الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران1-أحمد بن بلة

معهد الترجمة

رسالة بحث لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة موسومة بـ

إشكالية ترجمة الشعر الشعبي الجزائري
- الشعر الحوزي لأبي مدين بن سهلة : دراسة تطبيقية -

إعداد الطالبة:

سنوسي بريكسي زينب

تحت إشراف:

أ.د. فرقاني جازية

لجنة المناقشة

أ.د. بلحيا الطاهر	جامعة وهران1	رئيسا
أ.د.فرقاني جازية	جامعة وهران1	مشرفا و مقررا
أ.د. عالم ليلى	جامعة وهران1	عضوا مناقشا
أ.د.محمصاجي مختار	جامعة الجزائر2	عضوا مناقشا
د. سنقادي عبد القادر	جامعة الشلف	عضوا مناقشا
د.يحي زغودي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2015-2016

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــــــداء

إلى رفيق الدّرب
القريب إلى القلب
زوجي العزيز

إلى من رأيا في نجاحي نجاحا لهما
و بلّغاني حلاوة التّعلم
أبي و أمّي

إلى أخواتي و أخي

إلى أولياء زوجي

إلى روح جدّتي يمينة

إلى زملائي و طلبتي

إلى كلّ من ساندني وقدّم لي يد المساعدة

شكر و تقدير

"اللّهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك و عظيم سلطانك"

أتوجّه بشكر خاص إلى أستاذتي فرقاني جازية التي أشرفت على هذا العمل و ساعدتني على إخراجه إلى الوجود، و لم تبخل عليّ بنصائحها و لا بتوجيهاتها.

كما أبدي شكري الخالص إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم تقييم هذا العمل.

و لا يفوتني أن أشكر كل من ساهم في مساعدتي على إتمام هذا البحث على ما هو عليه، سواء من الأساتذة أو الزملاء أو الأقارب.

مقدّمة

لا شكّ في أنّ ميدان الدّراسات الترجمية هو من الميادين المُعاصرة الخصبة التي عرفت البناء و الهدم، و التحفظ و التجديد، و التناقض و الإجماع، و كلّ ذلك من باب النقد الفكري الذي ساعد على تطوّر علم الترجمة ، و بالتالي إكساب العملية الترجمية نوعا من الاستقلالية و المرونة على مستوى الفهم و الإفهام. وذلك من خلال التفتّح عن الاعتبارات الشكلية الصارمة و الاهتمام بالعوامل العميقة المشكلة للنص و المكمّلة له و التي تستدعيها و تستلزمها ترجمته.

يعرِف التفكير الترجمي في يومنا هذا تطوّرا واضحا يميّزه عن المسلّمات التي انطلق منها و إن كان لا بدّ من الاعتراف بإسهامها في بناء ركيزته الأولى ممثلة في المدرستين ما قبل اللسانية ثم اللسانية بزعامة دي سوسير و مذهبه البنيوي الذي مثّل حظيرة فكرية للعديد من دارسي الترجمة. و كانت نظرة روّاد النظريات اللسانية إلى الترجمة على أنها عملية لغوية موضوعية تعتبر النص وحدة مغلقة لا تقبل تدخّل أي عامل خارجي في بناء المعنى و لا حتى تدخل المترجم ذاته باعتباره قارئا أوّلا. بل يُنظر إلى النص، من وجهة النظر هذه، على أنه وحدة قابلة للتجزئة إلى وحدات صغرى تكون قابلة للتحليل على انفراد ممّا يستلزم الأمانة للشكل أكثر من المضمون و يُقصي إمكانية التأويلات و معها إمكانية تعدّد الترجمات للنص الواحد.

و بعد تعرّض هذه النظريات للنقد بخصوص مفهوم النص و الموضوعية الصارمة التي تحكم الاشتغال عليه، وقعت القطيعة الابستمولوجية الأولى و تمّت إعادة النظر في المفاهيم الأساسية المنوطة بالتعامل مع النص لبناء تنظير جديد تحت لواء النظريات التأويلية التي تندرج ضمنها كلّ من نظرية المعنى لمدرسة باريس و النظرية الوظيفية الألمانية . فكان لكلّ من البعدين الإنساني و التواصلي مكانة أساسية في إعادة اعتبار الظاهرة الترجمية، فاستعاد المترجم مكانته التي تسمح له باستخدام مخزونه المعرفي و تحريضه بغية التفاعل مع النص. كما جاء مفهوم البحث التوثيقي للمساعدة على بناء معنى شامل للنص و البحث عن كيفيات التعبير على المفاهيم في لغة تلقائية ممّا يعطينا المُكافئ بدل المُقابل على حسب المصطلحات المستعملة من قبل النظريتين.

ثمّ عرف التنظير الترجمي بعد ذلك قطيعة أبستمولوجية أخرى ذهبت به إلى لقاء العلوم العرفانيّة و اكتشاف ما زادته من معطيات لفهم العمليّة الترجميّة. حيث تُركّز النظريات العرفانية للتّرجمة على كيفيّة اتّخاذ القرارات و إجراء الخيارات أثناء العمليّة التّرجميّة.

و قد خاضت الترجمة في ميادين عدّة، منها ميدان الشعر الشعبي الذي يعتبر جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبي. إذ حظي البحث في التراث الشعبي الجزائري بأهمية بالغة بحيث تصب فيه دراسات و أبحاث متعدّدة منذ فترة احتلال الجزائر، بدءا بالمستشرقين المُعرّبين الفرنسيين مثل Alfred Bel و الأخوين William و Marçais George و غيرهما. كما نشير في هذا المقام إلى الباحثين الجزائريين الذين أفادوا هذا المجال بهويّتهم المتجذّرة الأصيلة و تجاربهم العلميّة و الشخصيّة، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر محمد بن شنب و أحمد أمين دلاي و عبد المجيد حاجيّات و عبد الحميد بورايو و آخرون ساهموا في إثراء البحث في هذا المجال، لا يسعنا ذكرهم كلّهم.

و ما استوقف الباحثين إزاء التراث الأدبي الشعبي من الناحية اللّغوية هو الرّقيّ الأسلوبي و البلاغي الذي تُتيحه اللّغة الدّارجة من بين إمكاناتها اللّغوية الأخرى، خاصّة بالنسبة للشعر الشعبي الذي يستعمل نظما و إيقاعا و تلاعبا بالكلمات في تصوير بلاغي ينسجم تماما مع إمكانات اللّغة العامّية. و هذا ما تُتيحه لنا الدواوين و المؤلفات التي اقترحها باحثون في الشعر الحوزي من أمثال شعيب مقنونيف و عبد الحق زريوح و محمد بخوشة و غيرهم.

و على الرّغم من ذلك، تبقى نظرة الشعب الجزائري إلى اللّغة التي يتداولها يوميّا محدودة، لا ترقى في رأيه إلى دراسات عليا و لا تستحقّ تحليلا دقيقا بما أنّها تقلّ شأنا (في منظوره) عن اللّغة الفصحى.

أمّا بالنسبة لترجمة هذا التراث الشعري، فنجد عددا من الدّواوين المُخصصة للأشعار الشعبية الجزائرية صدرت سواء في اللغة الأصلية لوحدها و هي كثيرة، نذكر منها دواوين أبي مدين بن سهلة لكل من محمد الحبيب حشلاف و شعيب مقنونيف على سبيل المثال. أو مختارات صدرت بالنسخة الفرنسية فقط مثل « Le trésor enfoui du Malhûn » لمحمد سهيل ديب، و أخرى صدرت باللغتين العربية و الفرنسية بحيث تُرفق لكل نص شعري ترجمته مثل « La poésie arabe maghrébine d'expression populaire » لمحمد بلحلفاوي و كذلك كتاب رشيد أوس « Les Grands Maîtres Algériens du Cha'bi et du Hawzi-Diwân Arabe et Kabyle» و أيضا مختارات ندير معروف و محمد سهيل ديب « Anthologie du chant hawzi et 'arûbi » التي صدرت كذلك باللغتين. و من بين المؤلفات المذكورة، لم ترد توضيحات عن الترجمات إلاّ في المؤلفين الأخيرين حيث أرفق كل من محمد سهيل ديب و رشيد أوس تعليقات عن منهجهما الترجمي، و كان ذلك سبب اختيارهما في دراستنا التطبيقية.

إلاّ أنّ الدّراسات السّابقة التي تصبّ في البحث الترجمي المحض حول نصوص الشعر الشعبي في الجزائر ناذرة. يمكن أن نذكر مؤلف صلاح يوسف عبد القادر من منشورات مخبر الممارسات اللغوية لجامعة مولود معمري بتيزي وزو تحت عنوان " ترجمة الشعر الأمازيغي نظما- نماذج من إبداعات ايت منقلات-". و أطروحة نوراني عبد الحميد الموسومة بـ" ترجمة حمزة أبي بكر للتشبيه والإستعارة في شعر عبد الله بن كريو من العربية إلى الفرنسية : دراسة نماذج من الشعر الملحون" تحت إشراف أ.د. مختار محمصاجي.

فلم يحظ البحث التّرجمي في الشعر الشعبي الجزائري بالأهمّية التي حظي بها على مستوى الدّراسات الثقافية أو الدّراسات اللّسانية التي تهتمّ بالتحليل الدّاخلي للّغة وليس بتحليل العلاقة ما بين اللّغات. و يعود ذلك إلى تأخر نشأة علم الترجمة مقارنة بعلم اللّغات و بالتالي تأخر تخرّج المتخصّصّين في الترجمة على مستوى عدّة مجالات، من بينها ترجمة الأدب الشعبي الجزائري و بالأخصّ ترجمة الشعر الشعبي الجزائري. إلاّ أنّ

جلّ الباحثين الذين اهتمّوا بترجمة الشعر الشعبي شُغفوا بدراسة الشعر الشعبي من الجوانب الاجتماعية واللغوية و الأسلوبية و غيرها ثمّ ظهرت لديهم الحاجة لترجمة هذه الأشعار نظرا لأهمّيتها من جهة، و لتحكّمهم في اللغتين الفرنسية و العربية من جهة أخرى، من دون أن يختصّوا بالضرورة في ميدان الترجمة.

و في ما يخصّ ترجمة الشعر الحوزي، نذكر محاولات رشيد أوس الذي يُعزي لترجمة هذه الأشعار دافعا بيداغوجيا و تعليميّا يُساعد على فهم النصوص الأصلية و تحسين المستوى اللغوي في آن واحد.

كما نذكر الباحث محمّد سهيل ديب الذي انصبّ على تحليل الأشعار الشعبية الجزائريّة و من بينها أشعار الحوزي و خصّص لها دواوين منها ما هو في اللّغة الأصلية فقط و منها ما هو مُترجم إلى اللغة الفرنسية. و هو يتعامل مع ترجمة هذه الأشعار الشعبية على أنّها تجربة شعرية جديدة يعيشها بعد استيعابه لفحوى النصّ الأصل، بأسلوبه الخاصّ و بتقنيّات تبدو مُستجدّة إلاّ أن الكثير منها يتلاءم مع بعض نتائج التنظير الترجمي.

إلاّ أنّ قلّة الترجمات المُتوفّرة و المنشورة لأشعار الحوزي و كذا قلّة الأبحاث حول ترجمة الشعر الحوزي أفضت بنا إلى تساؤلات حول هذا التراجع منها:

- ما هي مواقع الاشكال التي تعترض الطلبة عند ترجمة الشعر الحوزي؟ و كيف يتم اكتشافها على أرض الواقع؟

- ما هو تأثير التمثلات الفكرية الاجتماعية حول هذا النمط الشعبيّ في تحليل نصوصه و ترجمتها ؟

- ما هي المنهجية التحليلية و الأدوات الترجمية الأكثر ملاءمة للتعامل مع خصوصيات أشعار الحوزي ؟

و بعبارة أخرى، يكمن الغرض الأساسي من هذا البحث في التّعرّف على إشكالات ترجمة الشعر الحوزي و اكتشاف التقنيات و الحلول المُمكنة التي تُفضي إلى ترجمة مُلائمة لنصوصه. لذا، ارتأينا أن نقوم بدراسة ميدانيّة تُبرز لنا حقيقة التمثّلات

و الكفاءات التحليلية و الترجميّة الكامنة في جعبة طلبة الترجمة لجامعة تلمسان. و ذلك حتّى نطّلع على مستوى الخَلَف في مجال ترجمة هذه الأشعار و أضفنا إلى ذلك دراسة مقارنة لمُحاولاتهم مع ترجمات أبرز المتخصصين الحاليّين في ترجمة أشعار الحوزي. و تمكّننا هذه الدّراسة من اكتشاف الفارق الكامن ما بين شريحة المُتمرّنين في ترجمة الشعر الحوزي و شريحة المتخصصين فيها.

و نفسّر حرصنا على إجراء دراسة ميدانيّة بضرورة الالتفات إلى حقيقة الميدان و أهمّية النتائج المُحصّل عليها في تفسير علاقة شريحة من الشعب بهذا النمط الشعري الشعبوي على عدّة مستويات، كما نُفسّره بتجربتنا الشخصية سالفا في الانضمام إلى فرقة موسيقية للغناء الأندلسي و الحوزي بتلمسان و القلق الذي شعرنا به في تلك الفترة عند تقليد الغناء من دون فهم معنى تلك الأشعار المُغنّاة. فكان أوّل همّنا منذ ذلك هو محاولة الفهم كي نُحقّق الشرط الأوّل لعمليّة الترجمة حتى نخوض بعد ذلك درب "الإفهام" الذي يُعبّر عن نتيجة العمليّة الترجميّة و يدلّ على مدى نجاحها.

و حتّى نُحقّق الانسجام الذي يتطلّبه هذا البحث الموسوم بـ **" إشكالية ترجمة الشعر الشعبي الجزائري-الشعر الحوزي لأبي مدين بن سهلة دراسة تطبيقية-"** ، ارتأينا ضبط هيكل دراستنا بأربعة فصول، خصّصنا فصلين منهما للمعطيات النظرية و الفصلين الأخيرين للتطبيق، و ذلك على النحو التالي:

الفصل الأوّل: وسمناه بـ " الشعر الشعبي الجزائري- أصوله و فروعه-"

نحاول من خلاله تحديد بعض المفاهيم المُتعلّقة بالتراث و بالأخصّ التراث الشعبي، و ذلك في المبحث الأوّل. أمّا المبحث الثاني من هذا الفصل فنُخصّصه لتحديد مكانة الشعر الشعبي ضمن الزخم التراثي العربي و بالأخصّ الجزائري، و ذلك بعد استعراض نشأته و خصوصياته و أنواعه.

الفصل الثاني: بعنوان " شاعر الحوزي أبو مدين بن سهلة"

نُريد من خلاله إبراز مكانة الشاعر أبي مدين بن سهلة في العطاء الشعري للحوزي من خلال دراسة شخصيته و أسلوبه و أغراضه الشعرية، و هذا ما خصّصناه للمبحث الثاني من هذا الفصل. أمّا المبحث الأوّل فخصّصناه للتّدقيق في الشعر الحوزي و لغته و شعرائه.

الفصل الثالث: " نحو منهجية للتعرف على إشكالات ترجمة الشعر الحوزي"

نستعرض فيه المنهجيّة المُتّبعة لاكتشاف إشكالات ترجمة الشعر الحوزي وقسّمناه إلى مبحثين، ندرس في الشطر الأوّل المحطّات المُتعلّقة بترجمة الشعر الحوزي. أمّا المبحث الثاني فنُبرز من خلاله الطريقة التي اتّبعناها لإجراء الدّراسة الاستقصائية ثم نعرض فيه نتائج الشطر الأوّل من الاستبيان الذي سلّمناه لعيّنة البحث.

الفصل الرّابع: " دراسة تحليلية مقارنة لترجمات نصوص أبي مدين بن سهلة"

نقوم فيه بدراسة الشطر الثاني من الاستبيان و الذي يخص ترجمة خمسة نصوص لأبي مدين بن سهلة. و تكون الدّراسة تحليلية مقارنة بما أنّنا نقارن محاولات الطلبة بالباحث في الشعر الشعبي الجزائري محمّد سهيل ديب، و الوحيد الذي ترجم نصوص الحوزي مُفسرا منهجه الترجمي. حتى نكتشف أسباب الفشل و أسباب النجاح المتعلّقة بترجمة الشعر الحوزي لأبي مدين بن سهلة.

و قد استهللنا بحثنا بالوصف و تبنينا المنهج الاستقصائي التحليلي في الفصلين التطبيقيين.

و نطوي بحثنا بخاتمة نأتي فيها بأهمّ النتائج التي توصّلنا إليها. و إنّنا على الرّغم من إدراكنا أنّه من الصعب ولوج ميدان ثريّ و خصب مثل ميدان التراث و الشعر الشعبي و طرح إشكالات ترجميّة حوله، إلاّ أنّنا نأمل بتواضع أن يُعين هذا البحث من سيحذون حذونا على دراسة هذه العلاقة بشكل أدقّ و أعمق. ذلك أنّ بداية البحث في مجال ما لا تبرُز ثمارها للوهلة الأولى و لا تتطوّر و لا تكتمل إلاّ بتراكم الأبحاث و الجهود.

الفصل الأوّل

الشعر الشعبي الجزائري: أصوله و فروعه

المبحث الأول

تحديدات مصطلحية و مفاهيميّة حول التراث و أنواعه

1. التراث و الموروث و الميراث
2. التراث المادي و التراث اللامادي
3. التراث اللامادّي و الفولكلور
4. التراث الشعبي

المبحث الثاني

موقع الشعر الشعبي في التراث الشعبي

1. الأدب الشعبي العربي
2. البحث في الأدب الشعبي
3. تعريف الأدب الشعبي
4. الشعر الشعبي عند العرب
5. التجديد في الشعر الشعبي
6. التقليد الشفوي
7. الشعر الفصيح و الشعر الشعبي
8. أنواع الشعر الشعبي بالغرب الجزائري

المبحث الأوّل

تحديدات مصطلحية و مفاهمية حول التراث و أنواعه

تستدعي دراسة الشعر الشعبي الرّجوع إلى الأصول و توضيح موقعه من الفن أو العطاء الشعبي العامّ، إذ يُشتقّ الشعر الشعبي من الأدب الشعبي الذي هو بدوره فرع من فروع التراث الشعبي.

و ينحدر التراث الشعبي عن التراث الثقافي الذي تُعرّفه منظمة اليونسكو على أنه جملة الممتلكات المادّية و اللامادّية التي تحظى بأهمّية فنيّة و تاريخية أكيدة، و التي تعود سواء إلى هيئات خاصة (شخص، مؤسسة، جمعية و غيرها) أو إلى هيئات عمومية (بلديّة، ولاية، منطقة، بلد و غير ذلك)[1].

1. التراث و الموروث و الميراث:

جاء في لسان العرب لابن منظور أنه عن " ابن الأَعرابي الوِرْثُ والوَرْثُ والإِرْثُ والوِرَاثُ والإِرَاث و التراث واحد. و عن الجوهري: المِيراثُ أَصله مِوْراثٌ، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها، والتُّراثُ أَصل التاء فيه واو. ابن سيده: والوِرْثُ والإِرْثُ والتُّرَاثُ والمِيراثُ: ما وُرِثَ؛ وقيل: الوِرْث والميراثُ في المال، والإِرْثُ في الحسَب (...) وفي حديث الدعاء أيضا : وإليك مآبي ولك تراثي ; التراث : ما يخلفه الرجل لورثته ، والتاء فيه بدل من الواو"[2].

أمّا في المنجد فنجد " الموروث: ما ينتقل بالإرث: « أموال موروثة ». مأخوذ عن الأهل و الجدود بالعادة و التقليد: « بغض موروث». تراث: إرث، ميراث: « بدّد التراث الأبوي ». تقاليد و أمجاد قومية، وشواهد حضارة و ثقافة موروثة عن الأجداد:

---

[1] Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), Le patrimoine immatériel : http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-FR.pdf

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار ناصر، بيروت، لبنان، 2003، ص 190:
http://library.islamweb.net/newlibrary/display_book.php?idfrom=8987&idto=8987&bk_no=122&ID=9000

« تراث بلد »،« تراث شعب ». إرث أو ورث: ما يخلّفه الميت لورثته، ما يتركه الميت من مال أو ممتلكات و متاع. ميراث: ج مواريث: ما يتركه الميت من مال لورثته، إرث، تركة: « قسمة الميراث ». توارث: ورث بعضهم عن بعض « توارثوا تقاليد العائلة»"[1].

و نميل من خلال هذه التعريفات القاموسية إلى ما جاء به ابن السيد في لسان العرب عندما نسب الورث و الميراث إلى المال. و نستعمل مصطلح التراث للدّلالة على الخصوصيات القومية و الثقافية و الحضارية لمجتمع معيّن، مادّية كانت أم غير مادّية.

2. التراث المادي و التراث اللاّمادّي:

يشتمل التراث الثقافي على التراث المادي من جهة و التراث اللامادي من جهة أخرى. أمّا التراث المادّي فيضمّ الطبيعة و البنايات الهندسية و التخطيط العمراني و المواقع الأثرية و الجيولوجية، كما يشمل تنظيم الفضاءات الزراعية و الغابية و التّحف الفنّية والتّراث الصناعي من أدوات و أجهزة و آلات. و أمّا التراث اللاّمادي فيتّخذ أشكالا عدّة منها الأغاني و الأزياء و الرّقصات و الألعاب و الخرافات و الحكايات و الأساطير و الحرف الصغيرة و الخبرات و الوثائق و الأرشيف و غيرها[2].

3. التراث اللاّمادّي و الفولكلور:

ا- عند الغربيين:

يرى جلال خشاب أن الموروث اللامادي مرتبط بالفولكلور، و يختلف مفهوم الفولكلور من بلد إلى آخر باختلاف هويّة الشعب نفسه فهو يرتبط "في المنطقة الأجلوساكسونية بالتراث الروحي للشعب، و على وجه الخصوص التقاليد المتوارثة شفويا (...)" [3]. أما الباحثون الفرنسيون فيفهمونه "على أنه علم التقاليد

[1] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 2001، ص ص 1516-1517.

[2] Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), Le patrimoine immatériel : http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-FR.pdf

[3] جلال خشاب، الموروث الشعبي أصالة و تواصل،- الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق، 2009 ، ص 63.

و الممارسات و العقائد و الأساطير و الموسيقى و الأدب الخاص بمنطقة معينة" [1]. و هو يعني عند البلجيكيين كلّ ما له علاقة بحضارة الطبقات الشعبية و حياتها، و يرتبط عند الهولنديين بالتراث الشعبي الذي يُشار إليه بمصطلح *فولكسكندة* وهو المفهوم الذي يعتمده كلّ من السويسريين و اليابانيين أيضا[2].

ب- عند العرب:

يذهب عبد الحميد بورايو إلى أنّ تنكّر الفولكلور يصدر عادة عن الطبقة الأرستقراطية التي تعتبره من عمل الشعب و «السوقة» و « اللّفيف» في حين أنّه " تراث الشعب المُقدّس و مادّته العلميّة التي نعرف بها نفسيّته و أخلاقه و عاداته، و هو جملة المميّزات التي تؤلّف شخصيته الوطنية. و لذلك قامت كلّ حركة قوميّة في أوروبا و الشرق و أمريكا على دراسة الفولكلور واعتباره المادّة الأولى في تحرير القوانين و معرفة تاريخ الشعب و دراسة فنونه المميّزة له"[3].

و يذهب فاروق خورشيد إلى أنّ الفولكلور جزء من التراث الشعبي إذ يشير إلى أنّ التراث الشعبي " (...) يضم الممارسات الشعبية السلوكية و الطقسية معا، كما يضم الفلكلور، و الميتولوجيا العربية، و يضم أيضا الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي أو العطاء الجمعي لأدباء الشعب العربي في مسيرته الحضارية من قديم و إلى اليوم"[4].

---

[1] جلال خشاب، المرجع السابق، ص 64.

[2] المرجع نفسه

[3] عثمان الكعاك، التقاليد و العادات الشعبية، نقلا عن عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 98.

[4] فاروق خورشيد، *الموروث الشعبي، نقلا عن* جلال خشاب، *الموروث الشعبي أصالة و تواصل،- الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة* ، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق، 2009، ص 61.

و السؤال الذي يمكن أن نطرحه في هذا الصّدد هو هل يُعدّ الشعر الملحون من الفولكلور؟ هذا ما أثاره عبد الحميد بورايو بعد أن ربط ثنائية الشعبي/ الملحون بثنائية الجمعي/النخبوي. " فما يسمّى الشعر الشعبي يوسم عادة بالجمعيّة. يتناقل شفاها، يكون مجهول المؤلّف، يرتبط إنشاده و ارتجاله (إعادة إنتاجه) بالمناسبات الاحتفالية، يفقد وظيفته عندما تحدث تغيّرات هامّة في المجتمع، فيصبح فولكلورا، يتمّ أداؤه في المناسبات الاحتفالية من طرف فرق فنّية مُحترفة و مختصّة تنشئها عادة المؤسّسة الرّسمية" [1]، و يبدو أنّ مفهوم الفولكلور من هذا المنظور مرتبط بالتبسيط الفنّي و اللّقاء الشعبي.

و من أجل التأكّد من الطرح السّالف، نظر بورايو في الشعر الذي لا ينتمي إلى الفولكلور عادة وهو الشعر النخبوي ووجد أنّ خصائصه تتوفّر في الشعر الملحون الجزائري ويُدعّم افتراضه قائلا إنّ "(...) أغلب شعراء الملحون الجزائريّين كانوا ينتمون للنخب الثقافية في زمنهم، و حسب معايير عصرهم. فأغلبهم تقلّد مناصب وظيفيّة هامّة مثل القضاء (عبد الله بن كريو)، و القيادة السياسية للقبيلة (مصطفى بن براهيم)، (...) فنجد كثيرا منهم تخرّجوا من مدارس المدن التي عاشوا فيها، ومن الزوايا، فهم عادة ذوو تكوين فقهي عالي مثل سعيد بن عبد الله المنداسي و الشيخ محمد بن يوسف و الشيخ السماتي. أضف إلى ذلك أنّ هذا الشعر يحفظ مكتوبا في أغلب الأحيان في كنانيش و كراريس يستعملها المتعلّمون عادة في تسجيله و توثيقه" [2].

فنلاحظ إذن أنّ مفهوم الفولكلور هنا ساعد على التمييز ما بين الشعر الجمعي و الشعر النخبوي ثمّ التفريق ما بين الشعر الشعبي ذي الطابع الجمعي و الشعر الملحون ذي الطابع النخبوي. و يبدو لنا أنّ بورايو يُنسب للشعر الملحون الطابع الأصلي أي ظهوره لنا كما ورد في الأصل في حلّة وفيّة لصاحبه.

[1] عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية-التاريخ و القضايا و التجليات-، فيسيرا للنشر، 2011، ص ص19-20.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

4. التراث الشعبي:

يعتبر بولرباح عثماني أن " الموروث الشعبي المادي هو امتداد لشقه اللامادي طالما أن الأول يتوفر على مرحلتين أساسيتين أولاهما توفر المادة الأولية و ثانيهما تجسيد الاهتمامات المعرفية بشتى توجهاتها الدينية و الفكرية على الأواني الفخارية و غيرها من المعدات و المستلزمات الأخرى" [1]. أي أنه يعتبر الموروث المادي أكثر امتدادا من الموروث اللامادّي بما أنه يشتمل على المادّة ثم المعارف التي تحيط بها، و بالتالي فيكون منطلق الموروث اللامادي هو المادة الأولية. و الموروث الشعبي المادّي حسب جلال خشاب هو " عبارة عن الجزء الملموس و إبداع الممارسات اليدوية" [2]، أي كلّ ما يتعلّق بالحرف و الأدوات المستعملة من قبل الطبقة الشعبية.

أمّا بولرباح عثماني فيُعرّف التراث الشعبي على أنه " الأساطير و الحكايات الشعبية و السير و الملاحم، و الأمثال و التقاليد و الحماسة في المثل الشعبي و الموسيقى، و الحرف و الألبسة و الفنون والصناعات إلخ و إلى جانب هذا نجد الأغاني الشعبية القديمة (الموشحات) كزرياب إلى الفن المسرحي القديم الأسطورة (كلكاش) ذلك لأنّ تراثنا الحضاري بما فيه التراث الشعبي هو جزء من الحضارة الإنسانية و عنصر فعال في تطوّرها و تقدمها " [3]. و يُعرّفه فاروق خورشيد على أنه " الحصيلة الشعبية المتبقية من الممارسات الشعبية لأبناء المنطقة كلّها عبر التاريخ"[4].

و يعُدّ عبد الحميد بورايو حوالي ستّ تسميات تُستعمل و كأنها مترادفة و هي: " الثقافة الشعبية، التقاليد الشعبية، الفولكلور، التراث الشعبي، الفنون الشعبية، المأثور

---

[1] جلال خشاب، *الموروث الشعبي أصالة و تواصل*، المرجع السابق، ص 66.

[2] المرجع نفسه، ص 65.

[3] بولرباح عثماني، *الأدب الشعبي الجزائري و مناحي التجديد الإبداعي - الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة*، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق، 2009، ص 15.

[4] فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ص 61.

أو المأثورات الشعبية" [1]. وقد قسّم المواد الثقافية الشعبية كالتالي: 1. العادات و التقاليد الشعبية 2. الأدب الشعبي و فنون المحاكاة 3. المعتقدات و المعارف الشعبية 4. الفنون الشعبية و الثقافة المادية[2].

و يُعتبر الطابع التقليدي و المُتوارث و الإبداعي من خصائص التراث الشعبي التي تُسجّله في زمنية تجمع ما بين الماضي و الحاضر، حيث يُؤثر الماضي في الحاضر من خلال البصمات التي يتركها فيه و يُؤثر الحاضر في الماضي من خلال التطوّرات التي يُسجّلها و من خلال ما يمحوه أو يُغيّره من معطيات لا تُواكب الزمن الحالي.

تُفضي بنا كلّ هذه التعريفات إلى أن التراث الشعبي هو ذلك الكمّ الهائل من الإنتاجات الإرادية أو التلقائية المُتوارثة لشعب معيّن من جيل لآخر و أن التراث الشعبي و بالتالي الشعر الشعبي المُغنى ينبثق أساسا عن التراث اللاّمادي.

[1] عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 42.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص ص 46-48.

المبحث الثاني

موقع الشعر الشعبي في التراث الشعبي

1. الأدب الشعبي العربي:

تنضوي تحت التراث الأدبي الشعبي عدّة أنماط من الفنون و الدراسات، نذكر منها الأدب الشعبي الجامع لعدّة أنواع من النصوص مثل القصة و الأقوال المأثورة و الألغاز و الشعر و غيرها. و يصف **عبد الحميد يونس** الأدب الشعبي بأنه من الشعب و إلى الشعب[1]. و يركز أحمد قنشوبة على "ميزة 'الشعبية' التي توفر له الانتشار و الاستئناس من جموع الشعب كله" [2]، فخلوده مرتبط بقبول الناس عليه كما يرى **عبد الملك مرتاض** أنه " لا يشتهر أدب من الآداب، و لا يذيع شأن عمل من الأعمال، إلا إذا رقيا إلى مستوى الشعبية، فلا يخلد عادة إلا إذا أقبل الناس عليه يقرأونه و ينقدونه، و يروجون لخلوده و يمدون في أسباب حياته"[3].

2. البحث في الأدب الشعبي العربي:

يؤدي البحث في الدراسات الشعبية أهمية بالغة " (...) في تطور الروح القويمة في بلادنا و ليست كما يدعون (شعوبية)، إنها تقويم جديد للتراث الأدبي الشعبي، كل تقويم من هذا القبيل أضحى اليوم رد فعل ضدّ التداخل الثقافي الغربي الذي أمسى في نظر البعض إحدى متطلبات العمل الحضاري الذي تجسده العولمة بكل أبعادها و صورها" [4]. فيكون البحث في الأدب الشعبي على هذا الوجه المُميّز القاطع ما بين ثقافتنا و الثقافة الغربية و يُبرز بذلك ما يصنع هويّتنا.

---

[1] عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ و الأدب، القاهرة، 1982،ص 10-11 نقلا عن أحمد قنشوبة، الشعر الغض- قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2008، ص 12.

[2] أحمد قنشوبة، الشعر الغض- قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2008، ص 15.

[3] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، الجزائر، 1989، ص17 نقلا عن أحمد قنشوبة ص 15.

[4] بولرباح عثماني، *الأدب الشعبي الجزائري و مناحي التجديد*، *المرجع السابق* ، ص 21.

و تعتبر روزلين قريش أنّ أهم من شجع الجمع و البحث في الأدب الشعبي العربي هو عبد الرحمن بن خلدون حيث اهتم بأدب اللهجات الدارجة من الموشحات و الأزجال على خلاف معاصريه الذين كانوا أكثر اهتماما بالدعوة العلمية [1]. كما أنه ذكر تنكّر الكثير من النقاد لهذا الأدب في كتاب ' العبر' منذ نيف و خمس مئة عام [2]، و هذا دليل على أن استصغار الأدب الشعبي ليس ظاهرة حديثة بل لا يزال يقلل من شأنه أولئك الذين لا يرونه كمكمّل للتراث الثقافي العربي. و إلى جانب ابن خلدون " ظهرت مؤلفات كثيرة تضمنت مواد تراثية شعبية منها: ما قدمه الجاحظ (ت 255هـ) في كتابه البيان و التبيين و« الحيوان » من مرويات عامية و شعبية و ما ألفة ابن قتيبة (ت 275هـ) من كتب تراثية شعبية مثلا « الحكاية و المحكي » وكذلك ما كتبه النويري (ت 735هـ) من خلال كتابه « نهاية الأرب في فنون الأدب » "[3].

أمّا الحفاظ على الأدب الشعبي المغاربي فندين له إلى مجموعة من الباحثين مثل محمد بن شنب (من الجزائر) الذي ألف كتابا حول الأمثال المغربية، و محمد الفاسي (من المغرب) الذي اعتنى بتاريخ الشعر الملحون. أما عثمان الكعّاك (من تونس) فقد أسهم في وضع أسس علم الفولكلور في كتابه الموسوم « التقاليد و العادات الشعبية ». و آخرون من أمثال عبد الرحمن قيقة و ابنه الطاهر قيقة و محمد المرزوقي و عبد الرحمان أيوب (من تونس) و أحمد لمين و التلي بن الشيخ و ليلى قريش و عبد الملك مرتاض و العربي دحو (من الجزائر) ومحمد سعيد القشاط و علي المصراتي محمد علي برهانة (من ليبيا) و عباس الجراري و مصطفى الشادلي (من المغرب)[4].

و أمّا بالنسبة للبحث في الشعر الملحون الجزائري فاتّجه بعض الجامعيّين الجزائريّين بعد الاستقلال إلى " دراسته عن طريق تحرير أطروحات جامعيّة لنيل

[1] روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص23.

[2] بولرباح عثماني، المرجع السابق، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

[4] ينظر عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص ص 95-96.

درجات علميّة نذكر من بينهم أحمد طاهر الذي قدّم أطروحة دكتوراه حول « أوزان الشعر الملحون وبحوره وقوافيه » في بداية الاستقلال، و محمد بلحلفاوي الذي حرّر بدوره رسالة جامعية حول « الشعر الشعبي المغربي ذي التعبير العربي » (...) كما قدّم أحمد لمين رسالة دكتوراه من الدرجة الثالثة « حول الشعر في منطقة سيدي خالد (بسكرة) في فترة الاحتلال الفرنسي » (جميع هذه الأطروحات نوقشت بجامعات فرنسية)"[1]، إضافة إلى نشر مجموعة من الدواوين لشعرائنا المحلّيين.

أما عند الغربيين، فقد اهتم المثقفون الألمان في القرن الثامن عشر وعلى رأسهم الإخوان جريم " بجمع التراث الشعبي الألماني الأصيل بعد أن خشيا من أن تؤدي موجة الامبريالية إلى تغيير معالم الشعب الألماني و خصائصه" [2]. و هذا ما يُعزّز أثر التراث الشعبي في الحفاظ على معالم أي شعب كان.

3. تعريف الأدب الشعبي:

يذهب **هردر** إلى أنّ الأدب الشعبي هو "أرشيف الشعب، وكنز عملهم و دينهم، و أرائهم في نشأة الكون و الروح. و هو مآثر الأجداد و أحداث التاريخ، و فيه انعكاسات عواطفهم و صور من حياتهم العائلية بأفراحها و أتراحها"[3].

و يرى بولرباح عثماني أن " الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي أنتجه فرد بعينه ثم ذاب في ذاتيته الجماعة [sic] التي ينتمي إليها مصوّرا همومها و آلامها في قالب شعبي جماعي يتماشى و نظرتها و مستواها الفكري و الثقافي و اللغوي" [4]. أي أنّ الأدب الشعبي مُوجّه دائما من الفرد إلى الجماعة و يبقى في كلّ الأحوال مرتبطا بالشعب

[1] ينظر عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص ص 22-23.

[2] نبيلة ابراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية و التطبيق، نقلا عن جلال خشاب، الموروث الشعبي أصالة و تواصل،- الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق،2009، ص 63.

[3] هردر، أصوات الشعوب من خلال أغانيها، تاريخ الأدب الألماني، نقلا عن روزلين ليلى قريش، ص 391.

[4] بولرباح عثماني، المرجع السابق، ص 20.

و " (...) مهما كان مستواه الفنّي، و مهما كانت بنيته الدلالية فهو مرتبط شكلا و مضمونا بقضايا الشعب و الواقع، و ما تلك التحليقات الخيالية في عوالم الغرابة و العجائبية إلاّ قراءة بطريقة شعبية لهذا الواقع المتناقض تارة و المنسجم تارة أخرى، التعس تارة، و المفرح تارة أخرى"[1].

يشمل الأدب الشعبي أربعة شروط هي " جهلنا لمؤلفه، عامية لغته، مرور عدّة أجيال عليه، ووصوله إلينا بالرواية الشفوية" [2]. أي أن الشروط تخص المؤلف و اللغة و الزمن و دعامة التلقي. أما عن مجهولية المؤلف فهي لا تنفي أهميته إذ يذهب العربي بن عاشور إلى أنه " (...) أقرب ما يكون إلى نفس المبدع، يجري على لسانه عفويا ... " [3]. و مع ذلك فلنا تساؤلات و تحفظات بخصوص جهل المؤلف لأن الشعر الحوزي هو شعر شعبي و شعراؤه معروفون، بل يتعمّدون ذكر أسمائهم في أواخر القصيدة.

و يدرج عبد الحميد بورايو الأدب الشعبي و فنون المحاكاة ضمن مواد الثقافة الشعبية، و يذهب إلى أنّها تشمل: " قصص البطولة (قصص المغازي، قصص البطولة البدوية، قصص الزهاد، قصص الأولياء، قصص الخارجين على القانون، قصص المقاومين و الثوار، قصص التاريخ المحلي الخ...)، الأساطير، الحكايات العجيبة (الحكايات العجيبة الخالصة، حكايات الجن و العفاريت، حكايات الأغوال الأغبياء)، الحكايات الشعبية أو حكايات المغزى (الحكايات المرحة، الحكايات الواقعية، حكايات المعتقدات، حكايات الحيوان)، الشعر الجمعي (...)، الشعر الملحون، شعر الحكمة، شعر المآثر التاريخية، شعر الأغاني: أغاني المناسبات، أغاني الأفراد المبدعين من أمثال عيسى الجرموني و لونيس آيت منقلات الخ...، الأغاني الموجهة للأطفال، المدائح الدينية، الأذكار، بُكائيات المراثي و المآتم، الأغاني الأندلسية، الأغاني الشعبية (العاصمية)،

[1] بولرباح عثماني، المرجع السابق، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] العربي بن عاشور، هموم الشاعر الشعبي بين القدم و الحديث، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق، 2009، ص 46.

أغاني العمل الخ...، الأمثال، الحكم، الأقوال السائرة، الألغاز، النداءات، النوادر، الأخبار، الأعمال الدرامية (...)"[1]. و يُميّز هذا التصنيف ما بين شعر الأغاني من جهة و الأغاني بأنواعها من جهة أخرى.

4. الشعر الشعبي عند العرب:

1.4. تحديد مصطلحي:

لقد وضع شاهر خضرة تسميات للشعر العامي الحديث " ففي مصر يسمى الشعر العامي و في سوريا و لبنان الشعر باللغة المحكية و في بلاط الجزيرة العربية الشعر النبطي و في ليبيا و تونس و الجزائر يسمى الشعر الملحون أما في المغرب فقليل من يسميه الملحون و المعروف في تسميته هو الزجل (و كلمة الزجل موجودة في كل الشعر الشعبي في البلاد العربية)" [2].

و من التسميات الأخرى التي تُطلق على القصيدة الشعبية عموما " (...) (الشعر الملحون، الشعر الشعبي، الشعر العامي، الأغنية، الكلمة، الخطبة، القصيدة و غيرها...)"[3].

فإذا أخذنا الشعر الملحون فهو صادر عن كلمة لحن حيث " قال ابن برّي في مادّة اللّسان لابن منظور: للحن ستة معان.

1 -الخطأ في الاعراب (لحن في كلامه أي أخطأ)

2 -اللّغة (كما جاء في قول سيدنا عمر رضي الله عنه: تعلّموا اللّحن في القرآن كما تتعلّمونه)

3 -ترجيع الصوت و التطريب، أي الغناء

[1] ينظر عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، المرجع السابق، ص ص 46-47.

[2] شاهر خضرة، سقف له تحت و تحت بل سقف، - الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق، 2009 ، ص 36.

[3] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الطبعة الأولى 2009، ص 26.

4 -الفطنة (من قول الرسول عليه الصلاة و السلام " لعل بعضكم أن يكون ألحن بحجته أي أفطن لها و أحسن تصرّف)

5 -التعريض (من قول الرسول عليه الصلاة و السلام " إذا انصرفتما فإلحنالي لحنا و لا تفصحا و عرّضا بما رأيتما") أي باستعمال الإشارة و الإيماء.

6 -المعنى (قال الأزهري: معناه تعلّموا لغة العرب في القرآن و اعرفوا معانيه)"[1].

و يتبنى عبد الحميد بورايو مصطلح الشعر الملحون لتداوله ما بين الدّارسين إلاّ أنّه يُميّزه عن الشعر الشعبي إذ يقول: " ما يُسمّى الشعر الشعبي يوسم عادة بالجمعيّة. يتناقل شفاها، يكون مجهول المؤلّف، يرتبط إنشاده وارتجاله (إعادة إنتاجه) بالمناسبات الاحتفالية، يفقد وظيفته عندما تحدث تغيّرات هامّة في المجتمع، فيصبح فولكلورا، يتمّ أداؤه في المناسبات الاحتفالية من طرف فرق فنّية محترفة و مختصّة تنشئها عادة المؤسّسة الرّسمية " [2]. و يُدرج الباحث نفسه أنواعا شعريّة ضمن الشعر الجمعي منها " شعر المناسبات، الشعر الموجّه للطفولة، الشعر النّسوي: الحوفي، شعر البوقالات، إيزلي، شعر أغاني الصف إلخ.." [3]. أمّا الشعر الملحون الجزائري فيربطه بالشعر النخبوي " الذي يستند إلى احتراف مجموعة من الأفراد قد تتّسع أو تضيق للإبداع الشعريّ، بحيث يتمّ على مرّ التّاريخ بناء تقاليد متينة. يتميّز بطغيان الرّوح الفردية و التعبير عن ذات الشّاعر، و الثّبات النسبي للقواعد الفنّية، و الحرص على المحافظة على ما ينتجه الشاعر بحيث يصبح أدنى تغيير مدعاة للانتقاد و الاستهجان ليس فقط من طرف الشاعر نفسه بل من طرف متداولي شعره و رواته"[4].

[1] محمد عبد الحليم طوبال، الملحون بين الماضي و الحاضر، - الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق، 2009، ص 134.

[2] عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، المرجع السابق، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 46.

[4] عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 19.

و يذهب محمد عبد الحليم طوبال إلى أن الباحثين في ميدان الشعر العامي يعتبرون " (...) أن أول ظهور للشعر العامي هو الحداء، و قائله يسمى بالحادي و الحادي يرتجل أشعاره حين يجرّ ناقته"[1].

تتعدّد التّسميات المتعلّقة بهذا النوع الأدبي، فهنالك من يطلق عليه بالشعر العامي و هنالك من يسمّيه بالشعر الملحون و قد نجد أيضا الشعر الطبيعي، و الأكثر تداولا تسمية الشعر الشعبي[2]. و نُفضّل توظيف هذا المصطلح (أي الشعر الشعبي) نسبة لميزة الشعبيّة التي تعدّ من أهمّ مُقوّماته.

2.4. نشأة الشعر الشعبي عند العرب:

تشهد الكتب و الأبحاث حول الأدب الشعبي على تضارب الآراء بخصوص نشأة هذا الفن، و السائد هو الفصل ما بين عهدي ما قبل الإسلام وما بعده.

فإذا أخذنا الشعر الشعبي الجزائري، منهم من يعزي أصله إلى جذور أجنبية مَثّلها البربر قبل احتلال الرومان للجزائر وهم يستندون في ذلك، على حدّ تقدير **عبد الله ركيبي**، على اعتماد الشعر الشعبي على المقاطع، مثل الشعر اللاتيني مُقابلة بالشعر الرسمي الذي يعتمد على كمية الأبيات[3].

ومنهم من يُعارض ذلك حيث يذهب **عبد الحق زريوح** إلى أنّ النصوص ذات اللهجة البربرية إنما أصولها إسلامية عربية يعود بعضها إلى العصر الجاهلي و في استعمال المقاطع تقليد للموشح و ليس للشعر الفرنسي كما جاء به Desparmet في مقاله La

[1] محمد عبد الحليم طوبال، الملحون بين الماضي و الحاضر، المرجع السابق، ص 133.

[2] ينظر أحمد قنشوبة، المرجع السابق، ص ص 18-19.

[3] ينظر عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري-مع قصائد مختارة غير منشورة-، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2008، ص11.

chanson d'Alger pendant la grande guerre (1932) . و ذهب Garcia من جهة أخرى إلى أنّ أوزان الزّجل اسبانية[1].

و يذهب آخرون إلى أن الشعر الملحون في المغرب العربي له أصول شرقية ، إذ يربط **عبد الله الركيبي** نشأة الشعر الملحون بالجزائر إلى الفتح الإسلامي " ثم انتشر بصورة قوية واضحة، بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر، حاملين معهم لهجاتهم المتعدّدة، حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية، و ساهموا في تعريب الجزائر بصورة جليّة، اعترف بها كثير من الدارسين" [2]. و الأرجح أن نعترف بتأثّر إفريقيا الشمالية بالبربر قبل قدوم قبائل المسلمين إليها، حيث باتت حيّزا للتواصل و التبادل لأقرب من عشرة قرون[3].

5. التجديد في الشعر الشعبي:

ينطلق التجديد في الشعر الشعبي بشكل أو بآخر من الانتاجات السابقة فـ" لم يكن الحاضر الذي نعيشه، و في الكثير من جوانبه، إلا بعضا من نسيج صنعت خيوطه أجيال الماقبل، و ما نحن إلا استمرار لدور، فإما أن يحمل هذا الدور التراكم و الإبداع، و إما أن يحمل التشابه و التكرار"[4].

فالإبداع الشعبي عموما " يخضع لمبدأي الاستمرار و نشوء البدائل في نفس الوقت، أي التواصل عبر الأجيال، من ناحية، و استبدال بعض العناصر و ظهور أخرى جديدة، من جهة أخرى"[5]، و تُعدّ هذه العلاقة ما بين التواصل و التجديد لازمة من اللّوازم التي تنشأ ما بين الثقافة الشعبية و التنمية من دون أن تجعلهما في تناقض.

---

[1] ينظر عبد الحق زريوح، المرجع السابق، ص ص 9-12.

[2] عبد الله ركيبي، الشعر الدّيني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط01،1981 ، ص307.

[3] Voir YELLES-CHAOUCHE Mourad, **Le Hawfi poésie féminine et tradition orale au Maghreb**, Office des Publications Universitaires, Alger, 1990, p. 135.

[4] فرحان صالح، الشعر الشعبي بين الشفهية و الكتابة، ص 109.

[5] عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 51.

وإذا عُدنا إلى القصيدة الشعبية و محاولات التجديد فيها فهي "(...) في عموميتها قصيدة الهموم اليومية للناس و الشكوى من الفراق.. و ما تجدد منها لم يتجدد في مفهوم الشعر بل كان التجدد تبعا لمتغيرات الحياة و تطورها فتبدلت الأدوات بتبدل مسمياتها فظن من يصف القطار أنه جدد في الشعر و من ركب السيارة بدل الحمار و كتب عن هذه الوسيلة السريعة التي تسابق الريح أيضا حسب أنه جدد في الشعر، و كذلك في تغير عادات الأكل و اللباس و غيره"[1].

6. التقليد الشفوي:

يطرح **رشيد أوس** أهمّية التقليد الشفوي المُولّد لزخم أدبي منسيّ كموضوع دراسات أولويّة مع أنّه يعبّر عن قيم عالميّة تُؤسّس الذات الثقافية المغربيّة. و هو يُنوّه من جانب آخر بضرورة إخضاع التقليد الشفوي للنّقد التاريخي و التحليل الأنثربولوجي الاجتماعي و اللّغوي و بالتالي رفض التقليد الذي يفتح أبواب الأخطاء التعبيرية و المعنويّة الفادحة أحيانا. كما أنّه يُعزّز أهمّية هذا الأدب من خلال اقتراح تدريسه على مستوى التعليم الابتدائي إلى غاية التعليم الجامعي و الترويج للمنتجات الأدبيّة في الأسواق فيكون من السّهل آنذاك مواجهة أولئك الذين يُقلّلون من شأن الأدب المحرّر باللغة العربيّة المحلّية و يُدافعون عن الثقافة التي تكتسي حلّة لغويّة عربيّة كلاسيكيّة فقط [2]. و في نفس الصدد يرى أحمد قنشوبة أنّه كانت لميزة الشعبية الأثر الكبير في الدفع به إلى "سلم الآداب الرسمية، بل و أن ينافسها في درجة الإبداع الفني"[3].

و يُسند عبد الحميد بورايو إلى كلّ من الشعر الشفوي و الجمعي و الشعبي طابعا فولكلوريا في الغالب، إلاّ أنّه يُخرج الشعر الشفوي عن نطاق الفولكلور(مثلما جاء به

[1] شاهر خضرة، سقف له تحت و تحت بلا سقف، - الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق، 2009، ص 39.

[2] Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Anthologie du chant hawzi et ‘arubi, Editions El-ouns, Paris, 2003, p.9.

[3] أحمد قنشوبة، الشعر الغض، ص15.

جاكبسون) لمّا تتوفّر فيه ميزات الاحتراف و التقدير و المحافظة بدون تعديل لتقاليد صعبة[1].

يجمع الباحثون على أن " هذا التراث الشعري و النغمي وقع تناقله عبر القرون عن طريق التقليد الشفهي الوحيد" [2] سواء بالنسبة للشعر أو القصة أو أنواع الأدب الشعبي الأخرى، إذ " أن الأوساط الشعبية كانت أمية في أوائل الفتح فلم تكن تعرف القراءة أو الكتابة. و هذا ما جعلها تفضل الجانب الشفاهي على الكتابي. و كان لهذا الميل إلى التعبير الشفاهي أثر كبير في انتشار القصة الشعبية في المغرب و انتقالها عبر الأجيال باستمرار إلى يومنا هذا [3]. و تمّ حفظ هذه النصوص عن طريق ما يُسمّيه الباحثون الأنثربولوجيون بالذاكرة الجماعية، فـ" الذاكرة الشعبية هي الحافظة الرئيسية للتراث الشعري الموسيقي العربي و هي التي تختار بين ما سوف يبقى و ما هو آيل للنسيان عاجلا أم آجلا، و ذلك بدافع من غريزة/حسّ الانتقائية"[4].

و ترى خولة طالب الابراهيمي أن للاحتلال الفرنسي أثر في تفشي الشفاهة إذ " إنّ الفرنسيّة بإقصائها العربيّة في عقر دارها، (باستثناء المجال الدّيني)، قد حملت الجزائريّين إلى الركون إلى الشفوية التي غدت و سيلتهم التعبيرية الغالبة و هو شكل من أشكال المقاومة التي اعتمدها الجزائريّون لصدّ الحملة المسعورة الرّامية إلى إزالة العربية و حرمان الأهالي من التعليم و كان من اثار هذه السّياسة المأساويّة زجّ الشعب الجزائريّ وريث ثقافة مجيدة و عتيدة في عياهب الأمّية"[5].

---

[1] عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 21.

[2] فيصل بن قلفاط، مختارات من الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية، وزارة الثقافة- تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية 2011، ص 11.

[3] روزلين ليلى قريش، المرجع السابق، ص 40.

[4] Simon Jargy, **La musique arabe**, Presses Universitaires de France, 1977, p.101 : « (…) *c'est la mémoire populaire qui demeure la principale gardienne du patrimoine poético-musical arabe. C'est elle qui fait, en vertu d'un éclectisme d'instinct, le choix entre ce qui est appelé à rester et ce qui, tôt ou tard, tombera dans l'oubli* ».

[5] خولة طالب الابراهيمي، المرجع السّابق، ص.27

إلاّ أننا لا ننكُر أن الشفاهة كثيرا ما تُفقِد أشياء هامّة عند التّدوين ومن هنا نلج إلى إشكالية الجمع و التّحقيق، فمن ناحية جمع المادّة نواجه مشكلة تعدّد النسخ للنصّ الواحد، و ظاهرة كتابة بعض الكلمات حسب النطق الموافق لها في تلك الحقبة الزمنية و في تلك الرقعة الجغرافية نحو ***اتخيل*** عِوضا عن ***ادخيل*** أو ***بالدخيل***، و إشكالية الكلمات المهجورة سواء كانت كلمات عامّة أم أسماء أعلام و مواقع لم تعُد موجودة من شأنها أن تُخلّ بفهم القارئ. و هي كلّها إشكاليات تُطرح على المُترجم و تدخل في نطاق تحليله للمُدوّنة قبل التفكير في الترجمة.

لذا تكمن أهمية التحقيق في التأكّد من بعض الأماكن و شرح الدارجة من أجل تفادي خطر الانقطاع عن السياق التاريخي و الاجتماعي و اللغوي و الثقافي و حتى الإدراكي. و يساعد على ذلك العمل الميداني من خلال الملاحظة بالمشاركة و التعرف على عناصر البيئة الاجتماعية و اللغوية[1]. و إن لم يتمّ دراسة هذه العناصر بالنسبة لمدوّنة معيّنة كلّها أو بعض منها، فيكون على المُترجم بصفته قارئ و مُحلّل أوّلي أن يقوم بها. "... أما من الناحية اللغوية فإن الرواية الشفوية تخالف النص المكتوب تماما من حيث أنها تستخدم لغة عامية استخداما تاما" [2]. و نجد بعض النصوص الشعرية التي تمزج ما بين العاميّ و الفصيح "فالكاتب الشعبي يكتب بأسلوبه الشفوي نفسه فيستعمل عبارات و مفردات شعبية نائية في نص عربي فصيح و لو كانت جميلة و فيها موسيقى. و هذه الميزة هامة جدا، فهي تساعد على تعيين الناحية الجغرافية من حيث انبثاق النص المدوّن كما سيأتي الحديث عنه في محله. و بالاضافة إلى ذلك فإن الكاتب الشعبي عادة ليس متبحرا في قواعد اللغة النحوية و الصرفية فإذا أخذ من النصوص التاريخية فقد يدخل فيها تغييرات بعيدة عن تلك القواعد. مثل 'نقول' عوضا عن 'أقول' و 'نخرجو' بدلا من 'نخرج'. كما يستعمل الجمع المذكر في مكان الجمع المؤنث و ذلك في جميع الأحوال سواء كان للشخص أو الحيوان أو للنبات أو للجماد... و يضيف بعد الفعل المنفي حرف 'ش'-

[1] نبيلة ابراهيم، المرجع السابق.

[2] روزلين ليلى قريش، المرجع السابق، ص 148.

المأخوذة من كلمة شيء- التي هي أداة النفي في اللهجات المحلية. و ذلك مع استعمال حرف نفي 'ما' قبل الفعل الماضي و المضارع على حدّ سواء. أما أهم خصائص الكتابة الشعبية الأصل فهو التباس بين الضاد و الظاء و إهمال الهمزة و غيرهما "[1].

7. الشعر الفصيح و الشعر الشعبي:

في الفرق ما بين الأدب الشعبي و الأدب الفصيح، يذهب **علي الخاقاني** إلى أنه من حيث تعريف البلاغة " مطابقة الكلام لمقتضى الحال (...) لذا فما جاء عن طريق لغة الشعب كان مؤثرا في القلب، و نافذا في السمع، وملطفا لجو النفس، و لعلي لا أغالي إذ قلت أنه يغير مجرى التفكير بأسرع مما يفعله الأدب الفصيح مهما كان الشاعر قد سما فيه و ارتفع"[2].

و لا يزال التنافس ما بين الشعر الفصيح و الشعر الشعبي ملحوظا نظرا لاعتبار اللغة العاميّة دارجة عن اللغة الفصحى فـ " (...) شعراء الفصحى دائما ينظرون لأنفسهم بأنهم الشعراء الأحق بالصفة و سلاحهم أنهم يكتبون بلغة القومية العربية لغة الدين و لغة السياسة و لغة الطبقة المتعلمة من الأمة.. بينما شاعر العامية يعتبر نفسه شاعرا و مبدعا و أحيانا يكون مثقفا و يمتلك لغة أخرى أو عدة لغات غير العربية و يعرف عن الشعر أكثر من مئات بل آلاف يكتبون الفصحى و مع هذا يشعر بعقدة زملائه شعراء الفصحى و هم يفضلون أنفسهم عليه شعريا"[3].

و من ناحية أخرى يُنظر إلى الشعراء الشعبيين على أنهم أكثر حرارة من شعراء الفصحى فـ" لقد خاطب أحدهم رشيد نخلة قائلا له: الآن عرفت ما كنت أجهله، فأنتم جماعة الأدب

[1] روزلين ليلى قريش، المرجع السابق، ص 118.

[2] علي الخاقاني، فنون الأدب الشعبي، بغداد، 1962، ص3 نقلا عن أحمد قنشوبة، الشعر الغض، ص 16.

[3] شاهر خضرة، المرجع السابق، ص 40.

الشعبي تعيشون في بيوت الناس، و نحن نعيش في كتبهم، فلا بد أن نراكم اشد حرارة منا"[1].

لا تقتصر الفروقات ما بين الشعر الفصيح و الشعر الشعبي على ميزة الشعبية بل تتجلى أيضا في النظام العروضي، فـ" الشعر الشعبي، في رأيهم، يعتمد على المقاطع، و على النبرة و اللهجة الخاصّة في النّطق، و لا يخضع للبحور التي عُرفت في الشعر العربي الفصيح"[2]. فمثلا بالنسبة للشعر الحوزي، تتمثل بساطته في تحرّره من نير النظم الشعري الكلاسيكي.

كما أنّ لعامل الزمن أثر في التمييز ما بين الشعبي و الرسمي فـ" الجدير بالملاحظة أن تلك القصائد التي تعتبر اليوم قصائد أدبية رسمية كانت عصرئذ أدبا شعبيا لأنها تتضمن معلومات شعبية عديدة كالوقوف على الأطلال و مخاطبة شخصين من الأحياء، و أخرى عن عادات شعبية شائعة أنذاك في الجزيرة العربية ... تلك هي الأهمية الخاصة للأدب الشفوي عند العرب القدامى"[3].

8. أنواع الشعر الشعبي (الغرب الجزائري):

يمكن أن نلاحظ أنّ أنواع الشعر الشعبي اجتمعت في تصنيفات عدّة، فمنها ما صُنّف بحسب المعايير الاجتماعية الجغرافية (بدوي/حضري) ، و منها ما صُنّف بحسب اللّغة المستعملة (عامّية محضة/عامّية رسمية)، و هنالك تصنيف حسب الإلقاء (شفوي/كتابي) و أخر حسب المضمون (ديني/ماجن، هزل/جدّ، الوطن، الأبطال التاريخيين، الأولياء، الطبيعة ... إلخ). و نعر في ما يلي مختلف التصنيفات بخصوص الشعر الشعبي باختلاف نظرة الباحثين و مفاهيمهم:

[1] فرحان صالح، الشعر الشعبي بين الشفهية و الكتابة ، - الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، الشعر الشعبي: بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، جمع و إشراف نبيلة سنجاق، 2009، ص 103.

[2] عبد الله ركيبي، الشعر الدّيني الجزائري الحديث (ط 01، 1981) نقلا عن، عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص 11.

[3] روزلين ليلى قريش، المرجع السابق، ص ص17- 11.

يذهب جورج زكي الحاج إلى تقسيم الشعر العامّي ليس حسب النوع أو الغرض بل حسب تفاعله مع الناطقين به و يُقسّمه إلى نوعين :

"- **النوع الأول**: شعر وطني أو أمّوي Poésie Nationale ، يكون على مستوى الوطن أو الأمة.

- **عونلا الثاني:** الشعر الشعبي La poésie populaire. و يُقسم بدوره قسمين:

أ **- شعرغنائي** Poésie Lyrique يولّد الأغنية الشعبية La chanson populaire، لأنه وليد عواطف الناس، وليد ضمائرهم و مشاعرهم (...) و تكون هذه الأغنية في المنزلة الثانية بعد الشعر الوطني.

ب **شعر المناسبات،** الذي يعتمد على المباشرة... فيه الكثير من الكلام و القليل من الشعر، لكنّه يستقطب أكبر عدد ممكن من الجمهور، على عكس الشعر الوطني برغم أنه الشعر. و منه شعر الزجل (...)"[1].

أمّا أحمد قنشوبة فيستعمل مصطلح الشعر العامي " (...) الذي يقال كله بلغة عامية، أو تغلب عليه العامّية، و لكنّه لا يحقق صفة الشعبية بالضرورة، و يمكن تقسيمه إلى شكلين:

- كل الأشكال الشعرية العامّية التي انتشرت عبر التاريخ العربي مثل الكان كان و القوما و الدوبيت و الزجل (...).

- فأظهر شيء في هذه الأشكال الشعرية طابع العامّية التي تُسهّل على الناس تداولها و حفظها، و صفة الشعبية فيها – إن وجدت- تتحقق عن طريق اللغة العامّية"[2].

و النوع الثاني من الشعر العامّي هو ما يؤلّف عامّيا في القصيدة الحديثة، سواء عن طريق اقتناع الشاعر بأن هذه العامية قد تحقّق له بعض الأهداف التي يتوخاها أو المعاني

[1] جورج زكي الحاج، الإبداعية بين الفصحى و العامية، ص 247.

[2] أحمد قنشوبة، الشعر الغض، ص 29.

التي يريد إيصالها. و هنا قد يستخدم الشاعر الفصيح معجم الثقافة الشعبية، ليس بكونه مجرّد مفردات، بل إنّ كلّ كلمة أو عبارة لها هالة من الدلالة و المعنى التّي تحقق للشاعر أهدافا بعينها[1].

هناك شكل شعري أخر يمكن الكلام عنه في هذا الإطار هو الشعر الشفوي الذي ينتمي إلى الأدب القولي (oral littérature)، و ينتشر وسط الجماعات غير الملمّة بالكتابة (non literate societies)، "و هو في المقام الأوّل أدب شفهي و يختلف كثيرا عن الأدب الشعبي في مضمونه و بنيته"[2].

و يسمّيه الدكتور محمّد السرغيني شعرا شفويّا تارة، و شعرا لهجيّا تارة أخرى. و هذا الشعر الذي تدخل تحت نطاقه الأغنية الشعبية له طابع جمعي، فنصيب الفرد فيه محدود جدا، إن لم نقل معدوما، و لهذا فمؤلّفه غير معروف، و يمكن أن يدخل تحت إطاره بعض المواويل الّتي تردّد في بعض الدول العربية، و أغاني الهدهدة، و ممارسة الأعمال، و أغاني الصيادين، و قد نشأت تلقائيا دون أن تعرف هُويّتها [3]. و هذا الشكل أقرب الأنواع الشعرية الشعبية إلى الدراسات الفلكلورية و الأنثروبولوجية[4].

كما يميّز جورج زكي الحاج في تصنيفه ما بين الشعر الرّسمي والشعر الشعبي و يربط هذا الأخير بالمتلقّي أساسا و بردود أفعاله و كذا بجوّ الاحتفال، و هذا ما يُذكّرنا نوعا ما بالجوّ الفولكلوري[5].

[1] أحمد قنشوبة، المرجع السابق، ص 30.

[2] نفسه، ص 31.

[3] غراء مهنّا، الشعر الشعبي، مجلة فنون شعبية، ع52، يوليو سبتمبر 1996، ص16.

[4] المرجع نفسه، ص 32.

[5] ينظر جورج زكي الحاج، المرجع السابق.

في حين يذهب عبد الحق زريوح إلى "إن الشعر الملحون الذي وصلنا نوعان، على حدّ رأي "بونار" نوعان [sic]: الشعر البدوي؛ و قد تفرّع من الشعر الهلالي. و الشعر الحضري؛ و قد انبثق من الموشحات و الأزجال".[1]

أمّا بن علي الحصار فيميل إلى تصنيف الشعر حسب نمطه و منبعه و يذكر أنواعا شعرية و موسيقية أضيفت إلى التراث الثقافي منها الصنعة و الحوزي و الغربي و المدح و الغناء البدوي أو العروبي الذي تمت إضافته مع بداية القرن 19م[2].

و يرى فيصل بن قلفاط أن الأنواع الموسيقية المحيطة بمدينة تلمسان هي: الحوزي و العروبي و المديح و الغربي (أي الملحون المغربي)[3].

نركّز في ما يلي الأنواع الشعريّة المعروفة في الغرب الجزائري و المحيطة بمدينة تلمسان.

1.8. الشعر العروبي:

يذهب **ندير معروف** إلى أنّ الشعر العروبي نبع عن التيّار الهلاليّ أو على الأقلّ عن إحدى فروعه المنتمية إلى الحظيرة الوهرانية و أُعيدت تأديته من قبل مغنيي مدينة تلمسان[4]. إلاّ أنّ الغناء العروبي يُؤدّى بالحظيرة نفسها التي نتج منها بإيقاع و أدوات و إلقاء صوتي مُختلف، ولا يُسمّى هذا النمط بالعروبي إلاّ عند الحضر و يُدعى بالملحون عند الآخرين، و يُحاول ندير معروف التنسيق في منهجه ما بين الأسلوب البدوي و النسخة الحضرية. فمثلا في الجزائر العاصمة يُستعمل لفظ العروبي للدّلالة على نمط شعري خارج الحوز الجزائري[5].

---

[1] عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص 19.

[2] El Hassar Bénali et Al., Tlemcen Florilège-Histoire, Art, Politique, Portraits et scènes de vie, Editions DALIMEN, 2011, p.90.

[3] فيصل بن قلفاط، مختارات من الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية، منشورات وزارة الثقافة- تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية 2011.

[4] Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Op.Cit., p.14.

[5] Voir Nadir Marouf, Op.Cit., p.19.

بل و يذهب نصر الدين بغدادي إلى أنّ " العروبي لون موسيقي خاص بالجزائر العاصمة من حيث اللّهجة يستحمل لهجة الفحص أي لهجة ضواحي الجزائر العاصمة، أمّا عن الإيقاعات فهو يشتقها من النوبة الأندلسية للجزائر العاصمة فنقول: مصدر عروبي، بطايحي عروبي، درج عروبي و انصراف عروبي"[1].

أمّا فيصل بن قلفاط فيذهب إلى أنّ " العروبي يتّخذ مرجعه من مدونة القصائد التي نظمت خارج تلمسان، و لكن [يبقى] دائما في الإقليم الجغرافي للغرب الوهراني (معسكر، سيدي بلعباس، مستغانم، إلخ.). و العروبي الذي يمارس في تلمسان، يستخدم غالبا، مقامات و موازين الحوزي المتصنع. أما شعراؤه الأكثر شهرة فهم: مصطفى بن براهيم و الحبيب بن قنون.

و يواصل نصر الدين بغدادي ذاكرا أن شعراء العروبي جلهم من القرن 19م مثل " المفتي بالكبابطي صاحب *من بيات يراعي لحباب* و الشيخ بن يوسف صاحب *حلة المحنة و الغرام* وكذا ابن الشاعر *ذاب جسمي* وبن درمش *عقلي بهواك مضاني"* [2].

و يُدرج الباحث نفسه لونا شعريا آخر يُسمّيه بالشعر العربي و يدلّ به عن ما يُسمّى بالعروبي في تلمسان فيذكر من شعرائه " لحبيب بن قنون صاحب *الظالمة و قولو لسي* محمد، بن يوسف بلعباس الذي اشتهر *ببقاي بالسلامة* و محمد بلخير صاحب *يا مرقوم الرشات* و بن حراث و مصطفى بن براهيم ... الخ"[3].

و يعقب بن علي الحصار قائلا " ينتمي شعراء العروبي إلى سلالة رفيعة من الناظمين للنمط البدوي من جيل الهادي بن قنون و مصطفى بن براهيم و يوسف بلعباس و هم من أشهر الشعراء الذين تأثروا بكبار شعراء عاصمة المغرب الأوسط تحت

---

[1] نصر الدين بغدادي، دراسة مقارنة مابين الحوزي والألوان الموسيقية الأخرى مثل العربي العروبي الشعبي و الطرب الملحون و المغربي، جولة في بقاع الحوزي، منشورات تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية، 2011، ص 131.

[2] المرجع نفسه.

[3] نفسه، ص 132.

الزيانيين. أما بالنسبة للجانب الموسيقي، فقد أعجب عازفو تلمسان بهذا النمط الذي اعترف به أكبر الشعراء مع أغاني: ظلمة، القيت أنا يا خودات، في وهران ساكنة غزالي ... وهي أدمجت للمرّة الأولى في التقليد الغنائي للمدينة"[1].

و من أشهر قصائد العروبي التي يمكننا سردها " سرّج يا فارس " من كلام الشيخ مصطفى بن براهيم :

سَرَّجْ يَا فَارَسْ اللُّطُامْ للظاهر رُح عد رَسلي
شظّف هنا بلا مقام للبهجة رُح يا خليلي
توصل مرخوفة الحزام في وهران ساكنة غرالي
الازرڤ شلواح للجام متحومل صيد جا يفالي
قرصان البحر كان عام إذا هلكه الخصيم يجلي
يضوا من لظّة الاقدام طبع الڤومان و المشالي
قبل لا يركب الغلام اسري منا و بات سال
تشرب كيسان من مدام الغدا تلقى انت رجالي
لخاوتي عاود السلام بلقاسم و الحبيب و علي ...[2].

2.8. الشعر الغربي:

يذهب ندير معروف إلى أنّ هذا النمط يُشبه العروبي وما يُميّزه عن الحوزي هو أنّه قادم من المغرب [3]. و يذهب بن علي الحصار إلى أنّ هذا النمط محيط بالموسيقى الأندلسية الكلاسيكية، شأنه شأن الحوزي [4]. أمّا نصر الدين بغدادي فيُدرج المغربي ضمن الألوان الموسيقية الخاصة بتلمسان و يرى فيه تشابها كبيرا مع الحوزي معلّلا " إذا قارنا

[1] El Hassar Bénali et Al., Op.Cit., p.90.

[2] Voir Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Op.Cit., p.103.

[3] Ibid, p.19.

[4] Voir El Hassar Bénali et Al., Op.Cit., p.111.

البنية الشعرية ما بين المغربي و الحوزي فنرى أن النصوص المتداولة في المغربي متطورة جدا في الأوزان الشعرية فهي نصوص تحوي قوافي داخلية متنوعة مثال يا قمرية لبروج للشاعر بن سليمان"[1].

و بخصوص الشعر الغربي" إن مضمونه الشعري يحتوي على نصوص لشعراء مغاربة مثل المغراوي، بن علي الرزين، قدور العلامي، صاري السوسي، بن سليمان البيطدي نجار...الخ"[2].

أما فيصل بن قلفاط فيشبه الملحون بالغربي حيث يُصدر: " الملحون (أي الغربي في الصّنافة التلمسانية) هو أيضا، نوع من الشعر الغنائي الذي ولد في ناحية تفلالت (المغرب)، في وسط القرن الرابع عشر، و بعد حبل طويل لمدّة عدد من القرون حيث تحقق تقنين العروض في مختلف الصروف. إن العصر الذهبي لهذا الفن، يبتدئ بالشيخ عبد العزيز المغراوي في القرن السادس عشر، و يمتد إلى غاية القرن العشرين. و من بين الحواضر التي تفوّقت بامتياز في هذا النوع الموسيقي، و التي طارت سمعتها، نذكر: مراكش و مكناس و فاس و ترودنت و أسفي و سلى الرباط (...). و الملحون- كما هو شأن الحوزي، الذي هو رائد فيه- يتطرق لحزمة من الموضوعات تحتوي على المدنس منها و الصوفي. و من الموضوعات المفضلة، القصيدة التي تمدح النبي محمد صلى الله عليه و سلم. و يعتبر عبد القادر العالمي أحد أعظم الشعراء المختصين في هذا النوع. و هناك موضوع اخر، يتعلق ب"الربعيات"، يقص اخضضاب الربيع و عجائب الطبيعة"[3].

في حين ينظر نصر الدين بغدادي إلى لون الملحون كلون خاص يختلف عن المغربي من حيث الإيقاع و اللحن و الأداء الغنائي. و يُضيف نوعا آخر هو الشعبي

[1] نصر الدين بغدادي، دراسة مقارنة مابين الحوزي والألوان الموسيقية الأخرى مثل العربي العروبي الشعبي و الطرب الملحون و المغربي، ص 133.

[2] المرجع نفسه، ص132.

[3] ينظر بن قلفاط فيصل، مختارات من الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية، ص ص 17-18.

و يُقرّبه من المغربي و الطرب الملحون و هو " لون ظهر في آخر العشرينيات و بداية الثلاثينيات أطلقه السيد بودالي سفير على هذا النوع الموسيقي سنة 1946 حتى يفرق ما بين الأجواق الأندلسية و العصرية (...) ظهر بعد احتلال فرنسا للجزائر سنة 1830 كان حي القصبة بالجزائر العاصمة يضم سكانا أصلهم من الأندلس و كانوا من الحرفيين، لما دخل الاستعمار الفرنسي هاجر هؤلاء إلى تطوان و دمشق و حلب، و بعد احتلال فرنسا لمنطقة القبائل نزح سكانها إلى القصبة، و من ثم جاءت عادات و طقوس جديدة إذ أن الموسيقى التي كانت تتداول من قبل عوضت بموسيقى أخرى و هي الشعبي الذي بدأ رويدا رويدا يأخذ حيزه و هذا بفضل الحاج محمد العنقاء"[1].

3.8. الشعر الحوفي:

إذا عُدنا إلى الفعل حاف فهو من مرادفات الفعل أحاط "1. **حاف**- حَوْفًا الشيء: جعَلهُ على الحافة. **حَوَّفَ** الشيء: حافه و حَوَّفَ المكان: استدار به. **تحَوَّف** الشيء: تنقَّصَهُ من حافاته/ أخذ حافته. **الحوْف**: الجانب و الناحية. **الحافة** ج حافات و حِيْف: الجانب والطرف/ حافتا الوادي و نحوه: جانباه. 2. **الحَوْف**: جلدٌ يُشقّ على هيئة الإزار تلبسه الصبيان "[2]. و بالتالي فالمعنى الإجمالي للفعل حوّف هو الإحاطة أو الاستدارة بمكان مُعيّن.

أمّا اصطلاحا فهو نوع من أنواع الشعر الشعبي و يُنسبه عبد الحميد بورايو إلى الشعر الجمعي النّسوي إذ يُعرّف هذا الأخير على أنّه " منتشر بصفة خاصّة في الحواضر، ينشده النّساء في جلسات خاصّة بينهنّ أو أثناء ممارستهنّ لبعض طقوس اللّعب و التّسلية، و نجد من بين أشكاله الفرعية « الحوفي » المعروف في تلمسان و فاس و « البوقالة » المعروفة في حواضر المغرب الأوسط، و « التعديد» وهو نوع من شعر

[1] نصر الدين بغدادي، المرجع السابق، ص 134-135.

[2] المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1975، ص ص ١٦٢ و ١٦٤.

المراثي"[1]. و هو شعر مُغنّى باللغة العامّية المُتداولة في زمن إلقائه (انطلاقته) و هو مُرتبط بلعبة الأرجوحة. و تعود أقدم إشارة إليه إلى القرن 14م في مقدّمة ابن خلدون لمّا تحدّث عن الأنماط الشعرية ببغداد ، "و يبدو أنّ الحوفي كان قد استقرّ بتلمسان كنمط شعري مستقلّ في تلك الحقبة منذ زمن" [2]. إلاّ أنّه يحقّ لنا أن نتساءل عن إذا ما كان الحوفي ببغداد يُشبه الحوفي الذي كان يُعرف بتلمسان في القرن 14م و أيضا إذا ما كان ذلك الحوفي المُتداول بتلمسان شبيها بالحوفي الذي نعرفه اليوم نظرا للتغييرات و التأثيرات التي عرفها هذا النمط.

تُرجّح العديد من المراجع أنّ الحوفي نمط شعري معروف في الكثير من المُدن، " نجده في جميع المُدن التي حافظت على تقاليدها: الجزائر، عنّابة، قسنطينة، بجاية، بليدة، مديّة، قليعة، مليانة، تنس، مستغانم، مغنية ..." [3]. إلاّ أنّ المراجع تتّفق على أنّ هذا النمط وليد مدينة تلمسان. فقصائد الحوفي حافلة بمؤشرات زمكانية و أخرى ثقافية و لغوية تأتي لتعزيز هذا الدّعم منها استعمال كلمات من نوع " المشور" و هي قلعة شُيّدت بتلمسان في النصف الثاني من القرن 13م و كلمة "سلطان" التي تعكس عن وظيفة الحاكم بالمغرب الأوسط و كلمات أخرى تتعلّق باللّباس التقليدي التلمساني مثل القرفطان والناب و الخلخال و الشاشية و الفوطة و المنديل و الحزام، و من جهة أخرى نجد استعمال كلمات من العامّية التلمسانية مثل فاين، مشيت، خاي و غيرها.

يختلف الحوفي عن الشعر الحوزي من حيث قصر قصائده و مجهولية شُعرائه أمّا عن المواضيع التي تناولها فنذكر جمال الطبيعة و الفراق و جمع الشمل و الشوق و الحزن و غيرها[4]. و يُنسب هذا النمط الشعري عادة إلى الشعر النسوي الذي يُدرجه عبد

[1] عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص 101.

[2] YELLES-CHAOUCHE Mourad, **Le Hawfi poésie féminine et tradition orale au Maghreb**, p.136 : « *à cette même époque, le hawfi s'était fixé depuis longtemps en temps que genre autonome à Tlemcen* ».

[3] Mohamed Elhabib Hachelaf, **El Haoufi Chants de femmes d'Algérie**, Editions Alpha, Alger, 2006, Op.cit., p.16 : « *(…) On le trouve dans toutes les villes qui ont gardé quelques traditions : Alger, Constantine, Bejaia, Blida, Médéa, Koléa, Miliana, Ténès, Mostaganem, Maghnia …* ».

[4] Zyneb SENOUCI BEREKSI, « Le traducteur-un ambassadeur culturel (facteur de médiation entre cultures), Atelier de traduction n° 13, Suceava-Roumanie, 2010, p. 124.

الحميد بورايو ضمن أنواع الشعر الجمعي [1]. إلاّ أنّ هويّته الأصليّة كانت مُذكّرة و دام ذلك طوال الفترة مابين القرن التاسع و الخامس عشر و لم يبتعد جمهور الذكور عن هذا النمط إلاّ بعد تلك الفترة حيث بدأ يستقلّ و يُنسب إلى الهويّة النسويّة[2].

و تأتي بصمات الجنس الذكري جليّة في بعض الأبيات و هي تظهر في الأبيات التالية التي تصف أربعة نساء و هنّ تغسلن الثياب بشلاّلات الوريط، و يأتي هذا الوصف مع شيء من النشوة ممّا يُشيد بأنّ الواصف من الرّجال:

قالوا الوريط الوريط و مشيت ننظر فيه
صبت كراكر حجر و الماء يهدر فيه
صبت اربعة من البنات يعركوا الصوابن فيه
الأولى يا قمر و الثانية بلار
و التالتة يا خاي شعلت في قلبي النار
و الرابعة يا خاي كية بلا مسمار

كما لنا أبيات أخرى تصف امرأة مرتدية اللباس التقليدي التلمساني "القرفطان" بنوع من الشغف:

يا الماشية في الرياط و تجر في فوطتها
من صابني يا لالة خلخال كعبتها
من صابني يا لالة حزام صرتها
من صابني يا لالة شركة في رقبتها
من صابني يا لالة منديل قصتها
من صابني يا لالة مولى خيمتها
انبوس الخد اليمن و انعض شفتها

[1] أنظر عبد الحميد بورايو، المرجع السّابق، ص 46.

[2] YELLES-CHAOUCHE Mourad, Op.cit., pp.142-143.

كان رائد التيار الذكري الأصلي للحوفي يتمثل في شخصية **روح الغريب** وهو قاطع طريق مُتعلّم، يستلهم من جمال الطبيعة و كان مُتعوّدا على التجوّل بمرتفعات الوريط إلى غاية أن منع السلطان آنذاك أي رجل من الاقتراب من ذلك المكان نظرا لاستحمام النساء فيه فرفض روح الغريب و أدى ذلك إلى الأمر بقطع رجليه فأكمل الشاعر حياته في بيت الريش و حرّر هنالك أبيات أخرى جميلة[1] .

4.8. الشعر الحوزي:

تُجمع التعريفات العامّة التي نُصادفها بخصوص الشعر الحوزي على أنه شعر مُغنّى معروف بمدينة تلمسان، تعوّد عليه سكّان المدينة في الحفلات التقليدية و توارثوه من الأجيال السابقة فأصبح يُردّد على ألسنتهم. كما تتعلّمه نخبة من سُكّان المدينة داخل فرق الموسيقى الأندلسية المعروفة بتلمسان و التي تُلقّن فنّيات كلّ من الموسيقى الأندلسية و الحوزي و تمزج غالبا ما بين النمطين في الأداء أثناء المهرجانات.

برز هذا النمط الشعري في مرحلة الرّكود التي تلت انحطاط الزيانيين مع بداية القرن 14م بالمغرب وهذا ما أشار إليه عبد الرّحمن ابن خلدون بالإشارة إلى عروض البلد، " و تدلّ نشأة هذا الشعر على مرحلة صادفت في الجزائر النهاية الحاسمة للحكم الزياني في سنة 1554 و أيضا قدوم العثمانيين"[2].

و يذهب بن علي الحصار إلى أنّه " إذا كان من الصعب تحديد تاريخ نشأة الحوزي بصفة دقيقة، فهو لم يظهر كدالّ إلاّ في القرن 17م حيث وُظّف للمرّة الأولى من قبل الشاعر أحمد بن تريكي" [3]. و يُعتبر الحوزي من الناحية المُصطلحية " مصطلح رمزيّ

[1] Voir Djelloul Benkalfate, **Il était une fois TLEMCEN … récit d'une vie, récit d'une ville**, Editions Ibn-Khaldoun, Tlemcen, Algérie, 2002, p.109.

[2] El Hassar Bénali et Al., Tlemcen Florilège, p.82 : *« La naissance de cette poésie est en effet symptomatique d'une période qui, en Algérie, coincida avec, à la fois, la fin définitive du règne des Zianides en 1554 et aussi, l'arrivée des Ottomans. »*

[3] Ibid, p.83.

(واهب اسمه) éponyme له معنيين : المكان و الثقافة في آن واحد" [1]. و تذهب بنا هذه الثنائية إلى مفهوم الحيزيّة إذ يمكن وقف الحيز في مجالين على حدّ اعتبار عبد الملك مرتاض: " مجال جغرافي حقيقي (...) و مجال رمزي بحت، و هو لا يعني ما يعنيه منطوق اللفظ، و إنما يرمي إلى معنى أبعد، أو يرمز إلى قيمة حضارية (...) و لكن الحقيقة أيضا أن الزمن مخالط للحيز لا ينفصل عنه و لا يتصل، فنفي الزمانية عن الحيز مكابرة، و نفي الحيزية عن الزمان مغالطة "[2].

أمّا من ناحية الحيّز الجغرافي فهو يتمثل في الحوز أي المُحيط أو ما وراء الجدار و " يعني منطقة تحيط بالمدينة الكبرى فأحواز تلمسان هي مثلا أوزيدان، عين الحوت، زلبون...الخ أمّا باللّهجة المغربية فلفظ حوز يعني حومة أو حارة" [3]. و يدلّ من جهة أخرى على النمط الشعري المحتك بالمنطقة إلاّ أنه ينتمي إلى " المكان الاجتماعي الحضري الذي تُجسّده المدينة في فترة ما قبل الاستعمار"[4].

و للحيّز الجغرافي تأثير عميق في ذاتية الشاعر، فالشاعر الشعبي ابن مُحيطه ينصهر بداخله و يُؤثر فيه بإبداعه الشعري و الشعوري حتى أننا نجده يُصرّح بتعاطفه مع بلاطه و مدينته في قصائده كما جاء في قصيدة ابن مسايب " ربي قضى عليها" و هو يصف مدينة تلمسان و حال أهلها، " و قد امتازت هذه القصيدة بقيمتها التاريخية و الاجتماعية زيادة على قيمتها الأدبية حيث يقول فيها: (...) عدمت مشت فسدت و الظلم اخلاها مدينة الجدار* بلاد تلمسان "[5]. (الجدار: الأصالة) و هذا دليل على أنّ " ذاتية الشاعر الشعبي شدته إلى المكان الذي يعيش فيه سواء كان الريف أو البادية أو المدينة و جعلته يتغلب

[1] El Hassar Bénali et Al., Op.cit : *« Le haouzi est un terme éponyme qui dégage un double sens, à la fois un territoire et une culture ».*

[2] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية- دراسة في ألغاز الغرب الجزائري-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 89.

[3] نصر الدين بغدادي، المرجع السابق، ص 129.

[4] Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Anthologie du chant hawzi et ‘arubi, p.14 : « *(…) appartenant à l’espace social citadin, celui de la médina pré-coloniale)* ».

[5] العربي بن عاشور، هموم الشاعر الشعبي بين القديم و الحديث، ص 49.

على الأنا الفردية فانصهرت أناه في الذات الجماعية، و مكنته من تجاوز النظرة الضيقة إلى أفق أرحب، فجاءت قصائده موشاة بوشاح الوجدان نتيجة جمعه لكل القوى الشعورية و الخيالية لتأتي أشعاره قريبة من نفس الجمهور"[1].

و لا يقتصر التأثير المحيطي على الجانب الشعري فقط بل هنالك تأثير للبيئة في الجانب النغمي و الغناء إذ " يُعتبر الغناء من الوسائل التعبيرية التي تنطوي تحت المفهوم العام للفنون الشعبية، و التي و مهما كان نوعها أو شكلها تبقى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبيئة لأنها ولدت بين أحضانها و ترعرعت فيها، ولذلك كانت الموسيقى التي يبدعها الشعب تراثا يعبر عن البيئة في أصالتها أكثر مما كانت تعبيرا من الإبداع الفردي الذي هو من أهم خصائص الأعمال الموسيقية الكبرى"[2].

و يرى ندير معروف أنه يمكن دراسة كلّ من الحوزي و العروبي وفقا لثلاث وجهات نظر[3]:

3. أوّلا على المحور العمودي وفقا للمستويات الهرميّة حيث يأتي كلّ من الحوز ي و العروبي نتاج ا لنمط رئيسي هو الأندلسيّ. و تشمل خصوصياته طبيعة الخطاب الشعري بقدر ما تشمل الطبوع الموسيقية و الإيقاعات.

4. ثانيا على المحور الأفقي و تشمل تنوّع الأنماط – من بينها الحوزي و العروبي- و هما يُسجّلان في نفس المستوى.

5. ثالثا تُدرس العلاقة ما بين المستويات و الأنواع من جهة، و العلاقة ما بين الأنواع من جهة أخرى في مظهر ديناميكي. و هي تدور حول التداخل الدّائم ما بين المعياريّ

[1] العربي بن عاشور، المرجع السابق، ص 47.

[2] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 48.

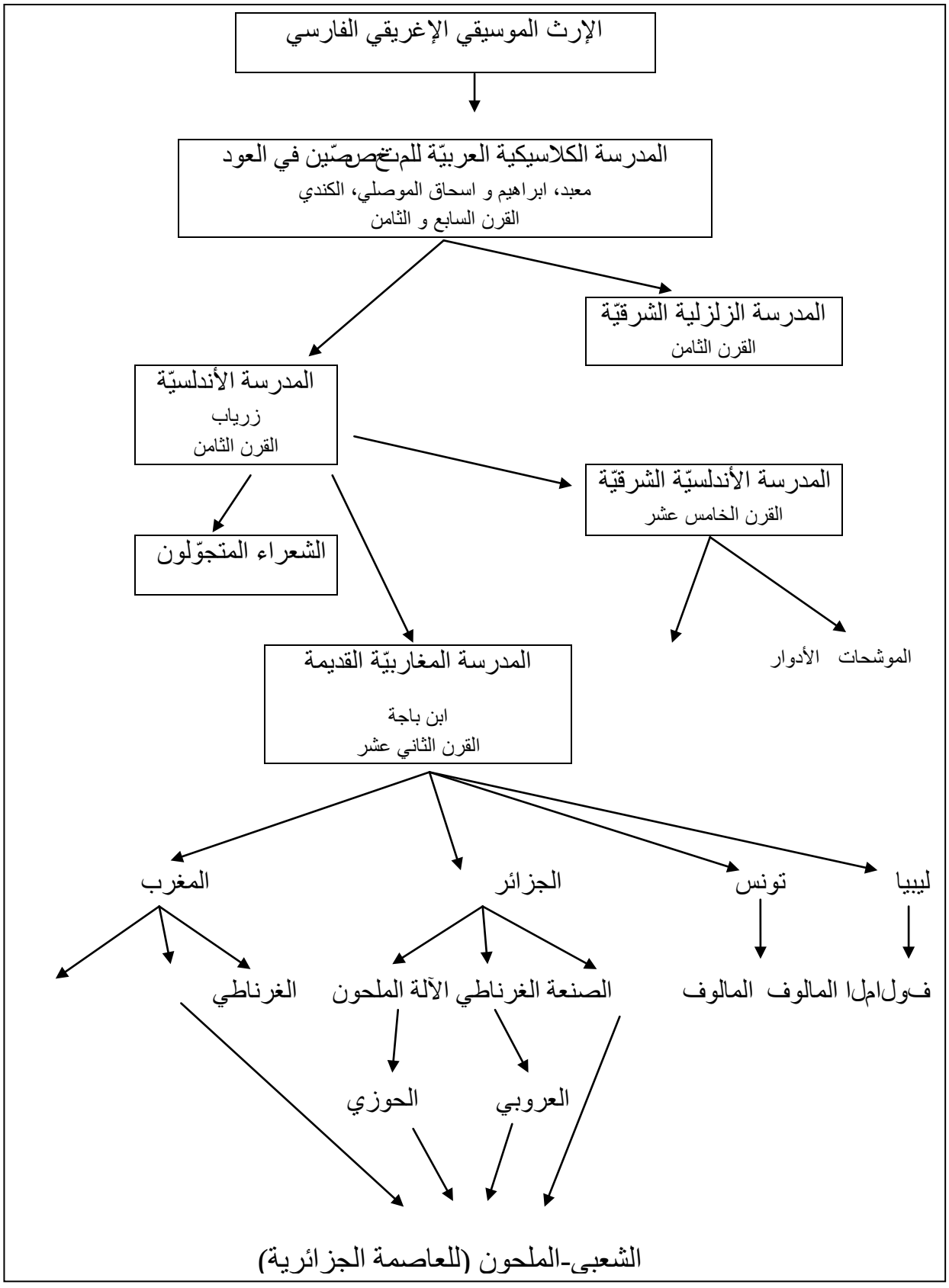
[3] Voir Nadir Marouf, Mohamed Souheil dib, Op.Cit., p.21.

و المُحيطيّ (الهامشيّ) بقدر مُتغيّر يُبرز المظهر العامّ لذلك الكُلّ المُركّب الذي يُمثله المحيط الشعري-الموسيقي[1].

و في الأخير تُمثل هذه الأنماط الشعرية كلّها جزءا مُهمّا من التراث اللامادي المغاربي أوّلا و الجزائري على وجه الخصوص، كما أنّها تُحيي ذاكرة شعوب المغرب و تؤلف ما بينها. و من أجل توضيح أصول الشعر الشعبي و فروعه نعرض المخطط التالي:

[1] Voir Nadir Marouf, Mohamed Souheil dib, Op.Cit., p.21.

جدول شامل يوضح الفروع التاريخية للشعبي-الملحون و الحوزي[1]



[1] Rachid Aous, Les Grands Maîtres Algériens du Cha'bi et du Hawzi, Editions El Ouns, Paris, 1996, p.28.

يوضح الجدول أنّ النمط الشعبي الملحون المعروف في العاصمة الجزائرية هو نتاج تأثير عدة أنماط جزائرية سابقة له مثل الصنعة و الغرناطي و المالوف وعن تأثير نمط مغربي و هو الملحون. كما يوضح لنا أنّ أصول كلا من الحوزي و العروبي مختلفة، فالحوزي منحدر من الغرناطي و العروبي من الصنعة.

فالحوزي نمط جزائري ينحدر من المدرسة المغاربية القديمة التي تزعمها ابن باجة في القرن الثاني عشر، و هي بدورها منحدرة من المدرسة الأندلسية التي أنشأها زرياب في القرن الثامن عشر. و المدرسة الأندلسية تفرّعت هي الأخرى من المدرسة العربية الكلاسيكية للمتخصصين في العود من أمثال ابراهيم و اسحاق الموصلي و الكندي و معبد و استقرّت لمدّة قرن من القرن السابع إلى القرن الثامن ميلادي، و نتجت عن الإرث الموسيقي الإغريقي الفارسي.

و هذا ما يُبيّن أنّ أصول الحوزي تعود إلى عصور غابرة شهدت تغييرات و تأثيرات عدّة نتج عنها تفرّع المدارس و انتسابها إلى رقع جغرافية محدّدة إلى غاية أن اختصّ كلّ بلد مغاربي بأنماط موسيقية شعرية، بل اختصت فيما بعد كلّ مدينة منه بنمط في بعض الأحيان كما هو الحال بالنسبة لنمط الحوزي المنسوب إلى مدينة تلمسان.

جاء الفصل الأوّل من دراستنا استعراضا لأهمّ المفاهيم المنوطة بالشعر الشعبي الجزائري و الشعر الحوزي على وجه الخصوص. فكان من اللاّزم المرور بتحديدات مصطلحية و مفاهميّة نظرا للاستعمالات المُتعدّدة و المُتناقضة للمصطلح أو المفهوم الواحد في بعض الأحيان. كما أنّنا حرصنا على تسليط الضوء على مميّزات الشعر الشعبي الجزائري عامّة ثمّ إلى ما ينفرد به الشعر الحوزي حتى نلج إلى خصوصيات الشعر الحوزي لدى أبي مدين بن سهلة. ولذلك الغرض، ارتأينا أن ندرس شخصية الشاعر التي تنعكس في أشعاره و كلّ ما يُميّزُها من تنوّعات أسلوبي ة و هذا ما سنتطرق إليه في الفصل الثاني.

الفصل الثاني

شاعر الحوزي" أبو مدين بن سهلة "

المبحث الأوّل

الشعر الحوزي

1. التعريف بالحوزي
2. الحوزي بين الشعر و الموسيقى
1.2. موسيقى الحوزي و الموسيقى الأندلسية
2.2. علاقة الشعر الحوزي بالموشحات و الأزجال
3.2. تحديد طبيعة الحوزي
3. لغة الحوزي بين العامّية و الفصحى
4. الشعر الحوزي في السياقات السياسية
5. فحول الشعر الحوزي

المبحث الثاني

الشاعر بن سهلة

1. الأب أم الابن
2. بومدين بن سهلة
3. بومدين بن سهلة و الشعر
4. بومدين بن سهلة و الغناء
5. بومدين بن سهلة و الموسيقى
6. بومدين بن سهلة بين السّياسة و الحبّ

المبحث الأوّل

الشعر الحوزي

1. التعريف بالحوزي:

الحوزي لغة من الحوز، و الحوز له معنى الإحاطة بشيء أو بمكان. ويُعرّفه ابن منظور على أنّه " الجمع و كل ما ضم شيئا إلى نفسه من مال أو غير ذلك. فقد حازه حوزا و حازه إليه واحتازه إليه. و حوز الدار و حيزها: ما انظم إليها من المرافق و المنافع و كل ناحية على حدة. و في الحديث: في حوزة الإسلام أي حدوده و نواحيه. و التحوزّ: من الحوزة وهي الجانب كالتنحّي من الناحية"[1].

ويتوجب التعريف اللغوي للحوزي من تعريفه الاصطلاحي، إذ يتمثل الحوزي في ذلك الفنّ الشعري الموسيقي العتيق الذي نشأ و تطوّر بمدينة الجدار:تلمسان، فتسمية الحوزي تسميّة مواقعية ترتبط بـ'الحوز' أي ما وراء الجدار. حيث تتميز مدينة تلمسان بتنظيم موقعيّ للفن الشعري الموسيقي، تتصدّره الموسيقى الأندلسية و تحتلّ قلب المدينة، يأتي بعدها مباشرة *الحوزي* و يكون في المحيط الأقرب، ثم أبعد منه نجد *العروبي* و *البدوي*، و في الأخير *الغربي* القريب من بلاد المغرب[2]. و هذا ما يذهب إليه كذلك نصر الدين بغدادي، فالحوزي في رأيه " يعني منطقة تحيط بالمدينة الكبرى فأحواز تلمسان مثلا هي أوزيدان، عين الحوت، زلبون...الخ أمّا باللّهجة المغربية فلفظ حوز يعني حومة أو حارة"[3]. و في هذا الصدّد، نستدلّ بأحد المقاطع الشعرية لأحد فحول الحوزي "ابن تريكي" حتى نعطي نظرة عن مفهومه عند روّاده في سياقهم الزمكاني. و يقول ابن تريكي في قصيدته الموسومة بـ "العيد الكبير في باب الجياد":

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، الجزء الرابع، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 2003، ص ص 267 و 268.

[2] Voir El Hassar Bénali et al., Tlemcen Florilège, p.81.

[3] نصر الدين بغدادي، دراسة مقارنة مابين الحوزي والألوان الموسيقية الأخرى مثل العربي العروبي الشعبي و الطرب الملحون و المغربي، جولة في بقاع الحوزي، تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية، 2011، ص 129.

"*الْعيد اَلْكْبيرْ و الفُرجَه في بَابْ الْجْيَادْ تَمّ انْعَرْتْهَا مُولَاةْ الْوَشْمَه*

الْعيدْ اَلْكْبيرْ وَ الفُرْجَهْ يا مَعْشُوقْ تَمْ لَبْنَاتْ هَايْمَهْ فَالحَوْزْ و لَدْرَابْ "[1].

تدلّ مقابلة الشاعر للحوز و الأدراب على التنظيم الموقعي السالف الذكر حيث تأتي الدروب في قلب المدينة، أمّا الأحواز فتكون محيطة بها أو خارجة عنها و هذا دليل على توحيد المفهوم رغم التباعد الزماني و الثقافي.

و يُطلق بن علي الحصار على الحوزي بأنه "مصطلح رمزيّ مُسمّى على اسم، له معنيين : المنطقة و الثقافة في آن واحد" [2]، أي أنّه يحيل على مرجع جغرافي كدلالة أوليّة و لا يقتصر عليها بل يتعدّاها إلى مرجع فنّي ثقافي تطوّر مفهومه انطلاقا من الدلالة الأولية. فهو يتمثل من جهة في الحوز أي المُحيط أو ما وراء الجدار و يدلّ من جهة أخرى على النمط الشعري المحتك بالمنطقة.

و تذهب بنا ثنائية المكان و الثقافة إلى مفهوم الحيزيّة إذ يمكن حصر الحيز في مجالين على حدّ تعبير عبد الملك مرتاض: " مجال جغرافي حقيقي (...) و مجال رمزي بحت، و هو لا يعني ما يعنيه منطوق اللفظ، و إنما يرمي إلى معنى أبعد، أو يرمز إلى قيمة حضارية (...) و لكن الحقيقة أيضا أن الزمن مخالط للحيز لا ينفصل عنه و لا يتصل، فنفي الزمانية عن الحيز مكابرة، و نفي الحيزية عن الزمان مغالطة "[3].

و للحيّز الجغرافي تأثير عميق في ذاتية الشاعر، فالشاعر الشعبي ابن مُحيطه ينصهر بداخله و يُؤثر فيه بإبداعه الشعري و الشعوري حتى أننا نجده يُصرّح بتعاطفه مع بلاطه و مدينته في قصائده كما جاء في قصيدة ابن مسايب " ربي قضى عليها" و هو يصف مدينة تلمسان و حال أهلها، " و قد امتازت هذه القصيدة بقيمتها التاريخية و الاجتماعية زيادة على قيمتها الأدبية حيث يقول فيها: (...) عدمت مشت فسدت و الظلم اخلاها مدينة

[1] عبد الحق زريوح، ديوان ابن تريكي، نشر ابن خلدون، تلمسان، الجزائر ، ص 123.

[2] El Hassar Bénali et al., Op. Cit., p.83 : *« Le haouzi est un terme éponyme qui dégage un double sens, à la fois un territoire et une culture ».*

[3] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية- دراسة في ألغاز الغرب الجزائري-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 89.

الجدار* بلاد تلمسان "[1]. (الجدار: الأصالة) و هذا دليل على أنّ " ذاتية الشاعر الشعبي شدته إلى المكان الذي يعيش فيه سواء كان الريف أو البادية أو المدينة و جعلته يتغلب على الأنا الفردية فانصهرت أناه في الذات الجماعية، و مكنته من تجاوز النظرة الضيقة إلى أفق أرحب، فجاءت قصائده موشاة بوشاح الوجدان نتيجة جمعه لكل القوى الشعورية و الخيالية لتأتي أشعاره قريبة من نفس الجمهور"[2].

و لا يقتصر التأثير المحيطي على الجانب الشعري فقط بل هنالك تأثير للبيئة في الجانب النغمي و الغناء إذ " يُعتبر الغناء من الوسائل التعبيرية التي تنطوي تحت المفهوم العام للفنون الشعبية، و التي و مهما كان نوعها أو شكلها تبقى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبيئة لأنها ولدت بين أحضانها و ترعرعت فيها، ولذلك كانت الموسيقى التي يبدعها الشعب تراثا يعبر عن البيئة في أصالتها أكثر مما كانت تعبيرا من الإبداع الفردي الذي هو من أهم خصائص الأعمال الموسيقية الكبرى"[3].

2. الحوزي بين الشعر و الموسيقى:

1.2. موسيقى الحوزي و الموسيقى الأندلسية:

يُدرج عبد الحميد بورايو الأنواع الموسيقية بأشكالها ضمن التراث الشعبي، وهي تشمل على حدّ تقديره " الموسيقى الأندلسية، الموسيقى الشعبية العاصمية، الموسيقى البدوية الصحراوية – الأياي-، الموسيقى البدوية للغرب الجزائري، موسيقى أولاد نهار، موسيقى الحواضر، الموسيقى الريفية القبائلية، التيندي، موسيقى المناسبات الدينية، الموسيقى المصاحبة للغناء، الموسيقى المصاحبة للانشاد الديني، موسيقى أهل الديوان، الموسيقى المصاحبة للرقص، الخ..." [4]. و في سياق هذا التصنيف، يُعرّف الكثير من

[1] العربي بن عاشور، هموم الشاعر الشعبي بين القديم و الحديث، ص 49.

[2] المرجع نفسه ، ص 47.

[3] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 48.

[4] عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 47.

الباحثين الحوزي على أنه نمط موسيقي ينتمي إلى التراث الموسيقي الجزائري ذي الأصول الأندلسية على غرار الباحث الموسيقي فيصل بن قلفاط الذي يذهب إلى "إن الإرث الموسيقي لتلمسان لا ينفصل عن الأندلس الإسلامية. بعد مدّة من سقوط غرناطة، استمر الشعراء التّلمسانيون في الفترة ما بين القرن السابع عشر و القرن التاسع عشر، في استحضار هذه الأندلس، استحضارا حنينيا، التي أضحت لديهم نوعا من الفردوس الضائع"[1].

كما يرى محمود بوعيّاض أن الحوزي "يعدّ نوعا من أنواع الموسيقى الخفيفة ظهر بالمغرب الأوسط إلى جانب الموسيقى الأصلية الواردة من الأندلس ووافق أذواق العامّة و سمي لذلك بالحوزي لأنّ الحوز هو ضاحية المدينة و كان في الغالب مكانا لسكن العامّة من النّاس"[2]. إذ يمكن القول إنّ هذا النمط نجم عن تبسيط للموسيقى الأندلسية سواء من حيث النغم أو الإيقاع أو لغة القصائد حيث تختلف طبيعة أشعاره عن الموشحات و الأزجال الأندلسيّة. و هذا ما يذهب إليه سيمون جارجي (Simon Jargy) عندما يقول إنه "حسب تقليد مُكتسب فإنّ الموسيقى الشعبية ما هي إلاّ صيغة منحرفة و مُشوّهة للموسيقى الكلاسيكية وُجّهت إلى الشعب الأمّ ي (...) بينما يميل تيّار آخر إلى اعتبار الموسيقى الشعبية، مثلها مثل اللّهجات، تعبير محلّي أو جهوي مُتأخّر للتقاليد الموسيقية الأصليّة ليست له علاقات مُباشرة بأصول الموسيقى الكلاسيكيّة" [3]. يعني أنه هناك من يعتبر الموسيقى الشعبية دارجة عن الكلاسيكية و هُناك من يرى فيها بصمة التقاليد الأصليّة المحلّية. إلاّ أنّ الباحث سيمون جارجي يفصل في هذا الأمر بالتّصريح بأنّ

[1] فيصل بن قلفاط، مختارات من الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية، ص 11.

[2] محمود بوعيّاض، جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن 9 ه، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع في الجزائر، د ت، ص87.

[3] Simon Jargy, **La musique arabe**, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 95-96 : « *selon une tradition reçue, la musique dite populaire n'était en fait qu'une forme déviée et viciée de l'ancienne musique classique : une sorte de vulgarisation d'une œuvre savante à l'usage du peuple illettré (…) Une autre tendance consistait à considérer la musique populaire, de même que les parlers, comme une manifestation locale ou régionale tardive des traditions musicales autochtones, ayant en fait peu de rapports avec les origines de la musique classique* ».

الحدود ما بين الاثنين ليست دائما بيّنة بل نشهد امتزاج هاتين اللغتين الموسيقيتين بشكل مُنسجم[1].

أما الاختلاف في الجانب النغمي الموسيقي ما بين الحوزي و الموسيقى الأندلسية بيّن " فإذا كان الحوزي يقترض بعضا من مُكوّنات الموسيقى الأندلسية من طبوع و أوزان، فهو يتميّز عنها بتعدّد نغماته (نبراته) في الإيقاع الواحد و كذا تقليص السلم الموسيقي (من أربعة إلى ستّة عادة)" [2]. إذ أن بساطة الشعر الحوزي شملت النظم و الإيقاع أيضا مُقارنة بالشعر الكلاسيكي.

و ما يُعزّز التصاق الحوزي بالموسيقى هو تداول أهل الاختصاص مصطلح "الغرناطي" للدّلالة على هذا النمط الموسيقي و "الغرناطي هذه التسمية الجدّ مستعملة خارج الجزائر و لا سيما بالمغرب الشقيق لتمثل التراث التلمساني للموسيقى الأندلسية.اختيار هذا الاسم ليس تلقائي له بعد تاريخي كمرجع للعلاقات الوطيدة و الخاصة بين تلمسان و أختها التوأم غرناطة " [3]. و هذا ما يُفسّر اتخاذ الشاعر ابن تريكي هذه المدينة الأندلسية مرجعا للدلالة على نمط الحوزي، و ذلك في الأبيات التالية:

"صَاحْبْ الْوْتَرْ زَاهي مْحَّمْدَا عْلَى الْهَنَاْبْ تْرَى يْقُولْ شُغْلْ تْرَى يَدْهَا
تَرَهْ ايْقُولْ حَوْزي تَرَه اوْبَادْ تَرَه يْجيبْ غَرْنَاطَةْ فَالْخَدْمَهْ" [4].

و يُشير **ندير معروف** إلى ما يعرفه كلّ من الحوزي و العروبي من تأثير تقنيّ على مستوى الأداء الموسيقي من قبل المحترفين الشباب و هو في نظره يُدعَّم من قبل الجمهور

[1] Voir Simon Jargy, Op.Cit., p. 97 : « *Mais, en dépit de cette diglossie, les frontières entre les deux modes d'expression restent extrêmement imprécises et difficiles à délimiter, même pour les initiés. Le phénomène peut être remarqué jusqu'à nos jours où les deux langages musicaux, savant et populaire, non seulement coexistent mais se mêlent en une synthèse harmonieuse* »[1].

[2] Balade en terre Haouzi, Le haouzi et ses premiers mousquetaires, p.20 : « *Le haouzi utilise certains éléments empruntés à la musique andalouse, autrement dit certains modes et rythmes. De même il se distingue par un recours à des tons nombreux sur un seul mouvement, et par un raccourcissement de la gamme des notes (de quatre à six en général)* ».

[3] الحصار سليم، "الموسيقى الأندلسية من غرناطة إلى تلمسان"، موفم للنشر، الجزائر، 2011، ص15.

[4] ابن تريكي، ديوانه، المرجع السابق، ص 127.

الشاب أيضا الذي يميل إلى الرّقص و التّقنية ممّا يُفقد الغناء الحوزي و العروبي جوهره العاطفي و الحقيقي. فليس الهدف من هذا الفنّ أن ينال الإعجاب بل يتمثل هدفه في الرسالة التراثية التي يحملها بصفة يبرز من خلالها كلّا من جوهره و مميّزاته و حرارته الأصليّة. و يُواصل **ندير معروف** وصفه للطريقة المثالية لتلقّي هذا الفنّ و هو يقول بأنّها دعوة إلى " الحضرة أو الحلقة" أي إلى الإنصات في مجموعة صغيرة حميمية إلى صوت يقترح مظهرا غنائيّا عاشه المُلقي الذي أراد أن يحكي قصّة كما لو أنّها قصّته[1].

2.2. علاقة الشعر الحوزي بالموشحات و الازجال:

يعرّف الحوزي في كثير من الأحيان على أنّه نمط شعري ذي أصل تلمساني و هو شعر حضري مُغنّى يستمدّ أصوله من الزجل الأندلسي . و الزجل هو بدوره نوع من الشعر الدّارج " و من المُعترف به أن المغرب قد عرف حركة مكثفة في الاستمرار الأدبي و الموسيقي للزجل مع بروز الملحون بالمغرب و الحوزي بالجزائر و الزجل بتونس"[2]. و في شأن الزجل يذهب فرحان صالح إلى أنّ الشيخ عبد الله العلايلي (الذي يُعتبر أكثر التصاقا بالفصحى) يقول أن الزجل يقوم على عنصرين هما ألحان التطريب و عبارات التحريض، و الأزجال في رأيه "(...) تقوم على التفاؤل و القوة، فعلى الزجال أن يأخذ الحياة على أنها الجمال كله في شتى صورها و مختلف ألوانها، كما يأخذها أيضا على أنها قوة الذات و وفور الشخصية (...)" [3]. و كان للموقع الاستراتيجي لمدينة تلمسان و المكانة التي حظت بها كعاصمة للمغرب الأوسط دور فعّال في التبادل الثقافي مع البلدان المجاورة و خصوصا بلدان الأندلس حيث كانت تلمسان " مدينة ثقافية و مركزا تجاريا و عاصمة سياسية كان الناس يتردّد عليها من مختلف البلدان الإسلامية و احتفظت

[1] Voir Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Op.Cit., p.14.

[2] El Hassar Bénali et Al., Op.Cit., p.85 : « *Il est reconnu que, dès le 15ème siècle, avec le malhoun au Maroc, le haouzi en Algérie, les zdjouls en Tunisie, le Maghreb connaîtra un mouvement intense de continuité littéraire et musicale du zedjal, dont la tradition andalouse est restée vivace* ».

[3] فرحان صالح، الشعر الشعبي بين الشفهية و الكتابة- الموقع و الدور و التحولات، ص 104.

بتبادل ثقافي هامّ مع الممالك المُحيطة، و خصوصا مع اسبانيا" [1]، ممّا يُبرّر تأثير الموشحات و الأزجال الأندلسية في الشعر الشعبي المحلّي.

لا تقتصر خصوصيات الشعر الشعبي المُغنّى على استناده على ميزة الشفاهة، بل تُضاف إليها ميزة رقص الكلمات عند الإلقاء، إذ أنّ "الشعر فنّ يقوم على حسن التأليف بين الكلمات، و الأصوات و العبارات ذات الايقاعات النغمية المنسجمة التي تكسبه طابعا مميزا يختلف به عن الكلام العادي و النثر الفني (...) و هو في أغلب الأحيان يخاطب العاطفة (..) لأنه يجمع في ذاته بين قوة التعبير، و براعة التصويرو اطراد الوزن الموسيقي الذي ينتهي بنغمة معينة تدعى القافية "[2].

و غالبا ما يشكّل الجانب النغمي الموسيقي إشكالية بالنسبة للمُترجم إذ أن نغميّة اللّغات ذاتها مختلفة و كذا "(...) العروض الذي هو موسيقى الشعر لا يمكن أن يكون هو نفسه عند سائر الأمم لأنّ تذوّق الموسيقى يختلف باختلاف طبائع الناس و بيئاتهم الجغرافية. فموسيقى الشعر الاغريقي ليس موسيقى الشعر العربي و عروض هذا ليس عروض ذاك"[3].

3.2. تحديد طبيعة الحوزي:

إنّ التساؤل حول طبيعة الحوزي و تأرجحها ما بين الشعر و الموسيقى هو مغالطة بما أنّ الموسيقى تنقسم إلى شقين هما الآلة و الغناء [4]، و الغناء بدوره يرتكز على دعامة

[1] Ouvrage collectif, Balade en terre Haouzi- périphéries andalouses, Acte du Festival Culturel National de la Musique Haouzi, Tlemcen 2011, p.19.

[2] عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص1.

[3] المرجع نفسه، ص 5.

[4] محمد شبانه، الأغنية الشعبية كنص ثقافي، أنثربولوجيا و موسيقى، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ علم الانسان و التاريخ، سلسلة جديدة عدد 6، 2008، ص 100.

نصية (شعرية) و أخرى تلحينية إيقاعية. " و تختلف الأغنية الشعبية عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي في كونها تؤدى عن طريق الكلمة و اللحن معا" [1].

و تتيسّر الإشارة إلى العلاقة ما بين الشعر الحوزي و الموسيقى الأندلسية بما أنّ " الحوزي من النمط الشعري الموسيقي المحيط بالموسيقى الأندلسية" [2]. فالحوزي يجمع إذن ما بين الشعر و الموسيقى « فهو فنّ ذو وجهين يخضع للشكل و المحتوى ، فهو يخضع لمقامات موسيقية معيّنة ، و من أوزان شعرية محدّدة يخضع فيها طائفة من الشعراء دون غيرهم ، و تتكوّن مادّته النظمية من موشحات و دوبيت و أزجال و ما توارث أصحابه من ألحان و طبوع مشرقية و أندلسية ممزوجة وتعتبر النوبة أهمّ قالب موسيقي في هذا الفن الّذي لا يؤدّى إلّا بها»[3].

لذا تختلف المقاربة التي نُطبقها على هذا النمط باختلاف الوجهة التي ننطلق منها و التي يُمليها عليها أحيانا الاختصاص. فإذا نظرنا إلى هذا النمط كموسيقى يتحتم علينا دراسة الجانب الآلي، و إذا حدّدنا نظرتنا إليه على أنه نص شعري مُغنى فيلزم عينا دراسة خصوصياته اللغوية و الشعرية وهذا ما سنعتمد عليه في هذه الدراسة.

3. لغة الحوزي بين العامّية و الفصحى:

أوّل سؤال يتبادر إلى أذهاننا لمّا نريد التعرّف على لغة هذا النوع من الشعر الشعبي هو ماهي لغة الحوزي؟ هل هي اللغة العامّية أم اللغة الفصحى أم لغة تتوسط هاتين اللّغتين؟

تستلزم دراسة لغة الحوزي استعراض قرفـلا ما بين اللغة العامّية و اللغة الفصحى. إذ تتميّز لغة الحوزي ببساطتها على المستوى النحوي والمُعجمي. فالبعض يرى

[1] محمد شبانه، المرجع السابق.

[2] El Hassar Bénali et Al., Op.Cit., p.81 : « Le Haouzi, entant que genre poético-musical, est né à la périphérie de la musique andalouse ».

[3] محمد العربي حرز الله ، تلمسان مهد الحضارة و واحة الثقافة ، منشورات وزارة الثقافة بمناسبة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامي ة، الطبعة الأولى، 2011، ص407.

أن لغة الحوزي هي دارجة عن اللغة الفصحى حيث يذهب بن علي الحصار إلى أن الشعر الحوزي هو" نتاج لغة مُبسطة جاءت لتُعوّض العربية الفصحى المستعملة في الشعر الغنائي الكلاسيكي" [1]، و تعرّفKatia Zakharia اللّغة العامّية على أنها تلك اللّغة الشفوية اليومية، لغة المشاعر و التبادلات غير الرسمية التي تتماشى و الاحتياجات التي تظهر ثم تتغير مع مرور الوقت، بدون أن يترك تغييرها أثرا معتبرا و تُصرّح الباحثة بأنها تُعتبر قليلة الشأن مقارنة بالعربية الأدبية ممّا يؤثر في ذاتية من هي لغتهم الأمّ ، و ينتج الحطّ من قيمتها عن أحكام إيديولوجية [2].

و البعض الآخر يُعلي من شأنها و يرى في اللغة العامية و اللغة المُستعملة في الشعر الشعبي لغة قائمة بذاتها إذ يذهب جورج زكي الحاج إلى أنّ " (...) العامّية ليست فصحى فسدت بمرور الزمن، إنها لغة قائمة بنفسها، غير أنها قابلة للتغيير و التحوّل و التعديل، بفعل معايشتها حياة الإنسان لحظة بلحظة، فتراها تتبدّل بتبدّل وسائل الحياة، و تتطوّر بتطوّرها، و تتغيّر بتغيّرها، فهي حرّة، منفتحة على الجديد من الكلام أو الألفاظ، تقبل القريب و الغريب، تصهره و تجعله منها في وقت قصير، و هي في حلّ من حرّاسها و الأنظمة. لذلك نجدها مطواعة ليّنة، خصوصا لأنها لا تخضع لقواعد معيّنة تقيّدها، و لأصول ثابتة تتحكّم بها كالإعراب و الصرف و النحو و غير ذلك، على غرار الفصحى"[3].

و يصف بولرباح عثماني لغة القصيدة الشعبية عموما بالبساطة بدوية كانت أم حضرية حيث يقول " إن لغة القصيدة الشعبية عموما كانت بدوية و حضرية لا تعتمد في كتاباتها على التعقيد أو الغموض إلا في بعض القصائد التي يكتسبها الرمز أو الإيحاء كما هو الحال في بعض القصائد الصوفية التي تحتاج إلى إعمال فكر و استحضار معان. أما

[1] El Hassar Bénali et Al., Op.Cit., p.83.

[2] Voir Katia Zakharia, « Le patrimoine Littéraire oral et les paradoxes de sa conservation écrite, L'exemple de la littérature arabe populaire », 4ème atelier (25 novembre 2010) : Patrimoine institutionnel et patrimoine populaire. L'accession au statut patrimonial en Méditerranée orientale. Rencontres scientifiques en ligne de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, 2010, p.5. http://www.mom.fr/IMG/pdf/Zakharia_ed.pdf

[3] جورج زكي الحاج، الإبداعية بين الفصحى و العامية، ص 217.

غيرها فلا يعتمد إلا على مهارة و دقة في توصيل المعطيات الحية و تفجير أبعادها و مخاطبة أعماق الإنسان" [1]. و هذا ما يُرجّحه بن علي الحصار عندما يقول " (...) أمّا بساطة الشعر الحوزي فتعود إلى عدم خضوعه لنظم الشعر الكلاسيكي، فالأشعار المُستلهمة من الملحمة و الوجدان (الغناء) و التصوّف تُسمّى بـ"القصيدة" و تتجاوب مع المضمون (récit) أكثر من الشكل " [2]. فالباحثان يتّفقان هنا على أنّ القصائد الصوفية أكثر غموضا من غيرها حيث إن المضمون هو الذي يُحدّد طبيعتها.

و يتأتى عن هذا الطرح الإشارة إلى الفرق ما بين اللغة و اللهجة إذ يتمّ الخلط عادة مابين اللّغة العامّية و اللّهجة و يشير جورج زكي الحاج إلى الفرق ما بين العامّية و اللّهجة قائلا إنّ " أيّ عامّية في أيّ بلد من البلدان العربية هي لغة هذا البلد، وإن أي طريقة كلام و نطق و مخارج حروف و أداء و توصيل ... هي لهجة" [3]. فالباحث يُشير هُنا إلى أن اللّهجة ليست اللّغة بل طريقة إلقائها، بينما يعتبر كلاّ من العامّية و الفصحى لغة و يكمن الاختلاف بينهما في ليونة العامّية و قابلية تغييرها و مواكبتها للتطوّر الخارجي و بالتالي إلى تحرّرها من قيود القواعد اللّغوية الصّارمة.

و قد انفتحت اللّغة العامية الجزائرية على حضارات سابقة و أثبتت مرونتها من خلال تكييفها معها من الناحية الحضارية و اللّغوية. فتقبّل العامّية الجزائرية لهذه التأثيرات اللّغوية دالّ على مُرونتها و مُقاومتها لعامِلي الحيزيّة و الزمانية المُتكاملين حيث "أن الزمن مخالط للحيز لا ينفصل عنه و لا يتصل، فنفي الزمانية عن الحيّز مكابرة، و نفي الحيزية عن الزمان مغالطة" [4]. كما أسّست هذه اللّهجة فنونا و تراثا و لا تزال تواكب العصر الحديث و تتطوّر معه. فلطالما "ظنّ البعض أنّ مآل هذه اللّهجات الزّوال، و هذا منذ أمد بعيد، بسبب تعرّضها المستديم لقرارات التمييز و المفاضلة. غير أن الوقائع عنيدة و أن اللّهجات قاومت دائما المعيار المهيمن، الذي هو في الواقع حكر على النخبة

[1] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 38.

[2] El Hassar Bénali et Al., Op.Cit., p.83.

[3] جورج زكي الحاج، الإبداعية بين الفصحى و العامية، ص 221.

[4] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية-دراسة في ألغاز الغرب الجزائري-، ص. 89.

المُتعلّمة، و ما بقاؤها إلاّ دليل على حيويّتها اللافتة للنظر و قدرتها العجيبة على التكيّف مع نوائب الدّهر"[1].

و صفوة القول فيما يخصّ لغة الشعر الشعبي عموما و الحوزي خصوصا هو أنّها لغة حيّة ثرّية واكبت الماضي و سياقه الاجتماعي و لا تزال تُواكب الحاضر، " فاندثار أيّ لغة حيّة هو كارثة بالنسبة للإنسانية جمعاء لأنه يعلن موت جزء كبير من الخبرة و الحضارة العالميّة. إذ أنّ كلّ لغة إنسانية تشهد على الحياة، و هي شهادة تستمرّ باستدامة اللّهجات واللّغات"[2].

4. الشعر الحوزي في السياقات السياسية:

لا تزال الجزائر تدلي بشهادات من تاريخها و حاضرها حول تداخلاتها الثقافية و اللّغوية مع بعض دول الحوض المتوسط و ثقافاته. و يظهر هذا التداخل على مستوى اللغة والسياسات المنتهجة بقدر ما يظهر على مستوى المجتمع و التمثلات التي يصنعها عن اللغة و السياسة و الدين و باقي المقومات التي تعبّر عن هويته. فمسألة اللغات مرهونة بالمخيّلة الجماعية و كيفية بناء الهوية الوطنية كما أنها متعلقة بمطالب الشعوب المحتلّة[3] و معاناتها. و قد شهدت الجزائر مستعمرات عدّة، نركّز من بينها في دراستنا على الاحتلال التركي و الاحتلال الفرنسي.

فأما الاحتلال التركي فتمثلت سياسته في العزلة السياسية و التعايش اللغوي و التوحيد الديني، حيث عمل على استغلال المُقوّم الديني الذي تشترك فيه الثقافتين لكسب

[1] خولة طالب الابراهيمي، المرجع السابق، ص. 52.

[2] Abdou El Imam , « le Hawzi, forme cultivée d'expression du maghribi », p.75 : *« Il est un drame pour l'humanité toute entière qu'une langue naturelle soit amenée à s'éteindre, car c'est tout un pan du savoir-faire de la civilisation humaine qui se meurt. Toute langue humaine témoigne de la vie ; témoignage qui, bien curieusement, ne se perpétue que par la pérennisation des idiomes »*[2].

[3] Robert Bistolfi et Henri Giordan, « Concurrences et coopérations linguistiques en Méditerranée », in Les langues de la Méditerranée, Les Cahiers de Confluences, Publié avec le concours de l'Université de Cergy-Pontoise, Editions L'Harmattan, 2002, p.5 :
« Les questions de langue renvoient toujours à des imaginaires collectifs, en particulier aux processus de construction des identités nationales. Elles ont joué, dans cet ordre d'idées, un rôle majeur dans les revendications des peuples colonisés ».

ثقة الشعب الجزائري وتهميشه بالتالي عن الحكم و قضايا السياسة، "و ذلك من خلال بناء المساجد ووقف الأملاك على المشاريع الخيرية" [1] و غيرها من أشكال العناية بالشؤون الدينية التي خدرت عواطف الشعب الجزائري و جعلته ينظر إلى الحكام الأتراك كـ" مسلمين جاؤوا لانقاذ البلاد من الاستعمار الاسباني الذي كان يهدّد الوطن" [2].

أمّا على مستوى اللّغة، فـ" بالرغم من كون الأتراك كانوا يتكلمون لغة تركية، و لهم ثقافتهم التركية الخاصة، فإن الثقافة العربية لم تفقد و ظيفتها في الإدارة التركية سواء في المحاكم الشرعية، أو التعليم، و غيرها من المرافق التي لها صلة بحياة المواطنين، و خلال ثلاثة قرون لم يحاول الأتراك فرض اللغة التركية على الأهالي، كما أنهم لم يكوّنوا مدارس خاصة بأبناء الأتراك لتعليم اللغة التركية، بل أن أحمد باي قد كاتب السلطان أحيانا باللغة العربية" [3].

كما يذهب عبد الرزاق قسوم (على لسان الطالب الابراهيمي) إلى أنّ: " الجزائر كانت تتمتع قبل الاحتلال الفرنسي بنفس الوضعية المعرفية و العلمية و الثقافية التي كان يعرفها باقي الشعب العربي الإسلامي تحت لواء العصر الذهبي للحضارة الاسلامية" [4].

إذ أن الأتراك لم يقوموا بسلب المقومات اللغوية و الثقافية و الدينية للشعب الجزائري أو تشويهها بل كان همّهم هو الاستيلاء على الحكم و على مصالح الدولة، فأصرّوا على عزل الجزائريين عن الشؤون السياسة ممّا ولّد في الأهالي شعور عدم الاهتمام و أضعف

[1] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945م، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

[4] Abderezzak Guessoum, Problématique linguistique en Algérie, in Les langues de la Méditerranée, Les Cahiers de Confluences, Publié avec le concours de l'Université de Cergy-Pontoise, Editions L'Harmattan, 2002, p.188 : *« Durant la période antérieure à l'occupation française, l'Algérie bénéficiait, en matière de connaissances, de sciences et de culture, de la même situation que le reste du monde arabo-islamique. Cette période est communément appelée « l'âge d'or de la civilisation islamique » (Taleb Ibrahimi 1981 :53).*

إنتاجهم الأدبي و الثقافي. إلا أن ارتباطهم بالماضي و حنينهم إليه جعلهم يستعيدون فخرهم ممّا شجعهم على المشاركة في ثورات ضدّ الأتراك تحت قادة من أصل غير جزائري[1].

و من بين العوامل المساعدة على تحريك قومية الشعب جاء الأدب الشعبي ليذكّر الأهالي بماضيهم و يرفع عزّتهم. ففي وسط أجواء الاحتلال التركي، "كان الأديب الشعبي أديبا متجولا في الأسواق، يعيش ضمير الشعب، ويتفاعل مع مآسي أمته ووطنه" [2]. إذ مثّل، بفضل قرابته من الشعب و دهائه الفكري و جُرأته، مرآة لعلاقة الحكام بالشعب.
و كانت تلك العلاقة سبب هجرة عدد من الشعراء التلمسانيين إلى المغرب، من بينهم الشاعر المنداسي الذي شاهد "مذبحة عنيفة هجم فيها الأتراك على بعض الأعيان و قتلوهم، و هدموا ديارهم، و سبوا نساءهم و أبناءهم بعد أن وافقهم على ذلك مفتي المدينة الفقيه ابن زاغو الذي كان من أبرز العائلات التلمسانية القديمة، و تأثر الشاعر لهذه المذبحة التي لم يحدثنا عنها التاريخ، و غادر تلمسان إلى المغرب على عهد عثمان باشا (1060هـ)"[3].

و كشف الشاعر في بعض الأبيات عن سياسات العنف التي أخضعها الأتراك لسكان مدينة تلمسان، وذكر نهبهم لأموال اليتامى في حين كانوا يتمتعون بكنوز المدينة:

"على نهب أموال اليتامى تظاهروا و كانت لهم أعلى المدينة آذانا" [4]

كما فضح ظلم الحكام الأتراك و عداوتهم و عنفهم من خلال المذابح و سفك دماء الأبرياء، مستعملا أسلوب الترهيب:

"فما الله عن سفك الدّماء بغافل و لا يترك الرحمان-حشاه- لعبانا
رأى شبيبة التوحيد كيف تخضبت بأسمر كالبلسام ظلما و عدوانا
و رأسا بأيدي الجند كم بات ساجدا و كم ظل في "الكبرى" يركب برهان
و عبد العزيز في القيود كأنه إلى النحر يرفع الطرف حيرانا" [5].

---

[1] التلي بن الشيخ، المرجع السابق، ص 19.
[2] المرجع نفسه، ص 39.
[3] ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي، تحقيق و تقديم رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ب.ت، ص 6.
[4] نفسه، ص 9.
[5] نفسه

فهو يعلن من خلال هذه الأبيات عن غضب الله، و يستعمل المقوّم الدّيني المشترك مع الأتراك للتّفطن لوضع شبيبة التوحيد.

كما كشف الشاعر عن ثورته و غضبه على المفتي بن زاغو الذي « أعان حكام الأتراك بفتواه على ارتكاب الفظائع الدموية و تجرأ الشاعر فدعا الناس إلى الثورة على الأتراك و محاربتهم فقال:

أيا آل دين الله مالي أراكم نياما و كان الطرف من قبل يقظانا
فداركم الزهراء بالنار احترقت و بان جميل الصبر للزيغ إذ بانا
أما تذكرون الأهل و الزمن الذي عهدتم فذاك الوصل قد صار هجرانا
و هلا سألتم عن يتامى تفرقت أيادي سبا في الغرب أنثى و ذكران ا »[1]

فغادر المنداسي الجو المضطرب الذي كانت تعانيه تلمسان إثر هذه الحادثة، و يبدو أن الملك المولى محمد الشريف قد غزا تلمسان في تلك الفترة "(...) فوجد الناس فرصة للانتقاض على الترك، و لا يبعد أن يكون الشاعر المنداسي قد تعرف على الشريف في هذه الغزوة، و التحق بحاشيته و سار معهم إلى المغرب(...) حوالي سنة 1060هـ"[2].

و يأتي الشاعر ابن التريكي خلفا للمنداسي، وهو أيضا من شعراء القرن 17م، و يظهر تأثره به في جرأته و شعره الذي ذاع صيته، مما أدّى بالأتراك إلى نفيه من قطر الجزائر، فهجر إلى المغرب على خطى شيخه. "و على العموم، فإن شعره، في جلّ خصائصه الفنّية، يقترب من شعر المنداسي، شيخه الذي يعترف له بالفضل:

انا و جميع الشيوخ طايعين للمنداسي كيفاش نواسي" [3]

و هو يدلي في قصيدة "طال نحبي" بحزنه العظيم و بكائه لفراق مدينته و أحبابه، و يخبر عن شعوره بالظلم و خيبة الأمل في الأبيات التالية:

---

[1] رابح بونار، ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ب.ت، ص 10.

[2] نفسه

[3] عبد الحق زريوح، ديوان أحمد بن تريكي، ص26.

"مظلوم واعّدروني فالفراق يا اهل المحبة طول عُمري و ازماني مفتكر اغريب

يا احبابي ما بعد مصيبتي مصيبة خاب سعدي شلا ظنيتو يخيب

كُربتي دون الناس تفوت كل كُربة خُفت يعدم جفني من كثر النحيب "[1]

و يأتي الشاعر الموالي **ابن مسايب** من مواليد القرن 18م، ليعبّر بدوره عن جور بايات الأتراك في قصيدة "ربي قضى عليها " كالتالي:

" هما سبب كل فسد و عفناه تهوي و لا قرا حد فيها أمان

طلقوا البلد فسدت حتى شفناها هيهات لا حكم فيها لا ديوان

هما سبب كل مشقة و الخلق صابرة لبلاهم

طلقوا البلد هذي الطلقة و انسبات وهمها يركبهم

راها انعمات واش بقى غرقوا اولادها و نساهم

من القلوب زالت الشفقة ما يرفقوا يا ويلاهم "[2]

أما بالنسبة للشاعر أبي مدين بن سهلة، فبالرغم من شعره الهزلي المتجسد في غرامه للنساء و مدحه لهنّ، إلا أننا نستشفّ في وسط تلك الأبيات الهزلية ملامح الخوف من الحكام و التكتم نحو :

" يا ضو اعياني يا القمري زرق الجنحان جمّل و اسعاني **و احد لا تقرا فيه أمان**

كونك معناوي **تكتم السر او ليس ايبان**

تدخل للمشور **بالك تخاف من الديوان"**[3]

و مع بداية القرن 19م، كثرت الانقلابات في مراكز الحكام الأتراك حيث أصبح أمرا عاديا أن يقتل الباشا أو يعزل، و تسبب تكالبهم على الحكم في إهمال سياستهم الخارجية، مما أتاح الفرصة لليهود في السيطرة على التجارة بدءا بقضية تصدير القمح إلى فرنسا دون علم الباشا "بل أن نفوذ اليهود على الأتراك تجاوز حدود التجارة إلى نفوذ

[1] عبد الحق زريوح، ديوان أحمد بن تريكي، ص 39.
[2] محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ديوان ابن مسايب، ص ص104-105.
[3] ينظر شعيب مقنونيف، ديوان أبي مدين بن سهلة، ص ص 73-90.

سياسي ملحوظ" [1]. و بعد ذلك " و إثر استسلام السلطات التركية إلى قوات الاحتلال، و التوقيع على المعاهدة في الخامس من جويلية عام 1830م تصدت المقاومة الجزائرية إلى الغزو الاستعماري في قوة و صلابة" [2].

و خلافا لسياسة الأتراك، جاء الاحتلال الفرنسي مُصرّا على محو المقوّمات الوطنية للجزائريين من دين و لغة و انتماء و ثقافة وعلم. حيث استحوذ على الأوقاف و الحبوس و المساجد و الجمعيات، و حوّل المساجد إلى كنائس مُسهما بذلك في تجهيل اللغة العربية و ثقافتها، كما شيّد كنائس جديدة و أحيا ماضيه المسيحي في الجزائر. بينما كان ينتهج سياسة علمانية على الضفة الأخرى من الحوض المتوسط [3]. فقد حارب قادة الاستعمار الفرنسي " الثقافة العربية بطريقة عنصرية، استباحوا خلالها كل الوسائل لقتل الشخصية القومية، ثقافة، و لغة، ودينا" [4]. ففي حين احتفظ كل من التونسيين و المغربيين بهويّتهم تحت حكومة الوصاية لكلّ من الباي و السلطان، أصبح الجزائريّون يلقّبون بالمسلمين أو السكان المحلّيين (indigènes) تحت سلطة الاستعمار الفرنسي الذي تنكّر بذلك هويتهم و انتهك كرامتهم [5].

أما الأديب الشعبي فكان بعيدا عن قبضة الاحتلال الفرنسي مقارنة بالأديب الرسمي، إذ أنه " لا يملك مدارس يمكن غلقها، و ليست له جراية يمكن قطعها، فقد كان أديبا حرّا يتجوّل في البوادي، و القرى، و يعيش في الأرياف ضاربا في مناكب الأرض

[1] التلي بن الشيخ، المرجع السابق، ص 18 و ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

[3] Gilbert Grandguillaume, *« Les enjeux de la question des langues en Algérie »*, in Les langues de la Méditerranée, Les Cahiers de Confluences, Publié avec le concours de l'Université de Cergy-Pontoise, Editions L'Harmattan, 2002, p. 142 : « *Ce faisant, la France qui, de l'autre côté de la Méditerranée, ne tarda pas à s'affirmer comme un Etat laïque, s'affichait comme une France chrétienne, ressuscitant le passé chrétien de la colonie, construisant ses églises, évoquant une nouvelle croisade à travers son clergé* ».

[4] التلي بن الشيخ، المرجع السابق، ص 13.

[5] Gilbert Grandguillaume, *« Les enjeux de la question des langues en Algérie »*, in Les langues de la Méditerranée, Les Cahiers de Confluences, Publié avec le concours de l'Université de Cergy-Pontoise, Editions L'Harmattan, 2002, p. 143.

يروي قصة شعبية تثير حماس المواطنين، أو منشدا نشيدا وطنيا يصور بطولة المجاهدين (...)[1].

"أمسح زنادك وخبيه و أربط عليه جرد الغرارة
لغنا يجيو الفرنسيس و يصبح في كل دوار غارة"[2]

من بين الشهادات اللغوية التي يحتفظ بها تراثنا الوطني، نذكر الشعر الشعبي الذي وَجدت فيه فئة من الشعب ملجأ لها و مسكنا لمقوماتها الشخصية. و تُعبّر هذه النصوص من خلال الخيارات المعجمية و الأسلوبية المستعملة و كذا الخلفيات المرجعية على السياسات القائمة في حقبة الشاعر و أثرها في كلّ من اللغة و الشعب.

5. فحول الشعر الحوزي:

يحظى الشعر الشعبي الجزائري بأسماء نيّرة من الشعراء الشعبيين " و على العموم نقول أن القصيدة الشعبية الجزائرية انتشرت انتشارا واسعا، ظهرت في معظم أنحاء الوطن ونبغ فيها شعراء كبار من أمثال الشيخ السماتي، و بن كريو ومصطفى بن براهيم و محمد بن قيطون و لخضر بن خلوف و غيرهم" [3]. و يركّز بولرباح على الشاعر الفحل عبد الله بن كريو و يصفه بمتنبي الشعر الشعبي الجزائري[4].

و يذكر عبد الحليم طوبال بعض شعراء النخبة التي ظهرت بالقطر الجزائري على سبيل المثال لا الحصر:

" سيدي لخضر بن خلوف، سيدي سعيد المنداسي، أحمد بن تريكي، محمد بن امسايب، محمد و بو مدين بن سهلة، مصطفى بن براهيم، قدور بن عاشور، عبد القادر بطبجي، بلقاسم ولد سعيد، محمد و قويدر بن اسماعيل ... الخ، فانفرد هؤلاء بمميزات تخص

[1] ينظرالتلي بن الشيخ، المرجع السابق، ص ص 93-94.
[2] نفسه، ص 94.
[3] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة، ص ص 26-27.
[4] المرجع نفسه، ص 28.

مضمون أو شكل منظوماتهم، فكلّ منهم و كأنه صار مختصا في أحد أغراض شعر الملحون التي كثر تعدادها في مصنّفاتها التي صنفها الباحثين "[1].

و بما أنّ دراستنا تنصبّ على الشعر الحوزي، يتحتّم علينا تسليط الضوء على شعراء الحوزي فهُم نشأوا بمدينة تلمسان وضواحيها المُمتدّة إلى ما وراء الحوز و هم شعراء معروفون، " (...) و يعتبر شعراء الحوزي من أهل المدينة، ولدوا ببني جملة و باب زير و درب الملياني و هي كلّها مواقع رمزية بمدينة تلمسان" [2]. فهي تُعبّر عن الأصالة و الحضارة و المحافظة. و نُعرّف بشعراء الحوزي حسب التسلسل الزماني كالآتي:

1.5. سعيد بن عبد الله بن عثمان المنداسي:

و اسمه الكامل حسب رابح بونار " هو أبوعثمان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي الأصل، التلمساني دارا و منشأ، و قد عاش في تلمسان في القرن الحادي عشر الهجري"[3]. و يُنسبه أحمد أمين دلاي إلى أصل عربي هلالي [4] أمّا عن تاريخ وفاته فيذهب بن علي الحصار إلى أنّه تُوفّي سنة 1761[5]. في حين يقترح أحمد أمين دلاّي نظرا لغياب تاريخ مُحدّد أنّه وُلد في الرّبع الأول من القرن الحادي عشر الهجري و تُوفي في الرّبع الأول من القرن الثاني عشر الهجري [6]. أي أنه عاش في القرن 17م و هذا ما يُجمع عليه جلّ الباحثين كما يتّفقون على أنّه أب شعراء الحوزي التلمسانيّين المُتحكّمين في الفصحى و العاميّة في الوقت نفسه.

عاش الشاعر ما بين تلمسان و المغرب حيث هجر من تلمسان بعد تأثره بمذبحة عنيفة هجم فيها الأتراك على عائلات المدينة و التحق ببلاط الرشيد العلوي وعاش تحت كنفه

---

[1] محمد عبد الحليم طوبال، الملحون بين الماضي و الحاضر، ص135.

[2] El Hassar Bénali et Al., Op.Cit. , p.81.

[3] رابح بونار، ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي، ص 5.

[4] Ahmed Amine Dellai, « *Said El-Mendassi poète de l'Algérie et du Maroc* », Balade en terre Haouzi, p.113.

[5] El Hassar Bénali et Al., Op.Cit., p.97.

[6] Ahmed Amine Dellai, Op.Cit., p.113.

بسجلماسة ثم تقلب ما بين فاس و مراكش [1]. من أقدم قصائده قصيدة " ناسي اشتفوا فيّ "، و له قصائد أخرى أشهرها العقيقة في مدح النبي (ص) " و له قصائد بالفصحى أدرجت ضمن تراث الموسيقى الأندلسية المُسمّاة بالصنعة مثل : أنا عُشقتي في السلطان، ريح أشجارك، لقيتها في الطواف"[2].

و من قصائده أيضا : طب للقلب دواه، قلبي بحبيبي فارح، ماذا بكات لماحي، ليلى يا زايرين ليلى[3]. " كما نستشفّ في أعمال المدح لسعيد المنداسي قصيدة مخصّصة لسيدي أبو مدين تحت عنوان ' يا إمام أهل الله'، و قد تأثر به العديد من الشعراء تأثرا شعريّا من بينهم الشاعر المغربي الشهير عبد العزيز المغراوي"[4].

2.5. أحمد بن تريكي المُلقّب بابن زنقلي:

يذهب محمد سهيل الديب إلى أن الشاعر وُلد بتلمسان سنة 1657م من أب تركي و أم عربية. درس بتلمسان بحيّ باب الجياد حيث تعرّف بموني التي ألهمت أشعاره و تعلّم اللغة و القواعد و البلاغة و العلوم الدّينية. و لم يتعرّف بالشيخ المنداسي إلاّ بعد إتمامه لدراساته عند *الطلبة* وهو في العشرين من عمره تقريبا و قد حافظ على علاقته بشيخه بعد هجرته إلى المغرب لمّا طرده العجاق (السّلطات العسكرية التركية). يُعتبر أكبر شاعر للحوزي و مُؤسس المدرسة الرومنسية الكلاسيكية بتلمسان. كان ينتمي إلى جماعة من مقاومي الحكم التركي المُحرّضين على التنديد بالحكم التركي. اختبأ الهارب بجبل بني زناسن قبل التحاقه بوجدة حيث مكث إلى غاية وفاته سنة 1170هـ[5].

أمّا بن علي الحصار فيقول بأنّ الشاعر " وُلد بتلمسان في أواخر النصف الثاني من القرن 17 و عاش تقريبا مئة سنة (...) تحمل أشعاره بصمات الثقافة الشعرية الأندلسية

[1] رابح بونار، المرجع السابق، ص 6.

[2] El Hassar Bénali, Tlemcen Florilège, p.98.

[3] أحمد أمين دلاي، المرجع السابق، ص 116.

[4] El Hassar Bénali, Op. Cit., p.97.

[5] Voir Mohammed Souheil Dib, La poésie populaire algérienne, L'œuvre de Ahmed Ben Triki, Editions ANEP, 2007, p p.7-8.

و تقترب أعماله من الأشعار المُسمّاة بالزجل والمُوجهة للغناء. و تتأرجح لغة هذا الشاعر المُحبّ للطبيعة مابين الفصحى و العامّية، كما أنها خضعت على غرار الموروثات الأخرى إلى نسيان الذاكرة"[1]. جاء بن تريكي خلفا للشاعر المنداسي حيث تأثر به و كان تلميذا له. " و على العموم، فإن شعره، في جل خصائصه الفنية، يقترب من شعر المنداسي، شيخه الذي يعترف له بالفضل:

انا و جميع الشيوخ طايعيين للمنداسي كيفاش نواسي "[2].

من العناوين المشهورة لديه، نذكر: فق يا النايم واستيقظ من المنام، أنا بالله وبالشرع يا لحباب امعاكم، طال عذابي و طال نكدي، سهم افقَوس اشبيلياني، يا الوشام[3].

3.5. مبارك بولطباق (ق17م):

" يعتبر سيدي بلحاج مبارك بن بولطباق الحنفي التلمساني من بين أبرز الشعراء المغربيين في القرنين 16 و 17م. نشأ في قرية بضواحي تلمسان تُسمى بواد الصفصيف (...) و يصف في أحد قصائده المتعلقة بسيرته الذاتية المحيط الذي نشأ فيه و يذكر شعراء هيمنوا على الساحة الأدبية بالمغرب و الجزائر في زمنه. و يخصّ منهم: لخضر بن خلوف، محمّد نجّار، عيسى لغواطي، عبد الرّحمن المجدوب و العروسي ... كتب قصيدة سرّابة (شعر تاريخي) لمّا بلغ 90عاما و هي قصيدة من أداء الحاج محمّد العنقة (...) و يُلخّص شعره الوضعية السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية للبلاد تحت حكم الأتراك (...) دُفن بمقبرة باب قشوط، من بين عناوينه : معراج، سرّابة و علقي ودنك"[4].

---

[1] El Hassar Bénali, Op.Cit., pp.98- 99: *« Natif de Tlemcen à la fin de la première moitié du 17ème siècle, Bentriqui est mort presque centenaire (…) Elle porte en effet l'empreinte très forte de la tradition poétique andalouse. Son œuvre est très proche des poésies appelées « zedjals », destinés à être chantées. Plusieurs de ses poèmes ont intégré la chanson andalouse, à l'exemple de Hark dhana mouhadjati. La langue de ce poète amoureux de la nature est tantôt littéraire, tantôt dialectale. Elle a subi néanmoins elle aussi, à l'instar des autres héritages, l'effet corrosif et oublieux de la mémoire ».*

[2] عبد الحق زريوح، ديوان أحمد بن التريكي، نشر ابن خلدون- تلمسان، الجزائر، ص 26.

[3] El Hassar Bénali, Op.Cit., p.99.

[4] Ibid, p.100.

4.5. أبو عبد الله محمّد بن مسايب:

يُعدّ ابن مسايب من أشهر شعراء الحوزي، وُلد بتلمسان بحيّ باب زير [1]. و يذهب الغوثي بخوشة إلى أنّ " مولده كان في نهاية القرن الحادي عشر الهجري، نظم الشاعر أكثر من ثلاثة آلاف منظومة " [2]. و يذهب بن علي الحصار إلى أنه وُلد في بداية القرن 18م و أنه شاعر و موسيقي من عائلة هجرت من اسبانيا و استقرّت بفاس ثم بتلمسان و هو يُمثل إلى جانب سابقه الشاعر لخضر بن خلوف ثم قدور العلمي أبرز الأسماء في الأغنية الدينية في الجزائر و المغرب[3].

لم يكن الشاعر مُحبّا للحُكم و المناصب السّياسية بل كان حائكا بسيطا للزرابي و الأنسجة إلاّ أنّه تعرّض لتعسّف الحكام الأتراك بسبب نظمه و كلامه إذ كان يشكو من سلطة الأتراك و سوء معاملتهم للمجتمع التلمساني في بعض قصائده، " فحكم عليه بمغادرة البلاد، و لجأ إلى المغرب. حيث لقي ترحابا من لدن أحفاد مولاي اسماعيل الذّهبيّ"[4]. و أمّا قصائده فهي توحي بـ " استحالة السعادة و الخوف من الجمال (...) يُشبه شيخه السابق سعيد المنداسي الشاعر الشعبي الأكثر احتراما لقوّة شخصيته"[5].

و يروي أبو علي الغوثي أنه أمر قتل ابن مسايب لشهرته بالتشبب بمحارم الناس و قبل قتله طلب من السياف أن يمهله وقتا للوضوء و الصلاة و بعدما فعل ذلك نظم قصيدة توسّل فيها للمولى عزوجلّ كي يترأف به و لما ختمها أُمر بإطلاقه فكانت تلك بداية توبة الشاعر و تغييره لمساره الشعري حيث "هام في مدح النبي و صار يفدي كل قصيدة قالها في الهزل بقصيدة في الجد على وزنها و رويها" [6]. كما هجا حكم الأتراك في قصيدة

---

[1] عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 175.

[2] محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ديوان ابن مسايب، نشر ابن خلدون، تلمسان-الجزائر، 2001.

[3] El Hassar Bénali, Op.Cit., p.101.

[4] عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 175.

[5] محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، المرجع السابق، ص 30.

[6] المرجع نفسه، ص 31.

" ربي قضى عليها"، و قصيدة " الحرم يا رسول الله" التي تُلخص زهد الشاعر في آخر حياته، كما نذكر له " ناري و قرحتي"، "يا الوشام" و " مال حبيبي مالو".

5.5. بومدين بن سهلة: يأتي التعريف به لاحقا.

6.5. محمّد بن دباح:

عاش بن دباح (ق 18م) في الحقبة الزمنية نفسها لابن سهلة لكنه يختلف عنه في المواضيع التي تطرّق إليها حيث يجعل الكون يتحدث في مكانه و يركّز على تأثير القدرات الإلهيّة في كلّ شيء و هو يقترب في بلاغته من بن تريكي. و إن كان الشاعر أحبّ العيش بمدينتي تلمسان و قسنطينة فليس ذلك من باب الصدفة بما أنّهما مدينتين أتاحتا له الفرصة للتنسيق ما بين كلامه الشعري و تدريبه الروحاني [1]. حيث ألّف هذا الشاعر أشعارا كثيرة لمّا استقرّ بمدينة قسنطينة حتى ظنّ أهلها أنّه قسنطيني ممّا زادهم فخرا و اعتزازا به[2]. و يذهب بن علي الحصار إلى أنّ الشاعر (ق 19م) " هو من بين شعراء الحوزي الأقلّ شهرة في حين يُعجب الموسيقيّون بأعماله الأدبية لثراء أسلوبه و خصوصا تنوّع مواضيعه. يتميّز هذا الشاعر المولود بتلمسان بمرجعه الرّومنسي خصوصا "فراقاته" و هي أشعار تحمل بصمة الكآبة و تُحدث نوعا من الحزن و الحنين"[3]. يذهب الحصار بن علي إلى أنّ هذا الشاعر هو صاحب القصيدة الشهيرة " قم ترى دراهم اللّوز" ومن قصائده أيضا: الحب أعطاني فطرة، عشقي في الجرى، ما بقالي في الدنيا ما نشوف سلوان[4].

[1] Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Anthologie du chant hawzi et ‘arubi, p.182.

[2] بخوش حسين علي، الحوزي موروث ثقافي غنائي بين قسنطينة و تلمسان، جولة في بقاع الحوزي، 2011، ص 153.

[3] EL HASSAR Bénali, Tlemcen Florilège, p.103.

[4] Ibid, p.104.

قدّم بن علي الحصار تصنيفا زمنيا لشعراء الحوزي نقتبسه من كتابه Tlemcen Florilège [1] و نعرض في الجدول الآتي ترتيب ه لشعراء الحوزي عبر الزّمان.

جدول الترتيب الزماني لشعراء الحوزي*

القرن "16"	القرن "18"	القرن "19"
▪ **ابن نشيط التلمساني:** -أصابني مرض الهوى **القرن "17"** ▪ **سعيد بن عبد الله المنداسي :** -ناسي أستشفاوا في ▪ **أحمد بن تويكي:** -بالهوى قلبي تعلق -مكوي من عشق الجارّ **-مبارك بولطباق:** - المعراج - سرابق	▪ **محمد بن مسايب :** -يا الوحداني -مال حبيبي مالو -سيدي و من يسال على كحل العين • **محمد بن سهلة :** -خاطري بالجفاء تعذّب ▪ **بومدين بن سهلة :** -لريام جاوني البارح لريام -يوم الفضول ▪ **محمد بن دباح :** -ربيعة -الحب ما أعطاني فطرة -قم ترى دراه م اللّوز ▪ **بن خضر:** - أنا الممحون بالغرام - قد فنى جسمي الغرام	▪ **محمد بلحاج :** -باغي نتوب يا سادت – يا الفاهم ▪ **جيلالي حقيقي :** -صلّى عليك يا إمام أهل الفضل ▪ **محمد بن ضياف :** -كف لومك يا لايم ▪ **بومدين بن سعيد :** - بقيت مهموم ▪ **محمد زعاتن التلمساني :** - من بعد فاطمة الهمية - مرسول يامنة ▪ **جيلالي العبادي :** - الخبر جا من الغرب ▪ **حاج بن طاهر:**

[1] Voir El Hassar Bénali, Op.Cit., pp 105-106.

	▪ **داودي الفروي :** -مرحبا أهلا و سهلا	-الحمام و البز ▪ **أحمد لشقر :** -زنداني **محمد بن يلس شاوش :** - يا مريد الحق ▪ **محمد بن مسعود:** -عييت وانا نرجاك -عييت ما نوصي فيك ▪ **محمد بن حمادي :** -جابت يامنة ▪ **الشيخ منور :** -يا من رجاك تعودني ▪ **مولاي أحمد بن سعد** ▪ **مولاي أحمد مدغري** **المدعو سرفاقو :** -الخصم ▪ **بلحسن بن شنهو :** -هاض الوحش عليا - لله يا ابن الورشان ▪ **محمد بن ضياف التلمساني :** كف لومك يا اللايم ▪ **محمد ستوتي :** -قصة الطنجية ▪ **قدور بن عاشور**

		الندرومي : -ربيعة -سعدي ريت البارح ▪ **محمد رمعون** **الندرومي :** -القهوة و لاتاي ▪ **مصطفى بن ديمراد :** - أنظرت الباهية في لبنات ▪ **بوعزة مهاجي** ▪ **سعدوني بن عيشو** ▪ **عيشو بن حمو** ▪ **دراي مخلوف** ▪ **محمد بن درماش**

المبحث الثاني

الشاعر بن سهلة

1. ابن سهلة الأب أم الابن/ محمّد أم بومدين ؟

يأتي محمد الحبيب حشلاف بتوضيح بيّن يميّز به ما بين بومدين بن سهله (الشاعر الذي ندرسه) و أبيه محمّد، حيث أن الكثير يخلط بينهما و لعلّ ذلك لأنّهم " يجهلون الإسم الصحيح للشاعر التلمساني، حيث القليل هم من لهم دراية بعلم الحروف الذي استخدمه الشاعر للتصريح باسمه حيث يقول:

تم ذا القصيد بلفظ عجيب و معاني بعد الشين و الراء زاد الباء على عشرة

إسم كنيتي بن سهلة عاشق و فاني نخدم الأريام خديم إلا بلا أجرة

و لم يأت هذا التصريح إلاّ في قصيدة واحدة و لعل هذا كان من الأسباب التي جعلت الناس يطلقون على الشاعر بو مدين بن سهلة اسم محمد و غيره"[1].

و يُوضّح محمّد الحبيب حشلاف كيفيّة ترجمة الحروف إلى أرقام بغية الكشف عن هويّة الشاعر كما يلي: " ش= 1000، الراء= 200، الباء= 2 + 10 = 1212هـ/ 1703م"[2]. و يذهب محمّد الحبيب حشلاف إلى أنّه " من القصائد المنسوبة لمحمد بن سهلة عند بعض الرّواة سبع مطالعها هي كالتالي: 1- ما يلي صدر حنين ... 2- وين أدواك يا الطالب... 3- عييت في قلبي يصبر لا بغى على الاحباب... 4- عييت نوصي فيك... 5- ما أعطاك ربي من زين... 6- عييت نوصي فيك... و قيل اش من رسول يحدثني على الزهراء(الزعرة)...الخ، 7- شرع الله معاكم يا جيراني"[3].

---

[1] محمد الحبيب حشلاف، ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، تمّمه و حقّقه و أعدّه للنشر محمد بن عمرو الزرهوني، الطبعة الأولى 2001، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

أمّا عن قصائد الشاعرين **ابن سهلة** فهي مُوزّعة كالآتي: تُعزى ستة أشعار إلى محمّد و ستة أخرى إلى بومدين ، أمّا القصائد الأربع عشرة المُتبقّية فلا تزال تحمل بصمات غموض ذاكرة المدينة. عاش الشاعران في القرن الثامن عشر تقاطعا مع حقبة زمنية عاش فيها ابن مسايب، مات الأب و هو يقترب من المائة سنة كانت حياته مليئة و لكن دون خلافات ملحوظة. أمّا الابن فقد عاش بين ظلم الحكم التركي و أوجاع غرام ممنوع إلى الأبد أدّى به إلى الموت أعزبا. ويعتبر شعره الموسوم بـ " فاوق يهنى قلبي"، الذي حرّره وهو بوهران لمّا طرده حاكم تلمسان، القلب النابض لأعماله حيث تدور جلّها حول الموضوع ذاته [1].

الشاعر بومدين بن سهلة

2. بومدين بن سهلة و الشعر:

يعتبر بومدين بن سهلة من مواليد 1820-1860م، ولّد رثاؤه الغنائي شعرا أكثر تلقائية وهو يغني الحب الأفلاطوني و يحرر شعرا في غاية الجمال في قالب موسيقي بما أنه كان عازفا للموسيقى [2]. يرتجل أشعاره و يحرّر بسرعة مقاطع شعرية كلّما حرّكه الجمال، و هو ابن الداعية الفقيه محمد بن سهلة [3]. و يقول فيه محمد الحبيب حشلاف " إن صناعة الشعر كانت عنده أقرب ما تكون إلى ملكة عفوية. إذ يخلو شعره من التكلف فإذا استثنينا استخدامه لما يعرف عند الشعراء بالكرسي الذي فرضه التأثير الأندلسي على القصيدة، يمكن القول إن شعره لا يخرج عن التقليد" [4]. من بين قصائده *سيدي ومن سال على كحل العين، لمتى يهنى قلبي، يوم الخميس واش ادّاني، لريام، نار هواكم لهّاب، شرع الله يا لحباب و معاكم يا جيراني* .

[1] Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Op.Cit., p.184.

[2] Bénali El hassar, Tlemcen Florilège, p.102.

[3] Ibid, p. 103.

[4] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 25.

أمّا عن حياته الدّاخلية فيذهب محمد بخوشة إلى أنّه " (...) عاش حياة قلقة (...) رغم هذا وحتى لما وصل إلى ذروة اليأس فلم يتفوه بأي تجذيف أو كفر، و حافظ عكس ذلك على صبر عجيب و شجاع (...) كان يتمتع بخيال و حافظة واسعين، كان يُردّد على ظهر قلب عددا كبيرا من القصائد التي كان يؤديها خلال الأعياد الدينية بتلمسان. قليلا هي العائلات التي لم تستقبله بمنازلها. فكانت هذه مناسبات عديدة للتقرب من هذه السيدات المتعجرفات و النظر إليها بشيء من الشهوة" [1]. فهو يصف في أغلب الأشعار حبيباته و يعبّر عن تعلّقه بهنّ أو يشتكي من فراقهنّ و هذا ما سنتطرّقه إليه في عنصر الأغراض الشعرية.

3. أغراضه الشعرية:

لا يُميّز الباحثون في الأغراض الشعرية ما بين الشعر الفصيح و الشعر الشعبي.
و يقول محمد مرزوقي في هذا الصدد إنّ : "أغراض الشعر الشعبي كثيرة جدّا ، و لها أسماء خاصّة في اصطلاح أرباب هذا الفنّ، فقد نظم شعراء الملحون في جميع الأغراض الّتي نظم فيها الفصيح و جروا في نفس المنهج و اتخذوا نفس الأسلوب في جميع الأغراض القديمة المعروفة." [2] و الأمر نفسه يؤكده د. التلي بن الشيخ قائلا: "و ما من شك أنّ الشعر الشعبي الجزائري يمثل صورة من صور التقليد للشعر العربي في كل الأغراض الشعرية"[3]. و هذا ما نستشفه في قصائد أبومدين بن سهلة الذي جادت قريحته بقصائد تشمل أغراضا شتى من وصف و تغزل و مدح و تضرّع و غيرها.

و يذهب محمد الحبيب حشلاف إلى أن أغراض الشاعر تضمّ " اللزوميات و الإستعطاف، و الشكوى، و الفخر و الغزل و التوسل و الإبتهال و المديح النبوي و ما

[1] محمد بخوشة، كتاب الحب و المحبوب-من مجموعة دواوين كبار شعراء الملحون-، جمع و تحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، نشر ابن خلدون-تلمسان، 2004، ص 121.

[2] محمد المرزوقي، "الأدب الشعبي، دار التونسية، تونس، 1967، ص125

[3] التلي بن شيخ، "منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري"، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1990، ص 87.

إلى ذلك، و أروع ما أبدع فيه كان الوصف" [1]. و يمكن تصنيف قصائده كذلك حسب الأغراض الشعرية التالية:

1.3. الغزل :

يُعتبر الغزل من أقرب الأغراض الشعرية إلى نفس شاعرنا حيث برع فيه إذ تفنّن في وصف حبيباته بدقّة بالغة و أسلوب راق. بل يؤكد يحي عبد الأمير أن الغزل عموما " أسبق الفنون الشعرية إلى نفس الشاعر و أشدّها حرارة فهو يصف المرأة بلغة شاعرية رقيقة عمادها الحب و العشق" [2]. و هذا ما نستشفه في ما جاء عن لسان الشعراء من جماليات المرأة عبر مرّ العصور.

و الغزل كما أشار الدكتور زكي مبارك : " يرجع إلى أصلين إثنين، الأوّل: وصف ما يلاقي المحبوب من عنت الحب ، و يدخل في ذلك كل ما يبهج الوجدان و يثير الدمع ، كحديث الفراق، و العتاب ، و الذكرى و الحنين ، و الثاني وصف ما يرى الشعراء في أحبابهم من روعة الحس و يدخل في ذلك كل ما تتمتّع به النّفس و العين من جمال الأبدان و الأرواح كوصف العيون و الخدود و الثغور و الصدور كالحديث عن الرفق و الوفاء و العفاف" [3]. و نذكر من قصائد الشاعر التي غلب عليها غرض الغزل : ما أعطى لك ربي من زين، صادفت غرام، أنا الممحون من غرامك، يوم الخميس، لوما الفضول يا عجبا، ما يلي صدر حنين، يامنة ارماق الجاني، الزهراء إمام البنات، غلبتكم فاطمة، كحل العين، طامو تاج الباهيين، واحد الغزال ريت اليوم، عييت ما نوصي فيك، لمتى يهنى قلبي. و خير دليل على ذلك قصيدته الموسومة ب: "نَرْسْلَكْ لَمْدَبَّلْ الأعْيَانْ":

"اَسْبَتْنـي زّينْ اَلْدَرْجَة	*قُلْتْ هَذا حَدّ اَلْزّينْ*
عَيْنْهَا كَحْلَة دَعْجَا	*عَدْبْتْ قَلْبي بَجْبينْ*
آجْبينْ وْلْفي دَابْلْ اَلاَ عْيَانْ	*فَايْتْ ْلْبَدْرْ ْلْعَالـي فْالْبَهَا اَو الْغَاتْ*

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 25.

[2] يحي عبد الأمير، "نجوم في الشعر العربي القديم حتّى أواخر القرن الأموي"، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1982، 123.

[3] زكي مبارك، "مدامع العشاق"، دار المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1343ه، ص13.

الْخُدُودْ كَمَا ابْنْ نَعْمَانْ وْ الْمْرَاشْفْ بْالنَارْ أكْوَاوينْ اَعْلَى الدَّاتْ

عَنْدْهَا رَقْبَة وَهَّاجْ بْالذْهَبْ تَغْنِي الْمَشْرَارْ

الْبْدَنْ صَافي مْثْلْ الْعَاجْ سَاقْهَا فَاقْ الْبْلَارْ" [1].

و من خلال جلّ القصائد نجد الشاعر أبي مدين بن سهلة يرمز إلى محبوبته بكل شيء بهيّ يسر النفس و يبهج القلب فكانت له : البدر و الهلال ، الريم و الغزال ، الجوهر و المرجان، الثلج و البلار ، الورد و الجلنار ، الآس و السوسان... و يغلب غرض الغزل عموما على قصائد الشاعرو هو يُعبّر عن الحسّ المرهف لنظرة إنسان يموج بالمشاعر و العواطف و الأحاسيس.

2.3. الشوق:

يشتمل الشوق على فقدان الصبر على المحبوب و إبراز التعلق به في أسلوب جميل. و يكون التعبير عن غرض الشوق من خلال وصف الهيجان العاطفي الذي ينتاب الشاعر نتيجة الانقطاع عن المحبوب و عن أخباره. و من بين قصائد الشاعر أبي مدين بن سهلة التي يغلب عليها هذا الغرض، نذكر: نار هواكم لهاب، صدت بغير وداع، ضاق أمري، كيف اعمالي وحيلتي، حسبك يا ولد الطير، ما عندي مرسول، هاجوا أشواقي، ردوا الجواب.

3.3. *الحنين:*

يعد غرض الحنين من أهم الأغراض الشعرية التي تُعبّر عن التعلق بالموطن الأصلي وتذكّر محاسنه و وصفها بإعجاب البُعد الذي يستكمل صفات قد لم ينتبه إليها الشاعر لمّا كانت أمامه. و قد نظم جلّ شعراء الملحون في هذا الغرض، خصوصا في أوقات النفي إلى الخارج أو العزلة أو الفراق و الغربة.

و الحنين شعور طبيعي إذ " جُبل الإنسان بطبعه على ألفة موطنه الأوّل الّذي ولد فيه و شبّ و ترعرع و على ارتباطه به و بمنازله و أهله برباط الحب المقدّس و هو لذلك

[1] أبو مدين بن سهلة، ديوانه، شعيب مقنونيف، ص ص 193 و 194.

يحس بالغربة إذا نزح عنه و فارق أهله و أحبته فيه ، و يشده الحنين إليه و إلى منازله و مراتع صباه و شبابه، و إلى أهله و أحبابه و خلانه، فيتوق صادقا إلى العودة، و لكن ما أكثر العوائق الّتي تحول بينه و بين الرجوع و الّتي غالبا ما يعمل جاهدا على إزالتها و التغلب عليها ، و هي العوائق الّتي غالبا ما تطول أو لا تزول فيشتدّ بذلك الحنين و الأنين، و تعيش النفس على الآمال، أمل العودة في يوم من الأيام"[1].

و من أروع ما جادت به قريحة الشاعر أبي مدين بن سهلة في هذا الغرض: قصيدة يا ضواعياني. و "القصيدة رصد عام لأهم دروب مدينة تلمسان و أبوابها ، و مساجدها، و بعض المواضع"[2]. و كان لذلك الحنين " دافع نفسي فقط هو الارتباط بالسالف الرغيد من الزمان و المكان تذكر به قساوة الرّاهن"[3]. و كانت القصيدة و الحنين إلى مسقط رأسه بمثابة "رحلة في الزمان و عودة إلى الوراء لمعايشة الماضي شعرا و استرجاعه و استحضاره على مستوى المكان و الأهل و الواقع"[4]. و كأنه يعالج بذلك تألم النفس التي لم تتقبل ذلك البعد فيُواسيها باستحضار ما تُريده مجازا.

4.3. الشكوى:

يعرّف عبد المنعم الحفني الشكوى على أنها " الغوث و معناها هو القطب حينما يلتجأ إليه و يسمى في غير ذلك الوقت غوثا له علاقة بالبكاء و هو من بقية الوجود و للباكين عند السماع جيد مختلفة فمنهم من يبكي خوفا و منهم من يبكي شوقا و منهم من يبكي فرحا و يكاد الوجدان أعز رتبة و حدوث ذلك في بعض مواطنه لوجود تغاير و تبليغ بين المحدث و القديم فيكون البكاء رشحا هو من وصف الحدثان لوهاج سطوت الرحمان"[5].

---

[1] مختار حبار، " شعر أبي مدين التلمساني" الرؤيا و التشكيل، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002، ص 90.

[2] أبو مدين بن سهلة، المصدر السابق، ص 73.

[3] فاطمة طحطح، "الغربة و الحنين في الشعر الأندلسي، (أطروحة)، منشورات كلية الآداب بالرباط، الدار البيضاء، ط 1،1993، ص 8.

[4] المرجع نفسه، ص 35.

[5] عبد المنعم الحفني، "معجم مصطلحات الصوفية"، دار المسيرة، ط2، سنة 1987، ص 36.

و قد أكثر الشاعر أبي مدين بن سهلة من الشكوى في قصائده و جاءت في الغالب نتيجة تألّمه من استحالة الحبّ أو عدم رضاه بالشكل الذي ظهر فيه. و هو في الغالب لا يدري لمن يشتكي و يُبدي بذلك عن عدم شعوره بالتفهم في بعض الحالات . و خي ر مثال على ذلك قوله في قصيدته الموسومة بـ" لمن أنا نشتكي":

"لِمَنْ أَنَا نْشْتْكِي مَنْ لِيعْتِي خَافِيهْ اَلْيُومْ لِي مُدَة بِيَا العْدَابْ طَالْ"[1]

"أَعْطَفْ أْعْلَى ٱلْعَاشَقْ يَا نُورْ التُرَيَا يَا البَدْرْ الطَالَعْ بالحُسْنْ و الجْمَالْ"[2].

5.3. المدح:

المدح غرض شعري قديم ملتصق بالثقافة الإسلامية للشعراء العرب، و لم يبق حكرًا على الشعر الفصيح بل امتدّ إلى الشعر الشعبي الذي تناوله شعراء ترعرعوا في بيئة إسلامية و شعروا بضرورة الاستنجاد بالله و رسوله و راحة التقرب منهما.

وقد " انتشرت القصائد الدينية من مديح و توسل و تقرب إلى الله و ابتهال و ذكر الأولياء و وصف الحمر الإلهية و ما إليها" [3] منذ عهد الأتراك، فهو العصر الّذي "عمّ فيه الجهل و طغت روح الجمود في الفكر و الأدب ، و لاذ النّاس ثانية بالدّين من الظلم و الجور، و تجلّى ذلك في المدائح النبوية ، الّتي تمثل قصائد يتحدّث فيها المادح عن حياة الرّسول صلّى اله عليه و سلّم كاملة من مولده حتّى وفاته أو يتحدّث عن معجزاته أو يصف جماله الظاهر و الباطن و يشيد بنبوته و أخلاقه" [4]. فعادة ما يجد الشاعر ضالته في الطريق الروحاني إذ أنه الوحيد الذي يُفضي به إلى معنى الحياة و يُريح باله من سطوة الشبهات.

---

[1] أبو مدين بن سهلة، ديوانه، المصدر السابق، ص 149.

[2] المصدر نفسه، ص 150.

[3] عبد الله الركيبي ، "الشعر الديني الجزائري الحديث"، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص48

[4] المرجع نفسه.

و قد انتبهنا أثناء تعاملنا مع النصوص الشعرية لأبي مدين بن سهلة إلى قلة قصائد المديح مقارنة مع القصائد الغزلية. فبعد معانقة الشاعر الحياة و ملذّاتها تحوّلت شهيته إلى زهد قويّ و عشق للمولى عزّ و جل حتّى وافته المنيّة ، و هذا ما كان مشتركا لدى جلّ الشعراء الشعبيين، "و هكذا يكون الختام دائما في أعراس دينية و مقاصد روحية إشارة إلى أنّ زمن الصبا والشباب غير زمن الشيخوخة و الهرم ، فالأول يقضى غالبا في اللّهو و المجون و العبث، و الثاني تنصرف فيه الهمّة إلى الدين و التعقل و العمل على ما يزكي النفس و يسمو بالروح" [1]. و نذكر من هذه القصائد قصيدتي" ضاق أمري يا ربي عالم الخفية" و "سلم على طه القريشي".

6.3. *التوسل:*

يتميز غرض التوسل بسمات يشترك فيها مع غرض المدح. و يكون الهدف منه إقامة الصلة و التقرب من مصدر القدرة و الحكمة. ومن أهم القصائد التي غلب عليها هذا الغرض لدى الشاعر نذكر قصيدة "باغي نجاور المصطفى".

و نعرض فيما يلي جدولا أقامته طالبتين في إطار مذكرة الماستر تحت إشرافنا، وهو يرصد أهمّ الأغراض الشعرية التي تُميز كلّ قصيدة من قصائد الشاعر مُرفقة بعناوين القصائد و مطالعها و الشواهد على الاسم و اللّقب ، و تمّ الرصد انطلاقا من ديوان أبي مدين بن سهلة لشعيب مقنونيف :

جدول الأغراض الشعرية لقصائد بن سهلة

القصائد و عناوينها	المطلع كاملا	الشاهد على اللقب أو الاسم أو كلاهما	الغرض
يا ضو اعياني	يا ضو اعياني يا القمري زرق الجنجان جمل واسعاني	ابن سهلة موراد طالب العفو مع الغفران	الحنين + الغزل

[1] محمد بخوشة، "كتاب الحب و المحبوب"، نشر ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، 1939 ، ص366.

	احد لا تقرا فيه أمان		
يا اجنون	نزّل أليف ألف ملجوم عن سلطان عادم مفهوم		الشكوى
لوما الفضول يا عجبي	لوما الفضول يا عجبي واش أدّاني حتى ألقيت كحل السالف بدرة	نوريك يا أكحيل اللاّمح أسمى أوكنيتني بن سهلة	الغزل
خاطري بالجفا تعذّب	خاطري بالجفا تعذب لابا ينسي الغزالة مسبوغة لنجال	ابن سهلة ما خفيت قاسمي البدا نواح منا اهوايا	الشكوى
ما عندي مرسول	ما عندي مرسول يوصل زين المثول	ظاهر نفتخر بيه كنتي ابن سهلا كف الخطاب	الشوق
يا الواحد خالق العباد سلطاني	يا الواحد خالق العباد سلطان ليك نشتكي بأمري يا صراحب القدرا	و اسم كنيتي بن سهلا عاشق أو فاني نخدم الريام أخديم ايلابلا يجرا	الشكوى
مولاة الخانة الأولى	قلبي مضرور بالهوى بجمار الحبّ ينكوى	ابن سهلة في عشقوا اصعيب يغفرلوا مولانا أمولاة الخانة	الغزل
سيدي او من ايسال أعلى حكل العين	سيدي أو من يسال على كحل العين سيدي أو من يسال على حكل العين	الحب قال بن سهلا يا من هو لهيب بحروا أصعيب و مواجو تكمين	الغزل
كيف اعملي أو حيلتي	كيف اعملي أوحيلتي لمن نشكي بذا الأمر	في قول الشاعر الأديب ابن سهلة هكذا اذكر	الشوق
لمن أنا نشكي	لمن أنا نشكي من عيش خافية اليوم لي مدّة بيا العذاب طال	أنتم نظمي مشهور اسمي ابلا خفية كنيتى ابن سهلا يا عارف الأمثال	الشكوى

أعييت في قلبي يصبر	أعييت في قلبي يصبر لا با اعلي زهوا الخاطر	كنيتي و اسمي ابن سهلة نرجى من التواب	الشكوى
سعدي بالحبيب اللي اهويت	سعدي بالحبيب اللّي اهويت بالجمعة به التقيت	ايقول الشاعر الأديب ابن سهلة هكذا اذكر	الغزل
سبحان خالقي سلطاني	سبحان خالقي سلطاني من لا ينام ربي عالم الأسرار	نوريك اكحيل السالف اسمى اوكنيتي بن سهلة	الغزل
يا ارقيق الحاجب	ما أعطاك ربّي من زّين يا ارفيق الحاجب	كنيتي ابن سهلة توريك تحت أجناحك هارب	الغزل
نار هواكم فالدايل تلهب لهيب	نار هواكم فالدايل تلهب لهيب صرت هبيل و الوعد طال بيا	اكفى اخطابي مشهور نظمي اعجيب ابن سهلا صاغي النبرا غنية اسمى ما يخفي لكل من هو لبيب بومدين نيرانوا قوية	الشكوى
أنا الممحون من أغرامك نستراح	أنا الممحون من غرامك ما نستراح يا رايس الملاح	ابن سهلة ما اخفيت لقبي بالحب افنيت يا الفهمة	الغزل + الشكوى
لمتى يهنا قلبي	لمتى يهنا قلبي لمتى نستراح هذي مدة و الخاطر في تهلاك	اسمي بن سهلا عاشق أو فاني فاني بالحب ا مريض ما يزار	الغزل
نرسلك لمدبل الأعيان	ترسلك الأعيان لأنك ا ظريف أو سيساني لبيب ثبات	تم نظمي انشهر ببيان كنيتي ابن سهلا ظاهر اعشيق البنات	الغزل
بالرّيام سعدت الأيام	بالرّيام سعدت الأيّام يا اله جود اعليا بلقا	غير اللّبيب النّجام اسمي أو كنيتي ابن سهلا باغي	الغزل

	العوارم	لقاهم	
ضاق امري أو طال نكدي	ضاق أمري أو طار نكدي يهديكم دبرو أعليا يا النتاج	ابن سهلا في الهوى صدفت كم من هملاج	الشوق + الغزل
نابوني ردّوا الوجاب	نابوني ردّو الوجاب يا البنات اللّي زايرين	اسمى ظاهر ما اخفى ابن سهلا يا عاشقين	الشوق +الغزل
نشكي أمري لمن أبلاني	نشكي أمري لمن أبلاني مولايا يا عالم الخفية سبحانو يا اكرام	اسمى مذكور ما نخبي ابن سهلا يا اصديق هك	الشكوى
يا طامو	يا طامو تاج الباهيين أحبيبك لا تنساه		الغزل
لا اتخيل يا القمري أدّى لي ذا السلام	لا اتخيل يا القمري أدي لي ذا السلام يا ولد الحمام أنت مفهوم يا العمري عند العاشقين		الشكوى
يا امسلمين	يا امسلمين قلبي اليوم زاد اه بال الحبّ ساق ليا ا وراه مضاني	يا ريم جود و أعطف زور ابن سهلة يهنا اليوم عيشوا أو تنطفى نارو	الشكوى
اتخيل حسبك يا ولد الطير	أتخيل حسبك يا ولد الطير راني مريض مهموم كثير		الشوق
فات اشعاع القمرة	فات شعاع القمرة نور وجهك يا شارقة الوشام		الغزل
روح تلقى فعلك يا من تريد سعدي	روح تلقى فعلك يا من تريد بعدي آتر عيني يا قنونة واش زلتي	ابن سهلة كنيتي ما ه ي خافيا السلام انهيبو للحاضر أو لكل شاب	الشكوى

وحد الغزال	وحد الغزال ريت اليوم يا سامعين عدّبني	يغفر ذنوب ابن سهلا و اجميع من اسمع مني	الغزل
كيف حيلتي يا سادات	كيف حيلتي يا سادات دا الغرام جار اعليا	أو تقول يا ابن سهلا تهموك الأعدايا	الشكوى
نار هواكم لهّاب	نار هواكم لهّاب شعلت في وسط ا كناتي	ابن سهله في عداب عاشق متولع فاني	الشوق
ضاق أمري يا ربي عالم الخفية	ضاق أمري يا ربي عالم الخفية سهّل أعليا يا جواد ننجبر		التوسل

ليس الكمّ الشعري المندرج ضمن غرض الغزل إلاّ تأكيدا على الميول التي عُرف بها الشاعر بومدين بن سهلة في حبّه للنساء و التغنّي بهنّ، و ما جاء من أشعار في الشوق و الحنين و الشكو ى فلا يخلو من التّعلّق بالنّساء. أمّا ما يخلو من التعلّق بهنّ فنجده في الأشعار التي خصّصها للجانب الديني بغرضي المديح و التوسل إلى الله وهي قليلة مقارنة بالأشعار الأخرى نذكر منها قصيدة "ضاق أمري يا ربي عالم الخفية".

4. بومدين بن سهلة و الغناء:

كان الشاعر ينظم قصائده لتُغنّى و هو " (...) يُعدّ من أوائل المُبدعين المجددين في فن الغناء في عهده (...) إنّه ألّف بين أنواع الشعر و أجناسه و أشكاله، فأخضعها لأصول الطرب و طبوعه، و ذلك بما يمكن التنغيم و الترنم بمقاطعتها في الكثير من اللحون، و لعل ذلك كان من أهم أسباب انتشارها عبر سائر أرجاء بلادنا" [1]. فمن خصوصيات أشعاره أنها أُلّفت لكي تُغنّى و لا شك في أنها نقطة مهمة بالنسبة للمترجم الذي يولي عناية خاصة بالتلقي و التأثير.

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 24.

5. بومدين بن سهلة و الموسيقى:

و لم يكتف بومدين بن سهلة بتحرير أشعاره بل" (...) و لقد لحّن شعره بالموسيقى بما أنّه كان عازفا لها"[1]. فقد اهتمّ الشاعر بالطرب و الغناء معا و لعلّ لملامح شخصيّته علاقة بحبّه و إجادته للعزف و الموسيقى و يذهب محمد الحبيب حشلاف في هذا السياق إلى أنّه " إذا تمعنا جيدا في منظوماته الأولى، يبدو لنا أنه كان شابا وسيما، جميل المنظر، ذا حيوية و نشاط، حسن العشرة، خفيف الظل، ميالا للتفكه و التندر، و له قدرة على التعبير و سرعة البديهة، عاطفي المزاج، والصفات هذه هي التي يتأتى بها البروز و النجاح في مجالس اللهو و الطرب التي كان لبن سهلة شغف بها، على غرار كل زهواني" [2]. و هو يُتبع هذا الربط بالأبيات التالية للشاعر:

العود و الأوتار في الرأس القوس و الرباب و الكأس
مع جميع بناين الناس يزهى كل زهواني
و أنا قاطع لياس ما صبت من يزهيني

تدلّ هذه الأبيات على تمكّن الشاعر من الأدوات الموسيقية و معرفته لها بل و استخدامها لتسلية الناس. و العجيب في الأمر هو أنّه على الرغم من الشخصيّة *"الزهوانية"* التي يتزيّن بها في المناسبات و الحفلات إلاّ أنّه يُصرّح عن يأسه من أن يُزهّيه الآخرين وهذا ما يعود بنا إلى الملامح الغامضة من شخصيته و التي تحدث عنها محمد بخوشة سالفا.

فكانت العادة في تلمسان أن يربط أهلها مظاهر الفرح بالعزف و الغناء فتحضر الفرق الموسيقية " التي كانت تعقد جلساتها في البساتين و في الأحواز مثل رياض السمار و البعل و عين الحوت و رياض عين فارس و الوريط و الصفصيف و غيرها من الأماكن"[3].

[1] El Hassar Bénali et Al., Op.Cit., p. 102.

[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 19.

[3] نفسه، ص 20.

6. بومدين بن سهلة بين الحبّ و السياسية:

أثرت الأوضاع السياسية للمدينة في أسلوب الشاعر و تصويره للأشياء، حتى في الحبّ. حيث كان يُشبّه الشاعر الحبّ بالحاكم المتسلّط وذلك بشتى الأساليب البلاغية فكان " يعتمد بومدين بن سهلة في أشعاره التعبير الرمزي و التشبيه و التلميح، و هذا يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الحكم القائم في عهده"[1].

و من بين الأبيات التي تُوضّح هذه الميول البلاغية نذكر: " *الغرام أتاني بعساكره قوية طالقين أسهامهم طالبين القتال".* فهو هنا يُشبّه الحبّ بالجنود التي تجتاح ساحة الحرب و تُعلن القتال، وهو غالبا ما يُمثّل المحكوم المظلوم و هو في الآن نفسه المُقاوم و المستسلم لقوّة الحاكم الظالم. " فهو ينسج حول قصته العاطفية صورا يعكس فيها أحوال أبناء الشعب، فتبدو المعاناة معاناة الجميع و القصة التي يسردها قصة كل الناس"[2].

أمّا عن حبّه لمدينته و تأثره بمعاملة الحكام لأهاليها و ظلمهم لها فحرّر الأبيات التالية:

« راني من حبك يا إمام الغيد مثل الطير اللي حاصل في الأسجان
عابد غير التخمام و التنكيد هايم مهموم مريض في الأحزان
ما نرضى شي عمري نبوس الإيد و على وجهك جرعت كل أمحان
من لا هو ندي عملته سيد و ما نفعتني رغبة و ولا جيهان» [3].

جاء الفصل الثاني من دراستنا جامعا لتعريفات حول الشعر الحوزي و خصوصياته و علاقته بالموسيقى الأندلسية و السياسات اللغوية، ومررنا بعدها بأبرز شعراء الحوزي و كان ذلك في المبحث الاوّل. و بما أنّ اختيارنا قد وقع على الشاعر بومدين بن سهلة فخصصنا المبحث الثاني لدراسة شخصية الشاعر التي تنعكس في أشعاره و كلّ ما يُميّزُها من تنوّعات أسلوبية. فاكتشفنا الشاعر و المغني و العازف

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 22.

[2] نفسه، ص 23.

[3] نفسه، ص 21.

و المناضل في شخصية واحدة، و كان علينا الكشف عن بعض النقاط الغامضة بينه و بين أبيه محمّد و كذا حول ما نُسب إلى كل منها من أشعار.

الفصل الثالث

نحو منهجية للتعرّف على إشكالات
ترجمة الشعر الحوزي

المبحث الأول
محطّات ترجمة الشعر الحوزي

1. لغة الشعر و الترجمة
2. لغة الحوزي و الترجمة
    1.2. البعد الاجتماعي الحضاري
    2.2. البعد المعجمي
    3.2. البعد الأسلوبي
    4.2.بعد المستويات اللسانية
    5.2.البعد الترجمي المحض
3. مفهوم تعذر الترجمة

المبحث الثاني
منهجية الدراسة الاستقصائية

1.الاستبيان و مبادئ تحريره
2. أنماط الاستبيانات
3. طبيعة الاستبيان
4. تحضير الاستمارة لجمع المعلومات
5. استغلال الأدوات المنهجية لتصميم الاستبيان
6. الدراسة التطبيقية (الميدان)
7. استنتاجات

المبحث الأول
محطّات ترجمة الشعر الحوزي

إنّنا لمّا نثير قضية لغة الشعر الحوزي نثير قضيتين في آن واحد: قضية لغة الشعر عموما و التي لها خصوصياتها، و قضية لغة الحوزي بالأخص التي تطبعها خصوصيات اللهجة التلمسانية إذ شهدت تغييرات عدّة ناتجة عن التأثيرات الحضارية و الزمنية المختلفة.

1. لغة الشعر و الترجمة:

يرقى الشعر إلى أعلى درجات التحرير الأدبي بل إلى ذروتها، فهُو يُخاطب شيئا مغايرا عن العقل من خلال انزياحه عن اللّغة المعيارية. ويقول عنه *لادميرال* أنّه " الأدب في درجة الهيجان"[1]. و هو يُدرَج ضمن النصوص الغامضة التي تدُلّ على نفسها أي أنّها لا تأخذ القارئ إلى ميدان يتجاوز الشعر ذاته و تُولي للأسلوب أهميّة بالغة مُقابلة بالنصوص الشفافة التي تستعمل اللّغة العلميّة و توحي بميدان اختصاصها مُركّزة بذلك على المضمون أكثر من الشكل.

و هذا ما تشرحه *رانية سمارة* عندما تقول: " يبتعد النصّ الشعري عن العلاقات العادية ما بين الكلمات و يفوق النظام العامّ للّغة بل و يخترق قواعدها. و يمثّل كلّ عنصر فيه علامة تبني معنا أو إيقاعا، و يجدر أخذ كلّ هذه العناصر بعين الاعتبار في آن واحد. و يحتوي النص الشعري على مضمون مُكثّف فهو غنيّ بالدّلالات و يُسهم كلّ من الثراء والكثافة اللذان يحظى بهما في منحه نوعا من الغموض و ينتج تأويلات مُتعدّدة كلّها معقولة. و خلافا للنص أحادي التوجيه الذي يُتيح معلومات أو دلالات واضحة، يلجأ النص الشعري إلى وسائل حاذقة تكوّنت خلال مسار أدبي و ثقافي طويل أو أنشأها

[1] Rania Samara, **La poésie d'une traduction à l'autre**, Traduire la langue traduire la culture, Sud Editions, Tunis, 2003, p. 305 : « *La poésie est la littérature portée à son point d'incandescence* ».

الشاعر نفسه. و يمكننا أن نزعم بأنّ قراءة النصّ الشعري تحظى بنفس الذاتية التي يحظى بها إنتاجه "[1].

و الشعر الشعبي هو نوع خاص من أنواع الأشعار و يعرّفه عبد الحميد حمّيدو على أنّه " (...) ذلك الشعر الحقيقي الذي يواكب الشعر الأدبي أو شعر الفنّ أو بالأحرى الشعر الكلاسيكي، و الذي يُعبّر بجدارة عن المشاعر و يدرس الشعر العظيم للحياة الإنسانية في كلّ تجسّداته بشتى أنواعه"[2].

و نظرا لطبيعة النص الشعبي الخاصة به، تعدّد الاشكاليات حوله لاسيّما اشكاليات ترجمته. فـ " مثلما لا توجد أيّ جامعة تُدرّس كتابة الشعر فلا توجد أيّ مدرسة للترجمة تُدرّس ترجمة الشعر. و لا يمكننا أن نفرض على المترجم أن تكون له « كفاءات الشاعر» كما يزعم أندري جيد في ديباجة ترجمته لهاملت، و لكن يتحتّم عليه أن يمتلك قدرا كافيا من الحسّ الشعري بحيث يكون قادرا على السماع و الإحساس بالشعر الذي يُريد ترجمته حتى يقترح نصّا شبيها به في اللّغة المستهدفة"[3].

و في هذا الصدد يرى العديد من الباحثين في الترجمة أنّ ترجمة النص الشعري هي إعادة إنتاج نصّ شعري آخر. حيث تذهب Alina Ledeanu إلى أنّ " ترجمة النص الأدبي- و خصوصا النص الشعري- يجب أن تكون قراءة في الأصول للحفاظ على هدف الأمانة قبل أن تكون قراءة جمالية و هرمينوطيقية . حيث تُجبر تلك القراءة الوراثية المُترجم على إعادة الفعل ذاته الذي ولّد النصّ الأصل و ذلك من خلال الرّجوع إلى شعريّته و الحقبة الزمنية التي أنشأته"[4]. و ترى الباحثة بذلك أنّ ترجمة الشعر فعل إبداعي يخضع لشروط العمليّة الترجمية.

[1] Rania Samara, Op.Cit., pp.305-306.

[2] Abdelhamid Hamidou, **Aperçu sur la poésie vulgaire de Tlemcen**, les deux poètes populaires de Tlemcen-Ibn Amsaib et Ibn Triki, Imprimeries « La Typo-Litho » et Jules Carbonel réunies, p.1.

[3] Rania Samara, Ibid, P.307

[4] Alina Ledeanu, **La traduction comme lecture génétique**, dans Génétique & traduction, Actes du colloque de Arles, Editions l'Harmattan, Paris, p.59 : « *La traduction d'un texte littéraire- et surtout celle de la*

أمّا **رانية سمارة** فتركّز على عمق العلاقة التي تجمع ما بين النصّ الشعري و مُترجمه، و تفوق هذه العلاقة النص ذاته فهي ترى " أنّ ترجمة الشعر يجب أن تُمثّل خطوة حبّ تستلزم تعاطفا كاملا مع مؤلّف النّص الأصل. لذا نألف مترجمين يتفرّغون لترجمة كاتب مُعيّن و يتخصّصون فيه من خلال قراءة مُدقّقة و تحليل عميق للنصوص. و يشبهون في ذلك الفنّان الماهر الذي يتفوّق في أداء مقاطع العازف المفضّل لديه" [1]. فتكون الترجمة هنا تجربة روحانية و فنّية يعيشها المُترجم بغية توليد نصّ كفيل بإعادة تجربة النص الأصل للجمهور المستهدف.

و بما أن المترجم هو وليد برمجة اجتماعية و ثقافية، "فمن الواجب تحليل الأبعاد الخلقية للمترجم و كذا العوامل البين ثقافية عامة: سيتضح أنها تجد أصلها في الثقافة الأصل و في الثقافة المستهدفة و في تركيبة تجمع ما بين الاثنين و حتى في سياقات اجتماعية ثقافية عديدة" [2]. ذلك أنّ المترجم يعيش دوما بين العالمين الأصل و الهدف فهو مضطر إلى النهل من الثقافتين.

2. لغة الحوزي و الترجمة :

يعتمد الشعر الحوزي على دعامة لغوية خاصة ترتبط بالعوامل الزمكانية المولّدة لهذا الفنّ، فهو يقوم على اللغة الدّارجة التلمسانية المُتداولة في زمنه.

و تُعدّ قضية اللغة العامّية من الإشكالات الترجمية التي لا يمكنها أن تقتصر على معطيات لسانية أوّلية، كما أنّ تعريفات العامّية و أصولها و استعمالاتها و تطوّرها لن تتيح الكثير من الإمكانات لترجمة نتاج أدبي حتى لو أخذنا بعين الا عتبار كلّ ما جاء به

poésie-, avant même d'être une lecture esthétique et herméneutique, doit être, justement dans le but de la fidélité, une lecture génétique. Celle-ci oblige le traducteur à refaire l'acte même qui a généré le texte original, tout en remontant vers sa poétique et l'époque qui l'avait fait naître ».

[1] Rania Samara, Op.Cit., p.306.

[2] Rein Meylaerts, **La traduction dans la culture multilingue**, A la recherche des sources, des cibles et des territoires, John Benjamins Publishing Company, 2004 : *« Il faudrait dès lors examiner les dimensions structurantes et structurées de l'habitus du traducteur et des agents (inter) culturels plus en général : nous verrons qu'elles peuvent trouver leur origine dans la culture source, dans la culture cible, dans une combinaison des deux, voire dans plusieurs contextes socioculturels ».*

السوسيولغويون في ميدان علم اللهجات [1]. أي أن حلّ إشكالات ترجمة العناصر اللهجية مرهون بتحليل ذي أبعاد مختلفة تتجاوز البعد اللساني.

كما يقترح **جون كلود مارغو** من أجل دراسة تنوّع اللّغات داخل اللّغة الواحدة التمييز ما بين بُعدها الاجتماعي الثقافي و بُعدها الاجتماعي الوظيفي. أمّا بالنسبة للبُعد الاجتماعي الثقافي فهو يذكر فيه عوامل من قبيل السّن و الجنس و مستوى التعلّم و الوظيفة و الطبقة الاجتماعية و الانتماء الدّيني، دون إغفال العامل الجغرافي الذي غالبا ما يُحدّد اللّهجات. و هو يُلفت الانتباه إلى الاختلافات اللّغوية ما بين النساء و الرّجال لمّا يضطرّ الرّجال مثلا إلى هجرة منطقتهم للعمل في منطقة أخرى أو لأداء الخدمة العسكرية، أمّا العوامل الأخرى فبينها علاقات مُتداخلة [2].

و هذا ما نلحظه تماما في لهجتنا إلى غاية اليوم، فلا شك في أنّ التغييرات اللّسانية تُحدّدها عوامل اجتماعية ثقافية و أخرى جغرافية و وظيفية. فقد عرفت لهجتنا تطوّرا مع مرور الزمن إذ يؤثر الفارق الزمني ما بين الأجيال في لغتهم، فنحن لا نتكلّم بالطريقة نفسها التي يتكلم آباؤنا بها و لا نوظف بعض الكلمات التي فقدت من شعبيتها في وقتنا. كما أنّ الاختلاف اللهجي ما بين المرأة و الرجل ملحوظ، دون إغفال الاختلاف اللهجي باختلاف المنطقة الجغرافية داخل المدينة نفسها قبل أن نتكلم عن الاختلاف اللهجي ما بين المُدن.

1.2. البعد الاجتماعي الحضاري:

يشهد تاريخ الجزائر على أرض مرّت بها العديد من الحضارات و الثقافات بمرّ الحقب الزمانية " (...) من العهد الإغريقي إلى مرحلة الاستعمار مرورا بالعصر اللاتيني

[1] Élisabeth Lavault-Olléon, **« Le skopos comme stratégie de déblocage: dialecte et scotticité dans Sunset Song de Lewis Grassic Gibbon », Meta : journal des traducteurs** / Meta: Translators' Journal, vol. 51, n° 3, 2006, p. 504-523 : « *Comme la plupart des « problèmes » de traduction, la question du dialecte en traduction ne peut se réduire aux simples données linguistiques. La définition du dialecte en tant que variation linguistique, la nature d'un parler vernaculaire particulier, son origine, son usage et son évolution ne donneront que peu de clés pour son éventuelle traduction dans une œuvre littéraire, même en tenant compte des apports essentiels des sociolinguistes à la dialectologie (Labov, 1972 ; Trudgill et Chambers, 1991)* ».

[2] Jean-Claude Margot, **Traduire sans trahir**, Op.Cit., p.297.

و الفينيقي و التركي و الاسباني و الفرنسي" [1]. فتركت كلّ من هذه المستعمرات بصماتها بدرجات مختلفة باختلاف قوّة المستعمر و فترة الاستعمار.

و من أهمّها نذكر " (...) الوجود العثماني الذي أثر على التّنوعات اللّغوية الحضريّة خاصّة: الجزائر، المدية، تلمسان، قسنطينة عن طريق اقتراض العديد من الكلمات التركيّة المتّصلة بالحياة اليومية، و هذا دون أن يحدث تغييرا ذا بال في المشهد اللّغوي للبلاد" [2]. و لا تزال بصمات الحضور العثماني موجودة على مستوى اللغة و التقاليد لاسيّما بمدينة تلمسان، فنذكر على سبيل المثال اقتراض بعض المأكولات التقليديّة ذات الأصول التركيّة التي أدرجناها في ثقافتنا مثل ***baklava, dolma, samsa, bÖrek.***

و لا يفوتنا أن نذكّر بأهمّية الحضور الأندلسي الذي أثر في البلد بأكمله و ترك بصمات مميّزة بمدينة تلمسان. فالجزائر هي أيضا " تلك الأندلس الإفريقية على عدة أبعاد التي ازدهرت على وقع الانسجام ما بين الحياة الأيبيرية و العربية و البربرية. و يبقى الرابط المشترك ما بينها هو معنى و حسّ الثقافة المتوسطية، الشعبية بامتياز و التي تمثل إفريقيا الشمالية أرحب أراضيها" [3]. فعلى المترجم هنا أن يتقمّص وظيفة السفير الذي يسعى إلى تقليص الفجوة ما بين العصور و الثقافات و اللغات.

2.2. البعد المعجمي:

يؤسّس المعجم اللغوي بعدا هامّا من أبعاد لغة الحوزي التي هي قبل كلّ شيء لغة دارجة عن اللغة العربية الفصحى، عرفت تغييرات لسانية نتيجة التغييرات الثقافية

---

[1] SEBAA, Rabeh, ***De la culture en Algérie***, *Encyclopédie des études culturelles plurilingues, INST*, 2005. http://www.inst.at/ausstellung/enzy/kultur/algerisch_ sebaa. htm : « *(...) de l'époque grecque à la phase nationale, en passant par la période latine, phénicienne, turque, espagnole et française* ».

[2] خولة طالب الابراهيمي، **الجزائريون و المسألة اللغوية** -عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري- ترجمة محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص.26.

[3] Préface à la première édition, *ALGERIE LITTERATURE / ACTION*, p.1.
http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_20_24.pdf : « *Cette Andalousie à tant d'égards africaine qui s'est longtemps épanouie aux rythmes conjugués de la vie ibérique, arabe et berbère. Ce qu'il faut surtout retenir comme étant un lien commun à tout cela c'est le sens d'une culture méditerranéenne, éminemment populaire, dont l'Afrique du Nord est un des hauts lieux* ».

والفواصل الزمانية. فلكلّ كلمة تاريخ خاص بها، " و علاوة على التاريخ الذي تسرده كلّ كلمة عن استعمالها في سياقها اللّساني و الثقافي فإنّ اللّغة ذاتها هي في حركيّة دائمة في المكان و الزمان"[1].

و تحتل نصوص تراثنا مكانة خاصة في الحفاظ على أصول اللهجة و العودة إلى عبارات أو كلمات لم تعُد تُستعمل أو خضعت لتغيير دلالي أو لغوي، و تُسمى هذه الظاهرة في المجال اللغوي و خاصة المعجمي بالكلمات المهجورة.

1.2.2. الكلمات المهجورة:

يمكن أن نعتبر ظاهرة الاندثار أو القدم من عدّة نواحي، حيث يعتبرها Jean Peeters "علاقة اجتماعية يمكن أن نشاهدها في الممارسات الاجتماعية و هي شبيهة بالإجراءات التقنية و المعيارية و اللسانية. و بمعنى آخر، لا يقتصر تعريف مفهوم الاندثار على مجال اللغة أو على التقسيم العقلاني" [2]. إذ يؤيّد الباحث ذاته هذا الدّعم على نطاق أوسع فـ " بنفس الطريقة، يتجاوز قدم الوثيقة اللغوية المكان الذي نصادفه فيه لأنّ ما هو قديم يستند إلى مؤشر الانتماء بالنسبة لما هو مُغاير. و المهجور هو العلاقة ما بين حقبتين زمنيتين، تُحدَّد كلّ منهما بمرجع زمني. و نستدلّ بهذه الحجّة للتنويه بأنّ المهجور ناشئ عن المُعاصر بحيث يكون المُعاصر ناشئا عن الفصل و عدم الخلط مع المهجور. و من وجهة نظر اجتماعية، يفرّ الزمن عن الخلود ليصبح حقبة/عصر/وقت. و علاوة على ذلك، يبرز المهجور في مواد أخرى ليست لغوية فحسب " [3]. إلاّ أنّنا نُسقط هذا

[1] A. Bannour, Op.Cit., p. 24 : *« En effet, en plus du fait que chaque mot relate l'histoire de son usage dans son contexte linguistique et culturel, la langue est en constant mouvement dans l'espace et dans le temps ».*

[2] Jean Peeters, **La médiation de l'étranger – Une sociolinguistique de la traduction**, Artois presses université, 1999, p.84 : « *L'archaïsme étant une relation sociale s'observe dans l'ensemble des pratiques sociales. Il y a donc analogie entre des comportements techniques, normatifs et linguistiques. Bref, la définition de l'archaïsme passe par une mise de frontières qui ne traverse pas seulement le langage et qui ne respecte pas nécessairement le découpage de chaque rationalité* ».

[3] Ibid, p.83 :« *Similairement, l'archaïsme d'un document verbal dépasse le lieu où on le rencontre, car ce qui archaïque repose sur la délimitation de cet indice d'appartenance par rapport aux autres. L'archaïsme est une relation entre deux « époques », chacune déterminée par un repère temporel. A l'appui de cet argument, on peut souligner que l'archaïsme est créé par le contemporain, de sorte que le contemporain est*

المفهوم على الجانب اللّغوي بما أنّه الجانب الذي تتناوله دراستنا، لاسيّما التحليل المُعجمي الذي يفرز إشكالات هامّة.

و في هذا الصدد، يفرّق جون فرانسوا سابلايرول Jean-François Sablayrolles ما بين الكلمات المهجورة و المُستجدّات و يُشير في الوقت نفسه إلى الخلط الذي يمكن أن يقع بينهما إذ يقول: " إنّ الكلمة التي يجهلها علماء النحو قد تكون سواء كلمة مهجورة أو كلمة مُستجدّة" [1]، فكلاهما تتطلبان البحث عن دلالتهما، كما يرى الباحث ذاته أن اقتراض كلمة عن لغة أخرى يُحدث الأثر نفسه الذي تُحدثه الكلمات المهجورة أو المستجدّات في البداية، و يضيف إلى ذلك الفرق ما بين القدم و الاندثار [2].

كما يفرق الباحث ما بين الكلمات المهجورة التي أثر فيها الفاصل الزمني فأصبحت كلمات قديمة و لم تعُد تُستعمل و يُسميها بـ Archaïsmes، و بين الكلمات التي أعيد استعمالها بعد غياب طويل و التي فقدت من خلاله دلالتها و يسميها بـPaléologisme [3].

في حين يُسقط عبد الرّزاق بنور ظاهرة الاندثار على المستوى البين اللغوي، و يرى أنّ اندثار الكلمات هو غياب لمُقابلات أو مُرادفات نتيجة اختلاف الثقافات، إذ يذهب إلى " إنّ غياب المُقابلات المُفترضة ما بين اللّغات هو نتيجة اختلاف التجارب

---

créé par la séparation, la non-confusion, avec l'archaïsme. Socialement, le temps échappe à l'éternité pour devenir époque.
De plus, l'archaïsme se manifeste dans d'autres matériaux qui ne sont pas uniquement langagiers. L'archaïsme de « escholier », pour reprendre l'exemple de Jean-René Ladmiral, a aussi pour limites ce qui est archaïque techniquement (tel outil comme l'araire ou certaines formes de combinés téléphoniques), normativement (bien s'habiller seulement le dimanche, ne pas s'autoriser à acheter à crédit) et linguistiquement (employer T.S.F ou tourne-disque) ».

[1] Jean-François Sablayrolles, « **Archaïsme : Un concept mal défini et des utilisations littéraires contrastées »**, Stylistique de l'archaïsme, Colloque de CERISY, Presses Universitaires de Bordeaux, France, 2010, p.47.

[2] Idem

[3] Jean Peeters, Op.Cit., p. 51.

الإنسانية و كلّ ما تختصّ به" [1]. و هو يُدعّم هذا الاختلاف في ما جاء به بنفنيست حول الزمن في اللّغات ليخلص إلى أنّ اللغة " تُسلّط الضّوء على اللاّتناظر الموجود في طبيعة التجربة الغير مُتساوية " [2]. كما يبرز بنّور حقيقة هذا التقابل الموجود عند بنفنيست بالإشادة بالفرق الموجود ما بين الإمكانات اللّغوية العالميّة و الانتاجات اللّغوية الخاصّة [3]. فالاستعمال الفردي للّغة لا يستوفي إمكانات اللّغة كلّها، بل ينهل من جزء منها فقط.

و هذا ما يُولّد في رأيه ما وسمناه بمفهوم الاندثار أو بالأخصّ في المستوى المعجمي بالكلمات المهجورة التي يُطلق عليها "بنّور" بالفراغ المعجمي، إذ " يأتي الفراغ المُعجمي شبيها بما يدلّ، بالنسبة لحقل دلاليّ مُعيّن، عن الغياب الملحوظ داخل الحقل المُعجمي للغة المستهدفة لوحدة موجودة في الحقل المُعجمي للّغة الأصل" [4]. و هو يعني بذلك عدم وجود مقابل أو مكافئ للوحدة المعجمية الأصلية في اللغة المُستهدفة. و إذا ما أسقطنا هذا التعريف على الفعل التّرجمي، نصل إلى أنّ الفراغ الترجمي يُعبّر عن مفهوم له كلمة أو مُصطلح يدلّ عليه في اللّغة الأصل لكن ليس في اللّغة المُستهدفة[5].

و يأتي بنّور بمثال breakfast الذي لا يجد مُقابلا حقيقيا في اللغة الفرنسية و لا في العربيّة [6]. و انطلاقا من هذا المثال، يُعيد بنّور النظر في مُسلّمات كُنديرا مُصرّحا أنّ " المسألة ليست مسألة غياب أو فراغ أو نقص بل هي مسألة اختلاف في التعبير/الصّياغة بما أنّ كلّ من اللّغة الأصل و اللّغة المُستهدفة تُعبّر عن المفهوم نفسه

[1] A.Bannour, Op.Cit., p.22 : *« (...) On dira que l'absence de ces correspondances supposées entre langues est le résultat des disparités des expériences humaines et qu'il y a dans chacune d'elles certaines « spécificités » ».*

[2] Ibid, p.23 : *« la langue met en relief une dissymétrie qui est dans la nature inégale de l'expérience ».* (1966 :76)

[3] Idem

[4] Ibid, p.25 : *« Le trou lexical se définit comparativement comme ce qui désigne, pour un champ sémantique donné, l'absence dans le champ lexical d'une langue cible d'une entité présente dans le champ lexical de la langue source ».*

[5] Idem

[6] Ibid, p.26.

بطريقة مُغايرة. أي أنّه يمكن التصريح بالفراغ المُعجمي لمّا تُعبّر اللّغة المُستهدفة عن الوحدة المُعجمية بفضل « الارتباط الحرّ للكلمات»" [1]. و تُطلق مدرسة باريس على هذا الأسلوب الترجمي بالتكافؤ، أي التعبير بحريّة و بأسلوب يتناسق مع جوهر اللغة المستهدفة عن مفهوم أو أي وحدة لغوية في اللغة الأصل.

و لا تحيد لغة الشعر عن هذه الخصوصية المعجمية، فـ" بالفعل لكلّ كلمة في الشعر لون خاصّ، و يتجاوز حقلها الدلالي دلالتها الأولى بكثير فيصبح شبيها بلمسة اللون على لوحة الرّسام "[2]. إذ يحظى توظيف الكلمات في الشعر بدقّة أكبر حيث تجري عملية اختيار الكلمات بصفة واعية و تلقائية في الوقت نفسه، و تهدف إلى التصوير من خلال خلق أسلوب بلاغي مُعيّن. كما يُسهم الإبداع اللّغوي، بهذا الشكل، في توسيع القدرة التعبيريّة للّغة التي تدخل بدورها في تواصل مع ثقافات أخرى [3]". و يتمثّل أفضل مؤشر على التوظيف الأمثل للكلمات في دلالتها داخل الأمثلة و الجمل التفسيريّة. و لذلك الغرض، قام الدارس بوضع الكلمة داخل السياق في الثقافة و وضعها داخل النص المُصاحب في اللّغة حيث تمّ تحقيق الأولى بفضل الأمثلة و الثانية بفضل تركيب الجمل النابعة من التعليق المُصاحب لها [4]. " و هو يُشير إلى مثال litost الذي يُوظف كدهان لغوي يسمح سواء باقتراض الكلمة كما هي أو إجراء تغييرات من أجل تكييفه مع النظام

[1] A.Bannour, Op.Cit., p26 : *« Il n'est donc pas question d'absence, de vide ou de carence, comme le suggérèrent les réflexions de Kundera, ou comme le prétend Duchacek, mais de différence de formulations, la langue source et la langue cible « lexicalisant » différemment le même concept. En d'autres termes, il y aurait trou lexical quand la langue cible exprime un lexème grâce à une « combinaison libre de mots » (free combination of words) ! L'intraduisibilité ne signifierait plus l'absence d'équivalents autant que la disparité de la formulation ».*

[2] Rania Samara, Op.Cit., P.307

[3] A.Bannour, Op.Cit., p.27

[4] Ibid, p.15 : *« En effet, quoi de mieux qu'un exemple ou une paraphrase pour donner les indications d'emploi d'un mot !? En ce faisant, il a procédé à la contextualisation du mot dans la culture et à sa co-textualisation dans la langue. Il accède à la première par l'exemple et à la seconde par la phraséologie fournie dans la glose. Qu'aurait-il pu faire de mieux ? En d'autres termes, en donnant un exemple, il a créé les conditions d'intégration d'un terme étranger, qui n'est plus ressenti comme tel en dépit de sa forme phonétique… ».*

الصوتي للغة الاقتراض من جهة، أو الترجمة من خلال البحث عن المُقابل الأكثر ملائمة حتى وإن تمّ اصطحابه بجملة تفسيرية"[1].

2.2.2. الكلمات المحفوظة في اللغة العامّية الجزائرية:

تحفل اللغة العامية الجزائرية بمُفردات من أصول مختلفة، منها ما اندثر و منها ما هو مُستعمل إلى يومنا هذا. فمن بين الكلمات التي احتفظنا بها اقتراضا عن اللّغة التركيّة نذكر كلمة **'بَلاك'** التي تنحدر من كلمة ***belki*** بمعنى ربّما، و كلمة **'معدنوس'** من كلمة ***maydanoz***، و كلمة ***'نيشان'*** من التركيّة الفارسيّة ***nichan*** الدالّة على معنى الإشارة و الوجهة و الهدف[2].

كما نشيد بحضور الكثير من الأسماء العائليّة المُتداولة إلى وقتنا هذا مثل إسم ***Zmirli*** المرتبط بمدينة ***Izmir*** بتركيا و إسم ***Kouloughli*** الآتي من كلمة ***qorgli*** الدالّة على أبناء النظام العسكري التركي الذين كانت لهم علاقة بنساء جزائريّات، و تمّ تعريب الكلمة حيث أطلق عليهم بالقراغلة. كما نجد الكثير من الأسماء الأخرى ذات الأصل التركي مثل **شاوش** و **فاندي** و **خوجة** و **قارة** و **باي**، و تصرّفت اللّهجة الجزائريّة بالنسبة لأسماء أخرى من خلال اقتراضها للاحقة الاسم الدّالة على المِهنة نحو **صابونجي، قهواجي، دمرجي، بوجقجي** أو إضافة السابقة باش -التي تعني مُعلّم أو مُدير- إلى صفة أو إسم مثل **باش طرزي *bâstârzî*** بمعنى مُعلّم الطرز أو الخياطة[3].

---

[1] A.Bannour, Ibid, pp 16-17: *"Cet exemple –histoire contextualisante- fonctionnera comme lubrifiant linguistique permettant soit l'emprunt du mot tel quel ou moyennant quelques modifications pour le faire correspondre au système phonétique de la langue emprunteuse, soit la traduction en cherchant un correspondant potential quitte à lui flanquer une glose explicative".*

[2] Voir BEN CHENEB Mohammed, Mots turks et persans conservés dans le parler algérien, JULES CARBONEL, Alger, 1992.

[3] Idem

كما شهدت لهجتنا تأثيرات أخرى إذ " (...) أثّرت لغات أروبية و خاصّة الاسبانية على لهجات الغرب الجزائري، لا سيما لهجات وهران و ضواحيها، بفضل العديد من المعمّرين ذوي الأصل الاسباني و الفارّين من الحرب الأهلي الإسباني"[1].

و من ثمّ، حدث تفاعل لغوي عظيم أدخَل العديد من الكلمات إلى اللّهجة الوهرانية، نذكر منها على سبيل المثال falso بمعنى خاطئ، gosto للدّلالة على المُتعة، chancla التي تدلّ على حذاء المنزل. و هناك كلمات تأثرت بعوامل النطق أو المعنى منها Calentitaالمُقترضة عن الاسبانية calentito التي تعني ساخن و خضعت للتبديل اللّهجي الوهراني فأصبحت تُنطق **كَرنتيكا** و حاليا **كَران** فقط. و لدينا أيضا كلمة **فداوش** من fideos و **فيشطا** من fiesta، و نلاحظ بالنسبة لهاتين الكلمتين إبدال السين الاسبانية بالشين العربيّة. وهناك كلمات خضعت للحذف عند النقل نحو **سبَردينا** من espertena، **بوقادور** من abogador، **طرابَندو** من contrabando، فهُنا تمّ حذف الحرف الأوّل بالنسبة للكلمتين الأولتين و جزء من السابقة الدّالة على الضدّ contra بدون مراعاة الجانب الدّلالي لها. و هناك كلمات خضعت للتّداول الشفوي نحو **صبّاط** من zapato، **سَنداري** من sederia [2].

إنّ تقبّل اللّهجة الجزائرية لهذه التأثيرات اللّغوية دالّ على مُرونتها و مُقاومتها لعامِلي الحيزيّة و الزمانية المُتكاملين حيث "أن الزمن مخالط للحيز لا ينفصل عنه و لا يتصل، فنفي الزمانية عن الحيّز مكابرة، و نفي الحيزية عن الزمان مغالطة" [3]. كما أسّست هذه اللّهجة فنونا و تراثا و لا تزال تواكب العصر الحديث و تتطوّر معه. فلطالما "ظنّ البعض أنّ مآل هذه اللّهجات الزّوال، و هذا منذ أمد بعيد، بسبب تعرّضها المستديم لقرارات التمييز و المفاضلة. غير أن الوقائع عنيدة و أن اللّهجات قاومت دائما المعيار

[1] خولة طالب الابراهيمي، المرجع السابق، ص 26.

[2] Ahmed ABI-AYAD, L HISPANISME ALGERIEN : ORAN, CERVANTES ET EMANUELLE ROBLES, Actes du Colloque international organisé par le ccf et l'Université d'Oran, Oran le 4,5 et 6 novembre 2008 et publié dans le Site Web de l'Université de Montpellier III. Fonds documentaire Roblès, février 2009.

[3] عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية-دراسة في ألغاز الغرب الجزائري-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص.89.

المهيمن، الذي هو في الواقع حكر على النخبة المُتعلّمة، و ما بقاؤها إلاّ دليل على حيويّتها اللافتة للنظر و قدرتها العجيبة على التكيّف مع نوائب الدّهر"[1].

3.2. البعد الأسلوبي:

يزخر التراث اللغوي العربي بعلوم البلاغة التي كانت من أهم مؤشرات ازدهار العرب و شكلت مرجعا للشعراء و الكُتّاب و الخطباء. و لم تكن حكرا على الأدب الفصيح بل باتت مرجعا للشعراء الشعبيين كذلك، فالتزموا بمعاييرها و برعوا فيها. و يكفي الرجوع إلى نصوص المدوّنة التي بين أيدينا لتأكيد ذلك. إذ تتميز اللغة العامية بمرونة "(...) تجعلها قادرة و باستمرار على امتصاص المعاني و الأفكار الجديدة و اكتساب الألفاظ و التراكيب الوافدة، يساعدها في ذلك عدم تقيدها بقواعد و قوانين متجمدة تحول دون تكيفها مع الواقع و استقبال كل الروافد و احتضان أي جديد. و لكنها مع ذلك لا تكون صادقة و ساحرة و جميلة إلا إذا كانت متصلة بمنشئها محتفظة برهافتها و قدرتها على التعبير في مستوى بلاغي رفيع"[2].

و تضم علوم البلاغة فروعا ثلاثة، علوم المعاني و علوم البيان و علوم البديع.
و يفرق محمد سهيل ديب ما بين البلاغة العامة التي تهتم بالإجراءات الأدبية، و الشعرية التي تهتم بمباديء الشعر العامّة و تدرسها بصفة دقيقة [3]. و قد توقف الباحث عند علمي البيان و البديع في اللغة المغاربية، و يصنفهما على النحو التالي :

1.3.2. البيان: يتمثل في تعويض مضمون كلمة ما بآخر و يتم فيه الاشتغال إذن على المدلول[4]. و نعرض في الجدول التالي صور البيان التي انتقاها محمد سهيل ديب من

[1] خولة طالب الابراهيمي، المرجع السابق، ص.52.

[2] عباس بن عبد الله الجراري، الزجل في المغرب-القصيدة-، مطبعة الأمينة، المغرب، الطبعة الأولى، 1970، ص111.

[3] Mohammed Souheil Dib, Pour un poétique du dialectal maghrébin, Op.Cit., p.23.

[4] Idem

الأشعار الشعبية المغاربية و بالأخص الجزائرية [1]، و نعتمد في هذا الجدول على المصطلحات التي استعملها في مؤلفه للدلالة على الصور البلاغية مُرفقة بترجمته لها :

صور بيانية	أمثلة من الشعر الشعبي	الشاعر و عنوان القصيدة
- التشبيه (La comparaison)	" وضحيت نميل في الهوى مثل الرجراج"	بومدين بن سهلة " ضاق امري"
- التشبيه البليغ (La comparaison métaphorique)	" القلب حجر"	مبارك السوسي "يوم الجمعة خرجوا لريام"
الاستعارة - (La métaphore)	" الشفر القتال سيف صايل للناس قبالة زادلي تهوال"	أحمد بن تريكي "يا عشاق الزين"
- المجاز المرسل (La métonymie)	" المحبوب هو النشرة"	بن فرحات " المرو اللّي كوى قلبي"
- المجاز العقلي (La synecdoque)	" ركعة واحدة وسط جماعة خير من الكنز الفاني"	بن مسايب "من صاب مع المليح ليلة"
- التبادل المجازي (L'hypallage)	" الكاس مالي بقرايح الهوا يملي لقلب العشيق شرابه"	محمد التلمساني "الخلوة"
- الاستعارة المجردة	"باغي نزور قبر الامجد"	لخضر بن خلوف "اختارك الواحد القهار"

[1] Voir Mohammed Souheil Dib, Op.Cit., pp 24-35.

(L'antonomase)		
- الكناية (La périphrase)	" انكويت بحبّه حتى فنى شباب"	بن سهلة "ضاق أمري"
-الحسن المتزامن (Les synesthésies)	"يزهى حالي نرتاح في الهنا و الانشراح و نرى النور الوضاح بالشفر نلمحه"	أحمد بن تريكي "صلى الله على الهادي"

2.3.2. البديع:

نلخص في الجدول التالي صور البديع التي أتحفت الأشعار الشعبية المغاربية عامة و الجزائرية خاصة، و التي درسها محمد سهيل ديب مستندا إلى أمثلة من كلام كبار الشعراء الشعبيين[1]:

صور البديع	أمثلة من الشعر الشعبي	الشاعر و عنوان القصيدة
الطباق (L'antithèse)	" بعت الشنا و لا صبت من شرى منّي"	ابن قنون " المشهورة"
التضاد (Le Zeugma)	" كاس المرار منكم احلى من السكار"	أحمد بن تريكي " يا الأحباب"
الاستفهام (L'interrogation oratoire)	"كيف العمال و التدبير؟ في وصف هذا الغزال نحير"	بن سهلة "كيف العمال"

[1] Mohammed Souheil Dib, Op. Cit., pp 36-55.

الهتاف (L'exclamation et l'apostrophe)	" آش ذا العار عليكم يا رجال مكناس مشات داري في حماكم يا اهل الكرايم"	سيدي قدور العلمي " المكناسية"
المبالغة (L'hyperbole)	" فيها راحة روحي شعاع شمس الصباح"	أحمد بن تريكي " يا قامة غصن البان"
- الإجابة بالنفي (La litote)	" ما خفى شي حالي راني نحيل مذبال من حوالي حتى جيراني تهوّلوا"	أحمد بن تريكي " ليك نشكي"
- الاستحضار (L'allégorie)	" الدنيا خادم و الآخرة حرّة"	لخضر بن خلوف "كلامي"
- الرمز (Le symbole)	" سبحان من علاّه فوق كل نور"	ابن مسايب "بدرالدجى"
- الإشارة (L'insinuation)	" سبحان من جعلني تاجر لا يبع لا شرا في سوقي من باع فيه راه خاسر بئيس الغرور ترك الباقي"	لخضر بن خلوف " الموت"

- التعريض (L'allusion)	" يا سلطان الأوليا يا جبّار المكسور يا دمّار الخزيا"	ابن مسايب "هاج غرامك"
- الاقتباس (L'emprunt)	" الحمد لله رب العالمين رحمان في الدنيا و في الاخرة رحيم ملك يوم الدين وارث الوارثين"	لخضر بن خلوف "لولا انت"
- التضمين (L'insertion)	" قال المرسول يا عجب ذا الشي من قلت الذهب كما قال اهل الأدب"	بن سهلة "كيف اعمالي"
- التغاضي (La prétérition)	" ما نقول هذا الزمان خدّاع من الناس غير هجرة جميلة ما نقول تكاثرت للفزاع رامية النفوس عليلة"	محمّد التلمساني "الخلوة"
- تأكيد المدح بما يشبه الذم (Le faux blâme)	" و نهوم، كهاموا أهل العقول الفصّاح و يظهر للناس عنادي"	أحمد بن تريكي "صلي الله على الهادي"
- الكلام الجامع	" يا الّى قالت له نفسه انت المفضّل	سيدي قدّور العلمي

(La sentence)	اش ما قاسك يا بن ادم ترجع عطيل في النعاش تترفد و لو تكون ذو مال اول خلوقك للدنيا من تراب نسناس"	" المكناسية"
- أصوات الكلمة (Les sonorités du mot)	" أعمل ألف ألف زناد و العساكر حتى القياد الطبول ترعد ترعاد و الخيول تشالي بها"	ابن مسايب " الوشام"

و نشير أيضا إلى الصور الأخرى التي تندرج ضمن الإيقاع و موسيقى الكلام، سواء الموسيقى الداخلية و المتمثلة في التماثل أو التكرار الصوتي بأنواعه، أو الموسيقى الخارجية التي يدرسها علم العروض.

3.3.2. علم المعاني:

يتضمن علم المعاني الإسناد و أنواع الكلام المتمثلة في الخبر و الإنشاء. فأما الخبر فهو ما يحتمل الصدق والكذب، و أما الإنشاء فهو نوعين: طلبي و غير طلبي. نذكر من أنواع الإنشاء الطلبي: الأمر و النهي و التمني و النداء، إلخ، ومن أنواع الإنشاء غير الطلبي، نذكر: القسم و الرجاء و التعجب و المدح، إلخ.

4.2. بعد المستويات اللغوية:

يذهب جورج مونان إلى أنّ " اللّسانيات و ابنتها الأسلوبية علّمانا أنّه لا يمكن أن تحظى الترجمة بالجودة إن لم تكن فيه أمانة تامّة لمستويات اللّغة كما للنّص ثم للسياق ثم

للوضعية على حدّ سواء" [1]. و هو يضع الأمانة لمستويات اللغة في المرتبة الأولى لما لها من أهمية في الحفاظ على جوهر النص الأصل و الأثر الذي يحمله. (الفرق ما بين المستوى و السّجل).

إلاّ أنّ السؤال الذي يمكن أن نطرحه يخصّ كيفية تحقيق الأمانة للمستويات اللغوية في الترجمة. و في هذا الصدد، يذهب Jean Peeters إلى أنه " لكي نُترجم «المستوى» اللّغوي، من الممكن أن نحاول إيجاد مصطلح حامل للسجلّ المُقابل على حسب السّجلات المُساهمة في التعريف بالعلاقات الاجتماعية في اللغة المُستهدفة أو، إذا كان من الممكن، اقتراح اللجوء إلى ما يُسمّى ب« compensation» أو «dissimilation» كما اقترحه لادميرا و التي تتمثل في ترجمة «المستوى» اللّغوي في مكان مغاير. و من هذا المُنطلق لا تعتبر عبارة *la voiture est esquintée* قابلة للترجمة الحرفية في اللغة الانجليزية و الاسبانية أو غيرها بنفس السّجل الشعبوي، فعلى المترجم أن يُترجم هذا السّجل في مكان آخر بعبارة أخرى " [2]. أي أنّه بإمكان المترجم إيجاد بديل لكلمة أو عبارة شعبويّة في موضع غير الموضع الأصلي يُعوّضها به.

فنجد المترجم يتعامل مع السجلّ اللغوي للشعر من جهة و مع لغة الشاعر و كلّ خصوصياتها من جهة أخرى. و هذا ما يُشير إليه Paul Bensimon حول أعمال الشاعر الدرامي الايرلندي Synge عندما يُصرّح بأن المشكلة الأدبية تُعقّد المشكلة اللغوية، حيث يتعلّق الأمر بترجمة كتابة Synge أكثر من ترجمة اللغة العامية الأصلية التي يستعملها. " و يبقى للمترجم جانب من عدم قابلية الترجمة، فهو مضطرّ للخضوع إلى شرط مزدوج: ترجمة لغة مزدوجة و ابتكار لغة شبيهة بلغة Synge و هو شرط

[1] Jean-Claude Margot, Traduire sans trahir, Op.Cit., p.297.

[2] **Jean Peeters, La médiation de l'étranger – Une sociolinguistique de la traduction, Artois presses université, 1999, p.84 :** *« Pour traduire le « niveau » de langue, on peut essayer de trouver dans l'autre langue un terme porteur d'un registre correspondant fonction des registres qui contribuent à définir les relations sociales dans la langue d'arrivée, ou, si c'est possible, proposer, comme Jean-René Ladmiral, de faire appel à ce qu'il nomme la « compensation » ou la « dissimilation » et qui consiste à traduire ailleurs le « niveau » de langue d'un énoncé. Ainsi, la voiture est esquintée n'est pas nécessairement traduisible littéralement en anglais, espagnol ou une autre langue avec le même registre argotique ; le traducteur rend alors ce registre ailleurs, dans une autre* expression *».*

مزدوج فيه تناقض و استحالة التطبيق" [1]. إذ أنّ مسألة تعذر الترجمة تعترض المُترجم لا محالة خصوصا في ميدان الترجمة الشعرية.

5.2. البعد الترجمي المحض:

يمكن للمستوى اللغوي لنص معيّن أن يُسبب صعوبات عند الترجمة، خصوصا لمّا يتعامل المُترجم مع نص أدبي أو شعري تنسجه لغة عامّية، حيث إنّ " لحضور بعض العناصر اللهجية في رواية معينة على سبيل المثال شأن في إعاقة مبادرة ترجمتها من قبل مترجم ما، و ذلك لا يعود إلى صعوبات الفهم، الموجودة لا محالة، بل إلى الحاجة إلى تبنّي منهجية منسجمة من أجل الاشتغال على اللغة العامّية و إيجاد تبرير لذلك" [2]. ذلك أنّ لكل مستوى لغوي خصوصياته المتعلقة أساسا بالثقافة و المجتمع، و من أجل التعامل مع تلك الخصوصيات اللغوية، يحتاج المترجم إلى منهجيّة يتّبعها حتى يُترجم بطريقة مُلائمة.

و هذا ما تقترحه النظرية الوظيفية للترجمة المعروفة بـ skopos إذ تهتمّ "بوظيفة النص المُترجم كمنهج لإزالة المُعيقات بدل البحث عن المقابلات اللغوية أو المكافئات الوظيفية. و يُعترف بهذه النظرية خاصة بالنسبة للنصوص البراغماتية، إلاّ أنّ روّادها يجزمون بأنها قابلة للتطبيق على كلّ النصوص، بما فيها النصوص الأدبية" [3].

---

[1] **Paul Bensimon, Traduire la culture, Université de Paris III Sorbonne nouvelle, Institut du monde anglophone, Centre de recherche en Traduction et communication transculturelle, Palimpsestes, n°11, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998 :** *« Il reste donc un noyau irréductible d'intraduisibilité. Le traducteur est soumis à une double exigence : Traduire une langue duelle et créer une langue à l'instar de Synge, double exigence contradictoire et impossible à tenir ».*

[2] **Élisabeth Lavault-Olléon**, **« Le skopos comme stratégie de déblocage : dialecte et scotticité dans Sunset Song de Lewis Grassic Gibbon »,** Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 51, n° 3, 2006, p. 504-523 : "*Or la présence d'éléments dialectaux, dans un roman par exemple, peut créer une véritable situation de blocage et faire renoncer des traducteurs à la tâche, non pas en raison de difficultés de compréhension, qui certes existent, mais surtout face au besoin d'adopter un traitement cohérent du dialecte qui doit trouver sa justification. Les réflexions et l'étude de cas présentées ici s'écartent de l'analyse linguistique pour se concentrer sur la pragmatique et démontrer comment une théorie fonctionnaliste comme la théorie du skopos (Reiss et Vermeer, 1984 ; Vermeer, 1996 ; Nord, 1997) peut éclairer le traducteur et fournir à la fois une stratégie et une justification pertinentes*" .

[3] **Élisabeth Lavault-Olléon, Op.Cit. : «** *Cet apport théorique récent, qui s'appuie sur la fonction remplie par le texte traduit le skopos comme stratégie de déblocage plutôt que sur la recherche de correspondances linguistiques ou d'équivalences fonctionnelles, se voit reconnu surtout dans la traduction de textes*

و هذا ما يدلّ على إسهامها في حلّ الصعوبات التي تعترض المترجم المهتم بالنص الشعري على حدّ سواء.

3. مفهوم تعذّر التّرجمة:

لقد طرح Anthony Pym مرارا في كتابه Pour une éthique du traducteur[1] السؤال: هل يجب أن نترجم؟ و ذلك في سياق الترجمة الاحترافية، أي لمّا يكون للمُترجم الخيار في ترجمة مؤلف معيّن بمقابل معيّن. إلاّ أنّه على الرّغم من الاختلاف الذي يمكن أن نستشفّه ما بين الترجمة البيداغوجية و الترجمة الاحترافية فإنّ "معظم التساؤلات المطروحة بخصوص المُترجم تتعلّق في الحقيقة بدوره كوسيط ما بين الثقافات"[2]. و يُدعّم الباحث هذا الطرح بتركيزه على هويّة المترجم البين-ثقافية *.

في حين يصطدم المُترجم في سياقات أخرى بمسألة عدم قابلية الترجمة أو تعذرها سواء كان مُلزما بالترجمة أم كان قد اختار القيام بها. إلاّ أنّه يجد نفسه أمام عوائق تعترضه في عدّة مستويات. و في ذات السّياق، يُوضّح عبد الرزاق بنور أنّ " مفهوم عدم قابليّة الترجمة يُستَحضر سُرعان ما يأتي التعبير عن ثقافة مُعيّنة بلغة أخرى، بل يستحيل أن لا نتكلّم عن عدم قابليّة الترجمة عندما تأتي العلاقة ما بين الثقافة و الترجمة (...) و هذا ما يستلزم، على ما يبدو، وجود ازدواجية يتعذر رفضها ما بين لغة عالمية موضوعية و بالتالي قابلة للترجمة و لغة ذاتية ذات هويّة و بالتالي غير قابلة للترجمة"[3]. كما يُشير الباحث نفسه إلى تناقض لَمَسَه عند كُنديرا يتمثل في عرض

---

pragmatiques, mais ses concepteurs le définissent comme applicable à tous les types de traduction, y compris à la traduction littéraire. L'expérience décrite ci-dessous montre comment la théorie du skopos peut s'appliquer à la traduction littéraire et contribuer à résoudre les difficultés posées par la présence d'éléments dialectaux dans le roman étudié ».

[1] Voir Anthony Pym, **POUR UNE ETHIQUE DU TRADUCTEUR**, Artois Presses Université, 1997.

[2] Ibid, pp.12-13 : *« Une bonne partie des questions soulevées au sujet du traducteur portent en réalité sur son rôle comme communicateur entre les cultures ».*

**L'identité interculturelle du traducteur.*

[3] A.Bannour, Etudes traductologiques- **Ecrits résiduels sur la traduction-,** Editions Dar El Gharb, 2013, pp 13-14 : « *Tout d'abord, la notion d'intraduisibilité est impliquée dès qu'il s'agit d'exprimer une culture*

المصطلح أو الكلمة على أنها غير قابلة للترجمة من جهة ثمّ إتباعها بتعقيب مُسهب [1]. " و لعلّ هذا التناقض مُتشكّل من المفهوم العجيب للّغة الذي يفترض وجود ترادف ما بين اللّغات في حين يعجز اللّغويّون عن إثبات الترادف ما بين كلمات اللّغة الواحدة " [2]. إلاّ أنّ بنّور يرى من جهة أخرى أنّ لعامل الزمن شأن في إيجاد حلول لظاهرة تعذر الترجمة " لأنّ ما هو غير قابل للتّرجمة يُمكن أن يُوفّق/ يُدبّر له مع مرور الزمن"[3].

أمّا إذا أردنا إسقاط مفهوم عدم قابلية الترجمة على النص الشعري، فإنّ استحالة ترجمة الشعر قضية يجزم بها العديد من المختصّين، حيث " يذهب **جاكبسون** إلى أنّ المُعادلات الفعليّة هي أساس نظام بنية النص الشعري و هذا ما يجعل ترجمته مُستحيلة و كلّ ما يمكن فعله هو النقل الإبداعي. فيما يرى **افيم اتكند** أنّ الترجمة ممكنة إذا اعتبرناها كإنتاج مُجدّد بالكامل يخضع للنّص الأصل و للقواعد الجمالية للّغة المستهدفة في آن واحد"[4]. أي أنّ إمكانية ترجمة الشعر لا تُتاح في منظور هذين الباحثين إلاّ بإعادة صياغة نصّ شعري جديد مع الحفاظ على جوهر النص الأصل.

و تشير **رانية سمارة** إلى " وجوب اعتبار ترجمة الشعر كعمليّة ميثاترجمية لأنّه عندما نترجم شعرا، عندما نُعيد انتاج شعر فعلينا أن ننهل من خارج هذا الشعر. فنبتعد عن كلمات النص الأصل للتعبير عن ما أراده الشاعر فعلا. حيث يتّسع مجال عمل المترجم ما بين الترجمة الحرفية و الترجمة الحرّة و لا يتحكّم في الحدود التي لا يمكن أن يتجاوزها سوى المُترجم المُتمرّس: متى نبتعد عن النص؟ متى يفقد النص معناه؟ متى ينحرف

---

donnée dans une langue autre. Il n'est pas possible, en mettant en rapport culture et traduction, de ne pas parler de l'intraduisibilité. La spécificité culturelle devient ainsi un corollaire de l'impossibilité de traduire. Cela semble présupposer l'existence d'un binarisme irréductible entre un langage universel objectif et par conséquent traduisible et un langage identitaire subjectif et par conséquent intraduisible ».

[1] A. Bannour, Op.Cit., p.14

[2] Voir A. Bannour, Op.Cit, p.24.

[3] A. Bannour, Op.Cit., p.27: *« Mais, en diachronie, raisonner ainsi revient à reconnaître la dynamique de la langue, parce que l'intraduisible peut s'arranger avec le temps. Il suffit juste d'attendre un peu que les syntagmes libres se soient mués en collocations, les cases vides disparaîtrons d'elles-mêmes* ».

[4] Voir Rania Samara, Op.Cit., p.306.

المعنى؟ فعلى المترجم أن ينتبه إلى دقّة المصطلحات و صحّة الفهم ثمّ تبليغ الرسالة" [1]. فعلى المُترجم إذن أن يُقيم التوازن ما بين مدى الابتعاد عن النصّ و مدى الاقتراب من جوهره.

و بما أنّ مفاد هذا البحث هو التعرّف على طرق ترجمة الشعر الحوزي و التطلّع على أشكال تعذر ترجمة هذا النوع من النصوص و كيفية تذليل الصعوبات التي يتلقاها المترجم أثناء ترجمتها، فلا مناص من دراسة ميدانية تُظهر لنا الواقع اللغوي لسكان مدينة تلمسان و التمثلات التي يصنعونها عن هذا الأدب المحلّي، بحكم أنهم (من المفترض) أقرب المتلقّين لهذا النمط الشعري المغنّى الذي يحضر حفلاتهم التقليديّة. و ينحط اهتمامنا بالأخص على طلبة الترجمة لجامعة تلمسان باعتبارهم الجمهور المبحوث الأقرب للاختصاص.

من أبرز الباحثين و المترجمين للشعر الحوزي، نذكر محمد سهيل ديب التلمساني الأصل. حيث أنه ينفي وجود دراسات سابقة اهتمّت بالأثر الجمالي للشعر الشعبي من خلال تحليل دقيق لأساليبه البلاغية [2]. و يُدلي محمد سهيل ديب بأنّه لا يُضحّي بأيّة عبارة أسلوبية من اللغة الدارجة أتت في محلّها، بل هو يبذل جهده للحفاظ على نَفَس النص الأصل و جوهره[3].

المبحث الثاني

منهجية الدراسة الاستقصائية

[1] Voir Rania Samara, Op.Cit., PP 306-307.

[2] Mohammed Souheil Dib, « Pour une poétique du dialectal maghrébin », Editions ANEP, 2007, p.3 : *« Dire que ces outils d'analyse préexistent à l'objet, c'est affirmer que des recherches ont déjà été menées dans ce domaine, et que la présente étude se situe dans une tradition fermement établie. Or, il n'en n'est rien. L'impression esthétique produite par le poème dialectal, sa charge émotive déterminée sur la base d'une patiente analyse des procédés rhétoriques, n'a pas, à notre connaissance, attiré l'attention des chercheurs en matière de poétique, ni même réveillé des vocations. »*

[3] Mohammed Souheil Dib, Op.cit., p4 : *« … nous nous sommes interdit de sacrifier une tournure stylistique dialectale que nous tenions pour pertinente. Nous nous sommes efforcés de garder le souffle du texte original ».*

نظرا لما تحتاجه هذه الدّراسة من معطيات ميدانية، ارتأينا أن نخصّص جزءا منها للتعريف بالعملية الاستقصائية و أدواتها و أهدافها و دورها في الكشف عن معطيات من الواقع و التوفيق ما بين الجانبين النظري و التطبيقي لهذا البحث.

1. **الاستبيان و مبادئ تحريره:**

يمكن أن يُعرّف الاستبيان بطريقة بسيطة جدّا، فهو" يتمثل في سلسلة من الأسئلة نُطالَب بالإجابة عنها" [1] و تقابله كلمة Questionnaire في اللغة الفرنسية. و عادة ما يُعبّر عنه باستمارة الاستبيان المُتمثلة في أسئلة متناسقة مكتوبة أو مطبوعة على الورق لتُسلّم إلى عيّنة البحث.

يُصرّح **ايف فورني** بصعوبة تحرير الاستبيان " نظرا لغياب صيغ سحرية تحقّق استجوابا ذا جودة يُدلي بإجابات دقيقة و صحيحة و قابلة للاستعمال" [2]. غير أنّه توجد مبادئ لتحرير الاستبيان تسهّل صياغته على الباحث و الإجابة عنه على المبحوث، من بينها:

***الأسلوب المستعمل**: يجب أن يكون الأسلوب واضحا ودقيقا بعيدا عن الغموض. و يجب أن تتميز صياغة السؤال بالموضوعية حتى لا يميل المبحوث إلى الإجابة حسب ما نحثه عليه[3].

* **ترتيب الأسئلة**: يجب أن يسهم ترتيب الأسئلة في تسهيل الإجابة عنها و تحفيز الذاكرة في الوقت نفسه. و نميّز في ذلك ما بين :

-أسئلة تخص الاتصال الأول: تستهدف شد انتباه المبحوث و تكون عادة سهلة.

-أسئلة الانسجام مع الوضعية: للتمهيد للأسئلة الموالية.

[1] Dictionnaire Larousse Français : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/questionnaire/65654: « *Questionnaire : Série de questions auxquelles on doit répondre* ».

[2] Yves Fournis, Les Etudes de Marché, Techniques d'enquête, sondages, interprétation des résultats, 3ème édition, DUNOD, Paris, 1995, p. 103.

[3] Voir Yves Fournis, Op.Cit., p.119.

-أسئلة تخص المرحلة الانتقالية

-أسئلة تحفيز الذاكرة

-أسئلة تحطم حواجز الأعراف

-الأسئلة المخادعة

- و تترك الأسئلة التي نتوقعها صعبة الإجابة إلى آخر الاستجواب[1].

و مفاد هذا الترتيب هو أن ننتقل دائما في صياغتنا للأسئلة المشكّلة للاستبيان من السهل إلى الصعب بصفة تثير اهتمام المبحوث و تحثه على التفاعل مع الأسئلة.

2. أنماط الاستبيانات:

يميز د. أحمد ابراهيم خضر ما بين الاستبيان المقنن و الاستبيان غير المقنن و الاستبيان المغلق-المفتوح:

1.2. الاستبيان المقنن:

يتميّز الاستبيان المُقنّن بالدّقة في طريقة طرح الأسئلة حيث يهيئها الباحث قبل عرضها على المبحوث حتى يتمّ توجيهه نحو هدف السؤال. " وعادة ما يستخدم الباحث في هذا النوع من الاستبيان الأسئلة المغلقة التي يقوم فيها المبحوث باختيار إجابة واحدة أو أكثر من ذلك من الإجابات البديلة التي وضعت للسؤال المطروح، من خلال الإشارة إليها بعلامة مميزة في الخانات الصغيرة المخصصة لذلك، وتكون إجابات المبحوثين إما بنعم، أو لا، أو لا أعرف، وإما أن يجيب على عدة استجابات تتراوح بين أوافق بشدة، وأوافق، وإلى حد ما، ولا أوافق، ولا أوافق بشدة . وبهذه الكيفية لا يجد المبحوث صعوبة في فهم السؤال وتقديم الإجابة"[2].

[1] Voir Yves Fournis, Op.Cit, 120-119.

[2] د.أحمد ابراهيم خضر، الفرق بين الاستبيان و الاستبار، شبكة الألوكة، 2013.
الموقع: http://www.alukah.net/web/khedr/0/50224/#ixzz3SDkCXqhV

فمن إيجابيات الاستبيان المُقنّن أنّه يضع المبحوث في إطار مُحدّد يُعينه على تقديم الإجابة بشكل دقيق ممّا يُسهّل دارسة النتائج على الباحث من دون تضييع الوقت أو الجهد.

2.2. الاستبيان غير المقنن:

أمّا الاستبيان غير المُقنّن فيتميّز بأسئلة عامّة حول مواضيع البحث " باستخدام الأسئلة المفتوحة التي يشير من خلالها الباحث إلى النقاط المطروحة أمام المبحوث ليفسح له المجال بالتكلم بقصد الحصول على أكبر قدر من المعلومات كما يمكن له التدخل بين الحين والآخر أثناء هذا الحديث بأسئلة إضافية مكملة، لتوجيه الحوار نحو أهدافه النهائية"[1]. و بالتالي فيهدف هذا النوع من الاستبيان إلى عدم تقييد المبحوث بل إتاحته فرصة التعبير عن أرائه بحرّية، و من إيجابياته أنّه يُفضي بالباحث إلى نظرة شاملة تُمكّنه من اعتبار عدّة عوامل ممّا يؤدّي إلى عمق في النتائج.

3.2. الاستبيان المغلق-المفتوح:

يقف هذا النوع من الاستبيانات موقفا وسطا ما بين الاستبيانين السابقين، فهو يجمع ما بين الأسئلة المفتوحة و الأسئلة المغلقة " ويستعمل هذا النوع عندما يكون موضوع البحث صعبا وعلى درجة كبيرة من التعقيد مما يعني الحاجة لأسئلة واسعة وعميقة .والواقع أن قضية اختيار الاستبيان المفتوح أو المغلق تتوقف عادة على عوامل رئيسية ثلاثة هي: الثبات والصدق وإمكانية الاستعمال"[2].

3. طبيعة الاستبيان:

[1] نفسه

[2] نفسه

تتعلّق طبيعة الاستبيان بعوامل مختلفة، منها ما يرتبط بالتعامل مع المبحوث ومنها ما يخص بواعث عملية الاستجواب. و في هذا الصدد، يحدّد **ايف فورني** هذه العمليّة حسب العوامل الآتية :

1.3.العوامل المؤثرة في الاستبيان:

***استبيان حول الوقائع:** يدرج تحت هذا العامل الأسباب التي تفسّر عدم إعطاء إجابة دقيقة لسؤال مُعيّن:

-الخوف من إعطاء إجابة قد تصنع حكما سلبيا لصاحب الاستقصاء/الباحث عن المبحوث.

-إرادة إظهار صورة عن الذات أحسن من الواقع.

-اعتبار أنّ بعض الأسئلة فيها شيء من الفضول وعدم إرادة الإجابة عليها بالتالي[1].

***استبيان حول الآراء:** عادة ما تكون الآراء ذاتية فتسهل صياغتها لدى المبحوث على منوال: أحب/لا أحب. إلا أننا نجد حالات لا يعلن فيها المبحوث عن آرائه للأسباب التالية[2]:

- ليست لديه المعارف الكافية عن الموضوع المطروح. فـ" مهما كانت جودة الاستبيان، فهو لا يمكن أن يكشف عن ما إذا استعان الطالب ببحث توثيقي لإيجاد معلومة معينة" [3].

- ليس له تفضيل خاص يعبر عنه بـ"من أجل" أو "ضد".

كما يضيف Yves Fournis إلى هذه القائمة استبيانين **استبيان حول المقاصد و استبيان حول المُحفّزات** [4]. و كلاهما يرتبط بالأسباب المُضمرة التي تُحدّد علاقة المبحوث بالاستبيان الموجه إليه.

2.3. أهداف الاستبيان:

[1] Voir Yves Fournis, Op.Cit., p.103.

[2] Ibid, p.106

[3] Voir Jean-Marie DE KETELE & Xavier ROEGIERS, Méthodologie du recueil d'informations-Fondements des méthodes d'observations, de questionnaires, d'interviews et d'études de documents, De Boeck Université, Bruxelles,1996, p.28 : « *(…) Aussi bien conçu soit-il, un questionnaire (…) ne pourra jamais détecter si un élève prend l'habitude de son propre chef de recourir à une recherche de documents quand une information manque (savoir-être)* ».

[4] Voir Yves Fournis, Op.Cit, pp.106, 107,108.

يمكن أن تختلف طبيعة الاستبيان حسب فحواه، إذ "يرتبط الاستبيان بالإطار الذي يُسجّل بداخله، فيمكن أن يكون تقييما لكفاءات الأشخاص، أو على العكس تقييما لسير شيء معيّن أو تقييما لنظام ما كما يمكن أن يكون بحثا وصفيا أو تجريبيا، فهو في كلّ الحالات يتخذ وجهتين:

-استبيان لاختبار المعارف،

-استبيان للتحقيق/البحث.

يكون هدف الاستبيان في الحالة الأولى هو الشخص ذاته، أما في الحالة الثانية فنستهدف عددا من الأشخاص أو السكان"[1].

أي أنّ الأهداف تختلف، بعبارة أخرى، ما بين الجانب التعليمي و الجانب التطبيقي الاحترافي.

1.2.3. استبيان اختبار المعارف:

يستلزم هذا الاستبيان أن نفرّق بين أشكال اختبار المعارف و هو يستدعي دائما التمييز بين النشاط و المضمون. فا **لنشاط** يمكن أن يتمثل في إعطاء تعريف أو القيام بتلخيص أو ذكر أسباب... إلخ، أمّا **المضمون** فيتمثل في كيفية حلّ إشكال معيّن أو القيام بممارسة تطبيقية...إلخ[2].

أ. مستوى النشاط: يستدعي الخبرات التالية :

*خبرة في *إعادة التعبير* : و تتمثل في القدرة على إعادة ممارسة معينة من دون إدخال تغييرات بارزة.

---

[1] Jean-Marie DE KETELE & Xavier ROEGIERS, Op.Cit., p.23 : « *Selon qu'il entre dans le cadre d'une évaluation des performances de personnes, ou au contraire dans le cadre d'une évaluation d'un fonctionnement, de l'évaluation d'un système, d'une recherche descriptive ou expérimentale, le questionnaire prendra deux sens différents :*

- *le questionnaire de contrôle de connaissances ;*
- *le questionnaire d'enquête.*

Dans le premier cas, la cible est l'individu ; dans le second, une population ».

[2] Voir Jean-Marie DE KETELE & Xavier ROEGIERS, Op.Cit., p.24.

*خبرة في *إعادة التطبيق*: تتمثل في القدرة على إعادة توظيف حركات تم تعلّمها وذلك في سياق شبيه بالسياق الأصلي.

*خبرة في *التطبيق العرفاني*: و تتمثل في القدرات الفكرية التي تُمكّن من تحويل المعلومة من شكل إلى آخر مثل التمييز ما هو أساسي عن ما هو ثانوي، بناء خطة نص، تحرير تركيب، حلّ إشكال ... إلخ.

*خبرة في *التطبيق العملي* : تخص المهارات التي تستلزم استعمال الحركات البدنية بدقّة مثل سياقة دراجة.

*خبرة في *معرفة الذات* : تخص المهارات التي تبرز نوع العلاقة التي تربط الشخص بنفسه من جهة و بالآخرين من جهة أخرى، لاسيّما من خلال تعامله و تفاعله.

*خبرة في *معرفة المآل* : تتمثل في الممارسات التي تحث على الانسياق في مشاريع مستقبلية و تنظيمها و تحقيقها و تقييمها[1].

ب. مستوى المضمون:

أمّا على مستوى المضمون فأوّل ما تستدعيه الدراسة هو **الخبرات** بمعنى المعارف من قبيل المفاهيم و القوانين و النماذج و الجداول و غيرها[2].

كما تستدعي **خبرة في التطبيق العرفاني:** بمعنى الطرق الفكرية المختلفة الضرورية و المُتّبعة لممارسة هذه الخبرة (في تلخيص نص معين أو وضع مراحل حلّ إشكال معين ... إلخ).

إضافة إلى الخبرات المذكورة على مستوى النشاط و المتمثلة في **الخبرة في التطبيق العملي و الخبرة في معرفة الذات و خبرة في معرفة المآل.**

[1]Voir Jean-Marie DE KETELE & Xavier ROEGIERS, Op.Cit, pp 24-25.

[2] Voir ibid, p.26.

2.2.3. استبيان الاستجواب:

يتميز استبيان الاستجواب عن استبيان اختبار المعارف كونه " يرتبط بدراسة موضوع معيّن يخصّ عددا من الأشخاص/السكان، نأخذ منه عيّنة للتدقيق في/لضبط بعض المعايير"[1].

و " يرى ف.باشر (1982) أن هنالك نوعين من الإشكالات التي يمكن طرحها في الاستبيان الاستقصائي:

1.إشكالات محدّدة مطروحة على مستوى عدد من السكان مضبوط تماما و نرجو من خلاله الوصول إلى نتائج يمكن تعميمها. مثال: تحليل احتياجات التكوين داخل مؤسسة كبيرة.

2.إشكالات مركّبة/معقدة: تضم عددا من العوامل. مثال: تحقيق حول العوامل التي تزيد من ظهور مرض معين"[2].

4. تحضير الاستمارة لجمع المعلومات:

يقوم الباحث بمراقبة المعلومات شيئا فشيئا عند استلامه للاستمارات المملوءة فيُباشر عندها بإبدال التعليمات المُعتمدة في البداية من أجل تكييفها حسب ما تستهدفه الدراسة. و "من أجل تسهيل عملية جمع المعلومات الواردة في الاستمارة، نتّبع الخطوات التالية:

-حذف المقاطع التي لن نستعملها.

-في حالة وجود إجابات مدونة بعيدا عن السؤال الخاص بها، نُعيدها إلى مكانها"[3].

---

[1] Jean-Marie DE KETELE & Xavier ROEGIERS, Op.Cit., p 31:« *(…) nous entendrons le terme enquête au sens d'une étude d'un thème précis auprès d'une population dont on détermine un échantillon afin de préciser certains paramètres* ».

[2] Ibid, p. 31.

[3] Voir Yves FOURNIS, Les Etudes de Marché, Op.Cit., p.128.

-تشفير الأجوبة كأن نضع مثلا رقما لجواب معين مثل: 1.نعم 2.لا 3. لا أدري (يمكن أن نستغني عن هذا الترقيم في الاستجوابات الكتابية). كما أنّ لكلّ سؤال رقم يتبعه هو نفسه رقم الجواب المرافق له [1].

أمّا بخصوص بيانات المبحوث، فقد تمّ الإجماع على أنّه من المفيد البحث عن شرائح السنّ و السكن و الحالة العائلية و إرفاقها بأرقام مشفّرة[2].

تختلف عمليّة جمع المعلومات باختلاف تركيبة الاستجواب و تصميمه و عدد الأسئلة التي يحتويها:

1.الجمع من خلال تصنيف الأسئلة.

2.الجمع من خلال وضع جداول لتفريغ المعلومات.

3.الجمع من خلال البطاقات المثقبة.

4. الجمع المباشر من خلال الكمبيوتر[3].

5. استغلال الأدوات المنهجية لتصميم الاستبيان

بعدما عرضنا أهمّ النقاط التي تدور حول الدراسة الاستقصائية، يمكننا استغلال الأدوات و الخطوات التي تحدثنا عنها سالفا و تكييفها حسب نمط دراستنا و أهدافنا.

1.5.احترام مبادئ التحرير:

قُمنا بإعداد استمارة حسب مبادئ التحرير السالفة، استعملنا فيها أسلوبا واضحا و حرصنا على اعتماد تسلسل منطقي و منسجم ما بين الأسئلة كما وجّهناها من السهل إلى الصعب. حيث كانت الأسئلة الأولى تخص الاتصال الأول مع المبحوثين و طلب تعريفهم لنفسهم (الإسم، السنّ،العنوان، الهوايات ...إلخ)، إلاّ أننا لم نسرد هذه المعلومات من أجل

[1] Yves FOURNIS, Les Etudes de Marché, Op.Cit., p.128.

[2] Ibid, p.129.

[3] Voir Ibid, pp. 129-131.

الأمانة و قمنا باستغلال بعض المعلومات من خلال تصنيف شرائح السن مثلا، للحفاظ على مصداقية هذا البحث.

2.5.تحديد طبيعة الاستبيان:

و يمكن أن نصف هذا الاستبيان بأنه من النمط **المغلق-المفتوح** بما أننا مزجنا فيه ما بين الأسئلة المغلقة من نمط نعم/لا و الأسئلة المفتوحة التي تتطلب عمقا أكبر.
و ذلك من أجل اختبار المعارف الخلفية للمبحوثين و تقييم قدرتهم على استغلالها في ترجمتهم، و هذا ما يدلّ على أنّ الاستبيان هو **استبيان اختبار المعارف** نُجريه على مستويي النشاط و المضمون.

3.5. بواعث الاستبيان:

يتمثل الباعث الأساسي لهذا الاستبيان في اكتشاف العلاقة ما بين المعارف الخلفيّة للطلبة المتعلّقة بالشعر الحوزي لأبي مدين بن سهلة و كفاءاتهم التّرجمية لنصوصه.

4.5.عيّنة البحث و أسباب اختيارها :

إنّ ما نعنيه بعيّنة البحث هو مجموعة الأشخاص التي يحدّدها الباحث ويشركها في الدّراسة الاستقصائية من خلال الإجابة عن الاستبيان.
تعتبر قضية تحديد العيّنة إشكالا مهمّا يرتبط بمدى دقّة النتائج المحصّل عليها [1].
و تختلف الطرائق المعتمدة لتحديد العيّنة حيث نجد: - استقصاء عشوائي أو احتمالي.
–استقصاء من باب الحظ – استقصاء حسب النصيب[2].

[1] Jean-Marie DE KETELE & Xavier ROEGIERS, Op.Cit., pp.37.38.39.

[2] Ibid, pp.38.39

قمنا بتسليم الاستمارة إلى 80 طالبا من شعبة الترجمة لجامعة تلمسان موزّعين على دفعتين (دفعة 2012 و دفعة 2013). يتراوح معدّل سنّ هؤلاء الطلبة ما بين 21 و 25 سنة، 60 بالمائة منهم إناث و 40 بالمائة ذكور.

و استلمنا استمارات الطلبة في ظرف يتراوح ما بين أسبوع إلى ثلاثة أسابيع وهذا ما فتح مجال البحث للبعض منهم.

نُلخّص أسباب اختيارنا لهذه العيّنة في ثلاث نقاط:

ا. كوننا نُدرّس هؤلاء الطلبة و هذا ما سمح لنا باستغلال موقف الأستاذ لحثّهم و تحفيزهم على الاهتمام بهذا الاستجواب و بذل مجهود للإجابة على الأسئلة ثم تسليم الاستمارة في الموعد المُحدّد.

ب. كون جلّ الطلبة المعنيّين من مدينة تلمسان و ضواحيها و نقصد بذلك أهمّية انتمائهم إلى المحيط الثقافي لهذا الفن المجسّد في نصوص الحوزي، على افتراض أن يكونوا أقرب إلى هذا النمط الفني الشعري من غيرهم.

ج. كون الطلبة ينتمون إلى شعبة الترجمة أي أنّهم متعوّدين على التعامل مع النصوص و تصنيفها و تحليلها و الأهمّ من ذلك هو تعوّدهم على تمارين الترجمة و تقنياتها. و ما يُهمّنا في هذا البحث هو تحليل و اختبار قُدراتهم على تطبيق معارفهم الترجمية على نصوص أبي مدين بن سهلة.

5.5. عرض الاستمارة :

تنقسم استمارة هذا البحث إلى شطرين:

يتضمّن الشطر الأوّل منها اثنا عشرة سؤالا حول الشاعر بومدين بن سهلة و شعره و الفنون الشعرية التي تقترب من شعره حتى نتعرّف على الخلفية الثقافية لهؤلاء الطلبة أو ما يُسمّى في التنظير الترجمي بالمحمول المعرفي الذي يُسهّل الفهم و بالتالي الترجمة. و طرحنا في آخر الاستمارة سؤالين حول ترجمة هذا النوع الشعري.

أمّا الشطر الثاني فخصّصناه لدراسة النص بغية تقييم مستوى الفهم و التحليل لدى الطلبة كما طلبنا منهم محاولة ترجمة النص المُسلّم لهم مع تبرير و تفسير ما اعترضهم من عوائق حيال الترجمة، وهو مكوّن من سبعة أسئلة.

و بطبيعة الحال قمنا بشرح الاستمارة للطلبة قبل تسليمها لهم نظرا لعدم تعوّدهم على هذا النمط من الطرح، حيث يبقى هذا النوع من الاستجوابات ناذرا في الأبحاث. و نعرض فيما يلي نموذج الاستمارة التي تمّ تفريغها و تحليلها لهذا البحث:

6. الدّراسة التطبيقية (الميدان)

إستمارة الاستبيان
الشطر الأوّل من الاستمارة

نهدف من خلال هذا الاستبيان التعبير، من خلال نسب مئوية، عن الخلفيات المعرفية لطلبة الترجمة (جامعة تلمسان) حول نصوص أبي مدين بن سهلة و نمطه الشعري، و دور هذه المعارف في تعاملهم مع النصوص أثناء الترجمة . و تُسجّل الدراسة في إطار التحضير لرسالة دكتوراه في الترجمة.

نؤكد أن المعلومات الشخصية للمبحوث لن تظهر في هذه الدراسة.

Le but de ce questionnaire est de réaliser une représentation en pourcentage des pré-requis des étudiants en traduction (de l'université de Tlemcen) concernant les textes de Boumedien Bensahla et son genre. Cette étude vise à mettre en exergue la relation entre les connaissances des étudiants et leur capacité à traduire ces textes, et ce dans le cadre d'une thèse de doctorat en traduction.

Les informations sur la personne ayant répondu au questionnaire n'apparaitront pas dans l'étude.

Identification de l'enquêté : التعريف بالمبحوث

Nom : اللقب Prénom : الإسم

Sexe /الجنس: ○ féminin ○ masculin

Age/ السنّ:

Statut académique et/ou professionnel /**الرتبة الأكاديمية أو المهنية :**

○ Elève (primaire, moyen, secondaire)
○ Etudiant(e)
○ Enseignant
○ primaire
○ moyen
○ secondaire
○ Université
○ Cadre
○ Employé
○ Ouvrier
○ Artiste
○ Commerçant
○ Retraité
○ chômeur

Domaine de spécialité /**مجال الاختصاص:**

Ville d'origine /**مدينة الانتماء العائلي**

تمثلات الطلبة حول موضوع الدّراسة	
1. هل تعرف أبلمدين بن سهلة ؟ Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ? ○ نعم Oui	○ لا noN
2. من هو ؟ Qui est-il ? ○ كاتب ○ مغني ○ شاعر ○ عالم ○ غير ذلك	

	Autres Savant Poète Chanteur Ecrivain
	3. هل يمكنك ذكر بعضا من عناوينه ؟ Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres ?
	4. هل يمكنك ذكر أسماء أخرى من اختصاصه/ميدانه؟ Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ?
○ لا noN	5. هل تعرف الحوفي؟ Connaissez- vous le Haoufi ? ○ نعم Oui
	6. كيف يمكنك تعريفه ؟ Comment le définissez-vous ?
○ لا noN	7. هل تعرف الحوزي ؟ Connaissez-vous le Haouzi ? ○ نعم Oui
	8. كيف يمكنك تعريفه ؟ Comment le définissez-vous ?
	9. ما هو الفرق ما بين الحوزي و الحوفي؟ Quelle est la différence entre le haoufi et le haouzi ? 10. ما هي اللغة المستعملة في الحوزي؟ Quelle est la langue utilisée dans le haouzi ?

	○ العربية الفصحى ○ الأمازيغية ○ العربية العامّية Arabe dialectal Tamazight Arabe classique	
	11. ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال؟ Quel est le lien entre le haouzi et les muwashahat et zadjel ?	
	12. هل ينتمي الحوزي إلى ثقافتنا أم إلى ثقافة مغايرة ؟ Est-ce que le Haouzi fait partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?	
○ لا noN	13. هل تظنّ أن نصوص الحوزي قابلة للترجمة ؟ Pensez-vous que les setxet Haouzi tnos traduisibles ? ○ نعم iuO	
	14. برّر إجابتك. Justifiez votre réponse	

الشطر الثاني من الاستمارة

دراسة النّص/ Etude de texte
1. سجّل عنوان النص المُسلّم إليك: Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis :
2. بعد قراءة النص، كيف تُقيّم درجة فهمك له:

Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension : ○ سهل جدّا ○ سهل ○ صعب ○ صعب جدّا ○ غير مفهوم Très facile Facile Difficile Très difficile Incompréhensible
3. اقترح ترجمة للنص نحو اللغة الفرنسية. Proposez une traduction du texte vers la langue française.
4. ما هي الصعوبات التي واجهتها أثناء الترجمة ؟ Quelles-en sont les difficultés ?

2. تفريغ الشطر الأوّل من الاستمارة:

رقم السؤال	الجواب		بدون جواب
1	**نعم: 80/37**	**لا: 80/37**	**80/06**
2	شاعر: 80/20 مغني: 80/10 شاعر+ مغني: 80/08 كاتب+شاعر: 80/02 كاتب+عالم: 80/01 كاتب+غيره: 80/01 عالم: 80/01 مغني و مؤلّف للموسيقى الأندلسية: 80/01		**80/36**
3	يا ضواعياني: 80/06		**80/59**

	كيف عمالي و حيلتي: 80/05 يوم الخميس واش داني/ سبحان خالقي سلطاني: 80/04 سيدي من يسال على كحل العين: 80/03 نار هواكم لهّاب: 80/03 يا مسلمين: 80/03 ضاق أمري و طال نكدي: 80/03 نار هواكم فالدليل: 80/02 مولاة السالف الطريف: 80/02 يا رقيق الحاجب: 80/02 اعييت نوصي فيك: 80/02 الغمري: 80/01 يا طامو: 80/01/ الورشان: 80/01 فات شير القمرة: 80/01 كيف حيلتي يا سداتي: 80/01 واحد الغزال ريت اليوم: 80/01 خاطري بالجفا تعذّب: 80/01 يا الطالب: 80/01 الزين الفاسي: 80/01 شرع الله يا الحباب: 80/01 فاوق يهنى قلبي: 80/01 اس التوحيد: 80/01	
4	ابن تريكي: 80/09 ابن مسايب: 80/08	**80/54**

	عبد الكريم دالي: 80/07 العربي بن صاري: 80/06 غفور: 80/04 نوري كوفي: 80/04 بن سهلة (الأب): 80/03 المنداسي: 80/02 بومدين بن سهلة: 80/02 بومدين شعيب: 80/01 الشيخة طيطمة: 80/01 بن زرقة: 80/01 مريم فكاي: 80/01 ملوك: 80/01 الشيخ رضوان: 80/01 ريم حقيقي: 80/01 حاج قاسم: 80/01 عمر بخشي: 80/01 سيدي لغزولي: 80/01 سيدي عمّار: 80/01 سيدي بوكانون: 80/01		
5	**نعم: 80/30**	**لا: 80/48**	**80/02**
6	- نمط موسيقي شعري، أغنية عاطفية مُهدهدة كانت تتغنى بها نساء تلمسان و هنّ تلعبن بالأرجوحة **(80/03)**.		**80/50**

	- غناء الأعراس/غناء تقليدي **(80/02)**. - موسيقى أندلسية **(80/02).** - غناء نساء تلمسان **(80/02).** - موسيقى خاصة بنساء تلمسان **(80/02).** - موسيقى خاصة بالنساء **(80/01).** - موسيقى خاصة بالنساء تُلقى للأطفال و كذا في المساجد و الجنائز **(80/01).** - نمط موسيقي غنائي مغاربي متوارث من الأندلس80/01. - نمط موسيقي جزائري يشبه المديح 80/01. - موسيقى معروفة بقسنطينة 80/01. - أغنية مهدهدة تغنى من قبل الجدّات التلمسانيات حول الوريط مثلا (80/01). - نوع من أنواع الغناء (80/01). - أغنية عاطفية تغنى من قبل النساء باللغة العامية للأطفال و الاجتماعات العائلية (80/01). - ذكر جماعي في بداية القصيدة (80/01). - شعر مغنى من قبل النساء(80/01). - شعر يغنى بصوت جميل بدون أدوات موسيقية 80/02. - أغنية في شكل شعر خاصة بالنساء (80/01). - شعر نسوي من الأدب الشعبي (80/01). - مواويل (80/01). - ممارسة قديمة للتلمسانيات عند خروجهنّ إلى الوريط	

	مثلا (80/01). - مقدمة غناء تصف مكانا معينا (80/01). - باللهجة التلمسانية (80/02).		
7	**نعم: 80/71**	**لا: 80/06**	**80/03**
8	- فرع من فروع الموسيقى الأندلسية (80/12). - شعر شعبي باللغة العامّية (80/04). - نمط شعري نشأ بزقاق تلمسان (80/04). - نمط موسيقي جزائري (80/02). - موسيقى تقليدية (80/02). - غناء تقليدي (80/02). - فن شعري ثقافي لمدينة تلمسان. - أغاني شعبية باللغة العامّية - موسيقى أصيلة قديمة. - موسيقى باللغة العامّية. - موسيقى جزائرية من أصل عربي أندلسي. - نوع من الموسيقى. - نمط موسيقي شعري قديم. - استخبار مُتأثر بالمدرسة المغربية. - شعر مغنى من قبل فنانين جزائريين محلّيين. - الحوز ما هو محيط بتلمسان. - غناء نسوي يُلقى في المناسبات بدون موسيقى. - شعر جزائري. - موسيقى تلمسان أقرب إلى الشعر بالعامّية. - غناء من شمال افريقيا.		**80/19**

	- نوع من الغناء التراثي. - شعر باللغة العامّية شبيه بالغناء الأندلسي إلاّ أنّه ليس بالعربية الفصحى.	
9	- يغنى الحوفي بدون موسيقى أمّا الحوزي فيرتكز على أدوات موسيقية (80/03). - الحوزي فن موسيقي و الحوفي شعر موسيقي. - الإيقاع: الحوزي أسرع. - الحوفي للنساء و الحوزي بالأدوات الموسيقية مثل العود. - الحوزي شعر شعبي حسب تقاليد المدينة و الحوفي شعر يتناول مواضيع الحياة: الفرح-الحب-الطبيعة ... - الحوفي نسوي أما الحوزي فيأديه النساء و الرجال. - يستعمل الحوزي 8 طبوع على إيقاعات .. - الحوفي للرجال و الحوزي للرجال و النساء. - الحوفي فن نسوي و الحوزي فن ذكوري. - الحوفي نسوي و المرور من الحوفي إلى الحوزي سهل. - يستعمل الحوزي أدوات موسيقية أكثر. - الحوزي أكثر رسمية من الحوفي. - الحوفي نسوي و خاص بالمنطقة. - الحوفي خاص بالنساء. - الحوزي عبارة عن موشحات. - الحوفي ذكر جماعي و الحوزي غناء. - العامّية المستعملة.	**80/62**

10	**العربية العامّية: 80/58**	**العربية الفصحى: 80/06**	**العربية العامّية+ العربية الفصحى : 80/07**	**80/09**
11	- كلّها من الشعر العربي الأندلسي (2). - الحوزي من الموسيقى العربية الأندلسية (2). - تستعمل اللغة العربية العامّية (2). - اللّغة العامّية المُستعملة. - الموشحات و الأزجال كلاهما أشعار. - الموشحات و الأزجال تأتي من بلاد الشام أمّا الحوزي فهو محلّي جزائري. - يستعمل الحوزي اللغة المتداولة في الحقبة الزمنية الماضية و هي لغة شعرية. - الموشح لا يتغير، يحتوي على نفس الكلمات و نفس النغمة. - الموشح هو شعر ثابت من بلدان الخليج و الزجل هو موشح باللغة الدّارجة و الحوزي موسيقى خاصة بتلمسان.			**80/66**
12	- من ثقافتنا (80/32). - من ثقافتنا و ثقافات أخرى (80/07): المغرب 2، أجدادنا بالأندلس 2، الشام ...+2 - من ثقافتنا التلمسانية (80/06). - من ثقافتنا الجزائرية المحضة (80/02). - الثقافة الأندلسية.			**80/25**
13	**نعم: 80/40**	**لا: 80/36**		**80/04**

14	-التعريف بالتراث و الثقافة المحلّيين للثقافات الأخرى (80/18). - يترجم المعنى فقط (80/02). - بما أنّ الهدف هو التعريف بثقافتنا فبالإمكان ترجمة المعنى. - يمكن ترجمة المعنى و لكن لن تفي الترجمة بالخصوصية الأصلية. - لأسباب ثقافية. -لإحياء التراث الثقافي و حمايته. - لأنّ الشعر منظوم بالعربية الكلاسيكية. - بصعوبة نظرا للكلمات غير المفهومة. - فن شعبي مرتبط بالمنطقة باللغة المتداولة و الحضارة العربية الإسلامية والأندلسية. **بدون تبرير: 80/07**	- صعب جدّا. - صعب جدّا لأنّ كلماته متخصصة/فريدة. - صعب (80/03): لأنه شعر، لغته عامّية قديمة، كلماته صعبة و فهمها أيضا. - كلمات صعبة، إذا ترجمناها خربنا المعنى. - عبارات صعبة ليست لها مكافئات في لغة أخرى (80/02). - صعوبة فهم المعنى. - اللغة ليست لغة كلاسيكية مفهومة من قبل الجميع، بل هي لغة عامّية يفهمها الجزائريون فقط. - صعب جدّا، يجب أن يكون المترجم موسيقيا أيضا. - لغة صعبة قليلة الاستعمال.	

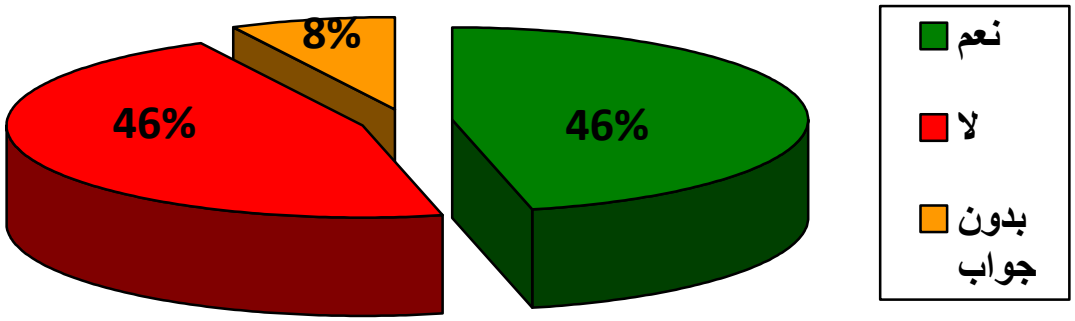
		- ترتبط اللغة بثقافة خاصة، يصعب الحفاظ على الايقاع و القافية و المعنى ذاته كما أنّ اللهجة تحتوي على مزيج معجمي من العامية الأصلية و التركية و غيرها. - يفقد سحر نصوصه و روحه الصافية الأصيلة. - تعتبر نصوص الحوزي غير قابلة للترجمة، تفقد جمالها و معانيها و أهدافها. - موسيقى محلّية لن تحظى بالنجاح و الشعبوية إذا تُرجمت. - يعكس الأحاسيس و الإلهام. **بدون تبرير: 80/13**	

3. تحليل معطيات الشطر الأوّل من الاستمارة:

إنّ اكتشاف ما يخزنه الطلبة من معلومات حول تراثهم و بالأخص -في هذا البحث- حول الشاعر بومدين بن سهلة و شعره يدُلّ على العلاقة التي يبنونها مع هذا النمط الشعري كما يدلّ على الخلفيات المخزنة لديهم و اكتشاف مدى إسهامها في كفاءتهم على ترجمة هذا الشعر.

السؤال الأوّل: هل تعرف أبا مدين بن سهلة؟

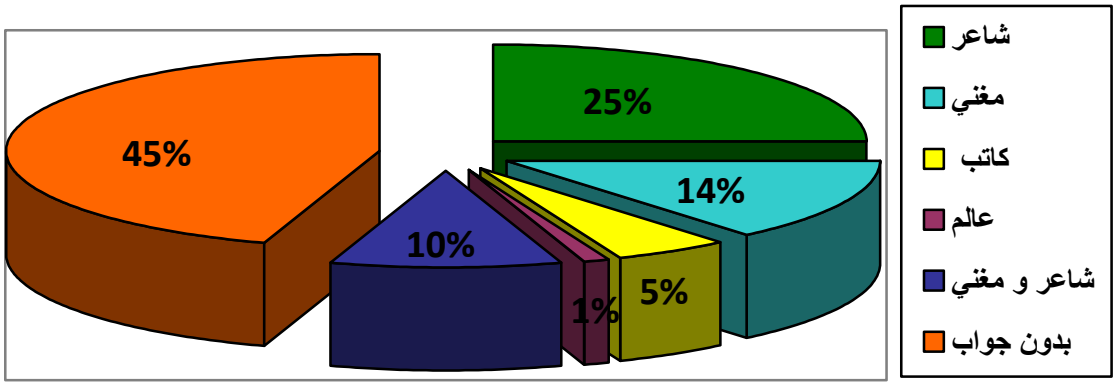
يتساوى عدد الطلبة الذين يعرفون الشاعر بومدين بن سهلة (وهم 80/37) مع عدد الذين لا يعرفونه من العيّنة (وهم 80/37 أيضا) ويبقى ستّ طلبة (80/06) لم يجيبوا على السؤال وهم أقرب بذلك إلى الذين لا يعرفونه.



تمثيل بياني رقم 1

السؤال الثاني: من هو؟

أجاب 44 طالبا من 80 على السؤال الثاني، و يذهب نصفهم إلى أنّه شاعر (80/2+20) بالإضافة إلى 80/08 الذين يعرّفونه كشاعر مغنّي، أمّا البقيّة منهم 80/14 فابتعدوا عن الجواب الصحيح. و يبقى 80/36 طالبا لم يجب على هذا السؤال أو عجز في تحديد من هو بومدين بن سهلة.



تمثيل بياني رقم 2

السؤال الثالث: هل يمكنك ذكر بعضا من عناوينه ؟

نسجّل عجز 59 طالبا من 80 على الإجابة عن هذا السؤال. و من العناوين الصّحيحة التي تكرّر ذكرها لدى الطلبة 21 الذين أجابوا، لدينا : ياضوّاعياني (80/06)، كيف عمالي و حيلتي (80/05)، يوم الخميس واش ادّاني (80/04)، نار هواكم لهّاب (80/03)، ضاق أمري و طال نكدي (80/03)، يا مسلمين (80/03)، نار هواكم فالدليل (80/02)، مولاة السالف الطريف(80/02)، يا رقيق الحاجب (80/02)، اعييت نوصي فيك (80/02). كما سجّلنا ذكر عناوين أخرى صحيحة لم تُكرّر مثل: فنيت واش يصبرني، يا طامو، كيف حيلتي يا سداتي، واحد الغزال ريت اليوم، خاطري بالجفا تعذب، فاوق يهنى قلبي.

ترتيب عناوين الأشعار	التوارد
يا ضواعياني	**% 7.5 = 80/06**
كيف اعمالي و حيلتي	**% 6.25 = 80/05**
يوم الخميس واش ادّاني	**% 5 = 80/04**

نار هواكم لهّاب	**80/03 = 3.7 %**
ضاق أمري و طال نكدي	**80/03 = 3.7 %**
يا مسلمين	**80/03 = 3.7 %**
نار هواكم فالدليل	**80/02 = 2.5 %**
مولاة السالف الطريف	**80/02 = 2.5 %**
يا رقيق الحاجب	**80/02 = 2.5 %**
اعييت نوصي فيك	**80/02 = 2.5 %**
فنيت واش يصبرني، يا طامو، كيف حيلتي يا سداتي، واحد الغزال ريت اليوم، خاطري بالجفا تعذب، فاوق يهنى قلبي.	**80/01 =1.25 %**

السؤال الرّابع: هل يمكنك ذكر أسماء أخرى من أهل الاختصاص ذاته ؟

عجز 54 طالبا في ذكر أسماء أخرى من اختصاص الشاعر نفسه. أمّا الذين أجابوا على السؤال فذكروا اسم ابن تريكي 9 مرّات ويُعدّ حسب هذا التوارد أحسن الشعراء معرفة لديهم و يأتي بعده الشاعر ابن مسايب 80/08 ثم الشيخ عبد الكريم دالي (80/07) و الشيخ العربي بن صاري (80/06) مع العلم بأنّ الشيخين الأخيرين لم يكونا شاعرين بل عازفين للموسيقى و يذكر الطلبة بعدهما الشيخ غفور و نوري كوفي (80/04) و هما أيضا مغنيين و عازفين للحوزي. و يأتي بعد ذلك ذكر محمد بن سهلة أب بومدين بن سهلة (80/03) ثم الشيخ المنداسي و بومدين بن سهلة (80/02). أمّا الأسماء الأخرى فذكرت مرّة واحدة وهي كالتالي: بومدين شعيب، الشيخة طيطمة، بن زرقة، مريم فكاي، ملوك، ريم حقيقي ...

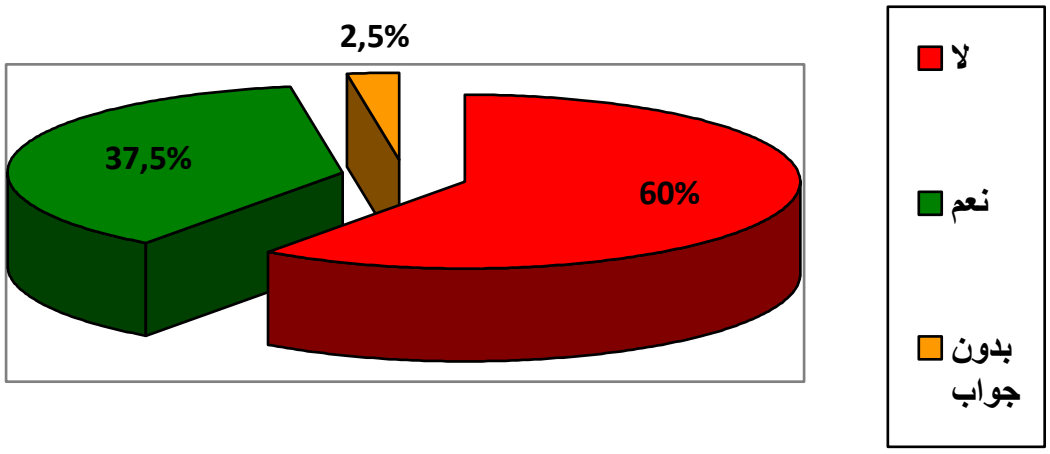
تصنيف الطلبة لشعراء الحوزي	**التوارد**
ابن تريكي	80/09 = 11.25 %

ابن مسايب	% 10 = 80/08
الشيخ عبد الكريم دالي	% 8.75 = 80/07
الشيخ العربي بن صاري	% 7.5 = 80/06
الشيخ الغفور	% 5 = 80/04
نوري كوفي	% 5 = 80/04
محمد بن سهلة (الأب)	% 3.75 = 80/03
الشيخ المنداسي	% 2.5 = 80/02
بومدين بن سهلة	% 2.5 = 80/02
بومدين شعيب، الشيخة طيطمة، بن زرقة، مريم فكاي، ملوك، ريم حقيقي.	% 1.25 = 80/01
بدون جواب	% 67.5 =80/54

و ما نلاحظه في هذا التصنيف، بطبيعة الحال، هو خلط الطلبة ما بين الشعراء و المُغنيين أو المؤدّيين من جهة، و الخلط في الحقب الزمنية من جهة أخرى.
فمثلا ذكر "الشيخ عبد الكريم دالي" إلى جانب "ابن مسايب " شيء لا يوحي بالتناسق من حيث الوظيفة الفنّية و الحقبة الزمنية. فالأوّل عازف و مغني و دارس لموسيقى الصنعة و من كبار حفّاظها و معلّميها، أمّا الثاني فشاعر من شعراء الحوزي للقرن 18م و أشعاره هي التي يتغنى بها المغنّيون للحوزي إلى يومنا هذا. في حين لم يقع الخلط على مستوى النمط الفنّي إذ أنّ كلّ الأسماء المذكورة هي من تخصّص الحوزي.

السؤال الخامس: هل تعرف الحوفي ؟

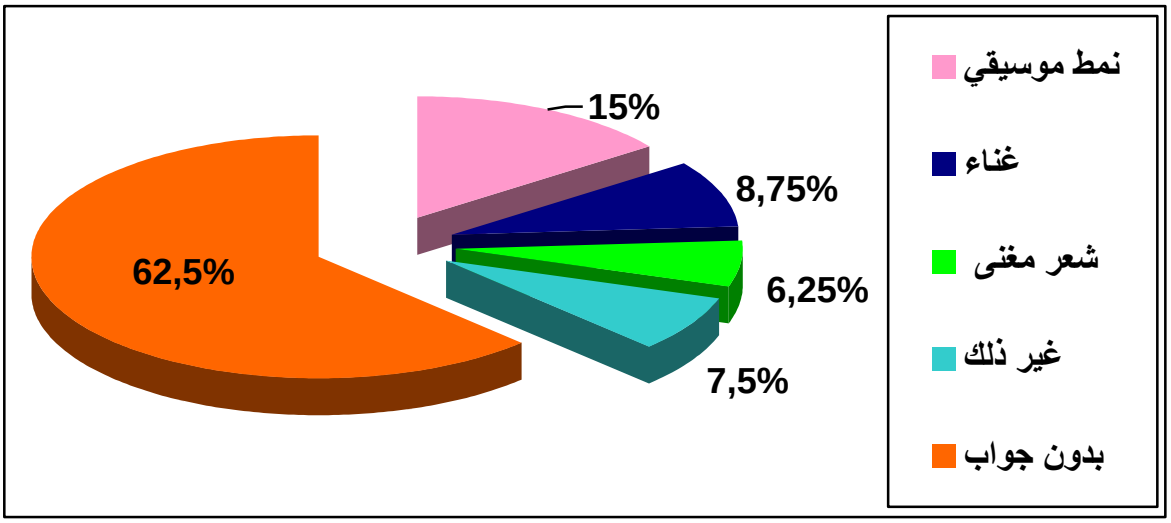
كانت الإجابة بخصوص معرفة النمط الحوفي بنعم بالنسبة لـ 30 طالبا من 80 وهو عدد ضئيل مقارنة بالطلبة الذين لا يعرفون هذا النمط وهم 80/48 و يبقى طالبان لم يُجيبا على السؤال. (الشعر الحوفي هو شعر شعبي خاص بتلمسان أيضا، أردنا معرفة إذا كان طلبة تلمسان يعرفونه بقدر ما يعرفون الشعر الحوزي).



تمثيل بياني رقم 3

السؤال السادس: كيف يمكنك تعريفه ؟

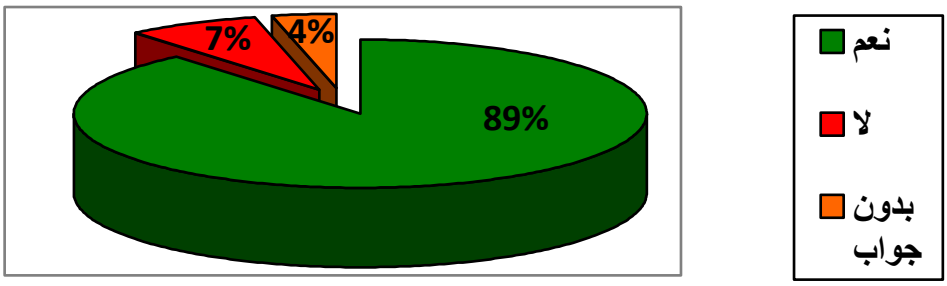
50 طالبا من بين 80 لم يجيبوا على سؤال تعريف الشعر الحوفي وهم يمثلون 62.5 بالمائة من العيّنة. في حين ذهب 14 طالبا من بين المجيبين على السؤال إلى أن الحوفي شعر مغنى، و أنسبه 16 منهم إلى النمط الموسيقي.



تمثيل بياني رقم 4

السؤال السابع: هل تعرف الحوزي ؟

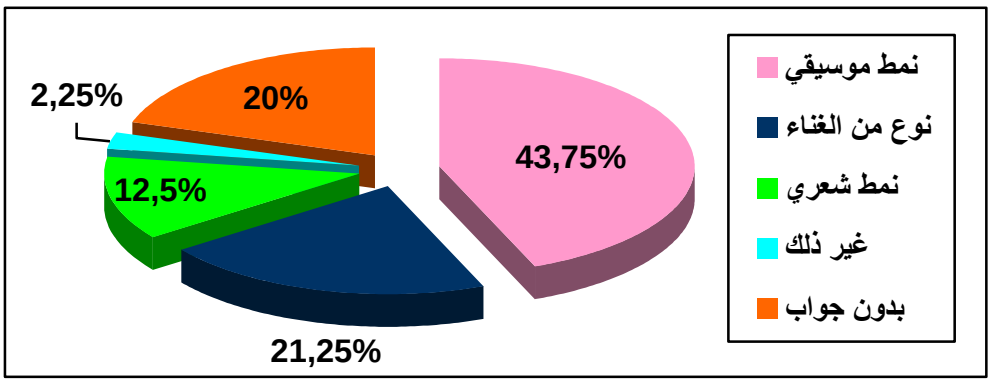
ردّ 71 طالبا من 80 عن هذا السؤال بالإيجاب و06 منهم بالسلب و 03 منهم لم يجيبوا. و يبدو لنا من خلال المعطيات أنّ النمط الحوزي معروف بقدر أكبر بكثير من الحوفي.



تمثيل بياني رقم 5

السؤال الثامن: كيف يمكنك تعريفه ؟

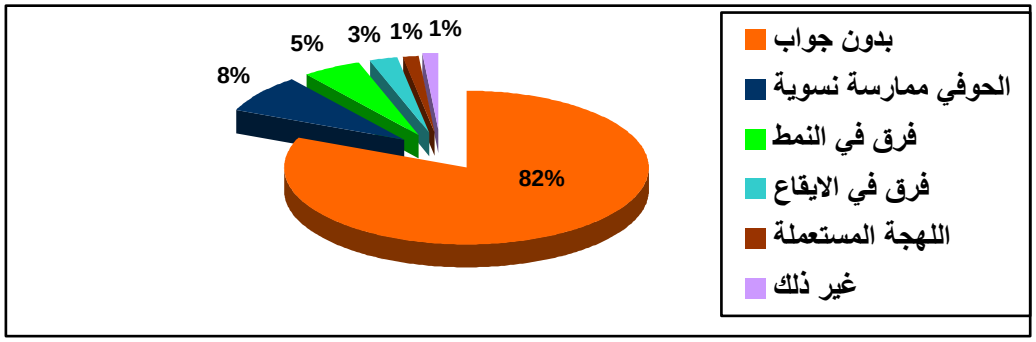
أنسب أكبر عدد من الطلبة الحوزي إلى النمط الموسيقي، ثم صنفه عدد أخر كغناء، و عرفته شريحة أصغر على أنه نمط شعري، في حين ترك 19 منهم هذا السؤال بدون إجابة.



تمثيل بياني رقم 6

السؤال التاسع: ما هو الفرق ما بين الحوزي و الحوفي ؟

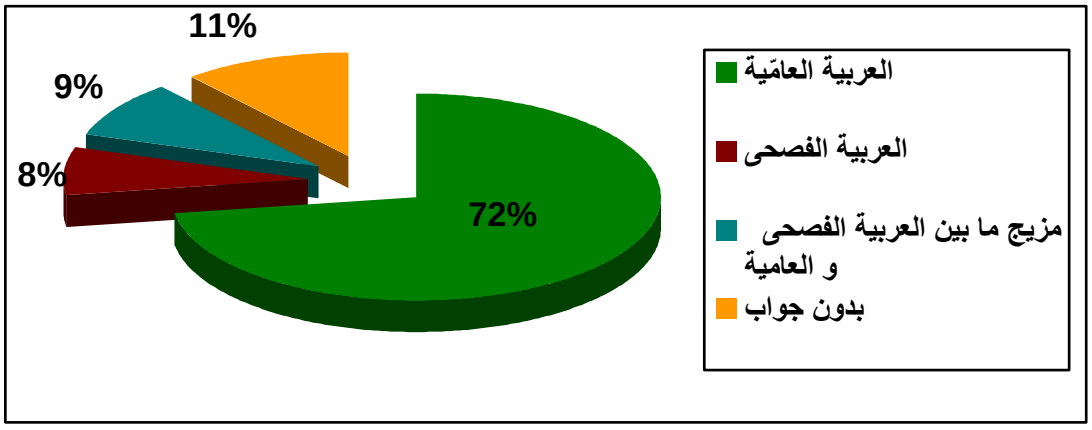
أمّا عن الفرق ما بين الحوزي و الحوفي فترك 62 طالبا من بين 80 هذا السؤال بدون جواب، و أجابت فئة منهم بأن الفرق يمكن في كون الحوفي ممارسة نسوية، في حين ذهبت فئة أخرى إلى أن الفرق في النمط و الإيقاع و اللهجة المُستعملة.



تمثيل بياني رقم 7

السؤال العاشر: ما هي اللغة المُستعملة في الحوزي ؟

جاء الطلبة بـ 65 جوابا صحيحا حول لغة الحوزي: 58 يصفونها باللغة العربية العامية و 07 منهم ينسبونها إلى العامّية و الفصحى معا. و أتى 06 طلبة منهم بجواب خاطىء في حين لم يجب 09 منهم على السؤال.

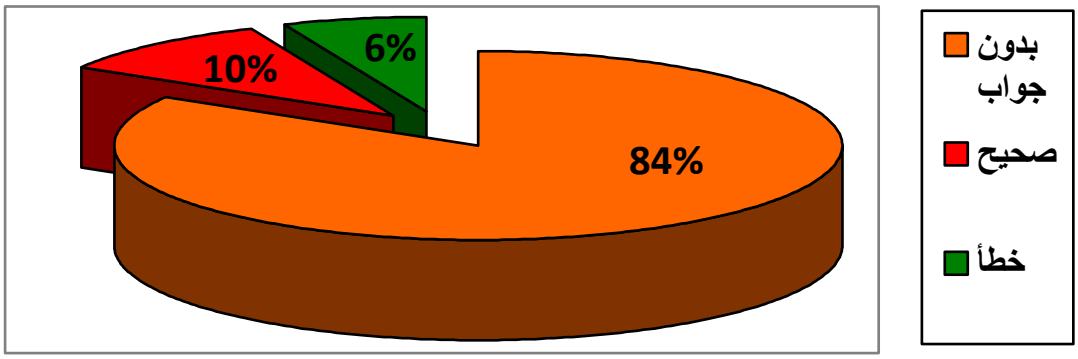


تمثيل بياني رقم 8

السؤال الحادي عشر: ما هي علاقة الحوزي بالموشحات و الأزجال ؟

لم يجب 66 طالبا من 80 على العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال.

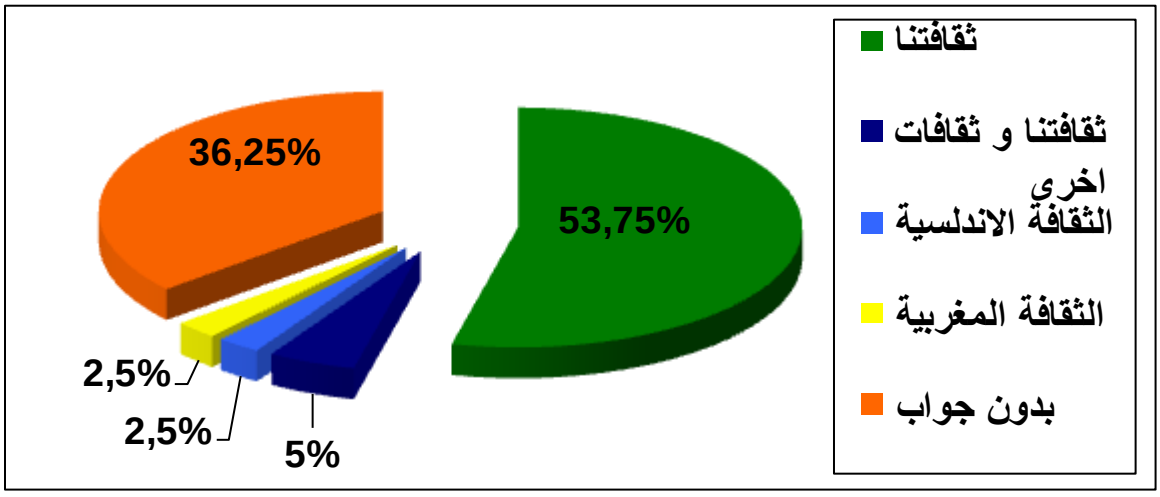
ومن بين المجيبين، أتى 05 طلبة بإجابة خاطئة و 08 من 80 بإجابة صحيحة توصلوا من خلالها إلى التنويه بالأشعار الأندلسية المُحرّرة بالعربية الدّارجة المُستعملة آنذاك.



تمثيل بياني رقم 9

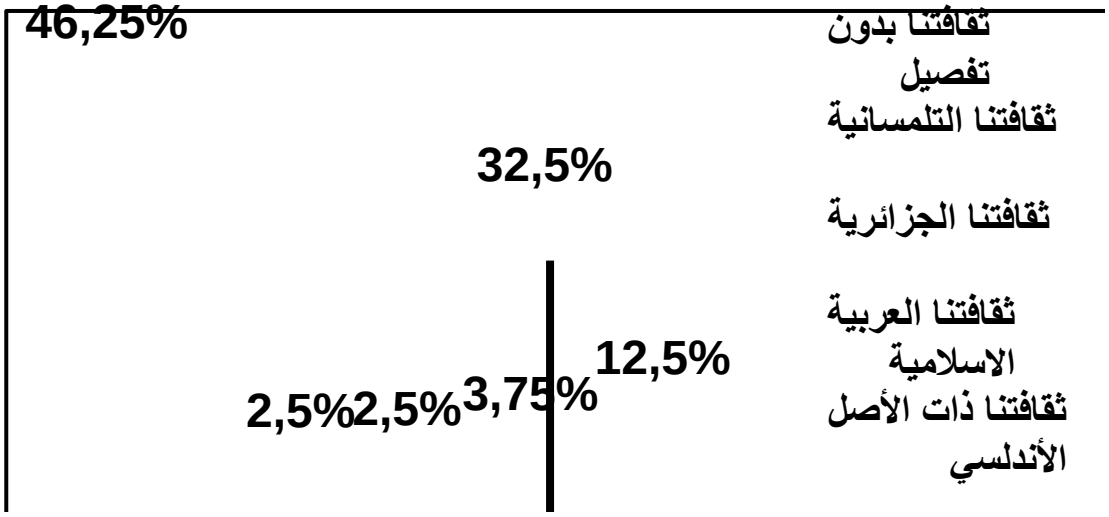
السؤال الثاني عشر: هل ينتمي الحوزي إلى ثقافتنا أم إلى ثقافة مغايرة ؟

49 طالبا من بين 80 يعتبرون أنّ الحوزي ينتمي إلى ثقافتهم و 06 منهم يعتبرونه من ثقافة أخرى، في حين لم يجب 25طالبا على السؤال.



تمثيل بياني رقم 10

و من خلال تحليلنا لأجوبة الطلبة، لاحظنا أنّ العديد من الطلبة الذين أجابوا بـ "ثقافتنا" قاموا بالتفصيل و التدقيق في جوابهم. و هذا ما سنعرضه في المقطع الموالي.



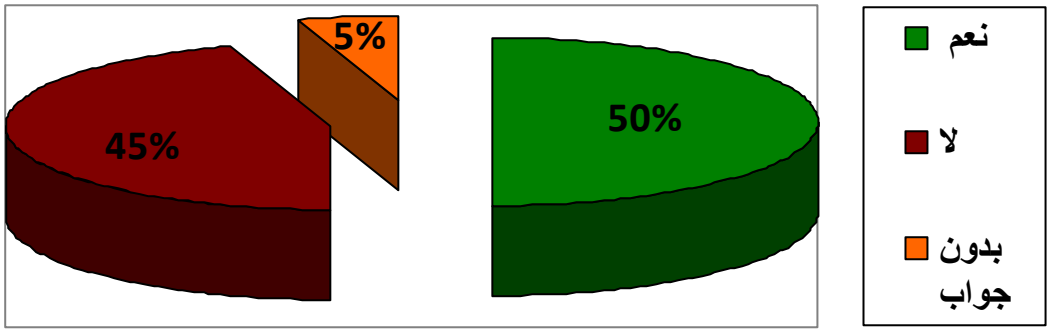
تمثيل بياني رقم 11

يوحي هذا المقطع بالتمثلات الثقافية للحوزي لدى الطلبة و التي تختفي وراء إجابة "ثقافتنا"، فماهي الثقافة الأمّ لهذا النمط الشعري في رأي الطالب؟ هل يُنسبها إلى وطنه عامة أم إلى مدينته أم إلى أصوله و دينه ؟

على الرغم من أنّ 32 بالمائة من الطلبة لم يفصّلوا في ذلك، إلاّ أنّ الإجابات المفصّلة قد تكون مُعبّرة. فأكبر نسبة تعود إلى الثقافة التلمسانية، ثم بعدها الثقافة الجزائرية و في الأخير الثقافة العربية الاسلامية و الأصول الأندلسية. أي أنّ النسب تتراوح من الثقافة الصغرى المتخصصة إلى الثقافة الكبرى المُوسّعة.

السؤال الثالث عشر: هل تظن أن نصوص الحوزي قابلة للترجمة ؟

40 طالبا من بين 80 (أي نصف العيّنة) يعتبرون أنّ الحوزي قابل للترجمة، في حين يذهب 36 طالبا إلى أنّه غير قابل للترجمة ، و الأربعة طلبة المُتبقين لم تُجيبوا على السؤال.

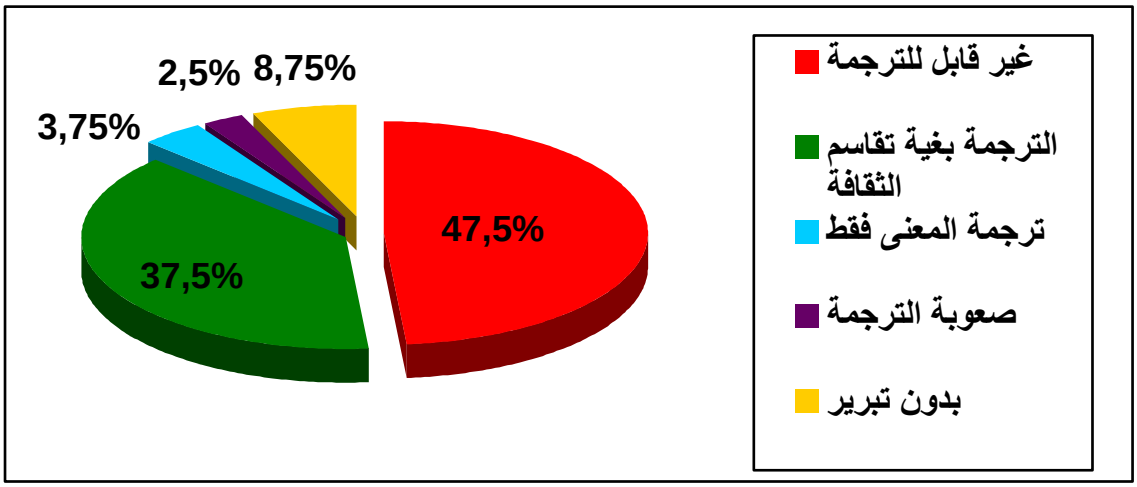


تمثيل بياني رقم 12

تكاد تكون أجوبة الطلبة المؤيدين لقابلية ترجمة نصوص الحوزي و المعارضين لها مُتساوية، مع ميل طفيف نحو قابلية الترجمة بفارق نسبته 5 بالمائة.

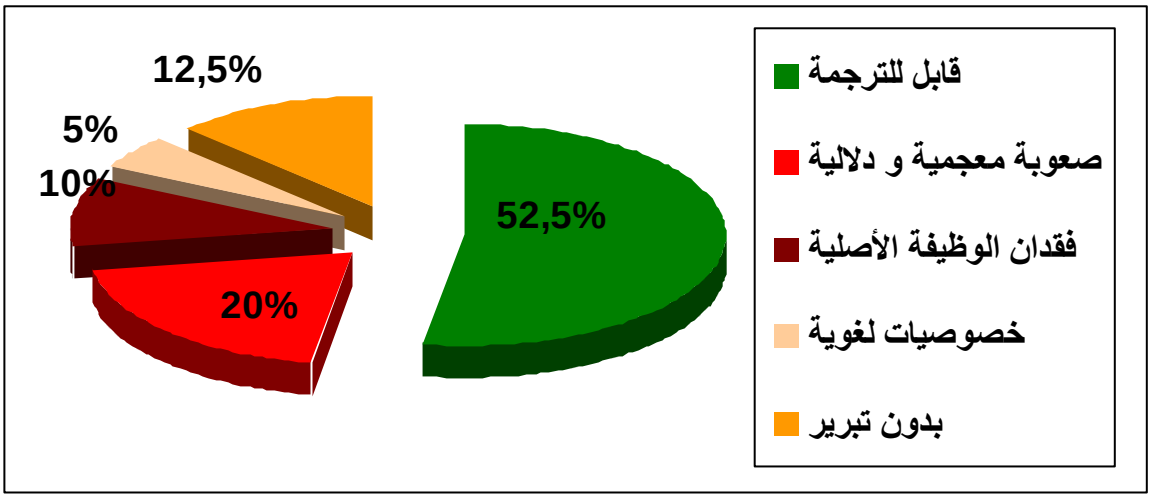
السؤال الرابع عشر: برّر إجابتك

يُعبّر هذا المقطع عن التبريرات التي جاء بها الطلبة حول **قابلية ترجمة النصوص** الحوزي، وأغلبهم يُعزّز ضرورة الترجمة من أجل التقاسم الثقافي.



تمثيل بياني رقم 13

أمّا المقطع الموالي فيسرد التبريرات المرتبطة بعدم قابلية ترجمة النصوص الحوزي. و يكمن السبب الرئيسي في منظور الطلبة في الصعوبة المعجمية و الدّلالية للغة المستعملة.



تمثيل بياني رقم 14

7. استنتاجات:

حاولنا في هذا الفصل التنسيق ما بين المحطّات الترجمية التي علينا أن نتوقف عندها في هذه الدّراسة و الجانب الميداني من البحث الذي يسمح لنا باستخراج المعطيات المُتعلّقة بمعارف طلبة الترجمة بخصوص الشعر الحوزي و نمطه و نصوصه و نظرتهم إلى علاقة الترجمة بهذه النصوص.

و بعد تفريغ الشطر الأوّل من الاستمارة في جداول، قُمنا بالتعبير عن النتائج في شكل قطاعات توضحها نسب مئوية. و إن كان هذا التحليل الاستقصائي لا يرقى إلى الدّقة التي تحظى بها الاستقصاءات في الميادين المختصة في هذا المجال، إلاّ أنّه يعطي نظره شاملة عن بعض الميول الفكرية و الاعتقادات و الخلفيات المعارفية التي تحملها شريحة من مجتمعنا تُمثلها، في هذه الدراسة، شريحة طلبة الترجمة لجامعة تلمسان.

فخلُصنا إلى أنّ معارف الطلبة حول الشاعر بن سهلة سطحية حيث نسجلّ 25 بالمائة من الطلبة فقط الذين عرّفوه على أنّه شاعر. و يأتي ترتيبهم له من بين الشعراء الآخرين في المرتبة التاسعة، و يأتي ابن تريكي و ابن مسايب في المرتبتين الأولتين. دون اغفال الخلط الذي أظهره هذا الترتيب عند الطلبة ما بين شعراء الحوزي و المغنيين المعاصرين للحوزي.

في حين يظهر أنّهم يعرفون النمط الحوزي أكثر من النمط الشعبي الآخر الحاضر في تلمسان و المُسمّى بالحوفي. بل نلمس الخلط الذين يقعون فيه ما بين النمطين أحيانا و الناتج في الواقع عن المزيج بين النمطين على المستوى الموسيقي حيث غالبا ما تغنى أشعار الحوفي كاستخبار يسبق الغناء الحوزي. و هم واعون بأنّ النمط الحوزي ينتمي إلى ثقافتنا بنسبة 54 بالمائة و إن كانوا يُفصّلون في ذلك بصفات عديدة عرضناها في المقاطع أعلاه.

إلاّ أنّهم يميلون إلى تعريف هذه الأنماط كموسيقى أو غناء أكثر من تعريفها على أنّها أشعار شعبيّة مُغنّاة. ويمكن أن نفترض في ذلك أنّ مرجعهم بالنسبة لهذه الأنماط الشعبية ليس النصّ أو الجمال الأسلوبي الشعري وقوّة تأثيره، بل ما يؤسّس مرجعا لهم هو الموسيقى والإيقاع المصاحب لهذه الأشعار في مناسبات الأفراح التقليدية في مجتمعنا.

و ما يُعزّز هذا الافتراض هو عدم قدرتهم على إيجاد علاقات ما بين أشعار الحوزي و الموشحات و الأزجال و التي تستمدّ أشعار الحوزي أصولها منها، حيث لم يجب الطلبة عن هذا السؤال بنسبة 84 بالمائة، و هذا دالّ على ضعف الخلفيات المعرفية بخصوص طبيعة هذه الأشعار و أصولها و مضامينها لديهم.

و يُفسّر الافتراض ذاته أيضا دهشة عدد من هؤلاء الطلبة عندما اقترحنا عليهم ترجمة نصوص الحوزي وهم يُبدون ابتسامة استهتار تدلّ على ظنهم أنّ هذه النصوص لا تُدرس بل يُرقص عليها فقط. أو ظنّهم أنّ اللغة العامّية لا ترقى إلى فحص أو دراسات حيث قد صرّح جلّ الطلبة بأنّ اللغة المستعملة في الشعر الحوزي هي العربية العامّية (72 بالمائة)، فهم أقرب إذن إلى شكل النمط الحوزي من مضمونه.

أمّا في ما يخصّ نظرتهم إلى ترجمة نصوص الحوزي، فهنالك تردّد ما بين قابلية ترجمة هذه النصوص و عدم قابليتها. فتبرّر الفئة المُساندة لقابلية الترجمة بضرورة التقاسم الثقافي بنسبة37 بالمائة، أي أنّ المترجم له مسؤولية و دور في نشر هذا الموروث و توظيف قدراته و كفاءاته لإتمام هذه المُهمّة بشكل ملائم.

و تُبرّر الفئة المُدعّمة لعدم قابلية ترجمة نصوص الشعر الحوزي بالصعوبات الدلالية و المعجمية التي أعاقت فهمهم و تحليلهم لنصوصه و هم يُعبّرون عن هذا السّبب بنسبة 20 بالمائة. كما تضيف نسبة أخرى تُمثل 10 بالمائة سببا آخر وهو فقدان وظيفة النص الأصل عند ترجمته، و هم يُريدون بذلك فقدان النغمة الموسيقية و الشعرية الأصلية.

و للتّعمّق في تحليل تعامل الطلبة مع هذه النصوص على مستوى الترجمة، نقترح استعراض الشطر الثاني من الاستمارة و الذي يخصّ دراسة نصوص الحوزي و ترجمتها، و ذلك في الفصل المُوالي.

الفصل الرابع

دراسة تحليلية مقارنة لترجمات نصوص أبي مدين بن سهلة

1. البحث في مجال ترجمة الشعر الحوزي
2. التعريف بمُدوّنة البحث
3. التعليمات الترجمية المُملاة على الطلبة
4. المحطّات المنهجيّة المُتّبعة في الدراسة التحليلية
   1.4. محطّة تقييم الفهم
   2.4. محطّة التحليل المُقارن

1.2.4. المستوى المعجمي:

أ. أسماء الأماكن

ب.أسماء الأشخاص

2.2.4. المستويات الدلالية و الأسلوبية:

*النص الأول: "ضاق أمري و طال نكدي"

*النصّ الثاني: "يا ضواعياني"

* النصّ الثالث: "يا امسلمين"

* النصّ الرابع: "نار هواكم فالدّليل"

* النصّ الخامس: "فنيت واش ما يصبرني"

5. استنتاجات

1. البحث في مجال ترجمة الشعر الحوزي:

على الرغم من الاهتمام الذي حظيت به الدّراسات في مجال التراث الشعبي و خاصة الشعر الشعبي في الجزائر، إلاّ أنّ الدّراسات الترجمية شهدت في هذا المجال تأخرا ملحوظا بسبب عدم توفّر ذوي الاختصاص المُهتمّين بترجمة هذه الأشعار من جهة، و كذلك بسبب طبيعة النص الشعري التي تحتاج إلى أدوات و منهجيّة خاصّة.

فالعديد من المختصين و المؤيّدين للتراث الثقافي الجزائري يتعاملون مع نصوصه و كأنّها ملك لهم و هم حرّ اسها فيُظهرون دافعا للحفاظ عليها يتخلّله الخوف من الضياع الثقافي فيميلون إلى تقديس نصوصه. و يزداد خوفهم لمّا يطأ المُترجم مجالهم بصفته وسيط ا ثقافيإ يأمل في جعل التواصل ما بين الثقافات ممكنا بواسطة أدوات فكرية و لغوية، فيُواجهونه بالنّقد و التنديد. و هذا ما لا يُشجع و لا يُسهّل من مشقّته، حيث لا تقتصر مهمّته في هذا المجال على إيصال خلفيات سابقة بل عليه بناء الهويّة الأصلية من جديد ببعديها الزماني و المكاني. و هو مضطرّ عند ترجمة الشعر الشعبي على تبليغ نفس شعري ينسجه كلّ من الاختلاف اللغوي و الثقافي.

و قد اشتغل الباحثون في ترجمة الشعر الشعبي الجزائري على نقله بالأخص إلى اللغة الفرنسيّة كونها اللغة الثانية من حيث التداول بعد اللغة الرسمية. و نذكر من بين الباحثين الذين اهتمّوا بترجمة هذا النمط الشعري **"رشيد أوس"** الذي ألّف كتابا حول كبار الشيوخ الجزائريين للشعبي و الحوزي، و هو ديوان يتضمّن عدّة أشعار شعبية مترجمة إلى اللغة الفرنسية.

و هو يذكر في مؤلّفه هذا أنّه "حرص على الوصول إلى أفضل مُلاءَمة ممكنة ما بين المستوى الدلالي للنص العربي و النسخة المترجمة إلى الفرنسية. و تجعل هذه المقاربة من الديوان أداة بيداغوجية تُهمّ من يريدون تطوير مستواهم في اللغة العربية العامّية

الخاصّة بالمغرب الأقصى، كما يمكن استعماله في تمارين التعريب و التعجيم"[1].

و يكون الهدف من الترجمة حسب هذا الاعتبار هو تطوير المستوى اللغوي للمُتلقّي و يُسجّل ذلك في إطار تعليمية اللغات و ليس الهدف بالضرورة إيصال جوهر النص الأصل و جعل المُتلقي يحسّ بأنه يعيش تجربة شعرية جديدة في لغته.

و من جهة أخرى، يرى **"رشيد أوس"** في الترجمة أداة ناجعة للولوج إلى المعنى العميق للنص الأصل. إلاّ أنّه يُشير إلى تقليص العملية الترجمية للقوة البلاغية الأصلية بما أنّ الصّور تختلف حسب الثقافات و لا تتطابق دائما. غير أنه يرى في تواجه اللغات ما يتيح معنى أكمل و ذلك حين تستفسر كلّ لغة الأخرى فتُثري بعضها البعض[2]. أي أنّه يُشير من جهة إلى أنّ العمليّة التّرجمية تُولّد نوعا من الضياع تُعوّضه إضافة معنويّة مصدرها تواجه اللّغات و تحاورها.

أمّا فيما يخصّ **"محمّد سهيل ديب"** فنجده يتأسف للتأخر الذي تشهده ترجمة الأشعار الشعبية المغاربية بصفة عامّة و يُعزيه إلى عدم مبالاة المترجم بشعرية النص الأصل إلى درجة حجب القدرات الحقيقية للشاعر المُترجم له[3]. وقد أولى الباحث أهمّية بارزة للترجمة في مؤلفاته، خصوصا تلك التي يعرض فيها النصوص الأصلية و المُترجمة، مُبرّرا منهجه الترجمي. فهو يرى أنّ عدم الحفاظ على الأثر الشعري يُخلّف نتائج سلبية عند التلقي، و هذا لأنّ" الشعر لا يُترجم إلاّ بالشعر و ذلك مع الحرص الدّائم على التطابق التّام ما بين الأساليب البلاغية الموجودة في اللّغتين"[4].

---

[1] Rachid Aous, Les Grands Maîtres Algériens du Cha'bi et du Hawzi-Diwân Arabe et Kabyle, p.12 : *« Nous avons veillé à obtenir la meilleure adéquation possible entre le niveau sémantique du texte arabe et sa traduction en français. Cette approche fait également de ce recueil un véritable outil pédagogique qui intéressera sans aucun doute celles et ceux qui voudront améliorer leurs connaissances dans la langue arabe parlée au Maghreb et pourra être utilisé pour des exercices de thèmes et versions ».*

[2] Ibid, p.13

[3] Mohammed Souheil Dib, Pour une poétique du dialectal maghrébin, Op.Cit., p. 4.

[4] Ibid, p.4 : *« C'est la raison pour laquelle la poésie ne peut être traduite, selon nous, que par la poésie, et avec le souci constant d'une étroite correspondance entre les métaboles existant dans les deux langues ».*

و إن كان التطابق في غاية الصعوبة، إلا أن الباحث يقصد هنا بهذا المصطلح معنى التكافؤ حسب ما سنراه في منهجه الترجمي. فنجده حريصا على أن " يعلم القارئ أنّه منعنا أنفسنا من التضحية بأيّ عبارة أسلوبية صائبة في العربية العامّية و حرصنا على الحفاظ على نَفَس النص الأصل"[1].

كما يعتبر محمد سهيل ديب أنّ الشعر الشعبي الجزائري يتوفّر دائما على موضع (topos) يبلغ فيه التوارد الموضوعاتي ذروته، و يذهب إلى أنّ "الترجمة الناجعة هي تلك التي تُسلّط الضوء على ذلك الموضع- من حيث نقل الحدث الشعري-، و التي تُنتج العاطفة- من حيث التلقي الجمالي" [2]. و يخلص ثحابلا إلى أنّه لا يجب التخلي عن العاطفة لفائدة الفكرة عند الترجمة[3].

وهو يُلخص منهجه الترجمي في نُقطتين: " – التحليل المُفصّل للإجراء اللّغوي المُعتمد في النص الأصل بُغية استخراج قيمته البلاغية. – البحث عن صياغة في اللغة الفرنسية تحترم قدر الإمكان العلامات الخاصّة للشعريّة العامّية"[4]. و بذلك، يتبيّن لنا أن محمد سهيل ديب يركّز في ترجمة الشعر الشعبي على مبدأ الحفاظ على الأثر الشعري الأصلي الذي تنسجه العربيّة العامّية بأساليبها البلاغية.

2. التعريف بمُدوّنة البحث:

تتمثل مدوّنة البحث التي نشتغل عليها في خمسة نصوص شعرية لأبي مدين بن سهلة و ترجماتها. و قد انتقينا النصوص من ديوان الشعر الحوزي و العروبي لـ" **نذير**

[1] Mohamed souheil Dib, Op.Cit., p.4 : « *(…) le lecteur doit savoir que nous nous sommes interdit de sacrifier une tournure stylistique dialectale que nous tenions pour pertinente. Nous nous sommes efforcé de garder le souffle du texte original* ».

[2] Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Op.Cit., p.24 : *« A notre sens, la traduction la plus efficace serait celle qui mettrait en évidence le topos –sur le plan de la transmission du fait poétique- et qui produirait l'émotion - sur le plan de la réception esthétique* ».

[3] Idem

[4] Mohammed Souheil Dib, Op.cit, p.4 : *« (…) -l'analyse détaillée du procédé linguistique du texte de départ pour en extraire la valeur rhétorique ; - la recherche d'une expression française respectant autant que possible les signes spécifiques de la poéticité dialectale* ».

معروف و محمد سهيل ديب" [1]، و نُعزّز اختيارنا لهذا الديوان بتوفر ترجمات محمد سهيل ديب الذي يعتبر من الباحثين القلائل في مجال البحث في الأشعار الشعبية الجزائرية و كذا تحليلها و ترجمتها. لذا احتكمنا إليه في الدراسة المُقارنة و اعتبرنا ترجماته نماذج مُقترحة تُبرز لنا الفروقات المنهجية ما بين المُتعلم و المتخصص، كما تكون هذه الدراسة المقارنة فرصة لاستخراج التقنيات التي من شأنها تحسين مُحاولات الطلبة التي لم تكن في المُستوى.

و حتى لا يكون محمد سهيل ديب المرجع الوحيد في هذه الدراسة المقارنة، أضفنا بعض ترجمات "**رشيد أوس"** للنصوص المدروسة و المتوفرة في مؤلفه حول كبار الشيوخ الجزائريين للشعبي و الحوزي [2]. و هذا ما يُتيح لنا الفرصة لإثراء التحليل المُقارن و استخراج منهجيات مختلفة تخضع لمبادئ و أهداف مختلفة.

و قد وقع اختيارنا على خمسة نصوص، نعرضها بالترتيب حسب عدد الطلبة المُستلمين لها: 1. ***" ضاق أمري و طال نكدي"*** **(20)** **2. " *يلضوّاعياني*" (19)** **3. *"يا امسلمين"* (19)** **4. *"نار هواكم فالدّليل*** **" (11)** **5. *"فنيت واش ما يصبرني"* (08).** مع العلم أن الطلبة المُتبقيين(ثلاثة) لم يستلموا أي نص و لم يتطرقوا إذن إلى الشطر الثاني من استمارة البحث.

يرجع عدم تساوي عدد الطلبة في دراسة النصوص إلى عدم حضور الفئة المُنتظرة المَعنيّة بالنَّصَّين الأخيرين، فاكتفينا بهذا القدر نظرا لمُحاصرة الوقت لنا ثم لعدم تأثير العدد في الجانب المدروس.

[1] Voir Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, Op.Cit.

[2] Voir Rachid AOUS, Op.Cit.

و يغلب على النصوص الشعرية المُتداولة غرض الشكوى و الشوق، و غالبا ما يربط الشاعر كلا من أغراضه بعشقه لحبيباته، و هذا ما سيُظهره فحوى هذه النصوص.

3. التعليمات الترجمية المُملاة على الطلبة:

لقد عوّدنا طلبتنا (ومن بينهم الطلبة المُشكلين لعيّنة البحث) طوال حصص الأعمال الموجهة في مقاييس الترجمة التي أشرفنا عليها على إتّباع منهج تُرجمي يتضمّن ثلاث مراحل:

1.3. القراءة التحليلية:

يعتبر الفهم أوّل شطر من المُعادلة التّرجمية التي تجعل من الترجمة عملية فهم من أجل الإفهام، كما أنّه يمثل أول شرط لتحقيقها و هذا ما أكّدت عليه مدرسة المعنى لباريس[1]. و ذلك بعد الانتباه إلى أهمية البُعد الانساني في العملية الترجمية و ضرورة تدخل المُترجم بصفته قارئا أوّلا يبني معنى النص تدريجيا خلال القراءة.

تمّت العديد من الأبحاث حول القراءة في شتى الميادين لاسيّما في علم النفس العرفاني إلى درجة التدقيق في كلّ التفاصيل بُغية فهم هذه العملية و استخراج أفضل التقنيات التي من شأنها أن تُطوّر فعاليّة القراءة لدى القارئ و كذا تسريعها لكسب الوقت دون تضييع المعنى، بل يفضي بنا الحديث في هذا السياق إلى علم القراءة الحديث[2].

و استفادت علوم اللغات و التعليم من نتائج الدراسات العلمية حول القراءة، و تبنّت العديد من مبادئها مثل عدم الاكتفاء بالقراءة الأفقية التي تشد القارئ إلى الكلمات و تجاوزها إلى قراءات عمودية و استكشافية تساعده على الولوج إلى المعنى. و لم تجِد عن ذلك علوم الترجمة، حيث نجد Plassard Freddie يُخصص مؤلفا كاملا

[1] Voir Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, interpréter pour traduire, Paris, Didier Erudition, 2001.

[2] Voir Stanislas Dehaene, les neurones de la lecture, Paris, Odile Jacob, 2007.

لدراسة العلاقة الوطيدة ما بين القراءة و الترجمة، بل يجعل القراءة هي الشرط الأساسي للترجمة [1]. إذ يفضي تفاعل المترجم القارئ مع النص إلى التفكير و التأويل من خلال تلاقي المعطيات الموجودة في النص مع المعطيات التي يستخرجها من محموله المعرفي، "و كأنه يركب موجة الفهم" [2].

كما تطرّقت Isabelle Perrin قبل ذلك إلى دور القراءة في العملية الترجمية، و هي تتحدث عن أهمية القراءة الفعالة التي يتفاعل من خلالها المترجم مع النص من دون أن يُفكر في الترجمة بعد، و تقسمها إلى قراءتين: قراءة أولى تكون شاملة استعلامية يتم من خلالها الانتباه إلى العوامل المحيطة بالنص مثل العنوان و تاريخ النشر و إسم المؤلف و مصدر النص، ثم يقوم المترجم بعدها بمسح النص أي قراءته قراءة سطحية بحيث يستطيع تصنيفه. و قراءة ثانية تكون مُفصلة، ينتبه من خلالها القارئ/المترجم إلى تفاصيل النص بحيث يستطيع استخراج كل المميزات اللغوية و الدلالية الموجودة فيه مثل الأسلوب الطاغي عليه و الزمن مثلا، و غير ذلك [3].

تتمثل مرحلة التحليل في التطرق إلى خصوصيات النص المدروس التي تجعل منه نصا فريدا و تشكل بالتالي مواقع إشكال بالنسبة للعملية الترجمية. و تختلف طريقة التحليل باختلاف نمط النص، فالنصوص الأدبية غير النصوص التداولية. فمثلا كلّما كان النص علميّا كلما أمكن تطبيق طريقة التجريد اللغوي التي تعمل بها مدرسة باريس -رائدة النظرية التأويلية للترجمة- و التي تتمثل في الابتعاد عن النظام اللغوي المصدر و تحويل ما فهمناه من قراءاته إلى نظام سيميائي و الانطلاق منه لإعادة صياغة النص المستهدف [4]، في حين يصعب تطبيق الطريقة ذاتها على النصوص الأدبية.

---

[1] Voir Freddie Plassard, Lire pour traduire, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

[2] Christine Durieux, vers une théorie décisionnelle de la traduction, revue LISA, Vol VII n°3, 2009 : « *(…) Il surfe sur la vague du sens* ».

[3] Voir Isabelle Perrin, L'anglais comment traduire ?, Hachette, 2000.

[4] Voir Christine Durieux, Op.Cit.

لذا، على المُترجم أن يجد منهجا بديلا يلاءم النص الذي يدرسه. فتقترح المدرسة الألمانية نظرية وظيفية موسومة بـ Skopos و تـهتمّ أساسا بوظيفة النص و غايته و تربط كلا منهما بنمط النص المدروس. حيث تتماشى هذه النظرية مع نمطية النصوص التي وضعتها كاترينا رايس (Katharina Reiss) مصنفة النصوص حسب وظيفتها. بحيث تُنسب النصوص الأدبية مثلا إلى الوظيفة الجمالية [1]، و بالتالي يكون المنهج التحليلي موجها حسب هذه الوظيفة من خلال التطرق إلى المعايير اللغوية و الدلالية المشكلة للنص، مع أخذ بعين الاعتبار السياق التواصلي و القارئ المُستهدف بغية الحفاظ على الأثر الأصلي.

2.3.البحث التوثيقي:

بعد قراءة النص، وفي حالة عدم استكمال الفهم، قد يُحِس المترجم بالحاجة إلى التحقق من بعض المعطيات أو البحث عن معلومات لم يفهمها من النص و لم يجدها في محموله المعرفي. فله أن يبحث عنها خارج ذلك الإطار و يمكن أن يتمّ البحث سواء في اللغة المصدر أو في اللغة المستهدفة. فـ" علاوة على حد أدنى من الثقافة العامة، تستدعي الترجمة اكتساب معارف، سواء في إطار تكوين تكميلي قبل القبول على ميدان تخصص معين، أو مع التقدّم في الاشتغال على النص الخاضع للترجمة و ظهور إشكالات يبحث المُترجم عن معلومات تسمح له بحلّها" [2].

و تطرح كرستين دوريو أهمية البحث التوثيقي لمّا يأتي بها الحديث عن إجرائي التقابل و التكافئ، حيث تعرّف إجراء التكافؤ على أنه البحث عن العبارات التي تمّ تحريرُها تلقائيا من قبل المتكلّم الأصلي للغة المُستهدفة، و هذا ما لا نجده في القواميس،

[1] Christine Durieux, Op.Cit.

[2] Daniel Gile, « La traduction, la comprendre, l'apprendre », Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p.14 : « *(…) au-delà d'un bagage minimum de culture générale, la traduction appelle une acquisition de connaissances, que ce soit dans le cadre d'une formation complémentaire avant d'aborder un domaine de spécialité, ou au fil du travail sur un texte à traduire à mesure que des problèmes se posent et que recherche les informations qui lui permettront de les résoudre* ».

فيكون البحث التوثيقي المَخرَجَ الوحيد لتحقيق تلك الغاية. و تذهب إلى أنه " من المُستحسن أن تتم المقاربة التوثيقية في اللغتين: اللغة المصدر و اللغة المُستهدفة" [1] حتى حتى تتّسع الإمكانات المعرفية و القدرات التحريرية التي يحتاجها المترجم في مرحلة إعادة الصياغة .

3.3. إعادة الصياغة:

ينطلق المُترجم في هذه المرحلة من فهمه للنص من خلال التحليل و البحث التوثيقي، و يحاول توليد نص جديد في اللغة المُستهدفة مع الحفاظ على جوهر النص الأصل و خصوصياته. و تحظى هذه المرحلة بأهمّية بالغة بما أنّها " نوع فريد من الممارسات التحريريّة (...) فعلى المُترجم أن يرسم إستراتجيته التحريرية مع أخذ بعين الاعتبار المعايير التواصلية التي تبني العمليّة الترجمية" [2]. فهو يُنتج في هذه المرحلة نصّا بلغة جديدة لجمهور جديد ينتظر استلام النص بجوهره و أثره الأصليين. و هذا ما تؤكّد عليه النظرية الوظيفية للترجمة لمّا تُؤيّد مفهوم غاية النص و وظيفته و كذلك مفهوم التلقي و التأثير، و هي كلّها مفاهيم تدرج ضمن البعد التواصلي.

أمّا من منظور التيار العرفاني للترجمة " يمكن اعتبار صياغة الترجمة إشكالا بحاجة إلى حلّ، و سلسلة من اتخاذ القرارات (...) كما أنها تتضمن تنظيما خاصا بالنسبة لـ" مكتب" المُترجم حتى يُنظم عمله بأقل تكلفة عرفانية ممكنة " [3]. حيث تدخل ضمن هذه المرحلة اعتبارات سيكولوجية تؤثر في خيارات المُترجم و قراراته.

---

[1] Christine Durieux, Op. Cit : *« Idéalement, l'approche documentaire se fait dans les deux langues : la langue source et la langue cible ».*

[2] Michel Politils, l'apport de la psychologie cognitive à la didactique de la traduction, Meta : journal des traducteurs, vol.52, n°1, 2007, p.160 : *« (…) une forme singulière d'activité rédactionnelle (…) le traducteur doit élaborer sa propre stratégie rédactionnelle en tenant compte des paramètres communicationnels qui régissent l'acte traductionnel ».*

[3] Idem : « L*a rédaction de la traduction peut être considérée comme un problème qui requiert une solution, comme une série de prises de décisions. (…)dans la mesure où elle suppose une organisation particulière du « bureau » du traducteur* ».

4. المحطات المنهجية المُتّبعة في الدراسة المقارنة:

نستهلّ منهجنا في هذه الدراسة بمحطة التقييم الذاتي التي أولاها العديد من الباحثين أهمية بالغة لاسيما على المستوى البيداغوجي و التعليمي، و أشركها الكثير منهم في ميدان الترجمة. حيث ترى hannelore lee-jahnke أن استبيان التقييم الذاتي، الذي يرفق إلى النص بهدف تحسين القدرات الترجمية، يُحرّض ميكانيزمات المسار العرفاني لدى الطلبة[1].

بناء على أهمية إدراك مستوى فهم النص، أدرجنا ضمن أسئلة الاستبيان المُسلّم للطلبة سؤالا يخص تقييمهم الذاتي لفهم نصوص أبي مدين بن سهلة، و هذا ما سندرسه في المحطة الأولى.

1.4. تقييم الفهم:

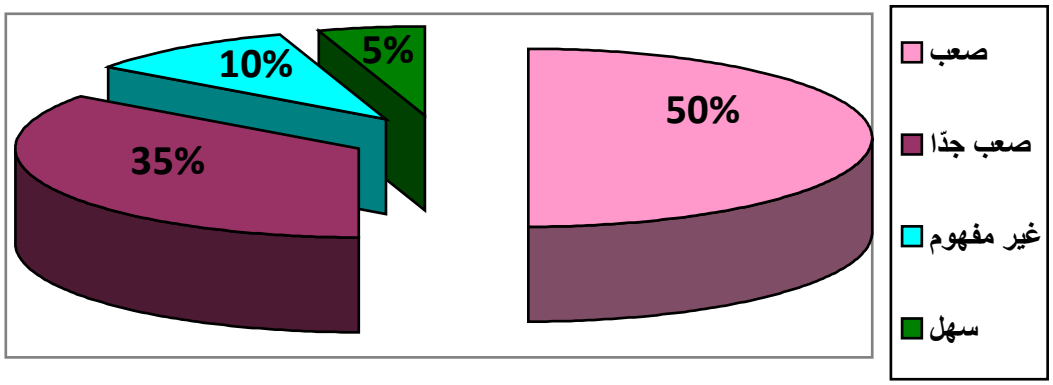
حرصنا على متابعة فهم الطلبة لنصوص المُدوّنة المُسلّمة لهم و ذلك من خلال التعرّف على تقييمهم الذاتي لدرجة فهمهم لها حتى يتمّ تفاعلهم مع هذه النصوص بصفة واعيّة تعكس حقيقة علاقتهم معها. و قد طلبنا من الطلبة تحديد درجة تقييمهم لفهم النّص قبل ترجمته، و هذا من باب التركيز على الفهم ، و التّأكيد على القراءة، قبل المباشرة في الترجمة. كما يسمح لنا التقييم الذاتي للطلبة بالتعرّف على مدى صعوبة أو سهولة تناولهم لهذا النوع من النصوص. و سنعرض فيما يلي نتائج هذا التقييم في شكل دوائر بيانية محترمين ترتيب النصوص المعروض في تعريف المدوّنة سابقا.

النص الأوّل: "ضاق أمري وطال نكدي"

التقييم الذاتي لدرجة فهم الطلبة:

سلّمنا النص إلى 20 طالبا و جاء تقييمهم له على مستوى الفهم كما يلي:

[1] Voir hannelore lee-jahnke, Aspects pédagogiques de l'évaluation en traduction, Université de Genève, Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 46, n° 2, 2001, p.263.



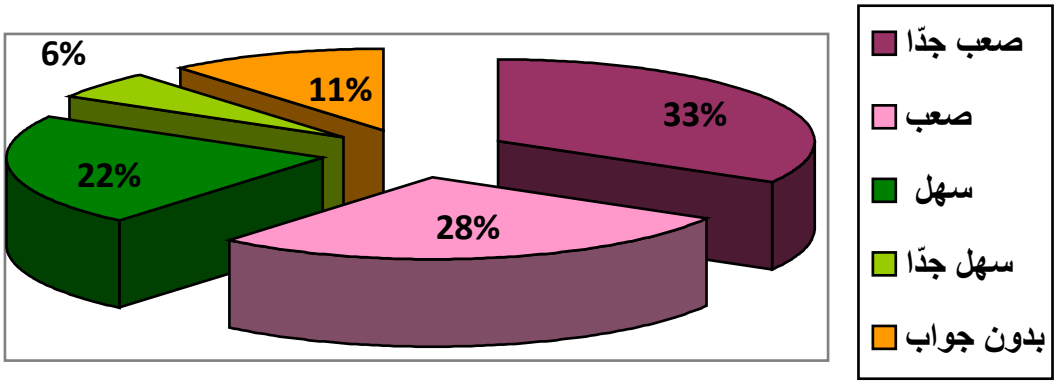
تمثيل بياني رقم 15

يميل هؤلاء الطلبة إلى تقييم نص" ضاق أمري "على أنه صعب و هذا يعود في رأيهم إلى صعوبة بعض المفردات و لا شك في أنّ طول النص له دخل في ذلك.

النص الثاني: "يا ضوّاعياني"

التقييم الذاتي لدرجة فهم الطلبة:

تمّ تسليم النص إلى 19 طالبا و جاء تقييمهم لفهمهم له كما يلي:



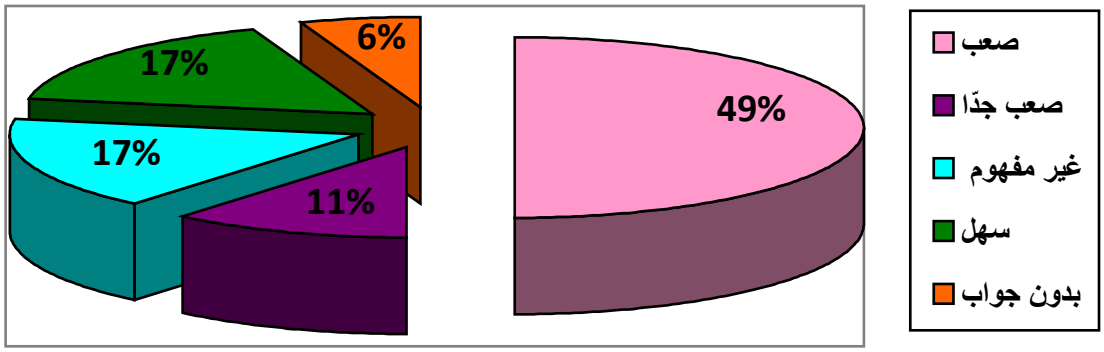
تمثيل بياني رقم 16

يعتبر أكثر من نصف الطلبة الدارسين لنص "يا ضواعياني" أنه صعب كذلك.

النص الثالث: " يا مسلمين"

التقييم الذاتي لدرجة فهم الطلبة:

تمّ تسليم النص إلى 19 طالبا و كان تقييمهم له من ناحية الفهم كما يلي:



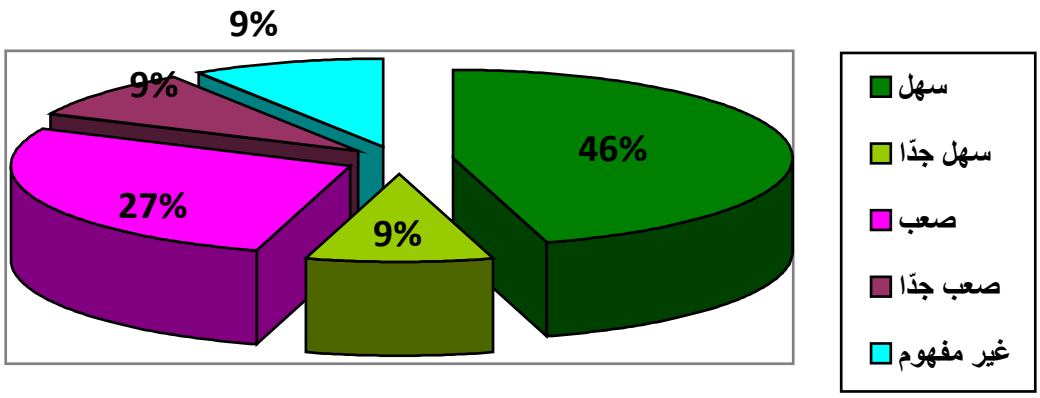
تمثيل بياني رقم 17

نلمس دائما نوعا من الصعوبة على مستوى الفهم، إلاّ أنّ النسب متفاوتة ما بين ما هو صعب و ما هو صعب جدّا.

النص الرابع : نصّ"نار هواكم فالدليل"

سُلّم النص إلى 11 طالبا. 5 طلبة من بين 11 يُقيّمون النص على أنّه سهل، و طالب واحد يجده سهلا جدّا. 3 طلبة يجدونه صعبا، طالب واحد يجده صعبا جدّا و طالب آخر يجده غير مفهوم.

التقييم الذاتي لدرجة فهم الطلبة:



تمثيل بياني رقم 18

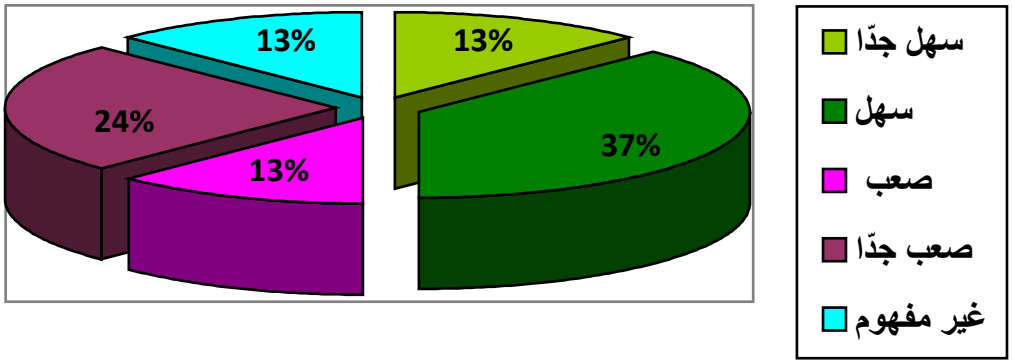
النص الخامس: " فنيت واش يصبرني"

التقييم الذاتي لدرجة الفهم:

طالب واحد من بين 8 يقيّم النص على أنّه سهل جدّا. 3 من بين 8 يجدونه سهلا.

1 من بين 8 يجده صعبا. 8/2 يرون أنه صعب جدا. 8/1 يجده غير مفهوم.

أي أنّ نصف العيّنة التي درست هذا النص تجده سهلا و النصف الآخر لها يجده صعبا.

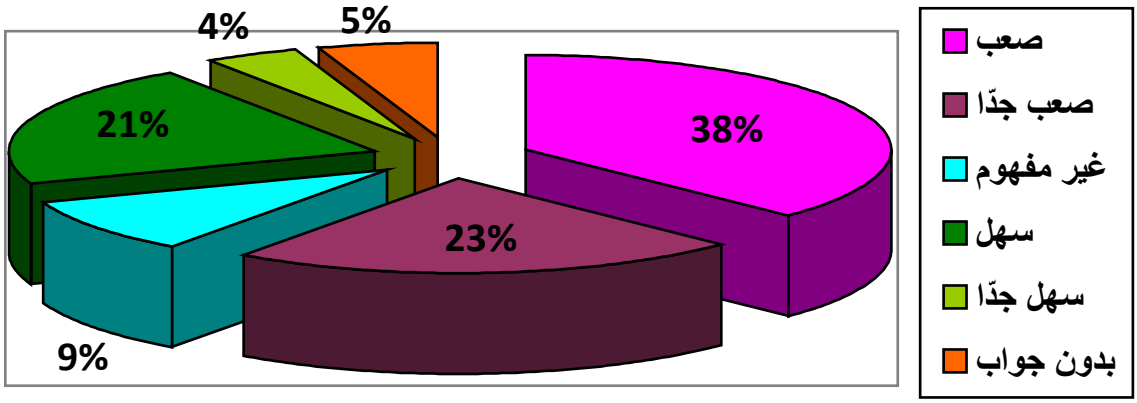


تمثيل بياني رقم 19

يبدو من خلال تقييم الطلبة لفهمهم للنصوص أن أصعب نصّ هو نص "ضاق أمري و طال نكدي".

الفهم العامّ للنصوص المدروسة

مجموع نتائج التقييم الذاتي لكل شريحة من الطلبة يعطينا نظرة شاملة عن التقييم الذاتي العام لفهم النصوص الخمسة:



تمثيل بياني رقم 20

يجمع المقطع أعلاه ما بين كلّ المقاطع التي تمّ عرضها حول تقييم الطلبة لفهمهم لنصوص أبي مدين بن سهلة المسلّمة لهم. و يوضح أنّ جلّ الطلبة يقيّمون النصوص على أنها صعبة الفهم.

2.4. محطّة التحليل المُقارن:

تقتضي الدراسة المقارنة الالتزام بمنهج تحليلي نصّ عليه Antoine Berman[1] لتسهيل هذه العمليّة على المُترجم. و للجانب النقدي نصيب وافر من الدراسة بما أنّ كلّ مقارنة تستدعي ملاحظات نقدية.

و قد أولى برمان أهمية بالغة لقراءة الترجمات إذ جعلها أوّل مرحلة من مراحل منهجه النقدي، و قسّمها إلى قراءات: قراءة أولى نعتبر فيها النص المُحرّر باللغة الأجنبية كأنه النص المصدر، و قراءة ثانية نقرأ فيها النص المُستهدف على حقيقته

[1] Voir Antoine Berman, Pour une critique des traductions : John Donne, Paris, Gallimard, 1995.

باعتباره نصّا مُترجما مع الرجوع إلى النص المصدر. وتُفيد كل من القراءتين في استخراج مواقع الإشكال التي يجب التوقف عندها في التحليل[1].

أما المرحلة الثانية فتتمثل في إجراء قراءة ثالثة تكون جانبية من خلال الرجوع إلى مؤلفات أخرى للكاتب و للمترجم، و كذلك الاطلاع على إحالات المُترجم و ملاحظاته و غيرها. و في المرحلة الثالثة، يكون المُترجم هو محطّ الاهتمام، إذ يلجأ الناقد إلى البحث عن هويته و موقفه الترجمي و خياراته النصية و مشروعه و غيرها من العوامل التي تُساعده على فهم منهجه في الترجمة. و بعدها تأتي مرحلة تحليل الترجمة التي تشتمل على المقارنة ما بين عناصر النص المُترجم المتضمنة لمواقع الإشكال و عناصر النص الأصل المقابلة لها، مع الانتباه إلى الترجمات الأخرى للنص إن وُجدت. و في الأخير، يلفت برمان الانتباه إلى جانب التلقي و كذا إلى ضرورة إصدار نقد مُنتج من شأنه تحسين الترجمة المدروسة[2].

و من باب الأمانة للمنهج البرماني، حاولنا قدر الإمكان إتباع المحطات المنصوص عليها. فبعد قراءة النصوص المُترجمة من قبل الطلبة، استخرجنا مواقع الإشكال على عدة مستويات. ثم بحثنا على ترجمات أخرى للنصوص ذاتها، أهمّها ترجمات محمد سهيل ديب الذي بحثنا عن ميوله ومنهجه الترجمي و عرضناه في أول عنصر من هذا الفصل.

و نعتمد في المرحلة الموالية على تحليل ترجمات الطلبة لنصوص أبي مدين بن سهلة المُكوّنة لمُدوّنتنا ثم مقارنتها بترجمات المختصّين و ذلك من ناحية الخيارات المُعجمية.

[1] Rachel Bouvet, Compte rendu, Antoine Berman, Pour une critique des traductions : John Donne, université de Montréal, Surfaces Vol.V.04 (v.1.0F - 19/12/1995) : http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/bouvet.html

[2] Rachel Bouvet, Op.Cit.

1.2.4.المستوى المعجمي:

-التسميات:

تتوفّر أشعار بومدين بن سهلة على جملة من أسماء الأعلام، منها أسماء الأشخاص و منها أسماء الأماكن، و تطرح كلّ منهما إشكالية في الترجمة كما يتبيّن فيما يلي:

أ. أسماء الأماكن:

تعتبر قصيدة "ياضواعياني" لابن سهلة الخريطة الجغرافية لمدينة تلمسان، فهي تعرض عددا وفيرا من أسماء أماكنها. و قد تشكل ترجمة أسماء الأماكن هاجسا عند الترجمة في بعض الأحيان، خصوصا في حالة عدم معرفة المكان أو في حالة اندثاره. ونعرض في الجدول التالي بعضا من أسماء الأماكن الواردة في القصيدة مع ترجمة الطلبة لها و نقابلها بترجمة محمد سهيل ديب :

الأصل	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
السّويقة	Suika	1	Swîqa
	Souika	1	
	Swika	6	
	Swiqa	1	
	Les petits marchés	1	
	Le souk	1	
الفرّان	El farane	1	Le four banal
	Frane	1	
	Faran	2	
	Farane	1	
	Boulangerie	1	
	Fourneau	1	
	four	1	
	Le four traditionnel	1	

	1	Le Ferran	
	1	Le boulongé	
Derb Massûfâ	4	Derb Bensoufa	**درب مسوفة**
	2	Derb Ben Soufa	
	1	Derb Messoufa	
	1	La ruelle de Messoufa	
	1	Bab Ben souffa	
	1	Ben soufa	
	1	La ruelle ben soufa	
	1	La rue ben soufa	
Al-Qurrân	1	Le kerrane	**القرّان**
	1	Koran	
	1	(N’oublie jamais de lire) le quran	
	2	El korane	
	2	El koran	
	1	Kourrane	
	1	El Qurran	
	1	Le Couran	
La porte de Zir	7	Bab Zir	**باب زير**
	1	Beb Ziri	
	1	Bab zire	
	1	La porte Zire	

ما يمكن أن نلحظه من خلال الجدول أعلاه هو تباين ترجمات الطلبة لأسماء الأماكن من حيث نسخ الأصوات العربية بالحروف اللاّتينية . في حين نلحظ تحكّما لتقنيات النسخ في ترجمات محمد سهيل ديب.

أمّا أسماء الأماكن التالية فنعرضها في هذا الجدول مع ترجمة الطلبة الذين سلمنا لهم القصيدة الكاملة:

إسم المكان	ترجمة الطلبة	التوارد
درب السجّان	La rue Sejan	1
	Darb Sedjane	1
	Derb essejane	1
	Derb el sedjane	1
	Derb sejan	1
	Derb sedjane	1
	La petite ruelle nommée Esedjène	1
	La ruelle de Sejene	1
	Ruelle de Sedjjene	1
	Derb Essedjan	1
	La rue de Sejanne	1
	La ruelle Sejane	1
سيدي الشعار	Sidi chaâr	1
	Sidi chihar	1
	Sidi chaar	1
	Monsieurs Shaar	1
	Sidi Châar	1
درب المقبي	La ruelle du Mokbi	1
	Derb El Mokbi	1
	La ruelle El Mokbi	1
جامع الحفرة	Le trou de la mosqué	1
	La mosqué du Hofra	1
	Mosqué de El Hofra	1
	Jamaa El Hafra	1

سيدي لحسن	A Derb Sidi lahsane	1
	La rue Sidi Lahcen	1
	Sidi Lahsan	2
	Derb Sidi Lahcen	1
	La ruelle Sidi Lahcen	1
	Ruelle sidi lahssen	1
	Derb Sidi Lahsan	1
	La rue Sidi l'hessan	1
باب علي	Bab Ali	4

الملاحظات التي يمكن استخراجها من الجدول أعلاه هي كالآتي:

-عجز الطلبة عن نسخ الأصوات العربية لأ سماء الأماكن إلى اللغة الفرنسية بالتقنيات المُعتمدة نظرا لجهلهم لها.

- التعامل مع اسم المكان كاسم عام و ترجمته حسب فهم الطالب مثل ترجمة "السويقة" الذي هو حيّ بمدينة تلمسان بـ Petit marché !حيث تمّ استخراج الدّلالة من كلمة "السوق" ثم تصغيرها. و ينطبق ذلك على أسماء الأماكن المُركّبة التي تبدأ مثلا بـ "درب...، سيدي...، جامع..." حيث تُرجمت من قبل بعض الطلبة بدلالتها .

- التعامل مع اسم الآلة "الفرّان" (في العربية العامّية) الدّال على المكان أيضا كاسم علم محض من خلال نسخه إلى اللغة الفرنسية نحو El Ferrane، أو ترجمة دلالته بمُقابل غير ملائم مثل Boulangerie.

- استبدال مرجع مواقعي مجهول عند الطالب بمرجع معروف لديه، و يتجلّى ذلك في ترجمة "القرّان" بـ Coran وهذا يعني أنّ الطالب لجأ إلى المرجع الدّيني الذي هو معتاد عليه بسبب جهله للمرجع التراثي المواقعي، فتمّ استبدال ذلك بذاك.

ب. أسماء الأشخاص:

يعتمد أبومدين بن سهلة على ذكر الأسماء في أشعاره، بل غالبا ما يجنح صراحة بذكر اسمه في نهاية قصائده و يُعدّ ذلك بمثابة الإمضاء الذي يُصرّح به الشخص عن نفسه و عن مُبادرته نحو " بن سهلة راني العفو طالب من عظم الشان". كما يعتمد في مواضع أخرى على التشفير من خلال ذكر الحروف الأولى من إسمه أو من لقبه.

كما يذكر أبومدين بن سهلة بعض أسماء الأشخاص، خصوصا النساء في أشعاره فمنهنّ من يعلن أسماءهنّ بصفة مباشرة و منهنّ من يذكرهنّ بصفة ضمنيّة. و يظهر لنا الجدول أسفله تعامل الطلبة المبحوثين مع أسماء الأشخاص الواردة في قصيدة "يا ضواعياني" على النحو التالي:

الأصل	ترجمة الطلبة	التوارد
الزهرا و عوالي	Zahra et 3awali	1
	Zahra et Awali	2
	Zahra et ma famille	1
	La fleur et ?	1

يُبرز لنا هذا الجدول الصعوبات التي اعترضت الطلبة في ترجمة أسماء النسوة التي وردت في القصيدة، خصوصا بالنسبة لاسم **"عوالي"** الذي اندثر في حين أنّ اسم **الزهرا** لا يزال مُتداولا إلى يومنا هذا :

1.صعوبة التفطن لاسم العلم المُندثر في اللغة العربية لانعدام الحرف الكبير الاستهلالي (la majuscule) الذي يُعلن في اللغة الفرنسية على طبيعة اسم العلم (عوالي مثلا).

2. الخلط ما بين اسم المرأة عوالي و لفظة عيالي التي تدلّ في العامّية على العائلة الكبيرة.

3. صعوبة نسخ اسم العلم من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية.

4. استخدام أساليب كتابة الرسائل الهاتفية أو الالكترونية القصيرة لنسخ بعض الأسماء مثل نسخ اسم عوالي على هذا الشكل: 3awali.

2.2.4. المستويات الأسلوبية و الدّلالية:

النص الأوّل

"ضاق أمري"

استلمنا 14 ترجمات لهذا النص من بين 20 استمارة مُسلّمة، و سنعرض مواقع الإشكال التي بدت في الترجمات كما يلي:

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
" ضاق أمري و طال **نكدي**"	-Ma Souffrance s'est prolongée très longtemps	**1**	S'est accru ma peine au fouet de l'adversité
	-Je suis lassé et j'en ai marre	**2**	
	-Je suis angoissé et ça fait longtemps	**2**	
	-Je m'ennuie et le temps est long	**1**	
	- J'en ai marre mon problème est long	**2**	
	-J'ai dégoûté ma vie		

	2 **1** **1**	et ça fait longtemps - J'ai une tristesse et un chagrin sans cesse. - Mes soucis et mes problèmes durent	

ما يمكن أن نلحظه في الشطر الأوّل **" ضاق أمري و طال نكدي"**، هو ربط الطلبة للمشكل (ضاق أمري) الذي يعاني منه الشاعر بالزمن (طال نكدي). و كأنّهم تمكّنوا من الاستغناء عن فهم ما هو هذا الأمر و ما دلالة كلمة نكدي، حيث قاموا بترجمة كلمة **نكدي** حسب السياق بالمقابلات التالية: Problèmes, soucis, souffrance peine.

و نلحظ مقابل ذلك لجوء الطلبة إلى الحذف كلّما استعصى فهمهم لبعض الكلمات أو العبارات، مع استعمالهم لأسلوب لهجيّ غير مُنمّق كما جاء في عبارة " j'en ai marre" التي لا تليق بهذا المقام.

أمّا محمد سهيل ديب فلم يربط المشكل أو الضيق بالزمن بل ربط المحنه بدرجة حدّتها. كما أنّه حرص على استعمال أسلوب شعريّ تصرّف فيه من خلال قلب الفعل و الفاعل "S'est accru ma peine"، و تركيز المعنى في أسلوب الاستعارة نحو" au fouet de l'adversité".

- أمّا بخصوص الشطر الثاني للبيت **"يهديكم دبّروا علي يا النّتاج"**، فورد الإشكال بخصوص عبارة "يا النتاج" كما يظهر في الجدول الموالي:

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
"يهديكم دبّروا علي يا النّتاج"	-Aidez moi comment je dois faire	2	

	3	-S'il vous plait, comment je dois faire	
Tracez moi, ô mes pairs, quelque chemin salvateur.	5	-S'il vous plait, donnez moi une solution	
	1	-Je vous en supplis, trouvez moi une issue.	
	1	-Donnez-moi un coup de main, les gars !	
	1	-Je vous en prie, apaisez ma souffrance.	
	1	-Je vous en prie, aidez moi mes chers	

نلاحظ أنّ الطلبة قد حافظوا في ترجماتهم على غرض الاستنجاد، إلاّ أنّ التعبير عنه لم يكن دائما ملائما نحو"Donnez-moi un coup de main, les gars !" فالصياغة بعيدة هنا كلّ البعد عن اللغة الشعرية، و هذا ما يُذكرنا بإشكالية المستوى اللغوي. كما كان هذا الاقتراح الترجمي هو الوحيد الذي ورد فيه المُنادى "يا النتاج" بمعنى جماعة من الأصدقاء، في حين حذف الطلبة الآخرون عبارة النداء.

و يترجم محمد سهيل ديب "يا النتاج" بـ " ô mes pairs " بمعنى أمثالي، من جيلي. و هو يميل دائما إلى صياغة المعنى بطريقة غير مُباشرة ممّا يُقرّبه من الجمالية الشعرية، حيث اختار ترجمة معنى التدبير في صيغة الطلب " يهديكم دبّروا عليّ" بـ

"Tracez moi quelque chemin savlateur" و يظهر الأسلوب غير المباشر في ترجمته.

- في الشطر **" كيف ندير هاج فقدي"**، نلاحظ تركيز الطلبة على كلمة فقدي و ما يحيط بها من معنى و ذلك على النحو التالي:

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
" كيف ندير هاج فقدي"	-Que pourrai-je faire, j'ai perdu la tête et ma patience.	**1**	Quoi faire dans ma ruineuse privation
	-Comment je vais faire, je suis comme un fou.	**1**	
	-Que dois-je faire ? Je serai impatient.	**1**	
	-Comment faire ? L'attente me fatigue.	**3**	
	-Comment faire, mes idées sont perturbées.	**1**	
	-S'il vous plait, comment faire. Elle me manque.	**2**	
	-Comment ferai-je quand la patience m'enrage ?	**1**	
	- Comment je dois faire, je suis perdu	**1**	
	-Mon manque est enflammé	**1**	

ركّز الطلبة في ترجماتهم على معنى الانتظار و ربطوا كلمة "فقدي" بفقدان الصبر، و قد حافظوا على أسلوب الحيرة و التحسر إلا أنهم لم ينجحوا في إعادة صياغة الاستعارة الأصلية التي تتضمنها عبارة "هاج فقدي". في حين يحافظ محمد سهيل ديب على الصورة ذاتها مُؤوّلا العبارة إلى معنى "الامتناع إلى درجة التفاني" إذ ترجمها بـ "ma ruineuse privation " مُحافظا على أسلوب الحيرة الظاهر في صيغة الاستفهام التي استهل بها الشطر.

-أمّا في الشطر الثاني للبيت الثاني **" و تخبّل منسجي و عقلي مني ساج"** ، اقترب الطلبة من معنى الارتباك و فقدان العقل على النحو التالي:

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
" و تخبّل منسجي و عقلي مني ساج"	-Je me sens comme un idiot -Je suis presque fou -Tout a changé mentalement -J’ai perdu ma conscience et ça me trouble -Mon état est détruit et ma cervelle s’est enfouie -Comment faire, mes idées sont perturbées et je suis devenu comme un malade - j’ai perdu la raison et je	**1** **1** **1** **1** **1** **1** **1**	Quand de troubles détours ont gagné mon esprit ?

	ne contrôle plus mon esprit -Je suis perturbé - Je vie sans foi	**2** **1**	

نلاحظ محاولة أحد الطلبة الحفاظ على التكرار الصوتي الأصلي من خلال خلقه مجدّدا عند ترجمة الشطر نحو " Mon état est détruit et ma cervelle s'est enfouie " إلاّ أنّ الخيارات المُعجمية لا تُلائم السياق الأسلوبي.

أما في الشطر الموالي **" و ضحيت نميل في الهوى مثل الرجراج"** ، فيقع الاشكال بالنسبة لصورة التشبيه و الخيارات المعجمية المُلائمة لكلمتي الهوى و الرجراج، كما يُبيّنه الجدول التالي:

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
" و ضحيت نميل في الهوى مثل الرجراج"	- Je suis déséquilibré dans l'air. -Je suis devenu comme une balançoire dans l'air. -Je deviens tel un faible dans l'air. -Et sa passion est devenue faible. -Je me suis noyé dans la mer de l'amour.	1 1 1 1 1	Apre passion d'un être branlant.

حيث قام معظم الطلبة الذين ترجموا المقطع بمقابلة الهوى ب -l'air ، في حين يُفترض أن تُحيل الكلمة في هذا السياق على معنى العشق la passion.

امك ذهب بعض الطلبة إلى تأويل صورة التشبيه التي تتضمن مقارنة الشاعر المُغرم بـ"الرجراج" إلى معنى الضعف، أي أن الهوى تغلّب عليه ولم يعُد يتحكم في نفسه.

و تدلّ صفة الرجراج في قاموس لوبوسييه على المُقابلات التالية: « Tremblant, Tremblotant(…) changeant, inconstant, versatile »[1]. وهي كلها صفات توحي بالاضطراب و عدم السكون و عدم الاستقرار.

و حاول طالب آخر الحفاظ على صورة التشبيه بكل مكوناتها، مُقابلا الرجراج بـbalançoire نسبة لحركات الأرجوحة غير المُستقرّة. إلاّ أنّ هذا التركيز على تقابل الكلمات يبعدنا عن المعنى الأصل الحقيقي و العميق على الرغم من الحفاظ على صورة التشبيه. و نلاحظ أن محمد سهيل ديب قد حول التشبيه الأصلي إلى تشبيه بليغ و ترجم معنى الصورة الأصلية مركزا على قسوة الهوى التي تُسَلّط على الشاعر مرارة عدم الاستقرار.

النص الثاني

" يا ضواعياني"

تدور قصيدة يا ضواعياني حول إعجاب الشاعر بن سهلة بنسوة من تلمسان.

و هو يستعين بالقمري، ذلك الطائر أزرق الجناحين ليُبلّغ سلامه لهنّ و يصف كلّ واحدة منهنّ بما يميّزها عن الأخرى. و من جهة أخرى تعتبر القصيدة خريطة جغرافية لمدينة تلمسان القديمة حيث يذكر لكلّ امرأة الحيّ الذي تقطن به من أحياء تلمسان القديمة مثل " درب السجان، السويقة، درب سيدي لحسن، درب السمار ...".

[1] Beaussier et al., Dictionnaire Arabe (maghrébin)-Français, p.384.

قام 12 طالبا من بين 20 بترجمة نص **يا ضواعياني**، و نسرد فيما يلي أهمّ ما ألفيناه في النسخ المترجمة:

يا ضواعياني يا القمري زرق الجنحان

قام 12 طالبا بترجمة عبارة "يا ضواعياني" بـ Lumière de mes yeux، قام طالب واحد بترجمتها بطريقة مغايرة في شكل fascination de mes yeux، و تمّ حذف العبارة كلّيا لدى طالب آخر.

تراوحت المقابلات التي استعملها الطلبة للتعبير عن القمري، ذلك الطائر الذي يُرسله الشاعر إلى أحياء تلمسان العتيقة و يُتحفه بتبليغ سلامه لحبيباته، بين pigeon و pigeon voyageur و oiseau. في حين صادفنا ترجمتين للقمري بـ Lune و يبدو لنا أنّ سبب الانزياح الدّلالي في هذه الحالة هو الخلط ما بين القمري الذي تدور حوله القصيدة الشعبية و القمر في اللغة العربيّة بما أنّ المقابل المستعمل هو قمَري بإضافة ياء المتكلّم، على الرّغم من ورود كلمة قمْري في قواميس اللغة العربية و التي تدّل على الطائر ذاته. و هذا ما يكشف عن الخلط الذي قد يقع فيه الطلبة أحيانا بسبب عدم اعتبار الكلمة في السياق بكامله ممّا يحدّ من فهمهم من جهة، و عدم التّحقق من دلالة الكلمة في القاموس من جهة أخرى فيتمّ استبدالها بما يعرفه الطلبة في اللغة العربية حيث لجئوا في هذه الحالة مثلا إلى رمزية القمر الشعرية.

-ترجمة محمد سهيل الديب:

Lumière de mes yeux,

Ô ramier aux ailes bleues !

نستشف في ترجمة الباحث دقة اختيار المُقابل حيث ترجم القمري بـ ramier[1] و يكون بذلك أدقّ من الاقتراحات السالفة الذكر حيث يفي بخصوصيات القمري التي يذكرها الشاعر في قصيدته على غرار زرقة الجناحين.

[1] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ramier/66381:Gros pigeon à tête et dos gris-bleu, aux côtés du cou et aux ailes barrés de blanc, très commun dans les villes d'Europe.

من جهة أخرى، نلاحظ استعمال أداة النداء Ô في الشطر الثاني من البيت فقط. و هي أداة عادة ما نجدها في الأشعار الفرنسية الكلاسيكية.

جمّل و اسعاني سلّم على ناس تلمسان

نسرد المُقابلات التي استعملها الطلبة للفعل **جمّل** فيما يلي:

Fais toi beau (2), sois fort, sois modeste, sois prudent, cherche, sois patient, sois bien, qui m'a possédé par sa beauté.

و العجيب في ذلك هو أنّ الطلبة لم يلج أوا إلى مرجع شعبي من قبيل العبارة المُتداولة "بلا جميل" لاستلهام المعنى منها. بل اتخذ طالبان اللغة العربية مرجعا لهما مُجدّدا في ترجمتهما للفعل في صيغة الأمر بـ Fais toi beau، حيث وقع الخلط ما بين *جمّل* في اللغة العامّية و *تجمّل* في اللغة العربية.

وورد في القاموس الثنائي عربي مغاربي/فرنسي:

"جمّل: Faites-moi le plaisir de ; ayez la complaisance, faites-moi la faveur, la grâce. Embellir, orner (litt.)"[1].

بينما لجأ بعض الطلبة إلى دلالة التجميل، قام جلّهم بحذف دلالة كلمة جمّل بتضمين دلالة "سيساني" مباشرة، في حين يوظفها الشاعر في البيت المُوالي.

ترجمة محمد سهيل ديب:

Accorde-moi ta faveur et ton aide

Et porte mon salut aux nobles gens de Tlemcen.

أمّا ما نلحظه في هذا الاقتراح، هو استعمال محمد سهيل ديب لدلالة طلب المساعدة و هذا نسبة إلى السياق الذي وردت فيه صيغة الطلب " جمّل و اسعاني". بما أن الشاعر يُنادي الطائر ليُبلّغ سلامه لناس تلمسان نيابة عنه.

[1] Beaussier et *al*., Dictionnaire Arabe (maghrébin)-Français, p.157.

كونك سيساني حد لا تقرا فيه أمان

يبدو أنّ المعنى الذي استنتجه الطلبة من عبارة " كونك سيساني" نوعا ما قريب من المعنى الصحيح إذ يدور مفهوم "سيساني" حول النزاهة و إتقان التواصل مع الناس كما جاء في قاموس العربية المغاربية:" jda, affable, poli, gracieux سيساني"[1]. تءاج و تاحارتقا يلاتلاك ةبلطلا مع العلم أنّها لم تتفاد الحذف في بعض الأحيان:

كونك سيساني: Sois social, sois vigilant, sois mon messager, sois un bon parleur, sois mon majordome, sois mon prometteur, sois malin, sois sincère, être malléable (souple).

بغض النظر عن بعض التوظيفات الخاطئة مثل sois mon majordome، استطاع الطلبة، عموما، التوصل إلى الحقل الدلالي لصفة "سيساني" إلاّ أن الإشكال يقع مرّة أخرى في الخيارات المُعجمية التي تُلائم المستوى اللغوي وكذا السياق الأسلوبي للنص الشعري.

-ترجمة محمد سهيل ديب:

Use d’habilité cependant,
Et que ne t’abuse point quelque aveugle confiance

وظف محمد سهيل ديب صفة النزاهة للدلالة على معنى "سيساني" الجامع لدلالات التخلق و التفطن، مُضيفا كلمة cependant للتعبير عن التحذير الضمني الموجود في النص الأصل و الجليّ في الشطر الثاني للبيت "حد لا تقرا فيه امان".

[1] Beaussier et *al*., op.cit., p.502.

يا زين الدُّرْجَة نرسلك لبنات البهجة

يقع الإشكال في هذا البيت في عبارة " **زين الدرجة** "، و لجأ الطلبة إلى الخيارات التالية للتعبير عنها باللغة الفرنسية:

Beauté (5), Beau (5), la beauté d'escale, beau messager, joli oiseau.

بعيدا عن الكلمات غير المفهومة الموظفة من قبل بعض الطلبة مثل" escale"، و نفترض أن الطالب اشتقها من escalier للدلالة على ما فهمه هو من لفظة "درجة". و هذا يؤكد الضعف اللغوي الذي نلاحظه عند الطلبة من جهة، و عم التزامهم بالتعليمات التي وجهناها لهم من جهة أخرى، و أهمها القراءة التحليلية و البحث.

نستشف من محاولات الطلبة حذف دلالة "الدرجة" عموما و التي تدّل على درجة جمال تفوق الجمال العادي، أي"تميُّز" هذا الجمال الذي يصفه الشاعر.

و يظهر معنى " الجمال المُتميّز" في ترجمة محمد ديب في إضافة صفة التّميّز ":" inégalée

Rends-toi, ô beauté inégalée,
Auprès des filles de la splendide cité.

روح اَسَمْ ترجى و ادخل على درب السجان

نلفت الانتباه هنا إلى ترجمة الطلبة لعبارة "اَسَمْ ترجى" و نسرد اقتراحاتهم كالآتي:

Tu attends quoi ?, qu'est ce que tu attends, pars et accède, Qu'attendez vous, vas y qu'attends tu, va au nom et supplie ,va au nom de l'espérance (2).

تمّت ترجمة أداة الاستفهام المستعملة في العامّية التلمسانية "اسم" بدلالتها من جلّ الطلبة، و نُشير إلى أهمية فهم الأداة للحفاظ على الغرض . في حين وقع ثلاثة طلبة في الخلط ما بين اَسَمْ في العامّية وإسم في العربية عندما اقترحوا ترجمة "اسم ترجى" بـ « mon ua de l'espérance ».

تلقى زهو الرّوح فالسويقة عند الفرّان

استعمل الشاعر عبارة **زهو الرّوح** كناية عن إحدى حبيباته و ترجمها الطلبة بالعبارات التالية:

La joie, Le plaisir de ton âme, La haute bonheur, L'ambiance d'esprit, Le bonheur d'âme, Ma belle aimée, La bonne ambiance, Mon autre âme, La joie d'espris, Decompresse ton âme, L'esprit de la joie, La joie de l'âme.

نلفت الانتباه مرّة أخرى إلى أننا عرضنا ترجمات الطلبة بالأخطاء التي استلمناها. و عدا الأخطاء اللغوية و الأسلوبية، نستشف محاولة الحفاظ على الصورة الأصلية إلاّ أن الطلبة عجزوا عن صياغتها في أسلوب جميل بسبب ضعف القدرات اللغوية التي تُلائم السياق الشعري.

-ترجمة محمد سهيل ديب:

Tu verras celle qui charme mon âme

A la Swîqa contiguë au four banal

أوّل ما نلاحظه في اقتراح محمد سهيل ديب هو تصرّفه بالنسبة للصورة البلاغية في النص الأصل و ترجمتها بأسلوب مُباشر يُصرّح فيه باعجابه بإحدى النسوة اللاتي يُرسل إليهن طائره.

و يواصل الشاعر مدحه لعشيقته على النحو التالي:

ضاوية الغرّة شبيهة البدر حين يبان

اقترح الطلبة ترجمة عبارة " ضاوية الغرة" على النحو الآتي:

Illuminante par sa beauté /Une lumière/Elle est si lumineuse /Radieuse comme la lune/La lumière de l'obscurité.

و يتبيّن من خلال اقتراحات الطلبة أن فهمم لعبارة " ضاوية الغرة" كان جزئيا حيث ركّزوا على معنى الإنارة و حذفوا دلالة الغُرّة التي يحيل إليها محمد سهيل ديب بـ"الجبين" فيما يلي:

Front étincelant

D'une blancheur toute astrale

قد تصرّف الباحث في التشبيه المباشر الموجود في الشطر الثاني "شبيهة البدر حين يبان" حيث حذف أداة التشبيه و استبدل فعل الظهور باللون الأبيض مُعطيا إياه صورة النجم.

كفّ من التنواح شوف من نهوى غصن البان

يكمن موقع الإشكال لهذا البيت الشعري في عبارة " **كفّ من التنواح"** و يتضح ذلك في اقتراحات الطلبة التالية :

Arrête de pleurer (3)/ Cesse de pleurnicher / Arrête de pleurnicher / Cesse de pleurer/Arrête de pleurer/ Arrête de te plaindre.

أول ما يلفت الانتباه في ترجمات الطلبة هو عدم مُطابقة الخيارات المعجمية مع السجل اللغوي الذي تتطلبه هذه القصيدة الشعرية و هذا ما يظهر من استعمال الفعل pleurnicher. في حين كان بالإمكان توظيف عبارة Cesse tes lamentations على سبيل المثال للاقتراب من السياق اللغوي للقصيدة.

النص الثالث

يا امسلمين

يُخاطب الشاعر في هذه القصيدة جماعة المُسلمين و هذا ما يتبيّن انطلاقا من العنوان الذي وضعه " يا ا مسلمين". و يمكن أن نستسلم لعدّة افتراضات إذا ما أردنا تحليل هذا الخيار؛ كأن يُناجي الشاعر الأمّة الإسلامية بأكملها نظرا لشدّة حيرته و حزنه و التي تتطلّب مساندة عدد كبير من الناس الذين يشاركون ثقافته. أو اعتبار الشاعر أنّ ما يشعر به هو شاذ فيعرضه على المسلمين و هو يحاول من خلال ذلك أن يستنجد بدينه من أجل الوصول إلى حلّ، و التأويلات في ذلك متعددة.

و تدور قصيدة "يا مسلمين" حول يوم قُدّر على الشاعر فيه رؤية امرأة يُ لقّبها بالغزالة و يحكي الألم الذي يعيشه بسبب حبّه لها.

نعرض في ما يلي بعض العبارات التي ألفتت انتباهنا من ناحيتي الفهم و الترجمة لدى الطلبة و نقابلها بترجمة محمد سهيل ديب:

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
يا مسلمين	Gens de paix ô musulmans Oh musulmans Chers frères musulmans	1 3 4 1	ô pieuses gens !

نلاحظ من خلال اقتراحات الطلبة أنّ المعنى الأكثر وضوحا بالنسبة لهم فيما يتعلّق بعبارة "يا مسلمين" هو فئة الناس الذين يُشاركون الشاعر الانتماء الديني و الثقافي المُجسّد في الإسلام حيث قام الطلبة عموما بترجمة " مسلمين" بـ musulmans. في حين يستعمل محمد سهيل الديب معنى التقوى أو التديّن في عبارة "! ô pieuses gens " و هو يفضّل هذا النداء العامّ المُوجّه للأتقياء أو المُتديّنين على النداء الخاص الموجه للمُسلمين و نفترض أن ذلك راجع إلى الشحنة الروحانية الحاضرة في النداء الأصلي و التي تستدعي خصال المسلم التقي. كما يمكن أن نبرر الخيار ذاته بالاهتمام بالمُتلقي الأجنبي الذي ربما يستسيغ الشحنة الروحانية أفضل على هذا الشكل.

"صبرا ارتهبت منو بلا عقل راني"

العبارة	**ترجمة الطلبة**	**التوارد**	**ترجمة محمد سهيل ديب**
صبرا ارتهبت منو	-Je deviens folle -J'ai peur de lui et je suis sans intellect	1 1	Qui de délires, a profané mon esprit.

بلا عقل راني	-Il m’a fait peur et m’a rendu fou -Il m’a effrayé et sans mémoire m’a laissé -Il battait tellement fort que j’ai perdu la tête -J’ai perdu toutes mes forces quand j’ai tombé amoureux -Une flamme est née dans mon cœur et je suis devenu sans cerveau -Forcément j’ai eu peur et à cause de lui –je suis fou	1 1 1 1 1 2	

نلتمس في ترجمة الطلبة لهذا الشطر تركيزهم على معنى الخوف الذي يدلّ عليه الفعل "ارتهبت". إلاّ أنّ توظيفهم لبعض المقابلات كـ" intellect" و"cerveau" و " mémoire " لا يلاءم كلمة "عقل" الأصلية في السياق الشعري للنص. كما هو الحال بالنسبة للعبارة " j’ai perdu la tête ". في حين نستشف حذف كلمة "صبرا" و معناها عند الطلبة و كذا في ترجمة محمد سهيل ديب التي نلمح فيها تصرّفا يبتعد عن الحرفية و يقترب من الصياغة الشعرية و أثرها.

"لقيت زين القد"

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
لقيت **زين القد**	La beauté La belle taille Beauté divine La belle	1 1 1 3	Farouche beauté au gré d’une rencontre

يخص الإشكال في هذا المقطع عبارة "زين القد" الذي اقتصر جلّ الطلبة على ترجمتها بالجمال، في حين اقترح أحد الطلبة ترجمة "القد" بالقامة و ترجمه طالب آخر بالزين الخارق للعادة. بينما أحال محمد سهيل الديب على صفة "القد" بـ Farouche بمعنى مُتشبع أو غير منفتح للتواصل أو مُتوحش ونتساءل عن سبب هذا الخيار. إذ يرد في قاموس بوسييه : ثنائي اللغة (عربية مغاربية – فرنسية).

قد. Pl. قدود .sm., taille, stature, grandeur[1].

إلا أن سهيل ديب لا يُشير في ترجمته إلى جمال القامة بل إلى جمال من نوع فريد.

"شلا نويت شي ملقاه"

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
شلاّ نويت شي ملقاه	Je ne proposai pas sa rencontre J’ai beaucoup souhaité le rencontrer J’espère de le rencontré Jamais je n’aurai imaginé un jour la rencontrer Je n’ai pas imaginé de la voir J’ai jamais pensé à sa rencontre J’ai voulu la rencontrer	1 1 1 1 1 1 2	Confiée aux secrets d’un ordre ignoré

بغض النظر عن الأخطاء اللغوية الواردة في اقتراحات الطلبة، نلاحظ أن هم توصلوا إلى المعنى عموما ما عدا البعض منهم، إلا أن ترجماتهم حرفية و صياغتهم غير مُتفتحة على اقتراحات أسلوبية ترقى إلى النمط الشعري المدروس . في حين يقترح محمد سهيل الديب صياغة توحي بعمق أكبر فيما يخص الملاقاة التي يتحدث

[1] Beaussier et *al*., op.cit., p.779.

عنها، و تتجسد فيما نألفه في مجتمعاتها بالقدر أو المكتوب. و لا يفوتنا أن نلفت الانتباه إلى خصوصية لفظتي " شلا" و "شي" في العامية التي تُفيد النفي و التي حافظ عليها الطلبة.

"الخال فوق الخد"

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
الخال فوق الخد	Grain de beauté sur les joues	7	Joue azurée

بينما يتوافق الطلبة في ترجمة الخال بـ Grain de beauté، حتما نسبة لـ"الخانة" التي نعتادها فوق الخد، فإنّ معنى الخال غير ذلك في العربية المغاربية كما ورد في قاموسها : " **خال**-أخوال، Amis (Sét.) (Cf.) لعب الخاتم et شبح). **خال**-خيليّ(=حلحالي=ديدي=مور=طرطري) violet" [1] . فيبدو حسب الدلالة الثانية أنّ معنى "الخال" متعلق بلون الخدين كما ورد في ترجمة سهيل ديب عندما استعمل "azurée " نسبة للون الأزرق السماوي.

" زينه عجيب يسبي و يفتن من راه"

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
يسبي و يفتن	Fascine	1	Vénus envoutante et séductrice
	Miraculeux et charme	1	
	Qui rend fou	1	
	Attire et séduit	1	
	Attire et embrouille	1	
	Attire	1	
	Magique	2	

[1] Beaussier et al., op.cit., p.77.

هنالك من الطلبة من حاول ترجمة دلالة كلّ من الفعلين و هنالك من جمع ما بين دلالة الفعلين الأصليين لترجمتهما بفعل واحد سواء لعدم فهم دلالة أحدهما (حذف) أو اعتبار أنّ الدلالتين متقاربتين. و عموما أحيلت دلالة السحر للفعل "يسبي" و دلالة الجذب للفعل "يفتن" وهذا ما ورد أيضا في ترجمة سهيل ديب.

"ما صبت إليه طالب يكون شيخ لبيب"

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
شيخ لبيب	Raisonnable cheikh Vieux intelligent	1 1	Que n’eus-je trouvé quelque docte médecin

يستنجد الشاعر في هذا الشطر بذكاء عالم حكيم ليُفسّر له حاله و يعطي تفاصيل أدقّ عن هذا العالم في الشطر الموالي **" يعرف طب دواي يفيدني بدواه"** . فيستفيد سهيل الديب من معطيات الشطر الثاني لترجمة الشطر الأول من البيت حيث يترجم "شيخ لبيب" بـ " docte médecin" بمعنى طبيب حكيم ذ ي خبرة. في حين أخفق الطلبة في ترجمة معنى "الشيخ" حيث ترجمه أحدهم بمعنى عجوز و نسخ الآخر الكلمة كما هي.

" منّه شيان حالي و خاطري اتنكد"

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
منّه شيان حالي و خاطري اتنكد	Mal à l’aise et malheureuse Mon esprit affligé Mal à l’aise Mon cœur s’est chagriné Depressive Triste et malheureux Triste et pessimiste	1 1 1 1 1 1 1	Ruinant mon corps, ravageant mon esprit

	2	Esprit agacé	

يرتبط معنى "اتنكد" لدى الطلبة بالحزن و الشقاء الناتج عن الشعور الداخلي. أما في ترجمة سهيل ديب فيتضح أنّ السبب يعود إلى الهوى كما هو جليّ في البيت الشعري. كما نلمس خلطا في ترجمة "خاطري" بدلالة قلبي مثلا.

" القلب طار عنده و لا جبرت دواه"

يخص الإشكال في هذا الشطر توظيف كلمة " دواه" في الترجمة كما يُبينه الجدول التالي:

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
دواه " القلب طار عنده و لا جبرت دواه"	Traitement Solution Médicament remède	4 2 4 3	Cœur tenu en laisse et mal sans remède

تظهر في الجدول أعلاه مقابلات استعملها الطلبة لا تلاءم كلمة "دواه" في السياق الأصلي مثل Médicament أو Traitement التي تأتي في سياق الاختصاص الطبي أو العلاجي كأدنى اعتبار. و كان الاقتراح الملائم الذي جاء به الطلبة هو كلمة remède كما جاء في ترجمة سهيل ديب.

" ما صبت إليه طالب يكون سيساني"

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
" ما صبت إليه طالب يكون سيساني"	Guérisseur Qui le fait guérir	**1** **3**	Ah, la vanité du pouvoir brisé des hommes !

طالب سيساني	Charlatant	**1**	

استعمل الطلبة مقابلات تفي بالمعنى عدا مقابل كلمة "سيساني"

charlatant الذي يوحي بنوع من المبالغة أو بذاتية التأويل. و قد عبّر سهيل ديب في ترجمته عن تحسّر الشاعر لعدم عثوره على منجد لمرض الهوى الذي سكنه بشكل غير عادي (و يلمّح الشاعر من خلال استنجاده بالطالب عن احتمال تعرّضه لأفعال سحرية غير عادية لم يقدر أحد أن يُخلّصه منها). و لذلك ترجم سهيل ديب هذه الفكرة بالتحسّر على قدرة الإنسان على علاج ما لا يقدر عليه: Ah, la vanité du pouvoir brisé des hommes !

" يعمل جميل في اليوم يسعاني"

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
" يعمل جميل في اليوم **يسعاني**"	Il me garde	**1**	Pour être, au cri du vaincu, main secourable tendue.

على الرّغم من قلّة اقتراحات الطلبة كلّما واصلنا تحليل القصيدة، إلا أننا نتوقف عند هذا الشطر لتحليل التعامل مع الفعل "يسعاني" الذي ورد في قصيدة ياضواعياني. فيترجم طالب الفعل وهو يتجه نحو معنى الحفظ، أما سهيل ديب فيترجمه بمعنى المساعدة.

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
تاهوا اليوم عني و غيبوا الاحباب	Tous mes amies m’ont laissé tomber	**1**	Ont déserté mes lieux encensés de leur présence
تركوا مراسمي بعد الوصول يا حسرة	Après avoir été au sommet de	**1**	Ceux qu’un riant orgueil a éloignés de

	ma gloire		moi

أمّا بالنسبة لترجمة طالب للشطر الأول فتمّت الأمانة للمعنى إلاّ أنّ المشكل لا يزال في المستوى اللغوي الذي لا يرقى إلى المستوى الشعري. في حين ابتعد طالب آخر عن المعنى الأصل في الشطر الثاني للبيت مستعملا عبارة " au sommet de ma gloire" و اعتبر معنى "الوصول" مرتبطا بالشاعر إلاّ أنّه يدلّ على بلوغ من يذمّهم الشاعر مكانة جعلتهم يستبعدونه. أما كلمة "مراسمي" فهي تدلّ على " ما تبقى منّي " في هذا السياق وتمّ حذفها في الترجمة مثل الحذف الذي خضعت له عبارة التحسر "يا حسرة".

و فيما يخصّ ترجمة محمد سهيل ديب فنستشف دائما اعتباره للبيت الشعري وحدة كاملة أي انه لا يحترم بالضرورة تسلسل الأفكار حيث يعبر عن معنى "تاهوا علي" في الشطر الثاني بـمعنى التكبر في عبارة " riant orgueil " و يحذف الفاعل الذي يشتكي منه الشاعر الممثل في " الاحباب" و يعبر عنه بـالضمير الذي يحيل عليه Ceux.

العبارة	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
" باطل جفوني يا أهلي بغير اسباب"	Mes larmes coulent sans raison	1	ed liued ua tiudéR l’abandon, me voilà
" بيني و بين ولفي انقطعت الزورة"	Je n’ai plus de nouvelles de mon amour	1	Liens déchirés et solitude pesante

يعبر الطلبة عن الفعل "جفوني" في ترجماتهم بـ " Mes larmes coulent "، في حين يترجم سهيل الديب دلالة الفعل بـ"deuil".

ملاحظات:

- نلاحظ فيما يخص ترجمة محمد سهيل ديب أنّه يعتبر دائما البيت الشعري وحدة كاملة و لا يفصل ما بين الشطرين لا على المستوى المعجمي و لا على مستوى المعنى. و يلجأ في ترجماته إلى الحذف في بعض المواقف مثل حذف عبارة التحسر "يا حسرة" و كلمة "صبرا" أيضا و كذلك الخصوصية اللهجية "شلا .. و شي".. إلخ.

-نلاحظ في ترجمات الطلبة عدم احترامهم للحقل الدلالي و المعجمي الذي يستلزمه الأسلوب الشعري و يتجلى ذلك في توظيفهم لمقابلات علمية أكثر منها بلاغية مثل Cerveau, intellect, mémoire بالنسبة لكلمة " العقل" و كلمات traitement Médicament بالنسبة لكلمة "الدوا".

-اتفاقهم على ترجمة عبارة "الخال فوق الخد" حسب الصورة الذهنية التي شكلت لهم مرجعية.

النص الرابع

"نار هواكم فالدليل"

قام ثلاثة طلبة فقط من بين 11 بترجمة النصّ المدروس مع الإشارة إلى أنّهم توقفوا عند ترجمة بضعة أبيات ولم يترجموا القصيدة كاملة. و نسرد في ما يلي ترجماتهم:

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
نار هواكم فالدليل تلهب لهيب	-Votre amour s'enflame dans mon cœur	1	Feu de la passion-lave incandescente
	-Mon cœur brûle de ton amour	1	
	- Le feu de votre amour embrase et	1	

	soumis celui qui vous aime		

يتّضح لنا من خلال ترجمة الشطر الأول للبيت أنّ الطلبة قد أصابوا في استعمال بعض المقابلات من قبيل **الدليل: coeur.** و جاء استعمال ضمير المخاطب في الجمع للإيحاء بالبعد الذي يفصل الشاعر عن حبيبته و بنوع من الاحترام أيضا ترجمه طالبان باستعمال ضمير المخاطب votre amour. هذا نأ نود نم نغفل الأخطاء اللغوية الواردة في الترجمة الأخيرة.

في حين تأتي ترجمة سهيل الديب بعيدة عن الحرفية، فهو يترجم الهوى بـ Passion و يحذف مقطع "فالدليل تلهب لهيب" ليُعوّضه بـ Lave incandescente للدّلالة على أثر اللهيب الذي تمّ التركيز عليه في الشطر الأصل.

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
صرت هبيل و الوعد طال بيّ	-et la longue attente me rend fou - je me suis devenu fou et tu ne tiens toujours pas à ta parole. - Je suis devenue etourdis, et votre promesse ne cesse de me retenir	1 1 1	Ravageant ma folie au temps recommencé

أمّا بالنسبة للشطر " **صرت هبيل و الوعد طال بيّ"** فقام طالبان بالدلالة على معنى هبيل بـfou و في حالة أخرى بـ étourdi وهي أقل ملائمة، و قابلوا كلمة الوعد

بـ"promesse ". في حين يعبّر سهيل الديب على ذات المعنى بصيغة أخرى " au temps recommencé" و في الحقيقة نعجز عن تبرير هذا الخيار أو إيجاد علاقة مع معطيات الشطر الأصل.

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
راني يا الأحباب عابد إلاّ النحيب	-Oh mes chers, je ne fais que pleurer -ô mes amis, j'idolâtre le sanglot -Je suis mes chers adorateur quand j'aime	1 1 1	Au mur des sanglots suis-je ferré

عدا المحاولة الأخيرة، وفّق الطلبة في ترجمة المقطع عند توظيفهم لـلـ **نحيب** كمرادف للبكاء في **"عابد إلاّ النحيب"** مع الدلالة على الحال **عابد** بـعبارة **"je ne fais que " أو الفعل " j'idolâtre "** و في كلتا الحالتين نحافظ على معنى عدم الانقطاع عن أو المبالغة.

أمّا في ترجمة سهيل الديب فنلحظ محاكاة في استعماله لـ mur des sanglots مع Mur des lamentations و سياق العبودية. وهو يحافظ على مستوى راق يجسّده في قلب الضمير و الفعل كما نعتاده في سجلّ اللغة الفرنسية المتأنقة " suis-je ferré " فنعيدها إلى معنى الثبات أي عدم الزوال أو الترسيخ ". أمّا توظيفه لكلمة " الذي تدلّ عليه الكلمة في سياق مماثل.

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
ندعيكم لله السميع الوجيب	-Au nom de Dieu, - J'invoque Allah		Au nom de "l'*Audient*" sublime

	l’audiance, l’intimé - Je vous pris dieu le tout puissant posseceur		

تكشف ترجمات الطلبة عن عدم إتقان توظيف أسماء الله الحسنى في اللغة الفرنسية ويتجلى ذلك في توظيف " l’audiance, l’intimé" أو " le tout puissant pocesseur" كمقابلات للسميع الوجيب (مع الإشارة إلى أنها كلمات خاطئة لغويا) وبالنسبة لصفة "الوجيب" تم قلب الميم واوا فالأصل هو السميع المجيب. و قد وظف سهيل الديب صفة " L’Audient " و قابلها بالسميع في حين أضمر إسم "الله" و حذف صفة "الوجيب" بـما أنّ الصفة " sublime" لم ترد على نفس النمط الخطي الذي استعمله في " L’*Audient* ".

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
يا جيراني دبّروا عليّ	- dites moi que faire je vous implore -Mes chers ayez pitié de moi -ô mes voisins que dois- je faire	1 1 1	Trouvez-moi , ô Amis, quelque voie de salut !

ما نلحظه بالنسبة لعبارة **"يا جيراني"** في ترجمة الطلبة هو تارة الحذف و تارة الترجمة سواء بـ Mes chers أو ô mes voisins. في حين يقارب سهيل الديب ما بين معنى الجور و الصداقة بحيث يترجم عبارة " يا جيراني" بـ ô Amis .

نسرد في الجدول أسفله العبارات التي جاءت فيها كلمة "الجافيين" و مشتقاتها و ذلك لتواردها في القصيدة :

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
يا الأحباب الجافيين روفوا	-Que ma bien-aimée qui m'ignore aie répondu - ayez pitier de moi	**1** **1**	Cessez, de grâce, le mortel exil !
عذّبتوني انقهرت يا جافيين آه على من صابكم تعفّوا	-J'ai trop de peine -Vous m'avez torturé, j'été blaissé par votre cruauté - ô si seulement tu me pardonnes - Ah ayez pitier de votre blaissé	**1** **1** **1** **1**	Cessez la torture déjà ancienne Qu'alimente une obstination vile!
يا الاحباب الجافيين ردّوا الجواب	-O ma bien aimée réponds-moi	**1**	A votre mutisme bien torturant, l'annonce Faites succéder d'heureuse rencontre
و انتومان على الدوام تجفوا	-et vous m'éprisez de jour en jour -et vous, toujours vous ignorez	**1**	Vains appels aux lumières infuses Heurtées aux profondeurs

			de l’abandon

ما يتبيّن لنا من هذه الجداول هو حذف مقابل "الجافيين" لدى الطلبة عدا اقتراح عبّر فيه الطالب عن"الأحباب الجافيين" بـ **ma bien aimée** و هذا دليل على أنّ الطالب لم يخلط مابين "الأحباب" الذي اشتكى إليهم الشاعر عذابه و المتمثلين في الجيران أو الأصدقاء، و "الأحباب" الذين سببوا له العذاب حسب هذا السياق.

و نستشف في ترجمة سهيل ديب أسلوب الذم الوارد في الأصل و معنى "التجاهل و الإعراض". أمّا بالنسبة للفعل "تجفوا" الوارد في الشطر " وانتومان على الدوام تجفوا" فاقترح الطلبة فيه المقابلين "méprisez" و " ignorez".

جفى.يجفي: Abandonner une maîtresse, un ami. Etre cruelle, traiter avec rigueur, (amante).

جافية: Adj.f., cruelle (amante)[1].

و يتجلّى من التعريف القاموسي أنّ دلالة الجفاء و صفة الجافية هي خاصة بالعشيقة التي تعذب عاشقها. أمّا الفعل روفوا فهو من الرأفة أي أشفقوا.

المقطع	ترجمة الطلبة	التوارد	ترجمة محمد سهيل ديب
عذبتوني يا ملاح أشدّ العذاب	O ma chérie si tu sais ce que j’ai enduré	**1**	Démone tyrannique que votre passion, ô beautés,

عبّر طالب عن المنادى في هذا الشطر " يا ملاح" بـ " **O ma chérie**" نسبة لمحبوبة الشاعر، بينما يقع اختيار سهيل الديب على " ô beautés ". و تدلّ صفة مليح (ملاح في الجمع) على الطيب أو الجمال "Beau, Bon "[2].

[1] Dictionnaire Arabe Maghrebin-Français, Op.Cit., p.148.

[2] Ibid, p.942.

النص الخامس

" فنيت واش ما يصبرني"

المقطع	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل ديب
فنيت واش ما يصبرني	-Je suis fatiguée, qu'est qui mennera patience. - Je me suis entassée qu'est-ce qu'il me patiente -Je suis dépéri, comment je peus résister	Je suis à bout: où trouver du réconfort?	Au mal qui m'anéanti dans le crépitement

يوضح لنا الجدول أعلاه أنّ ترجمات الطلبة لا تفي بروح البيت الأصل نظرا لضعف مستواهم اللغوي و عدم نجاحهم في توظيف بعض المقابلات مثل تلك التي وظفوها للفعل "فنيت": fatiguée،entassée ، dépéri مع علامة المؤنث أحيانا.

عطق مل ا	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل ديب
نيران في حشاي يا	-des flammes sont	Un feu en	Du feu dévastateur,

ناس ڤـدات	allumer dans mon ventre -ô gens, les feux sont enflammés au fond de moi -Les feux dans mon ame sont allumés	moi s’embrase, oh mes amis,	ô compagnon, quelle consolation ?

ما يلفت الانتباه في هذا الشطر هو تعامل الطلبة مع كلمة "حشاي" حيث تمّ اقتراح المقابل mon ventre و هو مرفوض و غير ملائم تماما. كما اقترح طالبان آخران mon âme و au fond de moi للدلالة على عمق الاحساس.

أضفنا إلى هذا الجدول ترجمة رشيد أوس لهذه القصيدة و التي تأتي في حلّة منمّقة تواكب المستوى الشعري للقصيدة على الرغم من اعتماده التقابل و احترامه لتسلسل الدلالات داخل الشطور.

أما بالنسبة لترجمة محمد سهيل الديب فنلاحظ دائما تعامله مع البيت الشعري كوحدة غير قابلة للتجزئة فهو يمزج ما بين معطيات الشطرين و يصوغ الصورة البلاغية بعيدا عن التقابل عدا بعض العبارات مثل عبارة النداء في هذا الشطر "يا ناس" فترجمها بـ" ô compagnon " مضيفا إليها التساؤل " quelle consolation ? " الذي يدلّ على معنى الاستنجاد و التحسر الموجود في الشطر الأول " واش ما يصبرني".

المقطع	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل الديب
في كلّ يوم فيّ تسني	-Chaque jour, elle se propage en moi -Tous les jours ….. - Elle est chaque jour dans mes pensés	-Je me consume jour après jour davantage	Embrasement dévorant

وقع الإشكال لدى الطلبة في فهم دلالة الفعل "تسني" و ترجمته. ونجد في قاموس العربية المغاربية ثنائي اللغة ما يلي:

اسنى.adj., très élevé, sublime, très glorieux[1]

يسني-أسنى aiguiser سنّ= سنّى، سنى ،Ranger sur une étagère haute[2]

نفسّر عدم فهم الطلبة للفعل بعدم ربطه بفاعله الذي يعود على "النيران" و هي معلومة نجدها في البيت السابق ممّا يؤكّد ضرورة التعامل مع الأبيات كوحدة كاملة. لذا فالمقابل الأكثر ملائمة الذي نجده في القاموس هو aiguiser بمعنى أن النيران تزيد اشتعالا. إلاّ أنّنا نجد في اقتراح رشيد أوس ما هو أبعد عن الحرفية و أقرب للمعنى في عبارة " Je me consume jour après jour davantage".

[1] Beaussier et al, Dictionnaire arabe mahgrébin-français, Op.Cit., p.498.

[2] Ibid, p.142

أما محمد سهيل الديب فترجم الشطر بـ « Embrasement dévorant » و هو دائما يميل إلى التعمّق في الأسلوب مستعملا الصور البلاغية.

المقطع	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل الديب
من وحش ظالمة باهية الصفات	- En manque de Dalma et ses nobles qualités - le manque de la tirane élégante - par le manque de Dalma la brillante	à cause de la séparation de ma Dame, la Superbe.	Nourri à l'éclat sublime d'une fugitive amante

يخص موقع الإشكال في الشطر الثاني كلمة "وحش" و كلمة "ظالمة". فأمّا بالنسبة لكلمة "وحش"، ترجمها جلّ الطلبة بـ manque و توظيفهم بطبيعة الحال خاطيء. فكان من الأحسن توظيف tristesse على الأقلّ أو التعبير عن المعنى بصيغة أخرى على النحو التالي مثلا:

Je brûle de la voir, il me peine de ne pas la voir أو استعمال الفعل Languir[1] الذي يقابل الفعل "توحش" في العامية.

حيث ذهب رشيد أوس إلى استعمال " séparation" للدّلالة على البعد الذي ولّد الاشتياق. في حين يوظف محمد سهيل ديب الصفة " fugitive" للدّلالة على عدم تمكّن الشاعر من نيل و لو لحظة برفقة عشيقته.

[1] Voir ش ح و Ibid, p.1046.

أمّا كلمة "ظالمة" فيقع الإشكال لدى الطلبة في التردد ما بين اعتبارها إسم علم أو صفة مشتقة من الظلم. أمّا بالنسبة للمترجمين فيتعاملان مع الكلمة على أنّها مرجع يعود بنا إلى العشيقة و لا يترجمان الكلمة لا كصفة و لا كاسم علم، حيث يترجمها رشيد أوس بـ Cette Dame و سهيل ديب بـ amante.

عطق‌مل‌ا	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل الديب
جدير الغزال عين البرني من شافها مسكين يحمق بتبات	-Tel une gazelle …. -Qui la verra sera fou d’elle le pauvre -Fous sont ceux qui l’a regarde	Cette tendre gazelle a des yeux de faucon ; qui l’aperçoit ne peut, pauvre de lui, que perdre la raison.	Douce gazelle au regard de faucon L’apercevoir suffit à faire taire la raison

نلاحظ تعامل الطالب مع كلمة "جدير" كأداة تشبيه "جدير/ telle" و حذفه لعبارة "**عين البرني**" و نفترض أنها لم تُفهم منه. في حين يبدو أن كلّ من رشيد أوس و سهيل الديب يتعاملان مع كلمة "جدير" و كأنها تحيل على الرقة و الحنان.

عطق‌مل‌ا	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل الديب
غرام ظالمة عذّبني	-L’amour de Dalma me torture	L’amour de cette dame me tourmente	Ne m’est que tourment l’amour pour cette dame,

	-O Dieu la passion de la tirane me torture -L'amour de Dalma m'a fait souffrir L'amour de Dalma me faisait souffrir		

يمكن أن نلحظ أنّ ثلاثة طلبة من أربعة تعاملوا مع كلمة **ظالمة** كاسم علم و احتفظوا به في ترجماتهم عن طريق النسخ بالحروف اللاّتينية **ظالمة**: Dalma. على خلاف طالب واحد ترجم دلالتها لكن أخطأ في صيغة التأنيث موظفا الصفة la tirane في حين تدلّ صفة Le tyran في الفرنسية على الظالم الثائر وهي تأتي في المذكر. و من جهة اخرى ترجم كل من محمد سهيل الديب و رشيد أوس كلمة "ظالمة" بـ cette dame و كأنهما اتخذا موقفا وسطا ما بين اعتباره اسم علم أو صفة، ففضلا اعتبار الكلمة كمرجع للإحالة على محبوبة الشاعر بعبارة cette dame.

ع‌طق‌مل‌ا	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل الديب
قلبي الاّ يهدّ أو يبني	- Mon cœur est indécis - Mon cœur fait des illusions - Mon cœur qui se croule et se monte	Il élabore et détruit des plans	Me voici renaissant à l'espoir ou me repaissant de chimères

خايف لا يشيع خباره	-et a peur des dires des gens - de peur de connaître les nouvelles - j'ai peur de s'ébruiter	Craignant que son secret ne soit divulgué	Et me défiant de quelque sournoise disgrâce

تظهر محاولات الطلبة في تأويل عبارة " يهد و يبني" من خلال لجوئهم إلى التكافؤ في اقتراح صفة " indécis" أو عبارة " fait des illusions " و الأصحّ لغويّا هو "se fait des illusions" أما الاقتراح الثالث" se croule et se monte فهو خاطئ لغويا.

أما بالنسبة لاقتراح رشيد أوس فنجده يقترب من الحرفية و يبتعد عن الخيال، في حين يصوغ محمد سهيل ديب هذه المقابلة بمقابلة أخرى في اللغة الفرنسية تواجه "l'espoir " و "chimères ".

و فيما يخص الشطر "خايف لا يشيع خبارُه" فتبرز ترجمة الطلبة أنّهم بلغوا الفهم و لكن عجزوا عن التعبير عنه في لغة سليمة عدا الاقتراح الأوّل. في حين يقترح رشيد أوس ترجمة سليمة تفي بالمعنى مستعملا مبدأ التقابل، أما محمد سهيل الديب فيستبدل قلب الشاعر بالشاعر نفسه و يعوّض في ترجمته الخوف بالتحدي و هذا ما يغيّر في نظرنا من المعنى الأصل.

عطق‌مل‌ا	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل الديب
من جرّب الهوى يعذرني مرض الهوى	- Ceux qui ont été passionné cette maladie, le passionné a	Qui a connu l'amour me comprendra : La passion est	De celui-là seul, rompu aux épreuves de la passion, J'attendrai la

عشيق مراره	toute l'amertume -Celui qui a vécu l'amour me comprend la maladie d'amour admire son amer.	terrible et douloureuse ;	clémence, Tout comme du mal d'amour, je convoiterai le fiel.

توحي ترجمة الطلبة بعدم الانسجام على مستوى اللغة و المعنى. أما بالنسبة لترجمة رشيد أوس فهو يحافظ دائما على التسلسل المعجمي و الدلالي للبيت الأصل و يخلص إلى ترجمة تفي بالمعنى إلا أن محمد سهيل الديب يأخذ بنا إلى أعماق الأسلوب الشعري و يصنع تعرّجات أسلوبية قبل أن يوصلنا إلى المعنى. و الظريف في اقتراح المترجمين هو أنهما لم يترجما كلمة "الهوى" التي تكررت في الشطر الأول و الثاني بنفس المقابل فيقترحان تارة « amour » و تارة « passion ».

المقطع	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل ديب
فيك الدوا انت داويني	-La guérison est avec toi, guérit moi. - La guérison est en toi, prend soin de moi -□Tu es le □medicament, c'est toi qui tu me fait	Puisque tu en détiens les remèdes, guéris-moi donc !	Philtre magique de ma guérison es-tu.

	guérir		

ما يمكن أن نستبعده للوهلة الاولى هو ترجمة كلمة الدوا بـ medicament إذ نلمس هنا انزياحا من اللغة الأدبية إلى اللغة العلمية. في حين تصبّ الاقتراحات الأخرى في الحقل الدلالي لـ remède و guérison. ما عدا اقتراح محمد سهيل الديب للمكافيء " Philtre magique de ma guérison " و يريد بذلك "الشراب السحري الذي يشفيني" كناية عن عشيقته.

المقطع	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل ديب
اسمع خذ صح لساني في ذا الزمان ما تعشق شي هيهات	-Ecoute, prend bien ce que je te dis Dans ce temps, n’aime guère -Ecoute moi et prendre mon avis en considération Dans ce temps, tu dois être loin d’amour sensuel	Ecoute et reçois mes vérités Méfie-toi, ces temps-ci, de tout,	Syllabes de vérité semées en mon langage- A la traîtresse époque et aux traîtresses gens.

أمّا بالنسبة للعبارة "خذ صح لساني" في الشطر الأوّل، فنلاحظ أنّ الطلبة قد قاموا بترجمتها بمعنى النصيحة المسداة التي يجب فهمها و إعطاؤها قدرها. في حين يترجمها كل من "رشيد أوس" و " سهيل ديب" بـمعنى الحقائق التي يريد المتكلّم إبلاغها لسامعه على الرغم من اختلاف صياغتهما للمعنى نفسه. إذ تأتي ترجمة "رشيد

أوس" نوعا ما مباشرة و إن لم تكن حرفية، فيما تتسم ترجمة "سهيل ديب" بتعرّج أسلوبي و بلاغة أكبر و إن كان فيها شيء من الحذف.

أمّا بالنسبة للشطر الثاني " في ذا الزمان ما تعشق شي هيهات" فيميل الطلبة إلى ترجمة حرفية يحافظون فيها على أسلوب النهي و علاقته بالعشق في هذا الزمان. إلاّ أنّ ضعف المستوى اللغوي يعيق استلام الترجمة بشكل صحيح. كما يحافظ " رشيد أوس" هو الآخر على أسلوب النهي إلا أنه يحذف علاقته بالعشق بل يعمّم نهيه و يربطه بكلّ شيء. في حين يصوغ "سهيل ديب" المعنى الباطن بشكل مغاير مركّزا على خيانة الزمن و الأشخاص.

المقطع	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل ديب
و لو يكون أخوك التاني	-Qu'il soit ton frère - Même si est ton deuxième frère	Y compris de ton frère	Même de ton frère de lait défie-toi.

يتمثل موقع الإشكال في هذا الشطر في عبارة "أخوك التاني" حيث نجد في الترجمات ثلاثة اقتراحات: 1.حذف صفة "الثاني" (الطلبة و رشيد أوس) .2.ترجمة حرفية (الطلبة).3.ترجمة العبارة بمعنى الأخ من الرضاعة (سهيل ديب) . فمن الممكن الاقتصار على ترجمة " أخوك التاني" بـ Ton frère أو Ton frère cadet ، إلا أننا نفترض أن تأويل العبارة داخل سياق القصيدة قد يُفضي إلى معنى أعمق و هذا ما ذهب إليه محمد سهيل ديب.

المقطع	ترجمة الطلبة	ترجمة رشيد أوس	ترجمة محمد سهيل ديب
عملت فيه سواقي تسني مياه صافية تخرج من صفاح	-J'ai fait des rivières qui coulent De pures eaux sortent des grosse pierres	J'y ai creusé des séguias : des eaux claires jaillissant dessous les pierres	Murmures veloutés des ruisseaux, Pureté crystalline jaillissant d'entre les herbes vertes.

ما نلاحظه في الترجمات الثلاث هو التوصل إلى المعنى بأساليب مختلفة. و أوّل ما يلفت الانتباه هو الاختلاف على مستوى الخيار المُعجمي. إذ تمّ اقتراح ثلاث مقابلات مختلفة لكلمة سواقي، حيث يقترح الطلبة rivières و يقترح رشيد أوس séguias و هي كلمة مقترضة من اللغة العربية، أما سهيل ديب فيقترح ruisseaux.

أما فيما يخص الفعل "تسني" فيترجمه الطلبة بـ coulent ، و يختار رشيد أوس الفعل "jaillir" بمعنى التدفق، في حين يصوّره سهيل ديب مستعيرا الهمسات الصوتية للإنسان للدلالة على الصوت الذي ينبع من السواقي التي تجري لما يستعمل عبارة "Murmures veloutés".

كما نلاحظ اختلافا في ترجمة كلمة **صفاح** حيث قام كل من الطلبة و رشيد أوس بترجمتها بـ pierres ما عدا سهيل ديب الذي ترجمها بـ herbes vertes. إذا رجعنا إلى قاموس لوبوسييه، نجد التعريف التالي لكلمة صفّاح:

« S.Coll., Rochers plats et larges à fleur de terre./ Le terrain où il y en a./ Lame, plaque./ Maréchal ferrant, (Maroc) »[1].

[1] Beaussier et al. Op.Cit., p. 570.

يتضح لنا من هذه التعريفات القاموسية أن المقابلات المستعملة من قبل كل من الطالب و المؤلّف رشيد أوس هي صحيحة. إلا أن محمد سهيل ديب لجأ إلى استعمال الدلالة الثانية التي توحي بالأرض الخضراء الضامة لهذه الصخور، و هذا مثال آخر عن منهج الباحث سهيل ديب في الابتعاد عن الدلالة الأولى و البحث دوما عن أعمق الدلالات ثم صياغتها في صور غير مباشرة.

5. استنتاجات:

نختتم الفصل الأخير من هذا البحث بالإدلاء ببعض الاستنتاجات التي نراها مُهمّة لفهم العلاقة التي ربطت عينة البحث بالنصوص المدروسة، و الوقوف عند مواقع الإشكال التي اعترضت الطلبة عند ترجمة النصوص الشعرية إلى اللغة الفرنسية:

1. محطة تقييم الفهم:

يتضح من نتائج التقييم الذاتي الذي أجراه الطلبة بخصوص فهمهم لنصوص الحوزي أنهم لم يتمكنوا من فهمها بسهولة. حيث أظهرت النتائج أنّ 70 بالمائة من العيّنة المختبرة تعتبر النصّ صعب الفهم و هنالك تدرّج في عدم الفهم موزع على نسب مختلفة: 38 بالمائة يعتبرون النصوص صعبة، 23 بالمائة يجدونها صعبة جدّا و 09 بالمائة يعتبرونها غير مفهومة. هذا بدون إغفال أنّ عدد الطلبة الذين ملأوا استماراتهم لا يُساوي عدد الطلبة الذين ترجموا النصوص، يعني أنّ هنالك عدد كبير من الطلبة لم يترجموا النصوص المُسلّمة لهم و يمكن أن يعود ذلك إلى عدة أسباب منها عدم فهمهم للنصوص.

2. محطة التحليل المُقارن:

أفضت بنا قراءات النص الأصل ثم قراءات النصوص المُترجمة، إلى جانب الاطلاع على ميول الشاعر(جاء عرضها في الفصل الثاني) و منهج المُترجِمَيْن، إلى

استخراج مواقع الإشكال التي اعترضت الطلبة و التي أثارت انتباهنا على المستويات التالية:

1.2. المستوى المُعجمي:

شدّت نتائج التحليل انتباهنا إلى الإشكال الذي طرحته ترجمة أسماء الأعلام المذكورة في نصوص الحوزي بالنسبة للطلبة، و نُقسمها إلى أسماء الأماكن و أسماء الأشخاص على النحو التالي:

1.1.2. أسماء الأماكن:

نذكر من بين الصعوبات التي واجهت الطلبة أثناء ترجمتهم لبعض أسماء الأحياء و الأزقّة العتيقة لمدينة تلمسان ما يلي:

- عدم التمكن من تقنيات نسخ الأصوات العربية باللغة الفرنسية لأسباب يمكن أن نذكر منها اثنين:

أ. عدم التطرّق إليها خلال المسار الدّراسي. ب. عدم اللّجوء إلى البحث عنها قبل المُباشرة في الترجمة و هنا أيضا يمكن أن نذكر أسبابا منها: عدم الوعي بأهميتها، جهل كيفية البحث عنها، ضيق الوقت...إلخ.

- التعامل مع إسم المكان على أنه اسم عام نحو ترجمة السويقة بـ Petit marché من خلال تصغير كلمة سوق. بينما تُحيل "السويقة" على أحد أحياء/دروب المدينة العتيقة لتلمسان. و يمكن أن نفترض في ذلك: جهل المكان/عدم البحث، أو جهل إمكانية نسخه كما هو إلى اللغة الفرنسية. في حين نقلها محمد سهيل ديب في ترجمته على المنوال التالي: Swîqa.

- استبدال مرجع مواقعي بمرجع ديني، أي استبدال ما هو مجهول لدى الطالب بما هو معلوم لديه نحو ترجمة "القُرّان" (وهو من الأحياء العتيقة لتلمسان) بـ Coran أي القرءان الكريم الذي يُعتبر المرجع الديني للمُسلمين. فهنا لم ينتبه الطالب للسياق الذي ورد فيه اسم المكان و لا للشكل الذي جاء عليه و لجأ مباشرة لما يقربُه شكلا في

محموله المعرفي، في حين تصحّ ترجمة اسم المكان "القرّان" على النحو التالي Al-Qurrân.

2.1.2. أسماء الأشخاص:

- صعوبة نسخ اسم العلم من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية بسبب جهل كيفية نسخ الأصوات العربية إلى اللغة الفرنسية.
- صعوبة التفطن لاسم العلم المهجور أو المُندثر في اللغة العربية (مثل عوالي) لانعدام الحرف الكبير الاستهلالي (la majuscule) الذي يُعلن في اللغة الفرنسية على طبيعة اسم العلم.
- استخدام أساليب كتابة الرسائل الهاتفية أو الالكترونية القصيرة لنسخ بعض الأسماء مثل نسخ اسم عوالي على هذا الشكل: 3awali.
- الخلط ما بين اسم المرأة عوالي و لفظة عيالي التي تدلّ في العامّية على العائلة الكبيرة و اللجوء إلى كلمة "عيالي" المعروفة لدى الطلبة لحلّ إشكال عدم فهم كلمة "عوالي".

1.3. المستويات الدلالية و الأسلوبية:

واجه الطلبة صعوبات في إعادة صياغة الأبيات و الصور البلاغية الأصلية بأسلوب راق يُحافظ على شحنتها العاطفية المُؤثرة. و نذكر من بين أسباب عدم توفقهم في ذلك:

- عدم التحكّم في اللغة الفرنسية المُستهدفة كما ينبغي، و هذا ما تُؤكّده الأخطاء اللغوية المُتعدّدة.
- محاولة ترجمة العامّية الأصلية باللّهجة الفرنسية دون الانتباه إلى السياق الشعري الذي وُظّفت فيه، نحو ترجمة العبارة " يا النتاج" بـ " Oh les gars ! " أو عبارة " طال نكدي" بـ" j'en ai marre". و تظهر هنا أهمية بعد المستويات اللغوية في ترجمة هذا النوع من النصوص.
- محاولة خلق القافية على الرغم من عدم توافقتها مع خيارات مُعجمية مُلائمة، مثل ترجمة الشطر " و تخبّل منسجي و عقلي مني ساج" بـ «Mon état est détruit et

ma « cervelle s'est enfouie و يشكل هذا المثال خير دليل على مشكل الخيارات المعجمية و الأسلوبية في السياق الشعري لدى الطلبة.

- اللجوء إلى الترجمة الحرفية و توظيف الدلالة القاموسية الأولى دون الاكتراث بالسياق، نحو ترجمة كلمة دواه، الواردة في الشطر" القلب طار عنده و لا جبرت دواه" من قصيدة يا امسلمين، بـ traitement-médicament بدلا من remède. أو ترجمة كلمة "العقل" في الشطر " صبرا ارتهبت منو بلا عقل راني" بـ Cerveau, intellect. و هي لا تُلائم السياق الشعري المدروس.
- اللّجوء إلى الحذف لمّا يستعصي الفهم بدلا من البحث التوثيقي الذي أكّدنا عليه في التعليمات الترجمية التي أملیناها على الطلبة المُشكلين لعينة البحث.

و عموما نلاحظ أنّ احترام التعليمات المنصوص عليها لم يصدر سوى من فئة قليلة و هي الفئة الأكثر تحكما في اللغة المستهدفة مقارنة بالفئة الأخرى التي ربما تستبعد مبدئيا التوفيق في ترجمة نصّ من هذا المستوى اللغوي. كما يُمثل عدم تعوُّد الطلبة على دراسة هذا النوع من النصوص و ترجمتها عاملا آخر زاد من صعوبة تعاملهم مع النمط الشعري المدروس.

خاتمة

أكّدت لنا مراحل البحث ثم نتائجه أهمّية التطرق إلى إشكالية ترجمة الأشعار الشعبية الجزائرية التي يمكن أن نقول عنها أنها تضاهي الأشعار الكلاسيكية العالميّة جمالا وعُمقا. كما أنها تعكس هُويّة الشعب الجزائري المُتجذرة في أُطُر زمكانية و اجتماعية و ثقافية و لغوية صنعت تُراثا فريدا من نوعه.

لذا كان علينا أن نقف عند الأبعاد الأكثر أهمّية بالنسبة للمُترجم و نستخرج منها ما يُعيق و ما يُسهّل ترجمة الأشعار الشعبية الجزائرية و بالأخص أشعار الحوزي لأبي مدين بن سهلة. و انحطّ اهتمامنا في هذا البحث على طلبة الترجمة، فحاولنا التطرق إلى تعاملهم مع هذا النوع من النصوص و تحليل كيفية ترجمتهم لها. حيث أظهرت الدراسة التحليلية أنّ مواقع الإشكال التي اعترضتهم شملت عدّة مستويات تمّ عرضها في استنتاجات الفصل الرابع. و يمكن أن نستخلص من الفصلين التطبيقيين المنهج الذي اتّبعه الطلبة في ترجمتهم لنصوص الحوزي لأبي مدين بن سهلة.

❖ منهج الطلبة المُشكَلين لعيّنة البحث:

أظهرت ترجمات الطلبة عموما التشبث بالكلمات و الابتعاد عن الأبعاد اللغوية و الأسلوبية و الثقافية و التواصلية للنص الشعري المدروس، و هذا ما أفضى بهم إلى ترجمة حرفية على الرغم من محاولات إنقاذ بعض الصور البلاغية إلاّ أنها لم تُتبَع بخيارات مُعجميّة مُلائمة. و لم تأت نتائج الترجمة إلاّ تأكيدا لنتائج الدراسة الاستقصائية حول المعارف الخلفية للطلبة بخصوص الشعر الحوزي و الشاعر أبي مدين بن سهلة التي كانت ناقصة بحيث يقتصر مرجعهم الثقافي بخصوص نمط الحوزي (عموما) على موسيقى الحفلات و الأعراس. كما أكّدت النتائج أيضا تقييمهم الذاتي لفهمهم للنصوص المدروسة إذ أجمع الطلبة على صعوبة فهمها.

على الرّغم من التعليمات الترجمية التي وجّهناها إلى طلبتنا، تبدو نسبة نجاحهم في ترجمة نصوص المُدوّنة ضئيلة لأسباب مُتعدّدة نذكر منها:

- عدم تحكّمهم في اللغة المُستهدفة الفرنسية.
- عدم تعوّدهم على تحليل نصوص شعرية و ترجمتها، و خاصة نصوص من التراث الشعبي الجزائري مُحرّرة بالعربية العامّية.
- عدم تحكّمهم في منهجية البحث التوثيقي و عدم درايتهم بالمراجع المتوفرة و المُساعِدة على ترجمة هذا النوع من النصوص، فمثلا يجهل العديد منهم وجود قواميس مخصصة للّغة العامية.

لم نرض بتحليل نتائج دراستنا إلاّ في ظلّ ذوي الاختصاص في ترجمة الشعر الحوزي، و على الرغم من قلّتهم و نذرة التعليقات و التبريرات المُرفقة بترجماتهم. استطعنا الاحتكام إلى باحثَيْن اثنَيْن و استخراج منهجهما الترجمي على النحو التالي:

❖ **منهج رشيد أوس:**

يحرص الباحث على ملاءمة المستويات الدلالية للغة العربية مع المستويات الدلالية للغة الفرنسية عند ترجمته. أمّا بالنسبة للمستوى الأسلوبي، فهو يُصرّح بأنه لا يمكن تفادي الضياع الأسلوبي الذي تُخلفه العملية الترجمية، إلاّ أنه يرى في تواجه اللغتين و تحاورهما ما يُعوّض ذلك الضياع.

و يُمكن التوصل من خلال قراءة ترجماته إلى أنها صائبة و تصل بالقارئ إلى الفهم، إلاّ أنها لا تُحلّق به في عالم الوجدان الشعري لأنها تدخل ضمن إطار محدود يُصرّح به الباحث ذاته لمّا يقول بأنّ الترجمات المتوفرة في مؤلّفه تصلح لتحسين مستوى اللغة العربية العامّية، و نفهم من ذلك أنه يتحدث عن القرّاء المُفرنسين. فهو يُعلن بالتالي عن الإطار التعليمي الذي يرسمه لمحاولاته الترجمية.

❖ **منهج محمد سهيل ديب:**

يولي محمد سهيل ديب أهمّية أكبر لشعرية النص الأصل، و يرى أن الشعر لا يُترجَمُ إلا بالشعر و نجده حريصا على مطابقة الأساليب البلاغية الموجودة في اللغتين. فهو يُشدد على: - عدم التضحية بأي عبارة أسلوبية مؤثرة في اللغة العامية.

- الاهتمام بالذروة العاطفية أثناء العملية الترجمة.
- عدم التخلي عن العاطفة لفائدة الفكرة.

و يُمكن تلخيص منهجه الترجمي في نقطتين: 1. التحليل المُفصّل للنص الأصل قصد استخراج قيمته البلاغية. 2. صياغة الترجمة بشكل تُحتَرَم فيه الشعريّة العامّية.

يبدو تركيز الباحث على خلق الأثر نفسه لدى المُتلقي جليّا، و نستشف من ترجماته صياغة شعرية فريدة تسحر القارئ بقوتها البلاغية. في حين نلاحظ استغناءه عن القافية على الرغم من طبيعة الشعر المُغنّى. و بما أن الأسلوب المستعمل في ترجماته غير مباشر فالفهم أيضا يكون غير مباشر، أي يلزم على القارئ تشفير الصور البلاغية للوصول إلى الفهم. كما لاحظنا أنه يتعامل مع البيت الشعري على أنه وحدة لا تُجزّأ بالضرورة إلى شطرين لمّا يمزج ما بين معطيات الشطر الأول و الشطر الثاني للبيت الواحد.

يكمن سبب ميلنا إلى منهج محمد سهيل ديب في إطار التخصص الذي تصبو إليه ترجماته، حيث إن الغاية المنشودة منها هي توليد نص شعري آخر يُخلّف الأثر العاطفي الناتج عن النص الأصل أو ما يقربه. أي أن الغاية هنا تتجاوز الفهم للتأثير في المُتلقي و جعله يعيش التجربة الشعرية التي يقترحها النص الأصل. و نرى أن منهجه يقترب من المنهج الذي تنص عليه النظرية الوظيفية للترجمة.

ما يُمكن أن نقترحه بُغية تحسين مستوى ترجمة أشعار الحوزي هو أوّلا فتح اختصاصات في الترجمة الشعرية تشمل ترجمة الأشعار الشعبية، حتى يتمّ تحسيس

الطلبة و توعيتهم بأهمية هذا الجزء من تُراثنا الشعبي الذي لا يقتصر على الموسيقى و الرقص بل يرقى إلى مستوى أدبي شعري يُضاهي أشهر الأشعار و الشعراء. و تُشير نذرة الترجمات و الأبحاث الترجمية لهذه الأشعار إلى ضرورة سبر أغوار هذا الحقل الدراسي.

و من بين المحطات التي لفتت انتباهنا في هذا البحث و التي من شأنها توجيه المُترجم المهتم بنصوص الحوزي نذكر:

- الحفاظ على منهجية ترجمية تشمل المراحل الثلاث : القراءة التحليلية و البحث التوثيقي و إعادة الصياغة، مع التأكد من التحكم في اللغتين المصدر و المُستهدفة.
- دراسة الشاعر و الاهتمام بمُترجميه (يمكن إدراج هذه النقطة ضمن البحث التوثيقي).
- الحفاظ على الأثر الذي يُحدثه النص المصدر في المُتلقي من خلال:
  - التعمّق في التحليل و عدم الاقتصار على الدّلالة القاموسية الأولى.
  - التفطن إلى كيفية التعامل مع المستويات اللغوية في هذا النوع من النصوص أثناء العملية الترجمية.
  - تحليل الأساليب البلاغية و دراسة تجلّياتها في اللغتين، ثم محاولة إعادة صياغتها مع احترام طبيعة اللغة المُستهدفة. و في حالة تعذر صياغتها، يجب الانتباه إلى إمكانية تعويضها في مقام آخر.
  - دراسة أساليب نقل الأصوات العربية إلى اللغة الفرنسية و توظيفها خصوصا عند نقل أسماء الأعلام العربية.
  - البحث بدل الحذف الناتج عن عدم الفهم، و التصرف في حالة اختيار الحذف.

و لا يسعُنا في هذا المطاف إلاّ أن نُعرّف ترجمة الشعر الشعبي الجزائري عموما على أنها تجربة عاطفية و لُغوية في ان واحد، يعيشها المُترجم بين عالَمَيْن: العالم الذي عاش فيه الشاعر و وُلد فيه النصّ المصدر، و العالم الذي يعيش فيه المُترجم و يلِدُ فيه النص المُستهدف. و يعيش كلّ من النصين لولوج عالم ثالث يخُصّ مُتلقي النص الذي يختلف بمرور الزمن و الأجيال.

و صفوة القول إنّه لا تُنقِص مجهوداتنا من يقِينِنا بأنّ فوق كلّ ذي علم عليم، و أنّ كلّ عمل إذا ما تمَّ نُقصان. فنرجو أن نكون قد استوفينا أهمّ نقاط البحث و نأمل أن تكون مُنطلقا لأبحاث أخرى تُكمّل ما جئنا به و تدرس ما غفِلنا عنه.

المصادر و المراجع

I. قائمة المصادر:

- Nadir Marouf, Mohamed Souheil Dib, **Anthologie du chant hawzi et ‘arûbi**, Editions El-Ouns, Paris, 2003.
- Rachid Aous, **Les Grands Maîtres Algériens du Cha’bi et du Hawzi-Diwân Arabe et Kabyle**, Editions El Ouns, Paris, 1996.

❖ **ديوان أبي مدين بن سهلة** ، تحقيق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر و التوزيع، الطبعة الثانية، وهران، 2007.

II. القواميس:

❖ Le Beaussier, Ben cheneb, Lentin**, Dictionnaire arabe-français (arabe maghrébin)**, Ibis Press, Paris, 2006.

❖ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، **لسان العرب** ، دار ناصر، بيروت، لبنان، 2003.

❖ أنطوان نعمه، عصام مدوّر، لويس عجيل، متري شماس، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 2001.

❖ عبد المنعم الحفني، **"معجم مصطلحات الصوفية"**، دار المسيرة، ط 2، سنة 1987.

III. الدّواوين:

- بخوشة محمد بن الحاج الغوثي، **ديوان ابن مسايب** ، نشر ابن خلدون، تلمسان- الجزائر، 2001.
- بخوشة محمد، **كتاب الحب و المحبوب** -من مجموعة دواوين كبار شعراء الملحون-، جمع و تحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، نشر ابن خلدون- تلمسان.
- بونار رابح، **ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي**، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1976.
- قاضي محمد، **الكنز المكنون في الشعر الملحون** ، مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعية و الثقافية، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
- حشلاف محمد الحبيب، ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، تمّمه و حقّقه و أعدّه للنشر محمد بن عمرو الزرهوني، الطبعة الأولى 2001.
- زريوح عبد الحق، **ديوان أحمد بن التريكي**، نشر ابن خلدون- تلمسان، الجزائر.

IV. قائمة المراجع باللغة العربية

- الجراري عباس بن عبد الله ، **الزجل في المغرب-القصيدة-** ، مطبعة الأمينة، المغرب، الطبعة الأولى، 1970.

❖ الحصار سليم، " **الموسيقى الأندلسية من غرناطة إلى تلمسان"** ، موفم للنشر، الجزائر، 2011.

❖ المرزوقي محمد، **"الأدب الشعبي"**، دار التونسية، تونس، 1967.

❖ الركيبي عبد الله، **"الشعر الديني الجزائري الحديث"** ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1981.

❖ بن أبي شنب محمد، **الكلمات التركية و الفارسية الباقية في العامية الجزائرية** ، منشورات FLITES، الجزائر، 2009.

❖ بن الشيخ ا لتلي، **دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945**م، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983.

❖ بن الشيخ التلي، **"منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري"** ، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1990.

❖ بن قلفاط فيصل، **مختارات من الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية** ، منشورات وزارة الثقافة- تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية 2011.

❖ بورايو عبد الحميد، **في الثقافة الشعبية الجزائرية**، فيسيرا للنشر، 2011.

❖ بورايو نبيلة، **في الثقافة الشعبية الجزائرية-التاريخ و القضايا و التجليات-** ، فيسيرا للنشر، 2011.

❖ بوعيّاض محمود، **جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن 9 هـ**، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع في الجزائر، د ت.

- حبار مختار، **" شعر أبي مدين التلمساني" الرؤيا و التشكيل** ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002.
- حرز الله محمد العربي، **" تلمسان مهد الحضارة و واحة الثقافة "** ، منشورات وزارة الثقافة بمناسبة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، الطبعة الأولى، 2011.
- زريوح عبد الحق، **دراسات في الشعر الملحون الجزائري** -مع قصائد مختارة غير منشورة-، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2008.
- عبد الأمير يحي، **"نجوم في الشعر العربي القديم حتّى أواخر القرن الأموي"** ، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- سنجاق نبيلة، **الشعر الشعبي بين الهوية المحلية و نداءات الحداثة** ، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، نشر الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، 2009.
- شبانه محمد ، **أنثربولوجيا و موسيقى**، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ علم الانسان و التاريخ، سلسلة جديدة عدد 6، 2008.
- شريفي عبد اللطيف، دراقي زبير، **محاضرات في موسيقى الشعر العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- قريش روزلين ليلى، **القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي** ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
- قنشوبة أحمد، **الشعر الغضّ-قراءات في الشعر الشعبي الجزائري-**، دار الفارابي، بيروت (لبنان)، 2008.
- مرتاض عبد الملك، **الألغاز الشعبية الجزائرية-دراسة في ألغاز الغرب الجزائري-**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

❖ مرتاض عبد الملك، **الميثولوجيا عند العرب**، الجزائر، 1989.

❖ مبارك زكي، **"مدامع العشاق"**، دار المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1343ه.

V. المراجع المُتَرجَمَة:

❖ طالب الابراهيمي خولة، **الجزائريون و المسألة اللغوية-عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري**- ترجمة محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

VI. الأطروحات:

❖ طحطح فاطمة، " **الغربة و الحنين في الشعر الأندلسي** "، (أطروحة)، منشورات كلية الآداب بالرباط، الدار البيضاء، ط1،1993.

VII. قائمة المراجع باللغة الفرنسية:

❖ Bannour Abderrezak, Etudes traductologiques- **Ecrits résiduels sur la traduction-,** Oran (Algérie), Editions Dar El Gharb, 2013.

❖ BEN CHENEB Mohammed, **Mots turks et persans conservés dans le parler algérien**, JULES CARBONEL, Alger, 1992.

❖ Benkalfate Djelloul, **Il était une fois TLEMCEN … récit d'une vie, récit d'une ville**, Editions Ibn-Khaldoun, Tlemcen, Algérie, 2002.

- Berman Antoine, Pour une critique des traductions : John Donne, Paris, Gallimard, 1995.
- Bistolfi Robert, **Les langues de la méditerranée**, Collection Cahiers de Confluences, Publié avec le concours de l'Université de Cergy-Pontoise, Editions L'Harmattan, 2002.
- Bourjea (Serge), **Génétique & traduction**, Actes du colloque de Arles, Editions l'Harmattan, Paris, 1995.
- DE KETELE-Xavier ROEGIERS Jean-Marie, **Méthodologie du recueil d'informations**, De BOEK Université, 1996.
- Dehaene (Stanislas), **les neurones de la lecture**, Paris, Odile Jacob, 2007.
- Dib Mohammed Souheil, **« Pour une poétique du dialectal maghrébin »**, Editions ANEP, 2007.
- Dib Mohammed Souheil, **La poésie populaire algérienne, L'œuvre de Ahmed Ben Triki**, Editions ANEP, 2007.
- El Hassar Bénali et Al., **Tlemcen Florilège-Histoire, Art, Politique, Portraits et scènes de vie**, Editions DALIMEN, 2011.
- Gile Daniel, **« La traduction, la comprendre, l'apprendre »**, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

- Hachelaf Mohamed Elhabib, **El Haoufi Chants de femmes d'Algérie**, Editions Alpha, Alger, 2006.
- Hamidou Abdelhamid, **Aperçu sur la poésie vulgaire de Tlemcen**, les deux poètes populaires de Tlemcen-Ibn Amsaib et Ibn Triki, Imprimeries « La Typo-Litho » et Jules Carbonel réunies.
- Himy-Piéri Laure, Macé Stéphane, **« Stylistique de l'archaïsme »,** Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2010.
- Jargy Simon, **La musique arabe**, Presses Universitaires de France, 1977.
- Margot Jean-Claude, **Traduire sans trahir**, Editions L'AGE D'HOMME, France, 1979.
- Mejri Salah et al., **Traduire la langue traduire la culture**, Sud Editions, Tunis, 2003.
- Ouvrage collectif**, Balade en terre Haouzi- périphéries andalouses,** Acte du Festival Culturel National de la Musique Haouzi, Tlemcen 2011.
- Peeters Jean, **La médiation de l'étranger** – Une sociolinguistique de la traduction, Artois presses université, 1999.
- Perrin Isabelle, **L'anglais comment traduire ?,** Hachette, 2000.
- Plassard Freddie, **Lire pour traduire**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

- Pym Anthony, **Pour une éthique du traducteur**, Artois Presses Université, 1997.
- Rein Meylaerts, **La traduction dans la culture multilingue**, A la recherche des sources, des cibles et des territoires, John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Seleskovitch (Danica), Lederer(Marianne), **interpréter pour traduire**, Paris, Didier Erudition, 2001.
- YELLES-CHAOUCHE Mourad, **Le Hawfi poésie féminine et tradition orale au Maghreb**, Office des Publications Universitaires, Alger, 1990.

VIII. المجلاّت و الدّوريات الأجنبية:

Meta :

- Élisabeth Lavault-Olléon, **« Le skopos comme stratégie de déblocage : dialecte et scotticité dans Sunset Song de Lewis Grassic Gibbon »,** Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 51, n° 3, 2006, p. 504-523.
- hannelore lee-jahnke, **Aspects pédagogiques de l'évaluation en traduction**, Université de Genève, Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 46, n° 2, 2001.

❖ Politils Michel, **l'apport de la psychologie cognitive à la didactique de la traduction**, Meta : journal des traducteurs, vol.52, n°1, 2007, p.156-163.

Palimpsestes :

❖ Bensimon Paul, **Traduire la culture**, Université de Paris III Sorbonne nouvelle, Institut du monde anglophone, Centre de recherche en Traduction et communication transculturelle, Palimpsestes, n°11, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998.

LISA :

❖ Durieux Christine, **vers une théorie décisionnelle de la traduction**, revue LISA, Vol VII n°3, 2009.

Surfaces :

❖ Bouvet Rachel, Compte rendu, Antoine Berman, Pour une critique des traductions : John Donne, université de Montréal, Surfaces Vol.V.04 (v.1.0F - 19/12/1995) : http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/bouvet.html

Atelier de traduction :

❖ Senouci Bereksi Zeyneb, **Traduire les textes du patrimoine culturel arabe algérien –Le cas de la poésie populaire chantée de Tlemcen-,**

Dossier : Le traducteur un ambassadeur culturel, Atelier de traduction n°13, 2010.

IX. المحاضرات و الملتقيات العلمية:

❖ ABI-AYAD Ahmed, **L'HISPANISME ALGERIEN : ORAN, CERVANTES ET EMANUELLE ROBLES**, Actes du Colloque international organisé par le ccf et l'Université d'Oran, Oran le 4,5 et 6 novembre 2008 et publié dans le Site Web de l'Université de Montpellier III. Fonds documentaire Roblès, février 2009.

❖ BENGHABRIT, Tewfik, **« Tlemcen à travers la chanson »**, Colloque interuniversitaire « *Tlemcen et ses discours* », Université Abou Bakr Belkaid-Tlemcen, Université Paul Valery 3-Montpellier, Novembre 2008.

❖ SENOUCI BEREKSI Zeyneb, **« La tradition poétique au Maghreb. Les genres Haouzi et Haoufi à Tlemcen (Algérie) »,** Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO, Paris), 25 novembre 2014.

X. المواقع الإلكترونية:

❖ خضر أحمد ابراهيم ، الفرق بين الاستبيان و الاستبار، شبكة الألوكة، 2013.
الموقع: http://www.alukah.net/web/khedr/0/50224/#ixzz3SDkCXqhV

❖ Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), Le patrimoine immatériel : http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-FR.pdf

❖ *ALGERIE LITTERATURE / ACTION :* http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_20_24.pdf

❖ Dictionnaire électronique Larousse

www.larousse.fr/dictionnaire/français

❖ SEBAA, Rabeh, ***De la culture en Algérie***, *Encyclopédie des études culturelles plurilingues, INST*, 2005.

http://www.inst.at/ausstellung/enzy/kultur/algerisch_ sebaa. htm

قائمة الأشكال

التمثيلات البيانية

تمثيل بياني رقم 1	.....	ص 124
تمثيل بياني رقم 2	.....	ص 125
تمثيل بياني رقم 3	.....	ص 128
تمثيل بياني رقم 4	.....	ص 128
تمثيل بياني رقم 5	.....	ص 129
تمثيل بياني رقم 6	.....	ص 129
تمثيل بياني رقم 7	.....	ص 130
تمثيل بياني رقم 8	.....	ص 130
تمثيل بياني رقم 9	.....	ص 131
تمثيل بياني رقم 10	.....	ص 131
تمثيل بياني رقم 11	.....	ص 132
تمثيل بياني رقم 12	.....	ص 133
تمثيل بياني رقم 13	.....	ص 133
تمثيل بياني رقم 14	.....	ص 134
تمثيل بياني رقم 15	.....	ص 147
تمثيل بياني رقم 16	.....	ص 147
تمثيل بياني رقم 17	.....	ص 148
تمثيل بياني رقم 18	.....	ص 149
تمثيل بياني رقم 19	.....	ص 149
تمثيل بياني رقم 20	.....	ص 150

الجداول

جدول الفروع التاريخية للشعبي الملحون و الحوزي	.....	ص 34
جدول الترتيب الزماني لشعراء الحوزي	.....	ص 59
جدول الأغراض الشعرية لقصائد بن سهلة	.....	ص 69

ملاحق

1. المُدوّنة

13 من خَلَّتْني هْبِـــيلْ فَـــانِي مَتْهَوَّلْ دَمْعتي على الوجنَاتْ تْسوحْ
14 نَبْكي و عـدمت من آعـيَـانِي الهَجْرة و الغْرامْ ضَرْبُونِي فِي الرُّوحْ
15 رَانِي من لِيـــعْـــتِي نْغَنِّي لاَ ساعة فِي الزَّمَانْ نُوجَدْهَا مَشْرُوحْ
16 فْنَى صَـــبْـــرِي و طَالْ عَنِّي و اَلِّي يَامَنْ يكُونْ بَجْرَاحِي مَجْرُوحْ
17 مَنْ هْوَاهَا عـــدمت ذَمْـــدِي دَايَمْ من ليعة الجفَا دَمْعِي ثجَاجْ
18 سَـايَلْ فـوقْ صـحْنْ خَـدِّي و الفقـد يَا لاَيَمْنِي زَادْ للقَلْبْ هْيَاجْ
19 حَـــالِي حَـــالْ الغـــرِيبْ ملّ منَ التـــحْـــوَاجْ
20 يَا الآحْـبَـابْ مَـا لسَـعْـدِي فِـي ذَا الـبَـنْـتْ طَـالْ نَـكْـدِي

21 حَـــالِي حَـــالْ الذي يْفَـــارَقْ الاحْبَابْ النَّاصْحِينْ و الأهْلْ و الأوكَارْ
22 بشـــوَامخ ثَـايفِين رَاصَفْ كْسَى رُوسْ الفلاةْ و فيَافي و قفَارْ
23 يـظَـلّ يـرَاقَـبْ الـطـرَايَـقْ لاَ زَعْمَا من يجِي يْعِيدْ لُه آلاخْبَارْ
24 يعنيـــــه الوَحْشْ بالمزَارَقْ يَطْعَنْ قَلْبـه و يَحْرَقْ اكْبَاده بنَارْ
25 حَـتَّى انَا حـرقتْ كَـبْـدِي مَنْ حُبّ الّي هويتهَا صِبني الخفَاجْ
26 سَـــحْـــرَتْنِي بخَـــدّ وَرْدِي و عْـيُـونْ مـدَبَّلِينْ زَبْجِينْ آلدُّعَـاجْ
27 و حْـــوَاجَبْ كَـــالآقْـــوَاسْ منهُمْ زَدْتْ هْيَـــاجْ
28 يَا الآحْـبَـابْ مَـا لسَـعْـدِي فِـي ذَا الـبَـنْـتْ طَـالْ نَـكْـدِي

ضَاقْ امْرِي

من كلام الشيخ أبُو مَدْيَن بن سَهْلَة

1 ضَـــاقْ امْـــرِي و طَالْ نَكْدِي يَهْـــدِيكُمْ دبَّرُوا عْلِيَّ يَا النتَـــاجْ
2 كِـــيفْ نْدِيرْ هَاجْ فـــقـــدِي و تْخَبَّلْ منسجِي و عَقْلِي منِّي سَاجْ
3 و ضـحـيتْ نْمِـيلْ فِي الهـوَى مَـثْلْ الرجْـرَاجْ
4 يَا الآحْـبَـابْ مَـا لسَـعْـدِي فِـي ذَا الـبَـنْـتْ طَـالْ نَـكْـدِي

5 لاَ بَا يَسْـقَمْ يَا اصْـحَـابِي سَعْدِي يَا الّي هْوِيتْهَا دعجة النيَالْ
6 مُـــولاَة السَّـــالفْ الغـــرَابِي صِفَة ظَبْيَ النفور عَبْلَة الصمصَالْ
7 هِيَ رُوحِي و ضَـــــو قَلْبِي كَـامْلَة الزَّيْنْ و البْـهَا عَـارَمْ الاطْفَالْ
8 مَنْ صَـابْ الاَّ تريد كَـسْـبِي نَضحَى لَهَا خْدِيمْ مَـمْلُوكْ بْلا مَـالْ
9 شَـعْلتْ نَارْهَا فِي كَـبْـدِي تَضَّارَبْ فِي الحشَا مَا آصْعَبْهَا آلهلاَجْ
10 النَّارْ الّي تريدْ بُعْـــدِي كَـامْلَةْ الزَّيْنْ و البْـهَـا دَابَلْ الغنَاجْ
11 من خلَّتْنِي هْمِـــيلْ هَايَمْ فِي المحَـــاجْ
12 يَا الآحْـبَـابْ مَـا لسَـعْـدِي فِـي ذَا الـبَـنْـتْ طَـالْ نَـكْـدِي

تَسْـــبِي عَـــقْلْ الذي يراهَا بَعْـيُـونْ مْـدبَّلِينْ شـهلين وَ وقَـاحْ 29
و الغُـرَّةْ شَـمْسْ فِي سْـمَـاهَا و خْدُودْ كِمَا الوَرْدْ مَنْهُمْ زَدْتْ جْيَـاحْ 30
و شْـفَـايَفْ طوْقُـوا ثغـرهَا عَسْجَد و الجُوهَرْ آلنفسِي زَادْ اشْبَاحْ 31
و الرَّقْـبَـة تَايْقَـة اعْـلاَهَا و عْقُودْ مَلْتَمِّينْ منَ الذهَبْ آلوضَّاحْ 32
هيـفَـا زِينْهَـا مـعـدِّي و زْنُودْ كمَا السَّيُوفْ جَرْحُوا لِي الآوْدَاجْ 33
فِـيـهُمْ غَـايْتِي وْ قَـصْـدِي و نْهُـودْ مْـبَـرْزِينْ نَعْنِي يَا آلنتَـاجْ 34
الوْجَـانْ الشـاهْقِينْ فـوقْ بسَطْ العَـاجْ 35
يَا الآحْـبَـابْ مَـا لسَـعْـدِي فِـي ذَا الـبَـنْـتْ طَـالْ نَـكْـدِي 36

زْنُودْ حْكِيـتْـهُمْ رَاهَفْ و بْدَنْ رَهدَنْ طَاحْ مَـا بين الصـدّينْ 37
عْلِيـهْ اسندوا سـوَالفْ فَي تْوَاطي الحزَامْ نَحْكِيهم عـبـدينْ 38
و السَّـاقْ ظْرِيفْ بردَايَفْ و خْـلاَخَلْ دَاوِينْ زَادُوا صَـوْتْ حْنِينْ 39
مَـا يوصفْ ذَا الغـزَالْ واصف عـيـيت نْشُوفْ قلت هَذَا حَدّ الزَّينْ 40
يَكْفِـينِي خْـتَـمْتْ نْشِـيـدِي جْنِيتْ الدرَ مَنْ غْـمِـيقْ بْحَـرْ الآمْـوَاجْ 41
و نظمْـتُـه فِي سَلكْ هَنْدِي نشـهـر اسْـمِي لمن يكُونْ من الدُّلاَجْ 42
بن سَـهْلَةَ فِي الهـوَى صـدفت كم من همـلاَجْ 43
يَا الاحْـبَـابْ مَـا لسَـعْـدِي فِـي ذَا الـبَـنْـتْ طَـالْ نَـكْـدِي 44

S'est accrue ma peine

Dâq amrî

Bensahla *[B2]*

1 S'est accrue ma peine au fouet de l'adversité,
Tracez-moi, ô mes pairs, quelque chemin salvateur.

2 Quoi faire dans ma ruineuse privation
Quand de troubles détours ont gagné mon esprit ?

3 Âpre passion d'un être branlant.

4 Ô mes Amis quel destin ?
Que de soufrances pour cette jouvencelle !

5 Me sourira-t-elle enfin la bonne fortune,
Inspirée par l'œil bleui d'indigo ?

6 Ô celle que la chevelure inonde,
Corps de gazelle fuyante, églantine des aires sauvages,

7 Mon âme es-tu, et lumière de mon cœur,
Beauté parfaite et splendeur de jeunesse.

8 Ah ! que n'eût-elle fait de moi sa possession,
Esclave soumis au moindre de ses désirs.

9 Feu en mes entrailles,
Mugissant de ses ardeurs indomptables.

10 Feu vainqueur de mon combat stérile.
C'est bien celle aux yeux mutins

11 Qui m'a ravi l'esprit, me laissant dans l'indigence.

12 Ô mes Amis quel destin ?
Que de soufrances pour cette jouvencelle !

13 Larmes inondant mon visage,
Souffrance qu'accroît ton dédain, Amante.

14 Mes yeux ne s'ouvrent plus que sur la nuit,
Tant font pâlir mon âme l'exil et la passion.

15 Ce chant que suscite ma cuisante brûlure
Habite mes heures et mes instants chagrins :

16 M'exténue cette molle patience
Que connaissent bien les amants meurtris.

17 Passionné fou, n'ayant d'autre dessein qu'elle
Dans l'abondante et chaude larme

18 Qui afflige le creux de ma joue.
D'errance se nourrit l'épouvante de mon cœur,

19 Réduit à la solitude de l'étranger
Écrasé sous le poids de la privation.

20 Ô mes Amis quel destin ?
Que de soufrances pour cette jouvencelle !

21 Ma douleur se nourrit de l'absence
Des compagnons et du vide du nid mien.

22 Perché sur d'hautaines éminences,
Couvrant du regard steppes et déserts,

23 Suis-je à épier d'obscurs sentiers
D'où surgirait quelque émissaire clément.

24 Tel un javelot planté en mon cœur,
La mélancolie a ravagé mes viscères brûlés.

25 Flamme ardente ai-je soufflé en moi
Par la passion sans bornes pour mon Amie ?

26 Magie du rose de la joue,
Des yeux noirs et langoureux

27 Et des cils arqués qui excitent ma ferveur.

28 Ô mes Amis quel destin ?
Que de soufrances pour cette jouvencelle !

29 Bleu obscur fait de hardiesse,
Envoûtant l'esprit de qui l'admire,

30 Joues fleuries sonnant ma perte
Et front comme un soleil en son empire.

31 Minces lèvres ceinturant la bouche :
Joyaux éblouissants et pierres précieuses,

32 Cou élancé et ferme sous l'éclat
Des parures entrelacées et des fils d'or.

33 Belle à la perfection et sans égale,
Fins poignets à couper le souffle[4],

34 Poitrine dressées, ô mes Pairs,
Avivant mes rêves et mes transports,

35 Pommettes enflammées d'ardeur dessus l'ivoire des dents.

36 Ô mes Amis quel destin ?
Que de soufrances pour cette jouvencelle !

37 Surface satinée des avant-bras,
Taille ondoyante,

38 Où s'égare une abondante chevelure :
Sont-ce d'harmonieuses tresses ou des esclavons dociles[5] ?

39 De délicates chevilles parées
De chaînes et d'anneaux au doux cliquetis

40 Piètre tentative des mots que l'évocation
De sa sublime beauté.

41 Suffit donc ! Que cesse mon poème
Puisque j'ai cueilli la perle des abysses houleuses !

42 N'est-elle point, cette pièce, de facture solide,
Qui fait briller mon nom, ô quêteur du sens ?

43 Bensahla, chantre émérite de l'amour fou.

44 Ô mes Amis quel destin ?
Que de soufrances pour cette jouvencelle !

13 مَنْ تَمَّ اعْطِي زَوْرَة لْعَنْدْ كَحْلْ السَّالَفْ بَدْرَة

14 ضَاوِيَة الغُرَّة شْبِيهَة البَدْرْ حِينْ يْبَانْ

15 مَا رِيتُه فِي امْرَا زِينْهَا و بْهَاهَا فَتَّانْ

16 مَنْ تَمَّ اعْزَمْ طِيرْ لْدَرْبْ سِيدِي آلْحْسَنْ لاَ غِيرْ

17 و ادْخُلْ بَابْ زِيرْ فَاقَدْ أهْلِي مْعَ الجِيرَانْ

18 زَادُوا لِي تَحْيِيرْ حَالْتِي بِالغُرْبَة تَشْنِينْ

19 يَا جِيدْ الأطْيَارْ نَرْسَلَكْ لِدَرْبْ السَّمَّارْ

20 تَاتِينِي بَاخْبَارْ يَا القُمْرِي تَنْظَرْ بَاعْيَانْ

21 البَرْق السَّيَّارْ القَمَرْ و الشَّمْسْ في آلزْمَانْ

22 كُل الزِّينْ سْبَانِي و اتْلَفْ عَقْلِي يَا تَمْحَنِي

23 فِي دَرْبْ آلْمَلْيَانِي عَنْدْ جَامَعْ سِيدِي الوزَّانْ

24 بَنْ سَهْلَه رَانِي الْعْفُو طَالَبْ مْنَ العْظِيمْ الشَّانْ

يَا ضَوْ اعْيَانِي

من كلام الشيخ ابُو مَدْيَنْ بن سَهْلَة

1 يَا ضَوْ اعْيَانِي يَا القُمْرِي زَرْف الجَنْحَانْ

2 جَمَّلْ و اسْعَانِي سَلَّمْ عْلَى نَاسْ تْلَمْسَانْ

3 كُونَكْ سِيسَانِي حَدْ لاَ تَقْرَا فِيهْ أمَانْ

4 يَا زِينْ الدَّرْجَة نَرْسَلَكْ لَبْنَاتْ البَهْجَة

5 رُوحْ تَغْنَمْ فَرْجَة و ادْخُلْ عْلَى دَرْب السَّجَّانْ

6 تْفَرَّجْ لاَ تَنجا مْنَ البَهَا و الزِّين الفَتَّانْ

7 مَنْ تَمَّ اعْزَمْ رُوحْ يَا حَمَامْ بْقَلْبَكْ مَجْرُوحْ

8 تَلْقَى زَهْوَ الرُّوحْ فِي السَّوِيقَه عَنْدَ القَرَّانْ

9 بَهْوَاهَا مَجْرُوحْ خَاطْرِي و دْلِيلِي حَيْرَانْ

10 مَنْ تَمَّ عَوْلْ دَرْبْ مَسُّوفَة آلِيه ادْخُلْ

11 بَالَكْ لاَ تَغْفَلْ حَوَّسْ بْعَيْنِيكْ القُرَّانْ

12 الزِّينْ الكَامَلْ يَا دَرَى بَاقِي كِيفْ زْمَانْ

Lumière de mes yeux

Yâ daw 'yânî
Bensahla *[B3]*

1 Lumière de mes yeux,
Ô ramier, aux ailes bleues !

2 Accorde-moi ta faveur et ton aide
Et porte mon salut aux nobles gens de Tlemcen.

3 Use d'habilité cependant,
Et que ne t'abuse point quelque aveugle confiance.

4 Rends-toi, ô beauté inégalée,
Auprès des filles de la splendide cité.

5 Que ton regard se réjouisse
À l'entrée de Derb al-Sajj'âne.

6 Charmé, prends garde
Au piège de la séduction.

7 De là, presse-toi,
Ramier au cœur meurtri,

8 Tu verras celle qui charme mon âme,
À la Swîqa contiguë au four banal.

9 Blessé profondément, suis-je, par la passion
Qu'elle inspire à mon être peiné.

10 Sois ferme et dirige-toi
Vers derb Massûfâ,

11 Ne néglige point
De te rendre à al-Qurrân :

12 De la splendeur idéale,
Demeure-t-il les signes d'antan ?

13 N'omets pas de t'enquérir
De Badra à la noire chevelure :

14 Front étincelant
D'une blancheur toute astrale

15 Grâce enchanteresse
En elle seule incarnée –.

16 Envole-toi, presse-toi donc
De gagner Derb Sidi Lahssan,

17 Franchis la Porte de Zir.
Qu'en est-il advenu des miens ?

18 Sans limite est ma douleur,
Tant l'exil me dévore.

19 Ô Phénix de la gent ailée,
Pénètre Derb al-Sammâr,

20 Apporte m'en des nouvelles
Comme si, de mes yeux, tu percevais

21 L'éclair foudroyant
Qui rassemble soleil et lune au cœur de l'ondée.

22 De toute vénusté se nourrit ma séduction
– Sort confus à mon éternelle errance -,

23 entre à derb al-Maliâni,
près du sanctuaire de Sidi al-Wazzân.

24 Bensahla est mon nom,
Soutenu par l'espoir en une prochaine rédemption.

16 مَا صَبْتْ آلِيهْ طَالبْ يكُونْ شِيخْ لبيبْ يَعْـرَفْ طب دَايَ يفـيـدْنِي بَدْوَاهْ

17 وَاحَدْ اعْطَاهْ رَبِّي كيف حب يصيبْ الايَّامْ سَـاعـدتُه و الزَّمَـان اعْطَاهْ

18 و الَّي يكُونْ كِيفِي من الاحْبَابْ غْرِيبْ طُولْ الزَمَـانْ نوَاحْ و الفـرَاقْ كْـوَاهْ

19 طُولْ الزَمَانْ نوَّاحْ سَاهَرْ بالانْجَالْ انَا الغْرِيبْ بَاقِي فِي مْحَايْنِي رَانِي

20 بَاطلْ بْغِيرْ سَبَّة جْفَتْنِي المدلالْ حَتَّى اشْتْفَوْا فِيَّ جْمِيعْ عَدْيَانِي

21 رجلِي مشَتْ بِيَّ و سبتِي عَيْنِي

22 تَاهُوا اليومْ عَنِّي و غيبُوا الاحْبَابْ تَرْكُوا المرَاسَمْ بَعْدْ الوصُولْ يَا حَسْرَه

23 بَاطلْ جفَوني يَا آهْلِي بْغِيرْ اسْبَابْ بِيني و بِينْ وَلْفِي انْقَطْعَتْ الزُورَه

24 يَا رَافَعْ السمَا يَا كْرِيمْ يَا وهَابْ رد الحْبِيبْ اليَّ من الحزن نَبْرَا

25 رد الحْبِيبْ اليَّ ينطفى المشعَالْ يهنَا الدليلْ و تكف دَمْعَة اعْيَانِي

جَيش الغْرَامْ جْرَحْنِي و ساقْنِي بْمحَنْ هْزَمْ صْمِيمْ صَدْرِي وْ رَوَّعْ كْنَانِي

26 رجلِي مشَتْ بِيَّ و سبتِي عَيْنِي

27 مَنُّه مْرَارْ عَيْشِي و صَارْ لِي دَفْلَة يَا كْحِيلْ التيوت يَا فَايَتْ انْظَارُه

28 عَنْدَكْ جْبِينْ ضَاوِي و الشفَرْ ذبله مبسم دور خَاتَمْ اسعد مَنْ زَارَه

29 تيوت طَايْحِينْ عْلَى الصدَرْ خَبْلا جنح الغْرَابْ نَحْكِي حَافْ لآوكَارُه

30 يَا رِيمْ جد و اعْطَفْ زُرْ بَنْ سَهْلَة يَهْنَا اليومْ عيشُه و تَنْطفَى نَارُه

31 نشفى بالنظر من زينك المكْمَالْ نَطْلَبْ رَبْنَا فِيكْ مَا يخَيَّبْنِي

32 با و ميم و اليا و نون بَعْدْ الدَال يَا رَافَعْ السمَا يَا كْرِيمْ تَرْحَمْنِي

33 رجلِي مشَتْ بِيَّ و سبتِي عَيْنِي

يَا مسلمِين

من كلام الشيخ ابُو مَدْيَنْ بن سَهْلَة

1 يَا مسلمِين قَلْبِي اليوم زَادْ هْبَالْ الحبّ سَاقْ اليَّ و رَاهْ مَضَّانِي

2 رَبِّي قضَى عْلِيَّ اليوم شَفْتْ غزَالْ صبرا ارتهبت مَنُّه بْلاَ عقل رَانِي

3 رجلِي مشَتْ بِيَّ و سبتِي عَيْنِي

4 رجلِي مشَت بِيَّ لقيت زين القدّ فِي ذَا النهَار شي لاَ نويت شي نَلْقَاهْ

5 عَنْدُه عْيُونْ كْحَلْ و الخَال فُوقْ الخدّ زِينُه عْجِيبْ يَسْبِي و يَفْتَنْ من رَاهْ

6 منُّه شْيَنْ حَالِي و خَاطْرِي تنكّدْ القَلْبْ طَارْ عَنْدُه و لاَ جْبَرْتْ دْوَاهْ

7 القَلْبْ طَارْ عَنْدُه و سَاقْ لِي بآهوَالْ رَفْرَفْ بْلاَ جْنَاحْ يَا اهْلِي و خَلاَّنِي

8 بْقِيتْ يَا عذَابِي عْلَى الحبِيبْ نْسَالْ ليلة فِي دنيتِي مَا نْبَاتْ شي هَانِي

9 رجلِي مشَتْ بِيَّ و سبتِي عَيْنِي

0 بْقِيتْ يَا عْذَابِي عْلَى الفْرَاقْ نْنُوحْ ليلة فِي دنيتِي مَا نْبَاتْ شي سَالِي

11 نَبْكِي بدم عينِي و خَاطْرِي مَقْرُوحْ النومْ طَارْ عَنِّي و ليس يَحْلا لِي

12 نَارْ الهوَى نْنَّادي مثل الَّي مَجْرُوحْ مَا بين الاعدا مَا يْصِيبْ شي وَالِي

13 رِيحْ الغْرَامْ بَهْوَاهْ مْرَضْ قَلْبِي طَالْ مَا صَبْتْ آلِيهْ طَالبْ يكُونْ سِيسَانِي

14 يدير فِي المحبَّة لزينة الخَلْخَالْ يَعْمَلْ جمِيلْ فيَّ اليوم يَسْعَانِي

15 رجلِي مشَتْ بِيَّ و سبتِي عَيْنِي

Ô pieuses gens

Yâ m'sallmîn
Bensahla *[B4]*

Ô pieuses gens ! la folie habite mon cœur,
Dans la fournaise de la passion m'a-t-elle jeté.

Arrêt du destin dès la vue de cette gazelle
Qui de délires, a profané mon esprit.

Victime de mes pas, victime de mes yeux suis-je.

Farouche beauté au gré d'une rencontre
Confiée aux secrets d'un ordre ignoré.

Yeux noirs et joue azurée, Vénus envoûtante et séductrice,

Ruinant mon corps, ravageant mon esprit.
Cœur tenu en laisse et mal sans remède

Dans les filets de l'angoisse toujours renouvelée
Ô frêles mouvements d'une aile impuissante

M'abandonnant à l'amère interrogation
Que nourrit la nuit de mon infâme insomnie !

Victime de mes pas, victime de mes yeux suis-je.

Jamais larmes, si douloureuses fussent-elles,
N'ébranlèrent la muraille de mon insomnie :

Larmes de sang, esprit meurtri.
Est immense l'abîme de mes nuits, éveillé,

Quand, étendu sur l'autel de la passion,
Je me vois jouet de mains ennemies

Souffle d'amour étouffant sans cesse en mon cœur –.
Ah, la vanité du pouvoir brisé des hommes !

Que n'eût-il agi sur celle qui porte des anneaux aux chevilles
Pour être, au cri du vaincu, main secourable tendue.

Victime de mes pas, victime de mes yeux suis-je.

Que n'eus-je trouvé quelque docte médecin,
Habile guérisseur au mal qui me ronge.

Heureux celui que la bonne fortune comble,
Jours fastes d'une douce destinée

Ah mes pleurs sur un sort flétri,
Écrasé sous le poids infâme du dénigrement.

L'œil ouvert sur une douleur rebelle,
Je suis la proie facile d'un perpétuel tourment,

Pour quel crime la belle m'a-t-elle donc quitté,
De l'ennemi assouvissant ainsi la soif vengeresse ?

Victime de mes pas, victime de mes yeux suis-je.

Ont déserté mes lieux encensés de leur présence
Ceux qu'un riant orgueil a éloignés de moi.

Réduit au deuil de l'abandon, me voilà
Liens déchirés et solitude pesante

Ô Maître des ciels élevés, ô Donateur suprême !
Affranchis-moi de l'intenable séparation

Et que prenne fin l'ardente fournaise !
Que cesse enfin ma tourmente,
Que guérisse la brûlure de mes yeux !

L'amour en ses assauts me blessa et me plongea dans des tourments
Terrassa mon cœur et jeta l'effroi en mon être

Victime de mes pas, victime de mes yeux suis-je.

D'amertume sont dorénavant mes jours envahis,
Ô Belle à l'inégalable et sombre chevelure.

Front pur et cils insolents,
Lèvres douces portant à l'extase l'amant,

Tresses tumultueuses tombant sur la poitrine,
Pareilles aux ailes du corbeau piquant vers son nid.

Gazelle ! De grâce ! Rends-toi auprès de Bensahla
Pour apaiser son âme et son feu dévorant.

Quémandant du Tout-Puissant son agrément :
Puisse la vue de la parfaite beauté guérir mon mal

Ba, mim, et ya, noun après le dal.
Seigneur miséricordieux, accorde-moi ton aide.

Victime de mes pas, victime de mes yeux suis-je.

18 يَا الأحْبَابْ قْوَتْ مَنْكُمْ لِيعْتِي و قْطعْتُوا حْبَلْ الرجَا و الأخْبَارْ
19 عِيدُوا لِي يَا مْلاَحْ آشْ هِيَ زلتِي وَاشْ أنَا فِيكُمْ عْمَلْتْ مَنْ عَارْ
20 إذَا بَانْ لكُمْ عِيبْ مَنْ جِهْتِي احْرْقُونِي يَا مْلاَحْ بالنَّارْ
21 رَاهَا المُوتْ اليَّ خِيرْ مَنْ عِيشْتِي نَتْهَنَّا و نَرْتَاحْ يَا الهجَّارْ
22 بَجْفَاكُمْ نَشْكِي للحَاضَرْ إلاَّ يغِيبْ مولاَنَا رزَّاقْ كُلّ حِيَّا
23 لَوْ نَشْكِي للهَنْدْ مَنْ بْكَايَ يْرِيبْ عسى أنْتُم الّي آدْمِيَّة
24 يَا جبرَانِي دبَّرُوا عْلِيَّ

نَارْ هْوَاكُمْ فِي الدليلْ

من كلام الشيخ ابُو مَدْيَنْ بن سَهْلَة

1 نَارْ هْوَاكُمْ فِي الدلِيلْ تلهب لْهِيبْ صَرْتْ هْبِيلْ و الوَعْدْ طَالْ بِيَّ
2 رَانِي يَا الأحْبَابْ عَابَدْ إلاَّ النحيبْ مَالِي لاَ رَاحَة و لاَ هْنِيَّة
3 نَدْعِيكُمْ للّه السَّمِيعْ الوجِيبْ يَا جِيرَانِي دبَّرُوا علِيَّ

4 نَدْعِيكُمْ للّه مَالكْ المَالْكِينْ يَا الاحْبَابْ الجَافِينْ رُوفُوا
5 عَذَّبْتُونِي انْقْهَرْتْ يَا جَافِينْ آهْ عْلَى مَنْ صَابْكُمْ تْعَفُّوا
6 مَا نْفَعْنِي طَالَبْ و لاَ قَارِينْ و آنْتُومَانْ عْلَى الدوَامْ تَجْفُوا
7 فِيكُمْ خَابْ سَعْدِي قْلُوبْكُمْ قَاسْحِينْ يَهْدِيكُمْ مَنْ ذا الصدُود كفُّوا
8 فِيكُمْ خَابْ سَعْدِي و لاَ فِي ظَنِّي يْخِيبْ بَعْدْ أنْ ضوى مصَابكُمْ عْلِيَّ
9 مَا ظَنِّيتْ عْلَى الشمُوسْ بَصْرِي يْغِيبْ و تْعَادُونِي إلا بْغِيرْ سِيَّة
10 يَا جِيرَانِي دبَّرُوا عْلِيَّ
11 يَا الاحْبَابْ الجَافِينْ ردُّوا الجْوَابْ دْخِيل عْلِيكُمْ لاَ تْعَذَّبُونِي
12 عَذَّبْتُونِي يَا مْلاَحْ آشْد العذَابْ مَا نَهْنَا و نَرْتَاحْ فِي زْمَانِي
13 خَلِّيتُوا دَمْعِي يْمْطرْ كِمَا السَّحَابْ نَتْرَجَّاكُمْ مَا تْجَاوْبُونِي
14 جَرَّعْتُونِي كَاسْ مَنْ كْيُوسْ الشرَابْ خَلِّيتُونِي بالغْرَامْ فَانِي
15 خَلِّيتُونِي يَا آحْبَابْ وَحْدِي غْرِيبْ مَا نَهْنَا لاَ صْبَاحْ لاَ عْشِيَّة
16 قَهَّرْتُونِي و سَالْ دَمْعِي سْكِيبْ كَانْ آمْطَارْ سَايْلَة قْوِيَّة
17 يَا جِيرَانِي دبَّرُوا عْلِيَّ

Feu de la passion

Nâr hwâkum fî-d-lîl
Bensahla *[B2]*

1 Feu de la passion – lave incandescente
Ravageant ma folie au temps recommencé :

2 Au mur des sanglots suis-je ferré,
Sans le moindre répit, sans la moindre trêve.

3 Au nom de l'« *Audient* » sublime,
Trouvez-moi, ô Amis, quelque voie de salut !

4 Au nom du Maître suprême,
Cessez, de grâce, le mortel exil !

5 Cessez la torture déjà ancienne
Qu'alimente une obstination vile !

6 Vains appels aux lumières infuses
Heurtées aux profondeurs de l'abandon.

7 Fi de vous au cœur dur
Par Dieu, cessez de me repousser

8 Fi de vous ! Que n'eus-je espéré
Au lendemain de mes heures exquises !

9 Eus-je à craindre la venue d'ombres obscures
Ou la chute soudaine de votre passion ?

10 Trouvez-moi, ô Amis, quelque voie de salut !

11 À votre mutisme bien torturant,
Faites succéder l'annonce d'heureuse rencontre

12 Démone tyrannique que votre passion, ô beautés,
Régnant sans partage sur mes jours et mes nuits.

13 Plus lourde se faisait ma larme bruineuse,
Et plus opiniâtre mon attente éreintée.

14 Offrande de coupes âpres et délicieuses,
Servies dans l'ardeur sacrificielle.

15 Ah ! L'île de solitude et d'étrangeté
Qui prend la forme dans ma durée éprouvante.

16 Ah ! L'œil inondé par l'outrage cruel,
Dérobant à l'orage son pouvoir établi.

17 Trouvez-moi, ô Voisins, quelque voie de salut !

18 Plus furieuse, ô Amis, se fait votre séduction
Qu'enflamme plus encore votre tenace éloignement.

19 Ai-je commis, ô beautés, quelque impair
Ou jeté sur vous la moindre injure ?

20 Eussè-je péché de façon manifeste
Que vous soyez en droit de m'immoler ?

21 Plus doux que la vie me serait l'abîme claustral,
Loin des peines et des pâles oublis.

22 À la Présence sublime, je voue ma prière,
Maître pourvoyeur des créatures vivantes.

23 Si ma plainte faisait se fondre et l'acier et l'airain,
Quelle compassion consentiriez-vous, ô êtres humains ?

24 Trouvez-moi, ô Amis, quelque voie de salut !

12 نوصيكْ غيرْ تَعْمَلْ فرْجَة و جْميعْ مَا طلبْتُه تْنَالَه

13 وَسَّعْ خَاطْرَكْ و ترَجَّ حَتَّى يحن جَلَّ جْلَالَه

14 و الصَّابْرِينْ نَالُوا فرْجَة بالفرحْ و الهنَا و كْمَالَه

15 أميرَة البْنَاتْ العَلْجَة داوِي العْشِيقْ يَبْرَا حَالَه

16 فيكْ الدْوَا أنْتِ داوِيني يَا منظر جنَان غرَسْتُه تَفَّاحْ

17 و عْمَلْتْ فيهْ مَا يَعْجَبْني حب الملوك و الوَرْدْ يْبَانْ اشبَاحْ

18 عْمَلْتْ فيهْ سواقي تَسْني مياهْ صَافْيَة تخرجْ مَنْ صفاحْ

19 تَفَّاحْ في الشجر يَعْجَبْني مَا شَافْ قَايْلَة مَا هزّوه رياحْ

20 مَنْ صَابْ يَعلى يَا ربِّي غْرَامْ ظالْمَة عَدَّبْني

فنيت وَاشْ مَا يصبَّرني

من كلام الشيخ أبُو مَدينْ بن سهْلَة

1 فْنيتْ وَاشْ مَا يصَبَّرْني نيرَانْ في حْشَايَ يَا نَاسْ قْدَتْ

2 في كُلّ يُومْ فيَّ تَسْني مَنْ وَحْشْ ظالْمَة بَاهْيَة الصِّفَاتْ

3 جدير الغزَالْ عَيْنْ البَرْني مَنْ شَافْهَا مَسْكِينْ يَحْمَقْ بتبَاتْ

4 مَنْ صَابْ يعْلى يَا ربِّي غْرَامْ ظالْمَة عَدَّبْني

5 غْرَامْ ظالْمَة عَدَّبْني في القَلْبْ كيفْ شَعْلَتْ نَارُه

6 قَلْبي الأَ يْهَدّ وْ يَبْني خَايَفْ لاَ يْشِيعْ خْبَارُه

7 مَنْ جَرَّبْ الهْوَى يَعْذَرْني مَرْضْ الهوَى عشيق مْرَارُه

8 أميرَة البنَاتْ البَرْني داوِي العشِيقْ مَنْ تغْيَارُه

9 فيكْ الدوَا انْتِ داوِيني نوصيكْ يَا الّي تَعْشَقْ في البْنَاتْ

10 اسْمَعْ خُدْ صَحْ لْسَاني في ذَا الزمَانْ مَا تَعْشَقْ شي هيهَاتْ

11 و لو يكُونْ اخُوكْ التَّاني غْرَامْ ظالْمَة عَدَّبْني

Au mal qui m'anéantit

Fnīt wāš mâ yçabbarni

Bensahla *[B5]*

1 Au mal qui m'anéantit dans le crépitement
Du feu dévastateur, ô compagnon, quelle consolation ?

2 Embrasement dévorant
Nourri à l'éclat sublime d'une fugitive amante

3 Douce gazelle au regard de faucon,
L'apercevoir suffit à faire taire la raison,

4 Car d'heureuse fortune est sa rencontre, Seigneur.
Ne m'est que tourment l'amour pour cette dame.

5 Ne m'est que tourment l'amour pour cette dame,
Feu ardent au centre du viscère du cœur,

6 Me voici renaissant à l'espoir ou me repaissant de chimères,
Et me défiant de quelque sournoise disgrâce.

7 De celui-là seul, rompu aux épreuves de la passion,
J'attendrai la clémence,
Tout comme du mal d'amour je convoiterai le fiel.

8 Ô princesse à l'œil d'aiglonne,
Accorde-moi un remède à mes cuisants transports :

9 Philtre magique de ma guérison es-tu.
Prends garde ! amoureux transi des belles

10 Syllabes de vérité semées en mon langage –
À la traîtresse époque et aux traîtresses gens,

11 Même de ton frère de lait défie-toi.
Ne m'est que tourment l'amour pour cette dame.

12 Je te recommande la sérénité
Et tes vœux seront exaucés

13 Détends-toi et garde espoir
Jusqu'à ce que [Dieu] te montre Sa compassion

14 N'ont-ils point, ces êtres longanimes, réalisé
Leur saine jouissance dans une souveraine sérénité ?

15 Ô princesse à l'œil d'aiglonne,
Accorde-moi un remède à mes cuisants transports.

16 Philtre magique de ma guérison es-tu.
Eussè-je planté quelque pommeraie,

17 Embellie de mes désirs profonds :
Cerises et roses émaillant les allées,

18 Murmures veloutés des ruisseaux,
Pureté cristalline jaillissant d'entre les herbes vertes.

19 Merveille que ces fruits accrochés aux branches,
Épargnés par les chaleurs torrides, épargnés par les vents furieux,

20 Car d'heureuse fortune est la rencontre, Seigneur,
De cette dame dont l'amour ne m'est que tourment.

2. إستمارة البحث فارغة

الشطر الأول من الاستمارة

نهدف من خلال هذا الاستبيان التعبير، من خلال نسب مئوية، عن الخلفيات المعرفية لطلبة الترجمة (جامعة تلمسان) حول نصوص أبي مدين بن سهلة و نمطه الشعري، و دور هذه المعارف في تعاملهم مع النصوص أثناء الترجمة . و تُسجّل الدراسة في إطار التحضير لرسالة دكتوراه في الترجمة.

نؤكد أن المعلومات الشخصية للمبحوث لن تظهر في هذه الدراسة.

Le but de ce questionnaire est de réaliser une représentation en pourcentage des pré-requis des étudiants en traduction (de l'université de Tlemcen) concernant les textes de Boumedien Bensahla et son genre. Cette étude vise à mettre en exergue la relation entre les connaissances des étudiants et leur capacité à traduire ces textes, et ce dans le cadre d'une thèse de doctorat en traduction.

Les informations sur la personne ayant répondu au questionnaire n'apparaitront pas dans l'étude.

Identification de l'enquêté : التعريف بالمبحوث

Nom : اللقب Prénom : الإسم

Sexe /الجنس: ○ féminin ○ masculin

Age/ السنّ:

Statut académique et/ou professionnel **/الرتبة الأكاديمية أو المهنية :**

○ Elève (primaire, moyen, secondaire)	○ Cadre
○ Etudiant(e)	○ Employé
○ Enseignant	○ Ouvrier

O primaire	O Artiste
O moyen	O Commerçant
O secondaire	O Retraité
O Université	O chômeur

Domaine de spécialité /**مجال الاختصاص:**

Ville d'origine /**مدينة الانتماء العائلي**

	تمثلات الطلبة حول موضوع الدّراسة
O لا noN	1. هل تعرف أبـمدين بن سهلة ؟ Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ? O نعم Oui
	2. من هو ؟ Qui est-il ? O كاتب O مغني O شاعر O عالم O غير ذلك Ecrivain Chanteur Poète Savant Autres
	3. هل يمكنك ذكر بعضا من عناوينه ؟ Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres ?
	4. هل يمكنك ذكر أسماء أخرى من اختصاصه/ميدانه؟ Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ?
	5. هل تعرف الحوفي؟ Connaissez- vous le Haoufi ?

○ نعم Oui	○ لا noN
6. كيف يمكنك تعريفه ؟ Comment le définissez-vous ?	
7. هل تعرف الحوزي ؟ Connaissez-vous le Haouzi ? ○ نعم Oui	○ لا noN
8. كيف يمكنك تعريفه ؟ Comment le définissez-vous ?	
9. ما هو الفرق ما بين الحوزي و الحوفي؟ Quelle est la différence entre le haoufi et le haouzi ? 10. ما هي اللغة المستعملة في الحوزي؟ Quelle est la langue utilisée dans le haouzi ? ○ العربية الفصحى ○ الأمازيغية ○ العربية العامّية Arabe dialectal Tamazight Arabe classique	
11. ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال؟ Quel est le lien entre le haouzi et les muwashahat et zadjel ?	
12. هل ينتمي الحوزي إلى ثقافتنا أم إلى ثقافة مغايرة ؟ Est-ce que le Haouzi fait partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?	

13. هل تظنّ أن نصوص الحوزي قابلة للترجمة ؟ Pensez-vous que les setxet Haouzi tnos traduisibles ? ○ نعم iuO	○ لا noN
14. برّر إجابتك. Justifiez votre réponse	

الشطر الثاني من الاستمارة

دراسة النّص/ Etude de texte
1. سجّل عنوان النص المُسلّم إليك: Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis :
2. بعد قراءة النص، كيف تُقيّم درجة فهمك له: Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension : ○ سهل جدّا ○ سهل ○ صعب ○ صعب جدّا ○ غير مفهوم Très facile Facile Difficile Très difficile Incompréhensible
3. اقترح ترجمة للنص نحو اللغة الفرنسية. Proposez une traduction du texte vers la langue française.

3. عيّنة من استمارات الطلبة المملوءة

Profil langagier:

Classez par ordre de maîtrise les langues que vous pratiquez (1,2,3):

Parler : ④ Arabe ② Français ③ Anglais
Ecrit : ① Arabe ② Français ③ Anglais

Lieu et manière d'apprentissage des langues: ⊗ Ecole O Mosquée O Centre O Cours privés O Parents O Autres à préciser :

Cochez les parlers régionaux que vous pratiquez:
O Arabe tlemcenien ⊗ Arabe algérien de l'ouest ⊗ Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres

Langue(s) maitrisée(s) par les parents :
Le père : ⊗ Arabe ⊗ Français O Anglais O autres à préciser
La mère : ⊗ Arabe ⊗ Français O Anglais O autres à préciser

Parlers régionaux pratiqués par les parents :
Le père : O Arabe tlemcenien ⊗ Arabe algérien de l'ouest O Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres à préciser :

La mère : ⊗ Arabe tlemcenien ⊗ Arabe algérien de l'ouest ⊗ Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres à préciser :

Il n'y a pas de réponses justes et d'autres fausses, le sujet est demandé de répondre en fonction de ses propres connaissances.

Représentation de l'objet d'étude :

1. Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ?

O oui ⊗ non

2. Qui est-il ?

O Ecrivain ⊗ chanteur O poète Osavant O autre

3. Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres?

4. Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ? Rym Hakiki / Nouri Boufi

5. Connaissez-vous le Hawfi ?
هل تعرف الحوفي؟

O oui ⊘ non

6. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

Quelles sont ses particularités thématiques ?

7. Connaissez-vous le Hawzi ?
هل تعرف الحوزي؟

O oui ⊘ non

8. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

9. Quelle est la différence entre le hawfi et le hawzi ?
ما هو الفرق ما بين الحوفي و الحوزي ؟

10. Quelle est la langue utilisée dans le hawzi ?

O arabe classique O Français ⊘ arabe dialectal O tamazight

11. Quel est le lien entre le hawzi et la poésie arabo-andalouse (muwashahat et zadjel) ?
ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال ؟

12. Le Hawzi fait-il partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?
هل ينتمي الحوزي إلى ثقافتنا أو إلى ثقافة مغايرة ؟

13. Pensez vous que le Hawzi est traduisible ?
هل تظنّ أن الحوزي قابل للترجمة ؟

O oui

Quel en est l'intérêt ?
ما هو الهدف من ترجمته ؟

O non → difficile

Pourquoi ?
لماذا ؟

14. Quelle est la langue la mieux adaptée à recevoir ce genre à votre avis ?

⇒ L'arabe Classique.

Etude de textes

1. Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis : ضياق أمري وطال نكدي

2. Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension :

O Très facile (à comprendre) O facile O difficile Ø très difficile O incompréhensible

3. Quels sont les mots qui vous semblent difficiles dans le texte ? Classez-les dans les colonnes suivantes :

Arabe classique	Arabe dialectal	Français	Turc	Mots inconnus
نكدي عارم الأطفال الدّاج	الغرابي لهلاج اتحتبّل الدّجاج لهلاج برد ايف المحاج الدّجاج دعاج أوقاح			

4. Dans le texte, y a-t-il des mots anciens que vous utilisez toujours ? Citez les :

الأحباب . ضياق أمري ، ذ الغزال .

5. Proposez une traduction du texte vers la langue française.
6. Quelles-en sont les difficulties?
7. Montrez comment vous pouvez les atténuer. ⇒ Comprendre le sens et le traduire.

N.B : Prière de remettre les textes avec ce questionnaire.

- Je suis angoisse et ça fait long temps
- Donnez-moi un coup de main ! les gars
- Que dois-je faire Je serai impatient et la patience me fatigue
- Ô ! les gars ! Je n'ai pas de la chance avec la fille que j'aime.
- Ô ! les gars ! Je suis malade la fille que j'aime elle m'a pas accepté
- Avec ses belles cheveux elle m'a rendu fou
- C'est ma vie et mon cœur elle est tellement belle et attirante
- Si elle m'accepte je devient un esclave pour elle
- Je suis très attaché d'elle l'amour ! C'est difficile.
- Je peut la décrire il faut la voir.
- Pour moi, C'est bon, j'ai atteint le sommet
- Car la flamme d'amour ça peut arriver pour tout le monde
- Je suis perdu
- Tellement je suis mal alaise ça m'arrive de chanter
- Nul chose me fait un remède.

Profil langagier:

Classez par ordre de maîtrise les langues que vous pratiquez (1,2,3):

Parler : ③ Arabe ② Français ① Anglais
Ecrit : ① Arabe ② Français ③ Anglais

Lieu et manière d'apprentissage des langues: ⊗ Ecole ○ Mosquée ○ Centre ○ Cours privés ○ Parents ○ Autres à préciser :

Cochez les parlers régionaux que vous pratiquez:
⊗ Arabe tlemcenien ⊗ Arabe algérien de l'ouest ○ Arabe algérien du centre ○ Arabe algérien de l'est ○ Tamazight ○ autres

Langue(s) maitrisée(s) par les parents :
Le père : ⊗ Arabe ○ Français ○ Anglais ○ autres à préciser
La mère : ⊗ Arabe ○ Français ○ Anglais ○ autres à préciser

Parlers régionaux pratiqués par les parents :
Le père : ⊗ Arabe tlemcenien ⊗ Arabe algérien de l'ouest ○ Arabe algérien du centre ○ Arabe algérien de l'est ○ Tamazight ○ autres à préciser :

La mère : ⊗ Arabe tlemcenien ○ Arabe algérien de l'ouest ○ Arabe algérien du centre ○ Arabe algérien de l'est ○ Tamazight ○ autres à préciser :

Il n'y a pas de réponses justes et d'autres fausses, le sujet est demandé de répondre en fonction de ses propres connaissances.

Représentation de l'objet d'étude :

1. Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ?

⊗ oui ○ non

2. Qui est-il ?

○ Ecrivain ○ chanteur ⊗ poète ○savant ○ autre

3. Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres?
1-ya Daou Ayani 2- WAHED LEBHIAL RIT LYOUM -3-ya Rguig Lehdjab.
4- Ya Msalmin 5- NAR HWAKOM LAHÂB 6- Âyit nwassi Fik

4. Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ?
- Cheikha Tetmca - Cheikh Abdelkrim DAli.
- Cheikh Ghrbi Bensari - Khaled El Mendassi

5. Connaissez-vous le Hawfi ?
هل تعرف الحوفي؟

⊗ oui ○ non

6. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

C'est une sorte romance que les femme Tlemcenienne chantaient en bordant leur
Quelles sont ses particularités thématiques ? enfants, et lors des soirée familiales.
Ces poème dialectaux est improvisé s'inspirent de tous les thèmes: de la vie

7. Connaissez-vous le Hawzi ? l'amour, la tristesse, Tlemcen et ses saints.
هل تعرف الحوزي؟

⊗ oui ○ non

8. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟ est un genre poétique qui est né à
Tlemcen, et s'est repandu au sein des population citadines. et on peut
affirmer que Khaled Elmendassi à été le 1er poète populaire à l'avoir
consacré.

9. Quelle est la différence entre le hawfi et le hawzi ?
ما هو الفرق ما بين الحوفي و الحوزي ؟ El HAWFi est un genre musicale propre au femme
Le passage du HAwfi au Hawzi se fait de manière aisée et les musiciens
ont interpreter les oeuvres des maître, el machassi, Bentriki, et Ben Sahla ...

10. Quelle est la langue utilisée dans le hawzi ?
La poétique populaire
○ arabe classique ○ Français ⊗ arabe dialectal ○ tamazight

11. Quel est le lien entre le hawzi et la poésie arabo-andalouse (muwashahat et zadjel) ?
ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال ؟ HAWzi se distingue par l'emploi
de la langue usuelle populaire de l'époque. C'est une langue poétique
qui compte des strophes constituées en refrains (Aqfal) et en couplet (aidaka)
Les spécialistes en attribuent avec certitude l'origine socio-linguistique
à la ville de Tlemcen.

12. Le Hawzi fait-il partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?
هل ينتمي الحوزي إلى ثقافتنا أو إلى ثقافة مغايرة ؟
Le Hawzi fait partie de notre culture : origine la ville de Tlemcen
et ses environts.

13. Pensez vous que le Hawzi est traduisible ?
هل تظنّ أن الحوزي قابل للترجمة ؟

⊗ oui ○ non

Quel en est l'intérêt ?
ما هو الهدف من ترجمته ؟
هو التعرّف على اللّغة المحليّة وارتباطها باللّغة العربيّة
وبالتّالي الحصول على ترجمة فيها معاني عميقة
وجميلة
ولكن تبقى ترجمة الشّعر من التّرجمات الصّعبة
لأنّها تسقط إمّا النّظم أو النّغم أو كلاهما أحيانا.

Pourquoi ?
لماذا ؟

14. Quelle est la langue la mieux adaptée à recevoir ce genre à votre avis ?

Français

Etude de textes

1. Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis : "Ya Daou Ayani" "ياصو أعياني"

2. Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension :

○ Très facile (à comprendre) ○ facile ⊗ difficile ○ très difficile ○ incompréhensible

3. Quels sont les mots qui vous semblent difficiles dans le texte ? Classez-les dans les colonnes suivantes :

Arabe classique	Arabe dialectal	Français	Turc	Mots inconnus
	قمري سبيباني حمل و سنغاني الورشان فاقتاني			

4. Dans le texte, y a-t-il des mots anciens que vous utilisez toujours ? Citez les :

5. Proposez une traduction du texte vers la langue française.
6. Quelles-en sont les difficulties?
7. Montrez comment vous pouvez les atténuer.

N.B : Prière de remettre les textes avec ce questionnaire.

O Lumière de mes yeux, toi pigeon aux ailes Bleu
Sois patient et prudent, ne fais confiance à personne.
- Sois un bon parleur et passe le Bonjour aux gens de Tlemcen
- Toi le Beau, je t'envoie aux filles El Bahdja.
Au nom de l'espérance, vas et entre au ruelle de Sedjjene.
Ya bas, tu vas voir un spectacle declana, et la beauté élégance.
Là tu te pompome, O pigeon avec coeur ouvert
En trouve le Bonheur de l'âme au Swiha à coté de Boulangerie
Avec son amour je suis blessé, mon esprit et mon coeur olesemparées
Tourne toi au bab Ben Souffa et sois.
- Ne te omets pas, erre tes yeux
La beauté parfaite, est-elle encore comme jadis
- Rends visité à Badra celle aux cheveux longs et noirs
Radieuse comme la lune, de loin on l'apperçoit.
Nul femme a sa beauté et son charme fascinant
O toi aux ailes dorées chez Sidi chaar tu peux reposer.
Cesse de pleurer, regarde ma belle aimée.
- Aux cheveux colorés, Fatma aux yeux langoureux.
Envole toi vite à la ruelle Sidi Lahcen.
Entre Bab Zir rends visite à ma famille et mes voisins
tu m'intrigue de plus, et de cet epreuve je suis malade
- Descends Bab Ali, n'oubli Zahra et Awali
- Je me suis fâmé, tellement mon esprit est occupé.
chaque jour mon chagrin se repète et ma solitude empirée.
Vas voir ma bien aimé dans toute telle à Jamaa El Kafra
Toi l'être de poussiere, je t'envoie à la ruelle El Mokbi
Dieu l'a favorisé de beauté parmis toutes les femmes.
fais demi-tour à la ruelle Ibn Harbit et avance
Ya bas, une très Belle fille qui est riche.
Malgré mon silence, sa Beauté secrete ne peut se cache.

Ô plus Beau des oiseaux, je t'envoie A Sidi Djabbar,
Je me souviens de charme de sa Beauté fascinante,
La lune Brillante, Janna, à Sidi El Haloui
Leur amours me brûle le coeur et l'esprit, Ô toi tourterelle.
Sois spirituel, garde le secret sans le faire savoir.
Loin dans le ciel vole, toi avec tes ailes noirs.
Pour les gens Beni Djaaba, Dieu te garde, de protège des tes
rancuniers et tous qui te surveillent.
Sors de là et vas voir Zahra et Fatima
Dans le quartier habitent avec moi des voisins
m'ont pourri la vie et me rendent stressé et fourbroyé.
O pure ailes, toi chez Sidi El Yadoum repose.
Remplie tes yeux de cette Beauté pure toi le tourterelle.
Où les fleures ouvrentes et sort son odeur.
Là il y'a Fatma, chouche et Aini
De leur amour chaque nuit je veille.
Comment je pense m'en passer d'eux, mon chère.
Ô pigeon mettre toi que je t'envoi à Rass ell Masdaa
Je suis amoureux de Safia de la Rue El Romane.
Je rêve d'elle, que le temps nous réuni comme avant
Ô pure ailles vole toi et descent à Sabanine.

Profil langagier:

Classez par ordre de maîtrise les langues que vous pratiquez (1,2,3):

Parler : 1 Arabe 2 Français 3 Anglais
Ecrit : 2 Arabe 1 Français 3 Anglais

Lieu et manière d'apprentissage des langues: Ø Ecole O Mosquée O Centre O Cours privés O Parents O Autres à préciser :

Cochez les parlers régionaux que vous pratiquez:
O Arabe tlemcenien X Arabe algérien de l'ouest O Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres

Langue(s) maitrisée(s) par les parents :
Le père : X Arabe Ø Français Ø Anglais O autres à préciser
La mère : X Arabe Ø Français Ø Anglais O autres à préciser

Parlers régionaux pratiqués par les parents :
Le père : O Arabe tlemcenien X Arabe algérien de l'ouest O Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres à préciser :

La mère : O Arabe tlemcenien X Arabe algérien de l'ouest O Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres à préciser :

Il n'y a pas de réponses justes et d'autres fausses, le sujet est demandé de répondre en fonction de ses propres connaissances.

Représentation de l'objet d'étude :

1. Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ?

O oui X non

2. Qui est-il ?

O Ecrivain O chanteur O poète Osavant O autre

3. Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres?

4. Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ?

5. Connaissez-vous le Hawfi ?
هل تعرف الحوفي؟

O oui ☒ non

6. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

Quelles sont ses particularités thématiques ?

7. Connaissez-vous le Hawzi ?
هل تعرف الحوزي؟

☒ oui O non

8. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

9. Quelle est la différence entre le hawfi et le hawzi ?
ما هو الفرق ما بين الحوفي و الحوزي ؟

10. Quelle est la langue utilisée dans le hawzi ?

O arabe classique O Français ☒ arabe dialectal O tamazight

11. Quel est le lien entre le hawzi et la poésie arabo-andalouse (muwashahat et zadjel) ?
ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال ؟

12. Le Hawzi fait-il partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?
هل ينتمي الحوزي إلى ثقافتنا أو إلى ثقافة مغايرة ؟

نعم ينتمي الحوزي إلى ثقافتنا

13. Pensez vous que le Hawzi est traduisible ?
هل تظنّ أن الحوزي قابل للترجمة ؟

O oui ☒ non

Quel en est l'intérêt ?
ما هو الهدف من ترجمته ؟

Pourquoi ?
لماذا ؟

Cet poème est en dialect comme il ya plusieurs mots sont incomprehensible

14. Quelle est la langue la mieux adaptée à recevoir ce genre à votre avis ?

l'arabe classique

Etude de textes

1. Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis : يا أمستكمين

2. Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension :

O Très facile (à comprendre) O facile ☒ difficile O très difficile O incompréhensible

3. Quels sont les mots qui vous semblent difficiles dans le texte ? Classez-les dans les colonnes suivantes :

Arabe classique	Arabe dialectal	Français	Turc	Mots inconnus
الخال الأنجال دولة القد			حاف	جبترا شلاة الدهول سيسانى التيوت يمجال استقوا

4. Dans le texte, y a-t-il des mots anciens que vous utilisez toujours ? Citez les :

أمرار - طالب - نوّاح - محايتي - ولفي - بنّرا - ساق - طايحين - كحل
أهبال - أشيان - ارتطبت - انسال - والى - اكواه - عدياني

5. Proposez une traduction du texte vers la langue française.
6. Quelles-en sont les difficultés?
7. Montrez comment vous pouvez les atténuer.

N.B : Prière de remettre les textes avec ce questionnaire.

Profil langagier:

Classez par ordre de maîtrise les langues que vous pratiquez (1,2,3):

Parler : ⊗ Arabe ⊗ Français ⊗ Anglais
Ecrit : ⊗ Arabe ⊗ Français ⊗ Anglais

Lieu et manière d'apprentissage des langues: ⊗ Ecole O Mosquée O Centre O Cours privés O Parents O Autres à préciser :

Cochez les parlers régionaux que vous pratiquez:
⊗ Arabe tlemcenien ⊗ Arabe algérien de l'ouest O Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres

Langue(s) maitrisée(s) par les parents :
Le père : ⊗ Arabe ⊗ Français O Anglais O autres à préciser
La mère : ⊗ Arabe ⊗ Français O Anglais O autres à préciser

Parlers régionaux pratiqués par les parents :
Le père : ⊗ Arabe tlemcenien O Arabe algérien de l'ouest O Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres à préciser :

La mère : ⊗ Arabe tlemcenien O Arabe algérien de l'ouest O Arabe algérien du centre O Arabe algérien de l'est O Tamazight O autres à préciser :

Il n'y a pas de réponses justes et d'autres fausses, le sujet est demandé de répondre en fonction de ses propres connaissances.

Représentation de l'objet d'étude :

1. Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ?

O oui ⊗ non

2. Qui est-il ?

O Ecrivain O chanteur O poète Osavant O autre

3. Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres?

4. Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ?

5. Connaissez-vous le Hawfi ?
هل تعرف الحوفي؟

⊗ oui ○ non

6. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

نوع من أنواع الموسيقى والأغاني تنتشر في المغرب العربي وخاصة المغرب والجزائر وهو موروث من الأندلس.

Quelles sont ses particularités thématiques ?

• مدح الرسول، الغزل، مدح العروسة.

7. Connaissez-vous le Hawzi ?
هل تعرف الحوزي؟

⊗ oui ○ non

8. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

أغاني تتغنى بها النسوة في المناسبات وغالبا ما تكون دون موسيقى.

9. Quelle est la différence entre le hawfi et le hawzi ?
ما هو الفرق ما بين الحوفي و الحوزي ؟

الحوفي تتغنى به النسوة والحوزي يستعمل آلات موسيقية كالعود.

10. Quelle est la langue utilisée dans le hawzi ?

○ arabe classique ○ Français ⊗ arabe dialectal ○ tamazight

11. Quel est le lien entre le hawzi et la poésie arabo-andalouse (muwashahat et zadjel) ?
ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال ؟

12. Le Hawzi fait-il partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?
هل ينتمي الحوزي إلى ثقافتنا أو إلى ثقافة مغايرة ؟

ينتمي إلى ثقافتنا.

13. Pensez vous que le Hawzi est traduisible ?
هل تظنّ أن الحوزي قابل للترجمة ؟

○ oui ⊗ non

Quel en est l'intérêt ?
ما هو الهدف من ترجمته ؟

Pourquoi ?
لماذا ؟

لأنه مكتوب بلغة لها ثقافة خاصة بها وله بعض الحفاظ على الوزن والقافية والمعنى والثقافة عند القيام بعملية الترجمة، وكذلك لغته مزيج من ألفاظ عامية ذات أصل تركي أو غيره.

14. Quelle est la langue la mieux adaptée à recevoir ce genre à votre avis ?

Etude de textes

1. Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis : يا المسلمين

2. Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension :

O Très facile (à comprendre) O facile ⊗ difficile O très difficile O incompréhensible

3. Quels sont les mots qui vous semblent difficiles dans le texte ? Classez-les dans les colonnes suivantes :

Arabe classique	Arabe dialectal	Français	Turc	Mots inconnus
يَشْبِين الانطال معنانين	سيساني اكنانين سالين			آثيوت خبلة شلة الخال ابن شقلة ريم

4. Dans le texte, y a-t-il des mots anciens que vous utilisez toujours ? Citez les :

نشتفوا، نبزا، أيدين، أشيان، أجبرت، خمنت.

5. Proposez une traduction du texte vers la langue française.
6. Quelles-en sont les difficulties?
7. Montrez comment vous pouvez les atténuer.

N.B : Prière de remettre les textes avec ce questionnaire.

يا مسلمين :

يا المسلمين قلبي اليوم زاد اهبال
الحب سّاق ليا لوزاه معاني

, Aujourd'hui, mon coeur a une augmentation de folie
d'amour m'amene derriere en des problèmes.

ربي اقضي اعليا حين شفت اغزال
جبرا ارتهبت منو ابلا اعقل راني .

Mon Dieux me juge, quand j'ai vu le beauté (le cief).
J'étant peur de lui, je suis sans cerveau :

جلي امشت بيا أو سبتي عيني .
Acause de mes yeux, je me déplace.

عندوا اعيون كحل والخال فوق الخد
زيتو أعجيب يسبي أو يفتن من راه .

A des yeux noire, et grain de beauté sur les joues.
Sa beauté est merveilleux et fascine, elles est hypnotisé
ce qui avait vu.

ماكنت ليه طالب ايكون شيخ لبيب
يعرفا طب دايا ايعيد ليا بدواه .

je ne liconvait pas pour lui Taleb qui est résonnable Cheich.
Il est connu une traitement Utile de ma maladie.

يارافع السما يا كريم ياوهاب
زدّ احبيب ليا من الحزن نتبرا .

Oh, ce qui leve du ciel, Oh ce qui est munificent, Oh ce qui est
Donateur.
Rend moi mon amour, donc j'auverai guéri de tristesse.

Répertoire linguistique

Classez par ordre de maîtrise les langues que vous pratiquez:
O Arabe O Français O Anglais
1 2 3

Cochez les parlers régionaux que vous pratiquez:
⊗ Arabe tlemcenien O Arabe algérois O Arabe oranais O Tamazight O autres

Langue(s) maitrisée(s) par les parents :

Le père : ⊗ Arabe ⊗ Français O Anglais O autres

La mère : ⊗ Arabe ⊗ Français O Anglais O autres

Parlers régionaux pratiqués par les parents :

Le père : ⊗ Arabe tlemcenien O Arabe algérois O Arabe oranais O Tamazight O autres

La mère : ⊗ Arabe tlemcenien O Arabe algérois O Arabe oranais O Tamazight O autres

Il n'y a pas de réponses justes et d'autres fausses, le sujet est demandé de répondre en fonction de ses propres connaissances.

Représentation de l'objet d'étude :

1. Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ?

⊗ oui | O non

2. Qui est-il ?

O Ecrivain O chanteur ⊗ poète O savant ⊗ autre
مفتي

3. Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres?

أس التوحيد

X

4. Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ?

X

ديوان: 16 موشح
29 قصيدة
القصيدة الأدبية (كتيب)

5. Connaissez-vous le Hawfi ?
هل تعرف الحوفي؟

☒ oui ○ non

6. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

هو نوع من الموسيقى النسوية الأندلسية

7. Connaissez-vous le Hawzi ?
هل تعرف الحوزي؟

☒ oui ○ non

8. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

هو نوع من الموسيقى التلمسانية الشعبية ذات أصول عربية أندلسية.

9. Quelle est la différence entre le hawfi et le hawzi ?
ما هو الفرق ما بين الحوفي و الحوزي ؟

10. Quelle est la langue utilisée dans le hawzi ?

☒ arabe classique ○ Français ☒ arabe dialectal ○ tamazight

11. Quel est le lien entre le hawzi et les muwashahat et zadjel ?
ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال ؟ ⟶ اللغة - اللهجة المستعملة.

اللهجة المستخدمة في كل نوع - الإيقاع - المواضيع - طريقة الأداء

12. Est-ce que le Hawzi fait partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?
ينتمي الحوزي هل إلى ثقافتنا أو إلى ثقافة مغايرة ؟

بما أن الحوزي له شهرة ورواجا في ثقافتنا إضافة إلى أعمال فنية رائعة صادرة عن أهل ثقافتنا فهو ينتمي إلى ثقافتنا وإلى ثقافات أخرى. كما اختلف الدارسون الفنانين في تحديد جذور وأصول هذا الفن.

13. Pensez vous que le Hawzi est traduisible ?
هل تظنّ أن الحوزي قابل للترجمة ؟

☒ oui ○ non

Quel en est l'intérêt ?
ما هو الهدف من ترجمته ؟
تعريف الآخر بالثقافة المحلية وبالتراث المحلي.

Pourquoi ?
لماذا ؟

Etude de textes

1. Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis :
   فنيت واش مابغيتيني
2. Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension :

O très facile (à comprendre) ⊠ facile O difficile O très difficile O incompréhensible

3. Quels sont les mots qui vous semblent difficiles dans le texte ?
   Classez-les dans les colonnes suivantes :

Arabe classique	Arabe dialectal	Français	Turc	Mots inconnus
ظالمة عذبني يبني اسمع لساني غرام الهوى	فدت خايف داويني البرني	/	/	/

4. Dans le texte, y a-t-il des mots anciens que vous utilisez toujours ? Citez les :

فنيت - فدت - وحش - بزمق - القلب - خايف - مرض - الدوا - البنات - الزمان - وسع خاطرك - تفاح - قابلة - من صاب -

5. Proposez une traduction du texte vers la langue française.
6. Quelles-en sont les difficultés.
7. Montrez comment vous pouvez les atténuer. →

الاعتماد على النظرية التأويلية الترجمة بمراحلها الثلاث (كون المترجم معني بنقل المعاني من ثقافة إلى أخرى عن طريق اللغة. كما تقتضي طبيعة التعريف ذلك (انظر تراتي فني)

Les difficultés :
La deverbalisation : C'est à dire après avoir saisi le sens qui est souvent très clair et accessible moi autant que traducteur la reformulation est un peu difficile car la terminologie culturelle et civilisationnelle n'est pas la même pour les deux cultures surtout pour un français. Le traducteur doit bien maîtriser et connaître la culture de la langue parce que dans ce cas la langue véhicule une culture toute entière.

1- Je me suis entendu qu'est-ce qu'il me patiente
Ô gens, les feux sont enflammés au fond de moi
2- Tous les jours . . . .
le manque de la tiraine élégante
3-
feux sont ceux qui l'a regarde
4- Ô dieu . . . .
la passion de la tiraine me torture
5- La passion de la tiraine me torture
Comment ce feu a fut s'enflammer dans mon coeur
6- Mon coeur est inoté ici
et a feu des dires des gens
7- Ceux qui ~~ont~~ ont été passioné
Cette ~~pas~~ maladie, le passioné a toute l'amertume
8- princesse des fille . . . .
guérit le malade de . . . .
9- La guérison est avec toi, guérit moi
je te conseil, celui qui adore les filles,
10- Ecoute, prend bien ce que je dis.
dans ce temps, ~~on~~ n'aime guère
11- Qu'il sait ton frère
la passion de la tiraine me torture.

Répertoire linguistique

Classez par ordre de maîtrise les langues que vous pratiquez:
○ Arabe ○ Français ○ Anglais
1 2 3

Cochez les parlers régionaux que vous pratiquez:
○ Arabe tlemcenien ⊗ Arabe algérois ○ Arabe oranais ○ Tamazight ○ autres

Langue(s) maitrisée(s) par les parents :

Le père : ⊗ Arabe ⊗ Français ○ Anglais ○ autres

La mère : ⊗ Arabe ○ Français ○ Anglais ○ autres

Parlers régionaux pratiqués par les parents :

Le père : ⊗ Arabe tlemcenien ○ Arabe algérois ○ Arabe oranais ○ Tamazight ○ autres

La mère : ⊗ Arabe tlemcenien ○ Arabe algérois ○ Arabe oranais ○ Tamazight ○ autres

Il n'y a pas de réponses justes et d'autres fausses, le sujet est demandé de répondre en fonction de ses propres connaissances.

Représentation de l'objet d'étude :

1. Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ?

○ oui ⊗ non

2. Qui est-il ?

○ Ecrivain ○ chanteur ○ poète ○ savant ○ autre

3. Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres?

4. Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ?

5. Connaissez-vous le Hawfi ?
هل تعرف الحوفي؟

O oui ⊗ non

6. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

7. Connaissez-vous le Hawzi ?
هل تعرف الحوزي؟

⊗ oui chant musical traditionnel O non

8. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

9. Quelle est la différence entre le hawfi et le hawzi ?
ما هو الفرق ما بين الحوفي و الحوزي ؟

10. Quelle est la langue utilisée dans le hawzi ?

O arabe classique O Français ⊗ arabe dialectal O tamazight

11. Quel est le lien entre le hawzi et les muwashahat et zadjel ?
ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال ؟

12. Est-ce que le Hawzi fait partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?
ينتمي الحوزي هل إلى ثقافتنا أو إلى ثقافة مغايرة ؟

Il fait partie de notre culture.

13. Pensez vous que le Hawzi est traduisible ?
هل تظنّ أن الحوزي قابل للترجمة ؟

⊗ oui O non

Quel en est l'intérêt ?
ما هو الهدف من ترجمته ؟

Pourquoi ?
لماذا ؟

Etude de textes

1. Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis :
   سنا رهواكم في الليل

2. Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension :

O très facile (à comprendre) ⊗ facile ◎ difficile O très difficile O incompréhensible

3. Quels sont les mots qui vous semblent difficiles dans le texte ?
   Classez-les dans les colonnes suivantes :

Arabe classique	Arabe dialectal	Français	Turc	Mots inconnus
	- الليل - طالب - قاريين			

4. Dans le texte, y a-t-il des mots anciens que vous utilisez toujours ? Citez les :

5. Proposez une traduction du texte vers la langue française.
6. Quelles-en sont les difficultés.
7. Montrez comment vous pouvez les atténuer.

- Les difficultés rencontrées se résume dans le dialectal qui est parfois incompréhensible parce qu'il vari d'une région à une autre y en a beaucoup de mots intraduisible pour atténuer j'ai opter pour la deverbalisation ensuite essayer de reexprimer.

1) Mon cœur brûle de ton amour je me suis devenu fou et tu me tiens toujours pas à ta parole.

2) Ô mes amis j'idolâtre le sanglot
Je ne reconnais plus ni le poix ni le repos.
j'invoque Allah l'audiance, l'intimé
Ô mes voisins que dois je faire
j'invoque Allah qui a l'autorité absolue
que ma bien aimée qui m'ignore aie répondu.
j'ai trop de peine Ô si seulement tu me pardonne.
personne n'a pu m'apporter de l'aide
et vous m'épuisez de jour en jour
vous m'avez déçu avec votre sang froid
Arrêter de m'éviter à chaque fois.
Ô ma bien aimée réponds-moi cesses de me torturer
Ô ma bi chérie si tu sais ce que j'ai enduré
je ne me reposerai jamais
Mes larmes coulent en abondance
j'ai cessé de pouvoir goûter le repos.

Répertoire linguistique

Classez par ordre de maîtrise les langues que vous pratiquez:
1 Arabe 2 Français 3 Anglais

Cochez les parlers régionaux que vous pratiquez:
✓ Arabe tlemcenien ○ Arabe algérois ✓ Arabe oranais ○ Tamazight ○ autres

Langue(s) maitrisée(s) par les parents :

Le père : ✓ Arabe ✓ Français ✓ Anglais ✓ autres

La mère : ✓ Arabe ✓ Français ○ Anglais ○ autres

Parlers régionaux pratiqués par les parents :

Le père : ○ Arabe tlemcenien ○ Arabe algérois ✓ Arabe oranais ○ Tamazight ✓ autres

La mère : ✓ Arabe tlemcenien ○ Arabe algérois ○ Arabe oranais ○ Tamazight ○ autres

Il n'y a pas de réponses justes et d'autres fausses, le sujet est demandé de répondre en fonction de ses propres connaissances.

Représentation de l'objet d'étude :

1. Connaissez-vous Abou Medien Bensahla ?

○ oui ✓ non

2. Qui est-il ?

○ Ecrivain ✓ chanteur ○ poète ○ savant ○ autre

3. Pouvez-vous citer quelques uns de ses titres?

4. Pouvez-vous citer d'autres noms dans son genre ?

5. Connaissez-vous le Hawfi ?
هل تعرف الحوفي؟

O oui ☒ non

6. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

7. Connaissez-vous le Hawzi ?
هل تعرف الحوزي؟

☒ oui O non

8. Comment le définissez-vous ?
كيف يمكنك تعريفه ؟

une filiale de la musique andalouse

9. Quelle est la différence entre le hawfi et le hawzi ?
ما هو الفرق ما بين الحوفي و الحوزي ؟

10. Quelle est la langue utilisée dans le hawzi ?

☒ arabe classique O Français ☒ arabe dialectal O tamazight

11. Quel est le lien entre le hawzi et les muwashahat et zadjel ?
ما هي العلاقة ما بين الحوزي و الموشحات و الأزجال ؟

/

12. Est-ce que le Hawzi fait partie de notre culture ou d'une culture étrangère ?
ينتمي الحوزي هل إلى ثقافتنا أو إلى ثقافة مغايرة ؟

Le hawzi fait partie de notre culture arabo-islamique

13. Pensez vous que le Hawzi est traduisible ?
هل تظنّ أن الحوزي قابل للترجمة ؟

☒ oui O non

Quel en est l'intérêt ?
ما هو الهدف من ترجمته ؟

Pourquoi ?
لماذا ؟

Etude de textes

1. Inscrivez ici le titre du texte qui vous a été soumis :

نارمدا كم في الدليل

2. Après une lecture du texte, comment évaluez-vous le niveau de compréhension :

O très facile (à comprendre) O facile ⊘ difficile O très difficile O incompréhensible

3. Quels sont les mots qui vous semblent difficiles dans le texte ?
   Classez-les dans les colonnes suivantes :

Arabe classique	Arabe dialectal	Français	Turc	Mots inconnus
	لِيعْنِي			

4. Dans le texte, y a-t-il des mots anciens que vous utilisez toujours ? Citez les :

عيل، دبروا علي، خلصوني، محاوبوني، كتير، تشكل

5. Proposez une traduction du texte vers la langue française.
6. Quelles-en sont les difficultés.
7. Montrez comment vous pouvez les atténuer.

1 * Le feu de votre amour embrase et soumis celui qui vous aime
je suis devenue etourdis, et votre promesse ne cesse de me retenir
2 * je suis mes chers adorateur quand j'aime
que m'arrive t-il je suis sans paix sans répit
3 * je vous pris dieu, mes voisins aidez moi
4 * je vous pris dieu le tout puissant possesseur
mes chers ayez pitier de moi
5 * Vous m'avez torturé, j'été blessé par votre cruauté.
ah ayez pitier de votre blessé
6 * aucun guérisseur n'as pue me guerir
et vous, toujours vous vigerez
7 * En vous mes espoirs ont été déçu par vos coeurs en pièce
que le tout puissant vous raisonne.
8 *
apres que votre sort s'est jetté sur moi
9 * j'ai jamais cru qu'un jour de mes yeux le soleil se voilera
et que vous vous retournez contre moi sans que je l'fasse
10 * oh mes voisins aidez moi
11 mes chers ayez pitier et repondez moi
je suis l'étranger entre vous ayez de la clemence pr moi
12 Vous m'avez torturé du pire que vous pouvez
sans paix sans répit mes jours le sont

13 - vous avez laisser mes larmes plevoir comme de la pluie
je vous pris de ne pas me repondre

14 vous m'avez fait englotir un verre de vin
vous m'avez avec l'amour, perdu

15 vous m'avez laisser seul etranger
sans répit ni matin ni soir

18 ✱
et vous avez coupés le cordon des nouvelle et de l'espoir

19 dites moi messieurs quelle été mon érreure
en vous quel mal j'ai fait

20 que si vous verrai un tort de ma part barbonnes
brulez moi

21 Ma mort me serai meilleur que ma vie.

22 De votre cruauté je me plains auprés de ceux qui sont présent
le bandien donne a tout vivant ça recompose

23 Si je me plains a l'inde de mes pleurs s'adoucis
vous qui êtes de mon sang
ô mes voisins aidez moi

4. نموذج نسخ الأصوات العربية إلى اللغة الفرنسية

alphabet *(v. lettres)*

الأبجد

finales	médiales	initiales	isolées	valeur
بَدا	رجال	(أ إ أ)	ا	a
يَذْهَب	يَبْصُر	بَصَر	ب	b
سَاكِت	يَتْبَع	تَبِعَ	ت	t
ثالِث	يُثَبِّت	ثَبَتَ	ث	t̲
أَعْرَج	يَجْعَل	جَعَلَ	ج	j
مَسَح	يَحْدُث	حَدَثَ	ح	ḥ
أَخ	يَخْرُج	خَرَجَ	خ	ḫ
مِداد	يَدْرُس	دَرَسَ	د	d
لَذيذ	يَذْهَب	ذَهَبَ	ذ	d̲
ضَرَر	يَرْسُم	رَسَمَ	ر	r
جَوْز	يَزْرَع	زَرَعَ	ز	z
سادِس	يَسْمَع	سَمِعَ	س	s
عَيْش	يَشْهَد	شَهِدَ	ش	š
قَصَص	يَصْبِر	صَبَرَ	ص	ṣ
مَريض	يَضْحَك	ضَحِكَ	ض	ḍ
مِمْشَط	يَطْبَع	طَبَعَ	ط	ṭ
لَفْظ	يَظْهَر	ظَهَرَ	ظ	ẓ
يَنْبوع	مُسْتَعْرَب	عَرَبِيَّة	ع	ʿ
بَلِيغ	يَغْرِس	غَرَسَ	غ	ġ
لَفيف	يَفْهَم	فَهِمَ	ف	f
زُقاق	يَقْرَب	قَرَبَ	ق	q
سِكَك	يَكْتُب	كَتَبَ	ك	k
مَلَل	يَلْمَس	لَمَسَ	ل	l
زَمْزَم	يَمْرَض	مَرَضَ	م	m
سُلْطان	يَنْهَض	نَهَضَ	ن	n
تَنْبيه	يَهْجُر	هَجَرَ	ه	h
اِمْرَأة			ة	
دَلْو	مَوْزون	وَزَنَ	و	w, ū
نَمْشي	يَزين	يَبِس	ي	y, ī

فهرس المحتويات

إهداء
شكر و تقدير
مقدمة..... أ

الفصل الأوّل: الشعر الشعبي الجزائري- أصوله و فروعه- 01

المبحث الأول: تحديدات مصطلحية و مفاهمية حول التراث و أنواعه..... 02
1. التراث و الموروث و الميراث 02
2. التراث المادي و التراث اللامادي 03
3. التراث اللامادي و الفلكلور..... 03
4. التراث الشعبي 06

المبحث الثاني: موقع الشعر الشعبي في التراث الشعبي 08
1. الأدب الشعبي العربي 08
2. البحث في الأدب الشعبي العربي 08
3. تعريف الأدب الشعبي 10
4. الشعر الشعبي عند العرب 12
1.4. تحديد مصطلحي 12
2.4. نشأة الشعر الشعبي عند العرب 14
5. التجديد في الشعر الشعبي 15
6. التقليد الشفوي 16
7. الشعر الفصيح و الشعر الشعبي 19
8. أنواع الشعر الشعبي (الغرب الجزائري) 20

الفصل الثاني: شاعر الحوزي "أبو مدين بن سهلة" 36

المبحث الأول: الشعر الحوزي 37
1. التعريف بالحوزي 37
2. الحوزي بين الشعر و الموسيقى 39
1.2. موسيقى الحوزي و الموسيقى الأندلسية 39
2.2.علاقة الشعر الحوزي بالموشحات و الأزجال 42
3.2. تحديد طبيعة الحوزي 43
3. لغة الحوزي بين العامّية و الفصحى 44
4. الشعر الحوزي في السياقات السياسية 47

5. فحول الشعر الحوزي 53

المبحث الثاني: الشاعر " بن سهلة" 62
1. ابن سهلة الأب أم الابن ؟ 62
2. بومدين بن سهلة و الشعر 63
3. أغراضه الشعرية 64
4. بومدين بن سهلة و الغناء 73
5. بومدين بن سهلة و الموسيقى 74
6. بومدين بن سهلة بين الحب و السياسة 75

الفصل الثالث: نحو منهجية للتعرف على اشكالات ترجمة الشعر الحوزي 78

المبحث الأول: محطات ترجمة الشعر الحوزي..... 79

1. لغة الشعر و الترجمة 79
2. لغة الحوزي و الترجمة 81
1.2. البعد الاجتماعي الحضاري 82
2.2. البعد المعجمي 83
3.2. البعد الأسلوبي 90
4.2. بعد المستويات اللغوية 95
5.2. البعد الترجمي المحض 97
3. مفهوم تعذر الترجمة 98

المبحث الثاني: منهجية الدراسة الاستقصائية..... 101

1. الاستبيان و مبادئ تحريره 101
2. أنماط الاستبيانات 102
3. طبيعة الاستبيان 104
4. تحضير الاستمارة لجمع المعلومات 107
5. استغلال الأدوات المنهجية لتصميم الاستبيان 108
1.5. احترام مبادئ التحرير 108
2.5. تحديد طبيعة الاستبيان 109
3.5. بواعث الاستبيان 109
4.5. عينة البحث و أسباب اختيارها 109
5.5. عرض الاستمارة 110
6. الدراسة التطبيقية (الميدان) 111
7. استنتاجات 134

الفصل الرابع: دراسة تحليلية مقارنة لترجمات نصوص أبي مدين بن سهلة 137

1. البحث في مجال ترجمة الشعر الحوزي 138
2. التعريف بمدوّنة البحث 140
3. التعليمات الترجمية المُملاة على الطلبة 142
4. المحطات المنهجة المُتبعة في الدراسة المقارنة 146
   1.4. محطة تقييم الفهم 146
   2.4. محطة التحليل المقارن 150
      1.2.4. المستوى المعجمي 152
      2.2.4. المستويات الدلالية و الأسلوبية 157
   النص الأول: ضاق أمري و طال نكدي 157
   النص الثاني: يا ضواعياني 163
   النص الثالث: يا امسلمين 169
   النص الرابع: نار هواكم فالدليل 178
   النص الخامس: فنيت واش ما يصبرني 184
5. استنتاجات 195

خاتمة 199
قائمة المصادر و المراجع 205
قائمة الأشكال 217
ملاحق 219
1. المدونة 220
2. استمارة البحث فارغة 232
3. عينة من استمارات الطلبة المملوءة 237
4. نموذج نسخ الأصوات العربية إلى اللغة الفرنسية 267

فهرس المحتويات 269

ملخص باللغة الفرنسية

ملخص باللغة الانجليزية

Résumé

La traduction poétique est l'une des spécialités les plus délicates à appréhender du fait de la complexité sémantique, stylistique et esthétique du texte poétique en général. Ce domaine de spécialité demande davantage de précision lorsque le texte poétique que l'on s'apprête à traduire véhicule, en plus des spécificités poétiques générales, une langue dialectale inscrite dans un cadre spatio-temporel empreint d'une charge culturelle bien distincte.

La poésie Haouzi fait partie des textes du patrimoine algérien qui restent peu explorés. Il s'agit d'un genre poétique populaire rythmé, ses textes sont écrits par des poètes locaux connus, et sont conçus pour être chantés. Ce genre poétique représente un héritage qui a pour ancêtre la culture arabo-andalouse et pour parent la culture tlemcenienne locale. C'est l'un des plus importants legs algériens qui résistent encore à l'épreuve du temps.

Notre choix s'est porté sur ce type de textes par rapport à notre modeste expérience entant qu'élève/apprenant du chant Haouzi au sein des groupes de musique andalouse à Tlemcen. C'est à ce moment que nous avions constaté que les apprenants, et parfois même leurs maîtres, comprenaient mal les textes poétiques populaires qu'ils chantent bien qu'ils soient conçus en dialecte algérien de la région. L'absence de séances consacrées à l'étude de ces textes dans ce genre d'institution semble bien être en cause de cette lacune, la primauté est accordée à la mélodie et les apprenants s'en contentent. Le facteur temporel semble être également une raison qui justifie cette incompréhension ; certains termes et expressions se sont perdus, d'autres ont adopté un sens nouveau, les noms relatifs à des lieux qui n'existent plus sont devenus insignifiants … etc.

L'intérêt de traduire ce type de textes ne s'est généralement manifesté que dans un but pédagogique/didactique ou informatif, c'est le cas des

traductions de Rachid Aous dans son ouvrage « Les Grands Maîtres Algériens du Cha'bi et du Hawzi », celle d'El-boudali SAFIR dans son article « Boumedien Bensahla-Poète populaire » paru dans les cahiers du CRASC, ou encore celles des orientalistes tels qu'Alfed Bel ou William Marçais qui ont traduit des passages de ces textes pour appuyer leurs recherches, pour ne citer que ceux là.

La traduction était donc jusque là perçue comme un outil pédagogique qu'il fallait manier avec prudence, non comme une science à part entière capable de reprendre le souffle poétique original. Le fait est que beaucoup de spécialistes et de défenseurs du patrimoine culturel algérien scrutent les textes qui s'y rapportent avec un sentiment d'appropriation et un devoir manifeste de conservation. Ils sont animés par la peur de la perte culturelle et sont enclins à sacraliser les textes de leur patrimoine. Le traducteur, en bon médiateur, n'est certainement pas le contributeur le plus rassurant à leur égard. Ce qui rend sa tâche ardue dans ce domaine c'est qu'elle ne se limite pas à communiquer un antécédent, mais à reconstruire l'identité qui baigne dans le contexte culturel original du point de vue spatial et temporel. Cela est d'autant plus difficile dans le domaine de la poésie populaire, où le traducteur doit faire passer un souffle poétique ponctué par une étrangeté linguistique, culturelle et conceptuelle.

En ce qui concerne les textes Haouzi, les tentatives de traduction qui ont montré le plus d'audace sont celles de Mohamed Souheil Dib dans ses anthologies traduites. Ces textes traduits sont avant tout des textes poétiques qui se sont libérés de la forme linguistique originale tout en conservant le souffle poétique initial. C'est ce qui justifie l'utilisation de ces traductions comme référence dans notre étude comparative.

Plusieurs questionnements ont donc charpenté notre travail, à savoir la question du traitement des variations sociolinguistiques/mutations sémantiques en traduction, celle du niveau de langue et de l'étrangeté qui le ponctue, de l'écart spatio-temporel, et surtout la question de la compréhension du texte haouzi de la part de la nouvelle génération d'apprenants en traduction. Ces questionnements tournent autour d'une problématique de base que nous pouvons formuler comme suit : Quelles sont les balises que nous offre la réalité du terrain en matière de traduction du texte haouzi pour un apprenant en traduction ?

Nous avons réparti notre thèse en quatre chapitres : Le premier a été consacré à l'exposition des concepts clés qui fondent la poésie populaire algérienne en général et la poésie Haouzi en particulier. Nous avons réservé la première partie aux précisions terminologiques autour du patrimoine culturel. Quant à la deuxième partie du même chapitre, elle situe la poésie populaire au sein du patrimoine populaire et met en exergue les origines et les ramifications du genre poétique en question, passant en revue les genres poétiques populaires de l'ouest algérien.

Le deuxième chapitre a été réservé au genre haouzi chez le poète que nous avons choisi « Boumedien BENSAHLA ». Nous avons consacré la première partie du chapitre à l'étude du genre haouzi, sans omettre de citer les grands maîtres du genre. Quant à la deuxième partie, nous l'avons destiné à l'étude du poète Bensahla dans le but de mieux comprendre son vécu, et de déceler sa personnalité et ses tendances stylistiques.

Le troisième chapitre annonce la partie pratique et nous permet de cerner l'approche adoptée dans le traitement des problématiques liées à la traduction des textes Haouzi. Nous l'avons divisé en deux parties : la première concerne les différentes dimensions qui tournent autour de la

poésie haouzi et de la traduction, à savoir la dimension sociale, la dimension lexicale, la dimension linguistique stylistique et la dimension traductologique. Cette partie traite également le rapport entre la traduction et la langue poétique. Le concept d'intraduisibilité est également un point important à aborder compte tenu des écueils que rencontre le traducteur du chant populaire étudié.

La deuxième partie du chapitre présente la méthodologie que nous avons empruntée dans l'enquête par questionnaire menée auprès de nos étudiants. Nous avons donc tenu à exposer les principes de rédaction d'un questionnaire, sa nature et ses variantes, l'échantillon d'enquête, la collecte des données, le traitement des données, et enfin leur interprétation.

Afin d'éviter toute ambiguïté théorique, nous avons choisi de mener une étude de terrain auprès de nos étudiants en traduction à l'aide d'un questionnaire qui met en exergue leurs connaissances préalables concernant le genre poétique traité, nous y avons également inclus des questions sur la traduction tout comme nous leur avons demandé de fournir une proposition de traduction de quelques uns des textes Haouzi afin d'en déceler les failles sémantiques, linguistiques et stylistiques et d'essayer d'en expliquer l'origine tout en tenant compte de leurs connaissances préalables sur le sujet.

Après avoir extrait et traité les données figurant dans les questionnaires, nous les avons traduites sous forme graphique (secteurs multicolores) pour une meilleure visibilité. Nous en avons retenu ce qui suit :

- Les connaissances préalables des étudiants concernant le poète Bensahla sont superficielles ; 25% des étudiants seulement le reconnaissent entant que poète et le classent en 9ème position des poètes qu'ils connaissent après Bentriki et Benmsaib. Sans compter la confusion que nous avons relevée

dans les réponses entre les poètes du Haouzi et les interprètes (chanteurs) contemporains du Haouzi.

- Le genre Haouzi est connu des étudiants bien mieux que le genre Haoufi. Cependant, la confusion entre les deux genres est récurrente. Cela est peut-être dû au fait que le Haoufi est parfois intégré entant que prélude dans l'interprétation musicale du Hazoui.

- 54% des étudiants enquêtés sont conscients que le genre Haouzi relève de notre culture algérienne et de notre patrimoine.

- Les étudiants ont tendance à définir ce genre comme étant de la musique ou du chant bien plus que comme étant de la poésie populaire chantée. Leur référence concernant ce genre populaire n'est pas dans le texte ou la beauté stylistique du poème et ses effets, mais bien dans la mélodie, la musique et le rythme qui accompagnent ces poèmes lors de nos cérémonies traditionnelles ou autres évènements qui nous regroupent, et qui généralement entrainent une ambiance de danse, non de méditation ou d'analyse textuelle.

- 84% des étudiants n'ont pas pu trouver le lien entre les poèmes du Haouzi et ceux des muwachahat et azjal, bien que ces derniers en soient à l'origine. Cela confirme le manque de connaissances qu'ils ont concernant les textes du Haouzi, leurs natures, leurs contenus et leurs origines.

- Beaucoup d'étudiants ont été surpris lorsque nous leur avons demandé d'essayer de traduire quelques uns des textes Haouzi, surtout les plus connus comme « Yâ daw 'yânî » et ceux que nous avons pris dans notre corpus. Ils ont presque tourné le fait à la dérision en manifestant le préjugé que ces textes sont des textes de fête et de danse, non des textes académiques que l'on peut analyser et même traduire ! Cela est probablement dû aussi au fait

qu'ils n'ont pas l'habitude de traduire des textes en langue dialectale puisque 72% des étudiants reconnaissent bien que la langue qui véhicule ce genre poétique est l'arabe dialectal.

- Concernant la traduisibilité ou l'intraduisibilité des textes Haouzi ; 47.5% des étudiants qui affirment que les textes sont difficiles à traduire donnent pour argument principal les difficultés lexicales et sémantiques qui entravent leur compréhension ou leur analyse des textes. 52.5% des étudiants pensent que les textes sont traduisibles et justifient cela principalement par l'importance du partage culturel et de sa transmission dans le monde.

Dans le quatrième et dernier chapitre, nous avons poursuivi les questions sur la traduction en le consacrant entièrement à l'analyse des essais de traduction des étudiants. Nous avons d'abord abordé les recherches menées dans le domaine de la traduction de la poésie Haouzi. Ensuite, nous avons exposé la méthodologie empruntée pour l'analyse de notre corpus ainsi que celle que nous avons induise aux étudiants afin de les orienter dans leurs propres essais de traduction. Nous leur avons proposé de suivre une démarche en trois étapes : La lecture analytique, la recherche documentaire et la reformulation. Ces trois étapes ont été enseignées lors des travaux dirigés, les étudiants sont donc sensés les mettre en pratique pour cet exercice. Nous leur avons également demandé de s'auto-évoluer en validant l'une des appréciations des textes sur le plan de la compréhension : très facile, facile, très difficile, difficile, incompréhensible.

Le corpus que nous avons choisi se compose de cinq textes de Boumedien Bensahla : « Dâq amrî », « Yâ daw 'yânî », « Yâ m'sallmîn », « Nar Hwâkum fî-d-lîl » et « Fnît wâs mâ yçabbarnî ». Nous avons extrait ces textes de l'ouvrage « Anthologie du chant hawzi et 'arûbi » de Nadir Marouf et Mohamed Souheil Dib. Notre choix s'est consolidé par la

présence des textes originaux suivis de leurs traductions en langue française. La version française de Mohammed Souheil Dib nous permet d'analyser les procédés de traduction d'un spécialiste de la poésie populaire algérienne qui est l'un des rares à explorer le champ de la traduction et à produire des anthologies traduites, précisément du genre Haouzi. Nous nous sommes également référés aux traductions de certains textes par Rachid Aous, cela nous a donc permis d'avoir deux méthodes de traduction à analyser comparativement, en plus de celle des étudiants que l'on effectue à lumière des deux autres.

L'analyse des traductions des étudiants nous a permis d'évaluer leur compétence à traduire ce genre poétique, d'extraire leurs failles, d'en expliquer les causes, et d'essayer de mesurer l'impact de leurs connaissances préalables sur leurs traductions. L'analyse comparative se fait donc à partir des essais des étudiants à la lumière des versions de Mohamed Souheil Dib et de Rachid Aous, mais également à la lumière des apports de la traductologie.

Nous pouvons répartir les résultats que nous avons obtenus sur deux volets : La didactique de la traduction de la poésie haouzi et la traduction spécialisée de la poésie haouzi.

En ce qui concerne le premier volet, le paramètre cognitif est le premier à se manifester puisque 70% des étudiants enquêtés considèrent que le texte est difficile à comprendre. Les causes peuvent être liées à plusieurs faits, nous en citons :

- Leur inhabitude à étudier des textes populaires ou des langues populaires dans un cadre académique.
- Leurs représentations mentales des poèmes populaires ne s'adaptent pas au niveau d'analyse requis.

- Leur manque de connaissances sur la culture populaire.
- La non-spécialisation dans la traduction poétique.
- La recherche documentaire n'était pas approfondie.
- Le problème du référent culturel.

Le paramètre linguistique est également un paramètre important qui a éloigné les étudiants du niveau escompté puisque la majorité des étudiants s'expriment dans une langue française mal soignée : Erreurs d'orthographe, de conjugaison, de liaison... etc. En plus de la confusion entre les registres de langue, cela a donc inévitablement altéré la qualité de leur traduction et surtout éloigné le lecteur de l'aspect poétique du texte.

Quant au paramètre stylistique, les étudiants ont eu beaucoup de mal à reconstituer les figures de style présentes dans le texte original ou à en créer d'autres qui ont autant d'effets, ainsi qu'à s'exprimer dans un style poétique.

Le paramètre traductologique nous a aussi permis de déceler certaines failles dans la traduction des étudiants, à savoir :

- leur attachement aux mots et l'utilisation des correspondances qui les ont menés à une traduction littérale.
- La négligence de la fonction du texte source et sa mission.
- L'omission lors de l'incompréhension.

Pour ce qui est du deuxième volet, celui de la traduction spécialisée dans la poésie haouzi, nous avons relevé quelques procédés de traduction qui sont utilisés de manière récurrente chez Mohamed Souheil Dib, nous en citons :

- Considérer le texte poétique comme étant une seule entité dont les éléments peuvent se chevaucher, précisément pour les deux hémistiches du même vers.

- La compensation de la rime par une figure de style plus élaborée ou qui a plus d'effet dans le texte cible.

- L'omission lexicale dans certains cas et la compensation stylistique.

- La traduction par équivalence plus que par correspondance.

- L'emploi d'un registre de langue qui va avec le texte poétique original et qui correspond à son niveau stylistique.

- Le fait de s'imprégner de l'environnement poétique présent dans le texte et de vivre une nouvelle expérience poétique.

La traduction du poème haouzi requiert une attention particulière aux éléments culturels qui constituent le texte source et une analyse particulière de leur cohésion avec la langue qui les véhiculent sur les plans linguistiques, rhétoriques, socioculturels et autres. La traduction de la poésie haouzi a besoin que la langue dialectale reprenne sa véritable valeur sans préjugés ni dévalorisation.

Notre étude a montré l'impact du manque de connaissances préalables chez les étudiants enquêtés concernant le genre populaire (qui relève de leur patrimoine culturel) sur leur compréhension du texte et donc sur leur traduction. La méconnaissance de certains éléments les a mené à ne se rapporter, de manière très limitée, qu'à leurs propres référents culturels qui suivent leurs propres représentations mentales, souvent subjectives, et ne rendent pas compte du véritable sens.

L’approche fonctionnelle semble convenir à la traduction de ce genre de textes puisqu’elle a pour but de préserver la mission du texte source et ses effets stylistiques dans un cadre de communication, en tenant compte du récepteur et en accordant au traducteur une flexibilité dans l’utilisation des procédés de traduction.

Summary

Summary

Poetic texts have their own semantic, stylistic and linguistic specificities. Hence, poetry translation requires a careful text analysis, a good command of source and target languages, as well as a good knowledge of the various translation procedures.

Popular poetry requires special attention on the part of the translator, in relation to the poetic dialect used in its texts and also to its specific chracteristics. The Haouzi poetry is one the Algerian popular poetry written in the Western Algerian dialect between the 16th and the 19th centuries.

Our work aims at discovering procedures how best to translate the haouzi texts of Boumedien BENSAHLA from a west algerian dialect into french, preserving their original effect. It also aims at showing the reality on the ground concerning the new generation of students in translation through a questionnaire survey, so that we can have a look at their background about this poetry which constitutes one aspect of their cultural heritage, and then to mesure their translation skills.

The results showed that most of the students had difficulties to understand the studied texts, their interest in this kind of sung poetry is mostly limited to the astmosphere of feast and dance associated with traditional events. They paid more attention to music and melody rather than to the semantic and stylistic effects of these texts. Moreover, they encounter difficulties to do their documentary research adequatly and sometimes they only resort to omission when they don't understand the meaning of a given item. It was also difficult for them to reconstruct the abstract shapes of the original texts because of some linguistic and semantic gaps. Hence, they got stuck at the word level and consequently opted for a literal translation.

Summary

As to translation procedures used in Mohammed Souheil DIB's translations, we can mention: Considering the text as one entity so that hemistitches of the same verse can overlap, stylistic compensation in case of omission, using equivalences more than correspondances, and above all living a new poetical experience when translating.