# مطارحات نظرية في البنية السردية ومقاربات الخطاب الروائي المترجَم

## - دراسة تطبيقية في بنية العتبات النصية -

Theoriticalbring_ups in the narrative structure and translated novelistic discourse approaches

An applied study in textual thresholds' structure

**أيوب جدّي[1]-جامعة العربي التبسي -تبسة/ الجزائر**

**ملخص البحث:**

يسعى الخطاب النقدي الحديث إلى سبر أغوار النص الإبداعي في جنسه السردي الروائي، وتحليل مكوناته البنائية التي تتضافر جميعا في تشكيل معماريته المتكاملة، ويحاول هذا البحث استعراض أهم المفاهيم النظرية المتعلقة بمفهوم البنية السردية وأبرز المقاربات النقدية للخطاب الروائي، بالإضافة إلى إجراء تطبيقي يدرس بنية العتبات النصية في نموذج روائي مترجم للروائي الأمريكي "دان براون" من خلال رواية (شيفرة دافينشي)، سعيا إلى كشف العلاقات الوظيفية والدلالية بين العتبات النصية والمتن الروائي.

**الكلمات المفتاحية:** بنية سردية - شكلانية - رواية مترجمة - خطاب - عتبات نصية...

**Abstract**:

The Modern Critical Discourse seeks to explore the depths of the creative narrative genre and to analyse its structural components, which stand all together to make its integral structure. This research tries to review the most important theoretical concepts that are related to the narrative structure as well as the most prominent critical approaches to the narrative discourse. In addition, this research presents an applied procedure that studies the structure of textual thresholds in a translated narrative model written by the American novelist "Dean Brown". Through the analysis of his novel, whichis titled "The Da Vinci Code", the study seeks to reveal the functional and the semantic relationships between the textual thresholds and the narrative structure .

**Key words**: narrative structure - formalism - translated novel-discourse - textual thresholds....

**(1)** - المؤلف المرسل : طالب دكتوراه العلوم، تخصص : البلاغة وتحليل الخطاب.

**مقدمـــــة:**

ينطلق الدارسون في تحديد المفاهيم عادة من خلال استقصاء مدلولاتها اللغوية المتعلقة بالجذر المعجمي للمصطلح المقصود، حيث تتضافر تلك المعاني اللغوية في رسم إيحاءات تمهّد لبناء الدلالة الاصطلاحية لمصطلحي"البنية السردية" و"العتبات النصية"، مبرزين أهميتها في تشكّل معمارية الأعمال الروائية، واستجلاء جمالياتها الكامنة ضمن تفاعل عناصرها ومكوناتها السردية، سواء في جوانبها الدلالية أو الوظيفية، وذلك باعتبار العمل الأدبي منجزا إبداعيا يتجاذبه نص موازي داخلي ممثل في العتبات النصية الملامسة للمتن الروائي للعمل الإبداعي والمتصلة به اتصالا مباشرا في صورة ملحقات نصية تتعلق بالعنوان، والروائي المؤلف، والإهداء أو الاقتباسات التي يدبّج بها عمله الإبداعي، فضلا عن العلامات اللسانية والسميائية التي يطرز بها الغلاف. كما يمكن أن يتجاذب العمل الإبداعي نصوص موازية خارجة عنه، تتمثل أساسا في الأعمال النقدية الفاحصة والممحّصة لمكوناته العمل الأدبي، أو ما يطلق عليها مصطلح "الموازيات" أو "المناصصات" على اختلاف الاستعمال الاصطلاحي وتنوّعه بين النقاد. وهنا يمكن إثارة إشكالية رئيسة مفادها: ما طبيعة العلاقة بين العتبات النصية وبناها السردية الكلية في الأعمال الروائية؟

**أولا-مفهوم البنية في اللغة والاصطلاح:**

**1. المفهوم المعجمي للبنية:**

تتضمن كلمة "بنية" في عرف اللغة مدلولات عديدة ذات أبعاد مختلفة، فهي من الناحية اللغوية مصدر للفعل الثلاثي (بَنَى)، وتعني البناء والتشييد والعمارة، والكيفية التي يبدو عليها البناء، حيث جاء في معجم (العين) للخليل الفراهيدي: «بنى البنّاءُ البناءَ، يبني بنيًا وبناءً وبِنًى مقصور، والبَنِيَّةُ: الكعبة، يقال: لا وربّ هذه البنيَّة»[2]، فهذه الدلالة تضفي عليها بُعدا ماديًا مجسَّدا في هيكل البناء وهيئته، كما أن لها دلالات أخرى ذات أبعاد معنوية على سبيل المجاز، حيث جاء تفصيلها اللغوي في (لسان العرب) تحت الجذر المعجمي (بنى)، إذ يعرضه "ابن منظور" فيقول: «البناء: المبنى والجمع أبنية (...) والبِنية والبُنية: ما بنيتَه، وهو البِنى والبُنى. وأنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البُنى وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدّوا.

قال أبو إسحاق: إنما أراد بالبنى جمعَ بِنية (...)، وقد تكون البناية في الشرف، قال "لبيد":

فبنى لنا بيتًا رفيعا سَمكه فَسَمَا إليه كهلُها وغلامُها.

قال ابن الأعرابي: (...) وكذلك البِنى من الكرم، وأنشد بيت الحطيئة: أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البِنى. وقال غيره: يقال بِنية، وهي مثلُ رِشوة ورِشًا، كأن البِنية الهيئة التي يبنى عليها»[3].

بذلك تدل كلمة ((البنية)) على شكل البناء وهيئة تشييده، ومنها الكيفية التي يكون عليها مجموع العناصر المتماسكة التي يتوقف كلٌّ منها على ما عداه في نمط متناسق متكامل، ويزيد معناها وضوحا ورودها في القرآن الكريم في صورة الفعل (بنى) والاسم (بِناء)، فمن ذلك قول الله تعالى: (أأنتم أشدُّ خلقًا أم السماءُ بَنَاهَا) وقوله تعالى: (الذي جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء).

(2)- الخليل بن أحمد (170 ه): كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص 165.

(3)- ابن منظور محمد بن مكرم (630 ه):لسان العرب، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة، (د ط)،مادة (بنى)،ص365.

وأمّا في معجم الغربيين فإنّ كلمة (Structure) استعملت في حقل الفنّ المعماري، إذ إنّها تشتق من الجذر اللاتيني "Stuere" الذي يعني البناء، أو الكيفية التي يبدو عليها شكل البناء، حيث إنّ "البنية" صارت تعني كل ما يبنى من خلال اجتماع الأجزاء المركبة لهيكله، في هيئة من التناسق في الشكل والعلاقات المترابطة في المضمون، وهذا المعنى لم يقتصر على مجال الفنّ المعماري فحسب، إنّما «اتسع ليشمل الطريقة التي تتكيّف بها الأجزاء لتكون كلاً ما، سواء كان جسما حيًّا أو معدنيا أو قولا لغويا (...) وربما كان تعريف البنية عموما بأنها كلٌّ مكونٌ من ظواهر متماسكة، يتوقف كلٌّ منها على ما عداه، ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقاته بما عداه»[4] وهذا المعنى يمهد الأمر لإدراك حقيقة دلالة هذا المصطلح لاسيما في مجال النتاج الأدبي من حيث مكوناته البنائية والفنية المتناسقة والمتكاملة وظيفيا.

### 2. المفهوم الاصطلاحي للبنية:

تعدّ "البنية" مصطلحا يدل على تمثيل لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر متماسكة، و«عمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة»[5]، وهذا المفهوم يتوقّف على السياق بشكل واضح، فنجد نوعا أول تستخدم فيه البنية عن قصد، ولهذا تقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة ونوعا آخر تستخدم فيه بطريقة عملية فحسب، وما هو مؤكد هو أنّ البنية لا توجد مستقلة عن سياقها المباشر الذي تتحدّد ضمن إطاره وتتضح معالم مكوناتها.

ولقد أصبح مفهوم البنية بالغ الأهمية بمستوياته المختلفة، وذلك في طبيعة تحديد الأعمال الأدبية بعدما كان حكرا على ميدان الفلسفة والعلوم، حيث يرى المنظّرون أنّ مصطلح "البنية" قد نشأ في حقل علم النفس موازيا لنظرية "الجاشطالت" أو "الإدراك الكلي"، وكانت قد نشأت في الأنثروبولوجيا أيضا لإدراك نُظُم العلاقات في المجتمعات البدائية والإنسانية بصفة عامة، كما ظهرت أيضا في مجال علم اللغة وأصبحت من الضروريات في حقل النقد الأدبي[6].

فالبنية قضية تجريدية عامة تندرج ضمن عديد الكيانات المادية والمعنوية، وتمظهرات السلوك وأنماط الإدراك وطرائق التفكير ومناهج التحليل المختلفة، لهذا يرى "ليفي شتراوس" أنّ " البنية مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نوع من الدراسات تمامًا؛ كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى"[7]، فلعل الشمول الذي يمتاز به هذا المصطلح، هو الذي يبرّر انطلاق أغلب المقاربات النقدية من قاعدة بيانات البنية المشكّلة للخطاب الأدبي.

### ثانيا-مفهوم السرد والسرديات:

تقتضي طبيعة البحث المنهجية الوقوف على مفهوم "السرد" من أجل إيضاحه وكشف العلاقات التي تربطه بالبنيوية، وذلك بهدف التمهيد لدراسة مكونات الخطاب الأدبي في رواية "شيفرة دافينشي" ومعرفة مدى انفتاح هذا الأثر على النظرية البنيوية في السرد الروائي، وإبراز علاقاته مع حقول معرفية أخرى كالشعرية التي «تحيل على أي نظرية داخلية للأدب»[8]، وذلك

(4)- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 120.

(5) – المرجع نفسه، ص 121.

(6)- ينظر : صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، بيروت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص ص 92- 94.

(7)- ينظر : إبراهيم السعافين وعبدالله الخياص: مناهج تحليل النص الأدبي،ط1،منشورات جامعة القدس المفتوحة، 1993،ص ص68، 69.

(8)- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1990، ص 23.

يتمّ من خلال استنباط القوانين الداخلية ومقاربة النُظُم النسقية، التي تحكُم أبنية الأجناس الأدبية وتحدّد خصائصها وسيماتها، كما يتقارب مع الأسلوبية من حيث كونها تدرس طرائق التعبير الأدبي، وعلاقتَه بالمستوى الجمالي والتقني.

## 1. مفهوم السرد في العرف اللغوي:

ورد في (لسان العرب): «السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متّسقا بعضه في إثر بعض متتابعا. سردَ الحديثَ ونحوه يسرُدُه سردًا إذا تابعه، وفلان سرد الحديثَ إذا كان جيّد السياق له (...) وسرد القرآن: تابع قراءته. والسَّرْدُ: المتتابع، (...) والسّرد: الخرز في الأديم، وقيل سردُها نسجُها؛ وهو تداخل الحلق بعضها في بعض»[9]. فهو يعني التتابع والترابط والانسجام، «ومن المجاز: نجوم سُرَد؛ أي متتابعة، وسَّد الدرّ: تتابع في النظام، (...) وماشٍ مِسْرَد: يتابع خطاه في مشيه»[10]. فالسرد هو تتابع

الأشياء وانتظامها وترابطها في نسق معين وفق سياق محدّد ونَظم متناسق، وهو ذو بعد معنوي يختص باللغة كالكلام والخطاب، وأما أبعاده المادية فهي من قبيل المجاز.

## 2. مفهوم السرد في الاصطلاح:

يعد "السرد" في العرف الاصطلاحي بأنه "مصطلح عام ينعت به كل نوع من أنواع القول التي تتكفل بقص حدث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[11]فهو عبارة عن خطاب غير منجَز، كونه يمثّل الآليّة التي تروى بها القصص والأحداث الواقعة حقيقة أو المفترض وقوعها تخيّلا، لذا يعرّف بأنّه: «الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو أكثر من الساردين، وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر من المسرود لهم»[12]، فالسرد ينشأ بين طرفين هما الملقي والمتلقي كما يمكن أن يكون الفعل الذي «يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمنية الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتَجَة»[13].

والسرد منتج خطابي ذو طبيعة محدّدة، إذ يتم من خلال فعل القصّ تحويل القصة الحقيقية إلى خطاب لغوي، لأنه يقوم على وصف سير الأحداث والوقائع، «وهو بهذا المعنى يقابل الوصف الذي يتناول عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء، ويقابل التعليق الذي ينقل رأي الراوي أو الكاتب في الحدث، ويقابل العرض الذي تتميّز به المسرحية عن القصّة»[14]، وهنا تتضح المفارقة بين السرد والعرض والوصف؛ لأن السرد في العادة يحكي أفعال الشخصيات التي يمكن حدوثها في الواقع الحقيقي أو الفضاء التخيلي، لذا يتطلب فعله ثلاثة أقطاب متماسكة؛ أولها يتمثل في الراوي الذي يروي القصة أو يخبر عنها وثانيها المروي له؛ أو القارئ المتلقي في الرواية، وثالثها مادة السرد المنتج المتمثلة في الرواية والقصة والحكاية حيث يكون «التواصل المستمر

(9)- ابن منظور محمد بن مكرم (630 ه): لسان العرب، مصدر سابق،مادة (سرد)،ص1987.

(10)- جار الله الزمخشري (538 ه): أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ار الكتب العلمية, بيروت- لبنان، ط1، 1998، ج1، مادة (سرد)، ص 449.

(11) – مجدي وهبة، وكامل المهندس : معجم المصطلحات في اللغة العربية والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 341.

(12)- جيرالد برنس : المصطلح السردي (معجم مصطلحات)،ترجمة: عابدخزندارومحمدبريري،المجلسالأعلىللثقافة،القاهرة،ط1، 2003،ص 145.

(13)- ينظر : لطيف زيتوني : معجم مصطلحات النقد الروائي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ص 105.

(14)- عز الدين بوبيش: كلمة العدد، مجلة السرديات، مطبوعات جامعة منتوري ومخبر السرد العربي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة- الجزائر، ع1، جانفي 2014، ص 07.

الذي يبدو من خلال الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة، وهو كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية»[15].

وبناء على ذلك فالسرد نوع خاص من الأنواع الأدبية، كما أنّه تقنية يتم من خلالها حكي القصة لتتحوّل إلى خطاب.

### 3.مفهوم علم السرد (Narratologie):

يُعنى علم السرد بدراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق في ذلك من نُظُم تحكم إنتاجه وتلقيه، وذلك لكونه «فرعا معرفيا يحلّل مكونات وميكانيزمات الحكي»[16] وذلك من خلال استثمار النظريات النقدية واللسانية الحديثة، التي عنيت بدراسة الأعمال الروائية وتحليل «تراكيبها وأساليب بنائها والعلاقات الداخلية لتلك التراكيب فيما بينها»[17]، حيث يتم بموجبها رصد الظواهر العامة الكامنة خلف أيّ كيان سردي بمختلف أشكاله، لأنّ (علم السرد) بموضوعه «يسعى في الأساس إلى استخلاص القوانين العامة التي تصدُق على الظاهرة السردية أيًّا كانت لغتها»[18].

كما إنّه يعدّ فرعا من فروع "الشعرية" التي تعنى بدراسة المحدّدات الجمالية والأدبية للخطابات والنصوص، لاسيما الروائية منها، «فأنساق التبئير؛ من يرى؟ من يتكلم؟ ونمذجة المونولوجات الداخلية مثلا هو من اختصاص علم السرد»[19]، وهو أيضا يتوسل بمختلف المناهج النقدية في مقاربة النصوص الأدبية لاسيما الروائية منها.

## ثالثا-مقاربات الخطاب السردي الروائي:

### 1.مفهوم الرواية والخطاب الروائي:

تعدّ الرواية من أهم الأجناس الأدبية في الخطاب السردي، الذي استطاع أن يحتويَ قضايا الإنسان واهتماماته في الوجود، كما أنّها تشغل جانبا واسعا من اهتمامات النقاد والدارسين، الذين كثر الجدل فيما بينهم واتسعت هُوى الاختلافات فيما يخص ماهية الرواية السردية، من حيث نشأتها ومحدّداتها الفنية التي ترسم حدودها وخصائصها، وتتحكم في تقنياتها المختلفة، ذلك لكونها فنًّا متجدّدا عبر تعاقب الأزمان.

فبمرور الوقت تطورت الرواية مرارا فأصبحت عصيّة على احتوائها ضمن مجموعة من القواعد الفنية، مما جعل البعض يعتقد أنها (أي الرواية) «لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة»[20]، وهذا ما أوجد إشكالية منهجية أمام نقاد الأدب عموما والأجناس السردية خصوصا، فانصرفوا إلى مقاربة الفنّ الروائي من جوانب تتباين باختلاف منطلقاتهم، كالمقاربة التاريخية التي عُنيت بالبحث في الجذور الأولى لهذا الفنّ وتأصيله، ونظيرها المقاربة القائمة على المقارنة بين سائر الأجناس الأدبية الأخرى، بهدف تمييز فنّ الرواية عن غيره ورسم حدود كل جنس أدبي، لكن العامل المشترك كان في الانطلاق من الناحية الخارجية للخطاب.

---

(15)- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1997، ص 41.

(16)- جيرار جينيت، وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 97.

(17)- تيري إيغلتن: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992، ص 113.

(18)- جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، مرجع سابق، ص 05.

(19)- برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999، ص 160.

(20)- بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة : عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2001، ص 10.

ومن النقاد من اقتحم الكيان اللغوي للرواية ساعيا إلى كشف خصائصها، وذلك باستنطاق نظامها السردي وفك شفرتها الكامنة خلف مقوماتها اللغوية، معتقدا أنّ شأن الرواية كشأن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى؛ إذ تفنّد "جوليا كريستيفا" الاعتقاد القائل بأنّ الرواية تطغى على كل القوانين، وتؤكّد «بأنّ الرواية لها شكلها وقانونها وأسلوبها الخاص، كما أنّ لها قواعدها المنتظمة»[21].

ولعل ما يؤيد كلام "كريستيفا" هو مسيرة التطور النقدي الذي عرفته الرواية، والذي كان مصاحبا لحركة التطور الفكري والمادي، وانعكاسا لتغيّر نمط الحياة وتعدّد قضاياها؛ لأنّه «لا يمكن من الوجهة الحضارية أن تُكتب الرواية في الربع الأخير من القرن العشرين بالطريقة التي تُكتب بها في القرن التاسع عشر، إنّه لا يجوز أن تمر هذه المكتشفات الحضارية المثيرة دون أن تترك أيّ أثر في الفنون والآداب والمناهج وطرائق التفكير»[22]، فشتّان بين إنسان الكهوف الحجرية وإنسان التمدّن والتحضّر. بل إنّ تعدّد الدراسات التي تتعرض للتنظير السردي، يعد من أبرز المؤشرات على الأهمية البالغة والسّموق الذي بلغته الرواية، لاسيما في نهايات القرن العشرين وما بعده، حيث حدثت ثورة في المناهج النقدية والآليات التي توسّل بها النقاد والدارسون في سبيل معالجة قضاياها الفنية والموضوعاتية، بدءًا من النزعة الكلاسيكية الإحيائية المحاكية للنماذج المثالية الأولى، وبلوغا إلى الرومانسية التي عكفت على التعبير على ذات الفرد وإنسانيته، إلّا أنّ الكشوفات العلمية الحديثة قد أفضت إلى ظهور النزعة الواقعية الثائرة على الخيال المُغرق، والتي سرعان ما انحسرت موجتها بسبب ما خلفته الحرب العالمية من واقع مرير ودمار للبشرية، ممّا حتّم البحث عن آلية الهروب من الواقع والتماس المعنى الحقيقي للأدب من خلال اللجوء إلى الرمزية في التعبير.

وفي غمرة تلك النزاعات الأدبية المختلفة تعدّدت التوجهات النقدية، مما أفرز مناهج نسقية متأثرة بمناهج العلوم التجريبية على غرار سابقتها من المناهج السياقية المتأثرة بحركة العلوم الإنسانية والاجتماعية، وانعكس كل ذلك على الإنتاجات الأدبية والتوجهات النقدية.

## 2.المقاربة النسقية للخطاب الروائي:

تعتمد المناهج النقدية النسقية في تعاملها مع الآثار الأدبية، من خلال دراسة البُنى اللغوية، حيث إنّها تستبعد كلّ ما هو خارج النص، ساعيةً إلى صياغة النظرية النقدية للأجناس الأدبية، من حيث المفهوم والشكل والوظيفة، وذلك في إطار البحث عن "أدبية الأدب".

كما أنّ تلك المناهج النسقيّة قد تنوّعت بسبب تعدّد رؤاها الفلسفية وخلفياتها المعرفيّة، ممّا أدى إلى استدراك بعضها على بعض ما يسدّ فجواتٍ منهجيةً، أحدثتها حركيّة التطوّر في الأدب والتباين في الخطابات السردية متعدّدة العناصر والمكونات، لاسيما ما كان منها من جنس الرواية.

### أ- المقاربة الشكلانية:

نشأ الاتجاه الشكلاني الروسي نتيجة اندماج متفاعل بين حركة أدبية نقدية ممثلة في جماعة بطرسبورغ، ومدرسة لسانية ممثلة في حركة موسكو اللغوية، إذ قدّم هذا الاتجاه طرحا منهجيا جديدا فيما يخص ممارسة نقد العمل الروائي،

(21)- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 107.
(22)- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة- الكويت، 1998، ص 51.

ودراسته من حيث شكله الفنّي وبُناهُ اللغوية، محاولين استخلاص محدّدات "الظاهرة الأدبية" فاقتصر عملهم على «دراسة الصفة التي تجعل من الأثر عملا أدبيا وهي ما أطلق عليه "جاكوبسون" (الأدبية)، ومفهوم الشكل»[23].

كما أسهم "فلاديمير بروب" من خلال كتابة (مورفولوجيا الحكاية) في مقاربة الخطاب السردي من خلال دراسة تركيبه الشكلي ووظائف مكوناته الثابتة، إذ ربط مفهوم الوظائف بأفعال الشخصيات وأدوارها في القصة، فأحصى إحدى وثلاثين وظيفة، حيث تحدّد مفهوم الحكاية عنده بأنّها مجموعة من الوظائف المتشابكة والمرابطة ترابطا سببيا وزمنيا.

وبالرغم من المآخذ التي سُجّلت على منهج "بروب" في مقاربته للعمل الحكائي، إلاّ أنّه يكفيه ما قدّمه من بواكير مشروع طموحه، حيث حوّل الدراسات النقدية الحديثية إلى البحث عن العنصر المميّز للجنس السردي، وهذا التوجه في حدّ ذاته له قيمة معرفية؛ لأنّه «شكّل نقلةً نوعيةً في مجال الدراسات النقدية للسرد القصصي، فبعد أن كان النقد الأدبي خطابا يصفُ النّص أو يفسّره، ويركّز على مضمونه وكاتبه، صار خطابًا يُعنى ببِنية النص وخصائصِه الشكلية»[24]، لذا كانت أعمال "بروب" منطلقا لمن خلَفَه من النّقاد والدّارسين، وباكورة للممارسات النقدية اللاحقة.

كما أسهم بوريس توماتشفسكي "P. Tomachevski" في المقاربة الشكلية للعمل الروائي، حيث ميَّز بين "المتن الحكائي" المتمثل في مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يتّم الإخبار عنها وسردها وبين "المبنى الحكائي" المتمثل في الخطاب السردي التخيّلي بكل مكوناته القصصية، كما اعتبر أيضا أنّ كل قصة تمثّل غرضا، وكلّ غرض يتكون من وحدات غرضية أخرى، وهي بدورها تتكون من وحدات غرضية صغرى غير قابلة للتجزئة؛ تسمى بالحوافز؛ إذ إنّ «الحافز له أهمية كبيرة في المبنى الحكائي؛ الذي ما هو إلاّ صياغة فنّية للأحداث»[25] حيث إنّ تلك الحوافز تختلف باختلاف وظائفها، فمنها "الحوافز الديناميكية" العاملة على تغيير سيرورة الأحداث وسرد حركات الشخصيات وأفعالها، ومنها "الحوافز القارّة" التي لا تؤثر في مسار الأحداث، ولكنّها تمهّد لها، كما أنّها تختصّ بوصف الأفضية المكانية المؤطّرة للأحداث والشخصيات.

**ب- المقاربة البنيوية:**

تنطلق هذه المقاربة من تحديد روافد بِنية العمل الأدبي، ثمَّ تحليله وكشف عناصره ومكوناته النّسقية، بهدف رصد النظام الذي ينتج النصوص الروائية، ويمنحه بِنيتَه المتكاملة.

وأعمال البنيويين لم تكن بِدعًا من المقاربات النقدية، بل إنّهم استفادوا «من أبحاث الشكلانيين وأخذوا -مستعينين في ذلك بالمبادئ اللسانية السويسرية التي تميّز بين الكلام واللغة -بمبدأ الدراسة التزامنية للنص الأدبي؛ أي تحليله في سكونيته

بغض النظر عن علاقته بصاحبه أو بالوسط الذي برزَ فيه، والحقّ أنَّ نتائج الأبحاث التي تمّت في هذا الإطار الشّكلاني والبنائي، تُعتبر عطاءً شديد الأهمية في مجال فهم بِنية النّص وإدراك طبيعة تركيبه الدّاخلي»[26] وهذا ما يؤكد أنّ البنيويين قد رفضوا كلّ ما يحيط بالنّص من مؤثرات خارجية؛ كالعوامل التاريخية والمؤثرات النفسية والاجتماعية والرؤى الأيديولوجيّة، مكتفين بكيان النّص الدّاخلي الذي يتوصّل إليه من خلال دراسة نِظام بِنيته اللغوية.

(23)- عبد الله إبراهيم، وآخرون : معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1996، ص 10.

(24)- يمنى العبد: فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص23.

(25)- عبد الله إبراهيم، وآخرون: معرفة الآخر، مرجع سابق، ص10.

(26) -حميد لحميداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص12.

ولقد أسهم "تزفيتان تودوروف" في تحليل الخطاب الأدبي من خلال بحوثه في "الشعرية" و"مقولات السرد الأدبي" وغيرهما، إذ ميَّز بين مظهرين للحكي هما: القصة والخطاب، مستفيدا في ذلك من بعض إنجازات الشكلانيين، ومنها ما طرحه "توماتشفسكي" من تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، كما أنّه ميّز بين نوعين من الدراسة الأدبية، «فهو من ناحية يرى بأنّ النّص بنية متكاملة للمعرفة ومن ناحية ثانية ينظر إليه أنّه مجرّد بناء، ويعترف بأنّ المنهجين متكاملان»[27].

ويرى "تودوروف" أنّ للنّص الأدبي خصوصية تُميّزه عن سائر الفنون الأدبية الأخرى وتتحدّد من خلال تضافر ثلاثة جوانب:

- الجانب الصوتي: وهو ما يميّزه عن غيره من الفنون الأدبية؛ كالرسم والنحت والسينما.
- الجانب الدلالي: الذي يكشف ما ينطوي عليه النّص من المعاني والدلالات.
- الجانب التركيبي: ممثلا في تشكل البنية اللغوية للنّص.

كما أسهم" كلود بريمون" في مقاربة العمل الروائي بنيويا، فدرس الأدوار الرئيسية في العمل السردي باعتبارها تمثّل حبكة الصّراع في الرواية، حيث عارض "بروب" في اعتقاده بخصوص نتيجة الصراع الحتمية المتمثلة في (النصر)، واقترح تصحيحا لما جاء به من تتابع الوظائف في الحكاية، جاعلا منطلق تتابعها يبنى على ثلاثة مراحل: أولها تحديد الهدف، ثمّ خطوات التعامل معه في سبيل تحقيقه، وأخيرا ما ينتج عن ذلك من نجاح أو إخفاق.

ولعلّ من أبرز النقَّاد البنيويين الذين أولَوْا عناية خاصة بالأعمال السردية ومكوناتها الداخلية هو "جيرار جينيت" الذي اعتُبِر «واحدا من أهم ممثلي التحليل البنيوي، ونظرية الأشكال الأدبية»[28]، -لاسيما في كتابه (خطاب الحكاية) - الذي عالج فيه مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية، حيث قام بدراسة رواية "مارسيل بروست" الشهيرة ((بحثا عن الزمن الضائع))، إذ إنّه «كان عاقدا العزم على تكذيب المشكّكين الذين يؤكدون أنّ التحليل البنيوي للحكاية لا يلائم إلاّ أبسط أنمتط السرد، كالحكايات الشعبية، فأبدى شجاعة واختار إحدى أشدّ الحكايات تعقيدا ودقّة وتشابكا موضوعا لدراسته»[29].

كما رأى "جينيت" أنّ النّص الروائي يقوم على ثلاثة مستويات هي: القصة والخطاب والسرد «فالعنصر الجوهري في القصة هو التسلسل الزمني المطّرد لمجرى الأحداث، أمّا الخطاب فهو المستوى القولي (الملفوظ أو المكتوب)، الذي يتمّ من خلال استحضار القصة أو بنائها وفق ما يقتضيه عالم الرواية التخيّلي، وللخطاب زمنه الخاص الذي يختلف عن زمن القصة»[30] ذلك بسبب الاختلاف في بُنى المكوّنات الروائية وتباينها، فقد ركّز "جينيت" أيضا على رصد الفوارق البنيوية بين ما في القصة وما في الخطاب لاسيما المكوّن الزمني، وعلاقته بسرد الأحداث وترتيبها.

لكنّ بعض أهمّ ما يستدرك على المقاربة البنيوية النسقية وتؤاخذ به، هو انغماسها في تحليل مكونات النّص البنيوية وقطع صلته بالعالم الخارجي المحتضن له، فعندما «اقتصرت البنيوية الشكلية على تحليل النّص وحده، دون الرجوع إلى مراجعته النفسية لدى مبدعه أو ظروفه الاجتماعية، وجدت نفسها أمام الباب المسدود بسبب هذه الانغلاقية، فحاولت البحث عن مسارب جديدة تخلصها من مأزقها هذا فوجدت في البنيوية التكوينية (أو التوليدية) بُغيتها»[31]، وهذا ما يفسر ظهور تيار البنيوية التكوينية.

---

(27)- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2002، ص28.

(28)- يمنى العبد، في معرفة النّص، مرجع سابق، ص304.

(29)- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص40.

(30)- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، مشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق، 2003، ص 30.

(31)- المرجع نفسه، ص 163.

فلقد أسهم "لوسيانغولدمان" في التنظير البنيوي للنصوص الأدبية، إذ رأى أنّها أبنية تتجاوز العبقرية الفردية، وتتّصل بالجماعات والطبقات، لذلك لم يكتف بما هو داخل النّص، وإنّما استعان بما هو خارجه من العوامل والمؤثرات، حيث «مثّلت البنيوية التكوينية حول هذه النقطة تغيرا كاملا في الاتجاه باعتبار أنّ فرضيتها الأصولية هي على وجه الدّقة، أنّ الطابع الجماعي

للعمل الأدبي آت من أنّ بُنى عالم المبدع متجانسة مع البُنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية، أو هي على علاقة واضحة معها في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين؛ (أي على مستوى إبداع عوالم خيالية تحركها هذه البُنى) حركةً

كاملة»32، إذ إنّ الهدف من تحليل الأعمال الأدبية هو الوقوف على عالمها الذي تنشأ ضمنه وهو يُختزل فيها، ويتحدّد ضمن مكوناتها البنائية.

وعلى غرار الشكلانية والبنيوية -بمختلف اتجاهاتها -ظهرت محاولات نقدية أخرى ضمن المقاربة النسقية للأعمال الأدبية، كالأسلوبية بمختلف اتجاهاتها، وكذا السميائية والتفكيكية، التي مثلت مرحلة ما بعد البنيوية.

**رابعا-إشكالية الترجمة والعتبات النصية في الرواية المترجَمة "شيفرة دافينشي-نموذجا".**

**1.الترجمة الثقافية وإشكالية النص الأدبي المترجَم:**

ينفتح موضوع "الترجمة" على عدة إشكاليات تتعلق بمفهومها وأنواعها وشروطها ومدى احترافيتها فضلا عن تعدد الدوال التي تكافئها في المعنى؛ حيث تدل كلمة "ترجمة" على عدة معان منها: التفسير (Explantation)، ونص السيرة الذاتية (Mémoire)، كما تعني النقل من لغة إلى لغة أخرى (traduction) وهذا المعنى الأخير هو المقصود في سياق هذا البحث، لارتباطه بالتعبير عن نص لغوي، بما يكافئه في المعنى والدلالة والقصد والسياق ونقله إلى لغة أخرى؛ «فلفظ الترجمة يعني النصّ المترجَم الناتج عن عملية الترجمة ويعني كذلك هذه العملية نفسها، أي الممارسة الترجميّة الملموسة، ويعني كذلك حقلا ثقافيا خاصا خلقه الواقع اللساني البشري المحكوم بتعدد اللغات وتباينها، وفي الآن ذاته بضرورة التواصل والتفاهم والتبليغ»[33].

وإنَّ تعدد المفاهيم التي تدل عليها كلمة "ترجمة" يوحي بمدى اتساع حقلها المفهومي، الذي تندرج ضمنه الخطابات النصية المترجمة الناتجة عن عملية الترجمة، والتي تعتبر من أهم القضايا التي نالت اهتمام الدراسين، ذلك لأن النصوص المترجَمة لها ميزات خاصة «إذ هي تلفُّظ ثانٍ وكتابة ثانية بالنظر إلى عملية الترجمة، وهي في الآن ذاته نص أدبي مكتوب يمتلك موقعه ضمن نسق الأدب في اللغة الهدف»[34].

ولعل هذا المفهوم يفتح المجال على قضايا مختلفة وعديدة يطرحها حقل الترجمة، من أهمها خصائص اللغة، وما يتعلق بها من سياقات مختلفة؛ لاسيما السياق الثقافي الذي يختلف من ثقافة إلى أخرى، تبعا لاختلاف المجتمعات المتباينة الفكر؛ فالترجمة بشكل عام والأدبية منها بشكل خاص تتجاوز النظرة التبسيطية التي تحيلها إلى مجرد قناة لغوية لنقل النصوص الأدبية من لغة إلى أخرى، لتصبح منتَجا إبداعيا عادة ما يكون حاملا لنَفَس المترجِم، وناقلا لبصمته الخاصة، إذ المترجِمُ «لا

(32)- لوسيانغولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدّين العردوكي، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللاّذقية- سوريا، ط1، 1993، ص ص 233- 234.

(33) -عبد الكريم الشرقاوي: شعرية الترجمة (الملحمة اليونانية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2007، ص 18.

(34) -مرجع نفسه، ص 43.

يترجم اللغة ولا بنيتها اللسانية بل يترجم خطابا له فرادتُه النصية وتاريخيتُه المطلقة، ويَكتب في اللغة الثانية خطابا ثانيا له نفس القراءة التلفظيّة والنصيّة»[35].

لذا فإنّ الترجمة الاحترافية تنقل روح النص ومعانيه ومقاصدَه، فعادة ما يجد المترجم نفسَه مرغمًا في الكثير من الأحيان على إجراء تحويلات في سمات النص الأصلي وبعض مكوناته أثناء صياغته من جديد في وضعية خطابية مختلفة في مميّزاتها الزمنية والثقافية للنص المترجَم، لاسيما إذا كان ذلك النص ذا طابع أدبي يختلف عن غيره من النصوص، وذلك في الخصائص

التعبيرية والطاقة الإيحائية وملامح التخييل والقيم الجمالية، بما يكلّف المترجِم عناءً أكبرَ في سبيل تقريبه وتحقيق تَكافُئه مع النص الأصلي، «ذلك لأنه يستحيل وجود ترجمة دقيقة وكاملة لنصّ أدبي يتميّز بكثافة معيّنة، لأنَّ لكلّ لغة نظامها اللغوي

ودلالتها الخاصة التي تتجاوز الدلالة المعجمية، وكذا ارتباط الترجمة بالنظرة للعالم وموقف الجماعة اللغوية التي تُنقل إليه الترجمة من العالم واللغة، كما أنّ البنيات الشعرية لا يمكن نقلها من لغة لأخرى»[36] وهذا تأكيد على مدى صعوبة إنتاج ترجمةٍ بالمعنى الكامل، نظرًا للخصوصية التي يتميّز بها عرفٌ لغوي عن عرفٍ آخر، فالأمر لا يتوقف على استبدال المفردات بنظائرها

ومرادفاتها في اللغة الأخرى على المستوى المعجمي إنما يتعدّى إلى المطالبة بروح النص ومعناه الداخلي العميق، لاسيما المعاني السياقية والثقافية بالخصوص ذلك «أنّ السياق الثقافي مهم للغاية في عملية تفسير الرسالة (Message)، وأنه يستلزم وجود عوامل تتراوح بين العوامل الخاصة بالطقوس، والعوامل الأخرى الأقرب إلى الحياة اليومية»[37]، فعدم الدراية بالسياق الاجتماعي والثقافي العام المحيط بالنص الأصلي، من شأنه أن يسيء إلى النص المترجَم ويشوّه الترجمة.

### 2.على عتبات الرواية المترجَمة "شيفرة دافينشي":

ألَّف "دان براون"[38]أوّل رواية له بعنوان (الحصن الرقمي) (Digital fortress) سنة 1998، وقامت بترجمتها "فايزة غسان المنجد" سنة 2005 للدّار العربية للعلوم ناشرون بلبنان.كما تبعها المؤلّف بستَّة أعمال روائية أخرى؛ وهي:

- ملائكة وشياطين (Angels&Demons): رواية صدرت نسختها الأصلية الأولى بالإنجليزية سنة 2000 وترجمت إلى العربية سنة 2005، حيث أصدرتها دار النشر الدار العربية للعلوم ناشرون.

-

-

(35)- Henri meschonnic: Editions Verdier, la grasse, poétique du traduire, 1999, p 23 .

(36) -حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص ص 88، 89.

(37) -باسل حاتم، وإيان ميسون: الخطاب والمترجم، ترجمة: عمر فايز عطاري، مطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1998، ص 54.

(38) -"دان بروان" كاتب أمريكي ومؤلف لروايات الخيال العلمي والصراعات الفكرية والإيديولوجية لاسيما تلك المتجذرة في التاريخ القديم، والتي جعل من مخلفاته مادة حكائية لرسم وكشف خيوط نظرية المؤامرة، حيث يعتقد أن الصراعات الحالية في العالم ما هي إلا انعكاس ونتائج حتمية لمخططات تاريخية محكمة ومترابطة، تحكمها قوى عالمية كبرى.

- حقيقة الخديعة (Deception Point): رواية صدرت نسختها الأصلية الأولى بالإنجليزية سنة 2001 وترجمت إلى العربية سنة 2005 من قبل المترجمة "فايزة غسان المنجد" سنة 2005، حيث قام بإصدارها ونشرها الدار العربية للعلوم ناشرون.

- شيفرة دافينشي (The Da Vinci Code): رواية صدرت سنة 2003 باللغة الإنجليزية عن دار النشر الأمريكية (Doubleday)، ونظرا لشهرتها السريعة في العالم فقد أسرعت إلى ترجمتها في السنة الموالية المترجمة السورية "سمة محمد عبد ربه"، وذلك بطلب من الدار العربية للعلوم ناشرون بلبنان، فأصدرتها في طبعتها الأولى باللغة العربية سنة 2004.

كما أعيدت طباعة هذه الرواية سنة (2017) في نسخة جديدة بعنوان (شيفرة دافينشي للناشئة) ترجمة "زينة إدريس" والتي اختلفت عن طبعة 2004 في بعض الترجمة، وفي حجم الفضاء النصي.

- الرمز المفقود (The Lost Symbol): رواية صدرت نسختها الأصلية الأولى بالإنجليزية سنة 2009 وترجمت مباشرة إلى العربية في السنة الموالية (2010)، وصدرت طباعتها عن الدار العربية للعلوم ناشرون بلبنان.

- الجحيم (Inferno): رواية صدرت نسختها الأصلية الأولى بالإنجليزية سنة 2013، وترجمت إلى العربية في 2014 من قبل المترجمة "زينة جابر إدريس"، حيث قام بإصدارها ونشرها الدار العربية للعلوم ناشرون.

- المنشأ (Origin): آخر رواية لـ "دان براون" صدرت نسختها الأصلية بالإنجليزية سنة (2017) وترجمت إلى اللغة العربية في يناير 2018؛ تمّ إصدار طبعتها الأولى عن الدار العربية للعلوم ناشرون، وتعد هذه الرواية امتدادا لسلسلة مغامرات "روبرت لانغدون" في السلاسل الروائية السابقة.

والملاحظ أن أغلب رواياته المذكورة قد استمدت شهرتها من شهرة الرواية "شيفرة دافينشي" حيث إنّ إصداراتها اللاحقة حملت على أغلفتها عبارة إشهارية: ((دان براون مؤلف رواية شيفرة دافينشي)) ولعل هذا ما يفسّر تأخّر الترجمة العربية للروايات الثلاثة الأولى، السابقة ظهورا عن ترجمة رواية "شيفرة دافينشي"، كما إنّ شهرة المؤلف "دان براون" العالمية يدل عليها عدد اللغات التي ترجمت إليها أعماله والتي تجاوزت حدود الكتابة الورقية، لتخترق حدود السينما، حيث تمّ تمثيل سيناريو "شيفرة دافينشي" في فيلم سينمائي صدر سنة 2006، وتبعه فيلم "ملائكة وشياطين" سنة 2009، وأخيرا فيلم "الجحيم" الذي أنتج سنة 2016، وكلها أعمال لشخصية رئيسية في أغلب الروايات يمثلها "روبرت لانغدون".

ولعل السارد عند "دان بروان" يعمد غالبا إلى الاختفاء خلف الشخصية "لانغدون"، ليتخلص من "الأنا الروائية"، ويتنصّل من مسؤولية ما تتضمّنه الرواية من تقرير لحقائق تاريخية خطيرة، عدا مسؤولية الخلق الفني الذي يتبناه الروائي بصراحة اعترافه، وهذا الأسلوب في الحكي نجدُه عند القدماء أيضا، حينما يعمدون إلى الاختفاء خلف صيغٍ حكائيةٍ تحول دون تحمُّلهم مسؤولية مروياتهم؛ كقولهم: يُروى أو يُحكى أو قيل إنّ، أو حدثنا فلان (اسم شخصية خيالية) ... الخ.

**خامسا-بنية العتبات النصية في رواية "شيفرة دافينشي"**

**1. بنية الغلاف في الرواية:**

إنّ أول ما يستوقف قارئ رواية "شيفرة دافينشي" قبل التوغّل داخلها هو غلافها الخارجي، ذلك بما ينتظم عليه من علامات لسانية ومجموعات أيقونية وأبعاد تشكيلة، حيث تتضافر هذه المكونات جميعا لتجعل من الغلاف صفحة لوحة تختزل المتن النصي بأكمله، كما أنّها تتميز عن الصفحات المشكلة له.

يبرز في الغلاف على خلفية حمراء عنوان الرواية "شيفرة دافينشي" (The Da Vinci Code) مكتوب في أعلى الصفحة بخط كبير ومذهّب اللون، وفي أسفل الصفحة كُتب اسم المؤلف (DAN BROWN) بالنمط نفسه، في محاولة لبيان العلاقة بين عنوان الرواية واسم مؤلفها، والذي انشرحت بينهما الخلفية الحمراء، لينكشف من خلفها جزء من "لوحة الموناليزا" للرسام الإيطالي "ليوناردو دافينشي" والتي يبرز على يمينها بعض الأحرف والرموز الغامضة بما يحيل على معنى "الشيفرة" وما تدل عليه[39].

وتشترك المكونات المشكِّلة لغلاف الطبعة الجديدة (2017) مع صورته في طبعة (2004) في أغلب المكونات، عدا استبدال صورة الموناليزا بصورة عمل فني آخر لـ "دافينشي" ممثلا في علبة "الكريبتكس".

ولعل البنية التركيبة لهذه العناصر يحمل موجزا لما تتضمّنه أحداث الرواية؛ فعلى مسرح الجريمة كُتب بالدم رسالة مشفّرة تتضمّن أسرارا هامة تنكشف مدلولاتها ضمن الرواية من خلال الاستعانة ببعض الآثار والأعمال الفنية التاريخية؛ كأعمال "ليوناردو دافنشي" ومتتالية "فيبوناتشي" وغيرهما.

وقد تناسقت مكونات الغلاف مع بعضها البعض، في كل من النسخة الأصلية للرواية والنسخة العربية المترجَمة عنها، عدا ما أضيف لهذه الأخيرة من علامات توثيقية؛ كدار النشر (الدار العربية للعلوم، لبنان)، واسم المترجِم "سمة محمد عبد ربه"، بالإضافة إلى العلامات التسويقية (الترويجية)؛ حيث تمّت الإشارة بشريط مذهَّب اللون في الزاوية اليمنى من أعلى صفحة الغلاف إلى أنّ هذه الرواية تُرجمت إلى أكثر من 50 لغة وطبع منها (08) ملايين نسخة، وهو الهدف ذاته الذي تبرزه مضامين صورة الواجهة الثانية من الغلاف، التي تضمّنت فقرات مختارة تتضمن إطراءات على رواية "شيفرة دافينشي" من قبل بعض الكتّاب والمؤلفين أمثال: "نيلسون دي ميل" و"كلايف كسلر" و"هاولان كوين" ومؤلف رواية "الرهينة" الكاتب "روبرت كريس"[40] إذ إن ذلك يشير إلى مكانة الرواية عند القرّاء، لاسيما على مستوى جانبها الفني والإبداعي.

**2.إشكالية العنونة في الرواية:**

يتميّز العنوان في هذه الرواية بصغر حجمه اللغوي وتقلصه، وانضغاط متن الخطاب الروائي بكثافة ضمنه، مما أضفى عليه أهمية بالغة وثراء دلاليا كبيرا، حيث انسجم مع مجموعة العلامات الأيقونية المشكّلة للخلفية العميقة (Fond) للغلاف، والمعبّرة عن المضامين النصية التي تتلخص في كشف أسرار تاريخية هامة وخطيرةٍ خطورةَ ما يعبِّر عنه اللون الأحمر القاني المشكِّل لخلفية الغلاف.

(39)- ينظر: صورة الواجهة الأولى من الغلاف للرواية "شيفرة دافينشي" (طبعة 2004).

(40)- ينظر: صورة الواجهة الثانية من الغلاف للرواية "شيفرة دافينشي" (طبعة 2004).

وفي شأن ترجمة العنوان نلاحظ أنّ المترجِمة (سمة محمد عبد ربه) قد أضفت بُعدًا تداوليا على ترجمتها لعبارة العنوان (The Da Vinci Code) إلى (شيفرة دافينشي)؛ حيث إنّها استعملت كلمة (شيفرة) كمقابل دلالي لكلمة (Code)، ولم تختر إحدى الدوال الأخرى المرادفة مثل: قانون/ دستور/ ناموس/ رمز/ شريعة... وذلك لأنّ كلمة (شيفرة) أكثر دلالة على معنى السّرية

والغموض والتعقّد، بما يتناسب ومضمون الرواية القائم على حلّ ألغاز وفكّ رموز معقّدة، تضمر خلفها حقائق أسباب الصراع التاريخية الممتدة جذورها في الزمن السحيق.

كما أنّ عبارة العنوان في حد ذاتها تُعتبر مقولة غامضة أو مشفّرة، فلا يمكن حلها إلا بعد الغوص في غياهب النص الروائي، ليدرك القارئ أنّ العنوان يتجاوز دلالته السطحية المبسطة إلى محمولات تتمثل في مجموع الأسرار التاريخية الدينية المتوارثة عبر التاريخ في شكل منجزات فنية عالمية تشتمل على رموز إيحائية تتضمن رسائل هامة بين ثناياها، كما أنّ الشيفرة الواحدة يمكن أن تتأسس على مجموعة من الرموز والشيفرات، وهذا ما يبرر كثافة القضايا الملغزة التي تضمنتها الرواية، فالعنوان يختزل الفضاء النصي بكل محتوياته، وهذا الأخير يتولد من العنوان من خلال الامتداد والتوسع الذي يمثل كيان الرواية المخطوطة.

وقد غابت العناوين الفرعية عن متن الرواية، رغم تقسيمها من قبل مؤلفها إلى مقدمة وفصول وخاتمة، ولعل ذلك يخدم الطبيعة البوليسية للرواية القائمة على خلق عوامل التشويق والترقّب، لأنّ العناوين عموما من شأنها أن تُقصيَ تلك العوامل، وذلك من خلال وظائفها المختلفة، لاسيما الوظيفة الاستشرافية أو الاستباقية التي نلمح قلّتها في متن هذه الرواية، فضلا عن اتخاذها شكل المرجع التاريخي الأكاديمي.

### 3.إشكالية الإهداء والشكر في الرواية:

يمثل الشكر والإهداء عنصرين أساسين من العناصر المشكّلة للعتبات النصية، إذ إنّ القارئ لرواية "شيفرة دافينشي" يمكن أن يرصد اختلاف حجم الفضاء النصي المخصّص لكل من هذين العنصرين؛ فقد اقتصر "دان براون" على زوجته "بليث" في إهداء يحمل طابع التخصيص بقوله: «إلى "بليث"... مرة أخرى أكثر من أي وقت مضى»[41]، وهذا التخصيص يحمل دلالة

موحية بالطبيعة التاريخية للرواية المناسبة لتخصص زوجة المؤلف، والذي يدل على استعانته بها أثناء التعرّض لبعض الحوادث والآثار الفنية التاريخية المضمنة في الرواية، لاسيما الرموز المميزة لبعض الأفضية المكانية وما تحمله من دلالات ومؤشرات.

كما إنّ توسّع المؤلف في الفضاء النصي المخصص للشكر، له وظائف بنيوية وإيحاءات دلالية ذلك من خلال اكتظاظه بأسماء هيئات ومؤسسات عالمية كبرى، وهويات شخصيات هامة، بما يدل على جدية الروائي في البحث والرؤية والهدف المنشود لديه، مما يُكسب الرواية الطابع العلمي التاريخي فضلا عن قالبها الفنّي، وذلك من خلال المزاوجة بين معطيات العلم والتاريخ وخصائص الفن الروائي والإبداع الأدبي، وهذا ما يخلق إشكالية تشكك في تصنيف هذا العمل ضمن جنس الرواية أو علم التأريخ.

(41)- دان براون: شيفرة دافينشي، ص 07.

لأننا نجد الروائي "بروان" يشير في عنصر آخر -يمكن اعتباره رافدا من روافد العتبات النصية-إلى أطراف الصراع الرئيسية في الرواية، عنونه باسم ((حقائق))؛ يذكر فيه أنّ «جمعية "سيون"[42] الدينية هي جمعية أوروبية سريّة تأسست عام 1099، وهي منظمة حقيقية (...) والمجموعة الأسقفية الفاتيكانية تعرف باسم أوبوس داي هي مذهب متشدد كاثوليكي، وهو

حديث مثار جدل بسبب تقارير أفادت عن غسيل للأدمغة والإكراه أو القسر والقيام بممارسات خطيرة تعرف بالتعذيب الجسدي الذاتي»[43].

**خاتمـــــة:**

إنّ العمل الإبداعي لا يمكن إلا أن يكون بنية نظمية مشكلة من عدة عناصر، تكون متناسقة ومتكاملة، وتتفاعل فيما بينها ضمن إطار العمل الأدبي تفاعلا فنيا، من شأنه أن يجعل كل عنصر منها يسهم في خلق جانب جمالي أو فنيّ، وذلك من خلال بنيته اللسانية أو السيميائية، فضلا عن دلالته ووظيفته السياقية أو النصية.

كما أن العتبات النصية بكافة عناصرها، تمثل عناصر نصية موازية للمتن الأدبي، ولها علاقات مباشرة معه، حيث يمكن أن نعدها جزءا أساسيا منه، فلا ينبغي إغفالها أثناء إجراء المقاربة النقدية للأعمال الإبداعية، وذلك باعتبارها تحدّد مساقات مضمون العمل الأدبي، من خلال الإيحاءات الدالة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

(42)- نشير هنا إلى أنّ المترجمة "سمة عبد ربه" قد عرّبت اللفظ (sion) إلى (سيون) عوض أن تترجمه إلى (صهيون)، كما فعلت ذلك المترجمة "زينة إدريس" في ترجمة الطبعة الجديدة للرواية (2017) ولعل التعريب ههنا يحقق بعدا تداوليا ووظيفيا أكثر من الترجمة.

(43)- دان بروان: شيفرة دافينشي، ص 11.