

استراتيجيات ترجمة شعرية السرد الروائي في "سطوح أرسول" لمحمد ديب إلى اللغة العربية

The Strategies of Translating the Poetics of Narration in Mohammed Dib's *Les Terrasses d'Orsol* into Arabic

آمال آيت زيان¹، سعيدة كحيل²Amel AIT ZIANE¹, Saida KOHIL²¹ جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1 (الجزائر)، amalait_03@hotmail.com² جامعة باجي مختار - عنابة - (الجزائر)، kohsaida@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2022/12/24

تاريخ القبول: 2022/11/19

تاريخ الاستلام: 2022/10/27

ملخص:

تسلط الدراسة الضوء على الجانب الجمالي لنص رواية "سطوح أرسول"، وبالتالي أسلوب السرد الروائي الذي انتهجه "محمد ديب"، 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 وتفصيلها إلى اللغة العربية، خاصة وأنها لغة شعر في الأصل، ومدى قدرته على القراءة ما بين السطور. 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 الحديث. فنحاول أن نستشف الآليات التي تبناها المترجم لمقاربة نص "سطوح أرسول" الذي كُتب وفق أسلوب جديد كلياً، لم نعهده لدى محمد ديب، ونثبت ما إذا كانت استراتيجية التوطين عبر التكيف والتعويض أنسب، أم استراتيجية التغريب عن طريق الترجمة الحرفية.

الكلمات المفتاحية: استراتيجيات الترجمة، شعرية السرد، الرواية الجديدة، سطوح أرسول، محمد ديب.

Abstract:

The present paper revolves around aesthetic aspects of Mohammed Dib's style of writing in his novel *Les Terrasses d'Orsol*, and the way he shaped and constructed its story. The study mainly investigates the power of the poetics of the novel in order to convey latent philosophic and mystic significance to the reader, who may find some difficulties to unravel its real deep message. Thus, the paper endeavors to reveal the main challenges that the translator encountered to render all the subtleties of this book in Arabic, which is essentially a poetic language. Moreover, the research 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, to decide of the suitable tools and strategies that are needed to approach this modernist and completely different novel.

Keywords: Translation Strategies; Poetics of Narration; Nouveau Roman; *Les Terrasses d'Orsol*; Mohammed Dib.

1. مقدمة:

برع الكاتب الجزائري محمد ديب في تأليف "ثلاثية الشمال" « La Trilogie du Nord » 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 تجلّى في روايته "من الذي يتذكر البحر" (1962) « Qui se souvient de la mer ? »، إلى جانب روايات أخرى مثل "الصحراء دون منعطف" (1992) التي اعتمد فيها "محمد ديب" تقنيات انقطاع السرد ما بعد الحداثيّة 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.

نهدف من خلال هذا المقال إلى فهم آليات الانتقال التي اعتمدها المترجم بين الرواية الأصل والترجمة إلى اللغة العربية والاستراتيجيات التي تبناها من أجل نقل شعرية السرد الخاصة بـ سطوح أرسول. فما تحليلات هذه الشعرية (كيف تحققت) في الأصل وإلى أي مدى وفق في سبر أغوار لغة ديب وفك رمزياتها؟ أيضا ما 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، حيث تأثر بالعديد من الشعراء الفرنسيين مثل: مالارمي وفاليري وغيرهم (Desplanques, 2016, pp. 10-12)، وكان قد أصدر أول مجموعة شعرية له سنة 1947.

هل نلمس ملامح الحداثة في النص المترجم وفق النموذج الروائي العربي الجديد أم أن المترجم استحدث استراتيجيات خاصة تتماشى وتغير الرواية وأسلوب محمد ديب المتفرد؟ فنجد اعتمد استراتيجيات التغريب فيشعر القارئ بأن النص غير مألوف، أو التوطين ليتلاءم النص مع مقتضيات اللغة المستهدفة.

ما هي الوسيلة الأجدى لنقل الإيقاع المتقطع والنص المتشظي الذي يخضع لقوانين جديدة في استخدام علامات الترقيم خاصة وأنه تخلل الثلاثية بشكل عام، و"سطوح أرسول" بشكل خاص، المقاطع التي وردت بالخط المائل الذي ميز ذلك الصوت الثالث المجهول، أو تلك التعليقات، والذي يباغت القارئ دون سابق إنذار؟

للإجابة على هذه الأسئلة، سوف نقوم بتحليل بعض النماذج الماثلة بقوة في رواية "سطوح أرسول" 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 نقدنا وفق آراء بعض منظري الترجمة.

لذا فمن المهم التنبيه إلى أننا لن نركز على العناصر السردية التقليدية المعروفة من راو ومروي ومروي له وشخص ووجهة النظر والزمان والمكان وكيفية ترجمتها إلى اللغة العربية، ذلك أنها لا تخدم موضوعنا.

قبل الخوض في الاستراتيجيات المعتمدة لنقل شعرية السرد في رواية سطوح أرسول، لابد من تحديد مفهوم الشعرية بشكل عام في هذا المقام، ثم إبراز علاقتها بالبناء السردى للرواية عموما ورواية سطوح أرسول بشكل خاص.

2. مفاهيم عامة حول الشعرية:

طرح مصطلح الشعرية قديما ولا يزال يطرح حتى في النقد الحديث إشكالا من حيث الإحاطة بمهامه وملاحقه 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 فضفاضاً عند الغربيين أنفسهم الذين يكسبونه معان تختلف باختلاف المدارس التي ينتمون إليها، فقد أثر ذلك مباشرة على ترجمته إلى اللغة العربية. إذ نجد أن الشعرية أحيانا ما تعبر عن مفهوم واحد بمصطلحات مختلفة وأحيانا أخرى تُوظف كمصطلح واحد للدلالة على مفاهيم متعددة (ناظم، 2003، صفحة 21). 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. يعد هذا المفهوم قديما جدا يعود إلى أرسطو في كتابه "فن الشعر" (أرسطو، د/ت)، حيث يؤسس لنظرية لخصائص بعض أنواع الخطاب الأدبي خاصة الملحمة والتراجيديا وركز على "التقليد" أو «المحاكاة» Mimésis الموجه أساسا "لتمييز مستويات الأعمال الأدبية ومقاطعها الملائمة" (تودوروف، 1990، صفحة 14). ونجد فكرة النظرية مجددا عند حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية" تستخرج من خلالها القوانين التي توجه الخطاب اللغوي وجهة أدبية" (ناظم، 2003، صفحة 16). يبقى أن الحديث عن النظرية والقوانين ولقواعد المتحركة 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".

وفي المقابل يمكن أن يشترك العرب القدامى في المصطلح ذاته "الشعرية" لكنهم يوظفونه وفق رؤى مختلفة لعل أبرزهم الفارابي الذي ينسب إلى مظاهر شعرية مهيمنة على النص وابن سينا الذي انطلق من رؤية نفسية مفادها "الرغبة في المعرفة والإيقاع والانسجام" (ناظم، 2003، صفحة 23).

وقد عكف المحدثون على دراسة الشعرية أيضا وفق تصورات ونظريات متباينة حيث يتحدث ر. جاكوبسون R. Jakobson في هذا الإطار عن نظرية التماثل أو Equivalence، في حين يبتكر جان كوهن Jean Cohen مفهوما جديدا هو الانزياح أو Déviation. ويقترح كمال أبوديب نظرية الفجوة أو مسافة التوتر (ناظم، 2003، صفحة 21).

إلى جانب هؤلاء، نصادف معنى النظرية ذاته عند تودوروف 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" (Meschonnic, 1999). لما لها من علاقة وطيدة مع مقارنته الترجمة التي تفيد في تحليل المدونة وترجمتها.

لقد أسهمت كل هذه الرؤى في إثراء حقل النقد الأدبي أيا 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" (Meschonnic, 1999, p. 57).

ونحن إذ نضطلع بالجانب الترجمي في تحليل المدونة ونقدتها، لابد من الإشارة إلى معضلة اختلاف ترجمة مصطلح "Poétique" إلى اللغة العربية لما يمثله من جزء أساسي في عنوان البحث. لذا يهمننا 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 يتوابع المختصون العرب على تسمية واحدة تقابل المصطلح الأجنبي الوحيد "poétique"، فيوظف سعيد علوش مثلا لفظ "شاعرية" ليشير بدوره إلى تلك النظرية العامة الخاصة بالأعمال الأدبية وينضم إليه عبد الله الغدامي مبقيا على المصطلح ذاته بما تتضمنه من اعتناء "باللغة الأدبية" سواء أكان ذلك على مستوى النثر أو الشعر (ناظم، 2003، صفحة 26). لكن هناك من عمل على اقتراض الصوت الفرنسي وعربه تحت مسمى "بويطيقا".

وإذا كان معنى "الشعر" مستحضرا في مصطلحات الشعرية والشاعرية إلا أنه غائب تماما في مصطلح "الإنشائية" عند كل من توفيق بكار وعبد السلام المسدي (ناظم، 2003، صفحة 27).

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 أنه 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 روايات محمد ديب في ثلاثيته فيها عناصر شعرية كامنة تستحق استكشافها. ولعل هذا التمازج الجميل الذي نسجت وفقه الثلاثية استفزنا وعملنا على البحث لإمطة 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 تخصه دون غيره من النصوص وتجعلان القارئ يستشعر لذة 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 (إلياس، 2010، صفحة 16).

وهما عنصران أساسيان يرتبطان ارتباطاً وثيقاً ببحثنا في مدى تحقق اللذة لدى قارئ ثلاثية الشمال بالفرنسية و من ثم ترجمتها بالعربية.

ونشير هنا أيضاً إلى مدى أهمية الوقوف على تحليل عنصري البنى الحكائية والإيقاع المشكلتين لشعرية الرواية واستراتيجيات نقلهما إلى العربية، خاصة وأن ميشونيك قد أفرد جانباً مهماً في دراسته للشعرية للإيقاع. كما تعنى الشكلائية بطريقة سرد أحداث القصة التي لا تتبع بالضرورة أحياناً الترتيب التقليدي (القاضي و مجموعة من المؤلفين، 2010، صفحة 273) وهو ما يخلق نوعاً من الجمالية في السرد. ويؤكد توماشفسكي Tomacheski ذلك حين يعتبر أن كل انحراف عن القواعد الفنية والخروج عن القول المألوف عن طريق أسلوب "الإغراب" يسمو بالعمل الأدبي (القاضي و مجموعة من المؤلفين، 2010، صفحة 274).

لعل تودوروف من أهم الدارسين الذين برزوا في مجال الشعرية التي ترتبط بحسبه بمدى تحقيق الأثر لأدبيته أو بالأحرى الخطاب الأدبي من خلال "خصائصه المجردة" (تودوروف، 1990، صفحة 23) التي تجعله فريداً وهو يتخذ المنحى ذاته الذي سار وفقه الشكلائيون حيث تسمح الشعرية بحسبه باستخراج القوانين العامة التي تحكم ولادة كل عمل من داخله. مما يجعلها "مقاربة مجردة وباطنية للأدب في آن معا" (تودوروف، 1990، صفحة 23). وينضم إلى التيار ذاته في إشارته إلى ضرورة التركيز على الكيفية التي تتحقق بها الدلالة الأدبية وجوهر دلالة العمل الأدبي ذاته والتي تكتنزها المفردات. ومجدداً يربط المنظر بين الشعرية وعملية التأويل في علاقة تكاملية، "فالتأويل يسبق الشعرية ويليهما في الآن ذاته" (تودوروف، 1990، صفحة 24). وبالتالي فإن عملية التلقي لها بالغ الأثر في رحلة استكشاف أدبية العمل. يبيّن تودوروف دراساته الأدبية أيضاً على رؤى خاصة في السرد، لذا سنفرد مبحثاً خاصاً للتفصيل في العناصر التي بحثها في نظريته.

ولا بد من التذكير باستخدام ريفاتير Riffaterre أيضاً لمصطلح الانزياح بمعنى خرق النمط التعبيري المتفق عليه (إلياس، 2010، صفحة 17) في حديثه عن الأسلوب (كوهن، 2000، صفحة 39). والأسلوب من منظور كوهن هو ما لا يكون عادياً ويتم التعمد في الخروج من خلاله عن الأطر المعروفة و الشائعة، و بطريقة فردية (كوهن، 2000، صفحة 40) خاصة بكل شاعر، لنعود بذلك إلى معنى تفرد العمل الأدبي وتميزه وما يحققه ذلك من جمالية لهذا المنتج، سواء أكان نثراً أو شعراً. لكن وحدها درجة تردد "المجازة" والمشاعر في فضاء دون آخر وهي التي تفصل في تحقيق الشعرية.

3. تجليات شعرية السرد في سطوح أرسول واستراتيجيات نقلها إلى العربية:

1.3 الخط المائل و نقله إلى العربية L'italique:

تزخر ثلاثية الشمال ومدونتنا سطوح أرسول بشكل خاص بأساليب وتقنيات كتابية جديدة ومبتكرة توصل بها الكاتب لكي يلخص نظريته الفلسفية والصوفية لمفهوم الكتابة والاعتراب، وصعوبة وصف الأشياء والتعبير عنها وفق نمط سردي خاص يشكل التحدي الأكبر أمام المترجم الذي يروم إحياء 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 الحديثة عند الروائيين العرب الذين برزوا في الرواية الجديدة، حتى يسهل عليه تقريب النص الفرنسي إلى القارئ العربي فيشعر أن هناك إثراء للرواية باللغة العربية (Khadda, 2011, p. 17).

لعل أبرز ما يميز السرد في رواية سطوح أرسول الكتابة بالخط الروماني ثم الانتقال مباشرة إلى الكتابة بالخط المائل سعياً 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" "الصحراء بصراحة" (1992) « *Le désert sans détour* » حيث كتبت صفحات بتلك الأحرف، مما يسمح بإخراج ذلك الصوت الثاني والغريب من أعماق الوجدان، إنما يعكس هذا الاختيار مدى تأثير محمد ديب بكتاب تيار الوعي وعلى رأسهم فرجينيا وولف (Siblot, 2013) *Virginia Woolf*.

ومن أهم هذه السمات نجد

عدم انتظام علامات الترقيم وتوظيف الخط المائل والشُّرطات والفواصل بوصفها إشارة إلى الإيقاف المؤقت أو إلى التغييرات في تدفق الأفكار الخاصة بالشخصية، وهذا ما يجعل الأسلوب مختلفاً، إذ إنه لا يتبع القواعد العامة في النحو واللغة بحرفيتها بل يخرج عنها ويجورها، فيستخدم التكرار أو الترتيب غير المنتظم للجمل أو القطع المفاجئ لها، ومع أنها تكون أحياناً غير صحيحة في المقياس اللغوي، لكنها تبدو دقيقة في وصف تدفق مكونات الشخصية. (وهي، د/ت)

إن الخط المائل في الرواية الحديثة يبين أولاً انقطاع السرد (Siblot, 2013)، فتتخلل الكتابة بالخط الروماني فترات ومقاطع بالخط المائل مباشرة دون أداة ربط أو علامة ترقيم في سطوح أرسول وتعد من بين التقنيات التي أدخلها كتاب الرواية الجديدة التواقين 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 وأقوال جانبية (Nannicini Streitberger, 2009, pp. 19-20-22).

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. (Dib, 2003-2011, p. 7)

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 ينيها كي تتضح رؤيتي، كي أحدد لنفسي خط سير، أقرر شيئاً. (ديب وساري، 2011، صفحة 9)

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 بسطوح أرسول.

هناك صوتان سرديان يحركان هذا المقطع إذ يوظف الراوي الشخصية ضمير المتكلم je متحدثاً إلى نفسه كبداية لسلسلة من الأفكار المتداخلة والتي تذكرنا بأسلوب تيار الوعي الذي برع فيه جيمس جويس James Joyce. لكن صوتاً سردياً ثالثاً مجهولاً بضمير الغائب يقطع حبل تلك الأفكار بطريقة جديدة لم نعهدها في الكتابة الروائية التقليدية.

بالرغم من غياب أي مقدمات من قبيل علامات التنقيط أو فعل "استهلاكي" -Introducteur- إلا أن لجوء الكاتب إلى الخط المائل يساعد نوعاً ما على تمييز الصوتين السريدين بعضهما عن بعض، لكن المترجم استعاض عن الخط المائل بالخط الغليظ لإبراز هذا التدخل المفاجئ ذي المرجعية الروحانية الصوفية (Adjil, 1995, p. 177) وهو بذلك لجأ إلى استراتيجية التعويض أو Compensation¹ لغياب مثل هذه التقنية في اللغة العربية كي يحدث تكافؤاً بين النصين الفرنسي والعربي ويتجنب خسارة كلية في المبنى و المعنى.

2.3 التلاعب بالألفاظ والجناس Jeux de mots et alliteration

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 ? (Dib, 2003-2011, pp. 8-9)

لا، من الأفضل استعادة الأشياء منذ البداية ومباشرتها بالترتيب: سؤال يتطلب إجابة شيء يريدُه بعناد
ولو مقابل هموم ومصائب لا حد لها؛ شيء أدرك فحواه أخيراً، وعليه أن يضحى بالنفس
والنفس، أن يترك كل ما بيديه، ويغادر حقل حقيقته الخاصة، أن يتحمل الثقل، وأن يكابد عذاب

¹ ورد النص الأصلي كما يلي:

"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." (Dickins, Hervey, & Higgins, 2017, p. 48)

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؟ (ديب وساري، 2011، صفحة 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 *"dépossédé"* التي تعني "سلبت منه" لكننا لا نجد الجذر نفسه في الترجمة العربية حيث نجد مقابل *"possédé"* "مهووسا بها"، لذا فقد غيّبت الترجمة عنصري هذين أولهما شعرية الأسلوب وجماليته وثانيهما المرجعية الصوفية. مع أن الإبقاء على جذر "سلب" ممكن هنا فنقول "مسلوبا بها" عوض "مهووسا 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 السَّلْبُ والمسلوب وكذلك السَّلْبُ ورجل سليب: مُسْتَلَبُ العقل (ابن منظور، لسان العرب، 2008، صفحة 224).

3.3 التكرار وترجمته: Itération

لا يكاد نص سطوح أرسول يخلو من ظاهرة التكرار في دلالة واضحة على الكتابة الدورانية التي اتخذها ديب أسلوبا مميزا يضيف على النص إيقاعا خاصا ويشكل شعرية 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.* » (Adjil, 1995, p. 40)

ندرج المثال التالي لشرح إشكالية نقل هذه السمة إلى اللغة العربية، حيث يخاطب بطل القصة 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 question de plus, je suis en train de me monter la tête ? Seulement me monter la tête, pour rien ». (Dib, 2003-2011, p. 7)

فأطرح على نفسي السؤال وأعيد طرحه: ماذا حدث؟ ما الذي حدث كي يستوجب القص، ويمكن قوله؟ في المحصلة لا شيء؛ ربما كان سؤالا إضافيا أشوش به ذهني؟ أشوش به ذهني فقط، من أجل لا شيء. (ديب وساري، 2011، صفحة 9)

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

نلاحظ في *poser* و *reposer* توظيف السابقة *re* التي تشير إلى الإعادة والتكرار لكنها في الوقت ذاته تمنح المقطع نغمة جناسية خاصة *Alliteration* لا نجد 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 (Williams, 2013, p. 36).

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

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

« *Et ça continue, ce matin ; ça continue,...* » (Dib, 2003-2011, p. 8).

"وقد تواصل هيجاني هذا الصباح؛..." (ديب وساري، 2011، صفحة 10).

عمد المترجم في هذا المقطع إلى الحذف كحل لترجمة تكرار *ça continue* الذي تضمنه المقطع الأصلي وعوضه بفعل "تواصل" الذي يعبر بشكل مناسب عن عدم انقطاع الحالة التي تحتلج الشخصية كما عوض *ça* بالهيجان عن طريق استراتيجية الإيضاح *Explicitation* فحرص على التصريح بمعناه. وهنا تجدر الإشارة إلى صعوبة التوفيق بين الجانب الجمالي الذي تحقق بأسلوب التكرار والدلالي الذي يفيد معنى الاستمرارية. فبالنسبة لهنري ميشونيك "يمكن للحذف أن يشوه النص إذا كان بداعي تحقيق ترجمة طبيعية" (Meschonnic, 1999, p. 27).

ولنأخذ مثلاً 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 déroutés qui, me faisant prendre la fuite, ne plaident pas en faveur de sa force de caractère... (Dib, 2003-2011, p. 9)

غامضة بشناعة، محتفظة بكل أنواع التهديدات، بوحوش مستعدة للانقضاض على وجهك. نعم على

وجهك، من تلك الهزائم التي تجعلك تتراجع هارباً، ولا تشرف الإنسان، كما لا تشرف قوة طباعه،

(ديب وساري، 2011، صفحة 11)

نلاحظ تكرار عبارة *à la figure* مرتين بشكل متتال ويولد انطباعاً بأن المقطع شعري أكثر منه نثري. لذا كان لابد من مراعاة هذه الخاصية في اللغة العربية أيضاً، خصوصاً وأنها بدورها لغة موسيقى بوسعها أن تستوعب أشكالاً 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" ² Information Change بحيث يدخل المترجم عنصرا يعزز معنى الرسالة الأصل.

4.3 تكرار **Sacré nom** وترجمته:

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 التوظيف إلى إبراز مدى "القداسة" التي يكتسبها اسم الله لدرجة تعذر ذكر اسمه صراحة (Adjil, 1995, pp. 67-71) 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 تعجيبيا وإنما وفق في إيصال المعنى الذي تكتنزه هذه العبارة المكررة قصدا والتي تحمل معنى صوفيا باطنيا. والمثالان التاليان يوضحان الاستراتيجية التي تبناها لنقل هذه العبارة. لكن لا بد من التوقف عند معنى هذا التعبير في القواميس الفرنسية حيث يعرف قاموس Dictionnaire de l'Académie française الإلكتروني كلمة **sacré** 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 ! (Dictionnaire de l'Académie Française)

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

وهو تعبير فرنسي لا بد أن يبحث المترجم عما يعادله في اللغة العربية، فنجد قاموس **لاروس المحيط** ثنائي اللغة يقترح: "لعين، غريب، رائع" (بركة، 2007، صفحة 656).

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. » (Dib, 2003-2011, p. 7).

"يا للمهزلة! سوف لن أبقى جالسا هكذا، وأطرح على نفسي السؤال تلو الآخر." (ديب وساري، 2011، صفحة 9).

² ورد النص الأصلي كما يلي:

"By this I mean either the addition of new (non-inferable) information which is deemed to be relevant to the TT readership but which is not present in the ST" (Chesterman, 2016, p. 106)

لجأ المترجم إلى استراتيجية التوطين عبر تكييف الصيغة الفرنسية Sacré nom التي تحمل معنى التعجب في هذا المقطع وأعطى مقابلاً موجوداً 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: "رَبَّاه!" بحيث نخاطب لاوعي القارئ العربي فنبلغ معنى التعجب ولا نفرط في جمالية التعبير الدينية التي تعتمد الكاتب تكرارها في كامل النص.

ونجد مثلاً آخر، في السياق نفسه، حيث يقول "عيد":

« Ce sacré nom de tohu-bohu dans ma tête ! » (Dib, 2003-2011, p. 8).

في حين جاءت الترجمة على النحو التالي:

"وهذا الاسم الغريب في رأسي: الهرج والمرج!" (ديب وساري، 2011، صفحة 10).

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 بـ "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 » (Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1983, p. 6922)

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 أيضاً بتكييف الأصل، ذلك أنه كان بإمكانه أن يذكر كلمة فوضى أو جلبة فقط لكنه فضل عبارة هرج ومرج. فحقق بذلك تكافؤاً 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 لـ sacré nom في هذا المقطع لأن في توظيفه لـ "هذا الاسم الغريب" مجانباً للصواب. فنلمس هنا نوعاً من الحرفية من حيث الإبقاء على كلمة /سم وترجمة Sacré بـ "غريب" وهو المعنى الذي نجده في عدة قواميس ثنائية اللغة. ومما زاد الترجمة غموضاً هو توظيفه للنقطتين تجعل القارئ يفهم بأن الهرج والمرج اسم وليس حالة. لكن الحقيقة هي أن sacré nom هنا جاءت لتشدّد مرة أخرى على مدى غموض الأحداث التي تقع للشخصية والتي لم يجد لها مسمى محدد. 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.

5.3 التقديم وترجمته: Apposition

من العناصر التي تخللت السرد في "سطوح أرسول" صيغة "التقديم" Apposition وهو أسلوب اعتمده الكاتب وسيلة فعالة تضفي مسحة جمالية ولمسة شعرية واضحة على نص ثري مثقل بإيجاءات 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. » (Dib, 2003-2011, p. 10)

أما النص العربي فقد وظف فيه التأخير عوض الإبقاء على الترتيب ذاته:

"حان الوقت لأستعيد رباطة جأشي." (ديب، 2011، صفحة 11).

تعتمد الكاتب تقديم فكرة "استعادة رباطة الجأش"، ذلك أن هذه التقنية توحى بمدى أهمية الفكرة التي يطرحها ويصر على تبليغها حيث يعتبرها René Lagane "وسيلة تفسيرية وتوضيحية" (Lagane, 2009). لكن لدى قراءة الترجمة لا نحس بالأثر ذاته الذي أحدثه النص الفرنسي. كما أن الإيقاع الذي ضُبِطت الجملة وفقه غير موجود في اللغة العربية، حيث لا يكفي أن تتطابق الكلمات وإنما يجب التركيز على الإيقاع في الترجمة حسب رأي هنري ميشونيك (Meschonnic, 1999, p. 28).

6.3 التهجين وترجمته: Hybridation

أ- ترجمة الإحالات الأسطورية:

يطرح ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine هذا المفهوم في سياق حديثه عن الحوارية Dialogisme. ويقصد به: "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ولا بد أن يكون التهجين قصدياً" (باختين، 1987، صفحة 18).

وبالفعل، نجد هذا التجاور الخاص بين مختلف المرجعيات الثقافية والدينية ماثلاً بكثرة في "سطوح أرسول". حيث تشبع شعرية السرد بإحالات أسطورية ودينية خاصة عقدت من مهمة ترجمتها بأمانة إلى اللغة العربية. فمثلاً يتلفظ بطل القصة "عيد" بعبارة تعجبية تجذورها في اللاتينية:

« Tartaruca ! Bête infernale du Tartare ! le maudis-je intérieurement. »

(Dib, 2003-2011, p. 56).

فيما جاءت الترجمة على النحو التالي:

"طارطاروكا! بهيمة التتار الجهنمية! هكذا لعنته بداخلي." (ديب، 2011، صفحة 55).

نلاحظ لجوء المترجم إلى نوع من النقل الصوتي Translittération للصيغة التعجبية التي قصد بها الشتيمة، فاختار بذلك استراتيجية التغريب Etrangéisation (Guidère, 2008, p. 98)، أولاً لغياب هذا المفهوم بكامل شحناته الدلالية التي تستحضر معنى السلحفاة. حيث يورد موقع CNRTL الإلكتروني (المركز الوطني للموارد النصية والمعجمية) tartaruca على أنه أصل كلمة: tortue

« tortuga, XIV^es. 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 » (CNTRL, 2012)

وثانياً 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 نبقى على الكلمة فتترجم بـ "تتار" التي تشير إلى مجموعة عرقية، و أن نخرم سياق العبارة كاملاً والذي يحوي دلالات البهيمية الخاصة بالجحيم. هذا ويوجد بديل آخر أنسب، إذا ما أراد المترجم المحافظة على المعنى الأسطوري لكلمة Tartare وبالتالي انتهاز استراتيجية التغريب نفسها فيقول "تارتاروس". حينها فقط، نستشف المعنيين الأسطوري الإغريقي و الإنجيلي.

حيث يشرح قاموس لاروس الإلكتروني Larousse معنى 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 châtement ; à l'époque romaine, les Enfers. » (Larousse [En ligne], s.d.)

ب- ترجمة الإحالات الدينية الإسلامية:

تزخر المدونة بأمثلة كثيرة تحيل إلى مرجعيات دينية إسلامية، نذكر منها الشاهد التالي:

« 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... » (Dib, 2003-2011, p. 35)

"إن قانونا ذكيا وإنسانيا بهذه الكيفية قد يحير المسافر العابر في الوهلة الأولى، بالأخص إذا كان مثلي قد واجه مشاهد أخرى..." (ديب، 2011، صفحة 37).

يستوقف المقطع الأصلي القارئ، لاحتوائه على مرجعية دينية إسلامية جلية تتجسد في عبارة: «le voyageur de passage».

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 لـ «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 إيصاله إلى القارئ. وهو بذلك قام بما سَمَّاه أنطوان برمان Antoine Berman بالاختصار الكيفي أو Appauvrissement qualitatif (Oseki-Dépré, 1999)، فغيّب بالتالي القيمة المعنوية التي قصدتها 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:

"عابر سبيل: أي ماز الطريق وعبر السبيل يعبرها عبوراً شقها. وهم عابرو سبيل وعُبار سبيل، وقوله تعالى: ﴿وَلَا جُنُباً إِلَّا عَابِرِي سَبِيلٍ﴾. وقال الأزهري: "إلا عابري سبيل" معناه "إلا مسافرين، لأن المسافر يُعَوِّزُه الماء" (ابن منظور، 2008، صفحة 14).

هناك مثالان آخران يجسدان طريقتين مختلفتين تماماً في تعامل المترجم مع صعوبة نقل التعابير ذات المرجعية الدينية الإسلامية. أولهما المثال التالي، حيث يخاطب "عيد" مرة أخرى نفسه قائلاً:

«... je saurai si je donne en pleine folie et le monde aussi, ou cette ville...» (Dib, 2003-2011, p. 7).
 "... سأعرف إن كنت على شفا حفرة من الجنون، ومعني الكون أيضاً، أو أنها المدينة..." (ديب، 2011، صفحة 9).

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 وآثراً يخاطب وجدان المتلقي، الذي ينتمي إلى المرجعية الدينية ذاتها.
 أما في المثال الثاني فنجدده 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...» (Dib, 2003-2011, p. 8).
 "... ولم أبحث عنها بعيداً هذه الوحوش، في الشوارع القريبة فقط. كانت تتلون، تتحرك، تسقط على ركبها، فتتحول تمارينها إلى رقصات توسل..." (ديب، 2011، صفحة 10).

نقل المترجم tombaient à genoux حرفياً، لكن سياق النص يجعلنا نفهم بأن الأمر يتعلق بنوع من التضرع الذي يتحقق بفعل الركوع. لذا يحسن ترجمة العبارة بـ "كانت تركع"، التي تنسجم والمقام الذي ورد فيه المقطع الأصلي وتوصل الشحنة الدلالية الدينية التي تحملها إلى اللغة المستهدفة. فنجأ إلى "التكييف الإبداعي" أو Substitution par re-création الذي تحدث عنه ماثيو غيدير Mathieu Guid  re³.

4. خاتمة:

تشكل رواية سطوح أرسول 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 أساساً بالاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث انشغل الأدباء الجزائريون في تلك الحقبة بالتعبير عن معاناة شعبهم التي شكلت

³ ورد النص الأصلي كما يلي:

«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.» (Guidère, 2008, p. 86)

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 رواية سطوح أرسول، 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 مواضيعه الفلسفية والصوفية. لذلك نجد أن المترجم اعتمد استراتيجية التوطين كثيرا باتباعه أساليب التكييف والتعويض والترجمة بالإضافة في سعي منه لكي يقدم ترجمة طبيعية قريبة جدا إلى روح ومزاج اللغة العربية. لكن ذلك لم يكن دائما في صالح الترجمة خاصة من حيث نقل الإيقاع والجناس الذين يشكلان عنصرين أساسيين لتشكيل الدلالة العامة للنص الأصلي.

5. المصادر:

- محمد ديب. (2011). سطوح أرسول. (محمد ساري، المترجمون) الجزائر: منشورات شهاب.
- [Muḥammad Dīb. (2011). *suṭūḥ arswl*. (Muḥammad Sārī, al-Mutarjimūn) al-Jazā'ir : Manshūrāt Shihāb].
- Dib, M. (2003-2011). *Les Terrasses d'Orsol*. Paris-Alger: La Différence. Chihab Editions.
- ابن منظور. (2008). لسان العرب. (الإصدار 6، المجلد 7). بيروت: دار صادر.
- [Ibn manẓūr. (2008). *Lisān al- 'Arab*. (al-iṣḍār 6, al-mujallad 7). Bayrūt : Dār Ṣādir.]
- ابن منظور. (2008). لسان العرب (الإصدار 6، المجلد 9). بيروت: دار صادر.
- [Ibn manẓūr. (2008). *Lisān al- 'Arab* (al-iṣḍār 6, al-mujallad 9). Bayrūt : Dār Ṣādir.]
- أرسطو. (د/ت). فن الشعر. (إبراهيم حمادة، المترجمون) مكتبة الأنجلومصرية.
- [Aristū. (D / t). *Fann al-shi 'r*. (Ibrāhīm Ḥamādah, al-Mutarjimūn) Maktabat al'njlwmsryh].
- بسام بركة. (2007). قاموس لاروس المحيط فرنسي - عربي. بيروت: أكاديميا.
- [Bassām Barakah. (2007). *Qāmūs lārws al-muḥiṭ Faransī- 'Arabī*. Bayrūt : akādīmīyan].
- تزييتان تودوروف. (1990). الشعرية (الإصدار 2). (شكري المبخوت، و رجاء بن سلامة، المترجمون) الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- [Tzfytān twdwrwf. (1990). *al-shi 'rīyah* (al-iṣḍār 2). (Shukrī al-Mabkhūt, wa Rajā' ibn Salāmah, al-Mutarjimūn) al-Dār al-Bayḍā' : Dār Tūbqāl lil-Nashr].
- جاسم خلف إلياس. (2010). شعرية القصة القصيرة جدا. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- [Jāsīm Khalaf Ilyās. (2010). *shi 'rīyah al-qiṣṣah al-qaṣīrah jiddan*. Dimashq : Dār Nīnawá lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'].
- جان كوهن. (2000). النظرية الشعرية. (أحمد درويش، المترجمون) القاهرة: دار غريب.
- [Jān kwhn. (2000). *al-naẓarīyah al-shi 'rīyah*. (Aḥmad Darwīsh, al-Mutarjimūn) al-Qāhirah : Dār Gharīb.]
- حسن ناظم. (2003). مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج/نقد أدبي (الإصدار 1). دار الفارس للنشر والتوزيع.
- محمد القاضي، و مجموعة من المؤلفين. (2010). معجم السرديات. تونس: دار محمد علي للنشر.
- [Ḥasan Nāẓim. (2003). *Mafāhīm al-shi 'rīyah. dirāsah muqāranah fī al-uṣūl wa-al-manhaj / Naqd adabī* (al-iṣḍār 1). Dār al-Fāris lil-Nashr wa-al-Tawzī'.
- Muḥammad al-Qāḍī, wa majmū'ah min al-mu'allifīn. (2010). Mu'jam al-Sardīyāt. Tūnis : Dār Muḥammad 'Alī lil-Nashr.]

ميخائيل باختين. (1987). *الخطاب الروائي* (الإصدار 1). (محمد برادة، المترجمون) القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

[Mīkhā'īl bākhtīn. (1987). *al-khiṭāb al-riwā'ī* (al-iṣḍār 1). (Muḥammad Barādah, al-Mutarjimūn) al-Qāhirah : Dār al-Fikr lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'.]

ميرنا وهيبي. (د/ت). تيار الوعي ... من تقنية علاج نفسي إلى أسلوب سرد أدبي. *الباحثون السوريون*. تاريخ الاسترداد 16 أوت,

2022، من <https://www.syr-res.com/article/15635.html>

[Myrnā Wahbī. (D / t). tayyār al-Wa'y ... min Taqnīyat 'ilāj nafsī ilā uslūb Sard adabī. al-bāḥithūn al-Sūrīyūn. Tārīkh alāstrdād 16 Ūat, 2022, min <https://www.syr-res.com/article/15635.html>]

Adjil, B. (1995). *Espace et écriture chez Mohammed Dib: La trilogie nordique*. Paris: L'Harmattan. Awwal.

Chesterman, A. (2016). *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory* (Revised edition ed.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

CNTRL. (2012). *tortue*. Consulté le 11 11, 2022, sur <https://www.cnrtl.fr/definition/tortue/1>

Desplanques, F. (2016). *Mohammed Dib: essentiellement poète*. Paris: L'Harmattan.

Dickins, J., Hervey, S., & Higgins, I. (2017). *Thinking Arabic Translation. A Course in Translation Method: Arabic to English* (2nd ed.). London & New York: Routledge.

Dictionnaire de l'Académie Française. (s.d.). Sacré, sacrée. 9ème. Consulté le 10 11, 2022, sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S0091#:~:text=1.,Bois%20sacr%C3%A9%2C%20voir%20Bois>.

Dictionnaire Encyclopédique Quillet. (1983). Paris: Librairie Aristide Quillet.

Guidère, M. (2008). *Introduction à la traductologie. Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain* (éd. 1). Bruxelles: De Boeck.

Khadda, N. (2011). Introduction à la Trilogie Algérie. Dans M. Dib, *La Trilogie Algérie*. Alger: Barzakh.

Lagane, R. (2009). *Difficultés du français*. Paris: Larousse.

Larousse [En ligne]. (s.d.). *le Tartare*. Consulté le 11 11, 2022, sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_Tartare/146025

Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier.

Nannicini Streitberger, C. (2009). *La revanche de la discontinuité: bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*. Bruxelles: Peter Lang.

Oseki-Dépré, I. (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Armand Colin.

Siblot, P. (2013, Septembre 24). "La traversée des apparences" ou le mystère d'un autre regard. Colloque-Hommage à l'écrivain Mohammed Dib. Paris:

Maison de l'Amérique Latine. Récupéré sur
<https://www.limag.com/Textes/2013ColloqueDib/Siblot.pdf>
Williams, J. (2013). *Theories of Translation* (1st ed.). London: Palgrave
Macmillan.