جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمة

الثنائية (نص ـ صورة) في الترجمة الموازية

دراسة تحليلية نقدية

النصوص الأدبية أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د. (الطور الثالث) في الترجمة

فرع: دراسات ترجمية حديثة

تخصص: عربي/فرنسي/عربي

إعداد الطالبة: **بدرة رمضاني**

إشراف: **أ.د. زينة سي بشير**

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د. سهيلة مريبعي	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
أ.د. زينة سي بشير	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مقررا ومشرفا
د. حسينة لحلو	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أ.د. سعيدة كحيل	أستاذة التعليم العالي	جامعة عنابة	عضوا مناقشا
أ.د. ليلى عالم	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2021-2022

جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمة

الثنائية (نص ـ صورة) في الترجمة الموازية

دراسة تحليلية نقدية

النصوص الأدبية أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د. (الطور الثالث) في الترجمة

فرع: دراسات ترجمية حديثة

تخصص: عربي/فرنسي/عربي

إعداد الطالبة: **بدرة رمضاني**

إشراف: **أ.د. زينة سي بشير**

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د. سهيلة مريبعي	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
أ.د. زينة سي بشير	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مقررا ومشرفا
د. حسينة لحلو	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أ.د. سعيدة كحيل	أستاذة التعليم العالي	جامعة عنابة	عضوا مناقشا
أ.د. ليلى عالم	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2021-2022

إهـــــداء

إلى أمـــــــــــــي

شـــــكـــــر

إذا كان هناك شخص يليق بمقامه الشكر، فهي مشرفتي، شكرا لك على مرافقتك لي طوال هذه السنوات، شكرا لك على شحذ مهاراتي التي تطلبتها كل هذه المرحلة، شكرا لإعدادك لي للمرحلة اللاحقة، شكرا لك على طول بالك وحلمك وصبرك علي خاصة، بارك الله لك وفيك.

كما لا ولن أنسى كل من ساهم في إنجازي لأطروحتي بالتشجيع والنصح والدعم المعنوي وحتى التقني، أسماؤكم محفورة بذاكرتي.

قائمة الأشكال:

1 . أنواع النص الموازي ..... ص 26
2. الترجمة الموازية ..... ص 37
3. فوضى المصطلح ..... ص 39
4. مخطط رأسمال دور النشر ..... ص 58
5. غلاف الكتاب ..... ص 80
6. كفاءة الترجمة ..... ص 98
7. أنواع العناوين ..... ص 105
8. تقنيات ترجمة الطابع الإشهاري للعنوان الروائي ..... ص 113
9. أنواع الصورة ..... ص 119

فهرس المحتويات

إهداء

شكر

قائمة الأشكال

مقدمة ..... ص 1

الفصل الأول: النص الموازي والترجمة الموازية ..... ص 12

1. النص الموازي ..... ص 13

1.1.تمهيد ..... ص 14

2.1.النص الموازي عند العرب والغرب ..... ص 16

1.2.1.عند الغرب ..... ص 16

2.2.1.عند العرب ..... ص 17

3.1.تعريف النص الموازي ..... ص 18

4.1. أنواع النص الموازي ..... ص 22

1.4.1.من حيث المسؤولية ..... ص 23

1.1.4.1.النص الموازي التأليفي ..... ص 23

2.1.4.1.النص الموازي النشري ..... ص 23

2.4.1.من حيث المكان ..... ص 24

1.2.4.1.النص الموزاي المحيط ..... ص 24

2.2.4.1.النص الموازي الفوقي ..... ص 25

5.1. مبادئ النص الموازي..... ص 26

6.1. وظائف النص الموازي ..... ص 27

2. الترجمة الموازية ..... ص 29

1.2. في تعريف الترجمة الموازية ..... ص 29

1.1.2. الترجمة الموازية لغة ..... ص 30

2.1.2. الترجمة الموازية اصطلاحا ..... ص 34

1.2.1.2 الترجمة الموازية السابقة (en amont)..... ص 35
2.2.1.2. الترجمة الموازية اللاحقة (en aval)..... ص 36
2.2. مصطلح الترجمة الموازية..... ص 38
3.2. توظيفات أخرى للترجمة الموازية ..... ص 41
4.2. منشأ الترجمة الموازية ..... ص 46
5.2. مجالات تطبيق الترجمة الموازية ..... ص 47
6.2. الترجمة الموازية والوساطة ..... ص 50
7.2. المترجم والمترجم الموازي ..... ص 51
3. دور النشر ..... ص 54
1.3. مفهوم النشر ..... ص 54
2.3. الناشر ..... ص 59
3.3. وظيفة الناشر ..... ص 61
1.3.3. الاختيار والانتقاء ..... ص 61
2.3.3. العمل ضمن ثنائيات ..... ص 63
4.3. الكتاب ..... ص 65
الفصل الثاني: الثنائية (نص ـ صورة) من منظور الترجمة الموازية ..... ص 70
1.القراءة الشكلية ..... ص 71
1.1.تمهيد ..... ص 71
2.1. وضعية القراءة ..... ص 72
1.2.1. تعريف القراءة ..... ص 72
2.2.1. عناصر القراءة ..... ص 74
1.2.2.1. النص ..... ص 74
2.2.2.1. القارئ ..... ص 75
3.2.2.1. السياق ..... ص 76
3.1. قراءة غلاف الكتاب ..... ص 78
1.3.1. الغلاف موطن الثنائيات ..... ص 81

2. الثنائية (نص ـ صورة) ..... ص 85
1.2. طبيعة الثنائية من منظور الترجمة ..... ص 86
2.2. طبيعة الثنائية من منظور الترجمة الموازية ..... ص 90
3.2. ترجمة الثنائية (نص ـ صورة) ..... ص 94
1.3.2. طبيعة الترجمة في هذا المقام ..... ص 95
2.3.2. كفاءة المترجم في هذا المقام ..... ص 98
4.2. عناصر الثنائية (نص ـ صورة) ..... ص 100
1.4.2. العنوان . النص ..... ص 100
1.1.4.2. تعريف العنوان..... ص 102
2.1.4.2. أنواع العنوان ..... ص 104
3.1.4.2. وظائف العنوان ..... ص 106
1.3.1.4.2. العنوان الروائي ..... ص 109
2.3.1.4.2. بناء العنوان الروائي ..... ص 109
3.3.1.4.2. ترجمة العنوان الروائي ..... ص 111
2.4.2. الصورة ..... ص 114
1.2.4.2. تعرف الصورة ..... ص 116
2.2.4,2. أنواع الصورة ..... ص 119
3.2.4.2. وظائف الصورة ..... ص 124
4.2.4.2. بنيتة وتركيبة الصورة ..... ص 127
الفصل الثالث: السيميائيات والترجمة ..... ص 131
1.1. تمهيد ..... ص 132
2.1. تعريف علم السيميائيات ..... ص 132
3.1. إشكالية المصطلح ..... ص 134
4.1. موضوع السيميائيات ..... ص 135
1.4.1. العلامة اللسانية ..... ص 136
1.2.4.1. العلامة اللسانية السوسيرية..... ص 136

2.2.4.1. العلامة اللسانية البيرسية ..... ص 137
2.4.1. العلامة البصرية ..... ص 138
5.1. العلامة بين التدليل والتأويل ..... ص 139
6.1. التحليل السيميائي ..... ص 141
1.6.1. التحليل السيميائي للعلامة اللسانية ..... ص 141
2.6.1. التحليل السيميائي للعلامة البصرية ..... ص 143
2. ترجمة النص الأدبي بين التلقي والتأويل ..... ص 145
1.2. النص الأدبي الروائي ..... ص 146
1.1.2. رواية المقاومة ..... ص 147
3. الترجمة وفعل التلقي ..... ص 148
4. الترجمة وفعل التأويل ..... ص 150
الفصل الرابع: دراسة تحليلية للثنائية (نص ـ صورة) في رباعية ياسمينة خضرا ..... ص 152
1. تمهيد ..... ص 153
2. منهجية التحليل ..... ص 153
3. تقديم المدونة ..... ص 153
1.3. تحليل المدونة ..... ص 154
1.1.3. النموذج الأول: رواية « Les hirondelles de Kaboul » ..... ص 154
2.1.3. النموذج الثاني: رواية « L'attentat » ..... ص 173
3.1.3. النموذج الثالث: رواية « Les Sirènes de Bagdad » ..... ص 190
4.1.3. النموذج الرابع: رواية « Khalil » ..... ص 211
4. خلاصة الفصل ..... ص 228
الخاتمة ..... ص 233
قائمة المصادر والمراجع ..... ص 238
الملاحق ..... ص 253
الملخص ..... ص 262

مـــــــقـــــــدمـــــــة

يُعتبر الجسر في كثير من الأحيان رمزا للترجمة، أو بعبارة أدق شعارا لمهمة الوساطة التي يقوم بها المترجم باعتباره أداة ربط أو همزة وصل بين لغتين وثقافتين مُختلفتين أو بين عالمين مختلفين كما نوّه **أمبرتو إيكو Umberto Eco** في مقدمة كتابه « Dire presque la même chose »، ولكن وفي أغلب الأحيان، يغفل الكثير عن أنّ الجسر من منظور الترجمة، ليس منطقة عبور يصل من خلالها الأنا إلى الآخر أو العكس، بل هي منطقة لقاء الأنا والآخر معا، ينتقل كل منهما إلى تلك المنطقة لتحقيق هدف أسمى هو التواصل بكل ما يحمله من معاني التفاعل والتناغم والانسجام؛ فمهمة المترجم لا تقتصر على عملية الربط فحسب بل على إقامة التواصل بين الطرفين، والتواصل هنا لا يقتصر على جانبه اللساني فحسب، بل يتعداه إلى مفهومه السيميائي.

لقد أولت الدراسات الترجمية اهتماما بالغا بالنص الأدبي، ذلك أنّ المترجم لا يُترجم لغات بل نصوصا، غير أنّ تلك النصوص لا يمكن تلقيها لولا تقديمها عبر دور النشر، لأنّه لا قراءة للنص الأدبي دون إرفاقه بحلّته النشرية أي غلافه، ومن ثمّة المعادلة: لا وجود للنص (texte) لولا نصه الموازي (paratexte)، وبالضرورة لا وجود للنص المترجم لولا تقديمه بنصه الموازي المترجم هو الآخر. فمهمة المترجم لم تعد تقتصر على النص في سياقه اللغوي فحسب، بل أصبحت تتعداه إلى كل ما يُحيط به ويُرافقه ويُقدمه بل ويوجهُ قراءته. إنّ إدراك أهمية العلاقة القائمة بين النص ونصه الموازي تفتح آفاق مهمة المترجم على نظريات حديثة تمكّنه من الوعي أكثر بالعلامات الحاملة للمعنى وكيفية إحكام مسكه بتحليلها، ومن ثمة تأديته وتجسيده في ترجمته للنص (traduction) وفي ترجمته للنص الموازي (paratexte paratraduit) أيضا، أو ما يُسمى بالترجمة الموازية (paratraduction).

تهتم الترجمة الموازية بدراسة وتحليل طبيعة العلاقة القائمة بين النص (العلامة اللسانية) والصورة (العلامة البصرية) الموجودان على غلاف النص الأدبي الروائي، وتوجيهها لعملية الفهم واستكناه المعنى في النص موضوع الترجمة، ومن ثمة تحقيق ترجمة فضلى والترجمة الموازية المناسبة لها، فشتان بين ترجمة نص بمعزل عن سياقه الثقافي، وترجمة نص مُحاط بشتى أنواع العلامات السيميائية.

انطلاقا من فكرة أنّ العنوان عبارة عن تكثيف جمالي ودلالي للنص الأدبي (الرواية)، يحيل إليه دون أن يقول الكثير عنه، وأنّ الصورة أصبحت تتصدر واجهة النص، مكلّلة بالإيحاءات، معبّرة عنه بنسقها التشكيلي الأيقوني، فلمّا كان كلاهما يعبّران ويقدّمان ويحيلان إلى المرجع نفسه (النص)، فلا بدّ أن تكون هناك بالضرورة علاقة قائمة بينهما، لذلك تهتم الأطروحة الحالية بالوقوف على طبيعة العلاقة التي تربط العنوان بالصورة على غلاف الرواية، باعتبارهما ثنائية تفرضها صناعة وإخراج الكُتب، بطريقة واعية أو غير واعية، والحال كذلك، كيف تساهم الترجمة الموازية كأداة إجرائية يستعين بها مترجم النُّصوص الأدبية في تحليل النص الموازي، المتمثّل في الثنائية (نص ـ صورة) le couple (texte – image) الموجودة على الغلاف، من أجل فهم معنى النص الأصلي، ونقله في الترجمة وترجمته الموازية على حد سواء؟

تنطوي الإشكالية الحالية على عدّة استفهامات وهي: ما هي الترجمة الموازية وما هو إطارها المفاهيمي؟ كيف يساهم النص الموازي في فهم النص الأصلي ومدى تأثيره على ترجمته ومن ثمة الترجمة الموازية؟ كيف يتم تلقي وفهم النص الموازي قبل ترجمته وإعادة نقله بعد تأويله؟ وهل يتم الإبقاء على طبيعة العلاقة القائمة بين الثنائية في الأصل أم أنّها تأخذ منحى آخر؟

من أجل وضع إشكالية الأطروحة قيد البحث، عقبنا بالفرضيات التالية التي تبادرت إلى ذهننا مباشرة وهي: الترجمة الموازية هي النص الموازي الذي يرافق الترجمة؛ العلاقة القائمة بين الثنائية

(نص ـ صورة) هي علاقة تكاملية؛ الثنائية التي يترجمها المترجم هي عبارة عن نتاج فهمه للنص الأصلي والنص الموازي المرافق له.

كل التساؤلات السابقة انعكست في عنوان أطروحتنا الحالية والذي تم اختياره للفت الانتباه إلى ثلاث نقاط، أوّلها أنّ نظرية الترجمة الموازية ظهرت بالعمل على النصوص الأدبية، لذلك اخترنا أن تكون المدوّنة كذلك، وثانيها أنّ الثنائية (نص ـ صورة)، التي ليست موضوعا حديثا في الترجمة، إلاّ أنّ الأطروحة الحالية تناولتها من منظور الترجمة الموازية، المفهوم الحديث في علم الترجمة، وأخيرا، تم تطبيق المنهج التحليلي الوصفي، بمقارنة النصوص الأدبية وترجماتها فيما يُظهر ثنائياتها (نص ـ صورة) بعد تحليلها كلا على حدة.

تم تناول فكرة الأطروحة الحالية ضمن أربعة فصول، ثلاثة فصول نظرية، يتألف أوّلها من ثلاث نقاط رئيسية، أوّلها مفهوم الترجمة الموازية في أدقّ تفاصيلها، بدء من تعريفه اللغوي والاصطلاحي في لغته التي ظهر فيها، الاسبانية والفرنسية، ثم تبرير ترجمته إلى اللغة العربية والأسس المستند إليها في ترجمته تلك، ثم عرض مختلف استعمالات المصطلح نفسه في اللغة العربية دون مفهومه الحالي، ثم التعريج على منشئه ومجالات تطبيقه، وبعدها الإشارة إلى تداخله مع مصطلحات أخرى في الترجمة كالوساطة، والختام بالحديث عن الفرق بين المترجم والمترجم الموازي، وثانيها النص الموازي الذي تكفّل جيرار جينيت بدراسته دراسة منهجية دقيقة، وذلك بإسهاب الحديث عن مفهومه لدى العرب والغرب، وتعريفه لغة واصطلاحا، ثم تعداد أنواعه حسب تصنيفات جيرار جينيت من حيث المسؤولية والموقع، والختام بعرض مبادئه ووظائفه، أمّا النقطة الثالثة فتتناول موضوع دور النشر، لأنّ لها ما للمؤلف من مسؤولية في التدخل في إخراج الكتاب في حلته النهائية، لذلك تم الوقوف على مفهوم النشر وتعريفه لغة واصطلاحا، وماذا يقصد بسياسة النشر، ثم التطرق إلى الناشر ومهامه وعمله ضمن ثنائيات، وأخيرا الحديث عن صلب عملية النشر وهو الكتاب.

أمّا الفصل الثاني فيتناول في مقام أوّل الكتاب وكيفية قراءته، لذلك خصصت به عدّة بنود تتحدث عن القراءة ومفهومها وعناصرها، ثم القراءة الشكلية للنصوص الأدبية الروائية، والتي تتمثّل في قراءة الغلاف موطن الثنائية (نص ــ صورة)، فيما يتناول في مقام ثان الثنائية (نص ـ صورة) من حيث طبيعتها من منظور الترجمة والترجمة الموازية، عناصرها أي النص والصورة، في تعريفهما لغة واصطلاحا، أنواعهما ووظائفهما وكيفية قراءتهما.

يتناول الفصل الثالث منهج قراءة الثنائية (نص ــ صورة) وهي التحليل السيميائي (analyse sémiologique)، انطلاق من التعريف به لغة واصطلاحا، ثم التطرق إلى موضوعه وهو العلامة، بعدها الحديث عن التحليل السيميائي لكل من العلامة اللسانية والعلامة البصرية، وبغرض تحديد موقع التحليل السيميائي للثنائية (نص ــ صورة) الذي يعتبر قراءة شكلية في شبكة قراءة النصوص الأدبية، تم تناول النصوص الأدبية والروائية بصفة خاصة، ورواية المقاومة بصفة أخص، وأخيرا ترجمة هذا النوع من الأدب من منظور نظريتي التلقي والتأويل مع وقفة على نقطة التداخل فيما بينهما.

أمّا الفصل الرابع الذي يمثل الجانب التطبيقي من الأطروحة فيصب في قلب الموضوع من حيث تحليل العلاقة القائمة ضمن الثنائية (نص ـ صورة) على غلاف المدونة في نسخها الأصلية ومقارنتها بترجماتها من أجل التحقق من مدى انتباه المترجم لها والحرص على الإبقاء على قيامها حتى ولو تغيّرت طبيعتها.

من أجل إبراز أهمية موضوع الأطروحة، تم انتقاء المدوّنة بعناية أوّلا، نظرا لأنها نوعية لا كمية، تفي بالتحقق من أهمية الظاهرة دون الحاجة إلى الكثير من الأمثلة؛ أمّا المدوّنة فقد تم انتقاؤها بناء على عدّة معايير، أوّلها أن تكون الأمثلة وهي عبارة عن روايات مترجمة ومنشورة، وأن تتوفر أغلفتها على ثنائيات (نص ـ صورة) مثيرة للاهتمام، وثالثا أن تكون الصورة إيحائية، فوتوغرافية كانت أم غيرها، وذلك بالنسبة للأمثلة الأصلية والمترجمة على حد سواء. بناء على ذلك، وقع اختيارنا على

رباعية ياسمينة خضراء المكتوبة باللغة الفرنسية، وهي تتألف من أربع روايات **« Les Hirondelles de Kaboul – l'Attentat – les Sirènes de Bagdad – Khalil »**، كلها منشورة ومترجمة إلى اللغة العربية، « **سنونوات كابل ــ الصدمة ــ أشباح الجحيم ــ خليل** »، كما أنّها تتوفر على خاصية مميّزة، أنها تعالج كلها موضوعا واحدا وهو الحرب والاستعمار الغربي للبلاد الإسلامية العربية، وما يترتب عليه من تطرف إرهابي في أبناء الوطن الواحد، ليس هذا فحسب، بل إنّ الرواية الأخيرة « **Khalil** » والمنشورة ترجمتها حديثا، هي من جعلت ثلاثية ياسمينة خضرا سابقا رباعية الآن، وهي لا تزال عذراء لم تطلها أيدي الباحثين بعد، ومن المتعارف عليه أنّ ياسمينة خضرا يفلح دائما في اختيار عناوين فريدة من نوعها، دائما يشوب وضوحها الإيحاء، كما أنّ دار النشر جوليار تعنى دائما بتقديم الروايات التي تنشرها عموما وروايات ياسمينة خضرا خصوصا على أليق وجه.

يتقدّم الفصول جميعا مقدمة مفصّلة لمحتوى الأطروحة وخاتمة تفضي إلى النتائج المتوصل إليها. تجدر الإشارة أيضا إلى أنّ البحث الحالي اعتمد على جملة من المصادر والمراجع أغلبها باللغة العربية والفرنسية، ولعل أهمّها منشورات ومقالات **خوسي يوست فرياس José Yuste Frias**، واضع مفهوم الترجمة الموازية، وكذلك الأعمال عن النظريات التي يستند إليها مفهوم الترجمة الموازية، وهو كل ما يتعلق بالعتبة (Seuil) **لجيرار جينيت Gerard Genette** وسيميولوجيا الصورة (sémiologie de l'image) **لرولان بارث Roland Barthes**؛ وقد تم التوثيق لكل المراجع والمصادر بإتباع منهج C chicago A، أي التهميش بالحواشي بطريقة آلية، لأنّه الأكثر عملية أثناء التحرير والقراء أيضا.

تمكن أهمية البحث في تسليط الضوء على تلك المنطقة التي يقوم فيها المترجم بعملية الوساطة، تلك المنطقة التي يُحتضن فيها لقاء ليس فقط لغتين مختلفتين بل وثقافتيهما وحضارتيهما المتباينتين، المنطقة حيث تتم فيها استضافة الآخر والتعريف عن الأنا، هي تلك المنطقة التي يُسميها

جيرار جينيت العتبة، في كل عملية ترجمة عموما، وأثناء ترجمة النصوص الأدبية خصوصا. العتبة هنا هي ذلك النص الموازي الذي يرافق النص الأدبي موضوع الترجمة، والذي يستوقف المترجم عنده بصفته مُتلقيا وقارئا قبل أن يكون مُترجما، فيخبره عنه ويوجه فهمه، وانطلاقا منه يؤول المترجم قراءته ويجد سبيلا إلى ترجمته، فيُنتج، بصفته كاتبا ثانيا، نصا آخرا متفردا بمقروئيته، بعد إرفاقه بنص موازي له، يقدمه ويوجه فهمه وتأويله، فهو بذلك يقوم بالترجمة الموازية.

تجدر الإشارة إلى أنّ موضوع الأطروحة الحالية قد لفت انتباه الكثير من الباحثين والدارسين، غير أنّ الدراسات السابقة التي وقعت عليها أيدينا كانت في أغلب الأحيان تدور حول موضوع دراساتنا الحالية دون أن تخوض في صلبه، باعتبار أنّها استندت إلى المفاهيم نفسها أو جزء منها دون أن تتناولها بالطريقة نفسها، ذلك أنّ موضوع النص الموازي والنص الموازي المترجم لا يزال حديث العهد، فالدراسات السابقة التي أذكرها فيما يلي تتقاطع مع موضوع أطروحتي فيما يشبه جزء من جانبه التطبيقي تارة ومنها من اعتمد نفس مفاهيمه النظرية تارة أخرى.

الجدير بالذكر أنّ هناك الكثير من البحوث التي تناولت النص الموازي والتحقق من قيام العلاقة بينه وبين نصه، خصوصا أقسام اللغة والأدب العربي أو الفرنسي معا، نخص بالذكر جامعة محمد خيضر ببسكرة، التي تصدر سنويا الكثير من المقالات التي تعنى بالتحليل السيميائي لأغلفة الروايات بأكملها تارة أو لعناوينها فقط تارة أخرى، ومن المقالات من تحدثت عن أهمية العنوان والصورة معا في تقديم النص وإبراز معناه، ولكن دون الحديث عن العلاقة القائمة بينهما، من جهة، وأيضا الاكتفاء بدراسة الرواية الأصلية فقط، ومثال ذلك مقال فطيمة الزهرة بايزيد بعنوان « التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان « دراسة سيميائية » وكذلك مقال بدرة فرخي بعنوان « النص الموازي في رواية تفنست لعبد الله حمادي، دراسة سيميائية تأويلية »، وأيضا مقال « سيميائية الصورة والعنوان

في رواية "تاء الخجل" لفضيلة فاروق » لـ: ليلى كواكي وداود محمد، والصادر عن جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، وكلها دراسات تتشابه في منهجيتها وغايتها.

وقد جاءت أطروحة دكتوراه علوم لـ: حنينة طبيش بعنوان « النص الموازي في الرواية الجزائرية واسيني الأعرج أنموذجا »، التي تمت مناقشتها بجامعة باتنة 1، سنة 2016، متحدثة وجامعة لكل أصناف تلك الدراسات؛ حيث قامت بدراسة النصوص الموازية في روايات واسيني الأعرج وعلاقتها بمتونها، وتناولت في جانبها التطبيقي سيميائية الغلاف الروائي الواسيني، بكل ما يحمله من نصوص موازية، في مختلف طبعات الرواية الواحدة، فركّزت على ذكر أنواع النصوص الموازية لمختلف الطبعات دون مقارنتها مع الطبعات الأخرى أو الإجابة عن سبب تغيّرها.

ومن الدراسات الأجنبية التي تناولت موضوع النص الموازي وعلاقته في فهم نصه، أطروحة الدكتوراه لـ: Lucie Goujard بعنوان « L'illustration des œuvres littéraires par la « photographie » d'après nature en France : une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912) » التي تناولت ظهور الصورة في تقديم الأعمال الأدبية وأهميتها في تعزيز العمل الأدبي وترقية عمل دور النشر على حد سواء، ومن الدراسات العليا التي تطرقت إلى ما يشبه الترجمة الموازية في مرحلتها الثانية، أي الترجمة الموازية اللاحقة (paratraduction en aval)، وهي الترجمة لدور النشر، أطروحة الدكتوراه Lehauguette Sophie بعنوان « traduire des livres : parcours de formation à la traduction pragmatique pour l'édition »، التي تمت مناقشتها بجامعة بوردو، مونتاني، والتي تطرقت فيها الباحثة إلى أهمية العلاقة الثلاثية القائمة بين المؤلف والمترجم والناشر والعمل المتعاون فيما بينهم من أجل إنجاح عملية نشر الترجمات على وجه الخصوص، والتحديات التي تواجه المترجم في تقديم عمله بعلامات لسانية وأخرى بصرية، غير أنّها ركّزت على الجانب العملي أكثر من الجانب الفني، ومن

أهم توصياتها العمل على تكوين مترجمين مختصين في العمل لصالح دور النشر، لما لتلك المهمة من أهمية في أن تصبح ترجمة متخصصة في حد ذاتها.

أمّا الدراسات التي تناولت موضوع الترجمة الموازية بصفة مباشرة هو مقال لـ: عبد الحق بلعابد بعنوان « العتبات وأفاق الترجمة الأدبية (نحو مناص ترجمي في رواية ذاكرة الجسد) »، الذي نُشر بمجلة جيل الدراسات الأدبية، سنة 2018، حيث اعتمد الباحث في جانبه التطبيقي على ظاهرة المناص الترجمي، الذي تحدّث عنه جيرار جينيت في خاتمة بحثه « Seuils »، وهو النظر إلى الترجمة كمناص، دون أن يسهب في الأمر تاركا المجل للباحثين في الترجمة للقيام بذلك، غير أنّه ذكر دراسة خوسي فرياس التي أوجد خلالها مصطلح الترجمة الموازية، والتي انطلق منها خوسي من نفس طرح جيرار جينيت، غير أنّ عبد الحق بلعابد ورغم إشادته بأعمال خوسي إلاّ أنّه تناول فكرة المناص الترجمي بمفهومه الخاص، فأجرى مقارنة بين أغلفة رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في نسختها الأصلية وترجمتها باللغة الفرنسية والإنجليزية، دون الإسهاب في التحليل.

ليخوض قبل ذلك سنة 2013 في موضوع الترجمة الموازية، وبالخصوص قضية الثنائية (نص ـ صورة)، وأهمية الصورة وضرورة الاهتمام بها في الترجمة الأدبية، إلاّ أننا نتفاجئ بحديث عبد الحق بلعابد عن كل هذا، ولكن من منظور آخر، ففي دراسته التي أوسمها بـ: « قراءة في صور الأغلفة رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (بين مرئي الغلاف ومرئي الصورة)» التي قام فيها بتناول الصورة على غلاف الرواية دراسة سيمائية في مختلف مراحلها الوصفية والدلالية ثم التأويلية، وفي خضم قيامه بذلك استعمل الصيغة نص ـ صورة، وصورة ـ نص للتعبير عن تبادل الأدوار بين صورة الغلاف الفعلية والتي بقراءتها تصبح نصا لفظيا يروي موضوعا ما، وعن النص الروائي الفعلي الذي بدوره يرسم صورة عن الموضوع الذي يرويه، فتصبح الصورة نصا، والنص صورة، يحيل كل منها إلى الآخر، ولم يكن يقصد بتوظيفه لتلك العبارة العلاقة بين العنوان والصورة على الغلاف، ولم يتحدث

عن العنوان إلاّ عرضا خلال المرحلة الأخيرة من قراءة الصورة، أي تأويلها، دون أن يتناول صراحة طبيعة العلاقة التي تربطه بها، لأنّ الهدف من دراسته هو الصورة في علاقتها بالمتن فقط.

أمّا فيما يخص الدراسات الأجنبية التي تناولت الموضوع في صلبه، أو بالأحرى الذي اعتمدت عليه الأطروحة الحالية، والذي كان سببا في ظهور مصطلح الترجمة الموازية، أطروحة الدكتوراه «Traducir a Literatura do Holocausto : Traducción/Paratraducción de (Se questo è un uomo) de Primo Levi»، *ترجمة أدب المحرقة: الترجمة والترجمة الموازية لرواية "Si c'est un homme" لـ: بريمو لوفي*، التي تمت مناقشتها بجامعة Vigo الاسبانية، سنة 2004، حيث قام الباحث Xoàn Manuel Garrido Vilariño بدراسة النص الموازي لكل ترجمات «Se «Si c'est un homme» / questo è un uomo» لـ: Levi Primo في مختلف طبعاتها، غير أنّه درس طريقة تلقي الترجمات وترجماتها الموازية بالثقافات الأخرى فقط. وانطلاقا من هذه الدراسة طوّر **خوسي فرياس** مفهوم الترجمة الموازية وأصدر العديد من المقالات باللغتين الاسبانية والفرنسية، بل وأنشأ موقعا خاصا بدراسات الترجمة والترجمة الموازية، وقد اعتمدت الأطروحة الحالية على أغلب مقالاته، نذكر منها« Au seuil de la traduction :la paratraduction » ، ومقال « Traduire l'image, c'est faire de la paratraduction »، وأيضا « Pratextual elements in translation : paratranslating titles in Childen's Literature »، وكذلك « Traduire le couple texte-image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse ».

ومن الدراسات التي اعتمدت على مفهوم الترجمة الموازية لدى **خوسي فرياس:** « La paratraduction en espagnol de l'œuvre de La Liberté ou l'Amour de Robert Desnos »، التي أجرتها Marian Panchon Hidalgo، سنة 2020، ولكنها تناولتها في جانبها اللاحق فقط، أمّا مقال Emmanuel. C. Bourgoin Vergonaly، المنشور سنة 2015 بجامعة فيقو، بعنوان « Les nouveaux enjeux de la paratraduction »، فقط كان طرحا نظريا

فحسب؛ غير أنّه لم يسبق دراسة الثنائية (النص–الصورة) على النسختين الأصلية والمترجمة معا، بمعنى إجراء دراسة للثنائية ومقابلتها في نسختها المترجمة، وهو ما تتميز به الأطروحة الحالية.

وككل البحوث العلمية، لم يخلو عملي على أطروحتي بحثا وتحريرا، من الصعوبات على اختلاف أنواعها، والتي في الحقيقة هي من تجعل من العمل ممتعا من جهة، وترتقي به وتثريه كلما مرّت إحداها وظهرت أخرى، من جهة أخرى، ولعل أهم الصعوبات وأكثرها شدّة وأطولها مدّة هي البداية، فقد أخذت الوقت اللازم والتفكير والتمحيص الكافيين من أجل بناء تصور واضح عن مفهوم الترجمة الموازية الذي حوله تنطوي أطروحتي برمتها، وبعد توضح الصورة لدي، انطلقت بكل عزيمة وإصرار.

الـفـصـل الأول:

الـنـص الـمـوازي والتـرجـمـة الـمـوازيـة

1 . النص الموازي

إنّ الحديث عن الترجمة الموازية يستجلب الحديث عن النص الموازي أوّلا، تعددت التعليلات والموضوع واحد: بادئ ذي بدء، لو لم تكن هناك نصوصا لما كانت الترجمة، باعتبار النصوص مدونات المعلومات والأفكار والأحاسيس وكل ما يخالج عقل الإنسان وشعوره وخياله، قد يلجأ إليها الإنسان للتأريخ أو للتعبير عن آراءه أو حتى مخاطبة من يريد كالرسائل مثلا، فالنصوص أيضا أداة للتواصل والتخاطب بين أفراد اللغة الواحدة وحتى اللغات المختلفة، قد يكون الاختلاف اللغوي مستدعي الترجمة كما أشار إلى ذلك الكثير من الباحثين والمنظرين في إجابتهم عن (لماذا نترجم ؟)، ولكن النصوص هي مُلهمة المُترجمين متخصصين كانوا أم هواة؛ ثم إنّ ظهور الترجمة ارتبط أساسا بدراسة النصوص حتى المُتفرقة والمُتناثرة منها، هي مادة بحثها إذا ما أجبنا على أحد أهم أسئلة الترجمة (ماذا نترجم؟) الإجابة (نصوصًا)، هي كنوزها وحقول أبحاثها، نظرية كانت أم مُمارسة أو حتى علما مستقلا بذاتها.

لمّا استقلت الترجمة علما بذاتها، لم تزد النصوص إلاّ أهمية ورفعة في مكانتها، بعد تصنيفها من نصوص أدبية وأخرى مُتخصّصة وغيرهما، تفرّد البحث بدراسة كل نوع من أنواع تلك النصوص لغرضين اثنين، أولهما فهم النص من حيث بنيته اللغوية في مستوياتها الأربعة وبنيته الأسلوبية والنمطية وحتى الوظيفية، والداعي من ذلك التوصل إلى كيفية تناول النصوص من أجل فهم أدق وأصح، أمّا الغرض الثاني وهو مُتعلق بالأول، أي بعد تحقيق الفهم والغاية من النص، يتم الانتقال إلى البحث عن الإستراتيجية أو التقنية الأنسب والأمثل لترجمة أصح وأوفى. فالنصوص من هذا المنظور خادمة للترجمة، يعود إليها الباحثون كلما صادفتهم عقبة بحثية أو تساؤلا أو طرحا ما ليجدوا النصوص ولاّدة للإجابات وسادّة للحاجات الترجمية تنظيرا وتطبيقا.

ولمّا كانت النصوص الأدبية وترجماتها تشكل جانبا مهما من جوانب بحوث علم الترجمة، ذلك أنّ الكثير منها تعمق في دراسة مستويات قراءة النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، غير أنّها كانت تفترض دائما وجود حلقة مفقودة تعلب دورا مهما في تحقيق فهم أوفر للنص، وأدت التراكمات البحثية إلى الانتباه إلى ما يحيط بها من مصاحبات نصية وأيقونية وغيرهما، وهو ما سماه **جيرار جينيت** « النص الموزاي» وذلك لأهمية المعلومات التي يوفرها والتي تخدم النص الذي ترافقه وتدخل في علاقة تكامل معه، لذلك أعطاها مكانة النص توازيه في الأهمية والوظيفة التي يؤديها.

وأخيرا، ما لا يمكن تجاهله عند قراءة المصطلحين الترجمة الموازية والنص الموازي، هو التشابه المطابق بين تركيبهما اللفظي وارتباطهما الوثيق المفاهيمي، فالأمر لا يقتصر على التقاطع في « التوازي » لفظا ومفهوما، أو التداخل بين النص الأصلي والنص المترجم، على أساس أنّ النص المترجم (الترجمة) هي « عتبة » من عتبات النص من منظور **جيرار جينيت**، أو أنّ العلاقة القائمة بين النص الأصلي وترجمته هي علاقة تناص كما ذهب إلى ذلك العديد من الباحثين والدارسين، معتمدين في طرحهم على دراسات جينيت نفسه، حيث أنّ الترجمة هي نص أخر مغاير عن النص الأصلي في لغته التي كتب بها، ولكنه مرتبط به ويتحدث عنه؛ بل إنّ النص الموازي هو مرتكز الترجمة الموازية ومنطلقها، هو موضوع دراستها ولكن في إطار الترجمة.

1.1. تمهيد:

إنّ أوّل ما ظهر مصطلح النص الموازي كان على لسان **جيرار جينيت** في كتابه عتبات سنة 1987 وقد نظّر له بوضع مفاهيمه والاصطلاح عليها بصفة نهائية في جميع ما خاضه لا ما تحفظ عنه، ولكن في الحقيقة كان كتابه أطراس (palimpsestes) من مهّد لذلك، ففي غمار دراسته لشعرية النصوص التي طالت مؤلفاته الثلاث، على التوالي الصور (Figures) من 1966-1972، النص الجامع (l'Architexte) سنة 1979، وصولا إلى أطراس سنة 1982، رغم بعض الغموض الذي

كان لا يزال يشوبه، عبّر عن شعريته قائلا هي: « عبارة عن مقولة أكثر تجريدا، تهتم بالمتعاليات النصية، أو بأكثر دقة بالتعالي النصي للنص، أي كل ما يجعل من النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص ...»[1]

تفطن إذن **جينيت** إلى تجاوز النص لحيّزه المتني وامتداده ليصل إلى محيطه الخارجي، ناسجا علاقات مختلفة معه، سماها التعاليات النصية وصنفها إلى خمسة أنواع منوّها عنها كالآتي:

« Il me semble aujourd'hui percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre croissant, d'implication et de globalité »[2]

تلك المتعاليات النصية هي على التوالي: التناص (l'intertextualité)، المناص (la paratextualité)، الميتانص (la métatextualité)، النص اللاحق (l'hypertextualité)، النص الجامع (l'architextualité).

حيث أنّ التناص هو المصطلح الذي يعبّر عن العلاقة التي تربط نص ما بنص آخر أو عدة نصوص أخرى على سبيل الاستشهاد، التلميح أو الإسناد؛ أمّا التوازي النصي فهو العلاقة التي يقيمها النص بما يحيط به من مصاحبات لسانية وغير لسانية بصفة مباشرة وغير مباشرة؛ في حين أنّ الميتانص أو ما وراء النص هو المصطلح الذي أراد به **جينيت** التعبير عن *علاقة (التعليق) التي تربط نصا بآخر هو موضوع حديثه دون ذكره أحيانا*[3] (ترجمتنا). في حين أنّ النصية اللاحقة هي العلاقة التي تربط نصا لاحقا سماها **جينيت** hypertexte بنص آخر سابق له hypotexte على سبيل التحويل والمُحاكاة، وفي هذه النقطة بالذات تجدر الإشارة إلى أنّ هناك من الباحثين من تطرق إلى الترجمة على أنّها نص سابق لنص لاحق هو النص الأصلي، محاولين البحث في ما تركه **جينيت**

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت (لبنان)، 2008، ص. 26.
[2] Gérard Genette : Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982, p. 8.
[3] Gérard Genette : Palimpsestes : La Littérature au second degré, Paris, Seuils, 1982, P. 11. In: Laurent Lepaludier, Métatextualité et métafiction, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Interférences, 2003, p. 9. En ligne:https://books.openedition.org/pur/29648,

عند قوله أنّ الترجمة تعد عتبة من عتبات النص؛ وأخيرا، النص الجامع أو معمارية النص هو العلاقة التي يربطها النص بالنوع الذي ينتمي إليه أو يمكن تصنيفه فيه على غرار الشعر، الرواية وغيرهما[1].

يعدّ النص الموازي وهو النمط الثاني من المتعاليات النصية التي أوجدها **جينيت**، الأوفر حظا في اهتمام الدارسين والباحثين في مجال النقد الأدبي.

2.1. النص الموازي عند الغرب والعرب:

لا يمكن إنكار أنّ **جيرار جينيت** هو من أسهب في الحديث عن النص الموازي ونظّر له بشكل مُنهج ودقيق في كتابه Seuils، حيث علّق عليه **سعيد يقطين** بأنّه « أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، لأنّها تسترشد بعلم السرد، والمقاربة النصية في شكل أسئلة، ومسائل تفرض عنده نوعا من التحليل»[2]. غير أنّه لم يكن الوحيد في الخوض في حقل البحث في طبيعة تلك العلاقات، بل كان هناك جملة من المنظرين والباحثين من عرب وغرب، تناولوا نفس الموضوع أو على الأقل قاربوه، بنظرتهم الخاصة واجتهادهم وعرضهم الخاص.

1.2.1. عند الغرب:

أمّا سنة 1979 فكانت حافلة بالبحوث والدراسات التي تعرضت للنص الموازي على سبيل الذكر، حيث أنّ طرح **م.مارتان بالنار** كان أقرب ما يكون من طرح **جينيت** نفسه، فقد تحدث صراحة عن النص الموازي «وتمظهراته في شكل دعامة مادية هي الكتاب»، محدّدا إياه بدقة متناهية قائلا: «هو مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص ...[3]»؛ وفي نفس السنة، قدّم **أ.كومبانيون** نصيبه من

[1] حنينة طبيش: النص الموازي في الرواية الجزائرية: واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، 2016، ص. 16

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة 2، الدر البيضاء، المغرب، 2001، ص. 97.

[3] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص. 30.

البحث في موضوع النص الموازي الذي يرى بأنّه منطقة تواسط بين خارج النص والنص. كما كان هناك من البحوث ما تناول النص الموازي المسرحي، ففي تلك الحقبة تفطن الباحثون والدارسون إلى «اتساع دائرة الاشتغال النقدي لتتجاوز النص الأدبي إلى النص المسرحي والنص البصري[1]» وأخيرا، تطرّق **هـ. ميتيرون** سنة 1979 في حديثه عن العنونة ولاحقا خطاب الرواية سنة 1980 عن عناصر النص الموازي التي نجدها على أوّل صفحة الغلاف، كما تحدّث **ليو هوك** الذي يعدّ من أوائل منظري علم العنونة، عن النص الموازي بصفة عامة والعنوان بصفة خاصة وحدّد وظائفه في كتابه « la marque du titre » سنة 1981 والذي ترجم إلى اللغة العربية بـ: "**سمة العنوان**"[2]. بالإضافة إلى العديد من الاشتغالات المتفرقة التي عنت بأحد عناصر النص الموازي أو بمجموعة منها والتي لا يمكن إغفال تفطنها إلي أهمية دراستها لفهم أوفر للنص الذي تُرافقه.[3]

2.2.1, عند العرب:

يجدر الاعتراف بأنّ الغرب سبقوا العرب إلى النص الموازي وأثروه بالدراسة والتنظير، غير أنّه وبعد الاحتكاك الحضاري بينهما، تبنته الثقافة العربية وأقرت بوجوده ووضعته تحت مجهر البحث والتجريب، ولكن، هذا لا يُنكر ما قدّمه بعض الأوائل في ذلك المجال وما فيه من التفاتات أو إشارات أو توجيهات متناثرة هنا وهناك في كتب عامة وأخرى خاصة، أرسى من خلالها مؤلفيها ضوابط وقواعد كتابة النصوص، نذكر منها "أدب الكاتب" لابن قتيبة (276 هـ) و "أدب الكُتّاب" للصولي (335 هـ) والاقتضاب بـ: "شرح أدب الكاتب" (521 هـ) لموهوب الجواليقي[4].

---

[1] المرجع نفسه: ص. 32.

[2] حنينة طبيش: المرجع السابق، ص. 17.

[3] المرجع نفسه: ص.ص. 29-32.

[4] عبد السلام إبراهيم السيف: عتبات النص عند شعراء الرومنسية، ديوان العرب، مجلة الكترونية: https://www.diwanalarab.com . اطلعت عليه بتاريخ 2020/02/12.

وقد تكاتفت تلك الدراسات واتفقت مع بعضها البعض حتى أصبح موضوعها واضح المعالم، فأطلقوا عليه مصطلح "الرؤوس الثمانية" على غرار **تقي الدين القريزي** (845 هـ) في كتابه المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، حيث قال : « أعلم أنّ عادة القُدماء من المُعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض والعنوان والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء، وأيّ أنحاء التعاليم المستعملة فيه»[1] حيث أولت الدراسات اهتماما جمّا بتلك الرؤوس الثمانية التي تلعب دورا مهما في التأثير على المُتلقي، والتي تشمل بعض العناصر المكونة لنص **جيرار جينيت** الموازي.

أمّا **الصولي** فقد تحدث في أدب الكُتّاب عن أدوات التحبير والتقديم والختم والعناوين وكيفية صياغتها، وتعمّق في ذلك إلى غاية الإخبار عن أهمية توافق حجم الخط وطبيعة العنوان، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، نوع خط كتابة العنوانين وأهميته في "إنجاح العمل الأدبي" والتأثير على القارئ المتلقي[2]. كما اهتم مؤلفون آخرون على غرار **ضياء الدين بن الأثير** و**القرطاجنّي** بالافتتاحيات، باعتبارها من أهم المهارات التي يجب أن يتوفّر عليها الكاتب الحاذق، وكذلك الاستهلال ومدى تأثيره في صناعة الكتابة، كونه يحتل مطالع النصوص ويمهّد لها، ومتى سهر الكاتب على تجويدها قنع القارئ بالإقبال عليها، وكان **ابن رشيق القيرواني** و**حازم القرطاجنّي** من أكثر المؤلفين الماما بها[3].

3.1. تعريف النص الموازي:

يقول **فيصل الأحمر** « لقد كان للغرب الفضل والسبق في طرح موضوع العتبات طرحا عقلانيا وتنظيمه نظريا وتطبيقيا، ولقد كانت الانطلاقة الممنهجة والفعلية مع جيرار جينيت بكتابه عتبات»[4]،

---

[1] تقي الدين المقريزي: المواعظ والاعتبار بذكر الخطوط والآثار، جزء 1، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، (السنة سنة وفاة المؤلف)، ص. 09.

[2] حنينة طبيش: المرجع السابق، ص. 12.

[3] المرجع نفسه: ص. 15.

[4] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة 1، 2010، ص. 224.

فمُؤلف **جيرار** "عتبات" يتوفر على كل المعلومات التي تحيط بموضوع دراسته، النص الموازي، فيما توصل إليه من نتائج بحثه الذي بزغت بوادره منذ نصه الجامع، حيث استهل طرحه كالآتي:

« Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance, qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène de seuil et de sens que j'appelle le paratexte »[1].

عمد **جينيت** إلى تناول نوعا من أنواع المتعاليات النصية، الذي يترجم في العلاقة القائمة بين النص وما يحيط به من عناصر ذات طبيعة متباينة، مؤدية للمعنى، سماه النص الموازي. وقد انتقى كلماته بعناية، إذ أنّ كلاّ منها تتوفر على معلومات مُكثفة، وتنبئ فيما بينهما بخطة ومنهجية عرضه لنظريته النص الموازي، والتي نفتتحها بالتعريف اللغوي والاصطلاحي فيما يلي.

من الواضح أنّ المصطلح paratexte هو حاصل لفظتي para وtexte، أمّا السابقة para فتحمل عدّة معان تختلف باختلاف الأسماء التي تتحد معها؛ فهي تعني في اللغة الإيطالية: الحماية والتزويد والتموين ضد شيء ما (protéger, garnir contre quelque chose) وأمثلة ذلك parasol وparapluie وparachute وهي كلمات إيطالية الأصول، وتعني السابقة نفسها في اللغة اليونانية الضد أو النقيض (contraire à) ومثال ذلك: paradoxe، ولكن وبعد تبني توظيفها في مجالي الطب والبيولوجيا، أصبحت تحمل معنى بجانب والشبه (à côté de) للتعبير عن المصطلحات العلمية والتقنية، ومن أمثلة ذلك: paramédical و[2]parapharmacie.

أمّا **جينيت** وفي اشتغاله على التنظير لمصطلحه، فقد حفر في جميع الاتجاهات حتى يجد الأدوات من الكلمات الأنسب والأوفى للتعبير عن المفهوم الذي ينطوي عليه نصه الموازي، لذلك

[1]Gérard Genette : Seuils, Op.cit., p. 7.
[2]Sandrine Campese : La parasol et autres noms composés du préfixe para-, 25 Aout 2015. En ligne:https://www.projet-voltaire.fr/culture-generale.

اعتمد في توظيفه للسابقة para على معناها كما قدّمه **ج.هيليس – ميلر** في اللغة الإنجليزية[1]، وهي تعد:

« سابقة ضدية، نقصد بها القرب (المجاورة)، والبعد في آن، الائتلاف والاختلاف، الداخلية والخارجية (...) هي شيء يتموضع في الهنا والهناك من الحدود، في العتبة كما في الهامش، في نظام مساو على الرغم أنّه ثانوي، أو احتياطي، أو مرؤوس كالضيف لرب البيت، والعبد لسيده، فهناك شيء في السابقة (para) لا يعني فقط جهتي الحدود الفاصلة بين الداخلي والخارجي، بل هي أيضا الحدود نفسها، كونها الحاجز الذي يجعل من الغشاء راشحا بين الداخل والخارج، فهي تشرح الارتباك والحيرة التي نقع فيها، كونها منطقة لا حسم، منطقة البرازخ، بسماحها لنا أن ندخل الخارجي وأن نخرج الداخلي، فهي تفصلهم لتوصلهم في آن ».[2]

هي السابقة نفسها التي استمد منها **جينيت** مصطلحه واستقى منها عبارات أخرى على غرار العتبة لإفهام ما خاص فيه.

أمّا كلمة texte فقد أشار **جينيت** نفسه إلى أنّها كانت موضوع حديث الكثير من العلوم واختلفت هي الأخرى معانيها باختلاف المجال الذي خاض البحث فيها، إلاّ أنّ أصل الكلمة الفرنسية مستمد من اللغة اللاتينية textus التي تعني النسيج والثوب، وقد اتُفق على إطلاق هذا المصطلح ليعني النص في مجال الكتابة، كونه مجموعة من الأفكار محاكة ومنسوجة عبر الكلمات في اتساقها وترابطها فيما بينها. أمّا النص في اللغة العربية فيحمل هو الآخر عدة معان منها الإبراز والإظهار والارتفاع والاستقصاء، كأن يقال «رفعك الشيء، ونصّ الحديث ينُصه نصاً رفعه. وكل ما أظهر فقد نُصّ ... ووضع على المنصة أي غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصة: تُظهر عليه العروس

[1]Voir :Hillis-Miller, (1979, 2019), cité par Genette, 1987, p, 7.

[2]عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص. ص. 42-43.

لتُرى ... ونصّ المتاع نصا جعل بعضه على بعض ... وفي حديث هرقل: ينصِّهم، أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء و نصَّ السنة أي ما دلّ لفظهما عليه من الأحكام[1]».

أمّا اصطلاحا فقد تطرق **جيرار جينيت** في كتابه عتبات إلى النص الموازي جملة وتفصيلا، فهو بالنسبة له:

« Le paratexte est ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou […] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. »[2]

فالنص الموازي هو من جهة العتبة أو تلك "المنطقة الحافة"[3] التي يقف عليها القارئ والتي تعتبر دأول لقاء بينه وبين النص[4]، هي المفتاح الذي يسمح له بولوج عالم النص ودهاليزه، هو الخريطة التي تنير طريقه وترسم دربه. ومن جهة أخرى ونظرا لأهميته، اعتبره **جينيت** « نصا ولكن نصا يوازي النص الأصلي»[5] فنادرا ما يظهر النص عاريا دون أي مرافقات.

أمّا في الثقافة العربية وبعد تبني المصطلح من اللغة الأجنبية واتفاق النُّقاد المغاربة بالتحديد على ترجمته بما يوافق مفهومه كما وُضع في لغته، أي النص الموازي[6]، فقد ورد تعريف النص الموازي في معجم السّرديات على أساس أنّه « مجموع العناصر النصية وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص السردي، لكنّها به متعلقة وفيه تصب، ولا مناص له منها. فلا يمكن أن يصلنا النص السردي مادّة خاما، عاريا دون نصوص وعناصر علاميّة، وخطابات تحيط به» [7].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مجلد 6، 2007 ص.ص. 4441-4442

[2] Gérard genette :Op.cit, p. 7

[3] Gérard Genette, Ibid, p. 8.« Cette zone lisière ».

[4] Djaouida Chadli : Le texte et le paratexte dans Les Jardins de la lumière et Les échelles du Levant d'Amin Maalouf, université de médéa, Synergie, n°14, 2011 p.35. « La première rencontre du lecteur et de l'œuvre ».

[5] Gérard Genette : Op.cit. p. 13.

[6] ينظر فقرة تعليل ترجمة مصطلح الترجمة الموازية، التي ورد فيها الحديث عن فوضى مصطلح النص الموازي، وتعليل الاتفاق على استعمال مصطلح المغرب بالعربي "النص الموازي".

[7] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد لي، تونس، ط 1، 2010، ص. 462.

كما عرّفه **عبد الرزاق بلال** في مدخله إلى عتبات النص بأنّه « مجموع النصوص التي تخفر المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين، والإهداءات، والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره[1]» فيما أضاف **جميل حمداوي** على ما سبق من تعريفات أنّ « النص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج. وهي تتحدث مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ[2]».

كل التعريفات السابقة المُوجدة في الثقافة العربية تتفق أوّلا على تسمية مصطلح **جينيت** أو بالأحرى ترجمته بالنص الموازي، ذلك أنّه المُصطلح المترجم الأكثر شيوعا واستعمالا في الدراسات الشعرية عموما والنقد الأدبي خصوصها، في مغرب العالم العربي، وهي ثانيا مُستمدة ومُستقاة من تعريف **جينيت** نفسه وتصب في نفس ما ذهب إليه « النص الموازي نفسه نص، فإذا لم نقل أنه نص، فهو يوجد في النص[3]»، فهو جزء لا يتجزأ من النص، له قوانين تتحكم في طريقة تشفيره وفك رموزه في آن واحد، هو الكلمة السر التي تسمح للقارئ بالدخول إلى النص وتساعده على فهمه.

4.1. أنواع النص الموازي:

ليتمكن **جينيت** من تحقيق فهم أوفر وأدق لمصطلحه النص الموازي لدى القراء والنقاد، لم يكتف بتقديم تعريف واحد له بل أرفقه بعدة تعريفات فرعية، هي بالأحرى توضيحات، يحيل كل منها إلى نقطة أو جانب من النص الموازي وجب تسليط الضوء عليه، ونظرا لتعدد العناصر التي تشكل النص الموازي كما اقترحها **جينيت**، قام بتصنيفها إلى نوعين في توضيح له عن النص الموازي:

« lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص. 21.

[2] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، منشورات المعارف، المغرب، 2014، ص. 11.

[3] Gérard Genette: Op.cit. pp. 11-12.

texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés »[1]

أراد **جينيت** هنا أن يوضحّ أنّ النص الموازي هو تلك المنطقة الإستراتيجية التي تحتكم إلى استراتيجيات مُحدّدة، ترمي إلى استهداف الجمهور أو القارئ من جهة وضمان تلقي أفضل للنص من جهة أخرى، وذلك عن طريق ترشيد قراءته، ويكون ذلك بتدخل الكاتب وحلفائه.

من الواضح أنّ الغاية من النص الموازي ليست فقط تقديم النص في شكل كتاب، كمنتج قابل للاستهلاك، بل الغاية منه أعمق من ذلك، هي توجيه قراءة المُتلقي كما شاءها الكاتب وحلفاؤه، وهو ما فيه إشارة إلى العنصرين المتدخلين في تشكيل النص الموازي، الكاتب والناشر، وبناء على تدخلهما صنّف جينيت النص الموازي إلى نوعين:

1.4.1. من حيث المسؤولية:

1.1.4.1. النص الموازي التأليفي paratexte auctorial:

هو كما وضحه **جينيت** تلك المصاحبات النصية التي تقع تحت المسؤولية الحصرية للمؤلف أو الكاتب[2] من اسم الكاتب والعنوان والعناوين الفرعية والداخلية والإهداء والتصدير والاستهلال والمقدمة والتصدير والملاحظات وحتى اللقاءات الصحفية والحوارات والندوات والمؤتمرات وصولا إلى التعليقات الذاتية.

2.1.4.1. النص الموازي النشري paratexte éditorial:

هي كل المصاحبات النصية التي يتحمل مسؤوليتها في الأساس وبصفة مباشرة وغير حصرية الناشر، لأنّه وحسب **جينيت**، للناشر متعاونيه من كتاب دار النشر ومدراء سلاسل وملحقين

[1]Ibid. p. 08.
[2]Ibid, p. 21

صحافيين[1] يساعدونه في إتمام مهمته، وتلك المصاحبات هي غلاف الكتاب أو المؤلف، الجلادة jaquette، كلمة الناشر، الإشهار، السلسلة، الحجم وغيرها[2].

أولى **جينيت** اهتماما بالغا بالنص الموازي التأليفي، وتطرق إليه بالتفصيل الممل، تاركا المجال للباحثين والنقاد في التعمق أكثر في النص الموازي النّشري، غير أنّه لم يغفل الحديث عن العلاقة الوثيقة بينهما، فالمؤلف والناشر يجمعهما موضع الاشتغال (النص الموازي) ويتعاونان على بلوغ هدف واحد أسر وإغراء القارئ.

2.4.1. من حيث المكان:

ميّز **جينيت** أيضا بين نوعين من النص الموازي بناء على الفلك والحيز الذي يشغله، أي ما إن كان النص الموازي يحيط بالنص(autour du texte) أو بالكتاب (autour du livre)[3].

1.2.4.1. النص المحيط le péritexte:

يقصد به **جينيت** كل المصاحبات النصية التي تدور حول النص بصفة مباشرة، وعبّر عن ذلك محمد القاضي بقوله تلك « العناصر النصية أو العلامية أو الشكلية التي تحيط بالنص السردي داخل محيط الكتاب. ومنها العنوان والعنوان الفرعي والإهداء، والتصدير والتنبيه والمقدمة والحاشية والهوامش والعناوين الداخلية والملحق النقدي ومقدمة النّاشر والرسوم والتعريف بالمؤلف وعنوان السلسلة الأدبية وقائمة أعمال المؤلف وآراء النّقاد والمشاهير»[4]، ومن الملاحظ أنّ تلك المصاحبات ذات طبيعة مادية ملموسة موجودة ضمن الإصدار المنشور على نفس السند (الحامل) لا يمكن فصلها عنه[5].

---

[1]Ibid, p. 12

[2] Philipe Lane : La périphérie du texte, Nathan,Paris, 1991, p. 21.

[3]Philipe Lane : Les frontières des textes et des discours : pour une approche linguistique et textuelle du paratexte, Congrès mondial de linguistique Française, Paris, 2008, p. 1380.

[4]محمد القاضي وآخرون: المرجع السابق، ص 461.

[5]José Yuste Frias : Au seuil de la traduction : la paratraduction, In: Event or Incident. Évènement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels. 2010, p. 289.

ولكل من المؤلف والناشر مضماره الذي يشغل عليه كلا فيما يخصه، فالمؤلف باسمه، وبالعنوان والعناوين الفرعية والداخلية، والاستهلال، والتصدير، والتمهيد، وللناشر الغلاف والجلادة وكلمته، وسلسلة الإصدار وغيرها.

2.2.4.1. النص الفوقي l'épitexte:

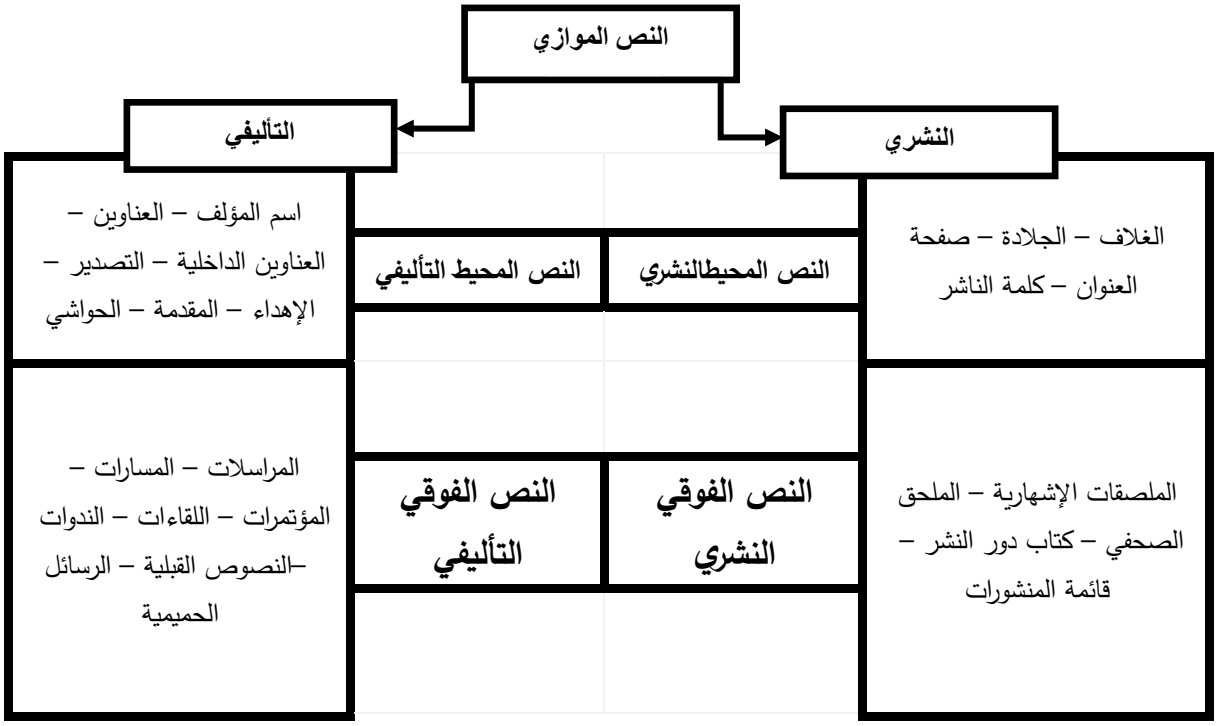
هو كل المصاحبات النصية التي تدور حول الكتاب، وتشغل الفضاء الذي يحيط به من الخارج، أي وكأن تلك العناصر النصية تحوم في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد افتراضيا على حد تعبير **خوسي يوست فرياس**[1]. وهنا أيضا لكل من المؤلف والناشر حيّزه الذي يشتغل عليه، فالناشر بالإشهار وقائمة المنشورات والملاحق الصحفية لدور النشر وغيرها، والمؤلف بالحوارات والمؤتمرات واللقاءات والمراسلات وغيرها.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النوع من التقسيم للنص الموازي، يتفرّع بدوؤه إلى تقسيم آخر ولكن من حيث الخصوصية: فهناك النص الفوقي التأليفي العام (public)، وهو كل ما يتعلق بالكاتب ويمكن نشره وإعلام الجمهور من قراء ونقاد وغيرهم به، على غرار اللقاءات والمقابلات التلفزيونية وحتى المؤتمرات التي تنعقد حول أعماله وما إلى ذلك، وهناك النص الفوقي التأليفي الخاص (privé)، هو كذلك يتعلق بالكاتب ولكن اتجاه نفسه، كالمسارات (confidences) والمذكرات الحميمية (journal intime وحتى النص القبلي (avant-texte) والتي لا يمكن أن تطالها أسماع وأنظار الجمهور القارئ[2].

يمثل الشكل الموالي حوصلة لأنواع النص الموازي من منظور **جيرار جينيت** بكل مبادئ تقسيمه، من حيث المسؤولية والمكان:

[1] Ibid.

[2] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 50.



الشكل رقم (1): أنواع النص الموازي

5.1. مبادئ النص الموازي:

مالا يمكن إغفال الحديث عنه، مبادئ النص الموازي، إذ أنّها تساهم هي الأخرى في تبسيط مفهومه وإدراك غايته، تطرح تلك المبادئ نفسها على شكل عناصر هي في الحقيقة أجوبة عن الأسئلة: أين؟ ومتى؟ وكيف؟ وممن وإلى من؟ ولماذا؟ وتلك المبادئ هي على التوالي: المبدأ المكاني والزماني والكيفي والتداولي والوظيفي.[1]

أمّا المبدأ المكاني أو الفضائي، فيحدد موقع النص الموازي ومكانه بالنسبة للنص أو الكتاب، أي ما إن كان نصا فوقيا أو محيطا؛ والمبدأ الزماني يحدد وقت ظهور النص الموازي، ويكون ذلك بالرجوع إلى وقت ظهور النص، وهو ما يعبّر عنه بالطبعات الأصلية أو السابقة أو حتى المتأخرة؛ في حين يتعلق المبدأ المادي (الكيفي) بتمظهرات النص الموازي المختلفة، فمنها النصية أو اللفظية

[1]Philipe Lane : Les frontières des textes et des discours : pour une approche linguistique et textuelle du paratexte, Op.cit., p 1379.

(العنوان، المقابلة) والمادية (المتعلقة بالاختيارات الطباعية من خطوط وألوان وأنواع الورق)، والأيقونية (تصميم الغلاف والصور) وحتى الفعلية؛ أمّا المبدأ التداولي فيتعلق بالعملية التواصلية التي ينطوي عليها النص الموازي، (مرسله، مستقبله، درجة السلطة والمسؤولية والقوة الانجازية للرسالة)، وأخيرا المبدأ الوظيفي، ويراد به وظيفة كل عنصر من عناصر النص الموازي على حدا، فلا يمكن أخذها والتعبير عن وظيفتها جملة بل تفصيلا[1]. وهو ما يحيلنا على أهمية النص الموازي من خلال التطرق إلى وظيفته.

6.1. وظائف النص الموازي:

كان **جينيت** يهدف من خلال التفاته إلى البحث في ماهية العلاقة القائمة بين النص وما يحيط به مصاحبات على اختلاف أنواعها، إلى الكشف عن الدور الذي يقوم به النص الموازي التي هي عليه إزاء النص الذي يرافقه وما يضفيه عليه من إضافة، هل هو لمجرد المرافقة وجعل النص كتابا فقط، أم أنّ له غايات وأهداف يقوم بها ويجدر الانتباه إليها.

يرى **فيليب لان** أنّ للنص الموازي غاية محددة تتعلق بالعمل أو الهدف الذي يطمح إليه المؤلف والناشر على حد سواء، فيقول:

« Le rôle du paratexte n'est donc pas une simple transmission d'information mais relève de la communication et de la séduction. Les responsabilités de l'auteur et de l'éditeur, identifiées dans ce parcours, sont fortement engagées et tentent d'influencer le lecteur. La vocation du paratexte est d'agir sur les lecteurs et de tenter de modifier leurs représentations ou systèmes de croyance dans une certaine direction »[2]

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص.ص. 51-58.

[2] Philipe Lane, Op.cit. p. 17

وهي الفكرة ذاتها التي عبّر عنها **لطيف زيتوني** في قوله « هذه اللوازم المساعدة التي تحيطه وتعرفه وتسهّل استقباله واستهلاكه لدى الجمهور القرّاء ... إنّها مكان مميّز عمليا واستراتيجيا، للتأثير في الجمهور، وسعيا وراء استقبال أفضل للنص، وفهم يوافق مقصد الكاتب»[1].

إذا ما أخذنا عناصر النص الموازي كلا على حدة، نجد أن لكل عنصر منها وظيفة أو أكثر يؤديها، كالتسمية وتحديد مضمون النص والغاية منه بالنسبة للعنوان والتعيين الجنسي بالنسبة لمؤشر الجنس مثلا وحتى اسم الكاتب الذي يعرفنا به اجتماعيا وأدبيا وتاريخيا؛ أمّا إذا أخذنها في مجملها ككل واحد وموحد هو النص الموازي، فإنّ وظائفها تتحد هي الأخرى.

بمنأى عن الوظيفة التقديمية للنص الموازي التي تضمن للنص استقبالا جيّدا[2]، فله وظيفة جمالية إغرائية يمارسها الناشر للتأثير على القارئ من أجل حثه وإقناعه بالمنتج المنشور، ووظيفة أخرى تواصلية تداولية، أو كما يسميها **جميل حمداوي** دلالية، يمارسها المؤلف على القارئ من أجل التأثير عليه وتوجيه قراءته على نحو محدد سلفا، يتوافق مع مقصده أو يخدم ما يتفق عليه هو والناشر[3].

إنّ النص الموازي هو العتبة كما يقول **جيرار جينيت**، التي تسمح للقارئ بالعبور من خارج النص إلى داخله، ومن داخله إلى خارجه في حركة ذهاب وإياب مستمرة، تمكن المؤلف من التواصل من القارئ وإفهامه وجهة نظره من خلال تطويع تلك النصوص الموازية لخدمة مقاصده، وتُسهّل على القارئ تحقيق فهم أدق للمعنى الذي يريده المؤلف.

كثرا ما حذّر **جينيت** كلا من المؤلف والقارئ من «العتبات» نظرا لطبيعته المتداخلة والدائمة الحركة وكذا تعدد مجالات تطبيقها وعدم اكتمال الدرس النقدي بشكل نهائي فيما يخصها، حيث ترك

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ص.ص. 139-140.

[2] حنينة طبيش: المرجع السابق، ص. 9.

[3] محمد القاضي وآخرون: المرجع السابق، ص 463.

جيرار جينيت الباب مفتوحا خلفه عند إعلانه عن فراغه من التنظير لنصه الموازي، ليمكن الدارسين والباحثين بعده من دخولهم وخوضهم غمار البحث فيه واستكمال الطريق واستنارة الدرب.

2. الترجمة الموازية

كثيرا ما احتلت النصوص الأدبية حصة الأسد من الدراسات الترجمية الحديثة، ذلك أنّ المترجم لا يترجم لغات بل نصوصا، غير أنّ تلك النصوص لا يمكن تلقيها دون مرورها بدور النشر، وإحاطتها بما يلزم من عناصر تقديمها للجمهور القارئ، لذلك لن تكون هناك قراءة دون إرفاق النص بتقديمه النشري، وعليه، لا وجود للنص لولا نصه الموازي، وبالمقابل لا وجود لترجمة ذلك النص لولا تقديمها بنصها الموازي المترجم هو الآخر، فعمل المترجم لم يعد يقتصر على النص نفسه في سياقه اللساني فحسب، بل وبكل ما يحيط به ويرافقه ويقدمه ويتحكم في طريقة فهمه، ومن ثمة تحليل العلاقة القائمة بين النص ونصه الموازي وإعادة تجسيدها خلال عملية الترجمة، وهو ما يعطي ترجمة وترجمة موازية.

1.2. في تعريف الترجمة الموازية:

من المتعارف عليه في أوساط الباحثين والدارسين في مختلف اتجاهات العلوم، علمية كانت أم أدبية، أنّه في حالة استعمال أو توليد مُصطلح جديد لم يرد بعد كمادة من مواد القاموس، عاما كان أو مُتخصصا، لا بدّ من تقديم ما يعلّل الغرض من ظهور استعماله في ذلك المجال والسياق والزمان والمكان بالتحديد، ومن ثمة الاصطلاح على وضع ما يُعرّف ذلك المُصطلح انطلاقا من تعريفه اللغوي.

أمّا إذا كان المُصطلح المُراد تعريفه هو في الأصل ترجمة لمصطلح أجنبي المنشأ كما هو الحال بالنسبة للترجمة الموازية المقابلة لـ: la paratraduction، فالأصح في هذا المقام، أن يُعرف المُصطلح في لغته التي وضع وولّد فيها أوّلا، وذلك لضمان نقل مفهومه كما وُضع في أصله، وبعدها

التطرق إلى تعليل تبني ترجمته تلك؛ ذلك أنّ الانطلاق من العكس غير صحيح من الناحية المنهجية والمفهومية، فالمُصطلح المُستحدث في لغة ما يطرح بالضرورة إشكال وضع ما يُقابله في لغة أخرى، أي وضع ترجمة له تنقل معناه بوضوح وتضبط صياغته بإحكام، ويكون ذلك بمختلف طرائق وضع المُصطلحات من توليد ونحت وترجمة وغيرها؛ وعليه فالابتداء من تعريف ترجمة المصطلح عامة والمُصطلح المُستحدث خاصة، يُخل ويُنقص ولو بالشيء البسيط من ماهيته وخصوصيته.

1.1.2. الترجمة الموازية لغة:

في حقيقة الأمر، اللغة الاسبانية هي اللغة الأم التي حملت وتمخضت عن مُصطلح paratraducción الذي ترجم إلى الفرنسية paratraduction، غير أنّ هذا الأمر لا يطرح إشكالا على الإطلاق، ذلك أنّ اللغتين متقاربتين حيث أنهما تنتسبان إلى نفس العائلة اللغوية، لذلك هما متشابهتان من حيث التراكيب والألفاظ، إذ أنّ اللغتين الاسبانية والفرنسية تنحدران من لغة واحدة هي اللغة اللاتينية، كما أنّ واضع المُصطلح، **خوسي يوست فرياس** هو من نظّر للمصطلح باللغة الاسبانية وهو نفسه من قام بترجمته إلى اللغة الفرنسية في كثير من مقالاته التي نشرها باللغتين الاسبانية والفرنسية وحتى الإنجليزية paratranslation.

يتكون مصطلح paratraduction من جزأين: السابقة para والاسم ترجمة (traduction)؛

أمّا السابقة para فقد آثر **خوسي يوست فرياس** التذكير بمعناها بالرجوع إلى أصولها اليونانية لما تعكسه من أبعاد وشحنات دلالية تُعزّز من مفهوم مصطلحه، وقد عاد إلى معناها كما أورده **جيرار جينيت** قبله في حديثه عن مصطلحه المشهور النص الموازي، والتي صاغها كما يلي:

Para est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité […], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en para n'est

pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit[1].

تعبّر السابقة Para عن الترجمة المُوازية ببلاغة متناهية وعمق في المعنى ودقة في الوصف، لما تقدمه من احتمالات مُمكنة لما قد تحمله الترجمة الموازية من معنى، فهي تشير إلى كل ما يسبح بالفضاء المحيط بالترجمة تارة، وإلى الحيّز الذي يشغله المترجم تارة أخرى.

أن يُقال أنّ المُترجم دائما en para في أدائه لمُهمة الترجمة، يُقصد بها أنّه يعمل على الوصل بين عالمين مختلفين، لغة وثقافة، من جهة، كما يعمل على أداء دور همزة الوصل نفسها من جهة أخرى؛ فهمزة الوصل هنا هي العتبة كما سماها **جيرار جينيت**، بكل ما تحمله الكلمة من معنى؛ صحيح العتبة تقع بين الداخل والخارج للفصل بين المحيطين والتمييز بينهما، إلاّ أنها هي نفسها من تصل بينهما، تسمح بخروج من بالداخل ودخول من بالخارج، لذلك وصفها **جيرار جينيت** بالغشاء النفوذ، وكل ما يحدث بداخله خلال عملية النفاذ في حدّ ذاتها؛ فالمترجم هو العتبة حيث تحل الضيافة بين المألوف والغريب (le familier et l'étranger)، هو "الما بين" في أدائه لدور الوسيط في كل عملية ترجمة[2].

وهو ما ذهب إليه **بول ريكور Paul Ricoeur** في حديث له عن تحدي وسعادة الترجمة، واصفا مُهمة الوساطة التي يؤديها المُترجم بـ: cette situation inconfortable[3] التي يعيش فيها المترجم وضعا حرجا لا يُحسد عليه، وضعا تحتدم فيه المقاومة وتشتد بين جبهتين، اللغة التي يُترجم منها واللغة التي يُترجم إليها، وضعا يرفع فيه المترجم تحدي إرضاء سلطتين: سلطة النص وسلطة المُتلقي، وما هو بالأمر الهيّن؛ حتى أنّ **الجاحظ** هو الآخر أفاد في قول له في قيمة الترجمة « ولابد

[1]José Yuste Frias : Op.Cit., p, 308.
[2]José Yuste Frias: Ibid, p, 309. Notre traduction.
[3]Paul Ricoeur: Sur la traduction, Paris, Bayard, 2006, p. 17.

للتُرجمان أن يكون بيانه في نفس الترجمة. في وزن علمه في نفس المعرفة. وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعترض عليها»[1]. فالضيم هو ما يفعله المترجم عندما ينقل نصا من لغة إلى أخرى، إذ يطوع إحداهما ويذللها للأخرى أو ينتقص من إحداهما على حساب الأخرى، أو يفعل ذلك مع كلتيهما عن قصد أو دون قصد لأن ذلك ما يحدث بزوج اللغة أثناء عملية الترجمة، وقد عزّز الجاحظ ذلك بقوله أنّ كل لغة تشُد إليها الأخرى لتطوعها إليها وتأخذ شيئا منها وفي مواطن أخرى تستعصي وتعترض كلا منهما على الأخرى.

أمّا الترجمة فما أكثر ما قيل فيها وما أكثر ما أريق عليها من حبر الباحثين، منظرين وممارسين، وبالمختصر المُفيد، يمكن القول فيها أنها مرّت بمرحلتين تشكّل كل منهما نقطة بداية ونقطة تحول في آن واحد:

أ) المرحلة الأولى: هي الفترة الممتدة من ما بعد بابل إلى غاية تأسيس علم الترجمة، كانت قضية الترجمة في البداية تخطو أولى خطواتها، لماذا نترجم؟ كان أول سؤال يؤرقها بعد وقوع الواقعة: بابل، وعلى أساسه طرحت أولى وأهم إشكالياتها: قابلية الترجمة من تعذُرها، وفي محاولتها الإجابة عنها، انبثقت قضايا جوهرية أخرى، ظهرت على شكل ثنائيات من مثال الأمانة والخيانة، الحرفية والحرية في الترجمة، قضية المكافئ وغيرها. كانت الغاية من تلك المسائل البحث في كنه الترجمة كمُنتج وكمادة موجودة اعتمد عليها الباحثون، مُنظرون ومُمارسون، في طرحهم واشتغالهم.

ارتبطت الترجمة آنذاك ارتباطا وثيقا باللسانيات واللغويات وكثيرا ما كان يُخلط بينها وبين الأدب المقارن، بعدها خطت قضية الترجمة خطوة نوعية، شسع حقل بحثها، فتوسعت نظرتها وسمت

[1] الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، الجزء الأول، 1955، ص.ص. 75-79

تطلعاتها، خرجت من حلق الجانب الشكلي للترجمة إلى سعة جانبها الجوهري الفلسفي، فمهدتا لطريق وعبّدته أمام ظهور علم مستقل مُحدد الأطر، موضوعه وغايته الترجمة « قادر على استيعاب لموروث النظري المُتراكم على مرّ العصور وعلى استيعاب إطار الدراسة»[1].

ب) المرحلة الثانية: انطلقت من تأسُّس علم الترجمة ولا تزال مستمرة، كانت أولى أولويات هذه الفترة في بادئ الأمر تقديم تعريف لعلم الترجمة، تعريفا مضبوط المفاهيم ومحدد الإطار والمنهج، وكان ذلك قبل التطرق إلى صلب موضوع الدراسة وهو الترجمة بتعدد مفاهيمها وأبعادها، وقد عبّر عنه **Lantri Elfoul** قائلا:

« Traductologie discipline « carrefour » surgit d'interrogations que les sciences existantes ne peuvent traiter et qui pour répondre à un objet nouveau apparu au croisement de diverses disciplines constituées, s'efforce d'identifier cet objet et de l'analyser et de le décrire avec le maximum possible de précision »[2]

توفّر طرح Lantri Elfoul على ثلاثة أمور مُهمة، أوّلها أنّ ظهور علم الترجمة كان حتمية فجّرها احتقان جملة التساؤلات التي أخرسها عجز العلوم آنذاك في إشباع طرحها، وفي مقام ثان أشار إلى طابع الترجمة المتعدد الأبعاد، إذ هي نقطة التقاء العديد من العلوم المُساهمة في تركيبة جوهرها، وأخيرا أشار إلى أبعاد علم الترجمة أو المناهج المتبعة للإجابة، بالقدر المستطاع، عن التساؤلات التي تحوم حول الترجمة، إذ يتولى تحليل هذه الأخيرة من جوانبها الثلاث النظري والوصفي والتجريبي.

إنّ المثير للاهتمام بالتعريف اللغوي لمُصطلح الترجمة الموازية هو اتفاق وتطابق كل من جزئيها para وtraduction فيما يحملانه من مضامين وشحنات مفاهيمية ودلالية تتعلق بالوساطة

[1] أمبارو أورتادو ألبير: الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة، ترجمة علي إبراهيم المنوفي، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2007، ص 195.

[2] Lantri Elfoul: Traductologie, littérature comparée, études et essais, Ed. Casbah, 2007, p.29.

التي تجمع بين فهم الآخر والتعريف بالأنا لتُضفى على المُصطلح ككل كنها واعدا وتُظهر عليه قضاياه التي تبناها وأثار الجدل حولها.

2.1.2. الترجمة الموازية اصطلاحا:

أخذ **خوسي يوست فرياس** على عاتقه حمل مشعل البحث والتنقيب فيما أشار إليه **جينيت** في خاتمة بحثه Seuils (العتبات) بقوله « بموازاة كل هذا تركت جانبا بعض العناصر التي لا تجحد أهميتها، وهذا حتى نحقق البحث فيها ونعمقه، وأول هذه العتبات (المناصية) الترجمة»[1](ترجمة عبد الحق بلعابد).

انطلق **خوسي يوست فرياس** من هذه المقولة وجعل من خاتمة بحث جينليت بداية لعمله واشتغاله على ما تصوره من كون الترجمة عتبة من عتبات النص، واستند في ذلك طيلة بحثه على مفهوم النص الموازي لدى **جينيت**، فكان ميلاد الترجمة الموازية ذلك المصطلح حديث العهد بعلم الترجمة.

أراد **خوسي يوست فرياس** بالترجمة الموازية ذلك المفهوم الذي يهتم بدراسة وتحليل مختلف العناصر النصية الموازية التي ترافق «**النص موضوع الترجمة**» وتحيط به لتحميه وتقدمه وتظهره وتعرّف به، حيث عرّفها على أنّها:

« L'analyse des productions verbales, iconiques ou verbo-iconiques des entités textuelles ou simplement des productions matérielles des paratextes à **paratraduire** ou **paratraduits** »[2]

يبدو تعريف **خوسي يوست فرياس** من الناحية النظرية، واضحا جليا رغم الاقتضاب والإيجاز، ذلك أنّ الاهتمام بدراسة ما يحيط بالنص من عناصر نصية وأيقونية أو هما معا كثيرا ما كان موضوعا لعديد من الدراسات الأدبية، أو أينما حل النص ومحيطه واستوجبا الوقوف عندهما

[1]Gérard Genette : Seuils, Ed Seuil, Paris, 1987, p. 48.
[2]José Yusté Frias : Op.cit, p. 290.

والتدقيق فيهما، ولكن ما يجعل من مفهومه أمرا مستحدثا هو ذكره لما يحيط بالنص « كموضوع ترجمة» وليس أي نص آخر، على أساس أنّ العبارة تلك تفترض اقتراحين كلاهما صحيح.

فالنص قد يحل محل نقطة انطلاق في عملية الترجمة، أي ما كُتب في لغة ما (لغة الأصل) ويُعرض لأن يترجم إلى لغة أخرى ما، كما قد يحل محل نقطة وصول، أي النص المنقول إلى لغة ما عن طريق الترجمة، فكل من الاحتمالين وجه لعملة واحدة، وكل منهما نصا موضوع ترجمة.

انطلاقا من هذا الاعتبار، فالترجمة الموازية تأخذ منحيين اثنين، يشكلان كلاّ مُتكاملا، أو بالأحرى، تتم عبر مرحلتين يفرضهما محل النص موضوع الترجمة والترجمة الموازية على حد سواء.

1.2.1.2. الترجمة المُوازية السابقة (en amont):

خلال هذه مرحلة تتم دراسة النصوص المُوازية والمُصاحبات النصية التي ترافق النص الأصل قبل ترجمته. إنّ مُترجم الأعمال الأدبية لا يُترجم نصوصا هكذا مُستأصلة من مرجعياتها بمختلف أنواعها أو مُنسلخة من رسائخها البراغماتية، « فالنّص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلاّ بنصه الموازي، فنادرا ما يظهر النص عاريا مجرّدا من مصاحبات نصية على اختلاف تمظهراتها اللفظية والمادية والأيقونية والفعلية »[1].

يقول **جينيت** في كتابه «عتبات» متحدثا عن تلك العناصر أنّها « تجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه [...] فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير **(بورخيس)** البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه»[2]. إنّ المترجم الكيّس لا تخفى عليه أهمية تلك النصوص الموازية، إذ أنّها تلعب دور مفاتيح أقفال النص، ويتجلى ذلك من خلال تحليلها ودراستها في تفاعلها فيما بينها من جهة، وعلاقتها مع النص الذي ترافقه من جهة أخرى.

[1]عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، المرجع السابق، ص. 44

[2]Philipe Lane : Op,cit,, p. 9.

إنّ القيام بهذه الخطوة التي تندرج ضمن مرحلة الفهم التي أشارت إليها **د. سيليسكوفتش،** وهي أولى مراحل عملية الترجمة وركيزتها، تمكن المترجم بصفته قارئا ومتلقيا قبل أن يكون مترجما، من فهم أدق للنص، بل قد تكشف له عن مكنوناته التي تظهر بالنص الموازي قبل تكشّفها بفعل قراءة النص، فالنص الموازي بالنسبة **لجينيت** « هو نفسه نص، فإذا لم نقل أنه نص، فهو يوجد في النص»[1]، وبعبارة أخرى النص الموازي جزأ لا يتجزأ من النص وبالتالي لا يمكن إغفاله. أمّا عن **خوسي يوست فرياس** فقد قال عن هذه المرحلة السابقة من الترجمة الموازية أنّها:

« L'étude du pouvoir et les enjeux esthétiques, politiques, idéologiques, culturels et sociaux véhiculés par les différentes productions paratextuelles avant toute activité traduisante »[2]

في تعقيبه هذا إشارة إلى مدى أهمية هذه الخطوة في الكشف عن المسكوت عنه من توجهات سياسية، إيديولوجية، ثقافية واجتماعية المقدمة في قالب جمالية النصوص الموازية.

2.2.1.2. الترجمة الموازية اللاحقة (en aval):

هي الوجه الثاني لمفهوم الترجمة الموازية، والمُكملة للوجه الأول لها، يتم خلالها تصميم وإنتاج نُصوص مُوازية ومُصاحبات نصية لترافق وتقدّم النص المّترجم على أنّه النسخة المترجمة للنص الأصلي. في هذا السياق يقول **خوسي يوست فرياس:**

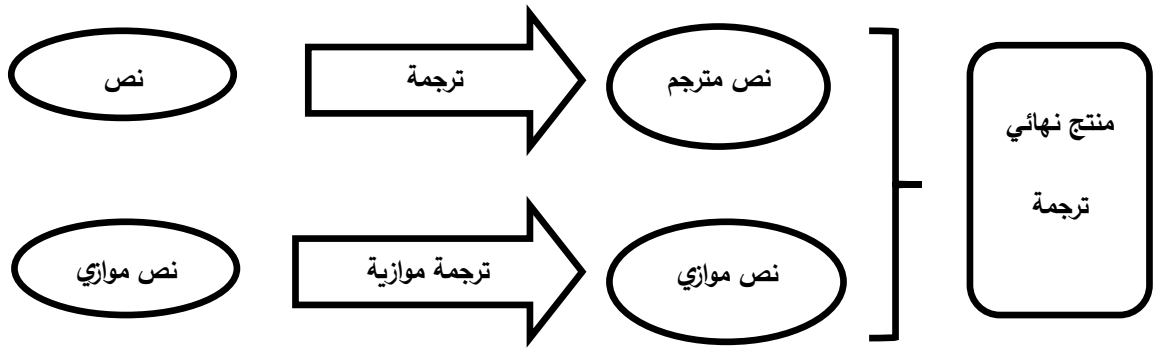
« Pour qu'un texte traduit soit lu, il doit avoir son paratexte traduit à son tour, qui le présente et le fait exister»[3].

تلك النصوص الموازية والمصاحبات النصية هي ترجمة إن صح التعبير وإعادة نقل للنص الموازي الأصلي بعد تأويله، هي تجسيد نتاج دراسة طبيعة العلاقة القائمة بين النص الموازي ونصه الذي يرافقه من جهة وبين عناصر النص الموازي فيما بينها من جهة أخرى، على شكل نص موازي مادي وفعلي مُترجم.

[1]Gérard Genette : Op.cit., pp. 11-12.
[2]José Yuste Frias : Op.cit., p.292
[3]Ibid.

يُمكن القول بعبارة أخرى، أنّ الترجمة الموازية في هذه المرحلة هي الترجمة الفعلية للنص الموازي الذي كان موضوع ترجمة موازية سابقة، يتجسّد بشكل ملموس في نص موازي للنص المترجم، وهنا تصبح الترجمة الموازية صورة للترجمة، التي على المترجم أن يوليها اهتماما بقدر اهتمامه بترجمته[1].

من الواضح أنّ هذه الخطوة، أي الترجمة الموازية اللاحقة، تحجز مكانا لها بمرحلة إعادة الصياغة من العملية الترجمية الفعلية. فعلى المُترجم بعد القيام بنقل النص وإعادة صياغته في اللغة المُترجم إليها، أن يلتفت إلى العمل على النص الموازي الذي يرافق ترجمته، وذلك بالاشتغال على النصوص الموازية والمصاحبات النصية التي يراها مناسبة وتليق بترجمته كعمل يظهر في صورته النهائية. ويوضّح الشكل الموالي تصورا لطرح **خوسي يوست فرياس** لمفهومه للترجمة الموازية بتمظهريها الاثنين، سابقة ولاحقة:



شكل رقم (2): الترجمة الموازية (من إعدادنا)

يتّضح مما سبق أنّ الترجمة بالنظر إليها كفعل ترجمي والترجمة المُوازية في مفهوما التأويلي عمليتان ملتحمتان التحام النص الموازي بمتنه (النص)، بل وأكثر من ذلك، كل واحدة منهما تستدعي الأخرى لتحقيق الهدف المنشود: ترجمة كاملة ومتكاملة في شكلها النهائي، ويقول **خوسي يوست فرياس** بهذا الصدد:

[1]Ibid: p. 310.

« Si le paratexte pour Genette est ce par quoi un texte se fait un livre, la paratraduction est ce par quoi une traduction se fait produit traduit »[1]

يجدر الاعتراف بأنّ تعريف الترجمة الموازية وجيز لغويا ولكنّ في المقابل لا يمكن الإنكار بأنّه مُتخم مفهوميا، الأمر الذي يستلزم أدوات إجرائية مُتخصصة، تيسّر عملية هضمه وذلك من خلال تحليل مادته وتفكيك كثافته ومن ثمّ امتصاص عُصارته وتحقيق الانتفاع من إسهامه وإضافته.

إنّ تطويع المفهوم من الناحية الإجرائية التجريبية ليس بالأمر الهيّن، فالصعوبة تلوح بوادُرها في عملية دراسة وتحليل النصوص الموازية وما تحتويه من مُصاحبات نصية وأخرى أيقونية من جهة، ومصاحبات نصية أيقونية معا من جهة أخرى، فاختلاف طبيعة كل واحدة منهما بمنأى عن الأخرى على وجه العموم، أو مجتمعتين ومشكلتين كيانا هجينا على وجه الخصوص، يجعل من الدراسة أكثر تعقيدا.

2.2. مصطلح الترجمة الموازية:

بعد التطرق إلى مفهوم الترجمة الموازية، لا بد من الوقوف على إشكالية ترجمة المُصطلح إلى اللغة العربية، والتي لا ضير من استهلالها بالتطرق إلى تعليل اعتماد هذه الترجمة أي «**الترجمة الموازية**» دون أخرى، لتُقابل المصطلح باللغة الفرنسية paratraduction، لأنّ أصل إشكالية ترجمة المُصطلح حامت من قبل حول مصطلح النص الموازي الذي يُعد أرضية ارتكاز وانطلاق الترجمة الموازية قبل أن تحوم حول هذا الأخير بالذات.

عانى مُصطلح le paratexte الأمرين عند ترجمته إلى اللغة العربية، فبين مشارق العالم العربي ومغاربه أصبح للمُصطلح الغربي أزيد من أحد عشر مقابلا في اللغة العربية، مما جعله يعاني من مُتلازمة فوضى المصطلح، حتى أنّ الباحث الواحد يستعمل أكثر من مقابل أو اثنين للمصطلح نفسه، على غرار سعيد يقطين الذي تداول ثلاث مصطلحات تعود على le paratexte بالترتيب الموالي: المُناصصات، المناصّ والمناص[2].

[1] Ibid, p. .291

[2] سعيدة تومي: الترجمة وفوضى المصطلح (قراءة في مصطلح العتبات النصية)، مجلة معارف، عدد 15، 2013، ص 119.

يرجع السبب في اضطراب ترجمة المصطلح إلى عاملين، أولهما منهجي، أي الطريقة المتبعة في الترجمة « فمنهم من يعتمد على الترجمة القاموسية الحرفية ومنهم من يعتمد على معنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية»[1]، وثانيهما، تعدد اجتهادات الباحثين الفردية في الاشتغال على المصطلح نفسه على غير دراية باشتغال باحث(ين) آخر(ين) عليه، إنّ عدم تكثيف الجهود بالإضافة إلى الفروقات الثقافية في ربوع الوطن العربي، أدى إلى عدم استفادة اللاحق منهم بالسّابق[2].

ترجمة المصطلح	الباحث	المتن (الكتاب أو المؤلف)
المناصصات	سعيد يقطين	القراءة والتجربة
المناصّة	سعيد يقطين	انفتاح النص الروائي
المناص	سعيد يقطين	من النص إلى النص المترابط (2005)/الرواية والتراث السردي (2006)
	محمد عزام	النص الغائب (2001)
	عبد الحق بلعابد	عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) (2008)
النص الموازي	عبد الحق بلعابد	عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) (2008)
	محمد بنيس	الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (1989)
	رشيد يحياوي	الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي (1998)
	جميل حمداوي	لماذا النص الموازي؟
	عبد الفتاح الجحمري	عتبات النص البنية والدلالة (1996)
	محمد الهادي المطوي	في التعالي النصي والمتعاليات النصية (1997)
المحيط الخارجي	فريد الزاهي	الحكاية والمتخيّل (1991)
المكمّلات	مصطفى الشاذلي	مستندا على عبد السلام هارون (تحقيق النصوص ونشرها)
النص المؤطر	جليلة طريطر	علامات في النقد
عتبة	عبد الحق بلعابد	عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) (2008)
	حسين خمري	نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال (2007)
	عبد الرزاق بلال	عتبات النص (2000)

شكل رقم (3): فوضى المصطلح[3]

[1] المرجع نفسه.

[2] المرجع نفسه: ص. 123.

[3] المرجع نفسه: ص.ص. 123 – 126

يثبت الجدول أعلاه واقع فوضى ترجمة المصطلح الغربي في العالم العربي، وعدم تضافر الجهود بين باحثي الوطن الواحد؛ ومن أجل انتقاء الترجمة المعتمدة بالأطروحة الحالية، يتم الاستناد إلى شروط اعتماد ترجمة المصطلح الثلاث وهي: الدقة، الوضوح والتداول. يُظهر الشكل السّابق أنّ الترجمة «النص الموازي» هي الأكثر تداولا وشيوعا بين النُقاد العرب على وجه العموم، والمغاربة منهم على وجه الخصوص، وهو الأمر الذي يسهّل الفهم ويزيل الغموض.

كما أنّ **جميل حمداوي** ذكر في مقاله « لماذا النّص المُوازي؟ » محاولا التعليل لتفضيله له دون غيره من الترجمات الأخرى وكذا لاختياره له في أطروحته، بالرجوع إلى سياقه الغربي ومعناه في السابقة « para »، ليستنتج أنّ ترجمة المصطلح بالنص الموازي أقرب من معنى المصطلح paratexte بمفهومه الغربي، واستدلّ في ذلك بتعريف النص الموازي لدى بنيس بأنه تلك « العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشغل وينتج دلاليته[1]».

ولمّا كان النص الموازي مرجعا اعتمد عليه **خوسي يوست فرياس** وانطلق منه لبناء مصطلحه، حيث أنّه ومن باب تبسيط إفهامه أجرى المقابلة التالية:

Texte + paratexte : traduction + paratraduction[2]

ويقابلها باللغة العربية: **نص + نص موازي : ترجمة + ترجمة موازية**، فعملية الإسقاط هذه تسمح باستنباط المصطلح الأرجح انتقاؤه بعد ثبوت انتقاء المُصطلح المُؤسس له.

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص. 76. نقلا عن جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟، مقال نشر بالموقع الالكتروني: https://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm، اطلعت عليه بتاريخ: 2019/01/13.

[2] José Yuste Frias : Op.cit, p 288.

وما يعزّز تبني ترجمة« الترجمة الموازية» في اللغة العربية، حديث **عبد الحق بلعابد** عن المفهوم نفسيه سنة 2018 في دراسة له للترجمة كعتبة من عتبات النص، وإشارة إلى مدى حداثتها في مجال الدراسات الترجمية الحديثة قائلا: « وغير بعيد عن هذا البحث يطالعنا كتاب مهم، يعد صاحبه مؤسسا لخطاب العتبات في الترجمة، بل واضع مصطلح ونظرية جديدة حول ما سماه **الترجمة الموازية** (la paratraduction)، الباحث الاسباني والمشرف على الحلقة العلمية (الترجمة والترجمة الموازية) **خوسي يوست فرياس** »[1]

استعمل ذات الباحث مصطلحا آخرا وهو « المناص الترجمي » ليقابل le paratexte de la traduction، الذي قد يتقاطع مع مفهوم الترجمة المُوازية في جزء منه دون كلّه، حيث يعبّر المناص الترجمي عن الترجمة الموازية كمنتج وليس كممارسة، وهو يقابل مرحلة الترجمة الموازية اللاحقة، حيث يتم توليد نص مواز ليصاحب الترجمة الفعلية، وهو ما لا يطابق المفهوم الغربي.

ولختام الحديث عن تبني ترجمة الترجمة الموازية، يمكن القول أنّ علاقة التشابه بين المُصطلحين النص الموازي والترجمة الموازية من حيث انتمائهما التراكيبي وحتى المفاهيمي في لغتهما الأصل، لا يمكن إغفالها، لكن عندما يتعلق الأمر بمصطلح حديث وجب تعليل وضعه أو ترجمته بالطريقة تلك، لذلك كان من اللازم إثبات ترجمة المصطلح المؤسس له أولا « النص الموازي » ومن ثم القيام بعملة الإسقاط بعد إثبات الرابط المفاهيمي بين المصطلحين.

3.2. توظيفات أخرى لـ:« الترجمة الموازية»:

إنّ المصطلحات المُستحدثة تظهر وتكتسب مفاهيمها في لغتها الأصلية وكلما رغبت لغة أخرى في تبنيها تقوم بترجمتها إذا لم تجد ما يقابلها في تراثها اللغوي، لذلك تأتي الترجمة دائما إما

[1]عبد الحق بلعابد: العتبات وآفاق الترجمة الأدبية (نحو مناص ترجمي في رواية ذاكرة الجسد)، جيل الدراسات الأدبية والفكرية، عدد 45، 2018/11/03. ص. 9.

مُتزامنة مع المصطلح إذا ما رغب الباحث أو واضح المُصطلح في إعطائه صدى أكبر، أو متأخرة عنه؛ والحال كذلك، ومن باب تفادي خلط المفاهيم وتداخلها فيما بينها، تجدر الإشارة إلى أنّ « الترجمة الموازية » ذكرت في اللغة العربية ووظفت واستعملت في مجال الترجمة قبل ظهورها بالمفهوم الذي وردت به في الأطروحة الحالية، حملت طيها معان ومفاهيم مغايرة له، نذكر منها ما يلي:

ذُكرت الترجمة المُوازية في المُعجم المُفصل في الأدب من إعداد **محمد التونجي،** في مادة مستقلة كالآتي:

« **الترجمة الموازية:** نوع من الترجمة الحرفية إلى لغة أو أكثر. فقد يعمد بعض المترجمين إلى ترجمة الكتاب صفحة صفحة، بحيث يضع صفحة الأصل وفي مقابلتها الترجمة التي قام بها لإمكانية المقارنة لمن شاء. وخير مثال على ذلك ترجمة رباعيات الخيام التي ما تزال تُطبع بالفارسية، وفي مقابلتها ترجمات بالعربية والإنكليزية والألمانية ... وقد تصل إلى خمس لغات» [1]

فالغاية من الترجمة الموازية هنا هو تحقق إمكانية المقارنة الآنية، أي قراءة الترجمة في موازاة الأصل، ومعنى الموازاة هنا هو المُقابلة والمحاذاة والمقارنة بين النص وترجمته ولا شيء منها يتعلق بالترجمة في حد ذاتها بل بالحامل الذي يضع جنبا لجنب الأصل وترجمته. يفيد هذا التعريف أيضا أنّ الترجمة سابقا كانت تعتبر أدبا مقارنا، وكان يستفاد من الطريقة تلك في عرض الترجمة في مقابل أصلها لتعلّم اللغات الأجنبية، فالترجمة كانت حاملا أو سندا أخذ مأخذ الوسيلة لا الغاية.

وفي دراسة أخرى لـ: **عبير محمد عبد الحافظ،** استعملت مصطلح « الترجمة الموازية» في حديثها عن الترجمة الأدبية، في مقال عنوانه« الترجمة والترجمة الموازية» وأرادت بها تلك الترجمة التي يعمد إليها المترجم والتي يغلب عليها طابع التعريب وقالت في ذاك السياق « فيخرج النص

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، الجزء الأول، طبعة 1-2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص 242.

المترجم في شكل ترجمة موازية للنص الأصلي، قد تبتعد وقد تقترب من سيماته الأساسية وتظهر هنا احتمالية لأن تتغير ماهية النص وشكله الأدبي والتقنية التي حرص عليها مؤلف النص الأجنبي في صياغته لعمله»[1].

يبدو أنّ عبير محمد تتحدث عن الترجمة كمنتج استراتيجية التوطين التي تأخذ بعين الاعتبار الهدف (القارئ العربي) والتي يتم فيها إعادة صياغة المعنى الوارد بالنص في لغته الأصلية الأجنبية إلى لغة المتلقي، مع تكييفه مع خصوصيات اللغة أسلوبا وثقافة، وهو ما يجعل الترجمة الناتجة وكأنها نصا موازيا للنص الأصلي كتب باللغة المترجم إليها، ويقول **أنطوان بيرمان** عن التوطين:

« Ces deux axiomes sont corrélatifs: on doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne «sente» pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante »[2]

توطين الترجمة، أو تعريب النص الأصلي على حد قول عبير محمد، هو أن لا يشعر القارئ المتلقي بأنّ ما يقرأه هو ترجمة بل نصا آخرا نسجه الكاتب الأصلي بلغة المتلقي، وعلى هذا الأساس، تعتبر الباحثة أنّ توطين الترجمة أو الخلق والإبداع الموازي للنص الأصلي «ترجمة موازية»، معقبة في ختام مقالها: « ... إنّ تعددية ترجمات نص واحد يقابلها من الجهة الأخرى تعددية مماثلة في جانب التلقي يمثلها القارئ الذي ينشد الترجمة بكيانها المتوحد مع النص الأصلي والأخر الذي يقبل الترجمة الموازية[3]».

وأطلق **علي كواري** ومن معه مُصطلح «الترجمة الموازية» على ما صنفه **فيني وداربلني** في دراستهما «الأسلوبية المقارنة للفرنسية والإنجليزية» (1958) « les procédés de traduction oblique » أو طرائق الترجمة «غير المباشرة» وهي أربعة، وفي مقابلها ثلاث طرائق أخرى مباشرة،

[1] عبير محمد عبد الحافظ: الترجمة والترجمة الموازية، مقال نشر على الموقع الالكتروني: https://www.almasryalyoum.com/news/ اطلعت عليه بتاريخ 2019/02/12.

[2] Antoine Berman : La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil, Paris, 1999, p.35

[3] المرجع السابق.

وذلك في قوله « ... ويرتبط هذا التصنيف بالفرق بين الترجمة المباشرة والترجمة الموازية، فالأولى هي التي تضم الاقتراض والنسخ والترجمة الحرفية ونحصل منها على تراسل بين اللغتين سواء في المعجم أو البناء اللغوي [...] أما الأخرى (الترجمة الموازية)؛ فهي تلك التي لا تسير على نهج ترجمة كلمة بكلمة وتحتوي التحوير، والتعديل، والتكافؤ، والتكييف[1]».

إنّ اعتماد مصطلح طرائق الترجمة الموازية بدلا من أساليب «الترجمة غير المباشرة» وهي العبارة المتعارف عليها بأواسط الباحثين في ميدان الترجمة، يعود على الأرجح إلى اعتماد الباحث ومن معه على ترجمة مشرقية[2] للدراسة الأصلية لـ: **فيني ودارلبني**، أو كون الباحث نفسه أجنبي عن اللغة العربية (فارسي)، فقد عبّر عن « la traduction oblique » بالترجمة الموازية، رغم أنّ «oblique» لا تعني بأي حال من الأحوال التوازي، إلاّ أنّ الباحث قصد التوازي في المعنى، أي البحث عن ما يوازي ويقابل ويعادل ما يُراد ترجمته من كلمات وعبارات وتراكيب وغيرها في اللغة المُترجم إليها، وذلك بالابتعاد قدر المستطاع عن ترجمتها كلمة بكلمة. وفي هذا الاستعمال للمصطلح تشابه مع الاستعمال المفاهيمي السابق، إذ كل منهما يرمي إلى الترجمة الخلاقة التي تبحث وتنقب في اللغة المترجم إليها لتعبّر عما عبّر عنه كاتب النص الأصلي بنفس الجودة وعلى درجة موازية له.

وأخيرا، وظّف **محمد القصبي** مصطلح الترجمة الموازية خلال إحدى الندوات في نادي القصة القاهري، للتعبير عن ترجمة الأدب والمعارف العربية إلى اللغات الأجنبية، ورجع عنه في مقال له نشره بمجلة الوطن عنوانه «رؤى: الترجمة العكسية وليست الموازية»، لأنه كان موضوع نقاش رافض نوعا ما في التعقيب على مداخلته؛ لذلك رد متأسفا « وما كنت أقصد أن أحفر مصطلحا جديدا، لكنها

[1] علي كواري ومن معه: عملية الترجمة الشفهية من الفارسية إلى العربية في وسائل الإعلام، اعتمادا على نظرية تقنيات فيني ودربلني، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، عدد 49، 2018، ص.ص. 47-48

[2] صادفتنا الكثير من الدراسات والإعلانات عن الترجمة الموازية أي المقابلة

عبارة انسكبت من بين شفتي بشكل عفوي[1]»؛ وقد عرض عليه **أحمد درويش** مُصطلح الترجمة العكسية للتعبير عما أراد قوله، لأنّ « مصطلح الترجمة العكسية أو المعاكسة أكثر دقة، ذلك إن كانت الترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربية تمثل الطريق الذي تسلكه المعارف الإنسانية إلى الدماغ العربي، فثمة طريق في **الاتجاه المعاكس وليس الموازي** تسلكه معارفنا إلى العالم الأجنبي[2]». ويعبر توظيف **محمد قصبي** عما يُعرف بالترجمة من وإلى اللغة الأم (اتجاهي الترجمة) أو thème et version باللغة الفرنسية، وأخذ من لفظة موازي، معنى التساوي في الخدمة، فعلى قدر استفادة اللغة العربية من ترجمات اللغات الأجنبية، تفيد اللغة العربية في المقابل وبالتوازي اللغات الأجنبية، إلاّ أنّ اتجاه الترجمة يكون عكسيا لا محالة.

إنّ اغلب استعمالات مصطلح الترجمة الموازية وردت في دراسات باحثيها من المشرق العربي، على غرار لبنان ومصر أو دراسات اعتمدت على بحوث المشارقة من العالم العربي، وأغلبها تعبّر عن مبادئ وأساسيات أو نظريات وأفكار موجودة بالأصل ومحددة المصطلحات، بالمشرق والمغرب العربيين على حد سواء، وهذا ما يعكس فعلا واقع فوضى ترجمة المصطلحات، وعدم توحيد الجهود والدراسات وانتشارها في شتى الاتجاهات وكذا حشو المفاهيم؛ لذلك تم الوقوف في هذا العنصر على مختلف المفاهيم التي تمت تسميتها بالترجمة الموازية، حتى تضبط مراميها من جهة، ولكي تتحفظ الترجمة الموازية موضوع الأطروحة الحالية بمفهومها الذي وضعت به.

إنّ أغلب توظيفات الترجمة الموازية بالعنصر الحالي اعتمدت على مفهوم التوازي في مختلف طبقاته ومستوياته السطحية والعميقة، من التجاور إلى التقابل تقنية، ومن الإتقان إلى الإبداع فنّيّة،

[1] محمد القصبي: رؤى: الترجمة العكسية وليست الموازية، مقال الكتروني بمجلة الوطن، سنة 2003، على الموقع: http://www.alwatan.com/graphics/2012/06jun/8.6/dailyhtml/culture.html اطلعت عليه بتاريخ 2019/02/12.

[2] المرجع نفسه

يتوسطهما التطابق والتماثل توليدا. ولكن الترجمة الموازية بمفهومها الجديد الذي وضعه **خوسي يوست فرياس** لم يكن له سابق في الدراسات والبحوث العربية قبل ظهوره بجامعة فيجو الاسبانية.

4.2. منشأ الترجمة الموازية:

لكل مثل مورد ومضرب، ولكل مصطلح حديث منشأ ومجال تطبيق، والحال كذلك بالنسبة للترجمة الموازية، كانت جامعة Vigo (فيجو) الإسبانية موطن توليد هذا المصطلح الذي جاء فارضا نفسه كحل لمشكلة اعترضت واضع المصطلح **خوسي يوست فرياس**، عندما كان يشرف على أطروحة دكتوراه من إعداد Xoàn Manuel Garrido Vilariño، حيث كان لا بد من إيجاد مصطلح نظري يُشار به إلى مُختلف العناصر النصية والأيقونية، والنصية الأيقونية معا والمصاحبات المادية للنصوص الموازية المرافقة لمختلف ترجمات الرواية Se questo è un uomo" إن كان هذا إنسانا "لـ: Primo Levi (بريمو ليفي)، التي نُشرت خلال الأربعة عقود الأخيرة[1]؛ حيث لم يتردد **خوسي يوست فرياس**، في طرح فكرة استعمال مصطلح « الترجمة الموازية » من أجل تحرير الأطروحة بعنوان « traducir a literatura do Holocausto : traduccion Paratraduccion de « Se questo è un uomo » de Primo Levi »» المحرقة في الترجمة الأدبية: الترجمة/الترجمة الموازية لرواية "إن كان هذا إنسانا" لـ: بريمو ليفي».

نُشرت هذه الرواية التي تنتمي إلى أدب المحرقة بلغتها الأصلية الإيطالية عام 1947 ثم أعيد طبعها بعد عشرة أعوام (1957) لتصبح الرواية الأكثر مبيعا في إيطاليا؛ بعدها تُرجمت أوّلا إلى اللغة الإنجليزية ثم إلى العديد من اللغات الغربية. إلاّ أنّ ترجمة الرواية في طبعتها الإنجليزية سنة 1959 بالولايات المتحدة الأمريكية لم تحظ بالاهتمام المنشود إذا لم نقل بالانتباه حتى « إلى أن صدرت في

[1]José Yuste Frias, Op.cit., p. 291.

حلتها الجديدة سنة 1961، حيث حملت الطبعة الجديدة عنوانا آخرا، مُعدّلا لعنوان الطبعة الأولى، الذي جعل من الرواية مغامرة تجدر مشاركتها وقدّمها في قالب ملحمي يقُص نجاة رجل»[1].

والأمر سيان بالنسبة للترجمة الفرنسية الصادرة سنة 1961، حيث أنّ الصورة التي ظهرت على غلاف الرواية جعلت منها رواية تقدّم طيها نصا وجوديا في قالب مأساة إنسانية، ورغم ذلك نص الرواية واحد[2].

يقول **إيمنوال** في تتمة حديثه أنّ استراتيجيات النشر كانت مختلفة من الطبعة الأولى سنة 1961 إلى الطبعة الثانية سنة 1987 وذلك على مستوى الغلاف، العنوان والنص، وصولا إلى الطبعة الأخيرة سنة 1991، أين قام الناشر بوصف وتعليل مسار استراتجيات نشر الرواية تلك قبل بداية نص بريمو ليفي الفعلي[3].

كان على **خوسي يوست فرياس** أن يعبّر عن تلك الظاهرة المتمثلة في اختلاف النصوص الموازية وتغيّرها من الطبعة الأصلية إلى الطبعة المترجمة، وذلك بتغيّر اللغات والثقافات وحتى الطبعات في اللغة والثقافة الواحدة بين الفترة والأخرى، وهو ما يُعرف بدور النشر بإعادة الطبع، وما تقتضيه من بحث واهتمام ودراسة معمقة، فكانت الترجمة الموازية. فهذه الأخيرة ليست مجرّد إسقاط أو إعادة تكييف أو تطويع لمصطلح **جيرار جينيت** كما يبدو ظاهريا، بل مفهومها أوسع وأعمق من ذلك.

5.2. مجالات تطبيق الترجمة الموازية:

بعد أن سُدّت الحاجة كما يجب، وبعد الفراغ من تحرير الأطروحة التي في إطارها نشأ مصطلح حديث في علم الترجمة، انكب **خوسي يوست فرياس** عليه من جديد، ليُحقق في كنهه

[1]Emmanuel C. Bourgoin Vergondy : nouveaux enjeux de la paratraduction, n° 11, 2015, pp 586.

[2]أضاف الكاتب أنّ الاختلاف يكمن أيضا في اتخاذ القرار فيما يخص مصطلح المحرقة « holocauste » أو مصطلح « Shoa » للإشارة والتعبير عن جرائم النفوذ النازي الغاشم ضد شعوب اليهود؛ كما استعملت الكلمتان كعنوانين لفيلمين وثائقيين عُرض أحدهما بالولايات المتحدة الأمريكية والآخر بفرنسا، كلا حسب استيعاب ثقافته للمصطلح. (المرجع نفسه، ص. 587)

[3]Emmanuel C. Bourgoin Vergondy : Op.cit.

ويتعقّب مدى تشعبه، ويبحث في حقيقة الميادين المُتصلة به، قبل أن يضبط مفهومه، ويحدد أوجهه، فللترجمة المُوازية تمظهرات عديدة ومرامي ومقاصد متعددة، ولها الفضل في إعادة النظر في الكثير من الأمور والقضايا التي تتعلق بالترجمة.

صحيح أنّ الترجمة الموازية ظهرت في سياق الترجمة الأدبية أوّلا، إلاّ أنّ **خوسي يوست فرياس** وبعد إجراء أبحاثه، وسّع من مفهومها ومن مجالات تطبيقها؛ وحتى يتسنى له تعقّب تطورها بدقة وبطريقة منهجية، توّج مجهوداته تلك بتأسيس مجموعة البحث (الترجمة والترجمة الموازية) « Traduction &Paratraduction (T&P)» بجامعة فيجو الاسبانية سنة 2005 لتكون المنطقة الأنسب لإعادة وضع علامات الاستفهام حول نظرية وممارسة الترجمة والتأويل[1].

قسّم **خوسي يوست فرياس** مجالات التطبيق المنهجي للترجمة الموازية إلى ثلاثة أصناف، وصفها **ألكسيس نوس** Alexis Nouss خلال ورشات العمل التي تلت آخر ندوة عقدتها المجموعة T&P التي يؤطرها بجامعة فيجو كما يلي[2]:

1) المستوى التجريبي (le niveau empirique): تدرس فيه المجموعة كل عناصر النصوص الموازية اللفظية وغير اللفظية في كافة الميادين البصرية والسميعة في علاقتها مع النصوص على عتبة الترجمة أو الخطابات موضوع التأويل، وما تقتضيه من استراتيجيات ترجمة وتأويل خاصة، ويمكن القول بأنّه المستوى الترجمي الموازي « paratraductif » بالمعنى الأدق للعبارة، وهو مستوى الأطروحة الحالية.

2) المستوى السوسيولوجي (le niveau sociologique): يُعنى فيه بدراسة العوامل والمعايير والإجراءات والمؤسسات المتعلقة بعملية الترجمة والتأويل على امتداد نطاقها، إنه المُستوى

[1]José Yuste Frias : Interprétation-médiation IV : la notion de paratraduction et l'expérience du seuil dans la TIMS, In sur les seuils du traduire, carnet de recherche sur la traduction et la paratrtaduction, 15/01/2014. Consulté le 22/01/2020. https://seuils.hypotheses.org/978

[2] المرجع نفسه

إعادة التأطير الترجمي (التحديث) « protraductif »، باعتبار أنّ مصطلح la « protraduction » يعني ترجمة جديدة هي نسخة مُتطورة عن الترجمة السابقة لأنّ الأصل الذي ترجمت عنه هو بدوره تطوّر، وتطوّر هنا يعني أصبح له مفهوما يناسب الحقبة الجديدة التي هو في الأصل كان مُروجا لها، أو بالأحرى، هي ترجمة تجعل من النص يتقدّم إلى الأمام (يتطوّر) من فترة زمنية إلى أخرى، وتشمل تلك الفترة الحالية التي يوجد عليها المجتمع مُتلقي الترجمة.

3) المستوى الخطابي (le niveau discursif): حيث تدرس المجموعة الخطابات التي تتحدث عن الترجمة والتأويل والتي توجه طريقة اشتغالهما وترسخ دورهما في المجتمع، إنّه المُستوى اللغوي الوصفي« métalinguistique »، باعتبار أنّه في هذا المستوى يكون الواصف والموصوف هما شيء واحد، أي أن تكون الترجمة وسيلة وموضوع دراسة في آن واحد.

يتابع **خوسي يوست فرياس** قوله مُوضحا أنّ هذه المستويات ليست بالجديدة على ميدان الترجمة، فلعلم الترجمة الأسبقية في إثارة مواضيع تتعلق بكل ما صُنف أعلاه، ولكنه يُشير إلى أنّ الحديث في الأمر هو الوقوف على النقطة التي تلتقي فيها جميع تلك المستويات، والتي تسمح بدورها بتحديد إطار منهجي مشترك بما يحيط بالترجمة والتأويل الاحترافيين، أو بعبارة أخرى، *بعتباتهما، منهجا متفطّنا إلى ما يؤثر فيهما ويّحدد عملياتهما، وهو ما لا تتوفر عليه معايير القراءة التي تتلخص في إطار النص المترجم فقط لا غير*[1] (ترجمتنا).

فالغاية والهدف من الأبحاث التي تقوم بها مجموعة الترجمة والترجمة الموازية هي إعادة النظر في عملية الترجمة في حد ذاتها le processus traductif والالتفات إلى كل ما يحيط بها ورفعه إلى المكانة التي يستحقها، لأنه ضمن ذلك الحيز أو النطاق المحيط بعملية الترجمة، يتم الوقوف على عتبة الترجمة، أو على حد تعبير فرياس: « sur ce qui se passe en marge du processus

[1] Ibid.

traductif, plus exactement, au seuil de la traduction »[1]. وهي المنطقة التي لم تكن تثير اهتمام الباحثين ولم تكن تدخل في إطار البحوث المتعلقة بالترجمة سابقا.

6.2. الترجمة الموازية والوساطة:

وغير بعيد عن تعريف الترجمة الأبسط على الإطلاق، والذي يتم الرجوع إليه كلّما دعا الاستناد إلى ذلك سبيلا، تلمسنا فيه معنى النقل والعبور والانتقال من لغة إلى أخرى أو من نظام تواصلي إلى آخر؛ هذه العملية تعرف بأواسط الترجمة بالوساطة la médiation، وهو المصطلح الذي يستوعب الكثير من المفاهيم، فالوساطة هي المرحلة وهي المجال الذي تتم فيه جملة من التفاعلات والعمليات من أخذ ورد واتخاذ قرار، قبل أن تظهر الترجمة في حلتها النهائية، هي كما يسميها **خوسي يوست فرياس** العتبة seuil أو كما سماها من قبل **جيرار جينيت** la frange التي تفصل وتصل في آن واحد؛ هذه المرحلة هي الأهم على الإطلاق في عملية الترجمة، حيث عبّر عنها **خوسي يوست فرياس** قائلا: « quand on est au seuil, le but de la rencontre n'est pas le passage, mais la relation elle-même »[2].

ومن أجل الوصول إلى فهم حقيقة ما يحدث خلال تلك العلاقة، استعان علم الترجمة بعلوم أخرى من شأنها تقديم التفسيرات والبراهين عليها على غرار العلوم المعرفية ومختلف مقارباتها المنهجية التجريبية. كما أجرى العديد من الباحثين في علم الترجمة بحوثا تدرس طبيعة تلك العلاقة ومختلف الأطراف المتدخلة فيها والعوامل المتأثرة بها والمؤثرة فيها، على غرار **أمبيرتو إيكو** الذي أطلق عليها مصطلح la négociation أو المُفاوضة، التي يقوم خلالها المُترجم بعمليات تأويل تمكنه من انتقاء الكلمة الأنسب من اللغة التي يترجم إليها، للتعبير عن المحتوى المُراد ترجمته مع الحفاظ على أمانة

[1] Ibid.

[2] Ibid.

نقل مقاصد النص، وأثناء قيامه بذلك، يجري بعض عمليات المعايرة والقياس، محاولا الحصول على شيء ما مقابل التنازل عن شيء آخر[1]، الكل في سبيل إنقاذ الأهم و« خلق أثر مماثل»[2].

7.2. المترجم والمترجم الموازي:

بوصولنا إلى الحديث عن العتبة في سياق الترجمة وحتى الترجمة الموازية، لا بدّ من التعريج على التمثلات التي تنطوي عليها، ولعل أشهرها الجسر (le pont)، فبالنسبة لـ: **خوسي فرياس**:

« L'image du pont et l'idée du passage apparaissent presque toujours comme métaphore de la tâche de celui qui interprète et traduit l'autre pour représenter la rencontre entre deux langues et deux cultures »[3]

يرى **خوسي يوست فرياس** في الجسر الذي كثيرا ما يستعمل في التعبير عن عملية الترجمة، أنّه يعبّر أكثر عن مهمة من يقوم بترجمة الآخر لتجسيد اللقاء الذي يتم بين لغتين مختلفتين وبين ثقافتين مختلفتين. فعلا الجسر يدل تضمينا على العبور والانتقال، ولكنه يعبّر أيضا عن عملية العبور نفسها كتجربة فريدة من نوعها، يجري خلالها حديث لغتين وحوار ثقافتين بوساطة كائن بشري بكل ما تحمله الكلمة من مفاهيم واللقاء من مضامين، المترجم المؤول هو سيّد العُبور، ويعلق على ذلك **خوسي يوست فرياس** قائلا:

« Il ne peut avoir de passage sans seuil. Le seuil étant par définition ce qui relie et sépare, le traducteur-interprète en est le modèle vivant »[4].

في الحقيقة لم يتفطن الباحثون في مجال الترجمة إلى ضرورة إخضاع المترجم للدراسة إلا مُؤخّرا، وكان ذلك بظهور نظريات التأويل الحديثة، التي بفضلها أصبح يُنظر إلى المترجم على أنّه أهم

[1]Farnaz Sassani : Problématique de négociation du sens dans la traduction, In : International journal of humanities and cutrural studies, vol.4 (2), 2017, p 212.
[2]France Camus-Pichon : De la traduction comme négociation, In : Lectures, p 68, En ligne: http://www.translitterature.fr/media/article_598.pdf, consulté le 15/06/2019.
[3]José Yuste Frias : Interprétation-médiation II : l'image du pont et la TIMS conçue comme passage. In sur les seuils du traduire, En ligne:https://seuils.hypotheses.org/933, publié le 10/01/2014.
[4]José Yuste Frias: Op.cit.

عنصر في عملية الترجمة، ولعل من أوائل من تفطّن إلى ذلك **Danica Seleskovitch** في حديثها عن نظرية التأويل وأهمية نقل المعنى قائلة:

« Dans la définition de l'opération de traduction, on en était venu à faire abstraction de l'homme qui traduit et des mécanisme cérébraux mis en jeu, pour n'examiner que les langues et ne voir dans l'opération de traduction qu'une réaction de substitution d'une langue à une autre »[1]

على أساس أنّ المترجم هو من يقوم بدور معالجة المعلومات من أجل فهمها وتفكيكها في لغة ما ثم إعادة صياغتها في نظام لغوي آخر ومجال ثقافي آخر، بل وأكثر من ذلك، الوصول إلى قصدية النص التي تحمل طيها المعنى المُراد ترجمته. وبمساعدة العلوم المعرفية، حاول بعض الباحثين تعقب العمليات الذهنية التي تجري بعقل المترجم وحتى ما يحيك في قرارة نفسه خلال مختلف مراحل عملية الترجمة، وبهذا الصدد، ترى **Christine Durieux** أنّ الترجمة عبارة عن متتالية اتخاذ قرارات، تلك القرارات هي حاصل توافق بين تسيُّد الشعور وقوة المعرفة[2].

والحال كذلك، أعاد من جهته **خوسي يوست فرياس** النظر في مُهمة المترجم في إطار مفهومه الجديد للترجمة الموازية، الذي أدى بدوره إلى اشتقاق مصطلح آخر يعيّن القيّم على عملية الترجمة الموازية، وهو المترجم الموازي. حيث يرى أنّ المُترجم لا طالما سمح لكثير من العملاء أو الوسطاء إن صح التعبير، القيام بعملية اختيار النصوص الموازية وتصميمها من أجل تقديم ترجمته (للنص)، ليتنحى هو جانبا، بدلا من أن يقوم بنفسه بذلك. فكما كان مُترجما للنص، موضوع الترجمة في أدقّ تفاصيله، وجب عليه أن يكون كذلك لكل ما يحيط ويقدّم ترجمته، كذلك في أدق التفاصيل. فإن كان المُترجم الأمين كما يقول **Lantri Elfoul**:

[1]Danica Seleskovitch & Marianne Lederer : Interpréter pour traduire, Paris : Didier Erudition, 1984, 294. In Christine Durieux : Vers une théorie décisionnelle de la traduction, Revue LISA, E-journal, Vol. 7- n° 3, 2009. En ligne : https://journals.openedition.org/lisa/119?lang=en, Consulté le 22 Mars 2019.

[2] Alain Berthoz: La Décision, Paris : Odile, 2003, P 307. In Christine Durieux, L'opération traduisante entre raison et émotion, Méta, 52 (1), 2007, pp. 52-53.

« … le traducteur « consciencieux » ne pourra s'empêcher de chercher non seulement ce qui est « dans » le texte mais ce qui est « sous » le texte, « avant » le texte, et même, « après » le texte : en apparence ou en première approximation, le texte dit « ceci » mais ce qu'il dit « vraiment » ou en tout cas plus profondément ne se livre qu'après un « labourage » profond du texte qui permette de comprendre d'où il vient, comment il est née où il va … »[1]

إنّ عملية تقصي معنى النص الموجود على عتبة الترجمة، تتطلب من المترجم الحفر في النص نفسه من جهة وفي جميع الاتجاهات المحيطة به من جهة أخرى، فكيف له أن يترك مهمة ترجمة ما يحيط بنصه المترجم إلى غيره، بل له كل الأحقية والأولية في أن يكون مترجما موازيا لترجمته، حتى يتسنى له أن يفرض نفسه كمترجم للنص الأصلي، ابتداء من مرحلة وقوفه على العتبة إلى غاية تقديمه كمنتج نهائي مستقطبا للقراء؛ وفي ختام حديثه عن الموضوع، يؤكد **خوسي يوست فرياس** على ضرورة اعتناء المترجم بترجمته الموازية بالقدر الذي يوليه لترجمته[2]، ذلك أنّ الترجمة الموازية للترجمة هي مرآتها وصورتها.[3]

تطرقنا في هذا المبحث إلى الترجمة الموازية هذا المفهوم الحديث في علم الترجمة، الذي تندرج في إطاره الأطروحة الحالية، محاولين تناول كل ما يحيط به، منطلقين من تعريفه اللغوي إلى مفهومه الاصطلاحي كما نظّر له واضعه **خوسي يوست فرياس**، حيث قمنا بتفكيكه بناء على تعريفه إلى مرحلتين، هما في الحقيقة وجهين لعملة واحدة، هي صورة ومرآة عاكسة لجودة أو رداءة الترجمة الفعلية؛ مشيرين إلى أنّ صاحب المُصطلح المُستحدث أرسى المفاهيم التي يتضمنها تعريفه بالاستناد إلى الظروف أو بالأحرى إطار البحث الذي أدى إلى نشأته والنظريات المؤسسة له وهي موضوع المبحث الموالي. ونظرا لأهميته من جهة وتعقيده من جهة أخرى أنشأ خوسي يوست فرياس حلقة لتهتم بمتابعة تطوره، لذلك ألقينا نظرة على مجموعة الترجمة والترجمة الموازية والدراسات التي تقوم بها على

[1]Lantri Elfoul : Op.cit, p 32.
[2]José Yuste Frias : Op.cit, pp. 310-311.
[3]José Yusté Frias : Traduire l'image c'est faire de la paratraduction, article publié en 2013. In https://seuils.hypotheses.org/201, consulté le 30/03/2018.

اختلاف مستوياتها، وأخيرا عدنا إلى عملية الترجمة أو الوساطة التي يسهر عليها المترجم/المترجم الموازي برؤية حديثة من منظار الترجمة الموازية؛ وخلال ذلك، قدّمنا تعليلا لتبني ترجمة المصطلح la paratraduction التي نستعملها طوال فصول هذه الأطروحة، مع الإشارة إلى استعمالاته في اللغة العربية قبل دخوله إليها كترجمة لمصطلح آخر ظهر في لغة أخرى.

3 . دور النشر

سبق وأن أشرنا الفصل الحالي أنّه لا يمكننا الحديث عن الترجمة الموازية دون التطرق إلى النص الموازي، كذلك نستهل هذا الجزء بقولنا أنّه لا يسعنا الحديث عن النص الموازي دون إلقاء نظرة على دور النشر، باعتبارها الطرف المسؤول عن عملية صناعة الكتاب؛ حيث أنّه تبين من خلال تحدثنا عن النص الموازي ومبادئه أنّ هناك متدخلين اثنين هما المؤلف والناشر، فالمؤلف بتقديم المادة الأولية هي النص أو المُؤلف، والناشر بمنحها شكلا ماديا يضمن لها حضورا فيزيائيا ويدخلها عالم القراءة، فمن الجلي أنهما متفقان سلفا ومحددان سبقا لنقطة التقاءهما، القارئ، الذي يعتبر هدفا مشتركا بينهما.

وصولا إلى هذا الحد، كيف هي طبيعة العمل بين الثنائية "مؤلف وناشر" الكتاب الواحد و/أو الثلاثية "مؤلف وناشر ومترجم" الكتاب الواحد؟ كيف يتجسد التنسيق بين ثلاثتهم على أرض الواقع، خصوصا وأنّ للناشر (éditeur) الكثير من العقبات التي تحول دون تجسيده لمتخيله عن المُؤلّف كمنتج ملموس على أرض الواقع، بما في ذلك سياسية النشر التي يعتمدها واستراتيجية النشر التي يتبعها.

1.3. مفهوم النشر:

إنّ النشر هو عملية إصدار الكتب وصناعتها وتوزيعها على الجمهور القارئ، ويكون ذلك عبر سلسلة من الحلقات المتداخلة فيما بينها، أوّلها « الحصول على المادة العلمية من المُؤلف وآخرها

إتاحة العمل للجمهور، على أن يؤخذ بعين الاعتبار أنّ مفهوم النشر يتسع ليشمل كل الأوعية الثقافية[1]»، أمّا الأوعية الثقافية فلا تنحصر في الكتب باختلاف أنواعها، بل تشمل المصغرات والمسموعات والمرئيات وغيرها من وسائل نشر الثقافة الأكثر حداثة.

مشتق من الفعل الثلاثي « نشر»، كأن يُقال نشر الثوب أو بسطه أو نشر الخبر أي أذاعه[2]، ويقال كذلك انتشر الشيء انبسط وتفرق على سبيل انتشر الناس في الأسواق، ويقال الفعل كذلك على الكتاب نحو صحف منتشرة[3]، ويقابل المصدر « النشر» في اللغة الانجليزية « publishing » ويقصد به أن تقوم مؤسسة ما بتنظيم وطباعة كتبا أو مجلات أو صحائف وعرضها للبيع للجمهور، كما تعني البث[4].

هو عمل الناشر المتمثل في إصدار أو عرض الكتاب للتوزيع الجماهيري بعد طبعه بإحدى وسائل الطباعة أو النسخ أو التصوير الجاف، وهو كذلك العملية التي تتضمن المباحثات مع الشخص أو الهيئة المسؤولة عن المحتوى الفكري أو المحتويات الفنية للوثيقة وجميع النشاطات المتعلقة بالتحكم في إنتاجها[5].

إنّ الحديث عن دور النشر أمر لا بُدّ منه خصوصا وأنّ الترجمة الموازية تهتم أيما اهتمام بهذا الجانب، إذ همها الإجابة عن ظاهرة حركة النصوص الموازية حسب مختلف استراتيجيات النشر من

[1]عادل إسماعيل حمزة محمد: صناعة ونشر الكتب في السودان: دراسة تحليلية تقويمية، مجلة علوم المعلومات، علم الأرشيف وعلم المكتبات، عدد 06، سنة 2016، ص.ص. 95-96.

[2]ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، بيروت، دار صادر، سنة 1990، مجلد 5، ص. 206، نقلا عن عادل إسماعيل حمزة محمد، المرجع نفسه، ص. 98.

[3]إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 1989، مجلد 1، ص. 921، نقلا عن المرجع نفسه.

[4]عبد التواب شرف الدين: المعجم الموسوعي لعلوم المكتبات والتوثيق والمعلومات، طبعة 11، الكويت، شركة كاظمة، 1984، ص.349، نقلا عن المرجع نفسه.

[5]محمد أمين البنهاوي: معجم المصطلحات المكتبية: إنجليزي عربي، طبعة 2، القاهرة، دار الفكر العربي، 1979، ص. 221.

إعادة طبع وغيرها التي تختلف من دار نشر لأخرى، ويعبّر **خوسي يوست فرياس** عن ذلك من خلال قوله:

« La paratraduction analyse pourquoi les paratextes sont mouvants au gré des réimpressions de chaque maison d'édition ou des différentes stratégies éditoriales »[1]

وقد وافقه الرأي **عبد الحق بلعابد** في تعليقه عن المنهج الآني الذي اتبعه جيرارد جينيت في تناوله للنص الموازي، معلّلا ذلك بأنّ « النص الموازي في خلق جديد، تضبطه قواعد التداولية وتلقيات جمهور القراء له[2]».

إنّ دور النشر هي المسؤولة عن النصوص الموازية المُصاحبة للنصوص التي ينتجها المؤلفون، وهي في حركة مستمرة، إذ تتبدد وتندثر ثم تستجد وتظهر بحلة جديدة، كما أنها تختلف من دار نشر لأخرى. إنّ ظاهرة تجدد النصوص الموازية واختلافها ليس بالأمر الاعتباطي، فهي تحكمها بالأساس قواعد تتعلق بسياسة واستراتيجية النشر المعتمدة من جهة، وكذا تحقيق الأهداف المسطرة من جهة أخرى، ولعل أولها تجاري بحت، من خلاله تحقق دور النشر أرباحها وتضمن بقاءها واستمرارها، ولكنّ أهمّها إرضاء القارئ باحترام قواعد تلقيه، أي لغته وثقافته وزمانه.

إنّ مقولة الغاية تبرر الوسيلة تُسعف الحال في فهم هذه الشبكة المُتداخلة من المفاهيم. في الحقيقة، تتداخل نقاط انطلاق دار نشر ما وأهداف وصولها وتخدم بعضها البعض في حلقة دائرية مستمرة تضمن لها البقاء؛ فعادة ما تسطّر دار النشر سياسة نشرها بالاعتماد على معرفة طبيعة جمهورها المستهدف (أساتذة وأكاديميين، طُلاب وجامعيين، أطفال ونساء أو عامة القراء). إنّ تحديد الطبقة المستهدفة مثلا يُمكّن دار النّشر من تحديد محتوياتها، أي طبيعة منشوراتها وكذا طريقة مخاطبتها لجمهورها، من انتقاء الأفكار التي تنشرها ومستوى اللغة الذي يناسبها، على أن تأخذ بعين

[1]José Yuste Frias, Au seuil de la traduction : la paratraduction. Op.cit., p 294.

[2]عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص 36.

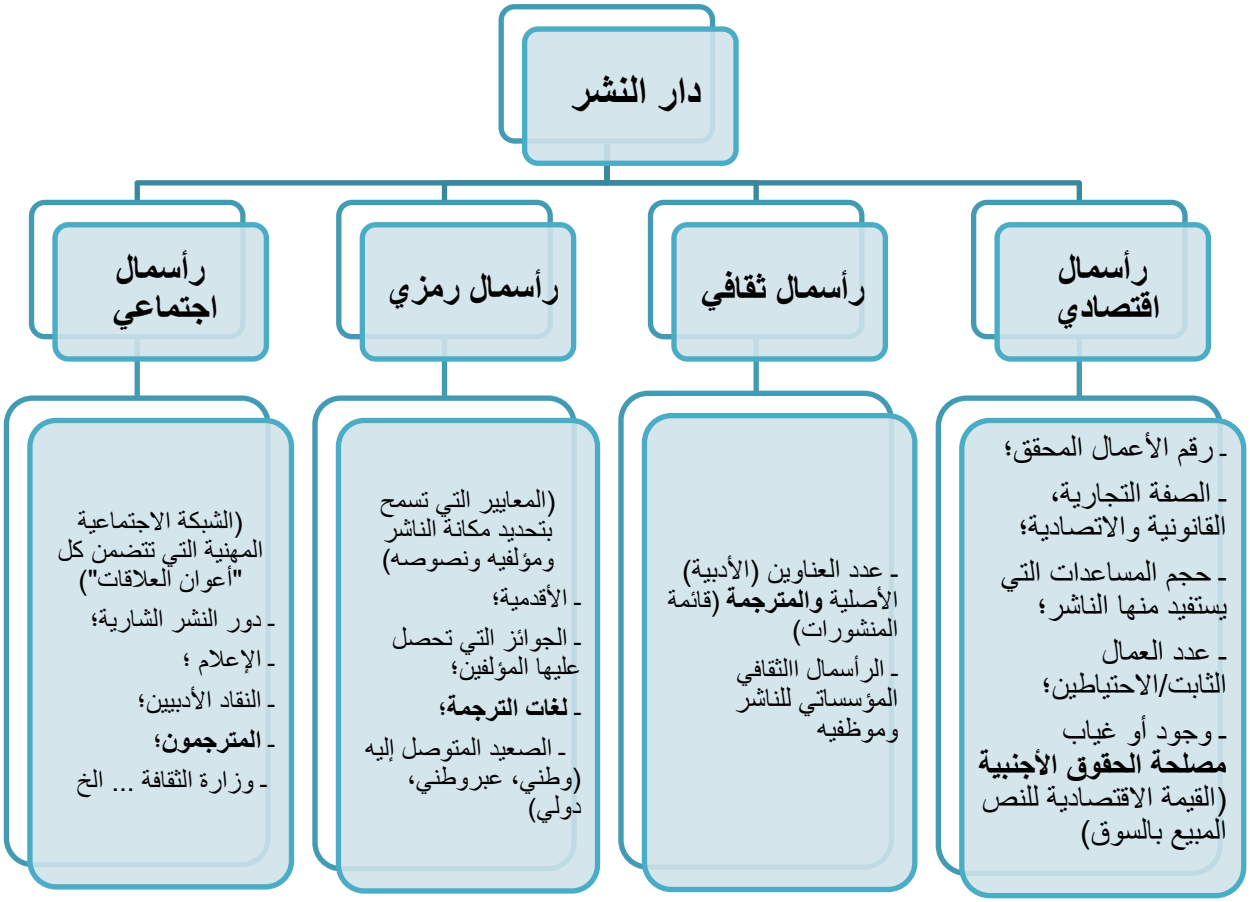
الاعتبار الزمان، أي الحقبة الزمنية التي يعيشها الجمهور القارئ وما يناسبها من أفكار أو طريقة عرض الأفكار تلك. لخّص **خوسي يوست فرياس** سياسية النشر قائلا:

« Tout texte est toujours édité selon une politique éditoriale qui indique la manière dont on conçoit et on règle la production du sens. Ces réglages de sens des textes varient d'une époque à une autre, d'un espace culturel à un autre, et par conséquent d'une langue à une autre »[1].

إنّ سياسة النشر هي الخطة التي يعتمدها الناشر في صناعة الكتاب « mise en livre »[2]، فهي تحدّث الجمهور المتلقي عنه من خلال ما يعرضه عليه من كتب، شكلا جماليا ومحتوى إيديولوجيا[3]، كما أنها تعكس الجانب الفني والإبداعي له من خلال خياراته. تجدر الإشارة إلى أنّ خلف السياسة تلك استراتيجية نشر، تعكس الجانب التقني من الخطة التي تتبعها دار النشر في تسويق الكتاب ووضعه بين يدي القارئ بعد مروره بمختلف مراحل الإصدار والنشر، هذا من جانب، كما أنّها تضمن لها من جانب آخر دخول عالم النشر وفرض وجودها من خلال منح صورة تعريفية والتجارية لها وتعزيز سمعتها وتحقيق مكانتها بين مختلف دور النشر الأخرى.

إنّ تبني دار النشر للسياسة والاستراتيجية المناسبتين والمدبّر لهما بإحكام يضمن لها تحقيق نفسها وبناء ذاتها وتعزيز صورتها من خلال تغذية رأسمالها بأنواعه الأربعة من منظور **بيار بورديو Pierre Bourdieu**، ويوضح الشكل الموالي كيف تبنى سياسة واستراتيجية النشر.

[1] José Frias :Op.cit, p.292.
[2] « Roger Chartier appelle « mise en livre », à savoir le choix du titre, de la couverture, de la quatrième de couverture ». Lucie Campos : Géopolitique de la traduction, Entretien avec Gisèle Sapiro, le 14 juillet 2014, Disponible sur:https://laviedesidees.fr/Geopolitique-de-la-traduction.html, Consulté le 14/03/2020.
[3] José Frías : Op.cit, p. 294.



شكل رقم (4): مخطط رأسمال دور النشر [1]

يوضّح هذا المخطط أنّ الاشتغال على تحقيق رأسمال دار النشر يتوزّع إلى العمل على تفرعاته الأربعة حسب مبدأ **بيار بورديو** السيوسيولوجي، والذي لا ينحصر في الجانب الاقتصادي المادي فحسب، بل يتعدى إلى العلاقات المهنية والثقافة التي تترجم من خلال المنشورات وكذا ذيعان صيت دار النشر تلك، ولتحقيق هذه الغاية في مجملها، تعمل دار النشر على بناء سياسيتها واستراتيجيتها مستندة في ذلك إلى هذه النقاط بما يخدم رؤيتها ومنظورها لها.

وما يُلفت النظر بمخطط رأسمال دور النشر، حضور الترجمة في جميع تفرعات رأسمالها، فهي تحتل مكانة مهمة من سياستها، فمن دور النشر من تجعلها على رأس قائمة منشوراتها، بل ومن

[1]Alexandra Fukari : Les maisons d'éditions freins ou moteurs du processus de traduction ?, In : Jean Peeters, La traduction : de la théorie à la pratique et retour, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p. 145.

دور النشر من تفضل نشر النص في نسخته المترجمة قبل أن ينشر النص الأصلي أو دون أن ينشر أصلا[1]، على غرار ما حصل مع **محمد شكري** الذي نُشر له نصه «الخبز الحافي» الذي كتبه سنة 1972 في نسخته المترجمة إلى اللغة الإنجليزية « For breadalone » سنة 1973 ثم الفرنسية « Le pain nu » سنة 1981 وذلك قبل أن ينشر النص الأصلي باللغة العربية سنة 1982، أي بعد عشر سنوات من تأليفه، وقد حقق ذلك رواجا وشهرة لمؤلفه؛ وفي أغلب الأحيان ينتقي الناشر كتابا ما لتتم ترجمته بنية أن يضع بين يدي القراء كتابا كان ليُكتب باللغة التي يفهمونها[2]، وبذلك حتى اختيار لغة الترجمة يلعب دورا في تخطيط سياسة مربحة وناجحة تخدم جميع الأصعدة.

إنّ التخطيط لسياسة واستراتيجية النشر لا يغفل أنّ الأمر برمته يقوم على مُعطى مُهم وهو النص، فهو المادة الخام التي يشتغل عليها الناشر ليجعل منها كتابا مستقطبا للقراء، وعليه، فالنص هو حجر أساس دور النشر، فلا وجود لدار النشر في غياب النص، كما لا وجود لكتاب دون نصوص موازية، فالنصوص الموازية هي قضية الناشر.

2.3. الناشر:

لا يخلو الحديث عن دور النشر من الحديث عن مسؤولها والدور الذي يلعبه في تسييرها، وهو الناشر« الجهة التي تأخذ على عاتقها مسؤولية إصدار الكتاب أو أي مادة مطبوعة وتقديمها إلى الجمهور[3]»، قد تكون تلك الجهة مؤسسة أو هيئة أو شخص واحد أو عدة أشخاص، وذلك باختلاف حجم دور النشر، من الصغيرة والزعيمة.

[1]Ibid, p. 147

[2]Sophie Lecheguette : Traduire des livres, Parcours de formation à la traduction pragmatique pour l'édition, Thèse de doctorat, soutenue, le 14/12/2015, Université Bordeaux, France, p.113. « L'objectif prioritaire d'un éditeur mettant un livre en traduction est d'apporter aux futurs lecteurs un ouvrage qui aurait pu été écrit dans leur langue ».

[3] أبو بكر محمد الهوش: دراسات في النشر، عالم العلوم، عدد 1، س. 5، 1982، ص. 96.

وللناشر في اللغة الإنجليزية مقابلان أحدهما « editor » وهو الجهة التي تحمل المسؤولية الثقافية والأدبية، هي التي تنتقي النصوص وتعمل بالتعاون مع مؤلفيها، أمّا « publisher » فهو المسيّر والمقرر المالي هو رب العمل وإليه تعود القرارات النهائية[1].

أمّا **ليفوفار أندري André Lefevere** فيصنف الناشر مع أرباب العمل « les patrons » على أنهم مؤسسات أو أشخاص بحوزتهم سلطة تعزيز أو إعاقة القراءة والكتابة أو إعادة الكتابة في قوله:

« Toute personne ou institution ayant le pouvoir de promouvoir ou d'entraver la lecture, l'écriture ou la réécriture »[2]

إنّ مهنة النشر ليست مُتخصصة تقتصر على شخص دون آخر، فقد يكون الناشر قبل أن يصبح كذلك كُتبيّاً، فهو أعلم بمواطن فجوات الإنتاج النشري بزمانه، على غرار Hachette الذي كان في الأصل كتبيا سنة 1826 قبل أن يقرّر سريعا أن يصبح ناشرا للكُتب والقواميس المدرسية؛ كما قد يكون الناشر مطبعيّاً في الأصل، مثل Berger-Levrault؛ أو مُؤلفا راغبا في نشر مؤلفاته الخاصة وغالبا ما يسمى هذا النوع من النشر النشر الذاتي « l'auto-édition »، وأمثله ذلك Pierre Larousse الذي كان في الأصل مدرّسا و Paul Robert المُؤلف المعجمي؛ كما قد تُعبّد المجلات طريق رؤساء تحريرها نحو النشر كما كان الحال بالنسبة لمجلة Gallimard التي تأسست سنة 1911 ثم توجهت لتصبح دار نشر شهيرة؛ وحتى مؤسسات وسائط الإعلام والصحافة الكبرى المكتوبة أو السمعية البصرية قد يكون بداية ملهمة لبناء دار نشر[3].

مهما اختلفت تجارب الناشر السابقة لدخوله عالم النشر، فهي تساعده دون أدنى شك في إكسابه بعض الخبرة عن ميدان عمله الجديد، وتساهم في إلمامه ببعض جوانب النشر، كمعرفة

[1]Jean-Claude Utard : L'édition française : histoire et fonctionnement, Mediadix : cours d'édition française, chapitre 1, 2011, p. 2.
[2]André Lefevere: Translation, Rewriting and the manipulation of the literary frame, Londres, New York, Routledge, 1992, p. 15. In, Alexendra Fukari, Op.cit, p 142.
[3]Jean-Claude Utard : Op.cit. pp.3-4.

متطلبات السوق، وعلاقاته مع بعض المؤلفين والمترجمين وكذا تكلفة الطباعة وطريقة التوزيع وغيرها ما يعطيه نظرة سابقة أو إجمالية عما يعنيه إصدار الكتاب، والتي تساهم بشكل كبير في بنائه لسياسة نشره التي قد تختصر عليه طريق النجاح؛ غير أنّه لا بدّ على كل ناشر أن يكون على علم بالطريقة التي عليه العمل بها والمهارات التي يتطلبها منه عمله.

3.3. وظيفة الناشر:

أولا وقبل كل شيء، الناشر الكيّس هو من يفكّر مليا في سياسة نشره، هو من يكون على دراية بتقنيات التواصل وبناء العلاقات، هو من يتحلى بالتقنية والفن لأنّ عمله يتطلب منه الممازجة بين هذا وذاك، ولكن إن كان لا بدّ من الحديث عن عمل الناشر الفعلي بدار النشر، فيمكن وصفه في نقطتين أساسيتين:

1.3.3. الاختيار والانتقاء:

إنّ عمل الناشر عبارة عن سلسلة متجددة من اتخاذ القرارات، تلك القرارات هي عبارة عن انتقاء يواتر بين الموضوعية والذاتية، يتحلى الناشر بالموضوعية ما إن تعلق الأمر بسياسة نشره، ولا يمكن منعه من أن يكون ذاتيا بأيديولوجيته، حتى أنّ دخوله عالم النشر هو في الأصل خيار:

« Editer, c'est d'abord prendre la décision de **publier** … ensuite **donner au livre saforme physique** … enfin **diffuser** »[1]

بعد خيار الشروع في العمل كناشر، تنطلق سلسلة الاختيارات بدءا من مجال النشر الذي يريده، مُتخصصا أم عاما، ثم ينتقل إلى الحلقة الموالية ولعلها الأهم من بين كل حلقات السلسلة، إذ تتعلق بانتقاء المؤلفين اللذين يريدهم عملاء لديه، مُتحريا التيار الأدبي مثلا الذي يتبعونه، والأسلوب الذي يتميزون به والنزعة الجمالية فيه، متخيرا بعد ذلك النصوص المعروضة عليه، ما يتماشى مع سياسته وأيديولوجيته في آن واحد، وفي هذا المقام قال جون كلود:

[1] Ibid: p. 1

« **Sélectionner** les auteurs et les textes constitue l'opération essentielle de l'éditeur celle qui donnera à sa maison d'édition l'image de marque qui va le caractériser aux yeux de son public. C'est en cela que l'acte éditorial relève de la création : par le **choix** de ses auteurs, l'éditeur crée un fonds dont le reflet sera son catalogue. C'est aussi par ses **choix** esthétiques et idéologiques qu'il attirera les nouveaux écrivains qui enrichiront sa production éditoriale »[1]

إنّ مثل هذا الخيار يساهم في إثراء قائمة منشورات الناشر (catalogue)، ومن ثمة إعطاء صورة عن محتواها، وهذا ما قد يستقطب فيما بعد مؤلفين آخرين هم من يختارونه، ممن تلهمهم خياراته الأيديولوجية والجمالية؛ حتى أنّ تبني ترجمة مؤلفات قائمة منشوراته أو خارجها هو أيضا خيار، ويتبعه انتقاء المترجم أو المترجمين الأنسب للقيام بالمُهمة تلك.

بعد حصوله على النصوص، يقوم الناشر بمنحها شكلها الخارجي، فيختار تصميما للأوراق التي تحمل النصوص من حيث حجمها نوع الخط وحجمه وطريقة الترقيم وما إلى ذلك، كما يختار تصميما لأغلفتها أيضا (maquette)؛ إنّ تبني تصميم غلاف معيّن لمنشورات دار النشر يزيد من اتضاح هويتها، كأن يختار الناشر أغلفة كلاسيكية أو حديثة، وحتى الصور التي ينتقيها لوضعها على أغلفة المنشورات، تعطي صورة تعريفية لدار النشر، كأن يقال دار النشر تلك معروفة باستعمال اللوحات الفنية التشكيلية صورا لأغلفة منشوراتها. والأمر كذلك ما إن اختار الناشر نشر سلاسل :

«Il existe une normalisation de la présentation: chaque ouvrage s'insère dans la politique d'image que l'éditeur veut donner à ses publications et à ses collections et il est évident qu'on ne fait pas ensuite du sur-mesure pour chaque titre particulier. La marque d'individualité ne sera alors donnée que par le choix de l'illustration de couverture. »[2]

تتوالى فيما بعد سلسلة الخيارات فيما يتعلق بالطبع، بدء بنوع الورق إلى غاية إخراج الكتاب في حلته النهائية والمستعد للتعريف به عن طريق نشره وتوزيعه عبر مختلف وسائط الإشهار والنشر.

[1] Ibid: p.9
[2] Ibid: p.12

كل تلك الخيارات يحاول من خلالها الناشر إظهار قيمة النصوص التي ينتقيها حتى وإن كانت غايته الأولى تجارية، فهي تعزّز دون محالة القيمة الثقافية التي تحتويها وتخدم كذلك سمعة دار نشره.

2.3.3. العمل ضمن ثنائيات:

تتعدد مهام الناشر بدار نشره بتعدد حلقات سلسلة صناعة الكتاب. من الواضح أنّه من المستحيل أن يقوم الناشر بوظيفته على أكمل وجه بمفرده، لذلك تتدخل أطراف أخرى أكثر تخصصا بكل محطة من تلك المحطات، ويعمل معها الناشر ضمن ثنائيات. يكون عمل الناشر ضمن تلك الثنائيات إمّا بالمراقبة والتوجيه بعد أن يكلّف ذوي الاختصاص بالمهام، كأن يوكل مهمة قراءة النصوص التي يعرضها عليه المؤلفين على لجنة قراءة وتقييم[1]، أو بالتدخل الفعلي بالاختيار والقرار مع توكيل مهمة التنفيذ لطرف الثنائية الآخر.

يعمل الناشر جنبا لجنب مع المؤلف، وكذا المترجم باعتباره مؤلفا ثانيا في مقام أول من أجل ضبط النصوص وتكييفها مع سياسة النشر أو قبولها مباشرة ما إن استوفت شروطها، ثم يعمل مع مصالح التصميم البياني أو تصميم الأغلفة، وفي هذا المقام، للناشر الخيار في تكليف مصممين أو فنانين تشكيليين بقراءة الكتاب جيدا ليستوحوا من عنوانه أو من محتواه، صورة معبرة تتماشي مع رسالته[2]، أو أن يقوم هو بنفسه باختيار الصورة التي يضعها على غلاف المؤلف، وهو ما يحدث فعلا في أغلب الأحيان.

« Illustrer un livre est donc avant tout l'affaire des éditeurs, et rares sont les auteurs qui en prennent l'initiative »[3]

[1]Ibid: p.9

[2]صفاء إبراهيم العلوي: أغلفة الكتب تتكلم، مقال بتاريخ 24 نوفمبر 2019، صحيفة الوطن على الموقع الالكتروني، https://alwatannews.net/article/855913/Opinion/ أطلعت عليه بتاريخ 2020/03/13.

[3] Lucie Campos : Opi.cit.

تثير هذه المقولة نقطة غاية في الأهمية. إنّ صاحب النص ومؤلف الكتاب أجدر بأن يختار الصورة التي تليق بنصه، إذ هو صاحب الأفكار فهو أفهم بها وأعلم بجوهر الرسالة التي يريد نقلها، كان أجدر به هو أن يعمل في ثنائية مع رسام الكتب (illustrateur) ليعبر له بوضوح عن الفكرة التي يريد تجسيدها بلغة العلامات البصرية من ألوان وخطوط وأيقونات وغيرها. ويؤيد **جون كلود** هذه الفكرة بإضافته ما يلي:

« Il est bien rare que les auteurs soient associés au projet de réalisation matérielle qui transformera leur texte en livre ou au choix de l'illustration d'une couverture (cela existe toutefois dans les petites maisons d'édition, mais est impensable dans les grandes structures), même si ceux-ci sont nombreux à le regretter »[1]

لذلك وأمام إباء المؤلف القيام بذلك لسبب أو لآخر، حمل الناشر على كاهله عبء القيام هو بذلك، وأصبح اختيار صور أغلفة الكتب من مهامه، فبعد قراءته للنص بنفسه و/أو بمساعدة المؤلف لفهم وضبط أيديولوجيته، يقوم فيما بعد باختيار الصورة التي يريدها أن تتكلم عن النص في جانبها المجرد، مع ترك الجانب التقني لمصالح وورشات تصميم الغلاف لتنفيذها وتجسيدها على أكمل وجه، دون إغفال مرحلة الطبع التي يعمل فيها الناشر كمراقب ومتابع لعملية الطباعة التي يسهر عليها الطابع في جانبها التقني التنفيذي.

وفي الأخير، يقوم الناشر بالتنسيق مع وسطاء التوزيع والتسويق من كُتّاب وموزعين ودواوين الطلب وممثليهم وغيرهم من القيمين على ما يسمى بـ:« تجارة الكتاب[2]» وتوصيله إلى القارئ، دون إغفال مرحلة الدعاية والإشهار التي يقوم بها الناشر بالتنسيق مع وسطاء الإشهار.

[1] Jean-Claude Utard :Op.cit. p.12

[2] شعبان عبد العزيز خليفة: الفذلكات في أساسيات النشر الحديث، الإسكندرية، دار الثقافة العلمية، سنة 2000، ص.ص. 33-36.

إنّ دور الناشر يفوق بكثير ما يقوم به مجرد مقاول في استثماره لمادة أولية، الناشر هو سيّد عمل الإنتاج الفكري، من مؤلفات الكُتاب وترجمات المترجمين، فهو من هذا المنظور يحمل على عاتقه جزء من مسؤولية المادة المنشورة كيفا وكما[1] .

4.3. الكتاب:

إنّ صناعة النشر بمختلف أطيافه وألوانه من أهم المعايير التي يقاس بها تطور الدول والشعوب ونهضتها ورقيها، فهي سجل صادق يعكس مستوى عقول أبنائها[2]، أي مستوى التطور الثقافي في المجتمع، فلطالما صُنّفت صناعة الكتاب أو النشر، ضمن الصناعات الثقافية « industrie culturelle » إلى جانب صناعات أخرى:

« Les industries culturelles incluent **l'édition imprimée** et le multimédia, la production cinématographique, audiovisuelle et phonographique, ainsi que l'artisanat et le design »[3]

ويُعرف **زالو رامون Zallo Ramon** الصناعات الثقافية على النحو التالي:

« On entendra ici par industries culturelles un ensemble de branches, de segments et d'activités industrielles auxiliaires qui produisent et distribuent des marchandises à contenu symbolique, conçues par un travail créatif, organisées par un capital qui se valorise et destinées aux marchés de consommation, et qui joue aussi un rôle de reproduction idéologique et sociale »[4]

وأضافت اليونسكو في تصريح لها سنة 2001 أنّ:

« Le terme industries culturelles s'applique aux secteurs qui conjuguent la création, la production et la commercialisation de biens et de services dont la

[1]Barker et Escarpit : Book hanger, Paris, Unesco, PUF, 1973, p.38, cité par : Mila Dragovic-Drouet : L'apport de la notion de traduction éditoriale à une typologie de l'activité traduisante,2005, p.p.153-154.

[2] موريس أبو السعد ميخائيل: صناعة الكتاب: تاريخها تطورها، طبعة 2، الرياض، دار الفكر، 2001، ص. 16.

[3] Abdelkader Abdellilah : L'industrie du livre et l'offre de lecture en Algérie, DirassatInsaniya Wa Ijtimaiya, Volume6, n° 7, 2003, p. 15

[4] Zallo Ramon: Economía de la comunicación y la cultura, Madrid, Ediciones Akal, 1988, p. 26, Cité par Abdelkader Abdellilah, Ibid, p. 14.

particularité réside dans l'intangibilité de leurs contenus à caractère culturel, généralement protégés par le droit d'auteur »[1].

إنّ الصناعة الثقافية كما يوحى اسمها أولا وحسب المقولتين السابقتين تشكل ثنائية تجميع بين مفردتين متباينتين ولكن متناغمتين ومتكاملتين في آن واحد، إذ يتعلق الأمر بتسويق أغراض وممتلكات ذات محتوى ثقافي ورمزي، تحمل شحنة إيديولوجية واجتماعية من إنتاج مؤلفها أو الأطراف المتدخلة في تأليفها ليتم نشرها عبر التجارة؛ الصناعة الثقافية هي ذلك المفهوم الذي يجمع بين ما هو اقتصادي من تجارة ورأسمال وتقييم وتسويق، وما هو إبداعي من أفكار ومختلف الطرائق ووسائل التعبير عنها. ولعل على رأس تلك الأغراض الفكرية المُسوقة « الكتاب »، لب عملية النشر.

إنّ الكتاب عبارة عن منتج فكري تمتد أذرعه إلى جميع الميادين، ولما كان الكتاب مُنتجا، ارتبطت تعريفاته بالميدانين الاقتصادي والجبائي، فهو عبارة عن كل مطبوع، قد يكون مصورا أم لا، يُنشر تحت عنوان، الغاية منه إصدار عمل أو روح مؤلف أو مؤلفين، بهدف التعليم ونشر الفكر والثقافة[2].

وعلّق **جيروم لالمون Lallement Jérôme** على كل التعريفات التي تناولت الكتاب من ناحية اقتصادية، مشيرا إلى أنّ الصعوبة في ذلك تكمن في كون الكتاب ذو ميزة مزدوجة، باعتباره سندا (حاملا) ونصا، وبعبارة أخرى يوصف الكتاب بأنّه غرض مادي وكذلك عمل ثقافي، أمّا الغرض المادي فمثله مثل البضائع لها خاصية قابلية إعادة الإنتاج والتكرار، على عكس النص، فهو عمل فريد متفرّد، نتاجُ نشاط فكري، نموذج أصلي يستحيل إعادة تكراره[3].

[1] Déclaration de l'UNESCO sur la diversité culturelle (2001), cité par Abdelkader Abdellilah : Ibid.
[2] Hamid Boutouchent: Industrie de l'édition et de l'imprimerie, EDPme, 2007, Cité par Haniya Kherchi et Sabrina Takouche: La situation du livre en Algérie, Revue des sciences économiques de gestion et de commerce, Vol. 1, n^0 28, 2017, p. 86.
[3] Jérôme Lallement: Essai de définition économique du livre, 1993, Cité par Albdelkader Abdellilah :Ibid, p.21.

إنّ كون الكتاب منتج فكري مزدوج الطبيعة، إبداع في جانب منه غير قابل للتكرار، ومادي في جانبه الآخر، قابل للتغيير باستمرار، لا ينفي أنّ ذلك الجانب المادي والذي يتمثّل في النصوص الموازية المحيطة بالنص يعكس محتوى النص في جميع جوانبه من ثقافة وأفكار وموضوعات وغيرها. إنّ ظاهرة حركية مادية الكتاب مقابل ثبات النص على أصالته تستجلب الحديث مرة أخرى عن الترجمة الموازية، التي ابتغى بها **خوسي يوست فرياس** دراسة تغيّر المصاحبات من نصوص موازية باختلاف الثقافات وسياسات واستراتيجيات دور النشر، إذ عبّر عن ذلك بقوله:

« […] je vise ainsi la diversification des productions paratextuelles selon les cultures, les politiques ou les traditions éditoriales »[1]

إنّ إثارة موضوع اختلاف النصوص الموازية المصاحبة باختلاف الثقافات يستدعي الحديث عن الترجمة، التي تؤخذ في سياق النشر على أنّها ثنائية التأليف (double auctorialité) ومُضاعفة الذاتية (redoublement de subjectivité)، تُلبي إبداع المُؤلف (créateur) وإبداعية المُترجم (créatif)[2]، لذلك تأتي النصوص الموازية المحيطة بالنص الأصلي معبّرة عن قصدية مؤلفه (le vouloir-dire de l'auteur) ويتم تطويعها لتُناسب تناولها (قصدية المؤلف) بعبارة أخرى بفعل الترجمة (l'autrement dit du traducteur).

ليست الثقافة فقط من تتحكم في حركية النصوص الموازية بل هناك أيضا سياسة النشر التي سبق الحديث عنها واستراتيجيتها، لكن تبقى الثقافة على رأس القائمة، لتعدد مضامينها واختلاف وسائل وطرائق التعبير عنها.

في ختام القول، يولد الكتاب نصا يتمخضه المُؤلف، يشبعه أفكاره وثقافته وذاتية، ثم يأتي الناشر ليشدّ عضده بحُلة تجعل منه كتابا، حلة تعكس داخله وتُعبّر عنه، ينطلق بعدها الكتاب ليفرض

[1]José Yuste Frias : Au seuil de la traduction : la paratraduction, Op.cit, p. 294.
[2]Mila Dragovic-Drouet : L'apport de la notion de traduction éditoriale à une typologie de l'activité traduisante, In : Jean Peeters, Op.cit, p. 154.

وجوده، فيجد نفسه بين يدي قارئه، يتمعن في خارجه قبل الخوض في داخله، يحاول الربط بين الاثنين بفك شيفرته ليصل إلى كنهه وجوهره، تُحلّ بذلك أُحجيته بفعل التلقي، غير أنّ الكتاب لن يكتفي بذلك، فيشق طريقه نحو خوض تجربة الآخر، فيحمله مُترجمه باعتباره متلقيا أولا، ليمر بنفس مراحل فك شيفرته قبل أن يجعل منه نصا آخر، نصا كسابق عهده من أفكار وذاتية مؤلفه، ولكنه آخرا بنفس مترجمه وذاتيه باعتباره مؤلفا ثانيا. تكتمل دورة الكتاب بقراءته وتتجد حياته بتجدد القراءات وحتى الترجمات.

كل الخطوات التي يمر بها الكتاب تتم عبر ثنائيات، منها الداخلية ومنها الخارجية. داخلية في مرور الكتاب في علاقة مع مؤلفه ثم ناشره، فقارئه فمترجمه، وخارجية، في العلاقات التي تنشأ خلال العمل عليه (الكتاب)، بين المؤلف والناشر من جهة، وبين الناشر والمترجم من جهة أخرى، وحتى بين المؤلف والمترجم أحيانا. كل ثنائية عمل بين هذا وذاك يتم تجسيدها في ثنائية مادية ظاهرة على الكتاب أو بالأحرى على غلافه، وهو موضوع الثنائية التي تهتم بدراسته وتحليله الترجمة الموازية.

الـفـصـل الـثـانــي:

الثنائية (نص ـ صورة) من منظور

الترجمة الموازية

1. القراءة الشكلية

1.1 . تمهيد:

اقترن الكتاب بفعل القراءة، والقراءة من أهم ما ميّز الله جلّ جلاله الإنسان عن غيره من المخلوقات، بل وخّصه بها، إذ أنّ أوّل آياته نزولا (اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ)[1]، وأقرن الله سبحانه وتعالى فعل القراءة بالكتاب في العديد من سور القرآن الكريم، كقوله تعالى في سورة الإسراء: (**اقْرَأْ كِتَابَكَ** كَفَى بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا)[2] وقوله عزّ وجلّ في سورة العنكبوت: (أَوَلَمْ يَكْفِهِمْ أَنَّا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ **الْكِتَابَ يُتْلَىٰ** عَلَيْهِمْ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَرَحْمَةً وَذِكْرَىٰ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ)[3].

ظل الكتاب يحمل صفة القُدسية منذئذ، كما ظل يحمل معنى الرسالة، من إخبار وإعلام، وإنذار وإخطار، الرسالة التي تُنير العقول بعلم تنشره وطريقة تعلُم تنتهجها وإفهام تقصده؛ واكتسب فيما بعد الكتاب معنى نقل الأفكار والرؤى المدجّجة بالمشاعر والأحاسيس؛ ولمّا وُجدت الكُتب لتُقرأ، فهي تخضع على اختلاف أنواعها من أدبية وعلمية وغيرها إلى القاعدة التواصلية المعروفة، فهناك من كتبها، ولغاية مُحددة ألّفها، وهناك من سيقرؤها.

إنّ القارئ الجيّد هو الذي يجعل من الكتاب كتابه ويطرح عليه الأسئلة قبل القراءة وأثناءها وبعدها[4]، يتدبّره ويستنطق كل جزء منه وكل تفصيل فيه ليكتمل الفهم لديه، فالعلاقة بين الكتاب والقارئ هي علاقة تفاعلية يصبح فيها القارئ جزء من الكتاب والكتاب جزء من القارئ[5]، علاقة إنتاجية وخصوبة، أشبه ما تكون بحديث بين المؤلف والقارئ، تلك العلاقة هي ببساطة « فعل القراءة» التي قال عنها **رولان بارث Roland Barthes** متغنّيا بالنص في كتابه « Le plaisir du texte »:

---

[1] القرآن الكريم: سورة العلق، الآيات: 1.

[2] المرجع نفسه: سورة الإسراء، الآية 14.

[3] المرجع نفسه: سورة العنكبوت، الآية 51.

4 عبد اللطيف الصوفي: فن القراءة، أهميتها، مستوياتها، مهاراتها، أنواعها، طبعة 1، دار الفكر، دمشق، 2007، ص 159.

5 المرجع نفسه.

« Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de l'«idéologie dominante» ; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile […]. Le texte a besoin de son ombre […]»[1]

إنّ ظلّ النص عند **رولان بارت** ينعكس في أفكار الكاتب وطريقة عرضها وحتى ذاتيته، تلك الظلال لا يجليها الكاتب للقارئ هكذا، بل يُضمّنها بين سطور النص أو حول النص، وعلى القارئ أن يسعى لفهما ويساهم في خلق معناها، ويتم ذلك بتفعيلها بفعل قراءتها، وإلاّ بقي النص عقيما لا خلف له، وذلك مهما كانت طبيعته تأليفا أو فنا أو لوحة؛ وهو ما أكّده **جارفيس بيرتراند Gervais Bertrand** في أنّ القارئ هو من يجعل من النص ما هو عليه، في قوله:

« Un texte c'est ce que nous avons sous les yeux. Mais […] un texte n'existe que dans sa relation à un lecteur, qu'intégré par conséquent à une situation de lecture, une situation déterminée par un contexte et s'actualisant en diverses pratiques de lecture […] c'est notre intervention sur ce texte, plus ce que tout autre chose, qui « le fait exister ». […] Un texte n'existe jamais seul, mais uniquement par la lecture. Il est ce que nous en faisons »[2]

يُركّز **جارفيس** على أهمية القراءة في إحياء النصوص بعد موت مؤلفها، فالنصوص تحمل بين سطورها صوت مؤلفها، ولن يكون ذلك الصوت مسموعا ما لم تعطه القراءة صدى، ويزداد صداه بتعدد قراءته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحدث عن أهمية القارئ، فهو بالنسبة له منتجا لا مستهلكا، القارئ هو الذي يجعل من النص ما هو عليه. ولكن الأمر الأهم على الإطلاق في طرحه هو العلاقة بين النص والقارئ التي تدخلهما معا في « وضعية القراءة ».

[1] Roland Barthes: Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, pp.45-46.

[2] Bertrand Gervais : Naviguer entre le texte et l'écran, Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité, In : Salaün, Jean –Michl/Vandendorpe, Christian (coords) : Les défis de la publication web : hyperlecture, cybertextes et métaéditions, Villeurbanne, ENSSIB, 2004, pp.55-56. In José Yuste Frias, Au seuil de la traduction : la paratraduction, Op.cit. p.287.

2.1. وضعية القراءة:

1.2.1 تعريف القراءة:

في الحقيقة توجد عدّة تعريفات لمفهوم القراءة، اختلفت باختلاف توجه المنظرين، وفي مقام أول نأخذ بأبسطها على الإطلاق والذي يصفها بأنها « عنصرا من عناصر التواصل اللغوي التي تتجاوز حدود المكان والزمان، وعملية عقلية ونشاط ذهني وحسي وحركي، بواسطته يتم فهم نص مكتوب ونقله إلى نسق ملفوظ ومسموع [1]»، فالقراءة من هذا المنظور نشاط يتم من خلاله التقاط المكتوب بالاعتماد على حاسة البصر ثم ترجمته إلى الأصوات المعبّرة عن تلك الحروف التي تتكون منها الكلمات فالجمل المكتوبة بواسطة نشاط ذهني معقد والتعبير عنها بلفظ صوتي مسموع بواسطة كل الأعضاء المُتدخلة في عملية النطق من أحبال صوتية ولسان وأسنان وشفاه وغيرها، وقد يتحقق الفهم (المعنى الذهني إن صح التعبير) خلال هذه العملية وقد لا يتحقق إلاّ بعدها، فقد تفهم الكلمات والحروف فرادى وقد يفهم المعنى العام لها في علاقتها مع بعضها البعض.

وفي مستوى ثان، لا ينحصر مفهوم القراءة في آلية قلب الرموز من نظام مكتوب إلى نظام منطوق ومسموع، بل امتد إلى عملية الفهم التي تتحقق باختراق البنية السطحية للنص والغوص في أعماقها عبر مستوياتها الثلاث اللغوية شرحا للمعاني الغامضة، والنحوية تحليلا والأسلوبية تلخيصا محاكيا لأسلوب ونسج النص[2]، لفهم النص فهما يصفه محمد أديوان بالفهم العادي، والذي هو نتيجة تقاطع نمطين من القراءة: الأفقية الخطية والعمودية العميقة:

---

[1] أحمد إفقيرن: القراءة الوظيفية، مركز تكوين المعلمين بالرباط، المغرب، دون سنة، ص. 4. مقال منشور بالموقع الإلكتروني: http://ekladata.com/rvHegzIJF0GMr0begLM4X81FQMI/-.pdf اطلعت عليه بتاريخ: 15 ماي 2020.

[2] لخضر عرابي: محاضرات في نظرية القراءة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، ص. 4. نشرت بالموقع الالكتروني: https://faclettre.univ-tlemcen.dz/assets/uploads/DOCUMENTS/cours%20en%20ligne/1-NAKIR.pdf اطلعت عليه بتاريخ 2020/05/24.

« قراءة خطية تهتم بفك ألغاز الصيغة الخطية للمكتوب، وقراءة عمودية يتم فيها اختراق أفقية المنطق الخطي، نحو منطق عمودي يقصد فيه إلى إدراك الدلالات المنطوية والمتوازية في ثنايا المكتوب. وبفضل هذه القراءة العمودية، نخترق طبقات الدلالة في المقروء ونحقق عملية الفهم والوعي بمكنونات ذلك المقروء، الذي يخرج من صيغته المكتوبة إلى صيغة مقروءة في هذه اللحظة من عملية القراءة[1]».

كما شبّهت فضيلة عبد الكريم القراءة بمحوريها الأفقي والعمودي، بالسباحة، ففي الأولى يطفو فيها القارئ على سطح النص في خط أفقي يمكنه من استطلاعه مبدئيا، في حين يغوص القارئ في مستواها الثاني، إلى الأعماق ويكتشف خبايا النص وتحقيق فهم شاملا له[2].

بعدها اكتسب مفهوم القراءة بعدا اصطلاحيا واسع النظر، انتقل فيه فعل القراءة من مستوى فهم المعاني إلى مستوى خلقها وإعادة إبداعها. قراءة تصبح فيها عين المتلقي الكفؤ(compétent) موشورا يحلّل مختلف المستويات التي تُلوّن النص[3]، من انتماء ثقافي، وذوق وإيديولوجيا وتوجّه وحتى جنس كاتبه، ما إن كان أنثويا أو ذكوريا؛ ويتحقق ذلك من خلال استنطاق النص والتعرض له بالشرح والتفسير والنقد والتحليل وغيرها من العمليات الذهنية المعرفية الأخرى التي تمكن المُتلقي من إعادة تشكيل النص وإنتاج المعنى بصفة فعالة. فالقراءة بناء كما يراها **ت. تودوروف Tzvetan Todorov**، وأيضا تفكيك حسب **جاك دريدا Jacques Derrida**، أو حتى لذّة بالنسبة لـ: **رولان بارث**، وهي القراءة في أعلى مستوياتها.

1 ت. تودوروف: القراءة كبناء، ترجمة محمد اديوان، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، 1989، ص. 106.

[2] فضيلة عبد الكريم: القراءة الأفقية والعمودية بمثابة السباحة والغوص، نشر بتاريخ 2015/03/20، بالموقع الالكتروني أصوات الشمال: http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=47360 اطلعت عليه بتاريخ 2020/05/24.

[3] المرجع السابق.

2.2.1. عناصر القراءة:

القراءة مفهوم مركب يعتمد تعريفها على الأخذ بعين الاعتبار الأطراف الأساسية المتدخلة في تحقيقها وهي النص والقارئ والسّياق. تجمع ثلاثتهم علاقة استلزامية تفاعلية نتاجها القراءة.

1.2.2.1. النص:

ارتبط مفهوم النص عند رولان بارت بالكتابة وهي متعة الكلام، والنص حاله حال وعاء له شكل محدد يستوعب بالضرورة محتوى مُحدد[1]، يكون وسيلة تواصل بين المؤلف والمتلقي، وقد عبّر عن ذلك **شميت S.J. Schmidt** بأنّ « النص هو كل تكوين لغوي منطوق من حدث اتصالي (في إطار عملية اتصالية) محدد من جهة المضمون، ويؤدي وظيفة إنجازية يقصدها المتحدث ويدركها شركاؤه في الاتصال [...] [2]». ولكن من ميزات النص الأدبي التجدد والتعدد، فبالنسبة **لرولان بارت**، تحرير نص ما هو في الحقيقة « فتح للطريق أمام تناوبات غير متوقعة، أمام لعبة المرايا اللامتناهية، وهذا الانفلات هو ما يكون محل الشك [3]»، ويؤيده في ذلك **عبد المالك مرتاض** في طرحه لمفهوم النص الذي يرى أنه « شبكة من المعطيات اللسانية والبنوية والإيديولوجية، وتتضافر فيما بينها لتكون خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا، من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته، تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المُتجدد بتعدد تعرضه للقراءة [4]».

فالإبداع والإنتاجية هما وجهان لعملة واحدة هي النص الأدبي، فالإبداع أصله تأليفي أمّا الإنتاج وإن اقترن بالنص في قول **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** (إنتاجية النص) في كتابها علم

---

[1] أحمد إفقيرن: المرجع السابق، ص. 13.

[2] سعيد حسن بحيري: علم لغة النص "المفاهيم والاتجاهات"، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العلمية للنشر لونجان، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 81.

[3] رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، بيروت، عدد 11، 1984، ص. 26.

[4] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص.42.

النص، فلا يمكن للنص أن يكتسب خاصيته الإنتاجية إلاّ بالمُشاركة الفعلية للطرف الثاني للقراءة وهو القارئ أو المتلقي.

2.2.2.1. القارئ:

اعتُرف بدور القارئ كعنصر فعال في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك والسرد والقص، بعد أن تفطنت نظريات القراءة في مرحلة ما بعد الحداثة إلى تقصيرها بقصورها على دراسة النص في بنيته وبمنأى عن محيطه الخارجي من مؤلف وقارئ وسياق وغيرها[1]. فالمُتلقي ذات فاعلة ومُتفاعلة مع النص في آن واحد، «الذات المُتلقية، قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك [2]»، ويكون ذلك باستنطاق النص ومحاورته، والمُساهمة في إعادة تشكله وإنتاج المعنى. القارئ إذن ليس مستهلكا بقدر ما هو منتجا كونه ذاتا لا يمكن دحض دورها في عملية القراءة ومن ثمة المساهمة في جعل النص ما هو عليه.

إنّ قارئ النص الأدبي ليس قارئا عاديا، بل قارئا يعوّل على كفاءاته في تحقيق قراءة حقيقية للنص، فيشترط **غريماس جوليان Julien Greimas** أنّ « يكون القارئ في مستوى الكاتب، أي أنّ المتلقي يفترض فيه أن يكون في درجة النّاص وثقافته ومعرفته ولغته، إنّه يشترط من حيث المبدأ، أن تكون درجة الإنجاز (compétence) لدى منتج النص، أو كاتبه، مستوية مع درجة الإنجاز لدى القارئ [3]»، كما يعدّ رولان بارت قارئ النص الأدبي ناقدا وهو « قارئ أكثر استنارة [4]».

أمّا القارئ في إطار الأطروحة الحالية فهو المترجم. حيث أنّ المترجم ذات مؤكدة لا يمكن إنكارها، تُجيد فنّ الوساطة التي هي جوهر عملية الترجمة، وليتسنى له لعب دور الوسيط بالطريقة

---

[1] جميل حمداوي: نظريات القراءة أو التلقي، مقال إلكتروني نشر بتاريخ 2012/01/09 على الموقع الالكتروني: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2012/01/09/247923.html، اطلعت عليه بتاريخ 2020/04/04.

[2] بشرى محمد صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 52.

[3] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص. 155

[4] المرجع نفسه، ص. 175

المثلى، يوضع في مقام أول مقام القارئ والمتلقي المثالي، يقرأ النص موضوع الترجمة قراءة يتوسّل فيها كل كفاءاته وموسوعته المعرفية ومعارفه حتى يدرك المعنى الذي ينتجه بعد قراءته، ليعيد إنتاجه عند نقله في الترجمة، وهنا يقوم المترجم مقام المؤلف الثاني للنص، لذلك يحتاج أن يكون قارئا في نفس درجة ومستوى المؤلف من حيث الثقافة والمعرفة واللغة كما عبّر عن ذلك **غريماس**.

3.2.2.1. السياق:

قد يقع القارئ خلال رحلته القرائية للنص الأدبي في مطبات (انفتاحه)[1]، فيجد نفسه في متاهة تأويل الرموز الأدبية التي يتوفر عليها، فيتدخّل السياق ليحدّ منها ويرشد القارئ في الكيفية التي يقرؤها بها. لذلك يرى **حميد لحمداني** «أنّ القارئ في تأويله يستخدم وضعه الخاص ورغباته الشعورية واللاشعورية وتلتقي في فعل القراءة نفسه رغبات القراء وظروفهم ودوافعهم اللاشعورية مع إمكانية التأويل المتاحة في النصوص بفضل السياق الذي إمّا أن يميل إلى حصر دلالات الرموز أو إطلاقها[2]». في حين يشير **فان دايك Van Dijk** إلى أهمية السياق في القراءة إذ« أنّ النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أخرى، وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيوثقافية وتاريخية تحدد الممارسات (النصانية) النصية وتحدد بواسطتها»[3].

فالسياق هو جملة ظروف إنتاج النص، وكل ما يتعلق بالمؤلف والمتلقي وحالتهما النفسية وزمكان إنتاج النص وإصداره، كلها تتدخل في تحديد معنى الوحدات الكلامية التي ينقلها، « [...] ولذا

[1]Umberto Eco : L'œuvre ouverte, Ed Seuil, Paris, 1965.

[2]حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص.83

[3]محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص.16.

فإنّ القارئ إذ يقرأ، إنما يعيد إنتاج المقروء بمعنى من المعاني وعلى صورة من الصور[1]» يحددها السياق.

والسياق ضربان داخلي وخارجي، أمّا الداخلي فيوجد طي النص الأدبي على غرار السياق الحكائي، وخارجي يتعلق بظروف الكتابة وسياق زمن كتابة النص من جهة وسياق زمن قراءته وتأثير ذلك على التأويل. فالسياق هو جملة الظروف المحيطة، والإحاطة هنا تأتي بمعنى كل ما يصاحب ويسبق ويتبع نصا للتدليل والتخصيص، ونخص بالذكر هاهنا كل الظروف المصاحبة التي تحيط بالنص من خارجه أي إخراج النص في حلة كتاب، وما تحتويه تلك الأغلفة من دلالات وتوضيحات تساهم في فهم النص في سياق محدد.

في الحقيقة السياق هو من يجعل القارئ في وضعية قراءة، التي يُعبّر عنها بالوضع الذي يوضع فيه القارئ أثناء فعل تلقيه للنص ومباشرته لفعل قراءته بما في ذلك حالته النفسية، مستغلا معطيات النص ومستندا على جملة الظروف التي وُضع فيها ليحقق الفهم الصحيح وينتج المعنى المقصود من المُؤلف، لذلك « لن تتحقق وضعية قراءة نص ما ما لم يتم نشره في شكل كتاب[2]»، تلك النصوص المصاحبة المحيطة بالنص هي سياق النص الخارجي وهي من تحدد وضعية القراءة التي ينتهجها المتلقي (المترجم)، والأهم من ذلك « هي (الترجمة الموازية) التي تجعل من كل ترجمة حدثا، فالترجمة دون ترجمة موازية ما هي إلاّ عارضا بحتا[3]».

عزّز **خوسي يوست فرياس** طرحه في هذه النقطة مستلهما فكرته من عنوان الكتاب « Event or Incident » الذي صدر به مقاله عن مفهوم الترجمة الموازية، حيث يرى أن الترجمة

[1] علي حرب: قراءة ما لم يقرأ (نقد القراءة)، الفكر العربي المعاصر، ص. 41.

[2] José Yuste Frias :Op.cit. p. 287. « Il ne peut y avoir aucune situation de lecture sans la présentation éditoriale du texte […] ».

[3] Ibid : p. 293. « […] car la paratraduction rend possible la transformation de toute traduction en évènement, une traduction sans paratraduction n'est qu'un pur incident ».

الموازية التي تسبق وتلحق النص المترجم هي التي تجعل من عملية الترجمة حدثا أو عارضا، فالحدث (Event) هو « ما تصير عليه وضعية ما »[1]، وفي الحدث نلمس شيئا من الأهمية، ونوعا من الوقع والأثر اللطيف الدائم الذي يحز في النفس، ثمّ إنّه يتضمن فعل التحضير والتدبير له (الحدث) للعلم والدراية به مُسبقا، أمّا العرض (Incident) فهو عبارة عن « متاعب ليست ذات أهمية ولكن عواقبها قد تكون وخيمة[2]»، كما قد يكون « حادثا لا أهمية له، يبعث على المضايقة في أغلب الأحيان، ويطرأ أثناء القيام بعمل أو أمر ما[3]». فبالعارض يجتمع عنصر الفجأة، بصفة الإزعاج والمضايقة، ورغم عدم أهميته إلاّ أنه يؤثّر في ما هو بصدد الإنجاز، لأنه لم يكن في الإمكان التنبؤ بوقوعه ولا يمكن فعل أي شيء حياله لإيقافه، لذلك لا يمكن تجنب وقعه.

وكذلك حال المترجم الذي يستغل كل ما يحيط بالنص قبل ترجمته ويحرص على نقله في نسخته المترجمة ليجعل من ترجمته حدثا بكل ما في الكلمة من معنى، وليس مجرد عارض، بكل ما تحمله الصفة من معنى، يقلل من قيمة ترجمته أو يضعها في مجرى لا يحمد عقباه.

3.1. قراءة غلاف الكتاب:

إنّ قراءة كتاب ما غالبا ما كان يقصد بها قراءة المحتوى أي النص المكتوب طي دفتي الكتاب، أمّا الغلاف فلا حاجة له إلاّ ما أُريد به من تسميته « غلاف »، تغليف النص وتغطيته، غير ذلك قلّما كان يُنظر إلى غلاف الكتاب أو يؤخذ بعين الاعتبار، وذلك راجع إلى أنّ الكتب قديما كانت تغلف بورق عادي لحمايتها خلال حملها إلى المكتبات والباعة ليتم إتلافه بعد استلامها، حتى أنّ من

[1]Trésor de la langue informatisé TLFI:http://atilf.atilf.fr/tlf.htm: « fait auquel a abouti une situation ».
[2] Ibid. «difficulté sans importance mais dont les conséquences peuvent être graves »
[3]Ibid. « évènement, peu important mais souvent fâcheux qui survient dans le cours d'une affaire, d'une entreprise »

تلك الكتب ما لا يحمل غلافا إطلاقا، حيث كانت تُجمع أوراق النص وتُحاك من قبل بائع الكُتب بناء على الطلب[1].

وتعود فكرة تغليف الكُتب وحمايتها في الأصل إلى البعد القدسي الذي ارتبطت به الكتب على وجه العموم والكتب السماوية على وجه الخصوص، حيث أمر الصحابة رضوان الله عنهم بجمع القرآن الكريم بعد وفاة الرسول صل الله عليه وسلم وحفظه بين دفتين وأجمعوا على تسميته بالمصحف[2]؛ وعلى نفس تلك الخطى أصبحت تغلّف الكتب بمواد ذات قيمة على غرار الجلد والحرير، إذ كانت الكتب تعد من المُقتنيات الثّمينة. إلاّ أن الأغلفة كانت وظلت خرساء حتى أواخر القرن التاسع عشر.

وبظهور تقنيات الطباعة الحديثة وصناعة النشر، تفطّن الناشرون إلى إمكانية استغلال أغلفة الكتب للترويج لها في مقام أوّل، والإخبار عن المتون التي تحملها في مقام ثان، فأُفصح عن عناوينها، بوضعها على الغلاف الخارجي، وذُكر مؤلفوها وحتى اسم الناشر أو شعاره، فأصبح يقال قرأت كتابا بعنوان كذا وقرأت كتابا لفلان أو حتى قرأت آخر إصدارات دار النشر كذا. كما أصبحت توضع على الغلاف الخارجي بعض الرسومات المصورة لغاية جمالية وإغرائية ترمي إلى تحفيز اهتمام القارئ، دون إغفال الاهتمام باختيار بنط الحرف ليتناسب الكل لإنتاج تصميم غلاف لافت من جهة ولائق بالنص الذي يقدّمه من جهة أخرى[3].

ومنذئذ، زاد الاهتمام أكثر فأكثر بالغلاف الخارجي للكتاب، وتفنّن الناشرون سواء هم أنفسهم أم بتدخل وسائطهم في العمل على جماليات أغلفة قائمة منشوراتهم، وتعددت أساليب تصميمها

[1] ناصر بن محمد الزمل: جماليات أغلفة الكتب، مجلة فكر الثقافية، نُشر بتاريخ 2017/05/11، على الموقع الإلكتروني: https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=522، اطلعت عليه بتاريخ 2020/06/17.

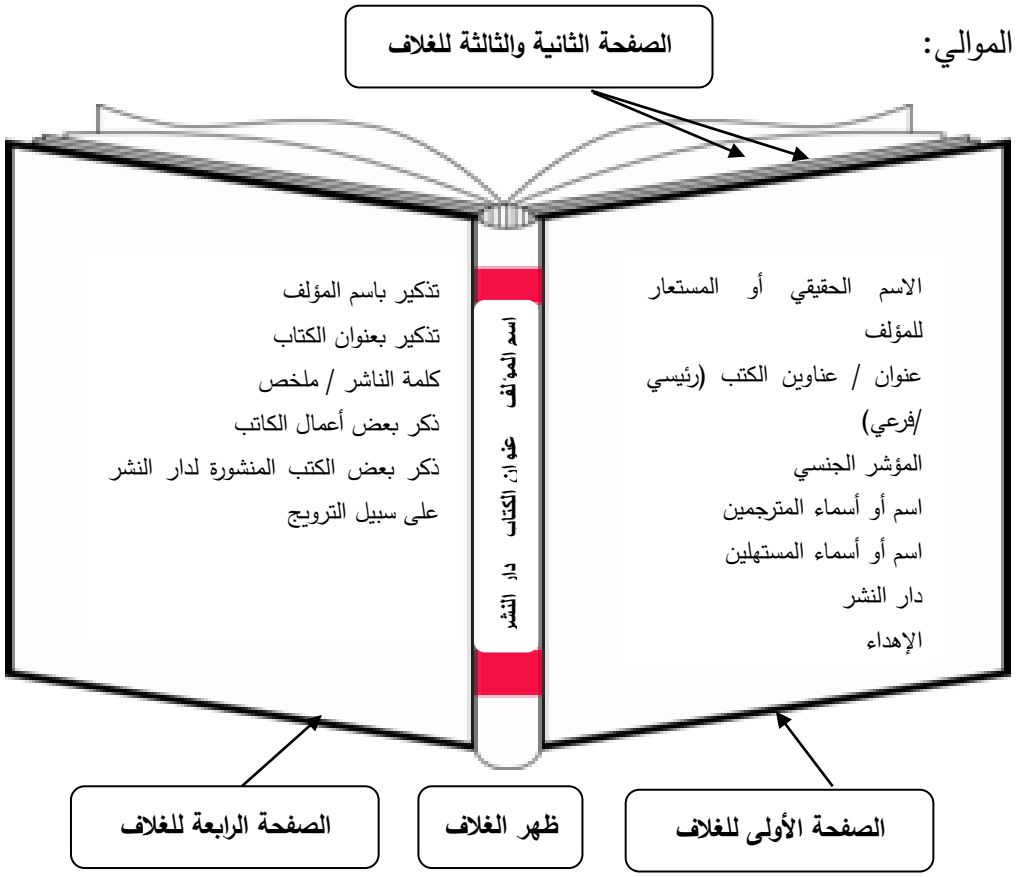
[2] المرجع نفسه.

[3] تمت الإشارة إلى ضرورة وضع هذه العناصر (العنوان، اسم المؤلف، اسم الناشر، نوع الحرف، ورسم مصور) على الغلاف الخارجي للكتاب ليكون كتابا جيّدا من قبل ريتشارد ديلا مار Richard de la Mare مدير دار النشر فابر أند فابر Faber& Faber في محاضرة ألقاها سنة 1936 بمدرسة لندن للطباعة حول إنتاج الكتب، بعنوان: « A publisher on book production ». أنظر المرجع السابق.

وتنوعت، فالكتاب في مظهره الشكلي يعد وجبة بصرية مثيرة للشهية القرائية للمتلقي، ولكن قبل أن تصبح كذلك، كانت فكرة مجرّدة مستلهمة من محتوى النص، وبمرورها بمراحل نفسية وذهنية معقدة، تم تجسيدها بصفة مختزلة ومركّزة لا تتعدى سطح الغلاف[1].

حتى وإن كان هم الناشرين الأول من الغلاف الترويج للكتب التي يصدرونها واستقطاب أكبر عدد ممكن من القراء، إلاّ أنّ هذا الأخير أخذ آفاقا وأبعادا أخرى، تنبّه لها **جيرارد جينيت** سابقا وآخرون بعده لاحقا، ودرس مُكوناته بطريقة منهجية وعلمية هدفها التحقق من الدور الذي تؤديه فيما بينها وكذا لتبيان طبيعة العلاقة التي قد تربط الغلاف بالنص الذي يحمله ويحميه ويقدّمه.

والغلاف عند **جيرار جينيت** يتألّف من أربع صفحات، كل صفحة تتوفر على عناصر يلخصها الشكل الموالي:



شكل رقم (5): غلاف الكتاب[1]

[1]وسام جاسم حسين بنانه: جماليات التنوع الأسلوبي لتصميم وطباعة أغلفة الكتب، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، 2015، ص. 06.

إنّ الغلاف الخارجي للكتاب يتألف من الصفحة الأولى والرابعة للغلاف، تحمل كل منهما نصوصا موازية كما يسميها **جينيت**، تقدّم النص وتُخبر عنه، أمّا ظهر الغلاف فالغرض منه اختزال المعلومات الأهم التي يجب أن تكون مرئية للقارئ عندما يكون كتابا ما مرتبا إلى جانب الكتب الأخرى على رفوف العرض بالمكتبة، وهي عنوان الكتاب، اسم المُؤلف ودار النشر في أغلب الأحيان، أمّا الصفحة الثانية والثالثة للغلاف فهما تلك موجودتان داخل الغلاف الخارجي وعادة ما تكون صامتة، أي بيضاء لا تحمل أية معلومات[2].

لم ينكر **جينيت** دور النصوص الموازية الخاصة بالناشر في إخراج الكتاب وتداخلها بتلك الخاصة بالمُؤلّف في علاقة وطيدة جلية، إلاّ أنّ اهتمامه بها لم يكن بالقدر الذي أولاه بالمؤلف ونصوصه الموازية التي تظهر على الغلاف، لذلك لا نجد في تصنيفه للعناصر النصية النشرية الصورة مثلا[3]، مثل هذه التفاصيل اهتم بها **فيليب لان Philippe Lane** في تناوله لدرس النص الموازي، بل على عكس **جينيت**، عرّج على النص الموازي التأليفي ووقف طويلا عند النص الموازي النشري، ليؤكّد العلاقة التي تربط المؤلف بالناشر والمترجم به أيضا، والتي تتجلى في غلاف الكتاب.

1.3.1. الغلاف موطن الثنائيات:

يعتبر غلاف الكتاب مكان اللقاءات الثنائية التي تجمع بين المؤلف والناشر في مقام أول والمترجم والمؤلف إن أتيحت لهما الفرصة، وبين المُترجم والناشر في مقام آخر، حيث أنّ نص الكتاب بطبيعته ثنائي التعبير، تأليفا ونشرا ويمكن أن يكون ثلاثي التعبير اعتبارا للترجمة، فالمؤلف والمترجم والناشر ثلاثتهم يتناولون النص بهدف أو نية خاصة بكل منهم إن صح التعبير: « فالمؤلف يرغب في نقل خبراته والتعبير عن شغفه، في حين يريد الناشر أن يزيد من رأسماله الاقتصادي والاجتماعي

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، المرجع السابق، ص.ص. 46-47.

[2] المرجع نفسه.

[3] Sophie Lechauguette, Traduire des livres, Op.Cit. p.104.

بعرضه على السوق كتابا مبيعا ومساهما في رسم صورة ذات جودة في مجاله [...]، أمّا المترجم فيريد أن يثبت كفاءته من خلال ترجمته الجيدة التي تستجلب له عقودا أكثر وتضمن له دوام نشاطه[1].

إنّ غلاف الكتاب يعمل على توحيد تلك النيات وتوجيهها في هدف جماعي نهائي، فعلى سطح الغلاف تظهر خبرة وشغف المؤلف ويذيع صيت الناشر ويحقق له أرباحا أكثر، ويحجز المُترجم بكفاءته مكانا عليه، في تصميم مركّب يُترجم بصورة دقيقة أهداف المتدخّلين ويرضي جميع الأطراف.

تجدر الإشارة إلى أنّ الناشر هو من يأخذ على عاتقه مهمة تصميم غلاف الكتاب تخطيطا أو تنفيذا أم هما معا. وما هو بالأمر الهيّن، «لأنّ العملية التصميمية عموما هي عملية شعورية فكرية خلاّقة تحتاج إلى مغذيات معرفية وتقنية ومهارية وتقويمية شرط أن تعمل هذه المغذيات باتساق وانسجام مع بعضها[2]».

إنّ فكرة التصميم تكمن في إظهار الجانب الجمالي من العمل الأدبي. فالنص هو الأصل الذي يجب الانطلاق منه والاشتغال عليه، لذلك نجد كثيرا من مصممي الأغلفة يتواصلون مع مؤلف النص أو مترجمه لتكون مخرجاته التصميمية على الغلاف متفقة صراحة أو ضمنيا[3] مع دوافع الكاتب/المترجم وقصديته، من أمثال المُصمم الفني باسكال زغبي الذي يستند في تصميمه لغلاف كتاب في دار نشر ما «بدردشة مع المُحرّرين أو المترجم، حول الكتاب، لأتلمس في مُخيّلتي أطياف فكرة تليق بالنص [...] وأحيانا أضطر إلى قراءة الكتاب برمته لأستوحي من الرواية أو بطلها أو بطلتها غلافا[4]».

---

[1] Sophie Lechauguette : Op.cit, p. 107.

[2] وسام جاسم حسين بنانه: المرجع السابق، ص.07

[3] تكون أغلفة الكتب المدرسية والأكاديمية البحثية غالبا مباشرة وصريحة مصممة بطريقة رصينة، في حين أنّ النصوص الأدبية، الرواية على رأسها، تكون من طبيعة النص، ضمنية إيحائية تحيل إلى المحتوى بطريقة ترميزية.

[4] الشرق الأوسط: كل "غلاف" ينضح بما فيه، مقال نشر بتاريخ 25 سبتمبر 2013، بمجلة الشرف الأوسط الالكترونية، بيروت، الموقع الالكتروني: https://aawsat.com/home/article/4255، اطلعت عليه بتاريخ 2020/06/27.

في حين يقوم بعض الناشرين هم أنفسهم بتصميم أغلفة منشوراتهم حرصا منهم على العمل أكثر على جانب الجذب وتحقيق المبيعات، غير أنّ ذلك لا يعني أن يكون موضوع الغلاف لا يمت بصلة بموضوع النص، حيث تقول **تشارلوت ستريك Charlotte Strick**، مديرة فنية بدور النشر «حتى وإن تكونت لدي فكرة الغلاف في الصفحة الخمسين من الكتاب فأعتقد أنه من غير العدل أن أتّخذ القرار حول شكل الغلاف قبل أن أنهي قراءة الكتاب كله ... لا يجب على الغلاف أن يكون وسيلة إيضاحية للكتاب وإنما وسيلة للمساعدة في التلذذ فيه، الغلاف الجيد لا يعلم القارئ كيف يرى الأشياء وإنّما يمدد المحتوى إلى العالم الخارجي الملموس[1]».

كثيرا ما يتكفّل الناشرون أو المصممون الفنيون بتصميم أغلفة الكتب، دون أن يتيحوا للكاتب ذاته مجالا كبيرا لإبداء رأيه في أغلب الأحيان، رغم أنّه أعلم بنصه وقد يكون أولى بالتعبير عن الفكرة التي قد يعكسها الغلاف الذي يختاره لنصه، وخير مثال عن ذلك **تيم كرايدر Tim Kreider** الذي غالبا ما كان يختار أغلفة لكتبه وكانت دار النشر تقابله بالرفض[2]، وعلى الأرجح يكمن السبب في ذلك على وجه العموم لا الخصوص، أنّ الكاتب دائما ينحاز لمحتوى نصه من أفكار وأسلوب وبلاغة على حساب الترويج له وتسويقه.

هذا لا ينكر وجود كُتاب من غرب وعرب يبدون رأيهم في الأغلفة التي تقدم نصوصهم، أو يقترحون على دور النشر فكرة تصميمها وهناك حتى من يقومون بتصميمها هم أنفسهم، وخير مثال على ذلك، **فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov** الذي كتب لناشر روايته لوليتا Lolita يعلمه فيها كيف يريد أن يكون غلاف روايته، كما أبدى رأيه في الصورة الواجب وضعها على غلافه

[1] رانيا منير: وحدات فنية على غلاف الكتاب، نشر بالموقع الالكتروني https://raffy.me/page/154/% بتاريخ 04 سبتمبر 2015، اطلعت عليه بتاريخ 2020/06/27.

[2] الشرق الأوسط: المرجع السابق.

بالتفصيل وأعلم الناشر بما لا يريد أن يراه على غلاف روايته قالا، كما كان ميالا للتحكم حتى في أغلفة ترجمات كتبه.

ومن أمثال **نابوكوف** أيضا **باربرا جونز Barbara Jones** التي أبدعت في تصميم غلاف روايتها الفن الساذج The unsofisticated arts ليصنف من أجمل تصاميم القرن العشرين التي تتسم بالغرابة[1]؛ ومن العرب الكاتب ومصمم الأغلفة المصري أحمد مراد، من أحب المُصممين لدى دور النشر وأنجحهم[2].

«لقد انتهى اليوم الأمر بأن يكون دور الغلاف للكتاب مجرد دور تعريفي للمُحتوى، حيث أصبح اليوم مزيج عمل راق بين فنان ومؤلف/مترجم ودار نشر للخروج بنتاج أدبي وذوق يواكب ذوق الجمهور[3]». فعلا لم يعد يقتصر دور غلاف الكتاب في التعريف به والإخبار عنه هكذا بشكل صريح ومباشر، بل أصبح أسلوب الإيحاء والتدليل يستخدم أكثر في طريقة تصميم أغلفة الكتب، كون هذه الأخيرة أول رسالة بصرية تستقطب القراء، إلاّ أنّ محتوياتها يتم التعبير عنها بشكل مختصر ومختزل في مفردات الغلاف المتنوعة، ولاسيما« الرسالتين الأولى نصية مُتمثلة بعنوان الكتاب والثانية صورية تتجلى بما يبحثه الكتاب في طياته[4]»، هذان العنصران الظاهران على الصفحة الأولى من الغلاف هما أول ما يقع عليه نظر القارئ وأول ما يستجوبه عن حيثيات النص، بل قد تُلخص أدقّ تفاصل النص وتفي بفهم موضوعه بالطريقة التي أرادها وقصدها مؤلفه/مترجمه وناشره، وباتحادهما يُشكلان ما يعرف بالثنائية (نص ـ صورة).

---

[1]مارتن ساليسبري: حول فن أغلفة الكتب المنفصلة المجهول، مقال نشر بتاريخ 22 فيفري 2018 بالموقع الالكتروني: https://manellaomar.wordpress.com/2018/03/15/%، اطلعت عليه بتاريخ 2020/06/28.

[2]رحاب البارودي: الفن التشكيلي في أغلفة الكتب: أول ما تقع عليه عين القارئ، مقال نشر بتاريخ 2016/12/04 بجريدة الصباح الجديد الالكترونية، بالموقع الالكتروني: http://newsabah.com/newspaper/169663، اطلعت عليه بتاريخ: 2020/06/28.

[3]صفاء إبراهيم العلوي: أغلفة الكُتب تتكلم، مقال نشر بصحيفة الوطن الالكترونية بتاريخ 24 نوفمبر 2019، بالموقع الالكتروني: https://alwatannews.net/article/855913/Opinion/، اطلعت عليه بتاريخ 2020/06/28.

[4]وسام جاسم حسين بنانه: المرجع السابق، ص. 2.

2. الثنائية (نص ـ صورة)

أشار **خوسي يوست فرياس** إلى أنّه من بين أسباب ظهور مفهوم الترجمة الموازية هو حل مشكلة ترجمة العلاقات التسيميائية intersémiotiques، التي أصبحت موجودة بصفة مُتكررة في زمن التكنولوجيا الحالية وتطور الوسائل التواصلية والدمج بينها، إذ لم تعد النصوص تقدم دون مصاحبات بصرية أو سمعية، وهو ما يضع المترجم في مواجهة ما يتعدى النص اللساني إلى عناصر وعلامات غير لسانية، الأمر الذي يشكّل تحديا عند قيامه بعملية الترجمة.

« Partant du fait que les textes écrits aujourd'hui sont de plus en plus entourés d'images visuelles ou sonores qui en orientent la traduction, il est évident que la mise en œuvre du concept de paratraduction œuvre au quotidien de la traduction du couple texte-image »[1]

يدعّم **خوسي يوست فرياس** فكرته بأنّنا نشهد عصرا أضحت فيه الكتب الرقمية والالكترونية مثلا شائع الاستعمال، حيث يُعرّف **لال زكرياء** الكتاب الالكتروني على أنّه « برنامج يعتمد على النصوص المكتوبة، بالإضافة إلى مجموعة من العناصر والمثيرات المصورة والمرسومة والمتحركة، ويقدم هذا الكتاب الإلكتروني المُحوسب عن طريق الشبكات، والأقراص المدمجة من خلال جهاز الحاسوب أو الهاتف المحمول»[2]. فمثل هذه الكتب يتقاطع فيها المكتوب مع الصورة الثابتة تارة والمتحركة تارة أخرى وحتى المقاطع السمعية التي لا يمكن للمترجم إغفال أيا منها عندما يكون بصدد ترجمة تلك الكتب. فكل من تلك الرسائل النصية وغير النصية تتفاعل فيما بينها لتُؤدي معا المعنى المراد فهمه ومن ثمة ترجمته.

إنّ أبرز تلك العلاقات التفاعلية التي يمكن أن تربط بين الأنظمة التواصلية المختلفة تلك التي تنشأ بين النص والصورة ولاسيما في مجال الترجمة، حيث يُحددها **خوسي يوست** فرياس كما يلي:

[1]José Yuste Frias, Op.cit, p. 295

[2]لال زكرياء بن يحي: التكنولوجيا الحديثة في تعليم الفائقين عقليا، الطبعة الأولى، القاهرة، عالم الكتب، 2011، ص.139.

« L'exemple typique de relation intersémiotique en traduction a toujours été cas du code verbal d'un texte à traduire qui s'unit au code visuel d'un péritexte iconique »[1]

إنّ النص والصورة باعتبارهما نظامين سيميائيين مختلفين من حيث طبيعتهما فأحدهما لفظي والآخر مرئي، لكل منهما طريقة تعبيرية مُختلفة في إنتاج المعنى وضبطه في الرسالة التي يقدمها، وفي اقترانهما وتزاوجهما يشكّلان وحدة جديدة تسمى ثنائية، لها خصوصياتها التي تفرض على المُترجم باعتباره المُتلقي الأول، الانتباه إلى ماهيتها ليتمكن من فهمها بشكل سليم وبالتالي ترجمتها بالشكل الصحيح.

يعبّر **خوسي فرياس** عن طبيعة الثنائية (نص ـ صورة) قائلا:

« Il y a une interaction entre le lisible te le visible, le deux participent à la création du sens : le texte guide l'interprétation de l'image et l'image oriente la lecture du texte. »[2]

تتفاعل العناصر اللفظية والمرئية المنتظمة في ثنائية، لتصبح مُتعاونة فيما بينها متآزرة، تنتهج معا نفس آلية البحث عن المعنى المقصود من وجود كل منهما، فاللفظي يدلّ المُترجم (القارئ) على أوضح قراءة للصورة، والمرئي يقتاده ويشير عليه بأنسب قراءة للنص، في احتواءهما لبعضهما البعض، يشكلان معا المعنى المراد فهمه، نقله وترجمته.

1.2. طبيعة الثنائية من منظور الترجمة:

إنّ الحديث عن مثل هذه العلاقات التي تجمع بين النص والصورة ليس بالسابقة أو بالأمر الحديث العهد في مجال الترجمة، إذ هو متزامن مع ظهور القصص المصورة وألبومات وأدب الأطفال والشباب والكتب المصورة وغيرها، كلها أنماط أدبية أو أدبية هامشية أو موازية paralittérature، اقترنت فيها الصورة بشكل كبير بالنص، وشكلت عائقا واجه المترجم مستعصيا وحائلا دون قيامه

[1]José Yuste Frias: Op.cit. p. 295.
[2]Ibid : p. 299

بترجمة مثل تلك المؤلفات بصفة دقيقة، إذ غالبا ما كان يكتفي المترجم بنقل النص من لغته إلى اللغة الهدف، مُهملا الصورة متناسيا أنها تحمل هي الأخرى معلومات تجدر ترجمتها أو تاركا إياها لغيره ليقوم بذلك، أو الاكتفاء بالإبقاء عليها كما هي كحل بديل وأخير، دون محاولة فهمها أو فك العلاقة التي تربطها بالنص التي تصاحبه لعلها تفيده في نقل المعنى بشكل أدق.

إنّ الصورة في تلك الحقبة لم يكن لها حظ من الاهتمام الذي منحته الدراسات الأدبية والترجمية للنص، لذلك كانت تعتبر مُفردة مُهملة عند ترجمة النصوص المرفوقة بالصور، وأول من لفت الانتباه إلى ضرورة الاهتمام بالصورة في مثل تلك العلاقات والكف عن النظر إليها بعين القصور ومقارنتها بالنص **دنيال بونيوكس Daniel Bougnoux** قائلا:

« Il serait bien superficiel d'opposer les prouesses symboliques du texte aux carences alléguées des images »[1]

إنّ نظرة التبجيل التي كان يحضا بها النص لم تكن لتشكل مقارنة مع النظرة الدونية المحطة من قيمة الصورة التي كان يُشار إليها بإصبع الاتهام بقصورها في البلاغة والتعبير والتواصل، المزايا التي كان يتمتع بها النص دون سواه؛ إلاّ أنّ تلك النظرة المجحفة سرعان ما انقلبت إلى نظرة معاينة وتمحيص وتدقيق، وانتقلت الصورة من مرحلة الإلغاء إلى مرحلة القبول والإخضاع للبحث خصوصا مع ظهور الأدوات الإجرائية التي تسمح بذلك، نقصد بها السيميائيات، فكان للصورة نصيبها من البحث وخصوصا في علاقتها مع النص.

إنّ الثنائية (نص ـ صورة) لم تكن تسمى كذلك بل جل البحوث التي اهتمت بدراستها في مجال الترجمة كانت تكتفي بتسميها العلاقة أو الرابطة (rapport/relation) بين النص والصورة. إنّ استعمال كلمة علاقة دون غيرها يوحي بالكثير من المعلومات عن طبيعة تلك الدراسات.

[1] Daniel Bougnoux: Nous sommes sujets aux images, Esprit : Vices et vertus de l'image, n° 199, 1994, p. 97. En ligne : https://esprit.presse.fr/tous-les-numeros/vices-et-vertus-de-l-image/654, consulté le 02/07/2020.

فبادئ ذي بدء، تعني كلمة «علاقة» الطريقة التي يتصل بها عنصرين أو أكثر أو الطريقة التي يكون عليها ذلك العنصر اتجاه العنصر الآخر، وهو دليل على أنّ تلك الدراسات ركّزت على طبيعة العلاقة في حد ذاتها أكثر من طرفي العلاقة، أي أنها كانت ترمي إلى فهم الطريقة التي يصل بها النص الصورة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ كلمة العلاقة في حد ذاتها تحتاج إلى توضيح، فالمُسلّم به أنّ العلاقة تجمع بين شيئين فما فوق، ولكن ما الذي يجمعهما؟ وكيف يتم ذلك؟ فالعلاقة ذات طبيعة مجهولة يجدر التُحقق منها وإثباتها إجرائيا قبل ضبطها نظريا.

من المعلوم أيضا أنّ مدوّنة الدراسات التي اهتمت بفهم طبيعة العلاقة بين النص والصورة اقتصرت على ذلك النوع من الأدب المصور من قصص مصورة ومجلات أطفال وشباب وغيرها، حيث استطاعت الصورة أن تأخذ لها مساحة أوسع من النص أحيانا على غرار القصص المصورة bandes dessinées، والإشهار، إلاّ أنّ مبدأ المقارنة بينهما لم يفارق منهج دراستهما، وحجة ذلك الخط المائل(/) الذي كان يتوسط طرفي العلاقة الموحي فعلا بطبيعتها، حيث كانت تكتب في أغلب الأحيان على النحو التالي (نص/صورة)، باعتبار أنّ الخط المائل هو من علامات الترقيم التي تستعمل في الفصل بين عناصر مختلفة للتمييز بينهما.

يجدر التنويه إلى أنّ هذا النمط من الكتابة استعمل سابقا للتعبير عن التضاد في الأزواج، من أمثلة ثنائيات **دي سوسير De Saussure** (دال/مدلول)، (اللغة/اللسان) أو غيرها من الثنائيات المتداولة على غرار (ذكر/أنثى)، (حقيقة/خيال)، ففي مثل هذه العلاقات يحضا الطرف الأول من العلاقة بتقدير أعلى على حساب الطرف الثاني، هذا الأخير الذي يُؤخذ مأخذ من يظهر لإثبات نفسه أو إحداث اضطراب في العلاقة أو حتى نفي الطرف الأول منها[1].

[1]José Yuste Frías:Op.cit, p. 298.

بعدها احتدم الصراع بين النص والصورة متى اجتمعا فيما يحاول كل منهما أن يثبت جدارته أكثر من الطرف الآخر في توصيل المعنى، ومن مؤيدي النص على حساب الصورة **فلوبارت غيستاف Gustave Flaubert** الذي رفض قطعا فكرة الصور المرافقة للنص، فبالنسبة له رسم امرأة يعبّر عن تلك المرأة المرسومة وكفى ولا ألف كلمة يمكنها تغيير الصورة تلك، في حين أنّ المرأة التي ترسمها الكلمات تجعل القارئ يحلم بألف امرأة، فعلى العكس، الصورة هي التي تحد من خيال القارئ[1]. في الوقت الذي تداولت فيه عبارة نابوليون بونابارت مأثورة: « un bon croquis/dessin vaut mieux qu'un long discours »»

إنّ محاولة الوصول إلى الموازاة بين النص والصورة آنذاك كان ضربا من الخيال، لذلك صبت الدراسات اهتمامها على البحث في مدى تعاونهما أي النص والصورة في إنتاج المعنى متى اجتمعا، وقد خلصت إلى أنّ هناك ثلاثة أنواع من العلاقات التي قد تربط النص بالصورة في كل ما يجمع بينهما من أدب مصور أو إشهار أو غيرها، عدّدتها **سوفي فان دار لاندن Sophie Van Der Linden** كما يلي:

« Texte et image n'entrent en relation que de trois manières. Car le champ des possibilités est finalement rapidement circonscrit : textes et images peuvent-ils faire autre chose que se répéter, se compléter ou se contredire ? »[2]

إنّ الصورة تقترن بالنص في ألبوم الأطفال إمّا لتخدمه بتكرار الفكرة التي عبّر عنها هو بالألفاظ، بنظامها الأيقوني التشكيلي الخاص بها، أو أن تقول ما لم يقله فتكمله أو أن تعارضه

[1]Gustave Flaubert : Lettre à Ernest Duplan (12 juin 1862), Correspondance, t, III (Paris : Gallimard, «bibliothèque de la pléiade », 1980, pp. 221-222. Cité par Marc Parayre, Contraintes et relations de couple : texte/image dans les albums de littérature de jeunesse, Formule n° 15, juin 2011, pp.131-144.

[2]Sophie Van Der Linden : Lire l'album (Le-pyu-en-Velay : L'Atelier du poisson soluble, 2006), p.120. Cité par Marc Parayre : Ibid, p. 133. En ligne:http://www.ieeff.org/f15parayre.pdf, consulté le 10/07/2020.

وتناقضه في القول لا لشيء إلاّ لإتمام المعنى بالشكل الأليق بمقام الحديث، لذلك تسمى العلاقة بينهما إمّا علاقة إطناب أو تواتر أو انزياح[1].

إنّ أنواع العلاقات التي تبنى بين النص والصورة لا يمكن حصرها في الأمثلة السابقة فقط نظرا لأنها أجريت على ألبومات الصور دون غيرها لأنّها تعجّ بالثنائية (نص ـ صورة) بصفة نادرة وهي الأفضل في تبيان ذلك، إلاّ أنّها قد تظهر بأشكال متعددة وأحيانا بصفة غير متوقعة ولاسيما في الأعمال الأدبية[2].

2.2. طبيعة الثنائية من منظور الترجمة الموازية:

أشار **خوسي يوست فرياس** إلى طبيعة النصوص الموازية المختلفة التي تصاحب النص، وأبرزها الصورة ذات النسق السيميائي المختلف عن كل ما هو لفظي، وأفضى إلى أنّ الثنائية (نص ـ صورة) تعبّر بامتياز عن مفهوم الترجمة الموازية نفسه، الذي يُعدّ بدوره المفهوم المفتاح في ترجمة الثنائية.

إنّ النص والصورة بالنسبة **لخوسي يوست فرياس** لا يجتمعان في علاقة بل في ثنائية، وقد ترجم فكرته أولا بتناولها بطريقة مختلفة عما عهدته البحوث الأدبية والترجمية التي اهتمت بدراستهما، فأولا اختار كلمة ثنائية للتعبير عن التفاعل الحاصل بينهما بدلا من كلمة علاقة، حيث أنّ كلمة ثنائية عبارة عن زوج من عنصرين مختلفين من حيث الجنس ولكن باتحادهما فقط يحققان هدفا مشتركا، وهي أشبه ما عبرت عنه **دانيال داستوغ Danielle Dastugue**، المديرية التنفيذية لمؤسسة المطبوعات Rouergue في وصفها للطريقة التي انتهجتها في إصدار سلسلة الشباب بقولها:

« Nous voulions que nos livres soient comme la mayonnaise : qu'ils prennent, que le texte et les images montent ensemble. Ce que l'image dit, le texte ne le

[1]Martin Lépine :Etude théorique des relations textes-images dans l'album des adolescents, nouveaux cahiers de la recherche en éducation, vol. 15, n° 2, 2012, p. 107

[2] Marc Parayre: Op.cit., p. 141. Et Martin Lépine: Ibid, p. 101.

dit pas, il faut que l'un revoie à l'autre et il faut que ça se construise et que ça se génère l'un par l'autre ».[1]

تشبه **دانيال** التفاعل بين النص والصورة بما يحدث للحصول على صلصة المايونيز الكثيفة، فالمكونات المختلفة تتكاثف معا، ولا يمكن الحصول على القوام ذلك دون تفاعلهما مع بعضهما البعض، كذلك هل الحال بالنسبة للنص والصورة، كلاهما يحتاج للآخر من أجل الحصول على النتيجة النهائية بالطريقة الصحيحة.

اقترح **خوسي يوست فرياس** التعبير عن العلاقة بين النص والصورة في الثنائية التي يشكلانها معا بوصلة أو شرطة trait d'union/tiret باعتبارها علامة ترقيم تستخدم في ربط الكلمات المركبة أو مقاطع الكلمة الواحدة، وهي الأصلح للتعبير على علاقة **التناغم** بين **المتضادات** على غرار الثنائية (نص ـ صورة).

يعتبر **خوسي يوست فرياس** الثنائية (نص ـ صورة) تضاد وتناغم في آن واحد، هما متضادان لأنّهما موجودان في آن واحد ولكن منفردين، النص يرافق الصورة وهي ترافقه ولكنهما يتفردان كلا بإيقاعه القرائي[2] ، ولكنهما أيضا متناغمان، فلا بد لهما من أن يحتبكا بطريقة أو بأخرى لحياكة المعنى ونسجه كشرط لوجودهما معا في ثنائية، ذلك أنّ المعنى«ليس شموليا ولا متعدد الاستخدامات أو ذو أثر رجعي، بل يتحكم فيه الزمان والمكان والتاريخ، هو نتاج صنع البشري، حاصل علاقات الإنتاج، علاقات القوة [3]. إنّ الثنائية عبارة عن حوار بين عالمين مختلفين هما النص والصورة

[1] Danielle Dastugue : Albums sans frontières, Actes des rencontres d'octobre 2000 à février 2001 (Nantes : association « Nantes Livres Jeunes », 2001), p. 61. Cité par Marc Parayre :Ibid, pp.136.137.
[2]José Yuste Frias :Op.cit, p. 298.
[3]Jo Mourey : D'après la conférence de Christian Bruel, La lecture d'albums : l'iconotexte et l'imprévisible motivé, les actes de lecture n° 105, mars 2009, en ligne:https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL105/AL105p041.pdf.Consulté le 23/07/2020.».

يجمعهما السند الواحد، يعملان على متنه معا من أجل خلق نص جديد فريد يتكون من وسيطين مختلفين يستجوبان بعضهما البعض[1].

يرتبط مفهوم الثنائية لدى **خوسي يوست فرياس** بمفهوم التهجين في الترجمة métissage بالطريقة التي طرحها **فرانسوا لابلانتين François Laplantine** و**ألكسيس نوس Alexis Nouss**، بحيث ينبغي التفطن إلى الفرق بين التهجين وبين مفهوم الخلط mélange والدمج fusion والتصالب hybridité، فمصطلح التهجين يُعرّف علميا بعملية تزويج أو تزاوج بين فردين من سلالتين ذات صفات مختلفة من أجل الحصول على سلالة جديدة، على أن يكون ذلك الفرد الجديد نتاج التهجين له ميزة خاصة تجعله مختلفا على أن تتم تسميته خليط أو دمج أو تصالب؛ حيث قدّم **ألكسيس نوس** مثالا عن الشاب Beur الفرنسي ذو الأصول المغربية، فبالنسبة له Beur ليس شخصا يقال عنه أنّه 50% فرنسي و50% مغربي، بل هو 100% فرنسي و100% مغربي، « فأنّ تصبح هجينا أمر غير متوقع، غير مستقر، أبدا غير مكتمل، وأبدا نهائي، لأنّ بالتهجين تحافظ العناصر على هويتها وتاريخها[2]». وبهذا السياق اجتاح التهجين الإطار العلمي للمصطلح وصولا إلى المجال الأدبي، فأصبح التهجين ثقافيا وعرقيا وأدبيا، وهو ما أشار إليه **لوريي تورجون Laurier Turgoen** بـ:[3]« entre-lieu » حيث يكتسب مُصطلح التهجين بعدا آخرا يتسم فيه بخصوبة وفرة وتكاثر، لذلك لا يمكن التحكم فيه، فهو دائم الحركة والترحال بل وحتى « برّي»وهو ما كان يعنيه **لوريي تورجون** في وصفه للتهجين قائلا:

[1] Martin Lépine : op.cit. p. 104.
[2]Alexis Nouss : Traduction et Métissage, 6ème conférence du séminaire intitulé L'horizon philosophique de la traduction, en ligne : http://webs.unigo.es/paratraduccion/index.html, 2005a. Cité par José Yuste Frias, Op.cit, p.300. « Le devenir métis est imprévisible, instable, jamais accompli, jamais définitif, car dans le métissage les composants vont conserver leur identité et leur histoire ».
[3]Laurier Turgeon: Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique, Revue germanique internationale, 21/2004, mis en ligne le 19 septembre 2016, http://rgi.revue.org/996, p. 58, consulté le 14/07/2020.

« Le métissage est fécondant, luxuriant, impossible à fixer, toujours en mouvement, nomade, voire « sauvage » »[1].

إنّ الثنائية (نص ـ صورة) عبارة عن تهجين بين نظامين سيميائيين من طبيعة مختلفة، صحيح يمتزجان ببعضهما البعض ولكن يحافظ كل منهما على خصائصه، فالنص يصبح صورة والصورة تصبح نصا في حوار دائم بين هويتين سيميائيتين مختلفتين دون أن يفقد أيا منهما ولو ذرة من طابعه السيميائي[2] .

إنّ البصر هو أسرع حاسة لدى الإنسان من حيث إدراك العقل للبيانات التي يتلقاها من الخارج من مرئيات، لذلك فإنّ لفت انتباه قارئ ما لنص ما مهما كان حجمه، فهو في بعده البصري قبل الدلالي، لأن النصوص تُرى قبل أن تقرأ وتُفهم وتُترجم[3]، وهو ما عبّر به **خوسي يوست فرياس** في قوله أن يصبح النص صورة، فالنص بالنسبة له وحدة بصرية ومادية قبل أن تكون وحدة لسانية حاملة للدلالة والمعنى، فاللون وطبيعة الخط والحجم الذي كُتب به ذلك النص مثلا ليس أبدا بالأمر المُهمل، فلكل منهم دلالة فضلا عن المعنى الذي ينقله النص في حد ذاته، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، تُعتبر الصورة في أغلب الأحيان أبلغ من الكلمات، فعناصرها التشكيلية والأيقونية في توزعهما بالفضاء التصويري تستلزم من رائيها أن يقوم ببعض الضوابط تجعله أشبه ما يكون في حالة قراءة على حد تعبير **فريسنولت دوريال**[4]**Fresnault Deruelle**، بل هي نص بامتياز، ينقل معنى أُجيد ضبطه بمنتهى البلاغة والتفصيل ودقة في التعبير، لا يُمكن الوصول إليه إلاّ بقراءته، فالصورة من

[1]Laurier Turgeon:Op.cit, p. 67, consulté le 14/07/2020.
[2]José Yuste Frias: Op.cit, p. 300.
[3] José Yusté Frias: Traduire le couple texte-image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse, Kvétakunesovà, Université HradecKràlové, Col Gaudeamus, p. 48. Mise en ligne: file:///C:/Users/user/AppData/Local/Temp/JoseYusteFrias2011_HRADEC.pdf, consulté le 04/08/2020.
[4]Fresnault-Deruelle : L'éloquence des images. Images fixes III, Paris : PUF, 1993, p. 14.

هذا المُنطلق تصبح نصا من منظور **خوسي يوست فرياس**. فيصبح كل من النص والصورة في الثنائية التي يشكلانها ذوي بعد بصري وقرائي في ضبط المعنى المقصود فهمه ومن ثمة ترجمته[1].

3.2. ترجمة الثنائية (نص ـ صورة):

صحيح أنّ أول مادة يعمل عليها المترجم بصفة عامة والأدبي بصفة خاصة هي اللغة التي يُعبّر عنها بالنص، غير أنّ المعنى الذي ينقله النص في طابعه اللساني لن يكتمل إلاّ في محيطه من نصوص موازية لفظية وغير لفظية، ذلك أنّ المترجم يحمل بين يديه كتابا، والنص عنصر من الكتاب ليس إلاّ، ولنقل المعنى بدقة في الترجمة على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار الكتاب في مجمله وأن لا يغفل أي شاردة أو واردة منه، فالعناصر اللفظية وغير اللفظية الموازية التي تتوزع على سطح الأغلفة بطريقة أو بأخرى تقترح قراءة مُحكمة الضبط ومُنتجة للمعنى أو مُكملة له من أجل تحقيق الفهم بالطريقة المقصودة، وبذلك توجه القارئ في طريقة فهم النص وتشير على المترجم بالطريقة الأنسب التي يترجم بها.

لم تغفل **كاترينا رايس Katrina Reiss** عن هذا الأمر منذ مطلع السبعينات، فهي تجزم أنّ كل ما يرافق النصوص المكتوبة أو يحيط بها من عناصر من طبيعة مختلفة، مسموعة أو تمثيلية أو تعبيرية، هي في الحقيقة مُتعمّدة وأثرها محقق على النحو الذي تكون عليه الترجمة أو النحو الذي يكون عليه نقد الأعمال المترجمة نظرا لبعدها التواصلي الشاسع، حيث تقول:

« En effet, les textes à traduire (présentés sous forme écrite) sont souvent intégrés dans un outil de communication plus vaste, incluant des éléments non verbaux tels que la gestuelle, les mimiques, les images, la musique. Ce

[1]Caraballo Laura Cecilia: La transposition de la littérature à la bande dessinée : La mise en images chez Alberto Breccia, thèse de doctorat, soutenue le 14/10/2016, Ecole doctorale, lettres, langues, spectacles, Université Paris 10, p. 96.

supplément de complexité n'est bien sûr pas sans incidence sur la manière de traduire … et de critiquer les produits de traduction »[1]

إذا كان طابع كتابة المؤلف لنص ما يخبر المترجم عن الحقبة الزمنية مثلا التي تروي الأحداث أو تطرح الأفكار وعن توجه راويها وشخصيته بمنأى عن النص في حد ذاته، وهي معايير يستند إليها المترجم في انتقاء ألفاظه وعباراته وأهم من ذلك في انتقاء طريقة الترجمة التي تعبر عن المعنى بالشكل الأصح والأليق بمقام المُؤلّف، فالأمر سيان بالنسبة للثنائية (نص ـ صورة)، التي تتصدّر الصفحة الأولى للغلاف، وهو ما يدّل على مدى أهميتها؛ والغاية من إبرازها هي لفت انتباه المتلقي والمترجم بالذات إلى ما تحتويه من مكنونات ثقافية واجتماعية وأيديولوجية تشكل المعنى الذي يعتبر جوهر عملية الترجمة أو تكمله أو تعززه، بل وتتدخل بطريقة مباشرة في نشاطه الترجمي وتقع على عاتقه.

إنّ قراءة النص والصورة في العلاقة التي يبنيانها معا تكشف للمترجم عن أدق التفاصيل وأتم المعنى الذي تضمه بين دفتي الكتاب، وكذلك تعطيه صورة واضحة عما سيكون عليه العمل مُترجما. لذلك أكّد **خوسي يوست فرياس** على أهمية أن يقوم المترجم، باعتباره المؤلف الثاني، بترجمة النص والصورة معا قبل الشروع في عملية الترجمة وأن يجسدها في ترجمته بعد الفراغ من عمله الترجمي، آخذا بعين الاعتبار المُتلقي الذي يُترجم له وثقافته وتاريخه وغيرها مما يضمن له استحسانا لترجمته كمنتج نهائي[2].

1.3.2. طبيعة الترجمة في هذا المقام:

تعوّد المُترجم على الاشتغال على النصوص على مختلف أشكالها وفي جميع أبعادها وأتقن عمله، ولكن مع تطورات العصر الحالي والنظريات الترجمية المُتماشية معها التي رفعت من تحدياته،

[1]Katrina Reiss: La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions, Trad. Catherine Bocquet Arras, Artois Presse Université. 1971. IN Sophie Lecheguette: Op.cit., p. 114.
[2]José Yusté Frias: traduire le couple texte-image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse, Op.cit. p. 48.

تعدى اهتمامه بالنص إلى ما يحيط به من نصوص مُوازية، والتي ليست من نفس طبيعته اللسانية. إنّ الترجمة الموازية أعطت للصورة أو بالأحرى أعادت لها مكانتها وأهميتها في العملية التواصلية بين الشعوب، وكلّفت المُترجم بها لأنّه الأولى بفهمها وترجمتها، فهو صاحب العمل المترجم في حلته النهائية[1]. فالصورة بألوانها ورموزها وبعديها الأيقوني والتشكيلي ومكنوناتها الثقافية والأيديولوجية والاجتماعية تنسج مع النص بصفة عامة والأدبي بصفة خاصة، في جميع أبعاده هو الآخر، علاقة عبّر عنها خوسي يوست فرياس بالعلاقة البينسيميائية.

إنّ مصطلح البينسيميائية ليس بالحديث في مجال الترجمة، حيث استعمله **رومان جاكوبسون Roman Jackobson** في تصنيفه الشهير لأنواع الترجمة سنة 1959، من ترجمة ضمنلغوية وبينلغوية وبينسيميائية، حيث أنّ الترجمة البينسيميائية بالنسبة له هي « تأويل علامات لغوية بواسطة أنظمة سيميائية غير لغوية»[2] وقد اقترح تسميتها أيضا تحويلا transmutation، كأن يتم نقل النصوص الأدبية والشعرية إلى أشكال فنية أخرى من سينما أو مسرح أو لوحات تشكيلية أو غيرها.

غير أنّ **أمبرتو إيكو** يرى « أنّ تقسيمه الثلاثي يفتح الطريق أمام تقسيمات أخرى عديدة. وكما توجد إعادة الصياغة ضمن اللغة نفسها، توجد أشكال من إعادة الصياغة (والـ Rewording تكون هنا استعارة) ضمن أنظمة سيميائية أخرى[3]»، ويقصد بذلك أن يكون التحويل بين الأنظمة غير اللغوية على غرار تأويل بعض لوحات المعارض إلى معزوفة موسيقية أو مسرحية إلى باليه[4]؛ ثم عاد للوقوف مرة أخرى على مصطلح **جاكوبسون** «التحويل»، ليقترح تصنيفا آخر بناه على مقاربة تأويلية بدلا من

[1]José Yusté Frias: Traduire l'image c'est faire de la paratraduction, Sur les Seuils du traduire. Article en ligne : https://seuils.hypotheses.org/201, consulté le 12/08/2020.

[2]رومان جاكوبسون: الأشكال اللسانية للترجمة، ص. 79. نقلا عن حسين خمري: سيميائية الترجمة، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الحجم 3، العدد 3، ص. 206.

[3]أمبرتو إيكو: أن نقول الشيء نفسه تقريبا، ترجمة أحمد الصمعي، مراجعة نجم وفاضل، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2012، ص.ص. 281–282.

[4]المرجع نفسه.

ترجمية، وهو كالآتي: التأويل من طريق النسخ، التأويل الضمنظامي، والتأويل البينظامي، « حيث يقع التأويل الضمنظامي داخل النظام السيميائي نفسه[1]».

إنّ طرح **أمبرتو إيكو** مقبولا في تحديد طبيعة ترجمة الثنائية (نص ـ صورة)، ما إن افترضنا أنّ نص الثنائية الأصل يُترجم بنص في اللغة المترجمة إليها الثنائية، وصورة الأصل كذلك تقابلها صورة الترجمة، فكلاهما حافظ على نظامه السيميائي، ولكن في الحقيقة النص والصورة في الثنائية يتفاعلان مع بعضهما البعض في علاقة هي أصلا بينسيميائية، قد لا يفيد التفكير في ترجمة أحدهما بمعزل عن الآخر لما لذلك من أثر على فقدان المعنى أو تشويهه، فالثنائية كما سبق التنبيه إلى ذلك كيان واحد، يجدر أخذه والاشتغال عليه في مُجمله لا في تفصيله. وهو ما أكّده **حسين خمري** في حديثه عن الرسومات المصاحبة للنصوص الفنية التي تعد أحد أشكال الترجمة « أو هي ترجمة تشكيلية لموقف، أو مقطع من النص الأدبي[2]» والتي عند ترجمتها « تتخذ مظهرين مختلفين: ترجمة لغوية، وترجمة بين علامية intersémiotique، ولكن يبقى فضاء فارغ لم تستطع الترجمة إخفاءه وهو المسافة الفاصلة بين التشكيل واللغة»[3]. فعلا خلال ذلك الفضاء الفارغ بين التشكيل واللغة يُفقد المعنى، لأنّهما أي النص والصورة، تجمعهما علاقات عدّة ضمن الرسالة الواحدة لينقلا المعنى معا.

في دراسة أجرتها **تريزا توماتسكيويز Teresa Tomaszkiewicz** لتثبت ما إن كانت الترجمة الينسيميائية تدخل في إطار علم الترجمة، انطلقت هي الأخرى من تصنيف **رومان جاكوبسون**، وأجرت مقارنة بين الترجمة البينلغوية والترجمة البينسيميائية وأحصت نقاطع تقاطعهما ونقاط اختلافهما، إلاّ أنّها اعتدّت ضمن الترجمة البينسيميائية كل أنواع الرسائل اللفظية البصرية (الثنائية نص ـ صورة)، وخلصت إلى أنّ فهم الرسائل اللفظية البصرية بشكل أصح، يتطلب من جهة

[1] المرجع نفسه: ص.97

[2] حسين خمري: المرجع السابق، ص.208.

[3] المرجع نفسه.

تحويل العلامات غير اللسانية إلى لسانية من اللغة نفسها، ويستدعي من جهة أخرى، نقلا كليّا للمركبات السيميائية، التي تُحتسب إلى جانب اللغة، عناصر دالة أخرى[1]، وعبرت عن ترجمة الرسائل اللفظية البصرية بالمعادلة:

مركب سيميائي الانطلاق ← مركب سيميائي الوصول

إنّ المركب السيميائي لدى **تريزا توماتسكيويز** هو الثنائية (نص ـ صورة) عند **خوسي يوست فرياس**، تُؤخذ عند ترجمتها مأخذ الكل الموحد وتنقل كذلك، وهي تشبه إلى حد كبير الترجمة البينلغوية أو الترجمة الحقة، لأنّ النص في علاقته مع الصورة ينقلان المعنى الذي يتوفران عليه إلى لغة أخرى وثقافة أخرى.

2.3.2. كفاءة المُترجم في هذا المقام:

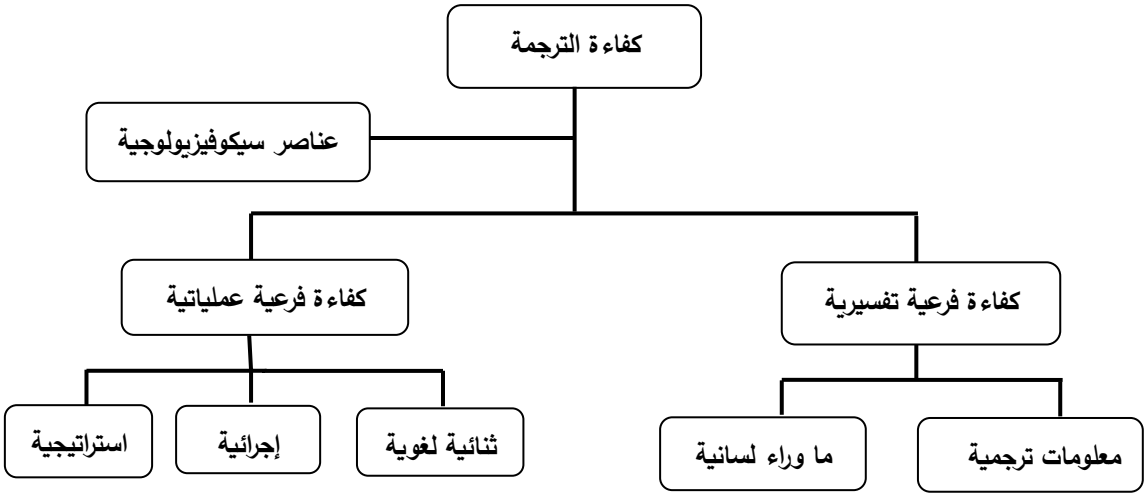
انطلاقا من مقولة **خوسي يوست فرياس** « إنّ الترجمة الموازية هي صورة الترجمة »، فكيف للمترجم وهو الذي يعد كاتبا ثانيا للمُؤلف الذي يعمل عليه أن يترك غيره ليقدّم ترجمته، وهو المسؤول عنها في جميع جوانبها محتوى وشكلا، لذلك على المترجم وكلما رفعت التحديات أمامه أن يعيد النظر في نقطة غاية في الأهمية وهي كفاءته.

تُعرّف الكفاءة في الترجمة على أنّها ذلك النظام الخفي من المعلومات التفسيرية والعملياتية أساسا، الضرورية من أجل القيام بعملية الترجمة[2]. يستدعي المترجم كفاءته طوال عملية الترجمة من

[1]Teresa Tomaszkiewicz: La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie ? In : La traduction de la théorie à la pratique et retour, Jean Peeters, Presses universitaires de Rennes, Bretagne, 2005, p.167. « Pour comprendre correctement des messages verbo-visuels, nous avons besoin, d'une part, de la transmutation des signes non linguistiques en signes linguistiques de la même langue et, d'autre spart, d'un transfert international des complexes sémiotiques qui intègrent, à côté de la langue, d'autres éléments signifiants ».

[2]Hurtado Albir Amparo: Compétence en traduction et formation par compétence, terminologie, traduction et rédaction, XXI(1), 17-64 In Isabel Comitre Narvaez: Traduction et créativité dans la bande dessinée : En route pour le Goncourt de J.-F. Kierzkowski et M. Ephrem, Cédille, ISNN 199-4949, publié le 11 avril 2015, p. 132. En ligne : https://cedille.webs.ull.es/11-DEF/07comitre.pdf.« La CT est un système sous-jacent de connaissances déclaratives et essentiellement opérationnelles nécessaires, pour traduire ». Consulté le 18/08/2020.

مرحلة الفهم إلى إعادة الصياغة، وللعلم، تلك الكفاءة متفرعة إلى عدد من الكفاءات الفرعية الأخرى المُترابطة فيما بينها، والتي من دونها لا يمكن للمترجم أن يشرع في الترجمة. إنّ كفاءة الترجمة قابلة للتحديث والتطوير كلما تطور علم الترجمة واتسع حقل أبحاثه، وحتى العُلوم الأُخرى التي يستند إليها في أبحاثته والتي تربطه بها علاقة تأثير وتأثر. ولتحديد الكفاءة التي يجب أن يشتغل عليها مترجم الثنائية (نص ـ صورة)، يعرض المخطط الموالي كفاءة الترجمة بجميع تفرعاتها:



شكل رقم (6) كفاءة الترجمة، هرتادو ألبير (2008) ومجموعة باكت (2001-2011)

تنقسم الكفاءة في الترجمة إلى كفاءتين أولاهما تفسيرية إيضاحية، وهي كل ما يحتاجه المترجم من معلومات تخص الترجمة كعلم في حد ذاتها من نظريات وأبحاث في جميع جوانبها، وأخرى تُخبر عن النص كمادة يشتغل عليها، وكل ما يحيط به من معلومات عن الثقافتين التي يترجم منها وإليها، ومعلومات موسوعاتية وموضوعاتية ونصية ومعجمية نحوية وهي الكفاءة ما وراء لسانية. أمّا الكفاءة العملياتية التنفيذية، فهي التي تمكن المترجم من التنفيذ الفعلي للترجمة، كاللغتين اللتين يُترجم منها وإليها في جانبهما البراغماتي التداولي والسوسيولغوي، وكذا الأدوات الإجرائية كالبحث الوثائقي وتكنولوجيات الاتصال والمعلومات المطبقة بالترجمة، وأيضا الاستراتيجية التي تساهم من فعالية عملية الترجمة وإيجاد حلول للعقبات التي تواجه المترجم خلال ذلك، دون إغفال خلفيته المعرفية ومواقفه

ميكانيزماتية النفسية الحركية كالذاكرة وطريقة التفكير والإبداع والإصرار وروح البحث وغيرها، وكلها تندرج ضمن العناصر السيكوفيزيولوجية[1].

من الواضح أنّ كفاءة الترجمة بجميع فروعها وعناصرها أساسية بالنسبة للمترجم، إلاّ أنّ تلك التي تبحث في ما وراء اللساني تبدو الأكثر أهمية بالنسبة لمترجم الثنائية (نص ـ صورة)، إذ لم يعد حسبه أن يترجم من لغة إلى أخرى بمعزل عن الأنظمة السيميائية الأخرى، بل عليه أن يقرأ ويفهم ويترجم بالإضافة إلى العناصر اللسانية كل العناصر غير اللسانية التي تشكل المتخيّل الذي يسكن كل وحدة أيقونية لسانية منتظمة في ثنائية (نص ـ صورة)[2].

حيث أنّ المعارف الثقافية والموسوعاتية والموضوعاتية وغيرها، تمكن المترجم من تحديد الشيفرات السيميائية والرمزية الخاصة بكل ثقافة وتساعده على أقلمتها حينما يُترجم.

4.2. عناصر الثنائية:

إنّ ظهور مفهوم الترجمة الموازية اقترن بالاشتغال على النص الأدبي في علاقته بما يحيط به من نُصوص مُوازية، إذ لفتت الانتباه إلى أغلفة الكُتُب وما تحتويه من مصاحبات موازية لفظية وغير لفظية، ترتبط ببعضها في علاقة بينسيميائية قد تكون هي الأهم في الإخبار عن النص الذي تقدمه والمعنى الذي ينقله بالطريقة الأفصح على الإطلاق، هما العنوان والصورة عل الصفحة الأولى من الغلاف والتي تترجم بالثنائية (نص ـ صورة).

1.4.2. العنوان ـ النص:

إنّ عنوان الكتاب هو من يدخل في علاقة بينسيمائية مع الصورة التي تظهر على غلاف الكتاب، وقد سمي نصا وأُريد به العنوان لما له من أهمية في نظرية العنوان والقيمة التي يضفيها في

[1]Isabel Comitre Narvaez: Traduction et créativité dans la bande dessinée (En route pour le Voncourt de J.F..Kierzkowski et M.Ephrem), Cédille, n° 11, avril 2015, 133.
[2]José Yuste Frias: Au seuil de la traduction : la paratraduction, Op.cit. p. 299.

فهم النص والترويج له على حد سواء؛ ولعل أول من أطلق لفظة نص على العنوان هو **جيرارد جينيت** حين عرفه قائلا « un micro texte » وأيضا « un texte à propos d'un texte »، ونحى منحاه **لوي هويك**، فالعنوان بالنسبة له « نصا، لكنه غالبا ما يكون مشوها وبسيطا نحويا وشديد الكثافة، ولكنه في بعض الأحيان قد يكون كاملا، ومتشكلا من جملة تامة، أو من جمل عديدة [1]»، أمّا **شارل كريفل Charles Grivel** فيعتبره الجملة الأولى من النص، إذ هو جزء منه ولكنه منفصل عنه ووافقه الرأي **خوسيب بيزا Josep Besa** الذي أصر على تصوّر العنوان كجزء من النص (الذي يمثّل عنوانا له)[2].

حتى أنّ النص في تعريفه الأساسي يتقاطع مع ما هو عليه العنوان، إذ عرّفه القاموس الموسوعاتي الجديد لعلوم اللغة على أنّه « سلسلة لسانية ملفوظة أو مكتوبة تُشكل وحدة تواصلية متفاوتة الطول[3]» وتعني عبارة متفاوتة الطول أنّ النص قد يكون متتالية من جمل كما قد يكون جملة واحدة أو جزء من جملة[4]، وهو حال العنوان، إذ هو بالنسبة لـ **لوي هويك** « مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجلب جمهوره المُستهدف[5]».

ومن العرب من استعمل لفظة عنوان ليريد بها نصا في علاقة عكسية كما فعل محمد بازي في توطئته لكتابه « العنوان في الثقافة العربية»، حيث وضع بعض النماذج النصية في مستوى

---

[1]لوي هويك: سمة العنوان، ص.ص. 16–17، عن عباس رشيد وهاب ألده: قراءة العنوان الروائي محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد 1، عدد 17، ص. 4.

[2]خوسيب بيزا كمبروبي: وظائف العنوان، في لينتفيلت وآخر: السيميائيات السردية، ترجمة عبد الحميد بورايو، الطبعة الأولى، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص. 223.

[3]J.-M. Schaeffer: Texte, In O. Ducrot et J.-M. Schaeffer: Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1995, p. 494. « Chaîne linguistique parlée ou écrites formant une unité communicationnelle de longueur variable ».

[4]Bernard Vouilloux: Texte et image ou verbal et visuel ?, In Liliane Louvel et Henri Scepi, Texte/Image : Nouveaux problèmes, Actes du colloque de Cerisy, PUR, Rennes, 2005, p. 25.

[5]لوي هويك: سمة العنوان، ص.17، عن عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص. 67.

العنوان، وأعطى مثالا لذلك سورة الفاتحة التي اعتبرها نصا ـ عنوانا للقرآن ككل، « لتضمنها الكليات العامة الموسعة فيه، وكذا امتدادات أسامي السور في فضائها التداولي»[1]، كما اعتبر بنية عنوانية المطلع الشعري ومستوياته الجمالية « من حيث هو بديل للعنوان الغائب في الشعرية العربية القديمة» إذ هو بالنسبة له « شكلا آخرا يمكن تسميته بالبيت ـ العنوان[2]».

إن العنوان والنص كيانين من نفس الجنس، والحديث عن أي منهما يستجلب الحديث بالضرورة عن الآخر، ذلك أنّ «العنوان بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى (النص)»، يُعيّنه ويُخصّصه، ويتفاعل معه في علاقة ذهاب وإياب، يزيح عنه الغموض « ويخلق الانسجام المطلوب بين المادة المعنونة وبين مؤلفها وسياق التأليف والقراءة معا[3]». إنّ العنوان هو محور عملية القراءة وهو أبرز نص مواز يؤثّث غلاف الكتاب، إذ يخطف أبصار المُتلقي بجماليته التشكيلية والشكلية، ليلعب دور مرآة عاكسة لتفاصيل النص بعد أن يرتب المتلقي في وضعية قراءة محدّدة، وقد عبّر عن هذه الفكرة الدكتور محمد صابر عبيد بقوله أنّ « عتبة العنوان هي دون أدنى شك العتبة الأظهر والأقوى والأكثر استفزازا لمحركات القراءة وميكانيزماتها ونالت النصيب الأوفر من الاهتمام والرّصد والقراءة والتأليف إلى درجة الحديث عن نظرية العنوان[4]».

1.1.4.2 تعريف العنوان:

اتفقت المعاجم العربية على أن العنوان مشتق من الفعل «عنى» بمعنى أظهر وأبدى، وأن نقول عنوت الشيء أي أبديته، وقال ابن سيده: العنوان سمة الكتاب، أي أنّه توسيم وإظهار لخفي، «فالكتاب يخفي محتواه، ولا يفصح عنه، ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره، ويكشف العناصر الموسعة

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012، ص. 9.

[2] المرجع نفسه

[3] المرجع نفسه: ص. 21.

[4] محمد صابر عبيد: سيمياء النص الموازي: التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، 2016، ص. 10.

الخفية أو الظاهرة بشكل مختزل وموجز[1]». ثم استعملت لفظة عنوان في سياقات بمعنى العلامة والدليل والسيماء، كأن يقال الشيب عنوانُ الكبر والدمع عنوان انفطار القلب. غير أنّ العنوان يحمل معنى يتضاد مع ما عهده، وهو الدس والإخفاء ويظهر ذلك جليا من البيت الشعري الذي أنشده يونس:

فطن الكتاب إذا أردت جوابه واعنُ الكتاب لكي يُسرّ ويكتما[2]

يتعمد المؤلف أحيانا وضع عنوان لمؤلفه يكون بعيدا عن المباشرة والوضوح، والغاية من تشفير رسالته ليست كتمان المحتوى بالمعنى الحرفي للكلمة، ولكن بمثابة طُمع يستجلب به نوعا مُحددا من القراء، هم المقصودين والقادرين على فك الشيفرة والحصول على كلمة السر (المعنى) التي تسهل عليهم الولوج إلى دهاليز النص.

أما اصطلاحا فالعنوان «عتبة قرائية، وعنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص، وفهمها، وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي، يفعّل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما[3]» فالرجوع إلى العنوان في كل مرة للحصول على الأجوبة عن الأسئلة التي يطرحها النص ويتحقق من خلالها الفهم، يعتبر حركة مهمة بمشروع القراءة؛ والعنوان عند **جينيت** « مجموعة من العلامات اللسانية [...] التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده، وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته[4]»، وفي تعريف **جينيت** هذا إشادة بمكان العنوان وإشارة إلى وظائفه التي ما إن أدركها المتلقي تسنى له المسك ببعض خيوط منهجية قراءته وتحليله، لأن وظائف العنوان تحيل على أُسس بنائه.

[1] المرجع السابق: ص. 11

[2] محمود مرعي: إضاءة على ديوان الشاعرة شاهرة سعدي، مقال نشر بتاريخ 2018/06/11 على الموقع الالكتروني: http://almasar.co.il/art.php?ID=97678، اطلعت عليه بتاريخ: 2020/08/22.

[3] محمد بازي: المرجع السابق، ص. 15.

[4] جيرارد جينيت: عتبات، 1987، ص. 65، نقلا عن محمد بازي: المرجع نفسه.

إنّ العنوان رغم اتصافه بالاقتضاب والاختزال والكثافة، إلاّ أنّه يُعدّ مفتاح بوابة قراءة النص وفهمه، « فهو نص مضغوط يختصر نصا طويلا[1]»، أمّا قراءته فهي بمثابة فك ضغطه وتحليل كثافته وفك ترميز اختزاله ومراميه لبيان صلته بالنص الطويل وتجليه بمتنه.

تعددت تعاريف العنوان بتعدد قراءاته، وإن اختلفت زاويا النظر إليه، من حيث أنّ العنوان بنية عضوية جزئية من النص، أو بنية منفصلة مستقلة عنه، أو بوصفه عنصرا من عناصر النص الموازي للمتن[2]، إلاّ أنّ أهميته جرى الاتفاق عليها، باعتباره « مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي[3]» بل وتوّج كعلم مستقل بذاته هو علم العنونة، أشار إليه لوي هويك سنة 1982، ثم أمعن النظر فيه **جيرار جينيت** سنة 1987، بتقصي مكانه وقت ظهوره وأنواعه ووظائفه وحتى الحدث التواصلي التداولي الخاص به.

2.1.4.2. أنواع العنوان:

إنّ تبوء العنوان مكانة بارزة بفضاء الغلاف إنّما ليؤسس بخفاء بروتوكولا للقراءة وتوجيها للقارئ في عملية القراءة ذاتها[4]، ولعل أول مواد ذلك البروتوكول هو نوع العنوان، فالتعرف على مثل هذه المعطيات يُعد الخطوة الأولى في مقاربة العنوان.

اتفق باحثوا ودارسوا العنوانين، أنّ العنوانين توضع إمّا لتصف محتوى المادة المعنونة وتدّل عليها، فهي موضوعاتية thématique، وإمّا أن تقتصر على وصف شكلها، فتصنفها لتمييزها بين الكتب الأخرى، فهي إخبارية أو خبرية rhématique،[5] وقد شاطرهم الرأي جنيت، ولكنّه أضاف نوعا

[1] محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص. 10.

[2] عباس رشيد وهاب الده: المرجع السابق، ص. 1.

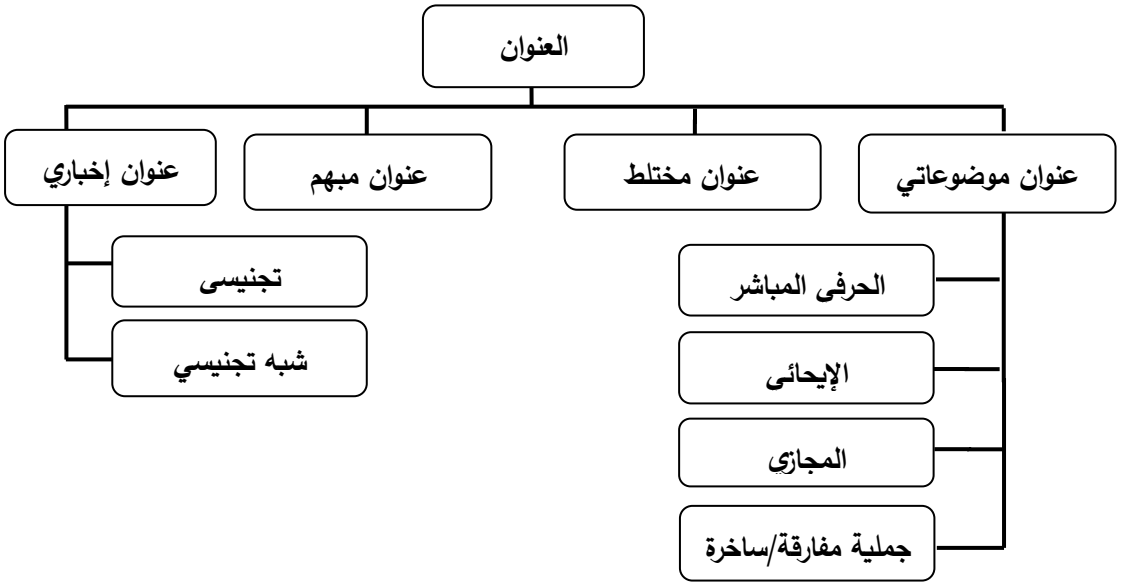
[3] جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، الطبعة الثانية، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور، المملكة المغربية، 2020، ص. 8.

[4] حسينة مسكين: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة وهران السانيا، كلية الآداب واللغات والفنون، 2014، ص. 48.

[5] المرجع نفسه: ص. 46.

آخر منها، وهو أن تجمع فيها العنوانين بوصف المحتوى والشكل معا، كأن تأخذ شيئا من محتوى النص وتصنفه بين الكتب الأخرى، وتسمى العنوانين المختلطة mixte والمبهمة ambigu.

إنّ تصنيف **جينيت** لأنواع العنوانين اتسم بالتفصيل والدقة والشمولية، يُترجمه المُخطط المُوالي:



شكل رقم (7): أنواع العناوين[1]

إنّ العنوان الموضوعاتي بالنسبة لـ **جينيت** هو الذي يتحدث عن موضوع نصه، وقد يكون ذلك إمّا بصفة مباشرة وواضحة، فهو عنوان مباشر أو حرفي littéral، أو عن طريق المجاز المرسل والكناية المُتعلقة بموضوع لا يتموقع في الحدث أحيانا فيكون العنوان رمزا وإيحاء métonymique، أو أن يعتمد على الترتيب البنائي الرمزي métaphorique أو أن يوظف جملا مضادة أو ساخرة antiphrastique، لتكون العلاقة بين العنوان ومتنه علاقة عكسية أو أن يجمع العنوان بين ألفاظ متناقضة. يشير **جيرار جينيت** إلى أنّ مثل هذه العناوين الموضوعاتية شائعة التوظيف في الساحة الأدبية، وتكون العلاقة بينها وبين نصوصها غامضة على الغالب ومفتوحة على التأويل[2].

[1]Djaouida Chadli :Op.cit, p.36.

[2]عبد الحق بلعابد: مرجع سابق، ص. 79.

أمّا العناوين الإخبارية فهي الأكثر شيوعا في الكتب النظرية، إذ تكتفي بتقديم النص وإظهاره دون أن تكشف عن مضمونه. ومنها العناوين الجنسية générique، تلك التي تشير بوضوح إلى جنس الكتاب، وعناوين تكون أقل وضوحا في تحديد جنس الكتاب، كأن تشير إلى عنصر من جنس الكتاب paragénérique وهي بذلك تصبح عامة نوعا ما.

أمّا العناوين المختلطة فهي أن يكون العنوان الموضوعاتي في أي نوع من تفرعاته خبريا أو إخباريا في آن واحد، كأن يجمع بين عنصر من هذا وعنصر من ذاك؛ أمّا العناوين المبهمة فهي أيضا هجينة الطبيعة، إذ تعيّن النص أو محتواه ولكن بطريقة غاضة يشوبها اللبس[1].

تجدر الإشارة إلى أنّ تصنيف هذه الأنواع من العناوين يخص العناوين الخارجية التي تظهر على غلاف الكتاب وأيضا العناوين الثانوية، التي تأتي في أغلب الأحيان شارحة ومفصلة للعناوين الأساسية أو مدعمة ومقوية لها.

3.1.4.2. وظائف العنوان:

إنّ عناوين الكتب لم توضع هكذا لتزين أغلفة الكتب، بل ولأنها حدث تواصلي تداولي، لها من السلطة والنفوذ ما يضعها محور اهتمام المؤلف بنصه والناشر بكتابه والقارئ بتلقيه وتأويله، لذلك للعنوان وظائف بتأديتها يخدم مسار عملية القراءة وهي أصل وجود الكتب والكُتاب والقراء، وقد اتفقت البيبليوغرافيا على ثلاثة وظائف للعنوان:

أ . **الوظيفة التعيينية:** هي الوظيفة الأولى لدى **جينيت** وأطلق عليها أيضا مصطلح التعريفية identification (1987)، واستعمل الباحثون تسميات أخرى وقصدوا بها ما قصده جينيت، ومنها الاستدعائية appellative (كريفل1973)، التسموية dénominative (ميتيرون 1979)، التمييزية distinctive (غودنشتاين 1990) ومرجعية référentielle (كانتورويكس

[1]Ibid, p. 37

1986)[1]. فبالعنوان يُعرّف الكتاب ويُسمّى، هو بمثابة بطاقة هوية له كما يقول **جوف Jouve** 2007، فيمكن تحديد كتاب بين الكتب الأخرى بعنوانه، وأيضا هو بمثابة اسم علم الذي يدل عليه ويخصصه دون غيره، وفي هذه النقطة يشير **فيّو Vouilloux** إلى أنّ « اسم العلم والعنوان مكونين شكليين أو ملمحين مميّزين للمرجع بالمعنى الدقيق للمصطلح (المرجع الاسمي)[2]»، أمّا **آدم Adam** فيرى أنّ العنوان في وظيفته التعيينية وباعتباره بنية جزئية من العمل (النص)، يعمل كمجاز مُرسل، أي أن يراد بالجزء الكل، وأنّ أي تغيير في العنوان يتطلب تغييرا في النص وتصبح علاقة التعيين مع العنوان الأصلي لاغية وباطلة[3].

ب. الوظيفة اللغوية الواصفة: métalinguistique أو الوصفية كما يسميها **جينيت** (1987)، أو التلفظية énonciative (بوخبزة 1984)، أو الدلالية sémantique لدى (ميهايلية 1985) والتلخيصية abréviative عند (غولدنشتاين 1990)؛ وهي الوظيفة التي يقول فيها العنوان شيئا عن النص[4]، وأن يكون فيها بمثابة «الدليل الموجه، أي علامة واضحة وشفافة أو بالأحرى تلقي الضوء على النص[5]» لتنير دهاليزه، وهي الوظيفة الأهم على الإطلاق لأنها مفتاح القراءة أو كما اعتبرها **أمبرتو إيكو** المفتاح التأويلي للعنوان[6]، الكاشف عن المعنى.

ج. الوظيفة الإغرائية: séductive: وتسمى أيضا بالوظيفة الإشهارية[7]. فإذا كانت الوظيفة اللغوية الواصفة تلفت نظر القارئ إلى ما هو داخل النص، فإن الوظيفة الإغرائية تلفت نظره إلى ما هو خارج

[1] المرجع السابق، ص..86.

[2] خوسيب بيزا كمبروبي: وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، في جاب لينتفيلت وآخرون: السيميائيات السردية، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، 2013، ص. 228.

[3] المرجع نفسه: ص. 231.

[4] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص.87.

[5] خوسيب بيزا كمبروبي: المرجع السابق، ص. 242.

[6] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق.

[7] مسكين حسينة: المرجع السابق، ص. 53.

النص، أي إلى العنوان نفسه وشعريته، وهنا تصبح مهمة العنوان بالإضافة إلى إعطاء فكرة تامة عن مُحتوى النص، إثارة فضول القارئ، ذهنا وعينا[1]، أمّا ذهنا فأن يخاطب المُؤلف قارئه « ثقافة وملكات، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، فليس همه التوصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجئة الجمهور»[2]، أمّا عينا، فأن يدهش القارئ بالحروف والمهارة في وضع الأسطر من أجل إثارة نظر القارئ وغوايته وقد يتعاون الناشر والمُؤلف معا لجعل العنوان مناسبا. لأنّ « شعرية العنونة تتأكّد في تحلّل شكل العنوان لغة وصورة[3]»، وفي هذا إشارة إلى أنّ الدلالة تطيل أطرافها حتى إلى خواص التشكيل الطباعي الأيقوني والخطي المرسوم بوصفها عتبة من عتبات القراءة التي تسهم في استقبال النص[4].

تجدر الإشارة إلى أنّ **جينيت** يربط بين الوظيفة الإغرائية للعنوان والتأثيرات الإيحائية التي تعزّز من التأثيرات الدلالية المُستمدة من الوظيفة اللغوية الوصفية، وتكون على شاكلة التلاعب بالعنونة، من جناس وغيرها من الحلي اللفظية والفنيات التي تفرض حضور العنوان[5].

يُعدّ العنوان خطابا بصريا وإشهاريا لا يخلو من مقاصد مؤلفه وناشره التي تؤثر في المتلقي وتستدعي تفكيكه ومن ثمة تأويليه من أجل فهم الرسالة التي يقدمها والتي يحيل إليها ومن ثمة نقلها وترجمتها إلى شعوب أخرى وثقافات أخرى، وبهذا يؤدي العنوان دورته التواصلية التأويلية.

---

[1] خوسيب بيزا كمبروبي: المرجع السابق، ص.

[2] محمود الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، ع 313، دمشق، 1997، ص. 44.

[3] محمد صابر عبيد: العنوان الشعري: التنازع التأويلي بين النص والقارئ، في سيمياء النص الموازي: التنازع التأويلي في عتبة العنوان، المرجع السابق، ص.18.

[4] محمد صابر عبيد، المرجع نفسه. ص. 13.

[5] خوسيب بيزا كمبروبي: وظائف العنوان، المرجع السابق، ص.

4.1.4.2. العنوان الروائي:

يُعدّ العنوان المفتاح الأول لعالم الرواية، فهو الدال والرواية هي المدلول[1]، وفي هذا القول ما ينم عن التعالق بين النص وعنوانه، لذلك يولي الروائيون أهمية كبيرة بالعناوين التي يضعونها لرواياتهم، وقد تأخذ منهم من الانشغال والجهد ما يأخذه منهم العمل على البناء الروائي نفسه، ويسعون دائما إلى أن يكون للعنوان « حضورا تشكيليا وسيميائيا كثيفا»، وما هو بالأمر الهين، لأنّ الظروف التشكيلية لعتبة العنوان الروائي تخضع لطبيعة العتبات والمصاحبات النصيّة الأخرى وتتدخل في صياغتها[2]، كما أنّ لغة « العنونة الروائية تكون خصبة وثرية، تختزن شبكة دلالات متشظية، تتطلب قراءة غزيرة ترتقي إلى مستواها من أجل أن تجيب على أسئلتها وتحرّر مكنوناتها السيميائية اللابثة في ثناياها[3]»؛ فالعنوان الروائي عادة ما يُبنى على الرمزية أو المجازية وكذا المراوغة والإيحاء،« فلا وجود لشيء مُحايد في الرواية[4]».

1.4.1.4.2 بناء العنوان الروائي:

إنّ العنونة عبارة عن استراتيجية تعتمد على خيارات وإمكانيات منها الموضوعية والجمالية ومنها التأويلية والتجارية، تتيحها جملة من النشاطات الذهنية واللغوية والجمالية[5]، تستدرج القارئ في ضيافتها ثم تمطره باستجواباتها قبل أن تدخله في حوار معها، لتبدأ لذة القراءة كما يسميها **بارث**. إلاّ أنّ استراتيجية العنونة الروائية تختص دون غيرها من الأجناس الأدبية والسردية الأخرى بأساليب

[1] محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص. 14.

[2] المرجع نفسه، ص.88.

[3] المرجع نفسه، ص. 11.

[4] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 2009، ص.35.

[5] محمد بازي، المرجع السابق، ص. 16.

يعتمدها الروائيون في بناءها، وتقوم على « هندسة عالية وتركيز استثنائي على الصعيدين التركيبي والسيميائي[1]»، فلها من البلاغة ما لغيرها من الأنواع الأخرى من العنوانين.

إنّ الغاية من معظم الأساليب التي يعتمدها الروائيين هي رضا الجمهور وإثارة شهية المتلقي للقراءة، وقد عدّد **كنتوروويكس كولات Kantorowics Colette** في كتابه بلاغة العناوين « Eloquence des titres » إلى أنّ من بين تلك الأساليب ما يستهدف الذاكرة الجمعية للمتلقي إمّا بالإشارة إلى أماكن ومفاهيم وقيم مشتركة أو بالإحالة إليها، وهو ما يمنح الشُعور بالانتماء والتّماهي وبالتالي تجعل أفئدة المُتلقين تهوي إليها آليا؛ ومنها ما يقوم على الصور البيانية المستفزة من إلماع وتلميح على وجه الخصوص، التي تثير لدى المتلقي الرغبة في البحث عن الجزء المُغيب منها أو المشاركة في استكمال بناء الجزء المُصرح به منها؛ كما أنّ للحجاج وما يتفرع منه من عناصر، حصة كبيرة في بناء العنوانين الروائية، خاصة إذا اقترن بصور مثل التجنيس والمبالغة الساخرة بطريقة تثير الضحك أو البسمة؛ وبعض الفنيات الأخرى التي تجعل العنوان يفرض حضوره، من أمثال الصيغ المثيرة للدهشة أو الصدمة على شاكلة التناقض الظاهري paradoxe، الإرداف الخلفي oxymoron، المقابلة antithèse، التقديم والتأخير hyperbate، الإرداف parataxe، وصيغ التصريف غير المأهولة رؤيتها بالعنوانين مثل الاستفهام وصيغة الأمر والنعت بالإشارة والنعت بالاسم[2].

مهما اختلفت أساليب وضع العنوان الروائي إلى أنّها تشترك في خاصية تحريض المتلقي واستدراجه لأنّها عناوين مُعلّقة، مشفّرة كالألغاز ومضمرة تنتظر تحديدا وتوضيحا يقوم به المتلقي وبه يشارك نوعا ما في بناءها مثله مثل المُؤلف، على أن لا يكون أي مُتلقي، بل متلقيا مُستهدفا، وفي

[1] محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص. 111.

[2] خوسيب بيزا كمبروبي: المرجع السابق، ص.ص. 246–247.

النهاية « يكتسب العنوان صفة نصا موازيا درجته التشكيلية القطعية عند الروائي وعند المتلقي معا[1]»؛ على أن تُؤخذ بعين الاعتبار العلاقة القائمة بين العنوان وبين الصورة التي تشكل معه ثنائية، ففي هذا المقام قد يسكت العنوان عن أشياء يقصدها ولكن يحيل الكلمة للصورة لتعبّر عنها بطريقتها ولتكمّل المعنى المقصود، فالعنوان لم يعد يحمل على عاتقه تلك المهمة لوحده بل والصورة إلى جانبه.

2.4.1.4.2. ترجمة العنوان الروائي:

إنّ أوّل ما يعنى المترجم بترجمته من النص عنوانه، ولأنّه لبنة مُهمة ذات شحنة عالية التوتر البلاغي والسيميائي، تنفصل عن النص فيزيائيا لا سيميائيا، لا يمكن للمترجم أن يترجمها بعيدا عن سياقها الذي يضمنه النص ولاسيما العنوانين الروائية. ولمّا حملت هذه الأخيرة مهمتين على عاتقها، نقل المعنى من جهة وإغراء واستقطاب المتلقي من جهة أخرى، وجب على المترجم أن يؤخذ بعين الاعتبار عند ترجمته لها المهمتين معا، فحسبه الأمانة في نقل المعنى الذي ينطوي عليه العنوان الأصلي، وأيضا أن يحدث نفس الوقع الذي أحدثه العنوان الأصلي على المتلقي في الثقافة التي يُترجم إليها، فالترجمة الجيّدة عند ليونارد فوستر Léonard Fosster هي التي تفي بالغرض نفسه في اللغة المترجم إليها مثلما يفعل الأصل في اللغة التي كُتب فيها[2].

لكن ما لا يمكن نكرانه أنّ النقل بفعل الترجمة يُحدثُ « فجوة ثقافية بين أي لغة أو أخرى، وتجعل هذه الفجوة عناوين بعض الكتب والأعمال الأدبية غريبة تمجها أسماع متحدثي اللغة الأخرى.

[1] محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص. 90.

[2] يوسف بكار: أنا والترجمة، العربية والترجمة، العدد 12، المنظمة العربية للترجمة، 2013، ص. 137. عن: محمد شوشاني عبيدي، ترجمة العنوان عند سعد الله، مجلة المترجم، المجلد 18، العدد 2، ديسمبر 2018، ص.95.

لذا يجب على المترجم أن يتبنى خطة مرنة أكثر في الترجمة[1]»، تلك الخطة تمكنه من « استحضار ذلك التلألؤ والبريق للعنوان، والإصرار في ذات الوقت على عدم الإضرار ببعديه الدلالي والجمالي[2]».

وقد اتفق بعض المترجمين وعلى رأسهم حسين تقي سنبلي، أنّ الترجمة الحرة تَعدُّ الأنسب في ترجمة العناوين، إذ تمنح المترجم الحرية في التصرف في النقل، وبها يُمكن له أن يُؤقلم العنوان الذي يترجمه ويكسبه طابعا محليا يستقطب به المتلقين من الثقافة التي يُترجم إليها، كما أنّ تحرُره من قيود الحرفية يبيح له تحوير العنوان تحويرا يبعده عن المطابقة الحرفية للأصل ولكن يُمكّنه من أن يبرع في ترجمته له، كما أنّ تلك الحرية قد تطُول حتى « خصائص الكتابة ونوع الخط كالحروف البارزة التي يتركها المؤلف لتأكيد معنى أو نحو[3]».

ومن الباحثين في الترجمة من كان له وجهة نظر أخرى هي في الحقيقة مغايرة للسابقة ولكنها تتقاطع معها في نقطة الانطلاق، حيث تنظر إلى العنوان الروائي على أنّه مزدوج الوظيفة (اللغوية الوصفية والإشهارية الإغرائية)، لذلك فترجمته تعمل على « التعريف بالأعمال المعنونة وتحقيق رواجها في لغة أخرى»[4]؛ فيجد المترجم نفسه أمام مادة أدبية إشهارية، يحاول الموازنة فيها بين كفتي الدلالة والإشهار، أي قصدية الروائي في انتماءاته السوسيوثقافية والأيديولوجية ومتطلبات الناشر وقوانين السوق؛ فيحتار في أمره وما يختار من تقنيات متاحة بين ترجمة أدبية وترجمة إشهارية.

من الجلي أنّ أساليب عنونة المؤلفات الروائية هي في الحقيقة استجابة لوظائف العنوان، فالاستعارة والإيحاء والسخرية كلها أساليب تمكن من أداء وظيفة العنوان اللغوية الوصفية التي تخبر

---

[1] محمد شوشاني: المرجع نفسه، ص. 94.

[2] العربي مصابيح: السياق اللغوي وأثره في ترجمة العنوان، مقال نشر على الموقع الالكتروني: http://www.aswat-elchaml.com/ar/?p=98&a=24160، اطلعت عليه بتاريخ: 2020/08/29.

[3] محمد شوشاني: المرجع السابق، ص.95.

[4] زينب قدوش وحفيظة بلقاسمي: ترجمة العنوان الروائي بين الدلالة والإشهار، مجلة التواصل في اللغات والآداب، المجلد 23، عدد 52، ديسمبر 2017، ص. 216.

عن النص دون أن تقول كل شيء عنه، إلاّ أنها تتماهى في الوظيفة الإغرائية، إذ أنّ الغموض والالتباس المُكّثف لدلالات العنوان يزيد في درجات إغراء المُتلقي، فيصبح بذلك العنوان الروائي « خطابا فنيا أدبيا ذو صبغة إشهارية [...] يكون فيه الفعل الإشهاري وليد التشويق والإثارة والجاذبية الفنية وهي أهم عناصر لعبته الإغرائية[1]»، أي أنّ الأساليب الأدبية تصب في الفنيات الإغرائية وتغلب هذه الأخيرة على الطابع الأدبي.

ولترجمة الطابع الأدبي للعنوان الروائي خاصة الاستعاري منه والمبني على الترميز والغموض، اقترح **فيني وداربلني** في دراستهما الأسلوبية المقارنة اعتماد التصرف والتطويع كأسلوب غير مباشر في ترجمة العنوانين التي تعتبر ملفوظات موجزة عاكسة لعبقرية اللغة[2]. أمّا ترجمة العنوان بوصفه مادة إشهارية، فيؤخذ مأخذه العلامة التجارية أو الاسم للمُنتج (الكتاب) من منظور **ماثيو جيدار Mathieu Guidère**، وهي الظاهرة التي يمكن نقلها من لغة إلى أخرى باعتماد جملة من التقنيات اقترحها ماثيو جيدار وعبّر عنها الجدول التالي كمال يلي:

العنوان = اسم المنتج الأدبي	العنوان = شعار للكتاب
النقل المباشر	النسخ
النقل الحرفي	التكييف
الابدال	الترجمة المبدعة

الشكل رقم (8): تقنيات ترجمة الطابع الإشهاري للعنوان الروائي[3]

إنّ تقنيات **ماثيو جيدار** المُقاربة للعنوان الروائي في طابعه الإشهاري تتأرجح بين ما هو حرفي إلى ما هو إبداعي، وللمترجم أن ينتقي منها ما يلبي ميوله الذاتي بين توطين ترجمته أو تغريبها من جهة، وفيما يتماشي مع طبيعة مُتلق ترجمته وتوقعاته المبنية على ما عوّدته عليه دار النشر (الناشر)

[1] المرجع نفسه: ص. 218.

[2] J.p. Vinay, J. Darbelnet : Stylistique comparée du français et de l'anglais, Ed Didier, Paris, 1977, Nouvelle édition revue et corrigée, p. 168.

[3] Mathieu Guidère : Publicité et traduction, Ed Gallimard, Paris, 1944, p.p. 93-94, In Ibid, p. 227.

بين غرابة وأقلمة، وبين أوصاد العنوان الأيديولوجية والسوسيوثقافية التي تعكس روح مؤلفه ومقاصده من جهة أخرى.

إنّ اقتراح تقنيات ترجمة العنوان الروائي في بعديه الأدبي والإشهاري على المترجم تساعده في توضيح بعض الأمور وإزاحة الغموض عمّا يُترجمه، ولكنها ليس بالعصا السحرية، إذ أنّ مُهمة التوفيق بين متطلبات المؤلف والناشر والمتلقي تعكس فعلا ما قاله **بول ريكور** عن الوساطة بأنّها « تلك الوضعية المُحرجة»، فعلى المُترجم أن يكون كيّسا ويُحدد استراتيجيته مسبقا باستغلال كل المعطيات التي تدور حوله كذات مترجمة وحول الكتاب كموضوع ترجمته.

2.4.2. الصورة:

لا يخفى على أحد أن الصورة أسبق من الكتابة إلى الظهور في عالم الإنسان، ورافقته منذئذ حتى مع ظهور الكتابة، لتكون وسيلته التعبيرية والتواصلية على حد سواء، فالرسوم والنحوت والنقوش والتخطيطات التي تحملها جدران الكهوف والصخور كفيلة بإثبات ذلك، وقد لجأ الإنسان قديما إلى التصوير بالطريقة تلك استجابة لإدراكه البصري لما حوله أي واقع بيئته، وكذا للتعبير عما يجول في خاطره وخياله أي تصوراته حينئذ. وقد عبّر **سالم العوكلي** عن ذلك بقوله « تاريخ الصورة هو تاريخ الإنسان الذي بدأ التواصل عبر الرسم لتأتي الكتابة كنظام إشاري يعتمد على ما تثيره المفردة من صور في الخيال الإنساني، واطرادا كانت الصورة تحل محل الواقع وتمتلك الإثبات للمواضيع المجردة وتجعل العالم مقروءا[1]».

لقد أشار **العوكلي** في قوله هذا إلى نقطة غاية في الأهمية هي ارتباط النظام الإشاري اللغوي بالصورة واعتماده عليها، « بل إنّ اللغات القديمة ذاتها كانت عبارة عن رسوم وصور اختير لها أن

[1] سالم العوكلي: الصورة والواقع، المجلة الليبية المقتطف، عدد 32، ديسمبر 2003، الموقع الإلكتروني: http: //www.tieob.comK/

تكون علامات ورموز للغات منطوقة[1]». إنّ اللغة والصورة نظامين تواصليين وتعبيريين متحدان في الأصل ويعملان معا لإنتاج فكرة ما ومعنى ما؛ ولا أدل على ذلك من دراسة **دو سوسير** للعلامة اللسانية، التي يرى أنها ليست نتاج علاقة الشيء باسمه بل هي في الواقع ارتباط المفهوم بصورته، منبها إلى أنّ الصورة هنا ليست بمفهومها المادي للإشارة أو الصوت المعبّر عنها، بل هي الأثر والوقع النفسي له، الذي ينتج في خيال الإنسان[2].

ولم يقتصر الحديث عن الصورة في معناها هذا على النظام اللغوي فقط، بل تعداه إلى عدة مجالات، فعالم النفس أو الطبيب النفسي مثلا يستطيع أن يعرف الكثير عن حياة مرضاه أو معاناتهم أو خطوط شخصياتهم فقط عن طريق الرسومات التي يمليها عليهم خيالهم، فالصورة التي يرسم ملامحها المريض هي أداة تواصل بين عالمه الخيالي (النفساني) وواقعه الذي يعيشه، والطبيب هو قارئ الصورة ومؤولها؛ لذلك الصورة التي يراها الشخص في ذهنه ويخرجها إلى واقعه برسم ينفذه ليس بالأمر غير ذي أهمية أو بالأمر الاعتباطي، فهو يقوم في الأساس على المشابهة بين المُتخيّل ورسمه أو الخاصية الرمزية القائمة بينهما، على أساس أنّ الخيال هو التصور والتشبيه وكل ما يدور في الخاطر من وهم، وهو ما ذهب إليه **بغداد أحمد بلية** في قوله « فالصورة بأشكالها المختلفة تعتم الوهم أساس وتتخذ لذلك وسائل تقنية متطورة جدا وصلت إليها التكنولوجيا البصرية الحديثة سواء في السينما أو التلفزيون أو الصورة الفوتوغرافية[3]».

وقد تعرضت الصورة على مر العصور وتعاقب الحضارات، إلى عدة نقلات أكسبتها أبعادا تعبيرية وتشكيلية وتمثيلية وثقافية، حيث شغلت فضاء الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون ووسائل العرض الأخرى، فأصبحت عين الصحفي في تصويره للواقع، وأداة كتابة المؤرخ في توثيقه للأحداث والأعراف

[1] أحمد بلية بغداد: سيميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون، منشورات دار الأديب، وهران، لا توجد سنة، ص. 65.

[2]Ferdinand De Saussure: Cours de linguistique générale, éditions Talantikit, Bejaia, 2002, p.85.

[3] أحمد بلية بغداد: المرجع السابق، ص. 15.

والتقاليد، وفرشاة الفنان في خلقه لإبداعه، وهي كذلك وسيلة الكاتب والروائي في تصويره للمُتخيّل الجمعي لقوم ما أو ثقافة ما، ناهيك عن استعمالها في المجالات الأخرى كالرياضيات والفيزياء وعلوم الكمبيوتر وغيرها، وبهذا غزت الصورة حياة الإنسان اليومية في أبسط تفاصيلها، وفي هذا المقام يقول **طاهر عبد المُسلم** « ما نحن فيه الآن هو احتشاد **لغة موازية**، محملة بكثير جدا من انساق **المعنى وجماليات التلقي**، تلك اللغة الموازية ما هي إلاّ لغة الصورة، مجازا: عصر الصورة، واستعارة: ثورة الصورة »[1]

1.2.4.2. تعريف الصورة:

تأرجح تعريف الصورة في لغة العرب كبندول ساعة بين مفهومي التمثيل والتدليل، حيث يُقال تصور الشيء أي تمثله في ذهنه، ويقال أيضا رسم الشيء أي صوره ووصفه في منظره وهيئته[2]. والفعل صوّر هو مصدر اشتقاق الاسم صورة وهي « الشكل، والجمع صُور وقد تصورته فتصوّر، وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل»[3]، يجمع هذا التعريف بين معنى تصور الشيء في الخيال تمثيلا وتصوُره في الواقع تدليلا، أمّا معنى التماثيل فاكتُسب في لغة العرب من لغة القرآن، في قوله تعالى ﴿ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (٧) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ (٨)﴾[4] فالصورة هنا هي الشكل والتمثال المُجسم؛ وصورة الشيء في المعجم الوسيط « ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل[5]»، وهي كذلك في معجم الصحاح في اللغة والعلوم الذي يُعرّف الصورة على أنّها

[1] طاهر عبد المسلم: تقديم كتاب قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة . مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران . الجزائر، 2004،ص. 07.

[2] عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص 70.

[3] ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، ص 85.

[4] القرآن الكريم: سورة الانفطار، الآية 6-7.

[5] إبراهيم مصطفى، حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ح1، دار الدعوة، اسطنبول، 1989، ص 525.

«الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معا، لكن الحس الظاهر يدرك أولا ويؤدي إلى النفس»[1]

أمّا الصورة في لغة العجم فقد تأرجحت أيضا بين مفهوم أخذ مكان شيء ما كبديل، تمثيلا له في الاسم imago وإعادة الإنتاج بالتقليد أو المماثلة والمُحاكاة في الفعل imitar، وللعلم، فإن المفردتين اللاتينيتين imagoوimitar لهما نفس الجذر، ويحال لكليهما في التعريف اللغوي للصورة image، التي ورد تعريفها بقاموس TLFI على أنّها «إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ذلك أنّ الفعل imitar يعني إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة[2]»، وإلى جانب هذا التعريف اللغوي، وردت اقتراحات أخرى محاولة تعريف الصورة بربطها بعلوم أخرى مثل علم البصريات، التي ترى الصورة على أنها كل ما نشاهده على شاشة التلفزيون والسينما وجهاز الحاسوب وما يقدمه من أشياء، وأنّها أيضا تمثيل شيء بواسطة الرسم أو التصوير الضوئي، والصورة من منظور أفلاطوني هي كل ما يظهر على مرآة أو سطح عاكس، كما قد تكون الصورة رؤية كبيرة أو صغيرة لحقيقة لدينا عن شخص، أو شيء ما على سبيل الذكرى[3].

وقد تعددت تعريفات الصورة اصطلاحا بتعدد مجالات دراستها، لذلك كان من الصعب على العلماء والباحثين ضبط تعريف ثابت لها، « فهي مصنوع مشترك بين علم النفس المعرفي، والفلسفة، والمنطق، وعلم اجتماع المعرفة، وأنثروبولوجيا الثقافة، والنقد الأدبي، وعديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية، هي العالم المُتوسط بين الواقع والفكر بين الحس والعقل»[4]، فكل علم أقدم على تناول

[1] الجوهري أبو نصر بن حماد: الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم عبد الله لعلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974، ص 744.

[2] محمد العماري: الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، ع 13، 1998. مقال منشور على الموقع الالكتروني: http://www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm اطلعت عليه بتاريخ 2020/09/03.

[3] إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، جامعة الزاوية، مجلة الجامعة، عدد 16، المجلد 2، أفريل 2014، ص. 165.

[4] حسن حنفي: عالم الأشياء أو عالم الصور؟، مجلة فصول، عدد 62، ص. 28

الصورة من منظوره الخاص، أضفى على تعريفها مُتغيرات أخرى من مفهومها، أكسبته خاصية التّموج والمُرونة؛ إلاّ أنّ ثوابت مفهوم الصورة راسخة وجلية، فقد وتدها الباحثون المختصون والمهتمون بدراسة الصورة كموضوع وغاية في حد ذاتها، لخصتها **مارتين جولي Martine Joly** في تعريفها للصورة على أنّها « وسيلة تعبيرية واتصالية تربطنا بتقاليدنا القديمة والغنية بثقافتنا»[1] وقد دعّمها حميدة مخلوف في تعليقه عن الصورة كونها « أداة تعبيرية اعتمدها الإنسان لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس، ولقد ارتبطت وظيفتها سواء كانت إخبارية، رمزية أو ترفيهية بكل أشكال الاتصال والتواصل»[2]، بمعنى أنّ الصورة تشكيل معرفي وأيديولوجي لا يكاد يخلو من المعالم الثقافية، هي نظام تواصلي غير لساني مُركب ومتعددة المعاني والأنساق، لذلك تعتبر الصورة رسالة بصرية أو كما يعمد **عبد الله الغذامي** و**عبيدة صبطي** إلى تسميتها بـ "خطاب" بصري دال، ومنهم من يعتبرها لغة قائمة بحد ذاتها، كون وحداتها قادرة على التعيين والتدليل والتعبير عن الأشكال الثقافية التي تتحدد من خلالها هوية الأفراد، لذلك « فالعلامات البصرية ليست منفصلة عن التجربة الإنسانية بل هي وليدة **تسنين ثقافي** [...] الوقائع البصرية **لغة مُسنّنة** أودعها الاستعمال الإنساني قيما **للدلالة والتواصل والتمثيل**[3]»، وهذه المقولة أشمل وأدق من حيث الإشارة إلى ثوابت الصورة باعتبارها علامة سيميائية، فبالإضافة إلى كونها « سندا تعبيريا تتخذ الدلالات من خلالها شكلا»[4] فهي أيضا « صيرورة ثقافية لإنتاج (المعنى) أو الكشف عنه[5]».

[1]Martine Joly, l'image et les signes, paris, Armand colin, 2011, p. 26.

[2]مخلوف حميدة: سلطة الصورة، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص. 18. نقلا عن المرجع نفسه.

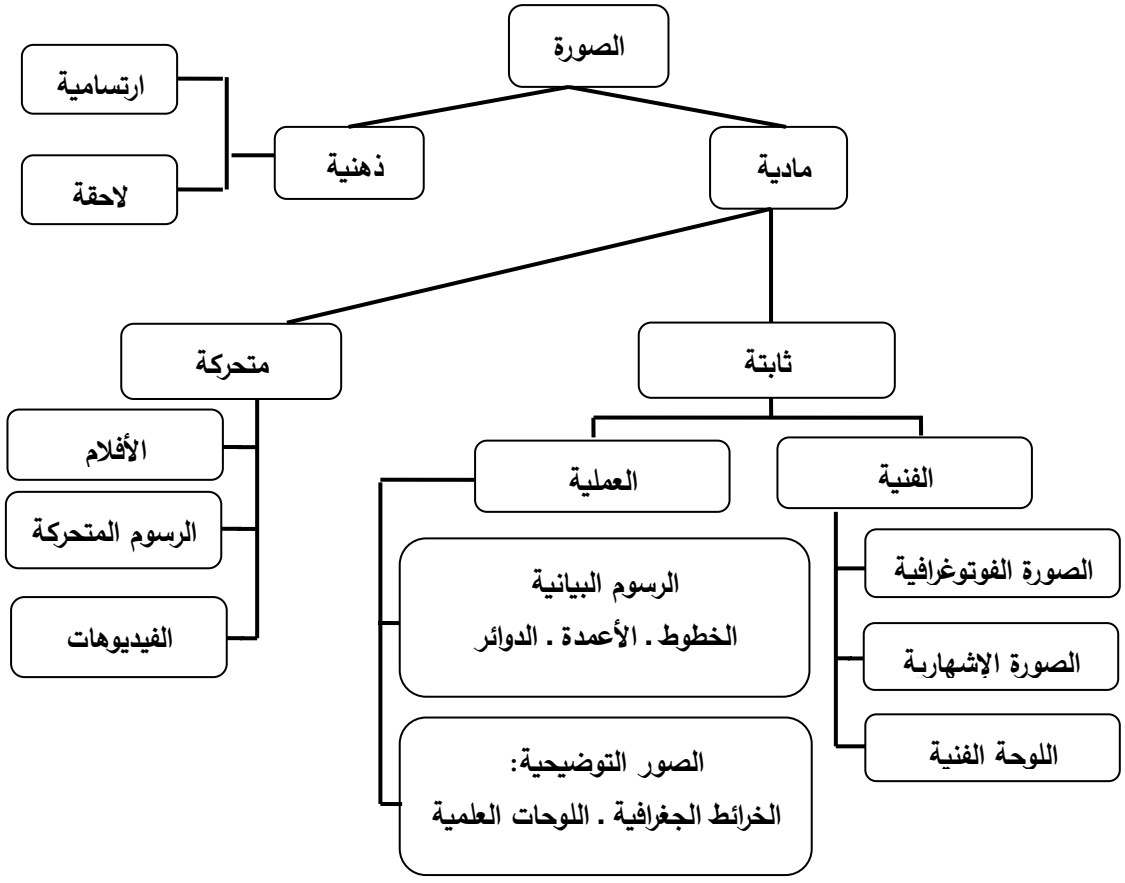
[3]جان كلود كوكي: السيميائية مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب، وهران، 2005، ص. 199.

[4]سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص. 148.

[5]علاء جواد كاظم: الصورة حكاية أنتروبولوجية، معاينات مونوغرافية، الأنتروبولوجية المرئية، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2013، ص. 51.

2.2.4.2. أنواع الصورة:

تتحد أنواع الصور باعتبار الشكل الذي تتخذه وتكون عليه أو باعتبار موردها أي الموقع الذي تظهر فيه، وهو ما يُعرف بالوسيط (médium) الذي تتجسد الصورة من خلاله باتخاذها شكلا معينا، على أساس أنّ الوسيط هو « ما يعطيها (الصورة) الانطباع المثير أو التعبيري الخاص بها، فيضعها في إطار واقع مادي مُحدد »[1]، وهو أقرب ما يكون من مفهوم سند الصورة أو حاملها. لذلك تنوعت الصورة وتفرعت إلى نماذج تعددت بتعدد سياقات دراستها، ويُلخص المخطط التالي أهمها:



الشكل رقم (9) :أنواع الصورة[2]

[1] جاك أومون: الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2013، ص. 145.

[2] تم رسم مخطط أنواع الصورة بالاعتماد على عدة مخططات أولها: أقسام الصورة عند مارتين جولي، جيرفوران لوران وسلم الأيقونية لأبرهام مول.

يُظهر المخطط الحالي أنّ تصنيف أنواع الصورة يعتمد في الأساس على تعريفها اللغوي، فهي كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بين تمثّل الشيء ورسمه، لذلك، هناك صورة متخلية وصورة مادية، أمّا النوع الأول فهو عبارة عن صور ذهنية داخلية، وليدة الخيال (العقل) قبل أن تتجسّد فعلا بالواقع المادي، وهي ارتسامية تارة ولاحقة تارة أخرى.

إنّ الصورة الارتسامية هي نتاج القدرة العقلية النشيطة على بناء تصورات جديدة، وقد تأتي مصاحبة لعمليات التفكير التي تحدث في الحاضر، أو مستدعية لأحداث من الماضي أو حتى متوقعة لأحداث ومواقف في المستقبل[1]، ينسجها الخيال بوعي من الإنسان، وباعتماده على قدرة التخيّل المستوحاة من نشاطات بصرية سابقة مُخزنة بالذاكرة البصرية، وتأتي الصورة الارتسامية تمثيلا ذهنيا لأغراض أو أفكار أو مفاهيم أو غيرها. أمّا النشاطات التخيلية على غرار الأحلام والأوهام والتهيؤات فهي في الحقيقة صور ارتسامية ولكنها غير واعية، لا يتحكم الإنسان في ظهورها واختفائها، ولكنها في المقابل مبنية على تجارب سابقة لنشاطات بصرية من الماضي.

يعرّف **جميل حمداوي** الصورة اللاحقة على أنّها « الصورة التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسي معيّن[2]»، فهي كما تشير تسميتها إليها، تتولد في الخيال بعد استجابة العين لمثير حسي مباشر، كأن ينظر الشخص إلى صورة فوتوغرافية ما، وما إن يحوّل بصره عنها تتجلى بخياله صورا ذهنية عنها، قد لا تدوم طويلا مقابل الصورة الارتسامية إلاّ أنّها تُخزن بالذاكرة البصرية، لذلك تقول رتا خوري على لسان جاك أومون أنّ « الصورة الفوتوغرافية تقدّم فرصة كبيرة لأخذ الأفراد إلى عالم الخيال»[3]، ليس فقط حاسة البصر، ولكن كل المثيرات الحسية قد تستدعي صورا لاحقة.

---

[1] بدرة كعسيس: سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية . الطور الأول، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرحات عباس، سطيف 2، 2010، ص. 39.

[2] شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص.10

[3] جاك أومون: المرجع السابق، ص. 92.

تعبّر الصور المادية عن الشق الثاني من تعريف الصورة، فهي استنساخ للصور الذهنية العالقة بعالم الخيال إلى عالم الواقع، وقد تأتي على هيئة ثابتة أو قد تبث فيا الحركة، أمّا الصور الثابتة فتصنّف حسب التقنية إلى صور ثابتة تظهر أبعادا فنية وجمالية وأخرى عملية نفعية تتميز ببساطة الرسم وواقعية المُعطيات.

إنّ الصورة الفوتوغرافية هي « صورة مختصرة للواقع الحقيقي مساحة وحجما وزاوية ومنظورا وكثافة وخيالا وتخييلا[1]»، يتم من خلال آلة التصوير إعادة إنتاج طبق الأصل لكائن أو منظر أو شيء ما، ويظهر الجانب الفني للصورة في فنيات التقاطها، مثل اختيار زاوية تصوير يظهر فيها الموضوع بطريقة معينة أو تُبرز فيها ألوانها بطابع ما، كما يُحدّد إطارها لينتقي عناصرا دون أخرى تلتقطها عدسة المصوّر لقصد ما ولنقل معنى ما. إنّ جمال ودقة الصورة الفوتوغرافية يتحقق بمدى أداء آلة التصوير وإمكانياتها وأكثر من ذلك قدرات المصوّر وإبداعه.

وقد تتفرع الصورة الفوتوغرافية إلى تنويعات لا تعد ولا تحصى على حسب موقع استعمالها أو الغرض من استعمالها، كالصورة الصحفية والصورة السياحية والصورة التعليمية وغيرها، أو بالموضوع الذي تصوره وهو ما يقصد به البعد الذي تنقله، كالصورة الدينية والصورة الإنسانية والصورة الثقافية وغيرها.

يصنف الكثير من الباحثين والدارسين الصورة الإشهارية على أنها نوع من الصورة الثابتة مستقل بحد ذاته، الغرض منه الترويج لمنتج أو إنتاج ما وإقناع المشاهد المتلقي به، إلاّ أنّ الإشهار في الحقيقة يعتمد على صور فوتوغرافية ليس إلاّ، غير أنّ تلك الصور ليست صورا تعكس بالضرورة واقع الأمر كما هو، منتجا ما مثلا، بل تستعمل تقنيات متطورة تدخلها على الصورة، لتصبح صورا

[1] جميل حمداوي: أنواع الصور، صحيفة المثقف، الموقع الالكتروني: https://www.almothaqaf.com، اطلعت عليها بتاريخ 2020/11/17.

مصنّعة des photographies industrialisées، وذلك بالتغيير واللعب بدوالها اللونية أو الحجمية أو غيرها، أو تكون صورة إشهارية مركبة من عدة صور أو عناصر أخرى، ومن هذا المنظور تدخل الصورة الإشهارية فيما يسمى بالصور الالكترونية أو الرقمية، حسب تصنيفات أخرى، يلعب فيها مصمم الإشهار الدور الأهم في إبراز الجانب المبتكر منها، إذ « أنّ الصورة الإشهارية تستعين بعدد محدود من العناصر المُشخصنة؛ إنّ المُضاف الشخصي للمُبدع يقتصر على اختيار هذه العناصر والتأليف بينها بطريقة مُبتكرة »[1]. وتجدر الإشارة إلى أنّ الإشهار قد يكون صورة ثابتة كما قد يكون صورة متحركة أو مجموعة منها يتم نضمها في وحدة تصويرية séquence.

والأمر سيان بالنسبة للشعار، الذي كثيرا ما يُصنّف نوعا من أنواع الصورة، لأنّه مركّب بصري يشتغل على الألوان والرسوم ليُشكّل منها رمزا فنيا وليس صورة، الغرض منه الإشارة إلى فرد أو جماعة أو مؤسسة، والتعريف به وهويته وانتمائه، وهو شائع الاستعمال في الميادين المهنية التجارية، ولكن قد يكون لغرض اجتماعي أو ثقافي أو غيرها[2].

إنّ اللوحة الفنية ليست وليدة آلة التصوير بل هي صورة تتفنن يد الرسام في رسمها وتخضع لإبداعه التجريدي والتمثيلي. إنّ الرسم عملية نفسية مثيرة تعكسها لوحة الرسام وفرشاته، إذ أنهما متنفسه، يعبّر من خلالهما عن انفعالاته وأحاسيسه وعن تجاربه الخاصة، يروي من خلالهما أحداثا عاشها هو نفسه أو غيره، لأنّ فن الرسم يرتبط ارتباطا وثيقا بالذات من حيث أنها أفكار وأيديولوجيات وعلاقتها بالحياة في جميع جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها، وخلال تعبيره الحر عن

[1] دافيد فيكتروف: الإشهار والصورة، صورة الإشهار، ترجمة سعيد بنكراد، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2015، ص. 74.
[2] عييدة صبطي، نجيب بخوش: مرجع سابق، ص. 91.

هذا الإحساس وذاك، يحتكم الرسام إلى التقنيات والقواعد التي وضعتها مختلف مدارس الفن التشكيلي، من الكلاسيكية إلى التجريدية والهندسية والتكعيبية وغيرهم[1].

وفي مقابل الصور الفنية الإبداعية، هناك صور ورسومات براغماتية، تؤدي مهمة وظيفية، تكتفي فيها بعرض حال أو توضيح أو تبسيط موضوع ما، في أغلب الأحيان متعّلق بالجانب العلمي التعليمي والمهني، عن طريق تمثيل البيانات والعلاقات الإحصائية بطريقتين:

إمّا الرسومات البيانية، من خطوط وأعمدة ودوائر، تتميز بالاقتصاد في مكوناتها والتكثيف في معطياتها والتوضيح في أسلوبها، والسرعة في توصيل الرسالة، تمكن قارئها من أخذ نظرة شاملة عن الموضوع المدروس والحصول على أدق تفاصيله في آن واحد، ويمكن إرفاق تلك الرسوم البيانية بمفتاحها لتسهيل قراءة الرموز التي تستخدمها من أرقام ومؤشرات مختلفة.

أو الصور التوضيحية التي كثيرا ما تستخدم لتصوير مالا يمكن أن تراه أو تُدركه العين المجرّدة لشدة صغره أو كبره، خصوصا في المجالات العلمية التعليمية، كأن يتم تمثيل فيروس مجهري برسم خطي أو صورة رقمية بحجم يسمح بتوضيحه ورؤيته بالعين المجردة، أو كذلك رسم مقطع طولي للنخاع الشوكي بأدق تفاصيله وغيرها، وفي المقابل، هناك الخرائط الجغرافية التي تسمح عن طريق تقنية التصغير، برؤية شاملة لموضوع ما، كتعيين أشهر معالم البلدان عليها أو الإشارة بتنبؤات أحوال الطقس عليها وغيرها. تتميز الصور التوضيحية باستعمال مكثف للألوان برمزية متعارف عليها كأن يُستخدم رمز دائرة صفراء للإشارة إلى الشمس في تنبؤات الطقس، أو اللون الأحمر للإشارة إلى الشعيرات الدموية، وإلاّ تُرفق بمفتاحها تماما مثل الرسوم البيانية، أو يرافقها تعليق صوتي أو حضوري (سمعي بصري).

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصور، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، ص.ص. 223.224.

إنّ بعض آلات التصوير المتطورة بميكانيكيتها وتقنيتها بثت الحركة في الصورة التي تلتقطها، وجعلتها تماثل الواقع بأبعاده الثلاثية، وجمعت آلاف الصور واللقطات وحبكتها فيما بينها لتصنع منها أفلاما صامتة أو سمية بصرية، ثم إنّ عالم التكنولوجيا والحاسوب، ساهما في جانبهما الرقمي والتقني بإظهار الأفلام السينمائية في حلة أكثر تطورا وتخييلا، كما أدخلا الحركة على الصور التشكيلية وصنعا منها أفلام الكارتون أو الرسوم المُتحركة، بل وذهبا أبعد من ذلك، فعمدا إلى توليد صور رقمية في عالمهما الافتراضي، ما فتح المجال لما لا يعد ويحصى من الفيديوهات وألعاب الفيديو وغيرها.

3.2.4.2. وظائف الصورة:

إنّ لكل وجود غاية، تتجلى من خلال الوظيفة التي يؤديها، والصورة كوجود مادي، ثابتة كانت أو متحركة، تؤدي بحسب طبيعتها المركبة وخاصيتها غير اللفظية، البصرية بالتحديد، خمس وظائف اتفق علماء الدلالة والسيميائيون على الإشارة إليها بالحديث عنها جملة، كل منها تستدعي الأخرى، غير أنّ البحوث اللاحقة للتصورات السابقة عددت ونوعت من وظائف الصورة بتعدد مجالات استخدامها، ولكن نبقي فيما يلي على الوظائف التي تؤديها كل صورة مهما كان مجال استخدامها:

أ . الوظيفة التواصلية: من البديهي أنّ التواصل لا يخص الأنساق اللغوية فقط، بل يشمل أيضا تلك غير اللغوية، وإلاّ لما كان لإشارات المرور مُخاطبة مستخدمي الطرقات وتوجيههم والحفاظ على سلامتهم. إنّ كل رسالة تتضمن قصدا ودلالة لها وظيفة اتصالية، والصورة مادة اتصال بل أبلغ الرسائل لغة، لأنها من جهة تتجاوز تعددية لغات البشر، فالكل يرى ابتسامة الرضا ويفهمها على النحو ذاته، والصورة على اختلاف أنواعها لها مُحدثها، فهو مُرسلها رسّاما كان أم مصوّرا، يبتغي التعبير عن شيء ما ويقصده، فيدسه في رسالة بصرية مخاطبة متلقيها من جهة أخرى، فهي بذلك تتوفر على كل الأركان التي تجعل منها رسالة اتصالية حسب مخطط **رومان جاكبسون**، تكون القناة فيها بصرية، وهي« ترتبط بالرؤية، وتعتمد اعتمادا أساسيا على ما يعرف بالاتصال غير اللفظي

وعلاماته الحركات الجسمية، والأوضاع الجسمية، تعبيرات الوجه والعينين وغيرهما[1]» التي يمكن أن تلتقطها عدسة المصور أو ترسمها يد الفنان، وكذلك كل ما يستدعي حاسة البصر.

ب. الوظيفة الرمزية: إنّ اللغة اللفظية تستخدم الكلمات وسيلة تتخذ منها الأفكار شكلا، أما الصورة، فتفعل ذلك من خلال الرمز، وقد ارتبطت الصورة سابقا بفكرة الرمز، لأنها كانت قبل أن تصبح ما هي عليه حاليا عبارة عن ترميز يُشار به إلى شيء ما، ولا أشهد على ذلك من الرسومات التي كان ينقشها الإنسان قديما على جدران الصخور، فقد كانت تشير إلى ما كان يفكر به، ولافتقاره للغة الخطية آنذاك لجأ إلى الرسم والتصوير. فالرمز تجسيد للأفكار المُجردة في أشياء مادية محسوسة، لذلك تطلق عبارة الرمز على كل علامة مرئية تحيل إلى شيء غائب أو لا يمكن إدراكه، و« يمكن لكل صورة أن تؤدي دورا رمزيا» [2].

ويُقصد بالوظيفة الرمزية أن نريد قول شيء آخر غير الذي نقوله على حد تعبير **بول ريكور**[3]، وهنا تجدر الإشارة إلى مفهوم الرمز والعلاقة السببية التي تربط بين داله ومدلوله، حيث يرمي الدال «إلى تمثيل مدلوله وإنتاجه تصويريا بطريقة «أيقونية» على اعتبار أن الأيقونة هي التمثيل التصويري للدلالة»[4]، فالرموز وضعية الطبيعة حاملة لقيم الشعوب ووعاء لثقافتها، أمّا البنية القصدية التي يقوم عليها الرمز، فلا تتمثل في علاقة المعنى بالشيء، بل في هندسة المعنى، وفي علاقة المعنى بالمعنى، المعنى الثاني بالمعنى الأول، وسواء كانت هذه العلاقة علاقة مماثلة أم لم تكن، وسواء

[1] محمد العبد: العبارة والإشارة، دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب القاهرة، طبعة 2، 2007، ص. 12.

[2] جاك أومون، المرجع السابق، ص. 217.

[3] Paul Ricoeur : De l'interprétation, essai sur Freud, Ed. Seuil, Paris, 1965, p. 17. « Vouloir dire autre chose que ce que l'on dit, voilà la fonction symbolique »

[4] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، ط1، 1996، ص.243.

أخفى المعنى الأول المعنى الثاني أم أظهره. إن هذا النسيج هو ما يجعل التأويل ممكنا[1]. لذلك فالرمز متعدد المعاني وقابل للتأويل.

ج. الوظيفة الجمالية: إنّ الصورة في الأصل عمل فني، تستمد أهميتها من القيم الجمالية التي تحملها والرسائل التي تبثها للمشاهد عن طريق إثارة إعجابه وأسر مشاعره ومداعبة أحاسيسه من خلال هندستها للألوان والأشكال والرموز. إن بنية الصورة الجمالية في جانبها التشكيلي والأيقوني والإبداعي، هذا الأخير متعلق بمهارات المصور أو الرسام، تحدث أثرا في نفسية المتلقي، الرائي، تثير مخيلته وتستفز ميراثه العاطفي والاجتماعي، تجعله يعبّر عن جمالها دون غيرها من الصور، ذلك « أنه يمكننا أن نشعر بأحاسيس معينة (من الفرح، والرعب، والقرف، والحماسة) أمام صورة ما»[2]، دون أن تترك انطباع الجمال عنها، ذلك أنّ الجمال فكرة مجرّدة، يكمن في عين الناظر على حد تعبير **أوسكر وايلد Oscar Wilde**، ولأننا نملك كلنا العين نفسها ولكن النظرة تختلف.

د. الوظيفة النفسية: إنّ ارتباط حاسة البصر بالإدراك هو ما يعبّر عن الوظيفة النفسية التي تؤديها الصورة. إنّ إدراك الإنسان لمحيطه باستعمال حواسه الخمس بما فيها حاسة البصر، يترجمه عقله إلى صور ذهنية، هذه الأخيرة التي يُنظر إليها « في نظرية الوظائف باعتبارها استنساخا يكاد يكون مطلقا لإدراك حسي، إن لم تكن استنساخا لإحساس»[3]، حتى أنّ الأفكار التي تأتيه يحولها لا إراديا إلى سيناريوهات في شاشة عقله، والحال كذلك عند قراءته للألفاظ والعبارات، إذ يجد نفسه يعبر عنها لا شعوريا بصور ذهنية، وهو ما ذهب إليه **دو سوسير** في حديثه عن العلامة اللسانية، وطرحه لفكرة الدال والمدلول فيها. « الصورة واقعة نفسية من رتبة ثانية، ويكون موقعها في الحياة الذهنية تابعا

[1]Paul Ricoeur : Op.cit., p. 26.

[2]جاك أومون: المرجع السابق، ص. 220

[3]دايفد فيكتروف: المرجع السابق، ص. 51

للنشاط الفكري»[1]، إنّ الصورة واقعة نفسية لأنها تجذب النفوس وتستميل الأحاسيس، قد تكون الصورة مستثيرة ذلك الإحساس كما قد تكون ترجمة له أي نتيجة له.

هـ. الوظيفة التوثيقية: إنّ للوظيفة التواصلية للصورة نتيجة حتمية هي الوظيفة التوثيقية، لأنّ التواصل مرتبط بنقل وتبادل الرسائل، وقد شاع استعمال الصور في التواصل نظرا لقيمتها التوثيقية، فهي تؤمن معلومات تترجمها إلى مواضيع بصرية، تحاول من خلالها تصوير الواقع أو جزء منه أو تُسهّل رؤيته وتبسّط استيعابه وفهمه. إنّ الأبعاد التي لا تكاد تخلو منها الصورة هي المواضيع التي اختيرت، أفكارا كانت أم مشاعر، أحداثا ووقائع، لتكون الصورة مصدرا ومستندا وشهادة لها، فالصورة بطبيعتها الشمولية تشكل مصدرا غنيا جدا للمعلومات[2]، من جهة، ومن جهة أخرى، فهي وإن التُقطت في زمن محدد ما، فهي لا تنقل صحة ما تصوره وتشهد على حقيقته وتؤكدها وحسب، بل تجعله خالدا وتمنحه بذلك خاصية الرجوع والاستناد إليها على مرّ الزمن.

4.2.4.2. بنية وتركيبة الصورة:

إنّ الصورة الضوئية أو الفوتوغرافية الثابتة هي الأكثر شيوعا واستعمالا، إذ أنها لا « تُؤخذ للمناظر والأشخاص والأشياء من أجل الاحتفاظ بها ومشاهدتها والرجوع إليها بين الوقت والآخر[3]» فحسب، بل غالبا ما تكون محمّلة بالأفكار، مشبّعة بالأبعاد على اختلاف مواضيعها، مبنية على قصدية ما ومسنّنة للدلالة على شيء ما. تتكون الصورة، باعتبارها رسالة بصرية مُركبة، من ثلاثة أنواع من العلامات: أيقونية، تشكيلية وفي أغلب الأحيان لغوية[4].

---

[1] المرجع نفسه.

[2] جاك أومون: المرجع السابق، ص.ص.212–215.

[3] محمود أدهم: مقدمة إلى الصحافة المصورة: الصورة الصحفية وسيلة اتصال، الدار البيضاء، المغرب، ص. 109، في قدور عبد الثاني: المرجع السابق، ص. 20

[4] Nassim Daghighian : Analyse de l'image, 2010, En ligne : https://issuu.com/photo-theoria/docs/analyse_image/2, Consulté le 02/12/2020.

أ) **العلامة الأيقونية:** إنّ الصورة باعتبارها خطابا بصريا، علاماتها تكون بصرية لا شكّ في ذلك، أمّا الأيقونية منها فهي تقوم على مبدأ التمثيل la figuration. يحكم العلاقة بين دوال ومدلولات العلامة الأيقونية التماثل والمشابهة والمحاكاة analogie، حيث يمكن التعرف على الأشياء أو الأشخاص أو الحيوانات أو الأفكار الممثلة بالصورة بتشبيهها لما تمثّله من العالم الواقعي، هي أيقونات تكون شبيهة ما شبّهت به، أي أنّ الأيقونة هي الشبيه، وفي هذا المقام، يشرح **روني مغريت René Magritte** صاحب لوحة "هذا ليس غليونا" Ceci n'est pas une pipe، التي أنجزها سنة 1929، والتي تصور في الواقع غليونا، أنّ الأيقونة التي على اللوحة ليست غليونا حقيقيا، إذ لا يمكن مسكه وحشوه ولا يمكن تدخينه، هو فقط تمثيل للغليون المادي الذي يوجد تمثيله بأذهاننا، وقد تتخذ الأيقونة شكل أعمدة تمثيلية لتوزيع أصوات الناخبين على مختلف المترشحين خلال عملية الانتخاب، كما قد تكون لوحة بتقنية الخدعة البصرية لمعلم تاريخي ما، أو تسجيلا فيلميا لمداخلة رجل سياسي في اجتماع ما، أو خريطة متحركة تمثل التحركات العسكرية أثناء حرب ما.

ب) **العلامة التشكيلية:** إنّ كل علامة غير أيقونية هي علامة تشكيلية، وهي علامات بصرية تقوم على مبدأ التجريد، تتمثل في أشكال وأحجام وألوان وكل ما يُؤثث عالم الصورة المُلتقطة؛ إلاّ أنّ مدلولات العلامة التشكيلية لا تأخذ معناها إلاّ بتأويل دوالها مجتمعة لا متفرقة، لأنها ترتبط ارتباطا مباشرا بالسياق الذي أُخذت فيها الصورة، وهي تشمل حامل أو سند الصورة، الإطار، الحجم أو السطح، العمق، الحقل وخارج الحقل، أحجام وزوايا اللقطات، التكوين، الضوء والإضاءة والألوان. إنّ كل هذه العناصر التشكيلية مُنتجة للدلالة، فورق تخريج الصورة له دلالات تختلف باختلاف أنواعه، من لماع أو كامد، أملس أو خشن، كما أنّ لكيفية ترتيب العناصر الأيقونية عل سطح الصورة وتوزيعها على مساحتها له معنى، حتى مسافة التقاط الصورة وزاويتها يعمد توجيه نظر المتلقي

للموضوع بالطريقة التي يراها الفاعل الفوتوغرافي، وللألوان مدلولات ورموز الحديث عنها لا ينتهي، وهكذا، وكلها تعتبر دوالا للعلامة التشكيلية.

قد تكتفي الصورة في أغلب الأحيان بهاتين العلامتين فقط لتكتمل، فهما كفيلتان بتشكيل الصورة وتحميلها معنى ما في آن واحد، إذ « إن ما يُشكّل الصورة هو ما يقود إلى إنتاج المعاني داخلها أيضا[1]» فالتفاعل بين العناصر الأيقونية والعناصر التشكيلية هو المُنتج للدلالة أو المعنى الذي تحمله الصورة. فالصورة باعتبارها إنتاجا بشريا، ليست حيادية أبدا، بل فيها من الذاتية لا بُد، وكل شيء فيها دال، وهي بذلك تنقل رسالة الموضوع الذي تُصوره ورسالتها الخاصة بها هي في أن واحد[2].

ج) العلامة اللسانية: علامات من طبيعة مُغايرة للعلامتين الأيقونية والتشكيلية البصريتين المرئيتين، هي علامات لفظية مقروءة، قادرة على نقل معنى ما، قد تكون حرف أو كلمة أو مجموعة من الكلمات، تعتبر نصوصا مرافقة للصورة الثابتة طبعا على اختلاف أنواعها، مثل عنوان لوحة فنية، أو عنوان رسم بياني أو خريطة جغرافية، أو تعليق مرافق لصورة فوتوغرافية منشورة بصحيفة ما. وقد تحدث **رولان بارث** عن العلامة اللسانية التي تدخل في تركيبة الصورة، والتي قلما تقوم بتعزيز المعنى والرسالة التي تتوفرها الصورة، وتكمله، ولاسيما فيما يتعلق بالصورة الثابتة، أو تأتي في أغلب الأحيان لتحديد تأويل الصورة بطريقة دون أخرى، وإلغاء كل التأويلات الأخرى التي تنطوي عليها العلامات الأيقونية التشكلية، والتي تعطي للصورة طبيعة تعددية القراءة[3].

إنّ اقتران العنوان والصورة أثمر عن ميلاد الثنائية (نص ـ صورة)، كيان لا يتفاضل فيه أحدهما على الآخر، بل لا مجال لتفضيل أحد الطرفين على الآخر، لأنّهما امتزجا واتحدا في ثنائية

[1] دايفيد فيكتوروف: مرجع سابق، ص. 51.

[2] Laurent Gervereau : Voir, comprendre, analyser les images, La découverte, université de Lausanne, 2002. En ligne : https://quentingille.files.wordpress.com/2017/02/l-gervereau-voir-comprendre-analyser-les-images-introduction.pdf, consulté le 15/2020.

[3] Roland Barthes : Rhétorique de l'image, Communication, n°4, Edition du Seuil, 1964, pp. 43-44.

أصبحت فيها الصلة بين اللفظي والبصري وثيقة بل هجينة، ومن مُهمة المُتلقي/المُترجم أن يُحسن قراءة وتأويل ذلك التفاعل الحاصل بين سيميائيتهما ليُحسن نقله عندما يُترجمها إلى ثقافة ما[1].

إنّ ما يُلفت الانتباه في طبيعة الثنائية (نص ـ صورة) هي أن يُصبح فيها النص مرئيا والصورة مقروءة دون أن يفقد كل منهما هويته، يكتسب النص الخاصية البصرية في الخط الذي يُكتب به واللون الذي يتخذه، فالخط « علامة توجد داخل علامة أوسع منها»[2] وللون دلالاته ورمزيته، كذلك الصورة تكتسب خاصية المقروئية في خصائصها كونها لغة عالمية غنية بالمعلومات، شمولية، فورية وسريعة القراءة.

إنّ هذا التلاقح السيميائي بين النص والصورة يمنح المُترجم بطاقة جوكر تفتح له حرية الاختيار فيما يقرر ترجمته وما لا يترجمه، ليعبّر عن ما لم يترجمه باستغلال البعد السيميائي البصري ليؤدي المعنى[3]، فالتكاتف حاصل بين الصورة والنص في بعديهما اللفظي والبصري لتأدية المعنى على أكمل وجه. إنّ هذا النوع من التحديات يحمل المُترجم على التفكير مليا في مهمته التي تنطوي على فهم المعنى ونقله بشكل أصح في اللغة والثقافة التي يُترجم إليها، ويفتح له مجال التفكير في اعتماد أساليب ترجمة لم يعهدها من ذي قبل ولكنها تسمو وترقى بنوعية الترجمة التي يقدمها.

[1]Isabel Comitre Narvaez: op.cit, p.134.

[2]محمد تونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته، عتبة العنوان المزدوج، دار الشروق للطباعة والنشر، دون سنة.

[3]Jorge DÍaz-Cintas: The value of the semiotic dimension in the subtitling of humour, 2001, pp. 198-190. In: La traduction: de la théorie à la pratique et retour, Op.cit, p. 165.

الفصل الثالث:

السيميائيات والترجمة

1. علم سيميائيات

1.1. تمهيد:

تقوم ترجمة الثنائية (نص ـ صورة) على مراحل الترجمة الثلاث من فهم وانسلاخ وإعادة الصياغة، غير أنّ الطبيعة الهجينة والمتداخلة للثنائية، باعتبارها تتكون من طرفين أحدهما نص والآخر صورة، فهما علامتان لسانية وبصرية، يتطلبان أداة إجرائية تُمكّن من قراءتهما بطريقة منهجية تتماشي مع طبيعتها؛ والحديث عن النص والصورة يستتبع بالضرورة الحديث عن العلم أكثر تخصصا في قراءة هذا النوع من العلامات رغم اختلاف نسقيهما، نظرا لطابعه الاحتوائي لجميع مظاهر وتمظهر حياة الإنسان الاجتماعية، فيما أشار إليه دوسوسير، السيميولوجيا أو السيميائيات، علم العلامات: أداة للقراءة والفهم والتأويل.

2.1. تعريف علم السيميائيات:

إنّ السيمياء رغم اعتبارها وليدة العصر الحديث، إلاّ أنّ جذورها متغلغلة عميقا في قديم زمان العرب والعجم على حد سواء، فقد تحدّث الفيلسوف الإغريقي أفلاطون عمّا يدور حول هذا العلم في قوله « أنّ للأشياء جوهرا ثابتا وأنّ الكلمة أداة توصيل[1]»، فيما مفاده أنّ للأشياء مفاهيم تكنّها وألفاظ تطلق عليها من أجل تسميتها، وهو ما فيه إشارة واضحة إلى دال ومدلول العلامة اللسانية في موضوع السيمياء، أمّا العرب فلم يقصّروا هم كذلك في التلميح عنها رغم عدم توفّرهم على مصطلح صريح يشير إليها، إلاّ أنهم تناولوا جوهرها والأساس الذي تقوم عليه، كونها علم إشارات غير لسانية، على غرار لغة الحيوان ولغة الجسد التي تغنّى بها بعض الشعراء والأدباء آنذاك، كما لم يغفل عالم

[1] عبد العزيز بن عبد الله: التعريب ومستقبل اللغة العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، 1975، ص.ص. 78.79.

الاجتماع العربي ابن خلدون في التبويب لها في مقدّمته تحت عنوان "علم أسرار الحروف" على حد تفسير العرب[1].

إنّ أصل السيميولوجيا والسيميائيات أو السيمياء بصيغة المفرد مشتق في اللغة العربية من السوم والسيمة، وهي السّمة والعلامة، إذ يقال سوم فلان فرسه أي جعل عليها علامة[2]، وقد زخر القرآن الكريم باستعمال هذه المفردة دلالة على العلامة وما تدل عليه في سور عديدة، نذكر منها على سبيل الاستدلال قوله تعالى: (سِيماهُمْ في وُجُوهِهِم مِنْ أَثَرِ السُّجُود)[3]، أمّا في اللغة الفرنسية sémiologie، المتكونة من اللفظتين sémio وlogie أي علم العلامات على أساس أنّ sémio مشتقة من اللفظة الإغريقية Semeion بمعنى العلامة والإشارة والدليل.

السيميولوجيا علم موضوعه دراسة العلامات على اختلاف أنواعها، لسانية أو غير لسانية، والغاية منه الكشف عن المعنى الخفي لكل نظام علاماتي[4]، وقد اصطلح على هذا التعريف بناء على المعطيات التي قدّمها أبوي هذا العلم والتابعين من المنظّرين له، وعلى رأسهم **دو سوسير** الذي طرحه كعلم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الاجتماعية، أي أنّ العلامات تجد حيويتها واستمراريتها وتجدّدها في كافة استعمالات التواصل الاجتماعي، من علامات المرور ولغة الجسد وغيرها من أنظمة التواصل، لذلك أضاف **أمبرتو إيكو** لاحقا أنّ «السيميائيات هي دراسة للثقافة باعتبارها النموذج الكلي الذي يشتمل على كل حالات التواصل الإنساني[5]»، أمّا **شارل سندرس بيرس Charles Sanders Pierce**، الذي تحدث عن علم العلامات تزامنا مع حديث **دو سوسير** عنه، مفسّرا: « أعني بعلم

---

[1] قدور عبد الله ثاني: مرجع سابق، ص.ص. 49.50.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، 1960، النسخة الالكترونية:https://www.almaany.com/، اطلعت عليه بتاريخ 2021/10/18.

[3] القرآن الكريم : سورة الفتح، الآية 29.

[4] قدور عبد الله ثاني: مرجع سابق، ص.77.

[5]Umberto Eco: La structure absente, éd. Mercure de France, 1972, p. 13.

السيمياء مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالة الممكنة»[1]، أي أنّه يهتم بدراسة العلامات في كافة تمظهراتها وبناءها في الطبيعة، لذلك فهي لسانية على غرار الكلام وغير لسانية على شاكلة كل الأنظمة التواصلية الأخرى، وهي النقطة التي أثارها **رولان بارت** بالإشارة إلى أنّ «السيميولوجيا، هذا العلم لذي يمكن أن نحدده رسميا بأنه علم الدلائل (العلامات) استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات[2]».

وأصبحت السيميولوجبا أو التحليل السيميولوجي أداة قراءة ترمي إلى دراسة وفهم «الكيفية التي تتولد بها المعاني ويتم توصيلها عبر إشارات وعلامات محدّدة[3]»، باعتبار أنّ العلامات أدوات ينتقي منها الباحث ما ينظم به قصديته بغية التواصل مع المتلقي[4]، فالتحليل السيميولوجي يقوم على إعادة بناء تلك العلامات الحاملة للمعاني، تفكيكا وتركيبا، كشفا عن «كيفية بناء الدلالة والمعنى عن طريق المكونات الشكلية والجمالية»[5].

3.1. إشكالية المصطلح:

إنّ إضافة أي مبحث جديد أو علم متفرد ومستقل بذاته في مجال الأبحاث يتطلّب الاصطلاح على تسميته، ولما كان علم العلامات مزدوج الميلاد، فرنسي ــ أمريكي، فقد طرحت قضية الاصطلاح على تسميته وتعددها، إشكالية وجب الوقوف عندها. إنّ لعلم العلامات تسميات ثلاث، السيميولوجيا وهي تعريب للتسمية الفرنسية التي وضعها **دو سوسير**، والمشتقة من الأصل اليوناني Semeion، الذي يعني العلامة والدليل، والسيميوطيقا وهي تعريب للتسمية الأمريكية التي وضعها

[1] عادل فاخوري: السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد 6، أفريل 1986، ص. 115.

[2] رولان بارث: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص. 20.

[3] إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، العدد 6، مجلد 2، أفريل 2016، ص. 160.

[4] سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص. 17.

[5] جميل حمداوي: نظريات القراءة أو التلقي، المرجع السابق.

شارل سندرس بيرس، والمشتقة من الأصل اليوناني Semiotiké، هذا الأخير الذي يعني علم الأعراض في الطب، أمّا السيمياء فهي التسمية العربية الأصيلة المقابلة للمصطلحين الأوروبي والأمريكي والمؤدية لمعناه والموفية بغرضه، وهي أكثر ما تُستعمل بصيغة الجمع: السيميائيات، لتحمل دلالة العلم على غرار الرياضيات[1].

ورغم وجود المصطلح العربي المعبّر عن علم العلامات وموضوعه، إلا أنّ استعمال المصطلحين الأوروبي والأمريكي هو الأكثر شيوعا لدى جميع النقاد عربا وعجما، ولم يكن هناك فرق بينهما من حيث المفهوم، فكان يستعمل أحدهما ليعبّر عن الآخر بالضرورة، إلا غاية توحيد المصطلح، الأمر الذي اتفقت عليه الجمعية الدولية التي تأسست بفرنسا سنة 1974 لتكون "السيميوطيقا" المصطلح المعبّر عن علم العلامات. إلاّ أنّ هناك من المنظرين لعلم العلامات من حدّد فارقا بين المصطلحين الأعجمين، على غرار كريماس الذي وضّح أنّ السيميوطيقا (المصطلح الأمريكي) تحيل إلى دراسة مختلف أنظمة العلامات من صور وألوان ولغة، أمّا السيميولوجيا فهي بالنسبة إليه الإطار النظري لعلم العلامات بصفة عامة دون تخصص[2].

4.1. موضوع السيميائيات:

ظهرت السيميائيات أواخر القرن 19م وبداية القرن 20م لتهتم بكل مجالات الفعل الإنساني، باعتبار الإنسان الكائن الوحيد المنتج للدلالة على حسب سعيد بنكراد، لذلك فكل الأنساق التواصلية التي يستعملها الإنسان ليخلق حوارا مع الآخر هي موضوع دراسة السيميائيات، « فالابتسامة والفرح

[1] أحمد أمرير: سيميولوجية الخطاب البصري وإنتاج المعنى، موسوعة شارع المتنبي، نقلا عن: إبراهيم محمد سليمان، المرجع السابق، ص. 162.

[2] قدور عبد الله ثاني: المرجع السابق، ص.ص. 98-99.

واللباس وطريقة استقبال الضيوف وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية والأشياء التي نتداولها فيما بيننا، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا[1]».

ولما كان مصدر الأنساق التواصلية مرتبط بالحواس الخمس أي اللسان والبصر والسمع والشم واللمس، فكانت العلامات من جنسها، أي علامات لسانية وعلامات بصرية وغيرها، وبعبارة جامعة العلامات على اختلاف أنواعها هي موضوع الدراسات السيميائية « من حيث كنهها وطبيعتها وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب[2]».

1.4.1. العلامة اللسانية:

1.1.4.1.العلامة اللسانية السوسيرية:

يعد **دو سوسير** أوّل من نوّه عن علم العلامات ونبّأ بميلاده غير أنّه لم يحدد ويضبط معالمه، وقد ربطه بعلم اللسانيات وأشار أنّ هذا الأخير يعد جزء فقط من علم العلامات، باعتباره يختص بدراسة مختلف العلامات اللغوية ولا يقتصر على اللسانية منها فقط، كما يعتبر أنّ علم العلامات أوسع وأشمل من لغة اللسان، حرفا ونطقا، فاللون لغة والإشارة لغة وحركات الجسد والإيماءات لغة وإشارات المرور لغة واللباس لغة، وكل العناصر الطبيعية والثقافية عبارة عن علامات منتظمة كلغة وفق قوانين نسق معيّن ما[3]، إلاّ أنّه اختص في الاشتغال على العلامة اللسانية، لغة الإنسان، ودراستها وسنّن قوانينها دون غيرها من العلامات الأخرى.

تقوم العلامة اللسانية عند **دو سوسير** على مبدأ الثنائية، فالعلامة اللسانية هي اتحاد بين دال (الصورة السمعية) والمدلول (المفهوم)، فالعلامة "**قط**" تتكون من الحرفين ق.ط. هما الدال، والصورة

[1] سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات ضفاف، لبنان، بيروت، 2015، ص. 19.

[2] قدور عبد الله ثاني: المرجع السابق، ص.ص.81.

[3] عبد المالك مرتاض: بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، عدد 2، جوان 1993، ص. 14.

التي ترتسم في ذهن المتلقي هي المدلول، أي أنّ فكرة القط والقط الحقيقي مختلفين، لذلك يفسّر **دو سوسير** أنّ العلاقة بين الدال ومدلوله تحيل على الواقع الفعلي الطبيعي بل تكتفي بالصورة الذهنية عنه، ومنه فالعلامة اللسانية لا تربط شيئا باسم ما بل مفهوما بصورة سماعية، هي الأثر السيكولوجي للصوت الانطباعي الذي يتركه على أحاسيسنا.

يرتبط الدال بمدلوله ضمن علاقة اعتباطية خطية، ويقصد **دو سوسير** بالاعتباطية أنّه لا مبرّرات طبيعية أو منطقية لارتباط حروف كلمة قط بمفهومه لتدل عليه، ويُبرّر طرحه، بأنّ لمفهوم القط (المدلول) عدّة دوال أي كلمات بمختلف اللغات التي تحيل عليه (قط، chat، cat)، فلو كان الدال مرتبطا بمدلوله ضمن علاقة منطقية ما، لما كان لمدلول واحد دالا يختلف باختلاف اللغات، «فالعلاقة بين الدال والمدلول تخضع لأحكام اللغة ذاتها وليس لأحكام الطبيعة أو المنطق[1]».

2.1.4.1. العلامة اللسانية البيرسية:

تزامنا مع اشتغال **دو سوسير** في موضوع السيميائيات، وعلى الضفة الشمالية للمحيط الأطلسي، ظهر من كان يهتم بعلم السيميائيات على غير علم أحدهما بالآخر. يرى **شارل سندرس بيرس**، الفيلسوف وعالم السيمياء الحديثة الأمريكي، العلامة بعين المنطق، فقد اصطلح على تسميتها بالرمز، وهي بالنسبة إليه تقوم على علاقة ثلاثية بين العلامة والموضوع ومعنى بمعنى آخر، ويقصد بيرس بالعلامة كل شيء يمكنه أن يحيل إلى شيء آخر (الموضوع) يُحدث لدى المتلقي أثرا يُعدُ معنا عن الإشارة الأولى، والمعنى يقابله المدلول من منظور **دو سوسير** أو بالأحرى المفهوم الناتج عن العلاقة بين العلامة والموضوع، أمّا العلامة في شكلها المادي فهي الدال، وتجدر الإشارة إلى أهمية أن لا يتم الخلط بين الشيء ووضعه كعلامة، « فالعلامة مختلفة من الناحية المادية، عن الشيء الذي

[1] عادل فاخوري: السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد 6، أفريل 1986، ص. 115.

هو دليل عليه، ولو لم يكن الأمر كذلك، لأمكن القول أنّي علامة لنفسي[1]»، باعتبار أنّ ما يحدث في ذهن المتلقي هو فكرة عن الشيء الذي تلتقطه الحواس وليس الشيء ذاته[2]. إنّ تقديم العلامة عند **بيرس** أقرب ما يكون من تعريف العرب للعلامة قديما، إذ يرون « إنّ الأشياء لها وجود في العيان وجود في الأذهان ووجود في اللسان"، فهي على التوالي مرجع ومدلول ودال[3]».

وباعتبار طبيعة العلاقة القائمة بين عناصر العلامة الثلاث، قسّم **بيرس** كل الظواهر طبيعية كانت أم لغوية إل ثلاث علامات:

. المؤشر (indice)، حيث العلاقة بين العلامة والموضوع علاقة حسية سببية تعليلية، فدوّارة الرياح مؤشر على اتجاه الريح، ورائحة mercaptan مؤشر على تسرب الغاز الطبيعي.

. الأيقونة (icône): تقوم على مبدأ علاقة التشابه بين العلامة والموضوع المشار إليه، ومثال ذلك الرسوم والصور الفوتوغرافية، فرسمة الشجرة تدل على الشجرة الحقيقية نفسها.

. الرمز (symbole): تكون فيه العلاقة بين العلامة والموضوع علاقة اعتباطية، لا مبرر لها، لذلك سبقت الإشارة إلى أنّ الرمز هو بمثابة العلامة لدى **دو سوسير**، كالحمامة البيضاء التي ترمز إلى السّلام، والأسد إلى القوة، والأفعى إلى الشفاء والتطبيب.

2.4.1. العلامة البصرية:

إنّ الوقائع البصرية شبيهة باللسانية من حيث الجوهر التواصلي ومن حيث البعد التدليلي، فلها القدرة على التعيين والتحول إلى علامة عن الأشخاص أو الأشياء التي تمثلها مثل العلامة

[1]Umberto Eco: Kant et l’ornithorynque, Ed. Grasset, 1999, 185 .

[2]سعيد بنكراد، المرجع نفسه.

[3]سعيد بنكراد: المرجع نفسه، ص. 25.

اللسانية، كما أنّها تستعيد مبدأ الاعتباطية الذي تقوم عليه العلامة اللسانية في شكل تسنين ثقافي أو ما يسميه **بيرس** الرمز أو الترميز[1].

يُعدّ **رولان بارث** أوّل من اهتم بدراسة منهجية لكل أنواع الرسائل غير اللسانية التي استبعدها في الأصل **دو سوسير** من علم السيميائيات، فبالنسبة له كل النظم الرمزية أيا كان جوهرها أو مضمونها، من صور وإشارات وأصوات ورموز أسطورية يمكن اعتبارها لغة أو على الأقل نظاما للمعنى[2].

تعرف الصورة بأنها تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري مُعاد، وهي معطى حسي للعضو البصري، أي إدراكا مباشرا للعالم لخارجي في مظهره المضيء[3]. تحمل الصورة في بعديها الأيقوني التمثيلي والتشكيلي الرمزي رسالتين، إحداهما تقريرية والأخرى تضمينية، تسمحان بدراسة كيفية إنتاجها للمعنى بوصفها علامة بصرية.

لذلك فالصورة ثلاثية الحد، فكل دوالها التمثيلية والتعبيرية، أيقونية أو تشكيلية، تحيل إلى مدلولات بعد التعرف عليها كنوع ممثل في الصورة، تحدد الذات المتلقية أو المشاهدة مفهومها بناء على تمثلاته الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية عن الموضوع الممثل في الصورة[4]

5.1. العلامة بين التدليل والتأويل:

تعتبر العلامة موضوع علم السيميائيات لأنّ العالم الوجودي ذو مبدأ مفهومي، فهذا الأخير هو الذي « يحوّل الأشياء إلى كيانات رمزية تتجاوز دلالاتها على نفسها وتتحول إلى سند لأبعاد إيحائية

[1] سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، المرجع السابق، ص. 150.

[2] ساعد ساعد وعبيدة صبطي: الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية، القاهرة، المكتب الجامعي الحديث، 2011، ص. 6.

[3] قدور عبد الله ثاني: المرجع السابق، ص. 131.

[4] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، المرجع السابق، ص. 87.

ومخيالية ورمزية، باعتبار العلامة أداة لتنظيم التجربة وإبلاغها[1]». فالعلامة أو كما يسميها بعض المنظرين السيميائين (الدليل) حاملة بين ثناياها للمعنى، علما أنّ المعنى إجراء مرتبط بالنسق ولا وجود له إلاّ من خلال استثماره في وقائع مادية قابلة للإدراك والمعاينة، باعتبار الواقعة الكيفية التي يتم التعبير بها عن معنى ما شكلا ولونا وحجما وغيرها، وتظهر تجليات المعنى في طقوس الإنسان وحركاته وإيماءاته وكل الأغراض والأشياء التي يودع بها الإنسان قيمة دلالية[2].

إنّ الواقعة هي منطلق عمليتي التدليل والتأويل. أمّا التدليل هو عبارة عن عملية بناء المعنى وإنتاجه، ويكون ذلك ضمن العلاقات المرتبطة بالتجربة الإنسانية، من خزان القيم والحالات الوجدانية وذاكرة الأحداث وغيرها، فيتم انتقاء مادة تعبيرية حاملة لقيم دلالية أولاّ ثم يتم نظمها وتسنينها حسب سيرورة مُعيّنة قابلة للتعرف والإدراك، أي أن يتم نظم « شكل مُعد لاستيعاب القصديات المسبقة الدّالة على كل الحالات التي يلتقطها المتلقي»[3]. فالتدليل يأخذ بعين الاعتبار المتلقي والثقافة التي ينتمي إليها، سواء كان من نفس ثقافة المسنن أو من غيرها، فينتقى معنى محدد ما ومقصود، يصوغه ضمن المضامين الدلالية التي تنطوي عنها العلامة، لسانية كانت أو غير لسانية، في تركيب معيّن يسمح لاحقا بالتعرف على المعنى والوصول إليه بسلك طريق عكسي، وهو التفكيك وإعادة البناء، أو ما يعرف بالتأويل.

كل فعل تأويلي تُرافقه عمليات ذهنية تتمثل في إعادة تنظيم لعناصر الواقعة وفق منطلقات دلالية خاصة، والرجوع بها إلى أصلها والبحث داخلها عما يخلق انسجاما جديدا للواقعة، أي أنّه « عملية إعادة بناء قصدية النص (لساني أو غير لساني) وفق مقتضيات السيّاق التي تقتضيها القراءات

[1] سعيد بنكراد: المرجع نفسه، ص. 27.

[2] المرجع نفسه، ص.ص.159.158.

[3] سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، المرجع السابق، ص. 151.

المتنوعة»[1]. فالمنطلق هو شكل الواقعة، ويكمن البحث عن الدلالة داخل عناصرها، لأنها تحتوي ضمنها على كل ما هو خارجها على شكل إحالات رمزية واستعارية وإيحائية، مستندة في ذلك إلى تنشيط ذاكرة الواقعة وبلورة سياقاتها الممكنة التي تمثل أمامنا كتجارب بالغة الغنى والتنوع[2]. فالغاية من عملية التأويل إظهار المعنى المضمر ضمن المادة التعبيرية للواقعة وذلك من خلال علاقته بالنّسق المولد له، باعتبار النسق سلسلة من الإكراهات المنتجة للواقعة وتداولها واستعمالها؛ وتتم عملية التأويل عبر مرحلتين، يتم في الأولى التعرف على الواقعة، انطلاقا من جذر ذو طبيعة تعيينية يستند إلى التجربة المشتركة، ثم فعل تأويلي يتم فيه فتح الواقعة على محيطها أي على ما يوجد خارجها (التجربة الضمنية المفترضة) المتعددة بتعدد السياقات.

6.1. التحليل السيميائي:

تُركز السيميائيات على طبيعة التدليل لا المادة التي تُشكّل سندا للدلالة، فالسيرورة المنتجة للمعاني هي التي يتجلى فيها المعنى ونمط بناء كل شكل تعبيري منتج أيضا للمعنى[3].

1.6.1. التحليل السيميائي للعلامة اللسانية:

تم بناء منهج التحليل السيميائي للعلامات أو الطريقة التي تدرس بها العلامات سيميائيا بالإجابة على السُؤال الذي طرحه **رولان بارث:** من أين نبدأ حينما نجعل من النّص موضوعا للدراسة؟، لتأتيه الإجابة من ليو هويك، البداية تكون من العنوان الذي له أولوية على باقي عناصر النّص[4]، باعتبار العنوان «المنطقة الأولى بصريا ودلاليا التي يقع فيها حدث التصادم بين القارئ والنص، فهو يشغل منطقة استراتيجية في عملية تلقي النص، يعمل على كشف أسرارها وعلى إماطة

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، المرجع السابق، ص. 164.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه، ص. 21.

[4] عبد الحق بلعابد: عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، الانتشار العربي، لبنان، بيروت، 2013، ص. 51.

اللثام عن منطقة التشكيل النصي للنص ذاته بنية ودلالة»[1]. ويُعتبر العنوان واقعة لسانية حركية تتكون من ثلاث مستويات[2]:

أ . المستوى النحوي: من حيث أنّ العنوان جملة اسمية أو فعلية، استفهامية أو تعجبية، ثم العناصر المكونة للجملة والعلاقة التي تربطها فيما بينها، من حيث هي توليدية كعلاقة الفعل بالفاعل أو المضاف بالمضاف إليه أو المبتدأ بالخبر، أو تحويلية، والتي تظهر أكثر شيء في الترجمة، من حذف أو إضافة أو انزياح إلى غير ذلك، أو تأويلية ن حيث طريقة إعرابها.

ب . المستوى المعجمي: ويمكن في البحث عن الحقول المعجمية لعناصر الجملة المكونة للعنوان، من حيث شكلها (ضما ورفعا وكسرا)، والرجوع إلى مصرها الثلاثي وكذلك تقصي المرادفات والتضاد.

ج . المستوى الدلالي: وهو يستند إلى المستويين السابقين من أجل معرفة الحقل الدلالي لعناصر الواقعة المشكلة للعنوان، واستدعاء كل الإيحاءات الممكنة التي يتضمنها السياق، ثم مقابلة الحقول الدلالي والوقوف على حاصل تفاعلها وإنتاجهما للمعنى وتحقيقه.

وبالإضافة إلى المستويات الثلاث السابقة، لا بُد من دراسة العنوان دراسة وصفية، لونا وحرفا، ويكون ذلك بمقاربة العنوان كأيقون بصري من حيث نوع الخط، خصائصه وعلاقته بالعنوان نفسه وكذلك دراسته كتمظهر لوني، وعلاقة ذلك بالعنوان باعتبار التمظهر اللوني لغة رمزية لها دلالتها لا يمكن تجاهلها في دراسة الواقعة اللسانية[3].

[1] نصيرة زوزو: الفضاء النصي في كتاب الأمير للأعرج واسيني، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، عدد 6، 2010، الموقع الكتروني: univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue6/zouzou.pdf، اطلعت عليه بتاريخ 2021/10/30.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص/ص.62-71.

[3] المرجع نفسه، ص.ص. 78.77.

2.6.1. التحليل السيميائي للعلامة البصرية:

تعتبر الصورة رسالة مناصية تستدعي معالجتها من أجل إغناء رؤيتها، ويكون ذلك بإتباع قراءة منهجية هي الأخرى إجابة عن الأسئلة التي قد يطرحها المتلقي عليها كما فعل **رولان بارث** أيضا في كتابه بلاغة الصورة «هل تضاعف الصورة بعض معلومات النص بواسطة الإسهاب أم أنّ النّص يضيف خبرا جديدا إلى الصّورة؟[1]»، وتتم قراءة الصورة وتحليلها سيميائيا بالوقوف على ثلاث نقاط: طبيعة الصورة، تحليل مكونات الصورة، وتأويل الصورة.

أ . طبيعة الصورة: أي نوعها، وهنا يتعلق الأمر بدراسة الصورة الثابتة فقط، ويكون ذلك بالقيام بوصفها في أدق تفاصيلها، مع الاكتفاء بمجال الإدراك البصري لها فحسب، حيث أنّ الغاية من هذه المرحلة هي الإجابة عن السُؤال «ماذا تقول الصورة؟» ، ويطلق عليها رولان بارث تسمية مرحلة التعيين في مقاربته للصورة والتي تتمثل في جرد الدوال المرئية فقط لا غير.

ب. مُكوّنات الصورة: وهي المرحلة التي تتم فيها الإجابة عن السّؤال «كيف تقول الصورة ذلك؟» ، المرحلة التي يسميها **رولان بارث**، مرحلة التضمين، ويتم فيها الحديث عن مُكوّنات الصورة وهي عبارة عن مفردات خاصة بالنّسق البصري، المترابطة فيما بينها لسرد مُحتواها، ويكون ذلك بالتطرق إلى:

ـ التنظيم المجمل للصورة: يكون ذلك بالإدراك العام للصورة وإيجاد منطلق قراءتها بواسطة العين، فالنص البصري يختلف في طبيعة نظمه عن النص اللساني، « لأنّ الصورة بطبيعتها شمولية تمنح الرائي/المتلقي استقبالا مجملا لما تمسحه العين في وقت واحد، فقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية محددة مسار الصورة[2]».

[1] رولان بارث: بلاغة الصورة، في كتاب: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994، ص. 95.

[2] محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة النقد، العدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، المغرب، ص. 129.

ـ المنظور la perspective: وهي التقنية التي من خلالها يتم تقديم الموضوع كما قد تراه العين في العالم المادي الحقيقي ولكن على سند حامل لمفردات الرسالة البصرية، ويعرفه جمال أركان بأنّه «العالم الذي يكمن في تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما بالكيفية التي نراها بالبصر، آخذا بعين الاعتبار عنصر المسافة[1]». والمنظور ثلاثة أنواع: منظور جوي، منظور معكوس، منظور خطي.

ـ الإطار واللقطة le cadre/le plan: فالإطار هو الذي يحدد الدوال على السند الحامل للصورة ويقصي أخرى عمدا، فلا يقتصر التحليل السيميائي على الدوال الموجودة فقط بل حتى التي توجد خارجه، وهو أيضا المحدد للقطة، وهي في أبسط تعريف لها هي عبارة عن « وصف للصورة والحركة التي تلتقطها عدسة المصور[2]».

ومنها اللقطة العامة، واللقطة المتوسطة واللقطة القريبة وغيرها.

ـ زاوية النظر: وهي تحدد الزاوية التي التقطت منها الصورة وتجعل الرائي/المتلقي يتبنى نفس النظرة، وهي ثلاث: زاوية النظر من الأسفل وتدل على القوة والعظمة والسلطة، وزاوية النظر من الأعلى، وتدل على الضعف وقلة الأهمية والدراما، وزاوية النظر المقابلة وهي تقريرية.

ـ الألوان والإضاءة: يعتبر اللون أداة لإثارة الانتباه واستمالة النفوس و الإيحاء بعوالم قد لا تستطيع الكلمات الكشف عنها أبدا، « فللون طاقة تعبيرية يمكن استثمارها في كل سيرورات التواصل الإنساني، ومنها التواصل البصري» [3]، ومن المتعارف عليه أنّه لا يمكن الحديث عن خطاب كوني مُوحّد للون، لأنّه « لا وجود لخطاطة جاهزة ومطلقة لتأويل الألوان، إنّ الأمر يتعلق بحساسية خاصة اتجاه محيط

[1] جمال أردلان: المنظورية والتمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم)، مجلة نقد الفكر، عدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، ص. 87. نقلا عن: المرجع السابق، ص. 95.

[2] إبراهيم محمد سليمان: مرجع سابق، ص. 173.

[3] سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، مرجع سابق، ص. 156.

المؤول واتجاه ثقافته وتاريخه وتاريخ الآخرين أيضا[1]». والأمر سيان بالنسبة للإضاءة، التي تعتبر دالا مهما في تحليل الصورة، فدرجة التعتيم/الإنارة، ومصدر الضوء وانعكاسه على مواضعي الصورة لا يخلو من الدلالة.

ج. تأويل الصورة: «هي قراءة يتقاطع فيها مستوى التعيين بمستوى الإيحاء ليشكلا بذلك قطبي الوظيفة السيميوطيقية لضمان العلاقة بين التعبير والمضمون[2]». ويشير **رولان بارث** إلى أنّ قطبي السيميوطيقية هما التعيين والتضمين، حيث أنّ مستوى التعيين هو الصورة في حد ذاتها ودوالها المرئية، ومستوى التضمين أي الدلالات الإيحاءات والمراجع التي تحملها الصورة وهي مخفية، وفي اجتماعهما قراءة وفهم للصورة، وهو ما سماه **بارث** "الأسطورة" في كتابه أساطير سنة 1957[3].

إنّ الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل، وتمكن مقاربتها السيميائية من الكشف عن القيم الدلالية (المرجعية) وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ[4].

2. ترجمة النص الأدبي بين التلقي والتأويل:

إنّ الترجمة لما أصبحت علما مستقلا بذاته، أوجدت لها تقنيات تحكمها وتضبطها إلى حد ما، ونظريات تُؤطرها، وقد برزت أغلب نظريات الترجمة إن لم نقل جُلّها بالاشتغال على النصوص والأعمال الأدبية، ولا تزال هذه الأخيرة أرضا خصبة لدراسات حديثة وأبحاث نقدية وطروحات مفتوحة وجارية التحقق بعلم الترجمة، لذلك فإنّ ترجمة النص الأدبي كمجال متخصص، من بين العديد من مجالات الترجمة الأخرى، تحكمها نظريات عدّة، ولعّل أبرزها من منظور نقل عمل أدبي من لغة إلى أخرى، نظرية التلقي والتأويل، يندرجان ضمن عملية الترجمة أو الفعل الترجمي للعمل الأدبي.

---

[1]Martine Joly: L'image et les signes, Nathan, 1994, p. 104.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص.ص. 103-104.

[3] فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2012، ص.ص. 120.121.

[4]Anne Hénault: Image et texte au regard de la sémiotique, le français aujourd'hui, n° 161, Texte et image en lecture,8, p.12. Article en ligne:https://www.revues.armand-colin.com, consulté le 13/09/2020.

1.2. النص الأدبي الروائي:

يتبوأ الأدب، نثرا كان أم شعرا، مكانة خاصة في التجربة والحياة الإنسانية، فهو أداة الأديب للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وخلجانه ووجدانه وأفكاره ورؤاه بأرقى الأساليب الكتابية، فإن كان الأدب فنا يحتل المرتبة الخامسة من بين الفنون الجميلة حسب تصنيف George Hegel جورج هيغل، فهو يحتل ذاكرة القراء، اللذين يجدون متنفسهم في بلاغة الأدب، فهذا الأخير ينقل إليهم التجارب الشعورية وقضايا الإنسان، وذلك بالتعبير عنها بكلام فني يتميّز عن الكلام العادي بالإيحاء ذو التأثير الساحر على نفوسهم.

وتعتبر الرواية من بين الأجناس الأدبية التخييلية التي تعكس التجربة الإنسانية بكل ما فيها من معاني الانفعال والشعور لتقدّم أرقى دروس الحياة في قالب سردي ومحكي يمازج بين الحقيقة والخيال. تتميّز الرواية بخصائص تجعلها جنسا أدبيّا نثريا مستقلا من بين الأجناس الأدبية الأخرى، فهي نتاج أحداث تعيشها أو ترويها شخصيات في أزمنة وأمكنة محدّدة، ضمن حبكة محكمة، كلها تدور في فلك موضوع يختاره الراوي أو الكاتب لينقل أفكاره ووجهة نظره إزاءه، في رسالة لغوية بليغة ممتعة تثير إعجاب القارئ المتلقي وأيضا وعيه وقراءته الخاصة لها.

يُعرّف عبد المالك مرتاض الرواية على أنّها « تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص وذلك من حيث أنّها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثّل الحقيقة[1]»، والحقيقة الأولى هي ارتباط ظهور الرواية كجنس أدبي بظهور البورجوازية لذلك كانت توصف بنموذج الحداثة، لذلك تُعرف بأنّها « النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي، بولادته رأت النور، ومع تطوره تطورت، وبزواله وقيام المجتمع

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص. 12.

الاشتراكي تعود إلى منابعها البطولية الأولى[1]»، فالرواية لا تعكس في مضمونها أنّها وليدة النظام البورجوازي فحسب، بل تصوّر حقيقة انعكاسه على الإنسان، كصراع طبقي، وصراع بين الفرد والمادة والمبادئ والقيم السائدة في المجتمعات، الرواية إذن تفضي إلى أنّها « انعكاسا إيجابيا لصراع الطبقات، صراع العوالم المتناقضة الذي يصنع في جدله اللامتناهي صيغة متجدّدة للتاريخ[2]».

1.1.2. رواية المقاومة:

إنّ اتخاذ الرواية من حياة الإنسان وتجربته منهلا وفيرا وخصبا من حيث مواضيعه، جعلها تتعدّد من حيث نوعها يتعدّد المواضيع التي ينتقي الكاتب الخوض فيها، فكانت الرواية البوليسية والرواية الرومنسية والرواية الواقعية، ولعلّ النوع الروائي الأكثر إنسانية وواقعية ودرامية في أن واحد، هو النص رواية المقاومة، فهو يعتبر واحدا من أكثر أنواع الروايات إقبالا وأوسعهم قراءة ودراسة وتحليلا.

ترتبط رواية المقاومة « بواقع مقاومة الاحتلال، وتتصف بالكفاحية. شخصياتها المحورية النبيلة، يحدوها النزوع إلى النضال والتضحية ونشدان الحرية ورفض الظلم والعدوان على كل مستوى»[3]، وقد ظهر هذا النوع من الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، مصاحبا للثورات الدفاعية عن أرض الوطن على مرّ التاريخ، حاملا رسالة وطنية وقومية وإنسانية، «أدب المقاومة من الآداب الإنسانية التي تجدها في كل أمة من الأمم نتيجة وقوعها تحت ظلم طويل خانق دفع بمشاعرها وأحاسيسها لرفض هذا الظلم والتمرد عليه والانقلاب على مفاهيم الخضوع له والتعامل معه بوصفه

[1] جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997، ص.ص. 34.33.

[2] محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2015، ص.60.

[3] حسام الضيقة: رواية المقاومة، دراسة في الإنتاج الروائي، سلسلة المؤتمرات والندوات الفكرية، المجلد 5، جمعية المعارف الإسلامية الثقافية، الطلعة الأولى، تشرين الأول 2005، ص.ص. 61.60.

أمرا واقعيا، وبالتالي فإنّ هذا الأدب الإنساني يلتزم عادة بقضايا التحرر»[1]. ينتشر أدب المقاومة لدى الغرب والعرب على حد سواء، فكل من الشعوب المستضعفة التي تعرضت للاحتلال والاستعمار وكل تبعاته، كتب أدباؤها عن المقاومة، وعبّروا عن ألم التجربة ومخلفاتها النفسية والسلوكية، ولاسيما الشعوب العربية الإسلامية، فقد عانت كثيرا من ويلات الاستعمار أثناءه وبعده، فالفترة ما بعد الاستعمار أثارها أقوى من الاستعمار نفسه.

إنّ الجزائر من بلدان المغرب العربي الإسلامي التي تعرضت للاستعمار الفرنسي، الذي خلّف حربا أهلية تآكلت فيها معاني القيم الإنسانية والوحدة القومية، لذلك انتشرت رواية المقاومة بكثرة، وكُتبت باللغتين العربية والفرنسية، ولاسيما الفرنسية، ومن روادها مولود فرعون، محمد ديب، مايسة باي، وياسمينة خضرا، صاحب الروايات الأكثر رواجا، ولاسيما رباعيته، المدونة بالأطروحة الحالية.

3. الترجمة وفعل التلقي:

ارتبطت نظرية التلقي بالنص الأدبي دون غيره من المؤلفات، فهي تقوم بالأساس على ذوق القراء الذي يؤثر مباشرة على انتشار العمل الأدبي، ويبرزه عمل النقاد ويرقيه من خلال نقدهم لعملية تلقيه، فجمالية تلقي رواية ما تعرف بمدى استجابة القراء لها وتأثرهم بها[2].

إنّ نظرية التلقي أو جمالية التلقي كما يسميها البعض رغم حداثتها، فقد ارتبط ظهورها بظهور نظرية القراءة، إلاّ أنّها في الأصل انحدرت من الفلسفة الظهاراتية، وأولت اهتماما بالقارئ ودوره في صناعة العمل الأدبي بفعل تلقيه باكتشاف ما لا يعرفه الكاتب عن كتابته، ذلك أنّ « عملية الكتابة

[1] عادل الأسطة: أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، مؤسسة فلسطين للثقافة، سورية، دمشق، الطبعة الثانية، 2008، ص. 9.

[2] حفناوي بعلي: الترجمة وجماليات التلقي، المبادلات الفكرية والثقافية، لايازوري، العلمية للنشر والتوزيع، عمان، العبدلي، 2016، ص 15.

تفترض عملية قراءة باعتبارها ملازمة جدليّا لها (...) فاتحاد الكاتب والقارئ هو الذي يمنح الحياة للنّص بما هو موضوع واقعي ومُتخيّل أنتجه العقل. فلا فنّ إلاّ من أجل الآخر وبواسطة الآخر[1]».

أمّا إذا تعلق الأمر بمتلق من نوع خاص، أو ما يطلق عليه **أمبرتو إيكو** القارئ النموذجي، الذي «يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النّص بالطريقة التي يفكّر بها المُؤلف نفسه، ويستطيع أيضا أن يتحرّك تأويليا كما تحرّك المؤلف توليديّا[2]»، والذي لا يكتفي بقراءة النص وتلقيه الأول فحسب، بل يعيد صياغته وتأليفه في أفق انتظار متلق آخر محتمل، هو المترجم، الذي عليه أن يخدم سلطتين، سلطة النص وسلطة متلقي الترجمة، الوضعية التي يقع فيها بين المطرقة والسندان كما أشار إلى ذلك **بول ريكور**.

ففعل التلقي متعلق بالترجمة بل ويرتبط به ارتباطا عضويا، إذ تبدأ الترجمة في أولى مراحلها بالقراءة والفهم، وهنا يقع فعل التلقي الأول الذي يقوم به المترجم نفسه، باعتباره قارئ النص الأصلي، «وباعتبار الترجمة فعلا تخصيبيّا يمنح للنص الأصلي حياة جديدة في أفق ثقافي وحضاري مختلف»[3]، لا يمكن للمترجم أن لا يأخذ بعين الاعتبار فعل التلقي الثاني الذي يقوم به القارئ المحتمل للنّص الناتج عن الترجمة، فيراعي في تأليفه الجديد للنص الأصلي أفق انتظار القراء المنتمين إلى منظومة أخرى من العلامات والقيم الجمالية، محاولا قدر المستطاع أن يكون تلقيهم للنّص المترجم معادلا لتلقيه هو للنّص الأصلي. ولما تعلق الأمر بترجمة الأعمال الأدبية التي يعتبرها **أمبرتو إيكو** "أنظمة مشفرة وليست معاني معينة"[4]، فيستحضر المترجم المتلقي المقصود أثناء تشفيره للنص

[1] جون بول سارتر: ما هو الأدب، ممنشورا غاليمار، اريس، 1947، ص. 93. نقلا عن: هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2016، ص. 89.

[2] أمبرتو إيكو: القارئ النموذجي، ترجمة أحمد بوحسن، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب، عدد 8-9، 1988، ص. 142.

[3] هانس روبيرت ياوس: المرجع السابق، ص. 19.

[4] مجاهد بوسكين: التأويل تحت مظلة السيميائيات، من العلامة إلى التلقي والتأويل، مجلة أيقونات، العدد 6، مجلد 6، 2018، ص. 41.

المترجم، كمن يستبق أو يتنبأ بقراءة القراءة، أو تلقي التلقي؛ فالترجمة إذن لصيقة بمعنى التلقي، والتلقي رديف الترجمة[1].

4. الترجمة وفعل التأويل:

إنّ مرحلة الفهم في الفعل الترجمي هي الأكثر أهمية، لأنّ دقّة الفهم تضمن على الأقل النقل الصحيح للمعنى في اللغة المترجم إليها؛ ولأنّ الفهم عملية ذهنية معرفية بالغة التعقيد، غايتها فك شيفرة العلامات المحمّلة بالمعاني المقصودة مسبقا، والتي تخضع لعدّة مراحل تتم فيها معالجة المعلومات (العلامات) وتمريرها بعدة مرشحات كالسياق والموسوعة الثقافية والأيديولجية للمترجم وحتى ذاتيته الانتقائية، قبل أن يحسم في فهمها بالطريقة هذه أم تلك.

يقول **غادامير** في هذا المقام أنّ « الفهم والتأويل هما في نهاية الأمر الشيء ذاته[2]»، فالتأويل فعل أساسي في الترجمة، بل إنّ ناتج عملية الفهم والتأويل يتجسّد بشكل ملموس في الترجمة، لذلك من الباحثين والدارسين في علم الترجمة من يعتبرون أنّ كل ترجمة هي تأويل وليس العكس، ومنهم **ميشونيك هنري Henri Meschonic** الذي يعضّد ذلك بالمعادلة: «لكي تفهم، لا بد أن تؤول، [...] ولكي تترجم [...] يجب أولا أن تفهم، وبالتالي [...] فإنّ الترجمة بالضرورة هي تأويل[3]». إنّ هذا الطرح يعتمد في حقيقة الأمر على مفهوم التأويل السيميائي للعلامة كما وضعه **بيرس**، الذي وفي كل مرّة كان يعمد فيها إلى تفسير معنى التأويل يلجأ إلى استعمال عبارة الترجمة، حيث كان يعرّف التأويل على أنّه « ترجمة علامة إلى نظام آخر من العلامات[4]»، وهي الترجمة بأم عينها، إذ أنّها عبارة عن تأويل جديد للأصل وتعبير عن علاماته في لغته بعلامات أخرى في اللغة الهدف.

[1] جيلالي كملين: موقع التلقي من الفعل الترجمي في ضوء التعريف اللغوي للترجمة، معالم، العدد 9، 2018، ص.ص.35.42.

[2] أمبرتو إيكو: أن تقول الشيء نفسه، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2012، ص. 289.

[3] أحمد كروم: مقاصد الترجمة والتأويل التداولي، دراسات في الترجمة وآلياتها المعرفية، كنوز المعرفة، عمان، 2015، ص.117.

[4] أمبرتو إيكو: المرجع السابق، ص. 283.

إنّ المعنى هو لب وغاية الفعل الترجمي في آن واحد، فالمترجم يبحث عنه في النص الأصلي ليعيد نقله في النص المترجم، لذلك فالفعل التأويلي والفعل الترجمي لصيقان ببعضهما البعض؛ وبما أنّ التأويل يهتم هو الآخر بتقصي المعنى، فيصبح المترجم مؤولا خلال قيامه بعملية الترجمة، ذلك أنّ نقل المعنى يتم عبر مرحلتين، تتمثل الأولى في تفكيك رسالة النص الأصلي فيما تهتم الثانية بإعادة تركيبها في النص المترجم، حسب **رولان بارث**، أمّا **سليسكوفتش وليدرار** فتريان أنّ عملية التأويل تتم عبر ثلاث مراحل، فهم المعنى، وانسلاخ المعنى أو استكناهه، أي إحداث قطيعة مع كل العلامات التي ولّدته في النص الأصلي، ثم وضعه في السياق الثقافي المستهدف، وأخيرا تعبير المعنى وذلك باستعمال نظام لساني آخر[1].

إنّ جودة ترجمة عمل أدبي ما تتوقف على جودة تلقي وتأويله، وكلاهما، أي التلقي والتأويل، يحدثان خلال عملية الترجمة وبها، ويتمان في آن واحد طريقة مُتداخلة يصعب التمييز بينهما، «فهما وظيفتان وإن بدتا متمايزتين، من حيث أن كلا منهما نشاط قائم بذاته له أصوله وقواعده، غير أنهما متداختان وممتزجتان يصعب الفصل الحاسم بين حدودهما أثناء الترجمة»[2].

[1] أحمد كروم: المرجع السابق، ص.ص126.127.

[2] جيلالي كملين: المرجع السابق، ص. 37.

الفصل الرابع:

دراسة تحليلية للثنائية (نص ــ صورة)

في رباعية ياسمينة خضرا

1. تمهيد:

إنّ الترجمة قراءة متأنية تتوقف عند كل تفصيل، بما في ذلك قراءة حدي الثنائية (نص ـ صورة)، ولكن ما الذي تضيفه الصورة إلى النص و/أو النص إلى الصورة في تفاعلهما النسقي الهجين والمتناغم في الوقت ذاته؟ سنحاول من خلال تحليل مدونتنا الوقوف على حقيقة ذلك التزاوج الفريد من نوعه أديبا وثقافيا ومدى اهتمام الترجمة بنقله همها هم نقل النص الذي تقدمه الثنائية.

2. منهجية التحليل:

يتمثّل هذا المبحث في تحليل الثنائية (نص ـ صورة) تحليلا سيميائيا، باعتبار المعياريين: الترجمة الموازية السابقة والترجمة الموازية اللاحقة؛ ويكون ذلك بتناول ثنائية الرواية الأصلية أولا ثم ثنائية الرواية المترجمة، وذلك مع كل نموذج. يتم في كل ترجمة موازية لاحقة تحليل للعنوان تحليلا سيميائيا أولا وذلك بربطه مع متنه، مرورا بمستويات التحليل السيميائي للعلامة اللسانية الثلاثة: النحوي، المعجمي والدلالي، ثم القيام بالأمر نفسه مع الصورة، مرورا بطبيعتها، وصفها (المكونات) ثم تأويلها، وبعدها تحديد نوع العلاقة القائمة بينهما (نص ـ صورة)، أمّا في الترجمة الموازية اللاحقة، فنمر بالخطوات نفسها مع ترجمات الروايات. وفي الأخير، نقوم بإجراء مقارنة بين طبيعة العلاقة القائمة بين الثنائيات الأصلية وترجماتها، للتحقق من الحفاظ على قيامها أصلا ثم طبيعتها ثانيا في بند تحليل النتائج النهائية.

3. تقديم المدونة:

تعد رباعية ياسمينة خضراء Les - L'attentat - Les hirondelles de Kaboul Sirènes de Bagdad وKhalil من بين أقوى التشكيلات الروائية التي سلطت الضوء بواقعية وإصرار على الصّراع القائم بين الشرق والغرب، تلك الحروب التي جمعت كلتا الجبهتين في مشهد

إرهابي دام، مزّقت فيه معاني الإنسانية وتجردت من قيمها، تجبر فيه الغرب المعاصر على الشرق المحافظ، اغتصب أرضه، طمس هويته وبلبل وحدته. إنّ وقع تلك الحروب كان وخيما على تلك النقاط الملتهبة من العالم العربي الإسلامي، ففي ظل الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية الكادحة التي خلفتها تلك الحروب، لم يلقى شعبه المنكسر إلاّ الانسياق كرها أو طوعا إلى التطرف الإرهابي، ليصبح بذلك أداة موت تائهة تُدمّر نفسها ومن حولها.

تصنّف الرباعية ضمن أدب المقاومة « la littérature engagée»، التي مزج فيها ياسمينة خضرا بين الواقعية والتخييل، روى فيها عن جمال وسحر حب الوطن، ولكن أيضا عن شبح التطرف الذي يظهر بفعل الخوف النفس البشرية متى زُعزع أمنها وخُدشت كرامتها، فبين هذا وذاك تُباع الضمائر متذرّعة بالدين (الإسلام)، وتسفك الدماء عشوائيا[1].

إنّ قضية الصراع بين الشرق والغرب التي تعرضها روايات ياسمينة خضرا، ويبرزها أسلوبه السردي المتفرد المصقول، وخياله الاستثنائي الذي لا يضاهيه فيه أحد من أقرانه الروائيين من داخل الوطن أو من خارجه[2]، لاقت إقبالا لا مثيل له، وتركت أثرا لا يغفل عنه، فقد نالت العديد من رواياته جوائز أدبية قيمة للعمل الواحد، كما ترجمت العديد منها إلى أعمال سينمائية من أفلام ومسرحيات ورسوم مُتحركة، بما فيها الرباعية موضوع المدونة.

1.3. تحليل المدونة:

1.1.3. النموذج الأول: رواية « Les Hirondelles de Kaboul »

تدور أحداث الرواية في مدينة كابول، العاصمة الأفغانية، التي وقعت تحت سيطرة حركة طالبان المسلحة سنة 1996، تلك المدينة العريقة والشاهقة أصبحت تطؤها أقدام حرب أهلية خلفتها

[1] زهرة ديك: ياسمينة خضرا هكذا تكلم ... هكذا كتب ...، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013، ص. 11.

[2] Youcef Merahi: Qui êtes-vous Monsieur Khadra ? Yasmina Khadra entretien avec Youcef Merahi, éditions Sedia, Alger, 2007, p. 10.

الحربين البريطانية والسوفياتية التي تتالتا عليها. يروي ياسمينة خضرا معاناة شعب كابول من عنفوان التطرف الإسلامي واستبداده، يشهد كل يوم أحكام الرجم والإعدامات الجماعية العلنية، يتم توقيفه على حين غفلة من أجل عمليات تفتيش ومراقبة هي أقرب ما تكون من الإهانة. الكل تراقبه أعين طالبان، تلاحقه أفواه رشاشاتهم، الموت يحدق بهم كل وقت وحين.

يصور ياسمينة خضرا ذلك الواقع المرير والوضع الخانق الذي تعيشه كابل تحت نظام طالبان مجسدا إياه في قصة الزوجين عتيق وزوجته مسرّات، ومحسن وزوجته زنّيرة، وكيف تشابكت أقدارهما معا. **عتيق** سجّان يعيش مرارة واقعه المؤلم في فصيه المهني والعائلي، فهو يشاهد كل يوم مسجونيه من بني شعبه ينتظرون حكم إعدامهم الجائر تحت ذريعة الشريعة الإسلامية، بالطريقة نفسها التي يرى بها زوجته التي تصارع مرضا عضلا وتعد أيامها عدا تنازليا، ويرى مدينه كابول الجنة الخصبة تتحول إلى بلد مهجور وعقيم بالعين التي يرى فيها عقمه وانطفاء سيرته بعدم قدرته على إنجاب أبناء يخلُفونه، بذلك يقضي معظم أيامه يرثي حاله، أمّا زوجته **مسرات**، فهي تلك المرأة الطيبة الحنونة والصبورة الشجاعة، تُقدّس الحياة الزوجية، تطيع زوجها وتحرس دائما على إسعاده وإدخال السرور على قلبه ليخرج من عزلته المميتة، فرغم مرضها كانت تبدي له أنها لا تزال تستطيع الاعتناء به وبالبيت كسابق عهدها، حتى أنّها فرحت لتحسّن مزاج زوجها بعد وقوعه في حب سجينته الجميلة (زنيرة زوجة محسن) وقبلت أن تكون فداء لها في سبيل حب زوجها ولأنها ميتة في جميع الأحوال.

مُحسن عاش حياة الترف والبورجوازية في صغره وشبابه، مثقف، التحق بالجامعة وأصبح حضريا، تعرف على الفتاة الجميلة زنّيرة بالجامعة وتزوجها، ولكن سرعان ما أفل جاهه وفقد عمله بعد أن وقعت الحرب الأهلية، فقد أخذت منه طالبان المغتصبة المتشددة والمستبدة كل ما يملكه من مال ومكانة، فأصبح فقيرا يبيع أثاث بيته ليحصل على لقمة عيشه، ومنعته من حب زوجته، فأصبح الضحك معها

والتجول معها في الطريق حرام، حتى أنها سلبت منه رجولته وأسقطتها من عين زوجته بعد عن عجز عن الدفاع عنها بعد تعرّض طالبان لها خوفا من اعتقاله. أمّا زوجته **زنّيرة**، فهي فتاة بارعة الجمال، عاشت حياة طيبة لدى والديها، التحقت بالجامعة هي الأخرى وأصبحت محامية وأخذت على عاتقها قضية المرأة الأفغانية والدفاع عن حقوقها، لذلك تميزت بالقوة والشجاعة، بعد وقوع كابول في قبضة طالبان، كانت زنّيرة ناقمة ورافضة لنظام القمع وتشييء المرأة الذي فرضته طالبان، فحرمتها من ممارسة مهنتها بإقعادها بالبيت، وحتى عند خروجها كان عليها أن تضع الشادور الذي كانت تعتبره زنيرة طمسا لمعالمها وهويتها وحريتها، حتى أنّ حديثها مع رجل آخر بحضرة محرمها يعتبر خرقا للآداب تُعاقب عليه، امتد حنق زنيرة إلى زوجها الذي شارك في عملية رجم امرأة علنا من جهة، والذي لم يستطع الدفاع عنها عند تعرضها للإهانة من أحد رجال طالبان من جهة أخرى، لذلك أرادت تطليقه وتركه، وعند ملاحقة محسن لها عندما همت بترك البيت تعثّر وارتطم رأسه بالأرض وخر ميتا، واتهمت هي بقتله، لذلك تم سجنها مع حكم الإعدام في حقها، غير أن سجّانها الذي أُغرم بها خلصها منه وأعانها على الهروب[1].

1.1.1.3. المعيار الأول: الترجمة الموازية السابقة للثنائية (نص . صورة)

تمثّل الطبعة الأولى لرواية « Les hirondelles de Kaboul » الصادرة سنة 2002 الأصل الذي يُرجع إليه عند الترجمة نصا دون شك، وغلافا فرضا في أغلب الأحيان، ولو أنّه من المجدي جدّا أن تُؤخذ بعين الاعتبار كل الطبعات الأخرى الصادرة للنص الأصلي قبل ترجمته، لأنّ من مباحث الترجمة الموازية أيضا الإجابة عن حركية النصوص الموازية عند كل عملية إعادة طبع تقوم بها دار النشر للنص الأصلي نفسه[2].

[1]Yasmina Khadra: Les hirondelles de Kaboul, Paris, Julliard, 2002.
[2]José Yuste Frías: Au seuil de la traduction : la paratraduction, Op.cit, p 294.

أ) النص . العنوان:

إنّ العنوان « علامة دالة [1]» أي رسالة تدل وتحيل على مضمون النص، تستهدف القارئ بإغوائه والتشويش عليه بفعل الاحتمالات التي تنطوي عليها غير المتوقعة والمراوغة لأفق انتظاره[2]، فهو مفتاح الرواية من جهة والضابط لنوع القراءة من جهة أخرى، فإذا أحسن القارئ/المترجم تلقيه وتأويله، أصبح « سمة تضيء غوامض النص وتفك رموزه وتعيد توزيع عناصره [3]».

يُصنف عنوان « Les hirondelles de Kaboul » ضمن العناوين الموضوعاتية thématique حسب جيرار جينيت، لأنّه يحيل إلى موضوع النص مُباشرة، فيسمي عنصرا من عناصر الحبكة القصية كاسم المكان أو غرض أو شخصية ما من مضمونه. عنوان الرواية عبارة عن مركّب اسمي groupe nominal، يتكون من اسم مؤنث جمع معرف « Les hirondelles » واسم مكان « Kaboul »تجمعهما أداة الربط « de ». فالعنوان يخص بالذكر أسراب طائر السنونو بكابول دون غيرها، ولكن هل سنونوات العنوان يُقصد بها طيُور كابل في معناها الحقيقي أم أنّها توحي إلى غير ذلك؟ لأنّ لفظة كابل اسم علم لمكان لا يمكن أن تحيل إلاّ إلى كابل دون غيرها، وهل في اجتماع اللفظتين معا ما يحيل إلى معنى غير الذي تحمله اللفظتين كلا على حدا؟

ذُكرت les hirondelles في المتن مرتين فقط، محافظة على الهيئة التي ظهرت بها في العنوان، حيث وردت المرة الأولى في معناها الحقيقي في قول الروائي:

« Le ciel afghan, où se tissaient les plus belles idylles de la terre, se couvrit soudain de rapaces blindés : sa limpidité azurée fut zébrée de traînées de

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2005، ص. 11.

[2] نعيمة العرقوبي: قصيدة حيزية، ص. 185، نقلا عن: رفيقة سماحي: تجليات المناص في رواية "سنونوات كابل" للروائي ياسمينة خضرا، مجلة البدر، المجلد 09، العدد 11، 2017، ص. 526.

[3] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 118.

poudre et **les hirondelles** effarouchées se dispersèrent dans le ballet des missiles. La guerre était là »[1].

حيث صوّر الكاتب بداية الحرب في أفغنستان بتلبّد سمائها الزرقاء الصافية ببارود الغارات الجوية التي شتت أسراب السنونو وأفزعتها ففرقتها.

ووردت مرة أخرى في معنى مجازي في قول ياسمينة خضرا :

« Hormis celui de son épouse, Atiq n'a pas vu un seul visage de femme depuis plusieurs années. […] Pour lui, à part Mussarat, il n'y a que des fantômes, sans voix et sans attrait, qui traversassent les rue sans effleurer l'esprit ; des nuées **d'hirondelles** en décrépitude, bleues ou jaunâtres, souvent décolorées, en retard de plusieurs saisons, et qui rendent un son morne lorsqu'elles passent à proximité d'hommes »[2].

في هاذ المقطع بالذات شبّه ياسمينة خضراء نساء كابول الماشيات في الشوارع بشادوراتهن البالية إلى أسراب سنونو واهنة، متخلفة بفصول عن موعدها وناعبة أصواتها بأذن كل من يمر بها من الرجال.

ورد تعريف Hirondelle بقاموس TLFI على أنه طائر مُهاجر من عائلة العصفوريات وآكلات الحشرات، يتميّز باللون الأبيض والأسود، ذو أجنحة رفيعة ولكنها طويلة تسمح له بالتحليق بسرعة ولكن في صمت، ذنبه مفتوح على شكل V، ومن تسمياته الأخرى الخُطّاف[3].

إنّ رواية « Les hirondelles de Kaboul » لم تتحدث عن السنونوات كما هي في تعريفها المعجمي بالضبط، فلم يكن طائر سنونو العنوان موضوعها في مستواه المعجمي، لذلك وجب تحديد نوع العنوان بدقة أكثر، فهو عنوان مجازي لأنّه يحيل على عنصر ثانوي من النص والذي، وبفضل العنوان، يكتسب قيمة رمزية[4] إذ لا بد من الانتقال إلى المستوي الدلالي للفظة حتى تنفح آفاق الربط التي تحيل إلى الموضوع الفعلي للرواية.

[1]Yasmina khadra:Op.cit, p 14.
[2]Yasmina khadra: Op.cit, p 111
[3] Trésor de la langue française informatisé TLFI : http://atilf.atilf.fr/
[4]Chadli Djaouida:Op.cit, 2011, p. 37

إنّ طيور السنونو هي الأكثر شيوعا وتنوعا في العالم، يألفها الإنسان لأنها تعيش بالقرب منه، إذ تبني أعشاشها في أعالي المباني والشرفات وحدائق المنازل، كما أنها تظهر باختلاف أنواعها بكافة أنحاء العالم، ذلك أنّها طيور مُهاجرة، إذ تشد أسراب السنونو رحالها بحلول الاعتدال الخريفي، خلال شهر سبتمبر، من البلدان الأوروبية الشمالية، وتقطع مسافات هائلة بسرعة خاطفة متجهة نحو إفريقيا وشبه الجزيرة العربية وحتى شبه القارة الهندية (قارة أسيا)، لتقضي فصل الشتاء هناك، ثم تعود بحلول الاعتدال الربيعي إلى الشمال. تعيش طيور السنونو في أسراب ضمن أزواج، وهي أحادية الزوجة، أي أنه وفية لأزواجها، تضع بيوضها وتتعاون فيما بينها في بناء أعشاشها وإطعام صغارها[1].

إنّ رؤية السنونو على مدار السنة أكسبه الكثير من المعاني والرموز والتي تختلف باختلاف ثقافة الإنسان وحضارته. ومن المتعارف عليه أنّ طائر السنونو مرتبط بقدوم فصل الربيع فهو منبئ له من جهة، كما أنّه مرتبط بكل ما يرمز إليه الربيع من جهة أخرى، فهو موسم البدايات لأنه مُتعلق بالخصوبة التي تتجلى في الإزهار وتزاوج الحيوانات والطيور على اختلاف أنواعها، لذلك اقترن السنونو بالربيع في المثل القائل « une hirondelle ne fait pas le printemps »، وهو أيضا مرتبط بمعاني السلام والحب لأن التزاوج يأتي بعد اختيار الشريك والوقوع في حبه، وللسنونو كل المعاني الإيجابية فرؤيته تُعتبر فأل خير.

إلاّ أنّ السياق الروائي لم يكن يمت للإيجابية بصلة، فأحداث الرواية تحكي عن الحرب الأهلية في كابول ومعاناة شعبها من الاضطهاد النفسي منها وتأثير ذلك على مسار حياته. ولكن لا بُدّ للمعاني المرتبطة بـ:« السنونوات» أن تجد تطابق لها في الرواية.

[1] تم جمع المعلومات من الموقعين المواليين:

لمياء الرفاتي: معلومات عن طائر السنونو، مقال نشر بموقع سطور في 10 مارس 2021، الموقع الالكتروني: https://sotor.com اطلعت عليه بتاريخ 2021/07/24.

طيور العرب: طائر السنونو أو الخطاف موضوع شامل عن هذا الطائر، نشر بتاريخ 21 جانفي 2021، على الموقع الالكتروني: https://birdsforarabs.com، اطلعت عليه بتاريخ: 2021/07/24.

يرتبط معنى طائر السنونو في مقام أول بالسماء، موطنه الذي يحلّق به ويشعر فيه **بالحرية والآمان** حيث يكون في موضع تحكم سواء في رحلته أو في سربه الذي يطير بمعيته من جهة، والعلو الذي يمكنه من معرفة مسار وجهته من جهة أخرى، تلك السماء أصبحت موضع **خطر** عليه بل أصبحت **سجنه** بعد أن غزتها الجوارح المدرعة والغرابيب واتفقت فيما بينها على السيطرة عليه واقتياده وإجباره على الانصياع لقوانينها التي فرضتها عليه وإلاّ افترسته ومزّقته، حيث قصد الروائي ياسمينة خضرا بالجوارح المدرعة نظام طالبان وأعوانه من الميليشيا،

« Une meute de taliban gravite autour de sanctuaire pour intercepter les badauds de passage et les obliger manu militari à rejoindre les fidèles »[1]

إن السنونوات التي كانت تعيش مُنسجمة في أسراب هي أفراد شعب كابول الذي سُلب حريته وفقد أمنه وسقط من علوه في قبضة طالبان.

وما لا يمكن إغفاله أيضا أنّ السنونو طائر **زوجي** يُحسن **العشرة**، إذ أنّه يرمز في الحضارة الإسلامية إلى العشرة الطيبة[2]، لذلك استوحى الكاتب منه هذه الخاصية لسرد وقائع روايته عن كثب من حياة الثنائي (عتيق ومسرات/محسن وزنّيرة)، فكلاهما كانا يحسنان العشرة لبعضهما البعض، رغم زمن الحرب الذي كانا يعيشانه، وقد جرى ذلك على لسان زنيّرة في حديثها مع زوجها محسن:

« … Mais nous sommes ensemble, Mohsen. C’est ce qui doit compter, pour nous. Nous sommes ensemble pour nous soutenir, nous n’avons que nous-mêmes pour nourrir l’espoir »[3]

والأمر كذلك بالنسبة للزوج الآخر، حيث اعترف عتيق لزوجته مسرات بفضل العشرة بينهما بعد مرضها ومحاولتها الاعتناء به وبالمنزل رغم ذلك:

[1]Yasmina Khadra : Op.cit, p. 33
[2] Dictionnaire des symboles – Edition Robert Laffront, In : Mythologie, croyances et traditions. En ligne :http://www.hirondelle.oiseaux.net/croyances.html, consulté le 27/07/2021.
[3]Yasmina Khadra: Op.cit, p. 30.

« Nous vivons ensemble depuis des années ; tu n'as point triché. Ni avec moi ni avec personne. Tu n'as pas besoin d'aggraver ton mal juste pour me prouver je ne sais quoi »[1]

ومن معاني العشرة أيضا محُاولة التأقلم رغم الاختلاف، فالحرب بكابول أخضعت شعبه، وجعلته يحاول أن يتعايش مع الوضع راضخا كان على غرار الزوج الأول (عتيق ومسرات) أم رافضا مثل الزوج الثاني (محسن وزنّيرة)، فالوضع الجديد كان قاسيا على كل منهما.

ورغم العشرة الطيبة، يحمل طائر السنونو معنى **الهجران** و**التخلي** أيضا، فزقزقة طائر السنونو لدى الفرس تُفرّق بين الأصحاب والأحبة، فهي تعني الوحدة والهجر والتفرقة، نسبة لطبيعة السنونو كطائر مُهاجر[2]، وهو ما حصل فعلا مع زوجي ياسمينة خضرا، فبعد أن كانا يحاولان إيجاد مساحة تناغم فيما بينهما، تقلبت الأحداث متأثّرة بنظام طالبان المستفز، فقررت زنيرة هجر زوجها والابتعاد عنه بعد أن عجز عن الدفاع عنها أمام أحد أعوان طالبان، فهجرته في البيت بلبس شادورها والابتعاد عنه:

« Depuis la brimade de l'autre jour, elle ne l'ôte plus. C'est devenu sa forteresse et sa défection, sa bannière et son abjuration »[3].

والأمر سيان بالنسبة لمسرات زوجة عتيق التي طلبت من زوجها الهروب مع سجينته الجميلة بعد أن أحست أنّه لم يعد لها مكان في قلب زوجها الذي استحوذت عليه سجينته:

« C'est toi qui me demandes de partir, Mussarat ? »[4]

إنّ الوصول إلى حالة الهجر والتخلي والترك بين الأزواج كانت في الحقيقة نتيجة لتخلي كل منهم عن حقيقته، فلم يعد أحدهم يفهم ما يحصل له أو لماذا يتصرف بالطريقة تلك، الكل فقد صوابه، ولم يعد

[1] Ibid, p. 44
[2] Le dictionnaire des symboles, Ibid.
[3] Yasmina Khadra, Ibid, p. 97.
[4] Ibid, p. 129.

يطيق العيش مع ظله، وهو ما أفصحت عنه زنيّرة في نقاشها مع زوجها عندما طلب منها الخروج للتنزه:

« - Ça n'a rien à voir. J'ai envie de sortir avec toi. Comme au bon vieux temps.
- Les temps ont changé.
- Pas nous.
- **Et qui sommes-nous ?** »[1]

لم يتوانى ياسمينة خضرا عن نظم الأحداث بالتناوب بين ثنائه الزوجي، فلم يكن يبدأ فصلا حتى ينهيه بالانتقال أو بالأحرى التقاطع أو الربط مع الزوج الثاني وذلك طوال فصول الرواية الخمسة عشر، ففي ذهاب وإياب السنونو، كونه من القواطع، تجل لمعنى **الحضور والغياب**، وهو أيضا ما كان يتجلى في كل من شخصيات الرواية، بين حضور جسدي وغياب معنوي تارة:

« Ils ont soupé en silence, lui prostré, elle absente »[2]

وحضور معنوي وغياب جسدي تارة أخرى:

« Morte, je serai plus utile que vivante »[3]

إنّ ظهور طائر السنونو الشائع باللون الأسود والأبيض، يرمز إلى الشحوب والذبول في التصوير الفوتوغرافي، الذي يُستعمل عادة في التوثيق للأحداث والتحولات الكبرى كالحروب[4]، وهو ما عمد إليه ياسمينة خضرا في تصويره الروائي، فبالإضافة إلى شحوب وذبول شخصياته جسديا ومعنويا، كان تصويره للأحداث الروائية يتراوح بين ضوء النهار وظلام الليل، الذي لم يكن على كل حال يُحدث فرقا بالنسبة لشخصياته، فقد طمس اضطهاد طالبان أعينهم فلم تعد ترى الألوان التي تعطي للحياة معنى:

---

[1]Ibid, p. 60.
[2]Ibid, p. 48.
[3] Ibid, p134.
[4]سالم المعمري: فنون فوتوغرافيا الأبيض والأسود: التشكيل والأبعاد التفكير بالأبيض والأسود ... يعني التباين، مثال نشر بتاريخ 1 جويلية 2012، بالمجلة الإلكترونية نزوى، على الموقع: https://www.nizwa.com اطلعت عليه بتاريخ 2021/07/28.

« Qu'y a-t-il de si grave, de l'autre côté de la nuit, pour que le soleil y laisse l'ensemble de ses couleurs ? »[1]

وفي مقام أخير، ومن تسمية طائر السنونو الشائعة «الخُطّاف»، وهو كثير الخطف، معنى الخطف والتخطُّف، ويُقصد بالخطف الانتزاع بسرعة وعمدا أو **السلب**، ويعني أيضا **الهلاك**، فقد ورد في كتاب الله الحكيم (أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا جَعَلْنَا حَرَمًا آمِنًا وَيُتَخَطَّفُ النَّاسُ مِنْ حَوْلِهِمْ ۚ أَفَبِالْبَاطِلِ يُؤْمِنُونَ وَبِنِعْمَةِ اللَّهِ يَكْفُرُونَ)[2]،وصدّقه حديث أُحد (إن رأيتمونا تختطفنا الطير فلا تبرحوا)، أي تستلبنا وتطير بنا، وهو مبالغة في الهلاك[3]. منذ أن سقطت كابول في أيدي طالبان، سُلبت الناس أرواحها، فأصبحوا يموتون لسبب أو لدونه، لسبب مُؤسس أو باطل، فطالبان تُطلق النار على كل ظل مُشتبه به دون سابق إنذار، وتُسجن كل من يُحاول أن يُعبّر عن استرداده لحريته دون إذنها:

« Kaboul! …recroquevillée au milieu de ses boulevards en charpie, semblable à une farce tragique, avec, en retrait, tel un rapace attendant la curée, la sinistre prison de Pul-e-Charki »[4].

أصبح القتل في كابول أمر مُعتاد، فلم بعد شعبها يخافه أو يحذره، إذ سبق وأن نُفّذ فيهم حكم الإعدام أو القتل الرمزي منذ أن أصبح طلب الإذن من طالبان أمر لا بُد منه قبل اتخاذ قرار شخصي ما:

« Nous avons tous été tués. Il y a si longtemps que nous l'avons oublié »[5]

إن اختيار طائر السنونو ليساهم في بناء عنوان الرواية لم يكن محض صُدفة، بل وجد فيه ياسمينة خضرا كل الصفات التي ترمز إلى حال شعب كابول الذي كسرت طالبان جناحيه، وسجنته، ففقد السيطرة على نفسه ولم يعد يعرف ذاته ولا غيره، لم يعد يعرف كيف يتكيف مع النمط الجديد المغاير تماما لحقيقته، ففقد نفسه وصوابه وحياته كلها، وبقيت هي، طالبان، محلقة فوقه تراقبه بازدراء.

---

[1]Yasmina Khadra: Op.cit, p. 143.

[2] القرآن الكريم: سورة العنكبوت، الآية 67.

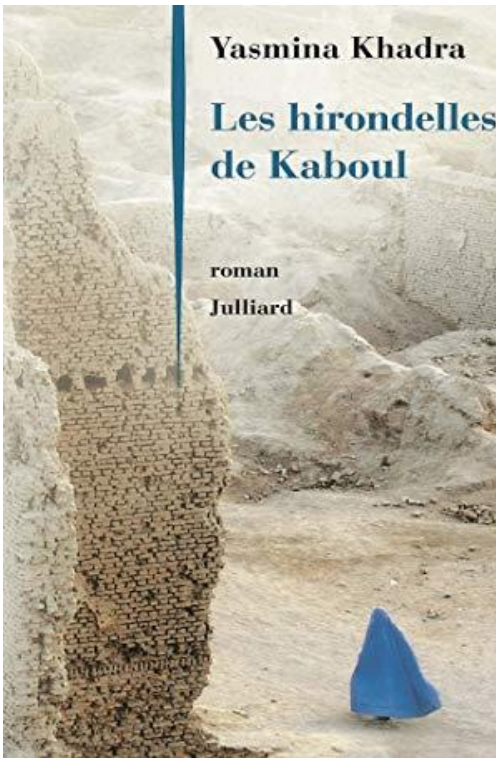
[3] ابن أثير الجزري: النهاية في غريب الحديث والأثر، المجلد الثاني، 2017، ص. 48، نشر بمكتبة الفكر الالكترونية، بالموقع http://www.maktabatalfeker.com/book.php?id=8142، اطلعت عليه بتاريخ: 2021/07/29.

[4]Yasmina khadra, Op.cit, p. 85.

[5]Ibid, p. 125.

ب) الصورة:

إنّ صورة الغلاف رسالة مناصية وظيفتها الأساسية جلب الانتباه بطرق أكثر استعراضية[1]، فالصورة تؤثّر في القارئ وتجعله «يطرح عليها عدة أسئلة كما طرحها "رولان بارث" في كتابه بلاغة الصورة (هل تضاعف الصورة بعض معلومات النص بواسطة الإسهاب، أم أنّ النص يضيف خبرا جديدا إلى الصورة؟)[2]»، ويضيف إيكو أيضا أنّ الصورة تُخفي احتمالات قرائية، باعتبارها نفسها كتابا مفتوحا[3].



تحتل صورة غلاف رواية « Les hirondelles de Kaboul » كامل مساحة الصفحة الأولى من الغلاف، لا يحدّها أي إطار، تحتوي على اسم الكاتب، العنوان، اسم دار النشر والمؤشر الجنسي.

في تأطير محوري، تظهر على امتداد ثلثي الصورة العلويين، أرض مهجورة وجرداء، غير مُستوية، بُعثرت عليها أكوام من الركام، من تراب وحصى، وتناثرت عليها حفر وصخور تبدو خرابا، كما يظهر في جانبها الأيسر، نصف من حطام مبنى مهيب، يبدو هشا وعلى وشك الانهيار، به منافذ تبدو أوكارا خالية، أمّا الثلث السفلي من الصورة، فتظهر به امرأة غادية، ترتدي رداء أزرق اللون، تتحرك مسرعة على طريق غير معبّد، مستديرة وراء النصف السفلي مما تبقى من حطام المبنى، الذي يظهر على شكل زاوية قائمة.

[1]Gérard Genette : Seuil, Ed Seuil, Paris, 1987, p.p. 30-31.

[2] رولان بارث: بلاغة الصورة، في كتاب، مرجع سابق. ص. 95.

[3] عبد الحق بلعابد : عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، مرجع سابق، ص. 91.

يروي هذا المشهد القصصي في لقطة عامة، قصة تلك المرأة ذات الرداء الأزرق، فبوضعها بإحدى نقاط القوة بالصورة، وموقعتها في صدارة المشهد، ولفت الانتباه لها بملء الإطار أو ترك الفراغ السلبي يحتل كل مساحة الإطار، يشد تركيز المشاهد لها، ويجعل منها البطلة، ولكن من هي هذه البطلة وما هي قصتها؟

في الحقيقة من الصعب التعرف على البطلة لأول ولهة، لأنها أولا تدير ظهرها للمشاهد، كما أنها ترتدي لباسا يغطي كامل جسدها إلاّ القدمين، ويبدو من حركة طرف لباسها أنها تغدو مُسرعة، في طريق غير محدد المعالم نحو وجهة مجهولة يُلبّدها غبار الخراب والسراب اللامتناهي في الصورة. غير أنّه من الواضح أنّ تفاصيل القصة تكمن في تباين اللونين اللذين يرويانها، فكلاهما، اللون الأزرق واللون الأصفر، لونين أساسيين، لا يمكن تجاهل رمزيتهما، وفي برودة اللون الأزرق وحرارة اللون الأصفر، انسجام في أحداث القصة.

في الحقيقة، الرداء الذي تضعه بطلة المشهد هو مفتاح تفاصيل القصة، إذ أنّ التعرف عليه سهل جدا. الشادور، رمز من الرموز الثقافية والاجتماعية السياسية المتعلقة بأفغنستان، وبتفصيل أدق عاصمتها كابول. يرمز الشادور إلى فترة زمنية محفورة في ذاكرة كابول، الحرب الأهلية التي قادتها حركة طالبان، إذ أنّ النساء لم تعرفنه قبل ذلك، وكانت لهنّ الحرية في ارتداء الحجاب أو تركه، وكُن المتحجبات منهن يكتفين بوضع أوشحة على رؤوسهن.

إذن القصة قصة كابول، تلك البلدة الشامخة والعريقة التي دمرتها الحروب الخارجية وزادتها حركة طالبان ما أفقدها معالمها، ويجسّدها المبنى الشاهق الممتد على يسار الصورة من أسفلها إلى أعلاها، في خط رأسي، فيما يرمز إلى النمو والازدهار، ولكنه أصبح دون معالم، مجهول الهوية، هشا

يراوده الانهيار، وما يعزّز ذلك، كمية الخراب والدمار التي تظهر في خلفية الصورة، ما يُعبّر عن طمس المعالم وتمويه الرؤية:

« Puis, sans préavis, au pied des montagnes rageusement épilées par le souffles des fournaises, surgit Kaboul … ou bien ce qu'il en reste : une ville en état de décomposition avancée »[1].

ترثي الصورة حال كابول بتوظيفها للون الأصفر الشاحب، الذي يرمز في مقام أوّل إلى طبيعة أرض كابول الشبه قاحلة/الصحراوية، وترابها المختلط بالرمل، والغبار المتطاير إلى سمائها:

« La poussière a terrassé les vergers, aveuglé les regards et cimenté les esprits »[2].

كما يرمز إلى لون الشمس والحرارة الشديدة، التي تكون كذلك مُنتصف النهار (إنارة فوقية)، وهو ما تبديه الإضاءة والظلال المنعكسة على أكوام الركام والخراب، والتي يثبتها ظل المرأة، الموجود تحت جسمها مباشرة وهو أقصر ما يكون في منتصف النهار:

« La canicule a encore de beaux jours devant elle, Il n'est pas encore neuf heures que le soleil implacable cogne comme un forgeron sur tout ce qui bouge »[3].

ولكن هناك ما هو أعمق، فاللون الأصفر لون أساسي حار، يرمز المتشبع منه إلى السعادة والفرح والثقة بالنفس والازدهار، أمّا الترددات الأقل تشبعا والتي تعطي لونا شاحبا باهتا كما في الصورة، فيرمز إلى الخيانة والخداع والكذب[4]، وهو ما حلّ بأرض كابول، التي باعها أبناؤها وخانوا أرضهم وكذبوا على دينهم:

« Car Kaboul a horreur du souvenir. Elle a fait exécuter son histoire sur la place publique, immolé les noms de ses rues dans des terrifiants autodafés, pulvérisé ses moments à coups de dynamite et résilié les serments que ses fondateurs ont signé dans le sang ennemi. Aujourd'hui, les ennemis de

[1]Yasmina Khadra :Op.cit, p. 7
[2]Ibid, p. 8
[3]Ibid, p. 64
[4]Code couleur : signification du jaune. En ligne : https://www.code-couleur.com/signification/jaune.html

Kaboul sont ses propres rejetons. Ils ont renié leurs ancêtres et se sont défigurés afin de ne ressembler à personne »[1].

إنّ المرأة رمز ثابت في معناه العام، اتفقت عليه كل الحضارات الغربية والشرقية، فهي ترمز إلى الأرض، والوطن والبيت والحياة، ولكن الوحدات النسقية التي تتناول المرأة هي من تحدد مفهومها ذو الطابع المتموج. إنّ ظهور المرأة بالصورة مرتدية الشادور الذي يغطي كل جسمها حتى وجهها إلاّ العينين، يعبّر عن صرختها من شدّة الخنق والإذلال والإقصاء ويُندد بإخفاء هويتها وطمس معالمها وتحقيرها[2]، وهو ما تعززه الزاوية التي صُور منها المشهد، الذي التقط الموضوع من الأعلى، فيما يدل إلى التقليل من شأنه وتشييئه[3]:

« Je refuse de porter le tchadri. De tous les bâts, il est le plus avilissant. Une tunique de Nessus ne causerait pas autant de dégâts à ma dignité que cet accoutrement funeste qui me chosifie en effaçant mon visage et en confisquant mon identité »[4].

وما يُعبّر أكثر عن نفسيتها وهي ترتديه مُكرهة، هو اللون الأزرق في رمزيته السلبية، إذ أنّه لون الحيرة واختلاط الأمور والابتئاس[5]،وكثرة ارتداءه تؤدي إلى الإحساس بالحزن والوحدة، كما يرمز في بلاد الفرس إلى الحداد[6]. وهو ما يثبته وجودها وحيدة وسط اللامكان:

« Un être seul irrémédiablement perdu »[7]

إنّ إدارة المرأة ظهرها للمشاهد يوحي بالنهاية والرحيل[8]، في حركة مسرعة، تسلك البطلة طريقا مستديرة في خط مائل وراء البناء/ كابل، يوحي بعدم الاستقرار والخطر الداهم[9] الذي قد تتعرض إليه

---

[1]Yasmina Khadra :op.cit, p 82.

[2] نادية بوخميس: تعدد الأصوات وصراع القيم في ثلاثية "ياسمينة خضرا" الروائية: سنونوات كابل، الاعتداء، صفارات بغداد، التواصل الأدبي، العدد 7، 2016، ص. 205.

[3] إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المرجع السابق، 173.

[4]Yasmina Khadra, op.cit, p. 62.

[5]Signification des couleurs, en ligne:https://significationdescouleurs.com/signification-couleur-bleue/

[6]Les couleurs dans la culture : Quelle signification. En ligne :https://targethnic.com/2016/09/12/1727/

[7]Yasmina Khadra, op.cit, p 57.

[8] سعيد بنكراد: السيميائات: مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص. 98.

[9] قدور عبد الله الثاني: المرجع السابق، ص. 135.

في كل لحظة وحين، يوحي بالخوف الذي يعتريها في عزلتيها، الشادور من جهة، والبلد المهجور من جهة أخرى.

إنّ مفردات صورة الغلاف تتحدث بالتفصيل عما يرويه ياسمينة خضرا في المتن، ولكن في لقطتها العامة تُصوّر ما لم يتحدث عنه، أو ما نبّئ بحدوثه دون التصريح عنه. يصوّر المشهد نهاية الشخصية التي لم يصورها الكاتب، زنّيرة، التي قتلت زوجها خطأ، وفدتها زوجة السجّان الذي وقع بحبها ونُفّذ حكم الإعدام عليها بدلا منها، وفقد السّجان صوابه بحثا عنها بعد أن أعانها على الهروب من السجن. خرجت زنّيرة خائفة وحيدة مجهولة من بلدتها التي لم يعد لها فيها شيء، لا مكان تستقر به ولا أحد تعرفه حتى هي نفسها، مُهاجرة نحو وجهة يحفها الخطر من كل حدب وصوب. فبعد أن صرّحت لزوجها قائلة:

« Ne me demande pas de renoncer à mon prénom, à mes traits, à la couleur de mes yeux et à la forme de mes lèvres pour une promenade à travers la misère et la désolation. Ne me demande pas d'être moins qu'une ombre, un froufrou anonyme lâché dans une galerie hostile »[1].

وجدت نفسها مجبرة على ذلك، ولكن ليس في نزهة، بل هجرة انكسار تحمل معها كل التفاصيل التي كانت رافضة لها وأيضا كل معاني الخطر ووُعروة المسلك.

إنّ في تداخل النص والصورة على غلاف الرواية « Les hirondelles de Kaboul »، تعاون على إظهار فحوى الرسالة التي يفضّلها النص الروائي، كما أّنه من الواضح أنّ النص والصورة من نفس درجة الأهمية حسب التصميم، وهو ما يدل عليه اعتلاء العنوان الصدارة واكتساح الصورة كامل مساحة الغلاف. إنّ تخريج النص/العنوان باللون الأزرق اكسبه بُعدا تشكيليا، ليس ليتناسق مع ألوان الصورة فحسب، بل ليؤكد المعنى السيميائي له، فظهور العنوان باللون الأزرق الداكن، يشير في

[1]Yasmina Khadra, op.cit, p. 62.

المقابل إلى غياب الأشعة أو النور الذي يظهر بدرجة أفتح وأشرح، أزرق قاتم بارد يميل إلى العتمة والظلام والضبابية والعزل النفسي/الاكتئاب[1]، إشارة إلى إصابة سنونوات ياسمينة خضرا بالاكتئاب، الذي تسببت لها به الحرب في كابول. فالسنونوات بالعنوان كناية عن الهجر/الاغتراب وعدم الاستقرار والانكسار، الأضرار النفسية التي خلفتها الحرب في كابول التي رُمز إليها باللون الأزرق؛ أمّا الصورة فتحدثت بلغة التشكيل والأيقون، لتعزز وتؤكّد معنى الدمار والخراب الذي خلفته الحرب فيها، والهجر/الاغتراب والسجن والعزلة الذي جسدته المرأة ذات الشادور الهاربة في انكسار، ولكن بطريقة مُضاعفة.

2.1.1.3. المعيار الثاني: الترجمة الموازية اللاحقة للثنائية (نص . صورة) «سنونوات كابل»

أصدرت دار الفرابي للنشر والتوزيع "سنونوات كابل" في سلسلة فسيفساء، سنة 2007 بعد أن ترجمها ساري محمد. لذلك تعتبر النسخة الأولى من الترجمة التي يتم تحليلها ومقارنتها مع النسخة الأصلية في سياق البحث الحالي. تجدر الإشارة إلى أنه لم يتم إصدار طبعات أخرى من الترجمة بعد صدور الأصلية وهي التي لا تزال إلى اليوم معروضة على رفوف المكاتب.

أ) العنوان:

اعتمد محمد ساري تقنية النقل الحرفي لترجمة العنوان الفرنسي، نظرا لبساطة تركيبه في الأصل من جهة وبلاغة مفرداته من جهة أخرى، فلم يجد أبلغ من الإبقاء على المفردات كما هي محملة بشحنتها الدلالية، لأنها مُكتفية بذاتها، كما أنّ نقلها إلى اللغة العربية بما يقابلها من مفردات لا ينقص من قيمتها الدلالية شيئا، بل وأبقى على المركب الاسمي كما هو؛ فحتى وإن اختار ياسمينة خضرا الفرنسية لغة كتابته، إلاّ أنّ أفكاره متشبعة بالثقافة العربية الإسلامية.

[1] محمد صابر عبيد: العنوان الروائي، تنازع الرؤية والمرجعية، المرجع السابق، ص. 89.

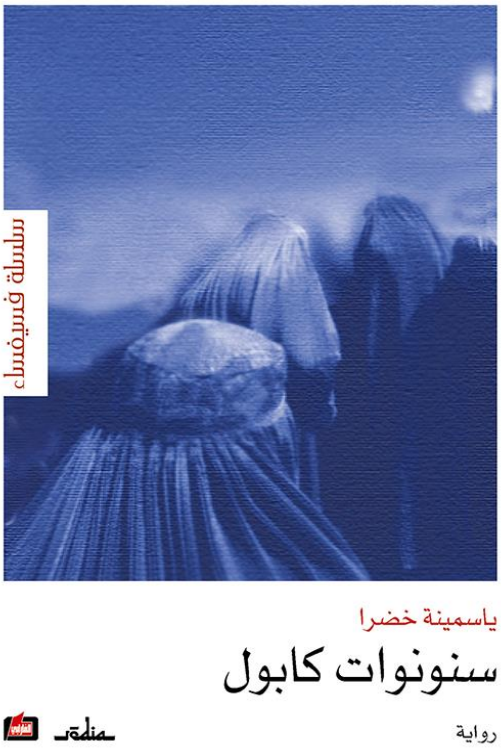
على غرار العنوان الأصلي، فـ: «**سنونوات كابل**» عنوان موضوعاتي، يُعلم مُتلقيه أنّ القصة تخص كابل، العاصمة الأفغانية، وسنونواتها، الطائر المألوف لدى الجميع. وذلك في جملة اسمية تتكوّن من اسم نكرة (جمع مؤنث) «سنونوات» معرف بالإضافة إلى «كابول» اسم علم مُعرّف، والصيغة معا «سنونوات كابل» في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره، «هذه رواية».

إنّ اختلاف المستوى الصرفي والنحوي بين اللغتين العربية والفرنسية يسمح في كلتيهما بفهم العلاقة الرابطة بين الوحدات اللسانية المتداخلة فيما بينها والمكونة للعنوان كمستوى أول يعتمد عليه في بناء التحليل السيميائي اللساني، مع ذلك لا يؤثّر الاختلاف ذاك على المعنى الذي تنطوي عليه الوحدات، فالعلاقات المترابطة فيما بينها تخضع لطبيعة وخصوصية اللغة فحسب.

ومنه، المفردة «سنونوات» في مستواها المعجمي هي كما في اللغة الفرنسية بالضبط، سواء من ناحية طبيعة الاسم في تأنيثه وجمعه ومفهومه، وكذا من ناحية الدلالات التي ينطوي عليها والتي يبنى عليها التأويل ضمن السياق الروائي. لذلك فطريقة التحليل تكون هي نفسها المتبعة في الترجمة الموازية السابقة للأصل.

ب) الصورة:

تحتل صورة غلاف رواية « سنونوات كابل» الثلثين العلويين من مساحة الصفحة الأولى من الغلاف، لا يحدّها أي إطار، جاءت متقدمة عن النصوص الموازية الأخرى ومنفصلة عنها، باستثناء السلسلة التي صدرت فيها « سلسلة فسيفساء »، يليها اسم الكاتب ياسمينة خضرا، ثم



العنوان، المؤشر الجنسي واسم دار النشر على نفس المستوى.

في تأطير محوري يُظهر أربعة نساء، ثلاثة منهن يظهرن بشكل واضح أمّا الرابعة فشكلها مُبهم إلى حد ما، كلهن يرتدين زيا أزرق يغطي أجسادهن بأكملها، يغدين الواحدة تلو الأخرى، بحيث تُغطي كل لاحقة منهن جزء من جسد سابقتها، مطأطئات الرأس، باستثناء الرابعة التي تبدو مرفوعة الرأس ومُنتصبة القامة، يتجهن نحو وجهة مشوشة، تبدو وكأنها ضباب على مد البصر إلى أفق يعلوه فراغ يبدو وكأنه سماء شاحب قمرها، في ليل جاثم، بحيث يظهر الكل بدرجات متفاوتة من اللون الأزرق الداكن المختلط بظلال بياض باهت.

إنّ الصورة في بعديها الأيقوني والتشكيلي غنية بالدلالات، فالرداء الأزرق أو الشادور كما سبقت الإشارة إلى ذلك، يدل على الحرب في كابول، لأنّه حتى وأنه لا يزال بعض النساء الأفغانيات يرتدينه إلى ما بعد انتهاء الحرب، إلاّ أنّهن لم يعرفنه قبلها، ولأن تصميمه بالشكل ذلك واللون ذلك فريد من نوعه، عرفت به كابول أثناء الحرب.

تقدّم الصورة في لقطة مُتوسطة وبطريقة ذكية مُلخصا مُفصلا ودقيقا في آن واحد عن مضمون الرواية. يتعلق الأمر بالشخصيات الروائية الأربع، الزوجان (عتيق ومسرات) و(محسن وزنّيرة)، اللذين لعبوا دور السنونوات وأدوا دلالاتها كما أرادها ياسمينة خضرا في ظل حركة طالبان.

استعان المصور بدال الشادور والليل معا ليروي الحالة النفسية التي عاشتها الشخصيات من خوف ووهن واكتئاب، وهي دلالات اللون الأزرق الداكن المذكورة آنفا، وأبعد من ذلك، حالة العزل التي فرضتها طالبان على شعبها، فالشادور عازل وطامس وخانق، وقد دل في الرواية على الموت بوصفه بالكفن:« *ارتمت إلى الخلف وانكمشت داخل كفنها*[1]».

[1] ياسمينة خضرا: سنونوات كابل، ترجمة محمد ساري، دار الفرابي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007، ص. 132.

أمّا الليل الدامس، ولأنه مرتبط بالنوم يدل على الكوابيس، فلا مكان للأحلام في نوم الأفغان خلال حرب كابول: « *خلال ليال عديدة، كانت رؤى كابوسية تعكّر صفو نومه. عادة ما كان يستيقظ صارخا أكثر من ممسوس. بعد ذلك، وكلما زادت الأيام في تمتين مشانقها ونمّت قطيعها التفكيري إلى حد أضحى الناس في كابول يشعرون بالقلق لفكرة تأجيل تنفيذ إعدام، توقف محسن عن الحلم*[1]». ويدل الليل في المقابل على الفراغ والملل والهم الثقيل لمن لم يستطع إلى النوم سبيلا، فقد قال فيه امرؤ القيس: وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي[2]

وقد عبّر عن ذلك محسن أحد شخصيات الرواية قائلا«*لا أعرف ماذا أفعل بأيامي الفارغة، ولا بالليالي الطويلة الآرقة*[3]». ويُشير الليل أيضا إلى الموت، أو الانفلات من الجسد والمكان، فقد كان الرسول صلى الله عليه وسلم يقول إذا أصبح «الحمد لله الذي أحيانا بعدما أماتنا وإليه النّشور»[4]، وهي حقيقة ما حدث لسنونوات ياسمينة خضرا، فبعد أن صعب عليها التأقلم مع ظروف الحياة الجديدة تحت وطأة الاستبداد، انفلتت من أجسادها أرواحها، في موت رمزي قبل الموت الحقيقي. وهو ما تحكيه الصورة من خلال لغة جسد شخصياتها، رؤوس المطأطئة وأكتاف مُنهكة، للتعبير عن الانكسار والخضوع والانسياق كالقطيع نحو مصير محتوم: «*بالأخص هذه الكائنات الخاضعة التي تهيم على وجوهها كما الأشباح*[5]».

تكمُن الدقّة في تلخيص أحداث الرواية في طريقة توزيع الشخصيات في الصورة والظلال المنعكسة عليها بدرجات متفاوتة، فإذا اعتبرنا الشخصيتين على اليسار هما الزوج الكهل عتيق

[1] المرجع نفسه، ص. 15.

[2] زهرة السيّد: الليل في الأدب العربي، مجلة الشرق الالكتروني، على الموقع: https://al-sharq.com/opinion/18/08/2013/، اطلعت عليه بتاريخ: 082021/12.

[3] ياسمينة خضرا: المرجع السابق، ص. 133.

[4] أحمد الشيخاوي: رمزية الليل وصوره الإبداعية في الشعر العربي، البعث الإسلامي، مجلة الكترونية على الموقع: http://albasulislami.com، اطلعت عليه بتاريخ 2021/1208.

[5] ياسمينة خضرا: المرجع السابق، ص. 110

ومُسرات، والزوج الشاب على اليمين هو محسن وزنيّرة، بحجة تلألؤ الشادور الأغبش في الظلام بدرجة أكبر من الزوج الثاني، وهو ما يعطي انطباعا بأنه بال وقديم، وينعكس على مرتديه بالتقدم في السن مقارنة بالثنائي الشاب، تكون سلسلة موت الشخصيات بالترتيب مُحسن ثم مُسرات وأخيرا عتيق الأكثر وضوحا، وموتها يكمن في غدوها وإدارة ظهرها للرائي. أمّا الشخصية المبهمة الأكثر صمودا وشبابا هي زنيرة، التي تعمّدت الصورة أن تظهرها بذلك التفصيل مع ترك النصف من جسدها خارج إطار الصورة، لتشير إلى أنّ الروائي لم يتحدث عن نهايتها بل اكتفى بالإشارة إلى هربها.

إنّ الثنائية (نص ـ صورة) في «سنونوات كابل»، تعطي الغلبة للصورة، وذلك في تقدّمها عن العنوان، واحتلالها ثلثي مساحة الغلاف من جهة، وأيضا لأنّ الصورة على الغلاف تروي ببلاغة وشمولية كل تفاصيل الرواية، وتضيف بتوظيفها لعنصر المرأة لتشمل الجنسين الذكر والأنثى، دلالة الضعف والهشاشة والانكسار الذي لازم الشخصيات طوال الرواية. أمّا العنوان الذي كُتب بلون أسود بكل ما في دلالاته من معاني الحزن والحداد والخوف والضياع، فهو ليخضع لقاعدة التباين مع بياض الغلاف لا الصورة، ولكنهما، النص والصورة ورغم انفصالهما من حيث التصميم والتشكيل، إلاّ أنهما يشكّلان معا المعنى العام الذي كُتبت الرواية من أجله، بقول الشيء نفسه من جهة ولكن الصورة تعتبر توضيحا للعنوان، أو بالضبط لسنونوات العنوان من جهة أخرى. وبذلك فعلاقتهما علاقة تكرارية لتعزيز المعنى.

2.1.3. النموذج الثاني: رواية[1]« L'attentat »

اختار ياسمينة خضرا فلسطين لتكون مسرحا لأحداث روايته، وأختار بطلها أمين جعفري ليرويها على لسانه، ليكون بذلك حياديا في قضية شائكة مثل هذه[1]. أمين جعفري طبيب جراح لامع

[1]Yasmina Khadra : L'attentat, Julliard, Paris, 2002.

بأشهر مستشفيات إسرائيل، عربي فلسطيني الأصل ذو جنسية إسرائيلية، يعيش حياة رغيدة بأرقى حي في مدينة تل أبيب رفقة زوجته سهام، الفلسطينية هي الأخرى ذات الجنسية الإسرائيلية. الجميع يكن الاحترام لأمين في عمله من زملائه ومرضاه اليهود وخاصة مُديره بفضل براعته في مهنته والجوائز التي نالها على أبحاثه العلمية. كما أنّه يتمتع بمكانة اجتماعية خاصة وسط جيرانه اليهود أيضا هو وزوجته.

تنقلب حياة أمين في كل جوانبها رأسا على عقب بعد أن هز انفجار عنيف مطعما وسط مدينة تل أبيب، ليعلم فيما بعد أنّ منفّذ الاعتداء الانتحاري هو زوجته سهام المحبّة ليس غيرها. فجأة ينقلب زملاؤه ضده ويتنكّر له جيرانه، ليذكروه بأصله العربي والشبهات التي تدور حوله. فجأة يصبح أمين آخرا بسبب وقع الصدمة عليه، زوجته التي طالما أحبها ولم تخف عنه شيء، لم تشعره بأي شيء قبل إقدامها على فعل ما فعلت. فجأة قرر أمين العودة إلى أصوله لبحث عن حقيقة ما جرى وما يحدث حوله دون أن ينتبه له، ليكتشف عمق القضية الفلسطينية الإسرائيلية التي لم يكن يوليها اهتماما كبيرا، ليتفاجأ بمدى سريان قضية الدفاع عن الأرض الفلسطينية في دم إخوانه الفلسطينيين، ثم ليتأكد من ذلك بعيشه هو نفسه مرارة الأمر، ليموت في تفجير بقذائف إسرائيلية على أرضه الفلسطينية.

صدرت رواية ياسمينة خضراء « L'attentat » في 20 جويلية 2005 عن دار النشر جوليار، ثم أعيد نشرها ضمن سلسلة Pocket سنة 2006، ثرجمت إلى 40 لغة منها العربية سنة 2007 «الصدمة» الصادرة عن دار الفرابي للنشر والتوزيع. لاقت الرواية إقبالا وافرا من القراء إذ بيعت منها 550 ألف نسخة، وهي ثاني رواية من رباعية ياسمينة خضرا.

[1] بن صالح نوال: حياد السارد والرؤية المفارقة، قراءة في رواية l'attentat لياسمينة خضرا، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السابع، جوان 2010، دون صفحة.

1.2.1.3. المعيار الأول: الترجمة الموازية السابقة للثنائية (نص . صورة)

أ) العنوان:

جاء عنوان الرواية هذه المرة مُبهما، فهو يشير إلى موضوع النص بصفة مباشرة من جهة، ولكن بطريقة غامضة يشوبها اللبس[1]، فبالرغم من أنه يتلخّص في كلمة واحدة معرّفة « L'attentat »، إلاّ أنه يبدو مبهما، لتجرّده من حيثيات وقوعه أو إطاره الزمكاني، لذلك فهو ينفتح بشكل كبير على التأويل، فعن أي اعتداء تتحدّث الرواية؟

ذُكر l'attentat في المتن 23 مرة، معرفا تارة ونكرة تارة أخرى على حسب السياق التركيبي للجملة، غير أنّه ذُكر مُقترنا مع اسمين آخرين، ليشكل كلمة مركبة، أولها attentat-suicide اعتداء انتحاري، ووردت 4 مرات بالمتن، وكذلك attentat-terroriste اعتداء إرهابي، المذكور مرة واحدة فقط، وهو ما يضع الاعتداء في إطار أكثر دقة من حيث النوع، لأن هناك العديد من أنواع الاعتداءات، السيارة المفخخة، القنبلة وغيرها، أمّا اقتران الاعتداء بالإرهاب فهو يحدد إطار أو سياق ارتكابه ولو بالتقريب، فالإرهاب ذلك المصطلح الجدلي يُمارس لأسباب إما سياسية أو دينية أو أيديولوجية[2].

ورد تعريف Attentat بقاموس TLFI على أنّه المساس بالمصالح الركيزة للشعب، ويصنف ضمن أعمال العنف التي تضع مؤسسات الدولة أو سلامة ترابها في خطر، وهو اسم مذكّر مشتق من الفعل attenter الذي يعني المساس بشخص أو مجموعة من الأشخاص في حقوقها، مبادئها وتقاليدها: ومثال ذلك الاعتداء على الحرية[3]. فالاعتداء عمل إجرامي مُدبّر له مُحركاته من دوافع

[1]Djaouida Chadli :Op.cit, p. 86.

[2]Ministère de la justice : commémoration des victimes d'actes terroristes, le 07/01/2015. En ligne : https://www.justice.gc.ca, Consulté le 22/08/2021.

[3]TLFI : http://atilf.atilf.fr/

وأسباب، وله أهدافه التي اتخذت من كل أشكال العنف وسيلة للتعبير عنها أو المطالبة بها. ولكن ما هي الاحتمالات المفتوحة على الاعتداء « Attentat » الذي تتحدث عنه الرواية؟

تحدثت الرواية عن عدّة تفجيرات مُتوالية، ولكنّ التفجير الذي خصه ياسمينة خضرا بالذكر والذي كان محرّكا لوقائع الرواية هو الاعتداء الانتحاري الذي نفّذته سهام زوجة البطل والتي كانت ترتدي حزاما ناسفا مخبئا تحت فستانها لتظهر وكأنها حاملا، ثم لتفجّر نفسها وسط مطعم آهل وسط مدينة تل أبيب، الأمر الذي أثّر كثيرا على حال زوجها أمين والذي ترك بعدها كل شيء وراءه ليبحث عن الأسباب التي دفعت بزوجته المحبة بالإقدام على أمر كهذا بطريقة لم تُشعره ولم تثر حولها أيّة شكوك سابقة.

إنّ الإبهام الذي كان يدور حول طريقة تنفيذ الاعتداء الانتحاري محرك الأحداث، هو نفسه الإبهام الذي يدور بالعنوان رغم تعريفه وقصده، أي قصد هذا الاعتداء دون غيره، فما هي الدلالات التي تدور به والتي تسمح بتأويله ضمن السياق الروائي؟

إنّ أوّل ما يتبادر إلى الذهن لحظة وقوع الاعتداء هو **دويه وصداه** لأنّ الصوت أقرب إلى الإدراك من غيره من الحواس، لاسيما إذا كان الأمر كامنا أو مدسوسا، لذلك يتزامن وقوع الدوي بالحيرة والاستفهام لمن سمعه، وهو ما حدث لحظة وقوع الانفجار فعلا، إذ كان له دويّا وصل صداه إلى بضع كيلومترات من مكان وقوعه، وارتطم بالمستشفى الذي يعمل به بطل الرواية أمين لحظة تناوله وجبة الغذاء مع زملائه من الطاقم الطبي:

« Soudain, une formidable explosion fait vibrer les murs et tintinnabuler les vitres de la cantine. Tout le monde se regarde, perplexe. […] Dehors, les gens qui vaquaient à leurs occupations dans la cour de l'hôpital se tiennent immobiles, la tête tournée vers le nord, La façade du bloc d'en face nous empêche de voir plus loin »[1].

[1] Yasmina Khadra : L'attentat, Julliard, Paris, 2002, p. 18.

إنّ وقوع الانفجار بمدينة تل أبيب الفارهة بفعل من زوجة أمين الطبيب الحاذق، العربي الفلسطيني الأصول والإسرائيلي الجنسية، ذو المكانة والاحترام وسط عمله وجيرانه من الإسرائيليين، لا يتوقف دويّه عند دوي الانفجار، بل يرتقي إلى دوي وصدى **القضية** الفلسطينية الإسرائيلية، التي امتد النزاع فيها شاملا كامل الأراضي الفلسطينية، ليصبح قضية الرأي العام، ولكن لا أحد يحمل على عاتقه القضية سوى طرفيها من الفلسطينيين والإسرائيليين:

« Nous sommes en guerre. Il y a ceux qui ont pris les armes ; d'autres qui se tournent les pouces. D'autres encore qui font leur beurre au nom de la **Cause** »[1].

كما عبّرت الرواية عن دوي وصدى القضية الفلسطينية الإسرائيلية عن مظاهر الخراب والحرب القائمة بين الجبهتين في كل المدن التي جابها أمين للبحث عن حيثيات تفجير زوجته لنفسها، على غرار بيت لحم، التي أصبحت « un stade de tir »[2]، أو مدينة القدس أين يجب توخي الحذر « A Jérusalem, on est très prudent »[3]، أو جنين الدامية « Janin est à feu et à sang »[4].

يكاد يلتصق دوي الاعتداء وصداه **بعنف** اللحظة أيضا، فانفجار الحزام الناسف يرسم لوحة رعب حقيقية عن الأضرار المادية والجسدية والنفسية لمن يعيشها ويراها، فدويُّه فقط يهز الأرض ويُفزع النفس، عنفه يقطّع أجسادا بشرية إلى أشلاء ويرمي بها إلى بعيد، كما قد يحرق هذه أو يبتر أخرى، مسببا آلاما رهيبة للمصابين اللذين أسعفهم الحظ في عدم التواجد بالقرب منه، قد يتعالى الصراخ والبكاء كما قد يحل الذهول والشخوص لهول المنظر:

« C'est un moment tragique ; le plus atroce et le plus abominable de tous »[5]

[1]Ibid. p. 223.
[2]Ibid, p. 120.
[3]Ibid, p 173.
[4]Ibid, p 201.
[5]Ibid, p 230.

إنّ عنف الانفجار الانتحاري الذي نفّذته سهام زوجة أمين، الفلسطينية العربية الأصول ذات الجنسية الإسرائيلية هي الأخرى، ينم عن عنف النزاع بين الجبهتين على التواجد على أرض واحدة، ففضلا أن يقتلا أنفسهما بدل التحاور والاستماع إلى بعضهما البعض:

« Les cortèges funèbres, qui s'entrecroisent de part et d'autres, nous ont-ils avancé à quelque chose ? »[1]

إنّ ازدواجية جنسية البطل وزوجته يرمي إلى تجسيد إمكانية تعايش الفلسطينيين والإسرائيليين معا على أرض واحدة، إلاّ أنّ أحدهما فضّل قتل نفسه والآخر، وهي زوجته التي جاء دورها في الرواية ميتة أصلا، وكأنّ الأمر محسوم في القضية، أمّا هو، أمين، الذي أراد أن يعبّر عن فكرة إمكانية التعايش، فقد تعرض لشتى أنواع **العنف والرفض** من الجهتين، أولهما انقسام زملائه ومرضاه في الانقلاب ضده في العمل واعتداء جيرانه عليه بعد علمهم بإقدام زوجته على تنفيذ الاعتداء الانتحاري بنعته بـ: « Sale Arabe ! »[2]، وثانيهما رفض الفدائيين من الفلسطينيين التحدث إليه وتعريضه لشتى أنواع التعذيب ووصفه بالمرتد والمتجرد من قضية أجداده باختياره التجنس بجنسية إسرائيلية[3]، ليتعرفا له في الأخير بالرفض القاطع للأمر:

« Nous passerions des mois et des années à essayer de nous entendre qu'aucun de nous deux ne voudrait écouter l'autre »[4].

إنّ كل من الدوي والعنف هما وجهين **للانفجار**، وكأنّ الأمر يحدث في آن واحد لفرط سرعة وقوعه، أمّا الانفجار فهو النتيجة الحتمية لكل اعتداء بالقنبلة، من جهة، ولكنه أيضا النتيجة الحتمية لكل ضغط من غضب وكراهية أو فرط في لُبس ما، من جهة أخرى، إذ لا بُدّ لبلوغ النزاع فلسطيني الإسرائيلي الزُبى إلى حد الانفجار، ولكن ما هو أصله؟ ولما وصل الأمر إلى حد القضية؟ إنّ

[1]Ibid, p 71.
[2]Ibid, p 67.
[3]Ibid, p 157.
[4]Ibid, p 171.

للانفجار دلالات تصُب كلها في التنفيس عن ضغط داخلي أو ثورة كامنة. ويُفسّر مُعبرّوا الرؤى في الإسلام عن رؤية الانفجار في المنام عن أزمة عويصة في الهوية، فالرائي لم يعد يعرف من هو ولا بد لشيء فيه أن ينفجر حتى يفسح المجال لهوية جديدة، أو على الأقل، ليعيد النظر فيما يعتقده عن نفسه، فهو من الرؤى المنذرة لاختيارات الرائي الحياتية العميقة[1].

وهي حقيقة ما حدث مع أمين الذي أصيب في مقتل في هويته وصُدم بعدم معرفته لذاته، والغضب الذي كان يعتريه طوال أحداث الرواية بحثا عن الحقيقة وراء تنفيذ زوجته للاعتداء الانتحاري:

« J'ai de la colère et elle me boufferait cru si je croisais les bras »[2] […]
« Cette douloureuse quête de vérité est mon voyage initiatique, à moi »[3].

وفي بحث أمين عن الحقيقة أيضا تبصّر بحقيقة الصراع الدموي القائم على الأرض المقدسة والذي أساسه صراع في الهوية بين الفلسطينيين والإسرائيليين:

« Tout juif de Palestine est un peu Arabe et aucun Arabe d'Israël ne peut prétendre ne peut être un peu juif »[4]

فرغم درجة القرابة بين الجبهتين إلاّ أنهما يكنان الكره لبعضهما البعض واختارا التقاتل فيما بينهما على أرض كان يمكنهما الحفاظ على حياة كل منهما، كل ذلك لأسباب أيديولوجية دينية وسياسية.

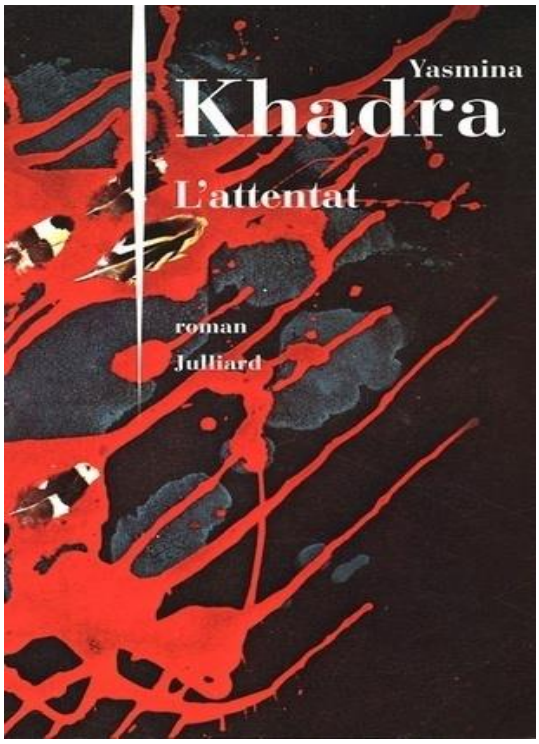
إنّ عنوان ياسمينة خضرا « L'attentat » المعرّف المبهم، يرتبط ارتباط شديدا بالمتن لفهم حيثياته ومراميه ودلالاته، وقد تعمّد الروائي فعل ذلك ليحل محل الحياد، تاركا المجال للقارئ ليبدي رأيه في القضية، قضية صراع دامي بين أبناء العم المتنازعين على ملكية أو على الأقل أحقية التواجد

[1]Tristan-Frédéric Moir: Le nouveau dictionnaire des rêves, Ed l'Archipel. Sur le site : https://www.psychologies.com/Therapies/Psychanalyse/Dictionnaire-des-reves/Explosion.Consulté le 25/08/2021.
[2]Yasmina Khadra: Op.cit. p 151.
[3]Ibid, p 245.
[4]Ibid, p 253.

على أراضي الله المقدّسة، وهو ما يضع القارئ في حالة ذهاب وإياب بين النص ونصه الموازي ليتحقق من تجسيد العنوان لكل المرامي الأساسية للرواية.

ب) الصورة

تحتل صورة غلاف رواية « L'attentat » كامل مساحة الصفحة الأولى من الغلاف وتمتد لتشمل ظهره والنصف العمودي من صفحته الرابعة، لا يحدّها أي إطار، تحتوي اسم الكاتب، العنوان، اسم دار النشر والمؤشر الجنسي.



في تأطير محوري، ومن زاوية نظر علوية، تظهر مساحة سوداء قاتمة دون أية معالم بها بقع من الرماد هلامية الشكل ومتفاوتة الحجم، تعلوها برك من الدم وقد سالت منها خيوطا مائلة نحو الجهة العلوية اليمنى من الصورة، لتبلغ خارج الإطار التصويري، وقد تناثرت على برك الدم أربع ريشات لطائر ما ثنائية اللون البني القاتم والفاتح.

إنّ المنظر في مجمله يبدو دراميا جدا وهو ما تثبته زاوية التصوير العلوية، واللقطة المقربة جدا، التي تلقي الضوء على مفردات الصورة فقط وتُلغي أي شيء آخر. وقد ورد في متن النص الحديث عن لوحة تشبه على العموم الصورة على الغلاف:

« Un grand tableau surréaliste occupe la moitié du mur; on dirait un gribouillage d'enfants instables fascinées par le rouge sang et le noir charbon »[1].

[1]Yasmina Khadra: Op.cit, p 67.

إلاّ أنّ الأمر لا يبدو خربشة بالنسبة للصورة على الغلاف، بل لكل دال مدلوله. فعين الرائي يمكنها بسهولة أن تلاحظ إمكانية تقسيم الصورة إلى شقين عموديا، حيث يمثّل الشق الأيسر الحاضر أو الماضي القريب، فيما يعني الشق الأيمن المستقبل القريب[1].

أمّا الشق الأيسر فتغطيه برك الدم وبقع الرماد والريش، والدم هو في الأصل من تمثلات اللون الأحمر، وككل الألوان للأحمر دلالات إيجابية وأخرى سلبية، أمّا الإيجابية فهي ترمي إلى الحب والشغف والحماس وهو ما يعكس طبيعة العلاقة بين أمين وزوجته سهام، فقد كانا مُحبّين ومُخلصين لبعضهما البعض، ولكن الرواية لا تتحدث عن حبها بل عن أمر آخر تجسّده الدلالة السلبية للون الأحمر، الغضب والحرب والخطر.أمّا الغضب فغضب أمين الذي كان يحركه طوال أحداث الرواية منذ أن علم بفعلة زوجته، من جهة، ولكن الغضب أيضا غضب آخر، غضب تحوّل إلى غيظ ومن غيظ إلى عنف وإراقة دماء، وهو ما يعزّزه حضور الدم بشكل كبير، ويعني الدم الموت والحياة، والطهارة والنجاسة على حد سواء، كما يدل على العرق والهوية وعلى درجة القرابة والأخوة[2]، وهي حقيقة الصراع الدائم بين الفلسطينيين والإسرائيليين، اللذان أعلنا الحرب فيما بينهما وأخذا يقتتلان، فإراقة الدماء بالنسبة للفلسطينيين شهادة وطهارة، وهي بالنسبة للإسرائيليين إرهاب ونجاسة، فرغم كونهما أبناء عم، أعمى الغضب والكراهية بصرهم وبصيرتهم:

« Tout a fait d'accord avec toi. Alors, pourquoi tant de haine dans une même consanguinité ? ».

وما يلفت النظر أيضا ريش الطير المتناثرة على الدماء، والتي تعود في الحقيقة إلى الصقر، سيّد الطيور، وهو من الجوارح، ورمز العزّة والكرامة والشموخ عند العرب، كما يرمز إلى الروح

[1]قدور عبد الله ثاني: مرجع سابق، ص. 37.

[2]Je pense: le symbolique du sang : quelle signification spirituelle et ésotérique? Comment interpréter le sang ? Quel sens caché ? Article mis en ligne le 7 octobre 2020, sur le site : https://www.jepense.org/symbolisme-du-sang/, consulté le 26/08/2021.

البشرية[1]، وإنّ تناثر ريشه على الأرض المغطاة بالدماء يُثبت ذلك، فالصقر سيّد السماء ولا يسقط ريشه إلاّ بسقوط رمزه، وهو يؤكّد إزهاق الروح البشرية، بكل كرامتها وعزّتها وشموخها، وما يؤكد ذلك، ورود الصقر بالمتن في سياق طلوع الروح البشرية، عندما تعرض أمين لاعتداء إسرائيلي ووصفه للحظاته الأخيرة برؤيته للصقر محلقا على امتداد جناحيه:

« […] le garçon bondit et, les bras déployés telles des ailes d'épervier, s'élance à travers champs où chaque arbre est féérie… »[2].

تتخلّل برك الدماء الكثير من بقع الرماد، والرماد من آثار احتراق واشتعال وتفحّم المواد العضوية، وهو كثير التواجد بمسرح الجريمة لاسيما الاعتداءات بالقنبلة:

« Le toit s'est effondré sur l'ensemble de l'aile sud, zébrant le trottoir de traînées noirâtres »[3].

إلاّ أنّه يرمز في الرواية أيضا إلى مصير أو تجربة قاسية خاضها الإسرائيليون، وهي القتل بأبشع الطرق، الحرق إلى غاية التفحم، فقد كان اليهود ضحايا إبادة شعبية أخضعها لهم النظام النازي سميت بالمحرقة، والتي بقيت محفورة في ذاكرة الناجين منهم، وهو ما عبّر عنه ياسمينة خضرا على لسان أحد شخصيات الرواية اليهود:

« J'étais persuadé n'avoir survécu à la Shoah que pour en entretenir le souvenir »[4].

أمّا الشعب الفلسطيني، فقد اختار الفدائيون منهم أن يموتوا بالطريقة تلك في سبيل الشهادة وسلام الآخرين:

« Ce sont des martyrs en instance, ils attendent le feu vert pour partir en fumée »[5].

---

[1]أسترولوجي أون لين: رمزية الطيور والهدايا الروحية، مقال نشر سنة 2009، على الموقع الالكتروني:
https://ar.astrologyonline.net/bird-symbolism-spiritual-gifts، اطلعت عليه بتاريخ 2021/08/27.

[2]Yasmina Khadra, op.cit, p. 11.

[3]Ibid, p. 25.

[4]Ibid, p 85.

[5]Ibid, p 152.

تبقى الأرضية السوداء حاملة لكافة معاني ودلالات اللون الأسود، المقترن بانعدام النور وانعدام الرؤية، ومن ثمة الجهل والغموض والدمس والظلال، والخوف والاكتئاب[1]. فما هو مصير هذا الصراع وما مآله؟ وإلى متى سيتم الأمر هكذا؟ فهي الأسئلة التي يطرحها الشق الأيمن من الصورة، الذي غلب عليه اللون الأسود، تتخلله خيوط الدم المتوازية المتصاعدة إلى الأعلى، أو هو أرض الله المقدّسة التي جعل منها عبادُه أرض حرب ورعب كما جاء على لسان البطل أمين:

« Je n'avais pas le temps de m'intéresser aux traumatismes qui sapent les appels à la réconciliation de deux peuples élus qui ont choisi de faire de la terre bénie de Dieu un champ d'horreur et de colère »[2].

حرص مصمم صورة غلاف الرواية على تأثيثها بعلامات أيقونية مرادفة لعلامات ياسمينة خضرا اللسانية الروائية، وزيادة على ذلك، انتهج إستراتيجية تركيب محُكمة، تساعد القارئ المؤوّل لها في فهم المعنى والمقصود منها لما يطابق معنى الرسالة من الرواية.

مما سبق، يظهر جليا أنّ الصورة والنص في ثنائية (نص ـ صورة) رواية « L'attentat » بنيا المعنى معا، فإذا كان العنوان يشوبه لبس الدلالة رغم التعريف اللساني، فعلامات الصورة أزاحته عنه باستعمالها لمفاتيح أيقونية تشكيلية دالّة تتناغم مع كينونة العنوان. أمّا ظهور النص/العنوان باللون الأبيض، ففيه من جمالية التباين التخريجي للغلاف، من جهة، فاللون الأبيض هو الأكثر تناسقا مع ألوان الصورة كلها (الأحمر والرمادي والأسود)، كما فيه تنويه عن حيادية ياسمينة خضرا عن إبداء رأيه في الموضوع الذي طرحه، فاللون الأبيض يرمز إلى النقاء والصفاء الذي اتسم به بطل الرواية، الطبيب الجراح النزيه، وهو ما عبّر له عنه السائق الذي أخذه إلى بيت لحم قائلا:

« J'ai jamais vu des mains aussi propres et soignées que les tiennes. Tu n'es pas médecin, des fois ? »[3].

[1] قدور عبد الله ثاني: مرجع سابق، ص. 143.

[2] Yasmina Khadra, opt.cit, p 175.

[3] Ibid, p 125.

إنّ بياض يد الطبيب الجراح أمين، إن صحّ التعبير، تكمن في اختياره لمهنته التي تتمثل في محاولة إعادة الحياة لمن عصفت به الموت، فالقضية التي حملها على عاتقه حيادية هي قضية الحفاظ على الأرواح:

« Car la plus grande, la plus juste, la plus noble des Causes sur terre est le droit à la vie … »[1].

فالعنوان طرح موضوعا التزم فيه الحياد، أمّا الصورة فأحاطته بكل حيثياته وتفاصيله، فلا قيمة لأي منهما دون الآخر، فالصورة تستمد تصنيفها تحت إطار العنوان، والعنوان يستمد تفاصيله منها. فالعلاقة بينهما علاقة تكاملية.

2.2.1.3. المعيار الثاني الترجمة الموازية اللاحقة للثنائية (نص ـ صورة) رواية « الصدمة»

أ) العنوان:

اختارت نهلة بيضون أن تعتمد الترجمة بتصرف لعنوان رواية ياسمينة خضرا « L'attentat » فكان العنوان المترجم «الصدمة». وهو عنوان ينحو نفس منحى العنوان الأصلي، يتكون من لفظة واحدة، اسم معرفة مؤنّث، لذلك فهو عنوان مباشر، يرمي إلى موضوع النص بوضوح، ولكنه من جهة أخرى مُبهم، لتجرده من حيثياته الزمكانية، وعدم خضوعه للتعريف بالإضافة، لذلك رغم بساطة اللفظة في مفهومهما، إلاّ أنها مجهولة السياق، فما هي الصدمة التي ارتأتها نهلة بيضون عنوان مناسبا لترجمتها؟

وردت كلمة صدمة في المتن 06 مرات فقط، معرفة تارة ونكرة تارة أخرى حسب السياق التركيبي للجمل، في مفهومها المادي تارة والمعنوي تارة أخرى، فالصدمة قد تكون نتيجة لاصطدام حاد بين شيئين كما قد تكون صدمة في الأفكار أو في الأحاسيس وغيرها، فلماذا الصدمة بالضبط؟

[1]Ibid, p 257.

ورد تعريف الصدمة في المعجم الوسيط على أنّها كلمة أصلها الاسم (الصدم) في صورة مُفرد مُذكّر وجذرها الفعل صدم، وقد تعني الدفعة الواحدة فيقال صرعه بصدمة، كما تعني نازلة أو مصيبة تفاجئ الإنسان فتُقلقه، فيقال مثلا تعرّض لصدمة نفسية حادة، أمّا في المجال الطبي، فقد تحدث الصدمة من إصابة جسدية أو تعرّض الإنسان لنازلة شديدة، وفي الجانب النفساني، فهي ردة فعل شديدة ومؤقّتة لصدمة عاطفية، تتسم بهبوط ضغط الدم واكتئاب وضعف العمليات الحيوية[1].

إنّ الرجوع إلى المتن الذي يعتبر سياقا لصدمة العنوان هو من يسمح برفع اللبس المحيط بها وتحديد القصدية منها. استنادا إلى المستوى المعجمي للصدمة وبإسقاطه على التسلسل الروائي للأحداث، نجد أنّ أوّل مفهوم للصدمة في جانبها المادي، يرتبط بالانفجار أو الاعتداء حسب الترجمة، وقد تحدثت الرواية عن اعتداءين أحدهما الذي نفّذته سهام زوجة البطل بمطعم بمدينة تل أبيب:

«*لا بد أنّ* ***الصدمة*** *كانت شديدة، فقط تحطم زجاج الأبنية المحيطة بالمطعم، وتهاوى بعض الواجهات*»[2]،

والثاني افتعله الكيان الإسرائيلي على الأراضي الفلسطينية بواسطة صاروخ قصد الإطاحة بالإمام مروان، وهو الاعتداء نفسه الذي سقط فيه البطل أمين ضحية وتوفي على إثره:

«*ثمة شيء يخترق السماء، ويومض وسط قارعة الطريق، أشبه بالبرق؛ يصفعني ارتداد* ***الصدمة*** *مباشرة، مفرقا الجمع الذي يقيني أسير هيجانه*»[3].

توالت الصدمات على أمين بعد صدمة الانفجار الذي نفّذته زوجته سهام، ولكن هذه المرة كانت صدمات نفسية، صدمة علمه بوفاة زوجته يوم وقوع الاعتداء، وصدمة رؤيته ما تبقي من جسد

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، 1960، النسخة الالكترونية:https://www.almaany.com/، اطلعت عليه بتاريخ 2021/08/28.

[2] ياسمينة خضرا: الصدمة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفرابي للنشر والتوزيع، لبنان، 2007، ص. 28.

[3] المرجع نفسه، ص. 291.

زوجته والتعرف على جثتها التي لم يبقى منها إلا رأسها سليما، إذ كانت ضحية بموقع الانفجار، وصدمة تلقيه خبر أنّها منفّذة الاعتداء الانتحاري، وسورة مشاعر الغضب التي انتابته بعد أن كان رافضا مفنّدا للخبر، بتأكّده من ذلك من الرسالة التي تركتها له زوجته نفسها، والصدمة التي لازمته في رحلة البحث عن حقيقة من دفعها إلى القيام بمثل ذاك الفعل الشنيع، طوالها كان أمين يعيش حالة اضطراب مشاعر الرفض والغضب والحزن والذعر حتى، إذ كان يريد معرفة ما كان يجري دون علمه ليستطيع أن يحزن بسلام على فراق زوجته كما يحزن الأرمل على مرمّلته:

«*ليس سهلا على رجل مازال تحت وقع* ***الصدمة*** *. ويا لها من* ***صدمة!*** *. أن يعلم بالضبط أين ينتهي الحداد وأين يبدأ الترمل، ولكن ثمة حدودا لا بُدّ من تخطيها إذا ما شاء المرء أو يمضي قدما* »[1] .

إنّ تخطي أمين لتلك الحدود بذهابه إلى رحلة تقصي الأمر أيقظت الحقيقة الفعلية الدفينة بداخله، وانجلى بصره وبصريته على عمق الصدمة، التي يجسّدها هو نفسه ولكن لم يكن يعيها كما ينبغي، كونه عربي فلسطيني ذو جنسية إسرائيلية، ليجيبه الإمام مروان عن سؤاله قائلا:

«*ما هي الحقيقة التي تريد معرفتها يا دكتور أمين جعفري؟ حقيقة العربي الذي يعتقد أنّه نجا بفضل جواز سفر إسرائيلي؟ حقيقة الشخص الذي يجسّد نموذج العربي بامتياز، والذي يغدقون عليه التكريم في كل مناسبة، ويدعونه إلى حفلات استقبال راقية للتأكيد أمام المجتمع على مدى تسامحهم واهتمامهم؟ حقيقة ذاك الذي ظنّ أنّه يبدّل جلده إذ يتخلى عن مبادئه، وينجح في التبدّل تماما؟ أهذه هي الحقيقة التي تبحث عنها، أم تلك التي تهرب منها؟ ... على أي كوكب تعيش يا سيّدي؟*»[2].

[1] المرجع نفسه، ص. 125.

[2] المرجع نفسه، ص. 184.

لم يهدأ لأمين بال حتى وجد نفسه أمام حقيقة الجدار العازل الفاصل بين عالمه الفاره الآمن عموما في تل أبيب وعالم حقيقة الصراع الفلسطيني الإسرائيلي أين أقسمت الحرب أن لا تضع أوزارها:

«لم أفطن أبد إلى أنّ التفسخ بلغ هذا المبلغ، وأنّ الآمال تضاءلت. كنت أعرف العداوات التي تشوه الذهنيات من هذه الجهة وتلك، والتفتت الذي يظهره المتناحرون اللذين يرفضون الحوار ولا يصغون إلاّ لضغينتهم القاتلة، ولكن مشاهدة مالا يطاق بأم العين ***يصدمني.*** *في تل أبيب، كنت أعيش على كوكب آخر».*[1]

إنّ الصدمة الكبرى التي تعرض لها أمين هي صدمة الأنا العربي الفلسطيني بالآخر اليهودي الإسرائيلي[2] وعدم تقبّل فكرة التعايش معا على أرض واحدة، هي صدمة أيديولوجية تحولت مع مرور الوقت إلى سياسية تمسّك كل من الطرفين بفكرته وتشبّث بها ولم يشأ السماع للآخر، بل واختارا معا أسلوب الصد والدم اللذان تنطوي عليها كلمة صدمة (صدم = صد + دم)، فكان الجدار العازل معربا عن إعراضهما وضجّهما، والدم لغة تحاورهما.

إنّ اختيار نهلة بيضون لـ: « الصدمة » عنوانا لتقديم ترجمتها إنّما هو نتاج وضعية قرائية واعية، إذ وضعت نفسها في السياق الأسمى الذي أراده ياسمينة خضرا، بغض النظر إن قامت بترجمة موازية أم لا؛ الصراع بين الشرق والغرب، والإرهاب من منظور كلا منهما، فصدمة العنوان هي كل الصدمات التي تضع الأنا في مواجهة الأنا من جهة ومواجهة الآخر من جهة أخرى.

ب) الصورة:

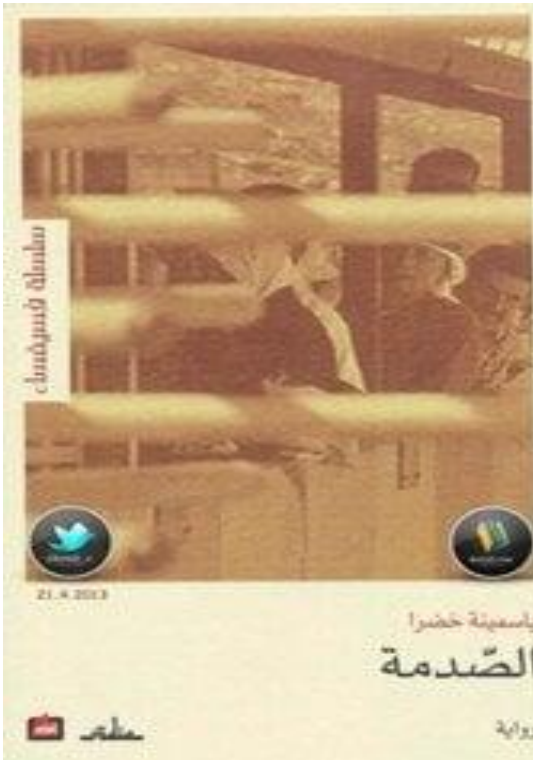
لقد اعتمدت دار الفرابي للنشر والتوزيع نفس سياسة التخريج، إذ جاءت الصورة متقدمة عن كل النصوص الموازية الأخرى، محتلة الثلثين العلويين من مساحة الصفحة الأولى من الغلاف،

[1] المرجع نفسه، ص. 231.

[2] آيت عيسى عمار: الأنا والآخر في رواية "الصدمة" لـ: ياسمينة خضرا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 212018، ص. 121.

متوسطة إطارا أبيضا، تتخللها سلسلة فسيفساء، يليها اسم الكاتب ياسمينة خضرا، ثم العنوان، المؤشر الجنسي واسم دار النشر على نفس المستوى.

من الواضح أنّ الصورة صورة فوتوغرافية، من نوع البورتريه، التي تستعملها عادة الصحافة لتصوير حدث ما. لم ترد أية معلومات تخصّها، سواء ملتقطها أو تاريخ التقاطها أو السياق الذي التقطت فيه، ولكنّ الصورة تتحدث عن نفسها.



في لقطة متوسطة التقطت من وراء عوارض تبدو في حالة دوران، يظهر طابور من الأشخاص عبر ممر إسمنتي، اثنين منها فقط يظهر وجهيهما بوضوح، تبدو عليهم ملامح الانتظار والترقب، وحتى الامتعاض، وكذلك التعب على وجه الرجل العجوز. تقسم العوارض التي تتصدر العمق الصورة إلى ثلاثة أجزاء، الأولّ الممر الإسمنتي، والثاني طابور الأشخاص، والثالث أرض جرداء تمتد إلى خارج إطار الممر الإسمنتي. يظهر الكل بألوان باهتة تميل إلى الاصفرار أو الشحوبة.

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه في الصورة هو العمامة التي يضعها الرجال في الطابور على رؤوسهم، والتي يشتهر بها كل رجال بلاد المشرق العربي، ولكن التي يضعها آخر رجل في الطابور والمتكئ على حائط الممر خاصة جدا، هي الكوفية الفلسطينية، التي تعتبر رمزا وطنيا لنضال الشعب الفلسطيني وقضيته منذ ثورة 1936 في فلسطين.

تتحد بعدها كل الأيقونات التي سبق وصفها لتتحدث عن حدث مفصلي في القضية الفلسطينية الإسرائيلية، وهو الجدار العازل الذي تم بناؤه سنة 2002، ويسميه الفلسطينيون والعرب جدار الفصل العنصري، أمّا الإسرائيليون فيسمونه الحاجز الأمني، للفصل بين سكان الضفة الغربية من الفلسطينيين والأراضي المحتلة، والذي شكّل عائقا في تنقل الفلسطينيين لعملهم أو دراستهم أو زيارة أقاربهم، فهو بمثابة شرخ للأرض الفلسطينية.

تحدّث ياسمينة خضرا عن الجدار العازل في روايته، وكتب عنه وكأنه يصف الصورة على غلاف الترجمة دون أن يسبق له أن رآها، أو سبق له أن رآها في مخيلته عن الأحداث الحقيقية التي كانت تعيشها فلسطين، وقد عبّر عن ذلك على لسان بطله أمين قائلا:

«*ومع ذلك، فقد شاهدت الكثير من الأمور منذ أن عبرت إلى الجهة الأخرى من الجدار العازل: البلديات المحاصرة، نقاط التفتيش عند كل طريق فرعية، الطرقات التي تنتشر فيها السيارات المحروقة، بعد أن جندلتها الطائرات المسيّرة لاسلكيا، جحافل المستضعفين اللذين ينتظرون دورهم على حواجز التفتيش، ويتعرضون للإهانة، وغالبا ما يمنعون من المرور*»[1].

إنّ ما يجعل من الجدار العازل صدمة هو وضعه كحاجز انقسام واقعي للأراضي الفلسطينية المتنازع فيها وعليها مع الإسرائيليين، انقسام في الهوية والوقوف على واقع مرير صادم يجهل مآله ولا يمكن استيعابه، وهو ما يعزّزه التخريج الشاحب للصورة، وغياب الألوان فيها، للتعبير عن حياة بلا وطن حياة بلا طعم ولا معنى. إنّ اختيار صورة الجدار العازل يصب في لب القضية الفلسطينية الإسرائيلية فهو علامة الانقسام واختيار الصمت والتصدي بين الجبهتين.

[1] ياسمينة خضرا، المرجع نفسه، ص. 230.

لقد جاءت الصورة في ثنائية (نص ـ صورة) الترجمة، مُتقدمة عن العنوان، مُحدّدة إطاره الزمكاني، وبالتالي لم يعد مُبهما، فالصدمة الآن واضحة في جميع حيثياتها التاريخية وحتى النفسية، وعليه فقد تعاونت كل من الصورة والنص في بناء المعنى المقصود من الرواية، فكلاهما، يُعتبر إضافة للآخر ومُكمّلا له، لا يُمكن لأيهما الاستغناء عن الآخر.

3.1.3. النموذج الثالث: رواية « Les Sirènes de Bagdad »

تسلّط رواية « Les Sirènes de Bagdad »الضوء على واقع الصراع المتعدد الجبهات على أرض بغداد، والفتنة التي كانت أشد من القتل، فبعد تدخل القوات الأمريكية لتمد يد العون للشعب العراقي للقضاء على نظام صدام حسين، الرئيس آنذاك، وقع انقسام في صفوف الشعب العراقي، فبين منقلب ضد النظام ومؤيّد للتدخل الأمريكي، وغيور على أرضه وشرفه وأصالته، اندلعت الحرب الأهلية في العراق، بين فدائيين وعسكريين، فأصبحت القذائف والمكائد ووبل الرصاص تخطأ هدفها أكثر مما يصيبه، فساد الإرهاب في كل مكان وولولت صفارات الإنذار من كل جهة.

« La situation est alarmante. Les irakiens implosent. Ils sont au bord de la guerre civile »[1].

أحال ياسمينة خضرا الكلمة هذه المرة إلى شاب يافع من قرية كفر كرم من بادية سحيقة بالعراق، ليروي كيف حل ما حل بالعراق، فبعد أن طالت أذرع جنود الجيش الأمريكي إلى كفر كرم التي كانت تعيش هادئة راضية بحالها تتلقى أخبار بغداد وباقي المدن المنكوبة عبر أجهزة الراديو فقط، أصاب الرصاص أحد أهلها خطأ وسقطت قذيفة لتحول عرسا إلى مأتم، ثم انقلب ليلها نهارا بعد أن خضع كل شباب القرية للتفتيش، فصعق البطل لهول ما حلّ به وعائلته تلك الليلة، بعد خدش حيائها وأحس بالعار لأنه الذكر الوحيد بالعائلة، فعلم حينها أنّ الأمور لن تسير كما كانت، فبعد أن

[1]Yasmina Khadra : Les Sirènes de Bagdad, Julliard, paris, 2006, p. 271.

عاش مسالما رافضا للعنف، قرر السفر إلى بغداد ليثأر باسمه وباسم الشعب العراقي لما هو أكثر شيء مقدّس لديه، لكنه كان يجهل أنّها رحلة وعرة رحلة دمار ورحلة موته.

صدرت رواية « Les Sirènes de Bagdad » عن دار النشر جوليار سنة 2006، ثم في سلسلة Pocket سنة 2007، ترجمت بعدها إلى عدة لغات منها العربية سنة 2007، عن دار الفرابي للنشر والتوزيع.

1.3.1.3. المعيار الأول: الترجمة الموازية السابقة للثنائية (نص – صورة)

أ) العنوان:

عنوان « Les Sirènes de Bagdad »عنوان موضوعاتي مباشر، يحيل إلى موضوع النص بوضوح، وعلامة ذلك ذكر اسم المكان «بغداد »الذي تدور به الأحداث الروائية؛ وهو مركب اسمي يتكون من اسم مؤنث معرف (جمع) « les sirènes » واسم المكان « Bagdad » تجمع بينهما أداة الربط « de ».غير أنّ العنوان فيه شيء من الإيحاء أو بالأحرى الإبهام، الذي يُثير تساؤلات المتلقي/المترجم بمجرد قراءته، وذلك نظرا لتعدد المعنى الذي تحمله « les Sirènes »، حتى أن اقتران هذا الأخير بـ: بغداد، يُقرؤ هكذا وهكذا، فعلى أي وجه يقرؤُ العنوان؟إنّ قراءة العنوان لأوّل ولهة، يوحي ببغداد ألف ليلة وليلة ومن ثمة الحوريات الفاتنات، ولكن هل استلهم ياسمينة خضرا إحدى حكايات شهرزاد ليكتب روايته؟

ورد العنوان بالمتن بصيغته كما هي: « les sirènes de Bagdad » أربع مرات، غير أنّه لم يتم الإفصاح عن معنى: « Sirènes » العنوان والمتن معا، حتى يتكفّل بذلك المتلقي/المترجم في أن يفهمها بنفسه، وقد وردت في حوار بطل الرواية مع قريبه كاظم الذي كان يعشق العزف والموسيقى والطرب، إذ نظم معزوفة موسيقية بالعود سماها « les sirènes de Bagdad »:

« - Je l'ai intitulé *Les Sirènes de Bagdad*.
- Celles qui chatent ou bien celles des ambulances ?
- C'est à chacun de voir. »[1]

فما المقصود بـ: « sirènes » رواية ياسمينة خضرا؟

يُعرّف قاموس TLFI[2] الكلمة Sirène على أنها أولا: كائن خرافي مائي يظهر على هيئة مخلوق نصفه العلوي امرأة والنصف السفلي طائر أو سمكة، لها صوت خرافي وغناء مُغري يستجلب البحّارة ليغرقهم. كما يعني ثانيا: جهاز يطلق صوتا قويا بغرض الإشارة أو الإنذار.

وقد وردت لفظة Sirène بالمتن عشر مرات، بمعنى صوت حورية البحر التي توقع فرائسها من البحارة بإغوائهم بصوتها الخرافي حسب الأسطورة تارة:

« L'occident n'est qu'un mensonge acidulé, une perversité savamment dosée, un chant de **sirènes** pour naufragés identitaire »[3].

وفي السياق ذاته، عبّر كاظم عن جمال صوت المطربة اللبنانية « فيروز » وقدم تشبيها بليغا بينه وبين صوت حوريات البحر:

« Aucun ange ne lui arriverait à la cheville. Ce n'est pas une **sirène** qui chante, c'est le souffle cosmique qui se délecte de son éternité … »[4]

وبمعنى صفارة الإنذار تارة أخرى:

« De la fenêtre, je les vois pousser leur fardeau dans une ambulance, claquer les portières et démarrer dans le ululement des **sirènes** »[5].

أمّا بغداد العراق، فلا يسع أحد أن لا يذكر تاريخ وحضارة بلاد الرافدين بمجرد وقوع عينيه أو سماعه لكلمة بغداد، فقد اشتهرت بالعلم والأدب والفن والطرب والعمران والبنيان والقوة والسيّادة إلى زمن غير بعيد:

---

[1]Ibid, p. 82.
[2]Trésor de la langue française TLFI/ http://atilf.atilf.fr/
[3]Yasmina Khadra, op.cit, p. 17.
[4]Ibid, p.93.
[5]Ibid, p. 307.

« … la plus fabuleuse ville du Moyen-Orient que le Tigre irriguait de ses bienfaits, charriant de ses méandres la féerie de ses légendes et celle de ses romances »[1].

ولكن بغداد الرواية ليست بغداد ألف ليلة وليلة ولا بغداد الحدائق المعلقة وبرج بابل، بل هي بغداد خذلان النظام الحاكم آنذاك، بغداد التدخل الأمريكي، بغداد الحرب الأهلية والدمار والقتل والدماء، لم تعد بغداد كما كانت بل أصبحت المنطقة الأكثر إرهابا في زمنها:

« Bagdad est l'endroit le plus dangereux de la terre aujourd'hui »[2] […] « Ce n'est plus une ville, c'était un champ de bataille, un stand de tir, une gigantesque boucherie »[3].

يبدو أنّ بغداد التي يتحدث عنها ياسمينة خضرا أصبحت بلد حرب، يحيط بها الخطر من كل جانب، وبذلك يزيد الغموض والإبهام حول لفظة « les sirènes » بمعنييها، فالخطر مكنون سواء بصفارات الإنذار التي عادة ما تُطلق في حالة الخطر أو الإنذار من خطر وشيك، على غرار صفارات سيارات الإسعاف أو الشرطة، وكذا برعب حوريات البحر، فحسب الأسطورة، رغم أنّ الحوريات فائقات الجمال وصوتها عذب ولكنّه مخادع وقاتل، فصورة الحوريات مرتبطة دائما بالموت[4].

ولكن بالرجوع إلى المتن القصصي ككل، فالأحداث لا تقتصر على بغداد فقط، بل بعدّة أماكن من العراق، وحتى خارجها، فالرواية عبارة عن رحلة انطلقت من قرية كفر كرم إلى بغداد ومنها إلى بيروت عبر تراب الأردن، من أجل الوصول إلى الوجهة لندن. إلاّ أنّ بغداد كانت مسرح أكثر أحداث الرواية تراجيدية وتعبيرا عمّا آل إليه حال العراق. فما الذي جعل البطل يرحل عن قريته التي كان يعيش بها عيشة استكفائية، قبلية بدوية رتيبة، بعيدة مختبئة عن الحرب في العراق، وهو رجل العائلة الفريد الذي كان يحضا بقدر من الاهتمام الخاص في عائلته ولاسيما أخته التوأم؟

[1]Ibid, pp. 144-145.
[2]Ibid, p. 150.
[3]Ibid, p 159.
[4]Jean Chevalier, Alain Gueerbant, Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres, Paris, Edition Revue et augmentée Robert Laffront/Jupiter, 1982, p. 888.

بدأت رحلة البطل الذي لم يكن يتجاوز الواحد والعشرين من عمره من قريته كفر كرم، التي كانت في معزل عن الأحداث بمدن العراق الأخرى، والتدخل الأمريكي الذي جاء بحجة تحرير العراق من نظام صدام حسين الفاسد، والتداعيات اللاحقة لتلك الأوضاع من انقلابات وانفجارات وإعلان حالة الحرب ككل، فهو كان بعيدا كل البعد عليها مسافة وكينونة:

« La guerre, ce n'était pas mon rayon. Je n'étais pas conçu pour exercer la violence »[1].

لينقلب فجأة إلى شخص آخر، بعد أن تعرضت قريته إلى حادثة مُؤسفة قُتل على إثرها سليمان خطأ، ابن القرية المختل عقليا الذي كان رمزا للسّلام وسكينة النفس، وذلك على يد جنود الجيش الأمريكي، اللذين لم يكتفوا بذلك، بل أعادوا الكرة مرة أخرى وحوّلوا عرسا بالقرية إلى مأتم وحزن بليغ، بفعل قذيفة أخطأت هدفها أيضا، ليصل أخيرا الجنود الأمريكيون مُدّججون بالعساكر العراقيين إلى عقر بيته، باحثين عن أسلحة مخبأة أو رجال المقاومة مختبئين، في تفتيش مهين، داسوا فيه على كرامته وخدشوا حياء عائلته، حيث لم يكن بوسعه القيام بأي شيء، وقف هناك عاجزا وكأنها نهاية العالم بالنسبة إليه، هناك انقلبت دنياه رأسا على عقب، وأصبح بين فينة وأخرى شخصا آخر:

« On ne naît pas brute, on le devient »[2].

لم يعد البطل بعدها إلى بيته أبدا بل قرّر الذهاب إلى بغداد فجأة، متحفّزا بالعار الذي أصبح عليه أن يثأر له بإراقة الدماء، مُستجيبا **لنداء المقاومة** الذي اتفق عليه شبان القرية مباشرة بعد مقتل سليمان ووصول الجنود الأمريكان إلى قريتهم، والذي وقتها أبى البطل الذي كان يمقت العنف، أن يلبيه، ولكن هذه المرة انتهى كل شيء بالنسبة إليه ولم يعد يفرق الأمر لديه:

« J'étais fini. Tout était fini. Irrécupérable. Irréversible »[3]

[1]Yasmina Khadra :op.cit. p. 110.
[2]Ibid, p. 108.
[3]Ibid, p. 113.

من هذه النقطة انطلقت رحلة البطل إلى بغداد، رحلة متعبة ومجهدة جسديا وذهنيا، بات الحال صعبا، إذ أثّرت الحرب الأهلية سلبا على إنسانية الشعب العراقي، فلم يعد أحدهم يأمن الآخر ولا يسلمه. وبوصوله إلى بغداد، بؤرة الخطر، ازداد وضعه سوء، إذ لم يكن له أحدا يأويه بعد رفض أخته إيواءه لأيام، وبعد تعرضه للسطو وسرقة ماله، أصبح متشردا ينام في العراء يتضور جوعا، يهيم كالشبح بلا روح، وقد أعمت مناظر الحرب والإرهاب بصره، وأصمت انفجارات القنابل وصفارات الإنذار آذانه.

« Si Bagdad avait survécu à l'embargo onusien juste pour narguer l'Occident et ses trafics d'influence, elle ne survivrait assurément pas à l'affront que lui infligeaient ses propres avortons »[1].

إلى أن صادف أبناء قريته الشبان اللذين تركوها قبله بكثير، واحتضنوه ورحبوا به وسطهم ولو أنّهم عاتبوه على تأخره في الاستجابة إلى نداء الانتفاضة، وفرحوا بتوحيد هدفه إلى هدفهم، بعد أن اعترف لهم برغبته في الانتقام والثأر لعاره، مُكلفا بذلك حياته التي لم يعد لها معنى بعد الحادثة التي خدشت كرامته:

« Et j'étais venu, à mon tour, y sécréter mon fiel »[2].

انتظر البطل كثيرا قبل أن يكلف بمهمة يشفي بها غليله، إلى حد أن ساوره الشك خصوصا بتقاتل جماعته فيما بينهم، والوشاية ببعضهم البعض، مع استمرار قتل بعضهم البعض خطأ في أغلب الأحيان. إلى أن جاء اليوم الذي كلف فيه بمهمة ليست كغيرها من المهام، هي المهمة الأقوى على الإطلاق، إذ لا يتعلق الأمر بارتداء حزام ناسف ليفجّر نفسه وسط الجموع، بل بحمل فيروس ثوري ونشر عدواه وسط شعب العدو. على إثرها تم ترتيب رحلته إلى بيروت، عاصمة لبنان، أين تم تركيب الفيروس، وإخضاع البطل الراوي إلى الفحوصات اللازمة ومن ثمة حقنه به، وبعدها انتظار الأمر

[1]Ibid, p. 145.
[2] Ibid.

بتحديد موعد رحلته إلى لندن لينشر العدوى القاتلة والتي لم يكن على علم بمدى خطورتها على العالم ككل، بل كل ما أهمه هو التنفيس عن عاره وغضبه وتنفيذ ثأره:

« Virus ou bombe, est-ce que ça change, lorsqu'on étreint d'une main une offense et de l'autre la Cause ? »[1].

اتبع البطل الخطوات جميعها وصولا إلى المطار في رحلته الأخيرة نحو لندن لينفذ مهمته، ولكن حدث ما لم يكن هو نفسه يتوقعه، إذ لم يقدم على الوقوف على رجليه ليستقل طائرته، لم يستطع الذهاب لينشر العدوى وسط أبرياء لا يد لهم في المأساة التي عاشها هو وشعبه، ولا العار الذي يُلازمه، كانت بمثابة لحظة استيقاظه من غفوته أو استفاقته من تأثير مخدّر ما على عقله، لينتبه إلى ما فعله بنفسه وتضييعه لحياته بيديه:

« Qu'ai-je fait de mon destin, moi ? Je n'ai que vingt et un ans, et la certitude d'avoir raté vingt et une fois ma vie »[2].

إنّ **رحلة** البطل نحو **موته** كانت رحلة محفوفة بالمخاطر، بين شقاء وتعب وضياع، بين محنة ومتاهة في ذكرياته وطفولته الجميلة وبين الصدمة التي تعرض لها ولم يتعافى منها أبدا، وفي صراعه ذاك وقع **صيدا** سهلا في **شباك** التطرف كغيره من الشبان العراقيين المحبطين من أوضاع الحرب، ليستفيق من غفوته بعد فوات الأوان، فموته وحده دون تحقيق هدف واقع لا محال. إنّ هذه الوقائع فيها تقاطع واضح مع وقائع أسطورة حورية البحر، لارتباطها أوّلا بفكرة الرحلة الخطرة[3]، فحورية البحر تستهدف البحارة التائهين في إبحارهم الوعر والطويل، ثم تستجلبهم ثانيا بغنائها المضلل والمغوي فينجذبون إليها دون مقاومة تحت تأثير عذوبة صوتها، لتوقعهم أخيرا في شراكها وتقضي عليهم، وهو

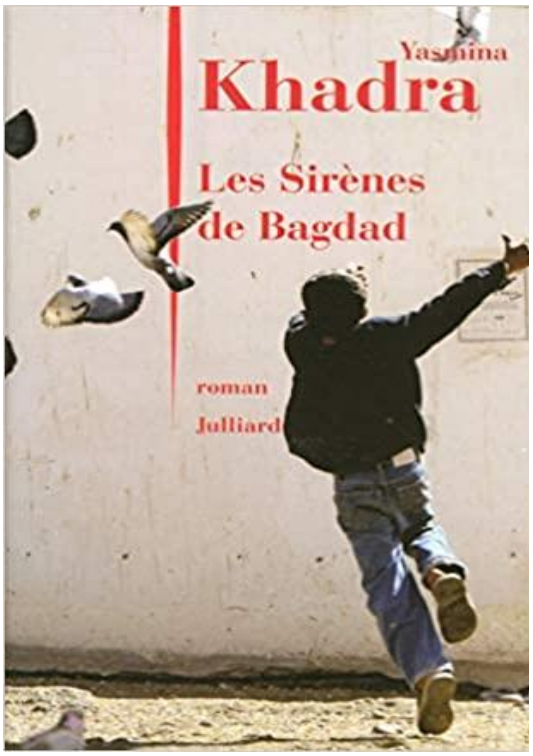
[1]Ibid, p. 280
[2]Ibid, p. 317
[3]Aicha Chaïb Chérif : Les traces du tragique dans les titres des romans de la trilogie (Les hirondelles de Kaboul, L'attentat, Les Sirènes de Bagdad) de Yasmina Khadra, Al AdaâbwaLlughât, Alger 2, 015, volume 8, n° 12, pp. 101-103.

تماما ما حدث للبطل الذي استجاب إلى نداء الانتفاضة المضلّل ليقع فريسة للتطرف تحت تأثير الانتقام والثأر، ويجد نفسه وجها لوجه مع الموت لوحده.

« Les Sirènes de Bagdad » عنوان مباشر ولكنه استجوابي، لا يتسنى للمُتلقي/المترجم الفصل في وجه قراءته إلاّ بقراءة المتن ككل، ليتبيّن أنّ بغداد بعد سقوطها في أيدي جنود الجيش الأمريكي، أعلنت حالة من الطوارئ تقاطعت فيها صفارات الإنذار باندلاع الحرب مع أصوات مُحرضة على التطرف والإرهاب، مُتنكرة في صوت مُناجاة للانتفاضة والدفاع عن الأرض، لتشكل مقطع موسيقي مزعج فعلا وغير مُتناسق لكنّه تفنن في عزف لحن الموت.

ب) الصورة:

تحتل صورة غلاف رواية « Les Sirènes de Bagdad » كامل مساحة الصفحة الأولى من الغلاف، لا يحدّها أي إطار، تحتوي اسم الكاتب، العنوان، اسم دار النشر والمؤشر الجنسي.



في تأطير محوري، ومن زاوية نظر مقابلة، يظهر طفل أو مراهق يرتدي سترة سوداء وسروالا أزرقا من نوع جينز، ينتعل حذاء مفتوحا يبدو أكثر من مقاسه، يوحي هندامه أنّه عربي وأنه من طبقة متوسطة إلى فقيرة. يدير البطل ظهره للمشاهد/المتلقي في حركة جسد توحي بأنّه مزهو ويرقص رقصة الفرح، رافعا يديه إلى الأعلى ناحية اليمين ويميل بجسده إلى ناحية اليسار ورافعا قدميه عن الأرض كأنّه يلهو أو يتبع سربا من الحمام

يتجه نحو اليسار، في حين تراقبه حمامة على الأرض في حركة انحرافه تلك، ويقابله في الخلفية حائط بال وقد لصق به إعلان عن حج أو عمرة تغطي جزء منه ذراع البطل اليمين. ينعكس ظله على الأرض معاكسا للضوء الذي يصدر من جهة اليمين.

تكررت لفظة الطفل في المتن ست مرات، على لسان البطل الراوي الذي لم ينفك عن التحدث عن طفولته، والعودة إلى ذكرياتها التي لم يتعوّد على نسيانها بعد لأنها لم تكن ببعيدة عنه، فهو في مرحلة انتقالية بين الطفولة والشباب، وهي مرحلة نمو وتغير وتحوّل، المراهقة، التي تُعدّ « أخطر مراحل النمو لدى الإنسان، ويظهر مكمن الخطر فيها في التغيرات التي يعيشها، من داخلية كالنمو الهرموني والذهني والانفعالي، وخارجية كالسلوكيات التي تفرضها النظرة التي يسعى إليها المراهق في محيطه الاجتماعي[1]»، كما تتميّز بالتمرد والعدوانية أو الانسحاب والتقوقع في حالتها الطبيعية، وذلك ليعبّر المراهق عن التغيّر السريع والمتفجّر على جميع الأصعدة؛ فما بالك إن كانت البيئة التي تحيط به مُضطربة، كالبيئة التي يعيش فيها البطل، والتي طالتها أذرع الحرب بين ليلة وضحاها. إنّ الأرض إذا وطأتها أرجل الحرب، فهي لا تريد بها خيرا مهما كانت ذريعتها، هي فقط تريد أن تخضعها لسيطرتها وتكسر فيها كل مقوماتها وتمحو تاريخها وهويتها:

« La guerre et l'embargo avaient mis le pays à genoux »[2].

إنّ سيطرة أنا الحرب، التي تستمد قوتها ونفوذها من إلغاء الرّمزية لمعنى وجود الآخر، واستباحة قتله والدوس على كرامته، يدفع بالشباب المراهق إلى الانخراط في الحرب الدفاعية، فيكون **لُقمة سائغة**

[1] مرسلينا شعبان حسن: المراهق والحرب، مقال نشر بتاريخ 2018/08/20 بمجلة النور، بالموقع الالكتروني: https://alnnour.com/?p=64461، اطلعت عليه بتاريخ: 2021/09/12.

[2] Yasmina Khadra :op.cit, p. 26.

نتيجة اندفاعه وفورات انفعالاته لإثبات قدراته، واسترجاع كرامته والثأر لبلده[1]، فغالبا ما يحيد عن الطريق الصواب، بفعل التشتت والصراع.

إنّ صورة غلاف الرواية تعكس ذلك في تقديمها لبطلها، الطفل المراهق، الذي يدير ظهره للمشاهد، سانحا للصورة بأن تروي قصته؛ وفي حركة جسده المائلة بوضوح إلى جهة اليسار، كل معاني الانحراف عن جادة الصواب، الذي تركه خلفه جهة اليمين، حيث المستقبل ومصدر الضوء، هذا الأخير الذي يرمز إلى النور والتنوُر وصفاء الذهن والتركيز والازدهار والأمل والتفاؤل[2]، فاعتداء جنود الجيش الأمريكي بمعية العساكر العراقيين على كرامته، أطفأت كل ومضة نور فيه وأمامه، فأضحى مُضطربا وغير مستقر، كما يظهر ذلك من خلال حركة رجليه غير المستقرة على الأرض.

إنّ البطل لم يختر الانحراف بمحض إرادته المطلقة، فهناك عوامل حفّزت ذلك، أوّلها وأهمها الحرب التي حجبت عنه رؤية الأفق والتطلع إلى تحقيق أحلامه، وهو ما يرمز إليه الجدار في خلفية الصورة، الذي يحمل به كل معاني انعدام الحرية وضيق التنفس، وكذا حجب الرؤية والفراغ وضياع الأماني وتغيّر الحال، من جهة:

« A quoi servent les rêves quand les horizons sont nus »[3].

ومن جهة ثانية، سرب الحمام الذي كان يحوم حوله، ناشرا السعادة والسرور في قلبه، وهو يقابله بالاستجابة له بالقفز فرحا وكأنه يحاول الطيران مثله أو الرقص غبطة بوجوده، ثم يستدعيه ليتبعه نحو اليسار، وهو الاتجاه الذي تطير نحوه الحمامات ولاسيما ذيل الحمامة التي يمتد باقي جسمها خارج الحقل البصري في اتجاه أفقي مباشر، فيظل بذلك البطل طريقه ويستدير لملاحقتها مزهوا موليّا عن طريقه في غفلة منه.

[1] مرسلينا شعبان حسن: المرجع السابق.

[2] قدور عبد ثاني: المرجع السابق..

[3] Yasmina Khadra: op.cit, p. 57.

إنّ الحمام طائر معروف ومنتشر جدا حول الإنسان، قد يحط أرضا ليقتات من خشاش الأرض، أو على حواف النوافذ كما قد يصطف على أسلاك الكهرباء وغيرها. ولكن ما الذي يرمز إليه الحمام؟ في الحقيقة رغم أنّ الحمام يُظهر الود والحب إلى أنّه يرمز في الأصل إلى **الخداع**، إذ كان يُستعمل في القرن 16م كطعم لاستجلاب الصقور والنسور، فيقوم بتظليل رحلتها ليسوقها إلى حيث يريد، ومنه أوجد الفعل « pigeonner »المرادف لـ: « duper »، والعبارة « prendre pour un pigeon »[1]، أي مخادعة إنسان ما. أمّا القبائل فيعتبرونه نذير شؤم، وهديله يعبّر عن أنين الأرواح المزهقة[2]. ويرمز أيضا إلى الغضب وحب القتال والحرية[3].

لم يرد ذكر الحمام في المتن إطلاقا، لكن الفكرة التي ترسمها الصورة واضحة جدا، فقد سيق البطل إلى طريق غير تلك التي كان يريدها تحت تأثير نداء شباب قريته للانتفاضة ضد الحرب في العراق، وكأنهم هم الحمام، إذا كانوا مفعمين بالغضب من حال بلدهم متعطشين للقتل بحجة الحصول على الحرية، والبطل استجاب لهم وانقاد معهم على حين غفلة منه، في طريق لا يحمد عقباه، لقي فيه البطل حتفه دون أن يحقق الهدف الذي غيّر مسار حياته من أجله. أمّا الحمامة الواقفة على الأرض في زاوية الصورة اليسرى السفلية، الواقفة على الأرض والتي اكتفت بملاحظة ما يحدث فقط، تعكس شخصية «كاظم » الواقعية، الشاب الوحيد الذي لم يستجيب لنداء القتال، وبقي بقريته الأم كفر كرم يعيش واقع الأمر كما هو، تعزّز من المعنى الذي يجسّده سرب الحمام.

في الأخير، تجدر الإشارة أيضا إلى أنّ الطفل يعني أيضا الابن، وقد تكرّرت اللفظة بمعنى الابن ثلاث مرات في المتن، وهو ما يشير إلى أبناء الوطن، وحالهم خلال فترة الحرب واضطرابهم

[1]Didier Colin : Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes, Hachette livre, Paris, 2000.
[2]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, 1ère édition, 1969. .
[3]1001 symbole : la symbolique de Pigeon, en ligne : https://1001symboles.net/symbole/sens-de-pigeon.html, consulté le 12/09/2021.

لأوضاعه غير المستقرة، فهم أكثر شريحة متأثرة تأثرا شديدا بها، أرادوا التعبير عن غضبهم لاغتصاب أرضهم، ففجروه بطريقة مُرهبة وغير سوية:

« On ne mène pas la guerre contre son propre peuple juste pour emmerder le monde »[1]

تناسقت علامات الصورة الأيقونية والتشكيلية فيما بينها لتروي قصة الشاب العربي الذي وقعت بلده تحت براثن الحرب، وكيف لهذه الأخيرة أن تقلب حياته رأسا على عقب، فتحجب عنه أفق الأمنيات والأحلام، وترسم له طريقا مُظللا تستدرجه من خلاله رغم أنفه وعلى حين غفلة منه إلى طريق العنف والخراب والإرهاب، ليعيش خلال رحلته في تلك الطريق، حياة الأشباح، أرواحا تائهة نفذ صبرها لينضم إليها جسدها المادي في عالم الأموات.

إنّ العلاقة التي على أساسها تقوم الثنائية (نص – صورة) على غلاف رواية « les Sirènes de Bagdad » ذات طبيعة تكاملية، فالعنوان المبهم في مفردته « sirènes » التي توحي بالخطر، صفارات إنذار كان أم حوريات البحر، والتي يزيد من حدّة إبهامها اللون الأحمر الذي كُتب به العنوان، الأحمر الذي يرمز إلى الخطر والدم والحرب، تنفض الصورة الغبار عنه، وتوظّف العلامات المفتاحية التي تحدد الطريقة التي يُقرئ بها العنوان والوجه الذي يُفهم به، فما « sirènes » إلاّ أسطورة حورية البحر، وما تحمله من معاني الخداع والتضليل والاستدراج إلى ما لا يحمد عقباه ونهايته الموت المؤكّد. إنّ القراءة المتأنية المتمعنة لكل من النص/العنوان والصورة على واجهة الرواية، يشهد بفعلية قيام العلاقة بينهما في ثنائية كاملة ومتكاملة.

[1]Yasmina Khadra :Op.cit, p. 172.

2.3.1.3. المعيار الثاني: الترجمة الموازية اللاحقة للثنائية (نص – صورة) لرواية «أشباح الجحيم»:

أ) العنوان:

«أشباح الحجيم» هو العنوان الذي اختاره محمد ساري ترجمة لعنوان رواية « Les Sirènes de Bagdad»، وهو عنوان يتميّز ببنية دلالية تتميّز بالإيحاء والرمز، جاء نتيجة لقراءة مُتمعّنة للرواية الأصلية، كما حافظ فيه المترجم على شيء من إيحاء العنوان الأصلي. أمّا من الجانب التركيبي، فالعنوان عبارة عن جملة اسمية تتكوّن من اسم نكرة (جمع مذكر) «أشباح »معرف بالإضافة إلى «الجحيم »اسم مكان، والصيغة معا «أشباح الجحيم »في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره، "هذه" أو "رواية". فما المعنى الذي يريد إبرازه المترجم من النسق الذي على نحوه ركّب العنوان؟

لم يرد العنوان صريحا كما هو في متن الترجمة، ولكن كل لفظة على حدا، حيث تكررت لفظة «أشباح (fantômes)» في الرواية إحدى وعشرون مرة، بما فيها الطيف (spectre) والظل (ombre)، كلها ترجمها محمد ساري بالأشباح، أمّا « الجحيم » فقد ورد عشر مرات بالمتن، بين جحيم وجنهم؛ إنّ تكرر هاتين اللفظتين بالمتن ملفت للنظر، وقد يعتمد عليه القارئ/المترجم في فهم فحوى المعنى، ولكن في اجتماعهما معا دلالة رمزية، تحيل على أمر ما تجدر إضاءته بالرجوع إلى النص الروائي.

يعرّف المعجم الوسيط الشبح على أنّه: ما بدا لك شخصه غير جلي من بعد، وشبح الشيء ظلّه وخياله، ويقال شبح الموت وشبح الحرب، أي مقدمات الحرب وأوليّاتها، وتطلق عبارة أشباح بلا

أرواح على من كان هزيل الجسد ضعيف الفكر. أمّا الجحيم فهي اسم من أسماء جهنم، والجاحم الجمر شديد الاشتعال، أو المكان شديد الحر، ويقال جاحم الحرب: أي وسطها[1].

في الحقيقة لم يذكر البطل الراوي في حديثه الأشباح قبل أن تلوح مآسي الحرب بالعراق في أفق قريته المنعزلة كفر كرم، فرغم الحياة البدوية التي كان يعيشها هناك والتي لا طعم لها ولا لون إلاّ أنّه كان يستمتع بأيامه الفارغة بالاستماع إلى أغاني الطرب من جهاز الراديو أو قراءة بعض الكتب، ولكن وصول رصاص وقذائف الجيش الأمريكي إلى قريته وإزهاق المئات من أرواح الأبرياء خطأ ثم التعدي على كرامة وشرف عائلته، كان بمثابة نهاية العالم بالنسبة له، بعدها أصبح يرى أشباح الأموات من قريته يحومون حوله وكأنهم عالقين ينتظرونه ليرافقهم ويلموا شملهم:

«*غرفتي مسكونة* ***بالأشباح*** *والغائبين. يتقاسم العريف عمر سريري؛ يعبُر سليمان غرفتي كعصفة ريح؛ يطوف حولي المحتفلون المضحّى بهم في بساتين أهل هيثم. أبي أيضا يوجد هنا*»[2].

أخصّ البطل بالذكر الأموات من أهل قريته خطأ وحتى عمر، الذي تم ذبحه من الوريد إلى الوريد بسبب وشاية خاطئة على يد أحد أهل قريته، وهي بداية تقاتل العراقيين فيما بينهم، أمّا والده، فلم يمت فعلا، بل كان موته رمزيا بالنسبة له، فبعد وقوع الحادثة الخادشة لكرامة العائلة، لم يعد يستطع البطل وقتها النظر في عيني والده ولا ذاك أيضا، وعلما وقتها أنّهما لن يريا بعضهما البعض بعد ذلك، لذلك اعتبره غائبا: «*كنا نعرف أننا نتبادل النظرات لآخر مرة في حياتنا ... وفي تلك اللحظة بالذات*[3]».

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المرجع السابق.

[2] ياسمينة خضرا: أشباح الجحيم، ترجمة محمد ساري، الطبعة الأولى، درا الفرابي للنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 2007، ص. 306.

[3] المرجع نفسه، ص. 133.

إنّ الأشباح لم تكن تحوم حول البطل فقط، بل كانت تطارد كل من انخرط في العمليات التفجيرية وعمليات التصفية والقتل التي تندرج ضمن المقاومة ضد الحرب في العراق، فكانت الأرواح البريئة من الضحايا تأتي لتُلازم من تسبب في سلب روحها وتُطارده مادام حيا:

«*أنت لم تقتل أحدا بعد، يا ابن العم. اهرب بجلدك ... ضع أشرعتك باتجاه أفق مغاير وسر دون أن تلتفت خلفك. كنت سأفعل الشيء نفسه لولا فيلق من* ***الأشباح*** *تشدني من أذيال معطفي*[1]»

يبدو أنّ ذكر الأشباح ارتبط بالموت أو بعبارة أدق القتل، لأنّ الأموات يسلّمون بحكم حلول موعد وفاتهم، أمّا القتلى اللذين خُطفت أرواحهم دون وجه حق، فتبقى أشباحهم عالقة حتى تحل لغز قتلها أو تثأر له، فما بالك بالقتل الأكثر عشوائية وعبثا، القتل حيث الحرب الأكثر تغيّضا في الرواية. بغداد، التي أصبحت وجهة كل من أراد أن يثأر لإهانة أو اعتداء حصل في مكان آخر غيرها[2]، بغداد التي أصبح الموت فيها أمرا عاديا، وأصوات الإنفجارات ومشاهدة القتلى من رواتب الحياة اليومية، لذلك كانت تعج بالأشباح التائهة من نساء وأطفال وأبرياء يأتون بحثا عن أشلاء أجسادهم لاستجماعها والعودة بها إلى قبورهم:

«*كنت في بغداد مثل فكرة ثابتة وتائهة في ضوضاء العدم. تحاصرها* ***الأشباح*** *الدوّارة من جميع الجهات*[3]»

إنّ بغداد الرواية كانت بؤرة الحرب في العراق، فتحت عليها أبواب الجحيم فوهاتُ بنادق جنود الجيش الأمريكي وقذائفه المدوّية من كل مكان، وأوقد نارها أجساد العراقيين من فدائيين أرادوا الثأر لوطنهم واسترجاعه من الحصار الأمريكي الذي جاء بحجة إنقاذ الشعب العراقي من نظام صدام

[1] المرجع نفسه، ص. 264.
[2] المرجع نفسه، ص. 198.
[3] المرجع نفسه، ص. 265.

حسين الفاسد، ومن مقاومين لمن انتفض ضد من استقبل يد العون التي قدمتها أمريكا للعراق المضطهد ومن أبرياء وجدوا أنفسهم مستهدفين من الجبهات الثلاث:

«*ذُهلت للعدد الهائل من فوهات البنادق التي تحاصرنا؛ كأنها منافذ تُفتح على* ***جنهّم****، بدت لي أكبر من فوهة بركان مُستعدة لردمنا تحت سيل جارف من الحمأة والدماء*[1]».

إنّ الحرب كالجحيم، هي أكثر الأماكن اشتعالا بالنار، وأكثر الأماكن فيها ارتكابا للخطايا. إنّ كل من قرر دخول الحرب في العراق سواء تحت لواء الفدائيين أو باسم المقاومة، تحت شعار الشهادة أو باسم الجماعة الإرهابية، فقد قرّر الدخول إلى عالم النار، نار الغضب والحقد والانتقام، نار القتل والاحتراق، أين يفقد فيها الشخص روحه ويقطف معه أرواح الغير:

«*إنها الحقيقة. ما يحدث لا معنى له. مجازر، ثم مجازر، ثم مجازر. في الليل والنهار، في الشوارع، في الساحات العمومية، في المساجد. لا نميّز بين النّاس، جميعهم في النار*»[2].

لقد اختلطت الأمور على الشعب العراقي، وغابت عنهم الحقيقة، لم يعد أحدهم يعرف ما إن كان في الطريق الصحيح أم لا، انعطفوا انعطافا غريبا أدّى بهم إلى العمى المدمّر، إلى الخراب، الذي تسبب فيه عراقيون لقتل عراقيين مثلهم، إنّها **نار الفتنة**[3]، التي أوقدها التدخل الأمريكي الجشع الطامع، بدباباته وأسلحته وآلاته التي تتحدث لغة القمع، الأمر الذي أدى إلى شرخ كبير في صفوف الشعب العراقي، فمنهم من انقاد تحت لواء الجيش الأمريكي، مرحّبا بالإطاحة بالنظام السائد آنذاك والتحرّر من طغيانه، ومنهم من اعترف باستبداده ولكنه لم يقبل بتدخّل أي طرف آخر ليدوس بأقدامه عليه،

[1] المرجع نفسه، ص. 76.

[2] المرجع نفسه، ص.ص. 263.262.

[3] خديجة سومر: بلاغة العنوان في رواية "أشباح الجحيم" لياسمينة خضرا، مجلة المقال، الحجم، العدد 1، جانفي 2020، ص. 276.

فكان إصلاح الوضع مستحيلا دون أن يسقط الأبرياء أكثر من المجرمين، ودون أن يلحق الشعب الضرر بنفسه:

«*لا نُصلح قُرننا في أرض مُلتهبة دون أن نحرق الأصابع والأرجل*[1]».

إنّ الشعب العراقي يحمل قضية عادلة، المطالبة باسترجاع أرضه وتاريخها وحضارتها والثأر لشرفه وكرامته، ولكنه لم يحسن الدفاع عنها، بلغ منه شر الفتنة ما بلغ حتى لم يعد يُميّز بين الأمور جيّدا، ولم يعد يفرّق بين الخير والشر، فانتشرت الفتن الأخرى من سرقة وخيانة ووشاية وقتل عمدي، لم يعد أحد يأمن نفسه في أرضه خوفا من أخيه، فلاح شبح الحرب الأهلية تماما كما دبّر له الغرب:

«*لم يترك لنا الغرب الخيار. عاد السيّد من بغداد. الوضع مخيف. العراقيون ينفجرون تحت الضغط. إنهم على شفى حفرة من الحرب الأهلية*»[2] .

إنّ بوادر الحرب الأهلية في العراق عموما وفي بغداد على وجه الخصوص، إنّما هي نتيجة حتمية لإتّباع شباب العراق وهم المقاومة، أو بالأحرى **شبح** المقاومة[3]، رغم نيّته الخالصة في الدفاع عن وطنه، إلاّ أنّه وقع في فخ الحرب الأهلية، وذلك لعدم توحيد كلمته وتكاتف جهوده وثقته في نفسه، بل كل عمل من جهته، بطريقة عشوائية، أردته خائبا، يقتل أخاه من شعبه، ضنا منه أنّه يدافع عنه.

«أشباح الجحيم» عنوان يشرح في لفظتين حقيقة اندلاع الحرب في العراق، ففي مقام أوّل، الجحيم هو بغداد، بؤرة الحرب من حصار أمريكي ومقاومة شعبية، والأشباح هم العراقيون أنفسهم، الضحايا قتلى الحرب من أبرياء وفدائيين ومقاومين وقليل من الأمريكيين؛ أمّا في المقام الدلالي، الشبح هو سراب المقاومة الشعبية العراقية، والجحيم نار الفتنة التي اندلعت بين أبناء الوطن الواحد

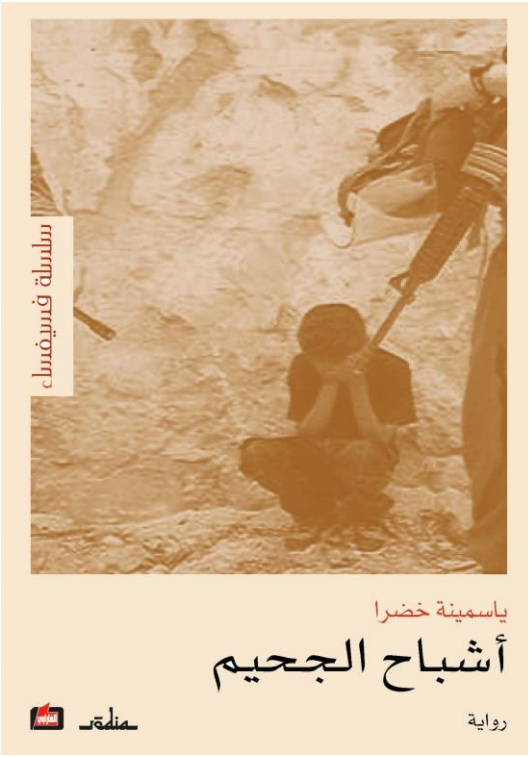
[1] المرجع السابق، ص. 127.
[2] المرجع نفسه، ص. 323.
[3] سومر خديجة، السابق.

بفعل التدخل الأجنبي. إنّ اصطدام العراق بالأمريكان أقحم أرض الاحتلال العراق في حرب ضروس كانوا فيها سواء في الجحيم.

قد تبدو بعض العناوين، الإيحائية خاصة، صعبة المراس وفهمها بعيد المنال، لكن القراءة الممحّصة والاستقصائية للنص، تجعلها تتجلي في ثناياه وتنعكس إضاءاته لتنيرها، فيمسكان بالمعنى معا في حركة دائرية متكاملة مستمرة.

ب) الصورة:

إنّ سياسة تخريج الكتب لدى دار الفرابي للنشر والتوزيع باتت مألوفة، فالصورة تأتي دائما مُتقدمة عن كل النصوص الموازية الأخرى، مُحتلة الثلثين العلويين من مساحة الصفحة الأولى من الغلاف، متوسطة إطارا أبيضا، يتخللها اسم السلسلة «فسيفساء»، يليها اسم الكاتب ياسمينة خضرا، ثم العنوان، المؤشر الجنسي واسم دار النشر على نفس المستوى.



الصورة المرافقة لعنوان الرواية عبارة عن صورة فوتوغرافية، تُصوّر في لقطة مُقابلة واقعة تنقلها عدسة المصور من الزاوية التي يختارها ليجعلها تُفهم بالطريقة التي أرادها. لم تُرفق أية معلومات تخصّ الصورة، سواء المصور، تاريخ وسياق التقاطها، ولكن بمرافقتها للنص الروائي، لا بدّ أنّ لها سياقا يقحمها فيه ويربطها به.

في تأطير محوري، ومن زاوية نظر مقابلة، يظهر وسط الصورة مع ميول طفيف نحو محور اليمين، طفل أو مراهق يبدو عربيا من طبقة فقيرة إلى متوسطة، يجلس مقرفصا على أرض تبدو خرابا، أسفل جدار محفّر في مواضع مختلفة، يخفي وجهه بيديه، يحاصره جنديان واقفان أحدهما من اليمين في مقدمة الصورة والآخر من اليسار في الخلفية على نفس مستوى الطفل. لا يظهر من الجندي على اليمين إلاّ يده التي يحمل بها خوذته المدرّعة ويضع على كتفه بندقيّته في وضعية الاسترخاء لكنها مع ذلك تبقى موجّهة صوب الطفل، أمّا باقي جسمه فهو خارج الإطار، كما يبدو في وضعية جانبية؛ في المقابل، أي من جهة اليسار، لا يظهر من الشخص المصوّب بندقيته صراحة نحو الطفل إلا جزءا طفيف من ذراعه التي تحمل البندقية. تظهر الصورة بألوان شاحبة وباهتة تميل إلى نوع من الاصفرار المحمر الباهت.

إنّ الصورة تمثل عموما مشهدا يحاصر فيه جندي أمريكي وآخر غير محدّد المعالم طفلا منكمشا في مكان مغلق لا يمكنه الهروب منه، فاستسلم مُقرفصا إلى أسفل الجدار مخفيا وجهه بين يديه حاجبا النظر عن السلاح المشهر نحوه، منتظرا مصيره كيفما كان.

أمّا بالرجوع إلى المتن الروائي، فالبطل الذي لم يكن يحمل اسما علما يميّزه، والذي كان يحكي حكايته نيابة عن كل الشباب العراقي، هو نفسه بطل الصورة، ونقطة القوة بها، لأنّ العدسة تركّز عليه. وبذلك يُمثل كل شباب العراق اللذين لم ينعموا بعيش مرحلة مراهقتهم والانسلاخ من ذكريات طفولتهم وصولا إلى أشدّهم، بل اصطدموا مباشرة بالحرب في بلادهم، والتي يرمز إليها السلاح المشهر والزي العسكري الذي يرتديه الجندي على اليمين.

إنّ الحرب اندلعت في الأساس بسبب التدخّل الأجنبي من الجيش الأمريكي، أي الاستعمار الذي يمثّله الجندي الواقف منتصبا على اليمين، بخوذته المدرعة مدجّجا بعتاده الذي يُعرف به، مغلقا

أمام الشباب العراقي كل أبواب المستقبل، وفاصلا بينهم وبين أحلامهم بجدار يحجب عنهم كل الآفاق، متعمّدا إرهابهم بشهره في وجوههم أحدث أسلحته مُتباهيا بها، ودليل ذلك، أنّ الجندي الأمريكي لم يكن في حالة نشاط، بل كان ينزع خوذته عن رأسه، التي عادة يحتمي بها في حالة الاعتداءات أو تنفيذ العمليات الهجومية، كما أنّ سلاحه كان في حالة استرخاء، إذ لم يكن يمسكه في وضعية إطلاق الرصاص، وهي الرسالة التي أراد التدخّل الأمريكي أن يوهم بها الشعب العراقي، لم يكن تدخّله كعدو بل كصديق يمد له يد المساعدة ليُخلّصه من النظام السياسي السائد آنذاك.

إلاّ أنّ الغاية الكامنة وراء وضعية الجندي الأمريكي هي أن لا يكون طرفا مباشرا في الحرب، أن يبقى بعيدا عنها في مأمن منها، يعزّزه وقوفه في مقدمة الصورة متفرّجا بعيدا نوعا ما عن الخلفية وما تحمله من أيقونات أخرى؛ ولكن في المقابل أراد أن تندلع الحرب وينكسر العراق بطريقة أخرى، إشعال نار الفتنة وإقحام أيادي أخرى لتصعيد لهيب الحرب إلى أجل غير مُسمّى. إنّ السلاح المشهر من جهة اليسار لا يبدي الشخص الذي يحمله، بل يبدو ظلّه وخياله فقط، فهو كالشبح، ولكن وجوده على نفس مستوى البطل الذي يمثّل شعب العراق، ابن الوطن، يدلُ على أنّه منه وينتمي إليه. فالشبح يشهر سلاح المقاومة أو الانتفاضة أو أيا كانت تسميته، غير أنّه يحمله في وجه أخيه ليتعاون مع أجنبي على محاصرة شعبه في جحيم مغلق، معلنا حربا أهلية في العراق، خطط لها التدخل الأمريكي بكل دهاء:

«كنا شاهدين عاجزين على مجزرة رهيبة، من جهة عساكر مدججون بالسلاح، مدعمون بالدبابات، والطائرات المروحية، ومن جهة أخرى، شعب أعزل، مسلّم إلى نفسه، واقع كرهينة بين أيدي عصابة

من "المتمردين" الجائعين، بأسمال رثّة، يهربون عند كل مواجهة، مسلحين بالبنادق وقواذف القذائف تآكلت من الصدأ ...[1]»

إنّ اللقطة في تصويرها للجندي منتصبا في استعلاء وغرور وازدراء أمام الطفل الذي يجلس القرفصاء، وهي جلسة الاختزال التي توحي بالانكسار والخنوع والاتّضاع، تُصوّر مشهد تصادم الحضارات، مواجهة بين أنا العربي والآخر الغربي، حوار أصم أبكم، لأنّ الغربي يعتبر نفسه حداثيا ولكنه ثري فقط، وينظر إلى العربي على أنّه بربري، ولكنه ليس متوحشا بل فقير فقط ولا يملك مثل وسائل حضارته[2]، لذلك لا مجال لتواجدهما معا على أرض واحدة مهما كان الدافع أو السبب:

«*لم يعد التعايش ممكنا. إنّهم لا يحبوننا، ونحن لم نعد نحتمل عجرفتهم. على كل واحد منا أن يعيش في جهته، مديرا ظهره كلية للآخر. ولكن، قبل أن ننشئ الجدار الكبير، علينا أن نكبدهم خسارة فادحة انتقاما من الشر الذي سلّطوه علينا. لهذا من الضروري أن يعرفوا أنّ التخاذل ليس من شيمتنا، ولكنها حماقتهم*[3]».

غير أنّ حقيقة ما حدث هو أنّ الشعب العراقي رغم نيته في إلحاق الضرر بالغرب الذي حوّل بلده إلى جحيم، حاد عن هدفه وظل طريقه، فلم ينل إلاّ الخذلان والعار الذي تمثله حركة الطفل في إخفاء وجهه بيديه من خزي ما حصل:

«*لا ينبغي أن نحمّل غيرنا وزرا ارتكبناه بأيدينا. إذا كان الأمريكان احتلوا بلدنا، فذلك بسببنا. بعد أن فقدنا الإيمان، فقدنا معه معالمنا ومعنى الشرف ...*[4]»

---

[1] المرجع السابق، ص.ص. 101.100

[2] المرجع نفسه، ص. 342

[3] المرجع نفسه، ص.ص. 21.20.

[4] المرجع نفسه، ص.52.

إنّ الصورة ترتبط ارتباطا وثيقا بالعنوان، فالأرض الخراب التي يقبع عليها الطفل والجدار الذي يوجد خلفه بالأشكال المحفّرة فيها، تبدو وكأنها ألسنة اللهب المتقدة مُعززة باللون الأصفر المحمر الباهت، وتوحي اللقطة وكأن الطفل في قعر الجحيم، محاط بجلاديه عن اليمين وعن الشمال، فهم أشباحه. ولكن في قراءة أعمق للثنائية (نص – صورة)، فهي تنقل صورة الشعب العراقي الذي يعيش حياة الجحيم في بلاده التي أوقدت فيها نار الفتنة واندلعت فيها حرب أهلية على أيدي مموهة خفية، لا تكاد تبين، كالأشباح، يُعرف مرورها فقط بترك أثرها المريب والمرهب.

إنّ كل من النص والصورة في ثنائية (نص – صورة) الرواية تحدّثا عن فكرة ورسالة المتن نفسها ولكن كلا باللغة التي يتحدثها، فالعنوان بالعلامة اللسانية والصورة بالعلامة الأيقونية التشكيلية، فكان بينهما انسجام وتكامل في الطرح.

4.1.3. النموذج الرابع: رواية « Khalil »

مجدّدا أحال الروائي ياسمينة خضرا الكلمة إلى بطلها الذي تحمل الرواية اسمه Khalil، الشاب ذو الأصول المغربية والمولود بـ: مولنبك بـ: بلجيكا، الذي يعطي نموذجا عن الشاب العربي الذي يعيش بالمهجر، ويتحوّل إلى التطرّف الإرهابي. إنّ قصة خليل تتحدث عن التفكك الأسري والإخفاق المدرسي والرفض الغربي العنصري، الذي يحرم كل شاب من التمتع بأن يصبح مواطنا يعيش الحياة التي من أجلها ترك بلده، فيصير فاقدا الثقة في نفسه مفتقرا للاحتواء، باحثا في الفراغ عن طريق للخلاص، فيجد نفسه ضحية أيديولوجية متطرفة تتخذ من الدين لغتها وعدوها في آن واحد.

خليل الذي لم يستطع الاندماج في بلد الهجرة وإحساسه الدائم بالغربة وعجزه عن الانتماء، وجد ضالته في الانتماء إلى خلية إرهابية، أفهمته أنّ تنفيذه لتفجير انتحاري ضد الكفار (الغرب

القامع) يجعل منه شهيدا، يورثه الفردوس الأعلى ويمنحه الحياة الأبدية التي لم يستطع ذوق طعمها على الأرض.

خليل الذي لم يفجّر الحزام الناسف في أوّل عملية انتحارية اختير لتنفيذها بملعب Stade de France بـ: باريس، بسبب خلل في زر الضغط، الأمر الذي أحبطه بل حطّم فيه كل انتماء وثقة ووعود زرعتها فيه "جمعية التضامن الأخوي" الاسم المزيف الذي تنشط تحت رايته الجماعة الإسلامية المسلحة التي يعمل لحسابها؛ التجربة التي أخلّت بكيانه، وعصفت بالأفكار التي ضربته في عقيدته، التجربة التي أعادته من الموت، فعاد ليعيد ترتيب أفكاره ويجد كيانه ويقرّر بنفسه ما يفعله بحياته حتى ولو كانت بائسة، فيختار أن لا يُفجّر الحزام الناسف بإرادة منه في العملية التفجيرية الثانية التي اختير للقيام بها بمسقط رأس والديه، مراكش (المغرب)، عازفا عن تفجير نفسه وقتل من له الحق في الحياة، فبلّغ عن العملية قبل حدوثها[1].

صدرت الرواية عن دار النشر جوليار تزامنا مع دار منشورات القصبة في 16 أوت 2018، ثم في سلسلة Pocket شهر سبتمبر 2019، ترجمت أولا إلى اللغة العربية سنة 2020 على يد ديمة علي فقيه، وصدرت عن دار النشر أنتوان هاشيت Antoine Hachette، بعاصمة لبنان، بيروت.

1.4.1.3. المعيار الأول: الترجمة الموازية السابقة للثنائية (نص – صورة)

أ) العنوان:

يُصنّف جيرار حينيت عنوان رواية« Khalil » ضمن العناوين الموضوعاتية المباشرة، فـ: «خليل»اسم علم يحيل على بطل الرواية الذي يُعتبر محورها وفحوى الرسالة منها، واسم العلم «خليل» في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره «هذه رواية». ومن أجل الحصول على معلومات أكثر عن

[1] Yasmina Khadra: Khalil, Julliard, Paris, 2018.

«خليل» العنوان لا بُدّ من الرجوع إلى المتن للتعرف عليه تفصيلا من جهة، ولمعرفة لماذا اختير هو بالذات ليكون عنوانا معبّرا عما يُعبّر عنه جملة، من جهة أخرى.

تردّد اسم « Khalil » بالمتن سبعة وسبعون مرة (77)، في حوارات مختلفة دارت بينه وبين شخصيات الرواية الأخرى اللذين كانوا مقرّبين منه، كأخته التوأم **زهرة**، وصديقي عمره **إدريس** و**ريان**، وكذا **إلياس** أمير الجماعة المتطرفة، وأيضا **الشيخ** رئيسها؛ غير أنّه وفي مرات كثيرة كان الحديث يدور بينه وبين نفسه، فيحدث ذاته بمناداته لنفسه باسمه. فهل هناك ما يُوحي به اسم خليل، اسم العلم، ويتجلّى في شخصية خليل الرواية أو تفاصيل حياته؟

خليل اسم علم عربي مذكر، مُشتق من المصدر خلٌّ، بكسر الخاء، وقبل أن يتخذّه العرب اسما علما، كان في الأصل صفة تطلق على الشخص المقرّب والمختص بالمحبة، وكان سيّدنا إبراهيم عليه السلام أوّل من حمل صفة الخليل في قوله تعالى: (وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِّمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا ۗ وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلًا)[1]، والخلّة هي غاية المحبة، كما قال بعضهم:

قد تخلّلت مسلك الرّوح منّي وبذا سُميّ الخليل خليلا[2]

إنّ الجماعات المسلّحة المتطرّفة عادة ما تتخذ من الخطاب الإسلامي إستراتيجية استجلاب الانتحاريين وإقناعهم بمخططاتها بضربهم في صلب عقيدتهم، وذلك بزعزعة مفاهيمهم والتلاعب بعقولهم وغسل أدمغتهم، إلى حدّ تغيير أسمائهم إلى أسماء دينية من أسماء الأنبياء والصحابة، لا لشيء غير تحفيزهم للقيام بما يقومون به باسم الجهاد والإسلام، ومن أمثلتهم Bruno Lesten الذي أصبح اسمه زكرياء، وهو شريك **خليل** في تنفيذ سلسلة العمليات التفجيرية الانتحارية بمراكش؛

[1] القرآن الكريم: سورة النساء، الآية 125.

[2] الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي: قصص الأنبياء، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2003، ص.121.

غير أنّ خليل هو اسمه الحقيقي الذي أطلقه عليه أبواه، فهل هناك قاسم مُشترك بين قصته وبين قصة إبراهيم الخليل، غير كونهما كلاهما عائدين من الموت المحتوم، إبراهيم الخليل من كمين حرقه الذي أقامه له قومه من أجل التّخلص منه والنار التي كانت بردا وسلاما عليه، وخليل الرواية من العملية الانتحارية التي دفعته للقيام بها الجماعة الإسلامية التي ينتمي إليها، وعُطل زر الضغط الذي لم يكن يستجيب، مع علم جماعته بذلك؟

« Je ne suis qu'un revenant ».[1]

أو في طرد أبويهما لهما، فإبراهيم الخليل بعد أن رغب عن عبادة آلهة أبيه، في قوله تعالي: (قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنْ آلِهَتِي يَا إِبْرَاهِيمُ ۖ لَئِن لَّمْ تَنتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ ۖ وَاهْجُرْنِي مَلِيًّا)[2]، وخليل بعد أن علم والده بانتمائه إلى جماعة التطرف الإسلامي:

« Je ne veux plus te voir. Je te renie et maudis le jour qui t'a vu naître sous mon toit »[3].

أو كونهما كلاهما حنيفين، مالا من طريق الخطأ إلى طريق الصواب، واهتديا إلى الإسلام المنهج الصحيح الثابت؟[4]، أمّا إبراهيم عليه السلام فإباءه عن عبادة الأجرام والأصنام بعد أن تحقّق من عجزها وعدم ربوبيتها، في قوله تعالى: (إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا ۖ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ)[5]، وخليل في تحققه من عدم صحّة واجبه كمسلم في الإقدام على الانتحار لنيل منزلة الشهداء والفردوس وقتل غيره من غير المسلمين من أجل تطهير العالم ممن تسميه جماعته «الكفّار»:

« Le vrai devoir est de laisser vivre. J'ai décidé d'«attendre le printemps » ».[6]

---

[1]Yasmina Khadra :op.cit, p. 96.

[2]القرآن الكريم: سورة مريم، الآية 46.

[3]Ibid p. 208.

[4]إبراهيم مصطفى وآخرون: المرجع السابق.

[5]القرآن الكريم: سورة الأنعام، الآية 79.

[6]Yasmina Khadra :Op.cit, p. 260.

إنّ اسم العلم **خليل** مشتق أيضا من المصدر خلّ بفتح الخاء، خُلاّ وخُلولا، أي صار فيه خلل[1]، واستنادا إلى مقولة العرب قديما لكل امرئ من اسمه نصيب، فما الخلل الذي يحمله اسم خليل وينعكس في حياته؟

في الحقيقة حياة خليل لا تخلو من **الخلل** منذ بدايتها إلى نهايتها. بدأ سرد الأحداث في مشهد كان فيه خليل رفقة أربعة إخوان تقلهم سيارة أجرة متجهين إلى العاصمة الفرنسية في مُهمة تنفيذ سلسلة انفجارات انتحارية متتالية بملعب Stade de France، وتحويل أفراح باريس إلى حداد جماعي يوم الجمعة 13 نوفمبر 2015:

« Arrivé à cette ultime bretelle, j'étais fixé sur mon cap : j'avais choisi sous serment de servir Dieu et de me venger de ceux qui m'avaient chosifié. En ce vendredi 13 novembre 2015, j'allais accomplir les deux à la fois »[2].

إنّ أول **خلل** يعكسه اسم خليل يكمن في تفكيره أو بعبارة أصح، في الفكرة التي تم ترسيخها في ذهنه بتكرارها على مسامعه منذ تجنيده الإسلامي، والتي أصبحت فيما بعد قناعة مُسلّم بها لديه. يعتقد خليل أنّ بإقدامه على تفجير نفسه وآخرين معه، فهو يخدم الرّب ويخدم نفسه في الانتقام ممن قلّل من شأنه في آن واحد. إنّ اقتناع خليل بتلك الفكرة المتناقضة إلى حد ما، لها خلفيات عزّزت من ترسيخها في ذهنه.

لم يكن خليل الشاب العشريني راضيا عن الحياة التي كان يعيشها قبل أن ينظم إلى جماعة الجهاديين، فقد كان ناقما على أسرته التي لم تعرف الاستقرار يوما، فبين أمّ بائسة خاضعة تعيش ضحية لاستبداد زوجها، وأب لا يُطيق أي شيء فيه لأنّه لم يستطع أن يعطيه الحياة التي كان عليه أن يوفرها له بهجرته من المغرب إلى بلجيكا، وأخت تعاني من انهيار عصبي لا يطيق صراخها

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: المرجع السابق.

[2] Yasmina Khadra :op.cit, p. 24.

ونوبات صرعها، لم يكن يجد الراحة والسكون إلاّ رفقة أخته التوأم زهرة، حيث كانا يلتقيان في الخارج للحديث معا، بعد أن هجر خليل البيت الذي لم يعد يطيقه. وباعتراف منه، لم يكن خليل أيضا راضيا عن نفسه هو كذلك بعد إخفاقه الدراسي وإخفاقه في أن يكون فخرا لوالده وتأزّم الوضع بينهما:

« … tandis que moi, le garçon, le mâle, celui qui se devrait de faire la fierté de son père, je n'avais même pas été fichu de tenir deux années de suite au lycée »[1].

إنّ إخفاق خليل الدراسي لم يسمح له بأن يحصل على عمل لائق وأن يعيش حياة كريمة، فقد كان يعمل من حين لآخر بصفة غير قانونية، ويقضي معظم وقته في تضييع وقته، وهي الأمور التي لم يتفانى أمير الجماعة في تذكيره بها ليجعل منها حجة في إقناعه بالقيام بالعمل الانتحاري البطولي، الخدمة التي تجعل منه جندا من جنود الله وتورثه الفردوس الأعلى:

« Qu'as-tu fait de ta chienne de vie ? Que dalle. Derrière toi, il n'y a que du vent»[2].

إنّ فكرة الانتقام من غير المسلمين وجدت لنفسها مكانا في عقل خليل بعد عجزه عن الاندماج بالمجتمع البلجيكي الذي كان مجبرا على العيش فيه، فرغم كونه مجنسا بلجيكيا إلاّ أنّه لم يكن يشعر يوما بأنّه مواطن بلجيكي يتمتع بالحقوق التي يتمتع بها البلجيكي الأصلي، بل كان مستبعدا، لا يشعر بالانتماء لا إلى تلك الجنسية ولا إلى ذلك البلد وهو ما جعله فعلاً ضعيفا وهشا:

« L'exclusion exacerbe les susceptibilités, les susceptibilités provoquent la frustration, la frustration engendre la haine et la haine conduit à la violence, c'est mathématique »[3].

فهل تمكّن فعلا خليل من التنفيس عن مشاعر الغضب والحقد والإحباط التي يكنها لغير المسلمين، وينفّذ مهمّته وينتقل إلى جوار ربه حيث الفردوس الأعلى وحيث الحياة الأبدية كما وعده أمير "الجمعية الأخوية للتضامن" ؟ فيما كان الغرب يتطيّرون من تصادف يوم الجمعة باليوم الثالث عشر من

[1]Ibid, p.p. 15-16.
[2]Ibid, p. 12.
[3]Ibid, p. 90.

الشهر، ويتشاءمون منه، كان شؤمه أشدّ وقعا عليه منهم. لم يمُت خليل ذلك اليوم ولم ينل الشهادة كما شاء، لم يُفجّر غيره من المحتفلين بملعب سانت دونيس، أخفقت مهمّته إخفاقا ذريعا بسبب **خلل** في زر الضغط، الذي لم يصله أيّ سلك بحشوة المتفجرات، بل كانت متصلة بهاتف شغال، الأمر الذي أثار غضب خليل والشكوك حول كل شيء:

« Ce n'était pas ce qui avait été prévu. C'était à moi d'actionne le détonateur, *à moi seul*. Que faisait donc ce maudit téléphone dans ma ceinture de kamikaze ? Avait-on cherché à me faire exploser à distance ? … »[1]

إنّ الخلل الذي كان بحزامه الناسف، خلخل كل مخططاته ومفاهيمه وقناعاته وحياته أيضا. منذ أن لم ينفجر حزامه، وخليل يعيش تائها لا يعرف ما يفعله بنفسه ولا بحياته، اختفى كل إخوانه كمن ابتلعتهم الأرض، لم يجد من يجيبه عن أسئلته واستفهاماته، وبعد مروره بأوقات عصيبة دون أكل ولا مال ولا أوراق، عاد إلى بروكسل إلى حياته السابقة، مستعينا بصديقه ريان الذي أواه ووجد له عملا يكسب منه مالا. وبعد عودته إلى الاستقرار ظهر فجأة أمير الجماعة ليحتويه مرة أخرى، لكن خليل لم يكن يستوعب برودة تعاملهم، أي الجماعة، مع ما حدث رغم أنّ الأمر لم يكن هيّنا بالنسبة إليه:

« L'histoire du faux gilet me tarabustait. Quelque chose, dans la version de Lyès, me renvoyait à celle de Ramdane, et l'émir me parut aussi insondable que le maçon. *On est au courant de ce qui s'est passé*, comment ? Qui leur avait rapporté ma déroute parisienne ? Personne »[2].

رغم ذلك، استمر خليل في انتماءه إلى الجماعة الإسلامية بحذر ووابل من الشكوك في مخططاتهم، وبعد توقيف أحد زعمائهم، الشيخ صادق، الذي تم ترحيله إلى المغرب لتتكفّل به شرطة الملك هناك، لأنه كان مطلوبا بسبب تورطه في أعمال إرهابية، تتلقى الجماعة نبأ اغتياله، وهو ما أثار غضبها ورغبتها في الانتقام. على إثرها كلّفت خليل والأخ زكرياء بتنفيذ سلسلة من العمليات التفجيرية

[1]Ibid, p. 50
[2]Ibid, p. 147.

الانتحارية بمراكش (المغرب)، للانتقام للشيخ صادق من الأجانب والشرطة الشريفية على حد سواء، وذلك يوم الحدث المنعقد يوم 23 مارس بحديقة ماجورال وساحة الفنا:

« Le conseil a décidé de réagir avec force. Le Maroc veut jouer avec le feu, nous allons faire s'abattre sur lui les flammes de l'enfer. Je vous ai convoqués, frère Zakaria et frère Khalil … »[1]

إلى غاية حلول موعد تنفيذ العملية والسفر من بروكسل إلى المغرب، كان على الجميع أن يبقى حذرا، إلى أن حان تغيير مخبأ خليل ومرافقه من بروكسل فجأة بأمر من الجماعة بحجة أن يبقى مختفيا عن الأنظار وأن يقطع جميع اتصالاته بكل معارفه من أفراد عائلته وأقربائه؛ لم يكن يعلم خليل حينها ما كان يُخفيه عنه أفراد الجماعة، إلى أن تلقّى عرضا من زميل طفولته صادفه في الطريق نبأ تعرضه أخته التوأم إلى جروح بليغة في حادثة انفجار الحافة بـ: بروكسل. خرق خليل كل الأوامر وذهب إلى بيت عائلته الذي هجره منذ زمن ليطمئن على حالة أخته، لكن الأوان قد فات، لم يلحق بجثمان أخته الذي وري الثرى ولم يبقى في البيت إلاّ العزاء. لم يكن خليل مرحّب به لأنّ أخته الكبرى كانت تعلم بانتمائه إلى جماعة الإخوان:

« Va-t'en maintenant. Va rejoindre ta légion de démons et félicite-les pour le mal qu'ils viennent de te faire, à toi, leur *frère* devant le charlatan qui s'est substitué au prophète »[2].

لم يكن خليل يسمع تعازي الجيران اللذين كانوا أغلبهم من غير المسلمين، لم يكن يستوعب أو يشعر حتى بالكلام المؤازر الذي حاول أمير وشيخ الجماعة مواساته به وجاؤوا لتعزيته شخصيا في مخبئهم بـ: بروكسل؛ كان خليل لا يزال تحت أثر الصدمة، إلى أن التقى بصديقه ريان الذي جاء إلى المقبرة للدعاء لأخته التوأم، هناك استطاع أن يبكي بأعلى صوته بين ذراعي صديقه، بعد أربعة أيام من كتم حزنه.

[1]Ibid, p. 165.
[2]Ibid, p. 208.

إنّ **الخلل** الذي أصاب خليل من جراء وفاة أخته التوأم في حادث الاعتداء الانتحاري، أعاده إلى نفسه، جعله يذوق مرارة أن يفقد أحدا عزيزا في اعتداء انتحاري، لم يستوعب وفاتها بالطريقة تلك، لماذا تموت هي ويبقى هو حيا في حين كان لا بدّ أن يكون ميّتا منذ 15 نوفمبر 2015؛ لم ينفك خليل في التفكير أيضا في انتحاري مانكن . بي Manneken-Pis، الذي رمى نفسه على الشرطة وهو يريهم حزامه الناسف، وكأنّه فضّل الذهاب إلى الموت وحده على أن ينسف نفسه وآخرين معه، هنا انتبه خليل إلى أنّ الأمور ليست على ما يرام: «*ce n'est pas juste* »[1]، وعاد لنفسه ليجد ردا على أسئلة كانت في الحقيقة أسئلة استيقاظ من غفلته:

« A quel moment les *frères* avaient-ils permuté mes repères ? », « Qu'étais-je allé prouver à Paris ? Qu'irais-je rectifier à Marrakech ? »,« A quoi servirait mon suicide ? À gâcher les rêves des autres parce que j'avais pris les miens en grippe ? … »[2]

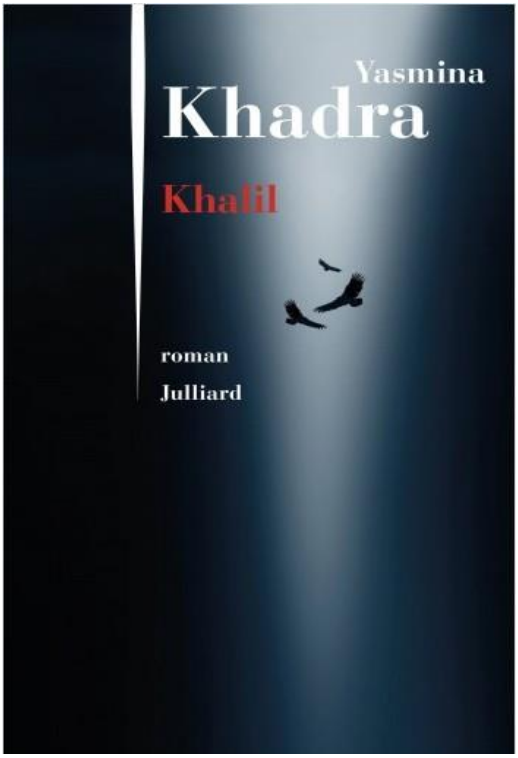
سافر خليل إلى مراكش ولكن لم يفجّر نفسه، بل عمل على إحباط عملية الاعتداء التفجيري وأصلح بذلك الخلل الذي تخلّل حياته على حين غفلة منه.

تتقاطع قصة «**خليل**» ياسمينة خضرا مع قصة إبراهيم الخليل في ثلاث محطات، العودة من الموت، هجر الأب والبحث عن الطريق الصحيح إلى الله، رغم تناقض مسار الخليلين إلاّ أنهما وصلا إلى الحقيقة نفسها؛ كما تتخلل قصة خليل ثالوث الخلل، خلل أيديولوجي (التطرف الإسلامي)، خلل تقني (عطل زر الضغط) وخلل استفهامي (أعاده إلى طريق الصواب). يحمل خليل العنوان تفاصيل قصته بالمتن الروائي في اسمه تداخلا مع قصة إبراهيم الخليل تارة وتضمينا للخلل فيها في حروفه تارة أخرى.

[1]Ibid, p. 233.
[2]Ibid, p.p. 235.239.

ب) الصورة:

تحتل صورة غلاف رواية «Khalil » كامل مساحة الصفحة الأولى من الغلاف، لا يحدّها أي إطار، تحتوي اسم الكاتب، العنوان، اسم دار النشر والمؤشر الجنسي.



في تأطير محوري، ومن زاوية نظر مقابلة، تظهر كامل مساحة الغلاف باللون الأسود القاتم، يتخللها في الوسط في ميل طفيف نحو اليمين نور منبعث من الأسفل وينتشر ليصل إلى الأعلى في اتساع، وكأنّ النور يرسم شكلا مخروطيا، تحوم فوقه ثلاثة طيور سوداء قاتمة ذات أحجام مختلفة في حركة دائرية على ارتفاع نسبي نحو الأعلى.

إنّ الرمزية في الصورة واضحة جدّا، لأنّ طابعها تشكيلي أكثر مما هو أيقوني؛ كما أنّ عدم وجود إطار للصورة وضبابية تخلل النور للظلام يوحي باللامكان واللازمان. تطرح الصورة فكرتها في ثنائية الأسود والأبيض[1] أو النور والظلام، وهو ما يوحي بادئ ذي بدء بالصراع بين نقيضين، كالليل والنهار، والخير والشر، والحق والباطن، والجهل والعلم، والظلال والهداية، والحياة والموت وغيرها، وهي ثنائيات تقوم على مبدأ الصراع والتكامل في آن واحد.

يظهر اللون الأبيض أو شعاع النور بعبارة أصح، من الأسفل شاقا طريقه نحو الأعلى، مُنقشعا حوله الظلامُ، فاتحا له مسارا أوسع وأوضح، كمن يرى النور بعد أن كان لا يبصر:

[1] سمير الخليل: ثنائية الضوء والعتمة في (ما أراد أن يقوله الحجر) لـ: ياسين طه حافظ، مقال نشر بتاريخ 2019/02/02 على الموقع الالكتروني: https://almadapaper.net/view.php?cat=216290، اطلعت عليه بتاريخ 2021/09/29.

« Je naviguais à l'aveugle, avant. Il me fallait une voie, et les *frères* me l'ont montrée »[1].

في اتجاهه نحو باريس، من أجل تنفيذ العملية التفجيرية الانتحارية المنشودة، كان خليل يرى طريقه نحو هدفه تماما كما في الصورة، وكأنّ حياته لم يكن لها معنى قبل أن يكتشف مهمّته التي خلق من أجلها، والتي بتنفيذها يرتقي إلى مرتبة الشهادة وينتقل إلى الأعلى حيث النور أوسع والأمور أوضح، ويثني على الإخوان اللذين دلّوه على ذلك وأناروا الظلام من حوله ورسموا له دربا يهتدي به وإليه.

إلى سرعان ما تنقلب الأمور رأسا على عقب، فيحيا خليل بدل أن يموت، وتتحول الحقيقة التي كان يراها بأم عينيه إلى سراب، والشهادة التي كان يطمع فيها إلى خذلان وجبن وعار، وثقته العمياء التي كان يضعها في إخوانه إلى شكوك تنهش أفكاره وتُسدل العتمة من حوله.

يعود الصراع ليتمكّن منه، أسئلة كثيرة تدور في فكره، يحاول أن يجد لها أجوبة لعلها تقوده إلى حقيقة ما حصل له أو ما يحدث له، منذ إخفاق مُهمته التي راهن فيها على كل شيء، إلى أن دخل في حالة من الحيرة والارتباك الدائم:

« J'étais dans le cirage […] Je n'ai pas arrêté de broyer du noir »[2]

حاول خليل البحث عن الحقيقة بنفسه ممن حوله، بدء بأفراد جماعة الإخوان التي كان ينشط لصالحها، لكنهم لم يزيدوه إلاّ شكا وارتباكا، فالتفت إلى البحث عن الحقيقة بنفسه بملاحظة ما يحدث من حوله والأشخاص المحيطين به وعاد لمراجعة حياته وكيف وصل به الحال إلى ما هو عليه:

« Ce n'était pas juste, non, je ne méritais pas que le sors me fasse une telle injure ».

استرجع خليل أهم الحوارات التي دارت بينه وبين العديد من شخصيات الرواية الآخرين المقربين منه لعله يجد فيها ومضة يهتدي بها إلى الحق، على غرار حديثه مع صديقه ريان الذي علم بانتمائه للمتطرفين الإسلاميين ولكنه لم يتخلى عن صداقته له، وأخته التوأم زهرة التي كانت تحثّه على

[1]Yasmina Khadra, op.cit, p. 29
[2]Ibid, p. 97.

تصالحه مع أبيه قبل موتها في انفجار حافلة بروكسل، ثم حدّثته نفسه عن أوّل لقاء له مع شيخ الجماعة بعد انضمامه لصفوفها، والحديث الذي دار بينهما عن معنى الحقيقة، فوجد في إجابته رغم أن الشيخ كان حينها يحاول دسّ أيديولوجيته الإسلامية في قالب فلسفي، إلاّ أنّ خليل وجد لكلامه معنى غير المعنى الذي كان يريد الشيخ أن يفهمه إياه:

« - Qu'est ce que la Vérité pour toi, frère Khalil ?
- C'est Dieu tout-puissant, mon cher imam.
- Non, frère Khalil, la Vérité sur cette terre, c'est toi. […] La seule Vérité qui compte : *toi*, c'est-à-dire ou bien un soldat de Dieu ou bien un suppôt de Satan »[1].

هنا وقف خليل على حقيقة الصراع الذي كان يثقل كاهله والذي وضعه فيه شيخ الجماعة، أن يكون بين الله والشيطان، اختار خليل نفسه ونفسه فقط؛ لذلك قرّر أن يذهب إلى مراكش تاركا بلجيكا التي لم ينتمي إليها يوما وراءه، على أساس أن ينفّذ تفجيرا انتحاريا لعله يصبح جندا من جنود الله، لكنه أرسل إلى صديقه ريان قبل يوم من تاريخ تنفيذ العملية يخبره فيها أنّه اختار أن ينتظر الربيع، أي أن يعيش حياته ويترك الآخرين يعيشون هم أيضا، وأنّ من يريد الجنة يعيشها على الأرض.

إنّ ما يعزّز تغلّب خليل على الصراع بداخله، تلك الطيور التي تحوم على ارتفاع أمام الشعاع الضوئي وهو ما جعلها تظهر باللون الأسود دون أن يعرف نوعها، ولكن يبدو من شكل أجنحتها الكبيرة والريش على أطرافها أنّها نسور أو صقور، فهي التي تستطيع أن تحلّق عاليا. إنّ رؤية الطيور تحلُق عاليا في السماء يدلّ على السلام النفسي واكتشاف النور الداخلي والارتقاء والاقتراب من الله، أمّا رؤية الجوارح تحوم عاليا في السماء، فهي تدلّ على السعادة والنجاح والانتصار[2]، وانتصار خليل لم يكن إلاّ انتصارا على نفسه وصراع الأفكار الذي كان بداخله.

[1]Ibid, pp. 230-231.
[2]Dumail Katia : La symbolique du vol des oiseaux et de leurs comportements, article mis en ligne 20 septembre 2018, site web:https://www.abundancia-consulting.com/symbole-vol-des-oiseaux-a146.html, consulté le 29/09/2021.

ركّزت الصورة على الصراع النفسي والأيديولوجي الذي كان يعيشه خليل طوال الأحداث، فخليل لم يهدى له بال في ظل الصراعات التي اتّقدت بداخله حول حقيقة الموت والحياة والدين والكفر، والشهادة والإرهاب، وكلها قضايا جوهرية، إلى أن وجد طريقه نحو السلام الداخلي المتعلق بنور الله الحقيقي.

إنّ عنوان رواية «خليل»، الاسم العربي الذي يحمل قصته في ثناياه، تزيده صبغته باللون الأحمر دلالة الخطأ والخطر والحظر والثورة[1]التي عرّض حياته لها، من جهة، وتجعله متناغما مع ألوان الصورة المتباينة من جهة أخرى. تحتوي الصورة العنوان لتضيف إليه الصراع الذي خالج خليل طوال الأحداث الروائية، وتقول ما قد لم يقله العنوان، وبذلك اقترنا في علاقة (نص – صورة) تكاملية.

2.4.1.3. المعيار الثاني: الترجمة الموازية اللاحقة للثنائية (نص – صورة) في رواية «خليل»

أ) العنوان:

أبقت ديمة علي فقيه، مترجمة الرواية من الفرنسية على عنوانها كما هو، «**خليل** »، فهو الأنسب بالمتن باللغة العربية لسببن لأنّه كلمة واحدة تتمثل في اسم علم من جهة ولأنّه في الأصل اسم عربي من جهة أخرى، فكانت ترجمتها وكأنها عودة إلى الأصل، ولكنّها أيضا اعتمدت تقنية العنوان المزدوج والتي تتمثّل في «المحافظة على العنوان الأصلي إضافة إلى العنوان المترجم[2]»، وذلك بإضافتها العنوان التكميلي على هيئة الجملة: «**عندما يعيد القلب النظر في القناعات**»[3] .

أمّا خليل، فهو يحمل قصته في اسمه صرفا وتأويلا، كما توضّح من التحليل السابق في الترجمة الموازية للرواية الأصل، أمّا شبه الجملة الظرفية (عندما يعيد القلب النظر في القناعات)، فهي

[1]Les couleurs dans la culture : Quelle signification. En ligne :https://targethnic.com/2016/09/12/1727/, Consulté le 30/09/2021.

[2] عبد الوهاب سعاد قرقابو: مركز البحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية. ترجمة عناوين الرسوم المتحركة، مجلة الأثر، العدد 22، جوان 2015، ص. 178.

[3]ياسمينة خضرا: خليل، ترجمة ديمة علي فقيه، دار نوفل . هاشيت أنتوان، بيروت، لبنان، 2020.

في الحقيقة نوع من الإضافة أرادت المترجمة أن تركّز عليها من جملة السرد الروائي، لما رأته فيها من أهمية، في عودة البطل إلى نفسه ومراجعة القناعات التي اكتسبها من محيطه من ظروف وأشخاص، وهي نوعا ما تصب في معنى أن يكون المرء حنيفا في العودة إلى نفسه واستفتاء قلبه والحياد عن التطرف أو الانحراف إلى طريق الحق الصائب؛ فخليل لم يكن يجسّد الإرهابي في مرحلة النشاط أو التنفيذ الفعلي لعمليات الاعتداء، بل كان يجسّد مرحلة التهيئة النفسية ليكون كذلك، فهو في الأخير لم ينفّذ أي اعتداء، بل عدل عن القيام بذلك بمحض إرادته، بعد أن تغلّب على الصراع الذي دام طوال السرد الروائي بين قناعاته هو والقناعات التي سمح لنفسه باكتسابها من مجنّديه الجهاديين، إلى أنّ قرّ إل بر بعد أن وجد الحقيقة بداخله.

ب) الصورة:

تحتل صورة رواية « **خليل**»كامل مساحة الصفحة الأولى من الغلاف، لا يحدّها أي إطار، تحتوي بالترتيب من الأعلى إلى الأسفل على المؤشر الجنسي، العنوان يتلوه اسم الكاتب، ثم العنوان المزدوج في قرص باللون الأخضر، وأخيرا رمز واسم دار النّشر.

في تأطير محوري، ومن زاوية نظر مُقابلة، تظهر ثلاثة أعمدة إنارة كهربائية مرتبة من الأمام إلى الخلف من الأقرب إلى الأبعد، يحوم حولها سرب من الطيور من جميع الاتجاهات. تغطي خلفية الصورة غيوم ملبّدة تتخللها بعض مناطق

التبدُّد، مسفرة عن لون السماء الأزرق الصافي وتبدو قاتمة مائلة إلى السواد أسفل الصورة.

من الواضح أنّ الصورة التقطت في الشارع لوجود العناصر الدالة على ذلك، في مشهد يحدّد بالضبط الإطار الزماني والمكاني للرواية، فأعمدة الإنارة الكهربائية مثلا لا يمكن أن تعبّر عن مدينة أخرى غير باريس، عاصمة الأنوار، التي أطلقت عليها هذه الكنية لأنّها أوّل مدينة أوروبية تمت إنارة شوارعها بواسطة مصابيح لا غازية وذلك منتصف القرن التاسع عشر، كما كان يُضيء شوارع باريس في عهد نابوليون بونابرت 56 مصباح تقريبا، فكانت تبدو في الليل متلألئة وبراقة، لذلك سميت مدينة الأنوار[1]. وقد أشير إلى ذلك في أولى صفحات الرواية:

«باريس، مدينة الأنوار. التي إن انطفأ أحد مصابيحها، يغرق العالم برمته في العتمة[2]*»*.

كما أنّ حالة الطقس تحدّد الإطار الزماني للرواية، فالغيوم الملبّدة والسماء المغشّاة توحي بفصل الشتاء أو الخريف، وهي فعلا الفترة التي جرت فيها أحداث الرواية ابتداء من تاريخ 13 نوفمبر 2015، تاريخ انطلاق الأحداث:

«كانت السماء ذات لون رمادي قاتم، غيوم كبيرة تتأهّب لسكب غيضها على المزرعة الحانقة»[3].

إنّ المصابيح في مستواها الدلالي توحي بما صُنعت لأجله، أن تكون منبعا للنور وتبديدا للظلام، وانطلاقا من هاذ المبدأ، كثيرا ما كانت ترمز المصابيح إلى العلم والمعرفة، على رأي المقولة «العلم نور والجهل ظلام»، لذلك سميّت الحركة الفكرية والفلسفية التي ظهرت بأوروبا خلال القرن الثامن عشر بعصر التنوير، لما في ذلك من تنوير للعقول بتبديد لظلام الجهل عنها؛ وفي مقام آخر تدّل المصابيح على الإيمان، لأنّ الإيمان ينير القلب بحقيقة الوجود ومصدر طاقاته الله، لذلك يقول

[1]Corsair la Mag: Pourquoi appelle-t-on Paris la ville lumière ? Article publié le 28/01/2018, sur le site : https://lemag.corsair.fr/2018/01/25/appelle-paris-ville-lumiere/ Consulté le 01/10/2021.

[2]ياسمينة خضرا، المرجع السابق، ص. 11.

[3]ياسمينة خضرا، المرجع نفسه، ص. 243.

عزّ وجلّ في سورة البقرة: (اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ ۖ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ ۗ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ)[1].

أمّا الغيوم، فهي ذات دلالات ثنائية القطب، منها الإيجابية ومنها السلبية، فبالرغم من كونها علامة للغيث والاستسقاء وكل ما يترتب عن ذلك من معاني الرزق والنّماء والازدهار، إلاّ أن الإنسان كثيرا ما يستعملها في التعبير عن حالاته ومزاجاته المتقلّبة، لأنّ السحب في حركة دائمة وغير مستقرة[2]. كما أنّها تمنح شعورا بالاكتئاب والحزن، لأنّها تحجب نور الشمس وبهجة السماء، ولاسيما إن كانت سحبا محمّلة بالمطر، فهي تكتسب لونا رماديا قاتما كما التي على صورة الغلاف؛ ومن دلالات هذا اللون الوحدة والانطوائية والغموض والمأساة، كما يرمز إلى التداخل والنفاق والضبابية في كل شيء[3]، وعادة ما تكون السحب المحملة بالمطر مُنخفضة كما في الصورة، التي تبدو وكأنها تكاد تنطبق على الأرض، فهي تعطي شعورا بالانقباض والعزلة. إنّ دال السحب في المشهد التمثيلي يدُل على الحالة النفسية التي كان يعيشها خليل طوال أحداث الرواية، إذ لم يعرف استقرارا منذ حادثة 13 نوفمبر 2015، بل انعزل على نفسه بحثا عن نفسه وعن حقيقة وجوده، وقد لقي كربا شديدا في ذلك:

«كنت وحيدا جدا وحزينا جدا، كنت أريد أن أتحدث مع أحد ليؤكّد لي أنّ الجدران المحيطة بي من الحجارة والآجر فعلا، وأنّ الضوضاء في الخارج لا تمت بصلة بالضوضاء التي في رأسي. كنت فارغا كالكيس المنتفخ بالريح».[4]

إنّ الغيوم القاتمة التي لبّدت حياة خليل، والتي تعبّر عن التجربة القاسية التي عاشها مع الجماعة الإسلامية المتطرفة، حجبت عنه رؤية الحقيقة وضللت معتقداته وشوشت أفكاره، لكنّه

[1] القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 257.

[2] عبير يونس: الغيوم: جماليات طبيعية ودلالات في النفس البشرية، نشر بتاريخ 04 مارس 2012، على الموقع الالكتروني: https://www.albayan.ae/paths/life/2012-03-04-1.1604277، اطلعت عليه بتاريخ: 2021/10/02.

[3] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص. 143.

[4] ياسمينة خضرا: المرجع السابق، ص. 89.

بالرجوع إلى نفسه واختلائه بها وجد النور الذي يهتدي به بداخله؛ أمّا الطيور التي تحوم في السماء تحت الغيوم، فهي ترمز في الحضارة الفرعونية إلى الروح وكثيرا ما كان يعبّر عنها في الرسوم على الجدران بطائر له رأس بشري، وقد ألهمت الطيور على اختلاف أنواعها البشر بطابعها الرمزي والروحاني، فقد كان كل نوع منها يرمز إلى شيء ما، على غرار الغراب الذي يرمز إلى الموت والحمامة التي ترمز إلى السلام والصقر إلى السيادة والسيطرة، أمّا في اجتماعها أسرابا فقد كانت ترمز إلى الأفكار التي تخالج الإنسان وتحوم برأسه، ولاسيما الأفكار العميقة، كما فعل شهاب الدين سهروردي، الذي سمى أنواعا من الطيور التي أتى بها في كتاباته رموزا لأفكاره[1].

إنّ الطيور التي تظهر على الصورة ليست محدّدة النوع، ولكن باقترانها مع الغيوم، قد تكون طيور السنونو، لأنّه "الطائر الذي يسبق المطر"، وهو بذلك يحمل دلالات الفرج ويجسّد المثل القائل "إنّ بعد العسر يسرا".

تجسّد صورة الصفحة الأولى من الغلاف ما كان يدور برأس خليل من أفكار ومعتقدات مظللة، والصراع النفسي الذي أدت إليه بين ما يعيشه في الخارج وما يمليه عليه داخله، ليتغلّب نوره الحقيقي ويوجّهه إلى طريق الصواب.

خليل الطبعة المترجمة اكتسب صبغة ذهبية من نور، لتعبّر عن نور الحقيقة الذي توصل إليه وغمره، وأيضا لتتناغم مع الألوان التشكيلية للصورة وتنير عتمتها. أمّا العنوان المزدوج والوارد بقرص أخضر يوحي بالدخول في دائرة الأمان، حيث يرمز الأخضر إلى الهدوء والاستقرار، بعد سورة الضياع التي عصفت به، كما يرمز إلى الحياة[2]، لأنّه اختار في الأخير أن يعيش ويترك غيره يعيش، فليس

[1] 1001 symbole : la symbolique des oiseaux, en ligne : https://1001symboles.net/symbole/sens-des-oiseaux.html, consulté le 12/09/2021

[2] قدور عبد الله ثاني: المرجع السابق.

هناك أغلى من الحياة وليس لأحد الحق في أن يمس بها[1]. وتأتي الصورة محتوية للعنوان ومُضيفة إليه تفاصيل حياة خليل السّابقة منذ أن تعرف على الجماعة الإسلامية المتطرفة إلى غاية وصوله إلى حالة التنوير والتي تتجلى في صبغة العنوان، وبذلك تكون علاقة النص والعنوان في ثنائية (نص – عنوان) رواية خليل، علاقة تكاملية.

4. خلاصة الفصل:

تناولت الرباعية موضوع الصراع بين الغرب والعرب، وما يترتّب عنه من تصدّعات في العالم العربي الإسلامي الذي غالبا ما يؤدي به إلى التطرف والإرهاب، السبب الرئيسي في اندلاع الحروب الأهلية وانتشار الفتن به خلال الحرب وما بعدها؛ وقد عبّرت عن ذلك أغلفة الروايات وتجلّت في ثنائياتها (نص ـ صورة)، وكان لها في المقابل ثنائيات الرباعية في نسختها المترجمة، وفيما يلي نتائج الترجمة الموازية والملاحظات المسجّلة:

إنّ أوّل ما يمكن الإشارة إليه هو أنّ كل النصوص الموازية المحيطة بالنص الأصلي قد تمت ترجمتها إلى اللغة الهدف، وهو ما يعرف بالترجمة الموازية، ولاسيما الثنائية (نص ـ صورة) على الصفحة الأولى من الغلاف، فكما تم نقل العنوان الأصلي كذلك تم نقل الصورة وترجمة مفرداتها بمفردات أخرى.

إنّ رمزية السجن والعزل والدمار والغياب واضحة في ثنائية (نص ـ صورة) الرواية الأصلية، والأمر كذلك بالنسبة لثنائية (نص ـ صورة) الترجمة، بالإضافة إلى معاني الاكتئاب والموت والحزن؛ من الجلي أيضا أنّ كلا من حدي الثنائية الأصلية قد تمت ترجمته بمفردات لسانية وتشكيلية وأيقونية في اللغة الهدف، ولكن يبدو واضحا أنّ العنوان الأصلي« Les Hirondelle de Kaboul » قد

[1] ياسمينة خضرا، المرجع السابق، ص. 140.

تجلى دلالة وتشكيلا في صورة النسخة المترجمة، فهي انعكاس للونه الأرزق القاتم والذي يغلب على الصورة بأكملها، وأيضا سنونوات الرواية التي تعبر عن حال شعب كابول في ظل حركة طالبان؛ كما استعارة الصورة في النسخة المترجمة أيقونة المرأة الأفغانية ذات الشادور من صورة النسخة الأصلية، ولكن عددتها بعدد الشخصيات الروائية.

كلتا الصورتين قدّمتا المشهد الدرامي الروائي نفسه، ولكن الصورة الأصلية اختارت تصويره عن بعد من أجل تعميم ما يحدث بالرواية على كامل شعب كابول، في حين قدّمت صورة النسخة الأصلية مشهدها عن كثب لتخُصّ بالذكر شخصيات الرواية؛ أمّا النص (العنوان) فقد تمت ترجمته ترجمة حرفية عن العنوان الأصلي واتخذ من اللون الأسود صبغة له ليكمّل المعنى الذي أراده ياسمينة خضرا لروايته.

إنّ نقل النص والصورة بطريقة **حرفية** نوعا ما من الأصل إلى الهدف، جعل نقل العلاقة القائمة بين النص والصورة من الثنائية الأصلية إلى الترجمة حرفيا هو الآخر، وبذلك أبقيت على **العلاقة التكرارية**.

نقلت ثنائية (نص – صورة) رواية « L'attentat »كل معاني القضية الفلسطينية الإسرائيلية من صدى القضية، وعنف الصراع وشقاق الهوية، فإن كانت تبدو في مجملها مسرح جريمة انفجار فهي في الحقيقة مسرح قضية رأي عام؛ أبى فيها العنوان الانحياز إلى طرف أو آخر ليفضّل الحياد، توخى منهج الإبهام والغموض ليسمح للمتلقي أن يبدي رأيه بنفسه؛ أمّا الصورة فعملت على تحليل القضية الفلسطينية الإسرائيلية بكل تفاصيلها، صراع في الهوية، نزاع على الأرض، واعتزال الحوار، فكانت العلاقة بينهما علاقة تكاملية.

أمّا ثنائية (نص ـ صورة) الترجمة، فرأت أن تركّز على معنى الصدمة في الشقاق بين فلسطين العربية وإسرائيل اليهودية، وتكمن صدمة العنوان في الصد عن الحوار ودم القرابة والاقتتال، ويكون بذلك عنوان الترجمة إسقاطا لصورة الثنائية الأصلية، لأنها تقدم مشهد دم قرابة وعنف، وصدا يرمز إليه توازي الخطوط أي عدم التقائها واستمرارها إلى ما نهاية في التقابل بالفعل ورد الفعل؛ وتعزّز صورة الترجمة معنى الصد في الجدار العازل الذي يعرب عن العزوف عن التحاور وإنهاء الشقاق بين أبناء الدم الواحد وسكان الأرض المقدّسة، غير أنّ الصورة لم تكن حيادية، بل كان فيها نوع من الذاتية إذ ركّزت على إظهار حال فلسطين من وراء الجدار العازل دون إظهار الطرف الآخر، وكأنها تنحاز إلى القضية الفلسطينية.

رغم أنّ الترجمة الموازية للثنائية الأصلية لم تكن حرفية، فقد نقل العنوان بمفردات لسانية مغايرة، وكذلك قُدّمت الصورة بمفردات تشكيلية أيقونية مختلفة، إلاّ أنّها انتهجت نفس طبيعة العلاقة بين حدي الثنائية الأصلية، فعنوان مبهم رغم تعريفه وصورة تزيل اللبس عنه في علاقة تكاملية.

إنّ الفكرة الأساسية التي تنقلها ثنائية (نص ـ صورة) « Les sirènes de Bagdad » هي حالة الخطر التي كان يحدّق بالشعب العراقي، هي قصة انحرافه بانقياده في رحلة موته واغتراره بنشيد المقاومة لنيل حريّته؛ فكرة الخطر التي نبّأت عنها صراحة صبغة العنوان، أبهمت كنهها علاماته اللسانية، فبترددها بين صفارة إنذار وحورية بحر، جاءت الصورة بالبيان، ورسمت قصة انحراف بغداد وغفلتها عن حقيقة استجلابها إلى هلاكها في أدق تفاصيلها.

وكذلك فعلت ثنائية (نص ـ صورة) «أشباح الجحيم»، بعد خضوعها إلى نقل مفرداتها إلى اللغة العربية، حيث استبدلت بغداد اسم المكان بالجحيم كما عاشه بطل الرواية والشخصيات الأخرى واستبدل نداء الحوريات المخادع بالأشباح، فالجحيم يعكس واقع الحرب في بغداد، والشبح هو نداء

المقاومة الكاذب، فإذا كان العنوان عبارة عن صورة بيانية عن شبح الحرب الأهلية وفتنة المقاومة، فالصورة توضّح ذلك في مشهد حقيقي تجيب فيه عن إيحاء العنوان ومجازه، مستعيرة من الصورة في النسخة الأصلية أيقونة الطفل أو الابن، في التركيز على قصة الشعب العراقي.

طرحت الثنائية (نص ـ صورة) الأصل قصة التطرّف الإرهابي في بلد تلفه نار الحرب بصفة إجمالية وتناولتها كرحلة انعطاف نحو الموت، في حين عبّرت ثنائية (نص – صورة) الترجمة عن ذلك بصفة تفصيلية، بالترميز إلى عاملي شبح الحرب وفتنة المقاومة التي تصنع من الشخص إرهابيا متطرفا، فكلا منهما تناولا فكرة التطرف الإرهابي ولكن من زاويتي نظر مختلفتين، وبذلك كان التكامل عنوان العلاقة الرابطة بين حدي ثنائيتي الأصل والترجمة.

تعاون النص والصورة في ثنائية « Khalil » على الإلمام بجميع جوانب حياة خليل، بطل الرواية ونموذج رسالة ياسمينة خضرا عن التطرف الإرهابي، في ثلاثي الخلل الذي حفّ محطات مهمة في حياته غير المستقرّة، بحيث كلما اعترضه خلل شبّ صراع نفسي وفكري بداخله جعله عالقا بين ثنائيات لا متناهية، عن ما كان وما وجب أن يكون، عن الإسلام والكفر، عن الحياة والموت، وعن الشهادة والإرهاب؛ ففي حين تكفّل العنوان بتصوير العالم المادي الخارجي من حياة خليل، اهتمت الصورة بالحديث عن عالمه المعنوي الداخلي في علاقة تأثير وتأثّر، فخلوص إلى سلام داخلي؛ وحملا معا طابعا دينيا واضحا، فالاسم بالعنوان وحده يرمز إلى إبراهيم الخليل الحنيف، وما يحمله من معاني شعائر الدين الإسلامي من جهة، أمّا ثنائية اللون الأبيض والأسود على الصورة فتوحي بالكتاب المقدّس، وما تنطوي عليه من تعاليم الدين المسيحي، ليعرضا في اجتماعها معا فكرة الصراع الأيديولوجي الديني بين العرب والغرب.

أمّا ثنائية (نص – صورة) «خليل» فعملت هي الأخرى على الإلمام بجوانب حياة خليل، حاملة نفس طبيعة العلاقة بين حديها، فخليل العنوان يحمله في ثناياه بعده الديني الإسلامي والخلل في حياته الواقعية، في حين تُركّز الصورة على العزلة والانغلاق على نفسه منذ أن اعترى الخلل حياته، وهو ما توحي به الصورة التي تقدّم المشهد كحيّز مغلق إلى الداخل بتوظيف حجب السماء التي ترمز إلى الحرية والاتساع، بالغيوم القاتمة.

إنّ الترجمة الموازية للثنائية (نص ـ صورة)، أبقت على العنوان كما هو نظرا لشحنته الدلالية والدينية العميقة، غير أنّ العنوان فضّل التركيز على مفردة النور (اللون الذهبي) الذي توصّل إليه خليل في النهاية، بدل الخطر والخطأ (اللون الأحمر) الذي وقع به في البداية، أمّا الصورة فقد أبقيت على ثنائية الظلام والنور ولكن ترجمتها بمفردات مختلفة (المصابيح والغيوم القاتمة)؛ في حين عملا معا (النص ـ الصورة) على إبراز الصراع بين داخل خليل وخارجه، وإيجاد الحقيقة بداخله بالرجوع إلى حقيقة دينه الإسلامي التي يعبّر عنها القرص الأخضر وهو اللون الذي يرمز إلى الإسلام.

خـــــاتـــمـــــة

خاتمة

ألقت الدراسة الحالية الضوء على موضوع ترجمة النصوص الأدبية ترجمة موازية، وضرورة اهتمام المترجم بها كونها منطقة تفاعل لغوي وثقافي وأيديولوجي، ومنطقة تواصل ثنائي النسق؛ ومن بين أهم النتائج التي أفضت إليها:

ـ أنّ الترجمة الموازية هي دراسة وتحليل النصوص الموازية على اختلاف أنوعها والمصاحبة للنص الأدبي على عتبة الترجمة، أي قبل وبعد عملية ترجمتها، ويكون ذلك بتحليل المصاحبات اللسانية وغير اللسانية التي تقترح النص على شكل كتاب يضع متلقيه في وضعية قراءة محدّدة من جهة، وكذلك إنتاج نُصوص مُوازية ومُصاحبات نصية لترافق وتقدّم النص المترجم.

ـ سمي مفهوم الترجمة بالترجمة الموازية لأنّها عملية تتم أثناء وبموازاة مع عملية الترجمة الفعلية، ابتداء من مرحلة الفهم إلى غاية إعادة الصياغة، فهي لصيقة بها، لذلك فالترجمة والترجمة الموازية عمليتان تتخللان وتكملان بعضهما البعض، وتجعلان من عمل المترجم أقرب ما يكون من الكمال.

ـ يستند مفهوم الترجمة الموازية تسمية وتنظيرا على مفهوم النص الموازي، هذا الأخير الذي اهتم بدراسته والتفصيل فيه جيرار جينيت، باعتباره نصا كاملا محيطا وموازيا للنص موضوع القراءة، لا يقل أهمية عنه، بل يعتبره مفتاحا للقراءة وخريطة كنز النص، أي المعنى والقصدية منه.

ـ تتناول الترجمة الموازية مفهوم الثنائية (نص ـ صورة) من منظور مختلف عن الدراسات السابقة، فهي لا تأخذها مأخذ تباين نسقي، بل تناغم وتجانس بين ما هو مقروء وما هو مرئي، يتعاضدان في إنتاج المعنى، وهي ثنائية هجينة، تقوم بين حدّيها علاقة بينسيميائية، يسهر المترجم عند ترجمتها على نقلها كمركّب سيميائي وأن يأخذها مأخذ الكل الموحد، على أن يتسلّح هو الآخر بالأدوات الإجرائية التي تسمح له بالقيام بذلك بالطريقة الأنسب.

ـ تتكوّن الثنائية (نص ـ صورة) من عنوان النص والصورة التي ترافقه على الغلاف، هذا الأخير الذي يعتبر دعامة له؛ فالعنوان هو النص الموازي اللساني، والصورة هي النص الموازي البصري، اللذان يتحدان فيما بينهما ويعملان على تشفير معنى النص ويضمرانه، كلا بطريقته ولكن في علاقة متجانسة، لا يستغني فيها أحدهما عن الآخر.

ـ تعتبر السيميائيات العلم أو المنهج التحليلي الذي يسمح بقراءة العلامات اللسانية والبصرية على حد سواء من جهة، والكشف عن العلاقة القائمة بينها في انتظامها ضمن ثنائيات، من جهة أخرى، لأنّ السيميائيات تهتم بدراسة العلامات على اختلاف أنواعها، وتكشف عن المعنى الخفي لكل نظام علاماتي.

ـ تساهم القراءة السيميائية للثنائية (نص ـ صورة) في فهم النص الروائي موضوع الترجمة، وتكشف عن أدق تفاصيل معناه والرسالة منه، لذلك فالتحليل السيميائي للثنائية يساعد المترجم على استخراج المعنى وضبطه قبل تأويله وإعادة صياغة في ترجمته للنص والنص الموازي.

ـ إنّ الصورة على الغلاف كثيرا ما تكون في خدمة القراءة الأدبية، كما أنّها عادة ما تعمل على توضيح العنوان أو تمثيله أو تعزيزه وتأكيده، وبذلك تكون العلاقة القائمة بينها وبين العنوان إمّا تكاملية أو تكرارية، وقد تم الإبقاء على قيام تلك العلاقة في النسخة المترجمة من الرباعية، حتى وأن اختلفت طبيعتها.

ـ تظهر كل روايات الرباعية المترجمة بمظهر مختلف، فقد تمت ترجمة العنوان والصورة معا، وقد أظهرت طبيعة العلاقة القائمة بين ثنائيات (نص ـ صورة) الترجمة، أنّه حدث نوع من الترجمة التقاطعية أو البينسيميائية، أي ترجمة عنوان النسخة الأصلية إلى صورة في النسخة المترجمة والعكس، كما في رواية « L’attentat » و«الصدمة».

ـ تسمح الترجمة الموازية للثنائية (نص ـ صورة) للمترجم بفهم المعنى وترجمته ترجمة إبداعية، ومن ثمة تقديم ترجمته في نص مواز مُستقل برمزه ومعبّر عن ترجمته كما يراها هو، كما في الرواية « Les Sirènes de Bagdad » و«أشباح الجحيم».

ـ تسمح الترجمة الموازية للثنائية (نص ـ صورة) المترجمة بأن تستعير من الثنائية الأصلية بعض المعاني والرموز التشكيلية والأيقونية خاصة، لتعبر عنها بطريقتها الخاصة أو بمعنى آخر، فالصورة تترجم هي الأخرى وتحمل كل الأبعاد الثقافية والأيديولوجية والدينية، كما في رواية « Khalil » و«خليل».

. تستعمل معظم دور النشر الجزائرية صورا فوتوغرافية أو لوحات فنية على أغلفة الروايات لتقديمها والتعبير عنها، وفي هذا نوع من التقصير في صناعة صورة خاصة بالمحتوى لتعبر عنه أحسن تعبير، إذ أنّ للصورة الفوتوغرافية واللوحات الفنية مرجعيتها وزمانها، وتحمل معان قد تتفق مع الموضوع المحكي في النص في نقطة ما أو في الموضوع بصفة عامة ولكن التفاصيل تحدث الفرق، حتى أنّ إحداث تغييرات عليها ولو أنّه طريقة ذكية في إعادة تأطير الموضوع الأصلي لتناسب مع الموضوع المحكي إلاّ أنه في غالب الأحيان قد يخلق ذلك البتر أو التأطير الجديد نقصا تترجمه نقاط صماء لا يمكن تأويلها أو تحد من عملية تأويل الصورة.

ـ في الأخير، يظهر جليّا أنّ الترجمة الموازية ظاهرة تسمح لمترجم النصوص الأدبية أن يستغل كل العناصر الدالة المحيطة بالنص والحاملة للمعنى، ولاسيما الثنائية (نص ـ صورة) في تقصي قصدية النص وترجمتها ترجمة فعلية وفنية جمالية، وهي بذلك تؤكد الفرضيات التي كانت منطلقا لهذه الأطروحة، فالترجمة الموازية هي في معيارها الثاني نصا موازيا للنص المترجم، كما أنّ العلاقة القائمة

بين الثنائية (نص ـ صورة) في علاقة تكامل في أغلب الأحيان، وأخيرا، فإنّ فهم الثنائية الأصلية وتحليلها قبل عملية الترجمة يساهم كثيرا في إنتاج نصا مترجما يعكس فهم النص الأصلي.

قـــائـــمـــة الـــمـــصـــادر والـــمـــراجع

القرآن الكريم برواية حفص

1) **روايات المدونة:**

1) Yasmina Khadra: Les hirondelles de Kaboul, Paris, Julliard, 2002.
2) Yasmina Khadra : L'attentat, Julliard, Paris, 2002.
3) Yasmina Khadra : Les Sirènes de Bagdad, Julliard, paris, 2006.
4) Yasmina Khadra: Khalil, Julliard, Paris, 2018.

1) ياسمينة خضرا: سنونوات كابل، ترجمة محمد ساري، دار الفرابي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007.

2) ياسمينة خضرا: الصدمة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفرابي للنشر والتوزيع، لبنان، 2007.

3) ياسمينة خضرا: أشباح الجحيم، ترجمة محمد ساري، الطبعة الأولى، درا الفرابي للنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 2007.

4) ياسمينة خضرا: خليل، ترجمة ديمة علي فقيه، دار نوفل . هاشيت أنتوان، بيروت، لبنان، 2020.

2) **الكتب باللغة العربية:**

1) أشهبون عبد المالك: عتبات الكتابة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 2009.

2) الأسطة عادل: أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، مؤسسة فلسطين للثقافة، سورية، دمشق، الطبعة الثانية، 2008.

3) الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي: قصص الأنبياء، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2003.

4) الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، الجزء الأول، 1955.

الصوفي عبد اللطيف: فن القراءة، أهميتها، مستوياتها، مهاراتها، أنواعها، طبعة 1، دار الفكر، دمشق، 2007.

5) الضيقة حسام: رواية المقاومة، دراسة في الإنتاج الروائي، سلسلة المؤتمرات والندوات الفكرية، المجلد 5، جمعية المعارف الإسلامية الثقافية، الطلعة الأولى، تشرين الأول 2005.

6) المقريزي تقي الدين: المواعظ والاعتبار بذكر الخطوط والآثار، جزء 1، دار الكتب العلمية، يبروت . لبنان، (السنة سنة وفاة المؤلف).

7) الهميسي محمود: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، ع 313، دمشق، 1997.

8) بازي محمد: العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012.

9) بحيري سعيد حسن: علم لغة النص "المفاهيم والاتجاهات"، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العلمية للنشر لونجان، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

10) بشرى محمد صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

11) بعلي حفناوي: الترجمة وجماليات التلقي، المبادلات الفكرية والثقافية، لايازوري، العلمية للنشر والتوزيع، عمان، العبدلي، 2016.

12) بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.

13) بلعابد عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت (لبنان)، 2008.

14) بلعابد عبد الحق: عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، الانتشار العربي، لبنان، بيروت، 2013.

15) بنكراد سعيد: الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 2009.

16) بنكراد سعيد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات ضفاف، لبنان، بيروت، 2015.

17) بن يحي لال زكرياء: التكنولوجيا الحديثة في تعليم الفائقين عقليا، الطبعة الأولى، القاهرة، عالم الكتب، 2011.

18) حليفي شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2005.

19) حمداوي جميل: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، منشورات المعارف، المغرب، 2014.

20) حمداوي جميل: سيميوطيقا العنوان، الطبعة الثانية، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور، المملكة المغربية، 2020.

21) حميدة مخلوف: سلطة الصورة، دار سحر للنشر، تونس، 2004.

22) ديك زهرة: ياسمينة خضرا هكذا تكلم ... هكذا كتب ...، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013.

23) ساعد ساعد وصبطي عبيدة: الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية، القاهرة، المكتب الجامعي الحديث، 2011.

24) صبطي عبيدة ، بخوش نجيب: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

25) عبد الحميد شاكر: عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

26) عبد الله ثاني قدور: سيميائية الصورة . مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران . الجزائر، 2004.

27) عبيد محمد صابر: سيمياء النص الموازي: التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، 2016.

28) عزام محمد: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

29) فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، ط1، 1996.

30) فكري الجزار محمد: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

31) كاظم علاء جواد: الصورة حكاية أنتروبولوجية، معاينات مونوغرافية، الأنتروبولوجية المرئية، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2013.

32) لحمداني حميد: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2003.

33) محمد العبد: العبارة والإشارة، دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب القاهرة، طبعة 2، 2007.

34) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

35) مرتاض عبد المالك: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

36) يخلف فايزة: سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2012.

37) يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة 2، الدر البيضاء، المغرب، 2001.

3) الكتب باللغة الأجنبية:

1) Barthes Roland*:* Rhétorique de l'image, Communication, n°4, Edition du Seuil, 1964.
2) Barthes Roland: Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973.
3) Berman Antoine: La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil, Paris, 1999.
4) De Saussure Ferdinand: Cours de linguistique générale, éditions Talantikit, Bejaia, 2002.
5) Elfoul Lantri: Traductologie, littérature comparée, études et essais, Ed. Casbah, 2007.
6) Fresnault-Deruelle: L'éloquence des images. Images fixes III, Paris : PUF, 1993.
7) Genette Gérard : Seuils, Ed Seuil, Paris, 1987.
8) Genette Gérard: Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982.
9) Genette Gérard : Palimpsestes : La Littérature au second degré, Paris, Seuils, 1982.
10) Guidère Mathieu : Publicité et traduction, Ed Gallimard, Paris, 2000.
11) Guidère Mathieu, Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain, Bruxelles : De Boeck, 2008.
12) Joly Martine, L'image et les signes, paris, Armand colin, 2011.
13) Lane Philipe: La périphérie du texte, Nathan, Paris, 1991.
14) Lane Philipe: Les frontières des textes et des discours : pour une approche linguistique et textuelle du paratexte, Congrès mondial de linguistique.
15) Lefevere André: Translation, Rewriting and the manipulation of the literary frame, Londres, New York, Routledge, 1992.
16) Merahi Youcef : Qui êtes-vous Monsieur Khadra ? Yasmina Khadra entretien avec Youcef Merahi, éditions Sedia, Alger, 2007.
17) Peeters Jean, La traduction : de la théorie à la pratique et retour, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005.
18) Ricœur Paul: De l'interprétation, essai sur Freud, Ed. Seuil, Paris, 1965.
19) Ricœur Paul: Sur la traduction, Paris, Bayard, 2006.
Française, Paris, 2008.
20) Umberto Eco : L'œuvre ouverte, Ed Seuil, Paris, 1965.
21) Umberto Eco: La structure absente, éd. Mercure de France, 1972.
22) Umberto Eco: Kant et l'ornithorynque, Ed. Grasset, 1999.

23) Vinay J.p., Darbelnet J., Stylistique comparée du français et de l'anglais, Ed Didier, Paris, 1977.

24) Vouilloux Bernard: Texte et image ou verbal et visuel ?, In Liliane Louvel et Scepi Henri, Texte/Image : Nouveaux problèmes, Actes du colloque de Cerisy, PUR, Rennes, 2005.
25) Zhang Xiangyun: La traductologie et les cours de traduction, Etudes Chinoises, Association française d'études chinoises, 2010.

4) **الكتب المترجمة:**

1) أمبارو أورتادو البير: الترجمة ونظرياتها، مدخل إلى علم الترجمة، ترجمة علي إبراهيم المنوفي، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2007.
2) أومون جاك: الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2013.
3) إيكو أمبرتو: القارئ النموذجي، ترجمة أحمد بوحسن، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب، عدد 8-9، 1988.
4) إيكو أمبرتو: أن نقول الشيء نفسه تقريبا، ترجمة أحمد الصمعي، مراجعة نجم وفاضل، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2012.
5) بارث رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
6) بارث رولان: بلاغة الصورة، في كتاب: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994.
7) ت.تودوروف: القراءة كبناء، ترجمة محمد اديوان، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، 1989.
8) فيكتروف دافيد: الإشهار والصورة، صورة الإشهار، ترجمة سعيد بنكراد، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2015.
9) كمبروبي خوسيب بيزا: وظائف العنوان، في لينتفيلت وآخر: السيميائيات السردية، ترجمة عبد الحميد بورايو، الطبعة الأولى، دار التنوير، الجزائر، 2013.
10) كوكي جان كلود: السيميائية مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، دار الغرب، وهران، 2005.
11) لوكاتش جورج: الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997.

12) ياوس هانس روبيرت: جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2016.

13) Reiss Katrina: La critique des traductions, ses possibilités et ses limites, catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions, Trad. Catherine Bocquet Arras, Artois Presse Université. 1971.

5) **مقالات باللغة العربية**:

1) أردلان جمال: المنظورية والتمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم)، مجلة نقد الفكر، عدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998.

2) إفقيرن أحمد: القراءة الوظيفية، مركز تكوين المعلمين بالرباط، المغرب، دون سنة، ص. 4. مقال منشور بالموقع الإلكتروني: http://ekladata.com/rvHegzIJF0GMr0begLM4X81FQMI/-.pdf

3) ألده عباس رشيد وهاب: قراءة العنوان الروائي محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد 1، عدد 17.

4) البارودي رحاب: الفن التشكيلي في أغلفة الكتب: أول ما تقع عليه عين القارئ، مقال نشر بتاريخ 2016/12/04 بجريدة الصباح الجديد الالكترونية، بالموقع الالكتروني: http://newsabah.com/newspaper/169663.

5) الخليل سمير: ثنائية الضوء والعتمة في (ما أراد أن يقوله الحجر) لـ: ياسين طه حافظ، مقال نشر بتاريخ 2019/02/02 على الموقع الالكتروني: https://almadapaper.net/view.php?cat=216290.

6) الرفاتي لمياء: معلومات عن طائر السنونو، مقال نشر بموقع سطور في 10 مارس 2021، الموقع الالكتروني: https://sotor.com.

7) الزمل ناصر بن محمد: جماليات أغلفة الكتب، مجلة فكر الثقافية، نُشر بتاريخ 2017/05/11، على الموقع الإلكتروني: https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=522.

8) السيّد زهرة: الليل في الأدب العربي، مجلة الشرق الالكتروني، على الموقع: https://al-sharq.com/opinion/18/08/2013/

9) السيف عبد السلام إبراهيم: عتبات النص عند شعراء الرومنسية، ديوان العرب، مجلة الكترونية: https://www.diwanalarab.com

10) الشيخاوي أحمد: رمزية الليل وصوره الإبداعية في الشعر العربي، البعث الإسلامي، مجلة الكترونية على الموقع:http://albasulislami.com.

11) القصبي محمد: رؤى: الترجمة العكسية وليست الموازية، مقال الكتروني بمجلة الوطن، سنة 2003، على الموقع:http://www.alwatan.com/graphics/2012/06jun/8.6/dailyhtml/culture.html

12) العلوي صفاء إبراهيم: أغلفة الكتب تتكلم، مقال بتاريخ 24 نوفمبر 2019، صحيفة الوطن على الموقع الالكتروني، https://alwatannews.net/article/855913/Opinion/

13) العوكلي سالم: الصورة والواقع، المجلة الليبية المقتطف، عدد 32، ديسمبر 2003، الموقع الإلكتروني: /http: //www.tieob.comK

14) العماري محمد: الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، ع 13، 1998. مقال منشور على الموقع الالكتروني: http://www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm

15) المعمري سالم: فنون فوتوغرافيا الأبيض والأسود: التشكيل والأبعاد التفكير بالأبيض والأسود ... يعني التباين، مثال نشر بتاريخ 1 جويلية 2012، بالمجلة الإلكترونية نزوى، على الموقع: https://www.nizwa.com.

16) بارت رولان: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، بيروت، عدد 11، 1984.

17) بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون، منشورات دار الأديب، وهران، لا توجد سنة.

18) بكار يوسف: أنا والترجمة، العربية والترجمة، العدد 12، المنظمة العربية للترجمة، 2013. 19) بنانه وسام جاسم حسين: جماليات التنوع الأسلوبي لتصميم وطباعة أغلفة الكتب، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، 2015.

20) بن صالح نوال: حياد السارد والرؤية المفارقة، قراءة في رواية l'attentat لياسمينة خضرا، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السابع، جوان 2010.

21) بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2008.

22) بلعابد عبد الحق: العتبات وآفاق الترجمة الأدبية (نحو مناص ترجمي في رواية ذاكرة الجسد)، جيل الدراسات الأدبية والفكرية، عدد 45،2018.

23) بوخميس نادية: تعدد الأصوات وصراع القيم في ثلاثية "ياسمينة خضرا" الروائية: سنونوات كابل، الاعتداء، صفارات بغداد، التواصل الأدبي، العدد 7، 2016.

24) بوسكين مجاهد: التأويل تحت مظلة السيميائيات، من العلامة إلى التلقي والتأويل، مجلة أيقونات، العدد 6، مجلد 6، 2018.)

25) تومي سعيدة: الترجمة وفوضى المصطلح (قراءة في مصطلح العتبات النصية)، مجلة معارف، عدد 15، 2013.

26) حمداوي جميل: نظريات القراءة أو التلقي، مقال نشر بتاريخ 09.01.2012، بالمجلة الالكترونية دنيا الوطن، على الموقع: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2012/01/09/247923.html.

27) حمداوي جميل: أنواع الصور، صحيفة المثقف، الموقع الالكتروني: https://www.almothaqaf.com.

28) حنفي حسن: عالم الأشياء أو عالم الصور؟، مجلة فصول، عدد 62.

29) خمري حسين: سيميائية الترجمة، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الحجم 3، العدد 3.

30) ساليسبري مارتن: حول فن أغلفة الكتب المنفصلة المجهول، مقال نشر بتاريخ 22 فيفري 2018 بالموقع الالكتروني: https://manellaomar.wordpress.com/2018/03/15/%

31) سليمان إبراهيم محمد: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، العدد 6، مجلد 2، أفريل 2016.

32) سماحي رفيقة: تجليات المناص في رواية "سنونوات كابل" للروائي ياسمينة خضرا، مجلة البدر، المجلد 09، العدد 11، 2017.

33) سومر خديجة: بلاغة العنوان في رواية "أشباح الجحيم" لياسمينة خضرا، مجلة المقال، الحجم ، العدد 1، جانفي 2020.

34) شوشاني عبيدي محمد: ترجمة العنوان عند سعد الله، مجلة المترجم، المجلد 18، العدد 2، ددسمبر 2018.

35) عادل إسماعيل حمزة محمد: صناعة ونشر الكتب في السودان: دراسة تحليلية تقويمية، مجلة علوم المعلومات، علم الأرشيف وعلم المكتبات، عدد 06، سنة 2016.

36) عبد الحافظ عبير محمد: الترجمة والترجمة الموازية، مقال نشر على الموقع الالكتروني: https://www.almasryalyoum.com/news/

37) عبد الكريم فضيلة: القراءة الأفقية والعمودية بمثابة السباحة والغوص، نشر بتاريخ 2015/03/20، بالموقع الالكتروني أصوات الشمال: http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=47360.

38) عرابي لخضر: محاضرات في نظرية القراءة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، ص. 4. نشرت بالموقع الالكتروني: https://faclettre.univ-tlemcen.dz/assets/uploads/DOCUMENTS/cours%20en%20ligne/1-NAKIR.pdf

39) عمار آيت عيسى: الأنا والآخر في رواية "الصدمة" لـ: ياسمينة خضرا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 2018.

40) غرافي محمد: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة النقد، العدد 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، المغرب، ص. 129.

41) فاخوري عادل: السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد 6، أفريل 1986.

42) قدوش زينب و بلقاسمي حفيظة: ترجمة العنوان الروائي بين الدلالة والإشهار، مجلة التواصل في اللغات والآداب، المجلد 23، عدد 52، ديسمبر 2017.)

43) قرقابو عبد الوهاب سعاد: مركز البحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية. ترجمة عناوين الرسوم المتحركة، مجلة الأثر، العدد 22، جوان 2015.

44) كروم أحمد: مقاصد الترجمة والتأويل التداولي، دراسات في الترجمة وآلياتها المعرفية، كنوز المعرفة، عمان، 2015.

45) كملين جيلالي: موقع التلقي من الفعل الترجمي في ضوء التعريف اللغوي للترجمة، معالم، العدد 9، 2018.

46) كواري علي ومن معه: عملية الترجمة الشفهية من الفارسية إلى العربية في وسائل الإعلام، اعتمادا على نظرية تقنيات فيني ودربلنت، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، عدد 49، 2018.

47) مرتاض عبد المالك: بين السمة والسيميائية، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، معهد اللغة العربية، عدد 2، جوان 1993.

48) مرسلينا شعبان حسن: المراهق والحرب، مقال نشر بتاريخ 2018/08/20 بمجلة النور، بالموقع الالكتروني: https://alnnour.com/?p=64461

49) مرعي محمود: إضاءة على ديوان الشاعرة شاهرة سعدي، مقال نشر بتاريخ 2018/06/11 على الموقع الالكتروني: http://almasar.co.il/art.php?ID=97678.

50) مصابيح العربي: السياق اللغوي وأثره في ترجمة العنوان، مقال نشر على الموقع الالكتروني: http://www.aswat-elchaml.com/ar/?p=98&a=24160.

51) منير رانيا: وحدات فنية على غلاف الكتاب، نشر بالموقع الالكتروني https://raffy.me/page/154/% بتاريخ 04 سبتمبر 2015.

52) يونس عبير: الغيوم: جماليات طبيعية ودلالات في النفس البشرية، نشر بتاريخ 04 مارس 2012، على الموقع الالكتروني: https://www.albayan.ae/paths/life/2012-03-04-1.1604277

6) مقالات باللغة الفرنسية:

1) Abdellilah Abdelkader: L'industrie du livre et l'offre de lecture en Algérie, DirassatInsaniya Wa Ijtimaiya, Volume 6, n° 7, 2003.
2) Bougnoux Daniel : Nous sommes sujets aux images, Esprit : Vices et vertus de l'image, n° 199, 1994. En ligne : https://esprit.presse.fr/tous-les-numeros/vices-et-vertus-de-l-image/654.
3) Chadli Djaouida : Le texte et le paratexte dans Les Jardins de la lumière et Les échelles du Levant d'Amin Maalouf, université de médéa, Synergie, n°14, 2011.
4) Chérif Aicha Chaïb : Les traces du tragique dans les titres des romans de la trilogie (Les hirondelles de Kaboul, L'attentat, Les Sirènes de Bagdad) de Yasmina Khadra, Al AdaâbwaLlughât, Alger 2015, volume 8, n° 12.
5) Daghighian Nassim : Analyse de l'image, 2010, En ligne : https://issuu.com/photo-theoria/docs/analyse_image/2,
6) Durieux Christine, L'opération traduisante entre raison et émotion, Méta, 52 (1), 2007.
7) Durieux Christine: Vers une théorie décisionnelle de la traduction, Revue LISA, E-journal, Vol. 7- n° 3, 2009. En ligne : https://journals.openedition.org/lisa/119?lang=en.
8) Farnaz Sassani : Problématique de négociation du sens dans la traduction, In : International journal of humanities and cutruralstudies, vol.4 (2), 2017.
9) France Camus-Pichon : De la traduction comme négociation, In : Lectures, p 68, En ligne: http://www.translitterature.fr/media/article_598.pdf.
10) Frias José Yuste : Interprétation-médiation II : l'image du pont et la TIMS conçue comme passage. In sur les seuils du traduire, En ligne :https://seuils.hypotheses.org/933.
11) Frias José Yusté: Traduire le couple texte-image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse, Kvétakunesovà, Université HradecKràlové, Col Gaudeamus. Mise en ligne: file:///C:/Users/user/AppData/Local/Temp/JoseYusteFrias2011_HRADEC.pdf.
12) Frias José Yusté: Traduire l'image c'est faire de la paratraduction, Sur les Seuils du traduire. Article en ligne : https://seuils.hypotheses.org/201.

13) Frias José Yuste : Au seuil de la traduction : la paratraduction, In: Event or Incident. Évènementou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels. 2010.
14) Gervereau Laurent : Voir, comprendre, analyser les images, La découverte, université de Lausanne, 2002. En ligne : https://quentingille.files.wordpress.com/2017/02/l-gervereau-voir-comprendre-analyser-les-images-introduction.pdf.
15) Hénault Anne: Image et texte au regard de la sémiotique, le français aujourd'hui, n° 161, Texte et image en lecture,8, p.12. Article en ligne:https://www.revues.armand-colin.com.
16) Katia Dumail: La symbolique du vol des oiseaux et de leurs comportements, article mis en ligne 20 septembre 2018, site web:https://www.abundancia-consulting.com/symbole-vol-des-oiseaux-a146.html.
17) Kherchi Haniya et Takouche Sabrina : La situation du livre en Algérie, Revue des sciences économiques de gestion et de commerce, Vol. 1, n^0 28. 2017.
18) Lepaludier Laurent: Métatextualité et métafiction, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Interférences, 2003, p. 9. En ligne: https://books.openedition.org/pur/29648.
19) Lépine Martin: Etude théorique des relations textes-images dans l'album des adolescents, nouveaux cahiers de la recherche en éducation, vol. 15, n° 2,
20) Moles Abraham: Echelle d'iconocité, cité par Elizabeth Rohmer : L'apport d'Abraham Moles à l'image, Hegel, Vol 1, n° 1, 2012.
21) Mourey Jo : D'après la conférence de Christian Bruel, La lecture d'albums : l'iconotexte et l'imprévisible motivé, les actes de lecture n° 105, mars 2009, en ligne:https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL105/AL105p041.pdf.
22) Narvaez Isabel Comitre: Traduction et créativité dans la bande dessinée (En route pour le Voncourt de J.F..Kierzkowski et M.Ephrem), Cédille, n° 11, avril 2015.
23) Nouss Alexis: Traduction et Métissage, 6ème conférence du séminaire intitulé L'horizon philosophique de la traduction, en ligne : http://webs.unigo.es/paratraduccion/index.html, 2005a.
24) Parayre Marc : Contraintes et relations de couple : texte/image dans les albums de littérature de jeunesse. In : Texte/image, formes, trajectoires, frictions, Formule, n° 15, juin 2011, pp.131-144.
25) Tomaszkiewicz Teresa: La traduction intersémiotique fait-elle partie de la traductologie ? In: La traduction de la théorie à la pratique et retour, Jean Peeters, Presses universitaires de Rennes, Bretagne, 2005, pp 161-178.

26) Turgeon Laurier: Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique, Revue germanique internationale, 21/2004, mis en ligne le 19 septembre 2016, http://rgi.revue.org/996.
27) Utard Jean-Claude : L'édition française : histoire et fonctionnement, Mediadix : cours d'édition française, chapitre 1, 2011.
28) Vergondy Bourgoin, Emmanuel C. : nouveaux enjeux de la paratraduction, n° 11, 2015.

7) أطروحات الدكتوراه:

أ) باللغة العربية:

ب)

1) طبيش حنينة: النص الموازي في الرواية الجزائرية: واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، 2016.
2) كعسيس بدرة: سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية . الطور الأول، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فرحات عباس، سطيف 2، 2010.
3) مسكين حسينة: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة وهران السانيا، كلية الآداب واللغات والفنون، 2014.

ب) باللغة الفرنسية:

1) Caraballo Laura Cecilia: La transposition de la littérature à la bande dessinée : La mise en images chez Alberto Breccia, thèse de doctorat, soutenue le 14/10/2016, Ecole doctorale, lettres, langues, spectacles, Université Paris 10.
2) Elyoubi Fatima Zahra : Œuvres romanesques de Mohamed Nedali : Approche stylistique, Thèse de Doctorat, Université MOHAMED V, Rabat, 2016.
3) Lecheguette Sophie : Traduire des livres, Parcours de formation à la traduction pragmatique pour l'édition, Thèse de doctorat, soutenue, le 14/12/2015, Université Bordeaux, France.

8) المواقع الالكترونية:

أ) باللغة العربية:

1) الشرق الأوسط: كل "غلاف" ينضح بما فيه، مقال نشر بتاريخ 25 سبتمبر 2013، بمجلة الشرق الأوسط الالكترونية، بيروت، الموقع الالكتروني: https://aawsat.com/home/article/4255.

2) طيور العرب: طائر السنونو أو الخطاف موضوع شامل عن هذا الطائر، نشر بتاريخ 21 جانفي 2021، على الموقع الالكتروني: https://birdsforarabs.com، اطلعت عليه بتاريخ: 2021/07/24.

3) أسترولوجي أون لين: رمزية الطيور والهدايا الروحية، مقال نشر سنة 2009، على الموقع الالكتروني: https://ar.astrologyonline.net/bird-symbolism-spiritual-gifts.

ب) باللغة الفرنسية:

1) Code couleur : signification du jaune. En ligne : https://www.code-couleur.com/signification/jaune.html

2) Corsair la Mag: Pourquoi appelle-t-on Paris la ville lumière ? Article publié le 28/01/2018, sur le site : https://lemag.corsair.fr/2018/01/25/appelle-paris-ville-lumiere/

3) Ministère de la justice : commémoration des victimes d'actes terroristes, le 07/01/2015. En ligne : https://www.justice.gc.ca.

4) Sandrine Campese : La parasol et autres noms composés du préfixe para-, 25 Aout 2015. En ligne:https://www.projet-voltaire.fr/culture-generale

5)1001 symbole : la symbolique de Pigeon, en ligne : https://1001symboles.net/symbole/sens-de-pigeon.html.

9) المعاجم:

أ) باللغة العربية:

1) الأحمر فيصل: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة 1، 2010.

2) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مجلد 6، 2007.

3) التونجي محمد: المعجم المفصل في الأدب، الجزء الأول، طبعة 1-2، دار الكتب العلمية، بيرون، لبنان، 1999.

4) القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، دار محمد لي، تونس، ط 1، 2010.

5) زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، 2002.

6) مصطفى إبراهيم، حسن الزيات وآخرون: المعجم الوسيط، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 1989، مجلد 1.

ب) باللغة الفرنسية:

1) Chevalier Jean, Gueerbant Alain, Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres, Paris, Edition Revue et augmentée Robert Laffront/Jupiter, 1982.
2) Colin Didier : Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes, Hachette livre, Paris, 2000.
3) Dictionnaire des symboles – Edition Robert Laffront, In : Mythologie, croyances et traditions. En ligne :http://www.hirondelle.oiseaux.net/croyances.html
4) Je pense: le symbolique du sang : quelle signification spirituelle et ésotérique? Comment interpréter le sang ? Quel sens caché ? Article mis en ligne le 7 octobre 2020, sur le site : https://www.jepense.org/symbolisme-du-sang/.
5) Moir Tristan Frédéric: Le nouveau dictionnaire des rêves, Ed l'Archipel. Sur le site : https://www.psychologies.com/Therapies/Psychanalyse/Dictionnaire-des-reves/Explosion.
6) Schaeffer M.: Texte, In O. Ducrot et J.-M. Schaeffer: Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1995.
7) Trésor de la langue informatisé TLFI:http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

الـــمـــلاحـــق

1. روائي الرباعية:

1.1. ياسمينة خضرا

ولد محمد مولسهول في 10 جانفي 1955 بصحراء الجزائر (القنادسة)، منحدرا من قبيلة ذوي المنيع التي عُرف أسلافُه منها بالشّعر والحكمة والعلم، ومن أبرزهم عبد الرحمان مولى السهول وسيدي أحمد مولى السهول، ويعود الفضل لأول أجداده في توحيد قبائل السهول سنة 1492 وهي سهول عبد الله (ولاية بشار)، وكذا بناء المدرسة مُتعدّدة التخصصات بعد أربع سنوات من تتويجه.

حمل محمد مولسهول في جيناته الكتابة وعلى عاتقه تخليد تقليد عشيرته، فبالرغم من التحاقه بالمدرسة الوطنية لأشبال الثورة بتلمسان في سن مبكرة (9 سنوات) وانضمامه إلى صفوف الجيش الوطني وتدرجه بالرتب العسكرية لمدة 25 سنة، إلاّ أنّه كان يحمل بداخله شغف الكتابة، وبالفعل، أصبح روائيا فرونكوفونيا عالميا، إذ لمس أدبه الملايين من القراء في مختلف أنحاء العالم بعد أن ترجمت أعماله إلى أكثر من 48 لغة ونشرت رواياته بأكثر من 56 بلدا.

شق محمد مولسهول طريقه نحو الشهرة الأدبية مستعيرا اسم زوجته ياسمينة خضراء ليحرّر رؤاه ويعكس واقع الحياة الإنسانية في رواياته من جهة، وليحمل على عاتقه قضية المرأة العربية المسلمة عامة والجزائرية خاصة بنبضها الحي ونورها الذي تضفيه على عالم الرجال الباهت من جهة أخرى، لذلك جعل الكثير من النساء يأخذن دور البطولة في روايته ويلعبن أدوارا حاسمة فيها.

كتب ياسمينة خضراء كثيرا لأدب المقاومة، فمعظم مؤلفاته تعالج ظاهرة العنف وترصد جرائم الإرهاب والجماعات المتطرفة المترتبة عن التصدع والتضارب الذي خلفته الحروب والاستعمار في البلدان العربية الإسلامية التي اختارها لتصوير مخيلته التي تميل إلى مستوى

عال من الواقعية. إنّ قضية الصراع بين الشرق والغرب التي تعرضها روايات ياسمينة خضرا، ويبرزها أسلوبه السردي المتفرد المصقول، وخياله الاستثنائي الذي لا يضاهيه فيه أحد من أقرانه الروائيين من داخل الوطن أو من خارجه، لاقت رواياته إقبالا لا مثيل له، وتركت أثرا لا يغفل عنه، فقد نالت أعامله العديد من الجوائز الأدبية القيمة، كما ترجمت العديد منها إلى أعمال سينمائية من أفلام ومسرحيات ورسوم مُتحركة.

2. مترجمو الرباعية:

1.2. محمد ساري مترجم روايتي «سنونوات كابول» و«أشباح الجحيم»

ولد محمد ساري سنة 1958 بـ: شرشال، وبدت عليه بوادر مشروع الكتابة والإبداع منذ مقاعد الدراسة الثانوية، إذ كانت له بعض المحاولات الشعرية القيمة وحتى الكتابة الروائية باللغة الفرنسية لكنها بقيت حبيسة دفاتره الدراسية ولم ترى النور يوما. وبانتقاله إلى الجامعة ومع حركة التعريب، وجد لذة في تطويع قلمه الفرونكوفوني إلى الكتابة باللغة العربية، مستعينا على ذلك بقراءاته السابقة لمؤلفات الأدباء العرب من مشارقة ومغاربة وجزائريين تحديدا، فأبدع روايته الأولى « على جبال الظهرة » سنة 1982 التي نالت جائزة أدبية وتزامنت مع إحياء الذكرى العشرين للاستقلال (1982) والتي يعتبرها محمد ساري نفسه روايته التي تجمع بين الترجمة الذاتية لما كان قد كتبه باللغة الفرنسية سابقا ولم يُنشر وبين الإبداع.

وابتداء من سنة 2000 استغل محمد ساري ازدواجيته اللغوية في المزاوجة في الكتابة باللغتين العربية والفرنسية، فكان يؤلف تارة باللغة العربية وأخرى باللغة الفرنسية، وأحيانا يعمل على روايتين بلغتين مختلفتين في آن واحد، على غرار روايتي «القلاع المتآكلة» و « La pluie d'or » هذه الأخيرة ترجمت إلى اللغة الأمازيغية والاسبانية، كما استغل هذه الخاصية في ما يُعرف عند المترجمين بإعادة الكتابة في روايتيه « Le labyrinthe » المنشورة سنة 2000

و« الورم » المنشورة سنة 2003، حيث أنّ هذه الثانية تُعتبر نسخة مُعرّبة عن الأولى، كما كانت له تجربة ممتعة على حد تعبيره في كتابة سلسلة من القصص القصيرة Le « naufrage » سنة 2010، حيث لاقت استحسانا كبيرا ونقدا إيجابيا.

وأثرى محمد ساري ديوانه بكتب ومقالات في النقد الأدبي منذ مقاعد الدراسة بالجامعة إلى أن أصبح باحثا وأستاذ سيميولوجيا ونظرية الأدب بجامعة الجزائر 2، فألف « البحث عن النقد الأدبي الحديد» سنة 1984، و« محنة الكتابة » سنة 2007 و « وقفات في الفكر والأدب » سنة 2013 و « الأدب والمجتمع» سنة 2010، كما شاطر القراء والباحثين ثمرة تجربته في الكتابة الروائية في مؤلفه « في معرفة النص الروائي: تحديدات نظرية وتطبيقات » سنة 2009.

لم يكتفي محمد ساري بما سبق، بل خاض تجربة فريدة من نوعها، الترجمة. فباعتماده على ازدواجيته اللغوية والثقافية من جهة، ومشاطرته التيمات نفسها التي تناولها الروائيين اللذين ترجم لهم من جهة ثانية، ترجم محمد ساري العديد من الروائيين الجزائريين الفرونكوفونيين، منهم مليكة مقدّم، أنور بن مالك، مايسة باي، رشيد بوجدرة، محمد ديب (ثلاثية الشمال) وياسمينة خضرا (سنونوات كابول سنة 2007، أشباح الحجيم سنة (2007)، خرفان المولى (2011) وفضل الليل على النهار (2013). ولعل الأمر الذي جعل محمد ساري يقدم على خطوة مماثلة دون تردّد ومع تلك الروايات بالذات هو مشاطرته ومؤلفيها التجربة القاسية نفسها التي عاشتها الجزائر من ويل الاستعمار إلى عويل العشرية السوداء، وهو ما يجعله ينضم إلى قائمة روائيي أدب المقاومة الجزائريين.

2.2. نهلة بيضون مترجمة رواية «الصدمة»:

تُعد نهلة بيضون من بين المترجمين القلائل اللذين جمعوا بين تقنية الترجمة وفنيتها، فهي من زاوج بين العمل في الترجمة في وجهها المهني، وكذلك الإنتاج لها كفن. ظهر شغفها للترجمة منذ مقاعد الدراسة، وسرعان ما تحصلت على شهادة الدراسات العليا المتخصصة في الترجمة من المدرسة العليا للتراجمة والمترجمين سنة 1990، لتنال بعدها شهادة الدكتوراه تخصص علوم الترجمة من جامعة السربون الجديدة ـ باريس 3 سنة 2005.

بعدها دخلت نهلة بيضون عالم العمل بكل استحقاق بالتحاقها بالعمل كمترجمة مراجعة بمصلحة الترجمة العربية، قسم الجمعيات العامة والمؤتمرات، بأمانة الأمم المتحدة، نيويورك، كما شاركت كعضو متحدّث في الكثير من مؤتمرات الترجمة الدولي، وقبل التحاقها بالعمل في الأمم المتحدة سنة 2008، شغلت منصب أستاذ في جامعة البلمند، كلية الفنون والعلوم الاجتماعية، قسم اللغات والترجمةبـ: لبنان، وذلك ابتداء من سنة 1991، حيث قدّمت مقاييس متنوعة في الترجمة التقنية والنظرية. وظهر لديها الاهتمام بالترجمة الأدبية منذ أن بدأت كمترجمة حرّة لدى عدة ناشرين بـ: بيروت.

ترجمت نهلة بيضون الأعمال الأدبية للكثير من الكتاب اللبنانيين، على رأسهم أمين معلوف، Le – Origines – Le Périple de Baldassare – Le Rocher de Tanios Les Identités - Les Echelles du Levant - Premier Siècle après Béatrice Meurtrières، كما ترجمت لـ: مليكة مقدّم Mes Hommes، ولـ: فاطمة مرنيسي Etes-vous vacciné contre le harem ? ،La Maitresse de Brecht لـ: جاك بيار أميت Jacques-pierre Amette ،L'attentat وLa cousine Kلـ: ياسمينة خضرا، والكثير

غيرها، كما اهتمت بترجمة الأعمال المتخصصة في الترجمة على غرار Againstinterpretation لـ: سوزان سنتاق Susan Sontag.

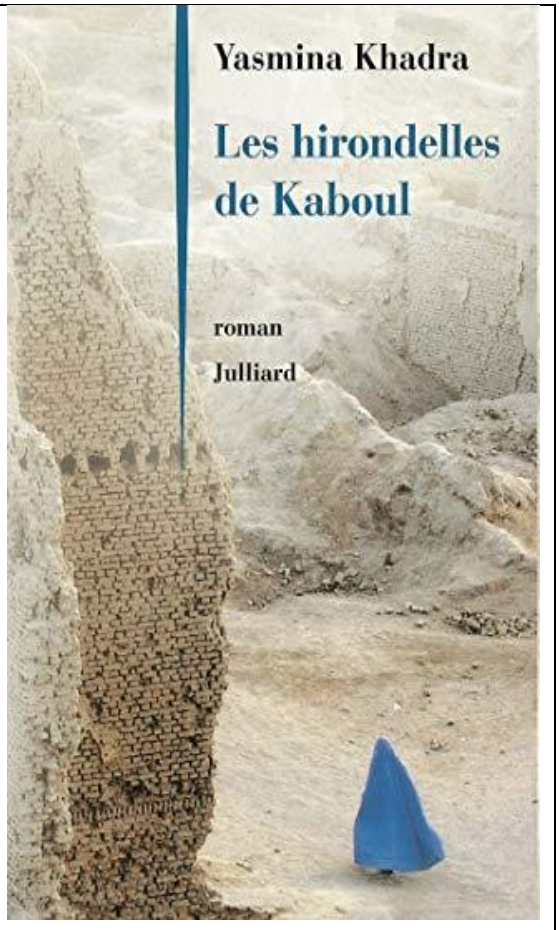
3.2. ديمة علي فقيه مترجمة رواية «خليل»:

مترجمة رواية « Khalil » لياسمينة خضرا من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

3. أغلفة المدونة:

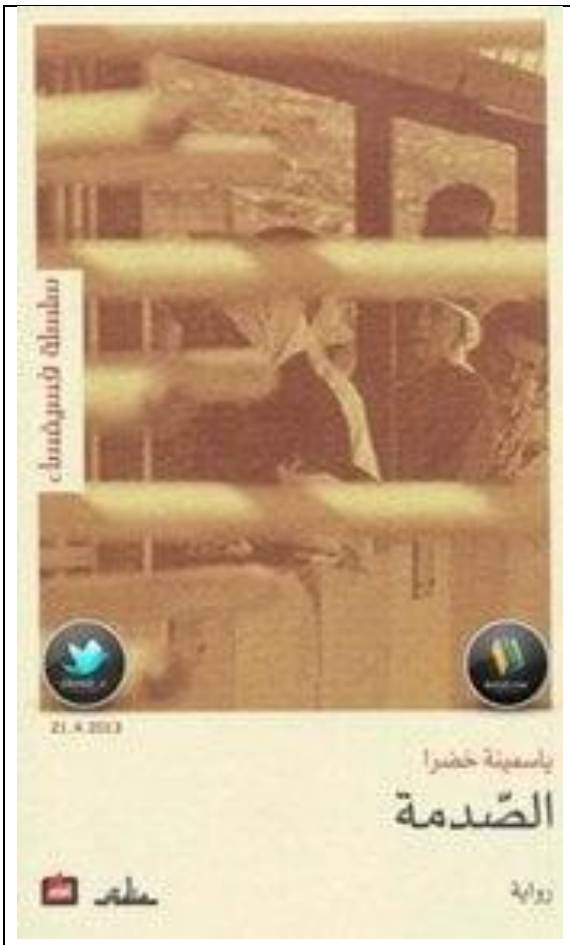
1.3. النموذج الأول:

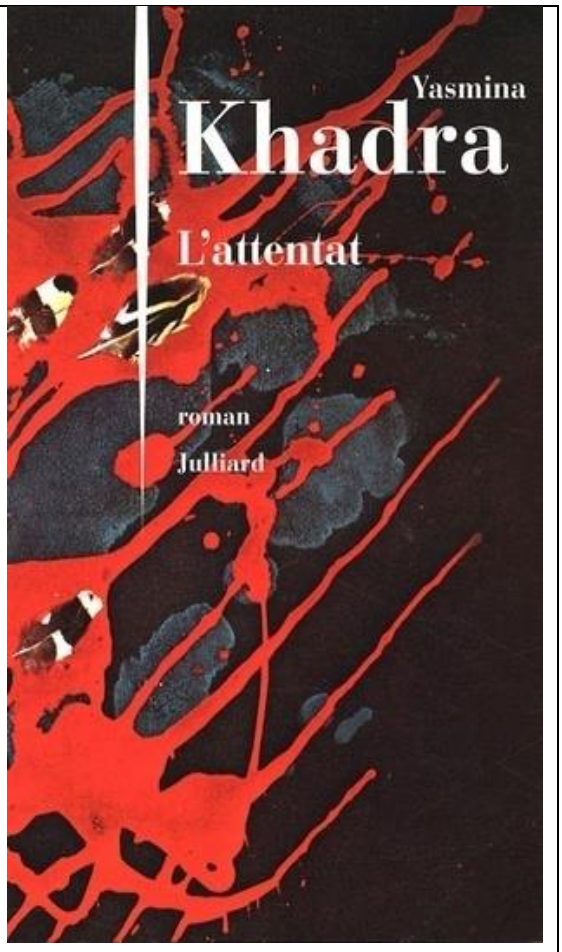
« Les hirondelles de Kaboul » ــ « سنونوات كابل »



3.2. النموذج الثاني:

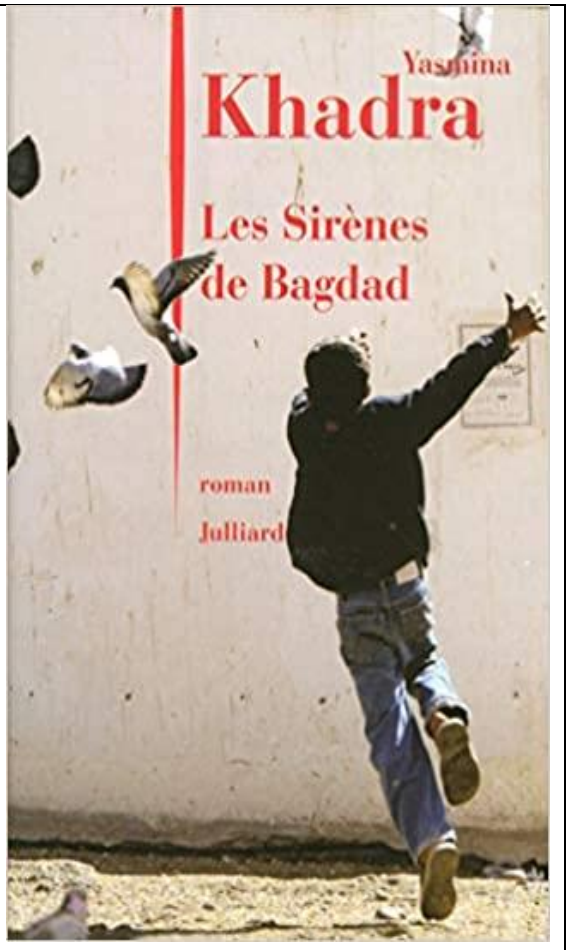
« L’Attentat » ــ « الصدمة »

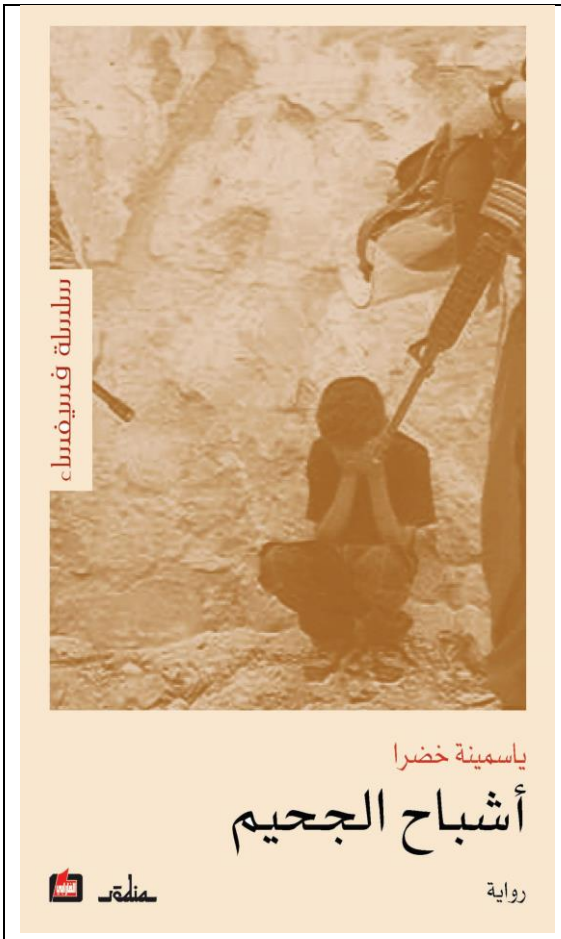




3.3. النموذج الثالث:

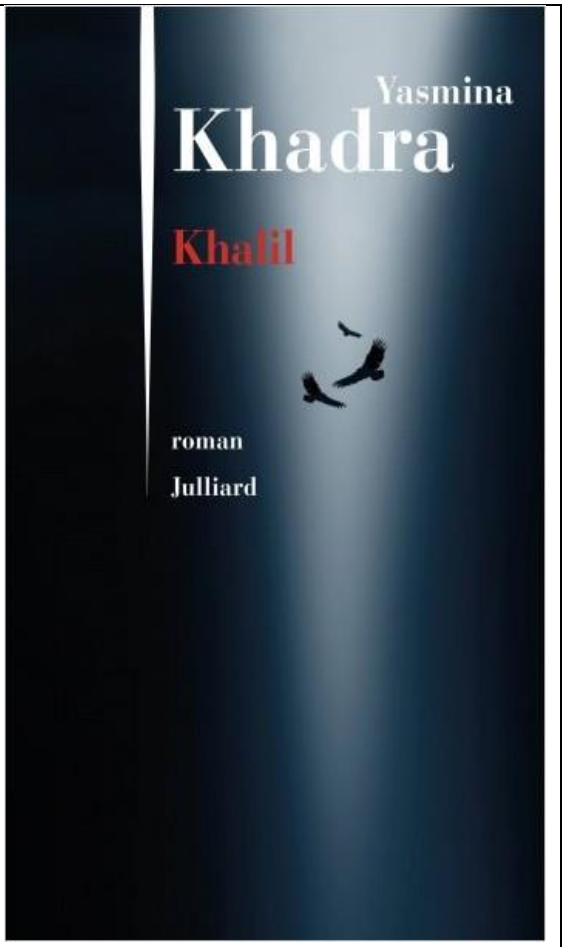
« Les Sirènes de Bagdad » ــ « أشباح الحجيم »





4.3. النموذج الرابع:

« Khalil » ــ « خليل »



ملخص

إنّ ترجمة الكتب الأدبية لا تقتصر على ترجمة النص دون نصه الموازي، ذلك أنّ هذا الأخير لا يقل شأنا عن النص. فالمترجم الذي يأخذ بكليهما، يُحقّق فهما أدق وبالتالي يترجم المعنى بصفة أصح. غير أنّ النص الموازي ونظرا لطبيعته غير المتجانسة، اللسانية أحيانا والأيقونية أحيانا أخرى، تدعو المترجم إلى التوسّل بأدوات التحليل اللازمة التي تمكنه من الإحاطة به. لذلك أتى علم الترجمة بمفهوم متعدد الميادين أسماه الترجمة الموازية ليسعف المترجم في أداء مهمته الترجمة الأدبية على أكمل وجه.

Résumé

Le traducteur de l'œuvre littéraire devient conscient qu'il ne s'agit plus de traduire le texte isolement de son paratexte, ce dernier occupe une place assez importante que le texte proprement dit. Joindre l'un à l'autre permet une meilleure traduction. Or, le paratexte réunissant des productions verbales et iconiques appelle le traducteur à embrasser d'autres disciplines lui servant d'outils d'analyse et d'étude. La paratraduction se présente comme notion traductologique, qui par son caractère multidisciplinaire, optimise la traduction de l'œuvre littéraire.

Abstract

The translator of literary books bears in mind now that the text cannot be translated in isolation of its paratext. Translating both (text and paratext), since they are of such an equal importance, allows a better understanding of the meaning to be translated, and then a better translation. Yet, studying the paratext in its visual and verbal aspects, requires from the translator to summon up new notions that serve as analysis tools. Translation studies endow the translator of literary books with a new multidisciplinary concept, paratranslation, which does heighten the quality of his translation.