



جامعة الجزائر 2 - أبو القاسم سعد الله  
معهد الترجمة

ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم الكولونيالي الفرنكوبلجيكي من الفرنسية إلى العربية  
دراسة وصفية مقارنة لـ *Tintin au Pays de l'or noir* لهيرجي

**Translating Orientalism in Colonial French–Belgian *bande dessinée* from French to Arabic**

**Descriptive comparative study of Hergé's *Tintin au Pays de l'or noir***

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الترجمة

التخصص: عربي - فرنسي

إشراف الأستاذ:

د. محمد رضا بوخالفة

إعداد الطالبة:

لطيفة خوجة

لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة الجزائر 2	أستاذة محاضرة أ	عديلة بن عودة
مقررا	جامعة الجزائر 2	أستاذ محاضر أ	بوخالفة محمد رضا
عضوا مناقشا	جامعة الجزائر 2	أستاذة محاضرة أ	مربيعي سهيلة
عضوا مناقشا	جامعة الجزائر 2	أستاذة التعليم العالي	عميري باني
عضوا مناقشا	جامعة وهران 1	أستاذة التعليم العالي	عالم ليلي
عضوا مناقشا	المدرسة العليا للعلوم السياسية	أستاذة التعليم العالي	فرشولي فاطمة الزهراء
عضوا مناقشا	جامعة الجزائر 2	أستاذة التعليم العالي	قلو ياسمين

السنة الجامعية: 2020 - 2021

University of Algiers 2 – Abou El Kacem Saadallah

Institute of Translation



**Translating Orientalism in Colonial French–Belgian *bande dessinée* from French to Arabic**

**Descriptive comparative study of Hergé's *Tintin au Pays de l'or noir***

PhD Sciences Thesis in Translation  
Arabic – French

Submitted by  
Latifa KHODJA

Supervised by  
Dr. Mohamed Réda BOUKHALFA

Board of Examiners

Adila BENAOUA	Senior Lecturer	University of Algiers 2	Chairwoman
Mohamed Réda BOUKHALFA	Senior Lecturer	University of Algiers 2	Supervisor
Souhila MERBAI	Senior Lecturer	University of Algiers 2	Examiner
Bani AMIRI	Professor	University of Algiers 2	Examiner
Leila ALEM	Professor	University of Oran 1	Examiner
Fatima Zohra FERCHOULI	Professor	National Superior School of Political Science	Examiner
Yasmine KELLOU	Professor	University of Algiers 2	Examiner

Academic year : 2020 - 2021

إلى مهديّة

## كلمة الشكر

الحمد لله الجليل ثناؤه، الجميل بلاؤه، الجزيل عطاؤه، الظليل غطاؤه، القاهر سلطانه، الباهر إحسانه، البادية حكمته، الشاملة رحمته، المأمول عطفه، المحذور سطوه، أحمده وأشكره على ما أسبغ من النعمة، وأسبل من الستر، ويسر من العسر، وقرب من النجاح، وقدر من الصلاح، حمدا يقضي الحق المفروض، ويقتضي المزيد المضمون.

أما بعد،

أتقدم باسمي عبارات الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف الدكتور محمد رضا بوخالفة على كل الجهود التي بذها في سبيل إنجاح العمل وعلى سعة صدره في الإجابة عن كل التساؤلات وتجاوز كل الصعوبات وتقديم التوجيهات والنصائح التي أنارت دربي.

ولا يفوتني أن أشكر شكرا جزيلاً أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين قسموا لهذا العمل من ثمين وقتهم لقراءته وتقييمه وإفادتي بملاحظاتهم القيّمة. والشكر موصول لأعضاء المجلس العلمي والطاقم الإداري. كل الشكر والعرفان لعائلي الغالية، وخاصة والدي العزيزين -حفظهما الله- أقدم لهما هذا العمل كعربون عرفان لبذور البحث والمعرفة التي زرعها في ولتضحيتها بوقتتهما وجهدهما وراحتهما لمساعدتي على تحقيق طموحاتي، ويعلم الله أنني لا أستطيع أن أوفيها حقاً من حقوقهما.

كل الشكر والعرفان لسندي في الحياة زوجي الغالي، الذي شاطرنني الأمل والأمل وأشعل شموع التضحية ودًا

وصبراً.

*“Ideas are not dangerous unless they  
find seeding place in some earth  
more profound than the mind.”*

John Steinbeck, 1941

تندرج هذه الأطروحة المعنونة بـ "ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم الكولونيالي الفرانكوبلجيكي من الفرنسية إلى العربية : دراسة وصفية مقارنة لـ *Tintin au Pays de l'or noir* لهيرجي" ضمن إطار دراسة ترجمة الإيديولوجيا في الخطاب الأدبي، ويقوم على محورين أساسيين هما استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا وحدود الترجمة في الشريط المرسوم، حيث يهدف هذا البحث إلى دراسة كيفية تعامل المترجم العربي مع الخطاب الاستشراقي حول العرب خلال العصر الكولونيالي في سياق الشريط المرسوم الفرانكوبلجيكي باعتباره نمطا أدبيا متعدد الوسائط.

وقد ظهرت بذور فكرة هذا البحث خلال تحضير لي رسالة الماجستير، بمعهد الترجمة لجامعة وهران 1 أحمد بن بلة، بين سنتي 2012 و2015، والتي كانت بعنوان "ترجمة العناصر فوق المقطعية في القصة المصورة، مغامرات تان تان أمودجا"، وتمحورت حول دراسة آليات ترجمة عناصر خطائية تستمد معناها من بعدها الصوتي الجوهري، وتظهر في القصة المصورة أو الشريط المرسوم في شكل حكايات صوت وانحرافات لغوية تحاكي اللكنات الأجنبية ولغات أجنبية خيالية. وقد تبين من خلال دراسة المدونة وجود أنماط متكررة فيما يخص تمثيل الغير أو كل ما هو ليس فرانكوبلجيكي بصفة عامة، والغير الشرقي بصفة خاصة، من عرب (تان تان في أرض الذهب الأسود) وأسيويين (تان تان في التبت) وأفارقة (تان تان في الكونغو)، في صورة تشدد غيرية الشرق وأجنبيته، تنحدر من إيديولوجيا تعرف بالاستشراق.

واشدد اهتمامي بموضوع ترجمة مظاهر الاستشراق في مغامرات تان تان بفضل مؤتمر "الترجمة والاستشراق" الذي نظمته مخبر ترجمة الوثائق التاريخية التابع لمعهد الترجمة بجامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله، يومي 26 و27 أفريل 2016، والذي تشرفت بالمشاركة في فعاليتها بمداخلة تحت عنوان:

« L'orientalisme dans la bande dessinée coloniale : Tintin et son autre dans *Tintin au Congo* »

حيث سنحت لي هذه الفرصة للتبادل العلمي تعميق معارفي من خلال المداخلات المختلفة للأساتذة والباحثين الأفاضل الذين اتحدوا مقاربات متعددة لمعالجة مواضيع الترجمة والاستشراق.

كما تمكنت من خلال اعداد مداخلتي من تحديد مظاهر الاستشراق في الشريط المرسوم مغامرات تان تان التي تبينت جليًا في قصة تان تان في الكونغو (1931 و1946) الذي يعدّ مثالا مميّزا عن النظرة الكولونيالية تجاه الشرق. حيث يرسم هيرجي من خلاله، صورة للكونغو حسب وجهة نظر مؤلف بلجيكي خلال الحكم الاستعماري البلجيكي للكونغو، تبرز من خلالها العلاقة الوطيدة التي لطالما جمعت بين الاستشراق والحركة الكولونيالية والتي عرّفها "إدوارد سعيد" Edward Said في كتابه *Orientalism : Western Conceptions of the Orient* من خلال شرحه لرفض بعض الخبراء مصطلح "الاستشراق" بسبب الإيحاءات السلبية المرتبطة به، إذ يقول :

“Compared with Oriental studies or area studies, it is true that the term Orientalism is less preferred by specialists today, both because it is too vague and general and because it connotes the high-handed executive attitude of nineteenth-century and early twentieth-century European colonialism.” (Said, 1979 : 2)

فما يجعل ترجمة مظاهر الاستشراق في الشريط المرسوم موضوعا لافتا للانتباه هو البعد التنفيذي لهذه الإيديولوجيا وقدرة الترجمة على توسيع نطاق تأثيرها، ولا سيما بزوع مبادئها في أذهان ضحايا الحركة الاستعمارية التي تواكبها، أي الشرقيين، وذلك باستعمال استراتيجيات دعائية غير مباشرة من خلال السرد الأدبي في وسيط تواصل ذي قدرات دعائية هائلة وجمهور يافع قابل للتأثر وهو الشريط المرسوم. وبناء على ذلك تمّت صياغة إشكالية البحث كالتالي:

ما هي استراتيجيات ترجمة مظاهر الاستشراق في الشريط المرسوم الفرنكوبلجيكي في سياق كولونيالي، وما هي حدودها؟

وقد ترتب على محاولتنا لمقاربة هذه الإشكالية والتأمل فيها طرح التساؤلات التالية:

1. أولا، ما علاقة إيديولوجيا الاستشراق بالحركة الكولونيالية الأوروبية والسرد خلال العصر الكولونيالي؟

2. ثانيا، ما هي مظاهر الإيديولوجيا الاستشراقية في الشريط المرسوم الفرנקوبلجيكي الكولونيالي؟

3. ثالثا، كيف تؤثر الخصائص السردية والتواصلية للشريط المرسوم على قابلية تطبيق العملية الترجيحية في ترجمة مظاهر الاستشراق؟

4. رابعا، كيف تؤثر الخصائص السردية والتواصلية للشريط المرسوم على استراتيجيات ترجمة مظاهر الاستشراق وقابلية نقله من الفرنسية إلى العربية، في الشريط المرسوم الفرנקوبلجيكي الكولونيالي؟

واستلزمت الإجابة على التساؤلات المطروحة تكوين خمس فرضيات:

- الفرضية الأولى: الاستشراق إيديولوجيا تبعت الحركة الكولونيالية تأثرا بالأعمال السردية التي أنتجت خلال العصر الكولونيالي.
- الفرضية الثانية: الاستشراق إيديولوجيا تزامنت مع الحركة الكولونيالية بمثابة بعدها الإيديولوجي، اعتمدت على المعرفة للشرق التي أنتجها المستشرقون مسبقا وفي إطار الحملات الاستعمارية، وكانت نقطة انطلاق العديد من الأعمال السردية خلال العصر الكولونيالي التي ساهمت في توسيع نطاق انتشار الإيديولوجيا.
- الفرضية الثالثة: تقوم إيديولوجيا الاستشراق على أربعة مبادئ محورية: (1) ثنائية الشرق والغرب، (2) الذات الغربية والغير الشرقي، (3) تفوق الغرب، (4) تبعية الشرق، وتذكر بطريقة جلية وحرفية في السرد الإبداعي الكولونيالي، ولا سيما الشريط المرسوم، أو تظهر بشكل ضمني في السرد الإبداعي الكولونيالي من خلال إيجاءات.
- الفرضية الرابعة: يظهر الاستشراق على ثلاثة مستويات سردية: مستوى المناص، المستوى الجزئي والمستوى الكلي، وتتعلق قابلية التلاعب عند ترجمة الإيديولوجيا في هذا السياق بالمستوى التواصلية التي تنحصر فيه، من مستوى لفظي، مستوى شبه لفظي، ومستوى صوري.

- **الفرضية الخامسة:** تحصر الطبيعة السردية والتواصلية للشريط المرسوم استراتيجيات ترجمة الاستشراق إلى استراتيجية التغريب، ويرجع ذلك إلى ظهور الاستشراق بكثرة على المستوى التواصلية الصوري والمستوى السردية الكلي، كما أنها تعرقل قابلية نقلا لاستشراق من الفرنسية إلى العربية.

ولاختبار صحة هذه الفرضيات، اتخذنا الترجمة العربية للعدد الخامس عشر من سلسلة الشرائط المرسومة الفرنكوبلجيكية **مغامرات تان تان لهيرجي**، بعنوان **تان تان في أرض الذهب الأسود** مدونة للبحث، ويرجع اختيار المدونة إلى كونها سرد أدبي ابداعي حول الشرق، تم تأليفه خلال العصر الكولونيالي الأوروبي، من قبل كاتب غربي، "هيرجي"، ينتمي إلى دولة مستعمرة، بلجيكا، و مترجم إلى اللغة العربية لجمهور عربي، أي "شرقي"، وهذا ما يجعله مادة مناسبة لدراسة ترجمة الإيديولوجيا في سياق أدبي متعدد الوسائط كولونيالي، يشمل كلا الطرفين المعنيين بالاستشراق.

وتجدر الإشارة إلى صعوبة تحديد اسم المترجم أو المترجمين في النسخ العربية لسلسلة مغامرات تان تان بصفة عامة، التي غالبا ما تظهر بدون ذكر اسم المترجم وتاريخ الترجمة أو النشر، وفي ما يخص الشريط المرسوم المدروس، تان تان في أرض الذهب الأسود، فقد نسبت ترجمته في بعض الحالات إلى دار المعارف المصرية بدون تحديد هوية المترجم، على غرار بعض النسخ المتوفرة على الإنترنت والتي تشمل نفس الغلاف الرابع الذي يظهر في الترجمات الرسمية لمغامرات تان تان التي وزعتها دار المعارف والتي ضمت 17 عددا لا يشمل قصة *Tintin au Pays de l'or noir*، ويرجع السبب في رأي "مانويل سارتوري" Manuel Sartori إلى صعوبة تقديم ترجمة مقبولة سياسيا وثقافيا للقصة نظرا إلى المواضيع الجدلية التي تتضمنها (Sartori, 2016). ويقترح موقع "عرب كوميكس" نفس الترجمة من حيث المحتوى باختلاف الغلاف الأول والغلاف الرابع، وينسبها الموقع إلى مُجد المرابي، الذي يظهر باسم المستعمل kmarakby (arabcomics.net)، وقد تم نشر الترجمة على الموقع لأول مرة في سنة 2007.

ونظرا إلى تعذر توثيق هوية المترجم في هذه الحالة، والتي تطرح مرة أخرى إشكالية مكانة المترجم في العالم العربي التي يعكسها غياب أسماء المترجمين في كل من الترجمات الرسمية الموزعة من قبل دار المعارف والترجمات المتوفرة

على الإنترنت، لن أتطرق إليه في هذا البحث إلى البعد الهوي لترجمة الاستشراق، وسأكتفي بدراسة الأبعاد السردية والتواصلية التي تحدد ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم الفرنكوبلجيكي في سياق كولونيالي.

واقترضت الضرورة العلمية أن توزع الرسالة على أربعة فصول، فضلا عن مقدمة وخاتمة وملاحق.

**فجاء الفصل الأول** موسوما ب "الاستشراق والسرد الكولونيالي" إجابة على التساؤل الأول واختبارا للفرضيتين الأولى والثانية، وسعيت من خلاله إلى تحديد علاقة إيديولوجيا الاستشراق بالحركة الكولونيالية الأوروبية والسرد خلال العصر الكولونيالي، فبعد تحديد ماهية الاستشراق المدروس، بتعدد مفاهيمه ومدارسه، وإبراز علاقة الإيديولوجيا الاستشراقية بالحركة الاستعمارية الأوروبية بتقديم الدوافع غير الأكاديمية التي شجعت اهتمام الغرب بموضوع الشرق، تطرقت إلى آليات الغزو الفكري المعتمد عليها في خدمة المساعي الاستعمارية للاستشراق وامكانيات الشريط المرسوم الإيديولوجية والسياق التاريخي الكولونيالي لتأليف الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir*.

في حين كان **الفصل الثاني** المعنون ب "الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir*" إجابة على التساؤل الثاني واختبارا للفرضية الثالثة، بهدف تحديد مظاهر الاستشراق في الشريط المرسوم وتوافقها مع المبادئ الإيديولوجية الاستشراقية.

وجاء **الفصل الثالث** بعنوان "حدود ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم" للإجابة على التساؤل الثالث واختبار الفرضية الرابعة، بغية تحديد إذا ما تمثلت خصائص الشريط المرسوم السردية والتواصلية حاجزا للترجمة أو مسهلا لها، وذلك بحصر مواطن الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* على المستويات السردية والتواصلية المختلفة ودراسة توزيعها عليها، في ضوء أسلوب هيرجي لتمثيل الإيديولوجيا ومواقفه منها.

وجاء **الفصل الرابع** الموسوم "استراتيجيات ترجمة الاستشراق في تان تان في أرض الذهب الأسود" للإجابة على التساؤل الرابع واختبار الفرضية الخامسة، بغرض دراسة العلاقة بين استراتيجيات الترجمة المستعملة والمستويات السردية والتواصلية التي تتضمن الاستشراق في تان تان في أرض الذهب الأسود، بالإضافة إلى تحديد أثر الترجمة إلى اللغة العربية على قابلية نقل المفاهيم الاستشراقية.

وتكمن أهمية دراسة ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم بصفة عامة، و ترجمة الاستشراق من الفرنسية إلى العربية في إطار الشريط المرسوم الفرنكوبلجيكي في سياق كولونيالي بصفة خاصة، أولا في كون الترجمة عملية استيراد فكري وثقافي، وثانيا، في كون الترجمة وسيلة تسمح بتوسيع نطاق انتشار الأفكار والمفاهيم الإيديولوجية، أو وسيلة للتلاعب بها، ففي كتابهما *The Power of Comics: History, Form and Culture*، يربط "دنكان" Duncan و"سميث" Smith مفهوم الإيديولوجيا بصراع القوى:

“Why is identifying ideology an important intellectual undertaking? Because issues of ideology are entwined with issues of power. Those who benefit from a dominant idea often wield power in a society.” (Duncan, Smith, 247)

وما يزيد من أهمية دراسة هذا الموضوع هي الأبعاد السردية والتواصلية التي تميّز الشريط المرسوم التي لطالما جعلت من النوع السردى المتعدد الوسائط أرضا خصبة للمفاهيم الإيديولوجية ومجالا مفتوحا للإبداع الفني والسردى. ويشرح ذلك كل من "ماكاليستر" McAllister و"سويل" Sewell و"غوردن" Gordon في كتاب *Comics and Ideology*:

“The nature of comic art makes the form ideologically interesting. Comic art combines printed words and pictures in a unique way. [...] The limited space in which the artist/writer has to work, for example, may entice the creator to use stereotypes to convey information quickly. Similarly, the use of storytelling devices such as captions and thought balloons can make themes and values in a comic especially explicit.” (McAllister, Sewell, Gordon : 3-4).

زيادة على ذلك، تتمثل أهمية دراسة ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم في إبراز قوة تأثير هذا النوع السردى الذي غالبا ما يعتبر مجرد رسوم هزلية موجهة للأطفال.

“Although comics are dismissed as the insignificant ‘funnies’, they are highly-involving for many readers, children and adult. [...] How these comics fit in with the socio-political context of these countries, given the different roles that the comic may play in these countries, is a question of ideological import, as is the potential of the role of the

comics in the creation or resistance of cultural identity and imperialism.” (Mcallister, Sewell, Gordon : 4-5).

وتتبيّن أهمية إنجاز دراسات في هذا الموضوع من خلال تعدد البحوث العلمية والمؤلفات التي تقوم على محورين من المحاور الثلاث التي يقوم عليها هذا البحث، فجمع البعض منها بين الإيديولوجيا والشريط المرسوم، وبين الترجمة والإيديولوجيا وبين الترجمة والشريط المرسوم، من مقاربات مختلفة وفي سياقات متعددة. وقد تطرقت بحوث أخرى إلى مواضيع مقارنة لموضوعنا بدراسة ترجمة الإيديولوجيا في أدب الطفل، منها:

مذكرة ماستر في الترجمة والترجمة الشفوية لعبد الحق سهام محمد أحمد، من الجامعة الأمريكية في الشارقة، في

سنة 2006، بعنوان Ideology in Translating Children's Literature into Arabic

التي تناولت موضوع استراتيجيات ترجمة الإيحاءات الإيديولوجية في أدب الطفل من الإنجليزية إلى العربية باتخاذ كتاب *Just so stories* لـ "روديارد كيبلنغ" Rudyard Kipling أنموذجاً، وخلص البحث إلى أن الإيديولوجيا تظهر في النص من خلال استراتيجيات جزئية تشمل المفردات والعبارات واستراتيجيات كلية تشمل الجمل والفقرات وما أكثر، ويمثل الإغفال تقنية التلاعب الأكثر استعمالاً، بالإضافة إلى تقنيات الإضافة والتلخيص والتعميم.

ورسالة دكتوراه في الفلسفة لـ "تيريزا أسيان" Teresa Asiain، من جامعة West of England، في سنة

2015، بعنوان:

The translation of children's literature: ideology and cultural adaptations. Captain Underpants as a case study

التي تناولت موضوع كيفية تعامل المترجم مع الحواجز السياسية والتاريخية والثقافية والتحريرية والتجارية واللغوية الناتجة عن الإيديولوجيا ودور النشر وقطاع النشر التي تقيد ترجمة سلسلة الروايات المصورة *Captain Underpants* لـ Dav Pilkey من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الإسبانية، بالتركيز على الفكاهة والأكل والمناسبات الثقافي، وخلص البحث إلى أن المترجم اعتمد على استراتيجية التوطين في ترجمة كل العناصر الثقافية واسماء العلم

مما تسبب في خسارات على المستوى التناصي والعنصر الفكاهي، بالإضافة إلى تناقض المحتوى النصي المترجم مع العناصر التصويرية المرافقة التي لم تترجم.

ومقال ل "مانويل سارتوري"، نشر في العدد التاسع من مجلة *Synergies Monde Arabe* في سنة 2016، بعنوان: « La représentation des Noirs africains dans les traductions arabes de Tintin »، تناول موضوع صورة الأفارقة السود في الترجمات العربية للشريط المرسوم مغامرات تان تان بالمقارنة بين ترجمة عددين من الشريط المرسوم *Coke en stock* و *Tintin au Congo* إلى اللغة العربية، وخلص البحث إلى أن الترجمة العربية قللت من الفروق العرقية بين العرب والغرب في العدد الأول وزادت من حدة العنصرية التي تميّز تمثيل الأفارقة السود في العدد الثاني باختيار النسخة الأصلية للقصة بدلا من النسخة المعدلة التي تشمل تمثيلا أقل عنصرية للأفارقة السود، مما يشير في رأي سارتوري إلى أن الترجمة تعكس أفكار وتمثيلات واعية.

## الفصل الأول: الاستشراق والسرد الكولونيالي

### توطئة:

لقد أصبح مصطلح الاستشراق في عصرنا الحالي يرتبط بدلالة سلبية تشير إلى التمثيل النمطي للشرق وكل ما هو شرقي، ولاسيما في وسائل الإعلام والأعمال الفنية والأدبية، التي تنشر صورة مبالغ لشرق ساحر وغامض، من جهة، وبدائي وبربري، من جهة أخرى، مبيّنا موقف العديد من الغربيون من الشرق، وفاصلا بين هويتي الغرب والشرق، أولا كما كان يدعو إلى تكالب الأطماع على الثروات الطبيعية الوفيرة في هذا الحيز الجغرافي، وثانيا كشعوب متوحشة تدعو إلى تسييرها وتنظيمها. إن هذا التمثيل التبسيطي للهوية الشرقية، بتعدد الشعوب والثقافات التي يشملها هذا الحيز الجغرافي الممتد على كل من القارة الإفريقية والآسيوية مرورا بالشرق الأوسط، لم ينبثق في ظروف علمية حيادية، كما يشير إليه الاستشراق العلمي الحيادي الذي يسعى إلى التعرف على الشرق بدون أفكار مسبقة أو دوافع خفية، إنما هو سعي إلى تجريد الهوية الشرقية من خاصياتها ومن انسانياتها واختزالها في تمثيل مبسط لكيان غير قادر عن تسيير ذاته.

وقد يعتبر البعض الاستشراق مجرد سعي أكاديمي أو على الأكثر تيار فكري غربي لا تطبيق له في الواقع، وعلى الرغم من صحة هاذين التعريفين في حالات معينة، فذلك ليس هو الاستشراق كإيديولوجيا، ولذلك جاء هذا الفصل الأول الذي يهدف إلى: أولا، تحديد ماهية الاستشراق المدروس بتوضيح الفروق التي تميّز مختلف مفاهيم الاستشراق واستبعاد الاستشراق الأكاديمي والفكري، وثانيا، تفسير علاقة الإيديولوجيا الاستشراقية بالحركة الكولونيالية، وعلى وجه الخصوص الكولونيالية الأوروبية، وثالثا، بتوضيح علاقة الإنتاج السردية بالإيديولوجيا الاستشراقية، تأثيرا وتأثرا، في السياق الكولونيالي.

### 1. مفهوم الإيديولوجيا

لقد تعددت مفاهيم الإيديولوجيا بتباين العلوم وفروع المعرفة التي تناولت دراستها وسعت إلى تحديد ماهيتها وبتعدد الجوانب والأبعاد المختلفة التي يشملها المصطلح، وقد تكمن صعوبة تحديد مفهوم الإيديولوجيا أولا في تعدد تسمياتها، وحتى كتاباتها، من إيديولوجيا وإيديولوجية وإيدولوجية وإيدولوجيا وغيرها، وقد يرجع ذلك

إلى كونها كلمة دخيلة ومركبة المعاني، تمّ معرّفها في لغات مختلفة ثم ربطها بمعاني غير معناها الأصل، إلى درجة أن تصير غريبة في لغتها الأصل، ويشرح عبد الله العروي أن:

"كلمة "إيديولوجيا" أصبحت] دخيلة على جميع اللغات الحية. تعني لغويا، في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمّنها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية. ليس من الغريب في هذه الحالة أن يعجز الكتاب العرب عن ترجمتها بكيفية مرضية" (عبد الله العروي، 9)

وعلى الرغم من تعدد العبارات المقابلة لها، من منظومة فكرية وعقيدة ذهنية وغيرها، فلا تشمل هذه العبارات كل معاني كلمة إيديولوجيا.

ويؤكد "تون فان جيك" Teun van Dijk أهمية اعتبار علاقة الإيديولوجيا بالخطاب بالدرجة الأولى في ضوء كل من علم النفس الإدراكي والاجتماعي.

“Ideologies have been defined as foundational beliefs that underlie the shared social representations of specific kinds of social groups. These representations are in turn the basis of discourse and other social practices. It has also been assumed that ideologies are largely expressed and acquired by discourse, that is, by spoken or written communicative interaction.” (van Dijk, 2006: 120-121)

يتعلق المفهوم الإدراكي للإيديولوجيا بالإدراك الاجتماعي المشترك بين مجموعة أفراد ما، ويسمح علم الاجتماع بفهم كيفية تطوير ونشر الإيديولوجيات بدراسة دور أنواع المجموعات ونوعية العلاقات بين هذه المجموعات والمؤسسات التي تساهم في هذه العملية، وأخيرا يسمح البعد الخطابي للإيديولوجيا بفهم أثرها على كيفية تعبير الأفراد عن أفكارهم وفهمهم للخطاب الإيديولوجي، وخاصة كيفية مساهمة الخطاب في نشر الإيديولوجيا في المجتمع (4: van Dijk, 2013).

إذ يستحيل فصل الإيديولوجيا عن الخطاب، حيث تكمن هذه العلاقة الوطيدة في تسميتها الأصلية التي تضم كلمة "لوغوس" اليونانية التي تعني الكلمة أو الخطاب، التي اشتقت منها زوائد لغوية عديدة منها "لوجيا" التي

تنسب إلى حقول المعارف المختلفة. وتنسب أول صياغة لمصطلح إيديولوجيا إلى الفيلسوف الفرنسي "أنطوان ديستوت دو تراسي" Antoine Destutt de Tracy في سنة 1796 حيث عرّفها على أنها علم الأفكار "Science des idées" (20)، وأبرز أثر الإيديولوجيا على العقول الشابة منذ ظهورها، فقد قام "ديستوت دو تراسي" بتوجيه عمله إلى الشباب حيث كان يرى أنه من المستحيل أن يتمكن من بث أفكاره في أذهان قد سبق أن رسخت فيها معارف أو آراء (17-18)، فلطالما كانت الأذهان اليافعة أرضا خصبة للأفكار الحديثة والإيديولوجيات.

وقد تطوّر مصطلح الإيديولوجيا في مطلع القرن التاسع عشر، فاكتسب مفهوما سلبيا وأصبحت الإيديولوجيا نظرية أو منطق قائم على أفكار تجريدية ليس لها أي علاقة بالحقيقة.

« Idéologie *Péjor.* Théorie, raisonnement qui repose sur des abstractions sans rapport avec la réalité, ou qui, sous une prétention d'idéal, ne recouvre que des chimères. »  
(*Grand Larousse de la Langue Française, tome troisième, 2455*)

فأصبحت الإيديولوجيا مجموعة أفكار بدون أساس واقعي، ويتطابق هذا المفهوم بما يشير إليه ديستو دو تراسي في الحديث عن "الآراء الخاطئة" وتعلّق الأفراد بأفكار قد تبدو غير منطقية لغيرهم، حيث يحدث ذلك نتيجة ترتيب نفس الأفكار بطرق مختلفة جدريا في أذهان مختلفة حيث يستحيل تغييرها (Destutt de Tracy, ) (18).

وقد يشير ذلك إلى إدراك مختلف لنفس الحقائق ناتج عن نظام فكري غير حقيقي وذاتي بدلا من موضوعي وواقعي، فالفكر الإيديولوجي يعارض مع الفكر الموضوعي القائم على الواقع الخارجي وقوانينه، ويشرح عبد الله العروي أن

"عصرنا الذي يعبد العلوم الطبيعية يرى الفكر الأدلوجي [ك] بامتعاض كبير، إذ يعتقد أن الارتباط بمعتقدات مسبقة غير مبنية على تجربة شخصية علامة المراهقة الفكرية" (عبد الله العروي، 10)

إلا أنّ ارتباط مفهوم الإيديولوجيا بأفكار وآراء مسبقة لا تقوم على أحداث أو تجارب واقعية لا يعني أنّ الإيديولوجيا ليس لها علاقة بالواقع، فإن لم تكن الإيديولوجيا نتيجة وقائع، فقد تكون بدورها سببا لها.

فيصبح للإيديولوجيا أثرا واقعا عند اعتبار طبيعتها السياسية حيث يربط "لوينستين" Loewenstein مفهوم الإيديولوجيا بالسياسة ويعرفها على أنّها:

« [L'idéologie politique est] un système cohérent d'idées et des croyances expliquant l'attitude de l'homme envers la vie et dans la société, et conduisant à l'adoption d'un mode de comportement qui reflète ces idées et ces croyances et leur soit conforme » (Loewenstein, 55)

وفي هذا السياق تصير الإيديولوجيا نظام أفكار يساهم في تحديد سلوك الفرد في جميع المجالات، السياسية منها وغيرها، حيث يسعى الفرد إلى تجسيد أفكاره من خلال قرارات ووجهات نظر تعكسها وتتماشى مع قيمه الإيديولوجية.

وكذا ارتبط مفهوم الإيديولوجيا بالسياسة حيث عرّفه البعض على أنّه نظام سلوكي ذو دلالة سياسية بالدرجة الأولى.

“[Ideology is] a particularly elaborate, close-woven, and far-ranging structure of attitudes. By origin and usage, its connotations are primarily political.” (Campbell et al. as cited in Gerring, 958)

ولقد عزّز هذا الطابع السياسي الدلالة السلبية التي غالبا ما تنسب إلى الإيديولوجيا، ويرجع ذلك إلى كون الآراء السياسية ذاتية واعتباطية، حيث تتعلق هذه الأخيرة بهوية صاحبها وشخصيته مما يجعل الحكم عليها يخلو من كل موضوعية.

ويرى عبد الله العروي أن أول مفهوم للإيديولوجيا يستعمل في ميدان المناظرة السياسية، فيقول: " ... يستعمل المفهوم الأول في ميدان المناظرة السياسية من الطبيعي حينئذ أن يكتسي صبغة سلبية أو إيجابية حسب هوية المستعمل. إن دارس الأدلوجات [ك] في الحقل السياسي لا يحكم عليها من زاوية الحق والباطل، وإنما يصفها فقط بالنظر إلى فعاليتها، إلى قدرتها على استمالة الناس والاقتراب من أهدافها." (عبد الله العروي، 11)

فإن المفهوم السياسي للإيديولوجيا يشمل فكرة أساسية وهي ثنائية الذات والغير، حيث يمثل كل من يقوم بتبني إيديولوجيا مغايرة للذات إلى الطرف الخصم فتعتبر أفكاره خاطئة بالضرورة وعدائية حتى. بالإضافة إلى

ذلك فغالبا ما ترتبط الإيديولوجيا السياسية بأجندة عملية فتسعى إلى غايات واقعية حيث تعتمد على الاستراتيجيات الفكرية من أجل إقناع الأفراد والجماعات من أجل تحقيق أهدافها التطبيقية وتبريرها. ويتم التأثير في آراء أفراد المجتمع بطريقتين، إما طريقة مباشرة حيث يقرر الفرد اراديا أن يتبنى إيديولوجيا ما، وطريقة غير مباشرة، والتي تعتمد على أساليب خطابية متعددة من أجل ترسيخ المبادئ الإيديولوجية في الأذهان من دون وعيها، وتشمل الطرق المباشرة خطابات تسعى علنيا إلى نشر أفكار معينة، مثل الدعاية السياسية والتلقين الديني، وحتى من خلال أساليب التربية وبرامج التدريس التي تلقن إلى الأطفال والتلاميذ في المدارس، أو في بعض المحتويات الترفيهية والأعمال الفنية التي تحمل مؤشرات علنية لانتمائها إلى إيديولوجيا ما، فتقوم بدعوة المتلقي إلى تبني أفكار مماثلة عن طريق وسائط متعددة، حيث يكون بث الأفكار في مثل هذه الحالات بطريقة مباشرة وإن كان ذلك باستعمال خطاب مجازي من أجل تسهيل استيعابه، فإن نية الملقى غالبا ما تكون واضحة بالنسبة إلى المتلقي، وفي المقابل، توجد أنواع خطابية إيديولوجية غير مباشرة حيث يشمل الخطاب أفكار ضمنية تتسرب في ذهن المتلقي من دون وعيه، وقد يكون ذلك بتعمد من قبل الملقى أو العكس، ويخص هذا النوع الغير المباشر لنشر الإيديولوجيات الأعمال الأدبية والفنية التي تتميز بخاصية ترفيهية بالدرجة الأولى.

## 2. إيديولوجيا الاستشراق

يشير لفظ الاستشراق إلى معاني متعددة تختلف باختلاف المنطلقات والمحفزات التي ولدت كل عمل يدعى إستشراقي وحددت غاياته، فينسب إلى الاستشراق بصفة عامة كل من علم وسعي أكاديمي، يدعى كذلك الدراسات الشرقية، وتيار فكري قائم على العلاقة التلازمية والتناقضية التي تجمع بين الشرق والغرب، وإيديولوجيا في خدمة حركة استعمارية، ويجمع بين كل من هذه المفاهيم الخطاب الاستشراقي الذي يتميز بموضوعية متباينة بتباين المفهوم الذي يشير إليه المصطلح.

فالاستشراق هو كيفية النظر إلى الشرق، أيًا كان ذلك من منطلق علمي أو فكري أو إيديولوجي، إذ يكفي السعي العلمي بدراسة الشرق وفهمه، بينما يهتم الفكر الاستشراقي بمثيل الشرق وتدرسه وتضع الإيديولوجيا الاستشراقية قوانين التعامل مع الشرق. سنتطرق في هذا المبحث إلى تحديد ماهية الاستشراق بتعدد

مفاهيمه سعياً إلى إيضاح الروابط التي تصل كل منهم على الرغم من الإختلافات التي تميّزها من حيث الغاية والأسس وتحديد ماهية الاستشراق الذي نشرع في دراسته وتمييزها.

## 2.1. مفاهيم الاستشراق

يتميّز "سعيد" بين ثلاثة معاني أساسية ترتبط بمصطلح الاستشراق، فكان المعنى الإصطلاحي الأول أكاديمياً، ويشير إلى "طلب علوم الشرق واتجاه للتخصص في معرفتها" (مُجد فاروق النبهان، 11)، فيعتبر الاستشراق علماً بالدرجة الأولى، ويعرف كذلك بعلم الشرق أو علم العالم الشرقي (محمود حمدي زفروق، 18)، وهو "ذلك العلم الذي تناول المجتمعات الشرقية بالدراسة والتحليل من قبل علماء الغرب" (ساسى سالم الحاج، 20)، فهو الدراسة الأكاديمية لتراث الشرق، من لغة وأدب وفلسفة وعقيدة، التي يقوم بها المستشرقون الغربيون، والمستشرق تسمية تطلق على كل "عالم غربي يشتغل بدراسة الشرق كله: أقصاه ووسطه وأدناه، في لغاته وآدابه وحضاراته وأديانه" (محمود حمدي زفروق، 18). فيرى "سعيد" أن المفهوم المبدئي الذي غالباً ما يرتبط بعبارة الاستشراق هو المفهوم الأكاديمي، ولا تزال التسمية تضم العديد من المؤسسات الأكاديمية، فكل من يدرس أو يكتب أو يبحث في موضوع الشرق يعتبر مستشرقاً، أي كان من منطلق أنثروبولوجي، أو سوسولوجي أو تاريخي أو فيلولوجي أو غيرهم.

ولكن، بالإضافة إلى غموض مصطلح الاستشراق والتعميم الذي يتسم به، أصبح المصطلح يحمل إيجابيات سلبية ترتبط بالطابع الاستعلائي والإستبدادي الذي ميّز الحركة الاستعمارية الأوروبية في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، مما دفع العديد من المتخصصون في دراسة الشرق إلى التخلي عن المصطلح واستبداله تدريجياً بمصطلح الدراسات الشرقية أو مصطلح دراسات المناطق، فيقول "إدوارد سعيد" في هذا الموضوع:

“Compared with Oriental studies or area studies, it is true that the term Orientalism is less preferred by specialists today, both because it is too vague and general and because it connotes the high-handed executive attitude of nineteenth-century and earlytwentieth-century European colonialism.” (Said, 1979 : 2)

وقد تميّزت الدراسات الشرقية الأولية باهتمامها باللغات الشرقية، ولا بد من الإشارة إلى أنّ معظم المستشرقين الأولين كانوا رجال دين، حيث أطلقت تسمية "مستشرق" لأول مرة على عضو من الكنيسة الشرقية

في 1630، وقد تمّ تعريف المستشرق في قاموس أوكسفورد الجديد على أنه كل "من تبحر في لغات الشرق وآدابه" (مُجَّد فاروق النبهان، 11). وقد سعى رجال الكنيسة آنذاك من خلال تعلّم اللغات الشرقية إلى فهم النصوص العلمية والدينية ذات أصل شرقي وترجمتها لدوافع أكاديمية من جهة، حيث كان الهدف الأصلي إيجاد صلوات بين الثقافتين الشرقية والغربية، ومن جهة أخرى فقد سمحت المعرفة بالثقافة واللغات والتقاليد والفكر الشرقي بتسهيل مشروع التبشير المسيحي في الشرق.

أما المعنى الإصطلاحي الثاني للاستشراق حسب "إدوارد سعيد" فهو مدرسة فكرية قامت على أساس تصوّر الشرق وتمثيله وتدرسه انطلاقاً من فكرة ثنائية الشرق والغرب لكونهما متناقضان ومتكاملان في نفس الوقت، فالاستشراق هو "ذلك التيار الفكري الذي تمثل في الدراسات المختلفة عن الشرق الإسلامي، والتي شملت حضارته وأديانه وآدابه ولغاته وثقافته" (عبدالله مُجَّد الأمين، 16)، إلا أنّ هذه الدراسات كانت نتاج صراع تاريخي وثقافي بين الحضارة الشرقية عامة والإسلامية خاصة والحضارة الغربية المسيحية حيث تركت كل التناقضات والتباينات بين هذان القطبين أثرها على معرفة الغرب بالشرق.

“Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) "the Occident." Thus, a very large mass of writers, among whom are poets, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators, have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, "mind," destiny, and so on.” (Said, 1979 : 3)

وبذلك، يشمل الاستشراق كل الأعمال التي تعكس نمط تفكير يقوم على التمييز الوجودي والمعرفي بين الشرق والغرب، بغض النظر عن منتجها من كتاب وأدباء ومنظرين ومفكرين وغيرهم، لطالما أن نقطة انطلاق تمثيل ثقافة الشرق وعاداته وتفكيره هي فكرة الفرق الأساسي بين الشرق والغرب.

إذا، بالإضافة إلى دراسة الشرق، يعتبر الاستشراق أسلوب فكري يرتكز على التمييز المعرفي والعرفي والثقافي بين الشرق والغرب، حيث لا تتم دراسة الشرق إلى مقارنة بالغرب. وعلى الرغم من التشابهات بين كل من مفهومي الاستشراق كعلم وكفكر إلا أن الفرق الجوهرى بين العلم الاستشراقي والفكر الاستشراقي هو أن السعي المبدئي لأولهما هو دراسة عالم الشرق وتحليله من أجل تمثيله بطريقة موضوعية، بينما يقوم ثانيهما على تمثيل

الشرق بمقارنته إلى الغرب وفي هذه الحالة الفكر ليس موضوعيا إنما هو مبني على ذاتية النظرة الغربية تجاه الشرق والعلاقة التاريخية التي ربطت بين الجانبين، فيرى مُجَّد فاروق النبهان أن:

"الاستشراق مرتبط كل الارتباط بالموروث التاريخي للشخصية الغربية في نظرتها للحضارة العربية والإسلامية، وهو موروث مثقل بالتراكمات النفسية، ومشاعر ضاغطة مسيطرة على حركة الفكر مؤثرة في السلوكيات والمواقف." (مُجَّد فاروق النبهان، 12)

فيرتبط هذا المفهوم للاستشراق بأسلوب خطابي وتألفي تميّز بتمثيل الشرق حسب تصوّر بعض الكتاب والمؤلفين والباحثين الذين قاموا بزيارة الشرق والتعايش معه، حيث أصبح وصفهم وسردهم لهذه الخبرات الشرقية مرجعا يجمع بين الواقع والخيال، فلا يمكن اعتبار صورة الشرق في المخيلة الغربية خيالاً محضاً، وقد تتخللها عناصر "استشراقية" بطريقة ضمنية أحيانا وبطريقة بيّنة أحيانا أخرى، فيذكر "إدوارد سعيد" أن خلال زيارة أحد الصحفيين الفرنسيين لمدينة بيروت أثناء الحرب الأهلية في عامي 1975 و 1976، أعرب الصحفي عن حسرته حيال مظهر المدينة التي لم تعد تطابق صورة شرق الروائيون الغربيون.

"On a visit to Beirut during the terrible civil war of 1975-1976 a French journalist wrote regretfully of the gutted downtown area that "it had once seemed to belong to ... the Orient of Chateaubriand and Nerval". He was right about the place, of course, especially so far as a European was concerned. The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences." (Said, 1979 : 1)

فالصحافي الغربي لم يقارن حالة مدينة بيروت المدمرة بالحرب الأهلية بحالتها السابقة في الواقع، إنما اتخذ صورة الشرق حسب مخيلة كتاب مثل "شاتوبريان" \* Chateaubriand و"نيرفال" † Nerval مرجعا، مبرزا أن في المنظور الغربي، الشرق شبه اختراع أوروبي.

---

\* فرانسوا رينيه الفيكونت دوشاتوبريان François René Vicomte de Chateaubriand (1768 – 1848) كاتب فرنسي

† جيرار دي نرفال Gérard de Nerval (1808 – 1855) أديب فرنسي وشاعر وكاتب مقالات و مترجم، اسمه الحقيقي جيرار لابروني

Gérard Labrunie

وأخيراً، يشير مصطلح الاستشراق في رأي "إدوارد سعيد" إلى حركة إيديولوجية مرتبطة بغايات واقعية ليست أكاديمية، وإن ارتبط هذا المفهوم الإيديولوجي للاستشراق بالجانب الأكاديمي للمصطلح بحيث سمح الثاني بتطوير الأول وتزويده بالمعارف اللازمة، ويرى "إدوارد سعيد" أن هذا المفهوم أكثر دقة بالنسبة إلى المفهومين السابقين من حيث قوائمه التاريخية والمادية، فيقول:

“Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient—dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient.” (Said, 1979 : 3)

فنعني بهذا الاستشراق الأسلوب الغربي للسيطرة على الشرق وإعادة هيكلته القائم على مؤسسة جماعية ونمط مشترك للتعامل مع الشرق بالتحدث عنه ووصفه وإصدار أحكام حوله وتدريبه، فيصبح الغرب الخبير بالشأن الشرقي والمسؤول عنه بتمثيل هذا الأخير في صورة معينة تمنح بين الحقيقة والخيال، وتسمح للغرب أن يفرض هيمنته على الغرب.

ولابد من الإشارة إلى أهمية الخطاب الاستشراقي في عملية الهيمنة على كل من العقل والعالم الشرقي، باعتبار الاستشراق أسلوب خطابي في حد ذاته والخطاب الوسيلة الأساسية التي تسمح بنشر الأفكار وبتبنيها في الأذهان. فيقول "إدوارد سعيد":

“The Orient is an integral part of European material civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles.” (Said, 1979 : 2)

ويختلف الخطاب الإيديولوجي الاستشراقي عن الخطاب الفكري الاستشراقي الذي يقوم على الثنائية الجوهرية التي تجمع بين الذات الغربي والغير الشرقي، حيث يتميز الخطاب الإيديولوجي بطابع سياسي وبعد تطبيقي

براغماتي، فقد ارتبطت حركة الاستشراق المعاصرة بالمفهوم الحضاري الغربي الذي تمكن من استخدام الثقافة من أجل تحقيق أهداف سياسية (مُجَّد فاروق النبهان، 12).

ويضيف الدكتور مُجَّد فتح الله الزيايدي أربعة معاني اصطلاحية لكلمة استشراق، فيرى أنّ

"الجمع بين الإنقطاع إلى درس بعض أنحاء الشرق وبين الوقوف على القوة الروحية والأدبية الكبيرة التي أثرت في تكوين الثقافة الإنسانية، وهو أيضا تعاطي الحضارات القديمة، أو هو تقدير شأن العوامل المختلفة في تكوين التمدن في القرون الوسطى". (مُجَّد فتح الله الزيايدي، 1).

يعرّف المستشرقون بأنهم "أولئك الأساتذة والباحثون الأكاديميون الذين تخصصوا في دراسة اللغة العربية والحضارة العربية وبقضايا العالم العربي وبالدين الإسلامي" (مُجَّد فتح الله الزيايدي، 16)، فيشير هذا المفهوم للاستشراق إلى حصر النطاق الجغرافي لما يدعى بالشرق إلى العالم العربي، على الرغم من أنّه يشير إلى نطاق أوسع يضم بعض المناطق الآسيوية.

"[المستشرقون] إصطلاح يشمل طوائف متعددة تعمل في ميادين الدراسات الشرقية فهم يدرسون العلوم والفنون والآداب والديانات والتاريخ وكل ما يخص شعوب الشرق مثل الهند وفارس والصين واليابان، والعالم العربي وغيرهم من أمم الشرق". (مُجَّد فتح الله الزيايدي، 16)

وقد يشمل "الشرق" في السياق الاستعماري كل المناطق المستعمرة من جنوب شرق آسيا، الشرق الأوسط وأفريقيا.

وتجدر الإشارة إلى أن حصر منطقة الشرق إلى العالم العربي يبيّن خاصية الاستشراق الذي إن كان يعني بصفة عامة التمييز بين الشرق والغرب فهو يشير غالبا إلى التمييز بين الحضارة المسيحية والحضارة الإسلامية خصوصا، التي اجتمعتا في صراع ثقافي وديني واستعماري خلال قرون طويلة، فيصبح الاستشراق ليس مجرد دراسة للعالم العربي بل للفكر الإسلامي أيضا، فيضيف الدكتور الزيايدي أننا نعي بالمستشرقين "الكتاب الغربيين الذين

يكتبون عن الفكر الإسلامي وعن الحضارة الإسلامية" (مُجد فتح الله الزبدي، 1)، فقد تميّز المعنى المعاصر للاستشراق بارتباطه بدراسة الديانة الإسلامية خصوصا وتمثيلها.

وعلى الرغم من تعدد معاني مصطلح الاستشراق وتباينها الجلي، فيستحيل انكار العلاقة الوطيدة التي تربط بينهم، فإن الاستشراق الأكاديمي والدراسات الشرقية زودت الغرب بالمعرفة اللازمة لفرض سلطته على الشرق والهيمنة على وعيه واستعمارها والسيطرة عليه.

"In other words, to be a European in the Orient, and to be one knowledgeable, one must see and know the Orient as a domain ruled over by Europe. Orientalism, which is the system of European or Western knowledge about the Orient, thus becomes synonymous with European domination of the Orient." (Said, 1979 : 197)

وأما عن العلاقة بين الفكر الاستشراقي والإيديولوجيا الاستشراقية، فيمثل الأسلوب الفكري التمييزي نقطة انطلاق إحدى المبادئ الجوهرية للإيديولوجيا الاستشراقية، أي الثنائية التكاملية التي تجمع بين الشرق والغرب، حيث لا يدرس أولهما إلا بالاعتماد على ثانيهما كمرجع.

ويمكن تعريف الاستشراق إذا على أنه منهج ملتزم بصورة معينة للشرق تقوم على نظام قوانين محددة ومنظورات ثابتة وانحيازات إيديولوجية تنص قواعد النظر إلى الشرق والكتابة عنه.

"Orientalism can thus be regarded as a manner of regularized (or Orientalized) writing, vision, and study, dominated by imperatives, perspectives, and ideological biases ostensibly suited to the Orient. The Orient is taught, researched, administered, and pronounced upon in certain discrete ways." (Said, 1979 : 202)

فيمزج الفكر الاستشراقي بين الواقع والتصورات الذاتية القائمة على موروثات تاريخية وثقافية وحضارية لطالما مثلت كلتا الطرفين في وضعيات تخاصم تخللت الخطاب الغربي عن الشرق الذي أيد الإيديولوجيا الاستشراقية التي مهدت السبيل إلى الحركة الاستعمارية الغربية.

وفي هذا البحث سنتطرق إلى دراسة المعنى الإيديولوجي للاستشراق الذي رافق الحركة الكولونيالية الغربية وبرزها في كل من مخيلة الغربي والعقل الشرقي، وهو

"طلب الشرق وتحت هذا المعنى تدخل مفاهيم عديدة فزيارة الشرق أو الاهتمام به أو الكتابة عنه أو القراءة حوله أو التخصص فيه أو استعمارها كلها تسمى استشراقاً" (مُجَّد فتح الله الزبيدي، 17) وهو الأسلوب الغربي للسيطرة على الشرق وغزوه فكرياً وجغرافياً.

## 2.2. نشأة الاستشراق

على الرغم من صعوبة تحديد تاريخ ظهور علم الاستشراق، الذي أنتج الفكر الاستشراقي وزوّد الإيديولوجيا الاستشراقية لاحقاً، فإنّه لا يوجد شك في أن الكنيسة أدّت دوراً أساسياً في نشأة الفكر الاستشراقي، حيث يحرص البعض (مُجَّد ياسين عربي، 136) مكان نشأتها في الأندلس مما يعزز نظرية اهتمام الفكر الاستشراقي بدراسة الحضارة والعلوم الإسلامية بالدرجة الأولى ويربطه بالحركة التبشيرية والحروب الصليبية التي مهدت السبيل للحركات الاستعمارية.

فيعتبر البعض (مُجَّد ياسين عربي، 136) أن حركة الاستشراق بدأت في سنة 967 برحلة "جرير دي أوريك" Gerbert d'Aurillac إلى قرطبة، الذي أصبح لاحقاً البابا سيلفستر الثاني Sylvestre II، وقد مكث آنذاك في الأندلس لمدة ثلاثة سنوات فتمدرس على يد العلماء المسلمين وتدرّس تلك المعارف بدوره في ما يصفه البعض ببداية مرحلة "تبني العقل العربي" (مُجَّد ياسين عربي، 132).

كما يمكن تحديد بداية اهتمام الغرب باللغات الشرقية في بداية العصور الوسطى بدءاً من منتصف القرن الثالث عشر (Hubinette, 73)، خاصة اللغات العبرية والسريانية والآرامية الكلدانية الحديثة، وذلك من خلال ترجمة الكتب المقدسة، ويسند البعض بداية الاستشراق إلى ظهور أول ترجمة لاتينية للقرآن الكريم في سنة 1143، وقد نُسبت إلى الأب بطرس المجل (1157) (يوهان فوك: 13)، حيث برزت أهمية دراسة لغة شرقية أخرى وهي اللغة العربية خلال الحروب الصليبية، فلطالما كان اهتمام الغرب بالشرق أكاديمياً أولاً، حيث قام علماء مسيحيون

بتعلم اللغات الشرقية من أجل دراسة النصوص المقدسة، أمّا الاهتمام الثانوي فكان من أجل غايات سياسية ودينية حيث سعى الغرب إلى دراسة اللغة العربية من أجل تسهيل عملية الإستيلاء على الأراضي المقدسة الموجودة في منطقة الشرق ونشر الديانة المسيحية فيها.

"[التبشير والاستشراق] هما صنوان بل توأمان متلازمان يصعب التفريق بينهما في كثير من الأحيان، وبخاصة في بداية نشأتهما، فأول مؤسس لكروسي الاستشراق بجامعة أكسفورد هو رئيس الأساقفة واسمه (لود) وذلك في سنة 1636" (اسماعيل أحمد عمارة، 25).

وتنسب بداية المدرسة الاستشراقية الحديثة إلى تلك الفترة، أي ما بين القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، ويصفها الدكتور النبهان ب"الطور الثالث" الذي تزامن مع فترة ركود في العالم الشرقي وخاصة الإسلامي حيث قام الغرب بمضاعفة جهوده في دراسة العلوم التي ولّدها الشرق والاهتمام بالثقافة الإسلامية وإقامة كراسي في الجامعات من أجل تحقيق ذلك حيث تميّزت تلك الدراسات بموضوعية، وإن كانت نسبية وسعي إلى تصحيح الصور المشوّهة التي كانت تنسب إلى الحضارة الإسلامية.

ففي القرن الخامس عشر، أصبحت أهم الجامعات الأوروبية توفر امكانية تعلم اللغة العربية حيث مثلت الترجمات العربية وسيلة ميسرة لدراسة النصوص الإغريقية والرومانية الكلاسيكية، وتوسع الحركة الاستعمارية الغربية في آسيا، خلال القرن الثامن عشر، توسع نطاق دراسة الغرب للغات الشرقية، وفي 1873، تم انعقاد أول مؤتمر استشراقي في باريس، وبداية ما يعرف بذروة الاستشراق «La belle époque»، العصر الذهبي لدراسة آسيا والآسيويين في الغرب، الذي انتهى في سنة 1912 بعد انعقاد مؤتمر فيينا (Hubinette, 74).

أما في ما يخص تحديد تاريخ ميلاد الإيديولوجيا الاستشراقية، فلا بد من الرجوع إلى العلاقة بين العلم والفكر والإيديولوجيا الاستشراقية والتأثير والتأثر المتبادل بين كل من هذه المفاهيم المتلازمة، نظرا إلى أن الحركات الاستعمارية والتبشيرية كانت سببا لتعرف الغرب على الشرق، من جهة، ومن جهة أخرى فإن دراسة علماء ورجال الدين للنصوص المقدسة التي صيغت باستعمال اللغات الشرقية كانت نقطة بداية لمعرفة الشرق وتطوير

الفكر الاستشراقي، ويرى "إدوارد سعيد" أن إيديولوجيا الاستشراق تنبع من اختلاط العلم الاستشراقي والفكر الاستشراقي:

“The interchange between the academic and the more or less imaginative meanings of Orientalism is a constant one, and since the late eighteenth century there has been a considerable, quite disciplined—perhaps even regulated—traffic between the two.” (Said, 1979 : 3)

وقد أنتج هذا التبادل بين المعنى الأكاديمي للاستشراق والمعاني التي تعتبر خيالية إلى حد المفهوم الإيديولوجي للاستشراق الذي يمثل امتزاج صورتين مختلفتين للشرق، أولتهما نتيجة بحوث أكاديمية ومساعي علمية وثانيتها ترتبط بالخيال الغربي أكثر من كونها انعكاسا للواقعي الشرقي، مما أدى إلى خلق معرفة موضوعية وذاتية عن الشرق في نفس الوقت.

فإن المعرفة التي مكنت الغرب من السيطرة على الشرق معرفة غير حقيقية، فحسب نظرية المعرفة التي يستشهد بها "إدوارد سعيد"، ليس هنالك حقيقة، هنالك فقط تصورات أي تمثيلات، والتمثيل هو تشكيل للحقيقة وتشويه لها يتم عبر اللغة والثقافة السائدة ومؤسساتها المهيمنة.

“The Orient that appears in Orientalism, then, is a system of representations framed by a whole set of forces that brought the Orient into Western learning, Western consciousness, and later, Western empire. [...] Orientalism is a school of interpretation whose material happens to be the Orient, its civilizations, peoples, and localities.” (Said, 1979 : 202-203)

ويبرر "إدوارد سعيد" البعد السياسي للاستشراق المذكور هنا بكونه في رأيه نتاج قوى سياسية وضعت نظام تمثيلات مؤطرة في الوعي الغربي والتي تتعلق بالإيديولوجيا الاستشراقية وليست انعكاسا للواقع الشرقي.

وبمعنى آخر، يعتبر الاستشراق تأويلا للشرق وترجمة له في لغة تزعم أنها الحقيقة بينما هي مجرد جيش متحرك من الإستعارات والكنايات والتشبيهات.

“[The truth of language is but] a mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms -in short, a sum of human relations, which have been enhanced, transposed, and embellished poetically and rhetorically, and which after long use seem firm, canonical, and obligatory to a people: truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are.” (Nietzsche, cited in Said, 1979 :203)

فالاستشراق إيديولوجيا وهي نظرة ذاتية وليست موضوعية إلى الشرق وقد تعلقت بالزرعة الكولونيالية حيث مكنت المعرفة الأكاديمية للشرق من الإسقاط به والسيطرة عليه أولا، وأثرت في كتابة العديد من الأعمال الأدبية والفنية لاحقا، مما ساهم في انتشارها لدى القراء الغربيين والشرقيين بفضل ترجمتها.

### 2.3. الاستشراق الفرنكوبلجيكي

لقد تعددت المدارس الاستشراقية بتعدد الحركات الاستعمارية والدول التي كانت تقودها، ويمكن التمييز بين قطبين مختلفين يضمنان هذه المدارس: القطب الأوروبي والقطب الأمريكي. بالرغم من أن المدرسة الاستشراقية الأوروبية انطلقت كحركة غربية واحدة على أساس رغبة الغرب في التعرف على عالم الشرق وعلومه، إلا أنها تفرعت طبيعيا نتيجة تباين أهداف ومصالح الدول التي شكلتها، فشمل القطب الاستشراقي الأوروبي كل من المدرسة الفرنسية، الإيطالية، الهولندية، الألمانية، النمساوية، البريطانية والإسبانية بالإضافة إلى المدرسة الروسية.

وسعت كل من هذه الدول الاستعمارية إلى معرفة الشرق المستعمر باختلاف مستعمراتها التي امتدت من أفريقيا إلى آسيا وكان منطلق العديد من هذه الدراسات أكاديميا وعلميا، إلا أن ارتباطه بالحملات الاستعمارية وتزامنه معها أدى إلى تأثير مضمون الدراسات بالإيديولوجيا الاستشراقية. وفي دراستها للاستشراق البريطاني والفنون الشعبية في القرن التاسع عشر الطويل، تعرف "كلير مابيلات" Claire Mabilat الاستشراق على أنه جزء من الصراع بين الشرق والغرب، فتقول:

“Orientalism is a component of a mismatched power struggle between East and West: through orientalist beliefs and depictions, the East was weakened and more easily mastered.” (Mabilat : 3)

فالاستشراق جزء من صراع القوى بين الشرق والغرب، فإن اختلال ميزان القوى بين المدارس والمدروس في مثل هذه الحالة ساهم في تصميم معرفة الغرب بالشرق بطريقة انحيازي، حيث يسعى الأول إلى اضعاف الثاني وتسهيل السيطرة عليه من خلال المعتقدات والتمثيلات الإستشراقية التي يتم نشرها من خلال الخطاب العلمي والفني والأدبي.

ويقول "براين ترنر" Bryan Turner عن الإزدهار الذي شهده الخطاب العلمي حول الشرق خلال العصر الكولونيالي:

“The growth of scientific discourse does not, therefore, inaugurate a period of individual freedoms, but rather forms the basis of more extensive systems of institutionalized power.” (Turner : 21)

على الرغم من الإزدهار والتزايد الكمي الذي شهده الخطاب العلمي والأعمال الأكاديمية الغربية خلال العصر الكولونيالي، إلا أن ذلك أدى إلى تشكيل البنية التحتية لأنظمة السيطرة أكثر تطور وشرعية وقمع الحريات الفردية. ويرجع ذلك إلى أن العديد من المستشرقين لم يقوموا بزيارة الشرق إلا بصفتهم أعضاء من الحملات الاستعمارية، ولم يقوموا بدراسة الشرق والتقرير عنه إلا بطلب من الحكام السياسيين وتمويل من قبل الحكومات والإدارات الاستعمارية.

وتجدر الإشارة إلى أن نفس الشيء لا ينطبق على جميع الدراسات الاستشراقية التي أنتجت خلال العصر الكولونيالي، وكان لبعضها أثر إيجابي حيث أسهمت في "دفع عجلة البحوث العلمية، وتنمية المناهج، وتشجيع حركة البحث والتحقيق، وربط الصلة بين المناهج الغربية والمناهج الشرقية، وتعميق الصلة بين علماء الاستشراق والعلماء العرب والمسلمين" (مُجَّد فاروق النبهان، 37).

فمن الطبيعي أن يختلف المستشرقون من حيث الموضوعية العلمية ودقة البحوث، وقام البعض منهم بالدفاع عن التراث العربي الإسلامي، وأسهموا في تعريف الغرب المسيحي بحضارة الإسلام سعياً إلى تقديم صورة

قريبة من الواقع وتصحيح التشويهاً التي ميّزت بعض الصور للعالم الشرقي والعربي التي تخللت دراسات استشراقية سابقة.

كما اختلفت الانتاجات الاستشراقية باختلاف الانتماء الوطني للعلماء وأهداف تمويلهم، مما يبرز براغماتية الدراسات الاستشراقية خلال العصر الكولونيالي، والذي أشار إليها "ألكسندر كنيش" Alexander Knysht في دراسته لتاريخ الدراسات الصوفية في الغرب وروسيا، فيقول:

“The pragmatic approach was dictated by the exigencies of colonial policy in Algeria for the French, Indonesia for the Dutch, and In India for the British. It was pursued primarily by French, Dutch and British colonial administrators, who were concerned with Sufism’s potential to rally the Muslim masses against colonial rule.” (Knysht : 214)

وهذا ما ينفي أولاً القول أن الاستشراق مجرد سعي أكاديمي علمي حيادي للتعرف على الشرق ودراسته، ويشير ثانياً إلى تباين مدارس الاستشراق الأوروبية، حيث تميزت المدارس الاستشراقية الفرنسية والهولندية والبريطانية بأعطائها الأهمية لدراسة الدين الإسلامي عامة، والمذهب الصوفي على وجه الخصوص، نظراً إلى الخطر الذي شكلته قدرة المذهب الصوفي، حيث أدرك المستعمرون الفرنسيون والهولنديون والبريطانيون أهمية النزعة الدينية تهديدها للسلطة الاستعمارية الأوروبية، لذا استلزم الأمر دراستهما من أجل تحديد الكيفية المثلى لردعهما، وهذا ما حفّز رغبة دراسة الإسلام والصوفية في السياق السياسي آنذاك وساهمت المعرفة التي نتجت عنها في تعزيز السلطة الغربية على الشرق.

فاختلفت مواضيع دراسة الدول المستعمرة للشرق باختلاف مساعيها الخاصة وميزات الشعوب التي أخضعتها لحكمها، إلا أن الهدف الأساسي من الاستشراق في السياق الاستعماري كان نفسه في جميع الحالات، وكانت نقطة انطلاقه السياسات الامبريالية الغربية، ومن أبرزها المدرسة الفرنسية والبريطانية التي كانت في الماضي أهم الامبراطوريات الكولونيالية، بينما يعتبر الاستشراق الأمريكي امتداداً للاستشراق الأوروبي.

## 2. 3. 1. الاستشراق الفرنسي

تعد المدرسة الاستشراقية الفرنسية من أهم المدارس وأكثرها تأثيرا في نحت الاستشراق المعاصر، وقد يرجع الأمر إلى العلاقات المقربة التي لطالما ربطت فرنسا بالعالم الشرقي العربي وتاريخهما المشترك سياسيا وثقافيا، فقد تمّ انشاء مدارس للثقافة العربية في فرنسا منذ القرن الثاني عشر (مُجدّ فاروق النبهان، 23) ، وأولها كانت في مدرسة Reims التي أنشأت بأمر البابا سيلفستر الثاني ومدرسة شارتر Chartres، كما تمّ إنشاء كراسي لدراسة اللغتين العربية والعبرية في جامعة باريس سنة 1311 بأمر البابا كليمن الخامس Clément V، وفي 1795 تمّ انشاء المدرسة الوطنية للغات الشرقية الحية والتي ترأسها المستشرق "سلفستر دي ساسي" Antoine Isaac Silvestre de Sacy، الذي كان يعد عميد الاستشراق الأوروبي في النصف الأول من القرن التاسع عشر دون منافس (قاسم السامرائي، 1988: 15). بالإضافة إلى ذلك قامت فرنسا باستثمار المعارف الشرقية بترجمتها ووفد طلابها إلى الأندلس من أجل دراسة الفلسفة والحكمة والطب.

وارتبط الاستشراق الفرنسي بالبعد السياسي الذي ميّز العلاقات الفرنسية بالشرق حيث يعد كتاب "وصف مصر" *Description de l'Égypte* من أهمّ الإنجازات الاستشراقية، ويشمل الكتاب 20 مجلدا حيث دامت مدّة تأليفه 20 سنة وتطلبت مساهمة 150 شخصا، تزامنا مع الحملة الفرنسية التي انحصرت بين سنة 1809 و1822، وكان ذلك بأمر من نابليون بونابرت Napoléon Bonaparte الذي طلب أن يصطحبه عدد من المهندسين والأدباء وعلماء الطبيعة والفنانين.

ويعرف "إدوارد سعيد" كتاب "وصف مصر" بالاستيلاء الجماعي لبلد على بلد آخر، فيقول:

“Almost from the first moments of the occupation, Napoleon saw to it that the Institut began its meetings, its experiments – its fact-finding mission, as we would call it today. Most important, everything said, seen, and studied was to be recorded, and indeed was recorded in that great collective appropriation of one country by another, the *Description de l'Égypte*.” (Said, 1979: 84)

ويمثل هذا العمل الهائل ميلاد المفهوم الحديث للشرق حيث تمّ إعادة بناءه وتركيبه وصناعته، أي باختصار "خلقه"، على أيادي المستشرقين. فأصبح "وصف مصر" النموذج الأمثل لكل المحاولات الموالية لجلب الشرق إلى أوروبا، وبذلك استيعابه كليًا وإلغاء غرابته بالدرجة الأولى، أو على الأقل كبتها والتقليل منها، فمن هذا المنطلق يمكن اعتبار مشروع "وصف مصر" مجرد محاولة دمج الشرق إلى أوروبا بكم غيريته وفي نفس الوقت كبح نموه للسماح للغرب بالتطور.

ويكتب "جون باتيست جوزيف فوريي" Jean-Baptiste Joseph Fourier في المقدمة التاريخية للكتاب *Description de l’Egypte*:

“L’époque était arrivée où l’Egypte ne devait plus résister aux nations rivales, dont la puissance s’était rapidement accrue ; elle souffrit l’introduction des coutumes étrangères, et renonça aux maximes fondamentales de la monarchie. Depuis longtemps des erreurs superstitieuses avaient altéré la religion et les sciences.” (Fourier : xvii)

فبينما تراجع الشرق وضعف جراء استبداله المبادئ العلمية بالمعتقدات الخرافية، ازداد نفوذ القوى الاستعمارية، من بينها الدول الأوروبية وبالخصوص فرنسا التي سعت إلى انقاذ مصر من انحطاطها وضعفها، فيضيف "فوريي":

« Ainsi l’Egypte a conserve tous les éléments de son ancienne grandeur ; et ces germes précieux d’une prospérité nouvelle se développeraient rapidement, s’ils étaient fécondés par le génie de l’Europe et les bienfaits d’un gouvernement sage et puissant. » (Fourier : liv)

ويسعى هذا المبدأ الاستشراقي إلى تقديم فكرة الوجود الغربي في الشرق، من خلال التبشير والاستعمار، بطريقة إيجابية ومرغوبة وضرورية لنمو الشرق، فيلغي هذا الغزو الفكري إرادة الاعتراض ويضفي على كل حركة مقاومة صبغة سلبية جاحدة لنعمة الاستعمار.

واعتمدت المدرسة الاستشراقية الفرنسية منذ ظهورها على نفس المبادئ التي نجدتها في جميع الإيديولوجيات الاستشراقية الكولونيالية والحديثة، بتمثيل الشرق على أنه راكد وخرافي وبحاجة إلى الغرب لتنميته وتنظيمه، ويربط وجود الغرب بمفهوم الحضارة.

“Canonic nineteenth-century French Orientalism mitigates the discomfort of finding the roots of European civilization in the perhaps abject Orient by emphasizing the moern world in which France, not the Orient, is cast as the civilizing power, and civilization is represented as now necessarily French.” (Hosford, Wojtkowski : 6)

حيث تشترك المدرسة الاستشراقية الفرنسية مع المدرسة البريطانية في حاجتها إلى التقليل من شأن الاسهامات التي قدمتها الحضارة الشرقية إلى التراث العالمي الثقافي والحضاري عامة وإلى الحضارة الغربية خاصة، حيث لا يتطابق ذلك مع صورة الشرق المتخلف البربري.

وتطرقت المدرسة الاستشراقية الفرنسية إلى موضوع العقيدة الإسلامية حيث تمت ترجمة القرآن في اللغة الفرنسية لأول مرة في سنة 1647 من قبل "بيير دو ري" Pierre du Ryer التي وصفت من قبل "هاملتون وريتشارد" Hamilton/Richard على أنها تحلّت بمظاهر ضد الإسلام التي لا تمثل إلا ستار يكسو مقاربة أقل عدوانية تجاه الإسلام، فقد تميّز الاستشراق الفرنسي بموقف سلبي تجاه الإسلام حيث اتخذت كلمة القرآن (مترجمة ب Alcoran) في اللغة الفرنسية معنى "نص خاطئ وخطير" وتمّ اعتبار الرسول في نفس مقام جون كالفين John Calvin في تمثيل الاحاد والزندقة (Gerstenberg: 161-165).

وعلى الرغم من وجود مستشرقين فرنسيين معاصرين أكثر موضوعية فيما يخص دراسة الإسلام، وأفضل مثال عن ذلك هو "لويس ماسينيون" Louis Massignon الذي عرف بمواقفه الموضوعية والمنصفة عموماً تجاه العالم العربي والإسلامي ودفاعه عن حق العرب في استقلالهم، إلا أنه لطالما حمل الاستشراق الفرنسي في طياته آثار الصراع الديني الناتج عن الإحتكاك التاريخي الذي ربط بين فرنسا والإسلام والمسلمين والذي أصبح بمثابة حقد ذو أصول قديمة لا بد من تجليه في أعمال المستشرقين الفرنسيين (شايب الدور أمجد، 35).

## 2.3.2. الاستشراق البلجيكي

على الرغم من تأخر بداية الحركة الكولونيالية البلجيكية إلى غاية نهاية القرن التاسع عشر، بعد استقلالها في 1830 واحتلالها للكونغو في 1885، بالنسبة إلى القوى الأوروبية الأخرى مثل الإمبراطورية البريطانية التي بلغت ذروتها في 1815 والإمبراطورية الفرنسية التي اكتسبت أهم مستعمراتها في 1930 باحتلال الجزائر، أدى إلى تأخر الحركة الاستشراقية البلجيكية، فإن الدراسات الشرقية في بلجيكا بدأت في القرن السادس عشر بتأسيس كلية اللغات الثلاث في 1517 بجامعة "لوفان" Levin لتدريس اللغات اللاتينية والإغريقية والعبرية، وبعد استقلال بلجيكا تمت إضافة اللغات العربية والآرامية ولاحقا الدراسات الهندية والآسيوية نظرا إلى انعدام مصالحتها الكولونيالية في تلك المناطق (Kuleuven.be)، وفي 1921 تم انشاء "الجمعية البلجيكية للدراسات الشرقية" (Orientalists.be).

لقد تميز المستشرقين البلجيكين بالتخصص واهتمامهم بالشرق الأوسط وآسيا على الرغم من تواجد المستعمرات البلجيكية في افريقيا الوسطى، فاهتم أبرزهم بمصر والهند ودراسة الإسلام، إلا أن السياسة الكولونيالية التي اعتمدت عليها السلطات البلجيكية، وخاصة على يد الملك ليوبولد الثاني، لم تختلف عن السياسات الاستشراقية الأوروبية التي سبقتها، إلا أن حالة بلجيكا تعتبر استثنائية بحكم جهل الشعب والبرلمان البلجيكي لمشاريع حاكمهم ومعارضتهم لها، مما دفع الملك ليوبولد الثاني إلى اتخاذ المشروع الاستعماري كجزء منفصل عن هيئته كحاكم بلجيكا وأدى إلى جهل الشعب البلجيكي للاستغلال الاستعماري المادي والبشري في الكونغو إلى حد الإبادة الجماعية (Ewans: 168).

قد يفسر تجاهل الشعب البلجيكي لحالة الكونغو عدم اهتمام المستشرقين بدراسة مستعمراتهم الإفريقية وتوثيق أفعال الاستعمار البلجيكي وسياساته، واقتصرت الأخبار حول حالة الكونغو في تقارير البعثات التبشيرية التي اكتفت بمدح الملك ليوبولد من أجل أعماله الحضارية، وتواصل التجاهل بعد استقلال الكونغو حيث تمّ تدمير معظم الوثائق المتعلقة بحكم الملك ليوبولد الثاني وما تبقى من التاريخ إلا خطاب وطني حول الشجعان الذين جلبوا نور المسيحية والحضارة إلى قارة متوحشة ووثنية، الذي يلخص إيديولوجيا الاستشراق التي تسعى إلى تبرير وحشية الاستعمار والتخفيف منها تحت راية التبشير ونشر الحضارة (Ewans: 169-170).

### 3. دوافع الاستشراق

لقد كانت الرغبة في التعرف على الآخر أول سبب حفّز الاهتمام الأكاديمي للغرب بمناظره الشرقي، فكان الاستشراق في بدايته "محاولة جادة لفهم روح الحضارات، واستكشاف الفلسفات الشرقية" (فاروق النبهان، 15)، قبل أن تتحوّل هذه الغايات الإستكشافية فأصبحت سعياً لكشف مقومات الحضارة الإسلامية من أجل استيعاب "قدرتها على التكوين الإجتماعي والسيطرة على مسار المجتمعات الإسلامية وصياغة رؤية فكرية متميزة" (فاروق النبهان، 14)، فأصبحت المعرفة الناتجة عن الدراسات الاستشراقية وسيلة في خدمة غايات توجيهية حيث سعى الغرب إلى توجيه مسار الشعوب الإسلامية من خلال معرفة التناقضات القومية والطائفية والإقليمية التي تميّز الشرق واستغلالها للسيطرة عليه دينياً ثمّ سياسياً.

#### 3.1. الدافع الديني

كان الطابع الديني للاستشراق وغاياته جلياً منذ ظهوره حيث كان رجال الدين أول من اهتم بدراسة الشرق والديانات الشرقية، وخصوصاً دين الإسلام، فكانت ترجمة القرآن الكريم إلى اللغة اللاتينية من أقدم المساعي الدينية للاستشراق، حيث ابتدأ المشروع الترجمي في نهاية القرن الحادي عشر بمبادرة من الراهب الفرنسي "بطرس المبعجل" Pierre le Vénérable (1092 – 1156) الذي قام بتشكيل مجموعة مترجمين خصيصاً، حيث يمثّل "الإسلام بالنسبة للغرب ظاهرة جديدة بالدراسة حقيقة لا مجال لإنكارها، فهو قوة دينية متلاحمة" (فاروق النبهان، 15)، وعلى خلاف بعض المناطق الشرقية الغير مسلمة، من إفريقيا وآسيا، يمكن ملاحظة الاهتمام الخاص الذي أعاره المستشرقون إلى دراسة الإسلام نظراً إلى قوّته وتكامله وشموله لجميع ميادين حياة المسلمين، والذي لا يقتصر على الجانب العقائدي وإنما يضمّ الجوانب الفكرية والإجتماعية والثقافية وغيرها.

فتميّز موقف المستشرقين تجاه الإسلام بالعدائية، حيث كان يمثّل الإسلام في نظر الغرب خطراً يهدد تفوّقه الحضاري ولائد من السيطرة عليه، ولذلك اهتمت الدراسات الاستشراقية بالدراسات الإسلامية وأقبل المستشرقون على تعلم اللغة العربية وآدابها ليتمكنوا من قراءة العلوم الإسلامية والتعرف على مبادئ الإسلام ومصادره وشعوبه بغية فهمه من أجل الدفاع عن أنفسهم منه وحماية المسيحيين من تأثيره وردع محاولات نشره، وهذا ما يفسر حس الذاتية الذي ميّز المعرفة الاستشراقية بالإسلام، والذي ارتبط بالتداخل الثقافي بالإرث التاريخي

والديني، والذي يجعل الغرب في جميع الظروف "ينظر للإسلام نظرة لا يمكن أن توصف بالحياد، والمعتدلون والمنصفون من المستشرقين يعترفون بهذه الحقيقة ويتفاوتون في درجة التزامهم بالموضوعية والإنصاف في مواقفهم بالنسبة للحضارة الإسلامية" (فاروق النبهان، 15).

ولا يزال التاريخ المشترك بين الغرب والإسلام عن التأثير في علاقة الغرب بالشرق، وإن كان ذلك في سياق علمي استكشافي، ويرجع ذلك إلى تزامن ذروة الفتوحات الإسلامية وبداية النهضة الأوروبية، فإثر وصول الإسلام إلى القسطنطينية وامتداده من أقصى غرب أوروبا إلى آسيا وأفريقيا، كانت تشهد أوروبا بزوغ عصر النهضة، والتي كانت مهددة بالتوسعات الإسلامية، لذا جعلت الطبيعة التنافسية للعلاقة بين الشرق والغرب من المستحيل على المستشرقين التحلي بالموضوعية والحيادية التامة عند دراسة الشرق والإسلام، وكان معظم نتاج الاستشراق في موضوع العقيدة الإسلامية، وبالخصوص دراسة القرآن الكريم والرسول ﷺ والسنة والفقهاء الإسلامي، وكان تناولهم لها "قدما وحديثا بصورة تعتمد الشك والإفتراضات الخاطئة والنتائج المسبقة، ومن هنا يبرز بوضوح سيطرة الدافع الديني على أبحاث الاستشراق ودراساته" (مُحَمَّد فتح الله الزيايدي، 36) حيث كان الدافع الحقيقي من هذه الدراسات ردع حركة نشر الإسلام وإمكانية سيطرة الشرق على الغرب دينيا.

### 3.2. الدافع السياسي الاستعماري

لقد تبين الدافع السياسي وراء بعض الدراسات الاستشراقية في ارتباطها بمؤسسات وهيئات حكومية ووطنية، حيث عمل بعض المستشرقين بصفة قناصل ومستشارين لوزارات الخارجية الخاصة بدولهم ولرجال السياسة باعتبارهم خبراء في موضوع الشرق، فساهم الباحثون المستشرقون في اتخاذ بعض القرارات السياسية التي تخص الشرق والأمم الشرقية. ويجدر الإشارة إلى أن الاستشراق "في بدايته لم تربطه بالنظرية الاستعمارية أي روابط وإنما كان محكوما فقط بالنوازع الدينية والعلمية، فالكنيسة ومؤسساتها المختلفة هي الوعاء للاستشراق في هذه المرحلة، منها يتحرك وبإمكاناتها يعمل، وحين اجتاحت الفكر الاستعماري أوروبا انطلقا من بعض النظريات العرقية" (مُحَمَّد فتح الله الزيايدي، 38)، أصبح الاستشراق امتدادا للمطامح السياسية والإقتصادية للغرب في الشرق، فكان بمثابة "جهاز المعلومات القادر على أن يمد الأجهزة التنفيذية بمخططات جغرافية واجتماعية وسكانية وثقافية، ويبين بكل دقة مكونات كل منطقة في العالم وخصائصها ومواطن القوة والضعف فيها" (فاروق النبهان، 15)، فإن قدرة

الدراسات الاستشراقية على توثيق كل المعلومات الاستراتيجية التي تخص مختلف مناطق الشرق، من الناحية الجغرافية أو الإجتماعية أو الثقافية، منح الغرب المعرفة اللازمة لإلغاء نقاط القوة الخاصة بتلك المناطق والأمم ولاستغلال نقاط ضعفها من أجل تحقيق غاياته السياسية والإقتصادية.

فقد تبيّن من خلال دراسة الاستشراق والمستشرقين الدافع الإقتصادي الذي حفّز الدراسات الاستشراقية في شكل "مساهمات واضحة في مساعدة العالم الغربي على رسم سياسة اقتصادية تستهدف استنزاف ثروات الشعوب الشرقية، واستمرارية اعتمادها على ما تنتجه المصانع الغربية" (مُحَمَّد فتح الله الزبدي، 45)، فكانت رغبة الغرب في تزويد مصانعها بالمواد الخام، في مرحلة أولى، تمّ تسويق منتجاتها في الشرق، في مرحلة ثانية، ولذلك اعتمدت على المعرفة التي زوّدها الدراسات الاستشراقية بالدول المستهدفة وتقاليدها وحاجاتها من أجل ضمان نجاح مشروعها الإقتصادي.

فساهمت الدراسات الاستشراقية في كشف العقل الشرقي إلى الغرب، فتبيّن كل ما يحتاج إليه الشرقي وما يفضّله، وأدّى ذلك إلى إغراق الأسواق الشرقية بالمنتجات الغربية التي صنعت خصيصاً لها، مما أدى بدوره إلى اعتماد الشرق على المستوردات الغربية دون اللجوء إلى استغلال الموارد المحلية، وسمح ذلك بتعزيز السيطرة الإقتصادية الغربية على شعوب العالم الشرقي والإستمرار في استنزاف خيراته، فيرى "إدوارد سعيد" أنّ أهم عامل في نجاح الاستشراق هو حقيقة طغيان الإستهلاكية في الشرق.

“[...] contributing to the triumph of Orientalism: the fact of consumerism in the Orient. The Arab and Islamic world as a whole is hooked into the Western market system.”  
(Said, 1979 : 324)

حيث يَسَّرت الهيمنة الإقتصادية بسط السلطة السياسية التي طبّقها الغرب على الشرق والسيطرة على جميع الميادين والعوامل الخاصة به.

وإن هذا التحالف الإستراتيجي بين حركة الاستشراق والمشاريع الاستعمارية الغربية هو السبب الرئيسي الذي أدى إلى افقاد المؤسسة الاستشراقية أهم خصوصياتها الثقافية والأخلاقية وأدى إلى "أولاً، ضعف الثقة

بالدراسات الاستشراقية، من حيث نزاهة هذه الدراسات والتزامها بالموضوعية والحياد والبحث عن الحقيقة، وثانياً، إيجاد فجوة بين الدراسات الاستشراقية وحركة الثقافة الوطنية" (فاروق النبهان، 16)، فأصبحت الدراسات الاستشراقية موطناً للتشكيك واللاعلمية، نظراً إلى اعتمادها على أسلوب الإستفزاز والتحدي وعدم احترامها لخصوصيات الثقافة الشرقية، عامة، والثقافة الإسلامية خصوصاً.

#### 4. الاستعمار والغزو الفكري

تمثل الحركة العسكرية والغزو الفكري الذي يواكبها جزءان لا يتجزآن من نفس المشروع الاستعماري الإمبريالي، حيث يسعى الغزو الفكري في هذا السياق إلى تحقيق هدفين مختلفين، أولهما تمهيد الحركة الاستعمارية التي تمثل الجانب الفعلي للمشروع والتي غالباً ما تتميز بالإستبداد والعنف والوحشية، ويسمح الإستيلاء الفكري للعقول المستعمرة بتسهيل تقبلها للإستيلاء الفعلي لأراضيها وثرواتها وسلطتها وبالأحرى فهو يهدف إلى جعل الوجود الاستعماري شيء مرغوب به في الفكر المستعمر. وثانيهما تبرير الأعمال الإستبدادية التي تقوم بها القوة المستعمرة بالنسبة إلى أفراد شعبها، حيث تسعى إلى التوفيق بين صورتين متناقضتين لها، فتتميز الأولى بعلامات التحضر والثقافة والرفقي والثانية بالعنف وانعدام الإنسانية.

ويشمل الغزو الفكري كافة الطرق التي تسمح بتسريب الأفكار والإيديولوجيات التي تتماشى مع مشاريع الحركة الاستعمارية وأهدافها بينما يتم في نفس الوقت محو أسس الهوية المستعمرة وتعويضها بمقومات هوية هجينة تختلط فيها مميزات هوية القوة المستعمرة بالإضافة إلى صور ذهنية للمستعمر عن ذاته قائمة على أسبقية المستعمر وتفوقه وكونه معيار ما هو مرغوب فيه ومحدده، فيصبح المستعمر مجرد جزء من الهوية المستعمرة.

في هذا المبحث نسعى إلى دراسة الوسائل والوسائط المستعملة في سياق الحركة الاستعمارية من أجل الإستيلاء على العقول وغزوها، فسننظر إلى دور الحركة التبشيرية وعلاقتها الوطيدة بنشأة الاستشراق وتطوره، بالإضافة إلى مفهوم الغزو الفكري وطرقه وخطره، خاصة بالنسبة إلى فرع مهم منه الإ وهو الغزو الثقافي الذي يتميز بالسرية والضمنية من أجل التسرب في الأذهان وتحويلها.

#### 1.4. الغزو الفكري والسرد الكولونيالي

إن نجاح أي مشروع استعماري يقوم على قدرة المستعمر على تكيف ذهن المستعمر من أجل مسايرة غاياته وتسهيلها، ويعرف هذا التكيف أحيانا بالغزو الفكري الذي يصاحب معظم الحركات الاستعمارية، فيشمل جميع ميادين الحياة الفكرية الثقافية والدينية نظرا إلى أنها تمثل القاعدة الأساسية للهوية الفردية والهوية الجماعية التي يشترك فيها أفراد أي شعب، لذا فيسعى الغزو الفكري إلى تكيف هوية الشعوب المراد استعمارها من أجل ضمّهم إلى هوية المستعمر وتفادي انفصالهم عنه.

وقد ظهر مفهوم الغزو الفكري في نهاية القرن العشرين سياق الغزو الفكري البعد الكولونيالي الذي ساد في دول العالم الثالث، وبالخصوص في الدول المسلمة، حيث تم تعريفه على أنه

"المخططات والأعمال الفكرية، والتثقيفية، والتدريبية، والتوجيهية، وسائر وسائل التأثير النفسي، والخلقي، والتوجيه السلوكي الفردي والاجتماعي، التي تقوم بها المنظمات والمؤسسات الدولية والشعبية من أعداء الإسلام والمسلمين، بغية تحويل المسلمين عن دينهم تحويلا كليا أو جزئيا، وتجزئتهم، وتمزيق وحدتهم، وتقطيع روابطهم الاجتماعية، وإضعاف قوتهم، لاستعمارهم فكريا ونفسيا، ثم استعمارهم سياسيا وعسكريا واقتصاديا، استعمارا مباشرا أو غير مباشر" (عبد الرحمن الميداني، 25)

فيشمل الغزو الفكري كل وسائل التأثير النفسي والسلوكي والخلقي التي تهدف إلى تحويل الفرد والشعوب والأمم عن هويتهم الأصلية، بما تضمّن من لغة وديانة وثقافة وقيم وفكر، وغزو أذهانهم باستبدال أفكارهم بأفكار أخرى وسلوكهم بسلوك يتماشى مع الإيديولوجيا الاستعمارية، وذلك من أجل فتح المجال إلى الغزو السياسي والاقتصادي والإستيلاء على الأراضي والأمم والثروات.

وتتبيّن خطورة هذا النوع من الغزو في كونه ضمني وسري في غالب الأحيان، على عكس الغزو العسكري الذي يمثّل البعد البيّن للاستعمار، فإن كان استعمال القوة كوسيلة للغزو والإستيلاء على أمة أخرى وأراضيها جزء

مهم من المشروع الاستعماري، إلا أن الأفكار التي تحرك القوى المادية تمثل جوهره، فيرى عبد الرحمن الميداني أن:  
"الفكرة وراء القوى الإنسانية أخطر قوة تتحكم في هذه القوى، وأقدر الناس على التحكم بالقوى المادية هم أقدرهم على تزويد العقول بالأفكار التي يريدون إقناع العقول بها، وأعجز الناس في ذلك هم أكثرهم  
تأونا ببث الأفكار التي يمكن أن تخدم غاياتهم". (عبد الرحمن الميداني، 26)

فإن امتلاك القوة لا يكفي من أجل فرض السلطة وخاصة الحفاظ عليها، ولا بد من القدرة على التأثير على العقول والتحكم في الأذهان من أجل تحقيق أي مشروع استعماري، وتصبح القوة المادية ذات أهمية ثانوية. ويضيف الدكتور عبد الرحمن الميداني أن:

"مهما بلغت أمة من الضعف في القوى المادية أمام أمة أخرى، فإنها تستطيع أن تستخدم لغاياتها قوى الأمم الأخرى، مما استطاعت أن تغذي عقولهم بما تشاء من أفكار، وتملأ قلوبهم بما تشاء من قناعات ومعتقدات" (عبد الرحمن الميداني، 26)

فإن الغزو الفكري من خلال القدرة على اقناع الغير والتأثير فيهم يسمح بتحقيق غايات قد لا تتحقق باستعمال وسائل الغزو العسكرية، فتتغير موازين القوى حيث تصبح القوى الفكرية تطغى على القوى المادية وتصبح الأمم الأقدر على التأثير الفكري تطغى على الأمم التي تملك القوى المادية وحتى العسكرية، مما يبيّن أهمية الغزو الفكري الذي يضمن سلطة مستدامة.

وفي سياق الاستشراق، وبالخصوص في حيز العالم الإسلامي، يرى مُجّد قطب أن بالغزو الفكري هو "الوسائل غير العسكرية التي اتخذها الغزو الصليبي لإزالة مظاهر الحياة الإسلامية وصرف المسلمين عن التمسك بالإسلام، مما يتعلق بالعقيدة وما يتصل بها من أفكار وتقاليد وأنماط سلوك". (مُجّد قطب، 182)

فيرتبط الغزو الفكري في رأيه بالبعد الديني والحركات التبشيرية الصليبية التي سعت إلى تنصير الشرقيين، وكان الأمر يتطلب مجهوداً إضافياً في ما يخص تحويل المسلمين نظراً إلى تعلّقهم بعقيدتهم وقوتها، على خلاف بعض الشعوب الشرقية الأخرى، كما ارتبط الأمر بالبعد التاريخي، كونه

"الحصيلة المرة التي خرج بها الصليبيون من حروبهم الصليبية الأولى مع المسلمين في القرنين الخامس والسادس الهجريين (الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين)، والتي انتهت بالهزيمة الساحقة وعدم تحقيق شيء" (مُجّد قطب، 182).

فإن فشل مشروع الحروب الصليبية الأولى دفعت الغربيين إلى العودة نحو العالم الإسلامي مرة أخرى حيث لم يكتفوا بالسلاح وحده هذه المرة "ولكنهم استصحبوا معهم تلك الوسيلة الخبيثة التي يطلق عليها اسم

"الغزو الفكري" (مُجَّد قطب، 183)، حيث اعتمدوا على وسائل متعددة يمكن حصرها في مجالين: مناهج التعليم ووسائل الإعلام.

#### 4.2. الاستشراق والتبشير

تعد الديانة إحدى المقومات الأساسية للهوية والفكر والذات لذلك اتخذت الحركات الاستعمارية الإستيطانية بعين الاعتبار هذا المكوّن الهام ضمن مشاريعها وجعلت من الحركات التبشيرية والتنصيرية حليفا حيث تعتبر الكنيسة مؤيدا هاما للحركة الاستشراقية ومدعما لها منذ بداياتها. ولطالما تداخل مفهومي الاستشراق والتبشير نظرا إلى ارتباطهما.

"مسألة ارتباط الاستشراق بالتنصير مسألة مسلم بها من المستشرقين أنفسهم، قبل التسليم بها من الدارسية للاستشراق من العرب والمسلمين، ولكن من غير المسلم به ربط الاستشراق كله بالتنصير، وربط التنصير كله بالاستشراق" (علي النملة، 10)

فبينما استفاد بعض الاستشراق من التنصير وارتكز عليه:

"فالإرتباط الثقافي بين الاستشراق والتنصير لا يزال قائما، وسيظل كذلك، مهما جرت المحاولات لفك هذا الإرتباط، إذ لا يزال هناك مستشرقون منصرون، وسيظل هناك منصرون مستشرقون" (علي النملة، 10)

كما يوجد بعض المستشرقين الذين ليست لهم أي صلة بأي حركة تبشيرية أو تنصيرية.

ويختلف الاستشراق والتبشير في كون أولهما ذات طابع علمي قبل كل شيء، فاعتمد على البحث الأكاديمي والمؤسسات الجامعية والمؤتمرات العلمية وأما الثاني فهو بمثابة دعوة يقوم بها رجال الدين، وتشمل المظاهر العقلية العامة، أي الشعبية بالإعتماد على التعليم في المدارس والتطبيب في المستشفيات والأعمال الخيرية في الملاجئ والجمعيات (مُجَّد البهي، 11).

ويلتقي النشاطان لأول مرة في بدايات الاستشراق التي تنسب إلى مؤتمر فيينا الكنسي في سنة 1312 الذي أوصى بإنشاء عدّة كراسي لدراسة اللغات الشرقية وتعليمها، ومنها اللغة العربية، بدعوة من المنصّر المستشرق "ريموند لول" Raymond Lulle وقال "راشدل" Hastings Rashdall عن ذلك أن "الغرض من هذا القرار كان تنصيريا صرفا وكنسيا لا علميا" (عبد اللطيف الطيباوي، 183)، وكان الهدف من تعلّم لغات المسلمين تسهيل

عملية "إقناع المسلمين بلغتهم ببطلان الإسلام، واجتذابهم إلى الدين النصراني" (محمود حمدي زقزوق، 35)، لذا يمكن القول أن التنصير هو الأصل الحقيقي للاستشراق "وليس العكس صحيحًا كما يذهب أغلب الباحثين" (ساسي سالم الحاج، 44).

وقد نال الاستشراق برعاية الكنيسة والدعم المادي والسياسي بالإضافة إلى الحماية التي توفرها الهيئة التبشيرية حيث سعت الكنيسة الغربية إلى استعمال طريقة أولية من الغزو الفكري من خلال الفكر والثقافة والعلم وذلك من أجل تكميل ما فشل في تحقيقه الغزو الحربي، والذي اتخذ بدوره من الاستشراق منطلقًا.

وقد سعى المستشرقون والمبشرون إلى إضفاء صبغة علمية موضوعية على الاستشراق وعن تجريد دعوات الكنيسة إلى البحث في الشرق من أي إيديولوجيا دينية إلا أنه يستحيل فصل ما كتبه المبشرون من تقارير عن حملاتهم في الشرق عن أفكارهم أيا كانت دينية أو إيديولوجيا، وزيادة عن ذلك فلا بد من دراستهم للدول التي استهدفتها مشاريعهم، وفيما يخص الدول الشرقية فقد كانت المعرفة المتوفرة حول الشرق من نتاج المستشرقين، فيقول على النملة:

"[المنصر مضطر إلى] دراسة المجتمع المستهدف للتنصير، وبالتالي فإنه مضطر إلى الرجوع إلى النتاج الاستشراقي في الدراسة والتعرف على هذه المجتمعات. ويتبع هذا إمكانية كتابته هو عن هذا المجتمع أو ذاك من وجهة نظره وانطباعاته، إما على شكل تقارير ترفع للمعنيين بالتنصير، أو على شكل مقالات في الدوريات التنصيرية، أو على كتب مستقلة تبين تجربة المنصر، ويضمنها توصياته وآراءه لزملائه في المهمة" (على النملة، 11 - 12)

فإن التأثير المتبادل بين الاستشراق والتنصير يجعلهما يتشاركا نتاج معرفي وفكري حول الشرق حيث يصعب فصل الإيديولوجيا الفكرية عن الإيديولوجيا الدينية فيه، ويصبح هذا النتاج "يدخل في مفهوم الاستشراق، ما دام يعالج مجتمعا مسلما من شخص لا ينتمي إليه" (علي النملة، 12)، وقد تم الإعتماد على هذا النتاج المشترك من أجل تحقيق سعي مشترك وهو الغزو الفكري للعقل الشرقي.

وإن كان الغزو الفكري هو الدافع الإجمالي لمثل هذه الحركات، فلا بد من الإشارة إلى أن الدافع الأولي للمشاريع التنصيرية والاستشراقية كان دينيا، وذلك من أجل توحيد الكنيستين الشرقية والغربية، بالإضافة إلى الحد من انتشار الإسلام بين النصارى وبالتالي الحد من انتشاره بين غير النصارى.

"كثير من الباحثين الذين درسوا أهداف الاستشراق أن الهدف الديني يقف على قمة هذه البواعث، ذلك أن العلاقة بين الغرب والإسلام قائمة على "صراع" ديني ظهر واضحا أثناء الحروب الصليبية التي امتدت قرنين من الزمان." (على النملة، 15)

ويعزز هذا الصراع بين الشرق والغرب، وخاصة بين الإسلام والغرب، فكرة الإرتباط التاريخي الذي لطالما ربط الكتلتين في علاقة تناقضية تكافلية.

وتمثل هذه العلاقة إحدى المبادئ الأساسية للإيديولوجيا الاستشراقية حيث "أظهر مؤرخون عديدون أن أقدم الباحثين الأوروبيين في شؤون الإسلام كانوا من أهل الجدل في القرون الوسطى، ممن كتبوا لتبديد تهديد الحشود الإسلامية وتهديد الإرتداد، وبطريقة أو بأخرى تواصل هذا المزيج من الفزع والعداء حتى يومنا هذا في الإلتباه البحثي وغير البحثي المنصب على إسلام يُرى مُنتمياً إلى جزء من العالم (هو الشرق)، يُوضع مَوْقع التَّقْيِض ضدَّ أوروبا والغرب على الصعيد التخيلي والجغرافي والتاريخي". (سعيد، 1996: 119)

فإن اهتمام الغرب بالشرق لطالما ارتبط بالبعد الديني والصراعات الدينية التي ميّزت العلاقات التاريخية والجغرافية بين الكتلتين الشرقية والغربية، وانطلاقاً من ذلك فإن كلتا الحملات التبشيرية والمشاريع الاستشراقية تأثرت بهذه الصلة التلازمية بين الشرق والغرب، التي حددت كيفية تمثيل واعتبار كل منهما للأخر.

من بين القواسم المشتركة بين التمثيل التبشيري والتمثيل الاستشراقي للهوية الشرقية، توجد النظرة العنصرية الفوقية التي تتجلى من خلال الخطاب حول الشرق لدى بعض المستشرقين وبعض المبشرين على حد سواء، وقد أصبحت تلك النظرة الفوقية أكثر انتشاراً "رُويًا رُويًا بتأثير وُعَاظ الكنائس والقساوس والرهبان، فخلق فيهم حالة (نفسية استعلائية)، صبغت العقلية الغربية والفكر الغربي في القرون الوسطى" (قاسم السامرائي، 1983: 50)، وقد امتد أثر هذا الفكر خلال القرون وميَّز النظرة الاستشراقية تجاه الشرق وتسربت من خلال كتابات القرون الوسطى وكتابات الحروب الصليبية وتواريخ الحملة الفرنسية على مصر، بل وحتى في كتابات مستشرفي العصر الحاضر مما نشر وما لم ينشر.

لم تكن آثار هذا الشعور الفوقي فكرية فقط، وإنما حددت وبرتت كيفية التعامل مع سكان الشرق، وبالخصوص مع المسلمين والإسلام، عبر القرون والأزمنة، وميَّزت نقاط الإلتقاء التاريخية بين الشرق والغرب.

"انعكست [هذه المشاعر] عمليا على علاقة أوروبا بالإسلام والمسلمين، سواء أثناء الحروب الصليبية أو أثناء الحروب التي تسمى ب: إعادة فتح اسبانيا، أو مع سكان المستعمرات التي وقعت تحت سيطرتهم أثناء المدّ الاستعماري الذي نشهد أواخره اليوم" (قاسم السامرائي، 1983: 50)

وانطلاقا من مبدأ الإستعلاء العرقي والديني، أمست الحروب والاستعمار باسم التبشير بمثابة سعي انساني يهدف إلى انقاذ الأعراق السفلى من تراجعها وجهلها، فيرى قاسم السامرائي:

"عدّو [ك] [الغربيون] غيرهم متخلفا وخلوا من أي سمة حضارية، [غريبة] فإنهم رأوا أنه من الواجب الإنساني أن يحضّروا هذه المجموعة من البشر التي لا تختلف إلا قليلا عن الحيوانات، وذلك بتصدير المثل الحضارية الأوربية لهم" (قاسم السامرائي، 1983: 52).

فإن النظر إلى الشرق على أنه كيان بدائي ومتخلف يدعو الغرب إلى الشفقة عليه وتطوعه لتقديم الشرقيين بقيم حضارية ترفع من شأنه وتسمح له بالإرتقاء.

يتجلى ذلك الشعور الغربي تجاه الشرق والمسلمين في تصريح مؤرخ نابليون، عن هدف حملته على مصر ومساعي فرنسا من في الشرق، فكتب فوريفي المقدمة التاريخية لوصف مصر مؤكداً أن نابليون أراد من خلال حملته تقديم مصر بنموذج حضاري يسمح لها بالتحسين من مستواها المعيشي والإستفادة من أحسن ما تقدمه حضارة كاملة، غريبة بالضرورة، وبضيف "فوربيه" أنه لقد استحال تحقيق مشروع إحضار الحضارة إلى الشرق من دون الإعتماد على الفنون والعلوم (Fourier: iii).

#### 4. 3. الغزو الثقافي

غالبا ما ينسب الغزو الفكري إلى الغزو الثقافي الذي يقتصر إلى الغزو الذي يستهدف ثقافة أمة ما، حيث تمثل الثقافة، إلى جانب اللغة والديانة، أسس الهوية الجماعية لأي أمة، والتي لا بد من تغييرها من أجل تكييف الفكر وغزوه، فيستهدف الغزو الثقافي القوائم والأسس الثقافية الخاصة بالأمة ويسعى إلى تحويلها واستبدالها بثقافة المستعمر، ويرى "إدوارد سعيد" أن الثقافة تشير إلى مفهومين، فعرف المفهوم الأول كالتالي:

"First of all, it means all those practices, like the arts of description, communication, and representation, that have relative autonomy from the economic, social, and political realms and that often exist in aesthetic forms, one of whose principal aims is pleasure.

Included, of course, are both the popular stock of lore about distant parts of the world and specialized knowledge available in such learned disciplines as ethnography, historiography, philology, sociology, and literary history". (Said, 1994: xii)

فالثقافة هنا حصيلة كل الممارسات المستقلة نوعا ما عن القطاعات الإقتصادية والإجتماعية والسياسية، والتي غالبا ما تكون غاياتها الأساسية جمالية وترفيهية، بينما يتضمن المفهوم الثاني للثقافة غايات هوية وارتقائية، فعرفه "إدوارد سعيد" في قوله:

"Second, and almost imperceptibly, culture is a concept that includes a refining and elevating element, each society's reservoir of the best that has been known and thought. [...] In time, culture comes to be associated, often aggressively, with the nation or the state; this differentiates "us" from "them," almost always with some degree of xenophobia. Culture in this sense is a source of identity, and a rather combative one at that" (Said, 1994: xiii)

ولاشك في أنّ كون الثقافة ذات طابع جمالي وغايات ترفيهية بالدرجة الأولى هو ما يجعلها الوعاء الأمثل لضمّ الأفكار والإيديولوجيات ونشرها بطريقة غير مباشرة. ويشمل هذا المفهوم للثقافة الأشكال الفنية والإنسانية وخاصة الأدبية، كما أدى الأدب دورا مهما في التأثير على المجتمعات وتشكيل الوعي الجماعي، مما دفع "إدوارد سعيد" إلى تناول موضوع السرد الروائي كشكل ثقافي مميّز نظرا إلى قدرته على صياغة الآراء والرموز والتجارب الإمبريالية (Said, 1994: xii)

فالرواية بتعدد أنواعها ومشتقاتها مثّلت وسيطا شعبيا وفي متناول جميع أفراد المجتمع بغض النظر عن الأصل والمستوى الإجتماعي أو الثقافي أو المعيشي، والذي يتناول مواضيع عالمية ملتقطة من الواقع اليومي الذي يشترك فيه معظم الأشخاص مما أدى إلى توسيع نطاق استهلاكه و حدة تأثيره، ويقاسمه الشريط المرسوم هذه الخصائص التي سنتطرق إليها في هذا البحث والتي تعلق أهمية السرد الأدبي في نشر الإيديولوجيات وأنظمة الرموز التي تميّزها وترسيخها في الأذهان.

وترجع الخاصية الإرتقائية التي تميّز المفهوم الثاني للثقافة لدى "إدوارد سعيد" إلى الغريزة الإنسانية التي تدفع الإنسان إلى التحضّر والإرتقاء والإبتعاد عن كل ما هو بربري وفضّ وجاهل، والتي كانت أساسا لأكبر وأعرق

الحضارات التي ظهرت خلال القرون وبلغت ذروتها خلال عصر الأنوار وتكبدت لإنتاج الحضارة المعاصرة. كما ارتبط هذا المفهوم للثقافة بفكرة الأمة والهوية والذات، حيث تتداخل أبعاد سياسية وعقائدية بشكل أكثر وضوح على عكس المفهوم الأول للثقافة الذي يتعد نسبيا عن هذان الميدانان. ويرجع ذلك إلى ارتباط مفهوم الرقي والتحضر الجماعي والفردي باختلاف المذاهب الفكرية والسياسية والإيديولوجية والفلسفية، ويؤدي إلى مقاربات ذاتية ووضعية عدائية بالنسبة إلى كل ما يعتبر معارضا للمفهوم الذاتي، أيا كان فردي أو جماعي أو أممي، ويعتبر ثقافة الغير على أنها غير صحيحة.

ويتجلى التناقض الذي يميز الاستشراق باعتباره سعي أكاديمي من جهة ورغبة في التعرف على الغير من جهة أخرى وهو في نفس الوقت فكر يرى الغير كمناقض لهويته وخطر بالنسبة لها، حيث يشير "إدوارد سعيد" إلى سهولة تقبل بعض الكتاب والمفكرين الغربيين فكرة الغيرية التي تركز على التمييز والعنصرية، فيقول: "One of the difficult truths I discovered in working on this book is how very few of the British or French artists whom I admir~ took issue with the notion of "subject" or "inferior" races so prevalent among officials who practiced those ideas as a matter of course in ruling India or Algeria. They were widely accepted notions; and they helped fuel the imperial acquisition of territories in Africa throughout the nineteenth century." (Said, 1994: xiv)

ويرى "إدوارد سعيد" أن قدرة بعض النقاد، من أمثال "توماس كارلايل" Thomas Carlyle و"جون رسكن" John Ruskin و"وليام ثاكري" William Thackeray، على تقبل أفكار متناقضة تماما حول تحضّر ثقافتهم واسهامها في تزويد مثل تلك الأفكار التمييزية الضارة تكمن في قدرتهم على فصل أفكار الكتاب حول التوسع الاستعماري، والأعراق "الدونية"، و"الزنج" عن الثقافة التي يعتبرونها فضاء الرقي الذي تنتمي إليه أعمالهم (Said, 1994 : xiv)، فلا تعتبر مثل تلك الأفكار كجزء من الثقافة وإنما يتم انتقاء أفضل ما قدمه هؤلاء المفكرين ووضع أفكارهم الاستعمارية والعنصرية في خانة لا تنتمي إلى حلقة الثقافة، مما يسمح بتجاهل أثر الثقافة في تعزيز مثل هذه الأفكار والحركات نظرا إلى أنها سعي إلى الرقي وليس تبرير للأعمال الإستبدادية.

ويشير "إدوارد سعيد" إلى التناقض الذي يكمن في هذا المفهوم للثقافة الذي على الرغم من أنه ينبع من حاجة الإنسان إلى الإرتقاء إلى أعلى درجات العلم والفكر والخلق والإنسانية إلا أن فكرة

الإنتماء والتبجيل التي تميّز علاقة المرء بثقافته تدفعه إلى غضّ النظر عن مساوئها، فيعجز حتى المحترفين الذين يدعون الموضوعية على عقد الصلّة بين فظاظة الممارسات الإضطهادية الاستعمارية ، العنصرية والإخضاع الإمبريالي من جهة ، والشعر والرواية والفلسفة الناتجة عن السياقات التي تحتوي تلك الممارسات من من جهة أخرى، فيقول "إدوارد سعيد":

“Now the trouble with this idea of culture is that it entails not only venerating one's own culture but also thinking of it as somehow divorced from, because transcending, the everyday world. Most professional humanists as a result are unable to make the connection between the prolonged and sordid cruelty of practices s-qch as slavery, colonialist and racial oppression, and imperial subjection on the one hand, and the poetry, fiction, philosophy of the society that engages in these practices on the other. (Said, 1994 : xiii-xiv)

فحتى أرقى الحضارات والثقافات كانت خلال التاريخ مسؤولة عن بعض أبشع الأعمال وأقلها إنسانية. ففي حالة المشروع الإمبريالي، سمحت الثقافة بتبرير هذه الأعمال بتمثيل صورة خيالية للواقع من خلال انتاجات ثقافية مختلفة والتي ارتكزت على الفكر الثنائي الاستشراقي، الذي يدعم النظرة الغيرية المرتبطة بمفهوم الثقافة والإنتماء، وسمحت ببلورته على شكل إيديولوجيا في خدمة حركة استعمارية طويلة المدى.

#### 4.4. أهمية السرد في المشروع الكولونيالي

لقد أدى السرد دورا محوريا في التاريخ الاستشراقي والكولونيالي والإمبريالي: فقد كانت أصول هذا السرد في بدايات سعي الغرب إلى التعرف على الشرق على شكل تقارير صادرة عن أول طلائع المبشرين والمنصرين والمستشرقين إلى الشرق وتجاربهم فيه ومعرفتهم له. حيث مثلت تلك الكتابات مصادر مرجعية مكنت للغرب من تصوّر الشرق وتمثيل جغرافيته وثقافته وتقاليد وشعوبه. وقد سبق ذكر تأثير مثل هذه الصور عن الشرق بالخلفيات الدينية والإيديولوجية والثقافية للكتاب، بتعدد غاياتهم ومساعدتهم من خلال زيارة الشرق والتعرف عليه، بالإضافة إلى تأثرهم بالتاريخ العريق والإشكالي الذي لطالما ربط بين هاتين الكتلتين، جغرافيا وسياسيا ودينيا. وما نتج عنه من عداوة وآراء مسبقة متبادلة، فإن تحلّي المشاريع الاستشراقية بالأكاديمية والحملات التبشيرية بالإنسانية أضفى على ذلك السرد موضوعية سمحت بتسرب صور خيالية للشرق مصممة، بشكل واعٍ أو غير واعٍ، بطريقة تتماشى مع الإيديولوجيا الاستعمارية والإمبريالية التي تبعته، أو في بعض الأحيان، تزامنت معه.

ويشير "إدوارد سعيد" إلى أهمية نوع آخر من السرد في تسريب تلك الأفكار خصوصا للحركة الإمبريالية، وهو السرد الروائي الذي إن لم يتميز بموضوعية التقارير التبشيرية وعلمية البحوث الاستشراقية، فهو ليس أقل خطورة ومرجعية في عملية تصميم الشرق في الذهن الغربي. وإن كان هذا التصميم ليس متعمدا وإنما انعكاسا لتأثير السارد بمحيطه، فيقول "إدوارد سعيد":

"I do not believe that authors are mechanically determined by ideology, class, or economic history, but authors are, I also believe, very much in the history of their societies, shaping and shaped by that history and their social experience in different measure. Culture and the aesthetic forms it contains derive from historical experience."  
(Said, 1994: xxii)

فإن الكتاب يتأثرون طبيعيا بتاريخهم ومجتمعهم وثقافتهم مما ينعكس في مؤلفاتهم بشكل ضمني أو جلي، فإن معرفتهم بالعالم لا بد من ان تتأثر بالإيديولوجيات السائدة في محيطهم المباشر وتتسرب في سردهم ووصفهم لهذا العالم.

فالمعرفة تحمل بالضرورة نسبة من الذاتية، ومعرفة الغير بالخصوص تنتج في غالب الأحيان عن آراء مسبقة تمّ تعلّمها منذ الصغر، وتستمر عبر الزمن من خلال وسائل وأساليب التعبير المختلفة، ومن أهمها السرد، يقول سعيد بنكراد في مقدمة لكتاب تأملات في السرد الروائي لـ "أمبرتو إيكو" Umberto Eco:

"السرد يساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان والمكان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية جمعاء من خلال تلك الفترة التي تتوفر عليها والتي تساعدنا على استيعاب عوالم تنتمي إلى ثقافات أخرى لا نعرف عنها في غالب الأحيان أي شيء" (إيكو، 12).

فالسرد يسمح بتخليد تجارب وأفكار مؤقتة لا بد لها من الزوال في حالة أخرى، فيتمّ تسجيل تلك اللحظات الفردية الذاتية في الذاكرة التاريخية الجماعية، هذا التداخل نفسه الذي يجمع بين الذاكرتين الفردية والجماعية وهو الذي يطيل من وجودها.

إن قدرة السرد الروائي على التأثير في الذاكرة والمخيلة الجماعية هو الذي جعله عنصرا مهما من المشروع الاستعماري، وبالأحرى في الخطة الإمبريالية التي ميّزت السعي الفرنسي والبريطاني إلى غزو الشرق، ليس عسكريا

وجغرافيا فحسب وإنما فكريا، والدليل عن ذلك في الكمية الهائلة من المؤلفات الروائية الفرنسية والبريطانية التي عاجلت مواضيع الشرق والاستعمار، بشكل جليّ أو ضمنى.

“Since narrative plays such a remarkable part in the imperial. quest, it is therefore not surprising that France and (especially) England have an unbroken tradition of novel-writing, unparalleled elsewhere”. (Said, 1994 : xxii)

فإن التركيز العالي لمثل هذا السرد في حيّز البقعتين الجغرافيتين اللتين مثلتا أعظم القوتين الإمبرياليتين في العصر الكولونيالي يرجع إلى اعتمادهما على العامل المدني بالإضافة إلى العوامل العسكرية في حملاتهم، حيث تمّ تشجيع السكان إلى الإستيطان وزيارة المستعمرات والكتابة فيها وعنهما.

فإن طبيعة المشروع الاستعماري نفسها جعلت من هذا التحفيز المدني والسردى ضرورة، نظرا إلى صعوبة تحقيق سلطة محكمة على أراضي بعيدة وذات امتداد شاسع، والتي تختلف اختلافا جذريا عن أراضي المستعمر وثقافته، حيث استوجب الأمر غزوا لا يقتصر على غزو عسكري للأراضي وإنما غزو فكري للأذهان، فيكتب "إدوارد سعيد":

“The idea of overseas rule--jumping beyond adjacent territories to very distant lands--has a privileged status in these three cultures. This idea has a lot to do with projections, whether in fiction or geography or art, and it acquires a continuous presence through actual expansion, administration, investment, and commitment. There is something systematic about imperial culture therefore that is not as evident in any other empire as it is in Britain's or France's and, in a different way, the United States'.” (Said, 1994: xxiii)

بذلك أصبح السرد مسرح صراع خيالي يواكب الصراع الفعلي الذي قام حول سيادة هذه الأراضي. فإن كان لا يوجد شك في أن الهدف الحقيقي وراء الحركات الاستعمارية كان اقتصاديا حيث سعت القوات المستعمرة إلى استثمار الثروات الطبيعية والتحكم في المواقع الاستراتيجية واستغلال الموارد البشرية الهائلة التي جعلت من الشرق مطمعا للغرب عبر التاريخ، فإنّ الإستيلاء الفعلي على تلك الأراضي لم يكن من خلال التدخل العسكري فحسب، بل من خلال السرد، وخاصة السرد الروائي.

“Stories are at the heart of what explorers and novelists say about strange regions of the world; they also become the method colonized people use to assert their own identity

and the existence of their own history. The main battle in imperialism is over land, of course; but when it came to who owned the land, who had the right to settle and work on it, who kept it going, who won it back, and who now plans its future--these issues were reflected, contested, and even for a time decided in narrative.” (Said, 1994: xii-xiii)

بالرغم من أثر السرد الروائي والقصصي على نتيجة هذا الصراع وأهميته في تحديد مصير الشعوب والأمم والأراضي والثروات، فإن السرد في تاريخ الإمبراطورية وعالمها لم يولَ إلا قدرًا ضئيلاً من الاهتمام ، فالقصص وسيلة تستخدمها الشعوب المستعمرة لفرض صيغتها الخاصة لهويتها وتاريخها من خلال ما يسرده المكتشفون والروائيون عن الأقاليم "الغريبة".

وبالمقابل، تكمن قوة تأثير السرد في قدرته على تحفيز الحركات الإستقلالية بتثبيت هوية المستعمّر وتخفيفه إلى التخلص من الغزو باستعادتها.

“Most important, the grand narratives of emancipation and enlightenment mobilized people in the colonial world to rise up and throw off imperial subjection; in the process, many Europeans and Americans were also stirred by these stories and their protagonists, and they too fought for new narratives of equality and human community.” (Said, 1994 : xiii)

كما يتم استعمال السرد الروائي من أجل بناء صور مشوهة للمستعمّر وهيكل فكرية وثقافية تخدم الثقافة الإمبريالية وغاياتها، مثل هذا السرد نفس الوسيلة التي أطلقت حركات تحريرية ودعمها، وساهم في تفكيك البنيات الهووية الاستعمارية.

والدليل على فعالية الاستراتيجيات السردية في الصراعات الإيديولوجية والاستعمارية هو رد فعل القوات المستعمرة حيال تلك المساعي التحريرية التي تخللت السرد لدى المستعمرين، حيث سعت الجهات المستعمرة إلى كبح تلك المساعي وقد نجحت في ردعها خلال فترة من الزمن بفضل وضعيتها المهيمنة.

فتتجلى العلاقة بين الثقافة والاستعمار في قدرة المستعمّر على تحديد ماهية السرديات المسموح بها وإن خالفت الواقع، لطالما وأكبت الغايات الإقتصادية والسياسية التي يهدف إليها المستعمّر، وفي نفس الوقت بمنع

السرديات التي تعمل ضد مشاريعها وأفكارها، مما يضمن استمرارية سيطرتها على الأراضي المستعمرة، وإلغاء أي محاولة للمقاومة.

## 5. تان تان والسرد الكولونيالي

تمثل الشرائط المرسومة *Les Aventures de Tintin* مغامرات تان تان نموذجاً مثالياً لقدرة الشريط المرسوم على نشر الإيديولوجيات، نظراً إلى شعبية تان تان ونطاق أثره زماناً ومكاناً، فسلسلة مغامرات تان تان، للكاتب والرسام البلجيكي "جورج ريمي" Georges Rémi المعروف بـ "هيرجي" Hergé، سلسلة شرائط مرسومة تنتسب إلى المدرسة الفرنكوبلجيكية، تعتبر السلسلة من أشهر الشرائط المرسومة الأوروبية للقرن العشرين وأنجحها، كلا على المستوى الفني والتجاري.

يوضح "هاري تومسون" Harry Thompson مدى التأثير الفني لهيرجي وتان تان في كتابه *Tintin*:

: *Hergé and his creation*

“In due course, the prototype comic strip hero the young author had created went on to be massively influential, both commercially and artistically. Inside Hergé’s profession, Tintin gave rise to a whole movement, the *bande dessinée* tradition, a style of comic illustration – as distinct from cartooning – that captured the imagination of the European mainland.” (Thompson : 11)

ويتبين التأثير الشعبي الواسع لتان تان من خلال أرقام المبيعات الهائلة التي حققتها سلسلة الشرائط المرسومة، في كل من العالم الفرنكوفوني وباقي دول العالم، حيث ترجمت مغامرات تان تان من لغتها الفرنسية الأصلية إلى 55 لغة، وبلغ عدد مبيعاتها حول العالم 200 مليون وحدة في سنة 2006 (Gourbin: 36).

وحسب تومسون، يرجع النجاح الهائل للشريط المرسوم إلى طبيعة شخصية تان تان الحيادية التي تسمح لجميع أصناف القراء الشعور بالإنتماء وإلى أسلوب السرد المباشر البسيط الذي ميّز أعمال هيرجي، فيقول "تومسون":

“Hergé detested that sort of pseudo-intellectual rubbish and all who traded in it, and kept his stories as far away from it as possible. [...] Hergé always preferred an illustration that advanced the storyline to one with purely aesthetic appeal. Whether by accident or design, this narrative directness successfully transcended the boundaries of time and place, and continues to do so.” (Thompson : 12)

على الرغم من النجاح الذي عرفته، ولا تزال تعرفه، سلسلة مغامرات تان تان، إلا أنها لا تخلو من العناصر المثيرة للانتقاد والجدلية، فقد ظهرت سلسلة الشرائط المرسومة لأول مرة في *Le Petit Vingtième* وهو ملحق أسبوعي بلجيكي موجه إلى الشباب لجريدة *Le Vingtième Siècle*، في سنة 1929، أي خلال الحكم الكولونيالي البلجيكي في أفريقيا. وعلى غرار العديد من الأعمال الأدبية حول الشرق التي ظهرت خلال العصر الكولونيالي الأوروبي، تحمل سلسلة *Les Aventures de Tintin* آثار السياق السياسي والإيديولوجيوالثقافي الذي ظهرت فيه، فساهمت في نشر الأفكار الاستشراقية المنتشرة في المجتمعات الكولونيالية الأوروبية على نطاق واسع، مما أثار جدليات عديدة حول أعمال "هيرجي" والتي وصفت بالاستشراقية وحتى بالعنصرية.

### 1.5. إيديولوجيا تان تان

يرجع نجاح سلسلة مغامرات تان تان وسعة تأثيرها إلى كونها أدب مغامرات موجه إلى الأطفال بالدرجة الأولى، حيث كانت قصص تان تان بالنسبة لعدد كبير من القراء بمثابة أول احتكاك لهم بالخارج، ويقول "أبوستوليديس" Apostolidès في كتابه *The Metamorphoses of Tintin* في هذا الموضوع:

“It is no exaggeration to claim that Tintin was part of the education of most of the young Francophone boys and girls growing up after the Second World War. With Tintin, they discovered the world; with Tintin, they developed the taste for adventure. Taking Tintin as their role model, they learned generosity, daring, tolerance, openness, self-control and the need to understand and explain everything.” (Apostolidès : XII)

فقد أصبح تان تان قدوة يحتذي بها صغار القراء وذلك بفضل كل الصفات النبيلة التي كان يجسدها هذا البطل، مما أدى إلى تبني جمهوره اليافع كل من قيمه وآرائه وحتى طريقة كلامه (Apostolides: XII)، وبالمقابل نتج عن هذا الاهتمام الهائل توجيه عدد من الانتقادات إلى "هيرجي"، فيما يخص بعض الأفكار والإيديولوجيات التي

كان ينشرها من خلال أعماله، والتي رُوِّجت حسب نقاده الإيديولوجيا اليمينية والعنصرية والكولونيلية ومعاداة السامية وكراهية النساء.

وحسب رأي "أبوستوليديس"، ترجع الإيديولوجيات التي ترُوِّج لها أعمال "هيرجي" الأولى إلى نشأتها والسياق الذي ولدت فيه شخصية تان تان، فيقول:

“Tintin was born at the end of the 1920s, when his author, who had grown up in a right wing, Catholic environment, was only twenty-two years old. The first two albums are witness to ‘the sins of his youth’, subsequently disavowed. The first, which smacks of an elementary anticommunism, was republished only much later and only as an archival document. The other represents a colonialist ideology of the 1930s.” (Apostolidès: 1)

فيبرر أبوستوليديس العديدين الأولين من مغامرات تان تان، وهما قصة *Tintin au Pays des Soviets* الذي ظهر في سنة 1930 وقصة *Tintin au Congo* الذي ظهر في سنة 1931، والتي قام "هيرجي" بوصفهما بـ "طيش شباب".

وتمثل قصة *Tintin au Congo* تان تان في الكونغو أنجع مثال للإيديولوجيا الكولونيلية الاستشراقية التي ميّزت مغامرات تان تان خلال الفترة الكولونيلية. تان تان في الكونغو هو العدد الثاني من سلسلة الشرائط المرسومة، نشر في صيغة أولى في فترة 1930-1931 في ملحق *Le Petit Vingtième* قبل إعادة كتابته مرة أولى في سنة 1946، بطلب من دار النشر Casterman، التي نشرت جميع أعداد سلسلة مغامرات تان تان بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد تم إغفال في الصيغة الثانية كل ما أشار إلى الحكم الاستعماري البلجيكي للكونغو، وإعادة كتابته مرة ثانية في سنة 1975 لإغفال مشهد للإساءة للحيوان.

على الرغم من رد "هيرجي" على الانتقادات الموجهة إليه وإلى مغامرات تان تان خصوصا وسعيه إلى إغفال بعض المشاهد العنصرية والكولونيلية من بعض أعماله، لا تزال هذه الأخيرة تشمل صورا سلبية لمختلف الأعراق الأجنبية الممثلة في سلسلة الشريط المرسوم. كما يجدر الإشارة إلى أن "هيرجي" اعترف بصحة الانتقادات الموجهة إليه، إلا أن عملية إغفال العناصر الإشكالية من أعماله اقتصرت إلى مواضيع الكولونيلية والعنصرية ضد

السود ومعاداة السامية، التي أصبحت جدلية جراء نهاية العصر الكولونيالي واستقلال الكونغو من الحكم الاستعماري البلجيكي وحدوث "الهولوكوست"، بينما تجاهل "هيرجي" مواضيع كراهية النساء والعنصرية تجاه الأعراق والديانات الأخرى غير السود واليهود.

وقد قام "بيترز" بتعليق موقف هيرجي في كتابه *Hergé: Son of Tintin* بقوله:

“Hergé was no more racist than the next man. For the moment he was a simple journalist following orders, Abbot Wallez’ little mouthpiece. He reflected the prejudices of his surroundings and his time and it didn’t occur to him to question itself [sic].”  
(Peeters :46)

لقد نتجت أفكار "هيرجي" وإيديولوجياته عن نشأته في مملكة غربية مستعمرة (بلجيكا) في مطلع القرن العشرين في وسط كاثوليكي وانعكست بطريقة علنية في أعماله الأولى، التي ظهرت قبل الحرب العالمية الثانية، تحت إشراف "الأب نوربير واليز" L’abbé Norbert Wallez في *Le Petit Vingtième* وهو ملحق أسبوعي موجه إلى الشباب لجريدة *Le Vingtième Siècle*، وقد وصفها "بيترز" كالتالي:

“A Catholic newspaper of information and doctrine.” (Peeters : 4)

وبالإضافة إلى ملحق *Le Petit Vingtième* البلجيكي، انتشرت أعمال "هيرجي" في العالم الفرنكوفوني الأوروبي عن طريق جرائد كاثوليكية أخرى، منها الجريدة الأسبوعية الكاثوليكية الفرنسية *Cœurs Vaillants* التي نشرت مغامرات تان تان ابتداءً من سنة 1930، والجريدة الأسبوعية الكاثوليكية السويسرية *L’Echo Illustré* ابتداءً من سنة 1931.

ويجد تأثير سلسلة مغامرات تان تان بالإيديولوجيا "الأب واليز" والمبادئ الكاثوليكية أصوله في نشأة فكرة السلسلة نفسها، فبصفته رئيس تحرير جريدة *Le Vingtième Siècle*، طلب "الأب واليز" من "هيرجي" تأليف شريط مرسوم حول الإتحاد السوفييتي، موفراً له كتباً كمرجع وحيد، مما أدى إلى ظهور أول عدد لمغامرات تان تان باسم *Les Aventures de Tintin, reporter du ‘Petit Vingtième’, au Pays des Soviets* في سنة 1929،

وهو العدد الأكثر ندرة من السلسلة وقد دفعت الجدلية الكترجمين البريطانيين "ليزلي لونسدايل كوبر" Leslie Lonsdale Cooper و"مايكل ترنر" Michael Turner مقدمة للنسخة الإنجليزية، وضح من خلالها أن التمثيل الساخر للاتحاد السوفياتي الذي يظهر في صفحات العدد كان من صنع زمنه.

“Hergé’s satire on the Soviet state was very much of its time. He himself had not been to Russia, but had read a book published the year before, *Moscou sans voiles: Neuf ans de travail au pays des Soviets* by Joseph Douillet, a former Belgian consul in Rostov-on-Don.” (Lonsdale-Cooper and Turner in Hergé : 1989)

قد يرجع التأثير الإيديولوجي "هيرجي" في أعماله الأولى إلى صغر سنه وقلة خبرته واعتماده على رئيسه في العمل "الأب واليز"، فيقول "تومسون" في هذا السياق:

“Who cared if the first stories were cheap right-wing propaganda, instigated and directed at small children by a Catholic newspaper editor who kept a framed photograph of Mussolini in his desk? Hergé certainly didn’t. When he started Tintin, he was still a naive young man who knew little of the world, intelligent, but socially immature like so many of his contemporaries.” (Thompson : 13)

وعلى الرغم من تبرأ "هيرجي" من بعض أعماله الأولى بعد الحرب العالمية الثانية بعد تزايد الانتقادات الموجهة إليه ومحاولات إعادة كتابة بعضها لإغفال العناصر الإشكالية الأكثر علنية، لا تزال تحمل مغامرات تان تان في طياتها إيديولوجيات جدلية ومؤذية، منها الاستشراق، حيث لا يمكن انكار الأثر المستدام الذي تركه تان تان في السرد حول الشرق عامة والعرب والإسلام خاصة من جهة، واسهامه في تعزيز التصور الاستشراقي للشرق وكيفية التعامل معه في الواقع، من جهة أخرى.

## 5. 2. السياق التاريخي الكولونيالي ل *Tintin au Pays de l’or noir*

تتميز قصة *Tintin au Pays de l’or noir* تان تان في أرض الذهب الأسود بتاريخ معقد وطويل امتد على 30 سنة، فإن كان رسمياً العدد الخامس عشر من سلسلة مغامرات تان تان، إلا أن ابتداء نشره للمرة الأولى في

ملحق *Le Petit Vingtième* في سنة 1939، وقد استوحى "هيرجي" أحداث القصة من عملية هجوم ضد المحتل البريطاني في مدينة حيفا الفلسطينية في سنة 1938 (Godin: 236)، وكانت الفكرة الأولية للقصة تدور حول سلسلة أعمال إرهابية تستهدف أهم المعالم الأوروبية، ابتداء من "البارثينون" Parthénon، ثم تحولت إلى قصة تخريب صناعي يعتمد على مادة كيميائية تتسبب في تفجير البترول في سياق فترة دولية عصيبة وخطر اندلاع حرب عالمية على أيدي الشرير الألماني الدكتور "ميولر" Dr Müller (Thompson: 90).

وفي سنة 1940، اضطر "هيرجي" إلى توقيف القصة التي كانت بعد غزو القوات الألمانية لبلجيكا واحتلالها إلى غاية سنة 1944. يكتب "تومسون":

“It was at this point that the Germans invaded Brussels, The *Petit Vingtième* closed for ever, and writing stories about international oil supplies being spiked by German villains abruptly ceased to be a safe occupation.” (Thompon : 90-91)

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، ظهرت قصة *Tintin au Pays de l’or noir* في *Le Journal de Tintin* مجلة تان تان أسبوعيا ابتداء من سنة 1948، ونشرت في شكل أليوم كامل في سنة 1950، وقد حافظ "هيرجي" في هذه النسخة الثانية على معظم عناصر وشكل النسخة الأولى، ما عدا في استبدال تسمية موقع الأحداث من Caiffa إلى Haifa وبضم شخصيات تنتمي إلى المنظمة الصهيونية الشبه عسكرية المعروفة بـ "الإرجون" Irgoun (Farr: 2001).

وفي سنة 1971، ظهرت النسخة الثالثة والأخيرة لـ *Tintin au Pays de l’or noir* والتي تم إعادة كتابتها بطلب من دار النشر البريطانية Methuen Publishing، وبوجه الخصوص بتأثير "مايكل ترنر" الذي تمكن من اقناع "هيرجي" بإغفال كل عناصر القصة التي تشير إلى الإحتلال البريطاني لفلسطين ومنظمة الإيرجون و استبدال الأشكال الخيالية التي تمثل اللغة العربية لمحاكاة شكلها بعبارات مكتوبة باللغة العربية. وقد أنكر ترنر أن التغييرات كانت لإغفال تمثيل الإحتلال البريطاني لفلسطين والذي أصبح يعتبر سلبيا آنذاك، فيكتب "تومسون" في هذا الموضوع:

“As with The Black Island, the strong artistic and commercial influence of Michael Turner persuaded Hergé to redraw the book. Not, says Michael Turner, because of the slightly unfortunate portrayal of the British, but because at that time, he and Leslie Lonsdale-Cooper feared that twenty-year-old details of the Palestinian conflict would be meaningless to a modern audience.” (Thompson : 95)

فاستبدل "هيرجي" مكان أحداث القصة الأصلي من فلسطين إلى الإمارة الخيالية Khemed أو Arabie Khémédite، واستبدلت المدينة المينائية حيفا بالمدينة الخيالية Khemkhâh، وأعيد رسم القصة لإغفال صور الشرطيين البريطانيين المرتدين لباس الكيلت kilt بشرطيين عرب.

“Hergé complied, and between 1969 and 1971 a third version appeared, the version which is now available. The story was completely redrawn from the fourth line of page 6, through page 18. Out went the Jewish terrorists, the Royal Air Force, the British mandate and all things Palestinian. In came rather more of Khemed, and with it a much-improved narrative flow.” (Thompson : 95)

على غرار تأثر "هيرجي" بإيديولوجيا الأب "اليز" والتزامه بتعليمات هذا الأخير وسياسة جريدته *Le Petit Vingtième*، في بداية مسيرته، يتأثر "هيرجي" مرة ثانية (أو بالأحرى الثالثة، بعد إعادة كتابته لقصة *L'Ile noire* التزاما بتعليمات دار النشر البريطانية وسياستها)، فيتجلى من خلال التغييرات التي قام بها "هيرجي" بطلب من "مايكل ترنر" أن الهدف من إعادة كتابة *Tintin au Pays de l'or noir* كانت محو جزء من التاريخ الكولونيالي والتاريخ الفلسطيني، وإضفاء صبغة اللياقة السياسية على القصة بتفادي تمثيل اليهود كإرهابيين وتعويض شبه-العربية الأصلية باللغة العربية.

وعلى الرغم من ذلك، لا تزال قصة *Tintin au Pays de l'or noir* تحمل العديد من خصائصها الكولونيالية الاستشراقية التي ميّزت نسخة سنة 1950، وإن كانت تظهر بطريقة أكثر ضمنية في نسخة 1971، فإن تأثر "هيرجي" بالسياق السياسي والإيديولوجي الذي ميّز العصر الكولونيالي البلجيكي قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها، والذي امتد بين 1908 و1960، خاصة باعتبار الوسط الاجتماعي لـ"هيرجي" الذي يوصف

بالكاثوليكي المحافظ البورجوازي، وانتمائه إلى دولة مستعمرة كولونiale، لا سيما وقد أصبح المؤلف من أصدقاء حاكمها "ليوبولد الثالث" Léopold III لاحقاً.

فيكتب "تومسون" في سياق وصف موقف "هيرجي" من الإحتلال الألماني لبلجيكا:

“Sharing a similar emotional turmoil was the Belgian King, Léopold III, who in later years was to become a great friend of Hergé's.” (Thompson : 92)

إن حصيلة هذه العوامل تستوجب تأثر "هيرجي" بالإيديولوجيا الاستشراقية، وإن كان ذلك بدون وعيه بذلك، كما تبين ذلك من خلال إستجابته لانتقادات مماثلة تخص العنصرية التي ظهرت في أعداد أخرى من مغامرات تان تان، مما يستبعد إمكانية معالجة "هيرجي" لمواضيع تتمحور حول الشرق وتمثيله بدون صبّ مبادئه الاستشراقية الخفية في عمله الإبداعي، وذلك ما سأنتقل إليه بالتفصيل في الفصل الثاني.

## الخلاصة

كانت نقطة انطلاق هذا الفصل الأول السعي إلى تحديد العلاقة بين إيديولوجيا الاستشراق والحركة الكولونiale والإنتاج السردى، ولقد خلص البحث في هذا التساؤل إلى النتائج التالية:

– يتميز الاستشراق كإيديولوجيا عن الاستشراق الأكاديمي والفكري من حيث الدوافع التي حفزت مساعيه وكل من انتسب إليه. وكان أول دافع ديني، حيث كان رجال الدين أول من اهتم بدراسة الشرق والديانات الشرقية، وقد اتخذ هؤلاء المستشرقون آنذاك موقفا عدوانيا تجاه الإسلام، على وجه الخصوص، فاعتبروه خطراً لا بد من الإحاطة به لردعه. أما الدافع الثاني فكان سياسياً استعماريًا، حيث شغل بعض المستشرقين مناصب في مؤسسات ومنظمات حكومية ووطنية، منهم قناصل ومستشارين لوزارات الخارجية ولرجال السياسة.

– وتبين العلاقة بين الإيديولوجيا الاستشراقية والحركة الكولونiale من خلال الإزدهار الذي شهدته الأعمال الاستشراقية خلال العصر الكولونالي، فيمثل الاستشراق البعد الإيديولوجي للمشروع الكولونالي الأوروبي ووسيلة من وسائله التي سعت إلى تمهيد البعد العملي للكولونiale وتبريره ببث المبادئ الاستشراقية عبر قنوات تواصل متعددة.

– إن كل عمل سردي نتاج السياق الذي يولده، وفي سياق العصر الكولونيالي الأوروبي، حملت الأعمال الغربية حول الشرق آثار الإيديولوجيا الاستشراقية التي صاحبت المشروع الاستعماري وبررته وفرضت مشروعيتها، وقد كان ذلك في بعض الحالات من دون وعي المؤلف الذي قد لا يدرك انحيازه، كما تبين الأمر نفسه من خلال الانتقادات التي وجهت إلى "هيرجي" والتي دفعته إلى التبرأ من بعض أعماله وإعادة كتابة البعض منها لإغفال المواطن الجدلية. وتمثل الأعمال السردية الكولونيالية الوسيط الأمثل لنشر المبادئ الإيديولوجية الاستشراقية في شكل قصص مشوقة تحمل في طياتها إيحاءات تعكس مبادئ الإيديولوجيا بطريقة غير مباشرة، فتبثها في أذهان القراء بدون وعيهم.

## الفصل الثاني: مبادئ الاستشراق في *Tintin au pays de l'or noir*

### توطئة

رغم العدد الهائل من الأعمال التي سعت إلى تعريف الاستشراق وتحديدته، وذلك منذ إصدار كتاب الاستشراق لـ "إدوارد سعيد" لأول مرة في سنة 1978، وبتعدد مقارباتها واختلاف لغاتها وشموليتها لكل من مفاهيم الاستشراق ومدارسه وأثاره، إلا أنه يصعب إيجاد قائمة كاملة تحصي المبادئ الأساسية التي تقوم عليها الإيديولوجيا الاستشراقية وشرحها.

لذلك جاء هذا الفصل الثاني بهدف تحديد مبادئ الإيديولوجيا الاستشراقية بغية تسهيل عملية استخراج مظاهرها في الشريط المرسوم الكولونيالي الفرنكوبولجيكوي، ودراسة استراتيجيات ترجمتها لاحقاً. وبالإعتماد على المراجع النظرية المدروسة بالإضافة إلى المدونة المتمثلة في مواطن الاستشراق في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir*، سأسعى من خلال هذا الفصل إلى: أولاً، تحديد مبادئ الاستشراق بطريقة محكمة ومنظمة، وثانياً، تحديد مظاهرها في المدونة المدروسة وطبيعتها، أي الإجابة على السؤال التالي: هل تظهر المبادئ الاستشراقية في *Tintin au Pays de l'or noir* بطريقة علنية حرفية أو بطريقة ضمنية مجازية؟

### 1. ثنائية الشرق والغرب في *Tintin au Pays de l'or noir*

إن المبدأ الأساسي الذي وُلد الإيديولوجيا الاستشراقية هو ثنائية الشرق والغرب والذي ينصّ على أنه لا يمكن أن يوجد الأول في غياب الثاني، والعكس صحيح. ويمثل هذا المبدأ الأول الفكرة التي اعتمد عليها "إدوارد سعيد" كنقطة انطلاق لدراسته لظاهرة الاستشراق كإيديولوجيا.

“I have begun with the assumption that the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely there, just as the Occident itself is not just there either. [...] as both geographical and cultural entities—to say nothing of historical entities—such locales, regions, geographical sectors as "Orient" and "Occident" are man-made.” (Said, 1979: 4-5)

فإن فكرة تلازم الوجود الغربي والوجود الشرقي هي بمثابة حجر أساس الاستشراق، والهدف من هذه الثنائية في الاستشراق ليس فصل الشرق عن الغرب وإنما ربطهما من حيث جوهرهما أي الهوية، أو بالأحرى الهوية الجماعية. والهوية الجماعية هي هوية أمة أو منطقة أو مجموعة كحزب سياسي أو حركة اجتماعية، ومن شروطها قدرة المجموعة على تعريف نفسها بالنسبة لمجموعات أخرى، فيقول "إيدر" Eder :

“A group has an identity if it succeeds to define itself vis-à-vis to other groups by attributing meaning to itself that is stable over time [...] All these ‘constructions’ emerge within a specific type of social relations” (Eder: 247-248)

وبنفس الطريقة تجسّد الكيان الغربي من خلال العلاقة التناقضية الإعتباطية التي تربطه بالكيان الشرقي في الخطاب الاستشراقي، مما جعل كل من الشرق والغرب فكرتين بدلا من واقعين.

“Therefore, as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.” (Said, 1979: 5)

ولا تعني اعتباطية العلاقة بين الشرق والغرب في الخطاب الاستشراقي أنها عشوائية وغير متعمدة، وإنما يعارض هذا الوصف فكرة التلازمة الطبيعية الفطرية بين الكيانين، وتختلف هذه العلاقة التكافلية عن سائر العلاقات التكافلية التقايفية الموجودة في الطبيعة في أنها ليست مربحة لكلا الطرفين، حيث نشأت هذه العلاقة في سياق الخطاب الاستشراقي الذي يجعل بالضرورة الغرب هو المقرر كونه المصدر الوحيد للخطاب حول الشرق.

“What gave the Oriental's world its intelligibility and identity was not the result of his own efforts but rather the whole complex series of knowledgeable manipulations by which the Orient was identified by the West.” (Said, 1979 : 40)

ففي حين كانت الهوية الغربية من تصميم الغرب، فلم تكن الهوية الشرقية من تصميم الشرق، ولا بد أن تزامن ظهور هذه الثنائية مع بداية الحركة الكولونيالية يلغي إمكانية تكوين الهويتين في سياق علاقة متوازنة. ومن خلال دور كمقرر ومنتج للاستشراق، سعى الغرب إلى الحفاظ على وضعيته المتفوّقة.

“In a quite constant way, Orientalism depends for its strategy on this flexible positional superiority, which puts the Westerner in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand.” (Said, 1979 : 7)

فإن وضعية الغرب جعلته يمثّل الشرق بطريقة تخدم مصالحه السياسية والإقتصادية والثقافية التي يتضمنها أي سياق استعماري، وذلك يربطه مع الغرب في إطار علاقات تكافلية مصطنعة غير متزنة.

وتتمثل مظاهر ثنائية الشرق والغرب في *Tintin au Pays de l'or noir* في شكل إحياءات إيديولوجية تكمن في شكل القصة ومحتواها، وتتمتع تحت إطار مواضيع سردية متكررة تسعى إلى خلق حالات مقارنة بين ما هو غربي وما هو شرقي، في شتى الميادين، جغرافيا وثقافيا واجتماعيا وأخلاقيا، وقد تكون هذه المقارنات مباشرة أو غير مباشرة. وتشمل المدونة 9 مواضيع مقارنة بين الشرق والغرب.

### 1.1. تمييز تان عن الشرق

بمثابته الشخصية الرئيسية للشريط المرسوم، والوعاء الذي صبّ فيه "هيرجي" جلّ القيم التي يؤدّ نشرها من خلال أعماله، والتي تتوافق بالضرورة مع قيم المؤلف نفسه، فيمكن اعتبار تان رمزاً للغرب هذا الوسط الشرقي، ويتبيّن ذلك من خلال المقاطع التي تشير إلى تمييز تان عن الشرق، ابتداءً من عنوان القصة الذي يظهر في كل من الغلاف الأول وصفحة العنوان والصفحة الأولى.

يتسم عنوان هذا العدد من مغامرات تان بصيغة مألوفة بالنسبة لأعمال "هيرجي"، على غرار بعض عناوين قصص تان أخرى التي تعتمد على نفس الصيغة، أي عبارة «Tintin au» بالإضافة إلى اسم البلد الذي يضم أحداث القصة المعينة، فمن أصل 24 قصة من سلسلة مغامرات تان، تعتمد خمسة منها على هذه الصيغة في عناوينها، وهي كالتالي:

- *Tintin au Pays des Soviets* (1930).
- *Tintin au Congo* (1931).
- *Tintin en Amérique* (1932).
- *Tintin au Pays de l'or noir* (1950، 1971).

فإن سلسلة مغامرات تان تان بطبيعتها تنتمي إلى أدب المغامرة، ولطالما كانت إحدى خصائصها الأكثر بروزاً، وذلك منذ إصدار العدد الأول من السلسلة بطلب من "الأب واليز"، تعريف جمهور القراء بمختلف مناطق العالم، من خلال مغامرات تقود البطل البلجيكي إلى زيارة هذه الأماكن لسبب ما.

وبالإضافة إلى الوظيفة التسويقية التي تؤديها مثل هذه العناوين، بالإيحاء عن غرابة هذه الأماكن البعيدة والغامضة، فإن ضمّ اسم البطل في العنوان بهذه الطريقة يعزز فكرة وجود كيانات مختلفين في القصة، والدليل عن ذلك أن معظم قصص تان تان المتبقية تشمل زيارته بلدان ووجهات غير بلجيكا، منها الحقيقية ومنها الخيالية، إلا أنها لا تذكر في العنوان بهذه الصيغة.

وما يوضح دور عنوان *Tintin au Pays de l'or noir* في التمييز بين تان تان والشرق هو شكل العنوان الذي تم تقسيمه إلى جزئين باستعمال خطين مختلفين لكتابة العنوان، فبينما كتبت عبارة «Tintin au Pays de» باستعمال خط كتابة لاتيني بسيط، تظهر عبارة «L'or noir» في شكل خط خاص، تمّ تغيير شكل حروفه اللاتينية لكي تسيه حروف اللغة العربية، كما يظهر في الشكل 1.



الشكل 1: عنوان *Tintin au Pays de l'or noir* كما يظهر على غلاف الشريط المرسوم (Hergé, 1971)

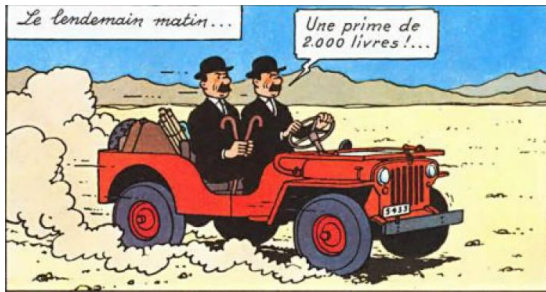
بالإضافة إلى الإيحاءات بالغرابة والغير الشرقي المضمنة في شكل العنوان، والتي سأطرق إليها بالتفصيل في معالجة مظاهر مبدأ "الذات الغربية والغير الشرقي"، يتجلى من خلال النظر إلى شكل عنوان الشريط المرسوم المدروس انفصال عبارة «L'or noir» عن باقي عناصر العنوان بطريقة واضحة، وبينما يظهر اسم Tintin بخط أكبر حجماً من العبارة الحيادية إيحاءياً «au pays de»، مما يجعل نظر القارئ يتركز على العنصرين البارزين في العنوان «Tintin» و«L'or noir»، واللذان يمثلان كل من الغرب والشرق.

## 1. 2. الفضاء الجغرافي

إن تمثيل الفضاء الجغرافي في كل من الشرق والغرب أكثر المواضيع السردية المتكررة في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* التي توحى عن ثنائية الشرق والغرب بضمّ صور متماثلة للفضاء الجغرافي الغربي ثم الشرقي في القصة مما يدعو إلى مقارنتهما وملاحظة الفرق الشاسع بينهما.

وشملت تمثيلات الفضاء الجغرافي بنسبة كبيرة المغامرات الثانوية لشخصيتا Dupont و Dupond، حيث يظهر الشرطيان البلجيكيان في وضعيتان متماثلتان، تشمل قيادة سيارة عبر الريف، أولاً في بلجيكا، ثم عبر الصحراء، في الإمارة العربية، في صورتان متطابقتان للشرطيان تدعو إلى المقارنة بين الفضائين الجغرافيين اللذين يحيطان بهما، مما يؤدي إلى بروز الفروق بين الفضاء الغربي والشرقي على مدى أحداث القصة بشكل واضح.

ففي بداية القصة، يظهر الشرطيين Dupont و Dupond في جولة في السيارة عبر الأرياف البلجيكية، التي تتمثل في طريق ريفي يحده من كل جهة العشب والنباتات والأشجار الخضراء على مدى النظر، كما يتبين في الشكل 2. وبعد تعطل سيارتهما، سرعان ما يجد الشرطيان هاتفًا عمومياً ويتصلان بخدمات طوارئ الطرق.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 2: الشرطيان البلجيكيان يقودان سيارتهما عبر الريف (Hergé, 1971: 1) -

الشكل 3: الشرطيان البلجيكيان يقودان سيارتهما عبر الصحراء (Hergé, 1971 : 17)

وتقابلها لاحقاً في القصة صورة Dupont و Dupont في سيارة أخرى ينطلقان نحو الصحراء بهدف

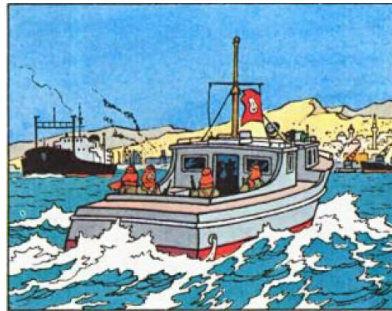
وجود مخبأ للمجرم Bab El Ehr والحصول على المكافأة، كما يظهر في الشكل 3، إلا أنهما يفقدان طريقهما ويتوهان في الصحراء لمدة أيام.

فتمتد مغامرة الشرطيان في الصحراء من الصفحة 17 إلى غاية الصفحة 33، ويواجه من خلالها الشرطيان سلسلة من المشاكل بسبب ظاهرة السراب، وتهدف هذه المشاهد إلى إضفاء طابع كوميدي على أحداث القصة الأكثر جدية. وتشمل هذه المشاهد كل من:

- صور عديدة ل Dupont و Dupond وهما يقودان سيارتهما عبر الصحراء الخالية.
- ظواهر سراب تمثل أشجار نخل، ومدينة، وواحة، وقافلة.
- صورة لإصطدام سيارة Dupont و Dupond بالنخلة الوحيدة في الصحراء، ظناً أنهما مجرد سراب.
- صورة لغرق سيارة Dupont و Dupond في الماء، ظناً أنه مجرد سراب.
- صورة ل Dupont وهو يركل رجل عربي ساجد، ظناً أنه مجرد سراب.
- صور ل Dupont و Dupond في وسط زوبعة رملية.

ويظهر الفضاء الشرقي من خلال هذا التمثيل على أنه مجرد صحراء قاحلة، شديدة الحرارة، خالية من الطرق والأشجار والسكان وكل مظاهر الحياة والحضارة، مما يدفع إلى مقارنته بالفضاء الجغرافي الغربي الممثل سابقاً في صورة معاكسة جذريا للفضاء الجغرافي الصحراوي الشرقي.

كما شملت مقارنات الفضاء الشرقي والفضاء الغربي الأخرى صوراً للميناء البلجيكي، الذي يظهر في الصفحتين 6 و 7، كما يظهر في الشكل 4.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 4: الميناء في بلجيكا (Hergé, 1971 :6) الشكل 5: ميناء Khemkhâh

(Hergé, 1971 : 15)

وتقابله مشاهد يظهر فيها ميناء إمارة Khemed في الخلفية، أي وكأنها بعيدة، وتظهر في الصفحتين 11 و12، وعلى الرغم من تشابه المينائين نوعا ما، إلا أن صور الميناء في الغرب تحمل طابعا صناعيا وأكثر تطورا، بينما تظهر الجبال وراء الميناء في الشرق الذي لا يحمل نفس الطابع الصناعي ما عدا من خلال وجود بعض الرافعات، تظهر من ورائها جبال، كما يتبين ذلك في الشكل 3.

يتبين من خلال تمثيل الفضاء في الغرب ثم في الشرق بطريقة متماثلة وبضمّ نفس الشخصيات في وضعيات متطابقة، في سياق مختلف يؤدي بالضرورة إلى المقارنة بين التمثيلين، خاصة وبما أن الفضائين يتسمان بخصائص متعاكسة، مما يعكس مبدأ حتمية تعريف الأول كعكس الثاني ويعزز مبدأ الثنائية بين الشرق والغرب في إطار تمثيل الفضاء.

### 1. 3. المدينة

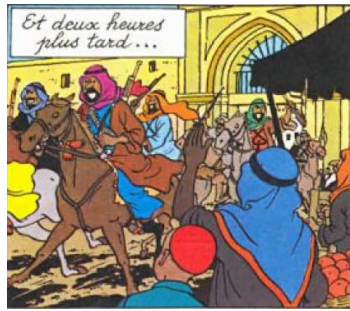
ويكتمل تمثيل المدينة في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* تمثيل الفضاء الجغرافي بإضافة البعد البشري والثقافي والحضاري الذي يظهر من خلال تمثيل مقتطفات لطريقة العيش في كلا الفضائين. تظهر المدينة الغربية في الصفحات الأولى من القصة، وتشمل أول مشهد في الشريط المرسوم، وتتميّز بطرقها المعبدة والنظيفة، وسياراتها الفخمة، وبنائاتها العصرية، كما يظهر في هذه المشاهد سكان المدينة الذين يلبسون ثيابا فخمة، حيث يرتدي الرجال معاطفا طويلة وقبعات لباد تناسقها، ويحمل أحدهم محفظة، وترتدي المرأة معطفا من الفرو وقبعة نساء أنيقة، كما يظهر في الشكل 6.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 6: المدينة في الغرب (3 : 1971، Hergé) - الشكل 7: مدينة Khemkhâh (16 : 1971، Hergé)

ويقابلها تمثيل ثلاثة مدن عربية مختلفة، أولها المدينة الساحلية Khemkhâh، وهي أول مدينة عربية يزورها تان تان إثر وصوله إلى ميناءها، وتتميز هذه المدينة بطرقها المعبّدة وسياراتها الفخمة، على غرار المدينة البلجيكية، وعلى الرغم من أنها تضمّ بنايات مماثلة لل بنايات الغربية، إلا أنها تختلف من حيث الشكل والطرز المعماري الشرقي، كما أن المشهد يشمل معذنة مسجد وأشجار نخل تضيف طابعا عربيا إسلاميا على شكل المدينة ويميّزها عن نظيرتها، كما يظهر في المشهد تان تان وهو بصحبة شرطيان عسكريان يرتيان الزي الرسمي، كما يظهر في الشكل 7.

وتظهر المدينة العربية الثانية وهي مدينة Hasch El Hemm لاحقا في القصة، وهي مكان إقامة الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab، وقد تم استبدال المدينة بالسوق، والطرق المعبدة بالتراب والرمل، والسيارة الفخمة بالأحصنة، والبنائات العصرية على الطراز الشرقي ببناء تقليدي وطاولات بيع الخضار والفواكه، وزيادة على ذلك يعجّ المشهد بالشخصيات التي تمثل سكان المدينة، فيرتدي معظمهم ثوبا طويلا، كما يرتدي بعضهم عباية أو بشت فوق ثيابهم، ويلبسون فوق رؤسهم شماغ وغطّة، كما يظهر في الشكل 8.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 8: مدينة Hasch El Hemm (Hergé, 1971 : 39) - الشكل 9: مدينة

(Hergé, 1971 : 40) Wadesdah

والسبب من التشابه بين لباس سكان مدينة Hasch El Hemm واللباس الوطني السعودي هو أن "هيرجي" استوحى شخصية الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab من الملك السعودي عبد العزيز آل سعود، مؤسس المملكة العربية السعودية (Farr: 26).

أما فيما يخص المدينة الثالثة وهي مدينة Wadesdah، عاصمة Khemed، فتظهر في شكل سوق خضار وفواكه، ذات الأزقة الضيقة والبيوت البسيطة والطريق غير المعبّد، كما أنّها تعجّ بالسكان، وبنفس الطريقة، يظهر الرجال منهم وهم يرتدون ثوبا طويلا وعباءة، كما يلبس بعضهم شماغ وغطّة والبعض الآخر شماغ أو وشاح أو طربوش، وتظهر النساء في لباس حجاب شرعي أو نقاب، كما يتبيّن في الشكل 9.

وبذلك يمكن تمييز الفرق بين المدينة الغربية، التي توحى بالتحضر والرقي والهدوء، والمدن الشرقية التي لا تحمل معظمها أي صفة من صفات التمدن، والتي، باستثناء مدينة Khemkhâh، تظهر في شكل سوق كبير يأوي بيوت السكان ويوحى عن الفوضى والضجيج.

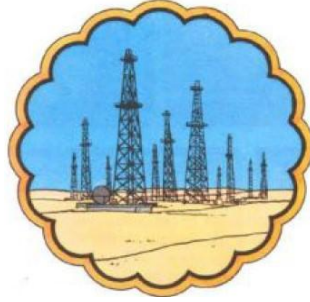
#### 4.1. البترول والنفط

يمثل البترول لبّ قصة وجوهر الحبكة السردية وعنصر أساسي للعلاقة بين الشرق والغرب في سياق الاستشراق الكولونيالي وبعد الكولونيالي، والدليل عن ذلك هو إدراجه في العنوان وتعريف البلد العربي بتسميته ببلد البترول، أو Le pays de l'or noir.

« Dans le cas de l'Émir de l'Arabie khemedite, écrit un spécialiste de l'oeuvre hergéenne, c'est au reste le pétrole qui incarne la puissance du pouvoir en place. Si Ben Kalish Ezab perd le contrôle du pétrole, c'en est fini de sa position à la tête du pays. Le sceptre de l'Émir, c'est le pétrole. » (Skilling, cité par Bouchard : 231)

ففي الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir*، يرمز البترول إلى السلطة، ويدور صراع القصة حول التنافس بين شركتا النفط، Arabex و Skoil Petroleum، للحصول على حق استثمار بترول الإمارة، مما يتسبب في تخريب الخزائن البترولية ومحاولة إسقاط الأمير.

وتتجلى مظاهر ثنائية الشرق والغرب في تمثيل البترول في كل من الشرق والغرب في موطنان، أولهما عبارة عن صورة أضيفت إلى صفحة العنوان للشريط المرسوم، والتي تمثل آبار بترول في وسط الصحراء، كما يظهر في الشكل 10.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 10: آبار البترول في الصحراء (Hergé, 1971) - الشكل 11: محطة البنزين في بلجيكا (Hergé, 1971: 1)

ويتليها مباشرة المشهد الأول من القصة، ومن الصفحة 1، الذي يمثل محطة بنزين، كما يظهر في الشكل 11. إن هذا الترتيب يدعو إلى المقارنة المباشرة بين هاتين الصورتين، مما يوحي عن ثنائية البترول أو النفط الخام الشرقي والنفط الغربي، ويشير إلى مبدأ التفوق الغربي.

#### 1. 5. الإحترافية

يتجلى الموقفان المتعاكسان للشرق والغرب تجاه الإنضباط والإحترافية من خلال مشاهد تمثل لقاءان مهمان لتان تان مع رئيس شركة وأمير.

يظهر اللقاء الأول في الصفحة 5، حيث يستقبل مدير شركة النفط Speedol تان تان في مكتبه لمناقشة ظاهرة النفط المتفجر الذي يتسبب في حرق محركات السيارات. ويدور هذا اللقاء في محيط بسيط يوحي عن الإحترافية، ويتمشى مع جدية موضوع المحادثة، فيظهر كل من تان تان والمدير جالسان حول مكتب بسيط، كما يظهر في الشكل 12.



الشكل 12: اجتماع تان تان مع مدير شركة Speedol (Hergé, 1971 : 5) – الشكل

13: اجتماع تان تان من الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab ومستشاره العسكري (Hergé, 1971 : 38)

وتقابله لقاءات تان تان مع مسؤول آخر، وهو حاكم إمارة Khemed، الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab، حيث يجري تان تان مع الأمير لقاءان، يظهر أولهما في الصفحتين 35 و36، ويعقد اللقاء الثاني بعد اكتشاف أن نجل الأمير تمّ اختطافه، فيظهر في الصفحة 38، ويشمل هذا اللقاء المستشار العسكري للأمير لمناقشة قضية الإختطاف، كما يتبين في الشكل 13.

ويودر كل من هاذين اللقائين في قصر الأمير، حيث يستقبل تان تان في قاعة واسعة تتخللها أعمدة من الرخام الوردية، وأثاث فخم من طاولة منقوشة وآرائك مزركشة ذات الألوان الصاخبة، وزيادة على ذلك يقوم الأمير ومستشاره بالتدخين خلال اللقاء وحتى عرضه على تان تان الذي يقوم بالرفض. إن وضع تان تان في هاتين الوضعيتين المتماثلتين يؤدي إلى مقارنة احترافية المسؤولين في الشرق وفي الغرب في صدد أزمات بالغة الجدية، مثل خطر الحرب واختطاف نجل الأمير، فيظهر الشرق في صورة مخالفة جذريا لصورة الغرب.

## 1.6. سلطات الأمن

إثر وصول السفينة البلجيكية Speedol Star التي تحمل تان تان والشرطيين Dupont و Dupond إلى سواحل البلد العربي وقبل رسوها، تقوم الشرطة العسكرية العربية بالصعود على متنها من أجل تفتيشها نظرا إلى الوضع الدولي المتوتر. ويسمح هذا اللقاء بين ممثلي السلطة البلجيكية والعربية بمقارنتهما.

وتدور أحداث هذا اللقاء في كل من الصفحة 14 و15 و16 من الشريط المرسوم، ويظهر من خلالها الشرطيين البلجيكين وهما يلعبان لعبة أوراق، وهما يرتديان زي بحار يتكوّن من قميص ذو لون أزرق فاتح، وسروال

أسود وقبعة سوداء بتفاصيل حمراء. وفي ذلك الحين، يقتحم الشرطي العسكري كابينتهما، ويأمرهما بتقديم حقائبهما للفتيش، موجها نحوهما أصبع الإتهام والبندقية التي يحملها في يده. ويظهر الشرطي العربي في زي رسمي يتكون من بدلة بنية اللون وشماع أحمر وغترة سوداء، وحزام حمل السلاح (انظر الشكل 14).



الشكل 14: الشرطة الغربية والشرطة الشرقية (Hergé, 1971 : 14)

نلاحظ من خلال هذا التمثيل لممثلي قوات الأمن العدوانية التي يوحي عنها شكل الشرطة الشرقية وتصرفها، ولا سيما من خلال لغة الجسد الموجهة نحو الشرطيين البلجيكين واللذان تظهر على وجوههما تعابير الحيرة والدهشة، والتي تلازمهما خلال طول اللقاء تقريبا. وبالإضافة إلى ذلك، تتبين ثنائية تمثيل الشرطتين من خلال الألوان التي تميّز زي كل منهما.

وعلى غرار التصرف ولغة الجسد التي تعبر عنها الشخصيات المذكورة، تمثل الألوان شكلا من أشكال التواصل غير اللغوي. مثلا في حالة الشرطيين البلجيكين، يشكل اللون الأزرق الفاتح اللون الغالب على شكلهما، والذي يختلف عن لون ثيابهما العادي المتكون من بدلة سوداء وقبعة سوداء، والتي -بالتالي- تشكل نفس الاختلاف الجذري مقارنة للشرطة العربية.

حسب دراسة معاني الألوان التي أنجزتها "تافارقي" Tavargi و"سوشما" Sushma، فإن اللون الأزرق هو اللون المفضّل لدي أغلبية الأشخاص، حيث بالإضافة إلى الإيحاء بالسكينة والطمأنينة، فهو يحفز الجسم البشري على إفراز مواد مسكنة (Tavargi & Sushma: 117). أما عن معاني درجات اللون الأزرق، فتوحي معظمها عن صفات فكرية إيجابية ونبيلة، مثل الوفاء، وهذا ما يجعل اللون الأزرق لون العديد من الأزياء الرسمية، فيقول "تافارقي" و"سوشما" في هذا الموضوع:

“Over the ages, blue has become associated with steadfastness, dependability, wisdom and loyalty (note how many uniforms are blue).” (Tavargi & Sushma : 118)

أما فيما يخص زي الشرطة العسكرية العربية، فيمثل اللون البني واللون الأحمر اللونين الغالبين في مظهرهما، ويرمز اللون البني إلى الجدّية والبساطة والإستقرار والصدّاقة ، كما توضّحانه "تافارقي" و "سوشما":

“[Brown] is most associated with reliability, stability and friendship. [...] It’s the color of the earth itself, ‘terra firma’, and what coul represent stability better. It too is associated with things being natural or organic.” (Tavargi & Sushma : 118)

بالإضافة إلى الإستقرار والصمود، يوحي هذا اللون أيضا بالبساطة والعودة إلى الطبيعة الذي يمثله التراب والأرض، والذي يعكس لون الفضاء في الشرق الذي تسوده الرمال والصحراء. ويتكون اللون البني من خليط من الأسود والأصفر والأحمر، وهو اللون الثاني في زي الشرطة العربية حيث يوحي بصفات جسدية على عكس اللون الأزرق الذي يحمل صفات فكرية.

“Blue is intellectual. Blue is the colour of the mind and is essentially soothing; it affects mentally, rather than the physical reaction we have to red.” (Tavargi & Sushma: 117)

فبالإضافة إلى البساطة الفكرية التي يوحي عنها اللون البني، غالبا ما يمثل اللون الأحمر لون الحيوية والحماس، كما يمثل الأحمر الطاقة الجسدية التي غالبا ما تميل إلى العنف والعدائية.

“Red is physical, red is strong and very basic. Pure red is the simplest color, with no subtlety. It is stimulating and lively, very friendly. At the same time, it can be perceived as demanding and agressive.” (Tavargi & Sushma : 117)

وبالتالي، تتبيّن من خلال معاني الألوان المستعملة لتمثيل كل من الشرطتين، بالإضافة إلى تصرف كل منهما ولغة جسدهما، تتضح ثنائية الشرق والغرب التي يوحي عنها لقاءهما، والتي تعكس ثنائية الجسم والفكر من خلال تمثيل الشرق للصفات الجسدية والغرب للصفات الفكرية.

## 7.1. الغناء والآذان

يشكل الأذان والغناء استثنائين لتمثيل الصوت في الشريط المرسوم، الذي يقتصر على علامات الصوت في الحوار وحكايات الصوت لتمثيل أصوات الجماد. ويشير تمثيل الأذان في الشرق والغناء في الغرب إلى الاختلاف الثقافي الذي يميّز بين الكيانين.

ويتم تمثيل الغناء في حالتين في الشريط المرسوم، تظهر الأولى في الصفحة 1 (انظر الشكل 2) حيث يقوم الشرطيان Dupont و Dupont بتشغيل الراديو للسماع إلى الغناء خلال جولتهما في السيارة عبر الريف البلجيكي، وتظهر الثانية في الصفحة 42 بعد أن يشغل تان تان جهاز الراديو، المتواجد في محل صديقه البائع البرتغالي Oliveira de Figueira، وذلك للاستماع إلى أخبار أوروبا، فتظهر أولاً صورة امرأة غربية تغني (انظر الشكل 15).



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 15: الغناء في الغرب (Hergé, 1971 : 42) - الشكل 16: الأذان في الشرق (Hergé, 1971 : 34)

ويتم تمثيل الأذان في حالة واحدة، في الصفحة 34، حيث يظهر مؤذن في أعلى مئذنة وهو يتفوه بعبارة الشهادة التي نقلت صوتياً كالآتي: « La illaha illallah! Mohammad rassoul Allah ! » (انظر الشكل 16).

## 8.1. المرأة

لم تشمل أعمال هيرجي بأكملها شخصيات نساء عديدة، ولقد تسبب ذلك في توجيه انتقادات للكاتب في هذا الموضوع واتهامه بالتحيز ضد المرأة، لاسيما باعتبار طريقة تمثيله النمطية لهذه الشخصيات النسائية النادرة. ولا يختلف الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* في هذا المجال، حيث تقتصر حالات تمثيل

النساء إلى ستة مشاهد، تظهر في خمسة منها نساء غريبات، منها المغنية بيانكا كاستافور Bianca Castafiore (انظر الشكل 15) وأحد المارة في المدينة الغربية (انظر الشكل 6) وموظفات استقبال شركة طوارئ الطرق (انظر الشكل 17) وممرضة في مستشفى مدينة Wadesdah (Hergé, 1971: 60).



الشكل 17: المرأة في الغرب (2: Hergé, 1971)

ويظهر مشهد تمثيل النساء العريبات الوحيد في الصفحة 40 (انظر الشكل 9)، ويتبين الفرق بين هاذين التمثيلين للمرأة في الغرب وفي الشرق من خلال شكلهما والمعلومات التي يقدمها السياق حول هوية كل منهما.

ففي ما يخص الشكل، تظهر النساء الأوروبيات وهن ترتدين ثياباً أوروبية تكشف عن الرأس، وفي حالة المغنية بيانكا كاستافور، فهي ترتدي ثوبا ضيقا كاشف، أما النساء العريبات، فتظهرن في ثياب واسع تغطي الجسد، فيكشف عن وجه الأولى، بينما يظهر من المرأة المنقبة سوى عيناها.

أما في ما يخص أدلة هويات هؤلاء النساء ومكانتهن السردية، فتظهر المرأتان العريبتان كجزء من الديكور، ولا تتفوهان بكلمة، فلا توجد أي أدلة تشير إلى مستواه المعيشي أو مهنتهن أو غير ذلك، بينما يمنح هيرجي كل من عاملات الاستقبال والممرضة حوارا ودورا في السرد، حيث تقوم العاملات بالرد على الهاتف وإرسال سيارة الطوارئ إلى الشرطيين Dupont و Dupond في مشهدين مختلفين، وتُخبر الممرضة الطبيب بحالة الشرطيين البلجيكيين بعد وصولهما إلى المستشفى، ويمثل هيرجي المغنية بيانكا كاستافور وهي تغني، وتظهر أغنياتها في مشهد آخر بدون ظهورها هي (انظر الشكل 2)، وتبين عليها علامات الأناقة والثراء، التي يوحى بهما ارتداؤها المجوهرات العديدة.

وفي هذا السياق، ليست المرأة الشرقية مجرد صورة معاكسة تعرف بها المرأة الغربية، إنما هي تمثيل للغموض الشرقي الذي لطالما كان أهم صفة انتسبت إلى المرأة في الخطاب الاستشراقي، والتي سأطرق إليها في موضوع "غريبة الشرق".

### 1. 9. التعميم والمقارنة المباشرة بين الشرق والغرب

على خلاف باقي مواطن الاستشراق في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* التي تتميز بالضمنية وجاءت في شكل ايجاءات، يمثل الموضوع الاستشراق المباشر الوحيد في المدونة، معبراً عن فكرة ثنائية الشرق والغرب بمقارنتهما بطريقة مباشرة وجليّة.

ويشمل الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* حالتين من التعميم والمقارنة المباشرة بين الشرق والغرب، وتظهر في الصفحتين 37 و61، وتصدر المقارنة من شخصية Mohammed Ben Kalish Ezab وهو حاكم الإمارة التي يشار إليها في عنوان القصة والتي تضم أغلبية أحداث القصة.

ففي الحالة الأولى، يقوم Mohammed Ben Kalish Ezab باتهام تان تان بالكذب، مستعملاً أسلوب التعميم في نسب صفة الكذب إلى كل "العرق الغربي"، فيقول :

« Ceux qui...Mais tu es fou ! Mon Fils ! Enlevé Et pourquoi ? Dis-moi, pourquoi aurait-on enlevé mon fils ? C'est insensé ! Tout cela, tu l'inventes. Car tu mens, oui, tu mens, comme tous ceux de ta race ! » (Hergé, 1971 : 37)

إن استعمال عبارة «tous ceux de ta race» يشير إلى وجود هوية غربية جماعية، تشكل كياناً متجانساً واحداً يتسم كل أعضائه بنفس الصفات، وفي هذا السياق، كون الغربيون كاذبون هو السبب الوحيد الذي يدفع تان تان إلى الكذب في رأي الأمير العربي.

وفي الحالة الثانية، يقوم الحاكم العربي بمقارنة الشرقيين والغربيين في مسألة العدالة، وعلى وجه الخصوص في طريقة التعامل مع المجرمين ومعاقبتهم، فبعد أن أخبره تان تان أنه تم القبض على المجرم Dr Müller، وهو المسؤول

عن تخريب خزائن البترول واختطاف نجل الحاكم العربي، وقد وعده تان تان أنه سيتم محاكمته بطريقة عادلة، يجيبه  
:Mohammed Ben Kalish Ezab

« Par Allah ! que vous êtes compliqués, vous autres Occidentaux ! Nous sommes plus expéditifs, nous ! » (Hergé, 1971 : 61)

يتميز خطاب الحاكم العربي مرة أخرى بأسلوب التعميم، فيتجاوب مع وعد تان تان ل Dr Müller بتعميم صفات العدالة والتحضر والإنصاف التي يمثلها تان تان في هذه الحالة بانتسابها إلى جلّ الغربيين، وبالمقابل تنتسب الوحشية التي تتجلى من خلال رغبة Mohammed Ben Kalish Ezab في معاقبة المجرم بدون محاكمته إلى جميع العرب.

وزيادة على ذلك، فإن ذكر عبارة «vous autres Occidentaux» يشير بالضرورة إلى الكلمة المستترة في هذه الجملة التي تليها وهي «Orientaux» أي: «Nous, Orientaux, sommes plus expéditifs, nous!» كما يوحي تكرار كلمتا «vous» و «nous» في المقطع على العلاقة الثنائية التلازمية التعاكسية التي تربط الشرق والغرب.

## 2. غيرية الشرق في *Tintin au Pays de l'or noir*

يميز " ستازاك" Staszak بين مفهومي الاختلاف والغيرية بإدراج المفهوم الأول في إطار الحقائق والمفهوم الثاني في إطار الخطاب، فيقول:

“Otherness is the result of a discursive process by which a dominant in-group (‘Us,’ the Self) constructs one or many dominated out-groups (‘Them,’ Other) by stigmatizing a difference – real or imagined – presented as a negation of identity and thus a motive for potential discrimination. To state it naively, difference belongs to the realm of fact and otherness belongs to the realm of discourse.” (Staszak: 44)

ففي إطار تنائية الشرق والغرب الاستشراقية، يمكن تفسير هيمنة الطرف الغربي (الذات) على الطرف الشرقي (الغير) بسببين: يرتبط السبب الأول بالسلطة التي يستمدّها الغرب من الاستشراق الأكاديمي، الذي

باعتباره دراسة الشرق، يشمل - على غرار كل الدراسات - طرف إيجابي فاعل، هو الغرب الذي يُدرس، وطرف سلبي مفعول به، هو الشرق الذي يُدرس، ويقول "إدوارد سعيد" في هذا الموضوع:

“On the level of the position of the problem, and the problematic... the Orient and Orientals (are considered by Orientalism) as an "object" of study, stamped with an otherness - as all that is different, whether it be "subject" or "object"- but of a constitutive otherness, of an essentialist character... This "object" of study will be, as is customary, passive, non-participating, endowed with a "historical" subjectivity, above all, non-active, non-autonomous, non-sovereign with regard to itself.” (Said, 1979: 97)

فإن مبدأ غيرية الشرق سبق الاستشراق والخطابات الاستشراقية التي نتجت عن دراسة الشرق والتعرف عليه، فكانت غيرية الشرق نقطة انطلاق فكرة دراسة الشرق وجاء الخطاب الاستشراقي لتوثيقها.

“The only Orient or Oriental or "subject" which could be admitted, at the extreme limit, is the alienated being, philosophically, that is, other than itself in relationship to itself, posed, understood, defined and acted-by others.” (Said, 1979: 97)

وسمح وضع الشرق في خانة "الغير" بتبرير المساعي الغربية لدراسته وفهمه وتحليله، إلى درجة أن أصبح هذا الأخير يعتمد على الغرب من أجل فهم ذاته، وصار مجرد موضوع دراسة وغيره أجدر بتفسيره، حيث لا يشارك في العملية الإستكشافية أو التعريفية التي تتعلق بكيانه، ويصبح إذن عاملاً سلبياً، غير فعال، مسلوب الإستقلال والسيادة بالنسبة لهويته وماهيتها، وفي هذا السياق يصبح الشرق والشرقي كائن مغترب بالنسبة لذاته.

“The asymmetry in power relationships is central to the construction of otherness. Only the dominant group is in a position to impose the value of its particularity (its identity) and to devalue the particularity of others (their otherness) while imposing corresponding discriminatory measure. [...] Dominated out-groups are Others precisely because they are subject to the categories and practices of the dominant in-group and because they are unable to prescribe their own norms.” (Staszak, 44)

ويرجع السبب الثاني لهيمنة الغرب على الشرق إلى الظروف السياسية والدينية التي عاصرت تبلور الخطاب الاستشراقي، حيث يستلزم تبرير الغزو العسكري والديني الغربي للشرق من خلال الحملات الاستعمارية والتبشيرية تمثيل الشرق المسلم ككيان غريب لا بد من السيطرة عليه.

“For Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, "us") and the strange (the Orient, the East, "them"). This vision in a sense created and then served the two worlds thus conceived.” (Said, 1979: 43-44)

ومن هذا المنطلق، نرى أن مبدأ غيرية الشرق في الإيديولوجيا الاستشراقية عبارة من عبارات الإعتداد العرقي الذي يقوم على مبدأ الزيادة من قيمة الذات والتقليل من شأن الغير، ويرى ستازاك أن أصل الإعتداد العرقي الغربي يرجع إلى مبدأ الثنائية الذي ميز الفكر الغربي منذ عصر أرسطو، والذي ولّد كل من ثنائيات الذكر والأنثى، والإنسان والحيوان، والأبيض والأسود، الخ... كما تتميز الإعتداد العرقي الغربي بارتباطه بالكولونيالية، فيقول "ستازاك":

“Colonization allowed the West to export its values and have them acknowledged almost everywhere through more or less efficient processes of cultural integration. Western categories of identity and otherness transmitted through universalist claims of religion and science and forcibly imposed through colonization have thus become pertinent beyond the boundaries of the West.” (Staszak: 45)

فيمثل مبدأ غيرية الشرق أساس الهيمنة الأكاديمية والسياسية والدينية الغربية على الشرق وتبريرا لها، وباعتباره الطرف المتسلط والذات الفاعلة، أصبح الغرب، في إطار الاستشراق، يمثل معيار دراسة الشرق والحكم عليه، مما أدى إلى وصف الشرق باستعمال تعميمات وصور نمطية تعكس الصفات الإيجابية الغربية وتحقق الثنائية التعاكسية التي تربط كلاهما.

“The creation of otherness (also called othering) consists of applying a principle that allows individuals to be classified into two hierarchical groups: them and us. The out-group is only coherent as a group as a result of its opposition the in-group and its lack of identity.

This lack is based upon stereotypes that are largely stigmatizing and obviously simplistic. The in-group constructs one or more others, setting itself apart and giving itself an identity. The Other only exists relative to the Self and vice versa.” (Staszak: 44)

فلولا عجز الشرق عن تحديد هويته وفرضها، لما تمكن الغرب من تحديدها واستعمال صورة الشرق كوسيلة لتصميم هويته الخاصة في صورة تتماشى مع رؤيته وطموحاته. ولخص "إدوارد سعيد" تمثيل الشرق والغرب في الخطاب الاستشراقي في قوله:

“The Oriental is irrational, depraved (fallen), childlike, "different"; thus, the European is rational, virtuous, mature, "normal." (Said, 1979: 40)

وبالتالي، باعتباره عملية بناء الهوية الغربية عن طريق تصميم صورة الشرق، جعل الاستشراق من الغرب رمز لكل ما هو "عادي" و"مرغوب فيه"، ومن الشرق رمز لكل ما هو "خارج عن العادة" و"غير مرغوب فيه".

على غرار مظاهر ثنائية الشرق والغرب، تكمن عبارات الغيرية الشرقية في *Tintin au Pays de l'or noir* في شكل إحياءات إيديولوجية على مستوى الشكل والمحتوى، لتجتمع تحت إطار مواضيع سردية متكررة تسعى إلى تصميم هوية الشرق على أساس اختلافها وغرابتها بالنسبة إلى المرجع الذي تمثله الهوية الغربية، فيصبح الغرب معيار التقييم والمقارنة في جلّ الميادين، ويظهر الشرق على أنّه خارق للعادة. ولقد استخلصت 3 مواضيع سردية لتصنيف الإحياءات عن مبدأ الغيرية الشرقية ضمن المدونة.

## 2.1. الشرق مختلف

في نظر الإيديولوجيا الاستشراقية، يوصف الشرق أولاً وقبل كل شيء بالاختلاف، إلا أن معنى الاختلاف هذا ليس حيادياً، حيث يمكن لشيئين أن يختلفا دون أن يقلل ذلك من قيمة أي منهما، إنما أنّه اختلاف سلبي، فالشرق ليس مختلف فحسب، بل أنه غريب وجدير بالدراسة كما تدرس أي ظاهرة غريبة.

وعلى غرار مبدأ ثنائية الشرق والغرب، يعتمد "هيرجي" في تمثيله للشرق المختلف على مقارنته بالغرب، من خلال تكرار مواقف متشابهة في كلا السياقين الغربي والشرقي مما يدعو إلى المقارنة أو من خلال طريقة تجاوب الشخصيات الغربية مع الشرق في القصة. وبالتالي يمكن اعتبار كل مظاهر مبدأ ثنائية الشرق والغرب في *Tintin*

*au Pays de l'or noir* بمثابة مظاهر لاختلاف الشرق وغرابته، حيث تتضمن كل المقارنات بين الشرق والغرب من منظور غربي، وبالأحرى من منظور "هيريحي"، فكرة الشرق المختلف.

فيعرّف الشرق باختلاف فضاءه الجغرافي الذي يظهر في شكل صحراء لا متناهية، وهو فضاء برّي طبيعي لم يمسه التحضر وتكاد تنعدم فيه الحياة، فيخلو من الطرقات والمياه والنباتات وحتى البشر. ويختلف الشرق بمدنه غير المتحضرة التي تعج بالناس والضجيج والحركة، وكأنها سوق بدائي ضخم، تتخلله بعض السكنات ذات الطابع التقليدي.

ويتجلى اختلاف الشرق في تمثيل الشخصيات الشرقية في القصة، ابتداء من لون بشرتهم، إلى ثيابهم وبساطة تفكيرهم ولغتهم غير المفهومة التي يستعملونها أحيانا بدلا من اللغة الفرنسية، إلى غابة تصرفاتهم وتقاليدهم وحتى اسماءهم الطريفة، من *Youssouf Ben Moulfrid* و *Mohammed Ben Kalish Ezab*.

وعلى غرار استعمال ه لخط يقلد شكل الخط العربي لصياغة عبارة «l'or noir» في عنوان القصة، يعتمد هيريحي على استعمال اسماء تقلد الاسماء العربية شكلا وصيغة، منها اسماء الشخصيات المذكورة ومنها اسماء المدن مثل *Wadesdah*, *Hasch El Hemm*, *Khemed* و *Khemkhâh*، كما أضفى استعمال كلمات فرنسية مقترضة من اللغة العربية، مثل *émir* و *cheik* و *roumi* صبغة أجنبية شرقية على القصة.

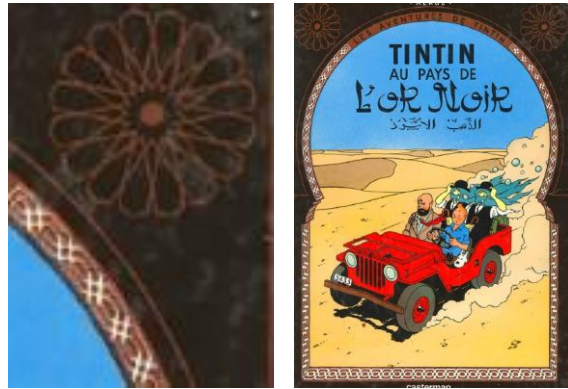
## 2.2. الشرق خيالي وغامض

يشمل تمثيل الشرق ككيان خيالي وغامض فكرة اختلافه، إلا أن في هذا السياق، لا يتم النظر إلى الشرق على أنه غريب، وإنما ينظر إليه بنوع من الرغبة، فيصبح الشرق مكان ساحر يكاد أن يكون خياليا. وتنعكس هذه الفكرة في *Tintin au Pays de l'or noir* من خلال كل استعمال للغة العربية أو ما يشابهها، واستعمال رمز وزخرفات عربية إسلامية لإضفاء طابع غامض على الشرق، ومن خلال تمثيل المرأة الشرقية، ومن خلال ذكر ظاهرة السراب وتمثيلها.

نجد أول مظاهر للشرق الخيالي والغامض في الغلاف الخارجي للشريط المرسوم، منها استعمال عبارة «pays de l'or noir». فعلى الرغم من أنّ اسم البلد في القصة هو *Khemed*، إلا أن هيريحي اختار تعيين البلد

العربي ب "بلد الذهب الأسود"، فتشير العبارة المجازية "ذهب أسود" إلى مادة البترول، مما يحتزل الهوية الدولة العربية إلى مخزن بترول.

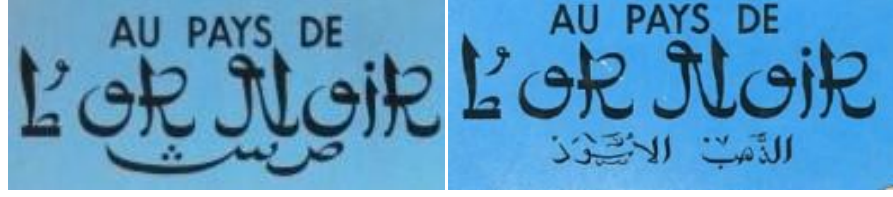
وعلى الرغم من أن الصراع حول البترول والتحكم في خزائنه هو جوهر حبكة القصة، إلا أن ذلك لا يقتضي اختيار العبارة المجازية «or noir» للإشارة للبترول. ففي هذا السياق، يصبح البلد العربي محل أطماع، يزخر بالثروات، وهي ثروات طبيعية، وليست من صنع الإنسان، كما يشهد عنه الفضاء البري الذي يشكل خلفية الغلاف (انظر الشكل 18)، فتدعو هذه الأرض الغنية بالأسرار الثمينة والثروات الطبيعية المغامرين إلى اكتشافها واستنباط خيراتها.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 18أ: الغلاف الخارجي - الشكل 18ب: تفاصيل الغلاف الخارجي

وبالإضافة إلى العبارة المجازية التي اختارها "هيرجي" لتعيين البلد العربي، يعزز خط الكتابة المستعمل لصياغتها الإيحاءات التي تتضمنها، فهو خط غامض و"شرقي"، يكاد يجعل العبارة غير مفهومة، وينعكس غموضه في الصيغة العربية التي تمت اضافتها تحت العنوان (انظر الشكل 19)، والتي بالإضافة إلى كونها تكرر للعبارة الفرنسية «or noir»، باللغة العربية، فهي تشكل تكرارا لنفس الوظيفة الإيحائية التي تشير إلى غموض الشرق.

وما يوضح نية هيرجي في استعمال هذا التكرار هو اعتماده في النسخة الأولى على أشكال من اختراعه تقلد اللغة العربية شكلا فحسب، ولا تحمل أي معنى (انظر الشكل 20)، فالهدف منها تقليد الغموض الذي تمثله اللغة العربية بالنسبة للقارئ الغربيين.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 19: تفاصيل تفاصيل عنوان نسخة 1971 – الشكل 20: تفاصيل عنوان نسخة 1948

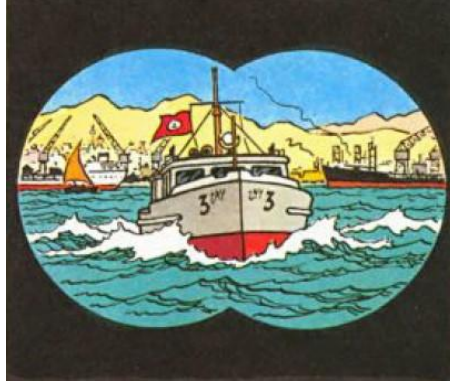
وتتمثل مظاهر الشرق الخيالي والغامض في غلاف الشريط المرسوم في استعمال إطار نافذة ذات الطابع العربي الإسلامي لخصر صورة الغلاف، وتظهر النافذة في شكل قوس بني تحده زخارف ذات الطابع الإسلامي باللون الأبيض وزخرفتان في شكل وردتان من كل جانب منها (انظر الشكل 18 ب)، وكتب في أعلاها اسم سلسلة الشرائط المرسومة *Les Aventures de Tintin*، مما يشير إلى أن النافذة تمثل إطار القصة بالإيجاء عن الحضارة.

ويكرر هيرجي استعمال الزخارف ذات الطابع الإسلامي في صفحة العنوان التي يحيطها إطار، لونه أزرق فاتح، ويضمّ زخارف وأشكال ذات اللون الأبيض، تقلد شكل عبارة "لا إله إلا الله" المكتوبة بخط الثلث العربي والتي تتكرر على طول الإطار (انظر الشكل 22)، ومن الأرجح أنّ هيرجي استوحى تصميم الزخرفة من العلم السعودي، نظرا إلى أن المملكة السعودية كانت مصدر إلهام الإمارة العربية Khemed. والهدف من استعمال هذه الزخارف ليس تقديم صورة حقيقية للعربية والإسلام والشرق، وإنما استعمال رموزهم من أجل إضفاء الغموض على القصة.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 21: صفحة العنوان – الشكل 22: تفاصيل صفحة العنوان (Hergé, 1971)

كما يوحي التمثيل الأول لإمارة Khemed في الشريط المرسوم عن كون الشرق أرض بعيدة وغامضة، حيث يظهر ميناء Khemkhâh لأول مرة عبر منظر قبطان سفينة Speedol Star البلجيكية (انظر الشكل 23)، وتتضمن الصورة رمزية النظر إلى الشرق من خلال أعين غربية وهي أساس الإيديولوجيا الاستشراقية.



الشكل 23: أول تمثيل لإمارة Khemed (Hergé, 1971 : 14)

ويرمز هيرجي إلى غموض الشرق من خلال تمثيله للمرأة الشرقية، وعلى وجه الخصوص صورة المرأة المنقبة التي تظهر في الصفحة 40 (انظر الشكل 9).

ويتميّز هذا التمثيل بكونه يتمركز أمام المشهد، بينما يظهر تان تان في الخلف، على الرغم من أن المرأة الممثلة لا تؤدي أي دور في القصة ولا تظهر مرة أخرى في القصة، بل إنها تشكل جزءاً من الديكور فحسب، إلا أن أسبقيتها على بطل القصة في تركيب المشهد يجعلها مركز انتباه القارئ، ولا سيما لأنها ترتدي نقاباً أسوداً يتميّز عن باقي الشخصيات التي تظهر في نفس المشهد، وتحمل كرة غزل حمراء. وبالإضافة إلى مكانتها المركزية وتصميمها المتميّز، فإن ما يجعل الصورة لافتة للنظر هو أن المرأة الممثلة تبدو وكأنها تنظر إلى القارئ.

وقد يوحي هذا التمثيل للمرأة الشرقية عن مفهوم "الحريم"، الذي يقوم على مبدأ وجوب حجب النساء عن الرجال الأجبيين، والذي لطالما كان في الخطاب الاستشراقي محل شتى التخيلات وأثار الفضول الغربي .

“[...] the secluded world of the harem, where Islamic doctrine forbidding the interaction of non familial males and females veiled Ottoman women from the gaze of European male travellers. It was only with the emergence of female travellers and artists that Europe was afforded a brief glimpse into the source of their fantasies.” (Herath : 31)

إن إضافة صورة هذه المرأة الشرقية التي لا نرى من جسدها إلا عيناها اللتان تنظران مباشرة إلى القارئ ويدها الرقيقة التي تحمل كرة غزل ذات اللون الأحمر الفاقع فوق خلفية نقابها الأسود يوحي عن الغموض والإثارة التي تمثلها المرأة الشرقية في نظر المستشرقين. وزيادة على ذلك، ليس للمرأة الشرقية حوار في *Tintin au Pays de l'or noir*، فهي لا تعبر عن نفسها أو عن أفكارها، بل أن هويتها نتاج تخيلات القارئ، ويمثل ذلك في نظر "إدوارد سعيد" عدم مشاركة الشرق في عملية تحديد هويته في إطار الاستشراق، بل أنّ الغرب يقوم بتحديد هويتها، فيقول "إدوارد سعيد":

“There is very little consent to be found, for example, in the fact that Flaubert’s encounter with an Egyptian courtesan produced a widely influential model of the Oriental woman; she never spoke of herself, she never represented her emotions, presence or history. He spoke for and represented her. [...] It fairly stands for the pattern of relative strength between East and West, and the discourse about the Orient that it enabled.” (Said, 1979 : 6)

ولا يقتصر التطابق بين الخطاب الاستشراقي حول المرأة والإيديولوجيا الاستشراقية بأكملها على سلب

كل من المرأة الشرقية والشرق من القدرة على التعبير عن هويتهما والإسهام في تعريفها، ويقول "إدوارد سعيد":

“The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them.” (Said, 1994 : xiii)

فمن خلال هذا التمثيل الصامت للمرأة العربية، يردع هيرجي اسهام هذه الأخيرة في الخطاب حول هويتها، ما يطابق على سعيد الاستشراق ردع الغرب لاسهامات الشرق في الخطاب حول هويته بفرض الخطاب الاستشراقي، وبذلك، نستنتج أن في إطار الثنائية التعاكسية التي يقوم عليها الاستشراق يمثل الشرق ذاته كيانا نسائيا. فتقول "أوينو" Ueno:

“Women, of course, are no more creatures of a male power-fantasy than the Orient is that of a European power-fantasy. Both of them were created by western male discourse as ‘the other’. Women are to men as the Orient is to the Occident; and difference attributed to them as a distinctive feature defines their ‘otherness’.” (Ueno : 3)

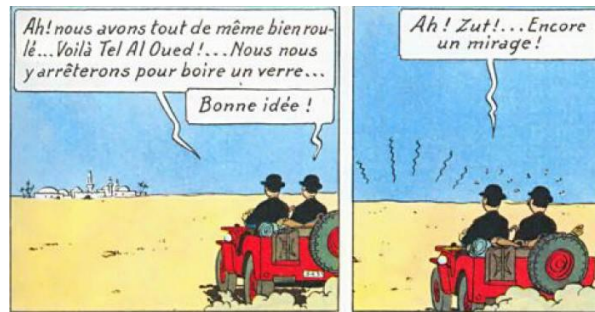
فإن صورة المرأة الشرقية المنقبة الغامضة التي تدعو بنظراتها القارئ الغربي إلى التدقيق فيها كرمز للشرق الغامض المغربي الذي يدعو الغرب إلى كشف أسراره، وفي هذا المنظور يصبح الشرق، على الرغم من تمثيله كحصراء قاحلة، أرض خصبة وبرية يتوجب استنباط ثرواتها السرية واستغلالها.

ويعزز هيرجي فكرة الشرق الخيالي بتكرار تمثيل ظاهرة السراب في القصة وذكرها 15 مرة بين الصفحة 19 والصفحة 33، وهي الموضوع الأساسي للقصة الثانوية التي تشمل الشرطيين البلجيكيين Dupont و Dupond. والسراب ظاهرة طبيعية تحدث نتيجة انكسار الضوء في طبقات الجو عند اشتداد الحر فيظهر للناظر مما يتسبب في نوع من الوهم البصري، فيبدو للناظر وجود سطح مائي فوق الأرض (المعجم الوسيط، 425). وفي إطار قصة *Tintin au Pays de l'or noir*، تتخذ كلمة السراب المعنى المجازي لكلمة *Mirage* وهو:

« *Au fig.* Illusion, apparence trompeuse. Synon. Chimère, leurre, mensonge, utopie. [...]

– *En compos.* Qui est chimérique, qui relève de l'utopie. » (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales [En ligne])

ويتعلق السراب إذا بكل من الوهم والتوهم والخيال والإنخداع والهلوسة، أي كل ما هو خيالي وغير حقيقي وينبع من الأمل الكاذبة الأحلام الطوباوية. فيظهر السراب في *Tintin au Pays de l'or noir* في شتى الأشكال، ولا يقتصر على ظهور مسطحات مائية، فيصادف الشرطيين البلجيكيين العديد من السرب، تتمثل في شكل أشجار نخل، ومدينة *Tel Al Oued* (انظر الشكل 24)، وواحة وقافلة.



الشكل 24: ظاهرة السراب (Hergé, 1971 : 19)

مما يؤدي في تشكيكهما لكل ما تراه أعينهما، بل وحتى ما تدركه حواسهما، واعتبار كل ما يظهر لهما سرابا، مما يتسبب في العديد من المصاعب للشرطيين، فيقوموا أولا بالإصطدام بنخلة وتعطيل سيارتهما، ثم يقوم أحدهما بركل رجل عربي وهو يصلي مما يدفع هذا الأخير إلى ملاحقته بسكين وتهديده بالإنتقام، وبعدها يتسبب الآخر في إغراق سيارتهما في بركة ماء، وأخيرا يكاد الشرطيان يتركان تان تان في الصحراء ظنًا أن نداءه للاستغاثة مجرد سراب.

ويساهم استعمال السراب هذا في تمثيل الشرق على أنه فضاء مربك ومضلل، إلا وأنّ المضلّ في معجم المعاني الجامع هو السراب، و"مضلّ الصحراء سرايمًا" (معجم الغني : 3614)، فالشرق فضاء مربك للحواس، يختلط فيه الخيال بالواقع ويمتزجان إلى أن يستحيل فصلهما.

وتقول أنا مادوف Anna Madoeuf عن ظاهرة السراب في *Tintin au pays de l'or noir* :

“Fantasmes, mise en abymes, images, mirages, fictions, dissimulations, leurres, trompel’oeil et faux-semblants : les illusions de toutes sortes trament, fabriquent et stabilisent espaces et scénarios. Les mirages de toutes formes et natures sont les moulins à vent que l’on peut vainement combattre, et surtout qui légitiment et ponctuent le récit.” (Madoeuf : 5)

فالسراب يجعل من الشرق مكان يطلق فيه الغربي عنان مخيلته وتسكن فيه رغباته الدفينة وغير المنطوقة، ولكنه كذلك مكان رهيب وعديم الرحمة، لا يمكن مقاومته أو التغلب عليه، فهو أرض المخاطر حيث لا يمكن للمرء أن يثق بحواسه.

وتستطرد "مادوف" في موضوع استعمال "هيرجي" للسراب في أعماله، فتذكر ظهور لافتة تنبيه في عدد آخر من مغامرات تان تان، وهو *Les Cigares du Pharaon* (Hergé, 1955)، تحذر من خطر السراب، فتقول مادوف:

« Hergé prévient sa créature et le lecteur : en nulle autre contrée du monde, les illusions ne sont si fréquentes, si denses, si diverses et si pernicieuses qu’en Orient, que celui-ci soit égyptien, arabe ou maghrébin. Si l’Orient est l’espace supposé de prédilection, sinon d’origine des mirages, et les distille, ses voyageurs-narrateurs – et Tintin n’y

manquera pas comme nous l'avons vu – produisent des images, comme autant de parades pour arrimer ce décor-univers. » (Madoeuf : 7)

زيادة على تمثيل الشرق في صورة أرض خيالية تعجّ بالأوهام الخادعة، يعكس استعمال "هيرجي" للسرّاب في قصصه حول الشرق منظور الاستشراق إلى الهوية الشرقية، فعلى غرار لجوء الشرطيين Dupont و Dupond إلى تحيّل سرب لملء الفضاء الفارغ الذي تمثله الصحراء العربية والتحكّم فيه نوعاً ما، يخلّق الاستشراق هوية للشرق بغية تجسيد هذا الكيان الغريب والتحكّم فيه.

### 2.3. الشرق وحشي ومنحط

على غرار الوحشية والبدائية التي يوحي بها تمثيل الفضاء الشرقي في *Tintin au Pays de l'or noir* في شكل صحراء قاحلة، تخلو من كل أشكال التحضّر وتعجّ بالأخطار والأوهام الخادعة، يمثّل "هيرجي" الشخص الشرقي في صورة مماثلة، توحى عن البدائية والإنحطاط والوحشية.

تبيّن مظاهر الوحشية عند الرجل العربي لدى "هيرجي" في كل من شكله وكلامه، وقد تقترن بالجهل والفساد الأخلاقي. فيتمثّل العنف اللفظي في *Tintin au Pays de l'or noir* في استعمال بعض الشخصيات لكلمات بذيئة والتهديد بالعنف، وقد اعتمد هيرجي على استعمال اللغة العربية كوسيلة رقابة في بعض هذه الحالات، فمن مظاهر عنف الشرقيين في القصة لجوء الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab، (Hergé, 1971 : 35, 38, 61) وابنه Abdallah (Hergé, 1971 : 51) إلى التهديد بعقوبات شديدة العنف مثل استعمال الخازوق، ومنها العديد من المشاهد التي تضمّ المجرم Bab El Ehr الذي غالباً ما يظهر وهو يصرخ ويهدد ويتفوه بالكلمات البذيئة (Hergé, 1971 : 17-18) ومشهد آخر لرجل عربي يهدد Dupont بسكين ويشتمه (Hergé, 1971 : 22).

فلاحظ أن صفة العنف في قصة *Tintin au Pays de l'or noir* لا تنتسب إلى أشرار القصة فحسب، وإنما إلى كل أنواع الشخصيات العربية، بما فيها الحاكم الصديق Mohammed Ben Kalish Ezab.



(من اليمين إلى اليسار): الشكل 25: رجال Bab El Ehr يطلقون النار على طائرة الأمير Ben Kalish Ezab

(Hergé, 1971 : 18) – الشكل 26: المجرم Bab El Ehr يتفوه بألفاظ بذيئة (Hergé, 1971 : 18)

كما تقتزن الوحشية لدى الشرقي بالجهل والامية، والدليل عن ذلك هو المشهد الذي يسخر فيه المجرم Bab El Ehr من طائرة الأمير التي ترمي منشورات على محيمه بينما يقوم رجاله بإطلاق النار عليها (انظر الشكل 25)، قائلاً أن كل رجاله أميون (Hergé, 1971 : 18) وبالتالي لا يستطيعون قراءة المنشورات. ولا تقتصر الامية عند العرب على أتباع المجرم، ففي مشهد آخر، يعبر القبطان Haddock عن غضبه من تصرف الأمير Abdallah بقوله:

« Tonnerre de tonnerre de Brest ! Espèce de petit analphabète ! Je... » (Hergé, 1971 : 59)

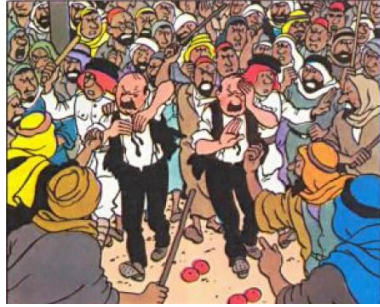
وفي ما يخص الشرطة العسكرية العربية، لا تقتصر عدوانيتها على رمزية ألوان الزي الخاص بها وحملها للأسلحة، كما سبق وذكرته، بل وتتجلى من خلال تعنيفها للشرطيين البلجيكيين Dupont و Dupond بعد اكتشاف وثائق تربط كل منهما وتان تان بالمجرم Bab El Ehr. فيظهر شرطيان عربيان وهما يقودان البلجيكيين بعنف (انظر الشكل 27). وبالإضافة إلى وصفها بالعنف، ينسب هيرجي إلى الشرطة العسكرية العربية صفة الفساد. فيظهر في مشهد آخر شرطي عسكري عربي فاسد وهو يكشف عن أسرار الشرطة لأحد رجال المجرم Bab El Ehr الذي يعده بمكافأته بعد وصول زعيمه إلى الحكم (انظر الشكل 28).



الشكل 27: توقيف Dupont و Dupond من قبل الشرطة العسكرية (Hergé, 1971 : 15) – الشكل 28:

شرطي عسكري عربي فاسد (Hergé, 1971 :15)

ونجد مظاهر العنف والوحشية لدى المواطن الشرقي، ففي مشهد من الصفحة 22، يظهر رجل عربي وهو يطارد Dupont بسكين ويوجه إليه كلمات التهديد والشتائم (انظر الشكل 29)، وذلك لأن الشرطي البلجيكي قام بركل العربي وهو يصلي ظنًا أنه مجرد سراب، مما تسبب في غضب الرجل.



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 29: رجل عربي يطارد Dupont بسكين (Hergé, 1971 : 22) – الشكل 30:

توقيف Dupont و Dupond بعد اصطدامهما بجدار المسجد وتحطيمه (Hergé, 1971 : 34)

وفي جزء آخر من القصة، يتم القاء القبض على Dupont و Dupond وسجنهما من قبل الشرطة المدنية وجميع سكان المدينة بعد أن أخذتهما غفوة وهما على متن سيارتهما التي كادت أن تدوس على السكان واصطدمت بجدار المسجد فحطمته. ويظهر في المشهد الشرطيان البلجيكيان وهما في وسط حشد غاضب يقودهما بعنف إلى السجن (انظر الشكل 30).

وما يزيد في حدة العنف الذي يعبر عنه العرب هي براءة Dupont و Dupond اللذان ترسم على وجهيهما تعابير الحيرة والدهشة، فيتبين تسرع العرب في الحكم على الرجلان ورفضهم للاستماع إلى تبريراتها. ففي

كلتا الحالتين، لم يتعمد الشرطيان البلجيكيان أفعالهما: 1- فلم ير كل Dupont الرجل العربي إلا لظنه أن هذا الأخير مجرد سراب، 2- وما تسبب في غفوتهما في السيارة والإصطدام بجدار المسجد وتدميره هو التعب الشديد الذي نتج عن التوهان في الصحراء لمدة أيام. وتبرز إرادة التخفيف من أهمية فعل الشرطيين وتبريره في عدم ذكره بطريقة جلية في الحديث عنه، فيعتمد "هيرجي" في تمثيل الحادثة على الصور بطريقة حصرية، وتكاد تخلو المشاهد المعنية من العناصر اللغوية، ولا يذكر المسؤولين عن الحادث فعملتهما ويتجاوزا الموضوع بسرعة لصالح موضوع أكثر أهمية، فيقولوا:

« - Que s'est-il passé ? Tu le sais, toi ?

- Je... Non... Je crois que j'ai dû m'endormir au volant et que... Mais je me demande ce que Tintin est devenu, lui ? » (Hergé, 1971 :34)

وفي لقاءهما الأول، يطلب تان تان من الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab أن يعفو عن صديقيه، إلا أن هذا الأخير يقاطعه كلما يوشك تان تان على وصف الحادثة، فيدور بينهما الحوار التالي:

« - Voici, Altesse. Hier soir, une jeep dans laquelle je me trouvais, et qui était pilotée par deux de mes amis, est entrée dans cette ville et

- Je suis au courant. Les deux hommes dont tu me parles subiront la bastonnade ; ils l'ont bien méritée

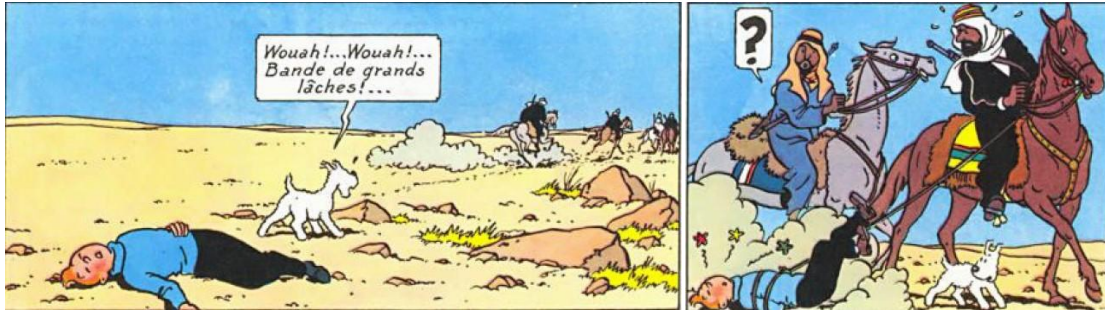
- Puissant émir, je suis venu vous demander leur grâce. Depuis des jours et des jours, ces hommes roulaient dans le désert, ils avaient perdu leur chemin et ils étaient à bout de force. C'est ainsi que

- Bon, bon Nous verrons cela » (Hergé, 1971 : 35)

وبتفادي تان تان و Dupont و Dupond التحدث عن فعل تدمير جدار المسجد، يتفادي "هيرجي" أولا إعطائه أهمية أكثر بالتعبير عنه لفظيا، وثانيا يتفادي وصف الفعل وبالتالي أخذ موقف باختيار طريقة وصفه أي

بتنديد الفعل أو الإشادة به، فيعتمد "هيرجي" على التعبير الصوري فحسب، مما يفتح المجال إلى التأويلات والقراءات. إلا أن موقفه ليس حياديا كليا بما أنه يمثل الحادثة كفعل غير متعمد وناتج عن ظروف مخففة.

فيبرز "هيرجي" عنف العرب بتخفيف مسؤولية الغربيون في القصة وتمثيل معاناتهم بالتفصيل، والمثال عن ذلك هي المشاهد التي تمثل الوحشية الشديدة التي يتصرف بها رجال Bab El Ehr الذين يجبرون تان تان على المشي في الصحراء بربطه إلى أحد أحصنتهم إلى أن يرهق من التعب والعطش ويغمى عليه (انظر الشكل 31)، فيقومون بالتخلي عنه وتركه للموت (انظر الشكل 32).



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 31: تعذيب رجال Bab El Ehr تان تان لدرجة الإغماء عليه : (Hergé, 1971 : 21) — الشكل 32: تخلي رجال Bab El Ehr عن تان تان وتركه للموت (Hergé, 1971 : 21)

وعلى الرغم من إمكانية تبرير هذا التمثيل للعرب في صورة وحشية ولاإنسانية بحجة أنهم شخصيات مجرمة وأشار القصة، إلا أنّ وقوع تان تان في حالة مماثلة تشمل عدوه الألماني Dr Müller، وهو الشرير الحقيقي للقصة، ينفي تلك الحجة. تختلف طريقة تمثيل "هيرجي" للمجرمين باختلاف أوصولهم، فعلى الرغم من الحقد ضد الألمان بعد الحرب العالمية الثانية الذي برزّ تأليف قصص تنتقدهم وتمثلهم في صورة سلبية، إلا أن صورة العرب في قصة *Tintin au Pays de l'or noir* أسوأ ولا توحى بأي تعاطف.

فبعد استيقاظ تان تان بعد تخلي رجال Bab El Ehr عنه، يقول البطل البلجيكي:

« Que m'est-il arrivé ? Ah ! oui, je me souviens... Les Arabes... L'épuisante marche...  
Le puits à sec... »

Les bandits ! Ils m'ont abandonné ! Allons, essayons de nous tirer d'affaire ! » (Hergé, 1971 : 23)

وفي حالة مماثلة، وبعد شجار مع Dr Müller، يتخلى هذا الأخير عن تان تان ويتركه في الصحراء للموت، فيقول البطل البلجيكي:

« Comment se fait-il que je l'aie retrouvé ici, ce docteur Müller ? Et dans quel but a-t-il fait sauter ce pipe-line ? Et puis, pourquoi m'a-t-il épargné alors qu'il me tenait à sa merci ? Autant de questions auxquelles je puis répondre pour le moment » (Hergé, 1971 : 29)

يختلف تمثيل وحشية الشرق والغرب باختلاف موقف تان تان من فعل كل من رجال Bab El Ehr الذين يصفهم بالعرب Arabes بحرف A تاجي، وبالمرميين الذين "تخلوا عنه"، فيستعمل كلمة abandonner، وموقفه من فعل Dr Müller الذي أعفى عن حياة تان تان عندما كان تحت رحمته. بمقارنة هذين الموقفين، يظهر "العرب"، كما وصفهم تان تان، أكثر إجراماً وعديمي الإنسانية بينما يتسم المجرم الغربي بالرحمة، كما يتحمل مسؤولية فعله لوحده حيث لا ينسب تان تان أفعال Dr Müller لعرفه.

ونجد مثالا آخر للتخفيف من مسؤولية الغرب في القصة عندما يقوم تان تان بسرقة حصان أحد رجال Dr Müller، وهو رجل عربي يدعى Ahmed، تأخر عن بقية رفقائه لتصليح جزء من سرجه، إلا أنّ "هيري جي" اختزل المشاهد التي تمثل كيف تمكن تان تان من التغلب على الرجل وأخذ حصانه منه، بالإضافة إلى ملابسه وسلاحه (Hergé, 1971 : 25)، على عكس التمثيل المفصل للأفعال العنيفة والوحشية التي يقوم بها العرب.

وزيادة على ذلك، لا يذكر مصير شخصية Ahmed الذي ترك في وسط الصحراء بدون حصان بعد ذلك في القصة، ولا يشار إلى المعاناة التي تسببت فيها أفعال تان تان له، بينما تقابلها مشاهد متعددة لتيهان تان تان عبر الصحراء ومعاناته من الحر والعطش والتعب (انظر الشكل 32) بالإضافة إلى مشهد استسلامه بعد فقدان الأمل من النجاة (Hergé, 1971 : 34) ويوحى هذا المشهد عن الحزن الشديد ويدعو القارئ إلى التعاطف مع البطل البلجيكي.



(من اليمين إلى اليسار): الشكل 33: معاناة تان تان بعد التخلي عنه في الصحراء. (Hergé, 1971 : 23) -  
 الشكل 34: تان تان يفقد الأمل. (Hergé, 1971 :32)

وتبيّن من خلال تمثيل الشرق ككيان وحشي ولا انساني وظيفه هذا المبدأ الاستشراقي في تبرير الأفعال ضد الشرق وكل ما هو شرقي، مهما كانت طبيعة هذه الأفعال، على غرار تبرير سرقة تان تان حصان الرجل العربي وتركه في الصحراء بحجة أنه مجرم. فيسمح هذا التمثيل بتجريد الشرق من انسانيته ويمنع الغرب من التعاطف معه، كما تبين ذلك من خلال اختزال معاناة الرجل الشرقي وإبراز المعاناة أنها غريبة.

### 3. التفوق الغربي في *Tintin au Pays de l'or noir*

تتجلى من خلال الخطاب الاستشراقي أسبقية الغرب وتفوقه للذات مميّزا علاقته بالشرق، ويرجع ظهور هذا التصوّر وتسوّبه في الإيديولوجيا الاستشراقية إلى عاملين، أولهما الأوضاع الواقعية التي ميّزت تلك الفترة الزمنية والتي شهدت سقوط الحضارات والإمبراطوريات الشرقية وتراجع انتاجها في الميادين العلمية والثقافية والفكرية، مما أتاح المجال للغرب لفرض سلطته وفكره على الشرق من دون إمكانية هذا الأخير من مقاومة سير الأحداث. واتخذ الغرب هذه الفرصة من أجل تعزيز هذه الوضعية المتفوقة عن طريق تحديده للعلاقات التي تربطه بالشرق وتصميم طبيعتها في شكل يسمح له بالحفاظ على اليد العليا فيها. فقد اعتمد الاستشراق في تطبيق استراتيجيته على تفوق مرن للغرب في كل العلاقات الاحتمالية التي قد تربطه بالشرق، يقول "إدوارد سعيد":

"In a quite constant way, Orientalism depends for its strategy on this flexible positional superiority, which puts the Westerner in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand. And why should it have been

otherwise, especially during the period of extraordinary European ascendancy from the late Renaissance to the present? The scientist, the scholar, the missionary, the trader, or the soldier was in, or thought about, the Orient because he could be there, or could think about it, with very little resistance on the Orient's part.” (Said, 1979: 7)

فبينما تراجعت الإنجازات الشرقية، تكاثفت الجهود الغربية التي تجدد تحفيزها بنجاح النهضة الأوروبية وازدهار أحوال الغرب، حيث اتجه الغرب نحو الشرق بغية تحقيق مساع علمية وتبشيرية وتجارية وعسكرية، فاهتم به ودرسه واستفاد من الثروات العلمية والمعرفية التي كانت تحويها الكتب الشرقية والتي قدمها المدرسون الشرقيون، ومن الثروات المادية والبشرية التي لطالما جعلت من الشرق موضعا استراتيجيا ومطمعا للكثير.

وتمثل العامل الثاني في ظهور نظريات العرق وانتشار الحماس القومي الذي شهدته أوروبا خلال حرب الوحدة، وقد ارتبط هذا الشعور الاستعلائي العرقي بالتفوق الديني الذي حملته المشاريع التبشيرية في طياتها والذي يصفه قاسم السامرائي ب"الشعور القومي الأبيض" حيث أنّ هذا "الشعور العميق بالتفوق الديني الأبيض كان وراء الإرساليات التبشيرية المقصودة للمسلمين في الجزيرة العربية" (السامرائي، 50)، خلال نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين خصوصا.

وقد اقترن هذا الشعور التفوقي الديني بالتفوق الهوي والثقافي الذي يمثل جزءا أساسيا من الهوية الغربية، والذي يعرفه "هاي" Hay ب"فكرة أوروبا"، وهي:

“Orientalism is never far from what Denys Hay has called the idea of Europe,<sup>3</sup> a collective notion identifying "us" Europeans as against all "those" non-Europeans, and indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures.” (Hay, as cited in Said, 1979: 7)

وفي سياق الإيديولوجيا الاستشراقية، أصبح هذا التفوق الأوروبي مكتملا ومناقضا للتخلف الشرقي، حيث استبعد الاستشراق وجود مفكر غير غربي قد يحظى باستقلالية التفكير والقدرة على التشكيك والتفكير النقدي بنفس الطريقة أو بدرجة أكثر تطورا من المفكرين الغربيين.

### 3. 1. التفوق الضمني لثنائية الشرق والغرب

على الرغم من الطبيعة التلازمية التي تميّز العلاقة التي تربط الشرق والغرب في المنظور الاستشراقي، فهي ليست علاقة تساوي، إنما هي علاقة تعاكسية بنيت على أساس عدم توازن القوى بين طرفيها، اتخذ فيها الغرب وضعية التفوق الفكري بمجرد كونه الدارس وكون الشرق هو المدروس، فكانت نقطة انطلاق العديد من الدراسات الاستشراقية اعتبار الغرب مرجعا للنظر إلى الشرق وتصوره مما جعل كل ما هو غربي متفوق لمجرد كونه غربي.

وبتطور الإيديولوجيا الاستشراقية، امتد هذا التفوق إلى جميع أبعاد العلاقة بين الشرق والغرب وشمل جميع الميادين، فأصبح الغرب متفوق فكريا وحضاريا ودينيا وتكنولوجيا وأخلاقيا، وبذلك توحى أي مقارنة بين الشرق والغرب عن التفوق الضمني للغرب.

وبالتالي، يمكن استخلاص مظاهر التفوق الغربي في *Tintin au Pays de l'or noir* من كل مظاهر ثنائية الشرق والغرب التي سبق ذكرها، فبالإضافة إلى تمثيل العلاقة المصطنعة بين الكيانين التي أنتجها الاستشراق، تتضمن مظاهر الثنائية في القصة فكرة تفوق الغرب على الشرق في كل المواضيع المذكورة، من:

— الفضاء الجغرافي: يتغنى هيرجي في تمثيله للفضاء الغربي بطبيعة الريف البلجيكي التي اقترن جمالها البري بصور التطور في شكل طريق ريفي تحده مساحات خضراء لامتناهية من كل جهة، من أشجار ونباتات، ويتبيّن التفوق الغربي من خلال مغامرات الشرطيان Dupont و Dupond في كل من الفضاء الشرقي والفضاء الغربي، فبينما يتوه الشرطيان في الشرق لمدة أيام متتالية في فضاء صحراوي قاحل يخلو من كل أشكال الحضارة والتطور ومليء بالأخطار، بدون أي وسيلة لطلب النجدة أو لإيجاد طريقهما نحو المدينة، يتمكن Dupont و Dupond في الغرب من الإتصال بشركة طوارئ الطرق فور انفجار محرك سيارتهما خلال جولتهما في الريف، وذلك بواسطة هاتف عمومي متواجد على جانب الطريق الريفي.

وفي رأي "ستازاك"، يشير التفوق الجغرافي الغربي إلى تفوقه الحضاري والتكنولوجي:

“Europe’s climate and natural resources would explain the fact that (one of?) the world’s most advanced societies developed there, while the extreme climates and lack (or abundance, that works squally as well) of natural resources characteristic of all other parts of the world would lock humanity there into a prior and primitive evolutionary stage.” (Staszak, 46)

— المدينة: يتجلى من خلال تمثيل هيرجي للمدينة الغربية والمدينة الشرقية تفوق الأولى بفضل صور طرقها المعبّدة وبنائها العصرية ونظافة شوارعها وحتى هيئة السكان وتصرفاتهم (انظر الشكل 6)، مما يوحي بالتطور والتحضّر والثراء، بينما توحى أغلبية المشاهد التي تمثل الثانية عن بدائيتها وتخلّفها، من خلال صور شوارعها التي تأوي أسواق شعبية تعجّ بالسكان والفوضى والضجيج (انظر الأشكال 7 و8 و9).

ويقابل التفوق الغربي من خلال تمثيل المدينة المفهوم الثاني للغيرية الجغرافية حسب:

“The second geographical form of otherness does not oppose civilizations. Rather it opposes civilized (meaning fully human) humanity and humanity still out in nature (or almost animal). It is the Savage, etymologically the Man of the Forest, opposed with man from cities and fields. This figure stigmatizes the Man z=who has not (yet) left his natural state.” (Staszak: 46)

— البترول والنفط: تشير مقارنة البترول في الشرق، التي تظهر في الشريط المرسوم في شكل آبار البترول في الصحراء (انظر الشكل 10) والنفط في الغرب، الذي يظهر في شكل محطة بنزين (انظر الشكل 11)، إلى التطور التكنولوجي الغربي الذي يستغل البترول لتشغيل سياراتهم وتحريك جيوشهم (Hergé, 1971: 5)، بينما لا يزال يعتمد العرب على ركوب الخيل. وعلى الرغم من أن البترول العربي هو جوهر النزاع في *Tintin au Pays de l’or noir* والشرق ساحة المعركة، إلا أن الصراع غربي، ويمثل طرفيه تان تان وDr Müller، مما يوحي بتفوق الغرب سياسياً على الشرق كمبرر لتحديد مصيره وتسيير شؤونه.

— الإحترافية: تبينت من خلال مقارنة لقاء تان تان مع مدير شركة Speedol (انظر الشكل 12) ولقاءه مع الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab ومستشاره العسكري (انظر الشكل 13)، الإحترافية والكفاءة

التي يتحلى بها الغرب عند مناقشة المسائل المهمة، على عكس الشرق، مما يشير إلى التفوق الفكري والأخلاقي الذي يمتاز به الغرب.

– سلطات الأمن: توحى مقارنة شخصيتا Dupont و Dupond بالشرطة العسكرية العربية (انظر الأشكال 14) عن تفوق الغرب على الرغم من عدم كفاءة الشرطيان البلجيكيان اللذان يؤديان وظيفة فكاهية في القصة، وفي سلسلة الشرائط المرسومة بأكملها، إلا أنّ تمثيل الشرطة العربية كشرطة عنيفة وعدوانية (انظر الشكل 27) وفاسدة (انظر الشكل 28) يجعل الشرطة الغربية مسالمة ونزيهة مما يمنح الغرب ميزة التفوق الأخلاقي.

– الغناء والآذان: قد تشير ثنائية الغناء في الغرب والآذان في الشرق إلى اختلاف ثقافي فحسب، فليست صورة للتفوق الغربي في حد ذاتها، ولكن باعتبار تمثيل الإسلام وموقف الشخصيات الغربية منه في باقي القصة، تتغير صبغة هذه الثنائية ويتبين الموقف اللاستعلائي الذي يميّز نظرة الغرب إلى الديانات الشرقية، وبالخصوص الإسلام، وهذا ما سأطرق إليه في المبحث الموسوم بـ "التمثيل الساخر للإسلام".

– المرأة: يتجلى تفوق المرأة الغربية من خلال تمثيلها في صور شخصيات بدلا من كونها جزء من الديكور، على عكس صورة المرأة الشرقية التي تؤدي وظيفة جمالية تتمثل في إضفاء طابع "شرقي" وخيالي على القصة. ففي تمثيل هيرجي للمرأة في *Tintin au Pays de l'or noir*، تتمتع المرأة الغربية بحرية التكلم والعمل وحتى الغناء، بينما تظهر المرأة الشرقية مطوقة، مما يشير إلى التفوق الحضاري والديني الغربي.

### 3. 2. التفوق الفكري والتكنولوجي

يكنم التفوق الغربي في الفكرة الأساسية لقصص مغامرات تان تان وجوهر شخصية بطلها الذي قد يعتبر نظيرا للباحثين المستشرقين، فتقول "روي" Roy :

“Tintin is like the Orientalist scholars. He visits foreign lands to make the ‘truth’ known to the world—the truth that would help Europe to create and establish its superiority in relation to the East and also created at the same time a manageable Other which could be conveniently controlled and subjugated.” (Roy : 11)

وفي هذا المنظور، ليس تان تان مجرد بطل مغامرات، إنما هو مستكشف، على غرار المستكشفين المستشرقين، إذ تقوم هويته على مقارنته بغيره وبوضعه في سياقات جغرافية وحضارية تختلف جذريا عن السياق الأوروبي الغربي. ويمثل غلاف قصة *Tintin au Pays de l'or noir* مثال عن ذلك، حيث يظهر تان تان وهو يقود سيارة جيب Jeep حمراء عبر الصحراء، برفقة بعض الشخصيات الغربية من: كلبه الوفي Milou، صديقيه الشرطيان Dupont و Dupond والمجرم الألماني Dr Müller. فبالإضافة إلى التفوق التكنولوجي الذي تمتلئه صورة السيارة الأمريكية وهي تعبر عن الفضاء الصحراوي الصعب بكل سهولة، تشير الشخصيات الأوروبية التي تظهر على الغلاف، بما فيها الأبطال البلجيكيين والشهير الألماني، إلى كون القصة غربية بينما يمثل الشرق خلفيتها ولا أكثر. فيقول "بوشار" Bouchard :

« Pour Hergé, qui reproduit des stéréotypes courants, l'histoire, dans tous les sens du terme, est faite par les Occidentaux. Les chefs des réseaux de trafiquants sont des Occidentaux, les armes viennent d'Occident, les jeeps de Tintin au pays de l'or noir des États-Unis, [...] les intérêts économiques, dont les compagnies pétrolières, sont détenus par des Occidentaux, etc. Les allusions à la présence occidentale sont parfois très précises. » (Bouchard : 232-233)

وبنفس الطريقة، يمثل الشرق مجرد "زي" ترتديه القصة الغربية مثلما يرتدي تان تان زي "البدوي" للالتحاق بعصابة المجرمين العرب الذين يقومون بتفجير أنابيب البترول، ومثلما يتنكر المجرم الألماني Dr Müller في زي القائد العربي لنفس عصابة المجرمين وزعزعة الحكم في البلد العربي (Hergé, 1971: 26). وبنفس الطريقة، يمثل استعمال اللغة العربية في القصة وظيفة جمالية، ولا تقتضي وجود معنى، كما تبين ذلك في النسخة الأولى من القصة التي شملت أشكال بدون معنى تقلد شكل اللغة العربية، كما يعتمد "هيرجي" على نفس التقنية في اختراع الاسماء الخيالية للبلد العربي ومدنه وحتى بعض الشخصيات العربية في القصة، مثل Wadesdah و Khemkhâh و Mohammed Ben Kalish Ezab، فتبدو الاسماء عربية ظاهرا، إلا أنها كلمات وعبارات من اللغات الفرنسية والإنجليزية واللهجة العامية البلجيكية Marollien. فينحصر الوجود العربي في القصة إلى ديكور في شكل فضاء

جغرافي وأزياء في شكل شخصيات عربية ونكت في شكل أسماء عربية، فيضفي على القصة طابعا جماليا شرقيا بدون أي معنى أو أثر في السرد.

وحسب "أبوستوليديس"، يمثل تان تان نفسه أول رمز للتفوق التكنولوجي الغربي في سلسلة شرائط مغامرات تان تان عامة، فيقول عن البطل البلجيكي:

“He himself comes to embody Western technology and constitutes a modern variant on the ‘trickster’ in traditional tales. Wherever he goes, he instinctively knows how to use the latest means of transportations: car, airplane, boat and locomotive.” (Apostolidès : 11)

أما في قصة *Tintin au Pays de l’or noir*، تتجلى كفاءات تان تان تكنولوجيا من خلال صور سياقته للسيارة وصور استعماله لجهاز الراديو في كل من مدينة Wadesdah وسفينة النفط Speedol Star للاستماع إلى أخبار أوروبا (Hergé, 1971 : 9, 10, 42)، وحتى تمكنه من شغل منصب عامل التلغراف على متن نفس السفينة ببراعة (Hergé, 1971 : 8, 10, 14). وزيادة على ذلك، يتقن تان تان استعمال الأسلحة منها المسدس والبندقية، كما يتقن تان تان ركوب الخيل.

وفي منظور "روي"، يستمد تان تان تفوّقه الفكري من عرقه وعمله، فتقول:

“Tintin is a white European investigative journalist. Professionally, therefore, he is involved in the handling of “facts”. His work requires him to observe and to report. Observation and reporting is inseparably bound with the game of power. In a colonial society, it is the colonial master who always possesses the power of surveillance and language. Tintin’s observations and representations of the Other could go a long way in creating an image of the Orient and giving it currency.” (Roy : 11)

ففي إطار عمله كمحقق صحفي، يقوم تان تان بالبحث عن الحقيقة والتقرير عنها، فتتعلق مهامه بالمراقبة والخطاب، مما يمنحه السلطة على الشعوب التي يتعرف عليها ويعرفها إلى قرائه، مثلما قام المستشرقون بالتعرف على الشرق وتعريفه للغرب، فيساهم تان تان في تصميم هوية الشرق في سياق كولونيالي وانتشارها.

ويتجلى التفوق التكنولوجي الغربي في *Tintin au Pays de l'or noir* في دور البترول في القصة، وعلى وجه الخصوص في مقارنة طريقة استغلاله واستعماله في الشرق وفي الغرب، فبينما يمثل "هيرجي" التطور الغربي في شكل صور السيارات الغربية ومحطة البنزين، بالإضافة إلى ذكر مدير شركة النفط Speedol أخطار أزمة البترول على القوات العسكرية لدى مختلف البلدان الغربية، من بينها بلجيكا، التي تعتمد على النفط لتزويد مختلف القطاعات العسكرية (5 : 1971, Hergé)، مما يشير إلى تمتع الغرب بالمعرفة والذكاء الكافيان لحسن استغلال هذه المادة الطبيعية الثمينة، وبذلك يبرر أحقيته بها، بينما لا يزال يعتمد العرب على ركوب الخيل على الرغم من زخر أراضيهم بالبترول.



الشكل 35: تان تان ورجال الأمير Ben Kalish Ezab يطاردون Dr Müller في الصحراء (Hergé, 1971 : 55)

ويقدم هيرجي مثالا عن ذلك عند اختطاف Dr Müller لنجل الأمير Abdallah وهروبه في سيارة، ويذكر "بوشار" المشهد في تحليله لتمثيل القوات العربية في قصص مغامرات تان تان، فيقول:

« Le Moyen-Orient est ainsi un monde différent, un monde d'un autre temps, déprécié. Si Hergé fait des Arabes de fiers guerriers, reprenant ainsi une image courante, il en fait des combattants archaïques, que les méthodes modernes de guerre déconcertent ou ridiculisent. Leurs avions se trompent de cibles et tirent sur leurs propres hommes (Coke en stock) et c'est à cheval qu'ils tentent de poursuivre des voitures (Tintin au pays de l'or noir). » (Bouchard : 234)

فبينما يقوم تان تان والقبطان Haddock وكل من Dupont و Dupond بملاحقته في سيارتين، يسعى رجال الأمير إلى اللحاق به على ظهر الخيل (انظر الشكل 35)، دون جدوى، فسرعان ما يختفي العرب من مشاهد المطاردة، مما يوحي ببدائية وسائل الشرق وقلة حيلته.

### 3.3. مكانة تان تان في الشرق

من مظاهر التفوق الغربي في قصة *Tintin au Pays de l'or noir* هي المكانة التي يحظى بها تان تان في الشرق، وهو موضوع يتكرر في العديد من قصص مغامرات تان تان، حيث غالبا ما يصبح البطل البلجيكي محور صراعات دولية ومحلية بالغة الأهمية وحتى السرية أحيانا، فيكسب بسهولة ثقة السكان المحليين، ومنهم أمراء ومسؤولين وقبائل معزولة، مما يبرر تطلعه على معلومات سرية ويمده حق دخول أماكن خاصة وحصرية والممنوعة زيارتها من قبل عامة الناس. وترجع هذه الإمتيازات إلى الصفات النبيلة التي يمثلها تان تان، مثل الشجاعة والصدق والعدل، والتي تدفعه إلى مساعدة غيره والسعي إلى حل مشاكلهم، أو بمعنى آخر التدخل في شؤونهم. فيجسد تان تان فكرة "المنقذ الأبيض" أو 'white saviour' والتي تصبح في السياق الكولونيالي صورة المستعمر الطيب، فتقول "روي":

“The stereotype of the noble ruler in the colonies, benevolent yet ineffectual, was widely propagated by the colonizers to justify their intervention in native affairs. Indian history bears testimony to this for the British rulers used the situation to their advantage when the local Indian kings sometimes failed to handle their affairs.” (Roy, 31)

أما في قصة *Tintin au Pays de l'or noir*، فيبرر تان تان سفره إلى البلد العربي باهتمامه بظاهرة النفط المتفجر، التي تدفعه إلى زيارة مدير شركة Speedol للنفط، باعتباره صحفي بلجيكي ذات سمعة وطنية، مما يسمح له بالطلب من مدير الشركة أن يساعده على السفر إلى البلد العربي بمثابة عامل تلغراف على متن سفينة Speedol Star (Hergé, 1971: 4-7).

فبينما تبرر شهرة تان تان في بلجيكا تمكنه من مقابلة مدير شركة النفط وطلب مساعدته، إلا أنه لا يحظى بنفس السمعة في الشرق، وعلى الرغم من ذلك، فيتمكن تان تان من الدخول إلى القصر وإجراء لقاء خاص مع حاكم البلد العربي Mohammed Ben Kalish Ezab بدون أي مبرر أو تقديمات، وذلك بالرغم من

الأحداث السابقة التي تشهد ضد تان تان، من توقيفه من قبل الشرطة العسكرية فور وصوله بحجة تعاونه مع المجرم Bab El Ehr إلى اختطافه من قبل رجال هذا الأخير لاحقاً، بل ويقوم الأمير باستقباله قائلاً:

« Aleikum Salaam, jeune étranger. Bienvenue à Hasch El Hemm Assieds-toi et dis-moi ce que tu désires » (Hergé, 1971 : 35)

وبالإضافة إلى كون تان تان رجل أجنبي مجهول ذوي سوابق مريبة، يتعارض ترحيب الأمير له مع معاملته للشرطيين الأجبيين Dupont و Dupond اللذان قاما بتحطيم جدار المسجد، ولاسيما باعتبار وجود تان تان على متن نفس السيارة، فتتجلى المعاملة المتميزة التي يحظى بها تان تان من خلال الحوار التالي، بينه وبين الأمير:

« - Voici, Altesse. Hier soir, une jeep dans laquelle je me trouvais, et qui était pilotée par deux de mes amis, est entrée dans cette ville et...

- Je suis au coutant. Les deux hommes dont tu me parles subiront la bastonnade ; ils l'ont bien méritée » (Hergé, 1971 : 35)

فيقوم الأمير بتجاهل تورط تان تان في الحادثة، بينما يصرح أن أفعال الشرطيان تبرر معاقبتهما بالضرب. وما يزيد من حدة هذا التفوق الغربي الذي يحظى به تان تان هي علاقته مع قبطان سفينة النفط Speedol Star، حيث يشمل السياقات أوجه تشابه تدعو إلى مقارنتهما، ففي كلتا الحالتين، يقابل تان تان أعلى مسؤول (القبطان والأمير) في الفضاء الذي يتواجد فيه (السفينة والإمارة) بمثابته رجل غريب بالنسبة لكلا المسؤولين وبوجه الخصوص شاب صغير السن، كما يشير إليه القبطان (انظر الشكل 37)، وفي رأي "أسولين" Assouline، يبلغ سن تان تان حوالي 15 سنة، فيقول:

“Here are Tintin’s vital statistics: he is Caucasian, lacks a first name, an orphan, without a past, a native of Brussels (as opposed to Belgian), about fifteen years old.” (Assouline : 20)

وعلى الرغم من صغر سنه وكونه شاب أجنبي ومجرم محتمل، بالنسبة للأمير، إلا أنه يمكن ملاحظة فرق شاسع بين طريقتا معاملة تان تان من قبل الرجلين، فقام القبطان بالتشكيك في هوية تان تان وكفاءته، بينما رحب به الأمير العربي بطريقة ودية وبدون أي تحفظ (انظر الشكل 36).



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 36: استقبال الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab لتان تان (Hergé,

1971: 35) – الشكل 37: أول لقاء لتان تان مع قبطان سفينة Speedol Star (7 : 1971 : Hergé)

تسلط معاملة القبطان لتان تان الضوء على المكانة المتفوقة طبيعياً التي يمتاز بها البطل البلجيكي في الشرق والتي تبرر المعاملة المتميزة التي ينال منها من قبل اسمى ممثليها، الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab، الذي بدلا من توخي الحذر من هذا الغريب الأجنبي، يمنحه ثقته فور لقاءه، ويعترف الأمير بغرابة ذلك في قوله:

« C'est curieux, je ne sais ce qui me pousse à te parler de tout cela Je te connais à peine Mais, je ne sais pourquoi, j'ai confiance en toi » (Hergé, 1971 : 36)

يتبين من خلال هذا المقطع وعي "هيرجي" حيال غرابة العلاقة بين الأمير وتان تان وعجزه عن شرحها أو تقديم تبرير مناسب لها، مما يعزز المكانة المتفوقة التي يمتاز بها الغربي على الشرقي في *Tintin au Pays de l'or noir* والتي تجعل الأمير يثق بالشاب الأجنبي بطريقة فورية وبدون أي سبب، كما يشير ذلك إلى الطابع الساذج الذي يميز شخصية الحاكم العربي في القصة.

### 3.4. شخصية الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab

تمثل شخصية الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab إحدى أهم مظاهر التفوق الغربي في *Tintin au Pays de l'or noir*، ويرجع ذلك إلى الصفات التي يميز بها الحاكم العربي بجد ذاته وإلى علاقته مع تان تان ومقارنة إليه.

وقد استوحى "هيرجي" شخصية الأمير من الملك السعودي عبد العزيز آل سعود، مؤسس المملكة العربية السعودية، شكلاً ومضموناً، والتي يصفها مايكل فار كشخصية مثقفة ووحشية في نفس الوقت، فيقول:

“Apart from the Crapouillot article, a book by Zischka published in Paris in 1934, «Ibn Séoud, Roi de l’Arabie», provided Hergé with further ideas. This biography of the founder of Saudi Arabia gave him a direct model for the emir, Ben Kalish Ezab. Contemporary photographs of King Saud reveal a remarkable likeness with Hergé’s cultivated but cruel emir.” (Farr : 133)

فيمثل "هيرجي" الأمير كحاكم غير مؤهل للحكم وينسب له العديد من الصفات السلبية التي تضع تان تان في وضعية متفوقة بالنسبة إليه، فزيادة على الترحيب الودي والمعاملة المتميزة الذي يستقبل بهما الصحفي الأجنبي فور لقاءه، يظهر الأمير في المشاهد التالية كل من وحشيته في معاقبة المجرمين وسذاجته عند ترك موضوع حادثة تدمير جدار جانبا المسجد لصالح الطلب من تان تان أن يسرد له الأحداث التي أدت إلى وجوده في القصر، مبديا الطبيعة الطفولية للأمير الذي يفضل الإستماع إلى القصص لساعات بدلا من الإنشغال بشؤون امارته، على غرار الملك شهريار من كتاب ألف ليلة وليلة، فيدور الحوار الآتي بينه وبين تان تان:

« - Bon, bon Nous verrons cela Mais dis-moi, que faisaient-ils dans le désert ? Et toi-même, que fais-tu ici, vêtu comme un Bédouin? Raconte-moi cela...

- Volontiers, Altesse Mais c’est une longue histoire et je crains de vous importuner.

- Non, non, j’aime beaucoup les histoires. Commence. Je t’écoute... » (Hergé, 1971 : 35)

يتجلى من خلال طريقة طرح أسئلته وفضوله الساذج الطابع الطفولي الذي يميّز الأمير العربي ويحدد شخصيته بصفة عامة، وعلى غرار جميع الأطفال، يفضل الأمير اللعب واللهو على العمل والمسؤولية، ويبرز هذا الطابع من خلال حبه للملذات التي تظهر في العديد من المشاهد التي تشمل الأمير، من مشروبات والسيجار الكوبي الثمين (انظر الشكلين 13 و38).



(من اليمين إلى اليسار) الشكل 38: الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab يعرض المشروبات والسجائر على تان تان والقبطان Haddock. (Hergé, 1971 : 62) — الشكل 39 : غضب الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab بعد اختطاف ابنه. (Hergé, 1971 : 38) — الشكل 40: بكاء الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab بعد اختطاف ابنه. (Hergé, 1971 : 38)

كما تتبين طفولية الأمير من خلال سلوكه العاطفي المفرط وانقلابات مزاجه الحادة التي تعبر عن عدم نضوجه وعدم قدرته على تحمّل المسؤولية ومواجهة المواقف الصعبة، مما يجعله بطبيعة الحال غير مؤهل للحكم، وعلى سبيل المثال، يمر الأمير، بعد إبلاغه عن اختطاف ابنه، من الغضب الشديد إلى البكاء في غضون أربعة مشاهد متتالية، فيحمرّ وجهه من شدة الغضب ويقوم بتمزيق رسالة الإختطاف في المشهد الأول (انظر الشكل 39) ويظهر في المشهد الرابع وهو يذرف دموعاً غزيرة ويكي بطريقة طفولية وهزلية (انظر المشهد 40). كما يوحي سلوك الأمير في المشهدين الثاني والثالث عن صعوبة تركيزه وانتباهه قصير المدى وهي صفات نجدّها غالباً لدى الأطفال، فبعد أن تحكّم في أعصابه وقرر اتخاذ الإجراءات اللازمة، يظهر الأمير في المشهد التالي وقد ارتسمت على وجهه تعابير الحزن وذلك بعد أن لمح لعبة ابنه (Hergé, 1971 : 38) فينسى فكرته الأولى ويبدأ بالبكاء.

ويقابل هذا السلوك الطفولي وغير العقلاني سلوك تان تان الذي يتسم بالعقلانية والمنطق، مبرزا تفوق الصحفي البلجيكي على الأمير العربي، فيتخذ تان تان موقفا معارضة لمواقف الأمير في كل حالة، فيفضل تان تان عدم تضييع الوقت في سرد الحكايات، ويرفض المشروبات والسجائر التي تقدم له، وعلى عكس الأمير، يحافظ تان تان على هدوءه في كل حالة ويسعى إلى إيجاد الحلول بدلا من الإنفعال، فبعد خبر اختفاء الأمير Abdallah،

يشرع تان تان فوراً في البحث عن أدلة وأثار لحل اللغز، فيستنتج أنه اختطاف وليس مجرد اختفاء قبل الجميع، بما فيهم الأمير الأب نفسه وخدمه.

وتتضح عدم قدرة الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab على الحكم من خلال علاقته مع ابنه، الأمير Abdallah، وعلى وجه الخصوص من خلال دلالة الزائد لابنه وعدم قدرته على تأديبه وإيجاد أعذار لكل أفعاله السيئة، فيقول "بوشار":

« Détail aggravant, l'émir, loin de savoir administrer son royaume, est incapable d'asseoir son autorité sur son propre fils, le capricieux Abdallah, prince de la trahison et de la roublardise. » (Bouchard : 232)

فغالبا ما يتجاهل الأمير مساوئ ابنه ويعجز عن تأديب سلوكه السيء، بل وأنه يشجعه في بعض الأحيان (Hergé, 1971: 61)، ويتجلى تفوق الغرب في هذا السياق من خلال تأديب كل من تان تان (Hergé, 1971: 51) والقبطان Haddock (Hergé, 1971 : 58) للأمير الصغير، مما يتسبب في إعجاب هذا الأخير بالقبطان وتفضيله البقاء مع الأجنبي بدلا من العودة إلى أبيه (Hergé, 1971 : 61).

وبالإضافة إلى تعزيز تفوق تان تان، تشير عدم كفاءة الأمير الأب إلى مبدأ استشراقي آخر، وهو التبعية الشرقية التي تنتج عن عجزه على تسيير بلاده وإنقاذ ابنه، وحتى على تأديبه، فيعتمد على تان تان في ذلك، ويقول "بوشار" في هذا السياق:

« Au Moyen-Orient, la faiblesse du pouvoir, si elle autorise les trafics de toutes sortes, attire également les aventuriers et autres mercenaires, en particulier occidentaux. Face à Tintin, on ne trouve pas, pour ainsi dire, d'Orientaux mais des Occidentaux qui peuvent, parfois, employer des Orientaux. De la première aventure de *Tintin au Moyen-Orient* à la dernière, les sujets agissant sont presque toujours des occidentaux. Même l'émir Ben Kalish Ezab, avec qui Tintin noue des liens d'amitié, est inapte à l'action dont les tentatives ne sont, au mieux, qu'un leurre, comme lors de la course-poursuite dans *Tintin au pays de l'or noir*. » (Bouchard : 232)

وبذلك يتجلى تمثيل "هيرجي" للشخصيات الشرقية كشخصيات سلبية وغير فعالة في تحديد مصيرها أو حل مشاكلها مما يشير إلى التفوق الغربي على الشرق وحاجة هذا الأخير إليه، فإن عجز الأمير على تسيير شؤون بلاده والحفاظ على مصالحها هو ما فتح المجال للأعمال التخريبية والتخريبية والنشاطات غير المشروعة التي تمثل خطراً على الشرق وعلى العالم بأكمله، مما يبرر ويستلزم التدخل الغربي لحماية الشرق.

### 3.5. تمثيل الإسلام

على غرار غيرها من عناصر الهوية العربية التي شملها "هيرجي" في الشريط المرسوم، مثل استعمال اللغة العربية وبعض الكلمات الفرنسية ذات الأصل العربي والزخارف الإسلامية، تمثل العناصر الإسلامية المذكورة في القصة وسيلة جمالية تسعى إلى إضفاء صبغة شرقية غريبة على القصة، بدلا من سعيها إلى تمثيل الدين الإسلامي بطريقة واقعية وموضوعية.

ومن مظاهر الإسلام في *Tintin au Pays de l'or noir* كل الحوارات التي تشمل عبارات دينية أو إسلامية أو تشمل اسم الله، وقد بلغ عدد العبارات ستة عشرة (16) عبارة، منها تحيات وأدعية وأذكار إسلامية، التي ضمت العبارات التالية:

- « Allah est grand ». (Hergé, 1971 : 20)
- « Salaam aleikum ». (Hergé, 1971 : 35)
- « Aleikum salaam ». (Hergé, 1971 : 35)
- « Inch'Allah ». (Hergé, 1971 : 36)
- « Par Allah ». (Hergé, 1971 : 37)
- « Allah est grand ». (Hergé, 1971 : 38)
- « Avec l'aide d'Allah ». (Hergé, 1971 : 39)
- « Salaam aleikum ». (Hergé, 1971 : 43)
- « Par Allah ». (Hergé, 1971 : 61)

ومنها عبارات إسلامية استعملت بطريقة خاطئة، على غرار عبارة الشهادة التي تمثل في الشريط المرسوم الأذان، فيقول المؤذن « La Illaha illallah! Mohammed rassoul Allah ! » (Hergé, 1971 :34).

ومنها عبارات تشمل مصطلحات إسلامية أو تذكرها شخصيات عربية مسلمة في القصة إلا أن صيغة هذه العبارات أجنبية وليست إسلامية، وهي:

- « Qu'Allah soit votre guide ». (Hergé, 1971 : 17)
- « Par la barbe du Prophète ». (Hergé, 1971 : 38)
- « Béni sois-tu ». (Hergé, 1971 : 17)
- « Plût au Ciel ». (Hergé, 1971 : 36)

كما ذكر اسم الله من قبل شخصية Bab El Ehr واقترن بالسب، في العبارة:

- " لعنك الله يا ابن الكلب يلعن أبوك بدوي".

وتم تحريف عبارة السلام جزئياً لغرض فكاهي في العبارة التالية:

- « Aleikum salaTchoum ! » (Hergé, 1971 : 43)

كما يعتمد "هيرجي" على تمثيل الإسلام في *Tintin au Pays de l'or noir* لغرض فكاهي في مشهدين يقوم فيهما الشرطيان البلجيكيان Dupont و Dupond بانتهاك قدسية الدين الإسلامي. ففي المشهد الأول، يظهر Dupont وهو يركل بقوة عربياً أثناء السجود (انظر الشكل 41) ظناً أنه سراب آخر، وفي المشهد الثاني، يقتحم Dupont و Dupond مسجداً بتدمير جداره بسيارتهم (انظر الشكل 42) بعد أن غفيا بسبب التعب الشديد الذي نتج عن تيهانهما في الصحراء لمدة أيام متتالية. وفي كلتا الحالتين، تبرر أفعال Dupont و Dupond بكونها أفعالاً غير متعمدة وناجئة عن العوامل الطبيعية الشرقية الصعبة والمربكة.



الشكل 41: يرکل Dupont رجلًا عربيًا ساجدا. (Hergé, 1971 : 22) – الشكل 42: اصطدام سيارة

Dupond, Dupont بالمسجد وتدمير جداره. (Hergé, 1971 : 34)

وتقول "مادوف" عن المشهد الأول:

« Dans *Au pays de l'or noir*, [...] un des Dupondt botte – et ce très franchement – le postérieur d'un personnage prosterné et vu de dos, lequel ressemble, à s'y méprendre il est vrai, au fac-similé du traditionnel « mahométan en prière dans le désert », une figure répandue dans l'imagerie orientalisante, fréquemment représentée sur les cartes postales anciennes. (Madoeuf : 6)

فقد استوحى "هيرجي" صورة المشهد الأول من البطاقات البريدية القديمة التي غالبًا ما مثلت صورًا مماثلة لرجال عرب يصلون في وسط الصحراء، والتي تعتبر من التمثيلات الاستشراقية للإسلام وللعرب. وتستطرد "مادوف" في موضوع المشهد والعنف الرمزي الذي يعبر عنه، فتقول:

« Quel est le motif de cette violence tant physique que symbolique ? [...] Oui, il s'agit d'un fait-exprès et l'acte est délibéré, mais il s'agissait pour Dupondt (l'un) de démontrer à Dupondt (l'autre) que la scène était irréelle. » (Madoeuf : 6)

فعلى الرغم من أن Dupond و Dupont لم يتعمدا القيام بالفعلين، إلا أن "هيرجي" تعمد تمثيل كلا الفعلين، بما يتضمنه من عنف فعلي ورمزي واستهزاء بالدين الإسلامي، بغض النظر عن الغرض الفكاهي منهما.

وفي رأي "روي"، يمثل استعمال الصور النمطية للغير الشرقي من بين الأساليب الفكاهية التي يعتمد عليها "هيرجي"، ومنها استغلال المعتقدات الدينية لتمثيل الغير بطريقة ساخرة تقلل من فكره وتبرز التفوق الفكري والعلمي الغربي بالمقابل. فتقول "روي" في تحليلها للاستشراق في *Tintin au Tibet* :

“The humour of this book arises entirely out of deliberate Othering. The adventure is built up by a deliberate selection of facts. The incident of the holy cow, the porter who shouts in Hindi, all contribute towards the construction of Otherness.” (Roy : 33)

ويعكس استعمال "هيرجي" لتمثيل الديانات الشرقية لأغراض فكاهية في شرائطه المرسومة مبدأ التفوق الغربي على الشرق والقائم على ثنائية الغرب العلمي والمنطقي والشرق المتخلف وذي المعتقدات الجديرة بالاستهزاء.

#### 4. التبعية الشرقية في *Tintin au Pays de l'or noir*

اعتمد الاستشراق في سعيه إلى تبرير الوجود الغربي في الأراضي وتدخله في الشؤون الشرقية، وبالخصوص في سياق المشروع الكولونيالي الإمبريالي على استراتيجيات خطائية سمحت بتصميم علاقة تلازمية بين الطرفين، وحسب "إدوارد سعيد" فإن هذا التبرير قد سبق التنفيذ الفعلي للمشروع الكولونيالي، فيقول أن "الإقتصار بالقول بأن الاستشراق تبرير منطقي للحكم الاستعماري معناه أن نتجاهل مدى تبرير الاستشراق للحكم الاستعماري وانطلاقه منذ البداية، لا بعد أن حدث" (سعيد، 2006: 96)، ومن ثمة تتبين أن ضرورة ربط هوية الشرق بالغرب، والعكس صحيح، حفزتها طموحات امبريالية ومادية محضة بدلا من كونها نتيجة مساعي فكرية أو علمية أو استكشافية لغير فحسب. وما يعزز هذه النظرية هو طبيعة علاقة الغرب عموما، وأوربا خصوصا، بالشرق التي لطالما كانت علاقة قوة وسيطرة وتفوق، فحسب "إدوارد سعيد":

“The other feature of Oriental-European relations was that Europe was always in a position of strength, not to say domination. There is no way of putting this euphemistically. True, the relationship of strong to weak could be disguised or mitigated, [...]. But the essential relationship, on political, cultural, and even religious grounds, was seen – in the West, which is what concerns us here – to be one between a strong and a weak partner.” (Said, 1979: 40)

فحتى وإن تم اعتبار العلاقة بين الشرق والغرب بمثابة شراكة فإن كون أولهما الشريك الضعيف يبرر حاجته إلى ثانيهما وقوته، وبالمقابل يشير إلى أن الشرق كان أكثر استفادة من الغرب فيما يخص التبادل الذي جرى، ولا يزال يجري بينهما، أي كان ذلك في الميدان الإقتصادي أو السياسي أو الديني أو، وخاصة، المعرفي

والثقافي، الشيء الذي يجعل دوافع الغرب في ما يخص الشرق دوافعا ايثارية زبهاء، تخلو من أي مصلحة أو منفعة مادية استثنائية، بلى وإنما وجود الغرب يُبرر بحاجة الشرق إلى هذا الأخير نظرا إلى كونه مثال الحضارة ومصدر المعرفة وهيئة النظام والتنظيم التي تسعى إلى انقاذ الشرق من التراجع الأخلاقي والتدهور الإقتصادي والإنحطاط فكري الذي ساد فيه.

فإن اعتبرنا الاستشراق صورة من صور ممارسة القوة الثقافية، فإن الدراسات الاستشراقية التي اتخذت كنقطة انطلاق للتفوق الثقافي الغربي تتماشى مع افتراض الغرب أن الشرق وكل ما فيه، بحاجة إلى دراسة تقويمية تسبق إجراءات تصحيحية، ومن ثمة صار الاستشراق، في القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

“But at the outset one can say that so far as the West was concerned during the nineteenth and twentieth centuries, an assumption had been made that the Orient and everything in it was, if not patently inferior to, then in need of corrective study by the West. The Orient was viewed as if framed by the classroom, the criminal court, the prison, the illustrated manual. Orientalism, then, is knowledge of the Orient that places things Oriental in class, court, prison, or manual for scrutiny, study, judgment, discipline, or governing.” (Said, 1979 : 40-41)

والقاسم المشترك بين هذه المواضع هو وظيفتها التقويمية والتعديلية، حيث يصبح الاستشراق دراسة للشرق من أجل تحديد مشاكله وتعيين عيوبه ويصبح التدخل الغربي تطبيقا للحلول الفعلية لتلك المشاكل، فالغرب يدرس الشرق ويفحصه ويشخصه ويصدر أحكاما عليه ثم يؤدبه ويتولى أمره.

فسعى الغرب إلى إلباس دوافعه ثوب النبالة والإيثار بإقرانها غايات فكرية تحجب دوافعه المادية الجلية، فأصبح من الضروري إعلاء الغزو الصريح بتحويله إلى فكرة.

“The cosmopolitanism of geography was [...] its universal importance to the whole of the West, whose relationship to the rest of the world was one of frank covetousness. Yet geographical appetite could also take on the moral neutrality of an epistemological impulse to find out, to settle upon, to uncover.” (Said, 1979 : 216)

وذلك من خلال صيغ صورة سلبية عن الشرق، من جهة، فبعد أن كان الشرقي إنسانا متحضرا تعرّض إلى التدهور، فقد عاد إذا إلى حالة بدائية شبه وحشية وصار بحاجة إلى التصحيح والإصلاح على أيدي الغربيين، وبتعميق الاختلافات الثقافية التي تفصل الكتلتين، من جهة أخرى.

“The traditional Orientalist [...] conceive[s] of the difference between cultures, first, as creating a battlefield that separates them, and second. as inviting the West to control, contain, and otherwise govern (through superior knowledge and accommodating power) the Other.” (Said, 1979 : 47-48)

فإن النظرة الاستعمارية التي اتسمت بها معظم علاقات الغرب بما هو ليس غربي، والذي غالبا ما يقترن بالتخلف والإنحطاط، ومن ضمنها علاقته بالشرق وطريقة النظر إليه، طالما ارتبطت بالاحتمية البيولوجية والتفوق الأخلاقي والسياسي، وغالبا ما ولدّت هاتين الفكرتين شعور الرثاء تجاه الغير، فيعتبر الغرب هذا الأخير مشكلة لا بد من إيجاد حل لها وذلك باتخاذ مسؤولية تنظيمه وتولي أمره، بمقتضى عجزه عن تسيير أموره بشكل صحيح، وأصبح في هذا السياق وصف الشيء بالشرقي حكيم في حد ذاته يشمل ضمنا وحتميا ضرورة توبيخ الشيء وتصحيحه.

#### 4.1 . شخصية Abdallah

بالإضافة إلى التدخل الغربي الذي تستلزمه شخصية الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab بكونه حاكم غير مؤهل للحكم، تمثل شخصية Abdallah، نجل حاكم Khemed، مبدأ التبعية الشرقية في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* بكونه رمز للشرق نفسه الذي يصبح رهينة المجرم Dr Müller ويجبرّ تان تان على إنقاذه. ويمثل Abdallah إحدى الشخصيات الأقل شعبية من مغامرات تان تان، ويرجع ذلك إلى كونه طفل مدلل للغاية وفظ وغير مؤدب، فيكتب عنه "تومسون":

“The unimaginably horrible Abdullah was the idea of Hergé’s friend Jacques Van Melkebeke, modelled on the real-life Feisal II, son of King Feisal of Saudi Arabia. The gory details, though, came from a favourite pre-war character of Hergé, the tantrum-throwing Maharajah of Gopal in the Jo, Zette and Jocko adventures *Valley of the*

*Cobras. Turning the Maharajah into a child, and adding a doting father, was a masterstroke.*” (Thompson : 94)

فقد إستوحى "هيرجي" شكل Abdallah من صور الملك السعودي فيصل الثاني وطباعه من إحدى الشخصيات المفضلة لدى "هيرجي"، وهو "المهراجا غوبال" الذي يشارك Abdallah حبه للخدع والمقالب. حيث تمثل هذه الهواية إحدى أسوأ صفات نجل الأمير وتعبّر عن حبه للعنف ووحشيته، وذكر "بوشار" أثر صور شقاء Abdallah على المخيلة الغربية، ولاسيما جراء أحداث 11 سبتمبر 2001:

« On a ainsi vu, après le 11-Septembre, des rapprochements ou des raccourcis faits entre l’image du Moyen-Orient dans Tintin et l’actualité la plus récente, notamment dans *Télérama* (« *Le souvenir de l’infect Abdallah m’est revenu des années plus tard, en 2001, en septembre, le 11. Je me souviens m’être dit devant les images de feu et de poussière que c’était un coup à lui, qu’avec l’âge il avait troqué le pistolet à eau et le poil à gratter contre des avions, que le capitaine Haddock ne lui en avait pas collé d’assez solides*»). » (Bouchard : 237)

يتبيّن أثر التمثيل الاستشراقي للعرب ووحشيتهم، بغض النظر من الغرض الفكاهي من هذه الصور، من خلال المقاربة بين الأعمال الإرهابية لسبتمبر 2001 و الخدع الشقية التي يقوم بها Abdallah، والتي بالإضافة إلى إزعاج ضحاياه، بإستبدال سجاثرهم بمفرقات ووضع عنكبوت بلاستيكية في علب الكبريت، تكاد تتسبب في مقتل بعضهم أحيانا، على غرار بودرة الحكة التي تسببت في إنقلاب سيارة وعلى متنها Dr Müller و Abdallah نفسه (Hergé, 1971 : 57) وكيس البلاستيك المتفجر الذي كاد أن يتسبب في إصابة Capitaine Haddock بطلقة رصاص (Hergé : 1971 : 59).

وبالإضافة إلى حبه للتفجير والأسلحة والكلمات البذيئة، تتجلى وحشية Abdallah من خلال المتعة التي يستمدّها من رؤية الغير يتألم (Hergé, 1971: 61) والوحشية الشديدة التي يعبّر عنها من خلال التهديدات بالعنف، في مثل قوله:

« Et mon père, il te donnera la bastonnade Et puis, il te fera empaler ! » (Hergé, 1971 :51)

وقوله:

« Et puis, il te coupera la tête. Et il jouera aux quilles avec ta tête, na ! » (Hergé, 1971 :51)

وزيادة على لامبالاته وحبّه للعب في كل وقت، تتميز شخصية Abdallah بعدم قدرته على إدراك الأخطار وتحديد ما هو نافع له أو مضرّ، مما يتسبب في عرقلة محاولات تان تان لإنقاذه.

“Especially memorable is the climactic scene in the underground railway tunnels of Müller’s hideout, where Tintin’s mission to rescue Abdallah and return him to his father is hampered by the Prince’s insistence on playing trains. To reinforce his wishes, Abdallah sinks his teeth int Tintin’s hand and squirts him with soda water, at various critical life-endangering points.” (Thompson : 94)

يفضل Abdallah البقاء في زنائه بدلا من الهروب مع تان تان والرجوع إلى أبيه (Hergé, 1971 :49) ويتمتع برؤية تغلب أحد محتطفيه على تان تان (Hergé, 1971 :50) ويقع بين أيدي Dr Müller بعد أن أفلت من تان تان للعب على سكة الحديد (Hergé, 1971 : 52)، وبدلا من الشعور بالخوف أو القلق عندما يوجه المختطف مسدسا نحو وجهه، يبتسم Abdallah ويمده مسدس ثاني (Hergé, 1971 : 57) .

ويرمز هذا التصرف اللامبالي إلى عجز الشرق عن حماية نفسه وتقييم الأخطار التي تهدده وأخذها على محمل الجدّ، وعلى غرار حب الأمير Ben Kalish Ezab للقصاص والسجائر، يمثل حب Abdallah للعب عدم نضوج الشرق الذي يفضل اللهو والمتعة وأدى ذلك إلى وقوعه في مصاعب وحتى العمل ضد مصالحه بسبب جهله مما يستلزم تدخل الغرب، وإن كان ذلك غصبا عنه.

ويمثل عدم تعاون Abdallah مع تان تان، على الرغم من سعي هذا الأخير إلى مساعدته، إلى رفض الشرق للإستعمار الغربي الذي يقدمه الاستشراق على أنه سعي لمساعدة الشرق وترقيته، ويرره بتمثيل الشرق على

أنه وحشي ومتخلف وغير قادر على تسيير شؤونه، مما يستدعي أحيانا استعمال القوة، وينعكس ذلك في *Tintin au Pays de l'or noir* من خلال تأديب كل من تان تان (Hergé, 1971 : 51) والقبطان Haddock لـ Abdallah (Hergé, 1971 :58) بضربه، مما يجعل الطفل مطيعا ويدفعه إلى التعلق بالقبطان إلى درجة رفضه العودة إلى أبيه للبقاء مع الرجل الأجنبي (Hergé, 1971 :61).

#### 4. 2. الغرب ينقذ الشرق

تظهر التبعية الشرقية من خلال أحداث القصة التي ينقذ تان تان فيها كل من نجل الأمير ويحل مشكلة النفط المتفجر بزم Dr Müller، بينما يعجز العرب عن إنجاز ذلك، كما تتجلى في مقاطع حوارية تعبر عن إنجازات تان تان والدور المحوري الذي يؤديه الصحفي البلجيكي بمساعدة القبطان Haddock، وبالرغم من الشرطيان Dupont و Dupond، في تفادي حرب عالمية أخرى، فتصرح أخبار الراديو:

« ... et qu'un contre-produit, capable de neutraliser les effets du premier, a pu être immédiatement mis au point. On peut donc affirmer que c'est l'intervention de ce courageux garçon qui a permis d'éviter la guerre. Quant aux deux policiers, Dupont et Dupond, qui avaient, par mégarde, avalé un comprimé de N.14 et dont l'état de santé avait causé de vives inquiétudes, ils sont actuellement en voie de guérison. » (Hergé, 1971 : 62)

ويضيف تان تان:

« Qu'en pensez-vous ? Nous l'avons échappé belle, pas vrai ? Dire que, sans la méprise des Dupondt, nous aurions eu la guerre ! Mais j'y songe, capitaine, vous ne m'avez toujours pas raconté comment vous êtes intervenu dans cette affaire... » (Hergé, 1971 : 62)

بفضل تدخل تان تان وصديقه وغباء الشرطيين Dupont و Dupond، تم إنقاذ الشرق وحتى العالم، على الرغم من وحشية هذا الأخير وقلة حيلته. وفي رأي بوشار، تمثل الصحراء فضاء مناسب يبرز فيه تان تان بطولته، وتتسرح له فرصة الخلود في التاريخ، فيقول:

« Le Moyen-Orient, par la thématique du désert, facilite grandement l'égarement salutaire du héros en même temps qu'il le consacre, comme l'aventure orientale consacre, depuis toujours, d'Alexandre à Bonaparte, les vrais héros. Au pays de l'or noir, où tout est si compliqué, Tintin ne sauve rien moins que le monde de la guerre. Et si, au fil de l'oeuvre, le héros ne cherche plus à jouer au héros, son essence le rattrape. »  
(Bouchard : 235-236)

على غرار غيره من الشخصيات الإمبريالية والكولونيالية، من الإسكندر الأكبر ونابليون بونابرت، تسمح مغامرة تان تان في الشرق من تمجيده وجعله بطلا ينقذ العالم، بما فيه الشرق، ليس لأنه يرغب في ذلك أو لأنه واجب عليه، وإنما ينقذ تان تان الشرق لأن ذلك من حتمية الأمور.

### الخلاصة:

يقوم الاستشراق كإيديولوجيا على مبادئ أساسية مشتركة بين معظم الكتاب والمفكرين المستشرقين، باختلاف أصولهم ومدارسهم وميادين دراساتهم، ويرجع ذلك إلى كون الهدف الجوهرى من إيديولوجيا الاستشراق كان واحدا، وهو فرض السيطرة الغربية على الشرق والحفاظ عليها، ولبلوغ تلك الغاية عمل المستشرقون على تصميم من خلال أعمالهم هوية شرقية تتماشى مع الأهداف الكولونيالية والإمبريالية الغربية، مبررة أفعالها بفرض شرعيتها على كل من المواطنين الغربيين، أولا، والشعوب المستعمرة، في زمن لاحق.

وتسمح المبادئ الاستشراقية بتحقيق الأهداف الإيديولوجية الكولونيالية بتقنين كيفية النظر إلى الشرق وتمثيله والتعامل معه، مرتكزة على أربعة مبادئ أساسية متجانسة ومترابطة تتبع تطورا إيديولوجيا منطقيا ظهر في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* في شكل إichاءات ضمنية، وهي ما تشير إليه «كولومبا» Colombat بمصطلح "حصان طراودة الإيديولوجي" Cheval de Troie idéologique وعرفته على أنه:

“un outil de défense ou de persuasion : plus précisément, en traduction, nous le définirons comme un procédé matériel d'expression langagière (lexical, morphologique, syntaxique, grammatical ou stylistique) en apparence anodin, présent dans le texte-source ou appliqué au texte cible, véhiculant une connotation idéologique, c'est-à-dire

référant à un système axiologique, et susceptible d'être utilisé ou interprété comme un moyen d'influence." (Colombat: 121)

وتندرج هذه الإيجاءات ضمن مواضيع سردية متكررة في القصة وتخدم كل منها مبدأ من مبادئ الأربعة، وهي كالتالي:

يتمثل المبدأ الأول في العلاقة التكاملية التعاكسية بين الشرق والغرب، وقد جاء موسوم بـ "ثنائية الشرق والغرب" في هذا البحث، وهي علاقة مصطنعة وغير طبيعية، قائمة على فكرة إنقسام العالم إلى كتلتين أو كيانين، لا يعرف أحدهما، ولا يكون، إلا كصورة عكسية للآخر ومقارنة له، وتستوجب هذه الرابطة تعاملهما مع بعضهما. ويظهر مبدأ ثنائية الشرق والغرب في *Tintin au Pays de l'or noir* من خلال وضع مواقف ومفاهيم متماثلة في سياق غربي وفي سياق شرقي مما يؤدي إلى المقارنة بين الشرق.

وشملت مواضيع المقارنة بين الشرق والغرب في إطار مبدأ ثنائية الشرق والغرب في *Tintin au Pays de l'or noir* كل من: تمييز تان تان عن الشرق، والفضاء الجغرافي، وفضاء المدينة، والبتروول والنفط، والإحترافية، وسلطات الأمن، والغناء والآذان، والمرأة واستعمال التعميم والمقارنة المباشرة بين الشرق والغرب.

ويأتي المبدأ الثاني، الموسوم بـ "غريبة الشرق" في هذا البحث، جراء المقارنات التي تفرضها "ثنائية الشرق والغرب"، فإن كانت العلاقة بين هذين الكيانين تعاكسية، وبأخذ بعين الاعتبار أن وجهة النظر في الاستشراق هي غربية، فلا بد من إتخاذ المستشرق وضعية "الذات" التي تتسم هويتها بكل الصفات الإيجابية، بينما يصبح الشرق هو "الغير" الغريب المختلف الذي يقابلها والذي يمثل كل الصفات السلبية.

وشملت مواضيع غريبة الشرق في *Tintin au Pays de l'or noir* كل من: الشرق ككيان مختلف، والشرق ككيان خيالي وغامض والشرق ككيان وحشي ومنحط.

والمبدأ الثالث هو "التفوق الغربي" ويعكس التفوق الأخلاقي والفكري والثقافي والديني الذي تفرضه مقارنة الذات الغربية بالغير الشرقي، والذي يجعل الغربي يحتقر الشرقي ويشفق عليه.

وشملت مواضيع التفوق الغربي في *Tintin au Pays de l'or noir* كل من: التفوق الضمني لثنائية الشرق والغرب والتفوق الفكري والتكنولوجي الغربي، ومكانة تان تان في الشرق، وشخصية الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab وتمثيل الإسلام.

والمبدأ الرابع هو "التبعية الشرقية"، ويعبر عن حاجة الشرق إلى الغرب لترقيته وتعليمه وتنظيمه وتسييره، وبعبارة أخرى فهو تبرير التدخل الغربي في الشؤون الشرقية ويفرض شرعيته، بل وأنه يجعل التدخل الغربي أمراً ضرورياً، وبغض النظر على الوسائل المستلزمة.

وشملت مواضيع التبعية الشرقية في *Tintin au Pays de l'or noir* كل من: شخصية Abdallah والإشارات إلى إنقاذ الغرب للشرق.

## الفصل الثالث: حدود ترجمة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir*

### توطئة

على الرغم من تعدد أنواع الترجمات، التي تختلف باختلاف العوامل المعنية بالعملية الترجمة وتفاوت أهميتها من ترجمة إلى أخرى، من وسائط وأنظمة تواصلية وسياقات وأطراف التواصل ووظيفة الرسالة وغيرها، يشير مصطلح الترجمة بصفة عامة إلى عملية نقل رسالة ما من نظام تواصلية إلى نظام آخر.

وفيما يخص الشريط المرسوم، يمثل النظام التواصلية نقطة محورية تميّز هذا النوع التواصلية في إطار الإنتاج السردية، بصفة عامة، وفي إطار الترجمة بصفة خاصة. وما يميّزه هو اعتماد النظام التواصلية للشريط المرسوم على كل من اللغة والصورة، مما يطرح التساؤل التالي: كيف تؤثر طبيعة التواصل في الشريط المرسوم على عملية الترجمة، ولا سيما ترجمة الاستشراق؟

للإجابة على هذا التساؤل، لابد من التعرف على الخصائص التواصلية والإيديولوجية التي تميّز الشريط المرسوم وتحدد كيفية تعامل المترجم مع هذا النوع السردية، وذلك بتحديد مفهوم اللغة والنص في الشريط المرسوم، وموقف النظرية الترجمة من ترجمة الشرائط المرسومة.

كما ينبغي من أجل تعيين حدود ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* تحديد المستويات السردية والتواصلية التي تتضمن مظاهر الإيديولوجيا الاستشراقية.

ولقد اقتضت طبيعة المدونة وحجمها إنجاز دراسة كمية لتحديد مواطن الاستشراق، بناء على نتائج دراسة الخصائص السردية والتواصلية للشريط المرسوم، وبغية كشف العلاقة بين طبيعة الاستشراق لدى "هيرجي" واستراتيجية الترجمة، في ضوء دراسات الترجمة حول الشريط المرسوم.

### 1. الشريط المرسوم كوسيط إيديولوجي

لقد ارتبط الشريط المرسوم بالإيديولوجيا منذ ظهوره وعلى مر مراحل تطوره العديدة وتأثير الأشكال الفنية والأدبية المختلفة التي نتج عنها هذا الوسيط، الذي تبلور في بداية القرن العشرين لكي يصبح "الفن التاسع"

في شكله الحالي، ولطالما كان الشريط المرسوم انعكاسا لصورة الواقع الذي أنتجه، فيقول "كاربونال" Carbonell أن الشرائط المرسومة:

[Les bandes dessinées] « sont bien le trésor documentaire espéré ; quiconque veut connaître et mesurer les composantes d'une mentalité collective peut et doit s'y reporter comme à une source privilégiée [car c'est là] que prennent figure les mythes vivants d'une société. » (Carbonell, cité par Bouchard : 227)

فالشريط المرسوم مؤشر لأنماط التفكير الجماعية ووجهات النظر المشتركة، أو عبارة أخرى للإيديولوجيات التي تميّز المجتمعات وتسوده، والتي تنتج عنها الصور والرموز المتداولة في مجتمع ما في زمن معين، وبالتالي يمكن اعتبارها بمثابة أرشيف للأوضاع الإيديولوجية التي تعاصرها.

ويكتب "ماكاليستر"، "سويل" و"غوردن" في مقدمة كتاب *Comics and Ideology*:

“The nature of comic art makes the form ideologically interesting. Comic art combines printed words and pictures in a unique way. The complex nature of this combination allows for much flexibility in the manipulation of meaning, but often in a context that is constrained within a small space (four panels in a newspaper strip; 20 pages or so in a typical comic book issue). These characteristics have implications for both representation and interpretation of ideological images and meaning.” (McAllister et al.: 3)

فكما سبق ذكره، يميّز التواصل في الشريط المرسوم بطبيعته الإختزالية التي تسمح بتقليص السرد في عدد محدود من الخانات بطريقة تسمح للقارئ تأويل الأحداث التي لم توضع على الصفحة، على غرار بعض الوسائط السمعية البصرية التي تعتمد على طرق تواصلية ماثلة، وذلك من أجل تقديم محتويات متكاملة وسريعة الإستهلاك (على سبيل المثال، يبلغ معدل صفحات الشرائط المرسومة لمغامرات تان تان 60 صفحة)، مما يجعل هذا الوسيط أرضا خصبة للصور النمطية بما تحمل من شحنات دلالية وإيديولوجية.

ويشير هنا "دانكان" و"سميث" إلى التمثيل التبسيطي الذي يعتمد عليه فن الشريط المرسوم ودوره في نشر

الصور النمطية:

“Because depictions in comics are abstracted from reality to one degree or another, the selection of traits that a character embodies—both in terms of personality and physical appearance—runs the risk of relying on stereotypical qualities.” (Duncan, Smith: 256)

ولقد ساهمت هذه الخصائص في تعزيز قدرة الشريط المرسوم على نشر الأفكار النمطية، بغض النظر عن تطابقها مع أفكار المؤلف، لذا لا ينبغي إهمال قدرة تأثير الشريط المرسوم على الرأي العام فيما يخص المسائل السياسية والإجتماعية والعرقية وغيرها.

“Portrayals of life found in comic art are not neutral or random images. In practice, not just in theory, often comics’ portrayals of social issues and representations of particular groups have significant ideological implications.” (McAllister et al. : 5)

بالإضافة إلى هذه الخصائص، سنتطرق فيما يلي إلى العوامل التي جعلت من الشريط المرسوم وسيطا مثاليا لنشر الإيديولوجيات بالتمعن في دراسة أصوله وتاريخه.

## 1.1 الشريط المرسوم وفن التعاقب التسلسلي

لقد اختلفت الآراء في ما يخص الأصول التاريخية والفنية للشريط المرسوم حيث نسبها البعض إلى أول مظاهر فن التعاقب التسلسلي Sequential Art وهو مفهوم وضعه "أيزنر" Eisner لأول مرة في سنة 1985 وعرفه كالتالي:

[Sequential art is] “a means of creative expression, a distinct discipline, an art and literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea” (Eisner, 1985: 5)

إذ يمكن تطبيق هذا المفهوم على أنماط تواصلية وفنية متعددة ومن بينها بعض أقدم أشكال التواصل المسجلة في تاريخ البشرية والتي نسب إليها ظهور فن الشريط المرسوم، فيقول "ساينز":

“The distant historical origins of comics are disputed. Certainly, they did not just appear out of a vacuum, fully-formed, but evolved out of previous forms of visual narrative communication. It is a common starting-point for histories of comics, for example, to

trace them to ancient beginnings, such as the Bayeux Tapestry, or Egyptian hieroglyphics – sometimes even to Paleolithic cave paintings.” (Sabin: 13)

وبالتالي قد يرجع تاريخ أول استعمال لفن التعاقب التسلسلي إلى العصر الحجري القديم، وبالتحديد إلى 15000 سنة قبل الميلاد وذلك في رسوم كهوف "لاسكو" Lascaux المتواجدة في فرنسا، والتي تحمل جدرانها صورا متجاوزة للقطات من الحياة اليومية آنذاك. كما يمكن ذكر أمثلة عريقة أخرى لممارسات بدائية لفن تعاقب الصور، من الرسومات الهيروغليفية المتواجدة في مصر والتي يرجع تاريخها إلى 5000 سنة قبل الميلاد، إلى غاية الافيرز المنقوشة لعمود "تراجان" Trajan's Column الذي تم بناؤه في حوالي عام 550 ميلادي، ونسيج "بايو" Bayeux Tapestry الذي قدر تاريخ طرزها في القرن الحادي عشر بطلب من الأسقف "أودو دو بايو" Bishop Odo de Bayeux ويروي أحداث الغزو النورماندي لإنجلترا على يد "ويليام الفاتح" William the Conqueror . (Duncan, Smith: 21)

ويعارض "سابين" فكرة نسب الشريط المرسوم إلى هذه المعالم التاريخية بحجة أنّها مجرد محاولة لإعطاء هذا الوسيط مصداقية فنية لا يزال يرى العديد أنه يفتقر لها، فيقول:

“However, this kind of historical extrapolation is dubious in its logic, and often used to ‘justify’ comics by association with more culturally-respected forms.” (Sabin: 13)

وبالمقابل يقترح "سابين" أن الشريط المرسوم هو وريث بعض الأعمال الأدبية للقرن السابع عشر والثامن عشر وحتى التاسع عشر، وقد تميّز معظمها بأسلوب المهجاء، ومن أبرزها أعمال "وليم هوجرت" William Hogarth (1697-1764) الذي يعتبر مؤسس المهجاء الحديث وقد ساهمت أعماله في تطوير فن التعاقب التسلسلي وإتقانه (Sabin: 15) فتمثلت في مجموعات لوحات ذات هدف تعليمي أخلاقي، ومن أهمّها نذكر سلسلة سيرة عاهرة A Harlot's Progress (1731) وسيرة الفاسق The Rake's Progress (1735) والزواج الحديث Marriage à-la-mode (1743).

وقد تبيّن الطابع الإيديولوجي لأعمال "هوجرت" من خلال المواضيع التي قام بمعالجتها والمواضع التي يقدمها في السير والقصص التي نشرها، داعيا إلى التحلّي بالصفات الأخلاقية الضرورية في نظره، كما تجلّت في أعمال

هوجرت صبغة سياسية فضلا إلى أسلوب الهجاء الصوري الذي اعتمد عليه في نقد الأوضاع الإجتماعية والسياسية في إنجلترا، حيث لقب ب "جد الشريط المرسوم السياسي".

"The great twentieth-century cartoonist David Low described William Hogarth as the grandfather of the political cartoon. What he meant was that while Hogarth didn't quite set the template for political cartoons as we now recognise them [...], the medium wouldn't be the same without him." (Rowson: 70)

وبالإضافة إلى وضع ما أصبح المرجع الأصلي للشريط المرسوم السياسي والهجائي، شملت اسهامات هوجرت في تكوين الشريط المرسوم الحديث، طريقة التوزيع الواسعة النطاق لأعماله التي بيعت بأسعار رخيصة، حيث اعتمدت دور النشر على نفس الاستراتيجية منذ ظهور الشريط المرسوم الحديث، وخاصة بفضل ظهور الطباعة وتطورها، مما جعل من الشريط المرسوم "أدب شعبيا" من جهة، وأثر سلبا في مكانته ومصداقيته الفنية من جهة أخرى.

فضلا على "وليم هوجرت"، ساهم ثلاثة مؤلفين وفنانين آخرين في تأسيس فن التعاقب التسلسلي حيث أثرت طبيعة أعمالهم وأهدافها في ترسيخ الصبغة الهجائية التي عرف بها الشريط المرسوم لاحقا، وذلك بالإعتماد على أسلوب الهجاء الصوري في نقد المسائل الإجتماعية والأوضاع السياسية عموما، وبتطوير نمط الكاريكاتير خاصة، وكان أولهم "توماس رولاندسون" Thomas Rowlandson (1757 – 1827) الذي طوّر فن الكاريكاتير من خلال تمثيله لشخصيات عامة، من نبلاء وممثلين وغيرهم، كأداة للتعليق والنقد الإجتماعي، وكان ثانيهم "جيمس جيلراي" James Gillray (1757 – 1815) الذي يعتبر أول مؤلف شرائط مرسومة سياسية حديثة، وثالثهم "جورج كرويكرشانك" George Cruikshank (1792 – 1878) الذي أتقن فن الهجاء الصوري في معالجة مواضيع سياسية بوجه الخصوص (Sabin: 15).

ولقد سمح فن التعاقب التسلسلي بالتأثير في آراء الجماهير والقراء بطريقة ضمنية بمعالجة ظواهر اجتماعية ونقدها بطريقة غير مباشرة باستعمال أسلوب الهجاء، فيسمح هذا النمط من التعليق الإجتماعي بنشر أفكار

مستحبة في رأي المؤلف وغالبا ما يقترن هذا النوع الخطابي بالخطاب الإيديولوجي أن كلاهما يشمل أهدافا عملية ولا يدعو إلى تغيير الأفكار فحسب وإنما يسعى إلى التأثير في السلوكيات، حيث يعرف التعليق الاجتماعي ب:

“Social commentary is an alternative method to convey messages to the public with the hope to change their perceptions and attitudes toward certain social issues of ethical, political, moral and even religious [nature].” (Yaacob, et al.: 185)

فالنقد الاجتماعي نمط خطابي بديل يسعى إلى تغيير المفاهيم والسلوك فيما يخص ظواهر اجتماعية معينة، وقد تتعلق بمسائل دينية أو أخلاقية مثل أعمال هوجرت، أو سياسية مثل أعمال "جيلراي" و"كرويكشانك". أما الهجاء في الأدب فهو أداة للنقد الاجتماعي، وبالخصوص للنقد السياسي، وعلى غرار الخطاب السياسي، يعتمد الخطاب الهجائي على فن الإقناع.

“It has been called political satire when the satirist uses his art of persuasion to convince the reader about the good of a specific cause, but, in fact, most satire is political in some form. Even though the cause itself is not purely political, the art of the satirist is to persuade and convince people that his cause is the right one.” (Gunnarsdóttir: 9-10)

إن الأسلوب الهجائي الذي ميّز فن التعاقب التسلسلي منذ ظهوره جعل منه وسيطا نقديا بالدرجة الأولى من جهة، وانعكاسا للأوضاع الاجتماعية والدينية وخاصة السياسية من وجهة أخرى. حيث نظرة المؤلف تعتمد على الرسوم والكاريكاتور لبث أفكاره وإيديولوجياته بطريقة فكاهية ولافتة للانتباه، فأصبح هذا النمط الفني والأدبي أداة اقناع بديلة نتجت عنها أنماط أخرى من بينها الشريط المرسوم الذي تميّز باحتلاله مكانة مماثلة أي الأدب الشعبي بامتياز، وإن سعى العديد من الفنانين والمؤلفين إلى تغيير هذه الصورة التي يعتبرها البعض سلبية وإدماج الشريط المرسوم ضمن الأنماط التقليدية المتعارف عليها أدبيا وفنيا، إلا أنّ هذه المكانة المميّزة هي التي جعلت من الفن التاسع وسيلة إقناع وتأثير ازدادت فعاليتها بكونها وسيط لا يتحلى بنفس الجدّيّة التي تميّز الأدب التقليدي ولا يتطلب قراءة نقدية، فيستهلك القارئ محتواه بطريقة عفوية وغير واعية.

## 1. 2. جمهور الشريط المرسوم

تمثل هوية قارئ الشريط المرسوم إحدى أهمّ العوامل التي جعلت من هذا الأخير وسيطا مثاليا لنشر الإيديولوجيات، فمنذ ظهور فن التعاقب التسلسلي، سعى الفنانون والمؤلفون إلى توسيع نطاق نشر أعمالهم بتقديمها في شكل مفهوم على الرغم من ارتفاع نسبة الأمية آنذاك، ولقد تمكنوا من تحقيق ذلك باستعمال قدرة فن التعاقب التسلسلي على إيصال رسالة ما أو حتى رواية قصصا كاملة باستعمال الصور والرسوم. ويشرح "كورد سكوت" Cord Scott كيف اعتمد "توماس ناست" Thomas Nast على هذه الوسيلة من أجل نقد الأوضاع السياسية في مدينة نيويورك في عشرينية 1870، بإدماج الحس الفكاهي في أعماله، فتمكن ناست من إيصال أفكاره إلى سكان المدينة، حتى الأميين منهم.

“While the cartoons did not have a sequential narrative, they had a consistent purpose: exposing corruption in New York’s Tammany Hall. In fact, the most frequent target of Nast’s attacks, Tammany boss William Tweed, noted that although his constituents could not read they could easily understand —them damn pictures.” (Scott: 14)

لقد سمح السرد الصوري الخاص بالشريط المرسوم بتوسيع نطاق القراءة وضمّ جُلّ فئات الشعب، المتعلّمة منها والغير متعلّمة، على حدّ السواء، ويجدر الإشارة إلى سهولة التأثير في الفئة الثانية نظرا إلى عدم قدرتها على التطلع على مصادر معلومات بديلة أو مناقضة للأفكار والإيديولوجيات المتضمنة في الشرائط المرسومة. كما يشمل جمهور قراء الشريط المرسوم فئة أخرى قابلة للتأثير واستيعاب الأفكار من دون التشكيك فيها وهم الأطفال، فيقول "سابين":

“The traditional image of a comic in most people’s minds is of a cheap, throw-away periodical for children [...] Comics are not seen as the most sophisticated of media, [...] oriented as they are towards the juvenile and uncritical.” (Sabin : 1)

إن عجز القراء عن نقد المحتوى الفكري للشريط المرسوم، بسبب الأمية أو صغر السن، يجعل منه وسيلة تأثير هامة، وبغض النظر عن نوايا المؤلف وطبيعة أفكاره، فإن حتمية اللجوء إلى التبسيط السردى في هذا الوسيط

يؤدي بالضرورة إلى نشر أفكار مبسطة رمزية عن قضايا معقدة وثلاثية الأبعاد، فيشرح "كاربونال" قدرة الرموز المبسطة على بثّ الأفكار في أذهان محدودة الخبرة والمعرفة، فيقول:

« La bande dessinée est, en effet, un important outil de transmission des représentations [...] d'autant plus efficace qu'elle s'adresserait avant tout à de jeunes lecteurs, ce qui impliquerait le recours de l'auteur d'une bande dessinée à un procédé de « décantation » ou de « réduction à l'essentiel », l'auteur ne conservant d'une société, d'un paysage ou d'un personnage que les traits qui lui semblent les plus caractéristiques. » (Carbonell: 227)

لقد جعل هذا السرد المبسط من الشريط المرسوم جزءاً من أدب الطفل في نظر العديد على الرغم من معالجته لأفكار قد لا يجدر توجيهها إلى جمهور شاب، فيقول "سكوت":

“Cartoons represent a curious paradox: the seemingly childish images in panels, comic strips, and books concealed adult themes such as inside jokes and political humor satirizing contemporary events.” (Scott: 15)

وبالتالي يمكن اعتبار الشريط المرسوم وسيطاً خطيراً إيديولوجياً وذلك بفضل طبيعته الهجينة وسرده المبسط وكونه أدب شعبي لا يدعو إلى التشكيك في مواضيعه أو نقدها، ويشرح "سكوت" كيف مكّنت هوية جمهور قراء الشريط المرسوم هذا الأخير من معالجة شتى المواضيع السياسية والثقافية وغيرها بدون الخضوع إلى الرقابة، فيقول:

“Because these cartoons often featured children as their principal characters, they became identified as a children's medium; because they were written in such a way that immigrants and less educated people could understand them, illustrated stories also became associated with the lower classes. Because of this perceived readership, strips like *The Yellow Kid* were able to comment on political issues in a way that seemed harmless at first glance.” (Scott: 16)

وبهذه الطريقة سمحت مميزات الشريط المرسوم، التي فصلته عن باقي الأشكال الفنية والسردية التقليدية، وحرمت مؤلفي الشريط المرسوم من الإعتزاف الفني والأدبي الذي لطالما سعوا إليه، ما جعله أيضاً أحد وسائل

التأثير السياسي والإيديولوجيوالثقافي الأكثر فعالية، إلى درجة تغيير الرأي العام وتوجيه مسار الأحداث على صعيد وطني ودولي.

### 1. 3. أبطال الشريط المرسوم

يتجلى أوضح مثال لقدرة الشريط المرسوم على التأثير في الإيديولوجيات إلى درجة تغيير مجرى التاريخ فيما يعرف بالعصر الذهبي للشريط المرسوم The Golden Age of Comic Books تزامنا مع الحرب العالمية الثانية، حيث امتدت فترة الإزدهار هذه من سنة 1938 إلى غاية 1955. (Scott: 105)

لقد مثلت الحرب العالمية الثانية منعطفًا في تاريخ العالم بأسره، وعلى وجه اخص للولايات المتحدة الأمريكية التي أصبحت دولة عظمى على الرغم من احتلال جيشها الرتبة السابعة عشر عالميا آنذاك، وقد تميّز هذا النزاع الدولي ببعده الإيديولوجي الذي نتج عن الخطر الذي كانت تمثله الإيديولوجيا النازية والقوات الألمانية، مما جعل من الضروري أن تحفّز الحكومة الأمريكية كل من قواتها العسكرية والمدنية، بالإعتماد على خطاب قومي نشر عن طريق حملة دعائية واسعة النطاق بتدعيم ولتدعيم الخزينة الوطنية والجيش الأمريكي (Wilcott: 53).

ارتكزت هذه الحملة على وسائل إعلامية ووسائط تواصلية متعددة من بينها الإذاعة والسينما بالإضافة إلى اللافتات والملصقات التي غزت الأماكن العامة داعية إلى الالتحاق بالجيش الأمريكي، ومن أبرز الرموز التي اعتمد عليها في هذه الملصقات صورة شخصية "العم سام" Uncle Sam مرفقة بالشعار المشهور "I want you for US Army".

وترمز شخصية "العمّ سام" إلى دولة الولايات المتحدة الأمريكية وهي شخصية خيالية ظهرت لأول مرة في سنة 1877، في شريط مرسوم من ابداع "توماس ناست"، الذي تعدّ أعماله من أهمّ الشرائط المرسومة السياسية وأكثرها تأثيرا (Scott: 14).

بالإضافة إلى تشجيع التجنيد، هدفت الحملة الدعائية إلى تحفيز القوات العسكرية حيث كان يتلقى الجنود الأمريكيون المتواجدون في ساحة المعركة حزم رعاية\* تشمل شرائط مرسومة تحمل رموزا قومية وصورا للتفوق الأمريكي ، ومن بين هذه الرموز ظهرت خلال هذه الفترة مجموعة شخصيات شرائط مرسومة أصبحت لاحقا أساس الشريط المرسوم الأمريكي وهم الأبطال الخارقون من "سوبرمان" Superman و"كابتن أمريكا" Captain America وغيرهم من الشخصيات ذات القوى الخارقة والتي تمثل العدل والحرية وكل الصفات النبيلة. ولقد سمح بتجنيد الأبطال الخارقون الذين غالبا ما ظهوروا في الصفحات الأولى للشرائط المرسومة وهم يقاتلون إلى جانب الجنود الأمريكيين بإلهام الجنود واستعادة ثقة الشعب الأمريكي (انظر: Benton,1992).

كما اعتمدت الحملة الدعائية على تعزيز الفروق العرقية لتمييز الأمريكيين من أعداهم الأجانب من أجل اقناع الشعب الأمريكي من صحة إيديولوجيته وتبرير الخسائر البشرية والمادية التي تضرر منها كلى الطرفين جراء الحرب. وتمثل ثنائية الذات والغير أساس الإيديولوجيات الاستعمارية والحربية حيث يتم تمثيل العدو بصورة مبالغة تخالف جذريا صورة "الذات" ومبادئه، فتصبح صورة نمطية تسعى إلى تجريد الغير من إنسانيته. وفي سياق الشريط المرسوم الأمريكي خلال الحرب العالمية الثانية، يلخص "سكوت" Scott تمثيل أعداء أمريكا كالتالي:

“Members of the Axis powers are usually portrayed in caricature: the Nazi officers are effete, aristocratic, and cruel; the Italians incompetent and manipulated by the Germans; the Japanese monkey-like and treacherous. The Japanese, in particular, were presented as the worst kind of stereotype. These characterizations portrayed enemy villains in a way to make complex political issues comprehensible to all social, educational, and age groups.” (Scott: 49)

بعد الهجوم على "بيرل هاربر" Pearl Harbor، تميّزت صورة اليابانيين في الشرائط المرسومة الأمريكية بالنمطية في تمثيل شعب وحشي لدرجة تحلّيه بمهيئة شبه حيوانية، ويتجلى الاستشراق في هذا التمثيل الذي يعتمد على التعميم في الوصف، واستعمال ألفاظ مثل "الشرقيون" بدلا من اليابانيون (Scott: 81)، وإن يرى "دانكان"

---

\* حزمة الرعاية، أو باللغة الإنجليزية care package، عبارة عن طرد يضم أغراض أساسية (مثل مستلزمات العناية الشخصية) وغير أساسية (مثل الحلويات والمجلات وأوراق اللعب وغيرها من الأغراض الترفيهية) منتجة في البلد الأصلي، وتسلم حزم الرعاية للجنود المتواجدين خارج الوطن لرفع معنوياتهم.

و"سميت" أن التمييز بين الغير والذات مبدأ متداول في كل الإيديولوجيات التي تتعلق بنزاع تختلف فيه موازين القوى.

“One of the ways that ideology works to serve the interests of the dominant group is to define them in contrast to other, less powerful groups in a society [...] Such subordinate groups are often portrayed in popular culture as “Other,” a designation that makes them seem strange, unusual, and distant. (Duncan, Smith: 256)

ففي مثل هذه الحالات، يسعى الطرف المتفوق إلى تعزيز وضعيته والحفاظ عليها بتمثيل الطرف الآخر في هيئة غريبة وبعيدة عن الواقع مما ييسر نقدها وحتى سوء معاملتها، وتطبق نفس الآليات في إيديولوجيا الاستشراق التي تعتمد على تقديم الشرق ككيان غريب لتحديد هوية الغرب في صورة معاكسة له والتي تبلورت في وضعية اختلال موازين القوى بين مستعمر ومستعمِر.

وقد يكمن الاختلاف الجوهرى بين آثار الاستشراق في الشرائط المرسومة الفرنكوبلجيكية والإيديولوجيا القومية وحتى الاستشراقية في الشرائط المرسومة الأمريكية في علنية هذه الأخيرة ويرجع ذلك إلى طبيعة النزاع الذي يحدد سياق كلاهما، ففي حالة الحرب العالمية الثانية فهي نزاع إيديولوجي وعسكري علني بين، أمّا في ما يخص سياق المشروع الاستعماري، فالمساعي تختلف ويصبح من الضروري إتهام وجود خلاف، بل وأن هدف الإيديولوجيات الاستعمارية مثل الاستشراق هو تقديم الاستعمار كشيء مرغوب من أجل قمع إرادة المقاومة والحفاظ على وضعية التفوق.

لذا تصبح مثل هذه الأعمال أداة لبثّ إيديولوجيا المستعمر أو الطرف المتفوق في ذهن الغير وذلك بغض النظر عن كونها بينة أو مبهمّة في الشريط المرسوم، ففي ما يخص الأبطال الخارقة الأمريكية، يقول "دانكان" و"سميث":

“The superhero is recognized as a particularly American creation and is often seen as an embodiment of American ideology. However, many beyond America’s shores mistakenly interpret the superhero as merely a symbol of power.” (Duncan, Smith: 243)

إن عجز القارئ عن التعرّف على الرموز الإيديولوجيا وتأويلها، أيا كانت قومية أو استشراقية أو غيرها، يجعله يتقبلها بسهولة من دون وعيه، ويصبح ذلك أكثر سهولة وفعالية باعتبار الطبيعة الأيقونية لكل من الشريط المرسوم والإيديولوجيات باختلافها.

## 2. ماهية الشريط المرسوم

يعتمد العديد من المنظرين على التمييز بين النص والصورة، واللغة والرسم لتعريف الشريط المرسوم، مما يؤدي في غالب الأحيان إلى وصفه بالهجنة، مع كل ما يحمله هذا الوصف من دلالات وإيحاءات سلبية. ما ردع الإعراف الأدبي والفني والأكاديمي بهذا النوع السردي بكل ما يستحقه وميّزته عن "الأدب المحض" - لزمّن طويل. وجاء أول تعريف للشريط المرسوم في كتاب *Essai de Physiognomonie* لـ "توبفير" Topffer في 1845:

« L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots ; c'est la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement ; c'est la littérature en estampes. » (Topffer : 1)

ويعكس تعريف توبفير طبيعة الشريط المرسوم في صيغته البدائية التي اعتمدت على السرد الصوري التسلسلي حصرياً، قبل أن يتطور الشريط المرسوم ليظهر في صيغته الحديثة التي تجمع بين اللفظ والصورة. ولكن تعريف الشريط المرسوم بالأدب الصوري، على خلاف الأدب المحض، يقلل من شأنه ويعزز هجنته، وذلك ما اختلف فيه المنظرون الحديثون وسعوا إلى تغييره. ففي رأي مؤلف الشرائط المرسومة الأمريكي "جاك كيربي" Jack Kirby، لا يختلف الأدب عن الشريط المرسوم، فكلاهما "كتابة"، فيقول:

"I've been writing all along and I've been doing it in pictures." (cited in Cohn, 93)

وبذلك، يعتبر تأليف الشرائط المرسومة نوع من الكتابة، تعتمد على الصور من أجل سرد قصة ما على غرار سائر "الكتابات العادية"، وحسب مؤلف الشرائط المرسومة الياباني "أوسامو تيزوكا" Osamu Tezuka، فصور الشرائط المرسومة ليست صوراً أو رسوماً، إنما هي كتابة تعتمد على نوع مميّز من الرموز (نقلاً عن Cohn: 93).

أما في منظور "بيترز"، ليس الشريط المرسوم كتابة وإنما هو شكل مركب:

« Forme complexe, capable de tresser d'une manière qui n'appartient qu'à elle le mouvement et la fixité, la planche et la vignette, le texte et les images. » (Peeters, 1998 : 6)

كما وصف البعض الشريط المرسوم بالوسيط، ففي رأي "مالطي-دوغلاس" Malti-Douglas و"دوغلاس" Douglas، يضم الشريط المرسوم نوعين ثقافيين، الأدب والسينما، في وسيط واحد:

« Deux types de produits culturels sont vendus en même temps : un scénario, avec toutes les données littéraires et les valeurs que véhicule tout narration, en même temps qu'un personnage représenté par une image visuelle qui le rend immédiatement reconnaissable et détachable des histoires dont il est issu. » (Malti-Douglas, Douglas : 12)

إذ يشمل الشريط المرسوم كل من المعطيات والقيم السردية الأدبية زيادة على ميزات السرد الصوري الذي جعل من السينما وسيطا مشوقا وسهل الاستهلاك. إلا أن هذا الوصف للشريط المرسوم يسهم في استمرار فكرة هجنة الشريط المرسوم، أولا بالفصل بين السرد النصي والسرد الصوري، وثانيا بتعريف الشريط المرسوم بمقارنته إلى وسائل تعتبر تقليديا أكثر تطورا و رقيا، وبالتالي، يستبدل هذا التعريف للشريط المرسوم عبارة "الأدب الهجين" بعبارة "الوسيط الهجين"، و"الأدب الشعبي" ب "الوسيط الشعبي"، فيضيف "مالطي-دوغلاس" و"دوغلاس":

« Le medium de la bande dessinée fonctionne très souvent comme le plus petit commun dénominateur, écrit pour des enfants et qui demande moins de culture littéraire (et dans beaucoup de cas une capacité de lire et d'écrire moindre) que les textes traditionnels. La B.D. est pour cette raison aussi plus exportable. » (Malti-Douglas, Douglas : 13)

إن القول أن الشريط المرسوم هو "القاسم المشترك الأصغر" يعني أنه نوع من الأدب الشعبي أو الوسائط الشعبية، مما ينسبه إلى درجة ثقافية متدنية ويعلل اقبال الجمهور عليه بوصفه بالمنتج الثقافي البدائي الخاص بالطبقات الإجتماعية والثقافية المنخفضة، حيث لا يتطلب فهم الشريط المرسوم من الجمهور كفاءات فكرية أو معرفية مميزة، على عكس الأشكال الفنية والأنواع الأدبية الأكثر رقيا، وحدد "غانز" Gans هذا المفهوم في مصطلح "الثقافة المنخفضة" Low Culture، التي تقابلها "الثقافة الراقية" High Culture:

“[Low culture] is the culture of the older lower-middle, but mainly of the skilled and semiskilled factory and service workers, and the semi skilled white collar workers, the people who obtained nonacademic high school educutions and often dropped out after the tenth grade.” (Gans: 107)

يرتبط مفهوم الثقافة المنخفضة بالتدرج الاجتماعي القائم على أسس النفوذ والثروة والهبة للتمييز بين النخبة التي تحتكر الثقافة العليا والطبقات المتدنية التي تنتج وتستهلك الثقافة المنخفضة. يشير "موشار" Mouchart إلى هذا التصنيف المتداول للشريط المرسوم باستعمال مصطلح "غيتو" أو "معزل" Ghetto:

« Le temps est loin où l'on fustigeait les « illustrés » pour expliquer la montée de la violence juvénile, tout comme révolue est l'époque où l'on accusait la bande dessinée de favoriser l'illettrisme ! Tout se passe pourtant parfois comme si l'on souhaitait remiser la bande dessinée dans une sorte de ghetto de la sous-culture. » (Mouchart : 9)

يرجع المعنى الأصلي لمصطلح "غيتو" إلى القرن السادس عشر حيث أشار إلى الأحياء اليهودية التي أسستها السلطات الأوروبية كوسيلة عزل إجباري، ويوحى الاستعمال الحديث للمصطلح إلى الأحياء الفقيرة، وعلى وجه الخصوص إلى الأحياء الفقيرة التي تسودها الأقليات العرقية في الدول الغربية، والتي تنتج عن تقسيم ديموغرافي نظامي قائم على التمييز العرقي واللامساواة الاجتماعية. وباستعمال مصطلح "غيتو"، يشير "موشار" إلى العزل الإعتباطي وغير المبرر للشريط المرسوم ضمن حيز ثقافي متدني.

لذا، يرى بعض المنظرين ضرورة الإبتعاد عن مقارنة الشريط المرسوم بالأداب والوسائط والأنماط السردية المماثلة، والسعي إلى تعريفه في حد ذاته، فيقول "سابين":

“[Comics] are not some hybrid form halfway between ‘literature’ and ‘art’ (whatever those words might mean), but a medium in their own right.” (Sabin : 9)

ويعكس موقف "سابين" حيال فكرة هجنة الشريط المرسوم موقف العديد من الفنانين والمؤلفين للشرائط المرسومة الذين سعوا إلى إلغاء أثر هذا الوصف في تحديد مكانة الشرائط المرسومة في الحلقات الإبداعية والثقافية، وذلك منذ ظهورها، فعلى الرغم من نسب الشريط المرسوم إلى كل من الأدب والفن والسينما، لم يمنحه ذلك نفس

درجات الإعتراف والمصدقية الفنية والأدبية، لذلك يرى "سابين" أنه من الأجدر اعتبار الشريط المرسوم وسيطا في حد ذاته، منفصل تماما عن الأدب والفن، وذو إمكانيات سردية خاصة لا علاقة لها بميكانيكيات السرد الأدبي والفني.

### 3. اللغة والترجمة في الشريط المرسوم

تستلزم الطبيعة السميائية للسرد في الشريط المرسوم إعادة النظر في مفهوم "اللغة" و"النص" في العملية الترجمة، حيث يقتصر عمل مترجمي الشريط المرسوم في غالب الأحيان، ولأسباب مختلفة، على التعامل مع الجانب اللغوي أو النصي، الذي يشمل العناصر اللفظية ويهمل العناصر الصورية وشبه اللفظية. و ينفي هذا المفهوم للترجمة الطابع المرئي الجوهرى الذي يشكل أساس السرد في الشريط المرسوم، ولاسيما باعتبار الشرائط المرسومة التي تعتمد على السرد الصوري ولا تشمل أي عنصر لغوي.

في منظور "زانتين" Zanettin، الشريط المرسوم سرد مرئي بالدرجة الأولى حيث تحتل الرسوم والكلمات مواقع مختلفة من سلسلة متواصلة للعملية التواصلية:

“In semiotic terms, comics can be described essentially as a form of visual narration which results from both the mixing and blending of pictures and words. That is, pictures and words are not only co-present in comics as the two ends of a scale which encompasses iconic signs (the drawings) and symbolic signs (the words), but may be situated at various points along a continuum of communication practices.” (Zanettin, 2008: 12-13)

تمكن "زانتين" باستعمال مصطلح "السرد المرئي" من تجاوز التناقض الظاهر لماهية الشريط المرسوم الذي ينعكس في كل من التعاريف التي تصف الشريط المرسوم بالأدب المصور والسرد الصوري وحتى في تسميات "الشريط المرسوم" و"القصة المصورة" و"الرواية المصورة" (graphic novel) و"المانغا" (manga) التي تعني باليابانية "صور نزوية"، وتنتج هذه الرؤية التناقضية عن حقيقتين، هما: أسبقية الجانب الصوري والمساواة بين الكلمة والرسوم في الشريط المرسوم.

إن اعتبار الشريط المرسوم سرد مرئي لا ينكر العناصر اللفظية ولا يقلل من شأنها، وإنما يشير إلى الطبيعة المرئية للفظ في الشريط المرسوم، ويرى "دانكان" و"سميث" أن عناصر الشريط المرسوم، بإختلاف خاصياتها وظائفها، تظهر في شكل صور:

“Pictures and words have different characteristics and functions, but they both appear on the comic book page as images.” (Duncan, Smith, 155)

وفي رأي "سابين"، لا يعتمد الشريط المرسوم على لغة مرئية لسرد قصة فحسب، بل وأن الشريط المرسوم في حد ذاته اللغة تتميز بمفردات وقواعد نحوية وعلامات ترقيم خاصة بها:

“Strips have their own aesthetic: they are a language, with their own grammar, syntax and punctuation.” (Sabin: 9)

إذ تشمل لغة الشريط المرسوم عناصر وآليات تكافئ عناصر اللغات الطبيعية، إلا أنها تظهر في شكل مختلف، وعلى غرار سائر اللغات الطبيعية، تتطور لغة الشريط المرسوم بمرور الزمان وتداول نفس "المفردات المرئية" التي تستعمل للإيجاء عن نفس الأفكار، إلى أن يصبح التكرار هذا قاعدة "النحو المرئي" الذي يقنن عمليتنا تأليف الشريط المرسوم وقراءته، فيقول "أيزنر":

“In its most economical state, comics employ a series of repetitive images and recognizable symbols. When these are used again and again to convey similar ideas, they become a language – a literary form, if you will. And it is this disciplined application that creates ‘the grammar’ of Sequential Art.” (Eisner 1985: 8)

فتظهر مفردات لغة الشريط المرسوم في شكل صور متكررة ورموز سهلة الفهم، وتشكل طريقة الاستعمال المتداول لهذه العناصر أساس "نحو" لغة الشريط المرسوم في شكلها التقليدي، حيث تتميز لغة الشريط المرسوم بمرونة تميزها عن باقي اللغات، فتختلف مفردات وقواعد الشريط المرسوم بإختلاف المدرسة التي ينتمي إليها (فرنكوبلجيكية، أمريكية أو يابانية) وشكلها (من شريط مرسوم أحادي الخانة إلى الرواية التصويرية) وغطها الفني (من نمط مبسط تجريدي إلى نمط واقعي مفصل) ونوعها (فكاهي، درامي أو خيالي) وحتى بإختلاف المؤلف.

وباعتباره تواصل مرئي، يمكن القول أن قراءة الشريط المرسوم تعتمد على نفس تقنيات "قراءة" اللغة غير اللفظية في التواصل بين الأفراد، فتتطلب من القارئ إتقان لغة الجسد ولغة تعابير الوجه ولغة الألوان وغيرها من اللغات غير اللفظية التي لا تقوم على قواعد محكمة ومفردات محددة، وإنما يكتسبها الفرد بطريقة لاواعية وشبه حدسية، مما يمنح المؤلف حرية إبداعية في إختيار طريقة تمثيل الأفكار التي يريد إيصالها إلى القارئ باستعمال تقنيات متداولة أو بتطوير أسلوب شخصي ولغة خاصة به.



الشكل 43: الصفحة الأخيرة من *The Story of Gerhard Shnobble* (Eisner, 1948: 7)

واقترح "أيزنر" مثالا عن نحو لغة الشريط المرسوم في وصفه للصفحة الأخيرة من عدد "قصة جيرهارد شنوبل" *The Story of Gerhard Shnobble* من سلسلة "سبيريت" *Spirit*، التي تمثل مشهد وفاة الشخصية الرئيسية بعد إصابته بطلقة رصاص (انظر: الشكل 43)، فأعرب "أيزنر" الخانة الأولى كما يلي:

"A description of the action in this panel can be diagrammed like a sentence. The predicates of the gun-shooting and the wrestling belong to separate clauses. The subject

of 'gun-shooting' is the crook, and Gerhard is the object direct. The many modifiers include the adverb 'Bang, Bang' and the adjectives of visual language, such as posture, gesture and grimace." (Eisner: 9)

إن الموازنة النحوية بين الجملة في اللغة والخانة في لغة الشريط المرسوم يبيّن أن الشريط المرسوم ليس مجرد وسيط يجمع بين اللغة والصورة، إنما هو نفسه لغة متعددة الوسائط غير مقيدة بقواعد نحوية دقيقة، وإن تميّزت ببعض الثوابت والعادات التي يشكل هيكلًا مبدئيًا يمكن لكل مؤلف شرائط مرسومة الإعتماد عليه أو تطويره أو التخلي عنه كليًا.

وبالتالي تبين ضرورة ضم كل من العناصر اللفظية وغير اللفظية في عملية ترجمة الشريط المرسوم نظرًا إلى الشحنة الدلالية والتأويلية التي تحملها كل عناصر هذه اللغة المرئية، تقول "بونغكو":

“Since both image and text are contained within one panel, taking this as a single unit attenuates the dispute regarding the advantage of one medium over the other. Instead, image and texte may be given equal interpretative weight as they need not be analysed separately.” (Bongco: 58)

إذ يؤدي كلا اللفظ والصورة دورين متساويين في تكوين المعنى في الشريط المرسوم، حيث لا يمكن تفضيل أحدهما على الآخر بما يحمله كل منهما من شحنة تأويلية لا تنتج إلا بتركيبهما فيمثلا لغة خاصة لا بد من أخذ بعين الاعتبار كل عناصرها من أجل فهم المعنى ونقله، أو بعبارة أخرى ترجمته.

ويعتبر " زاننين " أن ترجمة الشريط المرسوم ليست نقل من لغة إلى أخرى، وكانت من لغة مرئية إلى لغة مرئية أخرى، وإنما هي نقل نص من نظام سيميائي "أ" إلى نظام سيميائي "ب":

“From a semiotic point of view, the translation of comics is thus concerned with different layers of interpretative activities, which can be variously conceptualized as inter- or intra-semiotic or systemic, depending on one's definition of system.” (Zanettin, 2008 : 12)

وفي هذا المنظور، يصبح مفهوم ترجمة الشريط المرسوم عبارة عن سلسلة عمليات تأويلية تحدث في مستويات تواصلية مختلفة. وبالتالي، على الرغم من أن عملية الترجمة لا تؤثر في غالب الأحيان على العناصر التصويرية، إلا أن هذه الأخيرة تؤثر في كل من تأويل المترجم لمعنى الشريط المرسوم وتأويل القارئ "ب" لمعنى الشريط المرسوم المترجم. فيرى "زاننتين" أن التأويل المرئي يشكل سياق التأويل اللفظي في الشريط المرسوم باعتباره وسيط مرئي بالدرجة الأولى، فيقول:

“It seems important to stress that comics are primarily visual texts which may (or may not) include a verbal component, and that in the translation of comics, interlingual interpretation (‘translation proper’) happens within the context of visual interpretation. Language is only one of the systems (in as far as we are happy with defining a language as a system) involved in the translation of comics, which both as ‘originals’ and ‘translations’ simultaneously draw on a number of different sign systems.” (Zanettin, 2008 : 12)

وحسب "مانولاش" Manolche، ترجمة الشريط المرسوم عملية معقدة تتجاوز أبعادها العناصر التصويرية والحوارات الموجزة، فتقول:

« Le traducteur de bandes dessinées se trouve donc devant une mission assez compliquée, même si, apparamment, l’apport des images – identiques à travers la traduction – et la concision des textes devraient rendre son travail facile. » (Manolache, 2007 : 269)

فقد يظن البعض أن ترجمة الشريط المرسوم عملية سهلة لأن المترجم يعتمد على الصور لنقل المعنى فينحصر عمله على ترجمة حوارات قصيرة، بل بالعكس، قد تصبح الصور قيوداً للترجمة، فتحد حرية إختيار المترجم للطرق والاستراتيجيات التي يعتبرها المثلى لنقل المعنى، كما قد يقيد الفضاء المخصص للحوارات القصيرة إلى الإيجاز في الترجمة، وإن لن يتمشى ذلك مع طبيعة اللغة المترجم إليها.

« Le traducteur doit également tenir compte de contraintes qui tiennent à la mise en page spécifique de la bande dessinée, par exemple de la nécessaire équivalence de

longueur du message linguistique dans les deux langues, de manière que le texte traduit puisse être inscrit dans la même bulle. » (Manolache, 2007 : 269)

و تتطلب ترجمة الشريط المرسوم أن يملك المترجم كفاءة فنية أو على الأقل كفاءة بصرية، زيادة على الكفاءة اللغوية:

« Le processus de traduction d'une bande dessinée requiert de la part du traducteur non seulement une excellente compétence linguistique, mais aussi une certaine compétence artistique, ou au moins de l'acuité visuelle. En passant d'une langue à l'autre, ce ne sont que les mots qui changent, tandis que les images et les liens qui relient les mots aux images restent les mêmes. Or le traducteur doit être particulièrement attentif à ces liens, dont la disparition pourrait porter atteinte à l'intégrité de la bande dessinée. » (Manolache, 2008 :171)

فإن لم يستلزم عمل المترجم أن يترجم العناصر الصورية بإعادة رسمها، يجب عليه على الأقل أن يكون قادرا على قراءة الصور وفهم معانيها وإيجازاتها، بالإضافة إلى فهم كيفية تفاعلها مع الكلمات من أجل الحفاظ على العلاقة بين اللغة والصورة، فليس على المترجم إتقان لغة الألفاظ فحسب، إنما عليه إتقان لغة الشريط المرسوم. ويقوم إتقان لغة الشريط المرسوم على قدرات عاطفية، زيادة على القدرات الفكرية والمعرفية المطلوبة من المترجم، منها قدرة المترجم على الإحاطة بشخصيات القصة وخاصياتها، بغية نقل كل منها بطريقة تميّزها عن غيرها، تقول سيمونا-أيدا مانولاش:

« Il doit tout d'abord s'identifier avec les personnages principaux des BD à traduire, parler sur plusieurs voix, comme eux (utiliser, par exemple, des clichés verbaux bien nuancés pour chacun, mais les mêmes pour le même personnage), évoluer d'une bande à l'autre, mais ne pas trop changer. » (Manolache, 2007 : 269)

ومن أجل تحقيق هذه الوظيفة، لا يصبح المترجم مترجماً فحسب، ولا يقتصر عمله على نقل معنى الكلام، بل عليه أن يكون كاتباً قادر على إستيعاب التفاصيل اللفظية الدقيقة التي تشكل النمط اللفظي الخاص بكل شخصية وإعادة انشاء أنماط لفظية مماثلة أو مكافئة في اللغة المترجم إليها.

وبالإضافة إلى أهمية التخصص في ترجمة وسيط الشريط المرسوم، ترى "مانولاش" أنه من الأفضل أن يتخصص المترجم في ترجمة سلسلة شرائط مرسومة معينة، فتشرح:

“Certainement, ce serait bien qu’un même traducteur puisse traduire toute la série prenant pour héros le même personnage, parce que, inévitablement, le traducteur prêle involontairement aux discours des personnages certains traits de ses propres discours. Il doit avoir la mémoire des expériences vécues par les personnages, vu que les allusions à des aventures du passé ne sont pas rares, en d’autres mots il doit vivre leurs vies. [...] Par surcroît, il faut faire attention aux attentes des lecteurs avisés.” (Manolache, 2007 : 269)

ويرجع ذلك إلى طريقة نشر الشرائط المرسومة وإستهلاكها، والتي غالباً ما تكون عبارة عن سلسلة قصص حول مغامرات بطل أو شخصية رئيسية معينة، تقوم على علاقات تناصية محكمة بين القصص المختلفة التي تضمها السلسلة، مما ينتج علاقة مميزة بين قراء السلسلة وأبطالها ويخلق توقعات خاصة لديهم، وفي هذه الحالة، يسمح تخصص المترجم في ترجمة السلسلة الكاملة بإحترام توقعات القراء بتقديم نسخة متجانسة لشخصيات الشريط المرسوم، وإن اختلفت عن النسخة الأصلية.

#### 4. المستويات السردية للشريط المرسوم

يجمع الشريط المرسوم بين مستويات سردية مختلفة، تتمثل، في رأي "غروينستين"، في مستوى جزئي ومستوى كلي، حيث تتعلق المستويات السردية للشريط المرسوم بعملية بناء المعنى من خلال التأليف ثم القراءة:

« Entre saisie globale – de la planche ou de la double page- et déchiffrement fragmentaire, la bande dessinée réconcilie la perception atomiste (qui découpe) et la perception holiste (qui globalise). Mais c’est la seconde que privilégie le mécanisme de la lecture. » (Groensteen : 204)

وفي وصفهما لعملية قراءة الشريط المرسوم، يشير "دانكان" و"سميث" إلى كلا المستويين الجزئي والكلي، بالإضافة إلى مستوى سردي ثالث هو المستوى التناصي:

“In general, the comic book reader begins building meaning from the images within a panel and moves outward to the panel as a whole, panels in relation to other panels, the page, the story, and how the story, in some cases, fits into an ongoing narrative continuity”. (Duncan, Smith: 154)

حيث يقوم المستوى التناصي على علاقة النص المعين بالنصوص الأخرى، وفيما يخص الشريط المرسوم، يوجد مستوى تناصي خاص يشمل العلاقات بين القصص المختلفة لنفس سلسلة الشرائط المرسومة. إذ تظهر معظم الشرائط المرسومة التقليدية في شكل سلسلة قصص تسرد مغامرات شخصية رئيسية، تظهر أجزاءها في مجالات مخصصة بشكل منتظم أو في ألبومات متكاملة، حيث تؤدي هذه الأخيرة وظيفة مماثلة لوظيفة الخانة بكونها وحدة سردية مستقلة وجزء من هيكل سردي كلي، في نفس الوقت. فيقول "غروينستين":

« Le héros de la bande dessinée prototypique est voué à l'éternel retour. Rien ne paraît devoir rassasier sa soif de voyages, d'enquêtes, d'affrontements. Rien n'entame ses trésors de vaillance. L'industrie de la bande dessinée vit sous l'empire de la série, pour le meilleur et pour le pire. » (Groensteen : 20)

وبالتالي، يمكن استخلاص ثلاثة مستويات سردية، وهي: المستوى الجزئي الذي ينحصر في إطار الخانة الواحدة، والمستوى الكلي الذي يشمل العلاقات بين الخانات المختلفة على مستوى الصفحة أو الصورة بأكملها، والمستوى التناصي الذي يشمل علاقة الشريط المرسوم بألبومات السلسلة نفسها، إن وجدت، وبغيره من النصوص والمنتجات الثقافية المختلفة التي تسبقه وتليه.

أما في إطار دراسة ترجمة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir*، إنحصرت المستويات السردية المدروسة في المستوى الجزئي والمستوى الكلي بالإضافة إلى المستوى التناصي.

#### 4.1. المستوى السردى الكلي وصور الشريط المرسوم

يقوم بناء المعنى في المستوى الكلي لسرد الشريط المرسوم على العلاقات بين الخانات المختلفة بدلا من إحتواءه في إطار الخانة الواحدة، ولا تقتصر هذه العلاقات الكلية على العلاقة بين الخانتين المتتاليتين، فيقول "دانكان" و"سميث":

“The reader performs an ongoing construction of meaning by considering each panel in direct relationship to the immediately previous panel and in the context of all previous panels. The understanding of the next panel can also be influenced by a number of the panels yet to come [...] And each next panel has the potential to provide new information that creates a “retroactive determination” of the meaning of one or more previous panels.” (Duncan, Smith: 166-167)

وبمعنى آخر، يتم بناء المعنى في المستوى الكلي في اتجاهين، اتجاه تقدمي حيث يتم تأويل كل خانة باعتبار كل الخانات التي تسبقها في الشريط المرسوم، واتجاه رجعي حيث يتم إعادة تأويل معنى الخانات السابقة باعتبار معاني الخانات التي تليها. و بالتالي، تشمل العلاقات الكلية كل من العلاقات بين الخانات المتتالية، والخانات الموجودة في نفس الصفحة، والخانات التي تشير إلى موضوع سردي مشترك.

ولا يمكن الفصل في المستوى الكلي للشريط المرسوم بين المساويات التواصلية، أي اعتبار كل من الرسوم والألفاظ على حدة، وإنما تشمل وحدات المعنى كل الصور التي تشكل صورة أو فكرة أو موضوع واحد، ونعني بـ "صور" الفهوم الذي اقترحه "دانكان" و"سميث" (Duncan, Smith, 155) والذي وصفه "زانيتين" في قوله:

“Words, on the other hand, do not only have a purely “verbal” meaning but are also embodied with a visual, almost physical force. Words have graphic substance, forms, colours or layouts which make them ‘part of the picture’.” (Zanettin, 2008: 13)

إذ، يجب على قارئ الشريط المرسوم ألا يعتبر كل من اللفظ والصورة على حدة، وإنما عليه قراءة كل من الألفاظ والصور وكأنها صورا من أجل إستنباط المعنى وتأويله، فلا يصبح الشريط المرسوم وسيطا يجمع بين اللفظ والصورة، وإنما هو وسيط تواصلية يشمل أنواعا مختلفة من الصور، تضم كل من الألفاظ والرسوم وحكايات

الصوت والعناصر غير اللفظية. ومن هذا المنطلق، يميّز "دانكان" و"سميث" بين ثلاثة أنواع من الصور في الشريط المرسوم، منها صوراً تمثل ما هو محسوس Sensory Diegetic Images وصوراً تمثل غير المحسوس Non-sensory Diegetic Images وصوراً تفسيرية أو تأويلية Hermeneutic Images.

#### 4. 1. 1. صور المحسوس في الشريط المرسوم

المحسوس هو كل ما يدرك بإحدى الحواس الخمس، أي بواسطة السمع والبصر والشم والذوق واللمس، وكون الشريط المرسوم وسيطاً بصرياً جعل مؤلفيه يسعون إلى تمثيل باقي المحسوسات مرئياً، من أصوات وروائح وأذواق وغيرها، وتعزز هذه الخاصية دور القارئ في تجسيد القصة وإدراكها، فيقول "أيزنر":

“The work of the sequential artist must be measured by comprehensibility. The sequential artist ‘sees’ for the reader because it is inherent to narrative art that the requirement of the viewer is not so much analysis as recognition.” (Eisner, 1985 : 38)

فتتعلق مقروئية الشريط المرسوم بعاملين: أولهما، قدرة المؤلف على الإيحاء بالمحسوسات بواسطة إشارات يقدر القارئ على فهمها، وتشمل كل من الرسوم وشكل الكلمات والفقاعات وتركيب فضاء الخانة وإطار الصفحة وغيرها من العناصر الخاصة بالغة الشريط المرسوم، وثانيهما، أسلوب قراءة القارئ وخلفيته الخاصة. ففيما يخص إدراك الصوت في الشريط المرسوم مثلاً، يمكن التمييز بين نوعين من القراء:

“Readers seem to vary in how they experience the sound elements of a comic book. Some are actively engaged in imagining the sound effects and distinct voices of each character, while others understand the content of the dialogue without “hearing” the voices.” (Duncan, Smith: 155)

نستنتج إذاً أن خيال القارئ يؤدي دوراً هاماً في "قراءة" المحسوسات الغير مرئية، وهو نتاج شخصية القارئ وتجربته الشخصية وخلفيته الثقافية، وتبرز أهمية الخلفية الثقافية في كيفية إدراك الصوت في حكايات الصوت، التي تختلف من لغة إلى أخرى على الرغم من أنّها محاكاة لنفس الصوت في الطبيعة.

أما فيما يخص حواس الذوق والشم واللمس، فغالبا ما يتمّ تمثيلها من خلال الرسوم وحكايات الصوت، فيرى القارئ حركات الوجه والجسم التي تعبر عن رد فعل شخصيات القصة بالنسبة لتلك المحسوسات والتعبير عنها لفظيا في بعض الأحيان، سواء بواسطة فقاعة الكلام أو التفكير أو باستعمال حكايات الصوت.

كما يعتمد الشريط المرسوم على خطوط الحركة من أجل التعبير عن شدة الحركات أو سرعتها أو اتجاهها، ونرى مثلا عن ذلك في الشكل 43، حيث قام المؤلف بتجاوز حدود الخانتين الثانية والأخيرة وربطهما بخطوط حركة سقوط الشخصية، مما أدى إلى تغيير اتجاه القراءة، حيث يوجّه المؤلف نظر القارئ من الأعلى إلى الأسفل ثمّ من اليمين إلى اليسار، بما أن قراءة الحركة تسبق قراءة النص في هذه الخانة.

#### 4. 1. 2. صور غير المحسوس في الشريط المرسوم

تمثل صور غير المحسوس في الشريط المرسوم كل من الأفكار والذكريات والعواطف والخيال والحالات النفسية التي هي غير قابلة للإدراك بواسطة الحواس، وقد يتم التعبير عنها بطريقة مباشرة بوصفها في فقاعات التفكير، أو بطريقة غير مباشرة بتمثيلها صوريا إما عن طريق أنواع مختلفة من الصور المجازية، ومنها المتداولة في لغة الشريط المرسوم، أو بخلق سياق خاص بالقصة يضم إشارات وأدلة تسمح للقارئ باستنباط المعنى.

وفي هذه الحالة، تظهر أهمية معرفة القارئ المسبقة والدور الذي تؤديه في عملية الفهم، فإطار الشريط المرسوم لا يسمح بتمثيل أحداث القصة بأكملها، وإنما يتطلب من المؤلف إختزال مشاهد وأحداث بطريقة تسمح للقارئ أن يدرك حدوثها في القصة من دون رؤيتها.

“All images on the comic book page stand for more reality than they can depict. [...] Readers use their background knowledge to understand what is not shown.” (Duncan, Smith: 158)

وتدعى هذه التقنية السردية Synecdoche وهي عبارة عن مجاز مرسل صوري يعتمد على الإشارة إلى الكل بتمثيل الجزء، وتشمل هذه التقنية نوعان مجازيان أساسيان، أولهما الكناية عن الصفة Metonymy، وقد تكون مباشرة حيث يسمح التمثيل الجزئي لجسد ما بإكتمال صورته في خيال القارئ، أو غير مباشرة حيث قد

يشير تمثيل حالة ما إلى الأحداث التي أدت إليها، وثانيهما استعمال الرموز والتي تتعلق مقروئيتها بالمام القارئ بالثقافة التي تشملها، فقد تتباين معاني الرمز الواحد حسب السياق وبإختلاف المفاهيم الثقافية.

“Since everything in comic books, including character, is reduced to two-dimensional images, the use of stereotypes is prevalent. A stereotype is a recognizable generalization of a type. Especially when the art style moves away from realism and into caricature, generalizations about characters can be quickly established.” (Duncan, Smith: 135)

فتؤدي ضرورة الإختصار والإختزال في الشريط المرسوم إلى كثرة استعمال الصور النمطية Stereotypes، فتصبح رموزاً، مما يجعلها وسيطاً مثالياً لنشر الأفكار من خلال الصور النمطية والرمزية، حيث تمثل الرموز جزءاً أساسياً من معظم الإيديولوجيات عامة، ومن الاستشراق خصوصاً الذي قد يعرف بالتمثيل النمطي للشرق.

#### 4. 1. 3. الصور التفسيرية أو التأويلية

تتميز الصور التفسيرية في الشريط المرسوم عن الصور التمثيلية السابق ذكرها في أنها ليست جزءاً من القصة وإنما هي عناصر "لا تحدث في القصة" ولكنها تساهم في تفسير معناها وتؤثر في تأويل القارئ لها، ويقول "دانكان" و"سميث":

“Hermeneutic images, whether linguistic or pictorial, are not meant to represent sounds or objects that exist in the world of the story; instead, they comment on the story itself.” (Duncan, Smith: 159)

فالصور التفسيرية لا تمثل المحسوسات، من شخصيات وأشياء وحوار وغيرها، كما أنها تختلف عن صور الغير المحسوس في الشريط المرسوم التي تمثل أفكار وعواطف الشخصيات، حيث تعتبر هذه الأخيرة جزءاً من القصة، يؤثر ويتأثر بأحداثها مباشرة، وإنما الصور التفسيرية معلومات عن القصة يقدمها المؤلف إلى القارئ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، من أجل توجيه فهمه لمعنى القصة.

و غالباً ما تكون الصور التفسيرية المباشرة في شكل تعليقات تصحب أحداث القصة، وهي عناصر نصية لا تنحصر في فقاعات كلام أو تفكير.

“While these words by necessity exist on the page as images, they are bland images, lacking the expressiveness of dialogue or sound effects. They are presented in a straightforward manner so that the focus is on the linguistic content.” (Duncan, Smith: 159)

إذ تختلف الصور التفسيرية المباشرة بخلوها من أي صبغة بصرية أو صوتية، فهي معلومات واضحة حول أحداث القصة مقدمة نصيا، في صناديق السرد في غالب الأحيان، من قبل المؤلف أو الشخصية التي تروي القصة من وجهة نظرها First Person Narrator، مما يوحي عن الذاتية في السرد والسعي إلى التأثير في تأويل القارئ للمعنى وحصره. ويكمن مدى تأثير الصور التفسيرية المباشرة في قدرتها على إلغاء الشحنة التأويلية للباقي صور الشريط المرسوم، وإن خالف معنى هذه الأخيرة المعنى المراد إيصاله من قبل المؤلف أو الراوي، فتصبح قراءة الشريط المرسوم قراءة موجهة، يحرم فيها القارئ من قدرته على التأويل ذاتيا.

أما الصور التفسيرية الغير مباشرة فتتنقسم إلى ثلاثة أنواع: الصور النفسية Psychological Images والإستعارة الصورية Visual Metaphor والإحالات التناصية Intertextual References.

تتميز الصور التفسيرية النفسية عن صور الغير محسوس السابق ذكرها، والتي تعبر عن أفكار أو عواطف الشخصيات باستعمال فقاعات التفكير أو باستعمال صور مجازية على شكل رسم رمزي مبسط لتعابير الوجه مثلا من أجل الإشارة إلى الحالة النفسية لشخصية ما، في نقطتين: أولهما أنّها غير مرئية بالنسبة للشخصيات الأخرى التي توجد في القصة، التي لها القدرة على إدراك تعابير وجوه بعضها البعض، وقد تقدم هذه الصور معلومات حول شخصيات القصة وصفاتها، وثانيتها، أنّها ذاتية وتفقد موضوعية صور الغير محسوس.

“Hermeneutic images tend to be subjective, reflecting a particular narrative point-of-view. Consequently, psychological images serving a hermeneutic function are generally more exaggerated than non-sensory diegetic images.” (Duncan, Smith: 160)

فإن كانت وظيفة كل من صور الغير المحسوس والصور التفسيرية النفسية وصف الشخصيات وحالتها النفسية، فيبتعد وصف الثانية عن الموضوعية ويتميز بالعاطفة، فتصبح تمثيلا كاريكاتوريا مبالغا، حيث تؤثر هذه

الصور النفسية في تأويل القصة بما أنّها تقدم سردا ذاتيا لأحداثها، معتمد على وجهة نظر معينة، تدعو القارئ إلى النظر إلى الشخصيات الموصوفة بنفس الطريقة، فهي طريقة غير مباشرة للقراءة الموجهة.

أما فيما يخص الإستعارة الصورية والإحالات التناسية فيتطلب إستيعابها الإلمام على المصادر الثقافية والنصية التي يشار إليها، فالإستعارة الصورية تعتمد على استعمال صورة ما للإيحاء بفكرة أخرى، حيث لا ينحصر السياق في حدود الصفحة أو القصة، وإنما يشمل أفكارا وصورا ورموزا واسعة الإنتشار، تنتمي إلى ميادين لا متناهية من الثقافة والتاريخ والجغرافيا والسياسة والرياضة وغيرها.

ولقد ميّز دانكان وسميث الإستعارة الصورية التي تتعلق بالإشارة إلى نصوص أو أحداث سابقة بذكر الإحالات التناسية، وذلك لأنّ هذه الأخيرة لا تظهر في شكل صوري فحسب، وقد تظهر في أدق تفاصيل الشريط المرسوم مثل نوعية خط الرسوم أو في سياق القصة بأكملها.

“Readers can develop expectations about story content and tone from the style of art before they even read the first panel.” (Duncan, Smith: 162)

وعلى سبيل المثال، نذكر أسلوب الرسم المبسط، المعروف بـ "الخط الواضح" Ligne Claire، وهو أسلوب فني نُسب إلى "هيرجي" ومغامرات تان تان، حيث سنتطرق لاحقا إلى أهميته وتأثيره في إيديولوجيا هذا الشريط المرسوم، وقد يوحي هذا الأسلوب بالطابع الطفولي الطريف الذي يميّز العديد من الشرائط المرسومة المخصصة لجمهور يافع، والتي غالبا ما تشمل قصص مغامرات بطل ما يمثل قيما نبيلة، وذات النهايات الإيجابية السعيدة، وفي المقابل، قد يوحي أسلوب فني أكثر تفصيلا وواقعية عن قصص تشمل مواضيع أكثر جدية ومخصصة لقراء أكبر سنا، وتنتج هذه التوقعات لدى القارئ عن حصيلة قراءاته السابقة وإستهلاكه لمحتويات فنية وأدبية متنوعة، وبصفة عامة، عن مخزونه المعرفي العام.

وقد يستعمل المؤلف هذه المؤشرات التناسية من أجل إنتهاك توقعات القارئ، بضمّها في سياق يخالف دلالتها الأصلية، فعلى سبيل المثال، قد تشمل شرائط مرسومة ذات أسلوب الخط الواضح قصصا جدية، تعالج موضوعات جدلية أو حتى محظورة.

“Some intertextual pictures refer to real-life events [...] A writer or artist might intend for a picture to be an intertextual reference, but whether the picture has the intended meaning for a particular reader depends on that reader’s background knowledge.”  
(Duncan, Smith: 161)

وبخلاف أساليب القراءة الموجهة المباشرة التي قد يستعملها المؤلف من صور تفسيرية مباشرة، تتعلق فعالية الإحالات التناسبية في تحديد تأويل معنى الشريط المرسوم بالخلفية المعرفية الخاصة بالقارئ، بصرف النظر عما يعنيه المؤلف وعن الرسالة التي يسعى إلى إيصالها، أي بمعنى آخر "نية المؤلف". زيادة عن ذلك، فإن المعرفة ليست موضوعية بالضرورة، حيث قد ترتبط نفس الصورة التناسبية بدلالة مختلفة لدى المؤلف ومختلف القراء.

وينطبق نفس القول على الإيديولوجيا التي قد تكون بيّنة في بعض الأحيان، حيث يصرح الكاتب عن أفكاره ومعتقداته الإيديولوجية بهدف التأثير في القارئ وتوجيه كيفية تفكيره وتأويله للأشياء، وفي بعض الأحيان الأخرى تكون الإيديولوجيا ضمنية، فتتخلل ما بين الأسطر، أيا كان ذلك بشكل إرادي أو لا إرادي، ويتعلق كشفها بقدرة القارئ على التعرّف على رموزها ومبادئها. وهذا ما يجعل الشريط المرسوم وسيطا مناسباً لاحتواء الإيديولوجيات وبثّها.

#### 4. 2. المستوى السردى الجزئى والمستويات التواصلية

تمثل الخانة في المستوى الجزئى أكبر وحدة دالة، على عكس المستوى الكلي، حيث تعتبر أصغر وحدة دالة، إذ يقوم بناء المعنى على المستوى الجزئى على التفاعل بين العناصر المنحصرة في الإطار الحقيقي أو الافتراضي للخانة، حيث يقوم القارئ باستنباط طبيعة العلاقات بين الصور الموجودة داخل الخانة وتأويل معنى الخانة كوحدة. يصف "دانكان" و"سميث" عملية قراءة الخانة كالتالي:

“Inferences about the relationships between images create a synthesis of those images, an understanding of the panel as a totality. And it is not merely an understanding of the panel as a frozen tableau of related images, but as an event, or most often a segment of an event, spanning over a certain period of time.” (Duncan, Smith, 164)

وتتجلى من خلال قراءة الخانة في الشريط المرسوم الطبيعة الحدسية التي تميز العملية التواصلية في هذا الوسيط، حيث يضم المؤلف في الخانة مجموعة إيجاءات في شكل صور ليقوم القارئ بدوره بإستنباطها بالإعتماد على ردود أفعال، يصفها "دانكان" و"سميث" بالإدراكية والعاطفية:

"Cognitive (comprehension) and affective (emotional) reactions to an image are often influenced by reactions to other images in the same panel." (Duncan, Smith, 163)

خلافاً عن القراءة في المستوى الكلي، حيث يقوم القارئ بإستنتاج المعنى بربط وحدات معنى كاملة والإعتماد على الخانات المماثلة، أي التي تضم صوراً متكررة في وضعيات مختلفة، كمرجع لتأويل معنى التغييرات التي تحدث في كل منها، يقوم القارئ في المستوى الجزئي بتخمين معنى الصور الموجودة في الخانة بطريقة فورية وغير مكتملة:

"The comprehension of what each picture image represents and what each text image means can be virtually instantaneous and barely noticeable operation, but after that first glance, readers immediately begin modifying their understanding of the image by considering it in the context of the other images around it." (Duncan, Smith, 163)

ويرجع ذلك إلى الطبيعة الإختزالية لفن التعاقب التسلسلي الذي يسعى إلى تمثيل مظاهر مثل الحركة والسرعة والصوت ومرور الزمن في صورة ساكنة، مما يتطلب من المؤلف والقارئ الإعتماد على نظام من الإيجاءات يقوم على قدرة المؤلف على إختيار أقل عدد من الصور لتمثيل حدث ثلاثي الأبعاد بطريقة تسمح للقارئ فهم المعنى المقصود، مما يتطلب، في رأي "أيزنر" نوع من الحدس والعاطفة:

"In the main, the creation of the frame begins with the selection of the elements necessary to the narration, the choice of a perspective from which the reader is allowed to see them, and the determination of the portion of each symbol or element to be included in the frame. Each panel is thus executed with respect to design and composition, as well as its narrative consequence. Much of this is done with the emotion or intuitiveness embodied in the artist's 'style'." (Eisner, 1985: 41)

ينتقي مؤلف الشريط المرسوم العناصر اللازمة التي تظهر في الخانة في شكل صور تمثل المحسوس وغير المحسوس والصور التفسيرية للإيحاء عن العناصر المستترة التي يقوم القارئ بتخمينها خلال القراءة بالإعتماد على قدراته الإدراكية والعاطفية. وتستعمل هذه التقنية التواصلية الإختزالية في أشكال متعددة تختلف حسب المستوى المعني، وعلى سبيل المثال، يوحي التمثيل الجزئي في المستوى الصوري لجسم ما عن شكل الجسم بأكمله، كما يشير جزء من الحوار في المستوى اللفظي إلى ما قيل قبله وما قد يقال بعده، ويمثل شكل الخط في المستوى شبه اللفظي نبرة الصوت وحدته.

#### 4. 2. 1. المستوى الصوري

يشمل المستوى الصوري في الشريط المرسوم كل العناصر الشكلية التصويرية التي لا ترتبط بالمستوى اللفظي، على عكس المستوى شبه اللفظي المذكور في هذا البحث والذي يشير إلى المستوى الصوري للعناصر اللفظية في الشريط المرسوم. فيمكن تصنيف ضمن المستوى الصوري كل من الرسوم والرموز والمنظور وتركيب الخانة الخلفي والأمامي والألوان والأسلوب الفني والتقنيات الفنية المستعملة وغيرها من العناصر الغرافيكية المحضة.

ويتميز السرد على المستوى الصوري بخاصية إزدواجية ترجع إلى الطبيعة التأويلية الذاتية للتواصل المرئي، حيث تختلف اللغات المرئية عن غيرها من الأنظمة التواصلية، بما فيها الأنظمة اللفظية مثل اللغات الطبيعية أو الأنظمة غير اللفظية مثل لغة الإشارة، في أنها لا تخضع لقواعد محكمة، وبمعنى آخر لا تحصى مفردات اللغات المرئية في معاجم مفصلة ولا تدرس بالإستناد على كتب قواعد. مما يجعل التواصل على المستوى الصوري واضحا وغامضا في نفس الوقت.

يرى بعض المنظرين أن التواصل الصوري تواصل واضح ولا يتطلب أي جهد تأويلي، ويعلل "أيزنر" كفاءة التواصل الصوري بحجة وجود أنماط سردية صورية محضة:

"It is possible to tell a story through imagery alone without the help of words." (Eisner, 1985: 16)

فمن جهة، يمكن القول أن التواصل الصوري واضح باعتبار كل الأنواع السردية التي لا تشمل أي عنصر لفظي، مثل السينما الصامتة والشرائط المرسومة التي تعتمد على السرد الصوري بشكل حصري. بل وقد يعتبر البعض أن التواصل الصوري أوضح من التواصل اللفظي، على حد القول الشهير: "صورة تساوي ألف كلمة"، وتؤكد المؤرخة الأدبية "بارون-كارفي" Baron-Carvais صحة هذا القول فيما يخص الشريط المرسوم، فتقول:

«[La bande dessinée permet] au moyen de l'expression graphique ce que l'abstraction de l'écriture ne parvient pas toujours à exprimer. » (Baron-Carvais: 84)

إذ تشير "بارون-كارفي" إلى مرونة اللغة التصويرية للشريط المرسوم، والذي تصفه ككل بعبارة "اللغة المحررة" langage libérateur (Baron-Carvais : 79)، حيث تمنح اللغة التصويرية للمؤلف الحرية الإبداعية للتعبير عن الأفكار والعواطف المراد إيصالها بطريقة واقعية وبدون القيود التجريدية التي تحد التواصل اللفظي، إذ يمكن القول أن الطبيعة الإعتباطية التي تميز العلاقة بين الدال والمدلول عليه في اللغات الطبيعية، على حد قول "فرديناند دي سوسور"، لا تحاكي طبيعة العلاقة بين الصور والواقع الذي يسعى المؤلف (أو الرسام) إلى تمثيله وتقليده باستعمال أسلوب تصويري مجرد يعتمد على الرموز أو أسلوب واقعي دقيق ومفصل.

وقد يرجع عجز التواصل اللفظي عن توليد نفس الإجابات العاطفية الفورية التي يولدها التواصل الصوري لدى القارئ إلى الطبيعة البدائية للتواصل الصوري، ولاسيما باعتبار الأصول البدائية ما قبل التاريخية لفن التعاقب التسلسلي والتي تعتبر في بعض الحالات أولى أشكال الشريط المرسوم، على غرار الرسوم على جدران الكهوف والرسومات الهيروغليفية.

ومن جهة أخرى، قد يصبح التواصل الصوري غامضا في حالة ما عجز أحد طرفي التواصل من أداء وظيفته بطريقة صحيحة، إذ أن القول أن التواصل الصوري يشمل بعدا بدائيا حدسيا لا يعني أن السرد الصوري المحض تواصل بدائي بسيط، فيقول "أيزنر":

“Images without words, while they seem to represent a more primitive form of graphic narrative, really require some sophistication on the part of the reader (or viewer).

Common experience and a history of observation are necessary to interpret the inner feelings of the actor.” (Eisner, 1985: 24)

فإن نجاح التواصل الصوري لا يتحقق إلا بشرطين: قدرة المؤلف (الرسام) على تمثيل المعنى المراد إيصاله في شكل سرد صوري واضح ومقروء، وقدرة القارئ على تأويل المعنى بطريقة تلائم رؤية المؤلف، مما يتطلب من القارئ إتقان تواصله لا يكتسب " إلا بفضل ما يصفه "أيزنر" ب"الخبرة في الملاحظة" التي تصنع معرفة حدسية تحاكي طريقة تعلمها عملية إتقان فهم "الغة" الجسد و"الغة" تعابير الوجه وغيرها من "اللغات" غير اللفظية التي يعتمد عليها البشر في التواصل بين الأفراد والتي تنتج عن الملاحظة والتأويل. وعلى غرار هذه الأنظمة التواصلية غير اللفظية، تسمح خبرة الملاحظة بتأويل الشحنة الدلالية والعاطفية المتضمنة في السرد الصوري، بإستنباط المعنى من كل من العناصر والتقنيات الصورية. فيحدد "أيزنر" شروط نجاح التواصل الصوري كالتالي:

“The success or failure of this method of communicating depends upon the ease with which the reader recognizes the meaning and emotional impact of the image. Therefore, the skill of the rendering and the universality of form chosen is critical. The style and the appropriateness of technique become part of the image and what it is trying to say.” (Eisner, 1985: 14)

فزيادة على قدرة القارئ على تأويل المعنى في المستوى الصوري، يقوم توفيق التواصل الصوري على إتقان المؤلف الإلقاء الصوري، أي قدرة المؤلف على إختيار الأسلوب المناسب والتقنيات اللازمة لإنشاء سرد واضح باستعمال لغة صورية مشتركة بين أكبر عدد ممكن من الأفراد، فعلى غرار سائر السياقات التواصلية، يستلزم التبادل في التواصل الصوري خبرة مشتركة بين الطرفين.

“Comprehension of an image requires a commonality of experience. This demands of the sequential artist an understanding of the reader’s life experience if his message is to be understood. An interaction has to develop because the artist is evoking images stored in the minds of both parties.” (Eisner, 1985: 13)

يتطلب عمل مؤلف الشريط المرسوم الإحاطة بمفاهيم القارئ وطريقة عيشه وتجربته الحياتية، بالإضافة إلى إتقان التقنيات التصويرية والفنية والسردية الخاصة بالشريط المرسوم، فعلى الرغم من تمتع مؤلف الشريط المرسوم بحرية إبداعية معتبرة مقارنة للتأليف اللفظي المحض، فتلك ليست حرية مطلقة، وإنما يخضع التواصل الصوري إلى قيود الخبرات المشتركة بين القارئ والمؤلف، من جهة، وإلى الحدود الشكلية والفضائية لوسيط الشريط المرسوم بمثابة قناة تواصل، فيقول "أيزنر":

“Sequential art as practiced in comics presents a technical hurdle that can only be negotiated with some acquired skill. The number of images allowed is limited, whereas in film an idea or emotion can be expressed by hundreds of images displayed in fluid sequence at such speed as to emulate real movement. In print, this effect can only be simulated.” (Eisner, 1985: 24)

يشكل إطار الخانة الحدود الحقيقية والمعنوية للتواصل في الشريط المرسوم، وبالأخص التواصل على المستوى الصوري، حيث يمثل حيز فقاعات الحوار حدود التواصل اللفظي الأساسية، فيظهر الشريط المرسوم النموذجي في شكل كتيب لا يتجاوز عدد صفحاته 80 صفحة، تضم كل منها عدد من الخانات يتراوح بين 12 إلى 16 خانة تقريبا، مما يحد عدد الخانات التي يستعملها المؤلف لسرد قصته، مثلما يعتمد الفيلم السينما النموذجي على حجم ساعي يقارب 90 دقيقة، مما يجبر الملقى في كلتا النمطين من إختيار ما يظهر في الخانة أو على الشاشة وتقديمه بطريقة تسمح للقارئ أو المشاهد أن يملأ الفراغات.

ويختلف الشريط المرسوم عن السينما في هذا الصدد في أنه يوحي بكل ما يظهر في المستوى الصوري وما يستتر، فعلى عكس السينما حيث تظهر الحركة كما هي في الواقع بواسطة تكنولوجية التصوير المتحرك التي تعرض عدد هائل من الصور المتسلسلة في وقت وجيز، يقوم مؤلف الشريط المرسوم بتمثيل صوريا ورمزيا نفس الحركة في حدود خانة واحدة، باستعمال خطوط الحركة أو ضم في المشهد كل من الفعل ورد الفعل للإيحاء بالحركة، أو في عدد محدود من الخانات على الأكثر، بإجراء تغييرات شكلية من خانة إلى أخرى.

#### 4. 2. 2. المستوى اللفظي

على خلاف رأي "بارون-كارني" التي تعتبر أن التواصل الصوري يسد الفجوات التواصلية التي يتركها التواصل اللفظي، يرى "كيلا-قويو" Quella-Guyot أن استعمال المستوى اللفظي في الشريط المرسوم يسمح للمؤلف بالإشارة إلى الدلالات الأساسية لإكتمال هيكل السرد التي يصعب أو يستحيل تمثيلها صوريا، فيقول:

« [Le texte] a surtout pour mission d'indiquer ce que l'image ne montre pas en ajoutant des éléments temporels, spatiaux, essentiels à la compréhension, de sorte que le récit puisse s'enchaîner sans difficultés. Récitatifs et dialogues assurent ce principe du relais qui permet aux cases de se relier entre elles. » (Quella-Guyot: 127)

وغالبا ما ينحصر التواصل اللفظي في الشريط المرسوم في حيز فضائي معيّن يسمى "الفقاعة"، وباللغة الفرنسية phylactère، وباللغة الإنجليزية speech balloon، وقام "أيزنر" بتأريخ أول شكل لاستعمال الفقاعة في فن التعاقب التسلسلي إلى حضارة المايا:

“The earliest rendering of the balloon was simply a ribbon emerging from the speaker's mouth – or (in Mayan friezes) as brackets pointing to the mouth. But as the balloon developed, it too, became more sophisticated and its shape no longer just an enclosure. It took on meaning and contributed to the narration.” (Eisner, 1985: 27)

ولم تظهر الفقاعة آنذاك في الشكل الذي نعرفه بها الآن، وإنما كانت عبارة عن شريط أو قوسين يشيران نحو فم المتكلم، واقتصر استعمالها لتمثيل الكلام فقط، ويتطور الشريط المرسوم، تعددت استعمالات الفقاعة:

« Speech balloons, i.e., bubbles containing verbal text in the form of direct speech to represent dialogues and thought. However, narrative text in captions may also be used, as well as alphabetic signs outside balloons and captions, as part of the drawings. » (Zanettin, 2008: 18)

فأصبحت الفقاعة تؤدي ثلاث وظائف مختلفة: أولا، تضم فقاعات الكلام حوار الشخصيات، وثانيا، تسمح فقاعات التفكير بالتعبير عن أفكار الشخصيات، وثالثا، تسمح صناديق السرد للمؤلف بتقديم معلومات

مسبقة عن الشخصيات والأحداث أو التعبير عن بعض التغيرات في القصة. كما تخضع الفقاعات في الشريط المرسوم إلى قواعد تتعلق بطريقة تحديد مكانها في فضاء الخانة وترتيبها بغية تسهيل قراءتها، فيقول "أيزنر":

“A major requirement is that they be read in a prescribed sequence in order to know who speaks first. They address our subliminal understanding of the duration of speech. Balloons are read following the same conventions as text (ie: left-to-right and top-to-bottom in western countries) and in relation to the position of the speaker.” (Eisner, 1985: 26)

وزيادة على إحتواء العناصر اللفظية بطريقة تسهل مقروئية الشريط المرسوم ومفهوميته، تؤدي الفقاعات وظيفة ثانوية وهي إدماج البعد الزمني في القصة والتعبير عن مرور الوقت عندما يعجز المؤلف عن تمثيله صوريا. ويتم تمثيل مرور الزمن على المستوى اللفظي للشريط المرسوم بطريقتين: طريقة مباشرة وهي استعمال صندوق السرد لوصف الوقت المنقضي، وطريقة غير مباشرة تعتمد على استعمال ترتيب فقاعات الحوار ورمزية مكانها في فضاء الخانة، فيرى "أيزنر" أن:

“The arrangement of balloons which surround speech – their position in relation to each other, or to the action, or their position with respect to the speaker, contribute to the measurement of time.” (Eisner, 1985: 26)

فتؤدي طريقة ترتيب الفقاعات دورا محوريا في تحديد طول المشهد الممثل في الخانة أو قصره، بالإيحاء بوتيرة الكلام مثلا.

ولا ينحصر التواصل اللفظي في الشريط المرسوم في فضاء الخانة، فتشمل الخانة عناصر لفظية في شكل إشارات ولفافات وغيرها من الألفاظ التي تندمج في ديكور الخانة وتكملة وقد تستعمل كمؤشرات زمنية (بتمثيل جريدة أو رزنامة مثلا) ومكانية، وفي شكل حكايات أصوات، وهي عناصر نصية تتميز بكونها كلمة ناتجة عن محاكاة صوت معين، فتسمح بدمج البعد الصوتي بتمثيل الأصوات التي تصدرها الأشياء والحيوانات والأجساد. ويصف "دنكان" و"سميث" شكل حكايات الصوت في الشريط المرسوم على أنها:

“[...] dramatically presented sound images are the inventive and often boldly lettered words that represent non-vocal sounds, from the faint impact of a single drop of sweat to the shattering force of a super-powered punch. Such sound effects are onomatopoeia— invented words that mimic sounds” (Duncan, Smith: 156)

وقد يدمج المؤلف الحوار أو أفكار الشخصيات أو حتى الوصف في فضاء الخانة بدون إحتواءه في فقاعة لأغراض عاطفية، فيسعى المؤلف باستعمال تلك التقنية إلى توضيح الحالة النفسية للشخصيات وتعزيز أثرها في القصة أو إلى توليد لدى القارئ إجابة عاطفية معينة. ويظهر مثال عن ذلك في الصفحة الأخيرة من قصة "جيرهارد شنوبل" ل"أيزنر" (انظر: الشكل 43) والتي لا يحدّ خلوها من فقاعات الكلام والتفكير وصناديق السرد من مقروئيتها، حيث تمكن "أيزنر" بإختزال صندوق السرد في الخانة الأخيرة من الإيحاء بالحزن تجاه سقوط الشخصية بالإعتماد على الموازة بين التمثيل الصوري لفعل سقوط شخصية "جيرهارد شنوبل" ووصفه في النص المرافق الذي يسمح ترتيبه العمودي بتوجيه نظر القارئ من الأعلى إلى الأسفل وكأنّه يشاهد سقوط "جيرهارد شنوبل" مرتين، سوريا ولفظيا.

#### 4. 2. 3. المستوى شبه اللفظي

يشير المستوى شبه اللفظي في الشريط المرسوم إلى جميع العناصر الشكلية المرتبطة بالمستوى اللفظي والتي تشمل الشكل الخارجي للفقاعة وشكل المحتوى اللفظي المتضمن فيها، ويضم "دنكان" و"سميث" هذه العناصر غير اللفظية في مصطلح شبه اللغة أو paralinguage:

“Aspects of paralinguage can be suggested visually by varying the size, thickness, and shape of both the words and the balloons or boxes that contain them.” (Duncan, Smith, 144)

يسمح تعديل مظهر الفقاعة من حيث شكلها وحجمها وسمكها بالإيحاء بالصوت والعاطفة التي ترافق الكلام، ويصف "أيزنر" هذه التقنية ب"الملاذ الأخير" الذي يلجأ اليه المؤلف، فيقول:

“The balloon is a desperation device. It attempts to capture and make visible an ethereal element: sound. [...] As balloons became more extensively employed their outlines were

made to serve more than simple enclosures for speech. Soon they were given the task of adding meaning and conveying the character of sound to the narrative.” (Eisner, 1985: 26-27)

زيادة على تحديد طبيعة المحتوى اللفظي، من حوار أو أفكار أو وصف، يمثل شكل الفقاعة الخاصيات الصوتية للكلام، مثل النبرة والحدة والإيقاع وغيرها، والتي تتعلق بشخصية المتكلم بصفة عامة أو بحالته النفسية أو العاطفية في حالة معينة.

ويرجع استعمال شكل المحتوى اللفظي كعنصر سردي ذو دلالة إلى أصول وسيط الشريط المرسوم، حيث لم تتوفر الوسائل التكنولوجية العصرية التي تسمح بمعالجة المحتويات التصويرية رقميا آنذاك، مما أجبر مؤلفي الشرائط المرسومة إلى استعمال الكتابة اليدوية، وأدى إلى ظهور مهنة كاتب يدوي Letterer خاص بتأليف الشرائط المرسومة. وتبين إذا أن إجراء تغييرات في شكل خط الكتابة وحجمه وسمكه يضيفي على الألفاظ طابعا صوتيا أقرب للكلام، فيقول "دانكان" و"سميث":

“Comic book dialogue and narration is usually presented in neat, clearly printed lettering. Such lettering is easy to read, but it does little to convey the paralanguage (volume, emphasis, rate, vocal quality, etc.) of human speech. Less tidy, but more expressive lettering comes closer to representing qualities [sic] of the spokenword.” (Duncan, Smith :144)

وبمرور الزمن، أصبح استعمال أسلوب الكتابة اليدوية في الشريط المرسوم متداولاً إلى درجة أنه لا يزال يستعمل في عصرنا هذا، حيث يتم إنشاؤه رقميا باستعمال برامج معالجة الصور الرقمية لإدماج الألفاظ في الشريط المرسوم، ومن أهمها "أدوبي فوتوشوب" Adobe Photoshop و"أدوبي اليستريتور" Adobe Illustrator، وأصبح شكل الكتابة، في رأي "أيزنر"، "جزءاً من مفردات لغة الشريط المرسوم":

“The accompanying text adds some unillustrated thoughts hand-lettered in a style that is consistent with the sentiment that its message conveys. The visual treatment of words as graphic art forms is part of the vocabulary.” (Eisner: 1985: 10)

بالإضافة إلى إدماج عنصر الصوت في الشريط المرسوم، يسمح تغيير شكل خط الكتابة بالتعبير عن عواطف وأحاسيس الشخصيات بطريقة فعالة. ويقدم "أيزنر" مثالا عن ذلك في الصفحة الأخيرة لقصة "جيرهارد شنوبل" (انظر: الشكل 43)، حيث يقوم بإبراز بعض الكلمات في الخانة الأخيرة بتغيير سمك الخط وحجمه بغية توجيه القارئ إلى وضع الشدة على هذه العناصر عند قراءتها، مما ينتج إيقاعا مميزا يتماشى مع السياق العاطفي لنهاية القصة:

“**And so**... Lifeless...

Gerhard Shnobble fluttered  
earthward

**But** do not weep  
for Shnobble

**R**ather shed a tear  
for all mankind  
For not one person in the  
entire crowd that watched  
his body being carted away... knew  
or even suspected that  
on this day Gerhard Shnobble  
had **flown**.” (Eisner, 1948: 7)

فبوضع الشدة على تلك الكلمات المعينة، يوجه أيزنر القارئ إلى الشعور بالعواطف التي يعبر عنها النص، من الحزن على وفاة شخصية "جيرهارد شنوبل" باستعمال خط غليظ في حجم أكبر لوضع الشدة على بداية خاتمة القصة في عبارة "And so"، إلى الأمل والتعجب الذي يوحي به شكل الكلمة الأخيرة "flown".

ويمثل استعمال خط الكتابة في الشريط المرسوم خيارا فنيا وخصا بأسلوب المؤلف ونوع القصة وطابعها،

فيقول "أيزنر":

« Inside the balloon, the lettering reflects the nature and emotion of the speech. It is most often symptomatic of the artist's own personality (style), as well as that of the character speaking. » (Eisner, 1985: 27)

فاستعمال المستوى شبه اللفظي في السرد ليس إجباري، فقد يعتمد مؤلف الشريط المرسوم على خط كتابة بسيط وبدون أي خاصيات صوتية أو عاطفية كأسلوب شخصي أو إذا اقتضت طبيعة القصة والجمهور المستهدف ذلك.

#### 4.3. المستوى المناسبي

يعتبر النص الموازي أو المناسبي جزءا منفصلا عن النص ومتصلا به في نفس الوقت، فيشكل المناسبي جزءا أساسيا من عملية تلقي النص وإن كان خارجا عن متنه، وشمل "جيرار جينيت" Gérard Genette في تعريفه للمناسبي ما يسميه بـ "الاعتبات" والتي تضم كل العناصر التالية:

« Titre, sous titre, intertitres ; préface, post-faces, avertissement, avant propos, etc ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes, ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux. » (Genette, 1982 : 10)

إذ يشمل المناسبي كل العناصر التي تحيط بالنص وتكمله، بما فيها العناصر اللفظية مثل العناوين والتمهيدات والتنبيهات والهوامش، والصورية مثل شكل الغلاف والصور والرسوم التوضيحية وغيرها من العناصر غير اللفظية التي تحدد طريقة قراءة النص وتأويله، فيعرف "لابار" Labarre المستوى المناسبي كالآتي:

“The peritextual level encompasses all elements in the book that serve the purpose of introducing it and preparing its reception. These include cover, title, preface, etc.” (Labarre, 30)

إن الوظيفة الأساسية للمناص هي تقديم النص وتمهيده، فهو على حد قول "جينيت" العتبة الأولى للنص، ومن خلال تحليله لمحتوى غلاف شريط مرسوم، يميز "غروينستين" بين ثلاثة مستويات قراءة المناص الرئيسي للشريط المرسوم والذي يتمثل في الغلاف الخارجي، فيذكر أولاً المستوى الجمالي، وهو:

« Du point de vue esthétique, cette grande image [...] a l'efficacité d'une affiche. Elle a pour fonction de faire vendre l'ouvrage. Elle doit aussi, sans en révéler les péripéties, renseigner sur son thème, ses ambitions narratives, le genre dans lequel il s'inscrit. »  
(Groensteen : 15)

يقارب "غروينستين" بين غلاف الشريط المرسوم وملصق الفيلم السينمائي من حيث المستوى الجمالي، إذ يظهر كلاهما في شكل لوحة ذات وظيفة دعائية تسعى إلى جذب أكبر عدد من المشاهدين أو القراء وتحفيز رغبتهم في إقتناء المنتج، ويشير "بارتس" Barthes إلى هذه الوظيفة الدعائية بـ "وظيفة فتح الشهية" أي « la fonction apéritive » (Barthes : 335) بينما يستعمل "جينيت" مصطلح "الوظيفة الإغرائية":

«A la fois trop évident et trop insaisissable, la fonction de séduction, incitatrice à l'achat et/ou à la lecture, ne m'inspire guère de commentaires.» (Genette, 1987 : 95)

وزيادة على الوظيفة الإشهارية والتحفيزية التي يؤديها المناص، بطريقة بيّنة وصعبة التحديد في نفس الوقت، في رأي "جينيت"، والتي بإختصار يهدف من خلالها إلى بيع المنتج، يرى "غروينستين" وظيفة ثانية للمستوى الجمالي للمناص في الشريط المرسوم وهي إخبار القارئ عن محتوى القصة بدون الكشف عنها كلياً، حيث تشمل هذه الوظيفة كل من الوظيفتين الإغرائية والإخبارية بتقديم معلومات حول موضوع الشريط المرسوم وطموحاته السردية والنوع القصصي الذي ينتسب إليه، بطريقة تحفز رغبة القارئ في معرفة المزيد.

ويعرف "غروينستين" ثانياً المستوى الدلالي، فيقول:

« Du point de vue sémantique, on notera que le visuel et le titre se vérifient mutuellement, presque jusqu'au pléonasme. » (Groensteen : 15)

غالبا ما تشمل الأغلفة الخارجية للشريط المرسوم ظاهرة التكرار الدلالي الناتج عن تفاعل المحتوى اللفظي، أي العنوان، والمحتوى الصوري، أي صورة الغلاف، وتطابقهما دلاليا، وتنعكس هذه الظاهرة في الشكل "النموذجي" للغلاف الخارجي للشريط المرسوم "التقليدي" الذي تمثله سلسلة مغامرات تان تان، حيث يتكرر وجود البطل في العنوان لفظيا، وفي صورة الغلاف صوريا، بالإضافة إلى تكرار العناصر المتغيرة ذات الوظيفة الإخبارية والتي تتعلق بمحتوى كل عدد معين من السلسلة، ولاسيما بمكان القصة في ما يخص تان تان، اعتباره شريط مرسوم مغامرات.

ويشير "غروينستين" إلى المستوى الثالث لقراءة المناص في الشريط المرسوم بالمستوى "البياني" أو signalétique، والذي يعرفه كالاتي:

« Il y a un troisième niveau de lecture de cette couverture, que j'appellerai le point signalétique. Outre le titre, on y lit en effet d'autres mentions, qui sont autant d'informations données sur l'œuvre. Les noms d'auteurs [...], celui du héros [...], celui de l'éditeur [...] font partie de ce que, à la suite de Gérard Genette, les études littéraires nomment le « paratexte ». » (Groensteen : 15)

فيشمل المستوى "البياني" كل المعلومات التي تحدد ماهية النص، ويضم هذا المستوى كل من العنوان في حد ذاته بالإضافة إلى اسم المؤلف واسم بطل الشريط المرسوم، أو بالأحرى بطل السلسلة، ودار النشر وغيرها البيانات التي تساعد القارئ على تصنيف الشريط المرسوم، من حيث أصله، ونمطه، ومحتواه والمكانة التي يحتلها في الفضاء التأليفي، ويؤدي هذا المستوى دورا مهما في قرار إقتناء المنتج وتحديد كيفية قراءته وتأويله.

## 5. الاستشراق وهيرجي: بين قابلية الترجمة وقابلية التلاعب

### 5.1. مستويات الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir*

اقتضت الطبيعة الإيحائية للإستشراق في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* وحجم المدونة، بالإضافة إلى تباين استراتيجيات الترجمة المستعملة حسب المستوى التواصلية، الإعتماد على دراسة كمية إحصائية لمواطن الإيجاءات الاستشراقية في المستويات السردية، المستوى المناصي والجزئي والكلية، والمستويات التواصلية، التي

تشمل المستوى الصوري واللفظي وشبه اللفظي، وذلك من أجل تحديد العلاقة بين مواطن الاستشراق واستراتيجية الترجمة المستعملة وضبط حدود ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم.

وبناء على تعريف "بيترز" للخانة في الشريط المرسوم:

« Unité minimale de la bande dessinée et base de son langage, la case est une image particulière, au statut profondément ambigu. » (Peeters, 1993 : 110)

لتخذنا الخانة، باعتبارها أصغر وحدة دالة في الشريط المرسوم وأساس لغة هذا الوسيط، وحدة إحصائية لهذه الدراسة الكمية التي تم إنجازها في ثلاث مراحل:

- المرحلة الأولى: تحصيل كل الخانات التي تشمل إيجاءات إستشراقية تعكس مبدأ أو عدد من المبادئ الاستشراقية المذكورة سابقا، والتي تشمل: ثنائية الشرق والغرب، غيرية الشرق، التفوق الغربي والتبعية الشرقية.

- المرحلة الثانية: التصنيف السردى أي تحديد إنتماء كل خانة إلى المستويات السردية المذكورة، ومثلما قد تشمل الخانة الواحدة أكثر من مبدأ إستشراقي واحد، قد تنتمي الخانة الواحدة إلى المستويين السرديين الجزئي والكلبي في نفس الوقت.

- المرحلة الثالثة: التصنيف التواصلي أي تحديد تمركز الاستشراق في المستويات التواصلية، من المستوى الصوري، اللفظي وشبه اللفظي، في الخانة الواحدة، وقد تشمل الخانة الواحدة إيجاءات إستشراقية في أكثر من مستوى تواصلي واحد.

وفي إطار دراسة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir*، يشير الاستشراق في المستويات السردية والمستويات التواصلية المذكورة إلى:

- الاستشراق في المستوي الكلبي: تكمن مظاهر الاستشراق في هذا المستوى في طبيعة العلاقات المباشرة وغير المباشرة بين الخانات المتتالية و غير المتتالية التي تضم صوراً إيديولوجية متشابهة أو متقاربة، حيث لا

تكتمل الدلالة الإيديولوجية في كل خانة على حدة ولا تقتصر على مستوى تواصلية جزئي واحد، وإنما هي جزء من البنية السردية الكلية وتعكس مواضيع سردية تتخلل القصة بأكملها.

- الاستشراق المستوى الجزئي: ويشمل ثلاثة مستويات تواصلية:

○ المستوى اللفظي: حيث تتجلى مظاهر الاستشراق في العناصر اللفظية بطريقة بينة وحصرية منفصلة عن باقي المستويات التواصلية، ونعني بـ "المستوى اللفظي" المحتوى اللفظي الذي يظهر في محيط الخانة أو في فقاعات الحوار أو السرد أو على الغلافين.

○ المستوى شبه اللفظي: حيث تتجلى مظاهر الاستشراق في العناصر شبه اللفظية بطريقة بينة وحصرية منفصلة عن باقي المستويات التواصلية، ونعني بـ "المستوى شبه اللفظي" العناصر غير اللغوية التي ترتبط بالعناصر اللفظية وتحمل شحنة دلالية إضافية للدلالة اللفظية، ونذكر منها شكل خط الكتابة و استعمال لغات أجنبية مختلفة عن لغة الشريط المرسوم .

○ المستوى الصوري: حيث تتجلى مظاهر الاستشراق في الصورة بطريقة بينة وحصرية منفصلة عن باقي المستويات التواصلية، ونميز هنا الاستشراق الذي يظهر في الخانة الواحدة والذي يكتمل معناه بدون ربطه بخانة أخرى عن الاستشراق الذي يظهر في المستوى السردى الكلي بطريقة غير مباشرة والذي لا يكتمل معناه إلى بربطه بخانة أخرى.

- الاستشراق في المستوى المناصي: يتكون المناص في *Tintin qu Pays de l'or noir* من الغلاف الخارجي وصفحة العنوان والعنوان في أعلى الصفحة الأولى من النص، ويشمل المستويات التواصلية الثلاثة التي تضمها الخانة الواحدة في المستوى الجزئي: المستوى اللفظي والمستوى شبه اللفظي والمستوى الصوري، ولذا ستمثل، في سياق هذه الدراسة الكمية، كل من صفحة الغلاف الخارجي وصفحة العنوان والصفحة الأولى على حدة وحدة إحصائية مكافئة للخانة.

وخلصت الدراسة الكمية لمظاهر الاستشراق *Tintin au Pays de l'or noir* حسب المستوى السردى

والمستوى التواصلية في النتائج الملخصة في الجدول الآتي:

المستوى الكلي	المستوى الجزئي			المستوى المناصي			عدد الخانات التي تضم الاستشراق	عدد الخانات في الصفحة	الصفحة
	المستوى الصوري	المستوي شبه اللفظي	المستوى اللفظي	المستوى الصوري	المستوي شبه اللفظي	المستوى اللفظي			
				1	1	1	1	1	الغلاف الخارجي
				1	1	1	1	1	صفحة العنوان
10			1		1	1	11	11	1
13			2				13	13	2
1			2				2	15	3
1			8				8	14	4
11							11	12	5
3							3	12	6
10			1				11	13	7
1							1	12	8
4			1				5	19	9
3							3	17	10
							/	14	11
							/	13	12
							/	13	13
6	5		3				7	12	14
4	6		3				10	12	15
6			2				8	12	16
7	3		8				11	11	17
11	6	1	4				11	12	18
10			4				10	10	19
10	2		1				10	10	20
11	4		1				11	11	21
12	4	1	4				12	12	22
13			5				13	13	23

6							6	15	24
12							12	12	25
6							6	13	26
1							1	15	27
1							1	17	28
13							13	13	29
12			1				12	12	30
15							15	15	31
20			2				20	20	32
19			2				19	18	33
9	4	1	2				12	12	34
7			7				7	14	35
15			3				15	15	36
14		1	5				16	16	37
15			4				15	15	38
13			3				13	13	39
13	1	1	3				13	13	40
		2	1				3	14	41
12			1				12	17	42
1			3				4	13	43
							/	17	44
			1				1	16	45
							/	15	46
							/	15	47
2			2				3	18	48
8		1					8	15	49
18							18	18	50
12			2				12	15	51
9							9	13	52
5							5	14	53
4			2				6	17	54
9	1		1				11	13	55
20							20	20	56
11							11	14	57

12							12	17	58
6			3				7	20	59
5			1				1	12	60
11			3				11	14	61
8			3				9	15	62
491	36	8	103	2	3	3	531	885	المجموع
491	147			8					

الجدول 1: نتائج الدراسة الكمية لمظاهر الاستشراق في خانات *Tintin au Pays de l'or noir* حسب

المستويات السردية والمستويات التواصلية

يتجلى من خلال النتائج المذكورة أعلاه أن طبيعة الاستشراق في الشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* إيجابية تضمينية بالدرجة الأولى، إذ أن الاستشراق يسود الهيكل السردى الكلي للقصة الذي يشمل كل المستويات التواصلية، ولا يتبين جليا إلا في بعض المواطن المتواجدة على المستويات الجزئية، حيث يظهر أكبر تواتر للإستشراق على المستويات التواصلية الجزئية في المستوى اللفظي.

تبلغ نسبة وجود مظاهر الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* على مستوى الصفحات 90%، حيث يبلغ الحجم الإجمالي للشريط المرسوم 64 صفحة، بما فيها الغلاف الخارجي و صفحة العنوان فضلا على 62 صفحة من المتن، فتضم 58 صفحة من أصل 64 مظاهر للإستشراق في مستويات سردية وتواصلية مختلفة. واعتباره إنعكاسا للنص بأكمله وموضوعه الأساسية، تبلغ نسبة الاستشراق على مستوى صفحات المناص (أي الغلاف الخارجي و صفحة العنوان والصفحة 1) 100%، كما يظهر الاستشراق في المناص في كل المستويات التواصلية، وتواتر أكبر في المستويين اللفظي وشبه اللفظي.

وتبلغ نسبة تواتر الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* على مستوى الخانات 60% حيث يظهر الاستشراق في 531 خانة في الشريط المرسوم من أصل 884 خانة إجماليا، بإحتساب الصفحات الثلاث للمناص التي تمثل ثلاثة خانات، ويشمل المستوى السردى الكلي أكبر تواتر لمظاهر الاستشراق، بحيث تضم 92% من الخانات التي يظهر فيها الاستشراق مواضيع سردية كلية (أي 491 من أصل 531 خانة) تقوم على تفاعل كل المستويات التواصلية لإنشاء "صور"، على حد قول "دنكان" و"سميث"، متماثلة تشكل بتفاعلها بدورها أفكارا

ومبادئ متكررة في القصة. إذ تنتج طبيعة الاستشراق في المدونة عن طبيعة السرد في الشريط المرسوم ككل والتي تقوم على التكرار، فيقول "دنكان" و"سميث":

“The story is advanced when repetition of key elements (e.g., characters, setting) are combined with some degree of change. Differences in, or the transformation of, images advance the narrative with new information about location or character actions and emotions.” (Duncan, Smith, 165)

فمثلما يعتمد تطور أحداث القصة والحبكة في الشريط المرسوم على تكرار العناصر الرئيسية بصيغ متغيرة من خانة إلى أخرى، تتعلق طبيعة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* بالعلاقات بين دلالات وإيجاءات متماثلة ومتقاربة تتكرر في خانات الشريط المرسوم بطريقة متتالية أو غير متتالية، ويرجع استعمال هذه التقنية السردية إلى ضرورة تعرف القارئ على الشخصيات المختلفة والتمييز بينها:

““The process of incorporation and the flow of the narrative in the reader’s imagination is facilitated by repetition and change from panel to panel. [...] There is, of course, always some iteration, or repetition, because the principal characters of the story appear in the majority of panels. There is also the need for the characters to be identifiable from panel to panel so the reader can follow who is doing what.” (Duncan, Smith, 164)

وبالتالي، ترتبط قابلية ترجمة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* بالمستوى السردى السائد، على خلاف المستوى التواصلى، حيث تمثل العلاقة بين الصورة والنص وسميائية ترجمة الشريط المرسوم محوري دراسة الشريط المرسوم في الدراسات المتخصصة في ترجمة الشريط المرسوم (Manolache, 2008 و Torop, 2003)، والدراسات الترجمية العامة، والتي يلخصها "زانتين" كالاتي:

“Various definitions and conceptual representations of translation from the point of view of semiotics have been proposed, starting with Jakobson’s (1971) tripartite distinction between interlinguistic, endolinguistic and intersemiotic translation. On the basis of Eco’s (2001, 2003) more recent and elaborated models (see also Toury 1986, Torop 2002,2003) we could discern (at least) the following types of inter- and intrasemiotic “comics translation”: a) the change of reading direction often involved in Western

translations of Japanese comics, or in Arabic translations of Western comics, the first consequence being the creation of many left-handed people (see e.g. Jüngst 2004); b) the reproduction in black & white of a comic book in color or vice versa.” (Zanettin, 2004 : 2)

تعكس هذه المقاربة السيميائية لعلم الترجمة من الشريط المرسوم الموقف الفعلي للعملية الترجمة التي ينحصرها أثرها في معظم الحالات إلى المحتوى اللفظي وشبه اللفظي، ولا يجري أي تغييرات على المستوى الصوري أو الشكلي للشريط المرسوم ما عدا بعكس الصور لتغيير اتجاه القراءة، في الترجمات التي تجمع بين لغة غريبة ما واللغة العربية أو اللغة اليابانية أو أي لغة تقرأ من اليمين إلى اليسار. كما قد يتم إجراء تغييرات في ألوان الشريط المرسوم خلال الترجمة، وغالبا ما يرجع هذا القرار إلى دار النشر، ويتم في حالتين: رغبة دار النشر في إنتاج نسخة ملونة حصرية لشريط مرسوم ما أو سعيها إلى تخفيض سعر المنتج بتحويل الألوان إلى الأبيض والأسود. وتشكل هذه التغييرات حدود الفعل الترجمة في الشريط المرسوم، بينما يبقى المحتوى الصوري في شكله الأصلي، بحجة عالمية التواصل السردي.

ويشير هذا الموقف من ترجمة الشريط المرسوم، أو بالأحرى ترجمة المحتوى الصوري في هذا النوع السردي متعدد الوسائط، إلى مفهوم خاص لمصطلح قابلية ترجمة، حيث تشمل مسألة ترجمة شكل الشريط المرسوم والمحتوى الصوري فيه مسألتين ضرورة الترجمة وقابلية التلاعب، إذ يتبين من خلال نشاط قطاع ترجمة الشرائط المرسومة وإزدهاره (1 : 2004، Zanettin)، بما فيه الترجمات "الرسمية" التي تنتجها دور النشر والترجمات "الهاوية" التي ينجزها مترجمين غير محترفين، أن حدود ترجمة الشريط المرسوم المعتمد عليها لا تمثل حاجزا مطلقا لنقل المعنى ومفهومية المعنى بصفة عامة، وإن وجدت خسارات في المعنى، وهي ظاهرة تحدث في كل أنواع الترجمة باختلاف الوسائط والأنظمة التواصلية، وتؤدي إلى إختلافات متباينة بين تجربتين : تلقي القارئ للنص الأصل وتلقي القارئ للترجمة.

وبالتالي، ليس المراد بقابلية الترجمة، أو غير قابلية الترجمة، كإشكالية لترجمة المحتوى الصوري في الشريط المرسوم قابلية لنقل المعنى ومفهوميته، وإذ تشهد كل ترجمات الشرائط المرسومة التي لا تؤثر في المحتوى الصوري، كليا أو نسبيا، ضد ذلك، وإنما إشكالية ترجمة الشريط المرسوم فهي قابلية التلاعب بالمعنى، إذ على عكس ترجمات النصوص اللفظية المحضة، يتمتع المترجم بحرية التلاعب بالنص بينما يقيد المحتوى الصوري كل المستويات التواصلية

المتضمنة في الشريط المرسوم، بما فيها المستوى اللفظي الذي يمثل "المادة" التي يتعامل معها المترجم بطريقة تتماشى مع باقي المستويات.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول أن ترجمة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* ليست محدودة بتمركز الإيديولوجيا على المستوى السردى الكلي، الذي يمثل هيكل القصة بأكملها وأغلبية محتواها، فبغض النظر عن المستويات التواصلية المعنية، يكمن الاستشراق في الشريط المرسوم في حبكة القصة وطريقة تمثيل الشرق والتعامل معه عامة، وبالأخص في شكل الشخصيات العربية الرئيسية التي تعكس المبادئ الاستشراقية الثلاث: غيرية الشرق Bab El Ehr، التفوق الغربي Mohammed Ben Kalish Ezab، وتبعية الشرق Abdallah.

وبالمقابل، تحد هذه الخاصية من قابلية التلاعب بالنص حيث لا يمكن للمترجم تغيير البعد الإيديولوجي للقصة جذريا إلا بتغيير حبكة القصة ومحتواها جذريا، وعلى كل المستويات التواصلية، مما يؤثر بالضرورة على الاستراتيجيات الترجيحية المستعملة.

ويصبح الاستشراق قابل للتلاعب على المستوى السردى الجزئي والمستوى المناصي حيث تكمن الدلالة الاستشراقية في الخانة الواحدة وفي مستوى تواصلى معين، ولا سيما على المستوى اللفظي وشبه اللفظي. إذ يظهر الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي بنسبة 19% (أي في 103 خانة من أصل 531) وعلى المستوى الجزئي غير اللفظي بنسبة 1% (أي في 8 خانات من أصل 531). وترتبط نسبة تأثير قابلية التلاعب بالنص في المستوى الجزئي (اللفظي وشبه اللفظي) على المستوى الكلي بعدد الخانات التي تشمل مظاهرا جزئية للإستشراق ومواضيع سردية إستشراقية.

فضلا عن طبيعته الإيحائية التي تنتج عن تمركزه التضميني في البنية السردية الكلية للقصة من حيث الحبكة الرئيسية وتمثيل الشرق والشخصيات الشرقية، يتميز الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* بطبيعته المبهمة التي ترجع إلى أسلوب المؤلف "هيرجي" الذي نادرا ما يصرح بمواقفه بطريقة واضحة، مما يؤدي إلى صعوبة تحديد طبيعة الإيديولوجيات المتضمنة في أعماله ويشكك في وجودها، ويرجع ذلك إلى اعتماد "هيرجي" على تقنيتين

سرديتين هما: استعمال الأسلوب الفني المعروف بـ"الخط الواضح" ligne claire واستعمال أسلوب الإغفال ellipse وفضاء المزاب في الشريط المرسوم.

## 5.2. أسلوب الخط الواضح والقراءة المزدوجة

من أبرز اسهامات "هيرجي" للشريط المرسوم عامة، والمدرسة الفرنكوبلجيكية خاصة، وأهم إنجازاته الفنية، إستيراد عنصر الفقاعة الذي كان يستعمل في الشرائط المرسومة الأمريكية آنذاك ولم يشهد استعماله في المدرسة الفرنكوبلجيكية بعد، وتطوير أسلوب الخط الواضح. ويشير "بيترز" إلى أهمية هذا الإستحداث الفني وكيفية تطوره من خلال تطور أسلوب "هيرجي":

« Ce fut une véritable invention, le résultat d'une longue pratique de la bande dessinée. Avant la création de Tintin, lorsqu'il est le dessinateur à tout faire du *Vingtième Siècle*, Hergé n'a pas réellement de style. N'ayant jamais appris à dessiner, il prend son bien où il le trouve, imitant tout et tout le monde sans souci de hiérarchie. [...] Un point commun à travers ces tentatives hétéroclites et inégales : l'imprimé. Si bref soit-il, le passage du jeune Georges Rémi par la photogravure s'est avéré décisif, lui imposant cette évidence : un dessin de presse est fait pour être reproduit. » (Peeters, 2006 :49)

على الرغم من التأثير الفني المعتبر الذي أحدثته، ولا تزال تحدثه، أعمال "هيرجي"، لم يتلق المؤلف البلجيكي تدريباً فنياً أكاديمياً، وإنما تبلور أسلوبه الفني الخاص في ما أصبح يعرف بـ"الخط الواضح" نتيجة ممارسة طويلة وتعلم ذاتي لفن الرسم، حيث إبتدأت الخبرة الفنية لـ"هيرجي" بعد إلتحاقه بجريدة *Le Vingtième Siècle*، حيث شغل منصب رسام، واتخذ "هيرجي" آنذاك تقليد فنانيين مختلفين كتقنية تعلم، إلى غاية أن تبين له ضرورة تطوير أسلوب فني يلائم خاصيات طباعة الجريدة التي كانت تنشر فيها أعماله أسبوعياً، مما اقتضى الإعتماد على أسلوب رسم واضح ومبسط. وحسب "دنكان" و"سميث"، تعود السمعة العالمية التي يحظى بها "تان تان" إلى أسلوب الخط الواضح وطريقة النشر والإنتاج التي ساهم "هيرجي" في تأسيسها من خلال أعماله (Duncan, ) (Smith : 297).

يصف "دنكان" و"سميث" أسلوب الخط الواضح كالاتي:

“Hergé drew Tintin in a style known as *ligne claire* (“clear line”), where each pen line is drawn with equal thickness and shadows are minimized. This creates a clean, simple-looking figure, but it actually takes a very methodical approach to achieve this clarity. As a result of the *linge* [sic] *claire* style, Tintin and his cast seem abstractly cartoonish, although their backgrounds are renowned for their detail.” (Duncan, Smith : 297)

إن أسلوب الخط الواضح أسلوب فني يتميز باستعمال خطوط سوداء من نفس السمك لتحديد محيط الأجسام مما يسمح بتمييز الشخصيات وعناصر التركيب الأمامي للخانة عن البيئة الخلفية، كما يخلو، أو يكاد يخلو، هذا الأسلوب من البقع السوداء وتأثيرات الظل والإضاءة التي تميز الأساليب الفنية الأكثر واقعية، مما يضفي على الشريط المرسوم صبغة هزلية تجريدية، توحى بنوع من البساطة السردية، ويرى "أسولين" أن تلك البساطة إنعكاس لشخصية "تان تان":

“In terms of graphics, there is nothing simpler than Tintin. He is as uncomplicated as the story line.” (Assouline : 20)

وتؤكد "فرانسوا" François بساطة شكل "تان تان" مستشهدة بقول "هيرجي" نفسه الذي يصف بطله ب"المخطط":

« [...] Tintin, personnage épuré et stylisé à l’extrême. Son visage se résume à une sphère piquetée de deux points pour les yeux, une virgule accentuée pour le nez et des arcs de cercle pour la bouche et les sourcils. « Sur le plan graphique, Tintin est toujours une ébauche. Voyez ses traits : son visage est une esquisse, un schéma », soulignait Hergé. » (François, 27)

باعتباره شريط مرسوم موجه للشباب الكاثوليكين، يؤدي أسلوب الخط الواضح دور محوري في التقليل من جدية المواضيع السياسية والاهتمامات الدولية التي شكلت نقاط إنطلاق قصص "مغامرات تان تان" وإيهام الإيديولوجيات المتضمنة في طياتها، وذلك بالإعتماد على أسلوب فني هزلي وطفولي ينعكس في الوجه الساذج

للبلبل والذي يضم أشكالاً في غاية البساطة، من النقطتين لتمثيل العينين والفاصلة لتمثيل الأنف والأقواس لتمثيل الفم والحواجب في حيز دائري.

يرى "دنكان" و"سميث" أن الأسلوب الفني مؤثر أساسي لموضوع الشريط المرسوم ونوعه، مما يخلق لدى القارئ توقعات حول محتوى القصة ويؤثر بالضرورة في طريقة التلقي:

“Readers can develop expectations about story content and tone from the style of art before they even read the first panel. A clear line style is usually associated with a lighthearted adventure in which the heroes are to triumph over the bad guys (e.g., Tintin, Legion of Super-Heroes in the 31st Century).” (Duncan, Smith, 162)

ويشير "ألفود" Algoud في معجمه *Dictionnaire amoureux de Tintin* إلى الطبيعة المزدوجة لأسلوب الخط الواضح، والتي تتجلى من خلال التناقض الذي تحمله تسمية هذا الأسلوب الفني وترمز إلى الطابع الغامض الخفي ل"تان تان":

« L’expression « ligne claire » m’a toujours semblé bizarre. Dans les albums d’Hergé, comme chez Jacobs et tant d’autres auteurs de BD franco-belge, la ligne est presque toujours noire ! Y aurait-il un malentendu sur la traduction ? L’illustrateur hollandais Joost Swarte aurait repris l’expression employée à l’origine en horticulture et, qui en néerlandais signifie « ligne tirée au cordeau ». La clarté dont il est question serait donc la netteté qui caractérise le tracé, un tracé dont la rigueur tend à la véracité et à la lisibilité, mais qui n’exclut pas, ô paradoxe, le mystère... » (Algoud : 396)

يكمن التناقض الدلالي لعبارة « ligne claire » في الدلالات الحرفية لكلمة « claire » التي تشير إلى "كل ما هو مضيء وشفاف" وتخالف كل ما هو "عاتم ومبهم"، بينما يشير أسلوب الخط الواضح إلى استعمال خطوط سوداء تتميز بوضوح عن خلفية الصورة، وترمز هذه الإزدواجية الدلالية إلى الطبيعة المزدوجة لقصص "مغامرات تان تان" التي توحى بصيغة طفولية سطحية وتتضمن مواضيع أكثر جدية في طياتها، مما يؤدي إلى توليد مستويين من القراءة، يشير إليها "دورينمات" Dürrenmatt بالقراءة الساذجة « lecture naïve » والقراءة الواعية « lecture savante »:

« A la différence de nombre de bandes dessinées, Tintin est profond en ce qu'il autorise deux lectures simultanées, une qu'on pourrait qualifier de naïve et qui l'apparente à la littérature populaire, l'autre savante qui décèle un usage raffiné des ressources fournies par l'écriture et qui rapprocherait Hergé de Jules Verne autant que de Perec. » (Jacques Dürrenmatt, Bande dessinée et littérature, 50)

تتعلق القراءة الساذجة ل"تان تان" بالمستوى السردي السطحي والطابع الهزلي لسلسلة الشرائط المرسومة "مغامرات تان تان" التي تنتسب إلى نوع من أدب المغامرات وتسرد قصص مغامرات صحفي بلجيكي شاب برفقة أصدقائه الفكاهيين، ويتجاهل هذا النوع من القراءة الأحداث الواقعية والأبعاد السياسية والإيديولوجية التي تشكل المحيط الخلفي لهذه المغامرات، وتقلل من المخاطر والمجازفات التي تواجهها الشخصيات للتركيز على المشاهد الهزلية والتلاعبات اللفظية الفكاهية.

وتعكس هذه القراءة المزدوجة خاصة أساسية للتواصل في الشريط المرسوم والتي تقوم على استعمال مستويات تواصلية متباينة وتقنية الإختزال، والتي تسمح، في رأي "غروينستين"، للقارئ من المشاركة في السرد بطريقة سلبية وإيجابية في نفس الوقت:

« Elle permet au lecteur de s'investir d'une double manière, participative et contemplative. » (Groensteen : 190)

فيشارك القارئ إيجابيا في السرد بتشغيل مهاراته الإستنتاجية والإستنباطية لملئ الفراغات المتروكة عمدا في القصة والتي يحتزلها المؤلف إحتراما للقيود الشكلية والحجمية للشريط المرسوم، تاركا أدلة كافية في المشاهد المصورة لتمكين القارئ من تخمين المشاهد المستترة وتخيّلها، وتتعلق المشاركة السلبية للقارئ بالسرد الصوري الذي لا يتطلب أي جهد تأويلي في رأي "أيزنر"،:

“In writing with words alone, the author directs the reader's imagination. In comics, the imagining is done for the reader. An image once drawn becomes a precise statement that brooks little or no further interpretation. When the two are 'mixed' the words become welded to the image and no longer serve to describe but rather to provide sound, dialogue and connective passages.” (Eisner, 1985 : 122)

على خلاف السرد اللفظي المحض، الذي يتطلب من القارئ الإستعانة بمخيلته لتصوير الأحداث وشكل الشخصيات والبيئات المحيطة التي يقوم المؤلف بوصفها، يقوم مؤلف الشريط المرسوم بتمثيل صوريا كل ما يوصف لفظيا، مما يجعل من قراءة الشرائط المرسومة نوعا من المشاهدة السلبية.

أما في ما يخص القراءة الساذجة، فينسب "غروينستين" هذا النوع من القراءة يرجع إلى كون الشريط المرسوم وسيلة "للهرب من الواقع":

« La bande dessinée a longtemps préféré cultiver l'évasion sous toutes ses formes (dans le passé, le futur ou l'ailleurs) et moquer les petits travers humains plutôt que de témoigner des grandes interrogations et des soubresauts de son temps. Hergé faisait figure d'exception, lui qui n'eut de cesse d'illustrer les progrès de la science et d'envoyer son petit reporter sur les lignes de front d'une actualité parfois brûlante. Mais, même lorsqu'elle paraît désancrée, très éloignée des préoccupations de l'heure, la BD, comme toute production de l'esprit, donne prise à une lecture politique ; il s'y inscrit toujours fût-ce implicitement ou à l'insu de l'auteur, une vision du monde. » (Groensteen : 179)

اقترن الشريط المرسوم منذ ظهوره بفكرة الهروب من الواقع بالإنغماس في عوالم خيالية بعيدة كل البعد عن الواقع الصعب الذي ميّز العصر الذهبي للشريط المرسوم، في القارتين الأمريكية والأوروبية، والذي انحصر في فترة ما بين الحربية العالميتين الأولى والثانية، في ظل التهديد الفاشي والنازي. وعلى الرغم من الطابع الخيالي الذي يسعى مؤلفي الشريط المرسوم إلى إضفائه على أعمالهم، تتجلى من خلال القراءة الواعية، والتي يسميها "غروينستين" بالقراءة "السياسية"، ظروف السياق التاريخي والسياسي والإيديولوجي الذي تنبثق فيه هذه القصص، ويمثل "هيرجي" حالة خاصة، بما أنه لم يسعى إلى الهروب عن الواقع، وإنما جعله نقطة انطلاق شرائطه المرسومة وجوهر حيكاتها، مما يشير إلى الوعي النسبي الذي يميّز أعمال "هيرجي" مقارنة إلى بعض الأعمال الأخرى ويوحى بدرجة من التعمد في إختيار السياق الفكاهي للمسائل السياسية والواقعية التي تعالجها "مغامرات تان تان".

ويصف "كيلا-قويو" هذه التقنية السردية الخاصة بالشرائط المرسومة الهزلية بـ "مبدأ الطباق":

« Les BD humoristiques utilisent volontiers le principe du contrepoint où texte et image ne jouent pas tout à fait la même partition. L'un est grave quand l'autre s'amuse ; le premier grossit ce que le second minimise, ou dévoile ce que l'autre cherche à cacher. [...]. Ces informations volontaires soulignent bien la complémentarité du texte et de l'image mais montrent que les deux domaines narratifs ne vont pas toujours dans le même sens.» (Quella-Guyot : 128)

وبالتالي، تعود الطبيعة المبهمة للإيديولوجيا الاستشراقية في *Tintin au Pays de l'or noir* إلى اعتماد "هيرجي" على تقنية الطباق السردية الذي يقوم على تحميل كل مستوى تواصلية بشحنة دلالية تناقض دلالة المستوى الآخر، وبنفس الطريقة، تخالف بساطة الطابع الساذج الذي يوحي به أسلوب الخط الواضح والنوع الهزلي الذي تنتسب إليه "مغامرات تان تان" المواضيع السياسية التي قد تحتويها فقاعات الحوار والتي تعالجها الشرائط المرسومة ككل. إذ تتطلب القراءة "السياسية" أو "الواعية" الإمام بالمواضيع المعالجة والإحاطة بالأبعاد السياسية والإيديولوجية التي تشملها طريقة تعامل "هيرجي" مع هذه المسائل، ولاسيما من قبل المترجم.

ففي حالة عدم الإمام المترجم على الأبعاد الإيديولوجية للشريط المرسوم، أو تجاهله لها، باعتبار النص المترجم قصة مغامرات موجهة للأطفال وليس خطاب سياسي يستلزم معارف سياسية ودرجة من الوعي الإيديولوجي، قد تصبح القرارات الترجمة في المستوى الإيديولوجي واعية فتؤثر بطريقة غير متعمدة على المنتج النهائي. كما قد يرجع تجاهل المترجم للاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* إلى طبيعته الإيجابية التي قد لا تتطلب في رأي المترجم اللجوء إلى التلاعب باعتبارها مبهمة بطريقة لا تسمح للقراء اليافعين المستهدفين من التعرف عليه.

وعلى سبيل المثال، يسمح الطابع الهزلي الساذج للشريط المرسوم *Tintin au Pays de l'or noir* والذي ينعكس في الشخصيات الرئيسية من إتهام نية "هيرجي" من تمثيل صورة Dupont وهو يركل الرجل العربي خلال السجود (انظر: الشكل 41)، بحجة أن الشرطي البلجيكي أخطأ في ظنه أن الرجل العربي مجرد سراب، مما يتسبب في طرح تساؤلات عديدة لخصتها "مادوف" في قولها:

« A qui est véritablement destiné le coup de pied catapulteux de Dupondt, excédé d'être sans cesse berné? A l'orant, à une image répétitive et éculée, au mirage perpétuel et démultiplié? Où se situe l'ironie? Doit-on rire ici? Et de quoi? De la bêtise de Dupondt? Du coup de pied dans un postérieur? Telles sont la subtilité et la perversité congruentes d'Hergé; on ne sait quelle est la réponse et si réponse il y a, alors même que la question est pourtant si lancinante. » (Madoeuf, 6)

كما يعزز تفادي "هيرجي" عن وصف الفعلة لفظيا بالإبهام الذي يحيط بهذا المشهد، إذ أن الوصف اللفظي يحمل إيحاءات أكثر وضوحا وتقنينا ويبيّن بالضرورة موقف المؤلف، مما ينفي بدوره الوضوح المطلق الذي ينسبه بعض المنظرين، مثل "أيزنر" إلى السرد الصوري، أو على الأقل ينفي الوضوح الصوري على المستوى الإيديولوجي، والذي يلغي ضرورة بذل القارئ جهدا تأويليا، فيتبيّن من خلال التساؤلات العديدة التي تعبّر عنها "مادوف" غموض الإيحاء الإيديولوجي على مستوى الصورة ويستبعد فكرة عدم ضرورة ترجمة المستوى الصوري بحكم أنه تواصل عالمي مشترك.

### 3.5. اختزالية اللقاء في الشريط المرسوم

زيادة على أسلوب الخط الواضح، ترى "فرانسوا" أن استعمال "هيرجي" لتقنية الإغفال في الشريط

المرسوم أو من أبرز مميزات أعماله وأسباب نجاحها:

« Outre la « ligne claire », *Les Aventures de Tintin* sont aussi exemplaires par leur composition, leur mise en page sobre mais éloquente. Si les planches comportent presque toujours quatre bandes et une dizaine de vignettes, Hergé joue avec la taille et la forme des cases, en fonction du récit et de l'effet visuel recherché. Il réalise aussi de très belles compositions d'ensemble, utilisant des grandes cases pour planter le décor des scènes importantes. Hergé est surtout un des artistes qui a poussé à son plus haut degré l'art de l'ellipse, c'est-à-dire la manière dont la BD passe d'une case à l'autre en ne montrant que les principaux moments de l'action, les autres étant simplement suggérés. » (François: 28)

إذ يتميز أسلوب "هيرجي" بصفة عامة ببساطة التركيب، على مستوى الخانة بتفادي استعمال التقنيات الفنية التي تشمل تفاصيل إضافية تعكر صفاء الخانة بدون سبب، وعلى مستوى الصفحة والشريط المرسوم بأكمله بإنجاز تراكيب مميزة وإن كانت متكررة نوعاً ما، حيث تشمل صفحة الشريط المرسوم النموذجية لدى "هيرجي" اثنتا عشر خانة موزعة على أربعة صفوف، فيعتمد "هيرجي" على تغيير شكل إطار الخانة وحجمها كوسيلة سردية، ونذكر على سبيل المثال استعمال خانات عريضة تحتل عرض الصف بأكمله لتمثيل شساعة الصحراء (Hergé, 1971 : 19) وخانات بنصف حجم الخانة العادية لتمثيل الحركة وسرعة الأحداث وخطورتها (Hergé, 1971 : 56 – 58). ومن أجل تحقيق هذا التركيب، يعتمد "هيرجي" على تقنية الإغفال التي تمثل جوهر فن التعاقب التسلسلي وتقوم على عملية إقتناء المشاهد الأساسية التي يرسمها المؤلف أو الرسام وإغفال المشاهد المستترة التي يوحي بها فقط.

ويستعمل "دنكان" و"سميث" مصطلح التضمين أو "Encapsulation" لتعيين تقنية الإغفال في الشريط المرسوم، والذي يعني في منظورها:

“The process of encapsulation involves selecting certain moments of prime action from the imagined story and encapsulating, or enclosing, renderings of those moments in a discrete space (a unit of comic book communication that is called a panel, irrespective of whether or not there are actual panel borders.)” (Duncan, Smith : 131)

"التضمين" في الشريط المرسوم هو عملية إختيار لقطات معينة من الأحداث الرئيسية من القصة وتضمين تمثيلها في فضاء الخانات في تسلسل منطقي يسمح للقارئ بتأويل ما لم يمثل على صفحات الشريط المرسوم.

ويشير "بيترز" إلى نفس التقنية بمصطلح "التقطيع" أو segmentation :

« La puissance de la bande dessinée dépend pour sa part d’une segmentation : il s’agit de choisir les étapes les plus significatives d’une action pour dépeindre un enchaînement. » (Peeters, 1993 : 19)

وتعني تقنية "التقطيع" في الشريط المرسوم إختيار المراحل الأساسية من الفعل أو الحدث التي تمثل في الخانة بغية تحقيق تسلسل منطقي ومقروء.

وغالبا ما تشبه تقنية الإغفال في الشريط المرسوم بالمونتاج في الوسائط الشفوية البصرية، مثل السينما والبرامج التلفزيونية، وحسب "بيترز"، لطالما اعتبر "هيرجي" أن الشريط المرسوم نوع من "السينما على الورق"، فيقول:

« ... pour Hergé, ce fut longtemps du « cinéma sur papier ». L'expression française bande dessinée, qui semble ne s'être imposée qu'assez tardivement, met l'accent sur la continuité visuelle, tout comme le terme chinois lianhuanhua (littéralement : images enchaînées). » (Peeters, La bande dessinée, 1993, 11)

باعتبارها إستمرارية مرئية، تكافئ الإستمرارية السردية الناتجة عن فن التعاقب التسلسلي تقنية المونتاج السينمائية التي تقوم على إنتقاء مشاهد تخصّ نقاط أساسية من سير القصة، وبينما يتمّ حصر هذه اللحظات زمنيا في الوسيط السينمائي، فقد يدوم المشهد بضع الثواني أو أقل من دقيقة في غالب الأحيان، ففي الشريط المرسوم، تؤدي الخانة نفس الدور، وقد لا تكون الخانة محصورة بأسطر وقد يتباين حجمها وشكلها، فإن كانت في غالب الأحيان جزءا صغيرا من الصفحة، تجاورها خانات مماثلة أخرى، فيمكن أن تمتد الخانة في فضاء الصفحة بأكملها.

ويتميّز "أيزنر" بين الإغفال والمونتاج من حيث استعمال التكنولوجيا:

“The fundamental function of comic (strip and book) art to communicate ideas and/or stories by means of words and pictures involves the movement of certain images (such as people and things) through space. To deal with the capture or encapsulation of those events in the flow of the narrative, they must be broken up into sequenced segments. These segments are called panels or frames. They do not correspond exactly to cinematic frames. They are part of the creative process, rather than a result of the technology.” (Eisner, 1985: 38)

وعلى الرغم من إختلاف المصطلحات، من إغفال وتضمنين وتقطيع، تشير هذه التقنية السردية إلى عملية إختزال العناصر الزائدة في القصة وإختيار العناصر الأساسية التي تظهر في الخانات بطريقة تسمح للقارئ من إستنباط ما تم إختزاله وتأويله لإكمال القصة. ويمكن التمييز بين ثلاثة مستويات من الإغفال.

يتعلق المستوى الأول بالمعنى الأول لمصطلح ellipse الذي يعني:

« Figure de rhétorique consistant à supprimer un ou plusieurs mots qui ne sont pas indispensables pour la compréhension de la phrase, et à l'absence desquels on peut aisément suppléer. » (Le Grand Larousse de la Langue Française, tome deuxième : 1500)

يشير هذا المستوى اللفظي من الإغفال في الشريط المرسوم إلى طريقة الإيحاء بما قيل قبل أو ما يقال بعد الكلام المتضمن في الفقاعة أو الخانة، وبالإضافة إلى استعمالها كتقنية سردية مختصرة تحافظ على التسلسل السردية، يعتمد "هيرجي" على استعمال هذه التقنية كأداة إبهام، ويظهر مثال عن ذلك في أول مشاهد لقاء "تان تان" مع الحاكم العربي (انظر: 2. 2. 3. الشرق وحشي ومنحط) حيث تاغفال نهاية كلام "تان تان" بفعل مقاطعة الحاكم لكلامه، مما يسمح بتفادي وصف فعل تدمير جدار المسجد من قبل الشرطيان Dupont و Dupond، وبإغفال هذا المقطع اللفظي، يتمكن "هيرجي" من إبهام موقفه حيال هذا المشهد وتكليف القارئ بملى الفراغ.

ويتعلق المستوى الثاني باستعمال تقنية Synecdoche (انظر: 4. 1. 2. صور غير المحسوس في الشريط المرسوم)، وهي نوع من المجاز المرسل الصوري الذي يعبر عن علاقة جزئية، حيث ينتقي المؤلف/الرسام العناصر الصورية الجزئية التي ترسم في إطار الخانة بغية تمثيل الشكل الكلي، ويعرف "دنكان" و"سميث" هذه التقنية كجزء أساسي لإختزالية عملية التضمنين:

“The most prevalent reductive device in comics is synecdoche, using a part to represent the whole or vice versa. For example, in the majority of panels, only a portion of a character's body is drawn to represent the reality of the entire body. This is true even more often for objects (cars, building, etc.). In the static medium of comic books, the frozen moments of prime action stand for the entire action. If this reduction is done

with thought and skill, readers understand the whole from the parts presented.”  
(Duncan, Smith : 133)

ويشكل الجزء الثالث لتقنية الإغفال في الشريط المرسوم تطبيقاً لتقنية synecdoche على مستوى التركيب الكلي للصفحة وللشريط المرسوم، ويتطلب نجاح هذه العملية كفاءة خاصة لدى المؤلف لإختيار أجزاء الأجساد والأحداث التي تظهر على الصفحة لتمثيل الكل المختزل.

ويرجع استعمال هذه التقنية إلى القيود الشكلية التي تحد عملية الإلقاء في فن التعاقب التسلسلي والتي ترتبط بالبعد التجاري لصناعة الشريط المرسوم، فيقول "غروينستين":

“ L’album standard est un objet formaté, tant dans ses dimensions que par le nombre de pages qu’il enferme. En effet, pour ne pas être obligé de le vendre à un prix dissuasif, les éditeurs en limitent généralement la pagination. » (Groensteen : 16)

إذ يشكل عدد الصفحات العامل الأساسي في تحديد شكل الشريط المرسوم وحجمه، وأهم من ذلك في تحديد ثمنه، فعلى خلاف التأليف اللفظي المحض، يضطر مؤلف الشريط المرسوم إلى سرد قصته بطريقة أكثر اختصاراً، باستعمال تقنية الإغفال والتضمين والتقطيع، فيصبح الشريط المرسوم نوع من المجاز المرسل الجزئي بصفة عامة.

ويؤدي استعمال هذه التقنية إلى إختزال المحتوى إلى أساسياته وإغفال التفاصيل الزائدة، فيقول "ماكلاود":

« When we abstract an image through cartooning, we’re not so much eliminating details, as we’re focusing on specific details. By stripping down an image to its essential « meaning », an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can’t. »  
(Mccloud : 30)

إذ بإختزال التفاصيل، يقوم المؤلف بخيارات متعمدة لتسليط الضوء على ما يحكم أنه من أساسيات القصة، فيصبح ما يظهر في الصفحة ذات أهمية بالغة، ومن هذا المنطلق، يمكن إستنباط موقف "هيرجي" من

بعض المشاهد المبهمة، على غرار مشهد ركل Dupont للرجل العربي خلال السجود (انظر: الشكل 41)، فعلى الرغم من تطبيق "هيرجي" لتقنية الإغفال على المستوى اللفظي كوسيلة إبهام بعدم ذكر أو وصف الفعلة، يتبين تعدد المؤلف في إدماج المشهد اعتباره لا يؤثر في سرد القصة أو حبكةها أو أحداثها، وعلى الرغم من توفر عدد محدود من الخانات في الشريط المرسوم، مما يعزز وجود الإيديولوجيا الاستشراقية في تمثيل الإسلام في *Tintin au Pays de l'or noir* باعتبار المشهد المذكور مشهد زائد لا يؤثر في القصة ولا ينتمي إلى هيكل السرد الرئيسي.

زيادة على ذلك، تستلزم ضرورة إختزال التفاصيل إلى أساسياتها استعمال طرق مختصرة لإيصال المعنى، مما يتسبب في غالب الأحيان في اعتماد الشرائط المرسومة على الصور النمطية، فيقول "غروينستين":

« Sur le plan du récit : elle serait prisonnière de la tradition de la paralittérature, avec son appareil de stéréotypes de coïncidences, sa soumission au règne de l'action, son idéal de lisibilité et de transparence. » (Groensteen : 190)

يرى "غروينستين" أن الشريط المرسوم نوع من الأدب الموازي من حيث إعتماده على الهياكل والآليات السردية التي تميّز هذا الصنف الأدبي، الذي يشمل كل من أدب المغامرات والروايات الشعبية والروايات البوليسية والروايات الخيالية والروايات العاطفية، وتتشرك هذه الأنماط بإنسائها إلى هياكل سردية نمطية وضمها لشخصيات نمطية وحتى نهايات نمطية، تطابق توقعات القراء باعتبارها أدب متعة بالدرجة الأولى. وبالإضافة إلى إنتساب "مغامرات تان تان" إلى أكثر من نمط واحد من الأدب الموازي، يعتمد هذا الشريط المرسوم على استعمال الصور النمطية من أجل إختصار الوصف والمشاهد الساكنة والتركيز على الحركة والمغامرات.

وتقول "روي" عن استعمال الصور النمطية في "مغامرات تان تان":

“Ironically, the huge success of the Tintin books has a lot to do with the stereotypes in which they abound. The image of the white saviour who braves the seven seas and battles frightening adversities in order to save helpless non-Europeans is a notion which nourished European imagination and protected it against the actual reality of colonial violence.” (Roy, 12)

ففي سياق الخطاب الكولونيالي الاستشراقي، تمثل شخصية "تان تان" بأكملها صورة نمطية للمنقذ الغربي الأبيض الشجاع الذي لا يخشى المخاطر ويسعى إلى مساعدة "غيره" الذي غالبا ما يتمثل في شخصيات ضعيفة ذات أصول غير غربية، مما يعكس طبيعة العلاقة بين المستعمر والمستعمر في التصور الغربي. ويتجلى أثر استعمال "هيرجي" للصور النمطية من خلال النجاح الهائل الذي نالت به، ولا تزال تنال به، سلسلة "مغامرات تان تان" الذي منح "تان تان" رتبة قدوة تعتبر به وبأراه أجيال عديدة، إذ يصف "أبوستوليديس" مدى تأثير "تان تان" في قوله:

« In a few years, Tintin had become more than just a commercial success. He had been transformed into a mythical figure whose task was to cope with the perils and challenges of modernity. His fame and influence spread well beyond the Catholic youth whom Hergé was addressing at the outset. Tintin was not merely a passing fad but a formidable phenomenon. It is no exaggeration to claim that Tintin was part of the education of most of the Francophone boys and girls growing up after the Second World War. With Tintin, they discovered the world; with Tintin, they developed the taste for adventure. Taking Tintin as their role model, they learned generosity, daring, tolerance, openness, self-control, and the need to understand and explain everything. Moreover, children learned to speak just like the characters in the adventures. » (Apostolidès: XII)

يتجلى من خلال مقارنة وصف "تان تان" لدي "روي" و"أبوستوليديس" الإيديولوجيتين المتعاكستين التي تحملها نفس الشخصية الخيالية من منظورين مختلفين، فبينما تنسب "روي" نجاح سلسلة الشرائط المرسومة إلى استعمال الصور النمطية الكولونيالية، يعتبر "أبوستوليديس" أن شعبية "تان تان" ترجع إلى القيم الزكية التي يمثلها، مما جعل من مغامراته في نظر القراء الغربيين مجرد مغامرات مشوقة بدلا من كونها مساعي إلى تمثيل الواقع الكولونيالي وبث المبادئ الامبريالية والاستشراقية التي طغت على الفكر الغربي خلال القرن العشرين في ظل المشروع الكولونيالي الأوروبي. وبالإضافة إلى تعزيز أهمية الجمهور اليافع للشريط المرسوم، يشير هذا التباين إلى قراءة مزدوجة أخرى ترتبط بالوعي الإيديولوجي والمنطلقات الإيديولوجية التي تؤثر في كيفية تلقي الشريط المرسوم. فيقوم الابهام أو الوضوح في هذا المستوى على وجهة نظر القارئ.

## 4.5. المزرب والتلقي في الشريط المرسوم

يشير مصطلح "المزرب" أو gutter بصفة عامة إلى الفضاء الفارغ بين الخانتين المتتاليتين، ويعرفه "غوغين" و"هاسلر-فورست" كخاصية الأساسية للشريط المرسوم:

“The gutter, as the deliberately open space where some form of suturing or hermeneutic activity is required in order for the reader to attain a first level of closure, is also distinct from similar formal characteristics of other media. The gutter could be said to constitute the single element that defines comics as a separate medium rather than a subgenre of literature or the graphic arts.” (Goggin, Hassler-Forest: 1)

إن المزرب هو فضاء مفتوح أو فراغ متعمد يقع بين حدود إطاري الخانتين، ويحدث في فضاء المزرب النشاط الهرمينوطيقي الذي يجمع بين الخانتين المنفصلتين بواسطة عملية يسميها "غوغين" و"هاسلر-فورست" بالنسج، والمزرب خاصية سردية وشكلية فريدة من نوعها خاصة بفن التعاقب التسلسلي والشريط المرسوم.

ويمثل المزرب فضاء مشاركة القارئ في سرد الشريط المرسوم، وبمعنى آخر هو جزء من القصة يكلف المؤلف القارئ بسرده بالإعتماد على قدراته الإستنباطية والتأويلية، فيقول "زانتين":

« The narration is produced by the sequential gap between images, and the reader is left to fill in that gap with expectations and world knowledge.” (Zanettin, 2008: 13)

ففي المزرب، ليس القارئ مشاهد سلبي وإنما يصبح مشارك إيجابي في عملية السرد وفي أحداث القصة حيث يمكن للقارئ تصور الأحداث المستترة بأي طريقة تلائم توقعاته، إذ يشير "زانتين" إلى ذاتية قراءة الشريط المرسوم وتأويل محتويات المزرب، بما أن عملية ملئ الفراغ في هذه الحالة تقوم على توقعات القارئ وخبرته ومعارفه.

“The readers’ understanding of, and reactions to, the work are the result of a series of inferences about functions of the images in panels and the relationships between and among panels.” (Duncan, Smith, 154)

فباعتبار قراءة الشريط المرسوم عملية تأويلية تعتمد على سلسلة إستنباطات وإستنتاجات لمعاني الصور في الخانات والعلاقات بينها، تصبح تجربة تلقي نفس الشريط المرسوم مختلفة من قارئ إلى آخر.

وبالتالي، لا يقتصر المزراب على الفراغ الحقيقي المتواجد بين خانات صفحة الشريط المرسوم، وإنما أن المزراب فضاء إفتراضي، فيقول "غوغين" و"هاسلر-فورست":

“As the commonly used term for the space between the panels on the comics page, the gutter also signifies the theoretical space in which the reader performs the suturing operation that ultimately enables the interpretive act, based on the assumption that the relationship between two consecutive images is not an arbitrary one.” (Goggin, Hassler-Forest : 1)

وفي هذا السياق، تصبح العلاقة بين الخانتين ماثلة للعلاقة التي تربط مفردات جملة دالة، أو التي تربط الجملة بالجملة في نص ما، حيث يقوم الملقى في كلتا الحالتين، أيا كان كاتب أو مؤلف شرائط مرسومة، بإنتقاء هذه العناصر من أجل التعبير عن فكرة ما، والمزراب هو فضاء إكمال السرد يستلزم مشاركة القارئ في العملية بملاء الفراغات وتأويل المعنى، فالمزراب فضاء مفتوح عمدا، يستوجب نوع من "النسج" التأويلي من أجل أن يصل القارئ إلى الدرجة الأولى من الفهم (1 : Goggin, Hassler-Forest)، بمعنى آخر يمثل المزراب مجال يدعو القارئ إلى المشاركة في العملية السردية بتجنيد قدراته الخيالية والإبداعية، ويصبح الشريط المرسوم تجربة مشتركة بين المؤلف والقارئ.

ويشير "دنكان" و"سميث" إلى مفهوم "النسج" أو suturing لدى "غوغين" و"هاسلر-فورست" بمصطلح "الإكمال" أو closure:

“Comics are reductive in creation and additive in reading. That is, creators reduce the story to moments on a page by encapsulation, and readers expand the isolated moments into a story by a process called *closure*.” (Duncan, Smith: 133)

فتقابل عملية الإغفال والتضمين والتقطيع في إلقاء الشريط المرسوم عملية النسج أو الإكمال التي تحدث في فضاء المزراب في التلقي والتي تنشئ ما تم إختزاله فتضاعف حجم القصة ونطاقها، وبعبارة أخرى، يمثل المزراب فضاء تورط القارئ في السرد.



الشكل 44 : وظيفة المزراب (McCloud : 66)

يبرز "ماكلاود" دور المزراب في "توريث" القارئ في سرد أحداث القصة من خلال مقطع من شريط مرسوم من تصميمه (انظر: الشكل 43) يشمل خانتين متتاليتين تمثل الأولى (على اليسار) رجل يلاحق أو يهجم على رجل ثاني، إذ تظهر على وجه الرجل الأول تعابير الغضب وهو يحمل فأسا ويقول بقوة عبارة: "الآن ستموت" أو "Now you die!!"، بينما توحى ملامح الرجل ثاني بالخوف والرعب، فيظهر وهو يرفع يديه لحماية نفسه ويصرخ: "لا! لا!" أو "No! No!". وتمثل الخانة الثانية (على اليمين) صورة المدينة ليلا، يتخللها صراخ مدوّ في شكل حكاية صوت "Eeyaa!". وبفضل هذا المثال، يشرح "ماكلاود" كيفية توريث القارئ في قصة، أو بالأحرى في "الجرمة"، في هذه الحالة، حيث لا يتحقق كل ما يضعه المؤلف على الورقة إلا بمساعدة شريكه في السرد، أو في الجرمة، أي القارئ، فيقول "ماكلاود":

"I may have drawn an axe being raised in this example but i'm not the one who let it drop or decided how hard the blow or who screamed, or why. That, dear reader, was your special crime, each of you committing it in your own style." (McCloud : 68-69)

فمن خلال هذا المثال المجازي، يبيّن "ماكلاود" أن المؤلف والقارئ شريكان متساويان في عملية توليد المعنى في الشريط المرسوم، حيث يبيّن كل منهما أسلوبه الشخصي في القصة، فيصبح المزراب فراغا يخصصه المؤلف لشريكه الصامت، وفي هذا الفضاء ينشئ المعنى بفعل تشغيل خيال القارئ الذي يجمع بين صورتين من أجل توليد فكرة واحدة (Mccloud : 66).

ويعتمد "هيرجي" على استعمال هذه التقنية في حالة مماثلة:



(القراءة من اليسار إلى اليمين) الشكل 45 : استعمال "هيرجي" للمزrab (Hergé, 1971 : 25)

وفي هذا المثال ، وعلى غرار استعمال "هيرجي" لتقنية الإغفال لتفادي الحكم على ركل Dupont للرجل العربي خلال السجود وتحطيم الشرطيان البلجيكيان لجدار المسجد، يتفادى "هيرجي" توريط "تان تان" بإغفال المشاهد التي تمثل كيفية تمكن الصحفي البلجيكي من أخذ ملابس حصان أحد الرجال العرب المدعو Ahmed، فيظهر في الخانات المبينة (انظر: الشكل 45) الآتي: تمثل الخانة الأولى (من اليسار إلى اليمين) "تان تان" وهو يستعد للقيام بفعل ما، بعد ما لاحظ أن أحد العرب تأخر عن مجموعته حيث يتبين إيهام نية "تان تان" من خلال تساءل كلبه الذي تشير إليه فقاعة حوار تقول: « eh bien, quoi ? Qu'est-ce qui te prend ? » ، وتمثل الخانة الثانية أشكال غامضة تمثل خيال الرجال العرب وهم يمتطون أحصنتهم بسرعة مبتعدين عن نيران الحريق، وتمثل الخانة الثالثة قائد العرب وهو يوقف حصانه ليسأل رجاله عن سبب تأخر Ahmed، فيقول: « Et Ahmed ? Il ne nous suit pas ? » ، وتمثل الخانة الرابعة والأخيرة خيال "تان تان" وهو يرتدي ملابس الرجل العربي ويمتطي حصانه متجها بسرعة نحو بقية الرجال. وزيادة على توريط القارئ في فعل "تان تان"، يمنح "هيرجي" القارئ حرية تصور الحدث أو تجاهله تماما، بما أن الهدف من استعمال ه هذه التقنية هو التقليل من وحشية أفعال "تان تان" وتسليط الضوء على وحشية الشرقيين والعرب خاصة (انظر: 2. 2. 3. الشرق وحشي ومنحط).

ويعكس استعمال "هيرجي" لهذه التقنيات تفاديه للتصريح بمواقفه ومبادئه بصفة عامة، و إتحاذه موقف حيادي في كل حالة، مما لا يعني أنه آراءه كانت حيادية بالضرورة، فيقول "أسولين":

« Neutrality is not a passive attitude. True neutrals proclaim themselves as such. Yet nothing was more alien to Georges Remi than an act of commitment: he maintained his position in private. » (Assouline : 65)

ففي رأي "أسولين"، الحيادية ليست صامته وليست مبهمة، فمثلما يجب التصريح بالمواقف والآراء والإنتماءات، لا بد من التصريح بالموقف الحيادي. ويظهر رفض "هيرجي" لتصريح موقفه في شكل غموض وإبهام يقوم على توريث القارئ وترك مساحة أوسع للتشكيك في تأويله لما يعنيه المؤلف

## الخلاصة

تتعلق حدود ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم بالخاصيات السردية والتواصلية التي تميّز هذا الوسيط الفريد الذي ارتبط على مر الزمن بالدعاية الإيديولوجية، انطلاقاً من أعمال "هوجرت" إلى غاية دور الأبطال الخارقين الأمريكيين في محاربة الخطر النازي.

وتتجلى الخاصية الإيديولوجية للشريط المرسوم في قدرة الوسيط على إحتواء الإيديولوجيات وبشها، إذ على غرار كل عمل فني أو أدبي، يعكس الشريط المرسوم، بطريقة واعية أو غير واعية، إيديولوجيا المؤلف والسياق الإيديولوجي العام الذي أنتجه، ولاسيما بسبب إنتماء الشريط المرسوم إلى ما يسمى بـ"الثقافة المنخفضة"، التي باعتبارها "ثقافة القاسم المشترك الأصغر" تعكس أذواق وإيديولوجيات الأغلبية العظمى. وترجع فعالية الشريط المرسوم كقناة بث للإيديولوجيات لأسباب متعددة ومتداخلة، منها فكرة هجنة الشريط المرسوم وأثرها على المكانة الثقافية والأكاديمية التي يحظى بها الوسيط، وقابلية إستيعاب جمهور الشريط المرسوم للأفكار التي يتضمنها هذا الأخير، نظراً إلى الفئة العمرية التي ينتمي إليها قراء الشريط المرسوم والمستوى التعليمي والفكري الذي يميّزه، اعتباره محتوى موجه للأطفال وعامة الناس.

كما أثرت فكرة هجنة الشريط المرسوم، اعتباره وسيط يجمع بين النص والصورة، على كيفية ترجمة الشريط المرسوم ودراسته في إطار نظرية الترجمة، حيث اعتمد المنظرون، لزمن طويل، على تعريف الشريط المرسوم بمقارنته إلى وسائط مماثلة لوصفه بالأدب المهجين والأدب المصور والسينما على الورق، مما أدى إلى الفصل بين "النص" و"الصورة" باعتبارهما كيانين مختلفين وتطبيق الفعل الترجمي على "النص" فقط. إذ أن الشريط المرسوم لا يجمع بين "النص" و"الصورة"، أو بين "اللغة" و"الرسم"، وإنما هو نص في حد ذاته، كتب في لغة خاصة، هي لغة الشريط المرسوم التي تخضع لقواعد نحوية خاصة، وتشمل مفرداتها مستويات تواصلية مختلفة، من المستوى اللفظي وشبه اللفظي والصورى، لتشكيل ما يعرف بـ"الصور" والتي تنقسم على حد قول "دنكان" و"سميث" إلى ثلاثة

أصناف: صور المحسوس وصور غير المحسوس والصور التأويلية. ويضم السرد في الشريط المرسوم ثلاثة مستويات قراءة، المستوى الجزئي (على مستوى الخانة الواحدة التي تمثل أصغر وحدة دالة)، المستوى الكلي (على مستوى العلاقات بين الخانات المختلفة) والمستوى التناسي (على مستوى علاقة الشريط المرسوم بالنصوص الأخرى، ولاسيما بين الألبومات التي تنتمي إلى نفس سلسلة الشرائط المرسوم).

وفي إطار تحديد مواطن الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir*، أظهرت نتائج الدراسة الكمية وجود أكبر تواتر لمظاهر الاستشراق على المستوى السرد الكلي، حيث يكمن الاستشراق ضمناً في العلاقة بين خانات مختلفة وغير متتالية تتخللها مواضيع شاملة سبق ذكرها في الفصل الثاني وتعكس مبادئ الاستشراق بتمثيل صور متكررة أو متماثلة، وانعكست هيمنة الاستشراق على الهيكل السرد الكلي للمدونة في ظهور الاستشراق في كلية المستوى التناسي، الذي اعتباره تمثيل موجز لمحتوى الشريط المرسوم يمثل مدى تأثير *Tintin au Pays de l'or noir* بالأيديولوجيا الاستشراقية. أما على المستوى السرد الجزئي، فتركز أكبر تواتر لمظاهر الاستشراق في المستوى اللفظي، ثم المستوى الصوري وأخيراً المستوى شبه اللفظي.

وبالتالي، نستنتج أن طبيعة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* ضمنية وسائدة حيث تتخلل إحياءات إستشراقية كلية البنية السردية وحبكة القصة وتمثيل الشرق وطريقة معاملته والنظر إليه، مما لا يؤثر في حدود الترجمة من حيث قابلية ترجمة الاستشراق، بغض النظر عن اعتماد المترجم على استراتيجية تطبيق أغلبية الفعل الترجمي على المستوى اللفظي والشبه اللفظي و إقتصار ترجمة المستوى اللصوري على عملية عكس الصور لتكييف اتجاه قراءة الخانات، وإنما تؤثر الطبيعة الضمنية للإستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* كونه جزء من السرد على قابلية التلاعب بالنص والمعنى وحدوده، فالمترجم مقيد في المستوى الجزئي بضرورة تطابق السرد على المستوى اللفظي والمستوى السرد، وفي المستوى الكلي حيث يتطلب التلاعب بالمعنى الإيديولوجيتغيير البنية السردية للشريط المرسوم بأكمله وإعادة كتابته.

من أهم العوامل التي تعزز الطبيعة الضمنية للإستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* أولاً، اعتماد "هيرجي" على أسلوب الخط الواضح، الذي يضيف على الشريط المرسوم صبغة هزلية وطفولية، تقلل من حدة

الإيحاءات الإيديولوجية المتضمنة وجدية الظروف التاريخية والسياسية الواقعية التي يمثلها المؤلف في أعماله، وثانيا  
إعتماد "هيرجي" على تقنية الإغفال، التي تقوم على إختيار العناصر والمشاهد الأساسية لسرد القصة بطريقة  
تسمح للقارئ بتأويل ما تم إغفاله، وتوريط القارئ بإستغلال فضاء المزراب مما يؤدي إلى تعزيز ذاتية التلقي في  
الشريط المرسوم وإنشاء قراءة مزدوجة تتعلق بإيديولوجيا القارئ ووعيه الإيديولوجي. ويعكس استعمال "هيرجي"  
لهذه الآليات التضمينية سعيه إلى الحفاظ على موقف حيادي الذي لا يشير بالضرورة إلى كونه حيادي وإنما يتعلق  
برفضه للتصريح علنيا بأرائه وإيديولوجياته.

## الفصل الرابع: استراتيجيات ترجمة الاستشراق في تان تان في أرض الذهب الأسود

### توطئة

لم تتطرق الدراسات السابقة كما ذكرت إلى موضوع ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم، وإنما اقتصر على الجمع بين محورين من المحاور الثلاثة التي يقوم عليها هذا البحث، أي الترجمة والإيديولوجيا والشريط المرسوم، لذا سنعمد في وضع الأسس النظرية لدراسة استراتيجيات ترجمة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* على تحصيل نتائج الأبحاث التي تطرقت إلى مواضيع استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا واستراتيجيات ترجمة الشريط المرسوم، بالإضافة إلى الأبحاث التي عالجت مواضيع مقارنة، من استراتيجيات دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال والمقاربة السيميائية لترجمة الإيديولوجيا، ومن ثمة سندرس قابلية تطبيق هذه الاستراتيجيات والمقاربات على المدونة. وبغية تحديد كيفية تأثير المستويات التواصلية والسردية على استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم عامة، والاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* خاصة، وعلى قابلية التلاعب بالمعنى وبالنص في هذا السياق، سنعمد على دراسة وصفية مقارنة لاستراتيجيات الترجمة المتبناة في "تان تان في أرض الذهب الأسود" حسب المستوى السردى ثم المستوى التواصلى، وتحديد طبيعة الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة في كل حالة.

### 1. استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم

نظرا إلى تعذر وجود استراتيجيات خاصة بترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم، اعتمدنا على استراتيجيات ترجمة مقارنة أو مماثلة موضوعنا من حيث الوسيط (ترجمة الشريط المرسوم ودبلجة الأفلام الموجهة للأطفال) ومن حيث الموضوع (ترجمة الإيديولوجيا وسيميائية ترجمة الإيديولوجيا) وتحديد حدود تطبيق هذه الاستراتيجيات في دراسة المدونة.

## 1.1 استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا

تطرق "دويك" Dweik و"خليل" Khaleel، في مقالهما الموسوم بـ "Strategies and Procedures Used in Translating Ideological Islamic-Related Texts from English into Arabic"، إلى موضوع استراتيجيات وتقنيات ترجمة البعد الإيديولوجي للمصطلحات المتعلقة بالإسلام من الإنجليزية إلى العربية. وتكونت مدونة البحث من اختبار ترجمة يضم عشرة مقاطع نصية باللغة الانجليزية تشمل محتويات إيديولوجية من تأليف كتاب مسلمين وغير مسلمين، وقام ستة عشر مترجماً مختلفاً بترجمتها إلى اللغة العربية. وخلص البحث إلى وجود استراتيجيتين (التوطين والتغريب) واثنى عشرة تقنية ترجمة فرعية، تم تصنيفها كالتالي:

### أ. تقنيات التغريب:

تشمل استراتيجيات التغريب في ترجمة البعد الإيديولوجي المصطلحات المتعلقة بالإسلام:

#### – الترجمة المتداولة :

تعتمد تقنية الترجمة المتداولة أو المعترفة على استعمال المصطلح الذي يعتبر كالمقابل المتداول في اللغة المستهدفة لترجمة المصطلح في اللغة الأصل والذي يستعمل في غالب الأحيان، بغض النظر عن تضمينه لنفس الشحنة الإيديولوجية الأصلية، ويذكر دويك و خليل مثال ترجمة مصطلح "ayatollah khomeiny" بـ "آية الله الخميني"، و "islamists" بـ "الإسلاميين" (Dweik, Khaleel : 165).

#### – الترجمة الحرفية:

تقوم تقنية الترجمة الحرفية على استعمال المقابل المعجمي بغض النظر عن أثره في ترجمة الشحنة الإيديولوجية أو السياسية أو الثقافية. ويرجع استعمال هذه التقنية إلى سببين: أولهما عجز المترجم في التعرف على المعنى السياقي، وثانيهما عدم إلمام المترجم بالمصطلحات المتخصصة التي أدت في بعض الحالات إلى أخطاء في الترجمة، على غرار ترجمة "Islamist state" بـ "الدولة الإسلامية" (Dweik, Khaleel : 165).

#### – المعرّب:

تشير تقنية المعرّب إلى إدخال مصطلح من اللغة الأصل في اللغة المستهدفة بإجراء تعديلات على مستوى المورفولوجي والفونولوجي، ويرى دويك و خليل أن هذه التقنية تحافظ على الدلالات الإيديولوجية والسياسية

للمصطلح في بعض الحالات، كما هي الحال في ترجمة المصطلح "Mohammedism" بـ "المحمدية"، ولا تحافظ على هذه الدلالات في حالات أخرى، مثل ترجمة مصطلح "Radicalism" بـ "الراديكالية"، حيث تقتضي هذه الحالة تكلف القارئ عناء البحث عن معنى المصطلح (Dweik, Khaleel : 165).

– الترجمة التفسيرية:

تمثل تقنية الترجمة التفسيرية في إعادة صياغة المصطلحات في شكل عبارات تفسر معنى المصطلح بالحفاظ على الدلالة الإيديولوجية، في مثل ترجمة مصطلح "Mohammedism" بعبارة "دين مُجَدِّد" (Dweik, Khaleel : 165).

### ب. استراتيجيات التوطين:

تشمل استراتيجية التوطين في ترجمة البعد الإيديولوجي المصطلحات المتعلقة بالإسلام على التقنيات الآتية:

– الإبدال:

تشير تقنية الإبدال إلى إجراء تغيير نحوي خلال الترجمة لمراعاة أسلوب اللغة المستهدفة، مما قد يؤدي إلى تعميم المعنى أو تخفيف الشحنة الإيديولوجية، على غرار ترجمة عبارة "standard islamic practice" بـ "الممارسات الإسلامية" (Dweik, Khaleel : 165).

التكافؤ:

يرى "دويك" و"خليل" أن استعمال المكافئ الثقافي الإسلامي أو تقنية التكافؤ Equivalence لا يشمل أحيانا نفس الإيحاء الإيديولوجي والسياسي، مما يستلزم استعمال تقنية أخرى: هامش المترجم. فعلى سبيل المثال، ترجمة مصطلح "Mohammedism" بالمكافئ الثقافي "الإسلام" يختزل الدلالة الإيديولوجية للنص الأصل (Dweik, Khaleel : 166).

– الإغفال:

تشير تقنية الإغفال إلى إغفال كلمة أو كلمات خلال الترجمة. وينسب "دويك" و"خليل" استعمال هذه التقنية لعاملين: أولاً تعذر نقل بعض الكلمات الغامضة أو المبهمة خلال الترجمة، مثل مصطلحات "radicalism" و"fundamentalism"، وثانياً تعمد المترجم في إغفال العناصر المعنية إذا لم تتماشى مع آرائه الشخصية أو توقعات القارئ المستهدف، مثل إغفال المقاطع التي تقارن الرسول ﷺ بشخصيات أخرى. (Dweik, Khaleel : 166).

– الإضافة:

تتمثل تقنية الإضافة في إضافة عناصر لا توجد في النص الأصل، ويشير "دويك" و"خليل" إلى أن أغلبية المصطلحات والعبارات المضافة في سياق ترجمة النصوص المتعلقة بالإسلام هي عبارات إسلامية توحى بانتماء المترجمين الذين اعتمدوا على هذه التقنية، مثل عبارة الصلاة على الرسول ﷺ وترجمة عبارة "God's guidance" بـ "توجيهات الله سبحانه وتعالى" (Dweik, Khaleel : 166).

– التشديد:

تعتمد تقنية التشديد على استعمال كلمة أو مصطلح أو عبارة توضح معنى العنصر الأصل وتزيد من حدته، على غرار ترجمة فعل "depoliticize" بـ "منع الناس عن السياسة" أو "سلب الإرادة السياسية" (Dweik, Khaleel : 166).

– استعمال هامش المترجم:

يشير "دويك" و"خليل" إلى هذه التقنية بمصطلح Glossing، حيث يستعمل المترجم فضاء الهامش لتقديم معلومات إضافية تكمل أي نواقص ثقافية أو تقنية أو لغوية في النص الهدف، ويرى "دويك" و"خليل"، أن استعمال هامش المترجم قد تكون أفضل تقنية لترجمة النصوص الإيديولوجية (Dweik, Khaleel : 166).

– التخفيف:

تعتمد تقنية التخفيف على استعمال كلمة أو مصطلح أو عبارة تضمّر معنى العنصر الأصل وتخفف من حدته، على غرار ترجمة عبارة "better than" التي توحى بالمقارنة بعبارة "ليس فقط... بل وحتى..." وترجمة فعل "submit"، أي الخضوع أو الاستسلام، بعبارة "يعتق الإسلام" مما يإغفال الإيحاء السلبي المرتبط باعتناق الإسلام في لفظ "submit" في النص الأصل (Dweik, Khaleel : 166-167).

– الترجمة المقترحة:

يعرف "دويك" و"خليل" تقنية الترجمة المقترحة بالترجمة المؤقتة التي غالبا ما توضع بين علامات الاقتباس، فهي اجتهاد من طرف المترجم واقتراح لترجمة قابلة للتصحيح أو التثبيت، كما قد يشير استعمالها إلى عدم توافق آراء المترجم مع المصطلح أو العبارة المعنية (Dweik, Khaleel : 167).

## 1. 2. استراتيجيات ترجمة الشريط المرسوم

تدرس "زيتاوي" Zitawi في مقالها الموسوم بـ "Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture" موضوع استراتيجيات توطين الشرائط المرسومة لـ "ديزني" Disney في الثقافة العربية، وشملت دراستها كلا من العناصر النصية والصورية، بالإضافة إلى خاصيات خط الكتابة، أي شكل الخط ونوعه وحجمه وأبعاده واتجاه الحروف (Zitawi, 140). وخلص المقال إلى تبني المترجمين العرب لسبع تقنيات توطين الشريط المرسوم.

– إعادة الترتيب:

تشير تقنية إعادة الترتيب إلى كل تغيير في ترتيب العناصر الصورية واللفظية للشريط المرسوم، على مستوى الصفحة، بتغيير ترتيب الخانات احتراما لاتجاه القراءة مثلا، وعلى مستوى الخانة، بتغيير وضعية العناصر الصورية والنصية داخل الخانة، لتغيير نقطة انتباه القارئ (Zitawi, 141).

– الإضافة:

وتشير إلى إضافة أي عنصر صوري أو لفظي أو شبه لفظي لا يوجد في النص الأصل. ومن بين أمثلة استعمال تقنية الإضافة، تذكر الإضافة استعمال المترجم الحاشية لتقديم معلومات إضافية (Zitawi, 142).

## – التكرار:

يعني التكرار في ترجمة الشريط المرسوم الحفاظ على شكل العناصر الصورية واللفظية وشبه اللفظية كما يظهر في النص الأصل، وتمثل هذه التقنية حالة "لا ترجمة". وحسب دراسة زيتاوي، استعملت هذه التقنية في ترجمة العناصر اللفظية التي تظهر في التركيب الصوري للخانة، مثل اللافئات. (Zitawi, 143)

## – التلاعب الصوري:

تشير استراتيجية التلاعب الصوري في الشريط المرسوم إلى كل تعديل أو تغيير للعناصر الصورية الأصلية، وتذكر زيتاوي مثالين لاستعمال هذه الاستراتيجية في توطين الشرائط المرسومة لـ "ديزني"، حيث يتعلق كلاهما بتعديل التمثيل الصوري لشخصية تظهر في شكل حيوان هو الخنزير، ويرجع ذلك إلى سببين: أولهما متطلبات لائحة الرقابة على الترجمة إلى اللغة العربية في دول الخليج، وثانياً حكم تحريم أكل الخنزير في الإسلام (Zitawi : 143-144).

## – الإغفال:

ويعني الإغفال كتقنية لترجمة الشريط المرسوم إغفال عناصر لفظية أو صورية موجودة في النص الأصل، وتذكر زيتاوي أن استعمال استراتيجية الإغفال على المستوى اللفظي في تعريب الشرائط المرسومة لـ "ديزني" يعني إغفال أجزاء من الكلام المحصور في فقاعات الحوار بغية تقليص حجم المقطع اللفظي لاحترام أبعاد فقاعة الحوار (Zitawi : 145)

## – التعميم أو الترجمة التفسيرية للعبارات الاصطلاحية:

تعرف "زيتاوي" تقنية التعميم أو الترجمة التفسيرية للعبارات الاصطلاحية كالتالي:

“Deidiomatising means simplifying the English idiom and replacing it with a less idiomatic expression.” (Zitawi: 145)

إذ تتمثل استراتيجية التعميم في استبدال العبارات الاصطلاحية بعبارات تحمل نفس المعنى إلا أنها لا تضم نفس الخصائص الاصطلاحية، أي الخاصية الجمالية والثقافية مثلاً، ويرجع استعمال هذه التقنية إلى استحالة ترجمة هذه العبارات حرفياً في غالباً لأحيان وفي حالة تعذر وجود عبارة اصطلاحية مكافئة في اللغة المستهدفة.

## ر. الترجمة التفسيرية:

تتميز هذه التقنية التفسيرية Explicitation عن التقنية الترجمة التفسيرية للعبارات الاصطلاحية Deidiomatising في أنها لا تطبق على العبارات الاصطلاحية وإنما هي عبارة عن توضيح لمعنى كلمة أو مصطلح أو عبارة ما من النص الأصل. وتذكر زيتاوي أن فيما يخص تعريب الشرائط المرسومة لـ "ديزي"، تم تبني هذه التقنية بهدف تسهيل عملية الفهم لدى الطفل العربي، وخاصة في ترجمة حكايات الصوت (Zitawi : 146).

وفي دراستهما لاستراتيجيات تصحيح الأخطاء الشائعة في ترجمة الشريط المرسوم، يقترح "شيه" Shih

و"هوانغ" Huang الحلول الآتية:

“To cope with the above errors, we provide some remedial strategies that involve avoiding message misinterpretation and literal translation, adding the translations of inserted verbal and nonverbal messages, providing the translations of integrated verbal messages, supplementing explanations for onomatopoeic words and prudent, flexible typesetting.” (Shih, Huang, 58-59)

إذا، بغية تفادي أخطاء الترجمة في الشريط المرسوم، ينبغي التأكد من الفهم الصحيح لمعنى النص الأصلي وتفادي الترجمة الحرفية، زيادة على ترجمة العناصر اللفظية وغير اللفظية، وترجمة العناصر اللفظية التي تدمج في المحتوى الصوري، الاعتماد على الترجمة التفسيرية لحكايات الصوت بالإضافة إلى استعمال مرن لخط الكتابة.

### 1.3 استراتيجيات دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال

عالجت "قرقابو" في مقالها الموسوم بـ "دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية" موضوع خصوصيات دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال بدراسة مدونة تشمل الدبلجة العربية لأفلام من إنتاج إستديوهات متعددة ناطقة باللغة الإنجليزية، من: فيلم Brave لـ "ديزي"، وفيلم Wallace & Gromit the Curse of the Were-Rabbit لـ "دريم وركس" Dreamworks و"أردمان أمائشنز" Aardman Animations، وفيلم Rango لـ "نيكولوديون للأفلام" Nickolodeon Movies.

وزيادة على إبراز قيود التوافق بين الصوت والصورة وتفيد الترجمة الصورة، وانطلاقاً من أسس نظرية تقوم على ثنائية التوطين والتغريب، خلص البحث إلى تبني المترجم لاستراتيجية التغريب كاستراتيجية أساسية، بإدماج

الثقافة الأصلية في الترجمة العربية "من خلال غرابة أسماء العلم، والسياق العام للفيلم والعناصر الثقافية" (قرقاو: 49).

وفي ما يخص ترجمة العناصر الثقافية، تذكر قرقاو، زيادة على استراتيجية التوطين، التقنيات التالية:

- إضافة تفسير؛
- إعادة الصياغة؛
- الترجمة التفسيرية؛
- تفسير خارج النص؛
- استبدال بمقابل في الثقافة الهدف؛
- التبسيط؛
- والإغفال.

#### 1. 4. المقاربة السيميائية لترجمة الإيديولوجيا

ترى "غيوم" Guillaume، في دراستها لترجمة المضمرة الإيديولوجية أن إشكالية ترجمة الإيديولوجيا تتعلق بطبيعتها في النص، أي إذا ما كانت جلية أو متضمنة، فتقول :

« [...] si l'idéologie est déjà présente explicitement dans le texte source, dans la langue source, dans la pensée source, auquel cas elle doit se retrouver dans le texte traduit, et le débat est lors clos. » (Guillaume : 6)

فإذا ما تجلت الإيديولوجيا في النص الأصل في كل مستوياته النصية واللغوية والفكرية، فلا بد من ترجمتها ونقلها في النص المستهدف، إذ إن ما يزيد من صعوبة ترجمة الإيديولوجيا هو اقتران طبيعتها الضمنية بالمستوى التواصلية غير اللفظي، الذي يشمل، حسب "غيوم"، آليات مختلفة، إذ تقول:

«... Par ailleurs, la difficulté est encore plus marquée quand l'idéologie est plus implicite qu'explicite, quand elle est ancrée dans un message non-verbal qui peut s'exprimer sous différentes formes : des silences, des absences, une ponctuation particulière, des jeux

phonétiques, sémantiques et polysémiques mélangeant plusieurs langues ou bien mixant des mots de langues d'hier et d'aujourd'hui, des distorsions, des juxtapositions, des associations d'idées, d'images ou de photos ajoutées au texte. » (Guillaume : 6)

وترتبط قابلية ترجمة الإيديولوجيا إذا بقابلية استقبال اللغة المستهدفة لهذه الآليات أو امتلاكها آليات مكافئة، من جهة، وبالقرارات المتعمدة وغير المتعمدة التي يقوم بها المترجم أو الناشر. وبالتالي، ترى "غيوم" ضرورة الاعتماد على مقارنة سيميائية لدراسة المضمير الإيديولوجي الذي ينتسب إلى المستوى الرمزي وليس اللفظي. فتقول:

« Les implicites idéologiques relèvent alors plus du signe que du verbe, ils appartiennent au champ de la sémiotique plus qu'à celui de la linguistique et dépendent des contextes plus que de la langue elle-même. » (Guillaume : 7)

وفي هذه الحالة، يتوجب على المترجم أن يصبح خبيراً في علم الترجمة السيميائية، ولا تقتصر الترجمة على فهم المعنى، وإنما تقتضي حسب "غيوم" البحث عنها في أبعاد لغوية وخارجة عن اللغة، إذ تقول:

« Pour déceler les implicites idéologiques, le traductologue devient alors sémiotraductologue. Il l'est souvent sans le savoir, dans et autour du texte, il se met en quête de signes, de sens, voire de sensations et d'émotions pour optimiser sa traduction. Pour ce faire, tel un enquêteur, il va tout creuser et fouiller aussi l'étymologie, la polysémie, la phonétique, le rythme, les sons, l'environnement visuel, sonore et typographique que l'histoire, la géopolitique, l'univers éditorial pour repérer, relever, étudier et être en mesure d'explicitier tout type de phénomènes pouvant générer une orientation particulière du texte, du traducteur, de l'éditeur. » (Guillaume : 7)

وبالتالي، تتطلب الترجمة السيميائية للنص الإيديولوجي أو للإيديولوجيا في النص، أو المقارنة السيميائية لدراسة الترجمة الإيديولوجية، أخذ بعين الاعتبار كلا من أصل الكلمة والمعاني المتعددة للكلمة والإيقاع والأصوات والمحيط المرئي والصوتي والشبه لفظي بالإضافة إلى الإلمام بالتاريخ والجغرافيا والمحيط التحريري بغية تحديد كل المظاهر الإيديولوجية التي توحى بتوجهات النص والمؤلف والناشر.

## 1. 5. طيف استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم

تتجلى من خلال نتائج الدراسات السابقة المذكورة استحالة تطبيق مقارنة واحدة من المقاربات المدروسة بطريقة تحيط بكل أبعاد ترجمة الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* باعتبارها ترجمة الإيديولوجيا في إطار نص سردي إبداعي متعدد الوسائط.

وتكمن الصعوبة الأساسية في اعتماد معظم المقاربات على الثنائية الترجيحية : التوطين والتغريب التي تنبع من استحالة الموافقة التامة بين لغتين مختلفتين وثقافتين مختلفتين في غالب الأحيان، مما يعني بالضرورة تفضيل إحداهما على الأخرى. إذ يقول "بيم" Pym:

“Still other oppositions focus on the relationship between a translation and the target culture or language. This is where, it seems, one should place Schleiermacher’s pair “einbürgend (naturalizing) or verdeutschend (Germanizing) / verfremdend (foreignizing)”.” (Pym, 2012: 15)

ويرجع هذا التصور للترجمة إلى القرن الثامن عشر، حيث تحدث كل من "بودمير" Bodmer و"بريتينجر" Breitinger و"غوته" Goethe و"هيردير" Herder عن ثنائيات مماثلة (Pym: 15)، حيث يختار المترجم بين تقريب القارئ نحو المؤلف أو تقريب المؤلف نحو القارئ، والتي لخصها "شلايماخر" Schleiermacher في قوله: “Either translators leave the writer in peace as much as possible and move the reader toward the writer, or they leave the reader in peace as much as possible and move the writer toward the reader” (Schleiermacher as cited in Pym, 2012: 14)

وما يميز هذه الثنائية هو استبعادها لوجود حل أوسط، إذ يقول "بيم":

“This captures the essential logic of Schleiermacher’s argument: either, or..., and nothing in between.” (Pym, 2012: 14)

ففي رأي "شلايماخر"، تقتصر الترجمة إلى استراتيجيتين منفصلتين لا تترك المجال لاستراتيجيات وسيطة، وبنفس الطريقة يستبعد "دويك" و"خليل" وجود استراتيجية ثالثة أو وسيطة باعتمادهما على الثنائية الترجيحية

التوطين والتغريب كاستراتيجيات ترجمة المصطلحات الإيديولوجية المتعلقة بالإسلام، بحيث تقترن استراتيجية التوطين بموقف ترجمي معارض لإيديولوجية النص الأصل وتقترن استراتيجية التغريب بموقف ترجمة مؤيد لإيديولوجية النص الأصل، وقد تجد العديد من الميولات الإيديولوجية مصدرها في الانتماءات الهويوية من الثقافة والعرق والوطن والديانة واللغة وغيرها من الانتماءات التي تشكل الهويات الجماعية والإيديولوجيات السائدة التي تميّز الشعوب بصفة عامة، وتفصل بين الانتماءات المرتبطة باللغة الأصل واللغة المستهدفة بصفة خاصة، إلا أن ذلك لا يلغي إمكانية تبني بعض أعضاء المجتمعات المرتبطة باللغة الأصل واللغة المستهدفة إيديولوجيات مختلفة أو مخالفة لما تنصه هويتهم الجماعية المفترضة. وبالتالي، لا تقتصر ترجمة الإيديولوجيا على ثنائية إيديولوجية وإنما تضم موقفا ثالثا، وهو المحايدة، أي كانت ظاهرة أو باطنة، حقيقية أو متصنعة، وكاملة أو نسبية.

بالإضافة إلى ذلك، تختلف دراسة "دويك" و"خليل" عن دراستنا من حيث طبيعة الإيديولوجيا المدروسة، فقد اعتمد الباحثان على مدونة تتمثل في مصطلحات وعبارات غير إبداعية تحمل في طياتها طابعا إيديولوجيا يغض النظر عن السياق وتوحي برؤية معينة تجاه الإسلام، أما في ما يخص هذا البحث، فالمدونة عبارة عن إichاءات إيديولوجية تنتج عن السياق، في إطار سرد إبداعي، وبالتالي، يتعدى تطبيق نفس التقنيات والاستراتيجيات في دراستنا.

وفي ما يخص ترجمة الشريط المرسوم، تقتصر دراسة زيتاوي على دراسة استراتيجيتي التغريب أو التوطين، ولا تتطرق إلى استراتيجية التغريب، من جهة، وعلى الرغم من تقديم تقنيات تراعي الخاصيات التواصلية للشريط المرسوم، إلا أنها تخص العنصر الثقافي بالدرجة الأولى ولا تشمل تقنيات ترجمة المستويات السردية.

أما في ما يخص دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال، تذكر "فرقابو" الأبعاد التواصلية والسردية التي تنطبق على الأفلام والشرائط المرسومة، مثل تقيد الترجمة بالصورة وبالزمن في الفيلم الذي يقابله حجم الفقاعة والخانة في الشريط المرسوم، في إطار محتوى موجه للأطفال. إلا أنها تعتمد على ثنائية التوطين والتغريب للتركيز على البعد الثقافي للترجمة، مما لا ينطبق على البعد الإيديولوجي المدروس في هذا البحث.

وأخيرا، في ما يخص المقاربة السيميائية لترجمة الإيديولوجيا، تتخلى "غيوم" عن ثنائية التوطين والتغريب لاقتراح مقارنة تقوم على اعتبار العنصر الإيديولوجي، أي كانت طبيعة النص الذي يضمه، كرمز، ولاسيما في ما يخص الإيديولوجيا المضمرة، حيث ترى "غيوم" إذا ضرورة تمنع المترجم في كل العوامل والعناصر والأبعاد اللفظية

واللغوية والشكلية والخارجة عن النص التي تساعده على تفكيك الرمز وفهمه. إلا أن الدراسة لا تقترح استراتيجية أو تقنيات قابلة للتطبيق في ترجمة المضمرة الإيديولوجي.

وبناء على ذلك، وعلى النتائج الأولية للدراسة المقارنة للمدونة، نقترح نموذجاً لاستراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم، يقوم على ثلاثة عوامل:

— أولاً، الطبيعة الإيحائية للإستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* التي تقتضي تفادي المقاربات اللغوية والثقافية التقليدية.

— ثانياً، خاصية ترجمة الإيديولوجيا، التي على غرار تعامل كل كيان مع الإيديولوجيا تفترض النسبية وثلاثة مواقف: التأييد، المعارضة والمحايدة.

— خاصية الشريط المرسوم والخاصية السيميائية للرمز الإيديولوجي، حيث تتبين ضرورة قابلية تطبيق الاستراتيجيات على كل المستويات السردية والتواصلية.

وبالاعتماد على هذه الشروط، صممنا طيف استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم (انظر: الشكل 46)، الذي يتخلى عن مبدأ الثنائية ويشمل درجات مختلفة لمواقف الترجمة من الأيديولوجية في النص الأصل.

يشمل طيف استراتيجيات ترجمة الإيديولوجية في الشريط المرسوم ثلاثة استراتيجيات تتوزع كالتالي: أولاً استراتيجية الترجمة المحايدة التي تمثل مركز الطيف، والتي تضم تقنية أولية واحدة هي اللاترجمية التي تتفرع إلى تقنيات ثانوية هي التكرار والمعرّب والترجمة الحرفية، ثانياً استراتيجية الترجمة المؤيدة، والتي تشمل أربع تقنيات أولية ترتب إنطلاقاً من المركز كالتالي: التخفيف، التكافؤ، الإبدال والتشديد (وتشمل التقنيتين الثانويتين الإضافية والتوضيح) كأعلى درجة للترجمة المؤيدة، وثالثاً استراتيجية الترجمة المعارضة التي تشمل أربع تقنيات أولية ترتب إنطلاقاً من المركز كالتالي: الترجمة التفسيرية (وتنقسم إلى الترجمة التفسيرية في المتن والترجمة التفسيرية في الهامش) والتعميم (وينقسم إلى التعميم التلقائي والتعميم الاختياري) والإغفال ثم التقويض كأعلى درجة للترجمة المعارضة.

الترجمة المقيدة				الترجمة الحايطة		الترجمة معارضة			
التشديد	الإبدال	التكافؤ	التخفيف	اللا ترجمة	ترجمة تفسيرية	التعميم	الإخفال	التقويض	
الإضافة				التكرار	في المتن	تلقائي			
التوضيح				المعرب	في الهامش	اختياري			
				الترجمة الحرفية					

الشكل 46 : مخطط بياني يمثل طيف استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشرط المرسوم

## 1. 5. 1. تقنيات الترجمة المحايدة

تتمثل استراتيجية الترجمة المحايدة في أنها لا توحى بميول المترجم نحو اتجاه معين مما يشير إلى اتخاذه موقفا محايدا تجاه المحتوى الإيديولوجي، أيا كان حقيقيا أو متصنعا، أو كان خيارا شخصيا أو تطبيقا لسياسة دار النشر، كما قد تنتج هذه الترجمة عن عجز المترجم عن التعرف على الإيديولوجيا المعينة ورموزها، فتكون قرارته الترجيحية غير متعمدة على المستوى الإيديولوجي.

وتشمل استراتيجية الترجمة المحايدة تقنية واحدة وهي اللاترجمية، حيث لا تعني اللاترجمية أن المترجم لم يقوم بترجمة النص وإنما تعني أن المترجم لا يتخذ أي قرار يؤثر عمدا على قابلية نقل المحتوى الإيديولوجي وكيفية ظهوره في النص المنتج المترجم وكيفية تلقي القارئ له وتأويله. وتعكس هذه الاستراتيجية الإيديولوجيات المضمرة في النص الأصل التي لا تبين موقف المؤلف علنا وتدعي المحايدة، مما لا يعني أن الترجمة محايدة بالضرورة، حيث نتميز هنا بين الترجمة كفعل والترجمة كمنتج، إذ تقع المحايدة هنا على مستوى الفعل وليس بالضرورة على مستوى المنتج أي النص الهدف.

إذ تسمح اللاترجمية للمترجم بعدم التورط، وترك مسؤولية تحديد الاتجاه الإيديولوجي للنص لعوامل خارجة عن ذاته، مثل: طبيعة الإيديولوجيا الأصل، والإيديولوجيا الجماعية المرتبطة باللغة المستهدفة، وإيديولوجيا القارئ نفسه. وبالتالي، على الرغم من سعي اللاترجمية إلى إنتاج ترجمة محايدة، فهي تفتح المجال لترجمات متعددة تنتج عن قراءات متعددة.

ومن آليات اللاترجمية، نذكر:

### – التكرار *La répétition*:

وهو نقل العنصر المعني كما هو من النص الأصل إلى النص الهدف بدون تغيير أي شيء، شكلا أو مضمونا.

## – المعرب L'emprunt intégré :

وهو نوع من التكرار المعدل، حيث يتم ادخال العنصر المعني في النظام السيميائي الهدف.

## – الترجمة الحرفية La traduction littérale :

هي عبارة عن استبدال حرفي للعنصر المعني بما يقابله في النظام السيميائي الهدف، وقد تستعمل على المستوى اللفظي والصوري.

### 1. 5. 2. تقنيات الترجمة المؤيدة

تتمثل تقنيات الترجمة المؤيدة في تقنيات توحى بتوافق إيديولوجيا المترجم مع إيديولوجيا النص، وقد تتباين درجات التوافق من تأييد نسبي إلى تأييد تام ومبالغ. وتشمل الترجمة المؤيدة التقنيات الآتية:

## – التخفيف La traduction modérée :

يمثل التخفيف أدنى درجة لتأييد المترجم للإيديولوجيا المتضمنة في النص، وقد يتسم هذا التأييد بنوع من المعارضة لبعض المواقف الحادة للإيديولوجيا المعنية، حيث تتبين من خلال خيارات المترجم سعيه إلى التخفيف من حدة العناصر الإيديولوجية.

وقد ينسب البعض استراتيجية التخفيف إلى الترجمة المعارضة، إلا أن استعمال هذه الاستراتيجية لا يغير الإيديولوجيا ولا يسعى إلى الإيحاء عن سلبيتها، على غرار الاستراتيجية المعارضة المقابلة أي الترجمة التفسيرية، إذ أن من خلال التخفيف، لا يزال يروج المؤلف لإيديولوجيا النص الأصل إلا أنه يقدمها في شكل أكثر تضمينا أو أقل حدة من الأصل.

## – التكافؤ L'équivalence :

يمثل التكافؤ درجة أعلى من التوافق مع إيديولوجيا النص، حيث يسعى المترجم إلى نقل العنصر الإيديولوجي بالرغم من تعذر وجود مقابل يوحى بنفس الشيء تماما، حيث تتماثل درجتا تأييد المترجم في استعمال التكافؤ والإبدال، إلا أن التكافؤ يفترض فقدان نسبة من الشحنة الإيديولوجية.

## – الإبدال La transposition :

أما الإبدال فهو تقنية تسمح بالحفاظ على نفس الشحنة الإيديولوجية من النص الأصل إلى النص الهدف باستعمال مقابل إيديولوجي ينتمي إلى كلا الإطارين الإيديولوجيين الأصل والهدف.

## – التشديد La traduction amplifiée :

والتشديد هو أعلى درجة للتأيد، حيث يسعى المترجم من خلاله إلى الزيادة من حدة العناصر الإيديولوجية بالإعتماد على آليات الإضافة، بإضافة عناصر إيديولوجية لا توجد في النص الأصل، والتوضيح أي باستبدال العناصر المضمرة بعناصر صريحة واضحة تتجلى من خلالها الإيديولوجيا.

### 1. 5. 3. تقنيات الترجمة المعارضة

تتمثل تقنيات الترجمة المعارضة في تقنيات توشي بعدم توافق إيديولوجيا المترجم مع إيديولوجيا النص، وقد تتباين درجات المعارضة من معارضة نسبية إلى معارضة تامة. وتشمل الترجمة المعارضة التقنيات الآتية:

## – الترجمة التفسيرية La paraphrase et la note du traducteur :

تتمثل استراتيجية الترجمة التفسيرية في تقديم معلومات إضافية، إما في المتن La paraphrase أو في الهامش La note du traducteur، بغية شرح للقارئ بعض المفاهيم الإيديولوجية وسباق ظهورها، وغالبا ما تقتزن هذه الاستراتيجية باستراتيجية مؤيدة، فتعتبر الترجمة التفسيرية ضمن الترجمة المعارضة لأنها تفترض عدم إلمام القارئ بالمفاهيم الإيديولوجية الموجودة في النص، كما قد توشي بحاجة المترجم إلى تبرير خياره في استعمال استراتيجية مؤيدة، أو لتوعية القارئ حيال إيديولوجيا يرى المترجم أنها سلبية أو ضارة.

## – التعميم la neutralisation :

تعتبر تقنية التعميم اختزالا إيديولوجيا، إذ على خلاف تقنية الإغفال، لا يغفل العنصر الإيديولوجي إلا أنه يستبدل بعنصر غير إيديولوجي، أي عنصر عام لا يوحي بميول إيديولوجي.

والتعميم نوعان: التعميم الاختياري، حيث يكون الاختزال الإيديولوجي متعمداً ونتيجة خيار المترجم، وتعميم تلقائي، غالباً ما يقترن بتقنيات الترجمة المحايدة، حيث لا تسمح اللاترجمية بنقل لعنصر الإيديولوجي بتأثير المستوى اللغوي أو الثقافي أو الإيديولوجي.

#### – الإغفال L'omission :

يتمثل في إغفال ترجمة العنصر الإيديولوجي كلياً.

#### – التقيويض La subversion :

يتمثل في ترجمة الإيديولوجيا بتغيير المعنى الإيديولوجي إلى أن يصبح معاكساً تماماً للأصل ويتناسب إلى إيديولوجيا مختلفة تماماً.

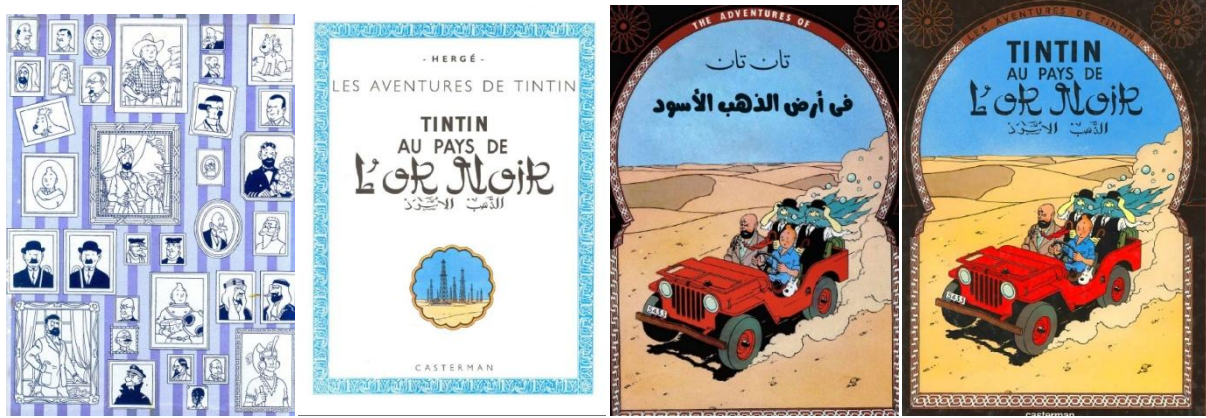
### 2. تقنيات ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي

يشمل المناص في *Tintin au Pays de l'or noir* كلا من الغلاف الخارجي (الذي يضم اسم المؤلف، اسم الناشر، عنوان الشريط المرسوم ومحتوى الغلاف) وصفحة العنوان (التي تضم اسم المؤلف، اسم الناشر، عنوان الشريط المرسوم وصورة ترمز إلى محتوى القصة حيث تؤدي وظيفة مماثلة للعبارة المقتبسة التي توضع قبل النصوص الأدبية خاصة، أي épigraphe) والعنوان في أعلى الصفحة 1 والغلاف الرابع (الذي يضم الأغلفة الخارجية لكل أعداد مغامرات تان تان، زيادة على قائمة أعمال "هيرجي" ومعلومات النشر).

أما في هذه الدراسة، فيمثل المستوى المناصي المدروس مظاهر الاستشراق فقط، والتي تظهر في الغلاف الخارجي (في العنوان ومحتوى الغلاف) وصفحة العنوان (في العنوان والصورة "المقتبسة") و الصفحة الأولى (في العنوان). وفي إطار هذا البحث، تمثل كل صفحة وحدة مستقلة ومتكاملة، تشمل نفس المستويات التواصلية المدروسة على مستوى الخانة الواحدة في المستوى الجزئي. لذا، تم تقسيم دراسة تقنيات ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي حسب المستويات التواصلية: الصوري، شبه اللفظي واللفظي.

## 2.1. ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي الصوري

يتمثل الاستشراق على المستوى المناصي الصوري العناصر الصورية (من تركيب الصورة والرسوم والألوان المستعملة) التي تحمل شحنة إيحائية تعكس مبادئ الاستشراق الأربعة، ويظهر الاستشراق المناصي الصوري في كلا الغلاف الخارجي وصفحة العنوان.



(القراءة من اليمين الى اليسار) الشكل 47: النسخة الأصلية للغلاف الخارجي - الشكل 48: الترجمة العربية

للغلاف الخارجي - الشكل 49: النسخة الأصلية لصفحة العنوان - الشكل 50: الترجمة العربية لصفحة العنوان

ويخلص الجدول الآتي ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي الصوري، زيادة على الإيحاءات

الاستشراقية المتضمنة وتقنية واستراتيجية الترجمة المتبناة في كل حالة:

الصفحة	عناصر الاستشراق المناصي الصوري	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
الغلاف الخارجي	الزخارف العربية (الأرابيسك)	غيرية الشرق	خزل جزئي للأشكال الزخرفية العربية	تخفيف	ترجمة مؤيدة
	صورة الغلاف الرئيسية	غيرية الشرق التفوق الغربي	صورة الغلاف الرئيسية الأصلية	لا ترجمة (تكرار)	ترجمة محايدة

ترجمة معارضة	إغفال	استبدال صفحة العنوان بصور لشخصيات مختلفة من سلسلة مغامرات تان تان	غيرية الشرق	العربية الزخارف (الأرابيسك)	صفحة العنوان
ترجمة معارضة	إغفال	استبدال صفحة العنوان بصور لشخصيات مختلفة من سلسلة مغامرات تان تان	غيرية الشرق	صورة آبار البترول في الصحراء محاطة زخرفة عربية	

## الجدول 2: ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي السوري في *Tintin au Pays de l'or noir*

يوحي الاستشراق على المستوى السوري المناصي بمبدأ غيرية الشرق بالدرجة الأولى، أولاً، في استعمال زخارف عربية (أرابيسك) في كل من الغلاف الخارجي و صفحة العنوان التي تشكل إطار الصفحتين وتضم محتوياتهما فتصفي طابعا مختلفا وغامضا للقصة.

ففي الغلاف الخارجي، تظهر هذه الزخارف العربية في حواشي شكل نافذة عربية تطل على محتوى الغلاف (صورة تان تان وأصدقائه في سيارة الجيب في الصحراء)، بالإضافة إلى زخرفتين في شكل ورد في أعلى الصفحة، وقد تم تبني تقنية التخفيف في ترجمة هذا العنصر الاستشراقي بتكبير محتوى الغلاف وإغفال حوافه بطريقة تقلل من رمزية النافذة بجعل حدود شكل النافذة العربية هي نفسها حدود الكتاب، وبالتالي، بإغفال الجوانب الداكنة لشكل الغلاف، تقلل الترجمة العربية من إحساس القارئ بأنه يطل على القصة من نافذة عربية على الرغم من الحفاظ على الزخارف التي تزين حوافها. كما تختزل الترجمة العربية جزءا من الزخرفتين الورديتين والتقليل من أهميتها بتغيير مكانها في فضاء الغلاف الخارجي. وتؤدي هذه التغييرات الطفيفة إلى تخفيف الإجابة العاطفية التي تولدها رؤية هذه العناصر الاستشراقية الصورية على مستوى المناص.

أما في ما يخص صفحة العنوان، فاعتمد المترجم على استراتيجية الإغفال حيث تم إغفال صفحة العنوان الموجودة في النص الأصل، بما فيها الزخارف العربية التي تقلد الزخارف الإسلامية التي تمثل عبارة الشهادة أو آيات قرآنية أو أذكار متنوعة، إلا أنها ليست حقيقية، وإنما يهدف إدماجها لإضفاء طابع مختلف وغامض.

وثانياً، يوحي الاستشراق على المستوى السوري المناصي بمبدأ غيرية الشرق بالدرجة الأولى باستعمال صورة الغلاف والصورة المقتبسة، حيث تمثل هذه الأخيرة زخرفة في شكل وردة تضم صورة آبار بتول في الصحراء (انظر: الشكل 10)، ويعتمد "هيرجي" على هذه الصور المقتبسة في معظم شرائطه المرسومة الإعطاء فكرة عن المحتوى بصفة عامة، ففي ما يخص *Tintin au Pays de l'or noir*، ترمز هذه الزخرفة ومحتواها إلى الصراع حول البترول الذي يمثل جوهر القصة. وعلى غرار كل محتويات صفحة العنوان، تم إغفال هذا العنصر الاستشراقي المناصي.

ومن جهة أخرى، اعتمد المترجم على استراتيجيات اللاترجمية، وبالتحديد تقنية التكرار، لترجمة صورة الغلاف، التي تم نقلها كما تظهر في النسخة الأصلية وبدون عكس الصورة، على خلاف باقي العناصر التصويرية في القصة، وتضم صورة الغلاف تمثيل لتان تان وهو يقود سيارة جيب عبر الصحراء، برفقة ميلو وDr Müller والشرطيان Dupont و Dupond، ويكمن الاستشراق في هذا التركيب في الاختلاف بين الفضاء الجغرافي الصحراوي الخلفي والعناصر الأجنبية التي تحتل مركز الغلاف، مما يوحي بغيرية الشرق والتفوق الغربي الذي يتميز بالأسبقية في قصة تدور في الشرق وحوله.

وبالتالي، لقد اعتمدت الترجمة العربية في ترجمة الاستشراق السوري المناصي على تقنيات الترجمة المحايدة (اللاترجمية) بنسبة 25%، الترجمة المؤيدة (التخفيف) بنسبة 25% والترجمة المعارضة (الإغفال) بنسبة 50%، أما في ما يخص قابلية نقلا لاستشراق في هذا المستوى، فقد تخضع مواطن غيرية الشرق إلى التعميم التلقائي خلال عملية التلقي، حيث لا تمثل الزخارف العربية والصحراء العربية عنصراً مختلفاً وغامضاً بالنسبة للقارئ العربي، وقد تقتزن مواطن التفوق الغربي باستراتيجية الإبدال بما أن مبدأ أسبقية الغرب فكرة منتشرة في الغرب والشرق بحد سواء.

## 2.2. ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي شبه اللفظي

يتمثل الاستشراق على المستوى المناصي شبه اللفظي في استعمال شكل العناصر اللفظية بطريقة مميزة تحمل شحنة إيحاءية تغيّر معنى اللفظ وطريقة تلقيه وتثبت الطبيعة المرئية لكل عناصر الشريط المرسوم، اللفظية منها وغير اللفظية، والتي تظهر على شكل "صور"، على حد قول "دنكان" وسميث".



(القراءة من اليمين الى اليسار) الشكل 51: شكل العنوان في الغلاف الخارجي الأصلي - الشكل 52: شكل العنوان في صفحة العنوان الأصلية - الشكل 53: شكل العنوان في الصفحة 1 الأصلية.

وتشمل مظاهر الاستشراق على المستوى المناصي شبه اللفظي في *Tintin au Pays de l'or noir* استعمال اللغة العربية واستعمال خط الكتابة.

## 2. 1. 2. استعمال اللغة العربية:

يرجع تصنيف استعمال اللغة العربية على المستوى المناصي في النص الأصل من مظاهر الاستشراق شبه اللفظي إلى سببين: أولاً عجز القارئ الفرنكوفوني عن فهم معنى الكلمات العربية حيث لا تتعلق دلالة استعمال اللغة العربية بمعنى الكلمات أو العبارات وإنما تتعلق بالإجابة العاطفية التي يحدثها شكل العناصر العربية لدى القارئ الفرنكوفوني. وثانياً إلى الوظيفة الجمالية المحضة التي يؤديها تكرار جزء من العنوان في لغة أجنبية بالنسبة للقارئ.

## أرض الذهب الأسود



(القراءة من اليمين الى اليسار) الشكل 54: الترجمة العربية للعنوان في الغلاف الخارجي - الشكل 55: الترجمة العربية للعنوان في الصفحة 1.

ويلخص الجدول الآتي ترجمة استعمال اللغة العربية كإيحاء استشراقي على المستوى المناصي، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والتقنية والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة	عناصر الاستشراق المناصي شبه اللفظية	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
الغلاف	إدماج عبارة "الذهب الأسود".	غيرية الشرق	--	إغفال	ترجمة معارضة

					الأول
ترجمة معارضة	إغفال	--	غيرية الشرق	إدماج عبارة "الذهب الأسود".	صفحة العنوان
ترجمة معارضة	إغفال	--	غيرية الشرق	إدماج عبارة "الذهب الأسود".	1

الجدول 3 : ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي شبه اللفظي - استعمال اللغة العربية - في *Tintin au*

*Pays de l'or noir*

اعتمد المترجم في ترجمة العبارة العربية "الذهب الأسود" المدججة في مناصب النسخة الفرنسية الأصل على استراتيجية الإغفال بنسبة 100% حيث لا يؤدي استعمال اللغة العربية في اللغة الفرنسية نفس الوظيفة في اللغة العربية، من جهة، فلا يوجد مقابل أو مكافئ لهذا الإيجاء الإيديولوجي الذي يجعل من اللغة المستهدفة نفسها رمز لغيرية الشرق. ومن جهة أخرى، نظرا إلى أن استعمال العبارة في النسخة الأصل عبارة عن تكرار لجزء من العنوان الفرنسي، فإن الاعتماد على استراتيجية اللاترجمية يؤدي بالضرورة إلى تكرار عبارة "الذهب الأسود" مرتان في عنوان الترجمة العربية.

## 2.2.2. خط الكتابة:

ينحصر استعمال خط الكتابة للايجاء بالاستشراق في المدونة إلى المستوى المناصي، حيث يعتمد "هيرجي" في باقي النص على خط كتابة بسيط وموحد، ويذكر "بيترز" مدى اهتمام "هيرجي" بخط الكتابة الذي يسبق بداياته في فن الشريط المرسوم، فيقول:

« L'une des choses qui le passionnent le plus à cette époque, c'est le lettrage. Il dessine d'innombrables titres et repense celui du journal, toujours avec un goût très sûr. La lettre restera une de ses spécialités. » (Peeters, 2006 : 49)

وتنعكس الأهمية التي يوليها "هيرجي" لخط الكتابة في تصميم العناوين، ولاسيما عنوان الجريدة *Le Vingtième Siècle* آنذاك، في معالجته لشكل الخط في عنوان المدونة الذي يحمل ايجاءات عديدة على الرغم من اختصاره ويتضمن رمزية محورية تتردد أصداها خلال النص بأكمله.

ويلخص الجدول الآتي ترجمة استعمال خط الكتابة كإيجاء استشرافي على المستوى المناصي، زيادة على

الإيجاءات الاستشرافية المتضمنة والتقنية والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة	عناصر الاستشراق المناصي شبه اللفظية	الإيجاءات الاستشرافية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
الغلاف الأول	استعمال خط كتابة بسيط في عبارة « Tintin au Pays de » وخط كتابة مختلف في عبارة « L'or noir »	ثنائية الشرق والغرب	استعمال خطين مختلفين	تقويض	ترجمة معارضة
الغلاف الأول	استعمال خط يحاكي شكل الحروف العربية في عبارة « L'or noir »	غيرية الشرق	استعمال خط عربي بسيط	تعميم	ترجمة معارضة
صفحة العنوان	استعمال خط كتابة بسيط في عبارة «Tintin au Pays de » وخط كتابة مختلف في عبارة « L'or noir »	ثنائية الشرق والغرب	استبدال صفحة العنوان لشخصيات مختلفة من سلسلة مغامرات تان تان	إغفال	ترجمة معارضة
صفحة العنوان	استعمال خط يحاكي شكل الحروف العربية في عبارة «L'or noir »	غيرية الشرق	استبدال صفحة العنوان لشخصيات مختلفة من سلسلة مغامرات تان تان	إغفال	ترجمة معارضة
1	استعمال خط كتابة بسيط في عبارة «Tintin au Pays de» وخط كتابة مختلف في عبارة « L'or noir »	ثنائية الشرق والغرب	إغفال عبارة «Tintin au »	إغفال	ترجمة معارضة

1	استعمال خط يحاكي شكل الحروف العربية في عبارة « L'or noir »	غيرية الشرق	استعمال خط عربي بسيط	تعميم	ترجمة معارضة
---	--	-------------	----------------------	-------	--------------

الجدول 4: ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي شبه اللفظي - خط الكتابة - في *Tintin au Pays de l'or noir*

يوحي الاستشراق في استعمال خط الكتابة على المستوى المناصي بمبدأين استشراقيين: أولاً، ثنائية الشرق والغرب باستعمال خطين مختلفين للتمييز بين العنصر الغربي *Tintin au pays* و الشرقي *L'or noir*، فيعتمد "هيرجي" في النسخة الأصلية على خط لاتيني بسيط يعكس المكانة الغرب كمرجع للمقارنة والحكم في ثنائية الشرق والغرب، يقابله خط خيالي يقلد شكل الحروف العربية (انظر: الشكل 1).

وقد تبنت الترجمة العربية تقنيات الترجمة المعارضة بنسبة 100% في ما يخص استعمال خط الكتابة على المستوى المناصي، حيث تم استعمال استراتيجية التقويض على مستوى الغلاف الخارجي باستعمال خطين مختلفين للتمييز بين "تان تان" وعبارة "في أرض الذهب الأسود" مما ينتج ثنائية الشرق والغرب مكافئة إلا أن الترجمة العربية تمد الأسبقية للعنصر الشرقي باستعمال خط كتابة غليظ لتمثيل عبارة "في أرض الذهب الأسود"، إذ على عكس الاستعمال الأصلي الذي يجعل من العنصر الغربي مرجع المقارنة، يسלט هذا الاستعمال للخط الضوء على العنصر الشرقي بإبرازه ومنحه الأولوية في تركيب شكل العنوان.

كما تم استعمال استراتيجية الإغفال في كل من صفحة العنوان، التي إغفالت كلياً في الترجمة العربية، والصفحة الأولى، حيث تم ترجمة عبارة "أرض الذهب الأسود" وإغفال باقي العنوان، مما يلغي الثنائية كلياً بإغفال أحد طرفيها.

وثانياً، يوحي الاستشراق في استعمال خط الكتابة على المستوى المناصي لمبدأ غيرية الشرق من خلال استعمال خط كتابة يحاكي شكل الحروف العربية ما يؤدي إلى تمثيل العنصر الشرقي في العنوان ككيان مختلف، ويبيّن "أيزنر" الفرق بين الغاية من استعمال خط كتابة بسيط وخط كتابة يقلد شكل لغة أجنبية في قوله:

“Emulating a foreign language style of letter and similar devices add to the sound level and the dimension of the character itself. Attempts to ‘provide dignity’ to the comic strip are often tried by utilizing set-type instead of the less rigid lettering. Typesetting does have a kind of inherent authority but it has a ‘mechanical’ effect that intrudes on the personality of free-hand art. Its use must be carefully considered because of its effect on the ‘message’ as well. » (Eisner, 1985 : 27)

إذ، بالإضافة إلى إدماج البعد الصوتي في الشريط المرسوم، تعتبر محاكاة شكل اللغات الأجنبية انحراف عن الخط البسيط المنهج الذي يوحي بنوع من الجدية والوقار، إذ يرى "أيزنر" أن الخط الكتابي المنهج يحمل نوع من السلطة، وفي سياق *Tintin au Pays de l'or noir*، يؤدي استعمال خط كتابي أجنبي إلى تمييز العناصر اللفظية الممثلة على أنها مختلفة وخارجة عن العادة، ولاسيما باعتباره المثال الوحيد لاستعمال خط الكتابة كعنصر شبه لفظي مميز في المدونة، فالهدف منه إبراز غيرية الوطن العربي.

ويتجلى في الجدول 4 تبني الترجمة العربية لاستراتيجيات الترجمة المعارضة بنسبة 100% في ترجمة غيرية الشرق على مستوى خط الكتابة، باستعمال استراتيجية الإغفال على مستوى صفحة العنوان، واستراتيجية التعميم على مستوى الغلاف الخارجي والصفحة 1، وقد يشمل التعميم في هذه الحالة كلا التعميم التلقائي والاختياري، نظرا إلى استحالة اعتبار القارئ الربيعي لشكل اللغة العربية بأنه مختلف، وباعتبار تبني المترجم لتقنية التقويض في ترجمة مبدأ ثنائية الشرق والغرب، مما يشير إلى موقفه المعارض في ترجمة المستوى شبه اللفظي للمناس بصفة عامة.

### 2.3. ترجمة الاستشراق على المستوى المناسي اللفظي

يتمثل الاستشراق على المستوى المناسي اللفظي في الشحنة الإيحائية التي تحملها الألفاظ المستعملة، وعلى وجه الخصوص في محتوى العنوان.

ويلخص الجدول الآتي ترجمة الاستشراق اللفظي على المستوى المناسي ، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والتقنية والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة	النص الأصلي	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
الغلاف الخارجي	L'or noir	غيرية الشرق	الذهب الأسود	إبدال	ترجمة مؤيدة
صفحة العنوان	L'or noir	غيرية الشرق	الذهب الأسود	إبدال	ترجمة مؤيدة
1	L'or noir	غيرية الشرق	الذهب الأسود	إبدال	ترجمة مؤيدة

### الجدول 5: ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي اللفظي في *Tintin au Pays de l'or noir*

يكمن الاستشراق على المستوى المناصي اللفظي في استعمال عبارة « or noir » التي توحي بغيرية الشرق باعتباره فضاء خيالي يزخر بالثروات والكنوز، وهي عبارة مجازية تعني "البترول" بتشبيها إلى الذهب باعتباره مادة ثمينة غير متجددة وتتوفر بكميات محدودة في بعض مناطق العالم على الرغم من استعمال مشتقاته في جلّ مجالات الحياة. ويرجع الإيحاء الاستشراقي في استعمال هذه العبارة إلى نسبة تركيز توزيع البترول في العالم الشرقي بصفة عامة، وإلى استعمال هذه العبارة في *Tintin au Pays de l'or noir* لوصف البترول في الشرق فقط، بينما يعتمد "هيرجي" في التحدث عن البترول في الغرب على استعمال عبارات مثل « essence » و « Sociétés » « pétrolières » و (Hergé, 1971 :4- 5-6)، بصفة خاصة.

ويظهر في الجدول 5 تبني المترجم لاستراتيجية الترجمة المؤيدة بنسبة 100% في ترجمة الاستشراق على مستوى المناص اللفظي، بإبدال عبارة « or noir » بما يقابلها دلاليا وإيحائيا في اللغة العربية "الذهب الأسود"، إذ على الرغم من صعوبة نقل غيرية الشرق إلى اللغة العربية في بعض الحالات، إلا أن العبارة العربية تحمل نفس إيحاءات الثروة والغنى التي توحي بها العبارة الأصلية، فتؤدي نفس الوظيفة على الرغم من اختزال وصف الشرق بالفضاء الخيالي.

### 3. تقنيات ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي

يشمل الاستشراق على المستوى السردى الجزئي كل مواطن الاستشراق التي تكتمل شحنتها الإيحائية في إطار الخانة الواحدة، مستقلة عن الخانات الأخرى، وقد اعتمدنا على تصنيف الاستشراق حسب المستويات التواصلية في هذا المستوى السردى نظرا إلى وجود حالتين تقتضي هذا التمييز: أولا في حالة تمركز الاستشراق في

مستوى تواصل واحد وخلو المستويات الأخرى من الاستشراق في الخانة الواحدة، وثانياً في حالة اشارة كل مستوى تواصل في الخانة الواحدة إلى مبادئ استشراقية مختلفة، إذ قد تؤثر طبيعة المبدأ الاستشراقي على كيفية الترجمة وقابليتها، إذ على حد قول "دنكان" و"سميث"، وكما سبق ذكره، على الرغم من ظهور كل من اللفظ والصورة في الشريط المرسوم في شكل صور، إلا أن كل منهما يؤدي وظيفة مختلفة.

ويشتمل الاستشراق على المستوى السردى الجزئى الإيحاءات الاستشراقية التي تتمركز في المستوى الصوري والمستوى اللفظي والمستوى شبه اللفظي للخانة الواحدة.

### 3.1. ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئى الصوري

يشمل الاستشراق على المستوى الجزئى الصوري كل الخانات التي تشمل إيحاءات استشراقية في إطار الخانة الواحدة، وأظهرت نتائج الدراسة الكمية لمواطن الاستشراق (انظر: الجدول 1) أن عدد تواترها يبلغ 36.

ويلخص الجدول الآتي الخانات التي تشمل الاستشراق الجزئى الصوري، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والتقنية والاستراتيجية المتبناة في كل حالة.

الصفحة	الخانة	الإيحاءات الاستشراقية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
14	8	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي السلطات الغربية – اللون الأبيض – والسلطات الشرقية – اللون البني والأحمر –).	اللاترجمه (ترجمه حرفية)	ترجمه محايدة
	9	غيرية الشرق (عدائية تصرف الشرطة العربية).	اللاترجمه (ترجمه حرفية)	ترجمه محايدة
	10	غيرية الشرق (عدائية تصرف الشرطة العربية).	اللاترجمه (ترجمه حرفية)	ترجمه محايدة
	11	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي الشرطة الغربية – اللون الأزرق الفاتح – والسلطات الشرقية – اللون البني والأحمر –).	اللاترجمه (ترجمه حرفية)	ترجمه محايدة
	12	غيرية الشرق (عدائية تصرف الشرطة العربية).	اللاترجمه (ترجمه حرفية)	ترجمه محايدة

		(حرفية)			
1	غيرية الشرق (عدائية تصرف الشرطة العربية).	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		
3	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي الشرطة الغربية - اللون الأزرق الفاتح - والسلطات الشرقية - اللون البني والأحمر-). غيرية الشرق (عدائية تصرف الشرطة العربية).	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		
5	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي الشرطة الغربية - اللون الأزرق الفاتح - والسلطات الشرقية - اللون البني والأحمر-).	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		15
6	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي الشرطة الغربية - اللون الأزرق الفاتح - والسلطات الشرقية - اللون البني والأحمر-).	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		
8	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي الشرطة الغربية - اللون الأزرق الفاتح - والسلطات الشرقية - اللون البني والأحمر-).	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		
10	غيرية الشرق (فساد الشرطة العربية).	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		
1	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي الشرطة الغربية - اللون الأزرق الفاتح - والسلطات الشرقية - اللون البني والأحمر-).	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		
2	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي الشرطة الغربية - اللون الأزرق الفاتح - والسلطات الشرقية - اللون البني والأحمر-).	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		17
4	ثنائية الشرق والغرب (التمييز بين زي الشرطة الغربية	اللاترجمه (حرفية)	ترجمة محايدة		

			–اللون الأزرق الفاتح– والسلطات الشرقية _اللون البنّي والأحمر–).		
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب –حمل العرب للأسلحة).	1	18
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب –حمل العرب للأسلحة).	2	
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب –صورة رجال Bab El Ehr وهم يطلقون النار على طائرة الأمير).	4	
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب –صورة رجال Bab El Ehr وهم يطلقون النار على طائرة الأمير).	9	
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب –حمل العرب للأسلحة).	10	
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب – صورة تهديد Bab El Ehr لتان تان الذي تظهر على وجهه تعابير الخوف ).	11	
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (الصورة الخيالية لظل لفرسان العرب وهم يعبرون الصحراء في ضوء الهلال).	1	20
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب – صورة الفارس العربي الذي يمسك بجبل وثاق تان تان الذي أجبر على المشي في الصحراء).	2	
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب – صورة الفارس العربي الذي يمسك بجبل وثاق تان تان الذي أجبر على المشي في الصحراء).	1	21
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غريبة الشرق (وحشية العرب – صورة الفارس العربي الذي يمسك بجبل وثاق تان تان الذي أجبر على المشي في الصحراء).	7	

			الذي يمسك بجبل وثاق تان تان الذي أجبر على المشي في الصحراء).	
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غيرية الشرق (وحشية العرب - صورة الفارس العربي الذي يمسك بجبل وثاق تان تان الذي أجبر على المشي في الصحراء).	9
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غيرية الشرق (وحشية العرب - صورة ابتعاد الفرسان العرب بعد ترك تان تان للموت في الصحراء).	11
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	التفوق الغربي (صورة ركل Dupont للعربي أثناء السجود)	8
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غيرية الشرق (وحشية العرب - تهديد العربي للشرطيان بالخنجر).	9
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غيرية الشرق (وحشية العرب - تهديد العربي للشرطيان بالخنجر).	10
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غيرية الشرق (وحشية العرب - تهديد العربي للشرطيان بالخنجر).	11
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	التفوق الغربي (صورة تدمير الشرطيان البلجيكيان لجدار المسجد).	5
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غيرية الشرق (وحشية العرب- تعنيف للشرطيان البلجيكيان).	6
ترجمة محايدة	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غيرية الشرق (وحشية العرب- تعنيف للشرطيان البلجيكيان).	7
	(ترجمة حرفية)	اللاترجمه	غيرية الشرق (وحشية العرب- تعنيف للشرطيان البلجيكيان).	8

22

34

40	9	غيرية الشرق (الشرق الخيالي - غموض تمثيل المرأة العربية).	اللاترجمه (ترجمه حرفية)	ترجمه محايدة
55	7	التفوق الغربي (صورة تان تان والكابتن "هادوك" في السيارة بينما يمتطي الجنود العرب الأحصنة).	اللاترجمه (ترجمه حرفية)	ترجمه محايدة

### الجدول 6: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي السوري في *Tintin au Pays de l'or noir*

يتبين من خلال الجدول 6 أن الاستشراق على المستوى الجزئي السوري يشير إلى (1) مبدأ غيرية الشرق بالدرجة الأولى، من خلال (أ) مظاهر وحشية العرب، بما فيهم سلطات الأمن في شكل الشرطة العسكرية والمجرمين في شكل Bab El Ehr ورجاله، وعامة السكان في شكل المصلي في الصحراء وسكان مدينة Hasch El Hemm، (ب) مظاهر الشرق الخيالي، في شكل صورة قافلة الفرسان العرب وهم يعبرون الصحراء في ضوء الهلال والتمثيل الغامض للمرأة العربية المنقبة التي تنظر مباشرة نحو القارئ.

ويشير الاستشراق على المستوى الجزئي السوري إلى (2) مبدأ ثنائية الشرق والغرب بتمثيل صورتين متناقضتين للسلطات الغربية، التي يوحي تمثيلها بالمسلمة والذكاء، والسلطات العربية، التي يوحي تمثيلها بالقوة والعنف، بالإضافة إلى (3) مبدأ التفوق الغربي الذي ينتج عن صورة تجمع بين تان تان والكابتن "هادوك" في سيارة بينما يحيط بهما الجنود العرب وهم يركبون أحصنتهم، والذي ينتج عن تمثيل التصرف المستفز للشرطيان البلجيكيان تجاه المعالم الإسلامية، من الصلاة والمسجد.

وبغض النظر عن الإيحاء الاستشراقي المتضمن في كل صورة، اعتمدت الترجمة العربية على استراتيجية الترجمة المحايدة بنسبة 100% باستعمال الترجمة الحرفية كآلية لترجمة، حيث اقتصر أثر العملية الترجمة على المستوى السوري على تغيير اتجاه قراءة الخانات بعكس الصور، مما لا يؤثر على الدلالة الإيديولوجية في هذا السياق.

وقد يرجع الاعتماد على هذه الاستراتيجية إلى قيود الترجمة المرئية التي ترتبط بكل من خاصيات السرد في النصوص متعددة الوسائط والعوامل التجارية، حيث يقول "زانتين":

“It is true that retouching the pictures, for example to remove or redraw unwanted elements or to modify the size and shape of balloons, involves extra costs for the

publishers, and that commercial considerations are usually at a premium, especially as far as 'popular' comics are concerned.” (Zanettin, 2008: 21)

إذ أن كل تعديل على المستوى السوري يزيد من تكاليف الترجمة، وبالتالي يؤدي إلى زيادة سعر بيع الشريط المرسوم، الذي يمثل قبل أي شيء منتج تجاري يسعى من خلاله كل من المؤلف والناشر إلى تحقيق أرباح، وعلى الرغم من ذلك، قد يعتمد المترجمون أو دور النشر في بعض الحالات على إجراء تغييرات على المستوى السوري لأسباب إجتماعية متعددة، يذكر منها "زانتين":

“However, other social factors may intervene which justify such expenses, for example the prevailing conventions for comics in a country or area [...] direct or indirect censorship [...] or specific cultural and/or promotional agendas.” (Zanettin, 2008: 21)

فقد يرى المترجم أو الناشر ضرورة تغيير المحتوى السوري أو إغفاله كلياً إذا تطلبت الظروف ذلك، أي كان ذلك لمراعاة العادات والاستعمالات المتداولة في الشريط المرسوم المحلي، أو كآلية رقابة مباشرة أو غير مباشرة أو لتحقيق مساعي ثقافية أو دعائية معينة.

وبالتالي، يصعب تحديد سبب اعتماد المترجم على استراتيجية اللاترجمية في المستوى الجزئي السوري، ولاسيما أن إغفال مشهد أو تعديله يتطلب درجة من الابداع الفني، حيث يؤدي ذلك إلى خلق ثغرة في الهيكل السردى أو حتى في شكل الصفحة.

أما في ما يخص قابلية نقلا لاستشراق المترجم حرفياً على المستوى السوري، فذلك يتعلق أولاً بالمبدأ الاستشراقي المتضمن، فعلى سبيل المثال لا توحى مظاهر الشرق الخيالي والغامض بنفس المعنى في منظور القارئ -

العربي والمسلم، وثانيا بعوامل التلقي، من هوية القارئ وانتماءاته ومخزونه المعرفي وإيديولوجيته ووعيه الإيديولوجي، إذ أن الصور ليست رموز عالمية، فيقول "زانتين":

“As for the supposedly universal nature of images, it seems clear that visual cultural references, citations and allusions may well represent ‘cultural bumps’ [...] and be subjected to different translation strategies.[...] Like verbal communication, visual communication relies on shared cultural assumptions. (Zanettin, 2008: 22)

ترتبط قابلية نقل المعنى الإيديولوجي على المستوى الصوري بطريقة تلقي القارئ لها وبمجمعه الشخصي للرموز والإيحاءات، وبالتالي، قد لا يرى القارئ العربي التمييز بين الشرطة الغربية والعربية، كما قد يعتبر أن عدائية الشرطة العربية وتعنيف السكان للشرطيان البلجيكيان مبرر نظرا إلى أفعالهم، من جهة، كما أنه قد يرتبط عاطفيا مع أبطال القصة فيعتبر أن الشرق عنيف ومتوحش تجاه الأجانب الأبرياء، من جهة أخرى.

### 3.2. ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي شبه اللفظي

يتميز الاستشراق شبه اللفظي في المستوى الجزئي عن المستوى المناصي باعتماده على استعمال اللغة العربية فقط، حيث لا يستغل "هيرجي" خط الكتابة في المتن ويستعمل خط بسيط موحد. علاوة على ذلك، يختلف استعمال اللغة العربية في المتن عن استعماله في المناص من حيث توليد الاستشراق جراء كون العبارات العربية تكرارا في العنوان بينما لا يوجد تكرار في المتن باللغة الفرنسية.

ويلخص الجدول الآتي ترجمة الاستشراق شبه اللفظي على المستوى الجزئي، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والتقنية والاستراتيجية المتنبأة في كل حالة:

الصفحة: الخانة	النص الاصلي	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
8:18	لعنك الله... با ابن الكلب يلعن أبوك	غريبة الشرق	(رموز تدل على إغفال ألفاظ السب والكلام البذيء)	إغفال	ترجمة معارضة

				بدوي	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (تكرار) + تعميم تلقائي	وقف عندك، جبان ملعون، كسر راسك	غيرية الشرق	وقف عندك، جبان ملعون، كسر راسك	10 :22
ترجمة محايدة	لا ترجمة (تكرار) + تعميم تلقائي	هناك شخص يريد مقابلتك	غيرية الشرق	هناك شخص يريد مقابلتك	12 :34
ترجمة محايدة	تعميم	إلى "مُحَّد بن قليش" إذا أردت أن ترى ولدك حيا عليك أن توقع المعاهدة مع شركة "سك أويل" "باب البحر"	غيرية الشرق	إلى مُحَّد بن كليش إذا اصررت أن ترى ولدك حيا عليك أن توقع المعاهدة مع شركة "سكويل" باب الأهر	14 :37
ترجمة محايدة	لا ترجمة (تكرار) + تعميم تلقائي	- صباح الخير - تفضل	غيرية الشرق	- صباح الخير - تفضل	13 :40
ترجمة محايدة	لا ترجمة (تكرار) + تعميم تلقائي	تفضل سيدي عندي كل ما تريد وبأثمان رخيصة	غيرية الشرق	تفضل سيدي عندي كل ما تريد وبأثمان رخيصة	1 :41
ترجمة محايدة	لا ترجمة (تكرار) + تعميم	- أنا تحت أمركم - مع السلامة	غيرية الشرق	- أنا تحت أمركم - مع السلامة	3 :41

	تلقائي				
15 :49	اترك هذا	غيرية الشرق	اترك هذا	لا ترجمة (تكرار) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة

### المجدول 7: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي شبه اللفظي في *Tintin au Pays de l'or noir*

يكمن الاستشراق على المستوى الجزئي شبه اللفظي في تناقض تكلم الشخصيات العربية باللغة العربية في بعض الحالات فقط مما يشكل حاجزا للتواصل بين "تان تان" والعرب، بينما تستعمل نفس الشخصيات العربية اللغة الفرنسية في حالات أخرى ولا يشار إلى وجود حاجز لغوي في تلك الحالات.

ويقول "بيدو" Bidaud عن تباين وجود الحاجز اللغوي في *Tintin au Pays de l'or noir* :

« La question de la vraisemblance linguistique, bien sûr, ne se pose pas à Hergé, même si ce dernier prend bien soin de connoter la réalité des pays que Tintin visite en insérant un certain nombre d'expressions linguistiques typiques dans chaque cas. » (Bidaud : 145)

إذ أن "هيرجي" لا يسعى إلى تمثيل استعمال اللغة العربية في الشرق بطريقى واقعية، وإنما يعتمد على إدماج بعض العبارات العربية في القصة لإضفاء طابع عربي على القصة وتعزيز فكرة غموض الشرق. حيث يستحيل ترجمة هذا الإيحاء الاستشراقي إلى اللغة العربية التي ليست غامضة أو مختلفة في الترجمة العربية.

لذا، وعلى الرغم من اعتماد المترجم على استراتيجية الترجمة المحايدة بنسبة 75% في ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي شبه اللفظي، وذلك بتكرار (تقنية اللاترجم) العبارات العربية بدون إجراء أي تغيير فيها، اقترنت ترجمة هذه العناصر بالتعميم التلقائي حيث يتم إغفال المعنى الإيديولوجي لاستعمال اللغة العربية في الشريط المرسوم فور ترجمته إلى العربية.

كما اعتمد المترجم على استراتيجية الترجمة المعارضة بنسبة 25%، حيث استعمل تقنية التعميم الاختياري، الذي اقترن بالتعميم التلقائي، في حالة واحدة تتعلق برسالة Bab El Ehr إلى الأمير Ben Kalish Ezab بإعادة

صياغة الرسالة جزئيا في أسلوب عربي وباستبدال اسماء العلم الأصلية بالترجمة العربية لهذه الاسماء احتراماً لتناسق الاستراتيجية الشاملة لترجمة الأسماء العلم في النسخة العربية والتي تتمثل في التعميم (انظر : 3. 3. 1. ترجمة أسماء العلم).

واستعمل المترجم تقنية الإغفال في ترجمة استعمال اللغة العربية كآلية رقابة للكلمات البديئة التي يتفوه بها Bab El Ehr في مشهد معين، حيث استبدل المترجم العبارة العربية برموز متنوعة تشير إلى إغفال كلمات بديئة.

### 3. 3. ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي

يشمل الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي كل من: اسماء العلم الشرقية، واستعمال كلمات فرنسية ذات أصل عربي، وذكر ظاهرة السراب، ورمزية استعمال مصطلح الوباء للإشارة إلى ظاهرة انفجار البترول، والاستشراق الناتج عن الشحنة الايجابية لبعض الجمل أو الفقرات، والتتمثيل اللفظي للدين والإسلام لدى العرب من خلال بعض العبارات ذات الطابع الديني.

### 3. 3. 1. ترجمة اسماء العلم

يكاد يقتصر الاستشراق في ما يخص اسماء العلم في *Tintin au Pays de l'or noir* على اسماء الأماكن والشخصيات الشرقية، باستثناء اسم الشركة الغربية Simoun الذي سنتطرق إلى أهميته في إطار ترجمة ظاهرة الوباء (انظر: 3. 3. 4. ترجمة الوباء) وباستثناء الاسماء العربية العادية مثل عبد الله Abdallah وأحمد Ahmed ومراد Mourad وغيرها.

ويلخص الجدول الآتي ترجمة الاستشراق اللفظي على المستوى الجزئي في استعمال اسماء العلم، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والتقنية والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة: الخانة	النص الاصلي	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
11 : 7	Khemkhâh	غيرية الشرق	جبل الخال	تعميم	ترجمة معارضة

ترجمة معارضة	إغفال	--	غيرية الشرق	Khemed	
ترجمة معارضة	تعميم	بن قليش عزب	غيرية الشرق	Ben Kalish Ezab	
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	
ترجمة معارضة	إغفال	--	غيرية الشرق	Khemed	
ترجمة معارضة	تعميم	جبل الخال	غيرية الشرق	Khemkhâh	10 :9
ترجمة معارضة	تعميم	جبل الخال	غيرية الشرق	Khemkhâh	5 :14
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	2 :15
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	10 :15
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	12 :15
ترجمة معارضة	تعميم	جبل الخال	غيرية الشرق	Khemkhâh	2 :16
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	2 :17
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	4 :17
ترجمة معارضة	تعميم	بن قليش عزب	غيرية الشرق	Ben Kalish Ezab	11 :17
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	3 :18
ترجمة معارضة	تعميم	تل السعيد	غيرية الشرق	Tel Al Oued	7 :19
ترجمة معارضة	تعميم	بئر الناقة	غيرية الشرق	Bir El Ambik	2 :21
ترجمة معارضة	تعميم	بن قليش عزب	غيرية الشرق	Ben Kalish Ezab	10 :34
ترجمة معارضة	تعميم	بن قليش عزب	غيرية الشرق	Ben Kalish Ezab	8 :35
ترجمة معارضة	تعميم	وطننا	غيرية الشرق	Hasch El Hamm	
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	12 :35

ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	13 :35
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي + ترجمة) + تعميم تلقائي	سك أويل للبترو	غيرية الشرق	Skoil Petroleum	
ترجمة معارضة	إغفال	--	غيرية الشرق	Arabie Khémédite	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي) + تعميم تلقائي	أرابكس	غيرية الشرق	Arabex	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي) + تعميم تلقائي	أرابكس	غيرية الشرق	Arabex	14 :35
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي) + تعميم تلقائي	أرابكس	غيرية الشرق	Arabex	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي) + تعميم تلقائي	سك أويل	غيرية الشرق	Skoil	1 :36
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي) + تعميم تلقائي	سك أويل	غيرية الشرق	Skoil	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي) + تعميم تلقائي	سك أويل	غيرية الشرق	Skoil	2 :36
ترجمة معارضة	تعميم	بن قليش عزب	غيرية الشرق	Ben Kalish Ezab	9 :37
ترجمة معارضة	تعميم	بن قليش عزب	غيرية الشرق	Ben Kalish	16 :37

				Ezab	
ترجمة معارضة	تعميم تلقائي	سك أويل	غيرية الشرق	Arabex	
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Her	
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	1 :38
ترجمة معارضة	إغفال	--	غيرية الشرق	Bab Ehr	
ترجمة معارضة	تعميم	يوسف بن عقيق	غيرية الشرق	Youssouf Ben Moulfrid	9 :38
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	10 :38
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	2 :39
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	3 :39
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	4 :39
ترجمة معارضة	تعميم	باب البحر	غيرية الشرق	Bab El Ehr	4 :39
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي) + تعميم تلقائي	سك أويل	غيرية الشرق	Skoil Petroleum	4 : 39
ترجمة معارضة	تعميم	وادي الصباح	غيرية الشرق	Wadesdah	5 : 40
ترجمة معارضة	تعميم	وادي الصباح	غيرية الشرق	Wadesdah	9 : 40
ترجمة معارضة	تعميم	بن قليش عزب	غيرية الشرق	Ben Kalish Ezab	4 : 43
ترجمة معارضة	تعميم	وادي الصباح	غيرية الشرق	Wadesdah	6 : 48
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل صوتي) + تعميم تلقائي	أرابكس	غيرية الشرق	Arabex	10 : 61
ترجمة محايدة	لا ترجمة (نقل)	سك أويل	غيرية الشرق	Skoil	

	صوتي) + تعميم تلقائي				
--	-------------------------	--	--	--	--

الجدول 8: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - ترجمة أسماء العلم - في *Tintin au Pays de l'or noir*

*noir*

قد تمثل أسماء العلم في بعض الحالات عقبة للترجمة، حيث يقول "نيومارك" Newmark عن ترجمة أسماء

العلم:

“Proper names are translation difficulty in any text. In literature it has to be determined whether the name is real or invented. In non-literary texts, translators have to ask themselves what if any additional explanatory or classificatory information has to be supplied for the TL readership” (Newmark: 15).

يميز "نيومارك" بين استراتيجية ترجمة أسماء العلم في النصوص الأدبية وغير الأدبية، حيث يرى أنه من الضروري تحديد إذا ما كان الاسم حقيقياً أو من اختراع المؤلف في الحالة الأولى، وإذا ما يجب تقديم معلومات إضافية حول الشخصية المذكورة في الحالة الثانية. وفي إطار *Tintin au Pays de l'or noir*، تصنف أسماء العلم التي توحى بالاستشراق ضمن الأسماء المخترعة حيث اعتمد "هيرجي" على تقليد الأسماء العربية شكلاً وصوتاً فقط، بغية تعزيز غرابتها وجعلها محل استهزاء باستعمالها كآليات فكاهية تعتمد على تلاعب لفظي بين الاسم العربي المقلد والمعنى الأجنبي على المستوى الدلالي للأسماء والذي يستمد "هيرجي" من اللهجة "المارولية" Marollien بالدرجة الأولى وفي لهجة شعبية من مدينة بروكسل.

« Le marollien est le dialecte bruxellois ; du flamand mâtiné de tournures et d'expressions francophones. Aujourd'hui en régression, il était encore très vivant dans la jeunesse d'Hergé. » (Algoud : 73)

يعتمد "هيرجي" على استعمال هذه اللهجة البلجيكية في كل من أسماء المدن والشركات والشخصيات العربية في *Tintin au Pays de l'or noir*، ابتداءً من اسم البلد العربي الخيالي الذي يضم أحداث القصة، فيقول "تومسون" في ما يخص إمارة Khemed :

“Khemed, oil-rich home of this diminutive monster, is no less inventive a creation. It is Hergé’s most successful imaginary country, thanks in part to its geographic accuracy, and to Hergé’s remarkably realistic parody of Arab names. This pseudo-Arabic he took from Marollien, the local Brussels slang. By some curious linguistic twist, Marollien is obviously a corrupted form of English.” (Thompson, 94)

ويشير الموقع الرسمي لـ "هيرجي" إلى معنى اسم الإمارة العربية:

« Jusqu’à la fin de ses jours (il est décédé en 1983), Hergé adorait humer la réalité des Marolles. Et son parler bien à elles, inimitable. Il s’en inspire pour inventer le langage des lointains Indiens Arumbayas (L’oreille cassée). On n’en finit pas de relever l’influence du marollien. Dans L’Or noir, c’est l’émirat de Khemed (je l’ai). » (Tintin.com)

كما يستعمل "هيرجي" اللفظ الأجنبي Khemed الذي قد يعني "إنه بحوزتي" أو "وجدته"، حسب السياق، لتقليد اسم المملكة العربية السعودية أي l’Arabie Saoudite لتوليد الاسم الثاني للإمارة وهو l’Arabie Khémédite، حيث اعتمد المترجم على تقنية الإغفال في ترجمة كلا التسميتين، في النسخة العربية. واعتمد المترجم على تقنية التعميم لترجمة اسم المدينة الساحلية، الموسومة بـ "Khemkhâh" والتي تعني "كيميائي" باللغة الإنجليزية، حيث يشير "فار" Farr إلى تقنية التوضيح التي اعتمدها المترجم الإنجليزي في نقل اسم المدينة العربية، فيقول:

“The name of the port where Tintin lands, for example, is Caiffa–fictionalised but transparent –in 1939, the very real Haifa in 1948 and a completely fictional Khemkhâh (unsobly translated to Khemikhal in the English version) in 1971.” (Farr: 129)

إذ، بالإضافة إلى التناسق في تقليد الأصوات العربية بين اسمي الإمارة Khemed و l’Arabie Khémidite، يشير اختيار لفظ "كيميائي" إلى جوهر القصة وغيرية الشرق الذي يمثل في نظر الغرب مجرد مخزن للموارد الكيميائية التي يحتاج إليها. إذ، بالإضافة إلى الاختزال التلقائي للإيحاءات المتضمنة

في اسم العلم فور ترجمته إلى العربية، يعتمد المترجم على تقنية التعميم الاختياري بإغفال كل غرابة تنتج عن نقل الاسم "العربي" إلى العربية بإعادة صياغته إلى "جبل الخال".

ويعتمد المترجم على نفس التقنية في ترجمة أسماء المدن العربية الأخرى، المستمدة من اللغة الفرنسية مثل « Tel Al Oued » وهو تلاعب لفظي لعبارة « tel à l'oued » ترجم بـ "تل السعيد"، واسم مدينة إقامة الأمير العربي Hasch El Hemm التي تعني حسب "فار":

“In the final version, Ben Kalish Ezab’s palace is located in Hasch El Hemm, amusingly derived from the initials H.L.M. in French, standing for “habitation à loyer modéré” or housing at moderate rate.” (Farr: 130)

وتحمل عبارة « HLM » إحياءاً إستشراقياً وعنصرياً، إذ تعتبر الأحياء التي تضم "السكنات ذات الكراء المحدود" نوع من "الغيتو" حيث يتم جمع المهاجرين من العرب والأفارقة خاصة، وغالبا ما ينسب إلى هذه الأحياء آفات إجتماعية معينة من الفقر والإجرام. وبالتالي، ترمي تسمية مدينة إقامة الأمير بـ "السكنات ذات الكراء المحدود" إلى وصفها بـ "الغيتو"، مما يعزز مبدأ غيرية الشرق على المستوى الرمزي بالإضافة إلى المستوى الشكلي والصوتي والدلالي. وقد اعتمد المترجم في ترجمة اسم « Hasch El Hemm » على تقنية التعميم بطريقة مختلفة عن الأسماء السابقة، حيث استبدل اسم المدينة بعبارة "وطننا".

وبالإضافة إلى اللهجة البلجيكية واللغة الفرنسية، يعتمد "هيرجي" على استعمال اللغة الإنجليزية، على غرار تسمية عاصمة الإمارة "Wadesdah" والتي تعني:

“‘Wadesdah’, the capital of Khemed literally means ‘What is that ?’” (Thompson: 94)

وكانت التقنية المستعملة في ترجمة اسم العاصمة إلى "واد الصباح" التعميم الاختياري. وزيادة على أسماء المدن، يظهر الاستشراق على مستوى أسماء العلم في أسماء الأماكن والشركات العربية، مثل بئر Bir El Ambik الذي يعني حسب "ألقود":

« Halambique : [...] est une allusion à la fameuse bière bruxelloise. Allusion que l'on retrouve dans *Tintin au pays de l'or noir*, avec les puits de Bir El Ambik. En arabe, *bir* signifie effectivement « puits », tandis qu'en flamand, *bier*, prononcé en élidant le *e*, signifie « bière ». » (Algoud : 415)

فيستخدم "هيرجي" في صياغة تسمية البئر على استعمال التقارب الصوتي بين كلمتي "بئر" بالعربية و «bier» بالفلمنكية للإشارة إلى مشروب بروكسل المشهور « bière lambic », والتي تم ترجمتها بـ "بئر الناقة" باستعمال تقنية التعميم.

وفي ما يخص اسم الشركة العربية للبترول « Arabex », الذي يمثل تلاعبا لفظيا لكلمة "أرابسك" Arabesque والتي تعني:

« Arabesque n. f. 1. En peinture ou en sculpture, ornement caractérisé par un entrelacement de feuillages, de lettres et de figures de fantaisie, à la manière arabe. 2. *Par extens.* Tout entrelacement de lignes souples et sinueuses à la manière des motifs de l'art arabe. 3. *Par anal.* Traitement habituel de la ligne chez les peintres. [...] 6. *Fig.* Caractère de ce qui se déroule, évolue librement selon les caprices de l'imagination. » (*Grand Larousse de la Langue Française, tome premier* : 218)

حيث يمكن اعتبار هذه التسمية تكرارا لفظيا للاستعمال الصوري للزخارف العربية في المناص، حيث يشير كلاهما إلى غيرية الشرق رمزيا، بالإضافة إلى الإشارة إلى كل ما هو عربي لفظيا. وما يعزز من غيرية استعمال هذه التسمية للإشارة إلى الشركة العربية في *Tintin au Pays de l'or noir*، نذكر استعمال "هيرجي" للتلاعب اللفظي في تسمية الشركة الأجنبية المنافسة Skoil Petroleum والتي تعني حسب "ألقود":

« Skoil : La skoil Petroleum est une compagnie pétrolière impliquée dans l'intrigue de *Tintin au pays de l'or noir*. En marollien, « Skolle ! » (« A votre santé ! ») se dit quand on trinque avec des amis. » (Algoud : 415-416)

إذ استمد "هيرجي" فكرة التسمية من التقارب اللفظي بين عبارة « skolle »، التي تعني "في صحتك" أو "نخبك" بلهجة بروكسل، والمصطلح الإنجليزي للبتول "oil"، حيث لا يحمل هذا الاسم نفس الإيحاء بالغيرية على الرغم من استعمال نفس المنهجية لتوليده.

وعلى الرغم من اعتماد المترجم على تقنية اللاترجمه باستعمال معرّب لفظ "أرابكس"، فاقترنت هذه التقنية المحايدة بالتعميم التلقائي نظرا إلى أن الزخارف العربية، التي تسمى بـ"الأرايبسك" في بعض الأحيان، لا توحى بنفس الغيرية في منظور القارئ العربي.

يعتمد "هيرجي" على نفس المنهجية لصياغة أسماء بعض الشخصيات العربية، ومنها الأكثر تواترا في القصة، من اسم الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab، الذي يعني حسب "تومسون":

“Rather more obscurely, ‘Kalish Ezab’ derives from the Marollien words for ‘Licorice Water’.” (Thompson: 94)

ويحمل اختيار هذا اللفظ لتمثيل الأمير رمزية مميزة، حيث تعكس خاصيات "عرق السوس" باعتباره مادة مفيدة ومصرة في نفس الوقت الطابع المزدوج للأمير العربي الذي يعبر عن عاطفة عميقة ووحشية مميتة، حيث يعرف "ستوارت" Stuart خاصيات هذه المادة في موسوعة النباتات:

« Licorice has been used medicinally for 3000 years and was recorded on Assyrian tablets and Egyptian papyri. It was known as Scythian root to Theophrastus and the old names *glycyrrhiza* and *radix dulcis* reflected the sweet taste of the roots. [...] *Contraindications* Large doses may cause sodium retention and potassium loss leading to water retention, hypertension, headache and shortness of breath. » (Stuart:198)

وتؤكد دراسة "عمر" Omar و"كاراموفا" Karamova خطورة الإفراط في استهلاك "عرق السوس" كنوع من الحلويات:

« We aim to send a warning message that licorice is not just a candy and that serious life-threatening complications can occur with excess use.”(Omar, Kamarova et al.:134)

كما يكمن الطابع السلبي لهذه التسمية في كونها إحدى الشتائم الأكثر استعمالاً لدى الكابتن "هادوك"، فيقول "ألقود":

« Ben Kalish Ezab : le nom de l'émir, père du jeune Abdallah est inspiré du marollien Kaliche zap, ou « jus de réglisse ». Une expression qui désigne un café particulièrement insipide. « Jus de réglisse » est par ailleurs une des insultes du capitaine Haddock. » (Algoud :416)

كما تشمل رمزية أسماء الشخصيات إلى عدو الأمير العربي، أي Bab El Ehr، والذي يقول في شأنه "تومسون":

“For instance, ‘Bab El Ehr’ is actually Marollien for ‘Chatterbox’ from the English ‘Babbler’.” (Thompson: 94)

ويقول "ألقود":

« Bab El Ehr : le nom de ce cheik qui cherche à renverser l'émir Ben Kalish Ezab est formé à partir du mot *babbeler*, dont on affuble une personne bavarde et verbeuse. » (Algoud : 416)

يشير معنى كلمة « Babbler » أي الشخص الثرثار إلى كون شخصية Bab El Ehr مجرد متحدث في اسم القوات الخفية التي تموله، على غرار إمضاء الدكتور "ميولر" رسالته إلى الأمير باسم Bab El Ehr، وبمعنى آخر، يشير هذا الاسم إلى المرتبة الثانوية لشخصية Bab El Ehr الذي يكتفي بالتكلم والتهديد، بينما تقوم القوات الأجنبية الخفية بتسيير العمليات.

ويمثل اسم المستشار العسكري للأمير Youssouf Ben Moulfriid آخر مثال للإستشراق في أسماء العلم، حيث يعني الاسم حسب "ألقود":

« Youssouf Ben Moulfriid : le nom du conseiller de Ben Kalish Ezab fait évidemment penser à une des spécialités bruxelloises les plus connus. » (Algoud : 417)

ويوحي الاستعمال الفكاهي لاسم الطبق البلجيكي، الذي يتشكل من بلح البحر المطهو والبطاطس المقلية، بتفاهة شخصية المستشار العسكري لدي الأمير، الذي يظهر في بضعة المشاهد ليصبح أحد ضحايا مقالب الأمير Abdallah والذي يعجز عن تقويض هذا الأخير بعد اختطافه مما يؤدي إلى ضرورة تدخل تان تان لإنقاذ نجل الأمير.

وقد اعتمد المترجم على تقنية التعميم في ترجمة اسماء الشخصيات الثلاثة، من Mohammed Ben Kalish Ezab الذي ترجم ب"محمد بن قليش عزب"، و Bab El Ehr الذي ترجم ب"باب البحر"، إلى Youssouf Ben Moulfrid الذي ترجم ب"يوسف بن عقيق".

وبصفة عامة، تبنى المترجم في ترجمة الاستشراق على المستوى اللفظي الجزئي في استعمال اسماء العلم استراتيجيات الترجمة المعارضة بنسبة حوالي 79% بتعميم اغلبية الاسماء من خلال تعريبها وبإغفال الاسماء المتبقية بدو التأثير في المعنى الشامل للقصة. وعلى الرغم من اعتماد المترجم على استراتيجية الترجمة المحايدة في 21% من الحالات المتبقية، إلا أن كونها إحياءات لغيرية الشرق في تقليد الاسماء العربية أدت إلى التعميم التلقائي لمعنى الإيديولوجي الأصلي.

### 3. 3. 2. ترجمة الكلمات ذات الأصل العربي

يرجع تصنيف استعمال الكلمات الفرنسية ذات الأصل العربي ضمن الاستشراق الجزئي اللفظي إلى الوظيفة الجمالية التي تؤديها هذه الألفاظ التي كان ادماجها في القصة اختياريا وليس ضروريا، حيث تشمل اللغة الفرنسية كلمات مرادفة ذات أصل فرنسي.

ويلخص الجدول الآتي (انظر: الجدول 9) ترجمة الاستشراق اللفظي على المستوى الجزئي في استعمال الكلمات ذات الأصل العربي، زيادة على الإحياءات الاستشراقية المتضمنة والتقنية والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة : الخانة	النص الاصلي	الإبجاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
11 : 7	Emir	غيرية الشرق	الأمير	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
	Cheik	غيرية الشرق	الشيخ	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
11 :15	Cheik	غيرية الشرق	الشيخ	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
2 :16	Cheik	غيرية الشرق	سيدي	تعميم	ترجمة معارضة
	Emir	غيرية الشرق	الأمير	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
	Roumi	غيرية الشرق	أجنبي	تعميم	ترجمة معارضة
3 :16	Roumi	غيرية الشرق	--	إغفال	ترجمة معارضة
6 :17	Roumi	غيرية الشرق	الأجنبي	تعميم	ترجمة معارضة
	Cheik	غيرية الشرق	شيخنا	لا ترجمة (استرجاع + نسبة) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
8 :17	Cheik	غيرية الشرق	الشيخ	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
9 :17	Cheik	غيرية الشرق	سيدي	تعميم	ترجمة معارضة
10 :17	Cheik	غيرية الشرق	الشيخ	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
2 :18	Cheik	غيرية الشرق	شيخنا	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
	Emir	غيرية الشرق	الأمير	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
12 :30	Khamsin	غيرية الشرق	--	إغفال	ترجمة معارضة

ترجمة معارضة	تعميم	سعادتك	غيرية الشرق	Emir	11 :34
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	8 :35
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	10 :35
ترجمة معارضة	تعميم	أجنبي	غيرية الشرق	Roumi	9 :37
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	3 :43
ترجمة معارضة	إغفال	--	غيرية الشرق	Emir	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	4 :43
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	1 :48
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	6 :51
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	13 :54
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	6 : 55
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	9 : 56
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	6 : 59
ترجمة محايدة	لا ترجمة (استرجاع) + تعميم تلقائي	الأمير	غيرية الشرق	Emir	7 : 59

الجدول 9: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - الكلمات ذات الأصل العربي - في *Tintin au Pays de l'or noir*

يشتمل الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي في استعمال الكلمات الفرنسية ذات الأصل العربي استعمال كلمة « émir » بدلا من « prince » لتمييز الأمير العربي وتعزيز أصله العربي، وهي الكلمة ذات الأصل العربي الأكثر تواترا في الشريط المرسوم. واستعمال لفظ « roumi » بدلا من "أجنبي" للإشارة إلى "تان تان" في القصة، حيث يعرف قاموس "لاروس" Larousse كلمة « roumi » كالتالي:

« Roumi n.m. (ar. *rûmi*, chrétien de *rûm*, les Romains ; fin du XIVe s. [...] Nom par lequel les musulmans désignent un chrétien. » (Le Grand Larousse de la Langue Française : 5183-5184)

زيادة على الإيحاء بغيرية الشرق، تحمل كلمة « roumi » معنى إيحاءيا ثانيا يقوم على التمييز بين المسلمين والمسيحيين يرجع إلى استعمال العرب لكلمة "رومي" لتعيين الأجانب المسيح.

ويستعمل "هيرجي" اسم « Khamsin » للإشارة إلى الزوبعة الرملية التي تحيط به في وسط الصحراء، ويعرفه قاموس "لاروس" كالتالي:

« Khamsin ou khamçin n.m. (ar. *khamšin*. proprement. « cinquantaine », ce vent ayant été ainsi nommé parce qu'il souffle parfois pendant des périodes de cinquante jours. [...] Vent du désert, en Égypte. » (Grand Larousse de la Langue Française, tome quatrième : 2841)

وتشير "رياح الخماسين" إلى رياح جافة وحارة تأتي من الصحراء الكبرى باتجاه مصر ومنطقة الشرق الأوسط. ويعتبر استعمالها تكرر غير ضروري في قول تان تان :

« Oh ! oh ! Milou... Voilà qui est beaucoup plus grave ! Une tempête de sable : le khamsin ! » (Hergé, 1971 : 30)

ويحتل استعمال كلمة Cheik المرتبة الثانية للكلمات ذات الأصل العربي الأكثر تواترا في القصة، ويعني

المعنى الأول للكلمة في اللغة الفرنسية ما يلي:

« Cheikh ou, en ar. class., chaykh n. m. (ar, *chaikh*, proprem. « vieillard » ; fin du XIIIe s., Joinville écrit *seic* ; *cheik*, 1631, J. Armand). Chez les musulmans, terme de respect qui s'applique aux savants, aux religieux et à toutes les personnes respectables par leur âge. » (Grand Larousse de la Langue Française, tome 1 : 683)

إلا أن لفظ Cheik اكتسب معنى آخر انتشر في الثقافة الشعبية وخاصة في صنف معين من الروايات العاطفية الشعبية والأفلام السينمائية العاطفية، حيث يشير لفظ Cheik إلى شخصية من الشخصيات النمطية التي تعمر هذه القصص وتطورت الصورة النمطية بمرور الزمن جراء النزاعات حول البترول وبظهور الحركات الإرهابية التي غيرت صورة الشرق في العالم. وكانت رواية The Sheik أول رواية قدمت هذه الشخصية النمطية التي رسخها الفيلم السينمائي المقتبس من نفس الرواية:

“In 1921, this term was popularized by the film, The Sheik, starring Rudolph Valentino. In the film, Valentino plays an Arab who kidnaps a white woman and holds her captive, waiting for her to fall in love with him. When she escapes and is kidnapped by another Arab sheik who plans to rape her, Valentino's character becomes the romantic rescuer of women (who the storyline later reveals, is not in fact Arab). The sheik as a romantic figure, kidnapper and rapist of women, eventually shifted to the “oil sheik” stereotype.” (AANM)

تمثل شخصية الشيخ في الفيلم الشهير The Sheik رمزا شاملا للتصور الاستشراقي باعتباره تمثيل غربي للرجل العربي العنيف والبدائي في اتباع ميوله وشهواته، حيث يتم كشف في نهاية الفيلم أن "الشيخ" من أصل غربي، على غرار الهوية الشرقية من المنظور الغربي في الإيديولوجيا الاستشراقية.

وعلى الرغم من اعتماد المترجم على استراتيجية الترجمة المحايدة بنسبة حوالي 70% باسترجاع ألفاظ « cheik » و« émir » ب"الشيخ" و"الأمير"، إلا أن ترجمة الكلمات ذات الأصل العربي إلى اللغة العربية يلغي بالضرورة مبدأ الغيرية القائم على استعمال اللغة العربية، مما يؤدي إلى تطبيق تقنية التعميم التلقائي.

وبالتالي، وزيادة على تطبيق التعميم التلقائي في ترجمة 70% من الكلمات ذات الأصل العربي، تكتمل استراتيجية الترجمة المعارضة في ترجمة هذه العناصر الاستشراقية باعتماد المترجم على تقنيتي الإغفال في بعض الحالات والتعميم في ترجمة كلمات « cheik » و« roumi » و« émir » بـ "سيدي" و"أجنبي" و"سعادتك"، في بعض الحالات الأخرى.

### 3. 3. 3. ترجمة "ظاهرة السراب" Le mirage

يرجع تصنيف ذكر "ظاهرة السراب" Le mirage في *Tintin au Pays de l'or noir* ضمن الاستشراق الجزئي اللفظي إلى الوظيفة الرمزية التي تؤديها هذه الظاهرة في تمثيل الفضاء الجغرافي الشرقي، وهوية الشرق بصفة عامة، باعتباره كيان خيالي وخطير في نفس الوقت، على المستوى الكلي، وإلى الشحنة الإيجابية التي يضمها لفظ mirage في اللغة الفرنسية.

ويلخص الجدول الآتي ترجمة الاستشراق اللفظي على المستوى الجزئي في ذكر "ظاهرة السراب"

Le mirage، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والتقنية والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة: الخانة	النص الاصلي	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
5 :19	Saperlipopette ! c'était donc un mirage !	غريبة الشرق	يا إلهي ! إنه سراب!	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
	Un mirage ? Tiens ? Je croyais qu'on les avait supprimés !	غريبة الشرق	سراب! حقاً! لقد اعتقدت أنها اختفت..	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
8 :19	Ah ! Zut ! Encore un mirage !	غريبة الشرق	يا للازعاج! إنه سراب آخر!	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	ترجمة محايدة
9 :19	Et encore un ! Décidément, ils	غريبة الشرق	وهذا سراب ثالث!	تشديد	ترجمة مؤيدة

	(توضيح) + تعميم تلقائي	إنهم يبالغون هنا!		exagèrent !	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	سراب	غيرية الشرق	Zut ! c'était un mirage !	10 :20
ترجمة مؤيدة	تشديد (توضيح) + تعميم تلقائي	بل أكثر من ذلك، إنه سراب!	غيرية الشرق	Je dirais même plus...	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	هه! سراب آخر!	غيرية الشرق	Peuh ! encore un mirage !	2 : 22
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	يا عزيزي المسكين ! إنه سراب... أي أحمق يمكنه معرفة ذلك..	غيرية الشرق	Un mirage de plus, mon pauvre vieux ! Ça se voit au premier coup d'œil !	5 : 22
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	يا إلهي ! أنا أسف! لم أقصد.. لقد اعتقدت أنك سراب!	غيرية الشرق	Je... Vous...heu... Excusez-moi si je vous demande pardon : je vous avais pris pour un mirage !	9 : 22
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	لقد كنت على حق تماما! لم يكن هذا سراب!	غيرية الشرق	Tu sais, tu avais raison : ce n'était pas un mirage...	11 : 22
ترجمة مؤيدة	تشديد (إضافة) + تعميم تلقائي	أرجو ألا يكون سرابا!	--	Pourvu...	6 :23
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم	أرجو ألا يكون سرابا!	غيرية الشرق	pourvu que ce ne soit pas un mirage !	

	تلقائي				
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	انظر يا تاك، سراب آخر!	غريبة الشرق	Et hop ! encore un mirage !	10 : 23
ترجمة معارضة	إغفال	أنا؟ أقوم بالدوران حول شيء... ولكنه لا شيء... وهو شيء تعتقد أنه شيء... ولكنه في الحقيقة لا شيء؟ كلا، سنمر عبر هذا الشيء	غريبة الشرق	Moi, faire un virage pour un stupide rimage ? Euh... Un rivage pour un mirage... Non, un mirage pour un virage...euh... Enfin, jamais de la vie : je continue tout droit.	11 :23
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	لا تكن أحمق! إنه سراب آخر! هيا.. يجب أن نتحرك.	غريبة الشرق	Allons ! allons ! encore un mirage, mon pauvre vieux ! En route, vite !	9 : 32
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	يا عزيزي، إنه سراب. وهذه ليست المرة الأولى. أنا لا أفهم لماذا لازلت تتأثر بهذه الأشياء!	غريبة الشرق	Un mirage, mon vieux ! Ce n'est pas la première fois. Comment peux-tu encore y prêter attention ? Allons, en avant !	18 : 32
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	هل تظن أن السراب له صوت؟	غريبة الشرق	Est-ce que tu crois que ça parle, un mirage ?	4 : 33
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم	له صوت؟ السراب؟ بالطبع لا..	غريبة الشرق	Si ça parle ? Un mirage ? Mais non, mon pauvre ami !	

	تلقائي				
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	السراب يُرى ولا يُسمع!	غيرية الشرق	Un mirage, ça se voit mais ça ne s'entend pas !	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تعميم تلقائي	الصوت! يا إلهي.. أنت على حق. لم يكن هذا سرايا..	غيرية الشرق	Ces cris ? Je... Mais, saperlipopette ! tu as raison : ce n'était pas un mirage !	5 : 33

### الجدول 10: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - السراب - في *Tintin au Pays de l'or noir*

يتبين في الجدول أعلاه اعتماد المترجم استراتيجية الترجمة المحايدة بنسبة 75% بترجمة حرفيا مصطلح « mirage » ب"سراب"، بالإضافة إلى استعمال استراتيجية الترجمة المؤيدة بنسبة 20% بذكر مصطلح "السراب" لترجمة الإشارات إليه، حيث يقوم المترجم بتوضيح المعنى مما يصنف ضمن تقنية "التشديد"، وأخيرا، اعتمد المترجم على استراتيجية الترجمة المعارضة بنسبة 5% بإغفال مصطلح السراب نظرا إلى صعوبة ترجمة المصطلح والحفاظ على نفس الوظيفة الفكاهية للمقطع المعني، حيث يقوم "هيرجي" في هذا المثال باستغلال التقارب الشكلي والصوتي بين كلمتي « virage » و « mirage » لإنشاء تلاعب لفظي فكاهي، فيقول Dupont:

« Moi, faire un virage pour un stupide rimage ? Euh... Un rivage pour un mirage... Non, un mirage pour un virage...euh... Enfin, jamais de la vie : je continue tout droit. » (Hergé, 1971 : 23)

فاضطر المترجم على إغفال مصطلح "السراب" من أجل نقل التلاعب اللفظي والوظيفة الفكاهية، لتصبح الترجمة العربية للمقطع:

"أنا؟ أفوم بالدوران حول شيء... ولكنه لا شيء... وهو شيء تعتقد أنه شيء... ولكنه في الحقيقة لا شيء؟ كلا، سنمر عبر هذا الشيء."

وبغض النظر عن الاستراتيجية المعتمدة، إذا ما كانت ترجمة محايدة أو مؤيدة، اقتترنت ترجمة "السراب" في كل الحالات بإغفال المعنى الإيديولوجي أي التعميم التلقائي، ويرجع ذلك إلى سببين، أولهما إيديولوجي، حيث يوحي استعمال السراب مصطلحا وتمثيلا للظاهرة بغيرية الشرق باعتباره فضاء خيالي وكاذب في نظر الغرب فقط،

فلا يربط الشرق نفس التصورات بظاهرة السراب، وثانيهما لغوي، حيث لا يحمل اللفظان « mirage » والسراب نفس الإيحاءات.

فحسب *Le Grand Larousse de la Langue Française*، تشمل كلمة mirage المعاني التالية:  
« 1. Phénomène d'optique particulier aux pays chauds, consistant en ce que les objets éloignés produisent une image renversée comme s'ils se reflétaient dans une nappe d'eau [...] 2. Illusion d'optique provoquée par jeu [...] 3. *Fig.* Illusion séduisante et trompeuse. » (*Grand Larousse de la Langue Française, tome quatrième* : 3315-3316)

ومصدرها فعل mirer الذي يعني:

« I. 1. *Vx.* Regarder avec attention. [...] 2. Mirer des œufs, les examiner à contre-jour à la lumière naturelle ou artificielle pour voir s'ils sont sains [...] 3. *Littér.* Regarder dans un miroir [...] 4. Reproduire l'image d'un être, d'une chose, refléter. [...] II. *Vx.* Viser avec une arme à feu. » (*Grand Larousse de la Langue Française, tome quatrième* : 3316)

ويعرف Le Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques كلمة mirage كالتالي:

« 1. *OPT.* Phénomène de réfraction, observé surtout dans les déserts des pays chauds où il produit l'illusion d'une nappe d'eau s'étendant à l'horizon et reflétant la végétation et les dunes environnantes. *Mirages sahariens.* [...]

– P. ext. Vision. [...]

2. *Au fig.* Illusion, apparence trompeuse. Synon. Chimère, leurre, mensonge, utopie. [...]

– *En compos.* Qui est chimérique, qui relève de l'utopie. » (CNRTL)

أما في اللغة العربية، يقول ابن منظور في مادة "سرب" :

"والسَّرَابُ: الآلُ؛ وقيل: السَّرَابُ الذي يَكُونُ نِصْفَ النِّهَارِ لاطِنًا بِالأَرْضِ، لِاصْفَاءِهَا، كَأَنَّهُ مَاءٌ جَارٍ.  
والآلُ: الذي يَكُونُ بِالصُّحَى، يَرْفَعُ الشُّخُوصَ وَيَرْهَاهَا، كَالْمَلَا، بَيْنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ.  
وقال ابن السكيت: السَّرَابُ الذي يَجْرِي عَلَى وَجْهِ الأَرْضِ كَأَنَّهُ المَاءُ، وَهُوَ يَكُونُ نِصْفَ النِّهَارِ.  
الأصمعي: الآلُ والسَّرَابُ وَاحِدٌ، وَخَالَفَهُ غَيْرُهُ، فَقَالَ: الآلُ مِنَ الصُّحَى إِلَى زَوَالِ الشَّمْسِ؛ وَالسَّرَابُ بَعْدَ  
الزَّوَالِ إِلَى صَلَاةِ العَصْرِ؛ وَاحْتَجُّوا بِإِنَّ الآلَ يَرْفَعُ كُلَّ شَيْءٍ حَتَّى يَصِيرَ آلاً أَيْ شَخْصًا، وَأَنَّ السَّرَابَ  
يَخْفِضُ كُلَّ شَيْءٍ حَتَّى يَصِيرَ لَازِقًا بِالأَرْضِ، لَا شَخْصَ لَهُ.  
وقال يونس: تقول العرب: الآلُ من عُذْوَةٍ إِلَى ارْتِفَاعِ الصُّحَى الأَعْلَى، ثُمَّ هُوَ سَرَابٌ سَائِرُ اليَوْمِ.  
ابن السكيت: الآلُ الذي يَرْفَعُ الشُّخُوصَ، وَهُوَ يَكُونُ بِالصُّحَى؛ وَالسَّرَابُ الذي يَجْرِي عَلَى وَجْهِ  
الأَرْضِ، كَأَنَّهُ المَاءُ، وَهُوَ نِصْفُ النِّهَارِ؛ قَالَ الأزهري: وَهُوَ الذي رَأَيْتُ العَرَبَ بِالبَادِيَةِ يَقُولُونَهُ.  
وقال أبو الهيثم: سُمِّيَ السَّرَابُ سَرَابًا، لِأَنَّهُ يَسْرُبُ سُورَبًا أَيْ يَجْرِي جَرِيًّا". (ابن منظور، مج 1 : 465-  
466)

فالسراب ظاهرة طبيعية تنتج عن انكسار الضوء في طبقات الجو عند اشتداد الحر، فيتسبب في ظهور نوع من الوهم البصري، غالبا ما يتمثل في شكل مسطحات مائية، ومصدر الكلمة في اللغة العربية فعل "سرب" أي جرى، ويرجع ذلك إلى أن انكسار الضوء عند اختراقه لطبقات الجو التي تتباين درجات حرارتها يتسبب في مظهر الماء وكأنه يتحرك.

وجمعت فئة من العرب بين السراب والآل، وفصلت فئة أخرى بينهما، فجمع بعضها بين الظاهرتين من حيث الشكل وميّزوا بينهما من حيث التوقيت، فالآل نوع من السراب يظهر في بداية اليوم بينما يظهر السراب سائر اليوم، واختلف بعضها الآخر، فأروا أن الآل يرفع الشيء عن الأرض بينما يخفضه السراب فيصبح ملتصق بالأرض.

وبالتالي، على الرغم من وصف نفس الظاهرة المرئية الكاذبة، لا يشمل المصطلح العربي نفس الدلالات الغيرية المضمنة في المصطلح الفرنسي.

### 3. 3. 4. ترجمة الوباء L'épidémie

يصف "بروتل-استابلي" Bretelle-Establet و"كيك" Keck، في دراستهما لتاريخ الوباء في إطار

العلاقات بين الشرق والغرب، العاطفة التي تثيرها هذه الظاهرة في الغرب خصوصا، فيقولان:

« L'histoire des épidémies est révélatrice des « peurs en Occident ». Parmi l'ensemble des menaces diffuses qui pèsent sur l'individu, l'épidémie tranche par son caractère soudain, brutal et collectif : elle se manifeste comme une catastrophe dans la vie quotidienne. On distingue alors de la maladie chronique, qui peut fragiliser l'individu, la maladie infectieuse qui semble affecter le groupe social de l'extérieur. Sa capacité à passer de corps en corps met au défi les conceptions établies de la société, dont elle révèle les vulnérabilités. Lorsque le mal s'empare d'un corps, nul ne sait jusqu'où il s'étendra : les barrières du village ou de la ville ne suffisent pas, les collectifs déjà en place sont débordés. » (Bretelle-Establet, Keck : 5)

وتقتضي هذه الظاهرة التحقيق في مصدر الوباء بغية دراسته والتحكم فيه، فيقول "بروتل-استابلي"

و"كيك":

« Si l'émotion soulevée par l'épidémie s'apaise d'abord en désignant un coupable du mal pour l'expulser et le détruire, l'enquête vise ensuite à cerner le lieu d'où il part pour le contrôler et l'étudier. L'épidémie est alors l'occasion de cartographier les espaces et les corps qui s'y inscrivent. » (Bretelle-Establet, Keck : 5)

وبنفس الطريقة، يبرر وباء انفجار البترول تنقل "تان تان" إلى الشرق للتحقيق بالإضافة إلى تكليف رئيس

شرطة "بروكسل" الشرطيان البلجيكيان Dupont و Dupond مهمة التحقيق في بلد أجنبي، مما يشير إلى مبدأ

التبعية الشرقية بتبرير ضرورة الوجود الغربي في الشرق.

ويلخص الجدول الآتي (انظر: الجدول 11) مواطن الاستشراق اللفظي على المستوى الجزئي في ذكر

ظاهرة الوباء وترجمتها في الترجمة العربية، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والاستراتيجية المتبناة في كل

حالة:

الصفحة : الخانة	النص الأصلي	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
11 :3	Ah ça ! c'est une épidémie !	التبعية الشرقية	يبدو أنه شيء متكرر!	تعميم	ترجمة معارضة
4 :41	Oui, c'est une véritable épidémie qui sévit depuis ce matin parmi les serveurs du professeur Smith...	التبعية الشرقية	نعم... يبدو كما لو كان وباء انتشر عند كل العاملين عند الأستاذ سميث!	لا ترجمة (ترجمة حرفية + إبدال	ترجمة محايدة
16 :42	A la suite des entretiens qui ont eu lieu entre les ministres des Affaires étrangères, la situation internationale s'est nettement améliorée... L'étrange épidémie d'explosions de moteurs qui sévissait dans certains pays a pris fin aussi mystérieusement qu'elle avait commencé...	التبعية الشرقية	صرح مصدر مسؤول بعد اجتماع وزراء الخارجية اليوم... بأنه قد تم التخفيف من حدة التوتر بين الأطراف المتنازعة... وبالنسبة إلى ظاهرة انفجار الوقود التي ظهرت مؤخرا في العديد من الدول فقد اختفت بصورة مفاجئة وغامضة كما بدأت...	تعميم	ترجمة معارضة
5 :45	Une curieuse épidémie Depuis quelques temps, une curieuse épidémie frappe les moteurs d'autos qui éclatent sans qu'on ait pu, jusqu'ici, découvrir les causes de ce phé...	التبعية الشرقية	لغز الوقود	تعميم + إغفال	ترجمة معارضة

ترجمة معارضة	تعميم	وفي حالة الحرب... كان سيقوم بتلوين احتياطي بتول الدول الأخرى.. بالمركب "م ب 14" .. وأن حالات انفجار السيارات مؤخرا كانت على سبيل تجربة تأثيره على مستوى محدود...	التبعية الشرقية	En cas de guerre, les agents secrets de cette puissance devaient ainsi rendre inutilisables les réserves de carburant de ses adversaires. L'épidémie d'explosions de moteurs, constatée ces temps derniers, constituait en quelques sorte une répétition generale, sur une échelle réduite de cette nouvelle tactique.	7 :62
--------------	-------	--	-----------------	--	-------

الجدول 11: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - الوباء - في *Tintin au Pays de l'or noir*

اعتمد المترجم في ترجمة "الوباء" على استراتيجية الترجمة المعارضة بنسبة حوالي 90% باستعمال التعميم الاختياري، حيث يشير استعمال مصطلح "الوباء" في النص الأصل إلى انتشار ظاهرة انفجار محركات السيارات بطريقة غامضة، فيقوم المترجم بنقل فكرة تكرار الظاهرة باستعمال العبارات الآتية:

"يبدو أنه شيء متكرر"

"وبالنسبة لظاهرة إنفجار الوقود.."

"وأن حالات إنفجار السيارات مؤخرا.."

وجمع المترجم في حالة أخرى بين تقنيي التعميم والإغفال عند تكرار مصطلح « épidémie » مرتين في نفس المقطع، فترجم المصطلح الأول في « une curieuse épidémie » ب"الغز الوقود" وإغفال الثاني بإغفال محتوى المقال الصحفي الممثل كليا.

ويرتبط مفهوم "الوباء" في *Tintin au Pays de l'or noir* بظاهرة طبيعية أخرى، ذات الأصل العربي،

وهي ربح السموم أو *Simoun* الذي يعرف كالتالي:

« Simoun Vent du désert chaud et sec accompagné, accompagné de tourbillons de sable, qui souffle dans les régions désertiques d’Afrique et du Moyen Orient. » (*Grand Larousse de la Langue Française, tome sixième* : 5437)

ويستعمل هذا اللفظ في *Tintin au Pays de l’or noir* لتسمية شركة طوارئ السيارات البلجيكية، التي يشتهب الشرطيان Dupont و Dupond تورطها في ظاهرة الانفجارات.

يلخص الجدول الآتي (انظر: الجدول 12) مواطن الاستشراق اللفظي على المستوى الجزئي في ذكر اسم Simoun وترجمته في الترجمة العربية، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة: الخانة	النص الاصلي	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
8 : 1	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
6 : 2	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
7 : 2	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
15 : 3	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
1 : 4	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
2 : 4	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
3 : 4	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
5 : 4	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
6 : 4	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
8 : 4	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
13 : 4	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة
14 : 4	Simoun	التبعية الشرقية	أوتوكارت	تعميم	ترجمة معارضة

الجدول 12: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - Simoun - في *Tintin au Pays de l’or noir*

يمثل لفظ « simoun » حالة خاصة في المدونة، باعتباره اسم علم يعتمد على مصطلح ذو الأصل العربي إلا إنه يعين كيان غربي، على عكس أسماء العلم المدروسة سابقا، وهو شركة طوارئ السيارات البلجيكية. وبالتالي، تعتمد ترجمته على استعمال نفس استراتيجيات وتقنيات ترجمة أسماء العلم، ولكن في سياق هذا البحث، لا يمكن تصنيفه ضمن أسماء العلم بما أن الاستشراق المتضمن في هذه الحالة ليس غريبة الشرق وإنما تبعية الشرق.

إذ يكمن الاستشراق في استعمال لفظ « simoun » في رمزية استعمال اسم ربح عربي لتعيين أول مشتهر فيه في قضية انفجار الوقود وأول مسؤول عن هذه الظاهرة في رأي Dupont و Dupond، حيث يرى الشرطيان البلجيكيان أن الظاهرة بأكملها من تخطيط شركة « simoun » التي تسعى إلى تحقيق أرباح بالتسبب في تعطيل السيارات، مما يدفع الشرطيين إلى شغل مناصب عمل لدى الشركة للتحقيق بالتخفي، مما يوحي رمزيا عن تكرار الخطة لاحقا للتحقيق في البلد العربي عن سبب انفجار الوقود.

واعتمد المترجم في ترجمة لفظ « simoun » على استراتيجية الترجمة المعارضة بنسبة 100% بإعادة صياغة اسم الشركة إلى "أوتوكارت"، ملغيا كل إحياء استشراقي متضمن في استعمال الكلمة الأصل.

### 3.3.5. ترجمة الاستشراق على مستوى الجملة أو الفقرة

يشمل الاستشراق على المستوى اللفظي على مستوى الجملة أو الفقرة الحالات التي لا تصنف ضمن أصناف الاستشراق اللفظي المذكورة حيث تشير كل جملة أو فقرة إلى موضوع أو مبدأ استشراقي مختلف. ويلخص الجدول الآتي (انظر: الجدول 13) مواطن الاستشراق اللفظي على المستوى الجزئي على مستوى الجمل وال فقرات وترجمتها في الترجمة العربية، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة : الخانة	النص الأصلي	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
11 :7	Allô, Dupond ? Ah ! c'est Dupont. Ici Joubert, de la Sûreté. Ordre de vous	التبعية الشرقية	آلو "تيك"؟ آه حسنا "تاك". معك "جيب" من القيادة. ستقومان بالتخفي والعمل	تخفيف	ترجمة مؤيدة

		كبحارة على "سييدول ستار" التي ستبحر اليوم إلى "جبل الخال" حيث الوضع مشتعل بسبب الصراع بين الأمير "بن قليش عزب" والشيخ "باب البحر" الذي يحاول الانقلاب عليه. خذا حذركما.		embarquer comme matelots sur le pétrolier « Speedol Star », en partance pour Khemkhâh, port du Khemed. C'est la bagarre, là-bas, entre l'émir Ben Kalish Ezab et le cheik Bab El Ehr, qui cherche à le renverser. Le Khemed est un point névralgique. A surveiller !	
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية)	يا لهم من حمقى، يلقون بالأوراق علينا ورجالي لا يستطيعون القراءة! هاهاهاهاه!!	غيرية الشرق	Ils jettent des tracts, ces imbéciles ! haha ! et pas un de mes hommes ne sait lire !!	6 :18
ترجمة معارضة	تعميم	أين أنا؟ ما الذي حدث؟... لقد تذكرت!... رجال الشيخ... الصحراء... البئر الجاف...	ثنائية الشرق والغرب	Que m'est-il arrivé ? Ah ! oui, je me souviens... Les Arabes... L'épuisante marche... Le puits à sec...	1 : 23
ترجمة مؤيدة	تشديد (إضافة)	الأوغاد! لقد تركوني في الصحراء!	غيرية الشرق	Les bandits ! Ils m'ont abandonné...	2 : 23
ترجمة معارضة	تعميم	تفضل بالجلوس... وأخبرني ماذا تريد...	غيرية الشرق	Assieds-toi et dis-moi ce que tu désires...	8 : 35
ترجمة مؤيدة	تخفيف	نعم.. نعم.. سنأخذ هذا بعين الاعتبار. ولكن أخبرني، ماذا كانا يفعلان في الصحراء؟	غيرية الشرق	Bon, bon... Nous verrons ceala. Mais, dis- moi, que faisaient-ils dans le désert ? et	10 : 35

		وماذا تفعل أنت هنا؟ ولماذا ترتدي ثياب البدو؟		toi-même, que fais-tu ici, vêtu comme un Bédouin ? Raconte-moi cela.	
ترجمة معارضة	إغفال	الرجال من...؟ أنت مجنون؟... ابتي اختطف؟ لماذا؟... أخبرني لماذا يقوم أحدهم باختطاف ابني؟... أنت مجنون وتقوم باختلاق هذه الأشياء... أنت كاذب!... كاذب!	ثنائية الشرق والغرب	Ceux qui...Mais tu es fou ! Mon Fils !... Enlevé... Et pourquoi ? Dis-moi, pourquoi aurait-on enlevé mon fils ?... C'est insensé ! ... Tout cela, tu l'inventes. Car tu mens, oui, tu mens, comme tous ceux de ta race !...	8 : 37
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية)	- عفوا يا مولاي ولكنها العربية... - فعلا.. سأقوم بترجمتها لك..	غيرية الشرق	- Excusez-moi, Altesse mais c'est de l'arabe et... - Ah ! oui, donne, je vais te la traduire.	15 : 37
ترجمة معارضة	إغفال	لكن أخبرني ماذا أتى بك إلى هذه المنطقة؟	غيرية الشرق	Et alors, dites-moi, que faite-vous ici, dans ce pays perdu ?	8 : 41
ترجمة معارضة	تعميم	ألف مليون لعنة! أيها الكابوس السخيف!	غيرية الشرق	Tonnerre de tonnerre de Brest ! Espèce de petit analphabète ! Je...	2 : 59
ترجمة مؤيدة	تخفيف	- لقد سلمته إلى رجال الشرطة... ووعدته بمحاكمة عادلة! - يا إلهي! أنتم أيها الغربيون تميلون إلى تعقيد الأمور...	ثنائية الشرق والغرب + غيرية الشرق	- Müller, Altesse, est entre les mains de la police, et je lui ai donné ma parole qu'il serait jugé régulièrement ! - Par Allah ! que vous	9 : 61

		الوضع أبسط من ذلك هنا!		êtes compliqués, vous autres Occidentaux !... Nous sommes plus expéditifs, nous !...	
ترجمة مؤيدة	إبدال	يبدو أنها حلقة أخرى من الصراع الأبدي على الذهب الأسود.. "البترول"!	غيرية الشرق	En somme, c'est un simple épisode de la guerre du pétrole ou, comme on le dit aussi, l'or noir...	11 : 61
ترجمة مؤيدة	إبدال	والفضل في الكشف عن هذا المخطط يعود إلى الصحفي الشاب "تان تان"	التبعية الشرقية	C'est grâce au célèbre reporter Tintin que le secret du N.14 a été découvert...	7 : 62
ترجمة مؤيدة	تخفيف	لقد ساهم "تان تان" بلا شك في منع اندلاع الحرب...	التبعية الشرقية	On peut donc affirmer que c'est l'intervention de ce courageux garçon qui a permis d'éviter la guerre.	8 : 62
ترجمة مؤيدة	إبدال	ولولا أن "تيك" و"تاك" عثرا على "م ب 14" لاندلعت الحرب!	التبعية الشرقية	Dire que sans la méprise des Dupondt, nous aurions eu la guerre !	9 : 62

الجدول 13: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - على مستوى الجملة أو الفقرة - في *Tintin au*

*Pays de l'or noir*

#### أ. ثنائية الشرق والغرب:

يبلغ عدد العبارات والفقرات التي تتضمن إichاءات استشراقية على مستوى الخانة الواحدة 15 حالة، وقد شملت 3 حالات إichاء ثنائية الشرق والغرب بالتعميم في ذكر الشرق والغرب بطريقة جليّة والمقارنة بينهما، في عبارات مثل قول تان تان « Les Arabes... » لتعيين رجال "باب البحر"، وقول الأمير مُجّد بن قليش عزب:

« tu mens, comme tous ceux de ta race !... »

يجعل صفة الكذب من صفات الغرب، وقوله:

« que vous êtes compliqués, vous autres Occidentaux !... Nous sommes plus expéditifs, nous !... »

للمقارنة بين الذات الشرقية والغير الغربية بالتشديد في تكرار كلمات « nous » و « vous » ، واعتمد المترجم على استراتيجيات متناقضة: من الترجمة المعارضة بتعميم عبارة « les Arabes » ب "رجال الشيخ" ، وإغفال عبارة « tous ceux de ta race » في ترجمة "أنت كاذب! كاذب!" ، والترجمة المؤيدة، بالتخفيف في ترجمة العبارة الثالثة، بإغفال تكرار "نحن" و "أنتم" في ترجمة " أنتم أيها الغربيون تميلون إلى تعقيد الأمور... الوضع أبسط من ذلك هنا!".

### ب. غيرية الشرق:

وشملت العبارات وال فقرات التي تتضمن إهجمات استشراقية 9 حالات إهزاء بغيرية الشرق، تقترن إحداها بمبدأ ثنائية الشرق والغرب في المثال السابق، حيث يشير قول الأمير « nous sommes plus expéditifs » بوحشية العرب، والتي تم تخفيفها كذلك في الترجمة العربية.

أما في ما يخص العبارات المتبقية، اعتمد المترجم على تقنية اللاترجمية في حالتين، فتشير العبارة الأولى إلى تخلف العرب بوصفهم بالأميين، حيث يقول "باب البحر" :

« Ils jettent des tracts, ces imbéciles ! haha ! et pas un de mes hommes ne sait lire !! »

وترجمت العبارة حرفياً ب: "يا لهم من حمقى، يلقون بالأوراق علينا ورجالي لا يستطيعون القراءة! هاهاهاها!!"، أما عن قابلية نقل الإهزاء، في هذه الحالة، فيتعلق ذلك بتأويل القارئ الذي قد يعتبر أن العبارة تشمل العرب بصفة عامة، أو رجال "باب البحر" بصفة خاصة.

وتشير العبارة الثانية إلى غيرية اللغة العربية حيث يقوم الأمير بترجمة الرسالة بعد عجز تان تان على قراءتها، فيقول:

« Excusez-moi, Altesse mais c'est de l'arabe et... »

وتنتجت الترجمة الحرفية للعبارة ب " عفوا يا مولاي ولكنها باللغة العربية... " وذكر "ترجمتها" في خلق إيهام في الترجمة، يعكس التناقض اللغوي في استعمال "هيرجي" للغة العربية في بعض الحالات فقط، في النص الأصل، مما يؤدي إلى التساؤل حول كيفية تواصل تان تان مع الشخصيات العربية في الحالات الأخرى.

واعتمد المترجم على تقنيات الترجمة المؤيدة في 3 حالات لعبارات غيرية الشرق، باستعمال التخفيف للتقليل من الإيحاء السلبي المرتبط بوصف تان تان ب "البدوي" Bédouin وتعجب الأمير من رؤيته في تلك الهيئة في قوله:

« Bon, bon... Nous verrons cela. Mais, dis- moi, que faisaient-ils dans le désert ? et toi-même, que fais-tu ici, vêtu comme un Bédouin ? Raconte-moi cela. »

ويعني لفظ Bédouin باللغة الفرنسية ما يلي:

« Bédouin n. et adj. (de l'ar. *badwi*, habitant du désert ; 1546, Geoffroy) Arabe nomade vivant dans le désert.

n. m. *fam.* et *péjor.* Individu (vieilli). » (*Grand Larousse de la Langue Française, tome premier*: 398)

فيحمل لفظ « bédouin » دلالة سلبية، تشتد حدتها جراء استعمال "باب البحر" كلمة "بدوي" لشتم طائرة الأمير "بن قليش عذب" (انظر: 2.2. ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي شبه اللفظي)، مما يعكس دلالة هذا اللفظ في معجم "هيرجي" ويبين أن الهدف من استعمال ه هو الإيحاء بتخلف الشرق وغيريته. فاعتمد المترجم على تقنية التخفيف في ترجمة « que fais-tu ici, vêtu comme un Bédouin ? » ب "وماذا تفعل أنت هنا؟ ولماذا ترتدي ثياب البدو؟" بدلا من استعمال لفظ "بدوي".

ويستعمل المترجم ضمن الترجمة المؤيدة لغيرية الشرق على مستوى العبارات والفقرات تقنية الإبدال في

ترجمة عبارة « or noir » في قول تان تان:

En somme, c'est un simple épisode de la guerre du pétrole ou, comme on le dit aussi, l'or noir...

التي ترجمت بالعبرة المقابلة والتي تحمل نفس الشحنة الإيديولوجية بالإشارة إلى معاني الغنى والثراء المرتبطة بالبتول والتي تضمها عبارة "الذهب الأسود".

وكانت تقنية التشديد آخر تقنيات الترجمة المؤيدة المستعملة على مستوى العبارات والفقرات، حيث اعتمد المترجم على إضافة عبارة "في الصحراء" لترجمة وحشية فعل تخلي "باب البحر" عن تان تان وتركه للموت، فترجم المقطع الآتي:

« Les bandits ! Ils m'ont abandonné... »

ب " الأوغاد! لقد تركوني في الصحراء!" مما يوضح شدة يأس وخطورة موقف تان تان في تلك الحالة.

واعتمد المترجم على تقنيات الترجمة المعارضة في ترجمة غيرية الشرق على مستوى العبارات والفقرات في 3 حالات، حيث استعمل تقنية الإغفال في ترجمة عبارة:

« Et alors, dites-moi, que faite-vous ici, dans ce pays perdu ? »

إذ، بالإضافة إلى الاحتقار المتضمن في هذا الوصف، تشير عبارة « pays perdu » باعتبار تعجب البائع البرتغالي من وجود تان تان في البلد العربي إلى غيرية الشرق باعتباره فضاء منحط ومتخلف، مما أدى إلى إغفال الصفة في الترجمة العربية: " لكن أخبرني ماذا أتى بك إلى هذه المنطقة؟"

واعتمد المترجم على تقنية التعميم في ترجمة عبارة:

« Assieds-toi et dis-moi ce que tu désires... »

وتضم هذه العبارة إحاءا بغيرية الشرق باعتباره مكان خيالي في استعمال الأمير لكلمة « désirer » بما تحمله من إحاءات، بدلا من استعمال « vouloir » مثلا، وكان التعميم في الترجمة العربية في استعمال لفظ محايد إيحائيا، فجاءت كالأتي : " تفضل بالجلوس... وأخبرني ماذا تريد...".

وفي ترجمة قول الكابتن "هادوك" للأمير عبد الله:

« Tonnerre de tonnerre de Brest ! Espèce de petit analphabète ! Je... »

مما يشير مرة أخرى إلى تخلف العرب بوصفهم بالأميين، واعتمد المترجم على تقنية التعميم في ترجمة الشتم للتعبير عن غضب الكابتن "هادوك" وإغفال كل إحاء بأمية الأمير في العبارة: "ألف مليون لعنة! أيها الكابوس السخيف!"

### ج. التبعية الشرقية:

وأخيراً، كان الاستشراق الجزئي اللفظي على مستوى العبارات والفقرات عبارة عن إحياءات بتبعية الشرق وبالتحديد حاجة الشرق إلى الغرب لحل مشاكله وبالتالي تبرير وجود الغرب في الفضاء الشرقي ووصفه بالأمر الضروري.

واعتمد المترجم على تقنيات الترجمة المؤيدة في ترجمة عبارات التبعية الشرقية، من التخفيف في ترجمة أهمية وجود الشرطيان البلجيكيان في Khemed والتي وصفها رئيس الشرطة Joubert بالنقطة الحساسة «un point névralgique» التي يجب مراقبتها «A surveiller!»:

“Allô, Dupond ? Ah ! c’est Dupont. Ici Joubert, de la Sûreté. Ordre de vous embarquer comme matelots sur le pétrolier « Speedol Star », en partance pour Khemkhâh, port du Khemed. C’est la bagarre, là-bas, entre l’émir Ben Kalish Ezab et le cheik Bab El Ehr, qui cherche à le renverser. Le Khemed est un point névralgique. A surveiller ! »

وقام المترجم بالتقليل من التبعية الشرقية بإغفال العبارات المذكورة والتي تبرر حق الغرب على مراقبة الشرق والتدخل في شؤونه، فأصبحت الترجمة العربية:

"آلو "تيك"؟ آه حسنا "تاك". معك "جيب" من القيادة. ستقومان بالتخفي والعمل كبحارة على "سبيدول ستار" التي ستبحر اليوم إلى "جبل الخال" حيث الوضع مشتعل بسبب الصراع بين الأمير "بن قليش عزب" والشيخ "باب البحر" الذي يحاول الانقلاب عليه. خذا حذركما."

كما اعتمد المترجم على التخفيف بالتقليل من دور تان تان في منع اندلاع الحرب، والذي يرجع له كل الفضل في النص الأصل:

« On peut donc affirmer que c'est l'intervention de ce courageux garçon qui a permis d'éviter la guerre. »

بينما يصبح دور تان تان في الترجمة العربية مجرد "إسهام" في منع الحرب، مما يشير إلى وجود عوامل أخرى، فجاءت الترجمة العربية كالتالي:

" لقد ساهم "تان تان" بلا شك في منع اندلاع الحرب..."

ويعتمد المترجم على تقنية الإبدال في نسب فضل منع الحرب إلى تان تان والشريطان "تيك" Dupont و"تاك" Dupond في ترجمة العبارة:

« C'est grâce au célèbre reporter Tintin que le secret du N.14 a été découvert... »

إلى : "والفضل في الكشف عن هذا المخطط يعود إلى الصحفي الشاب "تان تان"."

والعبارة:

« Dire que sans la méprise des Dupondt, nous aurions eu la guerre ! »

إلى : " ولولا أن "تيك" و"تاك" عثرا على "م ب 14" لاندلعت الحرب!"

### 3. 3. 6. ترجمة العبارات المتعلقة بالإسلام

يرجع تصنيف العبارات المتعلقة بالإسلام ضمن مظاهر الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي إلى انتمائها إلى موضوع تمثيل الإسلام على المستوى الكلي في *Tintin au Pays de l'or noir* (انظر: 3. 2. 5. تمثيل الإسلام)، وفي خاصية العبارات المستعملة لتمثيل الطابع الديني الإسلامي في القصة من حيث صحتها.

ويلخص الجدول الآتي (انظر: الجدول 14) مواطن الاستشراق اللفظي على المستوى الجزئي على مستوى العبارات المتعلقة بالإسلام وترجمتها في الترجمة العربية، زيادة على الإيحاءات الاستشراقية المتضمنة والاستراتيجية المتبناة في كل حالة:

الصفحة: الحانة	النص الأصلي	الإيحاءات الاستشراقية	الترجمة العربية	تقنية الترجمة	استراتيجية الترجمة
4 :17	Bon ! Eh bien ! Qu'Allah soit votre guide.	غيرية الشرق	ممتاز! ليكن الله معكما!	تقويض	ترجمة معارضة
7 :17	Sois le bienvenu, jeune étranger ! Et béni sois-tu d'avoir embrassé notre noble cause !	غيرية الشرق	مرحبا بك أيها الفتى الأجنبي. جزاك الله خيرا على تعاونك معنا!	تقويض	ترجمة معارضة
8 :18	لعنك الله يا ابن الكلب يلعن أبوك بدوي	غيرية الشرق	(رموز تدل على إغفال ألفاظ السب والكلام البذيء)	إغفال	ترجمة معارضة
2 :21	Allah est grand ! Voilà le puits de Bir El Ambik	غيرية الشرق	حمدا لله! انظر.. هناك! إنه "بئر الناقة"!	تقويض	ترجمة معارضة
34	La Illaha illallah ! Mohammed rassoul Allah !	غيرية الشرق	أشهد أن لا إله إلا الله.. أشهد أن مُحَمَّدًا رسول الله..	تقويض	ترجمة معارضة
35	Salaam aleikum, puissant émir Mohammed Ben Kalish Ezab	غيرية الشرق	السلام عليكم يا مولاي الأمير "مُحَمَّدُ بن قليش عزب" ..	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تقويض	ترجمة محايدة
35	Aleikum salaam, jeune	غيرية الشرق	عليكم السلام أيها	لا ترجمة	ترجمة محايدة

	(ترجمة + حرفية) تقويض	الفتى.		étranger.	
ترجمة محايدة	ترجمة لا (ترجمة) + حرفية) تقويض	إن شاء الله سأرفض توقيع هذه العقود لأنني لا أشعر بالراحة تجاه "سميث" ولا شركة "سك اويل"!	غيرية الشرق	Et puis Inch'Allah ! Je ne signerai pas ce contrat parce que n'aime ni le professeur Smith ni sa Skoil Petroleum.	36
ترجمة معارضة	تعميم	أتمنى أن تكون حقا مزحة يا مولاي.. لقد اختفى ابنك!	غيرية الشرق	Ah ! seigneur, plût au Ciel que ce fut une farce ! Ton fils a disparu, seigneur !	36
ترجمة معارضة	تعميم	يا إلهي!	غيرية الشرق	Par Allah !	37
ترجمة معارضة	تعميم	يا إلهي! لقد قام ابني الحبيب باستبدال أفضل أنواع السيجار عندي بسيجار مفخخ.. كم هو لطيف!	غيرية الشرق	Allah est grand ! Le cher petit ange a remplacé mes havanes par des cigares-surprises N'est- ce pas adorable ?	38
ترجمة معارضة	إغفال	هذا الصغير الشقي! المخادع! لقد قام باستبدال سجائري أيضا!	غيرية الشرق	Par la barbe du Prophète ! ce misérable petit ver de terre a osé remplacer mes bonnes cigarettes par des cigares-fusées !	38

ترجمة معارضة	تعميم	ها هم ينطلقون.. ياذن الله سيقومون بتخليص ابني الصغير من يدي المجرم "باب البر" (ك)	غيرية الشرق	Les voilà partis ! Puissent-ils, avec l'aide d'Allah, arracher mon cher enfant des mains de cet infame Bab El Ehr !	39
ترجمة محايدة	لا ترجمة (ترجمة حرفية) + تقويض	يا السلام عليكم "مراد"!	غيرية الشرق	Salaam aleikum Mourad !	6 : 43
ترجمة معارضة	تعميم	و عليكم آآآآ تشو! السلام!	غيرية الشرق	Aleikum salaTchoum !	
ترجمة معارضة	تعميم	يا إلهي! أنتم أيها الغريبون تميلون إلى تعقيد الأمور... الوضع أبسط من ذلك هنا!	غيرية الشرق	Par Allah ! que vous êtes compliqués, vous autres Occidentaux ! Nous sommes plus expéditifs, nous !	61

الجدول 14: ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - العبارات المتعلقة بالإسلام - في *Tintin au Pays de l'or noir*

يبلغ عدد العبارات المتعلقة بالإسلام في *Tintin au Pays de l'or noir* 15 عبارة ويكمن الاستشراق في طريقة استعمالها، حيث، وكما سبق ذكره، تعتمد بعضها على تقليد عبارات غير إسلامية وتحريفها، مما يتماشى مع التمثيل المحرف والساحر للإسلام في الشريط المرسوم بصفة عامة والذي يشير إلى التفوق الغربي على الشرق، ولاسيما بربط مظاهر الإسلام بصور العنف، مما يعزز صحة استعمال العبارات الإسلامية لإضفاء طابع شرقي على القصة والإيجاء بغيرية الشرق خاصة.

ويشير بن طاهر في دراسته لعقبات ترجمة *Tintin au Pays de l'or noir* إلى صعوبة ترجمة التمثيل  
الساحر للإسلام أولاً، فيقول:

“The most challenging obstacle would be to address misrepresentations of Islam. More specifically, prayer scenes in *Au Pays de l'or noir* are particularly problematic. More specifically, prayer scenes in *Au Pays de l'or noir* are particularly problematic. In two scenes of this story, Muslims are shown praying.” (Bentahar: 47)

فيذكر بن طاهر المشهدين السابقين، واللذين يضمنان تمثيل الصلاة حيث يقوم أحد الشرطيان البلجيكيان  
بركل الرجل خلال السجود في المشهد الأول وتدمير جدار المسجد في الثاني. وعلاوة على الطبيعة الجدلية  
للمشهدين من منظور عربي مسلم، يرى بن طاهر أن صعوبة ترجمة الشريط المرسوم ترجع إلى التمثيل المحرف  
للإسلام والصلاة خاصة، فيقول:

“The issue with this, as well as the other scene where prayer is portrayed in *Au Pays de l'or Noir*, is the inaccuracies in the representation of Muslim prayer. [In one instance], the man was shown praying while wearing his shoes, when any Muslim would in fact pray barefooted. Moreover, the gestures that the men are shown to be making in both scenes, with their hands thrown towards the sky, never happen in Muslim prayer. This may remain an important obstacle for Arabic editions of the book.” (Bentahar: 48)

وينفي بن طاهر إمكانية تبرير هذا التمثيل الخاطئ للصلاة، حيث يرتدي المصلون أحذيتهم ويقومون  
بحركات خاطئة لإقامة الصلاة، باعتباره مجرد خطأ من قبل "هيرجي" الذي لا يحيط بتفاصيل العبادات في الإسلام  
بما أن تمثيل الإسلام في النسخة الأولى للشريط المرسوم كان صحيحاً:

“Most peculiarly, however, the men praying in the mosque before Dupond and Dupont drive through the wall were drawn correctly in the very first, incomplete version of *Au Pays de l'or noir* from *Le Petit Vingtième*, but were altered in subsequent editions to show the incorrect gesture of men throwing their hands up.” (Bentahar: 48)

وفي هذا السياق، اعتمد المترجم في ترجمة العبارات المتعلقة بالإسلام على تقنيات الترجمة المعارضة بنسبة 75% حيث استعمل تقنية الإغفال في حالتين: تضم الحالة الأولى، ذكر "باب البحر" لاسم "الله" في إطار توجيه الشائم لطائرة الأمير، وقام المترجم باستبدال العبارة بأكملها برموز تشير إلى رقابة الكلام البذيء، وتضم الحالة الثانية عبارة محرفة لقسم، حيث لا يجوز في الإسلام القسم بغير الله، فاعتمد المترجم على إغفالها في الترجمة العربية، بينما تظهر العبارة في النص الأصل كالتالي:

« Par la barbe du Prophète ! »

وزيادة على تقنية الإغفال، اعتمد المترجم على تقنية التقويض بتصحيح العبارات المحرفة وغير الصحيحة وتوطينها في الثقافة الإسلامية، مما أدى إلى إغفال الإيحاءات السلبية الأصلية وتقويضها بتمثيل صورة سليمة للإسلام على المستوى الجزئي اللفظي.

ويمكن تصنيف استعمال تقنية التقويض حسب طبيعة العبارات الإسلامية المعنية الآتي:

أولا العبارات غير الصحيحة في استعمالها، ففي ما يخص عبارة « Qu'Allah soit votre guide. »، التي استعملت بطريقة خاطئة للتعبير عن دعاء تسهيل الأمور، بينما يستعمل فعل "guider" للتعبير عن الهداية، حقق المترجم التقويض باستبدال العبارة الأصلية بعبارة "ليكن الله معكما!".

ويكمن الاستشراق في عبارة « Allah est grand »، على الرغم من صحتها، في استعمالها في السياق الخطأ، حيث يعني بها "هيرجي" الحمد وليس التكبير في العبارة:

« Allah est grand ! Voilà le puits de Bir El Ambik ! »

لذا، استبدالها المترجم في الترجمة العربية بـ "حمدا لله! انظر.. هناك! إنه "بئر الناقة"!

وثانيا العبارات غير الإسلامية، مثل قول "باب البحر" لتان لتان « béni sois-tu »، وهي عبارة تستعمل في الديانة المسيحية، تم استبدالها بالعبارة الإسلامية "جزاك الله خيرا على تعاونك معنا!".

وضمن الترجمة المعارضة للعبارات المتعلقة بالإسلام، اعتمد المترجم على تقنية التعميم باستعمال عبارات دينية لا ترتبط بالإسلام بالضرورة، منها عبارة "يا إلهي!" التي استعملت لترجمة العبارتين: « Par Allah ! » و « Allah est grand ! » ، وبإغفال العنصر الديني كلياً من العبارة، في ترجمة العبارة الآتية:

« Ah ! seigneur, plutôt au Ciel que ce fut une farce ! »

عبارة "أتمنى أن تكون حقاً مزحة يا مولاي" التي تعبر عن نفس الفكرة ولا تشمل أي عنصر ذو طابع ديني أو إسلامي.

وجاء التعميم في ترجمة عبارة « Aleikum salaTchoum ! » بإغفال التلاعب اللفظي الفكاهي في النص الأصل الذي يعني « sale atchoum » ليوحي بالعبارة المتداولة « sale rhume »، وترجمتها بـ "آآآآتشو! وعليكم السلام!"

وأخيراً، اعتمد المترجم على تقنية اللاترجمية في ترجمة العبارات المتعلقة بالإسلام التي لا تشمل أي تحريف، واقتربت هذه التقنية المحايدة بالتقويض باعتبارها استرجاع يلغي فكرة غيرية الإسلام في نظر القارئ العربي المسلم، على غرار عبارات "السلام عليكم" و"عليكم السلام" و: "إن شاء الله"...

#### 4. استراتيجيات ترجمة الاستشراق على المستوى الكلي

تمثل استراتيجيات الترجمة المحايدة باستعمال تقنية اللاترجمية الاستراتيجية السائدة في الترجمة العربية لـ *Tintin au Pays de l'or noir* على المستوى الكلي، بالرغم من استعمال تقنيات تنتسب إلى استراتيجيات أخرى على المستوى الجزئي في بعض الحالات، ولدراسة الاستراتيجيات الكلية، اعتمدنا على تحصيل 3 مواضيع متكررة في المدونة، تشير كل منها إلى مبدأ استشراقي معين، وهي شخصية Bab El Ehr الذي يمثل مبدأ الغيرية، وعلى وجه الخصوص يمثل الشرق المختلف والمتوحش (انظر: الملحق 1)، وشخصية Mohammed Ben Kalish Ezab الذي يمثل مبدأ التفوق الغربي (انظر: الملحق 2)، وشخصية Abdallah الذي يمثل مبدأ التبعية الشرقية (انظر: الملحق 3).

ففي ما يخص شخصية "باب البحر"، نلاحظ من خلال مقارنة تمثيل الشخصية بصفة عامة في الشريط المرسوم في كل من النص الأصل والترجمة أنه يوحي بنفس صفات العنف والغضب والوحشية، إذ على الرغم من غير قابلية نقل مبدأ غيرية الشرق إلى اللغة العربية في بعض الحالات، فتلك لا تشمل تمثيل الشرق بهذه الطريقة.

إذ ترتبط قابلية ترجمة مظاهر غيرية الشرق، والتي تضم كل من تمثيل الشرق ككيان مختلف بالنسبة للغرب ويتميز بطابع خيالي وساحر، وباستثناء تمثيل الشرق بوصفه بالمتوحش والبربري، باستحالة الجمع بين الغير الشرقي والذات الشرقي في نفس الوقت، فبتغيير وجهة النظر إلى الشرق من خلال الترجمة اللى اللغة العربية، تلغى تلقائيا فكرة غرابة الشرق واختلافه بحكم أن الشرق ليس غريبا أو مختلفا بالنسبة لذاته.

ويقول "ستازاك" عن خاصية الاغتراب كجزء أساسي لبناء الهوية الغيرية:

“Exotism constitutes the most directly geographical form of otherness, in that it opposes the abnormality of elsewhere, with the normality of here. Exotism is not, of course, an attribute of the exotic place, object or person. It is the result of a discursive process that consists of superimposing symbolic and material distance, mixing the foreign and the foreigner, and it only makes sense from one, exterior, point of view. As a construction of otherness, exotism is characterized by the asymmetry of its power relationships: it is Westerners who, during the phases of exploration then colonization, defined elsewhere and delimited exotism. The word exotic has become a synonym of tropical or even colonial.” (Staszak, 48)

أما في ما يخص مبدأ التفوق الغربي والتبعية الغربية، فهما لا يشكلا صعوبة مميزة للترجمة إلى العربية، بل بالعكس، تلك مبادئ يتبناها العديد من العرب والشرقيين بصفة عامة، والتي تنعكس في تمثيل الشخصيتين العربيتين الأساسيتين في القصة، والأكثر ظهورا فيها: الأمير مُجَّد بن قليش عزب والأمير عبد الله، واللذان يظهران في عدد آخر من مغامرات تان تان لاحقا.

ونلاحظ من خلال مقارنة تمثيل الشخصيتين في النص الأصل والترجمة تطابق صورة كلاهما في النصين، على الرغم من اعتماد المترجم على استراتيجية الترجمة المعارضة في بعض المظاهر الجزئية للإستشراق والتي تتضمنها

المستويات الكلية لموضوع الأمير بن قليش عزب وعبد الله، على غرار إغفال جزئي لغيرية الشرق باستعمال تقنية التعميم الاختياري على مستوى أسماء العلم والتعميم التلقائي الذي اقترن باللاترجمه في استعمال الكلمات ذات الأصل العربي والعبارات المتعلقة بالإسلام، إلا أن تلك الاستراتيجيات تؤثر على مستوى مبدأ الغيرية فقط، فلا تؤثر على التفوق الغربي الذي يوحي به الأمير بن قليش عزب والتبعية الشرقية التي يوحي بها الأمير عبد الله.

كما ترجع قابلية نقل هذه الإيحاءات الاستشرافية إلى تبني تقنية اللاترجمه على المستوى الصوري في القصة بأكملها، والذي يمثل أغلبية السرد بصفة عامة، بما فيه الاستشراق وغير الاستشراق، ويشكل جزءا مهما من تمثيل الشخصيات الثلاثة المذكورة، وأهمها الأمير عبد الله، حيث تشمل الخانات التي تشكل تمثيله في القصة (انظر: الملحق 3) العديد من الخانات التي تعتمد على السرد الصوري بصفة حصرية، مما يعزز قابلية نقلنسة كبيرة من الاستشراق المتضمن في شخصية عبد الله.

## الخلاصة

تجمع ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم خاصيات ترجمة النصوص متعددة الوسائط وخاصيات ترجمة الإيديولوجيا، وبناء على دراسة استراتيجيات هاتين الترحمتين بالإضافة إلى ترجمة الشريط المرسوم، تبين تعذر تطبيق الاستراتيجيات التقليدية التي تعتمد بصفة عامة على الثنائية الأبدية لإستراتيجيتي التوطين والتغريب. وبناء على دراسة الطبيعة الضمنية الإيحائية للاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* وخصائص السرد والتواصل في الشريط المرسوم، تجلت ضرورة التخلي عن ثنائية التوطين والتغريب والاعتماد على طيف تدريجي لاستراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا قابلة للتطبيق على النصوص متعددة الوسائط.

إذ اعتمد المنظرون في دراسة ترجمة الإيديولوجيا وترجمة الشريط المرسوم على ثنائية التوطين والتغريب كإستراتيجيتين أساسيتين، إلا أن هذه الثنائية تقتضي وجود ثقافتين مختلفتين ولغتين مختلفتين. وعلى الرغم من ارتباط بعض الإيديولوجيات بفكرة الانتماءات الثقافية والعرقية، إلا أن ترجمة الإيديولوجيا لا تعني بالضرورة وجود موقفين متعاكسين فقط، إذ يوجد موقف ثالث وهو الحياد، وبالتالي، تظهر استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم في طيف يمتد نحو اتجاهين متعاكسين انطلاقا من مركز "الترجمة المحايدة" الذي يضم تقنية اللاترجمه (التي تشمل بدورها تقنيات التكرار والمعرب والترجمة الحرفية). وتترتب تقنيات "الترجمة المؤيدة" انطلاقا من المركز

كالتالي: التخفيف، التكافؤ، الإبدال والتشديد (والتي تشمل يدورها تقنيتي الإضافة والتوضيح) كأعلى درجة للترجمة المؤيدة، أما في ما يخص تقنيات الترجمة المعارضة، فتترتب التقنيات انطلاقاً من المركز كالتالي: الترجمة التفسيرية (في المتن وفي الهامش) والتعميم (التلقائي والاختياري) والإغفال ثم التقويض كأعلى درجة للترجمة المعارضة.

وخلصت الدراسة المقارنة لـ *Tintin au Pays de l'or noir* وترجمته العربية إلى تبني المترجم استراتيجيات الترجمة محايدة بشكل عام، إذ كانت اللاترجمية هي التقنية السائدة في "تان تان في لأرض الذهب الأسود"، حيث اعتمد المترجم على استعمال تقنية الترجمة الحرفية على المستوى السردى الكلي، واقتصر استعمال تقنيات الترجمة المعارضة على بعض المواضيع في المستوى الجزئي اللفظي، ولاسيما في ترجمة العبارات المتعلقة بالإسلام.

وعلى الرغم من سعي المترجم إلى إنتاج ترجمة محايدة بالاعتماد على اللاترجمية، إلا أن استعمال هذه الاستراتيجية يولد قراءة مزدوجة على غرار توليد "هيري جي" لقراءة مزدوجة بتضمين الاستشراق والاعتماد على تقنيات الأسلوب الواضح والإغفال. وأظهرت دراسة استعمال تقنية اللاترجمية على المستوى الجزئي السوري - اقتراها بتقنية ثانية تنتمي إلى الترجمة المؤيدة وهي الإبدال، بينما اقترنت اللاترجمية على المستوى الجزئي اللفظي بتقنية ثانية تنتمي إلى الترجمة المعارضة وهي التعميم التلقائي. فعلى الرغم من اعتماد المترجم على الترجمة الحرفية أو المعرّب، نتج ذلك في إلغاء الإيحاء تلقائياً فور ترجمته إلى اللغة العربية التي لا تحمل ألفاظها نفس الإيحاءات الغريبة بما أن الشرق ليس غريب بالنسبة لنفسه. فبالاعتماد على تقنية اللاترجمية، يورط المترجم كل من القارئ وحدود قابلية نقل الاستشراق على المستوى السوري واللفظي لتحديد إذا ما كانت الترجمة مؤيدة أو محايدة أو معارضة.

يشمل السرد في الشريط المرسوم، باعتباره نص متعدد الوسائط، عناصر لفظية وعناصر غير لفظية تشكل لغة مرئية مميزة، تجعل من الشريط المرسوم مجالاً مفتوحاً للرمزية الإيديولوجية العلنية والضمنية، ونظراً إلى قوة تأثير الشريط المرسوم إيديولوجياً، تتبين أهمية دراسة ترجمة الشريط المرسوم كأداة لإستيراد إيديولوجيات تعارض مبدئياً إيديولوجيا القارئ المستهدف، ولاسيما باعتبار إرتباطها ببعث تنفيذي على غرار الحركة الكولونيالية الأوروبية في الشرق وعلاقتها بالإيديولوجيا الاستشراقية. وبناء على ذلك، تبين أهمية دراسة استراتيجيات ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم الفرنكوبلجيكي في سياق كولونيالي وحدود قابلية الترجمة والتلاعب بالمعنى الإيديولوجي في سياق نص متعدد الوسائط.

وللإجابة عن التساؤلات المطروحة، اتخذنا الترجمة العربية للعدد الخامس عشر من سلسلة الشرائط المرسومة الفرنكوبلجيكية مغامرات تان تان لهيرجي، بعنوان تان تان في أرض الذهب الأسود مدونة للبحث، باعتباره سرد أدبي إبداعي أوروبي حول الشرق في سياق كولونيالي.

وبناء على ما سبق، توصل البحث إلى النتائج الآتية :

أولاً، في ما يخص علاقة إيديولوجيا الاستشراق بالحركة الكولونيالية الأوروبية والسرد خلال العصر الكولونيالي، تم رفض الفرضية الأولى وإثبات صحة الفرضية الثانية. إذ أن الاستشراق ليس إيديولوجيا تبعت الحركة الكولونيالية تأثراً بالأعمال السردية التي أنتجت خلال العصر الكولونيالي، وإنما هو إيديولوجيا تزامنت مع الحركة الكولونيالية بمثابقتها البعد الإيديولوجي لها، واعتمدت على المعرفة للشرق التي أنتجها المستشرقون مسبقاً وفي إطار الحملات الاستعمارية، وكانت نقطة إنطلاق العديد من الأعمال السردية خلال العصر الكولونيالي التي ساهمت في توسيع نطاق إنتشار الإيديولوجيا.

ثانياً، في ما يخص مظاهر الإيديولوجيا الاستشراقية في الشريط المرسوم الفرنكوبلجيكي الكولونيالي، تم رفض الفرضية الثالثة جزئياً وإثبات صحة الفرضية الرابعة، حيث تقوم إيديولوجيا الاستشراق على أربعة مبادئ

محورية: (1) ثنائية الشرق والغرب، (2) غيرية الشرق، (3) التفوق الغربي، (4) التبعية الشرقية، إلا أنها تظهر بشكل ضمني في السرد الإبداعي الكولونيالي من خلال إيجاءات، ولا تذكر بطريقة جلية وحرفية.

ثالثاً، في ما يخص أثر الخاصيات السردية والتواصلية للشريط المرسوم على قابلية تطبيق العملية الترجمة في ترجمة الاستشراق، تم رفض الفرضية الخامسة حيث تتعلق قابلية التلاعب بالنص والمعنى بالمستوى السردى الذي يشمل الاستشراق في الشريط المرسوم، من: مستوى المناص، المستوى الجزئي والمستوى الكلي، ولا تؤثر المستويات التواصلية (التي تضم المستوى اللفظي، والمستوى شبه اللفظي، والمستوى الصوري) على قابلية الترجمة.

رابعاً، في ما يخص أثر الخاصيات السردية والتواصلية للشريط المرسوم على استراتيجيات ترجمة الاستشراق وقابلية إنتقاله من الفرنسية إلى العربية، في الشريط المرسوم الفرزكو بلجيكي الكولونيالي، تم رفض الفرضية السادسة، حيث تبين من خلال البحث أن ترجمة الاستشراق لا تنحصر بين ثنائية التوطين والتغريب وإنما تتوزع في طيف استراتيجيات ينطلق من النقطة 0 أي الترجمة المحايدة للاتجاه - التي تضم تقنية اللاترجمية (التي تشمل بدورها التكرار والمعرّب والترجمة الحرفية) - نحو ترجمة مؤيدة (وتترتب استراتيجيات اتجاه "الترجمة المؤيدة" إنطلاقاً من المركز كالتالي: التخفيف، التكافؤ، الإبدال والتشديد (الإضافة والتوضيح) كأعلى درجة للترجمة المؤيدة- أو ترجمة معارضة - وتترتب استراتيجيات الترجمة المعارضة إنطلاقاً من المركز كالتالي: الترجمة التفسيرية (في المتن وفي الهامش) والتعميم (التلقائي والاختياري) والإغفال ثم التقويض كأعلى درجة للترجمة المعارضة-. أما عن قابلية نقل الاستشراق عن الفرنسية إلى العربية، فتشمل العناصر غير القابلة للنقل كل من المستويات التواصلية والسردية بعض العناصر التي توحى بمبدأ غيرية الشرق (وخاصة الشرق المختلف والشرق الخيالي، ولا تشمل الشرق الوحشي) في نظر الذات الغربية، حيث يلغى الإيجاء تلقائياً فور تغير وجهة النظر.

وزيادة على ذلك، خلص البحث إلى أن الترجمة العربية لـ *Tintin au Pays de l'or noir* ترجمة محايدة بشكل عام، إذ أن اللاترجمية هي التقنية السائدة في "تان تان في لأرض الذهب الأسود"، حيث اعتمد المترجم على استعمال استراتيجيات التكرار والترجمة الحرفية على المستوى السردى الكلي، واقتصر استعمال استراتيجيات الترجمة المعارضة على بعض المواضيع في المستوى الجزئي اللفظي، ولا سيما في ترجمة العبارات المتعلقة بالإسلام.

ويجدر الإشارة إلى خاصية استعمال تقنية اللاترجمه، التي على الرغم من سعيها إلى إنتاج ترجمة محايدة تولد قراءة مزدوجة على غرار توليد "هيرجي" لقراءة مزدوجة من خلال سعيه إلى الحفاظ على موقفه المحايد بتضمين الاستشراق والإعتماد على تقنيات الأسلوب الواضح والإغفال، حيث أظهرت دراسة استعمال تقنية اللاترجمه على المستوى الجزئي الصوري -الذي يشمل مظاهر الاستشراق بطريقة أكثر تجليا- إقتراحها بتقنية ثانية تنتمي إلى الترجمة المؤيدة وهي الإبدال، بينما إقترت اللاترجمه على المستوى الجزئي اللفظي بتقنية ثانية تنتمي إلى الترجمة المعارضة وهي التعميم التلقائي، ولاسيما في ترجمة مظاهر غيرية الشرق، إذ على الرغم من إعتماد المترجم على الترجمة الحرفية أو المعرّب، يتم إلغاء الإيحاء تلقائيا فور ترجمته إلى اللغة العربية التي لا تحمل ألفاظها نفس الإيحاءات الغيرية بما أن الشرق ليس غريب بالنسبة لنفسه. فبالإعتماد على تقنية اللاترجمه، يورط المترجم كل من القارئ وحدود قابلية نقل الاستشراق على المستوى الصوري واللفظي لتحديد اذا ما كانت الترجمة مؤيدة أو محايدة أو معارضة.

وبناء على نتائج البحث، يمكننا أن نتقدم بالتوصيات التالية:

1. أهمية اعتبار الشريط المرسوم كوسيط سردي مستقل ومتكامل، يشمل آليات بناء المعنى مميزة ولا يقوم على نفس المفاهيم اللفظية التقليدية التي تنسب إلى اللغة والنص.
2. ضرورة السعي إلى تجاوز قيود الاستراتيجيات الترجمة التي تميز بين المستويين اللفظي والصوري في الشريط المرسوم.
3. أهمية البحث في حدود ترجمة الإيديولوجيا في النصوص المتعددة الوسائط عامة، وفي الشريط المرسوم خاصة، نظرا إلى الإمكانيات الدعائية للخاصية الأيقونية التي تميّز هذه الوسائط وإلى الطبيعة الإيديولوجية للشرائط المرسومة.
4. أهمية البحث في وجود بدائل لثنائية التوطين والتغريب تشمل كل من الأبعاد الثقافية واللغوية بالإضافة إلى الأبعاد الدلالية والإيحائية والإيديولوجية.
5. ضرورة تطوير مفهوم طيف الاستراتيجيات في ترجمة الإيديولوجيا ودراسة قابلية تطبيقه في نصوص أخرى، من لفظية محضة أو متعددة الوسائط.

6. أهمية دراسة ذاتية الترجمة والتلقي في تحديد طبيعة الترجمة الإيديولوجية وتغيير توجهها خلال الفعل الترجمي وبعده.

7. أهمية دراسة أبعاد اللاترجمية كفعل ترجمي.

وفي خاتمة القول، كان سعينا من خلال هذا البحث تحديد خاصيات ترجمة الاستشراق -باعتباره امتدادا إيديولوجيا للحملات التبشيرية والحركات الكولونيالية الأوروبية والغزو الفكري بعد الكولونيالي- في الشريط المرسوم الفرنكوبلجيكي الكولونيالي، باعتباره نص متعدد الوسائط ومنتج سردي إبداعي. ونظرا إلى دور السرد في المشروع الكولونيالي والدعاية الإيديولوجية والخاصيات السردية والتواصلية التي لطالما جعلت من الشريط المرسوم وسيطا دعائيا متميزا. وبناء على ذلك، تمحور البحث حول دراسة حدود ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم واستراتيجياته، على أساس طبيعة الاستشراق في الشريط المرسوم وبأخذ بعين الاعتبار آلياته السردية والتواصلية، وبالاعتماد على منهج وصفي مقارنة مدعم بدراسة كمية لمظاهر الاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir*.

ولعل أهم العقبات التي واجهناها في إنجاز هذا البحث تعذر وجود معلومات موثقة حول هوية المترجم العربي وفكره وأعماله، على عكس وفرة الدراسات حول المؤلف "هيرجي" التي تشهد عن المكانة المميزة التي تحتلها مغامرات تان تان في الساحة الأدبية والفنية والثقافية، الفرنكوفونية والعالمية. ونتج عن هذا النقص ما يلي: أولا، إستحالة دراسة أثر هوية المترجم في اختيار استراتيجيات ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم إلى اللغة العربية. وقد انعكس غياب المعلومات حول هوية المترجم في غيار المترجم نفسه في الترجمة العربية، حيث تميّز من خلال تبنيه لاستراتيجية الترجمة المحايدة كاستراتيجية شاملة -فضلا على الإعتماد على استراتيجيات الترجمة المعارضة والمؤيدة في بعض المواطن الجزئية- سعي المترجم إلى عدم التأثير في النص.

وثانيا، يعكس تعذر وجود المعلومات حول المترجم العربي مكانة المترجم في العالم العربي التي لا تقدر الدور ذو الأهمية البالغة الذي يؤديه فعل الترجمة باعتباره استيراد ثقافي وفكري وإيديولوجي، ولاسيما في إطار استيراد إيديولوجيات تناقض مصالح العالم العربي ببثها في العقل العربي بطريقة ضمنية، وعلى وجه الخصوص في عقول الأطفال من القراء العرب.

## قائمة المصادر والمراجع

### قائمة المصادر والمراجع العربية:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 1، 1994، الطبعة الثالثة.
2. إدوارد سعيد، تعقيبات على الاستشراق، ترجمة صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، الطبعة الأولى.
3. اسماعيل أحمد عمارة، المستشرقون ونظرياتهم في نشأة الدراسات اللغوية، دار حنين، عمان، 1992، الطبعة الثانية.
4. امبرتو ايكو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2015، الطبعة الثانية.
5. ساسي سالم الحاج، نقد الخطاب الاستشراقي، ج1، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2002.
6. السيد الأسود، "الاستشراق الجديد: جدلية الثنائية الثقافية بين الغرب/الشرق والغرب/الإسلام"، مجلة ثقافات، العدد 21، جامعة البحرين، 2008.
7. شايب الدور أمجد، الاستشراق الفرنسي والتراث الشعبي في الجزائر، مذكرة ماجستير، اشراف: د. محمد بن سعيد، جامعة وهران، 2010.
8. عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، أجنحة المكر الثلاثة وخوافيها: التبشير، الاستشراق، الاستعمار، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2000.
9. عبد الغني أبو عزم، معجم الغني، مؤسسة الغني للنشر، الرباط، 2013.
10. عبد اللطيف الطيباوي، المستشرقون الناطقون بالانجليزية دراسة نقدية، ترجمة قاسم السامرائي، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1991.
11. عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز ثقافي العربي، المغرب، 2012، الطبعة الثامنة.
12. عبد الله محمد الأمين، الاستشراق في السيرة النبوية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، 1997.

13. على بن إبراهيم الحمد النملة، المستشرقون والتنصير: دراسة بين ظاهرتين، مع نماذج من المستشرقين المنصرين، موسوعة الدراسات الاستشراقية، ردمك ، 1998، الطبعة الأولى.
14. قاسم السامرائي، الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض، 1983، الطبعة الأولى.
15. قاسم السامرائي، الفهرس الوصفي للمنشورات الاستشراقية المحفوظة في مركز البحوث جامعة الامام مُجَّد بن سعود الإسلامية، جامعة الامام مُجَّد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1988.
16. قرقابو سعاد، "دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية"، مجلة إنسانيات، عدد مزدوج 83-84، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، جانفي - جوان 2019، ص35-51.
17. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2008، الطبعة الرابعة.
18. مُجَّد البهي، الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي، مكتبة وهبة للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1961، الطبعة الثالثة.
19. مُجَّد فاروق النبهان، الاستشراق: تعريفه، مدارسه، آثاره، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ايسيسكو، 2012.
20. مُجَّد فتح الله الزيايدي، الاستشراق: أهدافه ووسائله، دار قتيبة، دمشق، 1998، الطبعة الأولى.
21. مُجَّد قطب، واقعنا المعاصر، دار الشروق، القاهرة، 1997، الطبعة الأولى.
22. مُجَّد ياسين عربي، الاستشراق وتغريب العقل التاريخي العربي، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، 1991.
23. محمود حمدي زقزوق، الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، دار المعارف، القاهرة، 1997.
24. يوهان فوك، تاريخ حركة الاستشراق: الدراسات العربية والإسلامية في أوروبا حتى بداية القرن العشرين، ترجمة: عمر لطفي العالم، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2001، الطبعة الثانية.
25. هيرجي، تان تان في أرض الذهب الأسود، عرب كوميكس، 2007.

## قائمة المصادر والمراجع الأجنبية:

26. ABDELHAQ, Seham Moh'd Ahmad (2006) Ideology in Translating Children's Literature into Arabic, Master of Arts Thesis in Translation and Interpreting (Arabic/English), American University of Sharjah. Available on : <https://dspace.aus.edu/>
27. ALGOUD, A. (2016) *Dictionnaire amoureux de Tintin*, Paris : Plon.
28. APOSTOLDES, Jean-Marie (2010) *The Metamorphoses of Tintin*, trans. the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, California: Stanford University Press.
29. ASIAIN, T. (2015) The translation of children's literature: Ideology and cultural adaptations. Captain Underpants as a case study, PhD dissertation, University of the West of England. Available from : <http://eprints.uwe.ac.uk/27117>
30. ASSOULINE, Pierre (2009) *Hergé, the man who created Tintin*, trans. Charles Ruas, Oxford University Press.
31. BARON-CARVAIS, Annie (1994) *La bande dessinée*, Paris : Presses Universitaires de France.
32. BARTHES, R. (1985) *L'aventure sémiologique*, Paris: Editions du Seuil.
33. BENTAHAR, Z. (2012) "Tintin in the Arab World and Arabic in the World of Tintin", *Alternative Francophone, vol 1, no° 5*, Canada: University of Alberta, pp.41-54.
34. BENTON, M. (1992) *Superhero Comics of the Golden Age: The Illustrated History*, Taylor Publishing Company.
35. BIDAUD, Samuel (2017) « Tintin et le langage », *Estudios Románicos, Volumen 26*, Universidad de Murcia, pp.143-157
36. BONGCO, Mila (2000) *Reading Comics: Language, Culture and the Concept of the Superhero in Comic Books*, London: Routledge.
37. BOUCHARD, Mathieu (2010). « Tintin au Moyen-Orient », *Confluences Méditerranée*, n° 75, L'harmattan, pp. 227-239.
38. BRETTELLE-ESTABLET, F., KECK, F. (2014) « Les épidémies entre « Occident » et « Orient » », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, vol. 37, Presses universitaires de Vincennes, pp.5-19

39. CAMPBELL, Angus, CONVERSE, Philip E., MILLER, Warren P, and STOKES, Donald E. (1960), *The American Voter*, New York: Wiley, pp.192-193, as cited in GERRING, John. (1997) "Ideology: A Definitional Analysis" in *Political Research Quarterly*, Vol. 50, No. 4, University of Utah Presses, pp.957-994, p.958, available on: <http://links.jstor.org>
40. CARBONELL, Charles Olivier (1975) *Le message politique et social de la bande dessinée*, Toulouse : Privat cité par BOUCHARD, Mathieu (2010). « Tintin au Moyen-Orient », *Confluences Méditerranée*, n° 75, L'harmattan, pp. 227-239.
41. COHN, Neil. (2012). "Comics, Linguistics and Visual Language: The Past and Future of a Field" In F. Bramlett (Ed.), *Linguistics and the Study of Comics*. New York : Palgrave MacMillan, pp.92-118.
42. COLOMBAT, Isabelle (2017) « Traduction et chevaux de Troie idéologiques » In *Traduction et implicites idéologiques*, dir. GUILLAUME, Astrid, *Texto ! Volume XXII, n° 3*, 2<sup>e</sup> édition, disponible sur : [revue-texto.net](http://revue-texto.net)
43. DESTUTT DE TRACY, Antoine-Louis-Claude. (1800) *Eléments d'idéologie : Partie 1*, Paris : Courcier, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr>
44. DUNCAN, Randy. & SMITH, Matthew. (2009), *The Power of Comics: History, Form and Culture*, New York: Continuum International Publishing Group Inc.
45. DÜRRENMATT, J. (2013) *Bande dessinée et littérature*, Editions Classiques Garnier.
46. DWEIK, B., KHALEEL, H. (2017) "Strategies and Procedures Used in Translating Ideological Islamic-Related Texts from English into Arabic", *International Journal of English Linguistics*, vol. 7, no° 3, Canadian Center of Science and Education, pp. 161-170
47. ECO, Umberto (2001) *Experiences in Translation*, Toronto: University of Toronto Press.
48. ECO, Umberto (2003) *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milano: RCS Libri.
49. EDER, Klaus (2009), "A Theory of Collective Identity Making Sense of the Debate on a 'European Identity'" in *European Journal of Social Theory*, Volume: 12, issue: 4, United Kingdom: University of Sussex, pp.427-447.

50. EISNER, Will. (1948), “The Story of Gerhard Shnobble” In *the Spirit*, #9, USA: Eisner & Iger.
51. EISNER, Will. (1985), *Comics and Sequential Art*, Florida: Poor House Press.
52. EWANS, M. (2003), “Belgium and the Colonial Experience” in *Journal of Contemporary European Studies*, Vol. 11, No. 2, United Kingdom: Carfax Publishing Taylor and Francis Group.
53. FARR, Michael (2001). *Tintin: The Complete Companion*. London : John Murray.
54. FOURIER, J. B. J. (1821-1830), “Préface historique” in *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris : C.-L.-F. Panckoucke, seconde édition, disponible sur : <https://www.gallica.bnf.fr>
55. FRANÇOIS, Virginie (2005) *La bande dessinée*, Editions Scala.
56. GANS, Hebert (1999) *Popular Culture and High Culture: an analysis of and evaluation of taste*, New York: Basic Books.
57. GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil.
58. GENETTE, G. (1987) *Seuils*, Paris : Editions du Seuil.
59. GERSTENBERG, Annette. (2012) “Stages of French Orientalism” in *Frühe Koranübersetzungen Europäische und außereuropäische Fallstudien*, Deutschland : Bergstraßen, pp.159-190.
60. GODDIN, Phillipe (2007), *Hergé : lignes de vie*, Bruxelles : Editions Moulinsart.
61. GOGGIN, Joyce. & HASSLER-FOREST, Dan. (2010). “Out of the Gutter: Reading Comics and Graphic Novels” In *the Rise and Reason of Comics*, USA: McFarland & Company Inc. Publishers.
62. GOURBIN, Bernard (2006), *L'esprit des années 60*, Editions Cheminements.
63. *Grand Larousse de la langue française* (1989), sous la dir. de Louis Guilbert, René Lagane, Georges Niobey, Paris : Larousse, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr>
64. GROENSTEEN, T. (2007) *La bande dessinée : mode d'emploi*, Impression Nouvelles.
65. GUILLAUME, Astrid.(2017) « Avant-propos » in *Traduction et implicites idéologiques*, Astrid Guillaume (dir.) Paris : Editions la Völva, pp. 5-12

66. GUNNARSDÓTTIR, Bryndis (2009) *The Satire as a Social Mirror: John Swift's A Modest Proposal in Context*, Bachelor's thesis, University of Iceland, available on: <https://www.skeeman.is>
67. HAY, Denys (1968) *Europe: The Emergence of an Idea*, 2<sup>nd</sup> edition, Edinburgh: Edinburgh University Press cited in SAID, Edward (1979). *Orientalism*, New York: Vintage books.
68. HERATH, T. (2016). "Women and Orientalism: 19th century Representations of the Harem by European female travellers and Ottoman women" In *Constellations*, Vol. 7, No. 1, pp.31-40. available on: <https://doi.org/10.29173/cons27054>
69. HERGE (1971) *Tintin au Pays de l'or noir*, Bruxelles : Casterman.
70. HERGE (1989) *The Adventures of Tintin, Reporter for "Le Petit Vingtième"*, In the *Land of the Soviets*, trans. LONSDALE-COOPER, Leslie, TURNER, Michael, London: Sundancer.
71. HOSFORD, D., WOJTKOWSKI, C. J. (2010), *French Orientalism: Culture, Politics, and the Imagined Other*, United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.
72. HUBINETTE, Tobias., (2003), "Orientalism Past and Present: An Introduction to a Postcolonial Critique", In: *The Stockholm Journal of East Asian Studies*, ISSN 0284-883X, Vol. 13, pp.73-80.
73. JÜNGST, Heike Elisabeth (2004) "Japanese comics in Germany" In *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 12, n° 2, Taylor & Francis, pp.83-105
74. KNYSH, Alexander (2006) "Historiography of Sufi Studies in the West and in Russia" In *Written Monuments of the Orient, 1 (4), spring-summer 2006*, Moscow: Nauka — Vostochnaya Literatura Publishers, pp.206-238.
75. LABARRE, Nicolas (2020). *Understanding Genres in Comics*. Palgrave Macmillan.
76. LOEWENSTEIN, Karl. (1953) 'L'influence des idéologies sur les changements politiques » dans *Bulletin International des Sciences Sociales : Deuxième Congrès International de science Politique, La Haye, 1952, Vol. V, n° 1*, UNESCO, pp.53-79, disponible sur : [Unesco.org](http://Unesco.org)

77. MABILAT, Claire (2006) *British Orientalism and Representations of Music in the Long Nineteenth Century Ideas of Music, Otherness, Sexuality and Gender in the Popular Arts*, doctoral thesis, University of Durham.
78. MADOEUF, Anna (2015) « Tribulations tourmentées et *selfies* de Tintin en Orient » dans *Géographie et Cultures*, 93-94, L'Harmattan, pp.99-112.
79. MALTI-DOUGLAS, F., DOUGLAS, A. (1987) *L'idéologie par la bande : Héros politiques de France et d'Égypte au miroir de la BD*, CEDEJ – Égypte/Soudan.
80. MANOLACHE, Simona-Aida (2007) « Sur la traduction de la bande dessinée en Roumanie », In *Atelier de traduction, nr. 8, 2007*, Editura Universității Suceava, pp.265-276, ISSN (revistă cotată B, cod 55 CNCSIS)
81. MANOLACHE, Simona-Aida (2008) « Le rapport mots –images dans la traduction de la bande dessinée », In *Analele Universității „Ștefan cel Mare” Suceava, Seria Filologie, A. Lingvistică, Tomul XIV, nr. 2/2008*, ISSN : 1584-2878, pp. 171-176
82. MCALLISTER, M., SEWELL, E., and GORDON, I. (2001). *Comics and Ideology*, New York: Peter Lang.
83. MCCLOUD, Scott. (1993), *Understanding Comics: The Invisible Art*, USA: Kitchen Sink Press.
84. MOUCHART, B. (2004) *La bande dessinée*, Paris : Editions le Cavalier Bleu.
85. NEWMARK, P. (1993) *Paragraphs on Translation*. Clarendon: Multilingual Matters.
86. NIETZSCHE, Friedrich. (1954). "On Truth and Lie in an Extra Moral Sense" in *The Portable Nietzsche*, ed. and trans. Walter Kaufmann, New York: Viking Press, pp. 46-47 cited in SAID, Edward (1979). *Orientalism*, New York: Vintage books.
87. Omar, H., Kamarova, I., et al. (2012) "Licorice abuse: time to send a warning message", *Therapeutic Advances in Endocrinology and Metabolism, vol. 3, no<sup>o</sup>4*, Sage publishing, pp.125-138
88. PEETERS, B. (1993) *La bande dessinée*, Paris : Flammarion.
89. PEETERS, B. (1998) *Planche, Récit : Lire la bande dessinée*, Belgique : Castermann.
90. PEETERS, B. (2006) *Hergé, Fils de Tintin*, Paris, Flammarion.
91. QUELLA-GUYOT, D. (1990) *La bande dessinée*, Paris : Desclée de Brower.

92. PYM, A. (2012) *On Translator Ethics: principles for mediation between cultures*, trans. Heike Walker, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.
93. ROWSON, Martin (2007) "The Grandfather of Satire: William Hogarth" In *Tate Etc. issue 9: Spring 2007*, London: Simon Grant, pp.70-71
94. ROY, Debottama (2015) "Tintin Needs His Other: A Study of Othering and Colonial Politics in "The Adventures of Tintin" in *International Journal of Interdisciplinary and Multidisciplinary Studies (IJIMS)*, Vol 2, No.9, 30-36.
95. SABIN, Roger. (1993). *Adult Comics: An Introduction*, New York: Routledge.
96. SAID, Edward (1979). *Orientalism*, New York: Vintage books.
97. SAID, Edward (1994) *Culture and Imperialism*, New York: Vintage books.
98. SARTORI, M. (2016) « La représentation des Noirs africains dans les traductions arabes de Tintin » In *Synergies Monde Arabe, n° 9*, France : Revue du Gerflint, pp.41-55, disponible sur : <https://gerflint.fr/synergies-monde-arabe>
99. SCOTT, Cord (2011) *Comics and Conflict: War and Patriotically Themed Comics in American Cultural History from World War II Through the Iraq War*, doctorate dissertation, Loyola University Chicago, available on: <http://ecommons.luc.edu>
100. SHIH, Chung-ling, HUANG, Hsin-chin (2006) "Common Errors and Remedial Strategies in Comics Translation" In *Journal of Applied Foreign Languages*, Volume 6, December 2006, National Kaohsiung First University of Science and Technology, pp.47-66.
101. STASZAK, Jean-François (2009) Other/Otherness. In *International Encyclopedia of Human Geography: A 12-Volume Set*. Kitchin & Thrift (Ed.), Oxford : Elsevier Science, pp.43-49.
102. STUART, Malcolm (1979) *The Encyclopedia of Herbs and Herbalism*, USA: Orbis Books.
103. TAVARGI, M., SUSHMA, C. (2015), "Colors and its significance" In *the International Journal of Indian Psychology, Volume 3, Issue 2, No.7*, India: Redshine, pp.115-131.
104. THOMPSON, Harry (1991), *Tintin: Hergé and his creation*, London: Hodder & Stoughton.

105. TOPFFER, Rodolphe. (1845). *Essai en Physiognomonie*, Genève.
106. TOROP, Peeter (2002). "Translation as translating as culture" In *Sign Systems Studies*, Vol. 30, n° 2, Universtiy of Tartu Press, pp.593–605.
107. TOROP, Peeter (2003) "Intersemiosis and Intersemiotic Translation". In Petrilli , Susan (ed.) *Translation Translation* , Amsterdam & New York: Rodopi, pp.271–282.
108. TOURY, Gideon (1986) "Translation". In: Sebeok, Thomas (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. 2, Berlin: Mouton de Gruyter, pp.1107–1124.
109. TURNER, Bryan S. (2003) *Orientalism, Postmodernism and Globalism*, Taylor & Francis e-Library
110. UENO, Chizuko (1997), "In the Feminine Guise: A Trap of Reverse Orientalism" In *US-Japan Women's Journal, No.13*, University of Hawai'i Press, pp. 3–25.
111. VAN DJIK, Teun A. (2006) "Ideology and Discourse Analysis" In *Journal of Political Ideologies, 11(2)*, Routledge Taylor Francis Group, 115–140.
112. WILCOTT, Jennifer (2013) *Wartime Art: A Study of Political Propaganda and Individual Expression in American Commercial and Combat Art during World War II*, Master's Thesis, State University of New York, available on: <https://digitalcommons.buffalostate.edu>
113. ZANETTIN, Federico (2004) "Comics in translation studies. An overview and suggestions for research" In *Tradução e Interculturalismo*, VII Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa, Instituto Franco-Português, pp.1–7, available on <https://academia.edu>
114. ZANETTIN, Federico (2008) "Comics in Translation: An Overview" In *Comics in Translation*, ed. ZANETTIN, Federico, Routledge, pp.1–32.
115. ZITAWI, Jehan (2008) "Contextualizing Disney Comics within the Arab Culture" in *Meta : Journal des Traducteurs*, vol. 53, n° 1, p.139–153.

#### قائمة المصادر والمراجع الالكترونية:

116. AANM : Arab American National Museum (2011) "Reclaiming Identity: Dismantling Arab Stereotypes" (online exhibit/website), URL: <https://arabstereotypes.org>
117. Arab Comics (website), URL : <https://arabcomics.net>

118. CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (site web), URL : <http://cnrtl.fr>
119. KU Leuven: Katholieke Universiteit Leuven (site web), URL: <https://kuleuven.be>
120. The Merriam-Webster Dictionary (website), URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/>
121. SRBEO: Société Royale Belge d'Études Orientales (site web), URL: <http://www.orientalists.be>
122. Tintin.com (site web) « Quick & Flupke : 80 bougies », Hergé/Moulinsart, URL : <https://tintin.com>

## الملاحق

الملحق 1: ترجمة المستوى الكلي : شخصية Bab El Ehr كرمز لمبدأ غيرية الشرق

الترجمة العربية للحوار	الحوار	الفعل	الصفحة: الخانة
في المساء... [العربي 1] - لقد جئت بأخبار من "جبل الخال" يا سيدي الكريم.. لقد قام جنود الأمير بالقبض على فتى أجنبي.. [باب البحر] - ثم...؟	<i>Et dans la soirée...</i> [Arabe 1] - J'arrive de Khemkhâh, puissant cheik. J'y ai appris que la police de l'émir venait d'arrêter un jeune roumi. [Bab El Ehr] - Et alors ?	Bab El Ehr est assis dans sa tente lorsque l'un de ses hommes arrive.	2 :16
[العربي 1] - أحد الحرس العاملين معنا أخبرني أنه يحمل أوراق هامة بخصوص شحنة أسلحة قادمة إليك... [باب البحر] - قوموا بتهريب الفتى وأحضروه إلي...	[Arabe 1]- Eh bien ! un des gardes, qui est des nôtres, m'a confié qu'on avait saisi sur le prisonnier des documents établissant qu'il venait t'annoncer un important convoi d'armes. [Bab El Ehr] - Il faut faire évader ce jeune roumi et me l'amener ici !	L'air contrarié, Bab El Ehr parle à l'un de ses hommes.	3 :16
[العربي 2] - لقد قام رجالك بإحضار الفتى الأجنبي يا شيخنا الكريم.. [باب البحر] - أدخلوه!	[Arabe 2] - Voilà le jeune roumi que les partisans ont libéré puissant cheik. [Bab El Ehr] - Qu'il entre !	Bab El Ehr est assis dans sa tente lorsque l'un de ses hommes arrive.	6 :17
[باب البحر] - مرحبا بك أيها الفتى الأجنبي.. جزاك الله خيرا على تعاونك	[Bab El Ehr] - Sois le bienvenu, jeune étranger ! Et béni sois-tu d'avoir embrassé notre noble	Tintin est introduit dans la tente de Bab	7 :17

معنا! متى تصل الأسلحة؟ [تان تان] - أي أسلحة؟	cause ! Alors ? quand arriveront ces armes ? [Tintin] - Quelles armes ?	El Ehr qui l'accueille.	
[باب البحر] - أي أسلحة؟ شحنة الأسلحة.. ألم تحضر معك ميعاد وصولها؟ [تان تان] أنا؟ بالتأكيد لست أنا يا سيدي الشيخ!	[Bab El Ehr] - Mais enfin, tu venais bien m'annoncer un envoi d'armes et de munitions, n'est-ce pas ? [Tintin] - Moi ? Mais pas du tout, puissant cheik !	Bab El Ehr, l'air contrarié, parle à Tintin, qui semble étonné.	8 :17
[باب البحر] - لقد كذبت عليّ أيها اللعين! [العربي 1] - كلا يا سيدي! إطلاقاً.. أقسم لك أنّ الحارس قد أخبرني بذلك!	[Bab El Ehr] - Mais alors, tu m'as menti, fils de chien ! [Arabe 1] - Oh ! non, puissant cheik. C'est ce qu'un des m'avait dit, je te le jure.	Bab El Ehr, en colère, réprimande un de ses hommes.	9 :17
[تان تان] - هذا صحيح يا سيدي الشيخ.. لقد وجدوا بعض الأوراق في قمري.. ولكنها لا تخصني ولا أعرف من الذي وضعها هناك!	[Tintin] - Il dit la vérité, puissant cheik. On a effectivement trouvé des documents dans ma cabine. Mais ils ne m'appartenaient pas. Et j'ignore qui les avait mis là.	Tintin interpelle Bab El Ehr, qui se tourne vers lui, contrarié.	10 :17
[باب البحر] - إنها خدعة حقيرة حتى تعرفوا مكاني.. أتظن أنني سأتركك لترحل حتى تشي بي إلى رجال الشرطة؟ مستحيل! ستبقى هنا معنا.. أنت الآن أسيري!	[Bab El Ehr] - Tout ça, c'est une ruse pour découvrir ma retraite ! et tu t'imagines que je vais te laisser repartir ? Pour que tu ailles nous dénoncer à la police de l'infâme Ben Kalish Ezab ! Jamais ! Tu resteras ici avec nous, prisonnier !	Bab El Ehr, en colère, crie en pointant un doigt accusateur vers Tintin.	11 :17
[باب البحر] - أحكم وثاقه وراقبه جيدا! [تان تان وهو يفكر] - طائرة!	[Bab El Ehr]- Qu'on le ligote et qu'on le tienne sous bonne garde ! [Tintin, en pensée] - Un avion !	Bab El Ehr donne des ordres à un des ses hommes,	1 :18

		qui tient un fusil, tandis que Tintin tend l'oreille.	
[باب البحر] - يا لهم من حمقى، يلقون بالأوراق علينا ورجالي لا يستطيعون القراءة! هاهاهاها!!	[Bab El Ehr] - Ils jettent des tracts, ces imbécies ! Haha ! Et pas un de mes hommes ne sait lire !	Bab El Ehr ricane pendant que des tracts tombent de l'avion de l'émir et que Tintin regarde.	6 :18
		Un paquet de tracts tombe sur la tête de Bab El Ehr, pendant que Tintin, qui est ligoté, le regarde.	7 :18
[باب البحر] - @%#*!@ [ميلو] - لا تستمع إليه يا "تان تان"! إنه سليط اللسان..	[Bab El Ehr] - لعنك الله... يا ابن الكلب يلعن أبوك بدوي [Milou] - N'écoute pas, Tintin ! Ca doit être très vilain, ce qu'il dit.	Bab El Ehr, à terre, est furieux et injurie l'avion, pendant que Tintin, qui est ligoté, le regarde.	8 :18
[باب البحر] - هيا! سنرحل مع غروب الشمس.. وفي خلال يومين، سنكون محتبئين في الجبل..	[Bab El Ehr] - Au lever du soleil, nous levons le camp ! Il faut qu'après-demain nous soyons en sécurité dans la montagne !	Bab El Ehr, l'air contrarié, donne des instructions à ses hommes, pendant que Tintin, qui est ligoté, les	10 :18

		regarde.	
[باب البحر] – أما أمن.. فستأتي نعما.. سنستخدمك كرهينة!	[Bab El Ehr] – Quant à toi, tu vas venir avec nous... Et tu nous serviras d'otage !	Enervé, Bab El Ehr parle à Tintin, qui semble étonné.	11 :18
[بالعربي 3] – حمدا لله ! انظر هناك! إنه بئر الناقة! [باب البحر] – فعلا!	[Arabe 3] – Allah est grand ! Voilà le puits de Bir El Ambik. [Bab El Ehr] – Tu as raison.	Dans le désert et à cheval, Bab El Ehr parle à l'un de ses hommes.	2 :21
[العربي 4] – لقد سقط الأسير مغشيا عليه! أظنه سيموت! [باب البحر] – حل وثاقه... سنتركه هنا!	[Arabe 4] – Le prisonnier est à bout de forces : il s'est évanoui ! [Bab El Ehr] – Eh bien ! défais ses liens et qu'on l'abandonne.	Dans le désert et à cheval, Bab El Ehr parle à l'un de ses hommes.	10 :21

الملحق 2: ترجمة المستوى الكلي - شخصية Mohammed Ben Kalish Ezab كرمز لمبدأ التفوق  
الغربي

الترجمة العربية للحوار	الحوار	الفعل	الصفحة: الخانة:
[الأستاذ سميث] - حسنا مُجّد بن قليش عزب.. هل ستقوم بتوقيع العقد؟ [مُجّد بن قليش عزب] - لا..	[Professeur Smith] - Alors, Mohammed Ben Kalish Ezab, ce contrat, tu le signes ? [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Non.	Professeur Smith (Alias Dr Müller), est assis face à Mohammed Ben Kalish Ezab, et lui tend un papier et un stylo	10 :34
[الأستاذ سميث] - كما تودّ سعادتك.. أتمنى فقط ألا تندم على هذا القرار! [مُجّد بن قليش عزب] - أندم؟ هل أعتبر هذا تهديداً؟	[Professeur Smith] - A ton aise, puissant émir J'espère que tu n'auras pas à le regretter un jour [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Dois-je considérer ces paroles comme une menace ?	Professeur Smith (Alias Dr Müller) se lève et range ses papier en souriant, tandis que Mohammed Ben Kalish Ezab le regarde, assis et fronçant les sourcils	11 :34
[خادم] - هناك شخص يريد مقابلتك. [مُجّد بن قليش عزب] - حسنا.. دعه يدخل!	[Serviteur] - هناك شخص يريد مقابلتك. [Mohammed Ben Kalish Ezab] - C'est bien je vais le recevoir	Un de ses serviteur se penche vers Mohammed Ben Kalish Ezab et lui chuchote à l'oreille, tandis que le Professeur Smith (Alis Dr Müller) finit de ranger ses papiers.	12:34
[تان تان] - السلام عليكم يا مولاي الأمير "مُجّد بن قليش	[Tintin] - Salaam aleikum, puissant émir Mohammed Ben Kalish Ezab	Tintin se penche et salue Mohammed Ben Kalish Ezab, assis, qui	8 :35

<p>عزب". [مُحَمَّدُ بن قَلِيْشِ عَزَب] - عَلَيْكُمْ السَّلَامُ أَيُّهَا الْفَتَى.. مَرْحَبًا بِكَ فِي وَطَنِنَا.. تَفَضَّلْ بِالْجُلُوسِ.. وَأَخْبِرْنِي نَاذَا تَرِيدُ..</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Aleikum salaam, jeune étranger Bienvenue à Hasch El Hemm Assieds-toi et dis moi ce que tu désires</p>	<p>l'invite à s'asseoir de la main.</p>	
<p>[تان تان] - ما حدث يا مولاي أني بالأمس كنت في سيارة جيب بصحبة اثنين من أصدقائي.. وعندما وصلنا إلى المدينة.. [مُحَمَّدُ بن قَلِيْشِ عَزَب] - إني أعلم ما حدث.. هذان الرجلان سيتم جلدهما.. وهما فعلا يستحقان ذلك!</p>	<p>[Tintin] - Voici, Altesse. Hier soir, une jeep dans laquelle je me trouvais, et qui était pilotée par deux de mes amis, est entré dans cette ville et [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Je suis au courant. Les deux hommes dont tu me parles subiront la bastonnade : ils l'ont bien méritée</p>	<p>Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont assis et discutent.</p>	<p>9 :35</p>
<p>[تان تان] - مولاي الأمير.. لقد جئت أتوسل إليك كي تعفو عنهما.. لقد ضلّا طريقهما في الصحراء لعدة أيام.. حتى خارت قواهما وانهارا من التعب... لذلك.. [مُحَمَّدُ بن قَلِيْشِ عَزَب] - نعم.. نعم.. سنأخذ هذا بعين الاعتبار.. ولكن أخبرني.. ماذا كانا يفعلان في الصحراء؟ وماذا تفعل أنت هنا؟ ولماذا ترتدي ثياب البدو؟</p>	<p>[Tintin] - Puissant émir, je suis venu vous demander leur grâce. Depuis des jours et des jours, ces hommes roulaient dans le désert. Ils avaient perdu leur chemin et ils étaient à bout de force. C'est ainsi que [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Bon, bon Nous verrons cela Mais, dis-moi, que faisaient-ils dans le désert ? Et toi-même, que fais-tu ici, vêtu comme un Bédouin ? Raconte-moi</p>	<p>Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont assis et discutent.</p>	<p>10 :35</p>

	cela		
<p>[تان تان] - بكل سرور يا مولاي.. ولكنها قصة طويلة وأخشى أن أطيل عليك..</p> <p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - لا.. لا.. أنا أحب القصص! هيا أخبريني ماذا حدث من البداية..</p>	<p>[Tintin] - Volontiers, Altesse Mais c'est une longue histoire et je crains de vous importuner.</p> <p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Non, non, j'aime beaucoup les histoires. Commence. Je t'écoute.</p>	Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont assis et discutent.	11:35
<p>بعد ساعتين...</p> <p>[تان تان] - وفي هذه اللحظة كانت النيران تنير ظلام الصحراء.. لقد قاموا بإشغال خط الأنابيب...</p> <p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - نعم لقد كانت هذه واحدة من حادثتين وقعتا مساء أمس.. وهناك حادثتان أخريتان وقعتا اليوم أيضا.. إذا وضعت يدي على هذا المجرم "باب البحر"!</p>	<p><i>Deux heures ont passé</i></p> <p>[Tintin] - A ce moment, jaillirent de hautes flammes : ils venaient de mettre le feu au pipe-line.</p> <p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Oui, c'est un des deux attentats qu'on m'a signalés hier. Il y en a encore eu deux cette nuit. Ah ! si l'on parvenait à mettre la main sur ce chien de Bab El Ehr !</p>	Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont assis et discutent.	12:35
<p>[تان تان] - إذا فهو "باب البحر"...</p> <p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - نعم.. إنه يحاول الإطاحة بي.. بمساعدة "سك أويل" للبتترول.. وعندما يصل إلى الحكم سيعطيهم حق</p>	<p>[Tintin] - C'est donc Bab El Ehr qui</p> <p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Oui, ce bandit cherche à me renverser avec l'appui de la Skoil Petroleum. Le jour où il serait au pouvoir, il livrerait les ressources pétrolières de</p>	Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont assis et discutent.	13:35

<p>الانتفاع بحقول البترول.. ويقوم بعزل شركة "آرابكس" المسئولة عن هذه الحقول.. لذلك هو يقوم بتدمير منشآت "آرابكس" ..</p>	<p>l'Arabie khémédite à la Skoil et expulserait l'Arabex qui les exploite avec mon accord. Voilà pourquoi ce forban s'acharne contre les installations de l'Arabex</p>		
<p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - لقد أوشكت عقودنا مع "آرابكس" على الانتهاء الآن.. لقد عرض علي السيد "سميث" الذي رأيته خارجا من عندي عند دخولك توقيع عقود جديدة مع شركة "سك أويل" .. [تان تان] - أعتقد أنني فهمت الآن!</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Evidemment, comme le contrat que j'ai signé avec l'Arabex vient bienôt à l'expiration, je pourrais ne pas le renouveler et en conclure un nouveau avec la Skoil. C'est l'opération que m'a proposée le professeur Smith, qui sortait d'ici au moment où tu es arrivé. [Tintin] - Je crois que j'ai compris !</p>	<p>Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont assis et discutent.</p>	<p>14:35</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - الأمر ببساطة: إذا وافقت على توقيع العقود مع شركة "سك أويل" ستتوقف الهجمات فورا.. إذا لماذا أرفض عرض مغربي كهذا؟ [تان تان] - نعم.. لماذا؟</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - N'est-ce pas ? C'est très simple : si je signe un contrat avec la Skoil, les attentats cesseront immédiatement Dès lors, pourquoi refuserais-je au professeur Smith de signer ce contrat ? [Tintin] - Oui, en effet, pourquoi ?</p>	<p>Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont assis et discutent.</p>	<p>1:36</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - هذا غريب.. لا أعرف لماذا أخبرك</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Pourquoi ? C'est</p>	<p>Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont</p>	<p>2:36</p>

<p>بكل هذا؟ أنت غريب.. ولكنني أأتمنك! إذا.. إن شاء الله سأرفض توقيع هذه العقود لأني لا أشعر بالراحة تجاه "سميث" ولا شركة "سك أويل"! [تان تان] - ياه!</p>	<p>curieux, je ne sais ce qui me pousse à te parler de tout cela Je te connais à peine Mais, je ne sais pourquoi, j'ai confiance en toi Et puis Inch'Allah ! Je ne signerai pas ce contrat parce que je n'aime ni le professeur Smith ni sa Skoil Petroleum. [Tintin] - Ah ?</p>	<p>assis et discutent.</p>	
<p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - آسف لمقاطعتك.. لقد كنت تخبرني كيف قام المخربون بتفجير خط الأنابيب.. [تان تان] - وامتطوا جيادهم.. وانطلقوا سريعا.. حينها كنت محتبئ خلف الصخرة.. وفجأة..</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Mais tout ceci nous éloigne de ton récit Tu en étais au moment où les saboteurs venaient de mettre le feu au pipe-line Alors ? [Tintin] - Alors, ils sont revenus en courant et ils ont sauté à cheval Moi, j'étais toujours dissimulé derrière mon rocher Soudain</p>	<p>Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab sont assis et discutent.</p>	<p>3:36</p>
<p>[علي بن مُحَمَّد] - مولاي! مولاي! [مُحَمَّد بن قليش عزب] - ما هذا؟ من الذي تجرأ وقاطعنا؟</p>	<p>[Ali Ben Mahmoud] - Seigneur ! Seigneur ! Ah ! seigneur ! [Mohammed Ben Kalish Ezab]- Qu'y a-t-il ? Pourquoi me dérange-t-on ?</p>	<p>Ali Ben Mahmoud, un des serviteur de Mohammed Ben Kalish Ezab, l'interpelle.</p>	<p>4:36</p>
<p>[علي بن مُحَمَّد] - مولاي! مولاي! إبنك! [مُحَمَّد بن قليش عزب] - حسنا.. "على بن مُحَمَّد"! ما هي المزحة التي قام بها حملي الوديع معك هذه</p>	<p>[Ali Ben Mahmoud] - Ah ! seigneur ! seigneur ! ton fils ! [Mohamed Ben Kalish Ezab] - Eh bien, Ali Ben Mahmoud, quelle nouvelle farce a-t-il encore inventée,</p>	<p>Ali Ben Mahmoud, alarmé, interpelle Mohammed Ben Kalish Ezab, tandis que Tintin regarde, surpris.</p>	<p>5:36</p>

	ce cher petit agneau ?		
المرة؟			
[علي بن مُجَّد] - أتمنى أن تكون حقا مزحة يا مولاي.. لقد اختفى إبنك! [مُجَّد بن قليش عزب] - ها! ها! ها! ها! اختفى.. لو كنت تعرف ابني مثلي لضحكت.. إنه أشقى طفل يمكنك أن تراه! كل يوم يقوم بفعل العديد من المقالب والحيل التي لا تخطر ببال أحد.. هيا تعالي معي لتراه بنفسك..	[Ali Ben Mahmoud] - Ah ! seigneur, plutôt au Ciel que ce fût une farce ! Ton fils a disparu, seigneur ! [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Ha ! ha ! ha ! ha ! Disparu ! Si tu connaissais mon fils, tu rirais comme moi ! Le plus extraordinaire petit diabolotin que l'on ait jamais vu ! Tous les jours, il invente des farces nouvelles Mais viens avec moi, tu vas le voir	Ali Ben Mahmoud prévient Mohammed Ben Kalish Ezab que son fils a disparu, qui en rit, tandis que Tintin le regarde.	6:36
[علي بن مُجَّد] - لقد كان في الحديقة يا مولاي! [مُجَّد بن قليش عزب] - حسنا حسنا يا "علي بن مُجَّد" .. لا تقلق!	[Ali Ben Mahmoud] - Il jouait au jardin, seigneur ! [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Oui, oui, Ali Ben Mahmoud, tranquillise-toi !	Sortant du palais en direction du jardin, Ali Ben Mahmoud continue à expliquer la situation à Mohammed Ben Kalish Ezab qui semble serein et Tintin, étonné.	7:36
[مُجَّد بن قليش عزب] - ها هي السيارة التي أهديتها له الأسبوع الماضي في عيد ميلاده السادس..	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Voilà la petite auto que je lui ai offerte, il y a trois jours, à l'occasion de son sixième anniversaire	Mohammed Ben Kalish Ezab, Tintin et Ali Ben Mahmoud s'avancent vers la petite voiture d'Abdallah.	8:36
[مُجَّد بن قليش عزب] - "عبد الله!" "عبد الله!" أين أنت يا كنزي	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Abdallah ! Abdallah ! Où es-tu, mon petit trésor ?	Mohammed Ben Kalish Ezab appelle Abdallah, tandis que	9:36

الغالي؟		Tintin examine sa petite voiture.	
"عبد [مُحَمَّد بن قليش عذب] - الله!" هيا تعالي حالا يا صغيري العزيز!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Abdallah ! Allons, montre-toi, mon petit oiseau en sucre	Mohammed Ben Kalish Ezab appelle Abdallah, tandis que Tintin examine les buissons.	10:36
"عبد [مُحَمَّد بن قليش عذب] - الله!" يا حملي الوديع!	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Abdallah ! Ma petite gazelle	Mohammed Ben Kalish Ezab appelle Abdallah, tandis que Tintin examine les buissons.	11:36
"عبد [مُحَمَّد بن قليش عذب] - الله!" "عبد الله!" أين تختبئ؟	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Abdallah ! Abdallah ! où te caches-tu ?	Mohammed Ben Kalish Ezab appelle Abdallah, tandis que Tintin examine un arbre.	12:36
"عبد [مُحَمَّد بن قليش عذب] - الله!" أيها الفتى الشقي! إذا لم تأتي حالا سأقوم بمعاقتك!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Abdallah ! Espèce de petit coquin ! Si tu ne te montres pas immédiatement, tu seras grondé !	Mohammed Ben Kalish Ezab commence à s'impatienter, et continue à appeler Abdallah.	13:36
"تان تان] - عذرا يا مولاي! هل كان "عبد الله" يرتدي رداء أزرق؟ [مُحَمَّد بن قليش عذب] - رداء أزرق؟ لا لماذا تسأل؟	[Tintin] - Excusez-moi, Altesse, mais votre fils portet-il un vêtement bleu ? [Mohammed Ben Kalish Ezab]- Un vêtement bleu ? Abdallah ! Non ! Pourquoi cette question ?	Tintin interrompt Mohammed Ben Kalish Ezab.	14:36
"تان تان] - هذه قطعة من رداء	[Tintin] - Voici un morceau de tisse bleu que je viens de	Tintin montre un morceau de tissu bleu à	1:37

<p>أزرق وجدتها معلقة على غصن شجرة.. وتحت الشجرة يوجد آثار أقدام عميقة.. يبدو أن أحدهم كان محتباً على الشجرة ثم قفز على الأرض.. [مُحَمَّد بن قليش عزب] - ربما.. ولكن..</p>	<p>découvrir, accroché à cette branche... Au pied de l'arbre, il y a des traces de pas, très profondes Quelqu'un, sans doute, qui s'était dissimulé dans les branches et qui a sauté à terre.. [Mohammed Ben Kalish Ezab]- Peut-être.. Oui.. Mais..</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab, qui semble interloqué</p>	
<p>[تان تان] - ها هي سيارة ابنك.. وسترى من علامات الإطارات أنها مدفوعة إلى هذا الاتجاه..</p>	<p>[Tintin]- Voici la petite auto de votre fils.. Elle a été brutalement poussée sur le côté comme l'indiquent les traces laissées par les pneus</p>	<p>Tintin montre du doigt la voiture d'Abdallah à Mohammed Ben Kalish Ezab</p>	<p>2:37</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - لكن أنا لا أفهم.. ماذا تريد أن تقول؟ [تان تان] - يؤسفني أن أخبرك يا مولاي.. أعتقد أن أمراً سيئاً قد وقع.. تعالي معي.. هناك المزيد من الأدلة..</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Mais, enfin, je ne comprends pas.. Où veux-tu en venir ? [Tintin] - J'ose à peine exprimer ma pensée, Altesse.. Je crains le pire.. Mais venez avec moi.. Nous allons certainement trouver d'autres indices..</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab et Tintin discutent.</p>	<p>3:37</p>
<p style="text-align: center;">/</p>	<p style="text-align: center;">/</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab suit Tintin, qui cherche des indices.]</p>	<p>4:37</p>
<p>[تان تان] - انظر.. المزيد من آثار الأقدام!</p>	<p>[Tintin] - Là ! j'en étais sûr ! Encore des traces de pas</p>	<p>Tintin se penche et montre le sol du doigt,</p>	<p>5:37</p>

		à Mohammed Ben Kalish Ezab qui se penche pour voir.	
[تان تان] - انظر هناك! وهناك أيضا! الآثار على الحائط.. يبدو أنهم قاموا بتسليق الحائط من هنا!	[Tintin] - Et ici Et là Et là encore Regardez, le mur est éraflé C'est à cet endroit qu'ils ont dû le franchir	Tintin montre le mur du doigt, à Mohammed Ben Kalish Ezab qui se penche pour voir.	6:37
[محمد بن قليش عذب] - من هم؟ [تان تان] - الرجال الذين قاموا بخطف ابنك يا مولاي..	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Mais qui, « ils » ? [Tintin] - Ceux qui ont enlevé votre fils, Altesse !	Mohammed Ben Kalish Ezab et Tintin discutent.	7:37
[محمد بن قليش عذب] - الرجال من؟ أنت مجنون؟ إني اختطف؟ لماذا؟ أخبرني لماذا يقوم أحدهم باختطاف ابني؟ أنت مجنون وتقوم باختلاق هذه الأشياء.. أنت كاذب! كاذب!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Ceux qui. Mais tu es fou ! Mon fils ! Enlevé Et pourquoi ? Dis-moi, pourquoi aurait-on enlevé mon fils ? C'est insensé ! Tout cela, tu l'inventes ! Car tu mens, oui, tu mens, comme tous ceux de ta race !	Mohammed Ben Kalish Ezab, le poing en l'air, s'énerve contre Tintin, qui regarde, légèrement surpris.	8:37
[خادم] - لقد أحضر أحدهم هذه ثم انطلق على صهوة جواده بسرعة الريح إلى الصحراء!	[Serviteur] - C'est un cavalier qui vient d'apporter cette lettre, seigneur Il est immédiatement reparti, au triple galop, dans la direction du désert.	Un de ses serviteur apporte une lettre à Mohammed Ben Kalish Ezab, tandis que Tintin regarde.	10:37
[محمد بن قليش عذب] - يا إلهي!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Par Allah !	Mohammed Ben Kalish Ezab lit la lettre, stupéfié.	11:37
[محمد بن قليش عذب] - هذا لا	[Mohammed Ben Kalish	Dépité, Mohammed	12:37

يصدق! اقرأ هذه الرسالة!	Ezab]- C'est incroyable ! Tiens ! lis cette lettre	Ben Kalish Ezab tend la lettre à Tintin.	
[تان تان] - عفوا يا مولاي ولكنها باللغة العربية.. [محمد بن قليش عزب] - فعلا.. سأقوم بترجمتها لك..	[Tintin]- Excusez-moi, Altesse, mais c'est de l'arabe et.. [Mohammed Ben Kalish Ezab]- Ah ! oui, donne, je vais te la traduire..	Tintin rend la lettre à Mohammed Ben Kalish Ezab.	15:37
[محمد بن قليش عزب] - إلى "محمد بن قليش" إذا أردت أن ترى والدك حيا عليك أن توقع المعاهدة مع شركة "سك أويل" .. "باب البحر" .. [تان تان] - إن هذا ما توقعته تماما!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - « A Mohammed Ben Kalish Ezab Si tu tiens à revoir ton fils vivant, chasse l'Arabex de ton territoire. » Et c'est signé : « Bab El Ehr » [Tintin] - Oui, oui, cela ne m'étonne pas !	Mohammed Ben Kalish Ezab traduit la lettre à Tintin, qui écoute, les sourcils froncés.	16:37
[محمد بن قليش عزب] - "باب البحر"! هذا اللعين! المخادع! اللص! الحقير! سيكون انتقامي رهيبا! سأقوم بوضعه على الخازوق! وسيه حيا على نار هادئة! وأنزع شعر لحيته واحدة واحدة!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Ah ! Bab El Ehr, Bab El Ehr ! Fils de chien galeux ! Petit-fils de chacal pelé ! Arrière-petit-fils de vautour déplumé ! Ma vengeance sera terrible ! Je te ferai empaler ! Je te ferai rôtir à petit feu ! Je t'arracherai, un à un, tous les poils de la barbe ! Et je te les ferai avaler avec du poivre rouge !	Mohammed Ben Kalish Ezab déchire la lettre, le visage rouge de colère, tandis que Tintin regarde.	1:38
[محمد بن قليش عزب] - يجب أن نتصرف فورا.. أين نائي	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Mais il faut agir !	Mohammed Ben Kalish Ezab, l'air	2:38

العسكري؟	Allons voir mon conseiller militaire !	déterminé, se dirige vers le palais, suivi de Tintin.	
[مُحَمَّدُ بْنُ قَلِيْشِ عَزَبٍ] - انظر! إنها سيارة صغيرة..	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Mon Dieu ! Sa petite auto !	Mohammed Ben Kalish Ezab aperçoit la voiture d'Abdallah et devient triste, tandis que Tintin regarde, étonné.	3:38
[مُحَمَّدُ بْنُ قَلِيْشِ عَزَبٍ] - واهاه! واهاه! واهاه! لأين أنت الآن يا صغيري المسكين؟ واهاه! واهاه! [تان تان] - تمالك أعصاب يا مولاي..	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Wou-hou-hou-hou-hou Mon petit Abdallah ! où es-tu, mon petit gâteau de miel ? Wou-hou Mon petit chou à la crème ! Wou-hou-hou-hou-hou [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Allons, calmez-vous, Altesse !	Mohammed Ben Kalish Ezab, le visage rouge, pleure de grosses larmes, tandis que Tintin le regardé, étonné.	4:38
[مُحَمَّدُ بْنُ قَلِيْشِ عَزَبٍ] - واهاه!... واهاه! يا ملاكي الصغير!	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Wou-hou-hou Mon petit chérubin ! Wou-hou-hou	Mohammed Ben Kalish Ezab, éploré, pleure à grosses larmes et s'essuie les yeux avec un mouchoir, tandis que Tintin le réconforte.	5:38
[مُحَمَّدُ بْنُ قَلِيْشِ عَزَبٍ] - "عبد الله" يا صغيري! ..آآآآ...آآآآ...	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Mon petit Abdallah ! Aaaah Aaaah Aaaah Aaaah	Mohammed Ben Kalish Ezab, éploré, pleure à grosses larmes et s'essuie les yeux avec un mouchoir, tandis que Tintin le	6:38

		réconforte.	
[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - آآتشو! آآآآ.. آآتشو! آآ.. آآتشو!	[Mohammed Ben Kalish Ezab]-TCHOUM ! Aaaah TCHOUM ! AaaahTCHOUM !	Mohammed Ben Kalish Ezab commence à éternuer tout en pleurant.	7:38
[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - انظر! آآ.. آآتشو! هذه واحدة من حيله! آآآ.. آآتشو! آآ.. آآتشو! بودرة العطس... لقد حصل على علبة منها في عيد ميلاده..	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Tu vois AaaahTCHOUM ! C'est une des dernière trouvailles de mon fils : la poudre à éter à éter Aaaah TCHOUM ! à éternuer. Aaaah TCHOUM ! Il m'en avait demandé une caisse pour son anniversaire Ah ! le pauvre chéri !	Mohammed Ben Kalish Ezab éternue tout en pleurant, tandis que Tintin le regarde.	8:38
وبعد قليل... [مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - هذا "يوسف بن عقيق" .. نائي العسكري.. سيقوم بشرح خطته لك.. تفضل سيجار.. [تان تان] - شكرا يا مولاي! أنا لا أدخن..	<i>Quelques instants plus tard</i> [Mohammed Ben Kalish Ezab]- Voilà Youssouf Ben Moulfrid, mon conseiller militaire, qui va nous exposer son plan de campagne Une cigarette ? [Tintin]- Non, merci, je ne fume pas	De retour au palais, Mohammed Ben Kalish Ezab offre des cigarettes et des cigares à Tintin et Youssouf Ben Moulfrid.	9:38
[يوسف بن عقيق] - حسنا مولاي الكريم.. في خلال ساعتين سيقوم ثلاثمائة فارس بالانطلاق على أثر "باب البحر" وأتباعه.. لقد قمت بإرسال فرقة من متبوعي	[Youssouf Ben Moulfrid]- Eh bien, seigneur, voilà D'ici deux heures, trois cents cavaliers peuvent être prêts à partir à la poursuite des hommes de Bab El Ehr Déjà, j'ai donné ordre à	Youssouf Ben Moulfrid, fumant un cigare, parle à Mohammed Ben Kalish Ezab, qui a une cigarette à la bouche, tandis que Tintin les	10:38

الآثار للعثور على..	quelques éclaireurs de relever leurs traces En deux mots, je puis te déclarer ceci	regarde.	
		Le cigare de Youssouf Ben Moulfrid lui explose au visage, tandis que Tintin regarde, choqué.	11:38
[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - يا إلهي لقد قام إبنني الحبيب بإستبدال أفضل أنواع السيجار عندي بسيجار مفخخ.. كم هو لطيف!	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Allah est grand ! Le cher petit ange a remplacé mes havanes par des cigares-surprises N'est-ce pas adorable ?	Mohammed Ben Kalish Ezab sourit en regardant la boite à cigares truquée, tandis que Youssouf Ben Moulfrid, contrarié, et Tintin le regardent.	12:38
[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - إبنني الوحيد! "عبد الله!" آآاه!	[Moahmmed Ben Kalish Ezab] -Pauvre cher petit oiseau des îles !	Mohammed Ben Kalish Ezab continue à sourire en allumant une cigarette.	13:38
		La cigarette de Mohammed Ben Kalish Ezab lui explose au visage.	14:38
[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - هذا الصغير الشقي! المخادع! لقد قام باستبدال سجائري أيضا!	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Par la barbe du Prophète ! ce misérable petit ver de terre a osé remplacer mes bonnes cigarettes-fusées !	Mohammed Ben Kalish Ezab, contrarié, regarde la boite à cigarette truquées, tandis que Youssouf Ben Moulfrid, souriant, et Tintin le regardent.	15:38
[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - ها هم	[Mohammed Ben Kalish	De la terrasse du palais,	2:39

<p>ينطلقون.. بإذن الله سيقومون بتخليص إبني الصغير من يدي المحرم "باب البر" [ك]</p>	<p>Ezab] - Les voilà partis ! Puissent-ils, avec l'aide d'Allah, arracher mon cher enfant des mains de cet infâme Bab El Ehr !</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab montre à Tintin de la main les trois cents cavaliers qui partent.</p>	
<p>[تان تان] - الحقيقة يا مولاي هذه الحملة لن تأتي بأي فائدة! لسبب بسيط.. أن "باب البحر" لم يقم باختطاف ابنك يجب أن نبحث في مكان آخر..</p>	<p>[Tintin] - A la vérité, Altesse, cette expédition est parfaitement inutile. Inutile, pour la bonne raison que ce n'est pas Bab El Ehr qui a enlevé votre fils. C'est d'un autre côté qu'il faut diriger les recherches</p>	<p>Sur la terrasse du palais, Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab, qui semble très surpris.</p>	<p>3:39</p>
<p>[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - ماذا؟! ليس "باب البحر"؟ ولكنك رأيت الرسالة التي أرسلتها! [تان تان] - نعم.. لقد رأيته يا مولاي ولكن ما الدليل على أن "باب البحر" هو المرسل؟ هل تعرفت على خط يده؟</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Comment ! ce n'est pas Bab El Ehr ? Mais tu as vu la lettre signée de son nom ! [Tintin] - Je l'ai vue, oui, Altesse Mais cette lettre, qui nous prouve qu'elle a été écrite par Bab El Ehr ? Connaissez-vous son écriture ?</p>	<p>Sur la terrasse du palais, Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab qui, étonné, fronce les sourcils.</p>	<p>39 4:</p>
<p>[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - خط يده؟ بالطبع لا! ولكن إذا كنت متأكد أن الرسالة لم تكن منه لماذا لم تقل ذلك من قبل؟ وتركتني أرسل الفرسان؟ [تان تان] - لماذا؟</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Son écriture ? Au fait, non ! Mais mais alors, si tu savais que ce n'était pas lui, pourquoi ne l'as-tu pas dit plus tôt ? Et, surtout, pourquoi as-tu laissé partir mes guerriers ? [Tintin]- Pourquoi ?</p>	<p>Sur la terrasse du palais, Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab qui, étonné, fronce les sourcils.</p>	<p>5:39</p>

<p>[تان تان] - ببساطة لجعل الخاطف الحقيقي يعتقد أن خطته قد نجحت..</p> <p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - الخاطف الحقيقي؟ هل تعرف من هو؟</p>	<p>[Tintin]- Tout simplement pour faire croire au véritable ravisseur que sa ruse avait réussi De cette façon, il ne se méfiera pas</p> <p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Le véritable coupable, dis-tu. Tu le connais donc ?</p>	<p>Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab.</p>	<p>6:39</p>
<p>[تان تان] - أعتقد يا مولاي.. ولكني لا أملك الدليل.. ولا أعلم إلى أين أخذ ابنك.. وهذا ما يجب أن نكتشفه.. هل لديك أي صورة حديثة لـ"عبد الله"؟ ستكون مفيدة للتعرف عليه..</p>	<p>[Tintin] - Je crois que oui, Altesse, mais je n'en ai encore aucune preuve Et surtout j'ignore où il a emmené votre fils Avant tout, c'est cela qu'il faut essayer de savoir A propos, avec-vous une photographie du prince Abdallah, afin que je puisse éventuellement le reconnaître ?</p>	<p>Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab qui semble pensif.</p>	<p>7:39</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - هذه آخر صورة له..</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Voilà son dernier portrait</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab mène Tintin à l'intérieur, vers un portrait d'Abdallah.</p>	<p>8:39</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - صغيري المسكين! لقد أجهد الرسام في رسم هذه الصورة..</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Pauvre cher petit chérubin ! Ces séances de pose étaient pour lui un véritable supplice</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab montre à Tintin le portrait d'Abdallah.</p>	<p>9:39</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - في الحقيقة.. لقد جن الرسام!</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Le peintre, il est vrai, est devenu fou peu après</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab prend une cigarette de la boîte à</p>	<p>10:39</p>

		cigarette, l'air nonchalant.	
[مُحَمَّدُ بن قليش عذب] - حسنا.. لنرى هل هذه واحدة من السجائر المفخخة؟ لا إنها تبدو سليمة!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Holà ! N'est-ce pas encore une de ces diaboliques cigarettes-fusées ? Non, c'est une vraie celle-ci	Mohammed Ben Kalish Ezab examine la cigarette.	11:39
[مُحَمَّدُ بن قليش عذب] - أعتذر لك يا صغيري المسكين على شكّي فيك!	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Pardon, pardon, cher petit agneau, de t'avoir injustement soupçonné !	Mohammed Ben Kalish Ezab, la cigarette à la bouche, entreprend d'ouvrir la boîte d'allumettes.	12:39
		Une araignée en plastique est ejectée de la boîte d'allumettes de Mohammed Ben Kalish Ezab, qui en est effrayé, tandis que Tintin sursaute, surpris.	13:39
[مُحَمَّدُ بن قليش عذب] - خدعة أخرى من خدعه اللائقائية! لا أعلم من أين يأتي بهذه الأفكار!	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Encore un tour de ce petit démon ! Je me demande comment il s'est procuré ceci	Mohammed Ben Kalish Ezab regarde le dispositif utilisé pour la farce, l'air légèrement contrarié.	1:40
[تان تان] - حسنا.. سيكون من السهل التعرف عليه.. الآن يجب أن أبدا بحثي.. مولاي.. هل يمكنك أن تعطيني ملابس أخرى؟ وأريد أيضا بعض المعلومات عن	[Tintin]- Bon. A présent que je connais les traits de votre fils, je vais partir à sa recherche Il ne me reste plus qu'à vous demander d'autres vêtements et quelques	Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab, qui allume sa cigarette à l'aide d'un briquet.	2:40

<p>"د. ميولر" .. أعني الأستاذ "سميث"!</p>	<p>renseignements sur le docteur Mül pardon ! sur le professeur Smith.</p>		
<p>[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - الأستاذ "سميث"! هل تعتقد أن بإمكانه مساعدتك في العثور على إبنني؟ [تان تان] - ربما...</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Sur le professeur Smith ? Tu crois qu'il pourrait t'aider à retrouver mon fils ? [Tintin] - Peut être</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab, une cigarette à la main, et Tintin discutent en marchant dans les couloirs du palais.</p>	<p>3:40</p>
<p>[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - إنه عالم آثار.. يقوم بالبحث عن الحضارات القديمة التي ازدهرت في هذه المنطقة في الماضي.. وفي نفس الوقت هو ممثل شركة "سك أويل".. [تان تان] - هل يعيش هنا؟</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Eh bien, c'est un archéologue qui recherche ici les vestiges des anciennes civilisations, qui ont fleuri dans ces régions En même temps, il est ici le représentant de la Skoil Petroleum. [Tintin] - Il habite la région ?</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab, une cigarette à la main, et Tintin discutent en marchant dans les couloirs du palais.</p>	<p>4:40</p>
<p>[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - نعم.. في العاصمة.. "وادي الصباح".. على بعد 20 ميلا من هنا.. على الساحل مباشرة.. إنه يقطن في قصر هائل.. جاثم على قمة الجبل كالقصر.. [تان تان] - حسنا.. أريد أن أطلب منك شيئا آخر...</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Oui, il réside à Wadesdah, ma capitale, à vingt kilomètres d'ici, sur la côte. Il habite là un grand palais, perché comme un nid d'aigle au sommet de la falaise. - Bien Ah ! encore un détail Je</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab, une cigarette à la main, et Tintin discutent en marchant dans les couloirs du palais.</p>	<p>5:40</p>
<p></p>	<p></p>	<p>Tintin sursaute après avoir marché sur une</p>	<p>6:40</p>

		amorce qui a explosé, tandis que Mohammed Ben Kalish Ezab le regarde étonné.	
[مُحَمَّدُ بن قليش عذب] - لا تهتم.. إنها خدعة أخرى من خدع "عبد الله" التي نثرها في القصر.. إنها منشطة... أليس كذلك؟ [تان تان] - آه! فعلا!	[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Ce n'est rien Une amorce Abdallah avait l'habitude d'en semer partout.. Cela mettait de la vie dans le palais. [Tintin]- Ah ? Bon	Tintin se penche pour regarder l'amorce tandis que Mohammed Ben Kalish Ezab lui parle, nonchalant, une cigarette à la main.	7:40
[تان تان] - أين توقفنا؟ نعم.. صديقاى اللذان ذكرتهما من قبل.. أرجو أن تقدم بمعاملتهما كضيوف كرام، وأن تعني بهم وتوفر لهم سبل الراحة.. لكن إذا أردت مني العثور على إبنك.. لا تدعهما يخرجان من هذا القصر.. تحت أي ظروف!	[Tintin] - Où en tais-je ? Ah ! oui Les deux amis dont je vous ai parlé Eh bien, je voudrais vous demander pour eux une grande faveur : traitez-les comme des hôtes de choix. Veillez à leur confort, prenez soin de leur santé Mais, si vous voulez que je retrouve votre fils, de grâce, ne les laissez sortir du palais sous aucun prétexte !	Mohammed Ben Kalish Ezab, une cigarette à la main, et Tintin discutent en marchant dans les couloirs du palais.	8:40
[مُحَمَّدُ بن قليش عذب] - أين أنت يا "تان تان"؟ عند الأستاذ "سميث"؟ ماذا؟ إبنى هناك؟ ماذا تقول؟ آه.. أنت تعطس.. يرحمكم الله!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Tintin ? Oui Où es- tu ? Chez le professeur Smith ? Comment ? Mon fils est là ? Prisonnier ! Que dis- tu ? Quoi ? Ah ! tu as éternué ?	Mohammed Ben Kalish Ezab parle à Tintin qui lui téléphone du bureau du professeur Smith (alias Dr Müller).	5:48
[تان تان] - يجب أن ترسل القوات إلى "وادي الصباح".. وفي	[Tintin] - Envoyez des hommes à Wadesdah et faites cerner le palais du	Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab au	6:48

نفس الوقت سأحاول إنقاذ الأمير الصغير ..	professeur.. Moi, en attendant, je vais essayer de libérer votre fils ..	téléphone, du bureau du professeur Smith (alias Dr Müller)	
[تان تان] - ها هو!	[Tintin] - Le voilà !	Tintin et le Capitaine Haddock arrivent pour trouver Mohammed Ben Kalish Ezab l'air désespéré, assis dans son jardin.	14:54
[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - لقد ضاع كل شيء يا "تان تان" .. لقد وصلنا متأخرين! لقد هرب "سميث" في السيارة وأخذ معه إبني... [تان تان] - هل هناك من يتبعه؟	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Ah ! Tintin, Tintin, tout est perdu ! Nous sommes arrivés trop tard Cet infâme professeur Smith s'est enfui en auto, emmenant avec lui mon petit trésor en sucre [Tintin] - On est parti à sa poursuite, j'espère ?	Mohammed Ben Kalish Ezab, en pleurs et l'air désespéré, tient les mains de Tintin, qui le regardé, avec étonnement.	15:54
[مُحَمَّدُ بن قليش عزب] - نعم.. بالطبع.. لقد أرسلت الفرسان في أثره.. وصديقاك ذو الشوارب في السيارة الجيب.. [تان تان] - يا إلهي! إذا في هذه الحالة...	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Oui, oui, bien sûr.. Mes cavaliers le poursuivent... Et puis tes deux amis à moustache, en jeep... [Tintin] - Oh ! Oh ! dans ce cas...	Mohammed Ben Kalish Ezab, dépité, parle à Tintin qui réfléchit.	16:54
[تان تان] - ما هذا؟	[Tintin] - OH !	Mohammed Ben Kalish Ezab, Tintin et le capitaine Haddock semblent interpellés par quelque chose.	17:54

<p>[تان تان] - كيف جاءت هذه السيارة إلى هنا؟ [مُحَمَّد بن قليش عذب] - إنها سيارتي.. لماذا؟</p>	<p>[Tintin] - A qui est cette voiture ? [Mohammed Ben Kalish Ezab] - A moi ! Pourquoi ?</p>	<p>Tintin montre à Mohammed Ben Kalish Ezab une voiture.</p>	<p>1:55</p>
<p>[تان تان] - بسرعة يا كابتن..</p>	<p>[Tintin] - Vite, capitaine !</p>	<p>Tintin part en courant, tirant le capitaine Haddock, tandis que Mohammed Ben Kalish Ezab regarde, interloqué.</p>	<p>2:55</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عذب] - توقف! إنها سيارتي! إنها سيارتي! توقف!</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Halte-là ! c'est ma voiture, ça ! Vous ne pouvez pas ! C'est la mienne !</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab brandit sa canne après Tintin.</p>	<p>3:55</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عذب] - أوقفوهما! سيدمران سيارتي!</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Ne les laisse pas partir ! Ils vont abîmer mon auto !</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab court après Tintin et le capitaine Haddock qui partent dans sa voiture.</p>	<p>4:55</p>
<p>بعد قليل... [خادم] - انظر يا مولاي.. لقد عادت السيارة! [مُحَمَّد بن قليش عذب] - و"عبد الله"؟</p>	<p><i>Un peu plus tard...</i> [Serviteur] - Seigneur, voilà la voiture qui revient ! [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Avec Abdallah ?</p>	<p>Au palais, un de ses serviteurs prévient Mohammed Ben Kalish Ezab que sa voiture est de retour.</p>	<p>1:61</p>
<p>[مُحَمَّد بن قليش عذب] - "عبد الله"! "عبد الله"! يا حملي الوديع.. يا كتنزي الغالي.. [كابتن هادوك] - يمكنه</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Avec Abdallah ! Abdallah ! Mon petit agneau en sucre ! Mon trésor en chocolat !</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab se dirige vers sa voiture où se trouve Abdallah et le capitaine Haddock.</p>	<p>2:61</p>

الاحتفاظ بكنزه الغالي بقدر ما أريد التخلص منه!	[Capitaine Haddock] – Pas fâché d'en être débarrassé, de son petit agneau en sucre !		
[مُحَمَّد بن قليش عزب] – يا نخلتي الجميلة! يا ملاكي الصغير! [كابتن هادوك] – وأخيرا يمكنني التدخين في هدوء!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] – Mon cher petit oiseau en confiture de roses ! [Capitaine Haddock] – Enfin, je vais pouvoir fumer tranquillement une bonne pipe !	Abdallah se débat et tente d'échapper à l'étreinte de son père, tandis que le capitaine Haddock allume sa pipe.	3:61
[عبد الله] – واء! واء! أريد البقاء مع ألف لعنة!	[Abdallah] – Wouin ! Wouin ! Wouin ! j'veux rester avec mille sabords, tonnerre de Brest !	Abdallah échappe à son père et se jette dans les bras du capitaine Haddock, lui causant de se brûler le nez.	4:61
[كابتن هادوك] – مليون مليون لعنة! لقد أحرقت أنفي! [عبد الله] – مرة أخرى! احرق أنفك مرة أخرى! [مُحَمَّد بن قليش عزب] – هيا! هيا! لا تبئس.. لقد كانت مزحة لطيفة..	[Capitaine Haddock] – Mon nez ! mille millions de mille sabords ! Mon nez ! [Abdallah] Encore ! Encore brûler ton nez ! [Mohammed Ben Kalish Ezab] – Allons, refaites-le, ne fût-ce que pour lui faire plaisir... Un rien l'amuse...	Le capitaine Haddock, plié de douleur, se tient le nez, tandis qu'Abdallah et Mohammed Ben Kalish Ezab sourient.	5:61
[مُحَمَّد بن قليش عزب] – ها قد جاء "تان تان"!	[Mohammed Ben Kalish Ezab] – Ah ! voilà Tintin qui arrive !...	Mohammed Ben Kalish Ezab, Abdallah et le capitaine Haddock regardent Tintin arriver en Jeep.	6:61
[تان تان] – "تيك" و"تاك" في	[Tintin] – Voilà : les Dupondt sont à l'hôpital.	Tintin parle à Mohammed Ben	7:61

<p>المستشفى الآن ولا أحد يعرف ماذا أصبحهما.. ويجب أن يقوموا بقص شعرهما كل نصف ساعة! لقد أرسلت على الفور الأقراص الخاصة ب"ميولر" إلى الأستاذ "برجل" ليحللها..</p> <p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - "ميولر"؟</p>	<p>On ne sait pas encore ce que c'est... On leur coupe les cheveux toutes les demi-heures... J'ai déjà écrit à monsieur Tournesol pour lui demander d'analyser les fameux comprimés qui appartenaient à Müller.</p> <p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Müller ?</p>	<p>Kalish Ezab, pendant que le capitaine Haddock se frotte le nez.</p>	
<p>[تان تان] - نعم يا مولاي.. ف"ميولر" هو الاسم الحقيقي للأستاذ "سميث"!</p> <p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - هذا الحزباء المتلون! أين هو لأضعه على الخازوق!</p>	<p>[Tintin] - Ah ! c'est vrai, Altesse, vous ne savez pas ! Müller, c'est le véritable nom du professeur Smith.</p> <p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Où est-il, ce misérable reptile, que je le fasse empaler...</p>	<p>Mohammed Ben Kalish Ezab agité, parle à Tintin.</p>	8:61
<p>[تان تان] - لقد سلمته إلى رجال الشرطة.. وعدته بمحاكمة عادلة!</p> <p>[مُحَمَّد بن قليش عزب] - يا إلهي! أنتم الغربيون تميلون إلى تعقيد الأمور.. الوضع أبسط من ذلك هنا!</p>	<p>[Tintin] - Müller, Altesse, est entre les mains de la police, et je lui ai donné ma parole qu'il serait jugé régulièrement.</p> <p>[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Par Allah ! que vous êtes compliqués, vous autres Occidentaux ! Nous sommes plus expéditifs, nous !</p>	<p>Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab, pendant que le capitaine Haddock se frotte le nez.</p>	9:61
<p>[تان تان] - إن هذه المحاكمة ستجذب انتباه الجميع! لقد وجدت معه أوراق تثبت أنه كان جاسوسا لدولة أجنبية! وكان دوره</p>	<p>[Tintin] - C'est d'ailleurs un procès qui fera du bruit... Voici des papiers que j'ai trouvés sur lui : ils établissent que Müller était l'agent</p>	<p>Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab, qui semble hébété, pendant que le</p>	10:61

<p>تدمير حقول البترول في حالة نشوب الحرب.. وهذا يفسر امتلاكه لترسانة من الأسلحة في المخبأ الموجود تحت منزله.. وقد كان يعمل أيضا لإخراج "أرابكس" من "جبل الخال" لمصلحة شركة "سك أويل"!</p>	<p>secret d'une grande puissance étrangère... En cas de conflit, il avait pour mission de s'emparer, avec ses hommes de main, des puits de pétrole, ce qui explique le véritable arsenal qu'on a découvert chez lui... Et il manoeuvrait déjà pour déloger l'Arabex au profit de la Skoil.</p>	<p>capitaine Haddock se frotte le nez.</p>	
<p>[تان تان] - من الضروري أن يقوم رجال الشرطة بتفتيش منزل "ميولر" والقيام بتحقيق موسع معه.. هو وأعوانه.. حتى تتضح الصورة أكثر.. يبدو أنها حلقة أخرى من الصراع الأبدي على الذهب الأسود.. "البترول"!</p>	<p>[Tintin] – Voilà l'essentiel de l'affaire. Une perquisition en règle chez lui, et l'interrogatoire de Müller et de ses complices, feront apparaître toute la vérité. En somme, c'est un simple épisode de la guerre du pétrole, ou, comme on le dit aussi, de l'or noir.</p>	<p>Tintin parle à Mohammed Ben Kalish Ezab qui semble ahuri.</p>	<p>11:61</p>
<p>بعد بضعة أسابيع... [الراديو] - العديد من الحقائق تتضح في محاكمة "د. ميولر".. لقد كشف السر وراء انفجاء السيارات.. واتضح أن إحدى الدول الأجنبية الكبرى قد قامت بتحضير مركب كيميائي يدعى "م ب 14" يعزز من قابلية انفجار البترول في حالي إضافته إليه..</p>	<p><i>Quelques semaines ont passé...</i> [La radio] – « Le procès d Müller apporte tous les jours de nouvelles révélations. C'est ainsi que le mystère des explosions de moteurs est à présent entièrement éclairci. On sait maintenant qu'une grande puissance étrangère avait mis au point un produit, le N.14, qui, ajouté à l'essence, en</p>	<p>Au palais, Mohammed Ben Kalish Ezab, Tintin et le capitaine Haddock sont assis autour d'une table sur laquelle se trouvent une boîte à cigares et des boissons, et écoutent la radio.</p>	<p>6:62</p>

	décuplait le pouvoir détonant... »		
[الراديو] - وقد قام الأستاذ "برجل" باختراع مركب مضاد.. يقوم بمعادلة تأثير المركب "م ب 14" .. لقد ساهم "تان تان" بلا شك في منع اندلاع الحرب.. وبالنسبة لأخبار المحققان "تيك" و"تاك" اللذان قاما بابتلاع المركب "م ب 14" عن طريق الخطأ.. فقد تحسنت حالتها وهما الآن في طريقهما للشفاء!	[La radio] - « ... et qu'un contre-produit, capable de neutraliser les effets du premier, a pu être immédiatement mis au point. On peut donc affirmer que c'est l'intervention de ce courageux garçon qui a permis d'éviter la guerre. Quant aux deux policiers, Dupont et Dupond, qui avaient, par mégarde, avalé un comprimé de N.14 et dont l'état de santé avait causé de vives inquiétudes, ils sont actuellement en voie de guérison. »	Au palais, Mohammed Ben Kalish Ezab, Tintin et le capitaine Haddock sont assis autour d'une table sur laquelle se trouvent une boîte à cigares et des boissons, et écoutent la radio.	8:62
[تان تان] - ما رأيكما في هذا؟ لقد كان هذا قريبا جدا.. ولولا أن "تيك" و"تاك" عثرا على "م ب 14" لاندلعت الحرب! ولكنك لم تخبرني يا كابتن كيف أتيت إلى هنا؟! [كابتن هادوك] - حقا! شكرا يا مولاي.. في الواقع..	[Tintin] - Qu'en pensez-vous ? Nous l'avons échappé belle, pas vrai ? Dire que, sans la méprise des Dupondt, nous aurions eu la guerre ! Mais j'y songe, capitaine, vous ne m'avez toujours pas raconté comment vous êtes intervenu dans cette affaire... [Capitaine Haddock] - Ah ! oui, en effet , je... Merci, Altesse.	Au palais, assis autour d'une table sur laquelle se trouvent des boissons, Mohammed Ben Kalish Ezab offre au capitaine Haddock un cigare, tandis que Tintin leur parle.	9:62

<p>[مُحَمَّدُ بن قليش عذب] - خدعة أخرى من "عبد الله"! لقد وعدني بأنه سيكف عن الحيل.. آه.. يا له من صبي لطيف! له طريقة محببة إلى القلب!</p>	<p>[Mohammed Ben Kalish Ezab]- Encore une farce d'Abdallah ! Il m'avait pourtant promis qu'il serait bien sage. Ah ! quel adorable bambin, n'est-il pas vrai ?</p>	<p>Souriant, Mohammed Ben Kalish Ezab parle à Tintin, qui semble étonné, pendant que le capitaine Haddock le regarde, furieux, et le visage noirci.</p>	<p>13:62</p>
<p>[كابتن هادوك] - طريقة محببة! طريقة محببة! حسنا.. إذا أردت أن تسمع قصتي.. فلن تسمعها مني.. ألف مليون لعنة! هذه هي النهاية!</p>	<p>[Capitaine Haddock] - Adorable ! Adorable ! C'est le mot ! Mais, pour connaître la suite de mon histoire, ne comptez plus sur moi !... Cette fois, mille sabords ! c'est finin, bien fini !</p>	<p>Le capitaine Haddock se lève en colère et quitte Tintin et Mohammed Ben Kalish Ezab, surpris.</p>	<p>14:62</p>

الملحق 3: ترجمة المستوى الكلي - شخصية Abdallah كرمز لمبدأ التبعية الشرقية

الترجمة العربية للحوار	الحوار	الفعل	الصفحة (الخانة)
[تان تان] - هيا بسرعة يا "عبد الله"! لقد جئت لأنقذك.. سنذهب إلى والدك فوراً..	[Tintin] - Vite, Abdallah ! Viens vite ! Je vais te conduire chez ton papa	Tintin, revolver à la main, parle à Abdallah, qui, contrarié, se tient dans l'embrasure de la porte de sa cellule, tandis que l'homme de main arabe du Dr Müller se tient face au mur, les mains en l'air.	10 :49
[عبد الله] - دعني.. دعني.. إني أكرهك.. أنا سعيد هنا ولا أريد الذهاب معك! لن أذهب! [تان تان] - لكن!	[Abdallah] - Nan, j'retourne pas chez mon père Moi, je m'amuse ici, moi ! Et puis, lâche-moi, j'reste ici, na ! [Tintin] - Mais	Abdallah, contrarié, essaie de retirer la main de Tintin qui le tient par le bras, et semble surpris de l'attitude de l'enfant.	11:49
		Abdallah claque la porte de sa cellule au nez de Tintin.	12:49
[تان تان] - "عبد الله"! اخرج حالا! هذا ليس وقت المزاح!	[Tintin] - Abdallah ! Allons, viens vite, Abdallah ! Il n'y a pas de temps à perdre	Tintin, en colère et revolver à la main, commence à ouvrir la porte de la cellule d'Abdallah.	13:49
		Abdallah sort et asperge le visage de Tintin avec de l'eau.	14:49
[رجل العصابة العربي] - اترك هذا	[L'homme de main arabe] - اترك هذا	Abdallah rit en regardant l'homme de main arabe du Dr Müller sauter sur Tintin et tente de lui	15:49

		prendre son revolver.	
[عبد الله] - هيبه! يا لني من ذكي! [تان تان] - فقط لو أستطيع..	[Abdallah] - C'est bien fait, na ! [Tintin] - Si je pouvais	L'homme de main arabe met Tintin à terre et tente de lui arracher son revolver, tandis qu'Abdallah, souriant malicieusement, profite de la diversion pour prendre la clé de sa cellule.	1:50
[تان تان] - لقد نسيت هذا يا صديقي! [عبد الله] - "عبد الله" معه المفتاااa	[Tintin] - Tu avais oublié celui-ci, mon bonhomme ! [Abdallah] - Et moi j'ai la clé ! Et moi j'ai la clé ! Et moi j'ai la clé !	Tintin assomme l'homme de main arabe avec un second revolver, tandis qu'Abdallah brandit la clé de sa cellule.	2:50
[تان تان] - هيا تعالیٰ معي يا "عبد الله" .. هذا يكفي! [عبد الله] - لا..	[Tintin] - Abdallah ! Allons, plus de bêtises, maintenant ! Viens vite ! [Abdallah] - NAN !	L'homme de main arabe assommé, Tintin reprend le premier revolver et se tourne vers Abdallah qui s'enfuit.	3:50
[تان تان] - "عبد الله"!	[Tintin] - Abdallah !	Abdallah retourne à sa cellule et claque la porte.	4:50
[تان تان] - لقد أغلق الباب من الداخل..	[Tintin] - Abdallah, je... Tonnerre ! il a fermé la porte à clé !	Tintin essaie d'ouvrir la porte de la cellule d'Abdallah.	5:50
[تان تان] - "عبد الله" .. افتح هذا الباب فوراً!	[Tintin] - Au nom du ciel, Abdallah, ouvre cette porte, vite !	Tintin, contrarié, essaie d'ouvrir la porte de la cellule d'Abdallah.	6:50
[عبد الله] - لا..	[Abdallah] - NAN !	Abdallah, les sourcils froncés, parle à Tintin de l'autre côté de la porte de la cellule.	7:50
[تان تان] - كيف أستطيع	[Tintin] - Que faire, mon	Tintin, perdu, se tient à	8:50

إقناعه؟	Dieu, que faire ?	côté de la cellule d'Abdallah.	
[تان تان] - حسنا.. يمكنك البقاء إذا أردت.. سأذهب إلى السينما بدونك.. إلى اللقاء! [عبد الله] - لا يهمني!	[Tintin] - Eh bien, c'est entendu Reste ici, si tu veux ! J'irai au cinéma sans toi, voilà tout ! Je m'en vais ! [Abdallah] - M'en fiche !	Tintin, les sourcils froncés, parle à Abdallah à travers la porte de la cellule.	9:50
		Tintin fait semblant de s'en aller.	10:50
		Abdallah écoute le bruit des pas de Tintin, à travers la porte de la cellule.	11:50
		Abdallah entrouvre la porte de sa cellule, tandis que Tintin se cache.	12:50
[تان تان] - "عبد الله!" [عبد الله] - لا..	[Tintin] - ABDALLAH !.. Ici ! [Abdallah] - NAN !	Tintin rentre dans la cellule et Abdallah lui échappe.	13:50
[عبد الله] - اتركني!	[Abdallah] - NAN !	Tintin glisse après avoir mis le pied dans l'un des patins à roulettes d'Abdallah.	14:50
		Tintin tombe et renverse Abdallah.	15 :50
[عبد الله] - واء! واء! واء!	[Abdallah] - WOUIN ! WOUIN ! WOUIN !	Abdallah éclate en larme, tandis que Tintin le regarde.	16:50
[تان تان] - إهدأ بالله عليك!	[Tintin] - Silence, nom d'une pipe !	Tintin met sa main sur la bouche d'Abdallah, pour le faire taire.	17:50
[تان تان] - أي ي ي ي!	[Tintin] - Aïïïïïï !	Abdallah mord la main de Tintin, qui pousse un cri de douleur.	18:50

<p>[تان تان] - توقف أيها الوحش الصغير! توقف! [عبد الله] - لا...!</p>	<p>[Tintin] - Espèce de petite peste ! veux-tu te taire, oui ou non ? [Abdallah] - NAN !</p>	<p>Tintin secoue Abdallah par les épaules, qui continue à le regarder avec les sourcils froncés.</p>	<p>1:51</p>
<p>[عبد الله] - واء! واء! واء! واء! واء! واء!</p>	<p>[Abdallah] - WOUIN ! WOUIN ! WOUIN !</p>	<p>Abdallah éclate en pleurs, tandis que Tintin se bouche les oreilles.</p>	<p>2:51</p>
<p>[تان تان] - ماذا عن هذا الردل؟ الأفضل أن أقوم بربطه.. لكن.. [عبد الله] - واء! واء! واء!</p>	<p>[Tintin] - De ce côté-là, ça va. Je devrais le ligoter, bien sûr, mais... [Abdallah] - WOUIN !</p>	<p>Tintin regarde par la porte dans le couloir, vers l'homme de main arabe assommée, tandis qu'Abdallah continue à pleurer.</p>	<p>3:51</p>
<p>[عبد الله] - واء! واء! واء! واء! واء!</p>	<p>[Abdallah] - WOUIN ! WOUIN !</p>	<p>Tintin referme la porte de la cellule, tandis qu'Abdallah pleure.</p>	<p>4:51</p>
<p>[عبد الله] - أيسيسي! أيسيسي!</p>	<p>[Abdallah] - HIII ! HIII !</p>	<p>Des claquements se font entendre de l'intérieur de la cellule, et Abdallah pousse des cris.</p>	<p>5:51</p>
<p>[عبد الله] - أنا أكرهك! سأخبر والدي الأمير وسيقوم بمعاقتك.. [تان تان] - بالتأكيد!</p>	<p>[Abdallah] - Tu es méchant, na ! Et je le dirai à mon père ! Et mon père est émir ! [Tintin] - Ah ! ah !</p>	<p>Tintin, l'air contrarié, se dirige vers la porte, le revolver dans une main, et tenant Abdallah, qui se frotte le postérieur, avec l'autre main.</p>	<p>6:51</p>
<p>[تان تان] - يا إلهي! لقد اختفي! لا بل! د أنه قد أنذر الآخرين..</p>	<p>[Tintin] - Saperlipopette ! il est revenu à lui ! Il est allé donner l'alarme, c'est sûr</p>	<p>Tintin et Abdallah, qui se frotte toujours le postérieur, s'arrêtent, interpellés par quelque chose.</p>	<p>7 :51</p>
<p>[عبد الله] - وسيقوم والدي بجلدك أيضا ووضعك على الخازوق..</p>	<p>[Abdallah] - Et mon père, il te donnera la bastonnade Et puis, il te fera empaler ! [Tintin] - Bonne idée !</p>	<p>Tintin reprend son chemin, tenant Abdallah, qui se frotte toujours le postérieur, par la main.</p>	<p>8:51</p>

[تان تان] – فكرة ممتازة!			
[عبد الله] – ثم سيقوم بتعديك.. ثم سيقطع رأسك.. ثم..	[Abdallah] – Et puis, il te coupera la tête Et il jouera aux quilles avec ta tête, na !	Tintin avance à travers les tunnels du repaire du Dr Müller, tenant Abdallah, la main sur le postérieur, par la main.	14:51
[عبد الله] – انظر.. القضبان! هيا نلعب بالقطارات! [تان تان] – نعم.. إمها قضبان السكة الحديد ولا وقت للعب!	[Abdallah] – Oh ! dis, des trucs des choses pour jouer train ! [Tintin] – Des rails, oui Mais tu joueras plus tard	Dans les tunnels, Abdallah pointe du doigt des rails, tandis que Tintin, contrarié, le tient par la main.	5:52
[عبد الله] – كلا.. الآن! أريد أن ألعب بالقطارات..	[Abdallah] – Nan ! tout de suite, j'veux jouer train !	Abdallah échappe à la poigne de main de Tintin et court vers les rails.	6:52
[عبد الله] – توووت! توووت! توووت! توووت! توووت! [تان تان] – "عبد الله!"	[Abdallah] – Tchouk-tchouk-tchouk [Tintin] – Abdallah !..	Abdallah joue au train tandis que Tintin essaie de le rattraper.	7:52
[تان تان] – توقف يا "عبد الله!" تعلى معي! [عبد الله] – يووووي!	[Tintin] – Abdallah ! Veux-tu cesser, oui ou non ? [Abdallah] – HIIII !	Tintin attrape Abdallah qui essaie de lui échapper.	8:52
[عبد الله] – يووووي!	[Abdallah] – HIIII !	Tintin attrape Abdallah qui essaie de lui échapper.	9:52
[عبد الله] – توووت! توووت! توووت! توووت! توووت!	[Abdallah] – Tchouk-tchouk-tchouk	Tintin tombe après qu'Abdallah lui ait échappé pour aller jouer au train.	10:52
[تان تان] – توقف با "عبد الله!" عد إلى هنا! [عبد الله] – توووت!	[Tintin] – Abdallah ! De grâce, arrête-toi ! Reviens ! [Abdallah] – TUUUUT !	Tintin court après Abdallah qui s'éloigne en jouant sur les rails.	11:52
[د. ميولر] – اقضي عليه يا	[Dr Müller] – Vas-y Abdul !	Abdallah tombe dans les	12:52

"عبدول!"		mains du Dr Müller et de son homme de main, Abdul, tandis que Tintin s'arrête, choqué.	
[عبد الله] - يووووي!	[Abdallah] - HIIII !	Abdallah tente d'échapper au Dr Müller, tandis qu'Abdul tire sur Tintin avec sa mitraillette.	13:52
[عبد الله] - خذ!	[Abdallah] - HIII !	Dr Müller tient Abdallah qui donne un coup de pied à Abdul pendant qu'il tirait sur Tintin avec sa mitraillette.	2:53
[عبد الله] - أنا عطشان! [د. ميولر] - وأنا أيضا!	[Abdallah] - J'ai soif !.. [Dr Müller] - Moi aussi	Abdallah en voiture avec le Dr Müller.	3:56
[عبد الله] - أريد بعض المثلجات! [د. ميولر] - لاحقاً لاحقاً!	[Abdallah] - Je veux une crème glacée ! [Dr Müller] - Plus tard	Abdallah en voiture avec le Dr Müller.	4:56
[عبد الله] - لا.. الآن! أريد الآن! أريدها الآن! أريد الذهاب إلى المنزل!	[Abdallah] - Nan! tout d'suite! J'veux tout d'suite une crème glacée, na! Et puis, j'veux retourner chez mon père	Abdallah essaie de prendre le volant à la surprise du Dr Müller.	5:56
		La voiture du Dr Müller dérape.	6:56
[د. ميولر] - اسكت! ها هي المثلجات!	[Dr Müller] - Tiens! en voilà de la crème glacée !	Dr Müller donne une gifle à Abdallah.	7:56
[عبد الله] - واء! واء! واء! واء! [د. ميولر] - توقف عن البكاء	[Abdallah] - Wouin ! Wouin !.. Wouin ! [Dr Müller] - Et tais-toi, maintenant, sinon gare ! Et	Dans la voiture de Müller qui file à travers le désert, Abdallah éclate en pleurs.	8:56

فورا! وإلا.. اجلس هنا ولا تتحرك يا "عبد الله"!	reste ici ! Veux-tu bien rester ici, Abdallah !		
[عبد الله] - لا لن أجلس هنا! أنا أكرهك! سأخبر أبي! إنه الأمير! [د. ميولر] - أعرف! أعرف!	[Abdallah] - Nan ! j'reste ici, na ! Tu es un vilain ! Je le dirai à mon père Et il est émir mon père [Dr Müller] - Ca va Ca va	Abdallah, assis à l'arrière de la voiture, boude, tandis que le Dr Müller conduit sa voiture à travers le désert.	9:56
		Abdallah cherche quelque chose dans sa poche.	10:56
[عبد الله] - هههههه! بودرة الحك!	[Abdallah] - Hé ! hé ! du poil à gratter !	Abdallah sort un petit sachet de sa poche, qu'il tient sournoisement.	11:56
		Abdallah glisse quelque du poil à gratter dans le col du Dr Müller.	13:56
		Abdallah ricane tandis que Dr Müller se gratte le cou avec une main.	14:56
		Abdallah ricane tandis que Dr Müller se gratte le cou avec une main.	16:56
		Dr Müller lâche le volant pour se gratter avec ses deux mains.	17:56
		La voiture du Dr Müller, dans laquelle se trouve Abdallah, dérape.	18:56
		La voiture du Dr Müller, dans laquelle se trouve Abdallah, dérape et tombe dans ravin.	19:56
[تان تان] - يا إلهي! ما هذا	[Tintin] - Mon Dieu ! De la fumée ! Que leur est-il	La voiture de Tintin et du capitaine Haddock	20:56

الدخان؟ ما الذي حدث له؟	arrivé ?	s'approche d'un nuage de fumée qui vient de la voiture du Dr Müller.	
[عبد الله] - يا لها من حادثة رائعة!	[Abdallah] - Chic ! On a eu un bel accident !	Abdallah danse de joie en regardant la voiture renversée et en feu, tandis que Dr Müller, étourdi, se tient la tête.	2:57
[عبد الله] - هل تستطيع أن تفعلها ثانية؟	[Abdallah] - On va encore en faire un, dis ?	Une bosse sur la tête et l'air contrarié, Dr Müller tient Abdallah.	3:57
[تان تان] - استسلم يا "ميولر"! لا تحاول الهرب!	[Tintin] - Rendez-vous, Müller ! Vous êtes pris !	Une bosse sur la tête et l'air contrarié, Dr Müller tient Abdallah, tandis que Tintin et le capitaine Haddock s'approchent d'eux.	4:57
[د. ميولر] - كلا إذا خطوط خطوة واحدة... سأقتل الفتى! [عبد الله] - يوبيبيي.. رائع! تماما مثل أفلام العصابات!	[Dr Müller] - Pris ? Pas encore ! Un pas de plus et je tue le gosse ! [Abdallah] - Chic ! Comme dans un vrai film de gangsters !	Dr Müller met son pistolet sur la tempe d'Abdallah.	5:57
[عبد الله] - خذ المسدس لتطلق النار عليهم! [د. ميولر] - شكرا "عبد الله"! والآن ألفيا بأسلحتكما!	[Abdallah] - Tiens ! encore un revolver pour tirer sur eux. [Dr Müller] - Merci, Abdallah ! Et vous autres, jetez vos armes !	Abdallah donne un second revolver au Dr Müller.	6:57
[د. ميولر] - كما تحبان! ولكن عند أي حركة طائشة... سأفجر رأسه.. تراجعاً إلى الخلف!	[Dr Müller] - A votre aise Mais attention ! Au premier geste suspect, j'abats le petit ! En arrière, maintenant Allons, en	Abdallah sourit en regardant le revolver que Dr Müller lui pointe au visage.	8:57

	arrière ! Reculez !		
[د. ميولر] - ممتاز.. إنها سيارة أخرى! مستعدة بانتظاري.. هيا تابعا التراجع إلى الخلف! [عبد الله] - إنها سيارة أبي! إنها سيارة أبي! هل سنقوم بعمل حادثة أخرى؟	[Dr Müller] - Ah! ah! Parfait! Excellente petite voiture Allons! encore en arrière! [Abdallah] - C'est l'auto de mon papa On va encore jouer accident, dis ?	Avec la voiture en feu derrière eux et le Dr Müller qui le tient en otage, Abdallah montre la voiture de Mohammed Ben Kalish Ezab.	9:57
[د. ميولر] - اسكت وادخل إلى السيارة!	[Dr Müller] - Ouste! grimpe là-dedans, toi! Et fiche-moi la paix!	Dr Müller pousse Abdallah dans la voiture de Mohammed Ben Kalish Ezab.	10:57
		Abdallah fait une grimace en tombant dans la voiture de Mohammed Ben Kalish Ezab.	11:57
[عبد الله] - وااء! وااء!	[Abdallah] - Wouin! Wouin!	Abdallah éclate en pleurs.	12:57
[د. ميولر] - حسنا.. إذا قمتم بإطلاق الرصاص على السيارة عند رحيلي.. سأقتل القرد الصغير! [عبد الله] - وااء! وااء!	[Dr Müller] - Et vous autres, un seul coup de feu après mon départ et c'est la pmort pour ce vilain petit singe! Compris? Là-dessous, goodbye! [Abdallah] - Wouin! Wouin!	Dr Müller s'adresse à Tintin et le capitaine Haddock, pendant qu'Abdallah pleure dans la voiture.	13:57
[كابتن هادوك] - متوحش! خاطف الأطفال! قاطع طريق! وغدا! حقير! [عبد الله] - وااء! وااء!	[Capitaine Haddock] - Brute! Voleur d'enfants! Pirate! Anacolithe! Ectoplasme! Oryclérope! Bachi-Bouzouk! [Abdallah] - Wouin!	Dr Müller démarre, avec Abdallah, tandis que Tintin et capitaine Haddock regardent.	14:57
[عبد الله] - إنني أكرهك!	[Abdallah] - Tu es trop méchant, na! J'retourne	Dr Müller, avec Abdallah, s'enfuit dans la	1:58

سأتركك وأذهب إلى أبي! [د. ميولر] - نعم.. نعم..	chez mon père ! [Dr Müller]- Ca va Ca va	voiture de Mohammed Ben Kalish Ezab.	
		Abdallah saute de la voiture en pleine course, tandis que Tintin et capitaine Haddock regardent.	2:58
[تان تان] - يا إلهي! لقد قفز "عبد الله" من السيارة! هذه فرصتنا!	[Tintin] - Abdallah a sauté de la voiture ! Oh ! mais alors, ça change tout !	Abdallah tombe après avoir sauté de la voiture en marche, sous le regard de Tintin et du Capitaine Haddock.	3 :58
[تان تان] - انتظر أنت هنا مع "عبد الله" و"ميلو" .. وسأدور أنا من خلفه.. إذا حدث أي شيء.. اطلق النار فوراً [كابتن هادوك] - حسناً! [عبد الله] - أريد أن ألعب بهذا الكلب!	[Tintin] - Restez ici avec Abdallah et Milou Je vais essayer de le prendre à revers A la moindre alerte, tirez un coup de feu [Capitaine Haddock] - D'accord. [Abdallah] - J'veux jouer avec le petit chien !	Abdallah essaie d'échapper au capitaine Haddock qui met au point un plan avec Tintin pour battre Dr Müller.	10:58
[كابتن هادوك] - اسكت أيها الصبي السمح المزعج! [عبد الله] - وااا! أريد أن ألعب بهذا الكلب! وااا! وااا!	[Capitaine Haddock] - Veux-tu rester tranquille, bougre de petit cornichon ! [Abdallah] - Wouin ! Moi, j'veux jouer avec le p'tit chien ! Wouin ! Wouin ! Wouin !	Abdallah essaie d'échapper au Capitaine Haddock pour aller jouer avec Milou.	11:58
[عبد الله] - أيها اللحية الزرقاء!	[Abdallah] - Tiens ! vilain barbu !	Abdallah jette du sable au visage du capitaine Haddock.	12:58
[كابتن هادوك] - حسناً... أيها	[Capitaine Haddock] -	Le capitaine Haddock	13:58

البطة الحمقاء! [عبد الله] - والاء! والاء!	Espèce de petit ornithorynque ! [Abdallah] - Wouin ! Wouin !	donne une fessée à Abdallah, qui pleure.	
[كابتن هادوك] - ألف مليون لعنة! الأفضل أن تتوقف وإلا سأفقد أعصابي! [عبد الله] - والاء! والاء!	[Capitaine Haddock] - Et maintenant, tonnerre de Brest ! reste tranquille, sinon je vais me fâcher ! [Abdallah] - Wouin ! Wouin !	Le capitaine Haddock gronde Abdallah qui pleure.	14:58
[كابتن هادوك] - ماذا يحدث؟ أين "تان تان"؟	[Capitaine Haddock] - Que se passe-t-il ? Que fait donc Tintin ?	Abdallah tient un sachet à la main, tandis que le capitaine Haddock observe Tintin et le Dr Müller.	15:58
[كابتن هادوك] - هذا الهدوء غير طبيعي!	[Capitaine Haddock] - Il fait trop calme Cela n'est pas normal !	Abdallah souffle dans le sachet tandis que le capitaine Haddock observe Tintin et le Dr Müller.	16:58
[كابتن هادوك] - هذا الصمت يقلقني! أنا متأكد من أن هناك شيئا سيحدث!	[Capitaine Haddock] - Ce silence m'inquiète ! Quelque chose se prépare, c'est sûr	Abdallah s'apprête à éclater le sachet rempli d'air tandis que le capitaine Haddock observe Tintin et le Dr Müller.	17:58
		Le capitaine Haddock sursaute au bruit du sachet éclaté par Abdallah.	1:59
[كابتن هادوك] - ألف مليون لعنة! أيها الكابوس السخيف!	[Capitaine Haddock] - Tonnerre de Brest ! Espèce de petit analphabète ! Je...	Le capitaine Haddock gronde Abdallah qui sourit sournoisement.	2:59
		Une balle frôle le capitaine Haddock	3:59

		pendant qu'il est distrait par Abdallah.	
[كابتن هادوك] - ذلك الخنزير المخادع "ميولر" كان يحاول الدوران من خلفنا.. لحسن الحظ.. "تان تان" قام باعتراضه! [عبد الله] - ألف لعنة! ألف لعنة!	[Capitaine Haddock] - Là-bas ! Müller ! Il allait nous canarder par-derrière, le bandit ! Heureusement que Tintin est intervenu ! [Abdallah] - Pan ! Mille sabords : Pan ! pan ! pan !	Le capitaine Haddock et Abdallah regardent Tintin et Dr Müller échanger des balles.	4:59
[عبد الله] - لقد أعطيته مسدس خدعة..	[Abdallah] - C'était mon revolver à encre que je lui avais donné ! Tonnerre de Brest !	Abdallah, tenant le capitaine Haddock par la main, court vers Tintin et les hommes de Mohammed Ben Kalish Ezab.	13:59
[عبد الله] - ألف لعنة! ألف لعنة! انظر إلى صديقك المضحكان!	[Abdallah] - Mille-Sabords, dis, Mille-Sabord ! Regarde comme ils sont drôles, tes amis !	Abdallah, riant, tire sur la manche du capitaine Haddock et montre du doigt Dupont et Dupond.	5:60
[تان تان] - ما الذي يحدث يا "كابتن"؟ هذا بشع! [تيك] - أنا.. هيك.. أشعر بالغرابة! [تاك] - هيك.. بل أكثر من ذلك! وأنا أيضاً! [عبد الله] - افعلوها ثانية! افعلوها ثانية!	[Tintin] - Mon Dieu, mon Dieu !... Mais c'est épouvantable !... [Dupont] - Ah ! que... hic... que je suis malade ! [Dupond] - Je dirais... hic... même plus... hic... [Abdallah] - Encore, tonnerre de Brest ! Encore !	Dupond et Dupond, devenus bleus avec des cheveux rouges, hoquètent, pendant que Tintin, le capitaine Haddock et Abdallah les regardent.	6:60
[محمد بن قليش عزب] - "عبد الله!" "عبد الله!" يا حملي	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Mon cher petit oiseau en confiture de	Abdallah se débat et tente d'échapper à l'étreinte de son père, tandis que le	3:61

الوديع.. يا كنتزي الغالي.. [كابتن هادوك] - يمكنه الاحتفاظ بكنزه الغالي بقدر ما أريد التخلص منه!	roses ! [Capitaine Haddock] - Enfin, je vais pouvoir fumer tranquillement une bonne pipe !	capitaine Haddock allume sa pipe.	
[مُحَمَّد بن قليش عزب] - يا نخلتي الجميلة! يا ملاكي الصغير! [كابتن هادوك] - وأخيرا يمكنني التدخين في هدوء!	[Abdallah] - Wouin ! Wouin ! Wouin ! j'veux rester avec mille sabords, tonnerre de Brest !	Abdallah échappe à son père et se jette dans les bras du capitaine Haddock, lui causant de se brûler le nez.	4:61
[عبد الله] - والاء! والاء! أريد البقاء مع ألف لعنة!	[Capitaine Haddock] - Mon nez ! mille millions de mille sabords ! Mon nez ! [Abdallah] Encore ! Encore brûler ton nez ! [Mohammed Ben Kalish Ezab] - Allons, refaites-le, ne fût-ce que pour lui faire plaisir... Un rien l'amuse...	Le capitaine Haddock, plié de douleur, se tient le nez, tandis qu'Abdallah et Mohammed Ben Kalish Ezab sourient.	5:61
[كابتن هادوك] - مليون مليون لعنة! لقد أحرقت أنفي! [عبد الله] - مرة أخرى! احرق أنفك مرة أخرى! [مُحَمَّد بن قليش عزب] - هيا! هيا! لا تبتئس.. لقد كانت مزحة لطيفة..	[Mohammed Ben Kalish Ezab] - Ah ! voilà Tintin qui arrive !...	Mohammed Ben Kalish Ezab, Abdallah et le capitaine Haddock regardent Tintin arriver en Jeep.	6:61
[كابتن هادوك] - لن تصدق ما سأخبرك به.. هوف..	[Capitaine Haddock] - Figurez-vous donc... Pff.. que.. Pff...	Abdallah regarde sournoisement, par la fenêtre, le capitaine Haddock qui fume son cigare.	11:62

		Le cigare du capitaine Haddock lui explose au visage.	12:62
		Abdallah, un pinceau et un sceau de peinture noire à la main, tire la langue, ayant écrit sur le mur « FIN ».	15:62

## فهرس المحتويات

4	كلمة الشكر
6	مقدمة
14	الفصل الأول: الاستشراق والسرد الكولونيالي
14	توطئة:
14	1. مفهوم الإيديولوجيا
18	2. إيديولوجيا الاستشراق
19	2. 1. مفاهيم الاستشراق
25	2. 2. نشأة الاستشراق
28	2. 3. الاستشراق الفرنكوبلجيكي
35	3. دوافع الاستشراق
35	3. 1. الدافع الديني
36	3. 2. الدافع السياسي الاستعماري
38	4. الاستعمار والغزو الفكري
39	4. 1. الغزو الفكري والسرد الكولونيالي
41	4. 2. الاستشراق والتبشير

44	_____	4. 3. الغزو الثقافي
47	_____	4. 4. أهمية السرد في المشروع الكولونيالي
51	_____	5. 5. تان تان والسرد الكولونيالي
52	_____	5. 1. إيديولوجيا تان تان
55	_____	5. 2. السياق التاريخي الكولونيالي لـ <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>
58	_____	الخلاصة
60	_____	الفصل الثاني: مبادئ الاستشراق في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>
60	_____	توطئة
60	_____	1. 1. ثنائية الشرق والغرب في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>
62	_____	1. 1. تمييز تان تان عن الشرق
64	_____	1. 2. الفضاء الجغرافي
66	_____	1. 3. المدينة
68	_____	1. 4. البترول والنفط
69	_____	1. 5. الإحترافية
70	_____	1. 6. سلطات الأمن
73	_____	1. 7. الغناء والآذان
73	_____	1. 8. المرأة

75	1. 9. التعميم والمقارنة المباشرة بين الشرق والغرب
76	2. غيرية الشرق في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>
79	2. 1. الشرق مختلف
80	2. 2. الشرق خيالي وغامض
87	2. 3. الشرق وحشي ومنحط
93	3. التفوق الغربي في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>
95	3. 1. التفوق الضمني لثنائية الشرق والغرب
97	3. 2. التفوق الفكري والتكنولوجي
101	3. 3. مكانة تان تان في الشرق
103	3. 4. شخصية الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab
107	3. 5. تمثيل الإسلام
110	4. التبعية الشرقية في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>
112	4. 1. شخصية Abdallah
115	4. 2. الغرب ينقذ الشرق
116	الخلاصة:
119	الفصل الثالث: حدود ترجمة الاستشراق في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>
119	توطئة

119	1. الشريط المرسوم كوسيط إيديولوجي
121	1. 1. الشريط المرسوم وفن التعاقب التسلسلي
125	1. 2. جمهور الشريط المرسوم
127	1. 3. أبطال الشريط المرسوم
130	2. ماهية الشريط المرسوم
133	3. اللغة والترجمة في الشريط المرسوم
139	4. المستويات السردية للشريط المرسوم
141	4. 1. المستوى السردى الكلي وصور الشريط المرسوم
147	4. 2. المستوى السردى الجزئي والمستويات التواصلية
158	4. 3. المستوى المناصي
160	5. الاستشراق وهيرجي: بين قابلية الترجمة وقابلية التلاعب
160	5. 1. مستويات الاستشراق في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>
169	5. 2. أسلوب الخط الواضح والقراءة المزدوجة
175	5. 3. اختزالية اللقاء في الشريط المرسوم
182	5. 4. المزراب والتلقي في الشريط المرسوم
186	الخلاصة
189	الفصل الرابع: استراتيجيات ترجمة الاستشراق في تان تان في أرض الذهب الأسود

189	توطئة
189	1. استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم
190	1.1. استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا
193	1.2. استراتيجيات ترجمة الشريط المرسوم
195	1.3. استراتيجيات دبلجة الأفلام الموجهة للأطفال
196	1.4. المقاربة السيميائية لترجمة الإيديولوجيا
198	1.5. طيف استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم
205	2. تقنيات ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي
206	2.1. ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي السوري
208	2.2. ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي شبه اللفظي
213	2.3. ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي اللفظي
214	3. تقنيات ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي
215	3.1. ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي السوري
221	3.2. ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي شبه اللفظي
224	3.3. ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي
263	4. استراتيجيات ترجمة الاستشراق على المستوى الكلي
265	الخلاصة

267 \_\_\_\_\_ الخاتمة

271 \_\_\_\_\_ قائمة المصادر والمراجع

281 \_\_\_\_\_ الملاحق

335 \_\_\_\_\_ الملخص

## فهرس الأشكال

الصفحة	العنوان	الرقم
63	عنوان <i>Tintin au Pays de l'or noir</i> كما يظهر على غلاف الشريط المرسوم	1
64	الشرطيان البلجيكيان يقودان سيارتهما عبر الريف	2
64	الشرطيان البلجيكيان يقودان سيارتهما عبر الصحراء	3
65	الميناء في بلجيكا	4
65	ميناء Khemkhâh	5
66	المدينة في الغرب	6
66	مدينة Khemkhâh	7
67	مدينة Hasch El Hemm	8
67	مدينة Wadesdah	9
69	آبار البترول في الصحراء	10
69	محطة البنزين في بلجيكا	11
70	اجتماع تان تان مع مدير شركة Speedol	12
70	اجتماع تان تان من الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab ومستشاره العسكري	13
71	الشرطة الغربية والشرطة الشرقية	14
73	الغناء في الغرب	15
73	الأذان في الشرق	16
74	المرأة في الغرب	17
81	الغلاف الخارجي	18
82	تفاصيل عنوان نسخة 1971	19
82	تفاصيل عنوان نسخة 1948	20
82	صفحة العنوان	21
82	تفاصيل صفحة العنوان	22
83	أول تمثيل لإمارة Khemed	23

85	ظاهرة السراب	24
88	رجال Bab El Ehr يطلقون النار على طائرة الأمير Ben Kalish Ezab	25
88	المجرم Bab El Ehr يتفوه بألفاظ بذيئة	26
89	توقيف Dupont و Dupond من قبل الشرطة العسكرية	27
89	شرطي عسكري عربي فاسد	28
89	رجل عربي يطارد Dupont بسكين	29
89	توقيف Dupont و Dupond بعد اصطدامهما بجدار المسجد وتحطيمه	30
91	تعذيب رجال Bab El Ehr تان تان لدرجة الإغماء عليه	31
91	تخلي رجال Bab El Ehr عن تان تان وتركه للموت	32
93	معاناة تان تان بعد التخلي عنه في الصحراء	33
93	تان تان يفقد الأمل	34
100	تان تان ورجال الأمير Ben Kalish Ezab يطاردون Dr Müller في الصحراء	35
103	استقبال الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab لتان تان	36
103	أول لقاء لتان تان مع قبطان سفينة Speedol Star	37
105	الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab يعرض المشروبات والسجائر على تان تان والقبطان Haddock	38
105	غضب الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab بعد اختطاف ابنه	39
105	بكاء الأمير Mohammed Ben Kalish Ezab بعد اختطاف ابنه	40
109	يركل Dupont رجل عربي ساجد	41
109	اصطدام سيارة Dupont و Dupond بالمسجد وتدمير جداره	42
135	الصفحة الأخيرة من <i>The Story of Gerhard Shnoble</i>	43
184	وظيفة المزارب	44
185	استعمال "هيرجي" للمزارب	45
201	مخطط بياني يمثل طيف استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم	46
206	النسخة الأصلية للغلاف الخارجي	47
206	الترجمة العربية للغلاف الخارجي	48

206	النسخة الأصلية لصفحة العنوان	49
206	الترجمة العربية لصفحة العنوان	50
209	شكل العنوان في الغلاف الخارجي الأصلي	51
209	شكل العنوان في صفحة العنوان الأصلية	52
209	شكل العنوان في الصفحة 1 الأصلية	53
209	الترجمة العربية للعنوان في الغلاف الخارجي	54
209	الترجمة العربية للعنوان في الصفحة 1	55

## فهرس الجداول

الصفحة	العنوان	الرقم
163	نتائج الدراسة الكمية لمظاهر الاستشراق في خانات <i>Tintin au Pays de l'or noir</i> حسب المستويات السردية والمستويات التواصلية	1
206	ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي السوري في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	2
209	ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي شبه اللفظي - استعمال اللغة العربية - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	3
211	ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي شبه اللفظي - خط الكتابة - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	4
214	ترجمة الاستشراق على المستوى المناصي اللفظي في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	5
215	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي السوري في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	6
221	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي شبه اللفظي في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	7
224	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - ترجمة اسماء العلم - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	8
235	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - الكلمات ذات الأصل العربي - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	9
239	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - السراب - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	10
246	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - الوباء - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	11
248	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - Simoun - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	12
249	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - على مستوى الجملة أو الفقرة - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	13
258	ترجمة الاستشراق على المستوى الجزئي اللفظي - العبارات المتعلقة بالإسلام - في <i>Tintin au Pays de l'or noir</i>	14

## فهرس الملاحق

الصفحة	العنوان	الرقم
281	ترجمة المستوى الكلي : شخصية Bab El Ehr كرمز لمبدأ غيرية الشرق	1
285	ترجمة المستوى الكلي - شخصية Mohammed Ben Kalish Ezab كرمز لمبدأ التفوق الغربي	2
310	ترجمة المستوى الكلي - شخصية Abdallah كرمز لمبدأ التبعية الشرقية	3

تندرج هذه الأطروحة المعنونة بـ "ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم الكولونيالي الفرانكوبلجيكي من الفرنسية إلى العربية : دراسة وصفية مقارنة لـ *Tintin au Pays de l'or noir* لهيرجي" ضمن إطار دراسة ترجمة الإيديولوجيا في الخطاب الأدبي، ويقوم على محورين أساسيين هما استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا وحدود الترجمة في الشريط المرسوم، حيث يهدف هذا البحث إلى دراسة كيفية تعامل المترجم العربي مع الخطاب الاستشراقي حول العرب خلال العصر الكولونيالي في سياق الشريط المرسوم الفرانكوبلجيكي باعتباره نمط أدبي متعدد الوسائط.

تبيّن أهمية دراسة ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم في البعد التنفيذي لهذه الإيديولوجيا وقدرة الترجمة على توسيع نطاق تأثيرها، ولاسيما بزرع مبادئها في أذهان ضحايا الحركة الاستعمارية التي تواكبها، أي الشرقيون، وذلك باستعمال استراتيجيات دعائية غير مباشرة من خلال السرد الأدبي في وسيط تواصلية ذو قدرات دعائية هائلة وجمهور يافع قابل للتأثر وهو الشريط المرسوم. وبناء على ذلك تمّت صياغة إشكالية البحث كالتالي: ما هي استراتيجيات ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم الفرانكوبلجيكي في سياق كولونيالي، وما هي حدودها؟

وللاجابة على هذه التساؤلات، اتخذنا الترجمة العربية للعدد الخامس عشر من سلسلة الشرائط المرسومة الفرانكوبلجيكية مغامرات تان تان لهيرجي، بعنوان تان تان في أرض الذهب الأسود مدونة للبحث، باعتباره سرد أدبي ابداعي حول الشرق، تم تأليفه خلال العصر الكولونيالي الأوروبي، من قبل كاتب غربي، "هيرجي"، ينتمي إلى دولة مستعمرة، بلجيكا، ومترجم إلى اللغة العربية لجمهور عربي، أي "شرقي"، وهذا ما يجعله مادة مناسبة لدراسة ترجمة الإيديولوجيا في سياق أدبي متعدد الوسائط كولونيالي، يشمل كلا الطرفين المعنيين بالاستشراق.

ومن أبرز النتائج التي خلص إليها البحث : أولاً، أن حدود ترجمة الاستشراق في الشريط المرسوم تتعلق بطبيعة الاستشراق على المستوى السردية ولا ترتبط بالمستويات التواصلية من المستوى اللفظي وشبه اللفظي والصورى، إذ أظهرت دراسة كمية لمظاهر الاستشراق على المستويات السردية وجود أكبر تواتر للاستشراق في *Tintin au Pays de l'or noir* على المستوى السردية الكلي، حيث تتخلل المبادئ الاستشراقية أكملية الهيكل

السردى للقصة في شكل ايجاءات ضمنية وغير مباشرة، مما لا يشكل معيقا لقابلية ترجمة الاستشراق وإنما يجد من قابلية التلاعب بالنص والمعنى الإيديولوجيا باعتباره جزء لا يتجزأ من حبكة القصة.

وثانيا، أن استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم لا تظهر في شكل الثنائية الأبدية (التوطين والتغريب) وإنما تظهر في شكل طيف تدريجي، إذ لطالما اعتمد المنظرون في دراسة ترجمة الإيديولوجيا وترجمة الشريط المرسوم على ثنائية التوطين والتغريب كاستراتيجيتين أساسيتين، إلا أن تعذر تطبيق هذه الثنائية في دراسة المدونة أبرز ضرورة البحث عن بدائل، ولاسيما باعتبار أن ثنائية التغريب والتوطين تعني وجود ثقافتين مختلفتين ترتبط كل منهما باللغة الأصل واللغة المستهدفة، أما في ما يخص الإيديولوجيا ، وعلى الرغم من ارتباط بعض الإيديولوجيات بفكرة الانتماءات الثقافية والعرقية، فذلك لا يعني بالضرورة وجود موقفين متعاكسين فقط، إذ يوجد موقف ثالث وهو الحياد، وبالتالي، تظهر استراتيجيات ترجمة الإيديولوجيا في الشريط المرسوم في طيف يمتد نحو اتجاهين متعاكسين انطلاقا من مركز "الترجمة المحايدة" الذي يضم تقنية اللاترجمية (التي تشمل بدورها التكرار والمعرّب والترجمة الحرفية). وتترتب استراتيجيات اتجاه "الترجمة المؤيدة" انطلاقا من المركز كالتالي: التخفيف، التكافؤ، الإبدال والتشديد (الإضافة والتوضيح) كأعلى درجة للترجمة المؤيدة، أما في ما يخص اتجاه الترجمة المعارضة، فتترتب الاستراتيجيات انطلاقا من المركز كالتالي: الترجمة التفسيرية (في المتن وفي الهامش) والتعميم (التلقائي والاختياري) والإغفال ثم التقويض كأعلى درجة للترجمة المعارضة.

وأظهرت الدراسة أن الترجمة العربية لـ *Tintin au Pays de l'or noir* ترجمة محايدة بشكل عام، إذ أن اللاترجمية هي التقنية السائدة في "تان تان في لأرض الذهب الأسود"، حيث اعتمد المترجم على استعمال استراتيجيات التكرار والترجمة الحرفية على المستوى السردى الكلي، واقتصر استعمال استراتيجيات الترجمة المعارضة على بعض المواضيع في المستوى الجزئي اللفظي، ولاسيما في ترجمة العبارات المتعلقة بالإسلام.

ويجدر الإشارة إلى خاصية استعمال تقنية اللاترجمية، التي على الرغم من سعيها إلى إنتاج ترجمة محايدة تولد قراءة مزدوجة على غرار توليد "هيرجي" لقراءة مزدوجة من خلال سعيه إلى الحفاظ على موقفه المحايد بتضمين الاستشراق والاعتماد على تقنيات الأسلوب الواضح والإغفال، حيث أظهرت دراسة استعمال تقنية اللاترجمية

على المستوى الجزئي السوري - الذي يشمل مظاهر الاستشراق بطريقة أكثر تجليا - اقترانها بتقنية ثانية تنتمي إلى الترجمة المؤيدة وهي الابدال، بينما اقترنت اللاترجمية على المستوى الجزئي اللفظي بتقنية ثانية تنتمي إلى الترجمة المعارضة وهي التعميم التلقائي، ولاسيما في ترجمة مظاهر غيرية الشرق، إذ على الرغم من اعتماد المترجم على الترجمة الحرفية أو المعرّب، يتم إلغاء الإيحاء تلقائيا فور ترجمته إلى اللغة العربية التي لا تحمل ألفاظها نفس الإيحاءات الغيرية بما أن الشرق ليس غريب بالنسبة لنفسه. فبالاعتماد على تقنية اللاترجمية، يورط المترجم كل من القارئ وحدود قابلية نقلا لاستشراق على المستوى السوري واللفظي لتحديد اذا ما كانت الترجمة مؤيدة أو محايدة أو معارضة.

**الكلمات المفتاحية:** الترجمة، الإيديولوجيا، الاستشراق، الكولونيالية، الشريط المرسوم، تان تان.