الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله
معهد الترجمة

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الترجمة

عربي-إنجليزي-عربي

ترجمة الرمز في القصة القصيرة

ترجمتا « The Fall of the House of Usher » وَ « The Black Cat »

لإدغار آلان بو من الإنجليزية إلى العربية أنموذجا: دراسة تحليلية مقارنة

Translating symbols in Short Stories

The Translation of "The Fall of The House of Usher" and "The Black Cat" by Edgar Allan Poe into Arabic as a Model: A Comparative Analytical Study

إعداد الطالبة:
منتهى قبسي

إشراف الدكتورة:
نبيلة بوشريف

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ. د. حورية أكساس	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيسا للجنة
د. نبيلة بوشريف	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
د. ليلى فاسي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
د. حسينة لحلو	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
د. مليكة باشا	أستاذ محاضر (أ)	جامعة غليزان	عضوا مناقشا خارجيا
د. سيد أحمد طاسيست	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المدية	عضوا مناقشا خارجيا

السنة الجامعية: 2022-2023

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education an Scientific Research
University of Algiers 2 Abou El Kacem Saadallah
Institute of Translation

Thesis
Submitted for the requirements of the degree of
Doctorat Es-Sciences
In translation Arabic-English-Arabic

By:**Mountaha Kobsi**

Translating symbols in Short Stories

The Translation of "The Fall of The House of Usher" and "The Black Cat" by Edgar Allan Poe into Arabic as a Model: A Comparative Analytical Study

Supervisor: Dr. Nabila Boucharif

Board of examiners

Chairperson	*Houria* AKSAS	Prof	University of Algiers 2
Supervisor	Nabila Boucharif	MCA	University of Algiers 2
Examiner	Leila Faci	MCA	University of Algiers 2
Examiner	hassina lahlou	MCA	University of Algiers 2
Examiner	Malika Bacha	MCA	University of Ghelizane
Examiner	*Sid Ahmed Tassist*	*MCA*	University of Medea

2022-2023

إهـــداء

إلى روح أبي ..... إلى أمي

رمزين للكفاح والعطاء

أهدي ثمرة هذا العمل

شكر وعرفان

انطلاقا من قوله تعالى: ﴿**وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ**﴾ [لقمان: 12]، فإنّ الشكر والحمد والمنة والفضل لله رب العالمين أولا وآخرا، ظاهرا وباطنا، فهو أهل الثناء والحمد، فقد أعطى وأجزل وبارك وتفضل، وهو القائل في محكم التنزيل: ﴿**وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ**﴾ [إبراهيم: 7]. ، بعد : فإنني أتقدّم بالشكر والتقدير :

إلى الدكتورة: نبيلة بوشريف، التي تكرمت بقبول الاشراف على رسالتي، وحابتني بكرمها وأفادتني بعلمها وسددتني بتوجيهاتها ولم تبخل عليّ بوقتها ونصحها، فأسأل الله تبارك وتعالى أن يحفظها ويبارك لها في علمها ويجزيها عني خير الجزاء.

إلى معهد الترجمة جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله الذي احتضن هذا العمل وكان دائما على عهده الأول نصيرا للطالب أيّا كانت هويته وأيّا كان انتمائه.

إلى لجنة المناقشة الموقرة رئيسا وأعضاء على جهودهم الطيبة في مناقشة هذه الرسالة.

إلى من كان لي سندا في حياتي العلمية والعملية، ولكل من أكرمني بمعرفة، وعلمني القليل أو الكثير، وكذلك الشكر لمن ساند، ودعم وساعد، ولو بدعوة خير في ظهر الغيب.

إليكم جميعا شكري وامتناني اللامتناهي.

فهرس المحتويات

إهــداء .....

شكر وعرفان .....

فهرس المحتويات .....

قائمة الجداول .....

قائمة الرسومات البيانية .....

المقدمة: 1

القسم النظري:

الفصل الأول: الرمز والقصة القصيرة 14

تمهيد الفصل: 15

1.1. تعريف الرمز: 15

1.1.1.الرمز عند العرب: 16

2.1.1.الرمز عند الغرب: 23

3.1.1.الرمز إجرائيا: 26

4.1.1 مستويات الرمز: 27

1.4.1.1 الرمز اللساني: 27

2.4.1.1. الرمز النفسي: 29

3.4.1.1.الرمز الفلسفي: 33

1.1.4.4. الرمز الأدبي: 34

5.1.1. مرجعيات الرموز: 37

1.5.1.1. المرجع الديني: 37

2.5.1.1. المرجع التاريخي: 40
3.5.1.1. المرجع الطبيعي: 41
4.5.1.1. المرجع الأسطوري: 42
5.5.1.1. المرجع الشخصي: 43
6.1.1. أقسام الرموز الأدبية: 43
1.6.1.1. الرموز العامة: 44
2.6.1.1. الرموز الخاصة 45
7.1.1. سمات الرمز: 47
1.7.1.1.الايحاء: 48
2.7.1.1. الموسيقى: 49
3.7.1.1. تراسل الحواس: 49
1.1.4.7. الغموض: 50
8.1.1. الرمز والرّمزية: 50
2.1. تعريف القصة القصيرة: 52
1.2.1. خصائص القصة القصيرة: 54
1.1.2.1 القصة القصيرة في الأدب الغربي: 56
2.1.2.1 القصة القصيرة في الأدب العربي: 59
3.1. خلاصة الفصل: 61
الفصل الثاني: ترجمة الرمز في القصة القصيرة على ضوء النظرية التأويلية.....62
تمهيد الفصل: 63

1.2. الرّمز في القصة القصيرة: 63
2.2. ترجمة الرمز في القصة القصيرة: 65
1.2.2. تقنيات ترجمة الرمز: 70
1.2.2.2 الاقتراض: 70
2.2.2.2 الوصف: 70
3.2.2.2 الترجمة الحرفية: 70
4.2.2.2 الإبدال: 71
5.2.2.2 الاستحداث اللغوي: 71
6.2.2.2 الإضافة: 71
7.2.2.2 الحذف: 71
2.2.2 استراتيجيات ترجمة الرمز: 71
1.2.2.2 التوطين: 72
2.2.2.2 التغريب: 73
3.2.2 النظرية التأويلية وترجمة الرمز: 73
1.3.2.2 المقاربة التأويلية والترجمة : 73
2.3.2.2 جذور النظرية التأويلية: 79
3.3.2.2 النظرية التأويلية ودراسات الترجمة: 81
4.2.2 التعضيد التأويلي: 92
3.2 استحالة ترجمة الرّمز: 95
4.2 خلاصة الفصل: 97

القسم التطبيقي:

الفصل الثالث: هندسة الرّمز في القصتين القصيرتين The Fall of the House of Usher وَ The Black Cat لإدغار آلان بو.....100

تمهيد الفصل: 101

1.3. سيرة الكاتب: 102

1.1.3. حياته: 103

2.1.3 اتجاهاته الأدبية: 112

1.2.1.3 المذهب الرومانسي: 112

2.2.1.3. المذهب القوطي: 113

3.2.1.3. المذهب الرّمزي: 116

3.1.3. ادغار آلان بو والقصة القصيرة: 117

4.1.3. ادغار آلان بو والرّمز: 119

5.1.3. ترجمة أعماله: 122

2.3. التعريف بالمدونة: 131

1.2.3. القصة القصيرة (The Fall of the House of Usher):..... 131

2.2.3. القصة القصيرة (The Black Cat): 135

3.2.3. الترجمات المعتمدة: 138

1.3.2.3. سيرة المترجم نجاتي صدقي:..... 139

2.3.2.3 سيرة المترجم محمد عامر:..... 142

3.3. الرموز في المدونة:..... 143

1.3.3. هندسة الرمز في القصتين: 144
1.1.3.3. هندسة الرمز في قصة The Fall of the House of Usher: . 144
2.1.3.3. هندسة الرمز في قصة The Black Cat: 149
2.3.3. تصنيف الرّموز في المدونة: 150
1.2.3.3. الرموز العامة: 150
1.1.2.3.3.رمزية الطقس وعناصر الطبيعة: 150
2.1.3.3 رمزية العين: 153
3.1.3.3 رمزية القط: 154
2.2.3.3. الرموز الخاصة: 155
1.2.2.3.3.رمزية أسماء الشخصيات: 155
2.2.2.3.3.رمزية أسماء الكتب: 158
3.2.3.3. الرموز القوطية : 158
1.3.2.3.3.رمزية المعمار: 158
2.3.2.3.3.رمزية أدوات العنف: 163
3.3.2.3.3.رمزية اللون الأسود : 164
4.3. خلاصة الفصل: 165
الفصل الرابع: دراسة تحليلية مقارنة لنماذج من ترجمة الرمز في القصتين القصيرتين (The Fall of the House of Usher) وَ (The Black Cat) لإدغار آلان بو..... 167
تمهيد الفصل: 168

1.4. منهجية التحليل والمقارنة:..... 168
2.4 تحليل النماذج ومقارنتها: 169
1.2.4. تحليل نماذج الرموز العامة : 169
1.1.2.4. رمزية العين (Eye): 169
2.1.2.4. رمزية المياه (Waters): 189
3.1.2.4. رمزية القط (Cat):..... 201
2.2.4 الرموز الخاصة: 217
1.2.2.4 رمزية أسماء الشخصيات: 217
2.2.2.4 رمزية عناوين الكتب:..... 230
3.2.4 الرموز القوطية :..... 237
1.3.2.4 رمزية اللون الأسود:..... 237
3.4 نتائج التحليل والمقارنة:..... 249
4.4 خلاصة الفصل: 250
الخاتمة: **251**
قائمة المصادر والمراجع..... **256**
ملخّص البحث **278**
ملخص البحث باللغة العربية 279
ملخص البحث باللغة الإنجليزية..... 280

قائمة الجداول

الجدول رقم 1: تقنيات ترجمة الرمز (EYE) في المدونة..... 188

الجدول رقم 2: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرمز (EYE) في المدونة..... 188

الجدول رقم 3: تقنيات ترجمة الرمز (WATERS) في المدونة..... 200

الجدول رقم 4: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرمز (WATERS) في المدونة 200

الجدول رقم 5: تقنيات ترجمة الرمز (CAT) في المدونة) 211

الجدول رقم 6: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرمز (CAT) في المدونة 211

الجدول رقم 7: تقنيات ترجمة الرموز العامة في المدونة 216

الجدول رقم 8: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرموز العامة في المدونة 216

الجدول رقم 9: تقنيات ترجمة الرموز الخاصة في المدونة 235

الجدول رقم 10: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرموز الخاصة في المدونة.. 235

الجدول رقم 11: تقنيات ترجمة الرمز (BLACK) في المدونة..... 245

الجدول رقم 12: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرمز (BLACK) في المدونة245

الجدول رقم 13: تقنيات ترجمة الرموز القوطية في المدونة..... 247

الجدول رقم 14: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرموز القوطية في المدونة... 248

قائمة الرسومات البيانية

الرسم البياني رقم 1: تواتر الرمز EYE في المدونة 174

الرسم البياني رقم 2: تواتر الرمز عين في ترجمة نجاتي صدقي 175

الرسم البياني رقم 3: تواتر الرمز (عين) في ترجمة محمد عامر 176

الرسم البياني رقم 4: دائرة نسب ترجمة الرمز (EYE) عند نجاتي صدقي 188

الرسم البياني رقم 5: دائرة نسب ترجمة الرمز (EYE) عند محمد عامر 189

الرسم البياني رقم 6: تواتر الرمز (WATERS) في المدونة 193

الرسم البياني رقم 7: تواتر الرمز (مياه) في ترجمة نجاتي صدقي 194

الرسم البياني رقم 8: تواتر الرمز (مياه) في ترجمة محمد عامر 194

الرسم البياني رقم 9: دائرة نسب ترجمة الرمز (WATERS) عند نجاتي صدقي..... 200

الرسم البياني رقم 10: دائرة نسب ترجمة الرمز (WATERS) عند محمد عامر 200

الرسم البياني رقم 11: تواتر الرمز (CAT) في المدونة 205

الرسم البياني رقم 12: تواتر الرمز (قط) في ترجمة نجاتي صدقي..... 205

الرسم البياني رقم 13: تواتر الرمز (قط) في ترجمة محمد عامر 206

الرسم البياني رقم 14: دائرة نسب ترجمة الرمز (CAT) عند نجاتي صدقي 212

الرسم البياني رقم 15: دائرة نسب ترجمة الرمز (CAT) عند محمد عامر..... 212

الرسم البياني رقم 16: دائرة نسب ترجمة الرموز العامة عند نجاتي صدقي 216

الرسم البياني رقم 17: دائرة نسب ترجمة الرموز العامة عند محمد عامر..... 217

الرسم البياني رقم 18: تواتر الرمز (USHER) وترجمته إلى اللغة العربية..... 219

الرسم البياني رقم 19: تواتر الرمز (RODERICK) وترجمته إلى اللغة العربية 219

الرسم البياني رقم 20: تواتر الرمز (MADELINE) وترجمته إلى اللغة العربية..... 220

الرسم البياني رقم 21: تواتر الرمز (PLUTO) وترجمته إلى اللغة العربية..... 220

الرسم البياني رقم 22: دائرة نسب ترجمة الرموز الخاصة عند نجاتي صدقي..... 236

الرسم البياني رقم 23: دائرة نسب ترجمة الرموز الخاصة عند محمد عامر 236

الرسم البياني رقم 24: تواتر الرمز (BLACK) في المدونة 238

الرسم البياني رقم 25: تواتر الرمز (BLACK) في ترجمة نجاتي صدقي 238

الرسم البياني رقم 26: تواتر الرمز (BLACK) في ترجمة نجاتي صدقي 239

الرسم البياني رقم 27: دائرة نسب ترجمة الرمز (BLACK) عند نجاتي صدقي..... 246

الرسم البياني رقم 28: دائرة نسب ترجمة الرمز (BLACK) عند محمد عامر 246

الرسم البياني رقم 29: دائرة نسب ترجمة الرموز القوطية عند نجاتي صدقي..... 248

الرسم البياني رقم 30: دائرة نسب ترجمة الرموز القوطية عند محمد عامر 248

المقدّمة

يتوق الإنسان بطبيعته إلى معرفة الحقيقة باستمرار، بل يستميت في البحث عنها دون هوادة لأنها فطرة فيه يحملها معه من مهده إلى لحده، لكنه في الوقت نفسه شغوف بإخفاء بعض تفاصيل حياته، لا يحب كشفها للغير ولا يريد لها أن ترى النور، بل وقد يجد لذّة في جعل الناس يترصدون ما يخفي عنهم. وبين ذاك وذاك تشبّث الإنسان بالحقيقة تشبّثه بالأرض التي ينبت فيها، وصار فكره عصيا على الألغاز والأحاجي والأساطير يتبعها ويقتفي أثرها.

وكان الأدب بجميع صنوفه على مَرّ التاريخ سجلا حافلا بتجارب الأمم والشعوب وبوتقة لأسرارهم وسراديب أفكارهم، ولولا ترجمة تلك الآداب لبقي الموروث الفكري للأمم مدفونا في بطون المجلدات والدواوين، لذلك كان حقل الترجمة الأدبية من أهم محاور الترجمة التي أسالت الكثير من الحبر. وعلى اختلاف توجهات المنظرين وتباين وجهات نظرهم نجد قاسما مشتركا بينهم واتفاقا بالإجماع على أنّ ترجمة الأعمال الأدبية تبدو أكثر صعوبة إذا ما قارناها بترجمة الأعمال غير الأدبية سواء كانت علمية أو تقنية، فهذه الأخيرة تتماشى مع الترجمة الحرفية كون اللغة المستخدمة شبيهة بالمعادلات الرياضية لا تقبل تغيّرا ولا تغييرا أو انزياحا، ولا تدع مجالا للإضافة أو الحذف لأنّ النصوص العلمية بشكل عام لا تحمل أبدا ايحاءات ولا معان ضمنية أو تأويلات، بل معنى واحدا ووحيدا يجب على المترجم نقله، أمّا عندما يتعلّق الأمر بالترجمة الأدبية يصبح الأمر أكثر تعقيدا كون النص الأدبي ضمني يحمل في طياته معان تتجاوز الكلمات المسطورة.

والقصة القصيرة جنس أدبي حديث مقارنة مع غيره من الأجناس الأدبية لكنه رغم ذلك يحظى بكثير من الاهتمام دراسةَ ونقدا وترجمةَ وما يقال عن ترجمة النص الأدبي ينسحب على ترجمة القصة القصيرة كونها فنا أدبيا قائما بذاته، فقد تربّعت على عرش الأجناس الأدبية الأخرى لأنها سهلة المنال وقريبة إلى روح القارئ وعقله، ولذلك دأب المترجمون على ترجمة القصص القصيرة العالمية وتهافتَ عليها القراء من ثقافات مختلفة وخلفيات متناقضة أحيانا كثيرة، ينهلون منها ما شاءوا ويتعرفون على عوالم جديدة لم يألفوها ولم يعرفوها قبل ذلك.

إنّ القاص وإن كان يرمي ملامسة مشاعر القارئ وحواسه فهذا لا ينفي كونه يخاطب العقل أولا ولاريب أنّ القصة تحمل بين أركانها أفكارا يريد القاص إيصالها دون التصريح دائما ليترك المجال للملتقي كي يبحث أكثر بين ثنايا الكلمات والأسطر.

ويأتي الرمز ليشكّل في القصة القصيرة لبنة أساسية يتكئ عليها الكاتب كي ينسج قصته بالصورة التي أرادها والتي تبهر القارئ أو المتلقي وذلك أيّا كانت نواياه أو مقاصده. فالإفصاح الكلي يجعل القصة القصيرة مستهلَكة ومبتذَلة فتجد الكاتب يُقحم فيها ما يُقحم من رموز ليُدخل القارئ في عالمه، لذلك فمترجم القصة القصيرة يتريث كثيرا قبل الترجمة، فتلك الوريقات القليلة تحمل في أكنافها عددا من الرّموز يتحتّم فهمها ومن ثَمّ ترجمتها بالشكل الصحيح الذي يجعل القارئ يعيش القصة باللغة المترجم إليها كما عاشها قارئ النص باللغة الأصلية، والأهم من ذلك أن يفهم مقاصد الكاتب، في المقابل نجد أنّ الفهم المعمّق للنص

الأدبي يختلف من شخص لآخر ويتوقف ذلك على عوامل عديدة من بينها بيئة الشخص ونشأته ومكانته الاجتماعية ووظيفته وحالته المادية وجغرافيا موطنه وتاريخه العرقي وعوامل مختلفة أخرى. فمعنى العمل الأدبي قد يكون شيئا لشخص ما وقد يمثل شيئا مغايرا تماما لشخص آخر.

إنّ المترجم بصفته الوسيط الموثوق بين لغتين مختلفتين يجب أن يبذل كلّ ما في وسعه وكل ما يحوزه من مصادر ووسائل لجعل المتلقي باللغة المترجم إليها يلمس كُنْهَ فكر الكاتب، ويكون ذلك بحركة دائرية من التأويلات المستمرة والمتتالية، ورغم أنّ كلّ تلك التأويلات قد توقع المترجم في حالة من الارتباك أيضا، لكن واجبه هو الوصول إلى المعنى الصحيح والمقصود من أجل ضمان ترجمة صحيحة للعمل الأدبي، فيكون بذلك قارئا وكاتبا وناقدا في الوقت نفسه.

لقد آثرنا أن نفرد لترجمة الرمز في القصة القصيرة هذه الدّراسة كون القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية جذبا للقراء ولذلك وجب الاهتمام بترجمتها على أكمل وجه كي تصل بالقارئ، أيّا كانت اللغة التي تترجم إليها، إلى ماأراده الكاتب، كما لاحظنا أنّ هنالك دراسات مسهبة حول المجاز لكن توجد دراسات أقل حول ترجمتها ولاسيما ترجمة الرمز الذي يكون في كثير من القصص القصيرة مفتاح الأحداث لذلك يجب عدم إهماله وترجمته بدقة متناهية.

اعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من الدراسات السابقة نلخصها في دراسة للباحث Ordurari (2008) بعنوان *How to Face Challenging Symbols: Translating Symbols from Persian to English* وتهدف هذه الدراسة لإلقاء الضوء على كيفية ترجمة الرّموز بين اللغتين الفارسية والإنجليزية وقد خلُص الباحث على ضوء نتائج بحثه إلى أنّ توظيف استراتيجية ما بشكل كثيف لا يعني بالضرورة كونها الأكثر نجاعة وأنّ الاستراتيجية الوصفية هي الأكثر ملائمة لأنّها لا تحافظ على الصورة الأصلية فحسب بل تحترم الأمانة تجاه النص الأصلي،أما *الدراسة الثانية للباحثين* Elahe Hossein Vahid Dastjerdi Madah Shoorche (2011) بعنوان : *Word Choice and Symbolic Language :A Case Study of Persian Translations of The Scarlet Letter* فقد جاءت لسبر أغوار الأدوات الأسلوبية في ترجمتين إلى اللغة الفارسية لرواية (The Scarlet Letter,1850) للكاتب ناثانيال هاوثورن مع التركيز على الرمز واختيار المفردات حيث خَلُصت الدراسة إلى أنّ الرموز العامة (Conventional Symbols) وحدها بالإضافة إلى الرّموز المنوطة بالثقافة (culture-specific symbols) قابلة للترجمة من لغة إلى لغة أخرى مع خسارة طفيفة في المعنى، كما توصلت الدراسة إلى أنّه كي يفهم القارئ النص الهدف فهما جيدا يتوجب على المترجم إضافة حاشية عندما يتعلّق الأمر بالرموز المنوطة بالثقافة، أمّا الدراسة الثالثة للباحث Mehdi Ghobadhi (2013) بعنوان: *Translation and Symbolism in Drama: Four Case Studies of W.B.Yeat's Plays* فقد خلصت إلى أنّ معاني الرموز تختلف من ميدان لآخر ومن عصر لعصر ومن ثقافة لأخرى، وأنّ الرموز مفاتيح لفهم المعاني ما وراء مجموع

الكلمات، كما نوّه الباحث إلى أنّ المترجمين في هذه الحالة لم يفلحوا تماما في ترجمة الرموز من الإنجليزية إلى الفارسية وأنّ الحذف كان الاستراتيجية الطاغية لترجمة الرموز الواردة في المدوّنة، كما أنّ تحليل المعطيات التي تمّ جمعها يشير إلى أنّ الفوارق الثقافية والشخصية والاثنية والوطنية أدّت إلى كون الرمز في دراما بيتس غير قابل للترجمة، أمّا الدراسة الرابعة للباحثين (Khaled Al-Zu'bi & Aniswal Abdul-Ghani,2017) بعنوان : *Translating the Symbolic Hunting Series in Golding's Lord of the Flies from English into Arabic :A Relevance –Theoretic Perspective* فقد تميّزت عن غيرها من الدراسات باعتماد نظرية الملائمة (Relevance Theory) من أجل ترجمة ناجعة للرموز من الإنجليزية إلى العربية حيث تُثبت الترجمات العربية للرموز في هذه الدراسة فرضية الباحث فيما يتعلق بإمكانية انهيار التواصل في الترجمات العربية إذ فشلت في العديد من الحالات، في الوصول إلى ترجمات أو تأويلات صحيحة للرموز بالشكل الذي جاءت عليه في النص الأصلي وكما تلقّاها القارئ الأصلي، وقد خلُص الباحثان أخيرا إلى أنّ الرمز يشير في العمل الأدبي إلى طبقات من المعنى، وأنّ دور المترجم وفقًا لنظرية الملائمة هو إعادة إنتاج تلك المعاني الضمنية داخل البيئة المعرفية للقارئ الهدف، كما أنّ رصد قصد المؤلف في توظيف الرمز مهم جدًا لتحقيق التواصل الناجح، أمّا فيما يخصّ الدراسة الخامسة للباحث Meng-Lin (Chen,2019) بعنوان *A corpus-based study on imagery and symbolism in Goldblatt's translation of Red Sorghum* فقد توصّل الباحث من خلالها إلى أنّ

الصور المجازية والرّموز في النّص الأصل يمكن ان تُمثّل نفسها في ترجمة الرّوايات إذا اعتمد المترجمون استراتيجية الترجمة على أساس النص الأصل.

من خلال التعمق في الدراسات السابقة ترسّخت لدينا فكرة أنّ ترجمة الرمز تحتاج إلى دراسات أعمق والوصول إلى نتائج قابلة للتطبيق ومن هنا تظهر أهمية هذه الدراسة إذ تتناول ترجمة الرّمز في القصة القصيرة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية مع التركيز على الكاتب الأصلي للقصة وجعله العمود الفقري للمسار الترجمي ليصبح هو نفسه بوصلة المترجم للوصول إلى الترجمة الدقيقة للرمز، ويكون ذلك من غير إهمال القارئ الذي يثق تمام الثقة بأنه يقرأ للكاتب لا للمترجم.

وانطلاقا مما سبق انتهينا إلى الإشكالية التالية:

ماهي صعوبات ترجمة الرّمز في القصة القصيرة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية؟

وَقَدْ تفرّعت عَن هذه الإشكالية مَجْمُوعَة مِنَ الأسئلة الفرعية، التي لا غنى لهذا البحث كونها بمثابة البوصلة التي تُحدد مسار بحثنا، وهي كالتالي:

- ماهي النظريات والمقاربات التي توفرها الدراسات الترجمية من أجل تسهيل مهمة ترجمة الرمز على المترجم الأدبي؟
- ماهي المطبات التي قد يقع فيها المترجم لدى ترجمة الرمز وماهي العواقب المترتبة عن ذلك فيما يتعلّق بجودة الترجمة والتأثير على المتلقي؟

- هل يمكن اعتبار الرموز في القصة القصيرة غير قابلة للترجمة بسبب الهوة الثقافية والاختلافات الشخصية والعرقية والوطنية؟

واستكمالا لمتطلبات البحث، وما يفرضه من تمحيص وتدقيق، أقمنا الفرضيات التي ترسم المعالم الأساسية في خطة بحثنا، وهي على التوالي:

- يتحرى المترجم الرموز في القصة القصيرة قبل الشروع في الترجمة الكاملة للنص.
- يحتاج المترجم إلى معرفة السيرة الذاتية للمؤلف وخلفياته المختلفة كي يتمكن من إحصاء الرموز في القصة وترجمتها.
- يُعدّ التأويل بمثابة العمود الفقري لترجمة الرمز في القصة القصيرة.
- يركن المترجم إلى الترجمة الحرفية في ترجمة الرموز خوفا من الوقوع في خيانة النص الأصلي.

وكان سبيلنا للإفادة لهذه الفرضيات والإجابة على هذه التساؤلات التي سبقتها، أن اتخذنا قصتين قصيرتين للكاتب الأمريكي إدغار آلان بو (Edgar Allan Poe 1809-1849) وهما The Fall of the House of Usher (1839) وَ The Black Cat (1843) ، أمّا عن اختيارنا لهذا الكاتب دون غيره فمردّه أنّ إدغار آلان بو كاتب وشاعر وقاص ذائع الصيت والشأن وله دراسات حول القصة القصيرة وتقنيات كتابتها ثمّ إنّه من الكتّاب الرّمزيين المعروفين الذين اشتهروا بتوظيف الرّمز في كتاباتهم وأشعارهم بشكل كثيف، ونشفع القصتين

بترجمتين لكل منهما إلى اللغة العربية: الترجمة الأولى للمترجم نجاتي صدقي وهو من أوائل من ترجم لإدغار آلان بو إلى اللغة العربية أما الترجمة الثانية فهي للمترجم محمد عامر الذي كانت ترجمته من أحدث الترجمات المنشورة، ونكون بذلك قد اخترنا أول وآخر ترجمة للقصتين، ذلك أنّ هنالك ترجمات عديدة لقصص إدغار آلان بو، فوجدنا أنّ الفارق الزمني بين الترجمتين قد يُحدث فارقا في المقارنة.

ولكي نقف على خصوصية ترجمة الرّمز في القصة القصيرة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، رأينا أن تتوزّع هذه الدّراسة على مقدّمة وأربعة فصول اثنان منها في القسم النظري، واثنان آخران في القسم التطبيقي وخاتمة.

وقد اعتنت المقدمة بتبيين مبرّرات الدّراسة وأهدافها ومنهجها، أمّا الفصل الأوّل الموسوم ب: "الرّمز والقصة القصيرة" فسيشتمل على مبحثين اثنين أولهما يلتفت إلى الرمز وماهيته عند العرب وعند الغرب وكذا مستوياته ومرجعياته المختلفة بالإضافة إلى سماته وخصائصه، فيما سيعنى المبحث الثاني بماهية القصة القصيرة ونشأتها عند الغرب وعند العرب وسيتطرق الفصل الثاني والموسوم ب: "ترجمة الرمز في القصة القصيرة على ضوء النظرية التأويلية" إلى القاعدة النظرية لترجمة الرمز في القصة القصيرة ولهذا الغرض جاء في ثلاثة مباحث، أمّا المبحث الأول فيتناول بالدراسة تجليات الرمز في القصة القصيرة، أمّا المبحث الثاني فيدخل في صُلب ترجمة الرّمز في القصة القصيرة إذ عرضنا تقنيات واستراتيجيات الترجمة المختلفة التي تُقدّم حلولا لترجمة الرّمز، بعدها عرّجنا على النظرية

التأويلية التي تنبني عليها دراستنا ومن خلالها عرضنا المقاربة الهرمونيطيقية (التفسيرية) حسب المنظرين ومن بعدها ولجنا صلب موضوع النظرية التأويلية منذ بداياتها ومن ثَمّ موقعها من دراسات الترجمة وانتهينا بالمبحث الثالث الذي يُعنى بترجمة الرّمز والخيط الرفيع بين الإبداع والأمانة. أمّا الفصل الثالث الموسوم ب: "هندسة الرّمز في القصتين القصيرتين (The Fall of the House of Usher) و(The Black Cat) " فيتكون من ثلاثة مباحث، يشمل المبحث الأول تعريفا بالكاتب إدغار آلان بو بعرض شامل لسيرته وأهم محطات حياته وأهم أعماله واتجاهاته الأدبية ومن ثمّ علاقته الوطيدة بالقصة القصيرة وتوظيفه للرمز فيها بشكل خاص وفي مجمل أعماله بشكل عام، وكان لابدّ لنا في هذا المبحث أن نفرد جزءا للحديث عن أعمال بو المترجمة وأهم اللغات التي تُرجمت إليها مع التفاتة خاصة لمترجم أعماله الأهم والأشهر شارل بودلير الذي تَرجم جُلّ أعمال بو إلى اللغة الفرنسية، ومن بعدها عرضنا أهم الترجمات العربية لأعماله وأهم من ترجم له إلى اللغة العربية، أمّا المبحث الثاني فجاء للتعريف بالمدونة المتضمنة القصتين القصيرتين (The Fall of the House of Usher) و (The Black Cat) حيث بدأنا بالقصة الأولى (The Fall of the House of Usher) لأنّها أولى القصتين تأليفا ونشرا وعرضنا مُلخصا للقصة ثمّ عرضنا لبنائها القصصي من أحداث وحبكة وبيئة وشخصيات وهكذا كان الأمر مع القصة القصيرة (The Black Cat)، بعدها عرّجنا على سيرة المترجم نجاتي صدقي وهو من أوّل من ترجم لبو في العالم العربي لذا آثرنا الاستهلال به ثمّ انتقلنا إلى عرض سيرة المترجم

محمد عامر وهو مترجم معاصر ترجم أعمال بو ولم يكن ذلك من باب المقارنة إنّما لتبيان خلفية كلّ مترجم وهو الأمر الذي سيساعدنا لاحقا في تفسير خيارات كل واحد منهما، خصصنا المبحث الثالث لرصد الرّموز في المدونة من خلال تسليط الضوء على هندسة الرمز في كل قصّة منهما، وبعدها صنفنا الرموز في كلتا القصتين إلى رموز عامة ورموز خاصة ورموز قوطية مع شرح كل رمز بالتمثيل والبيان. أمّا الفصل الرابع والموسوم ب: "دراسة تحليلية مقارنة لنماذج من ترجمة الرمز في القصة القصيرة" فقد أفردناه لتحليل الأمثلة المُختارة ومقارنتها بترجمة كل من نجاتي صدقي ومحمد عامر، حيث تمّ اختيار عينة من الرّموز في النص الأصل ومن ثمّ مقارنتها بمقابلاتها في اللغة العربية وتحليلها استنادا إلى الإطار النظري المذكور آنفا من أجل الوصول إلى النتائج البحثية.

سوف نستهل كل فصل بتمهيد له، ونختمه بخلاصة لما جاء فيه من عناصر ونتائج، كما تتخلل فقراته ضرورة التوثيق، نوردها على المنهج الانجلوساكسوني اعتمادا على الإصدار السابع لنظام (APA) بذكر الاسم العائلي للمؤلف وسنة طبع المؤلَّف ورقم الصفحة إذا اقتضى الاقتباس ذلك، كل بين قوسين.

سوف نختم دراستنا هذه بخاتمة واستنتاجات، وقفنا ضمنها عند جملة من النتائج.

تطلّب البحث مجموعة من المصادر والمراجع التي سنجمعها بكل دقة ونصنفها في آخر البحث.

وفي الختام، سنُلخص البحث في فقرة باللغة العربية وأخرى باللغة الإنجليزية نجمع فيهما أهدافه ومراحله ونتائجه وجملة من كلماته المفتاحية.

لقد اتبعنا في هذه الدّراسة المنهج التحليلي المقارن وهو من أهم المناهج العلمية التي تتضح من خلالها الظواهر والقرائن إذ يساعد على التدقيق في الاستنتاجات والإجابة على أسئلة البحث وتفسير الفرضيات وكذا صياغة النتائج، إذ يقترن التحليل بالمقارنة لما تتطلب الترجمة من مقارنة بين الأصل والترجمة أو الترجمات المختلفة. وإن كان الإحصاء من أبرز شُعَب الرياضيات، إلاّ أنّ دوره يتجاوز الميادين التقنية ويتعدّاها إلى كل مجالات الحياة ولاسيما تنفيذ الأبحاث العلمية بشقها الأدبي أيضا؛ سوف نعتمد على الإحصاء في هذه الدراسة من أجل تبويب وتلخيص البيانات والمعلومات التي تمّ جمعها سلفًا، وتحليلها، وإيجاد أرقام لها مدلول بالنسبة لمشكلة الدراسة، من ثمّ وضعها في صورة رسوم وجداول وإحصائيات يسهل فهمها من جانب الباحثين، ومن أجل ذلك استخدمنا منصة رقمية (Voyant Tools) للتحليل الاحصائي للنصوص.

القسم النظري

الفصل الأول

الرمز والقصة القصيرة

تمهيد الفصل:

يُعنى هذا الفصل بدراسة الرمز والقصة القصيرة، وقد اقتضت الحاجة البحثية أن يقع في مبحثين اثنين، خُصّص المبحث الأول لتعريف الرمز والخوض في ماهيته لما يكتنف هذا المصطلح من ضبابية واضطراب في التحديد، ولكي نفهم الرمز لابدّ من العودة إلى أصوله الأولى ونقدّم طرفا من تاريخه لتسليط الضوء على بذوره في مختلف العلوم الإنسانية، واستجابة لذلك عرّفنا الرمز عند العرب وعند الغرب لغويا واصطلاحيا ثمّ عرّفنا الرمز اجرائيا، عرّجنا بعدها على مستويات الرمز ومرجعياته ومن ثمّ أقسامه وخصائصه.

فيما عُني المبحث الثاني بدراسة القصة القصيرة وتعريفها ونشأتها في الأدب الغربي والعربي على التوالي مراعاة للتسلسل التاريخي لظهورها على شكلها الذي نعرفه اليوم مع التركيز على خصائصها وسماتها، وختمنا الفصل بخلاصة تلخّص ما جاء في هذا الفصل وتمهد للفصل الذي يليه.

1.1. تعريف الرمز:

لطالما كان الرمز لصيقا بالأدب وعوالمه، شعرا كان أم نثرا، إذ يزيده جمالا وغموضا ليفتح الباب على مصراعيه أمام القارئ للتأويل والتخمين، فالسائد أنّ التصريح في العمل الأدبي يسلب النص جاذبيته ويحرم القارئ لذّة كشف غموض النص وأفكاره وكلّما اكتنف النص الغموض كلما زاد شوق القارئ للقراءة والتعلق بالشخصيات والحبكة وكذا الاجتهاد لفهم وجهة نظر المؤلف وما يرمي إليه وما هو مقصده.

وجدير بالذكر أنّ الرمز اقترن طويلا بالشعر غير أنّ النثر أيضا أخذ نصيبه من تسخير الرموز ولاسيما في القصة القصيرة والرواية والمسرح، إذ نجد الكتّاب يتفننون في توظيف رموز عديدة ارتكازا على مراجع عدّة وبالاتكاء على مرجعيات ثقافية وتاريخية ودينية مختلفة، فلا تكاد تخلو هذه الأعمال من تلك الرموز التي تعطي عمقا لا محدودا للعمل الفني.

دأب الفلاسفة خلال حقب عديدة على دراسة مفهوم الرمز كون جذوره فلسفية أكثر منها أدبية، ومع بداية القرن العشرين زاد الاهتمام بالرّمز وماهيته ومحاوره، وعلى تقارب هذه التعاريف وتقاطعها عند نقاط عدّة إلاّ أنّه لم يتم التوصل إلى تعريف واحد وموحّد ذلك أنّ الرّمز يستقي تعريفاته من تخصصات كثيرة ويدخل في مجالات عدّة فلسفية ونفسية واجتماعية وتربوية.

إنّ الرمز من أكثر المفاهيم تعقيدا وصعوبة في التحديد والتعريف، فهو مفهوم على قدمه وتغلغل أصوله في الحقب الأولى من التاريخ الإنساني إلاّ أنّه يتجدّد ويتطور وينهل من كل العلوم دون استثناء.

1.1.1.الرمز عند العرب:

لقد عرف العرب الرّمز على غرار غيرهم من الأمم وابتدعوه وأبدعوا فيه بحسب بيئتهم وطريقة عيشهم ولم يكونوا استثناء في هذا الشأن عن باقي الأمم، وما من شيء يشير إلى أسبقية أمة على غيرها في وضع الرّمز أو توظيفه.

أ. **الرمز لغة:**

لقد جاء في لسان العرب (ابن منظور، د.ت، ص.1727) في مادة **رمز**: " تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيحاء بالعين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كلّ ما أشرت إليه مما يبان بلفظ أيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز رمزا، ورمزته المرأة بعينيها ترمزا رمزا غمزته". وبتعريف شبيه لما جاء به ابن منظور يعرّف الخليل (2003، ص.149) الرمز كما يلي: "تصويت خفي باللسان كالهمس أو إيحاء وإشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين". أمّا الرازي (1989، ص.255) فيعرّفه بقوله:" الرمز الإشارة والايماء بالشفتين والحاجب". فيما يعرفه ابن سيده (2006، ص.139) كما يلي: "تصويت خفي في اللسان كالهمس وتكرّر تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ (...) ومنه رمز انقبض وكثرت حركته ورزن ووقر وكان مبجّلا معظّما وكان أصيلا وفؤاده ضاق فهو رميز".

ممّا سبق ذكره نجد أنّ المعنى اللغوي للرمز حسب المعاجم العربية يعني الإشارة للإفهام دون النطق أو التصريح، والتعريفات تقريبا جميعها متشابهة والاجماع قائم على أنّ الرمز هو الإشارة دون النطق لغرض الافهام وايصال المعنى، فالرمز في هذا المقام هو عكس التصريح.

ب.الرمز اصطلاحا:

يختلف معنى الرمز اصطلاحا من ميدان لآخر ومن تخصص لآخر، وهنالك اجماع على أنّ قدامة بن جعفر كان أول من انتقل بالرمز إلى معنى يتعدّى الاشارة والايماء وخرج بمعنى اصطلاحي، حيث جاء في كتابه نقد النثر التعريف التالي:" الرّمز هو ما أخفي من الكلام، و أصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، وإنّما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس و الافضاء به إلى بعضهم ، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد افهامه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما، مرموزا عن غيرهما".(بن جعفر،1979،ص.61-62).

وصحيح أنّ الجزء الأول من تعريف قدامة بن جعفر يتوافق والتعاريف السابقة لابن منظور والرازي وبن سيده ويتقاطع مع هذه التعريفات في كون الرمز هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم والذي يحتاج للإيماء والاشارة حتى يُفهم، لكنه يضيف شيئا مهمّا هو أنّ المتكلم يتعمّد إخفاء الكلام ولا يريد أن يفضي به إلا لفئة دون غيرها وهنا يوظف المتكلم كلمة أو حرفا أو اسم طير أو حيوان فيكون المعنى ظاهرا له ولمن يخاطبه وخفيا عمّن سواهما.أمّا في كتابه "نقد الشعر" فهو لا يبتعد كثيرا عن المعنى الأول غير أنه يركّز على تميّز الرمز بالاختصار والاقتضاب حيث يقول في تعريف الإشارة: "أن يكون اللفظ القليل

مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها"(بن جعفر،1978،ص.61)، إذ لا يعقل أن يكون الرّمز غير مختصر لأنّ الأصل فيه هو الاخفاء وعدم الاستفاضة.

بهذا يكون اللغويون القدماء قد شرحوا الرمز وعرفوه بالإيماء والاشارة لإيصال معنى خفي لا يُراد كشفه ويمكن أن يستعاض عنه بكلمة أو حرف أو اسم على أن يكون مقتضبا.

ولم تختلف نظرة النّقاد والأدباء واللغويين المحدثين عن وجهة نظرة قدامة بن جعفر فمعظم التعريفات تدور في فلك واحد ومحور أساسي.

وبالتوازي مع هذه التعاريف والآراء اتفق النقاد المحدثون أيضا على ماهية الرّمز وكونه بشكل عام تسمية الشيء على أن يقصد به شيء آخر وذلك لوجود رابط بين المعنى الظاهر والمضمر أو ربما يتفق على هذه العلاقة مجموعة من الناس أو ربما يبقى المعنى في بطن الشاعر.

وبشكل عام يمكن الاتفاق على أنّ "الرمز ما دل على غيره وله وجهان:(الأول) دلالة المعاني المجرّدة على الأمور الحسية. كدلالة الأعداد على الأشياء، ودلالة الحروف على الكميات الجبرية، (الثاني) دلالة الأمور الحسية على المعاني المتصورة كدلالة الصولجان على الملك."(صليبا،1982، ص.620).

فقد يكون الرمز" الموضوع أو التعبير أو النشاط الاستجابي الذي يحلّ محلّ غيره ويصبح بديلا مماثلا له".(وهبة وآخرون،1971، ص.104). وهو أيضا " "صيغة مجردة من ابتداع الانسان وهو ينيب عن الموجودات في حضورها وغيابها" (الأعسم،1997، ص.36).

فالرمز إن صحّ القول باب مغلق مفاتيحه بالدرجة الأولى بين يدي المؤلف فهو صانعه وهو لا يتأتّى من العدم إنّما هو نتاج رواسب نفسية يترجمها الكاتب بهذه الطريقة وفي هذا السياق يُعرّف هلال (1983، ص.398) الرمز كما يلي: " الرمز هو الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح". وهذا التعريف على اختصاره يلخص العلاقة بين الرمز والكاتب وهي علاقة حسب التعريف ذاته تنبثق عن ذات المؤلف ولنفسيته دور كبير في خلق الرمز والخروج به من عتمة نفس الكاتب إلى النص المكتوب ويبقى ملفوفا بالغموض الذي لا غنى عنه والذي إن حدث وأُزيح فقد الرمز وظيفته التي أرادها له الكاتب والتي يتوق لها القارئ.

ومن جهته يصف ناصف (1983) الرمز بالوسيلة أو الأداة التي تصل بالنص إلى درجات عليا من الفنية والجمال، وأنّه لا مجال للاستغناء عنه للتعبير عن حنايا الأفكار، ثمّ يضيف أنّ كمال هذا التوظيف يتجلى لدى تمازج الرّمز مع وسائل أخرى في السياق، وهذا صحيح إلى حدّ كبير كون الرّمز يُكمّل السياق ويكتمل به، فلا يمكن أن نتصوّر أنّ هذه الرموز سترص رصا داخل العمل الأدبي أو ستُنثَر هنا وهناك داخل النص دون دراسة أو أي تصور للنص، بل إنّ الرمز يجب، حتى يُؤدي وظيفته الجمالية والإبداعية على أكمل وجه، أن يتمازج مع النص ويتماشى مع السياق حتى لا يبدو نشازا على النص.

وحريّ بالذكر أيضا أنّ أهم ما يميز الرمز هو الرؤية الذاتية والعمق وكذا تقريب اللامحسوس بالمحسوس والافتراضي بالواقعي وهذا ما يشرحه جيدا السلطان محمد فؤاد ديب (2005) إذ يشرح أنّ الرمز يأتي من ذات الانسان ويحفر عميقا في الذات البشرية حتى يصل إلى مبلغ الأمور ونهاياتها الدفينة ليطفو بها إلى سطح الواقع معتمدا على التكثيف في المعنى والإيحاء والربط بين عالمين أحدهما ظاهر ومرئي وثانيهما خفي لا مرئي، فيكون الرمز بذلك وسيلة ناجعة للمس أشياء لا يمكن رؤيتها في العالم المحسوس ثمّ يربط الرمز بالنص الذي يتلاحم معه ويتشابك مع بنيته النصية، ولا يُغفل أيضا الشحنة الدلالية والفنية التي تتماشى مع المؤلف والمتلقي في انسجام لامتناهي وتكاملي، فالرمز يتميّز بحركية داخل النص مما يزيد النص غزارة في المعاني والأفكار وهكذا يترسّخ الرمز في ذاكرة المتلقي مما يزيد في عمر النص الذي يطول عمره كلما زادت القراءات الخلاقة.

أمّا أدونيس (1983، ص.398) فيعرّف ما يصطلح عليه باللغة الرّامزة: " اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيد، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له". وهذا التعريف يتوافق مع التعريف السابق ويتطرّق إلى جانب مهم وهو وظيفة الرّمز في إطالة عمر النص في ذهن القارئ حيث يجعل القارئ لا يقطع خيط الوصل مع النص لأنّه لا ينفك يفكّر في حلّ رموزه حتى بعد إتمام القراءة.

وإن كان الرّمز وحده لا يخلق نصا إلاّ أنّه يبقى " من أفضل الطّرق في الافضاء بما لا يمكن التعبير عنه وهو معين لا ينضب للغموض والايحاء بل والتناقض" (فتوح،1978، ص.36)، ويذهب بنا هذا التعريف إلى حيثية مهمة وسؤال محوري ألا وهو: لما يوظف الكتاب والشعراء الرّمز وما الذي يدفع هؤلاء لعدم البوح ببعض أفكارهم؟ بغضّ النظر عن الجانب الجمالي والابداعي الذي يضفيه الرمز على النص فهنالك دواع أخرى يمكن أن نستنبطها من حديث محمود درويش عن دواعي لجوئه إلى الرّمز إذ يقول:

> الرمز عندي كما أراه ليس مبهما إنّه يُكتشف بسرعة، وهو في أول الأمر وآخره بديل للتعبير المباشر. كان من دواعي لجوئي إلى الرمز في البداية محاولة تخطي الواقع الذي لا يتيح لي إمكانية الحديث بشكل مباشر لأسباب سياسية، فكان لابدّ لي من ممارسة الاحتيال الفني لعكس واقعي. وهكذا ترون أنّ الرموز كانت ضرورة وحاجة ثمّ تحوّلت إلى طريقة تعبير ثمّ استخدام الرّمز جاء لإغناء واقعيتي. والواقعية كما أفهمها هي طريقة في فهم الحياة وعكسها وإعادة خلقها، وليس وسيلة تعبير ميكانيكي جاهز. (درويش،1971، ص. 24)

وهنا يطرح محمود درويش مسألة توظيفه للرمز الذي يراه بديلا للتصريح، فرموزه كما يقول واضحة ولا تستدعي الكثير من التأمل لفك شفرتها فقد جاءت في المقام الأول لدواع سياسية وهروبا من الواقع المفروض، فجاءت لتخلق واقعا جديدا دون الوقوع في الآلية والقوالب الجاهزة، لأنّ كثرة الرّموز والغموض قد تقتل ابداع النص وتُبعد القارئ عن

مقصودية الكاتب، وقد استقى محمود درويش رموزه مما يحيط به من أرض وشمس وهواء لأنّ قضيته الأولى هي الأرض فما كان ممكنا أن يتشرب من غيرها فقد وظّف رموزا طبيعية في أشعاره مثل الأرض والتراب والريح والمطر والبحر والرمل والليل والشجر وغيرها، وتكرّرت في شعره ما تكرّرت حتى أصبحت لصيقة به وزادها هذا التكرار تجدّدا و إيحاء.

وإن كان محمود درويش يستلهم رموزه من الطبيعة فغيره من الكتاب والشعراء قد نهلوا من منابع أخرى "والطرق التي تساعد الشاعر في بيان تعابيره الرّمزية هي: استحضار الصورة، استعمال الكنايات والاستعارات والتشابيه، توظيف الدين، استحضار الشخصيات الأدبية والتاريخية، العودة إلى التراث الشعبي والتاريخ، توظيف الألوان، استخدام الجوارح والأعضاء المادية للجسم" (رحماني وزناد، 2017، ص 177).

2.1.1.الرمز عند الغرب:

يعود أصل كلمة (symbol) إلى اليونانية (sun-bolon) ومعناها قطعة من الخزف أو الخشب تُقسّم بين شخصين بيد كل واحد منهما قسم يدل على هوية أحدهما ويثبت صلته بالآخر. وهذان الشخصان يمكن أن يكونا ضيفين أو حاجبين أو دائنا ومدينا. وبالجمع بين قسمي القطعة يعترف الطرفان بما بينهما من ضيافة أو صداقة أو دين. لذلك يتضمن الرمز معنيي الفصل والوصل في الوقت نفسه. إذ أنّ السابقة اليونانية (sun) تأتي قبل فعل (Ballein) وتدل حرفيا على ألقى أو رمى مصادفة. وقد استعملت الرموز في اليونان

القديمة باعتبارها علامات يتسنى للآباء بواسطتها العثور على أبنائهم المعروضين للبيع .(Ghobadi,2013)

لقد وردت في المعاجم تعريفات عديدة للرمز اصطلاحا وقد وجدنا أنّ أشملها هو التعريف التالي:

> Symbol: In the broadest sense, a symbol is anything, which signifies something else; in this sense, all words are symbols. In discussing literature, however, the "term" symbol is applied only to a word or phrase that signifies something, or suggests a range of reference beyond it. (Abrams, M. H., & Harpham, G. G., 2014, p.394)

أي أنّ الرمز بمعناه الواسع هو كل ما يعني شيئا مغايرا، وبهذا الشكل تكون كلّ الكلمات رموزا. لكن في السياق الأدبي نطلق كلمة "رمز" فقط على الكلمات أو الجمل التي تحمل معنى مغايرا، أو تفتح المجال لمجموعة من الايحاءات.

ويُعرّف Shaw الرمز كما يلي:

> (Symbol is) something used for, or regarded as, representing something else. More specifically, a symbol is a word, phrase, or other expression having a complex of associated meanings; in this sense, a symbol is viewed as having values different from those of whatever is being symbolized . . . Many poets have used the rose as a symbol of youth and beauty; a flag is a piece of cloth which stands for or is a symbol of a nation. (1881, p.367)

ومعنى ذلك أنّ الرمز شيء يُستخدم، أو يُنظر إليه على أنّه يمثّل شيئا آخر. وبشكل أدق يمكن القول أنّ الرمز هو كلمة أو عبارة أو تعبير يتكون من معان مترابطة ومعقّدة، ومن هذا المنطلق يُنظر إلى الرمز على أنّه مشحون بقيم مختلفة عَمّا يرمز له... وقد استخدم العديد من الشعراء الوردة رمزا للشباب والجمال، كما أنّ العَلَم هو قطعة قماش تمثّل الأمّة وترمز لها.

ومن جهة أخرى يُعرّف.Delaney et al الرمز كما يلي:

> A symbol is an example of the transference of meaning. When images and concrete objects refer to a meaning beyond the material object, they often serve the additional function of symbols. Symbol may be a detail, an object, a character or an incident. It exists first as something literal and concrete in the work but it also has the capacity to evoke in the mind of reader a range of invisible and abstract associations. Here are some symbolic associations that are universally recognized and accepted: the dawn with hope, the serpent with evil, the color of white with innocence, light with knowledge, the crown with royalty and dark with ignorance. (2003,p.16)

فالرمز بالنظر للتعريف أعلاه هو مثال عن تداخل المعنى. فعندما تعود الصور والأشياء على معان تتعدى الشيء المادي، فإنّها في العادة تخدم وظيفة إضافية ألا وهي الرمز. قد يمثّل الرمز تفصيلا أو شيئا أو شخصية أو حدثا. فوجوده يكون بالدرجة الأولى حرفيا وملموسا في أرض الواقع لكن لديه أيضا القدرة على ايحاء سلسلة من المقاربات الخفية وغير الملموسة في ذهن القارئ. ونذكر هنا بعضا من المقاربات الرمزية المتعارف عليها والمقبولة

لدى الجميع: الفجر مع الأمل، الأفعى مع الشر، اللون الأبيض مع البراءة والنور مع المعرفة والتاج مع الولاء والظل أم مع الجهل.

انطلاقا ممّا سلف، يمكننا أن نستنتج أن ثمّة نقاط مشتركة بين الرمز عند الغرب وعند العرب وإن كانت هنالك تفرعات واختلافات في التعاريف تتوسع عند جهة وتضيق عند جهة أخرى.

3.1.1.الرمز إجرائيا:

وتعريف الرمز إجرائيا لا يبتعد كثيرا عن تعريفه اصطلاحيا وهو التعريف الذي نراه أكثر شمولا وجمعا لمزايا الرمز وفيه تيسير لتحديد الرمز داخل النص، فهو اختصارا "ما يشير إلى معنى أو فكرة معينة يمكن قراءتها به وما يتضمنه من وحدات تصورية قابلة للتأويل على وفق المعطيات الفكرية والعقائدية السائدة في الواقع المعاش".(مطرود وعبد الكاظم،2015، ص205).

وأهمّ ما جاء في هذا التعريف هو وصله بالواقع المعاش أي أنّ للرمز صفات آنية تربطه بالواقع بالطريقة نفسها التي يرتبط فيها الرمز بالفكر والعقيدة وغيرها. ونرى أنّ أول عتبة يجب تخطيها لتأويل الرمز هي عتبة الظروف التي وُضع فيها الرمز وكذا الأسباب والأهداف.

وبعد الإحاطة بتعريفات الرمز المختلفة سواء لغويا أو اصطلاحيا أو إجرائيا، ننتقل إلى جزئية لا تقل أهمية عن سابقتها وهي مستويات الرمز المختلفة.

4.1.1 مستويات الرمز:

يمكن تقسيم الرمز إلى أربع مستويات على أساس الفروع التي ينضوي تحت الرمز في التفرعات العلمية والأدبية المختلفة فنجد الرمز اللساني والنفسي والفلسفي والأدبي، سوف نفصّل في كل واحد من المستويات الأربعة بما يخدم بحثنا كما سيرد في الجزء الموالي.

1.4.1.1 الرمز اللساني:

يعرّف بيرس العلامة على أنّها "(شيء ما) ينوب لـ (شخص ما) عن (شيء ما) بـ (صفة ما)" (أبوزيد وقاسم، 1986، ص.17). فمثلا علامة ✌ (يد بشرية وأصبع السبابة والوسطى مرفوعين على شكل إشارة v) هي علامة توجه للمتلقين لتنوب عن دلالة الانتصار من حيث أنها علامة رمزية متعارف عليها.

ويرى بيرس أنّ العلامة ثنائية المبنى تتكون من الدال والمدلول وهو مفهوم يتفق عليه مع دوسوسير، لكن الفرق أنّ بيرس يؤكّد على وجود علاقة بين الدال والمدلول في حين أنّ دوسوسير يرى أنّ العلاقة بينهما اعتباطية، حيث أنّ شجرة هي دال وتتحول في الذهن إلى مدلول، فالدال هو الصورة الصوتية ش ج ر ة تحولت إلى مدلول في ذهن المتلقي وهو صورة أو شكل الشجرة، ومن هذا المنطلق تساؤل دوسوسير ما علاقة (ش ج ر ة) بالصورة التي في ذهنك، كوننا إذا قلنا (tree) أو (arbre) ستتشكل ذات الصورة الذهنية، وهكذا رأى دوسوسير أن لا علاقة بين الدال والمدلول، أما من وجهة نظر بيرس فهنالك علاقة بين الدال والمدلول وقسم العلامات إلى ثلاثة فروع:

1) **علامة أيقونية:** في العلامة الأيقونية العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تطابق (تشابه) مثال: الصورة الفوتوغرافية، حيث الدال هو الصورة الفوتوغرافية والمدلول صاحب الصورة والعلاقة بينهما علاقة تطابق أو تشابه.

2) **علامة إشارية:** العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تجاور مكاني، مثال الأسهم الدالة على الأماكن، وقد تكون بينهما علاقة فيزيائية سببية مثلا الدخان دليل على اشتعال النار فالدخان دال والنار مدلول.

3) **علامة رمزية:** العلاقة بين الدال والمدلول علاقة عرفية أو تعاقدية مثال: علامة النصر والهلال والصليب. الدال فيها يرمز إلى المدلول ولا يشير إليه ولا يشبهه. والسؤال هنا هل توجد علاقة بين الدال والمدلول؟ أجل هنالك علاقة قائمة بين الدال والمدلول، أمّا عن طبيعة العلاقة فهي عرفية أو تعاقدية مثلا علامة النصر (✌) يوجد علاقة بين الدال والمدلول وهذه العلاقة تعاقد عليها الناس واتفقوا.

وبالوصول إلى الرّمز نسترجع رأي دوسوسير في الرمز حيث أنّه يرى أنَّ "ما يتميز به الرمز هو أنَّه ليس دائما كامل الاعتباطية، إنّه ليس فارغا، إنَّ هناك بقايا الرابطة الطبيعيّة من الدال والمدلول، إنَّ الميزان كرمز للعدالة لا يمكن تعويضه بأيّ شيء كالدبابة مثلا (الولي، 1996، ص.199). وبذلك يتميّز الرّمز عن الايقونة والاشارة كونه من " أكثرها كثافة دلالية، حيث اختزال الدال وسعة المدلول". (حبيب وسعدون، 2009، ص.130).

ويكمن الفرق بين الرمز والعلامة في المعنى الإضافي المبهم للرمز، وبذلك يدلّ المعنى الكامل للرمز على معناه غير المباشر أو معناه الثاني، وهذا الأخير مرتبط أيّما ارتباط بثقافة المجتمع. كما أنّه منوط بالوعي الإنساني ولا يتوقف على الفرد بل المجموعة، لذلك لا يكون معناه جليّا للجميع، كما أنّه لا يمكن للأفراد أن يضعوا أو يخلقوا رموزا بمفردهم وبمعزل عن غيرهم كما شاءوا ومتى أرادوا على الرّغم من أنّ مصدر نشأة الرمز هو ذهن الفرد، غير أنّه لا يصبح رمزا إلا إذا اتفقت عليه الجماعة، وهذه الرّموز ترتبط بزمن معين ومكان معين ويمكن أن تنسلخ من معناها مع مرور الوقت أو تغيّر الظروف. وبالمرور بهذه الملاحظات ننتقل من المستوى اللغوي للرمز إلى المستوى النفسي والذي لا يقل عن الأول أهمية.

2.4.1.1. الرمز النفسي:

تبحث نظرية الرموز في علم النفس في كيفية تمثيل رموز معينة لرغبات أو احتياجات غير واعية معينة، وكيف يمكن تفسير هذه الرموز لاكتساب نظرة ثاقبة على أعمق أفكار وعواطف الشخص.

ولقد كان لعالم النفس سيغموند فرويد (Segmund Freud) تأثيرا دائما على الطريقة التي نفهم بها العقل البشري. لقد تم النظر إلى نظرية الرموز التي وضعها فرويد على أنها طريقة لشرح مدى تعقيد العقل اللاواعي. إذ يتعلّق استخدام سيغموند فرويد للرموز بفهم العقل الباطن والتعبيرات غير المباشرة للوعي حيث تصبح "الرموز" وصفا للتعابير المتعددة المستخدمة للإشارة إلى أفكار ومشاعر معينة دون التعبير عنها مباشرة، بمعنى آخر فإنّ الرّموز تمثل تعابير غير مباشرة للمحتوى الذي يعبر عنها. ومن بين الرموز التي استخدمها فرويد نذكر:

- الحلم: حيث يُنظر إلى الحلم على أنّه تعبير عن رغبات وأفكار مكبوتة في العقل الباطن.
- الانزلاق اللفظي: حيث يتم استخدام كلمة أو عبارة بدلا من كلمة أو عبارة أخرى ذات صلة بما يتمّ مناقشته.
- التعابير اللفظية: حيث يتم استخدام التعابير اللفظية والتعبيرات الشعبية كرموز للتعبير عن أفكار أو مشاعر معينة.
- الانتقال:حيث يستخدم مصطلح "الانتقال" للإشارة إلى نقل المشاعر والعواطف من شخص إلى آخر أو من موضوع إلى آخر.
- الانكار: حيث يشير الانكار إلى رفض الفرد للواقع أو لبعض الأفكار القوية التي يرفض التفكير فيها أو الإدراك بها.
- الاكراه: حيث يستخدم فرويد مصطلح (الاكراه) لوصف الرغبات أو المشاعر التي تمارس سيطرة على الفرد وتدفعه للقيام بأعمال معينة دون وعيه الكامل.

اعتقد فرويد أنه يمكن استخدام الرموز للكشف عن المعاني الخفية لأحلامنا وتجاربنا. كان يعتقد أنه يمكن استخدام هذه الرموز لفهم ما كان اللاوعي يحاول إخبارنا به. على سبيل المثال ، اعتقد فرويد أن الثعبان يمكن أن يكون رمزًا للخوف ، لأنه غالبًا ما يرتبط بالخطر. وبالمثل ، يمكن اعتبار الشلال رمزًا للتغيير ، حيث إنه قوة طبيعة دائمة التغير.

نجد أيضا أنّ فرويد يفهم الرمز على أنّه نتاج (الخيال اللاشعوري) وأنّه أولي يشبه صور التراث والأساطير، وتكون الرّموز بذلك شكلا من أشكال الرغبة المنبثقة من اللاشعور الفردي أو العقل الباطن.

إن كان للرّمز محركا فمحركه هو الذات النفسية لما يربطه من علاقة متينة مع ما يقرّ في نفس المرء ومن جهة أنّه أيضا يخاطب الذات البشرية والعاطفة الكامنة داخلها، فاقترن الرمز كثير بعلم النفس، وقد "اعتبر المحللون النفسيون أنّ وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف، أمّا يونغ فقد خالف هذه النظرية وأنكر أن يكون تمويها للفكرة واعتبره الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد". (جبور،1973، ص ص،123 – 124).

حين يتطرق فرويد إلى الحديث عن ظاهرة القلق يعرّج بحديثه عن الشعور بالذنب ويعود الأصل فيه إلى القلق حيال السلطة والقلق حيال (الأنا العليا) وهذا يأتي متأخرا، فالشعور الأول يدفع المرء ليستميت في إرضاء اندفاعاته والثاني إلى الإحاطة بنفسه ومعاينتها، مع استحالة الاستمرار في كبح الرغبات الممنوعة واخفائها عن (الأنا العليا). فيكون بذلك تجاذب وتنافر بين قسوة السلطة الخارجية وقسوة الضمير التي لا يمكن وصفها إلا بكونها امتدادا للأولى. فالرموز تكون من هذا المنطلق النفسي افرازا لحلم ما أو تحقيقا لرغبة معينة. ومن جهة أخرى يرى يونك أنّ اللاشعور الجمعي هو الذي يحفّز ظهور

الرواسب البشرية على شكل مكبوتات تنعكس في أذهان الفئات المختلفة من الناس وقلة منهم يمكنهم إخراجها على شكل رموز دون وعي ولا تخطيط منهم. (العوا، 1975)

وتبعا لذلك فإنّ عمل الفنان لابدّ من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه، فهو لابدّ أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينتسب إليها بوعي من الفنان أو عدم وعيه فإنّه يشعر بأنّ عمله الفني أهم من حياته الشخصية وبالتالي يبقى هو نفسه أداة في عمله الفني". (فيدوح، 1992، ص ص. 69-70)

وعلى يد كارل يانغ تأخذ النظرة النفسية إلى الرّمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبي، فهو يرفض أساسا أن يكون الرّمز قاصرا كما ادعى فرويد على منابع اللاشعور، فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين، كما يفرّق بين الرمز والاشارة فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليس رمزا، إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والايحاء بل والتناقض كذلك.

وهذا يعيدنا إلى تعريف البلداوي (2011) للرمز حيث يعطي التعريف التالي "الرمز علامة يستعان بها للعودة إلى أمر متعلّق ومعهود في الفكر والوجدان الإنساني كارتباط الغراب بالفراق، والحمامة بالألفة، والبحر بالعطاء والبرق بالحنين... وما إلى ذلك من محسوسات خارجية تؤول إلى دلالات متعدّدة" (البلداوي، 2011، ص.185)، فبشكل ما، يثير هذا التعريف الرواسب الفكرية والنفسية في الفكر البشري والتي تجعل البشر جميعهم

ينهلون من ذات المعين وهو نهر الإنسانية الذي لا ينضب، فربط الغراب بالفراق يضرب بجذوره بعيدا في التاريخ إلى بداية الخلق وإعمار الأرض ويعيد إلى قصة قابيل وهابيل وكيف أنّ الغراب كان شاهدا على أول جريمة في الإنسانية ولذلك ارتبط هذا الطائر بالموت والفراق ولا تستثنى ثقافة عن أخرى، فالعرب مثلا تقول غراب البين عن الشخص الذي يحمل الشؤم وكذلك الحال بالنسبة للحمامة والبحر، ففي الأخير هنالك رموز مشتركة بين البشر، هذه الرموز مكبوتة داخلهم ولا تنفك تخرج للضوء في أول فرصة لتفصح عن معنى مبطّن.

ولكي نتعمّق أكثر في فهم الرمز وسبر أغواره نعرّج على الجانب الفلسفي منه.

3.4.1.1.الرمز الفلسفي:

يشغل الرمز حيّزا مهما في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، واهتم به الكثير من الأدباء والشعراء، غير أنّ جذور الرمز فلسفية ولاهوتية بالدّرجة الأولى، وتنحاز انحيازا كبيرا إلى الدراسات الدينية.

ويعد جورج فيلهلم فريدريش هيجل من أكثر الشخصيات تأثيراً في الفلسفة الحديثة إذ يتميّز بأسلوبه الديالكتيكي في التفكير والذي استخدمه لشرح العلاقة بين الأضداد في مختلف المجالات مثل الدين والسياسة حيث اقترح فكرة الثالوث التي غالبًا ما يستخدمها لشرح نظرياته وأصبح هذا الثالوث ، أو الهيكل ثلاثي الطيات ، معروفًا برمز هيجل.

المثلث هو الرمز الأساسي الذي استخدمه هيجل لتمثيل فلسفته وتتوافق الجوانب الثلاثة للمثلث مع ثلاثة جوانب رئيسية لنظامه: تمثل أعلى نقطة في المثلث مفهوم (العالمية) وهي

فكرة أنه يمكن توحيد جميع جوانب الواقع في مفهوم واحد ويمثل الجانب الأيسر من المثلث مفهوم (الخاص) وهي فكرة أن الواقع يتكون من عناصر منفصلة ومتميزة وأخيرًا يمثل الجانب الأيمن من المثلث (الفرد) وهي فكرة أن لكل فرد منظور فريد خاص به. ومن خلال الجمع بين هذه الجوانب الثلاثة اعتقد هيجل أنه يمكن للمرء أن يكتسب فهمًا أكثر شمولية للواقع.

استخدم هيجل أيضًا رموزًا أخرى لتمثيل فلسفته نذكر على سبيل المثال اللولب والدائرة. غالبًا ما يُوظّف اللولب لتمثيل فكرة التقدم في أعماله لأنه يرمز إلى فكرة أنه يمكن توحيد جميع جوانب الواقع مع السماح أيضًا بالتطور والتغيير. غالبًا ما تُستخدم الدائرة لتمثيل فكرة الأزلية أو اللامتناهي وهي فكرة أن الواقع عبارة عن دورة دائمة التطور والاستدامة الذاتية.

يمكن أن يساعدنا استخدام هيجل للرموز في اكتساب فهم أفضل لأعماله ونظرياته ومن خلال فحص الرموز التي استخدمها يمكننا الحصول على نظرة ثاقبة للجوانب الرئيسية لفلسفته وكذلك العلاقة بينها.

1.1.4.4. الرمز الأدبي:

وعلى شمولية الرّمز وأنواعه ومفاهيمه إلاّ أنّ ما يهمّنا في هذه الدراسة هو الرّمز الأدبي وكما يدل عليه اسمه فهو الرّمز الذي يستخدمه الشاعر أو الأديب في أعماله لأغراض عديدة قد تكون منوطة بخصوصيات العمل في حدّ ذاته أو بمتطلبات العمل أو استكانة لظروف سياسية قاهرة، فالرمز يستمد فاعليته من مرجعية سياسية أو ثقافية أو دينية

أو أسطورية. ويجب القول أنّ "ضرورة الوجود الرمزي في النص الأدبي اكتسبت أهميتها نتيجة عجز الأساليب الصريحة والمباشرة والواقعية من تعميق أثر الفكرة الشعرية، وإمكانية تلقيها بصورتها الدلالية غير المقيّدة بحدود الإشارة الحديّة التي تعيق اندماج العمل الأدبي بنظامه الإيحائي" (فضل، 1998، ص.469)، ومعنى ذلك أنّ الرمز في النص الأدبي قد جاء استجابة لمتطلبات أسلوبية وفنية وجاء ليملئ الفجوة بين الإشارة والإيحاء فتوسّطهما ليكون سمة في النص لا تجاريها سمة أخرى، وهذا التميز الذي لا خلاف فيه لا يمنع من القول بأنّ الرمز الأدبي يحمل من الصعوبة ما يكفي أحيانا لجعل القارئ أو المتلقي يغفل عنه أو يتغاضى عنه، ويحصل ذلك إذا غفل المتلقي عن ربط معنى النص بالرموز الواردة فيه كون هذه الأخيرة وإن كانت قليلة داخل عمل أدبي ما فهي بمثابة العمادة له، ويذهب يعيش(2003) إلى أنّ للرمز الأدبي خصوصيته:

> الرمز الأدبي له استقلاليته وخصوصيته فهو ليس مجرد تعبير عن شيء آخر منفصل عنه، بل هو كيان يصعب تحديده، يؤدي وظيفة جديدة في العمل الأدبي . فهو أبعد من كونه مجرد رابط أو مشابه بل هو وسيلة للتعبير عن قضايا باطنية تجريدية، يصعب التعبير عنها باللغة العادية. (يعيش، 2003، ص.109)

وهنالك إجماع على صعوبة تحديد الرمز داخل النص نظرا للمراوغة التي يمارسها المؤلف من جهة ولكون الغموض سمة من سمات الرمز ولو أمطنا عن الرمز هذا الغموض لفقد وظيفته التي يرنو إليها، وفي فلك هذا المعنى "... هناك من قال إن الرمز الأدبي لا يدور

حول فكرة محددة مقصودة بذاتها، أو عاطفة معينة فهو مفرغ من الإيحاءات، ولو صارت تلك الفكرة أو العاطفة معلومة لم نعد في مجال الرمز" (ناصف، 1983، ص.153)، وهنا تتجلى المعادلة الصعبة بين وجوب الإيحاء والغموض ووجوب فك معنى الرمز وفهمه.

وبشكل مبسّط ومفهوم يعرّف (Perrine,1974) الرمز الأدبي كما يلي:

> A literary symbol is something that means more than what it is. It is an object, a person, a situation, an action, or some other item that has a literal meaning in the story, but suggests or represents other meanings as well. (Perrine, 1974, p.211)

أي أنّ الرمز الأدبي هو شيء يفوق معناه الظاهر. إنه كائن أو شخص أو موقف أو فعل أو عنصر آخر يحمل معنى حرفيا في القصة، ولكنه يقترح أو يمثل معاني أخرى أيضًا.

وهذا التعريف من أبسط التعريفات وأشملها ويربط الرّمز بسياق القصة.

ولقد دأب الفلاسفة والنقاد منذ العصور الكلاسيكية الأولى على البحث والتمحيص والتدقيق للخروج بمفهوم واضح المعالم للرمز الأدبي من حيث ماهياته وتجلياته في العمل الأدبي، ولطالما بقي السؤال معلّقا على مرّ الحقب الزمنية، لكن مع بداية القرن العشرين لاحت بوادر الانفراج تحملها المدارس النقدية الحديثة. ومن أبرز نقاد العصر الحديث والذين حملوا على عاتقهم البحث المعمق في الرّمز الأدبي نذكر: جوستاف يونج (Gustav Yang)، نورثروب فراي (Northrop Frye)، ووليام ييتس (William Yates) ، حيث ركّزوا على المراحل التي تمر بها طبقات الشعور واللاشعور في ذهن الكاتب كي يتفتّق عنها الرّمز ويتجلى أخيرا في العمل الأدبي، ولاريب أنّ هذا الرّمز الأدبي مرتبط بالعامل النفسي كونه

في نهاية المطاف مرآة عاكسة للحالة النفسية للكاتب، فالرمز يجمع الشعور واللاشعور ويضعهما في كفة واحدة مما يجعل الكاتب يربط بين ذاتيته وامتداد ذاته مع الرؤى الإنسانية، فيصبح الرّمز بذلك الصورة المشرقة للعمل الأدبي الذي يرقى به من العوالم المادية إلى العوالم الإنسانية ولا بدّ أنّ ما يرقى بالرمز الأدبي هو تلك الشحنة العاطفية التي تميّزه عن الرموز غير الأدبية والتي تجعله قريبا من القارئ بغير غموض متكلّف ولا تعتيم مفتعل.

والرّمز الأدبي لا يأتي من عدم ولا يمكن أن ينسجه الكاتب دون مرجعيات ومصادر، وهي كثيرة لا تعد ولا تحصى لكن يمكن حصرها فيما سيأتي ذكره.

5.1.1. مرجعيات الرموز:

يستند الكتاب والشعراء في بناء رموزهم داخل النصوص إلى مرجعيات عديدة تختلف من كاتب إلى آخر وتتوقف على الشحنة الرمزية التي يريدها المؤلف داخل الرمز ومايريد أن يوصله للمتلقي، فهو بشكل عام يستقي رموزه من مراجع دينية وتاريخية و طبيعية وأسطورية وشخصية وقد يختار إحداها أو يدمج بين أكثر من مرجع حسب مايخدم نصّه والرسالة التي يهدف إليها، سوف نفصّل في الجزء الموالي في مرجعيات النصوص المذكورة.

1.5.1.1. المرجع الديني:

لطالما كان الدين العمود الفقري للوجود الإنساني ومهما اختلفت ديانات الناس وعقائدهم فهم يجعلون منها ومن تعاليمها مصدرا لتفكيرهم ومرجعا لتعاملاتهم، لأنّ في الدين يكمن سرّ الوجود الكوني والإنساني، ولذلك نجد الكتّاب والشعراء ينهلون رموزهم من تفاصيل

دياناتهم ومعتقداتهم ولربّما في ذلك إرادة خفيّة لنشر فكر أو معتقد ما، فنجد الكاتب يتكئ في بعض الحالات على الوازع الديني أو حتى العرف الديني بتوظيف الشخصيات والأمكنة أو الأحداث الدينية للتعبير عن مواقف محدّدة، ولاريب أنّ كل كاتب سيجد ضالته في معتقده ودينه أيّا كان، لأنّه سيكون شديد المعرفة به ويسهل عليه استخدام الرّمز داخل هذا الاطار، والأمثلة من الأدب العالمي والعربي كثيرة جدا.

ومن بين الشعراء الذين وظفوا الشخصيات الدينية رموزا في شعرهم نذكر الشاعر الفلسطيني محمود درويش (1994، ص.395) في قصيدته (أنا يوسف يا أبي):

أنا يوسف يا أبي
يا أبي اخوتي لا يحبونني
لا يريدونني بينهم يا أبي
يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام

هنا يرمز سيدنا يوسف عليه السلام للشعب الفلسطيني بكل تفاصيل القصص القرآني الذي يسرد قصة سيدنا يوسف عليه السلام وكيف كاد له اخوته، وهنا يرمز إخوة سيدنا يوسف للعرب وخيانتهم للقضية الفلسطينية وعدم التفافهم حول الشعب الفلسطيني، والواقع أنّ قصة سيدنا يوسف عليه السلام قد أخذت حيّزا كبيرا من الرّمزية في الأدب والشعر العربي لما تزخر به هذه القصة القرآنية من أبعاد لامتناهية وهذا من إعجاز القرآن الكريم، وقد رسم أيضا رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي رسما كاريكاتيريا عنونه "أكله الذئب" بعد اغتيال الكاتب غسان كنفاني حيث يرمز هنا إلى للإخوة والأشقاء الذين يخونون أخاهم

ويغتالونه ويغسلون أيديهم من دمائه وكان هذا العنوان نفسه عنوانا لكتاب حول سيرة ناجي العلي الذي اغتيل غدرا في لندن (النابلسي، 1999). وهكذا يكون توظيف الرّموز الدينية من أسماء الرسل والأنبياء وتفاصيل حياتهم بمثابة نهر لا ينضب يوظفه الشعراء والأدباء كيفما شاءوا. وبالعودة إلى محمود درويش نجد أن النبي يوسف عليه السلام كان أحد الأنبياء فقط الذين رأى محمود درويش رمزية قوية ودالة من خلال توظيف أسمائهم، وجاءت أعمال ذُكر فيها أسماء الأنبياء وحسب رمضان (2012):

"تأتي شخصية يوسف-عليه السلام-لتشكل دالا رمزيا بعلاقة الفلسطينيين بمن حولهم، بينما تتحول شخصية أيوب-عليه السلام-إلى بؤرة لتشكيل دال الصبر والتضحية في التجربة الفلسطينية، أما آدم-عليه السلام-فهو وذريته أصحاب الخطيئة والهبوط السفلي نحو الكدح والشقاء ،بينما حضرت صورة المسيح-عليه السلام-كرمز للتضحية والمعاناة ". (رمضان، 2012، ص.263)

ووجب علينا التنويه في هذا المقام أن محمود درويش لم يستلهم رموزه فقط من الديانة الإسلامية بل بعيدا عن عقيدته الإسلامية اختار رموزا مسيحية ويهودية دون التمييز بين المعتقدات حين يكون الأمر متعلقا بإيصال المعنى لأن الرّمز لا يمكن تقييده وكل السبل متاحة لخلقه.

وقد كان إدغار آلان بو أيضا ذا معرفة واسعة بالكتاب المقدس وقد ألهمته معرفته هذه العديد من الرّموز المستسقاة منه فنجدها في كثير من قصائده وقصصه القصيرة حين

يقصد التلميح دون التصريح، فنجد أثر ذلك في أسماء الشخصيات أو في الظواهر والأحداث المختلفة والتي تكون في أغلبها مروّعة وكارثية (Frank & all, 1997).

2.5.1.1. المرجع التاريخي:

إنّ التاريخ على امتداده وتشعبه يمثل خزينة لا تنفذ من مصادر للرموز، فالكاتب أو الشاعر يعمد اتخاذ أحداث التاريخ رموزا قادرة على الإيحاء بما يريد التعبير عنه، فتجد الكاتب ينهل منها ما شاء حتى يوصل فكرته للقارئ بشيء من الغموض والتلميح في آن واحد، ويكون ذلك باستعارة أسماء شخصيات معروفة وأماكن أيضا وكذا أحداث وهو بذلك يُماهي بين الحدث التاريخي والواقع الآني المعاش.

وقد وجد الشعراء والكتاب ضالتهم في الشخصيات التاريخية المثقلة بالأحداث والتي تناقلت قصصها الأجيال فصارت أسماء هذه الشخصيات التاريخية رمزا للحياة التي عاشوها والمعارك التي خاضوها وكذا انجازاتهم أو ما تورطوا به من أعمال ضد البشرية.

فمثلا اسم صلاح الدين صار مرتبطا بشخصية صلاح الدين الأيوبي رمز فتح القدس وقهر الرومان أما الحجاج فصار اسمه رمزا للجلاد الظالم الدموي أما المعتصم بالله فرمز لإحقاق الحق واغاثة المستضعفين، واسم جيفارا رمزا للثورة والتمرد وتميمة للنضال.

وقصيدة أمل دنقل "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" مثال ثاقب لهذا التوظيف الذكي لشخصية سبارتاكوس لتكون رمزا للتمرد ورفض الذل وكسر الأغلال، حيث تمكّن الشاعر أن

يخلق رموزا جديدة من بينها زرقاء اليمامة وسبارتاكوس الروماني المتمرد رمز العنفوان والثورة (الدوسري،2004).

3.5.1.1. المرجع الطبيعي:

يستأنس الانسان بالطبيعة وعناصرها فهو يعيش داخل هذا الكم اللامتناهي من الظواهر الطبيعية التي تضرّه حينا وتنفعه أحيانا كثيرة، فانصهر الانسان داخلها وصار يرى نفسه توأما لها، فإن كان بركانا فهو غضبه وإن كانت ريحا فهي ثورته وإن كانت مطرا فهي سخاءه وإن كان ربيعا فهو نضارة العمر وإن كان خريفا فهو آخر أيامه فوق البسيطة، هكذا استعار البشر من الطبيعة العديد من طباعهم وسلوكهم.

نلاحظ في قصيدة "رحل النهار" للشاعر بدر شاكر السياب (2000، ص.141)، أنّه يعود إلى الطبيعة وعناصرها من ماء وهواء وسماء ونهر وبحر ليجعل منها مصدرا سخيا لرموزه، إذ يقول:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهّج دون نار
و جليت تنظرين عودة سندباد من السّفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار

فلترحلي هو لن يعود
الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود
الموت من أثمارهنّ وبعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهنّ وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهنّ وبعض أرمدة النهار
رحل النهار
رحل النهار

يوظّف الشاعر ترسانة لفظية تدل جميعها على ظواهر طبيعية وعناصر من الطبيعة وكلّها ترمز لحالات نفسية مرّ بها الشاعر أو سيمر بها، يرى أنّها تحاكي ما يعتمر خوالج نفسه. فقد تجاوزت لفظة النهار مثلا دلالتها اللغوية المباشرة لترمز إلى حياة الشاعر، أي إنّ (رحل النهار) تفيد اقتراب وفاة الشاعر، أمّا المطر والنور فهما رمز للحياة والخصب.

4.5.1.1. المرجع الأسطوري:

يستقي الكتاب أيضا رموزهم من الأساطير والخرافات التي طالما شدّت انتباه القرّاء، فهي بمثابة الأرض الخصبة التي تنبت فيها الرّموز وتزدهر وتصبح أداة طيعة بين أنامل الكتاب والشعراء ولاسيما أنّ هذه الأساطير في حدّ ذاتها تعجّ بأنواع التشويق كونها مليئة بضروب الغرابة والخروج عن المألوف.

لقد كان ادغار آلان بو ضليعا في معرفة الأساطير الاغريقية واليونانية وقد انعكس ذلك على اختياره لأسماء الأماكن والشخصيات وما كان ذلك ارتجاليا ولا اعتباطيا البتة ولا محضا للصدفة إنّما أرادها ادغار آلان بو رموزا مخفية، فقد اعتمد مثلا في قصائده وشعره على شخصيات أسطورية، كان توظيفها أساسا لتكون رمزا لما كانت تمثّله هذه الشخصيات

الأسطورية،" فمثلا ذكر بالاس – بالاس آثينا، وبلوتو إله العالم السفلي (Hayes,2004). وهذه الشخصيات الأسطورية مثلا قد وردت في قصيدته المشهورة الغراب، فعندما يدخل الغراب غرفة الراوي يحط فوق تمثال بالاس ليرمز إلى علو الغراب على الحكمة والعقلانية، " كما يرمز تمثال أثينا بالاس في قصيدة الغراب إلى الحكمة والرّزانة، ومن فوقه الغراب إلى ما يناقض ذلك كله، والاستسلام للحزن والتهالك عليه" (روفائيل،2019،ص107).

5.5.1.1. المرجع الشخصي:

يتعلق الكاتب دائما بتفاصيل حياته ولا يمكنه تجاهلها حين يكتب فتجده يختار بعض ملامح حياته ويقحمها في كتاباته بشكل عفوي تارة وبشكل متعمد تارة أخرى. يبتدع الشاعر أو الكاتب رموزا يستمدها من واقعه ، معتمدا على حياته الباطنية بكل تفاصيلها لتصبح تلك الرموز قادرة على بلورة صور استثنائية تتجاوز المعنى السطحي للأشياء لتغوص في أعماقها (شطناوي، 2006).

6.1.1. أقسام الرموز الأدبية:

هنالك تقسيمات عديدة للرّمز وقد آثرنا أن نعرض أكثرها شمولا ودقّة، وفي هذا الصدد ذكر صلاح فضل (1998، ص ص. 312–313) أنّ بعض الباحثين بيّنوا خمسة أنواع من الرموز الأدبية:

1) **الرمز الذي يسيطر كصورة مركزية على كل التركيب الأدبي في عمل محدد** : مثل الأرض اليباب في قصيدة «إليوت» الشهيرة، أو المطر في أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب.

2) **الرمز الذي يظهر من حين لآخر في إنتاج أديب ما ويتطور في أعماله المختلفة حتى يكتسب أهمية خاصة في جملتها ودلالة مميزة بداخلها** مثل الحديقة أو الموسيقى في أعمال جبران خليل جبران أو الأرض الطيبة في مسرح شكسبير.

3) **الرمز الذي ينتقل من شاعر إلى آخر ويكتسب حياة جديدة في كل سباق مختلف** مثل «العوليس» في انتقاله من الملاحم اليونانية القديمة إلى قصة «جيمس جويس».

4) **الرمز الذي يمارس وظيفته في إطار ثقافة عامة مثل رموز العهد القديم والإنجيل وغيرها من الرموز الدينية الكبرى.**

5) **الرموز التي تتردد في ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظة على قيمتها فيها جميعا،** وينتمي لهذا النوع الأخير جميع الرموز النموذجية وخاصة الطبيعية منها مثل القمر والماء وغيرها.

في معرض تعريفهما الشامل والدقيق للرمز قسّم Abrams و Harpham (2014) الرمز إلى قسمين رئيسين:

1.6.1.1. الرموز العامة:

الرموز العامة (Public Symbols) يطلق عليها أيضا الرّموز المتعارف عليها (Conventional Symbols) وهي الرّموز التي تنتمي إلى ثقافة معينة ويعرفها كلّ من ينتمي لهذه الثقافة فمثلا يرمز الصليب عند المسيحيين إلى الديانة المسيحية وكل ما يرتبط بصلب المسيح والتضحية والغفران حسب المعتقد وفي المقابل يرمز الهلال للإسلام وما يتعلق به من شعائر العبادة والصلاة وهذه الرموز سهلة التشفير عادة لأنها معروفة ومألوفة

يمكن للقارئ أن يفك رموزها بسهولة مثل الربيع رمز الشباب والنظارة والبركان الثائر رمز للانتفاض والثورة والفجر رمز للبدايات، ويبقى أنّ لها تفسيرات مختلفة اعتمادا على السياق الثقافي.

فمثلا في المجموعة القصصية (زمن الجنرال) للقاص محمد القصبي وبالضبط في قصة (انتصار الزعيم) يرمز القاص (بدولة استوانيا الحرة) إلى الغرب الذي يحرّك الزعيم كقطعة الشطرنج، أمّا في قصة (اتحاد ملاك المحروسة) يرمز القاص بالعمارة "المحروسة" إلى المجتمع بمختلف طبقاته وشرائحه من فقراء وأغنياء وأخيار وأشرار، صورة مصغّرة للحياة بعيدا عن المثالية والتنميق، مع تسليط الضوء على المشاحنات والخلافات الدائرة بينهم. أمّا في المجموعة القصصية (أحلام صغيرة) للقاصة فهيمة عبد الصبور وفي قصة (المنديل الزهري) تحديدا يرمز المنديل الزهري للفترة السعيدة والهنيئة وأوقات الفرح الذي اختفى بما يحمله من مشاعر الطمأنينة والأمان والتطلع لكلّ ما هو جميل، ولمّا يختفي المنديل الزهري تختفي معه كل الأشياء الجميلة. وفي قصة (قرص الشمس) من المجموعة القصصية نفسها، صارت الشمس رمزا للإنسان تحمل مشاعره وتحس بما يحس حتى تصل مرحلة الانتحار في النهاية بما يحمله هذا الانتحار من معاني الإحباط واليأس حتى ولو كان الانسان مشعا في بداياته وقادرا على زرع التفاؤل بين من حوله يمكن أن ينحدر إلى أسفل الحالات النفسية التي تؤدي إلى إيذاء النفس، وقد تعمّدت القاصة اظهار رموزها في عناوين القصص، نذكر أبرزها (قبل الشروق)، (إشارة مرور)، (فراشة بلا أجنحة). (مفتاح،2001).

2.6.1.1. الرموز الخاصة

الرموز العامة (Personal Symbols) ويطلق عليها أيضا الرموز الشخصية (Private Symbols) وهي الرموز التي تتغير من كاتب إلى كاتب ومن شاعر إلى آخر وتلك الرّموز

تسمو بالعمل الفني لأنّها تمثّل رواسب تجارب الكاتب والتي يجتهد القارئ مرتين للوصول لها. أما من حيث الصياغة فيمكن أن يُصاغ الرمز بالأشكال التالية:

أ) الرمز عنوانا للقصة:

إنّ اظهار الرمز في عنوان القصة أو الرواية أو القصيدة تقنية يحبّذها العديد من الكتّاب كونها تجذب القارئ وتحفّزه على القراءة حبّا في التطلع ومعرفة المزيد، ليجد القارئ بعدها أنّ الرمز منصهر في نسيج القصة بل متوحّد معها، وأنّ حضوره في العنوان ما هو إلا تحصيل حاصل لمجموعة من الأحداث المنسجمة والتي تستقي جمالها من جمال الرمز وغموضه دون الإغراق في اللبس والإبهام.

ب) الرمز المفرد أو الجزئي:

وهو الرمز الذي يتضمّن عبارة واحدة تشير إلى الطرف الآخر مثل النماذج المتقدّمة (النور) (الظلمات)... حيث نواجه عبارة واحدة هي (النور) و(الظلمات).

ج) الرمز المركّب أو الكلي:

وهو الرمز الذي يتركّب من عبارتين فصاعداً (جملة وشبه جملة) أو عبارة واحدة حيناً (كما لو كانت فعل أمر مثلاً). ومثال على الرّمز المركب جملة " **لن يبل ريقي إلاّ بير البلد**" في قصة (العطش) لزكي العيلة وهي ترمز في مواقع كثيرة للقصة لتعطّش بطل القصة "أبو إبراهيم" للرجوع إلى أرضه، فالمزج بين العطش والرغبة في إطفاء الظمأ ليس من أيّ منبع لكن من بير البلد يصنع رمزا مركبا بفصل عناصره يفقد الرمز معناه المنشود.

ومهما تنوعت وتفرعت تقسيمات الرّمز فأقل ما يمكن القول بشأنه أنّه بمثابة الدعامة المفصلية للقصة القصيرة بشكل خاص ولأي عمل أدبي ينتمي إلى الأجناس الأدبية المختلفة. وقد لفت انتباهنا خلال البحث مصطلح "البروج الرمزية" في دراسة من تأليف هاني نصر الله (2006) بعنوان البروج الرمزية – دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، حيث يرى الكاتب أنّ الرموز التي يختارها الكاتب والمتواجدة على طول النص الأدبي ليست اعتباطية وأنّها تكوّن بشكل ما هندسة محكمة ويشبهها ببروج السماء وهذا في نظرنا تشبيه مقنع إلى حدّ بعيد، فالرّموز أيّا كان نوعها أو تواترها في العمل الأدبي يبقى هدفها الأسمى إيصال فكرة معينة أراد الكاتب اخفائها لكن ليس بشكل تام وعلى القارئ أن يستخدم ذكائه وأن يستقرئ النص كي يصل إلى مفاتيح هذه الرموز. وما كان لأيّ كاتب أن يختار رمزا إلا لحاجة في نفسه وفي هذه الحالة يترك القارئ المجال للاستقراء والتأويل دون أن يعلم إن أصاب أم أخطأ التأويل. ولكي نصل لمعنى الرمز يجب أن نطلع على أهم خصائصه وسماته التي تميّزه.

7.1.1. سمات الرمز:

يتسم الرّمز بعدّة سمات تعزّز موقعه داخل الرموز وتساعد المؤلف كي ينقل من خلالها الرسائل المشفّرة التي يريد إيصالها للقارئ، نفصّل في كل واحدة من السمات في الجزء الموالي.

1.7.1.1.الايحاء:

إنّ التصريح أو التقرير كما يقول ميلارميه: " يفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة، إنّ المتعة الحقيقية تكمن في التخمين شيئا فشيئا، لذلك يجب أن نوحي بالشيء وأن نتجنب التقرير المباشر"(صليحة، 1982، ص.23).

ويرى الرّمزيون أنّ الألفاظ نوعان: منها ما يلازم المعنى الموضوعي له، هذا لا شأن لهم به، ومنها ما يستعمل ليخلق في نفوس الآخرين حالة شبيهة بحالة واصفها، وهذا يستدعي الحس والفكر والتأمل، حيث تتحد قوى المبدع بقوى القارئ، وبذلك تصبح اللغة جهازا من الصور، لأنها توقظ هذا الجهاز وتولده، فالفهم يصبح إيقاظ حالة شعورية وحلم وتأمل، فلا تعود اللفظة إشارة محددة بل أداة انفعال. (آيت حمودي، 1986، ص.31)

ويحرص الرّمزيون في كتاباتهم المتنوعة كثيرا على أن يتخيّروا مجمل كلماتهم بعناية كبيرة وأن يتأنّقوا في اختيار الألفاظ المشعّة، المصوّرة بحيث توحي اللفظة في موقعها وقرائنها بأجواء نفسية رحيبة، تعبّر عمّا يقصر التعبير عنه، وتفيد مالا تفيد في أصلها الوضعي النفعي، كلفظ الغروب الذي يوحي في موقعه مثلا، بمصرع الشمس الدامي، والألوان الغاربة الهاربة، والشعور بأنّ شيئا يزول والاحساس بالانقباض وما إليها. (هلال،1979، ص.396 -397)

2.7.1.1. الموسيقى:

"لقد قبل الرمزيون تعريف إدغار آلان بو للشعر، بأنّه الخلق الايقاعي للجمال وبذلوا جهدا مضنيا لتوفير طاقة موسيقية في قصائدهم" (نشاوي، 1982، ص. 565).

واستماتوا من أجل محو "نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وإعادة صياغتها في أرقى المستويات موسيقية، بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللحن الموسيقي، الذي ينجم عن اضطراب احدى نغماته اضطراب الوقع النفسي للجملة الموسيقية كلها" (أحمد، 1978، ص.121).

3.7.1.1. تراسل الحواس:

"تراسل الحواس هو نوع من أنواع تنمية الصورة الشعرية عن طريق التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها الشاعر للتوسع في الخيال وخلق صورة مميزة ومؤثرة لإثارة الدهشة في المتلقي" (پور، سليماني، 2014، ص. 61).

وقد كان تراسل الحواس بصفته ظاهرة فنية موجودا لدى الرومانسيين أيضا لكنه صُقل وانتعش في اطار المذهب الرمزي الذي يرفض الفصل بين مختلف الحواس ولا يجد بأسا من الجمع بينها.

ويعود الفضل في إرساء نظرية التراسل إلى الشاعر الرمزي بودلير في قصيدة له تحمل نفس الاسم والتي تقوم على وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات ومدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتعيد المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة، وذلك أنّ اللغة– في أصلها– رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف

خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث في مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدّقيقة، وفي هذا النقل ليتجرّد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرا وشعورا" (غنيمي، 1979، ص.395).

ويرى بودلير "أنّ من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون وإنّ الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرة عن النغم وأن الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار" (فارس،2004، ص194).

1.1.4.7. الغموض:

يرى الرّمزيون بأنّه "ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح المحدّد، ولا نقل الأخبار هي غاية الشعر عندهم، غاية الشعر عندهم (أو إحدى غاياته عندهم) هي غموض الأحاسيس، تصوير الحالات النفسية الغامضة بما يشاكلها من تعبير غامض" (عبد الرحمن القعود، 2002، ص. 102). فتجد القاص يصبو إلى أخذ القارئ معه إلى كل ما هو غامض وضليل من زوايا النص القصصي.

أقلّ ما يمكن قوله أنّ الرمز يغني النص بتوسيع دلالاته المكانية والزمانية ويكسبه أبعادا فنية وجمالية تغذي قيمته الإبداعية وتقوي إمكانات تأثيره في المتلقي.

8.1.1. الرمز والرّمزية:

لطالما اقترن الرمز بالمذهب الرمزي إلاّ أنّه وإن كان ميزة من ميزات الكتاب الرمزيين إلاّ أنّ الرمز قد ظهر قبل ذلك بزمن بعيد. يستقي الرّمز خصائصه من الدّروب التي أرادها

رواد الرمزية لهذا المذهب، والواقع أنّ الرّمز ما هو إلا خاصية من خاصيات الكتابة الرمزية ولا يمكن وحده أن يمثل أسلوب الكتابة عند رواد هذا المذهب وإن كان الاتفاق على أنّه من أبرز سمات هذا التيار الأدبي.

بدأت تظهر براعم الرّمزية في الأدب الفرنسي بشكل خاص والساحة الفنية بشكل عام في المرحلة ما بين (1850 و1870).

وقد جاء في عديد من الدراسات (Balakian,1984),(Peschel,1981),(Robb,1988) أنّ شارل بودلير من أبرز مؤسسي الرمزية الفرنسية إن لم يكن رائدهم، حيث يُعرّف هذا الأخير الفن الحديث بواقع أنّ خلق الجاذبية يضمّ معا الشيء والموضوع: أي العالم المحيط بالفنان والفنان نفسه (Mankovskaya,2015)، وإذا حلّلنا هذا التعريف باعتباره مؤشرا للطريقة التي كان يرى بها الرمزيون الجمال الفني، يمكن أن نصل إلى أنّ الرمزية تأخذ بعين الاعتبار ثلاثة عوامل: العالم الخارجي للفنان، العالم الداخلي للفنان، وعامل آخر يمكن لمسه بصفة أقل لكنه لا يقل أهمية عن العوامل السابقة وهو عامل "الجاذبية". وإن كانت الرّمزية مذهبا فرنسي الجذور، إلاّ أنّ الآليات الشكلية التي وظفها الرمزيون لدعم فنّهم استقوها بشكل واسع من ادغار آلان بو، وبالرغم من أنّه لم يساهم بشكل فعّال في الحركة الفرنسية – توفي في 1849– فإنّ العديد من النقاد يتفقون على أنّ المرحلة ما قبل الرمزية وبالتالي الرّمزية ما كانت لتعرف ما عرفته من دون تأثيره. وتتميّز الكتابات الرّمزية بخمس خصائص بارزة في الشعر والنثر على حد سواء وهي: الجمع بين تأثيرات مختلفة والتلميح بأماكن ومواقع غريبة

والحديث عن السلبية البشرية والمزج بين مختلف التأثيرات وتوظيف الرّموز (Pietrykowski & Renker,2011). وهذه المواصفات جميعها نجدها عند الكتاب الرمزيين.

وقد ارتبط الرمز الأدبي كثيرا بالشعر لكن كان له نصيبا من النثر ولاسيما القصة القصيرة، حيث " ظهر الاتجاه الرمزي في القصة القصيرة بعد أُفول الاتجاهات السابقة من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ونفسية، لحاجة المجتمعات إلى فهم أعمق أسرار الكون، وتلبية هذه الحاجة من خلال أساليب فنية جديدة تكشف عن تلك الأسرار" (هنادي أحمد سعادة، 2019، ص.28).

نتطرق في هذا المبحث إلى القصة القصيرة وتعريفاتها وكذا نشأتها.

2.1. تعريف القصة القصيرة:

تمتد جذور القصة القصيرة بعيدا في التاريخ البشري، وكيف لا يكون ذلك والانسان بطبيعته وفطرته التي جُبل عليها توّاق لأن يسمع أخبار غيره وبالمثل أيضا يستمتع بسرد أحواله للغير، ولاريب أنّ المنحوتات والحفريات على صخور الكهوف والمعابد دليل دامغ على أنّ البشر عرفوا القصّ منذ غابر الزمن ولولا ذلك لما وصلَنا الكثير من أنبائهم. والانسان هو الانسان لم يتغير بل تطور فكره وتطورت أساليب تواصله. وعلى هذا المنوال تطور القص وتطورت مراحله وأنواعه.

يُراد بالقص في اللغة العربية كما ورد في المعاجم المختلفة، معنى قصّ الأثر أي تتبع مساره ورصد حركة أصحابه والتقاط بعض أخبارهم. وقد جاء في لسان العرب لابن

منظور قال الليث: القَص فعل القاص إذا قص القصص، والقصة معروفة، ويقال: في رأسه قصة يعني: الجملة من الكلام ونحوه قوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ القَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ﴾ (أي: نبين لك أحسن البيان).

ويقال: قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئاً بعد شيء، ومنه قوله تعالى: (وقالت لأخته قصيه) أي تتبَّعي أثره.

والقصة: الخبر، وهو القصص، وقص عليّ خبره يقصه قصاً وقصصاً أورده.

والقَصص :الخبر المقصوص بالفتح، والقِصص: بكسر القاف، جمع القصة التي تكتب.

والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها. (ابن منظور، 2015، ص.469)

وقد ورد الفعل "قص" في نحو عشرين موضعا بالقرآن الكريم وكلّها بمعنى أخبر وروى (قنديل، 2002، ص.27)، وهذا دليل ساطع وبيّن على أهمية القصص في القرآن الكريم، "فالقصة القرآنية هي أخبار عن أحوال الأمم الماضية في العصور الغابرة، والأزمنة الماضية، والنبوءات السابقة، والحوادث الواقعة، فهي وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى تحقيق هدفه الأصيل، والقرآن كتاب دعوة دينية قبل كلّ شيء والقصة إحدى وسائله لإبلاغ الدعوة" (قطب، 1956، ص.119).

1.2.1. خصائص القصة القصيرة:

لقد صارت القصة القصيرة تزاحم الشعر مكانته بين جمهور القراء لأنّها تتميّز بإيقاع سريع ينسجم مع هذا العصر المتسارع الوتيرة، فهي بالإضافة إلى التكثيف والتركيز تتسم بالأماكن والأزمنة والأحداث والشخصيات ناهيك عن الأبعاد الدرامية المختلفة وهذه سمات أيضا تجعلها تتقاطع مع الرواية، لهذا أضحت بمثابة المتنفّس للقارئ الذي يريد أن يجمع بين عمق الفكرة وقلة السطور والتشويق أيضا. فالقصة القصيرة باختصار "جنس أدبي نثري موضوعه لحظة محدّدة من حياة الانسان يعالجها الكاتب معتمدا على التركيز والتكثيف دون أن يلقي بالا للتفاصيل، وهي على رغم قصرها مشحونة بالمعاني والايحاءات وهنا مكمن الصعوبة فيها، ويمكن تشبيهها بالشعر لإيقاعها الفكري" (نوفل، 2009، ص.2011).

وتتربع القصة القصيرة على عرش الفنون التي تنهل أفكارها من النسيج الاجتماعي وتقترب من العامة كثيرا لسلاستها وقصرها، وهيا بما تملكه من خصائص تنفرد عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى بكونها قريبة من القارئ وفي مجملها لا تتطلب الكثير من العناء في تدبّر المعنى لأنّ المراد منها بالدرجة الأولى الترفيه على القارئ علاوة على أنّ عدد صفحاتها القليل يسهّل على القارئ تصفحها في وقت قصير في أيّ مكان أو زمان.

ولابد أنّ القصة قد خُلقت مع الانسان كونها طريقة تواصل هامة لكنّ القصة كما نعرفها اليوم بشكلها الفني وعناصرها المختلفة قد مرّت بمراحل عديدة حتى تخرج في حلّتها

التي نعرفها بها، "فهي لا تذهب إلى أبعد من القرن التاسع عشر، ولكنها في الوقت نفسه من أعرق ألوان الأدب تاريخا" (مكي، 1999، ص.9).

وإن كانت أصول القصة القصيرة غربية وأنّ العرب قد استعاروا من تلك الأصول الغربية قالبا ألبسوه لبس العادات والتقاليد العربية، إلاّ أنّ هذا لا ينفي أبدا واقع أنّ العرب قد عرفوا القصة أيضا عبر تراثهم المتوارث من جيل إلى جيل. إذ نجد لمسات منها في "مقامات الحريري" وقصص "عنترة وعبلة" ناهيك عن نفحات القصص النثرية في القرآن الكريم (ميخائيل،2009/1992).

يبدو للوهلة الأولى أنّ القصة لا تختلف عن الرواية إلاّ في الحجم، و أنّ الوسائل التقنية الأخرى واحدة عند القصاص والروائي، كلاهما – مثلا– يستطيع أن يأتي بقصته و روايته في ضمير الغائب، أو المتكلم، و أن يجيء بها في شكل يوميات أو مذكرات، وأن يستخدم الوصف أو الحوار، وأن يغرق معها في الرومانسية أو يلتصق بعالم الواقع، وأنّ الرواية يمكن أن تضغط و تصبح قصة، وأنّ القصة يمكن أن تمط فتصبح رواية. وهو تبسيط للأمور بأكثر مما تحتمل، لأنّ الفارق بين الاثنين كبير للغاية. (مكي،1999، ص.91)

في هذا السياق يتحدّث عباس محمود العقاد (2014) عمّا يسميه الكتابة القصصية فيقول:

إنّ الكتابة القصصية أنواع كثيرة في العصر الحاضر، منها الرواية وهي التي تقابل كلمة نوفيل Novel في اللغات الأجنبية، ومنها الرواية الصغيرة، وهي التي تقابل كلمة نوفليت Novelette ومنها القصة أو الحكاية وهي التي تقابل كلمة استوري story، ومنها الحكاية القصيرة أو النادرة وهي التي تقابل كلمة شورت ستوري وترجمتها الحرفية على حسب أصل الكلمة على حسب أصل الكلمة: تاريخ قصير. (ص.13)

وقد يبدو للقارئ للوهلة الأولى أنّ الفروق بين هذه الأنواع من الكتابات القصصية تتوقف على الطول والقصر وعلى عدد الصفحات والفصول فما طال منها كان رواية وما قصر منها كان قصة قصيرة و ما بينهما تتموقع الأنواع الأخرى، غير هذا الحكم يبقى غير دقيق، ويشرح العقاد (2014،ص.13) هذه الحيثية قائلا:" إنّما يرجع الاختلاف بينها إلى فارق أصيل من باب التغليب والترجيح–على الأقل– إن لم يكن من باب الحسم والشمول ولم نعرف تفرقة بينها أصح وأدق من التفرقة التي أجملتها الكاتبة أديث هوارثون (Edith Hawthorne) حين قالت: "إنّ الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة، وإنّ رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية" (العقاد، 2014، ص.13).

1.1.2.1 القصة القصيرة في الأدب الغربي:

لقد ظهر النثر القصصي في الآداب العالمية بعد ظهور الملحمة والمسرحية، فكانت القصة آخر الأجناس الأدبية ظهورا، ونفضت عن نفسها القواعد وتحرّرت من قيود النقد

الأدبي، وكان لتلك العوامل كبير الأثر في تسريع وتيرة نموّها وانتشارها في العصور الحديثة، فصارت القصة القصيرة شائعة لخلوّها من التعقيد في جميع جوانبها فصارت تتقدّم ندّا للندّ مع غيرها من الأجناس الأدبية الأكثر عراقة مثل الملحمة والمسرح.

ظهرت القصة في الأدب اليوناني خلال القرن الثاني قبل الميلاد واستقت مواضيعها من وحي الملحمة فجاءت مليئة بالخوارق والغرائب والسحر والعجب، وكانت نواة هذه القصص في معظمها حول حكايات الحب وما تضمه من أحداث اللقاء والفراق ودسائس الحاسدين والأعداء (جاد، 1975).

أمّا في الأدب اللاتيني فقد كانت أول بوادر القصة في أواخر القرن الأول الميلادي وعلى شاكلة غير شاكلة القصة اليونانية، فقد كان محورها حكايات الصعاليك والمشعوذين والسّحرة وكلّ ما هو منوط بالعادات والتقاليد والموروثات، لكنها لم تلبث كثيرا قبل أن تتأثّر بالقصة اليونانية وتنهل من طابعها الملحمي، وبذلك يكون للقصة الخيالية سبق الظهور على القصة الواقعية.

بعدها وفي العصور الوسطى الأوروبية، ظهرت قصص مستسقاة من واقع الناس وهي ما يصطلح عليه «les fables» وتعني الخرافة الصغيرة وهي أقاصيص شعبية قصيرة، انتشرت في فرنسا من منتصف القرن الحادي عشر إلى أوائل القرن الرابع عشر، تأتي في صورة أبيات شعرية قصيرة تُحكى، ويغلب عليها طابع السخرية والتهكم لإبراز عيوب العامة وإظهار عللهم ونقائصهم.

أمّا في العصور الوسطى الأوروبية فقد ظهر نوع آخر من القصص هو قصص الفروسية والحب والتي تغلب عليها العاطفة الذاتية والإنسانية والتضحية والحب العذري (حمدان،1989).

وفي عصر النهضة الكلاسيكية ظهرت في أوروبا قصص الرّعاة، وتتّسم بالواقعية بعيدا عن الخيال الجامح الذي يطغى على قصص الفروسية، وكانت تتمحور الأحداث حول أماكن حقيقية وأشخاص واقعيون وكان منبع هذه القصص إيطاليا ثمّ اسبانيا ثمّ فرنسا.

وفي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ظهر نوع آخر من القصص قفز بالقصة قفزة نوعية نحو الواقعية فجاء ما يدعى "قصص الشطار"، وهي قصص تُعنى بالطبقة الفقيرة ومآسيها، أين يكون المؤلف هو البطل الذي يروي مغامراته ضدّ المجتمع الفاسد كما يراه، فلا يثني نفسه عن محاربة الطبقات الغنية والأوساط المخملية ويرى العالم فقط من زاويته. وكانت أوّل قصة من هذا النوع في اسبانيا وعنوانها "حياة لازايو دي تورمي حظوظه ومحنه"، ثمّ انتقل هذا النوع من القصص إلى فرنسا ثمّ إلى غيرها من الدّول الأوروبية (حمدان، 1989).

في أواخر القرن الثامن عشر انتعشت القصة في أوروبا وفي ظل الرومانتيكية انبثق نوعان من القصص:

أ- **القصة الاجتماعية:** امتدادا لقصص العادات والتقاليد وترمي إلى زرع بذور الثورة الاجتماعية بتجريد الفرد وكشف عيوبه من أجل مداواة مشاكل الشعب.

ب-**القصة التاريخية:** وهي هبّة من هبّات الرومانتيكيين الذين حرصوا من خلال هذا النوع من القصص على إعادة بعث ماضي الوطن التاريخي.

مع أفول الرومانتيكية منتصف القرن التاسع عشر كانت القصة الأوروبية قد أتمّت عناصرها الفنية على ضوء الواقعية التي جاءت بعدها، والتي من خلالها يستقي الكاتب أفكاره من المظاهر الطبيعية والإنسانية التي تحيط به، ويختار مواضيعه من المشاكل التي تقضّ مضجعه وتؤرق المجتمع في عصره المعاش. (هلال، 1979).

2.1.2.1 القصة القصيرة في الأدب العربي:

"لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة" (مكي، 1999، ص.109). وقد كان التلاقي مع القصة الأوروبية القصيرة عن طريق الترجمة وحصل التلاقح الذي نتجت عنه محاولات لترجمات قصص قصيرة عن لغات عديدة أهمها الفرنسية والانجليزية دون مراعاة كبيرة لدقة الترجمة مع كثير من التصرف لإرضاء القارئ العربي من جهة وحذف بعض ما قد يخدش حيائه أو يصدمه.

هكذا ازدهرت ترجمة القصة القصيرة والرواية في أواخر القرن التاسع عشر على يد كثيرين، منهم بطرس البستاني وخليل بيدس ورزق الله حسون. وتوزعت الأصول بين الفرنسية غالبا، فالإنكليزية فالروسية. وقد احتضنت الصحافة (الجنان، الجنة، الضياء، فتاة

الشرق ...) تلك الترجمات التي غلب عليها التصرف، وتوخت الإمتاع والتربية، كما لدى مصطفى لطفي المنفلوطي.

في هذا الرحم ولدت القصة القصيرة العربية الحديثة، بما عنى ذلك من صدمة اللقاء بالغرب، ومن المتغيرات على سائر المستويات. ولئن ظل من الكتاب من يتقصى الجذر التراثي للقصة، فقد تكرّس القول بجذرها الغربي بعد الحرب العالمية الأولى، حيث تجلت بخاصة تأثيرات موباسان وتشيكوف في قصص الرواد والمؤسسين من مصر وبلاد الشام - سورية الطبيعية– والعراق ويأتي في صدارة أولاء محمود تيمور (1899. 1972) الذي يؤكد خلو التراث الأدبي العربي من القصة "إلا بالنزر اليسير الذي لا يسمن ولا يغني، فالقصة الفنية إذا دخيلة، ناشئة فيه".

غير أن هذا التوكيد لا يلغي ما سبق وما تلا من تقليد أو تشغيل عناصر وألوان القص التراثية، مثل المقامة والخبر والنادرة والحكاية والمسامرة.

لقد عُرف محمود تيمور بأبي القصة القصيرة، كما عرف قبله محمد المويلحي، صاحب حديث عيسى بن هشام، بابن المقامة وأبي القصة الحديثة. وإذا كان تيمور قد بدأ متأثرا بجبران والمنفلوطي، فقد مال به شقيقه محمد تيمور(1892–1917) إلى تشيكوف وموباسان (سليمان، 2018، ص.7).

ونخلص في النهاية بالقول أنّ القصة وإن كانت في شكلها الفني الحديث آخر الأجناس الأدبية ظهورا لكنها عريقة تضرب جذورها في أعماق التاريخ البشري غير أنّها

تغيّرت في مراحل زمنية عديدة حتى خرجت بشكلها الذي نعرفه اليوم. وهي جنس أدبي نثري تبني حبكتها على مواقف أو تجارب إنسانية تتميّز أساسا بالمشاعر المكثّفة وهدفها الأسمى هو المغزى، وتبني تميّزها على التحدي الكامن في الجمع بين قصرها وقوة المعنى.

3.1. خلاصة الفصل:

يجمع هذا الفصل بين الرمز والقصة القصيرة كون الرباط بينهما وشيج، فكلاهما ينهل أصوله من الطبيعة البشرية التي وإن كانت فُطرت على حب التطلع والسرد ونقل الخبر إلا أنّها تركن للغز وتحبّذ الرمز وتسعى لفكه وهذه المعادلة المتوازنة تجعل من الرمز في القصة القصيرة ركنا عتيدا يستند إليه القاص ويبني على أساسه حبكته.

يكتب القاص قصته ويقحم فيها ما شاء من رموز، لكن هل يفكر هذا الأخير في القارئ وهل يترك له آثارا يتقفاها لكن يفكّ شفرة هذه الرّموز؟ يجنح القارئ في هذه الحالات إلى التأويل معتمدا على عناصر النص الداخلية والخارجية، وهذا ما يدفعنا في الفصل الثاني إلى دراسة كيفيات تأويل الرّموز وترجمتها على ضوء النظريات الترجمية المختلفة.

الفصل الثاني:

ترجمة الرمز في القصة القصيرة

على ضوء النظرية التأويلية

تمهيد الفصل:

بعد أن فرغنا في الفصل الأول من تعريف كلّ من الرمز والقصة القصيرة على ضوء الدراسات العربية والغربية وبيّنا ميزات وخصائص كلا المفهومين في إطار ما نحتاجه في هذه الدراسة، يأتي هذا الفصل ليربط بين المفهومين من جهة ويعرض لترجمة الرمز في القصة القصيرة من جهة أخرى، واستجابة لهذا الغرض جاء هذا الفصل في ثلاثة مباحث أولها يدور حول تجليات الرمز في القصة القصيرة وكيف يتجسد الرمز فيها وثانيها خصّصناه لترجمة الرمز بالارتكاز على النظرية التأويلية التي يمكن أن تُوفر حلولا في هذا النطاق، ويلتفت المبحث الثالث لاستحالة ترجمة الرمز والخيط الفاصل بين الابداع والأمانة في الترجمة. وجاءت في نهاية الفصل خاتمة تختصر ما سبق.

1.2. الرّمز في القصة القصيرة:

من مميزات الأسلوب القصصي استخدام الكاتب الرّموز للدلالة على معان خفية يُقصد من خلالها جذب انتباه القارئ وبثّ عنصر التشويق داخل الحكاية. يُوظّف القُصَّاص الرّمز بشكل عام في أعمالهم للخروج بالقارئ من نطاق ما تعوّد عليه أو ينتظر قدومه، فيشحن الكاتب عمله بمشاعر تختلج نفسه دون البوح والإفصاح. وتوظيف الرمز في الأعمال الأدبية بشكل عام والقصة القصيرة بشكل خاص "ليس سترا للمقصود بقدر ما هو دعوة حرّة للمتلقي كي يكتشف بنفسه كل إيحاءات الرمز اكتشافا يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافاتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوّة وعمقا" (فتوح، 1978، ص.162)، وبما أنّ

الرّمز جزء لا يتجزأ من النسيج الإنساني نجد القارئ في عديد الحالات يصل إلى فك شفرة تلك الرّموز ويُكلّف نفسه عناء التفكير والخروج من منطقة الراحة الفكرية التي تفرضها بعض الأعمال الأدبية، وهذا ما يُنشده معظم المؤلفين والكتّاب أي الخروج بالقارئ إلى عوالم الغموض، وتبقى سهولة وصعوبة فهم الرّموز القصصية أمرا نسبيا لأنّ ذلك يتوقف على عوامل عديدة منها استعداد القارئ فكريا لفهم الرّمز ثمّ مدى سماح الكاتب للقارئ بولوج عالمه، زد على ذلك الحواجز الثقافية والدينية والاجتماعية.

ولطالما ارتبط الحديث عن الغموض بالرّمز وقد استفاضت العديد من الدراسات في دراسة علاقة الرمز بالغموض، مثلا يرى محمود مصطفى حنفي (2005) في معرض حديثه عن أنواع الغموض أنّ الغموض الرمزي يعدّ من أبرز الأنماط حضورا في الشعر الجديد، وأكثرها سببا في تعقيده وإبهامه، وذلك من خلال ما استدعاه بعض الشعراء من رموز أسطورية، ولم يقتصر استخدام الشاعر المعاصر على الرمز الأسطوري فحسب، وإنّما استخدم أيضا الرمز الديني والرمز التاريخي والرمز الشعبي. إنّ ما قيل آنفا لا ينطبق على الشعر فحسب بل على النثر أيضا ولاسيما القصة القصيرة، ففي معرض تحليله قصة "الأمل والجرح" –وهو نفسه عنوان المجموعة القصصية للكاتب عبد الله الطوخي– أين اتجه المؤلف إلى توظيف الرمز بشكل كبير جامعا بين الواقع والخيال والحلم والحقيقة، يقول عبد القادر القط (1995، ص.47):

والقصة برهان على أنّ الرّمز الفني في القصة القصيرة يقترب من طبيعة الشعر فتصفو فيه صورة الواقع من التفصيل المحدّد ويقوم فيه الإيماء مقام التقرير فتتحول الأفكار إلى أحاسيس أو إلى خواطر وجدانية لا تقتضي بالضرورة ما يقتضيه المثل المضروب من التأويل والتفسير.

وهذا يعني أنّ الكاتب يجد ضالته في الرمز ليس لأنه يريد الخروج عن نطاق المنطق أو عن حدود ما هو مُعاش بل هي الأشياء نفسها لكن يُخفيها ويستعيض عنها برموز تشير إليها. وفي حالات خاصة يكون توظيف الرمز ضرورة قصوى، حينما يخشى الكاتب ملاحقات من جهات معينة، لآرائه السياسية أو العقائدية، وهنا يبطّن آرائه داخل رموز معيّنة.

يمكن القول بشكل عام أنّ الاشتغال الرّمزي يتناسب عكسا مع التصريح فكلما زاد التصريح في القصة القصيرة نقصت نسبة الاشتغال الرمزي، ويتناسب طردا مع التلميح فكلما زادت نسبته في القصة القصيرة زادت نسبة الاشتغال الرمزي، لذلك نجد أنّ الكتاب الرّمزيون يوظفون الرّمز بشكل مكثّف كون هذا التيار الأدبي يجنح إلى الغموض.

2.2. ترجمة الرمز في القصة القصيرة:

القصة القصيرة عصارة الفكر الإنساني وذاكرة الشعوب الغابرة والحاضرة وإن كانت قد ولدت مع الانسان كونها تستجيب لفطرته وغريزته إلاّ أنّها تعود في جذورها إلى الرومان والاغريق، وإن كان العرب قد عرفوها إلا أنها وفي شكلها الذي نعرف اليوم قد انتقلت إليهم

عن طريق الترجمة. وسواء كانت الترجمة إلى العربية أو أي لغات أخرى يبقى المبدأ واحدا هو السّفر بالفكرة من لغة إلى أخرى دون تشويه للحقائق.

وقد تبدو ترجمة الرّموز في الأدب ضربا من ضروب المستحيل أحيانا. فالرّجوع إلى الأساطير والتراث القديم والمراجع الدينية يجعل مهمة المترجم أكثر تعقيدا، فالمترجم الأدبي يتعدّى دلالة الألفاظ ويضع نصب عينيه المعنى وهذا ما يُؤكد عليه محمد عناني (2003، ص.97):

> إنّ المترجم الأدبي لا ينحصر همّه في نقل دلالة الألفاظ، أي إحالة القارئ أو السامع إلى نفس الشيء الذي يقصده المؤلف أو صاحب النص الأصلي، بل هو يتجاوز ذلك إلى المغزى وإلى التّأثير الذي يُفترض أنّ المؤلّف يعتزم إحداثه في نفس القارئ أو السامع، ولذلك فهو لا يتسلّح فقط بالمعرفة اللغوية بجميع جوانبها السابقة، بل هو يتسلّح أيضا بمعرفة أدبية ونقدية، لا غنى فيها عن الإحاطة بالثقافة والفكر، أي بجوانب إنسانية قد يُعفى المترجم العلمي من الإحاطة بها.

وفي هذا تلخيص لرسالة المترجم الأدبي فهو يبحث عن المغزى والفكرة التي أرادها الكاتب ومن ثَمّ يعمل على الترجمة بشكل يجعل التأثير على المتلقي لا يقل عن التأثير على قارئ النص الأصل، ولتقريب المعنى يقارن بين المترجم الأدبي والمترجم في غير ذلك من مجالات، فإن كانا يلتقيان عند المعنى فهما مختلفان تماما من حيث ما هو مطلوب من كليهما.

وبالموازاة مع ما قيل، لاريب أنّ المترجم يواجه صعوبة لدى ترجمة الرّموز لاسيّما الرموز الخاصة أو الشخصية، لأنّ عليه أن يضاعف الجهود للوصول إلى ما يرمز إليه الكاتب، حيث يصبح ضروريا في بعض الأحيان البحث خارج النص. ومن المزالق التي تُصادف المترجم اعتمادا على فهمه الضيّق للرّمز، هو عدم التفرقة بين الرّمز في النص وغيره، أو بين الرّمز الذي أراده الكاتب والذي يُفكّر فيه هو انطلاقا من ايديولوجياته وخلفياته الثقافية، وعندما لا يعي المُترجم هذا الأمر يُنتج نصّا رديئا فارغا من معانيه.

إنّ معرفة تاريخ الشاعر أو تجربته الشخصية الماضية أو حتى تقلبات مزاجه وأحواله في الفترة التي كتب فيها أمر أكثر من ضروري، كون الرّموز قد يكون مصدرها في حالات كثيرة أحداث تركت بصمة في ذهن المؤلف، لأنّ شخصية الإنسان ماهي إلاّ توليفة معقدّة من أحداث يمر بها طول حياته، ولطالما لعب الأدباء على هذا الوتر واستغلّوا هذا الجانب الخفي من شخصيتهم وشخصية الآخر لينسجوا أعمالهم، وهنا يستحضر المودن (2019) ما قاله سيجموند فرويد في كون أعمال المبدعين من شعراء وروائيين تغوص في النفس البشرية حيث يرى هذا الأخير من وجهة نظر خاصة أنّ "الشعراء والروائيين هم أعزّ حلفائنا، وينبغي أن نُقدّر شهادتهم أحسن تقدير، لأنّهم يعرفون أشياء... لم تتمكّن بعد، حكمتنا المدرسية من الحلم بها. فهم في معرفة النفس معلّمونا نحن–معشر العامة–لأنّهم ينهلون من موارد، لم نُفلح، بعد في تسهيل ورودها على العلم" (المودن،2019، ص.103). وفي هذا جزم على أنّ اللّحمة بين ما يكتب المؤلف وما هو دفين ذاكرته أو عصارة تجربته أمر مفروغ منه،

لذلك نجد الكثير من هؤلاء المؤلفين يلجؤون للترميز فيما يكتبون تاركين للقارئ خيارين لا ثالث لهما إمّا القراءة السطحية المستعجلة وهنا يفوت القارئ الكثير من المعاني وإمّا القراءة الرصينة والتي تحمل القارئ إلى عوالم الكاتب كي يحصد من دُرره ما استطاع، وهذا حال المترجم الأدبي، إذ هو مُلزم، كونه قارئا فوق العادة، أن يُغربل النص غربلة من خلالها يخرج بالمعاني الباطنة والمعاني الصريحة وهكذا يفك شفرة الترميز في النص.

كلّ صورة في اللغة الأصل يجب أن تجد مقابلها في اللغة الهدف مع مراعاة أدق التفاصيل، مثلا في بعض الحالات يُوظف القاص الأسطورة لبناء رمزه في القصة مما يجعل الرّمز عصيا على الفهم والترجمة، فلا يكتفي المترجم بالترجمة الحرفية بل يفهم الرمز ومصدره من الأسطورة ثمّ بعدها يتحوّل إلى الترجمة "حتى يستطيع القارئ أن يعرف من المؤلف مزاجه العقلي وشاعريته وطريقته في ترتيب أفكاره واستنتاجاته وحتى لا تكون الترجمة بجانب الأصل كالهيكل العظمي بجانب جسم الانسان"(الجندي،1963،ص.60)، وهذا التوصيف معبّر جدا فحذف جماليات النص خلال الترجمة ومن بينها الرمز يجعل النص المترجَم بعيدا كل البعد عن النص الأصل فكأنّما الترجمة هيكل عظمي أي بنية فقط، وهذا منبوذ ولاسيما في الترجمة الأدبية التي يجب أن تُحاكي روح القارئ الذي يقرأ العمل مُترجما وكلّه ثقة بأنّه يقرأ للمؤلف الأصلي لا للمترجم.

يعرّف بيتر نيومارك (1993) في كتابه Paragraphs on Translation الرّموز على أنّها عناصر تمثّل فكرة ما مثلا يرمز الحمام للسلام والمنجل يرمز للفلاحين بصفتهم

طبقة اجتماعية كادحة ويرمز الفرو للرفاهية والدائرة الحمراء للثورة، ويرى نيومارك أنّ الرمز قد يحمل تأويلا عالميا، ثقافيا أو فرديا، ويصف الرّمز بأنّه أقوى شكل من أشكال الاستعارة، وهكذا فالسيف الذي يرمز للقوة والسلطة والذكورة أو الحروب في لاوعي بعض المجتمعات قد يحمل دلالات ثقافية أخرى لدى مجتمعات أخرى ويتعيّن شرحها عند الترجمة إذا كان المتلقي لا يفقه رمزيته.

تنضوي القصة القصيرة بشكل عام تحت راية النصوص الأدبية وبذلك فإنّ ما يُقال عن ترجمة النص الأدبي ينسحب على ترجمة القصة القصيرة كونها جنس من الأجناس الأدبية الأكثر حداثة في شكلها الفني لكن الأكثر انتشارا وقراءة. في ذات السياق يقارن بيتر نيومارك بين صعوبة ترجمة القصة القصيرة وترجمة الشعر فيقول:

> من وجهة نظر المترجم، تأتي القصة القصيرة بوصفها شكلا من الأشكال الأدبية في المرحلة الثانية من حيث الصعوبة (بعد الشعر)، لكنّه حُرّر هنا من القيود الواضحة للشعر، البحر والقافية– بينما من المرجّح أن تلعب مختلف التأثيرات الصوتية دورا ثانويا. أيضا وبما أنّ البيت لم يَعُد وحدة المعنى –يستطيع أن يتمدمد قليلا– وستكون ترجمته على الأرجح أطول قليلا من الأصل، على أنّه كلّما كانت أقصر كلّما كانت أفضل. كما أنّه يستطيع أن يُضيف حواشي ثقافية داخل النص، وليس كما في الشعر أو المسرحية حيث بإمكانه حذفها أو نفيها إلى ملاحظة أو ملحق. (نيومارك/ غزالة، 2006/1988، ص.278)

يحتاج المترجم إلى سند نظري يساعده لحل الإشكالات التي قد تواجهه خلال الترجمة، نحاول في الجزء الموالي عرض أهم والتقنيات والاستراتيجيات التي من شأنها حلّ اشكالية ترجمة الرّمز ومساعدة المترجم في اختيارات.

1.2.2. تقنيات ترجمة الرمز:

1.2.2.2 الاقتراض:

النقل المباشر للفظة أو عبارة من النص الأصل إلى النص المستهدف، وبذلك يتم إقحام عناصر أجنبية واستحداثها في النص المستهدف.

2.2.2.2 الوصف:

عندما يستحيل إيجاد الرمز المقابل في اللغة المستهدفة يجد المترجم نفسه مضطرا للاستغناء عن الرمز واستبداله بمعناه الذي يحمله. يستخدم المترجمون التعريف بهدف نقل عناصر ثقافية من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، وبالتالي شرح ألفاظ لا وجود لها في اللغة المترجَم إليها، حيث يلجئ المترجم في هذه الحالة إلى شرح الرمز في اللغة المترجم إليها والاستعانة بالوصف والأمثلة مخافة وصول المعنى الخطأ للقارئ.

3.2.2.2 الترجمة الحرفية:

والمصطلح عليها بالترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة والتي تكون أكثر شيوعا بين اللغات ذات أصول واحدة. يختار المترجم في هذه الحالة الاحتفاظ بالرمز وترجمته ترجمة حرفية ثمّ يشفعه بشرح في الهامش أو المتن.

4.2.2.2 الإبدال:

تتضمن استبدال عنصر ثقافي ما أو عبارة ذات دلالة ثقافية بعنصر آخر في اللغة المستهدفة لا يحمل ذات المعنى لكن له ذات التأثير على المتلقي أي أنّ المترجم يستعيض عن الرمز في اللغة الأصل برمز مغاير لكن يحمل ذات الشحنة الرمزية المراد إيصالها للقارئ.

5.2.2.2 الاستحداث اللغوي:

وتعني أن يستحدث المترجم معجما جديدا، ويحدث هذا عندما لايمكن اللجوء إلى الترجمة الحرفية أو التعريف وكذا استحالة الاقتراض والابدال.

6.2.2.2 الإضافة:

يعتمد المترجم في هذه الحالة على إضافة صفة أو شبه جملة لشرح الرمز أو أحد عناصره. أي إضافة عنصر إلى النص المستهدف لاوجود له في النص الأصل.

7.2.2.2 الحذف:

الحذف عكس الإضافة ويكون بحذف عنصر موجود في النص الأصل من النص المُترجم إذ يتم حذف الرمز نهائيا دون الاخلال بالمعنى العام للنص.

2.2.2 استراتيجيات ترجمة الرمز:

بعدما تعرضنا إلى تقنيات الترجمة المساعدة في ترجمة الرمز، نحاول تبيان أهم الاستراتيجيات التي تقدّم حلولا لترجمة مختلف الرموز في النصوص الأدبية علما أنّ

الاستراتيجية تفتح آفاقا أوسع أمام المترجم، ولاسيما استراتيجيتا التوطين (Domestication) والتغريب (Foreignization).

1.2.2.2 التوطين:

يرى أنطونيو دي كابماني (Antonio De Capmany) أنّ الترجمة تعتبر ناقصة إذا لم نستطع من خلالها أن نُدرك ونَعرف طبيعة الأمّة التي ينتسب إليها المؤلف، ولكل أمّة طابعها الذي يُمكن التعرف عليه من خلال المقارنات والصور والعبارات التي تُشعرنا بالدهشة لجدّتها، وعلى هذا نجد أنّ الكثير من المترجمين يجعلون السويدي يتحدّث وكأنّه عربي، وما هذا إلاّ أنّهم- أي المترجمين- محبّين لذواتهم أو غير مبالين أو جهلاء، بمعنى أنّهم لا يُدركون جيّدا فلسفة العادات المتعلّقة باللغات المختلفة (أمبارو أرتادو ألبر، 2007، ص. 149).

ويمكننا أن نُعدّ هذا بمثابة تشخيص مبكر لما اصطلح عليه فيما بعد باستراتيجية التوطين. فالتوطين أو التدجين حسب فينوتي استراتيجية في الترجمة يرتكز على مبدأ تقليل غرابة النص الأصلي لقراء اللغة المستهدفة، وهي امتداد لفكرة شلايرماخر(Schleiermacher) حول الترجمة والتي تستند على تقريب المؤلف من القارئ حتى لا يشعر القارئ بغرابة في النّص حينما يقرأه. (شتلويرث، كووي، 2008، ص.101)

2.2.2.2 التغريب:

التغريب أيضا استراتيجية في الترجمة تحدّث عنها لورانس فينوتي في مُؤلّفه احتجاب المترجم وتقابل هذه الاستراتيجية استراتيجية التوطين، بحيث يكون التغريب باحتفاظ المترجم بمزايا النص الأصل وينقلها إلى القارئ ضاربا عرض الحائط غرابة النص وعدم راحة القارئ (شتلويرث، كووي، 2008، ص.101).

3.2.2 النظرية التأويلية وترجمة الرمز:

تجدر الإشارة قبل الخوض في مفهوم التأويل إلى أنّ الغاية من هذا المبحث معرفة مدى تشرّب النظرية التأويلية في الترجمة من هذا المذهب الفلسفي، ولسنا بصدد تأريخ التأويل والبحث في جذوره وبداياته أو تقفي المصطلح تاريخيا بقدر ما نهدف لرصد ما يقدّمه هذا المذهب الفلسفي للترجمة.

1.3.2.2 المقاربة التأويلية والترجمة :

تأتي كلمة "هرمنيوطيقا" من الفعل اليوناني (Hermeneuein) ويعني يُفسّر والاسم(Hermeneuein) ويعني " تفسير" ويبدو أنّ كليهما يتعلّق بالإله "هرمس" رسول آلهة الأولمب الرشيق الخطو الذي كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهة، ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة، ثمّ يترجم مقاصدهم، وينقلها إلى أرض الفناء من بني البشر، ويذكر كلّ من اطلع على الالياذة والأوديسا أنّ هرمس كان ينقل الرسائل من زيوس –كبير الآلهة– إلى كل من عداه وبخاصة من جنس الآلهة، وينزل بها أيضا إلى مستوى البشر، وهو إذ يفعل ذلك عليه أن

يعبر البون الفاصل بين تفكير الآلهة وتفكير البشر. (مصطفى، 2017، ص.24)

يرى العديد من النقاد بأنّ شلايرماخر هو مؤسس التأويلية دون منازع، إذ أرسى قواعد الاتجاه التأويلي للترجمة التي لا يستغني عنها التواصل الإنساني المبني على الفهم أو التأويل، وبذلك يكون الفعل الترجمي ذا أهمية حاسمة إذ تتجلى فيه جميع المعضلات التأويلية الكامنة في كل خطاب. (الطامي، 2013)

ويُعدّ الفيلسوف الألماني فريديرك شلايرماخر (1768-1834) مُؤسس الاتجاه التأويلي أو الهرمنوطيقا الحديثة ولاسيما أسس النظرية التأويلية للترجمة، وكان ذلك من خلال محاضرته الشهيرة (عن مختلف مناهج الترجمة)[1] وقد أثّر فكره في هذا الصدد على دراسات الترجمة في هذا المنحى والتي لا تفصل بين فعل التواصل والفهم والترجمة، نذكر هيدكر (1889-1986)، وفالتر بنيامين (1892-1940) حتى جاك دريدا و ميشال سير.

لقد ظهرت بوادر الاتجاه الهرمنوطيقي في الترجمة مع المحاضرة الشهيرة لفريديريك شلايرماخر سنة 1813، والتي وضّح من خلالها هذا الأخير الملامح الأولى والأسئلة الكبرى حول نظرية التّرجمة. ويَعتبر شلايرماخر الترجمة إجراءَ منوطا بالتاريخ، إذ يرى أنّه يتوجب على المترجم أوّلا فك شفرة معنى النص الأصلي وتفسيره ونقله إلى اللغة المستهدفة مع الحفاظ على أصالته وتفرّده. وفيما يتعلّق بالنصوص الأدبية يميّز شلايرماخر بين

[1]- انظر النص الألماني لهذه الدراسة مع ترجمة لأنطوان بيرمان:

Friedrick Schleirmacher.Des différente méthode du traduitre et autres textes.Traduit par Berman et Berner.Paris Edition du Seuil.1999.

طريقتين في الترجمة (إمّا أن يَترك المترجم المؤلف بسلام ويجعل القارئ يذهب نحوه، أو أن يترك القارئ بسلام ويجعل المؤلف يذهب نحوه). فحسب الطريقة الأولى يكون النص الأصل بوصلة خيارات المترجم فيعمل المترجم على أن يترك في الترجمة بصمة وخاصية النص الأصل (التغريب)، وحسب الطريقة الثانية يعمل المترجم على جعل النص المترجم يتكيّف والقارئ باللغة المستهدفة ويتقمص مواقفه الثقافية أو غيرها (التوطين) (Albrecht & Métrich, 2016)، وفي هذا المقام يشرح ماتيو غيدير ذلك كما يلي:

> إذ ينبغي على الترجمة حسب رأيه، أن تقوم على عملية من الفهم المتطابق حيث يُسقط المفسّر نفسه في السياق المعني ويتصوّر أنّه يقف في مقام المؤلّف، لمحاولة الشعور بما شَعَر وفكّر فيه، مثله تماما. فالمترجم مدعو إلى التطرق للنص بشكل ذاتي، وتبني وجهة نظر داخلية ليقترب بأكبر قدر ممكن من "المصدر". باختصار، يمكن أن تكون الاستعارة المفتاحية للتيار التفسيري: (ضع نفسك في إهاب المؤلّف). (غيدير، 2008/ 2015، ص.91)

يؤكّد جورج ستاينر في كتابه (After Babel, 1975) أنّ "الفهم يعني الترجمة". ويرى أنّ الفهم يوجب التأويل اللازم على كل المستويات: بدءا بوضع النص، وحتى الاختيار النهائي للتكافؤات.

حسب ستاينر(1975) فإنّ المسار التأويلي هو المسار الذي يعمل على إخراج المعنى للضوء والوصول إليه عن طريق فعل الضم، يتضمن أربع مراحل:

أ-المرحلة الأولى: اندفاع في الثقة (initiative trust) التي تستحث الفهم، وفي هذه المرحلة يرضخ المترجم للنص المصدر، ويمضي نحوه بكلّ ثقة وقناعة بأنّ هذا النص يدل على شيء معيّن، على الرّغم من سمات الغرابة التي قد تظهر عليه من أول وهلة، وفي حال لم يثق المترجم في النص ثقة عمياء ستكون عملية الترجمة شبه مستحيلة ولربما قادته إلى ترجمة حرفية هشة.

إنّها مرحلة كلّ البدايات، بين مهنة الترجمة وما يحمل المترجم من تجربة قد تكون هشة من الجانب المعارفي وخطرة من الجانب النفسي، يجد المترجم نفسه وجها لوجه أمام نص يواجهه بل يعانده أحيانا، هنا تأتي حتمية الرّضوخ إلى واقع أنّ ثمّة شيء داخل النص يجب ترويضه. إنّ كل عملية فهم، أو بالأحرى الفهم المنوط بالترجمة يجب أن تبدأ بوثبة ثقة، وهذه الثقة تكون في العادة فورية وعفوية لكن رغم ذلك تبقى معقّدة. إنّه عقد عملي محض ينجم عن تسلسل فرضيات ظاهراتية حول انسجام العالم وحول وجود المعنى داخل أنظمة مادية مختلفة عن بعضها البعض وربما متضادة شكليا حول قابلية القياس والتوازي. وهنا يحضر السخاء المطلق للمترجم والذي يتجسد كما يلي: " أنا أُسلّم مسبقا بأنّه يوجد داخل النص شيء جدير بالفهم" ، ثقته في "الآخر" قبل أيّ تقييم أو استكشاف يُؤكّد فلسفيا وبشكل قاطع نزوع الانسان إلى اعتبار العالم رمزيا مكونا من علاقات يمكن فيها "لهذا" أن يحلّ محلّ "ذاك" ويجب الاستسلام لذلك فعليا حتى تُخلق المعاني والتراكيب. لكنّ الثقة لا يمكن منحها للأبد قد يخونها المطلق ببساطة أو باكتشاف "أن لا شيء موجود هنا" يمكن

تسليط الضوء عليه وترجمته. شعرية اللامعنى (*nonsense poetry*)، الشعرية الملموسة(Concrete Poetry) واللثلثة (Glossolalia) ، كلها غير قابلة للترجمة لأنّها فارغة من المحتوى أو لا تحمل معنى بقصد من الكاتب. ومع ذلك تبقى الثقة على المحك داخل الروتين اليومي لتعلّم اللغة والترجمة، وهما عمليتان قريبتان من بعضهما البعض إلى حدّ بعيد. " هذا لا يعني شيئا" يُؤكد الطفل يائسا أمام كتاب اللغة اللاتينية أو المبتدئ عند قراءة Berlitz، إنّه إحساس مجرّد تقريبا، وهنا قد يتبادر إلى أذهاننا أنّ هنالك من سبق له ترجمة النص قبلنا، ثمّ نتدارك أنفسنا تحت وطأة أخلاقيات المهنة وكما يقول والتر بنيامين: " توجد نصوص لن تُترجم إلاّ بعدنا". وعندما يهمّ المترجم بإنجاز الترجمة يجب أن يُراهن على الانسجام والكمال الرمزي للعالم، ويجد نفسه في بعض الحالات الاستثنائية بين نتيجتين هما: "أيّ شيء Anything" قد يعني "كل ما نريد All what we need " وهذا ينطبق على القياس والاستعارة التي ضربت التأويلات في التوراة أو " ليس هنالك أيّ شيء هنا Nothing in there " يمكن أن يتوافق مع قالب آخر.

ب- <u>المرحلة الثانية</u>: مرحلة العدوان (agression) والتدخل والاستخراج. وهي مرحلة العدوان، فبعدما وضع المترجم كلّ ثقته في النص يكون قد تخلّص من كلّ التردد والسلبية التي من الممكن أن تعيق سير عمله والعلاقة الرابطة بينه وبين النص، فيستخرج المعنى. (ويستحضر ستاينر هيجل وهايدغر لتأكيد الطبيعة العدوانية لأيّ عملية تسعى إلى امتلاك المعنى).

تأتي مرحلة العدوان بعد مرحلة الاندفاع في الثقة. يدخل المترجم في مرحلة التوغّل والاجتثاث (extraction). إنّ التحليل البارز هو تحليل هيدجر الذي يفرض على النفوس الفهم بصفته فعلا، المرور الذي يُعرّف على أنّه ضمّ (annexion) هو إذن نوع من أنواع العنف. إنّ الفرضية القائلة بأنّ كلّ معرفة هي عدوان، وأنّ كلّ اقتراح هو توغّل داخل العالم هي من لدن هيجل، لكنّ الفضل يعود إلى هيدجر لأنّه وضّح أنّ الفهم والتعريف والتأويل تُشكّل نمط هجوم مُوَحّد وحتمي. إنّ تأكيد هيدجر على أنّ الفهم ليس مسألة طريقة لكن كيفية أساسية للوجود، وأنّ "الوجود يعود بفهم الآخر" يمكن أن يُصبح بديهة أكثر مباشرة وأكثر بساطة من خلالها يكون كلّ فعل للفهم مرتبطا بكيان آخر: نحن نُترجم إلى شيء ما. وفي حال الترجمة من لغة إلى أخرى، تُصبح هذه الاستراتيجية غزوا واستغلالا حتى آخر قطرة.

جـ- المرحلة الثالثة: التجسد (incorporation) بكل ما يحمله من معنى، وهي أيضا مرحلة الإدماج، وتكون أشدّ عدائية من المرحلة السابقة، لأنّ المترجم يكون محملا بمعاني غريبة عن لسانه وثقافته وبيئته يحملها جميعها كي تصل إلى القارئ في الضفة الأخرى بلغة لم يُكتب بها النص الأصلي فإن توقف المترجم عند هذه المرحلة سيخرج بترجمات استيعابية (assimilative) لا تحمل أيّ أثر للنص الأجنبي.

المرحلة الثالثة هي مرحلة الإدماج إلى أبعد الحدود. إنّ نقل المعنى والشكل والانتقال إلى الملموس لا تحدث جزافا. فالحقل الدلالي للغة المترجم حاضر بكل مخزوناته وتوسعاته

وامتداداته، حاضر حضورا تاما. فكيف يمكن الانتقال بكل هذه الحمولة اللغوية إلى نقطة أخرى مغايرة دون أن يحطّ المترجم رحاله في ذات المكان. ويستحضر ستاينر مقولة هيدجر (We are what we don't understand) ويقول أنّ هذا يعني أنّنا نرضخ لكل فعل اكتساب فهم. فما من لغة، أو أيّ نظام رمزي تقليدي يمكنه تملّك عناصر خارجية دون المخاطرة بالتغيير.

من جهة أخرى لا يظل المترجم ساكنا وثابتا أمام هذه التغيرات والانتقال من لغة إلى أخرى، فهو يتطور بشكل جليّ ويكتسب الكثير، فيخلق داخله قوى جديدة ومنابع عاطفية متنوعة. ومن المترجمين من ينضب نبع ابداعهم الأصلي والشخصي. يتحدث Mackenna قائلا أنّ Plotin قد غمره حرفيا جسدا وروحا. بعض المترجمين توقفوا عن الترجمة بعد فوات الأوان أحيانا لأنّهم سئموا التشرب من روح النص الأجنبي.

د-المرحلة الرابعة: مرحلة التصويب (restitution) وهي المرحلة التي يصل فيها المترجم إلى حالة السلام الدّاخلي ويصبو إلى الأمانة والوفاء للنص ويوازن بينهما. وهنا تحديدا "ينبغي على الفعل التفسيري (Hermeneutics) أن يقوم بعملية تعويضية وليس تبادلية تعيد خلق التوازن" (ستاينر، 1975، 277-281).

2.3.2.2 جذور النظرية التأويلية:

تعود جذور النظرية التأويلية للترجمة إلى المدرسة العليا للتراجمة والمترجمين (ESIT) جامعة باريس III، سوربون الجديدة، ويعود الفضل في ذلك إلى عَلَمين مُهمين في

الترجمة بشكل عام والترجمة الفورية بشكل خاص هما: دانيكا سيليسكوفيتش (Danica Seleskovitch) وماريان ليديرير (Marianne Lederer)، ثمّ تطوّرت النظرية بعد ذلك على ضوء أعمال باحثين آخرين على رأسهم جون دوليل(Jean Delisle)، فورتوناتو إسرائيل(Fortunato Israel)، أومبارو أورتادو ألبير(Amparo Hurtado Albir)، كوليت لابلاس(Colette Laplace) ، فريدي بلاسار(Freddie Plassard) وغيرهم، بالإضافة إلى مساهمات باحثين آخرين.

إنّ ممارسة الترجمة الفورية ودراستها عن كثب بالإضافة إلى تدريس الترجمة الفورية بشقّيها: الآنية والتتابعية قد وصل بالباحثتين إلى شرح مسار الترجمة الشفوية والتحريرية وكذا قواعد التواصل داخل اللغة الواحدة. وقد توافقت نتائج أعمالهما في هذا الصدد مع أعمال الطبيب النفساني جان بياجيه (Jean Piaget).

لقد وضعت دانيكا سيليسكوفيتش القواعد الأولى للنظرية التأويلية في الترجمة، وجدير بالذكر أنّها قد عاشت في دول عديدة وكانت تتحدث بطلاقة لغات عديدة لاسيما الفرنسية، الألمانية، الصربية، الإنجليزية دون أن تدرسها في المدارس، فكانت تَعُبر من لغة إلى أخرى بسهولة كبيرة، فركّزت على المعنى دون إلقاء بال للغة في حدّ ذاتها، حيث ترى أنّ اللغات ليست موضوع الترجمة، وقد مارست الترجمة الآنية والتعاقبية لفترة طويلة مركّزة على المعنى وهذا ما عزّز قناعتها بمبدأ أنّ اللغة تحمل المعنى وهذا ما يهمّ المترجم ويجدر أن يكون محور تركيزه.

دَرَّست دانيكا سيليسكوفيتش الترجمة الفورية ابتداء من سنة 1957، وحفّزها ذلك على المضي قُدما في صقل أفكارها وشرحها لطلبتها بالوسائل والطرق الأكاديمية والبيداغوجية الضرورية. نشرت أولى مؤلفاتها سنة 1968 بعنوان: *(l'interprète dans les conférences internationales)* ، والذي يحمل بذور المبادئ التي ستُطوّرها لاحقا خلال العقود الثلاثة المقبلة، وهو عبارة عن ملاحظاتها المستمدة من خلال تجربتها المهنية.

في سنة 1975 نشرت ثاني كتبها وهو مستخلص من أطروحة الدكتوراه خاصتها بعنوان:

(Langage, langue et mémoire, étude de la prise de notes en interprétation consécutive) والذي لم يكن مبنيا فقط على الحدس والملاحظة بل يُمثل أول تجربة موضوعية حول الترجمة التعاقبية. وتُعدّ هذه الدراسة حول الترجمة الشفوية بمثابة باكورة الأبحاث الي تتم اليوم من أجل الشرح المُفصّل لما يَحدُث في دماغ المترجم التحريري (TAP Think Aloud Protocols).

3.3.2.2 النظرية التأويلية ودراسات الترجمة:

ولا يمكن أن يستغني النموذج عن الأسس النظرية بأيّ حال من الأحوال، وبالخصوص الدراسات الترجمية (Translation Studies). وقد ظهرت دراسات الترجمة خلال الستينات وهدفها الخروج بالترجمة من الخانة التي تصنفها في مصاف الفنون وترقى بها حتى تكون "علما" مستقلا عن اللسانيات.

سيكون من الجيد تحديد معنى "علم" في دراسات الترجمة، ولأجل هذا الغرض سوف نعتمد على أعمال ليديرير (2006)، وتميّز بين طريقتين أو مجموعتين من الباحثين، من تسميهم بالمثقفين ومن تسميهم بالعلميين، فطريفة المثقفين حجاجية، تأملية، كيفية وتأويلية وهي الطريقة التي تعتمدها النظرية التأويلية التي لا تستغني كذلك عن الطريقة الثانية، طريقة العلميين وهي تجريبية تستخدم معايير متعدّدة مثل جمع النماذج والاحصاء أو المعدات والأجهزة مثل الكمبيوتر وأجهزة المخابر.

انطلاقا من مبدأ أنّ العلوم الإنسانية لا يمكن دراستها باستخدام الطرائق نفسها المتبعة في العلوم الطبيعية بسبب اختلاف موضوع الدراسة فأولهما موضوع دراستها الانسان والثانية الطبيعة، واعتقادها الجازم بأنّ كلتا الطريقتين تكملان بعضهما من أجل دراسة الترجمة، مفضّلة مصطلح "البحث العلمي" على مصطلح "علم"، تُعرّف ليديرير علم الترجمة كما يلي:

> Est scientifique une recherche menée de façon intellectuellement rigoureuse, cohérente et objective. Pour le traductologue, comme pour tout chercheur, se valoir scientifique entraine certaines obligations, telles le retour aux sources, l'esprit critique et, last but not least, un minimum d'objectivité, vertu peut être la plus difficile à exercer. (Lederer, 2006, p.138)

والمقصود من ذلك أنّ البحث العلمي هو بحث يتمّ بطريقة فكرية دقيقة ومتماسكة وموضوعية. فيما يتعلق بعالم الترجمة، كما هو الحال بالنسبة لكل باحث، فإن كونه علميًا

ينجر عنه التزامات معينة، مثل الرجوع إلى الأساسيات، والتفكير النقدي، وأخيراً وليس آخراً، الحد الأدنى من الموضوعية وربما تكون هذه الأخيرة من أصعب الميزات تطبيقا.

وعلى ضوء كلّ ما سبق يبدو لنا النموذج التأويلي مطابقا لتعريف "البحث العلمي" في الترجمة. ويتبقى تسليط الضوء على مصطلح "نظرية" حيث نذكر أيضا في هذا المقام ما قالته ليديرير بأنّ الأعمال النظرية تُركّز على الأفكار وتعبر عن تطلّعات أكثر من العلميين الذين يهدفون إلى تعميم الملاحظات من وجهة نظر علم الترجمة بشكل محض (Lederer,2006).

وتضيف بأنّ دور كلّ نظرية، بغضّ النظر عن هدفها الواضح في الملاحظة في إطار شروح متناسقة، هو إعطاء الدّفع لبحوث جديدة تزيدها تعمّقا، وتوسعها أو تقبلها جملة أو تفصيلا (المرجع السابق).

أمّا Jean Claude Gémar (1997) فمن جهته يقترح ثلاث مراحل تجريبية نحو نظرية في الترجمة وهي: أن تكون فعّالة، تتداخل معها التخصصات اللازمة بالإضافة إلى تركيب الأفكار.

إذا فالشاغل الأول للنظرية هو خلق خطاب يهدف إلى وضع مفاهيم قابلة للفحص والمراجعة. وحين يتعلّق الأمر بالترجمة، التي تُعَدّ نشاطا يهدف إلى إعادة التعبير عن مضمون النص الأصل في النص الهدف، فإنّ النّظرية يجب أن تتوفر فيها الشروط المذكورة أعلاه.

من وجهة نظر النظرية التأويلية التي سوف نعتمدها إطارا نظريا لبحثنا وإن حاولنا التقريب بين البحث العلمي والنظرية، فإنّه يجب النظر إلى الترجمة على أنّها فعل تواصلي، لا على أنّها وصف أو توصيف للغة أو لغتين أو أكثر، وهذا سوف يسمح للمُنظّر باقتراح خطاب حول الترجمة، وإفراز المفاهيم والمبادئ الخاصة بالمهنة، والخروج بمفهوم النشاط الترجمي الذي يكون صارما ومتناسقا وموضوعيا وأيضا قابلا للمراجعة والتمحيص في المجال التطبيقي، لأنّها بهذه الطريقة فقط يمكن أن تكون ذات فائدة على موضوعها، أي الترجمة، وهذا ما تراه سيليسكوفيتش (2001, p.75) وليديرير (1994, p.49) واللتين تريان أنّه لا يمكن وضع نظرية حول ظاهرة ما انطلاقا من فشلها، لكن فقط من نجاحها. وكما تقول ليديرير(2008, p.140) وSandra Halversong (2003, p.230) أنّ كلّ دراسة نظرية في الترجمة يجب أن تتعمّق وتُفَعّل بدراسات لاحقة.

تنطلق سيليسكوفيتش وليديرير من فكرة أنّ الترجمة ممكنة وأنّ مسارها الأولي ثابت أيّا كانت اللغة ومهما كان نمط النص. فالترجمة ممكنة إذا سلّمنا بأنّ موضوعها هو المعنى، لأنّ كلّ نص يهدف لإيصال رسالة، وتحت هذه المعطيات فإنّ النظرية التأويلية ترفض شرعية اللجوء الحصري إلى اللسانيات لدراسة الترجمة وكذا التطبيق التقليدي القائم على مقارنة اللغات والذي لا يخدم الترجمة بقدر ما يخدم التعليمية.

تُركز النظرية التأويلية أو نظرية المعنى في المقام الأول على الرسالة والمعنى الذي تحمله بعكس النّظرية اللسانية التي تبني مفاهيمها على أساس اللسان والكلمات، وارتكازا

على ذلك تصبح العملية الترجمية قائمة على سلسلة متماسكة تبدأ بالفهم وتنتهي بإعادة الصياغة ويتوسّطهما التجريد اللغوي.

حيث أكّدتا على أهمية المعنى مع الانتباه للفروق الكائنة بين المعنى والدلالة، إذ المعنى أشمل وأوسع من الدلالة والانتباه لهذا الفرق هو السبيل الأفضل للوصول إلى ترجمة صحيحة، فلو كانت الدلالة المفتاح للترجمة لكان القاموس وحده كفيلا بحلّ جميع المعضلات الترجمية، غير أنّ الواقع يُثبت أنّ الأمر ليس بهذه البساطة، فمرّات تكون كلمات الخطاب أو النص بشكل عام معلومة غير أن المعنى غامض لذلك يصبح السياق أمرا محتوما، عن النص والسياق والدلالة يتحدّث سعيد بنكراد قائلا: "النص لا يتمتع بدلالات، إنّه مستودع لسياقات فقط، دون أن يعني ذلك أنّ النّص يدل على ما يودّ القارئ ان يَدُل عليه، إنّه يشير فقط إلى أنّ المبثوث في النص لا يمكن أن يصبح (دالا) إلاّ حين يصطدم بوعي يستقبله"، فالعلاقة بين الكاتب والقارئ لا تنتهي أبدا، فما يكاد القارئ يشرع في القراءة حتى يتشكّل رباط وشيج بين الكاتب والقارئ وبينهما النص بكل ما يحمله من معاني، وعن هذه العلاقة الخاصة جدا يقول حسن النعمي (2013، ص.19) :

> بين كينونة الكاتب والقارئ مسافة تقصر وتطول وفقا لالتباسات العلاقة وتعقدها. من هنا تنشأ إشكالية التقريب بين الكينونتين. فالكاتب يخشى قارئه، بينما يُحذّر القارئ من التسليم للكاتب. ومدار هذه الإشكالية يكمن في المعنى، المعنى الذي يتجلّى في رسالة ما، قصدية، لكنها مبهمة يضمنها الكاتب نصه. من هنا يجد

القارئ نفسه معنيا بالوقوف على معنى ما ربّما ليس هو ما قصده الكاتب، لكنه ما يمكن أن يطمئن إليه بوصفه قارئا. وتبدأ مشكلة القارئ منذ البدء بقرار القراءة. فالقراءة اشتباك مع النص في ظاهرها، لكنها من ناحية أخرى ترصد وترقب لما يودعه الكاتب في نصّه من رسائل.

وهكذا تكون على الدّوام حركية بين القارئ والكاتب والنص والمترجم في مرحلة من المراحل بصفته قارئا للنص الذي يترجمه ولولا هذه الصفة لما استطاع المترجم الوصول إلى النتاج الترجمي المرجو منه، فحين يسترسل القاص في الكتابة وعلى الرغم من أنّه يُنشد فهم القارئ إلاّ أنّ غوصه داخل الأنا الدفينة واستخدام الرّموز الشخصية في حالات عديدة قد يجعل القارئ يدور في حلقة مفرغة. فكيف السبيل لقراءة القصة القصيرة التي لا تستغني عن الرّمز وكيف يمكن تأويلها، هل يترصّد القارئ الرّموز ويحاول فك شفرتها أم أنّ المجال مفتوح أمام عدّة تأويلات، وحسب تودوروف (2017، ص.9) "يمرّ التأويل بمرحلتين هما مرحلة (التكيف) التي تقود القارئ للتعرف على السلسلة الكلامية التي يبحث لها عن تأويل، ومرحلة (التمثل) التي تعني قيام القارئ بجعل هذه السلسلة منسجمة مع المعارف والمخططات المرسومة في ذهنه سابقا".

في البدء لاحظت دانيكا سيليسكوفيتش (1975) أنّه يوجد خلال الترجمة الفورية (والترجمة التحريرية أيضا كما تمّ اثباته لاحقا) استراتيجيتين يتبعهما المترجم، مختلفتين لكن لا يخلو منهما نص واحد: من جهة الترجمة بالتوافق بين بعض العناصر اللسانية والتي لا يملك السياق عليها أيّ تأثير، مثلا أسماء العلم، الأرقام، المصطلحات التقنية، ومن جهة

أخرى الترجمة مع إقامة تكافؤات بين وحدات الخطاب أو النصوص، والتي تحت تأثير السياق، تفقد تعدّد معانيها، وتحت تأثير المعارف خارج اللسانية تكشف قصدية المتحدّث.

إنّ هذه الملاحظة الأولى المستسقاة أولا من مجال التطبيق ثمّ التجربة، تسمح بخطو خطوة مهمة سواء في مجال النظرية أو تعليمية الترجمة.

يعلم ممارسو الترجمة الفورية بعد ما ترجموه عن مخاطبين عدّة، أنّ هؤلاء يضبطون الصريح من قولهم مع المعارف التي يفترضونها لدى المتلقين، وهذا ما يفعله الكُتّاب أيضا. إنّ العلامات اللسانية، والصريح (explicit) في نص ما، لا يمكن فهمها أبدا منعزلة، فهي تستدعي من قبل المستمعين أو المتلقين استحضار المعارف اللّازمة من أجل استكمالها واستخلاص المعنى (وفي هذا الصدد يمكننا القول أنّ المترجمين قد اكتشفوا قبل غرايس وايكو، ضرورة مشاركة المستمع لفهم الخطاب، والقارئ لفهم النص).

في بحثها عن أبحاث تدعم ملاحظاتها المتجددة باستمرار حول الفهم خلال عملية الترجمة الفورية، وجدت سيليسكوفيتش سندا متينا لدى (Piaget, 1972) حيث جذبها مفهوم assimilation –accomodation (نستوعب المعلومة الجديدة من خلال المعارف السابقة ونُأقلم القديمة مع المواقف الجديدة).

في الواقع إنّ هذا المفهوم يشرح مسار الفهم لدى المترجم الفوري والتحريري، وهو المفهوم الذي سيتطور ليُبيّن أنّ النص يبقى مجهولا ما لم يتم فهمه (أي تأويله) من قبل قارئ بمساعدة السياق والجزء البارز من معرفه المعجمية.

لا يمكن إظهار الفهم إلا من خلال المنتوج الذي يخلقه عند المترجم، أي إعادة الصياغة، وهي الظاهرة التي يُطلق عليها في النظرية التأويلية "التجريد اللغوي" وأكيد أنّه من السهل اثباتها في الفعل الشفوي أكثر من الفعل التحريري، إلاّ أنّ ذلك لا ينفي كون الظاهرة موجودة في الترجمة التحريرية أيضا.

إنّ الترجمة الشفوية والتي لم تكن بالنسبة لسيليسكوفيتش إلا وسيلة نحو ما كان يهمها بالدرجة الأولى، أي إزالة الغبار عن العلاقات بين الفكر واللغة، يمكن أيضا اعتبارها مركز ترصّد للتواصل الإنساني، فالترجمة التعاقبية ودراستها تسمح بملاحظة ثانية بعد أخرى مسار التفكير لدى المترجم الفوري من خلال تعابيره، وصلات التفكير، التردّد، وهي دليل على التجريد اللغوي للفكرة قيد الفهم.

يرتكز المعنى على العلامات اللسانية، لكن ما إن يتشكل حتى ينفصل عنها ويبقى في الذاكرة وقتا طويلا نسبيا في شكله اللاشفوي.

ولسنا هنا في مقام الدخول في النقاش حول وجود التجريد اللغوي من عدمه، ولنقل بكل بساطة أنّ بعض اللسانيين وعلماء اللسانيات النفسية وخاصة علماء النفس العصبي يتفقون معنا بالقول أنّه داخل الدماغ لا يتمّ تخزين المعارف في شكلها اللساني بالإضافة على أنّ المترجمين المحترفين قد أكّدوا دون أيّ تردّد أنّه دون مساحة واسعة من التجريد اللغوي لن تكون هنالك نتائج جيدة. (ليديرير، 2006).

سنة 1974 استطاعت دانيكا سيليسكوفيتش بعدما كانت أعمالها تقتصر أساسا على الترجمة الشفوية أن تفتح واحدة من أوائل مدارس الدكتوراه في علم الترجمة في العالم والمسمى علم الترجمة الشفوية والتحريرية «Sciences de l'interprétation et de la traduction» والذي سرعان ما أصبح اسمه "Traductologie " أي علم الترجمة.

ابتداء من سنة 1978، أثبتت أطروحات تستند إلى المبادئ الأساسية في (ESIT) أنّ هذه المبادئ يمكن تطبيقها على الترجمة التحريرية، وصارت نظرية الترجمة التأويلية نظرية الترجمة التحريرية.

لقد كان الكندي Jean Delisle جون دوليل من الأوائل الذين اندفعوا نحو النظرية التأويلية في الترجمة وذلك لرفضه تطبيق مبادئ الأسلوبية المقارنة بين الفرنسية والانجليزية لفيناي وداربيلينيه (1957) في تدريس الترجمة، فعملهم على الرغم من جدّيته إلاّ أنّه لم يكن أبدا يُقدّم استراتيجية ناجعة في الترجمة، فالتقنيات السبع وإن كانت فعّالة لمقارنة الترجمة مع الأصل، إلاّ أنّها لا تشرح مسار الترجمة، بل تُعطي انطباعا بوجود قواعد ثابتة للمرور من لغة إلى أخرى، بكلمات أخرى تكون الترجمة عملية تتم على مستوى اللغة وليس على مستوى النصوص، وفي هذا إجحاف في حق المترجم وحيّز إبداعه.

وهكذا استطاع جان دوليل أن يثور على النظريات اللسانية والمقارنة في الترجمة، ويثبت من خلال أطروحته أنّ ما يفهمه المترجم هو تأويل، وأنّ إعادة الصياغة هي بحث عن مكافئات نصية، وأنّ النص بعد فهمه تتم إعادة صياغته استنادا إلى الأفكار وليس

الكلمات. ويُضيف إلى المراحل التي تمخّضت عنها النظرية التأويلية خطوة إضافية يَخُصّ بها الترجمة التحريرية وهي Analyse Justificative والتي تهدف إلى لمراجعة دقّة الحل المُؤقت المُعتمد (Delisle,1980).

ابتداء من سنة 1978 توالت الأطروحات حول الترجمة التي تُؤكّد فعالية تطبيق النظرية التأويلية للترجمة على جميع أنواع النصوص البراغماتية والتقنية Durieux en 1984, Cormier et Hurtado en 1986, Zhao Heping en 1989, Bastin en 1990) القانونية (Koutsivitis 1988, Pelage 1995, Sun Xuefen 2000), audio-visuels (Machado 1996, Soh 1997) etc. non contemporains (Jamieson 1991),

وتمر الترجمة بثلاث مراحل: الفهم (ويتضمن تأويل معنى النص الأصل انطلاقا من المعارف اللسانية وما وراء اللسانية والموضوع والسياق والموقف)، التجريد اللغوي(وفيه تختفي المعطيات اللسانية كي تترك المجال فقط للمعطيات أو العناصر الافهامية)، ثمّ إعادة الصياغة (نقل معنى النص الأصلي إلى النص المستهدف مع احترام قواعد هذا الأخير وأعراف قُرّائه)، وتنتهي بالتنقيح خلال الترجمة التحريرية وتتم بإعادة القراءة والتصحيح. فنظرية الترجمة التأويلية ترفض الترجمة التي تنبني فقط على التوافق (Correspondance) المحدّد مسبقا بين اللغات.

في كتابه التأويل ولغة الترجمة يميّز عمر شيخ الشباب (1990) بين خمس مراحل في عملية الترجمة وهي:

1-التحقيق 2-تأويل النص المصدر 3-التأويل بلغة جديدة 4-الصياغة 5-التنقيح.

أمّا عملية التحقيق فتتم في حالات معينة ونادرة، حين يتعلّق الأمر بنصوص تاريخية أو مخطوطات أو نقوش، أين يتوجّب على المترجم في هذه الحالات أن يتحقق من مصداقية الوثيقة وكذا الكتابة والرسوم، مع العلم أنّ ذلك نادرا ما يحدث لأنّ المترجم يتعامل في غالب الأحيان مع نص جاهز للترجمة لا يقبل زيادة ولا نقصانا. وقد تتم عملية التحقيق أيضا في بعض مجالات السمعي البصري مثلا نقل حوار صحفي من قالبه الشفوي إلى قالب مكتوب ومن بعد ذلك ترجمته ويدخل في نطاق عملية التحقيق كلّ عمليات حذف التشويش وإيجاد الكلمات الغريبة وغير المسموعة وما إلى ذلك من تذبذبات قد تمس أصالة النص ودقته.

ثمّ تأتي عملية التأويل وبدورها تكون في مرحلتين، خلال المرحلة الأولى يتمّ تأويل النص المصدر ويكون ذلك بقراءة المترجم للنص قراءة تتناسب والنص بمكوناته السطحية والعميقة وتماشيا مع سياقه وأبعاده المختلفة، ولاريب أنّ عملية القراءة واردة في جميع الأحوال لكل قارئ بهدف الاستفادة أو المطالعة وغبرها لكن القراءة بهدف الترجمة تختلف كونها اللبنة الأولى لبناء نص جديد بناء على قراءة المترجم. ويتم تحليل النص اللغوي على مستويات عدّة لاسيما الألفاظ والجمل والتراكيب والألفاظ وكذا التعرف على نمط النص وهكذا تكون قد تمّت عملية قراءة النص بجميع تفاصيله استعدادا لبناء النص الجديد المترجم، وعلى الرغم من أنّ المترجم خلال هذه العملية يتفرّد بتفسير النص وتأويله إلاّ أنّ بعض النصوص تكون في أصلها محمّلة بتفسيرات وتأويلات مختلفة مثل النصوص الدينية أو

السياسية لذلك يجب عليه أن يضع نصب عينيه هذه التفسيرات الذي قد تُؤثر بشكل أو بآخر على قراراته غير أنّه في آخر المطاف سيختار التفسير الملائم للنص حسب ما يراه لأنّه وحده يملك سلطة إعادة بناء النص، وهذه هي المرحلة الثانية من التأويل أي تأويل النص بلغة جديدة وهي أهم مرحلة في عملية الترجمة لأنّها الوثبة الحاسمة نحو النص الهدف أي النص الجديد، إنّها المرحلة التي تستَأثر بها عملية الترجمة وتنفرد بها مقارنة بالدراسات اللغوية الأخرى، فالترجمة تبدأ حينما تنتهي غيرها من الدراسات، فتتم عملية النقل مشحونة بتأويل المترجم للنص الأصل نحو خلق نص مترجم قائم بذاته، ثمّ تتبع ذلك عملية الصياغة بالخضوع لقواعد اللغة المترجم إليها وأخيرا عملية التنقيح التي تسمو بالنص إلى المثالية والخلو من الأخطاء.(شيخ الشباب،1990).

4.2.2 التعضيد التأويلي:

ينص مفهوم التعضيد التأويلي على أنّ القارئ يكون قادرا على تخمين قصدية النص المتاحة من خلال استراتيجياته الداخلية، حيث يفرّق أمبرتو إيكو بين القارئ الحقيقي والقارئ النموذجي والكاتب الحقيقي والكاتب النموذجي. ويتعلّق التعضيد التأويلي بقدرة القارئ على تخمين قصدية النص (Intentio Operis) والتي هي عبارة عن التأويل الذي يُتيحه النص عبر استراتيجياته الداخلية. إنّ هذا التعضيد هو الذي من شأنه خلق قارئ نموذجي (Ideal Reader) يصبح بدوره جزءا رئيسا من عملية التأويل اللامتناهية وفق مفهوم السيميوزيس (Semiosis).

لا يُعير أمبرتو ايكو كبير الأهمية للكاتب والقارئ الحقيقيين، فالكاتب الحقيقي غير موجود كي يُوضّح قصديته بل إنّ قصديّة النص تَفرض نفسها من خلال النص واستراتيجياته الداخلية ممّا يخلق هوة وفرقا بين الكاتب الحقيقي والكاتب النموذجي. ثمّ يُفرّق بين القارئ الحقيقي الذي يُفترض أن يتّجه اتجاها واحدا نحو التأويل الواحد مقابل القارئ النّموذجي الذي لا ينفك يبحث عن تأويلات عديدة يستنطقها من النص.

إنّ هذا التعضيد التأويلي الذي يرتكز على تفاعل القارئ النموذجي مع قصدية النص أمر أساسي للفهم، والفهم والتأويل هي أولى مراحل الترجمة فلا يمكن الوصول إلى ترجمة قويمة وسليمة من دونه، والمترجم قارئ أول شأنه شأن القارئ في اللغة الأم وهو مطالب بالتأويل وولوج عالم النص وتحديد خاصياته بمختلف أنواعها.

إلاّ أنّ مهمة المترجم الأدبي لا تقتصر فقط على التأويل بل تتعدّاها إلى الترجمة من لغة إلى لغة ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى. وهنا يجد المترجم نفسه أحيانا في عملية تفاوض مع النص وبمجرّد بدء عملية التفاوض حتى يجد المترجم نفسه أمام خيارات عدّة وبعض من هذه الخيارات قد يُفقد النص بعض خصائصه وربما يحتاج إلى شرح عن طريق الحاشية وهذا يراه أمبرتو إيكو فشلا في الترجمة.

لذلك قبل أن يشرع المترجم في عملية الترجمة يجب أن يكون قارئا جيدا، فإن كان يُسمح للقارئ العادي أن يسهو عند فقرة من الفقرات، أو أن يمرّ مرور الكرام على كلمة لم يفهمهما فليس من حق المترجم ذلك بل يتحتّم عليه أن يكون قارئا يقظا.

وفي هذا الصدد ذكر أمبرتو إيكو(2014) في كتابه" اعترافات روائي شاب" ، سؤالا يعيده عليه مترجمي كُتبه حين تصادفهم فقرات غامضة ويجدون صعوبة في إعادة صياغتها ويبحثون عن قصد أمبرتو إيكو، وحسب إيكو هنالك ثلاث حالات، أولها يكون قد أخطأ التعبير الجيد فيطلب منهم أن يحذفوا كل ما من شأنه التشويش على المعنى الصحيح ، وثانيها يكون الغموض مقصودا وهو جزء لا يتجزأ من ديناميكية النص وسيكون من الجيّد المحافظة عليه في الترجمة، وفي الحالة الثالثة يكون الغموض غير مقصود لكن يجد إيكو أنه من موقع القارئ يرى أنّه غموض وظيفي في النص وسيكون من الجيّد الحفاظ عليه. ويخرج إيكو بخلاصة مهمة وخطة طريق لا غنى لكل مترجم عنها خصوصا المترجم الأدبي وهي أنّه وحتى بعد موته سيكون المترجم لأعماله أمام خيارات ثلاث لا رابع لها وهي باختصار: إمّا أنّ الغموض غير مفيد ويجب الاستغناء عنه أو أنّه مقصود ويجب الاستماتة في الحفاظ عليه في اللغة المنقول إليها أو أنّه غير مقصود لكن لا غنى للنص عنه. إنّ حديث أمبرتو ايكو حول النص والمقصد يدفع بنا إلى أعمال عبد القاهر الجرجاني في نظرية النّظم حيث اعتمد في بلاغته على محورين أساسين: محور النحو والذي يندرج في الجانب الشكلي للغة ومحور المقصد والذي يتعلق بغاية المخاطب في انتاج النص في علاقته بالمتلقي الفرضي، ولطالما ربط بين الشعر وقائله والشعر ومتلقيه. (بوطاجين، 2009).

لترجمة القصص القصيرة المفعمة بالرموز المتنوعة يمكن أن تكون الترجمة الهرمينوطيقية جزءا من عملية الترجمة، فهذه الأخيرة ترتكز على هرمينوطيقية النصوص،

وهكذا لا يكون للمترجم سلطان على النص الأصل والهدف بل تكون لديه سلطة هرمينوطيقية. وهنا يكون النص هو وحدة الترجمة ويمكن ان اقتضت الحاجة إضافة بعض الشروح في مسرد أو في الهامش على الرغم من أنّ بعض المترجمين يتمنّعون عن ذلك، فمثلا يعتقد كلّ من Nida & Taber (1982) أنّ ذلك قد يكون ضرره أكثر من نفعه.

3.2 استحالة ترجمة الرّمز:

لمّا يتعلّق الأمر بالترجمة فإنّ أوّل ما يتحرّاه المترجم هو الأمانة في النقل لكن ذلك لا يكون سهلا في عديد الحالات فقد يُخفق المترجم في ترجمة الرمز ليكون الحذف في حالات معينة الحل الأوحد، ذلك أنّ الفوارق الثقافية والشخصية والاثنية تجعل الرمز غير قابل للترجمة، فكلّما اعتمد الكاتب لغة شعرية واعتمد على الروابط الثقافية كلما ارتفعت حالات استحالة الترجمة.

يعتقد عدد من الباحثين بأنّ الترجمة الكاملة والمثالية لا يمكن أن تتحقق، والبعض منهم يرون باستحالة الترجمة وحاولوا التقليل من شأنها، مثلا (Winter,1964) في مقاله المعنون *Impossibility of Translation* اعتبر الترجمة عملا مستحيلا وقارن المترجم بالفنان، من جهته يرى (Anderman, 2007) الأمر من الزاوية نفسها فحسب وجهة رأيه فإنّ الزهرة والطائر والنهر بصفتها رموزا يجب أن تُترك كما هي خلال عملية الترجمة وإن كان ما ترمز له غير قابل للترجمة.

يشرح (Finkelstein,2012) وجهة نظره حول استحالة ترجمة الرموز قائلا:

> A true symbol has multitude sub-contexts of meanings, and one will never get to the bottom of those meanings; consequently, symbol and symbolism can be considered as cases of untranslatability.

وفحوى ذلك أنّ الرمز الحقيقي ينضوي على سياقات فرعية متعددة من المعاني، ومن المستحيل الوصول إلى كُنه هذه المعاني وبالتالي يمكن اعتبار الرمز والرمزية من حالات عدم قابلية الترجمة.

من أجل استيعاب الرموز في عمل أدبي ما يجب على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار كل العناصر المحيطة بالنص ففهم الرموز وترجمتها يعدّ تحديا يخوضه المترجم، ولكي يبتعد عن التأويل الخاطئ للرمز يجب أن يضع في الحسبان الطبقات العميقة للمعنى لتلافي الفهم الخاطئ وبالتالي الترجمة الخاطئة.

والواقع أنّ المترجم يكون في حالات محددة مضطرا للإبداع كي يصل إلى مخرج وهنا نطرح السؤال التالي هل هنالك تناقض بين الابداع والأمانة؟ الابداع يبدأ بالأمانة ولا يكون من دونها وهو يتناقض معها إذا ما أراد المترجم خلق نص جديد لا يمتّ للأصلي بصلة ما أمّا إذا كان الهدف من الابداع هو المحافظة على انسيابية النص الأصلي واتساقه فلا مانع من هذا الابداع بل يصبح حتميا وإلزاميا.

إنّ الخيال الإبداعي للمترجم، تماما كحريته في استخدام معظم الوسائل اللغوية والفنية المتاحة الأكثر ملاءمة في اللغة الهدف، يكون له معناه فقط عندما يساعد

على إعادة عرض الرسالة بطريقة أقرب للرسالة المصدر ممّا سيكون ممكنا بدون التحويل، وليس بالقطع عندما يُنتج شيئا منبت الصّلة. (جين، 2009/2003، ص.214)

4.2 خلاصة الفصل:

إنّ الهدف الأسمى والنية الأولى لجميع المترجمين والأكاديميين هي ترجمة الأدب العالمي المكتوب بلغة ما إلى لغة أو لغات أخرى حتى لا يبقى قارئ واحد لا يمكنه قراءة عمل أدبي ما فقط لأنّه مكتوب بلغة يجهلها.

وتتفاوت صعوبة الترجمة الأدبية بحسب نوع النص وشكله، فترجمة الأعمال الدرامية النثرية مثلا أقل صعوبة من ترجمة الشعر، إذ يمكن القول أنّ صعوبة النص الأصلي تتناسب طردا مع صعوبة الترجمة إلى حدّ الوصول إلى استحالة الترجمة في حالات معينة.

وأكثر ما يميز النصوص الأدبية الغموض الذي يكتنفها فكل تركيز الكاتب يكون على خلق عناصر تجعل القارئ يجمح بخياله في عوالم مختلفة وتفتح أيضا أمامه مجالا للتكهن والتخمين.

إنّ الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة من المفروض الاستغناء عنها لأنّه من شأنها افساد معنى النص. بما أنّ الهدف الأساسي يجب أن يكون ترجمة معنى "اللغة الأصل" إلى "اللغة الهدف" فإنّ الالمام بالفكرة وفهم المعنى في النص الأصل هو واحد من

المكتسبات الأولية لكل مترجم، فحين يفهم المعنى في النص الأصل بشكل جيد ودقيق ويعرف مقابله في اللغة الهدف يمكنه الترجمة بشكل أدق.

عندما يهمّ مترجم بترجمة كتاب ما يتبيّن له أنّ هنالك فجوة كبيرة بين النظرية والتطبيق، لذلك فأوّل مهارات المترجم يجب ان تكون إلمامه التام بكلتا اللغتين أي اللغة الأصل واللغة الهدف. يجب أن تكون أيضا لديه معرفة شاملة بالنحو الصرف والبلاغة لكلتا اللغتين، حيث يفهم تماما ما هو بصدد ترجمته ومن ثمّ الآلية لترجمته.

القسـم التـطبيـقي

الفصل الثالث:

هندسة الرّمز في القصتين القصيرتين

(The Fall of the House of Usher)

وَ (The Black Cat)

لإدغار آلان بو

تمهيد الفصل:

إنّ الباحث المتعمّق في مسار القصّة القصيرة لدى إدغار آلان بو سيجلو له لامحالة ما تتميّز به من فنيات سردية قصصية ولاسيما توظيفه للرمز بشكل انسيابي دون مغالاة ولا تكلّف، إذ أولاه اهتماما كبيرا ولم تخلو قصة من قصصه من هذه الرّموز. ويمكن أن نعزو ذلك الميل إلى الغموض وتبنّي الرّمز إلى الحياة التي عاشها الأديب وما لفّ محطات حياته من مآسي وعثرات.

جاء هذا الفصل ليكون حجر الزاوية في الفصل التطبيقي حيث نصبو من خلاله إلى رسم صورة واضحة للرموز في القصتين القصيرتين " The Fall of the House of Usher" و "The Black Cat" ليكون ذلك بداية لرصدها واحصائها للمضي قُدما في تحليل ترجمتها من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، ولكي يكون ذلك ممكنا ما كان لنا بأيّ حال من الأحوال أن نتجاهل سيرة المؤلف، لذلك وبهدف اكتمال صورة الرّمز بأبعاده المختلفة في المدوّنة قسمنا هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول كرّسناه للكاتب إدغار آلان بو وتوغلنا في تفاصيل حياته ومن ثمّ توجهاته الأدبية وعلاقته بالقصة القصيرة وكتابتها وكذا توظيفه للرمز فيها وما كان ليكتمل المبحث دون الحديث عن ترجمة أعمال بو إلى لغات العالم وإلى اللغة الفرنسية بشكل خاص واللغة العربية بشكل أخص. أمّا المبحث الثاني فخصّصناه للمدونة وتعريفها وكذا سيرة المترجمين نجاتي صدقي ومحمد عامر، ثمّ يأتي المبحث الثالث لتصنيف الرموز الواردة في المدونتين قيد الدراسة، إذ صنفناها إلى

رموز عامة ورموز خاصة ورموز قوطية وتحت كل مجموعة تنضوي رموز فرعية نُعرّف كل واحدة منها ونشرح الجانب الرّمزي فيها، ونختم الفصل بخلاصة تُحوصل أهمّ ما جاء في الفصل وأهم النتائج التي وصلنا إليها.

1.3. سيرة الكاتب:

إنّ الفهم المعمّق للنص الأدبي يتطلب معرفة بيّنة بمن كتبه وخطّ أفكاره، وفي هذا السياق يقول حسن حميد (2018، ص.18): "قرأت تجارب دوستويفسكي، وكافكا، وجيمس جويس، ومارسيل بروست، وسرفانتس، وفرجينيا دولف، وبرشيكس... ولم أفهمها فهما حقيقيا إلا عندما وضعتها تحت مصباح السيرة الذاتية، لأن سيرة الحياة لأي كاتب هي المرآة التي تبدي سيرة النصوص وتجلوها"، فالسيرة الذاتية للمؤلف بمثابة نقطة الانطلاق والمحطة الأولى نحو سبر خفايا النص والخوض في معانيه الظاهرة والباطنة. ومن هذا المنطلق يستوجب علينا النظر في الحياة التي عاشها بو لأنّها لامحالة تعكس بصدق ما يكتبه أو على الأقل شطرا منه.

اختلف النقاد والباحثون حول إدغار آلان بو، إذ نلمس انشطارا في الرأي بينهم فيما يتعلّق بشخصيته ومزاجه ومنهجه في الحياة غير أنّهم يتفقون على أنّه واحد من أعظم الكتاب الأمريكيين الذين أسالوا حبر العديد من المهتمين والدارسين.

ويجب القول في هذا المقام أنّ حياة الشقاء التي عاشها ادغار آلان بو والصراعات المريرة التي خاضها ما كانت لتسمح بأن يكون شخصا عاديا بل صنعت منه ذلك الكاتب

الأديب الذي تصفه فئة بالغموض وفئة أخرى بالسوداوية، فتفاصيل كثيرة من حياته كانت مليئة بالمآسي التي أثّرت على حياته الشخصية والأدبية أيّما تأثير، إذ كان يدخل كلّ مرّة في دوامة الانهيارات العصبية والنفسية. تمكّن بو من تخطي النكبات التي توالت عليه ولم يتوقف عن الإبداع حتى آخر رمق من حياته، إذ نشر أكثر من 350 قصيدة، وحوالي 69 قصة قصيرة، ناهيك عن المراجعات النقدية والمقالات، كما ساهم في خلق شكل فريد من الأدب الأمريكي، فضلا عن تأثيره المستمر على الأدب والثقافة المعاصر. ورغم عبقريته الأدبية الفذّة لم ينل بو خلال حياته ما يستحق من تقدير وعرفان وذاع صيته بعد وفاته بعديد السنوات.

ولنا أن نسأل كيف انعكست حياة بو على كتاباته وما هي الأشياء التي تأثّر بها وجعلت منه تلك القامة الأدبية؟

يُعنى هذا المبحث برصد أهمّ المحطات الشخصية والأدبية في حياة هذا الكاتب ليكون ذلك بمثابة بوابة لولوج عالمه الذي خلّده عبر كتاباته.

1.1.3. حياته:

ولد إدغار آلان بو في 19 جانفي 1809 في منزل داخلي في شارع كارفر (Carver St) في بوسطن بالقرب من منتزه بوسطن كومون(Boston Common)، والديه هما الممثلين إليزابيث أرنولد هوبكنز (Elizabeth Arnold Hopkins,1787-1811) وديفيد بو جونيور (Davie Poe Jr,1784-1811) ممثلين مغمورين نادرا ما يُكلَّف أحدهما بدور في

مسرحية ما، له أخ أكبر ويليام هنري ليونارد بو (William Henry Léonard Poe,1807-1831)ولد أيضًا في بوسطن ،وولدت شقيقته روزالي بو (Rosalie poe,1874–1810) في ريتشموند بفرجينيا (Campbell, 1930). وقد كان والد إدغار يَدرس كي يصبح محاميا لكنه تخلى عن ذلك عندما انضم إلى فرقة التمثيل وتزوج إليزابيث أرنولد هوبكنز، وقد كان جد إدغار، ديفيد بو (David Poe,1742-1816) عضوا بارزا في مجتمع ريتشموند ومن قدامى المحاربين المتميزين في الثورة الأمريكية، ونائب مدير التموين السابق ببالتيمور، وكانت له ثروة غير أنّه تبرأ من ابنه عندما تخلى ديفيد الابن عن دراسة القانون، ثمُّ إنّ افتقار ديفيد بو لموهبة التمثيل جعل منه فريسة للانتقادات القاسية ففقد تدريجيا شعبيته على خشبة المسرح، فراح يتعاطي الخمر بكثرة، الشيء الذي أثّر على مزاجه فصار شخصا عنيفا للغاية وخسر عمله وصار معدما لا يملك شيئا. انتهى به الأمر إلى هجران زوجته وأطفاله الثلاثة في جويلية 1811، إذ تركهم لمصيرهم دون أي سند أو معيل. كافحت والدة إدغار لإطعام أطفالها من خلال الاستمرار في قبول كل الأدوار المسرحية التي تُعرض عليها، رغم إصابتها بمرض السل حيث توفيت بعد ذلك بأشهر قليلة داخل غرفتها المعدمة دون تدفئة، تفترش الأرض وصغارها الثلاثة حولها. بالكاد أفاق الأطفال من صدمة موت والدتهم حتى وجدوا أنفسهم قد تفرّقوا وتمّ فصلهم للعيش مع أُسر مختلفة. تمّ إرسال وليام هنري ليونارد إلى بالتيمور للعيش مع جدّيه لأبيه، وبعد وفاتهما عاش مع عمّته ماريا بو كليم Maria Clemm (1790–1871). عندما بلغ أشُدّه سافر وليام هنري إلى الشرق الأدنى، جزر

الهند ومونتيفيديو والبحر الأبيض المتوسط وروسيا، توفي وليام هنري بداء السل وإدمان الكحول في سن الرّابعة والعشرون (المرجع السابق).

تمّ نقل الصغير إدغار إلى منزل جون آلان (John Allan, 1834 −1779) تاجر ثري في ريتشموند، زوجته فرانسيس آلان (Frances Allan,1829−1785)، لم يكونا قادرين على إنجاب الأطفال. كانت السيدة آلان من بين مجموعة من النساء من عائلات ريتشموند المحترمة ممّن كرّسن حياتهن للعمل الخيري ولاسيما إعانة العائلات الفقيرة في ريتشموند، وكانت حنونة وليّنة مع إدغار ومنحته رعاية الأم والحب الذي لم يعرفه مع والدته، كما كانت تحميه دائما من غضب زوجها. درس إدغار في مدرسة خاصة عندما سافرت العائلة إلى إنجلترا عام 1815، وواصل تعليمه في المدارس الخاصة عندما عادوا إلى الولايات المتحدة في عام 1820. في عام 1826 دخل بو جامعة فيرجينيا ولكن جون آلان جعله يغادر بعد عام واحد بعد أن هدر إدغار أموالا ضخمة في الشرب والمقامرة بدلاً من حضور المحاضرات (Fisher,2008). أُجبر بو على العودة إلى ريتشموند ككاتب في شركة آلان التجارية، ولكنه كره العمل وهرب إلى بوسطن، حيث كان مجندا في الجيش تحت اسم Edgar Allan Perry. بعد أن غادر بو منزل آلان عام 1827، لم يقطع علاقته مع والدته بالتبني بل ظل يتواصل معها ويراسلها إلى أن مرضت بداء السل وتوفيت في سن الرابعة والأربعين. وقد كشف بو في بعض كتاباته ومراسلاته أنّه كان يشعر بالذنب حيال ذلك وأنّه كان متيقنا أنّه كان قادرا أن يحول دون وفاتها لو أنّ علاقته مع والده بالتبني لم

تتدهور وبقي إلى جانب فرانسيس، وزاد حزنه لأنّ البيروقراطية العسكرية آنذاك أيضا حالت دون وصوله ليحضر الساعات القليلة لها قبل موتها إذ وصل ريتشموند بعد يوم من جنازتها(Frank & Magistrale, 1997).

على الرّغم من تصالح إدغار مع والده بالتبني خلال حضور بو مراسيم دفن فرانسيس إلاّ أنّ الأمور لم تطل على حالها وعادت الخلافات بينهما إلى أن غادر بو مجددا المنزل العائلي في مارس 1827. لقد حرم جون آلان ابنه بالتبني من الميراث ولم يذكره في وصيته أبدا، وكوجه من وجوه السخط والانتقام صار بو يوقّع ما يكتبه باسم (Edgar A) بدلا عن (Edgar Allan)، وعند هذا الحد تبلورت عند بو صورة مشوهة للأب الذي تركه حين كان صغيرا والأب بالتبني الذي لطالما عنّفه وحرمه حقوقه (Hayes ,2013) .

انخرط في الجيش سنة 1827 تحت اسم إدغار آ بيري (Edgar A. Perry) ، وفي جوان 1830 التحق بالأكاديمية العريقة ويست بوينت (West Point) ونال احترام وتقدير زملائه وقادته، وصار معروفا بإتقانه اللغة الفرنسية والرياضيات، غير أنّ علاقته السيئة مع والده ظلت تلاحقه، ففي سنة 1830 أرسل السيد آلان ما سماه رسالته الأخيرة التي يذكر فيها رغبته عدم التواصل مجددا مع إدغار، فتزعزعت عزيمة بو الذي كان يرمي من دخول الأكاديمية محاباة والده بالتبني، فتأثرت سيرة بو في الأكاديمية أيّما تأثّر لأنّ هذه الأخيرة تتميز بقوانين حازمة وصارمة ولامجال داخلها لأي نوع من أنواع التهاون أو التخاذل، وبعد ثمانية عشر شهرا من العمل والجهد المضني قرّر بو ترك الأكاديمية، فتعمّد الإخلال

بواجباته وعدم الإذعان للأوامر فكلّفه ذلك المحكمة العسكرية والطرد النهائي في جانفي 1831 (Lawrence,1991).

عاش بو حياة معدمة في بالتيمور خلال الفترة ما بين 1831 إلى 1835، وبحث دون جدوى عن عمل كمدرس أو مساعد رئيس تحرير حتّى أنّه كان على وشك العودة إلى الجيش مجدّدا، والواقع أنّه كافح كثيرا خلال هذه السنوات ليضمن لقمة العيش، فكان أحيانا يَنظم بعض القصائد لكنها لم توفر له أبدا المال الكافي ليسدّ رمقه أو يحتمي من برد الشتاء، وكلّما زادت حالته ازدراء زادت معاقرته للخمر ليجد فيه ملجئا من العالم الذي عامله بتجاهل ولامبالاة. ويجب القول أنّ معاقرته للخمر كانت جزءا من الأسطورة التي نسجها العامة في مخيّلتهم، وعلى الرّغم من أنّ العديد ممن كتبوا عنه أو اهتموا بسيرته قد تحدّثوا عن إدمانه للكحول والأفيون وبعض من أنواع المخدرات إلاّ أن هنالك من تصدّى لهذا الرّأي وأقرّ أنّ ذلك لم يكن سوى افتراء من أعداءه، ويقول ناثانيل ويليس (Nathaniel Willis) –وهو واحد من أصدقاء بو الذين عرفوه في أواخر حياته– أنّه لم يكن مدمنا إنما كانت لديه حساسية مفرطة للخمر فحتى حين يتعاطى القليل منه يتصرف وكأنه ثمل. ويمكن القول أنّ نمط عيشه وطريقة تعامله مع الآخرين حالت دون استقراره لضمان عيشة كريمة.(المرجع السابق).

كانت الأعمال التي يُؤلّفها تُنشر في دوريات ومجلات أسبوعية أو شهرية، كما كان الحال في تلك الحقبة نظرا لتكاليف النشر الباهظة فلم يكن المؤلفون يفردون لأنفسهم الكتب

إنّما يلجؤون لمساحات في تلك المجلات والدوريات، وهكذا كان الحال مع بو، وعلى الرغم من أنّه لم يجني مالا كثيرا من ذلك إلاّ أنّه صنع لنفسه مكانة وأفرد له رؤساء التحرير مساحات في دورياتهم ليكتب ويُبدع فنال صيتا أدبيا عاليا وفاز أيضا بجوائز أدبية مرموقة من بينها جائزة (Saturday Visitor Baltimore) سنة 1833 عن قصته تحت عنوان (MS Found in a Bottle)، وكانت له أيضا علاقات وطيدة بأدباء كبار آنذاك من بينهم ناثانيال هوثورن (Nathaniel Hawthorne, 1804 –1864)، ومع أنهما لم يلتقيا أبدا إلاّ أنّهما تراسلا كثيرا واهتم كلاهما بأعمال الآخر، وبعكس هوثورن كان رالف والدو إمرسون (Ralph Waldo Emerson 1803 –1882) يمقت بو ويرى أنّ أعماله تفتقر "للمبادئ الأخلاقية". (المرجع السابق).

وعلى الرّغم من دخول بو عالم الصحف والجرائد والمجلات وعمله في فرق التحرير إلاّ أنّ نمط حياته حال دون وصوله إلى مناصب مستقرّة ومرموقة، وظلّت علاقته بهذه المجلات والدوريات مقتصرة فقط على مساهماته النقديّة أو القصصية والشعرية، مثلا (Broadway Journal) أعاد نشر نُسخ منقّحة من القصص القصيرة لإدغار آلان بو في منتصف القرن التاسع عشر ولاسيما Ligeia, william Wilson,The Tell Tale Heart ، كما شارك أيضا في جريدة Graham’s Magazine من 1840 إلى 1842 وفي هذه الفترة لم يخلو عدد من قصة قصيرة لإدغار آلان بو.

إنّ التذبذب المادي لبو جعل حياته الخاصة تعرف فشلا ذريعا، لكنه تزوج في سنة 1835 من قريبته فرجينيا كليم (Virginia Clemm, 1822 –1847) والتي كان صغيرة السن جدا لدى زواجهما. كانت فيرجينيا بمثابة الزوجة والأم والأخت، إذ وجد فيها كل ما كان يبحث عنه وما فقده، لكن هذه الزيجة زادت من وطأة المصاريف على كاهله فقد كان يتوجّب عليه أن يُعيل نفسه وزوجته وكذا والدتها التي كانت تأويهم. ومع كل تلك الصعوبات كانت علاقة بو بزوجته متميزة جدّا ورغم المزاجية التي صبغت طباعه إلاّ أنّه لم يُكنّ لفرجينيا إلا كلّ الحب والتقدير، وقد بادلته الإحسان إحسانا وعلى الرّغم من فارق السن بينهما إلاّ أنّها وقفت إلى جانبه في كثير من المحن ولاسيّما الانهيار العصبي الذي أصابه من فرط اليأس وقلة الحيلة وندرة المال. (Fisher,2008)

بدأت أعراض السل تظهر على فرجينيا وتسلل المرض إلى جسدها شيئا فشيئا حتى تمكّن منها، فنقلها بو ووالدتها إلى مكان هادئ علّها تسترد بعضا من عافيتها غير أنّ ذلك لم يجدي نفعا، وبعد أن شهد الموت البطيء لوالدته ها هو يتفرج مجددا على المشهد نفسه مع زوجته لكنه يبقى مكتوف اليدين، عاجزا عن إيقاف آلة الموت المحتوم، وفي 30 جانفي 1847 لفظت فرجينيا آخر أنفاسها.عاش بو سنتين فقط بعد وفاة فرجينيا ويمكن القول أنّهما كانتا ربما أصعب سنتين في حياته. وتذكر مصادر عديدة أنّ الحالة المزرية التي وصل إليها بو في هذه الفترة كان سببها مرضه الذي غزاه فقد عانى من احتقان في الدّماغ بالإضافة إلى مشاكل نفسية وجسدية أخرى لم يستطع التغلب عليها، ولم يستطع التعافي من

صدمة وفاة زوجته، ونضب إنتاجه الأدبي فزاد عزلة عن الأوساط الأدبية في نيويورك.(المرجع السابق).

في ديسمبر 1847 نشر إدغار بو قصيدته (Ulalume :A Ballad) وكانت هذه القصيدة بمثابة سيرته الذاتية يسرد فيها فقدان زوجته. في سنة 1848 حاول إدغار آلان بو الانتحار بجرعة زائدة من المهدّئات، لم يستطع وضع حدّ لحياته لكنّ محاولة الانتحار كانت كفيلة بتحطيمه نفسيا وجسديا.في سنة 1848 نشر إدغار آلان بو(Eureka) حيث اعتمد على الشعرية والرياضيات ليبني هذا العمل الفريد من نوعه.في جويلية 1849 عاد إلى ريتشموند ولازال يعاني من ضائقة مالية خانقة جعلته يشرع في تقديم سلسلة من المحاضرات معظمها يدور حول النظرية الأدبية، مثلا مبادئ الشعرية ويختمها غالبا بإلقاء قصيدته الغراب (The Raven) وهي القصيدة التي ارتبطت به في حياته ولازالت إلى حدّ يومنا هذا. وقد استحسن الجمهور طريقة إلقاء بو لهذه القصيدة واستمر داخل هذه الدائرة من الأعمال الأدبية لأنها كانت تدرّ عليه من المال أكثر من غيرها من الأنشطة الأدبية الأخرى. وفي هذه الفترة التقى بآخر امرأة في حياته ألميرا روستر (Elmira Royster, 1810 - 1888) وكان من المفترض أن يتزوجا بعد رحلته إلى نيويورك، إذ التقاها قبل سفره مباشرة وكان يعاني من الحمى وحاول اقناعها بتسريع الزواج. بعدها ما من أحد يعلم بالتحديد ما الذي حدث مع بو ما بين 27 سبتمبر و03 أكتوبر 1849 حيث أُدخل المستشفى في حالة هوس وفقدان للوعي أين وجدته فرق الإسعاف مرميا على قارعة الطريق.

لفظ بو آخر أنفاسه يوم الأحد 07 أكتوبر 1849 على الساعة الخامسة صباحا ودُفن في اليوم الموالي في إحدى مقابر بالتيمور بحضور عدد قليل جدا من معارفه.

توفي بو ولم يتجاوز عمره الأربعين إلاّ أن حياته كانت زاخرة بالإبداع والآلام على حد سواء، ويمكن الجزم بأنّ المحن التي مرّ بها كانت وقود عبقريته وتميّز قلمه. تعرّض إدغار آلان بو بعد موته لهجمة شرسة من روفوس ويلموت جريسوولد (Wilmot Rufus, 1815 – Griswold 1857)، طالت هذه الحملة سمعة إدغار آلان بو الأدبية والشخصية على حدّ سواء ولابدّ أنّ العديد من الأحداث الزائفة التي تداولها الناس عنه كانت من نسيج هذا الأخير (Sova,2007).

لم يترك إدغار آلان بو بعد موته ثروة لكنه ترك إرثا أدبيا ثمينا لا يقدّر بثمن لازال لحدّ اليوم مجالا خصبا للقراءة والتمعن والتحليل.

ولابدّ أنّ التمعّن في حياة بو منذ طفولته حتى وفاته يجعلنا نُسقط ما عاشه من مآسي وآلام على الأوجاع والأحزان التي سطّرها في أشعاره وقصصه، ويبدو أنّه قد تأثّر أيّما تأثّر بتجاربه المؤلمة في الحياة وما كان منه إلاّ أن يخلط كثيرا من واقعه مع قليل من خياله لترى النور أعماله.

لقد كانت كتابات بو تجمع بين الرومانسية والرمزية لأنّه عايش نهاية الأولى وبداية الثانية ثمّ صبغ أعماله بصبغة قوطية واضحة الملامح في كتاباته. نعرّج في الجزء الموالي على التعريف بالمذاهب الأدبية التي انتمى إليها إدغار آلان بو.

2.1.3 اتجاهاته الأدبية:

لا يمكن وضع إدغار آلان بو في خانة اتجاه أدبي بعينه لأنّه مزج بين تيارات أدبية ثلاث هي الرومانسية والرمزية والقوطية، وقد نَهل منها بو جميعها.

1.2.1.3 المذهب الرومانسي:

ينتمي ادغار آلان بو إلى الحقبة الرومانسية وقد تميّز الأدب الأمريكي الرومانسي بتوظيف المشاعر بشكل كبير والاستخدام المسهب للرمزية واستكشاف الطبيعة وما وراء الطبيعة وكل ما هو خارق للعادة وخارج عمّا هو مألوف، والواقع أنّ السواد الأعظم من أعماله قد رأى النور خلال هذه الفترة الرومانطيقية أو خلال فترة ما يسمى (American Romanticism) غير أنّه من الصعب الحسم في القول بأنّه كان كاتبا رومانطيقيا بأتمّ معنى الكلمة، فهؤلاء يخرجون عن سلطان العقل ويميلون إلى سلطان القلب، ويتوافق ذلك مع رأي Lawrence (1991) حول بو من حيث أنّه كاتب يغلب عليه الجانب العلمي في طريقة التأليف والنظم أكثر من الجانب الفني، وقد أكّد بو أنّ أعماله ليست حصاد تمازج الأحاسيس داخله بل نتيجة تخطيط وخطة عمل وكتابة، وفي هذا السياق بالضبط يشرح إدغار آلان بو في مقاله الشهير (*The Philosophy of Composition*) أنّ كتاباته بعيدة كل البعد عن الصدفة أو الحدس فهي وليدة خطوات ثابتة ومدروسة من البداية إلى النهاية كما هو الأمر في المعادلات الرياضية (Lippmann Babette,2006).

وخلال هذه الفترة الرومانسية برز الأدب القوطي (بين نهاية القرن 18 وبداية القرن 19) وما يميّز هذا النوع من الأدب هو أنّه يدور حول الموت واليأس والرعب ومواضيع سوداوية أخرى. تزرع الروايات القوطية الرعب في قلوب القارئين كما تحتوي عناصر خارقة وميتافيزيقية. وقد تأثر بو جدا بالمعمار القوطي الذي انتعش في المجتمع الأمريكي آنذاك، لذلك تدور أحداث معظم هذه القصص القوطية داخل قصر مهجور أو بيت موحش قصي يسكنه أشخاص غريبي الأطوار.

2.2.1.3. المذهب القوطي:

يعود أصل هذه الكلمة إلى القوط، وهي قبيلة جرمانية قديمة، بعدها صارت تعني "جرماني" ثمّ" القرون الوسطى". اليوم نعني بالهندسة المعمارية القوطية المعمار الذي يحاكي معمار القرون الوسطى، والذي يغلب عليه استعمال الأقواس والأقبية، والدعامات، حيث انتشر هذا النوع من المعمار في أوروبا الشرقية بين القرنين الثاني عشر والسادس عشر (جرار، 2016).

أمّا الرواية أو الخيال القوطي فهي نوع من الرواية النثرية التي كان أول روادها هوراس والبول (Horace Walpole) بمؤلفه الشهير: (The Castle of Otranto A Gothic Story) قصر أوترونتو: قصة قوطية (1764) وتدور الأحداث في العصور الوسطى. ويكون والبول بذلك قد وضع اللبنة الأولى والدعامة الأساس للكتابة القوطية والتي ازدهرت في القرن التاسع عشر. وقد نهج بعض الكتاب نهج والبول فكانت الأحداث تدور في القرون الوسطى ،

بعضهم الآخر ركّز على المكان واختار بلدانا كاثوليكية في الغالب اسبانيا وإيطاليا لتكون محور الأحداث ومسرحها. وغالبا ما كانت المشاهد تدور في قلعة قاتمة تحيط بها أبراج حصينة وأنفاق أرضية (البطوطي،2022).

كانت هذه الروايات تهدف أساسا لإثارة الرعب المخيف من خلال توظيف الغموض وصنوف الرعب والفزع. الكثير من هذه الأعمال تُقرأ اليوم على أنّها تحف فنية، غير أنّ أفضلها قد فتح الباب لهذا النوع من الكتابة حتى تلج عوالم اللاعقلانية والنزعات الخبيثة والرّعب الكابوسي الذي يكمن خلف الوجه القديم للعقل المتحضر. كانت الكتابة في أمريكا وخاصة جنوبها خصبة بالخيال القوطي بمعناه الواسع بداية من روايات شارل بروكدن براون (Charles Brockden Brown 1771-1810) وقصص الرعب والخيال لادغار آلان بو(Abrams & Harpham, 2014).

ترى Ellen Snodgrass (2014) من وجهة نظر خاصة أنّ القوطية إحدى الزوايا المظلمة للرومانسية، لكنّها لا تحمل كلّ سماتها. فالقوطية الرومانسية تركز على الألم والهمجية والعذاب والقتل الذي تعاني منه الضحايا البشرية. يزوّد الكتّاب القوطيون القرّاء بقصص حول رهاب الأماكن المغلقة ودفن الناس أحياء والحجر في سجون ذات مسالك ضيقة ومظلمة ومحفوفة بالأشواك والمخاطر.

ومن أبرز أعلام الرومانسية المظلمة نذكر Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe;، وقد رفض هؤلاء وغيرهم النظرة التفاؤلية تجاه العالم ولم يؤمنوا أبدا بمستقبل سعيد للبشرية وبفضلهم انهار المذهب الرومانسي في أمريكا.

بشكل عام يمكن القول أنّ القصص الرومانسية القوطية تسودها مشاعر الخوف والأذى والشجون .

لقد تأثّر بو بالروايات القوطية للقرن الثامن عشر أيّما تأثّر ولم يكتف بذلك بل أتقن استخدام العنصر القوطي في مجمل أعماله وطوّره وطوّعه ليكون له بمثابة الأداة الناجعة لإخراج مؤلفاته من دائرة ما هو متداول آنذاك، فقدّم قصصا غامضة ومعقّدة تدور في غمار النفس البشرية وما يدور في داخلها من صراعات وهواجس غالبا ما تنتهي بالسقوط في غياهب الجنون.

تتميّز قصصه بأنها مظلمة وكئيبة ومروعة، تدور أحداثها في الليل، فعنصر الظلام مهم جدا في قصص بو لأنه يمثل الشر الذي يزيد من شعور القارئ بالتشويق، كما أنّه يختار مسرحا لقصصه أماكن ذات طبيعة قوطية، مثلا القصور المهجورة والدهاليز المظلمة والشوارع الضيقة المخيفة.

أما الأحداث في قصص بو القوطية فهي غريبة وبشعة وتعزز الشعور بعدم الراحة والرعب. أما الشخصيات فينتهي بها الحال إلى الجنون أو الموت بطرق بشعة وهذا يضيف الغموض والغرابة إلى أعماله الأدبية.

باختصار يمكن القول أنّ قصص بو القصيرة وقصائده تعكس حالة العالم الداخلي للإنسان والرعب الذي يعشش داخله بالموازاة مع العالم الخارجي المليء بالنكبات والنوائب وغدر الزمان، وقد نجح بو نجاحا باهرا في المزاوجة بين العالَمين ليتفتّق عن ذلك صراع

أبدي يكون فيه للشر اليد العليا دائما. أمّا الموت فهو بوصلة الأدب القوطي وموضوعه المفضل، إذ أنّ هنالك حتمية بين الرعب والموت الذي تبقى عوالمه مجهولة لذلك لا تخلو قصص بو من ذكر الموت فهو عنصر دائم الحضور في أعماله بشكل عام.

3.2.1.3. المذهب الرّمزي:

تُوظّف الرمزية في الأعمال الأدبية لتقديم معنى يتعدّى ما ينتظره القارئ أو ما تعوّد على قراءته. ودون الحاجة للإفصاح عمّا يختلج داخلهم يتمكن الكاتب من شحن عمله بمشاعر وانطباعات يبثّها من خلال توظيف الرمز والرمزية. والرمزية متجذّرة في النسيج الإنساني. وليس بالضرورة أن يكون لدينا نظام ترميز مشترك فمن الممكن اعتماد ترميز خفي لإخفاء معلومات معيّنة.

وقد كان للكاتب والشاعر الأمريكي إدغار آلان بو فضل الريادة في إرساء مبادئ المدرسة الرمزية، ولاسيما نظريته في فلسفة العمل الفني، ونظرته المتفردة للشعر على أنّه وليد الإيحاء والالهام ، وجنوحه بالرأي إلى أنّ عنصر الغموض هو بمثابة القلب النابض للشعر والمضخة التي تضخ فيه دماء الحياة ، لأنّ الوضوح عدو جمال المعاني ، فلم يتوقف أبدا عن المطالبة بالاستغناء عن الوضوح والتصريح وخلق جو من اللبس وعدم الوضوح . فكانت هذه المبادئ و"الأفكار –خاصة بعد أن أكّدها وعمّقها أقطاب الرمزية– هي النواة التي أنبتت المدرسة الرّمزية" (صليحة، 1982، ص.19).

مزج إدغار آلان بو بين هذه الاتجاهات فكانت أعماله مثل منمنمة تجمع بينها جميعا ليصنع ذلك التميّز والتفرد الذي اشتهر به. لكن القصة القصيرة كانت نقطة قوة بو وبوابته نحو العالمية.

3.1.3. ادغار آلان بو والقصة القصيرة:

يُنسب الفضل إلى إدغار آلان بو في صقل المبادئ الأولى للقصة القصيرة وكذا وضع اللّبنات الأولى للقصص البوليسية. وثمّة علاقة وطيدة بين القصة القصيرة الأمريكية وادغار آلان بو، فقد ألّف أعمالا رائعة تحت خانة القصة القصيرة ويكون بذلك قد أرسى الدعائم الأولى لهذا الجنس الأدبي، على أنّه كان يفضّل مصطلح "حكاية" (Tale) على مصطلح "قصة قصيرة" (Short Story) (Bendixen & Nagel, 2010).

لقد كتب بو الشعر والنثر وأبدع في كلّ ما منهما إبداعا منقطع النّظير، غير أنّ أثره على القصة القصيرة يبقى مميّزا ومتميّزا، فهو لم يبدع فقط لكنّه يُصَنّف من الكتّاب الذين تركوا بصمة لا تُمحى في هذا النوع الأدبي، فلا يخفى علينا أنّ القصة القصيرة لطالما وُجدت عبر العصور لما تحمله من قرب كبير من الفطرة الإنسانية المجبولة على حبّ الاطلاع والسّرد، إلاّ أنّ بو قد وضع أسسا لهذه الأخيرة وسلك فيها مسالك جديدة لم يسبقه فيها غيره، وجاءت قصصه بالشكل والمحتوى الذي لم تعرفه القصة القصيرة في الشرق أو الغرب.

والحقيقة أنّ بو قد بدأ بنظم الشعر في المراحل الأولى من حياته الأدبية لكن للخروج من محنه المالية المتلاحقة وجد نفسه يطرق باب القصة القصيرة بكل ثقة وحب أيضا فلا يُعقل أن تكون الحاجة وحدها المحرّك الوحيد بل الابداع وحب الكتابة النابع من إرادة عارمة لإيصال صوته الذي يحمل رسالة مهمة ،" فالخيال الذي أنتج قصصا مثل " الجب و البندول" و" دن النبيذ" و" لايجيا" و"سقوط منزل آشر" و"ويليام ويلسون" كان لا بدّ أن يسوق صاحبه إلى كتابة القصة القصيرة ، حتى لو لم تضطره إلى كتابتها حاجته إلى المال، وأتيح له أن ينظم ما شاء من الشعر" (روفائيل، 2019، ص.44).

ويرى عباس محمود العقاد (2014) أن لا خلاف على أنّ إدغار آلان بو كان السبّاق في رسم الخطوط المميّزة للقصة القصيرة المكتوبة باللغة الإنجليزية وغيرها من اللغات الغربية، ويرى أيضا أنّه قد استفاد من كلّ من ديكنز وبروبنج وكذا هوفمان، غير أنّ لمسته في القصة القصيرة تبقى وحيدة ومتميّزة.

وهنالك إجماع على أنّ قصص بو مستغرقة في العتمة والحزن والكآبة وفي توصيف دقيق يصف الطاهر أحمد مكي (1999) قصص بو فيكتب:

> وجاءت قصصه كلها قصيرة، بعضها تحليلي والآخر خيالي، وأغرم فيها بالمناظر العابسة، والقلاع الشهباء، والمباني القديمة، انهارت تماما أو قامت لها بقايا، ويستخدم تقنية رياضية تنطلق من وصف المناخ الهادئ، و تندفع بالقارئ في نعومة إلى عالم مجنون، وانفعالات متوترة و بؤس قاتم ،وكلها تترك في أعماقه

شيئا غامضا ومرعبا ،والموت وحده هو الذي يريح منها، وحتى عناوين قصصه قاتمة، ولا تخدم القصة عنده أي هدف غير أن تجمد الدم في العروق، ومع ذلك فهو ينمي فكرته في مهارة عالية، ويحمل القارئ إلى النقطة الحاسمة، يثير أعصابه تماما، ولا يفكر في غير التأثير الذي يحدثه في أعماق قرائه، وكانت وجهة نظره التي دافع عنها دائما :'إنّ التهذيب ودروس الأخلاق لا مكان لها على الاطلاق في الابداع الفني. (مكي، 1999، ص ص. 78–79)

وهذا توصيف دقيق لأسلوب بو في كتابة القصة القصيرة ولاريب أنّ تبنيه للأسلوب القوطي جعل أعماله تتميّز بتلك السوداوية الموصوفة.

4.1.3. ادغار آلان بو والرّمز:

كلّ أعمال بو تستوعب طبقات عديدة من المعاني إذا انتبهنا إلى كشف الذات لديه من خلال الرموز، إذ يوظفها بو بشكل لا يستهان به، فقصصه ورواياته وأشعاره من العنوان وصولا الى آخر كلمة نجدها مفعمة برموز لا تزال تشحن كتاباته إلى درجة أنّ القارئ لا يكاد يفك شفرة رمز ما حتى يجد نفسه ملتبسا أمام رمز آخر.

ومنابع الرّمز لدى بو لا تجف ولا تنضب إذ يستلهمه من حياته وحياة من حوله وكذا من ثقافات مغايرة وحضارات غابرة، فاضطلاع إدغار آلان بو مثلا بالكتاب المقدّس والإنجيل جعل منه يوظّف العديد من تفاصيله في قصصه وأشعاره ويظهر ذلك في اختيار

أسماء الشخصيات والأسلوب وعناصر الطبيعة (Frank & Magistrale, 1997) فكانت بالنسبة له مصدرا غنيا بالرموز.

الرموز في قصص بو هي القناع الذي يلبسه ليضع بعض الغموض في النص لكن ليكشف بطريقة مميّزة ومختلفة عن تجربته الشخصية وصراعاته وبالتالي إحداث تأثير فريد ومتميز. من خلال استخدام الرموز لوصف المشاهد في قصصه يصبح ادغار آلان بو قادرا على خلق جو ملائم للوصول لأهدافه الفنية المرجوة.

ينكشف ولع بو بالموت من خلال تأويل الرموز في قصصه، وهذا الولع بالرموز له علاقة وطيدة بتعلّقه بأمه. ينقل بو رغباته المكبوتة نحو أمه إلى الشخصيات في قصصه وكذا النساء في حياته.

ولطالما طُرح السؤال عما إذا كانت قصص ادغار آلان بو وأشعاره مرآة لسيرته الذاتية، ولطالما كان النقاش حول هذا الموضوع بين النقاد والدارسين لكن الجواب القاطع غير موجود. وإن كان الكتاب يُحذّرون دائما من الخلط بين الخيال والحقيقة وبين ما عاشه الكاتب وما يكتبه، إلاّ أنّ هنالك عناصر كثيرة ترتبط بشخصية بو في أعماله. وفي هذا السياق يرى killis campbell (1933) أنّ هنالك عناصر من السيرة الذاتية لبو داخل كتاباته أكثر مما يمكن تصوره، إذ يمكن النظر مثلا لقصائد (Annabel Lee) (Ulalume) (To my mother) على أنّها تلميحات لأمه وزوجته ووالد زوجته، ويضيف كامبل بأنّ سيرته الذاتية شائعة أكثر داخل قصصه بعكس أشعاره مثلا القصة القصيرة

(William Wilson) هي سرد واضح لتجربة بو المدرسية في لندن حين كان السيد بو والده بالتبني يستثمر في تجارة التبغ لبضع سنوات.

لم يُشر إدغار آلان بو لتجاربه الشخصية أو ملاحظاته الشخصية فحسب بل أيضا أطلق العنان لطرح معتقداته الخاصة وتحيزاته وكل ما يبغضه وكرهه لبعض الشخصيات الأدبية مثل (Longfellow) وبعض الجرائد.

من جهة أخرى كان يسجّل من خلال كتاباته مشاعر ومراكز اهتمام يمكن استشعار أنّها خاصته مثل أفكاره حول الخيال والانحراف أو اهتمامه بالكتابة سرّا والاكتشافات العلمية بالإضافة إلى ذلك فمعظم قصصه تحمل بعضا من شخصيته وطباعه.

يرى كثير من النقاد من بينهم Patrick Quinn (1996) أنّ كلّ أبطال قصص ادغار آلان بو شخصيات مزدوجة وأنّ صفاتهم الذهنية والجسدية قاسم مشترك بينهم.

وقد أظهرت دراسة تحليلية على ضوء علم النفس حول إدغار آلان بو للباحثة Lorine Pruette (1920) نُشرت في مجلة (American Journal of Psychology) أنّ العديد من الاضطرابات النفسية التي عاني منها ادغار آلان بو قد تجلت في كتاباته.

من جهته يرى Krutch (1926) وهو من أشهر كتاب السيرة الذاتية لبو أنّ هذا الأخير من أكثر الكتّاب الذين يستقون كتاباتهم من حياتهم الشخصية وكي تفهم كتاباته يجب أن تفهم شخصيته وحياته. ويسترسل (Krutch) في تحليله قائلا بأنّ أعمال بو ماهي إلاّ هروب يائس من الواقع، من عالم مليء بالمصاعب تعذّر على بو مجاراته والتأقلم معه. وما

هذه الدراسة إلاّ واحدة من دراسات علم النفس التي أخذت على عاتقها دراسة أعمال بو، ولازالت أبحاث أخرى تقدّم تأويلات جديدة للقصص والأشعار على ضوء تحليلات للكاتب وحياته.

إنّ تطور علم النفس فتح الباب أمام تأويل عدد من الأحداث الرمزية التي لم يكن من الممكن فهمها ورؤيتها على أنّها تتصل بعالم الخوارق. لقد ربطت التأويلات النفسية خصال بو وأعماله الأدبية إلى درجة أنّه أصبح من الصعب دراسة جانب على حساب الآخر.

وهكذا يصبح وجود علاقة بين حياة بو ونتاجه الأدبي مقبولا إلى حدّ بعيد، وهكذا عوض أن تكون مجرّد محاولات للوصول إلى بعض التأثير الجنوني أو المخيف، تصبح تلك الأعمال تعبيرا رمزيا للكاتب.

5.1.3. ترجمة أعماله:

لقد كانت ترجمات شارل بودلير لأعمال إدغار آلان بو تمهيدا لترجمة أعمال هذا الكاتب خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. حسب الرمزي پول فاليري فإنّ إدغار آلان بو كان سيُنسى تماما لو لم يُترجمه بودلير إلى اللغة الفرنسية وبالتالي يكون هذا الأخير قد فتح أمام بو وأعماله بوابة أوروبا، لكن هذا الاستنتاج يُجانب الحقيقة لأنّ بو كان واسع الصيت أيضا في أمريكا الشمالية وآسيا أيضا. تُرجمت أعمال بو خلال القرن التاسع عشر وكانت بمثابة أداة لمهاجمة الشكليات الأخلاقية للبرتغال الكاثوليكي، نذكر أنّ Fernando Pessoa ترجم إلى البرتغالية أعمالا باللغة الإنجليزية من بينها أعمال بو. في اسبانيا خلال

القرن التاسع عشر تُرجمت قصص بو عن النسخة الفرنسية لبودلير. في القرن العشرين صدرت ترجمات أخرى لأعمال بو أنجزها مؤلفون إسبان، إلاّ أنّ أكثر الترجمات شهرة وتأثيرا إلى الاسبانية كانت ترجمة الكاتب الأرجنتيني Julio Cortazar والذي عينته منظمة اليونسكو لترجمة القصص الكاملة للكاتب الأمريكي، وتبقى هذه الترجمة من أفضل الترجمات إلى اللغة الاسبانية. في إيطاليا كانت معظم ترجمات أعمال بو عن الترجمة الفرنسية لبودلير، غير أنّه وخلافا لغيرها من الدّول الأوروبية فضّل المترجمون الإيطاليون ترجمة قصائد بو ولاسيما (قصيدة الغراب) عوضا عن قصصه وأعماله النثرية المختلفة، لكن مع بداية الستينات انتعشت ترجمة قصصه ولم ينتبه أحد إلى قصة Gordon Pym حتى السبعينات. الترجمات اليونانية كذلك اعتمدت على ترجمات بودلير مصدرا أولا للترجمة، ويجب التنويه بأنّ بودلير لم يكن وحده من ترجم بو إلى الفرنسية بل يجدر الحديث بالأحرى عن الثلاثي بودلير ومالارميه وفاليري، إذ اهتم كل واحد من هؤلاء بجانب من جوانب كتابات بو، وساهم كل واحد منهم على طريقته في شهرة وتأثير هذه الأيقونة الأدبية في أوروبا.

أمّا في ألمانيا فجذوة الاهتمام ببو لم تنطفئ حتى يومنا هذا. فالترجمات الألمانية بدأت تزامنا مع الترجمات إلى الفرنسية في فرنسا، وعلى الرغم من ذلك فإنّ عديدا من ترجمات منتصف القرن التاسع عشر قد تأثّرت بترجمات بودلير. إلى يومنا هذا يبقى بو أكثر المؤلفين ترجمة في ألمانيا والوحيد الذي صدرت له خمسة إصدارات مختلفة لأعماله الكاملة باللغة الألمانية.

بواكير الترجمات الروسية أيضا لأعمال بو انطلقت من الترجمة الفرنسية لبودلير، وإن كان الرّوس يُفضّلون القصص المُغرقة في علم النفس. ومثلهم مثل نظرائهم الفرنسيون وجد الرّوس في إدغار آلان بو توأما أدبيا واهتمّوا سريعا بفنّه وجماليّة كتاباته، ويُذكر أنّ ترجمات أعمال بو التي تمّت بعد الحرب العالمية الثانية خضعت لضغط أيديولوجي عنيف ما جعل المترجمين يتصرّفون في النّصوص بحذف الرموز الدينية وأقلمتها مع ذوق القرّاء السوفيات في محاولة لإقناعهم بأنّ فلسفة بو بالأساس معادية للرأسمالية ومنادية بالإلحاد. في رومانيا أيضا اعتمدت أولى ترجمات أعمال بو على ترجمة بودلير لأنّ القليل في رومانيا كانوا يتقنون الانجليزية، وقد سبّب ذلك انزعاجا لدى هؤلاء المترجمين لخوفهم من إعادة الأخطاء التي من المحتمل ورودها في ترجمة بودلير. خلافا للدول الأوروبية الأخرى لم تعتمد الترجمات السويدية على الترجمة الفرنسية لبودلير، ففي القرن التاسع اهتم عدد من الطلائعيين بأعمال بو حين كانت متوفرة في السويد، وقد تصرّفت دور النّشر في عناوين القصص لتسهيل تسويقها فمثلا قصة (Berenice,1835) تُرجمت إلى (الحب والأسنان) وهذا العنوان يفسد القصة ويحرم القارئ من لذة الوصول إلى نهاية القصة تدريجيا كما أراد بو من خلال بناء قصته. في المغرب أيضا اعتمدت الترجمات على ترجمات بودلير وهذا الأمر غير مستبعد كون المغرب بلدا فرنكوفونيا، وتصرّح بلمليح أيضا أنّ المترجمين شوّهوا النصوص بشكل كبير حتى يُقدّموا ترجمة تجعل من النص أكثر مقروئية وسهولة، وفي هذا المسار تمّ حذف العديد من التلميحات حتى تتلاءم الترجمات ثقافيا مع القارئ المغربي.

كذلك ترجمات بو في مصر جاءت مع اعتماد تهميشات لشرح الجوانب الثقافية الغربية. في قصّة (The Cask of Amantillado,1846) ، تشرح ماجدة حسب النبي أنّ المترجم لمّا حذف الجملة اللاتينية (In Pace Requiescat) في نهاية القصة يكون قد أفسد نهاية القصة حارما القرّاء من تأويل جريمة (Montresor).

أمّا في تركيا فقد ظهرت الترجمات في ثلاثة أحرف مختلفة: (القط الأسود) صدرت سنة 1889 بالحرف الاغريقي الذي يستخدمه المسيحيون الأرثودوكس القاطنين في Cappadocia، بعدها ظهرت ترجمة (The Murders in the Rue Morgue) وجاءت بالحرف العثماني سنة 1902. وأخيرا بعد قيام الدولة التركية سنة 1923 جاء مشروع عصرنة قائمة على الهوية الوطنية بقيادة كمال أتاترك وقد أدخلت الإصلاحات التي قامت بها الدولة اعتماد الحرف اللاتيني الذي ظهرت عليه ترجمة (The Masque of the Red Death) سنة 1928، وبعدها توالت ترجمة الأعمال الغربية الكلاسيكية ولاسيما أعمال بو. في أمريكا الجنوبية ظهرت ترجمات لبو في مكسيكو سنة 1807 وكان القرّاء بعكس القراء الأوروبيون يُفضّلون الشعر على النثر. في البرازيل ظهرت ترجمات لبو بالبرتغالية سنة 1944 ممّا بدا كأنّه ترجمة عن نسخة بودلير الفرنسية. في اليابان كانت الترجمة على غرار استراتيجية بودلير أيّ تقمّص العمل كما لو كان قد كُتب بلغتهم، حتى يصعب الجزم إذا ما كان النص ترجمة أو أصلا.

من جهة أخرى استطاع القرّاء الصينيون الوصول إلى أعمال بو عن طريق اليابان سنة 1904. كانت القصص البوليسية مطلوبة جدّا في الصين وأصبحت قصص Dupin ذائعة الصيت هنالك، وتمّت الترجمة على فترتين متباعدتين : من 1905 إلى 1949 تمت ترجمة وإعادة ترجمة القصص نفسها بلغة قريبة من الصينية المنطوقة، من 1950 حتى 1977 توقفت ترجمة أعمال بو لما أرادت الصين قطع المواريث الثقافية القديمة، ثمّ بدأت مرحلة أخرى بداية من 1978 بعد انتهاء الثورة الثقافية. أمّا في كوريا فقد انتشرت نسخ مقرصنة من أعماله خلال الخمسينات، بالإضافة إلى ذلك أخذ عدد من المترجمين حرية في تغيير النصوص وتعديلها لتتلاءم مع صناعة النشر الكورية، والحقيقة أنّ المثال الكوري مثال ساطع على المراقبة التي يمارسها الناشرون على المترجمين والباحثين من أجل هامش ربح أكبر. وقد وجد المترجمون الكوريون من أصول بوذية وكونفوشيوسية صعوبة في ترجمة الرمزية في نصوص إدغار آلان بو(Esplin & Gato, 2017) .

نستخلص أنّ أعمال إدغار آلان بو وعلى وجه الخصوص قصصه القصيرة قد جابت العالم بأسره وخرجت عن نطاق الولايات المتحدة والدول الانجلوسكسونية بشكل عام ويعود الفضل في ذلك لمترجمين أخذوا على عاتقهم ترجمة هذه الأعمال، ولا يمكن إنكار فضل بودلير الذي ربطته ببو –وإن لم يلتقيا ولم يعيشا في فترة واحدة – علاقة وطيدة من خلال نوعية الكتابة والموضوع المطروقة.

لا يمكن أن نمر مرور الكرام على العلاقة الأدبية بين بودلير وبو وهي محطة لا مناص منها لكل باحث حول أعمال بو ومختلف ترجماتها، نعرّج في الفقرة الموالية على علاقة طبيعة العلاقة بين بودلير وبو والمسار الذي تتبعه الأديب الفرنسي ذائع الصيت ليترجم للكاتب الأمريكي المغمور الذي تباينت حوله الآراء واختلفت.

يجب أن نشير إلى أنّ ادغار الان بو كان مغمورا في الولايات المتحدة وأنّ شهرته الأدبية بدأت بعد وفاته، ولا يتفق جميع النقاد في شأنه فمنهم من يمدحه ومنهم من يقدحه فيما تبقى أعماله دليلا ملموسا لعبقريته النادرة مهما قيل من آراء. لقد ذاع صيت بو في أوروبا بعدما اهتم به الكاتب المعروف بودلير ولما وجد أنّ بينهما صفات مشتركة كثيرة طفق يترجم أعماله بشغف كبير و صار بودلير و بو لصيقان أدبيان لا يكاد يذكر أحدهما حتى يذكر الآخر وعلى الرغم من الانتقادات التي طالت ترجمات بودلير إلاّ أنّه لا يمكن أن ننفي فضله على بو في الشهرة في أوروبا.

ترجم الكاتب الفرنسي شارل بودلير ورائد المذهب الرمزي في أوروبا السواد الأعظم من كتاباته إلى اللغة الفرنسية حتى صار بو معروفا في فرنسا و أوروبا و كان بودلير يطلق على بو اسم "شقيقي، شبيهي" حيث كان يشعر وهو يترجم له أنّ هذا الأخير كان يكتب بدلا عنه. ونذكر في هذا المقام أيضا أنّ هنالك من النقاد من اتهم بودلير باستلهام أفكاره من بو أو أبعد من ذلك فقد تمّ اتهامه بسرقة أفكار الكاتب الأمريكي أو ربما تأثره العفوي به.

ونحن نعلم أن بو قد خاض معركة مستمرة ضد شيطان الانتحال والتحريف الملتوي، حتى أنه أعلن الحرب على زميله في الكتابة لونغفيلو، متهما إياه بالانتحال. و إنّ للعاطفة و التأثر أيضا جوانب مظلمة لا تظهر فقط في الانتحال الأدبي –والتي نلاحظها في ترجمة بودلير لبو– ولكن أيضا في ما يمكن أن يعتبر ارتباكا في الهوية أو السعي لتغيير الأنا. ترجمة بو أصبحت بالنسبة لبودلير بحثا حقيقيا عن ماهية شخصيته. نص بودلير هو كيان مختلط، وحدة معقدة مثل معظم شخصيات بو، وحدة مكونة من عناصر متناثرة. إنّ "زهور الشر"، مليئة بتجربة بو الخاصة من اليأس والشك حول العالم وعن البشر، المخلوطة بسأم بودلير وصراعات مثالية. كلا الكاتبين كان منشطرا بين قوى الخير والشر، والحب والكراهية، الذكر والأنثى، لقد كانا مثل صورتين تنعكسان في مرايا إبداعاتهما بشكل منعكس تماما حتى أن القارئ لا يعرف من منهما قد ألهم الآخر. الأنا الآخر لبعضها البعض، وحشا الأنانية و كره الانسانية ربما كانا سيكرهان بعضهما البعض إذا سنحت لهما الفرصة للقاء. النظر إلى المرآة يمكن أن يكون مزعجا للغاية كما يكتشف بطل وليام ويلسون في السطور الأخيرة من الرواية التي تحمل ذات الاسم. اختار بودلير تمثيل شخصية بو كما قدمها جريسولد لأنه كان لديه العديد من الميزات المشتركة مع هذه الشخصية. تعرف بودلير على بو بطريقة ذاتية جدا. وكان كلاهما يحمل بذرة من حب تعذيب الذات ولذة لتدمير الذات بالتأكيد أثارها رفض الوالدين.

إذا فترجمة بو التي قام بها بودلير يمكن أن ينظر إليها على أنها "مبتذلة"، إذا استخدمنا كلمة هوكسلي. بكلمات أقل فضاضة، الترجمة تنطوي على نزع قدسية عمل فني بفصله عن سياقه ومصادر إلهامه. ومن المؤكد أنها عاطفية أكثر من كونها كاملة لغويا، ومع هذا في الاعتبار، فإن كلمة "خيانة" لها ما يبررها حتى لو لم تكن بوعي من جانب بودلير. التناقض بين اللغتين هو حسب هكسلي عائق، عقبة أمام الموضوعية. ومع ذلك، من المثير للاهتمام أنّ الكاتب الثاني، كونه لا محالة غير موضوعي أثناء عمل الترجمة هو أكثر إبداعا ويمكن أن يقال أنّ عملية كتاباته تتضمن استقلالا ذاتيا، مما يميّزه عن الأصل. ولتوضيح مفهوم الذاتية والاستقلالية هنا، دعونا نعود إلى التصنيف الأصلي للقصص القصيرة ونحاول أن نرى كيف يمكن القول بأنّ بودلير قد خان المشروع الفني الأصلي لإدغار ألان بو. إنّ التصنيف الذي اقترحه بودلير في 1856 قد تمّ قبوله دون تمحيص من قبل الجمهور الفرنسي طوال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. كان القارئ الفرنسي يعرف بو فقط من خلال ترجمة بودلير، الشيء الذي نتج عنه بالضرورة بعض الآثار الجانبية: من ناحية، سمح لبو أن يصبح مشهورا غصبا عن غريسولد وأن يصبح الأيقونة التي أراد أن يكون، ولكن من ناحية أخرى، تولّدت بعض الشكوك حول صحة هذا الاعتراف الشعبي. هل أحبّ الناس بو أو أنهم أحبوا خيانة بودلير لبو؟ هل كان بو الأمريكي سيقبل نظيره الفرنسي، هل كان سيحبه أو سيكرهه، هل كان سيرى نفسه فيه؟ لا تزال العديد من الأسئلة دون إجابة (Garrait-Bourrier, 2002).

تُعدّ أعمال إدغار آلان بو من أكثر الأعمال التي استقطبت المترجمين العرب وذلك لما لهذه القصص من جاذبية وخصوصية. لقد جاء في كتاب (توثيق الترجمة والتعريب) أنّ معظم أعماله تُرجمت في القاهرة وبيروت، وقد حظيت أعماله ولاسيما قصصه بترجمات مختلفة نذكر (قصة الخطاب المفقود) (The Purloined Letter,1844) ترجمة ونقد عباس محمود العقاد وصدرت ضمن كتاب "ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي" نشر مكتبة الأنجلو المصرية سنة 1963، القصة نفسها ترجمها عمر القباني بعنوان (لغز الخطاب المفقود) ونشرتها مكتبة الكرنك عام 1963، ومن ترجمة عمر القباني ونشر مكتبة الكرنك صدرت قصة (The Tell-Tale Heart,1843) (القلب النمام) عام 1962 ثم ترجمها عبد الرحمن العوض بعنوان (القلب الفاضح) ونشرها نادي جدّة الأدبي عام 1992.

-الخنفسة الذهبية (The Gold Bug,1843) تعدّدت ترجماتها ترجمها نجاتي صدقي ونشرتها دار الكتاب العربي في بيروت عام 1954، ترجمها إسماعيل أبو العزائم بعنوان (الحشرة الذهبية) ونشرتها دار لونغمان في القاهرة عام 1987 ثمّ ترجمتها غادة الأشقر بعنوان الجعران الذهبي ونشرتها وزارة الثقافة السورية عام 1998.

-ترجمت خالدة سعيد مجموعة من قصص ادغار آلان بو تحت عنوان (مغامرات وأسرار) والتي صدرت عن دار مجلة شعر بيروت عام 1962، أعادت نشرها مرة أخرى مع مقدمة مضافة لبودلير سنة 1986 عن دار الآداب ببيروت بعنوان (القط الأسود وقصص أخرى).

ولكن يسبق هؤلاء جميعا إبراهيم عبد القادر المازني فقد ترجم قصة (The Cask of Amantillado, 1846) نبيذ الأمونتيادو ضمن كتابه مختارات من القصص الإنجليزي والذي صدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر في عددها السابع من عيون الأدب الغربي سنة 1939.

في سنة 2010 صدرت الأعمال الكاملة لإدغار آلان بو عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة بعنوان إدغار آلان بو الأعمال الكاملة – الشعر وادي القلق ترجمة وتقديم غادة الحلواني. (رمضان، 2015).

2.3. التعريف بالمدونة:

بعدما تعرضنا لسيرة المؤلف نركّز في هذا الجزء على التعريف بالمدونة والمتمثلة في القصة القصيرتين (The Fall of the House of Usher) و (The Black Cat) حيث سنقدّم ملخصا للأحداث كما سندرس بنية كل واحدة منهما على حدا.

1.2.3. القصة القصيرة (The Fall of the House of Usher):

تشكل قصة (The Fall of the House of Usher) في بنيتها القصصية نمطا فريدا ومتميزا من القصص التي كتبها بو فهي قصة داخل قصة كما سيجري شرحه لاحقا، كما تُعدّ من أكثر أعمال إدغار آلان بو تعقيدا، ولا يمكن اختزال القصة إلى تأويل واحد، وهذا ينسحب على السواد الأعظم من القصص التي ألّفها إدغار آلان بو أواخر ثلاثينات القرن التاسع عشر، إذ أنّ هذه القصة تلعب على حبل الهوية، فيفصم الهوية الواحدة إلى شخصيتين منفصلتين بعدما كان يلعب على وتر فصل الأعضاء عن بعضها، فرودريك

ومادلين توأمين منفصلين جسدا لكن ملتحمين فكرا ولا تكتمل هويتهما الأحادية إلاّ بالموت، وفي هذا يريد أن يبيّن أنّ الانسان قد يجمع داخله العديد من المتناقضات.

يُعرف ادغار آلان بو بأنّه كاتب ذا أسلوب قوطي وهذا النوع من الكتابة يتّصف بالسوداوية سواء في الفكرة أو الألفاظ، ويستخدم ادغار آلان الألوان الداكنة لوصف الحالة النفسية للشخصيات سواء الراوي أو مادلين ورودريك و المناخ الكئيب للقصة برمتها يجمع بين التعاسة و السواد و الشر. فالخريف فصل التهادي والسقوط والمساء والصمت والسكون والظلال جميعها رموز للموت. ولا يختلف خارج المنزل كثيرا عن داخله. أمّا الرياح العاتية فترمز لكمّ الرعب الساكن داخل الشخصية. القصّة مليئة بالرموز الخفيّة والبيّنة ولاريب أنّ في هذا تمامُ للأسلوب القوطي الذي يعتمد الرمزية لبناء حبكة القصّة. حالة القصر المتدهورة ترمز لتدهور حال عائلة آشر، النوافذ الفارغة ترمز لعيون رودريك آشر الفارغة الجسر فوق النهر يرمز لكون الراوي جسرا أو رابطا بين رودريك والعالم الخارجي. العاصفة تمثل انفعالات الشخصيات داخل القصة. اسم آشر يمثل دور آشر كشخص يفتح الباب لتجربة مخيفة سوف يعيشها الراوي. القصر يمثل سلالة عائلة آشر. حالة الطقس تعكس أحداث القصة المتعاقبة. القمر الأحمر يرمز لإراقة الدماء الرامزة للموت. الصدع يرمز للاضطراب في العلاقة بين مادلين ورودريك ،والذي أدى إلى انهيار المنزل والعائلة على حدّ سواء.

وهنالك تأويلات كثيرة لرمزية هذه القصة، حيث يمكن أيضا تأويلها في اتجاه رمز زوال ارستقراطية الجنوب كون المنزل ومحيطه يوحيان بمستوطنات العبيد. حيث يستخدم

ادغار آلان بو الأسلوب القوطي لبناء نوع من رثاء سقوط ثقافة معينة. تأتي مادلين لتدفن الماضي لكنها لاتفعل ذلك لبناء مستقبل آخر مرتقب. ومنزل آشر يرمز للمعارضة والخوف من عالم يهدّد مثالية الجنوب الرّعوية (Hayes, 2013).

تدور أحداث القصة حول توأمين من عائلة آشر الأرستقراطية هما مادلين و رودريك آشر، آخر سلالة عائلة آشر، يعيشان في قصر قصيّ يوحي منظره الخارجي بالوحدة و الوحشة. ويأتي يوم يستدعي فيه رودريك صديق طفولته علّه يستأنس به و يخفّف عنه قليلا من وطأة المرض، ويستجيب الصديق، الراوي، ومن ثَمّ تتوالى الأحداث في نسق قصصي متميّز وتتسارع في النهاية حتى ينهار المنزل فوق رأس التوأمين وبالكاد يفلت الراوي من موت محتوم بعدما ترك خلفه المنزل يهوي حتى الزّوال.

وتتوفر في هذه القصة القصيرة الأركان الكاملة التي تنبني عليها القصة وهي:

أ. الأحداث:

إنّ الحدث الأبرز في قصة سقوط منزل آشر هو الرسالة التي أرسلها رودريك إلى صديق طفولته يطلب منه أن يأتي لنجدته وإخراجه من حالة الكآبة والبأس التي حلّت به، ثمّ تتوالى الأحداث تباعا بداية من قدوم الراوي على صهوة حصانه ولمح القصر من بعيد ثمّ دخوله المنزل ولقائه بصديقه وأخته.

ب. الحبكة:

تتجلى حبكة القصة جيدا وتصل ذروتها عندما تموت مادلين أو يُخيل أنها قد ماتت، هنا تأخذ القصة منحى آخر تزداد فيه الاثارة.

ج. البيئة:

تدور أحداث القصة بشكل عام في بيئة أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها معزولة، فبيت عائلة آشر الكبير موجود في مكان قصي ومنعزل، يشعر القارئ وكأنّه منعزل عن العالم في الزّمان والمكان.

د.الشخصيات:

شخصيات القصة الثلاث هي الراوي ورودريك وأخته مادلين.

1-**رودريك (Roderick):** هو صديق الراوي الذي أرسل في طلبه كي يزوره ويُهوّن عنه قليلا مرارة الوحدة ومكابدة المرض، هو سليل عائلة آشر وآخر فرد من سلالتها، عرفه الراوي منذ الطفولة وكان دائما غامضا ويميل للوحدة، يتصف بحس فني مرهف ويتوق للقراءة وشغف المطالعة دائما.

يرى بعض الدارسين أنّ الصفات التي وضعها بو في رودريك تشبه كثيرا الصفات التي اتصف بها بو وحتى أنّ حالته النفسية كانت في الوقت الذي كتب فيه القصة تماثل الحالة النفسية التي مرّ بها ادغار آلان بو (Quinn, 1996).

2-**مادلين(Madeline):** شقيقة رودريك التوأم والوحيدة التي تعيش معه في منزل عائلة آشر، تعاني من اضطرابات صحية ونفسية، وعلى أنّ ظهورها في القصة صامت دون حوار إلاّ أنها شخصية محورية ويُمثل موتها مع نهاية القصة تحولا محوريا في مجرى الأحداث.

3- **الراوي(The narrator):**يشغل الراوي في هذه القصة المكان الأهم لأنّه لايسرد الأحداث فحسب بل يعيشها وهو جزء منها فهو لايراقب عن كثب إنّما يقحم نفسه في

القصة من بدايتها حت نهايتها أي من أول وهلة حين تراءى له منزل آشر المريب وهو يمتطي حصانه مقتربا نحوه شيئا فشيئا إلى أن خرج منه هاربا وهو يهادى ويزول شيئا فشيئا.

2.2.3. القصة القصيرة (The Black Cat):

القصة القصيرة (The Black Cat, 1843) من أشهر قصص إدغار آلان بو، نشرت أول مرة في الصفحة الأولى من جريدة Philadelphia Saturday Evening Post بتاريخ: 19 أوت 1849 (The Poe Encyclopedia, 1997, p.43)

بضمير المتكلم يتحدّث الراوي في زنزانته منتظرا القصاص. يروي قصته الواقعية التي قد تبدو خيالية لشدة غرابتها ومحاكاتها للامعقول.

يصف الراوي نفسه بأنّه شخص وديع لا يؤذي أحدا، محب للحيوانات منذ صغره، فما كان من أبويه إلاّ أن أهدياه بعضا منها وعاش طفولته بين تلك الحيوانات الأليفة حتى نمت بينه وبينها علاقة مودة. فكان ينمي صداقته مع القطط والكلاب والطيور والأرانب على حساب علاقته مع بني البشر حتى صار يرى فيها وفاء وصدقا يفوق بني البشر.

وتزوج الراوي وكان لزوجته أيضا شغف بالحيوانات الأليفة فاقتنت حيوانات أخرى من بينها قط أسود كبيرا جميلا وحذقا اسمه "بلوتو"، كانت الزوجة تهتم بالقط وتوليه رعاية واهتماما خاصين كونها تعتبر القطط السوداء سحرة متنكرين في شكل حيوانات، أمّا الراوي فقط توطدت علاقته بالقط فصار رفيقه الاثير، إلى أن صار الراوي مدمن كحول فساءت

طباعه وقسا على زوجته وعلى حيواناته التي صارت تنفر منه وتخافه ولم يستثن من ذلك "بلوتو" الذي أخذ قسطه من التعنيف والإساءة.

وفي ليله ظلماء عاد الراوي الى البيت في حالة سكر شديد فنفر منه القط فاستشاط غيضا وأمسك به فما كان من القط إلاّ أن خدش صاحبه كردة فعل كرد فطرية فاستشاط هذا الأخير غضبا وقلع عين القط المسكين من محجرها ولما أفاق من غفوة السكر انتبه الى فعله المقيت، ورأى ما فعل بالقط الذي صارت عينه جوفاء ولم يعد قريبا من الراوي كسابق عهده بل صار يهرب منه ويتفاداه، فزاد غضب الراوي ولم يهضم فكرة تجاهل القط له، فربط عنقه بخيط وعلقه في غصن شجرة وشنقه، غير أنّه أحس بالندم على فعلته واستشعر قدوم العقاب.

وفي تلك الليلة احترق بيته كاملا ولم يسلم إلا الجدار الذي يستند اليه سريره وقد جاء عليه أثر رسم لقط مشنوق وهذا على مرأى جيرانه الذين أذهلهم هول وغرابة المنظر. حاول الراوي أن يفسر هذه الحادثة المأساوية محاولا أن يجد تفسيرا منطقيا لما حدث ليلة الحريق حتى يتوقف عن التفكير الذي أتعبه لكن لا جدوى.

وفي يوم ما عثر على قط أسود كبير يشبه قطه غير أنّ رقبته توشحت ببقعة بيضاء، فاصطحبه إلى البيت، وتعلّق القط بصاحبه الذي لم يبادله الودّ ودّا إنّما زاده مقتا وكراهية لأنّه يذكره بجرمه السابق لا سيما أنه قد تبين أنه أيضا فاقد لإحدى عينيه فتعاطفت الزوجة مع القط وكرهه الراوي على الرغم من أنّ القط كان لصيقا به. ثم صارت البقعة البيضاء تزيد حجما حتى صارت كحبل المشنقة وصار القط الجديد يذكر بجريمه قتل القط

"بلوتو" فزاد الشر داخله وزاد عنفا تجاه زوجته وتجاه القط وكان يتمالك نفسه في مرات عديدة كي لا يقضي عليه بضربه واحدة.

في أحد الأيام نزل الراوي إلى القبر مع زوجته ولحقه القط وكاد أن يسقطه فحمل فأسا كي يقتله ولما حاولت زوجته منعه انهال عليها بضربة فأس على رأسها فهوت على الارض ميتة. أخفى الراوي جثتها خلف الجدار وأعاد بناءه لكنه لم يجد القطه فخمن أنّه هرب. مرت أيام على اختفاء الزوجة والقط معا فجاءت الشرطة تحقق في الأمر فاستقبل الراوي الشرطة بصدر رحب ونزل معهم القبو وبعد استجوابهم له أحس بنشوة الانتصار فضرب بيده الجدار محدثا رجال الشرطة عن صلابة الجدران فإذا بصوت أصم يشق عنان السماء يصدر من خلف الجدار فطفق هؤلاء يكسرونه حتى ظهرت جثة الزوجة المغدورة ومعها القط.

وتتوفر في هذه القصة القصيرة الأركان الكاملة التي تنبني عليها القصة وهي:

أ.الأحداث:

إنّ الحدث الأبرز في قصة القط الأسود هو تحول طبع البطل من شخصية وديعة محبة للقطط والحيوانات إلى شخصية عنيفة يصل بها اليأس والعنف إلى قتل القط بلوتو، قط العائلة المدلل.

ب.الحبكة:

تتأزم الأحداث تدريجيا وتصل القصة إلى حبكتها لما يظهر القط ذا العين الواحدة في الحانة ويبدأ في تقفي أثر الراوي واللحاق به حتى يستقر به المقام في منزله، وتبدأ الوساوس في مساورة الراوي حتى يكاد يفقد عقله.

ج.البيئة:

تدور بيئة القصة في بيت الراوي حيث أنّ كل شيء يبدأ هنالك، حينما تزوّج هذا الأخير ووجد أنّ زوجته تشاركه حب الحيوانات فاقتنى منها ما استطاع لتشاركهم العيش.

د. الشخصيات:

شخصيات القصة الرئيسة هي الراوي وزوجته والقط بلوتو.

3.2.3. الترجمات المعتمدة:

تعرّض إبراهيم شجاع سلطان (2013) في كتابه الأدب المقارن ودور الترجمة فيه إلى قضية مهمة ألا وهي تعدّد الترجمات لعمل واحد، وفي معرض تحليله استشهد بالمترجمة صفاء جنابي التي صرحت بأنّ ذلك أمر إيجابي لأنّ فيه اسهام في إثراء اللغة العربية وهو دليل على تجدد فكري وحركية فكرية، وأعطت مثالا على ذلك ترجمة أعمال شكسبير إذ ترجمها خليل مطران وكذلك الهيئة المصرية والأديب جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم كثر مثلا توجد أكثر من خمس ترجمات لهاملت وكذا (رحلة المجوس) للشاعر الإنجليزي (إليوت) التي عرفت ترجمات متعددة في دول عربية مختلفة، كما يعرض أيضا رأي يوئيل يوسف عزيز الذي يرى يل يجزم بأن لاوجود لترجمة واحدة صحيحة فقط. ثمّ يعقد الكاتب مقارنة بين الترجمات إلى اللغة العربية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وبين الأعمال المترجمة خلال العقود الأخيرة، حيث تميّزت الأولى بالذاتية واللاموضوعية أمّا الأخيرة فقد اتسمت بصبغة علمية أكثر احترافية إذ اجتهد المترجمون للوصول إلى القارئ العربي بأعمال

كاملة لا تبتعد عن الأصل لا بالحذف ولا بالإضافة بل أكثر من ذلك أشفعوا ترجماتهم بمقدمات وهوامش تكفل حق الكاتب الأصلي وتقرب القارئ أكثر من الأصل الأجنبي.

ليس من الغرابة في شيء أن نجد ترجمات عديدة لأعمال إدغار آلان بو فهو من أشهر كتاب القصة القصيرة وقد لاقت قصصه كبير الصدى لدى القرّاء العرب وأما عن القصتين قيد الدراسة "سقوط منزل آشر" و "القط الأسود" فقط اطلعنا على الترجمات التالية: ترجمة خالدة سعيد، ترجمة رحاب عكاوي، ترجمة نادية فريد. ترجمة غادة حلواني، ترجمة نجاتي صدقي، ترجمة محمد عامر.

وجدنا تطابقا مريبا بين ترجمتي نجاتي صدقي ورحاب عكاوي فأقصينا ترجمة هذا الأخير لأنها جاءت بعد ترجمة نجاتي صدقي، أما ترجمة غادة حلواني فقد جاءت شخصية وفيها بعض التصرف، في حين جاءت ترجمة نادية فريد مختصرة وفيها الكثير من التبسيط. وبعد صدور ترجمة محمد عامر للقصص الكاملة لإدغار آلا نبو استقر خيارنا على اعتماد هذه الاخيرة بالإضافة إلى ترجمة نجاتي صدقي التي يمكن اعتبارها من أول الترجمات لهذه القصص إن لم تكن أولها على الإطلاق.

1.3.2.3. سيرة المترجم نجاتي صدقي:

نجاتي صدقي، أول من ترجم قصص ادجار آلان بو وكان ذلك سنةَ 1954 ولا يمكن استثناء فكرة أنّ الترجمات التي تلت ترجمته ربما تكون قد تأثرت بترجمته بشكل أو بآخر، حيث جاء في مقال في صحيفة القدس العربي بعنوان: *الخنفسة الذهبية القصة القصيرة التي*

تخاطب العقل أنّ نجاتي صدقي هو أول من ترجم هذه المجموعة القصصية وأنّها قد صدرت في طبعة شعبية عن دار المدى على ورق جرائد ووزعت مع بعض الصحف العربية (أبو شاور،2010).

كان نجاتي صدقي سياسيا تقدميا بارزا، ناضل في سبيل أفكاره داخل فلسطين وطنه وخارجها، دخل السجن مرارا وتكرارا ثمنا لمعتقداته وقناعاته الراسخة، وإن كانت حياته السياسية الحافلة قد طغت على ما جادت به أقلام الباحثين والصحفيين من مقالات وأبحاث ولاسيما مذكراته التي اجتهد في نشرها حنا أبو حنا، إلاّ أنّ حياته الأدبية لا تقلّ قيمة أبدا عن حياته السياسية، فقد تشرّب الأدب والفن عن والديه وأجاد اللغة الروسية والانجليزية والتركية والفرنسية، كما كان قاصا لامعا وأديبا وصحفيا متميّزا.

ولد الكاتب والإعلامي نجاتي صدقي في القدس سنة 1905، وتلقى دراسته الابتدائية والثانوية في المدينة. بعد الحرب العالمية الأولى سنة 1919، صحب والده إلى الحجاز حيث كان والده برتبة زعيم في جيش الشريف فيصل بين الحسين وأقام بالطائف ودرس فيها.

عاد إلى فلسطين ليعمل موظفاً في مصلحة البريد والبرق، ثم سافر إلى موسكو سنة 1925، والتحق بجامعتها وحصل على البكالوريا في الاقتصاد السياسي، كما درس الآداب الروسية.

شهدت الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية مباشرة صعود نجاتي صدقي إذ تبنىّ أدبا واقعيا متجذّرا بقوة في الواقع ومشاكل الحياة اليومية. وقد كان صدقي شيوعيا متحمّسا

في شبابه، مكث في الاتحاد السوفيتي من عام 1925 إلى عام 1929، حيث درس الاقتصاد السياسي والأدب الروسي. عند عودته نشر مقالات مؤيدة للواقعية الاشتراكية والأدب البروليتاري. يتألّف عمله "الأخوات الحزينات"، الذي كتب عام 1947، من 18 قصة قصيرة. تعبر هذه القصص الرّمزية عن شعور السكان الفلسطينيين في مواجهة الواقع الصهيوني.

وبالعودة إلى كتاباته القصصية يمكن القول أنّ هنالك إجماع على أنه من رواد القصة القصيرة في فلسطين والعالم العربي غير أنّ هنالك من انتقد قلّة أعماله القصصية ومن بين هؤلاء محمود سيف الدين الإيراني (1998) الذي رأى أنّه كان مُقلاّ في كتابة القصة حيث لم تصدر له أكثر من مجموعتين قصصيتين هما (الأخوات الحزينات) و(الشيوعي المليونير) بالإضافة إلى قصص مترجمة عن الآداب العالمية ولاسيما الأدب الروسي حيث كان يتقن اللغة الروسية بحكم دراسته في جامعاتها. (أبو حنّا،2001).

يضعه الدكتور هاشم ياغي (1966) في طليعة قصّاصي النكبة، بالرغم من التفاوت في النضج الفني واختلاف في الانتماء لأيّ من المدرستين الرومانسية والرمزية.

ترجم نجاتي صدقي أعمالا أدبية، وفكرية، والأعمال الأدبية التي ترجمها فتحت الآفاق أمام القصاصين والشعراء، فقصص الأمريكي إدغار آلان بو الذي يعتبر رائد القصة القصيرة، والمختارات القصصية العالمية وغيرها، تدل على إنه لم

يختر تلك الترجمات صدفة، ولكنه قصد تعريف المعنيين بما بلغته القصة في العام. (أبوشاور، 2017، ص ص.116-117)

ويتوازى مع ذلك ما جاء عن نجاتي صدقي في مقدمة ترجمة المجموعة القصصية القط الأسود وقصص أخرى لإدغار آلان بو:

"تُرجمت أعمال الكاتب الأمريكي الكبير إلى جميع اللغات الحية، وكان محط عناية شارل بودلير و ستيفان مالارميه في الناحيتين القصصية والشعرية... وها نحن نُترجمه إلى العربية في نفائس قصصه، راجين أن تفيدنا هذه الترجمة في رفع مستوى القصة العربية، ونحن أحوج الناس إلى مخاطبة العقل، وتحكيم المنطق" (صدقي، 2018، ص.9).

من أهم مؤلفاته وترجماته نذكر: التقاليد الإسلامية والمبادئ النازية هل تتفقان(1940)، الأخوات الحزينات (1953)، المختار من القصص الروسي(1952). ومما ترجم من أعمال نذكر: الخنفسة الذهبية ثلاث عشرة قصة للكاتب الأميركي إدغار آلان بو(1954). رحلة أبرما(1955).

2.3.2.3 سيرة المترجم محمد عامر:

المترجم محمد عامر هو مترجم معتمد ومحاضر بكلية الآداب قسم لغة انجليزية بجامعة قناة السويس وعضو اللجنة الاعلامية لمنتدى شباب العالم، وعضو البرنامج الرئاسي لتأهيل الشباب للقيادة، ومؤسس أكاديمية ووردس بينتينج للترجمة المعتمدة

والتدريب، وعضو الاتحاد الدولي للجامعات والمعاهد المهنية والرقمية (الإيفادو). وقد شارك عام 2019 بمعرض القاهرة للكتاب بكتابين هما: القصص القصيرة الكاملة آلان بو (الجزء الأول) وكتاب (أنا زلاتان) للاعب كرة القدم السويدي الشهير زلاتان إبراهيموفيتش، وبذلك يصل عدد الكتب التي شارك بها عامر إلى عشرة (10) كتب على مدار السنوات الأخيرة لمعرض القاهرة الدولي للكتاب. من أحدث ترجماته كتاب بعنوان القصص القصيرة الكاملة للكاتب "إدجار آلان بو" شارك به خلال الدورة الخمسين من معرض القاهرة الدولي للكتاب ،الكتاب الجديد نشرته دار "اكتب" وهو الجزء الأول من أصل ثلاثة أجزاء، ويتألف من 23 قصة قصيرة من أصل 69 قصة قصيرة كتبها إدجار ألان بو طوال حياته، نذكر منها: برميل أمونتيلادو (1846)، انهيار منزل أشر (1839)، القلب الواشي (1843)، الحشرة الذهبية (1843) وهي مجموعة قصص، القط الأسود (1843)، الانزلاق الى الدوامة (1850)، هوب فروج (1850) (إبراهيم،2020).

3.3. الرموز في المدونة:

من خلال النظر العميق في قصتي " The Fall of The House of Usher" و " The Black Cat" تمكّنا من تصنيف الرموز الواردة فيهما إلى تصنيفات متنوعة إلاّ أننا قد ارتأينا أولا من باب تقصي الشمولية في التصنيف وثانيا من باب توحيده بين القصتين أن نقسّم الرموز إلى ثلاثة أصناف وهي التالية: الرموز العامة والرموز الخاصة والرموز القوطية.

وقبل الخوض في هذا التصنيف بالتفصيل ارتأينا التعرّض إلى هندسة الرمز في كلتا القصتين وذلك لما لاحظناه من تواز ومقابلة بين مختلف الرّموز.

1.3.3. هندسة الرمز في القصتين:

لاحظنا من خلال القراءة المعمقة للقصتين وكذا تحليل الرموز وتموضعها في النص أنّ الرموز لم تكن اعتباطية حتى في اختيار الموضع الذي وردت فيه داخل النص وأنّ هناك توازيا تاما بين مختلف أنواع الرموز لتشكل بذلك هندسة للرمز داخل القصة.

1.1.3.3. هندسة الرمز في قصة The Fall of the House of Usher:

الرمز المحوري في هذه القصة القصيرة هو البيت، تحديدا بيت آشر، هذا الصّرح بوصفه بناية شامخة يأخذ دور الرمز الرئيس، ثمّ تتفرع عنه رموز ثانوية تلعب كل واحدة منها دورا مهما في القصة، مع ملاحظة أنّ كل الرموز تتلاحم فيما بينها لتشكل نواة واحدة. سوف نعتبر البيت محورا مفصليا لكل الرموز، فهي إما داخله أو خارجه أو محيطة به. نلاحظ أيضا موازاة بين الشكل الخارجي للمنزل والمظهر الخارجي لآشر، ثمّ إنّ الصّدع وانعكاس صورة المنزل في البركة ترمز للسقوط القريب للمنزل واختفاء من فيه.

يرمز المنزل إلى حال سكانه ويمكن تقسيمه حسب القصة إلى ثلاثة أجزاء تلتحم لتُكوّن كلاّ متكاملا، فالواجهة الخارجية ترمز للجسد والبحيرة تمثل الذهن وأمّا الصّدع فيرمز للشرخ العائلي الذي لا ينفك بالتوغل داخل كيان العائلة حتى يفتك بها. ومن باب إثبات الرّمزية القائمة بين حال المنزل وحال سكّانه نرى الكاتب يتحدّث عن **«The vacant eye-**

« **like windows** » والتي يمكن مقارنتها ب « **eye, large, liquid, and luminous beyond comparison.** » يمكن أيضا موازاة « **The discoloration of the ages** » مع « **Cadaverousness of complexion** » فشحوب جدران المنزل يقابله شحوب وجه رودريك.

« **The minute fungi…hanging in a fine tangles web-work from the eaves** » ترمز أيضا لحال رودريك الذي يظهر في الجملة التالية: « **hair of a more than web-like softness and tenuity** »

ردّة فعل الراوي أمام توصيف المنزل هي نفسها ردّة فعله لدى توصيف رودريك، وجاء الترميز بهذه الطريقة لربط مصير المنزل بمصير صاحبه.

« **still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones** »

هذا التوصيف أيضا يرمز لصعوبة تقبل رودريك التدهور الذي مسّ سلامته النفسية والمرض الذي ينخر جسده.

إنّ الصّدع الممتد من سقف المنزل حتى أسفله ليصل إلى البركة يصبح رمزا للضعف الذي سيسبب انهيار المنزل برمّته، كما يرمز إلى الخطيئة وكلّ ما سبب تهالك العائلة. وانعكاس صورة المنزل في البحيرة هو رمز للتنبؤ بسقوطه.

وعلى مستوى آخر يصبح رودريك رمزا لبو نفسه، هو صورة طبق الأصل للكاتب سواء في صفاته الخلقية أو حالته النفسية آنذاك، وفي هذا الصدد يُجمع عدد من النقاد أنّ القارئ سيجد بعضا من بو في شخصية رودريك (Quinn, 1957).

بعدها وقد صوّر بو شخصية رودريك على صورته جعل منه شخصية تهوى الموسيقى والفن والأدب.

يقوم الكاتب بتسبيق ما هو آت من أحداث بتضمين أعمال فنية أخرى داخل القصة، جميعها من صنيع بو نفسه. هكذا بإقحام قصص أخرى داخل القصة الرئيسة يصبح الفهم أسرع وأسهل على الرغم من رتابة القصة فقط إذا استطاع القارئ أن يجد حلقة الوصل بين هذه الأعمال والحبكة خاصة في المقاطع أين نجد الخوارق الطبيعية والجنون .

إنّ توظيف أعمال أخرى داخل القصة أمر بالغ الأهمية من أجل فهم واستيعاب وكذا متابعة القصة الرئيسة. هنالك مجموعة من الأعمال تظهر داخل قصة سقوط منزل آشر وبعضها موجود فعلا في العالم الواقعي وقد يكون بو قد ضمّنها في القصة كي يرمز لنفسه ويجعل رودريك آشر مرآة عاكسة له، فكلاهما شغوف بالكتب والمطالعة. هنالك ثلاثة أعمال رئيسة مذكورة في القصة وهي: مقطوعة موسيقية، كتاب ولوحة فنية، وكلّ واحدة من هذه الأعمال ترمز لأمر ما أراد المؤلف تمريره في القصة .

لقد خلق بو عالما موازيا بين القصة والأعمال المذكورة فيها، وكل هذه الأعمال مليئة بالرموز التي تضيف أحداثا للحبكة والنهاية المأساوية للأحداث.

من بين ما عزف على أوتار القيثار قطعة عنوانها « **The Haunted Palace** » هنا مجدّدا يوظّف بو بناية أو صرحا ليرمز لخصائص بشرية. المقطع الأول يصف القصر كما لو كان لديه رأس ومنه ترفرف رايات تشبه شعر رودريك آشر « **floated ather than fell**

« **about the face** و بعدها تتراءى الأرواح من خلال "**two luminous windows**" وواضح أنّ هاتين النافذتين هما عينا الرّجل، « **the fair palace door** » هي بمثابة الفم.

لن نُبالغ إن قلنا أنّ بو لم يصف قصرا بل صوّر رأس رجل. ثمّ صاحب المكان– العقل– يهاجمه أشرار « **evil things** » ويحدث التغيير، توقف الغناء وسُمعت قهقهات. والضحك يرمز هنا للجنون وهو سمة من سمات فقدان سلطان العقل. وصار بذلك رابط بين رودريك والجنون الذي يعترف به الراوي. ومن المهم هنا أن نذكر أنّ إدغار آلان بو قد نشر « **The Haunted Palace** » منفصلة عن "**The Fall of the House of Usher** " ونعتها بأنها توصيف للعقل المريض. ويمكن في هذا المقام اعتبار"**The Haunted Palace** " واحدا من أهم الرّموز في القصة و التي تعبر عن التشوش المتصاعد لذهن رودريك والانهيار الكلي لشخصيته. بعدها يتجسد رمز آخر في اللوحة الفنية المجرّدة التي ترمز للقبو السفلي الذي سيظهر في القصّة لاحقا وفيها رمز لشقيقة بو التوأم مادلين. بعدها يبرز رمز آخر ليلة اشتداد العاصفة أين يقرأ الراوي على مسامع آشر أجزاء من رواية **(Mad Trist) للسير Launcelot Canning** وهنا يتراءى لنا جليا وجود قصة داخل قصة، ولا يمكن إنكار واقع أنّ القصة الثانية وإن ظهرت منفصلة إلا أنها تتكامل مع القصة الأصلية وتتشارك معها في عناصر عديدة ولاسيما الرموز.

وبالرجوع إلى شخصية مادلين الأخت التوأم لرودريك وبعيدا عن التفسيرات الفرويدية لهذه العلاقة، تظهر جليا علاقة هذه الشخصية الرّمزية مع المرأة في حياة الكاتب، أراد بو

مادلين رمزا يختصر كلّ النساء في حياته ومآسيهن التي تنتهي بالموت المؤكد بعد صراع مرير مع الموت.

مما سبق يمكننا القول بأنّ بو قد اعتمد في هذه القصة تقنية معقدة يمكن تلخيصها في معادلة (الرمز داخل الرمز) وهي معادلة تعكس نظرة بو للحياة بشكل عام، وهي فكرة يجسدها في قصيدته (A dream within a dream, 1849) حيث تنتهي قصيدته بالبيت:

Is all that we see or seem
But a dream within a dream?

وتتشابك الرموز في هذه القصة بشكل استثنائي كما نلاحظ حركية معينة في الترميز بحيث في كلّ مرة يصبح المرموز إليه بدوره رمزا وهكذا دواليك.

ويتراءى لنا ذلك في مستويات ثلاثة هي كالآتي:

المستوى الأول: البيت وحالته (يرمز لـ) رودريك وحالته النفسية والجسدية.

المستوى الثاني: رودريك (يرمز لـ) بو نفسه.

المستوى الثالث:

The Haunted Palace(يرمز لـ) بيت آشر (يرمز لـ) **رودريك**.

The abstract painting (يرمز لـ) مادلين (يرمز لـ) المرأة في حياة بو.

Mad Trist (يرمز لـ) رودريك.

وبهذه التقنية في الترميز صارت القصة في بنائها فسيفساء محكمة من الرّموز المنسجمة فيما بينها، دون التكلف في إنتاج الرمز الذي قد يخل ببناء القصة ودون التفريط فيه أيضا كون الرمز من أدواته المفضلة في الكتابة.

2.1.3.3. هندسة الرمز في قصة The Black Cat:

مثلما في قصة سقوط منزل آشر يتخذ إدغار آلان بو رمزا محوريا تدور حوله الرموز الأخرى للقصة، وإن كان الرمز المحوري في القصة الأولى هو بيت آشر فالرمز المحوري في هذه القصة هو القط الأسود فمنه تبدأ الرموز وتتفرع إلى رموز فرعية، فالأحداث الفعلية للقصة تبدأ في اللحظة التي عنّف فيها الراوي قطه الأسود وتبلغ ذروتها لما قتله انتقاما لتمرّده، ومن الرمز الأول يخلق بو رمزا ثانيا متمثلا في قط أسود آخر يشبه بلوتو لكن يختلف عنه ببعض التفاصيل ولاسيما البقعة البيضاء على صدره. لكن بعكس القصة الأولى نجد أنّ الرمزية في قصة "القط الأسود" تأخذ نمطا خطيا، فالرّمز واحد لكنه يتغيّر في شكله ويتغير أيضا ما يرمز إليه.

فالراوي في أول عهده مع قطه كان لطيفا معه، ثمّ صار مدمنا وقلع عينه ثم شنقه وعاد القط الأسود بالظهور لكن بشكل مختلف جزئيا ثم يظهر القط مدفونا خلف الجدار.

وما كان سيكون للقصة الوقع ذاته إن لم يتحدّث الراوي في البداية عن أسطورة الساحرات التي تتخفى في صورة قطة، فهذه الفكرة هي التي تضخ الصورة الرمزية في القط.

بعد الغوص في تقنية الترميز في القصتين ننتقل في الجزء الموالي إلى تصنيف الرّموز في القصتين من أجل استخراج الرّموز في مرحلة موالية.

2.3.3. تصنيف الرّموز في المدونة:

لقد اعتمدنا في تصنيفنا للرموز في المدونة إلى رموز عامة ورموز خاصة ورموز قوطية وهو التصنيف الأكثر شمولا في نظرنا.

1.2.3.3. الرموز العامة:

تعج القصتان برموز عامة يمكن للقارئ أيّا كانت لغته أو ثقافته أو توجهاته العقائدية أن يفقهها لأنها تدخل في رموز تنتمي غلى المنظومة الإنسانية والنقاط التي يشترك فيها كل البشر.

1.1.2.3.3. رمزية الطقس وعناصر الطبيعة:

تنفرد قصة سقوط منزل آشر برموز منتقاة من الطبيعة وحزنها وكذا غضبها، فقد اختار بو هذه السلسلة المتشابكة من الرموز الطبيعية حتى يزرع داخل نفسية القارئ إحساسا بالكآبة والقلق ويجعله يستشعر قدوم النوائب والأهوال حيث اختارها بعناية حتى تعكس خبايا النفس البشرية دون افصاح مفسد، وقد مزج بين حالة الطقس وعناصر من الطبيعة لرسم تلك اللوحة التي أرادها، وقد كان ذلك منذ الجملة الافتتاحية للقصة حتى نهايتها.

أولا فإنّ الأحداث تجري خلال فصل الخريف، السحب منخفضة ومثقلة، وهي بذلك تحجب الرؤية، وتحول دون قدرته على فهم وتقصي الأمور. عندما يستيقظ الراوي في الليلة

التي تلي وفاة مادلين، يفتح رودريك النافذة ليكشف عن عاصفة غريبة لحد استحالة استيعاب العقل لمدى قوتها على أرض الواقع. في الوقت نفسه، هناك زوبعة تهب بشكل مكثف وتنخفض الغيوم لدرجة أنها تلامس أبراج المنزل. يلعب بو هنا على وتر الرباط الرمزي الدائم بين السماء والعالم الروحي، حيث أنّ لفظ " heaven" أو "heavens" يستخدم لكليهما.

طوال القصة، ولكن بشكل خاص بمجرد وفاة مادلين ودخول رودريك حالة مضطربة، يعكس الطقس خارج المنزل الفوضى المتزايدة داخل المنزل. فالتمييز بين الاثنين يتلاشى ويصبح الطقس الخارجي متشابكًا مع الواقع العاطفي داخل المنزل. عندما يستيقظ الراوي ليلا يستمع للأصوات أثناء فترات التوقف في العاصفة. عندما تعود مادلين أخيرًا من القبو، ينهار المنزل ويدخل الطقس (ويدمر) المنزل. لم تعد هذه المشاعر القوية مكبوتة بل طغت تمامًا على رودريك حتى انهار ولم يظل غير العاصفة.

تأتي العواصف والرياح دائما على حين بغتة وتُعرف بالقوة التي تصل حدّ التدمير فحين تحلّ على مكان ما فإنّها تتركه أثرا بعد عين، ويتعذّر إحصاء ما تُخلّفه من خسائر إلاّ بعد هدوئها، فهي ترمز هنا إلى التغيير.

يتغيّر القمر كثيرا وله مراحل متعدّدة حتى يكتمل بدرا فقد ارتبط بكل ما هو قابل للتحول والنقل وعدم الثبات، فمعروف أنّ له تأثير على ظاهرة المدّ والجزر وهو بذلك يرمز لحدوث تقلب أو حدث مهول.

يرمز الخريف للحزن والكآبة وانقلاب الحال ويرمز للنهايات كأن نقول إنّه في خريف العمر أي يقضي آخر سنوات حياته. ففصل الخريف تتساقط فيه أوراق الأشجار ويتغيّر لونها من أخضر إلى أصفر وتصبح السماء رمادية كئيبة مما يوحي بالرتابة واليأس.

إنّ السحب بشكل عام تحمل الأمطار ولها رمزية إيجابية وأخرى سلبية والسحب كما يصفها بو في قصته سقوط منزل آشر سحب مثقلة قريبة إلى الأرض وهي تكملة للوحة الكئيبة التي يصوها لنا بو، فالسحب رمز للثقل الجاثم فوق صدر مادلين وآشر وهو رمز للأسرار المختفية خلف جدران المنزل لأنّ السحب في العادة تحجب السماء لذلك فهي ترمز لإخفاء الحقيقة وكتم الأسرار.

ترمز السماء بالشكل الذي وصفه بو إلى العدالة الإلهية وإلى العقاب والجزاء، وترمز الأشجار **(Sedges-Trunks-Trees - Tree-Stems)** بجذورها وفروعها وأوراقها للحياة والأسرة والسلالة، أما البركة أو البحيرة **(Tarn)** فترمز إلى السقوط الوشيك لمنزل آشر.

ترمز الفطريات **Minute Fungi** على الجدران الخارجية للمنزل للعفن النفسي الذي يعيشه الأخوين.

إنّ المياه **(Waters)** ترمز للحياة والتجديد وإن كانت غزيرة كالشلالات أو الطوفان فإنها ترمز للتجديد بعد الدمار.

إنّ البيوت **(Mansion, House)** القديمة المهجورة والغامضة من الرّموز المعروفة وفي هذه القصة بالتحديد يلعب البيت كمعمار دورا محوريا، فحالته الخارجية المزرية ترمز

لحال العائلة بأسرها وأماّ ما يحيط بها من عناصر فكلها ترمز للشر القادم والأحداث الدّامية المتوقّعة.

ولا يُقدّم بو أيّ مؤشرات حول الموقع المفترض للمنزل ومحيطه باستثناء أنّه يقع وسط مكان كئيب في مكان قصي من البلدة ولطالما تمت مقارنة هذا المنزل بواحد من المنازل الاستعمارية المتهادية التي شاهدها في كارولينا خلال خدمته العسكرية.(Hammond, 1981)

ترمز النافذة (**Windows**) بشكل عام إلى الانفتاح على العالم الخارجي فهي مصدر الضوء والنور والهواء. مذكورة أحدا عشر مرة وترمز في العادة للرصد والترقب وفي معتقدات عديدة ترمز لسوء الطالع والحسد والشر والسحر، فالنوافذ ممرات الموت المفضلة ذلك أنّ نعوش الأطفال الموتى تخرج من نوافذ البيت. ومن النافذة يدخل الغول الذئبي. وإذا ماتت فتاة في بعض المناطق فُتحت نافذة غرفتها لكيلا تلمس روحها الأرض خلال ذهابها.(كانافاجيو،1993/1990).

يرمز الصدع (Fissure) للشرخ في العلاقة بين مادلين ورودريك وهذا الشرخ كان نتيجة تهادي المنزل تدريجيا وتشتت العائلة أيضا، وإذا كان الشيء المصدّع رخيص الثمن وجب التخلص منه، لأنه يكون قد فقد روحه، وإذا كان الشيء غالي الثمن أمكننا الاحتفاظ به، لكن إذا شئنا ألاّ يغدو سيء التأثير، وجب أن نقول ونحن نضعه في مكانه: " أيّها الصّدع، أيّها الصّدع لا تتحول إلى قطع." (المرجع السابق).

2.1.3.3 رمزية العين:

ترمز العين للترصد والمراقبة، كما ترمز للحسد، وهي من أهمّ الرّموز في قصة القط الأسود (The Black Cat)، إذ يقتلع الراوي عين قطه بلوتو ومنذ تلك اللحظة تتدهور

العلاقة بينهما وينفك رباط الود والألفة بينهما، ترمز العين إلى ضمير الراوي فهو باقتلاعه عين القط اعتقد أنّه سيمضي في عربدته دون حسيب ولا رقيب إلاّ أنّ فعله الشنيع ذاك لم يزد الأمور إلا خطورة حتى انتهى به الأمر وهو يشنق قطه الأعور، بعد مدة من الزمن ظهر قط آخر بحجم بلوتو ولونه وأكثر من ذلك هذا القط أيضا أعور والفارق الوحيد بينه وبين بلوتو هو تلك البقعة البيضاء على صدره والتي تشبه المشنقة، مرّة أخرى ترمز العين هنا إلى ضمير الراوي الذي لم يستطع دفنه مهما فعل.

3.1.3.3 رمزية القط:

يرمز القط إلى الخير والشر معا ويمكن تفسير ذلك ببساطة بتصرفاته غير المتوقعة فقد يكون خبيثا حينا ووديعا حينا آخر. وتباينت نظرة الشعوب والحضارات المختلفة للقط، مثلا في اليابان يرمز للشؤم وسوء الطالع وهو حسب ذات المعتقد قادر على سلب النساء حياتهنّ وتقمص أجسادهن. حسب المعتقد البوذي كان القط الحيوان الوحيد مع الأفعى الذي لم يأبه لموت بوذا، الأمر الذي يمكن النظر إليه كإشارة للحكمة البالغة كما أنّ له قداسة في الهند وتُنصب له التماثيل. وفي الصين القديمة مثلا يرمز القط للخير الكثير وحسن الطالع. وفي كمبوديا تُقام طقوس الاستسقاء بالقطط تيمنا بهم إلى يومنا هذا، مصر القديمة أيضا قدّست القط (Chevalier &.Gheerbrant, 1982) وعلى هذا المنوال اختلفت الشعوب والحضارات في نظرتها للقط لذلك تشكلت صورة هجينة للقط تجمع بين الخير والشر.

لقد نوّه الراوي منذ بداية القصة أنّ لهذا القط علاقة بالمعتقدات الراسخة لدى الشعوب وحتى أنّ زوجته وإن لم تكن من أولئك الذين يصدّقون تلك الخرافات إلاّ أنّها كانت ترى في

القطط جانبا مظلما متعلقا بالسحر والساحرات وكان ذلك تمهيدا لما هو آت. وبذات التقنية التي استخدمها بو في قصة سقوط منزل آشر أراد أن ينبئ القارئ بمكروه سيحدث لاحقا.

والقط ليس قطا فحسب بل هو قط أسود فاقتران القط بالسواد له رمزية تشاؤمية لامحالة. حينما ينحدر الراوي إلى قاع السقوط والانحراف يصبح القط الأسود طريدته المفضلة ولا تبرد نار غضبه حتى يقتلع إحدى عينا القط ويُجهز عليه. يرمز القط بعين واحدة إلى الخطيئة ويرمز القط ذا البقعة البيضاء إلى العقاب الذي ينزل بالآثمين.

2.2.3.3. الرموز الخاصة:

يتميز كل شاعر وكل كاتب بشكل عام بتوظيفه لرموز خاصة أو شخصية ينفرد به عن غيره من الكتاب ويفهمها قلة من القراء والهدف من هذا النمط من الرموز هو اضفاء سمة الغموض ودفع القارئ لسبر أغوار النص.

1.2.2.3.3. رمزية أسماء الشخصيات:

تلعب الأسماء في النصوص الأدبية ذات الدور الذي تلعبه في الحياة الواقعية، أي منح هوية للأشخاص وجعل الأماكن أيضا معروفة بأسمائها، وللأسماء بشكل عام معنى ضمني لتميّز من يحمله عن غيره وتكون علامة دالة عليه.

فالآباء يختارون أسماء لأبنائهم تحمل معان أو خصال يريدونها أن تكون في أبنائهم في المستقبل، وما يميّز الأدباء عن الآباء أنه يمكنهم التحكم تماما في حاضر ومستقبل شخصياتهم وكذا مدى تطابق معاني أسمائهم مع شخصياتهم أو مهنهم أو خصالهم وغيرها،

فهم لا ينتظرون عقودا من الزمن كي يتأكّدوا من مدى مطابقة ابنهم لما انتظروه من بشائر اسمه.

من المواضيع التي كثر حولها النقاش تخص كتابات بو ومسألة العلاقة بين المؤلف والشخصيات ولاسيما الراوي. هنالك اعتقاد سائد بأنّ ادغار آلان بو والعديد من رواة قصصه يتشابهون إلى حد بعيد، ولنقل بشكل أدق أنّ بو قد خلق عديدا من شخصياته على صورته، غير أنّ هنالك من يعارضون هذه الفكرة ويرون بأنّ كلّ شخصية منفصلة عن شخص بو .(Hayes,2013)

في كلتا الحالتين ما يمكن استخلاصه عند هذا الحدّ أنّ بو قد خطّط لأعماله بدقّة عالية، لذلك يمكن أن نفترض أنّ أسماء العلم التي أعطاها بو لشخصياته لم تكن وليدة الصدفة لكن لها هدف يخدم القصة وبالأخص التأثير على القارئ والفكرة التي يُشكّلها حول هاته الشخصيات، بشكل يخدم في الوقت نفسه مغزى القصة فيختارها أسماء تحمل ضمنيا فكرة معينة. وفي هذا السياق يقول (McCarthy,1983,167):

“In several of Poe’s stories then parts of the personal identities of the characters seems linked with their names”.

أي أنّه في من قصص إدغار آلا نبو يظهر أنّ الصفات الشخصية للشخصيات تتقاطع كثيرا مع الأسماء التي يحملونها. وهذه الأسماء لا يعطيها فقط لشخصيات القصة بل حتى لأماكن مثل الحال في قصة (The Cask of Amantillado) و (The Fall of The House of Usher).

أ. رمزية اسم العائلة (Usher):

حسب T.O Mabbott (1978) فقد عرف إدغار آلان بو خلال سنوات حياته الأولى عائلة تحمل اسم عائلة آشر. فخلال مرض والدة بو تكفلت بالطفل ادغار واخوته ممثلة اسمها السيدة هارييت آشر (Harriet Usher) وزوجها لوك آشر Luke Usher، وكان للزوجين ابن وابنة هما جيمس كامبل(James Campbell) و أنياس باي آشر(Agnes Pye) وكانا يعانيان من مرض عصبي وتوفيا في سن صغير. فحسب Mabbott فإنّ بو قد استعان لكتابة القصة بالأحداث الحقيقية لهذه العائلة.

ب- رمزية اسم الشخصية مادلين (Madeline) :

أولا ينحدر اسم "Madeline " من اسم (Mary Magdalene) مريم المجدلية وعلى الرغم من القداسة التي تكتنف هذا الاسم في المعتقد المسيحي إلا أنها كانت قبل ذلك متهمة بفساد الأخلاق، ويعني الاسم أيضا "سيدة البيت" وهو الأمر الذي ينطبق على مادلين، كما يعني (Tower of Strength) برج القوة وقد يبدو هذا التأويل مستبعدا نظرا للضعف الظاهر على مادلين لكن لا يمكن أن ننفي عنها صفة القوة إذا ما نظرنا إلى واقع أنّها حررت نفسها من التابوت محكم الاغلاق (Fisher, 2008).

جـ- رمزية اسم القط بلوتو(Pluto):

بالعودة إلى الأساطير الاغريقية نجد أنّ بلوتو هو اسم آلهة اغريقية، واللافت للنظر أنها آلهة العالم السفلي والظلام.

2.2.2.3.3. رمزية أسماء الكتب:

استطاع ادغار آلا بو من خلال اختياره لعناوين كتب مختلفة أن يضع نهجا رمزيا متميّزا فكل عناوين الكتب الواردة في قصة (سقوط منزل آشر) تتحدث عن العوالم السفلية وجهنم والعقاب والجريمة وغيرها من المواضيع المرعبة، نذكر على سبيل العدّ لا الحصر:

"Heaven and Hell" of Swedenborg;(Poe,2015,p230), "Subterranean Voyage of Nicholas Klimm" by Holberg(Poe,2015,p230),Satyrs and Œgipans,(Poe,2015,p230)

3.2.3.3. الرموز القوطية :

قصة سقوط منزل آشر قصة رعب قوطية دون منازع، فيها توظيف لعناصر الطبيعة الخارقة والجنون والدفن المبكر، وهذه مواضيع لطالما تكرّرت في أعمال بو التي جاءت مشبعة برموز توحي بكل ذلك ولها علاقة بالفكر والمعمار القوطي لاسيما الموت والكفن والتابوت والنفق.

1.3.2.3.3. رمزية المعمار:

بادئ ذي بدء، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار إحدى اللوحات (painting) التي يصفها الراوي لأنها لفتت انتباهه لسبب قد يجهله، ولكن سيكون لها كبير الأثر عند وصول الأحداث إلى ذروتها.

على الرغم من أن بو يقدم وصفا كاملا للوحة الفنية، إلاّ أنّ ذلك كان في أسطر قليلة حيث كانت في عينه لوحة صغيرة مما قد يدفع القارئ للتفكير بأنها جاءت فقط كجزء من

وصف المنزل بشكل دقيق كما تعوّد بو في أعماله السردية. ما يبدو للوهلة الأولى أنه مجرد حبكة وصفية للقصة القصيرة، في النهاية نعرف أن اللوحة تمثل شيئًا آخر، لشيء سيحدث بالفعل داخل القصة وسيؤدي إلى الأهمية نهاية الحكاية.ترمز للقبو السفلي الذي سوف يظهر لاحقا في القصة.

بدايةَ يلفت انتباه القارئ واحدة من اللوحات الفنية التي يصفها الراوي حيث جذبت انتباهه لسبب من الأسباب التي يجهلها في اللحظة الآنية لكنها ستساهم في ذروة قصة "سقوط منزل آشر". رغم أنّ بو يصف اللوحة وصفا كاملا غير أنّ ذلك كان في بضع أسطر حيث يصفها الراوي ب (small picture) مما يدفع القارئ بالظن أنّ ذلك التوصيف لايعدو كونه جزءا من وصف المنزل وتفاصيله ويتوافق مع تقنيات بو الوصفية عالية الدقة، لكن سيتبين مع النهاية أنّ اللوحة كانت ترمز لخاتمة القصة وليحدث مأساوي سيقود للنهاية المرعبة التي آل لها المنزل وأهله.

الأسطر الأخيرة من وصف اللوحة (Yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour) ترتبط ارتباطا وثيقا بذروة القصة. وجود الضوء يرمز لوجود مادلين داخل القبو قيد الحياة، وهذا المشهد يأتي مع نهاية القصة. ثمّ إنّ الضوء جاء على شكل (intense rays) ليرمز للضرورة الملحة لخروج مادلين من ذلك المكان ربّما لهدف وحيد هو قتل أخيها كما سيحدث لاحقا. ومع موت رودريك ومادلين آخر سلالة آشر يبدأ المنزل برمته بالتداعي والانهيار.

هكذا نلاحظ وجود عرض مسبق للأحداث عن طريق الرموز فلاشي يأتي بالصدفة أو يرد عبثا داخل القصة.

مجددا يوظف بو بناء معماريا ليرمز لصفات شخصية للإنسان. هذه الأغنية (The Haunted Palace) تعكس الجو السائد داخل منزل آشر. إنّ المقطع الأول يصوّر المنزل كما لو كان له رأس، ومن هذا الرأس تنبعث رايات تشبه إلى حدّ بعيد شعر آشر. كان من الممكن أن يلمح أشباحا من خلال نافذتين مضيئتين تشيران إلى عينين و أمّا البوابة فتشير إلى الفم، فكأنّ بو لم يصف منزلا بل وصف رأس رجل. مع العلم أن بو قد نشر (The Haunted Palace) منفصلة عن سقوط منزل آشر ويشير إليها على أنّها وصف للذهن المتدهور، ويمكن اعتبارها من أهم الرموز في القصة لأنها ترمز للعشوائية التي يعيشها رودريك وانهيار شخصيته بشكل عام.

يساهم إدراج مقطوعة " Haunted Palace" في قصة "سقوط منزل آشر" في تحديد نوع هذه الحكاية كون المنازل المسكونة فكرة متكررة في قصص الرعب القوطي. فرودريك نفسه يرى أنّ منزله مسكون بالأشباح ومن خلال هذه القصيدة التي ألّفها هو يمكنه التعبير عن مشاعره الدفينة، مما يقودنا إلى فهم المزيد حول الكيفية التي يرى بها نفسه وما الذي يعكّر مزاجه. مرة أخرى، هناك تقابل بين النص الرئيسي والقصيدة، هذه الأخيرة لا تشير فقط إلى جزء واحد من القصة، ولكن جميع المشاكل والتيمات الرئيسة داخل القصة.

إنّ المقطوعة لا تمثل منزل آشر فحسب، لكن أيضًا تشير أيضًا إلى حالة رودريك، حيث تمت شخصنة القصر في القصيدة للعرض الحالة العقلية لبطل القصة. يمكن قراءة وصف واضح في جميع سطوره في إشارة لرودريك في مكان مليء بالرضا والجمال.

ما يلفت الانتباه أيضا في القصة هو واقع أنّ كلا المنزلين – منزل آشر والقصر الموصوف في (The Haunted Palace) مرتبط بإحساس ومزاج عائلة آشر وكذا العائلة المالكة في القصر. فمنزل آشر وكذا ما يحيط به تمت شخصنته لإظهار الحالة الحقيقية للعائلة وكذلك بالطريقة نفسها فإنّ القصر في المقطوعة تمت شخصنته فتعود للشخص الذي يعيش فيه أي الملك.

Line 4: Once fair and stately palace —Radiant palace— reared its head.
Lines 8, 9: Banners yellow, glorious, golden,
On its roof did float and flow;
Line18: Through two luminous windows saw Spirits moving musically
Line 25, 26: And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door

أول مقاطع القصيدة تتوافق مع رأس الإنسان فالرأس نفسه يوصف بسقف به " banners yellow, glorious, golden" في إشارة إلى شعر أشقر على الرأس. لقد تمّ تصوير العينين على أنهما 'two luminous windows'" ويمكننا أن ننسب باب القصر إلى فمه ،'pearl and ruby glowing' التي توافق الأسنان. كل شيء موصوف في الأبيات الأولى يتوافق مع الملك وعائلة آشر قبل أن يغزوهم البلاء والأذى.

'Spirits moving musically

To a lute's well-tuned law’

هنا مرة أخرى، هناك إشارة إلى رودريك عند ذكر مقطوعة موسيقية وترية آلة العود. وبصفته فنانًا ، فإنه يعزف أيضًا على آلة وترية ، هي الغيتار يفعل ذلك عند قراءة "the haunted palace". في القصيدة ، يعزف العود بينما الأرواح ترقص على إيقاع الآلة ،حيث تشير الأرواح إلى السلامة الجسدية والعقلية لرودريك آشر.

كما ذكرنا سابقًا، آخر مقطعين من (The Haunted Palace) ترمز "للأشياء الشريرة" التي بدأت تُأرق الملك وحاشيته، وسوف نركز على استعارة تظهر داخل القصيدة وأخرى مع بداية وصف منزل آشر.

‘And travellers now within that valley,
Through the red-litten windows,
See vast forms that move fantastically
To a discordant melody (...)’

‘I looked upon (...) the bleak walls --upon the vacant eye-like windows .

كلا من النافذة في "the haunted house" ونافذة منزل آشر تمّت شخصنتهما. في القصيدة ، تبدو النوافذ كأنها عيون محتقنة بالدم منذ أن اقتحم الجنون القصر وعقل الملك – في إشارة إلى رودريك وكذلك مادلين. علاوة على ذلك ، كانت الأرواح التي كانت ‘‘moving musically to a lute’s well tuned law’’ المذكورة في الأبيات أعلاه تُرى الآن وهي ترقص على موسيقى صاخبة ،لترمز للمرض العقلي الذي تربّص بأهل البيت. فيما يتعلق بنوافذ منزل آشر، وُصفت بأنها نوافذ فيكتورية – مجددا، خاصية من خصائص

أسلوب الرعب القوطي. فجاءت وكأنّها تشبه عيون البشر. هذه العيون قد ترمز لمن يرصدون المنزل ويترصدونه.

تشير" The Haunted Palace" إلى القصة بأكملها ، على الرغم من سردها في الطريقة المجازية والشعرية. يعمل المقطع الشعري كحلقة وصل بين الحالة الحقيقية للأسرة والمنزل، لأن "الأفراد" الثلاثة يمثلون نفس الشيء: كلهم يعانون ولن يموت الشقيقان حتى يتم تدمير المنزل بالكامل. لا ترمز القصيدة إلى منزل آشر فحسب، لكنها ترمز إلى جنون العائلة والمرض والحزن الذي ورد في "The Haunted Palace" عندما استولى الحقد على المكان. السبب الحقيقي لهذا غير معروف، على الرغم من أن آشر يقول إنه "مقيد بالتطير فيما يخص المنزل، ويشعر أنّ المنزل يسيطر عليه.

في قصة (القط الأسود) يمثل الكهف أو القبو أو مكان الحبس العالم الداخلي أو عقل الشخصية وكذا الحال بالنسبة للزنزانة أو السجن.

2.3.2.3.3. رمزية أدوات العنف:

أ-**Pen-knife (السكين)**: يرمز للعنف داخل القصة ويرمز أيضا للعنف في الكتابة حيث جمع بين السلاح الذي اقتلع به عين بلوتو والقلم الذي يخط به اعترافاته، وكأنه يقتلع عين القط وعين القارئ أيضا. كما يمكن تصنيفه أيضا كرمز للعقاب على الجريمة ورمز للطهارة أيضا.

ب- **Gallows** (المشنقة): عاش ادغار آلان بو سنينا في ولايات الجنوب قبل حظر العبودية ومن الممكن أن تكون هذه رؤية قوطية للعبودية. اعتبر الكثيرون بو كاتبًا جنوبيًا لأنه أمضى الكثير من الوقت في الولايات الجنوبية. كان يكتب قبل إلغاء العبودية حيث كان من الشائع رؤية السود يتدلون من شجرة حيث يمكن قراءة القصة بأكملها كتعليق قوطي على العبودية. القط الثاني يحمل رمزًا لمقتل بلوتو،أي المشنقة التي تظهر بلون أبيض على صدره، ويرمز إلى الذنب والفساد والتذكير البصري بجريمته، ويمكن اعتبار التحول في شخصيته بمثابة إنذار لموت الراوي نفسه شنقًا.

جـ - Axe (الفأس): لم يكن الانسان القديم يتخلى عن فأسه الذي صنعه، فأتاح له العيش ولو أصابه الموت. وقد احتفظ الحطابون بهذه الممارسة، ذلك أنّ الحطّاب يدعو الآخرين إلى وضع فأسه فوق نعشه، ليقاتل به الشياطين الذين يحاولون منعه من دخول الجنة، والفأس سلاح هجومي ودفاعي معا، وقد كان هو الذي أطلق الشرارة الأولى. وهو باعتباره رمزا إلى الضياء، مخيف لقوى الظلمات. (كانافاجيو،1993/1990، ص.223).

يرمز الفأس في قصة (القط الأسود) لانحدار الرجل الكامل إلى الانهيار العنيف لقد "دفن الفأس في دماغها" وقد روى هذا بمثل هذا الوضوح مما يشير إلى انتقاله بين العنف القاسي تجاه الحيوان وقتله إلى نزوله الكامل إلى جريمة قتل.

3.3.2.3.3.رمزية اللون الأسود :

يرمز بالسواد لحالة الكآبة والجُشَم، وإن كان إدغار آلان بو قد وظّف اللون (Black) مرتين فقط في قصة سقوط منزل آشر إلاّ أنه قد وظّف صفات وألوان أخرى توحي بالقتامة

والسواد وتعزّز الصورة السوداوية التي أرادها نذكر: Dark (PP 221,224,232)، Sombre (P223) Blackness (P223)، ناهيك عن توظيفه للون الرمادي كلون قريب من السواد ويوحي أيضا بالإحباط والعتمة.

خلافا لقصة سقوط منزل آشر جاء اللون الأسود بمثابة الرّمز المحوري لأنّ القط بحدّ ذاته أسود وهذا السواد الذي هو صفة من صفاته الجسدية يرمز لشر كامن داخله.

4.3. خلاصة الفصل:

لقد تمكّنا من خلال هذا الفصل أن نرسم صورة أكثر وضوحا لتوظيف الرموز عند الكاتب إدغار آلان بو وما كان لذلك أن يكون ممكنا من دون التعريج على حياته وأهم تفاصيلها وكذا توجهاته الأدبية وكيف استطاع أن يربط بين القصة القصيرة والرمز، كما عرضنا أيضا لأهم اللغات التي تُرجمت إليها أعماله، وفي مرحلة ثانية ركّزنا على القصتين القصيرتين قيد الدراسة والبناء الفني لكل واحدة منهما، وقد يسّر لنا ذلك إتمام المرحلة الموالية وهي تصنيف الرموز في القصتين إلى رموز عامة ورموز خاصة ورموز قوطية.

تجلّى لنا من خلال هذا الفصل أنّ إدغار آلان بو يبسط جوانب كثيرة من حياته على الورق، كل قصة وكل قصيدة قطعة من حياته وتركيب شخصيته ونظرته للحياة وصراعاته مع نفسه ومع الآخرين، وفي ذلك كله طريق للوصول لأهدافه الأدبية، كما أنّه يوظف العديد من تقنيات الكتابة كي يخلق تأثيرا إبداعيا وفنيا قويا.

لا يقتصر وجود الرمز في أعمال بو على جزء معين من القصة بل يمتد إلى كامل العمل بما فيه الحبكة والشخصيات وغيرها حتى أنه يمكن تشبيهها بشبكة عنكبوت متينة محكمة النسج .

يُتقن إدغار آلان بو توظيف الرمز بالشكل الذي يخدم القصة ويُخرجها عن نطاق المألوف ومن خلال تحليلنا للرموز في خضم هذا الفصل خرجنا بالنتائج التالية:

- ✓ يوظف بو رموزا عامة يفهمها الجميع ورموز شخصية وقوطية أكثر تعقيدا.
- ✓ توجد رموز مشتركة بين القصتين.
- ✓ الرّموز في قصة (The Fall of the House of Usher) مركبة في غالب الحالات .
- ✓ الرموز في (The Black Cat) مفردة في غالب الحالات.
- ✓ لم يستخدم بو ذات التقنية في الترميز.
- ✓ يوظف بو الرمز في قصصه للتنبؤ بما سيحدث في القصة لاحقا وبما ستؤول إليه أحداثها، وكي يزوّد القارئ ببعض المؤشرات حول الأحداث والشخصيات. وإن كان من المؤلفين من ينزع لتوظيف الرمز بغية تبطين حقيقة ما إلاّ أنّ غاية بو بعيدة تمام البعد عن ذلك، فهو يرمي من خلال رموزه تزويد القارئ بتفاصيل تعينه على التعمق في النص من جهة والتكهن بما هو آت من أحداث من جهة أخرى.

الفصل الرابع:

دراسة تحليلية مقارنة لنماذج من ترجمة الرمز في القصتين القصيرتين

(The Fall of the House of Usher) و (The Black Cat)

لإدغار آلان بو

تمهيد الفصل:

جاء الفصل الرابع تتمة للفصل الثالث، فبعدما أفردنا هذا الأخير للتعريف المعمّق بالكاتب وكذا المدونة والمترجمين بالإضافة إلى تصنيف الرّموز في المدونة بشكل أساسي عكفنا في هذا الفصل على تحليل هذه الرموز ومقارنتها بمقابلاتها في الترجمتين المعتمدتين في الدراسة وكان ذلك بتقسيم هذا الفصل إلى مباحث ثلاثة: المبحث (1.4) : منهجية التحليل والمقارنة وقد شرحنا من خلاله المنهجية المعتمدة في التحليل والمقارنة، المبحث (2.4) جاء لتحليل الأمثلة ومقارنتها، المبحث (3.4) جاء لحوصلة نتائج التحليل والمقارنة وختمنا الفصل بخلاصة تجمع أهم ما جاء في هذا الفصل.

1.4. منهجية التحليل والمقارنة:

سبق وقسمنا الرموز في المدونة إلى رموز عامة ورموز خاصة ورموز قوطية وفصّلنا في ذلك في الفصل الثالث، علما أنّ التصنيف كان على أساس الرّمز لا المرموز إليه.

بالوصول إلى هذه المرحلة اخترنا نماذج من كل صنف بحسب تكراره وأهميته في المدونة ومدى تأثيره في أحداث القصة، بعدها قارنا الأصل مع كل من ترجمة نجاتي صدقي ومحمد عامر على التوالي ثم قارنا الترجمتين معا. بعد الانتهاء من التحليل استخرجنا التقنيات التي اعتمدها كل مترجم لما يتعلّق الأمر بترجمة الرّمز سواء كان عاما أو خاصا أو قوطيا، وبعد أن فرغنا من تحليل النماذج المختارة وضعنا جدولا يضم جميع الرموز الواردة في المدونة وأخرجنا النسب المئوية للتقنيات التي استخدمها كل مترجم.

2.4 تحليل النماذج ومقارنتها:

بعد أن تطرقنا في الفصل الرابع إلى طبيعة الرموز في القصتين القصيرتين قيد الدراسة سوف نعرّج على تحليل هذه النماذج ومقارنة الأصل مع ترجمتي كل من نجاتي صدقي ومحمد عامر مع التعليل في كل مرّة.

1.2.4. تحليل نماذج الرموز العامة :

لقد اخترنا من الرّموز العامة أكثرها تواترا في المدونة لأنّ عددها لايستهان به ولايمكن تحليلها جميعها في هذا المقام.

1.1.2.4. رمزية العين (Eye):

تُعدّ العين (Eye) بشكل عام من أقوى الرّموز في هذه المدونة لما تحمله من رمزية وإيحاء ومن ثمّ كونها من الرّموز التي وظّفها إدغار آلان بو في كلتا القصتين وبشكل مكثّف.

لقد ربط ادغار آلان بو الرمز (Eye) في قصة (*The Fall of the House of Usher*) بالنوافذ (Windows) فكانت رمزا للترصد والتربص ورمزا للشر القابع وراء جدران المنزل.

وبطريقة سردية متفردة أراد الكاتب أن يوازي بين الحالة المزرية للمنزل والحالة البائسة والمتردية لساكنيه.

أما في قصة (*The Black Cat*) فقد ربط بو الرمز ذاته (Eye) أساسا بالقط بلوتو، ليكون القط في بداية القصة حيوانا أليفا إلى غاية اللحظة التي يقتلع فيها الراوي عينه.

ولكي نتدرّج في فهم رمزية العين يجب أن نلتفت إلى رمزية العين عند الغرب وعند العرب والمسلمين، ومن ثمّ وجب الالتفات إلى توظيف بو لهذا الرمز في هذا العمل تحديدا وفي أعماله الأخرى كي نلمس تخطيط المؤلف لدى اختياره العين رمزا لما يجول في خاطره وما يودّ إيصاله للقارئ.

إنّ العين قبل كل شيء عضو من أعضاء الجسم، بل من أكثر الأعضاء أهمية، فبها تَلمح المخلوقات الأشياء وتُميّزها، ولهذا جعل منها الكتّاب والشعراء مرفأ مشاعرهم وكانت على مرّ الحقب والأزمنة منبعا للقصص الخارقة والمعتقدات المختلفة.

وقد جاء في *معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوروبا* (كانافاجيو،1990/1993) أنّ العين رمز للموت، ذلك أنّه حسب المعتقد السائد تكون الإصابة بها عندما يرسل الانسان عبر عينيه مادة خفية غير مادية، مؤذية لمن ينظر إليها، فلا يزال الناس يستخدمون الطلاسم والتعويذات لكي يتقوا شر العين. ويختلف أذى العينين بحسب حجمهما ولونهما، فأمّا العينين الصغيرتين الضيقتين مثلا فتقترنان بعيني الشيطان الصغيرتين والحادتين لذلك وجب الانتباه حسب المعتقدات من الأشخاص التي تحمل عيونهم هذه المواصفات.

وبالإسقاط على العمل قيد الدراسة نلحظ أنّ هذا يتحقق في قصة (*The Fall of the House of Usher*)، إذ يقرن الكاتب نوافذ المنزل بعيون ضيقة متربّصة ترمز للشر الرابض داخل المنزل وهذه الصورة التي يرسمها بو للمنزل تتوازى مع عناصر الطبيعة الحزينة، فتأتي العيون المتربصة لترمز لوابل البلاء داخل البيت والذي ينذر بعذاب وشقاء حتمي، وتتنبّأ بالنهاية المأساوية للقصة.

أمّا في قصة (The *Black Cat*) فكانت عين القط مفتاحا لجوهر القصة، وبداية للأحداث المتتالية، فباقتلاعه عين القط بلوتو من محجرها أراد البطل القضاء على شرّ يترصّده، فصارت العين رمزا للخطيئة وكأنّما أراد أن يطرد الشيطان داخل القط من خلال اقتلاع عين الحيوان الأليف، ومن ثَمّ ظهر القط الثاني بعين واحدة لتكون العين هنا مجددا رمزا للانتقام دون رحمة، ورمزا للعدالة الإلهية. وفي معرض الحديث عن العدالة نذكر أنّ التماثيل التي ترمز للعدالة أيضا ترتبط بالعين، إذ تعصب فيها العينان في إشارة إلى أنّ العدالة تتنزّه عن الحكم بميزان العرق والجاه وإنما بميزان الحق، وقد أُقيم بمدينة فرانكفورت الألمانية تمثال للعدالة، وقد عصبت العينان بشكل غير كامل، في إشارة لكونها غير مُطلقة، وإنّما قد يشوبها بعض التمييز، لكونها تتلمّس بنصف عين رغبات الجهة الإدارية، أمّا جدارية مجمع المحاكم بشارع الجلاء بالقاهرة فقد كشف فيها العينان لسبب في بطن الفنان الذي شكّلها (عنان، 2008).

إنَّ ما سبق التنويه إليه يتقاطع تماما مع رمزية العين في قصة *(The Black Cat)*، حيث تجسدت العدالة الإلهية في الحكم على الراوي بالموت شنقا وهذه المشنقة نفسها التي ارتسمت على جسد القط الثاني الذي ظهر بعد قتل بلوتو كتسبيق من الراوي بما سيؤول إليه الراوي.

استنادا إلى ما سبق يمكننا القول أنّ العين حسب المعتقدات والخرافات الغربية تعكس خبث نوايا النفس البشرية وتُنذر بصفات الشر والمكر.

والعين عند المسلمين أيضا مرتبطة بالحسد وهو شرّ خفيّ دفين داخل النفس، فقد تكون عين الرائي، إن كتم حقدا وبغضا في نفسه، ضارة وحاملة للهم والكرب وزوال النعمة "وقد ثبت في السنة النبوية الشريفة أنّ النبي صلى الله عليه وسلم كان يستعيذ بالله من عين الإنس والجان والحسد، فلما نزلت سورة الفلق والناس اكتفى بهما" (الدعجان، 2016، ص.27)، والأحاديث النبوية في هذا الشأن كثيرة.

والعين ليست بحدّ ذاتها من تريد الأذى بل ما يقع في نفس المرء من حسد وغيرة وكره الخير لغيره ما يجعل من هذه العين وسيلة فقط لبث الأذى، فهي التي تُبصر أمّا الشر فهو كامن داخل النفس البشرية. وبسبب الفهم الخاطئ للسنة النبوية الشريفة وعلى الرغم من أنّ الإسلام قد نهى عن التطيّر وحثّ المسلمين على التوكّل على الله في كلّ الأمور إلاّ أنّ هستيريا الخوف من العين قد عشّشت داخل المجتمعات الإسلامية فصارت هذه الأخيرة رمزا لهدم البيوت والتفريق بين الأرحام وتبديد الأموال وغيرها.

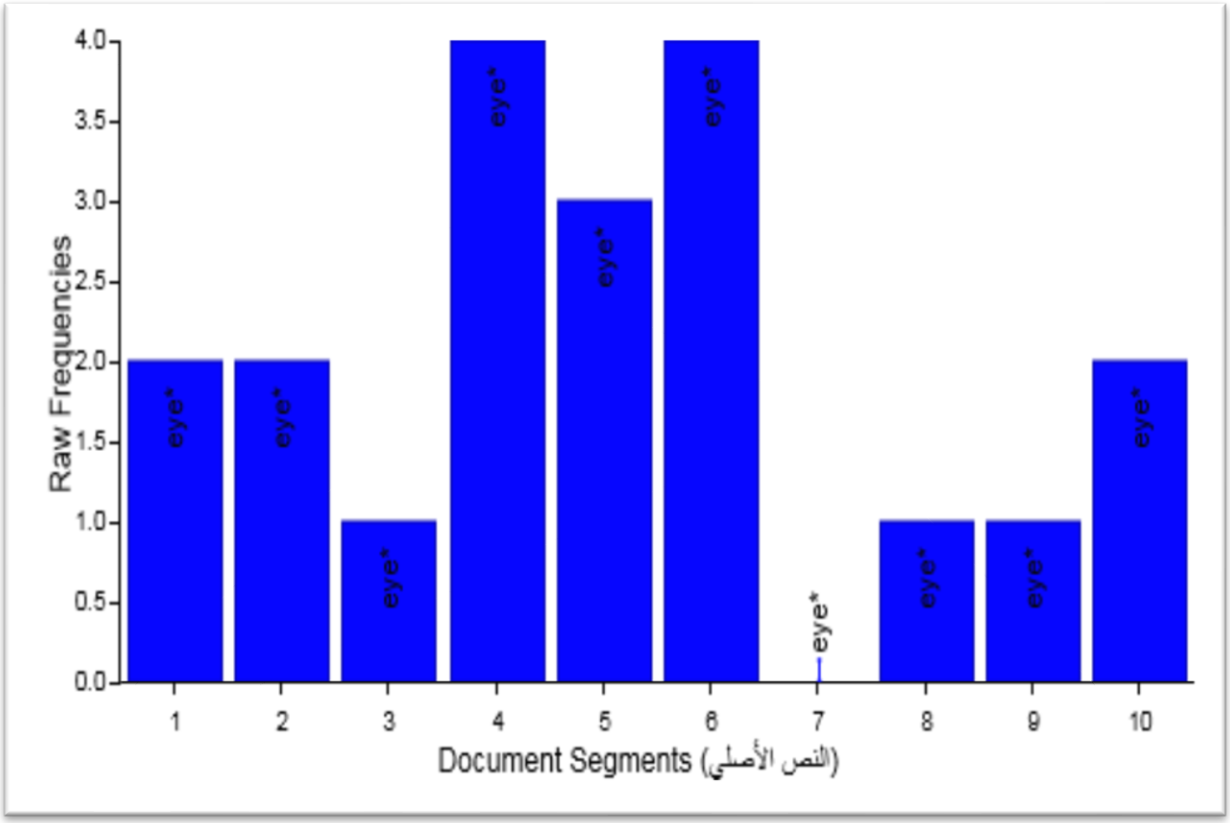
وانطلاقا ممّا سلف، يتضح لنا أنّ هنالك إجماع تقريبا على أنّ العين قد تكون مصدر شر وأنها قد تصيب الغير فتحرمهم السعادة وتجعلهم يعيشون عيشة كدر وشقاء، ولم يكن لإدغار آلان بو أن يحيد عن هذا المسار وهو من يوظف في قصصه الأساطير والخرافات في كتاباته، فالمُتأمّل في قصصه سيلاحظ أنّه يوظّف أعضاء جسم الإنسان توظيفا رمزيا، بل إنّها تحتل أهمية قصوى في حبكة قصصه، وهي أيضا جزء من الطبيعة القوطية والدامية لهذا القاص.

والعينان من أبرز أعضاء الجسم التي وظّفها بو في قصصه وجعل منها من أكبر سمات الشخصيات المريبة في قصصه، نذكر مثلا في قصة (*Ligeia,1838*) أين توصف البطلة بعينيها الواسعتين اللتان تملكان قوة عجيبة ومن ثمّ فإنّ هذين المحجرين هما اللذان يسكنان وجدان القارئ في نهاية القصة، وفي قصة (The Tell-Tale Heart, 1843) ودون سابق شرح لسبب معاداة الراوي للرجل العجوز نجد أنّ الشر وعين الصقر هي من صنعت الأحداث في كامل القصة.

وتبدو العين غالبا جزءا من العالم الدنيوي الخاص الذي اختلقه بو في قصصه وبمثابة نافذة للنفس المذنبة، ثمّ إنّ بو كان مولعا بالأساطير وقد نهل منها الكثير ووظفها في كتاباته كما جاء في دراسات كل من (Hayes, 2004)، و(Sova, 2007)، و (Williams, 1988) وهنالك احتمال كبير أنّه قد استقى بعض أحداث قصته من أسطورة ست وحورس الفرعونية وفحواها أنّ "ست" اقتلع عين "حورس" اليسرى وهي عين الحكمة، فصار هذا

الأخير يرى الكون بوجدان "ست" الذي ينظر للعالم بكل الكره والعداء، ففقدان حورس لعينه اليسرى جعله يفقد النظرة الثاقبة للحياة والعارية من الشر والأنانية. (بشروئي، مسعودي، 2017).

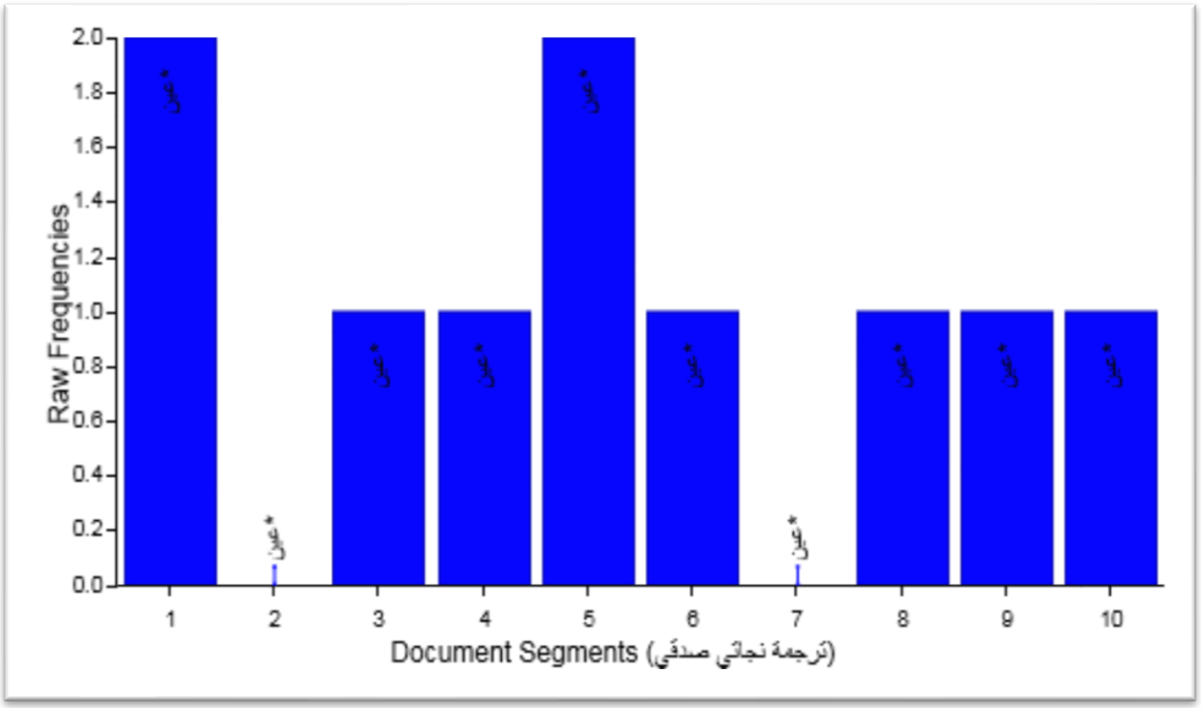
وبعد الإحصاء وجدنا أنّ الرمز (Eye) من أكثر الرموز تكرارا في المدونة قيد الدراسة، وقد قارنا تواتر اللفظ (Eye) في المدونة مقارنة مع تواتر اللفظ (عين) في ترجمة نجاتي صدقي ومحمد عامر، ونلخص النتائج من خلال الرسوم البيانية أدناه:



الرسم البياني رقم 1: تواتر الرمز Eye في المدونة

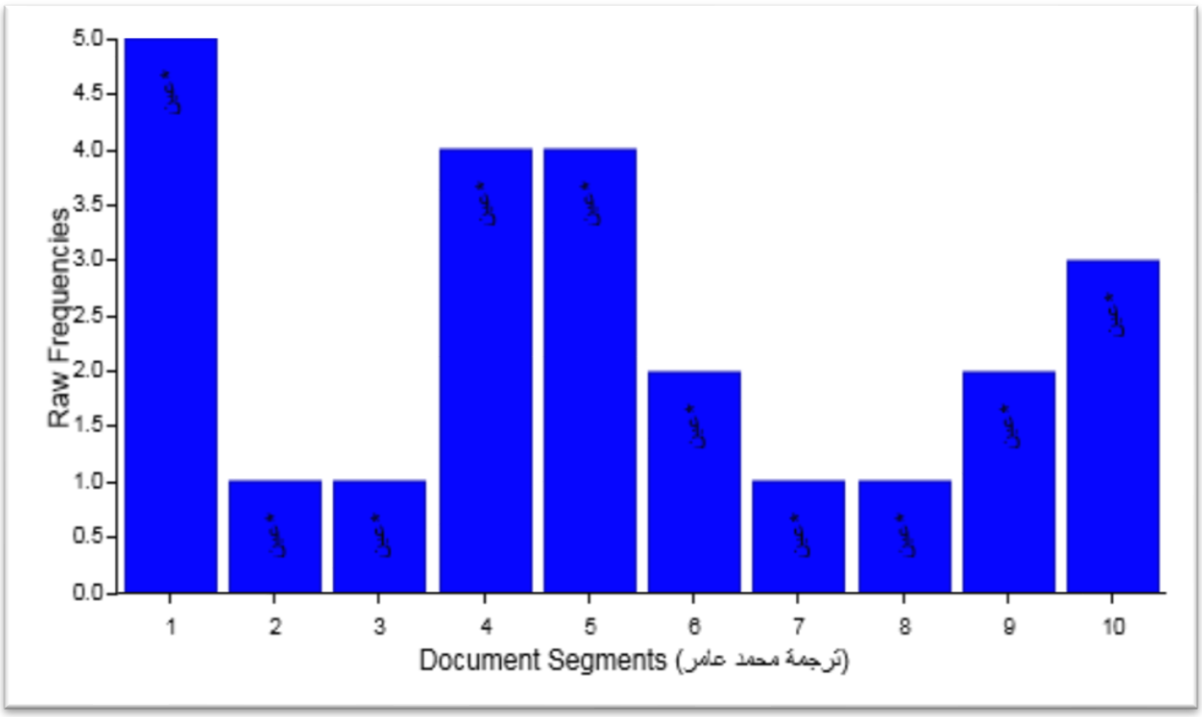
نلاحظ من خلال هذا الرسم البياني أنّ الرمز (Eye) يتكرّر عشرين (20) مرة في كامل المدونة ويتكرر أيضا على طول القصتين دون أن ينحصر في فقرة دون أخرى، وهذا

دليل على أهمية هذا الرمز في القصتين وأنّ توظيفه مدروس وبعيد كل البعد عن الاعتباطية.



الرسم البياني رقم 2: تواتر الرمز عين في ترجمة نجاتي صدقي

يكشف لنا الرسم البياني أعلاه أنّ نجاتي صدقي قد تفادى الترجمة الحرفية للرمز (Eye) فتكرر اللفظ (عين) عشر مرات في ترجمته فيكون بذلك تواتر الرمز بعد الترجمة نصف (½) تواتره في النص الأصلي.



الرسم البياني رقم 3: تواتر الرمز (عين) في ترجمة محمد عامر

يتبيّن لنا من خلال هذا الرسم البياني أنّ المترجم محمد عامر يوظف هذا الرمز أربعا وعشرون (24) مرة، أي أكثر من المؤلف الأصلي حيث يتجاوز الأصل بأربع مرات، وأيضا تواتر الرمز (عين) في ترجمة محمد عامر يفوق تواتره في ترجمة نجاتي صدقي.

وللكشف عن الاستراتيجيات والتقنيات التي اعتمدها كلا المترجمين في ترجمة الرمز (eye) نحلل النماذج الموالية:

النموذج رقم 1:

I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—**upon the vacant eye-like windows**—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees—with an utterdepression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than

to the after-dream of the reveller upon opium—the bitter lapse into every- day life—the hideous dropping off of the veil. (Poe, 2015,p 221)

يصف بو في هذا المثال مشهدا يتراءى له تدريجيا وهو يتقدم نحو ملكية صديقه ممتطيا حصانه، وبدقة متناهية يبدأ بوصف المنزل وما يجاوره، وفي خضم وصفه لهذا البيت يُشبّه النوافذ بالأعين الفارغة، فالنوافذ التي تمثّل الرؤيا نحو الخارج أو المنفذ صارت أعينا متربّصة، وهدف المؤلف هنا تشبيه المنزل بالإنسان أو بشكل أدق أراد تشبيهه برودريك، صديق الراوي الذي دعاه إليه وشقيق مادلين.

نقارن ترجمتا نجاتي صدقي ومحمد عامر:

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

تطلعت إلى المشهد الماثل أمامي وهو مؤلف من البيت المجرد، والمنظر الطبيعي البسيط لأملاك أسرة أوشر، والجدران الشاحبة، **والنوافذ الصغيرة،** وصفوف الحشائش القليلة، وجذوع الأشجار البيضاء القليلة الهرمة، ... (صدقي، 2018، ص.321)

لقد حوّر نجاتي صدقي الفكرة بشكل جذري بل وغيّر وجهة نظر الكاتب بشكل لا يمكن غضّ الطرف عنه، إذ جاءت الترجمة كما يلي:

(the vacant eye-like windows) ←———— (النوافذ الصغيرة)

إنّ تحوير الفكرة واجتناب وجهة نظر المؤلف الأصلي أدّى إلى حذف الرمز (Eye) فلا نجد له أثرا في الترجمة، ويكون المترجم قد لجأ إلى تقنية الحذف في الترجمة.

لو حاولنا تفسير وجهة نظر المترجم نجاتي صدقي لوجدنا أنّه قد أوَّل توظيف بو للفظة (eye) بأنّها كناية عن صغر النوافذ، وربما أوحى له تركيب العبارة بذلك، في حين أن لا علاقة لحجم النوافذ بما أراده بو، الذي أراد أن يرمز من جهة للشر الموجود داخل البيت ثمّ ليجعل من حال المنزل لصيقا بحال ساكنيه ولاسيما رودريك.

- **ترجمة محمد عامر:**

نظرت إلى هذا المشهد أمامي –المنزل وما يحيط به من مناظر طبيعية وإلى جدرانه السوداء الحزينة **ونوافذه الدائرية الشاغرة** وحشائشه القصيرة وجذوع أشجاره البيضاء المتحللة–... (عامر، 2018، ص.27)

أخذ محمد عامر في ترجمة الرمز (Eye) ذات المنحى الذي اتخذه نجاتي صدقي إذ نلاحظ حذفا تاما للفظة (eye).

(the vacant eye-like windows) ⟵ (ونوافذه الدائرية الشاغرة)

فسّر المترجم محمد عامر توظيف الرّمز (eye) هنا للتعبير مجازا عن شكل النوافذ الدائرية بينما رأى نجاتي صدقي أنّ توظيفها جاء كناية عن صغر حجم النوافذ، وتكون تقنية الترجمة التي وظّفها محمد عامر أيضا هي تقنية الحذف.

النموذج رقم 2:

It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before—upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, **and the vacant and eye-like windows.** (Poe,2015,p. 222)

يستمر إدغار آلان بو في وصفه للمشهد الماثل أمامه ومرة أخرى يوظف التشبيه نفسه للمرة الثانية على التوالي موظّفا الرّمز (eye): **(the vacant and eye-like windows).**

التساؤل المطروح في هذه الحالة هو هل احتفظ المترجمان بترجمتهما التي اعتمداها في المرة الأولى أم سيغيّرانها؟ إنّ تحليل الترجمتين الموافقتين للأصل سيفصل في ذلك كما سيأتي:

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

وقلت لنفسي من المحتمل أن تكون هذه الأشياء المختلفة التي تؤلف خصائص المسرح المحيط بي، وما تتضمنه الصورة العامة من جزئيات، هي التي تترك في النفس انطباعا كئيبا، وعملا بهذا الرأي قدت جوادي إلى منحدر يؤدي إلى بحيرة آسنة، كامدة، لها لمعان ساكن تقع عند حافة المنزل، وتطلعت فيها فرأيت

انعكاس صفوف الحشائش، وأشباح جذوع الأشجار، **ونوافذ المنزل الصغيرة**، فأخذتني رعشة أعنف من ذي قبل. (صدقي، 2018، ص.322)

يحتفظ نجاتي صدقي بذات الترجمة أي (نوافذ المنزل الصغيرة) بحذف لفظة (العين) وتعويضها بصفة ربما تتصف بها العين من وجهة نظره وهي الصغر.

- **ترجمة محمد عامر:**

فكرت.. قد يكون هذا الشعور بسبب تجمع بعض عناصر المشهد سويّا؛ وهو تجمع قد يكون كافيا لتغيير أو تحوير قدرة المكان على ترك انطباع حزين في نفس من ينظر إليه، أخذت هذه الفكرة في الاعتبار ثم وجّهت لجام حصاني نحو حافة بركة سوداء متوهجة ذات سطح أملس ذي بريق.. نظرت إلى الأسفل – وأنا أحس بقشعريرة أقوى من سابقتها– ناحية الحشائش الأرضية الرمادية المتناثرة والتي رسمت بتناثرها أشكالا غريبة وشاذة، ثم جذوع الأشجار الضخمة، **ونوافذ البيت الشبيهة بأعين مفتوحة شاغرة.** (عامر، 2018، ص.28)

هنا وعلى عكس ما انتهجه في المثال الأول وبالرغم من أنّ التشبيه نفسه والعبارة نفسها إلاّ أنّ محمد عامر اختار هذه المرة ألا يغير وجهة نظر المؤلف الأصلي واختار الترجمة الحرفية، فيكون بذلك قد اعتمد ترجمتين مختلفتين للعبارة ذاتها.

من خلال تحليل ومقارنة هذين النموذجين نرى أنّ حذف الرمز (Eye) وتغييبه عن النص المترجم يسبب خسارة في المعنى، ويحرم قارئ النص الأصل من تفاصيل مهمة في القصة.

النموذج الثالث:

"I took from my waistcoat-pocket a penknife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its **eyes** from the socket!" (Poe, 2015, p.84).

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"ومددت يدي إلى جيبي وأخرجت منه موسى، ثم أحكمت الإمساك بالحيوان المسكين وانتزعت إحدى **عينيه** من محجرها!".. (صدقي، 2018، ص.395).

التزم نجاتي صدقي بالترجمة الحرفية في هذا المثال دون زيادة أو نقصان بعدما اعتمد على الحذف في المثالين السابقين وفضّل حذف اللفظة (eye) والاستعاضة عنها بصفة الصغر.

- **ترجمة محمد عامر:**

"هممت باستلال مطواة من جيب معطفي القصير وفتحتها وأمسكت بالقط الغلبان من حنجرته ثم أزلت **عينا من عينيه** من مكانها" (عامر، 2018، ص ص. 16-17).

رغم التزامه بالترجمة الحرفية هنا إلاّ أنّ محمد عامر قد ركن إلى تقنية (الإضافة) حيث أضاف كلمة (عينا)

One of its eyes ⟵ عينا من عينيه

وواضح أنّ المترجم أراد التركيز على لفظ (عين) لانتباهه لرمزية اللفظة داخل النص. لهذا نلاحظ أنّ تكرار لفظة عين في ترجمة محمد عامر أكثر منها عند نجاتي صدقي وأكثر من تواتر اللفظة الأصلية (Eye) في المدونة.

النموذج الرابع:

"One morning, in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree; hung it with the tears streaming from my **eyes**, and with the bitterest remorse at my heart" (Poe, 2015, p.85).

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"فاستيقظت ذات صباح وأنا هادئ الأعصاب وأمسكت به وشنقته على غصن شجرة والعبرات تسيل على وجنتي، وقلبي يتفطر حزنا" (صدقي، 2018، ص.397).

with the tears streaming from my eyes ⟵ والعبرات تسيل على وجنتي

لقد غيّر نجاتي صدقي وجهة نظر الكاتب الأصلي، فبينما يُركز هذا الأخير على العين وأنّه لحظة شنق القط كانت الدموع تنهمر من عينيه، غير أنّه جعل من العبرات تنزل على وجنتي الراوي ومع أنّ الفكرة ذاتها إلا أنّ رؤيا المترجم خالفت رؤيا المؤلف.

- **ترجمة محمد عامر:**

"وفي صباح ما أمسكت بالغلبان وربطت رقبته بحبل وشنقته على فرع شجرة، فعلت هذا ودموعي تقطر من عيني والندم يذبح قلبي" (عامر، 2018، ص.17).

with the tears streaming from my eyes ⟵ ودموعي تقطر من عيني

هنا تقيّد المترجم بالترجمة الحرفية دون زيادة أو نقصان، وإن كانت ترجمة نجاتي صدقي في هذا المقام أكثر شاعرية وفيها إبداع من جهته إلاّ أنّ ترجمة محمد عامر في هذه الحالة أكثر أمانة وإن كان المعنى واحدا.

النموذج الخامس:

"What added, no doubt, to my hatred of the beast was the discovery, on the morning after I brought it home, that, like Pluto, it also had been deprived of **one of its eyes.**" (Poe, 2015, p. 87)

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"ومما زاد في كراهيتي للقط، أنّني اكتشفت في صبيحة اليوم التالي لإحضاره للبيت أنّه **أعور** مثل بلوتو". (صدقي،2018،ص.398)

deprived of one of its eyes ⟵ أعور مثل بلوتو

هنا أيضا ارتأى نجاتي صدقي أن يحذف لفظة (Eyes)، ويستعيض عن حرمان القط من إحدى عينيه بصفة (أعور)، لتختفي لفظة (عين) من النص المترجم مرّة أخرى، وتكون هنا أيضا حالة أخرى من حالات حذف الرّمز.

- **ترجمة محمد عامر:**

"لاريب في أن ما زاد من كرهي للقط الجديد هو اكتشافي صباح اليوم الذي جلبته فيه أنّه كان **بعين** واحدة مثل بلوتو". (عامر، 2018، ص.19)

Deprived of one of its eyes ⟵ بعين واحدة مثل بلوتو

رغم اعتماده تقنية غير الترجمة الحرفية وهي تقنية التحوير حيث ركّز على العين السليمة في حين ركّز بو على العين المفقوءة إلاّ أنّه احتفظ بلفظة (عين).

النموذج الخامس:

"I made no doubt that I could readily displace the bricks at this point, insert the corpse, and wall the whole up as before, so that no **eye** could detect anything suspicious". (Poe, 2015, p.89)

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"وفي الواقع وجدت في الجدار فتحة واسعة، في بقية موقد قديم فحشرت الجثة فيها، وسددته بحجارة كانت هناك، وجصصته بالترابة القديمة فجاء بعيدا عن كل شبهة". (صدقي،2018، ص.401)

no eye could detect anything suspicious ⟵ بعيدا عن كل شبهة

تجنب نجاتي صدقي الترجمة الحرفية هنا، وكان نتاج ذلك حذف كلمة (عين) من الترجمة، فبدل أن يحتفظ بالرمز (eye) كأن تكون الترجمة مثلا: "بعيدا عن عين كل رقيب"، كان للمترجم رأيا آخر فجعل من معنى العين المراقبة المترصدة يتحول إلى معنى فكرة البعد عن الشبهة، وهنا أيضا وظّف المترجم تقنية التحوير (modulation).

- **ترجمة محمد عامر:**

"لا ريب في أنني أستطيع نزع الطوب بسهولة بالقرب من هذا البروز لإخفاء الجثة وردم كل شيء كما كان لتجنب أي مظهر مريب". (عامر، 2018، ص.22)

no eye could detect anything suspicious ⟵ تجنب أي مظهر مريب

انتهج محمد عامر في هذا المثال ذات المنهج الذي سلكه نجاتي صدقي، فحذف كلمة (eye) لتختفي تماما عن الترجمة، مُوظّفا مجدّدا تقنية التحوير(modulation)، ليصير تجنب العين الرقيبة هو نفسه تجنب أي مظهر مريب وفي هذا ابتعاد عن نسبي عن الأصل وإن كان لا يمس المعنى.

بهدف الخروج بنتيجة واضحة حول الاستراتيجية التي انتهجها كل من نجاتي صدقي ومحمد عامر في ترجمة الرمز (Eye) جمعنا جميع الأمثلة التي ورد فيها هذا الرمز وترجمتها في الجدول المبين أدناه:

الرقم	المثال	ترجمة نجاتي صدقي	التقنية	ترجمة محمد عامر	التقنية
1	upon the vacant eye-like windows (Poe,2018,p.221)	والجدران الشاحبة، والنوافذ الصغيرة (صدقي، 2018، ص.321)	تحوير	ونوافذه الدائرية الشاغرة (عامر،2018،ص.27)	تحوير
2	and the vacant and eye-like windows (Poe,2018,p.222)	وأشباح جذور الأشجار ونوافذ المنزل الصغيرة (صدقي،2018،ص.322)	تحوير	ونوافذ البيت الشبيهة بأعين مفتوحة شاغرة (عامر،2018،ص.28)	ترجمة حرفية
3	when I again uplifted my eyes to the house itself, (Poe,2018,p.223)	لما رفعت ناظري عن البحيرة، وتطلعت ثانية إلى المنزل،... (صدقي،2018، ص.323)	تحوير	قد يكون إيماني هذا هو سبب نظري مجدّدا ناحية البيت نفسه،...(عامر،2018،ص. 29)	تحوير
4	Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, (Poe,2018,p.223)	ولعلّ المراقب الدقيق الملاحظة، يكتشف صدعا يمتد من السطح... (صدقي،2018، ص.324)	تحوير	وربما تقع عينا الملاحظ المتفحص على تشققات لم تطلها يد أحد من قبل .... (عامر،2018، ص.30)	ترجمة حرفية

5	the eye, however, struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber (Poe,2018,p.224)	ومع ذلك فعيناي تحاولان عبثا رؤية زوايا الغرفة البعيدة، أو رؤية عقد السقف المجوف. (صدقي،2018، ص.325)	ترجمة حرفية	وجدت عينيّ تتوهان في محاولة للوصول إلى أبعد زاوية في الغرفة.... (عامر،2018،ص.31)	ترجمة حرفية
6	an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; (Poe,2018,p.224)	عينان واسعتان، سائلتان، براقتان جدا... (صدقي،2018، ص.326)	ترجمة حرفية	وعيناه كبيرتان مائعتان لامعتان إلى أبعد حد،... (عامر،31) (عامر،2018،ص.31)	ترجمة حرفية
7	and the now miraculous lustre of the eye, (Poe,2018,p.225)	... ولبريق عينيه العجيب، إلاّ أن أجفلا نفسي وأرعباها... (صدقي،2018، ص.326)	ترجمة حرفية	بشرته الشاحبة المروعة، والبريق البارز من عينيه... (عامر،2018،ص.32)	ترجمة حرفية
8	his eyes were tortured by even a faint light; (Poe,2018,p.225)	... وعيناه تتألمان من الضوء مهما كان ضئيلا،... (صدقي،2018، ص.327)	ترجمة حرفية	وعيناه تتعبان من أضعف شعاع ضوء... (عامر،2018،ص.32)	ترجمة حرفية
9	A sensation of stupor oppressed me as my eyes followed her retreating steps. (Poe,2018,p.226)	وقد اعتراني شعور من السبات وأنا أقتفي أثرها بناظري... (صدقي،2018، ص.329)	تحوير	تملكني شعور بالذهول بينما كانت عيناي ترقب خطواتها المتقهقرة... (عامر،2018،ص.33)	ترجمة حرفية
10	but the luminousness of his eye had utterly gone out. (Poe,2018,p.232)	كما أن البريق الذي كان يشع من عينيه قد تلاشى... (صدقي،2018، ص.335)	ترجمة حرفية	حتى النور النابع من عينيه بدا منطفئا تماما ... (عامر،2018،ص.42)	ترجمة حرفية
11	but, moreover, there was a species of mad hilarity in his eyes— (Poe,2018,p.233)	يضاف إلى ذلك معالم الجنون في عينيه،.... (صدقي،2018، ص.336)	ترجمة حرفية	ولكن هذه المرة لاحظت مرحا مجنونا يسود عينيه... (عامر،2018،ص.43)	ترجمة حرفية
12	from the wide and rigid opening of the eye as I caught a glance of it in profile. (Poe,2018,p.235)	كما تبين لي من جهة جانبية أنه غير نائم، بدليل أن عينيه الكليلتين مفتوحتان (صدقي،2018، ص.340)	ترجمة حرفية	إلاّ أني عرفت أنه مازال مستيقظا بعدما رأيت عينيه القويتين مبصرتين ولمحت شيئا منها	ترجمة حرفية

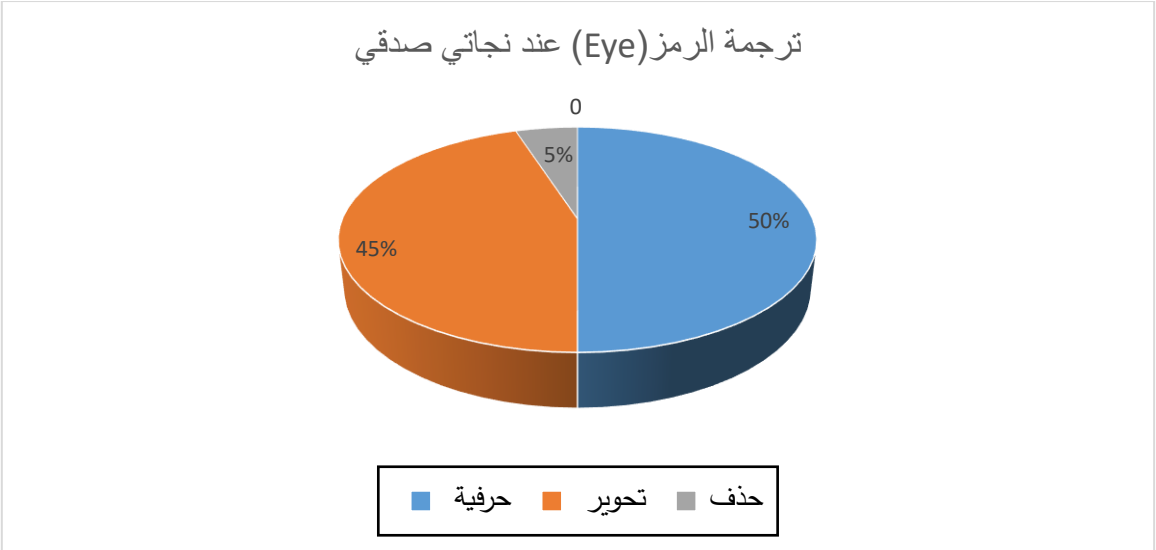
	(عامر،2018،ص.46)				
ترجمة حرفية	عيناه كانتا منحنيتين تماما أمامه،... (عامر،2018،ص.47)	تحوير	...فوجدته يسدد نظره إلى الأمام... (صدقي، 340)	His eyes were bent fixedly before him, (Poe,2018,p.235)	13
ترجمة حرفية	وأمسكت بالقط الغلبان من حنجرته ثم أزلت عينا من عينيه من مكانها.. (عامر،2018،ص.16)	ترجمة حرفية	ثم أحكمت الإمساك بالحيوان المسكين وانتزعت إحدى عينيه من محجرها! (صدقي،2018، ص.395)	and deliberately cut one of its eyes from the socket! (Poe,2018,p.84)	14
ترجمة حرفية	شفي بلوتو بطء، صار وجهه مخيفا بعين واحدة، ومع ذلك بدا بدون ألم (عامر،2018،ص.17)	ترجمة حرفية	وتعافى القط مع مرور الزمن، وكان محجر عينه الفارغ يبدو مفزعا حقا (صدقي،395)	The socket of the lost eye presented, it is true, a frightful appearance, but he no longer appeared to suffer any pain.(Poe,2018,p.84)	15
تحوير	وشنقته على فرع شجرة، فعلت هذا ودموعي تقطر من عيني والندم يذبح قلبي، (عامر،2018،ص.17)	تحوير	وأمسكت به وشنقته على غصن شجرة والعبرات تسيل على وجنتي. (صدقي،2018، ص.396)	hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; (Poe,2018,p.85)	16
تحوير	لا ريب في أن ما زاد من كرهي للقط الجديد هو اكتشافي صباح اليوم الذي جلبته فيه أنه كان بعين واحدة مثل بلوتو، (عامر،2018،ص.19)	تحوير	أنني اكتشفت في صبيحة اليوم التالي أنه أعور مثل بلوتو .. (صدقي،2018، ص.398)	on the morning after I brought it home, that, like Pluto, it also had been deprived of one of its eyes. (Poe,2018,p.87)	17
تحوير	لتجنب أي مظهر مريب. (عامر،2018،ص.21)	تحوير	وجصصته بالترابة القديمة فجاء بعيدا عن كل شبهة. (صدقي،2018، ص.400)	so that no eye could detect anything suspicious.(Poe,89)	18
ترجمة حرفية	انتصبت الجثة أمام أعينهم متحللة متخثرة الدماء. (عامر،2018،ص.23)	حذف	وسرعان ما سقطت الجثة على الأرض ملطخة بالدماء المتجمدة، وقد عمل الانحلال فيها عملا بليغا. (صدقي،2018، ص.402)	The corpse, already greatly decayed and clotted with gore, stood erect before the eyes of the spectators.(Poe,90)	19

20	Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire,(Poe,90)	وما كان أشد عجبي عندما رأيت القط الذي حملني على اقتراف الجريمة يجلس عند رأس الجثة وفمه أحمر قان، وعيناه تقدحان شررا (صدقي،2018، ص.402)	ترجمة حرفية	يرقد على رأسها بفم أحمر مفتوح وعين وحيدة من نار القط الذي حتني على ارتكاب جريمتي وسلمني إلى الجلاد. (عامر،2018،ص.23)	ترجمة حرفية

الجدول رقم 1: تقنيات ترجمة الرمز (Eye) في المدونة

	الحرفية	الحذف	التحوير
نجاتي صدقي	%50	%5	%45
محمد عامر	%75	%0	%25

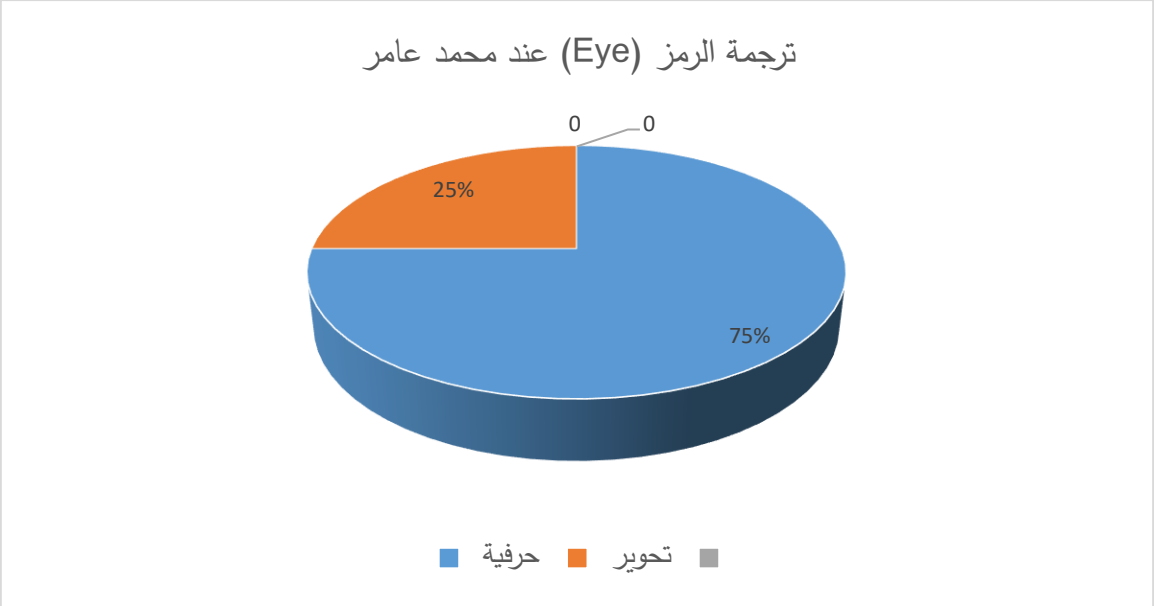
الجدول رقم 2: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرمز (Eye) في المدونة



الرسم البياني رقم 4: دائرة نسب ترجمة الرمز (Eye) عند نجاتي صدقي

نستقرأ من الرسم البياني أعلاه أنّ نجاتي صدقي قد وظّف ثلاث تقنيات في ترجمته للرمز (Eye) وكان ذلك بنسب متفاوتة: حيث وظّف الترجمة الحرفية بنسبة 50% أي

نصف الحالات، ثمّ تأتي تقنية التحوير في المرتبة الثانية بنسبة 45%، أمّا تقنية الحذف فكانت بنسبة 5% وهي أقل التقنيات توظيفا.



الرسم البياني رقم 5: دائرة نسب ترجمة الرمز (Eye) عند محمد عامر

نستقرأ من الرسم البياني أعلاه أنّ محمد عامر قد وظّف تقنيتان في ترجمته للرمز (Eye) وكان ذلك بنسب متفاوتة: حيث وظّف الترجمة الحرفية بنسبة 75% أي ثلاث أرباع الحالات، ثمّ تأتي تقنية التحوير في المرتبة الثانية بنسبة 25%، أمّا تقنية الحذف فلم يلجأ إليها المترجم في أي حالة من الحالات إلاّ من خلال تقنية التحوير.

2.1.2.4. رمزية المياه (Waters):

لطالما كانت الطبيعة مصدر إلهام للكتاب والشعراء باختلاف توجهاتهم أو مذاهبهم الأدبية، ذلك أنّ الإنسان قريب من الطبيعة بكل ما فيها من تفاصيل ولطالما أسقط عليها حالاته النفسية من حزن وشجن وفرح وغيرها من المشاعر الإنسانية المشتركة بين البشر.

استطاع ادغار آلان بو في قصة (*The Fall of the House of Usher*) أن يصنع سمفونية متناسقة من عناصر الطبيعة المختلفة، لكنه اختارها بعناية فائقة حتى تُعبّر بشكل جيد عن الحالة النفسية التي يمر بها الراوي، فاختار من الفصول خريفها ومن الطقس عواصفه ورياحه، لتتصهر العناصر الطبيعية فتحل محلها روابط شخصية تعكس حالته النفسية.

وقد اختار الكاتب فصل الخريف (Autumn) ووظّفه في العنوان فجاءت اللفظة (Fall) بمعنى السقوط وبمعنى الخريف أيضا. فالخريف هنا هو معادلُ للفناء والزوال، وينعكس على ذات الراوي الذي يشعر بالإحباط من المشهد الذي يقابله، وهذه الرموز تعبر عن وجهة نظر الكاتب وتُسهم في إضاءة عوالمه الداخلية.

تتفق جميع الشعوب والثقافات والحضارات باختلاف مشاربها وديانتها على أنّ الماء أساس الخلق ومنبع الحياة وبدونه تختفي معالم الحياة وتزول الكائنات.

ومنذ الأزل قدّس الإنسان الماء ونظرت له كثير من الحضارات كأصل الوجود، " وعند المصريين أن العالم ينبثق من الماء إلى الخليقة". (سيرنج ،1985/1992،ص.350). وما من اختلاف بين الأديان السماوية والأساطير والمأثورات الشعبية على دور الماء في عملية الخلق الأولى، وفي هذا المقام يلفت بن عمر (2021) إلى أنّ الشعوب والحضارات الغابرة كانت "تَعُدّه أصل الخلق وأول عنصر في الوجود، لذلك فهو يتميز بالأسبقية الزمنية والمعنوية عن بقية عناصر الوجود (التراب–الأرض) والهواء والنار. وقد احتل بذلك مكانة

هامة في الخيال المادي إذ تعددت الصور الرمزية التي يشكل الماء مادتها الأساسية (ص ص. 121–122). ويعززّ عجينة (1994) هذه الفكرة بقوله:

> الماء عند جميع شعوب العالم أصل لجميع الكائنات الحية، وهو كذلك ماء هائج مائج وطوفان تعاقب به البشرية، فيأتي على كل شيء، ولكنه في آن ينبئ بتجدد الحياة على وجه الأرض وبخلق جديد، وتضاف للماء معان رمزية أخرى يغدو معها رمزاً للحياة والخلود. (ص.252)

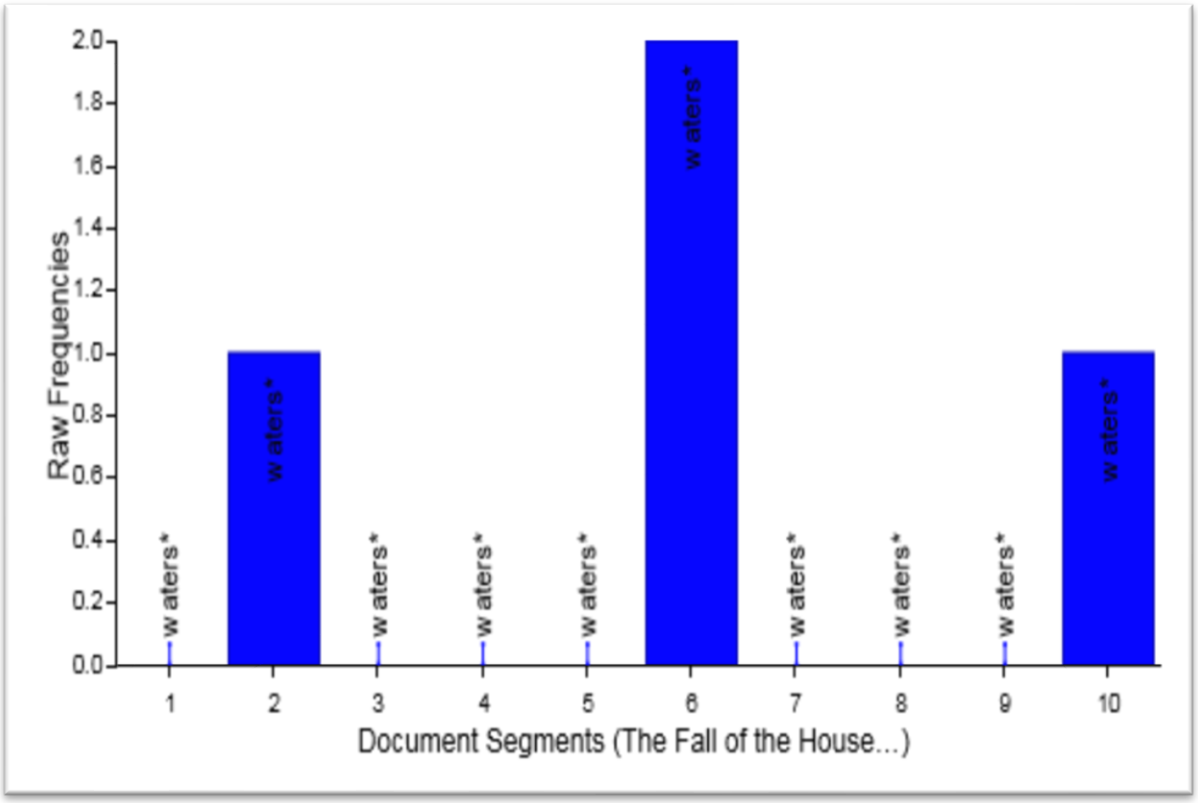
ومن أسرار سحر الماء أنّه غير ثابت فهو إمّا سائل أو غازي أو متجمد، يكون في البحر مالحا وفي النهر عذبا، ومن سمات تبدّله أيضا عدم ثباته على حال فقد يكون ساكنا في بئر أو بخيرة أو منبع وقد يثور طوفانا أو مطرا جارفا، لذلك كان رمزا للعديد من المتضادات حسب السياق والمقام.

وجاء في القرآن الكريم قوله تعالى في محكم آياته: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ [سورة الأنبياء، الآية: 21]، وهو عند المسلمين رمز للطهارة البدنية والنفسية فبه يكون الوضوء الذي يبدأ به المسلم الصلاة والعبادة، ويكون الماء بذلك وسيلة للتطهير رمزياً وعلى الحقيقة حيث يزيل أدران الجسد كما يتوسل به لإزالة الخطايا والآثام. ويحمل الماء دلالة التطهير وهو كذلك رمز للخصوبة والخير والحياة فليس غير الماء وسيلة لتخليص الإنسان من خطاياه وغسل أدرانه، وليس سواه مستقراً ومكاناً يعود فيه المرء إلى فطرته الأولى.

لقد استهل بو قصته القصيرة *(The Fall of the House of Usher)* بوصف الطبيعة المحيطة به وخلق بذلك شفرة رمزية معقدة عناصرها من الطبيعة والطقس، حيث يكمّل كل عنصر الآخر، والرمز (waters) جزء مهم من هذه التركيبة، لاسيما أنّ بو قد أخذ في توظيفه لهذا الرمز منحى آخر مناقض لما هو متفق عليه، ذلك أنّ الماء يرمز في العادة للحياة كما ذكرنا آنفا، فكل ما هو حي فوق هذه البسيطة يحيا بالماء ولا يمكن أن يستغني عنه، بل إنّ انقطاع الماء يرمز للموت المحتوم.

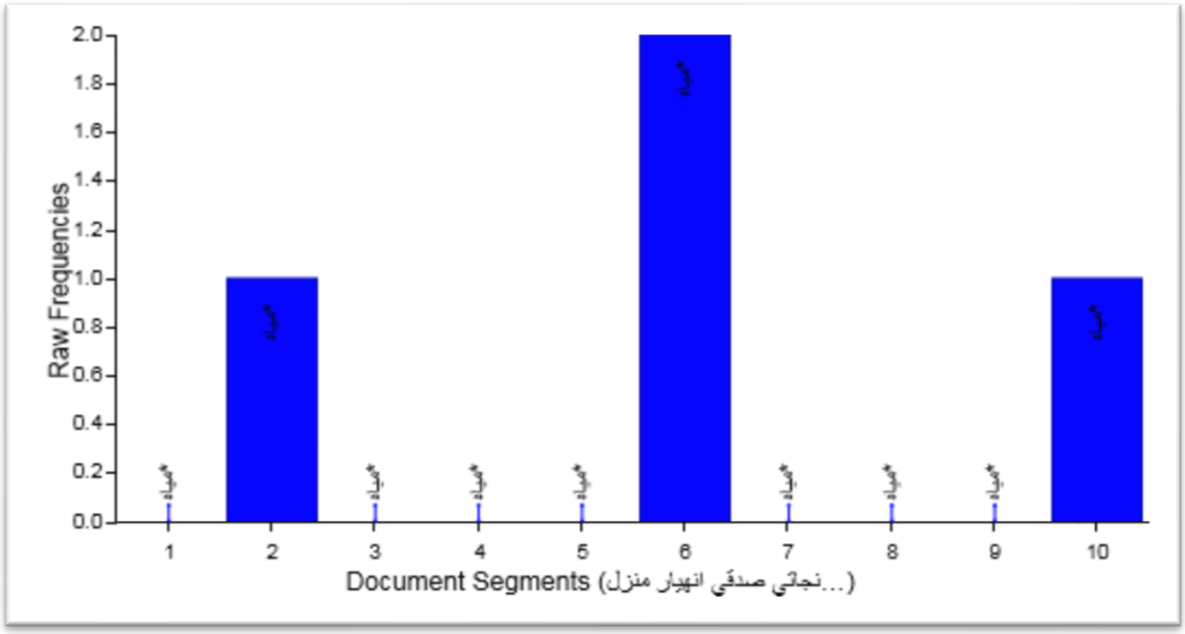
بالعودة إلى القصة القصيرة نرى أنّ المشهد برمّته يبعث على التشاؤم لذلك ربط بو رمزه (Waters) والذي يرمز للحياة في العادة بعنصر آخر وهو (The Tarn) فتلاحُم الماء مع البركة انبثق عنه رمز آخر، يرمز لنقيض الحياة والاستمرار، يرمز للهلاك والزوال والاندثار.

نرصد من خلال الرسوم البيانية أدناه تواتر الرمز (Waters) في المدونة وترجمته إلى اللغة العربية عند المترجمين نجاتي صدقي ومحمد عامر.



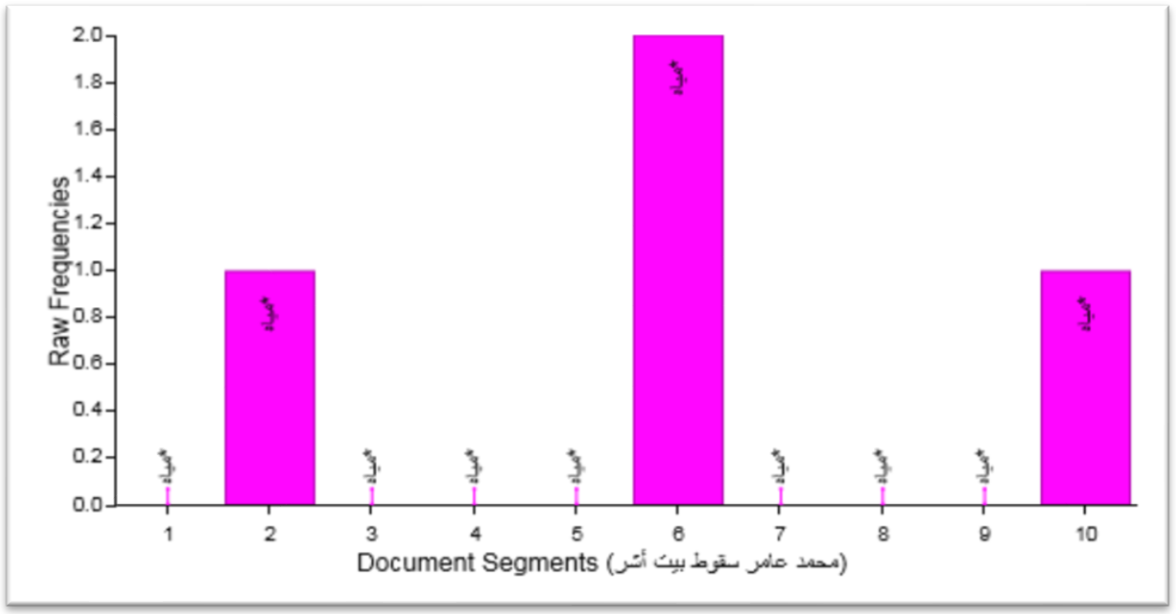
الرسم البياني رقم 6: تواتر الرمز (waters) في المدونة

نلاحظ من خلال الرسم البياني أعلاه أنّ إدغار آلان بو قد وظّف الرمز (waters) أربع (04) مرات في قصة (The Fall of the House of Usher) موزعة على طول القصة في البداية والنهاية وكذا خلال تشابك الأحداث في القصة.



الرسم البياني رقم 7: تواتر الرمز (مياه) في ترجمة نجاتي صدقي

تطابقت ترجمة نجاتي صدقي مع الأصل تطابقا تاما، فنرى من خلال الرسم البياني أنّ صدقي ركن إلى الترجمة الحرفية فجاءت اللفظة (مياه) ترجمة للفظة (Waters)، وكلاهما في سياق القصة يصبح رمزا لما أراده المؤلف الأصلي.



الرسم البياني رقم 8: تواتر الرمز (مياه) في ترجمة محمد عامر

نلاحظ من خلال الرسم البياني أعلاه أنّ محمد عامر أيضا اعتمد الترجمة الحرفية، ولم يختلف في ذلك عن المترجم نجاتي صدقي.

سوف نستعرض النماذج أدناه لنرى بتوسع أكبر كيف تعامل المترجمان نجاتي صدقي ومحمد عامر مع ترجمة هذين الرمزين.

النموذج رقم 1:

> The conditions of the sentience had been here, he imagined, fulfilled in the method of collocation of these stones—in the order of their arrangement, as well as in that of the many fungi which overspread them, and of the decayed trees which stood around— above all, in the long undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in **the still waters of the tarn**. (Poe, 2018, p.230)

تحوّلت المياه في هذا المشهد إلى مرآة عاكسة يرى من خلالها الراوي ذلك المنزل العتيد العتيق والذي يفلقه صدع يمتد من سقفه حتى يغرق في مياه البركة. فالمياه راكدة ولولا هذا الركود لما كان انعكاس البيت عليها، بالتالي تحلّ المياه محلّ المرآة التي تعكس حقيقة الأشياء وكأنّها ترسم صورة لما هو آت.

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

فاعتقاده كان متصلا (كما لمحت سابقا) بحجارة منزل أسلافه، فهو يتصور أن الحساسية متصلة بالطريقة التي بني فيها هذا المنزل، وبفطير الغراب النابت عليه وبالأشجار الهرمة القائمة حوله، وببقاء كل هذه الأشياء على ما كانت عليه منذ أقدم الأزمنة، **وبانعكاسها في مياه البحيرة الصغيرة الكامدة**. وفي رأيه أن

الحساسية المشار إليها متجمعة في الجو الذي تخلقه.. (صدقي، 2018، ص. 333)

يتقيّد نجاتي صدقي بالترجمة الحرفية فيما يتعلّق بترجمة الرّمز (waters) غير أنّه يضيف توصيفا للبحيرة وهو النعت **(الصغيرة)** وهو غائب في النص الأصلي. وكما أشرنا إليه سابقا فقد جمع بو بين الماء والبحيرة أو البركة حتى يكوّنا معا رمزا واحدا متكاملا ولم يُخفق نجاتي صدقي في هذا المسعى إنّما تطابق الأصل تقريبا مع الترجمة.

- **ترجمة محمد عامر:**

إلا أن اعتقاده كان مرتبطا (كما أشرت مسبقا) بتلك الأحجار الرمادية التي بني بها بيت آبائه وأجداده، ذلك الاعتقاد والشعور كان يغزو المكان ويغزو فكره معه بفضل تلك الأحجار– ربما بسبب تراتبها وربما بسبب العفن المتراكم عليها وربما أيضا بسبب تلك الأشجار المتعفنة – وثبات تلك الحالة بدون أي شيء يعكرها، **وانعكاس كل ذلك على مياه البحيرة الراكدة.** (عامر، 2018، ص.39)

اعتمد محمد عامر، شأنه في ذلك شأن نجاتي صدقي، تقنية الترجمة الحرفية فأفلح بذلك في إيصال الرمزية الكائنة بين الماء والبحيرة وانعكاس الصورة.

ونلفت الانتباه إلى أنّ نجاتي صدقي ترجم لفظة (Tarn) "ببحيرة " ولم يغيّر الترجمة على طول القصة. أمّا محمد عامر فقد ترجم (Tarn) "بركة" في الأمثلة الخمسة الأولى واختار ترجمتها "بحيرة" في الأمثلة الثلاثة المتتالية بعدها.

النموذج رقم 2:

> While I gazed, this fissure rapidly widened—there came a fierce breath of the whirlwind—the entire orb of the satellite burst at once upon my sight—my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder—**there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters**—and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "House of Usher." (Poe,2018,p.237)

تجسّد هذه الفقرة نهاية قصة (The Fall of the House of Usher) وفيها وصف لانهيار منزل عائلة آشر واللحظات الأخيرة التي سبقت ذلك، ومن خلالها عاد بو كما فعل في بداية القصة إلى تسخير عوامل الطبيعة التي تركت العنان للقوة والدمار، وتنتهي سلسلة غضب العناصر بصوت مدوي يصفه الكاتب بالعبارة التالية (the voice of a thousand **waters**)، لقد اختار بو المياه المتدفقة للتعبير عن القوة والعنفوان، فيتحول الماء في هذه الحالة من مصدر حياة إلى مصدر دمار.

والمتمعّن في تركيب العبارة **(the voice of a thousands waters)** لربّما يلفت انتباهه خروج الصيغة عمّا هو مألوف ومردّ ذلك هو اقتباس بو من التوراة هذه العبارة لإعطاء الماء رمزية دينية وكذا المشهد النهائي الذي يُنذر بفناء محتوم، إذ يحيل بو إلى ما جاء في سفر حزقيال 2:43 "وإذا بمجد إله إسرائيل جاء من طريق لشرق وصوته كصوت مياه كثيرة" (Frank & Magistrale, 1997).

إنّ هذا يُقوي الفرضية القائمة بأنّ بو يُوظف اللفظة (waters) في مقام الرمز الديني بالإحالة إلى التوراة.

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

ورأيت الصدع يتسع بسرعة أكثر فأكثر، والرياح تخترقه بقوة ويطل عنه البدر بكامله، فمادت الأرض بي، وأنا أرى جدران المنزل تنهار، وتحدث دويا هائلا، أشبه بما يحدثه دوي آلاف الشلالات مجتمعة **ومياه البحيرة العميقة الرطبة الآسنة** وهي على بعد خطوات مني، تبتلع أنقاض منزل أوشر بهدوء وإصرار. (صدقي،2018، ص. 342)

ترجم نجاتي صدقي (thousand waters) ←——— آلاف الشلالات مجتمعة

فهذا يعني أنّ لفظة مياه هنا جاءت بمثابة إضافة، فصار هنالك تكرار في الترجمة، وكان على المترجم الاكتفاء عند هذا الحد، لأنّ بو في النص الأصلي يصف صوتا قويا يشبهه بصوت مياه جارفة (thousand waters) وهي عبارة يقتبسها من التوراة وبعدها تبتلع البحيرة أنقاض المنزل وليست مياه البحيرة التي تبتلعها.

- **ترجمة محمد عامر:**

حملقت في الشق وهو يزداد اتساعا، ثم جاءت زوبعة عنيفة فجرت مدار القمر أمام عيناي، اضطرب عقلي وأنا أرى جدران البيت العظيمة تتقطع إربا، ثم صدر صوت صياح عنيف جدا كصوت بحر عظيم، **واقتربت مياه البحيرة العميقة الداكنة من قدمي وغطت** ركام "بيت آشر" في صمت. (عامر، 2018، ص 39).

ترجم محمد عامر (thousand waters) ←——— بحر عظيم

فهذا يعني أنّ لفظة مياه هنا أيضا جاءت بمثابة إضافة، فصار هنالك تكرار في ترجمة اللفظة، وهو المسار نفسه الذي سار عليه نجاتي صدقي.

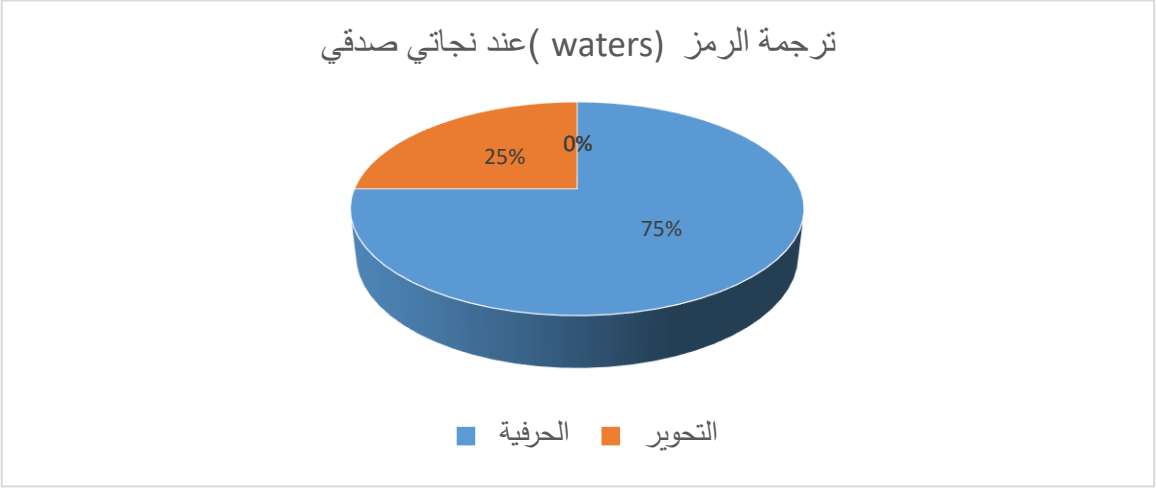
الجدول أدناه يبين توجه المترجمين نجاتي صدقي ومحمد عامر لدى ترجمة الرمز (Waters)

الرقم	المثال	ترجمة نجاتي صدقي	التقنية	ترجمة محمد عامر	التقنية
1	extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn. (Poe,2018, p.223)	إلى أن يضيع أثره في مياه البحيرة الكالحة. (صدقي،324) (صدقي،2018،ص.32)	حرفية	حتى تظل طريقها إلى مياه البركة الراكدة. (عامر،2018، ص.30)	حرفية
2	and of the decayed trees which stood around—above all, in the long undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in the still waters of the tarn. (Poe,2018, p.230)	وببقاء كل هذه الأشياء على ما كانت عليه منذ أقدم الأزمنة، وبانعكاسها في مياه البحيرة الصغيرة الكامدة (صدقي،2018،ص.33)	حرفية	وانعكاس كل ذلك على مياه البحيرة الراكدة ... (عامر،2018، ص.39)	حرفية
3	, in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls. (Poe, 2018, p.230)	متجمعة في الجو الذي تخلقه الجدران والمياه. (صدقي،2018،ص.33)	حرفية	...في كثافة الجو حول المياه والجدران.. (عامر،2018، ص.39)	حرفية
4	there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters— (Poe,2018, p.237)	وتحدث دويا هائلا، أشبه بما يحدثه دوي آلاف الشلالات مجتمعة..... (صدقي،2018،ص.34)	تحوير	ثمّ صدر صوت صياح عنيف جدا كصوت بحر عظيم.. (عامر،2018، ص.48)	تحوير

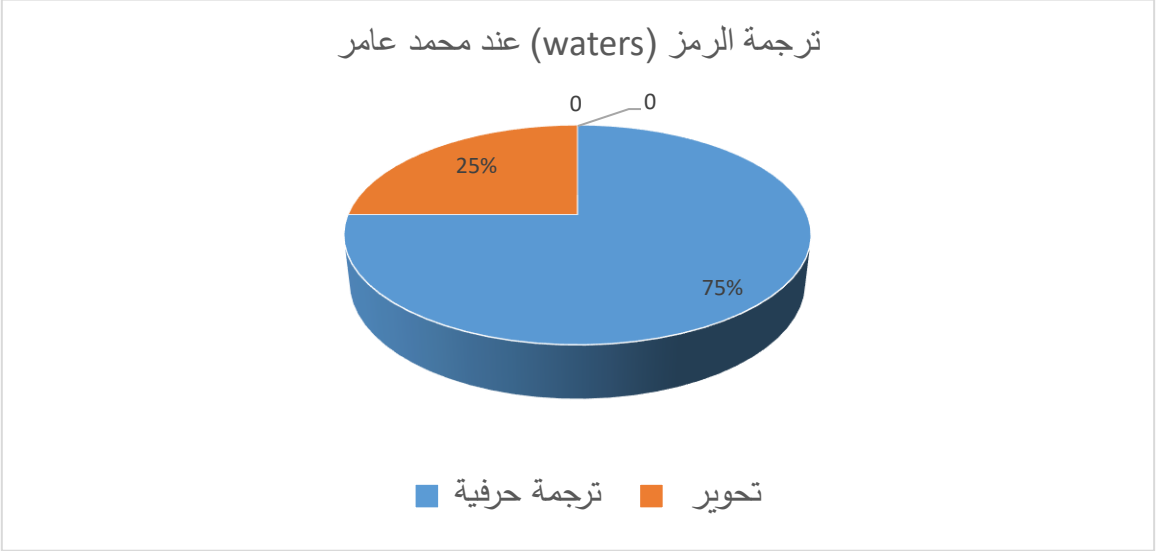
الجدول رقم 3: تقنيات ترجمة الرمز (Waters) في المدونة

	الحرفية	التحوير
نجاتي صدقي	%75	%25
محمد عامر	%75	%25

الجدول رقم 4: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرمز (Waters) في المدونة



الرسم البياني رقم 9: دائرة نسب ترجمة الرمز (Waters) عند نجاتي صدقي



الرسم البياني رقم 10: دائرة نسب ترجمة الرمز (Waters) عند محمد عامر

3.1.2.4. رمزية القط (Cat):

إنّ أهم رمز في قصة (*The Black Cat*) هو القط (The Cat) بحد ذاته، فهو الرمز المحوري الذي يطغى على القصة بكل ما يحمله هذا الحيوان الأليف عادة من صفات وأسماء، إذ يتخذ إدغار آلان بو من القط الأسود رمزا لشعور الراوي بالذنب ومقت الذات والحاجة الملحّة لتطبيق العقاب وأخذ الجزاء (Sova,2007)، لكنه يُحوّر هذا الرمز على مراحل متعددة ليرمز في كل مرة لحالة نفسية مختلفة.

في مستهل القصة يصف بلوتو القط الأسود الوديع ويغدق عليه بكامل حبه وعطفه، ثمّ مع تطوّر الأحداث يتحول القط بلوتو إلى ألدّ أعداء الراوي حتى يصل كرهه له إلى اقتلاع عينه ثمّ الإجهاز عليه شنقا. يختفي بلوتو ويظهر في القصة القط الأسود ذا البقعة البيضاء على صدره، شبيه بلوتو، والذي ينتهي الراوي بدفنه حيا مع زوجته المقتولة بعد محاولة فاشلة لقتله.

وقد اختلفت الشعوب والحضارات في نظرتها للقط لذلك تشكلت صورة هجينة لهذا الحيوان الأليف تجمع بين الخير والشر، فقد يرمز تارة للطيبة والخير وتارة للشر والمكر.

إنّ القطط جميعها لا تسبب نحسا، لكنّ أيّا منها لا يسبب السعد. فالهرّة تخفي في ذنبها شعرة شيطان وإذا كانت لا تملك قرنين فوق رأسها، فلأنّها استبدلت بهما سمكة نيئة تحسبها شهية. من صادف هرّا صباح سفره لم يتفاءل خيرا في يومه. لا ينبغي للمرء أن يركب البحر عندما ينظّف هرّ وجهه، مما ينذر بهبوب عاصفة، إذا أدار الهرّ ظهره للنار

المشتعلة في الموقد، أنذر بفيضان. إذا صهب لون وبره فسيكون عدد الغرقى كبيرا. إذا ماء هرّ فسينقلب الجو، يمكن للهر أن يكون وسيلة لإيقاف الحريق: ويكفي لذلك أن نلقي هرّا أسود في اللهب (كانافاجيو، 1993/1990).

يرمز القط إلى الخير والشر معا ويمكن تفسير ذلك ببساطة بتصرفات القطط التي قد خبيثة حينا ووديعة حينا آخر. في اليابان مثلا هو حيوان يحمل الشؤم، قادر على حدّ معتقدهم أن يسلب النساء أرواحهن ويتقمص أرواحهن. عند البوذيين يُعتقد أنّه الوحيد مع الأفعى الذي لم يأبه لموت بوذا، وهو ما يمكن النّظر له كإشارة للحكمة البالغة، وله في الهند قداسة وتنصب له التماثيل. في كمبوديا تُقام به طقوس الاستسقاء حتى يومنا هذا، في مصر القديمة كان للقط أيضا قدسية. وعلى هذا المنوال اختلفت الشعوب والحضارات في نظرتها للقط فصارت صورته هجينة تجمع بين الخير والشر، وما يشيع أيضا عن القطط أنّ لها سبعة أرواح وأنّها تموت بصعوبة وهذا ما نستشفه في قصة القط الأسود لبو (Chevalier & Gheerbrant, 1982).

بعكس الفكر الغربي لا نجد في الفكر العربي ما يوحي بكون القط كائنا خارقا للعادة أو متصلا بعالم الأرواح بل إنّ الإسلام لم ينبذ القطط بل هي من الحيوانات الطاهرة التي يمكن تربيتها في البيت بعكس الكلاب مثلا.

والقطط حاضرة في السرد العربي أيضا ونذكر أشهر هذه الأعمال المجموعة القصصية (خمارة القط الأسود) لنجيب محفوظ وهي مجموعة قصصية صدرت سنة 1969 تضم تسع عسر (19) قصة تحمل عنوان المجموعة.

بالنظر إلى مجمل أعمال إدغار آلان بو، نثرا وشعرا، نرى أنّ حضور الحيوانات في هاته الأعمال يبدو لافتا وملحاحا، إذ أدرج بو هذه الحيوانات في كتاباته وأفرد لها مساحات في قصصه لتنوب عن النفس البشرية وغرائزها ومكامنها، فربط ببراعة لا نظير لها بين الحيوانات وشخصيات القصة. ويمكن تقسيم هذه الحيوانات في أعمال بو إلى مجموعتين: الحيوانات الواقعية والحيوانات الافتراضية.

أولا: الحيوانات الواقعية:

تتصف بالكآبة والوحدة والهوس بالموت، توحي بالسوداوية والطبيعة المعقّدة للنفس البشرية وتسلط الضوء على الحالة المعيشية للأشخاص وكذا حالتهم النفسية. يوظف بو صور هذه الحيوانات ويستخدمها كأداة لكشف شخصية أو غريزة شخص ما كما تكشف عن العالم الداخلي للأشخاص وروحانيتهم. نذكر في هذا السياق الغراب (The Raven) بطل قصيدته التي تحمل هذا الاسم، أين يرمز هذا الطير الأسود للموت والفراق الأبدي بين الشاعر ومحبوبته (Lenore) لينور.

ثانيا: الحيوانات الافتراضية

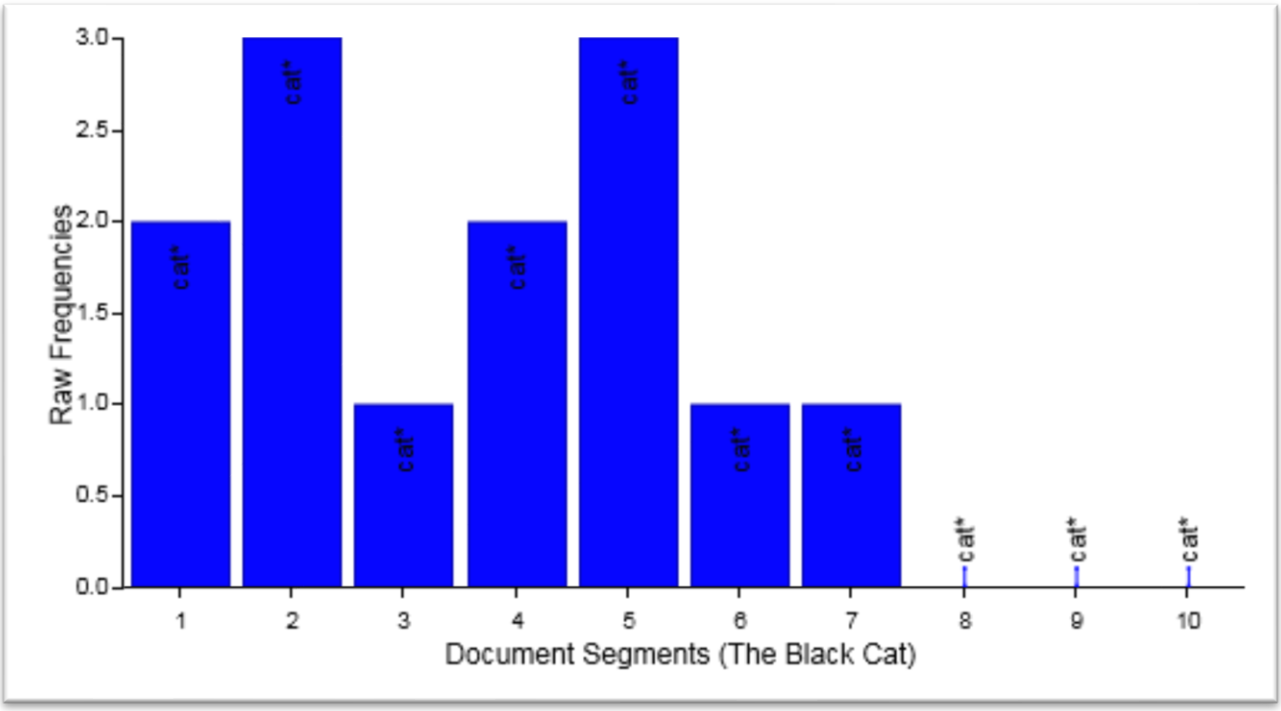
من خلالها يعبّر بو عن رغبة بني البشر في معرفة ذواتهم ومعرفة العالم. حاول خلق مجال أوسع من خلاله يستطيع الفرد تغيير نمط حياته. ترمز هذه الحيوانات الغريبة في قصصه للخطيئة والموت. نذكر في هذا السياق الحصان الناري (The fiery horse) في

قصة (Metzengerstein) وفي هذه القصة يجعل بو من الحصان الناري رمزا لشر اللاعقلانية لما تخرج عن نطاق السيطرة. عبر صورة الحصان الناري يكشف المؤلف الشر الكامن في الإنسان. بدافع الانتقام والحسد والرغبة في الانتصار الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى تدمير الناس لأنفسهم. ومن بين الحيوانات الافتراضية الأخرى التي جعلها بو جزءا من قصصه نذكر: The Gold Bug (الخنفسة الذهبية)، The Sphinx(أبو الهول).

وبالعودة إلى قصة (The Black Cat) نرى أنّ الراوي قد نوّه منذ بداية القصة أنّ لهذا القط علاقة بالمعتقدات الراسخة لدى الشعوب وحتى أنّ زوجته وإن لم تكن من أولئك الذين يصدّقون تلك الخرافات إلاّ أنّها كانت ترى في القطط جانبا مظلما متعلقا بالسحر والساحرات وكان ذلك تمهيدا لما هو آت. وبذات التقنية التي استخدمها بو في قصة سقوط منزل آشر أراد أن ينبئ القارئ بمكروه سيحدث لاحقا.

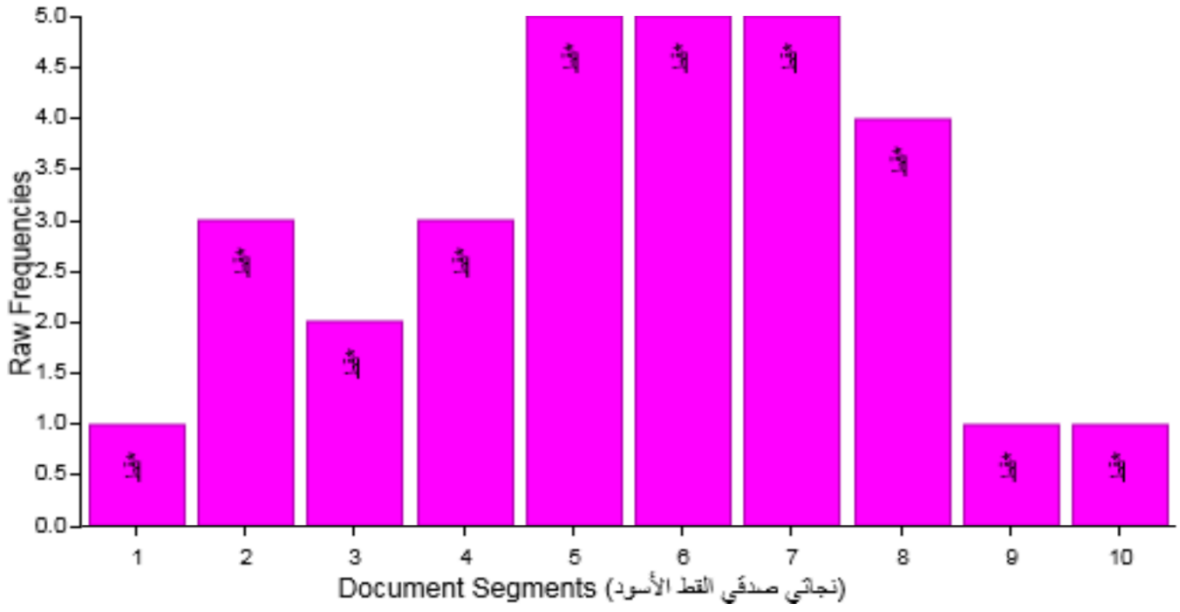
والقط ليس قطا فحسب بل هو قط أسود فاقتران القط بالسواد له رمزية تشاؤمية لامحالة. حينما ينحدر الراوي إلى قاع السقوط والانحراف يصبح القط الأسود طريدته المفضلة ولا تبرد نار غضبه حتى يقتلع إحدى عينا القط ويُجهز عليه.

سوف نحصي تواتر اللفظة (cat) ونقارنه مع تواتر اللفظ (قط) في ترجمة كل من نجاتي صدقي ومحمد عامر.



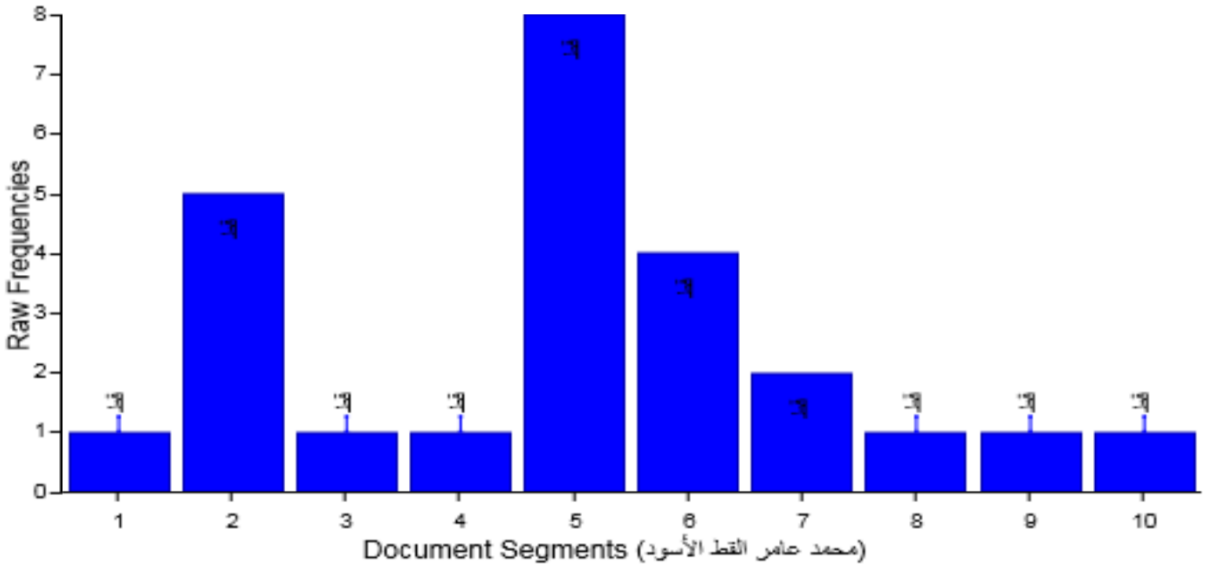
الرسم البياني رقم 11: تواتر الرمز (Cat) في المدونة

من خلال الرسم البياني نرى أن إدغار آلان بو قد وظّف اللفظ (Cat) ثلاث عشر (13) مرة في قصة (The Black Cat).



الرسم البياني رقم 12: تواتر الرمز (قط) في ترجمة نجاتي صدقي

نلاحظ من خلال الرسم البياني أعلاه أنّ نجاتي صدقي قد كرر اللفظ (قط) ثلاثون (30) مرة وهو ما يتجاوز ضعف تواتر اللفظة (Cat) في النص الأصلي.



الرسم البياني رقم 13: تواتر الرمز (قط) في ترجمة محمد عامر

نلاحظ هنا أيضا أن محمد عامر قد وظف اللفظ (قط) تقريبا ضعف ما وظفه الكاتب الأصلي، بالتحديد خمسا وعشرون (25) مرة.

النموذج رقم 1:

> I married early, and was happy to find in my wife a disposition not uncongenial with my own. Observing my partiality for domestic pets, she lost no opportunity of procuring those of the most agreeable kind. We had birds, gold-fish, a fine dog, rabbits, a small monkey, and **a cat.** (Poe, 2015, p.83)

يتحدث الراوي عن نفسه وعن ولعه بالحيوانات وكيف أنّه بعد زواجه اقتنى حيوانات

أليفة من بينها قط، والواقع أنّ إدغار آلان بو قد أنهى قائمة الحيوانات الأليفة بالقط لأنّه سيكون محور الأحداث، لا يمكن من هذا المثال أن نستشف ما هو آت من أحداث ودور هذا القط الأليف بعد ذلك في مجرى الأحداث.

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

لقد تزوجت صغير السن، وكنت سعيدا لأن أجد في زوجتي ميلا لا يتعارض مع ميولي، فإذ رأت ما أكنه من حب للحيوانات الأليفة عمدت إلى اقتناء الأنواع المستحبة منها، فكان عندنا طيور وأسماك مذهبة، وكلب جميل، وقرد صغير، **وقط**. (صدقي،2018، ص. 394)

يُترجم نجاتي صدقي أسماء كل الحيوانات ترجمة حرفية بما فيها القط، وليس للمترجم خيار آخر.

- **ترجمة محمد عامر:**

تزوجت في سن مبكرة، وسعدت أنها ذات نزعة إنسانية تجاه الحيوانات مثلي، لاحظت زوجتي ولعي بالحيوانات الأليفة المنزلية، فلم تضع وقتا وجلبت ألطف الحيوانات، جلبنا طيور وسمكة ذهبية وكلب من سلالة جيدة وأرانب وقرد صغير **وقط**.(عامر،2018، ص. 16)

يُترجم محمد عامر أيضا أسماء كل الحيوانات ترجمة حرفية بما فيها القط، ويبقى

للقارئ أن يستقرئ رمزية الحيوان تباعا من مجريات القصة.

النموذج رقم 2:

"In the meantime, **the cat** slowly recovered" (Poe, 2015, p.84).

يواصل إدغار آلان بو، عند حديثه عند قطه، في توظيف اللفظة (The Cat) على الرغم من أنّ قطّه يحمل اسما هو بلوتو إلاّ أنّه لا يحبّذ أن يسميه بهذا الاسم لكي يكسر أواصر العلاقة الموجودة بينهما، فهو حين يُسميه بلوتو فهو يرمز للشر داخل هذا القط، أما عند استعماله اللفظة (cat) فهو يحاول البحث عن الموضوعية.

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"وتعافى القط مع مرور الزمن" (صدقي، 2018، ص. 395).

التزم نجاتي صدقي بخيار الكاتب الأصلي واختار الترجمة الحرفية، وكان هذا نهجه تقريبا في كامل القصة عندما يتعلق الأمر بهذا اللفظ بالذات.

- **ترجمة محمد عامر:**

"شفي بلوتو ببطء" (عامر،2018، ص. 17).

نلاحظ أن محمد عامر خلافا لنجاتي صدقي لم يلتزم هنا بالترجمة الحرفية إنّما استبدل لفظة قط باسم العلم (بلوتو)، وإن كان اسم القط لكن المؤلف الأصلي تعمّد عدم توظيف هذا الاسم لما يرى فيه من شر ولؤم، وكأنّه بعد شفاء بلوتو أراد أن يفتح صفحة

جديدة معه بعد عن التعنيف.

الجدول أدناه يبين التقنيات التي استخدمها المترجمان لترجمة الرمز (Cat):

الرقم	المثال	ترجمة نجاتي صدقي	التقنية	ترجمة محمد عامر	التقنية
1	The Black Cat (Title)	القط الأسود (العنوان)	حرفية	القط الأسود (العنوان)	حرفية
2	We had birds, gold-fish, a fine dog, rabbits, a small monkey, and **a cat**. (Poe,2015,p.83)	... فكان عندنا طيور وأسماك مذهبة، وكلب جميل، وقرد صغير، وقط . (صدقي،2018،ص. 394)	حرفية	جلبنا طيورا وسمكة ذهبية وكلبا من سلالة جيدة وأرانب وقردا صغيرا وقطا (عامر،2018، ص.16)	حرفية
3	…made frequent allusion to the ancient popular notion which regarded all black **cats** as witches in disguise. (Poe,2015,p.84)	حتى إن زوجتي كلما تحدثت عن فطنته رددت القول الشعبي القديم، بأن القطط السود ليست سوى سحرة متنكرين. (صدقي،2018،ص. 394)	حرفية	فعندما تتحدث عن القط تشير إلى قول قديم يرى بأن القطط السوداء ساحرات متخفيات، (عامر،2018، ص.16)	حرفية
4	Pluto—this was the **cat**'s name—was my favourite pet and playmate. (Poe,2015,p.84)	ولقد أطلقنا على القط اسم بلوتو فغدا صديقا لي حميما، (صدقي،2018،ص. 394)	حرفية	كنا نقول للقط "بلوتو".. حيواني المفضل ورفيق لهوي، (عامر،2018، ص.16)	حرفية
5	One night, returning home much intoxicated from one of my haunts about town, I fancied that **the cat** avoided my presence. (Poe,2015,p.84)	وعدت ذات ليلة إلى البيت وأنا مخمور، وخيل إلى أن القط يتهرب مني، (صدقي،2018،ص. 395)	حرفية	وفي إحدى الليالي عدت إلى المنزل ثملا قادما من أحد الأماكن التي أتردد عليها في المدينة، خُيّل إلى أن بلوتو يتجنب مقابلتي، (عامر،2018، ص.16)	تحوير

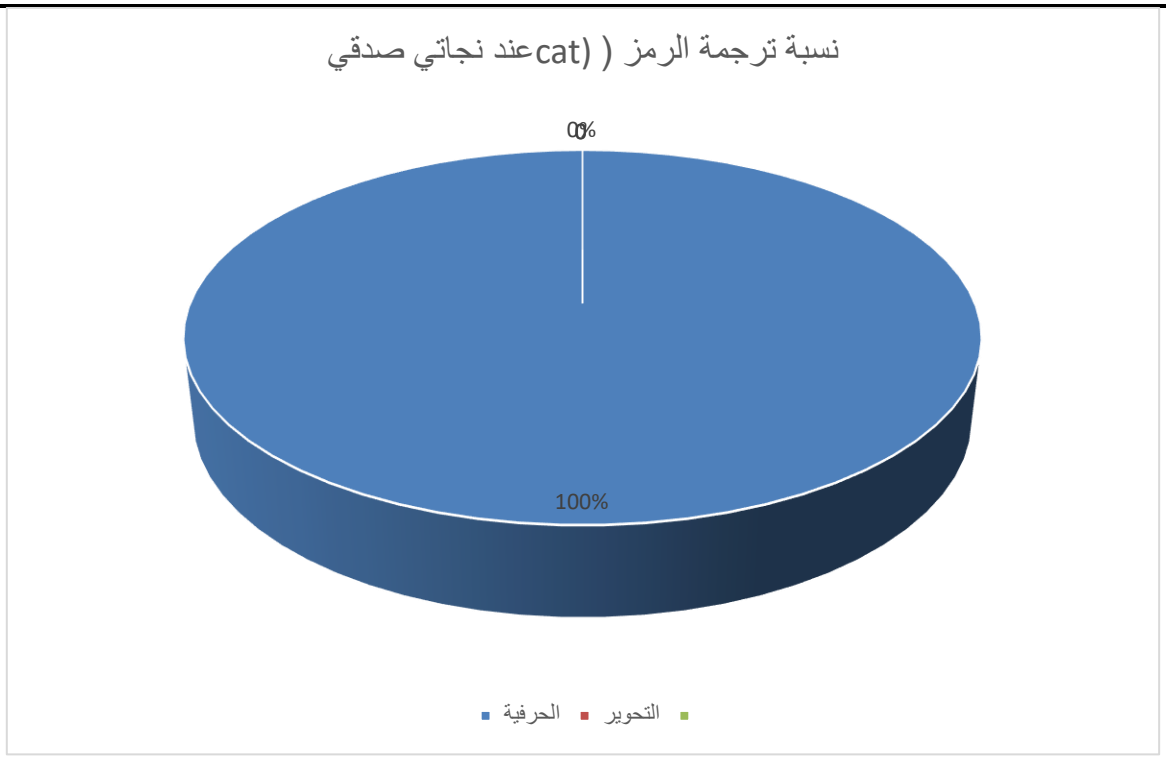
6	In the meantime **the cat** slowly recovered. (Poe,2015,p.84)	وتعافى القط مع مرور الزمن، (صدقي،2018،ص. 395)	حرفية	شفي بلوتو ببطء، (عامر،2018، ص.16)	تحوير
7	I approached and saw, as if graven in bas relief upon the white surface the figure of a gigantic **cat**. (Poe,2015,p.86)	فلما اقتربت من الجدار وقع بصري على شكل قط كبير محفور على صفحة الجدار (صدقي،2018،ص. 397)	حرفية	دنوت منهم ورأيت صورة قط عملاق ارتسم بنقش بارز خفيف على الجدار الأبيض (عامر،2018، ص.18)	حرفية
8	The cat, I remembered, had been hung in a garden adjacent to the house. (Poe,2015,p.86)	لكنني لما أعملت الفكر قليلا تذكرت أنني شنقت القط في حديقة متاخمة للمنزل.. (صدقي،2018،ص. 397)	حرفية	تذكرت أني شنقت القط في حديقة مجاورة للبيت، (عامر،2018، ص.18)	حرفية
9	For months I could not rid myself of the phantasm of **the cat**, (Poe,2015,p.86)	وانقضت أشهر عديدة وأنا لا أستطيع التخلص من خيال القط المشنوق المحترق، (صدقي،2018،ص. 397)	حرفية	ولأشهر مضت بعد الحادثة لم أتخلص من شبح بلوتو (عامر،2018، ص.18)	تحوير
10	It was a black cat—a very large one—fully as large as Pluto, and closely resembling him in every respect but one. (Poe,2015,p.84)	فسرت نحوه ونظرت إليه عن كثب، فإذا هو قط أسود كبير، كثير الشبه مع بلوتو باستثناء كتلة من الشعر الأبيض.(صدقي،2018،ص ص.398.397)	حرفية	دنوت منه ولمسته بيدي، قط أسود ضخم جدا مثل بلوتو، يشبه بلوتو في كل شيء تقريبا، (عامر،2018، ص.19)	حرفية
11	…but this cat had a large, although indefinite splotch of white, covering nearly the whole region of the breast. (Poe,2015,p.86)	كثير الشبه مع بلوتو باستثناء كتلة من الشعر الأبيض غطت عنقه وجزءا من صدره. (صدقي، 2018، ص ص.398.397)	حرفية	ولكن لهذا القط لطخة بيضاء ضخمة غير محددة الشكل على صدره بالكامل (عامر، 2018، ص.19)	حرفية

12	With my aversion to this cat, however, its partiality for myself seemed to increase. (Poe,2015,p.87)	وكلما أبديت كراهيتي للقط زاد بي تعلقا وصار يتبع خطاي بإصرار عجيب... (صدقي،2018،ص. 399)	حرفية	ورغم نفوري من القط بدأ ولعه بي يزيد.. صار يلاحقني أينما ذهبت بكل عناد صعب أن أصفه لك، (عامر،2018، ص.19)	حرفية
13	The cat followed me down the steep stairs, and nearly throwing me headlong, exasperated me to madness. (Poe,2015,p.88)	ولحق بي القط وأنا أنزل الدرج وتعثرت به، وكدت أتدهور،(صدقي،400) (صدقي،2018،ص. 400)	حرفية	وجدت القط يتبعني إلى سلم شديد الانحدار، وكاد أن يطرحني أرضا، استشطت غضبا، (عامر،2018، ص.21)	حرفية

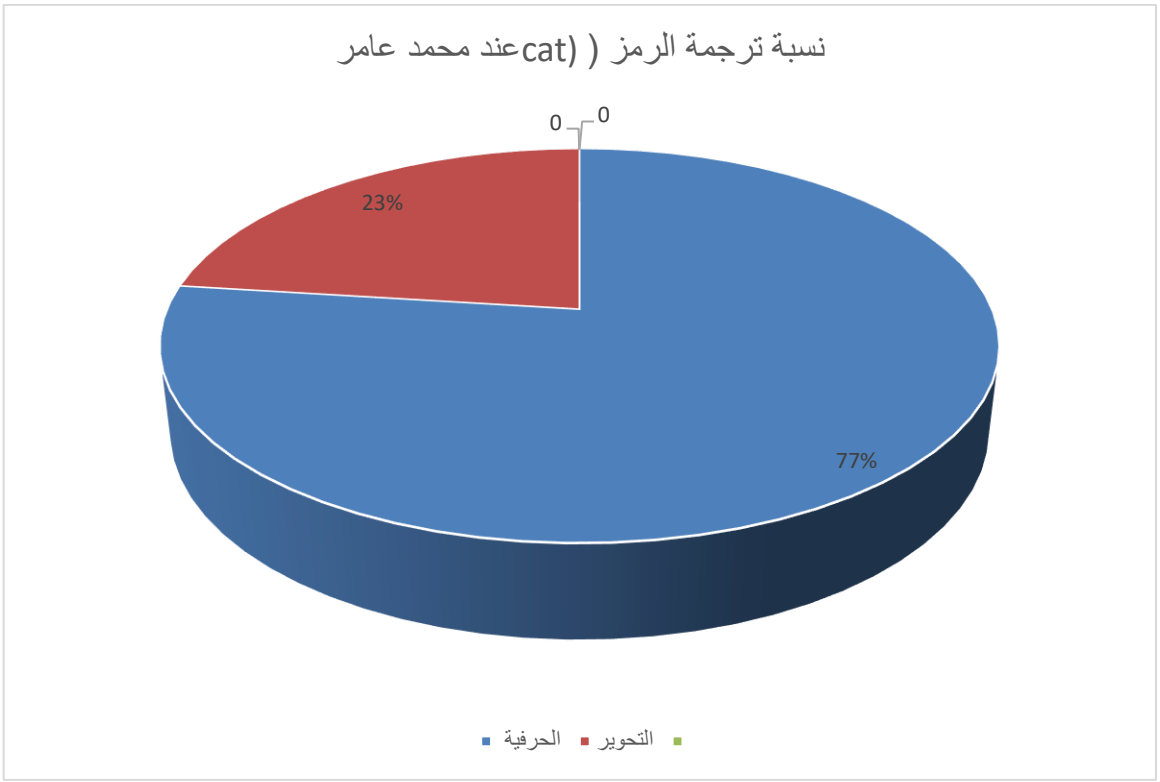
الجدول رقم 5: تقنيات ترجمة الرمز (Cat) في المدونة

	الحرفية	التحوير
نجاتي صدقي	%100	%0
محمد عامر	%77	%23

الجدول رقم 6: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرمز (Cat) في المدونة



الرسم البياني رقم 14: دائرة نسب ترجمة الرمز (cat) عند نجاتي صدقي



الرسم البياني رقم 15: دائرة نسب ترجمة الرمز (cat) عند محمد عامر

الرقم	الرمز	ترجمة نجاتي صدقي	التقنية	ترجمة محمد عامر	التقنية
1	Tempest (Poe,2015,p.232)	الرياح / العاصفة (صدقي،2018،ص ص. 336-342)	حرفية	الزوبعات/ العاصفة (عامر،2018،ص ص. 42-48)	حرفية
2	Storm(Poe,2015,pp. 232-236)	العاصفة – الرياح (صدقي،2018،ص ص. 336-342)	حرفية	العاصفة (عامر،2018،ص ص.43-48)	حرفية
3	Wind(Poe,2015,p.233)	الرياح (صدقي،2018،ص ص. 336-342)	حرفية	الرياح(عامر،2018،ص ص. 43-44)	حرفية
4	Gust(Poe,2015,p.232-236)	الرياح (صدقي،2018،ص ص. 336-342)	حرفية	الرياح(عامر،2018،ص ص. 43-44)	حرفية
5	Satellite(Poe,2015,p.237)	البدر (صدقي،2018،ص ص. 342)	حرفية	القمر (عامر،2018،ص ص. 44-48)	حرفية
6	Moon(Poe,2015,p.233-236)	البدر / القمر (صدقي،2018،ص ص. 342)	حرفية	البدر / القمر(عامر،2018،ص ص. 48)	حرفية
7	Autumn (Poe,2015,p.221)	الخريف(صدقي،2018، ص ص. 342)	حرفية	الخريف(عامر،2018،ص ص. 27)	حرفية

8	Clouds(Poe,2015,p.221-233)	الغيوم (صدقي،2018،ص ص. 321-337)	حرفية	الغيوم (عامر،2018،ص ص. 27-44)	حرفية
9	Heavens(Poe,2015,p.221)	السماء (صدقي،2018،ص ص. 321)	حرفية	السماء (عامر،2018،ص ص. 27-44)	حرفية
10	Sedges(Poe,2015,p.221)	جذوع الأشجار(صدقي،2018، ص ص. 321-322)	حرفية	جذوع الأشجار (عامر،2018،ص ص. 27-29)	حرفية
11	Trunks(Poe,2015,p.221-223-230)	جذوع (صدقي،2018،ص ص. 321-322)	حرفية	جذوع (عامر،2018،ص ص. 27-29)	حرفية
12	Trees(Poe,2015,p.232)	أشجار (صدقي،2018،ص ص. 322-333)	حرفية	أشجار (عامر،2018،ص ص.29-39)	حرفية
13	Tree-stems(Poe,2015,p.222)	جذوع(صدقي،2018،ص ص. 321-322)	حرفية	حشائش(عامر،2018،ص ص. 27-28)	حرفية
14	Tarn (Poe,2015,p.223-237)	بحيرة/ بركة (صدقي،2018،ص ص. 322-342)	حرفية	بحيرة/بركة(عامر،2018،ص ص. 39-48)	حرفية

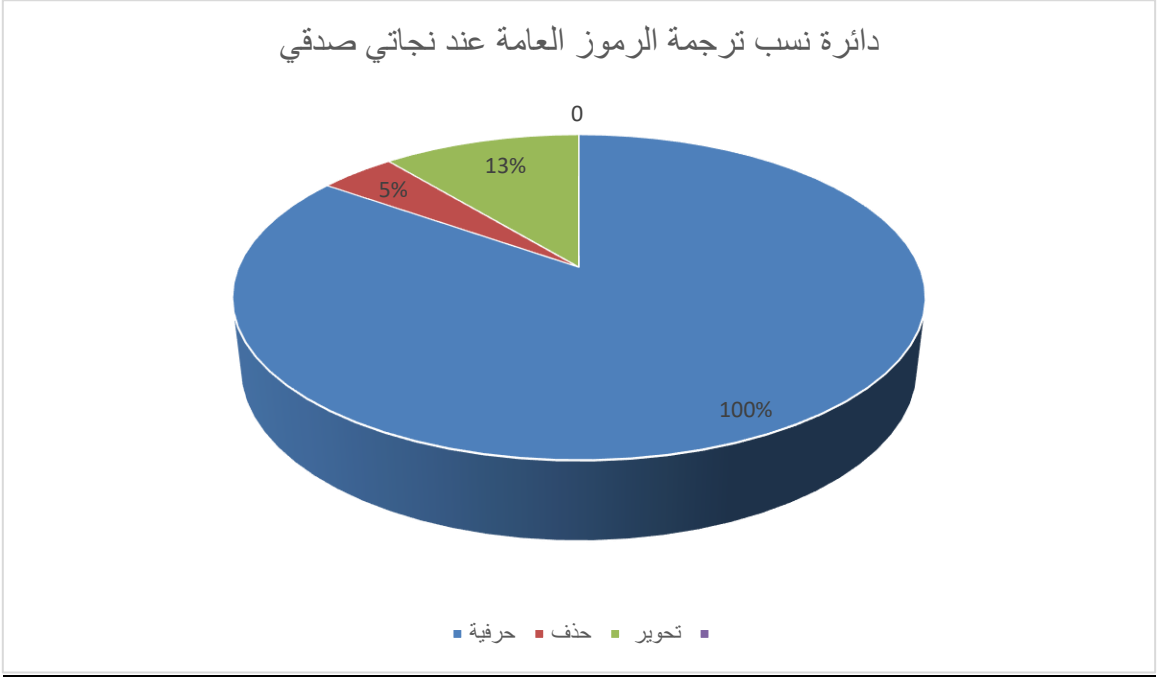
15	Minute-fungi (Poe,2015,p.223-230)	الكمأ الصغير (صدقي،2018،ص. 324)	حرفية	الحشائش الأرضية(عامر،2018،ص ص. 28)	تحوير
16	Waters (Poe, 2015, p.230-237)	مياه/شلالات(صدقي، 2018،ص ص. 324-342)	حرفية + تحوير	مياه/بحر(عامر،2018،ص ص. 30+48)	حرفية + تحوير
17	House (Poe, 2015, p.221-237)	المنزل(صدقي،2018،ص ص. 321-342)	حرفية	البيت (عامر،2018،ص ص. 27-48)	حرفية
18	Windows (Poe, 2015, p.221-229)	نوافذ(صدقي،2018،ص ص. 321-327)	حرفية	نوافذ(عامر،2018،ص ص. 30-45)	حرفية
19	Fissure (Poe, 2015, p.223-237)	صدع (صدقي،2018،ص ص. 324-342)	حرفية	شق (عامر،2018، ص. 48)	حرفية
20	Eyes (Poe, 2015, p.221-235)	عين (صدقي،2018،ص ص. 325-336)	حرفية +تحوير+حذف	عين (عامر،2018،ص ص. 27-48)	حرفية + تحوير
21	Cat (Poe, 2015, p.83-88)	قط (صدقي،2018،ص ص. 393-402)	حرفية + تحوير	قط (عامر،2018، ص ص. 15-23)	حرفية+تحوير

22	Fire (Poe, 2015, p.85-90)	نار (صدقي،2018، ص ص. 396-400)	حرفية	نار (عامر،2018، ص. 23)	حرفية

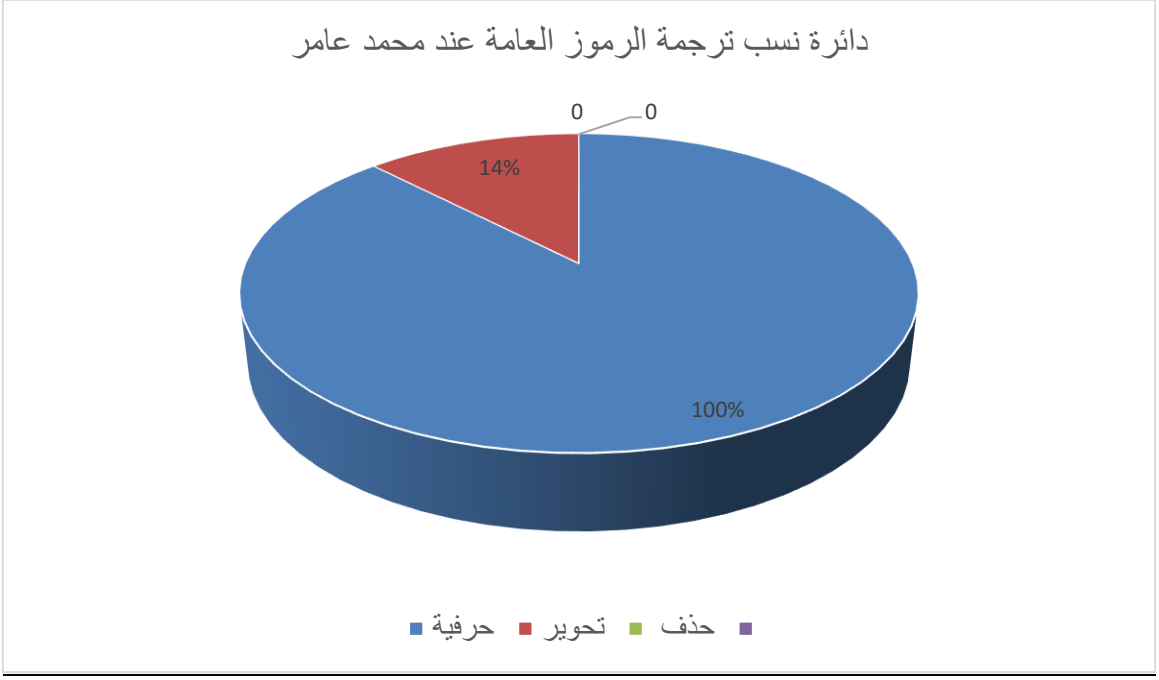
الجدول رقم 7: تقنيات ترجمة الرموز العامة في المدونة

	الحرفية	الحذف	التحوير
نجاتي صدقي	%100	%5	%13
محمد عامر	%100	%0	%14

الجدول رقم 8: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرموز العامة في المدونة



الرسم البياني رقم 16: دائرة نسب ترجمة الرموز العامة عند نجاتي صدقي



الرسم البياني رقم 17: دائرة نسب ترجمة الرموز العامة عند محمد عامر

2.2.4 الرموز الخاصة:

1.2.2.4 رمزية أسماء الشخصيات:

بشكل عام تؤدي أسماء العلم–أسماء الشخصيات بالتحديد–في النصوص الأدبية الوظيفة نفسها التي تؤديها خارج النصوص أي في الحياة اليومية. فالاسم هو هوية الشخص والباب الذي نلجه قبل التعرف على الفرد بشكل معمق، ومن هنا المثل الشائع بين العامة: "لكل امرئ من اسمه نصيب"، ومعنى ذلك أننا نحمل بين طيات معاني أسمائنا ملامحنا الشخصية، وبالرغم من عدم وجود إثبات علمي لهذا الاعتقاد السائد والراسخ بين العوام إلاّ أنّ الناس يتخيّرون أسماء أبنائهم على هذا الأساس ويتفاءلون باختيار أسماء تحمل دلالات الغنى أو الحكمة والعمر المديد، وإن كان الآباء لا يملكون سلطة صدق نبوءة الاسم فالكاتب

يملك كل ذلك وأكثر فهو يتخيّر أسماء شخصيات قصته أو روايته وله مطلق الحرية في اختيار كل تفاصيل حياة هذه الأخيرة ويجعلها تتطابق مع معنى الاسم.

يتخيّر إدغار آلان بو أسماء شخصياته بعناية فائقة، وهو في العادة لا يعطي أسماء لجميع شخصياته إنّما لأهمها والتي ترمز أسمائها لأمر معين يوحي بمآل القصة.

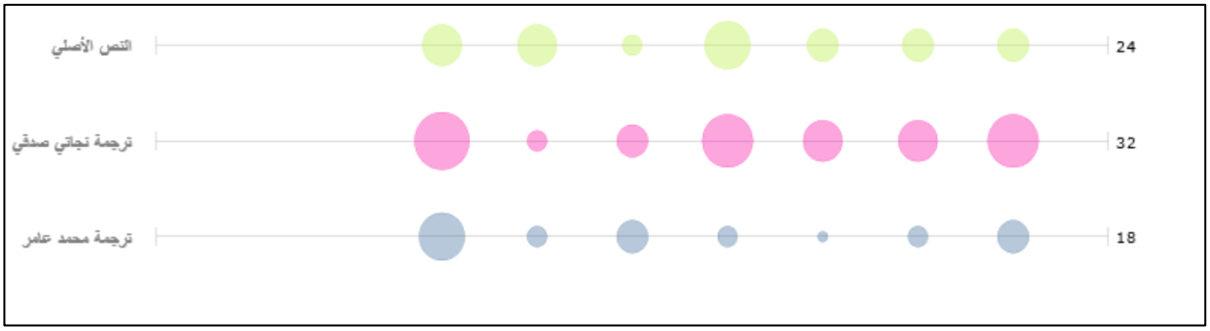
نرى في قصة (*The Fall of the House of Usher*) أنّ الراوي وهو شخصية محورية في القصة لا يحمل اسما، أما شخصيتا الطبيب والخادم فهما فرعيتان ولا عجب في عدم ذكر اسمهما.

نُحصي في قصة (*The Fall of the House of Usher*) ثلاث شخصيات هي:

- (Usher): اسم العائلة العريقة الزائلة وهو اسم المنزل أيضا.
- (Roderick): صديق الراوي وآخر أفراد سلالة آشر.
- Madeline: الأخت التوأم لرودريك.

وأما في قصة (*The Black Cat*) فنحصي اسما واحدا هو اسم القط Pluto.

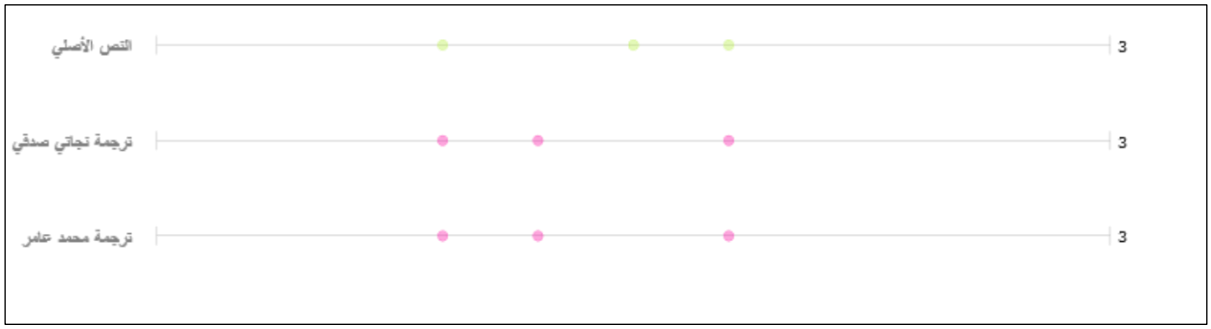
نرصد من خلال الرسوم البيانية التالية تواتر أسماء الشخصيات في القصتين وترجمتها:



الرسم البياني رقم 18: تواتر الرمز (Usher) وترجمته إلى اللغة العربية

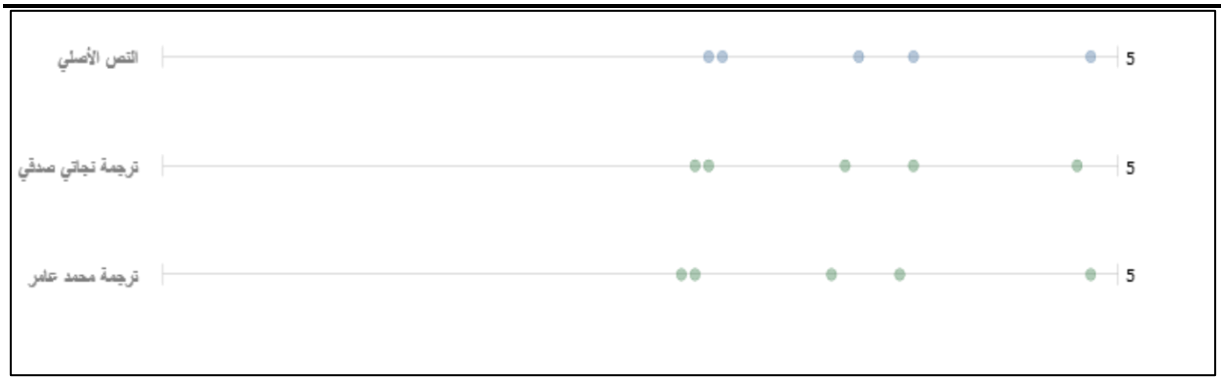
نلاحظ من خلال الرسم البياني أعلاه أنّ إدغار آلان بو وظّف اسم العلم (Usher) أربعا وعشرين مرة، ولا غرابة في ذلك كون الأخوين آشر هما الشخصيتان الرئيستان في القصة وكون المنزل أيضا يحمل اسم العائلة.

يفوق توظيف نجاتي صدقي لاسم العلم (أوشر) توظيف اسم العلم (Usher) في النص الأصلي، إذ يتكرر اثنين وثلاثين (32) مرة، بما يفوق الأصل بثمان (08) مرات. أما محمد عامر فقد تواتر في ترجمته اسم العلم (أشر) ثماني عشر (18) مرة.



الرسم البياني رقم 19: تواتر الرمز (Roderick) وترجمته إلى اللغة العربية

نلاحظ من خلال هذا الرسم البياني أنّ هنالك توافق تام بين تواتر إسم العلم Roderick في النص الأصل نقله إلى اللغة العربية (رودريك) وهذا كما يبينه الرسم البياني أيضا في ترجمة نجاتي صدقي ومحمد عامر.



الرسم البياني رقم 20: تواتر الرمز (Madeline) وترجمته إلى اللغة العربية

نلاحظ من خلال هذا الرسم البياني أنّ هنالك توافق تام بين تواتر إسم العلم (Madeline) في النص الأصل نقله إلى اللغة العربية (مادلين) وهذا كما يبينه الرسم البياني أيضا في ترجمة نجاتي صدقي ومحمد عامر.

الرسم البياني رقم 21: تواتر الرمز (Pluto) وترجمته إلى اللغة العربية

نلاحظ من خلال هذا الرسم البياني أنّ اسم العلم (Pluto) يتكرر سبع مرات في النص الأصلي إلاّ أنّه تكرّر خمس مرات في ترجمة نجاتي صدقي وتكرر خمس عشر مرة في ترجمة محمد عامر أي أكثر من ضعف المرات التي جاء فيها اسم العلم في النص الأصلي.

النموذج الأول:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy **House of Usher**. (Poe,2015,p.22).

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

قضيت نهارا مظلما ساكنا من أيام الخريف الكئيبة، وأنا أمتطي جوادا عبر الريف النائي، وكانت الغيوم الداكنة المخفضة متلبدة في السماء تضغط على كياني وتكده، وما إن أسدل المساء أستاره حتى رأيت نفسي أمام **منزل "أوشر" الموحش**. (صدقي،2018،ص.321)

- **ترجمة محمد عامر:**

في يوم ممل مظلم ساكن من أيام الخريف التي تتدلى فيها الغيوم من السماء بكبرياء؛ كنت أسير وحيدا على ظهر حصاني داخل حقل حزين يتيم، وبعدما تهادت ظلال الليل على الدنيا وقعت عيناي على **"بيت أشر" الكئيب**. (عامر، 2018، ص.27)

في هذه القصة اختار إدغار آلان بو اسما للعائلة هو (USHER) والتي تعني بالإنجليزية الحاجب أي الشخص الذي يتكفّل بإدخال الزائر إلى البناية أو المحكمة أو غيرها

إلى أن يبلغ القاعة التي يريد ارتيادها وفي هذا تنويه لدور آشر في إقحام الراوي في عالمه الواقعي الذي يمثّل البيت وعالمه الافتراضي وهو عقله.

وقد جاء في قاموس Merriam-Webster's الشرح التالي لكلمة Usher:

Usher, noun, pl -ers [count]: a person who leads people to their seats in a theater, at a wedding, etc. (Merriam-Webster's, 2008, p.1812).

Usher verb, always followed by an adverb or preposition -ers;-ered; -er-ing [+ obj]: to lead (someone) to a place. (Merriam-Webster's, 2008, p.1812).

وقد عزّز بو اختياره هذا بتوظيف الفعل (Ushered) كما في المثال التالي:

"The valet now threw open a door and **ushered** me into the presence of his master". (Poe, 2015, p.224)

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"ثم تقدمني خادم آخر بخطوات خفية صامتة، **واقتادني** إلى مكتب مولاه بصمت تام، عابرا ممرات مظلمة كثيرة". (صدقي، 2018، ص.325)

- **ترجمة محمد عامر:**

"فتح الخادم باب غرفة ثم **قدمني** إلى سيده". (عامر، 2018، ص.30).

هذا المثال يمثل افتتاحية القصة القصيرة (*The Fall of the House of Usher*) ويذكر فيها بو منزل صديقه لأول مرة ما إن يتراءى له. لا يوجد في النص الأصلي ما يوحي بأنّ بو أراد التركيز على المنزل بشكل من الأشكال، غير أننا نلاحظ في ترجمة

نجاتي صدقي أنّه قد وضع اسم العلم **أوشر** بين شولتين، ولم يتكرر هذا مجددا، أي جاءت ترجمة الاسم دون وضع الشولتين.

استخدم المترجم تقنية الاقتراض لترجمة اسم العلم وأضاف الشولتين لجذب الانتباه إلى الاسم ورمزيته.

المترجم محمد عامر نهج المترجم نجاتي صدقي لكنه وضع "بيت أشر" بين شولتين ولم يكتف باسم العلم وحده، لكن بخلاف نجاتي صدقي عّمم على كلّ أسماء العلم في القصة.

عندما نتأمل النص الأصلي نجد أنّ إدغار آلن بو في نهاية القصة وضع The House of Usher بين شولتين وذلك عندما تهادى المنزل واختفى تحت ناظري الراوي كما سنلاحظ في المثال:

“and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “House of Usher.” (Poe, 2015, p.237).

لاريب أنّ الاقتراض هنا يُعرّي الاسم من رمزيته فاسم (آشر) باللغة العربية لا يعني شيئا، وبالتالي لا يمكن أن يُحيل إلى معنى ما أو يرمز لفكرة معينة. هنا نفقد عنصرا رمزيا مهما في القصة، وتحدث خسارة في المعنى. الترجمة هنا جعلت النص يفقد عنصرا رمزيا مهما.

النموذج الثاني:

Nevertheless, in this mansion of gloom I now proposed to myself a sojournof some weeks. Its proprietor, **Roderick Usher**, had been one of my boon companions in boyhood; but many years had elapsed since our last meeting. (Poe, 2015, p.222).

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

وعلاوة على ذلك كله، فقد جئت إلى هذا المنزل لأقضي فيه بضعة أسابيع، وصاحبه هو **رودريك أوشر**، أحد أخداني في سني الحداثة، وقد انقضت سنون عديدة منذ أن التقينا لآخر مرة، إلى أن تلقيت منه مؤخرا رسالة وأنا في مكان قصيّ من البلاد، تصر على أن أكون أنا الرد بذاتي. (صدقي،2018،ص.322)

- **ترجمة محمد عامر:**

كان "**رودريك أشر**" مالك البيت؛ أحد رفقائي الطيبين فيما مضى، ولكن عمرا قد مضى منذ آخر لقاء بيننا، ربما مؤخرا فقط وصلني خطاب من بقعة بعيدة في الريف – خطاب منه – يلح علي فيه بالمجيء ولا يقبل فيه إلا بالموافقة من جانبي... (عامر، 2018، ص. 28)

"Roderick Usher's given name is of Germanic origin and can be translated as « famous power » (hroth=fame,riki=power)". (Wefes, 2012, p.6)

النموذج الثالث:

"While he spoke, the lady **Madeline** (for so was she called) passed slowly through a remote portion of the apartment, and, without having noticed my presence, disappeared".(Poe,2015,p.226).

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"وبينما كان الرجل يتحدث إليّ مرت بنا **الليدي مادلين** إذ هكذا كانوا يدعونها، وهي تسير ببطء نحو القسم البعيد في المنزل، ثم اختفت دون أن تلحظ وجودي مع شقيقها" (صدقي، 2018، ص.329).

- **ترجمة محمد عامر:**

"وبينما كان يتحدث، مرت **السيدة "مادلين"** – هكذا كان اسمها – من ركن بعيد في الغرفة بدون أن تلاحظ وجودي، ثم اختفت. (عامر، 2018، ص33).

سبق وذكرنا لما تعرضنا لرمزية اسم الشخصيات في هذه القصة أنّ اسم (Madeline) ينحدر من اسم (Mary Magdalene) (أنظر ص.160) وهو يرمز لطهارة النفس والروح التي لاتخلو أيضا من الذنوب والآثام وكما تحررت ماريا المجدلية من عبء الذنوب تحررت مادلين من القبر الذي حُبست فيه.

ومن جهته يرى Wefes (2012) أنّ اسم (Madeline) هو النسخة الإنجليزية والفرنسية لاسم (Magdalene)، ويضيف أنّ الاسم كتابة ونطقا قريب من العبارة (mad line) أي (السلالة المجنونة).

إذا نظرنا إلى هذه التفسيرات والتأويلات لاسم (Madeline) سوف نرى بسهولة أنّ إدغار آلان بو قد اختار اسم هذه الشخصية بكل تريّث وتمعن وكان هدفه أن يَرمز اسم هذه الشخصية لمكانة مادلين داخل بيت آشر ثمَّ ليرمز إلى الجنون الذي مسّ عائلة آشر حتى قضى على جميع أفرادها الواحد تلو الآخر ليبقى التوأمان مادلين ورودريك يصارعان تبعات هذا المرض حتى يقضي عليهما كما كان الحال بالنسبة لبقية العائلة قبلهم.

أمّا عن رمزية الخطيئة التي يحملها هذا الاسم فهنالك دراسات نذكر منها على سبيل المثال كلّ من: ,(Matta,2018) , (Perry & Sedeholm,2009) قد ركّزت على أنّ بو قد أخفى داخل رموزه سرا يخفيه رودريك حول خطيئة ارتكبها مع أخته فكان وابل العذاب الذي صبّ عليهما في نهاية القصة عقابا على الذنب المسكوت عنه.

والواقع أنّ هنالك من يذهب بعيدا في تفسير رمزية الشخصيتين المبهمتين في القصة التوأمين رودريك ومادلين، إذ هنالك تلميح بأنّهما يمثلان شخصية واحدة مضطربة كما يشرح (Hayes):

"Similarly, Roderick Usher and his twin sister Madeline represent two halves of a single identity, which only achieves unity in death." (Hayes, 2009, p. 81)

ويرمي ذلك إلى ترسيخ فكرة ،وإن بدت غريبة، أنّ رودريك ومادلين نصفين لكيان واحدة لاتصل إلى التوحد إلاّ بعد الموت.

ويمكننا الاستناد إلى الاقتباس الذي بدأ به إدغار بو القصة:

Son cœur est un luth suspendu

Sitôt qu'on le touche il résonne. De beranger. (Poe,2015,p95)

حيث يستهل "إدغار آلان بو" القصة بالاقتباس (Epigraph)، والذي يمثّل البيتين الأخيرين من أغنية بعنوان "Le refus" أي الرفض للشاعر الفرنسي "جان بيار دو بيرانجي"، لكن في البيت الأصلي نجد "mon cœur" وليس "son cœur"، أي أن "إدغار آلان بو" قد استبدل "mon" بـ "son" والتي تترك نوعا من الإبهام، فهل يقصد "قلبه" أي رودريك أو قلبها "مادلين"، ولم يأت هذا التحريف اعتباطيا، بل أراد "بو" أن يرمز به إلى أنْ لا فرق بين الشقيقين وكأنّ أحدهما هو الآخر.

النموذج الرابع :

Pluto --this was the cat's name --was my favorite pet and playmate. (Poe, 2015, p.84).

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

ولقد أطلقنا على القط اسم **بلوتو** فغدا صديقا لي حميما، أطعمه بذاتي ويتبعني أينما ذهبت، بل أجد مشقة لردعه عن تعقبي في الشوارع. (صدقي، 2018، ص.394).

- **ترجمة محمد عامر:**

"كنا نقول للقط "**بلوتو**"... حيواني المفضل ورفيق لهوي، أنا من أطعمه، وكان يلازمني أينما ذهبت في أرجاء المنزل، بل كان من المرهق إثناؤه عن مرافقتي إلى الشارع" (عامر، 2018، ص16).

أراد إدغار آلان بو منذ البدء أن يُلبس قطه الأسود لباس الشر والسحر فذكر أنّ زوجته التي وإن لم تكن تؤمن بالخرافات إلاّ أنها كانت تشير في عديد المناسبات إلى المعتقد الشعبي حول القطط كونها ساحرات مقنعة. وقد يبدو ذلك حديثا عارضا إلاّ أنّ بو أراد عمدا لفت نظر القارئ إلى هذا الأمر حتى يُمهّد لما هو آت. ثمّ يختار بطل القصة اسما لقطه غير مألوف، فلماذا اسم (بلوتو) دون غيره من الأسماء .

لا يتوانى إدغار آلان بو عن توظيف الأساطير المختلفة وشخصياتها في قصصه وأشعاره فيوظّف منها العديد من الشخصيات التي تخدم أغراض العمل الأدبي سواء كان شعرا أم نثرا (Hayes,2004)، وبالعودة إلى الأساطير الاغريقية وجدنا أنّ بلوتو هو اسم آلهة اغريقية، واللافت للنظر أنها آلهة العالم السفلي والظلام، فهذه التسمية لم تأت عبثا، حيث جاء في موسوعة (*Greco-Roman Mythology*) الشرح التالي:

> Pluto (*Greek):*1. "The Wealth"; a euphemism for Hades the god, which the ancient Greeks preferred to use when talking about one so dreaded. The name Pluto was later adopted by the Romans to refer to the god of the Underworld, a hard and inexorable being who dwelled beneath the secret places of the earth in a gloomy palace among barren fields. (Dixon-Kennedy, 1998, p.254).

بلوتو(Pluto) (يونانية): كلمة تعني "الثراء"؛ كناية عن الإله هاديس، والتي فضل الإغريق القدماء استخدامها عند الحديث عن شخص مروع للغاية. اعتمد الرومان لاحقا اسم بلوتو

(Pluto) للإشارة إلى إله العالم السفلي ، وهو كائن قاس لا يرحم يعيش في الأماكن السفلية من الأرض داخل قصر كئيب بين الحقول القاحلة.

ليس أمام المترجم في هذه الحالة خيار غير خيار الترجمة الحرفية، إلاّ أنّ ذلك بالطبع ستكون له انعكاسات على المتلقي، فنحن حين نقرأ النص المترجم لا نستشرف الشر الكامن في القط الأسود الذي يصوّره بو بلغته الأصلية وينحاز المعنى بشكل أو بآخر في اللغة العربية بسبب الاختلافات الثقافية واختلاف وجهات النظر.

وفي السياق ذاته يرى Lefèvre (1992) أنّ الكتّاب يعمدون أحيانا لتوظيف أسماء الشخصيات في القصة أو الرواية أو القصيدة لوصف تلك الشخصيات ويضيف أن الاسم يحمل في غالب الحالات تلميحا لاسم ما أو صفة معينة داخل تلك اللغة، وأنّ هذا التلميح يتيح للقراء تحديد معالم الشخصية بشكل أدق، وبهذه الطريقة تكون تلك الأسماء رمزية تضيف معنى إيجابيا أو سلبيا للشخصية أو الشيء المرموز إليه .

أسماء العلم بشكل عام وأسماء الشخصيات بشكل خاص تحتاج كثيرا من التريث لدى ترجمتها ولاسيما الأسماء الرمزية التي تحمل معنى أعمق مما تبدو عليه للوهلة الأولى وترجمتها إلى اللغة العربية ستحمل غرابة إلى القارئ لأن الثقافة والمرجعيات مختلفة تماما.

إنّ ترجمة هاته الأسماء سيكون نتيجتها خسارة في الترجمة، ولربما يكون الاقتراض الحل الأنسب مع تهميش يشرح فيه المترجم المغزى الرمزي للاسم.

2.2.2.4 رمزية عناوين الكتب:

جاء ضمن القصة أيضا ذكر لرواية "Mad Trist of sir Launcelot Canning" مع نهاية قصة .."The Fall of the House of Usher" إنّ بو نفسه هو من كتب هذه الرواية لكن ليجعلها أكثر مصداقية نسبها إلى السير لاونسيلوت كانينج Sir Launcelot Canning اسم الكاتب من صنع بو؛ ومن خلال نسب هذا الكتاب إلى مؤلف آخر، فسوف تبدو المراحل المحكية في أكثر منطقية وستساهم بشكل أكثر فعالية في التشويق والأحاسيس المفزعة. ليس من قبيل الصدفة، أنّ جزءا واحدا فقط من "Mad Trist" قد روي في "The Fall of the House of Usher"؛ فذروة الأحداث في الرواية يتطابق تمامًا مع الأفعال والأصوات التي تحدث في حبكة الحكاية الرئيسية.

نلاحظ "Mad Trist" هو سرد مؤطر. شخص ثالث –في هذه الحالة الراوي– يروي حكاية وأفعال شخص آخر إيثيلرد –بطل الرواية. "ماد تريست" يعبر الحدود الأدبية بشكل مخيف، كما لو كان يؤدي هوس رودريك بهذه القصائد إلى يُدخل سردياتها في عالمه الخاص ويجعلها تنبض بالحياة. التوازي القائم بين "Mad Trist" والقصة الرئيسة يُمثّل بالتأكيد الجنون والانحلال في المنزل وبين أفراد الأسرة، وخاصة رودريك، الذي يَظهر خائفا ومرتبكا لدى قراءة الرواية. حقيقة أن "Mad Trist" يلتقي ويكسر كل الحدود مع حبكة "سقوط منزل آشر" هو أمر يساهم في تحديد نوع الرعب القوطي، حيث اجتياز العتبات

–سواء كانت حقيقية أو مجازية– يوحي دائمًا بالبدء وتجربة شيء جديد وغريب سواء أكان سيئا أو جيدا.

بالإضافة إلى ذلك، لم يكن اختيار اسم "Mad Trist" اعتباطيا: إنه يرمز لما سيحدث لرودريك ومادلين في نهاية القصة. قد يشير العنوان إلى "حزين، مجنون" (triste بالفرنسية تعني حزين) أو ("لقاء مجنون Tryst" من اللغة الإنجليزية القديمة). بلا منازع، شرح العنوان الأول يتوافق مع رودريك وكذلك مادلين، حيث أنهما كانا يعانيان من الجنون والمرض والكرب وقتا طويلا. ومع ذلك، فإن التفسير الثاني يدعو أكثر للتفكير. فاللقاء بين التنين و Ethelred يتوافق مع "اللقاء المجنون" بينهما بعد دفنها. هذا اللقاء كان بداية للنهاية المروعة لقصة "سقوط منزل آشر"، بالنظر إلى أنه بعد هذا اللقاء مات كلاهما وبدأ المنزل في التهادي .

تخلق الرواية توازيًا: دون سرد هروب مادلين من القبو، تصف الأحداث في "Mad Trist" بوضوح هروبها من أسفل القبو. "صرخة التنين ترمز لقتال مادلين السفلي". التشبيه الذي تم إجراؤه في "Mad Trist" أساسي للغاية لحبكة القصة. دعونا نعدد العناصر الأساسية في الرواية Ethelred: بطل القصة، التنين الذي يقضي عليه البطل كما في السواد الأعظم من الروايات. الدرع وهو مكافأة البطل على قتل التنين؛ وبيت الناسك، حيث يدخل Ethelred ويقتل التنين. كمقياس لـ"The Fall of the House of Usher"، يمكننا القول أن رودريك يمثل بطل القصة الذي دفن أخته –التنين–، وكلاهما يعيش في منزل لم

يبرحاه أبدا ولم يدخله أحد غيرهما إلاّ نادرا بمنأى عن المجتمع –منزل الناسك–. يرمز الدرع إلى هروب مادلين من القبر، تحديدًا عندما يدرك رودريك أنها دفنت حية وأنّها واقفة خلف الباب. لكن، في "Mad Trist" قتل التنين من قبل Ethelred، بينما في سقوط منزل آشر، التنين –مادلين– الذي يقتل البطل –رودريك– وكذلك نفسها.

الرقم	المثال	ترجمة نجاتي صدقي	تقنية الترجمة	ترجمة محمد عامر	تقنية الترجمة
1	Usher(Poe,2015,pp221to 237)	أوشر (صدقي،2018،ص ص. 332 إلى 342)	اقتراض	أشر (عامر،2018،ص ص.27إلى48)	اقتراض
2	Roderick (Poe,2015,pp.222 to 227)	رودريك(صدقي،2018،ص ص. 322 إلى 330)	اقتراض	رودريك (عامر،2018،ص ص.28إلى35)	اقتراض
3	Madeline(Poe,2015,pp.226-236)	مادلين (صدقي،2018،ص ص.329 إلى 341)	اقتراض	مادلين (عامر،2018،ص ص.40 إلى 48)	اقتراض
4	Pluto(Poe,2015,pp.84 to 87)	بلوتو(صدقي،2018،ص ص.394 إلى 398)	اقتراض	بلوتو (عامر،2018،ص ص 16 إلى 20)	اقتراض
5	“Mad Trist” of Sir Launcelot Canning;(Poe,2015,p233)	"بطل تريست" لمؤلفها سيرلونسيلوكاينج (صدقي،2018،ص.338)	نسخ	"لقاء المجنون" للسير "لانسيلوت كانينج"،(عامر،2018،ص. 44)	تصرف
6	“Ververt et Chartreuse” of Gresset;(Poe,2015,p230)	"فرفرت وشارتر روز" لكريسه(صدقي،2018،ص. 333)	نسخ	"السنجاب وقطتي" لجريسيه (عامر،2018،ص.39)	تصرف
7	“Belphegor” of Machiavelli; ;(Poe,2015,p230)	"بلفيغور" لمكيافيلي(صدقي،2018،ص 333.)	اقتراض	بيلفيجور" لميكيافيللي (عامر،2018،ص.39)	اقتراض
8	“Heaven and Hell” of Swedenborg;(Poe,2015,p230)	"الجنة والنار" لسويدنبورغ (صدقي،2018،ص.333)	حرفية	"الجنة والجحيم" لسويدنبورج (عامر،2018،ص.39)	حرفية

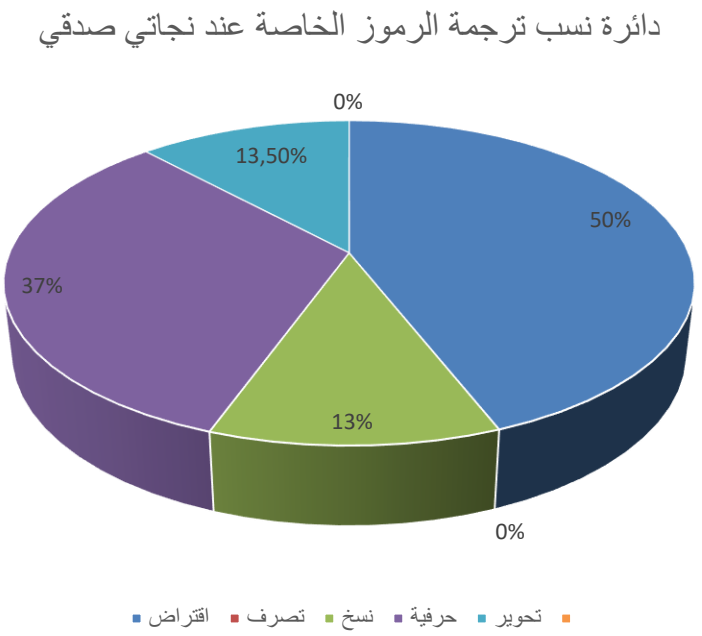
9	“Subterranean Voyage of Nicholas Klimm” by Holberg(Poe,2015,p 230)	"رحلة نيقولا كليم تحت الأرض" لهولبرغ.(صدقي،2018، ص.333)	حرفية + اقتراض	رحلة نيكولاس كليم الأرضية لهولبرج(عامر،2018،ص. 40)	حرفية+ اقتراض
10	“Chiromancy” of Robert Flud, of Jean D’Indaginé, and of De la Chambre;(Poe,2015, p230)	"شيرومانس روبرت فلود" لمؤلفيه جان داندجينه ودلاشامبر. (صدقي،2018،ص.333)	اقتراض	كشف المستور" لروبرت فلود وجين دا إنداجين وديلاتشامبر (عامر،2018،ص.40)	تحوير
11	“Journey into the Blue Distance” of Tieck;(Poe,2015,p23 0)	"رحلة في الأبعاد الزرقاء" لتيك، (صدقي،2018،ص.333)	ترجمة حرفية	رحلة إلى الأفق الأزرق" لتيك (عامر،2018،ص.40)	ترجمة حرفية
12	“City of the Sun” of Campanella. (Poe,2015,p230)	مدينة الشمس لكامبانيلا.. (صدقي،2018،ص.333)	ترجمة حرفية	مدينة الشمس "لكامبانيلا.. (عامر،2018،ص.40)	ترجمة حرفية
13	“Directorium Inquisitorium,” by the Dominican Eymeric de Gironne;(Poe,2015,p 230)	"إدارة التفتيش" لاميريك دي جيرون الدومينياكانى.(صدقي، 2018،ص.333)	ترجمة حرفية	تعليمات إلى الرهبان المحققين مع المهرطقين" لإيميريك دي جريون الدومينيكي (عامر،2018،ص.40)	ترجمة تفسيرية
14	Pomponius Mela, about the old African	"بومبونيوس ميلا" بصدد	اقتراض	بومبينوس ميلا حول	اقتراض +

	Satyrs and Œgipans,(Poe,2015, p230)	قصة "ساتيرس واجيبانس " الإفريقية،(صدقي،2018، ص.333)		الإلهين الإفريقيين ساتير وبان (عامر،2018،ص.40)	ترجمة تفسيرية
15	the Vigiliæ Mortuorum Secundum Chorum Ecclesiæ Maguntinæ.(Poe,2015,p230)	دليل الكنيسة المنسية.(صدقي،2018، ص.333)	ترجمة حرفية	حراسة الموتى، (وهو دليل لإحدى الكنائس العتيقة المنسية.) (عامر،2018،ص.40)	ترجمة تفسيرية
16	The Haunted Palace (Poe,2015,p228)	القصر الذي تتردد إليه الأرواح" (صدقي،2018،ص.331)	تحوير	: "القصر الملعون" (عامر،2018،ص.36)	تحوير

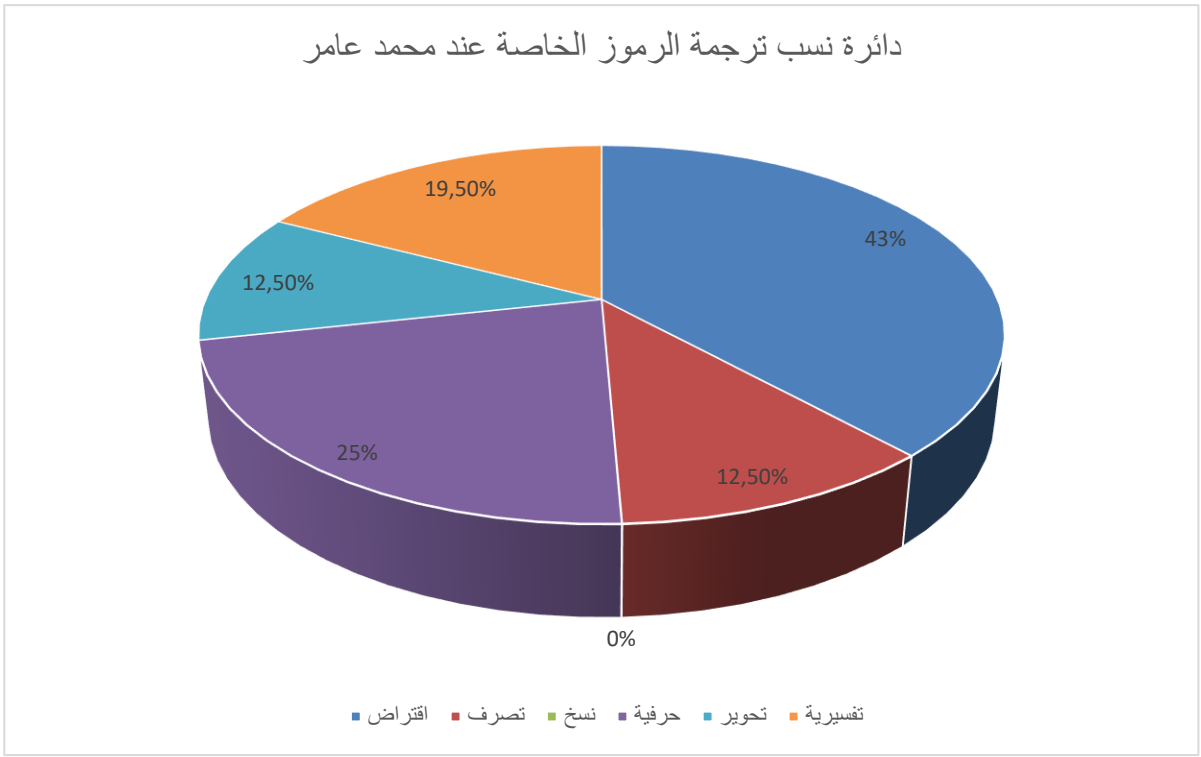
الجدول رقم 9: تقنيات ترجمة الرموز الخاصة في المدونة

	اقتراض	تصرف	نسخ	حرفية	تحوير	تفسيرية
نجاتي صدقي	**50%**	**0%**	**13%**	**37%**	**13,5%**	**0%**
محمد عامر	**43%**	**12,5%**	**0%**	**25%**	**12,5%**	**19%**

الجدول رقم 10: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرموز الخاصة في المدونة



الرسم البياني رقم 22: دائرة نسب ترجمة الرموز الخاصة عند نجاتي صدقي



الرسم البياني رقم 23: دائرة نسب ترجمة الرموز الخاصة عند محمد عامر

3.2.4 الرموز القوطية :

1.3.2.4 رمزية اللون الأسود:

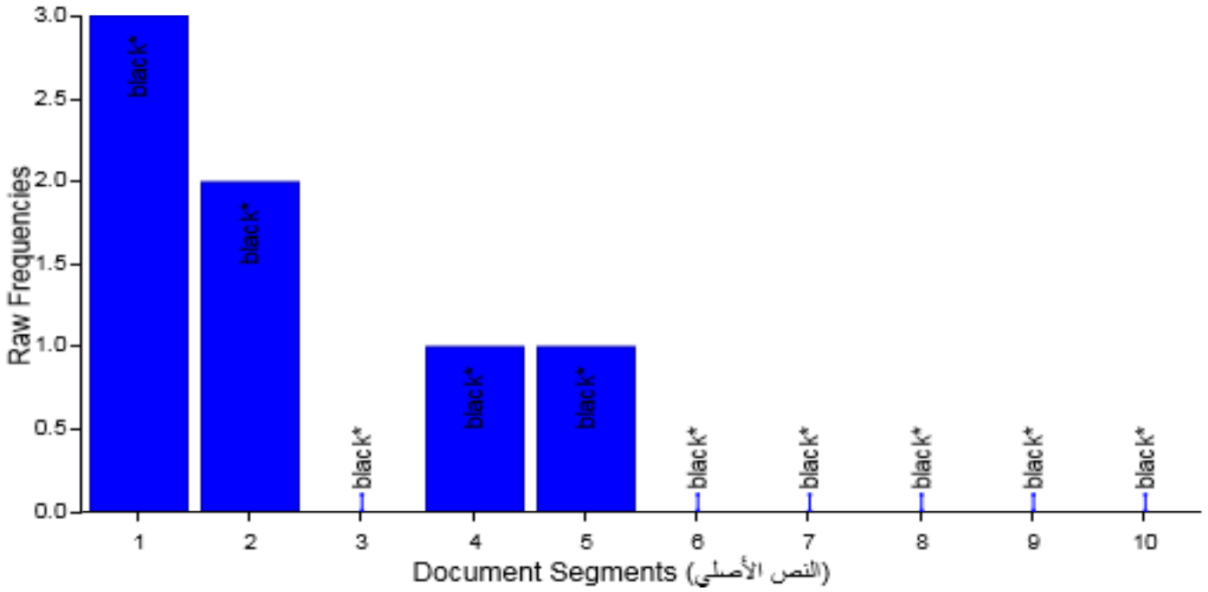
إنّ العلاقة بين لفظ لون ما ومعناه أو ما يوحي إليه ليس صريحا أو قاطعا، إذ يمكن تعريف الخصائص التواصلية للون من خلال الطبيعة والثقافة. فعلاقة اللون بالطبيعة عالمية ولا ترتبط بالزمان والمكان، فألوان الأشجار تصير صفراء مع قدوم الخريف ولون البحر أزرق والخضرة توحي بالربيع وما إلى ذلك من أمثلة.

جعل إدغار آلان بو من الألوان وأطيافها أداة طيعة في أعماله تختصر الكثير من الكلمات وتلعب على أوتار أحاسيس القرّاء، فارتسمت في كتاباته ملامح الفراق والاحتضار التي تعكس المآسي التي طالته، واختار بو الألوان ليبني بها رمزية خاصة تنوب عن صفات الموت والتمزق العاطفي.

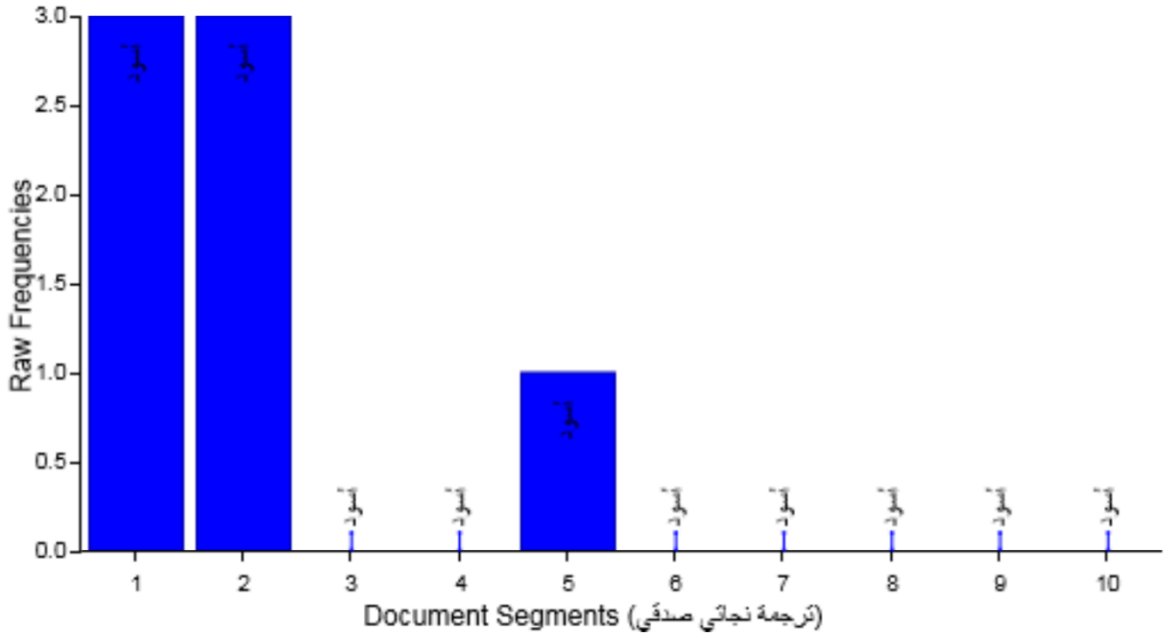
نلاحظ من خلال هذه المدونة كون الألوان القاتمة والمعتمة هي الأكثر توظيفا في هذه القصة إذ تتراوح بين الأسود والرمادي حتى ما وُظّف من ألوان أخرى فهي وإن كانت فاتحة فقد وردت في سياق يوحي بالشحوب والغموض.

بحسب دراسة إحصائية أجراها Clough (1930) فإنّ اللون الأسود من الألوان الطاغية في أعمال إدغار آلان بو إذ يوظفها لإضفاء صبغة من التشاؤم على المشهد.

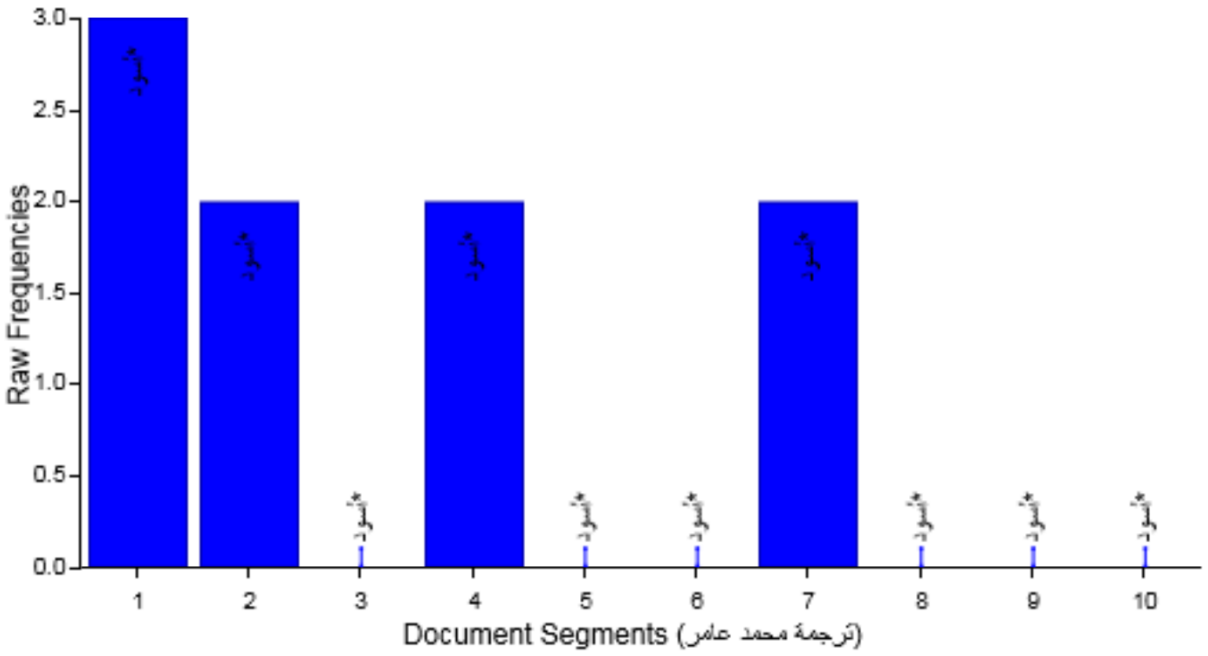
يحيك بو رموزه القوطية من الأمكنة الموحشة والأجواء المكفهرة، والألوان جزء رئيس من هذه الأجواء القوطية، فيصنع توليفة من الألوان تعكس أجواء البؤس والكآبة التي يريدها ويبتغي أن يستشعرها القارئ في كل تفاصيل القصة.



الرسم البياني رقم 24: تواتر الرمز (Black) في المدونة



الرسم البياني رقم 25: تواتر الرمز (Black) في ترجمة نجاتي صدقي



الرسم البياني رقم 26: تواتر الرمز (Black) في ترجمة نجاتي صدقي

النموذج رقم 1:

I reined my horse to the precipitous brink of **a black** and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before—upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows. (Poe,2015, p.221)

في هذا المثال يصف إدغار آلان بو مظهر البركة المتاخمة لمنزل آشر فما أن يصل إلى المكان حتى يُصعق بمظهر المنزل والطبيعة المحيطة به ومن أهم هذه العناصر تلك البركة التي يصفها بالسواد، وهنا يريد أن يرمز لواقع ما حصل وما سيحصل في منزل آشر كون المنزل تنعكس صورته في البركة، فاختيار بو لهذا اللون صريح وقاطع. إنّ توظيف بو للون الأسود ليس اعتباطيا إنما جاء توطيدا لأفكاره القوطية وشغفه باللون الأسود وبتوظيفه

توظيفا صريحا يرمز لما هو آت من أحداث مأساوية وسواد البركة وانعكاس صورة المنزل ترمز للسقوط الحتمي للمنزل.

جاءت ترجمة نجاتي صدقي كالتالي:

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"قدت جوادي إلى منحدر يؤدي **إلى بحيرة آسنة، كامدة،** لها لمعان ساكن تقع عند حافة المنزل، وتطلعت فيها فرأيت انعكاس صفوف الحشائش، وأشباح جذوع الأشجار، ونوافذ المنزل الصغيرة" (صدقي، 2018، ص. 322).

في ترجمة صدقي كلمة (Black) تقابلها آسنة، أي أنّ المترجم قد تفادى الترجمة الحرفية للفظة واستعاض عنها بلفظ آخر، وقد جاء في لسان العرب شرح لفظة آسن كما يلي:

> الآسن من الماء: مثل الآجن. **أَسَنَ** الماءُ يأْسِنُ ويأْسُن أَسْناً وأُسوناً **وأَسِنَ،** بالكسر، يأْسَنُ أَسَناً: تغيَّر غير أَن شروبٌ، وفي نسخة: تغيَّرت ريحُه، ومياهٌ آسانٌ؛ قال عوْفُ بن الخَرِع وتشْربُ آسانَ الحِياضِ تَسوفُها ولوْ ورَدَتْ ماءَ المُرَيرةِ آجِم أَرادَ آجِناً، فقلبَ وأَبدلَ.
> التهذيب: **أَسَنَ** الماءُ يأْسِنُ أَسْنا وأُسوناً، وهو الذي لا يشربه أَحدٌ من نَتْنِه قال الله تعالى: من ماء غيرِ آسِنٍ؛ قال الفراء: غير متغيّرٍ وآجِنٍ. (ابن منظور، 2015، ص.469)

فعندما نقول أنّ ماء البحيرة أو البركة آسن فمعنى ذلك أنّ الماء قد تغيّرت صفاته من صفاء ونقاء اللون والطعم والرائحة، ولربّما يكون ذلك بسبب مكوث الماء أو ركوده دون حركة.

لقد أوّل نجاتي صدقي سواد البركة إلى كونها راكدة فارتأى أن يتفادى الترجمة الحرفية للون(Black) (بأسود) واستعاض عنها بصفة (آسنة) وأضاف صفة أخرى وهي (كامدة) ترجمة للصفة Lurid فنجاتي صدقي اعتمد تقنية التحوير (modulation) هنا.

إنّ تفادي المترجم للنقل الحرفي للفظ (Black) فيه إخلال بالبناء الرّمزي للنص

- **ترجمة محمد عامر:**

ثم وجّهت لجام حصاني نحو حافة **بركة سوداء متوهجة** ذات سطح أملس ذي بريق.. نظرت إلى الأسفل – وأنا أحس بقشعريرة أقوى من سابقتها– ناحية الحشائش الأرضية الرمادية المتناثرة والتي رسمت بتناثرها أشكالا غريبة وشاذة، ثم جذوع الأشجار الضخمة، ونوافذ البيت الشبيهة بأعين مفتوحة شاغرة. (عامر،2018، ص. 28)

أمّا محمد عامر فقد ترجم Black بالسوداء في وصف البركة فاستخدم الترجمة الحرفية ووصف البركة بالسواد دون الابتعاد عن فكرة المؤلف وهذا من نظرنا أكثر ملائمة والتزاما بقصدية المؤلف في هذا الاتجاه.

النموذج رقم 2:

"The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed, **and at so vast a distance from the black oaken floor** as to be altogether inaccessible from within" (Poe, 2015, p.224).

هنا يصف الراوي الغرفة التي دلف إليها بدقة متناهية فهي غرفة واسعة بها نوافذ ضيقة وعالية عن الأرضية، وفي وصفه للأرضية يوظف صفتين هما (Black) وَ (Oaken) فالأرضية علاوة على كونها مصنوعة من خشب الصنوبر فلونها أسود.

جاءت ترجمة نجاتي صدقي كما يلي:

- **ترجمة نجاتي صدقي:**

"وكانت الغرفة التي دلفت إليها، واسعة جدا، وعالية السقف، ونوافذها مستطيلة وضيقة، ومخروطة الشكل، **وعالية عن أرض الغرفة الصنوبرية**، وليس من السهل الوصول إليها.." (صدقي، 2018، ص.325)

حذف المترجم في هذا المثال الصفة (Black) واكتفى بنقل الصفة (oaken)، فالأرضية صنوبرية ولا ذكر للونها الأسود مع أنّ لون الصنوبر بني ليس أسودا وقد أكّد بو على سواد الأرضية.

- **ترجمة محمد عامر:**

"وجدت نفسي في غرفة واسعة وعظيمة جدا، فيها نوافذ طويلة ضيقة بارزة **على مسافة بعيدة من الأرضية المصنوعة من خشب البلوط** جعلت من الصعب الوصول إليها". (عامر، 2018، ص ص.30 -31)

محمد عامر أيضا أهمل ترجمة الصفة (Black) واكتفى بنقل المادة التي صُنعَت منها الأرضية وهي البلوط ولونه بني لا أسود.

استخدم كلّ من نجاتي صدقي ومحمد عامر تقنية الحذف وحذفا صفة السواد، فالأرضية كما وصفها بو سوداء مصنوعة من الصنوبر.

إنّ في هذا الحذف إخلال بما أراده الكاتب الأصلي من تركيز على اللون الأسود وأكثر من ذلك فيه إخلال بالتناظر الذي أراده بو بين سواد البركة وسواد الأرضية، ولربما رأى المترجمين أنّ في ذلك تكرار لصفة السواد إذا كانت الأرضية مصنوعة من الصنوبر مع أنّ هذا الأخير بني اللون.

أما في قصة القط الأسود والتي تكررت فيها اللفظة (Black) خمس مرات اعتمد كلا المترجمين الترجمة الحرفية حصرا دون لجوء للحذف.

الرقم	النموذج	ترجمة نجاتي صدقي	تقنية الترجمة	ترجمة محمد عامر	تقنية الترجمة
1	I reined my horse to the precipitous brink of **a black** and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down.(Poe,2015,p.221)	وعملا بهذا الرأي قدت جوادي إلى منحدر يؤدي إلى بحيرة **آسنة**، كامدة، لها لمعان ساكن تقع عند حافة المنزل... (صدقي،2018، ص. 322)	تحوير	ثم وجهت لجام حصاني نحو حافة بركة **سوداء** متوهجة ذات سطح أملس ذي بريق... (عامر،2018،ص.28)	حرفية
2	and at so vast a distance from **the black** oaken floor as to be altogether inaccessible from	وعالية عن أرض الغرفة الصنوبرية ، وليس من	حذف	...على مسافة بعيدة من الأرضية المصنوعة من خشب	حذف

	within.(Poe,2015,p.224)	السهل الوصول إليها ....وقد تسرب شعاع ضئيل من خلال مشبك الزجاج (صدقي،2018،ص. 325)		البلوط جعلت من الصعب الوصول إليها...وجدت ومضات من ضوء قرمزي طريقها إلى الداخل (عامر،2018،ص ص.30-31)	
3	The **Black** Cat Title	القط **الأسود** (العنوان)	حرفية	القط **الأسود** (العنوان)	حرفية
4	This latter was a remarkably large and beautiful animal, entirely **black**, and sagacious to an astonishing degree(Poe,2015,p.83)	وكان هذا الأخير كبير الحجم، وناعم الملمس، لونه **أسود** حالك. (صدقي،2018،ص. 394)	حرفية	أمّا بالنسبة للقط فكان ضخما وجميلا لونه **أسود** داكن. (عامر،2018،ص.16)	حرفية
5	made frequent allusion to the ancient popular notion which regarded all **black** cats as witches in disguise (Poe,2015,p.84)	حتى إنّ زوجتي كلما تحدّثت عن فطنته رددت القول الشعبي القديم، بأنّ القطط **السود** ليست سوى سحرة متنكرين. (صدقي،2018،ص. 394)	حرفية	فعندما تتحدّث عن القطط تشير على قول قديم يرى بأنّ القطط **السوداء** ساحرات متخفيات. (عامر،2018،ص.16)	حرفية
6	My attention was suddenly drawn to some **black**	وفيما كنت ذات ليلة شبه مخمور، في خمارة هي أقرب	حرفية	وذات ليلة بينما كنت أجلس مخدّرا نوعا ما في وكر مشبوه،	حرفية

	object,(Poe,2015,p.86)	إلى المغارة، رأيت على حين غرّة شيئا **أسود** اللون، (صدقي،2018،ص. 397)		جذب انتباهي خيال **أسود** يرقد فوق أحد البراميل المعبّأة بالخمر. (عامر،2018،ص.19)	
7	It was a black cat—a very large one—fully as large as Pluto (Poe,2015,p.86)	فسرت نحوه ونظرت إليه عن كثب، فإذا هو قط **أسود** كبير. (صدقي،2018،ص. 397)	حرفية	دنوت منه ولمسته بيدي، قط **أسود** ضخم جدا مثل بلوتو. (عامر،2018،ص.19)	حرفية

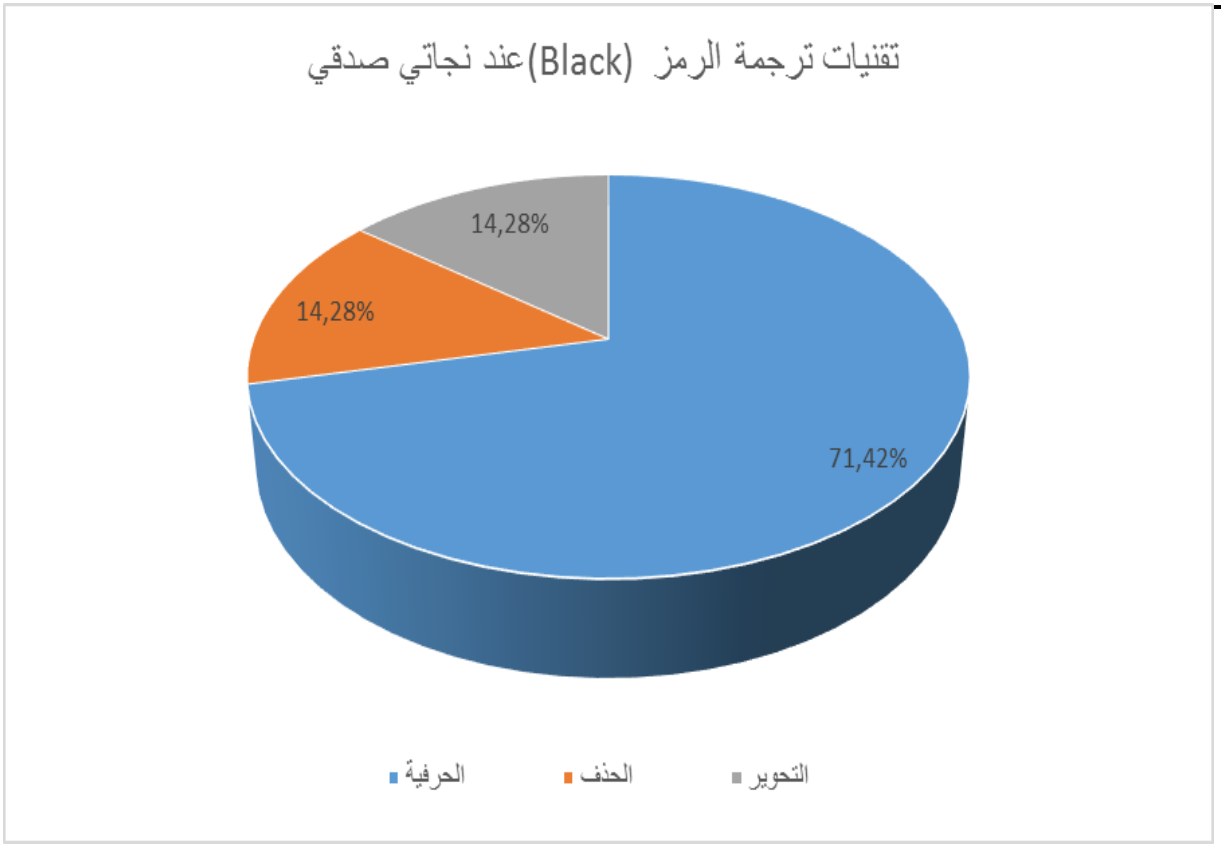
الجدول رقم 11: تقنيات ترجمة الرمز (Black) في المدونة

وهكذا تكون نسبة تواتر تقنيات ترجمة الرمز (Black) عن كل من المترجمين كما يوضّح الجدول التالي:

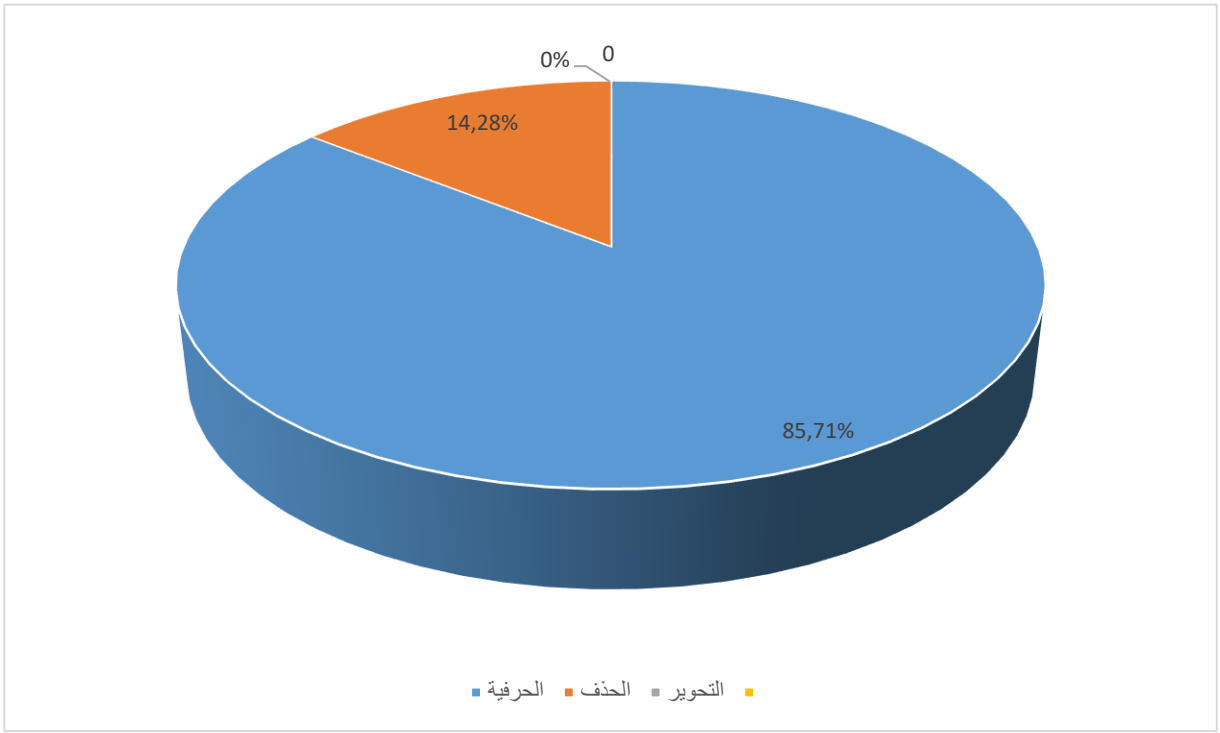
نلخّص النتائج المتوصل إليها من خلال دائرة النسب التالية:

	الحرفية	الحذف	التحوير
نجاتي صدقي	%71,42	%14,28	%14,28
محمد عامر	%85,71	%14,28	%0

الجدول رقم 12: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرمز (black) في المدونة



الرسم البياني رقم 27: دائرة نسب ترجمة الرمز (black) عند نجاتي صدقي



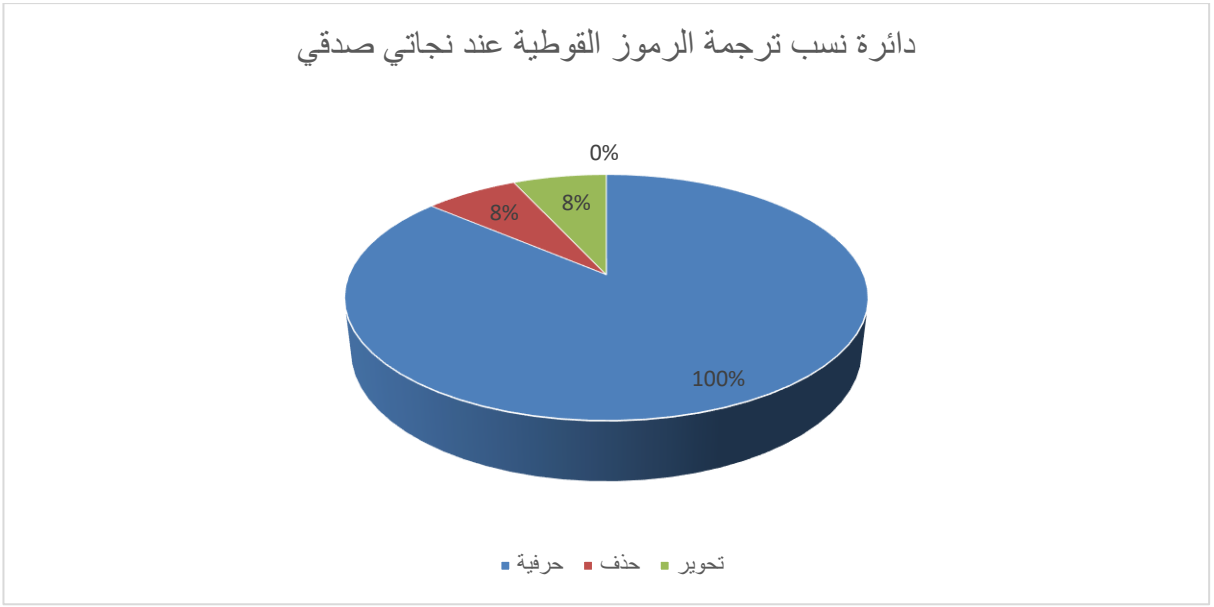
الرسم البياني رقم 28: دائرة نسب ترجمة الرمز (black) عند محمد عامر

الرقم	الرمز	ترجمة نجاتي صدقي	التقنية	ترجمة محمد عامر	التقنية
1	Black	أسود + آسنة كامدة	(حرفية–حذف–تحوير)	أسود	(حرفية–حذف)
2	Gallows (Poe,88)	مشنقة (399)	حرفية	مشنقة (20)	حرفية
3	Penknife (Poe,84)	موسى (395)	حرفية	مطواة (16)	حرفية
4	INTERMNENT (Poe,230)	دفن (334)	حرفية	يوردها مقامها الأخير	تصرف
5	Corpse (Poe,88, 90)	جثة	حرفية	جثة	حرفية
6	Body (Poe,231,235)	جثمان	حرفية	جثمان	حرفية
7	Cellar (Poe,88– 90)	القبو	حرفية	القبو	حرفية
8	Coffin (Poe,231,236,236bis)	النعش	حرفية	التابوت	حرفية
9	grave (Poe,88)	قبر	حرفية	قبر	حرفية
10	Tomb (90,90bis,236)	النعش	حرفية	قبر	حرفية
11	burial-ground (Poe,231)	مقبرة	حرفية	مدافن	حرفية
12	Vault (Poe,223–236)	قبو	حرفية	المقابر المهجورة	تصرف

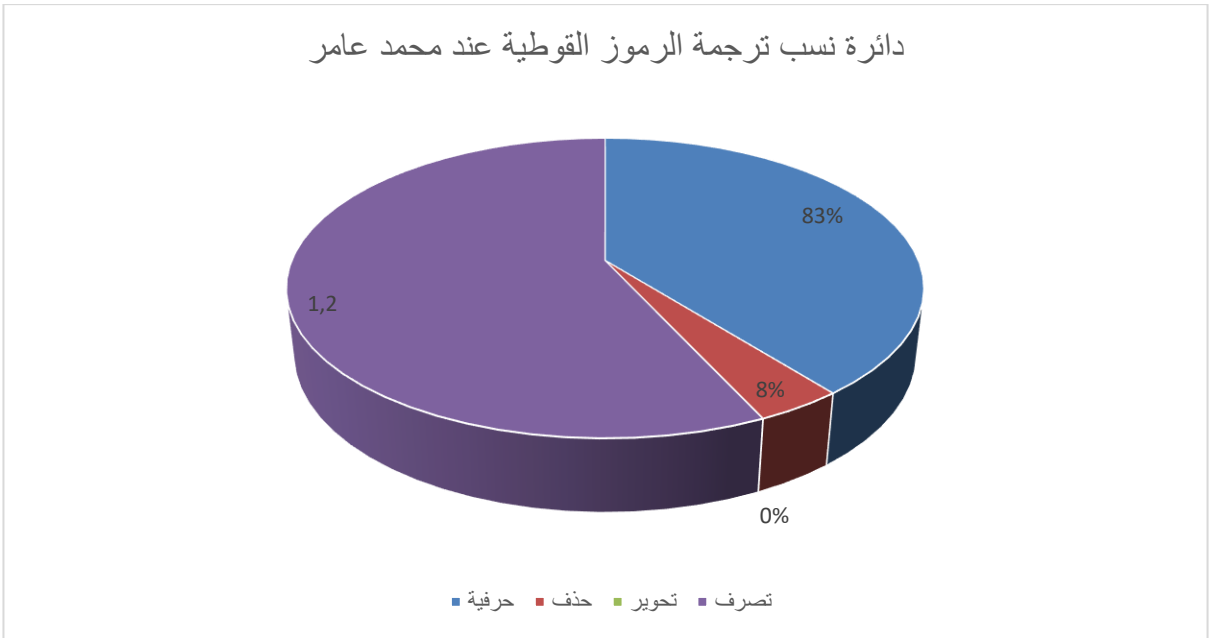
الجدول رقم 13: تقنيات ترجمة الرموز القوطية في المدونة

	الحرفية	الحذف	التحوير	التصرف
نجاتي صدقي	100%	8%	8%	0%
محمد عامر	83%	8%	0%	16%

الجدول رقم 14: نسب توظيف المترجمين لتقنيات ترجمة الرموز القوطية في المدونة



الرسم البياني رقم 29: دائرة نسب ترجمة الرموز القوطية عند نجاتي صدقي



الرسم البياني رقم 30: دائرة نسب ترجمة الرموز القوطية عند محمد عامر

3.4 نتائج التحليل والمقارنة:

استطعنا من خلال تحليل ومقارنة العينات المختلفة أن نلمس جنوح المترجمين إلى الترجمة الحرفية وأنّها التقنية الأكثر توظيفا خلال الترجمة ولاسيما في حالة الرموز العامة، وقد حاول المترجمان عدم الابتعاد عن مبتغى الكاتب الأصلي إلى أقصى الحدود وخاصة في حالة المترجم محمد عامر الذي بدا أكثر تريثا من المترجم نجاتي صدقي الذي كان يأخذ بعضا من الحرية لدى الترجمة.

عندما يتعلّق الأمر بالرموز العامة فإنّ الترجمة الحرفية تفي بالغرض، أما الرموز الخاصة فقد فقدت رمزيتها بالترجمة الحرفية أو الاقتراض في حال أسماء العلم فلن يتمكن المتلقي من لمس ما أراده الكاتب الأصلي.

إنّ الرموز القوطية من أصعب أنواع الرموز ولابد أنّ ترجمتها صعبة أيضا وهذا ما لاحظناه في الترجمتين لأنّ هاجس المترجمين يبقى دائما الأمانة وعدم خيانة النص.

تلعب هيبة كاتب النص الأصلي وشهرة القصة القصيرة دورا هاما في قرارات المترجمين فكلما كان الكاتب معروفا كلما تقيدت حرية المترجم وكلما كان الكاتب مغمورا استطاع المترجم قليلا أخذ بعض من الحرية في الترجمة.

نرى أنّ الرموز الخاصة والرموز القوطية عصية على الترجمة لذلك تدخل حيز ما يستحيل ترجمته لذلك يمكن القول أنّ هنالك فقدان للمعنى بعد الترجمة.

4.4 خلاصة الفصل:

لقد حللنا ترجمات الرموز التي وظفها إدغار آلان بو في قصتي (The Fall of the House of Usher) و (The Black Cat) وقد اعتمدنا في تحليلنا على مبادئ التحليل والمقارنة المتعارف عليها.

إنّ تحليل ترجمات الرموز إلى اللغة العربية تثبت أن الترجمة وإن كانت صحيحة في مجمل الحالات إلا أنّها لا تؤدي الوظيفة التواصلية التي أرادها المؤلف، كما فشلت الترجمات العربية في الحفاظ على الرمزية في النص المستهدف، ومردّ ذلك عدم انتباه المترجمين إلى اللغة العربية للقيمة الرمزية للقصة القصيرة.

إنّ النظريات والاستراتيجيات التقليدية للترجمة عاجزة أمام ترجمة بعض الرموز في النص الأصلي وهذا من أسباب القصور في ترجماتهم. إنّ الإخلال في نقل معاني الرموز في القصة القصيرة يُخل بالضوابط السردية للقصة القصيرة.

على الرغم من هذه التوجهات، فإن بعضا من الترجمات تُعَدّ ناجحة. من المرجح نجاح بعض مناهج الترجمة التقليدية في الوصول إلى ترجمة مناسبة إذا تم أخذ مبادئ النظرية التأويلية في الاعتبار.

الخـــاتمـــــة

إنّ الأعمال السردية في جوهرها ليست إلاّ محاولة لتشريح النفس البشرية وكشفها للغير دون محاباة ولا مجاملة، دون زيادة ولا نقصان فكانت الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات وغيرها من الفنون الأدبية بابا مفتوحا على مصراعيه لمن أراد الولوج ولمن أراد أن يفهم غيره، وعلى الرّغم من اختلاف مذاهب الكتاب ومشاربهم وتباين تجاربهم إلاّ أنّ الهدف يبقى واحدا: مخاطبة الآخر.

إنّ القصة القصيرة في شكلها الفني الذي نعرفه اليوم تبقى حديثة مقارنة بغيرها من الأجناس الأدبية إلا أنّها دخلت كل البيوت واحتلت مكانة أدبية هامة، وما كان لها أن تكون استثناء حيال موجة الترجمة، إذ طفق المترجمون يختارون القصص العالمية ويترجمونها من لغاتها الأصلية إلى لغات العالم.

لقد حاولت هذه الدراسة من خلال وقوفها على ترجمة الرمز في القصة القصيرة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية أن تزيل الغبار عن شيء من الصعوبة التي تكتنف هذا النوع من الترجمة والتي ترهق كاهل المترجم وتحول في كثير من الأحيان بينه وبين نقل المعنى المطلوب، وكان في قصص الكاتب الأمريكي إدغار آلان بو ضالتنا، كيف لا وهو من أرسى رواسي القصة القصيرة وهو من عُرفت قصصه بتوظيف الرموز بشكل مكثف.

قسمنا العمل على جزيئين فصلان نظريان وفصلان تطبيقيان، في الفصل الأول الذي تعرّض إلى الرمز والقصة القصيرة وتعريف كل منها استطعنا الخروج بنتيجة أنّ الرمز كيان

قائم الأركان في القصة، ويبقى الاختلاف في الكيفية التي يوظفه بها الكاتب في خضم عمله.

وفي الفصل الثاني الذي تناولت فيه الدراسة ترجمة الرمز في القصة القصيرة على ضوء النظرية التأويلية، عرضنا أولا للدراسات السابقة التي عنت بترجمة الرمز في الأعمال الأدبية المختلفة بشكل عام ومن ثمّ عرضنا مختلف المقاربات والاستراتيجيات التي رأيناها تتوافق وهذا النوع من الترجمة وانتهينا بعرض للنظرية التأويلية التي وجدنا أنّها تُقدّم الحل الأمثل لفك شفرة الرموز في النصوص، وبيّنا أنّ دور المترجم وفقًا للنظرية التأويلية هو إعادة إنتاج المعاني الضمنية لهذه الرموز في إطار البيئة المعرفية للقارئ المستهدف وأنّ اكتشاف هدف المؤلف من توظيف رمز ما هو أمر مهم جدًا لتحقيق العملية التواصلية على أكمل وجه، كما تعد الصلة المثلى والبيئة المعرفية والتأثيرات السياقية وجهود المعالجة مهمة جدًا للمترجم للوصول إلى نوايا المؤلف وإنجاز الترجمات المناسبة ذات الصلة.

وفي الفصل الثالث كانت للدراسة نظرة شاملة على الرموز في القصتين وتصنيفها تصنيفا موحدا ييسر علينا تحليلها ومقارنتها، أماّ في الفصل الرابع تمّ تحليل بعض النماذج ومقارنة الترجمتين المختلفتين.

ترتبت بعد عملية البحث والاستقصاء، وعلى ضوء ما تطرقنا إليه في مجمل المحطات الرئيسية والفرعية، مجموعة من النتائج، خصّت الجانب النظري وكذا التطبيقي، والتي يمكن رصدها فيما يلي:

- إنّ الرموز بأنواعها بالإضافة إلى تواترها في القصة لها دور كبير في بناء القصة بالطريقة التي يرمي إليها إدغار آلان بو.
- يرى بو من خلال فلسفته في النظم أنّ القصص القصيرة يجب أن تقرأ في جلسة واحدة، وأن يكون بنائها موضوعا مسبقا، فيكون في ذهن المؤلف خطة للكتابة مسبقا، لذلك تلعب الرموز دورا محوريا في كتاباته، وليست اعتباطية اطلاقا، إنما لها دور في تسبيق ما هو آت من أحداث، بكلمات أخرى يبعث إدغار آلان بو من خلال رموزه في القصة بإنذار مبكر للقارئ أو المتلقي.
- قد لا ينتبه المترجم إلى الرموز داخل القصة كون ذلك يتطلب قراءة وتمحيصا وهذا يستلزم الكثير من الوقت.
- لا يجب على المترجم أن ينظر إلى الرموز على أنها وحدات منفصلة لا صلة بينها، إنما يجب أن يعتبرها نسيجا رمزيا تتكامل كل وحداته ودون ذلك تكون الترجمة منقوصة.
- يتحتّم على القارئ والمترجم على حدّ سواء الانتباه إلى الطبقات العميقة للمعاني من أجل تلافي سوء الفهم وبالتالي الخطأ في الترجمة.
- لأجل استيعاب رمزية عمل ما يجب على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار المعاني المحتملة للعناصر النصية. فهم ومن ثمّ ترجمة نص رمزي يحمل تحدّيات كثيرة.

- يجب على مترجم الأعمال الأدبية أن يربط بين النظرية والتطبيق خلال عمله الترجمي، لأنّ اختيار استراتيجيات الترجمة وخياراتها المتعدّدة لا تكون تلقائية تماما، لأنّه على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار مسائل مثل الهدف من الترجمة، الفجوة الجغرافية والزمنية بين تأليف النص الأصل والقراء المحتملين للترجمة، طبيعة القراء الذين سيقرؤون النص. وكلّ هذه الأشياء تخبئ إشكالا يبحث عن حل خلال الترجمة. ومن أهم الإشكالات هو اختيار الاستراتيجية الصحيحة.

تحتاج النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة إلى مواصلة بحث في اتجاهات أخرى، إذ تركزت الدراسة على ترجمة الرّمز في القصة القصيرة ومنها يمكن دراسة ترجمة الرمز في الأجناس الأدبية الأخرى شعرا ونثرا وذلك لحضور الرمز بقوة في مثل هذه الأعمال، كما يمكن البحث في اتجاه التأثير الذي تتركه ترجمة الرمز على القارئ بعد الترجمة وهل هو التأثير نفسه على قارئ الأصل والترجمة وما هي الحلول المتاحة من أجل تفادي أو على الأقل التقليل من الخسارة في المعنى.

إنّ الواقع والتجربة يثبتان أنّ نظريات واستراتيجيات الترجمة وحدها لا تقدّم حلولا سهلة أو قوالب جاهزة، إنّما تهيّء للمترجم، مُبتدئا كان أم متمرّسا، الأرضية التي ينطلق منها حسب المعطيات الموجودة لديه وما هو مطلوب منه.

هذا ما أبانت عليه الدراسة، عسى أن نكون قد وفقنا في قصدنا والله من وراء القصد، والهادي إلى سواء السبيل، والحمد لله من قبل ومن بعد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع باللغة العربية:

إبراهيم، منال،(2020،جانفي 16)، ثلاث كتب للمترجم محمد عامر في معرض الكتاب. صحيفة الدستور. https://www.dostor.org/2972461

ابن منظور، جمال بن محمد ابن مكرم الأنصاري.(2015). *لسان العرب*. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

أبو زيد، نصر حامد و قاسم، سيزا. (1986). *مدخل إلى السيموطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة* .دار الياس العصرية .

أبوحنّا، حنّا. (2001) . *مذكرات نجاتي صدقي* .مؤسسة الدراسات الفلسطينية .

أبوشاور، رشاد (2010، مارس 6). الخنفسة الذهبية: القصة القصيرة التي تخاطب العقل. *صحيفة القدس العربي*. https://www.alquds.co.uk

أبوشاور، رشاد. (2017). *كتابات محبة: محطات وإشارات في الشعر والقصة والرواية* .وكالة الصحافة العربية.

أدونيس. (1983) . *زمن الشعر* .دار العودة .

الأعسم، عاصم عبد الأمير. (1997) . *جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث*. [أطروحة دكتوراه غير منشورة] كلية الفنون الجميلة بغداد.

أمبارو، أورتادو ألبير (2007) .*الترجمة ونظرياتها: مدخل إلى علم الترجمة* .(علي ابراهيم منوفي، مترجم). المركز القومي للترجمة . (نُشر العمل الأصلي في 2001).

أنس الوجود، ثناء. (1977). *رمز الماء في الأدب الجاهلي* .مكتبة الشباب .

آيت حمودي، تسعديت. (1986). *أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم* .دار الحداثة للطباعة والنشر.

الإيراني، محمود سيف الدين. (1998) .*الأعمال الأدبية الكاملة* .مؤسسة عبد الحميد شومان .

إيكو، أمبرتو. (2014) .*اعترافات روائي ناشئ.(سعيد بنكراد، مترجم)*. المركز الثقافي العربي . (العمل الأصلي نُشر في 2011).

البلداوي، حميدة صالح. (2011). *الصورة الرمزية لنخلة بقصر الحمراء* .مجلة كلية التربية للبنات، 22(1)

بن جعفر، قدامة. (1978) .*نقد الشعر*. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية.

بن جعفر، قدامة. (1979) .*نقد النثر*. تحقيق كمال مصطفى. مكتبة الخانجي .

بن سيده. (2006). *المخصص* .ج 2. دار إحياء التراث العربي . https://www.lisanerab.com/2019/04/pdf_830.html

بن عمر، المنجي. (2021) .*الرمز في الرواية العربية المعاصرة* .المركز الديمقراطي العربي .

بنكراد، سعيد.(2018) . *النص صناعة للمعنى* .مؤمنون بلاحدود للدراسات والأبحاث 19 August . . Retrieved from https://www.mominoun.com/articles،2021

بوطاجين، السعيد. (2009) .*الترجمة والمصطلح: دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد* . الدار العربية للعلوم ناشرون .

بيكر، منى.(2010). *موسوعة "روتلدج" لدراسات الترجمة. (عبد الله بن حمد حميدان، مترجم)* .الجزء الأول النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود .(العمل الأصلي نُشر في 1998).

پور، زینب عرفت و، سلیماني، أمینة. (2014). *ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري*. إضاءات نقدية .61-79 ,(15)

تیمور ،محمد. (1998) . *دراسات في القصة والمسرح*. مكتبة الآداب .

جبور ،عبد النور .(1973). المعجم الأدبي. دار العالم الإسلامي. الطبعة الثانية.

جرادات، رائد. (2017). *رمز القمر دراسة تحليلية فى نص (شجرة القمر) لنازک الملائكة*. حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس45، يوليو - سبتمبر (أ)، 32-51 . https://doi.org/10.21608/aafu.2017.20918

الجمل، بسام. (2017) . *من الرمز الى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات*. مطبعة التسفير الفني .

الجندي، أنور . (1963) .*تطور الترجمة في الأدب العربي المعاصر*. مطبعة الرسالة .

جين، دي. (2009). *الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني. (محمد فتحي كلفت، مترجم)* . المركز القومي للترجمة .(العمل الأصلي نُشر في2003)

حبيب، حبيب ظاهر وسعدون، فاتن جمعة. 2009. *الرمز والترميز في العرض المسرحي* .مجلة نابو للبحوث والدراسات، مج. 2009، ع. 4، ص ص. 129-143. https://search.emarefa.net/detail/BIM-243362

حسن، جاد حسن. (1975) .*الأدب المقارن*. دار الطباعة المحمدية بالأزهر .

حمدان، عبد الرحمن أحمد. (1989) .*الأجناس الأدبية دراسة تحليلية مقارنة*. مطبعة الأمانة .

حميد، حسن . (2018). *ظل إدغار آلان بو الطويل* . وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

حنفي، محمود مصطفى. (2005). *ظاهرة الغموض في الشعر العربي بين الشعراء القدامى وشعراء المعاصرة*. حولية كلية اللغة العربية بجرجا،(1)9، 145-263 . https://doi.org/10.21608/bfag.2005.48245

خوالدية، أسماء. (2014) .*الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا* .منشورات ضفاف .

درويش، محمود.(1971). *شيء عن الوطن* .دار العودة .

الدعجان، سعود.(2016)، *الحسد والعين* ، الجامعة الإسلامية بالمدينة النبوية، مجلة تزكية وآداب، السنة العاشرة، العدد 52 محرم/ صفر 1438 الموافق سبتمبر 2016

الدوسري، أحمد.(2004) أمل دنقل: شاعر على خطوط النار. الطبعة الثانية .المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. (1989). *مختار الصحاح –معجم لغوي عربي/عربي*. مكتبة لبنان .

رحماني، إسحاق. ونزاد، مريم عباس علي. (2017). *الرمز والصور الرمزية في شعر فدوى طوقان* .مجلة الأستاذ، .(222)1

رمضان، عمر. (2012). *البنية الدرامية في شعر محمود درويش*. دار المأمون للنشر والتوزيع .

رمضان، هاني (2015) *تأثير إدجار آلان بو في الأدب العربي الحديث* . دراسة مقارنة .الهيئة المصرية العامة للكتاب .

روفائيل، أمين. (2019). *إدجار عبقري قصص الرعب*.وكالة الصحافة العربية .

سعادة، هنادي أحمد. (2019). *فنية الرمز ودلالات الخطاب في القصة القصيرة: القصة القصيرة في الأردن أنموذجا* .الآن ناشرون موزعون .

السلطان، محمد. (2005) .*الشهيد أحمد ياسين بين الصورة والرمز* .المؤتمر العلمي حول الإمام الشهيد أحمد ياسين .(290-249)الجامعة الإسلامية.

سليمان، نبيل. (2018). *ميلاد القصة القصيرة الحديثة. الثقافة العربية في القرن العشرين : الحصيلة الأدبية و الفنية* .مركز دراسات الوحدة العربية، المجلد الثاني، ص1437–1443.

السياب، بدر شاكر (1971). *الديوان*، دار العودة.

سيرنج، فيليب. (1992). *الرموز في الفن، الأديان الحياة. (عبد الهادي عباس، مترجم)*. دار دمشق . (العمل الأصلي نُشر في1985)

شتلويرث، مارك.، و كووي، مويرا. (2008). معجم *دراسات الترجمة*. (جمال الحريري، مترجم). المركز القومي للترجمة . (العمل الأصلي نُشر في 1997).

الشرقاوي، عبد الكبير الشرقاوي. (2007) . *شعرية الترجمة: الملحمة اليونانية في الأدب العربي* .دار توبقال للنشر .

شطناوي لقمان. (2006) .الرمز في الشعر الاردني الحديث: دراسة نظرية وتطبيقية .مطبعة الروزنا .

شيخ الشباب، عمر. (1990) .*التأويل ولغة الترجمة نحو نظرية لغوية لدراسة الابداع والاتباع في الترجمة*. دار الهجرة للطباعة والنشر والتوزيع .

صدقي، نجاتي .(د.ت) .وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية – وفا . https://info.wafa.ps/persons.aspx?id=571

صدقي، نجاتي. (2018) *القـــط الأسـود وقصص أخرى* لادغار آلان بو. مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات .

صليبا، جميل. (1982). *المعجم الفلسفي*. دار الكتاب اللبناني.

صليحة، نهاد. (1982) .*المدارس المسرحية المعاصرة* .الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الطامي، أحمد صالح. (2013) . *من الترجمة الى التأثير: دراسات في الأدب المقارن* .منشورات ضفاف .

عامر، محمد. (2018) . *القصص القصيرة الكاملة إدغار آلان بو. الجزء الأول* .دار اكتب للنشر والتوزيع .

عجينة، محمد. (1994) .*موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالاتها* .دار الفارابي .

العقاد، عباس محمود. (2014) .*ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي: نقد ونماذج مترجمة من أدب القصة* .مؤسسة هنداوي .

عنان، محمد عبد الهادي. (2008) .*دلالات الرموز* .السلسلة الفضية ثقافة بلا حدود .

عناني، محمد. (2003.). *الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق*. الطبعة الثانية. الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان .

غيدير، ماتيو. (2015). *مقدمة إلى الترجمية (علم الترجمة): تفكرات في ماضي الترجمة وحاضرها ومستقبلها .(قاسم المقداد،مترجم). دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع* .(العمل الأصلي نُشر سنة 2008).

فتحي، ابراهيم. (1986) .*معجم المصطلحات الأدبية* .المؤسسة العربية للناشرين المتحدين .

فتوح، محمد. (1978) .*الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*. الطبعة الثانية.

فرويد، سجموند. (1975). *عسر الحضارة*. (عادل العوا، مترجم). وزارة الثقافة. (العمل الأصلي نشر في 1971)

فضل، صلاح.(1998). *نظرية البنائية في النقد الادبي* .دار الشروق.

فيدوح، عبد القادر . (1992). *الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي*. اتحاد الكتاب العرب.

القط، عبد القادر .(1995).*الرّمز والكناية* .مجلة أدب ونقد،(115) ، 38-47. http://search.mandumah.com/Record/260459

قطب، سيد. (1956) .*التصوير الفني في القرآن* .دار المعارف.

القعود، عبد الرحمن محمد. (2002). *الابهام في شعر الحداثة* .عالم المعرفة، .(279)

كانافاجيو، بيار . (1993) .*معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوروبا* . (أحمد الطبال، مترجم). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . (العمل الأصلي نُشر في 1990).

مسعودي، مرداد ,و بشروئي، سهيل. (2017) .*تراثنا الروحي: من بدايات التاريخ إلى الأديان المعاصرة* . دار الساقي .

مصطفى، عادل . (2017) .*فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر*. مؤسسة هنداوي سي آي سي .

مطرود، محمد جاسم وعبد الكاظم، زيد ثامر . (2015). *فاعلية الرمز في نصوص السيرة الدرامية دراسة تحليلية مسرحية الحسين الآن أنموذجا* . مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية،(4)23 ،-2049 2071

مفتاح، ربيع. (2001) .*زوايا الرؤية: قراءات في القصة القصيرة* .الهيئة العامة لقصور الثقافة .

مكي، الطاهر أحمد. (1999). *القصة القصيرة دراسة ومختارات*. الطبعة الثامنة. دار المعارف.

المودن، حسن. (2019) .الأدب والتحليل النفسي... ما معنى أن تكون ناقدا نفسيا اليوم؟ وزارة الثقافة والرياضة القطرية .

ميخائيل، منى. (2009). *دراسات حول القصص القصيرة لنجيب محفوظ ويوسف إدريس* (منى إبراهيم، مترجم). المركز القومي للترجمة. (العمل الأصلي نشر في 1992)

النابلسي، شاكر. (1999 .(أكله الذئب!! – السيرة الفنية للرسام ناجي العلي .المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

ناصف، مصطفى. (1983) .*الصورة الأدبية*. (الطبعة الثالثة) .دار الأندلس .

نشاوي، نسيب. (1982) .*مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية* .دار المطبوعات الجامعية .

نصر الله، هاني. (2006) .*البروج الرمزية دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة* .عالم الكتب الحديث .

النعمي، حسن. (2013) *بعض التأويل: مقاربات في خطابات السرد* .النادي الأدبي بالرياض .

نوفل، نبيل رشاد. (2009). *الأدب المقارن–قضايا ومشكلات* .منشأة المعارف .

نيومارك، بيتر. (2006) الجامع في الترجمة. (حسن غزالة، مترجم). دار ومكتبة الهلال. (العمل الأصلي نُشر في 1988).

هلال، محمد غنيمي. (1983) .*الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق* .دار العودة .

هلال، محمد غنيمي. (1979) .*النقد الأدبي الحديث* .دار نهضة مصر

الولي، محمد. (1996). *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي* .المركز الثقافي العربي .

وهبة، مراد وآخرون. (1971). *المعجم الفلسفي*. دار الثقافة الجديدة، مطبعة أولاد أحمد.

وهبة، مجدي. (1983) .*معجم مصطلحات الأدب إنجليزي فرنسي عربي* .مكتبة لبنان .

ياغي، هاشم. (1981) .*القصة القصيرة في فلسطين والأردن، 1850-1965* (الطبعة الثانية).المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

يعيش، محمد. (2003) .*شعرية الخطاب الصوفي: الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا* .كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس .

المراجع والمصادر باللغة الأجنبية:

Abrams, M., & Harpham, G. (2014). *A glossary of literary terms* (10th ed.). Cengage Learning.

Albrecht, J., & Métrich, R. (2016). Manuel de traductologie. Walter de Gruyter GmbH & Co KG. https://doi.org/10.1515/9783110313550

Al-Zu'bi, K., & Abdul-Ghani, A. (2017). Translating the Symbolic Hunting Series in Golding's Lord of the Flies From English into Arabic: A Relevance-Theoretic Perspective. International Journal of Comparative Literature and Translation Studies, 5(2), 39. https://doi.org/10.7575/aiac.ijclts.v.5n.2p.39

Anderman, G. M. (2007). Voices in translation: Bridging cultural divides. Multilingual Matters.

Balakian, A. (1984). *The symbolist movement in the literature of European languages*. John Benjamins Publishing.

Bendixen, A., & Nagel, J. (2010). A companion to the American short story. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication.

Bendixen, A., & Nagel, J. (2010). A companion to the American short story. In . John Wiley & Sons.

Campbell, K. (1930). Poe's Knowledge of the Bible. *Studies in Philology*, (27), 546-551.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Edition Robert Laffont S.A et Edition Jupiter.

Clough, W. O. (1930). The Use of Color Words by Edgar Allen Poe. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, *45*(2), 598-613. https://doi.org/10.2307/457812

Delaney, D., Ward, C., & Fiorina, C. R. (2003). Fields of vision: Literature in the English language. Fields of Vision.

Delisle, J., Jahnke, H. L., & Cormier, M. C. (1999). Terminologie de la traduction. John Benjamin Publishing Company. https://doi.org/10.1075/fit.1

Dixon-Kennedy, M. (1998). In *Encyclopedia of Greco-Roman mythology*. ABC-Clio Inc.

Esplin, E., & Gato, M. V. (2017). Translated Poe (Perspectives on Edgar Allan Poe) (2nd ed.). Lehigh University Press.

Fisher, B. F. (2008). *The Cambridge introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press.

Frank, F. S., & Magistrale, A. (1997). The Poe encyclopedia. Greenwood Publishing Group.

Garrait-Bourrier, A. (2002). Poe Translated by Baudelaire: The Reconstruction of an Identity. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, *4*(3). https://doi.org/10.7771/1481-4374.1165

Gémar, J. C. (1997). Traduire ou l'art d'interpréter. *Babel. Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*, *43*(2), 185-187. https://doi.org/10.1075/babel.43.2.19gam

Ghobadi, M. (2013). Translation and Symbolism: Four-Case Studies of W. B. Yeats: From Theory into Practice. LAP Lambert Academic Publishing.

Hammond, J. R. (1981). *An Edgar Allan Poe companion: A guide to the short stories, romances and essays*. Palgrave Macmillan.

Hatim, B., & Munday, J. (2004). Translation: An advanced resource book. Routledge.

Hayes, K. J. (2004). The Cambridge companion to Edgar Allan Poe (2nd ed.). Cambridge University Press.

Hayes, K. J. (2009). *Edgar Allan Poe*. Reaktion Books.

Hayes, K. J. (2013). *Edgar Allan Poe in context*. Cambridge University Press.

Holmes, James S. (1978). « Translation Theory, Translation Studies, and the Translator », *in* Paul Horguelin, dir. *La traduction, une profession*, Actes du VIII[e] congrès mondial de la FIT à Montréal, pp. 55-61.

Jandaghi, H. S., & Zohdi, E. (2018). Symbolism in Edgar Allan Poe's Selected Short Stories. Theory and Practice in Language Studies, 8(3), 314. https://doi.org/10.17507/tpls.0803.06

Joshi, R. C. (2014). Practical Aspects of Translation. Journal of International Scientific Publications, 8(2014), 175-181.

Krutch, J. W. (1926). Edgar Allan Poe: A study in genius. New York.

Lawrence, D. H. (1991). Edgar Allan Poe, Critical Assessments. Graham Clarke. Mountfield: Helm Information, 1, 227-237.

Lederer, M. (2006). La théorie interprétative de la traduction-origine et évolution. Qu'est- ce que la traductologie, 37-52.

Lefevere, A. (1992). *Translating literature: Practice and theory in a comparative literature context*. Modern Language Assn of Amer.

Lippmann, B. (2006). *Edgar Allen Poe - "The philosophy of composition": An analysis of his work*. GRIN Verlag.

Mabbott, T. O. (1978). The Fall of the House of Usher, The Collected works of Edgar Allan Poe, Vol II, tales and Sketches. T.O.Mabbott.

Matta, M. (2018). The Abyss of the Unknown in the Books "The Fall of the House of Usher" and "A Rose for Emily." *European Scientific Journal, ESJ*, *14*(2), 273. https://doi.org/10.19044/esj.2018.v14n2p273

McCarthy, k. M. (1983). The Name is the Game. The Linguistic Connection.Ed.Jean Casagrande. Lanham:University Press of America., 161-170.

Merriam-Webster. (2008). Merriam-Webster's advanced learner's English dictionary. In *undefined* (p. 1812). Merriam Webster.

Mohamed, G. (2011). The Gothic Elements in Edgar Allan Poe's "The Raven". Buhuth Mustaqbaliya Scientific Periodical Journal, 4(4), 19-37. https://www.iasj.net/iasj/article/63293

Munday, J. (2016). Introducing translation studies: Theories and applications (4th ed.). Routledge.

Nejad, A. P., & Khorian, H. (n.d.). Exploring Strategies Used by Costello in Rendering Cultural Elements While Translating 'The Blind Owl'. International Journal of English Language & Translation Studies, 7(1), 99-106.

Newmark, P. (1993). *Paragraphs on translation*. Multilingual Matt.

Poe, E. A. (2015). The collected works of Edgar Allan Poe (2nd ed.). Wordsworth Library Collection.

ri, M. (2008). How to Face Challenging Symbols: Translating Symbols from Persian to English. Literary Translations, 12(04). https://doi.org/10.3726/978-3-653-02811-9/6

Perrine, L. (1974). Literature: structure, sound, and sense. Houghton Mifflin Harcourt P.

Perry, D. R., & Sederholm, C. H. (2009). *Poe, "The house of usher" and the American gothic*. Palgrave Macmillan.

Peschel, E. R. (1981). *Four French symbolist poets: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Ohio University Press.

Pietrykowski, W., & Renker, E. (2011). From Poe to Rimbaud : A Comparative View of Symbolist Poetry. Journal of Undergraduate Research at Ohio State, 2, 39-47.

Poe, E. A. (2015). The collected works of Edgar Allan Poe (2nd ed.). Wordsworth Library Collection.

Pruette, L. (1920). a psycho-analytical study of Edgar Allan Poe. *American Journal of Psychology*, *31*(04), 370-402. https://www.jstor.org/stable/1413669

Quinn, P. (1996). *Edgar Allan Poe:Poetry,Tales, and Selected Essays*. A Library of America College.

Quinn, P. F. (1957). *The French face of Edgar Allan Poe*. Carbondale.

Ricoeur, P. (1959). *Le Symbole donne à penser*. Esprit, 27(7-8), 60-76.

Robb, G. (1988). *Baudelaire, lecteur de Balzac*. José Corti Editions.

Salim Ali, S. (1988). *Symbol, Deviation, and Culture -Bound Expression as a Source of Error in Arabic-English Poetic Translating. Babel*. Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation, 34(4), 211-221. https://doi.org/10.1075/babel.34.4.03sal

Shaw, H. (1881). *Dictionary of literary terms*. Mc Graw-Hill,Inc.

Shomali, Q. (2003). *Tradition et novation dans la littérature palestinienne* : *1900-1948*. Babel, (7), 180-211. https://doi.org/10.4000/babel.1415

Snodgrass, M. E. (2014). *Encyclopedia of gothic literature*. Infobase Publishing.

Sova, D. B. (2007). *Critical companion to Edgar Allan Poe*: *A literary reference to his life and work* (2nd ed.). Infobase Publishing.

Vahid Dastjerdi, H., & Shoorche, E. M. (2011). *Word Choice and Symbolic Language: A Case Study of Persian translations of the Scarlet Letter*. International Journal of English Linguistics, 1(2). https://doi.org/10.5539/ijel.v1n2p186

Vinay, J., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation*. John Benjamins Publishing.

Wang, C., Xiao, X., & Liu, B. (2018). *Symbolic Analysis of Animal Images in Edgar Allan Poe's Works*. Advances in Social Sciences Research Journal, 5(3). https://doi.org/10.14738/assrj.53.4303

Wang, C., Xiao, X., & Liu, B. (2018). *Symbolic Analysis of Animal Images in Edgar Allan Poe's works*. Advances in Social Sciences Research Journal, 5(3). https://doi.org/10.14738/assrj.53.4303

Wefes, B. I. (2012). *The significance of names in selected short stories by Edgar Allan Poe*. GRIN Verlag.

Williams, M. J. (1988). *A world of words: Language and displacement in the fiction of Edgar Allan Poe*. Duke University Press.

Winter, W. (1964). *Impossibilities of Translation .The Craft and Context of Translation.* Anchor Books.

مراجع الرسوم البيانية:

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 10, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=black*&withDistributions=raw&docIndex=0&mode=document&corpus=ec0adabad56afba239fa288af0c9b818&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 10, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%A3%D8%B3%D9%88%D8%AF*&withDistributions=raw&docIndex=1&mode=document&corpus=ec0adabad56afba239fa288af0c9b818&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 10, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%A3%D8%B3%D9%88%D8%AF*&withDistributions=raw&docIndex=2&mode=document&corpus=f575081af14761c5b4878eedea244a77&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 10, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=eye*&withDistributions=raw&docIndex=0&mode=document&corpus=f575081af14761c5b4878eedea244a77&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 10, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%B9%D9%8A%D9%86&withDistributions=raw&docIndex=1&mode=document&corpus=f575081af14761c5b4878eedea244a77&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 10, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%B9%D9%8A%D9%86*&withDistributions=raw&docIndex=2&mode=document&corpus=f575081af14761c5b4878eedea244a77&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=waters*&withDistributions=raw&mode=document&labels=true&corpus=1395ad39420f3f8a54e9643abb928922&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D9%85%D9%8A%D8%A7%D9%87*&withDistributions=raw&docIndex=1&mode=document&labels=true&corpus=0eb3dfbf950884878331709720f6ac6e&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D9%85%D9%8A%D8%A7%D9%87*&withDistributions=raw&docIndex=2&mode=document&labels=true&corpus=c1ff7f1e4ff2d968ee78828acb7f608a&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D9%82%D8%B7&withDistributions=raw&docIndex=1&mode=document&labels=true&corpus=c1ff7f1e4ff2d968ee78828acb7f608a&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D9%82%D8%B7&withDistributions=raw&docInd

ex=2&mode=document&labels=true&corpus=c1ff7f1e4ff2d968ee78828acb7f608a&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Bubblelines. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?bins=60&query=usher&query=%D8%A3%D9%88%D8%B4%D8%B1*&query=%D8%A3%D8%B4%D8%B1*&docId=350b9312cfbf6a9f5c1681f892a5d003&docId=bd7a2b0eca9b8c7803c6b081d22fc7ba&docId=9a7026e1e3fdf442fcf8fd40f155ab61&corpus=6aca7d3a43bc500d2162437c0cbd061b&view=Bubblelines

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Bubblelines. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?bins=60&query=%D9%85%D8%A7%D8%AF%D9%84%D9%8A%D9%86*&query=madeline*&docId=350b9312cfbf6a9f5c1681f892a5d003&docId=bd7a2b0eca9b8c7803c6b081d22fc7ba&docId=9a7026e1e3fdf442fcf8fd40f155ab61&corpus=6aca7d3a43bc500d2162437c0cbd061b&view=Bubblelines

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Bubblelines. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?bins=60&query=%D8%B1%D9%88%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%83*&docId=350b9312cfbf6a9f5c1681f892a5d003&docId=bd7a2b0eca9b8c7803c6b081d22fc7ba&docId=9a7026e1e3fdf442fcf8fd40f155ab61&corpus=6aca7d3a43bc500d2162437c0cbd061b&view=Bubblelines

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Bubblelines. *Voyant Tools*. Retrieved July 11, 2022, from https://voyant-tools.org/?bins=60&query=%D8%A8%D9%84%D9%88%D8%AA%D9%88*&query=pluto*&docId=350b9312cfbf6a9f5c1681f892a5d003&docId=bd7a2b0eca9b8c7803c6b081d22fc7ba&docId=9a7026e1e3fd

f442fcf8fd40f155ab61&corpus=6aca7d3a43bc500d2162437c0cbd061b&view=Bubblelines

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=usher*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=c44f128273e886c93d40a1f185f0d39c&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=roderick*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=c44f128273e886c93d40a1f185f0d39c&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=madeline*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=c44f128273e886c93d40a1f185f0d39c&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=pluto*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=83858cbfc80c5131fc5ac0a55de69b52&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%A3%D9%88%D8%B4%D8%B1*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=e25afada41d0156174ce58c003e7c300&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-

tools.org/?query=%D9%85%D8%A7%D8%AF%D9%84%D9%8A%D9%86*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=e25afada41d0156174ce58c003e7c300&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%B1%D9%88%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%83*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=e25afada41d0156174ce58c003e7c300&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%A8%D9%84%D9%88%D8%AA%D9%88&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=caaadcccda406b0c4137ad50a5000784&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%A3%D8%B4%D8%B1&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=7a44481b71a4d5f8061c030110c0763e&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%B1%D9%88%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D9%83*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=7a44481b71a4d5f8061c030110c0763e&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D9%85%D8%A7%D8%AF%D9%84%D9%8A%

D9%86*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=7a44481b71a4d5f8061c030110c0763e&view=Trends

Sinclair, S. & G. Rockwell. (2022). Trends. *Voyant Tools*. Retrieved July 15, 2022, from https://voyant-tools.org/?query=%D8%A8%D9%84%D9%88%D8%AA%D9%88*&withDistributions=raw&mode=document&chartType=stacked&labels=true&corpus=34c4ef4859b3644661380230f18487fa&view=Trends

ملخّص البحث

ملخص البحث باللغة العربية

يتناول البحث بالدراسة ترجمة الرمز في القصة القصيرة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، انطلاقا من تحليل ومقارنة ترجمتين للرموز الواردة في قصتين قصيرتين للكاتب الأمريكي ذائع الصيت ورائد الحركة الرمزية إدغار آلان بو. وقد ركّزت الدراسة على أنواع ثلاثة أنواع من الرموز هي الرموز العامة والرموز الخاصة والرموز القوطية. لقد وجدنا بالارتكاز على استراتيجيات وتقنيات الترجمة المختلفة وتوظيف النظرية التأويلية في الترجمة للوصول إلى طبقات معاني الرموز ومن ثَمّ تسهيل ترجمتها أنّ هذه الأخيرة وإن كانت ضرورية فإنها لا تقدّم حلولا جاهزة لترجمة الرموز في القصة القصيرة، إنّما تمهّد لبناء شبكة رموز توازي شبكة الرموز في النص الأصل مع مراعاة أن يكون الأثر على المتلقي نفسه أو غير بعيد عن الأثر الذي يقع على قارئ النص الأصلي.

الكلمات الدالة:

القصة القصيرة، الرموز، الترجمة الأدبية، ، النظرية التأويلية، إدغار آلان بو

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

Abstract

This study focuses on symbols and their translation from English into Arabic in the short stories. For understanding and consequently translating symbols, it seems an unquestionable task to decode the pattern and facets of different types of symbols in two short stories of Edgar Allan Poe, in order to figure out to what extent the symbols were translated and what kind of procedure did the translators frequently use. The purpose of the study is to find out whether the translators rendered the symbolic aspects of Poe's two short stories or not and to what extent symbols chosen as samples of the study were (not) translated. To achieve the purpose, the dramatic features of these symbolic short stories and their translations will be investigated in the bases of the interpretive theory of translation and a set of translation procedures.

Keywords: Short Story, Symbols, Literary Translation, Interpretive Theory, Edgar Allan Poe