الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي و البحث العلميّ

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة – 1

كلية الآداب و اللغات

قسم التّرجمـة

رقم التسجيل: 09/DS/2024

رقم الإيداع: 01/TR/2024

استراتيجيات ترجمة شعرية السرد الروائي في

« La trilogie nordique de Mohammed Dib »

بترجمة محمد ساري-دراسة تحليلية ونقدية-

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في التّرجمة

إعداد الباحثة:

آمال آيت زيان

إشراف:

أ.د. سعيدة كحيل

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	جامعة الانتساب	الصفة
أ.د. عبد الغاني بن شعبان	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة 1	رئيسا
أ.د. سعيدة كحيل	جامعة باجي مختار–عنابة	مشرفا ومقررا
د. سوسن ماضوي	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة 1	عضوا مناقشا
د. فيروز شني	جامعةالإخوة منتوري–قسنطينة 1	عضوا مناقشا
د. ليلى بوخميس	جامعة باجي مختار–عنابة	عضوا مناقشا
د. مسعود بوخالفة	جامعة باتنة 2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2023 /2024

إهداء

إلى والديّ

إلى أختي هيفاء

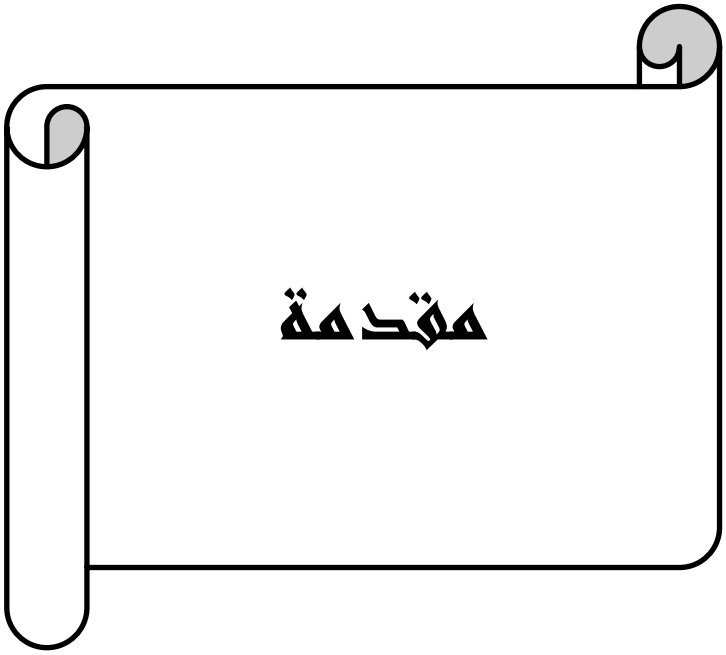
إلى ابن أختي محمد الأمين

شكر وعرفان

أتوجه بخالص شكري وأسمى تقديري وعرفاني للأستاذة الدكتورة الفاضلة سعيدة كحيل التي أشرفت على إنجاز هذه الأطروحة ورافقتني طيلة مشواري عبر جهودها الجبارة وتوجيهاتها ونصائحها الثمينة و تشجيعاتها المستمرة التي منحتني القوة والعزيمة والثبات لكي يكتمل هذا العمل.

ولا يفوتني أن أشكر أعضاء اللجنة الموقّرة على قبولهم قراءة هذا العمل وتقييمه.

كما أجزل الشكر لوالديّ وأختي على مساندتهم لي. وأعبر لهم عن عرفاني وامتناني لحرصهم الدائم على إرشادي ومؤازرتي حتى أتخطى كافة الصعاب، و أتحلى بالقوة والثقة لمواصلة العمل والتقدم حتى النهاية.


مقدمة

مقدمة:

لطالما عنيت الرواية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية وبخاصة الجزائرية منها في فترة الخمسينات بإبراز هموم وآلام شعوبها وآمالها في الفترة الاستعمارية وتصوير معاناتها اليومية ضمن كتابة واقعية – وإن لم يكن يَخْلُ بعضها من بعض الاشارات الرمزية مثل رواية الحريق لمحمد ديب و رواية نجمة لكاتب ياسين- و إثنوغرافية برع فيها كل من مولود فرعون و مولود معمري و محمد ديب مكنتهم من مسايرة القضية الجزائرية و محاربة الاستعمار بتنمية الحس الوطني لدى الجزائريين و إيقاظ الوعي لديهم بضرورة التحرر من سطوة الاحتلال الفرنسي، بلغة يفهمها المستدمر الفرنسي جيدا، و"تفكير" يشي بمرجعية جزائرية صرفة بمختلف مقوماتها ، مما جعل النصوص تحمل لغة داخل لغة نلمس إشكاليتها عندما يتعلق الأمر بترجمتها إلى اللغة العربية. ومثال ذلك الحوار الذي يدور بين شخوص ثلاثية الشمال لمحمد ديب والتي نرصد فيها حضورا كثيفا للأمثال الشعبية و الأحاجي الجزائرية المحلية الخاضعة أصلا للترجمة. لكن لا بد من التنبيه إلى أن أعمال محمد ديب لم تنحصر في الاتجاه الواقعي وحسب، كما أنه لم يقوقع ذاته في جنس أدبي واحد ولم يكتف بالتعبير ضمن قواعد الرواية التقليدية. لكنه تحرر من تلك القيود وانصب اهتمامه بعد الاستقلال على نوع آخر من الرواية التي تكشف تأثرا واضحا بالرواية الغربية الحديثة ،خاصة منها "**الرواية الجديدة**" أو *Le Nouveau Roman* عند "**نتالي ساروت**"*Nathalie Sarraute* و" **ألان روب غرييه**"*Alain Robbe- Grillet* و روايات تيار الوعي عند "**جيمس جويس***James Joyce* و "**مارسيل بروست**" *Marcel Proust*و" **فرجينيا وولف.**"*Virginia Woolf* كما نلمس مصدر إلهام آخر في طريقة سرده لقصصه الجديدة بروح الشعر . كل هذه التقنيات السردية الحديثة موجودة في ثلاثية الشمال *La trilogie nordique* التي تتكون من رواية *Les Terrasses d'Orsol***سطوح أرسول و رواية غفوة حواء** *Le Sommeil d'Eve* **و رواية ثلوج من رخام** *Neiges de Marbre* .

برع الكاتب الجزائري محمد ديب في تأليف **"ثلاثية الشمال"** *«La trilogie nordique»* التي تمثل مجالا خصبا لاستكشاف معالم الرواية الجديدة في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية والتحول الذي شهدته كتابته للاتجاه السريالي الذي تجلى في روايته *"* **من الذي يتذكر البحر***"* *«Qui se souvient de la mer ?» (1962)* ، إلى جانب روايات أخرى مثل "**الصحراء دون منعطف**" (1992)*Le désert sans détour* التي اعتمد فيها محمد ديب تقنيات انقطاع السرد ما بعد الحداثية من بين جملة من التقنيات السردية الأخرى التي تمرد من خلالها الكتاب الحداثيون على الشكل التقليدي للرواية الواقعية الكلاسيكية، حيث باتت أكثر انغماسا في الذات البشرية فتستكشف عوالمها الكامنة وفق لغة نثرية تخضع لإيقاع شعري يجعل مهمة مقاربتها ونقلها إلى اللغات الأخرى صعبة أمام مترجمها.

وقد ترجمت إلى العربية بطريقة خاصة جعلت فعل قراءتها في الأصل والترجمة سببا أولا في اختيارها مدونة لأطروحة دكتوراه في الترجمة.

إشكالية البحث

يمكن تصنيف ثلاثية الشمال في إطار توجه جديد في الكتابة الأدبية التي اشتغل عليها محمد ديب بعد ثلاثيته "الواقعية" ثلاثية "الجزائر"، حيث يأتي السرد فيها ضمن إيقاع مختلف وخاص يجعل القارئ المترجم يضيع في بعض الأحيان أثناء قراءتها. وهو الأثر ذاته الذي تحققه قراءة الرواية الجديدة و روايات تيار الوعي، كما أن السرد فيها لم يخلُ من الطابع العجائبي والأسطوري. وممّا يزيد أمر تلقيه تعقيدا هو تلك اللغة الشعرية التي نظمت وفقها الرواية، ولعل مردّ ذلك كون ديب شاعرا في الأصل حتى إنه يعتبر الشعر جزء الرواية الكامن فيها.

أولى الدارسون عناية خاصة **بالشعرية** *la poétique*. و يمكن أن نجدها تحت مسميات أخرى في العربية لعل أشهرها **"الإنشائية"**. وسنخصص مبحثا قائما بذاته لشعرية الترجمة من جهة وشعرية

ترجمة السرد من جهة أخرى في ظل التشاكل بينهما في لغة الرواية عند محمد ديب حيث يرفل السرد بوهج الشعر في تناص عجيب يضمره الكاتب ويظهره دون وعي في اللغة الواصفة.

وعليه فإن الخصائص السابق ذكرها تحملنا على طرح التساؤلات التالية:

- هل خضع بناء ثلاثية الشمال بالعربية للعمران ذاته الذي خضع له النص بالفرنسية؟ أم طوعه المترجم وفق تقاليد اللغة العربية؟
- هل استطاع المترجم محمد ساري الذي تعامل كثيرا مع ترجمة الرواية الجزائرية جعل القارئ العربي يحس بذلك الانتقال السلس بين الأصوات ويتمتع بذلك المزج الدقيق بين النثر والشعر، فلا يشعر بأن هناك قطيعة بينهما؟
- ما هي الاستراتيجيات الترجمية المتبناة من أجل تحقيق جمالية سرد الثلاثية الشمالية في العربية من خلال الأساليب البلاغية المتعددة في النص الأصلي؟ هل من طريقة لتوظيف العنصر الجمالي بشكل لا يخلّ بقصد الكاتب الأصلي؟
- إضافة إلى عناوين الروايات الثلاث مع ما تحمله من شحنات دلالية وإيحاءات رمزية قوية إلى اللغة العربية؟ كيف ترجمت غرابة العناوين في ثلاثية الشمال إلى العربية؟
- أخيرا، هل حرص على أن يلمس القارئ وجود الحوار الداخلي خاصة في روايتي Les Terrasses d'Orsol وLe Sommeil d'Eve؟

لذا، فكل هذه التساؤلات تجعل إشكاليتنا الرئيسة تتمحور حول:

- ماهية الموقف الترجمي الذي اتخذه المترجم إزاء النص الذي بقدر ما قد توحي به عناصره المكوّنة من "فوضوية"-جراء غياب خطية السرد- بقدر ما تسهم في بناء خلاّق للرواية على حد اعتقاد بعض النقاد.

- تجليات شعرية السرد في الأصل ودرجة توفيق المترجم في سبر أغوار لغة ديب وفك رمزيتها. كما نتقصى السبل التي انتهجها لنقل الإيقاع الموسيقي والشعري الذي ضبط عليه السرد باللغة الفرنسية. إذ لطالما أراد ديب التأكيد على كونه شاعرا في الأساس ومدى اعتماده على الشعر لبناء الرواية.
- هل نلمس ملامح الحداثة في النص المترجم وفق النموذج الروائي العربي الجديد أم أن المترجم استحدث استراتيجية خاصة تتماشى وتغيرات الرواية وأسلوب محمد ديب المتفرد؟ هل اعتمد استراتيجية التغريب فيشعر القارئ بأن النص غير مألوف، أم التوطين ليتلاءم النص مع مقتضيات اللغة المستهدفة.
- ما هي الوسيلة الأجدى لنقل النص المتشظي الذي يخضع لقوانين جديدة في استخدام علامات الترقيم خاصة وأنه تخلل الثلاثية المقاطع التي وردت بالخط المائل الذي ميز ذلك الصوت الثالث المجهول أو تلك التعليقات، التي تتدخل فجأة داخل الحكي دون علامة ترقيم أوأي إشارة، خاصة في رواية "**سطوح أرسول**" فيباغت القارئ دون سابق إنذار؟ هل تم الابقاء على مواقع تلك العلامات في النص العربي مثلما وردت في النص الفرنسي ؟

فرضيات البحث

ربما تكون طبيعة النص الأصلي المبهمة والمنغلقة على المعنى، وأسلوبه المعقد الذي يتضمن التكرار وغياب الروابط والإرداف الذي طغى عليه من أهم العوامل التي قيدت حرية المترجم وحدّت من خياراته الترجمية .

أو أن المترجم تعمّد اللجوء إلى الحرفية لنقل الكثير من المقاطع والإبقاء على أغلب التراكيب الفرنسية الغريبة في الفرنسية ذاتها حتى وإن كلّفه ذلك الخروج عن المألوف في اللغة العربية والانزياح عن المعايير

الجمالية التي تشكل جوهرها، لكي يحقق بذلك شعرية سرد النص الفرنسي سعيا منه إلى إدخال ملامح الحداثة الفرنسية إلى اللغة العربية.

ألا يمكن أن يكون اختياره اضطراريا بسبب كفاءته الترجمية ؟

ربما لم يشأ المجازفة كثيرا واتخاذ قرارات أكثر جرأة للتصرف في ترجمة بعض التعابير والتراكيب والألفاظ وعلامات الترقيم وتكييفها مع قوانين اللغة العربية، خشية محو السمات الخاصة التي تشكل أساسا جوهر كتابة محمد ديب الجديدة والذي اعتمدها بشكل خاص كونها تخدم دون غيرها المعاني الفلسفية و الدينية المقصودة.

أو خشية تشويهdéfigurer أو تحوير الجانب الشكلي، والذي ينسحب بالضرورة على كامل مضمون النص.

أخيرا، قد يكون لدار النشر دور في القرارات والاستراتيجيات الترجمية التي اعتمدها المترجم لنقل ثلاثية الشمال.

دو افع الاختيار

إن نحن أتينا على ذكر اسم محمد ديب أمام كثير من الطلبة الجزائريين فإنهم يفكرون مباشرة في ثلاثية الحريق والدار الكبيرة والنول وما تحويها من تأريخ لذاكرة شعب مضطهد .لقد اختار مؤلفو الكتب المدرسية في المرحلة الثانوية مقتطفات منها باللغة الفرنسية والعربية لأهميتها الأدبية والتاريخية. كما سمح المسلسل التلفزيوني الناجح لمصطفى بديع بتجسيد شخوص الرواية وخاصة عمر أو "عُمَار" كما ينطقه أهل العاصمة. لكن القليل منهم يعرف أن هذا الكاتب قد برع في شتى الأجناس الأدبية من قصة ومسرح وشعر ومقال وقصص الأطفال، حتى أنه جمع كل هذه الأنواع في مؤلف واحد هو "**السيمورغ**". Simorgh

إن عبقريته الإبداعية و اطلاعه على مختلف العلوم و الثقافات من خلال أسفاره قد أسهما في طرحه غداة الاستقلال لمواضيع وثيمات جديدة ذات أبعاد فلسفية و رمزية و حتى صوفية نجد لها آثارا في هذه الثلاثية التي بصمت انطباع الاختلاف عند قراءتها عن الثلاثية الأولى .

السمات المميزة للكتابة السردية في ثلاثية الشمال هي التي استرعت انتباهنا و جعلتنا نتساءل عن كيفية انتقالها إلى اللغة العربية و مدى استيعاب هذه اللغة لانزياحاتها على المستويات المعجمية والتركيبية و الصوتية و الأسلوبية حتى تحقق صدى لدى القارئ العربي و تتقبلها الذائقة العربية.

وهو ما دفعنا إلى جعلها مدونة دراسة في مجال الترجمة حتى نعّرف أكثر بإنتاج محمد ديب الأدبي في موطنه الأصلي، حيث كانت عملية نشره حكرا على دور النشر الفرنسية و لم تقم دور النشر الجزائرية بهذه العملية إلا في السنوات الأخيرة مما قلل فرص التعرف أكثر على خصوصيات الكتابة الجديدة عند ديب في منفاه.

- الدراسات السابقة

استندنا لبناء إشكالية بحثنا إلى بعض المقالات والدراسات التي اهتمت بكتابات محمد ديب لعل أهمها كتاب بشير عجيل «Espace et écriture chez Mohammed Dib La Trilogie Nordique » الذي صدر سنة1995. وفيه يعرض الباحث قراءته الخاصة لثلاثية الشمال، ويناقش أبعادها الفلسفية والصوفية. ثم يرصد الطريقة الجديدة التي انتهجها محمد ديب من خلالها لمعالجة موضوع الكتابة واللغة و الإنسان وفق أسلوب حداثي و كثافة دلالية خاصة تجعل قراءة النص صعبة ومفتوحة على عدة تأويلات. أما دراستنا فتبحث في الآليات والاستراتيجيات التي اعتمدها محمد ساري لنقل هذه الأبعاد إلى القارئ العربي ومدى حفاظه على شعرية سرد نصوص الثلاثية أو التصرف فيها.

نشير أيضا إلى مقال ل Nicolas Couégnas موسوم ب: « La trilogie nordique de Mohammed Dib De l’oeuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif ». وقد نشر سنة 2008 في مجلة Protée.حيث يتناول بالتحليل سيميائية عناوين الروايات الثلاث المشكلة لثلاثية الشمال ويغوص في دلالاتها الرمزية ومدى تناغمها مع محتوى الروايات و إسهامها في تشكيل معانيها الكلية، وتوجيه عماية قراءتها.

أمّا بحثنا فيعنى في جزء منه بتحليل ونقد ترجمة شعرية هذه العناوين، و الوقوف على مدى نجاح المترجم في نقل حمولتها الدلالية وأبعادها الرمزية إلى العربية. لما لها من أهمية في جذب القارئ وتزويده بالمؤشرات الضرورية لعملية القراءة و التأويل.

كما اطلعنا على أطروحة دكتوراه موسومة **بشعرية الخطاب السردي في "ثلاثية الشمال لمحمد ديب" لمريم بوزردة** من جامعة قسنطينة (2017-2018.). حيث تدور إشكالية البحث حول العوامل التي تسهم في تحقيق شعرية وجمالية السرد في ثلاثية الشمال، وتركز بشكل خاص على عناصرها اللغوية ومدى تماهي شخصياتها مع الكاتب. وتوصلت الدراسة إلى أن أهم ما يميز شعرية الخطاب السردي في روايات الثلاثية هو تداخل جنسين أدبيين مختلفين، ألا وهما الشعر والرواية، حيث يتجسد انصهارهما في الإيقاع اللغوي الخاص ومختلف المظاهر الأسلوبية التي تحاكي اللغة الشعرية. كما بينت أن الثلاثية عموما تعكس تنوعا في توظيف أجناس أدبية أخرى، على غرار المسرح والأحاجي، فضلا عن انفتاحها على مختلف اللغات والثقافات والأديان.

لكن دراستنا سوف تعمل على تحليل هذه العناصر من الجانب الترجمي، فتناقش مدى نجاح المترجم محمد ساري على نقل شعرية السرد الفرنسي و لغة محمد ديب الجديدة و الخاصة إلى القارئ العربي.

أما الدراسة الثانية فهي تعود لصاحبتها **أسماء سليماني**-جامعة الجزائر(2019). وتحمل عنوان" **التلاقح الثقافي بين الهوية و الغيرية في ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية من**

خلال ثلاثية الشمال لمحمد ديب –دراسة تحليلية نقدية. و فيه تعالج الباحثة إشكالية نقل معالم التلاقح الثقافي في ثلاثية الشمال التي تتميز بتوظيف مزيج من اللغات والثقافات. حيث تتساءل عن مدى قدرة الترجمة على الإبقاء عليها في العربية من خلال إحداث أثر التعدد اللغوي الذي يبرز في بعض الوحدات الثقافية، وتحقيق دلالة أسماء العلم الرمزية والتعريف بكل خصوصياتها. وخلصت الدراسة إلى ضرورة احتفاظ الترجمة بملامح الهوية والغيرية المجسدة في الثلاثية وعدم طمس غرابتها، ذلك أنها تشكل جوهر الكتابة "الديبية" وانفرادها. من جهة أخرى، دعت الباحثة إلى احترام التهجين اللغوي الذي يميز الأصل وتوليد ما يكافئه، كما توصلت إلى أن ترجمة الوحدات الثقافية وأسماء العلم لا يمكن أن تكون مجرد نقل صوتي، بل لا بد من إرفاقها بالشرح الضروري لإدراك دلالتها الرمزية.

بينما ينصب موضوع بحثنا على الوقوف على جدة الكتابة السردية عند محمد ديب من خلال الثلاثية حصرا ضمن ما يسمى بالرواية الجديدة و إخضاعها لقوانين شعرية و إيقاعية استدعتنا إلى تحليل استراتيجيات ترجمتها إلى العربية و إبراز حدود تعذر ترجمة بعض عناصرها إلى اللغة العربية.

وأخيرا نذكر أطروحة ثالثة حررها **سمير فرحي** من جامعة تيزي وزو(2018)بعنوان**Reading James Joyce Through the Eyes of Algerian Francophone writers** . ويعتبر هذا البحث دراسة شعرية ثقافية مقارنة بين بعض أعمال جيمس جويس وأعمال ثلاثة كتاب جزائريين فرنكفونيين، ومن بينهم محمد ديب. حيث يسلط الضوء بشكل خاص على مفهوم الشلل الثقافي بإجراء مقارنة بين المجموعة القصصية *Dubliners* و*"الدار الكبيرة"* ، كما يحاول عموما قراءة أعمال الكاتب الإيرلندي من منظور جزائري ما بعد استعماري، مبرزا التأثير المتبادل بين الأدبين. وكشفت الدراسة عن صلة القرابة الموجودة بين هذه الأعمال رغم تباعد ثقافاتها واختلاف لغاتها، حيث تتجلى في تأثر كتابة ديب بالنموذج الجمالي الأنجلوساكسوني وبالنزعة الواقعية، للتعبير عن قضايا الاستعمار والهوية والانتماء، وفي محاولة الكاتبين مناهضة الاستعمار، الإنجليزي أو الفرنسي، في أعمالهما الأدبية.

وقد انطلقت دراستنا من تأثر محمد ديب الواضح بأعمال جيمس جويس و الذي انعكس في أسلوبه و بيّنا مدى صعوبة نقل هذا الأسلوب الغربي المنشأ وصياغته وفق قوالب عربية صرفة لا تؤثر سلبا على استجابة القارئ العربي.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في سعيه إلى تبيان صعوبة مقاربة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية وترجمته إلى العربية خاصة أن الأمر في كثير من الأحيان يتعلق بالترجمة العكسية، نظرا لتشبع هذا الأدب في الغالب بالقيم والمعالم العربية الإسلامية. كما يحاول التنبيه إلى ثراء روايات محمد ديب الجديدة و عمقها، وتميزه في التعبير بلغة فرنسية راقية وغاية في الشعرية وخلقه لأسلوب جديد خاص به يحتم على المترجم الاقتراب أكثر من عالم ديب و البحث فيه قبل ترجمة أي عمل من أعماله خاصة الرمزية و السريالية منها.

أهداف البحث

حري بنا ونحن نتكون في الجامعة الجزائرية بقسم الترجمة أن نولي اهتماما أكبر بالأدب الجزائري المكتوب بالعربية أو بالفرنسية و مدى استقطابه للمترجمين الجزائريين، واستكشاف طرق مقاربتهم للرواية الجزائرية بخصوصياتها الأسلوبية والموضوعاتية. و مدى نجاحهم في تصدير هذا الموروث حتى ينفتح بشكل أكبر على العالمية.

كما نسعى إلى الكشف عن أهم الصعوبات التي تعترض سبيل مترجم الرواية الجديدة، ومنها مدونتنا" ثلاثية الشمال". فنقف على أنواع التحديات التي شكلتها أمام مترجمها محمد ساري، و تبيان

الرهان الذي تنطوي عليه "الترجمة العكسية" التي تتمثل في إرجاع نص مترجم إلى أصله والتي ميزت هذا العمل الإبداعي الاستثنائي الذي حمل مقاطع كثيرة هي في الأصل مترجمة عن العربية.

وأخيرا، يحاول هذا العمل الإسهام في إعطاء نظرة نقدية موضوعية للاستراتيجيات التي تبناها محمد ساري لنقل هذه المدونة و اقتراح بدائل قد تكون بمثابة إضافة أو زوايا رؤية مغايرة.

منهج البحث

وقد اخترنا لدراستنا منهجا وصفيا نقديا يقوم على تحليل ترجمة شعرية السرد في ثلاثية الشمال ونقدها. واتبعنا لإنجاز هذا البحث نظام توثيقAfnor Iso 690

وتجدر الإشارة إلى أن متون الإحالات على المراجع الأجنبية التي وردت بالفرنسية والإنجليزية هي من ترجمتنا.

خطة البحث

قسمنا بحثنا إلى أربعة فصول. تناول الفصل الأول إشكالية ترجمة شعرية السرد في الرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالفرنسية. فكان لا بد أن نقف على بعض المصطلحات والمفاهيم الإجرائية التي تتضمن الشعرية والسرد خاصة ذلك الذي يميز الرواية الجديدة. ثم تعرفنا على ماهية هذا النوع من الروايات في العالم الغربي وملامح ذلك التجديد في الرواية العربية.

لنحلل في المبحث الموالي تحولات الكتابة السردية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، حيث بحثنا في ماهيتها وعوامل نشأتها ثم خصائصها فملامح التجديد فيها.

أما الفصل الثاني، فقد أفردناه لاستراتيجيات ترجمة شعرية السرد في الرواية الجديدة في ضوء بعض نظريات الترجمة الأدبية. حيث تطرقنا في المبحث الأول إلى ضبط مصطلح استراتيجية الترجمة. ثم

استعرضنا أهم استراتيجيات الترجمة الأدبية وفق منظور **أندرو تشيسترمان** *Andrew Chesterman*. لنعرج بعدها على نظرية الأنساق المتعددة والصياغة الحرفية والأدبية عند **أنطوان برمان***Antoine Berman*، ثم شعرية الترجمة عند **هنري ميشونيك***Henri Meschonnic*. لنتعرف بعد ذلك على استراتيجية التوطين والتغريب عند **لورانس فينوتي**، *Lawrence Venuti*، فاستراتيجيات الترجمة عند **منى بيكر** *Mona Baker*.

أما المبحث الثالث فخصصناه لفحص المنطلقات النظرية للأهم استراتيجيات الترجمة المنتهجة في ثلاثية الشمال.

فيما انفرد الفصل الثالث التطبيقي بتقديم قراءة في مشروع الكتابة والترجمة في شعرية السرد الروائي في ثلاثية الشمال. فخصصنا المبحث الأول منه لمشروع الكتابة عند محمد ديب من الواقعية إلى السريالية. حيث تضمن نبذة عن حياة الكاتب، ثم تحليلا لخصائص أسلوب كتابته السردية والتحولات التي طرأت عليها. تلاه أخيرا دراسة لمدونة ثلاثية الشمال كأنموذج للتجديد في أدب محمد ديب.

أما في المبحث الثاني، فقد وقفنا على تلقي ترجمة أعمال ديب وثلاثية الشمال في العربية إلى جانب أهم الأصداء التي خلفتها ترجمة بعض رواياته إلى العربية خاصة في الجزائر. لنختم بالحديث عن محمد ساري مترجم الثلاثية ومشروعه الترجمي.

وكان الفصل الرابع تطبيقيا أيضا، أجرينا فيه تحليلا ونقدا لاستراتيجيات ترجمة شعرية السرد في مدونة ثلاثية الشمال من خلال أهم النماذج الماثلة بقوة في الروايات الثلاث وعناوينها. كما تضمن بعض البدائل والحلول التي رأينا أنها قد تقدم إضافة للترجمة الأصلية أو تملأ فجوات ربما شابتها، أو حتى تسمح بتسليط الضوء على بعض العناصر التي ربما غفل عنها المترجم.

وأنهينا العمل بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي خلصنا إليها بعد تحليلنا للترجمة ونقدها وأهم المعايير الواجب اتباعها لتفادي بعض الانزلاقات والأخطاء في الترجمة على مختلف المستويات.

اعتمدنا لإنجاز هذا البحث عدة مراجع منها الكتب المتخصصة في السرديات والرواية الجديدة والشعرية، وأخرى تعالج الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية. بالإضافة إلى المراجع التي تعنى بنظريات الترجمة ولجأنا إلى الموسوعات والقواميس و المعاجم أحادية وثنائية اللغة لدراستنا التطبيقية.

لكن إتمام هذه الأطروحة كان دونها صعوبات تمثلت أساسا في الموضوع ذاته ومدى تشعبه، وعدم وفرة بعض المراجع التي كانت لتفيدنا وتثري العمل بشكل أكبر.

وفي الأخير، لا يفوتني أن أتقدم بجزيل شكري وجميل عرفاني وتقديري لمشرفتي الأستاذة الدكتورة سعيدة كحيل، على جميل صبرها ومرافقتها لي منذ بداية هذا المشوار وكافة جهودها وإسدائها النصائح والتشجيعات التي لا تقدر بثمن من أجل أن يكتمل هذا المشروع، الذي أتمنى أن يكون إضافة حقيقة إلى المكتبة الجزائرية في ميدان الترجمة الأدبية وخاصة ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية .

الفصل الأول

إشكالية ترجمة شعرية السرد في الرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالفرنسية

تمهيد

المبحث الأول :شعرية السرد في الرواية الجديدة

1 -مفاهيم عامة حول الشعرية

1- 1ماهية الشعرية بين المنظور العربي والغربي

2- تجليات الشعرية في السرد الروائي الجديد

2 -1ماهية السرد

2- 2خصائص السرد في الرواية الجديدة

3-لمحة عامة عن الرواية الجديدة

3-1-خصائص الكتابة السردية في الرواية الجديدة

3-2-ملامح التجديد في الرواية العربية

المبحث الثاني : تحولات الكتابة السردية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

1-بحث في الرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالفرنسية

1-1الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

1-2عوامل النشأة و الخصائص

1-3 ملامح التجديد في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

خلاصة

تمهيد

كانت الرواية ولاتزال أكثر الأجناس الأدبية استيعابا لمختلف الموضوعات الإنسانية وأرحبها فضاء للتعبير عن أفكار الأديب وانشغالاته. لذا، تعددت أنواعها وأغراضها واتجاهاتها باختلاف مقاصد الروائي ورؤاه وما يترتب عن ذلك على مستويات القراءة والتأويل ومنه على عملية الترجمة. وهي العملية التي تنطوي على كثير من التحديات، إذا ما تعلق الأمر بالروايات التي سلكت منحى تجديديا تجريبيا يفرض سننا تعبيرية خاصة ويخضع السرد فيها لشعرية تفاجئ المترجم وتجعله يسعى إلى التجديد .

وعليه، نطرح في هذا الفصل إشكالية ترجمة السرد في الرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالفرنسية. حيث نبحث أولا في شعرية السرد في الرواية الجديدة بشكل عام، من خلال ضبط مفهوم الشعرية عند المنظرين الغربيين والعرب والحرص على حصر معالمها ضمن إطار محدد يتصل بأدبية النص النثري السردي وأسلوبيته بعيدا عن معناها التقليدي المتعلق بدراسة النصوص الشعرية. ثم نحلل من الجانب النظري بعض تجليات الشعرية في السرد الروائي الجديد، وخصائص الكتابة السردية في الرواية الجديدة الفرنسية والعربية، خاصة تلك التي تجسدت في مدونة ثلاثية الشمال. لنركز في المبحث الثاني على التحولات التي طرأت على الكتابة السردية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية و أبرز ملامح التجديد التي طغت عليها.

المبحث الأول شعرية السرد في الرواية الجديدة

1 -مفاهيم عامة حول الشعرية

بما أن دراستنا تنصب حول ترجمة شعرية السرد الروائي، فلابد من التفصيل أولا في مفهوم الشعرية بمعناها العام ثم بمعناها البعيد عن النصوص الشعرية والمرتبط في هذا البحث بالنصوص النثرية السردية بشكل خاص. لكن ما الذي يشير إليه هذا المصطلح وهل يختلف تعريف المنظرين الغربيين له عنه عند المنظرين العرب؟

1-1ماهية الشعرية بين المنظور العربي و الغربي

إن أسلوب محمد ديب الجديد الذي بنى وفقه رواياته ابتداء من سنة 1962 يستوقف القراء مباشرة لما يظهره من عبقرية في إنتاج كتابة "*فسيفسائية*" كما تعبر عنه نجاة خدة[1]. فيخرج السرد فيها عن المألوف ويتلون و يقتبس من الشعر بعض قوانينه و سماته فتمتزج بالنثر، مما يمنح للنص شكله المتفرد ويسهم في تشكيل دلالاته الرمزية العميقة التي اعتبر محمد ديب أنه لم يكن ليتمكن من التعبير عنها لولا انتهاجه هذه الأسلوبية الجديدة التي تعد امتداد للشعرية التي تحقق أدبية نص ثلاثية الشمال. لكن من الضرورة بما كان أن نحيط بالجانب الإجرائي لمصطلح الشعرية عند المنظرين الغربيين و العرب قبل حصر معناها المتصل بهذا البحث وإبراز علاقتها بالبناء السردي للرواية.

لقد طرح مصطلح الشعرية قديما ولايزال يطرح حتى في النقد الحديث إشكالا من حيث الإحاطة بماهيته وملامحه بشكل دقيق يجعله كما بعض المفاهيم الأدبية الأخرى موضع إجماع لدى النقاد والأدبيين واللغويين، بحيث يشكل منطلقا مؤسسا في تحليلاتهم لمختلف الآثار. ولما كان هذا المفهوم فضفاضا عند الغربيين أنفسهم الذين يكسبونه معان تختلف باختلاف المدارس التي ينتمون إليها،

[1] Khadda, Naget,*Cette intempestive voix recluse* in Khadda Naget, *Mohammed Dib : 50 ans d'écriture*. Presses universitaires de la Méditerranée,2002. P 169

فقد أثر ذلك مباشرة على ترجمته إلى اللغة العربية. إذ نجد أن الشعرية أحيانا ما تعبر عن مفهوم واحد بمصطلحات مختلفة وأحيانا أخرى تُوَظف كمصطلح واحد للدلالة على مفاهيم متعددة[2]. ونحن معنيون في هذه الدراسة بوجه خاص بالمكافئ الأقرب والأنسب الذي يشكل أساس تحليلنا في اللغة العربية، ذلك أن المعادل الفرنسي للمصطلح هو *Poétique*.

لكن قبل الخوض في تحليل ترجمة المصطلح إلى العربية، لابد من التوقف عند تباين الآراء حول مفهوم الشعرية لدى النقاد الغربيين. إذ يعد هذا المفهوم قديما جدا، يعود إلى *أرسطو* في كتابه "*فن الشعر*[3]". حيث يؤسس لنظرية خصائص بعض أنواع الخطاب الأدبي خاصة الملحمة والتراجيديا، كما ركز على "**التقليد**" *أو* "**المحاكاة**" *Mimésis* الموجه أساسا "**لتمييز مستويات الأعمال الأدبية ومقاطعها الملائمة**".[4] ونجد فكرة النظرية مجددا عند حسن ناظم في كتابه" **مفاهيم الشعرية**" "**تستخرج من خلالها القوانين التي توجه الخطاب اللغوي وجهة أدبية**"[5]. يبقى أن الحديث عن النظرية والقوانين والقواعد المتحكمة في الإبداع خاضعا لعدة تسميات اختلفت عند المنظرين القدامى من العرب والغربيين، فإذا سميت"' **شعرية** "لدى أرسطو، فقد تحدث *الجرجاني* عن " **نظرية النظم**"، لنجدها عند **القرطاجني** بتسمية "**الأقاويل الشعرية**".

---

[2] ناظم حسن، مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج-نقد أدبي، دار الفارس للنشر والتوزيع، الإصدار1، 2003. ص21

[3] أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية.د/ت

[4] تودوروف تزفيطان،. الشعرية ، ترشكري المبخوت، و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2 ، الدار البيضاء:.1990ص 14

[5] ناظم حسن، مفاهيم الشعرية. ص 16

وفي المقابل يمكن أن يشترك العرب القدامى في المصطلح ذاته **"الشعرية"**، لكنهم يوظفونه وفق رؤى مختلفة لعل أبرزهم **الفارابي** الذي ينبه إلى مظاهر شعرية مهيمنة على النص **وابن سينا** الذي انطلق من رؤية نفسية مفادها **"الرغبة في المعرفة والإيقاع والانسجام"**[6].

وقد عكف المحدثون على دراسة الشعرية أيضا وفق تصورات ونظريات متباينة حيث يتحدث **جاكوبسون** *R.Jakobson* في هذا الإطار عن **نظرية التماثل** أو *Equivalence*، في حين يبتكر **جان كوهن** *Jean Cohen* مفهوما جديدا هو **الانزياح** أو *Déviation*.

إلى جانب هؤلاء، نصادف معنى النظرية ذاته عند **تزفيتان تودوروف** *Tzvetan Todorov* حين يتحدث عن **علم الأدب** أو **نظرية الأدب**، ولعل أهم رؤية تهمنا في هذا السياق والتي تتبنى الاتجاه ذاته، تلك التي عبر عنها **هنري ميشونيك** *Henri Meschonnic* من زاوية **"فردية العمل الأدبي أو أدبيته"**[7]. لما لها من علاقة وطيدة مع مقاربته الترجمية التي تفيد في تحليل المدونة وترجمتها.

لقد أسهمت كل هذه الرؤى في إثراء حقل النقد الأدبي أيما إسهام تستدعي منا الوقوف على فحواها والسمات المميزة لكل منها ومدى علاقتها بمدونتنا موضوع الدراسة. حيث يؤكد هنري ميشونيك في هذا السياق أن **"سر نجاح الترجمة يكمن أساسا في مقابلة شعرية بشعرية أخرى"**[8].

ونحن إذ نضطلع بالجانب الترجمي في تحليل المدونة ونقدها، لابد من الإشارة إلى معضلة اختلاف ترجمة مصطلح *Poétique* إلى اللغة العربية لما يمثله من جزء أساسي في عنوان البحث. لذا يهمنا في هذا المقام استعراض مختلف الترجمات العربية لهذا اللفظ وتحليل رؤيتنا الخاصة وسبب اختيارنا لمصطلح شعرية دون سواها من المصطلحات الأخرى ومدى انسجامها مع عناصر البحث. لم يتواضع المختصون العرب على تسمية واحدة تقابل المصطلح الأجنبي الوحيد *"poétique"*، فيوظف **سعيد**

---

[6] المرجع السابق، ص23

[7] Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*,Verdier, 1999

[8] Ibid, P57

علوش مثلا لفظ "**شاعرية**" ليشير بدوره إلى تلك النظرية العامة الخاصة بالأعمال الأدبية وينضم إليه **عبد الله الغذامي** مبقيا على المصطلح ذاته بما تتضمنه من اعتناء "**باللغة الأدبية**"، سواء أكان ذلك على مستوى النثر أو الشعر.[9] لكن هناك من عمل على اقتراض الصوت الفرنسي وعربه تحت مسمى "**بويطيقا**" مثل **متى بن يونس وابن سينا**.[10]

وإذا كان معنى "**الشعر**" مستحضرا في مصطلحات الشعرية والشاعرية إلا أنه غائب تماما في مصطلح "**الإنشائية**" عند كل من توفيق بكار وعبد السلام المسدي.[11]

انطلاقا من كل الرؤى السابقة، ارتأينا أن نختار مصطلح شعرية كلفظ رئيس مشكل لعنوان بحثنا، ذلك أنه الأكثر شيوعا في الدراسات اللغوية والأدبية إلى جانب كونه الأنسب لتطبيقه على دراسة ترجمة جماليات السرد. وقد يبدو أن في الأمر تناقضا لأن مدونتنا نثرية في الأصل لكن الجدير بالذكر هو وجود قصائد نثرية تشكل مجالا خصبا لدراسة الشعرية فيها، ومن المهم أيضا التنبيه إلى حقيقة أن في ثلاثية *محمد ديب* عناصر شعرية كامنة تستحق استكشافها. لذا، فقد استفزنا هذا التمازج الجميل الذي نسجت وفقه الثلاثية وعملنا على البحث لإماطة اللثام عن أسرارها.

لا يمكن فصل مفهوم الشعرية وتطوره عن أعمال المدرسة الشكلانية الروسية، التي برزت دراساتها في هذا المجال في بدايات القرن العشرين. ولعل اسم هذا التيار يحيل القارئ مباشرة على المبدأ الأساسي الذي ينطلق منه رواده من أجل تفسير ظاهرة الشعرية.

إذ لا نلمس شعرية أي نص من النصوص، ما لم يكن يتمتع بسمات شكلية كفيلة بأن تخلق فيه جمالية *وأدبية littérarité* تخصانه دون غيره من النصوص وتجعلان القارئ يستشعر *لذة*

---

[9] ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ص 26

[10] الملجمي علوي أحمد، معجم مصطلحات السيميائيات الحديثة: وبه مسرد عربي-إنجليزي إنجليزي-عربي، دار عناوين Books ، ط1، 2021، ص 18

[11] المرجع نفسه، ص 27

*plaisir*خاصة به أيضا. وهي اللذة ذاتها التي تحدث عنها **رولان بارث***Roland Barthes* في كتابه لذة النص. لكن لابد من استنطاق هذه القوانين التي تحرك العمل الأدبي دون إقحام السياقات الخارجية ومحاولة فهمها من داخل النص ذاته. أي العمل على تبيان هذه الأدبية من خلال التركيز على المعاني الكامنة للنص والعناصر التي تتحكم في هذه المعاني، دون إغفال دور القارئ وأفق انتظاره الذي يجرنا إلى الحديث تلقائيا عن مسألة التأويل.[12]

وهما عنصران أساسيان يرتبطان ارتباطا وثيقا ببحثنا في مدى تحقق اللذة لدى قارئ ثلاثية الشمال بالفرنسية ومن ثم ترجمتها بالعربية.

ونشير هنا أيضا إلى مدى أهمية الوقوف على تحليل عنصري البنى الحكائية والإيقاع المشكلتين لشعرية الرواية واستراتيجيات نقلهما إلى العربية، خاصة وأن **هنري ميشونيك** قد أفرد جانبا مهما في دراسته للشعرية للإيقاع.

كما تُعنى الشكلانية بطريقة سرد أحداث القصة التي لا تتبع بالضرورة أحيانا الترتيب التقليدي [13] وهو ما يخلق نوعا من الجمالية في السرد. ويؤكد **توماشفسكي** ذلك حين يعتبر أن كل انحراف عن القواعد الفنية والخروج عن القول المألوف عن طريق أسلوب**"الإغراب"** يسمو بالعمل الأدبي.[14]

لعل تودوروف من أهم الدارسين الذين برزوا في مجال الشعرية التي ترتبط حسبه بمدى تحقيق الأثر لأدبيته أو بالأحرى الخطاب الأدبي من خلال "**خصائصه المجردة**"[15] التي تجعله فريدا وهو يتخذ

---

[12] ينظر في إلياس، جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، 2010، ص 16

[13] بن خود نور الدين، شكلانية روسية في القاضي محمد و آخرون ، معجم السرديات ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، تونس، 2010. ص273

[14] المرجع نفسه، ص 274

[15] تودوروف تزفيتان، الشعرية، ص 23

المنحى ذاته الذي سار وفقه الشكلانيون حيث تسمح الشعرية حسبه باستخراج القوانين العامة التي تحكم ولادة كل عمل من داخله. مما يجعلها "**مقاربة مجردة وباطنية للأدب في آن معا**".[16]

وينضم إلى التيار ذاته في إشارته إلى ضرورة التركيز على الكيفية التي تتحقق بها الدلالة الأدبية وجوهر دلالة العمل الأدبي ذاته والتي تكتنزها المفردات. ومجددا يربط المنظّر بين الشعرية وعملية التأويل في علاقة تكاملية، "**فالتأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن ذاته.**"[17] وبالتالي فإن عملية التلقي لها بالغ الأثر في رحلة استكشاف أدبية العمل.

يبني تزفيتان تودوروف دراساته الأدبية أيضا على رؤى خاصة في السرد، لذا سنفرد مبحثا خاصا للتفصيل في العناصر التي بحثها في نظريته.

ولابد من التذكير باستخدام **ميشال ريفاتير** Michel Riffaterreأيضا لمصطلح الانزياح بمعنى خرق النمط التعبيري المتفق عليه[18] في حديثه عن الأسلوب.

والأسلوب من منظور كوهن[19] هو ما لا يكون عاديا ويتم التعمد في الخروج من خلاله عن الأطر المعروفة والشائعة، وبطريقة فردية[20] خاصة بكل شاعر، لنعود بذلك إلى معنى تفرد العمل الأدبي وتميزه وما يحققه ذلك من جمالية لهذا المنتج، سواء أكان نثرا أو شعرا. لكن وحدها درجة تردد "**المجاوزة**" والمشاعر في فضاء دون آخر هي التي تفصل في تحقيق الشعرية.

بناءً على آراء المنظرين المختلفة حول ماهية الشعرية التي اختلفت حسب مجال تطبيق كل منهم، نخلص إلى أن هذا المصطلح لا يقتصر كما يبدو للوهلة الأولى على النصوص الشعرية، إنما يتعداها إلى

---

[16] المرجع السابق، ص 23

[17] نفس المرجع السابق، ص24

[18] إلياس جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدا، ص 17

[19] كوهن جان، النظرية الشعرية ، تر أحمد دويش، دار غريب، القاهرة، 210، ص 39

[20] المرجع نفسه، ص 40

فكرة السمات الأسلوبية والجمالية الخاصة والمتفردة التي تميز حتى الأعمال النثرية خاصة السردية منها. مما يشكل القاعدة الأساسية التي سوف نبني عليها بحثنا والتي سوف تسمح لنا بتطبيق عناصرها على مدونتنا النثرية.

وعليه فإننا سوف نبحث تاليًا في كيفية تحقق الشعرية ومنحها العمل الأدبي خصوصيته، لكن من خلال التمحيص في نوع أدبي مختلف هو الرواية الجديدة، فنقف على مضانّ الإبداع والحداثة فيها وتأثيرها على عملية الترجمة.

2- تجليات الشعرية في السرد الروائي الجديد

إن البناء السردي الخاص الذي ارتضاه محمد ديب لثلاثيته الجديدة يجذب انتباه القارئ من حيث الإبداع الشكلي للنثر الذي بدا يقترض في كثير من المواضع من قوانين الشعر والبلاغة والإيقاع، مما يشعر المتلقي بأنه أمام مزيج عجيب بين اللغتين النثرية و الشعرية. بالإضافة إلى الانزياح الأسلوبي الذي استطاع الكاتب بفضله الانضمام إلى الاتجاه الروائي الجديد مع كل ما يثيره من جدل في الأوساط النقدية. لذا، سوف نحلل أبرز السمات الأسلوبية التي تطبع السرد في الرواية الجديدة ومنها الرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالفرنسية نظرا لانتماء أدب محمد ديب إليها ولأنها سوف تشكل منطلقا لتحليل النماذج المستقاة من المدونة في الجزء التطبيقي. لكن يجدر بداية شرح ماهية السرد الروائي عموما قبل الخوض في تجليات شعريته في الروايات الجديدة الفرنسية والجزائرية المكتوة بالفرنسية.

2 -1ماهية السرد

لغة واصطلاحا

قبل التفصيل في الخصائص الأسلوبية للسرد في الرواية الجديدة، من الضرورة بمكان تعريف السرد في اللغة العربية و الفرنسية، ثم التعرف على آراء المختصين العرب أو الغربيين حوله حتى يتسنى لنا الخوض في تجليات شعرية الروايات الفرنسية والجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

ففي لسان العرب يعرف ابن منظور **السّرْد** على أنه : **تقْدِمَةُ شيء إِلى شيء تأْتي به متَّسقا بعضُه في أَثر بعض متتابعاً سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تابعه. وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إِذا كان جَيِّد السياق له. وفي صفة كلامه، ﷺ لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أَي يتابعه ويستعجل فيه.وسَرَد القرآن: تابع قراءَته في حَدْر منه. والسَّرَد: المُتتابع وسرد فلان الصوم إِذ والاه وتابعه... وقيل: سَرْدُها نَسْجُها.**[21]

نلاحظ أن تعريف لسان العرب يركز على معنى التتابع والاتساق والأهم من كل ذلك معنى النسج الذي يهمنا بالدرجة الأولى، لأننا ندرس طريقة حبك أحداث الرواية وتفاعل عناصرها بعضها مع بعض.

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصر:[22]

سرَدَ يَسرُد ، سَرْدًا ،فهو سارِد ،والمفعول مَسْرود:

سرَد الدِّرعَ نسجها فشكّ طرفَيْ كلّ حلقتين وسمَّرهما :- {أَنْ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ}. سرَد الشَّيءَ: تابعه ووالاه-: سرَد الصّومَ. سرَد الحديثَ: رواه وعرضه، قصّ دقائقه وحقائقه-: سرَد القصّةَ ونحوَها، -سرَد أخبارًا/ وقائعَ/ تاريخًا -:سرد الكتابَ: قرأه بسرعة.

[21] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، م 7 - ط6، بيروت .2008. ص 156(سرد)

[22] عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر،عالم الكتب، مج2، ط1،القاهرة. 2008، ص 1055

سرْد

1-مصدر سرَدَ.

2- آداب حكاية الأحداث بحيث يتّصل بعضُها ببعض مع مراعاة التسلسل الزمنيّ لحدوثها.

إذن، يشترك التعريفان في صفة التتابع والتواصل. كما يؤكد معجم اللغة العربية المعاصر مرة أخرى دلالة "**النسج**" بالإضافة إلى معنى **القصّ**، حيث يربط فعل السرد بفعل رواية الأحداث. فنستنتج أن النص المسرود إنما هو عبارة عن نتاج عملية عرض وقائع وفق نسيج متناسق ومحكم . وهو بذلك يشير إلى الركيزة الأساسية التي تبنى عليها الرواية الأدبية، ضمن ما يقوم به الراوي الذي يبتدع في الأخير حكاية أو قصة متكاملة الأركان.

في المقابل، يكتسب "السرد" أو *narration* في اللغة الفرنسية معنى العرض المكتوب والمفصل لسلسلة من الأحداث لكن في شكل أدبي . فيعرفه قاموس Le Robert illustré كما يلي:

Narration n.f.(latin : narrer).1. Exposé écrit et détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire. [23]

بينما نلاحظ أن المعنى التأثيلي لكلمة narration يشير كما في اللغة العربية إلى معنى القص والحكي. فيورد قاموس المركز الوطني للموارد المصطلحية والمعجمية الإلكتروني CNTRL التعريف الآتي:

Narration , subst. fém.[24]

Étymol. et Hist. Empr. au lat. *narratio* «action de raconter, récit».

بعد تحديد المعنى اللغوي لمصطلح السرد بين اللغتين العربية و الفرنسية واللذان يشتركان في فكرة قص أحداث بطريقة متتابعة ومتسلسلة. لا بد من الوقوف على معنى السرد عند أهم علماء السرد

[23] Le Robert illustré,Nouvelle édition millésime, Paris,2017. P1325
[24] Narration. In :CNRTL [En ligne]. https://www.cnrtl.fr/etymologie/narration. Consulté le 16/juin/2023

الذين يمثلون تيار " **السردية اللسانية**" وما تتضمنه من دراسة لأساليب السرد. أمثال جيرار جونات *Gérard Genette* و تزفيتان تودوروف و رولان بارث [25].

أما جونات فيعتبر السرد فعلا متخيلا ناتجا عن راوي الحكاية ويتوجه به إلى المرويّ له[26] *narrataire*، خلافا لفعل الكتابة الذي يقوم به مؤلف القصة الحقيقي[27] الذي يوجه رسالته إلى قارئ حقيقي أيضا . فالكاتب الحقيقي هو الذي يتخيل هذا الراوي الذي يمكن أن تلتبس شخصيته أحيانا معه إن بطريقة رمزية مثلما نجده في ثلاثية الشمال حيث تذكرنا ظروف روّاتها بجو الغربة والمنفى في بلاد الشمال الذي اختاره محمد ديب نفسه. أو بطريقة صريحة عن طريق السيرة الذاتية.

كما أن جونات يتناول موضوع السرد من منظور الشعرية والبلاغة واللسانيات.[28] وهو ما يتماشى تماما مع الطرح الذي نسوقه لدراسة استراتيجيات ترجمة روايات محمد ديب الثلاث.

بينما يؤكد تودوروف على العلاقة الوثيقة التي تربط بين اللغة والقصة *(Récit)* من خلال استحداثه سنة 1967لمصطلح "**علم السرد**" أو " **السرديات**" *Narratologie*[29]، التي تختص بدراسة القصص المتفردة [30]. و هو ما يتطابق مع الهدف من بحثنا الذي يركز على آليات ترجمة العناصر الجمالية "المتفردة" للسرد في الثلاثية، بصفتها العامل الأساسي في تشكيل دلالات القصة الكامنة وإيصال أبعادها الفلسفية و الرمزية و الصوفية و التراجيدية إلى القارئ المستهدف. حيث يعتبر عبد

---

[25] إبراهيم عبد الله، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، 1992، ص10

[26] هو متلقي رسالة الراوي ولكن يختلف عن القارئ الواقعي حسب جيرار جونات.

[27] الخبو محمد، السرد في القاضي محمد و آخرون ، معجم السرديات ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، تونس، 2010. ص 243

[28] يقطين سعيد، السرديات و التحليل السردي- الشكل و الدلالة ،المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 2012 ص45-46-47

[29] المرجع نفسه، ص 26

[30] Fréché, Bibiane, et al, *Le dictionnaire du littéraire*,Quadrige-Puf, Paris, 2014,P 510

الله إبراهيم السردية "علما يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء و دلالة".[31] ويجاور هذا الرأي ما ذهب إليه جونات من أن الصيغة أو التعبير أساس السرد و ليس المضمون[32]. وبناء على ذلك، اخترنا التعمق في الصيغ والتراكيب والتعابير الخاصة*Idiosyncrasies* التي استأثر بها وميزت عمله عن باقي أعماله الواقعية في بداياته الأدبية.

3- خصائص السرد في الرواية الجديدة

تقتضي دراسة أعمال محمد ديب الروائية الجديدة في إطار ترجمتها إلى اللغة العربية اهتماما بالغا- مع أنه يصعب حصر ثلاثية الشمال ضمن تيار أو توجه أدبي معين- إلا أننا نلمس تأثرا جليا للروائي ببعض تقنيات الكتابة التي طبعت "الرواية الجديدة" التي أضفى عليها صبغته الخاصة التي ابتدعها وتفرد بها حتى باتت تحير قارئها ومترجمها خاصة إلى اللغة العربية.

ومع ذلك لابد أن نشير إلى أنه في هذا المقام لا يهمنا التفصيل في الرواية الجديدة وظروف نشأتها بقدر ما يهمنا سماتها و خصائصها الأسلوبية في اللغة الفرنسية ثم التعرف على مدى استيعاب اللغة العربية لهذا النوع الأدبي الحداثي و مدى قبولها لدى القارئ العربي جيد ، سواء أكان ذلك من خلال الكتاب العرب الذي خاضوا هذه التجربة الجديدة ، خاصة أنه ليس هناك اعتراف صريح بوجود مثل هذه الحركة في الأدب العربي خلافا لما هو موجود في الغرب[33] أو من خلال ترجمة الأعمال الفرنسية والإنجليزية الأصلية إلى اللغة العربية.

---

[31] إبراهيم عبد الله، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، 1992. ص 9

[32] ينظر في يقطين سعيد، السرديات و التحليل السردي- الشكل و الدلالة، ص 172

[33] قربيع رشيد، الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي و المغاربي- نظرة مقارنة-، مجلة العلوم الإنسانية، عدد21 جوان، جامعة منتوري، قسنطينة،2004. ص 69

3-1لمحة عامة عن الرواية الجديدة

لا يمكن الحديث عن ثلاثية الشمال بمعزل عن المنحى الجديد الذي سلكه محمد ديب لكتابة رواياته التي تحمل بعضا من ملامح ما يسمى بـ "**الرواية الجديدة**" أو *Nouveau Roman* . لذا لا بد من التوقف أولا عند ماهية هذه الحركة الأدبية اللانمطية، وأبرز خصائصه بين اللغتين الفرنسية والعربية. لأن ما يهمنا في هذا المقام هو مقاربة المترجم لهذا النوع من الروايات خاصة حينما يتعلق الأمر بالترجمة إلى اللغة العربية .

ظهرت الرواية الجديدة والتي تسمى أيضا برواية "**الواقعية الجديدة**" في أواخر الخمسينيات.[34] كما يسميها ألان روب غرييه:

« Cette passion de décrire...., c'est bien elle que l'on retrouve dans le nouveau roman d'aujourd'hui. Au-delà du naturalisme de l'un et de l'onirisme métaphysique de l'autre, se dessinent les premiers éléments d'une écriture réaliste d'un genre inconnu,…. C'est ce nouveau réalisme dont le présent recueil tente de préciser quelques contours »

فكانت نتاج تغيرات عصفت بالعالم بعد الحرب العالمية الثانية [35]. و قاد هذه الحركة نخبة من الكتاب الفرنسيين أمثال*Nathalie Sarraute* **نتالي ساروت** بكتابها "**عصر الشك**" *« L'ère du soupçon »*، و**ألان روب غرييه** *Alain Robe Grillet* بكتابه" نحو رواية جديدة" *Pour un nouveau roman*،و**ميشال بيتور** *Michel Butor* مع "**بحوث في الرواية الجديدة**". إلى جانب كل من **كلود سيمون** *Claude* ***Simon*** و**مارغريت دورا** *Marguerite Duras* و**روبير بانجيه** *Robert Pinget* و**فيليب سولر***Philippe sollers* و**جان ريكاردو** *Jean Ricardou*. ثم برز في الاتجاه

[34]Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman,* Les Editions De Minuit, 2012.P 15 http://www.leseditionsdeminuit.fr/

[35] مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد،عالم المعرفة، الكويت، العدد 240-1998. ص47

نفسه فيما بعد ابتداء من السبعينات كل من **لوكليزيو** *Le Clézio* بروايته[36]-*Le procès* » « *verbal* **وجان فيليب توسان***Jean-Philippe Toussaint* الذي كان آخر إصدار له سنة 2023 رواية بعنوان « *L'échiquier*» **وإيريك شوفيار** *Eric Chevillard* برواية *La Chambre à*» « *brouillard* الصادرة سنة 2023 أيضا، وأخيرا **جان إشينوز***Jean Echenoz*. فشكلت بذلك قطيعة مع الرواية التقليدية ذات "**السرد المحكم**"[37]، وانتهجت أسلوبا جديدا في تقديم عناصر القصة من راوٍ و شخوص و حبكة و فق ترتيب زمني غير خطي [38] لم يعهده القارئ من قبل. فلم يعد للراوي العالم بكل شيء مكان في سرد القصة التي تجري في إطار زماني و مكاني غير محددين. حيث يبين ميشال بيتور في هذا السياق أن القارئ" **لا ينتبه بذلك إلى الوقفات و القفزات التي تتناوب على السرد**"[39].كما أن القاسم المشترك بين هؤلاء الكتاب هو اختيارهم لدار Les Editions de » « Minuit لنشر مؤلفاتهم[40].

إن الرواية عند هؤلاء تخفي بين جنباتها شعرية مرتبطة بالأسلوب، و الذي يسمح حسب ميشال بيتور " "**بالتعرف إلى الكاتب، وتمييزه عن غيره .والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللّغة والألفاظ، والتراكيب النحوية،...و يقوم بالطريقة التي تتناسق بها الجمل، الواحدة تلو الأخرى، والمقاطع، و الفصول... هذا ما يسمونه« التقنية » ، في الروايات المعاصرة**"[41]. وتذهب دراستنا

---

[36] Ripoll, Villanueva, Ricard, *Le Procès-verbal : stratégies de l'énigme.* In Real, Elena, Jiménez, Dolores, Universidad de Valencia. Departament de Filologia Francesa i ItalianaUniversitat de València, *J. M. G. Le Clézio: Actes du Colloque International*, 1992, P 36

[37] يقطين سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود و الحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت- لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، ، ط1، الجزائر 2012. ص 102

[38] Grawez, Damien, *Nouveau Roman.* In Aaron, Paul, Saint-Jacquesn, Denis et Viala, Alain,*Le dictionnaire du littéraire*,puf,Paris, 2014. P521

[39] عزام محمد، شعرية الخطاب السردي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005. ص103

[40] Yanoshevsky, Galia, *Les Discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats,* Presses Univ. Septentrion, France,2006.P 9

[41] بيتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر أنطونيوس فريد، كتاب الدوحة، قطر، 2019، ص 38

لترجمة مدونتنا المذهب نفسه، حيث ترصد أسلوب محمد ديب و"تقنيته" في تحقيق ذلك التمازج والتناسق الغريب بين جميع عناصر الرواية من جهة، ومن جهة ثانية تستكشف" أسلوب" و"تقنية" محمد ساري المترجم فيما سيصبح "استراتيجيته" في نقل هذه الشعرية إلى القارئ العربي.

لكن تجدر الإشارة إلى أن ملامح التجديد في الرواية كانت قد ظهرت بالفعل عند كتاب غير فرنسيين أمثال **صمويل بيكيت** *Samuel Beckett* **وفرانز كافكا** *Frantz Kafka* **ووليم فوكنر***William Faulkner* وج**يمس جويس** *James Joyce***وفرجينيا وولف** *Virginia Woolf* من خلال رواياتي "**عوليس**" *Ulysses*، و"**السيدة دالاواي** "*Mrs Dalloway*،بتوظيفهما تقنية **"تيار الوعي"** *Courant / flux de conscience*الذي يتشظّى فيه النص ويبرز فيه الحوار الداخلي حيث تتدفق أفكار الشخصية اللاشعورية الداخلية بصورة تلقائية، عبر "التكرار والحلم"[42]. فتعيد سرد الأحداث نفسها في مواضع مختلفة من الحكي، وقد تأتي فترات من الهذيان والأحلام وحتى الكوابيس لتقطع السرد وتتوّه القارئ وتخالف توقعاته من خلال الإفصاح عن "لاوعي" تلك الشخصية. لذلك، يمكن ربط هذا الأسلوب بعلم النفس عند ظهوره لأول مرة. فقد كان عالم النفس الأمريكي **وليم جيمس***William James* أول من اهتم بهذا المجال من خلال كتابه *The Principles of Psychology* "*مبادئ علم النفس*"[43]، لينتقل فيما بعد إلى المجال الأدبي. حيث وجد العديد من الروائيين فيه ملاذا لعرض التجارب العقلية والروحية للشخصيات[44] . فباتت موضوعاتهم أكثر عمقا تركز على الإنسان وتتخذ أبعادا فلسفية يقوم أغلبها على مبادئ الفكر الوجودي.

---

[42] القاضي محمد و آخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010. ص 126

[43] محمد علي جبارة كوثر، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دارالحوار، ط1، اللاذقية، سورية2012، ص297

روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر محمود الربيعي،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،

[44] القاهرة.2000 .ص33

ولئن كانت ملامح التجديد قد تجاوزت الرواية إلى مجالات فنية أخرى مثل السينما الجديدة وسينما **الموجة الجديدة** *La Nouvelle vague*[45] والفنون التشكيلية، فنحن بصدد تركيز كامل اهتمامنا على الفن الروائي، كونه يمثل النموذج الرئيس الذي يشكل محور دراستنا التحليلية و النقدية لترجمته.

2-3-**خصائص الكتابة السردية في الرواية الجديدة**:

حتى وإن شهدت الساحة الأدبية إقبالا مترددا على " الرواية الجديدة" في بداياتها، إلا أنها فيما بعد نجحت في تعبيد الطريق لشهرة كتّابها عبر العالم بفضل عمليات الترجمة التي سمحت بالتعريف بإبداعاتهم و إزالة بعض الأفكار المسبقة عنهم.[46]

« D'abord péjorative, l'étiquette de « Nouveau Roman » a permis à ces écrivains novateurs d'accéder à la gloire et d'être traduits et étudiés dans le monde entier. »

وفي سعيها إلى تسجيل قطيعة واضحة مع الرواية البلزاكية الواقعية و"التقليدية التي لا تعرض أية مشكلة"[47] على حد تعبير ميشال بيتور. و لكي تشرك القارئ في عملية السرد، تبنى الرواية الجديدة على مجموعة من السمات المختلفة تماما سواء أكان ذلك من حيث الشكل أو المضمون. فلا نجد تلك الخطية في مجريات أحداث القصة وفق عناصر السرد التقليدية التي تصل إلى القارئ دون عناء وبطريقة سلبية، إنما يدخله هذا السرد في "متاهة "حقيقية يغيب فيها الفضاء والزمن حيث يتم

---

[45] نذكر في هذا السياق ألان روب غرييه الذي اشتهر ايضا بكونه كاتبا سينمائيا ومخرجا لأفلام في الاتجاه الجديد نفسه. إلى جانب كل من مارغريت دورا وجان جيونو Jean Giono وفرانسوا تروفو François Truffaut وجان لوك غودار Jean-Luc Godard . كما نشير إلى علاقة كلود سيمون الوثيقة بفن الرسم.

[46] Peeters, Benoit,*Robbe-Grillet-L'aventure du Nouveau Roman*,Flammarion,2022.P10

[47] بيتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترأنطونيوس فريد ، كتاب الدوحة، قطر، 2019، ص 7

الرجوع دائما إلى النقطة ذاتها بلا مخرج في نهاية المطاف[48]. وإن كان ذلك يخلق الشعور بالملل عند فئة معينة من القراء[49]، فإنه قد يستهوي فئة أخرى خاصة من القراء المثاليين أو النموذجيين الذين يجدون كل المتعة وروح الإبداع في هذا النوع من الكتابات غير المباشرة. وهم الذين يستهدفهم كتّاب هذا الاتجاه من أجل إكمال ما يتعمّدون تغييبه في جوّ تميزه الغرابة وعنصر المفاجأة.[50] هكذا يصبح **لأن الكاتب** النص ملكا للقارئ الذي يمنح تأويله الخاص لمعانيه ويسهم في فك رموزه الغامضة." **ذلك بصفته وثباته، نموه في له وكغذاء في التأليف، له كشريك بنجاح، ليقوده القارئ إلى ماسّة بحاجة** "[51]ومنه نستنتج أن قراءة هذا النوع الخاص من الروايات يستدعي نوعا .**فكراً ونظرة وبصفته شخصاً**، خاصا أيضا من القراء المنفتحين القادرين على إثراء نصوصها بفضل ملكاتهم التحليلية ورصيدهم الموسوعي الكبير.

أما من ناحية الأسلوب، فيعتمد الروائيون الجدد **لغة صعبة ومستغلقة تجعل القراءة والترجمة عمليتين مضنيتين على حد سواء**[52]. وهو ما سنحاول إثباته من خلال دراسة مدونتنا. حيث تطبعها بعض الخصائص التي تميز الرواية الجديدة مع أن الملاحظ أن كل روائي جديد تميز ب"مشروعه الفردي" [53]مما أدى إلى اعتماد كل كاتب خصائص كتابية تميزه عن الآخر. لكننا سنذكر فيما يأتي أكثر العناصر التي تجمع بينها الروايات الجديدة والتي نجد أثرا لها في مدونة ثلاثية الشمال.

---

[48] Hadjji, Jalila, *La quête épistémologique du nouveau roman, les objets*. Editions Publibook, 2009. P37

[49] هذا ما لمسناه عند اطلاعنا على ردود أفعال بعض قراء روايات و قصص محمد ديب الجديدة بلغتها الأصلية أو المترجمة أمثال: "لايزا" و"مثل طنين النحل" و"من يذكر البحر". الذين عبروا عن صعوبة قراءة هذه النصوص "السريالية" والتي تعج بالحوارات الداخلية والسرد المتقطع لدرجة عدم القدرة على إتمام قراءتها.

[50] أحمد مرشد ، تنويعات سردية في الرواية العربية الحديثة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2019

[51] بيتور ميشال، أنطو نيوس فريد، بحوث في الرواية الجديدة، ص 15

[52] ينظر في قريبع رشيد، الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي و المغاربي-نظرة مقارنة. ص 78

[53] Perugini, Gabriel. *Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du nouveau roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses* (1946-

أ-**التكرار**:*La répétition*

تقترن الكتابة الروائية الجديدة بأسلوب "التكرار ".[54]الذي يجد جذورا له في النصوص الشعرية. و قد يلجأ إليه الكاتب في الرواية الجديدة كعنصر فعال في تثبيت إيقاع النص و أصواته. و هو يساعد في منح النص اتجاه آخر نحو الانقطاع. فتقول **فرانسواز أسو** *Françoise Asso* في هذا الصدد:

« *De la répétition-variation au leitmotiv s'accentue bien sûr le caractère musical et poétique de la reprise, qui remplace l'évènement : l'écho est ici ce qui guide le texte, substituant à la durée romanesque un autre rythme où la liaison se fait sur le mode de la discontinuité.* »[55]

وهو ما نجده في رواية "ثلوج من رخام" التي امتازت بتوظيف نوع من اللازمة تجسدت في تكرار ضمير المتكلم " Je" بالخط المائل و اكتسابه بذلك بعدا دلاليا آخر، سوف نفصل فيه لاحقا في الجزء التطبيقي للدراسة.

إن التكرار في هذا النوع من الروايات يكسب النص "**بنية دورانية**" « *Structure en spirale* »عرف خاصة في أعمال الروائي الجديد **كلود سيمون** *Claude Simon* وأصبح مرجعا في تقنيات الكتابة الحداثية[56].

1975). Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III; Instituto de estudos brasileiros (São Paulo, Brésil), 2015. Français. ffNNT : 2015LIL30036ff.P 23

[54] Bardèche, Marie-Laure, *Le principe de répétition. Littérature et modernité* In Orace, Stéphanie, *Le chant de l'arabesque: poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2005. P20

[55] Jollin-Bertocchi, Sophie, *Procédures descriptives dans Portrait d'un Inconnu : La répétition*. In Wahl, Philippe, *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, Presses Universitaires Lyon, 2003, P105

[56] Wolf, Nelly, *Une littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*, Librairie Droz, 1995. P 56

ب-تشظي الزمن: *La fragmentation*

لا يظهر الزمن في الرواية الجديدة بالطريقة التقليدية المعهودة في التيار الواقعي، حيث يخضعه الكاتب لإيقاعات بطيئة أو سريعة عن طريق الحذف والوقفات والقفز وتكثيف الاسترجاعات[57] من خلال الذكريات . وهو ما نلمسه في روايات الثلاثية التي تتخللها فترات كثيرة يعود فيها الأبطال إلى الوراء. وهكذا، يكون السرد بين ذهاب و إياب يشي بتردد الشخصيات و قلقها و السعي الدائم وراء فهم أفضي لما يحدث لها. وفي هذا السياق يخبرنا ميشال بيتور بأن: **"في كلّ مرة، نترك مجموعة من القصص، لننتقل إلى مجموعة أخرى، ينقطع الخيط... فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلاّ في بعض الأوقات. ومن حين إلى آخر، تأتي القصّة على دفعات، لكننا، بين هذه الأمواج من الدفعات، نقفز قفزات كبيرة على غير هدًى منّا"**[58]. ولا يلجأ الكاتب إلى هذه التقنية إلاّ لكي يزيد من جمالية نصه الروائي فيضفي عليه حركية من أجل إثارة انتباه المتلقي وخلق جو من" **التشويق و إبعاد الملل والإيهام بالحقيقة".**[59]

ج -توظيف الرموز و الصور البيانية

قلنا فيما سبق أن ما يميز كثاب الرواية الجديدة هو اختصاص كل واحد منهم بأسلوب كتابة مختلف. فمثلا اشتهر كلود سيمون بتضمينه لغة شعرية داخل نصه السردي، مستعينا في ذلك بأساليب البلاغة والبيان التي تحققها الاستعارات والتشبيهات الموجودة بكثافة في نصوصه المختلفة

---

[57] قريبع رشيد، الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي و المغاربي-نظرة مقارنة- ص 71

[58] بيتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ص 109

[59] العزي حسن نفلة، تقنيات السرد وآليات تشكيلية الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2018. ص 45

وأهمها *Les Géorgiques* و*La Route des Flandres*، كما عرف عنه توظيفه للرموز والإيحاءات التي يستلهمها من شغفه بفن الرسم .[60]

د- انقطاع السرد *La discontinuité narrative*

نلمس تأثير التغيرات السياسية والاجتماعية الحاصلة في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات في طريقة عرض السرد في بعض الروايات الجديدة خاصة رواية "**موديراتو كانتابيل**" *Moderato* » « *Cantabile* لمارغريت دوراس والتي ترمت إلى العربية بفضل نهاد التكرلي، حيث تقطعه الكثير من الحوارات و الفقرات القصيرة المتكررة.[61] و كذلك عند ألان روب غرييه في روايته « *Les Gommes* » أو " **المماحي**" بترجمة الدكتورة زبيدة القاضي التي يقطع نصها من حين لآخر سرد الراوي لمجموعة من الذكريات واستعراض لأفكار غير منتظمة تعكس عدم استقرار الشخصية و تشتتها. كما يتجسد هذا الانقطاع "**في التراكيب المتقطعة والمتجاورة والحذف وصيغ التعجب والاستفهام التي يستعين بها الكاتب للإيحاء بمشاعر التردد**" عند الشخصية الروائية.

« *La syntaxe — des phrases entrecoupées, des propositions simples, des syntagmes nominaux juxtaposés… des ellipses, des points de suspension, d'exclamation et d'interrogation — produit un effet… d'hésitation de la pensée.* »[62]

---

[60] Lin, Xiuqing, "*Un nouveau roman à la croisée de la poésie et de la peinture*", Cahiers Claude Simon 8 | 2013, En ligne depuis 22 septembre 2017. Consulté le 08 septembre 2023. URL: http://journals.openedition.org/ccs/868
; DOI: https://doi.org/10.4000/ccs.868

[61] François, Corine, *Désert : Jean-Marie Gustave Le-Clézio*, Bréal éditions,2000. P19

[62] Perugini, Gabriel. *Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du nouveau roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses* (1946-1975). Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III; Instituto de estudos brasileiros (São Paulo, Brésil), 2015. P 210

إذن، نلاحظ أن التركيز الأكبر للروائي الجديد هو اشتغاله على السرد بعيدا عن الوضوح والانتظام والخروج عن الاستعمال الطبيعي للوسائل اللغوية للتعبير عن الفوضى التي تعصف بنفسية الشخصية. وهو ما نجده تماما في مدونتنا من توظيف للإرداف والاستفهامات وكثرة التعليقات الجانبية.

هـ-الحوار الداخلي Le monologue intérieur :

يعد الحوار الداخلي أو المونولوغ أبرز تقنية تعبيرية في النص الحديث . و يمكن التعرف عليه عندما " **تتكلم الشخصية الروائية بصوت عال أو تتحدث مع نفسها**" [63]. و من المهم الإشارة إلى أن المونولوغ نوعان، أحدهما درامي أي مسرحي و الآخر روائي. لذلك، سوف نقف حصرا على المونولوغ بوصفه مظهرا من مظاهر تيار الوعي في الرواية الجديدة. مثل ما نجده عند جيمس جويس الذي عرف بصياغته التجديدية الخارجة عن المألوف. حيث يبدو قطعا متناثرة من الجمل التي تتدفق فيها الأفكار الداخلية بتلقائية لا تخضع فيها إلى التسلسل الزمني المنطقي. كما تطرح فيه الشخصية أسئلة بلاغية لا تستدعي إجابات محددة، تتخللها أحيانا فترات من التعجب و الحيرة.[64] وهو تماما ما نجده في مدونتنا، حيث لا ينفك أبطال الثلاثية يسترسلون في أفكارهم و يحادثون أنفسهم و يطرحون أسئلة لا تنتهي.

ولا يتوقف الأمر عند هذه الميزات، بل نجد أيضا الحضور البارز للجمل الإسمية وغياب علامات الترقيم أو ظهورها بشكل خاص يعبر عن المسكوت . [65] لعل أهمها هي نقاط الحذف. وهو ما يحيلنا على الخاصية التالية للأسلوب الروائي الجديد.

---

[63] Schoentjes, Pierre, *Monologue*. In AARON Paul, SAINT-JJACQUES, Denis et VIALA, Alain,*Le dictionnaire du littéraire*. PUF, Paris. 2014.P493

[64] الخبو محمد، العمامي محمد نجيب، في القاضي محمد و آخرون،معجم السرديات، ص ص 432-433

[65] Schoentjes, Pierre, *Monologue*. In AARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain,*Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris. 2014. P 494

و-توظيف نقاط الحذف:*Les Points de suspension*

تتصف الكتابة الروائية الجديدة بالتوظيف المكثف لنقاط الحذف[66].

« Au xxe siècle, il est l'élément emblématique accompagnant le mouvement de la prose de Mirabeau, de Céline, de Sarraute… Autant d'usages et d'enjeux distincts… qui font du point de suspension un signe éminemment complexe, imposant d'inscrire le propos dans une véritable poétique.»

حيث يلجأ إليه الروائيون بغية منح شعرية خاصة لنصهم النثري. وقد عرفت نتالي ساروت بهذا النمط من الكتابة. وكذلك الأمر بالنسبة لمحمد ديب، حيث تعج المدونة بنقاط الحذف التي تطرح إشكالا حقيقيا في عملية القراءة والتأويل ومن ثم عملية الترجمة.

ز-العجائبية *Le fantastique*

لسنا بصدد تقصي آثار العجائبية والبحث عن تاريخ نشأتها ومجالات استخدامها المختلفة. لكن دراستنا تعنى بشكل رئيس بالبحث في خصائصها وكيفية استثمارها في مجال أدبي محدد هو الرواية الجديدة ومن ثم استكشاف مظاهرها في ثلاثية الشمال والوقوف على صعوبات نقلها إلى العربية وما يقابلها من حلول في النسخة العربية.

يقترض معجم السرديات لفظ "**فانتاستيكي**" محافظا على النطق الفرنسي الأصلي « *Fantastique* ». ويعني به ذلك الجنس الخطابي الذي ينتج من "التردّد" والدهشة اللذين يشعر بهما القارئ أو شخصية القصة أو كلاهما في آن أمام حدث خارق للطبيعة [67]. لكن، وسط الاختلاف

[66]Rault, Julien. *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*. éditions nouvelles cécile defaut,Nantes,2015. P 16 [En ligne] https://shs.hal.science/halshs-02504158/document

[67] القاضي محمد، و آخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1 ،تونس ، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب، 2010 .ص 305

القائم حول ترجمة هذا اللفظ في العربية و الذي بينته الدكتورة الخامسة علاوي جيدا في كتابها " العجائبية في الرواية الجزائرية"[68]، اخترنا مصطلح "العجائبي" انطلاقا من استعماله الذي بات أكثر شيوعا لدى النقاد العرب. وسعيا إلى تكريس اللفظ في اللغة العربية بعيدا عن الاقتراض والتعريب في ظل وجود بدائل يمكنها احتواء معنى هذا النوع من الخطاب.

وعليه نمضي في تحديد ماهية العجائبية بالاستناد إلى آراء أهم المنظرين الذي برزوا في هذا المجال. حيث يرتبط حسب قاموس "الأدبي"[69] الفرنسي بمشاعر الخوف والذعر والشك المصاحبة لحدث غير معقول فوق أو غير طبيعي.

« Le Fantastique est le registre qui correspond aux émotions de peur et d'angoisse. Il est caractérisé par le renversement des perceptions rationnelles du réel, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité d'un supra- ou antinaturel » [70]

وقد تميز كل من*Edgar Allan Poe* **إدغار ألان بو** و**جيرار نيرفال***Gérard De Nerval* و**بروسبر ميريمي***Prosper Mérimée* و**غي دو موباسان** *Guy De Maupassant* و**هوفمان***Hoffmann* و**ماري شيلي** *Mary Shelley* و**لوفكر افت** *Lovecraft*في الكتابة العجائبية مع أن جذورها تمتد إلى التراث العربي مع قصص ألف ليلة وليلة و منامات الوهراني[71] لتعاود الظهور مع الأدب العربي الحديث و الروايات الجديدة خاصة واسيني لعرج و رشيد بوجدرة والطاهر وطار وإدوار الخراط وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم، التي أفاد من بعض جوانبها كتاب الرواية الجديدة

[68] ينظر في علاوي الخامسة، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2012. ص ص 68 - 72

[69] Bertrand, Jean-Pierre, *Fantastique.* In AARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire,* PUF, Paris. 2014. P 279

[71] بدر فاطمة، الفنطازية و الصولجان: دراسة في عجائبية الرواية، دار الأدهم للنشر و التوزيع،2013. ص10

في صياغتهم للزمن المتشظي و الشخصيات المضطربة و كلامها في شكل حوار داخلي بوصفه أبلغ أسوب و أسماه تطهيرا و تنفيسا لذواتهم القلقة و الجزعة.[72]

ويفصل تودوروف بين ثلاثة أنواع من العجائبية هي: الغريب *l'étrange* والعجيب *le merveilleux* والعجيب المحض *le merveilleux pur* . أما الغريب فيمكن في النهاية تقديم تفسير عقلاني لأحداثه التي تبدو فوق طبيعية[73] كما أنه يخلق لدى الشخصية الروائية و القارئ الشعور بالخوف و الرعب و الصدمة. لكن ،العجيب في المقابل، لا تجد أحداثه فوق الطبيعية تفسيرا منطقيا ضمن قوانين الطبيعة المعترف بها و التي تتخذ في الكثير من الأحيان شكل الأحلام و الهذيان و حتى الكوابيس في الرواية. و أخيرا العجيب المحض الذي ينقسم بدوره إلى : عجيب مبالغ فيه *Le merveilleux hyperbolique* حيث تتجاوز الظواهر فوق الطبيعية الأبعاد المألوفة. و عجيب غريب *Le merveilleux exotique* وعجيب أدوي *instrumental* وعجيب علمي *Le merveilleux scientifique* فيما أصبح يعرف لاحقا بالخيال العلمي.[74]

أما **جان بلمين نويل** Jean *Bellemin-Noël* فيضيف إلى الحيرة والتردد الغرابة المقلقة بالتعبير الفرويدي[75]. و ينضم إلى هذا المنظّر مجموعة أخرى ممن اشتغلوا على النصوص العجائبية، حيث يتفقون على أن عنصر " الغريب" وإحساس القارئ ب" الغرابة" هما المحددان الأساسيان لعجائبية المحكي. و من هؤلاء نذكر: **لوي فاكس***Louis Vax* **وروجيه كايوا**[76] *Roger Caillois* الذي يبني

---

[72] ينظر في علاوي الخامسة، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص ص 307-351

[73] تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، ص68

[74] المرجع نفسه، ص ص 76-79

[75] علاوي الخامسة، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 46

[76] Bouvet, Rachel, *Etranges récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, PUQ, 2007.P1

تصوره حول العجائبية على فكرة " الفوضى" التي تعصف بالنص ما إن قلبت نظامه الطبيعي عناصر غريبة تبعث مرة أخرى على الحيرة و التعجب[77].

وتلجأ الرواية الحديثة إلى العجائبية بوصفها أداة تسمح لها بالتعبير عن كل ما تعجز الواقعية عن وصفه و تجده من قبيل المحظور، و هي الأقدر على كشف المكنونات البشرية [78].

فكيف يمكن التعرف على المظهر العجائبي في رواية، و ما هي الوسائل التي يعتمدها الكاتب لإبرازه في الخطاب السردي؟

إن اللجوء المكثف إلى الأساليب البلاغية والاصطلاحية والتعابير المجازية والتشبيهات والرموز والأساطير إشارة واضحة على وجود البعد العجائبي في الخطاب السردي. ويذهب تودوروف في هذا الإطار، إلى التأكيد على دور المبالغة و صيغها في تمييز النص العجائبي. ويسوق لتبيان ذلك أمثلة مستقاة من ألف ليلة و ليلة حيث تصوير الثعابين و الطيور ذات الأحجام المبالغ فيها.[79]

بالإضافة إلى كل ذلك، تتحقق العجائبية بواسطة توظيف السارد لضمير المتكلم" أنا"، و هي سمة تميزت بها فعلا روايات ثلاثية الشمال. حيث لا يمكن التشكيك في كلام السارد خلافا لشخصيات أخرى، لأنه يفترض أن يكون شخصا طبيعيا يصف أحداثا غير طبيعية. ويرى تودوروف أن ذلك من شأنه أن يسهّل عملية " **التماهي بين القارئ والشخصيات**"[80] مما يسمح له بالدخول إلى العوالم الغريبة للشخصيات وتَشَارُك مشاعرها ومخاوفها المعبر عنها بالرموز والمشاهد المليئة بالمفارقات، فيتمكن من بناء رؤيته الخاصة لدلالات الرواية وربما تصوراته لمآلات الحكاية فيها.

---

[77] حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، الرباط، الجزائر، 2009 .ص26

[78] المرجع نفسه، ص 37

[79] تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 104

[80] المرجع نفسه، ص114

أما الميزة الثالثة التي تطبع الخطاب العجائبي هو طرقه لموضوعات وثيمات خاصة من قبيل عالم الأشباح والغيلان ومصاصي الدماء واختلاط الواقع بالحلم . كما تبرز فيه صور الامتساخ والتحول، والاضطرابات النفسية التي تبلغ حد الجنون[81]. وتعتبر العناصر الثلاثة الأخيرة من الثيمات الأساسية التي تشكل مثلا روايتي" سطوح أرسول" و "غفوة حواء"، واللتان سنعرض لهما لاحقا نماذج في الجزء المخصص لتحليل الترجمات ونقدها. بالإضافة إلى إيهام القارئ بالتيه حيث تطرأ أحداث غير واقعية عصية على التفسير في عالم متخيّل بشكل مرعب و محيّر.

« Le récit fantastique a cette capacité extraordinaire de donner une apparence à l'incroyable, de créer une illusion de la perte des repères ; l'ensemble caractérise l'irruption étonnante et effrayante d'un phénomène inexplicable dans le monde irréél. »[82]

لكن من المهم الإشارة إلى أن دراستنا لا تعنى بالعجائبية كجنس روائي مستقل بذاته، إنما بوصفه شكلا خطابيا من ضمن عدة أشكال خطابية أخرى أو مثل ما أشار إليه جان بلمين نويل بوصفه "طريقة في الحكي " [83]، أو "خاصية سردية" وفق منظور **إيرين بيسيير**[84]، استعان بها محمد ديب ليتمكن من تصوير مشاعر الخوف و مرارة الغربة و الاغتراب و التيه و الضياع التي يختبرها أبطال الثلاثية وهو نفسه بطريقة غير مباشرة، في مشاهد تحمل بعدا تراجيديا لا يمكن إغفاله أثناء عملية الترجمة. لذلك، سوف نحلل تمظهرات العجائبية في أكثر النماذج تمثيلا لها و نناقش مدى توفيق المترجم في

---

[81] ينظر في تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي .ص ص130- 139

[82] Visy ,Gilles, *Le Fantastique dans la littérature et le cinéma : de la nouvelle à la théorie,* Editions Publibook, Paris , 2010. P9

[83] حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية ،ص33

[84] المرجع نفسه، ص 37

تحقيق استجابة لدى القارئ العربي تجاه بعده التراجيدي الكامن، و مدى حساسية المتلقي للتأثير الوجداني و الانفعالي المقترن بتلك" الغرابة المقلقة" التي تسم الخطاب العجائبي.[85]

من مظاهر العجائبية :

1-توظيف الأحلام و الرؤى

تشهد رواية غفوة حواء حضورا كثيفا لمقاطع من عالم الأحلام، ويجد ذلك تفسيره في كون الحلم سبيلا لتفسير الظواهر غير الطبيعية عن طريق لاوعي الشخصية .[86]و هو ما من شأنه أن يعزز وصف المشاعر التي تعجز الشخصيات الروائية عن البوح بها مباشرة، كما أن في اللجوء إلى الأحلام والرؤى فضاء أوسع لتطعيم النص السردي بالإحالات الدينية والأسطورية وحتى النفسانية، التي تسعف الكاتب في مسعاه الرامي إلى منح النص الجمالية والشعرية بوصفهما عنصرين حاسمين في خلق تفرد الرواية وإبداعها.

2-توظيف الهذيان و الجنون

إن الحديث عن الأحلام يجرنا إلى الحديث عن الهذيان والهلوسات التي قد تعتري الشخصية في بعض مشاهد الرواية خاصة العجائبية منها. لذا، نجد في النصوص نفسها تجاور هذه العناصر بالإضافة إلى الجنون. فيعتبر الهذيان والجنون عنصرين أساسيين في تشكيل العجائبية[87].حيث يتوزعان بقوة على امتداد روايتي سطوح أرسول و غفوة حواء. فنجد الشخصية الساردة "عيد" الذي

[85] Bouvet, Rachel, *Etranges récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, P49

[86] حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 113

[87] المرجع نفسه، ص ص 114-115

يتبين في النهاية أنه مصاب بالجنون[88] بالإضافة إلى الهلوسات و التخيلات التي تمر بها شخصية "فاينة" العاشقة المجنونة بحب "صلح".

3-الامتساخ و التحول[89]

تعد من أركان الأدب العجائبي الحديث، لعل أصدقه تمثيلا رواية فرانز كافكا La *métamporphose* وهو ما يميز رواية "غفوة حواء" التي لجأ فيها محمد ديب إلى أسطورة **الاستئذاب** *Lycanthropie*

ومن خلال لجوء محمد ديب إلى الخطاب العجائبي في ثلاثيته، يكون قد فتح أبوابا أخرى أمام المتلقي ليلج عوالم تراثية و دينية صوفية و فلسفية [90]، تشكل أبعاد الروايات الثلاث الرئيسة والتي سوف تشكل محور دراستنا النقدية لترجمتها إلى العربية. وبالتالي، لابد من الوقوف على أهم مظاهر التجديد والإبداع التي ميزت الكتابات الروائية في العالم العربي.

3-3-ملامح التجديد في الرواية العربية:

استلهمت الرواية العربية أسلوب كتابتها من نظيرتها الأجنبية خاصة الفرنسية و الأنجلوأمريكية. كما تأثرت بنكسة 1967 إلى جانب مجموعة من التغييرات السياسية و الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات العربية، فغدت لغة الكتّاب العرب منذئذ لغة انزياح و رموز و إيحاءات هي الأنسب لعرض مواضيع ذوات أبعاد فلسفية [91]. وكنظيرتها في الأدب الغربي، فإن تلك اللغة المتشظية و السرد المتقطع ما هو إلا انعكاس لذلك الانكسار و التفكك ذاته الذي حصل في تلك المجتمعات العربية غداة هذه

---

[88] هناك من المختصين بأدب محمد ديب من اعتبر أن الجنون المقصود في روايات هذا الكاتب يجترح بعدا صوفيا يتجاوز المعنى المتعارف عليه عن الجنون بالمعنى النفسي.

[89] حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 124

[90] بدر حليمة، الفنطازية و الصولجان : دراسة في عجائبية الرواية العربية، ص ص 19-20

[91] بوعزة الطيب، ماهية الرواية، عالم الأدب، ط1، بيروت-القاهرة،2016 .ص 46

النكبات . إلا أنها أضافت عناصر مستوحاة من المحيط الاجتماعي و الثقافي و التراثي و اتصف النص فيها " *باللايقينية و الانتهاك الشكلي*" [92]

ويعد واسيني لعرج من أهم الكتاب الذين انتهجت مؤلفاتهم أسلوب التجديد، مثل رواية " أنثى السراب" التي تعرف" بسردها المتقطع و التدفق اللغوي الشعري المتمازج مع التحليل النفسي."[93]

كما نجد كوكبة من المؤلفين العرب الذين أسهموا في بث روح تجريبية جديدة في الرواية العربية حتى برعوا فيها أمثال: عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا وإدوارد الخراط ونجيب محفوظ وأحلام مستغانمي . لذا من المهم، أن يطلع المترجم على الكتابة السردية العربية الجديدة ويمحص في أسلوبيتها وطريقة بنائها ليتمكن من مقاربة النصوص الفرنسية الجديدة بشكل أكثر دقة ويقترب من روح اللغة العربية وثقافتها، فيعيد تأليف الأصل وفق تطلعات القارئ العربي وذائقته.

[92] صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، بيروت، 2009، ص 14

[93] السعداوي سلوى، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا: في إشكالية التخييل الذاتي ، الدار التونسية للكتاب ، 2016.ص 197

المبحث الثاني : تحولات الكتابة السردية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

1بحث في الرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالفرنسية

1-1الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

1-2عوامل النشأة والخصائص

تأثرت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في بداياتها بعوامل تاريخية خاصة تعلقت أساسا بالاستعمار الفرنسي للجزائر. حيث انشغل الأدباء الجزائريين في تلك الحقبة بالتعبير عن معاناة شعبهم التي شكلت الخلفية الأساسية لمواضيع كتاباتهم وفق الاتجاه الواقعي الاجتماعي مع الحرص على تصوير عناصر ثقافية ذات مرجعية عربية إسلامية بلغة المستعمر وفق ما يسمى "**بالرواية الإثنوغرافية**"[94]. وهي اللغة ذاتها التي توسلوا بها كسلاح لمقاومة الوجود الاستعماري الفرنسي، فشكلوا بذلك أدبا جديدا أصيلا[95] يختلف في توجهه الإيديولوجي وحتى في شكله الفني عن بعض القصص التي كتبت في عشرينيات القرن الماضي، و التي اشتهر بها كل من محمد بن الشريف الذي ألف نوعا من السيرة الذاتية سنة 1920 بعنوان " **أحمد بن مصطفى القومي**" « *Ahmed Ben Mostapha, goumier* »، وشكري خوجة صاحب "**العلج، أسير البرابرة**"« *El Euldj, captif des Barbaresques* »(1929)[96].

---

[94] تعنى الرواية ضمن هذا الاتجاه بتصوير الحياة اليومية ووصف العادات و التقاليد الخاصة بالمجتمع الجزائري اثناء الفترة الاستعمارية. و قد كان جان ديجو *Jean Déjeux* أول من استخدم هذا المصطلح.

[95] بعلي حفناوي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري: آفاق التجديد و متاهات التجريب،اليازوري، 2015، ص 56

[96] Khelouz, Nacer, *Le roman algérien des années 1920: entre fiction et réalité politique*,L'Harmattan,Paris, 2011. P9

وقد بلغت أوجها منذ الأربعينات مع جان الموهوب عمروش ومولود فرعون ومولود معمري ومالك حداد ومحمد ديب وكاتب ياسين[97] الذين "**حققت مؤلفاتهم النتيجة نفسها على مستوى التلقي**".[98] حيث عبرت رواياتهم أساسا عن بؤس الجزائريين وشقائهم في الفترة الاستعمارية ومعاناتهم مع المعمّرين .

ولعل رواية الحريق لمحمد ديب ضمن ثلاثيته الشهيرة ثلاثية الجزائر خير دليل على الالتزام بقضايا الشعب الجزائري من خلال عنوان " الحريق" الذي يحمل رمزية كبيرة تجسدت في سنة إصدار الرواية ذاتها في اندلاع الثورة الجزائرية سنة 1954.

غير أن هذا لا ينفي وجود أدب من نوع آخر أثناء الوجود الاستعماري، و هو أدب "**فرنسيي الجزائر**" الذي يقوده **ألبير كامو** *Albert Camus* و**إيمانويل روبلس** *Emmanuel Roblès*. والذي كان له كبير الأثر في تطور الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

« *...Elle est également précédée, dans l'Algérie coloniale, par une littérature prestigieuse des français d'Algérie, ...Ceci la fait arriver dans une mémoire littéraire déjà bien habitée, dont on verra qu'elle a joué un rôle non négligeable dans son développement...*»[99]

لتشهد الرواية الجزائرية فيما بعد تحولا جديدا مع رواية نجمة (1956)لكاتب ياسين التي نرصد فيها تأثر الكاتب بالاتجاه الجديد من حيث طريقة سرد الأحداث واعتماد الرمزية في طرح مواضيعه، بالإضافة إلى مالك حداد الذي باتت رواياته النثرية تنبض بحس عالٍ من الشعرية.

---

[97] قاسم محمود، الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، إي-كتب، ط1، لندن، 2017. ص ص179-180

[98] Soukehal, Rabah, *Le roman algérien de langue française (1950-1990): approche de son évolution thématico-esthétique*, L'Harmattan,Paris, 1998. P 21

[99] Bonn, Charles, *Algérie.*In Bonn Charles, Lecarme ,Jacques et Garnier, Xavier,*Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman.* Hatier, Paris. 1997. P185

ف"لم تعد الرواية الجديدة المغاربية تؤمن بالترتيب،... فقد غدت الذكريات والأحداث تعرض بشكل متقطع وصار السرد متشظيا،... وذلك يعد مشابها لما اعتمده كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، التي تعمدت عدم الاهتمام بالترتيب الذي حرصت عليه الرواية التقليدية."[100]

وبما أن دراستنا ترجمية بحتة، فإن ما يهمنا فيما يخص الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ، هو علاقتها بالترجمة إلى اللغة العربي. بعيدا عن الجدال القائم بين من يقول بعروبة هذا الأدب و من يسلم بفرنسيته، يمكن أن نتحدث -وفق رؤية أنطوان برمان- عن أدب كتبه "أجانب" بفرنسية "أجنبية". تطبعها مواضيع و روح أجنبية. و هو ما يشكل علاقة وطيدة مع فرنسية الترجمة.

« Nous regrouperons ces productions sous la catégorie du « français étranger ». Elles ont été écrites en français par des « étrangers », et portent la marque de cette étrangeté dans leur langue et dans leur thématique.,... Ce français étranger entretient un rapport étroit avec le français de la traduction.. »[101]

3-1 ملامح التجديد في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

سجلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية غداة الاستقلال قطيعة مع الكتابة الاثنوغرافية والاتجاه المقاوم للاستعمار. فأصبحت تستمد وقائعها من التحولات الاجتماعية التي طرأت على حياة الفرد الجزائري، مما حمل الكثير من أدباء تلك الفترة على تغيير نمط كتابتهم الذي بات مطبوعا بثيمات الخوف والرعب و الجو المأساوي. وقد بدأ هذا التحول في الظهور خاصة مع محمد ديب من خلال رواياته "رقصة الملك" *La danse du roi*(1968)) و"*أركض على الضفة المتوحشة*" *Cours sur la rive sauvage* (1964) ورواية "هابيل" *Habel* سنة 1977 و"الليلة المتوحشة" La nuit sauvage سنة1995. كما ظهر في السبعينات الكاتب نبيل فارس الذي كتب سنة *Yahia, pas de*

[100] قريبع رشيد، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي- نظرة مقارنة- ص 78

[101] Berman, Antoine, Note de bas de page. In *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, p18

chance 1970 ولاحقا سنة 1976 *L'Exil et le Désarroi* حيث يصف شارل بون *Charles Bonn* أسلوبه بغاية "**في الشاعرية أحدثت ثورة في الكتابة السردية الجزائرية**"[102].

وتجدر الإشارة أيضا إلى بروز روائيين آخرين جلبوا رؤية تجديدية واضحة للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وكل ترك بصمته الخاصة شكلا ومضمونا. فنذكر في هذا السياق كل من رشيد ميموني بروايته "الربيع لن يكون سوى أجمل"*Le printemps n'en sera que plus beau*/*التي* صدرت عام 1978، ورشيد بوجدرة الذي كتب سنة 1969 رواية " التطليق"*La Répudiation* التي تميزت بجرأتها وعدم التردد في التعبير عن بعض المواضيع المحظورة.

بالإضافة إلى هؤلاء، تميز كل من ياسمينة خضرا والطاهر جاووت" البحث عن العظام" وأمين الزاوي وبوزيان بن عاشور وغيرهم من الجيل الجديد الذي دخل مرحلة التجريب وما رافقها من ثيمات **"الموت والجنون"**[103]. *فأصبحت* **"الفترة التي يعايشونها ومتطلبات القراء من بين أهم العوامل المؤثرة في بناء الرواية الجزائرية الجديدة وفق أسلوب أساسه التعددية والتنوع والهجانة. مما يسمح بتقديم كتابة متحررة من كل التقنيات السردية التقليدية المألوفة".**[104]

لكن ما أسهم أيضا في تقديم صورة إبداعية جديدة للرواية الجزائرية هو ميلاد الرواية النسوية والسيرة الذاتية مع آسيا جبار برواية *Les Enfants du Nouveau Monde سنة* 1962، فأسمعت صوت المرأة من خلال أعمالها الشهيرة *L'amour la fantasia* سنة *Ombre 1985 sultane*سنة 1987 تليها رواية *Vaste est la prison* سنة 1995. هذا الصوت الذي أصبح أكثر حضورا مع ظهور روائيات أخريات مثل ليلى صبار (1993) *Le Silence des rives*. ومليكة مقدم

---

[102] Bonn, Charles, *Algérie*. In *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman.* Hatier, Paris. 1997. P198

[103] بعلي حفناوي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري: آفاق التجديد و متاهات التجريب،اليازوري، 2015، ص 14

[104] Sari Mohammed, Latifa.In Sari Mohammed, Latifa & Tebbeni, Lynda-Nawel, *Le roman algérien contemporain : Nouvelles Postures, Nouvelles Approches*, Dar El Izza Wa El Karama Lil Kitab. Oran 2021. P7

ومايسة باي. وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الروايات النسوية قد ارتبط أيضا ببروز النظريات المناصرة للمرأة والتي تقترح مقاربة خاصة في مجال ترجمتها. ولعل أبرز المنظرات اللاتي برزن في هذا الاتجاه شيري سايمون *Sherry Simon* ولويز فون فلوتو*Luise Von Flotow*.وباربارا غودار*Barbara Godard* .[105]لكن مجال دراستنا لا يسمح بالاستفاضة في هذه النظريات بل أردنا فقط الإشارة إلى أهميتها في دراسات الترجمة الحديثة وما بعد الاستعمارية.

إذن، فقد حرصنا على في هذا العنصر على الإشارة إلى تطور الكتابة الروائية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وانفتاحها على أنواع سردية جديدة تنهل موضوعاتها من مستجدات سياسية واجتماعية. كما تؤسس لأسلوبية وشعرية مميزة تتأثر مباشرة بهذه التحولات وتجعل منها حقلا جديرا بالاستكشاف والدراسة والترجمة.

[105] ينظر في غنسلر إدوين، في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة، تر عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان، .2007. ص 462

خلاصة

استعرضنا في الفصل الأول أهم خصائص الكتابة السردية الجديدة من خلال الاتجاه التجريبي الجديد للرواية الفرنسية التي تأثرت بكتّاب تيار الوعي وبالتقلبات والتغيرات السياسية والاجتماعية التي حتمت استحداث أساليب أنسب لطرح المواضيع المستجدة التي تشغل الإنسان بعد الحرب العالمية الثانية. وقد رأينا امتداد هذا التيار إلى العالم العربي وتبني الروائيين العرب للرؤية الحداثية التي كانت أيضا أكثر ملاءمة للوضع العربي المتأزم بعد نكسة .1967. ولكن الأهم من كل ذلك هو تركيزنا على مدى تقبل الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية لمثل هذا الاتجاه عبر اعتمادها التكرار وانقطاع السرد وتغييب الخطية وتفكيك الزمن وتوظيف نقاط الحذف وعلامات الاستفهام والتعجب، بالإضافة إلى توسل الرموز والإحالات العجائبية والأسطورية. فتمنح شعرية مبدعة للسرد تجعل قراءة العمل صعبة وتحمل المتلقي دائما على بذل المزيد من الجهد لتأويله وفهمه. فما الذي يمكن توقعه إذن في حال ترجمته إلى اللغة العربية؟ وما الحلول والاستراتيجيات التي دعا المنظرون، في مجال الترجمة الأدبية، إلى تبنيها من أجل تلافي صعوبات نقل هذه الشعرية والخصائص الأسلوبية المتفردة وتحقيق لذة القراءة للمتلقي؟

سوف يسمح لنا الفصل الآتي بالتعرف على أبرز الاستراتيجيات المساعدة على ترجمة شعرية السرد في الرواية الجديدة استنادا إلى أهم النظريات الترجمية ذوات الصلة.

الفصل الثاني

استراتيجيات ترجمة شعرية السرد في الرواية الجديدة في ضوء بعض نظريات الترجمة

تمهيد

المبحث الأول: مفاهيم أولية حول استراتيجية الترجمة

المبحث الثاني: استراتيجيات الترجمة في ضوء نظريات الترجمة الأدبية

المبحث الثالث: المنطلقات النظرية لاستراتيجيات الترجمة في ثلاثية الشمال

خلاصة

تمهيد

يضم الفصل الثاني ثلاثة مباحث يعالج أولها مفهوم استراتيجية الترجمة من خلال تحليل وجهات النظر المختلفة التي قدمها منظروا الترجمة في هذا المجال، ثم نستعرض أهم المبادئ النظرية التي اختصت باستراتيجيات ترجمة النصوص الأدبية. أهمها نظرية الأنساق المتعددة ونظرية التلاعب ونظرية أنطوان برمان وشعرية الترجمة عند ميشونيك واستراتيجيات الترجمة عند منى بيكر. لنقف على أبرز الاستراتيجيات التي وظفت في ترجمة ثلاثية الشمال لكن من جانب نظري بحت. ثم نختم الفصل بخلاصة لأهم النتائج التي توصلنا إليها وعلاقتها بالفصل التطبيقي الموالي.

المبحث الأول: مفاهيم أولية حول استراتيجية الترجمة

1 -مفهوم الاستراتيجية

1-1 مفهوم الاستراتيجية لغة و اصطلاحا

يعرف معجم اللغة العربية المعاصر[106] الاستراتيجية على أنها:

1-فن و علم وضع خطط الحرب و إدارة العمليات الحربية

2-خطة شاملة في أي مجال من المجالات

3- براعة التخطيط

أما قاموس لوروبير Le Robertفيعرفها على أنها فن تطوير وإعداد جيش في حملته إلى حين مجابهته للعدو. كما أنها جزء من العلوم العسكرية التي تعنى بكيفية إدارة الحرب. أما بمعناها المجازي، تشير إلى فن إعداد خطة عمل منسقة .

Stratégie[107] *n.f.1- Art de faire évoluer une armée en campagne jusqu'au moment du contact avec l'ennemi -Partie de la science militaire qui concerne la conduite générale de la guerre.*

2-fig. Art d'élaborer un plan d'actions coordonnées ; ensemble d'actions coordonnées.

إذن، فالاستراتيجية أساسا مصطلح عسكري حربي أصبح يستعمل في مجالات اخرى بمعنى عملية التخطيط المدروسة والدقيقة و الشاملة .

[106] عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر،عالم الكتب، مج1، ط1، 2008، ص 90

[107] Stratégie. In Dictionnaire Le Robert illustré, Paris, 2017, P1847

وعلى هذا الأساس، نحلل مصطلح استراتيجية الترجمة بوصفها مجموعة من الخطوات والحلول التي يدرسها المترجم ويتبعها في سبيل الخروج بمقاربة معينة أو رؤية خاصة للنص المراد ترجمته. فتشكل بذلك مشروعه الترجمي.

2-1 مفهوم الاستراتيجية عند بعض منظري الترجمة

نلمس حرص مجموعة من منظري الترجمة على التفريق بين هذه المفاهيم وإبراز مواطن الاختلاف بينها بما يخدم نوع التحليل الذي يكون الباحث في الترجمة بصدده. فتوصف الاستراتيجيات بأنها "**قرارات يتخذها المترجم من حيث المنهج العام لتنفيذ الترجمة**"[108]. فكأنه يبني تصورات قبلية ومدروسة للشكل النهائي الذي سيتخذه النص في اللغة المستهدفة. وبالتالي يتعلق الأمر في هذا الإطار برؤية شاملة لعملية الترجمة.

بينما يراها كل من هونج *Hans Hönig* وكوسمال *Paul Kussmaul* بأنها" **الطرائق المؤدية إلى الحل الأمثل لمشكلة في الترجمة**"[109]. مما يعني تفكير المترجم في خطوات على مستويات صغرى في النص، حيث تختلف الإجراءات باختلاف الصعوبة التي يطرحها النص المراد ترجمته.

وهو رأي مشابه لما قدمه لورشر *Lörscher* في تصنيفه للاستراتيجية ضمن ثلاث فئات شاملة تتمثل في طرح حلول أولية للمشكلات، والتكرار الحرفي لبعض التراكيب اللغوية الموجودة في الأصل أو الترجمة، وإعادة الصياغة لبعض التراكيب بشكل مختلف أو ما يسمى بالشرح الموازي *Paraphrase*[110].

---

[108]Schjoldager, Anne, Gottlieb, Henrik ,Klitgard, Ida, *Understanding Translation*,Academia,1st ed,Aarhus,2008,P67

[109] أمبارو أورتادو ألبير، الترجمة و نظرياتها. مدخل إلى علم الترجمة.تر علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، ط1 القاهرة.2007، ص360

[110]المرجع نفسه، ص 361

أما أمبارو أورتادو ألبير ومولينا *Amparo Hurtado Albir*و *LuciaMolina*. فتعتبران استراتيجيات الترجمة بمثابة" **آليات فردية وإجرائية يلجأ إليها المترجم لإيجاد حل لمشكلة ما."**[111]

و عليه، فالمترجم مطالب أولاً بتحليل طبيعة النص المراد ترجمته، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالنصوص الروائية الجديدة لكي نبقى في سياق دراستنا. حيث لا بد أن يقف على سماتها التركيبية الخاصة ويصنف صعوباتها التي يمكن أن تكون على مستوى وحدات صغرى مثل العناصر المعجمية والبلاغية والنحوية أو على مستوى أشمل يتعداها إلى نبرة النص ورؤية كاتب النص العامة .[112]

لكن المنظّر الذي قدم أكثر تحليل مستفيض في مجال استراتيجيات الترجمة هو **أندرو تشيسترمان Andrew Chesterman** في كتابه *Memes of Translation* . حيث وصف استراتيجيات الترجمة بالطرق أو العمليات الإجرائية التي ينتهجها المترجم أثناء صياغة النص الهدف من أجل احترام المعايير اللغوية [113]. إذن، فالمترجم هنا مرة أخرى محكوم بمراعاة مجموعة من المعايير **Norms** التي تشكل جوهر نظرية الأنساق المتعددة لجدعون توري وإيفن زوهار والتي سنفصل فيها في جزء لاحق في هذا البحث.

إن معايير اللغة تتعلق بمدى احترام المترجم- على مستوى النص الهدف- للبعد التواصلي ومنه مدى جعله لهذا المنتج مفهوما و مقبولا لدى المتلقي وفق المعايير السائدة في الثقافة المستقبلة، وبالبعد الأخلاقي من خلال تجنب تحريف قصد الكاتب الأصلي.[114]

---

[111] Gambier, Yves, *Translation Strategies and Tactics*. In Van Doorslaer, Luc, Gambier, Yves, *Handbook of Translation Studies*, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia, Vol 1,2010 P416

[112] ينظر في أمبارو أورتادو ألبير، الترجمة و نظرياتها. مدخل إلى علم الترجمة.تر علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، ط1 القاهرة.2007، ص ص 364-365

[113] Chesterman, Andrew, *Memes of Translation-The spread of ideas in translation theory* Revised edition, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia,2016, P89

[114] Ibid, PP 55-57

وفي هذا السياق تشيسترمان يركز على مفهوم معايير التوقع *Expectancy Norms* أو "معايير المنتج"*Product Norms* الذي يخص المنتج النهائي بالدرجة الأولى والذي يحدد أفق انتظار القارئ المستهدف شكله النهائي [115]. و هنا نشدد على معايير ترجمة النصوص الروائية الجديدة، ونخص بالذكر ترجمة ثلاثية الشمال التي اتجهت أكثر نحو النص الأصل، وأدخلت أساليب وتراكيب لغوية غير مألوفة في اللغة العربية ، حتى أنها لم تغير كثيرا في علامات الترقيم الواردة في النص المصدر. ولا بد أن نشير هنا أيضا إلى أن محمد ساري لم يكن الوحيد في اختيار هذا المنحى، إذ نلمس الاستراتيجية نفسها في الترجمة التي قدمها شرف الدين شكري سنة 2009لرواية التلميذ والدرس[116] *L'élève et la leçon*[117] لمالك حداد، ذات الأسلوب الحداثي والذي يقترب كثيرا من كتابة محمد ديب.

يوظف تشيسترمان مصطلح "استراتيجية" بمعنى المعايير التي تتحكم في إعادة إنتاج النص. حيث تسمح بتوجيه عمل المترجم بل وقد تشكل قيودا تكبل حرية تصرفه داخل النص. لكن **ثيو هرمانز** *Theo Hermans* يرى أنها قد تسمح في الوقت ذاته بمنحه مجموعة من الحلول لبعض المشاكل التي تعترضه.

"Hence norms may act as constraints on the individuals' decision making by foreclosing certain options, even though these remain available in principle. At the same time norms suggest, a particular selection from among the range of possibilities, working as a problem-solving device by offering ready-made templates for action. "[118]

---

[115]Hermans, Theo, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Routledge, London&New York, 2014. P77

[116] حداد مالك، التلميذ والدرس، تر شرف الدين شكري، ميديا-بلوس، قسنطينة، 2009

[117] Haddad, Malek, *L'élève et la leçon*, Média Plus, Constantine, 2008

[118] Hermans, Theo,*Norms of Translation*.In Chapelle, Carol A. ,*The Encyclopedia of Applied Linguistics,* Blackwell Publishing Ltd. 2013. P2. [En ligne]
DOI: 10.1002/9781405198431.wbeal0873

ويقسم تشيسترمان استراتيجيات الترجمة إلى ثلاث مجموعات تتداخل مع بعضها إلى حد ما وهي:

1- تركيبية/ نحوية -2- دلالية-3- تداولية[119]

ويمكن أن تنقسم هذه المجموعات بدورها إلى أخرى فرعية نفصل فيها كالآتي:

تخص الاستراتيجيات التركيبية أساسا الجانب الشكلي للنص. حيث تضم الترجمة الحرفية والاقتراض والمحاكاة والإبدال وتغيير الوحدة التي ذكرها كاتفورد أيضا وبنية العبارة والجملة، بالإضافة إلى التغيير في الاتساق والمستوى والنظام.[120] وهو ما سوف نراه في الجزء التطبيقي، حيث نادرا ما يقدم المترجم على تغيير الروابط النصية فيطوعها وفق الأعراف اللغوية العربية.

أما الاستراتيجيات الدلالية[121] فتشمل المعنى. حيث يجري المترجم تغييرات على المستويين المعجمي الدلالي ويمس جوانب من معاني العبارات *Clauses* مثل: التغيير في عنصر التشديد/ التفخيم *Emphasis*.حيث نجد أن مترجم الثلاثية لم يراع دائما هذا العنصر المهم. والترادف والتضاد، إلى جانب تغيير المجرد إلى الملموس والعكس و الترجمة الشارحة *Paraphrase* مثل ما نجده في الترجمة العربية لرواية محمد ديب « *L'infante maure* » أو "**غريبة الثلج والرمال**" التي قام بها المترجم عبد الرزاق عبيد، حيث عمد في كثير من الأحيان إلى الترجمة الشارحة. مثلا في المقطع التالي الذي يبين إضافة "**هذا المكان** " و "**وتقع**" لترجمة « ici » و « dans le grand monde »:

---

[119]Kerns, John, *Strategies*. In Baker, Mona, Saldanha, Gabriela, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 2nd ed, London&New York, 2011, P 284

[120] Chesterman, Andrew, *Memes of Translation*,P 94

[121] Voir Kerns, John, *Strategies*. In Baker, Mona, Saldanha, Gabrielle, *Routledge Encyclopedia of Translation*, P 284

« Je voudrais m'envoler dans les bras de mon arbre…D'un Pays, loin d'ici, dans le grand monde. »[122]

"أريد أن اطير بين أحضان شجرتي...ببلاد بعيدة عن هذا المكان، و تقع في العالم الواسع"[123]

وهي الحلول ذاتها التي لجأ إليها محمد ساري في بعض المواقف فقط بينما غفل عنها في مناسبات أخرى كانت في أمس الحاجة إلى مثل هذا القرار. وقد تشمل أيضا الصور المجازية [124]. وهنا تؤثر ثقافة المترجم و موهبته الشعرية في طريقة نقل الأساليب البلاغية التي تختلف من لغة إلى أخرى.

في حين تعنى الاستراتيجيات التداولية بالرسالة ذاتها، مما يعني القرارات الشاملة التي يمكن أن يتخذها المترجم وموقفه العام إزاء النص ككل. فقد يختار إيضاح العناصر الضمنية أو تضمين ما هو صريح *Implicitation*. كما يمكن أن يقرر تغيير معلومة ما إما عبر الإضافة أو الحذف.[125] وهو ما قام به المترجم في تعامله مع روايات الثلاثية، إذ لجأ في الكثير من الأحيان إلى الإضافات الإيجابية التي يفرضها السياق العام والسياق اللغوي للنص. بينما راح يحذف أو بالأحرى يسقط بعض العناصر التي لم يقدر أهميتها في تشكيل المعنى، أو لأسباب ذاتية بحتة. لكن مهما يكن من أسباب، فإن أنطوان برمان، مثلا يعتبر أن **التأرجح ما بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة من شأنه أن يشوه الانسجام والتماسك الداخلي للنص المستهدف**.[126] فعلى المترجم الفصل في توجهاته وقراراته تبعا للعوامل و الظروف المحيطة بعملية الترجمة، إلى جانب خصوصيات اللغتين الأصل والمستهدفة.

---

[122] Dib, Mohammed, *L'infante maure*,Dahlab,Alger, 2009.P15

[123] ديب محمد، غريبة الثلج والرمال، تر عبد الزاق عبيد، سيديا، 2011. ص17

[124] Chesterman, Andrew,*Memes of Translation* . PP 101-102

[125] Voir Gambier, Yves, *Translation Strategies and Tactics*. In Van Doorslaer ,Luc, Gambier, Yves, *Handbook of Translation Studies*, P416

[126] برمان أنطوان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، تر عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت 2010ص59،

وقد يطال التغيير في عملية الترجمة أسلوب النص ككل، من حيث رسمية الخطاب، أو نبرته أو حتى في العلاقة الضمنية التي تربط بين الكاتب والنص والقارئ[127].

ويوافق هذا التقسيم رؤية **ريتا جاسكلاينن** Jääskeläinen Riittaلاستراتيجيات الترجمة التي تتمثل في "**إنشاء خطة وإجراءات تسمح بتقديم أمثل ترجمة لنص ما بناء على متطلبات الموقف الترجمي والنص الأصل**"[128].فهي إذن بمثابة حلول يبحث عنها المترجم كلما صادفته مشكلة على مستويات دنيا من النص الأصلي.

كما تصنف هذه الاستراتيجيات إلى مستويين أحدهما، عام تندرج ضمنه استراتيجيات شاملة تحدد منذ البداية مساحة حرية نقل المقاطع التناصية التي يجب منحها الأولوية أثناء عملية الترجمة. فنجد أن محمد ساري في الغالب، قد سمح لبعض الإحالات الثقافية والدينية والتاريخية بالظهور في النص العربي. كما نذكر ترجمة عبد السلام يخلف لنص *Simorgh* " السيمورغ" لمحمد ديب. حيث يسمح بظهور بعض المرجعيات الثقافية الأسطورية مثل النموذج التالي الذي يقول فيه الكاتب:

«… de ce pas, je vais au-devant de Vénus anadyomène, puis je passe, je poursuis ma route …»[129]

.."بنفس الخطى، أتوجه نحو فينوس الطالعة من البحر ثم أمضي مواصلا مشواري..." [130]

---

[127] Chesterman, Andrew, *Memes of Translation* , P 110

[128] Jääskeläinen, Riitta, *Looking for a Working Definition of Translation Strategies*.In Mees, IM, F. Alves & S. Göpferich, 2009. P 382 [En ligne] https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/

[129] Dib, Mohammed, *Simorgh*, Albin Michel, 2003

[130] ديب محمد، السيمورغ،تر عبد السلام يخلف، سيديا،2011. ص 42

وقد تؤثر الاستراتيجيات الشاملة في القرارات الخاصة باختيار اللهجة المناسبة في النص المستهدف. بينما المستوى الأدنى أو الخاص، فيبحث المترجم فيه عن الحلول للمشاكل التي تطرحها ترجمة بنية أو فكرة ما.[131]

أما الاستراتيجيات التي تهمنا في المقام الأول والتي تشكل محور دراستنا هي ما نلمسه في المنتوج النهائي، فلن نركز على الخطوات التي مر بها المترجم قبل ترجمة ثلاثية الشمال، بقدر ما سنرصد آثارها المتجسدة في كامل المدونة والتي تعكس رؤيته أو مقاربته العامة لإخراج النص في نسخته العربية.

المبحث الثاني: استراتيجيات الترجمة في ضوء نظريات الترجمة الأدبية

تفرض دراسة خيارات المترجم وقراراته الاستراتيجية في عملية الترجمة لاسيما الأدبية منها، ربطها بالإسهامات النظرية في مجال دراسات الترجمة من أجل فهم أفضل للجانب التطبيقي الملموس على المدونة التي سوف نركز فيها على مقاربة المترجم لأسلوبية النثر في الرواية تماشيا مع العنوان الشامل الذي يطرح إشكالية ترجمة شعرية السرد في عمل محمد ديب. وفي هذا المقام، يجدر التنويه برأي الباحثة **جين بوز باير** *Boase-Beier Jean* التي تعتبر أن المترجم محكوم أولا بمعرفة نظريات الترجمة والأسلوبية التي من "**شأنها أن تؤثر في خياراته الأسلوبية من خلال تعزيز انفتاحه وزيادة وعيه والأهم من كل ذلك تحريره من ربقة النص الأصلي**" فيضحى أكثر جرأة وإبداعا في طرح مختلف الصيغ والبدائل. "**كما أن اطلاعه على خبايا الأسلوب وقوانينه هو سبيله إلى فهم كيفية تشكيله في النص الأصلي وتقييمه في النص المستهدف.** "

"…I maintain that knowing about theories… (they)thus broaden the translator's mind, … and so can free the translator from too timid a dependence on the source text. Knowledge of style is a tool which aids in both

[131]Chesterman, Andrew, *Reflections on Translation theory*, John Benjamins Publishing CompanyAmsterdam/Philadelphia, 2017. P 206

interpreting the style of the source text and assessing the way style works in the target text. "[132]

وبما أن دراستنا تركز على ترجمة جمالية نص أدبي فرنسي نحو العربية، فعلى المترجم تدعيم فهمه للغة الأصل بامتلاك ناصية اللغة المنقول إليها والتحكم في أسلوبيتها والحرص على أن لايشوب التعبير آثارا للتركيب الأجنبي. حيث يقول **محمد ديداوي** كدليل على ذلك : " **وبالنسبة للغة العربية، فالمبدأ الأساسي ... أن يعمد الكاتب إلى الكلام الأعجمي فيترجمه بكلام عربي فصيح، يسوقه على مناهج العرب."**[133] لكننا نستغرب تمسك بعض المترجمين أحيانا بالشكل الأجنبي الأصلي وتجاهل قدرات اللغة العربية والإصرار على تقديم عمل بعيد عن مخاطبة عقل القارئ العربي وروحه وذائقته. لذا، من الضرورة بمكان التشديد على إخراج أعمال أدبية مترجمة إلى اللغة العربية ترقى إلى روائع فنية أصيلة.

[132] Boase-Beier, Jean .In Boase-Beier, Jean, *Stylistic Approaches to Translation*, Routledge London&New York, 3rd edition, 2014, PP 63-64

[133] ينظر المقدسي أنيس، في ديداوي محمد، علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1992. ص 163

1-استراتيجيات الترجمة من منظور نظرية الأنساق المتعددة *La théorie du polysystème*

يعد جدعون توري *Gideon Toury* **و إتامار إفن زوهار** *Itamar Even -Zohar* *من* رواد هذه النظرية التي طبقاها أساسا على الترجمة الأدبية، التي يتحكم فيها مجموعة من " المعايير" المبدئية *Initial* والتمهيدية *Preliminary* المتعلقة بسياسة الترجمة في ثقافة معينة. ثم تلك التي يصيغ وفقها المترجم الشكل النهائي للنص المستهدف أو المنتج النهائي . وأخيرا المعايير التي تجعله يختار ما بين الخضوع لقيود النص المصدر فيحقق بذلك مبدأ "الكفاية "*adequacy* . أو الانصياع لقوانين النص المستهدف اللغوية أو الأدبية ضمن نسقه الأدبي المتعدد، مما يؤدي إلى " المقبولية" أو " المواءمة" في الترجمة *acceptability*.[134]

ويرى أصحاب هذه النظرية أن على المترجم أن يعطي الأولوية لمعايير ثقافة اللغة المستهدفة لا ثقافة اللغة المصدر :

"This culture-bound definition has implications. First, as Toury stresses, a translation is a translation in the target culture, not the source culture, and so the norms defining its acceptable range are primarily target-culture norms.[135] *"*

كما يعتبر توري أن النص الأصلي" **يحتوي على شبكة من الخصائص و المعاني و الإمكانات. وأن الترجمة تولي اهتماما أكبر لخصائص أو معان معينة على حساب غيرها** ".[136]

---

[134] Toury, Gideon, *Desciptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing Company, Revised edition, Amsterdam/Philadelphia,2012. P 70

[135] Chesterman, Andrew, *Memes of Translation*, P57

[136] غنسلر إدوين، في نظرية الترجمة –اتجاهات معاصرة. تر عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة ، ط1 بيروت ، 2007. ص298

لذلك، فقد صنف مجموعة أخرى من "المعايير" *Norms* الناجمة عن بعض القيود الاجتماعية والثقافية [137] والتي تحدد خيارات المترجم و هي بالإضافة إلى "**المعايير المبدئية** "*Initial Norms* التي ذكرناها سابقا و التي تخص الكفاية و المقبولية و "**المعايير التمهيدية**" *Preliminary Norms*، نذكر المعايير الإجرائية *operational* التي تنقسم بدورها إلى المعايير الإطارية *matricial* التي يختار وفقها المترجم اعتماد شكل دون آخر للنص المستهدف. و معايير نصية لغوية *textual-linguistic norms* تملي عليه نوع اللغة الواجب اعتمادها أثناء عملية الترجمة. [138] كل ذلك جعل توري يرصد قانونين شائعين في عملية الترجمة ضمن "**كليات الترجمة**" *Universals* هي **قانون التوحيد المتنامي** *The law of growing standardization* الذي تتحول فيها الوحدات النصية *textemes* الخاصة بالنص المصدر إلى وحدات خاصة بسجل النص المستهدف*repertoremes* .

«... *in translation, source-text textemes tend to be converted into target-language (or target-culture) repertoremes* »[139]

و**قانون التدخل** *the law of interference* الذي قد يكون سلبيا لأن المترجم يقوم بموجبه بالإبقاء على السمات اللغوية للنص الأصلي في النص المستهدف. مثل ما قام به محمد ساري عند نسخه لمتلازمات لفظية خاصة بالنص الفرنسي في النص العربي، فبدت غريبة و غير مقبولة في اللغة العربية. وقد يكون إيجابيا حين تحتوي لغة الاستقبال خصائص لغوية من اللغة الأصل لا تعتبر معيارية فيها، لكنها تصبح مقبولة و متداولة. [140]

---

[137] عناني محمد، نظرية الترجمة الحديثة، ص229

[138] المرجع نفسه، ص 230

[139] Toury ,Gideon, *Descriptive Translation Studies and Beyond.* P303

[140] Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies Theories, Theories and applications*, Fourth Edition, Routledge,London &New York, 2016. P181

وكامتداد لمدرسة الأنساق المتعددة، نجد جهود **أندريه لوفيفير** *André Lefevere* الذي حدد المعايير التي تتحكم في مآل "**إعادة الكتابة**" ومنها عملية الترجمة ، والتي يأخذ فيها المترجم بعين الاعتبار الإيديولوجية السائدة في فترة ترجمته . والشعرية التي يتوخى فيها المترجم الذوق الشعري العام الذي يطبع فترة إخراج عمله المترجم.[141] لذلك، اعتبر لوفيفير أن للإيديولوجية والعقيدة الشعرية دورا رئيسا في تحديد استراتيجية الترجمة التي تقدم بدورها {حلولا للمشاكل المتعلقة بكل من "فضاء الخطاب" المعبّر عنه في الأصل،(...) ولغة التعبير في الأصل. }[142]

وبذلك تصبح هذه المعايير بمثابة قيود تملي على المترجم طريقة مقاربته للنص الأصلي وتحكمّه فيه *Manipulation*.فذكر من جملة العوامل التي تتدخل في عمل المترجم[143]: الرعاية أو *Patronage* التي يمارسها أشخاص أو مؤسسات مثل دور النشر ورؤساء التحرير ، أو شعرية الأدب الذي يترجمه بكل ما قد يحويه من أدوات وأجناس ومواضيع أدبية، ورموز وشخصيات ومواقف نمطية. بالإضافة إلى الدور الذي يقوم به أو ما يجب أن يقوم به هذا الأدب ضمن المنظومة الاجتماعية ككل. ينضاف إلى كل ذلك فضاء الخطاب الذي يتمثل في موضوع النص الأصلي وكل ما يصفه من عادات ومعتقدات قد تتنافى مع خلفية القارئ المستهدف، مما يستدعي تكييفها مع أفق انتظاره. ومن العناصر التي يمكن أن تكبح حركة المترجم، طبيعة اللغتين المصدر والهدف مع الاختلافات الموجودة بينهما. وأخيرا إيديولوجية المترجم التي تشير إلى قيمه و مبادئه ومواقفه الشخصية.

.

---

[141] لوفيفير أندريه، الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية، تر رحيم فلاح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1،بيروت-لبنان،2011. ص ص 20-21

[142] المرجع نفسه، ص 57

[143] Pelea, Alina, *La traduction : crapaud ou Prince charmant?! Aspects culturels de la traduction du conte merveilleux,* Casa Cărții de Știință,2020. PP25-26

إذن، فهناك معايير تحكم عملية الترجمة وتوجه قرارات المترجم الأدبي وأولوياته التي قد تنصب على إبراز خصوصيات النص الأصلي أو تفضل أقلمة هذه العناصر وتقريبها إلى القارئ المستهدف، خاصة إذا ما كانت لا تتناسب مع ذائقة الثقافة المستقبلة أو عاداتها. في المقابل، يطرح أنطوان برمان بخصوص ترجمة النصوص الأدبية مبدأين أساسيين سوف نحللهما في العنصر الآتي.

2-الصياغة الحرفية والصياغة الأدبية عند أنطوان برمان *Antoine Berman*

بينما تتمحور توجهات مدرسة الأنساق المتعددة والتلاعب حول خضوع ترجمة مختلف أنواع النصوص-خاصة منها الأدبية نظرا لاتصالها بدراستنا- لمجموعة من المعايير والقوانين، يتلخص مبدأ أنطوان برمان فيما يخص موقف المترجم من النصوص الأدبية في كونه يهدف أساسا إلى إعادة خلق النظام الأسلوبي لعمل ما موجود أصلا .[144]وهي فكرة تذكرنا بما ذهب إليه لوفيفير في اعتباره الترجمة إعادة كتابة. كما أن برمان يركز في هذا الإطار على "**الصياغة الحرفية**"*Littéralité* و"**الصياغة الأدبية**" *Littérarité* في ترجمة الرواية خاصة الجديدة منها[145]. وهوما نلمسه تماما عند محمد ساري الذي أبقى في ترجمته للثلاثية في الغالب على الصياغة الحرفية للكاتب الأصلي بدل الصياغة الأدبية. حرصا منه على نقل لغة ديب كما هي، وتعريف القارئ العربي عليها بكل ما تحمله من غرابة وتجاوزات للتراكيب والقواعد اللغوية المألوفة في الفرنسية.

لكن الحرفية التي يقصدها برمان "**لا تعيد اصطناع الأصل، بل المنطق المتحكم في تنظيم هذا الاصطناع. فهي تعيد إنتاج هذا المنطق، هناك حيث تسمح اللغة المترجمة بذلك...هكذا تكتشف لغة فرنسية قادرة على اكتساب الخاصية اللاتينية والجرمانية والإنجليزية..."**[146]. وهو ما حاول محمد ساري فعله مع اللغة العربية، غير أنها خلافا للغات السابقة الذكر، تطرح إشكالا من ناحية الفجوة

---

[144] ينظر في برمان أنطوان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترالخطابي عز الدين، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت-لبنان، 2010 ص56

[145] Ladmiral, Jean-René, *Littéralité et Littérarité Recherche originale, Recherches en Langue Française*, Vol.1, No. 2, automne-hiver 2019, P8 [En ligne] https://www.researchgate.net/publication/347317773_Litteralite_et_Litterarite_Recherche_originale.

[146] برمان أنطوان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترالخطابي عز الدين، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت-لبنان، 2010. ص 184

الكبيرة التي تفصل بينها وبين اللغة الفرنسية. مما يعني أن هناك بالضرورة تعذر ترجمة على مستوى عناصر معينة، خاصة البلاغية والإيقاعية منها. و هو ما يؤكده أيضا برمان[147].

وحتى إن كان مبدأ استحالة الترجمة يتعلق بشكل خاص بالشعر نظرا للعلاقة الوطيدة التي تحكم المعنى بالصوت. يمكن أن نطبق ذلك على ترجمة بعض المقاطع النثرية في بعض أعمال محمد ديب الأخرى، نظرا لخضوعها لبعض القوانين الشعرية المتعلقة بالصوت مثل الجناس والسجع والتورية . مثل "السيمورغ" الذي يحتوي على جملة مثيرة للانتباه من حيث التلاعب بالألفاظ واحتواؤها على الجناس والسجع معا:

« Un moment. ..., où j'en étais ? Des torrents que je te tords. Des remous que je te remouds. Des troubillons que je te troubillonne. Des vagues que je te divague. Des rouleaux que je te roule… »[148]

"لحظة فقط،...أين وصلنا في الحديث؟ شلالات كي أشلك. دوامات كي أطحنك. أعاصير كي أعصرك. أسطوانة كي أسطو عليك، أمواج كي أهيم بك..."[149]

وقد تظهر اللغة المستهدفة ونظامها اللغوي والأدبي مقاومة ثقافية تجعل المترجم يقع في بعض ما أسماه برمان الميولات التحريفية *Tendances déformantes*. وهي إجراءات كثيرا ما تكون عفوية ولاواعية، مما يحتم على المترجم الانتباه إليها بشكل أكبر لضمان اكتمال بعض المعاني ونقل شعرية السرد في النص المستهدف. حيث يقول برمان في هذا الإطار:

« *La résistance culturelle produit une systématique de la déformation qui opère au niveau linguistique et littéraire, et qui conditionne le traducteur, qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non… Le traducteur doit…repérer les*

---

[147] المرجع السابق، ص 64

[148] Dib, Mohammed, *Simorgh*, Albin Michel, 2003

[149] ديب محمد، السيمورغ،تر عبد السلام يخلف، سيديا، 2011 ،ص16

systèmes de déformation qui menacent sa pratique et opèrent de façon inconsciente au niveau de ses choix linguistiques et littéraires. » [150]

وعليه،فإن مثل هذه الميولات التحريفية قد تؤثر سلبا في ترجمة نص ما وخصوصا النصوص الروائية وتشوهها ومن بينها:[151]:

-العقلنة *La rationalisation*

-التوضيح *la Clarification*

-الاختصار الكيفي والكمي*L' appauvrissement qualitatif et quantatif*

- هدم الإيقاعات*La destruction des rythmes*

-هدم الشبكات الدالة و الضمنية*La destruction des réseaux signifiants sous-jacents*

-هدم العبارات *La destruction des locutions et idiotismes*

-محو التراكبات اللغوية*L'effacement des superpositions des langues*

ولن نفصل في كافة الميولات ،بل سنكتفي فقط بتلك المتعلقة بترجمة مدونتنا وبعض أعمال محمد ديب.

فنلاحظ بعضا من هذه التغييرات مثلا في ترجمة رواية *Habel* أو "هابيل" التي قدمها أمين الزاوي، يندرج ضمن **العقلنة.**[152] من خلال إجراء تحويلات على بنية الجملة أو إضافة أفعال غير موجودة في الأصل، أوترجمة بعض الأسماء والأفعال عن طريق **التعميم. مثلا :**

---

[150] Berman, Antoine,*L'épreuve de l'étranger*,Gallimard,1984. PP18- 19

[151] ينظر في برمان أنطوان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترالخطابي عز الدين، المنظمة العربية للترجمة،ط1، بيروت-لبنان،2010. ص 75

[152] Oseki-Dépré, Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, 1999, P39

« Sabine tournant les reins vers Habel… »[153]

"ظلت سابين مديرة صلبها نحو "هابيل"...."[154]

أ-الاختصار الكيفي:

حيث لا تكتسب البدائل أو المقابلات في اللغة الهدف نفس الأثر الجهيري *sonore* ولا الدلالي أو ما يسمى ب"المساحةالأيقونية "[155]. مثل المحاكيات الصوتيةs*onomatopées* التي عجت بها المدونة. وهو حسب برمان إذا طغى على نص بأكمله، فذلك من شأنه أن يشوه دلالته و نطقه.[156]

ب-الاختصار الكمي:

بهذا الإجراء يختصر المترجم الدوال المتعددة للفظ واحد.[157].

ج-محو التراكبات اللغوية

يرفض برمان الترجمة التي تغيّب التنوع اللغوي الذي يميز الكتابة الروائية ويسهم في إثرائها [158]. لكن من الصعب الإبقاء على هذه السمة حينما تتم الترجمة من الإنجليزية أو الفرنسية إلى العربية .

د-هدم الشبكات الدالة و الضمنية

---

[153] Dib, Mohammed, *Habel*, La Différence, 2012

[154] ديب محمد، هابيل، تر أمين الزاوي، المكتبة الوطنية الجزائرية،الجزائر، 2007. ص 37

[155] ينظر في برمان أنطوان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترالخطابي عز الدين، المنظمة العربية للترجمة،ط1، بيروت-لبنان،2010، ص82

[156] المرجع نفسه، ص 83

[157] Oseki-Dépré, Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, 1999, P41

[158] Voir Munday ,Jeremy, *Introducing Translation Studies.Theories and Applications*, Routledge, 4th ed, London&New York, 2016. P232

تتشكل داخل النص الأدبي مجموعة من الدلالات الضمنية التي تنقلها بعض الكلمات والأفعال والأسماء التي تشكل مجتمعة شبكة دالة خاصة في الرواية[159]، حيث يوظفها الكاتب عن قصد ليوصل تلك الثيمة إلى القارئ. لذا، فإن لم يتحرّ المترجم الدقة في اختيار تلك الألفاظ والعبارات ولم يحلل العلاقات التي تربط بينها، حينها يشوب ترجمته نقص من شأنه أن يؤثر في الرؤية العامة التي بنى عليها الكاتب قصته.

في المقابل، نلاحظ في كثير من الأحيان حرص المترجم على تلافي بعض هذه الإجراءات التحريفية التي تتجسد فيما يلي:

أ- عدم هدم الإيقاعات

وهو العنصر الذي يهمنا بامتياز، ذلك أن له علاقة مباشرة بشعرية السرد التي نحن بصدد دراستها. فلم يقع المترجم في مثل هذا " التحريف" وفق الرؤية البرمانية.

لايقتصر الإيقاع على الشعر وحسب، إنما للرواية أيضا نصيب فيه. وعلى المترجم أن يراعي هذا العنصر المهم الذي يضفي حركية خاصة على السرد داخل الرواية، خاصة ما تعلق بعلامات الترقيم فيها.

ب-عدم هدم العبارات

يعتبر برمان تعديل عناصر النص الغريبة من أجل تقريبها للقارئ تشويها له إذا ما اقتصرت غايتها على التواصل لكن الغاية الأسمى للترجمة ذات بعد أخلاقي تقوم على الأمانة للحرف في غرابته وتقبله كما هو، وشعري وفلسفي يبث نفسا مجدِّدا في العمل الأدبي .[160]وهو ينطلق بذلك من آراء

[159] برمان أنطوان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ص ص 85-86

[160] المرجع نفسه، ص ص 100-104

فريديريك شلايرماخر , *Friedrich Schleiermacher*الذي يعتبر ترجمة النصوص الأدبية عملية إبداعية قصوى تكسب اللغة طاقة جديدة.[161] و هو ما يتماشى مع سعينا إلى تبيان مدى عمل المترجم على تجديد نص محمد ديب الجديد أصلا.

نجد كمثال عن فكرة " **تجلي التجلي** " التي دافع عنها برمان ما كشفه الدكتور منذر عياشي عن تجربته في ترجمة كتاب "لذة النص" لرولان بارث".حيث يولي" **أهمية قصوى لفعل القراءة و أنه يضع من ذاته فيما يترجم أكثر مما يترجم و أنه قام بذلك بصفته قارئا لا مترجما و هنا كانت كل اللذة".** كما أشار إلى **"أن المعنى وليد قراءة منتجة للنص ومعنى نسخ جديد لمعنى قراءة جديدة.. فتجعل النص في تحول دائم**".[162]

وهي فكرة يقول بها **أنطون ببوفيتش** *Anton Popovič* الذي يدعو المترجم إلى إظهار بصمته لكن بشكل " **طبيعي** " ولا يغفل في الوقت ذاته النص الأصلي الذي يطمح إلى إعادة تقديمه **"وكأنه عمل جديد حي**."[163]

ومنه، نعتبر أن اللذة والمتعة في قراءة أي عمل أدبي لا تتحقق إلا إذا استشعر المتلقي حقا جمالية النص وشعريته الكامنة، وبحث المترجم عن الوسائل المثلى لإخراجها بل وجعلها تتسامى كقيمة فنية وإبداعية. لذا، نجد من المنظرين من اشتغلوا على عنصر الشعرية وأولاها اهتماما بالغا في مجال الترجمة الأدبية. لعل أهمهم هنري ميشونيك الذي سوف نستعرض فيما يأتي آراءه في هذا الصدد.

---

[161] عناني محمد، نظرية الترجمة الحديثة-مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، اللشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط1، القاهرة، 2003، ص 36

[162] عياشي منذر في رولان بارت، لذة النص،مركز الإنماء الحضاري، حلب-سورية، ط1، 1992 ص ص 8-9

[163] ببوفيتش أنطون ، "مفهوم 'تغير التعبير' في تحليل الترجمة" في جيمز هولمز، طبيعة الترجمة ،هيغ وباريس: موتون، 1970، في باسنيت سوزان، دراسات الترجمة، تر فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012 ص 117

3-شعرية الترجمة عند هنري ميشونيك:*Poétique de la traduction*

يوظف هنري ميشونيك *Henri Meschonnic* مصطلح " الشعرية" عموما للدلالة على: " **دراسة الخصائص التي تشكل نظام النص الداخلي"**[164]. لكن المصطلح ذاته أصبح يشير إلى "**المبادئ التي تضم العناصر المشكلة لأسلوب المؤلف من وسائل و موضوعات أدبية و التي تتفاعل مع بعضها بوصفها جزءا من نسق خطابي معين**".

"*... the principles unifying the elements constitutive of an author's writing – ranging from literary devices to themes – and interacting as parts of a discursive system.*[165]"

هذه هي العناصر التي صنعت خصوصية ثلاثية الشمال، والتي عمل محمد ساري على نقلها وفق ما وصفه ميشونيك ب"**اللاتمركز**"*décentrement*. حيث تخضع اللغة والثقافة المستهدفة إلى قوانين غرابة اللغة و الثقافة الأصل. وهي المنهج الذي يرى فيه ميشونيك وسيلة لإبراز الآخر و شعريته.

« *Selon Meschonnic, afin de rester fidèle à la voix du poète ou de l'écrivain, il faudrait être à l'écoute de la poétique de l'auteur, être prêt à se décentrer pour faire entendre à travers soi-même un autre* »[166]

بينما يقابل هذه الاستراتيجية ما يسمى ب" **الإلحاق**"**Annexion** الذي يعطي للقارئ انطباعا ب"طبيعية" النص المستهدف، وكأن النص الأصل قد كتب باللغة المستهدفة. أي أنها تخفي يد المترجم وبصمته فلا يشعر المتلقي بأنه أمام نص مترجم.

---

[164] Meschonnic, Henri, *Pour la poétique,in Henri Meschonnic Ethics and Politics of Translating*, Translated and edited by Pier-Pascale Boulanger, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia,2011. P12

[165] Ibid, P12

[166] MARITCHIK-SIOLI, Youlia, *Quelles traductions pour la rime ? Le cas de Marina Tsvetaeva*, Post-Scriptum,N21. [En ligne]https://post-scriptum.org/21-03-quelles-traductions-pour-la-rime/#bibliographie
Consulté le 02/08/2023

« la notion d'annexion, qui s'oppose à celle de décentrement, signifie : «l'effacement du rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte de départ était écrit en langue d'arrivée »[167]

ويقف ميشونيك مثله مثل برمان ضد هذه الفكرة، حيث يدعو المترجم إلى ترك بصمته في النص المستهدف. فمعيار جودة ترجمة العمل الفني سواء النثري أو الشعري يقاس بمدى الحفاظ على الغيرية أو طمسها. أي أن الترجمة - من وجهة نظر الشعرية- التي تحل فيها الهوية Identité محل الغيرية Altérité هي ترجمة "**رديئة**". بينما تعد الترجمة "**جيدة**" إذا ما أبقت على معالم الغيرية.[168]

لكن ذلك في نظرنا لا يتم دائما بسهولة ولا يكون بذلك التأثير الذي استنتجه المنظران وآخرون ضمن التيار نفسه ، انطلاقا من تحليلاتهم للترجمات التي تمت بين لغات أوروبية متقاربة في أنظمتها الصوتية والبلاغية والإيقاعية والشعرية وتنتمي إلى أوعية ثقافية متشابهة. فلا يمكن أن نسلم دائما بإيجابية الترجمة التغريبية التي تتم بين لغتين تفصلهما هوة شاسعة من نواحي عديدة خاصة الصوتية منها، و المعجمية و البلاغية بل والإيقاعية مثل اللغتين الفرنسية والعربية واللذين لا تجمعهما مرجعية ثقافية واحدة. وهو ما لمسناه في ترجمة الثلاثية حيث سجلنا فقدان الكثير من المعاني والإيقاعات Entropie . بالرغم من وجود مقاطع أخرى نجحت في تحقيق شعرية السرد، ربما لأن اللغة العربية كانت تفرض منطقها في بعض المواطن، فيلجأ محمد ساري تلقائيا إلى الامتثال لمعايير شعرية النص العربي ويقترب من تطلعات القارئ العربي. و" **نظرا لوجود تغير في مفاهيم النص من لغة إلى أخرى و من ثقافة إلى**

[167] Meschonnic ,Henri, *Propositions pour une poétique de la traduction*. In: Langages, 7e année, n°28, 1972. La traduction. P50 [En ligne]
DOI : https://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097
www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097

[168]Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier,1999. P130

أخرى، لابد للمترجم أن يدخل تعديلات نصية بالمقارنة مع النص الأصلي، من أجل مواءمتها مع الوظيفة التي ستقوم بها اللغة المستهدفة و من أجل الوفاء بمتطلبات متلقي الترجمة."[169]

وفي سياق حديثه عن شعرية الترجمة، يولي ميشونيك أهمية قصوى لترجمة إيقاع النص الأدبي الذي يتحقق بفعل العناصر الصوتية مثل المقاطع المشددة Syllabesو العناصر التركيبية مثل طول الجمل والروابط والتكرار والحذف . لكن لايعني ذلك انفصاله عن المعنى بل هو تجسيد له، وهو بذلك لا يرتبط باللغة، إنما بالخطاب الذي يضطلع المترجم بنقل **"مدلوليته"**Signifiance بفضل الإيقاع الذي يمنحه إياه.[170]

« le rythme n'est pas un élément parmi d'autres de l'organisation formelle d'un texte. Il n'est pas à côté du sens parce qu'il en est la matière. Il relève non pas de la langue mais du discours dont il est l'organisation, la configuration »[171]

كثيرا ما يناهض هنري ميشونيك فكرة تقريب النص الأصلي للقارئ المستهدف مثل انتقاده لاتجاه يوجين نايدا الذي ارتكز على ترجماته للكتاب المقدس وفق رؤية عرقية مركزية. وهو الرأي ذاته الذي نجده عند لورانس فينوتي الذي نفصل في إسهاماته في العنصر الموالي.

---

[169] ألبير هورتادو أمبارو، الترجمة ونظرياتها- مدخل إلى علم الترجمة. تر علي إبراهيم المنوفي، ص 535

[170] Vrinat-Nikolov, Marie, Maurus, Patrick. *Traduire le rythme : traduire TOUT texte, traduire TOUT LE texte*. Traduction littéraire et liens littéraires, Dmitryi Kiselyov, Jun 2014, Samarkand, Ouzbékistan. ffhal-01486508f

[171] Ancet, Jacques, « *Henri MESCHONNIC, Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage* », Rhuthmos, 10 février 2015. [En ligne] https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article1479

4-استراتيجية التوطين والتغريب عند لورنس فينوتي:

يتحدث لورنس فينوتي Lawrence Venutiعن استراتيجية التوطينdomestication التي ينتهجها بعض مترجمي النصوص الأدبية إلى اللغة الإنجليزية سواء البريطانية أو الأمريكية حيث يضفون عليها صبغة محلية تخفي تماما أثر المترجم. و هنا استحدث فينوتي مفهوم "اختفاء المترجم" The Translator's Invisibility. كما أنها تعكس نزعة إمبريالية تزيد من هيمنة الثقافة الأنجلوأمريكية. فيلجأ المترجمون إلى هذه اللغات إلى جعل القارئ الذي ينتمي إلى ثقافتهم يشعر بسلاسة في التعبير و بأن النص قريب جدا إلى ثقافته فيعيّن معالمه و يتماهى معه و كأن النص كتب ثانية ولكن بلغته، فيتم تطبيعه أو تجنيسه وفق أفق انتظاره، و يطمس معالم الثقافة الأصل حتى يولد انطباعا **"بشفافية"** هذا النص.[172]

ولا يشجع فينوتي Venuti هذه الفكرة كثيرا لأنه يعتبر أن" **إعادة كتابة النص وفق متطلبات الثقافة المستقبلة و أساليبها و تكييف الصور و الاستعارات في النص الأجنبي طبقا لأنساق المعتقدات السائدة في الثقافة المستهدفة، يجعل المترجم مقيدا من حيث الاختيارات و مجبرا على تحريف النص الأجنبي لينسجم مع الصيغ و الأفكار في الثقافة المستقبلة."**[173] كما يتبنى موقفا سلبيا من هذه الاستراتيجية كونها تنطوي على" **نزعة عرقية مركزية عنيفة**" تقصي الثقافة المصدر.[174] وللتصدي لمثل هذا النوع من الترجمات،يدافع فينوتي عن استراتيجية مقاومة هي " التغريب" Foreignization التي يظهر المترجم فيها. حيث يحرص على نقل العناصر اللغوية والثقافية

---

[172] Munday ,Jeremy, *Introducing Translation Studies Theories*, P224

[173] غنسلر إدوين، اتجاهات معاصرة في نظرية الترجمة . تر سعيد عبد العزيز مصلوح. المنظمة العربية للترجمة- ط1- بيروت، 2007. ص115

[174] Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies Theories*, P 225

الأجنبية و الغريبة كما هي إلى القارئ المستهدف. ويبرز هويتها[175]، فتستضيف اللغة المستقبلة اختلاف اللغة الأصل و تنفتح عليها.

« To advocate foreignizing translation in opposition to the AngloAmerican tradition of domestication is…to develop a theory and practice of translation that resists dominant target-language cultural values so as to signify the linguistic and cultural difference of the foreign text. »[176]

كما يشدد المنظّر على ضرورة تأويل النص المراد ترجمته خاصة إذا ما اقترن بأبعاد فلسفية وصوفية. فيقترح النموذج الهرمنوطيقي الذي يسمح بقراءة ترجمة تخضع للمعايير الأخلاقية. حيث يقول في هذا الصدد:

"… The hermeneutic model is preferred because it offers 'a more sophisticated account of translation that is not only comprehensive but ethical"[177]

أما، نحن فنعتقد أن دفاع فينوتي عن الاستراتيجية التغريبية لا تجد دائما ما يبررها، خاصة إذا لم يحسن المترجم استغلالها بالطريقة التي دعا إليها برمان والتي من شأنها أن تجعل النص المستهدف متساميا وليس فقط نسخا بحتا للحرف. كما لاينبغي اللجوء إليها في كافة الحالات ومراعاة شأن اللغتين ووضعيتهما من حيث الهيمنة أو العكس. وهو ما يمكن أن يأتي بنتائج عكسية في حالة الترجمة من الفرنسية إلى العربية مثلا.

[175] Munday Jeremy, Op. cit, P 225
[176] Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, P23
[177] Venuti , Lawrence, Cité par Wilson ,Philip, *Mycticism, esotericism and translation*. In Rawling, Piers, Wilson, Philip, *The Routledge Handbook of Translation and Philosophy* .Routledge,2019. P749

5- استراتيجيات الترجمة عند منى بيكر

بما أن استراتيجيات الترجمة هي مجموعة قرارات وخيارات يتخذها المترجم فتصبح ملموسة في النص المستهدف، خاصة إذا ما تعلق الأمر بإيجاد حلول لنقل أسلوبية النص، ونحن نركز في هذا الإطار على أسلوبية النص الأدبي .فإن منى بيكر *Mona Baker* قد صنفت هذه الأخيرة إلى أسلوبية أدبية*literary stylistics* تعنى بالخيارات اللغوية الواعية التي تتجسد من خلال لجوء المترجم إلى ترك بصمته في النص المستهدف وإظهار شخصيته التي يلمسها القارئ في التقديم للعمل المترجم أو الحواشي أو اعتماد الترجمة الشارحة.

في المقابل، تقترح الأسلوبية الجنائية *Forensic stylistics* التي تدرس خيارات المترجم اللاواعية والتي تتمثل في تفضيله لاستراتيجيات خاصة به من خلال التمسك بتراكيب ومفردات معينة واستعمال أدوات الربط وعلامات الترقيم وفق رؤيته الخاصة دون الالتفات إلى بدائل أخرى لها.

"In terms of translation,… the notion of style might include the (literary) translator's… consistent use of specific strategies, including the use of prefaces or…,footnotes, glossing in the body of the text...Forensic stylistics, on the other hand, tends to focus on quite subtle, unobtrusive linguistic habits which are largely beyond the conscious control of the writer."[178]

إذن، فالباحثة تشدد على أهمية دراسة أثر المترجم الذي يمكن أن نلمسه في النص المستهدف أو الذي يمكن في المقابل اختيار الاختفاء والتواري ليفسح المجال أمام "**صوت**" الكاتب الأصلي وفق منظور **ثيو هرمانز** *Theo Hermans*.

[178]Baker Mona, *Towards a Methodology for Investigating the Style of A Literary Translator*. In Target (2) : 241-266 John Benjamins B.V., Amsterdam.2012. PP 245-246

لذا، يمكن تتبع وجود ذلك الأثر من عدمه عن طريق مراقبة مجموعة الاستراتيجيات الترجمية التي غالبا ما يلجأ إليها المترجمون للتحايل على تعذر التكافؤ التام بين النصين الأصلي والهدف.[179] لكننا سنذكر أكثر الاستراتيجيات[180] ارتباطا بدراسة مدونتنا وهي:

الترجمة باللفظ الشامل التي تسمح بتحقيق نوع من التكافؤ خاصة على مستوى الدلالة الإخبارية التي تحملها الكلمة. وفيها يتم البحث عن مكافئ أشمل ينتمي إلى الحقل الدلالي للّفظ الأصلي الأكثر دقة وتخصصا والذي لا يوجد ما يقابله في اللغة الهدف. والملاحظ أنه بينما تعتبر منى بيكر هذه الاستراتيجية حلاً، فإن الترجمة بالتعميم التي تندرج ضمن "العقلنة" عند برمان ليست كذلك، إنما يرى فيها تشويها للأصل. وقد سبق أن قدمنا مثالا عنها في العنصر الخاص بمنهج أنطوان برمان.

الترجمة بلفظ أكثر حيادية و أقل تعبيرا، حيث لا تؤدي الألفاظ الدلالة التعبيرية نفسها بين اللغات، فيضطر المترجم لاختيار بديل عام أقل شحنة تعبيرية أو أكثر رسمية أحيانا، كما قد يضيف لفظا معدلا *modifier* للإبقاء على جزء من الدلالة التعبيرية الأصلية، وإبراز الإيحاءات السلبية أو الإيجابية التي قد تحملها. في المقابل، ومرة أخرى تذكرنا هذه الاستراتيجية بالإجراء التحريفي الذي أسماه برمان الاختصار الكيفي.

الاستبدال الثقافي*Cultural substitution*

ترى منى بيكر أن هناك جملة من المؤثرات الخارجية المؤسساتية أو المعايير والعادات الترجمية المكرسة في مجتمع معين هي التي تتحكم في قرارات المترجم، خاصة حينما يتعامل مع عناصر من الثقافة الأصل تغيب في الثقافة المستهدفة، فيضطر إلى تعويضها بما من شأنه أن يحقق أثرها ويضع المتلقي في سياق وأجواء مماثلة وأقرب إلى أفق انتظاره. مما يحيلنا مباشرة على "معايير الترجمة" التي

---

179 Baker, Mona, *In Other Words, A Coursebook on Translation* ,Third Edition, Routledge, London &New York, 2008, P 24

180 Ibid, PP 25-45

أولتها نظريتا الأنساق المتعددة والتلاعب اهتماما بالغا. بما في ذلك المواقف الشخصية للمترجم التي تجعله يبقي على سمات ثقافية معينة أو يطمسها. و بالتالي يضطر إلى تعويض تلك الوحدات بما من شأنه أن يحقق أثرها ويضع المتلقي في سياق وأجواء مماثلة وأقرب إلى أفق انتظاره. وهذا ما تؤكده الباحثة حين تقول:

"This strategy involves replacing a culture-specific item or expression with a target-language item which does not have the same propositional meaning but is likely to have a similar impact on the target reader, for instance by evoking a similar context in the target culture."[181]

فتسهم هذه الاستراتيجية بذلك في تقليص الهوة الحاصلة أثناء عملية الترجمة والانتقال بين اللغتين، وهو ما نلمسه جلياّ بين اللغتين الفرنسية والعربية.

الترجمة باستعمال كلمة مقترضة أو كلمة مقترضة مصحوبة بالشرح *"Loan Word"*

إذا عجز المترجم عن تعويض لفظ أو مفهوم معين مشحون بخصوصية ثقافية أو يدخل ضمن المستجدات، فقد يلجأ إلى اقتراض ذلك اللفظ ويكتفي بذلك. ذلك أنه يعوّل على رصيد القارئ المستهدف الموسوعي. وقد يختار هذا الإجراء حتى إن وجدت حلول أخرى، لإثراء اللغة المستقبلة ولإبراز دلالة الألفاظ التعبيرية ونقل إيحاءاتها. لكن أحيانا ما يقرر إدراج ملاحظات شارحة توجه فهم القارئ بشكل أمثل. ونحن في هذا الاتجاه نفضل دائما استغلال حواشي المترجم لتزويد القارئ بتفاصيل أوفى وتوخيا للمزيد من المصداقية في الترجمة.

الترجمة بإعادة الصياغة واستعمال كلمة متصلة

حيث يعبر المترجم عن المفهوم الأصلي بصيغة معجمية مختلفة لكن بالاحتفاظ بجذر الكلمة الأصلية، فتتحول الكلمة النعتية الواحدة مثلا إلى عبارة مكونة من أكثر من لفظ.

[181] Baker, Mona, Op.it, P30

الترجمة بإعادة الصياغة واستعمال كلمات غير متصلة

وتتمثل في إعادة صياغة المفهوم الأصلي إما بإجراء تعديل على لفظ شامل مختلف، وإما بتفكيك معانيه، أي باللجوء إلى كلمات أخرى لا تبقي على جذر الكلمة الأصلية. وقد يؤدي ذلك إلى ضياع دلالة المفهوم الإيحائية أو التعبيرية التي تتحقق عبر تواتر الوحدة المعجمية وثباتها أو حتى الإيجاز المميز لها.

الترجمة بالحذف

حيث يلجأ المترجم إلى حذف أو إسقاط كلمة أو عبارة غير ضرورية لعملية الفهم ولا يحدث غيابها خللا أو عدم انسجام يؤثر على سياق النص الأصلي العام. ولا تنصح منى بيكر باعتماد هذه الاستراتيجية إلا في الحالات التي تحول دون تحقيق سلاسة ومقروئية الترجمة، حيث تؤدي في كثير من الأحيان إلى خسارة حتمية على مستوى المعنى الأصلي.

إن أكثر ما يلفت انتباهنا في الأخير هو تفضيل منى بيكر لمصطلح استراتيجيات للتعبير عن حلول مشابهة اقترحها غيرها من المنظرين واعتبروها بالأحرى تقنيات أو إجراءات. لكننا اخترنا أن نقسم في المبحث الموالي الاستراتيجيات الشاملة إلى تغريبية وتوطينية – وفق منظور لورانس فينوتي وأنطوان برمان-تضم كل منها مجموعة من الاجراءات الفرعية أو التي خصت مستويات صغرى في ترجمة نصوص محمد ديب. لكن تجدر الإشارة إلى أن هناك استثناء بسيطا قد يمس الترجمة الحرفية والتكييف اللتان يمكن أن تكونا استراتيجيتين في حد ذاتهما، وهو ما سنتناوله بالتفصيل في الجزء الموالي.

المبحث الثالث: المنطلقات النظرية لاستراتيجيات الترجمة في ثلاثية الشمال

قبل التفصيل في الاستراتيجيات المعتمدة في المدونة من زاوية نظرية، من المهم التمييز بين الاستراتيجية *Stratégie* والتقنية *Technique* أو الإجراء *Procédé* في الترجمة.

غالبا ما يتداخل مفهوما الاستراتيجية والتقنية في الترجمة، حيث كما رأينا سابقا في تحديد مفهوم الاستراتيجية أنها تشير حسب معظم المختصين إلى قرارات عامة يتخذها المترجم بصورة واعية وما يميزها شموليتها عكس التقنية التي تعتبر وسيلة يعتمدها المترجم لتنفيذ هذه القرارات لكن على مستويات "**فرعية ثانوية**"[182]. لذا، سوف نركز في هذ العنصر على الجانب التنظيري لأهم التقنيات أو الاستراتيجيات الموضعية *stratégies locales* التي اعتمدها المترجم لنقل ثلاثية الشمال ونحدد بالتالي الاستراتيجية الشاملة التي تنتمي إليها في الأخير.

أ-الاستراتيجيات التغريبية

1- الترجمة الحرفية

يمكن اعتبار الحرفية استراتيجية شاملة إذا ما قوبلت بالنهج الحر والمتصرف في الترجمة . ونحن في هذه الدراسة نركز أساسا على تلك الرؤية الشاملة التي يختار المترجم وفقها تسبيق الأولوية لخصوصيات الخطاب الأصلي على حساب تلك المميزة له في الهدف. ولا نعني بذلك الترجمة كلمة بكلمة في المطلق، إنما نقصد بذلك أولا الحفاظ على التراكيب اللغوية وعناصر الاتساق والتراكيب الاصطلاحية والبلاغية كما هي في النص المستقبل دون حساب التبعات التي قد تلحق بشكل النص المستهدف وحتى ما قد يصاحبه من تأثير على المستوى الدلالي.

[182] Brzozowski, Jerzy, *Le problème des stratégies du traduire*, Meta, Volume 53, Numéro 4, décembre 2008. [En ligne] https://id.erudit.org/iderudit/019646ar

أما عند بعض المنظرين، فترادف الترجمة الحرفية في الاستعمال عدة تسميات ومنها " التكافؤ الشكلي " *Formal Correspondance* عند يوجين نيدا*Eugene Nida*. أما بالنسبة لجون كاتفورد *J. Catford*، فقد تبدأ الترجمة الحرفية من الترجمة كلمة بكلمة لكن مع إجراء لعض التعديلات التي تتناسب مع التركيب النحوي للغة المستهدفة مثل: إدخال كلمات إضافية أو تغيير التراكيب على مستوى معين.

"*Literal translation may start, as it were, from word-for word translation, but makes changes in conformity with TL grammar(e.g. inserting additional words, changing structures at any rank, etc)*[183] "

وقد أطلق عليها درايدن *Dryden* اسم الترجمة اللفظية أو *métaphrase*. وهو يعارض مثل هذا الإجراء لأنه لا يحقق بالضرورة ترجمة جيدة حتى أنه وصفها **"بالمتذحلقة و الخانعة"** [184]

وهو يوافق رأي شوكوفسكي *chukovsky* الذي يخشى تشويه النص من جراء اتباع هكذا إجراء.[185]

لكن فلاديمير نابوكوف*Vladimir Nabokov* يخالف تلك الآراء. حيث يراها الوحيدة التي يمكن اعتبارها ترجمة حقيقية "[186] خاصة إذا ما قرر المترجم تسبيق نقل غرابة النص الأصلي وإعادة صياغته وفق شكله الأصلي، فلا يهدف إلى أقلمته مع سمات النص المستهدف.

« Dans une traduction littérale, le traducteur préfère accorder la primauté au dépaysement et réexprimer le texte de départ au plus près de sa forme originale. Il a recours abondamment aux lexicaux et syntaxiques et ne

---

[183] Catford,J.C. ,*A linguistic Theory of Translation, An Essay in Applied Linguistics,* Oxford University Press,1980, P25

[184] شتلويرت مارك، كووي مويرا،معجم دراسات الترجمة، تر جمال الجزيري ، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2008 ص 208

[185] المرجع انفسه، ص 195

[186] المرجع نفسه، ص 194

cherche pas à acclimater les faits de culture et de civilisation du texte de départ. »[187]

ونحن نرى أن الحرفية كمنهج واستراتيجية شاملة لنقل قطعة أدبية ما بين لغتين متباينتين مثل العربية والفرنسية، لها مثالبها وقد تنطوي على مجازفة تحول دون استشعار "أدبية وشعرية" النص الروائي. إلا إذا وظفت في مواطن معينة يتم فيها الحفاظ على المعنى دون تشويه العنصر الجمالي فيها.

2 -**الاقتراض** *Emprunt* **والنقحرة***Translittération*

يلجأ إليهما المترجم لملء الفجوات وغياب المكافئات المناسبة لها في اللغة المستقبلة. فيحافظ على سمات اللفظ الأصلي وينقلها بحروف اللغة المستهدفة. ويعتبر ميشال بالار بأن الاقتراض هو "**تبني جماعة لغوية ثقافية للفظ ينتمي إلى جماعة لغوية ثقافية أخرى تحتّمها فراغات معجمية أو ثقافية**".[188] وبالتالي، يدخل المترجم القارئ في جو غريب عنه ويعرفه على بعض عناصر اللغة الأصل غير المألوفة لديه. فتكون هذه الخطوة لأغراض أسلوبية بحتة[189]. وقد يتعلق الأمر بنقل أسماء العلم من أسماء أشخاص أو أماكن، أو بوحدات ثقافية وعناصر دينية تقتضي مع ذلك اعتماد حواشي المترجم لتفادي بعض الغموض واللبس الذي يحول دون اكتمال المعنى لدى القارئ المستهدف.

[187] Delisle Jean, « et al », *Terminologie de la traduction*, John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/ Philadelphia1999, P 86

[188] Ballard, Michel, *A propos des procédés de traduction*. In Palimpsestes,*Traduire ou vouloir garder un peu de la poussière d'or--: hommages à Paul Bensimon*,Presses Sorbonne Nouvelle,Paris, 2006. P118

[189] Lappin-Fortin, Kerry,*Traduire ?Avec Plaisir !Cours de traduction avancé*, Canadian Scholars' Press, Toronto, Ontario,2010. P31

ب -الاستراتيجيات التوطينية

1-التكييف : *Adaptation*

يمكن اعتباره كاستراتيجية عامة للترجمة أو كأسلوب انتقال نصي يهدف إلى إعادة بناء الغاية أو الوظيفة أو الأثر المتعلق بالنص العام" .[190]وهو في رأينا الأنسب في ما تعلق بترجمة الأعمال الأدبية الشعرية منها والنثرية، فيواكب المترجم القوانين الشكلية للنص المستهدف و يقربه إلى متلقيه بشكل يجنبه انطباع "النص المترجم" فيمنحه جانبا طبيعيا سلسا أكثر. ونشير مرة أخرى إلى أن هذا الاختيار متصل مباشرة باللغتين الفرنسية والعربية اللتان تشكلان محور دراستنا.

ويندرج ضمن هذه الاستراتيجية مجموعة من الاجراءات مثل " التوسيع"، و" التضمين"، وإعادة خلق أجزاء النص الأصلي كاملة بهدف المحافظة على الوظيفة العامة للنص" [191] .

يتم اللجوء إلى التكييف كحل يسمح بتعويض الخسارة الناتجة عن الفراغات التي يمكن أن يخلقها الانتقال بين لغتين متفاوتتين خاصة من الناحية الثقافية و الدينية.

2- الترجمة بالتوسيع *Etoffement*

هو نوع من الإضافة الإيجابية المبررة أو الضرورية التي تفرضها طبيعة لغة النص المراد ترجمته .

« L'étoffement est un ajout justifié ou nécessaire et qui constitue une authentique opération de traduction » [192]

3-**الحذف** *Effacement*

يلجأ إليه المترجم لأسباب أسلوبية خاصة لتفادي الجمل الطويلة والتكرار.

---

[190] Palumbo, Giuseppe,*Key Terms in Translation Studies*, Continuum, london, 2009. P7
[191] Ibid, P7
[192] Ballard, Michel, *Versus : la version réfléchie : Anglais-français.* Volume 1 ; Repérages et paramètres, Volume 1, Editions OPHRYS, Paris, 2003.P 50

« *L'effacement est une opération de traduction (témoignant souvent du souci d'alléger le texte pour des raisons d'ordre stylistique)* »[193]

4-الإسقاط: *Omission*

يحدث الإسقاط عندما لانجد أي أثر لعبارة كاملة في النص المستهدف، خاصة إذا كانت ذات أهمية مؤثرة في المعنى الكلي للنص. فيلجأ إليه المترجم إما لعدم إدراكه لمعنى تلك العبارة أو في حالات خاصة تتعلق بالذائقة العامة الخاصة بخلفية المتلقي الدينية والثقافية التي يجد المترجم صعوبة في التكيف معها فيتلافى نقلها تماما لكي لا يصدم ذلك القارئ المستهدف. وقد يتبنى هذه الخطوة نظرا لانحيازه لإيديولوجية معينة .

5-الترجمة بالاسم الشامل أو الخاص *hyperonymisation/ hyponymisation*

تتمثل وظيفة الترجمة بالاسم الشامل في توضيح العناصر الثقافية التي قد تبدو غامضة في اللغة المستهدفة [194]

أما الترجمة بالاسم الخاص، فيتم اعتمادها لأن السياق هو الذي يفرض ذلك أو لتفادي التكرار. كما يمكن أن تتمم المعلومة التي قد تبدو مبهمة أو ناقصة

« L'hyponymisation : témoigne sans doute de la crainte de l'entropie ou du flou » [195]

6-التضمين *Implicitation*

هو عكس التصريح، حيث يعمد المترجم إلى إضمار عنصر في النص لأسباب أسلوبية تتناسب ومبادئ النص المستهدف، وبالتالي قد يعزى ذلك إلى عدم جدوى إبراز تلك المعلومة طالما يستشف معناها من السياق، فيؤدي التصريح بها إلى تشويه الأسلوب في اللغة المنقول إليها أو إلى ترجمة زائدة .sur-traduction

[193]Ballard,Michel . Op.Cit, P49
[194]Ibid, P104
[195]Ibid, P104

7التصريح *Explicitation*

يلجأ المترجم إلى هذه التقنية للتعبير عن عنصر أو معلومة ضمنية يفرض السياق الإفصاح عنها في النص المستهدف. وهي عند نايدا تعرف بالترجمة بالإضافة addition التي توظف من خلال ملء عناصر محذوفة في النص الأصلي أو نظرا لما تتطلبه إعادة بناء فئات نحوية معينة أو للتعبير عن إجابات عن الاستفهامات البلاغية[196]. كما يمكن أن يقع التصريح حسب جيريمي مانداي *Jeremy Munday*[197] على المستوي الدلالي خاصة إذا ما تعلق الأمر بتفسير عناصر ثقافية غائبة في اللغة المستهدفة. أو على المستوى التداولي، حيث يضطر المترجم إلى شرح بعض التعابير الاصطلاحية الخاصة لكي يزيل عنها ما بها من غموض يمكن أن يؤثر على فهم القارئ المستهدف. وأخيرا على مستوى الخطاب الذي يتطلب منه إدخال روابط إضافية وعلامات ترقيم غير موجودة في النص الأصلي والتي تعد حاسمة في تشكيل معاني النص.

8 -الترجمة الشارحة Paraphrase

كثيرا ما يحتاج المترجم بدافع الإيضاح وإفهام القارئ المستهدف إلى إدخال معلومات إضافية في متن النص، تزيل الغموض الذي قد يلازم عنصرا ثقافيا أو دينيا يستغربه القارئ المستهدف. لكن لايجدر به أن يطيل في الشرح حتى لا يشوه من جمالية الأسلوب أو يقع في خطأ المبالغة في الترجمة.

Hypertraduction

[196]Klaudy, Kinca, *Explicitation*. In Baker ,Mona,*Routledge Encyclopedia of Translation Studies,* Routledge. London&&New York,2001 P81

[197] Voir Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies : Theories and applications* Fourth Edition, Routledge. London &New York, 2016.P92

خلاصة

نخلص في النتيجة إلى أن الاستراتيجيات التي ينتهجها المترجم في مقاربته للنص الأدبي لا تخرج عن كونها إما قرارا بالخضوع إلى قوانين النص الأصلي ونظامه اللغوي وأسلوبه وشعريته ونقل سماته كما هي في لغة النص المستهدفة أو تكييفه حسب ما تمليه مجموعة من العوامل الإيديوليوجية والاجتماعية الثقافية والجمالية للنص المستهدف مع الأخذ بعين الاعتبار أفق انتظار المتلقي وعدم الاعتداد بخصوصيات الأصل والتعريف بها لهذا القارئ المستهدف. كما سمح لنا الاطلاع على آراء منظري الترجمة في هذا المجال وبشكل عام بملاحظة اختلاف تسمياتهم لهذه الاستراتيجيات مع اختلاف منطلقاتهم وخلفياتهم وانتصارهم لاستراتيجية على حساب أخرى، إلا أنها تشير في النهاية إلى اتجاهين اثنين أحدهما يركز على النص المصدر فيما يتبع الثاني النص المستهدف عن طريق جملة من التقنيات والإجراءات التي حرصنا على التعريف ببعض ما اعتمده المترجم محمد ساري منها لترجمة الثلاثية، ولكن من باب نظري بحت، قبل أن نتعرف على مشروعه الترجمي وتوجهه العام لنقل النصوص الأدبية والروائية بشكل خاص في الفصل التطبيقي الموالي .

الفصل الثالث

شعرية السرد الروائي في رواية الشمال :قراءة في مشروع الكتابة والترجمة

تمهيد

المبحث الأول: مشروع الكتابة عند محمد ديب من الواقعية إلى السريالية

1-لمحة عن الكاتب

2- خصائص أسلوب الكتابة السردية عند محمد ديب

3- ثلاثية الشمال أنموذجا للتجديد عند محمد ديب:

المبحث الثاني: تلقي ترجمة أعمال ديب وثلاثية الشمال في العربية

1أصداء ترجمات أعمال محمد ديب

2-محمد ساري مترجما لثلاثية الشمال

خلاصة

تمهيد

برع الكاتب الجزائري محمد ديب في تأليف "**ثلاثية الشمال**" «*La trilogie nordique*» التي تمثل مجالا خصبا لاستكشاف معالم الرواية الجديدة في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية والتحول الذي شهدته كتابته بعد بروزه في الاتجاه الواقعي مع ثلاثية الجزائر -وإن كانت لا تخلو من بعض الإشارات الرمزية- إلى الاتجاه السريالي الذي تجلى في روايته "من الذي يتذكر البحر" « *Qui se souvient de l*a mer ?» (1962) ، إلى جانب روايات أخرى مثل "الصحراء دون منعطف" « *Le désert sans détour* »(1992) التي اعتمد فيها "محمد ديب" تقنيات انقطاع السرد ما بعد الحداثية من بين جملة من التقنيات السردية الأخرى التي تمرد من خلالها الكتاب الحداثيون على الشكل التقليدي للرواية الواقعية الكلاسيكية، حيث باتت أكثر انغماسا في الذات البشرية فتستكشف عوالمها الكامنة وفق لغة نثرية تخضع لإيقاع شعري يجعل مهمة مقاربتها ونقلها إلى اللغات الأخرى صعبة أمام مترجمها.

إذ لطالما أراد ديب التأكيد على كونه شاعرا في الأساس ومدى اعتماده على الشعر لبناء الرواية، حيث تأثر بالعديد من الشعراء الفرنسيين مثل مالارمي*Mallarmé* وفاليري *Valéry*وغيرهم[198]. فأصدر أول قصيدة شعرية له تحمل عنوان "*Vega*" سنة 1947 ثم ديوانه الشعري « *Ombre gardienne* »"**الظل الحارس**" سنة 1960.

وسيسمح لنا هذا الفصل في المبحث الأول بالتعرف أكثر على الكاتب محمد ديب وعلى مشروعه الكتابي وخصائصه الأسلوبية والتحولات التي شهدها غداة الاستقلال، بالإضافة إلى تقديم المدونة بوصفها أنموذجا للتجديد في مسار ديب الروائي. بينما نفرد المبحث الثاني لرصد الأصداء العامة لتلقي أعمال الروائي الأدبية خاصة في العالم العربي و نقدم نبذة عن المترجم محمد ساري ونقف على مشروعه محمد

[198] Desplanques ,François, *Mohammed Dib: essentiellement poète*, L'Harmattan. Paris,2016. PP 10-12

الترجمي بشكل عام وبشكل خاص فيما يتعلق بثلاثية الشمال. لنختم الفصل بأهم الاستنتاجات التي انتهينا إليها بعد تحليلنا للعناصر السابقة.

المبحث الأول: مشروع الكتابة عند محمد ديب من الواقعية إلى السريالية

1-لمحة عامة عن الكاتب:

ولد *محمد ديب* بتلمسان في 21 جويلية 1920. ينحدر الكاتب من أسرة حرفيين عريقة متمسكة بعادات المنطقة وتقاليدها الثقافية والاجتماعية. زاول ديب تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس فرنسية، واهتم وهو في الخامسة عشرة من عمره بنظم الشعر والرسم.[199] ثم اشتغل خلال فترة دراسته وبعدها في مجالات مختلفة، أهمها الحياكة، والتعليم، والترجمة، والصحافة.[200] حيث كان معلم مدارس في *زوج بغال* في الحدود الجزائرية المغربية، كما عمل كترجمان من الإنجليزية إلى الفرنسية لدى قوات التحالف الأمريكية.[201]

انطلاقا من 1947، بدأ توجه ديب نحو الكتابة يأخذ مسارا جديا بعد نشر مجلة **فورج** *Forge* لإحدى قصائده واجتماعه بعدد من الأدباء الفرنسيين، **كألبير كامو وجان سيناك**. وبين 1950 و1951، أسهم في تحرير مجموعة من المقالات والنصوص "الملتزمة" في صحيفة *Alger Républicain* التقدمية، ثم انتقل إلى العمل في مجال المحاسبة والتفرغ بشكل كامل للكتابة. وفي 1951، تزوج الكاتب من **كوليت بيليسان** *Colette Belissant* وأنجب أربعة أبناء.[202]

---

[199] Khadda, Naget. Mohamed Dib, *cette intempestive voix recluse*. Edisud, Aix-en-Provence, 2003, pp. 11-15. In Mohamed Dib, *La Trilogie Algérie*, Editions Barzakh, Alger, 2011, pp. 437-438

[200] Belaskri, Yahia. Mohamed Dib, *un écrivain de lumière*. Editions Sédia, Alger, 2017, pp. 8-9

[201] Khadda, Naget. *Mohamed Dib, cette intempestive voix recluse*. Edisud, Aix-en-Provence, 2003, pp. 11-15, in *Mohamed Dib, La Trilogie Algérie*, Editions Barzakh, Alger, 2011, pp. 438-439

[202] Ibid, p. 439

بين 1952 و1957، نشر ديب **ثلاثية "الجزائر"** الواقعية والمكونة من **"الدار الكبيرة"** *La Grande Maison*، **"الحريق"** *L'Incendie* و**"النول"** *Le Métier à tisser*،[203] قبل أن يتبنى كتابة جديدة ذات طابع عجائبي في روايتي *Qui se souvient de la mer* و*Cours sur la rive sauvage*.[204]

استقر الكاتب بعد استقلال الجزائر بفرنسا، كما أقام في الفترة الممتدة بين 1970 و1980 في الولايات المتحدة الأمريكية وفنلندا. توفي محمد ديب في 03 ماي 2003 بباريس ودفن في مقبرة **لاسيل سان كلو.**

2- خصائص أسلوب الكتابة السردية عند محمد ديب

إن تحليل أعمال محمد ديب سواء أكانت في مجال الشعر أو القصص القصيرة أو المسرح أو الرواية، يكشف لنا عدة جوانب من شخصية الكاتب الأدبية من حيث تحكمه في تقنيات الكتابة الخاصة بكل نوع أدبي، و امتلاكه ناصية اللغة الفرنسية التي اتخذها وسيلة أولى للتعبير عن مكنوناته و رؤيته

للعالم لدرجة جعلت الشعراء الفرنسيين أنفسهم يشيدون بلغته وأسلوبه. فقد انبهر الشاعر الفرنسي السريالي./ الرمزي لويس أراغون بمحمد ديب الشاعر حيث يمدحه و يشبه أسلوبه و براعته بأسلوب الشاعرين الفرنسيين **فرانسوا فيون**[205] *FrançoisVillon* و**شارل بيغي**[206] *Charles Péguy*:

« *Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre parle avec les mots de Villon et de Péguy .*»[207]

لكن كتابة هذه الأعمال بالفرنسية لا يعني انتماءها إلى المرجعية الثقافية الفرنسية فحسب، إنما برع ديب في تضمينها اللغة العربية التي يستحضر قارؤها كافة الأجواء الثقافية و الدينية و الروحية التي

---

[203] Belaskri, Yahia. *Mohamed Dib, un écrivain de lumière*. Editions Sédia, Alger, 2017, p8

[204] Khadda, Naget. *Mohamed Dib, cette intempestive voix recluse*. Edisud, Aix-en-Provence, 2003, pp. 11-15. In *Mohamed Dib, La Trilogie Algérie*, Editions Barzakh, Alger, 2011, p. 440

[205] شاعر فرنسي اشتهر في فترة القرون الوسطى.

[206] كاتب وشاعر فرنسي من القرن العشرين.

[207] Aragon, Louis , *préface* In Dib, Mohammed, *Ombre gardienne*, La Différence, 2003

تمت إليها بصلة مباشرة. و في هذا المقام يشير الكاتب أمين الزاوي في مقال له إلى انعكاس لغة "**الأم والطفولة والميثولوجيا والدين. وتجاورها مع اللغة الفرنسية بوصفها لغة إبداع في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية التي يعتبرها القارئ الفرنسي نصا مترجما لا أصليا**"[208]. وتؤكد ذلك المترجمة *Madeleine Campbell* **مادلين كامبل** التي تعتبر كتابة ديب " ترحالية" تتنقل بين موضوعاتها ومرجعياتها المستمدة من الأعمال الكلاسيكية والأدب الغربي المعاصر وحتى قصائد العصر الجاهلي. بالإضافة إلى تضمين أسلوبه الفرنسي مفردات وتراكيب تذكّر بتلك التي توظف في اللغة العربية:

"*would describe Dib's style as nomadic,... His writing migrates…to metaphysical explorations described by critics as 'hermetic', 'mystical' or 'surreal' …although he chose to write in French, elements of vocabulary and syntax in Dib's oeuvre carry the substrate of the Arabic language…* [209].

وهو ما يبين مرة أخرى براعة كتّاب الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ونجاحهم في خلق أدب جديد ذي هوية وروح خاصة أنتجت روايات تميز بها محمد ديب وإتقانه المزاوجة بين ثقافتين مختلفتين في قالب واحد. وتشارك فيها معه كتاب آخرون أمثال مالك حداد الذي أكد أن كتابته بالفرنسية مفعمة **بطريقة جزائرية خالصة في نقل أفكار الجزائريين وأحاسيسهم ووجدانهم وخلفيتهم الدينية الإسلامية**[210]. لكن نصوص ديب لا تتوقف عند هذه الميزة فحسب، بل تقتضي جهدا مضاعفا حتى

---

[208] ينظر في الزاوي أمين، من الترجمة إلى عودة النص- سؤال في ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية، مجلة المترجم، العدد 1، يناير-جوان، 2001، ص ص 57 -59

[209] 'Jetties': *Translating Mohammed Dib Through 'Sound, Gesture, Movement and Sculpture*, Arablit & Arab Quarterly.Mai 26, 2014 . [En ligne] https://arablit.org/2014/05/26/jetties-translating-mohammed-dib-through-sound-gesture-movement-and-sculpture/

[210] ينظر في منور احمد، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي. نشأته وتطوره وقضاياه،ديوان المطبوعات الجامعية،2007 . ص ص 159-160

يتمكن هذا القارئ من الإحاطة بكافة معالمها و فك رموزها؛ ذلك أن الكاتب ارتضى لها أن تجمع بين **"الدقة والكثافة والاختصار والإضمار والمجاز"**[211]، خاصة الشعرية منها.

ومما يجعل محمد ديب كاتبا فذا وفنانا شاملا في الكتابة الروائية هو توظيفه لغات عديدة غير الفرنسية في أعماله، كالعربية و الروسية و الألمانية و الفنلندية و الإنجليزية. مما يعني تنوع المرجعيات الثقافية في نص واحد و هو ما يخلق توليفة فريدة تطبع روايات محمد ديب الأدبية و تخلق إشكالا متزايدا في طريقة مقاربتها و تحليلها و ترجمتها.[212]

ولعل ذلك يرجع إلى أسباب كثيرة منها اغترابه و تجوله في عدة عواصم من العالم، ثم استقراره بعض الوقت في البلدان الإسكندنافية. فكان ذلك كافيا ليجعل الروائي الشاعر ينتهج أساليب كتابية جديدة تماما و ينفتح على موضوعات وثيمات أكثر جرأة و كونية و إنسانية و يمزج بين الأجناس الأدبية المختلفة. فقد اكتسب مثلا إيقاع النص عنده سرعة أكبر، و اعتمد معجما أكثر جِدّة فيه.

« Dib élargit la gamme de son écriture: rythme plus rapide, lexique qui reprend les modes d'écriture les plus actuels qui peuvent pousser très loin le raccourci et l'ellipse, le mélange des genres… »[213]

لم يستقر مسار محمد ديب الأدبي عند نوع واحد من الكتابة، إنما ظل يتجدد بتجدد المواضيع والثيمات التي استقطبت اهتمام الكاتب بعيدا عن الواقعية التي لطالما عرف بها منذ إصداره لثلاثية الجزائر. لذا، فقد بدأت أعماله تأخذ منحى سرياليا أو حتى أبعادا نفسانية، وأضحت تطبع نصوصه

---

[211] Desplanques, François, *Mohammed Dib: essentiellement poète*,l'Harmattan, Paris, 2016. P 15

[212] Adjil, Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib: Latrilogie nordique*,l'Harmattan, Awwal, Paris , 1995,P 22

[213] Ali-Benali, Zineb, *Mohammed Dib Écrire. Sur les traces du signe* , Centre culturel du livre, 1ère édition, Casablanca, 2019. P 44

النثرية لمسة شعرية ملئ بالرموز و الأساطير[214] كما تعج بالتساؤلات الفلسفية و الوجودية[215]. ويكشف ذلك عن تأثر الكاتب بفرجينيا وولف في اعتمادها لتقنية تيار الوعي ، خاصة من خلال روايته "رقصة الملك" « La danse du roi ».

فيرى محمد ديب أن ما يصنع تميز العمل الأدبي هو " **ارتباك اللغة، و الانزلاق الدائم للمعاني**". حيث تعكس جرأة الكاتب على خلق تراكيب وصيغ جديدة تتجاوز المألوف وتسهم في خلق نوع من الغموض المقصود الذي لا يمنح قراءة سهلة للمتلقي. و لقد تجسد ذلك في العديد من إبداعاته النثرية و خاصة في ثلاثية الشمال.

ويمكن القول بأن مشروع الكتابة عند محمد ديب نتاج مجموعة من التجارب الشخصية التي خاضها وسط تحولات سياسية و اجتماعية شهدتها الجزائر و بلدان أخرى انعكست فيما بعد في اختياره للمواضيع و طريقة طرحها سواء عن طريق الرواية أو القصة أو المسرحية. و هو ما يؤكده الأديب حبيب طنغور الذي أشار إلى تأثير كل تلك العوامل في محمد ديب "بشكل مؤلم"[216]

[214] Déjeux, Jean, *Mohammed Dib :écrivain algérien*, Editions Naaman,Sherbrooke, Québec, Canada, 1977. P13

[215] Ibid, P 18

[216] طنغور حبيب، محمد ديب: ذاكرات الجسد، مجلة الجديد، 2021/06/1 https://aljadeedmagazine.com/ تم الاطلاع يوم 2023/07/03

3- ثلاثية الشمال أنموذجا للتجديد عند محمد ديب:

قبل التفصيل في جمالية تلقي ثلاثية الشمال لمحمد ديب، لابد من تحليل الموضوعات التي طرحتها وأسلوب كتابتها لكي يتسنى لنا فيما بعد بناء دراستنا النقدية لاستراتيجيات نقلها إلى العربية.

وتتكون " ثلاثية الشمال" «*La trilogie nordique*» من ثلاث روايات هي " **سطوح أرسول**« *Les terrasses d'Orsol* » و" **غفوة حواء**" « *Le sommeil d'Eve* » و" **ثلوج من رخام**" *Neiges de marbre*. وقد صدرت أول مرة عن دار نشر " **سندباد**"*Sindbad* أما الطبعة التي بين أيدينا فهي من منشورات*La Différence* **وشهاب** سنة 2011. ومن المهم الإشارة إلى أنها كتبت أثناء إقامة محمد ديب في فنلندا، مما أثر في الإطار الجغرافي العام الذي تظهر ملامح كثيرة منه في الروايات الثلاث، من حيث وصف الطبيعة و العادات و الأساطير المرتبطة بمنطقة الشمال.

صدرت رواية« Les *terrasses d'Orsol* » سنة 1985. تقع في 231 صفحة. و تروي قصة " عيد" أو" عائد" الذي يتم إرساله في مهمة سرية من مدينته الأصلية إلى مدينة "جرفير" في الشمال. حيث تصادفه حفرة سحيقة تخرج منها مخلوقات نصف بشرية و نصف حيوانية تبلغ غرابتها حد عجز البطل عن وصفها و عن فهم ماهيتها و تسميتها، لكن المقلق في الأمر هو عدم استغراب سكان جرفير لذلك المشهد أو الأسوء من ذلك، عدم رؤيتهم له . في صورة أراد ديب أن يرمز بها إلى " **الشخصيات الهامشية داخل المجتمع، والمهاجرين و اللاجئين، كما للهوة الفاصلة بين الأثرياء و الفقراء و بين بلدان الشمال و الجنوب** ".[217]

[217] سغافة كايل ريغينا، محمد ديب عميد الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.تر رائد الباش
https://ar.qantara.de/content/ تم الاطلاع في 04 /2023/08

فتتحول إقامة البطل بهذه المدينة إلى رحلة طويلة يبدأ فيها عيد بنسيان سبب زيارته لها. المدينة المجاورة للبحر التي يذكرنا بموقعها اسم المكان الذي وظفه محمد ديب لتسمية المدينة Jarbher أو "جار بحر"، لينتهي به الأمر إلى نسان هويته و مهمته بعدما انقطعت عنه الإجابات عن التقارير التي كان يرسلها إلى أورسول. مثلما انقطعت عنه أخبار عائبته المكونة من زوجته "Aida عايدة" وابنته Elma "إلما" .ثم تحتضنه امرأة مجهولة « Aëlle »" آييل" في جزيرة نائية، لكنه يفقد مقابل ذلك ذاكرته و يدخل مرحلة التيه و الجنون. و الملاحظ أن اختيار محمد ديب لكل هذه الأسماء يحمل دلالة رمزية أيضا مستوحاة من خلفيته العربية الإسلامية .

« Dans Les Terrasses d'Orsol, les noms ont une fonction symbolique. Aëlle (le créateur), Eïd et sa femme Aëda (la revenante en arabe), Elma (eau en arabe),) et enfin Orsol qui symbolise la nostalgie du passé (Or/sol). »[218]

إذن، فنحن إزاء رواية رمزية كتبت بأسلوب حداثي معقد يذكر بتوجه الروائي **جوليان غراك** *Julien Gracq* **وفرانزكافكا** Frantz Kafka.

« Les Terrasses d'Orsol, premier texte de la trilogie, oscille entre merveilleux gracquien et fantastique kafkaïen »[219]

وتعالج موضوع الاغتراب والبحث عن الذات والاسم و الجنون، لكن وفق نظرة صوفية روحانية. وظف فيها محمد ديب أساليب المونولوغ والسرد المتقطع الذي يتجسد من خلال الخط المائل والتكرار وعدم اكتمال الجمل وغياب الحبكة . بالإضافة إلى الأسئلة المستمرة التي لا تجد لها إجابة شافية والألفاظ المشبعة بمشاعر الخوف والفظاعة التي تحيل على مشهد عجائبي تراجيدي بامتياز، وفق إيقاع شعري

[218] Couégnas, Nicolas, *La trilogie nordique de Mohammed Dib.De l'oeuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif* .14 janvier 2009
Un article de la revue Protée Volume 36, numéro 3, hiver 2008. [En ligne]
https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019635ar/
[219] Ibid

متميز تحقق بفضل الوسائل البلاغية المتنوعة من مجاز و تشبيه ضمني و استعارة، كما برز بفضل الجناس الصوتي واللفظي والسجع والاستعمال الخاص لعلامات الترقيم. فينتقد من خلالها الكاتب التاريخ الإنساني الكوني المتوحش.

« Les Terrasses d'Orsol porte un regard critique sur l'Histoire universelle, en relevant la monstruosité de l'Homme. »[220]

أما رواية " غفوة حواء" « Le sommeil d'Eve » فقد صدرت عام 1989. و تقع في 222 صفحة و ينقسم إلى فصلين أحدهما بصوت شخصية فاينة Faïnaويتضمن خمسة عناوين فرعية، أما الفصل الثاني فيرويه البطل الثاني "صلح" Solh و يحتوي على أربعة عناوين فرعية.

تدور هذه القصة حول شخصية "فاينة"،من بلد شمالي " غير محدد" ، والتي تربطها علاقة حب مع "صلح" عربي الأصل. لكن البطلة متزوجة من " أولغ" ولديها طفل "لكس". مما جعل هذه العلاقة محرمة ومستحيلة. فيتبادل البطلان الأدوار لسرد الأحداث والتعبير عن مشاعرهما وحالاتهما النفسية عن طريق أسلوب الحوار الداخلي، والذكريات والأحلام وأحلام اليقظة.

بنيت هذه الرواية بصوتين سرديين متناوبين. يفصحان عن مكنونات الشخصيتين الدفينة وفق أسلوب شاعري يمثل استمرارية للأسلوب الذي نجده في " سطوح أرسول". لكن بمزيد من علامات الحوارية مع الأساطير(خطيبة الذئب) و النصوص الدينية المختلفة، خاصة الإسلامية منها. ولغة الهذيان والهلوسات التي تدخل "فاينة" "الفانية " في عشق" صلح" والتي تدخل القارئ في جو عجائبي بحت يستحضر قصص الامتساخ والوحوش الآدمية ويجعله يعايش جو "**الغرابة المقلقة**"

[220] Chibani, Ali, *La quête du nom dans Habel et Les Terrasses d'Orsol de Mohammed Dib*. [En ligne]https://la-plume-francophone.com/2014/02/01/mohammed-dib-habel-et-les-terrasses-dorsol/

الفرويدي[221] « *L'inquiétante étrangeté* »والتوتر واللاستقرار النفسي وحتى الجنون الذي يصيب "فاينة" أيضا.

ومثل رواية "سطوح أرسول"، نجد توظيفا خاصا للمجاز والإيحاءات الرمزية والخط المائل ونقاط الحذف الدالة على الأفكار والأحداث "المعلّقة" و"المبهمة". بالإضافة إلى المفردات والعبارات المكررة والتي تكتسب في الكثير من الأحيان أبعاد تراجيدية مظلمة. ويندرج القص في إطار فلسفي وصوفي يعبر عن براعة الكاتب وعمق ثقافته واهتمامه بالإنسان وقضاياه الراهنة.

صدرت رواية "ثلوج من رخام"« Neiges de marbre » عام 1990. وتقع في 248 صفحة. أفرد لها محمد ديب اثنتي وعشرين فصلا. يتولى عبرها " برهان" السرد بصيغة المتكلم "أنا" والتي وردت بالخط المائل على امتداد الرواية مشكلة بذلك نوعا من اللازمة السردية التي تجعل هذا النص لا يختلف عن سابقيه في مسألة البحث عن الذات والهوية والتخفي وراء هذا الضمير لعدم قدرته على المواجهة وتقبل الأحداث. فالبطل "المنفصل" عن "روسيا" بالمعنى الأسري والثقافي واللغوي، كونهما من بلدين مختلفين تماما يروي معاناته جراء الاغتراب والحنين إلى الوطن والأم، وجراء المسافة التي تفصل بينه وبين ابنته "ليل" التي لا يعرف لغتها ويحاول عبثا التواصل معها.

فتندرج هذه الرواية مرة أخرى ضمن القالب المأساوي المؤلم والمؤثر، وتستعين لذلك بمعجم ثري ومتنوع ذي شحنات دلالية تشير إلى الحزن والاكتئاب والحسرة.

لكن ما هو أهم من ذلك هو طريقة التعبير الخاصة التي بنيت على ثنائيات تحيل على مرجعيات دينية وصوفية مثل النور والظلام . فيلجأ إلى الاقتباسات القرآنية والأدعية النبوية المأثورة.

ومثال ذلك:

[221] ينظر في رودينسكو إليزابيث ، سيغموند فرويد في زمانه وفي زماننا، تر سلمان حرفوش، دار التنوير للطباعة والنشر، 2018، ص 239

«...Touché par ce même reflet déternité,-touché ;défendu. *Nous avons fait de la nuit et du jour deux Signes ; nous avons rendu sombre le Signe de la nuit, clair le Signe du jour* »[222]

"...وقد مسّه بريق الخلود-مسّه؛ ممنوع.« **وجَعَلْنَا اللَّيْلَ و النَّهَارَ آيَتَيْنِ؛ فَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَ جَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً.** » "[223]

حيث تقول الباحثة سلوى بن عبده في ذلك:

« *C'est sans doute… ce monologue à deux voix qui instaure la part d'étrangeté au cœur même de l'écriture… Il s'agit de cette référence à un motif récurrent dans le texte coranique : la dualité des signes du jour et de la nuit, liés et pourtant inassimilables l'un à l'autre.* »[224]

وتبرز شعرية السرد أيضا في هذه الرواية بفضل التوظيف المكثف للأدوات الإيقاعية التي تحققها المحسنات البديعية من قبيل السجع والجناس والتلاعب اللفظي وخاصة المحاكيات الصوتية، كإشارة واضحة على الجانب الشفهي الذي لم تخل منه القصة ومنحته روحا وحيوية تجنب المتلقي الشعور بالرتابة التي قد تصاحب قراءة حكاية لا تتوفر على الخطية السردية التقليدية .

إن رواية "ثلوج من رخام" تتميز بتعددها اللغوي وانفتاحها الثقافي الذي نلمسه من تدخل المقاطع العديدة المستلهمة من الفنلندية والروسية وحتى الألمانية. كما يستثمر محمد ديب في اللغة بطريقة جديدة ويمنح الكلمات بعدا أكثر غرابة يتجاوز معانيها الظاهرة إلى معاني فلسفية وصوفية أكثر عمقا:

« *A travers toute son œuvre, Dib s'efforce... de révéler la part d'étrangeté des mots et par là-même du monde. Cette ouverture-quête du sens*

---

[222] Dib, Mohammed, *Neiges de Marbre*, Chihab éditions, Alger, 2011. P111

[223] ديب محمد، ثلوج من رخام، تر محمد ساري، منشورات الشهاب،الجزائر،2011. ص 109

[224] Ben Abda, Saloua, *Poétique de la traduction dans Neiges de marbre.in Itinéraires et contacts de cultures*, Mohammed Dib volume 21-22, L'Harmattan,Paris, 1995 P84

s'apparente au cheminement des mystiques. Les termes étrangers fonctionnent comme ces opacités évoquées par le narrateur. »[225]

فما هو الأثر الذي خلفته قراءة هذا العمل في العالم العربي و ما مدى تماهي القراء مع شخوصها وفهمهم لدلالاتها الفلسفية و الرمزية، و ما مدى استشعارهم لجماليتها و إيقاعها في العربية؟ هذا ما سنحاول تبيانه في المبحث الموالي.

المبحث الثاني: تلقي ترجمة أعمال ديب و ثلاثية الشمال في العربية

1- أصداء ترجمات أعمال محمد ديب

لقد كان للمترجمين السوريين و المصريين السبق في ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية في بداية الستينات[226]. فحرصوا على نقل أعمال مالك حداد و مولود فرعون و محمد ديب. الذي كان لسامي الدروبي الفضل في تقديم أعماله إلى القراء العرب عن طريق ترجمته لثلاثية الجزائر، المكونة من روايات الدار الكبيرة و الحريق و النّول بأسلوب مبدع، وصدرت طبعتها الأولى في القاهرة (1970)، تلتها طبعات أخرى في بيروت ودمشق.[227]

ومع ذلك سجل بعض النقاد تقصيرا في نقل معاني الكثير من العناصر الجزائرية البحتة، خاصة منها أسماء الأعلام (الأماكن و الأشخاص)."[228] و هذا ما حدا بالمترجمين الجزائريين إلى تولي ترجمة أدب بلادهم. مثل أحمد بن محمد بكلي الذي أعاد ترجمة ثلاثية الجزائر الصادرة عن منشورات" **سيديا**"،

---

[225]Ben Abda, Saloua, Op. Cit, P 82

[226]منور أحمد، أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية. دار الساخر، الجزائر، 2020، ص 6

[227] الحفار نبيل ، ديب محمد، الموسوعة العربية، المجلد التاسع، ص 499

https://arab-ency.com.sy/ency/details/5208/ تم الاطلاع يوم 2023/02/02

[228] محمد علاوة حاجي،محمد ديب.. موتان وميلاد روائي متجدّد، العربي الجديد، 2 ماي 2020،

https://www.alaraby.co.uk تم الاطلاع يوم 2023/02/02

وسمح بأن تظهر السمة المحلية الجزائرية في الترجمة العربية من خلال جزأرة حواراتها.[229] ذلك أنه اعتبر أن الترجمات العربية لأعمال محمد ديب لم تسمح بتحقيق الشهرة التي حققتها باللغة الفرنسية[230].

كما لم تحظ أعماله الأخرى بنصيبها الوافر من الترجمة إلى العربية عكس اللغات الأخرى، خاصة اللغة الإنجليزية. حيث نذكر في هذا السياق مترجمته **مادلين كامبل** *Madeleine Campbell* التي اضطلعت بنقل مجموعة من المقاطع النثرية و الشعرية ضمن مشروع جماعي للترجمة يسمى Jetties. و التي كشفت عن التحدي الذي شكله الحفاظ على روح اللغة و الثقافة العربيتين المتضمنتين في نصوصه الفرنسية أثناء الترجمة:

"*The challenge in translating his work is to preserve the ghost of the Arabic language and culture without undue interpretation*[231]."

وقد قام **ديكسون** *C.Dickson* بترجمة أعماله الأخرى إلى الإنجليزية مثل الليلة المتوحشة أو The *Savage Night* سنة 2001 والمجموعة القصصية *At the Café* سنة 2011 **ولويس تريماين** *Louis Tremaine* برواية *Who Remembers the Sea*. بالإضافة إلى ترجمات أخرى إلى لغات عالمية مختلفة منها الألمانية.

لكن هناك جيل جديد من المترجمين الجزائريين الذي تفطنوا لقيمة العمل الإبداعي لمحمد ديب، خاصة الثلاثية الأخيرة موضوع دراستنا التي وصلت إلى القارئ العربي "**بفضل جهود منشورات البرزخ**

---

[229] حميد عبد القادر، أحمد بن محمد بكلي مترجم ثلاثية محمد ديب إلى العربية، الخبر 15 أكتوبر 2011-https://sedia-dz.com/portal/revue-de-presse/

[230] قويدري هاجر ، محمد ديب يكتب بأحاسيسنا لذا لا عناء في ترجمته .جريدة الفجر، نشريوم 19/ 2011/12 تم الاطلاع يوم 02/02 /2023https://www.djazairess.com/alfadjr/200377

[231] Arablit & Arablit quarterly. « Jetties » *: Translating Mohammed Dib Through 'Sound, Gesture, Movement and Sculpture'*. .Mai 26, 2014 . [En ligne] https://arablit.org/2014/05/26/jetties-translating-mohammed-dib-through-sound-gesture-movement-and-sculpture/

والمترجم محمد ساري وفي الشعر ما ترجمه الشاعر ميلود حكيم بدءا بديوانه «فجر إسماعيل»، تلك الترجمات التي أعادت محمد ديب إلى وطنه وإلى لغته. "[232]

وهو المترجم الذي لقيت ترجمته لهذا الديوان صدى إيجابيا لدى النقاد و القراء، ذلك أن موهبته الشعرية سمحت له بتقديم نسخة تعكس قراءة عميقة و إلماما بخلفية الكاتب الشعرية:

" ميلود حكيم هو أكثر شخص دراية بعالمه الشّعري، ببساطة، لأنّه فتّشه من الداخل وغاص في معانيه ولم يقرأه فقط، بل كتبه مرّة أخرى."[233]

وننوه بترجمات أخرى لأعمال محمد ديب الجديدة إلى العربية التي اضطلع بها مترجمون جزائريون منها: ترجمة *L'infante maure* ب" غريبة الثلج و الرمال" التي قام بها عبد الرزاق عبيد والصادرة سنة 2011. ورواية*Habel* "هابيل" بترجمة أمين الزاوي . ورواية *Simorgh*"السيمرغ" بترجمة عبد السلام يخلف. و*Laëzza*"لايزا" التي ترجمها مهني حمدوش. فيما قام مترجمون عرب بترجمة أعمال أخرى لديب مثل " الليلة المتوحشة" لنور الأسعد و "مثل طنين النحل"

[232] بن منصور عبد الوهاب، ديب ضحية ثلاثيته الأولى ، في ن مريم، جاوت نوال ، عبد الحليم ل ، مالك دليلة. محمد ديب يعود هذا الأسبوع .**هرم الإبداع الذي "ضيّعه قومه"، جريدة المساء. 2016/10/20**
https://www.el-massa.com/dz/ تم الاطلاع يوم 2023/02/02

[233] يبرير إسماعيل ، ليس هناك من يقارع تجربة ديب، في المرجع نفسه .2023/02/02.

2-محمد ساري مترجما لثلاثية الشمال:

يعد محمد ساري كاتبا و ناقدا و مترجما. ولد بمدينة شرشال بتيبازة سنة 1958. تخرج من جامعتي "الجزائر" و "السوربون". و هو أستاذ الأدب بجامعة "الجزائر2". و قد أسهمت تجربته الروائية باللغتين العربية و الفرنسية في اشتغاله على ترجمة أعمال أدبية عديدة من روايات و قصص قصيرة. و عني بشكل خاص بنقل الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية مثل روايات "أتسمعون...صوت الأحرار" لمايسة باي " و " خرفان المولى" و " سنونوات كابول" لياسمينة خضرا و" الممنوعة" لمليكة مقدم ورسائل جزائرية لرشيد بوجدرة و" سأهديك غزالة" لمالك حداد، بالإضافة إلى الأدب الفرنسي مع روايتي أرض البشر و الأمير الصغير لأنطوان دي سانت إكسيبيري Antoine de Saint-Exupéry، وقصص للوكليزيو *Le Clézio* وروبير إسكاربيت . *Robert Escarpit*.[234] و قد صدرت للكاتب عدة روايات منها " المتاهة" و" على جبال الظهرة" و" عيزر: طفل في الحرب"و " القلاع المتآكلة" و آثر أن تكون بأسلوب واقعي.

أما عن مشروعه الترجمي، فيقول محمد ساري بأنه يحرص على إعادة تأليف العمل الأدبي كما لو كان ملكا له و يفضل الترجمة " الطبيعية" للنص حتى يبدو و كأنه كتب أصلا باللغة العربية. حتى أنه تلقى الكثير من الأصداء الإيجابية حول ترجماته لمجموعة من الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، مثل "سنونوات كابول" لياسمينة خضرا، "الممنوعة" لمليكة مقدّم، «سطوح أورسول وغفوة حواء» لمحمد ديب). حيث يقول في هذا السياق:

"أتعامل مع النصّ المُترجم كما لو أنّه نصّي الّذي ألَّفته، وأحرص على جمال أسلوبه وثراء لغته، كما أحرص على الوفاء للنصّ الأصلي. وكان ردّ فعل القُرّاء لترجماتي إيجابياً حتى الآن... وهي رو ايات، عبَّر

[234] ساري محمد، تجربتي في ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى العربية. مجلة المترجم . العدد2. المجلد 13،31–ديسمبر-2013https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/33/13/2/116367

كثير من القُراء عن إعجابهم بأسلوب ترجمتها،... ولا يحسّ القارئ بثقل أسلوب الترجمة، وغموض معانيها كما يحدث في كثير من الترجمات إلى العربيّة، سواء في الجزائر أو العالم العربي."[235]

لكنه كشف فيما بعد أنه قد تخلى عن النهج الحرفي الذي كان قد تبناه في ترجمات سابقة لأعمال أخرى، ليختار أثناء ترجمته لرواية " من يتذكر البحر"*Qui se souvient de la mer* السريالية نهجا آخر، أضفى فيه صبغة عربية على أسلوب الكاتب الأصلي، حتى لا "يبدو النص المترجم كما لو أنه ترجمة حرفية بلا تمحيص، و قد تفقد المعنى أحيانا"[236]. وهو ما يشكل نوعا من التناقض مع ما عبر عنه سابقا.

[235] لحرش نوارة ،حوارمع محمد ساري 17 مارس 2021https://www.dohamagazine.qa/

[236] ب/ ص. من يتذكر البحر" لمحمد ديب.. محمد ساري ببصمة عربية مختلفة. يومية الموعد. 2022/03/22 https://elmaouid.dz/ تم الاطلاع في 2023/06/30

خلاصة

إن التحول الجذري الذي طرأ على كتابات محمد ديب الأدبية من الناحية الأسلوبية والجمالية والموضوعاتية، خاصة طغيان الرؤى الفلسفية والسوريالية والصوفية على رواياته الأخيرة، فتح آفاقا واسعة أمام المتخصصين في الأدب لدراستها ومحاولة التسلل إلى مقاصدها، وفك رموزها التي تكشف عن عبقرية محمد ديب وانفتاحه على اللغات والثقافات ومختلف العلوم التي تركت آثارا جلية في مختلف نصوصه التي لم تقتصر على جنس أدبي واحد. ولما كانت قراءة روايات هذا الكاتب الفذ بهذه الصعوبة والتعقيد، فإننا نتوقع انعكاس ذلك على عمل المترجم الذي يختار نقلها إلى لغات أخرى خاصة إلى اللغة العربية لما لها من اتصال مباشر مع دراستنا. لذلك، سوف يسمح لنا الفصل الآتي بتحليل ونقد ترجمة شعرية السرد في واحدة من أكثر الأعمال الروائية جمالا وعمقا وهي "ثلاثية الشمال"

الفصل الرابع

تحليل ونقد لاستراتيجيات ترجمة شعرية السرد في مدونة ثلاثية الشمال

1 تجليات شعرية السرد في "ثلاثية الشمال " واستراتيجيات ترجمتها إلى العربية

1 -1تحليل استراتيجيات ترجمة شعرية العناوين ونقدها

1-2 تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة العنوان « *La trilogie nordique* »

1-3تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة شعرية العنوان في *Les terrasses d'Orsol*

1-4تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة شعرية العنوان في *Le sommeil d'Eve*

1-5تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة شعرية العنوان في *Neiges de marbre*

2- تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة شعرية السرد في الروايات الثلاث

خلاصة

1-تجليات شعرية السرد في "ثلاثية الشمال" واستراتيجيات ترجمتها إلى العربية

تعد ثلاثية الشمال النموذج الأمثل لدراسة إشكاليات عديدة تطرح أثناء عملية الترجمة، انطلاقا من محاولة قراءتها وتحليل أسلوبها غير المألوف إلى غاية تأويل معانيها وإعادة صياغتها في اللغة العربية.

لذلك، سوف نخصص هذا الفصل التطبيقي لتحليل بعض الشواهد الماثلة بقوة في روايات "ثلاثية الشمال" لـ"محمد ديب "، والتي تخلق إشكالا من حيث فهمها وفك رموزها في اللغة الأصل ثم نستعرض ترجمة كل نموذج في محاولة لفهم الاستراتيجيات التي تبناها المترجم لنقلها إلى اللغة المستهدفة، ثم نقدها وفق آراء بعض منظري الترجمة. ويخضع اختيار هذه النماذج إلى معايير محددة وقسمناها إلى عنوانين كبيرين. يعنى أولهما بتحليل ونقد شعرية السرد في عناوين روايات الثلاثية، بينما يتمحور الثاني حول تحليل ونقد ترجمة العناصر الأسلوبية الجمالية التي بنى الكاتب على أساسها السرد في الروايات الثلاث.

لذا، فمن المهم التنبيه إلى أننا لن نركز على العناصر السردية التقليدية المعروفة من راو ومروي ومروي له وشخوص ووجهة النظر والزمان والمكان وكيفية ترجمتها إلى اللغة العربية، ذلك أنها لا تخدم موضوعنا. حيث ركزنا على الجانب الأسلوبي الجديد الذي تتمظهر من خلاله والذي يجذب انتباه القارئ والمترجم ويطرح الإشكال الرئيس في الترجمة، بالنظر إلى الاختلافات الجذرية القائمة بين أسلوبية و شعرية اللغتين الفرنسية و العربية.

1-1-تحليل استراتيجيات ترجمة شعرية العناوين ونقدها

يكتسب العنوان أهمية قصوى في تشكيل فكرة أولية عن مضمون الرواية، وبوصفه عنصرا موازيا للنص*Paratexte* ، فإنه يحدد نوعية التلقي وبالتالي إما أن يجذب القارئ أوينفره. وقد حدد فانسان جوف*Vincent Jouve* أربعة وظائف يضطلع بها العنوان[237] ، فقد يسمح **بالتعريف** *Identification* بالكتاب خاصة إذا كان على قدر من الشهرة، أو **بوصف** *Description* محتواه من خلال **الصياغة الحرفية** التي تحيل مباشرة على موضوع النص، أو من عن **طريق المجاز***Métonymie* كأن يشير إلى شخصية ثانوية في الرواية أو يحمل إشارات استعارية*Métaphoriques* رمزية أو ذات نبرة هزلية أو ساخرة. أما الوظيفة الثالثة فتتمثل فيما قد يحمله العنوان **من إيحاءات** *Connotations*معينة تشير إلى حقبة ما أو نوع أدبي معين أو تستحضر اسم رواية أخرى. وأخيرا وظيفة **جذب***Séduction* القارئ بواسطة صيغ وتعابير تعتمد التلاعب بالألفاظ أو الجناس وغيرها من الأدوات التي يقصد الكاتب من ورائها استفزاز القارئ وصدمه وبالتالي حمله على قراءة عمله.

إذن، فدراستنا التطبيقية تقتضي منا الوقوف على شعرية العناوين التي اختارها محمد ديب وعلاقتها بمضمون الروايات ومدى توفيق المترجم في منحها الوظيفة التي ارتضاها الكاتب الأصلي لها في اللغة الفرنسية.

[237] Voir Jouve, Vincent, *La poétique du roman,* SEDES, 1997. PP 13-14-15

2-1 تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة العنوان «*La trilogie nordique*» »

جمع النقاد الروايات الثلاث التي كتبها محمد ديب ابتداء من سنة 1985 وانتهت سنة 1990 تحت مسمى واحد هو « *La trilogie nordique* » نظرا لكون ديب قد كتبها في منفاه في فنلندا في البلاد الاسكندنافية، ولأنها تحمل إشارات واضحة إلى الإطار الجغرافي العام الذي تدور فيه أحداث قصصها من خلال وصف الطبيعة وبعض العادات وأسماء بعض الشخصيات التي توحي مباشرة إلى بلد في شمال أوروبا. كما تحمل مقارنة مباشر مع ثلاثية الجزائر برواياتها الثلاث الدار الكبيرة و الحريق و النول. وقد سميت بالثلاثية، لكنها في الأصل رباعية لأن ديب كتب رواية رابعة تعتبرامتداد لرواية "ثلوج من رخام" وهي *L'infante maure* أو كما يترجمها البعض " الأميرة الموريسكية". أما محمد ساري فقد ترجمها حرفيا ب" ثلاثية الشمال" . وهي في نظرنا ترجمة وافية تجذب القارئ العربي وتؤدي وظيفتها الدلالية والجمالية بدقة وأمانة.

أما إذا تناولنا عناوين الروايات الثلاث بشكل منفصل، فسنكتشف أنها صيغت بطريقة لاشك أنها تجذب القارئ وتدعوه إلى اكتشاف كنهها والاقتراب أكثر من عالم محمد ديب الذي لاينفك يفاجئنا بأسراره وخباياه.

3-1تحليل و نقد استر اتيجيات ترجمة شعرية العنوان في *Les terrasses d'Orsol*

إذا حللنا عناصر عنوان الرواية الأولى " *Les terrasses d'Orsol* " من ثلاثية الشمال فإننا نجدها تتكون من جزأين Terrassesو Orsol. وهي تؤدي وظيفة وصفية مجازية، كونها تشير إلى اسم علم موجود داخل الرواية.

وقد جاءت الترجمة كما يلي " **سطوح أرسول**". يتعلق الأمر هنا باسم مكان متخيل ابتدعه محمد ديب بطريقة بعيدة عن الاعتباطية، حيث ضمنه إيحاءات خاصة يمكن أن تختلف تأويلاتها من قارئ لآخر. فهناك من يرى أن الكاتب وظف نوعا من التضاد بين Or/ Sol بمعنى خارج الأرض ، و ثمة من يقرؤها ك Or " ذهب " solمن Soleil الشمس[238]. أما Terrasses فمن معانيها في الفرنسية " الشرفة" و"المنصة "

[239]Plateforme en plein air d'un étage de maison (→ balcon).

وبالتالي توحي بالإطلالة و الارتفاع و السطح.[240]

---

[238] Couégnas, Nicolas, *La trilogie nordique de Mohammed Dib.De l'oeuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif* . Protée, Volume 36, numéro 3, hiver 2008, [En ligne] https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019635ar/ Consulté le 11/09/2023

[239]Terrasse.In Dictionnaire Le Robert Dico en ligne, :https://dictionnaire.lerobert.com/definition/terrasse

[240] Couégnas ,Nicolas. *La trilogie nordique de Mohammed Dib De l'oeuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif.* [En ligne]

https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019635ar/

Consulté le 11/09/2023

إذن، فإن اللفظ " سطوح" الذي اختاره المترجم يحمل هو أيضا هذه الدلالات فوافقت بذلك شعرية العنوان الفرنسي.

لكن كل تلك المعاني و القراءات لا نجدها في الترجمة العربية، ما عدا معنى" الرسول" أو "المبعوث ". و هو برأينا الأهم، ذلك إذ نحن تمعننا في لفظ "أورسول" في العربية علما بأن قصة الرواية تدور حول شخصية **"عيد"** الذي تم إرساله إلى مدينة أخرى في مهمة رسمية ، نلاحظ أن **استراتيجية التغريب** عن طريق النقل الحرفي للفظ الفرنسي قد نجحت في توصيل المعنى الديني للرسول، في إشارة إلى ذلك البعد الديني الذي حرص محمد ديب على نسج روايته وفقه.

4-1تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة شعرية العنوان في "Le sommeil d'Eve"

إن عنوان رواية بالفرنسية على بساطته، إنما يخفي دلالات عميقة بعضها يتكشف للقارئ منذ الوهلة الأولى، حيث يستحضر خلفيته الدينية التي تحيل على حوّاء بكل ما تحمله من رمزية كونية مرتبطة بالمرأة و الأم. أما المعاني الأخرى فهي تقتضي البحث في خلفيات محمد ديب نفسه، خاصة إذا ما علمنا مدى تأثير فنون الرسم و التصوير و الموسيقى في كتابة الروائي وإسهامها في صقل أسلوبها المتفرد و وصوغ مواضيعها الجديدة. وفي هذا السياق، تشير نجاة خدة إلى تدخل ثقافة محمد ديب الفنية في اختيار عنوان "غفوة حواء" الذي استوحاه مباشرة من لوحة فنية للكاتب والرسام **أوجين فرومونتان** *Eugène Fromentin* وهي تجسد جارية حريم تحمل عنوان: « *Le sommeil de Hawa* » . وفي هذا الاختيار احتفاء بالأنوثة وبحث عن المرأة يعكس حسب الباحثة نفسها الرحلة الصوفية الروحانية [241]التي تلقي بظلالها على كامل ثلاثية الشمال. ومنه فإننا نجد في العنوان وظيفة إيحائية ورمزية على حد سواء.

[241] Voir Khadda, Naget. In Chaabani, Nacima, *Célébration du centenaire de la naissance de Mohammed Dib*, El Watan , dimanche 11 octobre 2020. P17

ولعل اسم "حواء" أيضا يشمل إحدى الشخصيتين الساردتين في الرواية وهي "فاينة"، مما يوجه التركيز كاملا على الشخصية "الأنثى" في عشقها لصلح و كل ما يصاحبه من تقلبات واضطرابات وهواجس مسرودة في شكل حوار داخلي و أحيانا أخرى تسردها شخصية "صلح" .

« Faïna est dans la beauté de son sommeil comme Eve condamnée pour avoir touché au fruit interdit :l'amour impossible. »[242]

ولما كانت " فاينة" تروي اختلاجات نفسها الجريحة بآلامها و آمالها عن طريق ما تراه من أحلام و رؤى و حتى كوابيس أحيانا في نومها العميق أو أثناء إغفاءاتها، فقد ورد في العنوان معنى النوم. إلا أن محمد ساري لم يترجم *sommeil* بنوم، إنما اختار درجة من درجاته و هي الغفوة. أو بمعنى أصح مرحلة تسبق النوم.

فلم يختر الحرفية كاملة فتكون "نوم حواء"، ذلك أن الغفوة تحقق أثرا شعريا و تضفي لمسة جمالية واضحة على العنوان أكثر وربما ترجمها كذلك لأن "فاينة" غالبا ما كانت تروي ما تراه في منامها ولأن الغفوة تحدث ما بين اليقظة والمنام، فهي لا شك تلخص بشكل أفضل الحالة التي كانت البطلة تمر بها. وهناك من يعتقد أن الأشياء التي ترى بين اليقظة والمنام أكثر صدقا فتنحو منحى الكشوفات الصوفية التي لا تكاد تنفصل عن عالم محمد ديب الأدبي. ففي الفكر الصوفي "**يشهد السالك حالة من الغفوة ويدخل في بُعد آخر. وهناك فرق بين هذه الغفوة وبين النوم. الغفوة هي ظل الفناء**[243]**....**

---

[242] Bekri, Tahar, *Une lecture de la trilogie nordique de Mohammed Dib*. In *Immaculada Linares, Littératures francophones*, Universitat de València, 1996 .P221

[243] في كلمة فناء ما قد يحيل على اسم الشخصية الساردة " فاينة" وجناسها بالعربية " فانية"

وفي حالة الغفوة، تميل الروح إلى العالم الأعلى وتلتجئ إلى النفس... وحينما يكون السالك في حالة الغفوة ... يمكن (...) أيضًا أن يشهد الرؤى والكشوفات".[244]

وإذا تأملنا في المعنى الدقيق للغفوة في اللغة العربية نجد أنها تشير أولا إلى" حلم اليقظة" أو حالة وسط بين النوم و اليقظة. ثم إلى " **النومة الخفيفة" والنعاس والسِنة** حسب معجم اللغة العربية المعاصر.[245] ويقال **أغفى إغفاء و إغفاءة إذا نام** حسب "لسان العرب"[246] الذي يذكر أيضا معنى النوم الخفيف.

أما كلمة Sommeil فتعني في قاموس Larousse

sommeil[247]

État physiologique périodique de l'organisme (notamment du système nerveux) pendant lequel la vigilance est suspendue et la réactivité aux stimulations amoindrie. (On distingue une phase de sommeil lent, profond et réparateur, et une phase de sommeil paradoxal, caractérisé par le rêve.

Sommeil.[248]

Interruption momentanée de certaines fonctions de l'activité vitale qui se produit surtout la nuit et procure le repos.

---

[244] مدرسة التربية الصوفية، https://sufischool.org/ar/.html تم الاطلاع يوم 16 جويلية 2023

[245] عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر، ص1631

[246] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مج 11، ط6، بيروت،2008، ص 68

[247] Sommeil. In Dictionnaire Larousse, Langue française,[En ligne] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sommeil/73405 Consulté le 15/07/2023

[248] Sommeil, Dictionnaire de l'Académie française, 8e édition,. [En ligne] https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8S1165 Consulté le 16/07/2023

Sommeil s'emploie figurément en parlant de la Mort. *Le sommeil de la mort. Le sommeil de la tombe. Il dort du sommeil éternel. Il s'endormit du sommeil du juste.*

Il se dit encore de l'État d'inactivité, d'inertie où se trouvent certaines choses. *Le sommeil de la nature. Le sommeil de l'esprit. Le sommeil des sens.*

نلاحظ أن كلمة نوم بالفرنسية تكتسب معانٍ مجازية أخرى غير الحالة الفيزيولوجية الطبيعية التي يمر بها أي إنسان، إذ تحيل على الموت أو الركود. و إذا بحثنا عن مقابل في القواميس الثنائية فإن قاموس المنهل مثلا يشير إلى معنى النوم و الرقاد و النعاس و الركود و السكون و الموت.[249]

فيما تأتي المعاني الفرنسية الآتية: assoupissement ; somnolence, petit somme. مقابلا لكلمة "غفوة" حسب معجم عبد النور الحديث[250]

نستنتج من التعريفات السابقة أن حالة الغفوة ما هي إلا مرحلة قبلية خفيفة لحالة النوم العميق. وهي الأنسب في نظرنا لما تحمله من دلالات صوفية تفطن لها المترجم. لذا، فقد ترجم الكل بالجزء **Traduction par hyponymie.** فجاءت جامعة للجانب البلاغي الجمالي والمعنى الروحي.

« Le sommeil d'Eve tire sa grandeur de ce sommeil éveillé qui dit toute nue la vérité humaine, sa douleur, son mystère. »[251].

[249] إدريس سهيل، قاموس المنهل فرنسي- عربي، ص 1130

[250] عبد النور جبور، معجم عبد النور الحديث، عربي-فرنسي،دار العلم للملايين، ط ،11 بيروت، 2001 ص 739

[251] Bekri ,Tahar, *Une lecture de la trilogie nordique de Mohammed Dib*. In *Immaculada Linares, Littératures francophones*, Universitat de València, 1996 .P221

5-1تحليل و نقد استر اتيجيات ترجمة شعرية العنوان في "*Neiges de marbre*"

تشير كلمة *Neiges*بشكل جلي إلى المكان الذي تدور فيه أحداث القصة، كون الثلج ظاهرة مميزة لبلدان منطقة الشمال الأوروبي. وقد تضمن العنوان تلاعبا لفظيا في شكل تضاد وتناقض بين المعنيين الذي يوحي أحدهما بالنعومة والزوال(ثلج) فيما يعكس الآخر الصلابة الديمومة:(رخام). وقد أبقى المترجم على تركيب العنوان الفرنسي في العربية ، فلم يغير ذلك كثيرا من المعنى الإيحائي في اللغة العربية. لكن كان من الأجدى أن يلجأ المترجم إلى لفظ آخر كمكافئ ل" *marbre*" يشبه في نطقه اللفظ الفرنسي والمتمثل في " **مرمر**" . فينقل بذلك جزءًا من الشعرية المتضمنة في العنوان.

وأخيرا نلاحظ أن محمد ساري قد حافظ بوجه عام على الحرفية في نقل عناوين الثلاثية و لم يعمد إلى التصرف فيها. كما نجده عند بعض المترجمين الأجانب مثل المترجمة الألمانية "سغافة كايل ريغينا"*Regina Keil-Sagawe* التي ترجمت" *Le sommeil d'Eve* بما معناه في الألمانية" **عروس الذئب**" كتذكير لأسطورة خطيبة الذئب" لإسكندنافية، و التي بنى عليها محمد ديب روايته . كما نجد ترجمة عبد الرزاق عبيد لعنوان الرواية التي تعد امتداد لثلاثية الشمال *L'Infante maure* ب " **غريبة الثلج والرمال**" فيما اختار آخرون ترجمتها حرفيا ب" الأميرة الموريسكية" . فمثل ذلك العنوان يعد تصرفا تما في الترجمة التي توصل إليها المترجم انطلاقا من قراءته العميقة لهذه الرواية حيث تحكي قصة الطفلة" ليلي بال" « Lyylie Belle » التي تتأثر طفولتها بعلاقة والديها اللذين ينتميان إلى بلاد " الرمال" و"بلاد الثلج".

بعد تحليلنا لاستراتيجيات ترجمة شعرية العناوين ونقدها في الجزء الأول من الفصل التطبيقي، نشرع فيما يلي في دراسة النماذج الأكثر بروزا وتشكيلا لصعوبات ترجمتها إلى العربية .

2- تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة شعرية السرد في الروايات الثلاث

1.ترجمة الصوت السردي الثالث (المجهول)

1-1-الخط المائل ونقله إلى العربية *L'italique*:

تزخر ثلاثية الشمال ورواية "**سطوح أرسول**" بشكل خاص بأساليب وتقنيات كتابية جديدة ومبتكرة توسل بها الكاتب لكي يلخص نظرته الفلسفية والصوفية لمفهوم الكتابة والاغتراب، وصعوبة وصف الأشياء والتعبير عنها وفق نمط سردي خاص يشكل التحدي الأكبر أمام المترجم الذي يروم إيصال البعد الفلسفي ذاته الكامن في الروايات الثلاث، دون إغفال جمالية اللغة وفق روح اللغة العربية. فالمهمة التي يضطلع بها تملي عليه التعمق في عالم" **ديب** "الأدبي والفكري والاطلاع على مختلف النصوص التي استقى منها مرجعياته الدينية والثقافية والصوفية. كما تحتم عليه التعرف على تقنيات الكتابة الحداثية عند الروائيين العرب الذين برزوا في الرواية الجديدة، حتى يسهل عليه تقريب النص الفرنسي إلى القارئ العربي فيشعر أن هناك إثراء للرواية باللغة العربية[252].

لعل أبرز ما يميز السرد في رواية **سطوح أُرسول** الكتابة بالخط الروماني ثم الانتقال مباشرة إلى الكتابة بالخط المائل سعيا من ديب إلى إضفاء صبغة شعرية خاصة على أسلوبه.

والملاحظ أن ظاهرة تدخل الأحرف المائلة في الكتابة تتكرر في أعمال أخرى لدى *محمد ديب* مثل رواية *"الصحراء بدون منعطف"* أو *"الصحراء بصراحة"* *«Le désert sans détour» (1992)*.حيث كتبت صفحات كاملة بتلك الأحرف، مما سمح بإخراج ذلك الصوت الثاني والغريب من أعماق

[252] Voir Khadda Naget, *Introduction à la Trilogie Algérie*. In *La trilogie Algérie*. Barzakh, Alger, 2011 .

الوجدان. كما يعكس هذا الاختيار مدى تأثر **محمد** ديب بكتّاب تيار الوعي وعلى رأسهم **فرجينيا وولف** *Virginia Woolf*.[253]

ومن أهم هذه السمات نجد "**عدم انتظام علامات الترقيم وتوظيف الخط المائل والشَّرطات والفواصل بوصفها إشارة إلى الإيقاف المؤقت أو إلى التغييرات في تدفق الأفكار الخاصة بالشخصية**"[254]، فينعكس ذلك على طريقة عرض الجمل داخل النص التي تبدو وكأنها تفتقد إلى التسلسل المنطقي وبلغة جديدة ومبتدعة لايخشى الكاتب فيها تجاوز المعايير المألوفة.

إن الخط المائل في الرواية الحديثة يبين أولا انقطاع السرد[255]، فتتخلل الكتابة بالخط الروماني فترات ومقاطع بالخط المائل مباشرة دون أداة ربط أو علامة ترقيم في "**سطوح أرسول**". وتُعد من بين التقنيات التي أدخلها كتّاب الرواية الجديدة التوّاقين لثورة على النمط التقليدي السائد في الرواية. حيث تؤثر في الجانب الجمالي والشكلي للقصة كما تتأثر بمسار السرد، ويلوذ بها الراوي للتعبير عن مقاصده الخفية للمروي له، **كما "يستعين بها من أجل الإشارة إلى أفكار وحوارات داخلية و أقوال جانبية** ".[256]

وفيما يلي نورد بعض الأمثلة التطبيقية لتحليل ونقد استراتيجيات نقل الخط المائل بوصفه تجسيدا للصوت السردي في روايات **محمد** ديب إلى العربية.

---

[253] Siblot, Paul. "*La traversée des apparences" ou le mystère d'un autre regard.* Colloque-Hommage à l'écrivain Mohammed Dib. Paris : Maison de l'Amérique Latine, 24 Septembre 2013.

[254]. وهبي ميرنا ،تيار الوعي... من تقنية علاج نفسي إلى أسلوب سرد أدبي.. د/ت، الباحثون السوريون.
https://www.syr-res.com/article/15635.html
تم الاطلاع يوم 16/ 08/ 2022

[255] Siblot, Paul. "*La traversée des apparences" ou le mystère d'un autre regard.* Colloque-Hommage à l'écrivain Mohammed Dib. Paris : Maison de l'Amérique Latine, 24 Septembre 2013.

[256] Nannicini Streitberger, Chiara. *La revanche de la discontinuité: bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*. Bruxelles : Peter Lang, 2009. PP19- 20-22

المثال الأول

نذكر كمثال على توظيف الخط المائل في رواية **سطوح أرسول** ما يلي:

« C'est ce qu'il me faut. Que je surmonte mon agitation *Il marche au bord des ténèbres du monde parce que la lumière a mis sa chair en feu, elle est sa malédiction et la malédiction de ses jours, et il a détourné ses yeux de tout ce qui vient d'elle, il a écarté les yeux de toutes les choses qu'elle éclaire* que j'y voie clair, que je me fixe une ligne de conduite, décide quelque chose. » [257]

"هذا ما أنا بحاجة إليه. أن أتجاوز هيجاني **يمشي على ضفة دياجير الكون لأن النور رمى بلحمه في النار، إنه لعنته ولعنة أيامه، فأبعد عينيه عن كل الأشياء التي ينيرها** كي تتضح رؤيتي، كي أحدد لنفسي خط سير، أقرر شيئا."[258]

نلاحظ تدخل مقطع بالخط المائل بطريقة مفاجئة في النص الفرنسي وتمركزه بين جملتين بالخط الروماني، ونلمس أهمية هذا التوظيف من خلال حرص ديب على إدراجها في الصفحة الأولى من الرواية، إذ يسمح للقارئ منذ البداية بالتعرف على أسلوب خاص انتهجه لتشكيل المعنى المراد وبالتالي شعرية السرد الخاصة بـ*سطوح أرسول*.

هناك صوتان سرديان يحركان هذا المقطع إذ يوظف الراوي الشخصية ضمير المتكلم je متحدثا إلى نفسه كبداية لسلسلة من الأفكار المتداعية والتي تذكرنا بأسلوب تيار الوعي الذي برع فيه جيمس جويس *James Joyce*. لكن صوتا سرديا ثالثا مجهولا بضمير الغائب يقطع حبل تلك الأفكار بطريقة جديدة لم نعهدها في الكتابة الروائية التقليدية.

---

[257] Dib , Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, Editions La Différence, Chihab éditions,Paris,Alger.2003, 2011, P7

[258] ديب محمد، سطوح أرسول، تر محمد ساري، منشورات الشهاب، الجزائر، 2011، ص 9

بالرغم من غياب أي مقدمات من قبيل علامات التنقيط أو فعل " **التصدير** "- *Verbe introducteur*- إلا أن لجوء الكاتب إلى الخط المائل يساعد نوعا ما على تمييز الصوتين السردِيّيْن بعضهما عن بعض، لكن المترجم استعاض عن الخط المائل **بالخط الغليظ** لإبراز هذا "**التدخل المفاجئ ذي المرجعية الروحانية الصوفية**".[259] وهو بذلك لجأ إلى **التعويض** أو *compensation* لغياب مثل هذه التقنية في اللغة العربية، كي يحدث تكافؤا بين النصين الفرنسي والعربي ويتجنب خسارة كلية في المبنى والمعنى.

"That is, mitigating the loss of important ST features by approximating their effect in the TT through means other than those used in the ST. In other words, one type of translation loss is palliated by the deliberate introduction of another that is considered less unacceptable by the translator[260] *".*

المثال الثاني

« La voix qui dit je »[261]

" الصوت الذي يقول أنا " [262]

خلافا لما نقرأه في رواية سطوح أرسول، نلاحظ طريقة انتقال إلى الخط المائل بشكل مختلف اشتمل على علامات الترقيم. و قد وظف الكاتب هذه العلامات قصدا لكي يبرز كلام الشخصية البطلة

[259] Adjil, Bachir. *Espace et écriture chez Mohammed Dib: La trilogie nordique.* Paris : L'Harmattan. Awwal, 1995. P 177

[260] Dickins, James , Hervey, Sándor G. J., Higgins, Ian, *Thinking Arabic Translation. A Course in Translation Method: Arabic to English,* Routledge 2nd ed. London & New York,2017. P48

[261] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*. Editions La Différence, Chihab éditions,Paris Alger.2003, 2011 , P9

[262] ديب محمد، غفوة حواء، تر محمد ساري، منشورات الشهاب، الجزائر، 2011 ص 11

"فاينة"، و يميزه عن باقي السرد. حيث تستعمل ضمير المتكلم **je** لتبدأ الحديث عن نفسها ضمن حوار داخلي سيستمرّ طوال الفصل الخاص بقصة فاينة.

أما الترجمة فقد حافظت على علامات الترقيم ذاتها، وعوّضت الخط المائل بالخط العريض كاستراتيجية تساعد على تأدية وظيفة الإبراز التي أداها النص الفرنسي.

المثال الثالث:

تتميز رواية "ثلوج من رخام" أيضا بتدخل صوت سردي مجهول جسده محمد ديب باستعمال الخط المائل. لكن الفرق الوحيد الذي يميزه عن تلك التعليقات الموجودة في "سطوح أرسول" هو فصله عن الأفكار التي تسبقه و تليه عن طريق علامات الترقيم.

وكمثال عن ذلك نذكر المقطع الآتي و ترجمته إلى العربية:

« J'applaudis, et constate combien les yeux de ma fille appelaient ces applaudissements. *On massacre à Sabra et Chatila*. »[263]

" صفّقتُ، و أدركت كم كانت عينا ابنتي تنادي تلك التصفيقات. **مَجزَرة في صبرا و شتيلا**."[264]

تأتي عبارة *On massacre à Sabra et Chatila* بالخط المائل لكي تقطع حديث برهان عن ابنته وهو يصف براءتها و سعادتها بينما كانت تلهو و تلعب. و كأنه تفكير جانبي . فيشعر القارئ بأن هناك مقارنة ضمنية بين أطفال الشمال و أطفال الجنوب. و إشارة قوية عاطفية تحرك المشاعر، وتذكير بما كان يقترف آنذاك من مجزرة في المخيمات الفلسطينية في صبرا و شتيلا في لبنان. لكن محمد ديب لم يذكر الاحتلال صراحة، إنما لجأ إلى ضمير On غير الشخصي . وهو ما أبرزه محمد ساري في العربية

[263] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, Editions La Différence, Chihab éditions,Paris Alger.2003, 2011. P 125

[264] ديب محمد، ثلوج من رخام، تر محمد ساري، منشورات الشهاب، الجزائر، 2011، ص124

بالخط العريض، و عبر عنه بجملة اسمية مقابل جملة فعلية في الفرنسية. حيث غاب الفاعل أيضا في العربية، فأصبحت *On massacre"* **مجزرة** ". وهو الأنسب للأسلوب العربي.

المثال الرابع

« *Ces rires. Les mêmes. Chez Lyyl et chez celle qui se meurt là-bas dans son pays, les mêmes, et Lyyl ne la connait même pas! Et moi ? L'ai-je jamais connue ? Parlons-en : moi, la chair de sa chair, ai-je jamais su qui elle est* ? »[265]

"استقرّت الضحكات في مكانها. **هذه الضحكات. نفسها. عند ليل و عند تلك التي تحتضر هناك في بلده، الضحكات نفسها، و ليل لا تعرفها ! و أنا؟ هل عرفتها حقا؟ لنتحدّث: أنا لحم لحمها، هل عرفت حقا من هي؟** لا داعي للقلق، تأكل ليل بكيفية نظيفة، كانت دوما تأكل بهذه الطريقة النظيفة..."[266]

نلاحظ في هذا النموذج إدراج الكاتب تعليقا جانبيا لبرهان بينما كان يتحدث عن ابنته "ليل". وقد استلهمه محمد ديب من التقنية المسرحية Aparté[267] أو المناجاة. وقد برز بالخط المائل لأن السارد دخل في حوار داخلي مع نفسه تخلله مجموعة من التساؤلات التي حافظ عليها المترجم في العربية ووأبرزها بالخط العريض. لكنه حذف في ترجمته **الضمير المكمّل** *Pronom complément* « en » الذي يتبع Parlons. حيث نقلها ب "لنتحدث" فقط. فأعطت معنى ناقصا يحتاج إلى ما يتممها. فلم تكن الترجمة صحيحة أكان ذلك أسلوبيا أو حتى دلاليا. ذلك أن حرف en يحيل على التساؤلات السابقة و التي يبحث فيها عن إجابة مقنعة تطمئن بها نفسه. و عليه، فإن الأصح أن يقول "لنتحدث عن ذلك"/ لنتحدث عن الموضوع".

---

[265] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P 128

[266] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 127

[267] حديث جانبي يوجهه الممثل لنفسه في المسرح ويفترض أن لايسمعه إلا المشاهدون.

1-1-1ترجمة اللازمة السردية: je

تتميز رواية **"ثلوج من رخام"** بالتوظيف المتكرر لضمير المتكلم je كلازمة *leitmotiv* ذكرت إحدى عشر مرة. لكن بطريقة غير تقليدية ولا نمطية نكتشفها من خلال بعض النماذج التي بدت لنا الأكثر تمثيلا لأهميتها ودلالتها في المدونة والأكثر صعوبة في نقلها إلى اللغة العربية.

ففي النموذج الأول يقول السارد:

« …l'individu qui dit, *Je* .Lui, c'est moi. »[268]

بينما كانت الترجمة بهذا الشكل:

"الفرد الذي يقول، أنا. هو، إنّه أنا."[269]

في الرواية التقليدية لا نجد مثل هذا التوظيف الغريب لضمير المتكلم **"أنا"** و هذا النوع من التلاعب بالضمائر الأخرى. فالأصل أن يقول السارد أنا مباشرة و لا يختفي وراء شخصية أخرى لتقول ذلك. أما في الرواية الجديدة، فيعتبر ذلك ميزة إضافية ومستحدثة يشكل بها الكاتب شعرية السرد ويبعث برسائل فلسفية مبطنة هي التي يجب أن يحسن المترجم فك رموزها واختيار الاستراتيجيات الأنسب لنقلها إلى القارئ العربي.

وعليه فأول ما يلفت انتباهنا في طريقة كتابة ضمير je هو أنه ورد بالخط المائل لإبراز هوية الشخصية المتكلمة ومن باب التفخيم *Emphase*. لكن لا نجد ذلك في الترجمة العربية. حيث كان بالإمكان وضعه بين مزدوجتين أو كتابته بالخط العريض. فتلك هي الوسائل المتاحة في العربية و التي من شأنها أن تعوض عن الخسارة التي تنجر من وراء عدم إظهار أهمية هذا الضمير.

---

[268] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P 7

[269] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 9

كما لم تسمح الترجمة العربية بتبيان الفرق الموجود بين ضميري je و Moi . حيث نجد في الحالتين ضمير "أنا". علما أن هناك فرق بين الضميرين في الفرنسية. حيث تستخدمje للتعبير عن وجهة نظر صاحبها[270] بينما تمنح Moi هوية "**معجمية**" للشخص المتكلم تسمح بتمييزه عن باقي المتكلمين:

« on peut tirer l'hypothèse que ce pronom(Moi) donne une identité « lexicale » de la personne(D. Leeman, 2001c) *... en la présentant en tant qu'elle est dotée d'un ensemble de propriétés spécifiques qui la distingue des autres. Je suis moi, on assume et revendique une personnalité particulière qui ne saurait se ramener au lot commun ».*[271]

لذلك شكلت هذه الخاصية تحديا أمام محمد ساري لأن العربية تحتوي على مقابل واحد لكليهما وهو"أنا".

ولتذليل تلك الصعوبة ومحاولة نقل الفرق الموجود في النص الأصلي، يمكن أن نلجأ إلى الترجمة الشارحة. حيث نضيف كلمة **"نفسه"** أو "**بالذات** " لكي نزيل بعض الغموض الحاصل في المقطع الفرنسي، و ننقل التركيز نفسه على أن الشخصية التي ستسرد الأحداث فيما بعد هي نفسها وليست شخصية أخرى. ذلك أنها وردت في الصفحة الأولى من الكتاب. فكانت بمثابة تقديم ل" هوية" ما لسارد متأرجح لم يفهم بعد من يكون و لايزال يبحث عن ذاته.

فنتحصل على:

" الفرد الذي يقول " **أنا**". هو **نفسه أنا** أو "هو **أنا نفسه/ بالذات.**

[270] Voir , Danielle, « *Je, me moi : allomorphes ou facettes différentes de la première personne* ? », Linx [En ligne], 12 | 2002, mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 29 juillet 2023. URL : http://journals.openedition.org/linx/1290

[271] Ibid, Consulté le 29 juillet 2023

أما في النموذج التالي :

« *Le narrateur voudrait-il se taire, sa voix, la voix qui dit,* Je*, n'en continuerait pas moins toute seule*. » [272]

فإن محمد ديب قد لجأ إلى كتابة الجملة كاملة بالخط المائل لأنها عبارة عن تعليق أو تفكير جانبي يقطع سيرورة الأحداث بطريقة مفاجئة. بينما أبقى على ضمير Je بالخط الروماني وأبرزه فقط بالحرف الاستهلالي الكبير الذي لا يرد عادة كذلك بعد الفاصلة.

و قد ترجمها محمد ساري كما يلي:

" **ألا يريد السارد أن يسكت، صوته، الصوت الذي يقول، أنا، سيواصل بمفرده**."[273]

عمل المترجم على إبراز الخط المائل عن طريق تعويضه في العربية بالخط العريض. لكنه لم ينتبه إلى أن ضمير المتكلم Je قد ورد هذه المرة بالخط الروماني. وهو ما يؤكد فكرة إعطاء هوية خاصة لهذا الضمير وتمييزه عن باقي الضمائر المستخدمة في الرواية.

فكل الثلاثية تتمحور حول "**الأنا**" والبحث الفلسفي والصوفي عن الذات. لذا، تقتضي الترجمة الأمينة لنقل هذه الدلالات إلى القارئ العربي، أن نبحث عن أداة تسمح بإبراز هذا الضمير كلما دعت الحاجة إلى ذلك. فنلجأ مثلا في هذا النموذج إلى وضع أنا بين مزدوجتين. وهي إضافة بسيطة لكن وظيفتها ذات تأثير كبير على المعنى.

[272] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P49

[273] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 49

2-1ترجمة الضمائر

أتقن محمد ديب لعبة الانتقال بين الضمائر في الثلاثية، وبشكل يجعل القارئ لا ينفك يتساءل عن ماهية المتكلم الحقيقية. و بطريقة تستحضر الكتابة الدورانية والأبعاد الفلسفية و الدينية الصوفية في البحث عن الذات و الشعور بالاغتراب.

وقد يبدو أن عملية نقل مثل هذه العناصر لا تتطلب أي جهد من لدن المترجم، لكن العمق الذي تحمله طريقة ظهورها في المدونة يقتضي البحث بطريقة انتقائية عن السبل التي تمكن المترجم من تذليل الصعوبات التي تحول دون نقلها إلى اللغة المستهدفة.

المثال الأول

فمثلا حينما تقول فاينة:

« Je pense au bébé qui dort, lui, en moi. »[274]

نلاحظ الصياغة الغريبة لضميري المتكلم و الغائب lui, moi . ففي الحالات العادية نقول :

Je pense au bébé qui dort en moi

لكن الكاتب لجأ إلى ذكر الجنين مرتين إحداهما صراحة و الأخرى بالإحالة على الطفل عن طريق ضمير « lui ». و في ذلك نوع من التكرار و التأكيد على مدى تعلق الأم بطفلها والآمال التي كانت تعلقها عليه في تغيير مسار حياتها.

وأمام صعوبة الإبقاء على هذا الضمير في العربية، فقد ترجم محمد ساري الجملة كما يلي:

" فكرت في الجنين الذي ينام بداخلي." [275]

[274] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P 25

يجب الإقرار بأن الحيلة التي لجأ إليها المترجم قد نجحت إلى حد ما في نقل معنى عمق العلاقة التي تربط بين الأم و ابنها الذي لا يزال في أحشائها.

وهنا نستنتج أنه فضل إبراز الأسلوب العربي، حتى وإن منع ذلك من التعرف على تعبير محمد ديب غير المألوف والجديد حتى في اللغة الفرنسية ذاتها. لكن اختيار "بداخلي" خفف نوعا ما من تلك الفجوة التي خلفتها عدم ترجمة moi و lui. ذلك أن كلمة "داخل" تعوض " فيّ ". حيث تعد ذات دلالة جامعة وشاملة و عميقة. كما أن الترجمة حققت شعرية خاصة باللغة العربية نقلت الحقل الدلالي للحنان ووالأمومة في صورة تذكرنا بعنوان الرواية التي تذكر اسم "حواء".

المثال الثاني:

أمّا في المثال التالي، فقد كان للمترجم تصرف آخر مع en moi :

« Tu es entré en moi et je t'ai donné tout ce que j'ai pu. Si tu y as trouvé trop peu de place, tu es libre de sortir, mais n'oublie jamais que je t'aime. »[276]

"لقد دخلت حياتي ومنحتك كل ما استطعت. فإذا لم تعثر على راحتك، لك حرية الخروج...."[277]

فقد ترجم الجزء en moi بالكل " حياتي" لكن الأصح هو أن يحافظ على كلمة "داخلي" فيكون في تناغم مع المثال السابق. ويوحي دائما بدواخل الشخصية النفسية و مكنوناتها، طالما لا يحرف ذلك المعنى الأصلي و لا يتنافى مع معايير التعبير العربي.

و بناء على ذلك،يمكن أن تأتي الترجمة على هذا النحو:

لقد سكنت بداخلي/ وجداني .

---

[275] ديب محمد، غفوة حواء، ص 25

[276] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 38

[277] ديب محمد، غفوة حواء، ص 37

2-ترجمة الإيقاع

عادة ما يرتبط مفهوم الإيقاع بكل ما هو موسيقي وشعري. وإذا كان في الشعر يتحقق **بالوزن والقافية** *Métrique* **والعروض** *Prosodie* ، فإنه موجود أيضا في النصوص النثرية من خلال علامات الترقيم والتراكيب الخاصة لبعض الجمل من قبيل التكرار والقلب والتقديم *Inversion et apposition* والمحسنات البديعية مثل الجناس *Homophonie-Allitération* والسجع Assonance والتوريةCalembour والتلاعب بالألفاظ *Jeux de mots* التي منحت للسرد في ثلاثية الشمال مسحة شعرية و إيقاعا خاصا لا ينبغي إغفاله في الترجمة إلى اللغة العربية.

2-1 ترجمة التكرار: *Anaphore et Répétition*

لا تكاد نصوص الثلاثية تخلو من ظاهرة التكرار في دلالة واضحة على الكتابة الدورانية التي اتخذها ديب أسلوبا مميزا يضفي عليها إيقاعا خاصا ويشكل شعريتها التي تزيد من متاعب المترجم إلى اللغة العربية، ولعل ذلك ينطوي على دلالات مخفية تحيل القارئ مرة أخرى إلى الممارسات الصوفية، حيث يقول *بشير عجيل* في هذا الصدد:

« L'autre phénomène pour le moins troublant, consiste dans la multiplication de la parole dans une spirale, la faisant tourner sur elle-même à l'infini. »[278]

ندرج فيما يأتي **أول مثال** لشرح إشكالية نقل هذه السمة إلى اللغة العربية، حيث يخاطب بطل رواية **سطوح أرسول** نفسه قائلا:

« Et je me pose et repose la question : que s'est-il passé ? Que s'est-il passé qui se laisserait raconter, qui se puisse dire ? Rien en somme ; et si, une

[278] Adjil, Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : La trilogie nordique,* L'harmattan, Awwal, Paris , 1995, P 40

question de plus, je suis en train de me monter la tête ? Seulement me monter la tête, pour rien ».[279]

"فأطرح على نفسي السؤال وأعيد طرحَه: ماذا حدث؟ ما الذي حدث كي يستوجب القصَ، ويمكن قوله؟ في المحصلة لا شيء؛ ربما كان سؤلا إضافيا أشوَش به ذهني؟ أشوَش به ذهني فقط، من أجل لا شيء." [280]

يخاطب الراوي نفسه في هذا المقطع في محاولة للإجابة عن سؤال "يؤرقه "عما حدث معه بالضبط. ولعل تكرار Que s'est-il passé ? Que s'est-il passé … وje me pose et repose دليل واضح عن ذلك البحث الحثيث عن الحقيقة والتي دائما ما تشكل شغل الشاغل لشخصيات الرواية الجديدة وروايات تيار الوعي.

نلاحظ في poserو reposer توظيف **السابقة** *préfixe* « re »التي تشير إلى الإعادة والتكرار، لكنها في الوقت ذاته تمنح المقطع نغمة جناسية خاصة allitération لا نجدها بالضرورة في الترجمة العربية. حيث إنه لجأ إلى إضافة فعل "أعاد" لتأدية معنى تكرار السؤال، لكن إطالة الجملة من خلال "على نفسي السؤال "حرمت القارئ من جمالية الجناس الموجود في المقطع الأصلي. لذلك لابد من التركيز على أهمية تحقيق التكافؤ الجمالي الشكلي عند نقل البعد الفني للنص الأدبي التي تحدث عنها كولر Koller .[281]

فكان الأجدر أن يقول مثلا **فأتساءل ثم أتساءل:** ماذا حدث، بحيث نبقي على الإيقاع نفسه دون إغفال معنى مخاطبة الذات.

---

[279] Dib, Mohammed*, Les terrasses d'Orsol* , P 7

[280] ديب محمد، سطوح أرسول، ص9

[281] Williams, Jenny, *Theories of Translation*, Palgrave Macmillan, 1st ed, London, 2013, P 36

المثال الثاني

نذكر مثالا آخر للتكرار حيث لجأ المترجم إلى استراتيجية أخرى لنقله إلى اللغة العربية، حيث تقول الشخصية:

« Et ça continue, ce matin ; ça continue,… » [282]

" و قد تواصل هيجاني هذا الصباح؛..." [283]

عمد المترجم في هذا المقطع إلى الحذف كحل لترجمة تكرارça continue الذي تضمنه المقطع الأصلي وعوضه بفعل **"تواصل"** الذي يعبر بشكل مناسب عن عدم انقطاع الحالة التي تختلج الشخصية كما عوض ça بالهيجان عن طريق **التصريح** *Explicitation* فحرص على إظهار معناه. وهنا تجدر الإشارة إلى صعوبة التوفيق بين الجانب الجمالي الذي تحقق بأسلوب التكرار والجانب الدلالي الذي يفيد معنى الاستمرارية. فبالنسبة **لهنري ميشونيك:" يمكن للحذف أن يشوّه النص إذا كان بداعي تحقيق ترجمة طبيعية."**[284]

ولنأخذ مثالا آخر يجسد ظاهرة التكرار وترجمته في اللغة العربية حيث تقول شخصية "**عيد**":

« Odieusement confus, tenant en réserve toutes sortes de menaces, de monstres prêts à vous sauter à la figure. A la figure, une de ces déroutes qui, me faisant prendre la fuite, ne plaident pas en faveur de sa force de caractère… »[285]

---

[282] Dib, Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P8

[283] ديب محمد، سطوح أرسول، ص 10

[284] Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire* , Verdier, 1999, P 27

[285] Dib, Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P 9

"غامضة بشناعة، محتفظة بكل أنواع التهديدات، بوحوش مستعدة للانقضاض على وجهك. نعم على وجهك، من تلك الهزائم التي تجعلك تتراجع هاربا، ولا تشرّف الإنسان، كما لا تشرّف قوة طباعه،...."[286]

نلاحظ تكرار عبارة la figure àمرتين بشكل متتال ويولد انطباعا بأن المقطع شعري أكثر منه نثري. لذا كان لابد من مراعاة هذه الخاصية في اللغة العربية أيضا، خصوصا وأنها بدورها لغة موسيقى بوسعها أن تستوعب أشكالا مختلفة من البديع والبيان. فأبقى المقطع العربي بذلك على كلمة **"وجه"** لكنه احتوى على **ترجمة بالإضافة** من خلال إدراج كلمة **"نعم"**، وهو اختيار يلائم معايير التعبير في اللغة العربية فلا نحس بتلك الغرابة الموجودة في النص الفرنسي، مع أنها عنصر مهم ومشكل للمعنى في رواية **سطوح أرسول**.

لقد تحدث **أندرو تشيسترمان** *Andrew Chesterman* عن الترجمة بالإضافة التي تدخل ضمن استراتيجية "**تغيير المعلومة**"*Information Change*بحيث يدخل المترجم عنصرا يعزز معنى الرسالة الأصل.

''By this I mean either the addition of new (non-inferrable) information which is deemed to be relevant to the TT readership but which is not present in the ST''[287]

2-2تكرارعبارة « sacré nom »وترجمتها

تتضمن رواية **سطوح أرسول** تكرارا آخر، ولكنه من نوع خاص حيث نجد تلفظ شخصية **"عيد"** بعبارة « sacré nom »باستمرار في القصة ولم يرد ذلك اعتباطا، فديب يسعى من خلال هذا

[286]ديب محمد، سطوح أرسول، ص11

[287] Chesterman, Andrew, *Memes of Translation*, P106

التوظيف إلى إبراز مدى "القداسة "التي يكتسيها اسم الله لدرجة تعذر ذكر اسمه صراحة.[288] وهي عقيدة نجد لها جذورا في الفكر الصوفي مرة أخرى. وننوه في هذا المقام بفطنة المترجم الذي لم يقع في فخ المعنى الظاهري ولم ينقلها بصفتها تعبيرا تعجبيا وإنما وفق في إيصال المعنى الذي تكتنزه هذه العبارة المكررة قصدا والتي تحمل معنى صوفيا باطنيا. و**"الاسم" عند المتصوفة هو" اسم الله تعالى الذي يعتبرون أن عظمته تتجاوز قدرة أي شخص على نطقه كما يستحق"**[289]

والمثالان التاليان يوضحان الاستراتيجية التي تبناها لنقل هذه العبارة. لكن لابد من التوقف عند معنى هذا التعبير في القواميس الفرنسية حيث يعرف قاموس الأكاديمية الفرنسية الإلكتروني *Dictionnaire del'Académie française* كلمة sacré[290] كما يلي:

« Fam. Placé avant le nom, avec une valeur intensive. Il lui a fallu un sacré courage pour accomplir tout cela. Quel sacré numéro !

S'emploie aussi pour renforcer une injure, un juron. Ces sacrés idiots n'entendent rien à rien. Vous êtes un sacré menteur. Pop. Sacré nom de Dieu, sacré bon sang ! »

نلاحظ أن الأصل في استعمال *Sacré nom* هو *Sacré nom de Dieu*، فهو دائما يأتي ليشدد على الكلمة التي تليه فيكون ذا إيحاء إيجابي أو يكتسب معنى سلبي إذا وظف كشتيمة، لكن شخصية الرواية اكتفت كل مرة بقول *Sacré nom* فقط.

---

[288] Adjil, Bachir, *Espace et écriture écriture chez Mohammed Dib : La trilogie nordique*, l'Harmattan, Awwal, Paris, 1995. PP67-71

[289] الشرقاوي حسن، معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 42

[290] Sacré, sacrée.In Dictionnaire de l'Académie Française, 9ème éd. [En ligne] https://www.dictionnaireacademie.fr/article/
Consulté le 10/ 11/ 2022

وهو تعبير فرنسي لا بد أن يبحث المترجم عمّا يعادله في اللغة العربية، فنجد قاموس **لاروس المحيط** ثنائي اللغة يقترح: "**لعين، غريب، رائع**." [291]

نسوق في هذا السياق مثالين يظهر فيهما استعمال هذا التعبير لكن الترجمة اختلفت في كليهما.

أما في **المثال الأول**، يقول **"عيد"**:

« Sacré nom, je ne vais pas rester assis comme ça, assis à me poser une question après l'autre. »[292] .

" يا للمهزلة! سوف لن أبقى جالسا هكذا، وأطرح على نفسي السؤال تلو الآخر." [293]

لجأ المترجم إلى استراتيجية التوطين عبر تكييف الصيغة الفرنسية Sacré nom التي تحمل معنى التعجب في هذا المقطع وأعطى مقابلا موجودا في اللغة العربية للتعبير عن معنى التعجب ذاته، وأضاف علامة تعجب لم ترد في النص الأصلي لتوكيد ذلك المعنى.

لكننا لا نجد معنى القداسة الموجودة في اللغة الفرنسية، لذلك يمكن الإبقاء على معنى التعجب دون إغفال الإحالة الروحانية التي تدخل في التشكيل الدلالي للنص. فنقول: "رَبّاه!" بحيث نخاطب لاوعي القارئ العربي فنبلغ معنى التعجب ولا نفرط في جمالية التعبير الدينية التي تعمد الكاتب تكرارها في كامل النص.

ويندرج **المثال الثاني** ضمن السياق نفسه، حيث يقول *"عيد":*

« Ce sacré nom de tohu-bohu dans ma tête ! » [294]

---

[291]Baraké,Bassam . *Dictionnaire Larousse El Muhit français-arabe*, Academia, 2007, P 656

[292] Dib, Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P7

[293]ديب محمد، سطوح أرسول، ص9

[294] Dib, Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P 8

في حين جاءت الترجمة على النحو التالي:

"وهذا الاسم الغريب في رأسي: الهرج والمرج! "[295]

يصف بطل القصة أفكاره التي اعتراها الكثير من التشويش والفوضى وعدم فهم ماهية المخلوقات الغريبة التي صادفها في المدينة الجديدة التي أرسل للعمل بها. وقد عبر عن ذلك ب "tohu-bohu" التي تعرفها موسوعة *Quillet* كما يلي:

*« **n.m**(mot hébr.signif.chaos ;de tohu, désert, et bohu, vide). Le chaos primitif. **Fig**. Confusion, désordre souvent bruyant »* [296]

ما يستوقفنا لأول وهلة في التعريف هو المرجعية الدينية اليهودية التي تنتمي إليها العبارة. وهو ما ركز عليه المترجم أكثر من عبارة Sacré nom إذ تبنى استراتيجية التوطين هنا أيضا بتكييف الأصل، ذلك أنه كان بإمكانه أن يذكر كلمة فوضى أو جلبة فقط لكنه فضل عبارة هرج ومرج. فحقق بذلك تكافؤا على مستوى المرجعية الدينية لكنها إسلامية تتناسب وأفق انتظار القارئ العربي مع تحقيق الصوت الجناسي نفسه في النص الهدف.

يبقى أنه لم يوفق في اختيار المكافئ الأنسب لsacré nom في هذا المقطع لأن في توظيفه لـ"هذا الاسم الغريب" مجانبة للصواب. فنلمس هنا نوعا من الحرفية من حيث الإبقاء على كلمة اسم وترجمة Sacré بـ"غريب" و هو المعنى الذي نجده في عدة قواميس ثنائية اللغة. ومما زاد الترجمة غموضا هو توظيفه للنقطتين تجعل القارئ يفهم بأن الهرج والمرج اسم وليس حالة. لكن الحقيقة هي أن Sacré nom هنا جاءت لتشدد مرة أخرى على مدى غموض الأحداث التي تقع للشخصية والتي لم يجد لها

[295] ديب محمد، سطوح أرسول، ص10

[296] Tohu-bohu ; In *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Librairie Aristide Quillet, Paris, 183, P6922

مسمّى محددا. لذا كان الأحرى هنا اللجوء إلى صيغة تعجبية مكافئة من قبيل: يا له من هرج ومرج في رأسي أو يا لهذا الهرج والمرج في رأسي أو تباً لهذا الهرج والمرج.

المثال الثالث

يميل محمد ديب كثيرا أثناء توظيفه للوصف إلى أسلوب التكرار في الثلاثية، فلا تكاد أجزاؤها الثلاثة تخلو من هذه الظاهرة. حيث ينضم نص **"غفوة حواء"** مرة أخرى إلى نص "**سطوح أرسول**" ومنذ الصفحة الأولى، ليعزز فكرة الدوران وعدم اليقين من الأشياء والشعور الدائم بالحيرة والتردد. وليخضع النثر أيضا إلى قوانين النظم في الشعر الفرنسي. ولنحلل مثلا ترجمة النموذج الآتي:

C'est moi : Faïna. Je suis avec toi, Solh, dans toutes tes occupations, tes inquiétudes, ton repos, tes rêves…Et les branches du tilleul. Le tilleul, celui qui se dresse devant ta fenêtre à Clairval. »[297]

" أنا هي: فاينَة. إنني معك يا صلح، في انشغالاتك، في همومك، وراحتك وأحلامك... وأغصان الزيزفون. ذلك الزيزفون الذي ينتصب أمام نافذتك في « كليرفال.»[298]"

في المثال الفرنسي نلاحظ تكرار كلمة Tilleul ثلاث مرات وبطريقة تتابعية. حيث وردتا مرتين صراحة و مرة باسم الإشارة Celui الذي يسمح ل"فاينة" بلفت انتباه "صلح" إلى شجرة بعينها دون غيرها من الأشجار الأخرى. وللتشديد على أن الأمر لا يتعلق بأي شجرة زيزفون، إنما تلك الشجرة بالذات التي توجد أمام النافذة. ناهيك عن أن في ذلك ما يوحي بنوع من الألفة و العفوية التي تتميز بهما هذه العلاقة. و كأن هذا التكرار التتابعي يولّد لحنا موسيقيا لا يملك المترجم إلا أن ينقل صداه إلى القارئ العربي و يطربه مثلما يحدث مع القارئ الفرنسي. لذلك توسل محمد ساري **بالترجمة الحرفية**، فكرر " الزيزفون" مرتين وأبقى على علامة الترقيم كما هي. لكنه قدم اسم الإشارة "ذلك" قبل الزيزفون

[297] Dib, Mohammed, *le sommeil d'Eve*, P 9

[298] ديب محمد، غفوة حواء، ص 11

"الثانية"، فحافظ على فكرة التوكيد الموجودة في الأصل ونقل الإيقاع الموسيقي المطلوب لكن بقالب عربي خالص. فلم يقل: "الزيزفون. الزيزفون، ذلك الذي أو ذلك الزيزفون الذي..." . لذلك كانت استراتيجيته الأنسب بأن لجأ إلى **التكثيف** *Concentration***.**

المثال الرابع

ولنأخذ مثالا آخر عن الحلول التي ارتضاها محمد ساري لترجمة التكرار الذي تزخر به الثلاثية:

« On ne voit que des myrtilles, des myrtilles, des myrtilles. »[299]

"لا نرى إلا الريحان، غير الريحان، سوى الريحان."[300]

كان للمترجم في هذه الحالة رؤية أخرى. حيث نرى توجهه الحرفي القائم بإبقائه على التكرار، لكن بإضافة **أداتي الاستثناء "غير" و"سوى "** أمام الفواصل التي حافظ عليها أيضا، و هو ما يعتبر الخيار الأمثل الذي يوفق فيه ما بين أسلوب التكرار الذي يحمل في ثناياه فكرة الإصرار و يعبر عن هوس "فاينة" و تخيلاتها المستمرة، وبين الإيقاع الناجم عنه دون تشويه شعرية اللغة العربية.

ومع ذلك كانت الجملة العربية لتصبح أكثر أمانة إذا ما اختار المقابل الأنسب ل Myrtille والتي لا تعني الريحان الذي هو في الحقيقة نبتة عطرية Basilic، إنما تشير إلى "**الأويسة**" والتي تعدّ "**نوعا من التوت أو عنب الأحراج**" .[301] وهي فاكهة تمثل البيئة الشمالية التي تنتمي إليها فاينة أكثر من "**الريحان**" الذي يذكر بالأحرى بالبلدان المتوسطية.

[299] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P29

[300] ديب محمد، غفوة حواء، ص 29

[301] Baraké,Bassam, *Larousse Al-Muhit français-arabe*, Academia, Beirut, 2007, P485

المثال الخامس

أما النموذج الآتي فيبين نوعا آخر من التكرار. حيث أعاد الكاتب فعل« attendre » لكن بشكل منفصل و كأنه يبدأ فقرة جديدة:

« Même avec ma tête vide, après une nuit sans sommeil, je t'aime, mon Solh. Il fait beau, un peu plus frais qu'hier. On attend toujours la pluie.

On attend toujours quelque chose. » [302]

و كانت الترجمة كما يلي:

"أحبك يا صلح، حتى بعد ليلة بلا نوم، حتى بذهن مشوش. الجوّ جميل، أبرد بقليل من نهار أمس. ننتظر المطر دائما.

دوما نحن في انتظار شيء ما." [303]

نلاحظ أن الإيقاع الذي خلفه التكرار في الفرنسية غائب في الترجمة العربية. فقد حذف المترجم ضمير" **نحن"** في الجملة الأولى بينما وردت في المرة الثانية. كما غيّر من تركيب الفعل **"انتظر"**، فكانت الجملة الأولى فعلية" ننتظر" بينما تكررت في صيغة إسمية " نحن في انتظار ..". كما أن التركيب العربي "ننتظر المطر دائما" لا يفي بالمعنى المراد في الفرنسية. ففي سياق حديث "فاينة" عن أحوال الطقس، هناك إشارة على أنها لم تمطر منذ مدة. لذا، فإن كلمة Toujours هنا لا تعني **" دائما"** بالمطلق . إنما "لانزال" التي تدل على التوق والاشتياق.

[302] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P40

[303] ديب محمد، غفوة حواء، ص 38

بينما تعدّ" Toujours" في الجملة الثانية حمّالة أوجه، إذ قد تعني " لا نزال" أو "دائما" . لأنها وردت في سياق منفصل عما سبقه. كما أن " quelque chose" مبهمة ويصعب التحكم في معناها وترجمتها بدقة إلى العربية.

"لا نزال ننتظر نزول الغيث"

"إننا لا نزال ننتظر شيئا ما "

وهنا الغيث يحمل المعنى الحسي للمطر والمعنى الرمزي ل"الإغاثة" .

فيعرّفه **لسان العرب** بالمطر والكَلأ؛ وقيل: الأَصلُ المطر،السؤَال منه :**غِثنا**؛ ومِن الإِغاثة، بمعنى الإِعانة: أَغِثْنا.[304] ومن المهم الإشارة إلى الفرق بينه وبين **الغوْث** الذي يحمل معنى الإعانة والمساعدة على تخطي مشكلة أو تجاوز كرب ما. حيث يذكر معجم **مفردات ألفاظ القرآن المعاني** الآتية:

" الغَوْثُ يقال في النّصرة، والغَيْثُ في المطر، واسْتَغَثْتُهُ: طلبت الغوث أو الغيث، فَأَغَاثَنِي من الغوث، وغَاثَنِي من الغيث".[305]

لكن، وبغض النظر عن هذا الاختلاف إلا أننا انطلقنا من كون الغيث يأتي بعد طول انتظار وجفاف، فيحيي به الله تعالى الأرض الميتة. وفي ذلك صورة لإعادة إحياء أمل ونجدة لليائس.

ف"فاينة" تتوق شوقا إلى هطول المطر كما تتوق إلى النجاة من الحالة التي آلت إليها وإلى " صلح" لكي يغيثها بعد صبر وطول انتظار.

---

[304]ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مج 11، ط6، بيروت،2008، ص 106، (غيث)

[305] الراغب الأصفهاني أبو القاسم الحسين بن محمد ، تح إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004. ص 410

لابد من إضافة " إن" للربط بين الفقرتين وتوليد نوع من الإيقاع بما يتماشى وخصوصيات اللغة العربية.

المثال السادس

« Et si c'est pour m'ensorceler ? Et même… Et même, il m'a peut-être ensorcelée déjà. »[306]

في النموذج التالي، انتهج محمد ساري أسلوبا مغايرا لنقل التكرار الحاصل على مستوى عبارة Et même

" وإن فعلها ليسحرني؟ و لَوْ... ربما قد يكون سحرني" [307]

فخلافا للنماذج الأخرى، لم يحترم المترجم هذه الخاصية الأسلوبية، فأسقط العبارة الثانية المكررة و أفقد المقطع بذلك جزءا من معاني التردد والحيرة والخوف التي ميزت حوار "فاينة" الداخلي. كما غيّب الجانب الشفهي في حديثها.

لذلك، من المهم الحفاظ على هذا التكرار:

" **و حتّى** ....**حتّى** أنه ربما قد يكون سحرني"

المثال السابع

ولنحلل المقطع التالي:

« Alors j'ai hurlé, hurlé. Une louve. La louve qui appelle le loup. »[308]

[306] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 81

[307] ديب محمد، غفوة حواء، ص76

[308] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 84

وظف محمد ديب في هذا المقطع أسلوبا بلاغيا شعريا من خلال تكرار الفعل hurler واسم louve بطريقة متتابعة. مما شكل بدوره نوعا من الجناس الصوتي من خلال حرف " L" الذي ورد من أول الجملة إلى آخرها. و هو ما يجب أن يثير انتباه المترجم، إذ أن ذلك الحرف يحمل في حد ذاته إيحاءات خاصة يصعب إيصالها إلى القارئ العربي لأن النظام الصوتي مختلف بين اللغتين الفرنسية و العربية.

و قد وردت الترجمة كما يلي:

"عندئذ صرخت. بل عوَيْت كما تفعل الذئبة حينما تنادي الذئب." [309]

نلاحظ أن محمد ساري لم يكرر حرفيا الفعل " صرخ"، إنما فضل الفعل الثاني على الأول " عوى" الذي اهتدى إليه من السياق الذي تشبّه فيه "فاينة" نفسها بالذئبة. و هو الفعل الذي يذكّر بصوت ذلك الحيوان. كما استبدل حرف "بل" بالفاصلة لكي يعوض التكرار و التشديد على فعل الصراخ .

« Là encore il s'agit d'amour et de douleur. L'amour-fou, l'amour-loup qui poussé à sa passion extrême, devient cri de douleur, souffrance et folie. »[310]

ثم لجأ إلى التكثيفconcentration عندما لم يكرر كلمة " ذئبة" مثل النص الأصلي. فحل محلها أداة التشبيه "كما" لإبراز وظيفة التكرار التشبيهية في الفرنسية.

لذلك، نعتبر أن ترجمة هذا المقطع كانت موفقة إلى حد بعيد. فقد صيغت وفق تقاليد العربية، مع الحفاظ على المعنى الأصلي. غير أنها لم تنقل إيحائية الصوت الموجود في الفرنسية وهو ما يشكل فراغا دلاليا يصعب ملؤه في العربية.

---

[309] ديب محمد، غفوة حواء، ص 78

[310] Bekri, Tahar, *Une lecture de la trilogie nordique de Mohammed Dib*. In *Immaculada Linares, Littératures francophones*, Universitat de València, 1996 .P220

المثال الثامن

يقدم لنا المثال الآتي نوعا آخر من التكرار حيث يقول:

« …elle lui fait une révérence de la tête, une vraie révérence. »[311]

وهو ما ترجمه محمد ساري بما يلي:

"...فقامت برسم حركة احترام بالرأس، احترام حقيقي."[312]

عبر الكاتب في المقطع الفرنسي عن إشارة الاحترام التي صدرت من " ليل" لوالدها. وقد كرر هذا المعنى من خلال كلمة révérence مع التشديد عليها في المرة الثانية بواسطة une vraie .

و هو ما حرص المترجم على نقله إلى اللغة العربية. حيث ترجم ترجم الكلمة ب" احترام" و كررها مرة ثانية مع الإبقاء على التشديد الموجود في الأصل عن طريق صفة "حقيقي".

لكن، كلمة احترام لا تحمل الايحاءات القوية ذاتها التي تشير إليها révérence. كما أن التعبير عن الحركة التي قامت بها" ليل" كان غريبا في اللغة العربية . ف" ليل" لا يمكنها أن "ترسم حركة" بالرأس، إنما " تحني رأسها" وفق الأسلوب العربي المألوف. ثم إن الاحترام أقل درجة من معنى الاحترام الكبير أو التبجيل الذي تنطوي عليه كلمة "révérence ". فهي تعني في الفرنسية حسب قاموس Le Littré الإلكتروني: [313]

Grand respect mêlé d'une sorte de crainte.

---

[311] Dib,Mohammed ,*Neiges de marbre*, P11

[312] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 13

[313]Révérence. In Dictionnaire le Littré, [En ligne] https://www.littre.org/definition/r%C3%A9v%C3%A9rence .Consulté Le 29/07/2023

كما أن عبارة « faire une révérence »تشير حسب القاموس ذاته إلى معنى الانحناء من أجل التحية:

Mouvement du corps pour saluer, qu'on fait soit en s'inclinant, soit en pliant les genoux.

وهو ما لا نجده في ترجمة محمد ساري التي كان لا بد أن تنقل معنى التبجيل والانحناء ليكتمل المعنى المقصود في الفرنسية

وانطلاقا من كل ما سبق، يمكن صياغة بديل لتلك الترجمة على النحو التالي:

"فحنت برأسها تبجّله، تبجيلا حقيقيا"

المثال التاسع

« Cela suffit pour nous pousser hors de la chambre que nous abandonnons aux deux coupables de maladie, vite abandonnons. »[314]

جاءت الترجمة على هذا النحو:

"وكان هذا كافيا ليدفعنا خارج الغرفة التي أهملناها لمذنبي المرض، بسرعة أهملناها." [315]

حافظ المترجم على التكرار الموجود في فعل abandonner . والذي قصد به الكاتب نقل فكرة الإصرار على الخروج ومغادرة المكان الذي تواجد فيه السارد وابنته بسرعة. وإن كان ذلك التكرار في محله في النص العربي، إلا أن المترجم لم يقدم المكافئ المناسب لفعل abandonner . حيث نقل المعنى المعزول

[314] Dib,Mohammed, *Neiges de marbre*, P 9

[315] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 11

عن السياق، وهو " **الإهمال**". غير أن المعنى المقصود في الأصل هو مغادرة الغرفة أو التخلي عنها. وبالتالي، فقد غاب عن المترجم دراسة الكلمة متعددة المعاني وتحليل السياق الذي وردت فيه.

ويشدد كاتفورد على أهمية العلاقات السياقية الموقفية في تحديد المعنى لتكون الترجمة شاملة:

"…The range of situational elements which are thus found to be relevant to a given linguistic form cconstitute the *contextual meaning* of that form".[316]

إذن، يحسن أن تكون الترجمة كالآتي:

" وكان هذا كافيا ليدفعنا خارج الغرفة التي **سرعان ما تخلينا عنها/ تركناها** لمذنبي المرض"

المثال العاشر

يعد المثال التالي فريدا من نوعه، إذ ذُكِر مرتين ليقطع حديث "برهان" عن ابنته "ليل" . وكأنه مقطع مقتطف من أنشودة ما:

« Le silence, l'ombre, la rosée, toute la nuit un oiseau chantera. »[317]

وقد نقله محمد ساري كمايلي:

" الصمت، الظل، الندى، سيغني طائر طوال الليل." [318]

نلاحظ انتهاج المترجم الحرفية والإبقاء على تركيب الجملة ومعجمها كما هو في العربية، من حيث ترتيب الكلمات واختيار مقابلاتها وعلامات الترقيم . وهو ما لا يساعد كثيرا على إزالة الغموض الذي يكتنف هذه الجملة في الأصل. كما غيّب إيقاعها في العربية، حيث يشعر القارئ بتقطع في حركة المقطع *saccade*. بالإضافة إلى عدم تحري الدقة في نقل كلمة " oiseau" و "chanter". فقد اختار المترجم

[316] Catford,John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics,* Oxford University Press,1980. P 36
[317] Dib,Mohammed .*Neiges de marbre*, PP 10-11
[318] ديب محمد، ثلوج من رخام، صص 12-13

كبديل لهما اسما وفعلا شاملين هما: " طائر" و " يغني". فأغفل السياق الطفولي الناعم الذي كان "برهان" يتحدث فيه، في حين كان ينبغي توظيف ألفاظ تناسب أكثر ذلك الموقف مثل "**عصفور**"، و"**يشدو**".

لذلك، نعتبر أن تغيير نظام الترقيم في العربية أمر لابد منه. حيث نلجأ إلى تعويض الفواصل **بالواو**، و**النقطة** لأن ذلك الأنسب لإبراز الإيقاع العربي. بالإضافة إلى دراسة الحقل الدلالي للألفاظ، حتى تنقل الإيحاءات التي قصدها محمد ديب في الأصل.

فتصبح الترجمة كما يلي:

" الصمت و الظل و الندى. سيشدو عصفور طوال الليل."

المثال الحادي عشر

يحتوي النموذج التالي على تكرار لكلمة auréole التي وردت تارة فعلا و تارة أخرى اِسمًا لنقل دلالات "**النور**" الدينية والصوفية وترسيخها في النص. فأكسبه إيقاعا شعريا عقّد من مهمة نقلها في اللغة العربية، حيث جاء المقطع الأصلي كما يلي:

Un sourire entendu auréole la bouche de Lyyl, auréole ses yeux, auréole son visage, une quantité d'auréoles réunies. Elle reste là avec son sourire implicite qui fait des auréoles.[319]

بينما وردت الترجمة العربية على هذا النحو:

" زيّنَت ابتسامة متواطئة ثغرَ ليل، كما زيّنَت عينيها ووجهها، مجموعة من الأهاليل. بقيت هنا بابتسامتها الخافتة التي تصنع الأهاليل." [320]

[319] Dib ,Mohammed, *Neiges de marbre*, P 237

هناك تلاعب بلفظ auréole الذي يعني "هالة " في الفرنسية ويشير ما إن أصبح فعلا إلى معنى **"الإحاطة بهالة"** أو "**التتويج بهالة**". والجدير بالذكر هو اعتماد الكاتب مرة أخرى على ألفاظ تذكرنا بالنور والإشراق في معناه الديني والصوفي. فالكلمة في الفرنسية تدل على تلك الدائرة التي تحيط برأس القدّيسين في الصور الإيقونية المسيحية. كما تشير مجازا إلى الهيبة التي يمتلكها شخص ما. ومن هنا اشتق الفعل auréoler بمعنى التمجيد و منح إشراقة على شخص أو شيء ما.[321]

أما في العربية فهي تحيل على المعاني التالية:[322]

الهَالَةُ : دارةُ القمر، أَو دائرةٌ من الضوء تحيط بجِرْم سماوي

و قد تُطلق على إشراق الوجه :-على وجهه هالة من النُّور

لكن محمد ساري استنتج فعل " زيّن " في العربية انطلاقا من سياق المقطع الفرنسي. وإن كان هذا البديل مناسبا من الناحية الأسلوبية، إلاّ أنه لم ينقل الإيحاء بالنور والإشراق الذي رسمته الابتسامة على وجه "ليبل" . وقد حرص على تكراره مرتين فقط مقابل ثلاث مرات في الفرنسية. مما أحدث تأثيرا على الإيقاع في العربية بما يتماشى مع خصوصياتها ونظامها العروضي Prosodie .

بينما أبقى على معنى الهالة كمقابل للاسم auréole. لكنه لم يختر الصيغة الصحيحة للجمع، حيث إن أهاليل هي جمع هلال، أو أُهلول بمعنى الأمطار[323]. بينما جمع هالة هو هالات. مما يعطي معنى مغايرا تماما عن ذلك الذي قصده الكاتب الأصلي.

---

[320] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 232

[321] Auréoler. In *Dictionnaire Le Robert illustré*, Edition millésime, 2017. P 145

[322] معجم المعاني الجامع عربي- عربي، (هالة) https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ تم الاطلاع يوم2023/07/30

[323] عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، مج 3، ط1، القاهرة، 2008 .ص 2360. مادة (هلل)

لذلك، فمن الممكن أن نبحث عن بديل آخر. فتصبح الترجمة كالآتي:

"**استنارثغر** لييل وعيناها ووجهها بابتسامة متواطئة..."

2-3-التلاعب بالألفاظ والجناس والسجع *Jeux de mots, allitération et assonance*

2-3 -1-الجناس و التلاعب اللفظي

المثال

« Non, autant reprendre les choses depuis le début et pour une fois procéder par ordre : une question demande réponse *Une chose qu'il s'obstine à vouloir serait-ce au prix de tourments et de tribulations sans fin ; une chose à laquelle, l'ayant enfin comprise, il lui faut se donner tout entier, et tout abandonner, quitter le terrain de sa vérité propre, supporter le fardeau, endurer ce dont il est devenu maintenant la proie, et qui le hante, qui l'afflige, la vérité dont il est maintenant possédé, cette vérité dont il est dépossédé* avant toute autre : ai-je vu, ou non, ce que j'ai vu ? »[324].

"لا، من الأفضل استعادة الأشياء منذ البداية ومباشرتها بالترتيب: سؤال يتطلب إجابة **شيء يريده بعناد ولو مقابل هموم ومصائب لا حد لها؛ شيء أدرك فحواه أخيرا، وعليه أن يضحي بالنفس والنفيس، أن يترك كل ما بيديه، ويغادرحقل حقيقته الخاصة، أن يتحمل الثقل، وأن يكابد عذاب ذلك الذي أصبح ضحية له، وينغص أيامه، تلك الحقيقة التي أصبح مهووسا بها، تلك الحقيقة التي سلبت منه** قبل أي شيء آخر: هل رأيت فعلا ما رأيته أم لا؟ "[325]

[324] Dib,Mohammed .*Les terrasses d'Orsol*, PP 8-9

[325] ديب محمد، سطوح أرسول، ص 11

لجأ المترجم في هذا المقطع مجددا إلى الخط العريض عوض الحفاظ على الخط المائل لتمييز كلام بطل القصة" *عيد*" عن كلام الشخصية الثالثة المجهولة والتي حملت بعض آثار الفكر الصوفي عند حديثها عن " الحقيقة التي أصبح مهووسا بها". تجلت براعة الكاتب في هذا المقطع في استخدام صفة *possédé* وإعادة توظيفها لكن بإضافة سابقة*possédé (dé)* التي تعني "**سلبت منه**" لكننا لا نجد الجذر نفسه في الترجمة العربية حيث نجد مقابل *possédé* "**مهووسا بها**"، لذا فقد غيبت الترجمة عنصرين هنا أولهما شعرية الأسلوب وجماليته وثانيهما المرجعية الصوفية. حيث يذكر **رجاء غارودي***Roger Garaudy* في هذا المقام مبدأ اشتهر به المتصوفة مثل **أبي الحسن النوري** الذي يعتبر أن الصوفي **لا يَملِكُ ولا يُمْلَك:**

« Ils ne possèdent rien et ne sont possédés par rien »[326]

مع أن الإبقاء على جذر "سلب " ممكن هنا فنقول "**مسلوبا بها**" عوض "مهوسا بها" فنحافظ بذلك على تلاعب *محمد ديب* بالألفاظ ونوصل للقارئ إشارات من الفكر الصوفي عن طريق فكرة "سلب الفكر والذات". حيث ورد في لسان العرب **السَّلَب والمسلوب وكذلك السَّليب ورجل سليب: مُستَلَبُ العقل**.[327]

2-3-2ترجمة المجانسة اللفظية: *Homographie*

المثال الأول

احتوى المثال التالي على كلمة « pensées » التي تدخل ضمن المجانسة اللفظية « **homographie** » . حيث تكتب كلمتان بالطريقة نفسها لكنهما تختلفان تماما في المعنى . فورد النص الأصلي في "غفوة حواء" كما يلي:

[326] Garaudy,Roger, *L'Islam habite notre avenir*, Desclée De Brouwer, 1981. P 88

[327] ابن منظور، لسان العرب ،2008، ص 224

« J'ai semé des fleurs que j'appelle, pour moi, *les yeux de Lex*, un genre de pensées. Elles commencent à poindre. »[328]

أمّا النص العربي فقد كانت:

" زرعت أزهارا أسمّيها **عيون لكس**، لي فقط، نوع من التفكير. بدأت تنبت" [329]

إن الفهم الخاطئ لكلمة" pensées" انسحب على كامل محتوى الجملة و أعطى ترجمة حادت عن المعنى الحقيقي الذي عبرت عنه" فاينة". فقد كان للسياق مجدّدا دوره البارز في تحديد ماهية هذه الكلمة، بالإضافة إلى الرصيد الموسوعي للمترجم الذي يوجهه نحو نوع من الأزهار التي تحوي أشكالا تشبه العيون التي تحدق في شيء ما. حيث تعرف باسم "**بنفسجة الثالوث**". وهو ما أدى ب"فاينة" إلى أن تطلق عليها تسمية شخصية لأنها تذكرها في شكلها بعيني ابنها لكس عندما يفتحهما و يحدق بهما .

المثال الثاني

في معرض حديثه عن "**روسيا**"، يعبر "**برهان**" عن الانطباع الذي تخلفه رؤيته لها فيقول:

« …je vois une mer abandonnée sur le sable. La mer, toute la mer, et le jour sur elle. »[330]

نرى في هذا المثال تكرار كلمة mer ثلاث مرات. هو ما أضفى إيقاعا خاصا على المقطع صاحبه اختيار مدروس للكلمة التي شكلت **تلاعبا لفظيا** تحقق عبر **الجناس الصوتي** مع كلمة Mère. فحين يتأمل برهان روسيا والدة ابنته، فإنها تذكره بالبحر والأم. تلك الأم التي ابتعد عنها بعد اغترابه في بلدان الشمال والتي يحن ويشتاق إليها.

---

[328] Dib, Mohammed,*Le sommeil d'Eve*, P 51

[329] ديب محمد، غفوة حواء، ص 49

[330] Dib,Mohammed ,*Neiges de marbre*, P162

لكننا لا نجد هذا المعنى البلاغي في الترجمة العربية:

"...فأرى بحرا مهملا على الرمال، البحر، كل البحر، و النهار فوقه." [331]

فقد نقل المترجم جزءا فقط من المعنى إلى القارئ العربي عبر الإبقاء على الترتيب والتكرار ذاته الوارد في الأصل. أما كلمة "بحر" فلم تحمل ذلك التلاعب اللفظي الذي يميز المقطع الفرنسي.

مع ذلك، يمكن إيجاد حل تقريبي فيما يتعلق بالجناس الصوتي في العربية التي تحتوي على مرادف لكلمة "بحر" و هو "**اليّم**". فهذه الكلمة أكثر شعرية و فصاحة من كلمة" بحر" و تذكّر بكلمة" الأمّ" .

وعليه، فإن إعادة الجناس الصوتي والتلاعب اللفظي في العربية غير مستحيل تماما.

3-3-2 ترجمة السجع. *Assonance*

المثال الأول

تتميز الجملة الآتية، من رواية " غفوة حواء"، بنهايتها التي تخضع لجرس موسيقي خاص تَحقّق بفضل السجع

« Un jour, nous y retournerons ensemble, j'ai foi, j'y crois. »[332]

وهو ما ترجمه محمد ساري ب:

" سنكون معا ذات يوم، بداخلي إيمان عميق." [333]

اعتمد المترجم على **ترجمة شارحة** ركّزت على المعنى على حساب المبنى. كما قابل العبارة الأخيرة بمتلازمة لفظية ثابتة ومكرسّة في اللغة العربية لنقل المترادفين الفرنسيين avoir foi وcroire . ثم

[331] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص161

[332] Dib, Mohammed ,*Le sommeil d'Eve*, P 53

[333] ديب محمد، غفوة حواء، ص 51

أضاف كلمة "بداخلي" حرصا منه على إتمام معنى الإيمان الراسخ الذي تشعر به "فاينة" في أعماقها، وتعويضا للخسارة التي يمكن أن تنجرّ عن الفراغات *cases vides* التي يمثلها غياب سجع مكافئ في اللغة العربية . لذلك نلاحظ حضور المعنى في الترجمة دون الإيقاع الذي ميّز بشكل جليّ الجملة الفرنسية الأصلية.

المثال الثاني

« ...et votre mère se meurt sur un autre continent plus loin, très loin. »[334]

يكمن السجع والجناس في هذا المقطع في mère se meurt. فكلاهما يشتركان في حرف الميم وفي الصائت e . مما شكل نوعا من التلاعب اللفظي الذي يصعب نقله إلى اللغة العربية. وقد ترجم محمد ساري ذلك ب:

"...وأمّك التي تحتضر في قارة أخرى بعيدة، بعيدة جدا."[335]

نلاحظ أن الترجمة قد اكتفت بنقل المعنى بأمانة ولكن على حساب المبنى. فجمالية الإيقاع والتلاعب اللفظي غائبة في اللغة المستهدفة. وذلك راجع إلى الاختلاف الكبير بين اللغتين الفرنسية والعربية في طرق صياغة مثل هذه المحسنات. ولأن فعل se mourir يعني في الفرنسية agoniser أي الاحتضار. لكن مع ذلك يمكن أن نبقي في الترجمة على فعل "مات" بصيغة المضارع فنقول :

"**وأمّك التي تموت** في قارة أخرى،....".

لأن الفعل "مات" في الزمن الحاضر يكتسب معنى مغايرا له في الزمن الماضي الذي يشير إلى وفاة الأم بالفعل. لكن الفعل" يموت" يحمل معنى الإشراف على الموت.

---

[334] Dib, Mohammed .*Neiges de marbre*, PP 75-76

[335] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص75

وهكذا، تكون الترجمة قد نقلت المعنى والمبنى من حيث تشابه الأصوات والحروف الذي تعمد محمد ديب إظهاره في الأصل.

2-4- ترجمة **التقديم بالبدل والقلب:** *Apposition et inversion*

المثال الأول

من العناصر التي تخللت السرد في "سطوح أرسول" صيغة "**التقديم بالبدل**" *Apposition* وهو أسلوب اعتمده الكاتب وسيلة فعالة تضفي مسحة جمالية ولمسة شعرية واضحة على نص نثري مثقل بإيحاءات قاتمة حول الاغتراب وغموض الكون وعدم القدرة على التواصل وتسمية الأشياء.

نذكر المثال الآتي كشاهد على تقنية التقديم التي وردت في النص الأصلي على هذا النحو:

« Que je me ressaisisse, il en est grand temps. »[336].

أما النص العربي فقد وظف فيه التأخير عوض الإبقاء على الترتيب ذاته:

"حان الوقت لأستعيد رباطة جأشي." [337]

تعمد الكاتب تقديم فكرة "استعادة رباطة الجأش"، ذلك أن هذه التقنية توحي بمدى أهمية الفكرة التي يطرحها ويصر على تبليغها حيث يعتبرها *René Lagane* "**وسيلة تفسيرية وتوضيحية**" [338]. لكن لدى قراءة الترجمة لا نحس بالأثر ذاته الذي أحدثه النص الفرنسي. كما أن الإيقاع الذي ضُبطت الجملة وفقه غير موجود في اللغة العربية، حيث لا يكفي أن تتطابق الكلمات وإنما يجب التركيز على الإيقاع في الترجمة حسب رأي هنري ميشونيك.[339].

---

[336] Dib, Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P10

[337] ديب محمد، سطوح أرسول،ص 11

[338] lagane, René. *Difficultés du français*, Larousse,Paris,2009. P14

[339] Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.P28

المثال الثاني

« Je suis remplie, je suis couverte de Solh »[340]

" إني ممتلئة، إني مغطاة بصلح" [341]

اختار المترجم إسقاط الصيغة الفرنسية حرفيا متبنيا بذلك استراتيجية **التغريب**. فنقل الجملة بالترتيب ذاته و بغرابته الأسلوبية ذاتها و حافظ على الفئة النحوية التي صيغت وفقها remplie وcouverte ، ولم يراع التركيب العربي الذي يقتضي تقديم صلح و تغيير الصفة إلى فعل. ذلك أن كلمة ممتلئة ذات شحنة دلالية مختلفة تماما عما أراد ديب التعبير عنه. و المعنى المقصود في هذا المقطع هو : comblée

وهنا نلاحظ أن المترجم تجاوز قوانين اللغة العربية لإبراز أسلوب ديب و ربما (لهجته الفردية) Idiolecte بالمحافظة على الحرفية وعلى التركيب الفرنسي ذاته الذي لم يحقق الإيقاع الموجود في الأصل.

وعليه، يمكن أن نقترح الترجمة التالية فنقول : "**صلح يملئني، إنه يغطيني /يغمرني "**

فنقدم ب"صلح" و نوجه الانتباه إليه كفاعل أساسي لأن العربية تقتضي مثل هذا التقديم و تفرضه لخلق شعرية المقطع الفرنسي و تحقيق انسيابية التعبير.

لكن وجب الإقرار بأن التركيب الفرنسي غريب في حد ذاته ، و قد جرى التركيز على شخصية "فاينة" و مدى غمر صلح لها و احتوائه لها و ما يرمز إليه من حماية لها و مصدر طمأنينة . فتم تقديمها في

[340] Dib,Mohammed ,*Le sommeil d'Eve*, P 12

[341] ديب محمد، غفوة حواء، ص 14

الجملة عن طريق تكرار ضمير المتكلم «**Je** » عوض الابتداء ب"صلح" فكانت لترد على هذا النحو:

Solh me remplit, me couvre

لذا ،نرى أن المترجم عن طريق تغريب التركيب في الترجمة ، قد تمرد على المألوف في العربية و أدخل ذلك العنصر الجديد إلى نصه فيذكّر القارئ بجو الرواية الحداثية. حيث يرى **إدوين غنستلر** *Edwin Gentzler* في مثل هذا التوجه الذي تحدث عنه **لورنس فينوتي** *Lawrence Venuti* **"مقاومة للعرف، و انفتاحا على استيراد الاختلاف"**[342]

2-4- 1تقديم الفعل على الاسم

يسمح التقديم بالبدل *Apposition* بمنح الأولوية لمعلومة ما على حساب أخرى يعدها الكاتب ثانوية. لكن أحيانا ما يشكل هذا الأسلوب صعوبة بالنسبة إلى المترجم الذي يسعى إلى نقل مدى أهمية تلك المعلومة إلى القارئ دون أن يتصادم ذلك مع الجانب الجمالي للجملة العربية. وهو ما يمكن أن نستشفه عندما نقرأ ترجمة الجملة الفرنسية التالية الواردة في "غفوة حواء"، حيث الشخصية الساردة لا تنفك تحكي معاناتها و آلامها فتقول في **هذا المثال الأول:**

« En proie à des convulsions, je me tordais autour de ce vide. J'avais un goût atroce de tombe sur ma langue. »[343]

" انتابتني نوبة تشنج، والتوَيْت حول هذا الفراغ. أحسست بطعم قبر مرعب على لساني"[344]

تفتتح "فاينة" قولها بجملة إسمية تعني حرفيا أنها وقعت فريسة لتشنجات لكن هذه المعلومة تبقى ثانوية، فكأنها تقول ضمنيا "**علما أنه قد انتابتني نوبة تشنج**". لكن ما تريد فاينة التعبير عنه في

---

[342]غنتسلر إدوين ، في نظرية الترجمة: اتجهات معاصرة، ترسعد عبد العزيز مصلوح. مراجعة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت،2007.ص415

[343] Dib, Mohammed. *Le sommeil d'Eve*, P 93

[344]ديب محمد، غفوة حواء، ص87

الحقيقة هو الإحساس بالضياع والمرارة . أما في الترجمة، فبالكاد نلمس هذه الفكرة. ذلك أنها ساوت بين الحدث الأول وهو التشنج، والحدثين التاليين الأكثر أهمية من خلال استعمال حرف العطف **"واو"** .

فقد حل الفعل " **انتاب**" في العربية محل التعبير الظرفي أو الحالي **Locution adverbiale** ، **« En proie à »** وهو ما يعد القرار الأنسب والمكافئ الأقرب لمثل هذه الوضعية في اللغة العربية، لكن من الناحية الجمالية فقط. لذلك، يمكن البحث عن بدائل أخرى تراعي الشكل والمضمون معا.

المثال الثاني

ولنتأمل النماذج التالية حيث كان توجه محمد ساري أكثر نحو اللغة المستهدفة.

« Vivre avec toi, je ne rêve que de ça. Mais vous êtes trois à réclamer la même chose : toi, Oleg et Lex. »[345]

" لا أحلم إلاّ بالعيش معك. أنت، أوليغ و لكس، تطالبون الشيء نفسه."[346]

غيّر المترجم من استراتيجيته في ترجمة المثال السابق. حيث لم يمنح الأولوية لرغبة "فاينة " الوحيدة وهي العيش مع "صلح". فقد لجأ الكاتب الأصلي إلى تقديم " أُمْنية" الشخصية و إبرازها بأسلوب بلاغي و إيقاعي أقرب إلى الشعر منه إلى النثر. لكننا لم نلمس مدى أهمية هذا "الحلم" في الترجمة العربية نظرا لتأخيرها في تركيب الجملة التي صاغها المترجم بأسلوب نثري بحت أدى إلى اختصار كيفي شمل المبنى و المعنى.

[345] Dib,Mohammed , *Le sommeil d'Eve*, P 36

[346] ديب محمد، غفوة حواء، ص 35

مع أن اللغة العربية تكتنز ما يكفي من الأدوات الجمالية و البلاغية للتعبير عن مكنونات " فاينة" بطريقة شعرية تؤدي في الوقت ذاته المعنى الأصلي المقصود. فالإبقاء على الترتيب الأصلي في الترجمة ممكن، حتى أنه مطلوب في هذه الحالة.

هكذا، يمكن أن تقول" فاينة":

أن أعيش معك، ذلك منتهى حلمي/ أقصى ما أتمناه/ هو كل ما أصبو إليه

لكن الأمر لا ينطبق على النموذج الموالي الذي صيغ بدوره بطريقة التقديم. حيث ورد على لسان" فاينة":

« Que cette année ait fait de Solh le plus malheureux des hommes, je le crois volontiers. »[347]

أمّا الترجمة فجاءت بهذه الصيغة:

" أفكر جديا أنّ هذه السنة جعلت من صُلح أشقى الرجال." [348]

نلاحظ تكرار أسلوب التقديم في السرد، ومدى إسهامه في تشكيل شعريته في الثلاثية. غير أن استراتيجية المترجم هذه المرة كانت سديدة، من حيث تغيير الترتيب الفرنسي. فإن كان محمد ديب قد نجح في إبراز مدى تعاسة "صلح" في تلك السنة بالذات ووفق تركيب انطوى على نوع من الانزياح الذي أضاف لمسة جمالية في الفرنسية ، فإن النتيجة كانت ستكون عكسية إذا ما اعتمد محمد ساري الانزياح نفسه في العربية.

لذا، فلا يجوز ترجمة الجملة الفرنسية بما يلي:

[347] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 36

[348] ديب محمد، غفوة حواء، ص 35

" أن هذه السنة جعلت من صلح أشقى الرجال، أفكر في ذلك جدياّ"

كان ذلك سيشوه من الأسلوب العربي و يتناقض مع روح اللغة العربية. فمن **شأن الإبقاء على ترتيب الكلمات الأصلي ضمن استراتيجية الترجمة اللغوية traduction linguistique عند كازاغراند "أن يؤدي إلى نوع من "الترجمة الزائفة " التي قد تكون مضللة تضليل الترجمة المفرطة في التحرر"**[349]

المثال الثالث

يندرج النموذج التالي من "ثلوج من رخام" ضمن هذا السياق:

« Ruminer des pensées, j'occupe le temps à ça, en attendant .»[350]

وقد اختار محمد ساري أن يترجمه كما يلي:

" أشغل وقتي باجترار الأفكار، منتظرا." [351]

خلافا للتركيب الفرنسي الخاص الذي تكرر كثيرا في الثلاثية، حيث يعمل الكاتب كثيرا على التقديم والتأخير في الأفكار، بأسلوب أقرب إلى الشعر منه إلى النثر. فيقلب قوانين السرد التقليدي ويجعل المترجم يحتار في القرار الأنسب ليجمع بين الأسلوبين دون أن يلحق ضررا بالمعنى الأصلي. نجد محمد ساري قد اختار الأمانة للنص المستهدف. حيث قدم العنصر المؤخر j'occupe le temps à ça ب: "أشغل وقتي"، وأخّر ما تم تقديمه قصدا من الكاتب الأصلي. وإن كان ذلك قد وافق الأسلوب العربي، إلّا أنه لم ينجح في نقل أهمية فكرة "اجترار الأفكار" وإبراز مدى قلق **"برهان"** وتوتره واستسلامه

---

[349] ينظر في شترويث مارث، كووي مويرا، معجم دراسات الترجمة ،تر جمال الجزيري، المركز القومي للترجمة، ط1، 2008 .ص 192

[350] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P64

[351] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 63

لأحداث مضت تكبله وتحول دون مضيه قدما. فقد بدت الجملة العربية صحيحة أسلوبيا فقط، ولكن غاب فيها العنصر الشعري الجريء وغير المألوف الذي يمنح السرد نكهة خاصة.

لذا، نقترح بديلا للترجمة السابقة بحيث نبقي على سمة التقديم والتأخير بطريقة لا تمس روح اللغة العربية و تبرز حالة برهان الذي أضحى حبيس أفكاره:

"**في انتظار ذلك، أجتر أفكاري. ذلك كل ما يشغل وقتي**."

ولنحلل ترجمة المقطع الآتي الذي يحوي الأسلوب نفسه. حيث نقرأ في الفرنسية ما يلي:

« Que faisons-nous dans ce septentrion invraisemblable, fille ? Méditerranéens toi et moi nous sommes, du pays du jasmin et de l'oranger. »[352]

أما في العربية فنجد:

"ماذا نفعل بنيّتي داخل هذا الشمال اللامعقول؟ نحن من حوض المتوسّط، أنت وأنا، من بلد الياسمين و البرتقال."[353]

نلاحظ أن محمد ديب قام بتأخير الاسم و الفعل وتقديم المفعول به Méditerranéens للتأكيد على انتماء برهان وابنته إلى هذه المنطقة. ونقل الشعور بالاغتراب في بلدان الشمال.

أما محمد ساري فقد جعل الاسم "نحن" في المقدمة مع " من حوض المتوسط"، بينما أخّر ظهور ضميري المتكلم و المخاطب أنا و أنت

[352] Dib, Mohammed. *Neiges de marbre*, P 160

[353] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 160

بيد أنه كان يمكن أن يبقي على مكان المفعول به في المقدمة دون أن يؤثر ذلك على الشكل النهائي للجملة. فيقول:

" من حوض المتوسط جئنا/ نحن، أنت و أنا"

لأن كامل التركيز موجه نحو أصل وجذور الأب والإبنة، كما أن في التركيب الذي اعتمده الكاتب الأصلي نوعا من اللعب على الضمائر toi, moi , nous التي وردت متتالية ومتدرجة، بطريقة تخالف توقعات القارئ. خاصة حين يؤخر المبتدأ ويقدم الخبر، وبأسلوب هو أقرب إلى الشعر منه إلى النثر.

المثال الرابع

قام الكاتب في هذا المثال المقتبس من "**ثلوج من رخام**" بتأخير ضمير المخاطب Toi في خطوة تمثل انزياحا واضحا يقتبس قوانينه من الشعر والبلاغة وبشكل يستفز القارئ و المترجم على حد سواء:

« La grâce Roussia, l'expansion de blondeur, toi ; et Lyyl le brunoiement, le hâle, la cannelle. »[354]

ولتذليل الصعوبة الكامنة في أسلوب هذه الجملة، قدم محمد ساري الترجمة التالية:

"أنت النعمة روسيا، امتداد الشُقْرة؛ وليل السُمرَة ولفح الشمس ولون القرْفَة." [355]ص 237

فقدم ضمير المتكلم" أنت" وفق تقاليد التعبير العربي لأنه ما كان ليصل إلى نتيجة مقبولة إذا ما أبقى عليها في الأخير. و بالتالي قام بتوطين الترجمة . لكنه أخطأ في تقديم المكافئ المناسب لكلمة grâce متعددة المعاني. فلا يفهم من سياق معنى " النعمة"، إنما ما يستنتج هو معنى " **الجمال**". ذلك أنه كان يصف الشكل الخارجي للأم وابنتها. وطالما الأمر كذلك، فإن المترجم لم ينتبه إلى معنى cannelle التي

[354] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P 243

[355] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 237

أراد بها وصف لون سحنة "ليبل" السمراء. فعدم لجوئه إلى ترجمة شارحة لذلك، أفقد جزءا من الدلالة المقصودة في الأصل وبدت الجملة العربية مبهمة تحتاج إلى ما يتممها ويخرج شعريتها الكامنة.

فالأنسب أن نقول " **روسيا، أنت الجمال والشقرة الفيّاضة . أما ليبل فالسمرة ولفح الشمس و لون القرفة".**

2-5-ترجمة الجمل الاسمية

من خصائص أسلوب محمد ديب في ثلاثيته، الاستعمال المميز للملفوظات اسمية يغيب فيها الفعل . ولشرح هذا المظهر نذكر **المثال الأول** من "غفوة حواء":

« De nouveau, très fatiguée. Il n'y a pourtant pas de signes annonçant que l'accouchement est pour bientôt. Tentation dévorante de fuir, de ne pas mettre cet enfant au monde. »[356]

إذا كان الفعل في المقطع الثاني من حديث "فاينة" مضمرا، وفق ما هو معروف عن اللغة الفرنسية التي تنزع كثيرا إلى عدم توظيف الفعل في الملفوظ[357]، وأضفى ذلك الإضمار شعرية ودلالة أقوى على الجملة الفرنسة. فإنه لم يكن بتلك القوة وتلك الجمالية نفسها في نسخته العربية. حيث وردت الترجمة كما يلي:

" من جديد، أشعر بالإرهاق. مع أنه لا توجد إشارات تعلن قرب لحظة الولادة. إغراء قاضم للهرب، بأن لا أخرج هذا الطفل إلى الوجود." [358]

[356] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*. P14

[357] Ballard, Michel, "*Énoncés sans verbes et registres en traduction*", *Palimpsestes* , 10 | 1996.[En ligne] depuis 01 janvier 1996 http://journals.openedition.org/palimpsestes/1518; DOI: https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1518 Consulté le 19 juillet2023.

[358] ديب محمد، غفوة حواء، ص 16

اتبع المترجم أسلوب محمد ديب نفسه و نقله حرفيا بقوله" إغراء قاضم للهرب" ، ثم أردفه بجملة فعلية. مما أدى إلى غياب التناسق في التعبير العربي لاستنساخه التركيب الفرنسي الذي لم يؤات القواعد الأسلوبية للغة العربية.

لذا، فقد كان حريًّا به أن يصرح بالفعل و يضيفه إلى الإغراء القاضم فتصبح العبارة كالآتي:

"ينتابني/ يعتريني/ يتملكني إغراء قاضم...."

المثال الثاني

ونجد التقنية نفسها في المثال التالي :

« J'écoute. Elle ne demande rien. Une envie de jouer. Elle joue toute seule »[359]

فلا أثر يذكر للفعل في الجزء الثاني من هذا المقطع التي يتشكل جزء من معناه فقط من الإرداف، وعلامات الترقيم التي أثّرت إلى حد بعيد في إيقاع الجملة وشعريتها.

وقد نقلت الجملة إلى العربية كما يلي:

" استرقتُ السمع. لا تطلب شيئا. رغبة في اللعب. تلعب بمفردها. " [360]

يكشف هذا المقطع عن ترجمة حرفية تغريبية لأسلوب محمد ديب الفريد من نوعه. فلم يستعن المترجم بفعل ليمنح حركية للجملة الإسمية . Une envie de jouer. كما أبقى على علامات الترقيم دون أي تغيير . مما أدى إلى تشويه المعنى وعدم وضوحه، بالإضافة إلى صعوبة تقبله وعدم استساغة أسلوبه لدى القارئ العربي.

[359] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P 65

[360] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص64

فالأحرى أن يعمد المترجم إلى انتهاج ترجمة شارحة. وتعويض علامات الترقيم بأدوات الربط الكفيلة بأن تبيّن العلاقة الضمنية التي تصل بين عناصر المقطع. فيقول:

"استرقت السمع، **لكنها لا تطلب شيئا. ثم تبدي رغبة في اللعب، فتلعب بمفردها**".

المثال الثالث

« Tu es découragé en cette minute, je suppose, et moi je me moque de toi. Mille excuses, la tentation est trop forte. »[361]

"أفترض أنك مستاء في هذه الدقيقة، و أنا أسخر منك. **ألف عذر ، الإغراء عصي المقاومة**."[362]

لا بد من تعويض **" ألف عذر" ب" معذرةً"** أو الفعل **"أعتذر منك ألف مرة "**

لأن العذر هنا يعني الحجة و السبب ولا يشير إلى "طلب العفو"

كما أن عبارة " **الإغراء عصي المقاومة**" هي جماليا صحيحة، لكن تبدو و كأنها حقيقة مطلقة لا تخص " فاينة" بحد ذاتها. يحافظ المترجم على قصر الجمل دون أفعال لكنها لا تكون بالقدر نفسه من الوضوح في الأصل. فإذا كان الأسلوب الفرنسي يصلح للتعبير عن " مقاومة فاينة" دون الإشارة إليها صراحة، فإن العربية تقتضي الإيضاح و إضافة اسم **الإشارة" ذلك" :**

" فذلك الإغراء عصي المقاومة" .

[361] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*. P 40

[362] ديب محمد، غفوة حواء، ص 38

6-2-ترجمة التبئير والإبراز:*Focalisation et mise en relief*

نجد هذا الأسلوب واضحا في العنوانين الرئيسين اللذين يخصصهما محمد ديب للفصلين المكونين لرواية "غفوة حواء". و سوف يسمح لنا تحليل النموذجين الآتيين بتبيان ذلك:

« MOI QUI AI NOM FAÏNA »[363]

" أنا المسمّاة فاينة" [364]

« MOI QUI AI NOM SOLH »[365]

" أنا المسمّى صُلح"[366]

يعكس هذا التقسيم في حد ذاته السرد الذي نسج وفق صوتين مختلفين أحدهما صوت بطلة القصة "فاينة" و الآخر صوت "صلح" لكن كل على حدة و بأسلوب الحوار الداخلي.

وقد حرص المترجم في مقاربته أو استراتيجيته العامة لنص "غفوة حواء" على إبراز هذين الصوتين والإبقاء على تقسيم الرواية ذاته الموجود في الأصل .

وظّف الكاتب تقنية **"التبئير "** « *La focalisation* » في النموذجين من خلال ضمير الوصل « qui »وضمير المتكلم « Moi » فلم يقل Mon nom est Faïna / Solh أوJe m'appelle Faïna / Solh . كما وظف تقنية " **الإبراز**" « *La mise en relief* »، حيث كتب النموذجان بالحروف الكبيرة *Majuscule* ، مما يقوي المعنى الذي يريد ديب تمريره للقارئ، فلم يقصرها على اسم العلم والحرف الأول من الكلمة الأولى فقط ، وفق القاعدة المعمول بها في اللغة الفرنسية ولكنه تجاوزها وصاغ جملته وفق شكل جديد أثّر إلى حد بعيد على مضمونها. حيث إن استخدام الحروف

[363] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*. P7

[364] ديب محمد، غفوة حواء، ص 9

[365] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*. P113

[366]ديب محمد، غفوة حواء، ص 107

الكبيرة على هذا النحو يوجّه عملية القراءة نحو التركيز على ضمير المتكلم MOI الذي ينبئ مباشرة بأن السرد سيكون بأسلوب الحوار الداخلي . كما" **تسمح بجذب انتباه القارئ... والتشديد على بعض عناصر الخطاب أي تبئيرها** "[367].

والتبئير المقصود في هذا المقام "لساني" يعرفه دومينيك منغنو *Dominique Maingueneau* بأنه" **عملية تبرز مكونا من مكونات الجملة، أو بؤرة**"[368]. وليس مصطلح "التبئير" الذي استحدثه **جيرار جينيت** للدلالة على الرؤية أو وجهة النظر السردية[369]. لكنه يخدم هذه الدراسة من حيث إنه أداة تعبير شخصيتي "فاينة "و"صلح "الرئيستين عن نفسيهما وآلية سرد الأحداث وفق رؤية داخلية في آن. وفي السياق نفسه يعتبر برمان أن" **التشديد**" يسمح بالتصريح بما هو مضمر في النص الأصلي [370]

إن استراتيجيات ترجمة أسلوب **التفخيم** الذي يتحقق باللجوء إلى الحروف الكبيرة في اللغة الفرنسية والذي عادة ما يدلل على الجانب الشفهي للنص [371] تختلف في حالة الانتقال من الفرنسية إلى العربية عنها إلى اللغات الأخرى التي تمتلك هذه الخاصية الكتابية. حيث إن غياب مثل هذه العلامة الطباعية في العربية يُعقّد من عملية نقلها بشكل يفرقها عن الكتابة بحرف صغير *Minuscule* ويبرز أهميتها في الخطاب السردي. لذا، فقد لجأ المترجم إلى تعويض الحرف الكبير **بالخط العريض** *Caractère gras* لإبراز اختلافه عن الخط العادي.

---

[367] Wlodarczyk, Hélène, Wlodarczyk, André, *La focalisation dans les langues*, L'Harmattan, Paris, 2006, P 16

[368] منغنو دومينيك في شارودو باتريك، منغنو دومينيك،معجم تحليل الخطاب، تر:المهيري عبد القادر، صمود حمادي، منشورات دار سيناترا، تونس،2008. ص 257

[369] جينيت جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: معتصم محمد ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلى ، المجلي الأعلى للثقافة، ط 2، 1997. ص 201

[370]برمان أنطوان، الترجمة و الحرف، تر الخطابي عز الدين، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت-لبنان، 2010. ص112

[371]Fraix,Stéphanie, *La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman britannique contemporain*. In Ballard,Michel, *Oralité et traduction*, Artois Presses Université, 2001. P159

بينما تطرح أمام مترجم مثل هذه الحروف إلى اللغة الإنجليزية مثلا عدة خيارات: منها الحفاظ عليها كما هي من خلال **النسخ** *calque* ، أو حذفها و اللجوء إلى **الترجمة الشارحة** *Paraphrase*[372]

تجدر الإشارة إلى أن تقنية الإبراز يمكن أن تتحقق بعدة طرق منها **النبر** *Accent tonique* الذي يتم التركيز فيه على جزء دون آخر من الملفوظ[373]، لا يمكن للمترجم أن يغفل عنه و ينقله بأسلوب يظهر المعنى الذي يتم توكيده في اللغة العربية التي تسمح له بتوظيف أسلوب مكافئ هو في المثال موضوع تحليلنا نبر خاص يطلق عليه **نبر الجملة أو نبر السياق** الذي **" يشارك في دلالة الجملة عن طريق سياق الأداء، و هو أيضا يقع في نطاق مقاطع الكلمة، لكن دلالة التركيب تؤثر في موقعه من كلمات الجملة."**[374]

« MOI QUI AI NOM FAINA »

يقف القارئ حائرا أمام هذا العنوان الذي يبقى معناه ناقصا ويحتاج إلى معلومات إضافية لتكتمل الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها، والذي تعمد صياغته بهذا الشكل ربما لجذب انتباه المتلقي وحمله على المشاركة في القراءة والتأويل التي تعدّ من صميم أهداف الروائيين الجدد الذين لا يخاطبون القارئ السلبي الذي يقدم إليه النص جاهزا، إنما يتطلعون إلى ذلك القارئ الفاعل الذي يصنع الرواية معهم ويسهم في إنتاج دلالاتها.[375]

---

[372] Op.Cit, pp 159,160,161

[373] Cadiot,Pierre, *La mise en relief, un bilan linguistique a propos de la traduction anglaise des premières pages de Mort a crédit de L.-F. Céline* .In Bensimon,Paul, Vautherin, Béatrice. In Palimpsestes. Revue de traduction.N 5. Presse Sorbonne Nouvelle,1991

[374] عكاشة محمود ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، ط1، 2011 .ص 46

[375] Fontevielle,Agnès, Wahl,Philippe, *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, Presses Universitaires Lyon, 2003, P 16

ويعيد الكاتب استخدام هذه الجملة في الصفحة الأولى من الكتاب، لكن في صيغة تقتصر فيها الحروف الكبيرة سوى على الحرف الأول منMoi والحرف الأول من اسم العلم Faïna. لعل لهذا التوظيف ما يبرره، بما أنها تتدعم بمعلومات عن فاينة التي تحاور ذاتها وتصرح بمكنوناتها قائلة:

«Tu m'en as si souvent parlé. *Moi qui ai nom Faina. Je me suis tue, mais pas ma voix, ou peu importe, la voix qui dit je et va continuer. La voix qui interpelle et ne s'entretient qu'avec elle-même. Une parole en s'adressant à lui qui parlera seule là où elle est. »*[376]

"أنا المسمّاة فاينة. لقد سكتت، ولكن صوتي لا، غير مهم، الصوت الذي يقول أنا ويواصل الكلام. الصوت الذي يستفهم ولا يتحادث إلا مع ذاته. كلام يتحدث وحده مخاطبا إياها حيث تكون." [377]

2-7-ترجمة الإرداف/ التجاور *La parataxe*

تعد تقنية " **الإرداف**" من وسائل الكتابة التي اعتمدها محمد ديب بشكل متكرر على امتداد الثلاثية. ويعرفها قاموس الأكاديمية الفرنسية الإصدار التاسع كما يلي:

Construction syntaxique juxtaposant des propositions, des phrases, sans mot de liaison exprimant une coordination ou une subordination. [378]

إذن، فغياب أدوات الربط وحروف العطف بين الجمل والاكتفاء بعلامات الترقيم من أهم سمات هذا النوع من التعبير الذي يندرج ضمن تقنية أشمل هي " **الفصل" أو L'asyndète** الذي يكشف

[376] Dib,Mohammed .*Le sommeil d'Eve,* P 9

[377] ديب محمد، غفوة حواء، ص 11

[378] Parataxe.*In Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition. [En ligne] https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0555 Consulté le 17/07/2023

عن **ذائقة أسلوبية رفيعة**[379] تكسب حسب ما ورد في موسوعة Quillet نوعا من "**الحيوية والإيقاع المتسارع للجملة** ".

« *Suppression des conjonctions de coordination d'une phrase, ce qui a pour objet de donner au discours plus de rapidité et d'énergie*». [380]

لكن ما مدى براعة المترجم في نقل الأثر الناجم عن هذه التقنية في العربية؟ هذا ما سنبينه في الأمثلة التالية.

المثال الأول

ولتبيان الإرداف عند محمد ديب نسوق المقطع الآتي المقتبس من رواية "غفوة حواء":

« Lex dort à poings fermés. Le réveil martèle le silence de son tic-tac. Les étourneaux crient dehors. Le bain s'est refroidi »[381]

أما الترجمة فقد جاءت على هذا النحو:

"ينام لَكْس ملء جفونه. يوقع المنبه الصمت بتكتكاته. في الخارج، تصرخ طيور الزُرزور. يَرد الحمام."[382]

في الترجمة العربية، اتبع محمد ساري التركيب الفرنسي نفسه وأبقى على علامات الترقيم نفسها تقريبا والتي تتمثل في استعمال النقطة. غير أنه أدخل فاصلة غير موجودة في الأصل بين صراخ طيور "الزرزور" وكلمة في "الخارج" التي عمل أيضا على تقديمها خلافا لما ورد في النص الفرنسي. وهكذا نلاحظ

[379] Reboul,Yves, Fonyi,Antonia, *Mérimée*. Presses Univ. du Mirail,Toulouse. 2005.P11
[380] Asyndte. *In Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Librairie Aristide Quillet. Paris.1983.P443
[381] Dib, Mohammed ,*Le sommeil d'Eve,* P28
[382] ديب محمد، غفوة حواء، ص28

حرص المترجم على عدم إدخال روابط وحروف العطف التي تميز الأسلوب العربي التقليدي الخالص، وفضل جملة عربية تحافظ على الأفعال المضارعة وفق نسق جديد قد يبدو دخيلا على اللغة العربية، لكن إذا ما فحصنا الرواية العربية الجديدة، نجد لها أمثلة عديدة عند الكتاب الجدد الذين سبق الحديث عنهم في الجزء المخصص لملامح التجديد في الرواية العربية.

إذن، يختار محمد ساري مرة أخرى استراتيجية التغريب لخلق ذلك الانطباع السريع والحيوي الذي يميز الوصف في الفرنسية وإيصال إيقاعه المتقطع كما هو إلى المتلقي العربي.

المثال الثاني

ونجد مثالا آخر يبرز مدى تعلق محمد ديب بمثل هذا الصياغات الخاصة و نبقى دائما في "غفوة حواء":

« Le sang, le feu, la souffrance, tout cela me faisais perdre la tête. »[383] P93

يدخل المثال الفرنسي في إطار الإرداف أو الفصل بصفة عامة، لكنه من نوع آخر حيث يعبر هنا عن التعداد *énumération*. فالشخصية الساردة هنا تصف الأشياء التي تمثل مصدر قلق وإزعاج له دون استعمال روابط تذكر. وهو الإيقاع الذي رسخ حضور البعد التراجيدي والمؤلم الملازم لروايات محمد ديب الثلاثة، وأكسبه معنى أقوى وأعمق. وإذا تأملنا الترجمة العربية لهذا المقطع التي وردت كما يلي:

"الدم، اللهيب، العذاب، دوّختني كل هذه الأشياء."[384]

[383] Dib,Mohammed. *Le sommeil d'Eve*, P93

[384] ديب محمد، غفوة حواء، ص 86

نلاحظ تمسك المترجم بالنهج الحرفي مرة أخرى بالإبقاء على الترتيب ذاته الموجود في الفرنسية واعتماده الفواصل بالطريقة نفسها. مع أنه كان بإمكانه إضافة **واو العطف**، وفق ما تمليه معايير اللغة العربية. فتصبح الجملة كالآتي: **الدم واللهيب والعذاب. كل ذلك أفقدني صو ابي .**

2-8-ترجمة علامات الترقيم والعلامات الطباعية *Ponctuation et marqueurs typographiques*

تكتسب علامات الترقيم إلى جانب عناصر النص الروائي الأخرى أهمية قصوى، لما لها من دور أساسي في توجيه القراءة و التأويل، حيث يستعين بها الكاتب في أغلب الأحيان لأنها الأبلغ والأقدر على نقل المعاني المضمرة في النص ولأنها" **وحدات ذات شحنات إيحائية تعبر عن صيغ التلفظ تتمثل أساسا في المزدوجتين و علامات الاستفهام والتعجب ونقاط الحذف والشَّرِطة. وهي أكثر ما يركز عليه النص الفرنسي..."**

« Les marqueurs visuels que sont les ponctèmes à charge connotative, porteurs d'une modalité d'énonciation(essentiellement le guillemets, le points d'interrogation, d'exclamation, de suspension et le tiret), sont ... privilégiés par le français… ».[385]

لكن من المهم الإشارة إلى أنها تسهم أيضا في تنظيم إيقاع النص الذي اختص ميشونيك بالحديث عنه والذي سبق و ان أشرنا إليه في الجزء النظري. لذلك وجب على مترجم النص الفرنسي أن لا يستهين بهذه العلامات ويحسن قراءتها خاصة فيما تعلق بالرواية الجديدة، ثم يدرك طرق توظيفها التي تختلف عنها في اللغة العربية. وهنا تشدد الباحثة **ميريام بونج** *Myriam Ponge* على" **ضرورة الوقوف على الوحدات الكبرى للنص حتى يتمكن المترجم من نقل مدلولات النص و مغزاه."**

[385] Demanuelli, Claude cité par Fraix, Stéphanie, *La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans le roman britannique contemporain*. In Ballard,Michel, *Oralité et traduction*, Artois Presses Université, 2001, P 163

« Se dégage ici un premier niveau de pertinence linguistique, d'ordre macrostructurel, auquel le traducteur se doit aussi d'être attentif pour en restituer la signifiance dans son propre texte. »[386]

ويقسم **جاك داميورات** *Jacques Damourette* علامات الترقيم إلى : **علامات وقف** *signes posaux* التي تتمثل في النقطة والفاصلة والفاصلة المنقوطة. ثم **علامات تنغيمية** *signes mélodiques*هي: **"النقطتان وعلامتا الاستفهام والتعجب والمزدوجان ونقاط الحذف والقوسان والشَّرِطة والقوسان المعقوفتان**." [387]

أما ميشونيك فيذهب إلى حد الاعتقاد بأن لعلامات الترقيم والعلامات الطباعية مثل الكتابة بالحروف الكبيرة صلة وثيقة بشعرية العمل الأدبي، كما تمثل الجانب المرئي لإيقاعيته... فتحدد له حركيته وفضاءه الخاص .

« La ponctuation est donc une part inaliénable, de la poétique d'une œuvre, la part visuelle de sa rythmique…Les blancs, la ligne, autant que les signes de ponctuation, dans leur emploi traditionnel ou non, la capitalisation ou non, … font la mise en mouvement et la mise en espace d'un texte. »[388]

---

[386] Ponge,Myriam, *Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction (français-espagnol)*, Dans La linguistique 2011/2 (Vol. 47), [En ligne] https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-2-page-121.htm#re3no3 Consulté le 18/07/2023

[387] Cité dans Pétillon-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue: étude sur la parenthèse et le tiret double*, Peeters Publishers, Louvain , Paris 2002, PP 36-37

[388] Meschonnic, Henri, *«La ponctuation .Graphie du temps t de la voix», La Licorne* [En ligne], Les publications, Collection La Licorne, 2000, La Ponctuation, https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5856. Consulté le 18/07/2023

سوف يسمح لنا التعرف على آراء هؤلاء المنظرين بتحليل ترجمات بعض علامات الترقيم والعلامات الطباعية التي تخللت النماذج التي استقيناها من المدونة، فنقف على مدى إسهامها من عدمه في تشكيل إيقاعية النص العربي وحركيته ونقل دلالاته الضمنية .

يوظف محمد ديب في النموذج الآتي من رواية "غفوة حواء " القوسين" في سردها لتهيؤاتها وتخيلاتها لصلح البعيد عنها ودلالة ذلك الجملة الواردة بين قوسين، والتي تدل على المسافة التي تفصل بينهما .

« Je vois de même les mains et les bras de Solh folâtrer devant mes yeux. (Lui, reste dans l'ombre.) »[389]

" كما أرى يدي وذراعي صلح تمرح أمام عيني. (و هو باق في الظلام).[390]

لم يبتعد المترجم هنا أيضا عن الحرفية، حيث أبقى على القوسين كما هما في اللغة العربية . لكنه حذف الفاصلة التي تسمح بالتوقف لبرهة و تحمل وصفا خاصا يركزّ على "صلح" نفسه. لذا، فيمكن حذف القوسين و تعويضهما بإضافة " أمّا" أو "لكن ":

" كما أرى يدي وذراعي صلح تمرح أمام عيني. أمّا هو، فباق في الظلام

2-8-1ترجمة الاستفهام ونقاط الحذف

المثال الأول

« Le lieu ? La maison de Ravel ; nous y étions à l'étroit mais nous nous y sentions bien. Et… »[391]

" المكان؟ منزل « رَافَل » ؛ ضاق بنا المقام ومع ذلك كنا في أفضل حال، و ... "[392]

[389] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* PP 13-14

[390] ديب محمد، غفوة حواء، ص15

[391] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P14

يحتوي هذا المثال على علامة الاستفهام ونقاط الحذف. حيث تسأل "فاينة" نفسها عن المكان الذي تتخيل فيه نفسها مع" صلح ". ولا تستخدم لذلك أي أداة للاستفهام بل تكتفي بالاسم وعلامة الاستفهام التي حرص المترجم على أن تكون موجودة في النص العربي، كما أبقى على صيغة الاستفهام في الترجمة بالحفاظ على الاسم مقابل الاسم في الأصل. وهي استراتيجية تماشت مع التركيب العربي، وأدخلت القارئ في جو الحيرة واللايقين الذي تعبر عنه تساؤلات" فاينة " القلقة و المستمرة. لكن هذا القلق و التردد وعدم الاستقرار تبينه علامة أخرى هي نقاط الحذف. وما أكثرها في هذه الرواية . لذا نجد أن المترجم لم يشذ عن القاعدة مجددا، واحترم الموضع ذاته لنقاط الحذف ولم يطرح بديلا آخر لها، كأن يضع نقطة مثلا. ولعل ذلك أمثل خيار، خاصة إذا ما علمنا أن مثل هذا التوظيف أصبح خاصية الكثير من الروايات العربية الجديدة، فلم يشوّه ذلك من شكل النص العربي ولم ينقص من شعريته، بل إنه نجح في نقل مشاعر التيه والغربة " النفسية" التي تعيشها بطلة القصة إلى المتلقي بكل أمانة. وليس أدل على ذلك البعد النفسي الذي يجترح نقاط الحذف، من رأي **لاكان** *Lacan* و**باشلار** *Bachelard*اللذين يعتبران أن مثل هذه العلامة "**تُخضِع النص للتحليل النفسي**" و "**تبقي ما يجب أن يبقى ضمنيا معلقا** ".

[si l'on suit Lacan, ou encore Bachelard pour qui les points de suspension « psychanalysent le texte » en tenant « en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement »][393]

فتبقى الأسئلة "القلقة " دون إجابة واضحة و مطمئنة للشخصية الروائية. فنقاط الحذف وسيلة تعبير في حد ذاتها، لكن بطريقة غير مباشرة وغامضة .[394]

---

[392] ديب محمد، غفوة حواء، ص 16

[393] cité par Rault, Julien. *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent.* éditions nouvelles cécile defaut,Nantes,2015. P 13[En ligne] https://shs.hal.science/halshs-02504158/document

لكن هناك تغيير واحد وقع على مستوى علامات الترقيم في العربية تمثل في وضع اسم المكان Ravel بين مزدوجين. وهو تدخل صائب سمح بتمييز اسم العلم عن باقي عناصر الجملة .

المثال الثاني

« Il venait me battre les yeux de ses vagues et des mots se mettaient à bouger au fond de ma gorge. Étais-je en train de les prononcer ou de les promener en moi ? » [395]

"جاءت ترفّ عينيّ بأمواجها و بدأت الكلمات تتحرك في عمق حلقي. هل كنت أتلفظها فعلا أم أتنزّه بها داخل كياني؟"[396]

قام المترجم لنقل الاستفهام الذي صيغ في الفرنسية على شكل قلب الاسم و الفعل *Inversion sujet-verbe du* بإضافة أداة الاستفهام **"هل"**، ذلك أنه يتعذر إيجاد تركيب مماثل في اللغة العربية للتعبير عن السؤال. مع أنه كان يمكن الاقتراب من الصيغة الفرنسية باستعمال أداة أخرى هي "أ" فنقول: " **أكنت** أتلفظها...؟" وهو ما يعطي صورة مشابهة للتعبير الفرنسي بحيث لا نحس بطول الجملة التي حرص محمد ديب على أن تبدو أكثر شاعرية عن طريق أسلوب القلب. لذلك فالتعبير الذي اقترحناه خليق بأن ينقل جمالية الأسلوب الفرنسي المقصودة.

---

[394] Rault, Julien, *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent.* éditions nouvelles cécile defaut,Nantes,2015. P 14 [En ligne] https://shs.hal.science/halshs-02504158/document

[395] Dib, Mohammed, Le sommeil d'Eve, P 31

[396] ديب محمد، غفوة حواء، ص 30

المثال الرابع

ونجد الاستراتيجية نفسها في ترجمة النموذج التالي و الذي ورد في الأصل كما يلي:

« Parler à Solh dans ces conditions, rester naturelle quand tous les trois s'étaient tus pour ne pas troubler mon entretien avec un étranger, qui appelait de loin : impossible. »[397]

" كيف أكلّم صُلْح في تلك الظروف؟ كيفَ أبقى طبيعية فيما التزم ثلاثتهم الصمت كي لا يشوّشوا على حديثي مع أجنبي، يكلّم من بعيد؟ مستحيل !" [398]

إن القراءة الصحيحة للمقطع الفرنسي جعلت محمد ساري يستشفّ "**استفهاما بلاغيا**" ضمنيا لا يتطلب بالضرورة إجابة معينة، إنما يعبر عن قلة حيلة " فاينة" وإحساسها بأن الظروف لا تسمح بأن تكلم "صلح" عبر الهاتف. لذلك، أدرج المترجم مرتين متتابعتين أداة الاستفهام " **كيف**" الغائبة في الفرنسية و علامة الاستفهام. ثم حذف النقطتين اللتين تسبقان كلمة " **مستحيل**" وعوّضهما أيضا بعلامتي الاستفهام و التعجب قبل كلمة " **مستحيل**" و بعدها. ممّا وضّح المعنى أكثر وبيّن حيرة الشخصية و تردّدها في طابع عربي خالص تحرر فيه المترجم من أسلوب الكاتب الأصلي و تركيب النص الفرنسي.

المثال الخامس

ونبقى دائما في سياق تحليل ترجمة النماذج حيث يبرز الاستفهام بقوة و يسهم في تشكيل دلالاتها. فالنموذج التالي يوضح الأسلوب الذي انتهجه محمد ساري لنقل هذا النوع من الصيغ:

---

[397]Dib, Mohammed, *le sommeil d'Eve*, PP 57-58

[398] ديب محمد، غفوة حواء، ص 55

« Je me demande si d'être devenue mère ne m'a pas changée. Quel visage les autres me trouvent-ils ? »[399]

" أتساءل إنْ لم أتغيّر بعد أن أصبحت أمّا. ما هو الوجه الذي يجده الآخرون فيّ؟"[400]

نقل المترجم حرفيا تساؤل "فاينة" المعبر عنه في الجزء الثاني من المقطع. موظفا أداة الاستفهام ما هو كمقابل ل Quel. لكن جملة " ما هو الوجه الذي يجده الآخرون فيّ ؟ تكشف حضور المترجم.

ذلك أن محمد ديب استعان **بالمجاز المرسل** *hypallage* في تعبيره عن الشكل الخارجي أو المظهر العام الذي تبدو عليه "فاينة". وحتى تصرفاتها بعد أن أصبحت أمًّا. ف**"الوجه"** جزء يراد به الكل في الفرنسية.

لذا، الأحرى أن يترجم " **الوجه**" بالمظهر أو الشكل. فتصبح الجملة على هذا النحو:

" تُرى، كيف أبدو للآخرين/ كيف يراني الآخرون؟

المثال السادس

وهو الحال نفسه بالنسبة للجملة التالية :

« Mon père tenant de pareils propos ! »[401]

" كيف لأبي أن يتلفظ بمثل هذه الأقوال؟" [402]

حيث تتعجب "فاينة" من كلام أبيها. ونفهم ذلك من الفعل "tenir" الذي جاء في صيغة **اسم فاعل** *participe présent* وعلامة التعجب التي تنتهي بها الجملة.

---

[399] Dib, Mohammed,*Le sommeil d'Eve,* P 63

[400] ديب محمد، غفوة حواء، ص59

[401] Dib, Mohammed ,*Le sommeil d'Eve*, P 69

[402] ديب محمد، غفوة حواء، ص 65

وللتعبير عن ذلك التعجب في اللغة العربية، قابله محمد ساري **بالاستفهام التعجبي الإنكاري** بتوظيف أداة الاستفهام "كيف" و إنهاء الكلام بعلامة استفهام.

يكون المترجم بذلك قد صرّح بالمعنى الضمني للتعجب باتباع أسلوب اللغة العربية. فحافظ على الغرض البلاغي من النص الفرنسي وفق ما يقتضيه نظام اللغة العربية.

لكن، وإن كان المترجم قد نجح في نقل مبنى المقطع الفرنسي ومعناه إلى حد ما، إلا أن المقابل العربي يحتاج لاكتمال معنى " التعجب " المتضمن في الاستفهام، إلى أن يرفق علامة التعجب بعلامة الاستفهام. فيقول: "كيف لأبي أن يتلفظ بمثل هذه الأقوال ؟!"

المثال السابع

صاغ الكاتب أسئلة برهان في هذا المقطع من رواية "ثلوج من رخام" دون استخدام أدوات الاستفهام وفي شكل جمل اسمية :

« Cette répétition d'un acte : une façon d'apprivoiser les choses ? De leur inspirer confiance ? »[403]

و قد ترجمها محمد ساري كما يلي:

" هذا التكرار لفعل: طريقة لترويض الأشياء؟ لخلق جوّ من الألفة؟ [404]

من الواضح أن الاستفهام الذي وظف في هذا النموذج هو استفهام بلاغي لا يبحث السارد من ورائه عن إجابة محددة. وقد نقلها المترجم بالأسلوب نفسه حيث حافظ على النقطتين وعلى الجملتين الاسميتين. فأراد تغريب شعرية الاستفهام التي شكلت السرد في هذه الرواية، حتى وإن كان ذلك على

[403] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P9

[404] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص11

حساب شعريتها في اللغة العربية. فقد افتقد الأسلوب العربي للجمالية والمقبولية مما أحدث خسارة في المعنى.

والأحرى أن يحذف النقطتين في العربية و يعتمد أدوات الاستفهام فتكون الصياغة كالآتي:

" **هل في تكرارها لهكذا فعل، طريقة لترويض الأشياء؟ لخلق جوّ من الألفة**؟"

ونجد تقريبا الاستراتيجية نفسها في ترجمة هذا المقطع دائما من الرواية ذاتها:

« Cette résolution que j'y lis, c'est quoi ? Hostilité, reproche, colère ? »[405]

"ماذا يعني هذا القرار الذي أقرأه؟ عدوانية؟ لوم، غضب؟[406]

نلاحظ أن المترجم قد أجرى تقديما لأداة الاستفهام التي أخرها محمد ديب في المقطع الأصلي، لأنه أراد توجيه التركيز على القرار الذي قرأه "برهان ". وقد أحسن اختيار الاستراتيجية لأن الإبقاء على الترتيب ذاته كان سيؤدي إلى ركاكة في الأسلوب العربي و بالتالي كان سيؤثر سلبا على المعنى. لكن كان ينبغي أن يحافظ على القرار نفسه بإضافة أدوات استفهام أخرى للتعبير عن التساؤلات التي طرحها فيما بعد. فقد أحدث خسارة على مستوى الإيقاع العربي بانتهاجه أسلوب الاستفهام الفرنسي وتطبيقه على النص العربي دون تغيير.

فالأصح أن يقال في هذه الحالة:

"ماذا يعني هذا القرار الذي أقرأه؟ **أهو** عدوانية؟ **أم** لوم، **أم** غضب؟

[405] Dib,Mohammed, *Neiges de marbre*, P 63

[406] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص63

2-8-2ترجمة النقطتين

المثال الأول

ولنحلل هذه المرة كيفية ترجمة محمد ساري للنقطتين التفسيريتين في هذا المثال:

« Il n'y a rien à faire **:** réveillée à quatre heures, ce matin, je ne peux pas me rendormir. »[407]

" ليس بمقدوري أن أفعل شيئا**:** استيقظت هذا الصباح على الساعة الرابعة، ولم أتمكن من النوم ثانية."[408]

تسمح النقطتان في الجملة الفرنسية بتقديم توضيحات و تنبئ عن تفاصيل أكثر لترضي فضول القارئ. لكن إذا كانت لهذه العلامة أهميتها في تشكيل شعرية السرد الفرنسي، فإنها لا تصلح بالضرورة في النص العربي. و هذا ما يمكن قراءته في ترجمة محمد ساري التي تجد لها نماذج مشابهة في كامل الثلاثية. فالمترجم لم يراع خصوصيات اللغة العربية التي نادرا ما تلجأ إلى هذه العلامة في النصوص الأدبية. لذلك، كان لابد من فهم العلاقة الضمنية التي تربط بين الجملة الأولى و ما يليها. حيث يمكن تعويض النقطتين ب"فاء" الاستئناف و نضيف "قد" فنقول:" ليس بمقدوري أن أفعل شيئا. فقد استيقظت هذا الصباح على الساعة الرابعة.....". وهو ما من شأنه أن يحافظ على سلاسة التعبير العربي و يفسر المعنى الغامض الذي تحمله هذه العلامة.

وقد تدل النقطتان على التفخيم أو إذا وضعتا أما أداة ربط فإنهما تسمحان بتوكيدها كما تنوبان عن أفعال التقديم قبل الخطاب المباشر[409]

---

[407] Dib,Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P13

[408] ديب محمد، غفوة حواء، ص 15

[409] Vedenina,Liudmila Georgievna ,*Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peeters Publishers,Paris. 1989. PP 32-33

يقودنا تحليل النماذج السابقة إلى الاستنتاج بأن على المترجم إيلاء أهمية قصوى للعناصر الطباعية في النص الأصلي و ضرورة تأويل دلالاتها داخله و كيفية تشكيل شعرية السرد فيه. بالإضافة إلى رصد الاختلافات القائمة في توظيف علامات الترقيم بين اللغتين الفرنسية والعربية، حتى يسهل عليه تبني استراتيجيات الترجمة الملائمة والتي يمكن أن تتراوح بين الحرفية والتصرف من خلال عملية التكييف طالما كان ذلك يتماشى مع روح اللغة المستهدفة و يحقق مقبولية الترجمة.

« ...il est indispensable au traducteur de savoir distinguer dans un texte ce qui relève de différences linguistiques ou typographiques inhérentes au fonctionnement de chacune des langues,... des cas qui relèvent de choix énonciatifs originaux de la part de l'auteur et dont les effets de sens gagneront à être conservés en traduction. »[410]

المثال الثاني

« Peur pour nous deux. Je me suis interrogée, de quoi ? Je crois avoir trouvé : nos domaines privés, t'en souvient-il ? Nous y sommes toi et moi très attachés. Nous y tenons beaucoup. »[411]

"أخاف علينا نحن الإثنين. سألت نفسي، ممّا؟ أعتقد أنّي وجدت: هل تتذكر أشياءنا الخاصة؟ يعتز كل منا بأشيائه الخاصة. إنها ثمينة جدا." [412]

---

[410] Ponge, Myriam, *Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction (français-espagnol)*, Dans La linguistique 2011/2 (Vol. 47), [En ligne] https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-2-page-121.htm#re3no3 Consulté le 18/07/2023.

[411] Dib,Mohammed, *le sommeil d'Eve*, P 42

[412] ديب محمد، غفوة حواء، ص 40

لم يجازف محمد ساري كثيرا في ترجمة هذا المقطع الذي يحمل آثار الحوار الداخلي بين سؤال و جواب مباشر. حيث تسأل "فاينة" نفسها ثم تسارع بالإجابة عندما تقول: " Je crois avoir trouvé". مشفوعة بنقطتين تتضمّنان معنى" الإجابة". لكن المترجم اعتمد على ترجمة حرفية للعبارة وحافظ على النقطتين في العربية بدل أن يصرّح بالكلمة المضمرة و هي " الإجابة". فالأجدر أن يلجأ إلى ترجمة شارحة ، فيقول: " أعتقد أنّي وجدت الإجابة. .." و يحذف النقطتين طالما البديل اللفظي الصريح موجود.

المثال الثالث

لنتمعن في النموذج الآتي و ترجمته إلى العربية:

« Ce bonheur : respirer le débordement odorant de la forêt estivale et tenir en même temps un petit être comme lui dans ses bras, le combler d'une énergie qui sourd de soi. »[413]

" يا لها من سعادة ! أن تتنفس الروائح المتدفقة من الغابة الصيفية، و تمسك في الآن نفسه كائنا صغيرا مثله بين ذراعيك، وتغمره بطاقة تنبعث من عمقك." [414]

الملاحظ في هذه الترجمة هو لجوء محمد ساري إلى **تعويض** النقطتين بعد **Ce bonheur** بعلامة التعجب، كما اعتمد نوعا من **التكييف** عندما حذف اسم الإشارة **Ce** ووظّف بدله صيغة التعجب "**يا لها...**".

وهي برأينا الاستراتيجية الأمثل للتعبير عن هكذا موقف. ذلك أن الترجمة الحرفية " هذه السعادة: " لا يمكن أن تكون أمينة للمعنى الأصلي، لا بل إنها تشكل أسلوبا ركيكا وغريبا عن روح اللغة العربية

[413] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 57

[414] ديب محمد، غفوة حواء، ص54

وسننها. كذلك، نجح المترجم في مشاركة القارئ العربي شعور "فاينة" بالسعادة الغامرة التي يمكن أن يتخلل فترات حزنها و قلقها بين الحين و الآخر.

2-8-3ترجمة الشّرِطة*Tiret*

من علامات الترقيم الخاصة التي ميزت السرد في ثلاثية الشمال، نذكر الشَّرِطة *le tiret* التي استعان بها الكتّاب الحداثيون كثيرا مثل بول فاليري *Paul Valéry* وجوليان غراك[415] Julien *Gracq* . وهو كما سنراه في النموذجين الآتيين يعبر عن انقطاع أثناء حديث الشخصية .

« Le tiret,… interrompt la continuité de la phrase. Il inclut de force, pourrait-on dire, une phrase dans la phrase ; elle y garde son indépendance syntaxique et/ou sémantique »[416]

خاصة إذا ما تعلق الأمر بالحوار الداخلي، و هي التقنية التي أسّس عليها محمد ديب رواياته الثلاثة . أو قد تحيل على اعتراض السارد نفسه على ما قاله للتو.

« Tiret de dialogue intérieur. Lorsque l'auteur présente lui-même une objection à ce qu'il vient d'avancer, il emploiera le tiret. De même, s'il dialogue avec lui-même, ou feint d'engager conversation avec le lecteur»[417]

« Je suis si fatiguée-pas physiquement. »[418]

"أنا مرهقة جدا–ليس من الناحية الجسدية." [419]

415 Drilion,Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, 1991, P 330
416 Ibid, PP 329-330
417 Ibid. P 332
418 Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 19

في النموذج الأول، تعبر "فاينة "عن شعورها بالإرهاق، و هو ما يمكن أن يفهم مباشرة على أنه تعب بدني. لكن وجود الشّرِطة ساعد على الانتقال إلى نفي الشخصية تلك الفكرة و تعزيزها.

أما الترجمة العربية فقد وظفت هذه العلامة بالطريقة عينها، و لم يبحث المترجم عن بديل آخر لإبراز هذا الانتقال و اعتراض فاينة نفسها على ما قالته.

وتتكرر الحرفية نفسها في النموذج الآتي حيث يحافظ المترجم على الشرطة و في الموضع نفسه:

« J'avais subitement perdu confiance en tout- je ne l'ai pas oublié. »[420]

"فجأة فقدت الثقة في كل شيء- لم أنسَه."[421]

3- التهجين وترجمته : *Hybridation*

3-1-ترجمة الإحالات الأسطورية

يطرح **ميخائيل باختين** هذا المفهوم في سياق حديثه عن الحوارية *Dialogisme*. ويقصد به: "**مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ولا بد أن يكون التهجين قصديا**."[422]

وبالفعل، نجد هذا التجاور الخاص بين مختلف المرجعيات الثقافية والدينية ماثلا بكثرة في "سطوح أرسول". حيث تتشبع شعرية السرد بإحالات أسطورية ودينية خاصة عقدت من مهمة ترجمتها بأمانة إلى اللغة العربية.

فمثلا يتلفظ بطل القصة" عيد" بعبارة تعجبية تجد جذورها في اللاتينية:

« *Tartaruca* ! Bête infernale du Tartare ! le maudis-je intérieurement. »[423]

---

[419] ديب محمد، غفوة حواء، ص 20

[420] Dib,Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 20

[421] ديب محمد، غفوة حواء، ص 21

[422] باختين ميخائيل،الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 ، 1987. ص 18

فيما جاءت الترجمة على النحو التالي:

" **طارطاروكا**! بهيمة التتار الجهنمية! هكذا لعنته بداخلي."[424]

نلاحظ لجوء المترجم إلى نوع من النقل الصوتي *Transcription phonétique* للصيغة التعجبية التي قصد بها الشتيمة، فاختار بذلك استراتيجية *التغريب/Etrangéisation*.[425] أولاً ، لغياب هذا المفهوم بكامل شحناته الدلالية التي تستحضر معنى السلحفاة. حيث يورد قاموس TLFiالإلكتروني (*Trésor de la langue française informatisé*) tartaruca على أنه أصل كلمة: *tortue*

«tortuga, XIV^e s. qui remonte tout comme l'ital. et le port. tartaruga, à un lat. tartarūca, fém. de l'adj. b. lat. tartaruchus de l'enfer, du Tartare »[426]

وثانيا لتعريف القارئ العربي على عنصر ثقافي جديد تعمد ديب ضمه إلى جملة من العناصر الغريبة الأخرى والتي تشكل هجانة أسلوبه. كما فضل المترجم وضع العبارة بالخط الغليظ لإبراز جدتها وغرابتها في آن معا.

لكن في المقابل، لم يتمكن النقل الصوتي لكلمة Tartare من إصابة الهدف المقصود في النص الأصلي والذي يتمثل في معنى " الجحيم". إذ هناك فرق شاسع بين أن نبقي على الكلمة فتترجم بـ" تتار" التي تشير إلى مجموعة عرقية، و أن نحترم سياق العبارة كاملا والذي يحوي دلالات البهيمة الخاصة بالجحيم. هذا ويوجد بديل آخر أنسب، إذا ما أراد المترجم المحافظة على المعنى الأسطوري لكلمة Tartare. وبالتالي انتهاج استراتيجية التغريب نفسها فيقول "**تارتاروس**".

---

[423] Dib, Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P56

[424] ديب محمد، سطوح أرسول، ص 55

[425] Guidère,Mathieu, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain,* De Boeck, éd 1, Bruxelles, 2008. P 98

[426] Tortue.In TLFi, Dictionnaire en ligne, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/ Consulté le 11 11, 2022

حينها فقط، نستشف المعنيين الأسطوري الإغريقي والإنجيلي.

حيث تشرح موسوعة **لاروس** الإلكترونية Larousseمعنى الكلمة كما يلي:

le Tartare :

«Prison infernale des dieux vaincus et des héros qui avaient offensé Zeus ; à l'époque classique grecque, lieu où les hommes coupables devaient subir leur châtiment ; à l'époque romaine, les Enfers. » [427]

المثال الثاني

يحتوي المقطع الآتي على إحالة ثقافية من نوع آخر تبرز مدى انفتاح محمد ديب على الميثولوجيا الخاصة بمختلف الثقافات وحرصه على توظيفها في أعماله، خاصة منها هذه الثلاثية. ولعل المقطع التالي خير دليل على ذلك:

« Ce qui est sûrement plus vrai, et plus triste, dans l'histoire de Pygmalion, c'est qu'il a dû perdre tout intérêt pour son œuvre une fois qu'elle est sortie de ses mains. »[428]

تذكر فاينة هنا أسطورة "بيغماليون" الإغريقية في حديثها عن علاقتها مع زوجها" أوليغ". وهو ما نجده أيضا في الترجمة العربية:

" الحقيقة الساطعة والحزينة معا في قصة «بغماليون» أنه فقد كل اهتمام لعمله بمجرد أن خرج من يديه."[429]

[427] Le Tartare. In Encyclopédie Larousse, [En ligne] https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_Tartare/146025. Consulté le 11/11/2022

[428] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P 76

[429] ديب محمد، غفوة حواء، ص71

حيث أبقى محمد ساري على اسم العلم الإغريقي عن طريق الاقتراض و أضاف المزدوجتين اللتين يمكن أن تعوضا الحرف الاستهلالي الكبير الذي يبرز اسم العلم بالفرنسية. لكن ذلك لم يكن كافيا للقارئ العربي الذي يحتاج إلى أن يعرف أن هذه الشخصية الأسطورية هي" نحاّت" أغرم بتمثال "غالاتيه" الذي صنعه بيديه[430]. وهو ما أصبح يرمز من خلاله إلى العلاقة الخاصة التي تربط بين الفنان وعمله الفني، كما يمثل مسألة "الحب" في شكله المطلق و بعده النرجسي . ليصبح اسم "بيغماليون " بعد ذلك رمزا للمعلم والمرشد .

« Ce mythe illustre, de façon radicale, la question du rapport particulier qu'entretient l'artiste avec son œuvre. Il traite également de la question de l'amour dans sa forme absolue et dans sa dimension fondamentalement narcissique. »[431]

إذن، فقد كان على المترجم إدراج ترجمة شارحة كأن يضيف كلمة "النحّات" لكي يفهم القارئ أن " **عمله**" إنما هي "**منحوتته**". فاختيار محمد ساري الحرفي لكلمة " عمل" كبديل ل œuvre كان فضفاضا يشمل عدة معاني و لا يشير إلى أن الأمر يتعلق بعمل فني أو بالأحرى إلى" **منحوتة" بيغماليون.**

كما تستلزم الترجمة العربية ملاحظات شارحة في الهامش تعطي أصل قصة بيغماليون لكي يفهم القارئ رمزية المقارنة التي ذكرتها "فاينة" لتعبر عن قصتها مع زوجها.

وعليه تصبح الترجمة الأقرب إلى المعنى كالتالي:

---

[430]Pygmalion. In Encyclopædia Universalis, [En ligne] https://www.universalis.fr/encyclopedie/pygmalion/ Consulté le 26/07/2023

[431] Le mythe de Pygmalion,In Caron, Elisabeth, philofrancais, [En ligne] https://philofrancais.fr/mythe-de-pygmalion Consulté le 26/07/2023

" الحقيقة الساطعة و الحزينة معا في قصة »بغماليون« أنه فقد كل اهتمام **بمنحوتته** بمجرد أن خرجت من يديه"

أو" الحقيقة الساطعة و الحزينة معا في قصة **النحّات** "بغماليون "أنه فقد كل اهتمام **بعمله الفني** بمجرد أن خرج من يديه"

3-1-1ترجمة الإحالات الدينية

تزخر مدونة ثلاثية الشمال بنماذج تشي بالثقافة الكبيرة والمنفتحة لمحمد ديب على مختلف الديانات، والتي نجد لها أثرا واضحا من خلال بعض الألفاظ و التعابير ذوات المرجعية الإسلامية والصوفية و المسيحية و اليهودية.

المثال الأول

« Une règle si intelligente et si humaine intrigue de prime abord le voyageur de passage, en particulier s'il a comme moi affronté d'autres spectacles… »[432]

" إن قانونا ذكيا و إنسانيا بهذه الكيفية قد يحير المسافر العابر في الوهلة الأولى، بالأخص إذا كان مثلي قد واجه مشاهد أخرى،...".[433]

يستوقف المقطع الأصلي القارئ، لاحتوائه على مرجعية دينية إسلامية جلية تتجسد في عبارة:

« le voyageur de passage».

[432] Dib,Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P 35

[433] ديب محمد، سطوح أرسول، ص 37

حيث لجأ الكاتب الأصلي إلى نوع من الترجمة الداخلية لـ" **عابر السبيل**" الذي استقاه من ثقافته العربية الإسلامية الأصلية، في خطوة واضحة لإضفاء تلك الصبغة الروحية الدينية على نصه والتي لم نلمس أثرها في النص المترجم. فلجأ إلى ترجمة حرفية ل « voyageur» بـ"**مسافر**" ، بينما أبدل de » « passage بـ" عابر".

نلاحظ أن استراتيجية المترجم حققت جمالية في التعبير لكنها لم تنقل ذلك البعد الديني الإسلامي الذي حرص *محمد ديب* على نقله إلى القارئ. وهو بذلك قام بما سماه *أنطوان برمان* *Antoine Berman* **بالاختصار الكيفي** أو *Appauvrissement qualitatif* . مما من شأنه أن يغيّب القيمة المعنوية التي قصدها الكاتب الأصلي.

لذا، فيمكن ترجمة هذه العبارة من خلال إرجاعها إلى أصلها العربي. فيشكل بذلك المكافئ الأقرب لها المتمثل في: "ابن السبيل" أو" عابر السبيل". حيث يعرفه قاموس لسان العرب كما يلي:

"عابرُ سبيلٍ: أَي مارّ الطريق وعَبرَ السبيلَ يَعْبُرُها عُبوراً شَقَّها. وهم عابرُو سبيلٍ وعُبّارُ سبيل، وقوله تعالى" **ولا جُنُباً إلا عابري سبيل**"[434]. وقال الأَزهري" **إِلَّا عَابِرِي سَبِيلٍ** " معناه إلا مسافرين، لأَن المسافر يُعْوِزُه الماء" [435].

ونجد في تفسير القرطبي معنى "**مار الطريق**" للآية نفسها. لكنه أيضا يشير إلى اختلاف العلماء في تأويلها، حيث قد تفسر ب **"المسافر"** أو " **الخاطر المجتاز**"[436]. بينما يربط البعض الآخر هذا المعنى بالمسجد: " **لايمر الجنب في المسجد إلا ألا يجد بداً فيتيمم ويمر فيه**".

---

[434] سورة النساء، الآية 43

[435] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مج9 ، ط6 ، بيروت، 2008، ص 14 (عبر)

[436] القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي ، مختصر تفسير القرطبي ، اختصار محمد كريم راجح، ج1، دار الكتاب العربي، ط2، بيوت، 1986.ص 448

أما الزمخشري فيفسر معنى ﴿وَابْنِ السَّبِيلِ﴾ في الآية الكريمة من سورة التوبة﴿ إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلْفُقَرَاءِ وَالْمَسَاكِينِ وَالْعَامِلِينَ عَلَيْهَا وَالْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمْ وَفِي الرِّقَابِ وَالْغَارِمِينَ وَفِي سَبِيلِ اللَّهِ وَابْنِ السَّبِيلِ فَرِيضَةً مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾ [437]ب: "**المسافر المنقطع عن ماله فهو فقير حيث هو غني حيث ماله.**"[438]

هناك مثالان آخران يجسدان طريقتين مختلفتين تماما في تعامل المترجم مع صعوبة نقل التعابير ذات المرجعية الدينية الإسلامية. أولهما المثال التالي، حيث يخاطب "عيد" مرة أخرى نفسه قائلا:

« … je saurai si je donne en pleine folie et le monde aussi, ou cette ville… »[439]

"... سأعرف إن كنت على شفا حفرة من الجنون، ومعي الكون أيضا، أو أنها المدينة..."[440]

Donner en/dans تعني "السقوط في". لذا، نلاحظ أن المترجم قد أدرك ذلك المعنى الذي عوضه بتعبير ذي مرجعية قرآنية وهو"شفا حفرة". فآثر الابتعاد عن الحرفية، وحقق عبر استراتيجية التوطين جمالية في الأسلوب وأثرا يخاطب وجدان المتلقي، الذي ينتمي إلى المرجعية الدينية ذاتها.

أما في المثال الثاني فنجده يقول:

« …et je n'ai pas été les chercher loin ces sauvages, seulement sur les boulevards. Ils se contorsionnaient, gesticulaient, tombaient à genoux et leurs exercices se changeaient en danses de supplication…» [441]

---

[437] سورة التوبة، الآية 60

[438] الزمخشري، محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج 2، دار الكتاب العربي، بيروت –لبنان، 1986،ص 283

[439] Dib,Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P 7

[440] ديب محمد، سطوح أرسول، ص 9

[441] Dib, Mohammed, *Les terrasses d'Orsol*, P8

" ...ولم أبحث عنها بعيدا هذه الوحوش، في الشوارع القريبة فقط. كانت تتلون، تتحرك، تسقط على ركابها، فتتحول تمارينها إلى رقصات توسل..."[442]

نقل المترجمtombaient à genoux حرفيا، لكن سياق النص يجعلنا نفهم بأن الأمر يتعلق بنوع من التضرع الذي يتحقق بفعل الركوع. لذا يحسن ترجمة العبارة بـ" كانت **تركع أو حتى تجثو"**، التي تنسجم والمقام الذي ورد فيه المقطع الأصلي وتوصل الشحنة الدلالية الدينية التي تحملها إلى اللغة المستهدفة. فنلجأ إلى "*التكييف الإبداعي*" أو *Substitution par re-création* الذي تحدث عنه *ماثيو غيدير Mathieu Guidère*.

«Parmi les formes de la substitution, on trouve la re-création qui consiste à réécrire le texte en préservant seulement les idées et les fonctions de l'original.»[443]

وقد تطلبت بدورها من المترجم أن يكون بنفس ثقافة وانفتاح الكاتب الأصلي لكي يكون أمينا في نقل أبعادها إلى القارئ العربي . وللتفصيل في الاستراتيجيات التي ارتضاها محمد ساري لترجمة هذه العناصر المهمة، نورد مجموعة من النماذج التي اختلفت فيها قرارات المترجم لأسباب مختلفة.

ففي النموذج الآتي المقتبس من "غفوة حواء"، نجد استخدام محمد ديب للفظة Écritures التي جاء حرفها الأول كبيرا .

« … cela pèse de tout le poids des Écritures. »[444]

وهي تعني بذلك الكتاب المقدس في الديانتين المسيحية و اليهودية .

لكن المترجم لم يدرك ذلك المعنى فاختار أن يقول :

---

[442] ديب محمد، سطوح أرسول، ص 10

[443] Guidère,Mathieu, *Introduction à la traductologie, Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. De Boeck Superieur, 2016, P 86

[444] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P25

اسم يزن بكامل ثقل **أهل الكتاب**"[445]

المثال الثالث

« Alors elle se lève et va tracer en majuscule sur, aurait-on dit, la table de la loi de Moïse : SOLH » [446]

" قامت مباشرة و كتبت SOLHكما لو أنها خطّت لوحة قانون موسى."[447]

قام المترجم في هذا النموذج بترجمة حرفية لعبارة تحيل على مرجعية دينية تمثلت في:

la table de la loi de Moïse

فقال " لوحة قانون موسى". وهو ما لم يفلح في نقله إلى القارئ العربي.

حيث لم يرجع إلى المكافئ الموجود في اللغة العربية و الذي يتمثل في ألواح موسى أو لوح شريعة موسى.

فكلمة قانون لا تحمل المعنى الديني الشرعي الذي يوحي به في الديانة اليهودية أو حتى الإسلامية. لذلك،

فأمام المترجم خيارين، إما أن يحذف "**قانون**" و يلجأ إلى صياغة لوحة بالجمع فتصبح ألواح موسى. أو

أن يبقي على اللوح في صيغته المفردة ويعوض القانون بالشريعة التي سوف يفهم القارئ من خلالها

بأن الأمر يتعلق بالوصايا العشر التي أرسلها الله تعالى في ألواح إلى سيدنا موسى عليه السلام.

المثال الرابع

لنتمعن في المثال الآتي من رواية "ثلوج من رخام"

[445] ديب محمد، غفوة حواء،ص 26

[446] Dib,Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 83

[447] ديب محمد، غفوة حواء، ص 77

[Sortira du feu qui dira : « Point de divinité, sinon Allah. » Sans cette timbale, elle ne peut pas se laver les dents.] [448]

" سيخرج من النار من يقول:« لا ربوبية إلا الله» . بدون ذلك القدح، لا يمكن أن تغسل أسنانها". [449]

نستغرب رغبة المترجم في توخي استراتيجية التغريب لنقل مثل هذا النموذج الذي يحمل في ثناياه مرجعية محمد ديب الدينية الإسلامية. فالكاتب هنا لم يقم سوى بالاستشهاد من مصادر الدين الإسلامي لتمرير أفكاره و إعطائها مصداقية و عمقا أكبر.

لذلك فقول" سيخرج من النار من يقول" هي تركيب فرنسي بحت ولا يحقق المقبولية في اللغة العربية، كما يكشف عن حضور المترجم الذي كان يمكن أن يرجع فقط إلى أصل العبارة في اللغة العربية و أن يستمدها من التقاليد الإسلامية. فيقول:

"حرم الله النار على من سيقول" و كذلك بالنسبة ل" **لا ربوبية إلا لله**" التي كان يمكن أن تكون " **لا إله إلّا الله**". فتصبح الجملة كالتالي:

" **حرّم الله النارعلى من قال:" لا إله إلاّ الله".** "

هكذا يضمن المترجم نقل المرجعية الإسلامية بأمانة و دون تشويه، كما لا يتعارض مع استجابة القارئ العربي خاصة القارئ المسلم. إذن، فاستراتيجية التغريب هنا لا تؤدي دورا إيجابيا، بل إنها تطمس الأصل. إنما وجب فقط انتهاج **الترجمة العكسية** لكي يتحقق المعنى كاملا.

المثال الخامس

ويصب المثال التالي في السياق نفسه، حيث يذكر محمد ديب في الرواية ذاتها النور عدة مرات:

---

[448] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P 21

[449] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص23

« La lumière. La lumière, venue aussi de là-bas. *Valo. Mets la lumière dans mon cœur ; mets la lumière dans ma vue ; mets la lumière dans mon ouïe ; mets la lumière à ma droite et à ma gauche ; au-dessus de moi et au-dessous de moi ; devant moi et derrière moi ; assigne-moi dans la lumière.* »[450]

وهو ما ترجمه محمد ساري بما يلي:

" النور، النور الآتي من هناك أيضا. **فالو. ضع النور في قلبي؛ ضع النور في بصري؛ ضع النور في سمعي؛ ضعه إلى يميني و إلى شمالي؛ فوقي و تحتي؛ أمامي و خلفي؛ قيّدني داخل النور."** [451]

نلاحظ أن المترجم قد حافظ هنا أيضا على التركيب الفرنسي الذي استوحاه الكاتب من ثقافته الإسلامية . فنقل فعل « Mets » ب"ضع" و أبقى على ترتيب "النور" في المقدمة عوض تأخيره، كما جاء معرفاً مثل ما ورد في الأصل. و يصر محمد ساري على استراتيجيته الحرفية، مع أن المقطع الأصلي يذكرنا مباشرة بالدعاء المأثور عن الرسول ﷺ . و الذي يقول فيه: " **اللهم اجعل في قلبي نورا، و في لساني نورا، وفي بصري نورا، و في سمعي نورا، وعن يميني نورا، وعن يساري نورا، وفوقي نورا، وتحتي نورا، و من أمامي نورا، و من خلفي نورا، و اجعل لي في نفسي نورا، و أعظم لي نورا".** لذلك، من المهم الاستناد إلى التركيب الذي ورد في الدعاء وإرجاعه إلى أصله العربي. فكان على محمد ساري أن يقدم ترجمة حرفية للترجمة الحرفية [452]التي لجأ إليها محمد ديب في الأصل.

فتكون الترجمة أكثر أمانة ومصداقية وتنقل ذلك البعد الديني المنشود والذي يدخل في بناء شعرية السرد في ثلاثية الشمال.

---

[450] Dib,Mohammed, *Neiges de marbre*, P 81

[451] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 80

[452] انظر برمان أنطوان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، تر الخطابي عز الدين، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت-لبنانن2010. ص 133

3- 1-2ترجمة المرجعيات الثقافية:

يكشف لنا النموذج الآتي عنصرا ثقافيا يحيل على عادات أكل وشرب تختص بها دول الشمال دون غيرها من البلدان، خاصة العربية منها. و على المترجم إدراك الصعوبات التي تنجر من وراء هذا التنافر اللغوي و الاختلاف الثقافي[453]

يتعلق الأمر في هذا النموذج بكلمة "kvass " :

« …c'est quand nous nous faisions servir par la caissière un gobelet de kvass haut comme ça… » P 75

و قد ورد في الترجمة العربية كما يلي:

"... حينما نطلب من السيدة القابضة أن تأتي لنا بأقداح كبيرة من مشروب «كْفاس» ..." ص70

نلاحظ لجوء المترجم إلى **نقحرة** كلمة kvass في العربية و وضعها بين مزدوجتين غير موجودتين في الأصل. ثم أضاف إليها كلمة "مشروب" ليزيل بعض الغموض عن ماهية هذه الكلمة التي لا تجد لها مقابلا في اللغة العربية. مع أنه كان يمكن أن يكيّفها في العربية باسم شامل مثل " مشروب كحولي" أو **"جعّة"** و بالتالي يطمس معالمها تماما. لكنه، فضّل تغريب الوحدة الثقافية بنقحرتها و نقلها كما هي ليبقي القارئ العربي في جو الثقافة السلافية و بلدان الشمال التي شكلت الإطار الجغرافي لبناء سرد هذه الثلاثية.

يبقى أن نقول أن هذه الاستراتيجية بحاجة إلى أن تعزز بشروح إضافية يدرجها المترجم في الهامش، والتي تسمى بملاحظات أو حواشي المترجم. ذلك أن المتن لا يتسع لشرح مطول لخصائص ال"كفاس"، حتى أنه قد يؤدي إلى تشويه شكل النص المستهدف و أسلوبه.

[453] نيوبرت ألبرت ، غريغوري شريف، الترجمة و علوم النص ، تر محي الدين حميدي. ط2.النشر العلمي و المطابع- جامعة الملك سعود. الرياض. 2008 ص 9

إذن، فالقارئ العربي بحاجة إلى معرفة أن هذا المشروب روسي أساسا. يحتوي على نسبة قليلة من الكحول و ينتج عن تخمير خبز الشعير أو الشيلم أو القمح بنكهة الفواكه الحامضة.[454]

Boisson russe faiblement alcoolisée, obtenue par la fermentation de pain (de blé, de seigle ou d'orge), parfumé souvent de fruits acides.

المثال الثاني

« Elle continue à me faire des petits signes que seule sait faire une Mélusine,… » P195

" تواصل الاتصال بي عن طريق تلك الإشارات الصغيرة، وحدها اللبّادة صاحبة الشعر الطويل تحسن تأديتها،..."

الأصح أن نقول " **وحدها الجنية ميلوزين تحسن تأديتها**" لأن اللبادة هي مادة صنع نوع من القبعات. لذا، فهي لا تفي بالمعنى الحقيقي وراء توظيف مثل هذه الكلمة التي تحمل مرجعية أسطورية أوروبية وظفها ديب للدلالة على التلون و التبدل الذي يعتري الأيام التي يعيشها برهان و المجهول الذي تخبّئه كما ميلوزين التي تخفي سر تحولها إلى جنية عن زوجها. ولكن الأهم من كل ذلك هو دور هذه الشخصية الأسطورية التي تنذر بوقوع خطب ما في المستقبل

« La fée se présente alors – et dans l'œuvre de Grillparzer tout particulièrement – comme un être capable de pressentir la vérité qui se cache derrière le dicible et le visible, et à laquelle elle initie l'homme qui ne peut a priori rien en savoir » [455]

[454] Kvass. In *Dictionnaire Le Robert illustré,* nouvelle édition millésime, Paris, 2017. P1093

[455]Richir, Alice « *Ces monstres qui confèrent à l'éternel féminin & à son pendant masculin un statut mythique : Mélusine & Barbe-Bleue* », Acta fabula, vol. 21, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2020, [En ligne]
URL : http://www.fabula.org/acta/document12597.
DOI : 10.58282/acta.12597 php, consulté le 10 juin 2023

بالإضافة إلى ما ترمز إليه من عدم استمرار العلاقة الزوجية و فشلها[456]، حيث يذكرنا ذلك بمآل علاقة برهان و روسيا اللذين تقف الكثير من العقبات أمام نجاح علاقتهما.

وفي موسوعة Quillet تعرف Mélusine كما يلي:

Mélusine[457] *(de Merlusine, de mère, et Lusignan). D'après la légende, fée, épouse du comte Raymondin ; tous les samedis, ses jambes se transformaient en queue de serpent. Son mari ayant surpris cette particularité, elle s'enfuit, mais elle apparaissait sur la tour du château de Lusignan et poussait des cris stridents... chaque fois qu'un malheur menaçait un membre de la famille de Lusignan.*

أما في قاموس الأكاديمية الفرنسية فهي:

MÉLUSINE nom féminin[458]

Étymologie :xxe siècle. Nom déposé, reprenant le nom de la fée Mélusine.

Feutre à longs poils utilisé en chapellerie.

حسب المنهل[459]

لُبّادة (ذات شعر طويل)

صورة خرافية تمثل جذع امرأة بذيل سمكة

[456] Voir Richir,Alice . Op.Cit. consulté le 10 juin 2023[En ligne]
[457] Mélusine . In *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Librairie Aristide Quillet. Paris.1983.P4169]
[458] Mélusine. In *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition. [En ligne] https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1643 consulté le 10 juin 2023
[459] إدريس سهيل، المنهل، قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب للنشر و التوزيع، ط34،بيروت،2005 ص 771

فكما يرى رومان جاكوبسون *Roman Jakobson* تكمن إشكالية نقل المعنى و تحقيق التكافؤ في طبيعة التراكيب اللغوية المختلفة أساسا و ليس عدم قدرة اللغة على نقل رسالة النص الأصلي[460]

2-3- توظيف اللغات الأجنبية

تعج مدونة " ثلوج من رخام" بالنماذج التي تعكس انفتاح محمد ديب اللغوي وتشي بالفارق الموجود بين الأب " برهان" وابنته" ليل" و"روسيا" و عدم القدرة على التواصل فيما بينهم. نذكر من ضمن هذه النماذج الحوار الذي دار بين برهان وابنته **كأول مثال :**

« Je dis :

- Spasiba.

Son regard s'anime, elle répond, confuse d'entendre sa propre voix sans doute :

-Pojalsta »[461]

أما ترجمتها فكانت كالآتي:

" قلت:

-اسْباسيبا.

تأجّجت نظرتها، أجابت، بخجل، ربما لسمع صوتها الخاص:

-بوجالستا [462] ص 16

[460] عناني محمد، نظرية الترجمة الحديثة- مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة ،الشركة المصريةالعالمية للنشر- لونجمان،ط1،القاهرة، 2003 ص49

[461] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, PP 13-14

[462] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 16

لجأ الأب إلى لغة أجنبية: Spasiba والتي تكتب في الأصل بالخط السيريلي[463] كما يلي: СПАСИБО ومعناها بالروسية: **شكرا**[464] . لكن المترجم فضل تغريب العبارة وتوظيف النقحرة عوض ترجمتها إلى اللغة العربية مباشرة. وفي ذلك حرص للمترجم كما الكاتب الأصلي على إبراز الملامح الثقافية الأجنبية " الشمالية" . والأمر كذلك فيما يتعلق ب Pojalsta أو pozhaluysta – пожалуйста بالخط السيريلي والتي تعني "**على الرحب والسعة**"[465] أو "**عفوا**".

لكن، كان يمكن أيضا تعريف القارئ بالمعنى العربي عبر إضافة عبارة "**شكرا**" أمام العبارة الأصلية ووضعها بين قوسين مثلا، أو إدراجها في الهامش مع تفاصيل بسيطة عن أصلها الروسي.

المثال الثاني

ولنتأمل النموذج الآتي من رواية "ثلوج من رخام":

« Peu à peu, nous nous découvrons une parole commune à travers l'autre, la parole étrangère. *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*. Parole qui nous suffit, nous unit. » P15

" رويدا رويدا، اكتشفنا كلاما مشتركا عبر الآخر، الكلام الأجنبي, كلام يكفينا، يوحدنا." ص17

والأمر كذلك بالنسبة للنموذج التالي حيث أسقط المترجم تماما عبارة *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* . الموجودة في المقطع الأصلي . ومع أن التعدد اللغوي قد أثرى النص الأصلي، إلا أنه يبقي أحيانا على بعض مواطن الإبهام لدى بعض القراء الفرنسيين غير المطلعين. مما يزيد من صعوبة قراءة القصة و تأويلها. فما بالك إذن بترجمته العربية التي تغيب فيها تماما أي إشارة تفسيرية من شأنها

[463] أو الخط الكيريلي، و هو نوع من الكتابة التي تضم أبجدية خاصة ببعض البلدان السلافية مثل روسيا وأكرانيا.
[464] Reverso Context, Спасибо- spasibo. https://context.reverso.net/. Consulté le 9/06/2023
[465] Ibid, пожалуйста – pozhaluysta, https://context.reverso.net/ [En ligne] Consulté le9/06/2023

أن توجيه فهم القارئ العربي، خاصة وأن الأمر لا يتعلق فقط بكون العبارة الأخيرة من لغة ثانية هي اللغة الألمانية، إنما لن يدرك المتلقي العربي مرجعيتها الدينية. حيث تعتبر في الأصل ترنيمة بروتستانتية اشتهر بها الراهب الألماني مارتن لوثر في فترة الإصلاح، و التي كانت نشيدا للمعارك و ألهمت فيما بعد مقطوعة موسيقية لجان سيباستيان باخ[466]. و هي تعني بالفرنسية[467]:*Garde nous, Seigneur, en Ta Parole* .

وبالتالي نعد هذا الإسقاط *Omission* خطأ في الترجمة لأنه أثر سلبا على المنتج النهائي وأدى إلى **خسارة** *Perte* في الشكل و المعنى . وهو ما يؤكده ميشال بالار حينما يقول:

« Une omission est la non traduction d'un signe ou d'une séquence, perçue comme un manque dommageable au rendu de l'original. » [468]

المثال الثالث

« -Je te dirai ce que j'en pense à la maison, dievotchka maïa. »[469]

- سأقول لك ما أفكر فيه حينما نعود إلى البيت، ديبفوتشكا مايا.[470]

[466] von Greyerz, Kaspar, *L'histoire religieuse (Religionsgeschichte) dans l'historiographie de langue allemande, Traduction de Christophe Duhamelle.* Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010. [En ligne] https://books.openedition.org/editionsmsh/14182?lang=fr#authors Consulté le 10/06/2023

[467] Mourey, Marie-Thérèse, "*Réforme et poésie en Allemagne"*, Revue de l'histoire des religions [En ligne], 1 | 2009, En ligne depuis 01 janvier 2012, Consulté le 09 juin2023. URL: http://journals.openedition.org/rhr/7113; DOI: https://doi.org/10.4000/rhr.7113

[468] Ballard,Michel, *Versus : la version réfléchie : Anglais-français.* ; *Repérages et paramètres,* Volume 1, Editions OPHRYS, Paris, 2003. P 48

[469] Dib,Mohammed, *Neiges de marbre*, P 160

[470] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 159

اعتمد المترجم ترجمة حرفية لعبارة dievotchka maïa ، واكتفى بالاقتراض الذي يمكن أن يضلل فهم القارئ، حيث قد يظن أن الأمر يتعلق باسم علم. وقد يكون قد فضل الإبقاء على الغموض نفسه الموجود في الأصل والغرابة نفسها التي حرص محمد ديب على إبرازها.

لكن من المهم في رأينا أن يتم إدراج ملاحظة شارحة في الهامش أو حتى في المتن بشكل مختصر لوضع القارئ المستهدف في الصورة. حيث تستخدم هذه العبارة في اللغة الروسية بمعنى:

"بُنَيّتي أو طفلتي أو عزيزتي" حسب قاموس Reverso[471].

ويشير قاموس **اللغة الفرنسية** إلى كونه نوعا من المستحدثات بمعنى الفتاة الصغيرة

Dévotchka : Nom commun - français

dévotchka \de.vɔt.ʃka\ féminin

(Néologisme) Jeune fille.[472]

4-ترجمة عناصر الشفهية

4-1ترجمة صيغ التعجب

من مظاهر الشفهية التي عجت بها المدونة، صيغ التعجب المتنوعة ما بين الحروف والتعابير واستعمال علامة التعجب. و فيما يلي نموذج يوضح الخيبة التي أصيبت بها "فاينة" عند مشاهدتها لصور "صلح".

[471]Dévotchka. *In Reverso Context*, Dictionnaire en ligne https://context.reverso.net/traduction/russe-arabe/ Consulté le 09/06/2023

[472] Dévotchka. In *La langue française*.Dictionnaire en ligne https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/devotchka .Consulté le 09/06/2023

المثال الأول

« J’ai reçu de France des diapositives et dans le même paquet des photos de Solh. Quel malheur ! Il est presque tout le temps crispé, tendu. » [473]

وقد عبرت عن ذلك الشعور بعبارة "Quel malheur !" التي ترجمها محمد ساري كالآتي:

" تلقيت من فرنسا الأفلام الشفافة و صور صلح في العلبة الواحدة. يا له من شقاء! إنه متشنّج و بتقاسيم مجعّدة طوال الوقت."[474]

نلاحظ في التركيب الذي اختاره المترجم شقين أحدها صائب وهو في قوله "يا له" والآخر استنساخ حرفي لكلمة "malheur" ب" شقاء"، غير أن العبارة الأصلية تعبر في الفرنسية عن معنى يتجاوز المعنى الأولي للشقاء و البؤس. إذ تشير حسب قاموسTLFi الإلكتروني إلى:

[475] – *[*Interj. qui marque le désappointement ou le désespoir]

كما تعني في قاموس لاروس الإلكتروني:

[476]**Malheur !,** sert à exprimer le dépit, l'accablement, l'indignation

يقدم لنا التعريفان القاموسيان معان أخرى ل **Malheur** عندما ترد بصيغة التعجب في الفرنسية. فهي قد تعبر عن الخيبة أو اليأس أو السخط والاستياء.

---

[473] Dib,Mohammed, *Le sommeil d’Eve,* P 33

[474]ديب محمد، غفوة حواء، ص 32

[475]Malheur. In *TLFi,* Dictionnaire en ligne. http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2088968670;r=1;nat=;sol=0; Consulté le 20/07/2023

[476]Malheur. In *Dictionnaire Larousse*. [En ligne] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/malheur/48890 Consulté le 20/07/2023

لكن النهج الحرفي الذي اختاره المترجم لم يؤدّ المعنى الصحيح الذي تشكله العبارة في الفرنسية والذي يقتضي من المترجم معرفة مسبقة بدقائق اللغة الفرنسية وأن يبتعد عن التعامل التبسيطي مع هكذا تعابير. لذلك، فإن عبارة" **يا له من شقاء**" لم تحقق " **المقبولية**" *acceptabilité* ولا "**المقروئية** " *lisibilité*في النص العربي.

وتتعلق المقبولية في الترجمة أساسا بالقارئ المستهدف الذي لا بد أن يقرأ نصا منسجما ومتماسكا يحترم القواعد التي تحكم استعمال اللغة المستهدفة [477]

بالتالي يمكن أن تكون الترجمة الأقرب لهذه العبارة : " و **أسفاه!**"[478] **أو" يا للأسف"**

المثال الثاني

« Puissé-je rêver de toi, cette nuit, mon Solh »[479]

ما يستوقفنا في النموذج الآتي هو تقديم الفعل على الاسم أراد به محمد ديب التمني و الرجاء. ف"عندما تقول "فاينة"Puissé-je rêver ، فهي تتمنى رؤية " صلح" في منامها. إلاّ أن المترجم اعتمد صياغة مختلفة للتعبير عن ذلك و هي صيغة الاستفهام. لكنها لم تكن كافية لجعل القارئ يدرك مدى شوقها وتوقها لذلك. فكانت الترجمة كما يلي:

" هل يمكنني أن أراك في حلمي هذه الليلة يا صُلْحي؟

بالتالي، بمكن أن نصوغ المعنى الأصلي بهذا الشكل:

عساني أراك / ليتني أراك في منامي ... !

[477] Plassard, Freddie, *Lire pour traduire,* Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007. P 244
[478] Baraké, Bassam, *Larousse Al-Muhît*, P 446
[479] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P 56

حيث نلجأ إلى الأدوات التعبيرية المتاحة في العربية من قبيل أسماء الأفعال الكفيلة بأن تنقل أحلام فاينة" و تطلعاتها الدفينة. و أن تنسجم مع شعرية السرد في اللغة العربية.

المثال الثالث

ومن صيغ التعجب العديدة التي تحيل على الشفهية في مدونتنا، نسوق النموذج الآتي:

« *Tu connais ton vrai nom à présent, mais chut…* »[480]

« *Tu t'appelles Louve. Mais, chut…* » [481]

"إنك الآن تعرفين اسمك الحقيقي، ولكن اشْشت..." [482]

" اسمك« ذئبة». ولكن اشْشت..."[483]

تسمع "فاينة" ذلك الصوت المجهول الذي يخاطبها و الذي يدعوها إلى الصمت باستعمال صيغة التعجب " *"chut* ". أما ما يقابلها في النص العربي هو " **اشْشت**" ، حيث نقلها محمد ساري نقلا صوتيا بدا غريبا وغير مفهوم في اللغة العربية. ونستغرب مثل هذا الخيار في ظل وجود المكافئ العربي لهذه الصيغة المتمثل في اسم فعل الأمر" **صه**" . فنعتبر أنه لا يجوز اللجوء إلى مثل هذا التغريب الذي لا يؤدي المعنى بينما تتوفر في اللغة المستهدفة الوسائل اللغوية الكافية لذلك.

نلمس آثار الشفهية في الحوارات التي تدور بين " ليل" و أبيها . وهي تقنية حرص محمد ديب على تواجدها في الثلاثية لإضفاء بعض الحيوية على الروايات وكسر الملل والرتابة التي قد تصاحب قراءة نصوص تحمل في جوهرها دلالات أكثر جدية ومأساوية.

---

[480] Dib,Mohammed,Op.Cit, P 66
[481] Ibid, P 67

[482] ديب محمد، غفوة حواء، ص 63
[483] المصدر نفسه، ص 63

المثال الأول

يصف الراوي هنا في رواية "ثلوج من رخام" حالة "**ليل** "، ثم يورد على لسانها ما يأتي:

Alors perdant patience, elle hurla le mot, toujours le même, plus fort, encore plus fort :

-Valo! Valo! Valo![484]

" حينئذ، فقدَت رباطة جأشها، و صرخَت بتلك الكلمة، نفسها دائما، بقوة أكبر، صرخة مدوية:

- فالو! فالو ! فالو ! [485]

نلاحظ ترجمة محمد ساري ل perdant patience ب "**فقدت رباطة جأشها**". لكن ذلك لم يكن قصد الكاتب الأصلي لأن ليل لم تفقد برودة أعصابها و لكن نفد صبرها. و هو سلوك طبيعي عادة ما يلازم الأطفال الصغار. فالأصح أن يقال " **لمّا عيل صبرها**، صرخت بتلك الكلمة...."

ثم نقل كلمات الطفلة المتكررة !Valo بالطريقة ذاتها و عن طريق الاقتراض ليبيّن اللغة الروسية التي تتحدث بها "ليل". كما حافظ على علامة التعجب كدلالة واضحة على الاندهاش و العجلة. وهو بذلك تبنى استراتيجية التغريب لينقل خصوصية الكلام عند "ليل". لكن كان من المهم إدراج ملاحظة في الهامش تشرح معنى هذه الكلمة الأجنبية للقارئ العربي. خاصة وأنها تعني " الضوء" أو "النور" الذي يعد من الثيمات الأساسية التي تشكل شعرية السرد في الثلاثية.

المثال الثاني

[484] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P20

[485]ديب محمد، يلوج من رخام، ص ص 21- 22

ضمّن محمد ديب نصوصه ببعض العناصر الأخرى التي تسجل حضور الشفهية من خلال توظيفه لأناشيد الأطفال والتهويدات التي تضرب جذورها في عمق ثقافة الكاتب الأصلية. ونستشهد لذلك بالمقطع الآتي من رواية "ثلوج من رخام" :

Tout en haut des arbres

Dors, mon bébé, dors. [486]

…

Dors,le vent soufflera

Tout en haut des arbres,

Le vent te bercera.[487]

وقد اختار محمد ساري لترجمتها الصياغة الآية:

فوق أعلى الأشجار

نَمْ، رضيعي، نَمْ.

.....

نَمْ، ستصفّر الريح

فوق أعلى الأشجار

ستهدهدك الريح.[488]

[486] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre*, P 59
[487] Ibid, P54

[488]ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 59

نلاحظ انتهاج المترجم الحرفية على العموم لنقل المقطع الفرنسي، باستثناء البيت الأخير الذي وفق فيه بتفضيله تأخير كلمة" الريح" وتكرارها لكي يظهر أثر القافية الموجود في الفرنسية بفضل الفعلين المصرفين بصيغة المستقبل. Soufflera et bercera.

المثال الثالث

يبين النموذج التالي اللغة الخاصة بالطفلة "ليل" في "ثلوج من رخام" وطريقة كلامها مع والدها مع كل ما ينطوي ذلك على عاطفة خاصة إزاءه نستشفها من نبرتها المميزة:

Au revoir, papa! Au revoir! Näkemiin![489]

الذي ترجمه محمد ساري كما يلي:

- إلى اللقاء بابا ! إلى اللقاء ! ناكيمين ![490]

فقد اعتمد المترجم النقل الصوتي لعبارة Näkemiin ، لكنه لم يوضح للقارئ في الهامش بأنها عبارة فنلندية.

و تمضي ليل في الأمثلة الموالية بالوتيرة نفسها حيث تخاطب أباها قائلة:

-Hourra, papa! Hourra, papa![491]

ما يميز كلام" ليل " هنا هو حضور **المحاكية الصوتية** -*onomatopée* **صيغة التعجب** في الوقت ذاته**Hourra**. و هو ما يشكل صعوبة أخرى في عملية الترجمة إلى اللغة العربية بالنظر إلى الاختلاف الشاسع في النظام الصوتي بين اللغتين الفرنسية و العربية. فالمحاكية الصوتية حسب ميشال بالار

[489]Dib, Mohammed, *Neiges de marbre* . P56

[490] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 54

[491] Dib, Mohammed, *Neiges de marbre.* P21

هي: " **إبداع كلامي ذو طبيعة أيقونية، يهدف إلى إعادة إنتاج صوت حقيقي**" كما تطرح إشكالا في عملية الترجمة نتيجة علاقتها الوثيقة بالشفهية .

« L'onomatopée est une production langagière de type icônique, visant à reproduire un bruit réel. ».[492]

ونجد صيغة التعجب **Hourra** في الفرنسية ولكن أيضا في الروسية و الإنجليزية . مما ساعد محمد ديب على الجمع بين الفرنسية و الروسية في آن، ونقل التعدد اللغوي الذي يدخل في صياغة شعرية سرد الرواية.

فهي تشير في قاموس *Le Littré* الإلكتروني[493] إلى الصيحة التي كان يطلقها الجنود الروس البحارة الإنجليز:

1-*Cri des troupes russes, et particulièrement des cosaques, marchant à l'ennemi.*

2-Cri de joie que poussent les marins anglais en l'honneur de leurs commandants ou de quelque grand personnage qui visite le vaisseau.

أما في قاموس لاروس الإلكتروني[494] فيعني:

-Cri d'acclamation et d'enthousiasme

---

[492] Ballard,Michel. *Onomatopée et traduction* .In Ballard, Michel, *Oralité et traduction*, Artois Presses Université, 2001, P 23

[493] Hourra. In *Dictionnaire Le Littré*.[En ligne] https://www.littre.org/definition/hourra Consulté le 30/07/2023

[494]Hourra. In *Dictionnaire Larousse.* .[En ligne] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hourra/40528 Consulté le 30/07/2023

فنجد معنى هذا الهتاف و الحماس في النص الأصلي و الذي ترجمه محمد ساري ب :

يحي بابا ! يحي بابا[495]!

نلاحظ أن المترجم لجأ إلى تكييف صيغة التعجب إلى العربية، حيث نُقدر بأنه أنه اختار عبارة "يحيا" التي وردت دون ألف المد فالتبست مع اسم العلم العربي " يحي" لأنها لم تضبط بالشكل . وهي صيغة تعجبية موجودة في اللغة العربية للتعبير عن الإعجاب و الحماس الموجه لشخص ما.

لكن اللغة العربية تتوفر على مكافئات جاهزة لمثل هذه الصيغة التي تعبر عن الاستحسان والابتهاج [496]. حيث نجد مثلا عبارة " **مرحى**" أو حتى عبارة "**هورّاه**"[497] التي بفضلها نحافظ على الصوت الموجود في اللغة الفرنسية.

4-2الحوار الداخلي و ترجمته

يعد الحوار الداخلي أو المونولوغ من أبرز سمات الرواية الجديدة، حيث **يعد اتِّصالا لقصّة «تُروى بصيغة المتكلّم »بالإلغاء الوهمي لكلّ مسافة بين زمن المغامرة وزمن القصّة، فيروي لنا الشخص، عندئذ، قصّته في الوقت نفسه الذي حدثت فيه .إن أسلوباً شبيهاً بأسلوب «الأحاديث الخفيّة » يسمح بتهديم السجن الذي يحبس فيه الحوار الداخلي الكلاسيكي، كما يسمح بتبرير العودة إلى الوراء، والتذكارات، بصورة أكثر وضوحاً**[498].

---

[495] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 23

[496] قاموس عرب ديكت- فرنسي-عربي، https://www.arabdict.com/ar/french-arabic/hourra hourra
تم الاطلاع يوم 2023/07/30

[497] إدريس سهيل، قاموس المنهل-فرنسي- عربي، ص 622

[498] بيتور ميشال، أنطونيوس فريد، بحوث في الرواية الجديدة،ص ص 114- 115

المثال الأول

و المثال الآتي يدخلنا في جو الحوار الداخلي :

[Je me dis pendant ce temps :…

Je me redis :…][499]

"خمنت خلالها:..." " فكرت ثانية:.." [500]

نلاحظ وجود فعل se dire وredire se و هو **فعل ضميري** *verbe pronominal* كإشارة على حديث فاينة مع نفسها. لكن الضمير في الترجمة غائب تماما، حيث كان يمكن للمترجم أن يقول" فقلت في نفسي " للتعبير عن هذا الفعل الموجه للذات. لكنه آثر نقل معنى الفعل" قال" الشامل حسب السياق الذي ورد فيه . فوقف على المعنى الإيحائي للفعل **ووظيفته** و هي **التفكير و التخمين** *penser et deviner*

لذلك، نلاحظ أنه في هذا الموضع، لم يقدم ترجمة حرفية كانت لتفي بالمعنى تماما في اللغة العربية. لكن اختياره لهذين الفعلين أضفى كثافة دلالية و شعرية واضحة على الحوار الداخلي، كما أنهما مكتفيان بذاتيهما، وليس هناك حاجة إلى ذكر كلمة "**نفس**" كما في النص الأصلي.

« C'est moi : Faïna. Je suis avec toi, Solh, dans toutes tes occupations, tes inquiétudes, ton repos, tes rêves…Et les branches du tilleul. »[501]

" أنا هي: فائِنَة. إنني معك يا صلح، في انشغالاتك، في همومك، و راحتك و أحلامك... و أغصان الزيزفون."[502]

[499] Dib,Mohammed, *Le sommeil d'Eve.* P88

[500] ديب محمد، غفوة حواء، ص 82

[501] Dib, Mohammed, *Le Sommeil d'Eve*. P 9

لإسماع صوت نقطتي الفصل[503] le tréma في اسم فاينة ضبط المترجم بالشكل حرف الياء بالسكون.

المثال الثاني

يندرج النموذج التالي ضمن الحوار الداخلي ل" فاينة" في غفوة حواء. حيث جمع بين علامات تنقيط مختلفة ابتداء من النقطتين و المزدوجتين، ثم القوسين و أخيرا نقاط الحذف. و هو ما يزيد من تعقيد عملية نقلها في اللغة العربية.

[…la réponse m'a paru, dans un éclair, aller de soi : « Parce que dehors (oh, je perds le fil…Mon Dieu, c'est fou…) oui, dehors commence l'entre nous, qui m'appelle et qui pousse comme un peuplier. »][504]

أبقى المترجم مرة أخرى على علامات التنقيط كما هي في الترجمة العربية :

"ثم بدا لي الجواب طبيعيا في لمح البصر:« إنه بالخارج(آه، فقدت الخيط... إلهي، إنه الجنون...) نعم، بالخارج، بدأ الشيء الذي بيننا يناديني و ينمو كما الصفصافة."[505]

فنجد النقطتين اللتين تحملان معنى التفسير في الفرنسية . فبواسطتهما، مهّدت "فاينة" للإجابة عن تساؤلاتها التي طرحتها على نفسها. و التي صيغت وفق الأسلوب غير المباشر الحر . و الذي يمكن التعرف عليه من خلال المزدوجتين. ثم القوسين اللذين يقطعان تسلسل أفكار الشخصية، حتى أننا نلاحظ قولها ذلك صراحة و أنها ضيعت حبل أفكارها. كما حافظ على نقاط الحذف التي نقلت معاني الخوف و الهذيان و الهواجس المقلقة التي تعصف ب"فاينة" .

---

[502]ديب محمد، غفوة حواء، تر ساري محمد، منشورات الشهاب، الجزائر، 2011،ص11

[503] Baraké,Bassam, *Dictionnaire Larousse Al-Muhit : français-arabe*. P 742

[504] Dib, Mohammed. *Le sommeil d'Eve*, PP 30-31

[505] ديب محمد، غفوة حواء، ص 30

غير أن المترجم تصرف بشكل ملحوظ في محتوى حديث "فاينة" الذي إلى جانب العلامات الطباعية يحيل على مظهر من مظاهر " **الشفهية" Oralité** في الخطاب . حيث حذف الأداة التي تفيد السببية، التي كانت حاسمة في النص الأصلي و عززت من معنى النقطتين، فلم يكتمل المعنى و عانى اختصار كيفيا . كما أنه نقل حرفيا **je perds le fil** ب **" فقدت الخيط"** ، فكانت النتيجة عكسية و زاد المعنى غموضا. ذلك أن العبارة التي نطقت بها "فاينة" شائعة في الفرنسية بمعنى الضياع و انقطاع حبل الأفكار. لذا ، يحسن أن يلجأ المترجم إلى عبارة مكافئة مثل: **أنا ضائعة/ لا أفهم ما الذي يحدث/ أو ما الذي كنت أقوله ؟/ أفكر فيه؟.**

أما عبارة Mon Dieu فهي تحتاج في سياق حديث "فاينة" الحائرة و المتعجبة إلى إضافة حرف النداء "يا" التي تبين ضعف العبد و لجوئه إلى الله، كما أنها تتماشى مع أداة التعجب Oh التي وردت في البداية . و التي قابلها المترجم باسم فعل موجود في العربية " آه". لكن "آه" لا تحمل معنى التعجب والتضرع الذي تشير إليه" oh" في الفرنسية. حيث يعرفها لاروس الإلكتروني كما يلي:

Oh ![506]

Interjection

Sert à exprimer l'étonnement, l'admiration, la supplication, le dégoût, la répulsion, etc.

أما "آه" فهي في معجم المعاني الجامع الإلكتروني[507] تشير إلى: اسم فعل مضارع بمعنى أتألَّم أو أتوجَّع، يُستعمل مبنيًّا على السكون أو على الكسر أو بالتنوين آهْ من الزمان.

[506]Oh !. In *Dictionnaire Larousse* . [En ligne].
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/oh/55776

[507]معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي، آه،
https://www.almaany.com/ar/dict/arar/%D8%A2%D9%87/

قال آهْ /آهِ /آهٍ تعبيرًا عن توجّع أو شكوى من ألمٍ أو مرضٍ أو نحوهما **تأوَّه** المريض

نستنتج من التعريفين السابقين بين الفرنسية و العربية أنه كان على المترجم أن يختار صيغة تعجب أخرى في العربية لا تنأى بالمعنى الذي اراده محمد ديب في الأصل. و اللغة العربية غنية من حيث البدائل التي تدل على معنى التعجب و الاندهاش مثل : **أوه، وا**[508] .

وأخيرا، نلاحظ نقل المترجم لعبار ة «c'est fou » العامية ب"**إنه الجنون**" . و هو ما لم يتناسق مع سياق القول و لا يعبر عن معنى واضح في العربية، فجاء التعبير غريبا فيها مع أنه ليس كذلك في اللغة الفرنسية. لذا، فلا بد من اعتماد صيغة مألوفة لدى القارئ العربي و في الوقت ذاته تعبر عن المعنى الموجود في الأصل. فيمكن أن نقول حينئذ" **هذا جنون**" أو " **غير معقول**" أو حتى" **لا أصدق ذلك**"

المثال الثالث

وظف محمد ديب للتعبير عن حوار "برهان" الداخلي فعل التصدير «me dis-je » الذي لم يأت في مكانه الاعتيادي. أي في صدر الجملة ثم يليها الخطاب. إنما بدأ بمحتوى الكلام عبر توظيف صيغة تعجبية ثم فعل التصدير ليكمل بعدها حديثه. و إن كان هذا الأسلوب مألوفا في صياغة الخطاب غير المباشر الحر، فإنه ليس كذلك في العربية.

« Ah, oh! me dis-je. Il est comme ces enfants qui, au lieu de donner la main, aiment mieux tenir un doigt de leur maman ou de leur papa… » [509]

فقد فضل محمد ساري الإبقاء على موضع فعل التصدير الوارد في الأصل. لكنه اختار مكافئا آخر للفعل الشامل " dire" و نقله بمعنى" فكّر". وإن كان ذلك القرار مناسبا و أكثر تعبيرا و أقوى إيحاء، إلا أن عدم تقديمه على محتوى الكلام شوّه جمالية الجملة العربية:

[508] إدريس سهيل، المنهل –فرنسي عربي-، ص840

[509] Dib, Mohammed. *Neiges de marbre*, P 232

" هوو، هوو! فكرّت". إنه مثل هؤلاء الأطفال الذين، عوض إعطاء أيديهم، يفضلون شد أصبع من يد أمهاتهم أو آبائهم،..."[510]

فهذا الأسلوب غريب تماما عن طريقة صياغة الحوارات والخطاب المباشر وغير المباشر الحرفي اللغة العربية.

إذن، لا بد من التصدير بفعل" فكرت" فنقول: "**فكرت في نفسي.آه !أوه!.....** "

5- ترجمة العناصر البلاغية

5-1-ترجمة الصور البيانية

5-1-1التشبيه الضمني

« Je suis si neuve. Tu sais, la terre après une grande pluie. »[511]

" إنّي جديدة تماما. أتعرف، كما الأرض الجدباء بعد غيث." [512]

يحمل هذا النموذج جمالية خاصة، تتحقق بالجانب البلاغي الضمني و الذي لم يستعمل فيه محمد ديب أي وسيلة من وسائل التشبيه المعهودة في اللغة الفرنسية. إلا أن المترجم تفطن للصورة البيانية التي كانت أقوى و أعمق فقط بواسطة **الإرداف La parataxe** في اللغة الفرنسية.

وقد حرص محمد ساري على إضافة أداة التشبيه"**كما**" لنقل هذا المقطع و شعريته إلى اللغة العربية. فإنْ هو اختار الحرفية التامة و الإبقاء على علامات الترقيم كما هي في العربية، لأخفقت في إيصال تلك المقارنة. لذا فقد لجأ المترجم إلى **التصريح**. فتحول التشبيه الضمني إلى **تشبيه مرسل**، لأن الجملة

[510] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 228

[511] Dib, Mohammed. *Le sommeil d'Eve*, P89

[512] ديب محمد، غفوة حواء، ص 83

العربية أساسا تفرض بطريقة تلقائية مثل هذا التوظيف و تجدر الإشارة إلى الاختيار الصائب لأداة التشبيه، من ضمن أداتين أخريين هما: "**مثل**" و "**كأن**". فالبديل " كما" أكثر ملاءمة في هذا السياق.

5-1-2ترجمة الاستعارة *La métaphore*

في هذا النموذج يلحق "برهان" صفة Maure بشعر "ليل" :

« -Kachka! s'écrie-t-elle, le regard moqueur, en secouant sa crinière de Maure. »[513]

وقد جاءت في العربية بالصيغة التالية:

" -كاشْكا ! صرخت، بنظرة ساخرة، و هي تهز شعرها الأسمر."[514]

لم يترجم محمد ساري de Maure حرفيا، بل لجأ إلى التصريح بوجه الشبه الموجود ضمنيا فيه. فقد وظف محمد ديب الاسم Maure بالحرف الاستهلالي الكبير ليبيّن ملامح "ليل" المغاربية، و لأن ذلك الوصف أيضا يقربه من ابنته التي عجز عن التواصل الكلامي معها، وكأنه يعزّي نفسه بأصولها العربية. فمعنى Maure الاشتقاقي يشير إلى اللون الأسمر . وهي الصفة التي تطبع سكان المغرب القديم. فنجد في قاموس Le Robert illustré:

[515]*Maure ou more adj et n (Latin maurus « habitant de Mauritanie » et « brun , foncé »)*

De la mauritanie romaine- au Moyen Age Arabe, sarrasin

[513] Dib,Mohammed, *Neiges de marbre*, P 22

[514] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 24

[515]Maure. In *Le Robert illustré,* SEJER, Nouvelle édition millésime, Paris, 2017. P 1223

لذلك، فقد ترجم محمد ساري الكل بالجزء. حيث لا يمكن أن نبقي في العربية على التشبيه ذاته الموجود في الأصل. ف"شعرها الموريسكي أو المغاربي" لا يعني شيئا بالنسبة للقارئ العربي و يفضي إلى استعارة غريبة لا توافق معايير البلاغة العربية.

وإذا تفحصنا المثال الآتي و ترجمته:

Lyyl, une fauvette à tête noire dans cette volée de canaris. P175

" وكانت ليل بمنفضتها الريشية تتقدم **كعصفوربرأس أسود** وسط طيور الكناري." ص176

نجد أن المترجم قد استعان بأداة التشبيه" **ك**" لينقل تشبيه محمد ديب ل"ليل" بنوع خاص من الطيور . و هو بذلك عوّض تشبيها ضمنيا بتشبيه صريح، فنقل الجانب البلاغي الجمالي للنص الأصلي و أوضح المعنى الخفي في المقطع الفرنسي.

أما بالنسبة للمشبه به، فقد اختار ترجمته بالاسم الشامل "عصفور "، بينما نقل حرفيا صفته " برأس أسود" لكي ينقل تلك الميزة إلى القارئ العربي. لكن هذا الخيار لم يناسب كثيرا التعبير العربي، وأثّر على طول الجملة العربية. ذلك أن مكافئ *fauvette à tête noire* موجود في العربية متمثلا في " **أبو قلنسوة".** لأن الطائر معروف أصلا في بلدان المغرب العربي. وهو ما من شأنه أن يشكل تناغما في الجملة العربية كون المترجم قد بين نوع الطيور الأخرى " الكناري". كما أن القارئ العربي لن يستغرب هذا الاسم مثل استغرابه " **للعصفورذي الرأس الأسود**"

إذن، فيمكن أن تترجم الجملة الفرنسية بالشكل التالي:

"... تتقدم **كطائر " أبي قلنسوة"** و سط طيور الكناري. "

المثال الثالث

Je ne suis qu'un ostrogoth déchaîné… P236

" لست إلا متوحّشا مندفعا،..." ص 231

في هذا المثال يشبه "برهان" نفسه ب ostrogoth . و هي في الفرنسية شتيمة عامية و قديمة تعني شخصا همجيا لا يراعي قواعد اللباقة. وقد لجأ محمد ديب إلى مثل هذا الوصف لما له من دلالة سلبية قوية ومؤثرة، ولإثراء روايته بالمرجعيات الثقافية المختلفة و إعطائها بعدا كونيا. حيث تعرف موسوعة *Quillet* هذا الفظ كما يلي:

Ostrogoth : N.m. Fam. Individu qui ignore les usages, les bienséances, tel que serait un barbare venu d'un pays lointain…Sert de terme d'injure. [516]

لذلك، فقد نقل محمد ساري المعنى الإيحائي السلبي الذي يحيل عليه ostrogoth. لكنه لم ينقل المرجعية الثقافية التي نهل منها محمد ديب هذا التشبيه. و يعزى ذلك إلى عدم تداول مثل هذه الصورة في اللغة العربية. لذلك، يمكن أن نقلص من تلك الفجوة الثقافية بتوظيف مفردة أخرى هي **" همجي"**. ذلك أنها كلمة تعتمد كثيرا في اللغة العربية، و تحمل إيحاءً لصيقا بالأقوام الأوروبية و الآسيوية القديمة المتوحشة مثل "القوط" و "الوندال" و" المغول". و بالتالي يمكن لصفة "همجي" أن تكون أقرب في المعنى و الإيحاء بالانتماء إلى تلك القومية في الترجمة العربية.

5-1-3ترجمة المجاز

اعتمد محمد ديب أسلوبا بلاغيا فريدا، يتنوع بين البيان و البديع من مجاز و استعارة و تشبيه و رمز جناس و تلاعب بالألفاظ. و هي كلها عناصر اكتملت بفضلها شعرية السرد في ثلاثية الشمال. لكنها في الوقت ذاته شكلت تحديا جديدا أمام المترجم ليجعل الآثار الجمالية و الأبعاد الدلالية التي وظفت لأجلها ملموسة في اللغة العربية. فما نوع العقبات التي اعترضته أثناء عملية الترجمة؟ و ما الحلول التي

[516] Ostrogoth. In *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Librairie Aristide Quillet. Paris.1983.P 4820

تجاوز بفضلها تلك الصعوبات؟ ثم هل اتجهت مقاربته نحو الأصل أم أخفى المعالم المميزة للسرد الفرنسي و أضفى عليها الطابع العربي ؟

لكي نجيب عن كل هذه الأسئلة، سوف نستعرض أهم النماذج الأكثر تجسيدا لمثل هذه الإشكالية:

المثال الأول

تصف "فاينة" في هذا النموذج شعورها و هي تمشي وسط الثلج الذي يعد من بين العناصر التي تشير إلى بلدان الشمال الباردة:

« Quel silence ! Personne, aucune trace de pas. Une neige vierge… »[517]

"يا له من صمت! لا أحد، لا أثر للخطوات. ثلج بكر..." [518]ص 17

نلاحظ تعامل المترجم مع صورة الثلج التي وصفتها "فاينة" مجازيا بأنها " vierge" بطريقة حرفية و نقلها ب"ثلج بكر". كانت هذه الترجمة لتكون الأمثل لولا وجود حلول أخرى أكثر اصطلاحا في اللغة العربية. فقد كان بإمكانه أن يحافظ على صورة " البكر" التي ارتبطت بالثلج، من خلال دلالة "النقاء و الطهارة" التي تعد ضمن الثيمات الثنائية الأساسية التي تتمحور حولها الثلاثية.

فالحرفية هنا ضيعت جانبا من المعنى المخفي ورمزية النقاء و الطهارة. لذا يمكن أن نعوض تلك الخسارة بالاقتراح الآتي فنقول:

"ثلج نقي نقاء عذريا "

المثال الثاني

[517] Dib,Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 15

[518]ديب محمد، غفوة حواء، ص 17

عبر محمد ديب عن الحالة النفسية المتدهورة التي تمر بها "فاينة" بالكثير من الألفاظ القوية و التشبيهات والتعابير المجازية. و من ذلك نجد المثال التالي:

« …et moi, en proie à un sombre accablement,… »[519]

و الذي ترجمه محمد ساري كما يلي:

" أما أنا فكنت عُرضة انهيار داكن،...."[520]

نلاحظ مبالغة في ترجمة لفظ accablement, التي تشير في الفرنسية إلى:

« Etat d'une personne qui supporte une situation très pénible. »[521]

فكان على المترجم أن يحسن تقدير درجة الحزن الذي تشعر به "فاينة". وهو أقرب في هذا المقام إلى معنى التعب و الإرهاق و الإحباط منه إلى الانهيار الذي يحيل على "نتيجة" الارهاق الجسدي والنفسي والذي يبلغ مرحلة مَرضية قصوى . لكن ما تمر به الشخصية هو أحد الأسباب التي قد تؤدي إلى هذا السقوط.

كما أن لفظ " داكن " لم يكن مناسبا لوصف الانهيار أو لأي شعور نفسي آخر، إنما غالبا ما يناسب الألوان. و بالتالي بدا وقع المتلازمة اللفظية غريبا في اللغة العربية. و نحن ندرك أهمية **المتلازمات اللفظية** في صياغة المعنى و قدرتها على كشف مدى التحكم في قواعد اللغة.

فصفة sombre هنا، تحمل دلالة معنوية و مجردة لم يحسن المترجم قراءتها . حيث تعني في القواميس الفرنسية ما يلي:

---

[519] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, p 44

[520] ديب محمد، غفوة حواء، ص 42

[521] Accablement. In *Le Robert illustré*, SEJER, Nouvelle édition millésime, Paris 2017, P. 9

« Fig. Mélancolique, morne, taciturne, chagrin, noir. *Un esprit sombre.* Se dit des choses. *Une humeur sombre. Des idées sombres.* »[522]

انطلاقا ممّا سبق، نقترح الترجمة الآتية كبديل للترجمة الأصلية فنقول:

" أمّا أنا وقد استبدّ بي الحزن والإحباط"

"أما أنا وقد أرهقتني الكلالة "

6- ترجمة العناصر الدلالية

6-1-ترجمة الألفاظ متعددة المعانيPloysémie

لنأخذ عنوان فصل من فصول "غفوة حواء" و ترجمته:

« LA CHAIR ET LA VOIX »[523]

" اللحم والصوت" عنوان[524]

بما أن العنوان مفتاح قراءة أي نص و مرآته العاكسة، فلا بد أن يتسلح المترجم بالأدوات اللازمة التي تضمن النقل الأمين و الدقيق لجميع عناصره. فتتكوّن لدى القارئ المستهدف الفكرة ذاتها التي تكونت لدى قارئ النص الأصلي.

فقد تضمن العنوان الأصلي كلمة"*chair*" متعددة المعاني *polysémique* والتي ترجمها ب " اللحم" .

وإن كان هذا المعنى صحيحا مبدئيا ومقبولا في اللغة العربية، إلا أن هناك معنى آخر جاوره في الفصل ذاته و الذي يتمثل في " الجسد". لذا، نرى أن المترجم قد لجأ إلى ترجمة الكل بالجزء. و هوما لم يسمح باكتمال المعنى المقصود في الأصل ، كما أفرز أسلوبا ثقيلا يفتقد إلى الجمالية الموجودة في الفرنسية.

---

[522] Sombre. In *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Librairie Aristide Quillet, Paris, 1983, p.6363

[523] Dib,Mohammed , *Le sommeil d'Eve*, P 47

[524] ديب محمد، غفوة حواء، ص 45

و يتمسك المترجم بهذا الخيار لنقل المقطع الآتي من الفصل ذاته:

« Son cœur aussi, je l'ai entendu battre. Tout cela à travers sa voix. La voix peux remplacer la chair et devenir chair quand les autres sens en viennent à nous faire défaut. »[525]

" كما استمعت أيضا إلى خفقان قلبه. حدث كل هذا عبر صوته فقط. يمكن للصوت أن يعوِّض اللحم، أن يتحول إلى لحم حينما تخوننا الحواس الأخرى، والصوت لا يخون." [526]

إن التمعن في المقطع الأصلي وسياقه يوجهان قراءة المترجم وفهمه نحو معنى "الجسد " و ليس "اللحم". ونفترض أن محمد ساري لم يختر هذه الكلمة، ربما لما لها من إيحاءات جريئة ومراعاة لتوقعات القارئ . أو لأنه لم يدرك طبيعة المفردة متعددة المعاني. فنقول أن كلا السببين قد أثّرا على قراراته الترجمية من الناحية الدلالية وحتى الشكلية. فكلمة" لحم" أفقدت السرد شعريته في العربية.

لذلك، لابد من انتهاج الترجمة **بالاسم الشامل " الجسد**" والذي يعد الأصدق تعبيرا عن الوصف الموجود في الأصل والأكثر تماشيا مع السياق الذي يتخذ عند أغلب منظري الترجمة مكانة مهمة في دراساتهم الترجمية ومنهم يوجين نايدا الذي ألف كتابا حول هذا الموضوع بعنوان *Contexts in Translating* و أكد فيه أن **السياق هو مفتاح فهم معاني الكلمات** داعيا إلى ضرورة الانتباه إلى **"تشابك معاني الكلمات الدائم والذي يفاقم من ضبابيتها وغموضها."**

"There are no neat verbal mosaics, because the meanings of words constantly overlap with one another and the boundaries of meaning are fuzzy and poorly defined…The real clues to meaning depend on contexts."[527]

[525] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P52

[526] ديب محمد، غفوة حواء، ص50

[527] Nida, Eugene, *Contexts in Translating*, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia. 2001. P 30

أما إبقاؤه على معنى اللحم في المقطع التالي كان الأنسب لأن " فاينة" تتحدث فيه عن ابنها الذي يعدّ قطعة منها. فجاء الأصل و الترجمة على هذا النحو:

« J'avais escompté que la naissance du bébé y changerait quelque chose. Rien de tel ne s'est produit. Au fur et à mesure qu'il grandit, je me prends à oublier qu'il est de ma chair. »[528]

"كنت أتصوّر أنّ ولادة الطفل ستغيّر من حياتي شيئا ما. و لكن شيئا من هذا لم يحدث. بدأت أنسى أنه من لحمي ودمي كلّما كبر قليلا." [529]

ما يلفت انتباهنا في هذه الترجمة هو الاختيار الموفق للمكافئ " اللحم" و إضافة كلمة "دم". فاستمد العبارة من رصيد اللغة العربية من العبارات و المتلازمات الجاهزة عن طريق ما يسمى ب"

الاستحضار" [530] Remémoration

« Le traducteur réactive sa mémoire et peut compter trouver dans la langue d'arrivée un mot ou une expression que les usagers de cette langue utilisent spontanément pour désigner la même réalité dans la même situation de communication. »

. فحققت عبارة "**لحمي ودمي**" تكافؤا على مستوى الدلالة و الأسلوب.

6-2- الحشو Pléonasme

« Tuuli dit que je suis la flamme qui allume leur Saint-Jean. »[531]

" قالت تولي أنّي الشعلة التي ستشعل عيدهم." [532]

---

[528] Dib, Mohammed*, Le Sommeil d'Eve*, P 49-50

[529] ديب محمد، غفوة حواء، ص 47

[530]Delisle, Jean, Fiola,Marco A, *La traduction raisonnée*, 3e édition*: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, University of Ottawa Press, 2013. P 191

[531] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 53

لم يحسن المترجم اختيار الفعل الذي يتماشى مع الاسم "flamme"، حيث أن في الترجمة تكرارا من قبيل **الحشو Pléonasme**. و هو اختيار غير مقبول في ظل توفر عدد كبير من البدائل التي تشير إلى **allumer** . لذا يحسن أن يقال في هذه الحالة:

الشعلة التي **ستضيئ/ ستنير** عيدهم.

3-6-ترجمة الإيحاءات

المثال الأول

« Je m'évade de mon corps et de ma pensée chaque fois que je sens agir une force, comment dirais-je, « impure ». Des paroles tendres, affectueuses, me seraient-elles prodiguées alors, je disparais encore plus. La force « impure », ce soir- là, était Juhan » [533]

" أهرب من جسدي ومن تفكيري كلما أحس بقوة تتحرك بداخلي، قوة أسميها ب« الملوّثة ». لو أغدقت كلاما رقيقا، عطوفا، لاختفيت أكثر. في ذلك المساء، كانت "جوهان" هي القوة« الملوّثة »"[534].

احتوى المقطع الفرنسي على صفة « impure» مرتين. مما يدل على أهميتها وعلى ضرورة الإحاطة بدلالاتها الإيحائية التي تذكرنا بالأجواء القاتمة التي تطغى على المشاهد التي ترويها "فاينة". كما تنضم إلى مجموعة الثنائيات التي يقوم عليها السرد في الثلاثية. منها ثنائية النور و الظلام التي تظهر من خلال أوقات النهار و الليل و حتى اللونين الأبيض و الأسود و منه النقاء و الدّناسة . وقد وظف محمد ديب على لسان "فاينة" صفة النجاسة و الدناسة و لكن باستخدام الزائدة السالبة Préfixe privatif

---

[532] ديب محمد، غفوة حواء، ص 50

[533] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 21

[534]ديب محمد، غفوة حواء، ص 22

« Im » للتعبير عن ضد الطهارة و النقاء عوض اللجوء مباشرة إلى بدائل لا تحصى مثل /sale poisseux/ sordide/maculé/souillé/ trouble . وقد حرص الكاتب على تضمين نصه بهذا النوع من اللواحق للتعبير عن فكرة عدم القدرة على التواصل و عدم الوصول إلى الحقيقة، و غيرها من المعاني التي دائما ما تدور في فلك المأساوية و السلبية.

بيد أن الترجمة العربية اختارت صفة" الملوّثة" للتعبير عن « Force impure ». وهو ما لم يساعد كثيرا على نقل المعنى المقصود في النص الفرنسي. لسببين هما: أنها أولاً لا تبرز الجذر « Pure » في العربية الذي يجدر أن يبقى كما هو لينقل معنى النقاء. و ثانيا، لا نستشعر في صفة "ملوّث" تلك القوة البلاغية و الإيحائية التي تتماشى مع السياق الأدبي وبأولى حجة مع كلمة "قوة". ذلك أن "ملوث" ذو دلالة حسية ملموسة، بينما تحمل الكلمة الفرنسية دلالة معنوية تجريدية.

وتعني كلمة impur ذات الأصل اللاتيني في الفرنسية ما يلي:

Emprunté du latin impurus, « corrompu, non pur »[535]

1 Qui n'est pas pur, qui est altéré ou corrompu par quelque élément étranger.

2 Qui, selon certaines lois religieuses, par nature ou par accident, est entaché de souillure et doit être rejeté. Subst. Séparer le pur de l'impur.

3 Qui est moralement corrompu, qui est mauvais.

4 Impudique, indécent.

535 Impur, -ure. In *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition.[En ligne]. https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I0523

يذكر قاموس الأكاديمية الفرنسية بالإضافة إلى المعنى الأولي والإشاري dénotatif الذي يشير إلى الاتساخ الذي يحدث نتيجة عوامل خارجية، معانٍ أخرى ترتبط أكثر بالجانب الديني والأخلاقي. وهو في نظرنا ما سعى محمد ديب إلى تمريره في الرواية.

لذا، وبما أن المترجم توخى التغريب في العديد من المواقف في ثلاثية الشمال. كان عليه أن يبقي على كلمة" **نقي**" أو "**طاهر**" ويلحق بها أدوات مثل "**لا**" أو "**غير**" لينقل الإيحاء (الديني)الذي قصده محمد ديب وتعريف المتلقي بالأسلوب المميّز لكتابته.

فيمكن أن نقول في هذه الحالة " القوة غيرالنقية/ الطاهرة " أو " القوة المدنّسة" لأن فعل التدنيس يحمل شحنة دلالية تناسب الرسالة الدينية و الأخلاقية المبطنة في الثلاثية.

المثال الثاني

بما أن عنوان رواية Le Sommeil d'Eve يبرز كلمة النوم، فإن المدونة تزخر بالفعل بوصف لفترة نوم "فاينة " و ما يندرج تحت هذه الحالة من إغفاءات ونعاس ورؤى وأحلام وحتى كوابيس شكلت واحدة من الثيمات الأساسية لهذه الرواية .

لذا ندرج للتفصيل في توزع كلمة sommeil في الرواية واستراتيجية ترجمتها إلى العربية الأمثلة الآتية:

«J'ai une envie de sommeil terrible, une envie de nuit ou j'aime tellement tenir Solh[536] »

" بي رغبة رهيبة في النعاس، رغبة ليلة حيث أحب ضم صلح إلى صدري"[537]

نلاحظ ترجمة sommeil في هذا المقطع ب"النعاس". حيث عمد محمد ساري إلى الاسم الخاص لترجمة

[536] Mohammed Dib, Le sommeil d'Eve, P12

[537]ديب محمد، غفوة حواء، ص 14

الاسم الشامل. فالنعاس هي المرحلة التي تسبق النوم . فنقول عادة بالفرنسية J'ai sommeil للتعبير عن النعاس الذي نشعر به قبل الخلود إلى النوم.

فنرى هنا أن المترجم تسرع قليلا في اختيار هكذا مقابل ، ربما لأنه أسقط التعبير الشائع الفرنسي على هذا المقطع. لكن تركيب الجملة و سياقها، بالإضافة إلى سياق الرواية بأكمله يدل على أن فاينة تشعر برغبة جامحة في النوم و ليس فقط في النعاس.

أما المثال الآتي فيبين توفيق المترجم في أخذ القرار الصائب لترجمة le sommeil حيث أضاف كلمة "طريقة" لكلمة "النوم ". فصرح بما هو ضمني في الأصل و تجنب القراءة السطحية للجملة الفرنسية التي كانت ستكون مبهمة إذا ما اكتفى بترجمتها ب "الحركات و النوم".

«Si je repense à notre dernière nuit, les gestes et le sommeil attestaient encore la foi, mais elle n'était plus guère dans les pensées.[538]»

" لوأفكر في ليلتنا الأخيرة، ستؤكد الحركات و طريقة النوم على الإيمان، ولكنه لم يشمل التفكير قط."

[539]

ولنتأمل المثال الآتي، حيث تتخذ كلمة sommeil منحى مغايرا تماما يتجاوز المعنى العام والشائع للنوم إلى معنى الحلم الذي تشاهده فاينة أثناء غفوتها. لذا نعتبر أن المترجم قد أصاب في ترجمته لأن النص الفرنسي يذكر مرحلة وسطا بين النوم و اليقظة، و هي الغفوة أو الإغفاءة التي أضاف إليها معنى كلمة "لحظة" و صفة "خفيفة ". فاعتمد التوسيع لنقل معنى اللحظة السريعة حيث تحدث أحلام اليقظة.

المثال الثالث

[538] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P16

[539] ديب محمد، غفوة حواء، ص ص 17- 18

في النموذجين التاليين، نجد عكس النور والبياض والنقاء من خلال تكرار كلمة« noir». لكن اختيار محمد ساري هذه المرة كان موفقا، إذ إن تحليله للسياقين وجهه نحو ترجمة noir الذي يعد اسما في المقطع الأول ب" الظلام الدامس". فنجح في نقل أحد عنصري ثنائية النور / الظلام التي تتكرر في الرواية. فلجأ إلى الترجمة بالاسم الشامل و المجرّد مقابل الاسم الخاص و أضاف صفة " الدامس" ربما للتشديد على المشاهد القاتمة التي تلازم سرد "فاينة" أو ربما لأن الاستعمال العربي حتم إضافة صفة لكلمة" الظلام". فشكل بذلك متلازمة لفظية راعى المترجم بواسطتها جمالية الأسلوب العربي.

« Je suis entrée dans cet état que je connais bien, où je me sens capable de dessiner en l'air et de tirer du noir les images les plus excentriques. »[540]

" دخلت في حالة أعرفها جيدا، حيث أشعر أني قادرة على الرسم في الهواء واستخراج الصور الأكثر غرابة من الظلام الدامس." [541]

أما فيما يتعلق بالنموذج الثاني و الذي جاء كما يلي:

« Nous étions relégués dans une atmosphère entre noir et gris. »[542]

فقد وردت كلمة noir صفة تشير إلى اللون الأسود في هذا المقام ، لكن المترجم اختار الاسم " **السواد**" بدل ذلك. و هو ما لم يتماش مع صفة "**الرمادي**" . فكانت الترجمة على هذا النحو:

"عُزلنا في مناخ يجمع بين السواد و الرمادي."[543]

لكن، كان ينبغي أن يبقي على الصفة فيقول بين" الأسود و الرمادي" . لأن الجمع بين فئتين نحويتي مختلفتين بهذا الشكل أثّر سلبا على الأسلوب العربي

---

[540] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 13

[541] ديب محمد، غفوة حواء، ص 15

[542] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 14

[543] ديب محمد، غفوة حواء، ص 16

7-ترجمة شعرية الزمان والمكان

7-1-ترجمة العناصر الإشارية : Déictiques

استعان محمد ديب في الثلاثية بالكثير من العناصر الإشارية التي تسمح بتحقيق الاتساق النصي. وهي تعني: "**الألفاظ التي لا يتحدد مرجعها إلا بالإحالة على عنصر من عناصر الموقف التلفظي . وهي تنقسم إلى أسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان والضمائر الشخصية، بالإضافة إلى أدوات التعريف.**"

« On appelle déictique tout mot dont le référent ne peut être précisé que par un renvoi à un des éléments de la situation d'énonciation… On peut citer les démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps, les pronoms personnels et les articles. ».[544]

فحري بالمترجم أن يراعي هذه المكونات الأساسية التي تسهم في تماسك النص وتساعد على تعيين الأطر الزمانية والمكانية والأصوات السردية، وأن يعمل على إيجاد الحلول المناسبة التي تتمثل في أغلب الأحيان في تزويد القارئ المستهدف بمعلومات إضافية أو إدخال مقابلات تتناسب وأسلوبية النص المستهدف.

ويوصي المنظرون عند نقل العناصر الإشارية باعتماد الترجمات الشارحة واللجوء إلى بعض التعديلات التي تختلف باختلاف الأسلوبية .

[544]Delisle,Jean , Fiola, Marco A, *La traduction raisonnée, 3e édition: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français,* University of Ottawa Press,3ème éd, 2013. P397

« La traduction en tant que ré-énonciation dans un autre cadre de référence demande parfois des explicitations ou des aménagements qui peuvent également être liés à une stylistique différentielle. »[545]

فالإبقاء على اسم الإشارة في اللغة المنقول إليها لايخدم عملية الترجمة في كثير من الأوقات، حيث يحتاج القارئ إلى عنصر متمم وموضح للمشار إليه في السياق المستهدف.

ومن النماذج الكثيرة التي تبين استراتيجيات ترجمة هذه العناصر نذكر النموذجين الآتيين:

المثال الأول

« Je croyais pourtant qu'il avait noté le numéro de téléphone d'ici. »[546]

" كنت أعتقد أنه سجل رقم هاتف هذا البيت الريفي" [547]

يتعلق الأمر في هذا المقطع بظرف المكان "ici " . الذي لم ينقله المترجم حرفيا، إنما استنادا إلى السياق الذي وردت فيه الجملة و نظرا لأن "البيت الريفي " كان قد ذكر في موضع سابق، فإن ذلك الظرف أحال عليه لتفادي التكرار. لكن المترجم اختار الترجمة الشارحة التي أزالت الإبهام الذي يحيط بهذا الظرف. وراعى أفق انتظار المتلقي الواعي الذي يروم تمثّل أحداث القصة و يشارك في بناء دلالاتها.

المثال الثاني

ولا يختلف الأمر كثيرا في النموذج الثاني و الذي ورد كما يلي:

« Solh, j'ai sans doute voulu dire autre chose ; mais j'ai dit ça. **»**[548]

---

[545] Ballard,Michel, *Versus: la version réfléchie, anglais-français.Des signes au texte,* Volume 2, Editions OPHRYS, Paris, 2004. P318

[546] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P 39

[547] ديب محمد، غفوة حواء، ص 38

[548] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P 13

" ربما أردْت أن أقول شيئا آخر يا صُلح، و لكنّي قلت هذا الكلام."[549]

نجد في الجملة الفرنسية اسم الإشارة ça. وعوض الاكتفاء باسم الإشارة "هذا" فقط في الترجمة، قام محمد ساري بإضافة" الكلام" الذي يدل عليه السياق. مما أدى إلى توضيح المعنى وتعزيزه في الترجمة العربية.

7- 2ترجمة المؤشرات الزمنية

المثال الأول

لنحلل ترجمة النموذج الفرنسي الآتي من "غفوة حواء"

« Toujours pas un mot de Solh. »[550]

" دائما لا كلمة عن صلح."[551] ص 16

قام المترجم هنا بترجمة حرفية مع أنه لايمكن ترجمتها ب"دائما ". لأن تنقل معنى غير دقيق بعيد عن قصد النص الأصلي. فهي تعني هنا أن "فاينة "تشكو من عدم رد فعل صلح إلى حد الآن و عدم تلقيها أي خبر منه.

وبالتالي يمكن أن نقترح بديلا ينقل "الشكوى الضمنية" للبطلة كأن نقول:

"إلى اليوم، لم أتلق أي رد من صلح"

المثال الثاني

[549] ديب محمد، غفوة حواء، ص15

[550] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P 15

[551] ديب محمد، غفوة حواء ، 16

يلجأ محمد ديب في الكثير من الأحيان إلى توظيف مؤشرات غير محددة للزمن . و الدليل على ذلك ما نقرأه في النموذجين الآتيين:

« L'autre été, nous l'avons passé dans un village des Ardennes… » [552]

" الصيف الآخر، قضيناه معا في قرية بمنطقة الأَرْدين..."[553]

« Je lui ai envoyé une carte, l'autre jour, avec ce tableau reproduit : La Fiancée du Loup. »[554]

"لقد بعثت إليه بطاقة بالأمس القريب، عليها اللوحة المنسوخة:"«خطيبة الذئب»"[555]

نلاحظ اعتماد الكاتب الأصلي مرتين على كلمة l'autre مع jour و été التي لا تدل على زمن محدد بالضبط. و هو ما يعد من سمات التعبير عن الزمن المتشظي في الرواية الجديدة.

وما نلاحظه في الترجمتين العربيتين ل L'autre jour و L'autre été هو تأرجحهما ما بين الحرفية وترجمة المعنى. ففي المثال الأول نقل محمد ساري L'autre حرفيا ب"**الصيف الآخر**". ممّا أدى إلى تركيب غير مألوف في اللغة العربية، و لا يشير إلى أن الأمر يتعلق بفترة من الماضي القريب. لذلك كان على المترجم أن يخلق نوعا من الانسجام و التناغم في نصه، و يتبع الاستراتيجية المناسبة نفسها التي تبناها لترجمة L'autre jour ب" الأمس القريب" .

المثال الثالث

« Ce n'est pas encore pour demain, hélas. »[556]

---

[552] Dib, Mohammed ,*Neiges de marbre* , P 194

[553] ديب محمد، ثلوج من رخام ، ص 194

[554] Dib, Mohammed ,*Le sommeil d'Eve*, P 67

[555] ديب محمد، غفوة حواء، ص 64

[556] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P69

"للأسَف الشديد ليس اللقاء لنهار الغد."[557]

في النص الأصلي، تعبر "فاينة" عن حسرتها لعدم تمكنها من لقاء "صلح" مرة أخرى و أن ما ترجوه لن يحدث قريبا مع الأسف. و قد وظف محمد ديب لذلك عبارة « ce n'est pas pour demain »، التي لم ينقل المترجم معناها الصحيح لأنه ترجمها حرفيا و لم يدرك كونها عبارة اصطلاحية، تعني مجازاً أن الأمر الذي يترقبه المرء قد يأخذ وقتا و لن يحدث قريبا. لكن الترجمة العربية تحيلنا عبر " نهار الغد" إلى زمن واقعي محدد، لم يقصده الكاتب الأصلي في النص الفرنسي.

بناء على ذلك يمكن أن نقول بدل ذلك: " **للأسف الشديد، لا يزال اللقاء بيننا بعيدا / لم يحن بعد وقت اللقاء".**

المثال الرابع

أما النموذج الآتي فيحمل إشارة زمنية من نوع آخر، حيث تسرد "فاينة" تحول ردود أفعالها و تغيرها منذ الأحداث الأخيرة التي لا تقوى على وصفها . فتقول:

« Depuis ce temps. J'écoutais les bruits autour de moi… »[558]

في حين نقرأ الترجمة العربية الآتية:

" منذ ذلك العهد. أصغي إلى الضوضاء حولي..."[559]

المعروف أن لكلمة **temps** عدة دلالات منها الزمان، والوقت والعصر واللحظة والعهد. لكن وحده السياق وتوظيف الكلمة ضمن عبارة معينة تؤخذ كوحدة دلالية واحدة، من شأنهما تحديد المعنى الحقيقي الذي تشير إليه داخل النص. و في المقطع الأصلي، و ردت كلمة temps ضمن عبارة تعني "

---

[557] ديب محمد، غفوة حواء، ص 64

[558] Dib, Mohammed. *Le sommeil d'Eve*, P 87

[559] ديب محمد، غفوة حواء، ص 81

منذ ذلك الوقت أو الحين". لكن ما نجده في الترجمة هو **" منذ ذلك العهد".** حيث لجأ المترجم إلى كلمة تشير إلى زمن أشمل وكأنه أراد أن ينقل معنى دخول "فاينة" مرحلة جديدة مغايرة تماما. و هو في رأينا **ترجمة زائدة sur-traduction** غير دقيقة.

إذن، وحسب الباحثة **شارلوت بوسو** Charlotte Bosseaux فإنه يتم اتخاذ القرارات المتعلقة بترجمة العناصر الإشارية لتحقيق "**أثر براغماتي مكافئ**" "*equivalent pragmatic effect*" الذي طرحه **ريتشاردسون**Richardson في النص النهائي، على مستويين أحدهما أسلوبي والآخر نحوي.[560]

8-الإسقاط

« L'engagement que nous venions de prendre ne pesait d'aucun poids soudain. Ces quantités d'aiguilles de pin fichées dans ton pull-over ! »

Le mien maintenant. »[561]

"فجأة لم يعد العهد الذي قطعناه على نفسينا يزن بثقله المعهود. و هذه الكمية من إبر الصنوبر المرشوقة في سَرْدك الصوفي من نوع"البلّوفر" [562]!

نلاحظ أن المترجم قد حذف الجزء الأخير من المقطع الفرنسي في الترجمة العربية. وهو **إسقاط** أثّر سلبا على المعنى، ذلك أن الجملة الأخيرة ل"فاينة" جاءت لتنقل فكرة الترابط الموجود بينها وبين "صلح". حيث تعتبر أن كنزته الصوفية أضحت خاصّتها الآن. وهو ما لا نجده في اللغة العربية.

لذا، يمكن تدارك ذلك الخطأ بما يلي:

---

[560] Bosseaux ,Charlotte, *How Does it Feel? Point of View in Translation The Case of Virginia Woolf into French*, Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2007 . P34

[561] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P56

[562]ديب محمد، غفوة حواء، ص 53

" و هذه الكمية المرشوقة في سردك الصوفي.."

الذي أصبح خاصّتي الآن"

المثال الثاني

وهذا مقطع آخر من رواية "ثلوج من رخام" تعرضت فيه جملة تنقل فكرة مهمة إلى البتر:

« …c'est toi. Toi que tout et tout un chacun peut traverser…Moi que tout et tout un chacun peut traverser : faut-il porter en plus une couronne d'épine ? [563]

" ...إنك أنت. أنت الذي يمكن لأيّ كان أنْ يَعبُرك: هل يجب أن تحمل زيادة على هذا إكليلا من الشوك؟" [564]

فقد أسقط محمد ساري الجملة التي وضعنا خطا تحتها في المقطع الفرنسي. والتي كانت ستكون امتدادا للفكرة التي تسبقها. حيث وظف محمد ديب ضميري المتكلم والمخاطب. بينما لا نجد الجزء الذي يتحدث بصيغة المتكلم " أنا" .

هكذا تصبح الترجمة كاملة المعنى بهذا الشكل:

" إنك أنت. أنت الذي يمكن لأيّ كان أنْ يَعبُرك. **أنا الذي يمكن لأي كان أن يعبرني.** هل يجب أن تحمل زيادة على هذا إكليلا من الشوك؟"

[563] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 161

[564] ديب محمد، غفوة حواء، ص161

9-ترجمة البعد العجائبي والتراجيدي

المثال الأول

لنتفحص النموذج التالي و ترجمته:

« Le lendemain matin, bonjour la dépression. Ça me tient jusqu'au bout des cheveux. » [565]

" في صبيحة الغد، وجدت نفسي غارقة في انهيار مرعب. يشدّني إلى غاية أطراف شعري." [566]

تبين ترجمة المقطع الفرنسي مبالغة أخرى في نقل حالة "فاينة" النفسية السيّئة. فقد أضاف المترجم الكثير من العناصر التي أتت بنتيجة عكسية لما كان يصبو إليه. فإن كان اختياره للفظة" انهيار" هو أنسب حل لنقل " dépression"، ما كان يجب إذن، أن يضيف عبارة " وجدت نفسي غارقة" و"مرعب" .

وحول هذه القتامة والسوداوية التي تخيم على جو السرد في رواية "غفوة حواء" يؤكد الطاهر بكري أنها ناجمة عن تشابك الأزمنة والأمكنة واختلاط المشاعر والذكريات التي يعبر عنها بطلا القصة صلح وفاينة:

« *Les lieux s'enchevêtrent et les temps de la narration s'entremêlent comme les souvenirs ou les sentiments difficiles à cerner. C'est le riche paradoxe dans la « confusion des sentiments » qui donne son intensité à cet amour-quête de l'absolu, aux élans mystiques et à la dimension tragique.* »[567]

المثال الثاني

[565] Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 58

[566] ديب محمد، غفوة حواء، ص 55

[567] Bekri,Tahar ,*Une lecture de la trilogie nordique de Mohammed Dib*. In *Immaculada Linares, Littératures francophones*, Universitat de València, 1996. P 221

« Tu t'appelles Louve. Mais, chut… »[568]

" اسمك «ذئبة». ولكن اشْشت..."[569]

يدخل هذا النموذج القارئ في العالم العجائبي الذي بنيت على أساسه رواية " غفوة حواء". حيث يتدخل في السرد فجأة صوت غريب يخاطب "فاينة" ، فيحوّلها إلى "ذئبة" و يوهمها بطبيعتها البهيمية . و للتعبير عن غرائبية المشهد، لجأ محمد ديب إلى الخط المائل وإلى الحرف الاستهلالي الكبير في ***Louve*** الذي يحول اسم أنثى الذئب إلى" **اسم علم**." و في ذلك تداخل بين البشري والحيواني، في إشارة واضحة إلى ضبابية الأحاسيس والصراعات الداخلية التي تعصف ب"فاينة". ونظرا لعدم وجود الحرف الكبير في العربية الذي يسمح بمثل هذا التمييز، فقد لجأ المترجم إلى تعويض الخط المائل بالخط العريض ووضع اسم ذئبة بين مزدوجتين كعلامة لتعويض الحرف الاستهلالي الكبير الدال على اسم العلم. وهو ما سمح بإبراز هذه السمة ونقل غرابة المشهد إلى القارئ العربي. كما قلّص من تلك الفجوة التي تنجم عن اختلاف النظامين اللغويين الفرنسي والعربي.

المثال الثالث

تتجسد العجائبية في روايات الثلاثية من خلال النماذج التالية:

تسرد شخصية "فاينة" في هذه النماذج رؤاها التي شاهدتها في غفوتها، والتي وظف فيها محمد ديب ألفاظا إيحائية واستعارات قوية للتعبير عن مشاهد تفوق الخيال والوصف وتشي بهواجس الساردة. كما تنقل مدى شعورها بالقلق والخوف من المجهول. فما هو الموقف الترجمي الذي اتخذه محمد ساري لنقل العالم العجائبي ببعده التراجيدي إلى اللغة العربية.

لنتبيّن ذلك، نورد النموذج الأول الآتي:

---

568 Dib, Mohammed, *Le Sommeil d'Eve*. P 67

569 ديب محمد،غفوة حواء، ص 63

«Je réfléchissais au moyen de sauver ma propriété du danger dont la menaçait l'informe, la hideuse chose immobile qui, par l'unique effet de sa présence, paraissait la dévorer. Alors, dans une brusque résolution, surmontant mon dégoût, je suis entrée à l'intérieur du monstre convulsé, froid, brûlé, et là j'ai accouché de mon enfant. »[570]

بينما جاءت في صيغتها العربية على هذا النحو:

" وكنت أفكر في الوسيلة التي أنقذ بها ملكيتي من الخطر الذي يهددها ذلك الذي لا شكل له، الشيء القميء الجامد الذي يبدو أنه سيلتهمها بفعل حضوره فقط. عندئذ، و في قرار فظ، تجاوزت قرفي، وولجت داخل الوحش المتشنج، البارد، الساخن، وهناك وضعت مَوْلودي." [571]

ترى "فاينة" في منامها كائنا غريبا مجهولا تعجز عن وصفه. ويتجلى ذلك من خلال الصفات التالية " *informe*، والتي ترجمت حرفيا في العربية ب **" لا شكل له"**. فاختار محمد ساري هنا المعنى الأولي والحقيقي للصفة. لكنه لم ينتبه إلى أن لها معانٍ مجازية هي الأقرب بالنظر إلى السياق العجائبي والمخيف الذي وردت فيه. فالكلمة في قاموس الأكاديمية الفرنسية الإصدار التاسع تذكر هذا المعنى المجازي كما يلي:

[572]*Par exagération. Se dit en particulier de ce qui est dépourvu d'agrément, de grâce, d'harmonie. Ce n'était qu'une bâtisse informe. Une esquisse informe.*

---

[570] Dib, Mohammed, *Le Sommeil d'Eve*, P 23

[571] ديب محمد، غفوة حواء، ص 24

[572] Informe. In Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition .[En ligne] https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1222
Consulté le 28/07/2023

إن ما يستوقفنا في التعريف القاموسي هو أن كلمة" *informe* " تعني على سبيل المبالغة كل ما يفتقد إلى الزينة والجمال. وهو ما يتناسب مع معاني القبح التي يتضمنها وصف "فاينة " لما رأته في غفوتها.

لذا، فالمقابل الذي قدمه محمد ساري لم ينقل الدلالة السلبية الكاملة التي تتماشى مع hideux و *monstre* لتصوير مدى بشاعة المنظر . حيث كان ينبغي أن يبحث عن صفة تجمع ما بين افتقار هذا الشيء إلى معالم واضحة و ما ينطوي عليه ذلك من تشويه في شكله.

كذلك، لا نستشعر في الترجمة العربية معنى الدمامة من اختيار صفة " قميء" مقابل " hideux " الموجودة في الأصل.

فكلمة " قميء" تنتمي إلى حقل دلالي مختلف عن ذلك الذي تنتمي إليه كلمة "hideux " في الفرنسية. حيث تشير في معاجم اللغة العربية إلى معاني الذل والصغر و الحقارة . فمثلا نجد القاموس المحيط الإلكتروني يعرفها كما يلي:

قَمَأَ أو قَمُأَ قَمْأَةً وقَماءةً وقُمْأةً وقِمْأةً: ذَلَّ وصَغُرَ، فهو قَمِيءٌ[573]

و نجد التعريف نفسه في معجم المعاني الجامع :

قمُؤَ يَقمُؤ، قَماءً وقَماءةً ، فهو قمِيء[574]

قمُؤ الشّخصُ : صغُر جسمُه . ذَلَّ وهان، صَغُر في الأعين، حقُر

---

[573] القاموس المحيط. قاموس عربي عربي، قميء، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-
تم الاطلاع يوم 2023/07/28

[574] معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي، قميء
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A1/
تم الاطلاع يوم 2023/07/28

وهو ما يقابله في الفرنسية حسب معجم عبد النور الحديث[575]:

- *petit- chétif-méprisable*

إذن، فإن هذه المعاني لا تعبر عن صفة القبح الذي عبر عنها محمد ديب في الفرنسية عبرhideuse .

ذلك أنها تعني في الفرنسية:[576]

-D'une laideur repoussante, affreux à voir : Un monstre hideux.

ما يحيل في العربية على الصفات التالية:

بشع. دميم. قبيح. شنيع.[577]

لذا، فلم تتمكن الترجمة العربية من نقل عجائبية الموقف وشعريتها بشكل تام. واقتضت التعمق في قراءة المشهد الأصلي والشحنات الدلالية الحقيقية التي تحملها الصفات التي اعتمدها محمد ديب للتعبير عن قلق "فاينة" و توترها.

بالتالي نقترح الترجمة الآتية:

"... ذلك **الشيء المشوّه و البشع/ القبيح الذي يأبى الحراك**"

وتمضي " فاينة" في وصفها للوحش الغريب، حيث تتحدث عن شعورها بالقرف و محاولتها التخلص من ذلك الشعور. فتقول :

« Surmontant mon dégoût, je suis entrée à l'intérieur du monstre convulsé, froid, brûlé »[578]

---

[575] عبد النور جبور،معجم عبد النور الحديث. عربي-فرنسي. دار العلم للملايين، ط11، بيروت، 2001. ص 813

[576]Hideux. In Dictionnaire Larousse. .[En ligne] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hideux/39917 Consulté le 28/07/2023

[577] Baraké,Bassam ,*Larousse El-Muhit*, P 366

[578] Dib,Mohammed, *Le sommeil d'Eve,* P23

لكن نجد في الترجمة العربية ما يلي:

"تجاوزت قرفي، وولجت داخل الوحش المتشنج، البارد، الساخن"[579]

نلاحظ أن الإبقاء على "قرفي" كما هي في العربية لم يخدم كثيرا شعرية السرد في اللغة العربية، و لم يتوافق مع اصطلاحيتها، كما لم يحقق المقبولية في اللغة المستهدفة.

كما أنه أضاف ظرف المكان "داخل" إلى فعل" ولج"، مما شكل نوعا من الحشو والترجمة الزائدة. لأن الأصح في العربية هو أن نقول **" ولج في** ". أمّا الصفات التي لازمت الوحش في النص الفرنسي، فقد قابلها المترجم بالفئة النحوية ذاتها وفق الترتيب الفرنسي نفسه وبالإبقاء على الفواصل بينها. كما لم ينقل الإيحاءات الحقيقية التي تضمنتها هذه الصفات. فقد ترجم معنى كلمة *froid* حرفيا ب "بارد". لكن الإيحاء الذي تحمله هذه الصفة في هذا السياق هو أقرب إلى رد فعل هذا الوحش الجامد، والجاف وغير الودّي. كما أن صفة **" الساخن**" التي جاورتها في العربية هي التي حجبت الدلالة المعنوية لكلمة "**بارد**"، فأعطت انطباعا بأن الأمر يتعلق بمعنى البرودة و الحرارة الحقيقي وليس المجازي. وهو ما يحيلنا مباشرة على تفضيل المترجم لكلمة "ساخن" كمكافئ ل *brûlé*، حيث لجأ إلى الترجمة بالاسم الخاص

لذلك، نقترح البديل الآتي:

" ما إن تجاوزت شعوري بالقرف. ولجت في الوحش المتشنج، ذي الهيئة/ بهيئته الجافة وروحه المستعِرة،...".

إذن، يحتاج المقطع الفرنسي السابق إلى ترجمة شارحة وإلى مراعاة قوانين اللغة العربية، كما يتطلب اختفاء المترجم من أجل ضمان مقروئية النص ومقبوليته أو ما يسميها جدعون توري ب"**المواءمة"**

---

[579] ديب محمد، غفوة حواء، ص24

بالنسبة للقارئ العربي. بالإضافة إلى استراتيجية منى بيكر التي تتمثل في الترجمة بلفظ أكثر حيادية وأقل تعبيرا.

المثال الرابع

تحتوي الجملة الفرنسية الآتية على نوع من المستحدثات Néologismes التي ابتدعها محمد ديب ليعبر عن البعد العجائبي لرؤى "فاينة" و هلوساتها:

« Il m'en était venu une furieuse envie de réclamer une orange à l'un de ces arbres hommes. »[580]

يتعلق الأمر هنا بعدم تبيّن "فاينة" لهوية الأشياء التي كانت تحيط بها في حلمها. و هنا يكمن عنصر اللبس الذي يعدّ من صميم المشهد العجائبي. فهي لم تفهم إن كان ذلك شجرة حية، أو بشرا متحركا في هيئة شجرة جامدة. لذلك نجد عبارة " arbres hommes. ". التي وردت في الترجمة العربية كما يلي:

"جرفتني رغبة فظة للمطالبة ببرتقالة من أولئك الرجال الأشجار." [581]

نلاحظ أن المترجم قام بنسخ العبارة الأصلية في اللغة العربية حرصا منه على تغريب اللهجة الفردية لمحمد ديب و نقلها بأمانة إلى القارئ العربي. فهي من العبارات التي لا تشكل صعوبة من نوع خاص أثناء عملية الترجمة. حيث لا يجد المترجم فيها مجالا للتوطين عبر تكييفها مع اللغة المستهدفة.

ومع ذلك أجرى محمد ساري تغييرا بسيطا على ترتيب عنصري العبارة، حيث قدم الرجال و أخّر الأشجار. لكي تتناغم أكثر مع الإيقاع العربي.

[580] Dib,Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, P 24

[581] ديب محمد، غفوة حواء، ص 25

المثال الخامس

في ثنائية النور و الظلام التي ترتكز عليها ثلاثية الشمال، و بعدما حللنا النموذج السابق الذي يعالج ثيمة النور، نقف عند النموذج التالي الذي يوظف فيه الكاتب الألفاظ التي تحيل على العتمة و الظلام:

« Si elle ne vous dissout pas dans ses ténèbres. Ténèbres du mutisme, ténèbres de la passion. Ô ténèbres, neige dans votre noirceur inaltérable où se tient l'enfant nue, je vous fais face »[582].

يكشف لنا المقطع الأصلي تكرار لفظ " ténèbres." أربع مرات. و لم يوظفه الكاتب جزافا، ذلك أن له دلالة قوية تخدم البعدين الفلسفي و الديني للثلاثية. كما أنه يسمح بالتعبير عن مأساة أبطال القصة.

وإذا بحثنا عن المعنى القاموسي لهذا اللفظ، نجده في **لاروس الإلكتروني**[583] يشير إلى الظلام الدامس المخيف و المقلق. كما أنه يحيل مجازا على كل ما هو مبهم و مجهول.

1-Obscurité profonde, sinistre, qui peut provoquer la peur, l'angoisse

2. Domaine de ce qui est obscur, inconnu, difficile à comprendre. mystère - opacité

وهو ما نجده في الترجمة العربية التالية:

"إذا لم يذيبك في الدياجير. دياجير السكوت، دياجير الهوى. أيتها الدياجير، ثلج في سوادك الحالك حيث يوجد الطفل العاري، و أنا أقابلك."[584]

---

[582] Dib,Mohammed, *Neiges de marbre*. P 245

[583] Ténèbres. In Dictionnaire Larousse. .[En ligne] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/t%C3%A9n%C3%A8bres/77282. Consulté le 30/07/2023

[584] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص 238

وظف المترجم لفظ " الديجور" الذي يحمل دلالة مكافئة في قوتها، ذلك أنها تعني في معجم **المعاني الجامع:**[585]

دَيْجور : جمع دياجرُ ودَياجيرُ: شدّة الظُّلمة

وقد حافظ المترجم على التكرار الموجود في الأصل مع الإبقاء على علامات الترقيم ذاتها. لكن، هناك لفظ آخر في العربية يمكن أن يحمل القوة ذاتها و يحيل في الوقت ذاته على دلالات دينية وفلسفية عميقة شرط أن يوّظف بصيغة الجمع وهو: " الظلّمات"، ف" الدياجير" تنقل فقط معنى شدة الظلام. وهي ليست دقيقة بما يكفي لكي تذكّر القارئ باللفظ القرآني الذي اتخذ منه محمد ديب مرجعا أساسيا لكتابة أعماله الروائية و خاصة هذه المدونة. فمن معانيه التي لا تعد : الكفر والجهل وعمى البصيرة.[586] مثل ما نجده في عدة سور منها قوله تعالى: أَوَ مَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَٰهُ وَجَعَلْنَا لَهُۥ نُورًا يَمْشِي بِهِۦ فِي ٱلنَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُۥ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا ۚ كَذَٰلِكَ زُيِّنَ لِلْكَٰفِرِينَ مَا كَانُوا۟ يَعْمَلُونَ ﴿122﴾[587].

ما يلفت الانتباه كذلك في الترجمة العربية هو الخطأ الذي وقع في فهم جملة

Ô Ténèbres….je vous fais face. حيث نقلها المترجم ب" و أنا أقابلك". فجعلها معطوفة على الجملة التي تسبقها، مع أنها ليست كذلك في اللغة الفرنسية، كما أنها جاءت بمعنى المجابهة أو عدم الخوف من مواجهة المجهول و ليس المقابلة . فكان على المترجم أن يقول: " **أيتها الظلمات.... سأواجهك/ أنا لا أهابك**" .

---

[585] معجم المعاني الجامع، عربي-عربي، ديجور https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar تم الاطلاع يوم 2023/07/30

[586] محمد مخلوف حسنين، صفوة البيان لمعاني القرآن، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط3، الكويت، 1987. ص189

[587] سورة الأنعام الآية 122

المثال السادس

[Toutes ces nuits avec leurs démons acharnés à nous harceler, nous mettre à la torture. Je songe : « L'enfer. Et nous y entrainons Lyyl à notre suite. Qui aura pitié et nous réveillera de notre cauchemar ? Comment en sortir ? »….A quelle damnation avons-nous été promis ? D'où viendra la rémission ? Dans chaque vie, par moments, comme des nœuds d'obscurité se condensent et, ténébreux comme ils sont, ne cessent de vibrer…Eux, parce que ce sont des opacités qui pensent… De quelle espèce est leur ténébrosité : à la minute où on le saura, si cela se pouvait, le monde aura vécu.][588]

{ جميع تلك الليالي بعفاريتها التي تستسل في ملاحقتنا، في تعذيبنا. أفكر: "الجحيم. و نجر ليل خلفنا. من يشفق علينا و يوقظنا من كابوسنا؟ كيف الخروج منه؟" ...لأية لعنة وعدنا؟ من أين تأتي المغفرة؟ أحيانا، في كل حياة، تتكثف عقد الظلام و لا تتوقف عن الاهتزاز وسط عتمتها... ذلك أنها عتمات تفكر... من أي نوع عتمتها: إن أمكن معرفتها، سينقضي الكون في الدقيقة التي سنتعرف عليها. }[589]-

تشترك روايات ثلاثية الشمال في كونها تعالج الصراعات النفسية التي تعتمل في دواخل أبطالها في قالب أحيانا عجائبي وأحيانا أخرى تراجيدي، يعبر عن التيه واللاتواصل والاغتراب والبحث عن الهوية.

والنموذج التالي يبين عمق المأساة والظلمة والخوف الذي استبد ب"**برهان**" من المجهول ومن فقدان ابنته وبعد المسافة الوجدانية التي تفصل بينهما وبينه وبين أمه ووطنه.

بعد قراءتنا للمقطع، نلاحظ التواجد الكثيف للألفاظ والتعبير الموحية بالظلمة والكوابيس والجحيم. وقد وظفها محمد ديب بطريقة تؤثر لا محالة في نفسية المتلقي وتجعله يتعاطف مع بطل القصة ومأساته. فهل تمكن محمد ساري من إيصال قوة هذه الإيحاءات و ما مدى استجابة القارئ العربي لها؟

[588] Dib,Mohammed, *Neiges de marbre*, PP64-65

[589] ديب محمد، ثلوج من رخام، ص ص 63-64

إذا تأملنا الترجمة العربية، نجد أنها كانت تغريبية في مجملها. فقد نقل حرفيا بعض الألفاظ التي لا تحتمل تأويلات كثيرة و تجد مكافئات لها في اللغة المستهدفة مثل " الجحيم" مقابل *enfer* و"الكابوس" مقابل *cauchemar*وتعذيب مقابل *torture* ولعنة مقابل *damnation* . بينما نقل الاسم الشامل *démons* بالاسم الخاص و هو عفاريت . ذلك أن الكلمة الفرنسية تعني في الأصل" الشياطين" و قد اختار محمد ساري أحد أنواع هذه الشياطين. والتي جاءت مناسبة أكثر لسياق الليالي و كوابيسها. لكنه في المقابل لم ينقل بدقة إيحاءات بعض الألفاظ و الأفعال مثل « harceler » التي قابلها ب" ملاحقة". غير أن الملاحقة مثل المطاردة و هي لا تضاهي harceler في شدتها. فالأنسب في العربية هو أن يقال " **مضايقة** " لأنها ذات شحنة دلالية قوية و أكثر سلبية وتسببا في الخوف والضجر.

وهو ما ذكره أنطوان برمان[590] أثناء نقده للترجمات الألمانية للمسرحيات المأساوية الإغريقية. حيث يفضل الترجمات الحرفية والبحث عن المعنى الأصلي للفظ وتجنب اختيار معناه الاشتقاقي حتى ينقل النبرة المأساوية بدقة أكبر ويعزز وجودها في النص المترجم.

وفي سياق متصل، يؤكد **جون سيرل** *John Searle* في معالجته للنصوص الفلسفية أن العائق الثقافي أمام عملية الترجمة لا ينفي القدرة على إيصال البعد التراجيدي الحزين للنص في لغة أخرى. حيث يقول:

"... It is difficult for me to translate an Old High German poem, given its different culture, but if I remember that the people depicted in the text feel pain, as I do, I have a way in."[591]

---

[590] ينظر في : برمان أنطوان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، تر الخطابي عز الدين، المنظمة العربية للترجمة، ط، بيروت- لبنان، 2010. ص ص 120-121

إذن، فإن الحرص على نقل الآلام والرعب المعبر عنهم في أي عمل أدبي ممكن، إذا ما وضع المترجم في اعتباره الطبيعة الكونية والبشرية المشتركة لهذه المشاعر.

[591] Voir Wilson,Philip, *Mycticism, esotericism and translation.*In Rawling, Piers, Wilson, Philip, *The Routledge Handbook of Translation and Philosophy* .Routledge,2019. P745

خلاصة

تكشف لنا الدراسة التحليلية والنقدية لترجمة النماذج السابقة من المدونة، عن تفضيل محمد ساري بشكل عام للحرفية بدليل عدم لجوئه في أغلب الأحيان إلى تغيير وتطويع الصيغ والتراكيب الفرنسية مع الأساليب العربية، وعدم البحث عن بدائل لعلامات الترقيم تتماشى وقوانين اللغة المستهدفة. بالإضافة إلى تغييبه للحواشي التي حتى وإن كانت موضع جدل في الأوساط النقدية، إلا أننا نعتبر أن لها تأثيرا لايستهان به في إثراء العمل المترجم تجعل منه بمثابة وثيقة تطلعنا على المخزون الموسوعي والثقافي الواسع للكاتب الأصلي وتقلص الفجوة الحاصلة من جراء الاختلاف الكبير بين خلفيتي اللغتين وانتمائهما العائلي ونظاميهما اللغويين المتباينين، في ظل تعذر نقل بعض العناصر الثقافية واللغوية خاصة البلاغية منها في اللغة العربية والتي لم تسمح بقراءة السرد في شعريته بشكل تام.

ونحن نعتبر ذلك تأنيا من لدن المترجم وعدم مجازفة لأقلمة النص الفرنسي مع روح اللغة العربية أو حتى خطوة مقصودة لعدم طمس معالم الأسلوب الجديد الذي اختاره محمد ديب لأعماله ما بعد الاستقلال. مع أنه كان بإمكانه الاستفادة من الترجمة العكسية نظرا للروح العربية الإسلامية التي تتشبع منها الثلاثية في الأساس مع عدم انتفاء المرجعيات الثقافية والدينية الأخرى. كما أن بعض التعابير والألفاظ لم تسترع كامل انتباه محمد ساري لكي يقف على تعدد معانيها والتركيز على سياق استعمالها. فحرم القارئ بذلك من استشعار معانيها الحقيقية في كثير من المواقف على امتداد الثلاثية، مما أثّر على جمالية القص وشعرية السرد فيها.

خاتمة

خاتمة:

تشكل ثلاثية الشمال نقلة نوعية في مسار *محمد ديب* الكتابي وتسجل واحدة من التحولات السردية التي شهدتها الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بشكل عام. بعدما تأثرت في بداياتها بعوامل تاريخية خاصة تعلقت أساسا بالاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث انشغل الأدباء الجزائريون في تلك الحقبة بالتعبير عن معاناة شعبهم التي شكلت الخلفية الأساسية لمواضيع كتاباتهم وفق الاتجاه الواقعي الاجتماعي، مع الحرص على تصوير عناصر ثقافية ذات مرجعية عربية إسلامية بلغة المستعمر. وبعد تحليلنا لبعض النماذج ضمن أخرى عجت بها روايات *الثلاثية*، تبين لنا أن نقل شعرية السرد الخاصة بها إلى اللغة العربية ينطوي على مجازفات عدة وتتطلب من المترجم جرأة ترقى إلى جرأة أسلوب *محمد ديب* في طرح موضوعاته الفلسفية والصوفية.

لذلك، نجد أن المترجم قد اختار تغليب استراتيجية التغريب وجلب النص الأصلي إلى القارئ. فحقق الكفاية في أغلب الأحيان على حساب **المواءمة والمقبولية** وفق منظور **جدعون توري**. وإن كانت هناك محاولات لتحقيق التوازن ما بين الحرفية والتصرف. لكن ذلك لم يكن دائما في صالح الترجمة خاصة من حيث نقل الإيقاع والجناس الذين يشكلان عنصرين أساسيين لتشكيل الدلالة العامة للنص الأصلي. فطبيعة النص في حد ذاتها حدّت من خيارات المترجم. ومثلت تحديا مزدوجا حال في كثير من الأحيان دون ترجمة الجانب السردي والعناصر الأسلوبية التي اختيرت عن قصد لتعزز بعض المعاني الضمنية الفلسفية و الرمزية و الصوفية عند *محمد*ديب.

في كثير من المواقف حافظ على التكرار والاستفهامات فيما لجأ في مناسبات نادرة إلى التكثيف والتعويض.

أما الأحرف المائلة فقد حرص على تعويضها ببدائل خاصة باللغة العربية و هي الخط العريض لكي يبرز الاختلاف و الأهمية التي أراد ديب تبيانها داخل نصه السردي ولكي لا يغيب الوظيفة الجمالية والدلالية التي أدتها في الأصل

كما حافظ محمد ساري على علامات الترقيم كما هي مثل النقطتين اللتين لا توظفان دائما في اللغة العربية بالطريقة التي نجدها بها في اللغة الفرنسية . وأبقى على تقسيم أجزاء الروايات وعددها وطريقة عرضها .

لاحظنا أن المترجم لم يعِ مدى عمق بعض الألفاظ والعبارات ذوات المرجعية الثقافية والدينية الأجنبية حتى عن اللغة الفرنسية، فكان عليه أن يراعي المزيج الانتقائي والمنفتح على عوالم مختلفة والذي حرص ديب على إبرازه في رواياته الثلاث .حيث كان لكل ذلك كبير الأثر في إثراء المدونة و تفرده.

كما لمسنا تعذر ترجمة بعض العناصر الثقافية إلى اللغة العربية، مما أدى بالمترجم إلى استعمال **الاقتراض** مثل كلمة « **Kvass** » . في حين غابت ملاحظات المترجم التي كانت ضرورية لتعويض الخسارة و الخانات الفارغة التي خلفتها هذه العناصر.

بالإضافة إلى لجوئه إلى **التوسيع** و**التعويض** مثل الخط العريض والمزدوجتين مقابل الخط المائل والحرف الكبير. وما أسفرت عنه الترجمة أيضا هو تعذر ترجمة بعض الأصوات والإيقاعات والمحاكيات الصوتية.

إذن، فقد كان الأحرى به أن ينتهج الحرفية التي دعا إليها أنطوان برمان، تلك البعيدة عن المعنى التقليدي لكلمة بكلمة. أي أن يعرف المتلقي على العناصر الغريبة ولكن وفق أفق انتظاره وباحترام معايير اللغة المستهدفة.

مع أن الروايات العربية استلهمت توجهها الجديد من الروايات الغربية الجديدة، من خلال اعتمادها ذلك الانزياح وتجاوز بعض القواعد المنظمة للكتابة السردية التقليدية من قبيل غياب الخطية الزمنية في سرد الأحداث، وتوظيف الرموز والصور المجازية بكثافة واللجوء إلى التحليل النفسي للشخوص و تقنية تيار الوعي ، والاستعانة بأدوات لغوية مستوحاة من عالم الأحلام والهذيان. إلا أن الترجمة التي قدمها محمد ساري لم توحِ بسلوكه النهج المتبع في الروايات العربية الجديدة. لذا فمن المهم تبني الاتجاه الجديد الذي ينتهجه الروائيون العرب في كتاباتهم السردية، فذلك كفيل بأن يجعل من ترجمة الأعمال الأجنبية أقرب إلى روح القارئ العربي وعقله وتقديم أدب ذي قيمة فنية سامية.

بالتالي، فقد كان حريا بالمترجم أن لا يظل حبيس قوانين المدونة الأصلية، بما يجنب المتلقي ذلك الانطباع بأن النص مترجم. خاصة أن ديب قد ضمّن نصه الكثير من الاقتباسات الدينية الإسلامية والصوفية، والتي ما كان على المترجم إلا أن يرجعها إلى أصلها الموجود في اللغة العربية. وقد سقنا مثالا عن ذلك عند ترجمة الدعاء المأثور الذي ورد بالخط المائل في النص الفرنسي والذي لا يمكن أن يترجم فعله **Mets** ب"**ضع** "، **إنما "اجعل" في بصري نورا، و في سمعي نورا**، إلى آخر الدعاء.

من الضرورة بمكان أيضا التحليل والغوص في كنه الدلالات الكامنة والإيحاءات المصاحبة لبعض الألفاظ والعبارات خاصة تلك التي تؤكد البعد العجائبي والتراجيدي وتجسد مأساة عدم القدرة على التواصل والغربة التي يشعر بها أبطال الثلاثية ، والآلام ومشاعر الإحباط التي تعتريهم. بالإضافة إلى ذلك السعي الدائم إلى معرفة الحقيقة فهم الأشياء ،من خلال الأسئلة المتواصلة بواسطة صيغ الاستفهام المختلفة التي تتراوح مقاصدها بين السخرية والاستهزاء والحزن والتي تعبر أيضا عن تلك الدوامة التي تجد الشخصية نفسها فيها. إلى جانب نقاط الحذف المتكررة و صيغ التعجب و التكرار .

ورغم تمسك محمد ساري بالنهج التغريبي، فأخضع النص للعمران الفرنسي أكثر من تقاليد اللغة العربية .إلا أن مقاومتها الثقافية ونظاميها اللغوي والأدبي أدوا به إلى الوقوع في بعض ما أسماه برمان

الميولات التحريفية *Tendances déformantes*،وتفادى البعض الآخر. وهو عنصر لابد أن يراعى بشكل أكبر لضمان اكتمال بعض المعاني ونقل شعرية السرد في النص المستهدف..

ومن أمثلة هذه الميولات نذكر:

-**الاختصار الكمي والكيفي**: مثل المحاكيات الصوتية*onomatopées* التي عجت بها المدونة. والتي قام المترجم بتعويضها عبر نقل الكلمة، مضحيا في الوقت ذاته بمعناها الأيقوني.

-**محو التراكبات اللغوية:** فقد تميزت المدونة بتنوعها اللغوي الذي صنع فرادتها وغرابتها. فنذكر تلك المستقاة من الروسية والفنلندية وحتى المقاطع ذات الأصل العربي. في حوارية أثرت كثيرا المدونة لا نجدها كثيرا إلا نادرا في الترجمة العربية. ومن ذلك إسقاطه للجملة التي استوحاها الكاتب من القول الشهير للراهب الألماني مارتن لوثر .

-**هدم الشبكات الدالة و الضمنية**

و في المقابل نجده تصدى لبعض الميولات الأخرى:

عدم هدم الإيقاعات : لم يقع المترجم في مثل هذا " التحريف" وفق الرؤية البرمانية.حيث حاول في عدة مواضع الإبقاء على هذه العلامات كما هي أثناء الترجمة من أجل الحفاظ على إيقاعية النص الأصلي. فنجد نفس الإيقاع في النص العربي بينما كانت الترجمة تقتضي التغيير في بعض هذه العلامات وتحريك مواضعها. خاصة النقطتين والفواصل والنقطة التي حملت في ذاتها معاني مضمرة وتنظم العلاقة بين عناصر المقطع. فلم يغير من هذه العلامات إلا نادرا حيث عوض علامة التعجب بعلامة الاستفهام.

-**عدم هدم العبارات:** فقد أبقى محمد ساري في أغلب الحالات على العبارات الاصطلاحية المعبرة عن الواقع والثقافة الفرنسيين. ولم يلجأ إلى تكييفها بما يناسب الواقع و الثقافة العربيين.

اعتمد المترجم استراتيجية التوطين في بعض المناسبات النادرة عبر اتباعه أساليب التكييف والتعويض والترجمة بالإضافة، في سعي منه لكي يقدم ترجمة طبيعية قريبة جدا إلى روح ومزاج اللغة العربية.

وعليه، فإنه لا يمكن تطبيق الاستراتيجيات نفسها على كافة المدونة بالطريقة نفسها. فما يصلح على نموذج معين في مناسبة ما، لا يصلح بالضرورة على نموذج آخر في موضع آخر منها. لذلك ينبغي أن يتمتع مترجم النص الأدبي بنوع من المرونة في التعاطي مع مثل هذه النصوص الروائية الخاصة وأن يراعي قبل كل شيء السياق الذي يحيط بالنص، سواء أكان ذلك على المستوى الخارجي أي العناصر الموازية للنص *éléments paratextuels*، أو المستوى الداخلي من سياق لفظي *contexte lingustique* وسياق موقفي*Contexte situationnel*. فكل ذلك من شأنه أن يوجه بطريقة صحيحة قراءة المترجم وطريقة تأويله و بالتالي ينعكس ذلك في الأخير على جودة النص المترجم.

وبما أننا أشرنا سابقا إلى دور الرعاية وبعض المؤسسات في توجه المترجم الأدبي حسب بعض المنظرين مثل لوفيفير، فقد لايكون اختيار محمد ساري للتغريب ذاتيا، إنما قد تتحكم فيه المؤسسة التي تعنى بنشر ترجمة مثل هذه الأعمال الأدبية.

أخيرا، نتطلع إلى أن يشكل هذا البحث خطوة جديدة ومهمة من أجل فتح آفاق أوسع لدراسة ترجمة جوانب أخرى من أعمال محمد ديب الجديدة إلى اللغة العربية والتي لايزال القارئ الجزائري والعربي يجهلها، والوقوف على مدى جودتها من عدمها أو حتى حاجتها إلى إعادة ترجمتها ومراجعتها. وهو ما يمكن أن تضطلع به دور النشر بشكل تتيح الاطلاع على عالم الكاتب وإنتاجه وفق رؤى اللغات العالمية الأخرى.

كما أننا نوصي بأن يعمل الطلبة الباحثون في مجال الترجمة الأدبية على تسليط الضوء على الروائع التي يكتنزها الأدب الجزائري، ذلك أنها هي التي تؤكد قيمة ذلك الأدب وتمنحه بعده الإنساني.

ملحق

مسرد لبعض المصطلحات الأدبية واللسانية-فرنسي-عربي

المصطلح بالفرنسية	الترجمة العربية
Accent tonique	نبر
Anaphore	تكرار/عائد
Aparté	حديث جانبي
Apposition	بدل
Assonance	سجع
Asyndète	فصل
Calembour	تورية
Courant / Flux de conscience	تيار الوعي
Deictiques	عناصر إشارية
Déviation	إنزياح
Dialogisme	حوارية
Diégèsis	حكاية

Discontinuité narrative	انقطاع سردي
Emphase	تفخيم
Fantastique(Le)	العجائبية
Focalisation	تبئير
Fragmentation	تشظي
Homonymie	جناس/ اشتراك لفظي
Hybridation	تهجين
Hypallage	مجاز مرسل
Hyperonyme	اسم شامل
Hyponyme	اسم خاص
Idiolecte	لهجة شخصية
Idiosyncrasie	خصوصية

Leitmotiv	لازمة
Littérarité	أدبية
Lycanthropie	إستئذاب
Métamorphose	تحول/ امتساخ
Mimésis	تقليد/ محاكاة
Mise en relief	إبراز
Mise en abyme	تقعير
Narrataire	مروي له
Narrativité	سردية
Narratologie	سرديات/ علم السرد
Nouvelle vague	الموجة الجديدة
Parataxe	إرداف/ تجاور
Patronage	رعاية
Pléonasme	حشو
Poétique	شعرية-شاعرية-إنشائية
Prosodie	عروض

Signifiance	مدلولية
Soliloque	مناجاة فردية

الملخصات

ملخص

يسلط هذا البحث الضوء على جمالية نصوص روايات "ثلاثية الشمال" لمحمد ديب. وبالتالي أسلوب السرد الروائي الذي انتهجه الكاتب وكيفية تشكيله للمعنى وتحقيقه. كما تقف على مدى إسهام هذه الشعرية في إيصال دلالات فلسفية وصوفية كامنة إلى القارئ، وانكشافها أو غموضها لديه. وتحاول، من جهة أخرى، كشف التحديات التي تواجه المترجم لنقل جميع دقائقها وتفاصيلها إلى اللغة العربية، خاصة وأنها لغة شعر في الأصل، ومدى قدرته على القراءة ما بين سطورها وفك رموزها . كذلك، تبحث في مدى قابلية ترجمة هذه الشعرية الخاصة بالرواية الجديدة الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى اللغة العربية، علما أن الأدب العربي الحديث قد تأثر بهذه الموجة الجديدة أو الاتجاه الحداثي. فنحاول أن نستشف الآليات التي تبناها المترجم لمقاربة الروايات الثلاث التي كُتبت وفق أسلوب جديد كليا، لم نعهده لدى محمد ديب، ونثبت ما إذا كانت استراتيجية التوطين عبر التكييف والتعويض أنسب وأكثر حضورا ، أم أن المرتجم فضل تغليب استراتيجية التغريب عن طريق النقل الصوتي فقط دون اللجوء إلى الحواشي، أو الترجمة الحرفية للتراكيب الفرنسية وعلامات الترقيم والتعابير الاصطلاحية والصورالمجازية وإخضاع النص العربي للعمران والإيقاع الأصليين مما قد ينجم عنه فرض شعرية غريبة وبعيدة عن توقعات القارئ المستهدف. ثم، نبحث عن طبيعة الأسباب التي تفسر خيارات المترجم وقراراته والعوامل التي تقف وراء نجاحه أو إخفاقه في نقل شعرية السرد إلى العربية

كلمات مفتاحية: استراتيجيات الترجمة، شعرية السرد، الرواية الجديدة، ثلاثية الشمال، محمد ديب.

Résumé

Cette thèse interroge les aspects esthétiques de l'écriture de Mohammed Dib dans son triptyque intitulé « La trilogie nordique », ainsi que la manière dont il a construit son récit. Elle s'attarde également sur le pouvoir dont sa poétique est investie et qui lui permet de transmettre *« les significances »* philosophiques et mystiques de la trilogie au lecteur cible, qui se heurte à un texte hermétique dont il n'est pas toujours aisé de déchiffrer le sens et de capter l'essence. Ainsi, cette étude tentera de révéler les principaux défis auxquels le traducteur fait face pour traduire les trois romans avec toutes leurs subtilités en arabe qui est essentiellement une langue poétique. Par ailleurs, on examinera non seulement les limites de la traduisibilité de la musicalité et du rythme du français ainsi que ceux du Nouveau Roman en arabe. Mais aussi les moyens dont le traducteur dispose pour arriver à élucider les messages souvent sibyllins qui sou-tendent le texte dibien pour adopter les meilleures stratégies qui l'aideront à approcher et appréhender ces romans modernistes et innovants, et qui marquent une rupture signifiante avec le roman balzacien. Enfin, Il sera question de dégager la stratégie prédominante et la plus efficiente dans la traduction de la trilogie et de savoir s'il s'agit de la domestication à travers l'adaptation et la compensation, ou alors l'exotisation qui se concrétise notamment dans la traduction littérale et l'emprunt, ainsi que toute absence de recours à la Note du traducteur.

Mots clés : Stratégies de la traduction-Poétique de la narration- Nouveau Roman-La trilogie nordique-Mohammed Dib.

Abstract

The present research examines aesthetic aspects of Mohammed Dib's writing in his « La trilogie nordique », and the way he shaped and constructed its story. But it mainly investigates the power of its poetics to convey latent philosophical and mystical significance to the reader, who may find some difficulties to unravel its real deep message. Thus, the study endeavors to reveal the main challenges that the translator encountered to render all the subtleties of the three novels in Arabic, which is essentially a poetic language. Moreover, this work seeks to prove how translatable is the musicality of French and that of the Nouveau Roman in Arabic, and how capable is the translator to read the implicit meanings of Dib's text,in order to decide of the suitable tools and strategies that are needed to approach these modernist and completely different novels, through proving which of the normalization strategies like : adaptation and compensation, or foreignization ones through litteral translation and transliteration are most relevant and most predominant in the translator's work.

Keywords : Translation strategies- Poetics of narrtaion-Nouveau Roman-La trilogie nordique- Mohammed Dib

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم ، برواية الإمام حفص عن عاصم

المصادر:

Mohammed Dib, Les Terrasses d'Orsol, Chihab éditions, Alger, 2011
Mohammed Dib, Le sommeil d'Eve, Chihab éditions, Alger, 2011.

Mohammed Dib, Neiges de marbre, Chihab éditions, Alger, 2011

ديب محمد، سطوح أرسول ، ترجمة محمد ساري، منشورات شهاب، الجزائر، 2011.

ديب محمد، غفوة حواء، ترجمة محمد ساري، منشورات شهاب، الجزائر، 2011.

ديب محمد، ثلوج من رخام، ترجمة محمد ساري، منشورات شهاب، الجزائر، 2011.

المراجع بالعربية:

الكتب:

إبراهيم عبد الله، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، 1992.

أحمد مرشد، تنويعات سردية في الرواية العربية الحديثة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2019.

أرسطو، فن الشعر، ترجمة و تقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، د/ت.

ألبير أمبارو أورتادو، الترجمة ونظرياتها. مدخل إلى علم الترجمة. ترجمة علي إبراهيم المنوفي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2007.

باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987

بدر فاطمة، الفنطازية والصولجان: دراسة في عجائبية الرواية، دار الأدهم للنشر والتوزيع،2013.

برمان أنطوان، الترجمة والحرف أو مقام البعد، ترجمة عز الدين الخطابي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2010.

ببوفيتش أنطون ، "مفهوم 'تغير التعبير' في تحليل الترجمة" في جيمز هولمز، طبيعة الترجمة ،هيغ وباريس: موتون، 1970، في باسنيت سوزان، دراسات الترجمة، تر فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012

بوعزة الطيب، ماهية الرواية، عالم الأدب، ط1، بيروت-القاهرة، 2016.

بيتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة أنطونيوس فريد، كتاب الدوحة، قطر، 2019.

تودوروف تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، ط1 ، الرباط، 1993

جينيت جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة معتصم محمد، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ط 2، المجلس الأعلى للثقافة،1997.

حداد مالك، التلميذ والدرس، تر شرف الدين شكري، ميديا-بلوس، قسنطينة، 2009

حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، الرباط، الجزائر، 2009.

ديب محمد، السيمورغ، ترجمة عبد السلام يخلف، سيديا، 2011

ديب محمد، غريبة الثلج والرمال، ترجمة عبد الرزاق عبيد، سيديا، 20011.

ديب محمد، لايزا، ترجمة مهني حمدوش، سيديا، 2011

ديب محمد، مثل طنين النحل، ترجمة ديالا طوق، منشورات ANEP، 2007

ديب محمد، هابيل، ترجمة أمين الزاوي، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2007

ديداوي محمد، علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، .1992

الزمخشري، محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج 2، دار الكتاب العربي، بيروت –لبنان، 1986

السعداوي سلوى، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا: في إشكالية التخييل الذاتي، الدار التونسية للكتاب، 2016.

شتلويرث مارك، كووي مويرا، معجم دراسات الترجمة، ترجمال الجزيرين المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة ، 2008

صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، بيروت، 2009.

عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005

العزي حسن نفلة، تقنيات السرد وآليات تشكيلية الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2018.

علاوي الخامسة، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2012.

عناني محمد، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى دراسات الترجمة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 2003.

عكاشة محمود، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ط1، دار النشر للجامعات، 2011.

عياشي منذر في رولان بارت، لذة النص، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سورية، 1992.

غنتسلر إدوين، في نظرية الترجمة: اتجهات معاصرة، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح. مراجعة محمد بدوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،2007.

لوفيفير أندريه، الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية، ترجمة رحيم فلاح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت-لبنان،2011.

محمد علي جبارة كوثر، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سورية، 2012.

محمد مخلوف حسنين، صفوة البيان لمعاني القرآن، وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، ط3، الكويت، 1987

المقدسي أنيس، المقتطف، عدد مارس 1939، عن فن الترجمة في الأدب العربي، محمد عبد الغني حسن، دار ومطابع المستقبل، الفجالة والإسكندرية ومؤسسة المعارف، بيروت 1986 في ديداوي محمد، علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، .1992

منغنو دومينيك في شارودو باتريك، منغنو دومينيك، معجم تحليل الخطاب، ترجمة المهيري عبد القادر، صمود حمادي، منشورات دار سيناترا، تونس، 2008.

منور أحمد، أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية. دار الساخر، الجزائر، 2020.

ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج/نقد أدبي، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2003.

نيوبرت ألبرت، شريف غريغوري، الترجمة وعلوم النص، ترجمة محيي الدين حميدي، جامعة الملك سعود، ط2، الرياض، 2008

همفري روبرت ، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2000

يقطين سعيد، السرديات والتحليل السردي- الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 2012.

يقطين سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت- لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012.

المقالات

آيت زيان آمال، كحيل سعيدة ، استراتيجيات ترجمة شعرية السرد الروائي في" سطوح أرسول" لمحمد ديب إلى اللغة العربية. مجلة "في الترجمة"، المجلد 09 ، العدد 01 ، 2022

الزاوي أمين، من الترجمة إلى عودة النص- سؤال في ترجمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية، مجلة المترجم، العدد 1، يناير-جوان، 2001.

ساري محمد، تجربتي في ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى العربية، مجلة المترجم، العدد2، المجلد31،13–ديسمبر-2013

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/33/13/2/116367

قريبع رشيد، الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي- نظرة مقارنة-، مجلة العلوم الإنسانية، عدد21، جامعة منتوري، قسنطينة، جوان 2004.

مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، عالم المعرفة، الكويت، العدد 240-1998.

المراجع الأجنبية

الكتب

Adjil, Bachir, Espace et écriture chez Mohammed Dib : La trilogie nordique, l'Harmattan, Awwal, Paris, 1995.

Ali-Benali, Zineb, Mohammed Dib Écrire. Sur les traces du signe, Centre culturel du livre, Première édition, Casablanca.2019

Aragon , Louis, préface in Mohammed Dib, Ombre gardienne, La Différence, 2003

Ballard,Michel, A propos des procédés de traduction in Palimpsestes,Traduire ou vouloir garder un peu de la poussière d'or--: hommages à Paul Bensimon,Presses Sorbonne Nouvelle,Paris, 2006.

Ballard, Michel, Versus : la version réfléchie : Anglais-français. Volume 1 ; Repérages et paramètres, Volume 1, Editions OPHRYS, Paris, 2003.

Ballard,Michel, Onomatopée et traduction *in* Michel Ballard, Oralité et traduction, Artois Presses Université, 2001.

Bardèche, Marie-Laure, Le principe de répétition. Littérature et modernité In Orace,Stéphanie, Le chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon, Rodopi, Amsterdam, New York, 2005.

Bekri,Tahar, Une lecture de la trilogie nordique de Mohammed Dib, *in* Immaculada Linares, Littératures francophones, Universitat de València, 1996

Belaskri,Yahia, Mohamed Dib, un écrivain de lumière, Editions Sédia, Alger, 2017.

Ben Abda, Saloua, Poétique de la traduction dans Neiges de marbre *in* Itinéraires et contacts de cultures, Mohammed Dib volume 21-22, L'Harmattan, Paris, 1995.

Berman,Antoine L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Gallimard, 1984.

Boase-Beier, Jean. In Boase-Beier, Jean, Stylistic Approaches to Translation, Routledge London&New York, 3rd edition, 2014

Bonn, Charles Algérie In Bonn,Charles, Lecarme,Jacques et Garnier, Xavier Littérature francophone 1. Le roman, Hatier, 1997.

Bouvet,Rachel. Etranges récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique, PUQ, 2007.

Calas,Frédéric, Leçons de stylistique, Armand Colin, Paris, 2011

Catford,John Cunnison, A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics, Oxford University Press,1980.

Chesterman, Andrew, *Memes of Translation-The spread of ideas in translation theory*. Revised edition, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia, 2016.

Chesterman, Andrew, *Reflections on Translation theory*, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia, 2017.

Déjeux,Jean, Mohammed Dib : écrivain algérien, Editions Naaman, Sherbrooke, Québec, Canada, 1977.

Delisle,Jean, Fiola,Marco A. La traduction raisonnée, 3e édition : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français, University of Ottawa Press, 3ème éd, 2013.

Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Hannelore, Cormier, Monique C. Albrecht, Jörn, Terminologie de la traduction, John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/ Philadelphia.1999

Demanuelli, Claude. In Fraix, Stéphanie, La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans le roman britannique contemporain in Ballard, Michel, Oralité et traduction, Artois Presses Université, 2001.

Desplanques,François, Mohammed Dib : essentiellement poète, l'Harmattan, Paris, 2016.

Dib, Mohammed, Habel, La Différence, 2012

Dib,Mohammed, L'infante maure, Dahlab éditions, Alger, 2009

Dib,Mohammed, Simorgh, Editions Albin Michel, 2003

Dickins,James, Hervey,Sándor G. J., Higgins, Ian, Thinking Arabic Translation. A Course in Translation Method: Arabic to English, Routledge. 2nd ed. London & New York, 2007

Drilion,Jacques, Traité de la ponctuation française, Gallimard, 1991.

Fontevielle,Agnès, Wahl, Philippe, Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase, Presses Universitaires Lyon, 2003

Fraix, Stéphanie, La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman britannique contemporain *in* Michel Ballard, Oralité et traduction, Artois Presses Université, 2001.

François, Corine, Désert : Jean-Marie Gustave Le-Clézio, Bréal éditions,2000

Gambier, Yves, *Translation Strategies and Tactics in* Luc Van Doorslaer, Yves Gambier, *Handbook of Translation Studies*.

Garaudy, Roger, L'Islam habite notre avenir, Desclée De Brouwer, 1981.

Gilles, Visy, Le Fantastique dans la littérature et le cinéma : de la nouvelle à la théorie, Editions Publibook, Paris, 2010.

Guidère,Mathieu, Introduction à la traductologie, Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain. De Boeck Superieur, 2016

Haddad,Malek, L'élève et la leçon, Média Plus, Constantine, 2008

Hadjji,Jalila, La quête épistémologique du nouveau roman, les objets, Editions Publibook, 2009.

Hermans,Theo, Norms of Translation,in Carol A. Chapelle ,The Encyclopedia of Applied Linguistics, Blackwell Publishing Ltd. 2013

Hermans, Theo, Translation in Systems**:** Descriptive and System-oriented Approaches Explained, Routledge, London&New York, 2014.

Jollin-Bertocchi, Sophie, Procédures descriptives dans Portrait d'un Inconnu : La répétition *in* Philippe Wahl, Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase, Presses Universitaires Lyon, 2003.

Jouve, Vincent, La poétique du roman,Editions SEDES,1997.

Khadda, Naget, Mohammed Dib : 50 ans d'écriture. Presses universitaires de la Méditerranée , 2002

Khadda,Naget, Mohamed Dib, cette intempestive voix recluse, Edisud, Aix-en-Provence, 2003.

Khadda,Naget, Introduction à la Trilogie Algérie, *in* La trilogie Algérie Barzakh, Alger, 2011.

Kerns,John, Strategies in Baker,Mona, Saldanha, Gabrielle, Routlrdge Encyclopedia of Translation Studies, Routledge, 2nd ed, London&New York, 2011

Lagane, René, Difficultés du français. Larousse, Paris. 2009

Lappin-Fortin, Kerry. Traduire ?Avec Plaisir !Cours de traduction avancé, Canadian Scholars' Press, Toronto, Ontario,2010.

Meschonnic,Henri, Poétique du traduire, Verdier, 1999.

Meschonnic,Henri, Pour la poétique, *in* Henri Meschonnic Ethics and Politics of Translating, Translated and edited by Pier-Pascale Boulanger, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia, 2011. Munday,Jeremy. *Introducing Translation Studies Theories, Theories and applications*, Fourth Edition, Routledge, London &New York, 2016

Nannicini Streitberger, Chiara, La revanche de la discontinuité: bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec. Bruxelles : Peter Lang, 2009.

Nida,Eugene, Contexts in Translating, John Benjamins Publishing Company

Amsterdam/Philadelphia. 2001

Oseki-Dépré, Inês, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, 1999

Palumbo,Guiseppe. *Key Terms in Translation Studies*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2009.

Peeters, Benoit, Robbe-Grillet, L'aventure du Nouveau Roman, Flammarion,2022.

Pelea, Alina, La traduction : crapaud ou Prince charmant?! Aspects culturels de la traduction du conte merveilleux, Casa Cărții de Știință,2020,

Perugini, Gabriel. Déconstruction et reconstruction chez Michel Butor et Alain Robbe-Grillet : contribution du nouveau roman à l'imaginaire social des Trente glorieuses (1946-1975). Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III; Instituto de estudos brasileiros (São Paulo, Brésil), 2015

Pétillon-Boucheron, Sabine, Les détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double, Peeters Publishers, Louvain, Paris 2002

Plana, Muriel, Roman, théâtre, cinéma: adaptations, hybridations et dialogue des arts, Editions Bréal, 2004

Plassard,Freddie, Lire pour traduire, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris. 2007

Rault, Julien. Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent. éditions nouvelles cécile defaut, Nantes, 2015. https://shs.hal.science/halshs-02504158/document

Reboul, Yves, Fonyi,Antonia, Mérimée, Presses Univ. du Mirail, Toulouse, 2005.

Robbe-Grillet, Alain, Pour un nouveau roman, Les Editions De Minuit, 2012.

Schjoldager, Anne, Gottlieb, Henrik, Klitgard, Ida, *Understanding Translation*, Academia,1st ed, Aarhus, 2008.

Soukehal,Rabah, Le roman algérien de langue française (1950-1990): approche de son évolution thématico-esthétique, L'Harmattan,Paris, 1998

Toury,Gideon *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing Company, Revised edition, Amsterdam/Philadelphia,2012.

Toury,Gideon. In Andrew Chesterman, *Memes of Translation-The spread of ideas in translation theory* Revised edition, John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia,2016.

Vedenina,L͡iudmila Georgievna ? Pertinence linguistique de la présentation typographique, Peeters Publishers, Paris. 1989.

Venuti, Lawrence, The Translator's Invisibility: A history of translation, 2nd edition, Routledge, London & New York, 2012.

Von Greyerz, Kaspar, L'histoire religieuse (Religionsgeschichte) dans

l'historiographie de langue allemande, Traduction de Christophe Duhamelle. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010

Vrinat-Nikolov, Marie, Maurus,Patrick, Traduire le rythme : traduire TOUT LE texte. Traduction littéraire et liens littéraires, Dmitryi Kiselyov, Samarkand, Ouzbékistan. 2014

Wilson, Philip, Mycticism, esotericism and translation, in Rawling, Piers Wilson, Philip, The Routledge Handbook of Translation and Philosophy .Routledge,2019.

Wlodarczyk, Hélène, Wlodarczyk,André, La focalisation dans les langues, L'Harmattan, Paris, 2006.

Wolf, Nelly, Une littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman, Librairie Droz, 1995.

Yanoshevsky,Galia, Les Discours du Nouveau Roman : Essais, entretiens, débats, Presses Univ. Septentrion, France,2006.

المقالات العلمية:

Ancet , Jacques « Henri MESCHONNIC, Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage Rhuthmos,10février2015 https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article1479

Baker,Mona, Towards a Methodology for Investigating the Style of aLiterary Translator, *in* Target (2) : 241-266 John Benjamins B.V., Amsterdam.2012

Ballard,Michel, “Énoncés sans verbes et registres en traduction”, *Palimpsestes* [En ligne], 10 | 1996, En ligne depuis 01 janvier 1996, http://journals.openedition.org/palimpsestes/1518;

DOIhttps://doi.org/10.4000/palimpsestes.1518

Chibani,Ali, La quête du nom dans Habel et Les Terrasses d’Orsol de Mohammed Dib, https://la-plume-francophone.com/2014/02/01/mohammed-dib-habel-et-les-terrasses-dorsol/

Cadiot,Pierre, La mise en relief, un bilan linguistique à propos de la traduction anglaise des premières pages de Mort à crédit de L.-F. Céline *in* Paul Bensimon, Béatrice Vautherin *in* Palimpsestes. Revue de traduction. N 5. Presse Sorbonne Nouvelle,1991.

Couégnas,Nicolas, La trilogie nordique de Mohammed Dib. De l’oeuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif, Protée Volume 36, numéro 3, hiver 2008,https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019635ar/

Jääskeläinen,Riitta, Looking for a Working Definition of Translation Strategies.in Mees, IM, F. Alves & S. Göpferich, 2009

https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/

Ladmiral, Jean-René, Littéralité et Littérarité Recherche originale, Recherches en Langue Française, Vol.1, No. 2, automne-hiver 2019, https://www.researchgate.net/publication/347317773_Litteralite_et_Litterarite_Recherche_originale

Leeman,Danielle « Je, me moi : allomorphes ou facettes différentes de la première personne ? », Linx [En ligne], 12 | 2002, mis en ligne le 10 octobre 2012. URL : http://journals.openedition.org/linx/1290

Lin,Xiuqing, “Un nouveau roman à la croisée de la poésie et de la peinture”, Cahiers Claude Simon 8 | 2013, En ligne depuis 22 septembre 2017.

URL: http://journals.openedition.org/ccs/868

; DOI: https://doi.org/10.4000/ccs.868

Maritchik-Sioli, Youlia, Quelles traductions pour la rime ? Le cas de Marina Tsvetaeva, Post-Scriptum, N21, https://post-scriptum.org/21-03-quelles-traductions-pour-la-rime/#bibliographie

Meschonnic,Henri, Propositions pour une poétique de la traduction. In: Langages, 7e année, n°28, 1972. La traduction.

DOI : https://doi.org/10.3406/lgge.1972.2097

URL : www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097

Meschonnic Henri , «La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne* [En ligne], Les publications, Collection La Licorne, 2000, La Ponctuation, Dernière mise au point, mis à jour le : 11/04/2014.https://licorne.edel.univpoitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5856

Mourey,Marie-Thérèse, “Réforme et poésie en Allemagne”, Revue de l’histoire des religions [En ligne], 1 | 2009, en ligne depuis01 January 2012, URLhttp://journals.openedition.org/rhr/7113

DOI: https://doi.org/10.4000/rhr.7113

Ponge,Myriam, Pertinence linguistique de la ponctuation en traduction (français-espagnol), Dans La linguistique 2011/2 (Vol. 47), https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-2-page-121.htm#re3no3

Richir, Alice, « Ces monstres qui confèrent à l’éternel féminin & à son pendant masculin un statut mythique : Mélusine & Barbe-Bleue », Acta

fabula, vol. 21, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2020, URL : http://www.fabula.org/acta/document12597. php,

DOI : 10.58282/acta.12597

DOI : https://doi.org/10.4000/linx.1290

القواميس والمعاجم الورقية

أحادية اللغة

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، مجلد 7، طبعة6، بيروت،2008

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، مجلد 9، طبعة6، بيروت،2008

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، مجلد 11طبعة 6 بيروت، 2008 .

الراغب الأصفهاني أبو القاسم الحسين بن محمد ، معجم مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004

الخبو محمد، السرد في القاضي محمد وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، تونس، 2010.

الخبو محمد، العمامي محمد نجيب، في القاضي محمد وآخرون، معجم السرديات الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، تونس، 2010.

الشرقاوي حسن، معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة، 1987

عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008.

عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، مج 3، ط1، القاهرة، 2008 .

Bertrand,Jean-Pierre, Fantastique in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain viala, Le dictionnaire du littéraire, Quadrige-Puf, Paris, 2014.

Fréché, Bibiane, Mimouni,Isabelle, Robert,Lucie, narration *in* Aaron,Paul Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, Le dictionnaire du littéraire, Quadrige-Puf, Paris, 2014.

Grawez,Damien, Nouveau Roman *in* Paul Aaron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Le dictionnaire du littéraire, Quadrige-Puf, Paris, 2014.

Schoentjes,Pierre, Monologue. In Aaron,Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, Le dictionnaire du littéraire, Quadrige-Puf, Paris, 2014.

Dictionnaire encyclopédique Quillet, Librairie Aristide Quillet. Paris.1983

Le Robert illustré,SEJER, Nouvelle édition millésime, Paris,2017.

ثنائية اللغة:

إدريس سهيل، المنهل، قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط34،بيروت، 2005

جبور عبد النور ، معجم عبد النور الحديث، عربي-فرنسي، ط11، دار العلم للملايين، بيروت، 2001.

Bassam Baraké, Larousse Al-Muhit français-arabe, Academia, Beirut, 2007.

الموسوعات

الحفار نبيل ، ديب محمد، الموسوعة العربية، المجلد التاسع.

https://arab-ency.com.sy/ency/details/5208/

القواميس و الموسوعات الالكترونية:

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar//

https://www.arabdict.com/ar/french-arabic/

https://arab-ency.com.sy/ency/details/5208/

https://www.cnrtl.fr/etymologie/narration

https://context.reverso.net/

https://context.reverso.net/traduction/russe-arabe/

https://www.dictionnaire-academie.fr/

https://dictionnaire.lerobert.com/

https://www.expressions-francaises.fr/

https://www.lalanguefrancaise.com/

https://www.larousse.fr/

https://www.littre.org/

http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/

https://www.universalis.fr/encyclopedie/

الأطروحات الجامعية

بوزردة مريم، شعرية الخطاب السرد في ثلاثية الشمال لمحمد ديب، أطروحة دكتوراه علوم- جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة 1- إشراف كعوان محمد، 2017-2018

سليماني أسماء، التلاقح الثقافي بين الهوية والغيرية في ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية من خلال ثلاثية الشمال لمحمد ديب –دراسة تحليلية نقدية، رسالة دكتوراه الطور الثالث في الترجمة، إشراف محمد الشريف بن دالي حسين، جامعة الجزائر2 – أبو القاسم سعد الله -2019

Farhi,Samir, Reading James Joyce Through the Eyes of Algerian Francophone writers, supervised by Bouteldha Riche, Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, 2018

أعمال ملتقيات:

Ripoll Villanueva, Ricard, Le Procès-verbal : stratégies de l’énigme in Elena Real, Dolores Jiménez, Universidad de Valencia. Departament de Filologia Francesa i ItalianaUniversitat de València, J. M. G. Le Clézio: Actes du Colloque International, 1992

Siblot,Paul. "La traversée des apparences" ou le mystère d'un autre regard, Colloque-Hommage à l'écrivain Mohammed Dib, Paris : Maison de l'Amérique Latine, 24 Septembre 2013.

مقابلات صحفية:

لحرش نوارة ، حوار مع محمد ساري 17 مارس 2021https://www.dohamagazine.qa/

Khadda , Naget, In Chaabani, Nacima, Célébration du centenaire de la naissance de Mohammed Dib, El Watan, dimanche 11 octobre 2020.

جرائد ومجلات إلكترونية

مجلة الدوحة https://www.dohamagazine.qa/

مجلة الجديد، 2021/06/01، https://aljadeedmagazine.com/

العربي الجديد، 2 ماي 2020، https://www.alaraby.co.uk

جريدة الفجر، 19/ 2011/12 https://www.djazairess.com/alfadjr/200377

جريدة المساء. 2016/10/20 https://www.el-massa.com/dz/

يومية الموعد. 2022/03/22 https://elmaouid.dz/

المواقع الالكترونية

حميد عبد القادر، أحمد بن محمد بكلي مترجم ثلاثية محمد ديب إلى العربية، الخبر 15 أكتوبر 2011 https://sedia-dz.com/portal/revue-de-presse/

سغافة كايل ريغينا، محمد ديب عميد الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية. ترجمة رائد الباش https://ar.qantara.de/content/

مدرسة التربية الصوفية، https://sufischool.org/ar/.html

وهبي ميرنا، تيار الوعي... من تقنية علاج نفسي إلى أسلوب سرد أدبي.. د/ت، الباحثون السوريون https://www.syr-res.com/article/15635.html

https://arablit.org/2014/05/26/jetties-translating-mohammed-dib-through-sound-gesture-movement-and-sculpture/

https://philofrancais.fr/mythe-de-pygmalion

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

إهداء.....3

شكر و عرفان.....4

مقدمة.....6

الفصل الأول: إشكالية ترجمة شعرية السرد في الرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالفرنسية..... 18

تمهيد..... 19

المبحث الأول :شعرية السرد في الرواية الجديدة.....20

- 1مفاهيم عامة حول الشعرية..... 20

1 -1ماهية الشعرية بين المنظور العربي و الغربي..... 20

2تجليات الشعرية في السرد الروائي الجديد.....26

2-1ماهية السرد..... 26

2-2خصائص السرد في الرواية الجديدة.....30

3-لمحة عامة عن الرواية الجديدة..... 31

3-1خصائص الكتابة السردية في الرواية الجديدة:..... 34

3-2ملامح التجديد في الرواية العربية.....46

المبحث الثاني : تحولات الكتابة السردية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية..... 48

1بحث في الرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالفرنسية.....48

1-1الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية 48

1-2عوامل النشأة والخصائص.....48

1-3ملامح التجديد في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.....50

خلاصة..... 53

الفصل الثاني:استراتيجيات ترجمة شعرية السرد في الرواية الجديدة في ضوء بعض نظريات الترجمة..... 54

تمهيد 55

المبحث الأول: مفاهيم أولية حول استراتيجية الترجمة 56

- 1مفهوم الاستراتيجية 56

1-1 مفهوم الاستراتيجية لغة و اصطلاحا..... 56

1-2 مفهوم الاستراتيجية عند بعض منظري الترجمة..... 57

المبحث الثاني: استراتيجيات الترجمة في ضوء نظريات الترجمة الأدبية..... 63

1استراتيجيات الترجمة من منظور نظرية الأنساق المتعددة La théorie du polysystème ...65

2-الصياغة الحرفية و الصياغة الأدبية عند أنطوان برمان..... 69

3-شعرية الترجمة عند هنري ميشونيك Poétique de la traduction 75

4-استراتيجية التوطين والتغريب عند لورنس فينوتي..... 78

5-استراتيجيات الترجمة عند منى بيكر 80

المبحث الثالث: المنطلقات النظرية لاستراتيجيات الترجمة في ثلاثية الشمال.....84

أ-الاستراتيجيات التغريبية.....84

1الترجمة الحرفية.....84

2الاقتراض والنقحرة emprunt et translittération.....86

ب-الاستراتيجيات التوطينية.....87

1التكييف.Adaptation 87

3الترجمة بالتوسيع .Etoffement 87

4الحذف.Effacement 87

5الإسقاط.Omission 88

6الترجمة بالاسم الشامل أو الخاص hyperonymisation/ hyponymisation 88

7التضمينImplicitation 88

8التصريح..Explicitation 89

9الترجمة الشارحة Paraphrase .....89.

خلاصة.....90

الفصل الثالث: شعرية السرد الروائي في رواية الشمال :قراءة في مشروع الكتابة والترجمة.....91

تمهيد..... 92

المبحث الأول: مشروع الكتابة عند محمد ديب من الواقعية إلى السريالية 94

1-لمحة عن الكاتب 94

2 -خصائص أسلوب الكتابة السردية عند محمد ديب 95

3-ثلاثية الشمال أنموذجا للتجديد عند محمد ديب..... 99

المبحث الثاني: تلقي ترجمة أعمال ديب و ثلاثية الشمال في العربية..... 104

1-أصداء ترجمات أعمال محمد ديب..... 104

2-محمد ساري مترجما لثلاثية الشمال 107

خلاصة 109

الفصل الرابع :تحليل ونقد لاستراتيجيات ترجمة شعرية السرد في مدونة ثلاثية الشمال..... 110

1 تجليات شعرية السرد في "ثلاثية الشمال " واستراتيجيات ترجمتها إلى العربية.....111

1-1تحليل استراتيجيات ترجمة شعرية العناوين ونقدها.....112

1-2تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة العنوانLa trilogie nordique 113

1-3تحليل و نقد استراتيجيات ترجمة شعرية العنوان فيLes terrasses d’Orsol 114

1-4تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة شعرية العنوان في.Le sommeil d’Eve. 115

5-1تحليل و نقد استراتيجيات ترجمة شعرية العنوان في.Neiges de marbre 119

2تحليل ونقد استراتيجيات ترجمة شعرية السرد في الروايات الثلاث.....120

-1ترجمة الصوت السردي الثالث (المجهول).....120

1-1الخط المائل و نقله إلى العربية.*L'italique* 120

1--1-1ترجمة اللازمة السرديةJe 126

2-1 ترجمة الضمائر.....129

2-ترجمة الإيقاع 131

1-2ترجمة التكرار.*Anaphore et Répétition*.....131

2-2تكرار عبارة « sacré nom » وترجمته 134

3-2التلاعب بالألفاظ والجناس والسجع*Jeux de mots, allitération et assonance* 149

1-3-2 الجناس و التلاعب اللفظي.....149

2-3-2ترجمة المجانسة اللفظية.*Homographie*.....150

3-3-2ترجمة السجع*Assonance*. 152

4-2 -ترجمة التقديم بالبدل والقلب*Apposition et inversion* 154

1-4-2 تقديم الفعل على الاسم.....156

5-2ترجمة الجمل الاسمية.....162

-2-6ترجمة التبئير و الإبراز *Focalisation et mise en relief*..... 165

2-7ترجمة الإرداف/ التجاور*La parataxe* 168

2-8ترجمة علامات الترقيم و العلامات الطباعية.....171

2-8-1ترجمة الاستفهام ونقاط الحذف.....173

2-8-2ترجمة النقطتين.....180

2-8-3ترجمة الشّرِطة *Tiret* 183

3-التهجين وترجمته *Hybridation* 184

3-1ترجمة الإحالات الأسطورية 184

3-1-1ترجمة الإحالات الدينية.....188

3-1-2ترجمة المرجعيات الثقافية.....195

3-2 -توظيف اللغات الأجنبية.....198

4-ترجمة عناصر الشفهية.....201

4-1ترجمة صيغ التعجب.....201

4-2الحوار الداخلي وترجمته.....209

5-ترجمة العناصر البلاغية.....214

5-1ترجمة الصور البيانية 214

5-1-1ترجمة التشبيه الضمني..... 214

5-1-2 ترجمة الاستعارة.....215

5-1-3 -ترجمة المجاز 217

6ترجمة العناصر الدلالية 220

6-1ترجمة الألفاظ متعددة المعاني*Ploysémie* 220

6-2 الحشو.*Pléonasme* 222

6-3ترجمة الإيحاءات.....223

7- ترجمة شعرية الزمان والمكان.....228

7-1ترجمة العناصر الإشاريةDéictiques.....228

7-2 ترجمة المؤشرات الزمنية.....230

8- الإسقاط .....233.

9-ترجمة البعد العجائبي والتراجيدي.....235

خلاصة.....247

خاتمة.....249

ملحق.: مسرد لبعض المصطلحات الأدبية واللسانية فرنسي-عربي.....255

الملخص بالعربية.....260

الملخص بالفرنسية 261

الملخص بالإنجليزية.....262

قائمة المصادر والمراجع.....264

فهرس المحتويات.....284