مقدمة

إنّ الترجمة قديمة قدم الحضارة الإنسانية، وإن كان التفكير فيها وطرح ما يندرج في إطارها من قضايا قديم أيضا؛ فإنها تبقى عملية تواصل من نوع خاص، فالمترجم إنما يسعى في عمله المزدوج إلى التفسير للسامع أو القارئ كلاماً في لغة لا يعرفها ولا يفهمها، أي إلى البلاغ والبيان والإفهام. ويكون هذا الإبلاغ أحيانا بين لغات تتفق في بعض خصائصها البنيوية أو أنها تنبني على مقتضيات ثقافية متشابهة، مما يجعل التواصل بينهما ممكنا أو قليل الصعاب، وأحيانا أخرى يجد المترجم نفسه يربط بين لغات مختلفة منابتها ومتباينة منابعها، أي أنها تخضع إلى أنظمة لغوية ولسانية مختلفة وترتكز على معايير ثقافية وعوالم حياتية واجتماعية متباينة، وهذا ما يجعل مقابلتها أمرا ليس سهلا، كما هو الحال في الترجمة من العربية إلى الإسبانية مثلا.

والترجمة نقل، أي سفر للكلمات والاستعمالات وللأفكار والإبداعات الفنية والأدبية، والأدب بدوره متعدد الأبواب والمذاهب والتيارات والتأثيرات. والترجمة الأدبية هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة، مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة، أي الترجمة في شتى فروع المعرفة . وإذا نظرنا في تاريخ الأدب، نجد له محطات كثيرة غنية بعطائها وزاخرة بتنوعها، وذلك باعتبارها قائمة على التجديد والبحث عن أفق أوسع تارة وعلى الثورة على ما هو قائم في سبيل المضي قدما في الخلق والتفنن والإبداع تارة أخرى.

لقد حظيت ترجمة الأدب بقسط كبير من اهتمام المترجمين عبر مختلف العصور، وخاصة في عصر النهضة، وقد تجسد ذلك خصوصا بنقل الآداب اليونانية واللاتينية إلى اللغة الفرنسية، والتي ساهمت كثيرا في إثرائها، حتى أن مترجمي هذه الفترة أباحوا لأنفسهم التصرف فيها، وذلك في سبيل الحصول على ترجمات سلسة وجميلة تتماشى والمقتضيات اللغوية والثقافية للغة المترجم إليها. كما أنهم تجاهلوا مفهوم الأمانة في الترجمة، فانتشر تيار يسمى "الحسناوات الخائنات"، وكان أول من أطلق هذه التسمية على هذا المنهج في الترجمة الناقد الفرنسي جيل ميناج (Gilles Ménage)، إذ لا يمكن حسبهم الجمع بين

الجمال والوفاء في الوقت نفسه، لأن الوفاء يتعارض مع الجمال والحرية في ترجمة الأدب باعتباره فنا، وعليه فإن المترجم يتناسى لغة النص المصدر ويركز كلية على لغة نص الترجمة وثقافته ومقتضياته الاجتماعية والإيديولوجية والتاريخية.

وفي الوقت الذي تبنّى فيه الفرنسيون منهجا حرا في ترجمة الأدب يبيح لهم التصرف في نص الأصل وتكييفه مع ما يناسب لغتهم، دعا الرومانسيون الألمان إلى إتباع المنهج الحرفي، وذلك للحفاظ على أجنبية النص الأصلي، وحرصا على الأمانة في نقل أفكار كاتب النص الأصلي، بحيث كانوا ينادون بضرورة اتساع فضاء اللغة المستقبلة إلى أبعد الحدود حتى تتمكن من استيعاب الآخر، مخالفين بذلك المنهج الفرنسي الذي يؤدي إلى طمس خصائص النص الأصلي وإلى خيانة كاتبه أيضا. أي إن ترجمة النص الأدبي مدعوة إلى أن تكون أمينة للنص الأصلي، أي أن تكون نصا يشبهه بقدر الإمكان، بحيث يتوهم قارئ هذه الترجمة أنه أمام النص الأصلي لا أمام ترجمة.

تزخر النصوص الأدبية بعديد المميزات الثقافية والحضارية والإيديولوجية، مما يجعل منها مرآة تعكس ثقافة الشعوب وحضارتها، وهو ما يحتم على المترجم أن يكون على معرفة بثقافة اللغتين المنقول منها والمنقول إليها، زيادة على معرفته اللغوية طبعا، وقضية صعوبة الترجمة الأدبية تُطرح بحدة أكبر في مجال الترجمة الشعرية نظرا لخصوصية التعبير الشعري. فالنص الشعري ليس كغيره من نصوص النثر، إذ هو خاص في مجاله وطابعه، وله مقتضيات غير تلك التي تحكم النص النثري في المجمل، من بحور وقوافي وعروض وضرورات شعرية وموسيقى داخلية وأخرى خارجية، ناهيك عن خصوصية التعبير الشعري الشعورية والوجدانية، الأمر الذي أدى ببعض مترجمي النص الشعري إلى نقله نثرا نظرا لتعذر ترجمته شعرا، ولعل الالتزام بحرفيّة البنى الشعرية رغم عدم ملاءتها في بعض الأحيان مع نظام اللغة المنقول إليها هو الحل الأنسب بالنسبة إلى المترجم ، بغض النظر عن مدى

حرفيته وخبرته في مجال الترجمة ، وذلك لأن مترجم الأدب عامة والشعر خاصة مهيّأ دائمًا للدخول في أجواء النص والتوغل في ثقافته

ونحن إذ نركز على صعوبة ترجمة النص الشعري لا نعني بذلك أن ترجمة النصوص النثرية بسيطة سهلة المنال؛ بل وهي أيضا تنضوي على مواطن من التعسر في النقل من لغة إلى أخرى، ولكن النص الشعري يبقى أصعب للترجمة شكلا ومضمونا.

تشكل ترجمة النصوص درجات متفاوتة من الصعوبة، وترجمة النص الشعري تحتل واحدة من أعلى المراتب في الصعوبة ، فهناك من رأى بضرورة أن يكون مترجم النص الشعري شاعرا أو ملما بميدان الشعر بكل أنواعه وأشكاله وأغراضه، بل وقد ذهب بعض المترجمين والمنظرين إلى حد الحكم باستحالتها لغويا، كالجاحظ الذي كثيرا ما قال بعدم قابلية الشعر للترجمة، فهو يرى بأن فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب لا كالكلام المنثور، و ذلك لخصوصية النص الشعري الشعورية والبنائية والثقافية والأسلوبية.

والحقيقة أن إقبال القراء على القصائد الشعرية المترجمة لهو اعتراف ضمني بقدرة المترجمين على ترجمة الشعر، فالمكتبات زاخرة بعديد الترجمات الشعرية من جميع اللغات، فلنا في العربية مثلا ترجمات للشعراء فرنسيين من أمثال فيكتور هيغو و شارل بودلير وآرثر ريمبو، وشعراء انجليزيين من أمثال ويليام شكسبير وارنست رادفورد وشعراء إسبانيين من أمثال فديريكو غارثيا لوركا وميغيل هيرناندیث وخوسي أغوستين غويتيسولو وغيرهم. فقد تمكن مترجمو الأعمال الشعرية من الانتقال من ترجمة القصيدة إلى الترجمة القصيدة، ومن الانتقال من ترجمة الشعر نحو الترجمة الشعرية التي هي بالضرورة فعل خلق وإبداع وحوار.

أي أننا وبقراءتنا لعمل شعري مترجم نتمكن من الحصول على فائدة مزدوجة، بحيث نتعرف على العمل الشعري حتى وإن كنا جاهلين للغة الأصل، خاصة إذا تعلق الأمر بشاعر معروف، كما أننا نتذوق شعرا في لغتنا هو مكافئ لدرجة ما للنص الأصل؛ ولكنه يحمل لا محالة بين طياته جانبا من إبداع المترجم، فترجمة الشعر هي شعر جديد إذا أمكننا قول

ذلك، وهو تحول يقلص الهوة بين النص والترجمة، ففي بعض مراحل تاريخ الترجمة؛ عدت ترجمة الشعر مستحيلة وكان غالبية المترجمين يتفادونها وإن مارسوها فإنهم يفعلون ذلك بتحفظ وخوف كبيرين.

ومن بين أهم السمات الحديثة التي اتخذها الشعراء المعاصرون الرمز، بحيث أضحى تقنية أدبية تكسب القصيدة بعدا دلاليا وفنيا، وتمنح الصورة الشعرية آفاقا بعيدة من مختلف التصورات المحسوسة واللامحسوسة، توحي بالتجربة الشعرية والشعورية الخاصة التي يعيشها الشاعر، ونظرته الفريدة حول الحياة والوجود،والتي يتقاسمها مع قرائه بحيث يعبر عنها رمزا، وفق قالب من التعابير المتوارية خلف الدلالات الإشارية والإيحائية غير المباشرة، والموسومة بالغموض والعمق والإبداع. ولقد وجد الشعراء في الرمز أداة أسلوبية فعالة تمنحهم الحرية في التعبير وتمكنهم من إلقاء مكنوناتهم من أغوار تجاربهم الوجدانية إلى بحور الشعر الواسعة شواطئه.

إن الرمز بوصفه رؤية إبداعية خاصة مستترة خلف مقدرة فنية عميقة تتعدى حدود المعروف والمألوف؛ يستحق لدراسته فضاء واسعا من الشحنات الدلالية يتفق وخاصيته الفريدة في التعبير عن ما وراء الأشياء والوقوف على مختلف المعاني، ناهيك عن ارتكازه على زوايا مفهومية خارجة عن نطاق التعابير اللغوية المعروفة عموما. والتعبير الرمزي غامض في ذاته؛ متشعب في دلالاته داخل حدود اللغة الواحدة، وفي خضم المعايير الثقافية المشتركة، فكيف هو الحال إذا أخضعناه للدراسة والتحليل في ميدان الترجمة المليء بالمطبات .

منح الشعراء اللغة الشعرية دلالات وإيحاءات رمزية تجعل أعمالهم الأدبية تحمل أبعادا فنية وجمالية راقية ، إذ يعد الرمز الوسيلة الأنجع لتحقيق هذه الغايات الإبداعية البعيدة، بحيث يصبح الرمز قادرا على الوصول إلى مستويات عميقة من المعاني وآفاق عالية من الدلالة، لا يمكن إدراكها عن طريق غيره من الأساليب التعبيرية الأخرى. ويحدث هذا عن طريق اتصاله بل وتفاعله مع عناصر أخرى تحيط به داخل نص القصيدة، كالسياق والاستعمال و الأبعاد الزمنية والمكانية ، أو كما يسميه أمبيرتو إيكو العالم الممكن، والذي هو ضروري للحديث عن تخمينات القارئ وتوقعاته، بحيث تقدم لنا هذه العناصر صورا معرفية، ذات حدود موسوعية عميقة، تتجاوز الحالات السطحية والظاهرة إلى الحالات الأخرى الممكنة

والمحتملة والمستترة خلف الدلالات الرمزية ذات الأبعاد الإيحائية غير المباشرة. إنه عالم واسع من العلامات المشتغلة فيما بينها وفق مستويات عديدة تتشكل عن طريق التفاعل التأويلي الذي ينتج بين القارئ والنص، أو بين القارئ وصاحب النص، وظروفه، وحيثيات قصيدته، وغيرها من المكونات الدلالية الأخرى، التي تجعل الرمز يحيل في استعماله وسياقه وداخل قصيدته إلى فكرة ما جالت بخاطر الشاعر أثناء لحظة شعورية ما جعلته يخرجها إلى بر الشعر رمزا.

و لقد استوقفتنا قراءة لنا لدواوين الشاعر والمفكر العراقي المعاصر علي جعفر العلاق، التي تتميز في مجملها برمزية عميقة في شعر التفعيلة المتعددة أغراضه، وذلك من خلال دواوين نالت نصيبا وفيرا من القراءة في العالم العربي، لتستوقفنا بعد ذلك ترجمة إلى اللغة الإسبانية لمختارات من قصائده من داوين مختلفة، قامت بها المترجمة مانويلا كورتيس غارثيا، فارتأينا القيام بدراسة هذه الترجمة الحديثة بغية الوقوف على السبل والوسائل المنتهجة في نقل التعابير الرمزية التي تعددت أنواعها واختلفت استعمالاتها في شعر العلاق، وكذا نقل الرمز كعنصر ثقافي وكأفضلية أسلوبية من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية.

يجمع علي جعفر العلاق في تجربته الأدبية بين الكتابات الشعرية المبدعة و البحوث النقدية الممتعة، إن له لمسة فنية مشبعة بالإغراءات التي تدفع بك إلى متابعة أعماله وقراءتها ومعاينتها بل والتفنّن في قراءتها وتحليلها ودراستها، بحيث قام العديد من الباحثين بدراسة أعماله في بحوثهم الأكاديمية في العراق وفي بعض الدول العربية الأخرى. وتتميز كتاباته بجملة من الطاقات الفنية الخلابة والأساليب الإبداعية البناءة و التعابير الرمزية العميقة، وذلك وفق هندسة لغوية جميلة وبسيطة وسلسة وشجية وصافية، تجعل القارئ يبحر معه في أعماق تجربته الشعرية الراقية والغنية بالاستعمالات الجديدة، وكأننا به يذيب اللغة بين أقلامه فتنصاع لرؤيته الفريدة وتتموضع على قوالبه الرمزية العميقة والمميزة، والتي تجعلنا نلمس ذلك الجانب المختلف والمبدع في كتاباته الشعرية منذ أول قراءة لنا لأعماله.

ومع كل هذه المخاطر والعوائق فالشعر يترجم، فبين أيدينا ترجمة إسبانية لشعر عربي حديث توغل صاحبه في أغوار رمزية عميقة وبليغة، وهي دون شك تحتاج إلى الكثير من الدقة

والتمعن والتفكير لفهمها ولمس معانيها وفك رموزها الإشارية في لغة الأصل، فما بالك بالترجمة.

ولعل السبب من وراء اختياري خوض غمار هذه التجربة المشوقة، وكذا خوض مغامرة ترجمة الرمز وترجمة النص الشعري التي تنتقل بنا من الترجمة الشعرية إلى الترجمة الشاعرة، هو شغف بالشعر العربي عامة وبشعر التفعيلة الحديث خاصة، فالشعر هو ذاكرة العرب الأدبية، وهو المرآة التي تعكس جمال الحضارة العربية في أرقى صورها. كما أنني أجد متعة كبيرة في ترجمة الشعر والبحث في الدراسات الترجمية التي عنيت بترجمة الشعر ، ليس الشعر العربي فقط، بل الشعر بجميع لغاته وثقافاته وآفاقه وأعماقه، إنه فن متعدد الجوانب.لا.نكتفي.بتكشف.أوجهه.العديدة.والمختلفة.

والحقيقة أنني واجهت الكثير من المواقف الصعبة والمشكلات الترجمية المتعلقة بالشكل والمعنى، أثناء تجربتي الخاصة بترجمة الشعر، سواء تعلق الأمر بنقلي لقصائد لبعض من الشعراء العرب، أو نقلي للبعض من أعمالي الشعرية الخاصة، وعلى الرغم من كون ذلك كان صعبا ومرهقا إلا أنه كان جميلا وشيّقا، فقد لقيت جهودي المتواضعة صدى لا بأس به، في المسابقات والتظاهرات الثقافية المختلفة، وفي بعض الحصص الإذاعية والتلفزيونية التي تعنى بالثقافة والفن والأدب، أذكر منها على سبيل المثال قصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم كتبتها بالاسبانية ونقلتها إلى العربية، فتميزت بجمال وعمق فريد في لغة الأصل، وكذا بجمال وحس مميز في لغة الترجمة، نقلت على الهواء مباشرة في التلفزيون الجزائري سنة 2011. ولازالت ترجمة الشعر تحتل مرتبة كبيرة من اهتماماتي الأكاديمية وهو ما دفعني ومازال يدفعني دائما إلى البحث والتقصي في قضاياها، ومحاولة سبر أغوارها عن طريق الدراسة والبحث والتحليل نظريا وتطبيقيا، وهو ما دفعني للتساؤل وطرح الإشكالية التالية:

كيف يمكن ترجمة الرمز باعتباره خلفية ثقافية وصورة بيانية وعلامة سيميائية بامتياز من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية؟

والتي تنبثق عنها جملة من التساؤلات الفرعية وهي:

- هل يقوم المترجم بنقل الرمز بشكل حرفي حتى يضمن انتقال الصورة الإشارية التي أداها هذا الرمز في لغة النص الأصلي وثقافته ؟
- أم هل يقوم المترجم بإلباس الرمز لحافا يتماشى ومقتضيات لغة الترجمة وثقافتها؟
- هل يمكن للمترجم إيجاد طريقة تجعله ينقل الرمز من لغة النص الأصلي وثقافتها إلى لغة نص الترجمة وثقافتها مع الحفاظ على شكله ومضمونه؟

وقد وضعنا لها ثلاث فرضيات هي كالتالي:

ا-يترجم الرمز بطريقة حرفية تحقق انتقال شحنته الثقافية وفق الصورة التي يجسدها في ثقافة نص الأصل.

ب-يترجم الرمز بطريقة تلبسه قوالب ثقافة الوصل لتقريب المعنى الذي أداه في لغة الوصل.

ج-يترجم الرمز بطريقة تضمن انتقاله بقالبه الثقافي الأصلي واتخاذ تدابير من شأنها تقريب معناه الغريب أو المنعدم في لغة الوصل.

ولقد اعتمدنا في بحثنا هذا على منهجية دراسية تتكون من جانبين اثنين: الأول نظري والثاني تطبيقي، بحيث يحتوي الجانب النظري على فصلين، يتناول أولهما موضوع الرمز، وماهيته، وأنواعه واستعمالاته وأسسه التاريخية وآفاقه الإشارية في الأدب عموما وفي الشعر على وجه الخصوص، كما نقدم في الفصل الثاني القاعدة النظرية التي نبني عليها دراستنا، بحيث نعتمد في دراستنا للرمز باعتباره علامة لغوية على المقاربة السيميائية الهرمية الثلاثية لشارل ساندرس بورس والتي تمكننا من تحديد الآفاق الإشارية والأبعاد الإيحائية التي يبعث بها الرمز في استعماله وفي سياقه داخل القصيدة الشعرية، بالإضافة إلى دراسة وتحديد أنواعه سيميائيا، ثم نخضعه إلى دراسة تحليلية ترجمية اعتمادا على منهج التفاوض حول الترجمة للمفكر واللساني والمترجم أمبيرتو إيكو، والتي نتبع من خلالها مسارا سيميائيا تأويليا يتناول التعبير الرمزي بالشرح والتحليل، وذلك بغية الوقوع على مساحة دلالية محددة يرسمها الرمز في نص الترجمة، نقوم على أساسها بتحليل ترجمته أو بالأحرى شكل انتقاله إلى لغة وثقافة الترجمة، ووصف الحالة التي وصل بها والأسباب التي أدت إلى ذلك. إن دراسة الرمز وفق منهج سيميائي؛ يمكننا من الوقوع على المعاني لحظة انزياحها عن وضعها

المادي الأصلي واتصالها بعالم لا ينتهي من الدلالات، وكذا دخولها ضمن مسار يحدد اشتغالها ضمن فضاء واسع من الدلالات العميقة وخارج حدود التام والمباشر والمنتهي . وتجدر الإشارة هنا إلى أننا اعتمدنا في الجانب العربي على الترجمة التي قام بها المفكر والمترجم والمنظر المغربي سعيد بنكراد فيما يخص المصطلحات الخاصة بهذه المقاربة.

ويحتوي الجانب التطبيقي بدوره على فصلين، يتناول الأول بالدراسة والوصف التجربة الشعرية للشاعر علي جعفر العلاق ، وتحديد المميزات الإبداعية في أعماله الشعرية، والتي يعد الرمز أهمها، فأعماله الشعرية تكاد لا تخلو من الرمزية العميقة والقوية والمبدعة. كما نقوم في هذا الفصل بتقديم مدونة بحثنا التي تتكون من جانبين ، الأصل والترجمة، بحيث نقدم تفصيلا معمقا عنها، نتمكن من خلاله من وضع اللبنات الأساسية التي ننطلق منها في دراسة تطبيقية لنماذج محددة. أما الفصل الثاني، فنبين فيه أولا منهجية العمل التطبيقي التي تشتمل على مسار سيميائي تفاوضي، بحيث نبين فيها المنهجية التطبيقية المتبعة في دراسة وتحليل النماذج، ثم نقوم بدراسة هذه النماذج المختارة الإثني عشر، كل على حدة.

وفي الأخير نصل إلى خاتمة بحثنا التي فيها ندرج عصارة دراستنا حول الرمز وترجمته ومسار انتقاله من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية في الشعر، ومنه نجيب على إشكالية بحثنا ، التي وضعناها في بدايته، وكذا تبيان جملة النتائج والاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

وتجدر الإشارة إلى أننا قد اتبعنا في تدوين المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا على الطريقة الحديثة التابعة لجمعية علم النفس الأمريكية (APA) في إصدارها الخامس، كونها عملية جدا سواء بالنسبة للباحث أو القارئ.

الباب

النظري

الفصل الأول:

الرّمز

تقديم الفصل:

يدور الفصل الأول من بحثنا حول فلك الرمز، بحيث نخضعه (الرمز) للدراسة والتقصي، بغية تحديد مفهومه اللغوي بالعربية أولا ؛ لنضبط جملة معانيه الدلالية في لغة العرب ثم باللغة الإسبانية لكي نحدد معانيه اللغوية وما يفيد من دلالات لسانية عندهم، و سننتقل بعد ذلك إلى ضبط حدود ماهيته الاصطلاحية؛ التي تجعل منه آلية أدبية فريدة من نوعها أخذت لنفسها باعا في الشعر الحديث، ولقد استعنا في ذلك بآراء بعض مشاهير الدراسات اللسانية و السيميائية وفقه اللغة وذلك في الثقافتين العربية والغربية.

كما سنسلط الضوء على أنواعه المختلفة وأقسامه ومصادره واستعمالاته الأدبية في الشعر الحديث خاصة؛ لنلج بعد ذلك إلى عالم الرمزية كمذهب أدبي قائم بذاته، له قواعده الخاصة به؛ بحيث نتعرف على ظروف نشأته ورواده وإضافاته الفنية في تاريخ التراث الأدبي.

بعد ذلك نتناول بالدراسة الرمز في الأدب العربي، وكيفية وصوله إلينا، ومدى تأثر أدبنا العربي به ، وإلى أيّ مدى نما وترعرع في كنف القصيدة العربية الحرة الحديثة، كما ندرس بعض تجلياته في الأدب العربي و نتعرف على بعض من رواده، حتى تتسنى لنا بعد ذلك دراسته بشكل علمي مؤسس ودقيق.

I- ماهية الرمز:

بحيث سنقوم بالبحث عن ماهية الرمز وكنهه لغويا واصطلاحيا حتى نتمكن من تحديد الأطر اللسانية والوظيفية التي يعنى بها الرمز.

I- 1-الماهية اللغوية للرمز :

ورد في لسان العرب :

رمز: الرَّمْزُ تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرَّمْزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم.

والرَّمْزُ في اللغة كل ما أشرتَ إليه مما يُبانُ بلفظ بأيِّ شيء أشرتَ إليه بيد أو بعين، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزًا. وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا، عليه السلام :« **ألاّ تكلّم النّاس ثلاثة أيّام إلا رمزا**». سورة آل عمران الآية 41 أنشد بن الأعرابي : سَلاجِمُ الأَلْحِي مَرامِيزُ الهامْ قوله سلاجم الأَلحي من باب أَشْفَى المرفق إنما أَراد طول الأَلْحِي فأَقام الاسم مقام الصفة وأَشباهه كثيرة. (ابن منظور، 2000، ص357)

غلبت الدلالة الحركية في المعجم على الدلالة الصوتية، لكثرة استخدام الحركة الرامزة ، يقول الازهري: "الرمز و الترميز في اللغة: الحركة والتحرك" (الأزهري، 1935، ص250). فاستخدام الرمز كأداة تواصلية، والعدول عن الكلام البين، يرجع إلى أن الرامز يحجم عن الإفصاح للجميع، لسبب ما، فيرجع على الرمز، وهي الغاية التي يرمي غليها الأدباء والشعراء من وراء توظيفهم للرمز، الذي عن طريقه تبتعد الصورة الإبداعية عن المباشرة، لتكون في مستوى أعمق من الدلالة يتبنى العديد من المعاني والتأويلات.

وورد في معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية ما يلي :

Símbolo : (Del latín. simbolum, y este de gr σύμβολο m Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.
2-Figura retorica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la

escuela simbolista a fines del siglo XIX, y más usadas aun en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobretodo en el superrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o ocasiones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes . (DRAE, 2001)

وورد في معجم ماريا موليتير ما يلي:

"**Símbolo:** (del lat. simbolum, del gr. Symbolon) 1m. Cosa que representa convencionalmente a otra: *La azucena es el símbolo de la pureza. La rama de olivo es el símbolo de la paz." (María Moliner, 1990)

إذن هو نوع من التمثيل الحسي للواقع بطريقة فنية ، خاصة بعد ظهور المدرسة الرمزية في نهاية القرن التاسع عشر ، و في المدارس الشعرية أو الفنية اللاحقة ، والذي يكون باستخدام نوع مميز من الارتباطات الشعورية و اللاشعورية للكلمات أو الإشارات وذلك من اجل إنتاج دلالة عميقة ، كدلالة الزنبق على النقاء مثلا، أو غصن الزيتون على السلام.

I-2-الماهية الاصطلاحية للرمز:

تعددت تعريفات الرمز واختلفت بحسب الباحثين وإن كانت كلها تدور حول فلك واحد، فالرمز هو الإيحاء، ونعني بذلك التعبير غير المباشر عن بعض النواحي المستترة التي لا تقوى اللغة الوضعية على التعبير عنها ، كالإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس برابط تشابه بين شيئين وقعت عليه مخيلة الرامز.

يرى البعض أن معنى الرمز هو " الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم"(بن جعفر،1939 ، ص41) ومنه نفهم قوله تعالى : **"آيتك أن لا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا"** مخاطبا نبيه زكريا في سورة آل عمران ، وقيل أنه، أي الرمز، " هو الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ، ثم استعمل حتى صار كالإشارة" (القيرواني ، 1939 ، ص41)

ولقد أسهب الجاحظ في الكلام عن الإشارة، فهو يرى بأن" الدلالة على المعاني لا تكون بالألفاظ وحدها، بل تكون بالكتابة وبالإشارة"(الجاحظ، 1948، ص49)

ويجدر بالذكر أن الرمز عند العرب لم يتخذ المعنى الاصطلاحي إلا في العصر العباسي، وهو عصر النهضة والتطور و الرقي في شتى مجالات المعرفة، ومن بين الأوائل الذين تطرقوا إليه بالضبط والتحديد قدامة بن جعفر وابن الرشيق، إذ يقول هذا الأخير : " الإشارة في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا ، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"(القيرواني ، ص204) بحيث تتفق جل التعريفات الاصطلاحية على كون التعبير الرمزي قائما على الإشارة والإيماء والتلميح.

فالرمز ظاهرة مشهورة من الظواهر الأدبية التي وظفها الكثير من الأدباء والشعراء، وهي موجودة في الشعر خاصة، بحيث تستخدم للتعبير عن تجربة اجتماعية ما سواء كانت فردية أو اجتماعية، والرمز نجده مرتبطا في غالب الأحيان بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تكون خاصة ومتعلقة بلحظة عميقة من الشعور المتدفق للشاعر ، فتجعله يبحر في سيمياء تربط في عقله ووجدانه الأشياء بعضها ببعض ، فيشحنها عاطفيا ويثريها دلاليا ويعبر عنها رمزا.

و"يعود أصل كلمة الرمز ومعناه إلى عصور قديمة جدا، فهي عند اليونان تدل على قطعة من فخار أو خزف تقدّم إلى الزائر الغريب علامة حسن الضيافة، وكلمة الرمزsymbole مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك jeter.ensemble، أي اشتراك شيئين في مجرى واحد، وتوحيدهما"(الأيوبي، 1982، ص08) ، ولعله المعنى الذي يفيده الرمز، أو التعبير الرمزي عموما، في كونه يشترك مع المعنى الذي استعمل من أجل الإشارة إليه، فكلاهما يرميان إلى الدلالة عن الفكرة نفسها أو الصورة نفسها أو الموقف نفسه.

كما نجد تعريفا آخر للرمز في أصله اليوناني:

La etimología griega nos dice que símbolo es toda mitad que, unida a otra mitad, sirve para reconocer. De acuerdo con tal definición, es un sentido lato, son símbolos todos los signos complejos en los que la significación no remite a una cosa (referente), sino a otro sentido. (Á.González, 1979, p39)

يعود بنا الأصل اليوناني للرمز إلى فكرة التلميح والإيماء وأيضا التعبير غير المباشر عن فكرة أو تجربة ما، كما أنه التحام لجزأين يرمي كل واحد منهما إلى إكمال الآخر بغية الوقوع على حدود المعنى المشار إليه، وهذان الجزءان هما لا محالة : الرامز و المرموز إليه.

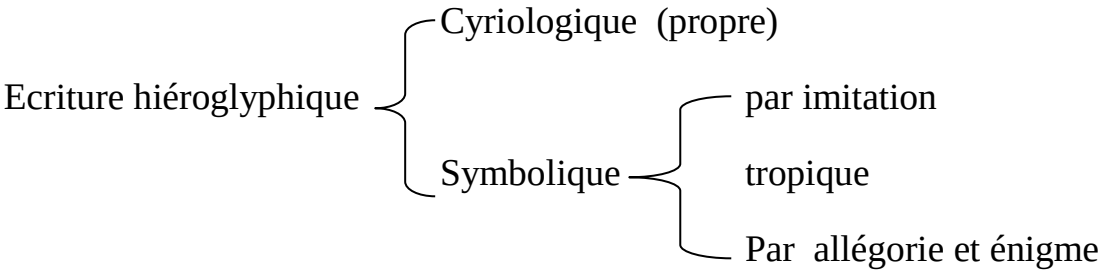
ينقل لنا تودوروف أفكار كليمون دي أليكسوندري في محاولاته حول الاتجاه التفسيري و السيميائي؛ بحيث كان يستعمل كلمة "رمز" بشكل ممنهج ونظامي على أساس أنه طريقة تعبيرية بألفاظ متخفية، أي أنها غير مباشرة ويعتمد فهمها على البحث في ما وراء الكلمة ذاتها:

" Clément énonce très explicitement l'unité du domaine symbolique ; marqué d'ailleurs par l'emploi du mot 'symbole', il emploi aussi la formule 'le mode d'expression en termes voilés' "(T. Todorov, 1977, pp31, 32)

كما اهتم كليمون بكتابة المصريين القدامى أو ما يعرف بالكتابة الهيروغليفية ، حيث كانت مثالا حيا لتطبيق المصطلحات البلاغية على أنواع أخرى من الرمزية، ألا وهي الرمزية المرئية؛ وقد نقل لنا تودوروف بعض أفكاره في ذات المجال:

Le genre hiéroglyphique exprime en partie les choses en propre, au moyen des lettres primaires, et, en partie, est symbolique. Dans la méthode symbolique, une espèce exprime les choses au propre par imitation, une autre espèce écrit pour ainsi dire d'une façon tropique, tandis qu'une troisième espèce est franchement allégorisante au moyen de certains énigmes. (T. Todorov, 1977, pp31,32)

ويصنف تودوروف هذه الأنواع المختلفة من التعبير الخاص والرمزي والتي قام كليمون دي اليكسوندري بدراستها وتمييزها ، في كتابة المصريين القدامى حسب الشكل التالي:



الشكل01: أنواع الكتابة عند المصريين القدامى

كان قدماء المصريين يعبرون عن الشمس بدائرة، وعن القمر بهلال وهو ما قصده كليمون أليكسوندري بقوله : 'خاص propre' . أي أن الصورة الدالة التي تُرسَم أو تُكتَب باعتبارها نوعا من الكتابة، موافقة في شكلها لمدلولها.

بينما كانوا يعبرون عن بعض الأفكار بواسطة الرموز؛ عن طريق نوع من البلاغة تتم فيه محاكاة المعنى المراد بشكل غير مباشر، وهو تعبير يقوم على علاقة ما بين المدلولين يشار إليها بعلامات، ولقد ساد استعمال هذا النوع من الكتابة غير المباشرة للثناء على الملوك والحكام عن طريق الأساطير الدينية.

أما النوع الثالث من التعبير الرمزي، والذي أُعتمد فيه على المجازات والألغاز، فقد أُستخدم للتعبير عن الأشياء والظواهر من منطلق مشابهة رمزية، فكانوا يعبرون مثلا عن الكواكب الأخرى بثعابين، بسبب توضعهم الترتيبي المموج والملتوي، كما عبروا عن الشمس بالخنفساء التي تشكل دائما كرة من السماد ما تنفك تدفعها.

لقد مهدت جهود كليمون دي أليكسوندري الطريق أمام القديس أوغسطين للبحث حول التعبير الرمزي أو الكتابة الرمزية، فهو يربط بين مفهومين اثنين في مواضع مختلفة هما: الشيء 'chose' والعلامة اللغوية 'signe' :

" Le signe est une chose qui nous fait penser à quelque chose au-delà de l’impression que la chose même fait sur nos sens " (T. Todorov,1977, p39)

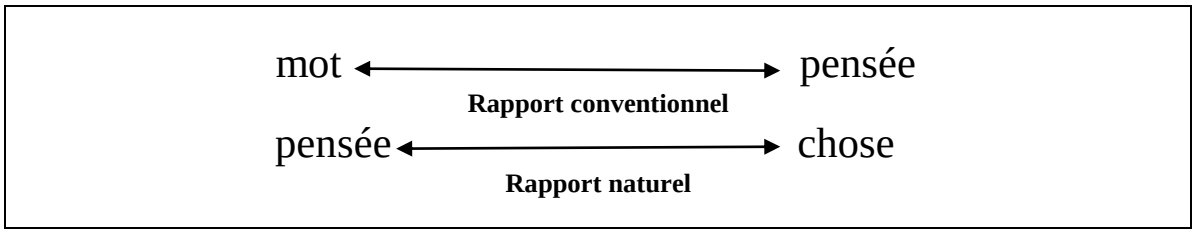
أي أن التعبير عن الأشياء والأحداث والظواهر يتم عن طريق علامات لغوية، يتحدد اختيارها أو استعمالها بين المباشرة أو غير المباشرة (الرمزية) وفق درجة التأثير الذي أحدثته في النفس والحواس.

ويميز القديس أوغسطين في دراساته اللغوية بين نوعين من العلامات اللغوية : الطبيعية والوضعية. والفرق بينهما يكمن في كون العلامة الطبيعية موجودة سلفا ، فهي علامة معروفة تعبر مباشرة عن المعنى كتعبير الوجه مثلا، أما العلامة الوضعية أو المتعارف عليها بالوضع فهي بحاجة إلى التعلم والاكتساب.

كما يظهر لنا التمييز بين ما هو طبيعي وما هو وضعي عند القديس أوغسطين في ثنائية أخرى، فهو يرى العلاقة بين الكلمة والفكرة علاقة وضعية وبين الفكرة والشيء علاقة طبيعية.

فرِؤيتنا لأسد مثلا كصورة أو كشكل حيّ على الطبيعة يبعث الفكرة نفسها في كل زمان ومكان، أي أنه تعبير طبيعي؛ بينما التعبير عنها كتابة يكون بالعربية: أسد، والفرنسية lion ، وبالاسبانية: león ، وباللاتينية leo.

ناهيك عن كون التعبير عنه يكون مختلفا داخل اللغة نفسها بفعل الترادف، إذ نعبر عنه بالعربية ب: الأسد والضرغام والقشعم والجساس والحيدر و الدرواس والغضنفر وغيرها.



الشكل02: العلاقة بين الكلمة والفكرة والشيء

نصل الآن إلى تمييز أوغسطيني آخر بين نوعين من العلامة اللغوية ، وهو التمييز الذي يعنى بالتعبير الرمزي. إذ يرى القديس أوغسطين بأن العلامة اللغوية تنقسم أيضا إلى: خاصة ومنقولة:

Au fait, les signes sont ou propres ou transposés. On les appelle propres quand ils sont employés pour designer les objets en vue desquels ils ont été créés. Par exemple, nous disons ‘un bœuf’ quand nous pensons à l’animal que tous les hommes de langue latine appellent avec nous de ce nom.

Les signes sont transposés quand les objets mêmes que nous désignons par leurs termes propres sont employés pour désigner un autre objet. Par exemple nous disons ‘un bœuf’ et comprenons par ces deux syllabes, l’animal qu’on a coutume d’appeler de ce nom. Mais en revanche, cet animal nous fait songer a

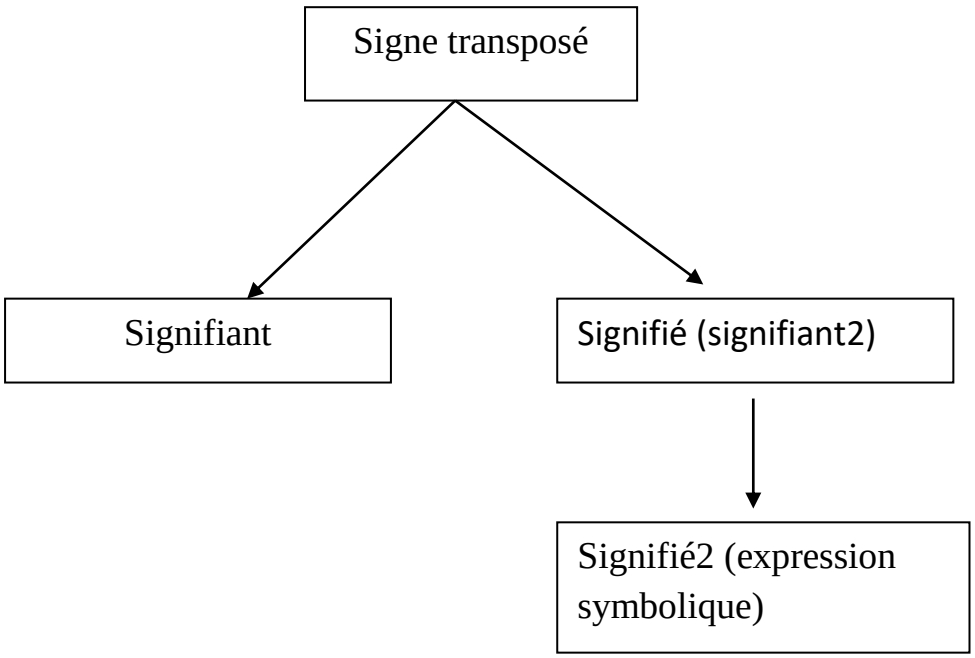
l’évangéliste que l’Ecriture, selon l’interprétation de l’Apôtre, a désigné par ces mots : ‘tu ne mettras pas du frein au bœuf qui foule le grain’. (T. Todorov,p48)

إذا حللنا كلا الاستعمالين يتراءى لنا أن الاستعمال الأول الخاص (propre) يعبر عن معنى مباشر، فكلمة ثور تشير إلى الحيوان وهو تعبير مباشر. أما الاستعمال الثاني المنقول (transposé) فيعبر عن معنى غير مباشر، وهو يستقدم إلى الذهن قصة المبشر المسيحي والثور وهو تعبير رمزي.

ويرى تودوروف، استنادا إلى هذا التمييز الأوغسطيني بأن العلامة اللغوية المنقولة تتميز بكون مدلولها يصبح بدوره دالا على فكرة أخرى (دلالة رمزية) :

"Un signe est transposé lorsque son signifié devient, à son tour signifiant ; autrement dit, le signe propre repose sur une seule relation, le signe transposé, sur deux opérations successive." (T. Todorov,p49)

إذا حللنا شرح تودوروف يمكن لنا تبيين بنية العلامة اللغوية المنقولة بهذا الشكل:



الشكل 03: العلامة اللغوية المنقولة

تتبني اللغة من الكلمات، التي هي اللبنات الأساسية التي تتكون منها الجمل والنصوص والتي تعبر بدورها عن فكر أو معنى.

تملك جميع تلك الكلمات الموجودة في نظام لغوي ما دلالة أولية منحها إياها المعجم وفق الاستعمال الذي جرت عليه العادة والوضع. كما يمكن للكلمات أن تشير إلى دلالات أخرى بعيدة غير تلك التي وجدت لها أولا، بحيث تستخدم في سياق غير مباشر، وفق بنيات بلاغية رمزية تزيد من جمالية التعبير وتجعل القارئ يركّز ويربط ويفهم ويتأمل.

El símbolo no es arbitrario, por tanto no le atañe la linealidad del significante, ya que no es de naturaleza lingüística, ni se desarrolla en una sola dimensión. No se le puede aplicar, por ello, ni la deducción lógica, ni la forma del relato introspectivo .(A .González, p39)

اللغة الرمزية تعبير فنيّ قوي وعميق من شأنه إدراك المواطن الدلالية التي قد تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها وفق البنيات الإخبارية التقليدية. فالتعبير الرمزي إبداعي، وهو يخبر عن دلالات عميقة، لا محدودة ولا منتهية، بل أحيانا غامضة، وهو بذلك بعيد كل البعد عن المباشرة والإخبار الصريح.

"El mundo de las imágenes y los símbolos es consustancial al hombre, y en todas las culturas ha dejado su huella." (A. González,1979, p39)

نلمس مما سبق أن التعبير الرمزي كآلية أدبية موجود منذ القدم، فهو ضرب من التعبير الإيمائي غير المباشر، أي أن الرمز كأفضلية أسلوبية في الأدب موجود قبل ظهور الرمزية كمذهب أدبي وفلسفي وفني.

غير أن اعتماده كآلية أدبية للتعبير الإشاري غير المباشر في الأدب عامة والشعر خاصة ؛ اتخذ شكلا أكثر نضوجا بعد ظهور الرمزية كمذهب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر به أدباء ذلك العصر وكذا شعراء العصر الحديث والمعاصر.

وقد لجأ الشعراء المعاصرون إلى استعمال الرمز بألوانه المختلفة في قصائدهم وأشعارهم

بهدف تجسيد رؤية تعبيرية حديثة تسعى لتجديد الشعر العربي، وإلغاء نمطيته، وبناء صورة قائمة على التفكر والتدبر في الأحاسيس العميقة التي توقظها فينا الاستعمالات الرمزية. فالرمز أصبح سمة من سمات الشعر المعاصر، وقد اتخذ شعراء العصر الحديث الرمز كرؤية جديدة وفلسفة أدبية من شأنها توجيه بناء القصيدة إلى أفق ما ورائي غامض ، يحكي آلام الذات وعمق الواقع واتساع الكون، وفق لغة إيحائية تحث القارئ على تكشّفها والغوص في غمارها لتفقه معانيها.

Es toda estructura de significación donde un sentido directo, primario, literal, designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido sino a través del primero. Es la ley del doble sentido (simbólico): de un primer nivel de significado patente, el símbolo remite a otro nivel de significado latente. (Z. de Col, 1996, p 151)

إن التجسيد الرمزي من أهم سمات الحداثة في الشعر، وهو وسيلة إبداعية تزيد من عمق الشحنات العاطفية المعبرة عن تجربة الشاعر الوجدانية، والتي يمررها إلينا بصورة غير مباشرة، في محاولة منه ربط إدراكنا وإحساسنا بتجربته الخاصة، وذلك وفق مسالك رمزية إيحائية غير مباشرة.

أي أن الرمز من أهم الوسائل التعبيرية في القصيدة الحديثة فهو يعبر "عن وحدة الإدراك والتجربة، بل إنه يؤدي دور المشجب الذي تعلق عليه المعاني والدلالات، فضلا على أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفي للتجربة".(عبد الفتاح،2006، ص539) أي أن التعبير الرمزي يسمح للمبدع بدمج المفاهيم والحقائق بعضها ببعض، فيتخذ المجرّد شكلا حسيا يلامس واقع القارئ ، فيتخذ الزائل صورة الأبدي الدائم، بل وأكثر من ذلك فهو يتجاوز حدود الزمان و المكان، وذلك من خلال تلبّسه للسياق الذي يريد الشاعر أن يضعه فيه.

"يُمَيَّزُ الرمز بانكشاف الخاص في الفردي أو العام في الخصوصي، أو الكوني في العام. وقبل كل شيء بانكشاف السرمدي من خلال الزائل وفيه. وواضح أنه يشمل، من حيث الإمكان، عمق الإنسان نفسه وارتفاع العالم كله وامتداده، داخل الزمان وخارجه"(اليسوعي، 1992، ص 19)

كثيرا ما يلتحف التعبير الرمزي بنوع من الغموض، ولا نقصد بذلك غموضا مبهما يعقد الفهم بل هو غموض مطلوب، وخاصية من خصائص التعبير الرمزي التلميحي، الذي يتطلّب منّا البحث والتقصي بغية الوصول إلى عمق التجربة الوجدانية للشاعر، وأيضا حقيقة أحاسيسه والمعنى المراد بنا تفقهه والوقوع عليه دون غيره.

"لكنه إذا ما كان شعر الرمز الرومانسي يهبنا نعمة الحرية، فإن هذه النعمة ليست من دون ثمنها. وهذا الثمن هو طواعيتنا أن نعيش مع الغموض، غموض المعروف وغير المعروف، غموض المحدد والمطلق، غموض عميقِ نفس الإنسان وأنفس الآخرين. وفي النهاية، يعطينا الرمز، مثلما يعطينا الشاعر، الحرية الشاقة والجميلة للقاء أسرار الإنسان"(اليسوعي، 1992، ص133)

أي أنّ الشاعر يدفعنا؛ من خلال خيط الغموض في التعبير الرمزي، إلى إعمال الفكر وتبحّث الحقيقة التي يرمي هو إليها دون غيرها، "وتومئ إلى أن حالة نفسية تتراكم عليها شبكة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية تعبر عن تلك الحالة المستقرة التي تهيمن على كيان الشاعر "(علي جعفر العلاق،1990،ص385) بحيث تقع على عاتق القارئ مسؤولية رسم الحدود المتاحة للصورة الرمزية، وفق ما يتطلبه السياق ووفق متطلبات التجربة الحسية والشعرية والوجدانية للشاعر. "لأن الرمز ليس قاسيا ولا حادا ولا فاقعا –لأنه يوحي، ويومئ، ويثير– ما نراه، يجتذب الأشياء (بما فيها نحن، إن أذنّا لأنفسنا أن نجتذب) إلى نفسه.(...) الرمز لا يدعنا نقف جانبا ونجيل الطرف فيه، نترك الأشياء تشير إلينا، بل يسحبنا إلى تجربته هو، التي هي في الوقت نفسه تجربة الشاعر وعالمه" (اليسوعي، 1992، ص133)

تتميز لغة الشعر وأسلوبه بنوع من التمنع والاستعصاء، فهو بعيد عن المباشرة والإخبار، بل يؤثر الشعراء الغموض أحيانا باستعمال عبارات وأساليب غريبة وملتفة وملتحفة، بغية إضفاء صبغة من الغموض الفني، وهو ما يجعل الشعر مختلفا عن النثر، لذا كان استعمال الرمز أكثر في الشعر منه في النثر، وذلك لما يملكه من صفات الإشارة والإيحاء والإيماء بشكل غير مباشر.

II-أنواع الرمز:

وسنرى فيما يلي أنواع الرمز المختلفة، والتي شاع استعمالها في الأدب عموما وفي الشعر على وجه الخصوص.

II-1- الرمز الشخصي:

وهو من ابتداع الشاعر نفسه، مما يجعله يختلف من أديب إلى آخر، وذلك باختلاف زاوية الارتكاز للصورة المرموز إليها، وبحسب التأثر الوجداني بالتجربة الشعورية، وغالبا ما تجسده المماثلات التي تربط بين الحواس وبين الأشياء التي لا ترتبط بعضها ببعض عادة.

"وهكذا يتحد شطرا الرمز لأنّ الشاعر يرى الشيء المحسوس يمثّل تمثيلا حقيقيا ما يرى وراءه، فالرّمز حينئذ مظهر يخفي حقيقة جوهريّة يكتشفها الشّاعر فيه، و الحقيقة الواحدة يمكن التعبير عنها برموز مختلفة تتطلّب البحث عن المماثلات"(مصطفاوي،1997، ص17)

لا يعمد المبدع إلى استخدام المحسوسات بغية استحضارها آنيا أو الاتكاء على دلالتها اللحظية فحسب، بل لارتباطها بمعنى نفسي وشعوري خاصّ به، وغالبا ما ترتبط بالجانب اللاشعوري من نفسية الشاعر.ف"الصورة الفنية التي يستخدمها الشاعر بطريقة غريزية، وإلى حدّ بعيد لا شعورية، في لحظة من لحظات الإحساس العميق المركّز، تكشف لنا عن تركيب ذهنه وتيّارات أفكاره"(عناني، 1995 ص491)

إذ تصبح الصورة الرمزية التي استخدمها الشاعر في عمله الإبداعي خاصة به، ودالّة على معاناته الذاتية، المتعلقة بإحساساته وإدراكاته وأيضا مختلجاته الداخلية، التي تكونت لديه من خلال مدركات وتجارب سابقة عملت عملها في خبايا نفسه، ف"الرمز 'صيغة للتفكير' التفكير بطريقة إنسان ما ضاربة الجذور في ما هو حقيقي"(اليسوعي،1992، ص122) وهو ما يعرف بالرمز الشخصي.

ويستخدم بعض الأدباء الرمز أكثر من مرة، فنجده مكررا في عمل واحد، أي في قصيدة واحدة، كما نجده مكررا في عدة أعمال، فيصبح هذا الرمز كلازمة أدبية، يستدعيها الشاعر

كنوع من الانسياق الحرّ، حيث ينقاد الشاعر إلى استحضاره تلقائيا، ولا يكون ذلك إلا بوازع من مدركاته وتجاربه المختزنة والمترسبة في قاع اللاشعور.

كما هو الحال مثلا لرمز "الماء" في الكثير من أعمال بدر شاكر السياب، فالماء طهارة ونقاء وشرط للحياة والخصب، وهو مفهوم مقدس في الأديان، فالجنة في الوصف القرآني تجري من تحتها الأنهار، كما أن الله عز وجلّ جعل من الماء كل شيء حيّا، والماء عنصر من العناصر المقدسة في المسيحية ، ومنه كانت المعمودية بالماء بمثابة عودة المولود إلى رحم أمه ليولد مؤمنا من جديد.

وقد أكثر بدر شاكر السياب من استخدام الماء (المطر) في شعره لحاجة منه للتعبير عن الخصب والانبعاث والحياة والعطاء والأمل، وأعطاه أبعادا رمزية أخرى تمثلت في ثروة للمضطهدين والمغلوبين وثورة ضد الظلم وأفق للتحرر.

يقول السياب في قصيدته "أنشودة المطر":

تثاءب المساء والغيوم ما تزال

تسحّ ما تسحّ من دموعها الثّقال

كأنّ طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأنّ أمه –التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤال

قالوا له بعد غد تعود

لابدّ أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التلّ تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر

(...)

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول ...حولها بشر

مطر

مطر

مطر (بسيوني،2009، ص425-426)

فالمطر الذي يسقط يشبه دموع الطفل المقهور الباكي، الذي يبحث عبثا عن أمه فلا يجدها، ويطمئنه الجميع بأنها عائدة لا محال من مكانها البعيد، وهم يعلمون أنها ماتت وقبرت وتسربت مياه المطر إلى قبرها. وعلى الرغم من أن المطر هنا يعكس صورة حزينة ، تميزت بإحساس بالضياع والخوف والحزن، إلا أنه يحمل بداخله معنى التفاؤل بأن يكون هذا المطر بداية خير على وطن الشاعر وأهله.

II-2- الرّمز السياقي:

وهو نوع يوضّحه الاستعمال حسب السّياق، بحيث أنّ بعض الرموز لها دلالات مشتركة، فالحمام مثلا يرمز إلى التحرّر و السّلام، يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في قصيدته "يطير الحمام":

يطير الحمام
يطير الحمام
أعدّي لي الأرض كي أستريح

فإني أحبك حتى التعب
أنا وحبيبتي صوتان في شفة واحدة
أنا لحبيبي أنا
وحبيبي لنجمته الشاردة
وندخل في الحلم
لكنه يتباطأ كي لا نراه
وحين ينام حبيبي
أصحو لكي أحرس
الحلم مما يراه
يطير الحمام
يطير الحمام

(إسماعيل،1981،ص 198)

فالحمام الذي يطير ويحط ، ثم يطير ويحط ، هو حلم السلام الذي يراود الشاعر وحبيبته، أو هو الحلم الذي يضيء وينطفئ في حياة شعبه؛ الذي ينتظر هذا السلام المتأرجح ما بين الأرض والسماء حتى يعود إلى وطنه وينتهي كابوس الاحتلال، فالشاعر ظل لسنوات طويلة هائما في السماء والأصقاع ويطلب من بلاده أن تعدّ له الأرض كي يستريح من طيرانه الذي لا ينتهي ، فقد تعبت أجنحته ولا بد أن يحط فوق أرضه ويلتقي حبيبته التي أبعدوها عنه.

"فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصّا" (المصدر نفسه، ص199). فالتجربة الشعورية للمبدع هي التي تستدعي استعمال الصور والرموز وكيفية توظيفها، وهي "التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيّا بان تركّز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية أو الشعورية"(المصدر نفسه، ص 199) أي أن الرمز يستمد قيمته الدلالية وشحنته الانفعالية من التجربة الحسية للشاعر، وهو يتفاعل معها ويرتبط بها وبذات الشاعر الوجدانية، ولا يتعلق الأمر هنا بصفة دائمة للرمز ولا بقدمه وقدم استعماله.

ولعلّ هذا ما يجعل الرموز في بعض الاستعمالات الشعرية باهتة، نتيجة تكرارها دون مبرر فنّي ولا داع حسّي أو شعوري، ممّا يفقدها حرارتها ويضعف من دلالتها فلا تعدو أن تكون مجرّد إحالة على شيء منفصل عن السّياق.

وهذا يختلف كلّ الاختلاف عمّا يهدف إليه الرّمز الأدبيّ، من بحث عن الإثارة والتجديد والعطاء والخصوبة، فهو وساطة بين المحدود واللامحدود، فهو لا يماثل شيئا ولا يلخّص فكرة ولا يشابه أمرا.
فهو يوظَّف توظيفا فنيّا ناجحا يتّفق والتجربة الشعورية للمبدع، ومهما يكون الرمز قديما فلا بدّ له أن يكون مرتبطا بالحاضر، وبشكل أدقّ بالتجربة الشعورية الحاليّة للشاعر.

II-3-الرمز التقليدي:

والذي يتمثّل عموما في الرّمز الأسطوري والتّاريخي و الديني، الذي يعمد الشّعراء إلى استحضاره للتّعبير عن فكرة ما ارتبطت بهذا الرّمز:

II-3-1-الرمز الأسطوري:

تحكي لنا الأساطير القديمة عن عظيم الأعمال التي قام بها أبطالها الخارقون من بطولات ومآثر كثيرا ما اكتست طابع القدسيّة، فهي تروي مجموعة من الأحداث العجيبة والأهوال المهيبة التي حدثت في الأزمنة الماضية البعيدة والغابرة. ف"الأسطورة تروي تاريخا مقدّسا، تروي حدثا جرى في الزّمن البدئي، الزمن الخيالي هو زمن البدايات (...) أما أشخاص الأساطير 'فكائنات عليا' نعرفهم بما قد صنعوه في الأزمنة القوية، ذات التأثير الفعّال، وهي أزمنة البدايات"(الياد،1991،، ص10)

ويمكن القول بأن الأسطورة تتكون عموما من أفعال خارقة قامت بها كائنات عليا ترتقي عن قدرات الإنسان العادية والمعروفة والمألوفة، وهي تتعلّق بحقائق آمن بها القدماء واعتقدوا بها ، بل أن بعضها اكتسى طابع القدسية ، خاصّة فيما يتعلّق بأعمال الكائنات العليا، من آلهة

وأنصاف آلهة وغيرها، كما أنّها متعلّقة في مجملها بالإخبار عن الخلق، أي التعريف بأول انبثاق لشيء ما أو طريقة ما كنموذج مثاليّ لكلّ فعل بشريّ.

وقد احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة جدّا، بل أنّ معظمها ضارب في جذور القدم ومنها ما يعود تاريخه إلى ما قبل اختراع الكتابة، وهي عديدة ومتنوعة بتنوّع مجالاتها ولعلّ أشهرها هي الأساطير اليونانية كسيزيف وبنيلوب وفينيس والفينيقية والبابلية كتموز وعشتروت والفرعونية كأوزوريس والعربية كالعنقاء والسندباد وزرقاء اليمامة وغيرها.

يقول بدر شاكر السياب:

رحل النّهارُ

ها إنَّهُ انطفأتْ ذُبالتهُ

على أُفُقٍ توَهَّجَ دونَ نَارْ

وجلستِ تنتظرينَ عودةَ السِّندباد

من السّفارْ

والبحرُ يصرخُ من ورائكِ

بالعواصفِ و الرعودْ

هو لن يعودْ...

(بسيوني، 2009، ص 165)

فالشاعر يستحضر قصة السندباد الذي قام بسبع رحلات طويلة مليئة بالغرائب والعجائب والحكايات، فهو يشبه نفسه بالسندباد الذي يرتحل في كل مرة ويعود، فأصحابه ينتظرون دائما عودته محملا بالهدايا و الحكايات، وزوجة الشاعر تنتظر عودته في كل مرة يغيب فيها عنها.

ولكنه يخبرها بأنه هذه المرة لن يعود، فهو ذاهب في رحلة الموت التي لم يسبق لأحد أن عاد منها، حيث كتب هذه القصيدة وهو يصارع الموت على فراش المرض.

II-3-2-الرمز الديني:

شكلت النصوص المقدسة منبعا غنيا بالكثير من الشخصيات العظيمة، التي استقى منها شعراء العصر الحديث وكذا الشعراء المعاصرون شعرهم ، بحيث ألبسوها طابعا رمزيا ضاربا في عمق الزمان والمكان، واتخذوها وسيلة للتعبير عن العديد من الأفكار والإشارة إلى الكثير من المفاهيم والوقائع.

أما الرموز الدينية التي تبناها الشعر العربي؛ فقد شملت القيم الإسلامية التي انبثقت عن القرآن الكريم والسنة النبوية، بحيث تضمنت اقتباسات وشخصيات وأحداث وأماكن ذات دلالات وقيم رمزية إيحائية. "وهذه الشخوص أو المواقف، إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة، لكي تضفي عليها أهمية خاصة، فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى"(إسماعيل،1981، ص203)

ويتخذ الشاعر من هذه الرموز الدينية مادة لتشكيل رؤى شعرية عميقة من شأنها تجسيد أفكاره بشكل إبداعي. ومن بين الشخصيات الدينية التي كثر استعمالها في الشعر الحديث الأنبياء عليهم السلام كيوسف وزكريا وأيوب وغيرهم، وذلك لما تحتويه قصص حياتهم من رموز وعبر ، وأيضا نجد من الشعراء من يستقدم شخصيات الخلفاء الراشدين و أصحاب الكهف و الأئمة والمتصوفة وغيرهم.

يأتي رمز المسيح وقضية صلبه في مقدمة الرموز الدينية المستخدمة في الشعر الحديث، ومن بين الشعراء المعاصرين الذين وظفوا رمز المسيح؛ الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في قصيدته "الصلب" على الرغم من أن توظيفه كان ضمنيا، بحيث لم يصرح الشاعر به مباشرة بل أتى بقرائن تدل عليه، بحيث يفهم القارئ بسهولة أن الحديث هنا عن شخصية المسيح من خلال تلك الدلائل الهادية إليه.

يقول عبد الوهاب البياتي:

في سنوات العقم والمجاعة

باركني

عانقني

كلمني

ومد لي ذراعه

وقال لي :

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعوا الطريق

والبرص والعميان والرقيق

وقال لي: إياك

وأغلق الشباك

من أين لي يا مغلق الأبواب

مائدتي،

عشائي الأخير في وليمة الحياة؟

فافتح لي الشباك،

مد لي يدك،

آه

(البياتي، 1995 ص17- 18)

لا يخفى علينا أن كلمات مثل: باركني، كلمني، الفقراء، البرص، العميان، مائدتي هي قرائن واضحة تدل على السيد المسيح، وكأننا بالشاعر يصرخ مستنجدا بالمسيح الذي يشفي المرضى ويحيي الموتى، فهو يدعوه أن يأتي ويوقظ الأمة العربية من نومتها التي دامت طويلا ، ويحييها من موتتها التي أثرت عميقا.

كما نذكر هنا قصيدة لبدر شاكر السياب ، يذكر فيها النبي أيوب عليه السلام والنبي نوح عليه السلام كرمزين دينيين؛ في صورتين رمزيتين تنفتح دلالتهما على واقع عاش الشاعر تجربته، إذ يقول:

يا رب أيوب قد أعيا به الداء

في غربة دونما ماء ولا سكن

يدعوك في الدجن

يدعوك في ظلموت الموت: أعباء

ناد الفؤاد بها ،

فارحمه إن هتفا

يا منجيا فلك نوح مزق السدفا

عني، أعدني إلى داري

إلى وطني

(السياب،2009، ص153)

بحيث تزخر قصائد السياب المفعمة بالرمزية بعديد من الرموز الدينية، فهو يتكئ عليها ليشير إلى دلالات عميقة من واقعه المعاش، في صورة تربط الماضي بالحاضر ، وتستحضر رموزه الخالدة، فهو يستدعيها في شعره لإيقاظ المشاعر والأحاسيس فينا، فيجعلنا نعيش تجربة الرمز الديني الذي يستخدمه عيشا مزدوجا من ملمحين، أحدهما ماض والآخر حاضر.

II-3-3-الرمز التاريخي:

استفاد شعراء العصر الحديث والمعاصر من الشخصيات التاريخية، بحيث وظفوها في شعرهم، من خلال استحضار أعمالهم وبطولاتهم وكذا استخدامهم كرموز معبرة عن العديد من الأفكار والمواقف.

أصبح التاريخ مصدرا لا ينضب من الشخصيات والأحداث التي يستقيها الشاعر ويعيد إحياءها، بغية تسليط الضوء على الفوارق القائمة بين زمن هذه الرموز وزمن الشاعر، أو حتى لمحاسبة نقائص عصره و الحكم عليها، بحيث تشمل الرموز التاريخية الفرسان والأبطال والملوك والمدن والمعارك والقلاع وغيرها، كسيرة الظاهر بيبرس وأخبار الفاتحين والخلفاء والأمراء وقادة الجيوش والمعارك وغيرهم.

يرى إحسان عباس أن الشاعر العربي المعاصر ذهب "إلى حكايات الجاهلية ورموزها الوثنية (زرقاء اليمامة،...اللات) وعامل القصص الإسلامية على المستوى نفسه مثل قصة الخضر وحديث الإسراء والمهدي المنتظر (أو صاحب الزمان) واتخذ من كل ذلك رموزا في شعره تقوى، أو تضعف، بحسب الحال، أو بحسب قدرته الشعرية"(عباس،1992، ، ص128-129). وتجدر الإشارة إلى أن استخدام الرمز التاريخي كرؤية جمالية إبداعية ظهرت في العديد من الأعمال الشعرية الحديثة والمعاصرة، ونعرج هنا على قصيدة للشاعر سميح القاسم التي تحمل عنوان "انتقام الشنفرى" :

أخاطبكم من رماد العصور،
وصحراء أحزانها المجدية
أنا الشنفرى
رسول الصعاليك والأغرية
بعثت لأنقض مجد الأباطيل من أسه
لأحرق يابس ليل الطواغيت
والأخضر

(صفدي،1987، ص133)

ولقد استحضر الشاعر سميح القاسم شخصية الشنفرى هنا، كرمز تتجسد فيه شخصية الفرد الفلسطيني المغلوب على أمره، والذي منع من ممارسة حقوقه الفطرية والطبيعية المشروعة، فلم يجد أمامه حلاّ غير الثورة عليها والخروج عن قوانينها وتعاليمها التي أرهقته.

II--4-القناع:

هو اندماج الشاعر مع الشخصية الرمزية (الرمز)، وتفاعله مع مكوناتها، فتندمج تجربته الذاتية مع مقومات الشخصية الرمزية، بحيث تنصهر ذات الشاعر بذات الرمز فيصبح لهما صوت واحد، وملمح واحد، مشكلين معا (الشاعر+الرمز) شخصية جديدة أو كيانا جديدا ليس الأول ولا الثاني، بل هما معا، فهو خلق جديد معبر عن كليهما معا في الوقت نفسه.

ولهذه الفكرة دور كبير في توجيه اهتمام المبدعين العرب في العصر الحديث إلى أهمية التراث وضرورة الرجوع إليه وإعادة إحياء رموزه. "تساعد الصورة الرمزية الأديب على اختزال مكنوناته الوجدانية وإحساساته العميقة التي تكونت لديه نتيجة تفاعلات عديدة متنوعة مع تجارب ومصادفات العالم الخارجي ، فتتكون لديه إشارة تندغم فيها مكنوناته الداخلية بالتجارب الخارجية التي خاضها، وتنصهر المشاعر بالمحسوسات لتعطينا رمزا واحدا يصعب الفصل بين مكوناته"(كندي، 2003، ص38). ولنا هنا مقطع من قصيدة 'المسيح بعد الصلب' لبدر شاكر السياب التي تتكون من سبع مقاطع تتجلى فيها تقنية القناع ، بحيث تحتوي القصيدة على مكونات الشاعر و الرمز معا لدرجة يصعب فيها فصلهما أو التمييز بينهما :

بعدما أنزلوني،

سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل

والخطى وهي تنأى،

إذن فالجراح

والصليب الذي سمّروني عليه

طوال الأصيل

لم تُمِتْني

وأنصت

كان العويل

يعبر السهل بيني

وبين المدينة

مثل حبل يشد السفينة

وهي تهوي إلى القاع،

كان النواح

مثل خيط من النّور

بين الصباح

والدجى

في سماء الشتاء

الحزينة

(بسيوني، 2009، ص 203)

فالشاعر يستخدم المسيح رمزا للمعاناة والألم الجسدي، بحيث يتحدث السياب بلسان المسيح ، ويصبح كلاهما كيانا واحدا. فهو يقول: أنزلوني، سمروني، أنصت...، متحدثا بضمير المتكلم الذي يعبّر عنه وعن المسيح في الوقت نفسه. وعليه يمكننا التسليم بأن القناع هو

أحد أنواع الرمز، كما أنه نمط مميز وطريقة متقدمة من التوظيف الرمزي في الشعر الحديث والمعاصر.

III-الرمزية الأدبية:

بحيث سنقوم فيما يلي بتناول كل ما يتعلق بالرمزية كمذهب أدبي ثار على القوانين التي كانت تحكم الكتابات الأدبية في المذاهب السابقة الرومنسية والبرناسية.

III -1-نشأة الرمزية الأدبية:

ولد المذهب الرمزي بفرنسا، وهي تعد مهد أكثر المذاهب الأدبية والفكرية والفنية، بحيث كان متنفسا لجأ إليه بعض الأدباء هروبا من الاتجاهات المادية والوضعية البحتة والمحددة، بحثا عن فضاءات أخرى أكثر حرية وانطلاقية للغة والتفكير، وأكثر تشجيعا للإبداع والتجديد والخلق، وذلك عن طريق كسر القواعد التقليدية في الكتابة والنظم، التي كانت تضع قيودا ليس بوسع الأديب أن يتجاوزها.

وعلى الرغم من أن استخدام الرمز قديم جدا، كما هو الحال عند قدماء الفراعنة واليونانيين، بحيث كان للرموز باع كبير في كتاباتهم ومظاهر التعبير لديهم، إلا أنّ الرمزية لم تظهر كمذهب أدبي؛ إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وإن كانت أصولها الفلسفية أقدم من ذلك بكثير، فهي تمتد إلى المثالية الأفلاطونية،"يشرح أفلاطون عملية سقوط النفس البشرية التي هَوَتْ إلى عالم المحسوسات – بعد أن عاشت في العالم العلوي – من خلال اتحادها مع الجسم. لكن هذه النفس، وعن طريق تلمُّسها لذلك المحسوس، تصبح قادرة على دخول أعماق ذاتها لتكتشف، كالذاكرة المنسية، الماهية الجلية التي سبق أن تأمَّلتها في حياتها الماضية" (افلاطون ،1970، ص12) ، حيث كان أفلاطون يؤمن بأن حقائق العالم المحسوسة لم تعد سوى مجرد رموز للحقيقة الموجودة في عالم المثل ، والتي تنطلق من كون اللغة عبارة عن رموز للعالم الخارجي والعالم النفسي، وتكمن وظيفتها في إثارة الصور الذهنية التي يتلقاها المرء من تجاربه الداخلية والخارجية والتي تستند في وجودها على العالم الخارجي، ومن ثم تصبح وسيلة للإيحاء وليس للإيصال المباشر.

ظهر المذهب الرمزي بشكل واضح وعلني سنة 1886، حيث أصدر جون موریاس (Jean Morréas) باسم عشرين كاتبا فرنسيا بيانا في جريدة لوفيغارو الصادرة يوم 18 سبتمبر 1886 ، حمل عنوان un manifeste littéraire يعلن فيه عن ميلاد المذهب الرمزي؛ ويعبرون فيه عن غضبهم من الأسلوب الرومانسي السائد آنذاك. وقد جاء في البيان أن هدفهم " تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية ، سواء كانت شعورية أو لا شعورية ، بصرف النظر عن الماديات المحسوسة التي ترمز غلى هذه الكلمات، وبصرف النظر عن المحتوى العقلي الذي تتضمنه، لأن التجربة الأدبية تجربة وجدانية في المقام الأول" (بير، 1981، ص77)

وما يميز المدرسة الرّمزيّة أنها تُؤمنُ بعالم الجمال المثالي الذي يتطلب الغوص في الكلمات لإدراك معانيها، وكذا إعمال الفكر في الأحاسيس للمس مراميها، وأنّ الشّاعر الرّمزي يتحقق له عمق التعبير من خلال ذلك البعد الفنيّ الماورائي، فأصحاب هذه الفلسفة ينظرون إلى اللّغة على أنّها وسيلة فنية للإيحاء ، وليس على أنها وسيلة إخبارية لتوصيل المعاني ، فالأدب لا يسعى إلى نقل المعاني بين المبدع والمتلقي، بل يسعى إلى نقل التجربة الوجدانية و الحالة النفسيّة بينهما (القارئ والأديب)، وهنا تتّضح وظيفة الأدب الرّمزي، بحيث يسْعَى إلى خلق نفسية عند الملتقي يتقاسم من خلالها مع المبدع مختلجات نفسه الشاعرة وينغمس معه داخل أغوار تجربته الوجدانية ، ويتم ذلك بالاعتماد على الرّموز الغامضة والإشارات المبهمة ، "إذا كان التعبير المعتاد يعتمد على التصريح والوصف الواقعي، فالرمزيون ينكرون التعبير الصريح ويلتجئون إلى التعبير المبرقع "(علي، 2012، ص27)

لا يهتمّ أهل هذا المذهب بتفاصيل المعاني بقدر ما يهتمون بالحالة النّفسية التي ينطلق منها الشّاعر؛ عن طريق إعطاء معنى أكثر صفاء وأكثر عمقا للكلمات ، فالشّاعر الرمزي لا يكون وصفيًا ، ولا روائيًا ، ولا إخباريا، بل يكون إيحائيًا، وهو لب الاتجاه الرمزي في الأدب.

ثار رواد الرمزية الأوائل على الرومانسية في مبالغتها في الذاتية والانطواء على النفس، وإفراطها في التهاون اللغوي والصياغة الشكليّة، ثم انتقدوا النزعة البرناسية اعتمادها على

المبالغة في الاهتمام بالشكل والأوزان؛ مما قد يقيد الشاعر ويحد من قدرته على التنويع والإبداع ، لمجارات مختلف الموجات الانفعالية التي تعصف بوجدانه صعودا ونزولا، وآخذوها أيضاً على شدة الوضوح والدقّة والمباشرة والسهولة والانسياب، بينما في عالم الشعرِ مناطق خفية كثيرة، يصعب التعبير عنها بدقة ووضوح، فالوضوح والدقة والمنطق والوعي والمباشرة والقيود اللغوية والفنية شروط تحدّ الإبداعَ وتقيد الانفعال، إذ لا بدّ من الحرية لينطلق الشعر في أجواء واسعة وشاسعة ، خالية من القيود، ولا بد من التماس الرموز للتعبير عن الحالات النفسية الغامضة عن طريق الإيحاء لا عن طريق المباشرة.

"ومن هنا استطاعت الرمزية أن توسع وتعمق من أبعاد ومفاهيم الفن، فهي الفن الذي ترك الواقع كسطح بسيط واضح للسطحيين وتعامل مع ما وراء الواقع كعمق ننفذ إليه فتنكشف لنا عوالم ورؤى تذهل الإنسان وتهزّ كلّ مفاهيمه وأفكاره"(ت. تشادويك،1992،ص19)

كما يؤثر الأدباء الرمزيون اللجوء إلى ما يسمّى بالمبادلات الرمزية وهو تشبيه المؤثرات البصرّية بالمؤثرات السمعيّة أو اللَّمسيّة ، وذلك ليس لأن بينهما تشابهًا خارجيًّا، بل لشدّة تأثيرها في المعنى . "إن العطور يمكن أن يكون لها نفس ملمس جلد طفل صغير أو رقة صوت آلة الأبوا الموسيقية أو نفس لون الحقول الخضراء. هذا التداخل بين الحواس والمحسوسات ما قد نسميه الانسجام المتزامن" (تشادويك، 1992، ص61)

كما اهتمّ أصحاب المذهب الرمزي بالإيقاع الموسيقي في شعرهم اهتمامًا كبيرًا، يستطيع الشاعرُ، من خلال موسيقى شعره، أن يُوقِظ في المتلقي الظّلال العاطفيّة والرّؤى النفسية الانفعالية التّي احتلت نفسه، ولذلك ثاروا على الأوزان التّقليديّة، وأوجدوا لأنفسهم أوزانا أخرى جديدة أكثر حرية وانطلاقا.

III -2-رواده الرمزية الأدبية:

يعتبر شارل بودلير الذي ولد بباريس سنة1821 من السباقين إلى الانتماء إلى الحركة الرمزية والتبشير بمبادئها ، اهتم بالأدب والفن والنقد، وفي سنة 1857 أصدر ديوانه المعروف "أزهار الشر" الذي ضم قصائده التي تنبني على نظرية المماثلات التي ستوجه الشعر نحو الرمزية.

تعرض لنا الأبيات التالية من قصيدة "الرجل والبحر" فكرة المماثلات الحسية التي أحدثت ثورة في التعبير الشعري الذي انقلب شيئا فشيئا سحرا إيحائيا:

أَيُّهَا الإنْسانُ الحُرُّ
سَتُحبُّ البحرَ دائمًا
فالبحر مرآتك
تتأمل نفسك
في انبساط أمواجه
غير المتناهية،
في حين
أن روحك هاوية
لا تقل عنه مرارة
ومن دواعي سرورك
أن تغوص
في أعماق صورتك
وتضمها بعينيك
وذراعيك
وقلبك يلهو أحيانًا
بخفقانه
وبصخب هذه الشكوى
الوحشية المتمردة
فأنتما غامضان

لا تبوحان (بودلير، 1990، ، ص 27)

يصور لنا بودلير من خلال القصيدة الصراع الدائم بين الرجل والبحر، وهما الكلمتان المفتاحيتان اللتان تدور حولهما بقية الكلمات، بحيث يجنح الشاعر إلى نوع من المقارنة الغامضة للرجل مع البحر ، فهو يعمد إلى إبراز نوع من التشابه الجزئي بينهما وكأنها ظاهرة أسطورية. تبدو لنا علاقة الرجل بالبحر للوهلة الأولى عكسية، ولكن سرعان ما نلحظ نوعا من التشابه فكلاهما يخفيان أسرارا و كلاهما غامضان.

كما يعد بول فيرلان (1844) من أوائل الشعراء الذين اتبعوا في أدبهم المذهب الرمزي ، وقد نشر أول ديوان له سماه "القصائد الزحلية" سنة 1866 وفي هذه التسمية إشارة إلى كوكب زحل، وهو كوكب نحس في نظر المنجمين.

اشتهر فيرلان بقصيدة سماها "الفن الشعري" شرح فيها طريقته التي تعتمد قبل كل شيء على الموسيقى وترفض الأسلوب الخطابي وتفضل الإيحاء مع الإبهام على الشرح والوضوح، بحيث تعد هذه القصيدة بيانا للمذهب الرمزي لأنها تحتوي على مميزات الأسلوب الرمزي . أما آرثر رامبو (1854) الذي اشتهر منذ صغره بنظم الشعر باللغة اللاتينية- فقد دامت حياته الأدبية فترة صغيرة حيث تخلى عن نظم الشعر في الواحد والعشرين من عمره ولكن تجربته الشعرية على الرغم من قصرها أثرت عميقا في توجيه الشعر الفرنسي،

بحيث يظهر لنا ذلك جليا في "زخارفه" التي أصلها بالفرنسية ''Illuminations'' التي توحد بين المظهر الواقعي والصورة الخيالية، كما يبدو لنا تطبيقه لنظرية بودلير في العلائق التماثلية أين تنوب الإحساسات المختلفة بعضها عن بعض بغير قرينة بائنة فتمتزج امتزاجا فنيا أخاذا. "أما فيرلان فهو الذي حطم قيود النظم القاسية وحرر الشعر من قوالبه الجامدة ، ولكنه لم يصل إلى الشعر الحر الذي وصل إليه رامبو الذي ذهب بعيدا في محاولاته ليحرر الشعر من القافية والوزن وتبنّى القصيدة المنثورة"(تشادويك،1992، ص14)

ومن رواد الرمزية في أولى لبناتها ستيفان مالارميه (1842) ، الذي كان مولعا بالشعر، وقد اكتشف ديوان "أزهار الشر" وتأثر به كثيرا. له مجموعة من القصائد ك"النوافذ" و"زرقة السماء" و "نسيم البحر" التي نشرها سنة 1880، بحيث يرى مالارميه أن الشيء صورة حسية للحقيقة المخفية، ونلمس في شعره العلائق التماثلية، التي اكتشفها بودلير و طبقها

فيرلان في رمزيته العاطفية، واستخدمها رامبو في سبيل الكشف عن المجهول والحصول على الجديد ووجهها مالارميه إلى الناحية الجوهرية من الرمزية.

"أما مالارميه فهو الذي أضاف على المفهوم الرمزي مسحة الأسرار، وهو الذي يزعم انه في شعره لم يخلق أية زهرة حقيقية، ولكنها الزهرة التي نجدها بين أية زهور في هذا العالم الدوني، وهي أيضا الزهرة بمعناها الجوهري ، وهو الذي يقول «الهدف الأساسي للشعر هو أن يخلق الجوهر الخالص الذي لا تشوبه شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة التي تحيط بنا»"(تشادويك، 1992، ص13-14)

كما يمكننا أن نعد من رواد الرمزية مجموعة من الشعراء كانوا يسمون ب"المنحطين"، وهي تسمية أطلقها عليهم أعداؤهم و مخالفوهم، وقد حاول هؤلاء الشعراء الثورة على المدرسة البرناسية، كما اشتهروا بالمبالغة في تلطيف المعاني وإحداث تغييرات في الأوزان والتراكيب النحوية وأيضا التلاعب بالألفاظ . من أشهر شعرائها: جورج رودانباك ، كاهن ، ستيوارت مريل وروني غيل وغيرهم.

ولد إذن المذهب الرمزي في الأدب بخصائصه الفريدة بفرنسا ثم نما وترعرع على أيد شعرائها الذين اعتنقوه وطوّروه وبينوا ملامحه المميزة، ولكن الرمزية في الأدب سرعان ما تجاوزت الحدود الفرنسية إلى بلدان أخرى مثل بلجيكا وايرلندا وألمانيا وروسيا وبريطانيا وغيرها.

III -3-خصائص الرمزية الأدبية:

لجأ رواد هذا المذهب إلى الرمز للتعبير عما يعتمل في جوارحهم من أفكار و مشاعر، وذلك لأنه أبلغ و أنجع للوقوع على ما هو كامن خلف الواقع، وتجدر الإشارة إلى وجود فرق شاسع بين "الرمز" كآلية موجودة في كل أدب شعرا كان أم نثرا وبين "الرمزية" كمدرسة أدبية لها أسسها و مقاييسها و قواعدها المحددة، وقد اتسم أدبهم ببعض الخصائص التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

ا- يؤخذ الرمز من الواقع الخارجي ولكنه يتجاوز الأنماط التصويرية التقليدية ، حيث يتجنب الشاعر ربط طرفي الصورة ويجعل الرمز يؤدي وحده الدلالة المرموز إليها دون الإفصاح عنها مباشرة، فالرمز يوحي بالحالة ولا يصرح بها، كما أنه يكشف عنها تدريجيا لا دفعة واحدة.

ب- الرمز وسيلة تعبيرية قادرة على تجاوز حدود الكلمات والعبارات، كما أنها تحدث نقاط تلاق بين فكر الشاعر والقارئ، فيصبح هذا الأخير مشاركا للمبدع في فنه، و يعيش معه حالته الشعورية وانفعاله الوجداني. "وتكون التجربة الرمزية، في أحد مستوياتها لقاءا بين تجربة الشاعر وتجربة القارئ، وإلى هذا المدى يكون ممكنا التحديد: هذا الشاعر، هذا القارئ"(اليسوعي، 1992، ص129)

ج- يبتعد الشعراء الرمزيون كل البعد في أدبهم عن الوضوح والدقة والمنطق والخطابة المباشرة ، لأنهم يعتبرونها من خصائص لغة التواصل العادية، والشعر يحتاج إلى انتهاج طرائق مبهمة وخفية للتعبير عن المشاعر، وهي المملكة الحقيقية للشعر والتي لا يمكن للغة العادية أن تعبر عنها بالكامل.

د- الغموض، ولا يقصد به الإبهام التام أو الامتناع، بل هو غموض خلاق ناجم عن التصرف بمفردات اللغة وتراكيبها بشكل غير مألوف، أو عن طريق التعبير بالإشارات والتلميحات التي تحتاج إلى معرفة واسعة أو شروح وتعليقات. "الكلمات أرواح تخزّن في داخلها مشاعر وإحساسات، وهي بتفاعلها مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة، وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب أو الأديب في حركة خلق مستمرة، والفن الأدبي استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهي عند حد" (العشماوي، 1948، ص222-223)

هـ- يعتمد الرمزيون أيضا على تقريب الصفات المتباعدة عن طريق الإيحاء، كما يؤثرون المبادلات الرمزية ، أي تشبيه المؤثرات البصرية بالمؤثرات السمعية أو اللمسية، وليس ذلك لوجود تشابه خارجي ملموس بينها بل لشدة تأثيرها، فهم يلجؤون في صورهم إلى معطيات

حسية كأدوات تعبيرية ، وهكذا تتشابك آليات الحواس وتتخاطب وتتبادل: فيصبح للرائحة لون ، ويصبح للصوت مذاق وغيرها.

No hay duda de que en la conciencia de las vanguardias el elemento central, la piedra angular de la creación poética, es la imagen, capaz de revelar las relaciones más inesperadas entre los elementos del universo psíquico y físico. Pierre REVERDY escribió en su *Essai d'esthetique littéraire5:* «La imagen es una creación pura del espíritu... No puede nacer de la comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas». (A. González, 1979, p35)

و- تعتني الرمزية كثيرا بالموسيقى الشعرية، في اللفظة والبيت والقصيدة، بحيث يستفيد الشعراء من الطاقات الصوتية الكامنة في الحروف والكلمات، ومن التناغم الصوتي العام في مقاطع القصيدة، بحيث تصبح تلك النغمات وسيلة للتعبير عن الفضاء النفسي والوجداني للمبدع ونقله إلى القارئ، بما تحدثه من إيحاء صوتي ، لذلك تمرد الرمزيون على الأوزان الموسيقية الشعرية المعروفة، وأبدعوا موسيقاهم الشعرية الخاصة بهم، كما وصلوا إلى حد تبني لغة شعرية نثرية ذات موسيقى داخلية.

فالشعر " عملية انفعالية غارقة في الدفائن السرية للشاعر، وعملية الصياغة هي محاولة في غاية التعقيد للتصعيد برمزية العالم الشعري إلى وضوح الكلمة المنغومة ، التي ترد القارئ لا إلى صورة محسوسة عن طريق البيت الشعري أو القصيدة، بل إلى الهزة الانفعالية المثيرة." (محمد،1964،ص283)

ز- يرى الرمزيون أن معجم اللغة، بما في ذلك الصور والمجاز و التشبيه غير قادر تماما على استيعاب التجربة الشعرية والتعبير عنها، وعليه وجب البحث عن لغة ذات علاقات جديدة تقوم على التلميح والإيحاء والإشارة، كما تتيح التعبير عن مختلجات العالم الداخلي وأغواره وإيصاله إلى المتلقي من خلال إثارة الأحاسيس الكامنة وتحريك القوى التصورية والانفعالية والشعورية التي تشمل المبدع والمتلقي معا.

ح – يعمد الرمزيون إلى استخدام الرمز الأسطوري والتاريخي والديني ، كهيكل استحضاري يعطي القصيدة بعدا آخر بعد أن يشكله الشاعر بطريقة فنية تناسب حالته الشعورية.

"أعني بذلك أن رمزيتها تعتمد على القصة الأسطورية أو المجاز والاستعارة(...)، وهكذا اتجه الفن نحو الحلم والأسطورة ليأخذ منهما مواضيعه واجتهد أهله أن يعطوا لمؤلفاتهم معنى موغلا في البعد وذلك باستيحائهم معانيهم من الأفكار الفلسفية و الدينية"(مصطفاوي، 1997، نقلا عن لغي ميشو، ص138)

فكثيرا ما يلجأ الشعراء الرمزيون إلى استحضار الرموز الدينية والتاريخية والأسطورية، أي الرمز التقليدي عموما في أعمالهم، وذلك بغية إعادة إحياء التجربة الشعورية للرمز في زمن الشاعر وداخل تجربته الخاصة، بحيث نسافر في الزمن ونعيد عيش الرمز ودلالته في الحاضر، مع وجود خيط رفيع ما ينفك يعود بنا بين الفينة والأخرى إلى زمن الرمز ومكانه.

IV-الرمزية و الأدب العربي:

لا يخفى علينا أن كثيرا من الأدباء العرب تأثروا بالمذهب الرمزي، وساروا على نهجه شأنه شأن المذاهب الأدبية السابقة أو اللاحقة به، ولنا أسماء عديدة من الشعراء الذين برزوا في الشعر الرمزي وسطع نجمهم في سمائه.

ولكننا نرتئي العودة إلى الوراء قليلا، في رحلة بحث و تقص حول ما إذا كان الرمز (وليس الرمزية) حاضرا في الأدب العربي القديم شعرا و نثرا، فوجدناه متوفرا في كونه تعبيرا غير مباشر عن فكرة بواسطة صورة بينها وبين الفكرة مناسبة. فهو يكمن في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي وفي المأساة والقصة وأبطالها.

ولعل التعبير الرمزي عند قدماء الأدباء العرب يتجلى في صور عديدة، منها الإيجاز (بنوعيه إيجاز القصر وإيجاز الحذف)، والتعبير غير المباشر الذي استخدمه الشعراء الجاهليون في شعرهم. والإيجاز أسلوب يكتفي بالتلميح والإشارة، وهو ما دعت إليه الرمزية من ابتعاد عن الشرح و التفسير، كقول عنترة بن شداد:

هلْ تُبَلِّغُنِي دَارَها شَدَنِيَّةٌ لُعِنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ

(التبريزي،1992، ص160)

والشدنية صفة لناقة، وشدن منطقة باليمن معروفة بجودة نوقها، ولقد حذف الشاعر لفظة "ناقة " إيجازا.

أما الابتعاد عن المباشرة فهو عديد المواضع، عن طريق الاستعارات والتشبيهات والمجازات و الصور البيانية التي تجعل القارئ يعمل تفكيره في سبيل إدراك المعنى حقيقة. كقول امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

(عبد الشافي،2004،ص117)

فهو يشبه الليل بموج البحر في تراكمه وشدة ظلمته وتتابع قطعه، فقد استعار لليل الستار والسدول للتعبير عن الظلام الشديد الذي لا ينتهي.

كما ضرب شعراء الجاهلية الأمثال في شعرهم، وذلك لإيصال فكرة ما تكون بينها و بين السياق علاقة أو تشابه، كاستحضار النابغة الذبياني لقصة الحية والأخوين في قوله:

وأنّي لألقى من ذوي الَضَّغْنِ منهمْ وما أصبحتْ تشكو من الوجْدِ ساهره

كما لقيَتْ ذاتُ الصَّفا من حليفِها وما انفكَّتِ الأمثالُ في النَّاسِ سائره

فقالت يمينُ الله أفعلُ إنَّنِي رأيتُكَ مسْحُورًا يمينُكَ فاجره

أبىَ ليَ قبرٌ لا يزال مُقابلي وضربةُ فأسٍ فوقَ رأسي فاقره

(عبد الساتر،1996،ص119)

لا يخفى علينا أن الشاعر هنا لا يقصد سرد القصة ليعيد على مسامعنا المثل، ولكنه رمز إلى فكرة أن الغادر لا يؤتمن جانبه، بحيث نلمس أنه يعيش تجربة غدر وخداع وخيانة، وعوض أن يسردها علينا مباشرة؛ أشار إليها عن طريق استحضار قصة الحية والأخوين رمزا.

كما لا يخلو الشعر الجاهلي من مميزات الشعر الغنّاء، والكلام هنا حول المعلقات، كمعلقة عنترة بن شداد ومعلقة عمر بن كلثوم، فالأولى ترمز إلى النضال والاستماتة في سبيل التحرر و نيل الكرامة والاحترام، والثانية تتغنى بعزة النفس العربية التي تأبى الهوان.

وقد نهج شعراء الإسلام نهج من سبقوهم بالاهتمام بالشعر الذي كان زادهم الروحي، وفيه (الشعر) مما سبق ذكره ما فيه من إشارات وتلميحات و صور، مما يجعلنا ندرك أن استخدام الرمز بتجلياته الأدبية والفكرية والخيالية كان معروفا عند الشعراء العرب القدامى، ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر قول الأخطل في وصفه لجود الخليفة عبد الملك بن مروان وكرمه رامزا إليه بالفرات إذ يقول:

وما الفرات إذا جاشت حوالبه في حافتيه وفي أواسطه العشر

مستنحفر من جبال الروم يستره منها أكافيف فيها دونه زور

(مصطفاوي،1997، ص220)

والبحتري الذي كان يبتعد في شعره عن المنطق والمباشرة، ويعنى بالحركة والألوان والتلميح والمماثلة، فهو يقول:

كأنَّ العذارَى تمشِي بها إذا هزَّتِ الرّيحُ أفنانهَا

تعانقُ للقربِ شجراؤهَا عناقَ الأحبَّةِ أسكانها

فطَوْرًا تَقومُ منها الصّبَا وطَوْرا تميل أغصانهَا

جنوح تنقل أفياءها كما جرت الخيل أرسانها

(مصطفاوي، 1997، ص282)

فهو لا يستطيع إبعاد مفاتن النساء عن صورة الروضة الغناء بجمالها الذي يحاكي الطبيعة، فإن كل ما فيها من جمال يذكره بمحاسن المرأة، فحركة أغصان الشجر و صوت حفيفها يرمز لصوت مشية العذارى.

وتظهر خصائص الرمزية كمذهب أدبي عند العديد من شعرائنا المعاصرين كاتجاه فني وأدبي يرتقي فوق الظواهر المادية الجامدة في العالم الواقعي، فهو يتجاوزها إلى الآمال والأحلام المثالية للتعبير عن الأحاسيس العميقة المستترة خلف الظواهر الحسية.

فهم يبنون على قواعد الرمزية عالما آخر يتوارى تحت الظلال، بطاقة إيحائية مشحونة برغبة البحث والتفقد، ولا يكتشف هذا العالم إلا بتأويل الرمز و فك خيوطه الرفيعة للوقوع على دلالته؛ فهو ليس بالأمر الهين نظرا للغموض الذي يكتنف التجربة الشعورية للشاعر، والتي تحتاج من القارئ الكثير من الدقة و محاكاة الشعور ليصل إلى فهم المعنى.

وقد لجأ شعراء العصر الحديث والمعاصر إلى الإرث الثقافي وحكاياته الشعبية الزاخرة بأحداثها و أبطالها و شخصياتها التي عاشت في أذهان الناس وارتبطت بظروف خاصة، كعنترة بن شداد وزرقاء اليمامة ومجنون ليلى وغيرهم من التراث العربي، وأنكيدو ودانتي وأوديب وغيرهم من الشخصيات الأسطورية والتاريخية العالمية التي تعود إلى الحياة من جديد من خلال الشعر الرمزي، لتحكي لنا حكاية أو تشرح لنا موقفا أو تشير إلينا بحقيقة، كنوع من المزاوجة بين موقفين دعت الحاجة بأحدهما إلى استحضار الثاني.

يقول السياب في قصيدته "المومس العمياء":

اللَّيلُ يُطبقُ مرّة

أخرى فتشربُهُ المدينَة

والعابرون إلى القرارة ...

مثل أغنيةٍ حزينَة

وتفتَّحتْ كأزهار الدفلى،

مصابيحُ الطريق

كعيون "ميدوزا"

تُحَجِّرُ كُلَّ قلب الضغينة

وكأنها نُذُرٌ تبشِّرُ
أهلَ بابل بالحريق

من أي غاب جاء هذا الليل؟

من أي الكهوف؟

من أي وجر للذئاب؟

من أي عُشٍّ في المقابرِ

دفٌّ أسعفُ كالغراب؟

قابيل أخفِ دم الجريمةِ
بالأزاهرِ و الشفوف (بسيوني، 2009، ص321)

فالشاعر يستهل قصيدته بصورة قاتمة للمدينة، التي تشتعل أضواء مصابيحها كعيون "ميدوزا" فتجعل كل قلب متحجرا بالضغينة والكراهية والمرارة، وكأنها نذر تعالت لتبشر أهل "بابل" بالحريق.

وقد اعتمد الشاعر هنا على أسطورة ميدوزا اليونانية، تلك المخلوقة العجيبة التي تحمل رأسا مليئا بالأفاعي، والتي تحجر البشر بنظرة واحدة فتجعلهم صخرا بلا حراك.

ثم استخدم لفظة "بابل" كرمز صريح لعراق معذب، دمرته الحروب وقطعت أشلاءه وأرهقت شعبه الذي أمسى يعيش في ظلمة ليل لا ينتهي، فهو يصف لنا برمزية عميقة حال الحياة في المجتمع العراقي الجريح و المتخبط في الظلام.

ونجده يعود إلى قصة "قابيل و هابيل" التي تمثل لنا اقتراف أول جريمة قتل في تاريخ البشرية منذ أن خلق الله تعالى سيدنا آدم عليه السلام، فهي أول حادثة سفك للدماء قصها القرآن الكريم في سورة البقرة، وكيف أن قابيل تعلم من غراب كيف يواري جثة أخيه ويخفي دمه الذي نزف بالتراب.

وإن كانت الرموز التاريخية و الأسطورية العربية سهلة الفهم لدى القارئ العربي، فالرموز المقتبسة من الحضارات العالمية الأخرى كاليونانية والفارسية والرومانية وغيرها، تحتاج إلى علم مسبق بها أو إلى البحث وراءها لتقصي حقيقتها و الوقوع على معناها وربطها بالتجربة الشعورية للشاعر التي دفعته إلى استحضارها.

إن قصيدة المومس العمياء ، وهي من أجمل قصائد بدر شاكر السياب، تجسد حال العراق الحبيب الذي دُمِّر واُسْتُبيحَ في ظلّ حصار متكرر و حروب لا تنتهي. فالمومس ما هي إلا رمز لشعب فقد كرامته في طريق البحث عن رغيف الخبز، وفق ظروف قاسية أرغمته على خلع رداء عزته ومجده القديم.

فهي تشير إلى أرض وطأها المحتلون بأحذيتهم القاسية ولطخوها بدم أبنائها الأبرياء، كما يطأ عابروا الليل وطالبوا اللهو والمتعة جسد المومس.

ولعل من أسباب الرجوع إلى الأسطورة تأثر هؤلاء الشعراء العرب بالشعراء الرمزيين الغربيين، فالشعر العربي الحديث الحر نتاج تأثر واضح و مباشر بالشعر الحديث الغربي.

وعليه يتميز الشعر العربي الحديث والمعاصر عن القديم بالرمز، حيث أضفى عليه تركيبة معقدة وغامضة وجميلة، فغاب الزمن واُجتيز المكان، وحلت محلهما رموز تتجدد بتجدد الزمان والمكان. وهكذا أصبحت القصيدة الشعرية تحي و تتنفس خارج حدود الزمان والمكان، وخارج قوالب الأوزان و القوافي، فنحن نقرأ في الشعر الحديث رموزا قد يحمل كل واحد منها عشرات المعاني المختلفة و الواسعة، والتي لم يكن الشعر القديم قادرا على التعبير عنها إلا بالصور القائمة على المحسوسات و الموجودات في بيئة الشاعر.

يعد جبران خليل جبران من أوائل الشعراء الذين أينعت ثمار الرمزية في أعمالهم، التي نجد فيها كثيرا من الإبداع و المثالية و الرمزية مع استخدام فني للموسيقى والألفاظ و العبارات الموحية التي يجعلها الشاعر عائمة فوق أمواج من الضبابية و الغموض.

يتجه الشاعر في قصيدته إلى الطبيعة لأنه يجد فيها العالم المثالي و السعادة المطلقة، فهو عالم لا تكبله قيود ولا تكدره محن. وسنستعرض مقطعا من قصيدته الرائعة "المواكب"،

نلمس فيه كل ذلك، وهو يقصد بالمواكب مقاييس الناس الخاطئة في الحكم على البشر أو الأشياء.

فهو يصرخ على الناس معيبا عليهم معاييرهم المغلوطة و ميولاتهم الخاطئة التي تقودهم نحو اتجاهات غير صحيحة. هو يخفي نفسه خلف كلماته ويرمز لصوته الصارخ بلحن الناي الذي سيبقى حسبه الصوت الخالد الذي ينبئ الناس بميول الخير و الشر فيهم. وعلى الرغم من أن الشاعر رومانسي بالدرجة الأولى ، فهو من مؤسسي الرابطة القلمية، إلاّ أن جل أعماله تكتسي طابعا رمزيا مليئا بالغموض والإيحاء .

الخيرُ في النَّاسِ
مصنوعٌ إذا جُبِروا

و الشرُّ في النّاسِ
لا يفْنَى وإن قُبِروا

وأكثرُ النّاسِ
آلاتٌ تُحَرّكُهَا

أصابعُ الدَّهرِ
يومًا ثُمَّ تَنْكَسِرُ

فلا تقولنَّ
هذَا عَالِمٌ عَلِمٌ

ولا تقولنَّ
ذاكَ السَّيِّدُ الوَقِرُ

فأفضلُ النّاسِ
قُطعانٌ يَسيرُ بِهَا

صوتُ الرُّعاةِ
ومَنْ لمْ يمشِ يندثرُ

ليس في الغابات
راعٍ لا ولا فيها
القطيع

فالشّتا يمشي
ولكنْ

لا يُجاريهِ الربيع

خُلِقَ النَّاسُ عبيدًا

للذِّي يأبَى الخُضُوع

فإذا ما هبَّ يوْمًا

سائرا سار الجميع

أعطني النّايَ و غَنِّ

فالغِنَا يرعَى العُقُول

وأنينُ النّايِ أبقَى

من مَجيدٍ وذَلِيل

(جبران،1961، ص123)

ومن بين الشعراء المعاصرين الذين تزخر أعمالهم بعميق التعابير الرمزية الفنية والمبدعة، الشاعر العراقي علي جعفر العلاق، الذي تقوم دراستنا هذه على دراسة الرمز في أعماله، ونذكر هنا قصيدته: "أيام آدم" من ديوانه الذي يحمل عنوان القصيدة نفسه، إذ يقول:

أمِنْ ضَوْءِ تُفّاحةٍ بدأَ الكونُ ؟
أم بدأَ الكونُ من نَدَم عاصفٍ
في الضميرْ ؟

وكيف غدا آدمٌ سيّداً ؟
حينما اندَلَعتْ بين كفّيهِ شمسُ الحصى ؟
حينَما شاعَ في الريحِ عِطرُ رجولَتهِ ؟
حينما جاءتِ امرأةٌ :
جعلَت من يَديهِ إلهينِ
ثمّ استحالَت بسحرِهما امرأةً
من لظىً، وحريرْ
تتلألأُ مبتلّةً برنينِ الينابيعِ ،
ممزوجةً بغُيومِ السريرْ . . ؟
كيف جاءت إليهْ ؟
جلستْ عند أحزانِهِ، واكتوتْ بلظى قدَمَيهْ .. ؟
أشعلتْ دفءَ شهوتِهِ ،ومصابيحَهُ،
ورمادَ يدَيْهْ . .
عند زهرِ أنوثتِها أنحني أتشَظّى :
يدايَ إلهانِ منتشِيانِ
وملءُ إهابيَ غيمٌ قديٌـمٌ يعذّبني،
ولهيبٌ تحوّلَ بَرْداً ، وحوّلَني مَوْقِداً
تنفخُ الريحُ عن دمِهِ
كلَّ هذا الرمادْ ..
تَعَبي ضَوْءُ أغنيةٍ تتآكلُ
أيّامُ آدمَ تأخذُهُ، أين غاباتُهُ وبراريهِ ؟
أيّةُ سيّدةٍ تخلعُ الآن أظفارَهُ ؟
وتُمجّدُ شهوتَهُ، وذراعَيْهِ ؟
ماذا فعلتِ بأيّامِ آدمَ يا شهرزادْ ؟
كيف شَبّ على رُكبتيكِ إلهاً حزيناً ؟
له جَنةٌ ليس يملكُها، وطيورٌ تُناكِدُهُ

وعبادْ ؟
كُلَّ ثانيةٍ تنهبُ الريحُ حصّتَها
من بهاءِ الشجرْ..
كُلَّ ثانيةٍ تقضِمُ الريحُ ما تشتهي
من عنادِ الحجَرْ ..
كلَّ ثانيةٍ تتشابَهُ أيّامُ أدمَ مثلَ قطيعٍ حزينٍ..
فمَن روّضَ، اليومَ، للريحِ هذا الغزالَ الخطيرْ ؟
ألجامٌ من الوردِ يقمعُ صبْوتَهُ للبراري ؟
أشيءٌ من الوهمِ يشحَذُ شهوَتَهُ للسريرْ ؟
كيفَ صُغتِ لوحْشَتِهِ جرَساً؟
لجنُونِ يدَيهِ عبُوديّةً
من حَريْر ؟
ذي فصولٌ تُكرّرُ خضرتَها أم أساها ؟
وحوّاءُ وهمٌ تُجدّدُه الريحُ في كلَّ أمسيةٍ:
شهريارْ !
أكَمينٌ يُضيءُ سريرَكَ أم جسدٌ
من رمادِ الثمارْ ؟
تلك حوّاءُ.. فضّةُ ليلٍ قديمٍ
تكرَّرُها الريحُ ثانيةً ..
فضّةُ الفجرِ حوّاءُ، مازَجَها النومُ ،
خالَطَها صَخَبُ الدَّيَكَةْ ...
سَقَطَ الطيرُ منتشياً بدَمِ الشَبَكةْ ..
قطعةٌ من سماءٍ مجرّحةٍ بين كفّيه ...
وانتشَرتْ تملأُ الريحَ بالوهمِ والحُلْمِ ...
نشوتُهُ المربكةْ ...
(العلاق، 2008، ص13-15)

بحيث نجده يعبر رمزا عن الرجل ب: آدم، ذلك الرجل الذي تأخذه حواء إلى كل طريق، وتحمله وتضعه كيفما تشاء، بل وتفعل به الأفاعيل، بحيث يخبرنا التاريخ عن أمراء وملوك في عز جبروتهم وقمة ملكهم، ينصاعون لامرأة هيجت كيانهم، وزلزلت وجدانهم، فهو يذكر بالبداية آدم، ثم شهريار، وهما رمزان استخدمهما الشاعر للرمز إلى الرجل القوي المتمكن الباسل الذي تنهار قوته أمام امرأة تجعله ينصاع لها وينفذ رغباتها وينساق خلفها.

لا يسعنا المجال لذكر كلّ الشعراء العرب الذين تأثّروا بالرمزية وتغنّوا بها وسلكوا سبيلها في نظم الشعر، بالشرح والتحليل و التمثيل، وعليه سنمر على بعض الأسماء على سبيل المثال لا الحصر: كالشاعر اللبناني سعيد عقل الذي يُعدُّ هو الآخر رائدا من روّاد الشعر الرّمزي، يوسف غصّوب، نزار قبّاني، عمر أبو ريشة، جورج صيدح، إيليا أبو ماضي، عبد الوهاب البياتي، سعدي يوسف، نازك الملائكة، علي جعفر العلاق، خليل الحاوي، يوسف الخال، وغيرهم ممن اغترفوا من نهر الرمزية وانتهجوها للتعبير عن الأحاسيس الدقيقة والأفكار العميقة بقيم أدبية جمالية جديدة كالإيحاء والأسطورة.

وتجدر الإشارة هنا إلى إبراز دور الترجمة العظيم في نقل الآداب الغربية التي ترعرعت ونمت في المدارس الأدبية المختلفة ومنها الرمزية، بحيث لقيت هذه الأخيرة اهتماما كبيرا لدى العديد من الشعراء العرب وانتشرت على نطاق واسع.

خلاصة الفصل:

يحتل الرمز في الأدب عامة وفي الشعر خاصة مكانة كبيرة، تتراكم فيها المكونات الثقافية الهائلة، والمكنونات الإبداعية الذاتية التي تلخص جملة التجارب الوجدانية للشاعر.

ولقد مررنا في هذا الفصل بماهية الرمز وكنهه، ونبشنا في ماضيه وقلبنا حاضره، وذهبنا في رحلة بحث وتقص عنه وعن استعمالاته الأدبية والفنية؛ حتى قبل ظهور المذهب الرمزي، فبحثنا عنه في الحضارات القديمة كاليونانية والمصرية ، واستشهدنا بأبحاث علماء كان لهم باع في تاريخ الدراسات الأدبية واللغوية، كالقديس أوغسطين وكليمون دي اليكسوندري ، وركزنا على دراسات تودوروف في الغرب، وارتكزنا على جهود بعض علماء اللغة واللسان القدامى عند العرب كابن منظور والجاحظ وغيرهما، مرورا بغيرهم من علماء وأدباء العصر الحديث والمعاصر، وذلك في سبيل رسم حدود الرمز وتحديد أبعاده الأدبية والفنية قبل ظهور التيار الرمزي وبعده.

ثم قمنا بعد ذلك بتحديد أنواعه وأقسامه، فالرمز في الأدب أنواع منه الشخصي والسياقي والأسطوري وغيرها، ولسوف تساعدنا هذه التصنيفات في إخضاعه للدراسة والتحليل لاحقا في هذه الدراسة.

ونصل بعد ذلك إلى المذهب الرمزي وظروف ولادته ومخاضه، وكيف ثار الرمزيون على الواقع الفني والأدبي السائد آنذاك والذي وصفوه بالسطحية والبساطة والسهولة والتقييد، فابتكروا لأنفسهم منهجا يحوي أساليب عديدة لاستخدام الرمز وفق بنيات جديدة تتلاءم ولغة الشعر التي تختلف عن لغة النثر، بحيث تؤثر هذه الأخيرة الاستعمالات المباشرة والمألوفة؛ بينما تحتاج لغة الشعر إلى نوع آخر من الأساليب، نوع يلفه الغموض ويكتسيه الخلق والإبداع، يمكن الشاعر من التعبير عن عالم المحسوسات بأساليب إشارية وإيحائية تعبر عن المعاني من بعيد، فتجعل المتلقي يعمل بنانه بغية الوقوع على الدلالات التي يرمي إليها الشاعر، فتجعله يتقاسم معه تجربته الشعورية وكأنه يعيشها معه بالفعل.

ثم بحثنا في تاريخ الرمز عند العرب فوجدنا أنه موجود في تراث العرب الأدبي بوصفه آلية إبداعية هدفها التعبير الإيحائي غير المباشر، تندرج تحت غطاء المجاز، أي أنه موجود

قبل ظهور الرمزية كمذهب أدبي قائم بذاته، ولكنه لم يتخذ تلك الأبعاد المحددة إلا بعد ظهور المذهب الرمزي الذي تأثر به الكثير من الأدباء والشعراء العرب، بفعل التبادل الأدبي والعلمي والثقافي والذي لعبت الترجمة دورا هاما فيه، ونحن لا ننفك نذكر بدور الترجمة العظيم في نقل العلم والأدب بين الأمم والشعوب والثقافات والحضارات المختلفة.

فراح الشعراء العرب ممن تبنوا هذا المذهب الرمزي؛ يطلقون العنان لقرائحهم الفذة، فجادت بكم هائل من القصائد والدواوين الزاخرة بالتعابير الرمزية الثائرة، التي فجرت إبداعاتهم فجادت أشعارهم بجميل الفن وعميق الفكر، وشاعرنا علي جعفر العلاق واحد منهم، فلا تكاد تخلو قصيدة له أو ديوان من الرمز بعديد أنواعه، وعميق دلالاته وواسع آفاقه.

الفصل الثاني:

النظرية السيميائية

تقديم الفصل:

يحتوي هذا الفصل على الطريق النظرية التي اخترنا أن نسلكها في دراستنا هذه حول ترجمة الرمز، وبالنظر إلى ماهية الرمز الخاصة، والتي تضم تحت لوائها جملة من العناصر المميزة للدلالة الرمزية، فقد رأينا فيما سبق كيف أن للرمز شحنات دلالية ملتحفة وإيحائية وملتوية، وأنه يؤثر التعبير المبرقع وغير المباشر عن المعاني والدلالات المختلفة، وذلك بكل أنواعه، من الشخصي إلى السياقي إلى الأسطوري والتاريخي وغيرها، إنه نوع مميز من الدلالة تتجاوز معانيها حدود العام والمألوف والمباشر.

كل هذه المعطيات جعلتنا نضعه تحت مجهر النظرية السيميائية، وذلك لعمقها في تحديد الدلالات وتفريعاتها في عالم العلامة، ثم نضعه في مصفاة النظرية التفاوضية حتى نتمكن من تحديده وضبط دلالته في مرحلة الترجمة ، ونقع على جملة العناصر الداخلية والخارجية التي جعلته يصل بشكل ما وماهية ما في نص الترجمة.

وعليه وقع اختيارنا على نظريتين أو منهجين للدراسة، زاوجنا بينهما بغية الحصول على جملة من النتائج الدقيقة والممنهجة لبحثنا حول الرمز، بحيث نسلك عالما واسعا وشاسعا من العلامات مع النظرية السيميائية للعالم الموسوعي شارل ساندرس بورس في دراستنا حول الرموز وكنهها وتأويلاتها، ثم نعتمد على جهود عالم اللسان والأديب والمترجم الفذ أمبيرتو إيكو السيميائية التأويلية في الترجمة.

فقد استطعنا وضع مخطط سيميائي تأويلي تفاوضي؛ يمكننا من دراسة الرموز المختلفة الواردة في مدونة بحثنا، أي في مختارات من شعر علي جعفر العلاق، ثم دراسة ترجمتها في اللغة الإسبانية والتي قامت بها المترجمة مانويلا كورتيس غارثيا. ولقد اعتمدنا على نظرية بورس في انتقاء نماذج الرموز التي سنقوم بدراستها لاحقا، بحيث حاولنا قدر الإمكان أن نتناول نموذجا من كل نوع.

I-النظرية السيميائية:

بحيث سنقوم فيما يلي بتبيان كل ما يتعلق بالنظرية السيميائية التي اخترناها لدراسة الرمز في بحثنا هذا.

I-1-أصل مصطلح السيمياء وتعريفه:

إن تعدد مصطلحات السيمياء واختلافها من باحث إلى آخر لا ينفي حقيقة كون هذه المصطلحات دالة في عمومها على فكرة واحدة، وان تعددت مسمياتها، فالأصل يبقى واحدا، وهو النظر إلى العلامة بوصفها إشارة تدل على أكثر من معنى ، وهي كذلك تتفق على النظر إلى أنظمة العلامات بوصفها أنظمة رامزة ، تعمل وفق نسق واسع من الدلالات.

وهي نظرة قديمة في الحضارات كلها تقريبا، كالحضارة اليونانية والرومانية والعربية وغيرها ، حتى وإن بقيت تلك النظرة أسيرة التجارب الذاتية وبعيدة عن الموضوعية وعن البناء العلمي المؤسس، إلى أن جاء القرن العشرون حين تمكن العلماء من تأسيس النظريات وتأطيرها وتحديد اتجاهاتها المتباينة ، بحيث تعد الدراسات السيميائية ثمرة من ثمار القرن العشرين ، فقد ظهر شكلها الواضح المعالم مع اللغوي السويسري دو سوسير ومعاصره الأمريكي شارل ساندرس بورس .

فمنذ أن أحس الإنسان بانفصاله عن الطبيعة و باختلافه الجذري عن الكائنات الأخرى ، بدأ يبتكر أدوات جديدة ومتطورة للتواصل، تتجاوز المستويات البدائية كالصراخ والهرولة والاستعمال العشوائي للجسد ، بحيث بدأ السلوك السيميائي في الظهور، وتبلورت معه أشكال تعبيرية إيمائية ورمزية تستمد قيمتها من العرف والتواضع، وهي الأشكال التي سينظر إليها فيما بعد باعتبارها العلاقة التوسطية بين الإنسان وعالمه الخارجي.

وقد جاء في المعجم الملكي الاسباني Real Academia Española ما يلي:

Semiótica:
Del gr.σημειωτικός *sēmeiōtikós;* en acep. 4, del gr. σημειωτική *sēmeiōtikḗ.*
1. adj.Perteneciente o relativo a la **semiótica,** y al punto de vista adoptado.
2. f. **semiología** (estudio de los signos en la vida social).
3. f. Teoría general de los signos.
4. f. Med. Parte de la medicina que trata de los signos de las enfermedades

desde el punto de vista del diagnóstico y del pronóstico.
Semiología:del gr. σημεῖον *sēmeîon* 'signo' y -*logía*.
1. f. Estudio de los signos en la vida social.
(DRAE, 2001)

إن كلمة سيميولوجيا (**semiología**) أو سيميوطيقا (**semiótica**) مشتقة من الأصل اليوناني (Semeîon) كما يشير المعجم الملكي الإسباني، وكما يشير إلى ذلك سيوسير في محاضراته؛ ومن الناحية التركيبية، فهي منحوتة من مفردتين: Semeîon التي تعني علامة، Logos التي تعني العلم أو المعرفة . وهي متعلقة بدراسة العلامات بوصفها نسقا دلاليا داخل الحياة الاجتماعية، أي أنها متعلقة بالسلوك الإنساني داخل الجماعة. وهي متعلقة أيضا بأعراض الأمراض، وصفات العلل التي تصيب جسم الإنسان، كفرع من الدراسات الطبية يساعد على معرفة المرض وشفاء المريض، بحيث لكل مرض علاماته الخاصة الدالة عليه والتي تميزه أيضا عن غيره من الأمراض والعلل الأخرى. وفيما يلي ينقل لنا إيكو رأي دوسوسير حول هذه المسألة:

Según Saussure (1916), 'la lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón , es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos , los ritos simbólicos , las formas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas. Así pues podemos concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos con el marco de la vida social;* podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología (del griego σημειον 'signo'). (U. Eco, 2000, p31)

وليس غريبا أن تركز الأعمال الفلسفية الكبرى اهتمامها على دراسة العلامة باعتبارها الأداة الأولى التي قادت الإنسان إلى الانفصال عن الطبيعة؛ ليلج عالما فكريا حيث يكتشف طاقاته التعبيرية الجديدة. فالإنسان هو الكائن الوحيد المنتج للدلالات، وهو الكائن الوحيد الذي يحيا بالوسائط، وهو الكائن الوحيد الذي حول الأصوات إلى أشكال حاملة للمعاني، ولهذا ما كان باستطاعته العيش في هذا الكون الكبير دون الاستعانة بالعلامات.

"Les énoncés ne reflètent pas la forme des faits: c'est nous qui, par apprentissage, pensons les faits dans les formes où les énoncés les ont coulés"(U.Eco, 1988, pp 231-232)

أي أن التعبير عن الأشياء ليس وليد اللحظة والمصادفة، بل هو نتيجة للاستعمال المتكرر والاحتكاك المباشر وغير المباشر بالموجودات، فقولنا عن شيء ما انه جميل هو تعبير عما رأته حاسة البصر جميلا ؛ ومقارنة بمفهوم الجمال الذي نملكه داخلنا ، من خلال أشياء جميلة موجودة هي الأخرى آنيا أو قبليا أو بعديا، والأمثلة عن ذلك كثير كالقول عن شيء ما أنه بارد مثلا أو خشن أو أملس بفضل الاتصال اللمسي مع هذه الموجودات أو القول عن شيء ما أنه صاخب مثلا أو خافت بفضل حاسة السمع وغيرها.

ولهذا لا تنفك بعض التيارات السيميائية في الإعلان عن انتمائها إلى تصورات فلسفية بعينها، فما دام موضوع السيميائيات الأول والأساس هو المعنى وأشكال وجوده، فإننا لا يمكن أن نتجاهل الدور الذي تلعبه الفلسفة في هذا المجال. بحيث يرى معظم السيميائيين بأنه لا يمكننا فهم السيرورة الدلالية للعلامات ولا مبادئها النظرية دون الرجوع إلى الأسس الفلسفية التي تحكم تصورها للمعنى.

وهذا ما يراه بل ما يعتقده ويؤمن به الفيلسوف و السيميائي الأمريكي شارل سندرس بورس. فالمنطق في معناه العام ليس سوى اسما آخر للسيمائيات، وهو ما سنراه مفصلا لاحقا.

إن السيميائيات لا تنفرد بموضوع خاص ، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيرورة دلالية. فالموضوعات المعزولة، أي تلك الموجودة خارج نسيج السميوز على حد تعبير بورس، لا يمكن أن تشكل منطلقا لفهم الذات الإنسانية أو قول شيء عنها. فليس بمقدورنا أن نتحدث عن سلوك سيميائي إلا إذا نظرنا إلى الفعل خارج تجليه المباشر، فما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه في حرفيته، بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع.

ولقد اقترن مصطلح السيمياء بحركة التأليف عند العرب باكرا، بحيث اقترنت هذه الدراسات العلاماتية والسيميائية بعدد من العلماء الذين اشتغلوا في ميادين علمية متعددة، ولعل أشهرهم جابر بن حيان (200هـ – 815م) الذي كان عظيما بعلمه على الرغم من أن أدوات عصره لم تساعده على بلورة أفكاره وتحقيق ما كان يفكر فيه من خيال علمي على أرض الواقع ، ومن تلك الأفكار السائدة في ذلك الزمان فكرة

تحويل المعادن الرخيصة إلي معادن ثمينة . وبعد فشله في تحقيق هذا المشروع، تحولت جهود جابر بن حيان نحو علم الكيمياء والذي عرف عنده بعلم السيمياء، والتي كان يقصد بها العلامات الناتجة عن مختلف الظواهر. وقد كان مفهوم هذا العلم في ذلك الوقت قريباً من السحر، وقد انكب العديد من المفكرين المحدثين والمعاصرين على تناول هذه العلوم، نذكر منهم على سبيل المثال صديق القنوجي الذي يقول بهذا الصدد : " السيمياء هي اسم لما هو غير حقيقي من السحر " (القنوجي، 1978، ص 392).
أما لغة فهي:

السومة والسيماء والسيمياء : العلامة ، وسوم الفرس : جعل عليه السيمة وقوله عز وجل : "حجارة مسومة عند ربك للمسرفين" ؛ قال الزجاج : روى الحسن أنها معلمة ببياض وحمرة ، وقال غيره : مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسيماها أنها مما عذب الله بها ؛ الجوهري : السومة بالضم العلامة ، تجعل على الشاة وفي الحرب أيضا ، تقول منه تسوم . قال أبو بكر : قولهم عليه سيما حسنة معناه علامة ... والخيل المسومة هي التي عليها السمة والسومة وهي العلامة . وقال ابن الأعرابي : السيم العلامات على صوف الغنم. وقال تعالى : "من الملائكة مسومين" ؛ قرئ بفتح الواو ،أراد معلمين ...وفي حديث الخوارج: سيماهم التحليق أي علامتهم، والأصل فيها الواو فقلبت لكسرة السين وتمد وتقصر ، وقد يجئ السيماء والسيمياء ممدودين ..."(ابن منظور ،2000 ، باب: سوم)

بحيث يركز المعنى اللغوي كما رأينا على ارتباط اللفظة بالعلامة والسمة ، فهي سمة وسيمياء وعلامة، "وهي تعود على ما كان يسمي عند العرب بعلم السيمياء وهو علم كيمياء القرون الوسطي وقيل سموه (الخيمياء) لقرب اللفظتين لفظاً ومعني . و يمكننا أن نقول أنها تحريف للفظ العربي السيمياء ، خاصة لاحتفاظها ب(أل) التعريف التي لازمت المصطلح دلالة علي أصوله العربية، ويعرف بأنه : علم يدرس العلامة ومنظوماتها (أي اللغات الطبيعية والاصطناعية) كما يدرس الخصائص التي تمتاز بها علاقة العلامة بمدلولاتها ".(صدق، 2000، ص77)، أي تدرس علاقات العلامات والقواعد التي تربطها أيضاً، إذ يعرفها بيير غيرو بأنها :"

العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات : اللغات ، وأنظمة الإشارات والتعليمات ..."(غيرو، 1984 ، ص 50)

وهذا التحديد يدخل اللغة تحت المفهوم الجديد لعلم السيمياء الذي يعود الفضل فيه إلي العالم الشهير دو سوسير الذي يقول عن السيمياء :

" أنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية ، ونستطيع –إذن –أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي ، وهذا العلم يشكل جزء من علم النفس العام، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة (السيميولوجيا) وهو علم يفيدنا موضوعه من الجهة التي تقتنص بها الدلالات والمعاني. وما دام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره ، غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود، وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية ، وليس علم اللسان إلا جزء من هذا العلم العام وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات ، وأي قوانين تتحكم فيها ." (دو سوسير ، 1987، ص 88)

إن دو سوسير كما نرى قد تصور وجود هذا العلم وبين اشتقاقه وأصله ، كما حدد موضوعه ، و نادى بحقه في الوجود ووصف علاقة هذا العلم الآتي الذي لم يكن قد ولد بعد، بكل من علم النفس الذي هو الأصل الذي ينتمي إليه هذا العلم ، وبين علم اللسان الذي سيكون جزء منه، كما بين وظيفته وأهميته في بيان مدلولات الإشارات ومعرفة قوانينها التي تحكمها .

وقد تزامن هذا التبشير السوسوري مع ما كان يقوله عالم آخر هو الأمريكي شارل ساندرس بورس (1839–1914) من أن النشاط البشري بمجمله نشاط سيميائي، وبطبيعة الحال فإن النشاط اللساني هو نشاط سيميائي لأنه جزء من النشاط البشري ، يقول بورس عن نفسه :

إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل . إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطق تعرض نفسها كنظرية للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل . (بنكراد، 2005، ص34)

وعليه يمكن القول أن التفكير السوسوري قريب جدا من التفكير البورسي، وعلى الرغم من تباعدهما جغرافيا، وعلى الرغم من إجماع اللغويين السيميائيين على عدم التقائهما وتعرفهما وعدم تبادل الأفكار بينهما، إلا أن كليهما يؤمنان بضرورة دراسة السلوك الإنساني، بوصفه دالا على معنى، من وجهة نظر سيميائية.

I – 2–السيميولوجيا والسيميوطيقا والسيمياء:

وسنقوم فيما يلي بتبيان أصل هذه التسميات ومرجعياتها الفلسفية واللغوية والجغرافية، مع تسطير نقاط الاتفاق والاختلاف الموجودة بينها.

I –2–1– سيميولوجيا أم سيميوطيقا:

يظهر لنا جليا اختلاف العلماء في استعمال مصطلحين اثنين يطلقان على هذا العلم : السيميوطيقا semiótica والسيميولوجيا semiología ، وهذا الاختلاف الشكلي لا ينفي القرب الشديد بين المصطلحين بل وترادفهما، "فالسيميولوجيا إذن مرادفة للسيميوطيقا وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا " (دو سوسير،ص 87)، كما يترادف هذان المصطلحان على المستوى المعجمي، فإذا بحثت عن الأول تجد الثاني معه لا محالة وأيضا إذا بحثت عن الثاني وجدت الأول معه أيضا، وقد أوردنا ذلك سالفا في تعريف المجمع الملكي الإسباني، حيث استعملا في الأصل للدلالة على فرع في الطب ، موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض. ولاسيما في التراث الإغريقي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لا يتجزأ من علم الطب.

وهو ما نجده أيضا في معجم للغة الفرنسية كالآتي:

Sémiologie : n.f (du gr.semeion, signe).
1-Science générale des signes et des lois qui les régissent au sein de la vie sociale.2-Med. Séméiologie.
Sémiologique adj.1- Relatif a la sémiologie. 2-Méd. Séméiologique. 3- Sémiotique.
Sémiotique : n.f (gr.semeiotike). 1- Théorie générale des signes.
(Le petit Larousse 2003.p931)

والواضح أن كل هذه الدراسات السيميائية؛ التي تعلقت بمجملها بالفلسفة والمنطق وعلم النفس وعلم الاجتماع ، بل بالسلوك الإنساني إجمالا، لم تشق طريقها لوضع منهج علمي مؤسس أو نظرية علمية قائمة بذاتها ومحددة في موضوعها، لها أدواتها ومصطلحاتها الدقيقة الخاصة بها دون غيرها، بل لطالما ظهرت على شكل آراء سيميائية مشتتة بين التصورات الإيديولوجية والثقافية. يقول حنون مبارك في هذا الصدد :" إلا أن مثل تلك الآراء السيميولوجية التي احتضنتها مجالات معرفية عديدة بقيت معزولة عن بعضها البعض، ومفتقدة لبنية نظرية تؤطرها كلها، وبقيت عاجزة عن أن تبني لنفسها كيانا تصوريا ونسيجا نظريا مستقلا إلى أن جاء كل من سوسير وبورس " (مبارك، ص 99)

يتفق الباحثون على أن المنهج السيميائي قد بشر به سوسير في فرنسا في كتابه" محاضرات في اللسانيات العامة"، وقد ارتبط هذا العلم بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بورس في أمريكا. وعلى الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية متقاربة، إلا أنهما كانا مستقلين عن بعضهما ومنفصلين انفصالا تاما ؛ فالأول كما أسلفنا سابقا بشر في محاضراته بظهور علم جديد سماه السيميولوجيا (Sémiologie) يهتم بدراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ولن" يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة" (دوسوسير ،1987، ص 26) على حد تعبير سوسير .
وقد تزامن هذا التبشير مع مجهودات بورس كما أشرنا إليه سابقا، والذي نحا منحى فلسفيا منطقيا، وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به ب "السيميوطيقا "SEMIOTIQUE " والذي يرى بأن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف مراحله ومظاهره وتجلياته. ويعد هذا العلم في نظره الإطار المرجعي ذو القواعد المنطقية والذي تنبثق عنه كل الدراسات الفكرية واللسانية والاجتماعية والعلمية. وهو يحدد لنا المجال الواسع لعلم السيمياء قائلا : لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء- رياضيات كان أم أخلاقا أو ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت، أو اقتصاد أو تاريخ علوم أو ويستا(ضرب من لعب الورق) أو رجالا ونساء،أو خمرا، أو علم مقاييس دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية .(بنكراد،2005، ص13)

إذن فالسيميوطيقا حسب بورس هي نظرية عامة للعلامات، تدرس تشكلها واشتغالها في الفكر الإنساني، ثم إنها صفة لنظرية عامة للعلامات والأنساق الدلالية في كافة أشكالها، وبالتالي، تعد سيميائية بورس مطابقة لعلم المنطق؛ "وهذا إسهام أول من إسهامات بورس، فلا يمكن البحث عن المعنى خارج العلامات ولا يمكن أن نفكر دون علامات، فالمعنى موجود في العلامات، والعلامات وحدها هي السبيل إلى إنتاج الدلالات وتداولها" (بنكراد،2005،ص30)

إذن يمكننا القول بأن السيميولوجيا والسيميوطيقا متقاربتان في المعنى حد التطابق تقريبا، فكلاهما تتناولان دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو حركيا أو إيمائيا.

فلم تعد ثمة أسباب أو مبررات تجعل أحد المصطلحين يحظى بالسيادة دون الآخر، وإن كانت هناك أسباب تميزهما؛ فهي في الواقع أسباب ثانوية تعتمد النزعة الإقليمية على حد تعبير ترنس هوكز الذي يقول في هذا الخصوص: " ومن غير اليسير التمييز بينهما، وتستعمل كلتا اللفظتين للإشارة إلى هذا العلم، والفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين أن السيميولوجيا مفضلة عند الأوربيين تقديرا لصياغة سوسير لهذه اللفظة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل السيميوطيقا احتراما للعالم الأمريكي بورس" (هوكز، 1996، ص114)

لكن الصيغة الثانية، أي السيميوطيقا هي التي أقرت أخيرا لتسمية هذا العلم، وقد أخذ بها من قبل " المجمع الدولي لعلم السيميوطيقا" المنعقد بباريس في شهر يناير سنة 1969. يقول أومبرتو إيكو في هذا الصدد:

Sea como fuere; en este libro hemos decidido adoptar definitivamente la palabra ‘semiótica’ sin prestar atención a las implicaciones filosóficas o metodológicas de ambos términos. Simplemente, nos conformamos a la decisión adoptada en enero de 1969 en Paris por un comité internacional que ha dado origen a la ‘’International Association for Semiotic Studies’’ y que ha aceptado el término ‘’semiótica’’ (aunque sin excluir el uso de ‘’semiología’’, que de ahora en adelante habrá de cubrir todas las posibles acepciones de los dos términos en discusión. (Umberto Eco,2011,p7)

والاختلاف بين السيميولوجيا والسيميوطيقا في رأي كثير من الباحثين لا يجب أن يأخذ الجانب الأوسع، أو الحيز الكبير من اهتماماتهم. إذ هما مترادفتان مهما كان بينهما من اختلافات دلالية دقيقة.

I-2-2-السيمياء :

عرف العرب بدورهم هذا العلم ومارسوه كما أوردنا سالفا ، وذلك قبل أن ترسم له القواعد وتوضع له الأصول، فقد نحى بن حيان منحى سيميائيا في دراساته الكيميائية والظواهرية، كما يقدم لنا الجاحظ دليلا باهرا على عبقريته المشهود بها وهو يحلل الدراسات العلمية ببحث سيميائي مميز وذلك من خلال تعريفه للبيان بأنه :" اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى . أي كل ما أوصل السامع إلى المعنى المراد، يستوي في ذلك كل أجناس الأدلة، فبأي شيء بلغت الإفهام ووضحت المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع ". (الجاحظ، 1948، مج 1، ج1، ص 76)

وقد نحا الجاحظ المنحى ذاته القائل بأنَّ السِّيمياء أوسعُ من اللغة، وأن اللغةُ فرعٌ منها، وهو رأي بورس أيضا ، فهو يستدل على ذلك بقوله: " وجميعُ أصنافِ الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسةُ أشياء لا تنقصُ ولا تزيدُ؛ أولُها اللفظُ، ثم الإشارةُ، ثم العَقْدُ، ثم الخَطُّ، ثم الحالة التي تسمّى نصبة(الجاحظ، 1948، مج 1، ج1، ص 81)

فالجاحظُ يحقِّق عِلم العلامات، بأنْ راح يفصِّلُ الإشاراتِ التي تنقل المعاني، ويشرحُ كيفيتَّها، فالإشارةُ باليد والرأس والعين والحاجب والمِنْكَب، أمّا إذا تباعد الشخصان فبالثوب والسيف، وتختلفُ دلالات إشارة السيف، فقد يتهدد رافعُ السيف والسوطِ، فيكون زاجراً أو مانعاً رادعاً، ويكونُ وعيداً وتحذيراً، ويحِّددُ الجاحظ المواقفَ الاجتماعيةَ التي تستدعي التعبيرَ بها كقوله: " وفي الإشارة بالطَّرْفِ والحاجب وغير ذلك من الجوارح، مرفق كبير ومعونة حاضرة في أمور يسترُها بعضُ الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص(الجاحظ، 1948، مج 1، ج1، ص 78)

والعَقْدُ هو الحسابُ، وهو دون اللفظ والخطِّ كما فَسَّرَه البغدادي " والعقدُ نوعٌ من الحساب يكونُ بأصابعِ اليدين، يقال له حسابُ اليد، وقد ورد منه في الحديث، "وَعَقدَ عَقْدَ التسعين"(

البغدادي، 2008، ص147) وهو يشتمل على معان كثيرة. وأمَّا النَّصْبَةُ فهي الحالُ الناطقة بغيرِ لفظ، والمشيرةُ بغير يد، ومن أمثلتها في نَطْقِ الجمادِ بدلالةِ الحال، كقول الفضل بن عيسى بن أبال " سلِ الأرضَ، فقل من شقَّ أنهارَكِ، وغرسَ أشجارَكِ، وجنى ثمارَكِ؟ فإن لم تجْبكَ حواراً، أجابتك اعتباراً" (الجاحظ،1948، مج1،ج1،،ص 81)

وهو يفسر لنا كيف يتم نقل المعاني والدلالات باللفظ وبغير اللفظ، أي بعلامات قد تكون لغة منطوقة أو مكتوبة، أو بعلامات أخرى إشارية أو إيحائية أو ملتحفة وغير مباشرة، فالأرض مثلا، والتي هي جماد لا تتقن لغة البشر، قد تتواصل مع البشر إشارة أو تجليا أو ظاهريا، وكلها سيمياء أعم وأشمل من اللغة.

" وبجملة الإشارات والعلاقات يتمكَّنُ الإنسانُ من الإفصاح بغير مقام، بمعنى أنَّها لغاتٌ؛ يَتِمُّ التفاهمُ بها بين العباد، ولولا معرفة العباد لمعنى الحساب في الدنيا، لما فهموا عن الله عزَّ وجلَّ الحساب في الآخرة، وفي عدم اللفظ وفساد الخط والجهل بالعقد، فسادُ جُلِّ النِّعمِ" (الجاحظ، 1948، مج 1، ج1، ص 80)

ويبدو أنَّ الجاحظَ فتح لمن بعده منافذَ السيميائية، فجاءَ بعده ابن قتيبة يفسِّرُ ما أورده الجاحظ ، من وسائلَ غيرِ لفظية إذا تمكّن بها من تبليغ المقاصد، كالاستدلال بالعين والإشارة والنَّصبة، من أمثلة الاستدلال بالعين لمعرفة الحُبِّ والبغض من خلال حركة العين، وحجته قول الأعرابي:

إنْ كاتمونا القِلى نَمَّتْ عيونُهُمُ والعينُ تُظْهِرُ ما في القلبِ أو تَصِفُ

(ابن قتيبة، 1977،ص 181)

وارتقت السِّيمياء إلى درجات؛ أصبحَ لِكُلِّ موقفٍ الإشاراتُ التي تخصُّه، وهي تقوم مقامَ ألفاظه، فمواقف العِشْقِ مثلا لها علاماتُها، كما أوردها ابنُ عبد ربه:

وللحبِّ آياتٌ إذا هي صَرَّحَتْ تبدَّتْ علاماتٌ لها غُرَرٌ صُفْرُ

فباطِنُهُ سُقْمٌ, وظاهِرُهُ جَوى وأوّلُه ذِكْرٌ وآخِرُهُ فِكْرُ

(ابن عبد ربه، 1983، 317)

ومن علامات العشق أو العاشق نذكر مثلا: لجلجة اللسان والحصر والدموع ، ولابن القيم كتاب سماه: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، عقد فيه بابا عنوانه : في علامات المحبة وشواهدها .

كما ورد مصطلح السيماء والسيمياء في القرآن الكريم، وذلك في مواضع عديدة نذكر منها قوله تعالى في الآية 30 من سورة محمد: ﴿**فلعرفتهم بسيماهم ولتعرفنهم في لحن القول** ﴾ أي معناه إذا تكلموا عندك بأن يعرضوا بما فيه تهجين أمر المسلمين، أي التمكن من معرفة الكاذب من المنافق بعلامات كثيرة، كنبرة الصوت وإيقاع الكلام. (المحلي والسيوطي،2001، ص676)

وأيضا قوله تعالى في الآية 125 من سورة آل عمران : ﴿" **يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلافٍ مِّنَ الْمَلائِكَةِ مُسَوِّمِينَ** ﴾ بكسر الواو وفتحها بمعنى معلَّمين، فقاتل الملائكة مع المسلمين في يوم بدر على خيل بُلْقٍ، عليهم عمائم صفر أو بيض أرسلوها بين أكتافهم، وهي علاماتهم(المحلي والسيوطي،2001، ص84)

وقوله تعالى في الآية 14 من سورة آل عمران: ﴿ **زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللهُ عِنْدَهُ حُسْنُ الْمَآبِ** ﴾ والمسوَّمة هي الحسان . (المحلي والسيوطي،2001، ص67)، وأيضا قوله تعالى في الآية 46 من سورة الأعراف: ﴿ **وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ** ﴾ والسيماء هي بِيضُ وجوهِ المؤمنين، وسودُ وجوهِ الكافرين. (المصدر نفسه، ص 199). وأيضا قوله تعالى في الآية 41 من سورة الرحمن : ﴿ **يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالأَقْدَامِ** ﴾ وللمجرمين سماتٌ معروفة هي اسوداد الوجه وزرقة العين. (المحلي والسيوطي،2001، ص711). أما سيمياء المؤمنين فبيضُ الوجوه؛ في الآخرة لكثرة سِجودِهم لله في الدنيا، ومنه قوله تعالى: ﴿ **سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ** ﴾ في الآية 29 من سورة الفتح، وهو نور وبياض يعرفون به في الآخرة أنهم سجدوا في الدنيا. ((المحلي والسيوطي،2001، ص684)

كما أشار الأصفهاني إلى سيمياء الصوت ، بحيث يصدر الصوت ومعه علامات تحدد اختلاف نغمته وتباين شدته من موقف إلى آخر تبعا للمقاصد والأغراض " فاختلاف الألسنة إشارة إلى اختلاف اللغات وإلى اختلاف النغمات، فإن لكل إنسان نغمة مخصوصة يميزها السمع كما أن له صورة مخصوصة يميزها البصر." (الأصفهاني ، 1992، ص450)

كأن يكون الصوت العالي والمنفجر علامة على الغضب والرفض والنفور، والصوت الخافت علامة على الخجل والمرض والتعب، وقد يحمل الصوت المتردد المتذبذب علامات عديدة كالخوف وعدم الاطمئنان والامتعاض والتردد وغيرها.

وهكذا فإن مصطلح السيمياء بالمعنى اللغوي المقابل للعلامات، معروف عند العرب ويشهد له قوله تعالى في الآية 10 من سورة النحل: ﴿**ومنه شجر فيه تسيمون** ﴾ فقد قال المفسرون: السيماء والسيمياء: العلامة. (الأصفهاني، ص251)

أما ابن خلدون فقد خصص فصلا في مقدمته لعلم أسرار الحروف ويقول عنه : المسمى بالسيمياء نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة، فاستعمل استعمال في الخاص وظهر عند غلاة المتصوفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس، وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزيل الوجود عن الواحد، فحدث بذلك علم أسرار الحروف وهو من تفاريع السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله وتعددت فيه تآليف البوني وابن العربي ، ومن فروع السيمياء عندهم استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية يوهمون أنها أصل في المعرفة.(ابن خلدون،1979، ص556)

ونتيجة لما سبق فقد دعا معظم اللسانين العرب إلي ترجمة كلا المصطلحين (سيميولوجيا Semiologie أو سيميوطيقا Semiotic) بالسيمياء. ورأوا أن هذه المفردة ؛ أي السيمياء عربية لها حقل دلالي لغوي ثقافي تشاركها فيه كلمات مثل السمة

والتسمية والوسام والوسم والميسم والسيماء والسيمياء وكلها تعني العلامة أي: "السيمياء" .

وهكذا أضحت السميائيات تحتل مكانة مميزة في المشهد الفكري المعاصر ، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث نتائجه وأساليبه التحليلية. إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنتروبولوجيا ، ومن هذه الحقول استمدت السميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها، كما أن موضوعها غير محدد في مجال بعينه، فهي تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني، بل هي أداة لقراءة وتحليل كل مظاهر السلوك الإنساني من انفعالات بسيطة ، وطقوس اجتماعية وأنساق إيديولوجية.

I – 2-3-موضوع السيمياء :

على الرغم من أن صياغة الحدود النظرية للسيمياء وتحديد مجالاتها لم تبدأ إلا مع بداية القرن العشرين، فإننا لا نعدم وجود أفكار سميائية متناثرة في التراث الإنساني بشقيه الغربي والعربي. فقد حفلت كتب الأقدمين بإشارات تخص العلامة ومكوناتها وطرق إنتاجها وتلقيها في محاولة لفهم أسرار الدلالات التي ينتجها الإنسان في تفاعله مع محيطه. بل يمكن القول أن البدايات الأولى للسيميائيات جاءت استجابة للرغبة في الإمساك بالتجربة الإنسانية عبر الكشف عن انسجامها الداخلي غير المرئي من خلال الوجه المتحقق على أرض الواقع، وكذا الكشف عن مختلف العلاقات التي تربط الظواهر الإنسانية بمختلف أنواعها . فما يظهر للحواس شيء متداخل، ووحدها القواعد الضمنية التي تتحكم في وجوده هي التي تمكن الذات المدركة من التعرف عليه والإمساك بهويته ونظامه ومنطقه. إن البحث عن هذا الانسجام هو الذي قاد الإنسان إلى استخراج مجموعة من المبادئ التي يستند عليها من أجل إنتاج المفاهيم وتحديد التصورات، أي الانتقال من البعد المادي للعالم الخارجي إلى أبعاده المجردة، وكذا الانتقال من الأحكام العشوائية إلى الأحكام المنطقية المؤسسة.

فبالإضافة إلى دراستها للنسق اللساني، الذي يعد أهم الأنساق ، بحيث تعد اللغة كملكة إنسانية، أكثر الأنظمة التواصلية ارتقاء، فإن السميائيات وسعت من دائرة اهتماماتها لتجعل من

كل الأنساق التواصلية التي يستعين بها الإنسان في خلق حوار مع الآخر موضوعا لدراستها، فجل التصنيفات الخاصة بالأنساق السيميائية لا تكتفي بإحصاء العلامات المشتقة من اللسان، كما لا تكتفي برصد الأنساق المباشرة التي خلفت العديد من التراكمات البلاغية، بل تندرج ضمن حقل دراستها مجمل الصيغ التعبيرية التي يستعملها الإنسان بشكل مباشر أو غير مباشر في حواره مع ذاته ومع الآخر بل ومع محيطه وعالمه إجمالا، كالشم واللمس والسمع والذوق. فالحواس بدورها تنتج صيغا تعبيرية تتمتع بوضع إبلاغي خاص وينظر إليها دائما باعتبارها دعامة أساسية في التواصل.

ومن خلال التمعن في التعريفات التي قدمت للسيميائيات، يتضح لنا جليا أنها تتضمن مصطلح العلامة؛ ويعني هذا أن السيمياء هي علم العلامات، ومن الصعب إيجاد تعريف دقيق للعلامة لاختلاف مدلولها من باحث لآخر. فعند فرديناند دوسوسير تتكون العلامة من: الصورة الصوتية أي الدال والصورة الذهنية أي المدلول. ، كما اعتبر السيمياء علما للعلامات التي تدرس في حضن المجتمع. وهذا يؤكد لنا ارتكاز العلامة على ماهو لغوي ونفسي واجتماعي. وتبدو العلامة في تعريفات السيميائيين كيانا واسعا ومفهوما قاعديا وأساسيا في جميع علوم اللغة، وهو ما يبينه لنا إيكو فيما يلي:

La definición de Saussure es muy importante y ha servido para desarrollar una conciencia semiótica. Su definición de signo como entidad de dos caras (signifiant y signifié) ha anticipado y determinado todas las definiciones posteriores de la función semiótica . y en la medida en que la relación entre significante y significado se establece sobre la base de un sistema de reglas (la langue).(Eco,2018,32)

كما ارتبطت السيمياء في نشأتها باللسانيات والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والمنطق و فلسفة الظواهر، فضلا عن ارتباطها بالدراسات الأنتروبولوجية كتحليل الأساطير والأنساق الثقافية غير اللسانية. كما ترتبط السيمياء منهجيا بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية والسمعية كالموسيقى والفن التشكيلي والمسرح والسينما. وترتبط كذلك بالهرمينوطيقا وبدراسة الكتب الدينية المقدسة، وكذلك بالدراسات الشعرية والأدبية واللغوية وغيرها من المعارف الأخرى.

لقد أصبح التحليل السيميائي تصورا نظريا ومنهجا تطبيقيا؛ وذلك في شتى العلوم والدراسات

الإنسانية والفكرية والعلمية، كما يعد من أهم أدوات المقاربة بين الأنساق اللغوية وغير اللغوية، وهو ضروري لفهم آليات التأويل والقراءة.

ومن هذا المنطلق توسعت مباحث السيميائية وشملت مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية بل وحتى النفسية ، ودخلت بشكل كبير ومباشر إلى المعطيات النقدية لما بعد البنيوية ، حتى عُدت ركناً مهماً من أركان التحليل النقدي ، وقد تميزت السيمياء بالتطور المتنامي ، لأنَها شكلت الأداة والمنهجية الدقيقة في تفسير سلوك العلامات وبيان وظائف علاقاتها ، وهذه العلاقات تتسم بقدرتها على التوالد والاستمرار، إذ بلغت السيمياء مكاناً متميزاً بين المناهج الفلسفية والنقدية المختلفة ، لقد بدأت من تحليل العلامة فقدمت تفسيراً للموجودات ، وفهماً لحركة العالم ، وشرحاً لأنظمة الكون ، وصيغاً لا نهائية لدلالة تتخذ من العلامة إطاراً موسوعياً لخلق رؤى جديدة.

إنَ تنوع الأبحاث السيميائية راجع في الأساس إلى تنوع الدراسات الفلسفية التي تختص في بحث الموجودات وفهمها وكذا بيان ماهيتها ، وتحليل أنواع التواصل القائم بين الوجود والموجود ، أي أنها تبحث في طبيعة العلاقة بين النظام والوظيفة ، بين الدلالة والسياق ، بين المادة والماهية ، وفق تسلسل معرفي نقدي ينبني على أسس تحليلية وتأويلية.

I-2-4-مبادئ السيمياء :

تسعى السيمياء فيما تسعى إلي تحويل العلوم الإنسانية، خاصة اللغة والأدب والفن، من مجرد تأملات وانطباعات تذوقية ذاتية، تتسم في غالبيتها بالتلقي الذاتي المفرد والمباشر؛ إلي تصورات تحليلية ممنهجة، تستقبل وتحلل وتؤول وفق قواعد علمية ، ويتم ذلك عن طريق التوصل إلي مستوى من التجرد يسهل معه تصنيف مادة الظاهرة ووصفها ، من خلال أنساق من العلاقات تكشف عن الأبنية العميقة التي تنبني عليها . ويمكنها هذا التجرد من استخلاص القوانين التي تتحكم في هذه المادة وفي وجودها وفي تطورها وفي علاقاتها مع غيرها من المواد. "ومن حقول السيمياء أيضا :علامات الحيوانات، وعلامات الشم، وعلامات الاتصال باللمس، ومفاتيح المذاق، والاتصال البصري، وأنماط الأصوات، والتشخيص الطبي، وأوضاع الجسد، واللغات الصورية والمكتوبة، والإعلان والإشهار، والسينما والقصة المصورة والملصقات، وقراءة اللوحات التشكيلية ".(فاخوري، 1990، ص8-11)

ونضرب هنا مثالا حيا من واقعنا المعيش، وهو ما تقوم به الومضات الإشهارية الخاصة بالعطور النسائية ، فرائحة العطر لا يمكن تصويرها ولا وصفها، فكيف يمكن إقناع المشاهد بكون هذا العطر مثلا جديرا بالثقة وعلى جميع من يشاهده التفكير في اقتنائه؟ وبما أن الرائحة لا يمكن بثها، فإن الإشهار يقدم لنا حالة أقرب ما تكون إلى السلوك الحيواني، فكما أن مجموعة كبيرة من الحيوانات تعبر عن رغبتها أو تتعرف على شريكها عن طريق الشم، فإن المرأة المبخرة بعطر عالي الجودة تستثير حاسة الشم عند الرجل، وستجعله رائحة عطرها يتبعها وقد يهديها الورود أو يعرض عليها الزواج؛ وهذه حالة واحدة من العديد من الحالات الأخرى التي تشتغل فيها حاسة الشم باعتبارها خاصية ثقافية تستمد قوتها الإبلاغية والدلالية من خلال وضعها ضمن نسق من العلامات.

ومن هنا كان التركيز في السميائيات على طبيعة التدليل لا على المادة التي تشكل سندا للدلالة، أي أن العلامة، مهما كان نوعها، تدرس وتحلل وفق ما تؤديه من رسائل دلالية في حالة ما في مكان ما وفي زمن ما.

فهذه التصنيفات المتنوعة لا تعود إلى طبيعة المعاني التي تنتجها الأشكال التعبيرية المختلفة، إنها المنتوج الذي يفرزه كل شكل تعبيري على حدا. فالتميز المفهومي والاستقلالية الدلالية ناتجان عن السيرورة الفعلية لا عن جوهر الأشكال وماهيتها الأصلية . فالسيميائيات في جميع هذه الحالات هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات بناء نصوص شتى، أي بحث في أصول السميوز ، على حد تعبير بورس، وأنماط وجودها وتحققها على ارض الواقع.

وبناء على ذلك يمكن القول بأن الوحدات الدلالية لا تستمد قيمتها من إحالتها على مضمون إيجابي مفرد يكتفي بتحديد مساحة دلالية معينة، مفصولة عن أي سياق، بل هي أيضا تكتسب معانيها الواسعة في إطار تفاعلها مع عناصر أخرى تنتمي إلى سياقها، تتقابل معها وتحدد مضامينها المتحققة والممكنة وكذا القابلة للتحقق . فماذا يعني الخوف أو التردد أو الشر أو الكذب أو الخيانة، في غياب مضامين نقيضة كالأمان والتأكد والخير والصدق والأمانة.

وهكذا فإن إدراك أي مضمون يقتضي تحويله إلى شكل، أي بانتقاله من مرحلة الوجود الأولي في ماهيته وجوهره إلى مرحلة تشكله الفعلي واشتغاله داخل نسق محدد ووفق سياق معين. فالرجل مثلا هو المذكر والحي والإنسان والراشد، وهذه العناصر المفهومية البدئية هي التي تشكل البدايات الأولى لكل سيرورة دلالية، أما القيم الأخرى المرتبطة بمفهوم "رجل" ، مثلا الشهامة و الشجاعة والبسالة والقوة والصمود فتلك وحدات تأتي بها الثقافة، ويحددها المجتمع، ولا يمكن أن تفهم إلا بإسنادها إلى هذه الثقافة السائدة داخل هذا المجتمع.

إنَ السيمياء في معالجتها للعلامات المنبثقة من الأشياء والأفعال والظواهر ، أعطت منهجية ما بعد البنيوية إمكانية السيطرة على الممارسات المعرفية ، وذلك من خلال إتباع نظام تأويلي للعلامة ، وفق عملية تحول دقيقة تجري بين العلامة والنسق؛ أي تفسير العلامة المتموقعة في نسقها للوصول إلى المعنى ، أي أن الناقد يسعى للوصول إلى اختلافات المعنى ، وعدم الاقتناع والتسليم بحدَ معين للدلالة ، والغاية من ذلك هي الدخول في سيرورة مستمرة لا تعترف بحد، يغيب فيها المدلول بصورته النهائية والمحددة قبليا ، ويحيل فيها الدال على دوال أخرى محققة أو قابلة للتحقق، وهذا ما يعرف بالتحليل العدمي ، وبلا نهائية الدلالة، أي أن الدلالات المنبثقة عن العلامات بشتى أنواعها غير محدودة.

يعد التحليل العدمي وكذا لا نهائية الدلالة وأيضا التحليل التأويلي؛ من الأفكار الأساسية التي بلورها السيميائي والفيلسوف الأمريكي؛ شارل ساندرس بورس، فهو كان يعتقد بضرورة إطلاق العنان للعلامات الدالة، وعدم كبح جماحها بتحديد إطارها سلفا، وتركها تتفاعل وتشتغل وتخبر وفق ما كان يسميه نسيج السيميوز، الذي يؤدي بنا إلى مجموعة لا منتهية من الإحالات الدلالية المختلفة.

Para establecer el significado de un signo es necesario sustituirlo con otro signo o conjunto de signos, que a su vez es interpretable por otro signo o conjunto de signos, y así en adelante *ad Infinitum.* Para Peirce un signo es «cualquier cosa que determina alguna otra cosa (su *interpretante*) para que se refiera a un objeto al cual él mismo se refiere (su *objeto):* de la misma manera el interpretante se convierte a su vez en un signo, y así *ad infinitum»(* Eco,2008, p287)

أي أننا نفتح المجال أمام العلامة لتتفاعل مع مختلف العناصر التي تكون سياقها، سواء تعلق الأمر بعناصر لسانية أو غير لسانية، كالعوامل الثقافية والقواعد المعرفية والإرهاصات المجتمعية والعرفية؛ من خلال التسليم بفكرة أن الأشكال التواصلية التي ترتكز على العلامات في اشتغالها؛ هي في الحقيقة كيانات تتشابك مع بعضها وفق سلسلة مشتركة، تتشكل وتتطور داخل نسيج دلالي يمكن تحليله سيميائيا عن طريق العلامات. وعليه يمكن القول بأن المنهج السيميائي ينبني على أربعة مبادئ أساسية تمثل دعائم التحليل السيميائي وهي: العلامة، المعنى، الدلالة والتأويل.

I-2-4- 1- العلامة :

العلامة هي المصطلح المركزي في السيمياء ، إذ لا يمكن الحديث عن تحليل سيميائي في غياب العلامات، وتعنى السيمياء بالعلامة على مستويين: المستوى الأول وجودي أنتولوجي ، و يعنى بماهية العلامة أي بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها والتي تختلف عنها. أما المستوي الثاني فهو مستوي تداولي براغماتي ، وهو يعنى بالعلامة من حيث فاعليتها واشتغالها وكذا توظيفها عمليا.

I-2-4- 1-1- المستوى الأول :

يدرس العلامة وفقاً لأبعاد ثلاثة حسب ما تبينه مناهج النقد الأدبي، وندرج هنا هذه الأبعاد وفق ما يراه أحد النقاد وهو تاوريريت كما يلي:

أ- البعد النظمي السياقي: وهو يدرس الخصائص الداخلية في منظومة العلامات دون أن ينظر في تفسيرها، أي ينظر في بنية العلامات داخل المنظومة.(القصيدة مثلاً) .

ب- البعد الدلالي : يهتم بالعلاقة بين العلامة وبين مدلولاتها فهو يدرس محتوى العلامات والعلاقة القائمة بين العلامة وتفسيرها وتأويلها من دون النظر إلي من يتداول .

ج- البعد التداولي : يدرس الصلة بين العلامة ومن يتداولها وتحدد قيمة هذه العلامة من خلال مصلحة من يتداولونها .' (تاوريريت ،136، 2008)

ونلاحظ هنا أن البعد الدلالي والسياقي لهما صلة بمسائل محددة من السيمياء ، أما البعد التداولي فله علاقة بدراسة المسائل السيميائية التي تحتاجها علوم معينة مثل سيكولوجيا اللغة (علم النفس اللغوي) وعلم النفس الاجتماعي . وفي المستوي الثاني، نجد أن دو سوسير يعرف العلامة بأنها " اتحاد لا ينفصم بين دال ومدلول والدال تصور سمعي يتشكل من سلسلة صوتية يتلقاها المستمع وتستدعي إلى ذهنه تصورا ذهنيا مفهوميا هو المدلول ."(الغذامي، 1987، ص12) أي أن العلامة تتشكل من وحدة ثنائية المبني لا يمكن فصل طرفيها عن الآخر، فالعلامة دالها ومدلولها حقيقة مادية محسوسة تثير في العقل صورة ذهنية ، وعلى الرغم من كون هذه الصورة الذهنية هي انعكاس عقلي لشيء موجود في الواقع ، إلا أن أتباع دو سوسير ، يرون أن السيمياء لا تهتم بالضرورة بمسألة مطابقة العلامة للواقع . إنما تكمن القيمة السيميائية في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول فقط دون تجاوزهما إلي الشيء الذي تشير إليه العلامة.

فهذه العلاقة الثلاثية تخرج من السيمياء إلي الدلالة . وللعلاقة عند السوسيريين خاصيتان : الأولي هي اعتباطية العلامة أي أن العلاقة بين الدال والمدلول لا تقوم علي علة من العلل المنطقية أو الطبيعية . والثانية : قيمة العلامة، وتنشأ هذه القيمة عن سببين : الأول وظيفة العلامة والثاني : أشكال التشابه والاختلاف بينها وبين العلامات الأخرى (وهي قيمة مرتبطة بماهيتها) فالعلاقة بين الدال والمدلول عندهم ، هي علاقة اصطلاحية وهي حاصل اتفاق بين المستعملين . ويمكن لهذا الاتفاق أن يكون ضمنياً أو ظاهريا وإن بقى مفهوماً نسبياً خاصة عندما يتعلق الأمر بالتواضع (الاتفاق) الضمني. وهذا التواضع درجات إذ يمكنه أن يكون قوياً وجماعياً ومرغماً ومطلقاً كما في إشارات المرور والترقيم الكيميائي والجبري ، ويمكن أن يكون قوياً كما في قواعد الآداب العامة .(موقع سعيد بنكراد، السيميائيات وموضوعها، http://saidbengrad.free.fr/ar/index.htm)

I-2-4- 1-2- المستوى الثاني :

يدرس العلامة وفقا لاشتغالها فعليا، وتأثيرها على غيرها من العناصر الأخرى الموجودة في نطاقها وسياقها:

ينوه باختين بضرورة الاهتمام بالإطار المادي والواقعي للعلامات، إذ لا يمكن اعتبارها كيانات معزولة، "يرى باختين أن العلامة ذات بعد مادي واقعي خلافا لسوسير الذي رآها مجردة من أي واقع حسي أو مادي ، ولم يكتف بذلك بل قال أنه لا يمكن فصلها عن الايدولوجيا، ولا عزلها عن التواصل الاجتماعي ذي الأشكال المحسوسة " (أريفيه و جيرو، 2002، ص27)

يعتقد باختين بأن الذات البشرية كائن حواري إلى حد بعيد، وذلك لكونها تعيش وتتفاعل داخل عالم مليء بكل أنواع التواصل، فنحن نتواصل حتى في لحظات صمتنا، وهو ما يضفي الطابع المادي والإيديولوجي على مفهوم العلامات لدى باختين. كما أن "للعلامات تصنيفات عدة: إرادية وغير إرادية، والإرادية قسمان:اتصالية واتصالية جمالية .الأولى مثالها الإشارات المرورية والعسكرية، وأبواق السيارات والإرشادات والتوجيهات. والثانية مثل الصور الفنية، والتماثيل .أما غير الإرادية فمنها الصوتية كالسعال، والحركية كجريان الدم في العروق، والشكلية كحمرة الخدود " (ايكو، 2000، ص 122)

كما يميز اومبيرتو إيكو العلامات الطبيعية عن العلامات القصدية، إذ إن هناك نمطين من الدلائل التي يبدو أنها تخفي التعريف التواصلي، وهما:

ا–الأحداث الطبيعية الصادرة عن مصدر طبيعي.
ب–السلوك الإنساني غير الصادر بشكل قصدي من قبل المرسِلين.
وهكذا فإنه من الممكن أن نستنبط من الدخان وجود النار...ومثل هذه الحالة هي حالة استدلال (...) ومن الملاحظ أن حياتنا اليومية مملوءة بهذه الأفعال الاستدلالية. وعليه فان هناك وجودا لأفعال استدلالية ينبغي أن يتعرف عليها باعتبارها أفعالا سيميوطيقية.(حنون، 1987، ص40)

أي أن العلامات تنقسم إلى: علامات طبيعية وتنتجها الطبيعة كأصوات الرعد والحفيف والخرير وغيرها، وكذلك حركات الأشجار والأمواج والسحاب، وتشكيلات النجوم وأشكال

القمر، وروائح الزهور والنبات والحشرات، وطعم الموجودات الطبيعية كالفواكه والنباتات وغيرها. وكذلك ما يتصل بحاسة اللمس مثل حرارة الأجسام وملاستها وخشونتها. و علامات صناعية، وهي التي يصنعها الإنسان سواء كانت ذات طبيعية صوتية مثل الأجراس والصفارات، أو حركية مثل حركة عقارب الساعة، أو بصرية كالأضواء الملونة،أوشمية كالعطور والمستحضرات ،أو ذوقية كالمشروبات والأطعمة، أو لمسية كحرارة الأجهزة أو برودتها.

"أما بورس، فيطلق على السيمياء علم العلامات، فيقول إنها ثلاثة أنواع : العلامة النوعية التي لا يمكنها أن تتصرف حتى تتجسد، والعلامة العرفية وهي المتواضع عليها ، والعلامة المتفردة وهي الشيء الموجود فعلا أو الواقعة الفعلية"(بنكراد، موقع سعيد بنكراد، معجم السيميائيات،http://saidbengrad.free.fr)

إنه يرتبها ترتيبا منطقيا وفلسفيا في ذات الوقت، وفق تصنيف ثلاثي ووفق علاقة ثلاثية، فهو يعرف العلامة كالتالي:

Un signo, o representamen, es algo que, esta para alguien, por algo, en algún aspecto o disposición. (De Morentín, 1983, p82)

الشكل 04:El signo

(De Morentín, 1983, p82)

والعلامة عند بورس هي ثلاثية مكونة من :

1-الماثول، ويقابله الدال عند دو سوسير.

2- المؤول ويقابله المدلول عند دو سوسير.

3- الموضوع وليس له مقابل عند دو سوسير .

أي أن العلاقة بين الماثول والموضوع ليست مباشرة بل تمر عبر مؤول "وعلى هذا الأساس، فإن السيرورة السيميائية (حقل السيميوز) ، تستدعي الماثول كأداة للتمثيل، وتستدعي الموضوع كشيء للتمثيل، وتستدعي مؤولا يقوم بالربط بين العنصرين." (بنكراد،2005، ص77)

وسنعود ونتناول لاحقا النظرية السيميوطيقية البورسية بتعمق أكبر، وسنخضعها للتحليل والدراسة، وذلك لكونها تملك باعا كبيرا في بحثنا.

I-2-4-2-المعنى:

قد يستعصى المعنى على تحديد معنى لنفسه، كما أن الكثيرين لا يميزون بين المعنى والدلالة، ولكن علماء اللغة يجدون فرقا كبيرا بين الاثنين، "فمثلا عبد القاهر الجرجاني يفرق بين المعنى ومعنى المعنى ؛ فالمعنى عنده هو الذي تقودك له الألفاظ وحدها وتصل إليه بغير واسطة، أما معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" .(بنكراد، معجم السيميائيات، موقع سعيد بنكراد، http://saidbengrad.free.fr)

والمعنى عند البعض معنيان: المعنى الاصطلاحي الذي يتشكل من عناصر لغوية لم يطرأ عليها تغيير دلالي، والمعنى الإيحائي ويتألف من عناصر شكلية تحمل دلالات متعارف عليها في مجموعة لسانية معينة. ويرى المعاصرون أن الأصل واحد وهو المعنى الذي تدركه في الإحاطة الأولى، أما معنى المعنى فهو الدلالة التي تشير إلى السياقات الممكنة التي تشتمل عليها العلامة، ولا يفرقون في ذلك بين اللغة ووسائل الاتصال الأخرى من إشارة أو طقوس أو غيرها .

"Decía Peirce que el pensamiento tiene por objetivo, dilucidar el sentido de las palabras concretas y conceptos abstractos, el significado establecido es su contenido intelectual general". (D.Gorlée, 2010.p12)

وقد اهتم الفلاسفة والأدباء واللغويون العرب بدورهم بقضية المعنى، بحيث قسم الجرجاني الكلام إلى ضربين حيث يقول:

الكلام ضربان: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا فصدت أن تخبر عن (زيد) مثلا بالخروج عن الحقيقة، فقلت: (خرج زيد)، وبالانطلاق عن (عمرو)، فقلت

: (عمر منطلق)، وعلى هذا القياس ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض وحده، ولكن بذلك اللفظ على معناه الطيب يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم نجد لذلك المعنى دلالة تصل بها إلى الغرض ومدارها هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل. (الجرجاني ، 1984، ص173)

ويتضح لنا من خلال ما سبق أن المعنى معنيان:

أ-معنى حقيقي (عقلي): وهو إيراد المعاني على صورها العقلية، لا غموض فيها، كقولنا: خرج زيد.

ب-معنى مجازي (تخيلي): ويقصد به المعنى الذي يحتاج إلى وساطة، وفيه يتم إيراد المعني بشكل لا يحتمل الصدق أو الكذب.

I-2-4-3-الدلالة:

مفهوم الدلالة مفهوم مركزي ينتظم حوله النشاط السيميائي في مجمله، وهي الناتج الصافي للمادة وهي وجهها المتحقق أو هي سيرورة إنتاج المعنى. ويرى آخرون أن السيمياء لا تبحث عن دلالات جاهزة أو سابقة على الممارسة ، بل هي "بحث في شروط الإنتاج والتداول والاستهلاك. لأن ما "يستهوي النشاط السيميائي ليس المعنى المجرد والمعطى لأنه مرحلة سابقة على الإنتاج بل هو المعنى من حيث هو تحققات متنوعة ميزتها التمنع والاستعصاء على الضبط " (الجرجاني ، 1988، . ص 33)

وقد نظر العلماء العرب إلى دلالة اللفظ في سياقين مختلفين :السياق اللغوي، والسياق التداولي . وذلك قبل أن تظهر مقولات السيميائيين والتداوليين المعاصرين بقرون عديدة؛ يقول عبد القاهر الجرجاني : " لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في موضع، ولها في كل موضع شأن مفرد، وشرف منفرد، ومن خصائصها ، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ." (الجرجاني ، 1903، ، ص83)

فاللفظة كما نرى لا تستقر على دلالة واحدة، بل تتغير دلالتها بتغير موقعها داخل نسقها، وأيضا من خلال العلاقات التي تربطها بغيرها من العناصر الأخرى التي تتشكل معها داخل هذا النسق، والتي تشتغل معها في السياق نفسه أو في سياقات أخرى .

تكتسي الدلالة أهمية كبيرة في نظرية الترجمة وتطبيقها، وذلك لأن عملية الترجمة قائمة على نقل الشحنات الدلالية بين اللغات. يتضمن المعنى معان داخله، كالمعنى العاطفي والمعنى الإيحائي والمعنى الديناميكي، وذلك وفق الدلالتين الذاتية والضمنية.فالدلالة الذاتية هي التي تعنيها الكلمة في إطارها الموضوعي والدلالة الضمنية تحتوي مجموعة من الرموز التي تخبر عن شخصية الكاتب وعواطفه وتوجهاته وغيرها، وهي عناصر تنقل بدورها أثناء عملية الترجمة.

I-2-4-4- التأويل:

التأويل يعني أخذ المعنى على غير معنى الكلمات بتجاوز الظاهر إلى الخفي، والتأويل اصطلاحا هو: "صرف اللفظ عن المعنى الراجح إلى المعنى المرجوح لدليل يقترن به ." (مفتاح، 1994، ص 141)

ولطالما تداخلت حدوده التعريفية مع مصطلحين آخرين هما :الشرح والتفسير، غير أنه يمكننا القول أن معظم العلماء قد استقروا على أن التفسير خاص بدراسة الألفاظ والجمل دراسة معجمية ونحوية، وجعلوا الشرح جامعا بين الدراسة الدلالية والتفسير وسرد الأخبار.

يرتبط التأويل بمفهوم الدلالة، لأن الكلمة لا تقف عند حدود التعيين، أي تحديد الشيء الذي وجدت من أجله الكلمة، بل تتخطى ذلك إلى سياقات ضمنية ليست أصلية فيها، فهي تتعلق بالوضع السياقي والإطار الثقافي ومقتضيات التلقي، وليست الكلمات وحدها تنطوي على دلالات متعددة، بل وأيضا مختلف وسائل الاتصال غير اللسانية. "فالتأويل غايات، ونحن نؤول وفق متطلبات حاجاتنا بجميع أنواعها، فحاجتنا إلى الاستقرار على معنى يريحنا من لهاث قد لا يجدي في شيء أمر في غاية الأهمية"(بنكراد، 2005، ص31)

يمكننا القوا بأن أي شكل تعبيري له لحظتان : الأولى هي لحظة التعيين المرجعي المحايد، أي المعنى الأصلي والبدئي لأي شكل لحظة وجوده، ففي اللحظة الأولى يتم تعيين المرجع أو الوجود الأصلي الذي تشكله العناصر المحددة للظاهرة نفسها، أما الثانية فهي لحظة إنتاج الدلالات المرتبطة بخصوصية فعل ما لحظة وقوعه في زمن ما و ضمن وضع ثقافي خاص وهو التأويل، وهنا تنتج الدلالات المرتبطة بخصوصية هذه الظاهرة . إذ يتم أولا

الإشارة إلى المعنى المباشر حيث يمكن اعتباره قاسما مشتركا لكل الدلالات، ومن ثم الإشارة إلى القيم الناتجة من وضعها الخاص ثقافيا وإبلاغيا. فالأول معنى مباشر وهو قاسم مشترك بين الدلالات التي تتبناها مجموعة أما الثاني فهو قيم مضافة هي نتاج للوضع الخاص.

يرتبط التأويل ارتباطا وثيقا بالدلالة وشروطها وأشكالها، ذلك أن الكلمة لا تقف عند حدود التعيين المحايد بل تشتمل على سياقات أخرى قابلة للتحقق. ولذلك يرى البعض في نص ما، ما لا يراه كثيرون، ويدركون معاني لا يدركها الآخرون. ففي الكلمة بالإضافة إلى ما يشير إلى المعنى الأصل الذي نحتت من أجله، ما يشير أيضا إلى السياقات الضمنية غير الأصلية.

تركز السميائيات في تحليلها على عملية التأويل، التي تأتي بمعلومة جديدة تغني المعرفة التي تختزنها العلامة في تحققها البدئي. وبعبارة أخرى، إنها تحيل على سلسلة من المسارات الداخلية التي تقيم روابط فعلية أو ضمنية بين ما هو متحقق وبين ما يحال عليه من خلال السيرورات التأويلية المتنوعة، بحيث تستحضر الإطار الثقافي الذي يعد العنصر الوحيد الذي يمكننا من إرساء نقطة نهائية ضمن تدفق دلالي لا ينتهي نظريا عند حد بعينه. ولقد كانت مقولة المؤول، كما تصورها بورس وحدد حقولها واشتغالها، مقولة هامة في تحديد ديناميكية التأويل وحركية السيرورة الدلالية. ففي كل عملية إحالة نكون في واقع الأمر نحضر لبدايات سيرورة تأويلية جديدة، فالعلامة هي مستودع لعدد هائل من الوحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متنوعة.

II-سيمياء بورس:

وكما أوردنا سابقا، فإننا بصدد إتباع المنهج السيميائي، لذلك سنعتمد على النظرية السيميائية لشارل ساندرس بورس في تحليلينا لماهية التعبير الرمزي، حتى تتسنى لنا دراسة ترجمته، وقبل المضي في شرح وبيان أصول هذه النظرية، ارتأينا إعطاء تعريف مقتضب لهذا الفيلسوف واللغوي الأمريكي الذي يمثل أحد أعمدة المنهج السيميائي.

وقبل ذلك نود الإشارة إلى شيء مهم، استوقفنا أثناء بحثنا وتقصينا حول النظرية السيميوطيقية لشارل ساندرس بورس، ألا وهي كيفية نطق اسم "Peirce" وكيفية كتابته باللغة العربية. فقد أوردها سعيد بنكراد في كتابه "السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س بورس":إن اسم Peirce يجب أن يكتب بورس وليس بيرس، وكل دارسي بورس يشددون على ضرورة الالتزام بالنطق الصحيح لهذا الاسم. وهذا التحذير عادة ما يشير إليه هؤلاء الكتاب في بداية كتبهم أو مقالاتهم. إلا أن هذا التشديد لا نجد له أي صدى في الكتابات العربية، فهم يكتبون Peirce بيرس (...) ونورد فيما يلي مجموعة من الشواهد لإثبات ذلك:

1-ينبهنا دولودال في كتابيه:

-Peirce (CS) : Ecrits sur le signe, Ed Ed Seuil Paris 1978.
-Deledalle (Gérard) : La philosophie Américaine, ed Nouveaux horizons,1978.

إلى ضرورة الالتزام بالكتابة الصحيحة لاسم بورس، فهو يشير في هامش الصفحة 7 من الكتاب الأول إلى النطق الصحيح قائلا: prononcer Peurce، ويقول في كتابه الثاني ص131: prononcer Peurce.

أما لودفيننغ ماركوز، فيقول في كتابه:

-Marcus Ludwing : La philosophie Américaine, éd Galimar, col Idées, 1967.

"Ils l'appelaient professeur Peirce, bien qu'il ne soit pas professeur et que son nom ne s'écrivît pas Peirce mais Poerss… "

أما بول غوبلي وليتزا جانز، فيقولان في كتابهما:

Semiotics for Beginners, ed ICON Books,1997 :

"Hailes as the formest American Philosopher , Charles Peirce (pronounced purce) was born into…ص18."

وعليه سنلتزم في بحثنا بالنطق والكتابة الصحيحين، الذين يتلاءمان ونطق اسمه وكتابته في لغته الاصلية.

II-1-تعريف مقتضب لبورس:

في العاشر من سبتمبر سنة 1839 ولد شارل سندرس بورس في كامبردج في ولاية ماساشوسيتس في الولايات المتحدة الأمريكية من أب عالم عده البعض من ألمع علماء أمريكا في القرن التاسع عشر، فلقد كان بنجامان بورس أستاذا كبيرا في الرياضيات لمدة ثلاثين سنة في جامعة هارفارد، حتى قيل إن بورس ولد في حرم جامعي قائم الذات.

ولقد كان أبوه أول أساتذته، فعلى يديه تعلم الكيمياء والرياضيات، وكانت عنده ميول فطرية للمنطق والفلسفة. وفي سن السادسة عشر من عمره أدخله والده إلى جامعة هارفارد لكي يتابع دروسا في الرياضيات والفيزياء، ثم الكيمياء، ليحصل على شهادة عليا سنة 1860، وعلى الميتريز سنة 1862 وعلى الإجازة في الكيمياء سنة 1863.

وبفضل علاقات والده، سيحصل على وظيفة سنة 1860 في مصلحة الجيوديزية (علم من علوم الأرض) للولايات المتحدة الأمريكية، وهي الوظيفة التي ستكون مصدر عيشه طوال حياته.

وفي سنة 1862 عقد قرانه على فتاة أمريكية من عائلة عريقة تدعى هارييت ميلوزينا فاي، وبعد ذلك بثلاث سنوات سيلقي دروسا حول المنطق والفلسفة في جامعة هارفارد كأستاذ مؤقت. ولم تدم هذه الدروس سوى موسمين جامعيين: 1865/1864 ثم 1867/1866. وفي سنة 1867، كتب بورس مجموعة من المقالات المؤسسة التي سيكون لها أثر حاسم في تطور فكره السيميائي، كما واظب على كتابة مقالات لبعض المجلات؛ وبموازاة ذلك انكب على إنجاز مشروع ضخم يتمثل في كتابة 12 مجلدا حول المنطق، إلا انه لم يتم سوى مجلدين لم يعرفا طريقهما إلى النشر إلا بعد وفاته التي كانت سنة 1914. كانت أعماله موزعة بين الفلسفة والمنطق والرياضيات والميتافيزيقا والدين والكيمياء والفيزياء وعلم البصريات وعلم النفس والتاريخ القديم. كما كان يقوم بترجمة بعض النصوص من الألمانية واللاتينية إلى اللغة الإنجليزية. وبعد سنوات من موته، سيتذكر الناس بورس من جديد، وسيوصف بأنه أكثر فلاسفة أمريكا أصالة، وسيحتفى بتراثه الفلسفي والمنطقي والسيميائي. وستقوم جامعة هارفارد بشراء مخطوطاته ، وستقوم مجموعة من الأساتذة بجمعها في ثمانية مجلدات .

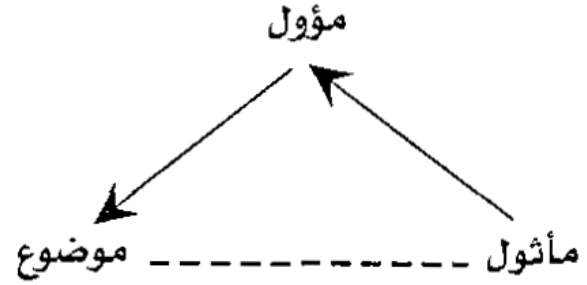
ظهرت المجلدات الستة الأولى ما بين 1931 و1935 تحت إشراف هارتشورن ويس، وسننتظر إلى سنة 1958 ليظهر المجلدان الباقيان. وقد جمعت في هذه المجلدات الثمانية كل أعماله في المنطق والرياضيات والفلسفة السيميائيات والفيزياء، تحت عنوان: Collected papers

II -2-المنهج السيميائي البورسي:

يرى بورس أن النشاط البشري بمجمله نشاط سيميائي ، وبطبيعة الحال فإن النشاط اللساني هو نشاط سيميائي لأنه جزء من النشاط البشري. يقول بورس عن نفسه :

إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل. إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطق تعرض نفسها كنظرية للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل .(أريفيه و جيرو، 2003، ، ص 105)

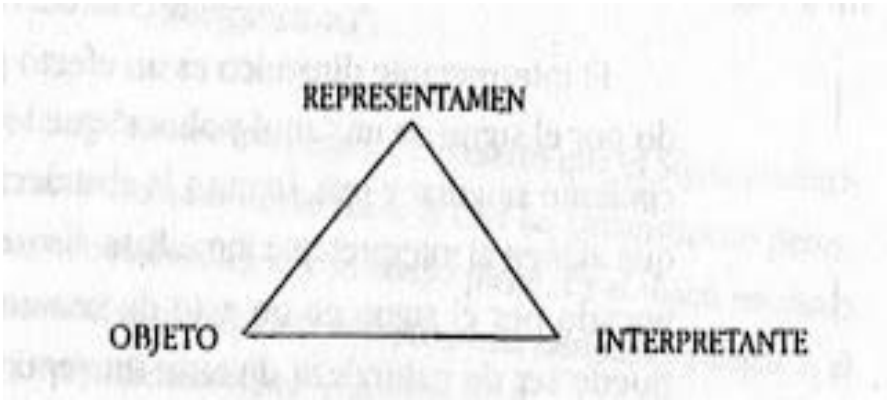
وإنَ المفهوم الأساسي لسيميائية بورس هو: السيرورة الدلالية : السيموزيس Semiosis التي يعمل بموجبها شيء ما بوصفه علامة وتحوي هذه السيرورة على عوامل ثلاثة: الممثل أو الماثول (representamen) والموضوع (objeto o fundamento) والمؤول (interpretante)، وهي أقسام العلامة كما صنفها بورس.



الشكل 05: العلامة عند بورس

(حنون ، 1987، ص 100)

بحيث يشير الخط المتقطع إلى أن العلاقة بين الماثول والموضوع ليست مباشرة بل تمر عبر المؤول.



الشكل 06: El signo peirceano

(Everaert Desmedt , 2004, p3)

بحيث تكمن المهمة الأساسية عنده في تحليل اشتغال العلامة في الاستعمال الفردي للسيرورة بوصفها ذات وظيفة دلالية تواصلية ، وهذه الوظيفة هي خاصية جوهرية للغة محددة.بقوانين،وبالوحدات اللسانية.

فالتحليل السيميائي عند بورس عبارة عن بيان شبكة من العلاقات تستهدف دراسة أوجه النشاطات والفعاليات الإنسانية في مظاهرها الدالة ، ودلالاتها الممكنة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، ويستهدف معرفة كيفية عمل الأنظمة الدلالية : (اللسانية وغير اللسانية) ، لذلك استخدمت المجامع والمدارس النقدية المختلفة طرائق متباينة لاستعمال التحليل السيميائي ما بين تحليل سيميائي للتواصل ، وآخر للدلالة ، وللثقافة(حنون ، 1987، ص 100)

ينطلق بورس من فلسفةٍ ترى في السيميوطيقا علماً عامًّاً يتجاوز حُدود اللِّسان، مُكتسباً عُمومية يستطيع بواسطتها الغوص في أعماق كُلّ الظواهر الكونية بطبيعتها المختلفة، سواءً كانت مادِّيَّةً أم ميتافيزيقيةً أم غيرها فهو يقول كما رأينا سابقا :

لم يكُن في وسعي أن أدرس أيّ شيء، سواءً تعلَّق الأمر بالرياضيات أو الأخلاق أو الميتافيزيقا أو الجاذبية أو الديناميكية الحرارية أو علم البصريات أو الكيمياء أو علم التشريح المقارن أو علم الفلك أو علم النفس أو علم الأصوات أو الاقتصاد أو تاريخ العُلوم، وكذا الويست – ضربٌ من لعب الورق – والرجال والنساء والميترولوجيا، إلاَّ من زاوية نظرٍ سيميائية. (بنكراد، 2005، ص13)

فسيميوطيقا بورس عامَّةٌ تتمدَّد لتشمل كُلّ ما تنتجه التجربة الإنسانية عبر مُجمل لُغاتها ومن كافَّة أبعادها، فهي رُؤيةٌ للعالم والكون والوجود من حيثُ اشتغال كُلٍّ بوصفه علامةً تُحيل إلى أخرى وترتبط بها عبر سيروراتٍ تدليليةٍ مُتداخلةٍ مُتشعِّبة.

II -3-سيميوطيقا بورس والمقولات الثلاث:

يبدأ تصوُّر بورس للعلامة من "رُؤيةٍ فينومينولوجيةٍ للإدراك ترى في كُلِّ الأفعال الصادرة عن الإنسان سيرورةً بالغة التركيب والتداخل"(بنكراد،2012 ص85) ، تُمثِّلها ثلاثة مُستويات أساسيةٍ تُحدِّد كيفية إدراك الذات لنفسها وللعالم وللوجود، فكُلُّ شيءٍ في الوجود يبدأ أوَّل ما يبدأ في عالمٍ احتماليٍّ مفصولٍ عن أيِّ سياقٍ زمكانيٍّ مُجرَّدٍ عن القصدية الظاهراتية المحسوسة، ما يُشكِّل المستوى الأوَّل أو المقولة "الأوَّلانية".

"الأول (الأولانية) يحيل على الشيء في ذاته، مفصولا عن محيطه وعن سياقه المباشر وغير المباشر، ويرد بورس مضمون هذه المقولة إلى الأحاسيس كالألم والخوف والفرح والحزن، وإلى النوعيات كالأحمر والأخضر والمر والخشن واللين"(بنكراد،2005، ص55) . أي أنها مرحلة التمثل والوجود الأول والمطلق، قبل الارتباط بحالة أو سياق، إنه المستوى الأول من التكون. فاللون الأحمر مثلا موجود في حالته المطلقة الأولى، قبل وجود وردة حمراء أو علم أحمر، في مكان ما أو سياق ما، وأيضا الفرح، كماهية و تكون، مجود قبل حصول موقف مفرح ما أو شخص فرح وغيرها.

Debemos tener claro que en la primeridad, sólo hay unidad. Por lo tanto, es una concepción del ser en su totalidad o integridad, sin límites ni partes, sin causa ni efecto. Una cualidad es una mera potencialidad abstracta. La primeridad pertenece al reino de la posibilidad, y se vive dentro de una especie de instante intemporal. La primeridad corresponde a la experiencia emocional. (Everaert-Desmedt , 2004, p3)

واستنادا على هذا، يمكننا القول بأن الأولانية (primeridad) تعبر عن الاحتمال، والارتكاز على الاحتمال وحده لا يؤدي بنا إلى نتيجة مؤسسة على التجربة الفعلية في الواقع؛ لذلك لابد من وجود مستوى ثان تنتقل فيه الأشياء من مستوى الاحتمال إلى مستوى التحقق على أرض الواقع فعليا، بحيث تبرز فيه الأشياء على هيئةٍ مُتجسِّدة، أيْ أنَّها تدخل

مرحلة التحقُّق الفعلي والوجود المادِّي في عالم الموجودات، وهذه هي المقولة الثانيانية (segundidad).

"إننا مع الثانيانية ننتقل من الإمكان إلى التحقق، أي نلج دائرة الوجود. وبعبارة أخرى إننا نقوم بصب المعطيات الموصوفة في الأولانية داخل وقائع محددة من خلال نقلها من طابعها الاحتمالي إلى طابعها المتحقق" (بنكراد، 2005، ص61)

يمكن القول بأن الثانيانية (segundidad) تندرج ضمن الواقعي والفعلي، فهي تعكس تجسد التجربة على أرض الواقع، في زمان ومكان محددين، فهي تخرج من حدود الاحتمال إلى أفق التحقق.

La segundidad es el modo de ser que es en relación a otra cosa. Esta es la categoría que incluye lo individual, la experiencia, el hecho, la existencia y la acción-reacción. Por ejemplo, la piedra que se nos cae al suelo, la veleta que se vuelve apuntando en la dirección del viento, o el dolor que se siente a causa de una inflamación molar. La segundidad opera dentro de un tiempo discontinuo, donde un determinado evento se produjo en un momento determinado antes de otro evento que fue su consecuencia. La segundidad corresponde a la experiencia práctica. (Everaert-Desmedt , 2004, p3)

وعليه نجد أنفسنا مع الثانيانية وفق مقتضيات الحدث المرئي أو المسموع أو المحسوس إجمالا، فالأحمر مثلا قبل وجود شيء أحمر كثوب أو زهرة أو إشارة، كان مجرد احتمال قابع داخل حدود الأولانية.

وبعد هذه المرحلة، تتشكل مرحلةً ثالثةً تُشكِّل المقولة الثالثانية (terceridad)، والتي يُصبح فيها الوجود في عالم الواجبات، الذي يكتسب فيه البُعد القانوني والمعياري ، وهو تجريد المحسوسات واختزالها في قوالب تدلُّ عليها، وتحديدها بقواعد وقوانين تُؤطِّرها.

"إن العنصر الثالث الذي يجمع الأول والثاني سيقوم بالكشف عن القانون الذي يجعل من تحقق الإمكان داخل الوجود أمرا ممكنا ومعقولا. إن الأمر يتعلق بما يطلق عليه بورس الثالثانية، أي نظام الرمزية الذي يمكننا من التخلص من مقتضيات التجربة الصافية لامتلاك العالم فكريا" (بنكراد، 2005، ص65)

تجسد هذه المرحلة الثالثة العلاقة التي تربط الموضوع في حاله و سياقه الحالي الخاص بمستوى وجوده الأول، أي في مرحلة التشكل العام ومستوى الإمكان.

La terceridad es el mediador a través del cual un primero y un segundo se ponen en relación. La terceridad pertenece al dominio de las reglas y las leyes. La ley de la gravedad, por ejemplo, nos permite predecir que cada vez se nos cae una piedra desde una altura de 1 mt , caerá al suelo con una determinada aceleración, igual en todos los casos posibles. La terceridad es la categoría del pensamiento, el lenguaje, la representación y el proceso de semiosis, que hace posible la comunicación social. La terceridad corresponde a la experiencia intelectual. (Everaert- Desmedt , 2004, p3)

تقف هذه المرحلة كوسيط بين المرحلتين الأولى والثانية، ليصوغ بُورس هذه السيرورة على الشكل التالي: "أوَّل يُحيل إلى ثانٍ عبر ثالث"، بحيث تعتبر الثالثانية شرطا لإنتاج قانون لدلالة معينة دون غيرها، ويكون هذا القانون رابطا يجمع الأول بالثاني والذي لا يحيل عليه إلى استنادا لهذا الثالث الذي يتوسطهما ويربط بينهما و يضعهما في علاقة وفق قاعدة تشتغل كقانون.

II -4-العلامة في سيميوطيقا بورس:

انعكس هذا التصوُّر البُورسي الظاهراتي للوجود على تصوُّره للعلامة التي تتشكَّل من خلال سيرورةٍ ثُلاثيةٍ تتمثَّل في الممثل أو الماثول؛ الذي يُحيل على موضوعٍ عبر مُؤوِّل، وهذه الحركة تسير وفق سلسلة من الإحالات تشكِّل ما يُطلق عليه السميوز، أيْ النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها:

II-4-1- الماثول (Representamen):

يُعرِّفه بورس بأنه شيء ما يعبر لشخصٍ ما عن شيءٍ ما من ناحية ما وبشكل ما، وهو يخلق في عقل ذلك الشخص علامة مُعادلة أو رُبَّما علامةً أكثر تطوُّرا.

Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. (Peirce, 1974, p22)

يبرز الماثول من كونه أداة أولى للتمثيل خارج إطار الوجود الفعلي المحسوس ليقوم بالإحالة إلى ما يُعادله رمزياً، دُون تقديم معرفةٍ أو شيءٍ مادِّيّ، وبمعنى آخر، يُمكن القول إنَّه قريبٌ من مفهوم الدالّ لدى سُوسير، فالرُّموز الصوتية لكلمة : شجرة (ش ، ج ، ر ، ة)، هي ماثولٌ يُشير إلى الشجرة الأصل.

II -4-2- الموضوع (objeto o fundameno):

" الموضوع هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء كان الشيء الممثل واقعيا، متخيلا ، قابلا للتخيل أو لا يمكن تخيله على الإطلاق. ويلخص بورس هذا بقوله: إن موضوع العلامة هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع" (بنكراد، 2005، ص81)

أي أن الموضوع هو في الحقيقة المعادل الرمزي المفهومي الذي يُحيل عليه الماثول، ثُمَّ ما تُضيف إليه السياقات الثقافية و السيرورات المعرفية من معلوماتٍ ومعارف. وعلى ذلك يمكننا التساؤل حول طبيعة هذا الموضوع، حول ما إذا كان مجسدا فعليا في العالم الخارجي وبشكل ملاحظ وملموس؛ أم أنه مضمون عقلي مجرد في الذهن ولا يملك تجسيدا على أرض الواقع، وعلى هذا الأساس قسم بورس الموضوع إلى قسمين :

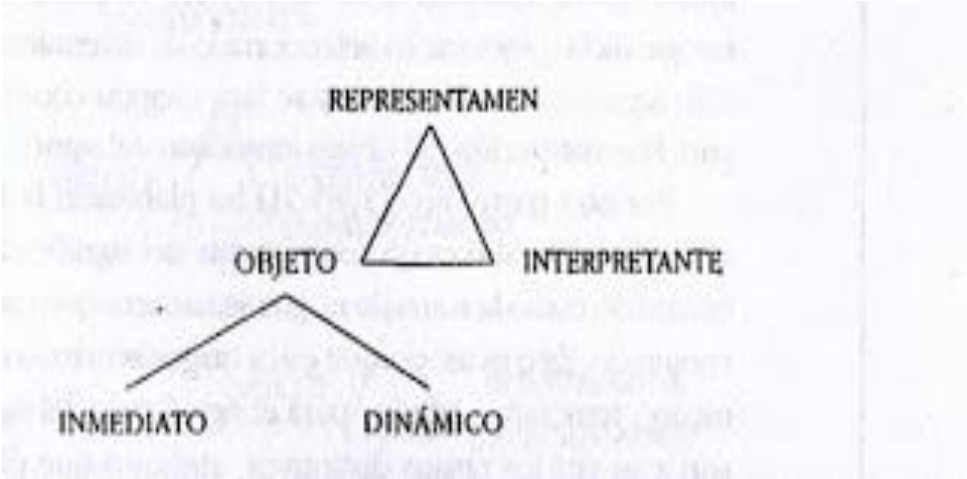
ا- **الموضوع المباشر**: وهُو أحد الأجزاء المُكوِّنة للعلامة، الذي يُشكِّل المعرفة المباشرة المرتبطة بالعلامة والمعطى الأوَّلي البارز فيها.

ب- **الموضوع غير المباشر** : وهُو حصيلةٌ لسيرورةٍ سيميائيةٍ سابقةٍ يُطلق عليها بورس : التجربة الضمنية (experience Collaterater) ، ويتَّسم هذا الموضوع بالديناميكية، فهُو مُتجدِّدٌ مُتكرِّرٌ ويتعلَّق بما يُضفى على العلامة من إيحاءاتٍ وإحالاتٍ معرفيةٍ ناتجةٍ عن التجارب الضمنية التي تتَّسم بالتجدُّد والتغيُّر والاختلاف، تبعاً لما تحمله الذات المدركة أو الذوات تجاه الموضوع.

ويشرح لنا سعيد بنكراد تقسيم بورس الموضوع إلى موضوعين فيما يلي:

يمكن حسب بورس ، أن نحدد موضوعين يتطابق كل واحد منهما مع نوع من أنواع المعرفة المحددة سابقا: موضوع مباشر وموضوع ديناميكي:الموضوع الأول معطى داخل العلامة كمعلومة جديدة تضاف إلى سلسلة المعلومات السابقة. أي ما يدرك بشكل مباشر دون حاجة لاستحضار شيء آخر.

الموضوع الثاني ضمني ومعطى بطريقة غير مباشرة . إنه حصيلة سيرورة سميائية سابقة يسميها بورس التجربة الضمنية. (بنكراد، 2005، ص84-85)



الشكل : El objeto

(Everaert Desmedt , 2004, p3)

ولتوضيح هذا الاختلاف بين الموضوعين: المباشر وغير المباشر ينقل لنا بنكراد المثال التالي الذي أعطاه بورس للتمييز بينهما: الشمس زرقاء

إن هذه الجملة حسب بورس تحتوي على معرفتين (موضوعين): هناك أولا الموضوع "شمس"، فهذه الشمس نعرف عنها أشياء كثيرة قبل تحققها داخل هذه الجملة: إنها نجم لها موقع محدد ودور محدد داخل منظومة بعينها، ونعرف ما قال الفيزيائيون عنها، وما قاله الشعراء، ونعرف عنها كذلك موقعها داخل الخرافات، ونحن على علم بمكانتها الدينية عند بعض الشعوب(...) إن هذه المعرفة ليست معطاة بطريقة مباشرة داخل العلامة، بل هي معرفة مفترضة فقط. فالمتلقي لهذه الجملة يحين–داخل سياق خاص– جزءا منها. أما ما تقوله الجملة مباشرة، أي عملية إسناد الزرقة إلى الشمس، فتلك معلومة جديدة أضيفت إلى باقي المعلومات الأخرى. وتبعا لذلك، فإن المعلومة هي ما يطلق عليه بورس الموضوع المباش، أما المعلومات الأخرى الضمنية، غير المباشرة فإنها تشكل الموضوع الديناميكي. ((بنكراد، 2005، ص86–85)

II –4–3– المُؤوّل(interpretante) :

يُمثِّل المُؤوّل الرابط أو القانون الذي يحكم أو يُنظِّم إحالة الماثول على الموضوع، ويقوم بالحدِّ من مُباشرة العلاقة أو الإحالة بين الممثل والموضوع. "يعتبر المؤول ثالث عنصر داخل نسيج السيميوز، وهو ما يحددها في نهاية المطاف. إنه عنصر التوسط الإلزامي الذي

يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة. فلا يمكن الحديث عن العلامة إلا من خلال وجود المؤول باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمرا ممكنا. إنه هو الذي يحدد للعلامة صحتها ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية" (المصدر نفسه، ص88). وبمعنى آخر أنه يربط بين الإنسان ومُحيطه الخارجي، من خلال التسنين الثقافي الذي يُضفيه المُؤوِّل على العلامة، استناداً إلى المعرفة السابقة في الذهن.

‘’Podríamos identificar el interpretante con cualquier propiedad intencional de un contenido debidamente codificada, y, por lo tanto, con la serie (o sistema) entera de las denotaciones y connotaciones de una expresión.’’ (Eco, 2018,p116)

إن الدلالة تتميز بالتعدد والغنى، ولا يمكن للواقعة أن تدل من خلال مستوى واحد. ولهذا السبب عمد بورس إلى التمييز بين مستويات في التأويل : ما تقترحه العلامة في صيغتها البدئية، وما يأتي من الثقافة كمعان متوارية عن الأنظار، وما ينظر إليه باعتباره جنوحا للذات المؤولة إلى الاستقرار على مدلول بعينه. واستنادا إلى هذا ميز بورس بين المستويات الدلالية التالية :

II -4-3- 1-المستوى الدلالي الأوَّل "المؤول المباشر" :

ويدخل دائرة التعيين، إذ يقتصر على إدراك العلامة نفسها في ذاتها مُباشرة. والمؤول المباشر في اصطلاح بورس يعين المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر، ويتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها. إن حدود تأويله مرتبطة بمعطيات الموضوع المباشر. وعناصر تأويله ليست سوى ما هو معطى داخل العلامة بشكل مباشر. وما ينتجه من معنى لا يتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يتطلبها الإدراك المشترك.

El interpretante inmediato es el interpretante pensado como el concepto o el significado que comporta todo signo independientemente de su contexto y de las circunstancias de su enunciación. Peirce sostenga: "Mi Interpretante Inmediato es, en mi opinión, un concepto(…)Podría describir mi Interpretación Inmediata como parte del efecto del Signo que basta para que una persona pueda decir si el Signo es o no es aplicable a algo que esa persona conozca suficientemente. El Interpretante inmediato es una abstracción: consiste en una Posibilidad. (Vitale, 2002, p5)

إن وظيفته الأساسية هي إعطاء نقطة الانطلاق للدلالة، أي إدخال الماثول داخل سيرورة السميوز. فجملة: " شجرة طويلة" تدرك باعتبارها إحالة على نبات له جذور عميقة وأغصان تشق السماء وهو موصوف بالطول.

II -4-3- 2- المستوى الدلالي الثاني "المُؤوِّل الديناميكي" :

وفيه تخرج العلامة من دائرة التعيين، لتغوص في العُمق، سابحةً في فضاء التأويل واسع الأرجاء، فسيح الدلالات، و مُتعدِّدها، فمن خلال التراكمات الثقافية والسيرورات المعرفية تُمنح العلامة أبعاداً رمزيةً لا نهائيةً. ويتشكل هذا المستوى من خلال استحضاره لمعطيات معرفية ليست معطاة بشكل مباشر مع العلامة. إنها ذاكرة أخرى يقوم المؤول الديناميكي، وهو المستوى الثاني، بتنشيطها لكي تسلم العلامة مجمل أسرارها. وبعبارة أخرى، فإن المؤول الديناميكي هو كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة.

Mi Interpretante Dinámico es aquel que es experimentado en cada acto de interpretación, y en cada uno de estos es diferente de cualquier otro(…). El Interpretante Dinámico es un evento singular y real''. El Interpretante Dinámico es un efecto particular producido por el signo en un ''aquí y ahora'' que lo vuelve un acontecimiento singular y real, frente a la abstracción y la posibilidad del interpretante inmediato. (Vitale, 2002, p5)

وانطلاقا من هذا التصور، فإن المؤول الديناميكي يُؤسس على أنقاض المؤول المباشر ولا يمكن أن يوجد إلا من خلال وجود الأول. فعندما يتخلص المؤول الديناميكي من مقتضيات المؤول المباشر، فإنه ينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي. إننا مع المؤول الديناميكي نخرج من دائرة التعيين لندخل دائرة التأويل بمفهومه الواسع. ومن جهة ثانية، فإن استحضار المؤول الديناميكي سيحول السميوز إلى سلسلة لا تنتهي من الإحالات.

II -4-3- 3- المستوى الدلالي الثالث "المُؤوِّل النهائي" :

حين ينفلت التأويل في المستوى الدلالي الثاني، يكون من الواجب الحدّ من هذه القُوَّة التأويلية حتَّى لا تَلِج دائرة العبثية واللاَّنظام، من هُنا كان المُؤوِّل النهائي، الذي يقوم من خلال التسييق المعرفي للعلامة، بالحدِّ من تشتُّتها الدلالي وحصرها في دائرةٍ دلاليةٍ مُعيَّنة.

وهذا المستوى من طبيعة خاصة، فهو لا يشكل مستوى دلاليا بالمعنى الحرفي للكلمة، لأنه ليس مستقلا عن حركية المؤول الديناميكي وعما يقترحه من إحالات. إلا أنه يعد قوة مضادة تكبح جماح هذا المؤول وتضع قاطرة التأويل فوق سكة بعينها. ويطلق بورس على هذا المستوى المؤول النهائي. إن وظيفته الرئيسة هي الوقوف في وجه القوة التأويلية الجامحة التي يطلق عنانها المؤول الديناميكي.

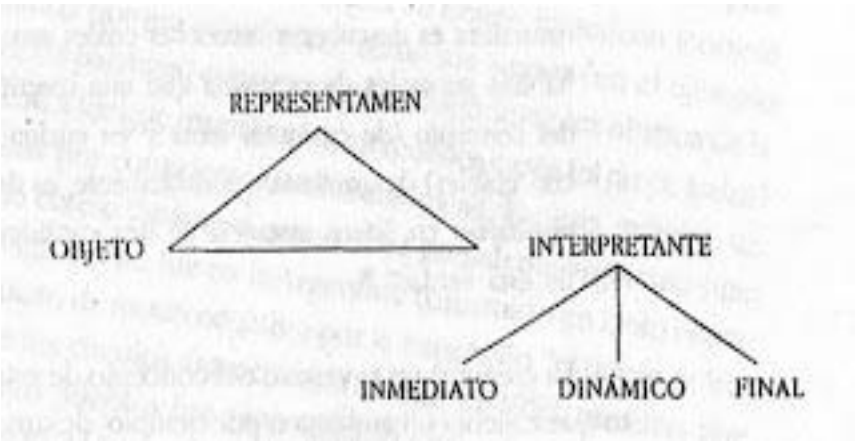
La siguiente definición dada por Peirce del interpretante final destaca las consideraciones anteriores, es decir, que el interpretante final permite que ante un signo 'cualquier mente' llegue a un 'único resultado interpretativo': mi interpretante final sería el efecto que el signo produciría sobre cualquier mente sobre la cual las circunstancias permitirían que pudiera ejercer su efecto pleno. Es el único resultado interpretativo al que cada intérprete está destinado a llegar si el signo es suficientemente considerado. (Vitale, 2002, p6)

إن الفوضى التي قد يحدثها المؤول الديناميكي (من حيث إنه مرتبط بمعرفة واسعة وغير محدودة)، لا يمكن أن تتوقف من تلقاء نفسها، ولا يوجد داخل هذا المؤول ما يوحي بإمكانية التوقف عند دلالة بعينها. إن إيقاف هذه الحركة لا يتم إلا من خلال الاستعانة بمنطق آخر للتدليل، أو إن شئنا القول، يجب إرساء دعائم سياق خاص يستدعي الانتقاء والحذف.

وتلك هي مهمة المؤول النهائي، فما كان يبدو لا محدودا يتحول من خلال المؤول النهائي إلى حركة محكومة بقوانين محددة تجعل كل إحالة مندرجة ضمن منطق خاص للإحالة.

El interprete inmediato (el interprete pensado como concepto) , el interprete dinámico (el interpretante pensado como electo real en el interprete), y el interpretante final (el interpretante pensado como habito) son distinguidos por Peirce desde un punto de vista teórico, pero son tres instancias de la interpretación de un signo que funcionan simultáneamente en un acto de semiosis. (Vitale, 2002, p6)

فداخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة يمكن النظر إليها باعتبارها أفقا نهائيا داخل مسار تأويلي ما يقود من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر)، إلى إثارة سلسلة من الدلالات المتنوعة (مؤول ديناميكي)، ليصل في نهاية الأمر إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائي). ويعد هذا الأفق شكلا نهائيا ستستقر عليه السيرورة التأويلية.



الشكل 08:El Interpretante

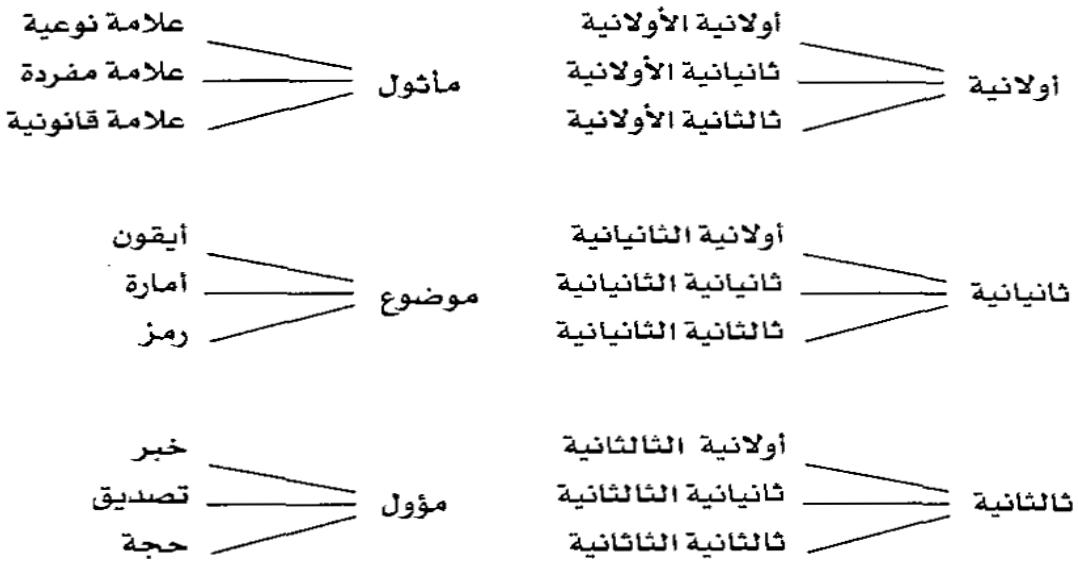
(Everaert Desmedt , 2004, p3)

II-5-أنواع العلامة عند بورس:

وعلى ضوء التقسيم السابق للعلامة، تنتج تقسيماتٌ أخرى، حسب نسبة العلامة إلى أحد الفُروع السابقة، الماثول ، الموضوع والمُؤوِّل، والتي ننظر إليها في ذاتها من خلال ثلاثة زوايا دلالية مختلفة: زاوية المعطيات النوعية الشعورية البدئية (الأولانية) وهي الخاصة بالماثول، وزاوية التحقق الفعلي على الواقع (الثانيانية) وهي زاوية الموضوع، وكذا زاوية القانون العام الذي يحكم العلاقة بين الزاويتين الأولتين وهي زاوية المؤول (الثالثانية).

Las relaciones triádicas son divisibles por tricotomía en tres maneras, según que el primero, el Segundo o el Tercer Correlatos, respectivamente, sean una mera posibilidad, un existente real o una Iey. O Estas tres tricotomías, tomadas conjuntamente, dividen a todas las relaciones triádicas en diez clases. Estas diez clases tendrán ciertas subdivisiones, según que los correlatos existentes sean sujetos individuales o hechos individuales, y según que los correlatos que son leyes sean sujetos generales, modos de hecho generales o modos de ley generales.(Peirce,2018,p27)

فبنسب العلامة إلى الماثول تنتج الثُّلاثية الآتية: علامةٌ نوعيةٌ كيفية، علامةٌ مُفردةٌ عينية ، علامةٌ قانونيةٌ عُرفية، أمَّا نسبتها إلى المُؤوِّل، فتنتج الثُّلاثية الآتية : تصوُّر، تصديق، حُجَّة، ومن حيثُ نسبتها إلى الموضوع؛ فتكون العلامة إمَّا أيقونةً أو مُؤشِّراً أو رمزاً.



الشكل 09: أنواع العلامة عند بورس

(حنون ، 1987، ص 104)

أي أن العلامة هي أول عندما تحيل على نفسها، وهي ثان عندما تحيل على نقطتي الهنا والآن اللتين تحكمان موضوعها، وهي ثالث عندما تحيل على مؤولها، ومنه تنتج لدينا ثلاث ثلاثيات.

II-5-1-نسبة العلامة إلى الماثول:

أي بالنظر إلى علاقتها بماهيتها، تنتج لنا العلامات التالية :

II-5-1-1- العلامة الكيفية النوعية:

"Un *Cualisigno* es una cualidad que es un Signo. No puede actuar verdaderamente como un signo hasta tanto no esté formulado; pero la formulación no tiene relación alguna con su carácter en tanto signo. (Peirce,2018,p29)

وتتمثل هذه العلامة، عند بورس، من خلال اشتغالها كعلامة مُجسَّدة في واقعة ما لكن دون أن توضع في سياق ما يكشف عن دلالتها، بل توجد كإحساس عام فقط، مفصول عن أي سياق كيفما كان. "فلنفترض، مثلا، أننا ننصت إلى أغنية أجنبية، دون أن نعرف اللغة التي تُغَنَّى بها، فهذه الأغنية تمثل بالنسبة لنا كعلامة نوعية مفصولة عن أي تحديد، غير أنها تشكل لدينا مجموعة من الأحاسيس فقطّ؛ إذ لا يمكن أن تشتغل إلا وهي متحققة في العلامة المتفردة"(دولودال و ريتوري،1994، ، ص 18)

أي أننا أمام نوع خاص من العلامة، دلالتها واسعة وسع التمثل العام والإمكان، إنها الحالة العامة التي تنتهي إليها دلالات الحالات الأخرى، لا ترتبط بسياق محدد، ولا تنتهي عند موضوع بعينه.

II-5-1-2-العلامة المفردة العينية (Un Sinsigno):

ويُقصد بها الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تُشكِّل العلامة كالأنصاب التذكارية، وأعراض المرض وغيرها من صور التحقق العملي الملموس. وتتحدد هذه العلامة في كونها متحققة، أي بعكس العلامة الأولى ذات البعد الكلي والعام وغير المحدد، ففي هذه العلامة تتحقق العلامة الماثول بشكل متفرد؛ أي تتحقق في سياق خاص بعينه؛ إذ لو غُيِّب ذلك السياق غابت الدَّلالةُ التي مثلتها العلامة المتفردة في ذلك الزمان وذلك والمكان المحددين.

"Un *Sinsigno* (la sílaba ***sin*** se toma para significar "que es una única vez", como en las palabras inglesas *single, simple*, o en la latina *semel*, etc.) Es una cosa o evento real y verdaderamente existente que es un signo. Puede serlo únicamente a través de sus cualidades; de modo tal que involucra a un cualisigno." (Peirce,2018, p29)

أي أن العلامة تتشكل في لحظة تمثلها واقعيا داخل سياق ما، فمثلا لفظة : تحدَّث! في قسم الشرطة الخاص بالتحقيق تحيل إلى الجبر والإلزام والإرغام على الاعتراف؛ أما وأنت جالس مع أصدقائك المقربين فلا تحيل اللفظةُ إلى شيء من ذلك، وهذا يعني أن العلامة المتفردة تفيد التحقق مرة واحدة، وتكون مرتبطة بسياق خاص ومحدد.

II-5-1-3-العلامة المعيارية العُرفية (Un Legisigno):

وتُمثِّلها العلامات التي تعارف عليها الناس واصطلحوا على دلالتها، كألفاظ اللُّغة الطبيعية والإشارات والرُّموز العلمية والقوانين و علامات السير وغيرها.

Un *Legisigno* es una ley que es un Signo. Esta ley es generalmente establecida por los hombres. Todo signo convencional es un legisigno (pero no recíprocamente). Cada legisigno significa por medio de una instancia de su aplicación, que puede ser llamada una Réplica de él. Así, la palabra "el" (artículo) puede aparecer de quince a veinticinco veces en una página. En todas esas ocurrencias es una única y misma palabra. El mismo legisigno. Cada una de esas instancias es una Réplica. La Réplica es un Sinsigno. (Peirce,2018, p29)

وتتعين هذه العلامة في كونها القانون العام والقاعدة التي يجري التعارف عليها بين بني الإنسان، فهي لا تتعلق بنوعية العلامة، ولا بتحققها المفرد والخاص، بل لها بعد عام، فالكلمات، في اللغة، تتحدد بكونها علامات عرفية، إلاَّ أن تحققها في كل سياق معين يجعلنا أمام العلامة المتفردة والنسخة الواحدة. وبهذا فإن العلامة العرفية "عرف يشكل علامة، وينشئ البشر هذا العرف على العموم. وكل علامة متواضع عليها فهي علامة عرفية وليس العكس. وليست العلامة العرفية موضوعا واحدا، بل نمطا عاما قد تواضع الناس على اعتباره دالاً" (العرابي، 2007، ص95) ولذلك لا يمكن أن تنهض العلامة العرفية إلا عبر العلامة المتفردة، ولا يمكن للأخيرة أن تحدث إلا عن طريق العلامة النوعية، وهذا ما يشكل سيرورة داخلية ضمن سيرورة أكبر وهي السيميوز بصفة عامة.

II-5-2- علاقة العلامة بموضوعها :

أي بالنظر إلى علاقتها بموضوعها، تنتج لنا العلامات التالية :

II-5-2- 1- الأيقونة(Un Icono) :

وفيها تُحيل العلامة إلى موضوعها عبر علاقة المشابهة، مُحاكيةً موضوعاً مادِّيَّاً أو ميتافيزيقياً، كما في الصُّور الفُوتوغرافية والمُجسَّمات والتماثيل، ومثال ذلك صُورة العنقاء في الرُّسوم والاستعارات وغيرها، وقد تكون الأيقونة مسموعةً لا مُصوَّرةً، مرئية، كما هُو الحال في الصوت المُسجَّل لشخصٍ ما، فهُو أيقونةٌ تُحيل على الأصل.

"Un Icono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto." (Peirce,2018, p30)

وهي تشكل المرحلة التي تحيل فيها العلامة الماثول على العلامة الموضوع من خلال الثانيانية، وتكون هذه الحالة مبنية على المشابهة بين العلامتين، وتكون الإحالة بينهما تلقائية وطبيعية، "فأي شيء كان يعتبر أيقونة لشيء ما، شريطة أن يشبه هذا الشيء ويستعمل دليلا له" (الحداوي،2006،ص273).

وتندرج ضمن هذه المرحلة كل العلاقات القائمة على التشابه والتماثل بين العلامة الممثلة وتمثلها، وترتبط الأيقونة، بشكل خاص، بالصور والأشكال الهندسية؛ ذلك بأن العلامة

الماثول في هذه الحالة يمكن أن تستغني عن حضور العلامة الموضوع التي تمثلها، لأننا قد نتعرف، ببساطة، عن هذه الإحالة من خلال الأيقونة الماثلة أمامنا.

II-5-2- 2- الأمارة(Un índice) :

هناك من يسميها أيضا المُؤشِّر ، وهُي علامةٌ تربطها بموضوعها علاقة المجاورة السببية، فرُؤية الدُّخان في مكانٍ ما يُشير إلى وجود نار، وعلامة السير في الطريق، ما هي إلاَّ إشارةٌ على مرور شخص ما ، رجلا كان أو امرأة، أو ربما حيوان مر من تلك الطريق.

"Un índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto. No puede, entonces, ser un Cualisigno, dado que las cualidades son lo que son independiente- mente de ninguna otra cosa. En la medida en que el índice es afectado por el Objeto, tiene, necesariamente, alguna Cualidad en común con el Objeto, y es en relación con ella como se refiere al Objeto." (Peirce,2018, p30)

إذا كانت الأيقونة مبنية، في إحالتها، على علاقة المشابهة بين العلامة الماثول والعلامة الموضوع، فإن الأمارة تؤسس هذه الإحالة على علاقة المُجاورة، "فالأمارة علامة تثير انتباهك إلى وجود شيء ما عبر دافع ما. وهذا الدافع لا علاقة له بالتشابه فهو يتم بحكم علاقة مرجعية أشرنا إليها باعتبارها تجاورا. ولهذا السبب، فإن الأمارة تفقد مباشرة الطابع الذي يجعل منها علامة إذا حُذف موضوعها. أما إذا غاب المؤول فهي لن تفقد هذا الطابع"(بنكراد،2005، ص119) . وهكذا فإن الدخان مثلا أمارة على النار والصراخُ أمارة على الألم، والغيمة السوداء أمارة على سقوط المطر، وغيرها من الأمارات وأمثلتها كثيرة.

II-5-2-3- الرمز(Un Símbolo):

ويتميَّز بعُرفية العلاقة بين العلامة وموضوعها، أي أنها علاقةٌ اعتباطيةً في أصلها، غير أنَّ تعارف الناس وتواضعهم عليها؛ عمل على وضعها في سياق محدد، وربطها بموضوعٍ مُعيَّن، ومثال ذلك اللون الأحمر ودلالته على المنع والتوقف في إشارات المرور، وارتباط الحمامة بالسلام والماء بالحياة وغيرها.

Un Símbolo es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la

causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto . (Peirce,2018, p30)

وفي هذه الحالة تكون العلاقة بين العلامة الماثول والعلامة المؤول "اعتباطية وعرفية وغير معللة. فلا يوجد ثمة، إذاً، أي تجاور أو صلة طبيعية بينهما" (حمداوي،2011، ص 24) ، فهي "علامة فرعية ثالثة لبعد الموضوع تحيل على الموضوع الذي تشير إليه بفضل قانون" (دولودال و ريتوري،1994، ص 20).

ويمكن أن نمثل لهذه العلامة بكل ما تم التواضع عليه في المجتمع، فاللغة تشتغل في كونها رموزا تم التواضع عليها بين بني البشر، ولذلك تأخذ طابعا رمزيا عرفيا محضا.

II-5-3-نسبة العلامة إلى المُؤوِّل :

أي بالنظر إلى علاقتها بمؤولها، تنتج لنا العلامات التالية :

II-5-3-1-الخبر(Un Rema) :

هناك من يسميها التصور، وهي تُعرف بأنَّها كُلُّ علامةٍ مُفردةٍ أو مُركَّبةٍ لا تصلح لأن تكون حُكماً، بل هي فقط حد في الحُكم، وهي، بالتالي، لا تحتمل الصدق أو الكذب، فهي بمعنى آخر جُملةٌ خبريةٌ تُعطي تُصوُّراً لا يُستطاع الحُكم عليه بالصدق أو الكذب، كخبر جُملة السماء صافية.

"Un *Rema* es un Signo que, para su Interpretante, es un Signo de Posibilidad Cualitativa, vale decir, se entiende que representa tal o cual clase de Objeto posible. Un Rema puede, quizás, proporcionar alguna información; pero no se interpreta que la proporciona." (Peirce,2018, p30)

الخبر هو العلامة الماثول في إحالتها على العلامة المؤول بوساطة مقولة الأولانية، أي المرحلة الأولى التي تتجسد فيها العلامة على أساس أنها مجموعة من الإمكانات فقطّ، فما دام الخبر يقتصر على ما تقدمه العلامة، فإنه لا يوفر معلومات للتأويل، ولكنه يشير فقط إلى العناصر الأولية التي تتوفر عليها العلامة، فالتصور يحضُرُ حينما نربط تلك الصورة السمعية بمدلولها الخاص فقط.

II-5-3-2-التصديق (Un Dicisigno) :

وهي علامةٌ قابلةٌ للحُكم عليها بالصدق أو الكذب، ومثالها جُملة "كُلُّ إنسانٍ فان"، ويتجسد باعتبار إحالة العلامة الماثول على العلامة المؤول تنطلقُ من مقولة الثانيانية.

n *Signo Dicente (Dicisigno)* es un Signo que, para su Interpretante, es un Signo de existencia real. Por lo tanto, no puede ser un Icono, el cual no da lugar a ser interpretado como una referencia a existencias reales. Un Dicisigno necesariamente involucra, como parte de él, a un Flema, para describir el hecho que se interpreta que él indica. Pero es una peculiar clase de Rema; y aun cuando es esencial para el Dicisigno, de ninguna manera lo constituye. (Peirce,2018, p30)

فالعلامة هنا لا تقف عند حد الإمكان الإخباري فقط، بل تتجاوز ذلك إلى تحققها بشكل فعلي وواقعي متفرد، فاللفظة التي نطقناها في حالة الخبر يمكننا، في هذه المرحلة، أن نجسِّدها بشكل ملموس عبر ربطها بسياق معين، فنصبح أمام تصديق للعلامة.

II-5-3-3-الحُجَّة (Un Argumento):

وهي عبارة عن كيان من العلامات لا يتعلَّق سوى بالقواعد، فهي تتَّسم بالثبات والديمومة من حيثُ كونها قائمةً على أُسسٍ منطقيةٍ واستدلالٍ يميزها بالصدق دائما وفي مجمل الحالات.

"Un *Argumento* es un Signo que, para su Interpretante, es un Signo de ley.(…) es un Signo que se entiende, representa a su Objeto en su carácter de Signo." (Peirce,2018, p30)

أما في هذه الحالة التي تتصل بمقولة الثالثانية والفكر، فالأمر يتعلق بقانون يحكم المؤول ويربطه بشكل يمكننا، على نحو مُقنع، من التعرف على العلامة، فإذا ربطنا في الحالة الأولى الكلمة التي نطقناها بإمكاناتها فقط، وفي الحالة الثانية بوجود فعلي ملموس وخاص، فإننا في هذه الحالة سنحاول الإتيان بكل الحجج التي تسمح لنا بإعطاء دلالة ما لتلك العلامة، فتصبح، حينذاك، محددة.

إن السيميائيات تدرس كل العلامات اللغوية وغير اللغوية في الكون لِتُحاول استخراج الدلالات الكامنة وراءها، وإذا كان سوسير قد ربطها بالمجتمع وحسب، فبورس يربط هذا العلم بالمنطقِ، ويعتبر وظيفتَه منطقيةً وفلسفيةً على نحو محض، ولذلك السيميوطيقا، من منظور بورس، تشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية، ويؤكد بورس، في مواضع كثيرة، فهو

يكن" ليدرس أي شيء، مثل: الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم وغيرها، إلاّ بوصفها دراسةً سيميوطيقية، كما رأينا سابقا.

وهذا ما يثبت شمولية السيميوطيقا لدى بورس ، فقد أخذَت نظريته السيميوطيقية منحىً ثُلاثياً؛ ويبين لنا سعيد بنكراد فيما يلي تصور بورس حول هذه العلاقة فيما يلي:

إذ لا يمكن، في نظره، أن نتصور رقم **(1)** دون أن نتصور معه الرقم **(2)** ، لأن الأول يحتاجُ إلى الثاني ليفتح السلسلة الاحتمالية، ثم إن الأمر لا يمكنه أن يقف عند هذا الحد دون وجود الرقم **(3)** ، لأنه هو الذي يقوم بعملية الربط بين الأول والثاني، ثم إن هذا الرقم لا يكون كالأول ولا كالثاني، بل ينتمي إلى دائرة مختلفة تماما"(بنكراد، ، 2005، ص43).

ولذلك فإن الأنظمة الثُّلاثية التي تشتغل في النسق السيميائي لدى بورس، يمكن تجليتُها، أولاً، في التقسيم الثلاثي للعوالم المنطقية أو للمقولات الفانيروسكوبية من faneroscopia وهي كلمة إغريقية يقصد بها كل ما يظهر ويبدو ويتبدى.

su semiótica la constituyen las categorías universales, primeridad, segundidad, y terceridad, correspondiente aproximadamente a los modos de ser –posibilidad, hecho actual y ley-Esta teoría que más tarde que llamaba fenomenología o faneroscopia está fundada en los estudios que Peirce hizo de Kant y de la lógica." (D. Gorlée,2010 , p19)

ففي التقسيم الثلاثي للسيميوز البورسي نجد : العلامة الماثول والعلامة الموضوع والعلامة المؤول، وفيما يلي سيأتي توضيح للتفريعات الثلاثية الناتجة عن السيميوز في علاقته بالمقولات المنطقية الثلاث. حسب الجدول المبين أدناه.

	PRIMERIDAD	**SEGUNDIDAD**	**TERCERIDAD**
REPRESENTAMEN	Cualisigno	Sinsigno	Legisigno
OBJETO	Ícono	Índice	Símbolo
INTERPRETANTE	Rema	Dicente	Argumento

الجدول 01: أنواع العلامة عند بورس
(D. Gorlée,2010 , p19)

II-6-السيميوز البورسي :

يُمثل السميوز، في نظر بورس، "السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما"(بنكراد،2005، ص75) وبعبارة أوضح فـ"السيميوز تتحدد باعتبارها سيرورة يشتغل من خلالها شيء كعلامة. وتستدعي تضافر ثلاثة عناصر(...) وهي عناصر تشتغل ضمن حلقة يحيل كل عنصر داخلها على عنصر آخر. والعلامة لا يمكن أن تكون علامة إلا إذا كانت جمعا وربطا بين هذه العناصر الثلاثة"(بنكراد،2005، ص76) ، والعناصر المكونة للسيميوز هي العلامة الماثول الذي ينتمي إلى مقولة الأحاسيس، والعلامة الموضوع الذي ينتمي، بدوره، إلى مقولة الفردية، والعلامة المؤول التي تتجسد باعتبارها تنتمي إلى مقولة الفكر و القانون. لماذا يشكل السيميوز سيرورة؟ وكيف يحدث ذاك؟ يتحدد هذا الأمر في أن العلامة الماثول تحيل على العلامة الموضوع عن طريق العلامة المؤول، والتي بدورها ستتحول، فيما بعد، إلى علامة ماثول تحيل على علامة موضوع عن طريق علامة مؤول آخر، والذي بدوره سيدخل في هذه السيرورة الدلالية إلى ما لانهاية وهكذا، ويمكننا إيضاحُ السيميوز على النحو الآتي:

أولانية أولانية (علامة نوعية)	ثانوية أولية (أيقونة)	(ثالثانية أولانية (خبر)
أولانية ثانيانية (علامة متفردة)	ثانيانية ثانيانية (أمارة)	ثالثانية ثانيانية (تصديق)
أولانية ثالثانية (علامة عرفية)	ثانيانية ثالثانية (رمز)	ثالثانية ثالثانية (حجة)

الجدول 02: العلامة والمقولات الثلاث

(بنكراد،2005، ص76)

ويبين لنا الجدولان التاليين تفريعات السيميوز، بحيث ارتأينا إدراجهما معا، حتى يتسنى لنا الوقوف على هذه التقسيمات البورسية باللغتين العربية والإسبانية اللتين تحملان موضوع بحثنا.

1-1-1	العلامة النوعية الخبرية	بقعة حمراء تحيل على الإحساس بالأحمر. وكل نوعية ينظر إليها كعلامة
1-1-2	العلامة المفردة الخبرية	علامة مفردة ومحددة سياقيا، تناظر مدرك بشكل مباشر : علامة طرقية تشير إلى " أشغال"
1-2-2	علامة مفردة تصديقية خبرية	شيء علامة يثير انتباهك مباشرة إلى شيء لأن له علاقة تجاورية معه ، مثال ذلك صرخة عفوية
2-2-2	علامة مفردة أمارية تصديقية	شيء علامة يثير انتباهك مباشرة إلى شيء آخر بحكم تأثير الأول على الثاني، مثال ذلك دوارة هواء
1-1-3	علاقة معيارية أيقونية خبرية	علامة نمطية تمثل تناظريا بنية موضوعها، مثال ذلك الرسم البياني في الإحصائيات.
1-2-3	علامة معيارية أمارية خبرية	علامة نمطية مرتبطة بموضوعها تجاوريا، مثال ذلك اسم علم ، أو اسم إشارة
2-2-3	علامة معيارية تصديقية	علامة نمطية توفر إخبارا حول موضوع ما : الضوء المنظم لحركة المرور
1-3-3	علامة معيارية رمزية خبرية	علامة نمطية تحيل على فكرة عامة (مفهوم ، قسم)
2-3-3	علامة معيارية رمزية تصديقية	علامة نمطية تحيل على فكرة أو قسم يصدق بشكل فعلي على قسم مثال : إثبات يعود إلى حالة فردية.
3-3-3	علامة معيارية رمزية حجاجية	علامة نمطية تحيل على الموضوع بواسطة مجموعة من العلامات النمطية المنظمة مثال : نظرية علمية . (26)

الجدول 03: تفريعات السيميوز

(بنكراد،2005، ص76)

	R O I	
1)	111	cualisigno icónico remático: una vaga sensación general de daño
2)	211	sinsigno icónico remático: una maqueta.
3)	221	sinsigno indicial remático: un grito involuntario.
4)	222	sinsigno indicial dicente: una veleta.
5)	311	legisigno icónico remático: una onomatopeya: "kikiriquí".
6)	321	legisigno indicial remático: una palabra indicial: "eso".
7)	322	legisigno indicial dicente: una luz roja en su contexto. 2
8)	331	legisigno simbólico remático: un nombre común: manzana
	332	legisigno simbólico dicente: una proposición: "hace frío aquí dentro".
	333	legisigno simbólico argumento: abducción: "Hace frío aquí", interpretado como una solicitud para cerrar la ventana. inducción: "Donde hay humo hay fuego". deducción: la luz roja en general en el código de circulación.

الجدول 04: أقسام السيميوز العشرة

(Everaert -Desmedt , 2004, p5)

وبتحولنا إلى ما هو رمزي، وبحكم أن بحثنا يقوم على دراسة الرمز وترجمته؛ فإننا سنركز على أنواع العلامة الرمز فقط، والتي يتضح لنا من خلال كل ما سبق أنها ثلاثة أنواع، أو ثلاثة أقسام، وعليه سيتركز عملنا حول دراسة ترجمة الرمز وانتقاله من العربية إلى الإسبانية على الأنواع الثلاثة من العلامات والتي تتعلق بالعلامة الرمز، والتي هي:

-علامة معيارية رمزية خبرية

-علامة معيارية رمزية تصديقية

-علامة معيارية رمزية حججية.

أي يتعين علينا الأخذ بعين الاعتبار هذه الأنواع الثلاثة من العلامات ؛ أثناء دراسة الرموز في نص الترجمة وتحليلها وكذا ربطها مع نص الأصل.

III –منهج أمبيرتو إيكو في الترجمة:

نملك بين أيدينا ترجمة اسبانية لمختارات من قصائد الشاعر العراقي علي جعفر العلاق المفعمة بالتعابير الرمزية؛ ذات الدلالات العميقة، والتي قامت بها المترجمة مانويلا كورتيس غارثيا. ولدراستها ارتأينا الاستناد على جهود المترجم والمؤلف والمفكر الايطالي أومبرتو ايكو في الترجمة بحيث أنه يرتكز في الكثير من الأحيان على التحليل السيميائي لشارل ساندرس بورس خاصة فيما يتعلق بسيرورة إنتاج الدلالة واشتغال العلامات ومستويات التأويل. وقبل المضي قدما في الدراسة والتحليل نورد تعريفا مقتضبا لهذا المترجم الفذ الذي أثرى حقل الترجمة بعميق البحوث ونفيس الكتب، والتي حصدت تعب سنوات كثيرة من البحث والتقصي. فمن هو إيكو؟

III-1-نبذة عن حياة أومبرتو إيكو:

وُلد الفيلسوف والروائي والمترجم والباحث اللغوي والمفكر أومبرتو إيكو Umberto Eco في الخامس من شهر يناير سنة 1932، بمدينة ألساندريا بإقليم بيمونتي بإيطاليا. كان أبوه جوليو محاسبا قبل أن تستدعيه الحكومة للخدمة؛ وخلال الحرب العالمية الثانية، انتقلت أم أومبرتو، جيوفانا، مع ابنها للعيش بقرية جبلية صغيرة في بييمونتي. دفعه أبوه ، الذي كان فردا من عائلة فيها ثلاثة عشر ابناً آخرين، لأن يصبح محامياً، غير أنه انتسب إلى جامعة تورينو لدراسة فلسفة القرون الوسطى والأدب. كتب أطروحته حول توما الإكويني ، وحصل على الدكتوراه في الفلسفة سنة 1954. عمل إيكو محرراً ثقافياً للتلفزيون والإذاعة الفرنسية، وحَاضَرَ في جامعة تورينو وميلانو وفلورنسا، ولطالما اعتبر طاقة تحريرية لدار بومباني للنشر، وفي سنة 1975 تولى كرسي السيميوطيقا بجامعة بولونيا (وكان الأول من نوعه بالنسبة لكل الجامعات)، كما ربطته صداقات مع مجموعة من الرسامين والموسيقيين والكتاب في الإذاعة والتلفزيون الفرنسيين الأمر الذي أثر على مهنته ككاتب فيما بعد؛ خصوصاً بعد نشر كتابه الأول "مشكلة الجمال عند توما الأكويني" الذي كان توسعة لأطروحة الدكتوراه خاصته. وفي سبتمبر 1962 عقد قرانه على رسامة ألمانية مشهورة تدعى ريناتي رامج.

من أشهر مؤلفاته: اسم الوردة، مقبرة براغ، كيفية السفر مع سلمون، نزهات في غابة السرد، بندول فوكو، السيميائية وفلسفة اللغة، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، أن نقول الشيء نفسه تقريبا وغيرها . توفي إيكو في يوم التاسع عشر من شهر فبراير سنة 2016 عن عمر يناهز 84 سنة، بعد مسيرة أدبية وأكاديمية وفكرية طويلة اكتسب فيها شهرة عالمية ، كما ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات. (إيكو، 2009، مقدمة المترجم)

III-2-منهج إيكو بين السيمياء والتأويل:

نحن نستند في بحثنا هذا؛ والذي يتعلق بترجمة التعبير الرمزي في الشعر على منهج إيكو التفاوضي التأويلي السيميائي، وقد نهلنا من أعماله ما أنار دربنا في هذا البحث، كما ركزنا أكثر على كتابه الذي يحمل عنوانا هو في حد ذاته مدعاة للتمعن والتفكر، ألا وهو: "أن نقول الشيء نفسه تقريبا"؛ بحيث تتضمن كلمة "تقريبا" العديد من مسائل الترجمة التي لطالما أسالت حبر المترجمين والنقاد.

وهو يضع في هذه الكلمة، "تقريبًا"، كل ما يريد أن يقوله في فعل الترجمة، وهو كثير، من وفاء وتطابق وتكافؤ وغيرها من المسائل التي تعنى بها الترجمة. و بخلاف معظم من كتبوا في الترجمة، لم يكتف إيكو بالتنظير المجرد، بل قام بالانطلاق من تطبيقات فعلية تقدم أمثلة عينية في الترجمة من وإلى لغات مختلفة، إلى ما يمكن أن يستخلصه منها من مفاهيم، يمكن أن يصل بها إلى صياغة نقاط من شأنها أن تؤلف عناصر إجرائية من أجل نظرية في الترجمة. ذلك أن تجربته ارتكزت على مراجعة تجارب الآخرين في حقل الترجمة، وساعده ذلك عمله كمشرف على عدد من دور النشر، بالإضافة إلى وممارسته الشخصية للترجمة، التي كان يقوم بها بمنتهى الدقة والحذر، فقد اقتضت منه ترجمة كتابين، أحدهما لريمون كنو: (تمارين في الأسلوب) وثانيهما لجيرار دو نرفال: (سيلفي) سنوات عديدة من العمل قبل أن يخرج ترجمته إلى النور، بالإضافة إلى مراجعته ترجمة مؤلفاته النقدية أو الروائية من قبل غيره من المترجمين الذين اهتموا بأعماله وقاموا بترجمتها، بحيث كان ينكب على دراسة بعض ترجمات أعماله في اللغات التي يتقنها.

وبعد كل هذه المجهودات، كان لابد لإيكو أن يؤلف كتابا في الترجمة وهو الذي كرس جل أبحاثه لإشكاليات النص قراءة وتأويلا، منذ دراسته الأولى (العمل المفتوح 1963) وصولا إلى (الشجرة والمتاهة 2007)، مرورا بأعمال عديدة من الغرض نفسه مثل العلامة، السيميائية وفلسفة اللغة، حدود التأويل، البحث عن اللغة الكاملة، وغيرها من العناوين. وفي جميعها أشار إيكو بصفة عرضية إلى الترجمة ، إما عند تحليله لبعض الشهادات أو لمقارنة بعض المواقف بخصوص هذه المسألة أو تلك.

لا يخفى علينا أن العشريات الأخيرة شهدت اهتماما متناميا بمسألة الترجمة وإشكالاتها و منهجياتها، وتعددت الملتقيات والندوات والدوريات المتخصصة بهذا الغرض، وتفرعت النظريات في كل الاتجاهات، ولكنها في معظمها كانت بعيدة عن الممارسة الفعلية للترجمة، بينما تكمن ميزة كتاب إيكو "أن نقول الشيء نفسه تقريبا" والذي ترجم إلى العديد من اللغات منها الفرنسية والإسبانية والعربية، والذي عنوانه في لغة الأصل الإيطالية" Dire quasi la stessa cosa"، في كونه يضم مجموعة من المساهمات التي شارك بها إيكو في هذا المضمار من خلال محاضرات أو دروس أو ندوات، إضافة إلى تجاربه كمراجع لترجمات غيره، وكمترجم لنصوص أدبية رفيعة المستوى، وأخيرا كمترجم تابع في كثير من الأحيان مترجميه ، خصوصا في اللغات التي يتقنها مثل الألمانية والفرنسية والانجليزية والاسبانية، بل وتحاور معهم حول الحلول الملائمة والإشكاليات التي يتعرضون لها ، مما يعطي لهذا العمل شكلا يتراوح بين الخطاب النظري والأمثلة العملية ويضفي عليه صبغة محاورة مع القارئ بعيدة عن الصرامة النقدية والبرود النظري. يعمد ايكو على الإكثار من سرد الأمثلة، ومن المقارنة بين ترجمات مختلفة للنص الواحد في لغات متعددة، وذلك ليبرز مسألة ما من مسائل الترجمة؛ عوض اتخاذ موقف المنظر الذي يعطي درسا في نظريات الترجمة .

لم تحظى الترجمة بدراسات مركزة إلا مؤخرا، كما أنها لم تخضع لمنهجية علمية إلا بعد التطور الذي عرفته اللسانيات مع ظهور نظريات سوسير وغيره من علماء اللسان المحدثين. ولعل الإشكال الأول والأهم تمثل في إيجاد تعريف ملائم لهذه العملية المعقدة وفي نسبها إلى حقل معين من حقول المعرفة. فمنهم من قال أنها عملية لغوية ، ولهذا فهي تدخل

ضمن اللسان، ومنهم من قال أنها ليست عملية لغوية فحسب بل هي كما قال بعضهم فريدة النوع، وإن كانت أولا وقبل كل شيء عملية لغوية، لأنها نقل من لغة إلى أخرى، فهي أيضا كتابة أدبية، أو فلسفية أو شعرية أو غيرها، أي بحسب طبيعة النص المترجم وطبيعة الحقل الذي ينتمي إليه. والى جانب هذا كثر الحديث عن مسألة الخيانة في الترجمة ، انطلاقا من المقولة الشهيرة أن المترجم بطبعه خائن ، فقد شدد البعض على ضرورة الوفاء للنص المصدر حتى في أخطائه وفي غموضه والتقيد باختيارات المؤلف وعدم الحياد عنها أو إسقاطها أو استبدالها أو التصرف فيها أبدا، بينما قال آخرون ، من دعاة "الخيانة الجميلة"، أن المترجم يخون ليعطي في نهاية الأمر نصا "جميلا" يروق لقارئ الترجمة بقدر ما يروق النص المصدر لقرائه الأصليين، ولا يمكن بلوغ هذا الهدف إلا بقبول قدر معين من الخيانة .

En conclusión, la sinonimia pura no existe, excepto quizá en algunos casos límite, como *marido/husband/mari*. Pero también ahí habría que discutir, puesto que *husband* en inglés arcaico significa también ecónomo, en lenguaje náutico es un «capitán de armamento» o «agente marítimo» y, aunque raramente, se dice también del animal usado para la reproducción.(Eco,2008, p111)

وهذا واضح في الخيارين الذين جاءا على لسان فريديريك شليرماخر (1768 . 1834) في كتابه "مختلف مناهج الترجمة" والقائل بأنه على المترجم أن يختار؛ إما أن يجذب نحوه أكثر ما يمكن المؤلف ويترك القارئ وشأنه، وإما أن يجذب نحوه أكثر ما يمكن القارئ ويترك المؤلف وشأنه، مضيفا أنه يحبذ الطريقة الثانية لأنها تبدو له أوفق للتغلب على استحالة تطابق اللغات. إذ يذكر لنا فلنتين غارثيا ييبرا رأي شلايرماخر في كتابه" نظرية الترجمة وتطبيقها":

A mi juicio-dice Schleiermacher-, solo hay dos(caminos). O bien (El traductor) deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor. (V.Yebra, 1997, p42)

تنتج العملية الأولى نصا محتفظا بكل خصائص نص لغة الأصل، حتى لو بلغ الأمر بالمترجم استخدام تراكيب أو تعابير غريبة وغير مألوفة في لغة نص الوصل. و الهدف منها

هو إبراز الطبيعة الأجنبية لنص الأصل وتبيين كل ما هو غريب وجديد فيه بغية الاستفادة منه في إثراء اللغة المترجم إليها، وهو ما يسميه شلايرماخر ب: تغريب النص (Extranjerización del texto).

أما العملية الثانية، فتنتج نصا خاضعا لكل مقتضيات لغة نص الوصل اللغوية والدلالية والثقافية، فيبدو وكأن الكاتب كتبه بلغة الوصل، وهو ما يسميه ب: تجنيس النص :(Naturalización del texto)

وعلى كل، ينطلق إيكو من عنوان يتضمن في بساطته صعوبة تحديد ذلك "الشيء" الذي ينبغي ترجمته، والإشكال الأول هو هل المؤلف والقارئ (وبطبيعة الحال المترجم) متفقون بخصوص ذلك الشيء، بحيث نكون متأكدين من أن القول يعني الشيء نفسه، أو انه يعنيه "تقريبا"، وإذا كان الأمر غير ذلك، فعلى المترجم الاجتهاد من خلال التأويل للاقتراب أكثر ما يمكن من جملة الخصوصيات المحملة في القول؛ سواء منها الدلالية أو الإيحائية أو الجمالية ، باختصار أن يحدث المترجم في القارئ جملة التأثيرات تقريبا التي يحدثها النص الأصلي في قارئه.

"Con todo, es interesante ver dónde el traductor, a veces, sabiendo que puede decir sólo un *casi*, va a buscar *el núcleo de la cosa* que quiere verter (aunque sea casi) a toda costa." (Eco, 2008, p485)

فالترجمة حسب إيكو، تتمثل في فهم النظام الداخلي للغة وبنية النص الذي جاء في تلك اللغة، وخلق نسخة منه قادرة أن تحدث في القارئ تأثيرات مماثلة للتي يحدثها النص المصدر. وبما أن كل لغة تنظم مسترسل المضمون بصفة مختلفة تؤدي إلى استحالة تطابق اللغات فيما بينها تطابقا كاملا، لذا فان الترجمة لا تتوقف فقط على السياق اللغوي ، بل تتوقف أيضا على شيء يقع خارج النص، ألا وهو كل المعلومات بخصوص ذلك الكون، وبصفة أعم على الكفاءة الموسوعية للمترجم.

"Esto nos hace sospechar que una traducción no depende sólo del contexto lingüístico, sino también de algo que está fuera del texto, y que denominaremos información sobre el mundo o información enciclopédica." (Eco, 2008, p100)

يؤكد إيكو على فكرة تكوين افتراض حول العالم الممكن، أي إيجاد جملة من الإشارات والمعلومات التي من شأنها أن تساعدنا على تأسيس فرضيات مقبولة قبل عملية الترجمة من لغة إلى أخرى، بحيث يتعين على المترجم أن يقع على المعنى الأكثر احتمالا؛ وذلك لكي يتناسب مع سياق النص، وتكوين حدود للزمان والمكان داخل هذا العالم الممكن. وهو يعطينا العديد من الأمثلة، نختار منها المثال الآتي:

Como primer intento, procuro comprender el sentido literal, si no es ambiguo, y ponerlo en correlación eventualmente con mundos posibles: así, si leo que *Blancanieves le da un mordisco a la manzana* sabré que un individuo de sexo femenino está hincando los dientes en una fruta así y así, y formularé una hipótesis sobre el mundo posible donde se está desarrollando esa escena. ¿Es el mundo en el que vivo y donde se considera que *an apple a day keeps the doctor away*?; ¿o se trata de un mundo de cuentos donde si uno le da un mordisco a una manzana puede ser víctima de un sortilegio? Si decidiera en el segundo sentido, está claro que recurriría a competencias enciclopédicas, entre las cuales figuran también competencias de género literario, y a *guiones intertextuales* (en los cuentos suele pasar que…). Naturalmente seguiré explorando la Manifestación Lineal para saber algo más de esta Blancanieves y del lugar y la época en que se desarrolla la historia. (Eco, 2008, p160)

كل هذه الاعتبارات تفضي بنا منطقيا إلى القول بأن الترجمة هي قبل كل شيء تأويل للنص، بل إن التأويل يسبق الترجمة، وهو ما يفسر أن المترجم يقوم بعمل تمهيدي للترجمة يتمثل في قراءة وإعادة قراءة النص المعني بالترجمة، بالتوازي مع قراءات خارجية تساعد على فهم السياق التاريخي أو التيار الفلسفي أو الإطار الحضاري، إلى غير ذلك من المعلومات التي من شأنها أن تجعلنا نفهم جيدا الفقرات الغامضة، والعبارات الملتبسة والإحالات العميقة . أي أن الترجمة هي في حد ذاتها مساهمة نقدية ومحاولة إبداعية في الوقت نفسه. يقوم المترجم بعد عملية التأويل باختيار الحلول التي تجعل نصه مساويا تقريبا للنص المصدر؛ من حيث نقل جملة المؤثرات التي أراد المؤلف إيصالها في نصه، وفي استحالة الحفاظ عليها كلها، عليه أن يحسم الأمر في صالح الأهم منها على المهم باعتبار أهداف النص.

هذا الحوار الجدلي مع النص (وأحيانا مع المؤلف) يؤسس لمبدأ يحتل نقطة المركز في دراسات إيكو حول الترجمة ، وهو مبدأ: التفاوض. أي ما يحتفظ به المترجم وما يفقده من

النص المترجم، هو نتيجة تفاوض المترجم مع النص. ولا شك أن عمليتي التأويل والتفاوض تخضعان إلى جملة من المعايير والشروط.

يؤكد إيكو على أحد أكثر مطالب الترجمة شهرة، ألا وهو"الأمانة" للنص الأصلي المراد ترجمته؛ ولكن كيف يمكن بلوغ ذلك في الواقع ؟ وما الذي تعنيه الأمانة تحديدا؟ يتقاسم إيكو مع القديس جيروم، شيخ المترجمين، فكرة أن الأمانة لا تتجلى في ترجمة كلمة مقابل كلمة، بل في ترجمة العالم الذي ولجه المؤلف بكلماته، ولو بكلمات مختلفة. وقد جرت العادة عند المترجمين أن يعتبروا أن الأهم هو ما يتجلى في النتيجة، أي في النص واللغة المترجم إليهما. لكن مفهوم الأمانة يتضمن كذلك القناعة بأن الترجمة صورة من صور التأويل الذي يجب أن يجيب على قصدية المؤلف، بل وعلى قصدية النصّ، أي ما يقوله النص أو يوحي به بالعلاقة مع اللغة التي عبر عنه بها، وفي السياق الثقافي الذي ولد فيه، وأن يتمكن من إحداث آثار مماثلة لدى القارئ؛ وذلك على مختلف الأصعدة اللغوية والجمالية. وهذا يؤكد لنا معنًى آخر للأمانة ؛ يتمثل في أن يتمكن النص المترجم من إحداث الأثر نفسه الذي يحدثه النص المصدر في لغته الأصلية؛ ومن ثمَّ فلا بد من التخلي عن المفاهيم الكلاسيكية، مثل ضرورة "تشابه الدلالة" أو "التعادل" بين الكلمات في معانيها، لصالح مفهوم آخر: "التعادل الوظيفي" كما عبر عنه القديس أوغسطين، أي أن تنتج الترجمة الأثر نفسه المستهدف في النص الأصلي.
يطلق إيكو على نتيجة هذا التعادل الوظيفي "تساوي القيمة التبادلية "، ونتوصل إليها عن طريق تطبيق عملية تفاوض أطرافها هم، من جهة، النص الأصلي مع حقوقه المستقلة، والمؤلف حين يكون حيًا، ويرغب في مراقبة الترجمة، والثقافة التي ولد فيها النص الأصلي، ومن جهة أخرى، المترجم، ونص الترجمة، والثقافة التي سيظهر فيها، مع ما ينتظره القراء الجدد؛ مما يفرض على المترجم أن يصوغ فرضية تأويلية حول الأثر المتوقع من قبل النص الأصلي، كي يعمل على إعادة إنتاجه في ترجمته.

ولكن عملية التفاوض هذه، لا تفترض الوصول مسبقًا إلى التساوي في القيمة التبادلية، بل يتعين على المترجم، في نظر إيكو، إسقاط (desmoronamiento) بعض الجوانب التي تقتضيها الكلمة الأصلية. وبهذا المعنى إنما نقول إننا بترجمتنا لا نقول الشيء نفسه،

ويجب على التأويل الذي يسبق كل ترجمة، أن يبيّن الجوانب أو التفاصيل التي يضطر إلى إسقاطها.

يمكن القول أن عملية التفاوض في الترجمة ليست علاقة توزيع عادل للخسارة والربح بين طرفين، بل هي جهدٌ مستمر يقوم به المترجم، ولا يكون ذلك بنقل العالم الذي يعبر عنه النص الأصلي بلغة أخرى، بل يكون بإنشاء نظير لهذا العالم في لغة وثقافة الوصل، وهو ما يعني خسائر جانبية هنا أو هناك.

III-3-أدوات التفاوض حول الترجمة:

نحن إذن ننطلق من كون الترجمة عملية تفاوض مستمرة، إذ يتحتم على المترجم أن يتفاوض مع مؤلف هو في أغلب الأحيان غير موجود، في محاولة منه الوقوع على أفكاره المباشرة وغير المباشرة وأيضا مع قصديته واختياراته الأسلوبية، وكذا ومع الحضور المهيمن للنص المصدر، ومع الصورة التي لا تزال غير محددة للقارئ الذي يترجم له، وأحياناً، عليه، أن يتفاوض مع الناشر، ناهيك عن فهم المترجم للسياق التاريخي والإطار الحضاري الذي ولد فيه النص، إلى جانب حوارات ذهنية مستفيضة يخوضها المترجم مع الثقافة التي أنتجته، وكذلك مع الثقافة التي سيذهب إليها النص المترجم.

يتعين على المترجم، اللجوء إلى مبدأ التفاوض، ضمن مسار تفسيري وتأويلي بغية الوقوع على دلالة التعابير في لغة الأصل، ثم العمل على إحداث الدلالة نفسها، أو نفسها تقريبا، على حسب تعبير إيكو. يبرز إيكو العديد من النقاط التي من شأنها تحقيق هذا التفاوض في عملية الترجمة؛ بيد أنه يركز على نقاط أربعة هي: العالم الممكن (Mundo Posible) ، النمط المعرفي (Tipo Cognitivo)، المضمون النووي (Contenido nuclear) والمضمون الكتلوي (Contenido Molar). هذه المفاهيم الأربعة تشكل اللبنات الأساسية التي ينبني عليها الفعل الترجمي وفق مسار تفاوضي.

III-3-1-النمط المعرفي (Tipo Cognitivo):

يتفق الناس عادة وبالتواضع، على بعض المسميات، وفق مقتضيات التعرف على هذه الأشياء، ويضرب لنا إيكو مثالا على ذلك، كيف أننا إذا رأينا قطا يعبر الطريق؛ سيرتسم في

ذهننا جميعا أنه قط وليس كلبا مثلا، كما نتفق بالإجماع على أن مبنى من طابقين اثنين هو 'منزل' ، وان مبنى من مائة طابق هو 'ناطحة سحاب'.

هذا ما يسميه إيكو بالنمط المعرفي، وهو الدلالة البسيطة التي تعكسها الأشياء في أنفسنا في أولى تجلياتها، ولا يمكن الجزم بأنها الدلالة نفسها عند جميع المتحدثين أو المستمعين، فقد يركز كل شخص متلق للدلالة على جانب أكثر من غيره.

A despecho de cualquier teoría, la gente suele estar de acuerdo en reconocer ciertos objetos, en concordar intersubjetivamente con que está pasando un gato por la calle y no un perro, con que un edificio de dos pisos es una casa y uno de cien un rascacielos, etc. Si eso sucede, debemos postular que poseemos (en alguna parte, llámese cerebro, mente, alma o lo que se quiera) una especie de esquema mental gracias al cual somos capaces de reconocer una determinada ocurrencia de un determinado objeto. Remito a mi libro recién citado para todas las discusiones filosóficas y psicológicas sobre la naturaleza de estos esquemas, que he denominado *Tipos Cognitivos*. Queda el hecho de que nosotros podemos postular estos esquemas precisamente para explicar tanto los fenómenos de acuerdo intersubjetivo en el reconocimiento como la constancia (al menos estadística) con la que todos reaccionan de forma bastante parecida a ciertas palabras o frase . (Eco, 2008, p99)

وعليه؛ يمكن القول بأن النمط المعرفي هو المستوى الإدراكي الأول الذي يتشكل في الذهن؛ لحظة الوقوع على الأشكال الدلالية مهما كان نوعها، لسانية أو غير لسانية، أي تلك المعرفة المبدئية التي نتشارك فيها جميعا بالتواضع، بعيدا عن جملة الدلالات العميقة والمعاني الإيحائية والمفاهيم الثانوية التي من شأن هذه الأشكال التعبير عنها أيضا.

III-3-2-المحتوى الكتلوي (contenido molar)

يرجع بنا إيكو إلى كلمة 'فأر'، بحيث يبين لنا كيف أن إعطاء تعريف للفظ 'فأر' يتيح لنا التعرف عليه، أو التمكن من تكوين صورة ذهنية تمثل 'الفأر'. ولكن التعريف القاموسي للكلمة من نحو: ثدي، فأري وقاضم يبقى غير كاف.

ويقول إيكو بأن التعريف الذي تقدمه الموسوعة البريطانية ويرزبيكا (Weirzbicka)غير كاف بدوره؛ على الرغم من كونه ينطلق من تصنيفه الحيواني إلى ظروف عيشه وتكاثره ومناخه وحياته الاجتماعية.

كيف ذلك؟ أي انه بالنسبة إلى شخص لم ير فأرا في حياته ، لن يفيده هذا الكم الكبير من المعلومات في التعرف عليه.

لا شك أن عالم الحيوان (un zoologo) يملك في جعبته العديد من المعلومات التي تخص الفئران، وهو يعرف عنها أكثر من غيره وأكثر من أي متحدث عادي. وهو بالإضافة إلى الخصائص الأساسية التي تميز هذا الحيوان؛ يعرف الخصائص الثانوية وغير الضرورية، كما انه يملك معرفة موسعة عنه، ككون الفئران تستخدم في المخابر العلمية، أو أنها حاملة لهذا المرض أو ذاك، وغيرها من المعلومات المتخصصة. يسمي إيكو هذه المعرفة الموسعة المضمون الكتلوي، والذي هو عبارة عن تعريف معمق وموسع، يحتوي جميع الخصائص الضرورية وغير الضرورية ، أي أنه تعريف موسوعي.

"el Contenido Molar, que puede adoptar formatos diferentes según los sujetos, representa porciones de competencia sectorial. Digamos que la suma de los Contenidos Molares se identifica con la Enciclopedia como idea regulativa y postulado semiótico".(Eco, 2008, p299)

ومما لا شك فيه أيضا؛ أن عالم الحيوان يميز بشكل علمي ودقيق بين الفأر(raton) والجرذ(rata)، وعليه يتوجب على من يترجم دراسة علمية في علم الحيوان تتناول مثلا هذين الصنفين؛ أن يلم بمعرفة كافية تمكنه من أداء عمله وفق شروط الفعل الترجمي التي تحدثنا عنها سالفا.

وإذا افترضنا أننا داخل قاعة ما ومعنا عالم حيوان، وفجأة نرى شكلا مغزليا صغيرا يجري بسرعة تحت الطاولات والكراسي، لا شك بأننا سنصرخ جميعا –وعالم الحيوان معنا أيضا– إنه فأر ! يوجد فار !

وعليه نكون قد رجعنا إلى النمط المعرفي، أي إلى تلك الدلالة الأولية التي تبثها الأشياء في الأذهان. حتى وإن كان هذا العالم الحيواني قد تعرف، عند رؤيته للحيوان، على جميع خصائصه الفريدة التي تميزه عن غيره من الحيوانات التي تنتمي إلى نفس الفصيلة، إلا أنه وفي تلك اللحظة من التأويل، قد صغر إن شئنا القول، من مخزونه المعرفي ليتماشى مع حجم معرفتنا بالحيوان. أي أنه أوجد مستوى دلاليا يتماشى مع مضموننا النووي، وهنا تكون قد حدثت بيننا عملية تفاوض ضمنية، أدت بنا إلى تسميته فأرا.

III-3-3-المحتوى النووي (Contenido nuclear):

يبين لنا إيكو كيف أن عملية توضع المعنى في الذهن وفي النفس المتلقية تتم عبر مؤولات تفسيرية، وهو يعطي مثالا لكلمة 'فأر'، بحيث لا يمكننا أن نعلم تحديدا ما يجول بذهن شخص ما لحظة تعرفه على 'فأر' ، ومحاولته فهمه له إلا بتأويله، ربما عن طريق الإشارة إلى الحيوان بإصبعه أو إلى صورة له؛ وذلك بغية إيصال هذه الدلالة على شخص آخر لم يرى فئرانا.

وسنتمكن من إدراك الدلالة من خلال المؤولات التي يستخدما شخص ما في تفسيره لغيره ما هو الفأر، بحيث يسمي إيكو مجموعة المؤولات المعبر بها المضمون النووي، وهو عبارة عن مجموعة من الخصائص التي تعطي تعريفا مشتركا يتناسب مع الدلالة العامة للأشياء، على الرغم من كونه ينضوي على بعض المناطق المظلمة وبعض مناطق الإسقاط والتخلي.

El Contenido Nuclear se puede ver, tocar, comparar intersubjetivamente porque se expresa físicamente a través de sonidos y, si es necesario, de imágenes, gestos o incluso esculturas de bronce. El Contenido Nuclear, como el Tipo Cognitivo que interpreta, no representa todo lo que sabemos sobre una determinada unidad de contenido. Representa las nociones mínimas, los requisitos elementales para poder reconocer un objeto dado o entender un concepto dado (y entender la expresión lingüística correspondiente). ((Eco, 2008, p299)

يمكن القول بأن المضمون النووي يحمل جملة من الخصائص الضرورية، والتي من شأنها إعطاء تعريف مشترك بين مجموعة من المتلقين، إنه يعطي تعريفا عاما للأشياء، وهو لا يدرج مجموعة الخصائص العميقة و الدقيقة والبعيدة والثانوية، وهو ما يجعله يحوي بعض زوايا العتمة والإسقاط.

III-3-4-العالم الممكن(Mundo Posible) :

يتمثل عمل المترجم في تحديد دلالة الأشياء من كلمات وألفاظ و تعابير، بغية نقلها إلى لغة أخرى، متوخيا في ذلك العديد من النقاط المهمة؛ خاصة أنه يحدد هذه الدلالات وفق إطار النص، فهو لا يقوم بترجمة كلمات معزولة عن أي سياق، كما هو الشأن في القواميس المزدوجة مثلا، بل عليه أن يتوقف عند جملة من الشروط العلمية والإجرائية ، كالوفاء لنص

الأصل واحترام لغة الوصل والتعبير عن قصدية المؤلف وكذا البحث عن مختلف المؤشرات الزمنية والمكانية (الهنا والآن).

ولكي يتمكن المترجم من بلوغ هذه النتائج؛ يتوجب عليه صياغة فرضيات حول العالم الممكن الذي يمثل السياق. وهو عبارة عن مجموع الإشارات التي يقوم المترجم باستخراجها وتحديدها، ليبني بها فرضية مقبولة عن سياق النص. بحيث يختار المترجم المعنى الأكثر احتمالا وتناسبا وتأدية للدلالة الموجودة وفق مقتضيات السياق.

Lo que aquí está en juego es el problema de la referencia y de cómo una traducción debe respetar los actos de referencia del texto original. Entiendo referencia en su sentido más estricto, esto es, como un acto lingüístico mediante el cual, dado como reconocible el significado de los términos que se usan, se indican individuos y situaciones de un mundo posible (que puede ser tanto el mundo en el que vivimos como el que describe un relato) y decimos que en una determinada situación espaciotemporal se da el caso de que haya determinadas cosas o se verifiquen determinadas situaciones. (Eco, 2008, p99)

يكتسي السياق الثقافي أهمية كبيرة في الترجمة ، إذ يتطلّب من المترجم كل العناية والحذر، وذلك لخطورة الأخطاء الممكن الوقوع فيها إذا أغفل الإطار الثقافي الذي نشأ فيه النص المراد ترجمته، إذ أن النصوص على اختلافها وليدة سياقات ثقافية من الواجب استيعابها ومراعاتها بغية الحصول على ترجمة صحيحة.

III-4-نموذج عن التفاوض حول الترجمة:

ونتيجة لما سبق، ارتأينا أن ندرج مثالا، نتمكن من خلاله من فهم مبدأ التفاوض وكيفية تطبيقه فعليا على الترجمة تحديدا، مرتكزين على الأدوات الإجرائية السابقة الذكر.
ولا يسعنا في هذا المجال إلا الاعتماد على أحد أكثر الأمثلة أهمية وتأدية، وهو مستقى من تجربة إيكو الخاصة في ميدان الترجمة عموما وفي ترجمته لكتاب "سيلفي" لنيرفال.
يخبرنا إيكو كيف توجب عليه أن ينقل للقارئ الإيطالي ما تعنيه كلمة:' Chaumière' الفرنسية، والتي تعبر عن نوع من المنازل انتشر في ذلك الوقت بقرية لوازي (Loisy)، وهو المنزل الذي تعيش فيه البطلة سيلفي، وهو كذلك منزل الخالة الذي كان الراوي يزوره برفقة سيلفي.

وchaumière لفظة تحتوي تعبيرا عن معنى جميل، ولكنه غير موجود في اللغة الإيطالية. وينقل لنا إيكو الحلول التي اتبعها بعض المترجمين في نقلهم لها، فمنهم من اختار كلمة: capanna، أو كلمةcasupola ، ومنهم من ترجمها ب: casetta، أو piccola baita وغيرها.

ولسان الحال يقول بان كلمة Chaumière الفرنسية تجمع خاصيات مميزة هي:

1-أنه منزل للفلاحين.

2-هو منزل صغير.

3-يكون عادة من الحجارة.

4-سقفه مصنوع من الحشف.

5-هو منزل متواضع.

كما يضيف نيرفال في الفصل السادس من كتابه خاصية أخرى، وهي أن Chaumière laالتي تسكنها الخالة كانت: en pierres de grés inégales

فأي من الخصائص السالفة الذكر تكتسي أهمية أكثر حتى يركز عليها المترجم وينقل دلالاتها إلى اللغة الإيطالية؟

ويعلق إيكو بان: Chaumière، ليست capanna (كوخ)، بحيث تعبر الكلمة في اللغة الإيطالية عن بيت مصنوع من الألواح والقش، وهي ليست casetta (بيت صغير) أيضا، لان سقفها مصنوع من الأحشاف، بينما يعبر لفظ casetta عن منزل سقفه مصنوع من القرميد، وهو ليس حقيرا بالضرورة. كما أنها ليست baita ، التي هي عبارة عن بيت بدائي الصنع في الجبل ، وهو أشبه ما يكون بملجأ مؤقت.

وحقيقة الأمر أنه وفي تلك الحقبة، كانت منازل الفلاحين مصنوعة بهذه الكيفية، ليس فقط بقرية 'لوازي'، بل بالعديد من القرى الفرنسية، فهي ليست بالمنازل الفخمة والكبيرة، ولكنها ليست أكواخا حقيرة أيضا.

وهنا تظهر لنا عملية التفاوض، بحيث نملك بين أيدينا جميع المؤشرات الدالة عن العالم الممكن، كعاملي الزمان والمكان الذين كتبا فيها النص، الذي يخبرنا عن الظروف المعيشية والاجتماعية والثقافية التي كتب فيها نص الأصل. يبقى لنا التنازل عن بعض الخاصيات

المميزة للمفهوم الفرنسي، لأنه إذا أردنا التعبير عنها جميعا؛ ننتهي بإدراج مضمون كتلوي موسع سيفقدنا السيطرة على النسق.

أي أننا سنقوم بالاحتفاظ فقط بتلك الخصائص ذات الأهمية الكبيرة بالنسبة إلى سياق النص، وذلك بالجنوح إلى المضمون النووي للفظة.

يرى إيكو بإمكانية إسقاط خاصية السقف الحشفي، بحيث اكتفى بالإشارة إلى أنها: casupole in pietra، أي بيت صغير من الحجارة.

ويقر إيكو بأنه بعد عملية التفاوض يخسر بعض الجوانب الدلالية للمفهوم، وهذه الخسارة ناجمة عن التخلي عن بعض الخصائص، ولكنه استعمل ثلاث كلمات عوضا عن واحدة:

Chaumière (1) = casupole (1) in (2) pietra

وفيما يلي تظهر لنا الكلمة الفرنسية في نص الأصل، داخل مقتضيات نسقها ووفق حدود سياقها:

Voici le village au bout de la sente qui côtoie la forêt : vingt chaumières dont la vigne et les roses grimpantes festonnent les murs.

وفيما يلي النص في لغة الوصل (الإيطالية) ، ترجمة إيكو:

venti sentiero che fiancheggia la foresta: Ecco il villaggio, al termine del casupole in pietra ai cui muri
festone. la vite e la rosa rampicante fanno da

وعليه يمكننا تمثيل المسار الترجمي ذي المنحى السيميائي التأويلي لكلمة Chaumière كالآتي:

Chaumière

Tipo cognitivo

↓

Contenido molar

1- una casa de campesino
2- pequeña
3- suele ser de piedra
4- con los tejados de paja
5- humilde
6- *en pierres de grès inégales.*

↓

Contenido nuclear

1- casas pequeñas y modestas
2- de piedra

↓

Mundo posible

En muchas aldeas francesas de aquella época las casitas de los campesinos estaban hechas así

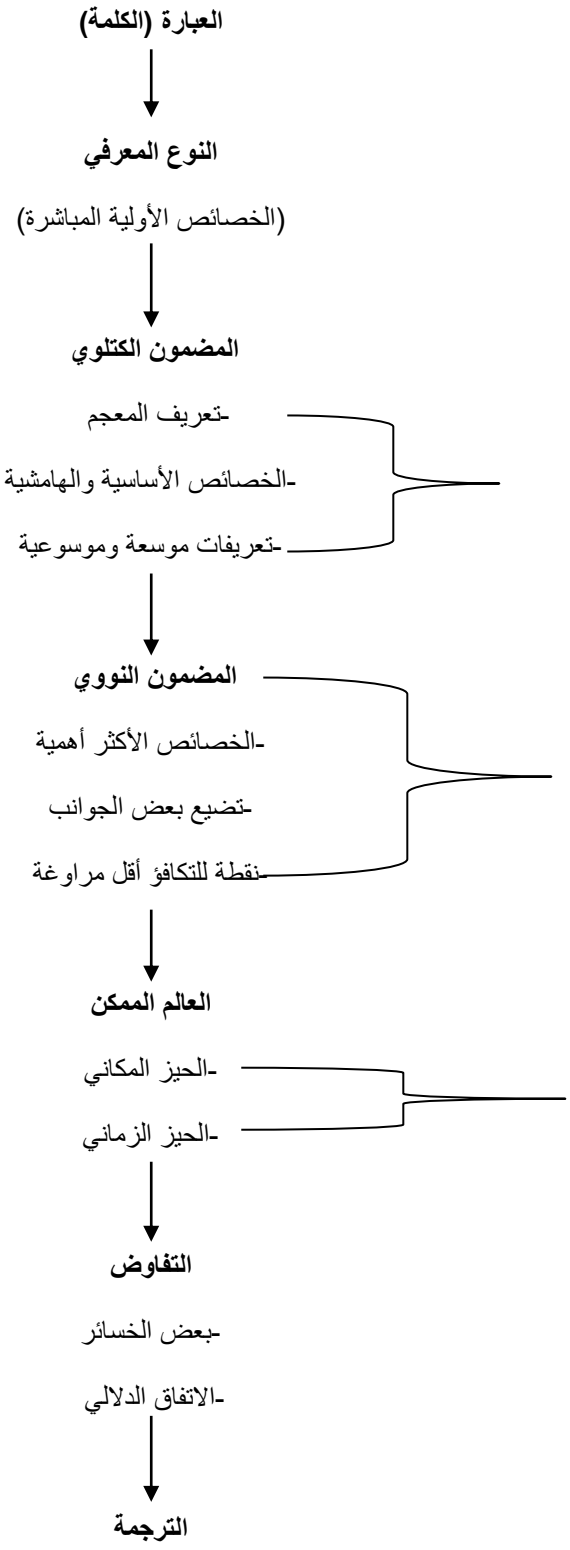
Negociación:

Traducción:

casupole in pietra

الشكل 10: المسار الترجمي عند إيكو

وعلى ضوء المثال السابق؛ يمكننا تحديد الخطوات التي يقوم عليها المنهج السيميائي التأويلي في الترجمة، والذي انتهجه أمبيرتو إيكو ودعا إليه، ولقد قمنا بتمثيلها في الشكل التالي:



تحقيق المضمون النووي كما هو موجود تقريبا في نص الترجمة

(التفاوض حول المكاسب والخسائر)

الشكل 11: المسار الترجمي السيميائي التأويلي لإيكو

هذا التفاوض؛ متعدد الأوجه والأطراف، هو الذي يقود، في النهاية، إلى تحديد خيارات المترجم من ناحية التأويل والحذف والإضافة والتعديل ونقل ظلال الكلمات، وحرارة العبارات في الأصل، فعملية الترجمة محمّلة بخصوصيات دلالية وجمالية تجعل منها، لا مجرد نقل، بل محاولة إبداعية أخرى موازية للنص الأصل، على اعتبار أن:

" una traducción no concierne sólo a un trasvase entre dos lenguas, sino entre dos culturas, o dos enciclopedias. Un traductor no debe tener en cuenta sólo reglas estrictamente lingüísticas, sino también elementos culturales en el sentido más amplio del término. " (Eco, 2005, P559)

لا يخفى علينا بأن جذور إيكو الفكرية تعود في أصولها الأساسية إلى الفيلسوف والسيميائي الأمريكي تشارلز ساندرس بورس، خاصة فيما يتعلق بسيرورة إنتاج الدلالة واشتغال العلامات. والتأويل لديه قد يتطلب المضيَّ إلى حدوده القصوى، أو قد نحيطه بمجموعة من الحواجز والقيود لأننا نرى فيها دليلاً على فهم ما تريد العلامة أن تقوله؛ وفي كلا الحالتين فإن الذي يبقى ثابتًا هو أهمية التأويل وضرورته. ويركز إيكو في صياغته لقضايا التأويل على معطيات تطبيقية تنبني على مفهوم semiosis التأويلية، كما يسمِّيها ، بحيث يمثل التأويل لديه صياغاتٍ جديدة لقضايا فلسفية ومعرفية قديمة جدًّا. كما أن الاعتدال في التأويل أو التطرف لا يتم تفسيرهما على أساس ما يقوله النص؛ إذ يجب البحث فيما هو أعم وأشمل عبر العودة إلى وقائع لها علاقة بموقف الإنسان من العالم والحقيقة والمعرفة وتاريخ الحضارات والثقافات.

يقف إيكو عند حالتين من التأويل: الحالة الأولى يكون فيها التأويل محكومًا بمرجعياته وحدوده وقوانينه الضابطة، حيث تحيل كلُّ علامة على أخرى، وفق مبدأ المتَّصَل الذي يحكم الكون الإنساني إجمالا؛ وهنا تتحكم بالتأويل فرضياتٌ خاصة بالقراءة. أما الحالة الثانية فيدخل فيها التأويلُ في متاهاتٍ لا تحكمها غاية ولا تقيدها حدود، لأن النص يبقى عبارة عن مرجعيات متداخلة، تعمل على إدراج التأويل داخل المسارات الدلالية الممكنة كلها، وضمن السياقات الموجودة كلها دون ضابط أو حد.

يقوم التعرف إلى قصدية النص على إخضاع هذه القصدية لسلطة النصّ باعتباره كلاً

منسجمًا. وفيما يخص وضع المؤلِّف، الذي عملت البنيويةُ على استبعاده كليًّا عند دراسة النص، لأن هناك حالات لسيرورة الإبلاغ يصبح فيها التعرفُ إلى نوايا الكاتب أمرًا في غاية الأهمية، كما هو الأمر في عملية التواصل اليومي.

من هنا تكون دراسة العلاقة بين المؤلِّف والنص أمرًا في غاية الأهمية عند ممارسة الفعل التأويلي؛ إذ إن المؤلِّف عندما يكتب نصًّا لعدد كبير من القراء فإنه يدرك أن هذا النص لن يؤوَّل وفقًا لرغباته، بل على أساس إستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب القراء بمختلف مؤهلاتهم اللسانية، وعليه، فإن فعل القراءة هو تفاعل مركَّب بين أهلية القارئ وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة قصدية.

يناقش إيكو تاريخ التأويل الذي يتمثَّل بتيارين: الأول بينهما عُنِيَ بالكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلِّف، أو بالكشف عن طابعها الموضوعي، بعيدًا عن فعل التأويل؛ أما الثاني فينطلق من كون النصّ يحتمل كلَّ تأويل. وهو يرى أن هذين المثالين يؤكدان التعصب الإبستمولوجي. وبعد أن يتحدث عن المتاهة الهرمسية التي تتميز بقدرتها على الانتقال من مدلول إلى آخر دون ضابط أو رقيب، وهو يتناول السيميوطيقا البورسية التي تقوم على مبدأ العلامة؛ والتي تفيد معرفتُها معرفة شيء آخر، "لأن العلامة تحتوي على مجمل مكوِّناتها الأكثر قِدَمًا؛ وهذه المكونات هي مجرد احتمال *semiosis* في سياق محدد. فالتأويل سيرورة تنتهي في مرحلة ما إلى إنتاج معرفة خاصة، أرقى من المعرفة التي شكَّلتْ نقطة انطلاق هذه السيرورة." (إيكو،2000،ص56)

وبما أن السيمياء لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيرورة دلالية. فالموضوعات المعزولة، أي تلك الموجودة خارج نسيج السميوز، لا يمكن أن تشكل منطلقا لفهم الذات الإنسانية أو قول شيء عنها. فليس بمقدورنا أن نتحدث عن سلوك سيميائي إلا إذا نظرنا إلى الفعل خارج تجليه المباشر، فما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه في حرفيته، بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع.

خلاصة الفصل:

وفي ختام هذا الفصل نذكر بأننا ارتأينا اختيار النظرية السيميائية في بحثنا حول ترجمة الرمز؛ وذلك لأن الوجود الوحيد الممكن للعالم، هو الوجود المفهومي الذي يحول الأشياء إلى كيانات رمزية تتجاوز دلالاتها حدود المعاني الكامنة؛ لكي تتحول إلى مفاهيم ذات أبعاد إيحائية وخيالية ورمزية، بحيث تكون العلامة هي أداتنا في تنظيم التجربة وإبلاغها.

أضحت السيمياء تحتل مكانة كبيرة في المشهد الفكري المعاصر ، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته وأساليبه التحليلية. إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من العديد من الميادين المعرفية؛ كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي وعلم الاجتماع و الأنتروبولوجيا وغيرها من العلوم التي استقت السيمياء منها أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها، غير أن موضوعها ليس محددا في مجال بعينه، فالسيمياء تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني وسلوكياته المعبر عنها بالعلامات ، بدءا من الانفعالات البسيطة والطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى.

تشكل كل مظاهر الممارسة اليومية للإنسان موضوعا للسيمياء ، سواء عبر عنها بعلامات لسانية أو غير لسانية، إذ أن كل أشكال التواصل الإنساني هي في الأصل اشتغال لعلامات حاملة لدلالات تخبرنا عن موقف ما أو عن تجربة ما أو عن ثقافة ما وتكشف لنا عن هويتها. فالضحك والبكاء والفرح واللباس وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية والأشياء التي نتداولها فيما بيننا، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية، كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا.

وقد وقع اختيارنا على منهج المترجم والمفكر الإيطالي أمبيرتو إيكو، المبني على التحليل السيميائي، بحيث يثير من جهة الكثير من المسائل النظرية التي عني بها حقل الترجمة ، ويستند من جهة أخرى إلى النتائج التطبيقية المستقاة من تجاربه الشخصية ، فقد انكب على مدى سنوات عديدة على كتابة النصوص الإبداعية والنقدية بالإضافة إلى الترجمة، فقد ترجم العديد من النصوص الأدبية والشعرية كما ترجمت أعماله إلى لغات شتى

وقد وفرت له خبراته أرضية صلبة لكي يؤسس لمنهجه الفريد في مجال الترجمة القائم أساسا على مبدأ التفاوض؛ مستشهداً بكم هائل من الأمثلة والاقتباسات والشهادات. وهو يستند في جهوده على المنهج السيميائي الأمريكي لشارل ساندرس بورس، الذي ينبني على نسيج لا محدود من العلامات الدالة وفق نسق تأويلي وتحليلي ثلاثي الأبعاد، يتناول السلوك الإنساني بمختلف أنواعه ومستوياته، لذلك ارتأينا الرجوع إلى المنهج السيميائي البورسي وتناولناه بالدراسة والتحليل إلى جانب منهج إيكو، لنتحصل في الأخير على منهجية متكاملة كوننا بفضلها فضاء يمكننا من دراسة وتحليل ترجمة التعبير الرمزي الذي يشكل موضوع بحثنا، وذلك بطريقة علمية مؤسسة و ممنهجة تمكننا بعد ذلك من استخراج النتائج الكافية واستخلاص الإجابات الوافية، التي من شأنها أن تكون إضافة لحقل الترجمة الواسع.

الباب التطبيقي

الفصل الثالث:

دراسة التجربة الشعرية لعلي جعفر العلاق وتقديم المدونة

تقديم الفصل:

يتمحور بحثنا هذا حول دراسة الرمز في الشعر الحديث وترجمته، وقد وقع اختيارنا على ترجمة لمختارات من قصائد الشاعر العراقي علي جعفر العلاق إلى اللغة الاسبانية ، بحيث نقدم في هذا الفصل نبذة عن حياته وسيرته وتكوينه الأكاديمي ومؤلفاته ودواوينه ودراساته، وذلك حتى نتعرف عليه عن كثب، فكلما زادت معرفتنا به كلما استطعنا فهم تجاربه الشعرية بعمقها الشعوري والإبداعي، وحتى يتسنى لنا فيما بعد إخضاعها للدراسة والتحليل على مستوى التعبير الرمزي لديه ومن ثم دراسة الأبعاد النظرية والتطبيقية لترجمة الرموز إلى اللغة الاسبانية.

ثم ننتقل إلى تفحص تجربته الشعرية الخاصة من حيث اللغة والأسلوب والخيال وتوظيف الرمز وغيرها، وقد ساعدني هو شخصيا في كثير من الأحيان، بالإجابة عن بعض التساؤلات عن طريق البريد الإلكتروني المتبادل بيننا.

وقد قمنا بإعطاء أمثلة من شعره، من مختلف الدواوين أثناء رحلة البحث والتقصي في هذه التجربة الفذة والخاصة، والتي أثرت الأدب العربي بدرر من روائع الشعر.

كما نقوم في هذا الفصل بتقديم مدونة بحثنا، المتمثلة في المؤلف الذي ضم الترجمة إلى اللغة الاسبانية لمختارات من قصائد العلاق من عدة دواوين شعرية منها القديم ومنها الجديد، وكذا نقدم الأعمال الأصلية التي استقت منها المترجمة القصائد التي قامت بترجمتها.

I- علي جعفر العلاق:

ورد في الموقع الرسمي للدكتور والشاعر والناقد والمفكر علي جعفر العلاق العديد من المعلومات حول نشأته وتحصيله، وكذا أعماله ومؤلفاته ونشاطاته وعلاقاته وغيرها ، استقينا منها هذا الكم اليسير والكافي لأخذ صورة عن هذا الكيان الشعري المتدفق والغزير، ولنا هنا مرور على نشأته وسيرته و أعماله.

I-1-نشأته:

ولد علي جعفر العلاق في سنة 1945 في محافظة واسط جنوب العراق، شاعر وناقد وأستاذ جامعي، أكمل دراسته حتى الثانوية في بغداد , حصل على بكالوريوس اللغة العربية من الجامعة المستنصرية سنة 1973، حصل على شهادة الدكتوراه في النقد والأدب الحديث من جامعة إكستر البريطانية سنة 1984، وكان موضوع أطروحته : المشكلات الفنية في شعر البياتي : دراسة نقدية مقارنة.

I-2-سيرته الذاتية:

عمل علي جعفر العلاق مديراً للمسارح والفنون الشعبية في مؤسسة السينما والمسرح ما بين سنتي 1976 و 1978، ثم عمل محاضرا في جامعتي بغداد والمستنصرية للفترة الممتدة بين 1985 و 1990.

كما انه شغل منصب رئيس تحرير مجلة الأقلام منذ سنة 1984 وحتى 1990.

غادر العراق عام 1991 للتدريس في جامعة صنعاء، بحيث درس بها إلى سنة 1997، ثم انتقل للعمل أستاذا للأدب الحديث والنقد في جامعة الإمارات من سنة 1997 وإلى الآن.

أسهم العلاق في تقديم عدد من الأسماء الشعرية والقصصية من خلال إشرافه، لأكثر من سبع سنوات، على النشاط الأدبي في نادي الإبداع بجامعة الإمارات العربية المتحدة، كما شارك في العديد من المهرجانات الشعرية والمؤتمرات الأدبية في الوطن العربي وخارجه.

عمل عضوا في العديد من لجان التحكيم الشعرية والنقدية منها: جائزة الملك فيصل بالرياض، جائزة الشيخ زايد للكتاب بأبو ظبي، جائزة الشعر العربي بالقاهرة، جائزة الشارقة للإبداع بالشارقة، جائزة الصدى للإبداع بدبي وغيرها.

ومن أهم أعماله الشعرية نذكر: ديوان طائرٌ يتعثرُ بالضوء، الصادر عن دار فضاءات للنشر بعمّان سنة 2018، وديوان وطن يتهجى المطر، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات ببيروت سنة 2015، ديوان نداء البدايات، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات ببيروت سنة 2013، وديوان سيد الوحشتين، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات ببيروت سنة 2006، وديوان ممالك ضائعة، الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة سنة 1999.

ومن أهم كتبه النثرية نذكر: في مديح النصوص: قراءات نقدية حميمة، الصادر عن دار فضاءات للنشر، عمان سنة 2013 ، من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، الصادر عن دار فضاءات للنشر بعمّان سنة 2010، قبيلة من الأنهار: الذات، الآخر، النص، الصادر عن دار الشروق بعمّان سنة 2008، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، الصادر عن دار الشروق بعمان سنة 2002، في حداثة النص الشعري، الصادر عن دار الرشيد للنشر، بغداد سنة 1990، وغيرها من الكتب الأدبية والنقدية الغنية والتي لا يسعنا المجال إلى ذكرها جميعا.

I-3 - التجربة الشعرية لعلي جعفر العلاق:

عندما نتذكر أسماء الشعراء الذين برزوا وسطع نجمهم في العراق خلال ستينات القرن الماضي ، فإن علي جعفر العلاق أحد أبرز هذه الأسماء، إلى جانب سامي مهدي، فاضل العزاوي، حميد سعيد، وأسماء أخرى. كما يمتلك شاعرنا الفذ، علي جعفر العلاق، قدرة نادرة على جعل خطواته الشعرية موسومة بالتأني والرصانة، وهذا ما نلمسه من خلال نشره للقليل من الأعمال في الشعر والنثر و الدراسات النقدية والأدبية ، ولكن هذا القليل أصبح كثيراً بتوالي السنوات، فقد أضحى يملك مدونة غنية أثرت الأدب العربي بعميق عصارته الفنية الخاصة، فهو شاعر متذوق و قارئ موضوعي وناقد فذ ، يأخذك شعره كل مأخذ، و تطمئن لرأيه الحيادي أيما اطمئنان، بحيث يصوغ أفكاره وفق نسيج لغوي متقن وسلس وممتع.

إن قصيدة العلاق سلسة، عفوية، تفيض بالصفاء، فيها الأناقة وذكاء الصياغة، قاموسها عراقي جنوبي مستمد من مفردات الحياة اليومية وأصالتها وروحها وطقوسها

وأسطوريتها، ومعبأ بالموروث الشعري العربي، ولكنه يضيف إلى تجربته سمات تجعل قصيدته متميزة وحبلى بروائع الوصف والرمز والإيحاء. إنه يخلص القصيدة من كل أحمالها وزوائدها ويذهب بها ومعها إلى اللبّ، إلى القلب، ولذا تأتي قصيرة شاعرة وجميلة نابضة، وهذا ما يمكننا لمسه في قصيدته 'أنثى الغيم' من ديوان "ممالك ضائعة"

حينَ دقّ المطرُ المعتمُ بابي
قلتُ: أنثى الغيمِ،
فاحمرَّ حصى الغاباتِ،
واكتظّتْ شراييني بالخيلِ،
تعَالَتْ ضجة القطعان،
واخْضرَّتْ عصافيرُ الترابِ ...

(العلاق، 1999، ص23)

فهو يعبر بكلمات بسيطة وجمل مقتضبة (أنثى الغيم، عصافير التراب، احمر حصى الغابات)، ما يجعل تذوقها سهلا وتلمسها ممتعا، كما أننا نلمس في القصيدة، رغم قصرها، تجذرها في الذات العربية العراقية الأصيلة، التي تتمسك بانتمائها، و تنغرس بأرضها، وهو ما نجده في عبارات مثل: الخيل، ضجة القطعان، عصافير التراب...

و العلاق واحد من الشعراء القلائل الذين ينجحون في تسمية دواوينهم، فقد حملت دواوينه عناوين أخاذة تجعلك تسرع لتصفحها والولوج داخلها، مثل 'طائر يتعثر بالضوء' و'ذاهب لاصطياد الندى' و 'سيد الوحشتين' ، كما حملت قصائده بدورها عناوين رائعة تسحرك بقوة إيحائها فتجعلك تقبل على قراءتها دونما تردد أو تفكير، نذكر منها : نهر من دم الغزلان، حافية مثلما الماء، شيء من الخضرة ، مرثية أخرى إلى قرطبة ، ديك الجن، خذي معك كل شيء، عودة كلكامش، مرثية الملاك، سيدة الماء، حجر الذكرى وغيرها.

I-3-1-بنية النص:

لا شك في أن لكل نص أدبي، شعرا كان أم نثرا، خاصيته الجمالية، ومؤثراته الفنية، وذلك تبعاً لقدرة الشاعر على تعميق الفكرة، وتحفيزها وتنميقها فنيا، ولكن النص النثري يختلف عن النص الشعري بحرية الأول، وتقييد الآخر، أي أن النص النثري يمتاز بسهولة تشكيلية في النسق الأدبي أما النص الشعري فيستعين بالوزن والإيقاع، وهو ما يجعل بنية النص الشعري مختلفة في بنائها وعميقة في دلالتها، ولكن الشعر الحر أو ما يعرف بشعر التفعيلة أيضا، قد أوجد لنفسه بعض ممرات التحرر من بعض قيود الشكل والوزن، واحتفظ منها ببعض القيود التي تحافظ على اختلاف النص الشعري وتميزه عن النص النثري، فهي تمتلك وزنا بالطبع، وإلا لما تميزت عن النثر؛ بحيث أنها تعتمد على التفعيلة، والإكثار من الصور والخيال التي تساعد على تعميق الأفكار وتزيد التأثر بالقصيدة، ولكنها تتحرر من القافية الموحدة للروي، وتعتمد على الأساليب الغامضة والمستترة، مما يضفي عليها شيئا من التميز والجمال، ف: "أهم ما يميز قصيدة النثر في مستواها الإبداعي، ذلك الانفتاح على أشكال الأداء، لأن حرية الصدور عن مكونات أداء غير مقيدة بقواعد، وحدود، ومكونات معينة تلك الحرية تتيح تكثيف الشعرية "(رحمن ، 2010ص76)، وإن هذه الحرية لا تقف عند حدَ الأشكال التعبيرية فحسب، وإنما تطال الرؤى والخيال والرمز أيضا.

ولعل أبرز ما يثيرنا في قصائد العلاق إيقاعها الداخلي، بما تعززه في بنيتها من ذبذبات، ومقابلات دلالية، و مزاوجات صوتية، ضمن العبارة الشعرية، وكأنها موزونة بإيقاع روحي خصيب، يلون أغوارها الشعرية، ويحفز رؤاها، لتبدو بغاية التفاعل، والتمازج الصوتي، والائتلاف النسقي ضمن المقاطع النصية المجسدة.فهو يقول في قصيدته 'شيء من الخضرة' من ديوانه " شجر العائلة" :

هل الخضرة،
أم شيء من الخضرة
أم شيء من احتمالها،
يكمن
في الأوراق؟

(العلاق،1979، ص34)

فبين الخضرة وشيء منها وشيء من احتمالها حتى، نلمس مستويات رفيعة من المقابلات الدلالية، فهو يجعل القارئ يركز اهتمامه نحو فكرة ما، كالخضرة مثلا، ثم يبدأ باستمالة اهتمامه نحو جوانب أخرى صاعدة وأخرى نازلة تحيط بالفكرة ذاتها، ولكنها تزيدها عمقا وشعرية وجمالا، كقوله مثلا: شيء من الخضرة أو شيء من احتمالها، فهو يجعل القارئ يرسم في مخيلته صورة للخضرة، أيا كانت هذه الخضرة التي ترتسم بشكل أولي في الذهن، فقد تكون غابات وارفة، أو حدائق غناء، أو مساحات معشوشبة أو غيرها، ثم يجعله يركز اهتمامه ، لا في هذه الخضرة، وإنما في شيء منها، أي في جزء منها معين أو غير معين، ثم في شيء من احتمالها، فهو ينزل بالقارئ إلى مستوى آخر من التخيل في ذهنه، إنه احتمال الوجود، فيجعل تلك الصورة التي ارتسمت في ذهنه في أول الأمر عن الخضرة، مجرد احتمال وجود فقط وليس وجودا بالفعل.

ويقول في قصيدته 'ديك الجن' من ديوان"ممالك ضائعة":

هذا رمادُ امرأةٍ

أم كأسْ ؟

هذا هوىً يجتاحُني

كالحُلْمِ أم كاليأسْ ؟

وأينَ تمُضي الشَجَرةْ

عزلتَها المنتظرةْ ؟

في الندمِ الوارفِ

مثلَ غيمةٍ

أم في انتظارِ الفأسْ ؟

(العلاق، 1999، ص18)

بحيث نظم الشاعر قصيدته بموسيقى رائعة، تسحر القارئ، فتجعله يقبل على القصيدة بشغف ولهفة، بحثا عن المزيد، ففضلا عن دلالات القصيدة وأفكارها العميقة، تأخذنا موسيقاها كل مأخذ، زادها حرف السين صفيرا وقوة في: كأس، يأس فأس، فهو يتساءل قائلا: هذا رماد امرأة؟ فيتساءل القارئ معه داخليا، وإذ هو بصدد التساؤل يفاجئه بتساؤل

آخر، ولكنه هذه المرة مختصر ومعبر وصائت صارخ: أم كأس؟ والسين من أحرف الصفير (السين والصاد والزاي) ، فيها قوة وحدة، فهو يذهب بنا بتساؤله الأول كل مذهب، ويجعلنا نبحر معه في تساؤله بحثا عن الجواب، وقبل أن نقع على أية إجابة، يسحبنا من بعيد بتساؤل أخر أقوى: أم كأس؟ بحيث يجعل صدى صوت السين فيه القارئ يتوقف بعنف في نقطة معينة من التفكير، ليفكر في الكأس وليس في رماد المرأة. وكلما مضينا قدما في قراءة القصيدة، يدفعنا شيء من الفضول واللهفة الشاعرة إلى البحث عن ألفاظ أخرى دالة و صائتة على وزن 'كأس' تجرنا من بعيد ، وهو ما يجده القارئ فعلا في : يأس وفأس، وفق بناء جناسي وترصيع سجعي غاية في الجمال، ففضلا عن قوة حرف السين الصوتية ، جاءت القصيدة مرصعة بالسجع في تكرر السين في فواصل الكلمات: ك**أس** ويأ**س** وفأ**س**، وبالجناس الناقص أيضا: ك**أس** وي**أس** وف**أس**، وهو ما زاد القصيدة حسنا وبديعا وجمالا أضفى على موسيقى النص ذبذبات لذيذة تدغدغ الروح الشاعرة عند قراءة القصيدة.

ومن خلال تدقيقنا في مثيراتها الجمالية، وقيمتها الفنية، وجدنا أن قصائد العلاق في معظمها إن لم نقل كلها تنبني على الإشارة غير المباشرة من بعيد، فأفكارها ملتحفة برمزية عميقة تزيد من عمق الدلالة وتجعلك تبحر في عباراتها بحثا عن المزيد من الإثارة والجمال الحسي و النسقي، فهو يقول في قصيدته 'ذئاب الريح' من ديوان "ممالك ضائعة":

من الذي أغْرى ذئابَ الرّيحْ؟
من الذي أطعَمَها

دماءَ أنكيدو؟
بأيّ عشبةٍ
وعَدْتنا
بأيّما ضريحْ؟
أنتَ الذي انكسرت فينا؟
أم كُسِرنَا فيكَ؟
أم كَسَرْتنا؟
أم أنتَ من أغرى

ذئابَ الريـحْ؟
يا حزنَ أنكيدو،
ويا رداءهُ الجريـحْ
لا عشبةً نلنا،
ولا ضريـحْ ...

(العلاق، 1999، ص51)

يسترجع العلاق قصة كلكامش و أنكيدو التي حدثت قبل أكثر من خمسة آلاف سنة في بلاد الرافدين، ليس بغية سردها على القارئ أو تذكيره بها، وإنما للإشارة إلى واقعه الحالي، وفق رمزية أسطورية يشير بها من بعيد إلى حاله، وحال شعبه الذي مازال يسكن الأرض نفسها التي سكنها كلكامش وشعبه، فمدينة أورو في الحضارة السومرية كانت ببلاد الرافدين وكذلك العراق.

إنه يصف حاله وحال شعبه الذي تعب من الانكسار وأضناه الانتظار، وأصبح يعيش حالة من اليأس والخيبة كتلك التي عاشها كلكامش في بحثه عن عشبة الخلود التي تجعله أبديا وأزليا، بعد أن خطف الموت منه صديقه أنكيدو الذي رفض كلكامش دفنه، فهو لم يحض حتى بضريح يواري جثته، بحيث ظل صديقه كلكامش يبكيه ويرثيه حتى خرج الدود من جسده. وبعد رحلة طويلة ومضنية يجد كلكامش هذه العشبة، ولكن حية تسرقها منه بأمر من الآلهة.

إن قصائد العلاق الحرة ، والتي تندرج جميعها تحت راية شعر التفعيلة، مبنية وفق قوالب تحفز قارئها تحفيزاً صوتياً، ولقد تعمد الشاعر حياكتها وفق نسيج دلالي مفعم بالرمزية والإيحاء يدفع قراءه إلى التأثر بتجربته الشعورية، ولمس مكنوناته الوجدانية، وهو بذلك يحقق الإثارة والجاذبية للقارئ.

I-3-2-الوصف العميق:

ونقصد بالوصف العميق التعبير عن الفكرة المراد إيصالها بعمق وعن المشهد الشعوري بدقة، بحيث تكون الرؤية واضحة تبين حجم المعاناة الداخلية والوجدانية التي يمر بها الشاعر، بكل محفزاتها النفسية، ومؤشراتها الشعورية، لذا فإن القصيدة عند العلاق ليست مجرد حياكة أنساق، ونظم أبيات ، وتنميق سياقات بالنغمات الإيقاعية والمحسنات البديعية فحسب، بل هي تجاوز وخرق لما يعرف بالرؤية السطحية إلى رؤية عميقة، تتلبس حيز الشعور النفسي الداخلي للشاعر لحظة كتابته للقصيدة، وتصور مكنوناته العاطفية، فيخرجها شعرا ، ويجعلنا نرى مشاهدها بوضوح في مخيلتنا، وكأنها ماثلة أمامنا، لدقة وصفها، وكأننا نعيش معه من جديد تجربته الشعورية من خلال قراءتنا للقصيدة، ويظهر لنا ذلك جليا في قصيدته 'حراثة' من ديوان "ممالك ضائعة":

حـراثـــة

ساهراً
عندَ زمرّدِ المياهِ
يتأمّلُ طيورَ الغدرانِ المرِحةْ
وهي تحكُّ أجنحتَها
بحجارةِ النومْ ..
كانَ يربتُ على محراثهِ
الملتهبِ , مازجاً رائحةَ
الفجرِ بأنينِ
الترابِ الساطعْ ..
مندفعاً بجمرتهِ الصقيلةِ
الملتاعةِ , في
ذلك الجرحِ
المرتجفِ , كقلبٍ
أنهكَهُ الترقُّب ..

في ذلك الكهفِ المُترعِ بظلمتهِ
الضيّقةِ الدافئةْ
ثمّة فلاّحٌ , ثملاً يمسحُ عن محراثهِ
المتثائبِ , أبّهة النُعاسِ ,
ويُعطّرُ ذاكرتَهُ
برائحةِ الكمأةِ الحارّةْ ...
(العلاق، 1999، ص44)

يعتمد الشاعر التعبير الدقيق في وصفه لمشهد الفلاح الذي يحرث الأرض في الصباح الباكر جدا، بل هو صباح ممتزج بالظلمة، وهو يجعلنا نرسم المشهد بأدق تفاصيله وكامل زواياه: المياه الزمردية اللون، طيور الغدران التي ترفرف بأجنحتها مرحا، المحراث، التراب الساطع، الفلاح الذي يبدو ثملا من النعاس، رائحة الكمأة... إنه وصف نابض بكل تفاصيل الحالة، يجعلنا الشاعر نحس بكل خيوطها الرفيعة حتى، وما يزيد من عمق تخيلنا للحظة الشعورية؛ اعتماده على نسق إخباري تكثيفي شعوري، مؤكداً على حيوية الجملة لديه في التعبير عن انغماسه في الحالة ، في قوله مثلا: "ساهرا، يتأمل الطيور، يربت على محراثه، ثملا يمسح عن محراثه... كلها عبارات تجعل شخصية الفلاح ماثلة أمامنا كلية، كأننا نراه ونلمس محراثه، ونحس بنعاسه، ونشعر بتعبه، إنه وصف بسيط ولكنه عميق وملفت.

I-3-3-وسع الخيال:

يعتمد العلاق كثيرا على الخيال في نسج خيوط الصورة الشعرية، وذلك عن طريق استخدام مشاهد ذهنية ووجدانية بعيدة المدى، يستقطب من خلالها الشاعر جملة المؤثرات التي من شأنها ملامسة كيانه أولا ثم كيان قرائه ثانيا، إنه يطلق العنان لموهبته الشاعرة لتطير في فضاءات واسعة من الخيال والمجاز والرمز، دونما صنعة أو حشو أو تكرار، بل بالعكس تماما، إنه يفعل ذلك بمنتهى الروعة و الإبداع، بتألق تصويري، وحنكة تنسيقية في تفعيل المشاهد الشعورية، فيباغتنا بهذا الأسلوب العميق عمق تجربته ، ويجعلنا نطير في

فلك لا متناهي من الخيال الأخاذ والذي يجعلك تبحث كل مرة عن المزيد، وقد امتازت قصائده ودواوينه بوسع الخيال الذي يطلق العنان لفضاءات شاسعة من المتخيلات الشعرية، وذلك بأنساق متوازنة ببراعة و عمق تخيل، وبديع تعبير، ونذكر على سبيل المثال، قصيدته 'بكاء في طريق النوم' من ديوان "لا شيء يحدث ... لا أحد يجيء':

عيناك
تسقطان في دمي

ريحا
يدحرجها وشم المشيعين،
فيلتوي الطريق في أصابعي،
كحائط من المطر
وينهض البكاء،
على فمي
مئذنة
من الضجر
يختبئ الحنين تحت جفني
جزيرة
من جثث النعاس،
أمدّ كفي، نافضا عن صوتك الماء،
وعن شفاهك الأجراس
ألقي على حنينك المبتل في المساء
عباءتي الصخر، وأستحم فيه
حمامة خرساء
تأكل من فرحتها الريح،
ويرتخي النهر على جناحها،
عباءة

من خرز البكاء
لو ينحني النوم على أصابعي،
ربابة زرقاء
تتركني

فوق رماد الماء
حجارة،
تسد

درب النوم
بالبكاء...

(العلاق، 1973، ص23)

فهو بقوله : عيناك تسقطان في دمي ريحا، يجعلنا نتخيل معه الطريقة التي من الممكن أن تسقط بها عينا امرأة في دم رجل، وهي لا تسقط سقوطا واحدا، بل تسقط سقوطا مستمرا كالريح في دمه، وهو إذ يعبر بهذا المستوى العميق والواسع من الخيال، إنما يريد أن يصل بنا إلى درجة تأثره العميق، بعيني حبيبته، اللتان تجعلان دمه يدوي في عروقه كالريح.

وهو بقوله أيضا: يختبئ الحنين تحت جفني ، جزيرة من جثث النعاس، إنما يقصد أن يشكو من سهاده وطول سهره، الذي سببه له الحنين لحبيبته، و الذي يملأ عينيه، ويمنه عنه النوم، بل يقتل النعاس قتلا كثيرا ومتواصلا، وكأني به ساهرا لليالي كثيرة وطويلة، وليس سهر ليلة واحدة، وهو ما نفهمه من خلال قوله: جثث النعاس، وهي جثث كثيرة شكلت بتراكمها جزيرة، وليس الكلام هنا عن جثة واحدة أو اثنتين أو ثلاث، إنها جزيرة تشكلت من جثث النعاس، جثث تسبب في موتها حنينه إلى محبوبته، والذي حرمه من النوم.

كما نجده لا يعبر عن ذلك مباشرة، بقوله مثلا أن ليالي سهره قد طالت بسبب شوقه وحنينه لمحبوبته، بل ارتأى أن يعبر عن ذلك بأسلوب خيالي غير مباشر غاية في الروعة والإبداع، فهو نفسه يقول:

إن القصيدة الحقة، أو النص المكتمل، ليس جهداً شكلياً محضاً، خالياً من دفء الذات، وليس حشداً من المفردات المرصوفة بعناية، بل هو مغامرة الروح وهي تبتكر، من اللغة وفي اللغة، كياناً حسياً لعذابها الوارف، أو انتصارها العصي على التحقق، إنه لغة تتضح بما تشتمل عليه اللغة من مرح، أو حيرة، أو تماسك، لذلك، فإن تقنيات الشعر لا تأتي على حساب هذا المخزون الروحي المحتدم. ومن أبرز البراهين على اكتمال الموهبة قدرة الشاعر على توظيف هذه التقنيات، والاجتهادات الأدائية، لتكون في خدمة رؤيا، وهو يكشف عن ينابيع روحه الفوارة بالرؤى، والانفعالات . (العلاق، 2007، ص31)

يعتمد الشاعر علي جعفر العلاق كثيرا على الخيال في أعماله، من مجازات وكنايات واستعارات وغيرها، وهي تكتسي في معظمها طابعا خاصا، يتميز باتساع الخيال، إنه يطلق العنان كله لموهبته في تجسيد مكنوناته الداخلية ، بأسلوب شعري وشاعري غاية في الخيال.

I-3-4-المناجاة:

المناجاة نوع مميز من أنواع التخاطب والتواصل، بحيث تركز على موقف معين ومحدد له غاياته في تصوير الصراع النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، فهي تجعل النفس الشاعرة محورا لها وتقوم بتحليلها وتلمسها بعمق، كما أنها ، أي المناجاة، تجرد الشاعر من كل قيوده الداخلية والخارجية ، إذ يلجأ الشاعر إلى توجيه حديثه إلى أي عنصر من عناصر الطبيعة ، وهو ما جعل العديد من الشعراء يوظفونها على شكل لغة حزينة، بغية التأثير في المتلقي.

وكثيرا ما ترد المناجاة في شعر علي جعفر العلاق، إذ جعلها ميزة خاصة من ميزات قصائده ، وهو ما نجده مثلا في قصيدته 'أغنية المرآة' من ديوان 'أيام آدم' إذ جاءت المناجاة على شكل أغنية، بما لها من دلالات رمزية وتاريخية وعاطفية. إنه يقف أمام محطة من محطات الذاكرة، التي تكتسب خصوصيتها و شاعريتها وعمقها وانعكاسها على الذات الشاعرة، عندما تكون أمام المرآة، وليس أمام شخص ما أو مجموعة من الأشخاص،

إنها صورة تجعلك تتصفح بين ثنايا وجهك ، كل تلك المواقف والتجارب والتي تركت عليه بصمات آثار واضحة تدل عليها، تجعلك تبحر في ذاكرتك بحثا عما بقي منها بين ثناياها، وهو يقول في قصيدته:

ما الذي يشتعل الليلة
في تيارك الغامض
يا ماء المرايا
جسد تجتاحه الفضة؟
برق من حنين الروح؟
وهم؟ أم شظايا
ما الذي يبتهل اليوم؟

قميص النوم
أم جمر الجسد؟
أي عرض غامض
يندلع الليلة
في تيارك الغامض...؟

(العلاق،، 2008، ص21)

بحيث تبدأ القصيدة بسيل جارف من الأسئلة التي تتزاحم في ذاكرة الشاعر وكأنها تريد الخروج كلها دفعة واحدة، فيبدأ بإخراجها واحدا تلو الآخر ، فهو ما ينفك يسال سؤالا حتى يتبعه بسؤال، وهو ينظر في المرآة بحثا عن إجابات.

وهنا يأتي دور 'المرآة' في الإجابة، والتي بدورها تعتبر رمزا دالا على اختراق الذات و الانفتاح على الداخل، فتتخذ من الجسد مرجعا للتذكر والتخيل والحلم بما كان وبما ينبغي أن يكون، والقصيدة تسير على نسق تعبيري مهيمن ألا وهو الاستفهام، الذي ينحى بها إلا التأمل:

قامت
دخلت في فضة المرآة،

هذي
فضة المرآة؟
لا
بل فضة المرأة
بل ماء،
وجمر
وزبد
ما الذي يندلع الليلة؟
عطر الروح؟
أم
ضوء الجسد؟

(العلاق،، 2008، ص21 –22)

هنا يتحول وجه المرآة إلى جسد امرأة ، وذلك عندما يضعنا الشاعر أمام حقيقة أننا أمام جسد امرأة وليس أمام مرآة، ليرسم برمزية عميقة وفعلية ووجدانية مستويات الرغبة التي تجتاحه ، فيحدث الاشتعال، فتكون شاعرية المرآة استقراء واحتفاء بوليمته، حين يستقدم إليها أشياء العالم الحسي، (ماء، جمر، زبد) لكي يتحول ظاهر الجسد إلى فيض طاقات الحياة الكامنة فيه، والعودة إلى الأساطير القديمة التي أكدت أن أصل الإنسان مخلوق من هذه العناصر. (انظر: كيال،1983)

إلهي
أي عري مسكر هذا؟
أشم الريح يهمي
عريها الكامن في الريح

أرى ماء المرايا
مائجا فينا، استحلنا
كلنا الآن، مراياها
اشتعلنا
في لظى الماء
ترى فينا لظى فضتها
تفاحها الهائج
تغدو
نبض هذا الكون
فوضاه وأنثاه المثارة
ماءه القاسي
وناره...

(العلاق، 2008، ص22-23)

"ثم تنحى المناجاة عبر الأسئلة الكونية، في الوصول إلى عملية الامتزاج والتداخل، إذ خلط الشاعر بين ماء المرآة وأجسامنا التي تظهر فيها، إذ أضحت أجسامنا مرآة تتماهى مع الماء امتزاجا واختلافا، إنه امتزاج نفسي يرى من خلاله الشاعر أن الجسد وماء المرآة صارا شيئا واحدا" (عفيفي وآخرون ، 2011، ص90)، بحيث يعمد الشاعر إلى الإشارات الرمزية للتعبير عن هيجان الأنوثة، وهذا ما نلمسه في: مائجا فينا، استحلنا مراياها، ترى فينا ماء فضتها ، تفاحها الهائج، ليصل إلى ذروة الفعل الجسدي (الماء، النار) وهو ما يحيل إلى اتحاد الجسدين، جسد الشاعر وجسد المرأة.

I-3-5- اللغة:

اللغة هي أساس كل عمل أدبي، فهي أداة التعبير التي يعتمد عليها الأدباء والشعراء في إيصال أفكارهم، ونقل فنونهم، وهي همزة الوصل بينهم وبين قرائهم، واللغة في أصلها" أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" (ابن جني، 1999، ص34) ، وهي مكمن إثارة

النصوص الشعرية، إذ يستعملها الشعراء بشكل مميز، فلغة الشعر مختلفة كما هو معروف عن لغة النثر، ولدى أدونيس مقولة شهيرة فيما يخص اللغة وخصوبتها الجمالية في النصوص الأدبية ذات الفعالية اللغوية المتميزة فهو يرى بأنه:

ليست اللغة وسيلة تعبير فحسب، وإنما هي – كذلك – طريقة تفكير، لكل وضع اجتماعي – إذاً – لغته،... لغتنا السائدة هي لغة أوضاعنا السائدة، وهذه أوضاع متخلفة، على جميع المستويات، لهذا فإن الثورة التي نتطلع إليها في اللغة العربية، ليست، إذاً، شكلية أو جمالية تقصر همها على حرفية الألفاظ، على جرسها الخارجي، على تآلفات النغم واللفظ، وإنما هي تفجير للغة من الداخل، إن ثورة اللغة حين تقتصر على الشكل، على الجرس وإيقاعاته النغمية تتحول إلى ترجيع صوتي مصطنع. (أدونيس، 2005، ص37–39)

فاللغة من أبرز مثيرات الخطاب الشعري عند علي جعفر العلاق ، وهو نفسه يقول: " عن طريق اللغة وحدها تنهض القصيدة وجوداً حسياً ملموساً، يمكن لمسه، ورؤيته، وتشممه. وفي اللغة وعبرها تتنامى اللذة الحسية والجمالية، ويتهدل علينا غيم البهجة، أو الفجيعة حميماً لا مهرب منه "(العلاق، 2007، ص59) ، فلغته حافلة بالإيقاع الداخلي، والتكثيف الشعوري، والعمق الدلالي ، وهي أساس الرؤية الفنية في القصيدة، فهي تطيعه وتتسخر له ، يقودها كيفما شاء، ويشكلها كيفما يشاء، بحس جمالي شعوري عميق، وهو يرى بأن: "أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة ، وأشد فضائلها جمالا مفرداتها، كونها لغة شاعر بعينه، تجسد رؤياه، وحلمه، وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر سواه"(العلاق، 1990، ص38) . لذا نجده ينتقي ألفاظه بعناية، بحيث نلمس نوعا من التنويع بين المفردات البسيطة والمعقدة، فمنها ما يعود إلى لغة التواصل العادية ومنها ما ينبع من مستوى عال من التعبير الأدبي الراقي، كما تتراوح تراكيبه بين القصر والطول، بحسب الحال، وهو يبنيها وفق نسق متناغم من الأصوات، تتلاءم في بنائها مع غرض القصيدة وموسيقاها وجرسها الداخلي والخارجي.

وندرج هنا على سبيل المثال قصيدته 'امرأة' من ديوان 'أيام آدم':

خضرة فواحة

في الليل حلم،
ممطرا، يلمع في الظلمة،
والنوم سرير
شائك،
تصهل
خيل الليل فيه
ذي سماء
رطبة، تلمس روحي
هل أنا محض رماد
أم مطر؟
ذاك ورد
جارح، يملأ نومي
أم
سرير
من حنين وحجر؟
هل ترى
في الريح غير الشجر العاري
وقلبي؟
هل ترى
غير أنين الأعمدة؟
جسد
يحتضن الصحراء،
نار
في سرير،
عاشقان التقيا
في أول الحلم،

صهيل
ساطع في آخر الحلم،
.. ونار موقدة
رغبة
فواحة في الريح،
ماء الحلم يغدو امرأة،
رجل يلتم،
ينمو،
يتشظى
فتنة صافية،
ماء،
خيولا
... من قرى الجن
تندو السيدة،
تنحني
فوق شظايا روحه،
وإلى وردتها

موقدها
المبتهل الريان،
تدعو
جسده....
يتنامى جسدي
يبتل
ينمو،
وقرى فواحة في الريح،

تنمو غضة،
وامرأة
تلمس مائي،
جسدي
موج، ومجنون
ردائي...
يهطل العشب
على نومي طريا،
هابطا
من وردة
غائمة،
أورق،
أنمو،
أتشظى،
عائدا مني
إلي،
ودخان امرأة
ممطرة
بين يدي.

(جعفر العلاق،2008 ، ص15)

يعبر الشاعر هنا بلغة غزلية ، تثير القارئ بسلاستها، وعذوبتها، وإيقاعها الداخلي، وكأنها نغمات موسيقية تبث أنغامها بأصداء العبارة، لتحولها من نسق انسيابي إلى آخر، لدرجة يثير القارئ إلى الأبعاد الإيحائية التي تحمله الجملة الشعرية، كما في قوله: " ذي سماء رطبة تلمس روحي، هل انا محض رماد أم مطر؟، إن العبارة الشعرية تعتمد على نضج الحنكة اللغوية، وتناسق البناء ، لبلوغ الجاذبية الشعرية، والأناقة التصويرية. "وفي دراسة

معجم الشاعر يجدر بنا الانتباه على المفردات التي يستخدمها لأنها تومئ إلى أن حالة نفسية تتراكم عليها مشكلة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية تعبر عن تلك الحالة المستشعرة التي تهيمن على كيان الشاعر" (جعفر، 1998، ص91) . وكما نلاحظ، فإن ألفاظه متنوعة، تنتمي في غالبيتها إلى مستوى بسيط، منها: سماء، سرير، حنين، حجر، خضرة، امرأة ، جسد...، ومنها ما ينبع من مستوى أرقى من التعبير: محض، يلتم، يتشظى، المبتهل، الريان...كما تراوحت عباراته بين القصر والطول، فمنها ما تتكون من كلمة واحدة، ومثالها قوله: شائك، تصهل، سرير، جسد، نار، رغبة، ماء، خيول، موج...، ومنها ما تتكون من كلمتين: خضرة فواحة، والنوم سرير، يحتضن الصحراء، فتنة صافية...، ومنها ما تتكون من ثلاث كلمات: يلمع في الظلمة، من حنين وحجر، غير أنين الأعمدة...، ومنها ما تتكون من أربع كلمات أو أكثر: هل أنا محض رماد، في الريح غير الشجر العاري، ساطع في آخر الحلم، ماء الحلم يغدو امرأة...

هذه اللغة الانسيابية التي يبثها الشاعر في ألفاظه وعباراته، تؤكد لنا مهارته اللغوية، وحسه الشاعري الأصيل، بالنسق الشعري المتميز، إذ يرتقي بالعبارة من مستوى أبسط إلى مستوى أعقد، وفق زركشة لغوية متفاعلة في نسقها ، تتراوح بين الخبر والإنشاء. إن هذا الحس المرهف، وهذه السلاسة اللغوية، والشفافية الإيقاعية المنبعثة من أصداء التشكيلات اللغوية المتناغمة يجعل القصيدة تتمتع برؤيته جمالية ،"وتومئ إلى أن حالة نفسية تتراكم عليها شبكة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية تعبر عن تلك الحالة المستقرة التي تهيمن على كيان الشاعر" (العلاق، 1990، ص38) . ولعل ما يعززها أكثر فأكثر؛ هو ذلك الصدى الإيقاعي المتآلف مع مدلول العبارة، وصداها التأملي، فكل نسق تشكيلي يقود النسق الآخر في تدفق وانسياب.

وهكذا، يثيرنا العلاق بقصائده ودواوينه، والتي تميزت في مجملها بأناقتها التشكيلية، من خلال إبداع تشكيلها اللغوي، ونسقها التشكيلي الذي ينساب متدفقاً مع رنين الإيقاع الداخلي، والبناء الأسلوبي، والترنيمات الصوتية ضمن النسق الشعري العام الذي تخطه من أول كلمة إلى آخرها.

I-4- رأي بعض الأدباء والنقاد في شعره:

I-4-1- محمد صابر عبيد:

يرى محمد صابر عبيد أن الشاعر علي جعفر العلاق، رغم إسهاماته في الشعر العربي منذ ستينيات القرن الماضي، إلا أنه واكب النقدية العربية الحديثة المرافقة لهذه الشعرية. جاء ذلك في كتاب عبيد الذي حمل عنوان "تجلّيات النص الخلّاق : الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلّاق"، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ورصد عبيد في الكتاب تجربة العلّاق، لما تتمتّع به من ثراء وغنى وحيوية وتطوّر وإدهاش، على نحو يغري بمتابعة نصوصه وقراءتها ومعاينتها.

والكتاب هو عبارة عن قراءات نقدية جديدة وجادّة، قدمها نخبة نقّاد وأكاديميون احتفوا بتجربة العلاق المتقدّمة على أكثر من صعيد، وسلّطوا الضوء على مفاصل ومسارات أخرى فيها، لم تكشفها الدراسات السابقة.

ورأى عبيد أن هذه القراءات تكشف عن رؤيتين نقديتين عامّتين سارت فيهما على صعيد الرؤية والمنهج، الأولى تشكيلية اهتمّت كثيراً بالبعد الفنيّ الجماليّ التشكيليّ، ما يُعنى به الشاعر كثيراً في تجربته، منها ما اشتغل على مفصل تشكيليّ دراميّ وقارب "الديكور الشعريّ في قصائد العلّاق"، ومنها ما بحث في طبيعة البنية التركيبية لأنموذج حيويّ من نماذجه الشعرية.

وأضاف عبيد أن البعد الفنيّ الجماليّ كشف عن حيوية النصّ العلّاقي واستجابته لكلّ هذه الآليّات المتنوعة في رصد الظاهرة الشعرية من وجهة نظر جمالية فنية، تتوسّل بالإجراءات النقدية العاملة في حقل الشعرية على مناح مختلفة، وتعطي لهذا النصّ قدرته على التجاوب مع الحساسيات الفنية والجمالية في أرقى صورها.

I-4-2- أحمد الزعبي:

نظَّم بيت الشعر في أبو ظبي التابع لمركز زايد للدراسات والبحوث ، في السابع عشر من شهر جوان 2008؛ في مقره بمارينا البطين بأبو ظبي، أمسية شعرية للشاعر العراقي علي جعفر العلاَّق، بحيث قرأ فيها مختارات من شعره، وقد قدم الباحث والناقد الأردني الدكتور أحمد الزعبي مداخلة نقدية قصيرة عن تناص الأسطورة في ديوان "ممالك ضائعة" للشاعر العلاَّق، وحضر الأمسية الشاعر حبيب الصايغ رئيس مجلس إدارة بيت الشعر، وعدد من الشعراء والنقاد والمهتمين بالشعر.

استهل الناقد أحمد الزعبي الأمسية بقراءة مداخلة نقدية عن شعر العلاَّق، وأشار إلى أهم مفاصله ، والتي تلخص ما نحى إليه في تجربته الشعرية، وقال: "سأحاول أن أطوع لغة النقد لديَّ إلى لغة الشعر لدى العلاَّق". واعتبر الزعبي أن "توظيف الأسطورة أولاً وتوظيف الرموز التراثية ثانياً والمعاصرة التي تصب فيها هذه التوظيفات ثالثاً هي أهم ما يمكن رصده في ملامح شعر العلاَّق.

وقارب الزعبي مفهوم "كلكامش" في شعر العلاَّق من مفهوم "دون كيخوته" الذي لم يرجع إلا بالخيبة، وتحدث الزعبي عن ديوان "ممالك ضائعة" وعن منظومة الإشارات الأسطورية "كلكامش وتموز وفينيق" وعن منظومة الإشارات إلى الحياة والخصوبة والوطن، وعن منظومة الإشارات إلى القصيدة الثورة والحلم، كما أشار إلى أن العشب الضائع ما هو إلا عشب بغداد وغرناطة وفلسطين، وأنه يخشى من ضياع أعشاب أخرى في الطريق، لكن العلاَّق – بحسب الزعبي – يفاجئنا في آخر الطريق و يعطينا زهرة أو قطرة ماء. (موقع الدكتور أحمد الزعبي، http://aalzubi.blogspot.com/2015/04/blog-post.html)

I-4-3- فاروق يوسف:

تناول الشاعر والناقد العراقي المقيم بالسويد؛ فاروق يوسف التجربة الشعرية لعلي جعفر العلاق، من خلال مقال نشره في جريدة القدس العربي الأردنية، في عددها الصادر في الرابع من شهر نوفمبر 2009؛ بحيث يرى بأنه لا يكفي أن نقول بأن العلاق كان خادما في حضرة لغته أو صانعا بارعا لها. هناك شيء يفوق الخدمة أو الصيغة، يمكن أن ننسبه إلى الإلهام الشعري الذي كان بالنسبة للعلاق ماكينة لإنتاج جمال خاص. لغة العلاق لم تكن

دليلا يهدي إلى الشعر؛ بل هي الشعر في مهده قبل أن يتكلم، بمعنى أنها لا تهبنا وسيلة لتعلم الشعر، بقدر ما تلقي بنا في واحة من غصات مغامرته. اللغة في ذاتها تقول ما لا يمكن التعبير عنه بطريقة مختلفة.

I-4-4- محمد شكري:

يظهر على غلاف الأعمال الشعرية لعلي جعفر العلاق ، الصادر عن المؤسسة العربي للدراسات والنشر، رأي سديد للأديب والروائي المغربي محمد شكري، فهو يقول: صادمة للحواس جدة هذا الشعر. للألوان روائح، للأصوات ألوان، للروائح ألوان وأصوات، هذه هي كيمياء لغة العلاق، وتحولاتها على الطريقة الرامبوية... القحط والخصوبة، اليأس والأمل، هذا المد والجزر يتلازمان في شعر العلاق. إن شعره فوق الفرح والكآبة، الفرح كآبة، والكآبة فرح في شعره.

I-5- الرمزية الشعرية العلاقية:

قصائد العلاق متنوعة الطرق و متعددة الأساليب الشعرية، وهي ذات خصوبة جمالية وعذوبة، ليس في تلك اللغة القوية والمفاجئة فحسب، بل بعمق رؤيتها ، ومراوغتها في بث الأفكار، والرؤى، بشحنات دلالية جديدة تحفز الموقف الشعوري المجسد، وتزيد بؤرة تفاعل المتلقي مع القصائد.

إن حرص العلاق على خلق لغة إبداعية، جعله يغلب الخيال على الواقع، ويبني قصائده وفق زخرفة رمزية زادت من جمالية اللغة، وسحرها الفني، وانسيابها وتدفقها مع العاطفة. ولعل ما يجلب انتباهنا بوضوح، في قصائده ودواوينه، هو ذلك السمو اللغوي الذي أضفى عليها طابعاً جمالياً، لدرجة يمكن أن نقول فيها: إنه خلق لغة أدبية جديدة تفوق لغة الشعر في بعض الأحيان، إذ يسمو فيها عاطفياً، ويعزز إيحاءاتها ، ويلون أنساقا ، وهذا ما يجعله فناناً في تحسس مظاهر الأشياء، وتلمس مظاهر إبداعها، واعتصار مواطن الإبداع فيها، بحيث تنساب قصائده مع شعوره العاطفي المتقد، وتتسم بالدقة، والابتكار اللغوي، لترقى إلى أعلى مستويات الخلق والجمال والإبداع.

علي جعفر العلّاق شاعر أسهم على نحو عميق في التجربة الشعرية العربية الحديثة منذ ستينات القرن الماضي، وكان أحد فرسانها البارزين والمميزين، واكب الحركة النقدية العربية الحديثة المرافقة لهذه التجربة الشعرية منذ تطلعاتها. إنها تجربة ثرية امتدت لأكثر من أربعة عقود، شهدت الكثير من التطورات الثقافية والفنية والفكرية على مستوى الذات الشاعرة للشاعر من جهة، وعلى مستوى التجربة الشعرية العربية الحديثة من جهة أخرى، على نحو يؤكّد عميقا أصالة تجربة الشاعر علي جعفر العلّاق وحيويتها وانفتاحها وتطورها وقابليتها دائما لقراءات ترصد التحوّلات المحسوبة بدقة في جوهر التجربة الشعرية خصوصا والأدبية عموما، وهو لا يزال إلى غاية اليوم يغدق علينا من فيض عصارته الشعرية والشاعرة والأدبية والنقدية.

II –تقديم المدونة:

II –1– العمل المترجم:

II –1 - 1–التعريف بالمُؤَلَّف:

نعتمد في بحثنا هذا على كتاب يحتوي مجموعة من مختارات لقصائد متنوعة؛ للشاعر والناقد العراقي علي جعفر العلاق، مترجمة إلى اللغة الإسبانية، ضمتها المترجمة مانويلا كورتيس غارثيا في عمل واحد؛ يضم هذه المختارات الشعرية ، بحيث يحمل الكتاب عنوان:

Piedra del recuerdo, lamento de las civilizaciones

وهي بذلك تضع في العنوان الذي اختارته لترجمتها؛ عنوانين لقصيدتين مختلفتين للعلاق هما: حجر الذكرى، وأنين الحضارات، من الديوان نفسه والذي حمل عنوان: ممالك ضائعة، والذي نقلت المترجمة منه ستة عشرة قصيدة إلى اللغة الإسبانية في هذا العمل الذي بين أيدينا.

أدرجت المترجمة اسم علي جعفر العلاق في أعلى الغلاف، يليه مباشرة العنوان الرئيسي للكتاب مكتوبا بخط أحمر غليظ، ثم بعده عنوان صغير 'مختارات شعرية' ، تبين من خلاله

للقراء بأن العمل الذي بين أيدينا يتمثل في ترجمة لمختارات شعرية من دواوين مختلفة، وليس لديوان واحد، أو لكل أعمال الشاعر.

ثم نجد بعد ذلك اسم المترجمة مانويلا كورتيس غارثيا، بوصفها من قامت بالتقديم للكتاب، وبالترجمة ، والتهميش والحواشي. بالإضافة إلى أن الصورة الظاهرة على الغلاف هي من اختيار المترجمة أيضا، وهو ما تمت الإشارة إليه في الصفحة الأولى المقدمة للكتاب.

وقد صدر الكتاب عن دار 'كنتابريا للنشر' وهو العدد السابع عشر لسلسلة ' ألف نص ونص' والتي تناولت في هذه المرة ترجمة لمختارات من أعمال شعرية للشاعر العراقي علي جعفر العلاق، والطبعة التي بين أيدينا هي الأولى، بحيث طرحت في السوق شهر أفريل من سنة 2011. يضم الكتاب ثمانية وأربعين قصيدة مترجمة إلى اللغة الإسبانية، اختارتها المترجمة من سبعة دواوين مختلفة للشاعر علي جعفر العلاق، بحيث يحمل الكتاب مائة وتسعة عشر صفحة. ولقد استهلت المترجمة العمل بإهداء مقتضب لأرض العراق وحضارتها وشعبها الأبي الذي يناضل من أجل قضيته، هذا نصه:

A la memoria de Irak,
A sus gentes y cultura milenaria,
A cuantos han perdido sus vidas
Y luchan hoy
Por defender su identidad

كما أدرجت المترجمة صفحات خاصة بالتعريف بالشاعر العراقي علي جعفر العلاق، وأعماله الشعرية والنثرية، بالإضافة إلى سرد مقتضب لبعض محطات حياته الأدبية، وذلك من الصفحة التاسعة إلى الصفحة الثامنة عشر. ثم تليها القصائد مقسمة حسب الدواوين، بحيث تراوحت من قصيدتين إلى ستة عشر قصيدة من كل ديوان من الدواوين السبعة التي اختارتها المترجمة مانويلا كورتيس غارثيا لهذا العمل.

II -1 - 2- التعريف بالمترجمة:

مانويلا كورطيس غارثيا، أستاذة محاضرة بجامعة غرناطة بإسبانيا ولدت في السادس مارس من سنة 1949 ، تدرس حاليا بقسم التاريخ والعلوم الموسيقية، بكلية الفلسفة والآداب،

تحصلت على شهادة الدكتوراه في الفلسفة والآداب (فقه اللغة)، من قسم الدراسات العربية والإسلامية والدراسات الشرقية بجامعة مدريد سنة 1996.

تحصلت كما أسلفنا على شهادة الدكتوراه من جامعة مدريد سنة 1996، عن أطروحتها التي أشرف عليها البروفيسور سيرافين فانخول غارثيا (**Serafín Fanjul García**) ، والتي حملت العنوان التالي:

El kunnäas Al-Häa'ik, de Muhammad al-Husayn al-Ha'ik al-Tituwani al-Andalusi edición, traducción y estudio.

لها بعض المؤلفات المتعلقة بالفكر والأدب العربي والموسيقى العربية نذكر منها:

La música en la Zaragoza islámica, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Zaragoza 2009.
La música hispano-musulmana en Marruecos, Fundación El Monte, 2001.
Edición, traducción y estudio del Kunnas Al-Ha'ik, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

بالإضافة إلى العديد من الأبحاث والدراسات والمقالات المنشورة في المجلات الأكاديمية والثقافية، نذكر منها:

Aproximación al universo musical sufi de Al-Andalus en las cofradías, los tratados y la impronta de sus poetas en las nawbas magrebíes (ss. XVII-XX), Música oral del Sur: revista internacional, ISSN 1138-8579, Nº 13, 2016, págs. 11-45
El Ra'i y su transmisión: la Seija Remiti Rizilaniya (1923-2006), Música oral del Sur: revista internacional, ISSN 1138-8579, Nº 11, 2014, págs. 57-84
Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII) ,Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte, ISSN 1889-1713, Nº. 1, 2008, págs. 159-181
Reflexiones sobre los trabajos españoles del patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos, Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Arabe-Islám, ISSN 1696-5868,Vol.56, 2007, págs. 21-49
La mujer árabe y la música: tránsito entre culturas en el área mediterránea, Música oral del Sur: revista internacional, ISSN 1138-8579, Nº 5, 2002 (Ejemplar dedicado a: Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogo 3". Transculturaciones Musicales Mediterráneas), págs. 91-106
Mito, mujer y tierra en un poeta iraquí contemporáneo: 'Alí Ya 'far al-'Allaq, Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, ISSN 0571-3692, Año 30, 1994, págs. 93-103

بحيث يزخر رصيدها حتى الآن بستة أعمال تنفرد بتأليفها، كما شاركت في تأليف ثمان مؤلفات مشتركة مع كتاب آخرين، ونشرت حتى الآن ثلاثة وعشرين مقالا في مجلات معتمدة وطنية وعالمية.

(انظر موقع: https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=39198)

II -2-العمل الأصل:

ضم العمل المترجم إلى اللغة الإسبانية للمترجمة مختارات لقصائد من دواوين مختلفة للشاعر والناقد والمفكر العراقي علي جعفر العلاق، بحيث سندرج فيما يلي العناوين الخاصة بكل ديوان:

II-2-1-ديوان: لا شيء يحدث... لا احد يجيء

صدر عن دار العودة ببيروت سنة 1973، نقلت منه المترجمة القصائد التالية إلى اللغة الاسبانية: بكاء في طريق النوم، صدأ، مجيء، وحشة، بداية للسفر.

II-2-2- ديوان: وطن لطيور الماء

صدر عن دار الرشيد للنشر سنة 2006 ، نقلت المترجمة منه القصيدتين التاليتين: حرس لنوم الحبيبة، حديث ليلي.

II-2-3-ديوان: شجر العائلة

صدر عن دار الرشيد للنشر ببغداد سنة 1979، نقلت المترجمة منه القصائد التالية: شجر العائلة، سيدة الفوضى، شيء من الخضرة، علاقة منتهية، امرأتان.

II-2-4-ديوان: فاكهة الماضي

صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد سنة 1985، نقلت المترجمة منه القصائد التالية: فاكهة الماضي، عاشقان، مرثية جديدة إلى قرطبة، وجه من جمر وماء، ضريح المليكة.

II-2-5-ديوان:أيام آدم

صدر عن المؤسسة العربية للدراسات ببيروت سنة 2008، نقلت المترجمة منه القصائد التالية: أغنية المرآة، أيام آدم، امرأة، رجعنا إلى الريح ثانية، نار المغني، بكاء اليمام، رماد السرير، حنين الشجرة، كيف داهمنا الليل، الخريف، الشعر، الملاذ الأخير، يقظة الرماد.

II-2-6-ديوان: ممالك ضائعة

صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة سنة 1999، نقلت المترجمة منه القصائد التالية: الشعر، المجنون، النهر، الهدهد، ديكُ الجنِّ، رمادُ الأناشيد، طبقات الشعراء، ذئاب الريح نقلته المترجمة بعنوان 'كلكامش'، أنين الحضارات، صهيل، جرس، أنثى الغيم، حجر الذكرى، سيدة الماء، المغني، مدينة، أنثى الينابيع.

خلاصة الفصل:

لقد عرضنا في هذا الفصل أهم الأعمدة التي تسند القاعدة الشعرية لشاعرنا وأديبنا وناقدنا الفذ، علي جعفر العلاق، من نشأته إلى تحصيله العلمي والأكاديمي، إلى سيرته المهنية والأدبية والأكاديمية، فأعماله ومؤلفاته ودواوينه. ثم تناولنا تجربته الشعرية الخاصة، على نحو تحليلي و تمحيصي وتدليلي، بغية الوقوع على أهم العناصر التي ولدت هذا الفن والإبداع الأدبي، في وقت أكثر ما نكون أحوج فيه إلى دعم مكتبتنا العربية بدرر الكتب ونفيس المنابع، وهو ما قام به شاعرنا المبدع منذ ستينات القرن الماضي وحتى اليوم، فلا يزال يراعه الرطب يخط ما عذب وحسن من جميل النظم وحلو الفن.

بحيث تطرقنا إلى بعض نقاط القوة الموجودة في شعره، والتي سنستند عليها فيما بعد، في دراستنا التطبيقية والتحليلية، وعليه قمنا أولا بدراسة البنية التي تتميز بها قصائده في بنائها وهيكلتها، من تنويع في الأساليب وزخرفة في البديع وتفنن في التشكيل، فكأننا بقراءتنا لقصائده الرفيعة، قبالة لوحات لفن تشكيلي تعددت ألوانه واختلفت أشكاله، إنه أسلوب في النظم سهل ولكنه ممتنع، سلس ولكنه رفيع.

ثم مررنا إلى دراسة خاصية فريدة لديه، ألا وهي عمق الوصف، فهو يتحلى بمقدرة قوية على وصف المشاهد والوقائع والأحداث وكذا تصوير المشاعر والأحاسيس، وفق تجسيد فني غاية في الدقة والعمق، فهو لا يسرد لنا الأحداث سردا، بل يصورها ويصف لنا روحها وألوانها وروائحها وأبعادها، فنحس ونحن نقرا قصائده، بأننا نراها و نعيشها معه، بكل تفاصيلها، وبكل عناصرها الداخلية والخارجية.

وبعد ذلك، نتناول جانب الخيال لديه، فلغة الشعر وأسلوبه يختلفان عن النثر، في قوة الخيال والبيان والبديع، وهو ما يستوقفنا في عديد المواطن؛ عند تصفحنا لقصائد العلاق ودواوينه المختلفة، فهي تنبني في مجملها على خيوط الخيال الأخاذ، بحيث يأخذك من العالم الحسي الروتيني المبتذل، ويطير بك إلى عالم أبعد من الوصف، وأعمق من السرد وأبلغ من التقرير، إنه عالم الخيال الذي تتبادل فيه الأشياء صفاتها ومواصفاتها ، ويتحرر فيه الذهن من جميع القيود، فنطلق العنان لفضاء واسع لا نهاية له من الجمال والفن والإبداع.

ونجد أنفسنا بعدها أمام خاصية أخرى، ألا وهي المناجاة، وهي لبنة أساسية في صرح تجربة العلاق الشعرية، بحيث نجده في كثير من الأحيان؛ يتأوه مخاطبا الطبيعة بكل عناصرها، هو يشكو مشاعره شعرا للماء والنار والخضرة والأشجار، إنه يحدثها بطلاقة وجودة اتصال، فتجيبه بتجليات فنية تارة، ودلالات خيالية تارة، كما تجيبه صمتا بليغا تارة أخرى. إنه يسكن الطبيعة بكل جوارحه، وهي بدورها تسكنه بألوانها وروائحها وصمتها وصخبها، إنها تسكن كل مواطن الحب والفرح والحزن والكآبة فيه، فنجده يتلمسها بداخله ويناجيها.

لنصل إلى دراسة لغته العلاقية الفريدة، التي جعلها الشاعر تطاوعه وتطيعه وتتلمسه فيحيكها حياكة خلابة، تجعلك كلما قرأت له تطلب المزيد، إنها لغة غنية بمعاجم الطبيعة والخيال والرمز، إنها لغة رمزية عميقة، سهلة وسلسة ولكنها قوية ومتمنعة تهوى العميق من التعابير، والبعيد من التشكيل. ولعل ما زادها خصوصية وإبداعا وجمالا تلك المنمنمات الرمزية العديدة التي نجدها حاضرة في جل أعماله الشعرية، فالرمز حاضر وبقوة، وبكل أنواعه، بحيث نجد فيها الرمز الشخصي العلاقي الذي يأتي في مقدمته: رمز الخضرة والماء، إلى الرمز السياقي، ذو التركيب العجيب الذي تحدده السياقات المختلفة، إلى الأساطير والرموز التاريخية والدينية، وحتى القناع، ذلك النوع الرمزي الذي نجده يظهر بين الفينة والفينة في بعض قصائده.

ولقد ارتأينا أن ندرج رأي بعض الكتاب والأدباء والنقاد والباحثين فيه، وفي تجربته الشعرية، ولغته الفنية وأسلوبه الرائع. حتى نتمكن من دعم موقفنا الذي تستند إليه أسباب اختيارنا له، ولأعماله كمدونة لبحثنا.

وبعد ذلك قدمنا مدونة بحثنا، والتي تتمثل في شقيها الاسباني والعربي، ففي شقها الأول لدينا الترجمة الإسبانية لمختارات من قصائد العلاق ضمتها المترجمة الإسبانية مانويلا كورتيس غارثيا في مؤلف واحد، وفي شقها الثاني لدينا مجموعة متكونة من ستة دواوين

حملت القصائد التي اختارتها المترجمة، بحيث عرضنا الدواوين الأصلية للشاعر العراقي علي جعفر العلاق، ولعل ما ساعدنا كثيرا على تفحص مدونة بحثنا ودراستها بدقة وتحليل، هو تعاون الشاعر والمترجمة معنا، فهما لم يدخرا جهدا في الإجابة عن تساؤلاتنا، وكذا إمدادنا بالمعلومات التي ساعدتنا كثيرا في القيام ببحثنا.

الفصل الرابع:

دراسة نماذج لترجمة الرمز في مختارات من قصائد علي جعفر العلاق من العربية إلى الاسبانية

تقديم الفصل:

سنقوم في هذا الجزء الثاني من الجانب التطبيقي لدراستنا بتطبيق جميع الملكات النظرية والأدوات الترجمية التي أدرجناها سابقا، وذلك بغية الوصول إلى نتائج تطبيقية للخروج بأجوبة من شأنها سد حاجات تساؤلاتنا الوظيفية حول ترجمة الرمز باعتباره أفضلية أسلوبية وخاصية أدبية وعلامة سيميائية من العربية إلى الإسبانية، و في الشعر تحديدا، وعليه سنقوم في البداية بتحديد معالم المنهجية المتبعة في الدراسة والتي أسسناها على نظريتين أو مقاربتين: الأولى سيميائية ، لشارل ساندرس بورس، والثانية في علم الترجمة لأومبيرتو إيكو ، بحيث سنتخذ مسارا تحليليا سيميائيا تأويليا.

ثم نقوم بدراسة النماذج الإثني عشر التي اخترناها للدراسة، بحيث كان انتقاؤها وفق معيارين اثنين، الأول أدبي أسلوبي والثاني سيميائي. بحيث سندرجها تبعا، ونتناولها بالدراسة والتحليل كل على حدا، لنصل في الأخير إلى تحليل نتائج الترجمة للنماذج الإثني عشر كلها مجتمعة، في سبيل الوقوع على أهم النقاط التي وقعنا عليها أثناء البحث والدراسة والتحليل.

I- تقديم منهجية الدراسة:

يتمحور بحثنا هذا حول ترجمة الرمز، وهي دراسة نقوم بها أولا على مستوى العلامة، أي أننا نقوم بدراسة الرمز سيميائيا. ثم نقوم بدراسته على مستوى الترجمة، أو بتعبير أدق نقوم بدراسة انتقاله من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية ، أي دراسة مسار انتقاله سيميائيا وتأويليا من جهة، ثم ترجمته وكذا شكل وصوله من جهة أخرى.

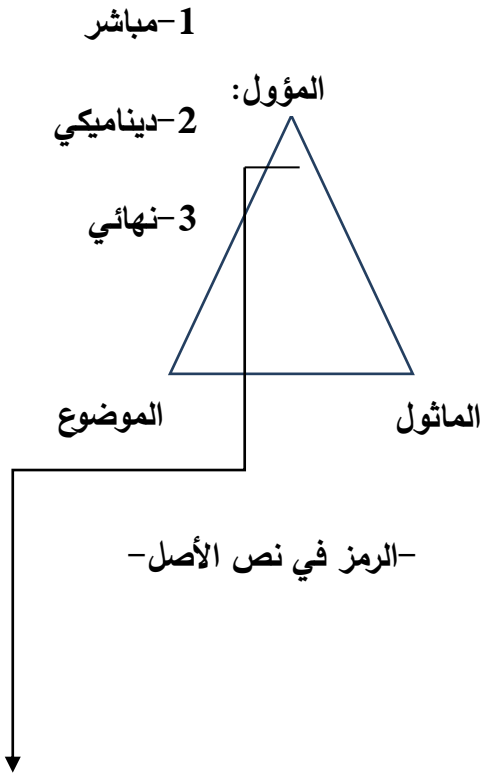
وكما أسلفنا سابقا في الجانب النظري، فإننا نعتمد في الدراسة السيميائية على المنهج البورسي، وبشكل أدق ، على السيميوز البورسي ، لدراسة الرمز، وفق المنهج السيميائي الذي اعتمده شارل ساندرس بورس، والذي ينبني على مخطط ثلاثي محكم، معروف بالمثلث البورسي، والذي أسسه هو شخصيا علي مبدأ المقولات الثلاث، الأولانية (Primeridad)، الثانيانية (Segundidad) والثالثانية (Terceridad)، والتي تناولناها بالتفصيل في الجانب النظري.

وسنعتمد في الجانب الترجمي على المنهج التحليلي السيميائي التفاوضي لأومبيرتو إيكو، والذي ينبني على التأويل والتفاوض، أو ما يعرف بالتفاوض حول الترجمة. ولعل السبب الذي جعلنا نختار هذا المنهج للدراسة الترجمية ، هو كون الشق السيميائي الذي ركزنا عليه لدراسة الرمز باعتباره علامة لغوية سيميائيا، يعتمد على التأويل، فالعلامة عند بورس كما رأينا، لا تتشكل من جزأين، كما هو الحال عند غيره من علماء اللغة كدوسوسير وغيره، بل هي تتشكل من ثلاثة أجزاء، فالصورة اللغوية عنده، أو الماثول (Representamen) على حد تعبيره، تحيل على موضوعها (Objeto) عن طريق مؤول(Interpretante). فهي حسبه ، أي العلامة، تحتاج إلى المرور عبر مسار تأويلي مفصل قبل الإحالة على موضوعها. ومنهج إيكو بدوره في الترجمة، ينبني على التأويل، بحيث يتبنى إيكو أثناء تفاوضه حول الترجمة منهجا سيميائيا تأويليا تفاوضيا، يسير عبر مراحل متسلسلة ، يسلكها المترجم أثناء شرحه لرحلة العلامة اللغوية من لغة إلى أخرى عبر مستويات تأويلية مختلفة هي: النوع المعرفي فالمحتوى الكتلوي فالمحتوى النووي والتي تحددها وتؤطرها مقتضيات الهنا والآن الموسومة بما يطلق عليه هو اسم العالم الممكن.

فعملية التفاوض هذه تؤدي إإلى إبراز مستوى التكافؤ بين اللفظة ومقابلها في لغة الترجمة ، أو كما يعبر عنه هو بالتعادل الوظيفي أو تساوي القيمة التبادلية والتي كثيرا ما تحتم على المترجم إسقاط بعض الجوانب الدلالية للفظة أثناء ترجمتها، إذ أن عملية التفاوض هذه، لا تفترض الوصول مسبقًا إلى التساوي في القيمة التبادلية، بل يتعين على المترجم، في نظر إيكو، إسقاط (desmoronamiento) بعض الجوانب التي تقتضيها الكلمة الأصلية. وبهذا المعنى إنما نقول إننا بترجمتنا لا نقول الشيء نفسه، بل نقول الشيء نفسه تقريبا، ويجب على التأويل الذي يسبق كل ترجمة، أن يبيّن الجوانب أو التفاصيل التي يضطر المترجم إلى إسقاطها.

يمثل المخطط التالي نقطة التلاقي التي وصلنا فيها المقاربة الأولى بالثانية، أي نظرية بورس السيميائية بنظرية إيكو الترجمية لبناء مسار دراستنا الترجمي السيميائي التأويلي التفاوضي:

الدراسة السيميائية



التفاوض حول الترجمة

1-النوع المعرفي

2-المحتوى الكتلوي

3- المحتوى النووي

4-العالم الممكن

الشكل 12: مخطط الدراسة السيميائية الترجمية للرمز

أي أننا ندرس أولا الرمز باعتباره علامة سيميائيا، وذلك على مستوى التأويل، بحيث نبين مسار إحالته على موضوعه عبر مؤوله، وذلك وفق مستويات ثلاثة: المباشر والديناميكي والنهائي.

ونقوم على مستوى النوعين الأولين من التأويل المباشر والديناميكي، بتقديم كل الاحتمالات الدلالية والتأويلية و السيميائية للرمز بوصفه علامة داخل نظام اللغة المنقول منها ، لنقوم في الأخير بدراسته باعتباره رمزا على مستوى المؤول النهائي ، إذ نحاول في كل مرة على هذا النطاق ، ضبط الصورة الإشارية التي يعكسها الرمز داخل استعماله وفي سياقه .

وعليه سنقوم بإدراج النماذج الإثني عشر، التي اخترناها لبحثنا هذا تبعا، مع إخضاع كل نموذج للدراسة السيميائية والتأويلية التفاوضية ، و ذلك وفق تحليل مفصل لنتائج الترجمة المتحصل عليه طبقا للدراسة التطبيقية على النماذج المنتقاة.

ويجدر بنا التذكير هنا إلى أن النماذج المختارة ، قد تم انتقاؤها وفق معيارين: الأول أدبي والثاني سيميائي. بحيث انتقيناها أولا بحسب أنواعها الأدبية المذكورة سابقا في الجانب النظري، وهي:

ا-الرمز الشخصي

ب-الرمز التقليدي: الديني، التاريخي والأسطوري

ج-القناع

ثانيا، بحسب أنواعها سيميائيا، أي بحسب التصنيف السيميائي البورسي، المبني على المقولات الثلاث : الأولانية والثانيانية والثالثانية. فإذا كانت الأولانية تحيل على الشيء في ذاته مفصولا عن محيطه وسياقه، و الثانيانية هي نقطة الانتقال من الاحتمال إلى التحقق، فإن الثالثانية هي النظام الرمزي والشرط الضروري الذي ينتج لنا القوانين المعيارية ، والتي تمكن الأول من الإحالة على الثاني من خلال وجود ثالث ، والذي هو معيار تحقق الأول وقانونه.

وبتحولنا إلى التصنيف الذي يخص العلامة باعتبارها رمزا ، كما فصلناه في الفصل النظري الثاني، فإننا نقع على ثلاثة أنواع للرمز سيميائيا هي:

أ–الرمز المعياري الخبري: علامة معيارية رمزية خبرية، وهي علامة نمطية تحيل على فكرة عامة أو مفهوم (Legisigno simbólico rematico)

ب– الرمز المعياري التصديقي: علامة معيارية رمزية تصديقية، وهي تحيل على فكرة تصدق بشكل فعلي (Legisigno simbólico dicente)

ج–الرمز المعياري الحججي: علامة معيارية رمزية حججية، تحيل على الموضوع عن طريق مجموعة من العلامات أو الحجج المنظمة (Legisigno simbólico argumental)

ويمثل الجدول التالي النماذج الإثني عشر مصنفة وفق المعيارين الأدبي والسيميائي:

الرمز شخصي		
الرمز المعياري الخبري (Legisigno Simbólico rematico)	الرمز المعياري التصديقي (Legisigno Simbólico dicente)	الرمز المعياري الحججي (Legisigno Simbólico rgumental)
الخضرة **esperanza**	**أخضر القلب** **corazón fresco**	**اخضرت** **tiñeron de verde**
الرمز السياقي		
الرمز المعياري الخبر (Legisigno Simbólico rematico)	الرمز المعياري التصديقي Legisigno Simbólico dicente)	الرمز المعياري الحججي (Legisigno Simbólico rgumental)
أنثى **mujer**	**عباءة** **manto**	**حمامة** **paloma**
الرمز التقليدي		
ديني	**تاريخي**	**أسطوري**
الرمز المعياري الخبري (Legisigno Simbólico rematico)	الرمز المعياري التصديقي Legisigno Simbólico dicente)	الرمز المعياري الحججي (Legisigno Simbólico rgumental)
مئذنة **Alminar**	**قرطبة** **córdoba**	**جلجامش** **Gilgames**
القناع		
الرمز المعياري الخبري (Legisigno Simbólico rematico)	الرمز المعياري التصديقي Legisigno Simbólico dicente)	الرمز المعياري الحججي (Legisigno Simbólico rgumental)
الملك سليمان **Salomón**	**مجنون ليلى** **Machnun /loco**	**آدم** **Adan**

الجدول 05: تصنيف النماذج المختارة للدراسة التطبيقية

II- دراسة ترجمة نماذج الرمز المختارة :

II- 1- النموذج الأول:

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: شيء من الخضرة **الديوان:** شجر العائلة **الصفحة:**226	**الخضرة**	**1-Esperanza** **2-Verdor**	**Titulo** : un atisbo de esperanza **Poemario**: árbol de familia **Página :** 37

نقلت المترجمة الرمز "خضرة" بتعبيرين مختلفين هما: esperanza كما يظهر ذلك في العنوان باللغة الإسبانية: un atisbo de esperanza وأيضا: verdor في قولها :

Un atisbo de **esperanza**

Se dice,

¿Acaso el **verdor**

O un atisbo de **verde**

Se esconde tras la hojas?

وذلك من خلال ترجمتها لنص الأصل والذي مطلعه :

شيء من **الخضرة**

قيل: هل **الخضرة**

أم شيء من الخضرة

أم شيء من احتمالها

يكمن

في الأوراق؟

II - 1-1 الدراسة السيميائية:

يستعمل العلاق اللون الأخضر في أعماله الشعرية، حتى أضحى ذلك أبعد من مجرد أفضلية أسلوبية، بل هو رمز شخصي يحتل مكانة عميقة في نفسية الشاعر وفي كتاباته.

فعند تلقينا للفظة **"الخضرة"** يتبادر إلى ذهننا تصور أولي، أي تأويل مباشر كما يسميه بورس، قد يتمثل في حقول خضراء وارفة أو غابات خضراء شاسعة. و إن أول دلالة للخضرة هي الطبيعة الخضراء الغضة الغناء، التي يبعث لونها الهادئ فرحة في النفس، ليس فقط بالجلوس فيها مباشرة بل وحتى بتخيلها.

ولكي نقع على مختلف الدلالات التي يمكن للفظة **"خضرة"** أن تحملها، يتعين علينا المرور إلى مستوى أوسع من الدلالة ، وهو ما سيتأتى لنا من خلال التوسع والتعمق أكثر وفق المعاني اللغوية والاصطلاحية والموسوعية التي يتيحها لنا المؤول الديناميكي، والتي من شأن لفظة "خضرة" أن تنضوي عليها، وبادئا ببدء ندرج مفهومها اللغوي:

الخُضْرَةُ من الأَلوان: لَوْنُ الأَخْضَرِ، يكون ذلك في الحيوان والنبات وغيرهما مما يقبله، وحكاه ابن الأَعرابي في الماء أَيضاً، وقد اخْضَرَّ، وهو أَخْضَرُ وخَضُورٌ وخَضِرٌ وخَضِيرٌ ويَخْضِيرٌ ويَخْضُورٌ.

قال:ومن الخيل أَخضر أَدغم وأَخضر أَطحل وأَخضر أَورق. وشَجَرَةٌ خَضْراء: خَضِرَةٌ غضة. وأَرض خَضِرَةٌ ويَخْضُورٌ: كثيرة الخُضْرَةِ. ابن الأَعرابي: الخُضَيْرَةُ تصغير الخُضْرَةِ، وهي النَّعْمَةُ. واخْتُضِرَ الشيءُ: أُخذ طريّاً غضّاً. وماء أَخْضَرُ: يَضْرِبُ إِلى الخُضْرَةِ من صَفائه. وخُضارَةُ، بالضم: البحر، سمي بذلك لخضرة مائه، وهو معرفة لا يُجْرَى، تقول: هذا خُضَارَةُ طامِياً.

الخُضْرَةُ: لَوْنُ الأخضر. واخضرَّ الشيءُ اخْضِراراً. ويقال: الدُنيا حُلْوَةٌ خَضِرَةٌ. ومنه قيل للرجُل إذا مَات شابّاً غَضَّاً: قد اخْتُضِرَ.(ابن منظور، باب خضر)

أي أن اللفظة تحمل معنى الخضرة الموجودة في النبات، كما تدل على ما هو أخضر من الكائنات الموجودة في الطبيعة، وقد ترمز إلى السماء والماء (البحر)، كما يمكن أن تحمل دلالة الحياة السعيدة والشباب.

نجد اللون الأخضر حاضرا وبقوة في جل دواوين الشاعر، إذ لا يكاد يخلو عمل من أعماله من الخضرة، وذلك باعتباره رمزا شخصيا له ما له من بعد نفسي يتملك الشاعر في لحظات تجسيده لمشاعره شعرا، بحيث نجده يتكرر في العديد من قصائده، كما انه يتكرر في القصيدة الواحدة، وقد أدرجنا في الدراسة النظرية كيف أن الرمز الشخصي يكون من ابتداع الشاعر وخاصا به ، وحتى انه قد يعرف به لشدة تكراره.

وعليه قمنا بتكشف الأبعاد النفسية للألوان وتأثيرها على الذات عموما، واللون الأخضر خصوصا، فالألوان مهمة في حياة الإنسان وهي تؤثر عليه بشكل مباشر، فكان السواد للحزن والأبيض للفرح وغيرها. كما أنه لكل واحد منا لونه المفضل، وليس ذلك وليد الصدفة، بل هو متعلق بشروط معينة مرتبطة بذات الشخص وطبيعته و ميولاته وشخصيته. ف"هو الصفة التي تميز أي لون، ونتعرف على مسماه ومظهره بالنسبة لغيره، واللون هو إحساس له شروط، بعضها يعود إلى عوامل داخلية في جسم الإنسان وتركيب أجهزة الإحساس فيه."(مختار، 1982، ص91-92)

إن مفهوم اللون يختلف بحسب ميدان استعماله، فهو يعد ظاهرة فيزيائية عند علماء الطبيعة، ناتجة عن تحليل الضوء من خلال شبكية العين، وهو عند الفنانين والرسامين وسيلة للتعبير عن أفكار معينة، يشيرون إليها من خلال ألوان معينة و تدرجات معينة ومستويات معينة من الإضاءة المسقطة عليها، والشعر بدوره فن، أي أن استعمال الشاعر للخضرة بل وتبنيها في جل أعماله عموما وفي القصيدة الحاضرة بين أيدينا خصوصا، ينطوي على إشارات رمزية يبعث بها الشاعر في فضاءات من السيمياء يجسد عن طريقها أفكاره ومشاعره.

"تنقسم الألوان إلى ألوان أساسية و أخرى مشتقة منها، والألوان الأساسية أحد عشر لونا، وهي الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق والبني والأرجواني والوردي والبرتقالي والرمادي" .(المصدر السابق، ص35). و يعد اللون الأخضر، والذي هو

موضوعنا، رمزا للراحة والسكينة والابتهاج، وقد وجدت الأبحاث أن اللون الأخضر ينمي قدرات القراءة، ويبعث على الراحة فيزيل التعب، كما أنه يرمز، ومنذ القدم، إلى الخصوبة والحياة، كما يعتقد الكثير بأنه يزيل التوتر ويساعد على العلاج، فهو لون التوازن والتناغم من وجهة نظر علماء النفس، إذ يخلق اتزانا بين العقل والقلب .

ولقد ورد ذكر اللون الأخضر، بالإضافة إلى ألوان أخرى في القرآن الكريم، بحيث يعبر عن النبات والأرض والحيوان والثياب، ولعل أهم ما دل عليه هو وصف الجنة التي وعد الله بها عباده الصالحين. ومن بين الآيات التي جاء فيها ذكر اللون الأخضر قوله تعالى:

وَهُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُتَرَاكِبًا وَمِنَ النَّخْلِ مِنْ طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّاتٍ مِنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ، انْظُرُوا إِلَىٰ ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ، إِنَّ فِي ذَٰلِكُمْ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿99﴾- الأنعام

وأيضا قوله تعالى :

أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ، نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴿31﴾ الكهف

وأيضا قوله تعالى :

أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً، إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴿63﴾ الحج بحيث يرمز اللون الأخضر في الآيات الكريمة إلى الحياة والخير والخصب والأمل والسعادة والسماء، وهو علامة للحياة الهنيئة والراحة الكاملة التي وعد الله بها عباده الصالحين، أنهم يعيشون في جنة الخلد محاطين بالخضار.

نستنتج مما سبق أن مفهوم الدلالة مركزي ، وهو أشبه ما يكون عليه كنواة يدور حولها النشاط السيميائي في مجمله، وهي توصلنا إلى جملة من التجليات الفعلية للمعنى المراد وفق مستواه المتحقق في سياقه، وهذا ما يعكسه لنا اللون الأخضر بكل ما يدور حوله من معان ودلالات قريبة وبعيدة، سطحية وعميقة، بحيث يستهوي النشاط السيميائي ، كما يراه الجرجاني ، ليس المعنى المجرد فحسب، ولا حتى المعنى المعطى على افتراض وجوده

ضمن مرحلة سابقة على الإنتاج الدلالي، بل هو المعنى من حيث هو تحققات تنتمي إلى سياقها، وهي تتعلق أيضا بحركة السيميوز الذي تحيل فيه العلامات على دلالات متعلقة بإشارات سيميائية داخل نسيج السيميوز على حد تعبير بورس.

و مما لا شك فيه أن الشاعر لم يقصد كل هذه الدلالات التي وقعنا عليها للون الأخضر؛ من خلال بحثنا الموسع في مرحلة المؤول الديناميكي، وهو ما يدفعنا إلى الانتقال إلى مرحلة أكثر تحديدا للمعنى وأكثر بيان للمعنى الرمزي الذي تحمله لفظة "خضرة" داخل القصيدة، وهي مرحلة المؤول النهائي الذي يرسم لنا داخل نطاقه الحدود الرمزية للفظة، فهي كما نرى لا تستقر على دلالة واحدة، بل هي متغيرة بتغير موقعها داخل نسقها، وهي أيضا مرتبطة مع غيرها من العناصر المتعلقة بها داخل نص القصيدة، و التي تتشكل معها داخل هذا النسق المحدد، والتي تشتغل معها في السياق نفسه أو في سياقات أخرى .

وذلك لأن ما قصده الشاعر من خلال استعماله لرمز **"الخضرة"** إنما هي فكرة ما أراد الإشارة إليها، ولعلها تكون الأمل في حياة أفضل يملؤها الازدهار والتطور والنماء، فهو يقول:

هل **الخضرة**

أم شيء من **الخضرة**

أم شيء من احتمالها

يكمن في الأوراق؟

أي أنه يضع أمله في شباب وطنه (العراق)، فهو يرى أنه موجود فيهم ومختبئ خلفهم، كالخضرة الموجودة في الأوراق الغضة الخضراء، فالشباب هو مستقبل البلاد وأمل العباد في التغيير إلى الأفضل، فنجد الشاعر يقول:

قيل:

هل العراق

يضرب صولجانه

في الأفق

فتأتي غيمة

يكون في استقبالها الصبية

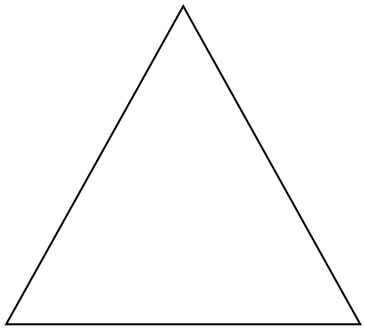
والعشاق

إنه يصف العراق بملك يضرب صولجانه؛ وهو يدل فيما يدل على الحكم أو على الحاكم الذي يسعى إلى الأفضل لبلاده، بحيث تحيل لفظة الصولجان على كل معان السلطة والقرار والقوة خاصة أن الشاعر يربطها بالضرب، فالعراق **يضرب** صولجانه في الأفق، فتأتي غيمة الخير والعطاء تحمل الماء والخضرة والحياة والنماء لهذا الوطن .

وبتطبيق المثلث السيميائي على علامة "خضرة" ينتج لنا ما يلي:

[الأمل بحياة أفضل ملؤها الازدهار والرخاء]

المؤول النهائي (الرمزي):



الماثول: [الخضرة]

الموضوع: [الخضرة والخصب والغض]

-علامة معيارية رمزية خبرية-

إذن، ينتج لدينا رمز معياري خبري، إذ أنها علامة تحمل تصورا، ولا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب كما رأينا سابقا، ففي هذا النوع من الرمز، تعبر العلامة عن ماثولها من خلال إحالته على مؤوله في مرحلة الأولانية، أي مرحلة الإمكان وهي الخضرة كفكرة أو كتجل ، فيتشكل لنا تصور للعلامة من خلال ربطها بمدلول خاص يكون لها موضوعا في سياق خاص متعلق بالاستعمال الحاضر. و هو رمز معياري ، لأن الناس تعارفوا على وصف ما هو غض ويافع ومزدهر بالخضرة، وهو خبري باعتبار أن العلامة تخبر عن موضوعها بواسطة مؤولها الدال على حالة ما، وهو تقرير يفيد معنى ما وهنا يفيد بوجود حياة أفضل يملؤها الخصب ورغد العيش والخضرة والسعادة والنماء والازدهار، وهذا المعنى غير قابل للحكم عليه بالصدق أو الكذب.

وهنا نربط علامة الخضرة بدلالة الأمل والرجاء بتحقيق الأفضل، من حياة أحسن وواقع أجمل، من نجاح وتطور وغيرها من دلالات الشباب والقوة والعطاء والازدهار. فالشاعر يشير بكلمة **"خضرة"** إلى أمله بغد أفضل، بعراق أحسن حال، بواقع أجمل يعيد الحياة وجمالها إلى الشباب الساعي إلى الحب والعطاء والعمل والكد. كما نجد بأن غالبية جمل القصيدة (أبياتها) جاءت بصيغة الاستفهام، وذلك لأن الشاعر بصدد التساؤل، حول ما إذا كان أمله سيتحقق، حول ما إذا كان رجاؤه بعراق أخضر، على حد تعبيره رمزيا، و أفضل حالا، سيحدث فعلا، ويراه متجليا على أرض الواقع.

II-1-2-التفاوض حول الترجمة:

تنقل مانويلا كورتيس غارثيا الرمز "خضرة" بلفظتين مختلفتين، كما هو مبين أعلاه مع مطلع القصيدة وفي عنوانها، وهما:Esperanza و verdor، ولا شك أن كلمة Esperanza التي استعملتها المترجمة في مرحلة أولى للتعبير عن الخضرة تقصد بها : الأمل في حياة أفضل: esperar una vida mejor ، وهي ترمي إلى أمل الإنسان ورجائه بتحقيق شيء ما أو مطلب ما أو رغبة ما، وعادة ما يرتبط الأمل باحتمال الحدوث، وهو ليس مؤكدا حدوثه، ولكن يبقى التفاؤل بتحققه يغذي صاحبه ، فلا وجود لأمل بدون التفاؤل بإمكانية تحقيقه.

فعند وقوع الذات المتلقية على لفظة esperanza في عبارة un atisbo de esperanza الواردة في نص الترجمة يتبادر إلى أذهاننا مستوى بسيط يحدده النوع المعرفي على حد تعبير إيكو، بحيث يشير إلى التفاؤل والأمل ، وهي إشارة رمزية توحي إلى شيء إيجابي منتظر، وذلك لما يحمله مصدر الكلمة وفعلها esperar من دلالة على الانتظار atender والتمنيdesear

وهي تنقل لفظة "الخضرة" في مرحلة ثانية ب: verdor بحيث تنقل الرمز من نص الأصل إلى نص الوصل بمكافئه المباشر، بحيث تدل لفظة "الخضرة" على اللون الأخضر الهادئ المنتعش، الذي يضفي بسحره على حيز ما من الطبيعة ، ولفظة verdor تضفي بدورها على اللون الأخضر verde المتزن والحيوي الذي يحمل بين طياته كل معاني السكينة والطمأنينة والحياة والخصب.

فهي ترسم في ذهننا صورة تحيط القصيدة بهالة سيميائية خضراء مما يبعث في النفس شيئا من الراحة؛ كتصورنا لمساحة خضراء أو حقول أو جنان، وهو التأويل في مستواه الذي يحدد لنا نوعه المعرفي، والذي يصور لنا مجالا أخضر يدل عموما على الخضرة (verdor).

وبالرجوع إلى الرمز"خضرة" في نص الأصل، في قول الشاعر: شيء من الخضرة، والتي استخدمها الشاعر كرمز للتعبير عن حياة يأمل بأن تكون مزدهرة ونامية، يتبادر إلى أذهاننا أنه يتمنى بل ويحلم بغد أخضر، فهو يتوقع أن يحمل الغد واقعا أفضل من المحتمل حدوثه، اعتمادا على تجليات تلوح في الأفق وصفها هو بالخضرة، أو وسمها باللون الأخضر، ومنه نلاحظ بأن دلالة النوع المعرفي الذي يحيل إليه الرمز في نص الأصل تلتقي بدلالة الرمز المشار إليها في نص الترجمة بلفظة (verdor).

إن تلقي الرمز في مستواه الأول، وهو النوع المعرفي، يعطينا لمحة بسيطة عن دلالته الإيحائية ، وهو الأمر الذي يجعلنا نحفر أعمق بغية الوصول إلى تجليات أوسع للشحنة الدلالية الرمزية في كل اتجاهاتها الإشارية التي ترتبط بها و تتشكل معها داخل هذا النسق السيميائي العميق، وهو ما سيتأتى لنا عن طريق الإبحار في أعماق المحتوى الكتلوي الذي يحمله الرمز وترجمته في القصيدتين الأصل والمترجمة.

وفي بحثنا المزدوج عما تعنيه كلا اللفظتين (esperanza، verde/verdor) ؛ وجدنا جملة من المعاني والمفاهيم المختلفة، وسنبدأ بلفظة esperanza التي ورد ذكرها في قاموس المجمع الملكي الإسباني (DRAE) كما يلي :

Esperanza
1. f. Estado de ánimo que surge cuando se presenta como alcanzable lo que se desea.
2. f. Mat. Valor medio de una variable aleatoria o de una distribución de probabilidad.
3. f. Rel. En el cristianismo, virtud teologal por la que se espera que Dios otor gue los bienes que ha prometido.
Esperanza de vida
1. f. Tiempo medio de vida de un individuo o de una población biológica determinada.
alimentarse alguien de esperanzas
1. loc. verb. Esperar, con poco fundamento, que se conseguirá lo deseado o pretendido.
dar esperanza**,** o esperanzas**,** a alguien
1. locs. verbs. Darle a entender que puede lograr lo que solicita o desea. (DRAE)

إذن، فهي تعبر عن حالة نفسية، يملؤها التفاؤل بتحقيق مرغوب، أو الوصول إلى مطلوب، وهو تفاؤل مربوط بالانتظار ومرهون بالاحتمال، إذ يبقى الأمل أملا، وهو يتدحرج بين إمكانية ولا إمكانية التحقق.

كما يشير المعجم إلى دلالة دينية مسيحية، وهو الأمل الذي يأتي مرادفا للرجاء، والذي يشغل حيزا واسعا من الاهتمام لدى المسيحيين، بحيث يرتبط بالإيمان، أي أن المسيحي يربط الأمل وتحققه بالإيمان، وهو رجاء مبني على اللهفة والانتظار وتوقع الخير في جميع الأحيان وجميع الظروف، وهو متعلق بشكل مباشر بالمسيح ، بحيث أن الأمل أو الرجاء ليس مجرد رغبة جامحة، بل هو أساس متين متعلق بالوعود التي قطعها السيد المسيح عليهم، بتحقيق رغباتهم في الحياة وكذا تجاوز عقباتها.

‘’La fe cristiana afirma que en Cristo se ha realizado la salvación del hombre, que en él comienza irrefutablemente el verdadero futuro del hombre, que a pesar de ser futuro es también perfecto parte de nuestro presente. ’’ (J. Ratzinger, 2001, p101)

أي أن المسيح هو المنقذ، وهو رجاؤهم في تحقيق كل رغبة يتطلعون إلى تحقيقها، فهم يرون بأن الأمل بمستقبل أفضل يكمن في الاعتقاد بالمسيح؛ وبكونه قادرا على تحقيق آمالهم. و يرى المسيحيون بحسب معتقداتهم الإنجيلية، أن مساوئ الإنسان وشروره من شأنها منعه من تحقيق آماله (sus esperanzas) ، أي كنوع من العقاب، وذلك اعتبارا من خطيئة آدم ، بحيث أن الإنسان حسب اعتقادهم، يحمل الخطايا بين جنباته، و أن التمسك بتعاليم الدين المسيحي كفيل بمنع الشخص من الوقوع في شراك شروره، وأن الإيمان بفكرة أن السيد المسيح الذي يعتبرونه منقذهم وحاميهم، هو أيضا قادر على تحقيق آمالهم ورجائهم إذا تشبعوا بالفضائل، كالإحسان و التسامح، وابتعدوا عن الخطايا، وهو ما يبينه خوسيه انتونيو ساييس (José Antonio Sayés) فيما يلي:

Sabe que, desde el pecado de Adán, la realidad humana está dañada y que el pecado de los hombres puede destruir las esperanzas más nobles, por ello sabe que sin Cristo no puede vencer al pecado ni al maligno, pues no tiene capacidad para cumplir por sí mismo todas las exigencias del orden moral. Ahí llega la gracia de Cristo, para vencer el pecado y redimir al hombre de su esclavitud.

(J. Sayés, 1990,p134)

وعليه فهم يرون بضرورة الابتعاد عن الشرور والمساوئ، بل والابتعاد عن أي نوع من أنواع الأذية، فضلا عن التمنع عن اقتراف الذنوب والخطايا، مخافة أن يشكل ذلك حاجزا بينهم وبين تحقيق آمالهم في الحياة، من نجاح وتقدم وشفاء وعمل وغيرها.

كما أنهم يسعون إلى القيام بالخير، معتمدين بذلك على مساعدة السيد المسيح الذي سيكون في موعد تحقيقها، فلا عاصم لهم من الخطايا إلا هو ولا أمل لهم بالخلاص إلا هو. لذلك نرى بان المسيحيين يتمسكون كثيرا بفكرة الأمل، فهم يعتبرونه ركنا أساسيا من أركان المسيحية، وجزءا من تعاليمها التي وضعها المسيح لينير دربهم. وعليه، يمكن القول بان لفظة esperanza تحمل هذه الدلالة العميقة، والمتمثلة في الرجاء بتحقيق الآمال عن طريق الإيمان ، وتطبيق تعاليم المسيح والابتعاد عن نواهيه، باعتباره منقذهم ومخلصهم من العبودية والآلام والآثام.

ننتقل الآن إلى كلمة verdor والتي استعملتها المترجمة أيضا في نقل كلمة "خضرة" ، بحيث تنقلها تارة بكلمة esperanza وتارة بكلمة verdor أو verde.

ولقد ورد في قاموس المجمع الملكي الإسباني ما يلي:

Verde
1. adj. Dicho de un color: Semejante al de la hierba fresca o al de la esmerald a, yque ocupa el cuarto lugar en el espectro luminoso. U. t. c. s. m. **2.** adj. De color verde.**3.** adj. Dicho de un árbol o de una planta: Que aún cons ervan alguna savia, encontraposición al seco.
4. adj. Dicho de la leña: Recién cortada del árbol vivo.
5. adj. Dicho de una legumbre: Que se consume fresca, para diferenciarla de l a que se guisa seca. *Judías, habas verdes.*
6. adj. Dicho especialmente de un fruto: Que aún no está maduro.**7.** adj. En al farería, albañilería, etc., dicho de una labor: Hecha con materialeshúmedos mi entras no se secan.**9.** adj. Dicho de un conjunto de años de la vida: Correspon dientes a la infancia o a la juventud.**10.** adj. Dicho de una cosa: Que está en lo s principios y a la cual falta mucho
para perfeccionarse.**11.** adj. Dicho de una persona: Inexperta y poco preparad a.**12.** adj. Dicho de un cuento, de una comedia, de un chiste, etc.: Indecentes, eróticos.**13.** adj. Dicho de una persona: Que conserva inclinaciones sexuales mpropias desu edad o de su estado. *Viejo verde.***14.** adj. Dicho de un lugar: De stinado a ser parque o jardín, y en el que no sepuede edificar. *Zona, espacio v erde.***15.** adj. ecologista.**16.** adj. Dicho de un producto: ecológico (‖ que no es perjudicial para el medioambiente).**17.** m. Alcacer y demás hierbas que se sie gan en verde y las consume el ganadosin dejarlas secar.**19.** m. Señal de tráfico de color verde que, en los semáforos, indica precaución. *Al ver el verde, acel eró.* (DRAE)

أي أن لفظة Verdor تعني أولا تلك الخضرة الطبيعية الموجودة في النباتات، وهي تشير في دلالاتها الرمزية إلى القوة والنشاط والحيوية والحياة والصحة والشباب. كما تدل لفظة verde أي اللون الأخضر، على خضرة النباتات، أو على أي شيء لونه أخضر، كالزمرد مثلا، أو ثمرة لم يكتمل نضجها بعد، أو عمل لم يتم بعد، أو شيء ما في أوله، كما يشير على مرحلة الطفولة الغضة والشباب اليافع. و قد تشير إلى منتج صديق للبيئة، أي أنه لا يساهم في تلوثها، فيسمى أخضرا، دون أن ننسى ما للون الأخضر من أهمية في السماح بعد المنع في إشارات المرور الضوئية.

ينتج اللون الأخضر من مزج اللونين الأزرق والأصفر، ولا شك في أن للألوان تأثيراتها الخاصة على نفسية الإنسان و ميولاته و أفضلياته. فقد استخدمت الألوان منذ القدم للدلالة على الحالات النفسية المختلفة للإنسان كالفرح والحزن والغضب، كما أنها لطالما حملت دلالات ثقافية ودينية وأخرى علاجية. وعلى الرغم من اختلاف الحضارات واختلاف تصنيفاتها للألوان، إلا أن الأبيض مثلا لطالما كان رمزا للسلام والنقاء، والأحمر رمزا للحب والحرب، والأخضر رمزا للصحة والأمل.

وفي إطار التعمق ضمن الأبعاد السيميائية المتعددة التي يشملها المحتوى الكتلوي، نمر إلى مستوى التأثير النفسي الذي يلعبه اللون الأخضر في تكوين شخصية الفرد وطباعه وسلوكياته، والذي من شأنه أن يبين لنا المنطلقات النفسية التي جعلت من الأخضر يتعدى كونه خاصية أسلوبية في شعر العلاق، إلى رمز شخصي يعبر به الشاعر عن أفكار معينة وفق قوالب إشارية رمزية، يجسدها عبر نظام من العلامات السيميائية للوقوع على الدلالات التي توحي إليها بشكل غير مباشر يتجاوز المحسوس إلى اللامحسوس، "فالتأويل غايات، ونحن نؤول وفق متطلبات حاجاتنا بجميع أنواعها، فحاجتنا إلى الاستقرار على معنى يريحنا من لهاث قد لا يجدي في شيء أمر في غاية الأهمية"(بنكراد، 2005، ص31)

ففي دراسة قام بها الأخصائي والمعالج النفسي جوناثان غارثيا ألين (Jonathan Garcia Allen) نشرها في المجلة الالكترونية التي تعنى بالدراسات النفسية : Psicología y mente والتي تمحورت في مجملها حول الأبعاد النفسية للألوان وتأثيرها عل نفسية الإنسان، أشار فيها إلى أهمية الألوان في تحليل نفسية الأفراد وسلوكياتهم، كنوع من أنواع الدراسة النفسية، على الرغم من اختلاف بعض الدلالات للألوان بحسب الثقافات، ولكنه يركز بشكل أخص على الثقافات الغربية. وهو يرى بأن الألوان التي تحيط بالشخص يمكنها التأثير عليه مباشرة، وعلى حالته النفسية، فبعضها يمكن أن يغضبه وبعضها الآخر يمكن أن يشعره بالراحة والاطمئنان، فهو يقول:

De hecho, forma parte de nuestro lenguaje cotidiano. En otras palabras, **es común hablar de colores cálidos**, como el rojo, el amarillo o el naranja, que pueden suscitar distintas reacciones, desde positivas (calidez) o negativas

(hostilidad y enfado). O, por contra, **también solemos hablar de colores fríos**, como el verde o el azul, que suelen provocar una sensación de calma pero también tristeza.

وهو يدرج جدولا يفصل فيه الألوان ودلالاتها النفسية والوجدانية وأبعادها الرمزية بالنسبة للأفراد والجماعات، وكيف أن المعالج النفسي يعتمد عليها في التحليل والدراسة والمتابعة.

BLANCO	Pureza, inocencia, optimismo, frescura, limpieza, simplicidad
ROJO	Fortaleza, pasión, determinación, deseo, amor, fuerza, valor, impulsividad
NARANJA	Calidez, entusiasmo, creatividad, éxito, ánimo
AMARILLO	Energía, felicidad, diversión, espontaneidad, alegría, innovación
VERDE	Naturaleza, esperanza, equilibrio, crecimiento, estabilidad, celos
AZUL	Libertad, verdad, armonía, fidelidad, progreso, seriedad, lealtad
PÚRPURA	Serenidad, místico, romántico, elegante, sensual, ecléctico
ROSA	Dulzura, delicadeza, exquisited, sentimientos de gratitud, amistad
GRIS	Paz, tenacidad
NEGRO	Silencio, sobriedad, poder, formalidad, misterio

الجدول 06: الأبعاد النفسية للألوان

بحيث يظهر لنا الجدول، أن اللون الأخضر يرمز إلى الطبيعة والأمل والتوازن والثبات وغيرها من الدلالات، وهو يقول أيضا:

El verde representa la juventud, la esperanza y la nueva vida, pero también representa la acción y lo ecológico**.** Los decoradores de interiores coinciden en señalar que una habitación pintada con un color verde suave incita a la relajación y al bienestar.

وهنا أيضا نجد بأن اللون الأخضر يبعث على الأمل والشباب والحياة، ولعل هذا ما جعل المترجمة تنقله فيما سبق ب: **esperanza، في نقلها للفظة "خضرة" كما ذكرها الشاعر العلاق في عنوان قصيدته: شيء من الخضرة، وتنقله المترجمة ب: un atisbo de esperanza**

Un atisbo أي لمحة أو ملمح أو إطلالة أو تجل أخضر verde، أي ملمح من الأمل ، وكأنها تصف واقعا عصيبا مؤلما يتجلى فيه جانب ما من الأمل لا يزال مرجوا، ومفهوم الأمل متعدد، فهو رغبة الإنسان بتحقيق شيء ما، على سبيل التمني، كما أن المفهوم الديني المسيحي للفظة esperanza؛ متعلق بالاعتماد على السيد المسيح في تحقيق آمالهم (كما أشرنا إليه سابقا).

أي أن المترجمة تنقل صورة لإطلالة خضراء منتعشة ووارفة في الأفق، أو خيط من الخضرة، فهي تقول:

Un atisbo de **esperanza**

Se dice,

¿Acaso el **verdor**

O un atisbo de **verde**

Se esconde tras la hojas?

Una brizna de **verde**، وكأني بها تشير إلى خيط من الخضرة يتراءى بل يتلألأ بين خيوط أخرى في أفق ما أو في حيز ما ، أو في مكان ما عموما، وهو يعطي صورة غصن أخضر أو ورقة خضراء ، أو حتى شعاع من الخضرة، فهي تقول : se esconde tras las hojas، والأوراق هنا أوراق خضراء لنبات أخضر أو شجر.

إن الإشارة إلى الحياة الأفضل، والمستقبل المزدهر والمثمر بالخضرة، لهو اختيار موفق من قبل الشاعر، وذلك لأننا رأينا (فيما سبق) ما لهذا اللون من معان لغوية ارتبطت في مجملها بالخصب والنعومة والحياة والشباب. كما أنه يعتبر من الألوان الهادئة ، والتي تدل على النمو والنهضة، وهو "رمز الاستقرار والوفرة الاقتصادية، كما أنه لون الطبيعة والصحة، فهو يستخدم في الغالب لأي شيء يرمز للصحة، فالعديد من شركات الأدوية والقطاعات شبه الطبية تختار اللون الأخضر لمنتجاتها، وذلك لما يعكسه هذا اللون من شعور يبعث على الراحة والأمان والحياة". (شكيب، ص8) ولهذا نفهم لماذا ينصح بعض المرضى بالخروج إلى المساحات الخضراء الشاسعة، والجلوس فيها والاستمتاع بالهدوء،

ليصفى ذهنهم وتتخلص أجسامهم من كل الطاقات السلبية وتدخر ما يمكن من طاقات إيجابية موجودة في تلك الخضرة، تكون لهم بمثابة دفع قوي لحياة أفضل وصحة أحسن.

لا شك أن كل الدلالات التي وقع عليه المحتوى الكتلوي صحيحة ومبررة ، لكننا بحاجة إلى قوة كابحة ، توقف هذا التدفق الهائل لجملة الإشارات الرمزية التي ما انفك المحتوى الكتلوي يقذف بها إلينا، وذلك يكون عن طريق "تسييج" مساحة محددة للدلالة الرمزية التي رمت إليها المترجمة، في محاولة منها نقل المحتوى الرمزي الذي أشار إليه الشاعر في نص الأصل، إذ يبقى من غير الممكن أن نسلم بأن المترجمة قصدت كل تلك المعاني الرمزية عندما عبرت عن "الخضرة" أولا ب: esperanza ، وثانيا ب: verdor وعليه يتعين علينا تحديد المعنى المناسب والدلالة الرمزية المقصودة التي أرادت المترجمة إيصالها، إذ هي بقولها: esperanza، أو بالأحرى: un atisbo de esperanza، إذ تقصد أملا يتراءى في الأفق بحياة أفضل، بغد أفضل ، لعراق مزدهر ومنتعش سياسيا واقتصاديا واجتماعيا.

أما قولها: verdor، أو : una brizna de verde، فهي تترك للقارئ بعض فرص التأويل، ليتمكن من التحليق بمخيلته في فضاءات مختلفة من الدلالة للكلمة، حتى يصل إلى معنى الرخاء والازدهار والتطور والعمل والنشاط لتحقيق مستقبل أحسن.

وسيتبين معنا المعنى المحدد في المحتوى النووي بشكل أفضل وأكثر تجليا، عند البحث في مقتضيات الهنا والآن، أي برسم حدود العالم الممكن الذي وردت فيه عبارات:

Un atisbo de **esperanza**

Verdor

Una **brizna** de **verde**

O un **atisbo** de **verdor**

وهو تصور مستقبل زاهر للعراق، من شأنه أن يرتقي به إلى مستويات أعلى من الازدهار والتطور والرخاء، بحيث نرى كيف أن العراق يضرب بمطرقته الأفق؛ فتأتي غيمة ماطرة تروي الأرض فتخضر وتزدهر.

¿Acaso Irak

Golpea con sus mazos

El filo del horizonte,

Luego vendrá una nube

Y recibiéndola estarán

Los niños

Y los enamorados?

وتعبر المترجمة هنا ب: mazo، أي مطرقة ، للدلالة على القوة، والاستعمال هنا يناسب الفعل: golpear، أي يضرب بمطرقته، على الرغم من أن الشاعر في نص الأصل يستعمل لفظة "صولجان" ، أي: un certo، وليس مطرقة، وهو ما جعل مستوى الدلالة في نص الترجمة ينزاح قليلا عن مستوى الدلالة الموجود في نص الأصل، فالمطرقة (mazo) تشير أكثر إلى معان الضرب والقمع والتسلط والإجبار وفرض النظام والتنبيه ونهائية القرار، ولعل قارئ الترجمة قد يذهب بفهمه إلى أبعد من ذلك ، فكأن العبارة هكذا تحيل في ميل إيديولوجي على نوع من الدكتاتورية والقمع، والتي قد تحيل بشكل مباشر على ما وصف به الرئيس الراحل صدام حسين من أوصاف تتعلق مباشرة بالدكتاتورية وأحادية القطب في صنع القرار وتطبيقه.

وفي إطار تحديد مقتضيات الهنا والآن والتي تحدد أبعاد العالم الممكن الذي يحتوي سياق النص وفضاء استعماله، تجدر الإشارة إلى التذكير بأن الشاعر العلاق كتب قصيدته هذه التي بين أيدينا سنة 1979، بل وكل ديوان "شجر العائلة" الذي احتوى قصيدتنا هذه، وهي المرحلة التي تسلم فيها الرئيس الراحل صدام حسين مقاليد الحكم في العراق، بحيث عرف العراق قبله مرحلة من الضغوطات والاغتيالات والتقلبات والانقلابات والثورات القبلية والعرقية والطائفية.(أنظر: طقوش، 2015)

ولعله يصب كل أمله في هذا الحكم الجديد، بأن يعمل على تحقيق غد أفضل لوطنه، تملؤه الخيرات التي لطالما انتظرها شباب وطنه الواعد، إذ يقول:

هل يضرب العراق صولجانه

في الأفق

فتأتي غيمة

يكون في استقبالها الصبية

والعشاق؟

عبرت المترجمة إذا بلفظتين اثنتين هما: esperanza و verdor عند ترجمتها للفظة "خضرة"، وهو رمز شخصي، استخدمه الشاعر في قصيدته هذه ثلاث مرات (بما في ذلك العنوان). ولقد استخدمت الشاعرة لفظة esperanza مرة واحدة ولفظة verdor مرتين و verde مرة واحدة.

ومما لا شك فيه أن الشاعر اعتمد على لفظة "الخضرة" بوصفها رمزا، للدلالة على كل ما سبق ذكره من أمل في غد أفضل، ملؤه الازدهار والتطور والنمو لوطنه المتعب والمنهك. وهو إنما استعمله رمزا حتى يشير إلى ذلك إشارة من بعيد، وهذا من خصائص التعبير الرمزي، أي عدم التصريح والمباشرة، أي يفضل أن يكون التعبير فيه مستترا متخفيا، خاصة إذا علمنا أن الخضرة كرمز، ترافق الشاعر في غالبية أعماله ، فلا نكاد نجد قصيدة أو ديوانا قد خلا من هذا الرمز.

وقد صرحت المترجمة بدلالة الرمز في أول استعمال مباشرة في قولها: esperanza، وذلك للإشارة إلى الأمل المرجو من الخضرة. ثم عادت ونقلت اللفظة رمزا حرفيا بقولها: verdor، تاركة للقارئ فضاء من التفكر والتمعن، بغرض الوقوع على دلالات أخرى بما فيها الأمل للخضرة وللون الأخضر عموما.

ارتأى الشاعر من خلال استعماله لرمزه الشخصي "الخضرة"؛ الإشارة إلى كل الأبعاد النفسية والدلالية التي يحملها هذا اللون من أمل وصحة وشباب ونماء وازدهار وتطور ورغد. وقد استطاعت المترجمة نقله إما تصريحا في قولها: esperanza، أو إشارة في قولها: verdor، ولعل ما جعلها تصرح به في أول استعمال؛ والذي ظهر في عنوان القصيدة ، هو

وضع القارئ في صورة كون الشاعر يحمل أملا، وهو أمل في ازدهار وطنه وعيشه هانئا سعيدا في جو ملؤه السكينة والسلام.

وعلى الرغم من اختلاف الثقافات والحضارات في تحليلها للألوان، وطبيعتها وانعكاساتها الفردية والجماعية ، إلا أننا وجدنا العديد من القواسم المشتركة لدلالات اللون الأخضر بين الثقافتين العربية والاسبانية، سواء تعلق ذلك بالدلالات اللغوية التي أشارت في مجملها إلى النباتات والحيوانات (الطبيعة الخضراء)، أو الدلالات الاصطلاحية النفسية والاقتصادية والاجتماعية، وعليه يمكن القول بأن نقل الرمز "خضرة" ب: verdor أو verde كان موفقا إلى حد بعيد، بحيث عبرت المترجمة عن تعبير رمزي مستتر بتعبير رمزي مستتر آخر.

أما نقلها لذات الرمز ب: esperanza، فهي تصرح به مباشرة، أو بالأصح هي تصرح بإحدى دلالاته، فالأمل هو أحد معان اللون الأخضر، وواحدة من دلالاته، وهو طبعا ليس الدلالة الوحيدة فيه، لذلك يمكن القول بأن مستوى التكافؤ محقق هنا أيضا ولكن إلى حد ما، فعلى حد تعبير إيكو، التأويل الذي يسبق الترجمة ومن ثم التفاوض الذي يليه لاختيار أحسن مكافئ يقابل التعبير الأصلي في لغة الهدف، يحتم علينا أحيانا إسقاط بعض الجوانب والاحتفاظ بأخرى على مستوى الدلالة.

II - 2-النموذج الثاني :

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: رماد الأناشيد **الديوان:** ممالك ضائعة **الصفحة:** 89	**أخضر** القلب	corazón **fresco**	**Titulo:** Himnos de ceniza **Poemario :**Reinos Perdidos **Página :**92

في الخضرة التي لا تنفك تحيط بالعالم الرمزي للشاعر؛ تنقل المترجمة هذه المرة الرمز "أخضر" في عبارة "أخضر القلب" بلفظة fresco أي corazón fresco ، والتي تظهر لنا من خلال ترجمتها التي وردت كالآتي:

Fatima

Desde hace veinte siglos

La persigo,

Corazón **fresco**

Labios abrasados

Me disperso en el viento

وذلك من خلال نقلها لنص الأصل الذي مطلعه كما يلي:

فاطمةْ

منذُ عشرينَ

قرْناً أطاردُها

أخضرَ القلْبِ

مشتعلَ الشفتينْ . .

أتناثَرُ في الرّيحِ

II -2-1-الدراسة السيميائية:

تدل عبارة "أخضر القلب" الواردة في نص الأصل، عند تلقينا لها، على صورة لقلب أخضر، قلب تلون بالخضرة كرسم أو أيقونة أو قلب أخضر معلق بقلادة، يكون مصنوعا من الزمرد مثلا أو غيرها من الصور التجسيدية للفكرة بشكل ملموس.

وقد يحمل دلالة الصلح والوئام وإصلاح ذات البين ، فمعظم شبابنا ممن يتواصلون اليوم عبر مواقع التواصل الاجتماعي كفيسبوك ووات ساب وتويتر وغيرها يعبرون بأيقونة القلب الأخضر على المصالحة والمسامحة والسلام.

والعبارة في أول مستوياتها التأويلية المباشرة تعبر عن قلب أخضر ، وهو ببساطة قلب لونه أخضر، وهو أخضر هنا في هذه العبارة، وقد يكون أحمرا فيعبر عن الحب مثلا أو أسودا فيشير إلى الحقد والكراهية والضغينة وغيرها.

ومن هناك نقفز إلى مستوى أعمق للعبارة حتى نتمكن من الإحاطة بجملة الدلالات الممكنة بين طيات المؤول الديناميكي الموسوعية ، بحيث تدل الخضرة على معان كثيرة ومتعددة، والخضرة هي رمز شخصي يتكرر بكثرة في أعمال العلاق، إنها لبنة أساسية في عالمه الرمزي، إنه عالم مليء بالخضرة كما رأينا سابقا.

والخضرة، أو اللون الأخضر يحمل دلالات لغوية وأخرى اصطلاحية علمية ونفسية ، ولقد تطرقنا إليها بالتحليل والدراسة عند تناولنا للرمز السابق (الخضرة) ، فهو يحمل معان الحياة الخصبة الموسومة بحلة الطبيعة الغضة، الموجودة في النبات والماء والحيوان، وهو مدعاة (اللون الأخضر) للراحة والسكينة، ويرمز للخصوبة والحياة والتجدد، فضلا عن قدراته العلاجية المستعملة في الطب النفسي لتمكين المرضى من التخلص من الشحنات السلبية المتراكمة في وجدانهم. كما جاء ذكره في التنزيل الحكيم، للتعبير عن النبات واللباس، وجاء أيضا ذكره في وصف الجنة التي يحاط أصحابها بالخضرة والسكينة، مكافأة لهم من الله عز وجل على صالح أعمالهم في الحياة الدنيا.

و القلب الأخضر، هو دون شك قلب سعيد فرح، مطمئن ساكن، وهو مفعم بالحيوية والحياة، مليء بالقوة متجدد النشاط، فياض المشاعر حالم متفائل. كما قد تدل عبارة "قلب أخضر" على صورة رسمت على جدار أو كتاب أو ملصق أو لوحة أو أيقونة على برنامج ما تحمل معنى ما من المعاني السابق ذكرها.

وعليه قد تشير عبارة "قلب أخضر" أو "أخضر القلب" بحسب تعبير الشاعر على قلب غض ، خضر خصب، تملؤه الحياة والحب، كما تدل على قلب مرتاح امتلأت جنباته بكل معان السكينة والصحة والطمأنينة والهدوء.

وقد تدل عبارة "قلب أخضر" على شخص واقع في الحب والهوى، فهو قلب غض معطاء، مليء بالبذل والحياة، إنه أخضر!!! أي انه لا يزال قادرا على خوض غمار الحب والاكتواء بناره، فإنه اخضر لم يهرم بعد، ولا يزال في أوج عطائه، إنه قلب يافع مقبل على الحياة. ولقد كتب الدكتور ساجد العبدلي مقالا في جريدة الجريدة الكويتية في عددها الصادر يوم 24 ديسمبر 2013، في هذا الموضوع تحديدا، إذ يقول:

يقول الناس عندنا فلان قلبه أخضر، ويقصدون بها ذلك الشخص السريع الوقوع في الهوى ، ولا يكون بحاجة إلا لقليل من رذاذ مطر كلمات أو نظرات أو ابتسامات لتبدأ أشجار الحب بالنمو في قلبه" أي أننا عندما نسمع هذه العبارة قد أسندت إلى شخص ما ، كأن نقول زيد قلبه أخضر ، نتوقع أن يكون زيد شخصا شغوفا محبا ولهانا، تربة قلبه صالحة لزراعة بذور الحب والعشق، إنه أخضر القلب مشاعره قوية جياشة وتسع الكون كله.

ثم يستطرد قائلا: "صاحب القلب الأخضر في رأيي، هو ذلك الشخص المتعلق بالحياة، الباحث دوما عن كل ما يجعله سعيدا" (https://www.aljarida.com/)

أي أن صاحب القلب الأخضر ليس بالضرورة ذلك الشخص سهل المنال والذي من الهين الإيقاع به في شراك الحب وشباكه، فقد تعني العبارة شخصا قلبه صاف نقي أو انه طيب وعفوي وشفاف، مشاعره صادقة وله قدرة على تصديق الغير وقبول مشاعره.

إنه ذلك الشخص الذي امتلأت نفسه بخضرة ملأت قلبه أمانا وحبا ونشاطا وخصبا وحياة ، تجعله يقبل على الدنيا بقوة وتفاؤل، ولنا هنا قصيدة لمحمود درويش يتغنى فيها بصاحب القلب الأخضر ، والتي عنوانها "قلب أخضر" ، إذ يقول:

تكبر ... تكبر

فمهما يكن من جفاك

ستبقى بعيني ولحمي ملاك

وتبقى كما شاء لي أن أراك

نسيمك عنبر

وأرضك سكّر

وأنت الثرى والسماء

وقلبك أخضر...

وجزر الهوى فيك مد

فكيف إذن...

لا أحبك أكثر

(درويش، 2202، ص65)

فصاحب القلب الأخضر معطاء في الحب ، بقوة وغزارة، فهو قلب خصب لا يهرم، غض مفعم بالحياة، تملؤه المشاعر الجياشة والأحاسيس الفياضة، التي تجعل كل من يحيطون به يشعرون بذلك.

لا شك أن الشاعر لم يقصد كل تلك المعاني التي أدرجناها سالفا، ولكي نقع على المستوى الرمزي المعين الذي قصده بقوله "أخضر القلب" ، ننتقل إلى تحديد الإشارة الرمزية التي رمى إليها الشاعر تحديدا ، وذلك داخل دائرة المؤول النهائي الذي يمكننا من إيقاف

أمواج المؤول الديناميكي العاتية، "فداخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة تعد أفقا نهائيا داخل مسار تأويلي يقود من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر) إلى إثارة سلسلة من الدلالات (مؤول ديناميكي) إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائي)" (بنكراد، 2005، ص101)، فالشاعر العلاق استعمل العبارة رمزا للإشارة إلى فكرة معينة، إذ هو يصف حاله حيال معشوقته فاطمة فيقول:

فاطمة

منذ عشرين

قرنا أطاردها

أخضر القلب

مشتعل الشفتين

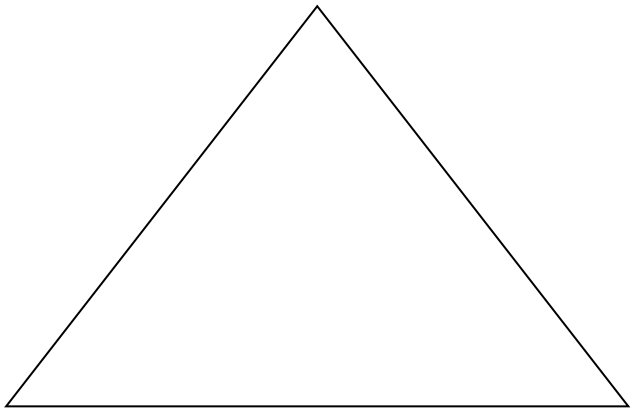
إنه يصف حاله وهو يطارد حبيبته فاطمة، منذ زمن بعيد، منذ عشرين قرنا، وهو يجري خلفها مطاردا إياها، وقلبه أخضر، قلبه حي متجدد النشاط ، قلبه أخضر غض لم يتعبه الجري ولم تضنه المطاردة ، ولم تحرق خضرته نار البعد عن محبوبته، بل هو يزداد نشاطا وخضرة في رحلته نحوها ، في مطاردته إياها ، وقلبه اخضر يحمل أملا في لقائها، وقلبه أخضر منتعش بمطر هواها الذي يغذي أرضه ويجعلها رطبة دائمة العطاء.

قلبه أخضر وشفتاه مشتعلتان، وصف بليغ لحال عاشق ولهان ، يخوض طريقا طويلة سلكها منذ عشرين قرنا ولم يتعب، ولم يفقد الأمل، إنه ماض في رحلته بحثا عنها ولا يزل قلبه أخضرا وشفتاه مشتعلتان لم يطفئهما البعد عنها.

وبتطبيق المثلث السيميائي على التعبير الرمزي في نص الأصل، ينتج لدينا ما يلي:

المؤول النهائي (الرمزي) :

[قلب شغوف ولهان عاشق غض]



الماثول : **الموضوع:**

[قلب **أخضر**] [حالة وجدانية نفسية]

-علامة معيارية رمزية تصديقية -

"أخضر القلب" رمز معياري تصديقي، وهو معياري لأن الناس تعارفوا وتواضعوا على تسمية القلب الذي تكون أرضه خصبة غضة بالقلب الأخضر، أي أنها تسمية متفردة حسب هذا السياق بعينه، وهو تصديقي لأنه في حاله وموقعه يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب، أي لإمكانية نفيه أو إقراره، و إمكانية الحكم عليه بالصدق أو الكذب. إنه تجسيد لحالة باعتبار السياق ، وهي متحققة فيه بشكل فعلي.

II- 2-2-التفاوض حول الترجمة :

عند تلقينا لكلمة fresco لأول وهلة يتبين لنا جليا أنها صفة (adjetivo) دالة على موصوف ما، وهذا الموصوف هنا "قلب" أي: corazón fresco، فترتسم في ذهننا دلالة مباشرة للمعنى في نوعه المعرفي، لقلب منتعش مفعم بالحياة. فنحن اعتدنا على ارتباط هذه الصفة ببعض الأشياء الملموسة في اللغة الاسبانية ، كشراب أو فاكهة مثلا، manzana fresca ; zumo fresco وغيرها. إلا أنها ارتبطت في هذا السياق بالقلب، فنفهم بأنه قلب منتعش أو مثلج لسبب ما أو بخبر ما أو لوضع ما.

كما تحيل عبارة corazón fresco بهذا الشكل في مخيلتنا على قلب منتعش بارد، أنه قلب ينبض في صدر شخص موسوم بالطيبة والحب، أو برودة الأعصاب وقوة الجلد؛ إذ أنها تشير إلى مفهوم آخر أكثر شيوعا وهو: corazón frio الذي يكون صاحبه لا مبال، صامد وغير متأثر.

و"أخضر القلب " بحسب ورودها في نص الأصل، عبارة تبعث فينا دلالة معرفية أولية، بوصف شخص ما مفعم بالمشاعر الجياشة، وكأني بشخص قلبه مازال أخضرا يافعا مقبلا على الحياة بكل قواه. وهي الدلالة التي يحملها اللون الأخضر، أي أننا وسمنا الشخص بما سلف لأن قلبه "اخضر"، وقد تختلف إذا ما وسمنا شخصا ما بسواد القلب مثلا، كان نقول زيد قلبه أسود، أي أن زيدا يحمل في قلبه الشر إما لنفسه أو لمحيطه، والعكس إذا وصفناه بالبياض مثلا، كأن نقول: زيد قلبه أبيض.

كما تحمل عبارة corazón fresco العديد من الدلالات الأخرى الممكنة، والتي سنحاول الوقوع عليها عن طرق البحث وراء الإشعاعات الرمزية على مستويات المحتوى الكتلوي المتعددة، فهي قد تفيد ما هو معروف ب: corazón frio أو القلب البارد، إذ لا طالما وصف به الأشخاص المعروفون باللامبالاة وعدم التأثر بالمواقف الشديدة مع أنفسهم ومع غيرهم، بحيث يظل الواحد منهم صامدا متصديا لأي تأثير سلبي أو إيجابي، قلب بارد لا تحركه مشاعر ولا يأبه لأحاسيس.

كما تدل العبارة على القوة وشدة البأس، corazón frio أو corazón duro لوجود بعض صلات الربط بينهما، بحيث يكون صاحب القلب الصلب البارد قويا شجاعا قادرا على تحمل الصعاب ومواجهتها وتجاوزها، وهو بعيد كل البعد عن الفشل والرضوخ والانهيار والسقوط.

أو أنها تدل على شخص منعش قلبه بالحياة،corazón fresco مملوء بالقوة والعطاء والحب ، فالشخص الذي يملك هذا القلب لا يزال في ريعان شبابه وأوج عطائه، فقلبه غض خصب منتعش بالحياة، يضج بالمشاعر.

وللوقوع على الدلالات المختلفة للفظة سننتقل إلى مستوى أوسع من الدلالة ، من شأنه أن يفتح أمامنا كل الحدود ، ففي المسار التفاوضي حول الترجمة يحاول إيكو "الانطلاق من قناعات ترى في النص زخما كبيرل من المسكوتات ، التي يتوجب على القارئ ماء فراغاتها،

واستنطاق مكنوناتها، باعتبار أن النص آلة كسولة (أو مقتصدة) ، تحيا من قيمة المعاني الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها في النص " (إيكو، 1996، ص 63). وذلك بغية التعرف على كل المعاني التي من الممكن أن نحصلها لكلمة fresco عامة ولعبارة corazón fresco خاصة ، ولعل أول وجهة نسلكها ستكون في المعنى اللغوي، بحيث ورد في قاموس المجمع الملكي الإسباني(DRAE) تعريف لكلمة fresco كالتالي:

fresco, ca

1. adj. Moderadamente frío. *Un día fresco.*
2. adj. Que no produce calor. *Un traje fresco.*
3. adj. Reciente, acabado de hacer, de coger, etc. *Queso fresco.* U. t. en sent. fig.*Noticia fresca.*
4. adj. Dicho de un alimento: Que no ha sido sometido a procesos de congelac ióno conservación.
5. adj. Dicho de un alimento: Que se consume crudo. *Hay que comer verdura stanto frescas como cocinadas.*
6. adj. Descansado, que no da muestras de fatiga.
7. adj. Vivo, renovado, original. *Un estilo fresco.*
8. adj. coloq. Imperturbable, que no se inmuta ante los problemas. *Casi lo atropellan y se queda tan fresco.* (DRAE)

وكما نرى، فان صفة fresco تحمل معنى شيء بارد نسبيا، أو تدل على شيء تم القيام به للتو، أو طبق حضر للتو، أو ثمرة طازجة نتناولها دون طبخ أو حتى خبر جديد وصل حالا . كما قد تعني الكلمة مجازا شخصا حيويا متجدد النشاط وأصليا، أو شخص قويا لا يتعب أو أنه صاحب جلد لا يتأثر بالمصائب والنوائب.

أما كلمة corazón فقد وردت في ذات القاموس كما يلي:

corazón
1. m. Órgano de naturaleza muscular, común a todos los vertebrados y a much osinvertebrados, que actúa como impulsor de la sangre y que en el ser human o está situado en la cavidad torácica.
3. m. Ánimo o valor. *No tuvo corazón para abandonarlo.*
4. m. Sentimientos. *Es una persona de buen corazón.* . (DRAE)

إذن فكلمة corazón ، تشير إلى المعنى الحقيقي أولا، أي القلب، الذي هو عضو في الجهاز الدموي، مسؤول عن نقل الدم في الجسم ، وهو موجود في التجويف الصدري. بحيث يعكس هذا التعريف الموضوعي المفهوم العلمي و الطبي للكلمة.

كما تشير اللفظة إلى المشاعر والأحاسيس أو الحالة النفسية والمعنوية لشخص ما، أو المستوى الوجداني المتعلق بمختلجات الإنسان ومكنوناته، والذي كثيرا ما يؤثر على تصرفاته وقراراته.

Nuestro corazón es el centro de nuestro poder. He aprendido que creamos fácilmente y sin esfuerzo cuando dejamos que nuestros pensamientos vengan del espacio de amor del corazón. (L. Hay, 2001, p34)

بحيث يعتقد العديد من الناس بأن قراراتهم تكون أكثر صوابا إذا حكموا قلوبهم على عقولهم، إذ يتركون أنفسهم ينجذبون نحو الجانب الذي يريح قلوبهم ويشعرهم بالراحة والاطمئنان، حتى وإن كان رأي العقل عكس ذلك.

ونلاحظ من خلال المعنيين اللغويين لكلمتي: corazón و fresco أنهما لا يلتقيان معا للدلالة على معنى مشترك بينهما لصورة ما أو لمفهوم ما أو فكرة ما عموما، ولعل أقرب معنى لعبارة corazón fresco هي عبارة corazón frio والتي تعني حسب ما رأينا شيئا باردا نسبيا، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل: إلى أي مدى قد تكون عبارة corazón fresco قريبة في معناها لعبارة corazón frio ؟ خاصة إذا علمنا أن هذه الأخيرة تدل على الصلابة واللامبالاة والقدرة الكبيرة على التحكم في الأعصاب وكذا عدم التأثر بالمصائب والظروف والمحن.

فنحن إذ نصف شخصا بأنه corazón frio، أو بأنه يحمل un corazón frio ، فهذا يعني انه شخص فولاذي قلبه بارد لا يؤثر فيه شيء. إن عبارة corazón fresco تعني قلبا باردا نسبيا، أو أنه بارد إلى حد ما أو بارد قليلا، أي أنه قلب منتعش مثلج ، و في ثقافتنا العربية كثيرا ما نستعمل عبارة "مثلج القلب" أو "لقد أثلجت قلبي" أو "ياللروعة... إنه أمر يثلج القلب، أو يثلج الصدر". بحيث وردت في لسان العرب العديد من المعاني منها:

وثَلِجَتْ نفسي بالشيء ثَلَجاً، وثَلَجَتْ تَثْلُجُ وتَثْلَجُ ثُلُوجاً: اشتفت به واطمأَنت إِليه؛ وقيل: عرفَته وسُرَّت به.ابن السكيت :ثَلِجْتُ بما خبرتني أَي اشتفيت به وسكن قلبي إِليه.
يقال :ثَلَجَتْ نفسي بالأَمر إِذا اطمأَنت إِليه وسكنت وثبت فيها ووَثِقَتْ
به؛ وثَلَجَ قَلْبُه وثَلِجَ: تيَقَّن.ثَلِجَ صدري لذلك الأَمر أَي انشرح ونَقَعَ به، ويقال: قد أَثْلَجَ صدري خَبَرٌ واردٌ أَي شفاني وسكنني فَثَلَجْتُ إِليه. (ابن منظور، باب ثلج)

وقد تدل عبارة corazón fresco على الوقوع في الحب والهوى ، فالقلب المنتعش هو لا محالة قلب سعيد فرح، انتعش واغتبط بفرحة أو صنيع أو شعور، والحب يجعل القلب منتعشا مليئا بالحياة والقوة والعطاء.

Uno de los beneficios que obtienes cuando te amas es que te sientes bien. Tenemos tanto amor en este mundo, y tenemos tanto amor en nuestro corazón. (Louise L. Hay, 2001, p34)

فالحب يبعث في القلب شعورا بالسعادة والراحة والاطمئنان ، وبما أن القلب مصدر المشاعر كلها ومصدر للحب أيضا، فقد تدل عبارة corazón fresco فيما تدل على شخص يملأ قلبه الحب والهوى.

و "أخضر القلب"، كما ورد هكذا في نص الأصل، تعبير رمزي ملتحف خلف رمزيته ليشير إلى معان عديدة، فهي تطلق على الشخص الغض القلب الذي تفيض نفسه بالمشاعر الجياشة والأحاسيس العارمة، فهو شخص محب باذل معطاء، يمنح قلبه بسهولة لمن قد يبادله نفس الشعور. كما قد تحمل عبارة "أخضر القلب" دلالة الشباب والخصوبة، بحيث تدل عبارة: فلان قلبه أخضر! على أن قلبه ما زال شابا مقبلا على الحياة، فهذا الشخص يحمل بين خلجاته قلبا غضا أخضرا لم تحرقه تجارب الحياة ونوائبها.

كما قد تحمل العبارة معنى "فتى لعوب" ، يمنح قلبه لأكثر من شخص في الوقت ذاته، ولا يستدعي الأمر إلا القليل من الجهد حتى تنمو مشاعر الحب بداخله بسرعة وبدون مقدمات. وعند ربط "القلب" بجملة الدلالات التي يحملها اللون الأخضر، والتي تناولناها فيما سبق، قد تحمل عبارة "قلب أخضر" معنى شخص قلبه هادئ مسالم وطيب، قد خلت نفسه من كل مشاعر الكره والحقد والضغينة، أو تدل على شخص لا يزال في ريعان الشباب

غضا اخضرا يافعا، أو شخصا حالما متفائلا مليئا بالآمال والأماني التي يسعى إلى تحقيقها وذلك ما للون الأخضر من دلالة على الأمل والرجاء.

إن هذا الزخم الكبير من الدلالات الكتلوية الواسعة تجعلنا نغرق في كل هذه المعاني العميقة، ولا بد لنا من خيط نجاة نتمسك به لنرسو على بر المحتوى النووي للدلالة المحددة التي أشارت إليها المترجمة و رمى إليها الشاعر، وبانغماسنا في نواة المعنى، نجد أن المترجمة أدرجت عبارة corazón fresco بعد اسم: Fatima وهو اسم امرأة يناديها به الشاعر في نص الأصل بحيث تنقل المترجمة النص إلى اللغة الاسبانية كالتالي:

Fatima

Desde hace viente siglos

La persigo,

Corazón fresco

Labios abrasados

إنه يتبعها منذ عشرين قرنا، يتبع محبوبته Fatima منذ عشرين قرنا دون أن يتعب قلبه، فهو لا يزال fresco ، إنه قلب عاشق شغفه حب محبوبته فأضحى غضا خصبا منتعشا لا تهلكه القرون ولا يتعبه التعقب.

"El amor es interminable e intemporal, es realmente la fuerza curativa más poderosa que hay. " (L. Hay, 2001, p11)

وهذا معروف عن الحب، في قدرته على المتابعة والمجابهة والاستمرار والنضال دون كلل أو ملل، وبأمل دائم ومتجدد بلقاء الحبيب، أمل يحمله المحب لحبيبته داخل قلبه المفعم بالحياة والعطاء والبذل.

إن الدلالات المختلفة التي يشير إليها التعبير الرمزي **"أخضر القلب"** وإن تعددت واختلفت، إلا أن شاعرنا لم يرمي باستعماله إياه إلا إلى فكرة واحدة، فهو يقول:

فاطمةْ

منذُ عشرينَ

قرْناً أطاردُها
أخضرَ القلْبِ
مشتعلَ الشفتينْ . .
أتناثَرُ في الرّيحِ :
لا شيءَ
في الرّيحِ غيرُ الصدى ,
وبكاءِ اليدينْ ..

ففي بحثنا داخل أركان الهنا والآن للعالم الممكن الذي يسبح فيه الرمز، نجد أنفسنا أمام مشهد مكتمل لمعاناة عاشق أخضر القلب متجدد المشاعر، يحمل أملا حيا بلقاء حبيبته فاطمة ، التي يطاردها منذ عشرين قرنا ولم يتعب ولم ينته، فهو ماض في بحثه، مستمر في مطاردته، أخضر القلب، مشتعل الشفتين، شوقا لحبيبته فاطمة، التي يبحث عنها ولا يلق استجابة إلا صدى الريح.

وعند قراءتنا للرمز المترجم corazón fresco داخل القصيدة التي ورد فيها، أي في سياقه وإحالته، نجده يعبر عن الشاعر الذي شغفته فاطمة حبا، بحيث تنقل المترجمة حاله كالآتي:

Mi cuerpo permanece sediento

Ante su rechazo ?

¿O son las tribus sedientas en mi cuerpo?

وهو يتبعها ويجري وراءها ، في سبيل لقائها والاغتراف من هواها منذ عشرين قرنا، إنها مدة طويلة كفيلة بإخماد نار أية مشاعر مهما كانت ملتهبة، ولكن الحال ليس كذلك مع شاعرنا فهو ما انفك يطاردها بقلب أخضر. وهو لا يزال يحمل الأمل في لقائها مشتعل الشفتين منتعش القلب، إنه وصف لطريق محبوب يطارد محبوبته منذ عشرين قرنا، وهو ينوي إكمالها حتى يصل إليها، حتى يصل إلى فاطمة:

Fatima

Desde hace viente siglos

La persigo,

Corazón fresco

Labios abrasados

ولن تنجح القرون في النيل من حبه ولن يتمكن البعد من إطفاء شفتيه المشتعلتين، ولن تحرق القرون الطويلة خضرة قلبه العاشق المفعم بالحياة. إنه يصرخ وينادي في الريح ولا يبق من صراخه شيء سوى الصدى:

Me disperso en el viento

Nada queda

En el viento

Solo el eco

Y el llanto de las manos

كتب الشاعر العلاق قصيدته "رماد الأناشيد" سنة 1999، ضمن ديوان ممالك ضائعة، وهي قصيدة تملؤها التساؤلات عن حبيبته "فاطمة" ، التي يتشارك هو في حبها مع العديد من الشعراء غيره، إذ يقول:

يبدأُ الحُلْمُ ثانيةً :
شعراءُ نظيفونَ
كالعُشْبِ , يندفِعُونَ مع الليلِ :
– ها نحنُ عُشّاقُكِ اليائسونْ
فلتطلّي على يأسِنا ,
حرّكِي رَمْلَ أجْرَاسِنا ,
نحنُ عشَّاقُكِ اليائسونْ
أيقظي ضوءَ نيرانِنَا الغائمة...
وتَنْحَلُّ ..
تنحل..
تَنْحّلُّ ..
في الرِّيحِ ثانيةً

ف
ا
طِ
مَ
ةْ

وتظهر لنا هنا "فاطمة" رمزا آخر، فهي : المرأة، وليس بالضرورة أن يكون اسمها فاطمة، فقد تكون ليلى أو مريم أو أي اسم آخر للمرأة التي أضنت شاعرنا بحثا وأرهقته حبا وشغفته عشقا، هو وغيره من الشعراء... نعم إنها المرأة العربية الصامدة المتحصنة المتمنعة، و"فاطمة" ما هي إلا صورة رمزية لها، استخدمها الشاعر ليحيل إلى حبيبته التي اشتاق إليها وهو يطاردها أخضر القلب غضا خصبا متجدد المشاعر، ملتهب الشفتين، على أمل لقائها.

نقلت المترجمة التعبير الرمزي "أخضر القلب" ب: corazón fresco، والتي تعني كما رأينا سالفا، قلبا منتعشا متجدد الحيوية والنشاط، أو قلبا فرحا مثلجا لخبر أو حالة، ولقد لمسنا من خلال قراءتنا للقصيدة، واستنطاقنا للرمز، بأنه يدل أو يشير إلى قلب شغوف ولهان، ضجت جنباته بمشاعر الحب والهوى لمحبوبته فاطمة، وهو إذا يرمز إلى كل ذلك بالخضرة، والتي تعد رمزا شخصيا مصاحبا للشاعر في معظم قصائده، والخضرة هنا تشير إلى الخصوبة والينع، فحبه لا يزال قويا جامحا، وقلبه لا يزال قادرا على البذل والحب والعطاء.

استعملت المترجمة لفظة fresco لتنقل التعبير الرمزي "اخضر"، والذي كان من الممكن لها أن تنقله حرفيا، رمزا برمز مباشر، أي: corazón verde، وتترك لقارئ الترجمة مسؤولية البحث عن علاقة "الخضرة" verdor بالقلب، وما يمكن أن يعنيه القلب الأخضر، ولكنها ارتأت نقله بإحدى دلالاته، وهي الانتعاش والحيوية والغض، وكلها معان يحملها القلب الأخضر.

وقد استطاعت المترجمة أن تنقل درجة التأثير الموجودة في نص الأصل إلى حد بعيد، فعند قراءتنا للرمز في نص الأصل، تتراءى لنا جليا، صورة عاشق لم تكن القرون العشرون سببا لقتل قلبه، ولم يكن البعد ليحول بينه وبين المضي قدما في مطاردة حبيبته فاطمة، قلبه

أخضر، غض، مفعم بالحياة، لم يجف ولم ييأس، إنه أخضر القلب، مشتعل الشفتين، ماض في سعيه وراء فاطمة، وكله أمل في لقائها.

كان بإمكان المترجمة أن تنقل الرمز "أخضر" حرفيا، كأن تقول مثلا: corazón verde ، بحيث سبق لها وأن نقلت رمز الخضرة، الذي نذكر دائما بكونه رمزا شخصيا متعلقا بالعالم الرمزي الخاص بشاعرنا، ولكنها فضلت التصريح بالدلالة المشار إليها، وهي الانتعاش والحياة والبذل، بقولها: corazón fresco، ولذلك يمكن القول بأن تكافؤ التعبيرين الرمزيين ليس كليا؛ ولكنه محقق إلى حد ما، ومرة أخرى قامت المترجمة بتسييج مساحة محددة للمعنى قبل نقله للغة الاسبانية، وهو ما يحتم عليها إسقاط بعض النقاط للاحتفاظ بأخرى .

II -3-النموذج الثالث :

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: أنثى الغيم **الديوان:** ممالك ضائعة **الصفحة:** 23	**اخضرت**	**Se tiñeron de verde**	**Titulo** :Mujer de la nube **Poemario**: Reinos perdidos **Página** :99

ودائما وفي سبيل الرمز الشخصي نفسه، الخضرة، نحاول مع هذا النموذج فك شفراته، في استعمال آخر، ودلالة أخرى، وذلك في عبارة: se tiñeron de verde، والتي نقلتها المترجمة بهذا الشكل، في ترجمتها ل: "اخضرت"، والحديث هنا عن "عصافير التراب"، أي أن عصافير التراب اخضرت، وهي تنقل هذا المقطع الأخير من القصيدة كالتالي:

Y **se tiñeron de verde**

Los gorriones pardos

وذلك من خلال نقلها للعبارة الواردة في نص الأصل بهذا الشكل:

واخضرت

عصافير التراب...

II -3- 1-الدراسة السيميائية:

عند تلقينا لكلمة "اخضرت" ، أي عصافير التراب اخضرت، يتبادر إلى ذهننا معنى أولي ، وهو أن هذه العصافير قد تلونت أو لونت نفسها بالأخضر، أو أنها اتخذت من الأخضر لونا آخر على لونها الأصلي الذي كان فيها قبلا. ومنه قد يقع الفعل على نوع آخر من نحو: احمرت، ابيضت، اسودت...

وهو مستوى أولي للدالة في تأويلها المباشر، ولكي نتمكن من الإحاطة بجملة المعاني التي من الممكن للعبارة أن تحيط بها، ننتقل إلى مستوى أعم وأعمق من الدلالة، وهو ما سيمكننا منه البحث في آفاق المؤول الديناميكي الواسع.

تدل الخضرة، أو اللون الأخضر عموما على معان ودلالات عديدة ومتعددة، فعند قراءتنا لعبارة : اخضرت عصافير التراب، قد يخيل إلينا أن هذه العصافير تلونت بالخضار، أو صبغت نفسها بالأخضر، وهنا نحاول أن نرسم في ذهننا صورة عصفور يلون أو يصبغ ريشه بالأخضر، فمن الممكن أن يمرغ نفسه بتراب فيه خضار أثناء أخذه لحمام شمسي، أو أنه غطس نفسه في ماء خالطته خضرة ما ، فصبغ ريشه واخضر لونه.

ولكننا رأينا، فيما سبق، الدلالات الأخرى البعيدة للون الأخضر، والتي من الممكن أن يكون الشاعر قد قصدها من وراء قوله: اخضرت عصافير التراب... ولقد مررنا على جملة هذه المعاني مع النموذجين السابقين، والتي من الممكن أن نلخصها في: الطبيعة الخضراء الوارفة، الغض والشباب والخصوبة والعطاء، التجدد والنشاط والحيوية والأمل، السكينة والطمأنينة والهدوء والراحة والصحة والأمل والرجاء.

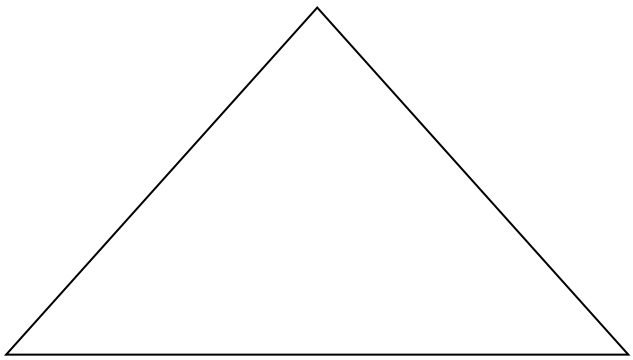
و" إنه لمن الجلي كذلك، أننا إذ نبلغ إلى هذه البنى الدلالية العميقة التي لا يبسطها النص على السطح، فذلك أن القارئ يقدرها، باعتبارها مفتاحا من أجل تفعيل النص تفعيلا كاملا" (إيكو، 1996ص 80)، و عليه فمن الممكن أن يقصد الشاعر بقوله : اخضرت عصافير التراب ، أنها تشبعت بالحيوية والنشاط، أو أنها أصبحت أكثر خصوبة وعطاء. وهكذا يحملنا المؤول الديناميكي معه إلى كل الزوايا القريبة والبعيدة للمعنى، ولكننا بصدد تحديد زاوية تأويلية واحدة، ذات دلالة رمزية محددة.

يتعين علينا الآن، وفي هذا المستوى من التأويل المحدد، وفق حيز محدود للدلالة الرمزية ، في محاولة منا حصر المعنى في الدلالة المقصودة من قبل الشاعر، بحيث نحدد المعنى الذي كان يرمي إليه رمزا، من خلال قوله: اخضرت عصافير التراب، ولعل المعنى الأرجح هو أن هذه العصافير اخضرت أملا وحيوية ونشاطا وخصوبة وعطاء. فكأني بها قبل ذلك خاملة متعبة، وحزينة مرهقة، ثم اخضرت أرواحها وأجسادها مرحا وفرحا ونشاطا.

وبتطبيق المثلث السيميائي على التعبير "اخضرت" عصافير التراب كما ورد في نص الأصل ينتج لدينا ما يلي:

المؤول النهائي (الرمزي) :

[عصافير نشيطة مفعمة بالحيوية والخصوبة والعطاء]



الماثول : **الموضوع:**

[**اخضرت** عصافير التراب] [حالة وجدانية نفسية]

ـعلامة معيارية رمزية حججية ـ

تمثل عبارة: اخضرت عصافير التراب، رمزا معياريا حججيا، بحيث أن الشاعر استخدمه للتعبير عن حالة انتقلت فيها العصافير من وضع ما إلى وضع آخر يملؤه النشاط والفرح والسعادة والحركة والقوة، وهو معياري لتعارفنا على إفادته لمعناه، وذلك لأن الشاعر

استخدمه للتعبير عن حالة معينة وفي سياق محدد، تنتقل فيه عصافير التراب البنية من حالة ما، قد تكون حالة من الخمول والتعب، إلى حالة مفعمة بالحيوية والأمل والحياة والنشاط، وهو معياري لتعارفنا على إفادته لمعناه (دلالة الأخضر على هذه المعاني علميا ونفسيا)، وهي دلالات الاتصاف بالخضار، وهو حججي لأنه يدل على نمط ما أو حالة ما دلت عليها مجموعة من المؤشرات والعلامات الدالة على معناه ، بحيث تكون هذه المؤشرات حججا استدلالية نرتكز عليها أثناء تحديدنا للدلالة، ولعل هذه المؤشرات تتلخص في جملة المعاني النفسية والسيكولوجية والفيزيولوجية التي يبعثها اللون الأخضر، والتي رأيناها سابقا، ولأن اللفظة دلت على هذه الحالة تحديدا في هذا المعنى تحديدا، استنادا على جملة من المؤثرات الدالة على هذا المعنى، بحيث أن العصافير كائنات طبيعية مسالمة وهي رمز للأمل والحرية عند رفرفتها في الأفق، وهي رمز للفرح والخصوبة والعطاء بزقزقتها الجميلة التي تبعث على السكينة والفرح.

II -3-2- التفاوض حول الترجمة :

تجعلنا عبارة Se tiñeron de verde نرسم في مخيلتنا صورة لعصافير تخضر، عصافير تغير لونها من لون ما إلى اللون الأخضر، بحيث يتبادر إلى الذهن أنها مرغت ريشها في خضرة من تراب أو ماء أو غيره. أو أن أشعة خضراء انعكست عليها فاخضر لونها أو شيء ما من هذا القبيل.

se tiñeron de verde، يتبين لنا جليا، أن لونهم ليس أخضرا في الأصل، أي أن العصافير "يتلونون" ، أو "يتخذون اللون الأخضر" في قولها: se tiñeron، وهو حاضر للفعل teñirse. بحيث تدلنا العبارة على وقوع الفعل على الفاعل أو الاتصاف به، أي أن los gorriones تلونوا بالأخضر.

كما أن عبارة "اخضرت عصافير التراب" الواردة في نص الأصل ، تجعلنا بدورها، نرسم في مخيلتنا صورة لعصافير تخضر، عصافير تلون ريشها أو تصبغه أو تلونه أو تغيره من لونه الأصلي إلى اللون الأخضر. لون يحاكي الطبيعة في خضرتها، ومنه يبدأ عقلنا رحلة البحث والتقصي، حول طريقة ما تمكن هذه العصافير من تلوين ريشها، كالتمرغ في الخضرة

أو غمس نفسها في خضار من ماء أو نبات أو غيره. ولكن هذا المستوى من الدلالة في نوعه المعرفي على حد تعبير إيكو يبقى سطحيا، وهو ما يحتم علينا المرور إلى مستوى آخر من الدلالة أكثر عمقا واتساعا لتكشف الأبعاد الرمزية لهذا التعبير العميق.

إن التفكير المعمق في العبارة الرمزية التي اختارت المترجمة التعبير بها:

Y se tiñeron de verde

Los gorriones pardos

قد تعني كما أسلفنا، أن عصافير ال: gorrión مرغت نفسها في خضرة جعلتها تكتسب اللون الأخضر، وهي الفكرة الأولى والأولية التي ترتسم في الذهن لحظة تلقينا للعبارة خاصة وأن المترجمة تقول بأن هذه العصافير gorriones يتسمون بأنهم: pardos، وهي صفة تعني لونا يقارب لون التراب.

بحيث ورد في القاموس الملكي الإسباني (DRAE) ما يلي :

teñir
1. tr. Dar cierto color a una cosa, encima del que tenía. U. t. c. prnl.
2. tr. Dar a algo un carácter o apariencia que no es el suyo propio, o que lo alt era.
3. tr. Pint. Rebajar o apagar un color con otros más oscuros. (DRAE)

ومن خلال التعريف اللغوي للفظة، يتبين لنا أن: teñir، يعني تلوين شيء ما أو صبغه بلون غير لونه، أي إضافته على اللون الذي كان قبلا، أو تغييره باللون الجديد، كما تعني مجازا إضفاء صفة ما على شيء ما، ليست فيه من قبل. أما علامة se في teñirse، فهي تدل على علاقة انعكاسية للفعل مع الضمير، بحيث يقوم الفاعل بالفعل أو يتصف به، وهو ما يعرف ب: El verbo reflexivo

ولكن السؤال هنا هو: كيف تلونت العصافير بالأخضر؟ فعصفور ال: gorrión، لونه بني كستنائي تخالطه حمرة وسواد.

gorrión
m.f. Pájaro de unos doce centímetros desde la cabeza a la extremidad de lacol a, con el pico fuerte, cónico y algo doblado en la punta; plumaje pardo en lacabeza, castaño en el cuello, espalda, alas y cola, pero con manchas negr as yrojizas, ceniciento en el vientre; en el macho, con babero negro en pecho y garganta. Es sedentario y muy abundante en España. (DRAE)

و بالإضافة إلى شكله المبين أعلاه والألوان التي تزين ريشه، فهو "pardo" على حد تعبير المترجمة، فهي تقول:

Y se tiñeron de verde

Los gorriones pardos

أي أن هذه العصافير تتصف بكونها pardos، وهي صفة تعني لون الأرض أو التربة التي تخالط البني بالأحمر.

pardo
1. adj. Dicho de un color: Semejante al de la tierra o al de la piel del oso, y qu etira a marrón o a rojizo. U. t. c. s. m.
2. adj. De color **pardo.**
3. adj. Dicho especialmente de las nubes o del día nublado: **oscuro** (‖ sin luz o claridad). (DRAE)

ولعل سبب إضافة المترجمة لهذه الصفة، هو محاولتها لنقل العبارة في نص الأصل: عصافير التراب، فهي أرادت أن تصف العصافير بلون يشبه لون الأرض أو التراب، فقالت: gorriones pardos.

يجعلنا المشهد الحاضر أمامنا نتخيل بأن العصافير قد مرغت ريشها في مادة خضراء، تكون ممزوجة بتراب أو ماء أو غيره، فتغير لونها البني المحمر إلى الأخضر de verde. ولكننا نتذكر في هذا المقام، ما للون الأخضر من دلالات أخرى رمزية، أبعد ما تكون عن التلون بالأخضر فعليا، وهو ما رأيناه في النموذجين السابقين. فقد يدل التلون بالأخضر على التلون من حال إلى حال أخرى، أو حالات أخرى، من شأن اللون الأخضر verde الدلالة عليها، ومنها: التلون بالأخضر فعليا، وهو اللون الذي تكتسي به الطبيعة في الأشجار والنباتات

وبعض أنواع الحيوانات والحشرات، أو أي شيء أخضر آخر موجود في الطبيعة كالزمرد مثلا.

وبحسب التعريف الوارد لهذا النوع من العصافير في قاموس المجمع الملكي الإسباني، والذي أوردناه سابقا، فإنه عصفور صغير لا يتعدى 12 سم، وكما لاحظنا فإن ألوانه مختلطة، فهو pardo في رأسه، وهذا يعني أن رأسه لونه بني محمر، كلون التربة، وهو ذو رقبة كستنائية اللون، شأنها شأن لون ريش ظهره وجناحيه وذيله، مع بقع حمراء وسوداء، أي أنه خليط من الألوان يهيمن عليه اللونان البني الترابي والكستنائي. والكستنائي لون يمكن إدراجه ضمن تدريجات اللون البني، فهو لون الكستناء وهي ثمرة صغيرة لونها بني قاتم، معروفة أيضا بأسماء أخرى منها القسطل.

Son aves de tamaño pequeño y mediano, de unos 10 a 25 cm, con el pico corto, cónico y fuerte, alas redondeadas y cortas. Comparados con otros grupos de aves no presentan colorido muy variado. Los machos tienen cantos muy melódicos y se alimentan principalmente de semillas e insectos y en pocas ocasiones de néctar. Los machos son territoriales y los defienden con constantes vocalizaciones y anidan en el suelo o en arbustos a baja altura. En Colombia se registran 68 especies.(P. Manuel y Z. Quirama, 2014, pp140-141)

ومنه يتبين لنا أنها طيور صغيرة تتغذى على الحشرات والبذور الموجودة في التربة، وهي لا تفضل الأماكن العالية لبناء أعشاشها بل تفضل الأماكن المنخفضة، وهي تستعمل التربة في بناء أعشاشها.ولنا هنا صورة تمثل ال: gorrión

الشكل 13: El gorrión

(J. Maestre, 2010,p37)

بحيث تظهر لمنا الصورة الألوان السابق ذكرها ، والتي تتمثل في البني والكستنائي مع بعض بقع الحمرة والسواد، بحيث يغلب اللون البني عليه، وهو اللون الأكثر ملاحظة عند مشاهدته لأول وهلة.

نجد أنفسنا إذن أمام عصافير تخضر، أي أنها ليست خضراء في نفسها وذاتها، أي أن لونها الأصلي ليس أخضرا، بل هي تكتسبه وتكتسي به، وتتلون به إجمالا. كما يلفت انتباهنا كون هذه العصافير التي "اخضرت" هي عصافير "التراب"، وهنا يجعلنا السياق نبحث في ما تعنيه عبارة "عصافير التراب" أو ما يعنيه الشاعر تحديدا، فهذا العصفور الذي يخضر هنا، ليس حسونا أو شرشورا أو ببغاء أو عصفور كناري، إنه: عصفور تراب.

وهنا نجد أنفسنا أمام احتمالين:الأول هو أن عصافير "التراب" تعني عصافير في التراب، على الأرض، ربما تبحث عن قوتها من بذور وحشرات وغيرها، أو أنها تأخذ حماما مشكلا من أشعة الشمس وحبيبات التراب، وهو سلوك تقوم به العصافير الدورية وبعض أنواع

العصافير الأخرى، حتى تنظف ريشها من بعض الطفيليات التي تتعلق بريشها، وهو ما أفادنا به الطبيب والأخصائي البيطري ديكير عبد الرحمن، بحيث أعلمنا أيضا بأن العصفور الدوري هو أكثر نوع معروف بكثرة تعلقه بالتراب، وهو المعروف علميا ب:" passer domesticus"، بحيث يبحث عن طعامه بشكل اكبر في التراب، ويمرغ نفسه فيه كنوع من الاستحمام والتنظيف، حتى أنه يستعمله في بناء أعشاشه.

ف"هو من الطيور السربية التي تقطن جميع المناطق السكانية، معروف بقطع المسافات المحدودة، مع قدرته على استيطان مناطق كبيرة يصلها عبر جسور من الموائل، مثل القرى والمزارع ، ويقتات العصفور الدوري ببذور النباتات والبراعم، ومخلفات الأطعمة البشرية والكائنات غير الفقارية" (جنينغيز،2013، ص61) وقد وردت هذه المعلومات في بحث موسوعي عن الطيور المتواجدة في شبه جزيرة العرب، والعراق يقع ضمن هذه المنطقة الجغرافية، ولعل العصفور الدوري المتواجد هناك هو نفسه المتواجد في دول البحر المتوسط، فالعصافير الدورية تنتمي إلى العائلة نفسها في جميع أقطار العالم، وتتميز بالخصائص نفسها، كالسلوكات الحياتية من تكاثر وغذاء وتعشيش، ومميزات شكلية كالحجم والطول واللون وغيرها. ولنا هنا صورة للعصفور الدوري أخذناها من المصدر نفسه، تبين شكله وحجمه ولونه وغيرها من التفاصيل الأخرى:

الشكل 14: العصفور الدوري

أما الاحتمال الثاني، فهو كون العصفور الدوري يغلب عليه اللون البني والكستنائي، وهما لونان يشبهان لون التربة ، حتى أننا بالكاد نستطيع رؤية العصفور وهو على الأرض، وذلك لشدة تناغم ألوانه واندماجها مع لون التربة، ومع لون جذوع الأشجار والأغصان، ولعلها خاصية تمكنه من الاختباء والتواري عن أعدائه. وهنا وبحسب تعبير الشاعر، فإن عصافير "التراب" البنية قد "اخضرت"، وهي خضرة متعددة المعاني ومتنوعة الدلالات كما رأينا سابقا.

و لا شك أن الإحاطة بكل زوايا الدلالة التي من شأن التعبير الرمزي الذي بين أيدينا أن يفيدها، يجعلنا نضيع في أفق واسع من الدلالات المختلطة، وعليه ننتقل إلى مستوى آخر من الضبط، وهو المحتوى النووي، الذي نحاول فيه تحديد المعنى المقصود من خلال قول المترجمة :

Y se tiñeron de verde

Los gorriones pardos

ولعل المعنى الأقرب هو المعنى الإشاري، وليس المعنى المباشر، فكون العصافير تلونت فعليا بالأخضر، أي أنها انصبغت ولونت نفسها وريشها بالأخضر أمر مستبعد دلاليا، خاصة وأننا أمام تعبير رمزي، وعليه فإن المترجمة تقصد بذلك أن Los gorriones قد تشبعوا بالقوة والنشاط والحيوية والأمل. كما أن ورود التعبير الرمزي "اخضرت عصافير التراب"، بهذا الشكل ، في نص الأصل، يجعلنا نفكر لأول وهلة أنها تغير لونها البني الترابي إلى الأخضر، ولكن الخضرة، كما رأينا سابقا، رمز شخصي ملازم للشاعر، والمعنى المقصود هنا رمزي إشاري، يرمي به الشاعر إلى أن عصافير التراب اخضرت نفسها نشاطا وحيوية وخصبا.

و عند تفحصنا للتعبير الرمزي الذي اختارت المترجمة أن تنقل به عبارتها داخل نص القصيدة الوارد فيه، أي بتفقدنا للحيز الزماني والمكاني الذي يحيط بالعالم الممكن للرمز، يجعلنا الأمر نرجح الكفة أكثر إلى كون المترجمة قد قصدت من خلال تعبيرها بهذا الشكل؛ أن عصافير ال: gorriones قد اخضرت نفوسهم أملا وحيوية وخصبا، وعلى الرغم من ورود التعبير الرمزي في آخر القصيدة، إلا أننا نقرأ قبله تعابير أخرى سبقته مهدت له، ودلت بدورها على الحياة والحيوية والنشاط، منها:

La lluvia
La nube
Los bosques
Los caballos
Los rebaños

بحيث وردت في نص القصيدة المترجمة كالتالي:

Cuando la lluvia sombría golpeó mi puerta,
Dije:
Es la mujer de la nube,
Enrojecieron las piedras de los bosques
Y por mis venas galoparon los caballos.
Se alzó
El fragor de los rebaños
Y se tiñeron de verde los gorriones pardos…

إنه عالم واسع، مليء بجميع مقومات الحياة والنشاط، بدأت الحياة تدب في أوصاله عندما صفع المطر الهاطل الباب، باعثا مع مائه الحياة في كل الأرجاء والأشياء والأجواء. و يحتوي نص القصيدة على جملة من المؤشرات؛ التي من شانها ترجيح الكفة إلى المعنى الرمزي الذي يفيد الحياة والخصب والنشاط والعطاء، وذلك لورود بعض المؤشرات الدلالية الواردة في ذات السياق، وهي:

دق المطر بابي
الغيم
الغابات
الخيل

بحيث يتبين لنا من خلال استنطاقنا للتعبير الرمزي الشخصي، الخضرة، أو التلون بالأخضر هنا، أنها تفيد المرور من حالة ما إلى حالة ملؤها النشاط والحيوية والعطاء، انبعثت في عصافير التراب، مع الخيل والحصى والغابات، بعد أن دق المطر باب الشاعر، فقد جعل المطر كل شيء في محيط الشاعر يتحلى بالقوة والنشاط والخصب. وهو ما يجعلنا نستشف هذا المعنى عند قراءتنا للتعبير الرمزي الذي ورد أخيرا في نص القصيدة، بحيث نحس ونلمس ما أشار إليه الشاعر رمزا.
ولعل المترجمة بنقلها التعبير الرمزي بهذا الشكل، se tiñeron de verde، قد حاولت لمس الخيط الدلالي نفسه الذي علق عليه الشاعر رمزه "اخضرت"، وذلك في محاولة منها الإشارة إلى دلالة ما من دلالات اللون الأخضر النفسية والروحية والفيزيولوجية، بحيث يدل اللون الأخضر" verde"؛ في لغة الوصل على جملة المعاني نفسها التي يعنيها اللون الأخضر في لغة الأصل، بحيث يجعلنا التعبير الرمزي في نص الترجمة نفكر بأن Los gorriones قد أصبحوا في حالة من النشاط والحيوية والعطاء، وعليه يمكن القول بان قصدية الشاعر وأفضليته الأسلوبية قد تحققت إلى مدى بعيد في نص الترجمة.

أن ورود التعبير الرمزي هكذا في آخر القصيدة يضعنا أمام مشهد من التحول، مس بعض الأرجاء، bosques, caballos، وانتهى باخضرار عصافير ال: gorriones، نشاطا

وحياة وحيوية وخصبا، نتخيله ونحس به، وهو الشعور الذي حاولت المترجمة نقله بترجمتها للرمز "اخضرت" ، بحيث أشارت إلى المعنى رمزا على طريقة الشاعر في نص الأصل. وعليه يمكن القول أن درجة التأثير والتأثر بأبعاد الرمز هي نفسها التي تحيط بقارئ نص الأصل وقارئ نص الوصل على حد سواء. ولقد رجحت المترجمة في هذا المقام الكفة إلى الترجمة الحرفية، بحيث نقلت التعبير الرمزي الوارد في نص الأصل "اخضرت"؛ بتعبير رمزي مواز له ومطابق له في نص الوصل حرفيا ودلاليا، خاصة أنها ترقت لقارئ الترجمة حيزا واسعا من التفكير، بغية الوصول إلى الدلالة المرجوة، والتي يشير إليها التعبير الرمزي se tiñeron de verde، من حياة ونشاط وحيوية وانتعاش وغيرها، بحيث سارت على منوال الشاعر نفسه، وعليه يمكن القول بأنه ، وعلى الرغم من كون الترجمة حرفية، إلا أنها تكافأت مع التعبير الرمزي في نص الأصل إلى حد بعيد، إن لم نقل بأنها تكافأت معه كلية.

II -4-النموذج الرابع:

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: أنثى الغيم **الديوان:** ممالك ضائعة **الصفحة:** 23	**أنثى**	**Mujer**	**Titulo** :Mujer de la nube **Poemario**: Reinos perdidos **Página** :99

تنقل المترجمة في القصيدة التي بين أيدينا عبارة رمزية بليغة الإيحاء بقولها: mujer de la nube ، ويظهر لنا ذلك مرتان، مرة في العنوان، ومرة أخرى في نص القصيدة، بحيث تنقل عن الأصل عبارة : أنثى الغيم، وهي تعبر بذلك في القصيدة المترجمة كما يلي:

Cuando la lluvia sombraría golpeó mi puerta,

Dije:

Es la **mujer** de la nube

وقد عبر العلاق في نص الأصل بعبارة: أنثى الغيم ، إذ تظهر لنا في مطلع القصيدة كما يلي:

حينَ دقّ المطرُ المعتمُ بابي

قلتُ:

أنثى الغيمِ،

II -1-4-الدراسة السيميائية:

إن أول المعاني المباشرة للفظة "أنثى"، هي عكس الذكر من كل شيء، كنوع من التأويل الأولي، أو على مستوى المؤول المباشر كما يسميه بورس، والذي نفهمه عند تلقينا للفظة مباشرة، فغالبية الموجودات مكونة من هذين العنصرين، الذكر والأنثى، الإنسان والحيوان والنبات وغيرها.

وبسيرنا على المسار السيميائي البورسي، ننتقل إلى أفق أوسع داخل حركة السيميوز، يفتح لنا أبوابه المؤول الديناميكي العميق، والبداية تكون بالمعنى اللغوي، فلقد ورد في قاموس لسان العرب تعريف لكلمة "أنثى"، نقلنا منه ما يلي:

الأُنْثى: خلافُ الذكر من كل شيء، والجمع إِناثٌ؛ وفي التنزيل العزيز: إِن يَدْعُون من دونه إِلا إِناثاً؛ الفراء: تقول العرب: اللاَّتُ والعُزَّى وأَشباهُها من الآلهة المؤَنثة؛ والمُؤَنَّث: ذَكَرٌ في خَلْق أُنْثى؛ ويقال للرجل: أَنَّثْتُ تَأْنيثاً أَي لِنْتَ له، ولم تَتَشَدَّد. وبعضهم يقول: تَأَنَّثَ في أَمره وتَخَنَّثَ. والأَنِيثُ من الرجال: المُخَنَّثُ، شِبْه المرأَة؛ والتأْنِيثُ: خلافُ التذكير، وهي الأَناثةُ. ويقال: هذه امرأَة أُنثى إِذا مُدِحَتْ بأَنها كاملة من النساء، كما يقال: رجل ذَكَر إِذا وُصِفَ بالكمال. يقال هذا طائرٌ وأُنْثاه، ولا يقال: وأُنْثاتُه. وتأْنيثُ الاسم: خلافُ تذكيره؛ وقد أَنَّثْته، فتَأَنَّثَ. وقول الفرزدق: وكنّا، إِذا الجَبَّارُ صَعَّر خَدَّه، ضَرَبْناه تحتَ الأُنْثَيينِ على الكَرْد قال: يعني الأُذُنَيْن، لأَنَّ الأُذُنَ أُنثى. المئْناثُ: التي تَلِدُ الإِناثَ كثيراً، كالمِذْكارِ: التي تَلِدُ الذكور. وأَرض مِئْناثٌ وأَنيثةٌ: سَهْلة مُنْبِتة، خَلِيقةٌ بالنَّبات، ليست بغليظة؛ وفي الصحاح: تُنْبتُ البَقْلَ سَهْلةٌ. وزعم ابن الأَعرابي أَني المرأَة إِنما سميت أُنثى، من البلد الأنيث، قال: لأَن المرأَة أَلْيَنُ من الرجل، وسميت أُنثى للينها.(ابن منظور، باب انث)

إذن فالأنثى والمؤنثة والتأنيث، هي معان مخالفة للذكر والمذكر والتذكير، بوصفهما عنصران متكاملان يميزان أصل الموجودات، ولكل منهما صفات تميزه عن غيره، وقد يأخذ أحدهما عن غيره صفاته فيتشبه به، كأن يلين الذكر فيصبح مشابها للأنثى في لينها، واللين في الأنثى أصل، وفي الذكر استعارة واتصاف حانيّ، وقد تتصف الأنثى بدورها بصفات الذكر،

كأن تتشدد وتتصلب فتشابهه، وهي مشابهة لحظية، فالتشدد في الذكر أصل، وفي الأنثى استعارة وقتية.

كما نجد أن التعريف اللغوي يربط بين الأنثى والخصب، أو الأرض الخصبة اللينة المنبتة المزراعة، التي تعطي أكلها مغدقا سهلا، فهي لينة كالأنثى وسهلة معطاءة. ولقد جاء ذكر "الأنثى" في القرآن الكريم، في مواطن عديدة، نذكر منها قوله تعالى:

"فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنْثَىٰ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثَىٰ" (الآية 36 من سورة آل عمران). والحديث هنا عن امرأة عمران، عندما وضعت السيدة مريم والدة المسيح عيسى عليهما السلام، فهي تقول بأنها وضعت أنثى، بخلاف ما كانت ترجو وتتمنى أي الذكر، وذلك باعتبار أن الأنثى جارية ضعيفة ولا تحرر، إذ لم يكن يحرر وقتها إلا الغلمان، وهي تؤكد على الاختلاف الموجود بينهما بقولها: " وليس الذكر كالأنثى". (المحلي و السيوطي، 2001، ص70).

وقد اعتبر بعض العرب في الجاهلية الأنثى عارا وفضيحة، فانتشرت بعض الممارسات الفظيعة والتجاوزات المشينة في حق البنات كالقتل والوأد، يقول تعالى في كتابه العزيز: **"وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ"** (الآية 58 من سورة النحل).

بحيث أن أحدهم إذا بشر بأن امرأته أو إحدى نسائه ولدت له أنثى، يغضب ويسود وجهه من هول ما بشر به، فيحتار في أمره، هل يختفي عن قومه ويعتزلهم حينا حتى لا يضطر إلى مواجهتهم والإفصاح عن ولادة الأنثى؟ وهل يحتفظ بها ولا يقتلها؟ مما سيحتم عليه الشعور بالذل والهوان، أم يدفنها حية في التراب؟ فيئدها ويتخلص منها.ولقد ظلت هذه العادة السيئة منتشرة إلى أن جاء الإسلام وحرمها، وعظم الأنثى وأكرمها. وعلى الرغم من الاختلافات الجسمية والنفسية الموجودة بين الذكر والأنثى، فقد فضل الله تعالى بعضهم على بعض، كل بحسب جنسه وتكوينه، فقسم عليهما الواجبات التي تتلاءم وطبيعة كل منهما ، ولكنه عز وجل ساوى بينهما في المكافأة والجزاء، على القيام بأوامره والابتعاد عن نواهيه، إذ يقول جل وعلى: **" فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِنْكُمْ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَىٰ"** (الآية 195 من سورة آل عمران).

وعلى الرغم من حقيقة ارتباط الأنثى بالضعف واللين واللطف، إلا أنها كانت منذ العصور الغابرة رمزا للعطاء والبذل والخصب فقد "عدّ الإنسان القديم أن الشمس أنثى، فهي أكبر الأجرام السماوية، وأكثرها إشراقا، وضياء، وهي مصدر الدفء، والحياة. والأرض أنثى، فهي التي تصنع الحياة من العدم، وتخلق من الطين طعاما، وغذاء. والشجرة أنثى، فهي رمز الإثمار، والظل، والعطاء، والسماء أنثى، فهي رمز الفوقية ، والعلو، وسقف الحماية، والاحتضان، والثمرة أنثى والجنة أنثى ". (سرتي، 2008 ، ص09)

أما الذكر أو المذكر، موصوف بأنه يأخذ أكثر مما يعطي، أو أنه يأخذ ولا يعطي، وهو بحاجة في حياته إلى الأنثى، التي هي أصل كل خصب، ومنبع كل حب، ومقصد لا ينضب، فكانت الموجودات المؤنثة كلها معطاءة مجزاة، ارتبط وجودها بالبذل والمنح واللين والسهولة.

عبد الإنسان القديم، وفي العديد من الأقطار الشمس، وذلك باعتبارها أصلا للقوة الأنثوية الجبارة، التي تنير كل الموجودات وتغمرهم بضوئها ودفئها، وعلى الرغم من وجود أنواع مختلفة أخرى من الآلهة، إلا أن الشمس (الأنثى) هي أصلها جميعا، وقد ساد اعتقاد بأنه قد "لقح القمر الإلهة الشمس، ليخرج من جوفها كوكب الزهرة 'عشتار'. وكانت عشتار ربة الحب والخصب والأنوثة الكاملة، هي ربة الأرباب، وإلهة الآلهة في العالم القديم" (سرتي، 2008، ص10)

بحيث يمكننا أن نتصور السبب من وراء جعل الآلهة إناثا، خاصة فيما تعلق بالحب والخصب، والمطر والخير وغيرها، ولم يكن هذا الاعتقاد سائدا في قطر فريد دون غيره ف"إن عشتار العراقية هي نفسها العزّى في الجزيرة العربية، وهي نفسها أفروديت، وفينوس، في أوروبا، بل إن الآلهة الوثنية –التي كانت تعبد في الهند وفارس وآسيا الصغرى– هي نفسها التي مازالت تعبدها قبائل الزنج في أغوار إفريقيا حتى اليوم، مع اختلاف طقوسها ومسمياتها الرمزية، والطلاسم النصية التي تتلى في معابدها"(سرتي، 2008، ص11)

أي أن الأنثى كانت مقدسة في القديم، فهي منبع كل خير، ومصدر كل نفع، ولعل الدلالة الأعظم التي جعلت من الأنثى مقدسة هي صفة "الأمومة" التي غطت بدلالتها العميقة على كل الصفات الأخرى. ف"القوة الرمزية لتصورات الإلوهية مستعارة من الإنتاجية الأمومية

التي تجعل هذه الأمور سلبية: القدرة المذلة للأم، اللغز االمحصر للحمل والخوف الموحى بواسطة الإنفغار الأنثوي. وفضلا عن ذلك، تعلن الألوهية قيمة القدرة الخصبة والمغذية المنتجة للحياة" (أنزيو،1992، ص109)

وبعودتنا لنص القصيدة الذي جاء فيه استعمال "أنثى" أو بالأحرى "أنثى الغيم"، يجعلنا نتوقف لحظة عند تفضيل الشاعر لفظة "أنثى" على "امرأة" ، فهو لم يقل مثلا : "امرأة الغيم" بل "أنثى". المرأة أنثى طبعا، كما الرجل ذكر، ولكن ليست كل أنثى امرأة ، فهو يقول : "أنثى الغيم"، وهي ليست بالضرورة "امرأة"، إنها أنثى فحسب، إنها أنثى الغيم، وباعتبار ازدواجية الموجودات بين "ذكر" و"أنثى"، احتاج الغيم إلى أنثاه، فعن أية أنثى يتحدث الشاعر تحديدا؟ إنه يعبر عنها رمزا، ولكنه مع ذلك يشير إلى شيء محدد، ولا يشير إلى كل دلالات الأنثى السابق ذكرها، إذ يتعين علينا تحديد المنحى التأويلي المحدد، على مستوى المؤول النهائي الذي يحدد لنا الفكرة التي أشار إليها الشاعر من خلال قوله: "أنثى الغيم"، فهو يقول:

حين دق المطر المعتم بابي

قلت:

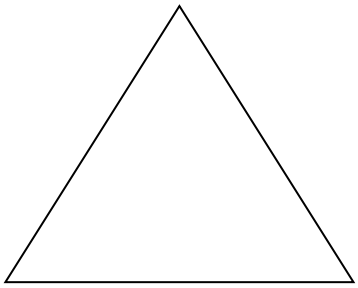
أنثى الغيم

إنه يخاطب الأنثى التي وراء الباب، الأنثى التي دقت بابه في الليل المظلم، إنها أمطار نزلت بليل معتم، وهي تدق بابه معلنة قدومها. فنجد الشاعر صرح قبلا بما أشار إليه رمزا بعد ذلك، فهو يخبرنا قبلا بأن المطر دق بابه، وهو يعود ويشير إليه بعدا ذلك رمزا، بوصفه أو بوصفها (الأمطار) أنثى الغيم، الغيم الماطر. فهي تصاحبه وتلازمه، كما يصاحب كل ذكر أنثى في جميع الموجودات، فلا مطر بلا غيم، إنه يشير رمزا إلى المطر، ويوحي إليه: أنثى الغيم.

وبتمثيلنا للرمز على المثلث البورسي نجد:

المؤول النهائي (الرمزي)

[الأمطار]



الماثول: [أنثى الغيم] **الموضوع**: [أنثى الغيم ومصاحبته]

-علامة قانونية رمزية خبرية-

يندرج التعبير الرمزي "mujer de la nube " ضمن نوع الرمز السياقي، أما تصنيفه السيميائي بحسب السيميوز البورسي، فهو رمز معياري خبري، وهو رمز لأن دلالته إيحائية إشارية غير مباشرة، ومعياري لأن اللغة الإسبانية تدعو لفظة "lluvia " بالتأنيث (femenino)، بحيث يقال : la lluvia أو una lluvia، ولا يجوز استعمال أداتي التعريف والتنكير 'el" أو "un"، وهو ما جعلها تعبر ب: " mujer " في إشارتها إلى " la lluvia "، وفق مشهد رمزي عميق تكون فيه الأمطار "la lluvia " امرأة " mujer " للغيم "la nube ".

"أنثى الغيم" رمز سياقي، وهو نوع من الرمز يفسر معناه ومرماه بحسب السياق الذي استعمل فيه، بحيث قد تتغير الدلالات بتغير السياقات والاستعمالات كما أشرنا إلى ذلك في الفصل النظري الأول، وهو باعتبار السيميوز البورسي رمز قانوني خبري، وهو قانوني لأن الناس تواضعوا على وجود أنثى لكل ذكر، سواء كان ذلك في الأحياء أم في الموجودات والمحسوسات، وهو رمز خبري، أو تصوري كما يسميه البعض، وهذا باختلاف الترجمات التي خضعت لها دراسات بورس السيميائية، بحيث يكون الخبر هنا عبارة عن حد في الحكم فقط، أي أنه ليس حكما، ومنه فهو لا يحتمل الصدق أو الكذب، إذ هو يعطي تصورا آنيا للتعبير الرمزي، وفق حالة ما، بحيث ترتسم دلالته في الذهن عند ارتباطه بالماثول، فيعطينا معلومة أولية، فالخبر هو العلامة الماثول عند إحالتها على العلامة المؤول بواسطة مقولة

الأولانية وهو يعطينا إشارة عن حالة حدثت في حيز ما ، دونما حاجة لأن تكون حكما، إنه يخبرنا عن قدوم أنثى الغيم (الأمطار)، تدق باب الشاعر في الليل المعتم.

II -4-2-التفاوض حول الترجمة:

تدل لفظة "mujer" على المرأة، وهي صورة لإنسان خلاف الرجل، فهي تدل على أحد الجنسين البشريين، إضافة إلى كون "mujer" تشير بشكل مباشر إلى سيدة بالغة راشدة، كمستوي أولي من النوع المعرفي. فلقد اعتدنا على رؤية المرأة "mujer" بجانب الرجل " hombre" في جميع تفاصيل حياتنا اليومية ، في البيت والشارع والعمل ومختلف المرافق و الأماكن.

ولا شك أن الأبعاد الدلالية ل "mujer" هي أعمق وأبعد من هذه الصورة النمطية المباشرة والسطحية، التي نختزلها في " mujer madre" المرأة الأم، "mujer hermana" المرأة الأخت، "mujer esposa" المرأة الزوجة، "mujer colega" المرأة الزميلة، " mujer médica" المرأة الطبيبة، وغيرها من الصور المتعددة لوظائف مختلفة تقوم بها "la mujer" في المشهد الحياتي بجميع جوانبه وتفاصيله.

ومنه ننتقل إلى غياهب الدلالات الموسوعية التي سنحاول استخراجها من جب المحتوى الكتلوي العميق، بحيث يدرج قاموس المجمع الملكي الاسباني تعريفا للفظة "mujer" ، نذكر منه ما يلي:

Mujer : Del lat. *mulier, -ēris.*
1. f. Persona del sexo femenino.

2. f. **mujer** que ha llegado a la edad adulta.

3. f. **mujer** que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia.
4. f. Esposa o pareja femenina habitual, con relación al otro miembro de la pa reja.(DRAE,2001)

بحيث يعكس التعريف اللغوي جملة الصفات التي تبدو معروفة ومباشرة، من كونها شخصا من جنس مؤنث بلغت سن الرشد، وهي تتصف بصفات جسمانية تجعلها مختلفة عن شريكها في هذه الحياة وهو الرجل. وهو تعريف بسيط بالمقارنة مع ما يمكن أن تحمله

اللفظة من دلالات، وهي نقطة أشارت إليها رئيسة مؤسسة المرأة (Instituto de la Mujer) بوريفيكاثيون جتييريث(Purificación Gutiérrez) **فيما يلي** :

"El castellano es una lengua "muy masculina", no hay más que ver en el diccionario el espacio que se dedica al término 'hombre como ser racional' y el escaso que ocupa la mujer". (El país**,** 21 de mayo de 1993)

فهي ترى بان التعريف اللغوي كان مجحفا بعض الشيء في تعريفه للمرأة "mujer" ، خاصة عند مقارنته مع نظيره في ذات القاموس (DRAE) بالنسبة للرجل: "hombre":

Hombre, del lat .homo, -ĭnis.

1.m.Ser animado racional, varón o mujer. El hombre prehistórico.

2.m. varón, persona del sexo masculino.
3. m. Varón que ha llegado a la edad adulta.

4.m. Varón que tiene cualidades consideradas masculinas por excelencia.

بحيث يظهر لنا التعريف أن "hombre" هو إنسان نشيط " animado " وأيضا عقلاني "racional "، بحيث أن صفة العقل أو العقلانية هي من تميز الإنسان عن غيره من الكائنات الحية الأخرى، بحيث كان من الإنصاف، بحسب مديرة مؤسسة المرأة ، أن يتم إدراج كلا الخاصيتين في تعريف المرأة "mujer" اللغوي، بحكم إنهما ينتميان إلى الفصيلة نفسها (الإنسان) ، والاختلاف بينهما جنسي لا غير. ولعل من أهم الدلالات التي تعكسها لفظة "mujer"، فضلا عن النضج والكمال الجسدي والبلوغ وغيرها، هي دلالة الحب والعاطفة والانجذاب الشعوري والحسي والجسدي، فهي عبارة عن كتلة ملتهبة من المحاسن والملذات ، ما فتئت تشكل ملاذ الرجل ومسكنه المقدس ومخدعه ومنبع مواساته.

"La mujer es entonces idealizada, alabada y sacralizada como la luz que engrandece al hombre".(Daros, 2014, p110)

إنها نصف الرجل، إن لم نقل جزءه الأكبر، فهي تكمله وتكامله، إنها مزيج من الأطياف القاعدية التي تذيب أحماض الرجل وتوازنها، فتقابل صلابته باللين، وقسوته بالحنان، وعصبيته بالتفهم، وتقلبه بالثبات، إنها مكملة الرجل "hombre" ، الذي لا يمكنه أن يشق طريقه في هذه الحياة بدونها.

"Al menos en el período del cortejo, la mujer se siente la soberana del hombre: ella no es tomada u ofrecida, sino que es ella la que elige darse y recibir las señas de amor del amante." (Daros,2014, p.122)

فهذا الرجل أمامها، وعلى الرغم من كونه يعتقد بأنه يتحكم بها، بحكم قوته وجبروته وتميزه بكل صفات الصلابة والقوة والشدة والحزم، إلا أن الحقيقة هي أن المرأة هي من تملك مفاتيح وخيوط كل شيء، فهي تملك المكان والزمان وتؤثر في القرارات، بل وتتخذها.

ولعل من بين أهم الدلالات، أيضا، التي تعكسها "mujer"، زيادة على الأنوثة (femenidad)، هي الأمومة (maternidad) ، فحقيقة كونها امرأة أنثى قد تجعل منها أما، كسبب يتحد مع نتيجته، كدور وحق وواجب تذوب حدود بعضها داخل بعض.

"A partir de la asociación de la maternidad y la feminidad, la mujer se inscribe en la esfera del cuidado, la protección y la reproducción en tanto realidad psíquica para sí y para los demás".(Martínez-Herrera,2007, p91).

إنها صورة الأم (mujer-madre) ذلك الكيان الرباني العظيم، تحمل في أحشائها، فتتعب وتئن ولا تتذمر، تعطي الحياة، ثم ترضع وتطعم وتسهر وتهتم وترعى، نبع من العطاء لا ينضب ومصدر للرعاية لا يتعب.

"la mujer" أو بالأحرى 'la mujer-madre" ، وعلى الرغم من ضعف بنيتها مقارنة بشريكها في هذه الحياة (el hombre)، فهي تكد وتجد وفق سلسلة من العطاءات ارتبطت أولا بفيزيولوجيتها الحسية وثانيا بتكوينها النفسي والروحي.

Además de procrear, la mujer nutre y sostiene, protege y conforta a sus hijos. Las aguas y las plantas son manifestaciones primordiales de la feminidad. La Tierra es la madre por excelencia, la que sostiene y alimenta a la humanidad, la esposa del cielo y de sus representantes en la tierra. (Preciado,s.f, p5)

إذ لطالما كانت المرأة "la mujer" رمزا للعطاء والبذل منذ القدم وعلى مر العصور، فالسماء التي تمنح الماء والشمس والسقف والغطاء، ما هي إلا انعكاس لإحدى صور المرأة الأم "la mujer-madre'، ولعل ذلك يرجع إلى كون الأمومة " la maternidad" هي أهم السمات التي تتصف بها المرأة وتختلف فيها عن الرجل.

" La mujer vinculada con la maternidad en el discurso histórico aparece representada de diferentes formas. Por ejemplo, las formas: madre-naturaleza, madre-pecadora y madre redentora, aparecen en las interpretaciones de carácter histórico como las más comunes, entre otras".(Collazo, 2005, p.5)

إنها صورة الأم داخل المرأة تختصر الطبيعة، وتلخص الوجود، إنها حقيقة تجعل من المرأة "la mujer" كلا متكاملا تشكله جملة من المتناقضات: الضعف والقوة، الخضوع والتمرد، التقبل والرفض، وغيرها من الحدود التي تعد في كنهها بعيدة ، ولكن المرأة تجمعها وتوحدها داخل كيانها بمجرد أن تستيقظ فيها غريزة الأمومة. ومنه نجد أن الأساطير القديمة (mitologia) ترمز للآلهة بالمرأة (mujer-Diosa)، خاصة عندما يتعلق الأمر بالخصب والبذل والعطاء والخير، وهو ما نجده منتشرا في العديد من الأساطير القديمة، خاصة في الفكر اليوناني والروماني القديم.

En los mitos cosmogónicos las mujeres aparecen como madres-diosas que dan origen tanto a dioses como a mortales. En la categoría de madre-diosa se encuentra en la mitología griega a Gea, diosa de la tierra; Rea, hija del cielo y de la tierra y Hera diosa del matrimonio. .(Collazo, 2005, p.6)

ومن بين جملة الدلالات التي تحملها رمزية "mujer-madre"، هي صورة حواء "Eva" ، المرأة الأولى التي وجدت على سطح هذه البسيطة، والتي تنتسب إليها البشرية جمعاء رفقة آدم، فهما أصل الجنس البشري وسبب وجوده على الأرض. ولعل رمزية حواء ارتبطت أكثر بمفهوم الذنب عند الغرب خاصة، أو المرأة المذنبة التي أقنعت آدم "Adan" بالأكل من الشجرة المحرمة.

La forma madre-pecadora se encuentra en la figura de Eva. Eva o “madre de todo lo viviente” representa a la mujer débil que viola el mandato divino de no comer del árbol de la ciencia del bien y el mal. La figura de Eva deviene como consecuencia del pecado. La mujer adquiere el nombre de Eva y se relaciona explícitamente con la maternidad a partir de que cae seducida ante la serpiente, come y da de comer a Adán. Eva es el símbolo de la madre origen de las calamidades de la humanidad. Según Tubert (1991:72): Eva ha sido descrita como primordialmente culpable por desencadenar los acontecimientos que condujeron a la expulsión del paraíso y el comienzo de una existencia humana caracterizada por el dolor, el trabajo, la alienación y la muerte.(Collazo, 2005, p.6)

" Eva" هي إذن صورة رمزية من صور المرأة المذنبة والخاطئة " la mujer pecadora"
، فهي تعد السبب في طرد الجنس البشري من الجنة، ليعمر على الأرض ويعيش عليها،

أين سيبدأ حياة مليئة بالكد والجد والعمل المضني، يختلف قانونها عن قانون الجنة ، فالأرض (الدنيا) وجدت للشقاء والعذاب والاختلال والموت، وهي ليست هادئة وهانئة ومريحة وخالدة كالجنة.

وقد ترمز المرأة " la mujer" إلى مريم العذراء" la Virgen Maria" ، رمز العفة والطهر والقداسة، خاصة فيما يتعلق بالفكر الغربي المسيحي، فعلى الرغم من وجود صور عديدة تجسد قوة المرأة وعطاءها وتضحياتها، إلا أن صورة مريم العذراء والدة المسيح عيسى عليه السلام، هي الرمز الأقدس للمرأة منذ القرن الأول للميلاد وحتى اليوم. إذ ينقل لنا كولياثو عن توبرت:

La Virgen María emerge como la madre-redentora que repara la desobediencia de Eva, tanto en la tradición cristina occidental como en la ortodoxia oriental. Por una virgen el mundo cayó en la desgracia, el pecado y el dolor. Por otra virgen se le da a la humanidad esperanza de redención. Si Eva representaba la muerte, la debilidad sexual y la desobediencia, María representará la vida, la virginidad y la obediencia (Tubert, 1991: 74). .(Collazo, 2005,p.6)

بحيث جاءت رمزية مريم العذراء المفعمة بالطاعة والتضحية والتسامح والعطاء والبذل والذود، لتغطي على رمزية حواء "Eva" التي ارتبطت بالذنوب والخطايا وإتباع النفس في الانغماس في الملذات الجسدية العابرة. إنهما صورتان لامرأتين، اختلفت رمزيتهما باختلاف زمن ومكان وجودهما، ودورهما في حياة البشرية منذ القدم وحتى اليوم.

تعكس المرأة " la mujer" صورة أخرى تختلف دلالتها عن دلالة القداسة والتضحية والوجود، وكذا البذل والعطاء والحب والجمال، ألا وهي صورة المرأة بوصفها ثان بعد أول، الأول هو الرجل، سواء في التصنيف الجسمي أو العقلي أو النفسي أو الاجتماعي أو غيرها من التصنيفات الأخرى. فقد مر على المرأة "la mujer" أزمنة عصيبة، عوملت فيها على أنها أقل منزلة من الرجل، أو أنها وجدت فقط في سبيل القيام بعديد المهمات التي أوكلت إليها.

Por otra parte, tenemos a la mujer/madre -con independencia de si lo es-, siempre al servicio y cuidado de los demás.(...)Ésta condición remite a la mujer a una permanente incompletud y la ubica al servicio de una ética de cuidados,

encargada de dar, preservar, proteger y reproducir la vida.(Martínez-Herrera, 2007, p.89)

بحيث اختزلت مكانة المرأة العميقة فقط في كونها امرأة الرجل وأم الأولاد، ترعاه كما ترعاهم وتسهر على راحتهم، ولها مجموعة كبيرة من الأعمال التي أوكلت إليها، والتي تصب جميعها في فائدة الآخرين، على حساب وجودها وكنهها وماهيتها وكيانها.

وكأننا بها لا تعدو عن كونها آلة للإنجاب، تسعى إلى الحفاظ على الجنس البشري ونسله من الاندثار، وتضمن وجوده واستمراريته على الأرض وفي الوجود.

"En Freud encontramos la propia variante de la versión de la dualidad femenina. Por una parte tenemos la madre omnipotente, deseada y temida del narcisismo y por otra la clásica mujer castrada, carente, dependiente, receptiva y pasiva, prototípica del psicoanálisis".(Martínez-Herrera , 2007, p.90)

وعليه فإن صورة المرأة "la mujer" ، أو بالأحرى " la mujer-madre" ، باعتبارها أحد عنصري الزوج الذي يمثل البشرية (hombre+mujer)، تعكس تصورين مختلفين لذات واحدة، أولهما: تصور كيان مفعم بالحسن والعاطفة والجمال والإغواء والعطاء، ضمن مستوى راق من التألق، تجعل شريكها الرجل يسعى جاهدا من أجل الوصول إليها وكسب رضاها. أما ثانيهما: تصور لكائن ضعيف ، يتسم بالنقص والتبعية للرجل، يقتصر وجودها على وجود الرجل ، فهي موجودة لكي تنجبه، وتهتم به وترعاه وتقوم على راحته، وهي بالمقابل ذات متلقية تتقبل كل شيء يمليه عليها الرجل. هي تابعة له، وأقل شئنا منه، بل وأقل مستوى ومنزلة منه، وجودها واستمرارها متعلق به وبوجوده، باعتباره القائد والحامي والقوي والمسيطر.

أما إذا نظرنا إلى المرأة "la mujer " من المنظور الاجتماعي مقارنة بالرجل " el hombre" ، فنجدها تحارب، منذ القدم، في سبيل تحقيق ذاتها داخل مجتمع يسعى الرجل فيه إلى احتلال الصدارة والتقدم في كل شيء. على الرغم من كون اختلاف المرأة عن الرجل واضح للعيان، سواء كان ذلك من وجهة نظر فيزيولوجية أو عملية، بحيث مازالت المرأة ، ومنذ الأزل، تساهم وفق مقتضيات وجودها وكيانها، وتساهم أكثر من الرجل في بناء المجتمعات وازدهارها.

La idea social sobre la mujer evoca la diferencia de ella con el varón tanto anatómica y como en sus funciones sociales. Dicha diferencia se encuentra anclada en la posibilidad de la maternidad de la mujer. Aunque no se pueda negar la existencia del carácter social del lenguaje tampoco podemos sucumbir y

asumir que lo social y sus significaciones son del mismo orden que lo subjetivo. La Mujer adquiere el carácter de signo, en tanto su significado es solidario con la idea social que se tiene de ella. El signo sostenido por la convención social epocal limita la apertura a valoraciones distintas al sentido universal y a las diversas modalidades de vivencia de la categoría mujer. (Collazo, 2005, p.8-9)

إن للمرأة "la mujer " وزنا ودورا فعالا في بناء المجتمعات والأمم، وقيام الحضارات وازدهار الثقافات، فهي شأنها شأن الرجل، تملك كل مقومات التأثير، وتستطيع اتخاذ القرارات والقيام بالخطوات، والمضي قدما في سبيل النهوض بالجنس البشري عبر العصور والأزمنة. فكما ذكر التاريخ انجازات هرقل وقيصر ونابليون، فإنه خلد أيضا انجازات كليوباترا وبلقيس وزنوبيا ومارغريت تاتشر.

وبعد إبحارنا بين أمواج دلالات بحر المرأة "la mujer "، والوقوف على معظم صورها الرمزية العميقة والسطحية، يتعين علينا أن نرسو على بر دلالة رمزية واحدة، أرادت المترجمة أن تشير إليها من خلال قولها: ’mujer de la nube" ، عند ترجمتها لعبارة: "أنثى الغيم"، بحيث تظهر لنا العبارة مع مطلع القصيدة المترجمة بهذا الشكل:

Cuando la lluvia sombraría golpeo mi puerta,

Dije:

Es la mujer de la nube

إنها تكلم الأمطار " la lluvia" التي تضرب الباب بقوة (golpeó) ، فكان قولها أو مخاطبتها إياها، ردا على ضربها الباب بقوة، والتي تظهر من خلال استعمالها للفعل ’golpear"، إنها أمطار ليلية "sombraría" تضرب في الظلام.

"la mujer de la nube " تعني بها " la lluvia" ، أي أن الأمطار " la lluvia " هي امرأة(mujer) الغيم (la nube)، بحيث لا نزال ندور دائما في فلك ازدواجية الوجود، وجود المرأة إلى جانب الرجل، وهنا نجد أحد قوانين الفيزياء التي تحتم وجود الغيم حتى يهطل المطر، إنه مشهد من مشاهد اتحاد العنصرين المسؤولين عن الوجود، ومنه نفهم أن العبارة التي اختارتها المترجمة: mujer de la nube، والتي تعني امرأة الغيم، تشير من

خلالها أو ترمز بها إلى الأمطار، حتى أننا نتلقى الفكرة بشكل أفضل بالرجوع إلى العبارة التي سبقتها ، فهي تصرح بها مباشرة " la lluvia " في قولها:

Cuando la lluvia sombraría golpeó mi puerta

ثم تعود وتشير إليها من خلال تعبير رمزي ، توصلت إليه من خلال ترجمتها للرمز الوارد في عبارة نص الأصل: أنثى الغيم. إن هذا المستوى من النووي على حد تعبير إيكو ، يجعلنا نقف عند حدود الدلالة الرمزية التي أشارت إليها العبارة. فإحالة عبارة " mujer de la nube" على "la lluvia"، وفق إشارة رمزية بحتة في نص الترجمة، تجعلنا نتحقق من الحقيقة المرجوة، ألا وهي "la lluvia"، هي امرأة الغيم التي تأتي معه، وتلازمه وتصاحبه أينما ذهب.

إن ورود العبارة الرمزية بهذا الشكل : "la lluvia" أي الأمطار هي" mujer de la nube" امرأة الغيم، يجعلنا نتعمق اكثر في دلالتها. فالأمطار هنا تتلبس جسد امرأة، إنها امرأة تدق باب الشاعر، ليلا، إنها امرأة الغيم، "mujer de la nube " كما اختارت المترجمة أن تنقلها.

تتحد "la lluvia" مع "la mujer" في عدة صفات أهمها التأنيث (la femenidad)، فكلا اللفظتين مؤنثتان، كما تتشارك الأمطار "la lluvia" والمرأة في مميزات عديدة، كالعطاء والبذل والإشباع والإرواء والخصب والنقاء والسلاسة والشفافية والحياة وغيرها.

المرأة تعطي بلا هوادة ، وكمثلها الأمطار، تنزل على الأرض فترويها وتشبعها، تجعل من مائها (الأمطار) كل شيء حيا، فتبعث الحياة في الأرض والنبات والحيوان والإنسان وكل شيء، وكمثلها المرأة، أصل للحياة، بل أصل الوجود، وهنا نرجع إلى ازدواجية أخرى وهي: المرأة الأم "la mujer madre"، التي لا تنفك تلازم المرأة، و تطغى وتغطي على كل صفاتها الأخرى.

"هذه القدرة في الوجود وفي إنتاج الوجود يمكن أن تظهر كغريزة أولية، "بحث حياة" ميل إلى الوجود المتضمن في العنصر الأنثى. نوع من الغريزة الساكنة، التي ستتنوع توا إلى أنثوي وذكوري، ولكنه كان سابقا في الأنثاوية كأساس لوجود سيتحدد توا بشكل محتمل. "قدرة" بالمعنى الأرسطي، منتجة للفعل" (أنزيو،1992، ص 154)

ولعلنا نضيف نقطة أخرى من نقاط التلاقي بين المرأة "la mujer" والأمطار "la lluvia"، وهي البكاء، أو الدموع، بحيث لطالما وصفت المرأة بكثرة بكائها، وأيضا بسرعة بكائها وتنوعه، "المرأة الحزينة تشبه المطر في هالته وألقه الرومانسي الحالم، تشبه البحر في مده وجزره الليلي الساكن"(الحمداوي، 2015، ص118)، فهي تبكي من الفرحة، وتبكي من الحزن، و من الألم، وتبكي متأثرة بكل شيء يلامس مشاعرها، إنه سلاحها الحاد والقوي الذي يكمّل ضعفها الغريزي، فماء عينيها المتدفق ما هو إلا مطر منهمر، كالماء المنهمر من عنان الغيوم.

تقول الشاعرة لولا براكو (Lola Braco):

Dicen que es mujer
Y que por eso llora
Que por eso la llama ‘la lluvia’

فهي تقول بأنهم يسمون المرأة "la lluvia" لأنها تبكي، وهي تبكي لأنها امرأة " mujer" ، إنها فلسفة رفيعة وعميقة وغامضة، تحكي واقع المرأة النفسي الغامض. فهي تشبه الأمطار، أو أنها هي الأمطار نفسها في نقائها وصفائها ، بحيث نجدها تسترسل قائلة:

Es lluvia
Agua bendita del cielo,
Y siempre limpia, siempre fría,
Apasionada. (Braco,2018)

إنها مياه السماء، مياه الغيوم، مباركة ونقية، مياه صافية منعشة أحيانا، وأحيانا أخرى دافئة وناعمة، إنها تساقط على الجسد والروح معا ماء فيه بلسم ودفئ وانتعاش ورواء وشبع وحب وحياة.

وبالنظر إلى الرمز في نص الأصل "أنثى الغيم"، الذي اختاره الشاعر ليشير إلى الأمطار التي تطرق بابه، فهو يقول:

حين دق المطر المعتم بابي

قلت:

أنثى الغيم

فهو يخبرنا عنها مباشرة في بادئ الأمر "المطر"، ثم يعود ويشير إليها رمزا "أنثى الغيم"، وهو بذلك يركز على أنها أنثى، وليس على أنها أمطار فقط.

إنها أنثى صافية ونقية وباردة ومنعشة تدق بابه في الظلام، إذ أنه مطر في حين عتمة، فهو يقول: "المطر المعتم"، فأنثى الغيم جاءت لتطرق باب الشاعر ليلا في العتمة. يزيد شعورنا وإحساسنا بزخات المطر المتساقطة ليلا، نظرا لسكون الليل وهدوءه، بحيث نسمع دقاته ووقع قطراته المتهاطلة على الأبواب والنوافذ والأسطح والأشجار والأرض وغيرها.

ولعل الشاعر اختار تسميتها (الأمطار) بأنثى، نظرا لنقاط التشابه السالف ذكرها بينهما، من نقاء وصفاء وانتعاش وغيرها. كما أن لتساقط الأمطار أثرا على النفس متعدد الأوجه، فتارة تعطينا إحساسا بالفرح، وتارة بالحزن، ونبكي مع الأمطار فنشاركها دموعها تارة أخرى، وهي تعمق شعورنا بالوحدة أحيانا، وتعطي شعورا بالعزلة أحيانا أخرى. وكذلك المرأة التي تعرف بسيكولوجيتها المتذبذبة ف"أحيانا تتحول المرأة إلى لغز محير ، لغز لا يمكن لأحد فك رموزه . بل أجزم أن أكبر لغز في هذا العالم هو الأنثى ، لأنها ببساطة تجمع في تركيبتها كل المتناقضات وعلى جميع المستويات"(الحمداوي، 2015 ، ص116)

نعم، إنها الأنثى، المتناقضة، وهنا نجد نوعا من الأنثى، فهي "أنثى الغيم"، فإذا كان الغيم ذكرا قويا يسابق الريح ويحمل بين طياته الكثيفة غازات قوية يسافر بها من مكان إلى آخر، فإن الأمطار هي أنثاه التي تغشاه وتصاحبه وتسكنه وتتفاعل معه، فتسقط منه ماء عذبا صافيا يبعث الحياة في كل شيء.

ولعل نقطة التلاقي هذه بين الأنثى والأمطار، والتي هي بعث الحياة في كل شيء، ما جعل الشاعر يرمز إليها بالأنثى، أنثى الغيم، فكما الأمطار تهطل فتبعث الحياة في كل شيء، من كائنات وأرض وغيرها، كذلك هي الأنثى نبع لا ينضب من العطاء، والبذل، وهي التي تعطي الحياة، إنها الأنثى التي تتخلل مواطن الخمول في البشر فتؤججها حياة ونشاطا،

إنها الأنثى المفعمة بالخصب، التي تعطي الحياة، الأنثى الأم التي تحمل الحياة في أحشائها، ثم تضعها، تهتم بها وترعاها، تحميها وتذود عنها.

ولعل ما يجعلنا نركز أكثر على نقطة التلاقي هذه، هو بحثنا في مقتضيات الهنا والآن، في سياق القصيدة التي يقول فيها الشاعر:

حينَ دقّ المطرُ المعتمُ بابي

قلتُ:

أنثى الغيمِ،

فاحمرَّ حصى الغاباتِ،

واكتظّتْ شراييني بالخيلِ،

تَعَالَتْ

ضجَّةُ القطعانِ،

واخْضرَّتْ

عصافيرُ الترابِ ..

فالشاعر كان هادئا في سكون ليله، وإذا بأنثى تدق بابه في العتمة، إنها الأمطار الليلية العازفة، التي حولت هدوءه وسكونه إلى توقد واشتعال، واكتظاظ، وضجة، واخضرار، إنها الحياة، دقت بابه، فاحمر حصى الغابات دفئا وحماسا، وجعلت الدماء تغلي في عروقه وتكتظ لسرعة تدفقها، وسرعان خفقان قلبه الذي هيجته الأمطار، وانتعش وتأثر بوقع دقات زخات أنثى الغيم على الباب، فاستبدلت هدوءه بضجة وصخب للحياة، فاخضرت العصافير وطربت ، وامتلأت الدنيا حية ونشاطا وانتعاشا ودفئا وخصبا.

وعلى الرغم من أن مقابل لفظة "أنثى" هو بالإسبانية "hembra"، بحيث أن "mujer" تقابل لفظة "امرأة" بالعربية، إلا أن المترجمة ارتأت قول: امرأة الغيم (mujer de la nube)، وليس : أنثى الغيم (hembra de la nube).

المرأة أنثى، إنه من البديهي بمكان أن ندرك ذلك، ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا: هل كل امرأة أنثى؟ أو بالأحرى: هل كل أنثى امرأة بالضرورة؟ وإن كان الأمر كذلك، لم يا ترى، لم يقل الشاعر: امرأة الغيم ؟

إنها أنثى الغيم، فالغيم، الذكر القوي المسابق للريح، تغشاه أنثاه وتعتصره فتسقط منه ومعه ماء صافيا نقيا يبعث الحياة في كل شيء، إنها أنثى الغيم، أنثى وليست امرأة، وقد أوردنا سابقا تعريفا للأنثى نذكر منه: "الأنثى خلاف الذكر من كل شيء"، أي أن الأنثى قد تكون قطة وهي ليست امرأة، وقد تكون ميسما (العضو الأنثوي في النباتات) وهي ليست امرأة، أو أي شيء من حيوان ونبات وجماد صاحبه التأنيث كصفة ملازمة له. ولقد ورد في قاموس المجمع الملكي الإسباني(DRAE) تعريف للأنثى " hembra " ندرجه فيما يلي:

Hembra ,Del lat. *femĭna.*
1. f. Animal del sexo femenino. U. t. en apos. *Un gorila hembra.*

2. f. **mujer** (‖ persona del sexo femenino).

3. f. En las plantas con individuos masculinos y femeninos, el que da fruto. U. m. en apos. *Palmerahembra.*

4. f. Pieza con una concavidad o un agujero donde se introduce, encaja o enga ncha otra destinada a estefin, para sujetar entre sí dos cosas o permitir una co nexión. *La hembra de un enchufe.* U. t. en apos.*Corchete hembra.*

5. f. Concavidad o agujero que hay en una pieza **hembra.**

6. f. Molde para dar forma a una materia blanda. U. t. en apos. *Molde hembra.* (DRAE,2001)

بحيث يدرج التعريف أولا الحيوان من جنس الأنثى، ثم المرأة باعتبارها إنسانا أو شخصا من جنس الأنثى، ثم النباتات فالأشياء وغيرها. ولعل الترتيب بهذا الشكل سببه أن استعمال الرمزين: ♀ أنثى و♂ ذكر، واللذان هما مستمدان أصلا من رموز فلكية، بحيث يشير رمز الذكر إلى كوكب المريخ، ويشير رمز الأنثى إلى كوكب الزهرة، وكان أول عالم استخدم هذين الرمزين، ليميز بين الجنسين الذكري والأنثوي في النباتات، هو العالم كارلوس لينوس في عام 1751.(/ https://www.arwordz.com)

قامت إسبانيا في تسعينيات القرن الماضي، باستبدال كلمة " hembra " بكلمة " mujer" في الوثائق الرسمية من شهادات الميلاد، بحيث أقر مجلس الوزراء ذلك من خلال مرسوم ملكي:

"El Consejo de Ministros tiene previsto aprobar hoy un real decreto que acaba con los últimos reductos de la discriminación lingüística en los textos y formularios oficiales. El término "hembra", que persiste en las partidas de nacimiento, será sustituido por el de "mujer" equivalente femenino de varón. " (El país, mayo de 1993)

بحيث جرت العادة قبلا أن ترد لفظة "hembra" بالنسبة للمواليد الإناث، في شهادات ميلادهم الرسمية، مما اعتبرته بعض الجهات الرسمية المدافعة عن المرأة وحقوقها نوعا من الاحتقار اللفظي في حق المرأة. وقد صرحت مديرة 'مؤسسة المرأة' بوريفيكاثيون جيتييريث بهذا الصدد قائلة:

"En la sociedad en que vivimos denominar hembra a la mujer resulta despectivo y peyorativo. Me alegro de que algunos políticos vayan entrando por el aro, porque ellos hablan incluso peor que los médicos"(El país, mayo de 1993)

وقد رحبت هذه الجهات المدافعة عن المرأة بهذا المرسوم الملكي، الذي يجعل المرأة تسترد حقها في التسمية اللغوية الصحيحة، باعتبار التسمية السابقة تشريحية بحتة، تركز فقط على الجانب الفيزيولوجي للمرأة بوصفها أنثى. بحيث لا يتعين علينا توخي الصحة في اختيارنا للكلمات والألفاظ والتعابير فحسب، بل يتعين علينا أيضا توخي ملاءمتها للمستوى والسياق والإطار العام للاستعمال، بحيث يختار الشخص الألفاظ وفق معايير تتعلق باللغة ونوع النص والسياق وغيرها من الظروف والعناصر المحيطة ، كما يتعلق الاختيار أيضا وبشكل مباشر مع قصدية مستعمله، فإذا كانت لفظة "أنثى" مثلا أو بالأحرى "hembra" مست من قيمة المرأة عند ورودها بهذا الشكل في وثيقة رسمية، فهي لن تحدث الأثر ذاته إذا استعملت في إطار حميمي مثلا، كأن يخاطب الرجل زوجته قائلا: أنت أنثاي الجميلة! أو يا لك من أنثى رائعة! بحيث لن يعيبه هو أيضا بالمقابل إذا قالت له بدورها: ذكر قوي! مثلا، فهو بذلك يركز على نقاط دون أخرى وفق سيمياء معينة تخدم أفق سياقها، ومنه في الشعر،

فأن يقول الشاعر: "أنثى" يختلف عن "امرأة"، فالمرأة كيان متكامل يجمع الجمال والقوة والضعف والعطاء والبذل وتحمل المسؤوليات والسهر على راحة الجميع وغيرها.

أما "الأنثى"، فهي لفظة فيها من الإيحاء الكثير، فهي تدل على الأنثى بأدق تفاصيلها الجنسية، التي تجعل منها مختلفة عن الذكر، لا تملك جسده، ولا تتحدث مثله، ولا تلبس لباسه، ولا تجلس ولا تمشي مثله. إنها الأنثى الرقيقة، الناعمة، المنعشة، الدافئة، الصاخبة، الهادئة، التي تجتاح كيان الرجل فتفعل فيه الأفاعيل.

ولعل ما دفع المترجمة إلى اختيار لفظة "mujer" عوضا عن "hembra" للتعبير عن "أنثى"، هو من منطلق تفاديها لوضع لفظة قد يؤدي استعمالها إلى خدش بعض الأحاسيس، أو المساس ببعض المستويات. مع أن استعمالها لكلمة "hembra" لن يكون جارحا إلى حد كبير، فالحديث هنا عن الأمطار "la lluvia"، التي هي أنثى الغيم، أنثى الغيم وليست امرأته، فالحديث هنا ليس عن المرأة أنثى الإنسان. ولعل سببا آخر جعلها تختار كلمة "mujer" عوضا عن "hembra" ، وهو ملاءمة مقتضيات نصية ولغوية، بحيث أنها وجدت مثلا أن : "mujer" مناسبة أكثر لموسيقى القصيدة المترجمة وميزانها العروضي.

II -5-النموذج الخامس:

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان:يقظة الرماد **الديوان:**أيام آدم **الصفحة: 86-87**	**عباءة**	**manto**	**Titulo:** cenizas aún vivas **Poemario :** días de Adán **Página :**87

عبرت المترجمة باللغة الإسبانية بكلمة "manto"، بنقلها لكلمة "عباءة" ؛ التي لها ما لها من دلالة ثقافية عربية عميقة، كما لها ما لها من رمزية وإيحاء.

Está enojado

El **manto** de Dios

Y la lluvia derrama su perfume

من خلال ترجمتها لنص الأصل، والذي مطلعه كما يلي:

تكدرت

عباءة الله،

وفاح المطر

II -5-1-الدراسة السيميائية:

تحيل كلمة "عباءة" في أذهاننا على صورة لرداء طويل وفضفاض، ترتديه النسوة، ويرتديه الرجال أيضا، مع بعض الاختلافات طبعا في الشكل والتفصيل وذلك على مستوى التأويل الأولي الذي يبعث به المؤول المباشر.

إذن تشير علامة "عباءة" المتكون ماثولها من جملة أصوات : ع،ب،ا،ء،ة إلى موضوعها، وهو رداء طويل وفضفاض كما أسلفنا سابقا، ولكن واقع الأمر يقول بأن هذا المستوى من التأويل ليس كافيا للوقوع على جملة المعاني القريبة والبعيدة والدلالات الذاتية والموضوعية ؛ التي من شأن علامة "عباءة" أن تنضوي عليها ، وهو ما يحتم علينا المرور إلى مستوى أوسع من التأويل، ألا وهو المؤول الديناميكي.

وقد ورد في قاموس المعاني الجامع تعريف لكلمة "عباءة" كالتالي:

"كساء مكون من قطعة واحدة، مفتوح من قدام، واسع بلا كمين، يلبس فوق الثياب. وعباءة المحامي: هي الرداء الذي يرتديه المحامي عند المرافعة، أو الأستاذ الجامعي في المحافل الرسمية. والعباءة النسائية : كساء للنساء فضفاض بلا كمين.
كما ورد ذكرها في المعجم الوسيط ، في مادة "عبأ"، وهي بالإضافة إلى ما سبق ذكره:

ارتدى الشيخ عباءته: ارتدى كساء مكونا من قطعة واحدة، مفتوح من قدام، واسع، بلا كمين.
كساء من صوف أو غيره، مشقوق من قدام، واسع، من غير كم، يلبس فوق الثياب.
كما وردت معاني كلمة "عباءة" في قاموس "لسان العرب" في مادة "عبأ"، نقلنا منه ما يلي:

(...) وقال ضرب من الأكسية واسع، فيه خطوط سود كبار، والجمع عباء، وفي الحديث: لباسهم العباء، وقد تكرر في الحديث. قال ابن سيدة: العباءة والعباية، والجمع عباءات.
ومن خلال هذا الإبحار العميق داخل أغوار المؤول الديناميكي، يمكننا استنتاج جملة من الخصائص الأساسية و الثانوية التي ترتبط بمعنى "عباءة"، وهي:

ا–أنها كساء أو رداء من قطعة واحدة.
ب–يرتديها الرجال والنساء، كل حسب جنسه.
ج–مفتوحة من قدام.
د–واسعة بلا كمين.
هـ–تلبس فوق الثياب.
و–مصنوعة من صوف أو غيره.
ز–قد تكون مخططة بالسواد.
ح–يرتديها الشيوخ، المحامون والأساتذة الجامعيون في مناسبات خاصة ورسمية.

وبعيدا عن المعاني اللغوية والسائدة الموجودة في القواميس والكتب والموسوعات، فإن للعباءة بعدا ثقافيا عميقا، بل وضاربا في جذور الثقافة العربية، فهي تحيل إلى الوقار والاحترام والأبهة والخيلاء؛ بالنسبة للعباءة الرجالية، التي تضفي على من يرتديها كل هذه المعاني في مجلس ما أو اجتماع أو جلسة أو مناسبة، كما أنها تعكس أعلى مراتب الحشمة والسترة بالنسبة لمن ترتدينها من النساء، خاصة إذا كانت باللون الأسود القاتم.

و يعود أصل العباءة العراقية إلى ما قبل سقوط بغداد 1258سنة وانهيار الدولة العباسية على يد المغول، بحيث ترى الباحثة الاجتماعية ميمونة الباسل بأنه قد "عرفت النساء البغداديات بالعباءة كملابس للفخر وعلامة على حسن الحالة المادية، وكانت بيضاء مطرزة، وهكذا درج عليها الناس هناك، إلا أنها تحولت إلى اللون الأسود بعد سقوط بغداد على يد المغول، حزناً من نساء بغداد على مدينتهم التي أحرقت"، وهو بحث نشرته في جريدة العربي اليوم بتاريخ 20 جويلية 2015، ذكرت فيه تاريخ العباءة العراقية العراقة ونفح أصالتها، وأدرجت بعض الصور لها، ننقل منها صورة لكوكب الشرق أم كلثوم وهي ترتدي العباءة العراقية:

الشكل 15: العباءة العراقية

(https://www.alaraby.co.uk)

إننا ولا شك بحاجة إلى تأطير مساحة معينة من الدلالة، من شأنها إيقاف هذه القوة الدلالية الجامحة التي لا تعترف بحد والتي أحاطنا بها المؤول الديناميكي الواسع، والوقوف فقط عند جملة العناصر التي تعكس المعنى الرمزي كما أراد العلاق أن يوصله إلينا، فهو لم يقصد كل هذه الخصائص في استعماله لكلمة "عباءة" طبعا، وعليه يتوجب علينا كبح جماح المؤول الديناميكي بمؤول نهائي؛ يرسم لنا حدودا تعبر عن المعنى الرمزي الذي أراده العلاق من خلال قوله : "عباءة الله" فهو يرمز إلى "السماء"، التي تكدرت معلنة عن سقوط المطر، إذ يقول:

تكدرت

عباءة الله،

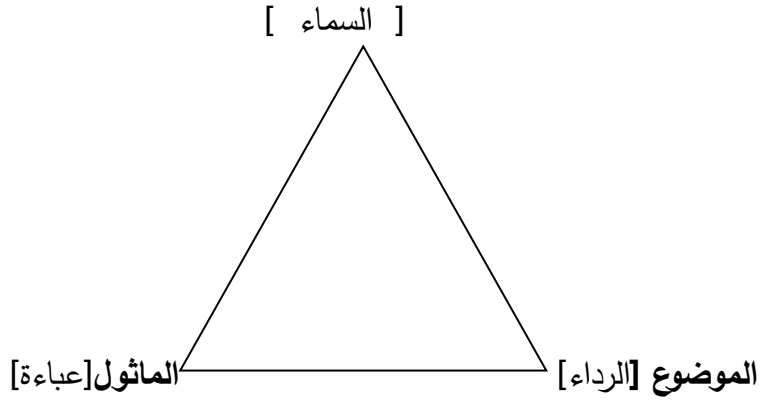
وفاح المطر

ولعل أهم الخصائص التي جعلته يرمز للسماء ب"عباءة" ؛ هي كونها قطعة واحدة واسعة وفضفاضة وبلا أكمام كالسماء، وهي المعاني التي مكنتنا من تحديد التأويل النهائي لعلامة

"عباءة" باعتبارها رمزا يحيل إلى دلالة ارتأى الشاعر إيصالها من خلال استعماله لهذا التعبير الرمزي.

وبتطبيق المثلث السيميائي البورسي على العلامة الرمزية "عباءة" الواردة بهذا الشكل في نص الأصل ينتج لنا ما يلي:

المؤول النهائي (الرمزي)



-علامة معيارية رمزية خبرية-

تصنف كلمة "عباءة" باعتبارها رمزا ضمن الرمز السياقي؛ وهو نوع يوضّحه الاستعمال حسب السّياق،كما رأينا في الفصل النظري الأول، وهي حسب التصنيف السيميائي البورسي: علامة معيارية رمزية تصديقية، وهي معيارية لأن الناس تعارفوا على تسمية هذا النوع من اللباس الطويل والشامل للجسد "عباءة" وهو الماثول، وهي تصديقية باعتبار موضوعها أي الكساء، إذ هي ترتبط معه في جملة من الخصائص تعمل كإثبات لحالة فردية، من حيث أنها قطعة واحدة واسعة وفضفاضة يقاس مفهومها على مفهوم السماء فضلا عن اقترانها بصفة التكدر وهو نقيض الصفاء، إذ يسبق تكدر السماء هطول المطر، والمطر يهطل من السماء الغائمة المتكدرة.

II -5-2-التفاوض حول الترجمة:

مما لا شك فيه أن كلمة "manto" تبعث في مخيلتنا؛ ذلك الرداء الطويل والواسع الذي نرتديه فوق الثياب، وهي الدلالة الأولية والمباشرة التي تعكسها علامة "عباءة" في الذات المتلقية لأول وهلة، ويسمي إيكو هذا المستوى من الدلالة البدئية الذي يرتسم في الذهن كمعرفة أولية، بالنوع المعرفي، وهو واحد ومشترك لدى كل المتلقين لعلامة: "manto" سواء كان ذلك بالسمع أم بالقراءة.

و بمجرد تلقينا لكلمة "عباءة " يتبادر إلى ذهننا ذلك الكساء الطويل والعريض الذي يغطي الجسم ويلفه، وهو نوع معروف من الأكسية في ثقافتنا العربية عموما والإسلامية خصوصا. وهو المعنى الذي يرتسم في أذهاننا في أول وهلة لدى كل المتلقين مباشرة، أي كنوع معرفي ، وان اختلفت زاوية الارتكاز التي تعتمد عليها الذات المستقبلة، فقد يركز أحد المتلقين على كونه كساء طويلا، ويركز آخر على كونه فضفاضا، أو شاملا للجسم أو غيرها من الخصائص المباشرة، لذلك فمن الممكن أن نلمس إشارته إلى السماء باعتبارها واسعة وشاملة للكون.

من خلال بحثنا العميق عما تعنيه كلمة "manto"؛ في اللغة والثقافة الإسبانيتين، وجدنا العديد من الخصائص والمميزات، ففي القاموس الملكي الاسباني وردت كالتالي:

manto

1. m. Especie de mantilla grande sin guarnición, que usan las señoras.
2. m. Capa que llevan algunos religiosos sobre la túnica.
3. m. Vestidura, generalmente recamada, que cubre algunas imágenes de laVi rgen desde la cabeza hasta la parte inferior de la peana.
4. m. Rica vestidura de ceremonia, insignia de príncipes soberanos y decaball eros de las órdenes militares, que se ata por encima de los hombros en forma de capa y cubre todo el cuerpo hasta arrastrar por tierra.
5. m. Ropa talar que usan en algunos colegios sus individuos y alumnos, sobre la cual llevan comúnmente la beca.
6. m. Ropa suelta con la cual se cubrían las mujeres desde la cabeza hasta los pies.
7. m. Prenda con que las mujeres se cubrían cabeza y cuerpo hasta la cintura.
8. m. Prenda del traje de ceremonia, abierta por delante, sujeta a la cintura y c onlarga cola, que en actos solemnes llevaban las damas que asistían a la corte.

9. m. Capa que se usó en algunas naciones.
14. m. Cosa que encubre u oculta algo.
(DRAE)

وبتوغلنا في هذا الكم الهائل من التعريفات الموسوعية ، نجد أنفسنا نتقاذف داخل أمواج المؤول الديناميكي الذي يدرج تحت طائلته كل الخصائص التي تتعلق بالدلالات المباشرة وغير المباشرة ، العميقة منها والسطحية، ككونه: كساء طويلا بدون زخرفات ترتديه النسوة، أو كونه: رداءا يلبسه بعض رجال الدين أو انه لباس فاخر يرتديه الأمراء والملوك والفرسان في بعض المناسبات؛ والذي يمتد من الكتف ليغطي كل الجسم حتى أنه يلامس الأرض، وأيضا كونه لباسا فضفاضا كانت ترتديه النساء وهو يغطي الجسم من الرأس وحتى القدمين.

كما أن اقتران كلمة "manto" بكلمة "Dios" أي " Manto de Dios" والتي هي ترجمة لعبارة "عباءة الله" يعكس مفهوما منتشرا في الثقافة والدين المسيحيين؛ وهو ما يعرف ب"كفن المسيح" أو "كفن تورينو" فهم يعبرون عنه ب: "El Manto de Jesús" أو " El manto Sagrado" أو ما يعرف أيضا ب" El Manto de Turin" أو " La Sabana Santa de Turin"، بحيث يعتقد بأن السيد المسيح قد لف جسده بقطعة من القماش طولها 4.42م وعرضها 1.13م قبل دفنه، وقد تم الاحتفاظ بها في المصلى الملكي بكتدرائية سان جيوفاني باتيستا في مدينة تورينو الإيطالية .
(انظر: Á. Benito)

إن ورود عبارة " manto de Dios"، بهذا الشكل في نص الترجمة، جعلها تحمل بين طياتها العديد من الدلالات والمعاني العميقة والمختلفة، التي توصلنا إليها من خلال البحث في القواميس والكتب، فبالإضافة إلى المعاني المعجمية والسياقية التي أفادنا بها القاموس الملكي الإسباني ، فهي وباقترانها بكلمة Dios أضحت تعني رداء الرب، وباعتبار التثليث المسيحي ، تتبادر إلى ذهننا صورة يكون فيها المسيح يرتدي كساء طويلا وفضفاضا يغطيه من رأسه وحتى قدميه.

تشير بعض المراجع المسيحية بأنهم يعتقدون بأن السيد المسيح كان يرتدي قميصا واسعا بلا خياطة، وفوقه رداء يشبه الزي الذي يرتديه الكهنة (حتى أن الكهنة يرتدون زيهم

ذاك اقتداء به)، وأخيرا رداء خارجي يسهل خلعه، يعتقدون بأنه كان يضعه عليه عند خروجه من المنزل.

(https://st-takla.org)

كما جاء في إنجيل متى ما يلي:

"Cuando los soldados hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos, e hicieron cuatro partes, una para cada soldado. Tomaron también su túnica, la cual era sin costura, de un solo tejido de arriba abajo. " (Mateo, 19:23-30 Reina-Valera 1960)

أي أن السيد المسيح، حسب اعتقاد المسيحيين، كان يرتدي كساء من قطعة واحدة يغطي كل جسمه، وذلك أثناء ممارسته لحياته وحتى عند صلبه. وهو ما يفسر ظهوره بهذا النوع من الملابس في صوره التي يضعونها في الكنائس والدير.

ولكن عبارة manto de Dios، تشير أيضا إلى الاعتقاد السائد لدى عامة المسيحين، والذي يحمل دلالة دينية أخرى عريقة وضاربة في الفكر المسيحي ؛ وهو التسليم بوجود قطعة من القماش؛ يعتقد أنها استعملت ككفن لف به جسد السيد المسيح قبل أن يوارى التراب، أو ما يعرف بالكفن المقدس حسب الفكر والثقافة المسيحيين طبعا.

إن المعنى الذي أراده الشاعر من خلال استعمال علامة "عباءة" بوصفها رمزا يحيل على معنى بعيد يتوارى ما وراء اللغة المباشرة ، يجعلنا نبحث بشكل أعمق للوقوع على جملة الدلالات المباشرة وغير المباشرة، القريبة والبعيدة التي تحيط بالمعنى، وهو المستوى الدلالي الواسع الذي يوفره لنا المحتوى الكتلوي، على حد تعبير إيكو.

إن عبارة "عباءة الله" بهذا التركيب المتفرد؛ تضفي على المعنى نوعا من الغرابة، فهي تفيد بأن لله عباءة إذا نظرنا إلى المعنى اللغوي المباشر، فليس من المألوف للقارئ أن يسلم بفكرة أن لله عز وجل عباءة ، فالله دون أدنى شك نور السموات والأرض، بعيد عن كل وصف كما جاء في الآية الكريمة 35 من سورة النور:

﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾

وكيف لنا وبأي شكل من الأشكال أن نضفي على الله عز وجل صفة من صفات خلقه؛ من ملبس ومأكل ومشرب وغيره، وهو الغني عن كل وصف تبارك وتعالى في علاه.

أما القول بأن "عباءة الله" تكدرت، فهو المعنى الذي يشير إلى "السماء" التي تكدرت وعبرت عن غضبها عن طريق الغيوم الملبدة والرعد والبرق. ولعل ما جعل الشاعر يعبر عن السماء بالعباءة؛ هو كون السماء واسعة وشاملة للعالم بأسره، كما أنها تظهر على شكل قطعة واحدة تلف الكون كرداء واحد. كما أن العباءة في أغلب الأحيان تكون سوداء اللون، أو مخططة بالسواد كما رأينا سابقا، وهو اللون الذي يغلب على السماء الغائمة المتكدرة والملبدة بالسحب القاتمة التي تسبق العواصف الماطرة.

وقد جاء في لسان العرب:

والسَّماءُ سقفُ كلِّ شيء وكلِّ بيتٍ. والسماء السَّحابُ.
والسماءُ المطرُ، مذكَّر. يقال: ما زِلنا نَطأُ السماءَ حتى أَتَيْناكُم أَي المطر، ومنهم من يُؤَنِّثُه وإِن كان بمَعنى المطر كما تذكَّر السماءُ وإِن كانت مؤَنَّثة، كقوله تعالى: السماءُ مُنفَطِرٌ به؛ قال مُعَوِّدُ الحُكماءِ معاويةُ بنُ مالِكٍ: إِذا سَقَط السماءُ بأَرضِ قوْمٍ رعَيْناه، وإِن كانوا غِضابا.
(ابن منظور، باب سما)

أي أن السماء هي ذلك السقف الذي يغطينا، ويلف عالمنا، كما تغطي العباءة سائر الجسد وتلفه، وهي تدل أيضا على المطر، لأن المطر يأتي من السماء إلى الأرض. ولكن واقع الأمر يقول بأن الشاعر لم يكن يقصد، من خلال استعماله لكلمة "عباءة" كل تلك الخصائص، وكل تلك المعاني والدلالات، وعليه سنقوم بالمرور مباشرة إلى المضمون النووي، الذي يمكننا من تقليص مساحة الدلالات المتشعبة، إذ سنقوم فقط بالاحتفاظ بجملة العناصر الملائمة والمتعلقة بالسياق، على الرغم من كون ذلك سيجعلنا نتخلى عن بعض

الخصائص أو أننا "نسقط" على حد تعبير إيكو، بعض المعاني البعيدة التي لا تخدم السياق كثيرا أو أنها لا تخدمه أصلا.

مما لا شك فيه أن الأخذ بكل تلك المفاهيم والمعاني التي يدرجها المضمون الكتلوي ليس ممكنا، وعليه سنقوم على مستوى المحتوى النووي بتسييج منطقة محدودة من الدلالة، من شأنها أن تعبر عن المعنى الذي أرادته المترجمة، وهو في نظرنا "الكفن المقدس" الذي يعتقد المسيحيون أنه استخدم ككفن لف به جسد المسيح قبل دفنه، والذي لا يزالون يحتفظون به في متحف تورين بإيطاليا.

و عند قراءتنا لنص القصيدة، ندرك بأن "عباءة" هي في الحقيقة رمز سياقي، استخدمه الشاعر للإشارة إلى السماء الغائمة في قوله: تكدرت، أي : تكدرت عباءة الله، وذلك لما للنص الشعري من خصوصيات تعبيرية تجعله يبحث في ما وراء لغة النثر المباشرة والعادية، ثم قوله: فاح المطر، كنتيجة حتمية لتكدر السماء وهي سقوط المطر. وعليه يمكن القول بان علامة "عباءة" في نص الأصل، هي رمز سياقي يحيل على السماء.

ولعل من أسباب اكتمال ذلك المعنى الديني في الفكر المسيحي، و إحالته على كفن المسيح، بحثنا في مقتضيات الهنا والآن لهذا الاستعمال الرمزي داخل نطاق القصيدة المترجمة، أو كما يسميه إيكو "العالم الممكن"، نجد بأن "manto" غاضب، بحسب تعبير المترجمة في قولها:

Está **enojado**
El manto de Dios

ليأتي ذكر فلسطين بعد ذلك، حتى يرسخ أكثر فأكثر هذا المعنى المسيحي، مما يجعل العلامة تدل على كفن المسيح أكثر من دلالتها على أي رداء آخر، وذلك لارتباط فلسطين بمولد المسيح وحادثة صلبه، فضلا عن ذكر الابن الملطخ بالدم وكذا القيامة، كلها دلالات تلتقي في مشهد واحد لتشير أكثر فأكثر إلى جسد المسيح المعذب والمغطى بالدماء، وصراخه وآلامه.

وفيما يلي نص الترجمة:

Está **enojado**
El **manto** de **Dios**
Y la lluvia derrama su perfume

El viento grito en un gemido:
¡**PALESTINA**!..
Y gritaron las piedras:
Soy su hijo **ensangrentado**
Y este muchacho es **resurrección** de cadáveres
o chipas…

وببحثنا في مقتضيات "الهنا والآن"، الذين كتبت فيهما القصيدة الأصلية باللغة العربية، و التي استقينا منها هذا الرمز "السماء" ، أي البحث عن الزمان والمكان الذين استعمل فيهما هذا التعبير الرمزي؛ سيتسنى لنا فهم وإدراك جملة الدوافع والظروف التي أحاطت بالشاعر لحظة كتابته لقصيدته.

ولكي يتسنى لنا فهم البعد الرمزي لعلامة "عباءة" ودلالتها على "السماء" داخل هذا السياق؛ يتعين علينا إدراج نص القصيدة لتبيين الظروف المحيطة بها، وتكوين حدود عالمها الممكن، الذي جعلها ترمز إلى السماء:

تكدرت
عباءة الله
وفاح **المطر**
وناحت الريح: فلسطين...
وضج الحجر:
أنا ابنها الدامي،
وهذا الفتى قيامة
من جثث
أو شرر...

كم التحمنا
واشتعلنا معا،
ثم انطفأنا،

واشتعلنا،
وها
نوقظ في رماد آباءنا
شراسة،
وفي عروق الشجر

نار تغني:
كيف فاح المطر؟
كيف انحنى هذا المدى فجأة؟
وشب في رمادنا فجأة
دم يغني
هائجا
كالحجر

ومنه نلمس أن "عباءة الله المتكدرة" ترمز لسماء غاضبة تنذر بهبوب العواصف الماطرة، وهي سقف لأرض غاضبة بدورها، تصرخ حجارتها، وينتفض أبناؤها مقاومين لواقع ظالم فرضه عليهم محتل غاشم؛ فلسطين التي يموت أبناؤها في سبيل الشهادة، كل يوم بين أحجار مقاومتهم التي لا يملكون غيرها للدفاع عن وطنهم الجريح الدامي، الذي ارتوى بدماء أبنائه، فكلما يسقط شهيد يروي دمه رماد شهيد مات قبله، وهو بدوره خلف شهيدا سيشتد عوده ليضج بدوره ويغضب ويقاتل ويستشهد.

يحاول الشاعر من خلال قصيدته؛ أن يطلق صوتا مدويا لسماء مكدرة ومطر هاطل وريح عاصفة، وهي صورة غاضبة تعكس علاقته مع الوجود، فهو ينادي بل ويصرخ ضمن وجود ملحمي غير ثابت، بين طيات صراع هائل وخفي بين الذات والآخر، بين الداخل والخارج، فروحه الحية ما تنفك تذكره بالجذور التاريخية، معلنة عن انتماء لا يزول بزوال الزمن. أي أن "عباءة الله" المتكدرة، والريح الناحية، والمطر الفواح، كلها عناصر التحمت في ديكور مهيب، يعكس واقع الحياة المرتبطة بالشهادة في فلسطين الجريحة، في صورة عميقة تجسد أقرب نقطة التقاء للحياة بالموت.

و كفن المسيح الغاضب، في نص الترجمة، و الملطخ بالدماء، في جو ماطر عاصف، تصرخ فيه الرياح بأرض متألمة هو المشهد الذي يعكسه التعبير الرمزي في نص الترجمة عند الذات المتلقية للقصيدة، كما يعكس التعبير الرمزي في نص الأصل سماء متكدرة غائمة، عاصفة ومدوية، في أرض جريحة تنتفض حجارتها ويشتعل رمادها المشبع بدماء الشهداء من جديد، لكي يغضب من جديد، ويقاتل من جديد ويروي بدمه هذه الأرض من جديد.

إن التعبيرين الرمزيين في نص الترجمة ونص الأصل لا يعبران عن المعنى نفسه، ولا يشيران إلى الدلالة نفسها، ولكنهما ينقلان دلالة الغضب والألم والاشتعال والقيامة والمقاومة، وذلك في مشهدين مختلفين ربطت بينهما فلسطين الشاهدة على آلام المسيح المتجددة في آلام أبنائها الذين يقتلون كل يوم.

إن عبارة manto de Dios وإن كانت ترجمة حرفية ، اختارتها المترجمة حتى تحقق أكبر درجة ممكنة من الوفاء للنص الأصل، أبعدتها كلية عن قصدية الشاعر، فلا علاقة للعبارة بالسماء العاصفة، بل هي تشير إلى "كفن المسيح" ، وعليه يمكن القول بأن مستوى التكافؤ ضعيف، وهو لا يؤدي المعنى المراد في نص الأصل، كما أن الرمزين يعكسان واقعين ثقافيين مختلفين ، ففي ثقافة الأصل هي سماء غائمة تنبئ بهطول المطر، وفي ثقافة الوصل هي كفن السيد المسيح.

II -6-النموذج السادس:

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: بكاء في طريق النوم **الديوان:**لا شيء يحدث لا أحد يجيء **الصفحة:** 382	**حمامة**	**paloma**	**Titulo:** llanto en el sendero del sueño. **Poemario :** No pasa nada… nadie llega **Página :** 23

وفي ذات نوع الرمز أدبيا، السياقي، وهو رمز تتحدد إشعاعاته الإشارية بحسب سياقه الذي استعمل فيه، اختارت المترجمة كلمة "paloma" عند ترجمتها لكلمة "حمامة" في نص الأصل، بحيث تظهر لنا الكلمة في المقطع التالي المأخوذ من القصيدة المترجمة:

Al atardecer,

Extiendo mi abaya de piedra

Sobre la frescura de tu nostalgia,

Me baño en ella

Como **paloma** silenciosa,

El viento se alimenta de su alegría

Y el rio se debilita sobre sus alas.

وذلك نقلا عما قاله العلاق في نص القصيدة الأصلي:

ألقي على حنينك المبتل في المساء

عباءتي الصخر، وأستحم فيه

حمامة خرساء

تأكل من فرحتها الريح،

ويرتخي النهر على جناحها

II -6-1-الدراسة السيميائية :

تستقبل الذات المتلقية للفظة "حمامة"، هكذا حسب ورودها في نص الأصل، بشكل سلس وبسيط، فالحمامة في أول تجلياتها التأويلية المباشرة تبعث في الذهن صورة لطائر جميل ، حسن المظهر والصوت، يعيش مع الإنسان، أو بالقرب منه، كما يعيش أيضا في البراري والغابات، كل حسب نوعه.

وحتى يتسنى لنا الإلمام بجملة الإشارات الرمزية التي تبعث بها "الحمامة" كما وردت هكذا في نص الأصل للشاعر جعفر العلاق، نقوم ببحث موسوعي ومفصل وشامل، وذلك على مستوى المؤول الديناميكي، الذي من شأنه أن يفتح أمامنا كل الأبواب الدلالية الممكنة للفظة، إذ نحن هنا بصدد دراسة الرمز باعتباره علامة سيميائية تشتغل ضمن نظام لا متناهي من العلامات، بحيث رأينا كيف أن بورس ينطلق من فلسفة ترى في السيمياء علما عامًّا يتجاوز حُدود اللِّسان، مُكتسبا عُمومية يستطيع بواسطتها الغوص في أعماق كُل الظواهر الكونية بطبيعتها المختلفة، سواء كانت مادِّيَّة أم ميتافيزيقية أم غيرها.ولعل أول تعريف نقف عنده هو التعريف اللغوي، بحيث ورد في معجم لسان العرب تعريف شامل للحمامة اخترنا منه ما يلي:

تقول العرب: حمامة ذكر وحمامة أنثى، والجمع الحمام. قال الأصمعي: اليمام ضرب من الحمام بري، قال: وأما الحمام فكل ما كان ذا طوق مثل القُمْري والفاختة وأشباهها، واحدته حمامة، وهي تقع على المذكر والمؤنث كالحية والنعامة ونحوها، والجمع حمائم. جعل الشافعي اسم الحمام واقعا على ما عبّ وهدر لا على ما كان ذا طوق، فتدخل فيه الوُرْقُ الأهلية والمطوقة الوحشية، ومعنى عبّ أي شرب نَفَسًا نَفَسًا حتى يروى، ولم ينقر الماء نقرا كما تفعله سائر الطير.(ابن منظور، ص1011)

إذن فالحمامة من الطيور التي عرفها العرب منذ القدم، فمنها البري الوحشي، ومنها الداجن الأليف، كما يطلق لفظ "اليمام" أيضا على الأنواع البرية منها. بحيث يستطيع الإنسان أن يستفيد من هذا النوع من الطيور استفادة عظيمة، من لحومها وريشها وزينتها، خاصة أنه– أي الحمام– وديع ومسالم وهادئ، ولا يحتاج في تربيته إلى الكثير.

إن أكثر الأبعاد الرمزية للحمام شعبية وشهرة هو السلام، وذلك استنادا على رواية موجودة في التوراة، كما أسلفنا سابقا، تفيد بان سيدنا نوحا عليه السلام أرسل حمامة تتقصى له حال الأرض بعد زوال الطوفان، لينظر في الأمر ويرسو على بر يستقر فيه، هو ومن معه من خلائق على ظهر سفينته.

"الحمامة رمز السلام، منذ مشهد سفينة نوح، حيث كانت الحمامة الممسكة بمنقارها غصن الزيتون رسول السلام" (سيرنج، 1992، ص 189) ، بحيث تذكر القصة أن الحمامة عادت تحمل في منقارها غصن زيتون، وهي دلالة على السلام والخير والطمأنينة وزوال العقاب، بحيث يدل غصن الزيتون على وجود أرض يابسة فيها أشجار قائمة، وهي تصلح للاستقرار والعيش بسلام.

و"الحمامة" تنتمي إلى عائلة "الحماميات"، بحيث تصنف الطيور علميا بحسب أنواعها وألوانها وأحجامها وأشكالها وشروط عيشها وغيرها من التفاصيل ، أما الحمام فيحتل عائلة الحماميات (Columbidae)، التي أصبحت المنتمي الوحيد لرتبة حماميات الشكل (Columbiformes)بعد انقراض عائلتها الأخرى رافينيات (Raphidae). " (بول بارسون، 2018 ،172)

فهي تتميز إجمالا بقصر العنق وصغر المنقار، بالإضافة إلى خاصيتين معروفتين، هما الذكاء والعاطفة، بحيث ما فتئنا نرى الحمائم تداعب بعضها على أغصان الأشجار وعلى أسطح المنازل والنوافذ والشرفات. و من بين أهم الخصائص التي تميز "الحمامة" أو الحمام إجمالا؛ هو الوفاء للشريك مدى الحياة، وكذا التعاون، فهي متفانية ومخلصة للغاية، يتعاون الشريكان على بناء العش ويتلازمان ويتعاونان طيلة مدة التفريخ في العناية بالصغار وإطعامهم.

كما أن هناك حقيقة علمية غاية في الروعة، ألا وهي كون الحمامة تطعم صغارها في بداية حياتهم بما يعرف ب"حليب الحمامة"، وهي ظاهرة فيها من الغرابة الكثير، بحيث وبخلاف الثدييات، تسعى فصائل الحيوانات الأخرى إلى إطعام صغارها من ما هو موجود من غذاء في بيئتها وطبيعتها ووسطها المعيشي، ثم تعكف على تدريبها وتعليمها الصيد والاعتماد على النفس في كسب الرزق. لكن الحمامة تملك قدرة بيولوجية عظيمة، وهي صنع حليب لصغارها، وقد "جاءت دراسة قام بها فريق علمي من جامعة ديكن الأسترالية لتثبت أن طيور الحمام، وليس فقط الإناث، بل والذكور على حد سواء، تنتج الحليب لإطعام صغارها! ويعرف حليب الحمام أو لبن العصفور باسم "حليب المحاصيل"، وهو مادة ذات لون أصفر شبه صلبة، غني بالبروتين 60 في المائة والدهون 36 في المائة ومضادات الأكسدة وعوامل تعزيز المناعة"(هيا ابراهيم،2018). بحيث تبدأ مرحلة صنعه وتكونه أياما قبل وضع بيوضها، بحيث تصنع نوعا خاصا من الحليب له قوام هلامي يشبه الجبن، غني بمختلف المكونات الأساسية لحياة الصغار، بحيث تتوقف الحمامة في مرحلة صنع الحليب عن تناول الأغذية الصلبة التي قد تشكل صعوبة في البلع من قبل صغارها بحكم أنها تدخل في تركيبة الحليب المصنوع خصيصا لهم، و"يتم تخزين الحليب في حوصلة الطيور، التي عادة ما تستعمل لتخزين المواد الغذائية وتقع بين المريء والجزء العلوي من المعدة. وخلال فترة الرضاعة التي تتم عن طريق الفم، تتغير حوصلة الطيور بفعل التغييرات الهرمونية، وعند انتهاء الإرضاع، تعود لوضعها الطبيعي"(هيا ابراهيم،2018)،إذ يعمل الأبوان على اختيار غذائهما في هذه الفترة بكل عناية، حتى يضمنا نوعية جيدة من الحليب، تكون سهلة البلع والهضم وتكون سائغة سلسة بالنسبة للصغار الضعفاء.

ولقد كانت للحمامة مهمة بالغة الأهمية في القديم، بحيث أوكلت إليها عملية نقل البريد، وكانت خير ساعية في مختلف الأزمنة والظروف، نقلت فيها رسائل تحمل أخبار السياسة والتجارة والحرب والسلام، بحيث عرف نوع من الحمائم على قدرته على نقل الرسائل، هو الحمام الزاجل.

ف"الحمام الزاجل مخلوق مستأنس ألف، وله اسم آخر، هو حمام الرسائل، ومنه ما يزيد على خمسمائة نوع، وهو يمتاز بحدة الذكاء وقدرته الفائقة على الطيران، ويمتاز بغريزة قوية

يهتدي بها إلى هدفه وموطنه" (أشرف صالح،2009، ص78). وقد حوت الرسائل على ما قل ودل من العبارات، تدون على قطع صغيرة من الجلود والأقمشة الخفيفة، تربط على رجل الحمامة، وهكذا تستطيع إيصاله بيسر، دون أن تؤذيها أو تشق عليها، وقد عرف هذا النوع من التراسل منذ أقدم الحضارات ، عند اليونان والرومان وقدماء المصريين والعرب، بحيث ذكر الجاحظ في كتاب الحيوان اهتمام العرب وولعهم بالحمام الزاجل منذ القدم، فكان عندهم دفاتر بأنساب الحمام كأنساب العرب إذ يقول: "ولولا الحمام الهديّ –الزاجل– لما جاز أن يعلم أهل الرقة والموصل وبغداد ما كان بالبصرة وحدث بالكوفة في يوم واحد، حتى أن الحادثة لتكون بالكوفة غدوة فيعلمها أهل البصرة عشية ذلك" .(الجاحظ ،1965 ص97)

ثم بدأ الاستغناء عنها شيئا فشيئا بفعل التطور التكنولوجي في ميدان التواصل، ولكننا مازلنا مع ذلك، نضرب مثلا للرجل السريع في نقل الأخبار بالحمامة، فنقول مثلا: فلان سريع في نقل الخبر كالحمامة!

ارتبطت رمزية الحمامة في الإسلام بقصة حمايتها للرسول محمد صلى الله عليه وسلم وصديقه أبي بكر الصديق رضي الله عنه، يوم خرجا من مكة هاربين من كفار قريش واختبآ بغار ثور، فأرسل الله تعالى العنكبوت تحيك بيتها على مدخل الغار، وحمامتين تجلسان على عشهما في باب الغار ، حتى تبادر إلى الكفار لما وصلوا إلى الغار، استحالة وجود احد داخل الغار، لأن الحمامتين تجلسان بهدوء وطمأنينة، وبيت العنكبوت قائم لم يتدمّر. وهكذا أصبحت الحمامة لدى المسلمين رمزا للحماية والأمن والطمأنينة والذود. (القرشي، 2010 ، ص 52)

وواقع الأمر أن "الحمامة" ليست رمزا واحدا بل هي مجموعة من الرموز، فلها إيحاءات و إشارات دلالية عديدة ومتنوعة، تنوعت بتنوع الحضارات والثقافات، وبتعاقب العصور والأزمنة، ولعل الشاعر العراقي رمى فيما رمى في قصيدته إلى أحد الأبعاد الرمزية التي تحملها "الحمامة" حين قال في قصيدته:

ألقي على حنينك المبتل في المساء

عباءتي الصخر، وأستحم فيه

حمامة خرساء

تأكل من فرحتها الريح،

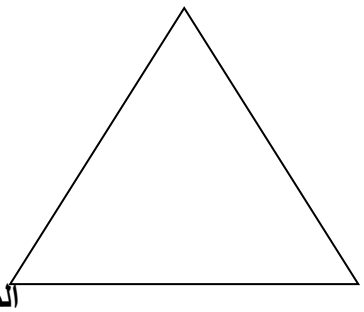
ويرتخي النهر على جناحها

بحيث لم يقصد الشاعر إلا إشارة رمزية واحدة، يتعين علينا تحديدها الآن، داخل حدود المؤول النهائي، حتى نقع على سيمياء الحمامة ضمن الحالة الشعورية للشاعر، بحيث تظهر لنا "الحمامة" من خلال نص القصيدة، خرساء، حمامة خرساء، إنها حمامة صامتة ساكتة، بل هي أكثر من ذلك خرساء، أقصى حدود الصمت، وهي حمامة تستغلها الريح وتستفيد من صمتها وخرسها، فتأكل من فرحتها وتأخذ منها، ويرتخي النهر بجانبيه على جناحيها فتحمله صامتة خرساء، في صورة تجسد لنا درجة كبيرة من التضحية والذود والمسالمة والسلام، ولعلها الإشارة الواضحة المخبرة بحال الشاعر، و الذي ارتأى أن يوصلها لنا رمزا بنظم قوي وعميق يحكي حاله ويخبر عن مختلجاته ومكنوناته.

وفيما يلي، التمثيل البياني على المثلث السيميائي البورسي للرمز في نص الأصل:

المؤول النهائي (الرمزي)

[السلام والتضحية]



الماثول:[حمامة] **الموضوع**: [الطير]

-علامة معيارية رمزية حججية-

و يظهر لنا رمز "حمامة" سياقيا يخدم دلالته بحسب موضعه من القصيدة وثقافتها ومضمونها العام، وهو بحسب السيميوز البورسي، رمز معياري حججي. وهو رمز معياري بالتواضع، بحيث اعتاد الناس وتواضعوا على تسمية هذا النوع من الطيور "حمامة"، وهو نوع معروف ومشهور، وليس بالنوع النادر، إذ للطيور مسميات مختلفة، بحسب أحجامها وألوانها وأماكن عيشها وغيرها من التفاصيل الأخرى ، وهو حججي، بإشارته إلى السلام والتضحية هنا في هذا التعبير، إحدى أشهر الدلالات الرمزية العميقة المعروفة لدى الناس، وهي دلالة شائعة للحمامة منذ القدم. إنها فكرة ثابتة ودائمة ، بحيث تتبني رمزية " السلام والتضحية" إلى أسس استدلالية تقوم على قواعد ثقافية وعقائدية وتاريخية راسخة ومجسدة. فهو حججي لأنه يمنح بعده الرمزي دلالة معروفة و محددة المعالم.

II -6-2-التفاوض حول الترجمة:

لقد اختارت المترجمة كما رأينا لفظة "paloma"، للتعبير عن "حمامة"، وهو رمز تشير به إلى دلالة السلام والتضحية، ولعلها أولى مستويات المعرفة النوعية، التي ترتسم في ذهن الواحد منا عند إحالته الحمامة على السلام والتضحية. وهي كلمة "paloma" متكونة من ثلاثة مقاطع صوتية في اللغة الاسبانية، التي تتميز أساسا بتوازي وتساوي الجانب الزمني في أصواتها، تبعث في الذهن صورة مباشرة لذلك الطائر الجميل الذي يعيش مجاورا للبشر، مقاسما إياهم مساكنهم، كما يعيش أيضا في البراري، وذلك باختلاف أنواعه.

ومما لا شك فيه، أن كلمة "paloma"، التي تحيطها هالة صادحة من الموسيقى الداخلية والخارجية عند النطق بها، لها من الدلالات الكثير، فهي تحديدا، تتمتع بأبعاد رمزية عديدة، ودلالات ومعان كثيرة، لا يمكن اختزالها عند كونها ذلك الطائر المسالم الهادئ والجميل.

وببحثنا في آفاق المحتوى الكتلوي عن مساحات الدلالة العميقة التي تحملها " paloma"، الحمامة المسالمة التي توحي بالسلام والتضحية، نجدها دلت في أشهر ما دلت عليه من رموز على هذا، إنها الدلالة الأشهر والأقدم والأكثر شيوعا منذ القدم وحتى الآن.

ولعل أول دلالة نقف عندها هي الدلالة اللغوية، بحيث يذكر القاموس الملكي للغة الإسبانية تعريفا مفصلا ل "paloma"، نذكر منه ما يلي:

paloma

palomo, ma Del lat. *palumbus* 'palomo'; la forma f., del lat. vulg. *palumba,* y este del lat. *palumbes*'paloma torcaz'.
1. m.f. Ave domesticada que provino de la **paloma** silvestre y de la que hay muchas variedades o castas, que se diferencian principalmente por el tamaño o elcolor **2.** m. **paloma torcaz.**
3. m. Propagandista o muñidor muy diestro en estos oficios.
4. f. Persona de genio apacible y quieto.
5. f. En el ámbito político, partidario de medidas moderadas y conciliadoras encaminadas a la paz.
7. f. Zool. Cada una de las aves del orden de las columbiformes, con lamandí bula superior abovedada en la punta y los dedos libres; p. ej., la **paloma** propiamente dicha y la tórtola (DRAE).

يظهر لنا التعريف اللغوي أن "paloma" تنتمي إلى فصيلة الطيور، ولها أنواع، تصنف بحسب فصيلتها وحجمها وألوانها. كما تطلق اللفظة مجازا ، على شخص ماهر وكفؤ، يؤدي الأعمال بإتقان، أو على شخص هادئ ومسالم يتمتع بالعبقرية. كما تطلق في السياسة أيضا، على الشخص الذي يؤيد التدابير الوسطية المعتدلة ، ويحبذ المصالحة التي تهدف إلى تحقيق السلام.

أما بالنسبة للمنظور العلمي البيولوجي، فإن "paloma" تنتمي إلى عائلة الحماميات، ولها أنواع كثيرة، تصنف بحسب أحجامها وألوانها وأماكن عيشها، بحيث ننقل هذا التعريف المفصل:

Paloma: El orden Columbiformes, nombre que deriva del género Columba, que significa con forma de paloma, y que agrupa unas 310 especies. son aves entre pequeñas y medianas, rechonchas, que viven especialmente en árboles y frecuentan regularmente el piso. Su plumaje es variable. Tienen la cabeza moderadamente pequeña, con el pico tan largo, recta apicalmente, ensanchado y ligeramente decurvado. Las alas son largas y agudas, la cola es moderadamente larga y redondeada y los tarsos y dedos son pequeños. Se alimentan especialmente de semillas, frutos y algunos insectos y tienen un vuelo fuerte y rápido. Los sexos son por lo general similares. El nido es sencillo, generalmente de ramitas, aunque algunas nidifican en agujeros o en el suelo. Ponen uno o dos

huevos de color blanco. La incubación dura 13 a 28 días y los polluelos permanecen en el nido entre 12 y 36 días. (Peña R. M y Zaida T. Q, 2014, p77)

إنها إذن من الطيور المتوسطة الحجم، وهي تعيش عموما على الأشجار، حيث تستطيع بناء أعشاشها، وهي معروفة في العديد من بقاع العالم، التي تسمح ظروفها المناخية والجغرافية بعيشها.

لا يخفى على أحد أن الحمامة "paloma" حيوان أو بالأحرى طائر أليف، يربى في المنازل، ولقد اعتاد الإنسان على اقتنائه وتربيته منذ القدم. وقد ارتبطت رمزية " la paloma" بالسلام منذ زمن نوح "Noé" عليه السلام، بحسب ما يرويه الكتاب المقدس، وقد انتشر هذا الفكر كثيرا عند الغرب، بحيث تروي النصوص الإنجيلية كيف أن نوحا – عليه السلام– بعث بحمامة بعد الطوفان، حتى يتمكن من معرفة الحالة التي صارت عليها الأرض بعد انقضاء العقاب، وفيما إذا كانت صالحة للعيش.

إن ارتباط الحمامة بالسلام ليس مجرد شعار يرفع، إنه تجسيد لعصارة غنية نتجت من مختلف التجارب الإنسانية في مختلف الحضارات، منذ حضارة المصريين القدماء وحضارات الهنود في أمريكا وحضارة الرومان واليونان والعرب وغيرهم.

Es un valioso animal simbólico, por lo que diferentes culturas han adoptado la mansedumbre de la paloma como emblema personificador de la bondad, de la sencillez, del candor, de la inocencia, de la tranquilidad y de la paz. Desde los primeros tiempos de la humanidad queda constatada su presencia en el ámbito de los emblemas y de las alegorías. Era empleada en las más antiguas civilizaciones asociada a toda una serie de sentimientos positivos, y la tradición oral y escrita ha sido la encargada de la trasmisión de tales testimonios hasta el momento presente.(M. Cabello,1955 , p566)

يكتسي السياق الثقافي أهمية كبيرة في الترجمة ، إذ يتطلّب من المترجم كل العناية والحذر، وذلك لخطورة الأخطاء الممكن الوقوع فيها إذا أغفل الإطار الثقافي الذي نشأ فيه النص المراد ترجمته، إذ أن النصوص على اختلافها وليدة سياقات ثقافية من الواجب استيعابها ومراعاتها بغية الحصول على ترجمة صحيحة. بحيث ارتبطت الحمامة "paloma" بالسلام منذ قصة نوح عليه السلام، والتي ترويها نصوص الكتاب المقدس ، حول عودة الحمامة تحمل غصن زيتون لتخبر عن زوال الخطر، وصلاح الأرض للحياة.

Desde el Antiguo Testamento aparece como mensajera de la paz, ya que trajo a Noé una rama de olivo como señal de que el diluvio había terminado. En el Nuevo Testamento representa al Espíritu Santo, pues, cuando Cristo sale del agua después de ser bautizado, el espíritu mismo desciende sobre su cabeza en forma de paloma para significar que descansa en el corazón puro del recién bautizado. (**M. Rodríguez y V.Alfaro,** p1)

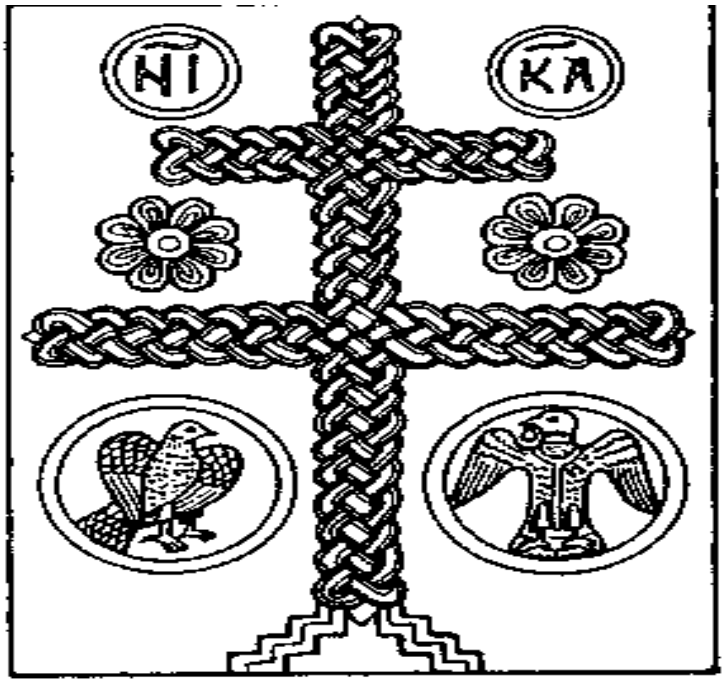
كما ارتبطت بمختلف الطقوس العقائدية للأساطير القديمة، وحومها ومرافقتها لآلهة الحب والسلام، ولعل أعمق رمزية تحضى بها "la paloma" في الغرب، نجدها في ارتباط المسيحية بهذا الطائر المسالم والهادئ، الذي ارتبط حسب اعتقادهم بالمسيح ومعموديته، وارتبط بروح القدس وَتَمَثُّلِهِ، واعتبره رجال الدين المسيحي ملكا يحمل الرسائل بين السماء والأرض.

Por ser la paloma un animal con alas, se le asocia con «la sublimación de los instintos y el predominio del espíritu»7, de ahí que desde las primeras obras religiosas cristianas hasta nuestros días se le mencione como a una de las principales encarnaciones de las bondades del alma. .(M. Cabello,1955 , p566)

وهو ما جعلهم يتعاملون مع " la paloma" بصورة القداسة والعظم، خاصة فيما يتعلق بقدماء المسيحيين.

Los primeros cristianos, a imitación de los gentiles, llevaban anillos y Clemente de Alejandría aconsejaba a los cristianos de su tiempo llevar sobre el engaste de su anillo la imagen de una -+ paloma, de un -+ pez o de un -+ ancla. (l .Alier, 1986, p101)

وكما زينت الحمامة " la paloma" حليهم ومجوهراتهم، خاصة الخواتم، فقد زينت أيضا الصور التي جسدت الصليب أيضا، بحيث أظهرت بعض صور الصليب والحمامة أسفله:



Cruz griega de doble travesaño. Escultura.
Siglo XI (Atenas)

الشكل 16: الصليب والحمامة

(l .Alier, 1986, p364)

كما تظهر صور أخرى للصليب الحمامة في مواجهة الأفعى:

Cruz

Cruz mística. Piedra grabada. Primeros siglos d.C.

الشكل 17: الصليب والحمامة والأفعى

(l .Alier, 1986, p366)

وذلك للدلالة على تصدى الحمامة للقوى الشريرة، مجسدة رسالتها الأبدية والمتمثلة في رعاية السلام والأمن، وكذا تجسيد أعمق صور الذود والحماية والتضحية والبذل.

Este enemigo del género humano busca hacer perecer al alma, que está representada en forma de paloma, pero la paloma, al verse amenazada, mira a la cruz de donde le viene su fuerza, y que la salva del veneno de Satán. La palabra *salus* escrita sobre el suelo que sostiene la cruz y las palomas es el canto de triunfo, que entona el cristiano fiel en honor deJesús y de la cruz» . (l .Alier, 1986, p366)

بحيث تظهر لنا الصورة كيف تطلب الحمامة القوة من الصليب، وتستمد منه عزيمتها للدفاع عن السلام ضد قوى الشر المعادية للإنسان والمتربصة به من كل صوب وحدب.

تعد رمزية السلام في الحمام الأعرق والأقدم والأكثر شيوعا في العديد من الأقطار، إن لم نقل في العالم بأسره. ولكنها ليست الرمزية الوحيدة التي تعطيها "la paloma" ، بحيث تعددت وتنوعت رمزياتها ودلالاتها بتنوع الحضارات والثقافات عبر الزمن. فبالنظر إلى المفهوم المسيحي الغربي، فإن "la paloma" ترمز إلى معمودية السيد المسيح بحسب ما ورد في العهد الجديد للكتاب المقدس:

Desde el punto de vista simbólico la paloma representa teológicamente al Espíritu Santo, en San Juan. Cap. 1, verso 32, se lee: “Vi al Espíritu Santo que descendía del cielo como paloma y reposó sobre Él”, que desde el Antiguo Testamento aparece como mensajera de la paz. En el Nuevo Testamento representa al Espíritu Santo. (S. Villalba, 2014, p364)

فهم يعتقدون بأن "las palomas" هن عبارة عن "mensajeras" بين السماء والأرض، كما أن روح القدس كان يتمثل للمسيح على شكل "una paloma".

انتقلت رمزية السلام من صورة الحمامة التي تحمل غصن الزيتون إلى غصن الزيتون بحد ذاته، كنوع من الانتقال الدلالي للصورة الرمزية من الخاص إلى العام، أو من الكل إلى الجزء، بحيث تتكون صورة الدلالة الرمزية للسلام أساسا من حمامة + غصن زيتون، وهي ليست مجرد صورة متكونة من عنصرين، فالحمامة هنا تحمل غصن الزيتون في منقارها، وهي رسالة مشفرة هدفها إشاري إيحائي رمزي، يفيد بانقضاء العذاب وزوال الخطر والسلم

والأمان. ثم انتقلت رمزية السلام إلى الحمامة نفسها وبحد ذاتها، ودونما حاجة ملحة إلى وجود غصن الزيتون معها أو في منقارها، فهي أصبحت بذاتها ترمز إلى السلام، كما انتقلت رمزية السلام في جزئيتها الأخرى إلى غصن الزيتون وحده، فأضحى هو الآخر بحد ذاته يرمز إلى السلام دون وجود الحمامة تحمله.

وكلما بحثنا يمينا وشمالا في تاريخ الإنسان عبر الحضارات المختلفة، نجد الحمامة حاضرة في أعمق صورها وفي أبلغ دلالاتها الرمزية والإيحائية العميقة، بحيث نجد بأنه لطالما اقترنت صورة أفروديت Afrodita وفينوسvenus ب"la paloma" في الحضارة الرومانية القديمة:

En la antigüedad clásica, a la diosa Venus, diosa de la belleza, los romanos le consagraron una paloma como símbolo del amor.**(M. Rodríguez y V.Alfaro,** p1)

فهم كانوا يمثلونهما أحيانا بامرأة برفقة حمامة على يدها أو على رأسها، وذلك يعكس رمزية عميقة من الحب والتضحية والقداسة والطهر والأمل.

Los griegos relacionaban la paloma con el ave sagrada de la diosa Afrodita. Había palomas en los santuarios de esta diosa, y era el regalo principal de los amantes, puesto que se consideraba como símbolo del amor profano. (M .Cabello, p568)

ارتبطت الحمامة بالحب والرومانسية عند الإغريق، وهي رمزية موجودة في المعتقدات الروحية السائدة في الأساطير القديمة ، بحيث تصور أساطيرهم الإلهة أفروديت مع حمامات تحلق حولها أو تقبع على يدها، وهي الرمزية ذاتها ، أي الحب والسلام، الموجودة أيضا عند الأزتيك والإنكا وغيرهم من الحضارات الضاربة في عمق التاريخ. فعند الأزتيك مثلا نجد Quetzalcoatl إلهة السماء والخصوبة ، يرمز لها بثعبان مغطى بدرع مذهل من الريش الطويل ذي اللون الأخضر الفاتح. والتي اقترن وجودها دائما مع إلهة الحب Xochiquétzal وهي على شكل حمامة تجسد المثل الأنثوي، بريشها الأخضر الجميل كرمز طبيعي للجمال والحب والخصوبة.

Quetzalcoatl una poderosa diosa de la Tierra, representa la fertilidad, la vida y guarda las almas de los muertos. Está relacionada con Xochiquetzal, la diosa de las flores, y ambas están asociadas con la fertilidad del aspecto femenino del cosmos.(S. Martí,1960, p18)

وقد اختار العديد من الرسامين والفنانين العالميين "الحمامة" لتكون عنوانا لأهم أعمالهم، بحيث تكاد لا تخلو أعمال أحدهم من لوحة أو عمل يجسد الحمامة، ولعل أهم عمل فني يعود للفنان العالمي بابلو بيكاسو "la paloma"، حيث تظهر الحمامة مع غصن زيتون في منقارها ، وقد تبنى مؤتمر باريس للسلام العالمي سنة 1949 هذا الشعار ليكون رمزا للسلام العالمي.

الشكل 18: حمامة السلام

(P. Picasso)

إن رمزية "la paloma" ضاربة في جذور التاريخ، بحيث لطالما وجد علماء الآثار أشياء تربط بين الحمامة وبعض الإشارات الرمزية، وذلك في مختلف الحضارات القديمة والعريقة.

Las religiones no cristianas verifican la aparición de este animal desde los tiempos neolíticos. El foco cultural de Tell Halaf, desarrollado a partir de otras poblaciones de Anatolia(الاناضول), deja constancia de ritos funerarios y de culto a distintas divinidades masculinas y femeninas. Entre estas últimas se encuentran representaciones de diosas con las formas anatómicas muy exageradas y acompañadas de palomas, que son representaciones de la Diosa Madre. (M .Eliade, 1999, p77)

ومنه نجد أن "la paloma"، هذا المخلوق الصغير والجميل، يعكس جملة من الدلالات الرمزية المختلفة ، منذ القدم وحتى الآن. بحيث عاش مع الإنسان وبالقرب منه، ومده بعديد الإيحاءات الفكرية والمعنوية، التي مكنته من جعل هذا الطائر رمزا للحب والسلام والقداسة والوئام والطهر والجمال.

Sin embargo, toda nuestra tradición cultural ha transmitido una imagen de la paloma en la que se destacan virtudes como la sencillez, la afectuosidad, la ternura con sus polluelos, la fecundidad, la mansedumbre, la pureza, la simplicidad, el candor, la naturalidad y la inocencia. Todos estos valores aparecen simbolizados en una paloma blanca. .(**M. Rodríguez y V.Alfaro,** p1)

إنها منبع دلالي زاخر بعديد المعاني والخصال النبيلة والطيبة، بحيث اعتاد الإنسان عبر العصور والأزمنة المختلفة على ربط الحمامة بكل ما يشير ويرمز إلى البساطة والطيبة والبراءة والطهر والنقاء والعطف واللطف والحب والتضحية، فهي كما أسلفنا سابقا جملة من الرموز مجتمعة وليست رمزا واحدا.

وبعيدا عن الإشعاعات الرمزية التي تطلقها سهام طائر الحمام "la paloma"، فهو كان يملك وظيفة بالغة الأهمية في القديم، إنه ساعي البريد السريع والذكي، الذي يحمل الأخبار والرسائل المهمة، يوصلها من مكان إلى آخر، وفي الوقت المحدد إجمالا.

Por su gran sentido de la orientación fueron adiestradas en Egipto, China, Grecia y Roma como mensajeras. (H.Otero , 2013,p01)

نعم إذن، الحمامة كانت الوسيلة الأكثر استعمالا في نقل الأخبار في القديم، إنها حليف قوي يعتمد عليه في حل المسائل العالقة وطلب الإمدادات اللازمة والحصول على الحلول المنتظرة، وهي عاملة نشيطة وسريعة تؤدي المراسيل وترجع بالردود، بحيث حملت على عاتقها وظيفة تواصلية جعلتها تقوم بما تقوم به وسائل الاتصال الحالية في عصرنا الراهن من بريد واتصالات سلكية ولا سلكية، حتى أنها لم تكن تتلقى أجرا لقاء خدماتها البريدية سوى المأكل والملجأ.

و ترمز الحمامة " la paloma" في سياق آخر أيضا، إلى الوفاء، أو بتعبير أدق الوفاء للزوج أو الحبيب أو الشريك، فهي لا تتزاوج مع ذكر حمام آخر إذا مات شريكها، بل تظل وفية له طيلة حياتها.

También el siglo XVI reconocía para la paloma la fidelidad conyugal, porque permanecía siempre viviendo en común con su pareja y no se apartaba del macho a no ser que enviudase**. .(** **M. Rodríguez y V.Alfaro,** p1)

وهي الحقيقة التي دفعت بالأدباء الكلاسيكيين والرومانسيين والرمزيين إلى الاستعانة بصورة الحمامة السوداء، التي ترمز للحزن الأبدي والدموع والرغبة المستقرة والدائمة بالشريك الراحل، وعدم الانتقال، ولا بأي حال من الأحوال إلى شريك غيره، بحيث يرمزون بها إلى الأرملة الحزينة النائحة الباكية الملتفة بالسواد حزنا على حبيبها الذي قضى نحبه.

ومنه نسعى هنا، إلى تحديد الصورة الرمزية للسلام التي تشير إليها الحمامة في هذا الموضع، من خلال تحديد مساحة من الدلالة يرسمها لنا المضمون النووي، والتي نتمكن من تأطيرها، من خلال البحث في عناصر الهنا والآن لنص القصيدة، والتي تنقلها المترجمة كما يلي:

Extiendo mi abaya de piedra

Sobre la frescura de tu nostalgia,

Me baño en ella

Como **paloma** silenciosa,

El viento se alimenta de su alegría

Y el rio se debilita sobre sus alas.

إنها حمامة "paloma" صامتة "silenciosa" ، وهي هادئة ومسالمة، لأنها توحي أصلا إلى السلام، وهي (المسكينة) يأكل الريح من سعادتها:" El viento se alimenta de su alegría"، تاركة إياه يفعل ذلك دون مقاومة منها، فهي تريد السلام معه، فلا تقاومه، ولا ترد عليه، ولا تمنعه. ويسيل النهر عليها جوانبه، فتحمله، على جناحيها، صامتة، لا تتذمر،

لا تسخط، لا تغضب، لا تصرخ، لا تصدر صوتا... إنها صورة عميقة تجسد واقعا مهيبا من المسالمة والسلام والتضحية والذود والوئام.

بحيث نقلت المترجمة الرمز في سياقه بهذا الشكل، انطلاقا من ترجمتها للمقطع في نص الأصل الذي يورده العلاق كما يلي:

ألقي على حنينك المبتل في المساء

عباءتي الصخر، وأستحم فيه

حمامة خرساء

تأكل من فرحتها الريح،

ويرتخي النهر على جناحها

وعلى الرغم من كون الدلالة الأولى للسلام، هو أول رموز الحمامة الذي يرتسم في الذهن كنوع معرفي أوليّ، إلا أن دلالاتها المتعددة تجعلنا نبحث في نوع "السلام والتضحية" اللذان ترمز إليهما.

وببحثنا في مقتضيات الهنا والآن ، نجد الشاعر يستعمل "الحمامة" للإشارة إلى الحالة العاطفية التي يمر بها، وإلى معاناته اللحظية التي يعانيها. فهو يستحم في حنينه لحبيبته، ويتقلب "حمامة خرساء"، حمامة تعاني دون أن تنبت ببنت شفة ، هي ليست صامتة فقط بل خرساء، أقصى درجات الصمت، وهي لا تنتفض ولا تصرخ على الرغم من أن الريح تأكل من فرحتها، وتأخذ منها دون أن تصدر صوتا مناوئا، إنها التضحية. فهي تعلم بما يدور حولها، ولكنها لا تصدر فعلا بل لا تصدر صوتا، ولا تظهر غضبا. يرتخي النهر بكل ثقله على جناحيها، فتحمله، بكل تحمل وصبر، وتضحية، ومسالمة وهدوء وصمت وخرس، إنها أعمق درجات السلام: التضحية مع الألم.

"paloma silenciosa"، نلاحظ أن العبارة المترجمة تؤدي الإيحاء الدلالي الرمزي نفسه الموجود في نص الأصل، فاختيار المترجمة لمكافئ مباشر حرفي للحمامة باللغة الإسبانية،

جعلها تحترم قصدية الكاتب، وإن كان النعت الذي وصف الرمز حمامة مختلفا في درجة الصمت مقارنة بالنعت الذي اختارته المترجمة في لغة الترجمة ، ففي نص الأصل الحمامة "خرساء" ، أما في نص الترجمة فهي صامتة فقط" silenciosa ".

أما فيما يخص درجة نقل المؤثر الدلالي، فهو محقق إلى حد كبير، إذ دل الرمزان في النصين على السلام المقترن بالتضحية، والصبر على المعاناة، خاصة أننا وجدنا بأن إحالة الحمامة الرمزية على السلام ، هي الأكثر شيوعا لدى مختلف حضارات العالم وثقافاته. ولعل نقطة التحول قليلا في المعنى نجدها في اختيار المترجمة لصفة : "silenciosa " عند ترجمتها ل: "خرساء"، والتي يمكننا أن نلمس في تركيبها مستوى مختلفا من الدلالة، ولعله كان بإمكان المترجمة أن نختار مقابلا آخر، أي صفة أخرى أكثر مكافأة ل: خرساء، مثل:muda.

ومع ذلك يمكننا القول بأن مستوى التكافؤ جيد، بحيث أننا نتلقى الشحنة الرمزية نفسها الموجودة في نص الأصل، أو نفسها تقريبا على حد تعبير إيكو، مع ما هو موجود في نص الترجمة، عبر نصي القصيدتين معا ، الأصل والمترجمة، وذلك راجع للانعكاس الرمزي نفسه الذي تحققه الحمامة في الثقافتين العربية والغربية، خاصة فيما تعلق منه بالسلام، إذ أننا نلمس نوعا من التعادل الوظيفي بين الرمزين الأصل والمترجم، نتج عنه نوع من التساوي في القيمة التبادلية على حد تعبير إيكو، وهو ما توصلنا إليه بعد إجراء عملية التفاوض حول الترجمة بعد دراسة المسار السيميائي للتعبير الرمزي .

II -7-النموذج السابع:

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: بكاء في طريق النوم **الديوان:**لا شيء يحدث لا أحد يجيء **الصفحة:** 382	**مئذنة**	**Alminar**	**Titulo:** llanto en el sendero del sueño. **Poemario :** No pasa nada… nadie llega **Página :** 23

يظهر لنا التعبير الرمزي "alminar" في المقتطف التالي الذي عبرت به المترجمة:

Y los sollozos se lanzan

En mi boca

Como **alminar**

Cansino

في نقلها للعبارة الواردة في نص الأصل كالتالي:

وينهض البكاء

على فمي

مئذنة من الضجر

II -7-1-الدراسة السيميائية:

إن أول تصور تأويلي مباشر يرتسم بالذهن عند تلقي كلمة "مئذنة"، هو ذلك الجزء المرتفع الظاهر بأحد زوايا المسجد أو الجامع، والذي يحتوي أعلاه على مكبرات الصوت، ينطلق منها صوت المؤذن لإعلان دخول وقت الصلاة، وهو شيء معروف ومألوف وعام في كل ربوع العالم العربي والإسلامي، وغيره من الربوع الغربية التي تحوي بين مجتمعاتها أتباع الدين الإسلامي. وهو المؤول المباشر للفظة الذي تقع عليه الذات المتلقية عند أول وهلة.

ولعل دلالة المئذنة، كما وردت في نص الأصل، أكبر وأعمق وأشمل، لا وبل أجل، من ذلك المؤول المباشر الذي يرسخ في ذهننا لأول وهلة، ومنه نمر إلى البحث أعمق لتكشف أغوارها، عبر المؤول الديناميكي، الذي سيتيح أمامنا فرصة الإبحار في عمق مختلف الدلالات للفظة في فضاء السيميوز، أي أننا ننتقل إلى مستوى المعنى الانفجاري للعلامة، وفي هذه المرحلة تنفتح اللفظة على كل إمكانية في التأويل باعتبارها علامة تعمل وفق نظام سيميائي لا محدود "ولا يمكن لهذا المؤول أن ينهض دون المرور، أولاً، بالمؤول المباشر، فعليه يستند ويتأسس. يرتدي، بعد ذلك، آفاقاً لا نهائية، مُنفتحا، بذلك، على كل الاحتمالات التأويلية في علاقتها بكل المجالات، لسانية كانت أو طبيعية أو اجتماعية أو أنتروبولوجية أو فلسفية" (إيكو، 2000، ص215). والبداية ستكون بالتعريف اللغوي، بحيث ورد ذكر المئذنة في لسان العرب نذكر منه ما يلي:

أَذِنَ بالشيء إِذْناً وأَذَناً وأَذانةً: عَلِم.(...) ويقال: قد آذَنْتُه بكذا وكذا، أُوذِنُه إيذاناً وإِذْناً إذا أَعْلَمْته،(..) وأَذَّنْتُ: أَكْثَرْتُ الإِعْلامَ بالشيء. والأَذانُ: الإِعْلامُ.(...) والمِئْذنةُ موضعُ الأَذانِ للصلاة.

وقال اللحياني: هي المنارةُ، يعني الصَّومعةَ. يقال للمنارة المِئْذَنة والمُؤْذَنة؛ قال الشاعر: سَمِعْتُ للأَذانِ في المِئْذَنَهْ وأَذانُ الصلاة: معروف، والأَذِينُ مثله؛ قال الراجز: حتى إذا نُودِيَ بالأَذِين وقد أَذَّنَ أَذاناً وأَذَّنَ المُؤذِّن تأْذيناً؛(...) قال ابن الأَثير: وقد ورد في الحديث ذكر الأَذان، وهو الإعلام بالشيء؛ يقال منه: آذَنَ يُؤْذِن إيذاناً، وأَذّنَ يُؤذّن تأْذِيناً، والمشدّدُ مخصوصٌ في الاستعمال بإعلام وقت الصلاة. (ابن منظور، باب أذن)

لم تكن المآذن موجودة في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم، بحيث كان المؤذن يصعد فوق مكان مرتفع عال، ثم يؤذن للصلاة، فتسمعه جموع المسلمين في كل مكان، فيهرعون إلى المسجد، بحيث يساعد المكان العالي على انتشار صوت المؤذن. و الصحابي الجليل بلال بن رباح رضي الله عنه، هو أول مؤذن في الإسلام، بحيث يذكر أن بلالا الحبشي "كان يصعد على أسطوان في دار عبد الله بن عمر، في قبلة مسجد المدينة، ويؤذن وهو واقف فوقها". (السمهودي،1955، ص 394)

ويرجع تاريخ بناء أول مئذنة في الإسلام إلى العام السادس عشر للهجرة، حين أمر الفاروق عمر رضي الله عنه، ببناء مسجد في طريقه إلى بيت المقدس، ويقع المسجد في دومة الجندل بالسعودية، بجانب قلعة مارد في حي الدرع، حيث يصل طول المئذنة إلى 12.7 متر، ولا يزال المسجد ومئذنته قائمين إلى يومنا هذا، بعد مرور أكثر من 14 قرنا على بنائه. (https://www.alarabiya.net/ar/saudi-today/2017/09/07)

الشكل 19: أول مئذنة في الإسلام

(https://www.alarabiya.net/ar/saudi-today/2017/09/07)

ويرى آخرون أن أول مئذنة في الإسلام هي مئذنة العروس، بالجامع الأموي الكبير بدمشق، أقامه الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك، سنة 96 للهجرة ، عند بناء المسجد الأموي الكبير بدمشق. (https://lite.islamstory.com/ar/artical/9778)

الشكل 20: المسجد الأموي الكبير بدمشق

(https://lite.islamstory.com/ar/artical/9778)

ومهما كانت بدايات المئذنة فإنها استمرت وتطورت، وبقيت عالية شامخة، تصدح بأصوات المؤذنين، إذ أن أصل تسميتها مرتبط بالآذان، فهي مكانه وموضعه. وهي تعرف بأسماء أخرى، على غرار المئذنة حيث "تعرف أيضا باسم المنارة، وهو المكان الذي ينبعث منه النور، وعلامة في الطريق دالة على مكان بيت الله، ولأنها تضاء بالسرج في أوقات الصلاة الليلية" (الحداد ، 1998، ص117). كما يمكننا ربط تسميتها هذه بتشابه شكلها وتصميم بنائها بتصميم بناء المنارة، والتي عرفت منذ القدم، في العديد من الحضارات، لتنير درب السفن ترشدها إلى طريقها في عتمة الليل. و"في المغرب الإسلامي تعرف المئذنة باسم الصومعة، ويرجع سبب تسميتها إلى أن أغلب مآذن المغرب الإسلامي ذات شكل مربع، وهي تشبه أبراج الصوامع التي ظهرت بالحضارات السابقة" (الحداد ، 1998، ص117).

وعلى الرغم من أن وظيفة المئذنة الأساسية هي إعلان دخول وقت الصلاة، إلا أنها كانت تستخدم لأغراض أخرى سياسية وعسكرية وغيرها "حيث أنها لم تستخدم للآذان فقط،

ولكنها تستخدم كبرج للمراقبة في أوقات الاحتلال والحروب، أو عند وجود خطر محيط" .(قابة ، 2000، ص30)

وعليه يمكن لمس العديد من الأبعاد الرمزية للمئذنة في الفكر العربي الإسلامي، فهي تدل على وجود المسجد، بيت الله، الذي يقوم فيه المسلم بأداء صلواته المفروضة، كما يقوم فيه بأداء عبادات أخرى كالاعتكاف وتلاوة القرآن ودراسة السنة وغيرها من العلوم الشرعية الأخرى.

حقق شكل المئذنة الهندسي المرتقي نحو السماء فكرة العلو والسمو والصمود نحو السماء، حتى ينتشر صوت المؤذن ويصدح في الأجواء، "وقد أخذت المآذن أشكالا مختلفة ولكن يبقى المضمون في تصميمها متمثلا في رمزيتها، حيث يساعد على انتشار صوت المؤذن، وكذلك كعلامة مميزة ورمز يدل على وجود المسجد" (عطية، 1993، ص125).

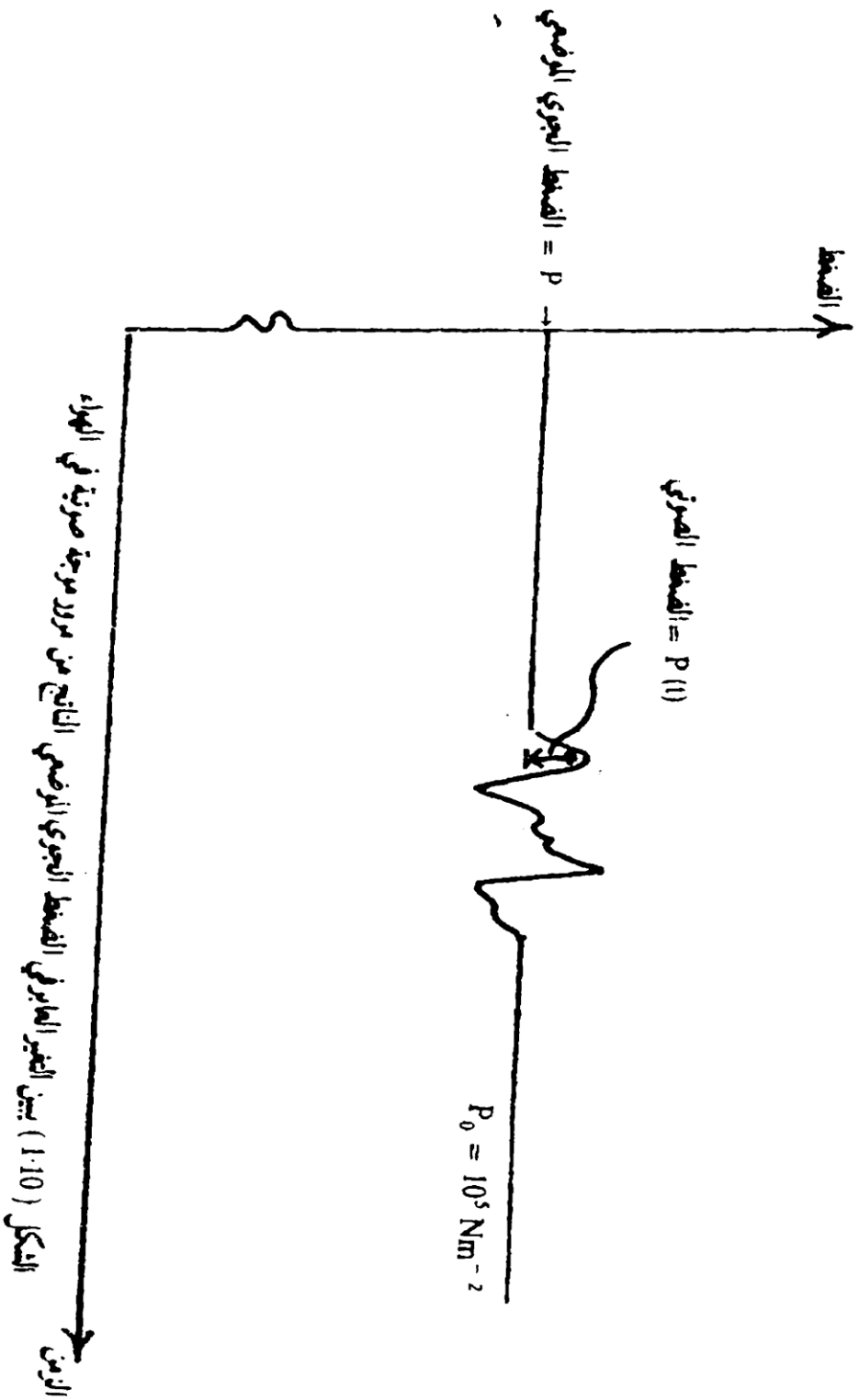
ولعل ارتفاع المئذنة يدل أيضا على الارتقاء بالصلاة إلى الملأ الأعلى، فالصلاة من أرفع العبادات وأعلاها منزلة عند الله عز وجل وعند المسلمين، وعليه فإن "من ضمن ما عبر عنه المعماري المسلم فكرة التسامي إلى العلا، وربط الأرض بالسماء، في عمارة المسجد من خلال المئذنة" (خلوصي ، 1997،ص254) . فكأننا بها ترفع الآذان، وترفع به صلاة المؤمن وعبادته ودعاءه وابتهاله إلى السماء، إلى ملكوت الله عز وجل.

ولقد دعت الحاجة إلى إعلاء صوت المؤذن، وإعلانه دخول وقت الصلاة، إلى ابتكار تصميم يقوم على فكرة الارتفاع، حتى تؤدي المئذنة وظيفتها، ومع مرور الوقت، والتطور الذي شهدته البشرية في مجال مكبرات الصوت، أضحت وظيفة المئذنة رمزية أيضا، فتكفي رؤيتها شامخة فوق المباني حتى ندرك أننا بالقرب من مسجد، أو أننا في بلد إسلامي، وهي ترمز للإسلام حتى وإن رأيناها في عمل فني إبداعي . فقد أبدع المعماريون في أشكالها المرتقية نحو السماء، فمنها الملتوية والمخروطية والأسطوانية والمربعة وغيرها، زينت بمختلف أنواع الزخارف والفسيفساء والألوان والمعادن النفيسة وغيرها، بحيث أضحت رمزا للدين ومرآة للهوية الإسلامية.

يعتبر الصوت من أهم الظواهر الفيزيائية الموجودة في الطبيعة، وهو من أهم عناصر التواصل أيضا، يستعمله الإنسان والحيوان لإرسال إشارات دلالية إلى أبناء نوعه، لإيصال فكرة ما أو للإخبار عن شيء أو حاجة. يستقبل الإنسان مثلا الصوت على شكل موجات صوتية، عن طريق الأذن بفضل حاسة السمع، وهي تحولها بدورها، بعد استقبالها، إلى إشارات كهربائية ترسلها إلى الدماغ، الذي يقوم هو الآخر بتحويل هذه الإشارات الكهربائية إلى معلومات مفهومة.

فمن وجهة نظر الفيزياء، الصوت موجة، بحيث ينتشر الصوت بفضل موجاته في السوائل والغازات، وهو ينتشر في الهواء وفق موجات طولية، إلا أنه ينتشر في المواد الصلبة وفق موجات عرضية. "إن الموجات الصوتية في الهواء هي عبارة عن سلسلة من التغيرات في ضغط الهواء يمكن للأذن البشرية أن تلتقطها كصوت، والمقصود بضغط الهواء هو الضغط الجوي" (كرجية،2000، ص34) ، بحيث تتحرك هذه الموجات بفضل ما يعرف في علم الفيزياء بجزيئات الوسط (بحيث غالبا ما يكون الهواء هو الوسط) حول حالة وسطية، وتنتشر بسرعة خاصة لها قانونها الخاص في الفيزياء.

يوضح لنا الشكل التالي ضغط الهواء الجوي الموضعي المصاحب لمرور موجة صوتية في الهواء:



الشكل 21: ضغط الهواء الموضعي المصاحب لموجة صوتية

(كرجية،2000، ص35)

تعتمد سرعة الصوت على الوسط الذي ينقلها (هواء، ماء، جسم صلب...)، وتبلغ سرعة الصوت في الهواء 343 متر في الثانية عند درجة الحرارة °20 مئوية، بحيث يمكن مثلا حساب طول الموجة الصوتية λ من تردد الموجة f وسرعة الصوت c بواسطة المعادلة:

$$\lambda = \frac{c}{f}$$

إذن، تختلف سرعة الصوت ومدى انتشاره بحسب الوسط الذي تنتشر فيه الموجات الصوتية، وكذا بحسب درجات الحرارة كما أسلفنا سابقا. أما بالنسبة إلى انتشار الصوت في الهواء، باعتباره الوسط المرتبط بموضوع بحثنا، إذ أن صوت المؤذن المنبعث من المئذنة ينتشر في الهواء معلنا عن دخول وقت الصلاة، بغية أن تدركه الأذن البشرية، ويتمكن صاحبها من إدراك دخول وقت الصلاة، فيعتمد على الضغط، أي أن سرعة الصوت تقل بالارتفاع عن سطح الأرض.

إن سرعة الصوت في الهواء عند درجة الحرارة 20 هي 343 متر في الثانية كما رأينا سابقا، وهي تزيد كلما ارتفعت درجة الحرارة ، فالعلاقة بينهما طردية. تستخدم الفيزياء مقياس الديسيبل لقياس شدة الصوت، وهو مقياس مبني على قوى الرقم ، بحيث أن شدة الصوت المسموع بالكاد للأذن المتوسطة هو الصفر في مقياس الديسيبل، بمقدار 10 وحدات، بحيث وجد أن الأذن البشرية تحكم على الأصوات طبقا لمقياس الديسيبل كالتالي:

$$10^{-12} W/m^2$$

ويوضح لنا الجدول التالي شدة بعض الأصوات التي يمكن للأذن سماعها:

مستوى شدة الصوت	شدة الصوت	نوع الصوت
120	1	الصوت المسبب للألم
100	10^{-2}	ثقابة صخور
70	10^{-5}	طريق كثيف بالمرور
60	10^{-6}	التخاطب العادي
20	10^{-10}	الهمس المتوسط الارتفاع
10	10^{-11}	حفيف الشجر
0	10^{-12}	الصوت المسموع بالكاد

الجدول 07: شدة الأصوات

(https://m7md321.wordpress.com)

إذن ففكرة علو المئذنة وارتفاعها مؤسسة مبدئيا على فكرة انتشار الصوت، دون أن يجد في طريقه حاجزا يجعله ينكسر ويرجع ويعود على شكل صدى. وهو ما يمكن صوت المؤذن من الوصول إلى أبعد نقطة ممكنة من نقطة انطلاقه في أعلى المئذنة بالمسجد. والهدف هو إسماع صوت المؤذن إلى الأذن البشرية، حتى يتمكن الناس من معرفة دخول وقت الصلاة.

والمئذنة عالية نعم، فعلا، ولكن علوها يبقى نسبيا، فهي لا تتجاوز بضع عشرات من الأمتار، فطول مئذنة مسجد الجزائر الأعظم الكائن في مدينة المحمدية بالعاصمة الجزائر، وهي الأطول في العالم، يبلغ ارتفاعها 265مترا.

ولعل ما أسلفناه سابقا من قوانين فيزيائية متعلقة بالصوت وشدته وسرعة انتقاله، وكذا تأثير الظواهر الطبيعية الأخرى عليه كالحرارة والضغط، يوضح لنا لماذا لا تكون المئذنة عالية أكثر من ذلك بكثير، لمئات الأمتار مثلا، مادام الهدف من جعلها عالية، هو عدم وقوف الحواجز في وجه صوت آذانها.

والسبب من وراء جعلها عالية ومرتفعة بحسبان، وبقدر معلوم، هو ارتباط سرعة الصوت ومدى انتشاره بعاملين فيزيائيين يتحكمان في ذلك هما: الحرارة والضغط الجوي. بحيث رأينا بأنه كلما ازدادت درجة الحرارة كلما زادت سرعة الصوت وشدته ومداه، وكذا الضغط الجوي،

كلما زاد الضغط الجوي كانت جزيئات الهواء أكثر كثافة، مما يزيد من سرعة الصوت ومداه. ومن المعروف علميا أن الحرارة والضغط ينخفضان كلما ارتفعنا أكثر فأكثر عن مستوى سطح الأرض.

يذكر العلاق "مئذنة" في نص قصيدته التي بين أيدينا وفق تعبير إيحائي رمزي جميل، نحاول من خلاله رصد نواة البعد الرمزي التي يركز عليها الشاعر بذاتها، فهو حتما لم يقصد كل تلك الدلالات والمعاني التي أسلفناها سابقا، ضمن تحرينا عن المئذنة في مختلف تأويلاتها الديناميكية. بحيث نرسو عند شاطئ المؤول النهائي الذي رمى إليه الشاعر بقوله:

وينهض البكاء،

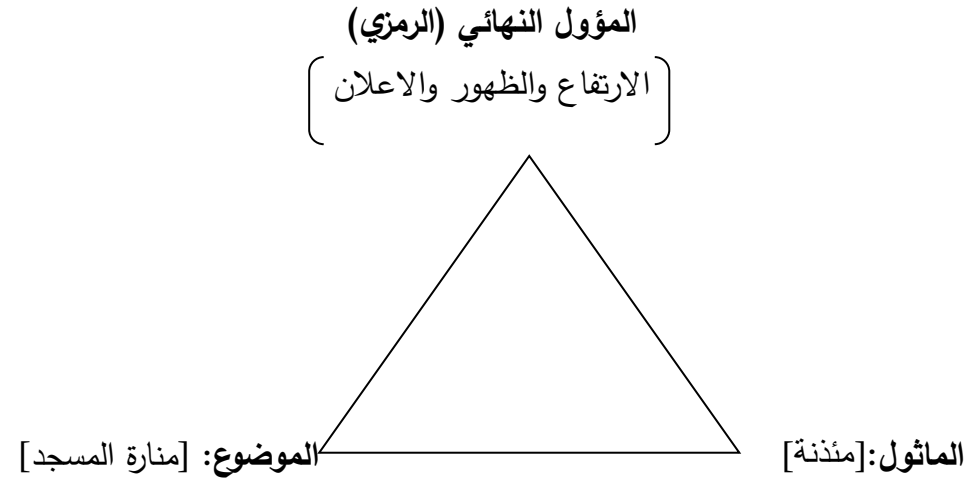
على فمي

مئذنة

من الضجر

"ينهض البكاء على فمي"، ينهض من بعيد، من الداخل، من الأعماق، ينهض من أروقة القلب العميقة، من ثنايا الوجدان الدفينة، ينهض ويقوم، يرتفع، يعلو، حتى يصل إلى الفم. هذا الأخير يطلق البكاء عاليا، يصرخ به، يعلنه، يرفعه، يصرح به، يحرره، يصدح به، معلنا عن كل شيء، كمئذنة من الضجر. فقد ذاق ذرعا ببكائه داخلا، فهو يرفعه إلى فمه ويخرجه، ويعلنه، كما تعلن المئذنة وتصدح بصوت المؤذن، قبيل الصلاة معلنة عن دخول وقتها. ولعله مكمن الإشارة الرمزية التي يركز عليها الشاعر، من خلال توظيفه للرمز "مئذنة" وهو الارتفاع والصعود والإعلان والإيذان.

وفيما يلي نمثل زاوية ارتكاز الإشارة الرمزية في نص الأصل سيميائيا، من خلال المثلث السيميائي البورسي:



-علامة قانونية رمزية خبرية-

ينتمي الرمز "مئذنة" إلى النوع التقليدي، في فرعه الديني، باعتباره ينقسم إلى ثلاثة فروع: ديني وتاريخي وأسطوري . والذي بين أيدينا رمز تقليدي ديني، بحكم أنه يشير إلى واحد من أهم معالم الهندسة العربية والإسلامية شهرة واتساعا وكذا واحد من أهم العناصر المكونة لتاريخ العمران الإسلامي عبر الزمن. فلا يخلو جامع أو مسجد أو زاوية أو مصلى من هذا التصميم المرتفع الرائع الذي يستخدم للآذان بدخول وقت الصلاة. وهو رمز معياري، بحكم أن الناس تواضعوا على تسميته، أي الجزء العالي المرتفع من المسجد، بهذا الاسم: "مئذنة"، على الرغم من شيوع تسميات مرادفة أخرى كالصومعة والمنارة، وهو خبري لأنه لا يطلق حكما، ولا يفيد بشيء يحتمل الصدق أو الكذب، إنه معنى دلالي يشير إلى فكرة أو تصور تصميم معماري معروف في هندسة المساجد. إنه تقرير إخباري يفيد معنى، ولا يشير إلى فكرة تحتمل الحكم عليها بالصدق أو بالكذب، فهو رمز معياري خبري، وفق التقسيم السيميائي البورسي.

II -7-2-التفاوض حول الترجمة:

اختارت المترجمة لفظة "alminar " عند نقلها للرمز التقليدي الديني "مئذنة" في قولها:

Y los sollozos se alzan

En mi boca

Como **alminar**

Cansino

وهو رمز توحي به إلى فكرة العلو و الإعلان، فهي تشير إلى التنهيدات "los sollozos " المرتفعة إلى الفم، معلنة عن التعب والإرهاق، كما هو حال "alminar " . ولعلها أولى مستويات الدلالة النوعية التي نفكر فيها، عند سماعنا لكلمة" alminar"، فأول ما يتبادر إلينا في نوعه المعرفي هو فكرة العلو والإعلان، فالعلو بوصفها منارة عالية شامخة، وهي أول ما يظهر من المسجد. أما الإعلان، فهو ما وضع لشأنه، إعلان دخول وقت الصلاة عن طريق الآذان.

وبتعمقنا أكثر، في المحتوى الكتلوي، لإشارة الرمز "alminar " إلى العلو والإعلان، نبحث أكثر علّنا نقف عند مستويات أعمق وأوسع لهذه الإشارة الرمزية.والبداية ستكون من التعريف اللغوي:

Alminar :del fr. *minaret,* y este del turco *minare.*
1. m. Torre de las mezquitas, por lo común elevada y poco gruesa, desde cuya altura convoca el almuédano a los musulmanes en las horas de oración.

(DRAE)

إذن هي منارة متصلة بالمسجد، وعادة ما تكون عالية، حتى يتمكن المؤذن من إعلان دخول وقت الصلاة. ومما لا شك فيه أن الأسبان اعتادوا على رؤية "el alminar" في الإرث العمراني الذي تركه المسلمون الفاتحون، بعد أن عاشوا في شبه الجزيرة الأيبيرية ما يناهز ثمانية قرون، شيدوا خلالها حضارة عظيمة، لا تزال آثارها شاهدة عليها إلى اليوم. بحيث احتكت في ذلك الوقت ثلاث ثقافات متقاربة رغم اختلافاتها: العربية الإسلامية، والمسيحية واليهودية.

لقد عرف الأسبان "el alminar" خلال فترة الوجود الإسلامي، وحتى بعده، إذ أن المساجد والجوامع التي تركوها مازالت شاهدة إلى يومنا هذا على حضارة إسلامية ضاربة في جذور إسبانيا بشكل عميق، على الرغم من أن معظمها طالها التخريب والهدم والتحويل إلى كنائس.

"De la larga hegemonía de la cultura islámica en Al-Ándalus, no conservamos tantos testimonios arquitectónicos como en principio cabría esperar, si bien dos de ellos, la mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada, son joyas del arte universal **". (**A. Mateo,1991, p196)

يلفت "el alminar" الانتباه إليه أولا لأنه بناء عال، بالمقارنة مع الأجزاء الأخرى المكونة للمسجد، كالقبة والساحة وغيرها، ولكنه يشد الانتباه إليه أيضا، لأنه المكان الذي يصدر منه صوت المؤذن الصادح، والذي يعلن من خلاله دخول وقت الصلاة، حتى يتمكن المسلمون من أداء صلواتهم المفروضة، ليس مرة واحدة فقط، بل خمس مرات يوميا.

La mezquita ocupa el lugar central en la arquitectura islámica y representa el símbolo de la fe a la que se sirve. Desde lo alto del alminar (torre de la mezquita) el muecín llama a los musulmanes a la oración, es el signo más prominente de la mezquita. (E. Martín, 2009, P78)

بحيث تعدى "el alminar" عن كونه جزء من تصميمات المساجد، إلى كونه رمزا للدين الإسلامي، الذي تعتبر الصلاة فيه الركن الثاني من الأركان الخمسة المؤسسة له، مباشرة بعد شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله. وهكذا تصدح "los alminares" في كل المساجد، وعبر كل القارات في العالم، معلنة دخول وقت الصلاة ومنادية بوحدانية الله (No hay Divinidad mas que ALAH) ورسالة محمد صلى الله عليه وسلم (Muhamad es mensajero de ALAH).

وفضلا عن كون "el alminar" رمزا عمرانيا عاليا وظاهرا للدين الإسلامي والحضارة الإسلامية، إلا أنه يشير أيضا إلى دلالات ومعان أخرى ذات أهمية كبيرة.

Sino que se amplía con matices muy diferentes en cada uno de los casos. (..) Habría que destacar aquellos relacionados con la seguridad y la defensa. De entrada era el principal espacio donde se producían concentraciones públicas.(...) Sin embargo, la presencia de elementos defensivos de estas torres, se justifica por las posibilidades retoricas que ofrecen los repertorios de la arquitectura militar, puestos al servicio de ideas como el poder y la fortaleza. (P.Benito y F.Roladan, 2004, P214)

كان أول ما يقوم به المسلمون الفاتحون عند فتحهم الأمصار والأقطار، بناء المساجد، فهي المكان الذي يتمكن فيه المصلون من أداء صلاتهم بهدوء وأمان، دون خوف أو جزع أو عدم ارتياح، فهي بيوت الله، كما أنها كانت مكانا للدفاع عن الإسلام والمسلمين ودينهم وأموالهم وحرماتهم. بحيث كثيرا ما كان المسجد يتحول إلى حصن منيع، يكتسي طابعا دينيا وسياسيا وعسكريا، بوصفه دليلا دامغا شاهقا على انتصار المسلمين على الكفار، ونشر رسالة الإسلام. وبعد خروج المسلمين من بلاد الأندلس، إثر سقوط آخر معاقلها، غرناطة، سنة 1492، على يد المسيحيين الأسبان، دمرت العديد من المساجد، وحولت بعضها إلى كنائس، فحولت مآذنها إلى صوامع، وأصبحت تقرع فيها الأجراس في المكان الذي كان يرتفع منه صوت الآذان في أوقات الصلاة. أما حاليا، فإن عددها يكاد يحسب على أصابع اليدين، ولعل أكثر المساجد التي حولت إلى كنائس شهرة، جامع أشبيلية الكبير، والذي يعرف حاليا تحت اسم "La Giralda" .

Sólo uno de ellos es conocido por el gran público, el de la mezquita mayor de Sevilla, la Giralda. Esto no deja de ser sorprendente, pues así como es comprensible la sustitución de mezquitas por iglesias, pues la disposición espacial de las primeras no es apropiada para la liturgia cristiana, un alminar es perfectamente utilizable como campanario, con las necesarias modificaciones. Así se hizo con la Giralda y por ello se conserva. (A. Mateo,1991, p196)

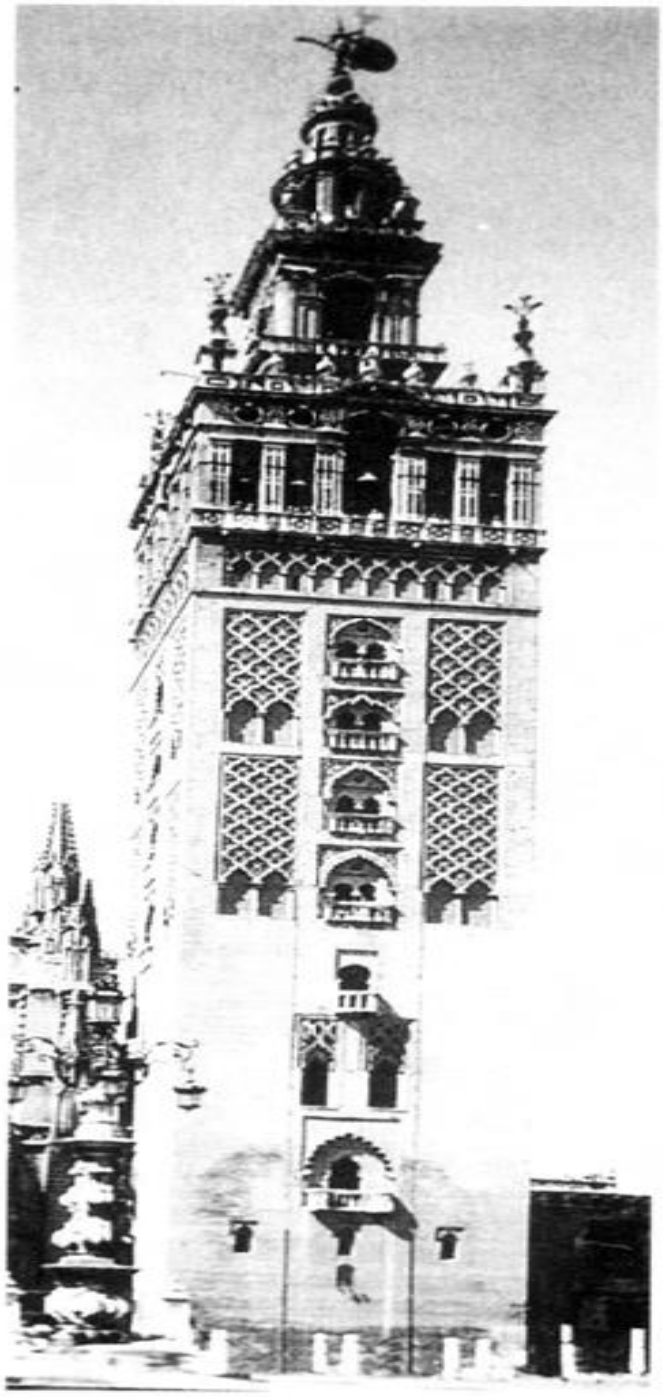


Fig. 27. Sevilla (España). Alminar de la mezquita aljama, conocido como la Giralda. Exterior.

الشكل 22: La Giralda

(B. Subiza, 1996, P40)

عرف المسيحيون بناء شبيها بمئذنة المسجد، ألا وهو صومعة الكنيسة (torre, Campanario) ، والتي تأتي بدورها عالية فوق الكنائس، حتى يسمع صوت قرع الأجراس فيها. وهو السبب الذي جعل المسيحيين يحولون بعض المساجد إلى كنائس وحولوا المآذن إلى صوامع، ووضعوا الصليب أعلاها، معلنين عن سقوط خلافة الإسلام في شبه الجزيرة الأيبيرية وإعادة بعث المسيحية. ولنا هنا نموذج يبين أوجه التشابه بين مئذنة المسجد وصومعة الكنيسة، مئذنة جامع اشبيلية الكبير (La Giralda) وصومعة كنيسة Iglesia de Santiagoبسرقسطة:

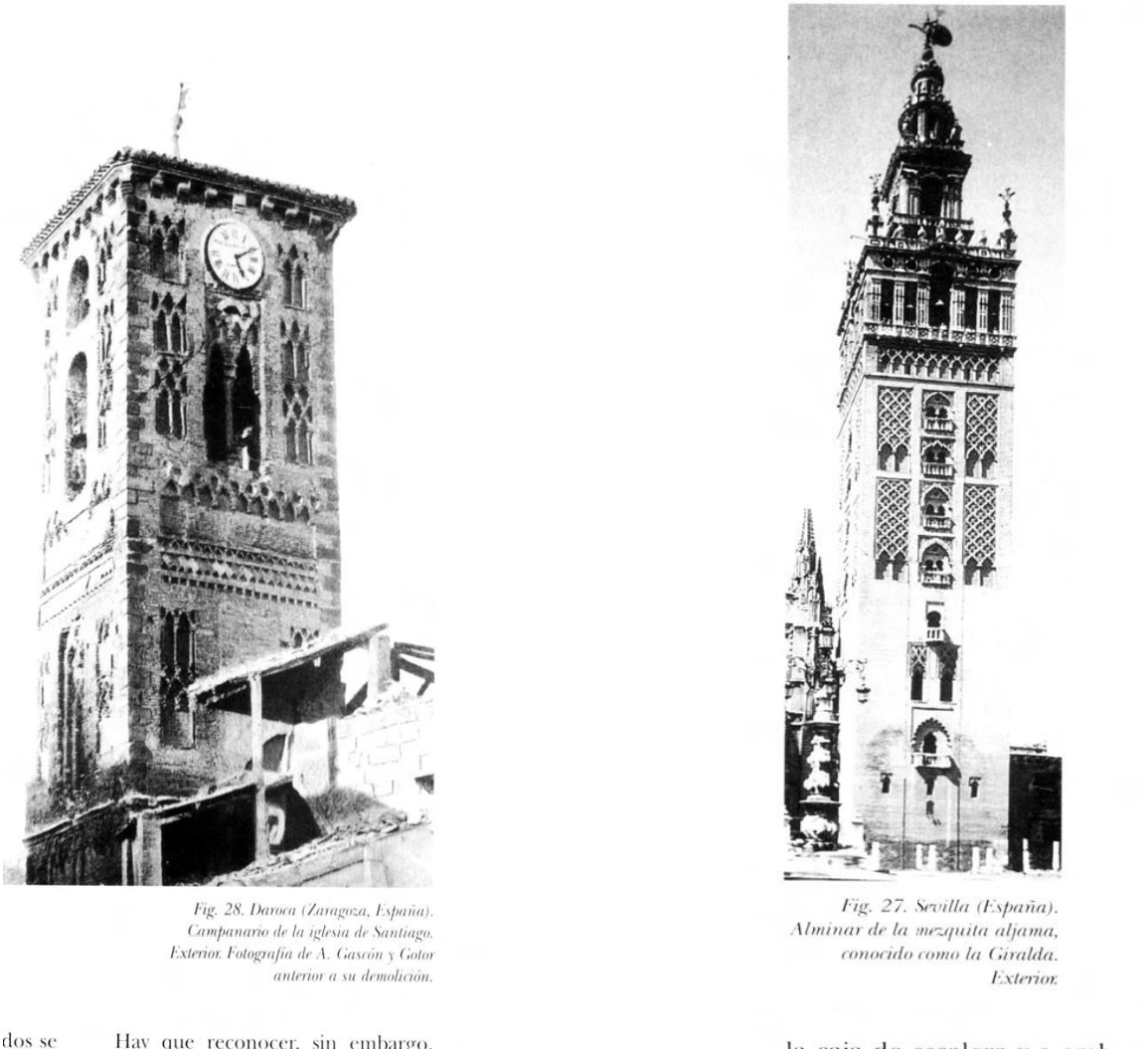


Fig. 28. Daroca (Zaragoza, España). Campanario de la iglesia de Santiago. Exterior. Fotografía de A. Gascón y Golor anterior a su demolición.

Fig. 27. Sevilla (España). Alminar de la mezquita aljama, conocido como la Giralda. Exterior.

dos se Hay que reconocer, sin embargo,

الشكل 23: La Giralda y La Iglesia de Santiago

(B. Subiza, 1996, P40)

وفيما يلي التعريف اللغوي لكلمة "Torre " حسب ورودها في قاموس المجمع الملكي الإسباني:

Torre, del lat. *turris*.
1. f. Construcción fortificada, más alta que ancha, utilizada para defender una ci udad o plaza.
2. f. Edificio más alto que ancho y que en las iglesias sirve para colocar las camp anas, y en las casas paraesparcimiento de la vista y para adorno.
3. f. Edificio de mucha más altura que superficie. (DRAE)

بحيث يظهر تصميمها بإحدى الزوايا شاهقا عاليا، لكن حجمه ليس كبيرا جدا، أي أن طولها كبير مقارنة بعرضها. وتجدر الإشارة إلى أن شكل المآذن والصوامع تطور بتطور الإنسان بحيث اختلفت التصاميم الفنية والهندسية المعمارية في بنائهما، مع الاحتفاظ دائما بعنصر العلو والطول والشموخ.

إن دلالة المئذنة "alminar" على العلو شيء معروف منذ القدم، فقد ركز تصميم المئذنة منذ أول ظهور لها على فكرة العلو، وهو الأصل، لأن الغاية منها الإيذان بدخول وقت الصلاة، من مكان عال، حتى ينتشر صوت المؤذن في الأجواء، بحيث كلما كان المكان الذي يرتفع منه صوت المؤذن عاليا، كلما مكن ذلك من وصول صوته إلى أبعد نقطة ممكنة.

وبالعودة إل موضوع بحثنا، رأينا أن المترجمة تنقل العبارة إلى اللغة الإسبانية كالتالي:

Y los sollozos se alzan

En mi boca

Como **alminar**

Cansino

فالبكاء يرتفع إلى الفم كمئذنة "Como alminar " ، والبكاء عادة ما يكون صارخا صائتا معلنا عن ألم أو غضب، وربما عن فرح أو سعادة. فالتنهيدات هنا ترتفع معلنة عن صوت صاخب بمثابة نوع من الذود والدفاع عن هذه النفس المعذبة المتقلبة على جمر وجدان متحرك بالمشاعر، فهو يصرخ معبرا عن قوة داخلية تنبعث بشدة إلى الخارج.

Su sentido no se agota en su condición religiosa, sino que se amplía con matices muy diferentes en cada caso. Entre los casos añadidos, habría que destacar aquellos relacionados con la seguridad y la defensa. (P. Benito y F.Roldan, 2004, p214).

بحيث لطالما اعتبرت المئذنة "alminar "، بغض النظر عن وظيفتها الأساسية، وهي الإيذان والإعلان عن دخول وقت الصلاة، حصنا منيعا عاليا ومرتفعا، يذود به المسلمون عن أنفسهم ضد أعدائهم وأعداء دينهم، ولقد كان من بين أول ما يقوم به المسلمون عند فتحهم البلدان والأمصار، بناء المساجد، بمآذنها العالية، التي ترمز إلى الانتصار والغلبة والفوز. بحيث أن فكرة الارتقاء إلى مكان عال ومرتفع صائبة لا محال، إذا ما أردنا أن ندافع عن أنفسنا ضد كل ما يهدد أمننا وسلامتنا وحرماتنا.

لقد تعددت الإشارات الرمزية التي تربط المئذنة " alminar" بفكرة العلو والإعلام والإعلان، وهي المستويات الدلالية المختلفة التي تمكنا من رصدها أثناء سفرنا في آفاق المحتوى الكتلوي البعيدة والقريبة، السطحية والعميقة.

وبالتالي نحاول في هذا المقام، رصد الدلالة الرمزية المتعلقة بعنصري العلو والإعلان للمئذنة، التي يحددها لنا المضمون النووي، من خلال إدراك نواة المعنى الرمزي التي نقلتها المترجمة بقولها:

Y los sollozos se alzan

En mi boca

Como alminar

Cansino

نقلا عن ما جاء في نص الأصل للعلاق:

وينهض البكاء،

على فمي

مئذنة

من الضجر.

وهو ما سنتمكن من تحديده بتحييز عناصر الهنا والآن من خلال استنطاق القصيدة، بحيث أن " los sollozos" بمعنى : التنهيدات، تصعد إلى الفم، فهي كانت مكتظة في القلب، تضج بها الوجدان، ثم صعدت وارتفعت وعلت معلنة عن طريق الفم عما يختلج داخلا في الجوارح.

وبالنظر إلى علاقة الفعل " alzarse" ب"el alminar" ، أي ترتفع كمئذنة، وقد أسلفنا آنفا عن أحد أهم الخصائص التي تتميز بها المئذنة، وهو الارتفاع، فالمترجمة استخدمت " el alminar" للتعبير عن التنهيدات "los sollozos" التي تتصاعد إلى الفم بتعب وإرهاق، من خلال تشبيهها ب"el alminar"، فهي تقول: "como" أي "مثل"، " como alminar cansino"، أي كمئذنة متعبة، فهذه التنهيدات تصعد وترتفع إلى الفم، حتى يعلن عنها ويصرخ بها، كما يعلن "el alminar" صادحا عن دخول وقت الصلاة بالآذان. فهي تشبهها ، أي هذه التنهيدات الحزينة، والتي تكون مصاحبة للبكاء في أغلب الأحيان، بالمئذنة التي ترتفع في بنائها وتعلو، معلنة ومؤذنة بصوت صادح وقوي. كما أنها تقول بأنه "alminar " متعب، مرهق، "Cansino " تعلن به عن مكنونات أتعبت داخلها وأرهقته.

تنقل المترجمة التعبير الرمزي إلى الاسبانية محاولة أن تحقق ما يحتويه نص الأصل، الذي يتحدث فيه العلاق عن "البكاء"، الذي ينهض ويعلو ويرتفع إلى فمه، وهي صورة فيها من الرمزية ما فيها، إنه بكاء ينهض، ينهض من جلوسه، من سكونه، من قعوده، من ركوده، إلى فمه معلنا، صادحا، صارخا، مدويا كمئذنة من الضجر، فلعله تعب وضجر وذاق ذرعه، بإبقاء البكاء منخنقا في الداخل، محبوسا بين خلجات النفس، خاصة إذا ربطنا مقطع القصيدة الذي يحتوي على الرمز بعنوانها، "بكاء في طريق النوم"، فإننا نتخيل صورة معذب ضجر يمشي باكيا في طريقه إلى النوم، الذي يجافي عينيه، فهو يقول في مقطع لاحق في القصيدة:

يختبئ الحنين

تحت جفني

جزيرة

من جثث النعاس

فحنينه وشوقه يعذبانه، ويحرمان جفونه من النوم، فهو في حال من الضجر والتعب والنعاس والبكاء و ربما الألم أيضا. ونجد المترجمة تنقل الرمز "مئذنة" ب"alminar " ، وهي تنقل العبارة الرمزية كاملة "مئذنة من الضجر" ب: "alminar Cansino " ، بحيث يلعب الفعل "ينهض" في قوله "ينهض البكاء على فمي" دورا هاما في اكتمال الإشارة الرمزية، بحيث يربط المئذنة بمفهوم العلو والنهوض والارتفاع والإعلان، وتنقله المترجمة بالفعل "alzarse ". فالشاعر يقول: "ينهض البكاء"، والمترجمة تقول :

"los sollozos se alzan " بمعنى: ترتفع التنهيدات وتعلن فهو يحمل معان ودلالات تخدم سياق استخدامه من قبل المترجمة في هذا السياق، كإظهار الشيء ورفعه لأعلى وإعلانه وغيرها من المعان التي نبينها فيما يلي:

alzar

1. tr. levantar (‖ mover hacia arriba). **2.** tr. levantar (‖ construir, edificar).
3. tr. Elevar la hostia y el cáliz durante la misa, después de la consagración. U . t. c. intr. **4.** tr. En los juegos de naipes, cortar la baraja.
5. tr. Ensalzar, engrandecer. **6.** tr. Erigir, instituir. **7.** tr. Elevar un precio.
8. tr. Esforzar la voz. **9.** tr. Hacer que cesen penas o vejámenes.
10. tr. sublevar**.** U. m. c. prnl. **11.** tr. Sacar o llevarse algo.
12. tr. Recoger, guardar, ocultar.**17.** prnl. Levantarse, sobresalir en una super icie. *Alzarse una ampolla.*

(DRAE)

يتضمن الفعل "ينهض" معنى الارتفاع والانتقال من أسفل إلى أعلى، كما أن التنهيدات "los sollozos" غالبا ما تكون مصاحبة للبكاء. ففي نص الأصل لدينا: بكاء ينهض إلى الفم كمئذنة يملؤها الضجر، وفي نص الترجمة لدينا: تنهيدات ترتفع إلى الفم كمئذنة مرهقة. بحيث استعمل الرمز "مئذنة" الذي نقلته المترجمة بدورها برمز " alminar" للإشارة إلى ارتفاع البكاء إلى الفم بهدف الإعلان عما هو مكبوت.

نلمس أن الرمز في نص الترجمة يعطي المساحة الإشارية نفسها، و يحمل الشحنة الإيحائية ذاتها الموجودة في نص الأصل، على الرغم من كون بعض الدلالات مختلفة عن

بعضها، كاختلاف البكاء "el llanto" عن التنهيدات مثلا "los sollozos "، أو النهوض عن الارتفاع "alzarse".

كما نجد في العبارة الأصلية للعلاق قوة بيانية أكبر، فالشاعر، بالإضافة إلى توظيفه الرمز "مئذنة"، يزودها باستعارة مكنية غاية في الجمال، يضفي من خلالها على "البكاء" صفة التجسيد أو التشخيص الروحي، بوصفه "ينهض" كانسان، وينتقل من وضعية الجلوس ويرتفع وينتصب واقفا معلنا عن نفسه.

II -8- النموذج الثامن:

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان:كيف داهمنا الليل **الديوان:**أيام آدم **الصفحة:** 77	**قرطبة**	**Córdoba**	**Titulo:** ¿Cómo nos sorprendió la noche? **Poemario** : Días de Adán **Página :** 82

يتبين لنا الرمز " Córdoba " في المقطع التالي من نص الترجمة، والذي تنقل فيه المترجمة الرمز إلى اللغة الإسبانية كالتالي:

¿A caso lloro **Córdoba** en la alborada?

من أصله العربي للشاعر العلاق ، وهو مطلع القصيدة الذي يقول فيه:

هل بكت

في الضحى

قرطبة؟

II -8-1-الدراسة السيميائية:

إن لفظة "قرطبة" كما وردت هكذا في نص الأصل للشاعر العلاق، بحيث يظهر لنا الرمز: "قرطبة" مع مطلع القصيدة، تحيل في تأويلها المباشر على مدينة أوروبية تقع جنوب اسبانيا، وهي تابعة لمقاطعة أو محافظة أندلسيا وهي عاصمة لها. كما أن للمدينة بعدا تاريخيا ضاربا في عمق التاريخ، لا يتيح لنا المؤول المباشر للكلمة كل الدلالات التي تقف عليها، وعليه نمر غلى مستوى أعمق من التأويل، المؤول الديناميكي.

وببحثنا في ما قد تعنيه الكلمة لغة في أصلها العربي وجدنا ما يلي:

قرطب:

والقُرْطُوبُ: الذكر من السَّعالي؛ وقيل: هم صِغارُ الجِنّ؛ وقيل: القَراطِبُ صِغارُ الكِلابِ، واحدُهم قُرْطُبٌ. قَرْطَبه صَرَعَه على قَفاه وطَعَنَه. وقَرْطَبه وقَحْطَبَه إِذا صَرعَه؛ وقول أَبي وَجْزَةَ السَّعْدِيّ: والضَّرْبُ قَرْطَبةٌ بكُلِّ مُهَنَّدٍ ، تَرَكَ المَداوِسُ مَتْنَه مَصْقُولا قال الفراءُ: قَرْطَبْتُه إِذا صَرَعْتَه. والقُرْطُبَى السيفُ، والقَرْطَبَةُ: العَدْوُ، ليس بالشديد؛ هذه عن ابن الأَعرابي. وقَرْطَبَ فلانٌ الجَزُور إِذا قَطع عِظامَها ولحمها. (ابن منظور، باب قرطب)

بحيث يظهر لنا أن التعبير اللغوي لا يمت لأصل تسمية المدينة بصلة، فكلها معان ودلالات تحيل على الضرب والطعن والصرع وغيرها من المعاني المتداخلة.

ولقد ورد ذكرها ، أي مدينة قرطبة، في كتب التاريخ أثناء فترات الصراع بين اليونان وقرطاجة "حيث اشترك أهالي قرطبة في حملة هانيبال على روما، كما أنها أصبحت تابعة للإمبراطورية الرومانية بحدود سنة 206 ق.م" (الحميري و الصنهاجي ، 1907، ص457) بحيث اجتذب موقعها الجغرافي الاستراتيجي الرومان، مما جعلهم يقطنونها ويطورون في عمرانها. وعندما دخل العرب الفاتحون قرطبة وجدوها مدينة متكاملة في بنائها، يحيط بها سور حصين، يحتوي على عدة أبواب، و "يحيط بالسور خندق تربطه بالسور قنطرة كبيرة مشهورة ، أما داخل المدينة ، فقد وجد العرب كنيسة كبيرة تعرف بالحجة العظمى. وكان يقطنها الكثير من الناس، وعلى هذا الأساس فإن العرب لم يكونوا المؤسسين الأوائل للمدينة" (ناجي ، 1986، ص353)

وعليه يمكن القول بأن العرب لما دخلوها فاتحين، وجدوا فيها كل ما يميز المدينة، من دور وسبل وأماكن العبادة والأسوار المحصنة وغيرها من المظاهر العمرانية الأخرى، غير أنهم أضافوا إليها ، بعد استقرارهم بها، اللمسة العربية الإسلامية في العمران، بحيث أنها عرفت كثيرا، أي مدينة قرطبة، بجمال حدائقها ومنازلها وضيعها ومساجدها وطرقها أثناء فترة الوجود الإسلامي بها. و"تقع مدينة قرطبة على الضفة اليمنى لنهر الوادي الكبير، على سفح جبل العروس" (الإدريسي ، 1866، ص575) . إذ يؤلف هذا الجبل إحدى سلاسل سييرا مورينا ، و"يتراوح ارتفاع قرطبة مابين 100 متر و123 مترا فوق سطح البحر" (المقري ، 1988، ص100)

لا شك أن مدينة قرطبة تبعث في نفس كل عربي مسلم أبيّ جملة من المشاعر المختلطة والمتناقضة والمتداخلة فيما بينها، فيها ما فيها من الاعتزاز والفخر والأسى والخيبة والحزن. اعتزاز بما وصلت إليه هذه المدينة يوم كانت حاضرة الخلافة الإسلامية في بلاد الأندلس، خاصة خلال القرن العاشر الميلادي، فقد كانت من بين أكثر المدن الإسلامية عظمة ورقيا ، حتى أنها تركت بصماتها عميقا وأثرت تأثيرا كبيرا في التاريخ السياسي والحضاري للإسلام في الغرب.

وننقل هنا وصفا رائعا ودقيقا لابن باشكوال يصف فيه قصر قرطبة:

ابتدع الخلفاء من بني مروان ، منذ أن فتح الله عليهم الأندلس بما فيها، في قصرها البدائع الحسان، وأثروا فيها الآثار العجيبة والرياض الأنيقة، واجروا فيه المياه العذبة المجلوبة من جبال قرطبة على المسافات البعيدة، وتموّنوا المؤن الجسيمة حتى أدخلوها إلى القصر الكريم، وأجروها في كل ساحة من ساحاته وناحية من نواحيه في قنوات الرصاص، تؤديها منها إلى المصانع صور مختلفة الأشكال من الذهب والإبريز والفضة الخالصة والنحاس المموه، إلى البحيرات الهائلة والبرك البديعة والصهاريج الغريبة في أحواض الرخام المنقوشة. (خلاف، 1984، ص21)

أما بخصوص جامعها، فقد اتفق المؤرخون على أنه لا وجود لمسجد في بلاد الإسلام أعظم منه في ذلك الوقت، إذ " إن الجامع من إحدى غرائب الأرض، الذي ليس في بلاد الأندلس والإسلام أكبر منه" (المقري ، 1988، ص10). بدأ بناءه عبد الرحمن الداخل، ثم تعاقب على إكماله والتحسين والتوسيع فيه ثمانية من الخلفاء من بعده، وذكر ابن باشكوال

"زيادة بن أبي عامر في جامع قرطبة، بأنه استخدم أعلاج النصارى مصفدين بالحديد من بلاد قشتالة وغيرها"(المقري ، 1988، ص84) . بحيث يعد صحن المسجد بحد ذاته تحفة فنية ، يحيط بها سور كبير تتخلله أبواب سبعة، وقد زرعت فيه أشجار النارنج والليمون.

و"يحكى أن العمارة في مباني قرطبة والزهراء والزاهرة اتصلت، إلى أنه كان يمشى فيها بضوء السرج المتصلة عشرة أميال" (خلاف، 1984، ص25) لقد كانت مدينة مشعة عن حق، في عمرانها وبعلومها وثقافتها، فمنها انطلق شعاع أنار الأندلس، وغمر ما جاورها من بلاد الغرب، من جنوب أوروبا إلى شمالها، في الوقت الذي كانت فيه هذه القارة منغمسة في براثن الجهل والانحطاط. وحينذاك عرف الأوربيون ما تدين به حضارتهم لبلاد الإسلام في الأندلس.

إن فتح الأندلس جاء كنتيجة متوقعة، تبعا للخطة التي اتبعها المسلمون الفاتحون في نشر دينهم، والتي قامت أساسا على تأمين الحدود ونشر الأمن للتمكن من أداء العبادات. فبعد أن أقام موسى بن نصير دعائم الدولة الإسلامية في شمال إفريقيا، كانت وجهته التالية فتح الأندلس.

ولعل من بين الأسباب التي دفعت بالمسلمين إلى التشجع والتقوي لفتح الأندلس دعوة ليليان حاكم سبتة في ذلك الوقت إياهم إلى فتح الأندلس، بعد أن تعاظم بطش لوذريق وأتباعه عليه. وذلك "اعتقادا منه أن العرب الطارقين للأندلس لا حاجة لهم في استيطانه بعد فتحه، وان مرادهم ملأ أيديهم من الغنائم، ثم يخرجون عنها لأصحابها" (سالم، 1961،ص67). بدأ طارق بن زياد بالتجهيز لفتح الأندلس، فقام ببناء عدد من السفن حتى يتمكن من العبور عبر المضيق الفاصل بين أفريقيا وأوروبا، وهو المضيق الذي يحمل اسمه حاليا، مضيق جبل طارق. وهكذا دخل طارق بن زياد ومن معه الأندلس سنة 711م، بحيث وصل إلى قرطبة وفتحها مع بداية سنة 712م "فقد سار بعد افتتاحه طريف نحو الشمال قاصدا قرطبة" ، (المصدر السابق، ص76) ثم توالت فتحاته إلى المدن المجاورة.

لقد مضى طارق بمعظم الجيش إلى طليطلة وأمرا قائدا يسمى مغيثا الرومي بالاتجاه نحو قرطبة، ف" سار مغيث على رأس فرقة مؤلفة من سبعمائة رجل كلهم فرسان، إذ كان المسلمون قد غنموا خيل القوط فلم يبق منهم راجل". (المصدر السابق، ص84-85). وصل مغيث ورجاله إلى قرطبة، ثم دخلوها ليلا، فاقتحموا أسوارها وكسروا أقفالها، فتحوا

المدينة وهاجموا القصر ، ولاذ الحاكم ومن معه إلى كنيسة مجاورة، فحاصرها المسلمون حتى استسلم كل من فيها، فأرسل مغيث إلى قائده طارق بن زياد يعلمه بفتح قرطبة. وهنا نلاحظ أن " فتح مغيث لقرطبة في الحقيقة لم يقابله صعوبات، وأن حاكم المدينة لم يعمل على مقاومة المسلمين داخل المدينة، وإنهما سارع بالتحصن في كنيسة شنت أجلح الواقعة غرب قرطبة" (المصدر السابق، ص87).

جعل الأمويون قرطبة عاصمة لهم في الأندلس، ومقرا لولاتهم وخلفائهم، وزاد تألقها ورقيها بعد وصول عبد الرحمن الداخل إليها، بحيث بدأ معه عصر قرطبة الذهبي، "وإليه يرجع الفضل في غرس بذور نهضة علمية زاخرة بقرطبة، وستنمو هذه النهضة على مر الأيام، حتى تصبح قرطبة في عهد أحد أحفاده، عاصمة الدنيا ومركز العلم والحضارة ، وهو لذلك يعتبر أعظم أمراء بني أمية في الأندلس، لولا أن الخليفة عبد الرحمن الناصر، سيقوم بدور مشابه لدوره، لقلنا انه أعظم من تولى الأندلس من بني أمية" (المصدر السابق، ص209)

حيث أنها تألقت بعد أن اتخذها الأمير عبد الرحمن الداخل حاضرة له ولأبنائه، فقد أصبحت مهد الحياة المزدهرة ومعقل الشعراء والأدباء والعلماء والفنانين، فقد "كانت منتهى الغاية، ومركز الراية، وأم القرى وقرارة أولي الفضل والتقى، ووطن أولي العلم والنهى، وقلب الإقليم، وينبوع متفجر للعلوم، وقبة الإسلام ودار صوب العقول، وبستان ثمر الخواطر، وبحر درر الحقائق ، ومن أفقها طلعت نجوم الأرض وأعلام العصر وفرسان النظم والنثر" (المصدر السابق، ص295).

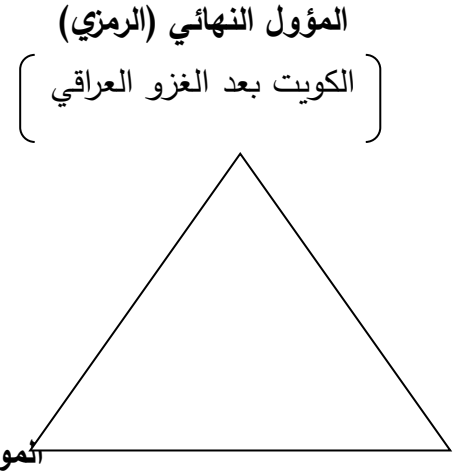
ولقد شهدت المدينة العديد من المراحل التاريخية المهمة، من عصر الولاة إلى العصر الأموي إلى عصر ملوك الطوائف، فالمرابطين فالموحدين ، إلى أن سقطت سنة 1236م، على يد الحاكم فرناندو الثالث بعد ما يزيد عن خمسة قرون من الوجود الإسلامي فيها.

إن الحديث عن قرطبة قد يطول حتى نؤلف فيها الكتب والدواوين، غير أن المراد هنا هو إعطاء لمحة بسيطة ، تمكننا من الإحاطة المبسطة بكل ما تحتويه من رمزية في هذا المقام. ولعل الشاعر نفسه، إذ استحضرها هنا في قصيدته هذه في نص الأصل ، ليس للحديث عنها تحديدا، أي عن قرطبة بالذات، بل هو يستحضرها رمزا للدلالة على المدينة

العربية الإسلامية، عن المدينة العربية التي تشهد ازدهارا وتطورا في جميع مجالات الحياة العسكرية والسياسية والعمرانية والأدبية والعلمية وغيرها.

وهي الدلالة التي نقوم في هذا المقام بتسييجها في نطاق المؤول النهائي، لكي نقف عند حدود الإشارة الرمزية التي رمى إليها الشاعر من خلال استخدامه للرمز "قرطبة" في قصيدته "كيف داهمنا الليل" التي صدرت ضمن ديوانه "أيام آدم" سنة 1993 ، وهي مرحلة تعني للشاعر العراقي الكثير، بل ليس له وحده فحسب، بل للأمة العربية والإسلامية جمعاء.إنها مرحلة شهدت حربا بعثرت أوراق العرب وشتتت وحدتهم، ألا وهي الحرب التي احتل فيها العراق الكويت. "ففي 2 أغسطس 1990 انهار مفهوم الأمن القومي العربي وبات رهينة وجود أجنبي كانت ارتداداته كارثية " (حمدان، 2015،ص31) بحيث تكررت الأطماع التي فتكت بقرطبة في الماضي ، مرة أخرى في زمن الشاعر، حين أدت الأطماع التوسعية والاقتصادية إلى خراب دولة الكويت، والتي تعد مدينة أو محافظة إذا ما قارنا مساحتها بمساحة العراق.

إن الشاعر يصف بكاء الكويت في الضحى، بعد أن داهمها الليل اللعين بالموت والدمار والاغتصاب والاحتلال، كما داهم الليل قرطبة قبل قرون خلت. ولعل السبب الذي جعل الشاعر يستحضر "قرطبة" رمزا للدلالة على الكويت، هو اقتتال العرب والمسلمين فيمل بينهم، والاستعانة بالقوى الأجنبية من أجل محاربة الإخوة في الدين والنسب والمصير والمعتقد والتاريخ المشترك. وبتمثيل الرمز على المثلث السيميائي البورسي نجد:



-علامة معيارية رمزية تصديقية-

و الرمز "قرطبة" كما ورد في نص الأصل، تقليدي تاريخي، فهو يشير إلى واحدة من أعظم الدول في التاريخ العربي والغربي، والتي شهدت تعاقب الحضارات والأمم، من اليونان والقرطاجيين والرومان والعرب، ناهيك عن سكانها الأيبيريين الأصليين ، فقد تركت هذه الحضارات بصمات لا تزال راسخة خالدة إلى يومنا هذا ، العديد منها مصنف ضمن التراث الإنساني العالمي، كمسجد قرطبة والجسر الروماني وغيرهما. وهي من بين أولى عواصم الخلافة الإسلامية، بحيث اتخذها الخليفة الناصر عاصمة له ولخلافته. وهو رمز معياري، بحيث رأينا كيف تواضع الناس على تسمية المدينة بهذا الاسم، وهو من جهة أخرى رمز تصديقي، لأنه يفيد خبرا أو تقريرا، يمكن الحكم عليه بالصدق أو بالكذب، ينتج لدينا باعتبار إحالة الماثول على المؤول من وجهة نظر الثانيانية بحسب التقسيم البورسي، أي أنه قابل للتصديق أو للتفنيد. كأن نقول: قرطبة، نعم، إنها قرطبة الرائعة!

II -8-2-التفاوض حول الترجمة:

استحضر الشاعر في قصيدته التي بين أيدينا الرمز التاريخي "قرطبة"، والذي نقلته المترجمة كما رأينا "Córdoba" للدلالة على المدينة نفسها، على الرغم من كون الدلالتين تختلفان بالنسبة للثقافتين العربية والاسبانية، فقرطبة بالنسبة للشاعر هو فردوس إسلامي ضائع، وبالنسبة للثقافة الاسبانية هي مدينة اسبانية أوروبية، شهدت العديد من الحضارات على مر العصور والأزمنة، وهي مدينة سياحية تقع جنوب اسبانيا، تابعة إداريا لمحافظة أندلوسيا "Andalucía".

ومنه نمر ألى اكتشاف المزيد من الدلالات العميقة على مستوى المحتوى الكتلوي، والبداية من المعنى اللغوي، بحيث ورد تعريف مفصل لها في قاموس المجمع الملكي الإسباني كما يلي:

Córdoba
1. m. Unidad monetaria de Nicaragua.
Cordobán. De *Córdoba*, ciudad de fama en la preparación de estas pieles
1. m. Piel curtida de macho cabrío o de cabra.
2. m. Cuba. Nombre de varias especies de plantas de la familia de las mel stomatáceas, cuyas hojas, porel color y las venas gruesas que presentan, pare cen al **cordobán.**
3. m. Cuba. Planta de la familia de las commelináceas, de apenas medio metr

o de altura, con pocas hojas, de color verde oscuro en la cara superior y mora do púrpura en el inferior, y flores en umbelas.
cordobés, sa
(DRAE)

وورد ما يلي أيضا في القاموس الاشتقاقي الموجز للغة الإسبانية:

Cordobán ‘piel curtida’ princ.S.XIII. Propiamente ‘cordobés’, deriv. de Córdoba; por el gran desarrollo que alcanzó en la Córdoba musulmana el curtido de pieles. J. Corominas , 1987, P172)

تقع مدينة قرطبة جنوب اسبانيا، وهي منطقة سياحية تستقطب العديد من السياح سنويا، إذ هي تضم عددا من المعالم والآثار الرومانية والإسلامية، بحيث يرجع علماء التاريخ تأسيسها إلى القرطاجيين الذين بنوا المدينة وعاشوا فيها، قبل أن يدخلها الرومان فالبيزنطيون ثم القوط والمسلمون الذين أسسوا الخلافة الإسلامية في بلاد الأندلس.

بحيث يطلق اسم "Córdoba " على الجلد المدبوغ، وذلك لما بلغته صناعة الجلود ودباغتها من شهرة ذائعة الصيت، ليس في قرطبة والأندلس فقط، بل وحتى في غيرها من المناطق المجاورة، بحيث اشتهرت الملابس الجلدية والسروج في قرطبة، وحتى النعال والأحذية، فكونها جاءت من قرطبة فهذا يعني أنها ذات جودة ونوعية رفيعة، ولعل ما يؤكد هذه المعلومة كون لفظة "cordonnier" بالفرنسية، والتي تعبر عن حرفة الاسكافي عموما، أصلها من "Córdoba " والتي هي "Cordoue " بالفرنسية.

Cordonnier, ère. n (de l’anc.fr.cordoan, cuire de Cordoue). Personne qui répare les chaussures .
Cordouan, e. adj. et.n. de Cordoue.
2.Cordouan n.m. cuire de chèvre a fleur fine , travaillé a l’origine a Cordoue.

(Le petit Larousse 2003)

إن "Córdoba " هي تسمية إسبانية لمدينة ليست بالعادية أبدا، إنها شاهدة على تعاقب الحضارات المختلفة، وهي حاضرة الخلافة الإسلامية وعاصمتها في بلاد الأندلس، ويرجع بعض المؤرخين أصل تسميتها "Córdoba " إلى الرومان الذين شيدوها في القرن الثاني قبل الميلاد.

El nombre Córdoba procede del nombre que le dieron los romanos al fundarla en el siglo II a.c. de la que sabemos que al menos en el siglo I a.c. ostenta el nombre oficial de *Colonia Patricia Cordŭba* . (http://etimologias.dechile.net/)

إلا أن واقع أن التسمية لا معنى لها ولا دلالة في اللغة الاسبانية، جعل المؤرخين يرجحون فكرة كون المستعمرة الرومانية التي قامت في تلك المنطقة في ذلك الوقت، إنما قامت على مدينة موجودة قبلا، تابعة لحضارة سابقة، أي حضارة سبق وجودها في ذلك المكان وجود الرومان به.

dado que esta área fue sede de operaciones de los cartagineses en el s.III.a.c , se ha pensado por un lado que el nombre podría estar en origen integrado por el elemento karth- (como en Carthago) , que en púnico, lengua semítica , significa ciudad, pero el segundo elemento quedaría oscuro.

(http://etimologias.dechile.net/)

وعليه فمن الممكن أن يكون لأصل التسمية ارتباط بالحضارة القرطاجية ، التي نشأت وازدهرت في شمال إفريقيا، وتحديدا في تونس حاليا، خاصة إذا ربطنا بينها وبين ما تعنيه اللفظة في لغتهم السامية: "المدينة" . دون أن ننسى جهة أخرى من المؤرخين تدافع عن الأصل الأيبيري للتسمية، ذلك لكون اللفظة تنتهي ب: "oba" على غرار مدن أخرى في تلك المنطقة.

Por otro lado, se defiende un origen ibero y un púnico para el nombre, puesto que el elemento –uba , en origen –oba, parece en los nombres ibéricos de diferentes ciudades romanas, como *Salduba* u *Onuba*, sin que se sepa muy bien el significado. (http://etimologias.dechile.net/)

ولا بد أن " Córdoba" كانت مدينة رومانية مزدهرة ومتطورة في فكرها وعمرانها، والدليل على ذلك مازال قائما إلى اليوم، كالجسر الروماني مثلا، بالإضافة إلى الآثار العقلية التي وصلت من تلك الحقبة للشعراء والفلاسفة والبلاغيين من أمثال ماركو أنيو سينيكا Marco Anneo Séneca.

إذن هذا ما يشير إليه الرمز "قرطبة" ، فالشاعر يشير به إلى الحمى الإسلامية المزدهرة والراقية على مستوى ميادين عدة، ضاعت في خضم الأطماع والتكالب على السلطة.

فجوارحه المتألمة جراء غزو العراق للكويت، رحلت به إلى الماضي الذي تألمت فيه قرطبة بين سيوف المتخاذلين الذين تحالفوا مع العدو ضد الأخوة في الدين والمعتقد.

الشكل 24: الجسر الروماني

(https://www.turismodecordoba.org/monumentos)

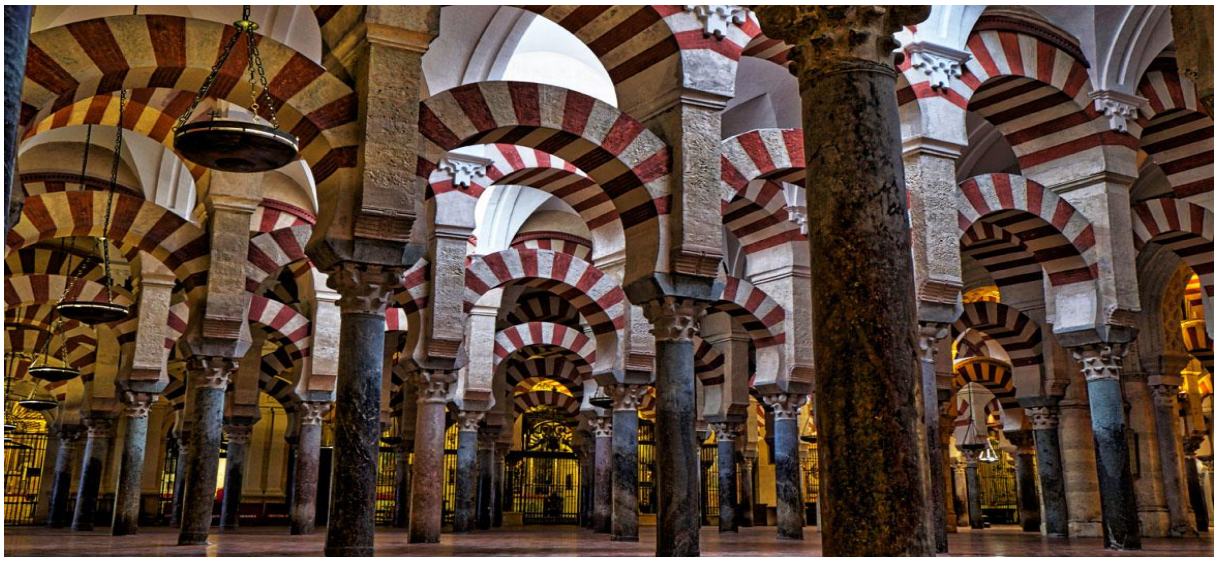
وعلى الرغم من كون "Córdoba " شهدت مرور العديد من الحضارات كاليونانية والرومانية و القوطية، إلا أن مرحلة الوجود الإسلامي ، والتي بدأت منذ سنة 711م ، هي الأعظم ، وذلك لما شهدته هذه المدينة من ازدهار ورقي في شتى المجالات.

Con la invasión musulmana del año 711, *Cordŭba* se convirtió primero en capital de un emirato dependiente de Damasco , luego capital de un emirato independiente, y finalmente en capital del califato.En esa etapa córdoba se convirtió en una de las ciudades más florecientes del mundo islámico en todos los aspectos (cultural, demográfico y económico) , con la importante actividad arquitectónica cuya manifestación más notoria y conocida es la esplendorosa mezquita de córdoba que es una autentica joya.

(https://www.turismodecordoba.org/monumentos)

بحيث أنها كانت عاصمة للدولة الأموية في بلاد الأندلس، ثم عاصمة للخلافة الأموية فيما بعد. فحكم المسلمين للأندلس دام أكثر من ثمانية قرون ، ولهذا تركوا فيها آثارا مادية وروحية واضحة المعالم، ولا سيما في الولايات الجنوبية التي استقر العرب فيها حتى آخر أيامهم، ومن أهم الآثار العربية الباقية في إسبانيا نذكر" المسجد الأموي في قرطبة، وهو من أعظم المساجد الإسلامية في العالم، وقد تضافر على بنائه أمراء وخلفاء بني أمية في

الأندلس، وبجوار قرطبة نجد بقايا مدينة الزهراء التي بناها عبد الرحمن الناصر لتكون مقرا لخلافته الجديدة" (العبادي، 2008، ص18)



الشكل 25: جامع قرطبة

(https://www.turismodecordoba.org/monumentos)

الشكل 26: مدينة الزهراء

(https://www.turismodecordoba.org/monumentos)

لقد كتب للحضارة الإسلامية أن تزهر في شبه الجزيرة الأيبيرية، وأن تتفتح أزهارها المختلفة ألوانها في شتى ميادين الحياة السياسية والاقتصادية والعلمية وغيرها، و" أن تصبح قرطبة صورة حقيقية لمظاهر ازدهار وبذخ ذلك العصر ، فقد كانت من اكبر وأجمل عواصم العالم آنذاك" . (ابن حوقل و النصيبي، 1979، ص107).

ولعل السبب من وراء ازدهار المدينة كثيرا، هو كونها أصبحت عاصمة للدولة الأموية، من ثم عاصمة للخلافة الإسلامية، بحيث كانت جميلة ورائعة، بل راقية، في بساتينها وبيوتها وأحيائها. فقد أخذ الحكام وكذا السكان على عاتقهم مسؤولية نظافتها ورقيها ولمعانها. بحيث تطور عمرانها في جميع المناحي من مساجد ومنازل وقصور، بحيث كانت أحياؤها "barrios" جميلة ومتقنة البناء، فيها الطرق المسهلة والحدائق الوارفة.

Las comunidades de barrio intervienen de dos maneras en el sistema de regulación de la ciudad: participan muy eficazmente en la gestión de su territorio, en el ámbito de la seguridad y de las infraestructuras comunitarias, y desempeñan un papel fundamental en la fábrica del tejido urbano. Dicho de otro modo, participan en la territorialización del espacio urbano."
(D. Carrasco y F. Castro, 2012, p208)

كانت تقام حملات لتنظيف الأحياء، وإصلاح الطرقات وتنظيم مجاري المياه، بل وحتى أنهم كانوا يتنافسون على ذلك، فيباهي بعضهم بعضا بنظافة أحيائهم ورقي عمرانها.

ولعل أبرز المظاهر العمرانية في "Córdoba " ظهرت خلال عصر الدولة الأموية في بلاد الأندلس، وبالأخص المنشآت العمرانية التي تم بناؤها في عصر الخلافة، والتي لازالت تحكي قصة الاهتمام العربي العميق بهذا الميدان الحساس.

بحيث فاقت "Córdoba" بجمالها وسحر مناظرها وتطور عمرانها العديد من المدن والعواصم الأوروبية في ذلك الوقت، ولا حتى أرقى المدن اليوم، كانت قادرة آنذاك على مجاراة قرطبة في تألقها.

ولعل ذلك راجع إلى أن " Córdoba" ومنذ الفتح الإسلامي لشبه الجزيرة الأيبيرية، كانت محط أنظار الأمراء ومكان راحتهم واستقرارهم.

Abd-al-Rahman I fijó su capital en la ciudad de Córdoba e inició la tarea de construcción de un estado independiente en Al Ándalus. . El desafío al poder

central de Córdoba fue una constante en las grandes familias nobles musulmanas asentadas en las diversas regiones de Al-Andalus. (P. Gonzalez, 2008, p32)

لقد ركز عبد الرحمن الداخل، صقر قريش، أو عبد الرحمن الأول كما يرد اسمه في المؤلفات والمصادر الاسبانية، على بناء دولة مستقلة في بلاد الأندلس، فاتخذ من مدينة قرطبة " Córdoba" عاصمة له ثم بدأ في تحصين نفسه ودولته سياسيا واقتصاديا وعسكريا، حتى يتمكن من الدفاع عن دولته ضد الثورات المحتملة، وهو التحدي الذي سارت على نهجه مختلف العائلات الحاكمة للدولة الأموية بعده، ثم الخلافة الإسلامية التي أعلنها عبد الرحمن الناصر، أو عبد الرحمن الثالث كما هو معروف عند المؤرخين الغربيين.

El Califa residía en el alcázar de Córdoba, situado junto a la gran mezquita. Unos años después de su autoproclamación, Abd-al-Rahman III ordenó construir, al oeste de la capital, la impresionante ciudad-palacio de Madinat al-Zahra, convertida en residencia califal y en el centro del poder político de Al-Ándalus. (P. González, 2008, p33)

فبعد أن عرفت قرطبة بمسجدها وقصورها وحدائقها الغناء، بنا عبد الرحمن الناصر مدينة الزهراء الرائعة، والتي اتخذها الخليفة مقرا له ومركزا سياسيا يخطف القلوب قبل الأبصار. كما أن مسجد قرطبة الشهير يعتبر معلما راسخا من معالم الحضارة الإسلامية في بلاد الأندلس.

La antigua Mezquita de Córdoba, convertida en el siglo XIII en la actual Catedral de Santa María de Córdoba, constituye el monumento más importante de Córdoba (España), y también de toda la arquitectura andalusí, junto con la Alhambra. (P. Gonzalez, 2008, p47)

بحيث أن صيته ليس ذائعا في اسبانيا فقط، بل في الغرب الإسلامي ككل، وهو واحد من أروع المعالم الأثرية والتاريخية في العالم، بحيث يلخص تاريخها مراحل تطور الفن المعماري الأموي في إسبانيا.

ويرجح المؤرخون أن المسجد بني في مكان مخصص قبلا للعبادات، بالنسبة للحضارات التي سبقت دخول المسلمين إلى قرطبة، بحيث بنا فيه القوط كاتدرائية سان فيسينتي Basílica de San Vicente ، فقرطبة ولا شك كتاب مليء بالصفحات المطوية فوق بعضها، والتي تحكي أسرار الحضارات الإنسانية التي مرت من هنا، بكل ما شهدته من مظاهر الحياة.

ومنه نعود ونحفر أكثر وأعمق في إشارة الرمز "قرطبة" إلى إمارة الكويت أثناء احتلالها من طرف العراق، ولعل أول ما يخطر ببالنا كونه القاسم المشترك بين المدينتين؛ هو كون كلتيهما على قدر كبير من الازدهار والرقي، فمن جهة كانت قرطبة حاضرة الخلافة في بلاد الأندلس، وواحدة من أجمل وأعظم مدن الخلافة الأموية. ومن جهة أخرى كانت الكويت آنذاك إمارة مستقلة، الإسلام دينها، والعربية لغتها، وهي على مستوى عال من الازدهار والرقي الاجتماعي والاقتصادي، بفضل ما تزخر به من ثروات طبيعية في مقدمتها البترول الذي هو أقوى صادراتها.

اتسمت العلاقات بين العراق والكويت بعدم الاستقرار عموما، وذلك لفترة طويلة من الزمن، بسبب المشاكل التي اعترضت وواجهت تلك العلاقات الثنائية بين البلدين، وفي مقدمة المشاكل مسألة الحدود بينهما، والتي كانت السبب الرئيسي من وراء احتلال العراق للكويت، والذي أدى إلى قطع العلاقات بينهما. ولقد اعتبر العراق آنذاك، في عهد الرئيس الراحل صدام حسين الكويت جزء من العراق.

ولقد شهد التاريخ أن هذه الحرب كانت بمثابة الهوة التي دخلت عبرها القوى الأجنبية إلى المنطقة، الأمر الذي لم يؤثر على مستقبل طرفي النزاع فقط، بل امتد أثره ليشمل الوطن العربي كله، الذي نزف معهما دما ودمعا.

وعلى الرغم من موقف الرأي العام الدولي الرافض لفكرة العراق بضم الكويت، إلا أن الرئيس الراحل صدام حسين أصر على موقفه، وهكذا "شنت القوات العراقية في الثاني من آب "أغسطس" 1990 هجوما عسكريا على الكويت، واستغرقت العملية يومين، وانتهت باستيلاء القوات العراقية على الأراضي الكويتية كاملة، وشكلت الحكومة العراقية حكومة الكويت المؤقتة برئاسة علاء حسين، وأعلنت في 9 أغسطس 1990 ضم الكويت للعراق، وإلغاء جميع السفارات الدولية في الكويت، إلى جانب إعلان الكويت المحافظة رقم 19 التابعة للعراق" (القصاص، ص94، 2016)

ولقد قدر حجم القوات العراقية التي شاركت في احتلال العراق ب" 155 ألف جندي و423 دبابة و2167 قطعة مدفعية و144 طائرة قاذفة بقيادة اللواء نجم الدين عبد الله" (عبد الفتاح،1990، ص18)

وعلى الرغم من كون القوات العراقية فاقت بكثير القوات الكويتية ، في عدد الجنود وكذا في الآليات الحربية، إلا أن القوات الكويتية دافعت ببسالة عن أراضيها، قبل أن يسقط الكويت في أيدي العراقيين، بحيث قدرت القوات الكويتية ب" 20300 جنديا، 16 ألفا في القوات البرية، 2100 في القوات البحرية، 2200 في القوات الجوية، 1500 من الحرس الأميري والحرس الوطني وقوات الحدود ، 275 دبابة و200 عربة قتال مدرعة و 132 قطعة مدفعية ميدان وهاون و156 قذائف صاروخية" (عادل، 1991، ص52-53)

وهكذا لم يكن أمام الكويت المغلوب على أمره سوى الاستعانة بالقوى الخارجية، ولكنه لم يطلب الاستعانة من العرب فقط، بل طلب يد العون أيضا من الغرب، وهي المسألة التي ضربت كيان العرب، بتدخل القوى الأجنبية في المسائل العربية، بحيث ومنذ الساعات الأولى للاحتلال العراقي للكويت، بحيث نجد على موقع هيئة الأمم المتحدة، في أرشيف مجلس الأمن الدولي، رسالة مؤرخة في الثاني من شهر أوت 1990، بعث بها المندوب الدائم للكويت آنذاك إلى رئيس مجلس الأمن، إذ طلبت الكويت من الولايات المتحدة الأمريكية تقديم المساعدة العسكرية لتأمين انسحاب القوات العراقية ، كما طلبت بتجميد الأموال والموجودات الكويتية، لمنع العراق من السيطرة عليها، وصرح سفير الكويت لدى واشنطن أن المطلوب هو وضع إستراتيجية لمواجهة الاحتلال، وتأمين انسحاب القوات، ويجب إرسال إشارة واضحة إلى العراق، ليس من جانب الولايات المتحدة الأمريكية فحسب، بل من الدول الغربية وحلف شمال الأطلسي .
(www.un.org)

وعلى الفور شاركت العديد من الدول في العمليات ضد القوات العراقية، منها الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وبريطانيا وإيطاليا وغيرها، بحيث تم الحشد لإيقاف العراق وإخراجه من الكويت بريا وجويا.

و يمثل الجدول التالي القوات الجوية المتحالفة ضد العراق في عملية "عاصفة الصحراء":

الدولة المشاركة	الأسلحة المستخدمة
المتحدة الأمريكية الولايات	1800 طائرة من مختلف الأنواع 96 منها مرابطة في مطارات تركيا
بريطانيا	72 طائرة من طراز تورنادو وجاغوار 2000 "Jaguar Tornado"
فرنسا	44 طائرة من طراز جاغوار وميراج "Jaguar Mirage2000"
كندا	24 طائرة من طراز ""F-18"
إيطاليا	8 طائرات من طراز تورنادو "Tornado"
المملكة العربية السعودية	180 طائرة من مختلف الأنواع
الإمارات العربية المتحدة	80 طائرة من مختلف الأنواع
الكويت	عدد غير محدد من طائرات سكاي هوك "Skyhawk"
قطر	7 طائرات "Mirage -F1"
المجموع	2215 طائرة

الجدول 08: القوات الجوية المتحالفة ضد العراق

(عبد الله، 1991، ص23)

ويمثل الجدول التالي القوات البرية المتحالفة ضد العراق في عملية "عاصفة الصحراء":

الدولة المشاركة	قوات برية	دبابات ميدانية	ناقلات جنود مدرعة ومصفحات
الولايات المتحدة الأمريكية	345000	1200	2200
مشاة بحرية أمريكية	750000		
بريطانيا	32000	163	
فرنسا	1200	40	260
المملكة السعودية	38000		
الحرس الوطنى السعودي	56000	550	1900
مصر	35000	300	
سوريا	16000	33	
الإمارات العربية المتحدة	40000	220	235
المغرب	1700		
باكستان	10000		
بنغلاديش	2500		
نيجيريا	450		
السينغال	10000		
تشيكوسلوفاكيا	200		
بلغاريا	300		
سلطنة عمان	25500	53	66
قطر	9000	24	65
المجموع	1363850	2930	4726
العراق	450000	4000	2500

الجدول 09: القوات البرية المتحالفة ضد العراق

(عبد الله، 1991، ص31)

أثرت الحرب العراقية الكويتية كثيرا على مستوى وكذا مستقبل العلاقات العربية في شتى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية ، حيث سمحت للدول الغربية بالتدخل، مما جعلها تربط مصالحها مع هذه الدول. كما عانى العراق كثيرا بعد انتهاء

الحرب من تدمير قطاعاته الحساسة، بحيث دمرت البنية التحتية للعراق، وضعف جيشه الذي كان يعد من أقوى الجيوش في المنطقة، كما أضر الحصار الاقتصادي الذي فرض على العراق كعقاب، على مستوى حياة العراقيين، فقد شلت جميع جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية.

وقد أدت الحرب أيضا إلى معاناة الكويتيين أيضا، الذين شردوا في دول الخليج، وعانى من بقوا داخل الكويت من آثار الحرب، نفسيا واجتماعيا واقتصاديا، بالإضافة إلى معاناة الوطن العربي ككل، خاصة مصر وسوريا والأردن ودول الخليج وفلسطين، إذ أن الفلسطينيين هم أكثر من تضرر بسبب موقفهم الداعم منذ البداية للعراق، بحيث منعت بعض الدول الخليجية الإعانات التي كانت تبعثها إليهم ، وطرد الكثير من الفلسطينيين الذين كانوا يعملون في الخليج. ولعل المستفيد الأول والأخير من هذه الحرب هي إسرائيل، التي تنفست الصعداء بعد أن ضعف الجيش العراقي، وتقطعت أوصاله، وهو الذي كان بمثابة الحصن المنيع في وجه القوى الغربية والأجنبية.

ولعل ما جعل الشاعر يستحضر قرطبة للإشارة إلى الكويت، هو أن العرب مافتئوا يقترفون الأخطاء ذاتها مع إخوانهم في اللغة والدين والمصير المشترك، فقرطبة في زمانها كانت حاضرة الخلافة الإسلامية، شع نورها فأضاء الغرب والشرق معا، ولكنها بدورها سقطت في الأخير، بسبب الأطماع التوسعية والطموح إلى الحكم والاستعانة بالقوى الخارجية.

وإن من بين الأسباب الرئيسية التي أدت إلى ضعف أوصال العرب في الأندلس وتمزق روابطهم، هو كثرة البربر الذين ما انفكوا يهاجرون من المغرب الجدب إلى الأندلس الخصب، فقد اتخذوا منذ بدايات انغراس الخلافة الإسلامية في بلاد الأندلس مواقع مهمة في المجتمع والسياسة والجيش، وقد زادت هذه الحركة في عهد الحاجب محمد بن أبي عامر، الذي عمل على الاستكثار من البربر في جيشه، إذ ذكر ابن خلدون أنه "استدعى أهل العدوة من رجال زناتة والبرابرة، فرتب منهم جندا، واصطنع أولياء وعرف عرفاء من صنهاجة ومغراوة وبني يفرن وبني برزال ومكناسة وغيرهم، وقدم رجال البرابرة وزناتة وأخر رجال العرب وأسقطهم من مراتبهم" (ابن خلدون، 2000، ص148)

وهكذا تنامت الأحقاد في نفوس العرب والبربر، واختل الميزان العنصري كثيرا ، على الرغم من أن كليهما، أي العرب والبربر، عملا جنبا إلى جنب في سبيل الذود عن الإسلام والخلافة. حيث تعرضت قرطبة إلى اشتعال نار الفتنة " في 16 جمادى الآخرة سنة 399 فسقطت الخلافة الأموية في 12 ذي الحجة سنة 422 لنقمة الثائرين، من سفال أهلها ومن البربر الذين انقلبوا على أهلها، فاستباحوا دماءهم، وعاثوا فسادا في جنباتها إلى أن شمل الخراب والدمار معظم عمائرها " (السيد ، 1997، ص55)

ويمكن القول بأن تخريب قرطبة ، فردوس الإسلام الضائع، مر بمراحل خمسة: الأولى تبدأ ببداية الفتنة سنة 399 وتدمير مدينة الزاهرة، والثانية بالقيام بانتهاب محلات البربر، والثالثة باقتحام البربر لمدينة الزهراء سنة 401 وتخريبهم لعمائرها، والرابعة بدخول المستعين قرطبة للمرة الثانية في 403هـ، والخامسة بعد الفتنة.

انكمشت رقعة قرطبة في أيام ملوك الطوائف، ونقص عدد سكانها أيام الفتنة، تخربت معظم ديارها وعمائرها ومنشآتها، وأضحت قصورها الغناء الجميلة أطلالا يبكيها الشعراء. بحيث يصف الشريف الإدريسي ما أصاب قرطبة فيقول : "ومدينة قرطبة طحنتها الفتنة، وغيرها حلول المصايب والأحداث، مع اتصال الشدائد على أهلها، فلم يبق منهم الآن إلا الخلق اليسير" (الإدريسي،1863 ، ص212).

والواقع أن البربر هم من تسببوا في إشعال نار الفتنة في قرطبة، بحيث كانوا أكبر من استفاد بعد سقوط الخلافة الأموية ، بحيث هرعوا إلى تأسيس دويلات بربرية في القسم الجنوبي من الأندلس، إذ يصف ابن خلدون الكارثة التي أصابت الإسلام في بلاد الأندلس قائلا: " وكذا دولة بني أمية بالأندلس، لما فسدت عصبيتها من العرب، استولى ملوك الطوائف علي أمرها، واقتسموا خطتها، وتنافسوا بينهم، وتوزعوا ممالك الدولة" (ابن خلدون، 1961، ص273)

وكان ملك قشتالة فرناندو الثالث قد بدأ بالتحضير لضرب قرطبة، والتي كانت تعاني من الضعف والإهمال والفوضى، بحيث انتقلت الخلافة منها إلى أشبيلية ، وهكذا بدأ فرناندو هجوماته الاستطلاعية أولا، ثم انتقل بنفسه وحاصر المدينة. لقد "تبين لهم بفضل الأسرى سوء ما آلت إليه قرطبة ، كما عرفوا منهم أيضا إهمال أهل قرطبة لوسائل الدفاع عنها، وتطوع بعض الخونة من بين هؤلاء الأسرى لمعاونة النصارى على افتتاحها ، فسارت فرقة

من القشتاليين ليلا حتى وصلت إلى قصبة قرطبة الأمامية المسماة بالشرقية، في جمادى الآخرة سنة 632هـ." (السيد ، 1997، ص152)

أما أهل قرطبة " فكتبوا إلى محمد بن هود يستنصرونه، ويطلبون منه الإسراع لنجدتهم، وتلقى ابن هود في الوقت ذاته استغاثة من أبي جميل زيان أمير بلنسية يدعوه فيها إلى المبادرة بإنقاذها من الغزو الأراغوني" (المصدر السابق، ص 135) ، فأقبل ابن هود على قرطبة مسرعًا بجيش ضخم يضم 35 ألف مقاتل، بالإضافة إلى استعانته بكتيبة فيها مائتا فارس من المرتزقة النصارى بقيادة الفارس الذي كان مغضوبا عليه من قبل الملك فرناندو بسبب مشاكل سابقة بينهما، وهو لورنسو خواريز، وكان هذا الفارس الصليبي حانقا على الملك فرناندو الثالث وغاضبا منه كثيرا بحكم أنه كان قد نفاه خارج قشتالة. وعليه انضم لورنسو خواريز لجيش ابن هود، وقرر الدخول معه في معركة حاسمة ضد الملك فرناندو الثالث. والحقيقة أن انضمام هذا الفارس الصليبي الحاقد، كان بمثابة الخنجر الذي أجهز على آمال أهل قرطبة في الدفاع عن مدينتهم، وهو الأمر كان سبب هزيمة المسلمين وضياع قرطبة وسقوطها؛ و ذلك أن خواريز أراد أن يستفيد من هذه المعركة ليسترد رضا ملكه ويخدم أهله و أبناء دينه خدمة يستعيد بها مكانته السابقة. فتظاهر هذا الفارس أنه سيقوم بجولة استطلاعية للتعرف على جيش الصليبيين، ثم دخل هذا الفارس معسكر فرناندو واجتمع معه واتفقا على تفاصيل خطة الخداع.

وعلى الرغم من أن جيش ابن هود كان أكبر وأقوى من جيش فرناندو، ولكنها عاقبة الاستعانة بأعداء الدين ، فقد زرع الفارس الصليبي الرعب في نفس ابن هود وحذره من مغبة الدخول في حرب مع جيش الملك القشتالي الذي كان حسب زعمه الكاذب عرمرما ضخما، وأقنعه أن ما يفكر فيه إنما هو انتحار وليس معركة. وهكذا نجح خواريز في قتل عزيمة ابن هود، ونجحت خطته الماكرة، وعدل ابن هود عن نصرة قرطبة، و علل ابن هود سبب انسحابه أنه فضل المضي لنصرة أهل بلنسية من تهديدات خايمي الأول ملك أراغون الذين استغاثوا به هم أيضا كما رأينا سابقا.

بعد انسحاب ابن هود، خلت الساحة أمام فرناندو الثالث، فعمل على تشديد الحصار على قرطبة ، حتى أوشك أهلها على الاستسلام، ولكنهم صمدوا وقويت نفوسهم

وعظم بأسهم، خاصة بعد أن وصلتهم أخبار تفيد بوشوك نفاد مؤن الجيش الصليبي. ومع تواصل استماتة أهل قرطبة ضد الحصار وتشجعهم في الذود عن مدينتهم ، فكر فرناندو أن لابن هود يدًا في الأمر، فاستغل العداء العال الوطيس بين ابن هود وابن الأحمر لصالحه، وأرسل لابن الأحمر يعرض عليه التحالف والتعاون للإطاحة بابن هود وهزيمته هزيمة نكراء لا يقوم بعدها أبدا، فوافق ابن الأحمر على الفور على معاهدة فرناندو الثالث.

لقد "استبسل أهل قرطبة في الحق في الدفاع عن مدينتهم، وتفانوا في الذود عنها ومنعها، وقاتلوا عن كل شبر منها، ولكن اليأس لم يلبث أن دب في قلوبهم، عندما ضيق فرناندو عليهم، فاضطروا إلى مفاوضته في التسليم" (المصدر السابق، ص135) . فعندما علم أهل قرطبة بمعاهدة فرناندو لابن الأحمر، حبطت معنوياتهم كثيرا، وضعف بأسهم وارتخى عزمهم، واضطروا أخيرا للموافقة على تسليم مدينتهم. وهكذا "سقطت قرطبة بذلك في 23 شوال سنة 633 هـ، بعدما يقرب من أربعة شهور من حصارهم لها" (ص135، المصدر السابق) و رفع الصليبيون صليبًا كبيرًا على رأس صومعة جامعها الأعظم الذي تم تحويله فورًا إلى كنيسة.

وهنا نلقي نظرة مقارنة شاملة بين سقوط الكويت وتكالب العراقيين وجريهم وراء أطماعهم، وبين سقوط قرطبة المزدهرة بسبب الأطماع والانقسامات وضعف الأوصال، نجد الكثير من مواطن التشابه التي تجعلنا نشعر وكأن التاريخ يعيد نفسه عبر القرون.

ومنه نمر على المحتوى النووي، الذي سنتمكن فيه من رصد نقطة التلاقي الرئيسية بين الحدثين، أي بين السقوطين، سقوط الكويت وسقوط قرطبة، والتي جعلت الشاعر يعبرا عن الكويت رمزا ب"قرطبة" وهو الشيء الذي حذت المترجمة حذوه بنقلها اللفظة رمزا أيضا: "Cordoba" ، فهو يقول:

هل بكت

في الضحى قرطبة؟

والمترجمة تنقل:

¿A caso lloro Córdoba en la alborada?

ولعل ما سيساعدنا على تحديد ذلك، هو تسييج حدود الهنا والآن للتعبير الرمزي في مكان وروده بهذا الشكل. وبالرجوع إلى نص القصيدة، والتي صدرت في ديوان تاريخه قريب جدا لحرب العراق على الكويت، فقصيدة "كيف داهمنا الليل" وردت في ديوان الشاعر علي جعفر العلاق الذي حمل عنوان "أيام آدم" الصادر سنة 1993، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة. نجد الشاعر يطلق على قصيدته عنوانا فيه من البلاغة الكثير، وفيه من المعاني الكثير أيضا، فهو يستفهم قائلا: كيف داهمنا الليل؟

حيث أن احتلال الكويت بُيِّت بليل، وطُبِّق مع أولى ساعات الصباح، وكذا الحال هو بالنسبة إلى قرطبة، التي ظل الأسبان محاصرين لها لأكثر من أربعة أشهر ثم دخلوها ليلا، فما إن بزغ الصبح حتى كانت كلها بيد العدو القشتالي الحاقد.

ثم يقول الشاعر: هل بكت في الضحى قرطبة؟

فكما بكت قرطبة يومها ذاك باكرا، بكى الكويت ومعه العرب جميعهم يومهم ذاك باكرا وتشتت أفكارهم، وتقطعت أوصالهم، وأخذت بهم عواصف الخيبة والاستياء كل مأخذ.

و تنقل المترجمة بدورها العنوان على شكل أسلوب استفهام أيضا:

¿Cómo nos sorprendió la noche?

وفي كلتا العبارتين، في الأصل والترجمة، نجد من وراء الاستفهام تعجبا أيضا، وكأني بهما، الشاعر والمترجمة يتعجبان، كيف سمحنا لليل أن يداهمنا بظلامه الأسود وموته السائد بلباس الحداد، بعدما كنا نعيش ونحيا في الخضرة المنعشة التي تحملها الرياح، سواء كان ذلك في قرطبة أو في الكويت.

والشاعر يستخدم "الخضرة" ليس للدلالة على الطبيعة الخضراء والحدائق الغناء التي دمرتها الحرب فحسب، بل هو يعبر بالأخضر رمزا ، عن الخصب والرطب والراحة والأمل والاطمئنان والسكينة والازدهار والرفاهية وطيب العيش ورغد الحياة.

فقرطبة حسب قوله لم تنم، فكيف باغتها الليل على حين غرة، وكسا بسواده خضراءها وندها وحجارتها المعشبة وخيولها وقراها. كيف سمح العرب لليل، للظلم، أن يتسلل خلال أوصالهم

ويقطعها ويمزقها كل ممزق. لتحل محل رائحة الندى والعشب والحياة، رائحة الدماء والموت والخراب والدمار.

وهو يشير قبل نهاية القصيدة إلى مربط الفرس الذي جعله يستحضر "قرطبة" كرمز تاريخي يشير به إيحاء ورمزا إلى الكويت الجريح، حين قال:

كيف داهمنا الليل؟

أجسادنا ضد أجسادنا

كيف صارت ضمائرنا شركا؟

وهو بقوله: أجسادنا ضد أجسادنا يشير إلى فكرة كون العراق والكويت جسدا واحدا، أو مجموعة أجساد لوطن واحد، وانتماء عربي واحد، ومعتقد إسلامي واحد، ومصير وتاريخ واحد.

والأدهى والأمر أن نستعين بأجساد غيرنا ، إن لم نقل بأجساد أعدائنا للنيل من أجسادنا نفسها، بعد أن ماتت ضمائرنا ووقعت في شرك الأطماع وغاصت العروبة في الوحل وتمرغ أنفها في التراب، بعد أن اقتتل الإخوان فيما بينهم ومزقوا أجسادهم وأسالوا دماءهم وتنكروا لعصبيتهم، وخاضوا حربا هم الخاسر الأول والأخير فيها.

حتى أن الشاعر يصف ذلك ب"التيه"، وكأننا تهنا ولبس علينا الأمر، فنسينا لوهلة أن هذه الأجساد التي نحاربها ونقتلها ونقطعها، هي في الحقيقة أجسادنا. وهو الأمر الذي وقع بين العراقيين والكويتيين، والأمر الذي وقع بقرطبة ،بعد أن فضل العرب أعداءهم واستعانوا بهم ضد إخوانهم من بربر وقشتاليين وصقالبة وغيرهم.

فكما ضاعت "قرطبة" حاضرة الإسلام وموطن الزهراء والزاهرة وضاع معها فردوس الأندلس العتيد، ضاعت الكويت وضاع العراق وضاعت معهما الروح العربية التي كانت تتلبس جسد كل البلدان العربية كأنها قلب واحد.

وبالرجوع إلى ترجمة الرمز في اللغة الاسبانية، والذي نقلته المترجمة ضمن أسلوب استفهام، بالطريقة ذاتها لوروده في نص الأصل بالعربية، والذي هو كما يلي:

¿A caso lloro Córdoba en la alborada?

نلاحظ أن قارئ نص الترجمة بالاسبانية، قد يفكر أن قرطبة الاسبانية ' Córdoba " قبل الفتح الإسلامي تبكي سقوطها في يد العرب الفاتحين، فكتب التاريخ تشهد أن ما نسميه نحن العرب والمسلمون فتحا يسميه الأسبان والغرب ككل غزوا" La Conquista"، بينما يقصد الشاعر ولا شك في ذلك، سقوط قرطبة مرة أخرى في يد الصليبيين بقيادة الملك فرناندو الثالث.

حتى أن عبارة: أجسادنا ضد أجسادنا " nuestros cuerpos contra nuestros cuerpos"، قد تذكر قارئ الترجمة بحقيقة كون الحاكم "ليليان" ساعد طارقا بن زياد على الدخول لبعض المدن بالأندلس على غرار مدينة قرطبة، بسبب كونه على خلاف دائم مع غيره من الحكام المجاورين وله، وفي ظل الخلاف الذي احتدم بسبب التنافس بين جماعة لوذريق وجماعة آل غيطشة.

والواقع أنها تشير في الحقيقة إلى كون أهل قرطبة وكذا منجدهم ابن هود، قد وضعوا ثقتهم في عدوهم القائد الصليبي لورنسو خواريث، الذي تظاهر انه يمد لهم يد العون ضد حاكمه وملكه وولي نعمته الملك فرناندو الثالث. ولكنه في حقيقة الأمر دخل قرطبة جاسوسا وعدوا، وعاد ليقف إلى جانب حليفه الذي كان غاضبا منه، حتى يعود إلى سابق عهده معه، فأمده بالمعومات الدقيقة والعميقة عن كل ما يدور داخل أسوار قرطبة، الأمر الذي سهل على فرناندو الثالث دخول قرطبة والاستيلاء عليها مرة أخرى.

ومع ذلك يمكننا القول أن قارئ نص الترجمة، إذا كان على علم بكون نص القصيدة التي بين يديه هو في الحقيقة مترجم ، نقلا عن نص مكتوب في أصله بالعربية وصاحبه عربي مسلم، سيتمكن حتما من إدراك كون الرمز يتمحور حول سقوط قرطبة حاضرة الإسلام في يد الصليبين " La reconquista "، وليس سقوطها في يد العرب المسلمين الفاتحين " La conquista ".

وعليه يمكن القول أن الرمز : قرطبة "Cordoba" في نص الأصل إشارته واضحة، ودلالته تنساب في مسار واحد ، يكفي على القارئ إعمال فكره قليلا حتى يتمكن من فك شيفراته وفهم دلالاته وإشاراته وإيحاءاته الرمزية. بينما الرمز في نص الترجمة قد يجعل المتلقي

يتأرجح حول بكاء "Cordoba"، في محاولة منه تحديد زمن البكاء وأسبابه، فإن تمكن قارئ الترجمة من إدراك أن المقصود هو سقوط قرطبة الإسلامية في يد القشتاليين، سيتمكن من فهم البعد الرمزي للتخاذل والاقتتال بين أصحاب اللغة والمعتقد والدين المشترك، وإذا عاد وبحث عن تاريخ صدور القصيدة وديوانها وكذا شاعرها، قد يتمكن ربما، من إدراك استخدام قرطبة رمزا للدلالة على الكويت الجريح.

II -9-النموذج التاسع :

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: عودة جلجامش **الديوان:**ممالك ضائعة **الصفحة:** 38	**جلجامش**	**Gilgames**	**Titulo:** vuelta de Gilgames **Poemario:** Reinos perdidos **Página :** 113

نقلت المترجمة الرمز الأسطوري "Gilgames" في عنوان القصيدة الذي تنقله من العربية إلى الإسبانية بهذا الشكل:

Vuelta de **Gilgames**

وذلك نقلا من أصله العربي للشاعر العلاق: عودة **جلجامش**

بحيث يظهر لنا الرمز الأسطوري "Gilgames" في العنوان فقط، ولا يتكرر ذكره أبدا في نص القصيدة، فالمترجمة تنقل لنا الحوار الذي دار بين الشاعر و جلجامش من بداية القصيدة إلى نهايتها، دونما أن يذكر اسمه مجددا.

II -9-1-الدراسة السيميائية:

و "جلجامش"، حسب وروده في نص الأصل ، يعكس في ذهن المتلقي، صورة لأحد ملوك العراق القديم، والذي ارتبط اسمه بعشبة الخلود منذ عصور ما قبل التاريخ، ولكن هذا التصور البسيط الذي يعكسه اسم "جلجامش" على مستوى المؤول المباشر يعطي ولا شك تعريفا سطحيا، يحتاج منا حتما إلى التعمق والتوسع أكثر، وهو ما سنقوم به في تنقيبنا العميق داخل غياهب المؤول الديناميكي ، والذي سنحاول فيه الإلمام بكل الأبعاد الدلالية التي تعكسها الكلمة "جلجامش".

وحتى يتسنى لنا الإلمام أكثر بهذه الشخصية العظيمة المتوارية والغائرة فيما وراء التاريخ، يتعين علينا البحث أكثر عن هذا الملك الذي حيكت عنه الأساطير والملاحم، حتى نرفع الحجاب عن السبب الذي جعل الشاعر يعيده إلى هنا من خلال قصيدته.

لقد تمكن علماء بريطانيون ،أثناء استكمالهم لجهود علماء فرنسيين بدؤوا هذا العمل قبلهم سنة 1843؛ في التنقيب عن حضارات العراق القديمة، من اكتشاف "المكتبة الضخمة التي أقامها أشور بانيبال آخر ملوك أشوريا العظام خلال حكمه الطويل (668-626 ق.م) . لقد اكتشفوا 20000 لوحة من الفخار المحروق وحملوها إلى لندن، وهناك عكفوا على فك رموزها وتوصلوا إلى قراءة كتابتها وترجمتها، كانت مكتوبة بالخط المسماري. وجدوا بين هذه الوثائق فصولا متنوعة لملحمة شعرية تقع في اثني عشر نشيدا، بطلها جلجامش أو جلقامش" (فيرللو، 1990، ص36)

نعم لقد تمكن علماء الآثار هؤلاء من كشف الغطاء عن واحدة من أقدم الملاحم الإنسانية ، و لعلها تكون الأولى على الإطلاق في تاريخ بني البشر، التي تحتوي فنا أدبيا مسرحيا ملحميا شعريا بكل عناصره الضرورية ، من فضاءات زمنية ومكانية وأبطال رئيسين وآخرين ثانويين، بالإضافة إلى عناصر التشويق والمغامرة والخيال والإبداع، إذ "إن العراق كان أول قطر في العالم حدد سمات الإنسان المتحضر الذي بدأ يرقى بأسلوب أدبي فني رفيع يعبر عن الحياة وما لها من قيم ومعان على المستوى الإنساني والعالمي" (لسهروردي،1979، ص13)

ولا شك أن الملحمة تحتوي على أسس واقعية تاريخية على الرغم من أنه قد خالطها الكثير من الخيال والأسطورة، وهي مليئة بالحكم والفضائل التي من شأنها أن تساعد الإنسان على فهم هذه الحياة والمضي قدما فيها على الرغم من المطبات التي تواجهه.

ف"جلجامش" الذي يعتبر كائنا هجينا ثلثاه إله لأمه الإلهة نينسون وثلثه الباقي بشري لأبيه كما رأينا سابقا، تمتع بقدر كبير من الخصال التي جعلت منه ملكا مميزا ، فقد كان على قدر كبير من الجمال والصحة والقوة والسلطة. "إن جلجامش كان ملكا على" أوروك " الواقعة في "كلدة" السفلى، وقد اجتمع حوله عند ولادته جميع الآلهة ليهبوه أسمى الصفات وأثمنها: القوة والشجاعة والذكاء والجمال، فكان –كما قالوا– ثلاثة أثلاث، ثلثان إله وثلث إنسان" (فيرللو، 1990، ص40)

لكن اسمه لا يحمل أي معنى باللغة العربية ولا باللغات الأخرى التي نقلت إليها الملحمة الشعرية العريقة و"نستطيع أن نقول أنه غير قابل للتفسير بالرغم عما ورد من تخمينات عديدة، وعلاوة على ذلك يبدو من المستحيل أن تعزى هذه التسمية لإحدى لغتي "ميزوبوتاميا" في القدم: اللغة الأكادية التي تعود إلى الأسرة السامية، واللغة السومرية المجهولة الأصل"(فيرللو، 1990، ص37)

وعلى الرغم من كون "جلجامش" ملكا عظيما في وقته، إلا انه كان يؤذي شعبه ويضطهده ببعض الممارسات السيئة، كإجباره لهم على العمل الجسدي المضني في البناء والتشييد، وأيضا عادته المشينة التي كان يقوم بها، وهي دخوله بنساء مملكته أولا، قبل أن يدخل بهن أزواجهن.

"جعل الآلهة العظام صورة جلجامش تامة كاملة

كان طوله أحد عشر ذراعا وعرض صدره تسعة أشبار

ثلثان منه إله وثلثه الباقي بشر

وهيئة جسمه لا نظير لها

وفتك سلاحه لا يصده شيء

وعلى ضربات الطبل تستيقظ رعيته

لازم أبطال أوروك حجراتهم متذمرين شاكين

لم يترك جلجامش إبنا لأبيه

ولم نتقطع مظالمه عن الناس ليل نهار

ولكن جلجامش هو راعي أوروك، السور والحمى

إنه راعينا قوي وجميل وحكيم

لم يترك جلجامش عذراء لحبيبها، ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل"

(باقر،2006 ، ص38-39)

ولما اشتكاه شعبه إلى الآلهة ، صنعوا رجلا مماثلا له في القوة حتى يضاهيه ويكون له ندا عنيدا، صورته الآلهة على شكل بشري بطباع حيوانية، يعيش في الغابة برفقة حيواناتها ووحوشها، ولطالما كان يحميها من مصائد الصيادين. ولما سمع "جلجامش" به بعث إليه مومسا تروضه وتجعله يتخلى عن حياة الغاب.

وأخيرا سمع الآلهة شكواهم

فاستدعى آلهة السماء رب أوروك(...)

ولما استمع أنو الجليل إلى شكواهم، دعوا أرورو العظيمة وقالوا لها

يا أورورو أنت التي خلقت هذا الرجل بأمر أنليل

فأخلقي الآن غريما له يضارعه في قوة القلب والعزم(...)

وغسلت أورورو يديها، وأخذت قبضة طين ورمتها في البرية

خلقت في البرية أنكيدو الصنديد،

يكسو جسمه الشعر

ولا يعرف الناس ولا البلاد

ومع الضباء يأكل العشب، ويسقى مع الحيوان من موارد الماء(...)

رآه الصياد فامتقع وجهه من الخوف(...)

يا بني يعيش في أوروك جلجامش

الذي لا مثيل له في البأس والقوة

فاذهب إلى أوروك وأنبئ جلجامش عن بأس هذا الرجل

وليعطك بغيا تصحبها معك

ودعها تغلبه وتروضه

(المصدر نفسه، ص40-41)

وبعد مد وجزر التقى القويان في نزال كبير، الملك "جلجامش" ضد أنكيدو ، وبعد معركة حامية فاز "جلجامش" على أنكيدو، وكيف لا وهو سليل الآلهة من جهة أمه. ونرى في الملحمة أنهما بعد النزال أصبحا صديقين مقربين جدا، خاضا العديد من المغامرات معا ،كمعركتهما مع حارس غابة الأرز خومبابا، وقتلهما الثور السماوي الذي أرسلته إليهما الآلهة بطلب من الإلهة عشتار، وكيف عاقبتهما الآلهة بموت أنكيدو.

وهنا نقف عند محطة بالغة الأهمية في مسار الملحمة ، وهو حزن "جلجامش" العميق جراء فقدانه صديقة العزيز أنكيدو، وكيف حز في نفسه كثيرا أن يكون الموت حتمية لا مهرب منها في مواجهة بني البشر. " إن كلكامش يريد أن يجعل من حزنه حزنا كونيا شاملا في بنية النص الملحمي، وذلك أن ما يشكل جزء من اليومي يصبح في الوعي الجمعي نوعا من الأسطورة التي تنتمي إلى الخيال و إلى مجال اللامحتمل" (باقر، 1976، ص15)

فجلجامش الذي لم يكن يتحرك قبل موت صديقه إلى من نبع إرادته لتحقيق رغباته، أصبح اليوم يحركه الحزن والفقد المضني، فقد هام على وجهه طالبا سر الخلود نحو الحكيم الخالد اوتنابشتم، والذي تمكن من الوصول إليه بعد عناء طويل. وتسرد لنا الملحمة فشل

"جلجامش" في تحصيل سر الخلود، ولكنه ما فتئ يبحث عن سر آخر، بحيث أنه أعلنها انتفاضة على احتكار الآلهة الخلود والأبدية لنفسها دون بني البشر، وجعلت الإنسان فانيا منتهيا ولو بعد حين. فيحصل على عشبة سحرية من أعماق بحر الخلود، تعيد الشباب ، بيد أنه فقدها هي الأخرى على حين غفلة، فقد سرقتها منه أفعى كما رأينا.

إن ملحمة "جلجامش" تخط وبالبند العريض حقيقة كون الحاكم مستبدا مهما حاول تلافي ذلك، وأن الصداقة كنز يجب عدم التفريط به، وأن الخلود ليس من نصيب بتي البشر، فهم فانون ميتون لا محال.

وتنتهي الملحمة إذا بقناعة "جلجامش" الذي عاد خالي الوفاض، لا يحمل في جعبته شيئا ، إلا خيبة بفشله في اختبار النوم المحقق لسر الخلود، وخيبة أخرى بخسارته لعشبة الشباب السحرية، وخيبة أخرى ثالثة أشد وقعا وأكثر إيلاما وهي حقيقة حتمية الموت.

ولكن "جلجامش" وعلى الرغم من كل هذه الخسارات الثقيلة والمتلاحقة، وعلى الرغم من مرارة الفقد التي خلفها في قلبه موت صديقه أنكيدو، إلا انه أدرك وهو يقف على مشارف مدينته، وهو يرى السور العظيم الذي بناه، يحيط بمملكته ويحميها ويذود عنها ، أن الخلود الوحيد الذي يمكن للإنسان تحقيقه هو من خلال أعماله العظيمة وصنائعه الجليلة التي تبقى واقفة صامدة تخلد اسمه في حياته، وبعد مماته، وربما لأجيال عديدة تأتي بعده.

ولعل الشاعر العلاق استدعى الملك "جلجامش" إلى عالمه ، واستحضره في شعره، إنما ليعبر رمزا بواسطة هذه الأسطورة العريقة والمعروفة . ولا بد أنه لم يكن يرمي باستحضاره؛ إلى الإشارة إلى جميع مناقبه ومعاركه وخساراته وآلامه، بل هو يشير إذ يأتي به هنا إلى دلالة ما، يوحي بها إلينا من خلال إعلانه اسمه في عنوان قصيدته: "عودة جلجامش". وهو ما سنحاول تحديده عن طريق ضبط المعاني والدلالات التي يشير إليها الشاعر من وراء استحضاره لهذا الرمز الأسطوري من خلال المؤول النهائي.

استحضر الشاعر الرمز "جلجامش" في قصيدته التي لا يظهر اسمه إلا في عنوانها، بينما تتضمن القصيدة مشهدا يصور جدالا قائما بين الشاعر و"جلجامش" ، غير انه جدال

أحادي الجهة، فنحن نسمع فقط صوت الشاعر، الذي لا ينفك ينهال على "جلجامش" بوابل من الأسئلة وسيل من العتاب ، دون أن نلمس صوتا أو ردا من جانب مخاطَبه.

فالشاعر العراقي يستدعي ملكا عراقيا، قديما ضاربا في أعماق التاريخ، ويضعه أمامه كمرآة تعكس صورة الملك أو الحاكم أو القائد أو الراعي الذي ذهب تاركا شعبه وراءه في انتظاره، وانتظار مناقبه وغنائمه ، وما في جعبته من أخبار وتلبيات لحاجاتهم ، ثم عاد بعودة "جلجامش" ، ولكنها ليست العودة المرجوة و المنتظرة والمطلوبة والمحمودة. لقد عاد العائد بلا عائد، عاد خالي الوفاض صفر اليدين، لم يف بأي من الوعود التي قطعها، لقد عاد وحده، دون مركبات الغنائم على حد تعبير الشاعر، ولا الخيول ولا عشبة الوهم، فنجده يعاتبه قائلا:

لو رجعت

ببعض الحصى

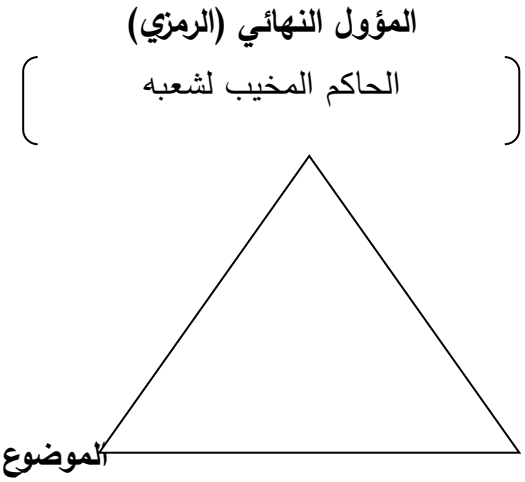
لو رجعت ببعض الندى

لو رجعت

بخفي حنين !!!

حتى أنه لم يرجع "بخفي حنين"، وهو مثل يطلقه العرب على من يعود خالي الوفاض، إذ نقول: "عاد بخفي حنين" كناية على التاجر الذي خسر قافلته المحملة بالبضائع مقابل الحصول على الخفين الذي وضعهما له حنين في الطريق حتى يستولي على حمولته. فالعودة بالخفين تعني الخيبة والخسارة والهزيمة ، فما بالك بالعودة دونهما. بحيث يستدعي الشاعر هنا الرمز الأسطوري "جلجامش" للإشارة إلى الراعي المخيب لآمال رعيته والمضيع لأماناتهم وأحلامهم ورجائهم.

وبتمثيل الصورة الرمزية الأسطورية للرمز في نص الأصل على المثلث السيميائي البورسي ، نحصل على ما يلي:



-علامة معيارية رمزية حججية-

ينتمي إذن الرمز الأسطوري "جلجامش" إلى النوع المعياري الحججي بحسب التقسيم البورسي، وهو ما يظهر لنا أعلاه في التمثيل السيميائي، وهو رمز أسطوري يشير إلى واحدة من أقدم أساطير الإنسانية ، أسطورة الملك "جلجامش" وهو رمز معياري لأن الكتب والمصادر والمخطوطات الأثرية نقلت اسمه وتعارفت عليه بهذا الشكل، الملك الذي حكم أوروك حوالي 2600 ق.م ، وهو حججي لان أسطورة "جلجامش" تروي عودته إلى مملكته خالي الوفاض بعد فشله في تحقيق سر الخلود على إثر فشله في اختبار النوم، بالإضافة إلى خسارته عشبة الشباب السحرية . وعليه يمكن القول بأن الماثول يشير إلى مؤوله الرمزي في هذا المقام.

II -9-2-التفاوض حول الترجمة:

تنقل المترجمة في القصيدة التي بين أيدينا الرمز "Gilgames" من أصله في القصيدة العربية "جلجامش" ، وذلك للدلالة على الملك نفسه الذي حكم أوروك Uruk ، العراق حاليا، في الميزوبوتاميا حوالي 2600 ق.م. وهو المستوى الأول من الدلالة التي يحققه النوع المعرفي للرمز "جلجامش Gilgames" .

ومنه نمر إلى المحتوى الكتلوي، كي نحفر عميقا في سر دلالة الرمز التي تحملها أسطورة "جلجامش Gilgames" الرمزية في عكس صورة الملك أو الحاكم الذي عاد صفر اليدين ، يحمل في قلبه خيبة له ولشعبه.

لا يرد اسم ‘‘Gilgames’’ في أي من القواميس أحادية اللغة التي استندنا عليها للقيام بهذا البحث (DRAE أو Maria Moliner) ، وعليه مررنا للبحث عنه في القواميس المتخصصة التي تدرس الرموز والأساطير ، بحيث يورد كارلوس غارثيا غوال (Carlos García Gual)، تعريفا مفصلا للجلجامش استقينا منه ما يلي:

El héroe fue un antiguo rey de la ciudad sumeria de Uruk (en la primera dinastía, hacia 2600 a. de C.) Su madre era la diosa Ninsun, y su padre un tal Lillah, un gran sacerdote local. Era, pues, un héroe semidivino, pero mortal («dos tercios dios, y un tercio hombre»). Fue un rey poderoso y famoso, y un gran constructor, pues se le atribuía la construcción de la gran muralla de Uruk y un templo de la diosa Ishtar. (C. Gual,2012, p161)

يظهر لنا من خلال التعريف أن "Gilgames" كان أحد ملوك مدينة أوروك Uruk السومرية، ولعل سبب شهرته وقوته وعظمته ترجع على كونه بطلا مقدسا بحكم أنه ولد لأب بشري و أم إلهة تدعى ننسون Ninsun، وهو ما جعله يتمتع بذات ثلثيها إلهي وثلثها الباقي بشري.

تنبني قصة هذا الملك الملحمية الأسطورية حول حتمية الموت، فعند قراءتنا للملحمة الشعرية باللغة الإسبانية la epopeya de Gilgames ، والتي نقلها إلى الإسبانية كارلوس غارثيا غوال، من بدايتها إلى نهايتها، والتي يظهر نصها على شكل أعمدة شعرية ، نحس عند قراءتها بمشاهدها الحية تتراءى أمامنا بكل وضوح، فنعيش مع أبطالها وكأننا جزء لا يتجزأ من القصة.

فعلى الرغم من كون "Gilgames" يحمل دما إلهيا ، إذ أن ثلثيه إله لأمه، إلا أن ثلثه الثالث بشري لأبيه، وهو ما جعله يفقد صفة الخلود التي جعلت حكرا على الآلهة كما ترويه الأسطورة. و تصور الملحمة شخصية الملك جلجامش وتصف أنه كان يتمتع بالقوة والجمال

وحسن المظهر وشدة البأس، ولكنه كان من جهة أخرى يسيء معاملة شعبه، الذي اشتكاه بدوره إلى الآلهة .

Cuenta luego que reinaba con rigor despótico sobre su pueblo: obligaba en exceso al trabajo a los hombres y se apoderaba de todas las mujeres. De modo que la gente se lamentaba de su tiranía al dios Anu, quien, oyendo sus quejas, se dirigió a la diosa Aruru, la creadora de Gilgamesh, para que creara a otro individuo semejante que pudiera enfrentarse a él y frenar su arrogancia desmedida. (C. Gual,2012, p161)

فالملك جلجامش الشجاع والعظيم ، كان يجبر شعبه على العمل المضني في البناء والتشييد كما أنه كان يدخل بجميع نساء مملكته قبل أن يدخل بهن أزواجهن. وبعد الشكوى المقدمة إلى الآلهة، قامت الإلهة أورورو بخلق كائن بشري بري من الطين يماثل جلجامش في قوته الجسدية وشجاعته وبأسه: Enkidu.

إن Enkidu الذي صنعته الآلهة من الطين ورمت به في البرية إلى الحيوانات والحياة الغابية الموحشة، جعلت منه بشريا بصفات حيوانية وحشية يكسو جسمه الشعر الكثيف ويقاتل بشراسة كما تفعل وحوش الغابة. وبحكم أن انكيدو عاش في الغابة بصحبة الحيوانات، فإنه كان يخلصها من مصيدة الصيادين دائما، ولما ذاق هؤلاء ذرعا به اشتكوه إلى ملكهم جلجامش عله يجد لهم حلا يطيح بأنكيدو الذي حرمهم من فرائسهم، ففكر جلجامش بإرسال مومس إليه تروضه و تعلمه فنون الحب والهوى ، حتى ينسلخ شيئا فشيئا عن جانبه الحيواني المتوحش.

Aruru moldeó con barro a un ser primitivo, cubierto de pelo, de enorme fuerza, un ser salvaje, que vivía como las bestias y protegía los animales frente a los cazadores. Era Enkidu, el doble del rey, no inferior a él en fuerza y valor. Al enterarse de la existencia del feroz salvaje, Gilgamesh le envió, para domesticarlo, a una prostituta sagrada, una hieródula, Shamhat, que pasó seis días y siete noches haciendo el amor con él y mostrándole los atractivos de la vida social. De tal modo Enkidu se hizo más sabio y menos violento, y al final cedió al consejo de la sutil educadora para ir a la ciudad de Uruk y conocer allí al rey Gilgamesh. (C. Gual,2012, p162)

وبالفعل دخل أنكيدو مدينة أوروك بحثا عن الحياة المدنية والاجتماعية التي قرر استبدالها بحياة الغاب المتوحشة والعنيفة، وكذا بحثا عن الملك جلجامش ذائع الصيت.

أخبرت المومس أنكيدو عن مساوئ جلجامش "Gilgames" ، من كونه أجبر رجال مملكته على مساعدته في بناء سور حصين يذود عن المدينة، إلى حقيقة كونه يدخل بالنساء قبل أزواجهن. غضب أنكيدو من جلجامش أيما غضب، وقرر أن يدعوه إلى النزال متحديا إياه بمصارعة ليجعله يتخلى عن عادته السيئة التي يمارسها مع نساء مدينته. وتشاء الأقدار أن تكون الغلبة لجلجامش العظيم، مما جعل انكيدو يعترف له بحقيقة قوته عليه، ليصبح الرجلان بعد نزالهما العنيف صديقين مقربين كثيرا.

ولما كان الملك جلجامش "Gilgames" العظيم مهووسا بالقيام بالأعمال الرائعة والعظيمة، قرر الذهاب إلى غابة الأرز ليقطع جميع أشجارها، متحديا بذلك حارسها الضخم والقوي والمخيف خومبابا.

رافق انكيدو صديقه جلجامش إلى غابة الأرز، وفي الطريق رأى جلجامش في منامه مجموعة من الكوابيس، وعلى الرغم من كون أنكيدو قلقا ومتخوفا من فكرة نزال الحارس العنيف خومبابا؛ إلا أنه كان يهدئ من روع صديقه ويخبره بأن أحلامه التي يراها هي في واقع الأمر تدل على الغلبة والنصر.

وبعد صراع طويل مع الحارس خومبابا، كانت الغلبة لجلجامش وصديقه الذين أطاحا بفضل تعاونهما معا بحارس غابة الأرز المخيف، والذي لم يكن أحد يجرأ على مواجهته. وهكذا زاد صيت "Gilgames" واتسعت شهرته لقاء ما فعل، وانتقل الناس أخباره وعظيم أعماله وقوته الهائلة، حتى جعل ذلك الإلهة عشتار تشغف به فتتقرب إليه بدافع الزواج لكنه رفضها. تشعر عشتار بالإهانة والغضب، فتطلب من أبيها آنو Anu أن يرسل ثورا سماويا لجلجامش حتى تنتقم لكبريائها، لكن أنكيدو يمسكه من قرنيه ويقوم جلجامش بإردائه قتيلا.

بعد ذلك تعقد الآلهة اجتماعا للنظر في قضية جلجامش و أنكيدو الذين قاما بقتل الثور السماوي المقدس. فيتقرر في الأخير إنزال عقاب الموت على أنكيدو لأنه بشري، إذ لا يمكن قتل جلجامش "Gilgames" الذي يسري في عروقه دم الآلهة من جانب والدته.

بعد موت أنكيدو، أصيب جلجامش بصدمة كبيرة، حتى أنه منع دفن جثة صديقه لمدة أسبوع حتى دفنها هو بنفسه. ثم تخلى عن ثيابه الفاخرة وحليه الثمينة وهام على وجهه في البرية حزنا على صديقه من جهة، وخوفا على نفسه من مواجهة الموت المحقق الذي لا مهرب منه، خاصة وأن ثلثه بشري.

"No es la propia condición mortal del héroe lo que iniciará la búsqueda por la inmortalidad. Será la muerte de un ser querido, con quien había compartido hazañas y al ver cómo moría, en el héroe aparece el miedo a morir". (F. Rivero, 2019, p423)

هنا بدأ جلجامش رحلته بحثا عن الخلود، إذ لا بد من وجود سبيل يجعله خالدا ، فلا يمكن حسبه، أن تكون صفة الخلود الأزلي مقتصرة على الآلهة فقط. ولتحقيق ذلك، تحتم على جلجامش الوصول إلى البشري الوحيد الذي استطاع الوصول إلى سر الحياة الخالدة وهو الحكيم أوتنابشتم Utnapishtim الذي تحمل قصته في ملحمة جلجامش العديد من التشابه مع قصة نبي الله نوح عليه السلام في الأديان السماوية مع الطوفان العظيم.

Así emprende su búsqueda por Utnapishtim, al que se le adjudicaba el secreto de la vida eterna. Gilgamesh para encontrarlo debe atravesar las aguas saladas de la muerte, a donde no se atrevió a ir nadie antes por los peligros presentes. . (F. Rivero, 2019, p427)

يلتقي جلجامش في طريقه إلى أوتنابشتم بإلهة النبيذ سيدوري، والتي تحاول أن تثنيه عن عزمه في إيجاد سر الحياة الخالدة ، فتنصحه بعيش حياته المكتوبة والتمتع بأحسن الطعام وأحسن الثياب وأن يكون سعيدا بما يملك في حياته وإن كانت فانية.

Shiduri le dice al héroe estas memorables palabras:
Pero tú, Gilgamesh, que tu vientre esté lleno,
goza siempre, día y noche.
Sé alegre cada día,
baila y juega día y noche.
Que tus vestidos estén limpios,
que tu cabeza esté lavada, báñate en el agua.
Mira al niño que te agarra de la mano,
que tu esposa disfrute de tu repetido abrazo.

(J Sampedro, 2016, p31)

ولما رأت سيدوري عزم جلجامش على مواصلة رحلته أرسلته إلى الطواف أورشنابي الذي سيساعده على عبور بحر الأموات، ليصل جلجامش في آخر المطاف إلى البشري الوحيد الذي أدرك سر الخلود أوتنابشتم.

سرد أوتنابشتم على جلجامش قصة الطوفان العظيم، وأن الآلهة كافأته هو وزوجته بالخلود، لأنهما الوحيدان الذين تمكنا من النجاة من الطوفان. ولما لمس أوتنابشتم إصرار جلجامش على إدراك سر الخلود عرض عليه اختبارا؛ وهو أن يبقى مستيقظا لمدة ستة أيام وسبعة ليال حتى يحقق له سر الحياة الأبدية.

Utnapishtim le plantea un desafío para que demuestre ser digno del favor de los dioses, luego de fracasar se da cuenta de sus limitaciones como humano y no encuentra un objetivo para continuar. A pesar de fracasar, como forma de compensación al héroe por el esfuerzo de haber llegado a donde no fue nadie antes, se le ofrece el conocimiento de una planta que brinda juventud, aunque no inmortalidad. . (F. Rivero, 2019, p428)

يفشل جلجامش العظيم في البقاء مستيقظا كل هذه المدة الطويلة، فيظل يصر على أوتنابشتم وزوجته لإيجاد طريقة أخرى يحقق بها الخلود ويتلافى حقيقة الموت المحقق. تشفق زوجة أوتنابشتم عليه وتدله على عشبة من شأنها إرجاع الشباب إليه بعدما فشل في تحقيق الخلود.وهكذا يغوص جلجامش في أعماق بحر الخلود ويقتلع العشبة السحرية ويقرر العودة إلى أوروك لتجربة العشبة على رجل مسن قبل أن يجربها هو على نفسه.

Gilgamesh la consigue, pero la pierde por causa de una serpiente, con esto entiende la imposibilidad no solo de vivir eternamente sino de no poder volver a una etapa anterior en el ciclo vital (cuando se es más joven), aceptando el paso del tiempo. La pérdida de las fantasías de omnipotencia e inmortalidad deben quedar reprimidas en el inconsciente, dando paso a un conocimiento y aceptación de su condición de humano limitado. Esto da lugar a un sentimiento de angustia en el sujeto al no poder satisfacerse como lo hacía en etapas tempranas de su vida que deben superarse. . (F. Rivero, 2019, p428)

وهكذا تقوم الأفعى بسرقة العشبة السحرية من جلجامش وتتناولها في الوقت الذي كان فيه هو منشغلا بالاغتسال في احد الأنهار. يرجع جلجامش إلى أوروك صفر اليدين، وعند اقترابه من المدينة يشاهد السور العظيم الذي يحيط بمدينته ، فيفكر في قرارة نفسه أن عملا

ضخما مثل ذلك السور الهائل هو ما سيجعل اسمه خالدا عبر العصور. وفي آخر الملحمة نجد أن الملك جلجامش "Gilgames" العظيم يموت وتحزن أوروك كلها على وفاته.

El héroe, luego de haber perdido cualquier posibilidad de librarse de su condición mortal, termina aceptándola y logrando un proceso de maduración en la persona, evidenciándolo en el retorno que realiza a su tierra Uruk .Allí habla y admira las murallas de la ciudad, y reconoce un cambio en él y acepta el rol social que tiene con su pueblo. (F. Rivero, 2019, p429)

إن ملحمة جلجامش "Gilgames" تعد واحدة من أبرز التحف العالمية وأقدمها على الإطلاق، وقد ظهرت العديد من الترجمات لهذه الملحمة الأسطورة للغة ذاتها أحيانا، فللغة الاسبانية مثلا وجدنا العديد، وبين أيدينا واحدة من أشهر الترجمات المعتمدة لخوسيه لويس سامبيدرو (José Luis Sampedro)

ولعل أهم حكمة تستقى من ملحمة جلجامش، إلى جانب العديد من الحكم الأخرى، هي أن فكرة البحث عن الخلود غير ممكنة في الواقع، بحيث أن بطل القصة جلجامش "Gilgames" لم تشفع له حقيقة كون ثلثيه إله في القدرة على تلافي الموت. وعلى الرغم من فشل الإنسان عبر العصور والأزمنة في تحقيق الخلود والأبدية وتجنب الموت، إلا أن من بني البشر من خلد اسمه عبر العصور والأزمنة ، من خلال تركهم لأعمال عظيمة تخلدهم في ميادين عديدة ومتنوعة كالعمارة والعلوم والحروب وغيرها.

"El texto y la imagen han sido desde entonces hasta ahora nuestra mayor aproximación a la inmortalidad: que se hable de nosotros tras la muerte, o hablar nosotros mismos (una vez muertos) en nuestros textos y grabaciones. "(J. Landa, 2008, p15)

نستقي من ذلك أن فشل جلجامش في تحقيق الخلود من جهة وتضييعه لعشبة استرجاع الشباب من جهة أخرى يحطم معنوياته كلها ورغبته في حياته المكتوبة كما هي، لولا أنه رأى السور العظيم الذي قام هو ببنائه يقف شامخا أمامه، معلنا وبكل صمود ورفعة واحدا من أعظم أعمال الملك جلجامش الخالدة. وهو ما جعله يتمالك نفسه ويقتنع في الأخير بان الكائن البشري وإن كان مقدرا له الفناء، وإن كان مصيره الموت بعد الحياة، إلا أنه يمكنه تخليد ذاته عبر أعمال تستمر بعده حتى بعد مماته.

ولعل أكثر شيء يشير إليه "جلجامش Gilgames" وقصيدته وملحمته هو سر الخلود، أو بالأحرى البحث عن سر الخلود، كراهية الموت والغضب من حتميتها، ومن ثم الفشل في تحقيق هذا السر العظيم، مما يحتم عليه هو وعلى من كان ينتظر عودته القبول بحقيقة حتمية الموت، والرضوخ أمام قدر الإنسان أن يكون فانيا.

Arriesgando su vida y yendo en contradicción con la tendencia inconsciente de evitar la muerte (principio de placer) en contraposición a la tendencia consciente de preservar la vida (principio de realidad). (F. Rivero, 2019, p422)

وفي الحقيقة فإن الملحمة تزخر بعديد المواقف التي حاول فيها "جلجامش Gilgames" تحدي حقيقة كونه بشريا محدود القوى، محدود الآفاق، محدود الأمنيات. وهناك جملة من المحطات التي تستوقفنا عند قراءتنا للملحمة تؤكد ذلك:

-رغبته في تشييد سور عظيم يحصن مدينة أوروك ويجسد واحدا من أهم مناقبه، وقد شيده.

-تحديه لأنكيدو في نزال جسدي ضاري ، وذلك لأن "جلجامش Gilgames " لم يتقبل فكرة وجود شخص غيره قوي وباسل يمكنه مضاهاته ومنافسته، وقد تغلب عليه.

-رغبته بدخول غابة الأرز وقطع أشجارها وتحدي حارسها الضخم والشرس والمخيف خومبابا، وهو أمر لم يتجرأ على القيام به احد قبله قط، وقد تغلب عليه وقتله.

-رفضه عرض الإلهة عشتار بالزواج، وكسر كبريائها والنيل من جبروتها، وهو ما لم يقدم عليه أحد من الرجال الذين دعتهم للزواج منها قبله.

-إطاحته بالثور السماوي الذي أرسلته الآلهة بطلب من إلهة عشتار للانتقام منه.

-تحديه فكرة حتمية الموت، والمضي قدما في البحث عن سر الخلود، والذي لم يسعى إليه احد قبله، إلا الحكيم أوتنابشتم الذي لم يطمح هو إليه بل كان خلوده عطاء من قبل الآلهة كونه هو وزوجته الوحيدين الذين تمكنا من النجاة من الطوفان العظيم.

-إبحاره في بحر الموتى برفقة الطواف أورشنابي ، وتحدي الصعاب في سبيل الوصول إلى الحكيم أوتنابشتم. وقد وصل إليه.

-محاولته المستميتة في تجاوز اختبار النوم، والبقاء مستيقظا طوال المدة التي حددها له أوتنابشتم، في سبيل الحصول على سر الحياة. وقد فشل.

-غوصه في بحر الخلود بحثا عن عشبة الشباب السحرية التي تعيد الشباب. وقد نجح في الحصول عليها وبعد ذلك فقدها.

إن خيبته الكبيرة على إثر فشله بالرجوع إلى أوروك حاملا معه سر الخلود الذي يجعل البشر في منأى عن الموت، بل بفشله حتى في الرجوع بعشبة الشباب السحرية إلى مملكته، جعلته ينسى كل مناقبه ومآثره السابقة، إنه عائد بلا شيء، لأن غايته لم تكن تجاوز صعاب رحلته، ولا الوصول إلى البشري السرمدي أوتنابشتم وزوجه، بل تعدت كل ذلك إلى الظفر بسر الخلود لكنه فشل.

Abatido, Gilgamesh no tiene más remedio que la resignación de sentirse mortal, y emprende el regreso a su pequeña tierra, la ciudad de Uruk.(M. Mottola, , 2011, ,p14)

إذن عاد "جلجامش Gilgames" العظيم خالي الوفاض، ليقف أمام شعبه معلنا فشله في مسعاه، رجع إليهم هو فقط، رجع وحده، دون الهدف المنشود الذي خرج من اجله قبل مدة من الزمن، تاركا خلفه شعبه منتظرا ما سيجلبه لهم.

ولعل الشاعر إذ استدعى جلجامش ، إنما ليتمكن من خلاله من التعبير عن غضبه وسخطه من كل حاكم خرج واعدا شعبه بالمناقب والمآثر والحاجات والغايات، ثم عاد ولم يكن في جعبته شيء مما وعد به. وهذا ما يحدده لنا المحتوى النووي ، من خلال تسليط الضوء على النقطة التي ركز عليها الشاعر باستدعائه ل"جلجامش Gilgames" ملك أوروك . وكأننا به يضعه قبالته، ثم يَصُفُّ خلفه كل راع خيب آمال رعيته، وأخلف بوعوده لهم وحطم أحلامهم. وهو مشهد ملخص في مبدأي الذهاب والعودة: ذهاب حمل آمالا وأهدافا وغايات ومرام، وعودة خائبة تجر خلفها السراب وملامح التعب والفشل والهزيمة والموت.

إن الشاعر يجادل جلجامش ليس لشخصه فقط، بل باعتباره رمزا لكل حاكم ، راع، مسؤول، رئيس ، وال، يذهب ثم يرجع وحده ، أي بدون الأهداف التي سطرها عند انطلاقه. وهو ما يظهر لنا من خلال مقتضيات الهنا والآن، والتي تجعل من جلجامش ليس فقط ملك أوروك ، بل ملك العراق، وملك كل قطر من أقطار هذا العالم يخيب آمال شعبه كما فعل جلجامش ملك أوروك. كل هذا وذاك يظهر لنا من خلال قول الشاعر :

هكذا

عدت وحدك

لا مركبات الغنائم

لا مطر العازفين

فجلجامش ملك أوروك، لم يخرج في الواقع بحثا عن الغنائم ، فهو خارج ناشدا سر الخلود ، ولم يخرج غازيا ولا صائدا للثروات والغنائم.

ثم يقول:

أين خيول الفجيعة

أو عشبة الوهم

أين هي العربة

فهو تارة يسأله عن الخيول، التي كانت تستخدم آنذاك في الحروب، ويسأله تارة أخرى عن العشبة السحرية التي تعيد الشباب، واصفا إياها بعشبة "الوهم".

إن الملحمة تصف خروج "جلجامش Gilgames" من مملكته بحثا عن سر الخلود ، ولم يأت ذكر الخيول والجيوش، بل على العكس لقد خرج وحده، وتخلى قبل ذلك عن ملابسه الفاخرة وحليه الباهظة، لقد خرج وحده بحثا عن مرامه : سر الخلود.

وهو ما يؤكد إسقاط الشاعر الرمز الأسطوري جلجامش على كل حاكم خرج بحثا عن مقصد ، بغزو أو بحرب أو بمرام أو بأهداف ومناقب. وإن ما يجعلنا نركز على مفهوم الحاكم الخارج من شعبه إلى حرب أو غزو ، استعمال الشاعر لبعض المصطلحات الحربية مثل: مركبات الغنائم، مطر العازفين، خيول الفجيعة.

كما انه يظهر لنا من خلال تعابير الشاعر أن الحديث هنا عن حرب خاسرة، فهو يقول: "خيول الفجيعة"، وهي ليست خيول النصر مثلا.

كما أنه يعود بالإسقاط على جلجامش قائلا: عشبة "الوهم" ولم يقل: العشبة السحرية، أو عشبة الشباب، وذلك لان جلجامش ملك أوروك، شأنه شأن كل ملك أو حاكم أضاع أحلام شعبه، لم يحمل لهم معه إلا : الوهم.

كما تُظهر لنا مقاطع القصيدة التالية أن الحديث الذي يوجهه الشاعر لجلجامش و يعكسه على كل حاكم فاشل ، يركز فيه على فكرة الخروج إلى الحرب أو الغزو والعودة منها خائبا ، قوله مثلا:

هل حملت إلينا الندى

أم نشيدا من القش

والجثث المتربة
هل حملت
البيارق، أم أنهرا
خربة؟
أم رمادا!

إذ نجد أن الشاعر يستعمل هنا أيضا الحقل الدلالي الحربي : نشيد، جثث متربة، بيارق، خراب، رماد. وهي ليست أي حرب، وليس أي غزو، إنها حرب خاسرة وغزو فاشل، فهو لم يحمل معه منها إلا الندى والقش والخراب والجثث والوهم.

لقد قمنا فيما سبق، باستعراض جميع النقاط التي تحتاج منا الوقوف في ملحمة جلجامش العريقة، ولكن جلجامش العائد في القصيدة التي بين أيدينا: "Vuelta de Gilgames " ، لم يعد للظهور بين أسطرها وفي عنوانها ليعيد لنا جميع الأحداث التي مرت عليه، وإنما تستحضره المترجمة هنا نقلا عن النص بالعربية ، للإشارة إلى دلالة ما رمزا، عبر استحضار هذه الأسطورة التاريخية الشهيرة، والتي تعود وقائع أحداثها إلى ما قبل التاريخ. وهو ما سنتمكن من رصده في محاولة منا لتحديد زاوية المؤول النهائي الذي سيسيج لنا مساحة الدلالة الرمزية التي عاد من اجلها "Gilgames" في نص القصيدة.

ولعل الإشارة الرمزية في محتواها النووي تنبع من رغبة الشاعر في الحصول على أجوبة مقنعة لتساؤلاته المضنية وخيبته الكبيرة جراء الحال المزرية التي يعيشها العراق في السنوات الأخيرة ، والذي ما انفك يغرق في براثن التشتت والانقسام والانهيار والخراب والدمار والموت. فهو يوظف أسطورة الملك "Gilgames" العظيم ، ملك أوروك Uruk (العراق حاليا)، ليستعيد معه أمجاد العراق القديمة، والذي يعد مهد الحضارات القديمة منذ عصور ما قبل التاريخ . إنه العراق العظيم الذي تعاقبت عليه أشهر الحضارات الإنسانية بعمرانها وعلومها وازدهارها وتقدمها ورقيها. إنه يستحضر جلجامش "Gilgames" الملك العظيم، يضعه قبالته وينهمر عليه بوابل من الأسئلة والعتاب، عله يجد منه إجابات شافية لحال الإنسان العراقي خاصة والعربي عامة، الذي أضحى يعيش حالة مزرية في مواجهة قوى الشر وعوامل التخلف واندثار الحضارة والغرق في الحضيض. فهو يدخل معه، أي مع"Gilgames" العائد بدون العشبة السحرية ، بدون غنائم من رحلته التي وعد أن يعود

منها محملا بإنجازات تلبي حاجات شعبه الذي أضناه الانتظار. ولكنه في كل مرة وفي هذه المرة أيضا يخيب ظنه، لأن كل من يذهب يعود خالي الوفاض، صفر اليدين، ولا حتى ببعض الحصى algun guijarro ، ولا حتى ببعض الندى una brizna de rocio، ولا حتى بأمسية من الحنين con velada nostalgia.

تنقل لنا المترجمة جدال الشاعر العميق مع جلجامش "Gilgames" ملك أوروك حول علاقة الروح بالجسد، حول علاقة الوجود بالفناء وحول الحياة الحقيقية التي يطمح إليها كل بني البشر؛ في كنف الحرية والكرامة واختيار المصير. فهي تنقل مساءلة الشاعر جلجامش بل معاتبته إياه؛ كيف عاد وحده؟

Asi, solo volviste tu ? ، إذن أين مركبات الصيد الوفير carros de presa، ومطر عازفي الأوتار tañedores de cuerda ، وخيول الشقاء los caballos de la desgracia، وأين إذن العشبة الخيالية hierba de la fantasía. فهو لم يحمل معه إلى السراب ، والشاعر يستحضر أسطورة الملك جلجامش حتى يعبرا رمزا، حتى يشير إشارة ويوحي إيحاء إلى كل راع أضاع الأمانة ولم يف بوعوده التي قطعها على رعيته، إنه يعيده إلى عصرنا ليرمز إلى كل حاكم قاد محكوميه نحو الخيال والسراب ، ونحو وعود بإنجازات لم ولن تتحقق على أرض الواقع أبدا.

نجد المترجمة مانويلا كورتيس تنقل ب "Gilgames"، وهو النقل الصوتي لاسم أحد أشهر ملوك أوروك Uruk في ما قبل التاريخ كما ورد في المصادر التاريخية باللغة الاسبانية. وهي تنقله في عنوان القصيدة الذي جاء في نص الأصل بصيغته: عودة جلجامش، ونقلته هي: Vuelta de Gilgames

وسيدرك قارئ القصيدة المترجمة، إذا كانت له معرفة بتاريخ الحضارات، أن الحديث هنا عن أحد ملوك العراق في الميزوبوتاميا. أما في حال ما لم تكن لديه هذه المعرفة ، فقد يعكس لع عنوان القصيدة اسما لشخص ما، أو شخصية ما تدعى" Gilgames"، ولكنه سيدرك حتما أن "Gilgames " هذا ملك أو حاكم أو مسؤول أو شيء من هذا القبيل، وهو ما تعكسه مجادلة الشاعر له في نص القصيدة المترجمة، والتي تظهر من خلال استعمال المترجمة لبعض العبارات الدالة مثل:

Carros de presa, caballos, combate, carros de combate, cadáveres de miseria, la ceniza.

فالقارئ ذو الثقافة واللغة الاسبانيتين سيدرك بعد قراءته للقصيدة، ما لم يدركه ربما من العنوان، أو أنه شكل له بعض اللبس واحتاج إلى الإيضاح. وهو الحديث مع ملك خرج إلى حرب أو غزو أو غيرها من المرامي، وعاد خاسرا خائبا خالي الوفاض.

أما قارئ النص الأصل ذو الثقافة واللغة العربيتين، فسيدرك على الأغلب، من خلال العنوان فقط، أن الحديث هنا عن أحد أشهر ملوك العراق في الحضارات القديمة قبل التاريخ. وهو ملك رمز وأسطورة، ارتبط اسمه بالسعي وراء سر الخلود من جهة، وبالفشل في تحقيق غايته من جهة أخرى، ولعل القارئ العربي سيدرك كل هذا من قراءته للعنوان فقط: عودة جلجامش.

أما بعد قراءته للقصيدة فسيدرك حتما أن جلجامش هنا أُستُدعي رمزا للدلالة على الحاكم المخيب لآمال شعبه، وفق مشهد فني إبداعي، تمكن الشاعر فيه من سحب الملك جلجامش عبر الزمن والإتيان به إلى زمنه الحاضر حتى يجادله ويعاتبه و يُسائله ، وهي نقطة التحول الدلالي الأكثر أهمية في القصيدة ، والتي تجعل "جلجامش يُستحضَرُ رمزا يشير إلى كل حاكم فشل في تحقيق وعوده التي قطعها على شعبه.

نستشف مما سبق أن درجة التأثير الإشاري للرمز تختلف بين نص الأصل ونص الترجمة، فالرمز في نص الترجمة يشير إلى حاكم فاشل مخيب لآمال شعبه. وفي نص الأصل يشير إلى كل حاكم فشل في تحقيق وعوده عبر الزمن في تلك الأرض ، فالشاعر عراقي يعيش في الوقت الحاضر ، والملك "جلجامش" عراقي قادم من الزمن الغابر. فالشاعر يستدعي أحد أشهر ملوك أرضه، كنوع من القومية والانتماء إلى الأرض نفسها وإلى الوطن نفسه كي يحاسبه هو في شخصه عن كل حاكم جاء بعده وخيب آمال شعبه كما فعل هو أثناء حكمه.

وهو يستعمل عبارات قاسية أثناء مساءلته الملك جلجامش، بل هو يعيّره بأنه لم يرجع حتى بما يحفظ ماء وجهه، عندما قال له: لو رجعت ببعض الحصى، لو رجعت ببعض الندى، في محاولة منه أن يؤنبه لعودته خالي الوفاض، فهو عاد بدون ما وعد به، صحيح، ولكن كان حريا به أن يجلب معه شيئا من شأنه أن يغطي قليلا على فظاعة الخيبة

والخسران، حتى أنه يقول له: لو رجعت بخفي حنين، وهو هنا يضرب له مثلا بالاسكافي الذي فقد قافلته وعاد بخفي حنين، وهي قصة تحكي عبرة لرجلين عراقيين هما أيضا يضرب بهما المثل في الخيبة والخسران، والتي كنا تطرقنا إليها في دراستنا. وتجدر الإشارة إلى أن المترجمة أخطأت في نقل هذه العبارة التي تأتي في آخر القصيدة والتي تزيد من وزن الشحنة الرمزية، وتقوي من إحالة الرمز على مؤوله كثيرا. فالشاعر يقول:

لو رجعتَ

بخُفّيْ حنينْ ..!

بينما تنقلها المترجمة على النحو التالي:

Con velada nostalgia

فهي لم تنتبه إلى أن الشاعر يستخدم مثلا عربيا معروفا، "العودة بخفي حُنَين"، ف "حُنين" هنا إسم علم لرجل ضرب المثل بخفيه للخيبة، وهي قصة معروفة ومتوارثة في الثقافة العربية عبر الزمن، ولكن المترجمة حسبتها: حَنين، بفتح الحاء لا بضمها ، ما جعلها تنقل اللفظة ب: nostalgia، وهو ما أفقد الدلالة الكثير من العمق والتأثير.

II -10-النموذج العاشر :

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: الهدهد **الديوان:**ممالك ضائعة **الصفحة:** 17	**سليمان**	**Salomón**	**Titulo:** La abubilla **Poemario:** Reinos perdidos **Páginas:** 104-105

نحن الآن بصدد دراسة نوع مختلف من الرمز، وهو القناع، بحيث يتقمص الشاعر شخصية الرمز، فيفكر مثله ويحذو حذوه ويتصرف على نحوه، حتى أننا، في بعض مواطن الدلالة، لا يمكننا التفريق، هل هذا الشاعر؟ هل هذا الرمز؟ فكأننا بهما يتحدان.

وفي القصيدة التي بين أيدينا، والتي تنقلها المترجمة تحت عنوان: "La abubilla" عن أصلها العربي: "الهدهد"، تصور لنا لوحة فنية إبداعية، يضع فيها الشاعر العلاق قناع نبي الله سليمان (Salomón) عليه السلام.

II -10-1-الدراسة السيميائية:

نحن نتطرق هنا إذا، إلى رمز مختلف بخاصيته الأدبية المميزة لنوعه، وهو القناع، بحيث لا تظهر لنا لفظة ظاهرة تعبر عنه، بل نستنتجه بعد قراءة القصيدة، سواء في نص الوصل أو في نص الأصل.

فبمجرد ذكر "الهدهد" الذي اختفى حين السؤال عليه، ومن بعد ذلك يأتي ذكر "بلقيس" يأتي إلى ذهننا النبي سليمان عليه السلام ، وقصته المعروفة مع "بلقيس" ملكة سبأ.

غير أن هذا المستوى الأولي من المؤول المباشر غير كاف ليبين لنا أهداف الشاعر الإيحائية الرمزية، من وراء وضعه لقناع نبي الله سليمان عليه السلام، وهو ما يحتم علينا الصعود إلى أفق أوسع من التأويل، وهو مستوى المؤول الديناميكي.

إن نبي الله سليمان مختلف عن غيره من الأنبياء، فهو نبي ملك، فقد ورث الملك والنبوة عن أبيه، نبي الله داوود عليه السلام(David) ، الذي انزل الله عز وجل عليه أحد الكتب السماوية وهو الزبور.

وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالَا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَىٰ كَثِيرٍ مِنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ ﴿15﴾ وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ ﴿16﴾ . (الآية 15-16 من سورة النمل)

ولقد جاء ذكر نبي الله سليمان عليه السلام في القرآن الكريم في مواطن عدة، في سورة النمل والأنبياء وسبأ وصاد، كما جاء ذكره في التوراة أو ما يعرف بالكتاب المقدس في عهده القديم.

كما يذكر القرآن الكريم أن مُلك سيدنا سليمان لم يكن مُلكا عاديا، فالله عز وجل الذي يختص برحمته وعطائه من يشاء من عباده، تكرم على سيدنا سليمان بجزيل العطاء، فقد علمه منطق الطير والحيوان، ووضع الإنس والجن والريح والجبال تحت إمرته وتصرفه.

وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ ﴿12﴾يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ

وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُدَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ﴿13﴾ (الآية 12، 13، من سورة سبأ)

لقد سخر الله تعالى له الإنس والجن والطير والرياح، وألان له النحاس والحديد، كل يعمل تحت يده وطوع إمرته، وهم يطيعونه وينفذون أوامره طوعا أو كرها، فمن يعصه منهم يعذب عذابا شديدا. ولقد كان سيدنا سليمان عليه السلام ذكيا فطنا منذ صغره، كثير الدعاء والصلاة والشكر والتسبيح، وكثيرا ما كان يشير على أبيه في بعض قضايا الحكم على الناس، كقضية الرجلين الذين احتكما إلى نبي الله داوود عليه السلام، في كون أغنام الرجل الأول خرجت ليلا دون أن يتفطن لأمرها ورعت في مزرعة الرجل الثاني وأفسدت محاصيله.

وَدَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ إِذْ يَحْكُمَانِ فِي الْحَرْثِ إِذْ نَفَشَتْ فِيهِ غَنَمُ الْقَوْمِ وَكُنَّا لِحُكْمِهِمْ شَاهِدِينَ ﴿78﴾ فَفَهَّمْنَاهَا سُلَيْمَانَ وَكُلًّا آتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُودَ الْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ وَكُنَّا فَاعِلِينَ ﴿79﴾ (الآية 78، 79 من سورة الأنبياء)

و { اذكر } داود وسليمان { أي قصتهما ويبدل منهما } إذ يحكمان في الحرث { هو زرع أو كرم } إذ نفشت فيه غنم القوم { أي رعته ليلاً بلا راع بأن انفلتت } وكنا لحكمهم شاهدين {فيه استعمال ضمير الجمع لاثنين، قال داود لصاحب الحرث رقاب الغنم، وقال سليمان: ينتفع بدرها ونسلها وصوفها إلى أن يعود الحرث كما كان بإصلاح صاحبها فيردها إليه. (المحلي و السيوطي ،2001 ، ص428)

فلما استمع داوود عليه السلام إلى قصتهما حكم على الأول بإعطاء أغنامه للثاني مقابل ما خسره من محاصيل بسببها. ولكن نبي الله سليمان والذي كان صغيرا آنذاك أشار على أبيه بحكم أرفق ، وهو أن يمنح الأول ماشيته للثاني مدة عام من الزمن ، ينتفع بصوفها ولبنها ويأخذ لنفسه ما تلده إناثها في هذه الفترة ، كما يسلم الثاني للأول مزرعته عاما أيضا يصلح فيها ما أفسدته ماشيته وينتفع من محصولها، فإذا انقضى الأجل المسمى بينهما، يرد الأول للثاني مزرعته ويرد الثاني للأول ماشيته. ففرح نبي الله داوود بهذا الحكم، الذي لمس منه من الحكمة والفطنة والحنكة الكثير.

ويقال أن نبي الله سليمان عليه السلام كان عمره لا يتجاوز الحادية عشر حين حكم في قضية الرجلين والغنم بعد أبيه، واحتكم أبوه النبي داوود عليه السلام إلى حكمه ، والأكيد في ذلك أن " ربنا هو الذي فهم حل هذه المسألة لسليمان، وهذا ليس طعنا في داوود، لأن الله آتى كل واحد منهما حكما وعلما" (الشعراوي ،2006، ص382)

وكذا قصة المرأتين ، التي حكم فيها بكل ذكاء وفطنة ورجاحة عقل، فعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: **"قال رسول الله صلى الله عليه وسلم كانت امرأتان معهما ابناهما جاء الذئب فذهب بابن إحداهما فقالت صاحبتها: إنما ذهب بابنك، وقالت الأخرى إنما ذهب بابنك. فتحاكمتا إلى داود، فقضى به للكبرى فخرجتا على سليمان بن داود فأخبرتاه بذلك فقال: "ائتوني بالسكين أشقه بينهما. فقالت الصغرى: لا تفعل –يرحمك الله– هو ابنها. فقضى به للصغرى"**

(مسلم، 1720)

والواضح من أمر النبي أنه لم يكن جادا في قرار شق الطفل إلى قسمين، إنما هي فكرة اهتدى إليها، ليمتحن قلب الأم وحبها الفطري لابنها، فالأم ترضى بأن يكون ابنها حيا يرزق وإن كان بعيدا عنها، ولن تقوى على رؤيته يشق إلى نصفين، "وذلك أنهما لما أخبرتا سليمان بالقصة، فدعا بالسكين ليشقه بينهما، ولم يعزم على ذلك في الباطن، وإنما أراد استكشاف الأمر، فحصل مقصوده لذلك، بجزع الصغرى الدال على عظيم الشفقة ولم يلتفت إلى قرارها بقولها هو ابن الكبرى لأنه علم أنها آثرت حياته فظهر له من قرينه شفقة الصغرى وعدمها في الكبرى مع ما انضاف إلى ذلك من القرينة الدالة على صدقها –ما هجم به على الحكم للصغرى. (العسقلاني،2013 ،ص 575).

ولعل من بين أشهر القصص القرآنية التي تشير إلى كون سليمان عليه السلام حكيما رغم قوة بأسه ورحيما مع قدرته وعظيم ملكه وسلطانه، قصته مع النمل. وهي قصة يضرب بها المثل في سعة ملكه من جهة ورقة قلبه وشكره وحمده لله عز وجل الذي أنعم عليه بكل هذه النعم العظيمة من جهة أخرى.

فبعد أن جمع النبي جيشه العرمرم الذي يضم الإنس والجن والطيور والدواب وغيرها، أمرهم بالتقدم إلى وجهتهم، وعندما اقترب الجيش العظيم من بيوت النمل، راحت نملة تحذر أخواتها، وتطلب منهم الدخول إلى منازلهم، حتى لا يدوس عليهم سليمان عليه السلام وجيشه دون أن يشعروا بهم حتى.

حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴿18﴾فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَ لَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي برحمتك فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴿19﴾ (سورة النمل)

فسليمان الحكيم كان قد سمعها حتما قبل أن يصل الجيش إلى مساكن النمل، لأنه ضحك مستبشرا بهذه النعمة التي انعم الله بها عليه، من فهم منطق الحيوان والطير والحشرات، و "سليمان سمع قبل أن يصل على واد النمل، سليمان عليه السلام تبسم ضاحكا، أي بدأ بالبسمة التي قد تصل إلى الضحك" (الشعراوي،2006، ص370) ، فضحك الأنبياء لا يمكن أن يكون إلا تبسما أو ضحكا خفيفا، لأمر يسر أو يفرح أو يثلج القلب، ولا يمكن أن يكون ضحكهم لغوا واستهتارا وتكبرا.

كما أن هناك قصة رائعة فيها من الحكمة الكثير، جمعت بين نبي الله سليمان عليه السلام، وبلقيس ملكة سبأ في ذلك الوقت، والتي ورد ذكرها في القصيدة التي بين أيدينا، وجعلتنا ندرك أن الشاعر هنا يلبس قناع سينا سليمان عليه السلام.

بحيث وأثناء تفحصه لجيشه كعادته، من إنس وجن وطيور ودواب وغيرها، تفطن إلى غياب أحد الطيور وهو الهدهد.

وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ ﴿20﴾ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَو لَأَذْبَحَنَّهُ أَو لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ ﴿21﴾ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴿22﴾ إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴿23﴾ وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ ﴿24﴾ (الآية 20،24 من سورة النمل)

والأمر إن دل على شيء فإنما يدل على يقظة نبي الله سليمان عليه السلام، وتفطنه لجيشه، فحتى طير صغير كالهدهد لا يمكنه أن يغيب بدون إذن. وحقيقة الأمر أن الهدهد غاب لسبب، وهو انه اكتشف بأرض تسمى سبأ (في اليمن حاليا) ، مملكة فيها من الخيرات العظام، وتحكمهم امرأة، بلقيس، وكانوا وثنيين لا يوحدون الله، بل يعبدون الشمس ويعظمونها ويبجلونها ويقدمون لها الهدايا والقرابين.

قَالَتْ يا أَيُّهَا الْمَلأُ إِنِي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ﴿29﴾ إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴿30﴾ أَلاَّ تَعْلُواْ عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ﴿31﴾ قَالَتْ يا أَيُّهَا الْمَلاَ ُ أفتوني في أمري مَا كُنتُ قاطِعَةً أَمْراً حَتَّى تَشْهَدُونِ﴿32﴾ قَالُواْ نَحْنُ أُوْلُو قُوَّةٍ وَأُولُو بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالأ َمْرُ إِلَيْكِ فانظري مَاذَا تَأْمُرِينَ﴿33﴾ قَالَتْ إِنَّ

الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُواْ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُواْ أَعِزَّةَ أهلها أَذِلَّةً وَكَذلِكَ يَفْعَلُونَ﴿34﴾ وإني مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ﴿35﴾ فَلَمَّا جاء سُلَيْمَانَ قَالَ أَتُمِدُّونَنِي بِمَالٍ فما آتانِيَ اللَّهُ خَيْرٌ مما آتاكُمْ بَلْ أَنتُمْ بِهَدِيَّتِكُمْ تَفْرَحُونَ﴿36﴾ ارْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُم بِجُنُودٍ لاَّ قِبَلَ لَهُمْ بِهَا ولنخرجنّهم منها أَذِلَّةً وَهُمْ صَاغِرُونَ﴿37﴾ قَالَ يا أَيُّهَا الْمَلاَ أَيُّكُمْ يأتيني بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَن يأتوني مُسْلِمِينَ﴿38﴾ قَالَ عِفْرِيتٌ مِّن الْجِنِّ أَنَاْ آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وإني عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ﴿39﴾ قَالَ الذي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَاْ آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرّاً عِندَهُ قَالَ هَذَا مِن فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لنفسه ومن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ﴿40﴾ قَالَ نَكِّرُواْ لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِى أَمْ تَكُونُ مِنَ الذين لا يَهْتَدُونَ﴿41﴾ فَلَمَّا جاءت قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِن قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ﴿42﴾ وَصَدَّهَا مَا كَانَت تَّعْبُدُ مِن دُونِ اللَّهِ إِنَّهَا كَانَتْ مِن قَوْمٍ كَافِرِينَ﴿43﴾ قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سليمان لِلَّهِ رَبِّ الْعالَمِينَ﴿44﴾ (الآية 29، 44 من سورة النمل)

فأرسل نبي الله الملك سليمان عليه السلام الهدهد إلى سبأ من جديد، وهذه المرة يحمل منه رسالة إلى ملكة سبأ يطلب منها الدخول في دين الله الواحد الأحد والتخلي عن عبادة الشمس.

فقامت الملكة بعد تسلمها الخطاب بإرسال رسلها إليه يحملون إليه الهدايا الثمينة، لكن نبي الله رفضها، لأنه عليه السلام في غنى عنها، فقد رزقه الله عز وجل خيرا منها وأعظم بكثير. فما كان عليها إلا أن تزوره بنفسها، وقبل أن تصل إليه أتى بعرشها إلى قصره، حتى إذا وصلت عنده، ورأت عرشها، ورأت ما أوتي من نعم عظيمة، أدركت بلقيس انه ليس مُلكا عاديا، وليس مَلكا عاديا، "هذا بالنسبة لهداية الإيمان، فهي لكي تعلم أنها تركت عرشها هناك في بلادها وجاءت على سليمان، فكيف جاء سليمان بالعرش، بهذه السرعة مع أنها تركته خلفها؟! فلا بد أن هذه قدرة فوق مستوى البشر" (الشعراوي،2006، ص380)

فعلمها سليمان عليه السلام دين الله، وأسلمت وعادت على أرضها تحمل دين التوحيد لتعلمه على شعبها وتنشره في أرضها.

ولعل أهم نقطة في قصة نبي الله سليمان عليه السلام، النبي الملك العظيم، مع بلقيس ملكة سبأ، ليس في كون زواجه منها حقيقة أو خيالا، بل في حقيقة أن الملكة تخلت في الأخير عن وثنيتها، وتركت عبادة الشمس التي ورثتها عن أجدادها، وتبنت دين التوحيد، ليس حبا بسليمان الرجل، ولا انبهارا بسليمان الملك، بل إيمانا بسليمان النبي، الحكيم، الحليم

و العظيم، إذ أنها رأت بعينيها وسمعت بأذنيها وتجلت أمامها و أمام كل حواسها حقائق مُلك سليمان العظيمة والخارقة، التي جعلتها تؤمن بإلهه وبدينه بكل جوارحها، ثم تعود إلى مملكتها بنية تغيير معتقدات شعبها البالية والتي لا تمت للدين الحقيقي بصلة.

والحقيقة إن ملك سليمان لم يؤت لغيره، فملكه تعدى الخيرات والقصور والجواهر والقوارير والذهب والفضة ، فقد كانت له قصور وحدائق وجيوش عظيمة، فيها من الإنس والجن والدواب والريح وغيرها.

وَلِسُلَيْمٰنَ ٱلرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ ۖ وَأَسَلْنَا لَهُۥ عَيْنَ ٱلْقِطْرِ ۖ وَمِنَ ٱلْجِنِّ مَن يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِۦ ۖ وَمَن يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ ٱلسَّعِيرِ﴿12﴾(الآية 12 من سورة سبأ)

"(وأسلنا) أذبنا، (له عين القطر) أي النحاس فأجريت ثلاثة أيام بلياليهن كجري الماء، وعمل الناس إلى اليوم بما أعطي سليمان" (المحلي و السيوطي ،2001 ، ص465)

فقد كانوا مطيعين له يعملون تحت إمرته ليل نهار، ولا يعصون له أمرا، حتى أنه لما توفاه الله عز وجلّ ، لم يعلموا بذلك إلا بعد مدة من الزمن لشدة تقديرهم له وتوقيرهم إياه وخوفهم منه.

إن قصة نبي الله سليمان عليه السلام مليئة بالعبر والحكم، وفيها ما فيها من الموعظة والنصح، ولعل الشاعر إذ وضع قناعه ، إنما بغاية أن يشير إلى قضية ما ، عبر مشهد إيحائي ما، وهو ما سنحاول تحديده من خلال المؤول النهائي ، بحيث أن الشاعر لبس قناع النبي الملك سليمان واسترجع معه فقط قصته مع ملكة سبأ، وليس كل أحداث حياته العظيمة والعجيبة والغريبة. وإن ذكره لبعض الإشارات هو ما جعلنا ندرك أن الرمز هنا قناع، عندما تقمص الشاعر شخصية النبي الملك سليمان، وتحدث بلسانه، وأعاد عيش أحداث حدثت معه في زمانه، وذلك من خلال ورود عبارات مثل:

هدهد، أينَ بلقيسُ ؟، أشجارُنا، فإلى أينَ يقتادُنا الهُدهُدُ ؟، حُلُمي، كم يطولُ بنا ليلنا ؟، أيُّه الهدهدُ ؟

بحيث يسترجع الشاعر قصة نبي الله سليمان مع الملكة بلقيس والهدهد، وهو لا يستحضره كرمز تقليدي ديني أو تاريخي، بل يلبسه قناعا، وقد نقلته المترجمة بدورها على شاكلته، في

لحظات شعرية وشعورية عميقة يتحد فيها الشاعر العلاق ونبي الله الملك سليمان عليه السلام في شخصية واحدة، ويتحدثان بلسان واحد ويعبران من خلد واحد، وهو ما نستشفه من خلال عبارات مثل: أين بلقيس؟ كم يطول بنا الليل؟

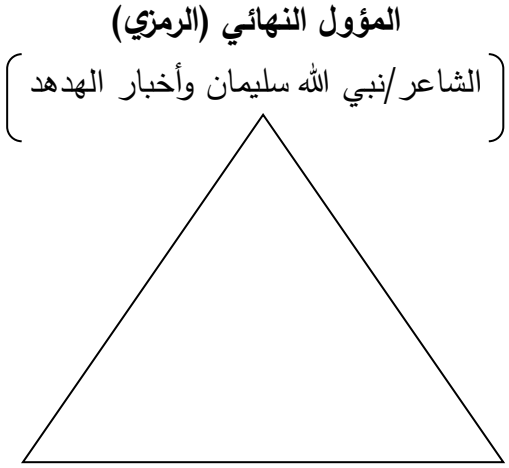
فهو يخاطب الهدهد بلسانه قائلا: أيه الهدهد! ، وكأنه يراه أو يعرفه أو ينتظره، وأيضا انغماسه في أحداث القصيدة وتلبسه وتقمصه للدور من خلال قوله: كم يطول بنا الليل؟

ولعل السبب من وراء استحضار نبي الله الملك سليمان عليه السلام في قصيدته وتلبسه قناعا في قصته مع الهدهد وبلقيس ملكة سبأ، هو نقطة سؤاله عن الهدهد وافتقاده إياه، ثم إحاطته علما بالسبب من وراء غيابه، ومن ثم انتظاره الأخبار منه بعد أن بعثه مرة ثانية إلى ملكة سبأ يحمل لها معه رسالة الهداية وخطاب الاستقامة، وما سيأتي به من رد على خطابه من عندها. والأمر نفسه نلمسه من خلال بعض المقاطع أيضا في نص الأصل:

هدهدٌ
ضائعٌ في اشتعالِ الغبارْ
أينَ بلقيسُ ؟
أشجارُنا , الآنَ , سوداءُ
فإلى أينَ
يقتادُنا الهُدهُدُ ؟
أينَ بلقيسُ ؟
هذا الظلامُ قبائلُ باكيةٌ ,
أم غبارْ ؟
والمدى : طللٌ أسودُ
كم يطولُ بنا ليلُنا
أيُّها الهدهدُ ؟

ولكن المشهد الذي يرسمه الرمز هنا فيه فسيفساء متداخلة من الانتظار البائس واليائس الذي لم ينل منه شيئا، وهو مشهد للقناع، مختلف عن قصة الهدهد الحقيقية مع النبي سليمان وبلقيس ملكة سبأ، فالهدهد ذهب وعاد بخبر يقين، ثم عاد وذهب برسالة من النبي

إلى الملكة، ثم إعلامه إياه بخبر عزمها على زيارته شخصيا في قصره، ثم بعد ذلك قدومها الفعلي وتعلمها الحكمة ودين التوحيد وتخليها عن وثنيتها وعبادة الشمس.
وفيما يلي التمثيل السيميائي على المثلث البورسي للرمز القناع في نص الأصل:



-علامة قانونية رمزية خبرية -

إذن فالرمز ينتسب إلى نوع القناع، أين يتلبس الشاعر قناع نبي الله سليمان عليه السلام، بحيث يتحدان معا في شخصية ثالثة أخرى مختلفة، لا هي الشاعر علي جعفر العلاق، ولا هي سليمان الملك النبي عليه السلام، بل هي شخصية جديدة تتكون من كليهما، في درجة شعورية معينة يعيد فيها الشاعر لحظة من لحظات التقمص العميق لشخصية النبي سليمان عليه السلام، وتحديدا قصته مع الهدهد الذي غاب وجاء بخبر من سبأ، عن ملكة تحكمهم تدعى بلقيس ، وأنهم قوم وثنيون يعبدون الشمس.

إلا أن المشهد الشعري الذي يرسمه لنا الشاعر لم يعد فيه الهدهد، ولا يصله خبر عن سبأ، ولا تأتيه ملكة سبأ. فهو كمن ينتظر خبرا مهما لم يصله، وكمن ينتظر يسرا بعد عسر لم يتحقق.

وهو رمز معياري لأن المصادر الدينية والتاريخية تذكر قصة نبي الله سليمان عليه السلام في الثقافتين العربية الإسلامية والغربية المسيحية، وهو مذكور في الديانات السماوية جميعها.

وهو خبري لأن الملك سليمان النبي عليه السلام حصلت معه فعلا قصة افتقاده للهدهد، الذي غاب وعاد من سبأ بخبر عن ملكة تحكم شعبا يعبدون الأوثان، وهي جملة تقريرية تفيد معنى، ولا تشير إلى مفهوم ما يحتمل الحكم عليه بالصدق أو الكذب .

II -10-2-التفاوض حول الترجمة:

تنقل المترجمة الرمز القناع (El rey Salomón) انطلاقا من نص الأصل الذي يلبس فيه الشاعر قناع نبي الله سليمان عليه السلام، وقصته مع الهدهد وملكة سبأ، ولكن مع تفصيل مهم، وهو أن هدهد سليمان عليه السلام قد عاد بعد غيابه بخبر يقين، عن ملكة تحكم بأرض تدعى سبأ، تعبد هي وشعبها الشمس، ولكن هدهد القناع لم يعد، ذهب ولم يعد، ولم تأت بعده ملكة سبأ لزيارته كما حصل في الرواية الأصلية. وهو مستوى أولي من الدلالة في نوعها المعرفي، يتضح لنا من خلاله أن القناع المنتظر لخبر الهدهد وملكة سبأ ظل حائرا تأخذه الأفكار يمينا وشمالا وتضعه في كومة من التساؤلات التي بقيت دون إجابات.

ومنه نمر إلى تحليل دلالة القناع في محتوى أعمق وهو المحتوى الكتلوي، أين سنقوم بدراسة جميع أبعاد الصورة الرمزية في تأويلها النهائي، والتي نحتها الشاعر في قصيدته التي بين أيدينا والتي نقلتها المترجمة إلى اللغة الإسبانية بالمستوى الرمزي لشاعر يلبس قناع الملك سليمان عليه السلام.

إن أهم منعرج في الأحداث نركز عليه الآن هو لحظة غياب الهدهد، الذي لم يعد، والذي كان من المفترض عليه أن يعود، وهو ما جعل القناع (الشاعر/النبي سليمان الملك) يقع في حيرة من أمره ولا يجد ما يسكت سيل التساؤلات التي تتدفق بداخله. وهي صورة تعكس شخصية مختلفة تماما عن حقيقة الملك سليمان النبي عليه السلام الذي كان حازما حكيما وعارفا عليما.

la Biblia narra las “visiones” de Salomón. La primera y más importante es la así llamada “visión de Gabaón” (1 Reyes 3,4-15), en la que, preguntado por Dios, Salomón le pide sólo sabiduría, discernimiento entre el bien y el mal, para poder gobernar a su pueblo (cf. la escena que viene inmediatamente a continuación: 1 Reyes 3,16-28). Esta “sabiduría” lo haría famoso en el mundo entero, como lo demuestra la visita de la reina de Sabá (1 Reyes 10,1-13: cf. 1 Reyes 5,9-14).(J. Murillo, 2019,p65)

لأنه حسب المصادر الغربية، علاوة عن كونه ملكا عظيما، فإنه كان أيضا حكيما وعالما وعارفا بأمور الخير والشر، وهي حكمة فاقت في مستواها وفحواها قدرة البشر العاديين، فحكمته وعلمه طلبهما سليمان الحكيم من ربه مباشرة.

La sucesión al trono no se hallaba, aparentemente, aún regulada firmemente por derecho. Saúl y David habían sido elegidos por Dios y el pueblo. La primogenitura, que llevaría a Adonías al trono, parecía lo más natural. Pero, tras diversas intrigas, el grupo liderado por el profeta Natán, el sacerdote Sadoq, el jefe de la guardia personal de David, Benayas, logra, con la ayuda de Betsabé, que el propio rey David designe a Salomón como su sucesor. (cf. 1 Reyes 1-2)

(J. Murillo, 2019,p2)

بحيث يذكر العهد القديم، في سفر الملوك، أن النبي داوود اختار ابنه سليمان ليكون خليفة له في الملك، وليس ذلك لأنه أكبر أولاده ولا لأنه أقربهم إليه، فقد كان لنبي الله سليمان أخوة اكبر منه، ولكن نبي الله داوود عليه السلام لمس فيه صفات النبوة منذ نعومة أظافره، فقد كان حليما وذا علم وحلم.

وليس القرآن وحده من يشهد على رجاحة عقل نبي الله سليمان وشدة ذكائه، فالعهد القديم أيضا يقف على بعض المواقف التي أثبت فيها عليه السلام عن حكمة بالغة ورؤية عميقة، بحيث يذكر قصته مع المرأتين التي ذكرناها سابقا.

Un día, fueron a verle dos mujeres con un bebé. Le dijeron que vivían en la misma casa, que cada una tuvo un hijo, pero que uno de los bebés había muerto; y ahora ambas mujeres querían el bebé que estaba vivo. Cada madre decía que era su bebé, por lo que le pidieron al rey Salomón que les dijera quién se podía quedar con él. Salomón quería saber cuál de las mujeres era la madre del bebé y

tuvo una idea magnífica. Pidió una espada y dijo a uno de sus sirvientes que partiera al bebé en dos y le daría una parte a cada mujer. Salomón no pensaba herir a la criatura; sólo quería ver la manera en que reaccionaban las mujeres, pues sabía que la verdadera madre del niño no permitiría que se le hiciera daño. Una de las madres dijo a Salomón que no partiera al bebé en dos. Ella no quería que le hicieran daño porque lo amaba, y dijo que la otra mujer se lo podía llevar. La otra mujer le dijo a Salomón que lo partiera en dos. Entonces Salomón supo quién debía quedarse con el niño, porque la verdadera madre no quiso que le hicieran daño; y Salomón se lo dio a ella. Pronto todos los israelitas supieron lo que había sucedido y entendieron que Dios había dado sabiduría a Salomón.

(RVR1995, 29–34)

بحيث نرى كيف تمكن نبي الله سليمان بفضل حكمته ورجاحة عقله من معرفة أي المرأتين هي الأم الحقيقية للرضيع، على الرغم من انعدام الوسائل العلمية في عصره، فقد اهتدى إلى اختبار قلب الأم التي لن ترضى أن يشطر الطفل الرضيع إلى نصفين، وتحملت ألم أن يكون مع المرأة الأخرى التي ليست أمه عوض أن يقسم جسمه إلى شطرين ويموت.

إن رجاحة عقله، وتأنيه في حكمه، والأخذ بالأسباب، جعلت منه قاضيا عادلا وملكا منصفا وحكيما عارفا، يضج العهد القديم من الكتاب المقدس بمناقبه العظيمة.

La tradición bíblica, por su parte, le atribuirá numerosas obras de Sabiduría: parte de Proverbios, Sabiduría, Cantar de los Cantares, Eclesiastés. Comparado con su padre David, Salomón es presentado como un rey “pacífico”, fundamentalmente por el hecho de que no se narran durante su reinado campañas de conquista ni guerras .(J. Murillo, 2019,p2)

وفي إطار إتباع أغوار المحتوى الكتلوي العميقة دائما، نورد فيما يلي قصة نبي الله سليمان عليه السلام كما وصفها القرآن الكريم، والتي جاءت مفصلة في ثلاثين آية متتابعة في سورة النمل، من الآية الخامسة عشر إلى الآية الرابعة والأربعين.

وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالَا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَى كَثِيرٍ مِنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ ﴿15﴾ وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ ﴿16﴾ وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ ﴿17﴾ حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴿18﴾ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ

وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴿19﴾ وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ ﴿20﴾ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ ﴿21﴾ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴿22﴾ إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴿23﴾ وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ ﴿24﴾ أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ ﴿25﴾ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ ﴿26﴾ قَالَ سَنَنْظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴿27﴾ اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ ﴿28﴾ قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ ﴿29﴾ إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴿30﴾ أَلَّا تَعْلُوا عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ ﴿31﴾ قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ ﴿32﴾ قَالُوا نَحْنُ أُولُو قُوَّةٍ وَأُولُو بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ﴿33﴾ قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ ﴿34﴾ وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ ﴿35﴾ فَلَمَّا جَاءَ سُلَيْمَانَ قَالَ أَتُمِدُّونَنِ بِمَالٍ فَمَا آتَانِيَ اللَّهُ خَيْرٌ مِمَّا آتَاكُمْ بَلْ أَنْتُمْ بِهَدِيَّتِكُمْ تَفْرَحُونَ ﴿36﴾ ارْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُمْ بِجُنُودٍ لَا قِبَلَ لَهُمْ بِهَا وَلَنُخْرِجَنَّهُمْ مِنْهَا أَذِلَّةً وَهُمْ صَاغِرُونَ ﴿37﴾ قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَنْ يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ ﴿38﴾ قَالَ عِفْرِيتٌ مِنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ ﴿39﴾ قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ﴿40﴾ قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنْظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ ﴿41﴾ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ ﴿42﴾ وَصَدَّهَا مَا كَانَتْ تَعْبُدُ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنَّهَا كَانَتْ مِنْ قَوْمٍ كَافِرِينَ ﴿43﴾ قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿44﴾

(وتفقد الطير) ليرى الهدهد الذي يرى الماء تحت الأرض، ويدل عليه بنقره فيها، فتستخرجه الشياطين لاحتياج سليمان إليه للصلاة، فلم يره (...) . (فمكث غير بعيد) يسيرا من الزمن وحضر لسليمان متواضعا برفع رأسه وإرخاء ذنبه وجناحيه فعفا عنه وسأله عما لقي في غيبته. (إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء) أي: هي ملكة لهم اسمها بلقيس،

(أوتيت من كل شيء) يحتاج إليه الملوك من الآلة والعدة. (ولها عرش عظيم) طوله ثمانون ذراعا وعرضه أربعون ذراعا، مضروب من الذهب والفضة، مكلل بالدر والياقوت الأحمر والزبرجد الأخضر والزمرد. (قال الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك) إذا نظرت به إلى شيء، فقال له انظر إلى السماء، ودعا العفريت وهو آصف بن برخيا بالاسم الأعظم أن يأتي الله به فحصل بان جرى تحت الأرض حتى نبع تحت كرسي سليمان. (فلما جاءت قيل أهكذا عرشك، قالت كأنه هو) فعرفته وشبهت عليهم وشبهوا عليها، إذ لم يقل: أهذا عرشك؟ ولو قيل هذا لقالت: نعم. (قيل لها أدخلي الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها) . هو سطح من زجاج أبيض شفاف تحته ماء عذب جار فيك سمك، اصطنعه سليمان لما قيل له أن ساقيها وقدميها كقدمي الحمار. وكان سليمان على سريره في صدر الصرح فرأى ساقيها وقدميها حسانا. (قال إنه صرح ممرد من قوارير قالت رب إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين) وأراد تزوجها فكره شعر ساقيها، فعملت له الشياطين النورة ، فأزالته بها ، فتزوجها وأحبها وأقرها على ملكها وكان يزورها في كل شهر مرة ويقيم عندها ثلاثة أيام، وانقضى ملكها بانقضاء ملك سليمان. رُوي أنه ملك وهو ابن ثلاث عشرة سنة ومات وهو ابن ثلاث وخمسين سنة. (المحلي و السيوطي ،2001 ، ص460،500)

نستشف من الآيات الكريمة التي أشفعناها بتفسير ما قد يحتاج إلى إيضاح أكثر، أن حياة النبي سليمان عليه السلام كانت حياة نبي ملك ابن نبي ملك ، إذ أنه ورث الملك والنبوة عن أبيه نبي الله داوود عليه السلام. وتبين الآيات أن جيش سليمان عليه السلام وملكه كانا عظيمين، فهو مُلك لم يؤت لغيره من البشر. ثم تحكي قصته مع النمل الذي أوشك جيشه العرمرم أن يدوس عليهم، لولا أن سمع نبي الله نداء النملة واستغاثتها وهي قصة أوردناها آنفا.

ثم تأتي القصة التي نحن بصدد دراستها، وهي قصته مع الهدهد ، بحيث تبين الآيات أنه تفقد الطير فلم يجد الهدهد، فتوعد أن يعاقبه عقابا شديدا إذا لم يعطي لغيابه سببا مقنعا ومهما. ثم تأتي عودة الهدهد بالخبر اليقين من سبأ عن ملكة تحكمهم وقد أوتيت من كل الخيرات، ولكنهم قوم آثمون يعبدون الشمس. ثم تقص الآيات كيف بعثه النبي مرة أخرى

برسالة يدعوها فيها إلى دين الله الحنيف، وكيف أن الملكة تسلمت الرسالة واستفتت مستشاريها في أمرها، ثم رأت أن تبعث له بالهدايا الجميلة والثمينة علها تكسب رضاه وتتلافى بطشه. ثم يأتي رد النبي سليمان عليه السلام برفض هداياها والإتيان بعرشها إلى قصره قبل أن تصل هي إليه، حتى أنا عفريتا أتى له بعرشها قبل يرتد إليه طرفه، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على عظمة المُلك الذي منَّ الله به على نبيه. ولما رأت بلقيس في مُلك سليمان عجائب خلق الله عز وجلّ وتأكدت من علمه وحكمته وصدق نبوته، أسلمت معه ودخلت في دين الله.

وهي قصة معروفة أيضا في الثقافة الغربية فقد جاء ذكر Bilqis ملكة سبأ (La reina de Saba) في الكتاب المقدس، في الجزء المعروف بالعهد القديم، وتحديدا في سفر الملوك:

La protagonista, reina de Sabá, aparece mencionada en diversos lugares de la Biblia: 2 Reyes 10, 1; salmo 71, 10; Isaías 60, 6… El nombre de la reina de Sabá que visitó a Salomón no consta en los escritos bíblicos, aunque Calderón en varias obras siempre se refiere a ella como Nicaula. (I. Griso, 2008, p28)

وعلى الرغم من أن ذكرها كان مختصرا، إلا في بعض المقاطع القليلة، والتي تعد على أصابع اليد الواحدة، إلا أن قصتها مع النبي الملك سليمان عليه السلام، أسالت حبر الكثير من النقاد ورجال الدين والمفكرين الغربيين. ويمكننا القول بأن قصتها جاءت مختلفة قليلا عن القرآن الكريم في بعض التفاصيل.

Nigra sum sed formosa, dice la Vulgata… Tal vez era negro el color de la reina, y el rey le ofreció el vino que embriaga en una copa. Tal vez esa copa tenía un hermoso grabado en el fondo. **(C. Janés,** 2016, p45)

بحيث تذكر الفولجاتا (الكتاب المقدس الذي جمعه القديس جيروم بعهديه القديم والجديد) ، تفصيلا جسميا عن ملكة سبأ، وهو أنه ربما يكون لون بشرتها أسودا، والحقيقة أن سكان تلك المنطقة (اليمن حاليا) يميل لون بشرتهم من السمرة الغامقة على السواد.

ولو عدنا إلى القرآن الكريم فإن اسمها غير موجود أيضا، بل ذكرت على أساس أنها امرأة تحكم شعبها، أي أنها ملكة، ولكن هناك بعض المصادر التي تذكر أن اسمها كان "بلقيس" ، ومن أهمها نذكر كتاب التيجان لابن هشام، وكتاب الإكليل للهمذاني ، وهو أبو

محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب بن يوسف الهمذاني المتوفى سنة 336هـ، والذي كان من أهم علماء الجغرافيا والفلك بشبه الجزيرة العربية.

El escenario donde se desarrolla el encuentro de Salomón y la reina de Saba en la cita bíblica debió ser el palacio real, mencionado como, la casa que había edificado. El palacio también debió ser construido con piedra de sellaría unida en seco y probablemente con un aparejo de soga y tizón. (A. Rodríguez, 2007, p161)

إنه من الطبيعي طبعا أن يستقبل ملك ملكة في قصره، فلطالما كان الملوك يتباهون أمام نظرائهم بقصورهم الفخمة وحصونهم القوية، فكيف الأمر بالملك سليمان الذي لم يؤت ملك قبله ولا بعده ما أوتي هو. هذا وتذكر بعض المصادر التاريخية والثقافية أن الهدف من وراء سفر ملكة سبأ إلى سليمان عليه السلام كان بغرض طلب الحكمة، إلا أن زيارتها له انتهت بالزواج منه.

El matrimonio se realizó y el profeta enseñó á su nueva esposa los principios de la verdadera fe, la fe en un verdadero Dios único. Después, Bilkis regresó á March, la capital de su reino, y Salomón le dió por guardia de honor una legión de silfos y de gnomos. Todos los meses el profeta dejaba sus estados para ir á visitarla y permanecer tres días con ella en March ó Saba. Bilkis tuvo de este matrimonio un hijo, que vivió poco tiempo. (V. Balaguer, 1901, p29)

إنه ملك عظيم أوتي مُلكا عظيما، خصه الله تعالى به وحده، فهو حكيم فطن ذو قوة وبأس، فبعد سؤاله عن الهدهد حضر أمامه مدليا بكل ما رأى وسمع، وهو بخلاف هدهد القناع الذي اختفى وضاع في اشتعال الغبار على حد تعبير الشاعر. وبمجرد سؤاله أن يُؤتى إليه بعرشها، قام خادمه من الجن بإحضاره تحت قدميه قبل أن يرتد إليه طرفه، كما أن الهدهد لما ذهب للمرة الثانية وعاد، حمل إلى النبي سليمان كل ما قالته الملكة بعد تلقيها لكتابه، وكيف استشارت أعوانها في أمرها.

حتى أن الملكة بلقيس جاءت عنده بمحض إرادتها وزارته في قصره ونهلت من علمه. ولكن بلقيس في مشهد القناع لم تأتي، ولم يأتي خبر منها، ولا من الهدهد الضائع، إنه ينتظر

ويتساءل في حيرة من أمره ، يتساءل عن الهدهد الضائع، والذي من المفروض أنه لا يغيب في اشتعال الغبار، وإنما يذهب ويرجع.

Y la Abubilla Yafur fue introducida en las tiendas, en presencia del Señor brillante sentado en su trono de esmeralda. Y ella se acercó, con la cabeza gacha, el aire humilde, el ojo sumiso y arrastrando las alas. Pero su alegría estaba en su pecho, y era una alegría muy grande. (…). Y la Abubilla, a una señal del Rey, habló diciendo: «¡Oh mi Señor, mi excusa es válida!». Luego fortaleció la voz y dijo: «Cuando llegamos a este país, observé, hacia el Sur, unos jardines silenciosos, por la mañana, ricos de ríos de rápida corriente, de frutos y de olores. Y su llamada era invencible, y mi alma se llenó de deseo por ellos. Y partí volando, llena de ebriedad. Y entré en la ciudad de Saba, ciudad capital, en medio de montañas. ¡Oh las montañas y sus pájaros!. ¡Oh voz dulce de los rebaños!. ¡Oh jardines en los que me detuve, en el corazón de las plantas aromáticas! (…)¡Ah región de Saba, tierra excelente! En ella hay fuentes, manantiales, muchos, muchos. Hay en ella higos, uvas y limones dulces, muchos, muchos, y albaricoques de dos en dos, y melones cuya carne tiene cuatro manos de espesor, y todos los frutos que procuran placeres y goces lícitos, muchos, muchos. Hay en ella rosas de sensata pétalos y, en su extremo oriental, hay incienso. Y llegamos ebrias de olores a Mareb, residencia de Balkis, y nos dirigimos a su palacio.(F. Marín,2009, p119)

تجمع المصادر على أن هدهد سليمان الملك النبي (El rey Salomon) عاد إليه منحني الرأس مخفوض الجناح خوفا وتبجيلا لسيده، ثم طفق يقص عليه السبب العظيم من وراء غيابه، وهو اكتشافه لأرض خضراء خصية مليئة بالخيرات وغنية بالحدائق والجنان تدعى سبأ، تحكمهم امرأة مبجلة تدعى بلقيس، قصرها فخم وعرشها عظيم.

En el relato bíblico la Reina no tiene nombre, únicamente se la identifica por el lugar de donde procede. El término Saba aparece en otras citas bíblicas, siempre relacionado con un territorio y los productos que se comercializaban, que no son otros que los que la Reina de Saba llevó a Salomón. (A. Rodríguez, 2007,p 159)

فعلى الرغم من كون اسم الملكة لم يرد حرفيا في الكتاب المقدس. إلا أنه يروي تفاصيل عن زيارتها للملك سليمان عليه السلام (El rey Salomon) محملة بالهدايا الفاخرة والعطايا الثمينة. أي أن زيارة الملكة بلقيس حصلت فعليا، وأنها جاءت بنفسها مع خدمها وحشمها

إلى قصر نبي الله سليمان في القدس ، وهو ما نجده في الروايتين العربية الإسلامية والغربية المسيحية. ولكن القناع (الشاعر/ سليمان النبي الملك) بقي منتظرا إياها ولكنها لم تأتي، وهو ما يشكل نقطة التحول بين القصتين: قصة سليمان الملك النبي مع بلقيس ، وقصة القناع مع بلقيس، وهو مربط الفرس الذي أراد الشاعر من خلاله أن يقف ويوقفنا معه ليشير به إلى دلالة رمزية ما ، وهو ما سنحاول تحديده وتسييج معناه الإيحائي المعين من خلال المحتوى النووي.

فالشاعر هنا، بوضعه قناع نبي الله الملك سليمان عليه السلام، واسترجاعه لقصته مع بلقيس والهدهد، يعطينا بعدا آخر من الإشارة الرمزية، ويرسم لنا احتمالا آخر لوقوع الأحداث، خاصة بعد غياب الهدهد وضياعه في اشتعال الغبار (Una abubilla vaga perdida en el polvo encendido) ، بحيث تضيف المترجمة للهدهد الضائع (Una abubilla perdida) صفة أخرى ، غير موجودة في نص الأصل وهي (vaga) ، والتي تشير إلى معان عدة كالكسل والخمول وأيضا الغموض والضبابية وعدم الوضوح، وكلها دلالات تخدم مشهد الهدهد الضائع في الغبار.

vago, ga
Del lat. *vacuus* 'desocupado'
1. adj. Holgazán, perezoso, poco trabajador. U. t. c. s.
2. adj. Dicho de una persona: Sin oficio y mal entretenida. U. t. c. s.
3. adj. Vacío, desocupado.
4. adj. desus. Vacante, vaco.
5. m. Ar. Solar vacío.

Del lat. *Vagus*
1. adj. Que anda de una parte a otra, sin detenerse en ningún lugar.
2. adj. Dicho de una cosa: Que no tiene objeto o fin determinado, sino general y libre en la elección oaplicación.
3. adj. Impreciso, indeterminado.
(DRAE)

فالهدهد في أصل الأمر يعمل بمثابة المرشد إلى مكان الملكة بلقيس، والذي من المفترض أن يذهب إلى أرضها ومملكتها ثم يرجع، وبعد ذلك يذهب إليها ثانية بكتاب من الملك سليمان ويرجع إليه بخبر قدومها إليه.

ولكن هدهد القناع لم يأت بالخبر اليقين، إنه ضائع في اشتعال الغبار(Una abubilla vaga perdida en el polvo encendido)، والغبار هنا يدل على الحيرة من الأمر وعدم وضوح الرؤية، وهو ما فتئ يسأل عن بلقيس، أين بلقيس؟ (¿Dónde está Bilqis?) ، فتبعا لقصة الملك النبي، يجب أن تكون بلقيس هنا، مباشرة بعد عودة الهدهد، ولكن لا الهدهد يأتي بالخبر اليقين، ولا بلقيس ترد على خطاب الترحيب، إنه يتساءل: فإلى أين يقتادنا الهدهد؟(¿Hacia dónde nos guía la abubilla?) ، فقد ترك وراءه غموضا ولبسا وجهلا بما يأتي ، يظهر لنا من خلال استعمال الشاعر لعبارات مثل: أشجارُنا الآنَ سوداءُ(nuestros arboles ahora permanecen ennegrecidos) ، هذي الأناشيدُ سوداءُ(estos himnos envueltos en velos de luto) ، هذا المدى أسودُ el) horizonte negro)، كم فسيحٌ هو الليلُ، وغيرها من العبارات الأخرى التي تدل على طول الليل وتأخر النهار، وغياب الهدهد، بل ضياعه في اشتعال الغبار، والقناع لازال ينتظر في الظلام ينتظر نور النهار، عل الهدهد يعود، وعلها بلقيس تأتي. وبحكم انه غاب في اشتعال الغبار، ولم يأتي لمولاه بالخبر اليقين، جعل قناعنا يحتار في نفسه، فيلتبس عليه أمره ولا يعود يرى شيئا من حوله سوى الظلمة والسواد ، وهما عنصران يدلان على اللبس والإبهام والضبابية وعدم الوضوح والغشاوة، وهو ما تبينه لنا حيثيات الهنا والآن في القصيدة، إذ يقول :

هدهد

ضائع في اشتعال الغبار

طعنة في قميص

النهار...

فكأنما قام احدهم بطعن النهار بخنجر أو سيف أو نحوهما، مما أدى إلى إحداث شرخ في فيه، فتسلل من خلاله الليل بظلمته وسواده مقتحما ضوء النهار ووضوحه وتجليه وبيانه. وهنا صار كل ما يحيط بالقناع أسودا ، فالأشجار سوداء والأناشيد والمدى أسود كذلك. لقد أصبح الليل فسيحا طويلا مسترسلا بعد اختراقه النهار من خلال الشرخ الموجود في قميصه

جراء الطعنة، مما يجعل حلم الشاعر بعودة هدهده ولقاءه مع الملكة ضيقا، واحتمال حصوله ضئيلا، حتى انه راح يتساءل:

من سيرفو قميص

النهار؟

كم يطول بنا الليل؟

فهو يريد أن يقوم أحدهم بخياطة الشرخ الذي حصل في قميص النهار، حتى ينجلي الليل ويعم الضوء وينار المكان، فقد سئم من الليل الطويل الذي طال استرساله مطبقا عليه وعلى الأشياء من حوله، وهو لا يجد أمامه إلا الهدهد ليسأله بل وحتى ليسائله لأنه هو من ضاع وأضاع معه حلمه في الحصول على الأخبار وفي اللقاء ببلقيس ملكة سبأ.

ولعل المترجمة نقلت هي الأخرى مشهد الانتظار العقيم بكل دقة، راسمة مشهد الهدهد الضائع الذي لا يعود، وهو ضائع بدوره في نص الترجمة كما رأينا (Una abubilla vaga perdida en el polvo encendido)، كما ان النهار في نص الترجمة مطعون ، إذ تحاول المترجمة إعادة رسم المشهد التأويلي ذاته (punalada en la camisa del dia)، تليها التساؤلات عن بلقيس (Bilqis)، أين هي؟ لماذا لم تأتي؟ وقد زاد الشرخ المحدث في قميص النهار الأوضاع سوء، بدخول السواد والظلام إلى محيط القناع ومداه وأناشيده ، فكل شيء أصبح اسودا مظلما وكأنه في حداد.

Nuestros árboles ahora

Permanecen ennegrecidos

Estos himnos

Envueltos en velos de luto

El horizonte

Negro

كما تنقل المترجمة تساؤل القناع عمن سيرفو قميص النهار ويخيط شرخه، فيتوقف بذلك تدفق هذا الليل الطويل من خلاله:

¿Quién zurcirá la camisa de día ?

¿Qué larga es nuestra noche?

¡Oh abubilla!

إن أهم نقطة في سير الدلالة الرمزية للقناع في النموذج العاشر، هي عدم عودة الهدهد، التي تلتها ظلمة وسواد جرّاء طعن قميص النهار، مما عمق من حيرة القناع وكثرة تساؤلاته، ومللله من الليل الطويل، فهو يلبس قناع نبي الله الملك سليمان عليه السلام ويسترجع معه قصته مع الهدهد وملكة سبأ، ولكن مع تغيير في أحداثها، فلا الهدهد يعود من غيبته ولا بلقيس تأتي لزيارته.

ولقد نقلت المترجمة الرمز القناع (الشاعر/ سليمان) دون الإفصاح عنه لفظا (Poeta/ Salomon) في نص الترجمة غلى اللغة الإسبانية، بل نقلت العناصر الدلالية الأساسية التي تشير إليه تبعا لنص الأصل (abubilla, Bilqis) .

كما نقلت أبيات القصيدة بشكل متقن وسلس يفيد بعدم عودة الهدهد(abubilla) وكذا بعدم قدوم الملكة بلقيس(Bilqis) بخلاف القصة الحقيقية التي حصلت مع نبي الله الملك سليمان عليه السلام. وقد استطاعت المترجمة نقل الشحنة الدلالية الرمزية في عكس معنى الانتظار اليائس والعقيم ، الذي ظل صاحبه منتظرا طائله دون أن يناله، وهي الدرجة نفسها من التأثير التي نلمسها في نص الترجمة كما في نص الأصل.

II -11-النموذج الحادي عشر:

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: حجرُ الذكرى **الديوان:**ممالك ضائعة **الصفحة:** 29	**مجنون ليلى**	**Machnun**	**Titulo:** Piedra del recuerdo **Poemario:** Reinos perdidos **Página:** 101

نحن إذن بصدد دراسة نموذج آخر في نوع الرمز القناع، والذي أشرنا سابقا إلى خاصيته الأدبية الفريدة، بحيث لا يصرح به لفظا ظاهرا، بل يتقمصه الشاعر ويتلبسه في إحدى مستويات الشعور العميقة أثناء معاناته من مشاعر ما، والرمز الذي بين أيدينا هو لأحد شعراء صدر الدولة الأمية والذي لاقت قصته وقصائده باعا كبيرا في تاريخ الأدب العربي بكل أنواعه، إنه قيس بن الملوح، أو كما هو معروف مجنون ليلى، والذي تناقل الأدباء العرب قصته من خلال مختلف الأنواع الأدبية عبر العصور والأزمنة، وتحمل القصيدة في اللغة الاسبانية عنوان:Piedra del recuerdo إذ نقلته المترجمة عن أصله العربي لجعفر العلاق: حجر الذكرى.

II -1-11-الدراسة السيميائية:

ما إن يأتي ذكر اسم "ليلى" في حديث حب إلا وعادت بنا ذاكرتنا إلى مجنون ليلى أو قيس وليلى، فهي ليست من أشهر قصص الحب في تاريخ العرب وحسب، بل تكاد تكون أشهرها على الإطلاق. ولعل العرب ليس وحدهم من يعرفون ليلى وقيسها، فقد شاعت قصتهما وانتقلت إلى عديد الثقافات كما شاعت وانتقلت قصص مثلها كروميو وجولييت.

وعلى الرغم من زخر ذاكرة العرب الأدبية بعظيم الدواوين المخلدة لقصص الحب، على غرار الشاعر عنترة العبسي وهيامه في حب عبلة، وقيس بن ذريح عاشق لبنى، وجميل بن معمر عاشق بثينة وغيرهم ، إلا أننا لا نتذكر كل هؤلاء عند ذكر جنون العاشق، بل نتذكر أولا قيسا مجنون ليلى.

ولكن هذا المستوى البسيط من التأويل غير المباشر غير كاف، لذلك سنمر إلى مستوى آخر من التأويل الواسع، وهو المؤول الديناميكي، أين سنحاول رسم الخطوط العريضة وكذا الرفيعة، التي تحيط بقيس وليلى، وكذا محاولة كشف الدافع من وراء تلبس الشاعر العلاق لقناع الشاعر قيس بن الملوح.

لقد انسلخ شاعرنا العلاق عن جسده وروحه وتلبس جسد وروح الشاعر قيس بن الملوح مجنون ليلى، في واحدة من أعمق اللحظات الشعورية التي مر بها شاعرنا ، جعلته يجسد عواطفه ومشاعره وأحاسيسه عبر رسالة إشارية عميقة المعنى من خلال الرمز.

وقيس بن الملوح هو أحد أشهر شعراء الأدب العربي عبر العصور والأزمنة، لما لاقته قصته مع ابنة عمه ليلى من صيت في زمانه وفي كل زمان. و "قيس بن الملوح أو مجنون بني عامر، كما عُرف واشتهر بذلك ، هو واحد من شهداء الحب العذري، الذين سجلوا في التاريخ أروع قصصه وأنبل عواطفه، لقد شهدت مطالع الدولة الأموية حياة قيس بن الملوح (المجنون) في حين كانت وفاته ما بين 65 و85 هـ" (ابن الملوح ، 1999، ص 7)

وتجمع المصادر الأدبية والتاريخية أن قيسا بن الملوح العامري قد كان صغيرا يلعب مع ابنة عمه ليلى وغيرها من الخلان والأتراب في القبيلة، ولكنهما ومنذ نعومة أظافرهما كانا يتفقان معا ، بحيث "كان صغيرا وليلى وهي ابنة عمه كانت صغيرة أيضا ، فكانا يجتمعان في بهم

(أي أغنام لهما) يتحدثان وهما صغيران، فلما شبا وكبرا جعل حبهما يزيد وينمو كل يوم وساعة" (ابن الملوح ، 1999، ص 27)

وهناك لقيس العديد من الأبيات الشعرية التي تؤكد بأن قصتهما معا بدأت وهما صغيران في السن ، فكان يجتمعان ولا يفترقان أبدا، ولكن من عادة العرب أن الفتاة إذا كبرت تحجب عن الأعين ، فلما كبرت ليلى حجبها أهلها عن قيس وعن غيره من شباب القبيلة، ومن أشهر أبياته التي تؤكد ذلك قوله:

تعلّقتُ ليلى وهي غِرٌّ صغيرة ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجمُ

صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم

(ابن الملوح ، 1999، ص 28)

وعلى الرغم من معاناة قيس من وراء حبه لابنة عمه، إلا أنه كان يُخرج ما في قلبه ويبث لوعته شعرا ما ينفك يرسله في الأجواء، على عكسها هي من بقيت حبيسة بيتها ، حُجبت عن حبيبها وعن غيره بسبب ما انتشر في القبيلة من قصة حبها لابن عمها قيس ، فأنشدت هي الأخرى تقول:

وكلّ مظهر للناس بغضا وكلٌّ عند صاحبه مكينٌ

تُخبرنا قلوب بما أردنا وفي القلبين ثَمَّ هوى دفين

(ابن الملوح ، 1999، ص 29)

ولعل هذين البيتين يؤكدان أن ليلى كانت تُحبُّ قيسا، وأنها هي الأخرى تعاني في صمتها ما يعانيه هو من مرارة الفراق وعذاب البعد، إلا أن قيسا أحبه فهام بها حتى لُقّب بالمجنون ، وإن أهم نقطة نستقيها من هذين البيتين أنه كان حبا كاملا وليس حبا من طرف واحد، وأن ليلى كانت تحب قيسا قبل أن تحجب عنه وبعد ذلك أيضا.

ولما اشتد بقيس حاله وعظم مصابه وبلغ به حب ليلى كل مبلغ ، وأخذه سرحان عقله بها كل مأخذ، قرر قومه أن يتحركوا لإنقاذه، ف"قام أبوه وإخوته وبنو عمه وأهل بيته فأتوا أبا

ليلى وسألوه بالرحم والقرابة والحق العظيم أن يزوجها منه، وأخبروه أنه أُبتلي بها . فأبى أبو ليلى ولجّ وحلف وقال: والله لا حدّثت العرب أني زوجتُ عاشقا مجنونا" (ابن الملوح ، 1999، ص 31)

وهكذا عاد أبوه وقومه بالخيبة ، فقد رفض أبوها أن يزوجها قيسا، على الرغم من أنهم قدموا لها مهرا بحسب عادات العرب ، وكانت حجة أبيها في رفضه انه شهّر بها في قصائده وأسمع العرب كلهم بحبه لها، وقد كان من عادة العرب أن لا يزوجوا العشاق والمحبين، وأن من يفعل ذلك ينال خزيا كبيرا ويلتصق العار به ، فحال من يزوج ابنته من عاشقها كأنه يبارك ما جرى بينهما من حب وعشق وهيام ويرضى بذلك.

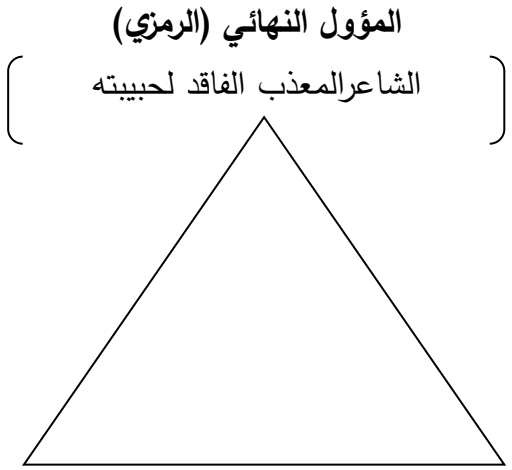
وقد قام بعض أهل المشورة بنصح قيس أن يتضرع إلى الله عز وجلّ بان ينعم عليه بنسيانها، خاصة بعد أن قرر أهلها تزويجها بشخص آخر حتى ينهوا هذه القصة ويقطعوا دابر كل من يأتي على ذكرها. " فأخرجه أبوه إلى عمرة، وهما راكبان جملا في محمل، فلما قدما مكة قال له أبوه: يا قيس! تعلق بأستار الكعبة، ففعل، فقال: قل اللهم أرحني من ليلى وحبها، فقال: اللهم مُنَّ عليّ بليلى وقربها، فضربه أبوه" (ابن الملوح ، 1999، ص 31)

أي أن قيسا بقي على حبه وعهده مع محبوبته ليلى، حتى وبعد أن حجبت عنه، بل وحتى بعد أن زوجها أهلها برجل غيره مباشرة بعد رفضهم تزويجه إياها، وهي المغلوبة على أمرها.

وهكذا عاش قيس حياته القصيرة هائما على وجهه في البادية ينشد أشعاره ويعيش ألمه ويُجسّدُ صبابته شعرا ، حتى وافته المنية وحيد هائما شاردا معذبا جريحا حزينا لا يعلم بحاله إلى الله . ولقد كان بعض الأعراب يقدمون له الأكل والشراب، كما انه كان هناك أعرابي اعتاد على زيارته وتفقده والسؤال عن حاله وكتابة ما يسمعه منه من الشعر، حتى جاء يوم لم يجده فيه وقد بحث عنه كثيرا ، فذهب إلى حيّه واخبر قومه فقال: "فقام إخوته وبنو عمه وأهل بيته فطلبناه يومنا وليلتنا فلما أصبحنا هبطنا إلى واد كثير الحجارة والرمل، إذا نحن به ميتا" (ابن الملوح ، 1999، ص 126)

وهكذا انتهت حياة هذا العاشق المسكين ، الذي ظل يصارع هوى ابنة عمه في قلبه بلا هوادة ، ويقرض ما يخالجه شعرا حتى مات على ذلك شهيدا لحب قوي عميق صادق ورقيق شاءت الأقدار له أن لا يكتمل.

نصل عند مستوى المؤول النهائي الرمزي هذا إلى نقطة ارتكاز الشاعر لحظة تقمصه قناع مجنون ليلى رمزا، ليعبر عن مرارة الفقد وفراق الحبيبة ووحشة الليل، وهي دلالة رمزية إشارية نلمسها من خلال النص ، وفيما يلي التمثيل السيميائي على المثلث البورسي للقناع في نص الأصل:



-علامة معيارية رمزية تصديقية -

الرمز إذا عبارة عن قناع، يتحد فيه الشاعر العلاق وقيس المجنون في شخصية واحدة تحملهما معا في كنه واحد ، وهو رمز معياري لأن كتب التاريخ والأدب نقلت قصة مجنون ليلى قيس بن الملوح ، حتى أنه عرف بالمجنون أكثر مما عرف باسمه، وفي ديوانه الجامع الذي قام أبو بكر الوالبي بجمعه نجده يضع عنوانه كالتالي: "ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى" حتى لا يلتبس على القارئ الأمر ويدرك أن قيسا هو مجنون ليلى نفسه.

كما نُقلت أشعاره وقصته مع ليلى من العربية إلى غيرها من اللغات والثقافات باسمه وكنيته ، وهو الشكل الذي تورده المؤلفات الأدبية والتاريخية. وهو رمز تصديقي لأنه قابل للحكم عليه بالصدق أو الكذب ، فهو نوع من العلامة الرمزية ينتج بإحالة الماثول على مؤوله من

زاوية الثانيانية بحسب التقسيم السيميائي البورسي، بحيث يمكننا القول مثلا: إنه قيس مجنون ليلا، فنقول: نعم، أو نقول: لا، ليس هو بل هو قيس مجنون لبنى مثلا. ويتلبس الشاعر العلاق قناع الشاعر قيس بن الملوح مجنون ليلى للإشارة إلى حال حبيب وحيد جلس يسامر ليله في وحدة موحشة بعد أن ذهبت عنه ليلاه (حبيبته) وتركته وحيدا.

II -11-2-التفاوض حول الترجمة:

لمسنا من خلال تحليلاتنا السابقة والتي توصلنا بعدها إلى مستوى نهائي من التأويل ، أن الشاعر العلاق أراد أن يضع قناع مجنون ليلى "Machnun" للإشارة إلى حالة من الوحدة الموحشة يعيشها القناع في ليل كئيب غابت فيه عنه حبيبته وتركته يصارع رياحه الجارحة. إنها الشحنة الدلالية في نوعها المعرفي الأولي والتي نلمسها من خلال قراءتنا للنصين الوصل والأصل، والتي تعكس وحدة الحبيب الفاقد لعطر حبيبته ووجودها في ليل مظلم، عمّق سكونه الموحش من ألم صاحبنا.

وهنا نمر إلى مستوى أوسع من التحليل، قد يمكننا من الإحاطة أكثر بالأبعاد الإشارية لهذه الصورة الرمزية القوية والمعبرة. بحيث سنحاول تفحص الجوانب الدلالية في الصورة الرمزية التي اختارها الشاعر (مجنون ليلى) للإشارة إلى ما تعانيه نفسه الشاعرة من ألم الفقد ووحدة موحشة، إذ نجده يذكر "ليلى" ، وهي حبيبة المجنون وابنة عمه وخليلته وسالبة قلبه وعقله وهواه. ولعل اسم "ليلى-Layla" فيه من الدلالة الرمزية الكثير.

Qays y Layla , los «Romeo y Julieta» de la literatura islámica, se aman desde su tierna infancia. Una versión de la leyenda dice que los padres de la niña impiden los amores porque Qays celebraba a su enamorada en indiscretos versos febriles. Otra versión más prosaica sugiere que Laylà tenía otro pretendiente de rango social y económico superior, que se convierte en el favorito de sus padres.

(L. López-Baralt,2009 , p202)

إن تاريخ الآداب العالمية يشهد على أن قصص العشاق الفريدة من نوعها تسافر عبر الزمان والمكان، مطلقة العنان لأجنحتها، تخبر الناس عما كان وجرى، فقد انتقلت قصة مجنون ليلى " Machnun " إلى ثقافات أخرى، فوصلت إلى الثقافة والأدب الإسبانيين عن طريق الترجمة. وهكذا أُعيدت حكايتهما مرارا وتكرارا نثرا وشعرا ومسرحا ودراما وسنما، حتى صارت

قصتهما مثالا يُضرب عن العشق العذري والهيام بالحبيبة والوفاء لها ، بل وحتى رمزا للموت حبا وعشقا من الم الفراق.

Cuando Qays pide la mano de Laylà, ésta le es denegada. El joven, desesperado, se retira entonces al desierto, donde le sirven de compañía tan sólo las fieras y los poemas despechados que su voz enloquecida echa sin cesar al viento. Aquí deja de ser Qays para convertirse en Machnún o «loco». Literalmente, en «enduendado», ya que la raíz trilítera árabe asocia el nombre de nuestro famoso protagonista con el yinn, «duende» que se mete por las venas y se apodera del ser, como el que solía visitar a Federico García Lorca en trance poético. Así que Qays pasa a ser «Machnún Laylà» (L. López-Baralt,2009 , p202)

لم يختر المجنون الابتعاد عن محبوبته، ولم تُخيّر هي بدورها ، وهي المغلوبة على أمرها ، لقد فُرض عليها الفراق فرضا، بعد أن حجبت "Layla" عن محبوبها المجنون " Machnun "عندما بلغت الصبا تارة، وعندما زوجها أهلها رجلا غير قيس "Qays" تارة أخرى ، وإن كان قيسنا العامري هو من طلبها أولا وهي ابنة عمه، وذلك لما اعتادت على فعله العرب برفض تزويج المحبين بعضهم ببعض، كنوع من الرفض القاطع لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة خارج نطاق الزواج، فهم يفرقون بين المحبين عقابا لهم وردعا لكل من تسول له نفسه الوقوع في شراك العشق والحب والهوى.

ولعل اسم ليلى "Layla" في القصيدة المترجمة، حتى بالنسبة للقارئ باللغة الإسبانية، سيعمل عمل البوصلة التي سترجع به إلى المجنون "El loco " أو مجنون ليلي " El loco de Layla" فقصة قيس مجنون ليلى مشهورة جدا، ليس عند العرب وحدهم فحسب، بل وحتى عند الغرب ، فقد سافرت قصتهما إلى عديد الشعوب والثقافات عن طريق النقل والترجمة، فهما بمثابة روميو وجولييت العرب نظرا لعظم قصتهما، فقد سمع قراء الأدب والمهتمون به بقيس وليلى أو بالمجنون وليلى.

وعند التعمق أكثر في هذه الدلالة الرمزية في نص الترجمة لليلى "Layla" والمجنون "Machnun" ، نجد لها العديد من الأبعاد الإيحائية ، والتي تصب في معنى العشق العميق والحب الجارف ، وعلى الرغم من عدم ورود اسم المجنون "Machnun" لفظا في القصيدة المترجمة على غرار القصيدة الأصلية طبعا، ولكننا نفهم من سياق الأبيات أن من يتحدث هنا هو المجنون "Machnun" قيس بن الملوح عاشق ليلى "Layla"، أو

بالأحرى والأصح هو القناع المتكون من الشاعر المجنون بحب ليلى والشاعر العلاق ، في نقطة رمزية يتحد فيها كلاهما معا.

ولعل اسم "Machnun" الذي لم يذكر هنا لفظا ، نظرا لخصوصية الرمز القناع الأدبية، والتي لا يصرح فيها به لفظا، إلا أننا نجد المترجمة نقلت عن الشاعر في قصائد أخرى اسمه على هذا النحو: "Machnun"، ونذكر هنا على سبيل المثال قصيدة: " Layla y Machnun" والتي نقلتها المترجمة عن أصلها العربي: "ليلى والمجنون".

إن اسم "Layla" محبوبة مجنون بني عامر وابنة عمه ومعشوقته الأبية التي حملها في قلبه وتغنى بها في شعره حتى وافته المنية ، فيه من الأسرار ما فيه ، وإنه اسم جميل خفيف، مكون من صوتين اثنين، معناه عميق يتناسب مع معاني الحب والعشق والهوى ، فهو مستمد من "الليل" أو من "الليلة" "Layla –La noche"

La primera mujer literaria que personifica tanto la experiencia del amor humano como la del amor divino bajo el disfraz metafórico de la noche. Ahí está Laylà, la amada de Machnún, símbolo del amor imposible en la tradición literaria preislámica. La reescritura mística de esta amada profana se sirvió precisamente de su nombre, enormemente sugestivo: es que Laylà significa en árabe layl o «noche». (L. López-Baralt,2009 , p202)

وهل هنالك أحسن من الليل بعتمته وسكونه وهدوءه وخلوّه من البشر ، يسمح للعشاق بمناجاة بعضهم والبوح بكل ما يعتمل في أعماقهم لمحبيهم، بعيدا عن ضوء النهار وغوغاء الناس وكلامهم.

هناك العديد من الترجمات التي خضعت لها قصة ليلى مع المجنون إلى اللغة الإسبانية ، في القصة والرواية والمسرح والفن وغيرها، منها ترجمة قام بها محمد كنغراني (Muhamad Kangrani) سنة 2010، بحيث قام في هذه التجربة الترجمية البديعة بنقل القصة إلى اللغة الإسبانية بشكل جميل وسلس، أشفعها ببعض التحليلات والملاحظات الخاصة عند اقتضاء الأمر، بحيث ينقل نثرا أحداث القصة ووقائعها، ثم يترجم شعرا كل ما قاله قيس بن الملوح من قصائد وأشعار في حب ليلى.

Los espirituales del islam se sirvieron del nombre nocturno de la amada de Machnún con tanta insistencia porque habían codificado la «noche» como símbolo místico a lo largo de muchos siglos. Ya dejé dicho que la noche envolvente desvanece los contornos y es símil del Todo infinito en el que se funden las identidades borradas. Estamos ante un auténtico clisé literario del sufismo: difícil pensar que lo inventara aisladamente el Reformador del Carmelo. (L. López-Baralt,2009 , p204)

وهكذا يحمل اسم معشوقة المجنون "ليلى–Layla" معان حتى في أصواته وحروفه نفسها ، فهي تدل على الليل "Layl" او "layla" أي الليلة أو الليل، وهو عكس النهار. وهي دلالة عميقة لما في حال العشاق من تفضيلهم الليل على النهار، فالليل بظلمته يغطي عليهم، وبسكونه يلهمهم، ويزيد من عمق تأملهم وانغماسهم بعضهم ببعض ، ف "Layla" هي الحبيبة "enamorada" والليلة "Noche" المظلمة التي تثير قلب محبوبها بعميق حبها وغديق عشقها.

En fait, j’ai constaté que chaque transmetteur racontait sa propre histoire sur Qays et Laylā. Ces deux amoureux sont devenus un prétexte pour avouer des sentiments personnels à toutes les époques.(L. Ghazzali 2009 p133)

وهكذا أصبح اسم قيس "Qays" و ليلى "Layla" أيقونة للحب عبر الأزمنة والأمكنة في تاريخ الأدب العربي أولا ثم ما جاوره من الآداب القريبة كالفارسية وبعدها البعيدة الآداب الغربية بفعل النقل والترجمة.

en la poesía y en las leyendas árabes la amada suele llamarse Laylà (noche), porque la noche es un símbolo de la belleza perfecta pasiva. El deseo del amante viene a representar su aspiración a la Verdad Última». (L. López-Baralt,2009 , p204)

فعند قراءتنا لشعر الغزل في الأدب العربي نجد العديد من أسماء النساء يتغنى بها الشعراء تارة ويتغزلون تارة ويشتكون منها تارة أخرى، من أمثال لبنى وعبلة وفاطمة وأسماء وغيرها، ولكن الغلبة ل"ليلى" حتى أصبحت الحبيبات في الشعر كلهن "ليلى"، أو أن "ليلى" صارت اسما مشتركا لكل الحبيبات، أو أنها صارت رمزا للحبيبة على كل حال، فهو اسم ثان قد يستعمله الشاعر للإشارة إلى حبيبته وإخفاء اسمها حتى لا يشيع خبرها، أو لأنه يشبّه أو

يعكس ما يعانيه مع حبيبته بما عاناه قيس مع ليلى ، حتى أصبح يقال: "إنه يتغنى بليلاه" ، كما شاعت أمثال نحو: "لكل قيس ليلى" أو " كل قيس مع ليلاه" وغيرها.

لقد أثرت قصة قيس وليلى في الأدب العربي شعرا ونثرا، فراح الشعراء والأدباء يتغنّون باسمها، فهي تدل على الحب والحجب والعذاب والعشق والألم والفقد وجنون الحب وهيام الحبيب. ومعنى اسم "ليلى" كما ورد في لسان العرب:

ليلى: أشد الليالي ظلمة، فنقول: ليلة أو ليلى أو ليلاء. ومعناها كذلك الخمرة، ومنهم من ذهب إلى أن الخمرة السوداء تسمى ليلى، وهي كذلك النشوة وابتداء السكر.

ومنه يمكننا الوقوف على عديد المعاني التي يحملها هذه الاسم الأنثوي الصغير والجميل "ليلى" الذي بدا من ارتباطه بالليل والسهر وعذاب السهاد وألم العشق في الظلام، مرورا بمعنى الخمرة التي كثيرا ما يلجأ إليها معذبو الحب في ليلهم حتى يتمكنوا من الصبر على ليلاهم وتحمل عذاب بعدها.

لقد عمقت تراجيديا قصة قيس وليلى وحقيقة إبعادهما عن بعضهما وحرمانهما من حبهما من ترسخ اسميهما في ذاكرة الأدب والفن، فقد تعدّى تجليهما للحب الأدب بشعره ونثره إلى فنون أخرى كالغناء والموسيقى والرسم وغيرها، ولعل من بين أشهر الفنانين الذين ارتبطت أسماؤهم بقيس وليلى في مجال الغناء نذكر وديع الصافي وكاظم الساهر وعبد الرحمن محمد وغيرهم.

فقد تحمل الحبيبة اسم هند أو شيماء أو مريم أو لمياء أو سارة أو سميحة أو ميساء ولكنها في القصيدة أو الفن : ليلى.

وهناك احتمال آخر من كون لبس الشاعر العلاق لقناع قيس بن الملوح باكيا على ليلى، ليلى الحبيبة لا المرأة، ليلى الأرض، ليلى الانتماء، ليلى الوطن، ليلى بغداد، ليلى العراق.

فقيس بن الملوح يذكر في إحدى قصائده أن ليلى العامرية أقامت في العراق في فترة من فترات حياتها، وذلك بعد غيابها عنه وزواجها من غيره، كما أنها كانت من أشد فترات حياتها صعوبة، إذ أنها كانت مريضة وتعاني، يقول قيس بن الملوح:

يقولون ليلى بالعراق مريضة فمالك لا تضنى وأنت صديق

شفى الله مرضى بالعراق فإنني على كل مرضى بالعراق شفيق

(ابن الملوح، ص 66)

فقد تدل ليلى، أو بالأحرى أن الشاعر العلاق اختار ليلى، التي مرضت بالعراق ، للإشارة إلى الحبيبة المريضة والمعذبة في العراق، في عراق الشاعر العلاق وفي زمنه، أو أنها ربما دلت على الأرض المريضة، على العراق ذاته، المريض والعليل.

فقيس يقول في قصيدته بعدها:

فإن تلك ليلى بالعراق مريضة فإني في بحر الحتوف غريق

أهيم بأقطار البلاد وعرضها ومالي إلى ليلى الغداة طريق

(ابن الملوح، ص 66)

وكأننا بالشاعر العلاق وهو يتلبس قناع الشاعر بن الملوح، يشكو مرارة حبيبته "العراق" المريضة والتي فقد بمرضها وجهته وتعطلت بوصلته ، فلم يعد يدري بأي الأقطار هو، وأي الطرق سبيله إلى النجاة في هذا الليل الجارح الذي عمق من ألمه وعذابه مرارة فقد حبيبته . فمن الممكن جدا أن القناع هنا يشير إلى العراق بليلى، إلى العراق المريض والعليل والذي اشتدت به أسقامه، فبعد كل تلك الأحداث المثيرة والخطيرة والتي يفصلها الدكتور محمد سهيل طقوش في كتابه تاريخ العراق الحديث والمعاصر، خاصة المرحلة التي أعقبت تولي الرئيس صدام حسين وحزب البعث السلطة في البلاد ابتداء من 1979 جاءت عملية ثعلب الصحراء والتي تبنتها كل من الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، وذلك بشنهما هجوما مشتركا يهدف إلى تدمير برامج الأسلحة النووية والكيماوية والبيولوجية العراقية سنة 1998، ولقد ضربت مواقع عسكرية وأمنية في العراق ، مما نتج عنه موجة هلع وخوف كبيرة لدى الشعب العراقي، (طقوش، 2015) خاصة إذا علمنا أن قصيدة "حجر الذكرى" صدرت ضمن ديوان الشاعر الموسوم " ممالك ضائعة" سنة 1999.

إن من وراء اختيار الشاعر العلاق لمجنون بني عامر قيس بن الملوح مجنون ليلى " Machnun de Layla" سببا، جعله يلبسه قناعا في لحظة شعورية تجعل من التجربة الشعرية للعلاق تتحد مع التجربة الشعرية لقيس بن الملوح ، إنها نقطة دلالية رمزية عميقة تعكس رغبة الشاعر في الإشارة غلى فكرة ما في قالب رمزي عميق.

إنه يرسم مشهد عاشق وحيد، بقي بمفرده منسيا في ليلته بعد أن غابت ليلاه ورحلت عنه ، ففقد الوجود من حوله الحياة، وذهبت عن نفسه الرغبة في كل شيء، فليلى التي رحلت هي من كانت تؤنس وحشته ، فرحلت أنيسته، وهي من كانت تعطر ليله، فرحلت وتركت وراءها ريحا جارحة تؤجج مرارة الفراق وتزيد من ألم الفقد.

والقناع هنا يرمز إلى عاشق ولهان يسامر ألمه في ليل موحش بعد غياب حبيبته "ليلى" ، وهو لا يجدها ولا يجد أثرها كلما بحث عنها. وهو المعنى الذي عملت المترجمة على إيصاله أيضا، بنقلها لدلالات الفقد " Layla partió" والوحشة "Soledad" فهي تصور حالة القناع وهو يجلس وحيدا بعد ذهاب حبيبته، تاركة إياه في ليل منسي " La noche permaneció olvidada

وحتى نتمكن من حصر أي المعاني تحديدا ارتكز عليه القناع ليبني صورته الرمزية، يتعين علينا تحديد حدود الدلالة الرمزية في إطار المحتوى النووي، وذلك بغية تسليط الضوء على النقطة التي تعكس رمزية القناع في لحظته الشعورية الإشارية ، وهو ما سنتمكن من تحديده بالرجوع إلى حيثيات الهنا والآن، عبر استنطاق أبيات القصيدة التي بين أيدينا، وربطها مع كل الدلالات السابقة وضبط نقطة رمزيتها الإشارية المقصودة.

لقد اختار الشاعر عنوان عميق المعنى لقصيدته: "حجر الذكرى"، وكأننا به لم يتبقى لديه من حبيبته إلا حجر، حجر للذكرى، كما أنه يمزج بين اسمها لدلالة الحبيبة من جهة ولدلالة الليل من جهة أخرى، حتى أعطى ذلك القصيدة لمحة من ليلى المنغمسة في الليل، فالشاعر يصف لنا من خلال أبيات القصيدة كيف أصبح فؤاده خاليان وليله منسيا، فلا روح في الليل بلا ليلى، ولا روح في قلبه بعد ليلى.

فهو يقول:

رحلت ليلى

فظل الليل منسيا على

الشرفة منذ البارحة

كما يعود ويمزج بين ليلى الحبيبة وبين ليلى الخمرة، وذلك بإضافته لتفصيل دقيق في منمنمة العشق الساهد التي تحيك خيوطها في هذا الليل الأسود بقوله:

وأنا أصغي إلى كأسي

ورد يابس

يجتاح رمل الناي

فلا ليل يحلو بلا "ليلى" ولا ليلى (الخمر) تحلو بلا "ليلى" ، فليله بعدى "ليلى" صار منسيا على الشرفة، ولم تتسلل ستائره الغميقة إلى عند الشاعر ، فهو يحاول أن يقول بأنه لا جمال في الليل بلا "ليلى". فليله الذي عطرته ليلى بطيب وجودها صار اليوم موحشا كئيبا، ليس فيه إلا أطلال من ليلى ، ومن ريحها، ومن وجودها، ومن حركتها وسكونها، وعذب كلامها وحلو عشقها.

والقناع هنا يعيد عيش ما عاشه قيس بن الملوح بعد غياب "ليلى" ، بوصف انه جاب البراري وتوسد الأحجار التي تذكره بليلى وبصباهما وبلقاءاتهما معا، حتى أن قيسا العامري لما مات، وُجد ملقى على الحجارة في واد، حجارة الذكرى التي لم يبقى له فيها إلا طلل من ليلى.

وحتى عند قراءتنا للقصيدة المترجمة، فإننا نلمس أن المترجمة نقلت معنى خلو قلب القناع من صدى حبيبته بعد غيابها، فالليل منسي (y la noche permaneció olvidada) و منحبس في الشرفة ، لا يدخل عليه كليل المحبين منذ البارحة (en el balcon desde ayer)، وحتى كأسه، هي الأخرى، ليست معتقة (escucho mi copa rosa arida) كعادتها، فبعد أن رحلت ليلى التي كانت تعطّر جوّهُ بالتفاح (Layla aromó mi noche con manazanas) لم يبق منها إلا الذكرى (el recuerdo):

Busco en mi alma las ruinas de Layla

Solo quedan las piedras del recuerdo

ولقد وفقت المترجمة إلى حد كبير في نقل هذه الدلالات إلى اللغة الإسبانية، وفق قالب رمزي جميل ومتقن، يستطيع القارئ باللغة الإسبانية أن يلمس وصول كل تلك الدلالات المتعلقة بفقد الحبيبة ووحشة الحبيب، وهو مستوى من الدلالة سيتمكن القارئ من إدراكه حتى إذا كان جاهلا بقصة روميو وجولييت العرب العريقة. أما إذا كان القارئ على دراية بهذه القصة العظيمة والتي أصبحت رمزا للعشق والحب في ذاكرة العرب الأدبية، فإنه سيدرك حتما أن الشاعر هنا إنما يُلبسُ نفسه قناع ذلك الشاعر الولهان الذي ذهب حب ليلى بعقله ولبه ورشده ثم بحياته.

II -12-النموذج الثاني عشر:

القصيدة في نص الأصل	الرمز في نص الأصل	الرمز في نص الترجمة	القصيدة مترجمة
العنوان: ديك الجن **الديوان:**ممالك ضائعة **الصفحة:** 47	**آدم**	**Adán**	**Titulo: Dik Al-Yin** **Poemario:** Reinos perdidos **Página:** 112

ولنا هنا نموذج آخر من الرمز في نوع القناع، بحيث يلبس الشاعر العلاق في القصيدة التي بين أيدينا قناع أبي البشرية آدم "Adán" عليه السلام ، والتي عرفت قصته في الأديان السماوية والكتب السماوية كلها، وله ينسب البشر، وبه يرمز إلى الرجل ويرمز إلى المرأة بزوجته وشريكته حواء "Eva".

هذا رمادُ امرأةٍ

أم كأسْ ؟

هذا هوىً يجتاحُني

كالحُلْمِ أم كاليأسْ ؟

وأينَ تمُضي الشَجَرةْ

عزلتَها المنتظرةْ ؟

في الندمِ الوارفِ

مثلَ غيمةٍ

أم في انتظارِ الفأسْ ؟

II -12-1-الدراسة السيميائية:

ما إن تذكر علاقة المرأة بالرجل بصفتهما عنصرا الحياة والتكاثر، وبهما عمرت الأرض بكل شعوبها وأممها وباختلاف ثقافاتها. وإن أصل كل رجل آدم ، كما أصل كل امرأة حواء ، حتى أنه عندما يذكر الرجل يقال : "جنس آدم" ، وحين تذكر المرأة يقال: "جنس حواء" .

فكلما سمعنا غزلا أو حبا انتظرنا ورأينا خلفه رجلا تفعل به حواء الأفاعيل ، فتعذب قلبه وجسده وتسلبه عقله ولبابته مهما بلغ آدم هذا من الشدة والصلابة، فكما يقول المثل: "يقول الرجل في المرأة ما يشاء، لكن المرأة تفعل في الرجل ما تشاء".

ولكن هذا المستوى من التأويل المباشر في أبسط أنواعه غير كاف ليروي عطشنا المتواري من خلف رغبتنا بتكشف المزيد حول هذه الصورة الرمزية العميقة التي جعلت من الشاعر العلاق يتلبس قناع أبي البشرية ورمز الرجل آدم عليه السلام.

وسنتمكن من الوقوع على كل ذلك من خلال تصفحنا لمختلف الدلالات العميقة للرمز الذي بين أيدينا في تأويلاتها الديناميكية العميقة والواسعة، وقد جاء ذكر آدم عليه السلام في القرآن الكريم في مواضع عدة، منها قوله تعالى:

وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ (30) وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (31) قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا ۖ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (32) قَالَ يَا آدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ ۖ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ (33) (الآيات 30،32 من سورة البقرة)

جاءت هذه القصّة الكريمة لتكون إشارة إلى أوّل استخلافٍ في الأرض وأنّكم أيُّها الأمَّةُ المحمدية ورثةٌ لأبيكم آدم عليه السّلام في هذا الاستخلاف. و تدُّلُنَا على أصل الخَلق البشري ، وحكمة اللهُ عزّ وجل في خلقهم وهو تكريمهم وتكليفهم بالخلافة , ولذلك الله عزّ وجل قال: (إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً) ما قال بشر ولا قال آدم قال: (خَلِيفَةً) وفي هذا إشارة إلى أننّا نحنُ الجنسُ البشري قد استخلفنا الله تعالى في هذه الأرض لعمارتها بطاعته وعبوديته فقد أسكن الله عز وجل آدم عليه السلام وزوجه معه حواء عليها السلام،

وقد توفرت له جميع شروط الراحة من اكل وشرب ودفئ فهما لا يجوعان ولا يظمئان ولا يحتاجان فيها شيئا أبدا، كيف لا وهي جنة الخلد التي فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، لذلك نجد قلوب بني البشر ومنذ الأزل وإلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، معلقة بالجنة، فهي وطنهم الأم ومنشأ أبيهم أبي البشرية جمعاء، آدم عليه السلام(المحلي و السيوطي ،2001 ، ص8،9)

لقد خلق الإنسان ليعمر الأرض، ويعبد الله، إنه قدر محتوم، وبحكم كونه عاش في الجنة في بداية خلقه، لهو دافع له يجعله يجدّ ويكدّ ليعود للعيش في منزله الأول ، الذي هو منزل الخلود والدوام، فالأرض بما وسعت ورحبت تظل دار فناء، وهي عابرة غير دائمة، وسائرة غير خالدة.

يقول تعالى في محكم تنزيله:

وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36)} الآيات 35-36-من سورة البقرة

لما خلق الله آدم وفضله، أتم نعمته عليه، بأن خلق منه زوجة ليسكن إليها، ويستأنس بها، وأمرهما بسكنى الجنة، والأكل منها رغدا، أي: واسعا هنيئا، (حَيْثُ شِئْتُمَا) أي: من أصناف الثمار والفواكه، وقال الله له: إِنَّ لَكَ أَلا تَجُوعَ فِيهَا وَلا تَعْرَى * وَأَنَّكَ لا تَظْمَأُ فِيهَا وَلا تَضْحَى.

(وَلا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ) نوع من أنواع شجر الجنة، الله أعلم بها، وإنما نهاهما عنها امتحانا وابتلاء (أو لحكمة غير معلومة لنا) (فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ) دل على أن النهي للتحريم; لأنه رتب عليه الظلم. فلم يزل عدوهما يوسوس لهما ويزين لهما تناول ما نهيا عنه، حتى أزلهما، أي: حملهما على الزلل بتزيينه. وَقَاسَمَهُمَا بالله إِنّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ فاغترا به وأطاعاه، فأخرجهما مما كانا فيه من النعيم والرغد، واهبطوا إلى دار التعب والنصب والمجاهدة. (المحلي و السيوطي ،2001 ، ص9)

أي أن الله عز وجل نهى آدم وزوجه عن الاقتراب من تلك الشجرة بحد ذاتها، هي فقط، دون كل الأشجار الموجودة في الجنة، ولم يذكر السبب من وراء المنع، ولم ترد تفاصيل حول جنسها ونوعها وفائدتها أو غيرها من المعلومات الأخرى، وهو ما يخالف ما ورد في الكتاب المقدس في عهده القديم ، بقولهم ان الشجرة المحرمة هي شجرة المعرفة، او شجرة الخلد أو غيرها من الأسانيد المخالفة لما ورد في الكتاب والسنة.

كما يركز القرآن الكريم، على حقيقة كون السعادة الحقيقية موجودة في الجنة وليس على الأرض، وأن الإنسان بعد نزوله من الجنة إلى الأرض، مطالب بالعمل والعبادة، حتى ينال مرضاة الله عز وجل ويعود إلى الدار الآخرة الخالدة في جنة النعيم.

{فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (37) قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ (38)} الآيات 37،38 من سورة البقرة

(فَتَلَقَّى آدَمُ) أي: تلقف وتلقن, وألهمه الله مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ وهي قوله: رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا الآية، فاعترف بذنبه وسأل الله مغفرته فَتَابَ الله عَلَيْهِ ورحمه إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ لمن تاب إليه وأناب. وتوبته نوعان: توفيقه أولا ثم قبوله للتوبة إذا اجتمعت شروطها ثانيا. (المحلي و السيوطي ،2001 ، ص9،10)

فبعد خطيئة آدم وامرأته باقترابهما من الشجرة المحرمة، عاقبهما ربهما بالنزول إلى الأرض، دار الشقاء والكد والعمل المتواصل، ولكن تحديهما لم يتوقف عند هذا الحد، بل سيتعين عليهما مجابهة وساوس الشيطان الذي طرد هو بدوره معهما إلى الأرض، حتى يكون عدوا لهما على الأرض، يلهيهما عن عبادة ربهما ما استطاع إلى ذلك سبيلا، فهو سيحاول دون كلل أو ملل أن يبعدهما عن الطريق السوي والفطرة السليمة.

وعلى الرغم من وجود عديد التيارات الليبرالية والملحدة التي تدعو برمزية شخصية آدم وحواء، وأن خلقهما ليس بحقيقة، وأن وجود الإنسان على الأرض جاء نتيجة لتطورات خلقية طبيعية، إلا أن التشابه الموجود بين القصتين في الدينين والثقافتين المسيحية والإسلامية وحتى اليهودية معهما، يجعلنا ندحض كل ما يدعيه أصحاب هذه التيارات من أفكار. ف"من يقرأ قصة آدم وحواء وتفاصيلها التي جاءت في سفر التكوين ، يدرك من الوهلة

الأولى ان القصة هي قصة حقيقية وحرفية ، وليست قصة رمزية، فواضح من القصة التي جاءت في الإصحاح الثالث من سفر التكوين أن هناك شخصيات حقيقية باسم آدم وحواء ، وليست مجرد قصص رمزية ، أيضا قصة السقوط بكل تفاصيلها ، سواء من الأكل من الشجرة أو حديث الشيطان، ثم السقوط ثم العقوبة" (نسيم ،2019، ص7).

ومن هنا يتبادر لنا سؤال منطقي جدا، ما الذي جعل آدم "Adán" يقدم على عصيان أمر ربه؟ والأكل من الشجرة المحرمة؟ خاصة إذا علمنا انه كان متاحا له الاقتراب والأكل من كل شجر الجنة دونها. وحقيقة الأمر أن عدوه وعدو بني البشر كلهم بعده إبليس اللعين، وسوس له ، بعد ان رفض السجود له سابقا، وسوس له وحرضه على الاقتراب من الشجرة، بحيث ذكرنا سابقا أنه ورد في الكتاب المقدس أن حواء هي من دفعته للقيام بذلك، أما في القرآن الكريم فقد اختلف المفسرون حول الكيفية التي وسوس بها الشيطان لآدم وحواء. بحيث يرى "ابن منصور وابن عباس وجمهور العلماء أنه أغواهما مشافهة " (القرطبي، الجزء الأول، ص214) ، بحيث استدلوا على ذلك بقوله تعالى: **{وقاسمهما إني لكما من الناصحين}** الأعراف، الآية 21.

وهناك من يرى برجوح قصة الحية ، فقد قال وهب بن منبه عن عبد الرزاق عن القرطبي أن إبليسا عرض نفسه على العديد من الحيوانات لكي يدخل فيها إلى الجنة فرفضت، ولكنه لما عرض ذلك على الحية قبلت فدخل بها على الجنة وهي ذات أربة قوائم، ولما دخل أخذ من الشجرة التي حصل عليها المنع، ثم وسوس لحواء أولا فأخذت منها ، ثم وسوس لآدم فلم يذعن، ولكن حواء أخبرت آدم أن يأخذ منها ، وأنها أخذت منها ولم يحصل لها شيء، فأكل منها فبدت لهما سوآتهما ووقعا في الذنب، فعاقب الله عز وجل آدم بأن أعاده إلى الأرض التي خلقه منها، ومعه امرأته، ومعهما إبليس، أما الحية فقد ردت أطرافها في جوفها فلعنت هي الأخرى لذلك أمرنا بقتلها أينما وجدت.

لا يخف علينا أن قصة آدم وحواء مليئة بالحكم والعبر، والمحطات العظيمة التي من شان كل واحدة منها على حدا أن تكتب فيها كتب ومجلدات، ولكن الأكيد أن هناك سببا واحدا ، جعل شاعرنا العلاق يتلبس قناع نبي الله وأبي البشرية ورمز الرجل آدم عليه السلام، في لحظة شعورية ما خالطت وجدانه ، فاستعاد للحظة حكاية آدم عليه السلام مع حوائه،

جعلته يعيد عيش التجربة نفسها أو بالأحرى تجربة مشابهة ، وهو ما سنحاول تبيانه هنا، بتحديد تلك النقطة الوحيدة ومحاولة تناولها بالشرح والإيضاح، ولعل ما كان يرمي إليه العلاق من خلال استحضاره لشخصية آدم عليه السلام رمزا، هو شعوره بالندم، نعم، ندم عميق وصادق يشبه ندم آدم عليه السلام، بعد عصيانه أمر ربه بإيعاز من الأفعى أو بإيعاز من حواء عليها السلام نفسها، بحيث لولا أنها أثرت عليه لما كان آدم عليه السلام استسلم لأمر الحية التي كانت بذاتها إبليس اللعين عليه غضب الله.ولعل ما جعلنا ندرك ذلك هو وجود ألفاظ في نص القصيدة دالة على حادثة العصيان تلك التي حدثت في الجنة مثل: امرأة، شجرة، ندم...

أي أن الشاعر يستحضر شخصية آدم عليه السلام رمزا، ويتلبسها قناعا في لحظة حدوث العصيان الإلهي والأكل من الشجرة المحرمة، والندم بعد ذلك على فعلته. وهنا كان آدم برفقة زوجته وشريكته وامرأته حواء،بحيث هي أيضا كانت إلى جانبه تتقاسم معه وبال فعلتهما وعصيانهما، فحتى هي عصت وتناولت منها حتى ظهرت لهما سوءاتهما كما جاء في القرآن الكريم .

فهو لا يستحضر شخصية آدم بكل تفاصيلها وبكل جوانب حياتها في الجنة مثلا، كقصة إخباره الملائكة بأسماء الأشياء، ولا في الأرض كضربه فيها وولادة أبنائه وموتهم وغيرها من تفاصيل حياته الأخرى.إن الشاعر يستحضر فقط لحظة الندم الناجم عن العصيان التابع للأكل من الشجرة المحرمة.

فهو يقول:

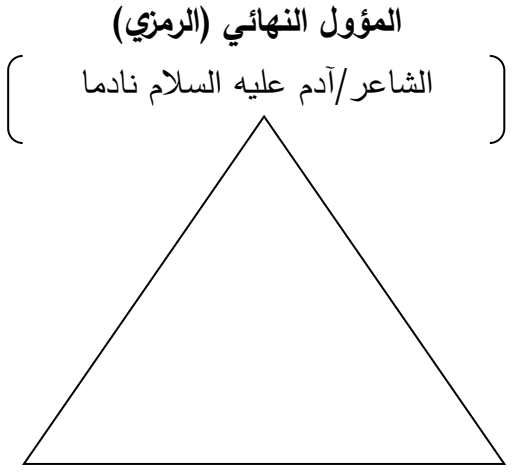
هذا رمادُ **امرأةٍ**
أم كأسْ ؟
هذا هوىً يجتاحُني
كالحُلْمِ أم كاليأسْ ؟
وأينَ تمُضي **الشَجَرةْ**
عزلتَها المنتظرةْ ؟

في **الندمِ** الوارفِ
مثلَ غيمةٍ
أم في انتظارِ الفأسْ ؟

والعلاق حتما، يكابد ندما يتقاسمه مع امرأة ما، كما تقاسم آدم عليه السلام ندم عصيانه ربه بأكله من الشجرة المحرمة، فحتى الشجرة موجودة هنا أيضا في نص القصيدة ، تحاكي قصة آدم وحواء عليهما السلام مع الشجرة، فهو يقول:

وأينَ تمُضي **الشَجَرةْ**
عزلتَها المنتظرةْ ؟

إنها تمضي حياتها في عزلة، إنها شجرة منعزلة، شأنها شأن شجرة الجنة التي جرى عليها المنع، بحيث حرمت على آدم وحواء هي فقط، دون غيرها من باقي أشجار الجنة. وفيما يلي التمثيل السيميائي على المثلث البورسي للرمز القناع في نص الأصل:



-علامة معيارية رمزية حججية -

إذن، فالرمز القناع ، يظهر مستحضرا قصة أبي البشرية آدم عليه السلام مع الشجرة المحرمة التي أكل منها، فشخصية آدم عليه السلام وشخصية الشاعر العلاق ينصهران ويشكلان لنا شخصية أخرى ، غيرهما معا، بل هي شخصية ثالثة جديدة تعكسهما معا ، في

إحدى درجات الشعور العميقة التي جعلت الشاعر في لحظة ما يتقمص شخصية آدم عليه السلام، ويضعه قناعا يحاكي ندمه وشعوره المؤلم بمرارة فعلته، على الرغم من أن الشاعر هنا يعكس لنا ندمه من خلال مرآة سيميائية تعكس لنا مشهد ندم آدم عليه السلام، فالأمر الذي يندم عليه الشاعر غير مصرح به هنا لفظا في نص القصيدة ، على الرغم من وجود قرائن دالة عليه مثل: امرأة، كأس، هوى، حلم، يأس، ندم، فأس...

بحيث نستطيع أن نلمس كونه يعاني ندما سببه امرأة جعلته يشرب حتى ينسى يأسه. وهو رمز معياري لأن المصادر الدينية والتاريخية تذكر وتؤرخ قصة نبي الله وأبي البشرية آدم عليه السلام ، وهي مذكورة في الديانات السماوية جميعها.

وهو حججي، لأن قصة آدم عليه السلام مع حواء (المرأة) وندمه الصادق والعميق جراء أكله من الشجرة المحرمة حصل فعلا ، وهي حجة تدل على إحالة الماثول على مؤوله.

II -12-2-التفاوض حول الترجمة:

تنقل المترجمة الرمز القناع إلى اللغة الإسبانية ضمنا، تماما كما ورد في نص الأصل، فالشاعر العلاق لم يصرح به لفظا، فلا نجد كلمة "آدم" ظاهرة شكلا كاسم للقناع في نص الأصل، ومنه في نص الترجمة، ولكن جملة القرائن الموجودة في نص الترجمة وكذا في نص الأصل، تجعلنا ندرك أن المشهد يحاكي شعورا بالندم يشابه شعور الندم الذي عايشه وكابده أبو البشرية آدم "Adan" عليه السلام رفقة امرأته حواء(Eva) ، بعد اقترابهما من الشجرة المحرمة ، بحيث تتلخص القرائن في: امرأة، هوى، يأس، شجرة، عزلة، ندم وارف، فأس...(mujer, pasion, desesperacion, arbol, arrepentimiento).

وهو مستوى أول من الدلالة الرمزية في نوعها المعرفي الذي يعكس لنا ندما مصاحبا لهوى ، ويأسا كبيرا بعد اقتراف الخطيئة.

ومنه نحاول المرور إلى دراسة الرمز القناع في مستوى أعمق من التحليل ، وفق المحتوى الكتلوي، الذي يمكننا من تسليط الضوء على جملة النقاط الأساسية التي شكلت لنا هذه الصورة الرمزية في أدق تفاصيلها.

Adán

Hombre primordial. El nombre proviene del hebreo adama (= tierra). G. G. Sholem, en La Kabbale et sa symbolique (París, 1966) dice que Adán es concebido inicialmente como una «representación extensiva de la fuerza del universo» que en él halla su resumen. De ahí la ecuación macrocosmo microcosmo. Eva aparece, tanto en la Biblia como en la doctrina platónica del andrógino, como una escisión del ser primero que integraba el dualismo sexual. ¿Árbol y serpiente reproducen, en otro plano simbólico, el mismo dualismo? ¿O expresan un dualismo diferente al que se enlaza el de la primera pareja humana, símbolo de la escisión interior y exterior del ser como existente? En Eva, como inductora, aparece un elemento mediador entre la serpiente (principio del mal, que William Blake asimilaba a la energía) y el hombre, que habría sido libre e indiferente, y que no hubiera cedido sin presión. (J. Cirlot, 1992, P52)

ولعل الرجوع إلى أصل الكلمة في اللغة العبرية لهو دليل قاطع على وجود قصة آدم عليه السلام وتداولها في جميع الكتب السماوية، وإذ يعود أصل الكلمة هنا إلى الأرض أو التراب ، لحقيقة خلق آدم من تراب كما هو معروف ومتداول في جميع الأديان السماوية، وهو أصل كل الخلق حتى أنه خلق قبل شريكته وامرأته ورفيقته حواء.

كما يركز التعريف أعلاه كما نرى على حقيقة كون آدم وحواء أول زوج في تاريخ البشرية ، وبعدهما حذا بنو البشر حذوهما في حتمية سكون الرجل إلى المرأة وسكون المرأة إلى الرجل.

لا يخف علينا أن آدم"Adán" عليه السلام مذكور في الكتب السماوية على غرار القرآن الكريم والكتاب المقدس ، بحيث يأتي ذكره في عديد المواطن منها:

En el jardín del Edén, Adán y Eva viven en una condición de minoría de edad, protegidos por vallados y prohibiciones; Dios todo lo suple para ellos, que no tienen que preocuparse de nada, ni del futuro ni del sustento.(J. Londoño; Londoño, 2018, P177)

بحيث يركز الكتاب المقدس على فكرة كون كل حاجيات آدم "Adán" وحواء كانت متوفرة لهما في الجنة، بحيث أعطاهما ربهما كل ما تشتهيه نفسهما ومنحهما حكما وعلما، غير انه منعهما من الاقتراب من شجرة معينة ، تعرف في الكتاب المقدس بشجرة المعرفة " Arbol

de Sabiduria"، وعلى الرغم من أن آدم "Adán" كانت له العديد من الأشياء المباحة في الجنة، إلا أنه فكر في قطف ثمار الشجرة المحرمة، عله يكسب بذلك المزيد من الحكمة والمعرفة والعلم.

Sin embargo, es Dios mismo quien desafía a Adán y Eva a un crecimiento de su comprensión, para que sean más sabios, a través de algo que él mismo aparentemente prohíbe. El hombre debe superar esa barrera del "no hagas" de su padre, para ganar un nuevo conocimiento (3,7), y de este modo tomar decisiones independientes. (J. Londoño; Londoño, 2018, P177)

بحيث يرجع الكتاب المقدس السبب من وراء إقدام آدم "Adán" على الاقتراب من الشجرة المحرمة وقطف ثمارها، هو كونه كان ممنوعا عنها، أي بحجة ان كل ممنوع مرغوب، فهو بحسب اعتقادهم، كان يرمي إلى اكتساب مزيد من الحكمة.

كما تركز المراجع المسيحية على كون بدم أقدم على قطف ثمرة شجرة الحكمة بإيعاز من زوجته وشريكته حواء (Eva) والتي قامت بالضغط عليه ليقترب من الشجرة بإيعاز من الأفعى التي تلبسها روح إبليس.

Cuando Adán es tentado por Eva para comer de la manzana y ella, por la serpiente, que simboliza el conocimiento. El papel seductor está repartido en dos figuras —Eva y el diablo en figura de serpiente—, siendo la mujer el verdadero portavoz del mal frente al hombre, que aparece como víctima de su persuasión.

(M. Gual, 2008, ,p55)

فحواء هي الأخرى كانت تحت ضغط الأفعى، أي أنها لم تستسلم لإرادتها فقط أو حتى لفضولها في الاقتراب من الشجرة وقطف ثمارها، بل هي رغبة أججتها محاولات الأفعى المستمرة بالتأثير عليها وإيهامها بأن المنع عن تلك الشجرة لم يكن إلا بسبب خير كثير فيها، بحيث أن الأفعى في قصة آدم و حواء ليست بالأفعى العادية، أي أنها ليست حيوانا عاديا يجوب الجنان، وإنما هو إبليس متنكرا في زي أفعى.

Por ello, desde la Biblia, la curiosidad y flaqueza han sido los puntos vulnerables de la naturaleza femenina. Eva cedió a las palabras de la serpiente por querer alcanzar el conocimiento. (M. Gual, 2008, ,p68)

أي أن آدم "Adán"، وعلى الرغم من أنه كان تحت ضغط كبير من الأفعى هو أيضا حتى يقترب من الشجرة المحرمة، إلا انه لم يستسلم لوساوسها ولم يخضع لضغوطاتها ، ولكنه استسلم في الأخير أمام دفع حواء إياه لفعل ذلك.

ومن هنا تتجلى لنا حقيقة كون آدم "Adán" قد انصاع لرغبة حواء (Eva) بالاقتراب من الشجرة والأكل من ثمرها، وليس لرغبة الأفعى ولا لإيعاز ولا لضغط الأفعى . وهنا نقف أمام حقيقة كون الرجل ضعيفا أمام المرأة، على الرغم من أن ما قد يبدو للعيان أن الرجل أقوى وأضخم وأكثر جلدا وقوة وتحملا وصبرا، ولكن للمرأة، ومنذ المرأة الأولى في تاريخ البشرية حواء (Eva) ،أساليب من شأنها جعل أقوى الرجال وأشرسهم وأكثرهم هيبة وجلدا وجبروتا على الانصياع والخضوع والقبول.

وعلى الرغم من أن ذكر الشجرة في القرآن الكريم جاء عاما، ولم تحدد الشجرة ولا نوعها ولا ثمرها ولا غيرها من الخصائص الأخرى، إلى أن المصادر المسيحية تسميها شجرة الحياة أو الخلد وتسميها شجرة الحكمة والمعرفة وغيرها.

En Génesis, 2:9, leemos : ‘’ y Dios hizo nacer todo árbol delicioso a la vista, y bueno para comer ; también el árbol de la vida en el medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y de mal’’. (A. planells, 1986,p593)

بحيث يصف العهد القديم أن هذه الشجرة التي وقعت عليها الخطيئة كانت موجودة إلى جانب أشجار أخرى في الجنة. وهو ما يعكس لنا حقيقة أن آدم كان ممنوعا على شجرة واحدة بحد ذاتها، هي فقط، بينما كان مباحا له بقية الأشجار.

En el Génesis ,2 :15, Dios le asigna dos tareas a Adán: una de polaridad masculina , sembrar (arrojar la semilla, procrear) , y la otra de polaridad femenina, la de guardar (cuidar, preservar). (A. planells, 1986,p596)

تجمع المصادر الإسلامية والمسيحية على نقطة مشتركة، وهي كون آدم "Adan" خلق أولا ، أي انه خلق وحده، ثم خلق الله عز وجل حواء(Eva) من ضلعه الأيسر، فهي لم تخلق من الطين مثله، وقد جعلها الله معه رفيقة وأنيسة وصاحبة.

أي أن الكتاب المقدس يحكي تفاصيل خلق آدم وحواء، فهو يروي خلقه وتسليمه الوصية وكذا سقوطه من الجنة إلى الأرض بعد أن أغوته الحية وجعلته يأكل من الشجرة المحرمة. بحيث يرسخ الفكر المسيحي حقيقة كون خلق آدم "Adán" كان في الجنة ، وبعده خلقت حواء، ثم حادثة نزولهما من الجنة إلى الأرض بعد أن قاما بعصيان أمر ربهما بالابتعاد عن تلك الشجرة.

El Señor hizo un hombre con polvo de la tierra y, después de hacer todos los animales y al no encontrar entre ellos ningún compañero adecuado para Adán, sumió a éste en un sueño, sacó a Eva de su costado y la presentó a Adán como su esposa. La mujer persuadió entonces a su esposo para desobedecer la ley divina y se ganó con él la expulsión del paraíso.(E.Pagels, 2014 , p57)

ونذكر فيما يلي بعض المقاطع التي ورد فيها ذكر آدم وحواء وحياتهما في الجنة:

"وجبل الرب الإله آدم ترابا من الأرض، ونفخ في أنفه نسمة حياة. فصار آدم نفسا حية."(تك2:7)

"وغرس الرب الإله جنة في عدن شرقا، ووضع هناك آدم الذي جبله" (تك 2:8)

"وأخذ الرب الإله آدم ووضعه في جنة عدن، ليعملها ويحفظها. وأوصى الرب الإله آدم قائلا: من جميع شجر الجنة تأكل أكلا" (تك 2:15-16) (نسيم ، 2019، ص9).

"فأوقع الرب الإله على آدم سباتا فنام، فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحما، وبنا الرب الإله الضلع التي أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم. فقال آدم: هذه الآن عظم من عظامي ولحم من لحمي. هذه تدعى امرأة لأنها من امرئ أخذت" (تك 2: 21-23) (نسيم ، ص10).

وكما رأينا فإن الأفعى موجودة في قصة آدم في المسيحية، وحقيقة كونها حرضت حواء أولا على الاقتراب من الشجرة والأكل منها، لتقوم هي الأخرى بتحريض آدم عليه السلام على الاقتراب منها.

En el libro del Génesis, capítulo III , versículos 1 al 7, leemos lo siguiente: “la serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que había hecho Dios. Y fue y dijo a la mujer: “ ¿Así que Dios os ha dicho que no comáis de ninguno de los arboles del jardín? “No-respondió la mujer a la serpiente-podemos comer del fruto de los arboles del jardín. Solo del fruto que está en medio del jardín, nos dijo Dios: No comáis de él, ni siquiera lo toquéis. Porque de lo contrario moriréis”. Replicó la serpiente a la mujer: “¡Qué vais a morir! Al contrario, es que Dios sabe que en el momento en que comáis se abrirán vuestros ojos, seréis como Dioses conocedores del bien y del mal”. La mujer vio entonces que el árbol era sabroso para comer, bonito de ver, y apetecible para adquirir sabiduría. Así que tomó su fruto y comió, se lo dio también a su marido , que estaba junto a ella, y él también comió” (J. Celdrán, 1997, p28)

وإن أهم نقطة في مشهدنا السيميائي العميق،هي الإحساس بالندم الذي يعتري شاعرنا ويجتاح وجدانه، كما اعترى أبانا آدم الندم العميق بعد عصيانه أمر ربه واكله من الشجرة المحرمة.

وعلى الرغم من أن السبب من وراء ندم الرمز آدم عليه السلام بائن ظاهر، وهو عصيانه ربه وأكله من الشجرة التي حرمها ربه عليه وعلى امرأته، إلا أن السبب من وراء ندم الشاعر غير معروف ، وغير مصرح به مباشرة، على الرغم من وجود قرائن تدل على ذلك كالشجرة والمرأة والندم واليأس وغيرها. وكأننا به ندم يحاكي ندم أبينا آدم عليه السلام ويشابهه، ولكنه في الوقت نفسه مختلف عنه في شيء ما.

San Agustín, uno de los maestros más grandes del cristianismo occidental, estableció muchas de estas actitudes a partir de la historia de Adán y Eva: que el deseo sexual es pecaminoso, que los niños están mancillados desde el momento de la concepción por el mal del pecado original, y que el pecado de Adán corrompió a toda la naturaleza. Incluso los que creen que el Génesis es sólo literatura y los que no son cristianos viven en una cultura indeleblemente moldeada por interpretaciones de este tipo. (E.Pagels, 2014, pp46,47)

أي أنه ندم ناجم من جراء تجاوز آدم "Adán" علاقته مع حواء من العذرية إلى الممارسة، بفعل بدو سوآتهما لهما ، وكذا ممارسة الجنس الذي لم يكونا قد مارساه قبل حادثة الأكل من الشجرة المحرمة. بحيث نرى بأن القديس أوغسطين ، الذي يعتبر أب الفكر المسيحي الغربي، يؤسس من خلال قصة آدم وحواء لفكرة كون الرغبة الجنسية خطيئة، وأن بني البشر

يولدون منذ أولى لحظات حياتهم ملوثين بشيء من الخطيئة الأولى لآدم، بحيث أن خطيئة آدم بحسبه، لم تفسده هو وحده، بل أفسدت البشرية جمعاء بعده. وهذا على الرغم من أن غيره من المفكرين المسيحيين يرون بأن خطيئة آدم ليست بالضرورة الممارسة الجنسية، بل عصيانه ربه والاقتراب والأكل من الشجرة المحرمة.

Por el contrario, Clemente de Alejandría (c. 180 d. C.) dijo que la participación consciente en la procreación es «cooperar con Dios en la obra de la creación». El pecado de Adán no fue satisfacción sexual sino desobediencia; de este modo, Clemente de Alejandría estaba de acuerdo con la mayoría de sus coetáneos judíos y cristianos en que el verdadero tema de la historia de Adán y Eva es la libertad y la responsabilidad morales. El asunto radica en demostrar que, como Adán, somos responsables de las elecciones que libremente hacemos —el bien o el mal .(E.Pagels, 2014,p64,65)

بحيث يعتبر كليمون دي أليخاندريا بأنه من غير المعقول اعتبار الممارسة الجنسية فعلا فاسدا، أو حتى خطيئة، كونها السبيل الوحيد للتكاثر واستمرار نسل البشرية، فهو على رأي آخرين من رجال الدين المسيحيين واليهود يرى بان الخطيئة التي ارتكبها آدم "Adán " هي عصيان أمر ربه بعدم الاقتراب من الشجرة المحرمة، بحيث يركز هو هنا على فكرة أن الإنسان مسؤول عن خياراته و مسؤول عن أفعاله خيرها وشرها، فهو حر و مسؤول ومخير ومكلف. كما يرى غيرهم من رجال الدين المسيحيين أن خطيئة آدم التي استحقت منه الندم والخيبة هي فقدانه للجنة ونزوله على الأرض.

Los cristianos primitivos se fijaron mayoritariamente no ya en los primigenios hábitos de estudio de Adán, sino más bien en la tremenda pérdida del Edén que provocó su desobediencia. La reflexión que suscitó en ellos el meollo de aquel relato fue la idea del pecado y sus consecuencias.(S. Greenblatt, 2018, P16)

بحيث يركز البعض من المفكرين المسيحيين القدامى على أن فكرة خسارة الجنة والحياة الخالدة فيها، هي النقطة الأكثر أهمية في قصة عصيان آدم أمر ربه، أكثر من فكرة العصيان بحد ذاتها، بحيث انتقل آدم ومعه امرأته، وبعدهما سائر البشرية إلى الحياة على الأرض ، والتي تعتبر مختلفة كل الاختلاف عن حياة الخلد والراحة والطمأنينة والسكينة الموجودة في الجنة.

El hecho de que Adán y Eva no obedecieran, el hecho de que violaran el mandato expreso de Dios, provocó todo lo que vino después en la vida de nuestra especie, desde el fenómeno universal de la vergüenza hasta el hecho universal de la mortalidad. .(S. Greenblatt, 2018, P18)

إن طرد آدم وحواء من الجنة على إثر عصيانهما الأمر الإلهي ، لم تنجر عنه فقط حياة صعبة مليئة بالكد والجد والتعب في كسب الحياة ومجابهة الصعاب، بل في حقيقة كون الجنس البشري أصبح فانيا، محتم عليه الموت، بعد أن كان خالدا في الجنة، وهو جانب مهم جدا من شأنه أن يعمق من فكرة الندم الناجم عن العصيان.

ولعل ندمه كان في حقيقة كونه انجر وراء دفع حواء إياه للأكل من الشجرة المحرمة، بحيث أنه لم يكن يفكر أبدا بالاقتراب منها. ولكن حقيقة وجود حواء إلى جانبه وتأثيرها الكبير عليه، غير بعض الجوانب فيه وفي تفكيره، فآدم قبل حواء ليس هو آدم بعدها.

El carácter incompleto de Adán, que requiere la etapa inmediata de la aparición de la mujer. Esta le "completa" o perfecciona. Dicho al modo actual: la mujer culmina el ser del hombre. En el compartimiento parejo del antes comentado, al otro lado, se ve la figura de Eva saliendo materialmente del cuerpo de Adán. precisa la sucesión de dos fases de la acción: una primera en que, habiendo Dios dormido a Adán, toma una de sus costillas, "cerrando su lugar con carne".

(F. Revilla, 1995, p77-78)

بحيث خلقت حواء من جسم آدم لتكون له رفيقة وأنيسة وصاحبة، حتى أنها تكمله وتعزز وجوده. ولكن على الرغم من كون وجودها أضاف له الكثير ، إذ كان يجوب معها أرجاء الجنة، يأكلان من خيراتها، ويتمتعان بما لا عين رأت ولا أذن سمعت، إلا أنها كانت سببا في عصيان آدم أمر ربه، بحيث أنه أحجم عن فعل ذلك في البداية، لكنه رضخ في الأخير أمام إصرارها.

Para el cristianismo Adán es la contrafigura de Cristo, puesto que si uno condenó al hombre por su falta, el otro lo redimió con su muerte. Eva, a su vez, es el sujeto utilizado para descargar todas las faltas de la culpa humana. María será la nueva Eva que borre el pecado de la primera mujer. La serpiente en general representa al tentador astuto que induce a pecar, como principio del mal inherente a todo lo terrenal. (F. Español, 2017 , P4)

ومنه نجد كيف أن المسيحيين يقابلون شخصية آدم عليه السلام الخاطئ مع شخصية المسيح عليه السلام المنقذ والمخلص، فهم يعتبرون المسيح جاء ليكفر بآلامه عن خطايا البشر، منذ خطيئة آدم الأولى، كما يجعلون مريم العذراء شخصية للمرأة المتألمة والتي جاءت لتمحو هي الأخرى خطيئة حواء، كما تمثل الأفعى التي أوعزت إلى حواء الاقتراب من الشجرة المحرمة كل وسوسة شيطانية تحرض النفس البشرية على اقتراف المعاصي.

ولعل الندم الذي شعر به القناع في لحظته الشعورية تلك، يتقاطع مع ندم آدم عليه السلام في نقطة واحدة، وإن كان ندمه ليس واحدا، فهو يندم على عصيان ربه، ويندم على خضوعه لإصرار حواء، وعلى خروجه من الجنة، وعلى نزوله إلى الأرض، وعلى حياة الكد والجد والتعب فيها، وعلى حقيقة كونه أصبح فانيا بعد أن كان خالدا، وغيرها من الأمور.

فالمشهد الذي يحكي حال الشاعر، ويبينه في نص القصيدة، هو عبارة عن موجة عالية من الندم الصادق تعتريه، بحيث يصفه ب: "الندم الوارف" (En su arrepentimiento que se extiende como nube)، إنه ندم عظيم يخيم عليه كما يخيم الظل الوارف لشجرة عظيمة على شعاع الشمس المنكسر على الأرض، أو كغيمة ضخمة غطت بظلالها على الارض فأطبقت عليها .

وهو ليس وحده، بل بالعكس معه امرأة (una mujer)، أو رماد امرأة (ceniza de una mujer)، فقد أضحى يرى امرأته رمادا، بعد أن أحرقته وإياها نار الندم من جراء فعلة ما.

فالندم هذا والندم ذاك، إنما هو ندم على نقطة واحدة معينة، وهي التي سنحاول التركيز عليها فيما يلي داخل نطاق المحتوى النووي الذي سيسيج لنا دائرة الدلالة المعينة التي يشملها حيز الصورة الشعرية الرمزية للقناع في القصيدة.

إن كل المؤشرات تدل على أن ندمه راجع لكونه صبا إلى امرأته وتبع رغبتها، أو تبعها، وهو لم يصحو مما هو فيه إلا بعد فوات الأوان ، أي بعد حصول الندم، فأول ما يبتدئ به الشاعر قصيدته ذكره للمرأة:

هل هذا رماد امرأة

والذي تنقله المترجمة بدورها في مطلع القصيدة المترجمة:

¿Esta es la ceniza de una mujer?

فعادة ما يكون الرماد من مخلفات النار، فهو لم يشعر بنفسه إلا بعد أن صبا إليها، فأثناء نشوب نار رغبته لم يكن يشعر إلا بها، ولم يتفطن إلى نفسه إلا بعد ان انطفأت نار الرغبة والفضول ، ولم يبق إلا رمادها.

نعم، أنه الهوى، هوى المرأة الذي يسلب الرجل عقله ولبابته وكل شيء، فهو يذكر بعد ذلك الشجرة المنعزلة، والندم الوارف، في إشارة واضحة لقصة آدم عليه السلام مع امرأته، وأكله من تلك الشجرة. وهو لم يستحضره كإشارة رمزية فحسب، بل تقمصه وتلبسه قناعا يتحد فيه في لحظة شعورية عميقة الشاعر العلاق مع أبي البشرية آدم عليه السلام.

وبتعييننا لحيثيات الهنا والآن الموجودة في نص القصيدة، كالقرائن الدالة (المرأة ، الهوى، اليأس، الندم، الشجرة...)، وذلك في كلا النصين، بحكم أن للقرائن هذه مرادفات في نص الترجمة ذكرناها آنفا، نعود مباشرة إلى اللحظة التي طلبت فيها حواء من آدم الاقتراب من الشجرة المحرمة والأكل منها ، وبعدها الندم الذي لحق بهما جراء ذلك ، وغضب ربهما عليهما وطردهما من الجنة إلى الأرض.

هذا **رمادُ امرأةٍ**
أم كأسْ ؟
هذا **هوىً** يجتاحُني
كالحُلْمِ أم **كاليأسْ** ؟

وأينَ تمُضي **الشَجَرةْ**
عزلتَها المنتظرةْ ؟
في **الندمِ** الوارفِ
مثلَ غيمةٍ
أم في انتظارِ الفأسْ ؟

¿Esta es la **ceniza** de una **mujer**?

¿O una copa?

¿**Pasión** que me invade

Como el sueño?

¿O la **desesperación**?

¿Hacia dónde lleva el **árbol**?

¿A su **soledad** esperada

El en el **arrepentimiento**

Que se extiende como nube?

¿O a la espera del hacha?

بحيث نقلت المترجمة الصورة الرمزية التي رسمها القناع في نص الأصل بكل أبعادها السيميائية ، لتجعلنا نعيش الندم الذي خالط نفس آدم عليه السلام في حكايته مع عصيان أمر ربه بخصوص الاقتراب من الشجرة المحرمة بإيعاز من امرأته.

و فضلا عن سيمياء العنوان الصارخة، التي نقلتها المترجمة صوتيا(Transliteración)، فهي تنقل عنوان القصيدة إلى اللغة الإسبانية ب: **DIK AL-YINN**، هكذا تماما بحروف تاجية، نقلا عن العنوان الوارد في نص القصيدة الأصلي لعلي جعفر العلاق: **ديك الجن**.

فهنا الحديث ليس عن الديك ، الطائر الأليف الذي يعتبر من فصيلة الدواجن والذي هو ذكر الدجاجة، وليس عن الجن حتى، بل هو اسم لشاعر سوري ، عرف بهذه الكنية : ديك الجن

الحمصي، وهو أبو محمد عبد السلام بن رغبان بن عبد السلام ، ولد سنة 777م وتوفي سنة 849م، وهو من أشهر شعراء العصر العباسي الأول.

ولعل السبب من وراء اختيار العلاق لاسمه عنوانا للقصيدة، هو كون هذا الشاعر، بدوره، آدم آخر، عانى من حرقة الندم القاتل مع امرأته، إذ نجد قصته الحزينة مروية في الصفحات الأولى لديوانه، فبعد أن وقع في غرام فتاة نصرانية ، وبعد أن عانى الويلات في عشقه لها وهيامه بها أسلمت وتزوجها بعد أن واجها الكثير من الصعاب في علاقتهما. وقد كان له ابن عم يكرهه كثيرا أشاع في البلاد أن امرأته على علاقة مع رجل في القرية، وكان ديك الجن غائبا، وحين عاد أعمى الغضب عينيه فاستل سيفه وقتلها. وبعد أن عرف أنه قتلها باطلا عاش حياته بعدها يرثيها يكابد ندما لا يفارقه غلى أن فارق الحياة.(ديك الجن ، 2010)

وتضع المترجمة ملاحظة في أسفل صفحة القصيدة ، توضح فيه معنى اسم عنوان القصيدة ، وكيف أن الشاعر في نص الأصل استلهم العنوان من قصة الشاعر العباسي ديك الجن الحمصي.

ومنه نرى بان المترجمة نقلت الرمز القناع إلى اللغة الإسبانية دون الإفصاح عنه لفظا، فهو غير مصرح به أيضا في نص الأصل، فهي ارتأت نقل المؤثر النفسي ذاته، عن طريق الإشارة إلى شخصية الرمز، بتقديم جملة من القرائن الأساسية، التي انبنت عليها قصة ندم آدم عليه السلام وهي: ((mujer, arbol, arrepentimiento

فهي تنقل أبيات القصيدة بشكل سلس، نفهم عند قراءتها بوجود رجل (آدم) يعاني هواه الذي دفعه إلى أن يصبو إلى أمر امرأته (حواء)، والذي سبب له ندما وارفا عميقا يحز في نفسه، وهي الدرجة نفسها من التأثير التي نلمسها في أبيات النص الأصلي والبعد السيميائي للصورة الرمزية في نص الأصل.

خلاصة الفصل:

قمنا في هذا الفصل بتبيان منهجية التحليل التي اعتمدنا عليها ، بحيث نطلق العنان للرمز كي يحلق في فلك السيمياء، حتى نتمكن من رصد جميع إشعاعاته الدلالية، لنستقي بعد ذلك جملة من الإرهاصات الإشارية التي يؤديها الرمز في نص الأصل ، وذلك عبر مسار تحليلي تأويلي داخل غمار السيمياء. نقوم بعد ذلك بإخضاعه لعدة مستويات من التحليل الترجمي، وفق منهج إيكو التفاوضي حول الترجمة، بحيث درسناه وفق مسار تأويلي سيميائي لنتمكن من تحديد أو من " تسييج " على حد تعبير إيكو الدلالة الإشارية التي رمى إليها الرمز في سياقه واستعماله، بغية الوصول إلى تحقيق نوع من التعادل الوظيفي، عن طريق مكافئة القيمة التبادلية أثناء نقل الرمز من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، والذي لا يمكن الوصول إليه دون القبول بفكرة توزيع للربح والخسارة بين الرمزين في الأصل والترجمة، وذلك لضرورة وجود بعض الجوانب التي تسقط أثناء الترجمة ، بحيث أننا لا نقول الشيء نفسه في لغة الترجمة، بل نقول الشيء نفسه تقريبا، على حد تعبير إيكو.

ينتقل الرمز بوصفه علامة لغوية مميزة تلعب وظيفة إشارية إيحائية داخل نظام اللغة المترجم منها إلى نظام اللغة المترجم إليها وفق مستويات عدة هي: نوعه الأدبي وفئته السيميائية وأبعاده الإشارية وآفاقه التأويلية وكذا قصدية صاحب النص الأصلي و أفضلياته الأسلوبية، مع الأخذ بعين الاعتبار مستوى انتقال الشحنة الدلالية في لغة وثقافة المتلقي باعتبارها أفقا سيميائيا يختلف قليلا أو كثيرا وأحيانا كليا عن الأفق السيميائي للرمز في لغته الأم.

وعليه توجب على المترجمة الأخذ بعين الاعتبار كل النقاط السابق ذكرها، فنجدها تنقل الرمز تارة بطريقة مباشرة عن طريق إعطاء المكافئ اللغوي في اللغة الإسبانية، وذلك لكونه يؤدي الدلالة الرمزية نفسها الموجودة في نص الأصل، أو نفسها تقريبا، كما هو الحال عند نقلها مثلا ل"حمامة" ب"paloma"، و"خضرة" ب"verdor"، أو أنها تصرح بالمعنى الإشاري الذي يرمي إليه الرمز تارة أخرى، كما هو الحال في نقلها مثلا ل"خضرة" ب"esperanza"، أو أنها تنقله بمقابل يحمل بعض جوانب الدلالة الموجودة في الرمز في نص الأصل ويسقط أخرى، في نقلها مثلا ل"أنثى" ب"mujer"، وذلك تفاديا منها المساس

ببعض الأحاسيس أو الاقتراب من بعض الدلالات التي تحمل بعدا إيديولوجيا أو نفسيا . كما أنها تنقله في استعمال آخر بمكافئ ثقافي يقابل الرمز في نص الأصل عن طريق المشابهة، لانعدام وجود اللفظة في نص لغة الترجمة وفي ثقافتها، كما هو الحال عند نقلها مثلا ل"عباءة" ب"manto".

الخاتمة

بتوفيق من الله عز وجل، نصل إلى خاتمة بحثنا، الذي رافقنا طيلة سنوات قضيناها في البحث والتقصي حول موضوعه الذي يتمحور حول ترجمة الرمز في الشعر، فقد وجدنا بأن ترجمة النص الشعري أحد أكثر أنواع الترجمة صعوبة، وذلك نظرا لخصوصية البناء الشكلي للقصيدة الشعرية من جهة، وكذا عمق الأبعاد الدلالية من جهة أخرى، فلغة الشعر هي أبعد ما تكون عن المباشرة، بل بالعكس تماما، فهي تبعث بالأفكار والمشاعر والأحاسيس وفق قوالب جمالية فنية، جعلت منها لغة مميزة تتسم بالإبداع والعمق، وتتخذ من المحسنات البديعية والصور البيانية والأساليب الجمالية لبنات لبناء فن الشعر وعمارته.

يعد الرمز واحدا من أهم صفات الحداثة في الشعر المعاصر، فعلى الرغم من وجوده في الشعر العربي والغربي منذ القدم، إلا أن وجوده بعد ظهور المذهب الرمزي منحه رؤى جديدة وأبعادا سيميائية عميقة، فقد ساهم بشكل كبير في تحديث الشعر المعاصر. ولقد تأثر الشعراء العرب المعاصرون على غرار غيرهم من الشعراء الغربيين بهذا المذهب، وظهر هذا التأثير في أعمالهم، وعلي جعفر العلاق واحد منهم، بحيث نجد أن أشعاره في مجملها لا تخلو من التعابير الرمزية المحفوفة بالدلالات الإشارية والمعاني الإيحائية العميقة والمميزة.

وبعد دراستنا للرمز وماهيته وأنواعه وخصائصه الأدبية الفريدة والمميزة، ومن ثم ترجمته إلى اللغة الإسبانية التي تعد بعيدة كل البعد عن اللغة العربية في بنائها ونظامها وكل جوانبها اللسانية والدلالية، وذلك عبر مسار سيميائي تأويلي تفاوضي، توصلنا إلى رصد بعض النتائج المهمة، والتي من شأنها أن تخدم ميدان الترجمة الأدبية والشعرية بشكل عام، وترجمة الرمز بشكل خاص.

ومن بين أهم النقاط التي توصلنا إليها، خصوصية النص الشعري، بحيث أنه يتميز بقالب مميز، تحكمه قواعد لغوية وبيانية وعروضية وفق موازين بحور الشعر وقوافيه، وموسيقاه الداخلية والخارجية، وصوره البيانية والإبداعية، وكذا أساليبه الفنية والجمالية الملتوية، فمن البيان إلى البديع إلى الحسن إلى الإبداع، نجد أنفسنا أمام بناء نصي محكم، بحيث تحتل الوحدة العضوية في قصائد العلاق أهمية كبيرة في تصميمه لشكل القصيدة

ومخططها، فلا يمكن مثلا التقديم والتأخير فيها، ولا حتى سطرا واحدا، فكل عبارة هي موضوعة أصلا في مكان معين، وفق هندسة لغوية وأبعاد شعورية محكمة، تعزف على وتر الفضول في نفسية القارئ المتذوق للشعر، تجعله كلما قرأ واستفاض طلب المزيد، وكلما ولج بابا طمح إلى فتح العديد.

والعلاق من أكثر الشعراء المعاصرين استعمالا للرموز في أعماله الشعرية، وهو يَرُصُّها في فسيفساء متنوعة ألونها بتنوع ألوان الرمز الأدبية، فهو يمزج بين الرمز الشخصي والسياقي والتقليدي الأسطوري والتاريخي والديني، وكذا القناع، وكلها تعمل داخل نسيج سيميائي محكم، جعل الشاعر منها أدوات تشير بدقة وإتقان إلى الأبعاد النفسية والوجدانية وحال الشاعر وتجربته الشعورية، حتى أن بعض الرموز شاعت في أعماله وذاع صيتها، لكثرة استعمالها من جهة، وعمق إيحائها من جهة أخرى، كرمز الخضرة الذي نجده في عديد القصائد مثل: شيء من الخضرة، امرأة، رماد الأناشيد، ليلى والمجنون، وغيرها، وكذا رمز الماء والنار والرماد والمرأة والحمام، التي نجدها في العديد من القصائد مثل:الشعر، المجنون، النهر، حراثة، بكائية، أنين الحضارات، امرأة، ما الذي يجعل الموت مختلفا وغيرها، وكذا بعض الشخصيات التاريخية والأسطورية العظيمة، التي كثيرا ما يستحضرها رمزا للإشارة إلى حالة شعورية يمر بها آنيا، تجعل القارئ يعيش الزمنين معا، زمن الشاعر وزمن الرمز، في نقطة تلاق إبداعية تنضح بالرمزية والعمق والجمال، مثل جلجامش وأنكيدو والسندباد وغيرها، وكذا سليمان وآدم والمسيح عليهم السلام.

فالشاعر يتناول العديد من المواضيع المتعلقة بالحياة والكون والجمال، فنجده يجسد هموم شعبه وبلاده وسائر البلاد العربية وتاريخها وتراثها، كما نجده يستشعر الحب ويجسده شعرا ويعبر عنه رمزا، وفق مستويات عميقة من الرمزية والإيحاء والخيال والخلق والإبداع. فهو يكتب عن المرأة والطبيعة والوطن والجمال والحزن والتعب والمعاناة،عن طريق الاستعانة بقاموس رمزي غني، تعددت استعمالاته بتعدد المواضيع واختلاف أغراض القصائد وأهدافها ومناسباتها.

وعند دراستنا لمختلف الرموز التي اخترناها، وقفنا على حقيقة كون الرمز في شعر العلاق يكتسب قيمته الإشارية من خلال ارتباطه مع غيره من العناصر الأخرى المشكلة لنص

القصيدة، فقد يعني الرمز مثلا معنى واحدا متفردا إذا ما وجد في وضع متفرد ومنعزل، ولكن انغماسه داخل بناء القصيدة يكسبه العديد من التأويلات الرمزية الممكنة والمتعلقة بالسياق العام للقصيدة عموما، وبالرؤية الخاصة للشاعر من وراء استخدامه لرمز معين في موضع معين من القصيدة، فهو لا يضعه في ركن جمالي وإبداعي وفقط، بل هو يستحضره ويكيّفُهُ ويركز عليه ويتفاعل معه، وفق أسلوب راق، يجعلنا في لحظة ما نعيش الزمن الحاضر والماضي معا، أو أننا نتعامل مع كيانين مختلفين انصهرا معا ليكونا كيانا ثالثا يمثلهما معا، أو أننا نشعر بحواسنا تندغم مع بعضها، لدرجة أننا نلمس الصوت مثلا، ونتذوق العطر، ونشتم الألوان، في مستوى عميق من الدلالة، ينصهر فيه المادي بالمعنوي والفاني بالسرمدي.

وعلى الرغم من خصائص الرمز المعقدة، باعتباره علامة لغوية تلعب دورها داخل نظام اللغة وثقافتها سيميائيا، إلا أننا نجد بأن المترجمة مانويلا كورتيس غارثيا قد خاضت هذه التجربة الترجمية المميزة، بنقلها لجملة من الرموز في شعر علي جعفر العلاق من العربية إلى الإسبانية، وهو ما جعلنا نتناول ترجمتها بالبحث والدراسة والتحليل، بغية الوصول إلى تحديد الدرجة التي وصلت إليها الترجمة في تأدية هذه الوظيفة السيميائية والإيحائية والإشارية العميقة والدقيقة والمميزة التي أداها الرمز في نص الأصل، بحيث نجد المترجمة تنقل الرمز في أغلب الأحيان عن طريق الترجمة المباشرة، دونما الحاجة إلى استعمال أساليب ملتوية أو غير مباشرة، فهي تنقل الخضرة ب: verdor ، والحمامة ب: paloma ، والمئذنة ب: alminar، وغيرها، وذلك ما للرمز من خاصية سيميائية مفتوحة الآفاق جعلته يتعدى حدود لغته وثقافته، ليلج آفاق لغات عديدة وثقافات مختلفة، يعيد فيها الرمز لعب الدور ذاته أو الأدوار ذاتها التي لعبها في لغته وثقافته، وذلك عبر أزمنة وأمكنة مختلفة.

فعلى الرغم من اختلاف الثقافات والحضارات في تحليلها للألوان مثلا، ومدى انعكاساتها الدلالية على الفرد والجماعة، إلا أننا وجدنا العديد من القواسم المشتركة لدلالات اللون

الأخضر بين الثقافتين العربية والاسبانية، سواء تعلق ذلك بالدلالات اللغوية التي أشارت في مجملها إلى النباتات والحيوانات (الطبيعة الخضراء)،أو الدلالات الاصطلاحية النفسية والاقتصادية والاجتماعية، وعليه يمكن القول بأن نقل الرمز "خضرة" ب: verdor أو verde ، هو اعتماد على المكافئ المباشر في لغة الترجمة، بحيث عبرت المترجمة عن تعبير رمزي مستتر بتعبير رمزي مستتر آخر.

كما نجدها، أي المترجمة، تسلك نهج الترجمة غير المباشرة في نقل الرمز أحيانا، وذلك إما بهدف التصريح بإشارته الرمزية كما هو الحال مثلا في نقلها للخضرة ب: Esperanza، أو أخضر ب: fresco .

أما نقلها للخضرة ب: esperanza، فهي تصرح به مباشرة، أو بالأصح هي تصرح بإحدى دلالاته، فالأمل هو أحد معان اللون الأخضر، وواحدة من دلالاته الإيحائية، وهو طبعا ليس الدلالة الوحيدة فيه، لذلك يمكن القول بأن مستوى التكافؤ محقق هنا أيضا ولكن إلى حد ما، فعلى حد تعبير إيكو، التأويل الذي يسبق الترجمة ومن ثم التفاوض الذي يليه لاختيار أحسن مكافئ يقابل التعبير الأصلي في لغة الهدف، يحتم علينا أحيانا إسقاط بعض الجوانب والاحتفاظ بأخرى على مستوى الدلالة.

أما نقلها ل"أخضر" ب: fresco، والتي تعني كما رأينا سالفا، قلبا منتعشا متجدد الحيوية والنشاط، أو قلبا فرحا مثلجا لخبر ما أو لسبب ما، ولقد رأينا من خلال قراءتنا للقصيدة، واستنطاقنا للرمز، بأنه يدل أو يشير إلى قلب شغوف ولهان، ضجت جنباته بمشاعر الحب والهوى لمحبوبته ، والشاعر إذا يرمز إلى كل ذلك بالخضرة في نص الأصل، والتي تعد رمزا شخصيا مصاحبا للشاعر في معظم قصائده، فهي تشير هنا إلى الخصوبة والينع، فحبه لا يزال قويا جامحا، وقلبه لا يزال قادرا على البذل والحب والعطاء.

كما استعملت المترجمة لفظة fresco مثلا، في الوقت الذي كان من الممكن لها أن تنقله حرفيا، أي رمزا برمز مباشر، مثلا : corazón verde، وتترك لقارئ الترجمة مسؤولية البحث عن علاقة "الخضرة – verdor" بالقلب، وما يمكن أن يعنيه القلب الأخضر، ولكنها ارتأت نقله بإحدى دلالاته الإشارية، وهي الانتعاش والحيوية والغض، وكلها معان يحملها القلب الأخضر.

كما ارتأت المترجمة في نموذج آخر من الرمز الانزياح قليلا عن الدلالة المباشرة للرمز في لغة الهدف وثقافته، فنجدها تسلك دربا من الترجمة غير المباشرة، في محاولة منها تحقيق نوع من التكافؤ القريب، سببه الابتعاد عن خدش بعض الأحاسيس كنقلها مثلا للرمز "أنثى" ب: "mujer".

المرأة أنثى، إنه من البديهي جدا أن ندرك ذلك، ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا: هل كل امرأة أنثى؟ أو بالأحرى: هل كل أنثى امرأة بالضرورة؟ وإن كان الأمر كذلك، لم يا ترى، لم يقل الشاعر: امرأة الغيم ؟ إنها أنثى الغيم، فالغيم، الذكر القوي المسابق للريح، تغشاه أنثاه وتعتصره فتسقط منه ومعه ماء صافيا نقيا يبعث الحياة في كل شيء، إنها أنثى الغيم، أنثى وليست امرأة.

و"الأنثى" لفظة فيها من الإيحاء الكثير، فهي تدل على الأنثى بأدق تفاصيلها الجنسية، التي تجعل منها مختلفة عن الذكر، لا تملك جسده، ولا تتحدث مثله، ولا تلبس لباسه، ولا تجلس ولا تمشي مثله. إنها الأنثى الرقيقة، الناعمة، المنعشة، الدافئة، الصاخبة، الهادئة، التي تجتاح كيان الرجل فتفعل فيه الأفاعيل.

ولعل ما دفع المترجمة إلى اختيار لفظة "mujer" عوضا عن "hembra" للتعبير عن "أنثى" في هذا النموذج، هو من منطلق تفاديها لوضع لفظة قد يؤدي استعمالها إلى خدش بعض الأحاسيس،أو المساس ببعض المستويات. مع أن استعمالها لكلمة "hembra" لن يكون جارحا إلى حد كبير، فالحديث هنا عن الأمطار "la lluvia"، التي هي أنثى الغيم، أنثى الغيم وليست امرأته، فالحديث هنا ليس عن المرأة أنثى الإنسان.

كما قامت في نقلها لنموذج آخر بإعطاء مكافئ ثقافي في لغة الترجمة، وذلك لانعدام المكافئ الرمزي في لغة الترجمة، وهو الحال عند نقلها للرمز"عباءة"ب:"manto"، إلا أنّ التعبيرين الرمزيين في نص الترجمة ونص الأصل لا يعبران عن المعنى نفسه، ولا يشيران إلى الدلالة نفسها. ولكنهما ينقلان دلالة الغضب والألم والاشتعال والقيامة والمقاومة، وذلك في مشهدين مختلفين ربطت بينهما فلسطين الشاهدة على آلام المسيح المتجددة في آلام أبنائها الذين يستشهدون كل يوم بشجاعة وبسالة دفاعا عن أرضهم ووطنهم.

إن عبارة manto de Dios، وإن كانت ترجمة مكافئة، اختارتها المترجمة حتى تحقق أكبر درجة ممكنة من الوفاء للنص الأصل، أبعدتها كلية عن قصدية الشاعر، فلا علاقة للعبارة بالسماء العاصفة، بل هي تشير إلى "كفن المسيح" ، وعليه يمكن القول بأن مستوى التكافؤ ضعيف، وهو لا يؤدي المعنى المراد في نص الأصل، كما أن الرمزين يعكسان واقعين ثقافيين مختلفين، ففي ثقافة الأصل هي سماء غائمة تنبئ بهطول المطر، وفي ثقافة الوصل هي كفن السيد المسيح الذي لف به جسده بعد الصلب، حسب اعتقادهم طبعا.

ومن هنا ندرك بأن المترجم يسلك نهج الترجمة المباشرة، أو بالأحرى الحرفية، عند نقله للرمز، ما أدت الترجمة المباشرة للرمز بشكل أمين وجميل وصحيح، وجعلته في مستوى يحقق الجوانب الرمزية و الإشارية نفسها، أو نفسها تقريبا، وإلا فإنه ينقلها وفق ترجمة غير مباشرة تحيل إلى إشارته الرمزية التي أوحى إليها في نص الأصل، أي التصريح بدلالته الرمزية التي رمى إليها الشاعر عند استخدامه للرمز في نص الأصل، وذلك لتلافي الوقوع في الخطأ أو لتفادي إعطاء صورة رمزية مغايرة في لغة الترجمة تبعد الرمز عن وظيفته الإشارية التي وضع لأجلها أساسا في نص الأصل وتبعد القارئ عن جو القصيدة ومعانيها.

وفي الأخير، يجدر بنا في هذا المقام ، الاعتراف بان دراسة ترجمة الرمز في الشعر، وانتقاله من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية وعرٌ مليء بالمطبات، بحيث أن له العديد من الجوانب التي يجب أخذها بعين الاعتبار أدبيا و سيميائيا و ترجميا أثناء نقله من لغة إلى أخرى. وقد وجدنا بأن إخضاعه إلى دراسة سيميائية و أخرى ترجمية تفاوضية من شأنه أن يذلل هذه الصعاب، ويجعل من مهمة المترجم، في نقل الرمز، تتأسس على قواعد مدروسة تفتح له آفاقه الإشارية، وتحدد أبعاده الإيحائية، ثم تسيج له مساحته الرمزية، التي أداها في سياقه وفي استعماله، حتى يتمكن من نقله إلى لغة الترجمة بشكل أمين وسليم، يحترم لغة الرمز وثقافته و قصدية صاحب النص الأصلي و أفضلياته الأسلوبية من جهة، وكذا الإتيان بمقابل للرمز يكون بدوره رمزا في لغة الترجمة وثقافتها، بحيث لا يمكن ترجمة الرمز إلا برمز، ولا يمكن التعبير عنه إلا رمزا.

قائمة المراجع

قائمة المراجع:

- القرآن الكريم

المراجع باللغة العربية:

- ابن جعفر، قدامة. (1939) . نقد النثر. (ط1). تح: طه حسين وعبد الحميد العبادي. القاهرة: مطبعة مصر
- ابن جني. (1999). الخصائص (ج1). تح: محمد علي النجار . بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- ابن حوقل، أبو القاسم. (1979). صورة الأرض (ط1) . بيروت: اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية.
- ابن خلدون. (1979). المقدمة (ط3). ، القاهرة: دار نهضة.
- ابن خلدون. (2000). تاريخ ابن خلدون(ط4) .بيروت: دار الفكر للدراسة والنشر والتوزيع.
- ابن الرشيق، القيرواني. (1925). العمدة (ط3). مصر: مكتبة أمين هندية.
- ابن عبد ربه. (1983). العقد الفريد (ط2).تح: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري. بيروت: دار الكتاب العربي.
- ابن علي السعود ، سليمان.(1982) .أحاديث الهجرة (ط1). المدينة المنورة : الجامعة الإسلامية.
- ابن قتيبة. (1977).عيون الأخبار (ط2) . القاهرة: دار الكتب المصرية.
- ابن الملوح، قيس. (1999) . ديوان قيس بن الملوح (ط3)، بر: أبي بكر الوالبي، بيروت : دار الكتب العلمية .
- الإدريسي، أبو عبد الله .(2000) . نزهة المشتاق في اختراق الآفاق (ط7). القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
- الإدريسي،أبو عبد الله. (1866) .وصف المغرب والأندلس (ط1). ليدن: مطبعة بريل.

أدونيس. (2005). زمن الشعر (ط3). بيروت: دار الساقي.

- أريفيه، ميشال و جيرو،جان كلود. (2003). السيميائية أصولها وقواعدها. تر: رشيد بن مالك. الجزائر: منشورات الاختلاف .
- الأزهري.(1935).تهذيب اللغة(ط1).تح: رشيد بن عبد الرحمن العبيدي. الإسكندرية: الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية.
- إسماعيل، عز الدين. (1981) .الشعر العربي المعاصر(ط1). بيروت: دار العودة.
- الأصفهاني،الراغب.(1992). مفردات غريب القرآن (ط4). تح: محمد سيد كيلاني. بيروت: دار المعرفة.
- أفلاطون . (1970). المأدبة (ط2). تر: وليم الميري. مصر: دار المعارف.
- إلياد، مرسيا.(1991) . مظاهر الأسطورة. تر: نهاد خياطة. دمشق: دار كنعان للدراسة والنشر.
- أنزيو،آني. (1992) .المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها (ط1) ، تر: طلال حرب، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
- إيكو،أمبيرتو.(1996).القارئ في الحكاية (ط1). تر:أنطوان أبو زيد.الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- إيكو، أومبيرتو.(2000). التأويل بين السميائيات والتفكيكية (ط1). تر سعيد بنكراد. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- إيكو، أومبيرتو.(2009).التأويل والتأويل المفرط (ط1). ت: ناصر الحلواني. حلب: مركز الإنماء الحضاري.
- الأيوبي، ياسين.(1982). مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات الرمزية (ط1) . بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.
- بارسون، بول. (2018). 1001 فكرة عن العلوم (ط1). تر: هناء محمد. القاهرة: المجموعة العربية للتدريب والنشر.
- باقر، طه. (1976). مقدمة في أدب العراق القديم (ط1) ، بغداد : دار الحرية للطباعة.
- باقر، طه. (2006) . ملحمة جلجامش (ط2) . بغداد: دار الوراق للنشر.

- البغدادي ، عبد القادر . (2008) . خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب (ط3) ، بيروت: دار صادر.
- بنكراد، سعيد. (2005)، السيمياء والتأويل مدخل لسيميائيات ش. س بورس (ط1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- بنكراد، سعيد. (2012).السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها (ط1). دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- البياتي،عبد الوهاب. (1995). الأعمال الشعرية الكاملة (ط1)، عمان : دار الفارس للنشر والتوزيع.
- بودلير، شارل. (1990) . أزهار الشر (ط1)، تر: حنا و جورجيت الطيار. حمص : دار المعارف.
- بير، هنري.(1981).الأدب الرمزي(ط1). تر:هنري زغيب. بيروت: منشورات عويدان.
- تاوريريت، بشير. (2008). مناهج النقد الأدبي المعاصر(ط2) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- التبريزي،الخطيب. (1992). شرح ديوان عنترة (ط2). بيروت: دار الكتاب العربي.
- تشادويك ، تشارلز. (1992).الرمزية. تر:نسيم إبراهيم يوسف. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الجاحظ. (1948).البيان والتبيين (ط3) ، تح: عبد السلام هارون. القاهرة :مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر.
- الجاحظ.(1965).الحيوان (ط2).تحقيق عبد السلام هارون .مصر:مطبعة مصطفى البابي الحلبي.
- جبران، جبران خليل. (1961). المجموعة الكاملة (ط1). تق: ميخائيل نعيمة. بيروت: دار صادر.
- الجرجاني،عبد القهار.(1984). دلائل الإعجاز في علم المعاني (ط3). تح: محمود محمد شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- الجرجاني، عبد القهار. (1988) . أسرار البلاغة (ط3) .القاهرة: دار المنار .

- جعفر، عبد الكريم راضي. (1998). دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق(ط1). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- جلال، عبد الفتاح. (1990).العمليات العسكرية لغزو الكويت (ط1). مصر: المكتب العربي للمعارف.
- جنينغيز، مايكل.(2013). مختصر أطلس الطيور المتكاثرة في شبه الجزيرة العربية (ط1)، تر: زينا مغربل. الرياض : مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية.
- الحداد، عبد الله عبد السلام. (1998). مقدمة في الآثار الإسلامية (ط1). القاهرة : دار نشر الكتاب العربي.
- الحداوي، طائع.(2006). السيميائيات والتأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل (ط1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- حمداوي، جميل.(2011). السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق (ط1). عمان : الوراق للنشر والتوزيع.
- الحميري، أبو عبد الله محمد بن عبد المنعم الصنهاجي. (1907). الروض المعطار في خبر الأقطار(ط2)، تح: إحسان عباس. بيروت: مؤسسة ناصر للثقافة.
- حنون ، مبارك. (1987) .دروس في السيميائيات (ط1). الدار البيضاء : دار توبقال للنشر.
- خلاف، محمد عبد الوهاب. (1984) . قرطبة الإسلامية في القرن الحادي عشر(ط1). تونس: الدار التونسية للنشر.
- خلوصي، محمد ماجد.(1997). المسجد عمارة طراز وتاريخ (ط1). بيروت: دار قابس للطباعة والنشر.
- درويش، محمود . (2002). ديوان حالة حصار (ط2). بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
- دو سوسير، فيردناند. (1987). محاضرات في علم اللسان العام (ط1). تر: عبدالقادر قنيني. الدار البيضاء : أفريقيا الشرق .
- دولودال ، جيرار، و ريتوري ، جوويل. (1994). التحليل السيميوطيقي للنص الشعري(ط1). تر: عبد الرحمان بوعلي، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة.

- ديك الجن.(2010).ديوان ديك الجن (ط3).تح: أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري. بيروت : دار الثقافة.
- الذبياني. (1996)، ديوان النابغة الذبياني(ط3)، تح: عباس عبد الساتر. بيروت : دار الكتب العلمية.
- السمهودي، نور الدين علي بن أحمد. (1955). وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى (ط2). تح: محمد محي الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- السهروردي ، نجم الدين. (1979) . ملحمة كلكامش والفكر الرياضي (ط1) . بغداد : دار الحرية للطباعة .
- السياب، بدر شاكر.(2009). الأعمال الشعرية الكاملة (ط1). تح: سمير بسيوني. بغداد: مكتبة جزيرة الورد .
- السيد، عبد العزيز سالم. (1961) . تاريخ المسلمين في الأندلس من الفتح إلى سقوط قرطبة (ط1)، بيروت: دار المعارف.
- السيد ، عبد العزيز سالم. (1997) . قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس (ط2). الاسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية.
- سيرنج، فيليب.(1992) . الرموز في الفن الحياة والأديان (ط2). ترجمة: عبد الهادي عباس. دمشق: دار دمشق.
- السيوطي، جلال الدين، و المحلي، جلال الدين. (2001) . تفسير الجلالين (ط3) . القاهرة: دار الحديث.
- الشعراوي ، محمد متولي . (2006) . قصص الأنبياء(ط1). القاهرة: دار القدس.
- شكيب، مصطفى.(2007). علم النفس الألوان(ط1). تونس: دار النشر الالكتروني كتب عربية.
- صدق، إبراهيم.(2000). السيميائية اتجاهات وأبعاد (ط1) .الجزائر: جامعة بسكرة.

- طقوش، محمد سهيل . (2015). تاريخ العراق الحديث والمعاصر (ط1) . بيروت: دار النفائس.
- العبادي،أحمد مختار. (2008). في تاريخ المغرب والأندلس (ط2). بيروت: دار النهضة العربية.
- عباس، إحسان.(1992).اتجاهات الشعر العربي المعاصر(ط1).عمان: دار الشروق .
- عبد الفتاح، كامليا. (2006). القصيدة العربية المعاصرة (ط1). الاسكندرية: دار المطبوعات الجامعية.
- عبد الله، هشام.(1991).حرب الخليج الأسلحة والتكتيكات (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- العرابي ،لخضر. (2007) . المدارس النقدية المعاصرة(ط1). وهران: دار الغرب للنشر و التوزيع.
- العسقلاني، ابن حجر. (2013،) فتح الباري (ط4). بيروت: دار المعرفة.
- العشماوي، محمد زكي. (1948).قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث(ط1). بيروت: دار النهضة العربية.
- العلاق،علي جعفر. (1973) . ديوان لا شيء يحدث لا أحد يجيء(ط1). بيروت: دار العودة.
- العلا ،علي جعفر. (1979) . ديوان شجر العائلة(ط1). بغداد: دار الرشيد للنشر .
- العلاق،علي جعفر. (1990). في حداثة النص الشعري(ط1). بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة.
- العلاق، علي جعفر. (1999) . ديوان ممالك ضائعة(ط1). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- العلاق،علي جعفر. (2007) . هاهي الغابة فأين الأشجار(ط1). عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.
- العلاق،علي جعفر.(2008).ديوان أيام آدم(ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

- عمر، أحمد مختار. (1982) . اللغة واللون(ط1). الكويت: دار البحوث العلمية.
- عفيفي، أحمد، وآخرون.(2011). علي جعفر العلاق الصوت المختلف (ط1) . عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.
- علي، فايز .(2012).الرمزية والرومانسية في الشعر العربي (ط1). مصر: كتب عربية.
- عناني، محمد. (1995). من قضايا الأدب الحديث(ط1). القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عناني، محمد. (2003). الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق (ط2). القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.
- الغذامي،عبدالله.(1987).تشريح النص (ط1).بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- غركان، رحمن. (2010) . النص في ضيافة الرؤيا: دراسة في قصيدة النثر العربية، (ط1). دمشق: دار رند للطباعة.
- غيرو ، بيير. (1984). السيمياء (ط1). تر: أنطوان أبو زيد. بيروت: منشورات عويدات .
- فاخوري، عادل.(1990). تيارات في السيمياء (ط1). بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- فيرللو، شارل. (1990). أساطير بابل وكنعان (ط1). تر: ماجد خير بك. دمشق: مطبعة الكاتب .
- قابة، جمعة أحمد.(2000). موسوعة فن العمارة الإسلامية (ط1). بيروت: دار الملتقى.
- القاسم، سميح.(1987). ديوان سميح القاسم(ط1). تح: مطاع صفدي. بيروت: دار العودة.
- القرشي، إسماعيل بن عمر بن كثير .(2010) .الفصول في سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم (ط4) . الكويت: دار النوادر.
- القنوجي، صديق. (1978) . أبجد العلوم (ط1). دمشق: دار الكتب العلمية.

- القيس، امرؤ. (2004). ديوان امرئ القيس (ط3). تح: مصطفى عبد الشافي. بيروت: دار الكتب العلمية.
- كرجية، أمجد عبد الرزاق.(2000). فيزياء الصوت والحركة الموجية(ط1). الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر.
- كندي، محمد علي. (2003).الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (ط1). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- كيال، باسمة. (1983). أصل الإنسان وسر الوجود(ط1). بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- مصطفاوي، موهوب. (1997). الرمزية عند البحتري (ط1). القاهرة : دار الثقافة.
- محمد، محي الدين. (1964). ثورة على الفكر المعاصر(ط1). صيدا:المكتبة العصرية.
- مفتاح، محمد.(1994). التلقي والتأويل(ط1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- مسلم، أبو الحسين. (1720). صحيح مسلم : كتاب الأقضية (ط3). بيروت : دار الكتب العلمية.
- مصطفى،علي سامي وآخرون. (2009). الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق. القاهرة: دار الكتاب الحديث.
- المقري،التلمساني.(1988). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب (ط2). بيروت :دار صادر.
- ناجي،عبد الجبار.(1986).دراسات في المدن العربية الإسلامية(ط1).البصرة: مطبعة جامعة البصرة.
- نسيم ، عصام. (2019). قصة آدم وحواء حقيقية أم رمزية؟ من خلال تعاليم الكنيسة(ط1). القاهرة: أسقفية الشباب.
- هوكز، ترنس.(1996). البنيوية وعلم الإشارة(ط1). تر: مجيد الماشطة. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

- ويلسون، إيين.(1999). الكفن المقدس بتورينو(ط2).تر: جوجرجيوس عطا الله. القاهرة : دار الأسقفية.
- اليسوعي،روبرث بارت(1992).الخيال الرمزي(ط2).تر:عيسى علي الكاعوب.بيروت : معهد الإنماء العربي.

المراجع باللغات الأجنبية:

- Benito, Á . (2003) . *La sábana de Turín es auténtica*. Lima : ediciones Obispo de Cajamarca .
- Benito, P. y Roldan .F, (2004). *Al-Ándalus y el norte de África* . Sevilla: fundación El monte.
- Berman, A. (1999) .*La traduction de la lettre ou L'auberge du lointain*. Paris : Le Seuil.
- Carrasco. D, y. Castro. F , (2012.). *A 1300 años de la conquista de al-Ándalus*. .Coquimbo: Los Granados 500 .
- De Morentín, J. (1983). *el signo: Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires: Hachette SIDALC.
- De Sanpera , P. (1986). *Caratulas Papeleras : Siglos XvII*. Barcelona: Alier Barcelona.
- Eco, U. (1988). *Le signe,* Paris : Le livre de poche.
- Eco, U. (2000). *tratado de semiótica general*. trad: Carlos Manzano. Barcelona: ed. lumen,
- Eco, U.(2008) . *Decir casi lo mismo*. Trad: Helena Lozano Millares. Barcelona : Lumen.
- Eco, U.(2011) . *la estructura ausente*. Barcelona: Lumen .
- Eco, U.(2018) . *tratado de semiótica general*, Barcelona: Penguin Random House .
- Escartín- Gual, M. (2008) . *Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española* . Cataluña: RLLCGV XIII.
- Everaert-Desmedt, N. (2004). *La semiótica de Peirce*. Trad: Hugo Balmaceda Rimouski. Québec : Louis Hébert.
- Friz, Z. (1996). *La teología del símbolo de San Buenaventura*. Roma: Universidad Pontificia Gregoriana.

- González, Á. (1979) . *imágenes y símbolos como expresión de la individualidad en la creación literaria*. Madrid: Gredos.
- Gorlée, D.(2010) . *la semiótica tríadica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios*. Buenos Aires: editorial del cardo.
- González, P. (2008). *Historia De España* .Castellón de la Plana: universitat Jaume I de Castellón.
- Griso, I. (2008). *El árbol del mejor fruto de calderón y la leyenda del árbol de la cruz*. Navarra: Universidad de Navarra.
- Greenblatt, S. (2018). *Ascenso y caída de Adán y Eva*. Trad: juan rabasseda. Barcelona: Crítica .
- Hay, L.(2001) . *Pensamientos del corazón Un tesoro de sabiduría interior*. Argentina: URANO **.**
- Janés , C. (2016) . *Una estrella de puntas infinitas, En torno a Salomón y el Cantar de los cantares.* Madrid: Real Academia Española**.**
- Londoño , J. (2018) . *Génesis 3: Sabiduría y Mito*. Bilbao: Perseitas.
- López-Baralt , L. (2009) . *La amada nocturna de San Juan de la Cruz se pudo haber llamado Laylà*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Maestre, J.(2010). *Aves y naturaleza*. Madrid: plaza de legazpi.
- Manuel, P. y Quirama , Z. (2014). *Guía Ilustrada Aves Cañón del río Porce – Antioquia*. Medellín : Universidad de Antioquia.
- Mateo , A. (1991) . *alminares de la marca superior* . Calatayud: Museo Arqueológico de Calatayud .
- Meschonnic, H. (1999) . *Poétique du traduire* . Paris: Verdier Lagrasse.
- Mottola , M. (2011) . *Gilgamesh: angustia, muerte y tiempo: Una aproximación a la mentalidad de la antigua mesopotamia respecto del tiempo*. Buenos aires: instituto de investigaciones Gino Germani.
- Murillo , J. (2019) . *El Rey Salomón El Rey Sabio Y Astuto*. Zaragoza: Libros históricos.
- Pagels , E. (1980). *Adán, Eva y la serpiente: Sexo y política en la antigua cristiandad*. ed. Epublibre.
- Peirce,Ch. (1974) . *la ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: editorial nueva visión.
- planells , A. (1986) .*Casa tomada*, Nebraska: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

- Ratzinger , J. (2001) .*Introducción al cristianismo*. Trad: José Luis Domínguez Villar . Tapa blnda: SIGUEME.
- Sayés , J. (1990) . *Principios filosóficos del cristianismo*. Valencia: EDICEP.
- Subiza, B. (1996). *Las torres mudéjares aragonesas y su relación con los alminares islámicos*. Zaragoza: TVRIASO XII.
- Todorov, T. (1977). *théories du symbole*. Paris : édition du seuil.
- Vítale, A. (2002). *La semiótica de Peirce: El estudio de los signos (Peirce y Saussure)*. Buenos Aires : Eudeba.
- Yebra, V. (1997). *Teoría y Práctica de la Traducción*. Madrid : Gredos.

القواميس:

باللغة العربية:

- ابن منظور. (2000) . لسان العرب (ط4) . بيروت : دار صادر.

باللغات الأجنبية:

- Diccionario de la lengua española . (2001). Madrid : edición Espasa Calpe.
- Moliner María. Diccionario de la lengua Española . (1990). Madrid: Gredos Le petit Larousse. (2003). Paris: Editeur Larousse.
- Cirlot, J. (1992). Diccionario De Símbolos (9 ed). Madrid: Labor.
- Gual, C. (1998). Diccionario de mitos . Madrid: Gredos.
- Corominas, J. (1987). Breve Diccionario Etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos.

مجلات ومجلات علمية وجرائد:

باللغة العربية:

مهدي، عادل. (1991 .) *ميزان القوى في أزمة الخليج والآفاق المستقبلية*، مجلة قراءات سياسية . مركز دراسات الإسلام والعالم : ص52-53.

نضال، حمدان. (2015، 2 أغسطس). *غزو الكويت صندوق المآسي للعرب*، جريدة البيان. عدد: 12828.

باللغات الأجنبية:

- Salzer, J. (1975) . *Que dit mon corps ? Éducation permanente n°28,* CNAM: p. 9
  Martín, E. (2009, agosto).*Córdoba Bienes, Paisajes e Itinerarios*, Revista Arqueólogo. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, nº 71.pp 42-81
- Rivero , F. (2019) .*Gilgamesh, de la búsqueda de la inmortalidad al mito*, revista científica de estudios literarios y lingüísticos: JORNALERAS, facultad de humanidades y ciencias sociales universidad nacional de Jujuy. n°4. p422
- Rodríguez, A. (2007). *La reina de Saba personaje entre la Historia y el mito,* Alberca: p161.
- Balaguer, V.(1901, 30 de Enero) .*Las bodas de Salomón y de la reina de Saba*, HISPANIA. n° 47. p29.
- Marín, F. (2009). *La Reina De Saba: Leyenda Y Nacionalismo Etíope,* Oráfrica. Universidad Ramon Llull. p119.
- Celdrán, J. (1997) . *Eva y la manzana,* Revista Murciana de Antropología. n°2. p28.
- Revilla , F. (1995) . *Riqueza Iconologica Del "Tapiz De La Creación»,* Annals de l'Institut d'Estudis Gironins. Vol. XXXV. Girona . p77-78.
- Ghazzali, L.(2009), *Libérer les miroirs de leurs captivités،Regard sur son recueil « les Nouvelles de Majnūn Laylā » de Qāsim Ḥaddād*, Centre d'études et de recherches sur le monde arabe et musulman . Université Bordeaux III. synergies Monde Arabe. n° 6 . pp. 131-138.
- González, J.(1997). *Eva y la manzana*, Celdrán: Revista Murciana de Antropología. n°2. p28.

الرسائل الجامعية:

باللغة العربية:

- زهدي القصاص، كريمة .(2016 ، جويلية) . *الاحتلال العراقي للكويت 1990-1991*، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ. كلية الآداب. الجامعة الإسلامية غزة.

باللغة الإسبانية:

- García, M. (2016-2017), *Representación del Pecado Original en la iconografía románica catalana*, Trabajo Fin de Grado Historia del Arte .Tutora: Francesca Español.

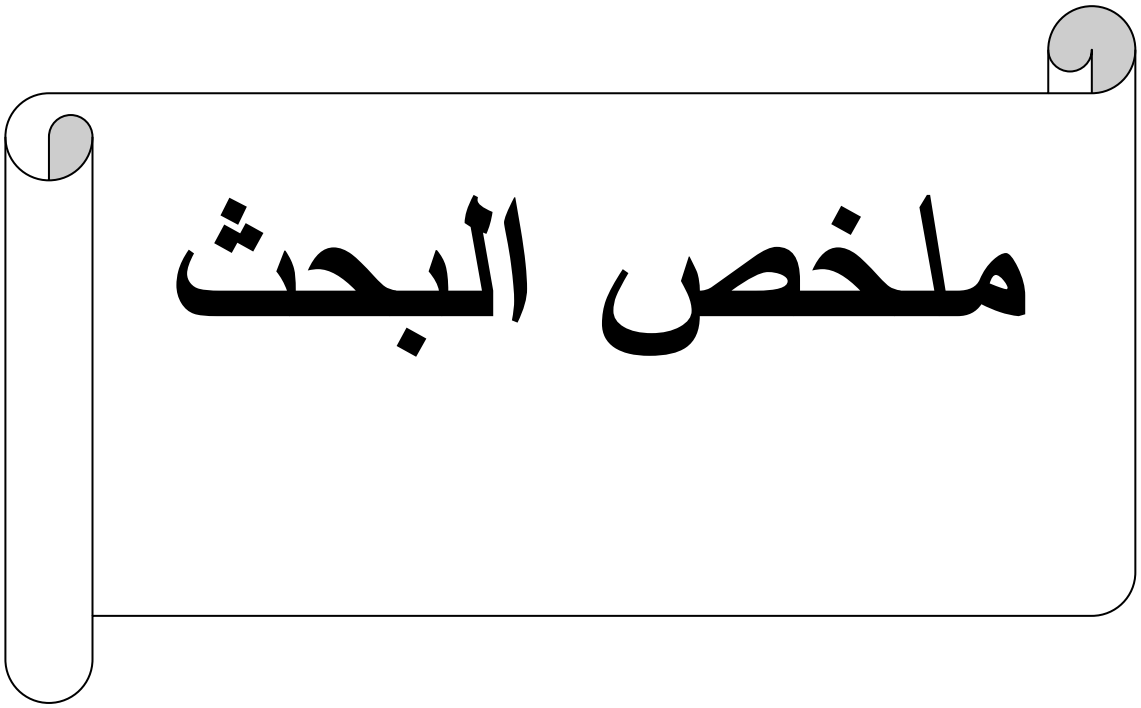
أعمال فنية:

- Picasso, P. *"Paloma de la paz".* Paris: Museo de Arte Moderno de la villa de Paris.

مواقع الويب:

- حبيب ، يوسف.أقدس الآثار المسيحية وأماكن وجودها، موقع الأنباء القس تكلا هيمانوت الحبشي، الكنيسة القبطية الأرثوذكسية ، الإسكندرية ، مصر URL: https://st-takla.org /
- جريدة الجريدة الكويتية، (24 ديسمبر 2013) . https://www.aljarida.c /
- موقع سعيد بنكراد ، صفحة المؤلفات السيميائيات مناهجها وتطبيقاتها،الفصل الأول : السيميائيات وموضوعها. http://saidbengrad.free.fr/ar/index.htm
- موقع العربية ، مريم الجابر (15 ذو الحجة 1438 هـ - 07 سبتمبر 2017) . تعرف على أول مئذنة في الإسلام! https://www.alarabiya.net/ar/saudi-today/2017/09/07
- موقع قصة الإسلام.الأنصاري، مصطفى(15جانفي2017).أول مئذنة في الإسلام. https://lite.islamstory.com/ar/artical/9778/
- موقع الفيزياء، بحث حول فيزياء الصوت. https://m7md321.wordpress.com Science of physics
- United nations, security council: letter (2 august 1990). from the permanent representative of Kuwait, to the united nations addressed to the president of the security council. www.un.org

- https://www.biblegateway.com,1 Reyes4:21,pp.29–34.Reina-Valera 1995 (RVR1995)
- http://etimologias.dechile.net/ , Diccionario etimológico en línea,
- El país, (21 de mayo de 1993). https://elpais.com/hemeroteca



ملخص البحث باللغة العربية:

إن الترجمة كتطبيق وممارسة وفن وإبداع وأمانة، هي الوصول إلى نتيجة تحترم سياق اللفظة في نص الأصل وجذورها اللغوية وآفاقها الثقافية. ولقد حاولنا في المرحلة الأولى من بحثنا تخصيص فصل أول لإماطة اللثام عن الرمز، فقمنا بتحديد ماهيته، وأعطينا لمحة تاريخية بسيطة عن ظهوره عند الغرب وعند العرب، وذلك كأفضلية أسلوبية أولا وكاستعمال اصطلاحي خاص بالمذهب الرمزي بعد ظهوره ثانيا، ولقد بينا أنواعه، ودرسناها بكل نقاط تشابهها واختلافها، كما خصصنا جانبا لدراسة الرمز كآلية أدبية وخاصية أسلوبية ونوتة شعرية في أعمال علي جعفر العلاق الإبداعية.

ثم خصصنا فصلا ثان، لتحديد القاعدة النظرية التي بنينا عليها بحثنا، وهي النظرية السيميائية، والتي مكنتنا من دراسة الرمز بوصفه علامة داخل نظام السيميوز، الذي يؤسسه شارل ساندورس بورس وفق منهج المقولات الثلاث: الأولانية والثانيانية والثالثانية. نقوم بعد ذلك بإخضاعه لعدة مستويات من التحليل الترجمي، وفق منهج أمبيرتو إيكو السيميائي التفاوضي حول الترجمة، بحيث درسناه وفق مسار تأويلي سيميائي لنتمكن من تحديد أو من " تسييج " على حد تعبير إيكو الدلالة الإشارية التي رمى إليها الرمز في سياقه واستعماله.

أما المرحلة الثانية، التطبيقية، فقد بدأناها بفصل رفعنا فيه الستار عن تجربة الشاعر علي جعفر العلاق الشعرية والشعورية، وكذا إبراز القوة الرمزية التي نشعر بها في جل أعماله إن لم نقل كلها.

ثم قمنا بتقديم مدونة بحثنا التي تحتوي على مختارات من القصائد المترجمة في كتاب واحد، قامت فيه المترجمة مانويلا كورتيس غارثيا بنقل بعض القصائد التي انتقتها من خمسة دواوين مختلفة. ولعل ما يأتي بعد ذلك هو زبدة هذا العمل، ولب البحث، ألا وهو إخضاع النماذج المختارة للدراسة، وعددها اثنا عشر نموذجا، تناولناها بالبحث والتمحيص والتأويل والشرح والتفسير، لنصل في الأخير إلى تحليل نتائج الترجمة، لكل النماذج، بغية الوقوع

على المسار الترجمي الذي يسلكه الرمز أثناء رحلته السيميائية التأويلية من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، داخل نوع خاص من النصوص، وهو النص الشعري.

ملخص البحث باللغة الإسبانية:

La traducción como aplicación, práctica, arte, creatividad y fidelidad, consiste en alcanzar un resultado que respete el contexto y la forma del texto original, sus reglas lingüísticas y sus horizontes culturales. En la primera parte de nuestro trabajo dedicamos un primer capítulo a estudiar el símbolo, determinando su naturaleza, y dando un perfil histórico breve de su aparición en el Occidente y en el Oriente, como una estrategia estilística, y como un uso idiomático dentro de la doctrina simbólica. También, mostramos sus tipos, ya que hemos dedicado un lado al estudio del símbolo como mecanismo estilístico que caracteriza las obras poéticas de Ali Jaafar Al-Alaq.

Luego dedicamos un segundo capítulo, para determinar la base teórica de nuestro estudio, que es la teoría semiótica, que nos permitió estudiar el símbolo como signo lingüístico dentro del sistema semiótico establecido por Charles Sanders Peirce, según el método de las tres categorías: la primeridad, la segundidad y la terceridad. Luego lo sometemos a varios niveles de análisis semiótico negociador de Umberto Eco en la traducción, para poder identificar el significado indicativo al que se destinó el símbolo en su contexto.

En cuanto a la segunda parte, practica, la iniciamos con un capítulo en el que estudiamos la experiencia poética y creativa del poeta Ali Jaafar Al-Alaq, además de poner de relieve la fuerza simbólica que caracteriza la mayoría de sus obras.

A continuación presentamos nuestro corpus, que contiene una selección de poemas traducidos en un solo libro, en el que la traductora Manuela Cortes García tradujo algunos poemas que había seleccionado de cinco poemarios diferentes de nuestro poeta. Luego viene la esencia de este trabajo, y el resultado de nuestra investigación, que es el sometimiento de los modelos seleccionados al

estudio semiótico analítico traductor, para resaltar la vía de la traducción que sigue el símbolo durante su traslado del árabe al español, dentro de un tipo especial de texto , el texto poético.

مسرد

المصطلحات

مسرد المصطلحات:

باللغة العربية	باللغة الإسبانية
الرمز	El símbolo
السيمياء	La semiótica
الأولانية	La premeridad
الثانيانية	La segundidad
الثالثانية	La treceridad
العلامة	El signo
الماثول	El representamen
الموضوع	El objeto
المؤول	El interpretante
السيميوز	El semiosis
المثلث السيميائي	El triangulo semiótico
المباشر	Directo
الديناميكي	Dinámico
النهائي	Final
التفاوض	La negociación
النوع المعرفي	El tipo Cognitivo
المحتوى الكتلوي	El contenido molar
المحتوى النووي	El contenido nuclear

El mundo posible	العالم الممكن
El argumento	الحجة
El rhema	التصديق
El Legisigno	المعيار

فهرس الجداول والأشكال

فهرس الجداول والأشكال:

فهرس الجداول:

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
01	أنواع العلامة عند بورس	101
02	العلامة والمقولات الثلاث	102
03	تفريعات السيميوز	103
04	أقسام السيميوز العشرة	104
05	تصنيف النماذج المختارة للدراسة التطبيقية	167
06	الأبعاد النفسية للألوان	180
07	شدة الأصوات	273
08	القوات الجوية المتحالفة ضد العراق	301
09	القوات البرية المتحالفة ضد العراق	302

فهرس الأشكال:

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
01	أنواع الكتابة عند المصريين القدامى	15
02	العلاقة بين الكلمة والفكرة والشيء	17
03	العلامة اللغوية المنقولة	18

04	El signo	77
05	العلامة عند بورس	84
06	El signo peirceano	84
07	El objeto	89
08	El Interpretante	93
09	أنواع العلامة عند بورس	94
10	المسار الترجمي عند إيكو	120
11	المسار الترجمي السيميائي التأويلي لإيكو	121
12	مخطط الدراسة السيميائية الترجمية للرمز	164
13	El gorrión	208
14	العصفور الدوري	210
15	العباءة العراقية	237
16	الصليب والحمامة	257
17	الصليب والحمامة والأفعى	257
18	حمامة السلام	260
19	أول مئذنة في الإسلام	267
20	المسجد الأموي الكبير بدمشق	268
21	ضغط الهواء المصاحب لموجة صوتية	271
22	La Giralda	279
23	La Giralda y La Iglesia de Santiago	280
24	الجسر الروماني	295
25	جامع قرطبة	296
26	مدينة الزهراء	296