل كان يجب عليّ أن أتكلم؟ من يريد أن يعرف؟ شكلت كلها أفعالا إنجازية بالمفهوم التقريبي لأفعال القول وجهت النسق المهيم نحو هدف الخطاب غير المرئي حيث وضع الاستفهام الراوي أمام حتمية الإثبات أو الإجابة (الاعتراف). تنطلق فرضية نظرية الأنساق المتعددة من اعتبار النشاط الأدبي مجموعة من الأنظمة المتعددة وفق سيرورة دينامية فيما بين علائقها، هذه الدينامية تشتغل وفق النسق المهيم الذي يوجه حركية السرد نحو التاريخ الأدبي، ويحرر النوع الأدبي من معايير المؤسسة، والحال في الرواية أن النظام الأدبي ارتكن إلى الفعل السوسولوجي للاعتراف كما نجده ماثلا لدى الباحث الألماني "اكسل هونيث"، ليتحرك هذا الاعتراف في البداية كفعل صداقة / حب بين الجندي الفرنسي وبين الفتاة الترقية التي أحبها من جهة: "أصبحت مغرما كان اسمها "تافيتياوت" وهذا معناه" أجمل من الضياء" وكانت جميلة جدا، كنت سعيدا جدا حتى بعد زواجها"⁴، وبينه وبين السكان الأصليين للمنطقة الذين أبانوا عن طيبة كبرى في التعامل معه، وهو الدافع الأول وراء فتح الذاكرة السوسولوجية الأليمة التي توخز ضميره الأدبي في السرد حيث

يقول: "كنت هناك، أجل ربما كان عليّ أن أتكلم من قبل. ولكن، متى؟ كان الأمر متقدماً دائماً أو متأخراً لسرد هذا؟ ولمن؟ من يريد أن يعرف؟ لا أحد يريد أن يعلم شيئاً عما يخلجه. عندما نتألم كثيراً أو نؤلم كثيراً، الضحية أو الجالاد الأمر سيان. فإننا ننسى، ننسى لأننا نتألم عندما نتذكر. نتألم لأننا تألمنا وآلمنا، تأنيب الضمير، أحجمت عن الحكيم قبل البدء حتى، نسيت لسنين، تظاهرت وكأن شيئاً لم يكن. وجرب بلديّ أيضاً فعل ذلك أحسن مني.⁵ (مالو سيلفا، 2013).

إنّ الفعل السردّي في الرواية وإن كان يحمل نسقاً تصوّرياً يملّيه ظاهر الاعتراف، إلا أنه يلبس لبوساً استيعارياً يحكمه تمثيل سلطويّ يسلبه، وهو اعتراف محجوز يدلّيه الشاهد في فراش الموت عن طريق لغة المصدر، اعتراف مؤجلّ يحمل ثنائية الشاهد / المعترف / الراويّ وقبل كل ذلك المستعمر / الجنديّ / المجرم. كما أن الرواية أثبت هذا الاعتراف بتمثيل أنثويّ للذات / الوطن المعترف له "رقان حبيبتي" وهو تأنيث مخاتل ومراوغ بتعبير "فتحي المسكيني" إذ يلغي معادلة الاعتراف لأن التمثيل هو مركب عقليّ والاعتراف هو مبدأ إنسانيّ صادر من ذات ساردة مذكرة موجهة إلى مؤنث فهو بذلك يهدم طابع الاعتراف من خلال فعل التعلّيّ وفوقانية الوعي الاستعماريّ الذي تعزّزه سردية الأنثى والحلم (إذ تبتدئ الرواية بمشهد الاعتراف كفعل واقعيّ وتردّفه مباشرة في الصفحة الأولى بنوم وحلم زوجة الراويّ كمشهد تخييليّ)، وبالتاليّ يكون الاعتراف حينها حلم العبد الذي ينشده من سيده، وهذا الحلم هو الذي "يعرف السيد بذاته" على حدّ تعبير "هيجل" فغياب العبد وحاجته للسيد يلغي سيادته وتراتبته، ما يعمّق فجوات الاعتراف ويشوّه تجليات التمثيل فيه. يقول الراويّ: "اسم رقان" أعجبني، كان يذكرني باسم امرأة وربما بشخصية من شخصيات الأسطورة الإغريقية، أليس اسم زوجة هرقل؟⁶ (مالوسيلفا، 2013). إن هذا التردّد وشلل الاعتراف في رؤية طباقية يكفل عجز اللغة في مواجهة الكارثة "ضحايا رقان" مما استدعى حركة من نفس الطبيعة وفق حركة وجدانية تكفلّ التعايش مع هذا الجرح، ليكون تأنيث الاعتراف هاهنا هو موقف وجدانيّ يعوّض التّاريخ الإنسانيّ للمنطقة، إنه اعتراف متردد سلّبتة المؤسسة قوة المقاومة إذ تقول الرواية: "هناك إحساس بتأنيب الضمير على الجنديّ أن يحاربه ويصرعه".⁷ (مالوسيلفا، 2013)

إن تيمة العنوان تكشف الموقف الإنسانيّ للكاتب الذي يستدعي "رقان" في حركة نداء محذوف لمركب "رقان + حبيبتي"، فجغرافيا المكان "رقان" تحمل مستويين للجرح، مركب تاريخيّ لجغرافية المأساة، ومركب وجدانيّ لحامل الحب الذي تلقاه هناك من "الترقيين" خاصة بعد مساعدتهم له بعد أن قدروا على الانتقام منه لحظة تعطلّ سيارته في الرمال، وحبيبته التي كان مغرماً بها حين يقول في الرواية: "أصبحت مغرماً كان اسمها "تافتيفاوت" ومعناه "أجمل من الضياء"⁸ (مالوسيلفا، 2013)، وقد توفيت بفعل الإشعاعات النووية، ما يجعل العتبة الثانية في الرواية وهي المحيطات النصية في الغلاف الأول للرواية الذي

يحيل هذا الوجدان لأولئك المفقودين وهو مقول لفرانسوا رونييه دو شاتوبريان "ليس بمقدور الأحياء أن يعلموا الأموات شيئاً، بالعكس، الأموات هم الذين يعلمون الأحياء".

ولعل الموقف الإنساني الذي يُخاتِلُ الموت عن طريق اللغة يواجه صدع الضمير/ المركز الذي يأبى أن ينقاد لحركية الأنوار التي تلزمها بضرورة تفتيت تورّمات الأنا المركزية يقول الراوي: "لا يمكن لبلد أن يتقدّم إن تمادى في تأنيب الضمير عن أخطائه، والحال أنها لم تكن أخطاء أصلاً. لقد كنا بلداً كبيراً وقد حققنا الأمن والحضارة وحقوق الإنسان والمرأة حيث أرسلنا جنودنا، (لم يقل جنودنا)، قال ثقافتنا أما أنا فأولتها جنودنا^{9 2} (مالوسيلفا، 2013)، هذا التورّم هو تعال للذات / المركز في استثمارها لجدلية السيد / العبد، هذه الجدلية التي لا تغادر تفكيرها وتمنعها من الاعتراف، قال الوزير: "إننا كنا نمثّل التاريخ، ومن دوننا فإن أولئك الذين لا يجب الاعتذار لهم ما كانوا ليخرجوا من جهلهم، من خيامهم البدوية، من أكواخهم، من مساكنهم البدائية، من بيئاتهم، هؤلاء البشر، الآخرون، بشر كندون. ليس لنا ألا نعتذر فحسب، بل عليهم أن يقولوا لنا شكراً".^{0 3} (مالوسيلفا، 2013)

إن هذا التّنسب الذي يجريه الرّوائي على شخصيّة المستعمر عوّض الصورة المثاليّة المطلقة التي تسود الكثير من التّخييلات الغربيّة المنحازة " 1 3 (إدوارد سعيد، 2004). حيث يُحدث الاعتراف صدعاً قوياً على مستوى الذاكرة المفوضيّة للمركز عن طريق تلمس الدال الوجودي للواقعة يقول الراوي: "وأنا أكتب تترنّح ذاكرتي فجأة وتتعثّر، واكتشف تحت غطاء الذكريات المكروهة مغارة مواراة منذ خمسين سنة مواراة تحت خمسين سنة من النسيان المكروه^{2 3} (مالوسيلفا، 2013). وحين يتلبّس التّخيلي لبوس الواقعي تنفجر رغبات التّمثيل الحقيقيّة عند تجريدتها (DENATURALISE) من إرادة المركز يقول "كوفالسكي في الرواية: "لم تكن مصلحة جماعية، حرّضونا على هؤلاء النّاس الذين لم يفعلوا شيئاً الذين لا يريدون سوى الهناء، العدو الفعليّ يتدلّل بأموالنا وثمره عرقنا في الصالونات الباريسية"^{3 3} (مالوسيلفا، 2013) فتتكشف اعتراضات المركز في تفويه الحقيقة الجماهيرية التي كانت محل تضليل، لكن الأنا التّلفظيّة في السرد، كفلت تمثيل "الغريبة" عن طريق "التّخاطب المفترض، فكل تلفظ هو تخاطب بحسب بول ريكور مما كفل اعترافاً ينصف الذات ويحرّرها من مقاضاة الغير، وفق كوجيطو جديد (Je= Je et un Autre)، إنه كوجيطو الإنسانيّة المجروح فتحقق الذات داخل دائرة الآخر وفق كوجيطو تداوتيّ يعبر عن الوجدان الذي يجمعه تاريخياً بمنطقة "رقان" حيث يقول: "تعلمت في تمرّسات قليلاً من لغة تامشق، عشت أربع سنين مع تلك القبيلة، قبيلتي، كنت ألبس مثلهم وأنغذي مثلهم"^{4 3} (مالوسيلفا، 2013). وهنا يعجز السرد عن ترجمة حجم الجرائم الإنسانيّة هناك: "لن تستطيع الكلمات التّعبير عن ذلك"^{5 3}. (مالوسيلفا، 2013).

إن سردية الترجمة داخل الرواية (رقان حبيبتى) من هذا المنظور تحمل همًا "ضد امبريالي" إذ تعري سياسات الامبريالية والتّوحش، وتهاجم السرديات الجليّة التي ظلت الخطابات الغربيّة / المركزيّة تُصدّرها للعالم باسم المقدس، واليقينية، وتزرع من خلالها ذهنيات جمعيّة، وهي حركات مشلولة فضحت عورها نقديّات "إدوارد سعيد"، و"هوميّ بهابها"، وتحركت من خلالها سرديات مضادة تكفل تفكيك هذه الحركات المشلولة، ف"السرد المضاد هو الذي يدعوه إدوارد سعيد بـ"المقاومة الثقافيّة" وهي ليست مجرد فعل موجه ضد الامبريالية، بل هي أوسع بكثير لأنها تنهض على أساس التفاعل الثقافى واستثمار ثقافة الآخر من أجل تفكيك بنى السيطرة في سردياته حول التّاريخ والذات والهويّة" ³⁶ (ادريس الخضراوي، 2007)، فهل تكفل سردية رقان حبيبتى هذا الهم؟ وكيف للمركز (الجندي / الراوي) أن يمزق تعاليه ويتحدث باسم الهامش وعنه؟ هل تكفل هذه الكلمات (الاعتراف) إنتاج الحضور الفيزيقي للمعنى (معنى مأساة رقان)؟

3- 2. نسق الترجمة وتمثيلات السياسة الجغرافيّة: بدأ إدوارد سعيد كتابه "الاستشراق" بمقولة لـ كارل ماركس: إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، يجب أن نقوم نحن بتمثيلهم ³⁷ (Said Edward, 1979)، حيث يتحوّل الخطاب الكولونياليّ إلى منظومة تمثيلية للذات/ الآخر، للذات المستعمرة عبر إنشاء أنساق تصوّريّة تترجم الضجوة المجازيّة بين الحضارة الأوروبيّة وبربريّة المستعمر، وقد ورد ذلك واضحاً في مقول الرواية: إن التّقدم هو محرك التّاريخ والتّقدم إلى جانب قيّمنا وليس إلى جانب خيام البدو ³⁸ (مالوسيلفا، 2013)، وذلك عبر جيش من الاستعارات والكنيات ينتج الخطاب الكولونياليّ تأويليّة مؤبّرلة لوجود الآخر المستعمر، حيث تعمل الترجمة الثقافيّة في رواية رقان حبيبتى على محاولة تجاوز البناء الباثولوجي للخطاب الكولونياليّ من خلال الجغرافيا السياسيّة للتّمثيل التي تعوّض إرادة المركز وتؤسّس لثقافة الاعتراف .

قد يكون التّمثيل نوعاً من المهانة المغربيّة، وإذا ادّعى بأنّه يخبرنا الحقيقة فبإمكانه أيضاً أن يُزوّر الحقيقة ويشوّهها ويسيء التّمثيل (Mis-Representation) ولعل تفكيك منظومات هذا التّمثيل يتطلّب وعياً مضاعفاً بالحقيقة من خلال السكّنى إلى الواقعة التّاريخيّة في الرواية والتي تُترجم بقوة الانتهاكات الصارخة للإنسانيّة في حق الشعب الجزائريّ "في أسوأ الأحوال حدث الأسوأ في أول نوفمبر من عام 1954 عيد القديسين الأحمر، وقعت اعتداءات إجراميّة شنيعة في الأوراس، في الشمال لشرقيّ للبلد في مقاطعة قسنطينة الفرنسيّة، مذبحه في حق الأبرياء" ³⁹ (مالوسيلفا، 2013). فالتمثيل السردى في الرواية بالغ التّعقيد يتموضع ضمن "المسافة الثقافيّة" التي تتمرد على الأصوليّة التّقليديّة للكتابات الغربيّة حول الشعوب المستعمرة وهي بذلك "تنغيا إبداع نص يكون بمثابة مكان للذاكرة (Lieu de mémoire) عبر هويّة تحتاج إلى ترميم وإعادة بناء" ⁴⁰ (ادريس الخضراوي، 2007). وذلك عبر بناء

أسطوريّ يكفل تمثيل الذاكرة المطحونة وفق متخيّل يتعالى على التجربة المركزية، تجربة الحرب، تجربة القوة، من خلال ميّتا تجربة، تجربة عبّر أسطورية، إنها تجربة الآلهة التي تصدع الوجود الهويّ للمركز وقد بدا ذلك واضحاً في الرواية حيث تقول: "حارس الأهقار غاضب مني، أسمع صوته يردد، وأعرف في الحلم أنّه صوت والديّ أيضاً. الصوت يردد، يرج الجبال الصخرية، قال لي: إنك لست في بلدك ها هنا. جئت مسلحاً وجلبت معك الخراب والحقد. أنت ملعون من إله الأهقار. عد من حيث أتيت" ^{1 4} (مالوسيلفا، 2013) فرمزية إله الأهقار هاهنا، ثمّ وضع "رقان" ضمن جغرافية المقدس (le sacré) وتنزع بذلك عنها صفات البربرية التي وصفها بها المركز، وتغدو معها هالة المركز ضمن اليوميّ العاديّ (le profane) ويشرعن بذلك الاعتراف تواجده في دائرة المباح / والمشروع، بعد أن كان حبيس إرادة المركز.

ولا شك أن التمثيل الأسطوريّ يُجابه حركات ضعف الذاكرة السردية التي تعجز عن الإفصاح عن مخططاتها بسبب ثقل السجل لتتحول الذاكرة إلى سجن للحقيقة، لذلك كانت مهمّة التمثيل الأسطوريّ إحداث شرخ قويّ على مستوى ذاكرة المركز التي كانت تقف على مسخ كل هوية تريد فتح السجل من خلال استيلاّب قوي: "بوندورا هي المرأة الأولى في الأسطورة اليونانية لقد منحها زيوس" علبة لكنه منعها من فتحها. أنت تعرف طبائع النساء خرجت كل المصائب من العلبة وانسكبت على العالم... القنبلة الفرنسية شبيهة بهذا لكنّها معكوسة، فالأمل هو الذي سيخرج هذه المرة وستدخل مصائب العالم إلى عشتا، سنصبح قوّة كبرى وننشر السلم في الأرض" ^{2 4} (مالوسيلفا، 2013)

يجب على قارئ "مارلو سيلفا" أن يشحن حضوره في النصّ بما يسميه "إدريس الخضراوي" بـ "تبئير القراءة" على مستويات التمثيل السردية حيث يأتي السرد في رواية رقان حبيبتيّ مثقلاً بهموم الانعتاق من السرديات الانغلاقية والثقافة الامبريالية للآخر، إنه نموذج يتحرر من كوجيطو الذات ليحاوّر الكوجيطو المجروح للآخر من جرّاء طغيان الذات داخل التاريخ حيث تأتي الرواية في حركة تصحيحية تُعيد تمثيل التجربة الهمجية للمستعمر الفرنسيّ "وتستعرض المظاهر الامبريالية من أجل خلق الانطباع بالواقع وإثقال القيود الجمالية بالقيود المرجعية" ^{3 4} (إدريس الخضراوي، 2007)

إن الرواية تكفل سرديتين، إنها تنطلق في البداية من رغبة سياسية تندرج ضمن "ما يسميه ارونوميتش إمبريالية التنوير الحداثي التي تزعم حق الكلام عن الآخر (الشعوب المستعمرة، السود والأقليات النساء)" ^{4 4} (إدريس الخضراوي، 2007). وهو ما يشرعن انبثاق ما يدعوه كاييت ويتلام برواية أصل (Master narrative) ^{5 4} (إدريس الخضراوي، 2007)، كسردية مضادة لحمولة الرواية الاستعمارية وهي الرواية الثانية داخل الرواية، حين يتحول السرد من توصيف الحضارة والثقافة الفرنسية إلى تسريد الهمجية الاستعمارية، ومن توصيف المركز إلى الاعتراف بحجم الخراب والجرائم ضد الإنسانية التي اقترفها هناك.

ولعل شناعة الموقف، أعجزت السرد عن التمثيل الحقيقي للواقعة، ليكون الاعتراف جزئيا فقط، اعتراف ممتد على طول الواقعة، اعتراف مرهون بشفاء الجراح وهو ما عبرت عنه الرواية إذ تقول: "لم تختتم الحكاية لأن الحياة في رقان لم تعد كما كانت عليه. لم تختتم الحكاية حتى إن أرادت فرنسا البوندورا أن تغلق بسعر زهيد العلبة التي فتحتها عدة مرات في الصحراء الجزائرية. لم تختتم الحكاية لأن السرّ العسكري لم يرفع بعد" ^{4 6} (مالوسيلفا، 2013)، لتكون الكتابة في هذه الرواية استمرارا للجرح أكثر منها اعترافا أو تمثيلا نهائيا للمجزرة: " كتبت لأطفال "رقان" لأطفال الصحراء الذين يولدون اليوم وغدا في عالم فتكت به الأوبئة القاتلة، كتبت لكل أطفال القنبلة، شهداء العصر النووي، كتبت لأتعرّف أخيرا إلى وجهي في المرآة رغم الندوب والعار، كتبت لأعادر هذه الدنيا بروح هنيئة" ^{4 7} (مالوسيلفا، 2013).

في رواية "رقان حبيبتي" هناك معادل طباقيّ لأجهزة "الاستدعاء والتذويت" فالضابط الفرنسي الذي كان زملاؤه يمارسون عليه اللواط عدلّ التراتبية الهرميّة لتحقيق فعل الاعتراف فأصبح بمثابة ذات خاضعة لأجندة الرواية التي حاولت تريفيف الخارطة الجغرافيّة للجسد الغربيّ من خلال خلع كل كليشيات الاستدعاء والتذويت. إضافة إلى أن الغربيّ وحش داخل البلد الإفريقي (الجزائر) وتعتبر إفريقيا بمثابة حامل تفريغ لشحنته الوحشانيّة حيث يستبج ما يحرم داخل بلده وهو الاعتراف الحذر الذي صدرته الرواية في الأفعال التي كان يقوم بها الفرنسيون داخل الجزائر وتُحرم عليهم بتاتا في فرنسا.

إن التّرجمة في الرواية مكنت تجربة الاعتراف من أن تخضع اللغة لتكليف إشكاليّ مع المكان لتحقيق انزياح على مستوى البنية الهويّة للأوضاع الكولونياليّة بغيّة إنتاج سرديّة مضادة ترهن التّجربة الاستعماريّة في مختبر اللغة المحليّة محاولة تبيئة الغربيّ وتريفيفه وهو ما أفرز "مولّدا جديدا حمل همّ إحداث صدع قويّ داخل الثقافة الكولونياليّة بإرباك البنى التّأسيسيّة لثقافة الأنوار، يقول "أنزالدوا" على الثقافة المولدة "من هذا التّلاقح المتبادل العنصري، الأيديولوجي، الثقافيّ والبيولوجي، ثمة وعي غريب قيد التّكوين في الوقت الحاضر: وعي هجين جديد، هو وعي التّخوم" ^{4 8} (دوجلاس، د.ت). هذه التّخوم داهمت الوعيّ التّرانداستاليّ للغربيّ وأفرزت في المقابل وعيا جديدا "لدياسبورا أو الشتات" من خلال ما يسميه "دوغلاس روبنسون" الثقافة الحدودية" والذي عبرت عنه الرواية في رحلة هذا الغربيّ في بحثه عن ذاته داخل الصحراء في رقان تلك الجغرافيا التي انتفضت في وجهه أو بتعبير الرّأويّ نفسه "الأرض التي تخلى عنها الله" ^{4 9} (مالوسيلفا، 2013).

خلاصة القول أنه لطالما شكّلت التّرجمة محور صراع داخل الثقافات المختلفة، هذا الصراع كشف عن علاقات ثنائيّة تاريخيّة توجج البنية الفوقيّة للحضارات ومن بعدها الآداب، مشكّلة في النّهاية معايير وقوانين المعتمد الأدبيّ ((Canon، الذي يُشرعُ مدى قابليّة بعض النّصوص للترجمة من غيرها، حسب ما يخدم السياسة الأدبيّة للمركز. ومن ناحيّة أخرى فإنّ إشكاليّة الخيانة والإخلاص كانت العائق الأكبر

أمام انفتاح الترجمة على آفاق النصوص الأدبية بمختلف مستوياتها، لتنزل الترجمة أمام مسائل النسب والأبوة بالمفهوم المعياري للسياسة الأدبية، وفي الرواية موضوع الدراسة أبانت الترجمة الثقافية عن عور المركز الذي عوّض الأوضاع السياسية من خلال الاعتراف في الوثيقة الأدبية (الرواية)، كما لو كان اتباع هذا النموذج - الذي تبناه بختين من قبل - يميل إلى مسح كل ما جاء في وقت سابق من أجل تحرير "الحاضر الحقيقي" باسم "نقطة الصفر في التاريخ بلا منازع" ⁵⁰ (Vladimir Biti, 2011)، بحيث فسحت هاته الترجمة المجال واسعاً أمام إنتاج وضع جديد للنص المترجم وفق سياقات هوية ترجمت الهمم الوجودي للنص الهدف، الذي تبادل الأدوار الوجودية ليصبح نصاً عربياً جزائرياً يخاطب الذات العربية وفق مقولات جديدة تترجم وبقوة الظروف السوسولوجية والجيوبوليتيكية والثقافية للبيئة الهدف.

4. خاتمة: تمثل رواية "رقان حبيبي" تعبيراً عن تجربة روائية متميزة، تمتلك وعي ما بعد حداشي جاد لا يتمثل هذا الوعي فقط على مستوى الشكل الكتابي ولا بالجمالية التي تمتاحها لغة الرواية، ولكن من خلال المنعرج السردى للاعتراف الذي تبناه الرواية كرواية تمثيل مضادة لسياسات الامبريالية والاستعمار في استجابة حقة لمؤثرات روايات "ما بعد الاستعمار".

تندرج ترجمة الرواية في إطار السرد كفعل مقاومة بتعبير "إدوارد سعيد" لكنه سرد يناقض المعادلة الإمبريالية التي تعتبر "الأمم سرديات"، لأن الخطاطة السردية في هذه الرواية تروم "مقاومة المسافة الثقافية" حيث يتحول السرد في رواية "رقان حبيبي" من المنظومات التمثيلية للعنف إلى استراتيجيات للاعتراف ويتحول إلى منظومة لتفكيك المركزية الغربية.

الأنساق التصورية التي تحملها الرواية هي تمثيلات لتحيين الذاكرة الكولونيالية، وهي ترجمة حقيقية للمكبوت الكولونيالي الذي تقعات فيه الذاكرة على الحقيبة المفضوية لدوال المركز، السيد، الحضارة، لكن الرؤية الطباقية للترجمة نجحت في تسييح الدوال المركزية في حركة مضادة لتمثيلات الاعتراف بالآخر / الضحية / المهمش.

تأتي الرواية ما بعد الحدائية لتجريد سوء التمثيل وتشويه متخيل الذاكرة الذي يمزق الحامل الوجداني للاعتراف عن طريق تقاسم الهم الوجودي لكوجيطو الإنسانية، بما يرهن التواصل في دائرة التعايش والوجود المشترك ونبد الانغلاقية التسويرية للمركز للانتقال إلى تنشيط المنظومة التمثيلية للعيش في الآن / أو العيش في المعنى بتعبير "عبد الإله بن عرفة".

إن سردية رقان حبيبي هي رواية ما بعد إمبريالية تحاول ترميم سرديات توحش الآخر من خلال الترجمة وتصمم فضاء لأصوات العيش المشترك وتوثق لعناصر الهوية والوجود النقي بعيداً عن ركاب التعالى والتفوق العنصري.

5. قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1. إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار ط1، (مصر، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2012)
2. إدمون جابيس: أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب، ترجمة: إدريس كثير، عز الدين الخطابي، (تونس، منشورات دار ما بعد الحداثة، 2003)
3. ينظر نيكلاس لومان مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، (بغداد، منشورات الجمل: ط1، 2010) إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، (بيروت، دار الآداب للنشر، ط3، 2004).
4. محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، (مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 2003)
5. دوغلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطورية، ترجمة: نائير ديب، (مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، د.ت.).
6. سوزان باسنيث، الأدب المقارن، ترجمة: أميرة حسن نويرة، (مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1999).
7. سوزان باسنيث: من الأدب المقارن إلى دراسات الترجمة، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، مجلة الآداب الأجنبية، عدد 124، (2002).
8. ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، (دمشق، دار صفحات للدراسات والنشر ط1، 2009)
9. إدوين غينتسلر، في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، مراجعة: محمد بدوي (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2007)
10. فيكتور مالموسيلفا، ركان حبيبي، ترجمة السعيد بوطاجين، (الجزائر، منشورات عدن، ط1، 2013).
11. إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، (مصر، دار رؤية للنشر والتوزيع. ط1، 2012).
12. ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، مراجعة ميشال زكريا، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009).

المراجع باللغة الأجنبية:

- 1-Said Edward,(1979) Orientalism.new york , Random House , pXii. □
- 2-Itamar Evaen-Zoha , Polysystem Theory, in Poetics today,VI,n°1-2,(1979).
- 3-Vladimir Biti,The Self, the Novel and History On the Limits of Bakhtin's Historical Poetics, Orbis Litterarum,(Malaysia), 66,4, 2011.□

6. هوامش:

- ¹ - Itamar Evaen-Zoha , Polysystem Theory, in Poetics today, VI, n°1-2, (1979), p 287-310.
- ² - ينظر محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، (مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1 (2003)، ص 201 - 202.
- ❖ يرى دوجلاس روبنسون أن الترجمة كانت على الدوام قناة لا غنى عنها للفتح والاحتلال الإمبراطوريين. فالأمر لم يقتصر على احتياج الفاتحين الإمبراطوريين إلى إيجاد طريقة فعالة للتواصل مع رعاياهم، بل كان عليهم، أن يطوروا طرائق جديدة في إخضاعهم، وتحويلهم إلى رعايا طبيعيين أو متعاونين". ينظر: دوجلاس روبنسون، الترجمة والإمبراطورية، ترجمة: ثائر ديب، (مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، د.ت)، ص 24.
- ³ - ينظر سوزان باسنيث، الأدب المقارن، ترجمة: أميرة حسن نويرة، (مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1999)، ص 160.
- ⁴ - ينظر سوزان باسنيث: من الأدب المقارن إلى دراسات الترجمة، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، مجلة الآداب الأجنبية، عدد 124، (2002)، ص 36.
- ⁵ - ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، (دمشق، دار صفحات للدراسات والنشر ط 2009، 1)، ص 55.
- ⁶ - إدوين غينتسler، في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، مراجعة: محمد بدوي (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط 2007، 1)، ص 448.
- ⁷ - المرجع السابق، ص 452.
- ⁸ - ينظر: فيكتور مالوسيلفا: رقان حبيبي، ترجمة السعيد بوطاجين، (الجزائر، منشورات عدن، ط 2013، 1)، ص 14.
- ⁹ . ينظر إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، (مصر، دار رؤية للنشر والتوزيع. ط 2012، 1)، ص 61.
- ¹⁰ . ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، مراجعة ميشال زكريا، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط 2009، 1)، ص 153.
- ¹¹ . المرجع السابق، ص 151.
- ¹² . ينظر إدريس الخضراوي: ، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية. ، (الرباط ، جنور للنشر، ط 1، 2007)، ص 91، ص 92.
- ¹³ . ينظر إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار ط 1، (مصر، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2012)، ص 61.
- ¹⁴ . واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، عشتها كما انتهتني، (الجزائر، منشورات بغداد، ط 1، 2014)، ص 320.
- ¹⁵ . إدمون جابيس: أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب، ترجمة: إدريس كثير، عز الدين الخطابي، (تونس، منشورات دار ما بعد الحداثة، 2003)، ص 27.
- ❖ ❖ الكلام شقيق الجرح وأحد مخرجاته السيمانطيقية، الكلام الذي هو فعل المحادثة وعلى الكلم الذي هو الجرح. ينظر محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال ط 1. (الجزائر، منشورات الاختلاف، (بيروت)، الدار العربية للعلوم ناشرون، (2008) ص 165 ص 167 وص 218.
- ¹⁶ . فيكتور مالو سيلفا: رقان حبيبي. ص 13.
- ¹⁷ . إدمون جابيس: أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب، ص 68.
- ¹⁸ . المرجع السابق، ص 71.
- ¹⁹ . فيكتور مالوسيلفا: رقان حبيبي، ص 110، ص 111، ص 112.
- ²⁰ - سوزان باسنيث: الأدب المقارن، ص 166.
- ²¹ - ينظر دوجلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية، ص 130.
- ²² . ينظر نيكلاس لومان مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، (بغداد، منشورات الجمل : ط 1، 2010)، ص 174، وما بعدها.
- ²³ - ينظر سوزان باسنيث: الأدب المقارن، ص 171.
- ²⁴ - فيكتور مالوسيلفا: رقان حبيبي، ص 184.

- 25 . المصدر السابق، ص 12 .
- 26 . المصدر نفسه، ص 106 .
- 27 . المصدر نفسه، ص 55 .
- 28 . المصدر نفسه، ص 184 .
- 29 . المصدر نفسه، ص 14 .
- 30 . المصدر نفسه، ص 14 ، ص 15 .
- 31 . إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط3، 2004)، ص 333 .
- 32 . فيكتور مالوسيلفا: رقان حبيبي، ص 46 .
- 33 . المصدر السابق، ص 78 .
- 34 . المصدر نفسه، ص 184 .
- 35 . المصدر نفسه، ص 11 .
- 36 . ينظر إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص 99 .
- ³⁷Said Edward,(1979) Orientalism.new york , Random House , pXii.
- 38 . فيكتور مالوسيلفا: رقان حبيبي، ص 21 .
- 39 . المصدر السابق، ص 25 .
- 40 . ينظر إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار. ص 195 .
- 41 . فيكتور مالوسيلفا: رقان حبيبي، ص 74 .
- 42 . المصدر السابق، ص 136 .
- 43 . إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص 120 .
- 44 . ينظر: المرجع السابق، ص 122 .
- 45 . ينظر: المرجع نفسه، ص 123 .
- 46 . فيكتور مالو سيلفا: رقان حبيبي، ص 202، ص 204 .
- 47 . المصدر السابق، ص 206 .
- 48 - دوغلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية، ص 56 .
- 49 - فيكتور مالو سيلفا، رقان حبيبي، ص 115 .
- ⁵⁰ - Vladimir Biti, The Self, the Novel and History On the Limits of Bakhtin's Historical Poetics, Orbis Litterarum, (Malaysia), 66,4, 2011, p 259.