وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

معهد الترجمة

ترجمة العبارات الدّالة على الرّعب في القصة القصيرة القوطيّة، دراسة تحليليّة لترجمات نادية فريد لمجموعة من القصص القصيرة لإدغار آلان بو Edgar Allan Poe من الإنجليزيّة إلى العربيّة.

Translating Horror in Gothic Short Stories, An Analytical Study of Nadia Farid's Translations of Edgar Allan Poe's Short Stories from English to Arabic.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

تخصص عربي-انجليزي-عربي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
سهيلة أسابع	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
لامية خليل	أستاذة محاضرة أ	جامعة بومرداس	مقررا
خميسة علوي	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
ليلى فاسي	أستاذة محاضرة أ	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
مسعود بوخالفة	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
كهينة توات	أستاذة محاضرة أ	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا

إعداد الطالبة: **إشراف الأستاذة:**

ريم بن منصور **د. لامية خليل**

جوان 2023

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Algiers 2

Abou El Kacem Saâdallah

Institute of Translation

Translating Horror in Gothic Short Stories, An Analytical Study of Nadia Farid's Translations of Edgar Allan Poe's Short Stories from English to Arabic.

A Thesis Submitted in Fulfillment of the Requirements for a Doctorate of Science in Translation.

Option: Arabic-English-Arabic

Board of Examiners

Name	Academic Rank	University	Position
Assaba Souhila	Senior Lecturer	University of Algiers 2	President
Khelil Lamya	Senior Lecturer	University of Boumerdes	Supervisor
Aloui Khemissa	Senior Lecturer	University of Algiers 2	Examiner
Faci Leila	Senior Lecturer	University of Algiers 2	Examiner
Boukhalfa Messaoud	Senior Lecturer	University of Batna	Examiner
Touat Kahina	Senior Lecturer	University of Tizi Ouzou	Examiner

Submitted by:

Benmansour Rim

Supervised by:

Dr.Khelil Lamya

June 2023

إهداء :

أهدي ثمرة جهدي إلى أمي التي كانت دعواتها سبب تفوقي وإلى أبي رحمه الله تعالى.

وإلى زوجي أدامه الله سندا لي.

وإلى إخوتي وابنتي الذين ساندوني بكل قواهم لبلوغ المرام وتحقيق النجاح.

وإلى عائلتي الثانية، عائلة زوجي الكريمة.

شكر وعرفان:

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدني على انجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهته من صعوبات، وأخص بالذكر الأستاذة المشرفة الدكتورة لامية خليل التي لم تبخل عليّ بتوجيهاتها ونصائحها القيمة والتي كانت عونا لي في إتمام هذه الرسالة.

كما أتوجه بالشكر والامتنان إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذا العمل وتقييمه.

وأخيرا أقدم شكري وامتناني للدكتور محمد الأمين درّاجي على نصائحه القيمة.

ملخص:

يُسلِّط هذا البحث الضوء على ترجمة رمزية الأدب القوطي الدَّالة على الرعب من الإنجليزية إلى العربية، وكما هو متعارف تنتمي هاتين اللغتين إلى عائلتين لغويتين مختلفتين ونتيجة لذلك، هناك احتمال ألّا تؤثر الرّمزية القوطية التي تقشعر لها أنفس قراء اللغة الأصلية والتي تعكس الثقافة الغربية في قراء اللغة العربية بنفس الشدة، تبعا لذلك، يسعى المترجم إلى تعويض الخسارة الناتجة عن الاختلاف المذكور أعلاه أو على الأقل التقليل من وقعها.

عند تحليل النماذج المأخوذة من القصص القصيرة الثلاث مع ترجماتها بهدف الكشف عن الاستراتيجيات التي اعتمدت عليها المترجمة من أجل بث الرعب في روح القارئ العربي، اتضح أنها اعتمدت على التصرف ونرى ذلك خاصة عند اضافتها لبعض الشروح ربما من أجل تبسيط لغة بو وعلاوة على ذلك، وجدنا أثر الترجمة الحرفية في بعض المواضع إلاّ أن أبرز ما لاحظناه هو أنها تجاهلت بعض المقومات الأساسية للأدب القوطي التي تعتبر بالغة الأهمية في تأمين نفس تجربة الرعب.فمن المؤكد أن الوصف المفصّل والدّقيق الذي نراه في الروائع الثلاثة "سقوط منزل آشر" و"برميل من آمونتيلادو" و "القلب الواشي" هو المفتاح الذي يفتح الباب إلى عالم من الظلام والتشويق والاثارة والاكتئاب للقراء وعلى الرغم من أن ترجماتها تنقل الخوف إلى درجة معينة إلا أن قرار التخلي عن صفحات كاملة من الأوصاف الدقيقة التي من شأنها بث الرعب لم يكن حكيما خاصة نظرا للخسارة التي ولّدها.

الكلمات المفتاحية: الأدب القوطي–الرعب–إدغار آلان بو–الرّمزية–القصة القصيرة القوطية.

Abstract:

The present study aims to shed light on the translation of gothic symbolism from English into Arabic. These two languages showcase two very distinct cultures and as a result, it is only normal to expect that the symbols of visceral terror that would trouble the soul of the readers in the original language might go unnoticed by the readers of the target language therefore it is up to translators to compensate or at least minimize the extent of eventual loss caused by the said differences.

Upon analyzing the excerpts taken from the three short stories along with their translations with the objective of revealing the strategies used by the translator in order to infuse horror into the soul of the Arabic reader, it was obvious that adaptation was resorted to as she took it upon herself to explain some expressions probably in the hope of making Poe's language more attainable to the average reader, we could also detect literal translation in the translation of some descriptions, nevertheless, it was clear that she disregarded some key elements of gothic writing which are considered pivotal in insuring the same visceral experience of terror, in fact, detailed descriptions throughout the three masterpieces "The Fall of the House of Usher" " The Cask of Amontillado" and "The Tell-Tale Heart" were the key that opened the door to a world of darkness, suspense, excitement and depression to the readers and although their translations do convey fear, it is safe to say that excluding page-long descriptions was certainly not the right decision to make to translate this kind of cultural elements as the loss generated from it is palpable.

Keywords: Gothic Literature- Horror- Edgar Allan Poe -Symbolism -Gothic short story.

فهرس المحتويات

إهداء.....أ

شكر وتقدير.....ب

ملخص باللغة العربية.....ت

ملخص باللغة الإنجليزية (Abstract) .....ث

فهرس المحتويات.....ج

مقدمة.....1

الفصل الأول: الأدب القوطي ورمزيته

1-0 تقديم 14

1-1 الحقبة الرومانسية في الأدب الأمريكي1800-1840.....14

1-2 نشأة الأدب القوطي.....16

1-3 مميزات الأدب القوطي.....20

1-4 الأدب القوطي الأمريكي.....25

1-5 مقومات الأدب القوطي.....31

1-5-1 الظواهر الطبيعية والطقس المتقلب.....32

1-5-2 مواقع القصة القوطية.....33

1-5-3 الغموض والتشويق.....36

1-5-4 الظواهر فوق الطبيعية.....36

1-5-5 الظلام والصمت.....37

1-5-6 الحزن والموت والجنون.....37

1-5-7 الكآبة والرومانسية 39

1-5-8 العزلة.....40

1-5-9 المستنقعات.....40

1-5-10 السحر الأسود والمرأة.....41

1-5-11 رهاب الاحتجاز 43

1-5-12 التأثير العاطفي للموت على النفس.....44

1-5-13 الرعب وأنواعه.....44

1-5-13-1 الظواهر الخارقة للطبيعة.....45

1-5-13-2 المظاهر المدهشة.....46

1-5-13-3 الظواهر الخيالية.....46

1-5-14 أنواع الرعب الفرعية.....47

1-5-14-1 الرعب الريفي.....47

1-5-14-2 الرعب الكوني.....47

1-5-14-3 الرعب من نهاية العالم 47

1-5-14-4 رعب الجريمة.....47

1-5-14-5 الرعب من الغموض والسحر والتنجيم.....48

1-5-14-6 الرعب النفسي.....48

1-5-14-7 الرعب السريالي.....48

1-5-14-8 الرعب الغريزي.....48

1-5-15 القصر المسكون.....49

1-5-16 جو القصة القوطية.....49

1-5-17 الطقس.....49

1-5-17-1 الضباب.....49

1-5-17-2 العواصف.....50

1-5-17-3 أشعة الشمس.....50

1-5-18 السجن 50

1-5-19 الكوابيس والرُّؤى.....50

1-5-20 الأشباح.....51

1-5-21 الاضطرابات النفسية.....51

1-5-22 الغريب.....51

1-5-23 المس.....52

1-5-24 رجوع الموتى إلى الحياة.....52

1-5-25 الانتقام.....52

1-5-26 الرّاوي "غير الجدير بالثقة" في القصص القصيرة القوطية.....53

1-5-26-1 تعدد الرواة -منهج القصة المركبة.....53

1-5-26-2 انفعالات الراوي.....53

1-5-27 الظلام كجزء جوهري من الإنسانية 54

1-5-28 استحضار الأرواح.....54

1-5-29 الدّم.....54

1-5-30 السادية 54

1-5-31 الكنايات الدالة عن الكآبة والرعب.....54

1-5-32 الغرابة.....55

1-6 الشخصيات.....55

1-6-1 البطلة المطاردة 55

1-6-2 الشرير.....56

1-6-3 البطل.....58

1-6-3-1 البطل البايروني.....58

1-6-3-2 البطل الشيطاني.....58

1-6-3-3 البطل المتمرد.....59

1-6-4 الشريرة.....59

1-6-5 الخادم 59

1-7 خلاصة 60

الفصل الثاني: الرّمزية في الأدب

2-0 تقديم الفصل.....62

2-1 مفهوم الرّمزية.....62

2-2 المدرسة الرّمزية 65

2-2-1 الدعامة الأولى: الإيحاء باللغة 66

2-2-2 الدعامة الثانية: الرّمز 67

2-3 نشأة الرّمزية ومراحلها.....67

2-3-1 المرحلة التمهيدية: مرحلة شارل بودلير (Charles Baudelaire) 1821-1867 69

2-3-2 المرحلة الثانية: مرحلة النضج والقمة 69

2-3-2-1 ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé) 1842-1889 69

2-3-2-2 بول فرلين (Paul Verlaine) 1844-1896.....70

2-3-2-3 أرتور رامبو (Arthur Rimbaud) 1854-1891.....70

2-3-3 المرحلة الثالثة: من نهاية القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين...70

2-4 أسباب نشأة المدرسة الرّمزية 71

2-5 خصائص المدرسة الرّمزية 72

2-6 نظريات الرّمزية 74

2-6-1 نظرية لانجي (Langer) حول الرّمزية 74

2-6-2 نظرية فراي (Frye) حول الرّمزية 75

2-6-3 نظرية وايتهيد (Whitehead) حول الرّمزية.....76

2-6-4 نظرية ديسوسير (De Saussure) حول الرّمزية.....76

2-6-5 نظرية فرويد (Freud) حول الرّمزية.....77

2-7 مفهوم الرّمز 79

2-7-1 لغة 79

2-7-2 اصطلاحا.....79

2-8 أنواع الرّمز 81

2-8-1 الرّمز الأسطوري.....81

2-8-2 الرّمز الأدبي 82

2-8-3 الرّمز الطبيعي.....83

2-8-4 الرّمز الصوفي.....84

2-8-5 الرّمز اللغوي 85

2-8-6 الرّمز الديني.....85

2-8-7 الرّمز الخاص.....86

2-8-8 الرّمز الاجتماعي.....86

2-8-9 الرّمز التّراثي.....86

2-8-10 الرّمز التاريخي.....87

2-8-11 الرّمز الشعري.....88

2-8-12 الرّمز العلمي.....88

2-9 مكونات الرّمز.....89

2-9-1 الأسطورة.....89

2-9-2 الصورة.....90

2-10 مستويات الرمز.....91

2-10-1 الرمز الجزئي.....91

2-10-2 الرمز الكلي أو المركب.....91

2-11 شروط توظيف الرمز.....91

2-12 سمات الرمز 92

2-13 منابع الرّمز 94

2-13-1 الابتداع الذاتي.....94

2-13-2 الحياة الواقعية والتّراث الإنساني.....94

2-13-3 التّراث التاريخي.....94

2-13-4 التّراث الأدبي.....95

2-13-5 التّراث الديني 95

2-13-6 التّراث الشعبي 95

2-13-7 التّراث الأسطوري 96

2-14 الرّمزية في الأدب.....96

2-15 مواضيع الشّعر الرّمزي.....97

2-15-1 وحدة القصيدة.....97

2-15-2 الصورة الرّمزية.....98

2-16 أمثلة عن الرّمزية في الأدب.....98

2-16-1 الألوان.....99

2-16-2 العوامل الطبيعية.....100

2-16-3 الحيوانات 101

2-17 خلاصة 103

الفصل الثالث: الترجمة ونظرياتها

3-0 تقديم 105

3-1 الترجمة الحرفية 106

3-1-1 اتجاه بيتر نيومارك Peter Newmark.....108

3-1-1-1 الترجمة الأمينة.....110

3-1-1-2الترجمة الدلالية 110

3-1-2 اتجاه أنطوان بيرمان Antoine Berman 111

3-1-3 اتجاه والتر بنجامين Walter Benjamin 111

3-1-4 موقف مونا بايكر Mona Bakerمن الترجمة الحرفية.....113

3-1-5 موقف د. سيليسكوفيتش وم. ليديرير من الترجمة الحرفية.....114

3-1-6 موقف لورانس فينوتي Lawrence Venuti من الترجمة الحرفية.....114

3-2 التصرف.....116

3-2-1 اتجاه جايمس هولمس James Holmes 120

3-2-2 اتجاه أندري لوفيفير André Lefevere 121

3-2-3 اتجاه إدموند كاري Edmond Cary 122

3-2-4 اتجاه سوزانا راكوفا Zuzana Rakova 122

3-2-5 اتجاه أنطون بوبوفيتش Anton Popovic 123

3-2-6 اتجاه يوجين نيدا Eugene Nida 124

3-2-6-1 التكافؤ الديناميكي..... 124

3-2-7 موقف لورانس فينوتي Lawrence Venuti من التصرف..... 125

3-2-8 موقف بيتر نيومارك Peter Newmark من التصرف..... 126

3-3 أنواع التصرف 127

3-3-1 التصرف في المتلازمات اللفظية 127

3-3-2 التصرف في ترجمة العوامل الثقافية..... 128

3-3-3 التصرف في ترجمة الأدب..... 128

3-3-4 التصرف الأيديولوجي 129

3-4 أساليب التصرف 129

3-4-1 نسخ النص الأصلي..... 130

3-4-2 الحذف..... 130

3-4-3 التمديد 131

3-4-4 تغيير العناصر ذات نكهة غريبة في النص الهدف..... 131

3-4-5 التحديث.....132

3-4-6 ملاءمة الظروف والثقافة 132

3-4-7 الابداع 132

3-5 العوامل التي تسبب اللجوء إلى التصرف.....132

3-5-1 عدم وجود مقابل في اللغة الهدف 132

3-5-2عدم توافق الحالات والمظاهر الثقافية 132

3-5-3 تغيير النمط الأدبي 133

3-5-4انقطاع عملية الاتصال 133

3-6 التمييز بين الترجمة الحرفية والتصرف 133

3-7 نظريات ترجمة العوامل الثقافية 137

3-7-1 النظرية الغائية 137

3-7-2 الترجمة البائنة والترجمة غير البائنة 139

3-7-2-1 الترجمة البائنة 140

3-7-2-2 الترجمة غير البائنة 140

3-7-3 نظرية النظم 141

3-7-4 النظرية التأويلية 142

3-8 خلاصة 145

الفصل الرابع: تحليل المدونة

4-0 تقديم 147

4-1 منهجية البحث.....147

4-2 تعريف الكاتب إدغار آلان بو 149

4-3 تحليل قصص إدغار آلان بو 154

4-3-1 الرّاوي بضمير المتكلم 155

4-3-2الشخصيات المجنونة 158

4-3-3 الرّموز 160

4-3-4 الإعادة 160

4-3-5 التشويق.....160

4-3-6 الكآبة 161

4-3-7 العزلة 162

4-3-8 الرومانسية في قصص بو.....163

4-3-9 الفكاهة القوطية 164

4-3-10 الغرابة 165

4-3-11 الهزل والمحاكاة الساخرة.....166

4-3-12 الكوميديا الاجتماعية 167

4-3-13 الخدعة 167

4-4 تحليل القصص القصيرة 168

4-4-1 برميل من آمونتيلادو The Cask of Amentillado 169

4-4-1-1الانتقام 172

4-4-1-2 التكفير عن الخطيئة والصفح عنها.....174

4-4-1-3 موقع وزمن القصة 174

4-4-2 سقوط بيت آشر The Fall of The House of Usher.....176

4-4-2-1 تحليل الجو القوطي في قصة سقوط بيت آشر.....176

4-4-2-2 تحليل الشخصيات 177

4-4-2-3 الرمزية في سقوط بيت آشر.....179

4-4-2-4 الوظيفة الجمالية.....180

4-4-3 القلب الواشي The Tell Tale Heart 181

4-4-3-1 الجانب الشرير للإنسان 182

4-4-3-2 الشعور بالذنب والبراءة.....183

4-4-3-3 الجريمة والعقاب والجنون 183

4-4-3-4 الزمن 184

4-4-3-5 الموقع.....186

4-5 خلاصة.....186

الفصل الخامس: دراسة تطبيقية

5-0 تقديم 188

5-1 سقوط منزل عائلة آشر 188

5-1-1 النموذج الأول.....188

5-1-2 النموذج الثاني.....189

5-1-3 النموذج الثالث.....190

5-1-4 النموذج الرابع.....194

5-1-5 النموذج الخامس.....196

5-1-6 النموذج السادس.....198

5-1-7 النموذج السابع.....202

5-1-8 النموذج الثامن.....204

5-1-9 النموذج التاسع.....205

5-1-10 النموذج العاشر.....206

5-1-11 النموذج الحادي عشر.....209

5-1-12 النموذج الثاني عشر 213

5-1-13 النموذج الثالث عشر.....216

5-1-14 النموذج الرابع عشر.....217

5-1-15 النموذج الخامس عشر.....218

5-1-16 النموذج السادس عشر 219

5-1-17 النموذج السابع عشر 221

5-1-18 النموذج الثامن عشر.....223

5-1-19 النموذج التاسع عشر.....224

5-1-20 النموذج العشرون.....225

5-1-21 النموذج الواحد والعشرون 227

5-1-22 النموذج الثاني والعشرون.....228

5-1-23 النموذج الثالث والعشرون 229

5-1-24 النموذج الرابع والعشرون.....231

5-1-25 النموذج الخامس والعشرون.....233

5-1-26 النموذج السادس والعشرون.....234

5-2خلاصة.....236

5-3 قصة القلب الواشي 237

5-3-1 النموذج الأول.....237

5-3-2 النموذج الثاني.....238

5-3-3 النموذج الثالث.....239

5-3-4 النموذج الرابع.....240

5-3-5 النموذج الخامس.....240

5-3-6 النموذج السادس.....241

5-3-7 النموذج السابع.....242

5-3-8 النموذج الثامن.....244

5-3-9 النموذج التاسع.....246

5-3-10 النموذج العاشر.....246

5-3-11 النموذج الحادي عشر.....247

5-3-12 النموذج الثاني عشر 248

5-3-13 النموذج الثالث عشر.....249

5-3-14 النموذج الرابع عشر.....251

5-3-15 النموذج الخامس عشر.....252

5-4 خلاصة.....253

5-5 برميل من أمونتيلادو 253

5-5-1 النموذج الأول.....253

5-5-2 النموذج الثاني.....254

5-5-3 النموذج الثالث.....255

5-5-4 النموذج الرابع.....256

5-5-5 النموذج الخامس.....257

5-5-6 النموذج السادس.....258

5-5-7 النموذج السابع.....259

5-5-8 النموذج الثامن.....260

5-5-9 النموذج التاسع.....261

5-5-10 النموذج العاشر.....262

5-5-11 النموذج الحادي عشر.....263

5-5-12 النموذج الثاني عشر 264

5-5-13 النموذج الثالث عشر.....264

5-6 خلاصة.....265

مناقشة النتائج.....267

خاتمة.....275

مراجع باللغة العربية.....279

مراجع باللغة الأجنبية.....281

مسرد المصطلحات عربي-انجليزي 285

مقدمة:

لا شكّ أنّ الأدب يُعبِّر عن حالة الإنسان سواء تَجسَّد في قصص أو روايات أو قصائد، وهو كغيره من الفنون يسمح للكاتب أن يترك بصمته في العالم وهو يعتبر حصيلة لتجارب الإنسانية. وتسعى الترجمة الأدبية إلى نقل تلك التجارب من ثقافة إلى ثقافة أخرى من خلال تقديم نصوص فريدة ومبدعة ومميّزة وهذا يستدعي من المترجم الذي يعتبر خياله أهم عامل لضمان جودة أي ترجمة أدبية، أن يبدع هو الآخر عند تتبُّعه لخطى المؤلف محاولا مع ذلك الحفاظ على معنى النص وصوره الجمالية والمحسنات البديعية التي يتضمَّنها بالإضافة إلى العلاقة الموجودة بين المضمون والصورة وذلك قصد الوصول إلى درجة إتقان مماثلة للنّص الأصلي لاسيما عند احتواء هذا الأخير على رموز تعتبر دخيلة بالنسبة لثقافة اللغة الهدف كما هو الأمر بالنسبة للأدب القوطي.

يتميز الأدب القوطي بكونه يُعبِّر عن أفكار غير منطقية وغير مألوفة وينفرد باهتمامه وتصويره لمخاوف القرّاء حيث أنّ أهم ما يُميزه هو الانفعال والشعور اللّذان يحدثهما في أنفسهم، فعند قراءته يلج هؤلاء القراء إلى عالم من الرعب والتشويق والغرابة والكآبة.

وعلى الرّغم من جمعه لتأثيرات أدبيّة عديدة سواء من جانب الأسلوبية أو حتّى المضمون إلاّ أن تأثير الرّعب على القرّاء يُعَدّ الطّابع الأبرز لهذا النّمط الأدبي، بما أنّه مرتبط بالغرابة والرّعب والمخلوقات المنحرفة والتّصرفات غير المعتادة، وهذا ما يجعل ترجمة القصص

القوطية مُعقّدا بالنّسبة للمترجم الأدبي، إذ أنه مُطالب بإنتاج نصوص تُحدث نفس أثر الرّعب في نفسية قارئ النص الهدف كالذي أحدثه المؤلّف في نفسيّة قارئ النّص الأصلي.

تسلط هذه الدراسة الضوء على الرعب في الأدب القوطي لاسيما القصة القصيرة القوطية التي يغلب عليها طابع الغموض، والتي تعد مختلفة عن الأنماط الروائية الأخرى كونها تركز على الرّمزية القوطية وتؤثر على عواطف القراء، إذ يعمل المؤلف في هذا النوع من القصص على إثارة الخوف في نفوس قرائه من خلال تقديم شخصيات وتصوير مواقع وأجواء بعيدة كل البعد عن تلك المعتادة التي نجدها في الأنماط الأدبية الأخرى.

ويرجع اختيارنا لهذا الموضوع لجملة من الأسباب يتمثل أولها في شغفنا واهتمامنا بالأدب القوطي كونه يصور مخاوف الإنسان، فهناك صلة بين الأدب القوطي والبعد النفسي لدى الانسان وهذا ما يجعله مثيرا للاهتمام بالنسبة لنا. واخترنا قصص إدغار آلان بو (Edgar Allan Poe) القصيرة كمدونة لأنه يعتبر من رواد الأدب القوطي الأمريكي ولأن مؤلفاته تعتبر في غاية العبقرية، وارتأينا كذلك أن موضوع ترجمة العبارات الدالة على الرعب بما تحمله من رمزية قوطية من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية لم يحض بعدد كبير من الدراسات وأنه يتطلب المزيد من البحث والتدقيق من أجل محاولة استنتاج الطرق والاستراتيجيات التي يتعين على المترجم الاعتماد عليها من أجل نقل رموز دخيلة بالنسبة لثقافة اللغة العربية.

تتمثل إشكالية هذا البحث في ترجمة العبارات الدالة على الرعب التي تحتوي عليها قصص إدغار آلان بو القصيرة: سقوط بيت آشر وبرميل من آمونتيلادو والقلب الواشي من

الإنجليزية إلى العربية و كما سبق و ذكرنا، تختلف هاتين اللغتين لاسيما عندما يتعلق الأمر بالمضامين الثقافية والرّمزية التي تحتويها وهنا نخص بالذكر الرّمزية القوطية التي تمدّ الأدب القوطي بميزة الرعب، ويكمن هدف بحثنا في توضيح إذا ما تمكنت المترجمة من إنتاج ترجمة تليق بمستوى القصص الأصلية أو بالأحرى هل نجحت في توظيف رموز كفيلة بإحداث نفس أثر الرعب كالتي وظفها بو مع العلم أن رموز الرعب عند المجتمع العربي تختلف كل الاختلاف عن رموز الرعب لدى المجتمعات الغربية فعلى سبيل المثال هل يمكن لرمز مثل الشبح الذي يتم تداوله بكثرة في الأدب القوطي الغربي بغرض إثارة الرعب أن يكون له نفس أثر الجن عند القارئ العربي ؟ هاذان الرّمزان، يختلفان من حيث الوصف لكن كلاهما مرعب حسب ثقافة القارئ وبما أن القصص تنتمي للثقافة الغربية، فإن رموز الرعب التي تتضمنها تعكس هذه الثقافة والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو هل يستطيع رمز الشبح الذي يجسد الرعب في الثقافة الغربية أن يُحدث نفس الشعور في لغة تُجسد ثقافة مختلفة تماما عنها أو هل على المترجم توطين أو حذف الرّمزية جاعلا النص يفقد طابعه الغربي ليصبح ملائما أكثر بالنسبة للثقافة المستقبلة.

ومن هذه الإشكالية ينبثق السؤالين الرئيسيين التاليين:

-هل يمكن تحقيق التكافؤ بين النص الأصلي والهدف عند نقل المضامين الثقافية الدخيلة على ثقافة اللغة المستقبلة والمتمثلة في رموز الرعب إلى اللغة العربية بالاعتماد على الترجمة

الحرفية؟ أو هل يتعين على المترجم الاعتماد على التصرف واستراتيجية الحذف على وجه الخصوص؟

-هل تسبب الحذف في نقل أفكار المؤلف والمعاني المحتواة في النص الأصلي وخاصة الرمزية القوطية الغريبة بالنسبة للقارئ العربي بطريقة ناقصة ومبهمة؟

ومن هذين السؤالين ينبثق السؤالين الفرعيين التاليين:

- هل يؤدي الحذف إلى الخسارة حتما؟
- هل صعّبت لغة إدغار آلان بو مهّمة الترجمة بالنسبة للمترجمة؟

هناك فرضيات من شأنها أن تعيننا في الإجابة على هذه الأسئلة والتي نعرضها كالآتي:

-من المحتمل ألا تكون المترجمة على دراية بمقومات الأدب القوطي خاصة الوصف الدقيق للرمزية القوطية.

-ممكن أن تكون لغة إدغار آلان بو قد صعّبت عليها مهمة نقل الرمزية القوطية المسببة للرعب.

-من المُرَجَّح أن يؤدي الحذف إلى الخسارة.

من أجل الإجابة على الأسئلة المطروحة أعلاه اعتمدنا على المنهج التحليلي، إذ اخترنا نماذج من القصص القصيرة الثلاثة تحمل في طياتها رمزية الرعب المتمثلة في المرض والانتقام والموت والأشباح والجو العاصف والظلام والشخصيات القوطية والمظاهر الخارقة للعادة بالإضافة إلى ترجماتها إلى اللغة العربية محاولين الكشف عن الاستراتيجيات التي اعتمدت

عليها المترجمة من أجل نقلها إلى اللغة العربية لنرى إذا كانت تلك الأخيرة ناجحة وكفيلة بإنتاج عبارات تتساوى مع عبارات النص الأصلي من حيث الرعب.

وشكّلت الدراسات التالي ذِكرُها نقطة انطلاق بالنسبة لبحثنا إذ اعتمدنا عليها في بلورة اشكاليتنا:

درست برانغننو (Prungnaud) (1994) ترجمة الرواية القوطية الإنجليزية في فرنسا في مقالها الذي يحمل عنوان « La traduction du roman gothique Anglais en France au tournant du XVIII^{e} »

وبعد دراستها لبعض الروايات التي تمت ترجمتها من الإنجليزية إلى الفرنسية لاحظت أن المترجمين يولون أهمية أكبر لتلبية رغبات القراء وذلك من خلال تقديم نصوص مسلية على حساب الدقة وبالرغم من كون تلك الترجمات رديئة في بعض الأحيان إلا أنه كان للنمط القوطي أثر عند الروائيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر.

وعكفت هزبري (Hezbri) (2013) على دراسة الخسارة والربح في ترجمة نصوص الخيال من الإنجليزية إلى العربية في مذكرتها "Loss and Gain in Translating Fiction Fantasy text from English into Arabic "The Lord of the Rings: The fellowship of the Ring by J.J.R Tolkien""

واستنتجت أن وضع نظرية تخص الربح والخسارة في الترجمة ستجعل العملية الترجمية أكثر دقة لأنها تقدم فكرة عن نظامي اللغة الأصلية واللغة الهدف وتساعد المترجم على إدراك وفهم المضامين الثقافية الموجودة في النصوص وبما أن التناقض والاختلاف بين اللغتين العربية

والإنجليزية حقيقة لا يمكن تجاهلها يتعين إيجاد بدائل لتجاوز تلك الفوارق اللغوية والثقافية من أجل انتاج ترجمات لها نفس الأثر والقيم الجمالية كتلك الموجودة في النص الأصلي.

و اهتم حسان (Hassan) (2015) بترجمة التراكيب المواضيعية في الترجمات العربية لقصص قوطية في مقاله الحامل لعنوان "Thematic Structure in the Arabic Translations of Edgar Allan Poe's the Black cat, The tell-tale heart and Virginia Woolf's A haunted house" إذ شرح أن المعنى في الروايات القوطية متعلق بترتيب الكلمات و منه درس الفوارق الموجودة بين اللغة الإنجليزية و العربية فيما يخص درجة اعتماد هاتين الأخيرتين على التراكيب المواضيعية واستنتج من خلال دراسته للترجمتين أن الترجمة العربية تفتقد إلى الدقة –إذ أنه تم توظيف تراكيب اللغة الأصلية من أجل رسم صور بلاغية أدبية تؤثر في نفسية القارئ إلا أن المترجمين لم يحافظوا على نفس ترتيب الكلمات في الجمل سواء لأن اللغة العربية تتسم بالمرونة مقارنة باللغة الإنجليزية أو ببساطة نظرا لعدم إمكانية الاحتفاظ بنفس الترتيب.

و تقول لاندي (Landais) (2016) في بحثها المعنون بـ: "Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction" أن وظيفة روايات الرعب تتمثل في إثارة شعور الفزع والخوف في ذهن القارئ ويعتمد ذلك على آليتي الأثر المساوي والتشويق اللذان يضمنان التلقي بنجاح ومن أجل الوصول إلى ذلك يجب تحقيق أثر مماثل للواقع الذي ينتج عن توظيف دلالات كثيرة من الواقع لجعل أحداث الروايات الخيالية تبدو حقيقية أكثر.

واستنتجت أن المبالغة في محاولة توطين النصوص الأصلية قد تتسبب في خسارة المضامين الثقافية التي تحتوي عليها ومنه فقدان الأثر المماثل للواقع بينما تتسبب المبالغة في محاولة تغريب النصوص إلى عدم شعور القارئ أنه جزء من القصة إذ في كلتا الحالتين لا يشعر بالرعب وتوصلت كذلك إلى نتيجة أن أنجع طريقة لتحقيق أثر الرعب هي الحفاظ على عامل التشويق والتمسك على قدر الإمكان بالتراكيب النصية للنص الأصلي.

وتناول يانغ (Yang) (2017) في مقاله الذي يحمل عنوان "Overt and Covert Strategies for translating a Gothic Horror Novel: A comparison of two Chinese Translations of the Vampyre: A Tale" الترجمة البائنة والترجمة غير البائنة إذ قارن ما بين ترجمتين لرواية "The Vampyre" وشرح أن ترجمة الرواية السابق ذكرها إلى اللغة الصينية المبسطة لا تحدث نفس أثر الرعب الذي تحدثه في اللغة الأصلية لأنها عجزت على نقل فكرة الكاتب "Polidori" عن مصاصي الدماء وأضاف أن القراء يستجيبون بشكل أفضل للترجمة البائنة فمن خلالها يتم تقديم شروح مفصلة تمكن القارئ من استيعاب السياق والمضامين الثقافية التي يحتوي عليها النص الأصلي. وأضاف أن الترجمة الثانية التي قام بها والتي تعتمد على الترجمة البائنة وغير البائنة كانت أكثر نجاحا حيث أنها نقلت الرموز القوطية بأمانة.

وتناول دلاك أتاأوتزو (Dalak Ataozu) (2019) صور الرعب في الترجمة الأدبية في بحثه: "Imageries of Horror in Literary Translation: The Turkish Translation of Clive Barker's The Books of Blood Volume1," ودرس الصور الأدبية المثيرة للرعب في

النص الأصلي والنص الهدف لتقديم تحليل وصفي للنص الهدف بغرض تحديد الاستراتيجيات التي تعمل على نقل تلك الصور وإعطائها الأولوية على حساب شكل النص.

وتوصل إلى نتيجة أن الاستعارات والصور المتعلقة بالحواس كلها تساهم في تحقيق الرعب لأنها لها صلة بالخيال وأن الترجمة الحرفية يمكن أن تساهم في الحفاظ على أثر الرعب شريطة أن تكون الصور البيانية المستخدمة لها نفس المعنى في اللغة الهدف كذلك ولكن أكثر استراتيجية استخداما كانت الحذف أما عن الاستراتيجية الأكثر نجاحا في نقل صور الرعب حسب الباحث هي استراتيجية نقل الاستعارات"The Trop Change Strategy " .

وتحدّث تاس إيلميك (Taş İlmek) في مقاله الذي يحمل عنوان "Examining readers' perceptions of translation: The case of Stephen King's works in Turkish (2020)" عن مواقف وآراء القراء إزاء ترجمات روايات Stephen King إلى اللغة التركية حيث تمت إعادة ترجمتها وطبعها عدة مرات تحت عناوين مختلفة مثل "غير خاضع للرقابة" و"كتاب كامل" مما يجعل القراء يتساءلون حول مفاهيم "إعادة الترجمة" و "إعادة الطبع" و "المراجعة" و"الرقابة" ولماذا تتم ترجمة كتب معينة عدة مرات وبعناوين وتسميات مختلفة. في الأخير استنتج إيلميك أن المترجمين يلجؤون إلى تلك الحلول من أجل الالتزام بقواعد السوق وقال كذلك أن إعادة الترجمة لا يعني بالضرورة أن الترجمات السابقة كانت دون المستوى أو أن الترجمات الأخيرة أكثر جودة بل أنها أتت لأنها لم تخضع للحذف على عكس الترجمات السابقة وهذا ما أثار جدلا واسعا في منتديات القراء في تركيا.

نلاحظ من خلال قراءة الدراسات السابقة المتعلقة بترجمة الأدب القوطي أن النتائج المُتوصل إليها متقاربة جدا إذ نرى أن معظم الباحثين يتفقون على إمكانية تسبُب الترجمة في خسارة بحيث عند المقارنة بين النصوص في اللغة الأصلية و الهدف يظهر عدم تمكن المترجمين من تحقيق نفس درجة الرعب عند نقلهم للرمزية القوطية سواء تعلق الأمر بهؤلاء الذين ارتأوا أنه من المستحسن محاولة الحفاظ على الرموز التي تجسد الثقافة الغربية أو الذين حاولوا تدجين النصوص أو حتى إعادة كتابتها بصفة مبسطة ومنه، كانت هذه النتائج نقطة انطلاق بحثنا الذي من خلاله حاولنا تحديد أنجع الاستراتيجيات المعتمد عليها من أجل الحفاظ على عامل الرعب عند نقل الرّمزية القوطية من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية.

في إطار المنهجية ارتئينا تقسيم بحثنا إلى خمسة فصول تختص الفصول الأولى بالجانب النظري والفصلين الأخيرين بالجانب التطبيقي بالإضافة إلى مبحث يحمل في طياته نتائج البحث وخاتمة و سرد قائمة المراجع التي استعنّا بها ويَبرُز من خلال الإشكالية و تفرعاتها أن هذا البحث يرتكز على المنهج التحليلي الذي اعتمدنا عليه من أجل تحليل العبارات الدالة على الرعب التي تتضمنها المدونة والاستراتيجيات التي اختارت المترجمة الاعتماد عليها من أجل نقلها بالإضافة إلى نقد ترجمتها لهذه الخصوصيات الدخيلة بالنسبة لثقافة اللغة العربية.

عكفنا في الفصل الأول على دراسة الأدب القوطي ومقوماته بالإضافة إلى الرّمزية في الأدب القوطي. وتطرقنا في الفصل الثاني إلى الرّمزية في الأدب، وتناولنا الترجمة الحرفية والتصرف واستعرضنا نظريات ترجمة المضامين الثقافية في الفصل الثالث وعملنا على تحليل المدونة

المتمثلة في القصص القصيرة سقوط منزل آشر والقلب الواشي وبرميل من آمونتيلادو The Tell-Tale Heartو The Fall of the House of Usher و The Cask of Amentillado في الفصل الرابع وحللنا نماذج من العبارات الدالة على الرعب في الفصل الخامس و الأخير من بحثنا.

تناولنا في الفصل الأول المعنون "بالأدب القوطي ورمزيته"، الحقبة الرومانسية في الأدب الأمريكي التي تميزت بالتركيز على دور الخيال والعواطف الإنسانية. وسلطنا الضوء على الأدب القوطي ومميزاته ونشأته وتحليل مقوماته وصببنا اهتمامنا بالأخص على الأدب القوطي في أمريكا بما أن القصص القصيرة التي تُكَوِن مدونتنا تُعتبر من معالم الأدب الأمريكي ودرسنا أيضا الرموز التي تختص بها القصص القوطية القصيرة، بالإضافة إلى استعراض أنواع الرعب المتمثلة في العوامل الخارقة للطبيعة والعوامل المثيرة للدهشة بالإضافة إلى العوامل الخيالية وأنواع الرعب الفرعية كذلك.

وأخيرا ركزنا على الشخصيات التي يتضمنها الأدب القوطي لاسيما شخصية الراوي التي تُعد من أهم عناصر القصص القوطية.

وحولنا اهتمامنا في الفصل الثاني الذي يحمل عنوان "الرّمزية في الأدب" إلى الرّمزية إذ ابتدأنا بشرح مفهوم الرّمزية والمدرسة الرّمزية وخصائصها ونشأتها ومراحلها وروادها: شارل بودلير وستيفان مالارميه وبول فيرلين وأرتور رامبو بالإضافة إلى أسباب نشأتها والرّمزية في الأدب

بأشكالها، وأولينا عناية بمواضيع الشعر الرّمزي والنظريات التي درست الرّمزية والتي تتمثل في نظريات لانجي وديسوسير وفرويد ووايت هيد وفراي.

وخضنا كذلك في مفهوم الرّمز وأنواعه التي تكمن في: الرّمز الأسطوري والأدبي والطبيعي والصوفي واللغوي والديني والخاص والاجتماعي والتّراثي والتاريخي والشعري والعلمي.

وأخيرا ذكرنا مكونات الرّمز المتمثلة في الأسطورة والصورة بالإضافة إلى مستوياته وشروط توظيفه بالإضافة إلى سماته ومنابعه.

انصب اهتمامنا في الفصل الثالث المعنون بـ:"الترجمة ونظرياتها" على الترجمة الحرفية وسلطنا الضوء على آراء المنظرين الذين يدعمونها ونظرا لاعتماد المترجمة على استراتيجية الحذف، كرّسنا قسما من هذا الفصل للتصرف. وبما أن ترجمة العبارات الدالة على الرعب تعني بالدرجة الأولى نقل رموز ثقافية خاصة بثقافة اللغة الأصلية قمنا بدراسة النظريات التي تتناول ترجمة العوامل الثقافية.

وعكفنا في الفصل الرابع المعنون بـ: "تحليل المدونة" على شرح المنهجية المتبعة في اختيار القصص القصيرة التي تكون مدونتنا وانتقاء النماذج التي تحمل الرّمزية القوطية وقمنا بتقديم نبذة عامة عن حياة الكاتب إدغار آلا ن بو وتناولنا آراء المنظرين الأدبيين حول خصائص كتابته و مقومات قصصه المتمثلة في الشخصيات غير السوية والراوي بضمير المتكلم والإعادة والرموز والتشويق والكآبة والعزلة والفكاهة القوطية والمحاكاة الساخرة والكوميديا الاجتماعية والخدعة و قمنا بتحليل قصصه القصيرة الثلاثة المتمثلة في القلب الواشي وسقوط

منزل آشر وبرميل من أمنتيلادو وأبرز الرّمزية القوطية الدالة على الرعب التي تحتويها والتي تجعلها من أبرز القصص القوطية.

أما في الفصل الخامس الخاص بـ: "الدراسة التطبيقية" قدمنا نماذج عن كل نوع من أنواع الرّمزية القوطية الدالة على الرعب المتمثلة في رموز الجنون والكآبة والأمراض النفسية والرموز الدينية ووصف الشخصيات ومواقع القصة القصيرة القوطية ووصف المناظر الطبيعية الخارقة للعادة ووصف البيوت المهدمة والظلام والسكوت.

وحددنا طريقة المترجمة في نقلها من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف. وأخيرا وضعنا خاتمة وقائمة من المراجع التي صنفناها إلى مراجع باللغة العربية ومراجع باللغات الأجنبية.

اعتمدنا من أجل انجاز هذا البحث على طريقة جمعية علم النفس الأمريكية في التوثيق (APA) في النسخة الثانية وفي الإصدار الثاني.

الفصل الأوّل

الأدب القوطي ورمزيته

1-0تقديم :

تناولنا في الفصل الأول المعنون بالأدب القوطي ورمزيته الحقبة الرومانسية في الأدب الأمريكي1-1 وذلك من أجل وضع القصص القوطية التي تُكَون مدونتنا والتي تتمثل في " برميل من آمونتيلادو وسقوط بيت آشر والقلب الواشي" في سياقها التاريخي وتطرقنا كذلك إلى الأدب القوطي1-2 ومميزاته 1-3 ودرسنا أيضا الأدب القوطي في أمريكا 1-4 بما أن القصص الثلاثة تعتبر من مقومات الأدب الأمريكي وحللنا مقومات الأدب القوطي كما استعرضنا المقومات التي يختص بها 1-5 بالإضافة إلى أنواع الرعب. وأخيرا وصفنا الشخصيات التي يتضمنها الأدب القوطي1-6 وأنهينا بتقديم خلاصة الفصل 1-7.

1-1الحقبة الرومانسية في الأدب الأمريكي 1800-1840:

نشأت الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر وتميزت بوصفها للعواطف والقيم الإنسانية وركّز الكُتاب فيها على وصف الإنسان وحياته بالإضافة إلى العلاقات الإنسانية لا سيما الجانب الرومانسي فيها وهذا ما نلاحظه خاصة في القصص القوطية وأصبحت هذه الحركة منتشرة في السياسة الأمريكية والفلسفة والفن.

وأدت إلى الرغبة في التحرر من القيود الدينية والتقاليد ومَكَّنت الكُتاب من تصوير مشاعر الإنسان وعواطفه بكل حرية وكانت مصدر إلهام بالنسبة لهم وكانت نتيجة ذلك حلول القصص القصيرة والقصائد محل الرسائل والصحف والسير الذاتية والخطابات التي سادت في مرحلة أدب الاستعمار وأدى هذا إلى زيادة عدد القراء في تلك الفترة.

تُعبر القصة الرومانسية أيضا عن الحزن العميق الذي حل آنذاك بسبب زوال ثقافة الجنوب الأرستقراطية بعد الحرب الأهلية، ومن الأدباء الأكثر شهرة في تلك الفترة جيمس برانش كيبل (1879–1958) الذي كتب روايات رومانسية بأسلوب نثري أنيق يشبه أسلوب القرن التاسع عشر. وقد استطاع من خلال توظيفه لهذا الأسلوب مساعدة قراءه على الهروب من واقعية الزمن الحاضر إلى الماضي. (هاي،1990)

أدى الأدب الرومانسي كذلك إلى تحرر القراء الأمريكيين من الخوف والنظر إلى ما هو أبعد من العلاقات الإنسانية الظاهرية، وأصبح القراء المثقفون يستطيعون قبول كل الحقائق حتى البشعة منها حول الطبيعة الإنسانية. (هاي،1990)

لكن أبرز ما يميز الحركة الرومانسية في أمريكا هو كونها وصلت متأخرة 1830على عكس ما حدث في إنجلترا أو ألمانيا 1790 وأخذت مكانتها وتطورت بشكل مميز وتم دمجها مع مطالب ملحة أخرى مثل الحس القومي، وتفاعلت أيضا مع القلق الحاد بخصوص التابعية الثقافية بعد الاستعمار وما يميزها أكثر هو أنها التحمت بروح التغيير والمثالية التي سادت هناك في ذلك الوقت مما جعلها أكثر أهمية وضرورة. (Bercovitch,2003)

وأهم ما يمكن قوله عند الحديث عن الحركة الرومانسية هي أنها تُعتبر البداية الحقيقية للأدب الأمريكي، فهي ركزت على الخيال والعاطفة اللتان تُثيران الجانب الحسي لدى القارئ وعلى الروح وأهمية الفرد في المجتمع، كما قدمت منظورا جديدا للطبيعة واصفة إياها كرمز لروح

الرب وكانت مصدر إلهام للعديد من الكُتّاب منهم: إيميرسون (Emerson) وثورو (Thoreau) وهاوثورن (Hawthorn) وويتمان (Whitman) وبو (Poe) .

تقول رويبر (2004) (Reuber) فيما يخص قارئ القرن الثامن والتاسع عشر أن:

“The readership of the late eighteenth and early nineteenth-century asked for the expression of human feelings, perceptions, and dreams. Books that described man’s repressed and irrational dimensions attracted people” (p.20)

"كان قرّاء القرن الثامن عشر والتاسع عشر يدعون إلى التعبير عن المشاعر الإنسانية والبصيرة والأحلام، لأن الكتب التي كانت تُعبر عن أبعاد الإنسان المكبوتة وغير المنطقية كانت تجذب القراء." (ترجمتنا)

فالقارئ آنذاك لم يعد يكترث لقراءة روايات تصف شخصيات مثالية بل أصبح مهتما بوصف المشاعر الإنسانية الحقيقية، أصبح هذا الأخير يتوق إلى قراءة أدب يُعبر ويوحي بالغرابة والرعب أو بتعبير آخر، القوطية.

كان القراء متشوقين لقراءة أدب غير مألوف تتم فيه مناقشة مواضيع كانت مكبوتة في عصر التنوير الذي لم يكن يُجيز إلا الحديث عن نقاط تتعلق بالفلسفة والعلوم والمنطق وكانت نتيجة ذلك استجابة الأدباء لرغبة القراء غير الشرعية في التعرف على الجوانب الغامضة للحياة في تقديم الأدب القوطي.

1-2نشأة الأدب القوطي:

ظهر الأدب القوطي في القرن الثامن عشر لكنه انتشر بشكل أوسع في القرن التاسع عشر ولا يزال موجودا حتى الآن، وتستعمل مفردتي قوطي أو قوطية لوصف الهندسة وثقافة القرن العشرين والموسيقى والأعمال الأدبية والسينمائية.

استُخْدِمت صفة "قوطي" "Gothic" لأول مرة في 1611 تسمية للغة القوطيين وبعد ذلك نُسِبت معاني أخرى لها كالألمانية والبربرية واستخدمت أيضا لوصف الهندسة التي لم تكن إغريقية أو رومانية.

لكن مع مرور الوقت تغيّر مفهوم هذه الصفة و تشير رويبر (2004)إلى أن:

"Throughout the course of time, the connotation of gothic changed so that it finally was associated with all grotesque, awful, evil and ugly things ,wherewith the former medieval meaning slightly faded away. Nevertheless, the supernatural significance of the word has always been maintained" (p.03)

"مع مرور الوقت، تغيرت دلالة مفردة "القوطية" وأصبحت تضم كل ما هو غريب ومريع وشرير وبشع بينما تلاشى المعنى التي كانت تشير إليه في القرون الوسطى، ومع ذلك فإنها لم تفقد دلالتها كليا وظلت تعبر عن كل ما هو خارق للعادة." (ترجمتنا)

تُشير "القوطية" إلى العديد من الأشياء كطريقة رسم الحروف وطريقة لباس بعض الشباب أما بالنسبة للأدب فهي تشير إلى الأعمال التي تصف وتستكشف الظواهر الخارقة للعادة والخصائص النفسية المظلمة للإنسان وطبيعته المشحونة بالشك بالإضافة إلى القوى الغامضة

سواء كانت طبيعية أو خارقة للعادة وغير منطقية، والتي تصف الخطر الذي تتسبب فيه شخصية الشرير أو ذلك الذي تسببه رغبات الشخصيات نفسها.

وترمز مفردة القوطية بالتحديد إلى الحركة الأدبية التي نشأت في نهاية القرن الثامن عشر في إنجلترا عند نشر هوراس والبول لروايته قصر أوترانتو(1765) التي يتفق الجميع على أنها أول رواية قوطية تمت كتابتها إذ يقول مول (Mull):

“It is generally agreed that the first “gothic” novel was Horace Walpole’s Castle of Otranto, written in 1765”. (p.2)

"عموما، تم الاتفاق أن أول رواية قوطية تمت كتابتها كانت "قصر أوترانتو" لهوراس والبول سنة1765" (ترجمتنا)

وكانت للظواهر الخارقة للعادة في هذه الرواية دورا هاما في تشكيل الحبكة، ولكن في بعض الروايات الأخرى يتم شرحها على أنها أعمال ماكرة نابعة من الطبقة الأرستقراطية الشريرة، أما في بعض الروايات المعاصرة فإنها تُعتبر تجسيدا للجانب المظلم للشخصيات ويتمثل الخطر الذي يلاحقهم في الأنظمة السياسية والاقتصادية المجحفة.

ويقول أيضا فيما يخص نشأة الرواية القوطية أنّ نَشْر رواية هوراس والبول، قصر أوترانتو يعتبر نقطة انطلاقة القصة القوطية في أوربا وكانت بمثابة رد على المذهب العقلاني المهيمن في القرن الثامن عشر و لكنها احتلت مكانة هامشية خارج هذا الاتجاه السائد بينما أول من كتب في هذا التيار في أمريكا هو تشارلز بروكدن براون (Charles Brockden Brown)

وتبعه ميلفيل (Melville) و هاوثورن (Hawthorne)وفولكنر(Faulkner)وبو (Poe) وتميّز أدبهم بكونه يتلاءم مع الإيديولوجية المتزمتة المنتشرة في أمريكا آنذاك.(Mull,p.1)

ويشرح مول كذلك أن ما يجعل رواياتهم قوطية هو قدرتهم على جعل مرحلة العصور الوسطى تبدو رومانسية زيادة على إضفاء عامل التشويق والظواهر الخارقة للعادة.

لقد قدم والبول ميراثا عند نشره لكتابه قصر أوترانتو The Castle Of Otranto وله الفضل في تقديم القصة القوطية والرومانسية القوطية فيقول بوركهاد (Birkhead) في هذا الصدد أن:

“His novel satisfied a real craving for the romantic and marvelous.” (as cited in Case,1976, p.08)

" قد لبَّت روايته رغبة مُلِحَّة للرومانسية و الخيال " (ترجمتنا)

ويضيف أن أهمية هذه القصة تكمن في كونها قد صاغت مستقبل هذا النمط الأدبي.

أما عن علاقة القوطية بالدين، فتم تناول هذا الأخير في الروايات والقصص القوطية بغرض إثناء الناس عن الإيمان بالخرافات من خلال تقديم براهين عن وجود ملائكة والروح الإلهية والسخرية من أوهام وسذاجة الناس التي تجسدت في أدب وتراث القرن الثامن عشر.

وكتب الروائيون آنذاك قصصا كانت بمثابة إجابة للقلق الذي نتج عن التغيير في النظامين الاجتماعي والسياسي الذي حدث جراء أحداث عدّة كالثورة الفرنسية وانفصال الحكومة عن

الدين وتناولت الأعمال القوطية كذلك المخاوف المنتشرة آنذاك بخصوص ما يمكن أن يحصل جراء التغييرات في المجالين العلمي والصناعي.

أما فيما يخص الجانب النفسي، يَبرُزُ الافتتان بالجانب المظلم للنفس الإنسانية والتمعن في المجهول والغرابة والأشياء المرعبة والمفزعة.

إذ تقول رويبر (2004) في حديثها عن الأدب القوطي أنه:

“Gothic fiction is a frequently discussed literary field within the Romantic Movement ,characterized by high evaluation of the individual and critical interest in imagination, dreams ,and fears.” (p.01)

"يعد الخيال القوطي مجالا أدبيا تتم مناقشته بكثرة ضمن الحركة الرومانسية ويتميز بالتقييم العالي للفرد والاهتمام النقدي بالخيال والأحلام والمخاوف." (ترجمتنا)

يهاجم الأدب القوطي المؤسسات التي تكبت حرية الأفراد مثل الكنيسة إذ دائما ما نرى في الروايات والقصص القوطية أنه يتم إلصاق تهم الفساد والجشع والشهوة الجنسية بالأرسطقراطيين والقساوسة. كانت تلك الرموز الممثلة للسلطة، الدينية منها وغير الدينية تُصور على أنها في حالة من الدمار، نخص بالذكر دير الرهبان والكنائس والقصور والقلع والأبراج. وإضافة إلى ذلك، كان الملوك والقساوسة المغتالين يُمثلون مصدر خوف وفزع الناس الذين كانوا يرهبون أن يعود هؤلاء على شكل أشباح ليلحقوا بهم الأذى حتى بعدما مماتهم.

1-3 مميّزات الأدب القوطي:

ربما أهم ما يميز القصص والروايات القوطية هو الانفعال والشعور اللّذان تحدثهما في نفس القارئ، فقراءة الأدب القوطي تعد تجربة أدبية غريبة بالنسبة للقراء المتعودين على قراءة روايات أكثر تنويرا ومنطقية.

فعند قراءته للقصص القوطية يدخل القارئ في عالم مليء بالحزن والفزع والتشويق والرعب، ونلاحظ من هذا المنطلق أنها تشترك في مميزاتها مع القصة الوجدانية أو الرومانسية فهي تهتم بوصف العاطفة التي تغمر مشاعر الإنسان كذلك، وتعتبر العاطفة والغريزة فيها أكثر أهمية من التفكير المنطقي ولهذا فهي تمثل التعارض الذي ساد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ويعتبر وصف المواقع في الأدب القوطي ذو أهمية بالغة لأنه لا يصف جو الرعب السائد في القصة فحسب بل يصور الحالة المتدهورة التي آل إليها العالم فدائما ما يتم تصوير الحالة المزرية التي آلت إليها القلع والبنايات التي تقطنها الشخصيات وقد تكون هذه مهجورة ومليئة بالغرف والممرات السرية والأماكن المظلمة والمدمرة وقد تكون تلك القلع أو المباني متصلة بكهوف تُشعر القارئ بالخوف المرضي من الأماكن الضيقة.

وتعبر هذه المواقع عن أفكار ضمنية تشير إلى التباين الموجود بين العصور الوسطى التي كانت توصف على أنها غير عاقلة وشيطانية ومُسَيَّرة من طرف سلطة مستبدة أرستقراطية والكنيسة الكاثوليكية والعصر الحديث في انجلترا الذي كانت تسوده حركة التنوير الفلسفية التي

كانت تُرى على أنها مصقولة ومنطقية ومُسَيَّرة من قبل حكومة منتخبة تحافظ على حقوق المواطنين وترعى التنمية الاقتصادية والاجتماعية.

ونرى أن العصور الوسطى ألهمت الأدباء القوطيين بأبشع الشخصيات الشريرة التي كان يمكنهم تصورها وتتمثل هذه في رجال الدين أو الطبقة الأرستقراطية.

“Many Gothic villains are either Catholic clergy or from the nobility, and as saturated by superstitious beliefs, including Catholicism. At the same time that Gothic texts castigated the medieval era as primitive or unrefined, they simultaneously indulged a nostalgic desire for a less rational, less controlled past, if only from a safe perspective in the present”. (Saylor.org,n.d)

"يتمثل الكثير من الأشرار في القصة القوطية في رجال الدين أو النبلاء المشبعين بالمعتقدات الخرافية من بينها "الكاثوليكية"، وفي نفس الوقت الذي كانت فيه النصوص القوطية تنتقد العصور الوسطى بشدة لكونها بدائية وغير نقية، إلا أن كُتابها كانوا يحنون إلى ماض أقل منطقية وأقل سيطرة حتى لو كان ذلك من خلال وجهة نظرهم الحذرة في الوقت الحاضر فحسب." (ترجمتنا)

بالإضافة إلى المواقع والشخصيات الشريرة، يتميز الأدب القوطي بوصف أحداث خيالية وخارقة للعادة ومرعبة وتتناول القصة القوطية وصف جو أو خصائص جمالية قد يصعب شرحها بدقة لكنها تفهم بطريقة غريزية لما تحدثه في نفسية القارئ ويتميز كذلك بتصوير مخاوف القراء وفي نفس الوقت يُعبر عن أكثر ما يتوقون إليه.

يشرح بوتينغ (Botting) (1996)أن الأدب القوطي يهتم بالمواضيع و الأفعال التي تعتبر سلبية و غير عقلانية و غير أخلاقية و خيالية. (as cited in Çağliyan,2010) و أثناء القرن الثامن عشر، في عالم أصبح يبتعد عن الدين على نحو متزايد، أدى غياب الإطار الديني والتغيرات في الميدانين الاجتماعي و السياسي إلى تلقي الأدب القوطي بطريقة مختلفة.

تشرح ماك أندرو (1979) (MacAndrew) التي تعتبر من أهم نقاد الأدب القوطي أن هذا الأخير يتمثل في:

“Gothic fiction is a literature of nightmare. Among its conventions are found dream landscapes and figures of the subconscious imagination. Its fictional world gives form to amorphous fears and impulses common to all mankind, using an amalgam of materials, some torn from the author’s own subconscious mind and some stuff of myth, folklore, fairy tale, and romance. It conjures up beings - mad monks, vampires, and demons - and settings - forbidding cliffs and glowering buildings, stormy seas and the dizzying abyss - that have literary significance and the properties of dream symbolism as well. Gothic fiction gives shape to concepts of the place of evil in the human mind. [...] Gothic fiction has been called escape literature, intended to inspire terror for terror’s sake.” (as cited in Reuber,2004,p.04)

"يعتبر الخيال القوطي أدب الكوابيس، ومن بين مقوماته نجد ظواهر طبيعية خيالية وأشكال الخيال الباطن، يجسد عالمه الخيالي مخاوف بدائية واندفاع مشترك لدى البشرية، يستخدم الأدب القوطي مزيجا من العوامل بعضها مستوحى من عقل الكاتب الباطن والبعض الآخر من الخرافات والأساطير الشعبية والحكايات الخيالية والرومانسية.

ويستحضر كائنات مختلفة مثل الرهبان المجانين ومصاصي الدماء والجن ويتميز بوصف مواقع مثل المنحدرات الوعرة والبنايات العالية والبحار العاصفة والهاويات – ولكل هذه المقومات دلالة أدبية وخاصيات رمزية كذلك، ويجسد أفكارا توضح مكانة الشر في عقل الانسان...يُشبَّه الأدب القوطي بأدب الهروب من الواقع، والمراد منه إحداث الرعب بغرض إحداث الرعب في نفس القارئ." (ترجمتنا)

من خلال وصف الخيال القوطي على أنه أدب الرعب أو الكوابيس والقول أنّه يستكشف عقل الانسان من خلال الولوج إلى عقل بطل القصة الباطن تشير ماك أندرو (1979) إلى أن الخيال القوطي يقوم بتحليل نفسي لشخصيات القصة.

ويرى كاستيكس (Castex) 1962 أن الأدب القوطي:

« se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar et de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs » (as cited in Reuber,2004,p06)

"يتميز بتدخل مفاجئ للغموض في إطار الحياة الواقعية وعادة، يرتبط بالحالات المرضية للضمير ويقوم بتسليط ما يقلق ويروع النفس عندما تكون هذه الأخيرة ترى الكوابيس أو عندما تكون في حالة هذيان." (ترجمتنا)

نلاحظ من خلال قراءة تعريفي ماكاندرو (1979) وكاستيكس (1962) أن الأدب القوطي مرتبط بالرعب وهو يمزج بين عالم الخيال والحقيقة وبين الغموض والوعي في آن واحد.

وبما أن الشخصيات والقارئ يواجهون ما هو مجهول، فإنهم بالتالي يشعرون بالتردد عند تأويل أو التفاعل مع حدث ما، ونستنتج من هنا أنه يتم إدماج القارئ في عالم الشخصيات إذ أنه يشعر بالرعب والكآبة نفسها التي تشعر بها الشخصيات.

وهناك من النقاد الأدبيين من يرون أن القارئ مثله مثل الشخصيات الخيالية يحاول فهم الأحداث وتكملة الثغرات للوصول إلى حل عقدة القصة ومنه فإنه يتخيل ما ستؤول إليه أحداثها من خلال تأويل ما لا يكتبه الأديب.

وبما أن النص يثير عواطف القارئ وشغفه بالألم والخطر، فإن مخيلته تمكنه من المساهمة في العمل الفني، وهكذا فهو يستجيب لما أنتجه بنفسه ويعيش أحداث القصة كأنها تحدث أثناء قراءته لها، إذن نستنتج أنه بفضل قوة الخيال فحسب تستطيع الشخصيات والقارئ تكملة النص والهروب من الواقع.

1-4 الأدب القوطي الأمريكي:

تقدم القوطية الأمريكية نظرة شاملة عن التاريخ والثقافة الأمريكية، ومع ذلك فإن هذه الفكرة كانت غير مقبولة قبل بضعة عقود.(Hogle,2013)

إذ أنه في خمسينيات القرن الماضي كان يُنظر للقوطية على أنها موضوع ثانوي يتم فيه وصف منازل كئيبة ونساء معرضة للخطر ولم تكن تُولى له أية أهمية في أمريكا. لكن الأمر تغيّر بعد إنجازات هاوثورن وميلفيل وبو.

تقول كرزوينسكا (2013) (Krzywinska) في حديثها عن القصة القوطية الأمريكية أنها:

“American Gothic is perhaps best understood as a flavor of the Gothic with a particular accent.”(p.292)

"يمكن فهم القوطية الأمريكية على إنها نكهة من القوطية ذات لكنة مميزة." (ترجمتنا)

حيث أن القوطية في أمريكا اكتسبت نكهة محلية تميزها عن القوطية في أوربا.

ويقول بروشازكا (2002) (Prochazka) أن بو وفيدلر:

“They transferred the romantic sublime from the vast spaces of nature, haunted castles and horrid dungeons to the dark recesses of the human mind” (as cited in Práce,2014, p.13)

"لقد نقلوا الرعب الرومانسي من الطبيعة الشاسعة والقصور المسكونة والزنزانات المروعة إلى أعماق عقل الإنسان المظلمة." (ترجمتنا)

تميزت مرحلة الستينيات بحدوث تغييرات مهمة في الدراسات الأدبية، ومثل العديد من العوامل الثقافية تمت مراجعة مفهوم القوطية بشكل جذري في أوربا وفي الولايات المتحدة.

جعلت أعمال فيدلر النقاد ينظرون إلى القصة القوطية بشكل مختلف فهو من جعلهم يرونها على أنها أكثر من أعمال تصف العلاقات الرومانسية بين الشخصيات في جو كئيب، بل على أنها أعمال أدبية تصور الجانب المظلم والمعارض للثقافة السائدة آنذاك. (Hogle,2013,p.2)

لقد تطور الأدب القوطي بشكل ملحوظ في أمريكا، لأنه يتناول الجانب النفسي المظلم للإنسان، وهذا يعني أن القصة القوطية الأمريكية هي أكثر من مجرد فرع للأدب القوطي مع ذلك، ففي البداية كل ما كان الروائيون يفعلونه هو وصف الهندسة الأمريكية عوض الأوربية. ومع تطور الأدب القوطي في أمريكا – المتمثل في مزيج بين القوطية الأوربية وبعض الخصائص الأمريكية – اشتهر الروائيون بو وإيرفينج وهاوثورن.

فأصبح للأدب القوطي آنذاك خصائص جديدة، فكان الروائيون يتناولون الجانب النفسي للشخصيات، ومن إسهاماتهم أيضا تحويل الأدب القوطي من رواية إلى قصص قصيرة وهذا ما يظهر في أعمال إدغار آلان بو وناثانيال هاوثورن ووليام فولكنر الذي أكسب الأدب القوطي أهمية أكبر في أمريكا.

تقول ساذرلاند (Sutherland) (2004) عند حديثها عن القوطية الأمريكية:

“That American Gothic fiction exists as a distinct, geographically defined category.” (p.01)

"يعد الخيال القوطي الأمريكي صنف بارز محدد جغرافيا." (ترجمتنا)

تم تصدير القوطية الأوربية إلى أمريكا في القرن الثامن عشر عندما ابتدأ المفكرون والفلاسفة يتساءلون عن البعد الجمالي والأثر الممتع الذي يحدثه الرعب في نفسية القارئ، وابتدأ الروائيون يهتمون بالدمار والكآبة والرعب والمقابر والمشاهد التي تعبر عن الشقاء والأسى، في عصر كان يهتم فيه الأدباء بوصف العلاقات وتجارب الرجل والمرأة في المجتمع. كان الأدب

آنذاك مهذبا، وكانت الغاية منه تصوير مبادئ مثل الوضوح والدقة والنظام والتوافق وكان من المدهش أن يتم إنتاج أدب غير تقليدي مثل الأدب القوطي الذي يتميز بالمبالغة والعنف في عصر كان يتميز بالمنطق والتوازن.

وكنتيجة لنجاح هذا النوع الأدبي تم استبدال الأدب الذي يصف المنطق بأدب يُصَوِّر المبالغة والعواطف الجياشة، وأصبح هناك هوس للتعبير عن المشاعر والحالات النفسية المختلفة وكان الأدب القوطي منتج مناسب جدا لذلك العصر.

ركزت القصة القوطية على الجانب المظلم من الحياة فهو الأنسب لوصف ما كانت عليه في عصر المنطق "Age of Reason" وتمّ تطويرها لتصبح أسلوب تعبير مشترك لدى العديد من الكتاب، مع أن تكييف هذا النمط الأدبي الذي لديه علاقة وطيدة بالتاريخ والماضي في بلد ليس له أي من الاثنين أمر صعب، لا سيما أن القصور المسكونة ودير الرهبان المهدمة توحي بالقوطية الأوربية.(Annenberg Learner.org,n.d)

أما عن شخصيات القصص القوطية الأمريكية، فهي تعتبر ضحايا لضعفها ولهواجسها. تُعد الميزة الأساسية للبطل القوطي تعطشه لاكتساب التجارب وهذا ما يمثل أساس أمريكا كونها دولة جديدة، يعتبر البطل القوطي متمردا يعترض على النظام ويتحدى السلطة وهكذا تم تأسيس الدولة الأمريكية تماما. وإذا كانت القوطية الأوربية عبارة عن صورة لماضي عنيف فهذا يجسد ما كانت عليه أمريكا أيضا. فبالرغم من كون تاريخها قصيرا جدا إلا أنه كان حافلا بمناظر العنف وإراقة الدماء والاستعباد والمجازر.

واسْتُخْدِمَت القصة القوطية الأمريكية من أجل التعبير عن مسائل معقدة متعلقة بالتاريخ الأمريكي، مثل الشعور بالذنب الذي سببه الظلم ضد الهنود والسود والطبيعة ويمثل الظلام محورها وعلى عكسه تُعتبر الحرية ملعونة، تمثل البيئة التي تميز الأدب القوطي سجنا بالنسبة للشخصيات، وتبنى العلاقات بينها على أساس الاعتقادات الخاطئة والتمرد والأفكار التقليدية غير القابلة للتغيير والثورة على الهوية والعقيدة لذا يمكن أن نستنتج أن الروائيون وصفوا تحول الحلم الأمريكي إلى كابوس.(Annenberg Learner.org,n.d)

ومنه نستخلص أن القوطية الأمريكية تشبه القوطية الأوربية إلى حد كبير حيث أنها تعبر على أفكار مماثلة بالرغم من الاختلافات الموجودة بين تاريخيهما وبيئتيهما.

وهذا يعني أن القصص القوطية تتناول الرعب والظواهر الخارقة للعادة لكن بنكهة أمريكية مستبدلة بذلك المجاز المستخدم في الرواية القوطية الأوربية بصور أمريكية مثل الكهوف والمنحدرات.

ومن هذا المنطلق قام كل من نثانيال هاوثورن وهيرمان ميلفيل وإميلي ديكينسون والكثير من الكتاب الآخرين باستكشاف "الجانب المظلم" لأمريكا في القرن التاسع عشر. (Annenberg Learner.org,n.d)

و طرح كل من تشارلز بروكدن براون (Charles Brockden Brown) و واشنطن إرفينغ (Washington Irving)وإدغار آلان بو(Edgar Allan Poe) وهنري وارد بيشر (Henry Ward

(Beecher وشارلوت بيركينس غيلمان (Charlotte Perkins Gilman)وأمبروز بيرس (Ambrose Bierce) ووليام غيلمور سيمس (William Gilmore Simms)

بالإضافة إلى الكثير من الكُتاب أسئلة دقيقة متعلقة بأمتهم، متحديين ميولهم إلى الإيمان الأعمى والتفاؤل المتواصل، وبالرغم أن هؤلاء الروائيون يكتبون بأساليب مختلفة، فإنهم يسلطون الضوء على مشاغلهم المشتركة عندما يكتبون في النمط القوطي...يضع الأدب القوطي شخصياته في مواضع غريبة وغامضة ومقلقة ومخيفة بغرض طرح أسئلة مزعجة للتشكيك بالأفكار المألوفة والمريحة حول الإنسانية والمجتمع والكون. (Annenberg Learner.org,n.d)

في بعض الأحيان يتم طرح تلك الأسئلة على نحو بَيّن في سياق اجتماعي سياسي: مثلا، يصور غيلمان (Gilman) المرأة مضطهدة من قبل السلطة الأبوية المتمثلة في زوجها الذي يحاول أن يجعلها مجنونة، و يرفض هاوثورن تصديق أن العلوم ستحسن حياة الانسان...لكن في الكثير من الأحيان يكشف هؤلاء الكُتاب عن تنبؤات كئيبة، عن طريق تقديم لمحات غير مباشرة تارة من خلال صياغة أفكارهم باستخدام استعارات، و تارة من خلال التركيز على الأشياء المشكوك فيها والتناقضات الخاصة بالنفس، و في كثير من الأحيان من خلال استعمال الرموز، يتحدى الكتاب القوطيون تفاؤل الأمريكيين بطريقة ضمنية من أجل جعلهم يُفكرون في استنتاجاتهم الأخلاقية بنفسهم. (Annenberg Learner.org,n.d)

تستكشف القوطية الأمريكية الجوانب المظلمة للثقافة والهوية الأمريكية في القرن التاسع عشر، في عصر من الأمل ميّزه إيمان موثوق بمستقبل زاهر ومع نهوض الصناعة وانتشار الحرية السياسية والحركة الإصلاحية الاجتماعية، ابتدأ الروائيون القوطيون يتفكرون في المخاطر التي قد يتسبب فيها تفاؤل الأمريكيين غير المحدود.

كشفوا تارة بطريقة صريحة وتارة أخرى بطريقة ضمنية عن المشاكل الاجتماعية التي تقلق مجتمعاتهم: عاقبة الاستعباد، سيطرة الرجل الأبيض الثقافية قدوم أشخاص غير موثوقين ومن عرقيات مختلفة إلى بلدهم وإمكانية كون الأمريكيين غير قادرين أساسا على تمييز الأوهام من الحقيقة.

"In stories of obsessive or tormented characters who find their most basic assumptions about the world turned upside-down, these writers challenge their readers to question their own values and beliefs through exploring the ever-evolving character of American identity." (Annenberg Learner.org,n.d,p.299)

"في قصص تصف شخصيات غير سوية ومعذبة تكتشف أن افتراضاتها القاعدية المتعلقة بالعالم خاطئة تماما ومقلوبة رأسا على عقب، يتحدى هؤلاء الكتاب قراءهم ليجادلوا قيمهم وعقائدهم من خلال استكشاف شخصية الهوية الأمريكية التي تتطور باستمرار." (ترجمتنا)

1-5مقوّمات الأدب القوطي:

تختص القصص القوطية بمقومات تجعلها مختلفة عن القصص و الروايات الأخرى وترى رويبر (2004) أنها تتمثل في:

“Typical distinguishing features of Gothic writing are dark settings, sinister characters ,and a frequent use of supernatural elements which are considered as one of its most important hallmarks” (p.1)

"تتمثل الخصائص النمطية التي تميز الأدب القوطي في الخلفيات المظلمة والشخصيات الشريرة والاستخدام المتكرر للعوامل الخارقة للعادة التي تعتبر من أبرز وأهم مقوماته." (ترجمتنا)

1-5-1 الظواهر الطبيعية والطقس المتقلب:

تمثل الظواهر الطبيعية ومواقع القصة القوطية أهم العوامل التي تساعد القارئ على تصور جو القصة القوطية وتتنوع كيفية وصفها بقدر ما تتنوع كيفية وصف الشخصيات إذ أنها تنم عن الكآبة وهذا شعور مشترك لدى شخصيات القصة القوطية، وتظهر أهميتها من خلال العناية التي يوليها الكتاب من أجل تصويرها.

تعتبر تلك الظواهر الطبيعية من الوسائل الأكثر فعالية التي تمكن الكاتب من إحداث الشعور بالفزع والكآبة فالطقس الغائم يجعل القارئ يشعر بالكآبة أما الرياح والعواصف التي عادة ما يوظفها الروائي عند موت إحدى الشخصيات أو ظهور الأرواح تساعد على جعله يشعر بالخوف.

تساهم هذه الظواهر في تزويد القصة القوطية بما تحتاجه من عمق وتباين من خلال إبراز ما هو جميل وما هو مفزع وهذا من أجل مفاجأة خيال القارئ، إذ أن هذا الوصف المبالغ فيه للمواقع القوطية يهدف إلى الإبحار بالقارئ إلى شواطئ غير متناهية من الرعب والقلق والفزع.

ويعتبر وصف أحداث القصة القوطية في محيط وعر يشبه العالم الذي نعيش فيه رغم كونه متوحش إلى حد ما نقطة إيجابية بالنسبة للكاتب فهذا يعطي له حرية أكبر في السرد.

ومنه نستنتج أن وجود تباعد بين السرد والمحيط التي تجري فيه الأحداث بكل ما فيه من ظواهر طبيعية متوحشة ومواقع توحي بالكآبة ضرورة من أجل كتابة رواية قوطية مؤثرة.

1-5-2 مواقع القصة القوطية:

تتمثل المسارح التي تتجلى فيها أحداث الروايات القوطية في البنايات القديمة وخاصة القلع والمنازل العائلية في الأرياف بالإضافة إلى الممرات السرية والأبواب الأرضية والسجون والغرف السرية والبيوت المهدمة والكئيبة والغابات المظلمة والجبال الشامخة وتتميز بجوها العاصف والغرابة والرعب والفزع.

“Gothic Stories are romantic tales of terror and the supernatural, which rely a great deal on scene and setting to convey a sense of horror to the reader.” (Pang, Wang, Xuzhou,2015,p.1)

"تتمثل الروايات القوطية في قصص رومانسية مرعبة تتخللها مظاهر خارقة للطبيعة تعتمد بشكل رئيسي على المشهد والمواقع من أجل نقل إحساس الرعب للقارئ." (ترجمتنا)

و يقول هوقل (2008) (Hogle)أن:

“A gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated space – be it a castle, a foreign palace, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large house or theatre , an aging city or urban underworld , a decaying storehouse , factory , laboratory , public building , or some new recreation of an older venue , such as an office with old filing cabinets , an overworked spaceship , or a computer memory.” (as cited in Sigurosson,2009,p.16)

" عادة ما تجري أحداث القصة القوطية (على الأقل في بعض الأحيان) في فضاء مهجور وعتيق، قد يكون قلعة أو قصرا غريبا أو سجنا واسعا أو سردابا موجود تحت سطح الأرض أو مقبرة أو في مكان واقع في حدود بدائية أو جزيرة أو بيت كبير أو مسرح أو في مدينة قديمة أو مدينة في الجحيم، أو في مستودع مهمل أو مصنع أو مخبر أو مبنى عمومي أو في مسرح جريمة تم تجديدها مثل مكتب فيه ملفات قديمة أو سفينة فضاء قديمة أو ذاكرة كمبيوتر." (ترجمتنا)

كانت مواقع الروايات القوطية الأولى تتمثل في قلع ومنازل كبيرة وسجون لكن مع تطور الأدب القوطي تطورت كذلك المواقع التي تصور فيها أحداث رواياته، إذ يذكر هوقل (2013)السفن الفضائية وذاكرات الكومبيوتر مثلا.

لكل من تلك الخلفيات المذكورة وظيفة واحدة ألا وهي إحداث الرعب في نفسية القارئ وإلى جانب اختلافها عن المواقع العادية تعمل هذه الأماكن على إضفاء درجات متباينة من التأثير

المطلوب من أجل تحقيق الرعب، وتتمثل نتيجة توظيف عامل الظلام والأسى والخوف في استجابة عاطفية تشبه الاستجابة الناتجة عن مواجهة القراء بعوامل خارقة للعادة وعند توفرها كلها فإنها تخلق بيئة نفسية تجعل القراء أكثر قابلية للاستجابة بالطريقة المرجوة من قبل الكاتب.

ولمواقع الروايات القوطية كالكهوف أو السجون والقلع وظيفة خاصة فهي ترمز إلى المسار الذي تتعلم البطلة من خلاله تجارب الحياة (Durant,2008) كما تعمل على رسم مميزات الشخصية الشريرة. كما يوحي الظلام بروح الشرير وترمز الرياح العاتية والجو العاصف إلى غضبه ورغبته في الانتقام، ومن هنا تظهر أهمية وصف الكاتب لهذا المحيط فلولا ذلك لما استطاع القراء الشعور بقوة هذه الصفات.

توضح دوران (2008) أن القصة القوطية تقوم بتغيير وظائف وإيحاءات المواقع المستخدمة فيها فمثلا تتحول القلعة التي تعتبر عادة مأوى إلى سجن لبطلة القصة حيث يقوم الشرير بتعذيبها وقد تكون مسرحا لجرائم قتل شنيعة.

تتجلى تلك المواقع في الكثير من الروايات والقصص القوطية، وتعتبر من أهم الوسائل لتشكيل الحبكة.

وترى ساذرلاند (2004) أن المواقع التي يتم وصفها في الأدب القوطي ترمز إلى الرغبات المحظورة التي يخفيها أبطال القصة، وهي تجسيد لنفوسهم المعذبة.

وتنفرد هندسة الأماكن التي تجري فيها الأحداث بالسيطرة على السرد ولها حضور ملموس على الصعيد المادي والنفسي وهي ما يجعل القارئ يشعر بالاختناق.

1-5-3 الغموض والتشويق:

يعم الروايات القوطية جو من الفزع والتهديد، والخوف من المجهول، تُبنى الحبكة حول الغموض الذي يمكن أن يتجلى في صلة نسب مجهولة مثلا أو اختفاء احدى الشخصيات، أو حدوث أشياء لا يمكن شرحها كظهور الأطياف مثلا، أو يمكن أن يكون هناك نبوءة مرتبطة بالقصر أو سكانه. وهدف هذا هو تشويق القارئ وتشجيعه على القراءة، ويمكن أيضا أن تكون الشخصيات هي من تحدث هذا الأثر في نفس القارئ من خلال جعله يشعر بالخوف والإثارة والفضول.

1-5-4الظواهر فوق الطبيعية:

تعتبر الظواهر فوق الطبيعية من أهم عوامل القصة القوطية، حيث تجري أحداث درامية مثل ظهور الأشباح والعمالقة أو إحياء الموتى، يتم شرح تلك العوامل بصفة منطقية في بعض الروايات ولكن في معظم الأوقات تبقى لغزا من الصعب فهمه.

وتشرح رويبر (2004) أنها:

“Supernatural phenomena are manifest in the presence of apparitions, ghosts, dead wandering people, weird noises, disturbances, dreams, and prophecies… Since supernatural elements are unknown and unfamiliar to us and, consequently, easily arouse anxiety, fear, or even result in terror” (p.01)

"تتجلى الظواهر الخارقة للعادة في ظهور الأرواح والأشباح وأرواح الموتى الضالة والأصوات الغريبة والاضطرابات والأحلام والتنبؤات...وبما أنها مجهولة وغير مألوفة فمن السهل أن تثير القلق والخوف أو حتى الرعب." (ترجمتنا)

1-5-5الظـلام والصمت:

يعتبر الظلام والصمت من أهم عوامل القصة القوطية التي تحقق أثر الرعب إذ يشرح أوتو (Otto) (1995):

« L'obscurité doit être sur le point d'effacer une dernière clarté …à l'obscurité correspond dans le langage des sons, le silence. » (as cited in Durant ,2008 ,p.40)

"يجب أن يكون الظلام بصدد القضاء على آخر شعاع من الضوء... فما يقابل الظلام في لغة الأصوات هو الصمت." (ترجمتنا)

يعتبر هاذين العاملين من أهم مقومات الروايات والقصص القوطية حيث يتم وصفها بكثرة لِما تحدثه من رعب "The Sublime Effect" في نفسية الشخصيات والقارئ ونظرا لدورها في تحديد صفات شخصيات القصة المختلفة كذلك.

1-5-6 الحزن والموت والجنون:

يعتبر الحزن جزءا لا يتجزأ من القصة القوطية، حيث تعاني المرأة في هذا النمط الأدبي من تسلّط الرجل "الشرير" والمستبد والمتهور، الذي يكون في أغلب الأحيان ملكا أو صاحب البيت

أو حتى أب البطلة التي تُجبر على فعل أشياء لا تطاق ولا يقبلها العقل، إذ قد تُرغَم على الزواج من شخص لا تحبه أو حتى على ارتكاب جريمة.

ويُمثل الموت في القصة القوطية هاجسا عند القوطيين، ونلاحظ أن معظم الرموز في القصص القوطية لها علاقة به. وتُعَبِّر كثرة الاهتمام الذي يحظى به عن مبالغة الأدباء القوطيين في وصف الجانب المظلم لنفس الإنسان وهم يعبرون عن الأفكار التي تجول فيه بكل صراحة، وباختصار يمكن أن نستنتج أنهم يُعبرون في أدبهم عن قبولهم لحتمية الموت وعن وجود جانب مظلم للحياة.

تشرح رويبر (2004) في حديثها عن الجنون أنه:

"The phenomena of obscurity, darkness, and solitude foster the sensation of extreme fears...They easily provoke intellectual uncertainty and discomfort which can result in madness. As terror is the outcome, we experience the sublime and the uncanny." (p.10)

"تُعزز ظواهر الغموض والظلام والوحدة الشعور بالرعب الشديد... فهي تثير التردد وعدم الارتياح اللذان يمكن أن نتكون نتيجتهما الجنون. وبما أن حصيلة ذلك هي الرعب فإننا نجرب ما هو خارق للعادة." (ترجمتنا)

يعمل الحزن والرعب والظلام على إضفاء عامل الغموض والخطر، فمثلا يُضيف صوت الرياح الهائجة والأمطار المتساقطة بغزارة وصوت الأبواب المتصدئة وصوت الأقدام الآتية

نحو الشخصيات وقعقعة الأغلال والسلاسل والضحك الجنوني وظهور الضوء في الغرف المظلمة من إحساس الرعب وأثره "The Sublime Effect".

يجدر بالذكر أن الخوف من الأمراض العقلية والجنون يساهم في إحداث أثر الرعب "Effect Sublime" في نفسية القارئ إذ أن نهاية الجنون هي تحطيم الشخصية لنفسها. (Durant,2008)

1-5-7 الكآبة والرومانسية:

تُعد الرومانسية و الكآبة حسب هامر (Hammer) (2006) من المقومات الأكثر أهمية بالنسبة للقصة القوطية و يمكن أن نقول أن مفهوم الرومانسية قد تطور مع ظهور القصة القوطية، ومع نهاية القرن الثامن عشر لم تكن الثقافة محور اهتمام القراء بل حلت محلها مشاعر الإنسان. (as cited in wrango,2008)

وركزت النزعة الرومانسية آنذاك على وصف الوحدة والعذاب والحزن واليأس واهتمت بمبدأ الوصول إلى الحقيقة ووصف جمال الروح.

كما صبت اهتمامها على فهم التناقضات الموجودة لدى الإنسان وأرادت أن توحد بين ما هو طبيعي وما هو خارق للعادة وبين ما هو حقيقي وما هو خيالي وبين الجمال والبشاعة، وبسبب هذه الازدواجية تتضمن القصص القوطية مظاهر الطمأنينة والروعة وكذلك الارتباك والرعب في آن واحد.

1-5-8العزلة:

من الخصائص التي يمكن ملاحظتها بسهولة عند قراءة القصص القوطية هو تواجد الشخصيات في أماكن معزولة وتعتبر العزلة من العوامل التي لا يمكن الاستغناء عنها إذ أنها تُقدم صورة قوية عن الكآبة والحزن ولذلك نجد الشخصيات دائما في أماكن ضيقة ومعزولة في منزل أو غرفة أو مكتبة على سبيل المثال.

لكن الانفراد لا يتعلق بتلك الأماكن فحسب بل حتى بالجانب الاجتماعي والنفسي أيضا حيث أن الشخصيات منفصلة تماما عن العالم الخارجي والحقيقة.

1-5-9المستنقعات:

خضعت فكرة "المستنقعات" إلى تغييرات هامة في منتصف القرن التاسع عشر حيث لطالما كانت هذه الأخيرة توحي بأفكار تدور حول اللاهوت والتّراث.

يقول ميلر (Miller) فيما يخص هذا العنصر:

“It was the domain of sin, death, and decay; the stage for witchcraft; the habitat of weird and ferocious creatures.” (Annenberg Learner.org,n.d,p.318)

"كانت موضعا للخطيئة والموت والاضمحلال، كانت مسرحا للسحر وموطنا للمخلوقات الغريبة والمتوحشة." (ترجمتنا)

لكن الحركة الأدبية الرومانسية جعلت من المستنقع عاملا يعكس تجربة الإنسان، وميدانا من الرموز يستطيع من خلاله أن يرى نفسه على حقيقتها، بعيدا عن أي تزيف، أي أن المستنقع أصبح يمثل المسرح الذي تصور من خلاله الشخصيات مخاوفها ورغباتها. أما عن أثره على النفس فهو مُهَدِّد ومُستنزِف للعواطف لكنه يمكن أن يكون مصدرا للأمل في نفس الوقت، بمعنى أن الشخصيات يمكن أن تيأس وتضيع في المستنقع كما يمكنها أن تجد فيه مصدرا للطاقة والقوة وزيادة على ذلك يمكنه أن يجمع بين إحداث الشعور بالتهديد والتشويق في نفس الوقت.

ويعود هذا الانتقال لأسباب اجتماعية وثقافية، إذ تمّ توظيفه من أجل التعبير عن مشاكل منتشرة آنذاك في هاذين الجانبين.

1-5-10 السحر الأسود والمرأة:

شهد القرن التاسع عشر ارتفاعا مفاجئا وسريعا في الاهتمام بالسحر والظواهر الخارقة للعادة، خاصة محاولة التواصل مع أرواح الموتى، وانتشر منطق التنوير الذي طغى على العقيدة الكالفينية "Calvinist faith" التي كانت سائدة في أمريكا، والتي كانت تعظ وتحذر من الخطيئة وكانت نتيجة ذلك عزوف الناس عن الإيمان بالرب الذي كان "يتدخل في شؤون العالم"، والذي يقوم بمعجزات سواء حسنة ليجازي بها المحسنين أم ضارة ليعاقب الآثمين، وتنازل العالم المحجوب عن مكانته ليفسح المجال للأفكار العادية عند العديد من الأمريكيين.

وحل محل الرب إله وضع قوانين الكون عندما خلقه لكن لا يتدخل فيما قد يؤول إليه.

سمح الإيمان بالروحانيات مثل التواصل مع أرواح الموتى، للأمريكيين الذين أصبحوا يثقون بالعلوم أكثر من المعجزات بالتمسك بفكرة أن هناك حياة بعد الموت من منطلق البراهين التي أتت نتيجة للتجارب الموضوعية التي قاموا بها.

وكانت النساء محور هذه النشاطات الروحانية في القرن التاسع عشر، وكان التواصل مع الأرواح عملية دينية/علمية سمحت بالتواصل مع العالم الخفي ومكّنت النساء من اكتساب مكانة في المجال الديني، لكن سبّب اقتحامها لهيئات دينية راسخة القلق والانزعاج آنذاك، وكانت نتيجة ذلك اتهامهن بالسحر الأسود من قبل الرجال ومحاكمتهن وربما أشهر حدث في هذا المجال كان "The Salem Witch Trials" "محاكمات ساحرات سايلم" حيث كان يتم زج النساء المشكوك فيهن في السجن وإن تم إثبات التهمة عليهن يتم إعدامهن.

حصرت هذه الإيديولوجية المرأة في إطار لا يتعدى المنزل، ورفضت أي إمكانية أن يكون للنساء دورا قياديا في المجال الاجتماعي أو السياسي.

تقول ويلتر (Welter) أنه كانت هناك أربعة فضائل كان يجب على النساء الاقتداء بها هي: الطاعة، النقاء، الولاء والولوع بالحياة المنزلية وكان دورهن ينحصر في تربية أطفالهن وتدبير منازلهن.

وتمثلت الوسائل التي حثت على الامتثال بتلك القيم هي المجلات والأدب الديني.

كان على النساء في الميدان السياسي والاجتماعي، الالتزام بالصمت حيث أنه كان يمكن رؤيتهم ولكن لم يكن لهن الحق في الكلام، كانت النساء "الحقيقيات" تحب الوطن وتخاف من الرب، ويعتبر كل من رفض هذه الإيديولوجية عدوً للإله والتمدن وأمريكا نفسها.

(Annenberg Learner.org,n.d)

أبرزت القصة القوطية حقيقة أن المرأة لم تكن تُعامل بصفة عادلة من قبل السلطة الأبوية ولكن في نفس الوقت تم تصويرها على أنها تريد أن تفك القيود التي يفرضها الرجل، وأن تبرز صلابتها وقوتها ومن خلال سعيها إلى التحرر تبني البطلة هويتها و تنتقل من مرحلة المراهقة إلى الرشد محاولة إيجاد مكانها في المجتمع الذكوري الذي نشأت فيه، وساعية إلى الانتقال من كونها زوجة مسلوبة الحقوق إلى امرأة تتحكم في حياتها بعيدا عن السلطة الأبوية.

1-5-11 رهاب الاحتجاز:

ينتاب شخصية البطلة في القصة القوطية نوع من الخوف من الاحتجاز، فدائما ما تكون هذه الأخيرة امرأة يافعة وجميلة مسجونة في غرفة ضيقة، وعادة ما يكون لها الخيار في أن تهرب وأن تواجه عواقب وخيمة نتيجة ذلك أو أن تعيش في تعاسة سرمدية في سجنها.

وتنتهي معظم القصص بهروب البطلة وتخلصها من سيطرة الشرير لتعيش في سعادة أبدية.

يشرح بيكر (Becker) (1999) في حديثه عن بطلة القصة القوطية أن:

“The heroine is encased in an environment that was initially thought of as safe, but has now become a prison.” (Teofilo,2010, p.03)

"البطلة مسجونة في بيئة كانت تُعتبر آمنة في الأول لكنها باتت سجنا بالنسبة لها." (ترجمتنا)

حينئذ تواجه البطلة خيارين إما أن تظل في سجنها أو أن تبحث عن سعادتها بعد الفرار منه.

1-5-12 التأثير العاطفي للموت على النفس:

في القرن التاسع عشر، كان الموت يُرى على أنه يومٌ للحساب والعقاب بالنسبة للنفس الآثمة وكان يمثل أيضا رحلة الروح إلى عالم أفضل، في القديم كان الناس يموتون في بيوتهم وكانت النساء تتولى رعايتهم إذ كان الموت يعتبر شأن عائلي.

وكان التعاطف بين الناس يعتبر من أسمى الفضائل في القرن التاسع عشر وكان ذلك ظاهر خاصة في الأدب الذي كُتب من قِبَل ومن أجل المرأة ألا وهو "أدب النسوية الحقيقية" "True Womanhood" حيث كان هذا الأخير يحث على الشفقة والرحمة لأنها الطريق إلى التنوير الأخلاقي للنساء والرجال، ونتج عن هذه الحركة الكثير من مشاهد ساعات الاحتضار في الأدب والفن.

يستجيب الروائيون القوطيون مثل "بو" و "براون" لعملية جعل الموت مثير للعاطفة من خلال وصف الكثير من مشاهد الموت في أعمالهما بطريقة دقيقة جدا لتحويل تلك العاطفة إلى أثر جمالي من الرعب، من ناحية ثانية كان "ديكينسون" يكتب عن لحظة الموت أو انتظاره أو نتائجه لكنه لم يكتب عن الجانب العاطفي المتعلق به كما لو أنه كان يريد فصل الموت عن الأثر التي تحدثه في نفسية القارئ.(Annenberg Learner.org,n.d)

1-5-13الرعب وأنواعه:

يشرح لوفكرافت (1927) Lovecraftفي حديثه عن الرعب أن:

“The appeal of the spectrally macabre is generally narrow because it demands from the reader a certain degree of imagination and a capacity for detachment from everyday life.” (p.02)

"عادة ما تكون جاذبية كل ما هو مروع محدودة لأنها تتطلب من القارئ أن يكون لديه درجة معينة من الخيال وقدرة على الابتعاد عن روتين الحياة اليومية." (ترجمتنا)

إذ أنه يتعين على القارئ أن يكون قادرا على تخيل الأحداث الغريبة وغير الواقعية التي تجري فالقصص القوطية.

ويميز تودوروف Todorov (1970) بين ثلاثة أنواع من الرعب تتمثل في الظواهر الخارقة للطبيعة والظواهر المدهشة والظواهر الخيالية.

1-5-13-1 الظواهر الخارقة للطبيعة:

تتضمن القصة القوطية عوامل خارقة للطبيعة متمثلة في أحداث تبدو غير حقيقية ومستحيلة وغير منطقية أو أحداث قد تبدو منطقية ولكنها في نفس الوقت مزعجة وغريبة ومروعة وغير متوقعة واستثنائية ويصعب تصديقها ويمكن للقارئ تأويلها بطريقته الخاصة. وربما أحسن مثال يمكن تقديمه عن ذلك هو الكائنات الفضائية في أفلام الخيال العلمي.

يشعر الانسان بالرعب من الظواهر الخارقة للعادة فمنها المرئية مثل ظهور الأشباح ومنها الداخلية التي يدركها عقله الباطن. يجعل كل ما هو خارق للطبيعة القارئ يواجه كل ما هو مقلق وكئيب وغير مألوف، ونلاحظ أنه ينتاب شخصيات القصص القوطية شعورا وكأن شيء

ما يلاحقهم وهذا ما يسبب شعورهم بالقلق، الذي يتطور إلى أن يصبح شعورا بالرعب. as) cited in Reuber,2004)

تجد الشخصيات نفسها غير قادرة على تحديد سبب قلقها، لكن لو كان مصدر ذلك الأخير استجابة لخطر نفسي أو خوف ناتج عن خطر مادي، فذلك الشعور بالتهديد والفزع والإجهاد النفسي يؤدي بأبطال القصة والقارئ على حد سواء إلى الإحساس بالرعب "The Sublime".

1-5-13-2 المظاهر المدهشة:

تتمثل هذه في مظاهر مبهمة لا يمكن للقارئ فهمها إلا إذا تقبل الطبقة الثانية من الواقع ألا وهي المظاهر الخارقة للطبيعة، فلا يمكن استيعاب أحداث القصة القوطية إلا إذا تقبل القارئ وجود "قوانين جديدة تحكم الطبيعة" فمثلا يجب عليه تقبل وجود كائنات غريبة مثل مصاصي الدماء والمستأذبين والموتى الأحياء والجن من أجل فهم أحداث القصة.

1-5-13-3 الظواهر الخيالية:

إن هذا النوع من الرعب لا يسمح للقارئ بتفسير الأحداث غير المنطقية ولكنه يقدم له بدائل أخرى، ويختار القارئ بين شرح الظاهرة الموجودة في القصة القوطية من خلال قبول وجود المظاهر الخارقة للطبيعة أو من خلال اعتبارها ناتجة عن هلوسة الشخصية الرئيسية.

يعمل هذا النوع من الرعب على جعل القارئ يتأرجح ما بين المنطق والبدائل الخارقة للعادة من أجل فهم أحداث القصة القوطية.(Prohászková,2012)

1-5-14 أنواع الرعب الفرعية:

حسب بروهاسكوفا (2012) (Prohászková) تتمثل هذه في الأنواع الأخرى للرعب التي قد نصادفها في الأدب القوطي.

1-5-14-1الرعب الريفي:

لا يتعلق هذا النوع من الرعب بالأماكن القروية فحسب فإن القصص هذه تحدث في أماكن بعيدة عن الحضارة والتحضر، وتتضمن أيضا خرافات محلية أو أساطير أو معتقدات خرافية.

1-5-14-2 الرعب الكوني:

يتضمن هذا النوع من القصص خصائص من الخيال العلمي وفيها تقوم كائنات فضائية باحتلال كوكب الأرض واستعباد الإنسانية. وهي تصف أيضا شعور إحدى الشخصيات عند اكتشاف شيء تُفضِّل تجاهله.

1-5-14-3 الرعب من نهاية العالم:

تتناول هذه القصة وصف نهاية العالم التي تتسبب فيه عوامل عديدة، وتصف كذلك الأحداث المروعة التي تترتب عن ذلك مثل الزلازل والفيضانات والحرائق بالإضافة إلى هلع وخوف الإنسانية من النهاية.

1-5-14-4 رعب الجريمة:

نجد في هذا النوع من القصص مقومات القصة البوليسية حيث يتم وصف الجريمة والمحقق لكنه يضاف إلى ذلك عامل الرعب ويأتي هذا الأخير بفضل عامل التوتر الحاد.

1-5-14-5 الرعب من الغموض والسحر والتنجيم:

يركز هذا النوع من الرعب على التعويذات والرقية وقدوم المسيح الدجال والطوائف الدينية والمذاهب الدينية غير العقلانية واللعنات والتنجيم والسحر.

1-5-14-6 الرعب النفسي:

تركز هذه القصص على الخوف الشديد من الشخصية الرئيسية "الشرير" وتصف إحساسه بالذنب وإيمانه وحالته النفسية غير المستقرة. وتُبنى الحبكة بالتركيز على تلك العوامل بالإضافة إلى التوتر.

1-5-14-7 الرعب السريالي:

لا يتمثل دور هذا النوع من القصص في جعل القارئ يحس بالخوف فحسب بل إنها تسعى كذلك إلى جعله يشعر بالقلق فبالإضافة إلى عوامل الرعب هي تحتوي أيضا على عوامل السريالية والغرابة.

1-5-14-8 الرعب الغريزي:

يُرَى هذا النوع من الرعب على أنه أكثرهم فظاعة فهو يصور مظاهر دموية بشعة وعنيفة من خلال وصف السفاحين وأكثر الجرائم بشاعة وانحرافا مثل بتر وتشويه أجساد الموتى.

(Prohászková,2012)

1-5-15القصر المسكون:

يساهم القصر المسكون في إضفاء جو من الكآبة على القصة القوطية قد يكون عبارة عن منزل عائلي قديم أو بناية كبيرة مدمرة أو ديار رهبان قديمة ومظلمة ويعمها الصمت. وتكون هذه البنايات كلها مسكونة ومليئة بالممرات السرية المظلمة، والغرف التي تسكنها أشباح مُلاَّكُها الموتى، والزنزانات والسراديب، والبساط المتقطع.(Harris,2017)

1-5-16 جو القصة القوطية:

له علاقة وثيقة بالقصر المسكون، يتم تصوير هذا الجو من خلال وصف صوت الصفير والرياح في الليل والأضواء المتقطعة في الغابات المظلمة والبدر والتجمعات السرية واللعنات المتوارثة والموت المفاجئ والنزاعات الشديدة والجنون بالإضافة إلى الارتباك والقلق.

1-5-17 الطقس:

يؤدي الطقس دورا مهما في جعل القارئ يشعر بالرعب ويظهر ذلك فيما يلي:

1-5-17-1 الضباب:

غالبا ما يتم حجب الكائنات في الضباب قبل أن تظهر شيئا فشيئا مع زيادة الضوء مما يجعل شخصيات القصة يشعرون بالرعب في انتظار قدومها.

1-5-17-2 العواصف:

كثيرا ما تصاحبها الأحداث المهمة، فمثلا نرى ومضات البرق ونسمع الرعد وتهاطل الأمطار عند ظهور إحدى الشخصيات مع بداية حدث مهم في القصة.

1-5-17-3 أشعة الشمس:

توحي أشعة الشمس في القصة القوطية بالطيبة والسرور، وهي أيضا تمد الشخصيات بالقوة. (Harris,2017)

1-5-18السجن:

من أبرز أساليب إحداث الشعور بالخوف في القصة القوطية هو وصف الشخصيات وهي مسجونة أو مقيدة في زنزانة أو حجرة مظلمة صغيرة لا يمكنهم الفرار منها، لان هذه الصورة تساهم في جعل القارئ يشعر بالفزع الذي يسببه الاحتجاز في مكان ضيق.(Harris,2017)

1-5-19 الكوابيس والرُّؤى:

تتمثل الأحلام في نوع من النشاط الذهني الذي يحدث أثناء النوم، تتسبب الأحلام في شعور الإنسان بعواطف قوية مثل الابتهاج والرعب، وترفع الأحلام بهذه المشاعر العميقة وينعكس ذلك على صاحب الحلم، حيث أنه يكتم عليها عندما يكون مستيقظا لكن سرعان ما تتجلى في أحلامه وهذا راجع للحالة النفسية المتوترة التي تُمَيّز شخصيات الرِّوايات القوطية.

من خلال وصف أحلام شخصيات القصة القوطية يقوم الروائيون بتصوير مشاعر حقيقية ومرعبة في كثير من الأحيان، تكشف الأحلام للقارئ عما يجول في نفسية الشخصية وعن أكثر ما يرعبها، وللأحلام علاقة بالتنبؤ بما هو آت لأنها تقدم لمحة عن المستقبل إذ يمكن أن

ترى الشخصية حلما مزعجا أو رؤيا قد تتحقق في المستقبل فمثلا لو رأت إحدى الشخصيات أن تمثال صاحب العزبة قد سقط أو أن إحدى الشخصيات المتوفية تناديه قد يكون هذا نذيرا بموته.(Harris,2017)

1-5-20 الأشباح:

في الروايات القوطية القديمة كانت الأشباح تظهر وهي تنزف أو مكبلة بأصفاد وسلاسل أما في الروايات القوطية الحديثة فهي مصورة على أنها شريرة. (Sixcase,1976)

يعتبر الشبح جزء من الإنسان إذ له روح ونفس، ويتجلى في ظهور ميت عائد من عالم الأموات لنوع من الوجود الطيفي، لا كيان ولا حياة له ولكنه ليس ميت بمعنى الكلمة فهو إذن بين الحياة والموت، وهو أحيانا يعيش في ذهن الشخصيات ويراه القراء على أنه مرعب لأن وجوده خارق للطبيعة.

1-5-21 الاضطرابات النفسية:

يتجلى هذا الجانب من القصة القوطية في اضطراب الشخصيات، وتفكيرها فيما قد يتسبب في مقتلها وفي رؤية الكوابيس والشك والعذاب والكبت والإيمان بالخرافات، تصاب الشخصيات بتلك الاضطرابات عندما تستسلم للمخاوف التي تتخيلها، وهي تساهم في إضفاء جو الكآبة الذي يميز القصة القوطية.

1-5-22 الغريب:

يتميز بكونه لا ينتمي إلى العائلة في القصة وله شخصية مختلفة تماما عنهم لكنه يحاول أن يخفي ذلك الاختلاف، وغالبا ما تكون هذه الشخصية تحاول أن تجد الخلاص أو أن يتم إنقاذها من مصيرها، تتميز أيضا بالكآبة والعبوس والتشاؤم والكره للنفس والإشفاق على الذات. (Harris,2017)

1-5-23 المس:

انتشر الخوف من المس بين المسيحيين في العصور الوسطى، يُرى المس على أنه جن أو شيطان يتملك جسد إنسان، وهناك نوعين من المس: المس الإرادي والمس غير الإرادي، يكمن المس الإرادي في مقايضة إرادية بين الشيطان والإنسان حيث أن هذا الأخير يبيع نفسه للشيطان مقابل القوة والغنى ويحدث المس غير الإرادي عندما يختار الشيطان جسدا ليتملكه بطريقة عشوائية، لكن كلا النوعين عبارة عن انتقال الشيطان أو الجن بطريقة مباشرة داخل جسد بشري أو غير مباشرة عن طريق طرف ثالث يهوى السحر.

بعد حدوث المس، تظهر أعراض مختلفة على الشخص المسكون، منها: القوة الخارقة للعادة وحدوث تغيير في شخصيته واضطراب في طبيعته واتسامه بالفسق والقدرة الارتفاع في الهواء، كما يمكنه الحديث بلغات مختلفة، والتكهن بالمستقبل. (Harris,2017)

1-5-24 رجوع الموتى إلى الحياة:

نعني بهذا رجوع الشخصيات من عالم الموتى إلى الحياة لتسوية أمورهم مع الشخصيات الأخرى أو لإرعابهم.(Harris,2017)

1-5-25 الانتقام:

لا تخلو أي رواية أو قصة قوطية من هذا العامل وهو يتمثل في مجازاة شخص قام بإيذاء شخص آخر، وقد يأتي الانتقام على يد فرد من أفراد من العائلة، صديق أو طيف أو حتى البيت نفسه.(Harris,2017) ويأتي الانتقام في أشكال مختلفة فقد يكون ألما جسديا أو نفسيا.

1-5-26 الراوي "غير الجدير بالثقة" في القصص القوطية:

لا يمكن الاعتماد على هذا الراوي في أغلب الأحيان لأنه لا يعي أهمية بعض المواقف في القصة وقد يستخلص استنتاجات أو يفترض أشياء بعيدة كل البعد عن الصحة عندما يشهد حادثة ما. (Harris,2017) و هذا ما نلاحظه عند قراءة قصة القلب الواشي التي من خلالها يُبرر الراوي قتله للعجوز متحججا بعينه البشعة.

1-5-26-1 تعدد الرواة، منهج القصة المركبة:

تتم رواية القصة من طرف أكثر من راوي أحيانا من خلال سلسلة من المخطوطات السرية أو حكايات تكشف كل منها عن سر غامض جديد إلى أن تصل الشخصيات إلى الحقيقة. (Harris,2017)

ويكون الراوي الأول في كثير من الأحيان شخصية تم إجبارها على سرد الحكاية لمستمع منتاب بفضول شديد لمعرفة معلومات لا تخصه.

1-5-26-2 انفعالات الراوي:

يكون الراوي في معظم الأحيان حساسا جدا ويمكن أن نرى انفعاله في تأثره بباقي الشخصيات بينما تتسم الشخصيات الأخرى بكونها مفعمة بالغضب والحزن والرعب وتعاني من التوتر

الشديد ولديها احساس أنها توشك على الهلاك، لذا يمكن ملاحظة أنها كثيرا ما تبكي وأنها تعاني من الهلع. (Harris,2017).

1-5-27 الظلام كجزء جوهري من الإنسانية:

يلج الأدب القوطي بصفة عامة في طبيعة البشرية المظلمة في سعيها لإشباع رغبتها الجوهرية في الإحساس بالرعب. (Harris,2017)

1-5-28استحضار الأرواح:

يكمن استحضار الأرواح في التواصل مع الموتى، ويُقام هذا التواصل من أجل الحصول على معلومات حول المستقبل أو لأغراض أخرى مثل الطلب من الموتى أن يقوموا بأشياء يعجز عنها الأحياء، حيث يقوم الساحر بالوقوف داخل نجمة خماسية ليحمي نفسه من أرواح الموتى لكن ذلك لا يفي بالغرض دوما.(Harris,2017)

1-5-29الدم:

هذا عامل بارز لا يخلو منه أي عمل قوطي، وهو يبرز التناقض الموجود بين الحياة أو الموت، أو حتى الندم والبراءة. (Harris,2017)

1-5-30السادية:

تتمثل السادية في الاستمتاع عند إيذاء الآخرين سواء جسديا أو معنويا، حيث يشعر الشخص السادي بسرور شديد عند تعذيبه للآخرين.(Harris,2017)

1-5-31 الكنايات الدالة عن الكآبة والرعب:

هي كنايات توظف من أجل وصف حالة ما، فمثلا يتم توظيف رمز المطر من أجل الإشارة إلى الحزن فنلاحظ أن الجو دائما ما يكون ممطرا خلال الجنازات.(Harris,2017)

ويوحي صوت الرياح، الضوء في الغرف المهجورة، صوت أقدام آتية، البرق والرعد وصوت السلاسل والحالة الرثة التي آلت إليها البيوت التي تقطنها الشخصيات أيضا عن الكآبة والرعب.

1-5-32 الغرابة:

تختص الغرابة في الأدب القوطي بوصف التحول الذي يطرأ على الشخصيات، أو الحيوانات أو النبات ويظهر هذا التحول عندما تتغير ملامح أو تصرفات الشخصيات لتصبح متطرفة جدا.(Harris,2017)

1-6 الشخصيات:

هناك العديد من الشخصيات في القصة القوطية وتتميز بكونها منعزلة ووحيدة ومهددة وحساسة ولكن فارضة لنفسها ومتمردة بسبب الظروف القاسية التي تعيشها ونجدها تتكرر من رواية أو قصة إلى أخرى وهي تتمثل في:

1-6-1 البطلة المُطارَدَة:

تعتبر هذه الشخصية ضرورية في كل القصص القوطية وتتميز بكون حياتها في خطر، وهي من تبحث عن الأسرار وتحاول حل الألغاز وتتوغل في الماضي لمحاولة إيجاد الهياكل

العظمية المخبأة في سراديب القصر المسكون وهي من تكتشف الأوراق واليوميات المخبأة. ودائما ما تتم ملاحقتها بغير حق ولكنه يتم إنقاذها في الأخير بصعوبة.

غالبا ما يتم تهديد البطلة من قبل شخصية الشرير القوي المتهور والجبار، قد يكون هذا الشرير ملكا أو مالك البيت أو شخصية الأب أو الوصي الذي يطلب من البطلة فعل شيء لا يتقبله العقل، مثل الزواج من شخص لا تحبه (قد يكون الشرير نفسه) أو ارتكاب جريمة.

يرى هاريس (2017) (Harris) أن:

“The pursuit represents a threat to the young lady’s ideals and morals (usually meaning her virginity) to which the heroine responds in the early works with a passive courage in the face of danger, later gothic heroines progressively become more active and occasionally effective in their attempts to escape this pursuit and indict patriarchy.”(05)

"تُمثل مطاردة البطلة تهديدا بالنسبة لمُثلها وأخلاقها (عادة ما نعني عذريتها) وكانت تستجيب لهذا الخطر في الأعمال الأولى بالاستسلام. أما لاحقا أصبحت البطلات القوطيات أكثر نشاطا إذ تتمكن أحيانا من الهروب من المطاردة واتهام السلطة الأبوية." (ترجمتنا)

من جهة أخرى يساهم وصف النساء في وضعيات خطرة في جعل القارئ يشعر بالتعاطف اتجاهها. حيث تواجه هذه الشخصيات أحداثا تتسبب في إغمائها مثلا أو شعورها بالرعب أو بكائها. دائما ما تمثل البطلة المُطارَدَة الوحيدة والكئيبة الشخصية البارزة في القصة القوطية لذا دائما ما يكون عذابها الذي قد تسببه الوحدة والهجر محور اهتمام القارئ والكاتب.

1-6-2 الشرّير:

تتصف شخصية الشرير بقمة الظلم دون سبب معين أو بسبب الضغينة والحقد اتجاه الآخرين. تعتبر هذه الشخصية ضرورية من أجل ضمان استمرارية التشويق والغموض، يجب أن تكون شخصية الشرير موجودة في أي رواية أو قصة قوطية من أجل خلق جو من الرعب والخطر ومن أجل تهديد العلاقة الرومانسية بين البطل والبطلة.

كان الشرير في الروايات القوطية القديمة قاس وفظيع وكأنه باع روحه للشيطان، لكنه مختلف في الروايات الحديثة فيتم تصويره على أنه رجل ضعيف يتميز بكونه عبد لرغبته في القتل.

لكن هاريس (2017) يعرفه بقوله:

“The villain of a story who either poses as a hero at the beginning of the story or simply possesses enough heroic characteristics (charisma, sympathetic past.etc) so that either the reader or the other characters see the villain-hero as more than a simple charlatan or a bad guy) (4)

"الشرير في القصة إما يتظاهر أنه بطل في بدايتها أم لديه ببساطة ما يكفي من الخصائص البطولية (الكاريزما أو ماضي يتعاطف معه القارئ إلخ) من أجل أن يرى القراء أو باقي الشخصيات البطل شرير على أنه أكثر من مجرد دجال أو رجل سيء" (ترجمتنا)

تتميز هذه الشخصية بالاضطراب النفسي والكآبة والمعاناة والعنف والاستبداد والضجر من الحياة كما تسعى إلى الانتقام من خلال قمع حرية الشخصيات الأخرى التي قد تسببت لها بالأذى عن طريق العنف الجسدي والنفسي وتتميز أيضا بالفظاظة وقول الكلام الفاحش، وتعبر الشخصية الشريرة عن طريق العنف الجسدي والنفسي التي تسببه لغيرها عن أحاسيسها التي لا طالما كانت مكبوتة. وفي الأخير تلاقي هذه الشخصية حتفها بعد عذاب شديد.

1-6-3 البطل:

هناك ثلاثة أنواع من الأبطال في القصة القوطية:

1-6-3-1 البطل البايروني:

يتصف البطل البايروني في القصة القوطية بكونه مكمل للبطلة فهو شجاع ومهذب وتقليدي ومستعد لمحاربة الشرير في القصة، وهو أكثر جرأة في مواجهة العدو.

يصف رايلو (Railo) هذه الشخصية على أنه "The man of loneliness and mystery "

(Sixcase,1976,p.24)

"هو رجل منعزل وغامض." (ترجمتنا)

يتميز البطل البايروني بكون شخصيته مزيج بين الخصال الحسنة للبطل وخصال الشرير السيئة ومنه فهو نوع جديد من الأبطال يحب الوحدة وله جانب مظلم، ومع ذلك تتمكن البطلة من رؤية ما وراء جانبه المظلم وتقع في حبه.

1-6-3-2البطل الشيطاني:

يتمثل البطل الشيطاني في بطل ذو نية سيئة وأهداف شنيعة تجعله ممتعا أكثر في نظر القارئ على خلاف البطل ذو الخصال الحسنة.

ومع أن فكرة كون شخصية البطل شريرة غريبة نوعا ما، إلا أن هذه الخاصية هي التي تجعله مثيرا للانتباه إذ يشرح هاريس (2017) في هذا الصدد أن:

“A villain-Hero whose nefarious deeds and justifications of them make him a more interesting character than the rather bland good hero.” (04)

"يُرى البطل الشرير ذو الأفعال الشنيعة ومبرراتها الشيطانية على أنه أكثر إثارة للانتباه من بطل خَيّر." (ترجمتنا)

1-6-3-3البطل المتمرد:

تتمثل هذه الشخصية في بطل لا يفعل الخير إلا من خلال القيام بأعمال متمردة جدا. (Harris,2017)

1-6-4 الشريرة:

قد نجد في بعض الروايات القوطية شخصية "الشريرة" وليس "الشرير" وقد تتصف هذه بالجنون إلى جانب الجمال، قد تكون شبح زوجة البطل البايروني المتوفية أو خادمة تَمقُت البطلة وتتصرف بطريقة عدائية نحوها وتمثل مصدر رعب لها.(Durant,2008)

1-6-5 الخادم:

قد تتمثل هذه الشخصية في خادم القصر الذي يؤمن بالخرافات أو في مربية أو بستاني ثرثار قد تكون هذه الشخصية شريرة ومتطرفة دينيا في بعض الروايات أو طريفة في روايات أخرى من أجل التخفيف من حدة الكآبة الموجودة فيها.

1-7 خلاصة:

يحتوي الفصل الأول على نبذة للرومانسية في الأدب الأمريكي التي احتضنت نشأة الأدب القوطي وذلك بغرض دراسة السياق الذي تمت فيه كتابة القصص القصيرة القوطية وولجنا كذلك إلى الأدب القوطي عامة ومميزاته بالإضافة إلى الأدب القوطي الأمريكي وحللنا مقومات الأدب القوطي وصببنا اهتمامنا في الرموز التي تميز هذا النمط الأدبي والقصص القصيرة على وجه الخصوص وذكرنا كذلك أنواع الرعب ووصفنا الشخصيات المختلفة التي تتضمنها تلك القصص.

استنتجنا من خلال هذا الفصل أن أهم ما يُميز القصة القوطية هو طابع الغموض والرعب وما يجعلها تختلف عن القصص الأخرى هو كونها تركز على العوامل المرعبة التي تؤثر في نفسية القراء إذ يعمل الكاتب على إثارة الخوف في نفوس قرائه بالإضافة إلى تقديم شخصيات و مواقع يختلف تصويرها عن تصوير الشخصيات والمواقع في غيرها من القصص والروايات، و بينما تم اقتراض مضمون الأدب و الأسلوب القوطي من عدة أنواع أدبية أخرى، الأمر الذي يفصل بين هذه الأخيرة وبين الأدب القوطي هو تأثيره على القراء وهذا راجع لارتباطه بالغرابة والرعب والمخلوقات المنحرفة والتصرفات غير المعتادة التي بفضلها يتم تحقيق أثر الرعب "The Sublime Effect".

الفصل الثاني

الرّمزية في الأدب

2-0 تقديم:

يدور هذا الفصل حول الرّمزية في الأدب إذ ابتدأنا بشرح مفهوم الرّمزية 2-1و المدرسة الرّمزية 2-2 كما تناولنا نشأتها2-3 ومراحلها وروادها2-3-1: شارل بودلير وستيفان مالارميه وبول فيرلين وأرتور رامبو بالإضافة إلى أسباب نشأتها2-4 وخصائصها 2-5 وتطرقنا كذلك إلى النظريات التي درست الرّمزية 2-6 والتي تتمثل في نظريات لانجي وديسوسير وفرويد ووايت هيد وفراي.

ودرسنا مفهوم الرّمز 2-7 وأنواعه 2-8 التي تكمن في: الرّمز الأسطوري والأدبي والطبيعي والصوفي واللغوي والديني والخاص والاجتماعي والتّراثي والتاريخي والشعري والعلمي.

كما ذكرنا كذلك مكونات الرّمز2-9 بالإضافة إلى مستوياته 2-10 وشروط توظيفه2-11 بالإضافة إلى سماته 2-12 ومنابعه 2-13 وتحدثنا كذلك عن تجلي الرّمزية في الأدب 2-14ومواضيع الشعر الرّمزي2-15 وقدمنا أمثلة عن الرّمزية في الأدب2-16 وأخيرا اختتمنا خلاصة 2-17.

2-1 مفهوم الرّمزية:

تتمثل الرّمزية في مذهب فلسفي يُتيح للشاعر أو الكاتب إمكانية التعبير عما يسري بداخله من أفكار من خلال استخدام الرموز كما هو الأمر في الموسيقى ومختلف الفنون الأخرى.

وهناك العديد من أنواع الرموز منها التاريخية والأسطورية والطبيعية التي لطالما استخدمها البشر للتعبير عن مقاصدهم ولكن ما نعني بالمذهب الرّمزي هو الرموز ذات قيمة فنية التي يعتمد عليها الشاعر أو الكاتب للتعبير عما يجول في نفسه بطريقة غير مباشرة.

يُعرِّف قحطان الرّمزية على أنها:

" مذهب أدبي فلسفي، يعبر عن التجارب الأدبية والفلسفية المختلفة بوساطة الرّمز أو الإشارة أو التلميح. والرّمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن الأحوال النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها، أو لا يُرادُ التعبير عنها مباشرة." (2011)

يلجأ الكاتب إلى الرّمزية التي تتميز بكونها اتجاه يغلب عليه الخيال، عندما يعجز عن التعبير عما يجول في ذهنه من أفكار بطريقة عقلانية ومنطقية إذ يُوظف صورة رامزة من أجل التعبير على فكرته عوض الاعتماد على فكرة مباشرة.

نشأت المدرسة الرّمزية في أواخر القرن التاسع عشر وجاءت كرد على المدرسة الرومانسية وانفردت بخصائصها التي جعلتها تختلف عن المدارس الأدبية الأخرى.

وانبثقت هذه المدرسة التي ترتكز على الروحانية والسرية عن المدارس التي سبقتها (زاغز،2016) وهذا ما جعلها مختلفة عن المدارس المهيمنة آنذاك التي تتمثل في المدرسة الكلاسيكية القائمة على العقلانية والمدرسة الرومانسية التي تركز على المشاعر والمدرسة البرناسية التي تَعتبر الأدب غاية في حد ذاته.

يستخدم الأدباء الرموز ليلجوا إلى عوالم فنية للتعبير عن تجاربهم الشعورية وذلك يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية التي تُؤخذ قالبا للرمز ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها.

وترى العقاب (2015) أنه لا بد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرموز في شعره أن يكون ملما بثقافة وتجربة واسعة لأن الرّمز مرتبط ارتباطا مباشرا بالتجربة الشعورية الخاصة بالشاعر والتي تُعطي للأشياء مغزى خاصا.

وتقول كذلك أن الرّمز أسلوب من أساليب التصوير إذ أنه يُعتبر وسيلة إيحائية، وأنه قائم على التشبيه تماما كالصورة. وبالرغم أن الصور ليست كلها رموزا إلا أن كل رمز يُعدُّ بالضرورة صورة.

بالإضافة إلى ذلك تشرح زاغز (2016) أن الرّمزية تُعتبر حركة داخلية تخطت الحواجز المرسومة التي كرستها الكلاسيكية، وأعتقت الروح من قيود العقلانية وأضافت أن الرّمز هو أفضل طريقة للإفضاء، بما لا يمكن التعبير عنه.

واجتهد الرّمزيون من أجل الكشف عن سر الوجود من خلال استخدام الرموز المتمثلة في الصور الشعرية مع إبقاء الأولوية على الفن وتتمثل الرموز المعتمدة في الصور الشعرية.

ومنه نستنتج أن الرّمزية تتمثل في مذهب أدبي يتناول التجارب الأدبية والفلسفية موظفا التلميح وداعيا إلى التمرد على الجانب الديني وفصله عن الأدب وفي نفس الوقت يهتم بالأثر

النفسي الذي يحدثه الأدب في نفسية القارئ من خلال الإيحاء دون التصريح بالفكرة المراد إيصالها.

2-2المدرسة الرّمزية:

أتت المدرسة الرّمزية كرد للمدرسة البرناسية و الرومانسية اللتان لم تنجحا في رفع الستارة عن خصائص النفس البشرية و من رواد هذه المدرسة يمكن أن نذكر إدغار آلان بو (Edgar Allan Poe) بالإضافة إلى شارل بودلير (Charles Baudelaire) و بول فيرلين (Paul Verlaine) و ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé).

وعلى يد هؤلاء استطاعت المدرسة الرّمزية ان ترسي قواعدها وترسخ افكارها وتكشف عن هويتها في المجال الادبي. وقد انحصر مفهومها في نقل الإبداعات الأدبية من تأثير المدارس الطبيعة والواقعية والبرناسية التي حصرت نفسها في إطار العالم الحسي المحدود وانتقل إلى عالم أوسع وأرحب ألا وهو عالم النفس والروح والغيب. (شوندي، 2011)

تمتد الأصول الفلسفية لهذه المدرسة إلى المثالية الأفلاطونية (العقاب، 2015) ومنه يمكننا القول أنّ الرّمزية سارت في ثلاث اتجاهات، اتجاه يختص بالعالم الذهني الذي يصف إدراك الأديب للعالم الخارجي واتجاه يختص بوصف عالم اللاوعي بالإضافة إلى الاتجاه اللغوي الذي يتعلق بوظيفة اللغة.

سمحت المدرسة الرّمزية للأدباء الإبداع بكل عفوية وحرية بعيدا عن القيود اللغوية والفنية التي كانت تكبح حسهم الفني ولذلك بطريقة الإيحاء، الذي بفضله تَمكَّن هؤلاء من التعبير عن المعاني الكامنة في أنفسهم والتي لا تستطيع اللغة العادية والمباشرة التعبير عنها.

عمل الرّمزيون على صياغة نظرية أدبية قائمة على أساسين: نظري وعملي وركزوا على الإيحاء الذي اعتبروه ركيزة للشعر، عوض التصريح المباشر بالأفكار التي تجول في مخيلة الشاعر.

و ترى العتيبي(2017) أن هناك دعامتين يتمكن من خلالهما الشاعر التوصل إلى ذلك:

2-2-1 الدعامة الأولى: الإيحاء باللغة

ليتوصل الكاتب إلى ذلك أُعطيت له الحرية الكاملة في اختيار التنويع في القوافي وعدم الالتزام بالأوزان التقليدية بالإضافة إلى استغلال الطاقة الصوتية الساكنة في حروف اللغة ومفرداتها وتراكيبها من خلال اختيار متماثلات تحقق الانسجام الموسيقي وليس الدلالي ومنه يتحقق الإيحاء في نفس الوقت الذي تتحقق فيه الموسيقى، وللشاعر الحرية كذلك في عدم الامتثال بالعلاقات المنطقية التي تحكم الجمل والتراكيب في سبيل الإيحاء.

وشَرَحَت كذلك أنه نتج عن محاولاتهم لتقوية الإيقاع وجَعلِهِ إيحائيا التعبير بصفة كتابية عن طريق تكبير الحروف أو تصغيرها أو من خلال رصفها رصفا هندسيا أو حتى من خلال استخدام رموز الرياضيات أو ترك مساحة فارغة بين المفردات والجمل.

2-2-2الدعامة الثانية: الرّمز

إن استخدام الرّمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا باعتباره أداة تُمَكن من نقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية وبالتالي يتعين على القارئ فهم معنى الرّمز من خلال السياق الشعري حيث أنه يعتبر أداة وواجهة له.

بالإضافة إلى ذلك، للرمز مستويات في الشعر، فالقصيدة كاملة تُعبر عن رمز لتجربة غامضة وهو ما يعرَف بالرّمز الكلي الذي يتكون من مجموعة من الرموز الجزئية التي تتضامن من أجل التعبير عما يدور في وجدان الكاتب.

وهذه الرموز الجزئية مستمدة من الطبيعة والتّراث والتاريخ والأساطير التي نسجتها الشعوب القديمة بالإضافة إلى الطقوس الدينية والسحر وكل ما يراه الشاعر مناسبا لتحقيق الإيحاء، ويمكن لهذه الرموز أن يكون لها تأثير عاطفي ينم بالأمل والتفاؤل أو تأثير مخيف ومثير للرعب والهلع. (ص.223)

2-3 نشأة الرّمزية ومراحلها:

حسب محمد فتوح(1977) قُسمت الرّمزية إلى ثلاثة أطوار تتمثل في:

1.الطور الأول: وهي المرحلة التي وصلت الرّمزية إلى أَوْجِها والتي عُرفت بجيل الرواد الذين تقدمهم شارل بودلير الذي يعتبره الكثير من الدارسين على أنه مؤسس المدرسة الرّمزية والشعر الحديث بصفة عامة.

2.الطور الثاني: هي المرحلة التي أخذ الجيل فيها على عاتقه مسؤولية تحديد التيار الرّمزي بمعالمه وحدوده قبل أن تعود فيها الرّمزية إلى تقليد البرناسية والرومانسية.

الطور الثالث: انهيار الرّمزية. (العتيبي،2017، ص.220)

عندما نتحدث عن نشأة المذهب الرّمزي يمكن أن نذكر العديد من العوامل التي مهدت إلى نشأته فمنها العوامل الاجتماعية والاقتصادية والأدبية والفنية والثقافية. ومع أن هذا المذهب ظهر في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر إلا أن هذه العوامل ليست كلها داخلية فالبعض منها خارجي.

وقد اجتمعت هذه العوامل كلها من أجل القضاء على النزعة الصوفية والولوج إلى مذهب جديد يؤمن بالمثالية نعني بذلك عالم مثالي أكثر حقيقة من عالم الحس الذي آمن به الطبيعيون والبرناسيون.

والشيء الذي جعل الرّمزيون يتمسكون بهذا المذهب هو ابتعاده عن الدين المسيحي وعدم التقيد بروحه وتعاليمه، بالإضافة إلى كون جوهره يتمثل في الإيمان بعالم من الجمال المثالي الذي يعد الطريق الأسرع للوصول إليه هو الفن.

وعندما نتعمق في دراسة المراحل التي مرت من خلالها الرّمزية يمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أطوار برز من خلالها كتاب وشعراء ساهموا في إثراء هذا المذهب:

2-3-1 المرحلة التمهيدية: مرحلة شارل بودلير(Charles Baudelaire) 1821-1867:

يُعتبر بودلير من أهم رواد المدرسة البرناسية والمذهب الرّمزي ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال أعماله فهو لا يعتمد فيها على وصف الطبيعة والذات مثلما يفعله الرومانسيون ودائما ما يعطي الأولوية للشكل والإيقاع الموسيقي ولا طالما اهتم بالخيال وما تُولده اللغة في ذهن القارئ لا بألفاظها ومعناها المباشر ولكن لما تثيره من صور وخيال وما ترمز إليه ومنه فإنها تصبح وسيلة للإيحاء وأداة يستخدمها الكاتب لنقل ما في مخيلته إلى القارئ.

وتقول بن مسعود (2015) في هذا الصدد أن:

"بودلير يأخذ من الطبيعة ويعيد صياغتها، فيضيف إليها الطابع الإنساني... وهو أول من بشّر بظهور الرّمزية في شعره."(ص.24)

2-3-2 المرحلة الثانية: مرحلة النضج والقمة

2-3-2-1 ستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé) 1842-1889:

يعتبر مالارميه من أهم رواد المدرسة الرّمزية إذ أنه ساهم في تنظيرها وتميز شعره على حد تعبير عبد الرزاق الأصفر بالرّمزية الشفافة ومنها ما اتسم بالرّمزية الغامضة المقبولة (بن مسعود،2015) وتميزت أعماله بكونها بعيدة عن الأسلوب المباشر الدقيق واللغة الواضحة والعادية التي كان يراها عيبا، كان يعتمد على الرموز من أجل التعبير عن سر الوجود وابتعد

كذلك عن وصف الطبيعة والتزم بالغموض واهتم بالموسيقى الشعرية ليترك للقارئ حرية تأويل شعره.

2-3-2-2 بول فرلين (Paul Verlaine) 1844-1896:

كان فيرلين ينتمي إلى النزعة البرناسية قبل أن يصبح شعره أكثر تحررا وأن يصير من رواد المذهب الرّمزي. كان فرلين يعبر عن تجاربه وأحاسيسه من خلال شعره، والشيء الذي كان يميزه عن باقي الشعراء الرّمزيين هو أن أعماله كانت تتّصف بالشفافية والسهولة والتناغم الموسيقي (بن مسعود،2015) وكان يرى أنه من المستحسن أن تُستخدم الألفاظ لتعني أشياء مختلفة وكان يوصي بعدم الاهتمام بالقوافي كما أكد على أهمية الموسيقى الشعرية التي تسمح بالتعبير عن المشاعر بطريقة أكثر فعالية مقارنة مع الكلمات.

2-3-2-3 أرتور رامبو (Arthur Rimbaud) 1854-1891:

تأثر الشاعر رامبو ببودلير وفيرلين واتَّسم شعره بالغموض والوضوح وكذلك البساطة والتعقيد في نفس الوقت وكان لديه تأثيرا بالغا في الحركة الشعرية الشابة. وأظهر موهبته من خلال قصائده التي حررها وهو في سن الخامسة عشر إلا أن هذه الأخيرة لم تنشر حتى بعد وفاته.

2-3-3 المرحلة الثالثة: من نهاية القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين:

يقال أن اضمحلال المذهب الرّمزي راجع إلى محاولة الشعراء الذين التحقوا بهذه المدرسة السّير في نهج روادها لكنهم سقطوا في فخ المبالغة، فأرادوا التحرر من الأوزان التقليدية

وقيودها لكن ذلك أدى بهم إلى تجريد الشعر من الإيقاع الموسيقي والقافية التي تميّز بها شعر رواد المذهب الرّمزي إذ أصبح شعرهم يشبه إلى حد كبير النثر المتقطع وأصبح يتسم بالغموض التام الذي يصعب فهمه وتأويله وذلك بغية الابتعاد عن الدقة والوضوح. لم تكلل محاولات هؤلاء الشعراء بالنجاح لأنهم ابتعدوا عن قواعد الأدب الرّمزي. (بن مسعود،2015)

2-4 أسباب نشأة المدرسة الرّمزية:

يمكن تلخيص أسباب ظهور المذهب الرّمزي في أسباب فكرية وسياسية واجتماعية وفنية ويرجع ذلك أساسا لتعمق الأوربيين في فلسفة أفلاطون المثالية، وتتمثل أهم ميزة لهذه الأخيرة في اهتمامها بالعقل والروح اللذان يدرك الانسان من خلالهما الأشياء والحقائق.

ويمكن أن نضيف أن الأدب المثالي حاول الكشف عن الطبيعة الخيرة للإنسان وغيرها من الأفكار التي هزت ما ظُنَّ أنه من المّسَلَّمَات. (العتيبي،2017) ومن هذه الأفكار يمكن أن نذكر اطلاع الأوروبيين على الديانات الشرقية التي مكنتهم من اكتشاف الروحية. زيادة على ذلك، انتشرت آنذاك تيارات دعت إلى الابتعاد بالأدب عن الأخلاق وقضايا المجتمع والسياسة التي تميزت بعدم الاستقرار والتي أدت إلى كثرة الحروب. وأخيرا نذكر النهضة الصناعية التي نتج عنها هجرة الأدب والنظر إلى الأدباء على أنهم دون فائدة.

ويرى خلف (2011) أن المدرسة الرّمزية جاءت بمثابة ثورة على البرناسية التي أخضعت الأدب للحقائق العلمية المفرطة في الوضوح وعلى الطبيعة البالغة الغاية في الجمود

وبالإضافة إلى ذلك تبين أن العلم ليس باستطاعته أن يلبي رغبة الانسان في المعرفة والإحاطة بأسرار الكون رغم تطور وسائله المادية والعقلية.

يمكن أيضا أن نذكر ضمن هذه الأسباب تقدم البحوث النفسية التي استنتجت أن في الإنسان جانب الوعي واللاوعي خاصة بعد ترجمة كتاب هارتمن الألماني التي كان موضوعه فلسفة اللاوعي إلى الفرنسية وبعد إعلان فرود أن اللاوعي هو الذي يسيطر على الإنسان وأنه هو الذي يرمز إلى حقيقته.

وأخيرا تعد ترجمة الآداب الشرقية وخاصة الآداب البوذية من أهم أسباب نشوء المدرسة الرّمزية ويرجع ذلك لكونها آداب تستولي كليا على الواقع وتبرزه من خلال استخدام الرموز، وهذا ما جذب الأوروبيين لا سيما نظرية المثل التي تنص على أن كل شيء في عالم الحس يقابله نظير في عالم العقل.

2-5 خصائص المدرسة الرّمزية:

امتازت الرّمزية كمذهب أدبي بخصائص ميّزتها عن المذاهب الأدبية الأخرى منها:

1. العزوف عن استخدام الأسلوب الذي يتسم بالدقة والمنطق والأسلوب المباشر الذي يميز اللغة العادية الخالية من الصور الرّمزية.
2. الولوج إلى عالم اللاحدود الذي يسعى من خلاله الكُتَاب إلى التعبير عمّا يجول في أنفسهم من خبايا وأسرار.

3. البحث عن أسلوب تعبيري جديد، نظرا لعجز اللغة العادية بمجازاتها وصورها على استيعاب تجربة الرّمزيين بشكل يُمَكنهم من الكشف عن أفكارهم وعواطفهم ورؤاهم بصفة غير مباشرة فقد تبنى هؤلاء لغة ذات علاقاتٍ جديدة تقومُ على التلميح وتُتيح التعبير عن تفاصيل العالم الداخلي مُوصلةً حالاتِهم إلى المتلقي من خلال إثارة مشاعره وقدرته على التصور والانفعال، بما أنها لغة تشمل المبدع والقارئ معا.

4. الاعتماد على الغموض من أجل الابتعاد عن التعبير المباشر ويقوم هذا العامل على التصرف بمفردات اللغة وتراكيبها بشكل غير مألوف بالإضافة إلى استخدام الرموز بطريقة تفسح المجال للخيال والتعبير بالإشارات والتلميحات واستخدام مفردات وتراكيب اللغة بشكل غير مُعتاد.

5. الخلط بين الحواس الخمس (تراسل الحواس)، حيث يشرح فائق (1989) أن الرّمزيون دعوا إلى آراء ونظريات وظفوها في أشعارهم وتعتمد هذه النظريات على مزج وظائف ومعطيات الحواس وتداخلها إذ مزجوا الحس بالنظر والسمع وذلك بغرض تحقيق اندماج وتفاعل يعملان على خلق جو من الغموض ينقلون من خلاله أحاسيسهم وأحلامهم ورؤاهم الغامضة. (بن عمر،2015)

6. الدعوة إلى الذاتية، حيث يقول كحوال(2007) أن الذاتية في هذا السياق ليست لها علاقة بذاتية الرومانسيين بل معناها فلسفي محض تكمن وظيفته في البحث عن الكوامن النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية.

7. بناء اللغة الشعرية النثرية على حساب القوافي مع الحفاظ على الموسيقى الشعرية حيث استفاد الرّمزيون من الطاقات الصوتية الموجودة ضمن الحروف والكلمات التي تساهم في التعبير عن الجو النفسي لديهم ونقله إلى القارئ. (بن عمر،2015)

2-6 نظريات الرّمزية:

تمثل نظريات الرّمزية تأويلات مختلفة للعديد من المنظرين الذين ساهموا وبذلوا مجهودا لتحديد نظريات وإعطاء مفاهيم وتحديد اتجاهات فيما يخص استخدام الرموز، للرمزية مفاهيم متعددة وهي تختلف حسب الميدان التي تُوظف فيه وحسب أفكار وآراء المنظرين حولها.

2-6-1 نظرية لانجي (Langer) حول الرّمزية:

أسست الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجي (1895-1985) نظريتها وجعلت مبدأ الرّمزية محور دراساتها وبما أن الرّمزية تدور حول معارف البشرية وفهمها، ترى لانجي أنها المبدأ الأكثر أهمية في الفلسفة. فرَّقت لانجي بين الرّمز والإشارة ويمكن القول أنّ الفرق بين الإثنين يكمن في كون الإشارة تجعل القارئ يفكر أو يتفاعل بينما يدعو الرّمز القارئ إلى التفكير فيما قد يُشير إليه الكاتب.

في هذا الصدد، يمكن الاستنتاج أن الرّمز لا يُصرح بمعنى الشيء المرموز إليه بل يشير إليه فقط. بينما الإشارة تدُل على عنصر أو حقيقة مبدأ مُتواجد في نهاية القصة.(Belarbi,2015)

تأثرت لانجي بنظرية وايت هيد وقالت أنّ الرّمزية تتمثل ببساطة في سيرورة ذهن الإنسان وعملية التفكير. وأكدت كذلك أن وظيفة استخدام الرموز تعتبر ذات أهمية مماثلة لأهمية الحركة والنظر مثلا.

(Boukhlala and Temmar,2016)

في مفهومها للرمز، تشرح لانجي أنه يتمثل في أية أداة نستخدمها من أجل تقديم فكرة مجردة ونلاحظ هنا أنها تضيف فكرة التجريد إلى تعريفها للرمز إذ أنها ترى أن التجريد هو عملية تكوين فكرة حول شيء بطريقة تجعله اعتياديا ومن خلال تجاهل أي تفاصيل تخصه.

وتوضِّح كذلك أن الاختلاف الموجود بين الإشارة والرّمز قائلة أنّ الإنسان يستخدم الإشارة مثله مثل الحيوان على عكس استخدام الرموز الذي يتطلب التفكير في صور ليست لها صلة مباشرة بالعالم الواقعي. (Eschholz(2000) in Boukhlala and Temmar ,2016)

2-6-2 نظرية فراي (Frye) حول الرّمزية:

كان هيرمان نورثروب فراي (1912-1991) ناقدا أدبيا كنديا ومنظرا أدبيا اشتهر في القرن العشرين، يرى فراي أن مصطلح "الرّمز" يشير إلى أية وحدة في أي تركيب أدبي يمكن عزله من أجل نقده ويؤكد كذلك أن القارئ يمكنه أن يركز على اتجاهين في آن واحد. يقول أن الاتجاه الأول ظاهري يحاول القارئ فيه فهم المعاني الذي يحتوي عليها بعيدا عن المفردات. والاتجاه الثاني باطني يقوم فيه القارئ بدراسة المعاني مركزا على المفردات ويرى فراي أن هاتين العمليتين تحدثان في آن واحد أثناء القراءة (Belarbi,2015)

وبالنسبة له، الاتجاه الأخير هو ظاهري "outward" سواء تعلق الأمر بكتابة وصفية أم توكيدية "assertive" بعبارة أخرى ما يقوله المتكلم وما يحرره الكاتب لا يعبر حرفيا على المعنى المباشر لما قيل أو كُتب، فهو بذلك يتخطى الخطاب ليعبر عن معنى ما وراءه.

2-6-3 نظرية وايتهيد (Whitehead) حول الرّمزية:

كان ألفريد نورث وايتهيد (1861-1947) فيلسوفا و عالما في ميدان الرياضيات اهتم بمواضيع عديدة منها الرّمزية التي لا طالما كانت موضوعه المفضل، وبالنسبة له تُسيطر الرّمزية على تفكير و خيال الإنسان و كان يرى أنها مرتبطة بتجارب الإنسان في الحياة وأكَد أن الكلمات تُمثل رموزا وأن الأفكار والصور والمشاعر تُمثل معانيها في ذهن القارئ.(Whitehead in Boukhlala and Temmar ,2016)

يشرح وايت هيد أن ما يُكَوِّن تجربة الإنسان يُثير المشاعر والأفكار والإدراك وهذه العناصر هي التي تمد الرموز بمعانيها، بالإضافة إلى ذلك يرى أنه على عكس اللغة المباشرة التي تتسم بالدقة والتي هي معصومة من الأخطاء، تتميز الرّمزية بكونها ليست بنفس الدقة، نعني بذلك أن المعرفة المباشرة صحيحة وليست مضللة بينما تعد الرّمزية عكس ذلك لأن ما يتم تأويله ليس صحيحا بالتأكيد لأن التأويل يحتمل الصواب أو الخطأ أو بعبارة أخرى المعرفة المباشرة تدرك الأخطاء في حين أن الرّمزية معرضة لها.

2-6-4 نظرية ديسوسير (De Saussure) حول الرّمزية:

قام العالم اللساني السويسري فيرديناند ديسوسير بالتعمق في السيميائيات المتمثلة في دراسات الدلالات والرموز ومعانيها، يصف هذا الأخير في كتابه "Course in General Linguistics" السيميائيات على أنها الجسر الذي يربط بين الدال الذي يتمثل في شيء والمدلول الذي يتمثل فيما يشير إلية الدال.

يؤكد دي سوسير أنه يتم استخدام مصطلح "الرّمز" من أجل الإشارة إلى المدلول، ويتمثل هذا الأخير في شيء يمكن رؤيته ولمسه وشمه وتذوقه إذ أنه هو الشكل الملموس للدال.

وحسب دي سوسير، تساعد المبادئ الأساسية للسيميائيات المتمثلة في الدال والمدلول الطلاب والباحثين في دراسة وفهم الرموز. ويضيف أن الدال هو المبدأ المجرد في ذهن الانسان الذي يمثله المدلول وأنّ نتيجة العلاقة بين الدال والمدلول هي الرّمز. (Boukhlala and Temmar ,2016)

2-6-5 نظرية فرويد (Freud) حول الرّمزية:

قدم فرود نظريتين أساسيتين فيما يخص الرّمزية وتتمثل هاتين في: (Freudian Narrow Position) و (Freudian Broad Position) الوضعية الفرويدية المحدودة والوضعية الفرويدية الشاملة.

يشرح بيتوكز Petocz (1999) فيما يخص الوضعية الفرويدية المحدودة أنها:

“The first, which may be referred to as the 'Freudian Narrow' position, restricts the use of the term "symbol" to a special technical sense, in which symbols are

the 15 elements of unconscious, universal, phylogenetically inherited code.” (as cited in Boukhlala and Temmar ,2016,p.14)

"فيما يخص الأولى، التي يمكن تسميتها بالوضعية الفرويدية المحدودة، فهي تحد من مفهوم مصطلح الرّمز إذ تعطيه معنى تقني محض تُمثل فيه الرّمزية 15 عنصرا من التشفير اللاشعوري والعالمي المتوارث سلاليا." (ترجمتنا)

يُوضح هذا المفهوم أن استخدام مصطلح الرّمز في الوضعية الفرويدية المحدودة يحمل معاني مرتبطة يُمَكن الأفراد ذوي نفس الخلفية الثقافية فهمها أو تأويليها، فالرّمز عام وعالمي وفي بعض الأحيان متوارث من الأجيال السابقة.

أما فيما يخص الوضعية الفرودية الشاملة يشرح بيتوكز (1999) أن:

“The second may be referred to as 'Freudian Broad' (FB) position, is a much less restricted view, in which the term "symbol" usually refers to any unconsciously produced defensive substitute, while nevertheless retaining certain specifiable conscious, non-defensive production.” (Boukhlala and Temmar,2016,p.15)

"أما عن الوضعية الثانية التي يمكن تسميتها بالوضعية الفرودية الشاملة، فهي أقل تقييدا بكثير، فمصطلح الرّمز فيها يشير إلى أي بديل اتقائي مُنتَج بطريقة لا شعورية، مع الاحتفاظ، بالرغم من ذلك، على منتج محدد وواعي وغير اتقائي" (ترجمتنا)

حيث أن هذه الوضعية، تستخدم مصطلح الرّمز في حيز محدود يرتبط بالسياق أو بعمل أدبي محدد و يختلف هذا الرّمز من سياق إلى آخر.

2-7 مفهوم الرّمز:

يتمثل هذا الأخير في:

2-7-1 لغة:

يعرف إبن منظور (1997) الرّمز على أنه: "تصويت خفي باللسان كالهمس و يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت و إنما هي إشارة بالشفتين، و قيل الرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان باللفظ بأي شيء أشرت إليه بيد و بعين" (بن عمر،2015،ص.07)

ويُعرِّفه فتحي (1986) قائلا أنه:" شيء يعتبر ممثلا لشيء آخر و بعبارة أكثر تخصيصا فإن الرّمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة، و بهذا المعنى يُنظر إلى الرّمز باعتباره يمتلك قيما تختلف عن القيم أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان." (بن عمر،2015،ص.07)

نستنتج من خلال هاذين التعريفين أن الرّمز له صلة بالهمس والخفاء ويستخدم من أجل التعبير عن إشارات معينة بطريقة غير مباشرة.

2-7-2 اصطلاحا:

يعرف ناصف(1983) الرّمز على أنه قد يُسْتعمل "للدلالة على المثال كأن يعبر فرد عن طبقة ينتمي إليها وقد يراد به إنابة القليل عن الكثير أو الجزء عن الكل، فالكلمة تختلط آنا

بمعنى الإشارة التي يحال فيها على شيء محدد، و من ثم يتبادر إلى الذهن أن الرّمز ما ينوب ويوحي بشيء آخر لعلاقة بينهما من قرابة أو اقتران أو مشابهة." (بن عمر،2015،ص.08)

ويمكن القول أنّ الرّمز يتمثل في كلمة أو عبارة أو مصطلح يرتبط بعدد من المعاني ويُستخدم من قبل المتكلم من أجل التعبير عما يجول في ذهنه بطريقة غير مباشرة.

اعتمد الرّمزيون على الرّمز من أجل نقل أفكارهم وعواطفهم ورؤاهم لأنه الأجدر بكشف الانطباعات المرهفة والعالم القائم بعيدا عن الواقع (بيرقدار،2011) إذ أنه يستمد الفكرة من الواقع لكنه يُصورها بطريقة تخاطب عقل المتلقي الذي يفهم ويُؤَوِّل دلالة الرّمز دون أن يصرح عنها بطريقة مباشرة.

يرى الرّمزيون أن اللغة العادية والتصريح المباشر للدلالات لا يسمحان بالتعبير عن المشاعر والأسرار التي تكتمها النفس فينفرد الرّمز بإمكانية الكشف عنها عن طريق الإيحاء عن النواحي النفسية التي لا تتمكن اللغة من نقلها.

و يرى الناقد تنديل (Tindel) (د.ت) أن الرّمز يتمثل في تركيب لفظي أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين أمشاج الشعور والفكر".(زاغز:2016) بالإضافة إلى ذلك يتجاوز اللفظة و ما هو واضح ليرسم صورة تتسم بالغموض لأنه يهتم بالمعنى الباطن للأشياء و يعتمد على التأثير في نفسية القارئ لا على التصريح و التسمية من أجل أداء وظيفته. ويجدر الذكر أن الرمز يرتبط

بفلسفة الحلم ارتباطا وثيقا وتوغل الرّمزيون في هذا الجانب من الدراسة سيما نظريات فرويد في الحلم. (زاغز،2016) تتمثل وظيفته في الإيحاء عن الأفكار التي تعجز اللغة عن التعبير عنها.

ويرى كل من سيجموند فرويد وكارل يونغ أن الرموز ليست من العقل، بل نابعة من قدرة العقل على استيعاب المعلومات. وتباينت الآراء حول كون الرّمزية تُفهم بالفطرة أو حسب البيئة التي يتواجد القارئ فيها خاصة فيما يتعلق بالرموز الدينية.

2-8 أنواع الرّمز:

تتمثل أنواع الرّمز في:

2-8-1 الرّمز الأسطوري:

يعتبر هذا النوع من الرموز الأكثر استخداما في الأدب، خاصة في الأدب العربي الحديث والمعاصر إذ يشير إلى دلالات مختلفة مأخوذة من مختلف الحضارات وحتى التّراث القديم.

تشرح العقاب (2015) فيما يخص الرّمز الأسطوري أنه يقوم على اتخاذ الأسطورة قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية. والأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً يخلو من النزعة التربوية التعليمية".

"ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر، تموز أدونيس، عشتار، ايزيس أوزيرس."(ص.200)

تعد الأسطورة من أهم مقومات الرّمزية وذلك بفضل علاقتها بالإبداع الفني، ويقول موسى (2000) في هذا الصدد أن ذلك "لأن الشعر وليد الأسطورة، وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها، ولما ابتعد عنها جف وذوَى. ولذلك فإن الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بالأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية"

(طوالبية وعبد المالك،2016، ص.48)

ولكونها أداة يُعبر بها الأدباء والشعراء عن رؤياهم أصبح هؤلاء لا يستطيعون الاستغناء عنها. وبالإضافة إلى كونها تحمل رؤيا فلسفية فهي تنقل أيضا رؤيا اجتماعية وهذا ما سمح للشعراء الارتقاء بها إلى المستوى الإبداعي، ولطالما حملت الأساطير أحلام القدماء وكانت مصدر إلهام للأدباء وسمحت لهم بنقل تأملاتهم والوصل بين الماضي والحاضر.

2-8-2 الرّمز الأدبي:

يرى ستيندال (د.ت) أن الرّمز الأدبي "يتألف من عناصر فطرية يتجاوز معها الحدود المركبة ليجسد ويعطي مركبا من المشاعر والأفكار" (مسعودان،2016، ص.17) ويمكن أن نرى أن الشخصيات التي نالت أكبر قسط من الاهتمام من قبل الكتاب هي التي ارتبطت بقضايا اجتماعية أو سياسية أو فكرية والتي أصبحت رموزا لها.

يعتمد هذا النوع من الرموز على الإيحاء وتتجلى فيه الصلة بين الذات والأشياء وهو لا يتعلق بتجارب الشاعر الشعورية ويمكن أن نذكر أهم أنواع الرموز الأدبية فيما يلي:

1. الرّمز الذي يسيطر كصورة مركزية على التركيب الأدبي في عمل محدد.
2. الرّمز الذي يظهر من حين إلى آخر في إنتاج أدبي ما ويتطور في أعماله المختلفة حيث يكتسب أهمية خاصة في جملتها ودلالتها المميزة بداخلها.
3. الرّمز الذي ينتقل من شاعر إلى آخر ويكتسب حياة جديدة في سياق مختلف.
4. الرّمز الذي يمارس وظيفته في إطار ثقافة عامة مثل رموز العهد القديم والعهد الجديد.
5. الرموز التي تتردد في ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظة على قيمتها فيها جميعا وينتمي لهذا النوع جميع الرموز النموذجية وخاصة الطبيعية. (بن عمر،2015، ص.10)

ومنه نستنتج أن الرّمز الأدبي هو وسيلة تتيح للشاعر إمكانية التعبير عن حالاته النفسية والشعورية من خلال الدلالات التي يقدمها.

2-8-3 الرّمز الطبيعي:

تعتبر الطبيعة مصدر إلهام بالنسبة للشعراء إذ يستخدمون الرموز المستوحاة منها من أجل وصف تجاربهم.

ويعتبر محيط الشعراء وبيئتهم مصدر إلهام بالنسبة لهم فتتجلى بذلك الظواهر الطبيعية في الشعر والأدب بمثابة رموز تُعبر عن حالة الأديب لأن الطبيعة ليست منفصلة عن تجربته.

وهو يقوم على توظيف عناصر من الطبيعة الصامتة أو المتحركة كرموز للتعبير عن خلجات نفسية مرتبطة بالتجربة الشعرية. (العقاب،2015)

ويقول العلاق (2003) في هذا الصدد أن الطبيعة "تبقى نبعا للرموز والأساطير لا نهاية له، لقد احتضنت منذ البدء الفعل الإنساني... وكانت بعبارة أخرى رمزا لتشوقه إلى المطلق والسامي والبعيد." (مسعودان،2016، ص.18)

ويرى إسماعيل (1967) أن رمز الطبيعة يظهر بالخصوص عند الشعراء ذوي النزعة الوجدانية وأن العامل الذي جعلهم يعتمدونه هو التعبير عن ميلهم لفطرتهم الأولى بالإضافة إلى تعظيم قدرة الخالق عز وجل في التصوير، إذ يوجد عدد كبير من الشعراء اللذين تغنوا بمظاهر الطبيعة لحبهم للجمال والخلق الفطري ويضيف أن منهم من يمد اللفظة المتقطعة من مظاهر الطبيعة شحنة شعورية خاصة تجعلها تفوق دلالتها العادية لتعبر عن رمزية مختلفة. (وشنان،2011)

2-8-4 الرّمز الصوفي:

يقول أحمد (1977) أنه تتجلى فيه قيم روحية وفنية تَصِلُهُ بالرّمز المعاصر من جهة وتُبْعِدُهُ منه من جهات، فالشخص الصوفي كالرّمزي يعاني من حالات وجدانية على درجة من التجريد والغموض ويَنْعَتِقْ من سيطرة الحس لِيَتَّحِدْ بالجمال الإلهي الخالد. (مسعودان،2016)

وتُعَرِّفُه التجاني (2003) على أنه: "الرّمز الذي استخدمه أقطاب الصوفية في أشعارهم للتعبير عن عوالمهم الخاصة حتى اشتهر بينهم ثم انتشر وأصبح معروفا لدى أهل التصوف بالمصطلحات الصوفية."(بن عمر،2015، ص.11)

ونستنتج من هذا أن التجربة الصوفية تتميز بكونها فريدة وجادة في نفس الوقت وأنها أتت من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها وأنها تتميز أيضا بتعدد تأويلاتها حيث أن كل شخص يمكنه قراءتها وفهمها وفقا لتجاربه الخاصة.

2-8-5 الرّمز اللغوي:

يُوظف الرّمز اللغوي من قبل الكتاب والشعراء من خلال استخدام بعض المفردات للدلالة على معنى آخر أو بالأحرى معنى أعمق من معناها الأصلي و ذلك عن طريق التماثل بين الدلالتين و هذا يشبه استخدام الأدباء للمجاز اللغوي.

2-8-6 الرّمز الديني:

يعتبر الدِّين من أهم مقومات حياة أي انسان فلديه أهمية بالغة في تشريع ما هو حلال أو حرام وهو من ينظم حياة الأنسان ويستخدم الأدباء الرّمز الديني من أجل التعبير عن نفسهم

وكل ما هو مقدس بالنسبة إليهم. تُسْتَوحى الرموز الدينية من الكتب السماوية، يستلهم من خلالها الشعراء رموزا فنية لأنهم يرون أن التّراث الديني ثري بالرموز وتشرح بن مسعود (2015) أن الدين ينعكس على حياة الأديب إذ يعبر على هذا الكيان عن طريق اللغة الدينية التي تختلف عن غيرها من اللغات العادية.

تصف الرّمزية الدينية الحياة بصفة رمزية بعيدة عن الأسلوب المباشر، فالكُتَّاب يستوحون من النصوص الدينية القصص التي ذُكرت في الكتب السماوية ويضيفون لها أبعادا ليجعلوها قريبة من الواقع من أجل التعبير عن الأشياء التي تفوقهم والتي تعجز لغتهم العادية التعبير عنها ومنه نستنتج أنه توجد علاقة وطيدة بين الشعر والدين.

2-8-7 الرّمز الخاص:

يعطي هذا الرّمز الحرية التامة للكاتب من أجل التعبير عما يجول في نفسه فهو شخصي ويمثل تجربته الشخصية حيث يأخذ هذا الرّمز معناه من السِّياق وحياة الكاتب.

2-8-8 الرّمز الاجتماعي:

يستقيه الشاعر من مجتمعه وعاداته وما هو معروف في عرفه ليُعَبِّر عما يتوافق مع الموقف الذي يريد وصفه. (العقاب،2015) أي يُوَظِّفه الشاعر عندما يستمد تجربته الشعرية من محيطه بالأخص من الأشخاص المحيطين به.

2-8-9 الرّمز التّراثي:

هو ما خلَّفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفسياً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه (العقاب،2015) فمثلا يمكن أن نجد عدة قصائد خاصة في الشعر العربي تتناول مواضيع أو شخصيات مثل العرَّافات والسَّاحرات.

ويقول بو عمارة (2001) فيما يخص التّراث أنه:

"الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني وكل ما يتصل بالحضارة والثقافة من قصص وحكايات وكتابات وتاريخ وأشخاص وقيم وما عبر عنه ذلك كله من عادات وتقاليد وطقوس" (بن عمر،2015،ص.13)

لذا يمكن أن نستنتج أن استخدام الرّمز التّراثي يضفي نوع من العراقة والأصالة ويسمح للماضي أن يمتد إلى الحاضر وذلك ما يجعل الرؤية الشعرية تتميز بنوع من الشمولية بالإضافة إلى السماح لها بتخطي حدود المكان والزمان.

2-8-10 الرّمز التاريخي:

لجأ العديد من الشعراء المعاصرين إلى التاريخ، واستقوا منه الكثير من الشخصيات التي استخدموها في أشعارهم للتعبير عن مواقفهم بشكل غير مباشر(العقاب،2015)، يأخذ الشعراء والأدباء من هذه الشخصيات التاريخية ميزاتها للتعبير ولوصف مواقف معينة أو ليعبروا عن ميزات يخلو منها العصر الحديث.

بالإضافة إلى ذلك، يُمثل الرّمز التاريخي أحد أهم الرموز في الأدب وتمّ استخدامه بسبب الظروف السياسية والاجتماعية وكذلك من أجل أن يعطي الأديب نبرة من الموضوعية لإبداعاته التي يعبر فيها عن مواقفه، بمعنى أنه يتخفى وراء شخصية تاريخية معينة لها صلة بواقعه ونظرته وحالته النفسية.

2-8-11 الرّمز الشعري:

يرتبط الرّمز الشعري بتجارب الشاعر الشعورية ويمنح هذا النوع من الرموز الفرصة للشاعر لِيعطي للأشياء معاني خاصة حسب شعوره.

و مع أنه يوجد بعض المحاولات الرّمزية في الشعر العربي إلا أنها لم تكلل بالنجاح إذ لحق الرّمز بالشعر الرومانسي المحض بعد فترة طويلة، و ما يمكن قوله هو أنه عندما يستخدم الشاعر العربي الرّمز لا يستخدمه بمفهومه المذهبي، بل يستخدمه في الأساس كمحاولة لاقتناص حقائق ومعاني لا يستطيع التعبير المباشر اللّحاق بها فيُكَمِّل الشاعر عجز اللغة ساعيا إلى الإحاطة بتجربته ومحاولا في الوقت نفسه إكساب قصيدته الشعرية السمو الفني، والابتعاد عن السطحية (طوالبية وعبد المالك،2016) شريطة ألا يتحول الرّمز إلى لغزو أن يكون على شفافية تامة و أن يكون هناك إيحاء بمضمونه و دلالته.

2-8-12 الرّمز العلمي:

يرى إسماعيل (2015) أن الرّمز العلمي ما هو إلا:" وسيلة اكتشفها الإنسان في وقت متأخر نسبيا وذلك عندما أراد أن يشير إلى مادة المعرفة إشارة موجزة وطبيعة الرّمز العلمي أنه يشير إلى موضوع دون أن يرتبط به، فهو ينشأ نتيجة لعملية ذهنية تجريدية." (بن عمر،2015، ص.11)

تُستخدم الرموز العلمية لأن الرّمزية بحاجة إلى نوع من الضبط والسيطرة المنطقية على الظواهر العلمية بالإضافة إلى ذلك يسعى الرّمز العلمي إلى الإشارة إلى مادة المعرفة إشارة موجزة بالإضافة إلى تسيير الفكر.

2-9 مكونات الرّمز: تتمثل هذه الأخيرة في:

2-9-1 الأسطورة:

الشعر وليد الأسطورة على حد تعبير أحمد (1977) فكان الشعراء القدماء يرونها على أنها إحدى الحقائق الحدسية التي يدركونها بخيالهم وليست خرافة فحسب. لكن تغيّر هذا المفهوم بعد ذلك لتُصبح الأسطورة تُعرف برواية أو قصة خيالية، غير أنها عادت إلى مفهومها القديم على أيدي شعراء المذهب الرومانسي الذين أصبحوا يُعَرفونها على أنها حقيقة من نوع خاص أو بالأحرى معادلة للحقيقة ولم تعد مجرد نقيض للصدق التاريخي و العلمي بل أصبحت تكملهما. (يوسفي،2017، ص.36)

ومنه أَضْحَت الأسطورة مصدر إلهام الكاتب والشاعر، وأصبح هؤلاء يلجؤون إليها من أجل الهروب من الواقع القاسي الذين يعانون منه واستغلوا الدلالة الرّمزية الموجودة فيها من أجل بناء القصيدة المعاصرة وتقول يوسفي (2017) أن الأسطورة كانت بالنسبة لهم أداة فنية ضمن العديد من وسائل الأداء الشعري وأحيانا أخرى كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع حيث تصبح منهجا في إدراك الواقع ونسيجا حيا يتخلَّلْ القصيدة وأساسا يرتكز عليه الشاعر في فنه.

2-9-2 الصورة:

لا ينحصر دور الصورة في توضيح المعاني أو زيادة المعرفة فحسب، فوفقا للنقاد الحديثين تكمن وظيفتها في الكشف عن النفس فهي تعمل على إزالة الستار عن خباياها وتساعد الكاتب على الخوض في أغوار نفسه ومشاعره المستترة التي أتت كنتيجة لتجاربه في العالم الخارجي ليستطيع التعبير عنها بصفة غير مباشرة وصياغتها بطريقة تمكنه من الإبداع. (يوسفي،2017)

ويضيف أحمد (1977) أن كل من الرّمز والصورة يعتمدان على نوع من التشابه بين الصورة وما تمثله والرّمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرّمز درجة عالية من الذاتية والتجريد. (يوسفي،2017)

ويمكن الإضافة أن ما تُمَثِّلُه الصورة محدود بطبيعته أما إيحاء الرّمز فلا حدود له فهو يحمل ما يَبُثُّه الكاتب من خلاله ويحمل أيضا تأويل المتلقي الذي يعتمد من أجل القيام بذلك على حساسيته ووعيه.

يمكن الاستنتاج أن العامل المشترك بين الرّمز والصورة والأسطورة هو الاختلاف والاتفاق في نفس الوقت، الإبداع وخصوصياته والموضوعية ومحدوديتها، لكن هذه الوسائل التعبيرية تشترك في غايتها الفنية والإبداعية بالإضافة إلى إلغائها للتنافر الموجود بين الإنسان والعالم المحيط به.

2-10 مستويات الرّمز:

يمكن أن نقسم الرموز إل مستويين يتمثلان في الرّمز الجزئي والرّمز الكلي:

2-10-1الرّمز الجزئي: يقوم الرّمز الجزئي على الإيحاءات التي يستمدها القارئ من الصور الجزئية التي تتعلق بالأحداث التاريخية أو السياسية أو الاجتماعية أو التجارب العاطفية أو الظواهر الطبيعية وهو أسلوب فني ينتج عن تفاعل القيمة الرّمزية بما ترمز إليه وتكون نتيجة ذلك إثارة وإيحاء الكثير من المعاني الخفية.

2-10-2الرّمز الكلي أو المركب: يتمثل هذا الأخير حسب بوغواص(2011) في الفكرة المطلقة أو المعنى الأساسي أو النقطة التي تتمحور حولها جميع الصور الأدبية شريطة أن تكون تلك الفكرة هي التي تنظم كل الصور الجزئية الموزعة في النص، و بالرغم من كون فروعها متناثرة، هناك قوة أثيرية تربط بينها برباط وثيق ينبع من التجربة الشعورية. (بن عمر،2015)

2-11 شروط توظيف الرّمز:

تتمثل الشروط الأربعة التي تسمح بتوظيف الرّمز في:

خاصية التشكيلية التصويرية: وهذا يعني اعتبار دلالة الرّمز عوض الرّمز نفسه.

1. قابليته للتلقي: يرى فضل(1998) أن: "هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحس، ويتم تلقيه بالرّمز الذي يجعله موضوعيا." (بن عمر،2015، ص.20)
2. قدرته الذاتية: نعني بذلك الاختلاف الذي يكمن بين الرّمز والإشارة إذ أن للرمز قوة خاصة تميزه عن الإشارة.
3. تلقيه كرمز: يقول عكاشة (د.ت) أن: "الرّمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانيا، ويصبح من الخطأ تصور قيام الرّمز ثم تقبله بعد ذلك، لأن عملية تحول الشيء إلى رمز وتقبله على هذا الأساس تعد عملية واحدة لا تتجزأ إلى مراحل. (بن عمر،2015، ص.21)

2-12 سمات الرّمز:

هناك عدة سمات للرمز تجعله يختلف عن الإشارة أو العلامة وهي تتمثل في: الإيهام والإيجاز والتمثيل والإيحائية والانفعالية والاتساع والسياقة والحسية والتّلغيز. (بن عمر،2015)

1. الإيهام: يتمثل الإيهام في النثر والشعر في إيتاء الكاتب أو الشاعر بلفظ يوهم معنى بالرغم أن المراد معنى آخر ويمكن القول أن الإيهام يكمن في استخدام مفردة لها معنى قريب و معنى بعيد يستخدمها الأدباء بغرض الرّمز إلى المعنى البعيد.

2. الإيجاز: نتحصل على الإيجاز من خلال حذف بعض المصطلحات أو الفاعل أو الخبر أو جزء من الجملة والغرض منه هو استخدام عدد قليل من الألفاظ تحمل من المعاني ما يُمَكنها تأدية غرضها.

3. التمثيل: يتحقق التمثيل عندما يشير الشاعر إلى معنى معين مستخدما ألفاظا تدل على معاني أخرى.

4. الإيحائية: يتعين أن يكون للرمز دلالات عديدة.

5. الانفعالية: يجب أن يكون الرّمز حاملا لانفعال وأن تكون وظيفته الأساسية هي إحداث نفس الشعور في نفسية القاري كالذي يحس به الأديب.

6. الاتساع: يحدث هذا عندما يحتمل البيت الشعري عدة تأويلات حسب الألفاظ وما تحمله من معاني.

7. السياقية: يقول سعد الدين كليب فيما يخص السياقية أن:" يتسم بها الرّمز الفني من دون الرموز الأخرى فتعني أن هذا الرّمز لا أهمية له خارج السياق الفني، إن السياق هو الذي يعطيه أهميته وكينونته المتميزة ومضمونه الإجمالي."

(بن عمر،2015، ص.22)

8. الحِسِّية: لا يتسبب الرّمز في تجريد الأشياء من حسيتها بل يأخذها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي أكبر.

9. التّلغيز: يجعل الرّمز اللغة المباشرة والمعنى مُضْمرين.

تقوم الكتابة الرّمزية على السمات المذكورة أعلاه والتي لا يمكن الاستغناء عنها من أجل الحصول على نص ذو قيمة فنية وجمالية لا تضاهى. (ص.21-22)

2-13 منابع الرّمز:

تتمثل في الابتداع الذاتي والتّراث القومي والإنساني بالإضافة إلى الحياة الواقعية.

2-13-1 الابتداع الذاتي:

يتعلق الابتداع الذاتي بتجربة الشاعر وما يشكل حياته الشخصية، إذ يعتمد عليها وعلى رؤيته الذاتية الخاصة من أجل خلق صور لها مكنون عميق، ورموزا لأحاسيسه الباطنة.

2-13-2 الحياة الواقعية والتّراث الإنساني:

يستمد الأديب جانب الحياة الواقعية من الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي يعيشه أما عن التّراث الإنساني فيستمده من الرافد التّراثي والأحداث التاريخية والحكايات الشعبية الخاصة بالمجتمع الذي ينتمي إليه وبذلك يستطيع أن يأتي برموز مستوحاة من واقعه وتراثه.

2-13-3 التّراث التاريخي:

يقول حسين (د.ت) أن الأدباء يوظفون الرموز التاريخية التي يستلهمونها من المواقف التاريخية التي لديها دلالة معينة ولها علاقة بتجاربهم الشعورية ليقدموا للقراء عالمين "عالم قديم له قدسيته، ومعاصر له ضرورته" (بن عمر،2015)

2-13-4 التّراث الأدبي:

يرى قاسم (د.ت) أن استخدام الأدباء للشخصيات الأدبية والأقوال المشهورة التي تقترن بها أوعية رمزية لمواقف معاصرة مُهِم لمنحها قاعدة تراثية تنطلق منها لتكسب الحقائق المعاصرة بُعدا تراثيا ليزداد عطاؤها، إن في استحضار تلك المواقف استشارة لبعض المعطيات الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية. (بن عمر،2015)

2-13-5 التّراث الديني:

لا طالما اعتمد الكتاب والشعراء على الأديان السماوية المتمثلة في الإسلام والتوراة والإنجيل التي استوحوا منها العديد من الرموز التي يمكن أن نذكر منها شخصية محمد عليه الصلاة والسلام والمسيح عليه السلام.

2-13-6 التّراث الشعبي:

استمدَّ الأدباء كذلك الكثير من الرموز من التّراث الشعبي فهناك الكثير من الشخصيات العالقة في أذهان القراء والتي تمد كتاباتهم بالعمق التي تحتاج إليه لأنها تجسد مواقف بطولية أحيانا وتُصور مواقف تضحية وشجاعة أحيانا أخرى.

2-13-7التّراث الأسطوري:

استوحى الكُتَّاب العديد من الرموز من التّراث الأسطوري حيث استخدموها بطريقة تتوافق مع تجاربهم الشعورية وذلك من خلال مزجها بالمعاني التي تضيفها التجارب الإنسانية وذلك من أجل تمكينها من القيام بوظيفتها الجمالية. (بن عمر،2015)

2-14 الرّمزية في الأدب:

لا طالما تم استخدام الرموز في الأدب، فقد ابتدأ الإنسان في استعمالها منذ القدم، ولا طالما كان لهذه الأدوات الأدبية دورا مهما في تاريخ الأدب. يلجأ الأدباء إلى استخدامها من أجل تقديم أعمال أكثر عمقا وثراء لقرائهم ومن أجل جعلها أكثر جمالا. بالإضافة إلى ذلك يتم اللجوء إلى الرّمزية لمخاطبة مشاعر القراء ونقلهم من إحساس إلى آخر من تأنيب الضمير والغضب إلى السعادة والارتياح النفسي من أجل تمكينهم من رؤية العالم بطريقة جديدة وساحرة.

يتميز الأدب الرّمزي بتنوع الرموز التي يحتوي عليها فمثلا يرمز السُلَّم إلى الصلة الموجودة بين الجنة والأرض (Belarbi ,2015) ويمكن أن يرمز إلى الصعود كذلك، ومنه نستنتج أن الرّمزية تسمح للأدباء بالإفصاح عن أفكارهم بعيدا عن الحرفية والمستوى الصريح والمباشر للنص وتُمكِّنهم من مساعدة القارئ على استيعاب تلك الأفكار التي تتضمن مستويات عديدة من المعاني التي لا تظهر من الوهلة الأولى.

تعتبر الرموز نوع من أنواع التعبير المجازي المتعارف في أدب ينتمي إلى ثقافة معينة ويعتمد القارئ عند محاولته فهمها على ربط معانيها بالقصة التي يقرؤها وهذا الأمر الذي يسمح له بفهم هذه الأخيرة بطريقة مثلى.

ترى بلعربي (2015) أن الرّمزية تتمثل في:

“Symbolism as a figure of speech basically used when an author wants to create a certain mood or emotion in a literary work, this technique enhances writing and gives a certain level of intuition to the reader. Authors usually use symbolism to equalize certain things that may initially seem unimportant to more universal themes.” (p.15)

"تُستخدم الرّمزية كتعبير مجازي عندما يرغب الكاتب في تحقيق مزاج أو شعور ما في عمل أدبي معين، وتعمل هذه التقنية على تحسين الكتابة وتنشئ مستوى من الحدس لدى القارئ، يلجأ الأدباء إلى توظيف الرّمزية من أجل تحقيق التساوي بين بعض الأشياء التي يمكن أن تبدو بسيطة وبدون أهمية مقارنة بمواضيع أكثر شمولا." (ترجمتنا)

2-15 مواضيع الشعر الرّمزي:

تتمثل مواضيع الشعر الرّمزي فيما يلي:

2-15-1 وحدة القصيدة:

تتحقق الوحدة في القصيدة الرّمزية على وحدة الإحساس والنغم التي تنسجم فيها الكلمات والجمل والصور انسجاما صوتيا لا دلاليا (العتيبي،2017)، وأحيانا يقوم الرّمزيون بالانتقال

في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور على حساب المنطق لكن مع الحرص على الوحدة الموضوعية في سبيل إثارة عنصر المفاجأة والإيحاء.

2-15-2 الصورة الرّمزية:

تتمثل الصورة الرّمزية في ذلك النظام اللغوي الذي يسعى الكاتب إلى تشكيله بطريقة تجعله قادرا على نقل الدلالات ذات الأبعاد الرّمزية التي يريد إيصالها إلى القارئ.

ويرى حسن (2011) أن الشاعر لا يخلق صورة من العدم، وإنما يختار من الإمكانات المتاحة في اللغة ويستعين بمدركاته الحسية المختزنة ويقيم تفاعلاً من نوعٍ خاص، ليشكل نظاماً لغوياً قادراً على إبراز الدلالات التي تحتويها التجربة الشعورية والفنية.

وذلك النظام اللغوي يسمح للكاتب بإنشاء أسلوبه الخاص في الإبداع والتعبير عما تعجز اللغة العادية والصريحة عن الكشف عنه.

بالإضافة إلى ذلك تتمثل وظيفة الصورة الشعرية الرّمزية في الإيحاء لا في التصريح بالأفكار ولا المبالغة في وصفها وحسب جردات (2013) فإن التعبير بواسطة الصورة يجعل الشعر أكثر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية. ويضيف أنه من أجل أن تكون اللغة الشعرية مُؤَثِّرة يجب أن تستخدم علاقات تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة تاركة وراءها البنية التركيبية الأفقية، وهذا ما يجعل الصورة الفنية تستمد طاقتها الإيحائية.

2-16 أمثلة عن الرّمزية في الأدب:

هناك أمثلة عديدة للرمزية في الأدب فيمكن على سبيل المثال أن يُستخدم رمز الصقر الذي يُشير إلى الحرية في معناه الباطن وكذلك يمكن أن نجد رمز المطر الذي يوحي بالحزن والأسى ورمز الثلج الذي يوحي بالموت، أو ممكن أن يستخدم الكاتب ألوان معينة تتضمن معنى باطن، ويكمن الإبهام الذي يُميز الرّمز في كونه منفصل عن المعنى الذي يريد الكاتب نقله للقارئ.

2-16-1الألوان:

للألوان دور مهم في الأدب، وتختلف دلالاتها حول العالم، ويُوظِّفها الأدباء بغرض خلق صور واقعية ومحددة لشخصيات وأحداث قصصهم وقصائدهم، وتعطي هذه الألوان معاني ودلالات تعمل على إضفاء أبعاد أخرى للأدب.

تَمدُ الألوان القارئ بالقدرة على استيعاب بعض المشاهد والأحداث والشعور بها بشكل أعمق، لكن بالرغم من ذلك يتعين أن يكون القارئ ملما بمعاني الألوان من أجل تأويل الرّمزية التي تحملها بشكل صحيح ولهذا السبب، تختلف التأويلات باختلاف القراء.

فاللون الأسود، عادة ما يتم توظيفه في الأدب من أجل رسم صورة توحي بالشر والكآبة والخوف ويُستخدم في الأدب القوطي من أجل الرّمز إلى الموت والقوة والسِّرية وخاصة الرعب، ويمكن كذلك أن يرمز اللون الأسود إلى الأناقة والثروة والطبقة الراقية كذلك.

أما عن اللون الأحمر، فهو يُستخدم في الأدب القوطي خاصة من أجل الإيحاء إلى التعدي والشِّدة وبسبب دلالته الخطيرة يتم استخدام هذا الرّمز في العديد من الروايات لتعزيز الأثر الدرامي.

ويرمز اللون الأخضر إلى الطبيعة والصحة والاسترخاء ويدل كذلك على النمو والمال والأمان ويمكن أن يشير كذلك إلى الشعور بالذنب في الأدب.

يُشير اللون الأبيض إلى النقاء والخير، ويتم توظيف هذا الرّمز لتصوير المشاهد الشتوية التي تتميز بالسلام والنقاء.

ويُستخدم اللون الأزرق لجعل القارئ يشعر بالهدوء والسلام وهو لون يرمز إلى الوفاء والقوة والحكمة والثقة. مع ذلك قد يرمز في بعض الأحيان إلى الكآبة والحزن.

أما عن اللون الأصفر فهو يرمز إلى الشباب والمرح والفرحة وإلى النشاط والوفاء. (Belarbi,2015)

2-16-2 العوامل الطبيعية:

تكمن العوامل الطبيعية التي يتم توظيفها في الأدب في:

-النار: تمثل النار رمزا ذو دلالات مختلفة فهي تشير إلى الفوضى والحرب، وترمز أيضا إلى القضاء على الظلام والنقاء والتطهير. توحي النار بالدمار والعزيمة والإرادة في نفس الوقت. ويمكن أيضا أن ترمز إلى الغضب والحب بالإضافة إلى الحزن والموت.

-الماء: هو أكثر الرموز استعمالا في الأدب، يمكن أن يكون متعلقا بالدين فيتم استخدامه في المناسبات الدينية كالتعميد ويمكن أن يوحي إلى النقاء وهو رمز للحياة كذلك.

-الهواء: يرمز الهواء إلى التغيير، فعندما يتحول إلى رياح يأخذ ما هو قديم ويأتي بما هو جديد.

-الليل: يعد الليل عنصرا أدبيا آخر يكثر استخدامه في الأدب لأن له صلة بالظلام فيمكن أن يرمز إلى الموت لأنه يأتي في نهاية اليوم مثل الموت التي يأتي في نهاية الحياة ويمكن أن يرمز كذلك إلى "نهاية المطاف" بالإضافة إلى السلام والراحة النفسية.

-النهار: يمثل هذا الرّمز عكس الليل سواء تعلق الأمر بالطبيعة أو الأدب. ففي النهار تشرق الشمس وذلك يرمز إلى الحياة والبدايات الجديدة والأمان بالنسبة للشخصيات ففي النهار لا يمكن للشخصيات أن تختبئ في الظلال وتجري كل الأحداث في وضح النهار.

2-16-3 الحيوانات:

لا طالما كان للحيوانات دور مهم في الأدب ولها معاني ورموز مختلفة.

-الحمام: يرمز إلى السلام والطبيعية السلمية ويمكن أن يكون له دلالة دينية أو روحية ويرمز كذلك إلى الحب واللين.

-الصقر: يدل هذا الأخير على الثقة في النفس، الحرية الفكرية واتباع مبادئ غير معتادة ويرمز كذلك إلى المسؤولية والحرية وهو كذلك رمز لانتصار الخير على الظلام، النهضة والتجديد بالإضافة إلى حدة البصر والتأمل.

-الأسد: يرمز إلى قوة الشخصية في الأدب، السيطرة والحكم ويمكن كذلك أن يدل على انتصار ذكاء الشخصية على طبيعتها الحيوانية وله كذلك دلالات سلبية فيمكن أن يرمز إلى التبجح والغضب بينما يرمز لون الأسد الذهبي إلى الجانب الإيجابي للإنسان.

-الكلب: يكثر استخدام هذا الرّمز في الأدب وهو يدل على الوفاء بالدرجة الأولى بالإضافة إلى الحذر والذكاء. ويقال عن الكلاب أنها تستطيع أن ترى الأشباح ومنه فهو يدل كذلك على الخطر المستتر، ويدل الكلب الأسود على الجوانب السلبية في حياة الشخصيات وغالبا ما يتم توظيفه في مشاهد السحر.

-السمك: يرمز السمك إلى الإنجازات المتعلقة بالجانب الروحي وهو رمز تم استخدامه قديما من أجل الإشارة للاختلاف القائم بين المسيحيين الحقيقيين والمسيحيين العدائيين. (Belarbi ,2015) و يرمز الصيد للهدف الروحي لحياة الإنسان و إلى الخصوبة ويدل صيد السمك في الأدب إلى النمو.

2-17 خلاصة:

تناولنا في هذا الفصل مذهب الرّمزية وتطرقنا كذلك للمدرسة الرّمزية وخصائصها ونشأتها ومراحلها بالإضافة إلى روادها وأسباب نشأتها والرّمزية في الأدب بأشكالها ودرسنا أيضا النظريات التي تناولت الرّمزية.

كما تحدثنا عن مفهوم الرّمز وأنواعه وأخيرا ذكرنا مكوناته بالإضافة إلى مستوياته وشروط توظيفه بالإضافة إلى سماته ومنابعه.

واستخلصنا أن جوهر الرّمزية يتمثل في التعبير عن عالم داخلي مثالي من خلال الإيحاء ويعبر هذا المذهب الأدبي عن تجارب أدبية فلسفية من خلال استخدام الرّمز والتلميح، باحثا عن المثالية مستخدما أساليب تعبيرية جديدة وألفاظ مفعمة بالإيحاءات مبتعدا عن العقيدة الدينية وقيود الوزن الشعرية التقليدية.

ويعود سبب إقبال الأدباء على هذا المذهب في كونه يسمح لهم بالتعبير عما يجول في أذهانهم من أفكار ومشاعر بعيدا عن العقلانية والمنطقية والأسلوب المباشر ويتيح لهم فرصة إطلاق العنان لخيالهم ليلجوا إلى عالم النفس البشرية الواسع ويتأملوا أحوال النفس الخفية ليتمكنوا من التعبير عن رؤياهم سواء كانت مفزعة أو مفرحة أو مضجرة أو غيرها من الأطياف المتعلقة بالخوف من الهلاك أو البحث عن إجابات تتعلق بالغيبيات.

الفصل الثالث

الترجمة ونظرياتها

3-0 تقديم:

في الفصل الثالث المعنون بالترجمة ونظرياتها سلّطنا الضوء على الترجمة الحرفية3-2 واستعرضنا آراء المنظرين الداعمين للترجمة الحرفية وهم بيتر نيومارك 3-2-1وأنطوان بيرمان3-2-2 ووالتر بانجمين3-2-3 ومونا بايكر 3-2-4 وتطرقنا كذلك إلى مواقف دانيكا سيليسكوفيتش وماريان ليديرير3-2-5 ولورينس فينوتي 3-2-6 منها.

أما في القسم الثاني من هذا الفصل تناولنا التصرف 3-3 واستعرضنا مواقف كل من جايمس هولمس3-3-1 واندري لوفيفير3-3-2 وإيدموند كاري 3-3-4وسوزانا راكوفا 3-3-4 بالإضافة إلى أنطون بوبوفيتش3-3-5 ويوجين نيدا3-3-6 ولورانس فينوتي 3-3-7وأخيرا بيتر نيومارك3-3-8 منه.

وتناولنا أنواع التصرف3-4 وأساليبه 3-5 وذكرنا كذلك العوامل التي تجعل المترجم يلجأ إليه 3-6.

وبما أن ترجمة الأدب القوطي تستوجب نقل خصائص ثقافية تُميز الثقافة الغربية دون غيرها من الثقافات ارتأينا أنه يجدر بنا التطرق إلى نظريات الترجمة التي تناول ترجمة المضامين الثقافية التي تتمثل في النظرية الغائية3-8-1 بالإضافة إلى ذلك درسنا مبدأ الترجمة البائنة3-8-2-1 والترجمة غير البائنة 3-8-2-2 وتطرقنا كذلك إلى نظرية النظم 3-8-3بالإضافة إلى النظرية التأويلية3-8-4.

تمثل الترجمة الحرفية أو الترجمة "كلمة مقابل كلمة " الانتقال من اللغة الأصلية إلى اللغة الهدف مع الالتزام بنقل عبارات وتراكيب النص الأصلي من أجل الحصول على نص صحيح من الناحية اللغوية والمعنوية في آن واحد وتعد من أكثر أنواع الترجمة شيوعا وتعتبر الأنسب خاصة عندما تشترك اللغات المترجم منها وإليها في نفس الثقافة.

أما عن التصرف فيتم اللجوء إليه عندما يجد المترجم تباعدا بين اللغتين من الناحيتين الاجتماعية والثقافية، ومع أن نقل النصوص يحمل في طياته صلة واضحة بالأبعاد الثقافية للنص الأصلي إلا أنه الحد الأقصى في الترجمة على حد تعبير المنظرين إذ حسبهم لا يتعين اللجوء إليه إلا في حالة اختلاف المؤشرات الثقافية بين اللغات المترجم منها وإليها أو منافاتها لعادات قراء اللغة المنقول إليها.

3-1 الترجمة الحرفية:

تمثل الترجمة الحرفية نقل النص الأصلي من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف وتتمثل في نقل التراكيب النحوية من اللغة الأصلية إلى اللغة الهدف بالاعتماد على أسلوب التكافؤ أم عن باقي المفردات فتتم ترجمتها على حدا خارج السياق، فهذا يسمح بإيجاد المشاكل التي يتعين حلها.

ويجدر الذكر أن معظم الترجمات الحرفية الناجعة هي تلك التي تشترك لغاتها في نفس الثقافة:

« On trouve les exemples les plus nombreux de la traduction littérale dans les traductions effectuées entre langues de même famille (français-italien) et surtout de même culture. » (Rakova,2014, p.96)

" نجد معظم أمثلة الترجمة الحرفية بين اللغات التي تشترك في نفس المصدر "الفرنسية والإيطالية" وخاصة تلك التي تتقاسم نفس الثقافة." (ترجمتنا)

ويمكن أن نلاحظ عددا كبيرا من الترجمات الحرفية بين اللغة الفرنسية والانجليزية ويمكن تفسير ذلك بالتقليد اللاشعوري الذي يعود سببه إلى شعور المتكلم بنوع من الرفعة الثقافية والسياسية عند استعماله لإحدى تلك اللغتين. (2014)

وتعرفها غوتو (Gutu)(2007) قائلة:

« La traduction littérale, que Gémar appelle équivalence formelle, est la réexpression mot à mot du texte de départ dans la langue d'arrivée » (p.125)

"تتمثل الترجمة الحرفية، التي سماها غيمار (Gémar) بالتكافؤ الشكلي، في إعادة صياغة النص الأصلي حرفيا في اللغة الهدف." (ترجمتنا)

ويتحقق هذا التكافؤ التام بفضل تقارب أفكار مستعملي اللغات التي لديها مصدر مشترك وتشابه تراكيب الجمل ويمكن ملاحظة ذلك خاصة بين اللغات الأوربية التي تشترك في نفس الثقافة.

لا طالما كانت نجاعة الترجمة الحرفية موضع نقاش خاصة فيما يتعلق بالنصوص الأدبية التي تحمل في طياتها رموز خاصة بثقافة معينة وفيما يلي تناولنا آراء المنظرين بين مؤيد ومعارض.

3-1-1 اتجاه بيتر نيومارك (Peter Newmark):

يرى نيومارك أن أمثل طريقة للحصول على ترجمة صحيحة هي الاعتماد على الترجمة الحرفية ونستنتج ذلك من خلال قوله:

“Literal translation is correct and must not be avoided, if it secures referential and pragmatic equivalence to the original ….literal translation is the first step in translation…the most important of the procedures.”(Lu,2012,p.742)

" إن الترجمة الحرفية صحيحة ولا ينبغي تفاديها إذا ضمنت تحقيق التكافؤ المرجعي والبراغماتي للنص الأصلي...وهي تعتبر المرحلة الأولى للترجمة... بالإضافة إلى كونها أهم اساليبها." (ترجمتنا)

لكن هناك حالات تستدعي أن يقوم المترجم بتفاديها وتتمثل هذه في:

“…A literal version is plainly inexact; a vocative or informative text is badly written; There are no “satisfactory” one-to-one TL equivalents for SL general words.” (Lu,2012,p742)

"لو كان واضحا أن الترجمة الحرفية غير دقيقة، ولو لم يكن النص الندائي أو الإخباري محررا بطريقة جيدة أو إن لم يكن هناك مُقابلات مرضية من أجل ترجمة المفردات العامة." (ترجمتنا)

أنشأ نيومارك فكرته حول الترجمة الحرفية بناءً على الجدل القائم منذ القدم بين مؤيدي الترجمة الحرفية والحرة، وهو يميل بوضوح للترجمة الحرفية حيث يرى أنها أحسن طريقة يمكن أن

يُوظفها المترجم من أجل الوصول إلى إعادة كتابة نص وَفِيْ للنص الأصلي وهو يشرح أنه على المترجم الاعتماد عليها إلا في حالة ما إذا كان النص في اللغة الهدف غير صحيحا.

بالإضافة إلى الترجمة الحرفية، قام نيومارك بمناقشة الترجمة الحرة وأثار الدهشة عندما وصفها قائلا أنها:

“Not translation at all.” (Lu,2012,p.742)

"ليست ترجمة إطلاقا." (ترجمتنا)

حيث يرى أنها تُعَدُّ إعادة كتابة للنص الأصلي وليست ترجمة ويحاول أن يبرهن للقارئ أن الترجمة الحرفية هي الوحيدة التي يمكنها أن تنتج نصا يتسم بالدقة، مع أنها لا تتوصل إلى ذلك دائما.

ويقول كذلك (1988) أنه على المترجم الأخذ بعين الاعتبار المظاهر الثقافية الموجودة في النص الأصلي من خلال تسطير كل التعابير الجديدة والاستعارات والمصطلحات الثقافية الخاصة باللغة الأصلية، بالإضافة إلى أسماء الأشخاص والمصطلحات التقنية والمصطلحات غير القابلة للترجمة بسبب عدم وجود مقابلات مباشرة لها في اللغة المترجم إليها، وهي تتمثل في صفات وأفعال الوصف أو المصطلحات التي تنتمي إلى لهجة ما.

ويشرح أنه يجب تحديد المصطلحات التي يتعين أخذها بعين الاعتبار داخل وخارج السياق، من أجل تحديد معناها وحدودها.

من هذا المنطلق يمكن الاستنتاج أن الترجمة الحرفية تُعتبر صحيحة عندما يكون النص المترجم صحيحا شكلا واصطلاحا، والعكس صحيح عندما تنتج نصا لا معنى له أو عندما يتغير معنى النص الأصلي أو عندما تكون تراكيب النص لا تناسب قواعد اللغة الهدف.

وفيما يخص ترجمة النصوص التي تتضمن دلالات ثقافية نرى أن نيومارك حدد صنفين من الترجمة تتناول نقل المضامين الثقافية.

3-1-1-1 الترجمة الأمينة:

تسعى الترجمة الأمينة إلى إعادة إنتاج معنى دقيق داخل سياق وحدود القواعد والتراكيب النحوية للغة الهدف.

يقول نيومارك (1988) في هذا المجال أن:

“It ‘transfers’ cultural words and preserves the degree of grammatical and lexical ‘abnormality’ (deviation from SL norms) in the translation.” (p.46)

"...تنقل الكلمات الثقافية وتحافظ على درجة من "الغرابة " النحوية والمعجمية (انحراف عن معايير اللغة الأصلية) عند الترجمة." (ترجمتنا)

ويتمثل هدف الترجمة الأمينة في نقل قصد كاتب النص الأصلي والمعاني الموجودة فيه.

3-1-1-2 الترجمة الدلالية:

تختلف الترجمة الدلالية عن الترجمة الأمينة في كونها تأخذ بعين الاعتبار القيمة الجمالية للنص بمعنى أنها تهتم بالبعد الجمالي ولا تعير المعنى نفس الأهمية. يرى نيومارك (1988) أن الاختلاف الذي يكمن بين الترجمة الأمينة والترجمة الدلالية هو أن الأولى متصلبة وغير

قابلة للتكييف، بينما الثانية أكثر مرونة، فهي تفسح المجال للإبداع لطالما تتحقق 100 % من الأمانة وهي تسمح للمترجم الاعتماد على حدسه عند نقله للنص الأصلي.

بالإضافة إلى ذلك، هي لا تولي أهمية للبعد الثقافي فهي تترجم المصطلحات الثقافية بكلمات وظيفية، إذ لا يحاول المترجم إيجاد مصطلحات ثقافية في اللغة المترجم إليها.

3-1-2 اتجاه أنطوان بيرمان (Antoine Berman):

من أبرز المنظرين الذي يرون أنه ليست هناك جدوى من التصرف هو بيرمان الذي يشرح أن:

“The adaptation of metalanguage is an unnecessary form of exoticism.” (as cited in Baker and Saldanha,2009,p.04)

"يتمثل التصرف في "الميتالغة" "ما وراء اللغة" في شكل لا أهمية له من الغرابة." (ترجمتنا)

وهنا نلاحظ أن مفهوم التصرف يختلف من منظر إلى آخر فالبعض يرى أن الأمانة هي أهم عامل يجب على المترجم أخذه بعين الاعتبار وأن التصرف يعتبر خيانة في حق الكاتب والنص الأصلي. ومن جهة أخرى يرى البعض أن التصرف يُوَظف أساسا من أجل الحفاظ على صحة الرسالة المراد ترجمتها.

يرى بعض المنظرين أن رفض بعض المترجمين لمبدأ التصرف يجبر القارئ على قراءة نصوص تتسم بالغرابة ويذهب البعض الآخر إلى اعتباره اعتداء على النص الأصلي.

3-1-3 اتجاه والتر بنجامين (Walter Benjamin):

يعتبر بنجامين(1969) الترجمة الحرفية أفضل ما يمكن لأي مترجم إنتاجه عند ترجمة أي نص ويتجلى هذا في قوله:

“The interlinear version of the scriptures is the prototype or ideal of all translations.” (as cited in Barbe,1996, p.332)

"تَمثَّل نسخ الكتاب المقدس النموذج الأصلي أو المثل الأعلى لكل ترجمة." (ترجمتنا)

يرى بنجامين أن الترجمة ما هي إلا حل مؤقت للتخلص من الطابع الدخيل للغات، ويظل إيجاد حل نهائي لهذه المشكلة عوض الحلول المؤقتة الموجودة الآن صعب المنال بالنسبة لكل المترجمين. (as cited in Venutti,2000)

ومع أن الترجمة، عكس الفن، لا تستطيع أن تدَعي الاستمرارية لنتاجها، يظل هدفها الحصول على مستوى حاسم وقاطع ونهائي من الإبداع اللغوي، ففي الترجمة يرتقي النص الأصلي إلى مستوى لغوي أكثر رفعة مما كان عليه.

يشرح بنجامين في مقارنته بين هدف الشاعر والمترجم أن:

“The intention of the poet is spontaneous, primary, graphic; that of the translator is derivative, ultimate, ideational.” (as cited in Venutti,2000, p.19)

"إنّ مقصد الشاعر عفوي وأصلي وتصويري في حين أن مقصد المترجم اشتقاقي ونهائي وتصوري." (ترجمتنا)

ويشرح فيما يخص علاقة الأمانة بالمعنى أنها:

“Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the meaning they have in the original.” (Venutti,2000,p.19)

"غالبا ما لا يمكن للأمانة أن تحقق نفس المعنى الموجود في النص الأصلي عند ترجمة المفردات على حدا." (ترجمتنا)

لأن الترجمة لا تعتمد فقط على نقل المعنى فهي تهتم أيضا بالدلالة التي تحملها كل لفظة. وهنا نخص بالذكر الألفاظ التي تحتوي على دلالة عاطفية وبالرغم أن بانجمين يرى أن الترجمة الحرفية هي الحل الأمثل من أجل ترجمة أي نص إلا أنه يعترف أن تحقيق الأمانة قد تؤدي بالمترجم إلى إنتاج ترجمات تفتقد إلى الجودة.

3-1-4 موقف مونا بايكر(Mona Baker) من الترجمة الحرفية:

يمكن أن نستنتج أن بايكر (Baker) (2009)تعتبر أن الترجمة الحرفية هي الحل الأمثل الذي يجدر بالمترجم الاعتماد عليه من أجل الحصول على ترجمة صحيحة وأمينة من خلال تعريفها للتصرف:

"…may be understood as a set of translative operations which result in a text that is not accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text." (p.03)

"يمكن فهم التصرف على أنه مجموعة من العمليات الترجمية التي يَنتُج عنها نصا لا يُعتبر ترجمة لكن مع ذلك يُرى أنه يُمثل النص الأصلي." (ترجمتنا)

إذ قد يعتنق التصرف أفكارا عديدة تعتبر غامضة منها التوطين والاستيلاء على اللغة والمحاكاة وإعادة الصياغة إلخ (Baker and Saldanha,2009)

3-1-5 موقف د.سيليسكوفتش (D. Seleskovitch) و م.ليديرير (M.Lederer) من الترجمة الحرفية:

تشير سيليسكوفيتش وليديرير من جهة أخرى إلى أن الترجمة كلمة بكلمة لا تكون صالحة إلا إذا كانت المصطلحات في اللغة الأصلية واللّغة الهدف لها نفس المعنى. وبالنسبة لهما، تعدّ المصطلحات التي يمكن ترجمتها حرفيا مصطلحات لها مقابل مثل الأعداد عندما تشير إلى كميات وأسماء العلم والمصطلحات التقنية.

وترى كلا منهما أنه عندما يتعذر اللجوء إلى الترجمة الحرفية، يتعين الاعتماد على الترجمة التأويلية، وهذا يعني أنهما تريان أن المعنى أكثر أهمية من المصطلحات.

ويشارك غيمار(Gémar) رأيهما إذ يشرح أن الترجمة الحرفية لا تجوز إلا عندما يكون هناك مقابل في اللغة الهدف لكل مصطلح موجود في النص الأصلي. لكنه يشير رغم ذلك، أن هناك ترجمات حرفية صحيحة مع أنها محدودة نوعا ما، ويضيف أن عيب الترجمة الحرفية يتمثل في جمعها لسلبيات الترجمة كلمة مقابل كلمة والنسخ والاقتراض ويتجلى هذا في عدة مستويات كالتراكيب والأسلوب والنحو.(Gutu,2007)

واعترف كذلك بحقيقة رغبة المترجم الملحة والدائمة في ترجمة النصوص بطريقة حرفية لكنه شرح أنه يتعين عليه كبحها لعدم الوقوع في الخطأ.

3-1-6 موقف لورانس فينوتي (Lawrence Venuti) من الترجمة الحرفية:

يشرح فينوتي (2000) أن الترجمة الحرفية تُمثل عائقا لإعادة إنتاج المعنى وتتسبب في انتاج ترجمة غير مفهومة تماما إذ يقول:

“A literal rendering of the syntax completely demolishes the theory of reproduction of meaning and is a direct threat to comprehensibility.” (p.21)

"تتسبب الترجمة الحرفية للنحو في إتلاف نظرية إعادة انتاج المعنى وتُشكل خطرا على الفهم." (ترجمتنا)

لطالما تم اعتبار مبدأي الأمانة والحرية في الترجمة كغرضين متعارضين، فلا يمكن تحقيق الاثنين في آن واحد ويرى أن أكبر خطأ يمكن أن يرتكبه المترجم هو:

“The basic error of the translator is that he preserves the state in which his own language happens to be instead of allowing his language to be powerfully affected by the foreign tongue.” (2000,p.22)

"إن الخطأ الأساسي الذي يقوم به المترجم هو أنه يحاول أن يحافظ على الحالة والخصائص التي تُميِّز لغته عوض أن يتركها تتأثر باللغة الهدف بشكل تام." (ترجمتنا)

ويحدث ذلك خاصة عندما تكون اللغة المترجم منها مختلفة عن لغته، لذا يجب عليه العودة إلى المقومات الأساسية للغة نفسها والولوج فيها حتى يصل إلى النقطة حيث يتجمع الأسلوب والصور، يجب عليه أن يتوغل ويتعمق في استعمال لغته من أجل النجاح في التعبير عن الأفكار التي تتضمنها في اللغة الأجنبية.(Venutti,2000)

ويضيف أنه يتم تحديد مدى تَمَكُن أي ترجمة من الاحتفاظ بطبيعة أسلوبها بصفة موضوعية من خلال تقييم مدى إمكانية ترجمة النص الأصلي إذ كلما قلت نوعية وامتياز اللغة الأصلية، كلما قلت إمكانية الحصول على ترجمة قيّمة.

ويرى أن مهمة المترجم تنحصر في انتاج نص مقبول من الناحية النحوية والإيديولوجية في اللغة الهدف مع الالتزام بالقواعد اللسانية للغة الهدف.

ويضيف أن الترجمة الحرفية تكون ناجحة عندما تنتمي اللغتين المترجم منها وإليها إلى نفس العائلة اللغوية مثل الفرنسية والإيطالية مثلا، وعندما تشتركان في نفس الثقافة إذ يُرجِع ارتفاع عدد الترجمات بين اللغتين الفرنسية والإنجليزية إلى المبادئ ما وراء اللغوية المشتركة بينهما. (Venutti,2000)

3-2التصرف:

يتم اللجوء إلى التصرف عندما تتعذر ترجمة العوامل الثقافية من لغة إلى أخرى بسبب عدم وجودها في ثقافة اللغة الهدف وفي هذه الحالة يقوم المترجمون بخلق مقابل لما هو موجود في اللغة الأصلية وذلك شريطة أن يكونوا على دراية تامة بموضوع النص الذين هم بصدد ترجمته إذ تقول فورتس (2016) (Würz) فيما يخص التصرف أنه يتطلب:

"The people involved in the adaptation process should have experience of the topic, language skills, professional knowledge, passion and time availability to perform and evaluate all adaptation tasks" (p.02)

"يتعين على القائمين على عملية التصرف أن يكونوا على دراية بموضوع النص المترجم وأن يتمتعوا بالمهارات اللغوية وبالمعرفة المهنية وأن يكون لديهم الشغف والوقت الكافي لإنجاز وتقييم كل المهمات المتعلقة بالتصرف."(ترجمتنا)

نستنتج من هذا أن توظيف التصرف يتوقف على جملة من الشروط يتعين على المترجم أن يتقيد بها بغرض انتاج ترجمة تليق بقراء النص الهدف.

ويشير أورلاندي (Orlandi) (2013) أنه يتم توظيف التصرف خاصة عندما يتعلق الأمر بنقل مضامين اجتماعية وثقافية:

« [...]l'adaptation, tout comme la transcription, intervient quand le traducteur se trouve face à des divergences sociales et culturelles. Alors que les versions comportant des transcriptions gardent un contact explicite avec la dimension culturelle du texte de départ, l'adaptation implique une prise de distance…où l'effacement du milieu socioculturel du texte-source correspond à la naturalisation des phénomènes et des personnages dans le texte d'arrivée. »(p.06)

"يتم اللجوء إلى التصرف والنسخ عندما يجد المترجم فوارق في الناحيتين الاجتماعية والثقافية، وبينما تحافظ الترجمات التي تتضمن النسخ على صلة واضحة بالبعد الثقافي للنص الأصلي، يتطلب التصرف تحقيق نوع من التباعد ...حيث أن إلغاء الجانب الاجتماعي الثقافي للنص الأصلي يتماشى مع توطين الظواهر والشخصيات في النص الهدف." (ترجمتنا)

و تشرح غوتو(2007) أن التصرف يتمثل في أسلوب يعتمد على تكييف حالة موصوفة في النص الأصلي و ليست موجودة في اللغة المترجم إليها، أو عندما تكون تلك الحالة لا توافق أعراف و عادات قراء النص المترجم.

وتضيف أن الميدان القانوني يُعتبر من أكثر الميادين التي يلجأ فيها المترجمين إلى التصرف لنقل نصوص قانونية تصف حالات اجتماعية/ ثقافية غير موجودة وليس لها مقابل في الثقافة المستقبلة. ويعد التصرف عامة والتصرف الوظيفي على وجه الخصوص من أكثر الأساليب المستخدمة من أجل نقل مفاهيم أو حقائق لا مقابل لها في اللغة الهدف.(Gutu,2007)

ويعرفه سيريغار (2016) (Siregar) على أنه أقصى حد للترجمة قائلا:

“Adaptation is the extreme limit of translation which is used in cases the translator has to create a new situation that can be considered equivalent.”(p.52)

"يُمثل التصرف أقصى درجة من الترجمة وهو يُوظَف عندما يحاول المترجم أن يُنشئ حالة جديدة يمكن أن تعتبر "مقابل" لما هو موجود في النص الأصلي." (ترجمتنا)

لأن بعض الألفاظ والعبارات الموجودة في النص الأصلي ليست لها ما يقابلها في اللغة الهدف بسبب اختلاف الخلفية الثقافية للغتين الأصلية والهدف.

ومن هنا لا يمكن ترجمة كل المصطلحات الموجودة في اللغة الأصلية إلى اللغة الهدف ولذلك السبب يتعين على المترجم انشاء حالة مماثلة لما هو موجود في النص الأصلي.

ويتفق بريسيه (Brisset) (1986) وسانتويو (Santoyo) (1989) على اعتباره تدجين للنصوص المترجمة فيقول بريسيه أنه:

“Adaptation is a ‘reterritorialization’ of the original work and an ‘annexation’ in the name of the audience of the new version.” (as cited in Baker and Saldanha, 2009, p.04)

"يعتبر التصرف تدجين النص الأصلي وملحقا بالنسبة لقراء النص الهدف." (ترجمتنا)

بالإضافة إلى وصفه كطريقة مثلى لترجمة النصوص الأدبية.

ويعرفه سانتويو على أنه:

“A form of ‘naturalizing’ the play for a new milieu, the aim being to achieve the same effect that the work originally had, but with an audience from a different cultural background” (as cited in Baker and Saldanha, 2009, p.04)

" نوع من التوطين الذي يحدث للمسرحية لفائدة قراء جدد ويعتبر الهدف منه الوصول إلى تحقيق نفس الأثر الذي يحدثه النص الأصلي في نفسية قراء لديهم خلفية ثقافية أخرى." (ترجمتنا)

نلاحظ عند قراءة هاذين التعريفين أن التصرف يسعى إلى جعل النصوص تتخلى عن ثقافة اللغة الأصلية لتتحلى بمظاهر ثقافة اللغة الهدف.

ويشير موريني (Morini) (2017) إلى حتمية اللجوء إلى التصرف في قوله:

« Il est possible de trouver une correspondance entre langue de départ et langue d´arrivée ; pour d´autres, il faut opérer des modifications qui font diminuer la distance entre les deux systèmes linguistiques. » (as cited in Rakova,2014,p.102)

"من الممكن إيجاد توافق بين اللغة الأصلية واللغة الهدف، لكن في بعض الحالات يتعين القيام ببعض التغيرات التي تُقَلِّل من الاختلافات الموجودة بين نظامين لسانيين." (ترجمتنا)

يعتمد التصرف على التلخيص، إعادة الصياغة والحذف. ويستخدم خاصة عندما يتميز النص بكونه نصا "ميتا" لغويا، ونعني من خلال ذلك عندما تكون اللغة هي محور النص ويرى

نيومارك (1981) أنّ في هذه الحالات يجب أن يعتمد المترجم على التصرف على أساس إدراكه لمعارف قرائه. (as cited in Baker and Saldanha, 2009)

وفي هذه الحالة، يفضل المترجم المعنى على حساب الشكل، من منطلق رغبته في إحداث نفس أثر النص الأصلي في نفسية قارئ اللغة الهدف.

في هذا الجزء من الفصل سنتطرق لمواقف بعض المنظرين من التصرف في ترجمة المضامين الثقافية.

3-2-1 اتجاه جايمس هولمس (James Holmes):

يحدد هولمس (1970) أربعة أنواع من الترجمة لكل واحد فيهم علاقة مختلفة مع النص الأصلي وانتماء لنظريات مختلفة: يقوم النوع الأول على أساس الاحتفاظ على صيغة النص الأصلي بقدر الامكان ويعتمد النوع الثاني على إيجاد الوظيفة المماثلة في نطاق قواعد اللغة الهدف ويعمل على تبيين وظيفة النص في الثقافة المستقبلة (غينتسلر،2007) وذلك من خلال أساليب وصور مطابقة تُحدث أثرا شبيها في ثقافة اللغة المستقبلة.

أما عن النوع الثالث فهو اشتقاقي مضموني يأخذ المعنى الأصلي للنص الأول، ثم يتيح للنص أن ينمو بشكله الخاص الفريد في اللغة المستهدفة (غينتسلر،2007) فمن خلاله يأخذ المترجم المعنى و يعيد صياغته بشكل يناسب قواعد اللغة الهدف.

وأخيرا، يتضمن النوع الرابع ما يعرفه هولمس بالأشكال المعدولة «Formes déviantes» الذي يقوم المترجم من خلاله بإنتاج نص يشبه النص الأصلي إلى حد ما.

قد ذهب هولمس إلى أن التطابق في الشكل من المستحيلات ولكن يمكن التصرف في النماذج "Patterns" حيث أنها شديدة التشابه بعضها ببعض، كما يمكن تحقيق التناسب بين التراكيب الشكلية الأساسية في النظم.

لا يفضل هولمس أي نوع من هذه الأنواع على حساب آخر وهو يؤكد أن اعتماد المترجم على أي منها يقدم له خيارات وإمكانيات عديدة مع أنه يستبعد أخرى في نفس الوقت. وأضاف أن الأمر الأهم هو أن يسمح المترجم للقارئ أن يفهم ما يعنيه النص في الثقافة المستقبلة.

3-2-2 اتجاه أندري لوفيفير (André Lefevere):

كشف لوفيفير عن مقاربة شبيهة للتي قدمها هولمس من خلالها حاول تبني أسلوب أكثر اختيارية وموضوعية ويرى الترجمة الحرفية على أنها:

« La traduction littérale peut transférer le sens sémantique, mais souvent, elle introduit clandestinement les explications et sacrifie la valeur littéraire du texte. » (Gentzler, 2010, as cited in Rakova,2014,p.142)

"يمكن للترجمة الحرفية نقل المعنى الدلالي لكنها في معظم الأحيان تُقحم شروح وتضحي بالقيمة الأدبية للنص." (ترجمتنا)

إذ أن الترجمة الحرفية تتسبب في تغيير المعنى من خلال الشرح وتضحي بالقيمة الأدبية للنص الأصلي.

ويرى أن التأويل:

«... interprète le sujet et rend ainsi la réception du texte plus facile. » (Gentzler, 2010, as cited in Rakova,2014, p.143)

"...يقوم بتأويل موضوع النص ويجعل استقباله أكثر سهولة." (ترجمتنا)

يمكن أن نستنتج من خلال حديث لوفيفير عن وظيفة الترجمة الحرفية أن هذه الأخيرة لا تفي بالغرض عندما يتعلق الأمر بترجمة النصوص الأدبية لأنها تهتم بالشكل على حساب المعنى وجمالية النص ولكنه يرى أن التأويل يجعل النص مفهوما وسهل المنال بالنسبة للقارئ إذ يُجرده من الغرابة التي قد تسببها العوامل الثقافية الخاصة بالنص الأصلي.

3-2-3 اتجاه إدموند كاري(Edmond Cary) :

يرى كاري الترجمة على أنها أكثر من عملية لسانية بحتة من خلال قوله:

« La traduction n´est pas une opération linguistique, c´est une opération littéraire » (as cited in Rakova,2014, p.127)

"ليست الترجمة عملية لسانية بل هي عملية أدبية." (ترجمتنا)

إذ يُفضل كاري أن يقوم المترجم بإنتاج نص يتساوى مع النص الأصلي من حيث الجمالية وذلك من خلال إعادة كتابة نص جديد يتوافق مع ثقافة اللغة الهدف ومنه يمكن الاستنتاج أنه يعطي الأفضلية للجانب الثقافي على حساب الجانب اللغوي، وربما يعد أكبر دليل على ذلك هو قوله أنّه يتعين على المترجم أن يكون شاعرا ليكون قادرا على ترجمة الشعر.

3-2-4 اتجاه سوزانا راكوفا (Zuzana Rakova):

ترى راكوفا (2014) التصرف على أنه أقصى حد للترجمة مرتكزة على تعريف فيني وداربلني (1958) (Vinay et Darbelnet) له:

« Il s´applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n´existe pas dans la langue d´arrivée, et doit être créée par rapport à une autre situation, que l´on juge équivalente » (as cited in Rakova, p.100)

"يتم اللجوء إلى التصرف في حالة ما إذا تعذر إيجاد مقابل للرسالة في اللغة الهدف، وكنتيجة لذلك يجب إيجاد مقابل لها وفق حالة أخرى نعتبرها مُكافِئة لها." (ترجمتنا)

إذن يمكن اعتبار التصرف كحالة خاصة من التكافؤ، تكافؤ الحالات "المواقف"، الذي تفرضه اللغتين المترجم منها وإليها. عندما يعتمد المترجم على الترجمة الحرفية يقوم بتغيير الكلمات مع الحفاظ على التراكيب والمعنى، ولكن عندما يتعذر عليه ذلك يقوم بتغيير المصطلحات والصيغ النحوية وبعض المظاهر الثقافية من أجل الحصول على نص وفي للنص الأصلي.

3-2-5 اتجاه أنطون بوبوفيتش(Anton Popovic):

يشرح بوبوفيتش (Popovic) أنه:

"ليس على المترجم أن يتماهى مع الأصل فذلك لن يؤدي إلا إلى ترجمة صريحة، إن للمترجم حقه في أن يختلف اختلافا أساسيا، وفي أن يكون مستقلا وبين الجوهر الدلالي الأساسي في الأصل وبديله في بنية لسانية أخرى ينشأ نوع من التوتر الجدلي ممتدا وملازما لمحور الأمانة –الحرية." (غينتسلر،2007،ص.224)

حيث أن الأولوية عند بوبوفيتش تتمثل في الفرضيات الجمالية التي يضعها المترجم وفقا للمعايير الجمالية التي تفرضها الثقافة المستقبلة وهو يرى أن الترجمة الحرفية لا تفي بالغرض في هذه الحالة بسبب كون المترجم مقيدا بأحكام النص الأصلي ومنه لن يستطيع إنتاج نص وفي له أثر مماثل على نفسية القارئ.

ولهذا يرى بوبوفيتش أنه لا يتعين فرض التقيد بالنص الأصلي على المترجم الذي يجب عليه إعطاء الأولوية للطابع الأدبي للنص وجماليته.

3-2-6 اتجاه يوجين نيدا (Eugene Nida):

يتمثل مشروع نيدا الذي أقامه على أساس لساني في تحويل الترجمة الأدبية إلى علم منضبط، ودعا من خلاله إلى التضحية بالتكافؤ الشكلي لحساب التكافؤ الديناميكي.(غينتسلر،2007) قام نيدا بتأسيس هذا المشروع من خلال ترجمته للكتاب المقدس و يرى أن مجهوداته في الترجمة ساهمت في تطوير علم الترجمة.

3-2-6-1 التكافؤ الديناميكي:

"يبني نيدا نظريته على مقدمة تقول بأن رسالة النص الأصلي ليست قابلة للتحديد فحسب بل يمكن أيضا ترجمتها حتى يكون استقبالها هو الاستقبال نفسه الذي يحصل الوعي به لدى المستقبلين الأصليين."(غينتسلر،2007،ص.148)

يُبين نيدا من خلال نظريته أنها لا تسعى إلى التكافؤ على مستوى الشكل فهي تعمل على تحقيق التكافؤ على مستوى المعنى ليس على المستوى الحرفي وهي تركز على الطريقة التي يقوم من خلالها المترجم بتحقيق الوظيفة الاتصالية للترجمة آخذا بعين الاعتبار سياق الرسالة.

ويرى أنه لو لم يحقق النص المترجم نفس أثر النص الهدف فإنه يتعين القيام ببعض التغييرات فيه بغرض جعله ينتج استجابة مماثلة في الثقافة المستقبلة.

3-2-7 موقف لورانس فينوتي من التصرف Lawrence Venuti:

يشرح فينوتي (2000) أنه:

“Only rarely can one reproduce both content and form in a translation, and hence in general the form is usually sacrificed for the sake of the content.” (p.127)

"نادرا ما يتوصل المترجمين إلى إعادة إنتاج نفس المضمون ونفس الشكل عند ترجمتهم لأي نص، ومن ثَمَّ فإنه غالبا ما تتم التضحية بالشكل في سبيل نقل المضمون." (ترجمتنا)

فحتى إذا تمت إعادة انتاج المضمون المفاهيمي، تفشل تلك الترجمات في نقل العاطفة ونكهة النص الأصلي، إذ أن جودة أي نص أدبي مترجم تتوقف على العوامل الثقافية الموجودة في فحواه.

تكمن غاية أي مترجم في نقل المعلومات بالإضافة إلى المضمون والشكل وتُمثل أهداف المترجم عاملا مهما في اختيار أساليب الترجمة التي سيعتمد عليها، ومن المُتَوقع أن يكون

غرض المترجم شبيها بغرض الكاتب أو على الأقل أن يكون منسجما مع هذا الأخير، لكن في بعض الأحيان يقوم بنقل النص مركزا على عوامل مختلفة عن التي ركز عليها كاتب النص الأصلي.

ويمكن كشف عدم الاعتماد على التصرف في أي ترجمة لأنه يؤثر على تركيب الجمل وعلى توسيع الأفكار كذلك، وكيفية تصويرها في الفقرة.(Venutti,2000)

مع ذلك يرى فينوتي أنه بإمكان المترجمين القيام بترجمات صحيحة دون اللجوء إلى التصرف ولكنه يَعْتَبِر مع ذلك أنه من السهل ملاحظة غياب التصرف عند قراءة عبارات تتسم بالغرابة، وهذا هو الشعور الذي يحس به القارئ عند قراءة أي ترجمة قام بها مترجم سواء عن وعي بسبب الاهتمام بمبدأ الأمانة أو بغير واعي و قد ينتج عن ذلك في معظم الأحيان نص تتميز لغته بالغموض.

3-2-8 موقف بيتر نيومارك من التصرف (Peter Newmark):

بالرغم من اهتمام نيومارك (1988) بمبدأ الأمانة إلا أنه يفضل اللجوء إلى التصرف عند ترجمة المسرحيات الهزلية والشعر ووصف الشخصيات والحبكات الروائية كونه أكثر أنواع الترجمة مرونة وحرية ويتجلى ذلك في قوله:

“The deplorable practice of having a play or poem literally translated and then rewritten by an established dramatist or poet has produced many poor adaptations, but other adaptations have 'rescued' plays.” (p.46)

"إن المحاولة البائسة لنقل مسرحية أو قصيدة شعرية بطريقة حرفية وإعادة كتابتها بعد ذلك من قبل كاتب درامي بارع أو شاعر قد أنتجت العديد من الترجمات الرديئة، لكن هناك حالات تم فيها إنقاذ المسرحيات بفضل التصرف." (ترجمتنا)

نستنتج أنه بالرغم أن نيومارك كان يفضل الترجمة الحرفية ويولي أهمية كبيرة لمبدأ الأمانة فإنه يشرح أنه لا يمكن الاستغناء عن التصرف خاصة عندما يتعلق الأمر بترجمة الأعمال الأدبية.

3-3 أنواع التصرف:

هناك في رأي السقاف (Assaqaf) (2016) أربعة أنواع من التصرف، تتمثل في:

التصرف في المتلازمات اللفظية والتصرف في ترجمة العوامل الثقافية والتصرف في الأدب والتصرف في المظاهر الإيديولوجية.

3-3-1 التصرف في المتلازمات اللفظية:

تتمثل المتلازمات اللفظية في طريقة استعمال المصطلحات مع بعضها البعض على نحو منتظم، وهي تُبَيِّن القواعد التي تحدد كيف تُنَسق المفردات في الجمل.

وفيما يتعلق الأمر بترجمتها كثيرا ما يلجأ المترجم إلى التصرف فمثلا لا يمكن له أن يقوم بنقل عبارة "dry cow" التي تعني البقرة غير الحلوب، كالتالي: "البقرة الجافة"(2016) لأن اعتماده على الترجمة الحرفية من أجل ترجمة هذه العبارة قد تربك متلقى النص الهدف. ويعد

الأمر أكثر تعقيدا لو كانت اللغتين المترجم منها وإليها لا تنتميان إلى نفس العائلة اللغوية مثل اللغة الفرنسية واللغة العربية على سبيل المثال.

3-3-2 التصرف في ترجمة العوامل الثقافية:

تتمثل الثقافة في مجموعة من المعتقدات والتصرفات والتقاليد والعادات الاجتماعية الخاصة بأفراد مجتمع ما، وكما هو متعارف، يُعَدُّ المترجم ثنائي الثقافة نتيجة لكونه ثنائي اللغة، ويترتب عن هذا أن يكون على دراية بثقافة اللغة الهدف التي عليه أخذها بعين الاعتبار عند ترجمته لأي نص علاوة على نقل التراكيب الموجودة فيه، والطريقة الوحيدة التي تسمح له بفعل ذلك هي اللجوء إلى التصرف.

حسب السقاف، لو لم يأخذ المترجم الاختلافات الثقافية بين اللغات بعين الاعتبار قد يقوم بأخطاء جسيمة قد يترتب عنها اصطدام بين الثقافات.

3-3-3 التصرف في ترجمة الأدب:

يُوظَّف التصرف هنا عند ترجمة الأعمال الأدبية مثل الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات والشعر، وهنا أيضا يأخذ المترجم بعين الاعتبار المظاهر الثقافية التي تحملها وينقلها بطريقة لا تعارض ثقافة اللغة الهدف.

ومع أن منظري الترجمة يؤكدون استحالة ترجمة الشعر، إلا أن التصرف يعد الطريقة المثلى من أجل تخطي العقبات التي يسببها اختلاف الثقافات.

يشرح السقاف فيما يخص التصرف في الأدب أنه:

“Literary adaptation becomes a skill instead of a basic requirement.”(2016,p.784)

"أصبح التصرف في الأدب مهارة أكثر مما هو شرط أساسي." (ترجمتنا)

فالمترجم الماهر يمكنه أن يميز بين الوظيفة الجمالية للغات التي يترجم منها وإليها، وهذا ما يجعل ترجماته مقبولة بالنسبة لقراء اللغة الهدف، لكن في حالة ما إذا تَعَذَّر عليه تحقيق نفس الأثر في نفسية هؤلاء القراء فإن ترجمته تعتبر فاشلة.

3-3-4 التصرف الإيديولوجي:

نعني بالتصرف الإيديولوجي، ما يقوم به المترجم من أجل تفادي القيام بترجمة "لا أخلاقية" فالمجتمعات العربية المتحفظة مثلا تتفادى الخوض في المواضيع الشائكة مثل الجنس لذا يقوم المترجمين بحذف أو اختصار المشهد الذي يتضمنها، وفي بعض الأحيان يقومون بحذف بعض العبارات في المشهد جاعلين إياها تُفهم ضمنيا.

يعتمد المترجمون في الترجمة من الإنجليزية إلى العربية مثلا على التصرف من أجل التخفيف من نبرة النص الأصلي وعدم صدم وخدش حياء قارئ النص الهدف من جهة وبغرض تفادي الرقابة من جهة أخرى.

ويتمثل السبب الثاني الذي يُلزِم المترجم باستخدام التصرف في الدين أو بالأحرى التهجم على الديانات خاصة السماوية منها حيث يقوم بعض المترجمين بنقل الفكرة العامة التي يحملها النص الأصلي في حين يقوم البعض بنقل النص بحذافيره مع إضافة ملاحظات تُفَنِّد ما يحمله من أفكار لا أساس لها من الصحة.

3-4 أساليب التصرف:

يمكن تصنيف أساليب التصرف كالتالي:

3-4-1 نسخ النص الأصلي:

يتمثل في نسخ جزء من النص الأصلي كلمة بكلمة، وعادة ما نرى هذا مع الترجمة الحرفية.

3-4-2 الحذف:

يتمثل هذا في حذف أو تظمين جزء من النص.

ويُعتبر استراتيجية يلجأ إليها المترجمون عندما يتعين عليهم ترجمة نصوص تحتوي على مضامين ثقافية تخص مجتمعات معينة دون غيرها أو معلومات غير مهمة أو مستحيلة الفهم بالنسبة لقراء اللغة المترجم إليها أو بغرض تفادي التكرار أو بعض المواضيع الشائكة إذ يقول نيدا (1964) أنه:

"It is required to avoid redundancy and awkwardness" (as cited in Sharma,2015, p.06)

"هو ضروري من أجل تجنب التكرار والصعوبات" (ترجمتنا)

ومن جهة أخرى تشرح بايكر (1992) أنه يمكن القيام بحذف عناصر من النص الأصلي بسبب الأنماط النحوية أو الدلالية للغة الهدف واعترفت أن هذه الاستراتيجية متطرفة نوعا ما ولكنها تظل ضرورية لو كان ذلك سيسمح للمترجم أن يتفادى كتابة شرح طويل ومشتت للانتباه.(Sharma,2015)

وبالإضافة إلى ذلك شرح شارما(2015) أنّ الحذف قد يأتي نتيجة لاختلاف ثقافتي اللغة الأصلية واللغة الهدف خاصة فيما يخص الترجمة من الإنجليزية إلى العربية حيث يمكن أن

يتعذر إيجاد مقابلات في اللغة الهدف كما يمكن أن تكون تلك المقابلات غامضة أو غير مفهومة بالنسبة لقارئ اللغة العربية.

مع ذلك هناك بعض الباحثين الذين يرون أن نتيجة الحذف هي الخسارة سواء تعلق الأمر بمعنى أو شكل النص إذ حسبهم قد تؤدي هذه الاستراتيجية إلى إتلاف تماسك النص إذ يشرح بيلوس (Bilous) (2020) أنّ:

“The omission of a phrase affects the syntactic structure of the sentence, and the omission of one or more sentences can affect textuality in general, for example some important information may remain out of focus.” (p.2674)

"يؤثر حذف أي عبارة على البنية النحوية للجملة ويمكن أن يؤثر حذف جملة أو أكثر على النص بشكل عام، على سبيل المثال قد تظل بعض المعلومات المهمة خارج نطاق التركيز."(ترجمتنا)

و هناك كذلك من يُرجع اللجوء إلى الحذف إلى عدم كفاءة المترجم إذ يشرح الوزنا (Alwazna) (2014) أن اعتماد المترجم على الحذف يدل على عدم تمكنه من اللغة الهدف و أن نتيجة ذلك ستكون الخسارة حتما.(as cited in Tiwiyanti and Retnomurti,2017)

3-4-3 التمديد:

تكمن وظيفته في الإضافة أو شرح المعلومات التي يتضمنها النص الأصلي إما في النص أو في الهامش أو الحواشي أو حتى في مقدمة الكتاب.

3-4-4 تغيير العناصر ذات نكهة غريبة في النص الهدف:

يتمثل في استبدال اللغة العامية واللهجات والكلمات التي لا معنى لها في النص الأصلي بمكافئات لها نكهة غريبة في لغة النص الهدف. يتم إبرازها في النص المُتَرْجَم أحيانا من خلال تسطيرها أو كتابتها بطريقة مائلة.

3-4-5 التحديث:

يتمثل في استبدال المصطلحات القديمة التي قد لا يفهمها القراء بمصطلحات أكثر حداثة.

3-4-6 ملاءمة الظروف والثقافة:

تكمن في إعادة إنشاء سياق مألوف وملائم من الناحية الثقافية بالنسبة لقارئ اللغة الهدف.

3-4-7 الإبداع:

يعتبر الإبداع تغيير شامل للنص الأصلي بنص يحافظ على الرسالة والأفكار والوظائف الأساسية الموجودة في النص الأصلي فقط.(Baker and Saldanha,2009)

3-5 العوامل التي تسبب اللجوء إلى التصرف:

تتمثل العوامل التي تُجْبر المترجم على اللجوء إلى التصرف في:

3-5-1 عدم وجود مقابل في اللغة الهدف:

يختار المترجم التصرف في هذه الحالة لأنه لا يوجد مقابل في اللغة الهدف خاصة عندما يتعلق الأمر بترجمة الميتا لغة.

3-5-2 عدم توافق الحالات والمظاهر الثقافية:

يتم اللجوء إلى التصرف هنا عندما يكون السياق أو المشاهد التي تم وصفها في النص الأصلي غير موجودة في ثقافة اللغة الهدف.

3-5-3 تغيير النمط الأدبي:

يحدث هذا التغيير في نوع الخطاب ونرى ذلك مثلا عند ترجمة رواية بهدف جعلها في متناول الأطفال إذ يتطلب ذلك إعادة كتابة النص الأصلي بأكمله بطريقة تجعله في متناول قراء اللغة الهدف.

3-5-4 انقطاع عملية الاتصال:

إن نشأة عصر أو مقاربة جديدة أو الحاجة إلى مخاطبة نوع خاص من القراء غالبا ما تتطلب القيام بتغييرات فيما يخص أسلوب ومحتوى النص. (Baker and Saldanha,2009)

إن أسلوب التصرف يدعو إلى النظر إلى ما وراء اللغة ويشجع المترجم على الإبداع حيث يقوم هذا الأخير بالمشاركة في كتابة نص جديد وفق القواعد الثقافية والإيديولوجية للغة المترجم إليها.

3-6 التمييز بين الترجمة الحرفية والتصرف:

يشرح موندای (Munday) (2001) أنه بالنسبة للغرب، يعود التمييز بين الترجمة "كلمة مقابل كلمة" أي الترجمة الحرفية والترجمة "معنى مقابل معنى" أي الترجمة الحرة إلى سيسورو "القرن الأول ق.م" وسان جيروم اللذان بيّنا الاختلاف الموجود بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة. (as cited in Lu,2012)

وتضيف باسنت (Bassnett) (1988) أن التمييز بين الترجمة الحرفية والتصرف لا يزال موضوع نقاش إلى يومنا هذا قائلة:

"The distinction between word for word and sense for sense translation, established within the roman system, has continued to be a point for debate in one way or another right up to the present." (as cited in Barbe,1996, p.331)

"إن التمييز الموجود بين الترجمة الحرفية وترجمة المعاني، الذي يعود تاريخه إلى ما قبل النظام الروماني لا يزال موضع نقاش بطريقة أو بأخرى إلى الآن." (ترجمتنا)

وحاول درايدن (Dryden) (1680) أن يزيد من هذا التمييز "Dichotomy" من خلال استعمال مصطلحات أخرى، فاستعمل مصطلح " métaphrase " مشيرا للترجمة الحرفية ومصطلح إعادة الصياغة "Paraphrase " لوصف الترجمة بتصرف التي تطابق تقريبا ترجمة المعاني.

ويضيف كذلك أن المترجمين يعتمدون على المحاكاة، التي من خلالها يقومون باستعمال النص الأصلي كقاعدة من أجل إنشاء نص مماثل له كما لو أنه أُلفَ من قبل كاتب النص الأصلي. (as cited in Barbe,1996)

لكن بالنسبة لشلايرماخر (Schleiermacher) (1969)،يتم تطبيق هذا تمييز بين التصرف والترجمة الحرفية بطريقة مختلفة فيمكن للمترجم أن يكون وفيا للغة النص الأصلي من خلال الاعتماد على الترجمة الحرفية أو أن يبتعد عنها من خلال التصرف. (as cited in Barbe,1996)

ويرى باوند (Pound) (1964) أن الترجمة الحرفية تجعل من اللغة الإنجليزية لغة مسطحة و مملة وبشعة ويشرح أن هذه الصفات من أبرز نتائج الترجمة الحرفية على أي نص مترجم (غينتسلر،2007)

من ناحية أخرى، تقول إلستون (Elston) (1980) أنّ:

"العمل من قصاصة الترجمة الحرفية هو الأسهل، لأنها أنجزت بالفعل جانبا من العمل، بالفصل بين ما هو قابل للترجمة وما ليس قابلا لها، وعلة ذلك أن المرء إذا كان عارفا بالأصل فإنه سينزع بالتأكيد إلى أن يحاكي بعض سماته الصياغية كالأسلوب والنغمة الموحية والموسيقى وتكرار الأصوات. أمّا إذا عكف المترجم على العمل من قصاصة الترجمة هذه على غير معرفة منه بالسمات الصّياغية فإنه لن يقع من ثمّ في التكلف." (غينتسلر،2007،ص.107)

ونلاحظ إذن أن وجهة نظر إلستون (1980) تعارض رأي باوند (1964) حيث أنها تؤكد أهمية اعتماد المترجم على الترجمة الحرفية على الأقل من أجل تحديد ما هو غير قابل للترجمة في حين أن باوند يؤكد على أهمية المعلومات الثقافية في تحديد ما هو ضمني.

لو اعتبر المترجم أن الترجمة الحرفية لا تفي بالغرض فإنه يلجأ إلى الترجمة بتصرف، فالرسالة "غير المقبولة" الناتجة عن الترجمة الحرفية قد تقدم معنى آخر من ذلك الذي يتضمنه

النص الأصلي، وقد ينتج عن ذلك أيضا ترجمة خاطئة بسبب عدم تطابق تراكيب اللغة الأصلية واللغة الهدف.

وفي هذا الصدد تحدثت ماريان ليديرير حول الأمانة والحرفية قائلة أن:

« L'exigence de littéralisme de certains traductologues rappelle l'interrogation vieille de plusieurs siècles : le traducteur doit-il être libre ou fidèle ? L'alternative ainsi posée est fausse car chacun de ses termes, "fidélité", "liberté", ambitionne de s'appliquer à l'ensemble d'un texte, alors que toute traduction comporte une alternance entre des correspondances et des équivalences. »

(شنايت،2011،ص.35)

"يُذكِّر إعراب بعض منظري الترجمة عن ضرورة الترجمة الحرفية، بسؤال يعود تاريخه إلى قرون عديدة، هل ينبغي على المترجم أن يكون حرا أم أمينا؟ يُعد هذا البديل خاطئا لأن كلا هذين المصطلحين المتمثلين في الأمانة والحرية يهدف أن يُطَبَّق على النص بأكمله، في حين أن أي ترجمة تفرض التناوب بين التطابق والتكافؤ." (ترجمتنا)

و يشرح لو (Lu) (2012) أنه لا يمكن للمترجم أن يكون وفيا بمعنى الكلمة للنص الأصلي سواء من ناحية الحقائق أو الأسلوب أو الثقافة، تاركا مهمة الحكم على الترجمة بيد القارئ ويضيف أنه في معظم الحالات، تؤدي الترجمة الحرفية هذه المهمة بشكل جيد، لكن عندما يتعلق الأمر بالجانب الثقافي، يتعين على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار استقبال قُراء اللغة الهدف للنص المترجم و أن يكون شديد الدقة عند استعماله للترجمة الحرفية، فالثقافة جزء لا يتجزأ من اللغة.

3-7 نظريات ترجمة العوامل الثقافية:

بما أن ترجمة الأدب القوطي تستوجب نقل خصائص ثقافية تُميز الثقافة الغربية دون الثقافات الأخرى ارتأينا أنه يجدر بنا التطرق إلى نظريات الترجمة التي تناول ترجمة المضامين الثقافية فدرسنا النظرية الغائية والترجمة البائنة وغير البائنة بالإضافة إلى نظرية النظم والنظرية التأويلية.

3-7-1 النظرية الغائية:

تكمن وظيفة النظرية الغائية في تكييف النص المترجم وفقا لتوقعات قارئ اللغة الهدف وثقافته وتركز هذه النظرية على وظيفة النص وسياقه وتُرى الترجمة على أنها عملية تواصلية إذ يشرح المنظرون أنها عملية تتعدى الثقافات ويضيفون أن الصورة اللغوية للنص الهدف يتم تحديدها وفقا للهدف الذي تسعى إليه علاوة على الوظيفتين التواصلية والثقافية.

يشرح فيرمير (Vermeer) ورايس (Reiβ) أن أهم عامل يتعين على المترجم نقله هو العامل الثقافي، ومنه فإن أهم نقطة لتقييم أي ترجمة هي الطريقة التي تم تكييف النص المترجم وفقا للغة الهدف والثقافة المستقبلة.

يعرف فرمير (1986) الثقافة كالتالي:

“Culture consists of everything one needs to know, master and feel, in order to assess where members of a society are behaving acceptably or deviantly in their various roles” (as cited in Baker and Saldanha,2009,p.72)

"تتمثل الثقافة في كل ما يحتاج المرء معرفته والتحكم به والشعور به بهدف تقييم إذا ما كان أفراد مجتمع ما يتصرفون بطريقة لائقة أم غريبة في أدوارهم المختلفة." (ترجمتنا)

يقوم المترجم في هذه الحالة بالتركيز على المعلومات التي يحملها النص الأصلي الذي يعتبر "مصدرا للمعلومات فقط" و" ذو أهمية ثانوية" (Baker and Saldanha,2009)

حيث يُغَيِّر المترجم كل ما يود تغييره إن رأى ذلك صائبا.

ويقول عناني (2003) فيما يخص الترجمة الغائية:

"إن تحقيق الوظيفة أو الغرض هو أساس كل ترجمة." (ص.131)

ويرى فينوتي(2000) أن النظرية الغرضية تنص أنه على المترجم أن يترجم، واعيا وبصورة متسقة، وفق مبدأ من المبادئ بخصوص النص الهدف، و لا تفصح النظرية عن هذا المبدأ، بل لا بد أن يتحدد وفقا لكل حالة على انفراد. (عناني،2003)

ويشرح موندای (2001)أن:

"الغرض من الترجمة هو الذي يحدد طرائق واستراتيجيات الترجمة الكفيلة بإخراج نص يؤدي الوظيفة المنشودة، والنتيجة هي النص المستهدف أي المترجم، ومن ثم فمن المهم للمترجم أن يعرف، في إطار هذه النظرية، سبب ترجمة نص ما والوظيفة المنوطة بالنص المترجم."

(عناني،2003،ص.132)

ويضع خمس قواعد لهذه النظرية وهي تتمثل في:

- طبيعة النص المترجم أي المستهدف(translatum) يحددها الغرض منه (Skopos).

- يعتبر النص المستهدف "عرضا لمعلومات في الثقافة المستهدفة وباللغة المستهدفة بخصوص "عرض آخر للمعلومات " في ثقافة المصدر وبلغة المصدر.
- لا يعتبر النص المترجم مُنشِئا " لعرض للمعلومات " يمكن إرجاعه بوضوح إلى شيء آخر.
- يجب أن يتحلى النص المستهدف بالتماسك والاتساق الداخلى.
- يجب أن يكون النص المستهدف متسقا مع النص المصدر.

(عناني،2003،ص.132)

ومع أن النظرية الغائية أثبتت أهميتها ومكانتها في الترجمة الأدبية إلا أن هناك بعض الآراء التي ترى أنه يتخللها بعض العيوب فقيل مثلا أنها تَحُد من إمكانيات التأويل، ويرى بعض المنظرين أنه بما أن المترجمين مكلفين بالترجمة من قبل زبائن فذلك يجعلهم يقومون بكل ما يشاء هؤلاء اللذين يحددون غاية النص ومنه الكيفية التي يُترجم من خلالها هذا الأخير.

ويشرح المنظرون أنه يجب إضافة قواعد تضمن أخلاقية عمل المترجم واعتماده على الذاتية عند اتخاذ لقراراته لكن النظرية الغائية ساعدت المترجمين على التحرر من القيود التي فرضها عليهم مبدأ الوفاء للنص الأصلي وأصبحوا يُعتبرون ككتاب في اللغة الهدف وخبراء مؤهلين في العملية الترجمية.

3-7-2 الترجمة البائنة والترجمة غير البائنة:

من الاستراتيجيات التي تهتم بالنص الأصلي وتراكيبه وخصائصه الثقافية على حساب النص الهدف هي الترجمة البائنة التي:

3-7-2-1 الترجمة البائنة:

تهتم الترجمة البائنة بالنص الأصلي و تحافظ على تراكيبه و خصائصه إذ يشرح موندای (Munday) (2009) أنه:

“Overt translations, on the other hand, cater for situations in which the source text is specifically directed at source culture addressees and can thus be dealt with only within the socio-cultural setting of the original ”.(p.43)

"من جهة أخرى، تُوَظف الترجمة البائنة في الحالات التي يكون فيها النص الأصلي مُوَجَّه على وجه الخصوص إلى متكلمي اللغة الأصلية وثقافتهم، ومنه لا يمكن فهمه إلا في الإطار الثقافي الاجتماعي الخاص باللغة الأصلية." (ترجمتنا)

يهدف المترجم إلى تحديد واستخدام نوع من التكافؤ حيث يضع تطلعات قارئ النص الهدف جانبا ويُعتبر النص الهدف في هذه الحالة ترجمة وليس نسخة طبق الأصل للنص المصدر، إذ أن الهدف من الترجمة البائنة ليس إخفاء حقيقة أن النص الهدف عبارة عن ترجمة.

3-7-2-2 الترجمة غير البائنة:

يتمثل هدف الترجمة غير البائنة في تحقيق التكافؤ الوظيفي حيث يسعى المترجم من خلال توظيفها إلى تحقيق نفس أثر النص الأصلي في نفسية قارئ اللغة الهدف، ومن أجل هذا يتم حذف أي عنصر غريب عن ثقافة النص الأصلي، وتعتبر الترجمة غير البائنة مهمة خاصة

عند ترجمة النصوص التي لا يتمثل هدفها في إبراز خصائص اللغة الأصلية وثقافتها. (بن منصور،2016)

3-7-3 نظرية النظم:

يرى إيفان زوهار أن الأدب المترجم يزاول تأثيره باعتباره نظاما من زاويتين اثنتين، الأولى هي ما تختاره اللغة المستهدفة للترجمة إليها و الثانية هي تأثير النظم الأخرى في معايير الترجمة و طرائقها و سياساتها و هو يركز من ثم على العلائق بين جميع هذه النظم في إطار المفهوم الجديد الذي وضعه....فالمعنى هو وجود نظام تتعدد داخله النظم، أي نظام متعدد النظم (عناني،2003) و هو يشرح أن موقع الأدب المترجم في النظام المتعدد يتحكم في استراتيجية الترجمة وهذا لأن الأعمال الأدبية تعتبر جزءا من الثقافة والتاريخ ولا يتعين دراستها بمعزل عن هذا الإطار ويوجد في الأدب تغييرات في الشكل أو في المضمون وتتعلق هذه التغييرات بالنظام أي أنها تتشابك مع وظائف النظم الأخرى وهذا ما يعطي للنص طابعه الجمالي وملامحه التّراثية.

حيث يجب أن يتمّ نقل الأشكال والعلاقات التي يحتوى عليها النص الأصلي في النصوص المترجمة بشكل محكم وهذا من أجل تحقيق الاندماج في النسق الثقافي للغة المستقبلة. (غينتسلر،2007)

ويشرح كذلك أن العلاقة بين النصوص المترجمة والنسق المتعدد في الأدب تتمثل في كيفية اختيار الثقافة المستقبلة للنصوص لأجل ترجمتها، وطريقة تبني النصوص المترجمة معايير ووظائف محددة نتيجة لعلاقتها بالنظم الأخرى في اللغة المستهدفة.(غينتسلر،2007)

3-7-4 النظرية التأويلية:

ترى سيليسكوفيتش (Seleskovitch) أنه يمكن ترجمة أي نوع من النصوص من لغة إلى أخرى بشرط أن يكون هناك نوع من التكافؤ بين ثقافة اللغتين:

“Everything said in one language can be expressed in another - on condition that the two languages belong to cultures that have reached a comparable degree of development.”(as cited in Newmark ,1988,p.06)

"كلما يقال في لغة ما يمكن التعبير عنه في لغة أخرى، شريطة أن تكون اللغتين المترجم منها وإليها تنتميان إلى ثقافتين حققتا درجة متعادلة من التطور." (ترجمتنا)

ويشرح نيومارك (1988) فيما يخص ترجمة النصوص الثقافية أن:

“Translation has been instrumental in transmitting culture, sometimes under unequal conditions responsible for distorted and biased translations.” (p.06)

"تُعتبر الترجمة في غاية الأهمية عندما يتعلق الأمر بنقل العوامل الثقافية، لكنها تتسم أحيانا بعدم الدقة والتحيز بسبب عدم التكافؤ بين اللغات." (ترجمتنا)

وهذا يوضح موقفه من ترجمة النصوص الثقافية ويبين أنه لا يؤمن بإمكانية نقل العوامل الثقافية بطريقة أمينة بسبب عدم وجود تكافؤ بين اللغات، في حين أن سيليسكوفيتش تضع شرط التعادل بين تطور اللغات من أجل الحصول على ترجمة جيدة.

ويقول دوليل (1984) (Delisle) في حديثه عن الترجمة التأويلية أن:

« La théorie interprétative de la traduction insiste sur la traduction contextuelle, mettant en relief l´analyse du sens tel qu´il apparaît dans le discours » (as cited in Rakova,2014, p. 144)

"تركز النظرية التأويلية للترجمة على الترجمة السياقية، مع ابراز تحليل المعنى كما يتجلى في الخطاب." (ترجمتنا)

تهتم هذه النظرية بمسألة المعنى، ويتعين على المترجم أن يكون لديه قدرة إدراكية تشمل معارف عديدة بالإضافة إلى فهم السياق وما يعنيه الكاتب. وإن لم يمتلك المترجم تلك المهارة فسيواجه مشكلة الغموض وتعدد التأويلات مما قد يؤدي به إلى إنتاج ترجمة غير مقنعة، وبما أنه لا توجد لغتين متطابقتين إطلاقا سواء تعلق الأمر بالمعاني أو الرموز أو حتى فيما يخص تراكيب الجمل فهذا يعني أنه لا يمكن أن يكون هناك انسجام تام بين اللغات ومن ثَمَّ لا يمكن انجاز ترجمات دقيقة ومضبوطة تماما.

وتشرح ويست (West) (1932) أن:

“Whoever takes upon himself to translate contracts a debt; to discharge it, he must pay not with the same money, but the same sum.” (as cited in Venutti,2000,p.126)

"من أخذ على عاتقه مسؤولية الترجمة، يصبح مديونا ولتحرير نفسه من هذا الدين عليه دفع نفس المبلغ لكن ليس بالعملة نفسها." (ترجمتنا)

تشير هذه المقولة أن عملية الترجمة لا يمكن أن تتم بطريقة صحيحة دون اللجوء إلى قدر من التأويل من طرف المترجم.

و يرى روسيتي (Rossetti) (1874) أن الترجمة تضل الأسلوب الأكثر مباشرة للتفسير. as) cited in Venutti,2000) حيث يرى أن المترجم غالبا ما يقدم تفسيرات عندما يترجم من أجل جعل النص المترجم مفهوما بالنسبة لقراء النص الهدف.

إذ تهدف بعض الترجمات إلى الوصول إلى التطابق من الناحية الشكلية والدلالية لكنها مزودة بقدر كبير من الملاحظات والشروح، ولا تركز على تقديم المعلومات بقدر ما تهتم بإحداث حالة نفسية مماثلة في قارئ اللغة الهدف كالتي أحدثها النص الأصلي في قارئه.

3-8 خلاصة:

تناولنا في هذا الفصل الاستراتيجيتين المُعتمد عليهما من أجل ترجمة القصص القصيرة المُكونة لمدونتنا وهي الترجمة الحرفية والتصرف بأنواعه وسلطنا الضوء على مواقف المنظرين منهما من بين مؤيد ومعارض، وانصب اهتمامنا كذلك على نظريات الترجمة المتعلقة بترجمة المضامين الثقافية كون ترجمة الأدب القوطي تعتمد بالدرجة الأولى على نقل خصائص ثقافية ورمزية غريبة بالنسبة للغة العربية واستخلصنا أنه لا يزال هناك جدلا قائما فيما يخص الترجمة الحرفية والتصرف فهناك من المنظرين من يرى أن الترجمة الحرفية هي الحل الأمثل للحصول على نص صحيح يحقق من خلاله المترجم الأمانة ويرى البعض الآخر أنها عكس ذلك، إذ يمكن أن ينتج عنها خسارة سواء من الناحية الشكلية أو الاصطلاحية خاصة عندما لا تناسب تراكيب النص الأصلي قواعد اللغة الهدف.

ومن جهة أخرى، يولي بعض المنظرين الأهمية للمعنى على حساب الشكل والأمانة الترجمية ويَعتبرون أن رفض التصرف خطأ فالتخلي عنه ينتج عنه فقدان البعد التواصلي والثقافي والجمالي للنصوص لا محالة.

الفصل الرابع

تحليل المدونة

4-0 تقديم:

عكفنا في هذا الفصل على شرح منهجية البحث المُتبعة التي مكنتنا من استخراج النماذج الحاملة للعبارات الدالة على الرعب التي حللناها في الفصل الخامس والأخير من بحثنا4-1 وتبعنا ذلك بتعريف إدغار آلان بو4-2 و تناولنا كذلك آراء مختلف المنظرين الأدبيين حول طريقته في الكتابة بالإضافة إلى تحليل مكونات قصصه القصيرة4-3 المتمثلة في: الراوي بضمير المتكلم 4-3-1والشخصيات المصابة بالجنون 4-3-2 والرموز 4-3-3 والإعادة 4-3-4 والتشويق 4-3-5 والكآبة 4-3-6 والعزلة4-3-7 والرومانسية 4-3-8والفكاهة القوطية4-3-9 والغرابة4-3-10بالإضافة إلى الهزل والمحاكاة الساخرة 4-3-11والكوميديا الاجتماعية 4-3-12والخدعة 4-3-13وأخيرا قمنا بتحليل قصصه 4-4برميل من أمونتيلادو 4-4-1 وسقوط بيت آشر4-4-2 و القلب الواشي4-4-3 لدراسة مقوماتها والمواضيع التي تحتوي عليها وأنهينا بتقديم خلاصة4-5.

4-1 منهجية البحث:

استندنا على المنهج التحليلي القائم على ثلاثة عناصر أولها التفسير والتفكيك الذي يتم من خلاله شرح الموضوع وإجلاء الأمور غير الواضحة والوصف والمناقشة بالإضافة إلى عنصر النقد وأخيرا الاستنباط والتركيب الذي يقوم من خلاله الباحث باستنتاج أحكام أو نظريات (موقع مبتعث للدراسات والاستشارات الأكاديمية) بغرض دراسة ترجمة العبارات الدالة على

الرعب التي تتضمنها مدونتنا المتمثلة في ترجمات ثلاثة قصص قوطية قصيرة "برميل من آمونتيلادو" و"سقوط بيت آشر" و"القلب الواشي" للكاتب إدغار آلان بو "

تم انتقاء القصص القصيرة الثلاثة المدروسة على أساس العبارات الحاملة للرعب التي تحتويها والتي تجسد الرّمزية القوطية التي استخدمها بو من أجل بث الرعب في أنفس قراءه.

وتم اختيار ثلاثة قصص من كتاب "ألغاز" من أجل حصد أكبر عدد من النماذج التي تحتوي على الرّمزية القوطية التي ينفرد بها بو دون غيره من الأدباء والتي تمت دراستها في هذا الفصل وتمّ الاستغناء عن القصة الرابعة والأخيرة من هذا الكتاب "الحشرة الذهبية" أو "The Gold Bug" نظرا لكونها لا تتسم بملامح القصة القوطية بل تنتمي للأدب البوليسي.

ويمكن الملاحظة في الفصل التطبيقي أنه تم رصد عدد أكبر من النماذج من قصة سقوط بيت آشر (26 نموذج) مقارنة مع قصة برميل من آمونتيلادو (13 نموذج) وقصة القلب الواشي (15 نموذج) وهذا راجع لطول قصة سقوط بيت آشر لا غير.

ويتمثل سبب طول النماذج التي قمنا بدراسة ترجماتها في عبقرية بو أو بكلمات أخرى نظرا لكونه يعتمد على الوصف الدقيق من أجل رسم أحداث ومشاهد قصصه في ذهن القارئ الذي يتم إقحامه دون إرادته في طيات القصص بفضل ذلك الوصف.

قمنا في هذا الفصل بتحليل ترجمات النماذج المأخوذة من القصص الثلاث مركزين على العبارات الحاملة للرمزية القوطية المسببة لشعور الرعب بغرض تحديد الطرق أو

الاستراتيجيات المُتَّبعة من أجل نقلها وتقييم مدى نجاعتها، واتبعنا هذه الدراسة التطبيقية بعرض النتائج ومناقشتها إلى جانب مناقشة خيارات المترجمة.

4-2 تعريف الكاتب إدغار آلان بو:

ولد بو في سنة 1809 وتوفي سنه 1849، عاش هذا الأخير خلال فترة ما قبل الحرب، التي ميزتها الكثير من النزاعات السياسية والاضطرابات وفرض السياسة الرسمية المرتكزة على الاستثنائية الأمريكية وتَرَفُّع الأنجلوساكسونية بسبب السيطرة التي فرضتها من خلال التوسع والاضطهاد والعنصرية وعكست قصصه الكثير من الأحداث التاريخية التي ميزت تلك الفترة. (Matić,2015)

ولا يوجد هناك اتفاق بالإجماع فيما يخص موقفه إزاء المشاكل الاجتماعية التي انتشرت في أمريكا آنذاك، فيقول البعض أنه كان عنصريا ومؤيدا للعبودية ويدافع عنه البعض الآخر قائلين أنّه كان ضدها وأنه كان ينتقد سياسة بلاده فيما يخص ذلك، مع أنه لم يعرب عن ذلك قط في كتاباته، لذلك تعد الإجابة عن هذا السؤال أمر صعب.

ومع ذلك يرى الكثير من النقاد أنه لم يلقي الضوء على المشاكل الاجتماعية فحسب بل نقد كذلك المبادئ الإيديولوجية الأمريكية للقرن التاسع عشر من خلال قصصه القوطية. (Matić,2015)

لكن ما يمكن تأكيده هو أنه قدَم الكثير للأدب القوطي خاصة والأدب الأمريكي بصفة عامة واستلهم بتجاربه في الحياة ليقدم إرثا يكشف من خلاله عن الرعب الذي يشعر به الإنسان إزاء ما هو خارق للعادة والعدم والموت والشر كاشفا حقيقة أن الرعب يأتي من الروح.

إذ عَمَلَ، على حد تعبير سان، على تحقيق أثر يوحي بالغرابة والغموض والرعب، وتميزت أعماله بكونها مفعمة بالقيم الجمالية التي من خلالها استطاع أن يجعل عالم الانسان الباطن ساميا ونقيا. (2015)

وقدم الكثير بالنسبة لقصص الرعب الخيالية إذ يُشَكِّل إرثه في الخيال القوطي والأدب الأمريكي بالإضافة إلى تجربته في الحياة ركيزة بالنسبة لأعماله. فقد ورث تعاليم الخيال القوطي وأضفى عليه إبداعه، من أجل التغلغل في أعماق الوعي الداخلي.

وهذا ما جعل أعماله تعتبر مصدرا للخيال الآتي من الجنوب الأمريكي، إذ جسَّد فيها الرعب الذي يشعر به الناس إزاء العوامل الخارقة للطبيعة والفراغ والموت والشر وانحلال الشخصية وحاول أن يُبَيِّن أن الرعب يأتي من الروح من خلال توظيفه للرموز والتشويق والراوي بضمير المتكلم والمبالغة في وصف جو قصصه ويمكن أن نستنتج ذلك من خلال ما وضحه سان قائلا:

“Poe created a nightmare for all human beings in which there were no religious belief to comfort the soul.” (2015, p.98)

" ابتدع بو كابوسا لكل إنسان وجرده من أي معتقدات دينية قد تُطمئن روحه." (ترجمتنا)

وفيما يخص الظروف التي أثرت على شخصية بو يرى نيسبور (2015) (Nespor) أنه من الممكن أن يكون قد استوحى الكآبة و الرعب الموجودين في قصصه من حياته لأنه لو لم يعش حياة صعبة منذ ولد لما أصبح كاتب أشهر قصص الخيال القوطي، فقد مَرَّ بالكثير من المراحل القاسية التي أثرت على أسلوبه في الكتابة و المواضيع التي يتناولها في أعماله إذ أصبح يتيما في سن مبكر بعدما توفي والديه في آن واحد تقريبا تاركين إياه وأخواه الاثنين للفقر المدقع ومع أنه تسنت له فرصة الالتحاق بجامعة رتشموند إلا أنه اضطر إلى مغادرتها بعدما قرر والده بالتبني قطع المعونة المالية التي كان يقدمها له بسبب "غرابته".

وبالرغم من كونه مطلعا على العديد من الديانات إلا أنه على حد تعبير نيسبور نكاد لا نجد أي أثر لها في أعماله إذ لا يوجد هناك أي دليل كتابي يؤكد اعتناقه لأية منها، ونلاحظ ذلك كذلك فيما يخص شخصياته فهي لا تُظهر أي إشارة توحي أنها مسيحية أو وثنية ومنه فمن الممكن أن يكون قد استبدل الدين بالعلوم خاصة أنه كان يوليها اهتماما كبيرا. (2015)

ومن صفات بو الأخرى أنه كان يقاوم النظرة الإيجابية على الحياة التي كانت متداولة آنذاك من خلال جَعْل الظلام مرئيا وواضحا في قصصه إذ تشرح ليما ((2010) Lima)فيما يخص ذلك أن:

“The dark and uncanny side of the human psyche, as well as the concepts of perversion, criminality, monstrosity, transgression, violence and destruction deeply explored in Poe’s tales exert a deep influence on many contemporary artists and writers.”(p.01)

"لقد أثَّر تعمق بو في الجانب المظلم والغريب لنفس الإنسان، علاوة على فكرة الانحراف والإجرام والبشاعة والانتهاك والعنف والدمار على الكثير من الفنانين والكتاب المعاصرين." (ترجمتنا)

فلا شك أن إبداع بو الفني مَكَّن قراءه من إدراك الغموض والرعب لأرواح قلقة، وكان توظيفه للرعب في أعماله الأدبية بمثابة إجابة لعَالَم لم يعد حساسا للعنف والانحراف وليُبَين أنه ليس في أمان من أثرهما المدمر.

ويكشف أدبه عن طبيعة الفن المتناقضة، فالفن يحاكي في تصويره للدمار الطريقة التي خُلق بها الكون إذ حوَّلت أعمال بو النظرة العدمية التي كانت نقطة بداية نظرته الجمالية، الدمار إلى أصل الخلق.

أما عن علاقة بو بشخصياته الشريرة، فتربطه بها علاقة وطيدة إذ أنها تشترك معه في مبادئها الجمالية ويمكن أن نلاحظ ذلك في وصف جرائمها الشنيعة كما لو كانت تحف فنية ومعاناتها من التدمير الذاتي وكونها ضحية لاندفاعها السلبي وتُعلق ليما (2010) فيما يخص الشخصيات قائلة:

“Through his characters, the author confronts his readers with the reality of human perversity.” (p: 03)

"من خلال شخصياته، يواجه الكاتب قُرَّاءَهُ بحقيقة الطبيعة البشرية المنحرفة." (ترجمتنا)

وبسبب كون الشرير هو الفنان والمجرم في آن واحد وبسبب سيطرة اندفاعه الشيطاني المدمر على نفسه، كان من المحتوم أن تتأثر المرحلة الإبداعية لدى بو بانحراف حبكات قصصه وشخصياته.

ومن خلال الكشف عن الجانب المظلم لإبداعه، أصبح خيال بو مصدر انشغال لأسباب أخلاقية وفنية لها علاقة بما يدعى "الإبداع القوطي" ويقول غونرنبرغ (Gunernberg) (1997) في هذا الصدد أن بو يتناول مواضيعا تتخطى مفاهيم المجتمع المبهمة حول كل ما هو عادي متخلصا من المبادئ المتفق عليها والعتيقة ومتجاوزا الحدود الموجودة بين الخير والشر وسلامة العقل والجنون. (as cited in Lima,2010)

أما عن رأي النقاد عنه تُوضح ماتيك (Matić) (2015) أن:

“As one of the most controversial American literary figures, Edgar Allan Poe has always attracted considerable attention from both critics and readers alike. Due to his eccentric personality and the dubious circumstances surrounding his death, the public perception of the writer has often been somewhat mythologized.” (p.01)

"كونه من أكثر الشخصيات الأدبية الأمريكية إثارة للجدل، لطالما نال بو اهتمام النقاد والقراء على حد سواء، ونظرا لشخصيته الغريبة الأطوار والظروف المريبة التي أحاطت بوفاته، غالبا ما تصوره الجمهور على أنه أسطورة." (ترجمتنا)

وفيما يخص أعماله، نال المدح من قبل بعض النقاد والهجاء من البعض الآخر، إذ كان أدبه معترفا به ومستخفا به في آن واحد، لكن ما هو أكيد هو أنه لم يتجاهله أحدا قط لأنه لقد خلف ميراثا أدبيا كبيرا ومؤثرا فله مكانه ضمن أبرز الكتاب الأمريكيين.

ومع أنه كتب العديد من القصص في أنواع أدبية متعددة منها قصص الخيال العلمي والقصص البوليسية والقصص الهزلية والكوميدية، إلا أن اسم بو كان مرتبطا بكتابة قصص الرعب القوطية على حساب الأنماط الأدبية الأخرى. ولفترة طويلة، كان النقاد يقرؤون قصصه القوطية فقط من أجل قيمتها الفنية والجمالية.(Matić,2015)

ويرجع هذا الأمر لكون تأويلات النقاد لم تأخذ بعين الاعتبار السياق التاريخي التي جاء فيه إبداعه. ومع ذلك، خلال العشريات السابقة، تغيرت النظرة التي يلقيها هؤلاء على أعماله. فهي لم تعد جديرة بالاستحسان بسبب قيمتها الجمالية فحسب بل بسبب تطرقها للمشاكل الاجتماعية في أمريكا في القرن التاسع عشر.

4-3 تحليل قصص إدغار ألان بو:

من خصائص أعمال بو البارزة كون شخصيات قصصه المرعبة منغمرة تماما في جو الرعب القوطي الذي رسمه لها، ويعتبر خياله وقدرته الهائلة على السرد ما يجعل أحداث قصصه تبدو حقيقية ومرعبة لدرجة كبيرة، حيث لا يتسنى للقارئ إلا الشعور بالخوف.

واعتمد بو على غريزته من أجل وصف الرموز والتشويق في قصصه بطريقة تسمح للقارئ بتجريب سحر الرعب وتفنن في كتابة قصص لا نهاية لها تجعل القارئ ينغمر في جو من الظلام والغرابة ويخشى كل ما هو غير مرئي.

تشترك قصص بو في مقومات عديدة يتمثل أولها في:

4-3-1 الراوي "بضمير المتكلم":

تتسم كل قصص بو بوجود راوي "بضمير المتكلم"، مع أن كل الكُتاب الأمريكيين قبله اختاروا ضمير الغائب من أجل سرد أحداث رواياتهم وقصصهم (Sun,2015) لكنه كان له سبب وجيه للقيام بذلك.

يساهم الراوي في جميع قصص بو في جعلها أكثر حقيقة بالنسبة للقارئ الذي يشعر بسبب ذلك أنه يعيش أحداثها مثل بقية الشخصيات، فتتسنى له فرصة رؤية أرواحها على حقيقتها تماما كما ترى نفسها.

ويسرد الراوي أحداث القصص القوطية المرعبة التي يشاهدها أو يعيشها بطريقة موضوعية ويقدم رأيه وهذا ما يُمكِّن القارئ من تجربة الأثر ورد فعل الشخصيات بطريقة مباشرة، بالإضافة إلى ذلك يستطيع القراء تخيل أنفسهم ضمن الحبكة التي وضعها بو وهذا ما يجعلهم يجربون الجنون والرعب اللذان لا يشعر بهما إلا الراوي.(Sun,2015)

والميزة الأخرى لهذا هي أنه يمكن للقارئ رؤية العالم الداخلي وما يجول في ذهن الراوي التي تكمن وظيفته في إنشاء ردود أفعال عند القارئ وهذا ما يجعله دعامة أساسية بالنسبة للقصة.

كان كُتاب الروايات القوطية الأولى يحاولون التأثير في القارئ من خلال وصف تجارب مرعبة لكن بو اختار طريقة غير مباشرة من أجل تحقيق أثر الرعب والانفعال في نفسية القارئ، ويتمثل الفرق بين تلك الطريقتين في أن الثانية تجعل القارئ يعتبر ردود أفعال الراوي على أنها له.

ويقول ماجيسترال (Magistrale) وبوجيه (Poger) (1999) فيما يخص علاقة القارئ بالراوي:

"Poe was the first writer to press the relationship between monster or criminal and the reader to the point where it came simultaneously unbearable and pleasurable". (as cited in Wrango,2008,p.09)

"يعد بو أول كاتب دفع العلاقة بين الوحش أو المجرم والقارئ إلى درجة تجعلها لا تحتمل وممتعة في آن واحد." (ترجمتنا)

ويضيفان في نفس الصدد أنه عمل على قص قصصه من وجهة نظر الراوي، ونتج عن هذا ألفة غريبة بين الشخصية والقارئ.

يستهل الراوي في قصة سقوط بيت آشر بسرد ذكرياته في منزل آشر ووصف الحالة المتدهورة والكئيبة التي آل إليها، وهذا ما يهيئ القارئ نفسيا لتقمص شخصية الراوي فيتم جذبه إلى تخيل أحداث القصة كما لو كان يعيش كل لحظة منها.

ويرى سان (2015) أن:

“The narrator in the novels became Poe’s messenger whose mission is a media connecting common and noble, sufferings and stimulation, plain and poetic and articles and readers.” (p.94)

"أصبح الراوي في قصص بو الرسول الذي تكمن مهمته في الربط بين البسيط والنبيل وبين العذاب والإثارة وبين العادي والشعري وبين المقالات والقارئ." (ترجمتنا)

بالإضافة إلى ذلك تساعد وجهة نظره على تحليل العالم الداخلي للشخصيات بعمق، ففي قصة القلب الواشي مثلا قام بو برسم جريمة قتل شخصية العجوز بصفة مبالغة جدا ووصف التغيير في الحالة النفسية للقاتل بدقة وسمح للقارئ برؤية الحالة النفسية للقاتل من خلال استخدام ضمير المتكلم والتركيز على الحوار الداخلي الذي يجري بين الراوي ونفسه مما جعل القارئ يرى نفس الشخصية بوضوح ويتعاطف معها.

نرى في نهاية هذه القصة أن ضمير القاتل أصبح يؤنبه ويتجلى ذلك في تخيله سماع قلب العجوز ينبض رغم كونه ميت ومدفون إذ قدم الكاتب وصفا حيا للجريمة من خلال تحليل نفسية الشخصية المجنونة وغير السوية.

4-3-2 الشخصيات المجنونة:

يعد جنون الشخصيات من أبرز مميزات القصص القوطية، ويتجلى ذلك في تغيُر تصرفاتها بسبب الأفكار الشريرة والجرائم والإيمان بالخرافات والهواجس.

وفي أغلب الأحيان، تصاب شخصية البطل بالجنون في حين تكون شخصية البطلة في خطر، ومن أجل إثارة الشفقة عند القارئ غالبا ما يتم تصويرها على أنها ضعيفة ومرعوبة ومعذبة ويظهر ذلك في كونها تصاب بالإغماء أو قد دمرها الجنون.

(Universitas Sumatera Utara, chapter 2,)

يقول رانغو (Wrango) (2008) في حديثه عن الشخصية الرئيسية أن:

“Generally, in Poe’s fiction, there is a troubled male protagonist with a devious plan. The main character is either a recluse or in some way trapped within a confined space.” (p.06)

"عموما، تحتوي قصص بو على بطل مضطرب لديه خطة جهنمية، وتتميز الشخصية الرئيسية بكونها منعزلة أو محاصرة بطريقة ما في مكان ضيق." (ترجمتنا)

يسعى البطل في قصص بو إلى الانتقام أو الفرار من شخص أو شيء ما وعندما يتم ذلك يظن أنه سيجد الخلاص الذي سيحرره من السجن الحقيقي أو الخيالي الذي يتواجد فيه.

وفي تلك اللحظة يمكن لبطل بو أن يطلق العنان لغرائزه الأساسية كأنه مُسير من قِبَل قوى خارجية، ومع ذلك لا يشعر هذا الأخير بالراحة بعد قيامه بجريمته، بالعكس، دائما ما يتم القبض عليه أو ينتهي به المطاف ميتا أو حتى مجنونا.

عندما قام بو بتحديث القوطية في القرن التاسع عشر، استخدم الكثير من المواضيع التقليدية لكنه أضفى بعدا نفسيا أعمق لهذا النوع الأدبي. (Magistrale and Poger,1999,as cited in Wrango,2008)

ومن خلال تبني هذه المقاربة، تُظهر شخصيات قصص بو ميولا للماسوشية السادية والهواجس والأوهام وكراهية الذات وتدميرها والتصرف بطريقة غير عادية وغير مقبولة من قبل الآخرين.

ويَسْهُل للقراء من خلال قراءتهم لقصص بو أن يلاحظوا جنون الشخصية الرئيسية وحبها للخطيئة وأنها ترتكب تلك الجرائم لهدف وحيد ألا وهو التخلص من هواجسها.

ويوضح ماجيسترال وبوجي (1999) أنه:

“Before an act of perversity (in Poe’s sense of the word), the protagonist reflects upon his action and there is a balance of restraint and self-indulgence.” (as cited in Wrango,2008,p.09)

"قبل قيامه بأي فعل منحرف، (حسب المعنى الذي أعطاه بو لهذه الكلمة)، يفكر بطل القصة في فعلته ويوجد هناك توازن بين كبت نفسه والقيام بما تشتهيه هذه الأخيرة." (ترجمتنا)

يُصور بو شخصيات تعاني من انفصام الشخصية ويعد هذا المرض النفسي جزء لا يتجزأ من قصصه فالتشاور الذي يجري بين الشخصية ونفسها موجود بصفة دائمة وهذا ما زاد من حدة الرعب فيها بالإضافة إلى وصف البيوت المسكونة وظهور أشباح الموتى.

4-3-3 الرّموز:

يُمثل استخدام الرّموز أبرز مقومات أعمال بو، ويعتبر هذا الأخير من الرواد في هذا المجال، فلو أخذنا قصة سقوط بيت آشر على سبيل المثال، يتضح أن البيت بحد ذاته يوحي بالاضمحلال والخوف بسبب كونه مهدم ويقع في منطقة نائية ومعزولة وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن سكانه والبيئة المحيطة به يوحيان كذلك بالكآبة، ويتجلى ذلك في مرض الأخوين آشر الوراثي العضال، وكون رودريك آشر كثير التفكير بالموت.

4-3-4 الإعادة:

نلاحظ في قصص بو أنها كلها تحتوي على مصطلحات توحي بالكآبة والحزن، فيمد وصف محيطها وجَوّهَا بشعور من الحزن والتدهور والوحدة، وهذا يساعد على إيصال الفكرة الرئيسية للقصة، ومن أجل تقوية أثر هذا الوصف اعتمد بو على الإعادة التي تجعل القارئ أكثر عرضة للشعور بالرعب.

4-3-5 التشويق:

عند قراءة قصص بو يجد القراء أنفسهم أمام سلسلة من الأحداث المجهولة بالنسبة لهم، وما يثير فضولهم هي المتاهة التي صممها لهم الكاتب.

يُعرف سان (2015) التشويق على أنه:

“Suspense is a combination of anticipation and uncertainty dealing with the obscurity of the future.” (p.97)

"يكمن التشويق في مزيج بين ترقب الأحداث وعدم اليقين من المستقبل الغامض." (ترجمتنا)

ويقول أيضا أنه من الصعب لكل من القارئ والراوي فهم ما يدور حوليهما، ويعود ذلك لكون القارئ يعيش أحداث القصة الغامضة من خلال قراءة ما يشعر به الراوي. (2015)

نجد عامل التشويق في كافة أعمال بو، ويتجلى ذلك في كونه لا يجيب عن تساؤلات القراء بطريقة مباشرة وهذا ما يفسح المجال لهؤلاء بتأويل قصصه حسب فهمهم لها، وإذن يختلف تأويلها من شخص إلى آخر مما يزيد من الغموض حولها.

ويضيف أنه من العادي أن يشعر القارئ الخجول والمستقيم والمنضبط بالفضول اتجاه كل ما هو فضيع وعنيف. (2015)

4-3-6 الكآبة:

يشرح هامر (Hammer) (2006) أنه في القرن التاسع عشر، كان الناس الذين يعانون من الاكتئاب محكوم عليهم بالعيش في قلق وقنوط مستمرين (as cited in Wrango,2008)، ويصبحون متلبدي الحس ويفتقرون للهمة والقوة إذ يقول:

“Melancholy is the classical term, used by Poe and his contemporaries, for what is now understood as various forms of clinical depression” (as cited in Wrango,2008,p.06)

"كانت الكآبة هي المصطلح المتداول من قِبَل بو ومعاصريه لوصف ما يعرف الآن بالأنواع العديدة للاكتئاب." (ترجمتنا)

ويوضح هامر (2006) أهمية الاكتئاب بالنسبة للشعراء والكتاب بقوله أنّه يمكن للشاعر المكتئب أن يُظهر الجانب الجمالي لكل ما هو كئيب وحزين ومنه نستنتج أن كلما كان الشاعر أو الكاتب مغمورا بالكآبة كلما ارتفعت درجة الإبداع لديه لأن الفن يتطلب منهم أن يسمحوا للحزن والاكتئاب أن يغمر كيانهم. (Wrango,2008)

4-3-7 العزلة:

يَعْتَبِر بو أن مبدأ العزلة ضروري في أي قصة قوطية وعادة ما يتجلى في كون إحدى الشخصيات سجينة مكان ضيق على سبيل المثال ويقول ماجيسترال وبوجي (1999) في هذا الصدد:

“Poe was convinced that isolation was necessary in a Gothic tale.” (as cited in Wrango,2008,p.06)

"كان بو متأكدا من كون العزلة جزء لا يتجزأ من القصة القوطية." (ترجمتنا)

ومنه فإن الشخصية الرئيسية في قصص بو لا يمكنها أن تستمر في العيش خارج المحيط المعين الذي حدده لها، وبناء على ذلك فإن الحبكة في قصصه تجري في مواقع معينة تتمثل في منزل أو حجرة أو مكتبة أو أي مكان مغلق آخر، والجدير بالذكر هو أن الشخصيات ليست مقيدة بالمكان المغلق فحسب بل هي منفصلة عن المجتمع والحياة الحقيقية كذلك.

من ناحية الرّمزية، كان بو يعتقد أن كون الشخصية الرئيسية منحصرة في مكان معين يزيد من أثر الرعب لدى القارئ، ولذلك نلاحظ أن أفكار وتصرفات الشخصية الرئيسية مرتبطة دائما بالمحيط الذي تجري فيه أحداث القصة.

4-3-8 الرومانسية في قصص بو:

يُعتبر بو من أشهر الكتاب الأمريكيين الرومانسيين الذين كتبوا قصصا تنتمي إلى النمط الأدبي القوطي، فقصصه وقصائده تلج في الجانب المظلم من الإبداع الرومانسي، وتتناول الغرابة والرعب والظواهر الخارقة للطبيعة إذ أن بو فضل اتباع حدسه وعاطفته على حساب الجانب الفكري والمنطق ويعد هذا ميزة بارزة للحركة الرومانسية.

لهذا السبب يؤكد بو من خلال نظرياته النقدية وفنه أنه لا مكان للعناصر التعليمية والفكرية في الفن وشرح أنه يجب أن تكون المشاعر محوره، وأن أحسن الأعمال الأدبية هي التي لها

أثر مباشر على العاطفة. كانت أعمال بو الرومانسية قريبة من أعمال معاصريه لكن كانت قصصه بخلاف قصصهم تجمع بين الرومانسية والقوطية في آن واحد.

ويظهر من خلال قراءة القصص التي ألّفها أن العاطفة تسيطر على الشخصيات ويمكن رؤية ذلك من خلال انفعالاتها وتصرفاتها الغريبة.

يقول ماجيسترال وبوجي (1999) أن:

“The romantics, and especially Poe, were convinced that what is ugly and sad can be beautiful as well.” (as cited in Wrango,2008, p.13)

"اقتنع الرومانسيون وخاصة بو أن كل ما هو بشع وحزين يمكن أن يكون جميلا كذلك."

(ترجمتنا)

هناك جزء من البشاعة في الجمال وكان بو متأكدا أنه يمكن للحزن أن يكون جميلا كذلك، يمكن ربط مصطلح الكآبة بنفسية الانسان أو شيء أو مكان، وكان الكتاب الرومانسيون مدركين لطبيعة الثنائية (Dualism) المتناقضة، فمثلا لا يمكن لما هو جميل أن يكون كذلك دون البشاعة، كما لا يمكن تحديد ما هو حسن دون وجود ما هو سيء.

4-3-9 الفكاهة القوطية:

يقول كروتش(Krutch) أنه كثيرا ما حاول بو أن يُظهر حس فكاهته مع أن شخصيته لم تكن توحي بذلك قط و كان يتخيل أن الفكاهة تكمن في مجرد مزاح آلي فحسب، إذ كان يبتدئ

الكتابة على نحو كئيب نوعا ما وبعدها يميل رغم نفسه إلى المواضيع التي تهمه فتتراجع قصته من الهزل لتصبح مرعبة.(as cited in Zhao,2014)

ولذلك يشبه النقاد حس بو الفكاهي بالهستيرية، إذ لم تكن قصصه مضحكة بل مروعة، وتشير مختلف الآراء أن محاولاته في كتابة القصص الكوميدية كانت فاشلة.

وتقول رورك (Rourke) في هذا الصدد أن:

“Poe’s laughter was inhuman and mixed with hysteria.” (as cited in Zhao,2014,p.174)

"كان ضحك بو غير بشري وممزوج بالهستيريا." ترجمتنا

تناولت أعمال بو الأولى الحياة في أمريكا، وبعد ذلك تطرق للفكاهة والقوطية مُنْتِجًا ما يدعوه "أثر الغرابة" ”The Grotesque Effect“والجدير بالذكر هو أنه في هذا النوع من الكتابة يُعتبر حسه الفكاهي مثيرا للقلق.

4-3-10 الغرابة:

تمثل الغرابة عامل مشترك عند كتاب مسرح اللامعقول ”Theatre of the Absurd“ وتُرى على أنها المظهر الخارجي للامعقول أي النظرة المُرْبِكَة التي يُصوِّرها اللامعقول عن العالم التي تأتي نتيجة لتحريف الحقيقة، وبالتالي يختلط الرعب والسخيف في الأدب المسرحي وينتج عن ذلك غرابة ذات أبعاد كوميدية.

يرى أوكونر (O'Connor) أن:

"The grotesque, as a genre or form of modern literature, simultaneously confronts the anti-poetic and the ugly and presents them,.....The grotesque affronts our sense of established order and satisfies, or partly satisfies, our need for at least a tentative, a more flexible ordering." (as cited in Zhao ,2014, p.175)

"تُواجِه الغرابة، كنوع أو شكل من الأدب الحديث كل ما هو ضد الشعر وكل ما هو بشع وتقدمه...وتتحدى كذلك النظام الموجود والمعتمد لتُلَبّي ولو جزئيا، حاجتنا في تحقيق نظام أكثر مرونة أو على الأقل، تحاول الوصول إلى ذلك." (ترجمتنا)

تعتبر الغرابة مثلها مثل القوطية جزءا من تجارب الإنسان، وكان هدف بو ككاتب وصف تلك المظاهر من حياته. تقترب الغرابة من الكوميدية أكثر مما تقترب من الرعب، ويكمن جوهرها في مزيج بين ما هو مرعب وما هو تافه وجدير بالازدراء ويمكن اعتبار هذا تصوُّر بو للغرابة بازدواجيتها.

4-3-11 الهزل والمحاكاة الساخرة:

يشرح شيبلي (Shipley) "المحاكاة الساخرة" قائلا أنه يشير في الأصل إلى روح الفكاهة القوية ليس إلى نوع أدبي، وهو مرادف لكلمة "مضحك"... الآن، تستعمل هذه العبارة في ميدان الشعر والخيال والدراما التي من خلالها تُصَور التقاليد والعادات والأشخاص والأعمال الأدبية، سواء على حدا أو عامة، على أنها سخيفة ومضحكة من خلال المحاكاة. (as cited in Zhao,2014)

ويأتي الأثر الكوميدي نتيجة للتفاوت بين الأسلوب والعاطفة، وتعتبر غايته النقد والهجاء ويمكن في بعض الأحيان أن يكون هدفه تسلية القارئ، ويشرح بوند (Bond) هذا مصطلح قائلا:

"Burlesque consists in the use or imitation of serious manner made amusing by the creation of a congruity between style and subject." (as cited in Zhao,2014, p.188)

"ترتكز المحاكاة الساخرة على تقليد سلوك جاد بطريقة هزلية من خلال خلق الانسجام بين الأسلوب والموضوع." (ترجمتنا)

تتناول الروايات البطولية الساخرة مواضيع العظمة والوقار الزائف، إذ يظهر فيها أثر السخرية والفظاظة والازدراء ويتجلى حس بو الفكاهي فيها في المبالغة. ففي القصص الرومانسية القوطية يخضع البطل لكل أنواع التعذيب، فمن الأبطال من يتوه في المغارات، ومنهم من يواجه الوحوش القاتلة ومن يعاني من أسوأ المصائب، أو العذاب ومع ذلك ينجو بأعجوبة.

4-3-12 الكوميديا الاجتماعية:

لقد اعتمد بو في بعض قصصه على الكوميديا الاجتماعية وهذا ما يُظهر جانب آخر لحسه الكوميدي وأنه قادر على تصوير أحداث هزلية بغرض الهزل فحسب.

4-3-13 الخدعة:

بالإضافة إلى الغرابة والمحاكاة الساخرة والكوميديا الاجتماعية، كتب بو عددا من قصص الخدعة التي تجمع بين الواقعية والخيال، وقد خلق من خلالها عالما مشوقا وغير واقعي يجعل القارئ يتخيل أنه يعيش في عالم سحري.

عندما نتطرق لمساهمات بو في قصص الاستكشاف والبحث عن الكنوز تقول رورك أن:

"Poe turned to comedy; as by instinct he turned to the hoax." (as cited in Zhao,2014,p.195)

"اتجه بو للكوميديا وقادته غريزته إلى الخدعة "(ترجمتنا)

يحاول بو من خلال كتابة هذا النوع من القصص خداع قرائه بطريقة بارعة ومقصودة، وهذا جزء من طبيعة كتابته الدرامية، وله مكانة مرموقة في ميدان الخيال الكوميدي، ومن الواضح أنه كان يستمتع بكتابة القصص الخيال "الخدع" لكنه لم يهمل عامل السخرية الذي نلاحظه في طياتها.

ويعتبر أسلوب الاحتمالات الذي اعتمده بو في قصصه جانب من رؤيته الخاصة للخيال الكوميدي، إذ أن المراد من توظيفه للخدع (hoaxes) هو تضليل القارئ من خلال الاحتمالات.

4-4 تحليل القصص القصيرة: المتمثلة في برميل من آمونتيلادو، سقوط بيت آشر والقلب الواشي.

4-4-1 برميل من آمونتيلادو The Cask of Amontillado: تم نشرها لأول مرة في 1846

تُمثل قصة برميل من آمونتيلادو قصة قوطية قصيرة يعمها جو من الجنون، وهي قصة رجل أراد أن ينتقم بدون سبب وجيه، في بداية القصة يشرح الراوي أنه ينوي قتل رجل قد أساء إليه وقلل من شأنه، و بعدها تأتي اللحظة التي يلتقي فيها الراوي بضحيته فورتوناتو الذي كان يحتفل بالمهرجان في ليلة مظلمة، وكان فورتوناتو سكرانا مما سهل على الراوي جذبه إلى منزله بحجة أنه اشترى برميلا من الآمونتيلادو، و بعدما تأكد من رحيل كل المحتفلين، أخذ ضحيته للقبو حيث كان يحتفظ بنبيذه و يمكن للقارئ أن يحس بجو الظلام الذي يعم المكان خاصة عندما يقوم الراوي بدفن ضحيته حيا.

نلاحظ من خلال قراءة هذه القصة أنه تمت روايتها بضمير المتكلم وتشرح بيلينو (2017) أن:

“The technique used by the narrator is to address the reader as an accomplice” (p.231)

"إن الأسلوب الذي يعتمد عليه الراوي هو مخاطبة القارئ على أنه شريك في جريمته." (ترجمتنا)

ونستنتج من ذلك أن اعتماد هذا الأسلوب عند سرد أحداث القصة يعتبر متحيزا ومن خلال التعامل مع القارئ على أنه شريك في الجريمة يظن الراوي أنه قريب منه وأنه في صفِّه. وهذا القرب يجعل القارئ يفهم كل تلميح ويسمح له بالتنبؤ بتصرفات الجاني.

ويتضح من خلال قراءة القصة أيضا أن الراوي بارع في فن التلاعب بالناس ونرى ذلك عند قراءة النموذج التالي:

“As I said these words, I busied myself among the pile of bones of which I have before spoken. Throwing them aside, I soon uncovered a quantity of building stone and mortar.” (Poe,1846, p.09)

إذ استطاع أن يتخلص من الناس الذي كانوا يحتفلون دون أن يطلب منهم الرحيل وتمكن من جذب فورتوناتو إلى قبوه دون أن يتفطن إلى الخطر الذي كان سيلحقه به.

وتجري أحداث هذه القصة في بيئة خانقة ويتجلى ذلك من خلال وصف القبو:

“From the fourth the bones had been thrown down, and lay promiscuously upon the earth, forming at one point a mound of some size. Within the wall thus exposed by the displacing of the bones, we perceived a still interior recess, in depth about four feet, in width three, in height six or seven.” (Poe,1846,p.08)

وتتميز أيضا بالظلام كونها تمتد من الأصيل إلى منتصف الليل. وتتصف كذلك بالجنون ويظهر ذلك من خلال طريقة الناس في الاحتفال بالمهرجان وهم سكارى بالإضافة إلى اختلال الراوي (مونتريسور) وسُكر صديقه فورتوناتو.

ويُعد أبرز رمز وموضوع مُتناول في القصة الانتقام إذ نرى أن هذا المصطلح موجود في السطر الأول من القصة. ويتضح كذلك أن الراوي مُلم بالجانب النفسي للإنسان ويتجلى ذلك في تمكنه من التلاعب بفورتوناتو مستخدما العديد من الاستعارات والسخرية عندما كان يتكهن بما سيحصل فمثلا ظل يتظاهر بالقلق إزاء حالة فورتوناتو السيئة منذ اللحظة التي دخلا فيها إلى القبو إلى أن وصلا إلى المكان الذي سجنه فيه حيث شرح له أنه كان يحاول قتله منذ لقائهما.(Belino,2017)

ويمكن أن نلاحظ كذلك أن أحداث القصة ابتدأت خارج البيت وانتقلت تدريجيا إلى أماكن مغلقة يكمن دورها في جعل الشخصيات والقراء يعانون من رهاب الاحتجاز (الكلسترفوبيا).

ويتضح عند قراءة هذه القصة أن بو لم يسلك المسار التقليدي عند توظيفه للرمزية القوطية، فيمكن أن نلاحظ أنه لم يستخدم بعض الرموز وأنه عبر عن الرموز الأخرى بطريقة مختلفة عما هو مألوف، إذ خلق جوا يتسم بالفزع والقلق من خلال وصفه لقصر كبير ومهجور كان ملك عائلة ثرية، ويتسم هذا القصر "The Palazzo" بكونه مظلما ومليئا بالممرات السرية والقبوات والسراديب المليئة بالبقايا البشرية وتشترك هذه القصة مع الروايات القوطية التقليدية في كون جوها يتسم بالجنون ويمكن استنتاج ذلك خاصة عند إصابة الرواي وفورتوناتو كلاهما يصابان بالجنون.

ويتجلى اختلاف هذه القصة عن الرواية القوطية التقليدية كذلك في عامل الشر الذي لا نراه من خلال توظيف عوامل كالقوات الخارقة للعادة لكن في شخصية الراوي، بالإضافة إلى ذلك،

في الروايات القوطية التقليدية غالبا ما يتم عقاب شخصية الظالم في النهاية إلا أن في قصة برميل من آمونتيلادو لا يحصل ذلك بل نرى أن الراوي نال مراده عند دفن صديقه فورتوناتو وهو لا يزال على قيد الحياة.

وفيما يتعلق بالراوي، لا يمكن تسميته شريرا "تقليديا" لأنه ليس شبحا يسعى للانتقام من قاتله أو رجل يقطن في قصر موجود في منطقة نائية، بل هو مجرد رجل عادي كان يريد الانتقام من رجل كان يعتبره صديقا له. ولا يوجد هناك شخصية البطل أو البطلة في هذه القصة فلا الراوي ولا صديقه فورتوناتو يتميزان بصفات حميدة وهنا تظهر عبقرية بو في وصف شخصية الراوي الشرير.

يمكن الاستنتاج مما قيل أنّ بو استوحى أفكاره من الروايات القوطية التقليدية لكنه قام بإعطائها لمسة من الحداثة.

وتكمن مواضيع قصة برميل من آمونتيلادو في:

4-4-1-1 الانتقام:

إن القوة التي دفعت بالراوي إلى القيام باغتيال فورتوناتو هي رغبته القوية في الانتقام، ويمكننا أن نلاحظ أنه تم ذكر كلمة الانتقام ثلاث مرات في الأسطر الأولى من القصة، وعلاوة على ذلك عَملَ الراوي مونتريسور على جعل فورتوناتو يُدرك أنه سيلاقي حتفه على يده والحكمة

وراء ذلك هو أنه كان يعتقد أنه ليس هناك جدوى من الانتقام لو لم تكن الضحية على دراية بهوية الجاني الذي سيأخذ روحها ويتجلى ذلك في الأمثلة التالية:

“THE thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge.” (Poe,1846,p.03)

و:

“I must not only punish, but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser” (Poe,1846,p.03)

و:

“At length I would be avenged” (Poe,1846,p.03)

ويمكن الملاحظة أيضا أن الراوي لم يذكر سبب حقده لفورتوناتو إذ أنه لم يشرح كيف أهانه هذا الأخير أو ما فعله له ومع ذلك توحي طريقة روايته للقصة أنه يقصها على قارئ ملم بالأحداث التي جرت قبل قيامه بالجريمة بالرغم من أن قارئ بو لا يملك أي سند ليحكم عن شرعية ما قام به مونتريسور.

ويمكن الاستنباط أن الكاتب صبّ جُلَّ اهتمامه في هذه القصة على الانتقام بعينه ليس على أسبابه، إذ لم يذكر الراوي سبب فعلته لم يصف شعوره بعد قيامه بها فلا يوجد هناك أي تلميح أو إشارة توحي بالندم. إذ أن بو لم يستكشف الأحداث التي أدت بالراوي إلى القيام بالجريمة ولم يتحدث عن نتيجتها.

4-4-1-2 التكفير عن الخطيئة والصفح عنها:

من الأسئلة التي يطرحها القارئ على نفسه عند الانتهاء من القراءة هي هل شعر مونتريسور بالندم بعدما قتل فورتوناتو، أثناء القراءة يتبين للقارئ أن بو أبقى فكرة "الرب" في المقدمة بما أنه عندما وصف فورتوناتو مُقيدا بالسلاسل و هو قائم قال بعض النقاد أن هذه الصورة تشبيه لتصليب المسيح و نرى أيضا في السطر الأخير من القصة أن الراوي قال "دعه يرقد في سلام" (ص69) و هي مقولة تستخدم ضمن شعائر الدفن في المذهب الكاثوليكي.

و:

"For the love of God, Montresor!" "Yes," I said, "for the love of God"!

(Poe,1846,p.10)

يرى الناقد غريسير (Gruesser) (1998) أنه موتريسور كان يقص جريمته لصديق قديم وكأنه كان ممددا في فراش الاحتضار فنلاحظ في بداية القصة أنه يخاطب شخصا ربما كان قسا، بالنسبة لغريسير شعر مونتريسور بالذنب إثر قتله لفورتوناتو لكن بو لم يكن مهتما بالإجابة على هذا السؤال الذي يبقى مطروحا إلى الآن.

"You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat." (Poe,1846,p.03)

4-4-1-3 موقع وزمن القصة:

فيما يتعلق بالموقع والزمن اللذان جرت فيهما أحداث القصة نلاحظ أن بو بالكاد أشار إليهما ومنه يبقى هذان الأخيران غامضان، إلا أنه يمكن تحديد لمسة الظلام في جو القصة، إذ قام بو بمزج عوامل ثقافية مختلفة، فمن النقاد من يؤكد أن مونترسور فرنسي إذ أن هندسة القبو توحي بذلك:

"At the most remote end of the crypt there appeared another less spacious. Its walls had been lined with human remains, piled to the vault overhead, in the fashion of the great catacombs of Paris." (Poe,1846,p.08)

وأن فورتوناتو الذي يتمتع بخبرة واسعة في النبيذ الإيطالي من جنسية إيطالية.

"He prided himself on his connoisseurship in wine. Few Italians have the true virtuoso spirit. For the most part their enthusiasm is adopted to suit the time and opportunity—to practice imposture upon the British and Austrian millionaires." (Poe,1846,p.03)

بالإضافة إلى كون الأمونتيلادو نبيذا إسبانيا كما ذكر بو بعض الأسلحة الأسكتلندية وشعار باللغة اللاتينية في بيت مونتريسور.

"A huge human foot d'or, in a field azure; the foot crushes a serpent rampant whose fangs are imbedded in the heel ".(Poe,1846,p.06)

"It was about dusk, one evening during the supreme madness of the carnival season," (Poe,1846,p.03)

وربما فَعَلَ بو ذلك من أجل تضليل القارئ أو بالأحرى بغرض جعل القصة تنتمي لزمان ومكان غير واقعيين. يمكن أن يُخَمِّن القارئ الزمن الذي جرت فيه الأحداث من خلال وصف

بو لطريقة الشخصيات في اللبس والمصطلحات التي يستخدمونها التي توحى أن القصة جرت في القرن الثامن أو التاسع عشر.

4-4-2 سقوط بيت آشر The Fall of The House of Usher: تم نشرها لأول مرة في1839.

4-4-2-1 تحليل الجو القوطي في قصة سقوط بيت آشر:

يُعتبر الجو القوطي عاملا مهما جدا فهو يضفي عنصر الظلام للقصص القوطية، ويظهر هذا الرّمز في الروايات القوطية التقليدية عند تصوير القلع المظلمة و المدمرة و دير الرهبان وممراتها المخيفة وصياح الأشباح وأنين أرواح الموتى التي تسكن تلك الأماكن المصممة على الطريقة القوطية التي بلغت أوجها من القرن الثاني عشر إلى القرن السادس عشر.

واستخدم بو رمز الجو من أجل تحقيق الجو القوطي الخانق الذي يُميزُ قصته هذه ويوضح كُلّ من هو(Hu) ووانغ (Wang) وبانغ (2015) (Pang) وظيفته قائلين:

“The author uses it to convey ideas, effects, and images. It establishes a mood and foreshadows future events. Poe communicates truths about the character through atmosphere.” (p.17)

"يُوظفه الكاتب بغرض نقل الأفكار والتأثيرات والصور. وهذا ما يجسد مزاجا مُعيَّنا ويسمح بالتنبؤ بما سيحدث في القصة، إذ يحاول بو نقل حقائق عن الشخصيات عن طريق وصفه للجو." (ترجمتنا)

نستنتج مما قيل أنّ بو يرسم ملامح شخصياته من خلال تصويره للجو الذي يعم قصته، إذ يقوم بخلقه في مخيلة قرائه بفضل اختياره للعبارات الصحيحة التي تجعلهم يشعرون بالكآبة فعلى سبيل المثال، يضيف وصفه لنوافذ البيت المكسورة والزنزانة والأشجار الميتة والبحيرة الكئيبة إلى شعورهم بالقنوط والكرب.

ولعل أحسن مثال لذلك هو وصفه لكآبة البيت المظلم بقوله:

"…as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher." (Poe,1839,p.03)

"I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit." (Poe,1839,p.03)

ويستخدم صفات وعبارات مثل:

"Depression of soul, a sickening of the heart, an unredeemed dreariness of thought, Terrible, Insufferable."

لِتَمُدَّ القصة بالعمق وتُمَكن بو من وصف شخصياته وغمر قرائه في جو لا يطاق من الكآبة وفي نفس للسماح لهؤلاء بالتنبؤ بأحداث القصة.

4-4-2-2 تحليل الشخصيات:

ينفرد تصوير بو لشخصيات قصصه القوطية المختلة وتشترك هذه في كونها تَهَابُ الموت والجنون ولعلّ أحسن مثال لذلك شخصية رودريك آشر أو شخصية مادلين آشر التي حاولت الرجوع إلى الحياة بعدما وُئدت حية.

ويمكن ملاحظة أوجه الاختلاف بينها وبين شخصيات القوطية التقليدية في كونها ليست شريرة بل في معظم الأحيان تكون فريسة لمعتوه يستمتع بالشر أو حتى ضحية لمخاوفها.

(Hu,Wang,Pang,2015)

وربما شخصية الضحية التي نالت أكبر قسط من المعاناة هي شخصية رودريك إذ وَصَفَهُ بو على أنه هزيل وشاحب اللون وأنه كان يبدو معذبا وسقيما، ويُقال أنّه استوحى صفاته من نفسه فهو يشبهه كثيرا والجدير بالذكر أن قصص بو تعكس عالمه ومعاناته الشخصية ويتجلى ذلك في الأمثلة التالية:

“The writer spoke of acute bodily illness—of a mental disorder which oppressed him.” (Poe,1839,p.04)

“…A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid…” (Poe,1839,p.08)

“To an anomalous species of terror I found him a bounden slave. “I shall perish,” said he, “I must perish in this deplorable folly” (Poe,1839,p.09)

ويعود سبب شعور رودريك بالرعب والعذاب إلى اقترافه لخطيئة، وينعكس ذلك على الجو الذي يعم البيت وحتى البحيرة الموجودة بقربه ويرى هو وبانغ ووانغ (2015) أن نهاية القصة التي تتمثل في انهيار بيت آل آشر كان سببه انهيار نفسية رودريك آشر، إذ أن جنون هذا الأخير كان له صلة بسقوط البيت.

أما عن أوجه التشابه بين قصص بو والروايات القوطية التقليدية فهي تنحصر في كون شخصياتها ليست اجتماعية ومنعزلة عن العالم الخارجي. ويمكن تمثيل هذه العزلة سواء من

خلال تصوير الشخصيات سجينة أماكن مثل الدير أو حجرة مظلمة أو برج في قلعة أو وصف الشخصيات حبيسة مسرح أحداث تلك القصص أو من خلال كونها منعزلة نفسيا واجتماعيا.(Hammer2006 as cited in Wrango ,2008)

فلا ينحصر مفهوم العزلة في سجن الشخصيات في أماكن معينة ولكن يتسع مفهومها لتشمل أيضا المرض النفسي.

ولا شك أن أحسن مثال عن ذلك هو رودريك آشر المنعزل عن العالم والذي أصبح شديد القلق والكآبة وهذا الأمر الذي جعله ينطوي على نفسه ويظلّ في قصره برفقة أخته مادلين، الوريثة الثانية لعائلة آشر، ومع أنه محاط بالأشخاص مثل شقيقته والراوي والطبيب والخادمين إلا أنه لا يمكنه التخلص من شعوره بالوحدة ربما لأنه لم يحاول القيام بذلك وعوض ذلك ظل يَفْصِل نفسه أكثر فأكثر عن الحقيقة والعالم الخارجي. (Wrango ,2008)

ويضيف ماجيسترال وبوجي (1999) في هذا الصدد أن:

“His psychological deterioration, as well as the dissolution of the Usher lineage is mirrored in the decaying physical structure of the house.” (as cited in Wrango,2008, p.13)

"إن تدهور صحة رودريك النفسية وفناء نسب عائلته ينعكس في الحالة المزرية التي آل إليها بيت آشر." (ترجمتنا)

4-4-2-3 الرّمزية في سقوط بيت آشر:

حسب كسياو (Xiao) (2005)، يعد الرّمز في الأدب أداة يقوم من خلالها الكاتب بالتعبير عن فكرة تعطي ذلك الرّمز معنى آخر يفوق نطاقه وفي قصة سقوط بيت آشر تتجلى الرّمزية من خلال تصوير عائلة آشر كرمز للمجتمع شديد الحساسية الذي وَأَدَ نفسه بسبب الرعب. وتمثل البحيرة الموجودة قرب المنزل الشر الذي يلاحق عائلة آشر، أما عن مرض الملاريا فهو يوحي بالتضليل وكل ما هو خارق للعادة. (Hu, Pang,Wang,2015)

تم كذلك تجسيد عامل الرعب في هذه القصة من خلال توظيف عاملي الشر والجنون، ومن خلال قتل كل ما هو يوحي بالطيبة إذ يرمز بيت آشر إلى جسد رودريك السقيم، ويرمز الظلام الذي يعم البيت إلى أوهامه ومن هنا نستنتج أنه يمكن اعتبار هذه القصة كرحلة معمقة في ذات رودريك آشر.

ويتضح ذلك خاصة عند قول كسياو (2005) أن:

“The hero Roderick is the metaphor of “hypnosis of the brain” (as cited in Hu, Pang, Wang,2015, p.18)

"يُمثل البطل رودريك صورة للتنويم المغناطيسي للعقل." (ترجمتنا)

تزيد تلك الرموز من غموض أعمال بو وتطلق العنان لخيال القراء، ولكن في نفس الوقت تحبسهم في جو من الظلام والرعب عندما يحاولون فهم معنى الرموز التي تتضمنها.

4-4-2-4 الوظيفة الجمالية:

لدى بو طريقة خاصة من أجل تحقيق الوظيفة الفنية التي تحتوي عليها أعماله، وذلك من خلال توظيف رموز الرعب والخطر والحزن والموت التي تعتبر تأثيرات نفسية وجمالية، تجعل القارئ يشعر بنوع خاص من المتعة والانزعاج في نفس الوقت إذ لديه قدرة على جعل الرعب شيئا جميلا.

نعني بذلك أن القصة القوطية تعمل على إيقاظ الرعب في نفسية القارئ وتحولها إلى تجربة ممتعة.ويلج ذلك المزيج بين الرعب والمتعة إلى روحه لتُطهرها على حد تعبير كسياو(2005).

(as cited in Hu, Pang, Wang,2015)

إذ يعرض الأدب القوطي العوامل المريعة التي نصادفها في حياتنا اليومية مثل الحزن الذي نشعر به عند فقدان شخص أو التساؤلات حول الموت، وفي أعماله، يقدم بو أصناف متنوعة للجمال: جمال الرعب، جمال الحب وجمال الموت واليأس والكآبة. (Hu,Pang,Wang,2015)

كل العوامل في قصة سقوط بيت آشر من وصف الجو إلى تصوير الشخصيات إلى توظيف الرموز لها نفس الهدف ألا وهو خلق الرعب القوطي الذي ينتج عنه الشعور بالرفعة والذي يؤدي بدوره إلى التطهير الروحي.

4-4-3 القلب الواشي The Tell Tale Heart: تمّ نشرها لأول مرة في 1843.

تعتمد حبكة قصة القاب الواشي على عدة مراحل تتمثل في الحلم وخيبة الأمل والكوابيس وتدمير الذات والرغبة في الموت. (Amir,2017)

تُعتبر هذه القصة من أقصر القصص التي ألفها بو وهي تتناول موضوع جنون الارتياب وتدهور الصحة النفسية. تفادى بو ذكر التفاصيل عند كتابته لهذه القصة من أجل التركيز على هوس الراوي المرضي بعين الرجل العجوز ودقات قلبه رغم إصراره على سلامة عقله.

تركز هذه القصة كذلك على التناقضات النفسية التي تجعل الراوي مجرما، حيث أن شخصية هذا الأخير تمزج بين الحب والكراهية فهو يحب الرجل العجوز لكنه يكره عينه الغريبة وهذا يوحي بالمبدأ الذي يوضح أنه يمكن لأي شخص أن يؤذي شخصا آخر حتى لو كان يحبه.

ستوضح الأمثلة التالي ذِكرُها أن طريقة بو في السرد بالإضافة إلى تركيب الجمل وكذلك الحبكة كان هدفها معارضة محاولة الراوي إثبات صحته العقلية.

4-4-3-1 الجانب الشرير للإنسان:

تتناول هذه القصة موضوع الجانب الشرير للإنسان إذ أن لهذا الأخير جانب آخر منحرف وشرير ويكمن هذا الجانب في ذات أخرى تُحرضه على الشر دون سبب وجيه أو دافع ظاهر.

إذ يعترف الراوي في بداية القصة أن جريمته لا معنى لها قائلا:

"Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire." (Poe,1843, p.03)

بالإضافة إلى ذلك يضيف أنه من الأحسن أن يكون الإنسان شريرا من الداخل من أن يكون له شكل خارجي قبيح، فالعجوز لم يكن شريرا لكن كانت له عين بشعة ومثيرة للاشمئزاز:

"…for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye. " (Poe,1843, p.04)

وذلك ما جعله يبدو قبيحا في أعين الراوي الذي كان شريرا وبشعا بطبيعته.

4-4-3-2 الشعور بالذنب والبراءة:

على عكس قصة برميل من آمونتيلادو التي لم يُعرِب فيها مونتريسور عن شعوره بالذنب إزاء قتل فورتوناتو نرى هنا أن الراوي أحسّ بالذنب، وهذا الشعور هو الذي سيدفعه إلى الاعتراف بجريمته بعد صراع عنيف مع نفسه، فهو أتم جريمته ولم يكن مشتبه به ومع ذلك أصبح ضحية ضميره الذي كان يؤنبه ويعذبه إلى درجة جعلته إلى يعترف بما فعله للشرطة.

ويُعتبر ندم الراوي وشعوره الغامر بالذنب الموضوع الرئيسي لهذه القصة، ويرى النقاد أن هذه القصة حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي تدور حول خيانة النفس بسبب صحوة ضمير القاتل.

(enotes.com/tell-tale-heart,2011)

مع ذلك نرى أن الراوي لم يدَع البراءة قط، بما أنه اعترف بقتل العجوز بسبب شكل عينه الغريب التي كان يظن أنها خبيثة، وشرح أن هناك قوى لا يمكن التحكم فيها قد تدفع الناس للعنف، لكن طريقة بو في الكتابة تسمح للقارئ أن يتعاطف مع حالة الراوي المزرية رغم اعترافه وذلك بسبب جنونه.

4-4-3-3 الجريمة والعقاب والجنون:

من الرموز السائدة التي تتمحور حولها القصة هي الجريمة والعقاب الذي سيلاحق أي شخص يقوم بها ويحاول إخفاءها والجنون الذي يتجلى خاصة في محاولة الراوي أن يؤكد أن عقله سليم مع أن تنفيذه لخطته وقتله للعجوز وإخفاء جثته واعترافه بالحقيقة بعد ذلك بسبب سماعه لدقات ساعته الآتية من تحت سطح الأرض يُثْبِت أنه مختلا.

ترتبط فكرة الجنون بفكرة الشعور بالذنب ويمكن للقارئ أن يدرك أن شيئا مريبا قد حدث فور قراءته للسطر الأول من القصة:

“TRUE!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad?” (Poe,1843, p.03)

ومن السهل الاستنتاج أن الراوي مجنون من خلال إصراره على إقناع القراء أنه سليم العقل.

إذ يظهر أول إيحاء لجنون الراوي في الفقرة الثانية من القصة عندما شبّه عين الرجل العجوز بعين نسر ” a vulture’s eye“ و حين برر قراره بقتله بقوله أنه تخلص منه ليتحرر من لعنة عينه البشعة، و نرى ذلك كذلك في طريقة كلامه الغريب التي توحي بالارتباك.

ومع أن نية الراوي كانت إقناع القارئ أنه سليم العقل إلا أن تأويل هذا الأخير لخططه الدقيقة والمدروسة للقيام بجريمته الشنيعة توحي بالعكس.

4-4-3-4 الزمن:

على عكس القصتين السابقتين يمكن ملاحظة أن عامل الزمن نال قسطا كبيرا من الاهتمام إلى درجة الهوس إذ ترى أمير(Amir) (2017) أن بو مهووس بفكرة الوقت إذ أنه يرمز إليه من خلال ذكر الساعة التي تقترب من موعد الجريمة وذكر عدد الأيام التي كانت تفارق الجاني من القيام بفعلته.

إذ يمكن ملاحظة أن سرد هذه القصة يتميز بالرجوع إلى الوراء بينما يتعذب الراوي بسبب أثر الوقت عليه، ومع أن الأحداث جرت خلال ليله واحدة إلا أن كثرة ذكره للوقت توحي أنها أخذت وقتا طويلا.

وفيما يلي ذكرنا بعض الأمثلة التي تُثبت هوس الراوي بالوقت:

"…to suspect that every night, just at twelve, I looked in upon him while he slept." (Poe,1843,p.04)

" And every morning, when the day broke, I went boldly into the chamber." (Poe,1843,p.04)

"And this I did for seven long nights—every night just at midnight." (Poe,1843,p.04)

"And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it." (Poe,1843,p.03)

ففي بداية القصة يشرح الجاني أن هوسه بالتخلص من لعنة العين كان ينتابه طول الوقت، وقال أنّه انتظر سبعة ليال إلى أن حل الوقت المناسب لتنفيذ خطته، وفي الليلة الثامنة عندما تفطن العجوز أن هناك شخص في غرفته ظل الراوي ساكنا لمدة ساعة كاملة، وكان يمكنه الإحساس بخوف العجوز الذي كان يحاولا أن يُطمئن نفسه قائلا أنّه لا بد أن يكون ذلك الصوت صوت صرصار.

يمكن الاستخلاص من خلال قراءة هذه الأمثلة أنه بالنسبة للجاني الموت والوقت مترابطين، فهو يشرح أن ساعة العجوز قد أتت، وأنه كان مدركا أن قتله وتنظيف مسرح الجريمة سيأخذ ساعات.

وشبه صوت دقات قلب العجوز الآتي من تحت الأرض بصوت خافت وبطيء كصوت ساعة ملفوفة بالقطن وقال أنّ قلب العجوز ظل ينبض لدقائق عديدة، وكرر تشبيهه للقلب بالساعة عندما دفعه إلى الاعتراف بذنبه للشرطة في الفقرة الأخيرة من القصة:

"…but the noise arose over all and continually increased. It grew louder—louder—louder! And still the men chatted pleasantly, and smiled....I felt that I must scream or die!—and now—again!— hark! louder! louder! louder! louder!—"Villains!" I shrieked, "dissemble no more! I admit the deed!—tear up the planks!—here, here!—it is the beating of his hideous heart"!" (Poe,1843,p.08)

4-4-3-5 الموقع:

أما فيما يخص موقع أحداث القصة فهي تجري داخل بيت العجوز وبالتحديد في غرفته حيث كانت الستائر منسدلة، ويمكن أن نلاحظ أن بو لم يقدم وصف للبيت لكن يمكن أن نستنتج أن هذا الأخير يقع في المدينة وبالتحديد في منطقة تكثر فيها الجرائم بما أنه يوحي بالقلق ويرتبط بالعنف والموت والمرض والكرب والعزلة.

4-5 خلاصة:

قمنا في هذا الفصل بالولوج إلى عالم الكاتب الاستثنائي إدغار آلان بو من أجل التعرف على بيئته ومواقفة من الأحداث التاريخية والمشاكل الاجتماعية التي ميّزت أمريكا آنذاك والأحداث التي ميزت حياته الشخصية والتي مثلت مصدر إلهام بالنسبة له وركيزة لأعماله القوطية التي تمحورت حول النفس البشرية المنحرفة.

وسعينا إلى تحليل قصصه من خلال ابراز الرّمزية القوطية التي تحملها وركزنا بعد ذلك على الرمزية التي تحملها الروائع الثلاثة المتمثلة في القلب الواشي وسقوط بيت آشر وبرميل من أمونتيلادو في طياتها من خلال شرح المواضيع التي تتضمنها بالإضافة إلى دراسة مقومات الأدب القوطي التي تحتوي عليها.

الفصل الخامس

دراسة تطبيقية

5-0 تقديم:

عكفنا في هذا الفصل على دراسة الرموز التي تتضمنها القصص القوطية المتمثلة في سقوط بيت آشر وبرميل من آمونتيلادو والقلب الواشي على نحو تعرضنا إلى تحليل أمثلة تُبرز معالم هذه القصص والتي تتمثل في: الجنون والكآبة والموت والغرابة والانتقام والمواقع القوطية والشعور بالذنب والاضطرابات النفسية والهواجس.

5-1 سقوط منزل عائلة آشر: نُشرت لأول مرة في 1839

5-1-1النموذج الأول:

وصل الراوي إلى بيت آل آشر في مساء خريفي مظلم وكئيب.

“I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate orterrible. I looked upon the scene before me—upon the merehouse, 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 utter depression 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. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart—an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it—I paused to think—what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I

grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. 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,1839,03/04)

" في هذه الناحية من البلدة حيث كان يعيش كان منزل عائلة آشر يعتبر دائما دار الأجداد والأسلاف.. و الآن في هذا المساء الخريفي المظلم، كنت على وشك الوصول إلى هذا المنزل الغريب." (فريد:1986:73)

عند قراءة هذا النموذج يمكن ملاحظة أنه مُفعم بالرّمزية القوطية إذ يقدم الكاتب للقراء وصفا دقيقا لبيت آل آشر والجو الكئيب والمنظر المظلم القوطي وشكل البيت الغريب والمثير للرعب ويُصوِّر شعور الراوي بالاشمئزاز والحزن وانقباض القلب عند رؤيته له إلا أن النسخة العربية تفتقر إلى تلك الرموز حيث تصرفت المترجمة عند نقلها لهذه الفقرة وقامت بتلخيصها في جملة مستغنية عن الرّمزية القوطية التي تمد النص بقيمته الجمالية التي بدورها تجعل القارئ يلج إلى عالم الرعب.

5-1-2النموذج الثاني:

يصف الراوي في هذا النموذج شعور الرعب الذي تَمَلَّك نفسه عند رؤيته للبيت.

“I have said that the sole effect of my somewhat childish experiment—that of looking down within the tarn—had been to deepen the first singular impression. There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition—for why should I not so term it?—served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis. And it might have been for this reason only, that, when I again uplifted my eyes to the house itself, from its image in the pool, there grew in my mind a strange fancy—a fancy so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vivid force of the sensations which oppressed me. I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity—an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn—a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued” (Poe:5,6:1839)

تم حذف هذا النموذج في النسخة العربية مع أن وصف المواقع القوطية يعتبر من مقومات أي رواية أو قصة قوطية.

5-1-3النموذج الثالث:

يصف الراوي المبنى الكئيب الذي يبدو وكأنه كابوسا والمستنقع المتواجد حوله بشكل مُدقَّق.

“Shaking off from my spirit what *must* have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of the building. Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of

the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability. Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, 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. Noticing these things, I rode over a short causeway to the house. A servant in waiting took my horse, and I entered the Gothic archway of the hall. A valet, of stealthy step, thence conducted me, in silence, through many dark and intricate passages in my progress to the *studio* of his master.Much that I encountered on the way contributed, I know not how, to heighten the vague sentiments of which I have already spoken. While the objects around me—while the carvings of the ceilings, the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode, were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy—while I hesitated not to acknowledge how familiar was all this—I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up.(Poe,1839,p.06)

"كان المبنى كئيب الشكل، وما أن نظرت إليه حتى ارتجف قلبي، فقد كانت الحوائط باردة كئيبة تلفها الرياح وتكسوها خيوط من الأعشاب والنباتات المتسلقة...ونظرت إلى النوافذ الخالية كالعيون المحدقة ثم إلى بعض جذوع الأشجار البيضاء المتداخلة والتي مازالت قائمة متناثرة على الأرض الموحلة الرطبة التي تحيط بالمنزل القديم. كان يخيل إلى أن المنزل

مغلف بسحابة غريبة من البخار.. ضباب خفى يبدو وكأنه يخرج من بين الأشجار المتآكلة ومن المستنقع حتى يغطى الحوائط ذات الصخور الرمادية..

وكانت الجدران مازالت تقف صامدة "شامخة" فيما عدا بعض الصخور التي تحطمت. إلا أن النظرة الفاحصة تفضح الشقوق الدقيقة التي تصاحب الشرخ الكبير وهو يأخذ طريقه متعرجا من السقف وحتى الأسفل قاعدة الحائط إلى أن ينتهي تحت الأرض الموحلة الرطبة." (فريد،1986،ص.75)

"لاحظت هذه الأشياء وأنا أصعد الطريق الضيق المؤدي إلى المنزل حيث قابلني خادم قام بأخذ الحصان مني، ثم دخلت إلى ردهة ذات أقواس حيث قادني خادم آخر إلى صديقي... مشيت في صمت خلال ممرات مظلمة وملتوية، ولاحظت السقوف ذات النقوش المحفورة والحوائط ذات اللوحات القاتمة.. كما لاحظت أن الأرضيات خشبية سوداء." (فريد،1986،ص77)

أبرز ما يمكن ملاحظته عند قراءة هذا المثال عدا استراتيجية الحذف التي تم استخدامها بكثرة هو أن المترجمة لجأت إلى الإضافة والتصرف إذ أنها غيَّرت نظام الجمل في هذه الفقرة الوصفية وأضافت جملا غير موجودة في النص الأصلي مثل:

" كان المبنى كئيب الشكل، وما أن نظرت إليه حتى ارتجف قلبي، فقد كانت الحوائط باردة كئيبة تلفها الرياح..."

"ونظرت إلى النوافذ الخالية كالعيون المحدقة ثم إلى بعض جذوع الأشجار البيضاء المتداخلة والتي مازالت قائمة متناثرة على الأرض الموحلة الرطبة التي تحيط بالمنزل القديم. كان يخيل إلى أن المنزل مغلف بسحابة غريبة من البخار.. ضباب خفى يبدو و كأنه يخرج من بين الأشجار المتآكلة و من المستنقع حتى يغطى الحوائط ذات الصخور الرمادية.."

وحذفت العديد من الجمل الموجودة في النص الأصلي والتي تعد مهمة من أجل تصوير المنظر الكئيب الذي وصفه الكاتب بدون سبب وتتمثل هذه الجمل في:

“Shaking off from my spirit what *must* have been a dream”

“Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity.”

“The discoloration of ages had been great.”

“Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation.”

“In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability.”

“…and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode, were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy—while I hesitated not to acknowledge how familiar was all this—I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up.”

“I entered the Gothic archway of the hall”

كل هذه الجمل تعتبر أساسية وكلّها تتناول رموز قوطية مختلفة ففي الجملة الأولى يُشبِّه الرّاوي المنظر الذي أمامه بالكابوس وأضاف أن البيت كان يبدو عتيقا وأنه قد تغير لونه

بسبب الرطوبة والنباتات المتسلقة لكن مع ذلك كان لا يزال صامدا رغم تَحطُّم الحجارة التي بُني بها وشبهه بالخشب الذي تم إهماله وتركه في قبو منسي.

وحذفت أيضا الجملة الأخيرة التي تحمل وصف الراوي للمدخل ذو الهندسة القوطية والردهة المليئة بالدروع التي كانت تصدر أصواتا كلما تقدم نحو الغرفة التي كان يتواجد فيها رودريك آشر.

5-1-4 النموذج الرابع:

يصف الراوي الغرفة التي كان يتواجد فيها رودريك آشر.

“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. Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes, and served to render sufficiently distinct the more prominent objects around; the eye, however, struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling. Dark draperies hung upon the walls. The general furniture was profuse, comfortless, antique, and tattered. Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene. I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all. Upon my Upon my entrance, Usher arose from a sofa on which he had been lying at full length, and greeted me with a vivacious warmth which had much in it, I at first thought, of an overdone cordiality—of the constrained effort of the *ennuyé* man of the world.” (Poe,1839,p.07)

" قام رودريك آشر لتحيتي بحرارة شديدة، وكنا داخل حجرة ضخمة، ذات سقف مرتفع.. أما النوافذ التي كانت طويلة ضيقة ومدببة فهي مرتفعة جدا ولا يمكن الوصول إليها إلا بالسلم وكانت الستائر تغطي الحوائط، بينما كان الأثاث أثريا عتيقا، ولكنه كان باليا وغير جذاب.. وكانت الكتب والآلات الموسيقية متناثرة في الحجرة ولكنها لم تضف إلى جو الحجرة أي شعور بالحياة أو الدفء.. وخيل إلى أنني أتنفس هواء مفعما بالأسى."

(فريد،1986،ص.79/77)

في هذا النموذج أيضا قامت المترجمة بحذف عدد من الجمل تتمثل في:

“Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes, and served to render sufficiently distinct the more prominent objects around; the eye, however, struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling.”

قام الراوي في هذه الجملة بوصف الغرفة التي كانت معتمة ويتخللها ضوء خافت سمح له برؤية الأشياء التي كانت بالقرب منه دون أركان الغرفة المتطرفة.

وَ:

“ An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all.”

وفي هذه الجملة يصف الظلام القاتم والعميق الذي كان يعم الغرفة.

بالإضافة إلى:

“from a sofa on which he had been lying at full length, and greeted me with a vivacious warmth which had much in it, I at first thought, of an overdone cordiality—of the constrained effort of the *ennuyé* man of the world.”

وهنا يصف تَعَجُّبه من استقبال رودريك الذي قام من الأريكة التي كان مستلقيا عليها ليُحَييه بحرارة رغم أن ذلك التصرف لم يكن من شيمه.

تعتبر هذه الجمل ضرورية من أجل تصوير الظلام الذي كان يعم الغرفة ومن أجل جعل القارئ يتخيل بيئة القصة ولذلك يعتبر حذفها اختيارا غير صائب.

5-1-5 النموذج الخامس:

في هذا النموذج يصف الراوي الحالة التي آل إليها رودريك آشر.

“A glance, however, at his countenance convinced me of his perfect sincerity. We sat down; and for some moments, while he spoke not, I gazed upon him with a feeling half of pity, half of awe. Surely, man had never before so terribly altered, in so brief a period, as had Roderick Usher! It was with difficulty that I could bring myself to admit the identity of the wan being before me with the companion of my early boyhood. Yet the character of his face had been at all times remarkable. A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid but of a surpassingly beautiful curve; a nose of a delicate Hebrew model, but with a breadth of nostril unusual in similar formations; a finely moulded chin, speaking, in its want of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and tenuity;—these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten. And now in the mere exaggeration of the prevailing character of these features, and of the

expression they were wont to convey, lay so much of change that I doubted to whom I spoke. The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me. The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity. In the manner of my friend I was at once struck with an incoherence—an inconsistency; and I soon found this to arise from a series of feeble and futile struggles to overcome an habitual trepidancy—an excessive nervous agitation. For something of this nature I had indeed been prepared, no less by his letter, than by reminiscences of certain boyish traits, and by conclusions deduced from his peculiar physical conformation and temperament. His action was alternately vivacious and sullen. His voice varied rapidly from a tremulous indecision (when the animal spirits seemed utterly in abeyance) to that species of energetic concision—that abrupt, weighty, unhurried, and hollow-sounding enunciation—that leaden, self-balanced and perfectly modulated guttural utterance, which may be observed in the lost drunkard, or the irreclaimable eater of opium, during the periods of his most intense excitement." (Poe,1839, p.08/09)

"وبالتأكيد لا يمكن لمخلوق أن يتغير هذا التغيير الكبير خلال سنوات قليلة كما حدث لرودريك آشر، فقد كان في العادة نحيفا ذا وجه مستطيل شاحب، وعينين كبيرتين. ولكنه الآن أصبح كالشبح، وعيناه شديدتا اللمعان، وشعره الحريري قد استطال ولم يتم تهذيبه ولهذا فقد كان ينسدل ويسبح في فوضى حول وجهه فيجعله يبدو أكثر نحافة." (فريد،1986،ص.79)

أقل ما يمكن قوله عند قراءة هذا المثال هو أن المترجمة حذفت قسطا كبيرا من الجمل التي وظفها الكاتب من أجل تصوير حالة رودريك آشر المأساوية والمتدهورة واكتفت بقولها أنّه أصبح يشبه الشبح وبالتأكيد هذا لا يليق بالأسلوب القوطي الذي يعتمد على الوصف.

5-1-6 النموذج السادس:

يُحَدث رودريك آشر الراوي عن مرض أخته العضال الذي كان سببه لعنة متوارثة.

“It was thus that he spoke of the object of my visit, of his earnest desire to see me, and of the solace he expected me to afford him. He entered, at some length, into what he conceived to be the nature of his malady. It was, he said, a constitutional and a family evil, and one for which he despaired to find a remedy—a mere nervous affection, he immediately added, which would undoubtedly soon pass off. It displayed itself in a host of unnatural sensations. Some of these, as he detailed them, interested and bewildered me; although, perhaps, the terms and the general manner of their narration had their weight. He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror. To an anomalous species of terror I found him a bounden slave. “I shall perish,” said he, “I *must* perish in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be
lost. I dread the events of the future, not in themselves, but in their results. I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul. I have, indeed, no abhorrence of danger, except in its absolute effect—in terror. In this unnerved, in this pitiable, condition I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and

reason together, in some struggle with the grim phantasm, Fear."(Poe,1839,p.09/10)

"بدأ يتحدث عن مرضه، فقال أنّه مرض وراثي في العائلة وأنه مرض عصبي يصحبه الكثير من الأعراض الغريبة والمتناقضة.. و لكن لا علاج له و كان جسده شديد الحساسية إلى درجة أن الملابس الناعمة فقط هي التي يمكن أن تلمس جلده..و الأطعمة الرطبة الرخوة فقط هي التي تناسبه. كذلك الضوء الخافت فقط هو الذي يمكن أن يضيء بدون أن يؤذي عينه وأنه لا يستطيع تحمل رائحة أي زهرة، كما أنه يمتلئ رعبا من كل الأصوات ما عدا النغمات الموسيقية الناعمة التي تعزف على الآلات الوترية كان يزعجه أيضا خوف غريب وقال لي: "إنني أخشى المستحيل.. وأرتجف رعبا من تصور أية أحداث مقبلة.. وأشعر أنني سأفقد حياتي وعقلي معا في صراع خرافي مع مجهول بشع وهمي.. إنني أعلم أن هذا الجهول هو الخوف" وأخذ يتحدث ويقص على أيضا بعض شكوكه التي تدور حول منزله والتي تصيبه بالهلع.. ولكنه لم يستطع أن يصفها إلا بقوله أنّ الأشكال المضيئة على الجدران والأبراج الصغيرة والمستنقعات قد تركت أثرا على نفسيته." (فريد،1986، ص.80/79)

هناك عددا من الجمل التي لم نجد لها أثرا في النص الهدف وهي:

"It was thus that he spoke of the object of my visit, of his earnest desire to see me, and of the solace he expected me to afford him."

نلاحظ عند قراءة النص الهدف أن هذه الجملة غير موجودة حيث شرح رودريك لصديقه سبب زيارته حيث كان يأمل هذا الأخير في الحصول على الدعم والطمأنينة من قبل الراوي.

و:

“he despaired to find a remedy—a mere nervous affection, he immediately added, which would undoubtedly soon pass off.”

ونرى في هذه الجملة أنه من الرغم من قول رودريك أنه عجز عن إيجاد علاج لمرضه كان يظن أنه سيزول قريبا إلا أن هذه الفكرة غير موجودة في النص الهدف.

وأضاف أنه كان يخشى أحداث المستقبل أو بالأحرى عواقبها مما سبَّب له اضطرابا نفسيا ورعبا لا يمكنه التخلص منه والذي كما قال سيؤدي بحياته عاجلا أم آجلا مما جعل الراوي يقول أنّ صديقه أصبح عبدا لهذا الرعب حيث قال:

“To an anomalous species of terror, I found him a bounden slave.”

إلا أننا لا نجد هذه الجملة في النص الهدف.

وعبَّر الراوي كذلك عن دهشته عند سماع رودريك يتكلم عن الأعراض الغريبة التي كانت تصاحب مرضه واضطرابه النفسي قائلا:

“Some of these, as he detailed them, interested and bewildered me; although, perhaps, the terms and the general manner of their narration had their weight.”

ونلاحظ مرة أخرى أنه لا وجود لهذه الجملة كذلك في النسخة العربية.

وفيما يخص الجمل التي اعتمدت المترجمة على التصرف من أجل نقلها نجد:

وصف الراوي لأعراض مرض رودريك:

“He suffered much from a morbid acuteness of the senses;”

ويعني ذلك أن حواس رودريك أصبحت تتسم بحدة مرضية.

لكن تم نقلها كتالي:

"وكان جسده شديد الحساسية"

مع أن هذه الجملة لا تعكس الغرابة التي تحملها الجملة الأصلية.

وقال:

“the most insipid food was alone endurable.”

" والأطعمة الرطبة الرخوة فقط هي التي تناسبه."

تعنى صفة ”insipid“ "ما لا طعم له" لكن نرى هنا أن المترجمة اعتمدت على التصرف دون سبب إذ كان بإمكانها الإبقاء على نفس الصفة و نفس المعنى.

وأضاف في نفس الصدد:

“he could wear only garments of certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.”

التي تمَّ نقلها كالتالي:

"... وكان جسده شديد الحساسية إلى درجة أن الملابس الناعمة فقط هي التي يمكن أن تلمس جلده... كذلك الضوء الخافت فقط هو الذي يمكن أن يضيء بدون أن يؤذي عينه وأنه لا يستطيع تحمل رائحة أي زهرة، كما أنه يمتلئ رعبا من كل الأصوات ما عدا النغمات الموسيقية الناعمة التي تعزف على الآلات الوترية كان يزعجه أيضا خوف غريب."

نلاحظ عند قراءة النسختين أن الجملة الأصلية توحي بالرعب أكثر من الجملة في اللغة الهدف وذلك لأن إدغار آلان بو استخدم عبارات دقة وأكثر إيحائية بالرعب.

وأخيرا نرى تمّ إضافة جملة غير موجودة في النص الأصلي:

"وأخذ يتحدث ويقص على أيضا بعض شكوكه التي تدور حول منزله والتي تصيبه بالهلع.. ولكنّه لم يستطع أن يصفها إلا بقوله أنّ الأشكال المضيئة على الجدران والأبراج الصغيرة والمستنقعات قد تركت أثرا على نفسيته."

5-1-7 النموذج السابع:

يتحدث رودريك عما سيترتب من أحداث عقب وفاة أخته مادلين.

“Her decease,” he said, with a bitterness which I can never forget, “would leave him (him the
hopeless and the frail) the last of the ancient race of the Ushers.” While he spoke, the lady Madeline (for so was she called) passed through a remote portion of the apartment, and, without having noticed my presence, disappeared. I regarded her with an utter astonishment not unmingled with dread; and yet I found it

impossible to account for such feelings. A sensation of stupor oppressed me as my eyes followed her retreating steps. When a door, at length, closed
upon her, my glance sought instinctively and eagerly the countenance of the brother; but he had buried his face in his hands, and I could only perceive that a far more than ordinary wanness had overspread the emaciated fingers through which trickled many passionate tears. (Poe,1839,p.10/11)

" وفاتها، قال بمرارة " يمكن أن تجعلني آخر سلالة عائلة آشر".. وبينما كان يتكلم، دخلت مادلين من خلال أحد الأبواب في نهاية الحجرة، ثم اختفت خلال باب آخر بدون أن تلاحظ وجودي.. أخذت أحملق فيها بدهشة وخوف وعندما استدرت لأخيها رأيته وقد دفن وجهه بين يديه ودموعه الحارة تنساب خلال أصابعه النحيلة." (فريد،1986،ص.81)

في هذا النموذج قرَّرت المترجمة أن تُلَخِّص الجمل الموجودة في الجزء الأول من الفقرة وأن تحذف الجملة التالية:

“I found it impossible to account for such feelings. A sensation of stupor oppressed me as my eyes followed her retreating steps. When a door, at length, closed upon her,”

هنا يصف الراوي شعوره عند رؤية مادلين آشر، حيث كان مذهولا ومندهشا لأنها مرَّت مثل الشبح دون أن تلاحظ وجودهما.

وقامت كذلك بالتصرف عند ترجمة الجملة الأخيرة من هذه الفقرة حيث قال الكاتب:

“…my glance sought instinctively and eagerly the countenance of the brother; but he had buried his face in his hands, and I could only perceive that a far more than ordinary wanness had overspread the emaciated fingers through which trickled many passionate tears.”

لكن تمت ترجمة هذه الأخيرة كالتالي:

"وعندما اسْتَدَرْتُ لأخيها رأيته وقد دفن وجهه بين يديه ودموعه الحارة تنساب خلال أصابعه النحيلة."

في الجملة الأصلية شرح الراوي أنه استدار بشكل عفوي للتمعن في رودريك وأنه استطاع أن يلمح بالإضافة إلى عجزه وضعفه أنه غطى عينيه بأصابعه النحيلة التي انسابت من خلالها دموعه الحارة.

نرى أن الجملة الأصلية أكثر تفصيلا من الجملة المترجمة حيث تم نقلها بشكل ملخص تماما مثل باقي الفقرة.

5-1-8 النموذج الثامن:

أدرك الراوي أن ليس هناك أية جدوى من محاولة مواساة رودريك.

“And thus, as a closer and still closer intimacy admitted me more unreservedly into the recesses of his spirit, the more bitterly did I perceive the futility of all attempt at cheering a mind from which darkness, as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe in one unceasing radiation of gloom.”(Poe,1839,p.11)

في هذه الفقرة يتحدث الراوي الذي أصبح الآن يدرك أنه لا يمكنه ادخال البهجة إلى قلب رودريك عن الظلام والكآبة التي تغمر روح صديقه والتي كانت تنعكس على جسده إلا أنه لا وجود لها في النسخة العربية رغم أهمية ما تحمله من رمزية قوطية.

5-1-9 النموذج التاسع:

أفصح رودريك عن رغبته في الاحتفاظ بجثة أخته خوفا من فضول الأطباء إزاء مرضها الغريب.

".. he stated his intention of preserving her corpse for a fortnight (previously to its final interment), in one of the numerous vaults within the main walls of the building. The worldly reason, however, assigned for this singular proceeding, was one which I did not feel at liberty
to dispute. The brother had been led to his resolution (so he told me) by consideration of the unusual character of the malady of the deceased, of certain obtrusive and eager inquiries on the part of her medical men, and of the remote and exposed situation of the burial-ground of the family." (Poe,1839,p.16/17)

" لقد قررت أن أحفظ جسدها لمدة أسبوعين قبل الدفن لقد كان الأطباء شديدي الفضول من ناحية مرضها الغريب.. وقد يرغب بعضهم في إجراء المزيد من الاختبارات والفحوص. لذا فإنني أخشى انهم قد يتمكنوا من الوصول إلى جسدها إذا وضعناها في قبرها الآن ولكن إذا انتظرنا قليلا، فلم يعرفوا حتى وأين سنقوم بدفنها." (فريد،1986،ص.89)

من أهم ميزات الأدب القوطي استخدام ضمير المتكلم ونلاحظ عند قراءة النسخة الأصلية أن الكاتب اعتمد على ذلك لأنه يجعل القارئ يعيش أحداث القصة كأنه إحدى الشخصيات إلا ان المترجمة استخدمت صيغة المبني للمجهول وهذا لا يعد قرارا صائبا.

بالإضافة إلى ذلك قامت بحذف جملتين تتمثلان في:

“in one of the numerous vaults within the main walls of the building. The worldly reason, however, assigned for this singular proceeding, was one which I did not feel at liberty to dispute.”

حيث شرح رودريك للراوي أنه كان يود الاحتفاظ بجثة أخته في أحد السراديب العديدة التي يحتوي عليها البيت ولم يكن للراوي خيارا آخر سوي قبول هذا الطلب الفريد والغريب.

وَ:

“…and of the remote and exposed situation of the burial-ground of the family.”

وقد أضاف سببا آخر لعدم دفنها مباشرة بعد وفاتها وتمثل هذا في بعد المقبرة العائلية عن بيته مما يُصَعِّب عليه حراسة قبر أخته.

لكن المترجمة قامت بإضافة الجملة التالية:

"لذا فإنني أخشى انهم قد يتمكنوا من الوصول إلى جسدها إذا وضعناها في قبرها الآن ولكن إذا انتظرنا قليلا، فلم يعرفوا حتى وأين سنقوم بدفنها."

مع أنها غير ضرورية كونه بإمكان القارئ فهم هذه الفكرة بطريقة ضمنية.

5-1-10النموذج العاشر:

يصف الراوي حالة رودريك النفسية المتدهورة بعد دفن شقيقته مادلين.

“And now, some days of bitter grief having elapsed, an observable change came over the features of the mental disorder of my friend. His ordinary manner had vanished. His ordinary occupations were neglected or forgotten. He roamed from chamber to chamber with hurried, unequal, and objectless step. The pallor of his

countenance had assumed, if possible, a more ghastly hue—but the luminousness of his eye had utterly gone out. The once occasional huskiness of his tone was heard no more; and a tremulous quaver, as if of extreme terror, habitually characterized his utterance. There were times, indeed, when I thought his unceasingly agitated mind was laboring with some oppressive secret, to divulge which he struggled for the necessary courage. At times, again, I was obliged to resolve all into the mere inexplicable vagaries of madness, for I beheld him gazing upon vacancy for long hours, in an attitude of the profoundest attention, as if listening to some imaginary sound. It was no wonder that his condition terrified—that it infected me. I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions."(Poe,1839,p.18)

" وبعد أيام حدث تغيير على صديقي الحزين، فلم يعد يعزف على قيتارته أو يرسم أو حتى يقرأ، ولكنه بدلا من ذلك أخذ يتجول بصفة مستمرة من حجرة إلى حجرة، في خطوات منتظمة متعجلة ولكن بلا هدف، وأصبح وجهه أكثر شحوبا كالأشباح، بينما عيناه كانتا كئيبتين بعد أن كانتا من قبل لامعتين. وكان يتحدث في رعشة عصبية كانت تبدو كأنها نتيجة رعب خفي مجهول.. كنت في بعض الأحيان أعتقد أنه يقاوم شجاعته في أن يُفضى إليّ بسر رهيب، ولكن كانت هذه اللحظة تمر سريعا، وفي أحيان أخرى كنت أزداد اقتناعا أنه قد أصيب بالجنون فقد كان يحملق في الفضاء لساعات طويلة، وكان يبدو وكأنه يستمع إلى بعض الأصوات الوهمية." (فريد،1986، ص.95/93)

فيما يخص هذا النموذج، نلاحظ كذلك أنه تم حذف بعض الجمل المتمثلة فيما يلي:

“…observable change came over the features of the mental disorder of my friend.”

وَ:

“The once occasional huskiness of his tone was heard no more;”

وَ:

“I thought his unceasingly agitated mind was laboring with some oppressive secret.”

وأخيراَ:

“It was no wonder that his condition terrified—that it infected me. I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions.”

في الجملة الأولى تحدث الراوي عن الاضطراب العقلي الذي كان يعاني منه رودريك آشر، والذي يُمثل جزء لا يتجزأ من هذه القصة ومن الرّمزية القوطية بصفة عامة وربما يُمْكن للقارئ أن يفهم أن رودريك مضطرب من تلقاء نفسه ولكن كان من المستحسن نقل هذه الجملة بصفة حرفية.

ونرى كذلك أن الراوي قال أنّ صوته الخشن اختفى ليحل محله صوت يتميز برعشة إلا أن المترجمة لم تقم بنفس المقارنة واكتفت بقولها أنّه كان يتحدث في رعشة عصبية.

أما فيما يخص الجملة الثالثة فقد ذكر الراوي أن حالته النفسية كانت في تدهور مستمر إلا أن أنه هذه الفكرة تم التخلي عنها في النسخة العربية.

وأخيرا نرى أن الجملة الأخيرة من الفقرة التي اعترف فيها الراوي أن حالة رودريك ابتدأت في التأثير على نفسيته وأنّ "الخرافات" التي كانت ترعب رودريك أصبحت ترعبه كذلك تم حذفها كليا مع أنها مهمة جدا نظرا لكونها تضفي من شعور الرعب الذي يُميِّز هذه القصة.

وفيما يخص التصرف نجد الجملتين التاليتين:

“And now, some days of bitter grief having elapsed”

“The pallor of his countenance had assumed, if possible, a more ghastly hue”

بالنسبة للجملة الأولى، قال الراوي أن الأيام التي مرت بعد دفن مادلين تميزت بحزن وتعاسة جارفة إلا أن المترجمة اكتفت بقولها "وبعد أيام" وبالتأكيد كان من المستحسن الحفاظ على النسخة الأصلية.

أما فيما يخص الجملة الثانية، شبّهت هذه الأخيرة رودريك بالشبح بسبب شحوب وجهه قائلة:"وأصبح وجهه أكثر شحوبا كالأشباح" مع أن الراوي قال أن شحوب وجهه كان يسبب الرعب و الهلع و نظرا لكون الأشباح رمزا أساسيا في أي قصة قوطية يمكن أن نقول أن ترجمة هذه الجملة موفقة.

5-1-11النموذج الحادي عشر:

يصف الراوي شعوره بالرعب والفزع وهو في غرفته في ليلة عاصفة، بعد أسبوع من دفن اللايدي مادلين.

“It was, especially, upon retiring to bed late in the night of the seventh or eighth day after the placing of the lady Madeline within the donjon, that I experienced the full power of such feelings. Sleep came not near my couch— while the hours waned and waned away. I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me. I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room—of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed. But my efforts were fruitless. An irrepressible tremor gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm. Shaking this off with a gasp and a struggle, I uplifted myself upon the pillows, and, peering earnestly within the intense darkness of the chamber, hearkened—I know not why, except that an instinctive spirit prompted me—to certain low and indefinite sounds which came, through the pauses of the storm, at long intervals, I knew not whence. Overpowered by an intense sentiment of horror,
unaccountable yet unendurable, I threw on my clothes with haste (for I felt that I should sleep no more during the night), and endeavored to arouse myself from the pitiable condition into which I had fallen, by pacing rapidly to and fro through the apartment. ” (Poe,1839,p.19)

" أصابتني حالة من الرعب تركت أثرها بعد ذلك، فقد شعرت انني قد وقعت تحت تأثير هذا الفزع غير المعلوم، وإذا بالشكوك التي أثرت فيه قد بدأت تترك أثرها في أعماقي، أخذ هذا الشعور ينمو تدريجيا في داخلي حتى وصل إلى مداه بعد حوالي أسبوع من قيامنا بدفن الليدي مادلين في الزنزانة. وفي إحدى الليالي العاصفة لم أستطع النوم فظللت ممددا متيقضا بينما تمر الساعات المظلمة، وحاولت أن أستخدم عقلي للتخلص من التوتر الذي اجتاحني..

حاولت أن أقنع نفسي أن سبب هذا الشعور الطاغي الذي يسيطر على مشاعري لا بد وأن يكون منظر الأثاث الكئيب داخل حجرتي بالإضافة إلى الستائر القاتمة. ولكن الهلع لم يتركني، بل بالعكس يبدو أنه قد تمكن مني أكثر وأكثر.. حاولت مرة أخرى أن أخلص نفسي من هذا الشعور الثقيل، فجلست في الفراش وأخذت أنصت إلى أصوات الليل، وإذا بي أسمع من خلال العاصفة أصواتا خافتة غريبة واهنة، أخذت تتلاشى ولكن لتعود مرة أخرى بعد بضع دقائق، وإذا بشعور قوي من الرعب يسيطر علي وشعرت أنني لم أتمكن من النوم في هذه الليلة فقمت وارتديت ثيابي بسرعة وأخذت أحاول أن أتخلص من هذا الشعور المخيف بالتجول في الغرفة، وما أن قمت بعدة خطوات على هذا النحو حتى سمعت خطوات أخرى في الممر." (فريد،1986، ص.97/95)

نلاحظ أن النموذج في اللغة الأصلية يتضمن وصف ليلة عاصفة مرعبة يتواجد فيها الراوي في غرفته وهو غير قادر على النوم بسبب الفزع الذي انتابه، قام الكاتب بوصف الرموز القوطية المتمثلة في الليلة العاصفة وأثاث الغرفة بشكل مفصل، إذ وصف مثلا كيف أثار أثاث الغرفة خوف الراوي قائلا:

“I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room—of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed. But my efforts were fruitless.”

لكن المترجمة قامت بتلخيص هذه الجملة جاعلة إياها تفقد أثرها في نفسية القارئ إذ قالت:

"حاولت أن أقنع نفسي أن سبب هذا الشعور الطاغي الذي يسيطر على مشاعري لا بد وأن يكون منظر الأثاث الكئيب داخل حجرتي بالإضافة إلى الستائر القاتمة."

حيث نرى أن الكاتب تكلَّم عن العاصفة وظلام الغرفة والستائر القاتمة التي كانت تتأرجح بفعل الرياح من حائط إلى آخر وهذا الوصف يساعد القارئ على تصور هذا المشهد المروع.

وشرح الراوي كذلك أنه شعر برعشة غمرت جسده وبِكَيَان ذو روح شريرة جعله يشعر بضيق في التنفس إذ قال:

“An irrepressible tremor gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm.”

إلا أن المترجمة نقلت ما سبق قائلة:

"ولكن الهلع لم يتركني، بل بالعكس يبدو أنه قد تمكن مني أكثر وأكثر.. حاولت مرة أخرى أن أخلص نفسي من هذا الشعور الثقيل."

نلاحظ عند قراءة هذا النموذج باللغة العربية أنه هو الآخر يختلف عن الجملة الأصلية إذ يفتقد إلى بعض العناصر الذي تضفي من عامل الرعب في الجملة.

والأمر سيان فيما يخص هذه الجملة:

“I uplifted myself upon the pillows, and, peering earnestly within the intense darkness of the chamber, hearkened—I know not why, except that an instinctive spirit prompted me—to certain low and indefinite sounds which came, through the pauses of the storm, , at long intervals, I knew not whence.”

التي نقلتها المترجمة كالتالي:

"فجلست في الفراش وأخذت أنصت إلى أصوات الليل، وإذا بي أسمع من خلال العاصفة أصواتا خافتة غريبة واهنة، أخذت تتلاشى ولكن لتعود مرة أخرى بعد بضع دقائق،"

ومرة ثانية، نرى أنه تم حذف جزء من الجملة التي قال فيه أنه كان يحدق في الأركان المظلمة من الغرفة وأن روحا غريزية دفعته إلى سماع أصوات غريبة لم يكن يعلم من أين كانت تأتي.

5-1-12النموذج الثاني عشر:

رودريك آشر يطرق على باب الراوي بعد سماعه لنفس الأصوات الخافتة والمرعبة الآتية من القبو.

“In an instant afterward he rapped, with a gentle touch, at my door, and entered, bearing a lamp. His countenance was, as usual, cadaverously wan—but, moreover, there was a species of mad hilarity in his eyes—an evidently restrained *hysteria* in his whole demeanor. His air appalled me—but any thing was preferable to the solitude which I had so long endured, and I even welcomed his presence as a relief. “And you have not seen it?” he said abruptly, after having stared about him for some moments in silence—“you have not then seen it?—but, stay! you shall.” Thus speaking, and having carefully shaded his lamp, he hurried to one of the casements, and threw it freely open to the storm. The impetuous fury of the entering gust nearly lifted us

from our feet. It was, indeed, a tempestuous yet sternly beautiful night and one wildly singular in its terror and its beauty. A whirlwind had apparently collected its force in our vicinity; for there were frequent and violent alterations in the

direction of the wind; and the exceeding density of the clouds (which hung so low as to press upon the turrets of the house) did not prevent our perceiving the life-like velocity with which they flew careering from all points against each other, without passing away into the distance. I say that even their exceeding density did not prevent our perceiving this— yet we had no glimpse of the moon or stars, nor was there any flashing forth of the lightning. But the under surfaces of the huge masses of agitated vapor, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion." (Poe,1839, p.19/20)

"وفي لحظة كان آشر يطرق على بابي، ثم أخذ يحملق في أنحاء الغرفة في صمت لعدة دقائق ثم قال "ألم تراها؟ "لم تتمكن؟ أليس كذلك و لكنك ستراها قال ذلك و هو يسرع إلى النافذة ثم يقوم بفتحها للعاصفة، دخلت هبة عنيفة من الرياح قامت برفعنا تقريبا من على أقدامنا، لقد كانت ليلة عاصفة و لكنها جميلة و غريبة..كانت السحب الكثيفة تحيط بالأبراج عند سطح المنزل، و كانت الرياح تهب في لفحات عنيفة، تتوقف بين الحين و الحين. وكانت السحب تتدافع ثم تتجمع معا لتعود فتدفع بعضها بعيدا عن أعيننا.. كانت السحب المتحركة وجذوع الأشجار وكل ما في المنزل يبدو وكأنه يسبح في بريق مخيف، مع أن القمر لم يكن مضيئا، ولا كانت النجوم تبرق، ولم يكن هناك أي أثر لضوء ما.." (فريد،1986،ص.99/97)

ما يمكن ذكره عند قراءة هذا النموذج وترجمته الملخصة التي تتميز بلغتها المبسطة والأقل شعرية مقارنة مع النص الأصلي هو أنه تم حذف جملتين تتمثلان في:

“His countenance was, as usual, cadaverously wan—but, moreover, there was a species of mad hilarity in his eyes—an evidently restrained *hysteria* in his whole demeanor. His air appalled me—but anything was preferable to the solitude which I had so long endured, and I even welcomed his presence as a relief.”

يصف الراوي هنا حالة رودريك التي لم تكف عن التدهور فهو كان لا يزال شديد الشحوب ومثيرا للاشمئزاز وعلاوة عن ذلك كانت تظهر في عينيه لمعة جنونية توحي بالهستيريا، لكن بالرغم من ذلك رحَّب الراوي بوجوده فذلك مَدَّهُ بنوع من الراحة النفسية.

وَ:

“ But the under surfaces of the huge masses of agitated vapor, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion. ”

في هذه الجملة شرح الراوي أنه بالرغم من أن القمر لم يكن مضيئا وأن النجوم لم تكن تسطع وأن البيت كام مُحاطا بالسحب الكثيفة إلا أن كل الأشياء المحيطة به كانت تلمع ويمكن رؤيتها بوضوح.

تمثل حالة رودريك النفسية التي تعكس حالة البيت بالإضافة إلى الظواهر الخارقة للعادة مثل هبوب الرياح العنيف والعاصفة الهائجة التي حلَّت تلك اللية أهم الرموز القوطية المستخدمة في هذه القصة إذ أنها تساهم في إضفاء عامل الرعب ورسم صورة مخيفة ومأساوية في نفس الوقت تجعل القارئ يشعر بالكآبة والخوف ومنه يعتبر قرار الاستغناء عن هذه الجملتين غير سديد.

5-1-13 النموذج الثالث عشر:

يصف هذا النموذج لحظة اكتشاف رودريك والراوي أن الأصوات التي كانت تأتي من القبو ما كانت إلا صوت مادلين التي تم وأدها حية بالخطأ.

"We have put her living in the tomb! Said I not that my senses were acute? I *now* tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them—many, many days ago—yet I dared not—*I dared not speak!* And now—to-night— Ethelred—ha! Ha! —the breaking of the hermit's door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield— say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault! Oh! Whither shall I fly? Will she not be here anon? Is she not hurrying to upbraid me for my haste? Have I not heard her footstep on the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? Madman!"—here he sprang furiously to his feet, and shrieked out his syllables, as if in the effort he were giving up his soul—"*Madman! I tell you that she now stands without the door !*" (Poe,1839,p.24)

"لقد وضعناها في القبر حية، قلت لك أنني أصبحت شديد الحساسية بسبب المرض، منذ عدة أيام مضت سمعت حركاتها الضعيفة الأولى داخل التابوت و لكني لم أجرؤ على الكلام، و الآن هذه الليلة..اثيلريد و كسر باب الناسك.. و صرخة التنين عند الموت.. ثم صليل الدرع النحاسي و هو يقع.. كل هذه الأصوات كانت في حقيقتها هي تكسير غطاء التابوت ثم صرير الباب الحديد لزنزاناتها، ثم نضالها لتخرج من القبو النحاسي..آه.. إلى أين يمكنني الفرار..أنها ستكون هنا حالا لتعاقبني على قيامي بدفنها و هي مازالت حية.. وأنا الآن أكاد أسمع خطواتها على السلم، وحتى الآن أسمع دقات قلبها الرهيبة.

""ثم قفز في هذه اللحظة على قدميه تأثرا وهو يصرخ "مجنون، مجنون.. أقول لك أنها الآن تقف خارج هذا الباب."(فريد،1986، ص.107)

فيما يخص هذا المثال، نلاحظ أن المترجمة قامت بترجمته بصفة حرفية إلا فيما يخص جزء من الجملة الأخيرة الذي وصف فيه الراوي رودريك وهو يصرخ كأنه كان بصدد التخلي عن روحه:

“and shrieked out his syllables, as if in the effort he were giving up his soul.”

الذي تم حذفه دون سبب وجيه.

5-1-14النموذج الرابع عشر:

يصف الراوي بيت آشر عند وصوله أمامه.

“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,1839,p.03)

"في يوم مظلم من أيام الخريف، كنت مسافرا على ظهر جواد خلال الطريق قفر مترامي الأطراف.. وعندما حل الظلام كنت قد وصلت إلى مشارف منزل عائلة آشر." (فريد،1986، ص71)

مع أن الكاتب وصف الجو بطريقة مفصلة جدا في النسخة الإنجليزية إذ قال: “a dull , dark and soundless day ….when the clouds hung oppressively low in the heavens” مما

يجعل القارئ يلج في عالم الرعب، إلا أن المترجمة استخدمت صفة واحدة فقط في النسخة العربية "مظلم" بالإضافة إلى حذفها للعبارة التي تشير أن الراوي كان بمفرده، ووفقا لمقومات الأدب القوطي لا يمكن أن يكون لهذه الترجمة نفس أثر الجملة الأصلية لأن الوصف التي تتضمنه يسمح للقارئ تخيل المشهد المصور فيها وتجعله كذلك يشعر أنه أحد شخصيات القصة الأصلية.

وعلاوة على ذلك، اختارت ألا تُوظف استعارة من أجل نقل العبارة التالية: " as the shades of the evening drew on" إذ أنها ترجمتها قائلة: "عندما حل الظلام" وقررت كذلك أن تستغني على عبارة "view of the melancholy" التي كان يمكن ترجمتها بـ: " المنظر الكئيب" مما ينقص من أثر الرعب بالنسبة لقارئ اللغة العربية.

5-1-15 النموذج الخامس عشر:

يتحدث الراوي في هذا النموذج عن السبب الذي جعله يأتي إلى البلدة الكئيبة التي يقطنها آل آشر.

"Nevertheless, in this mansion of gloom I now proposed to myself a sojourn of some weeks. Its proprietor, Roderick Usher, had been one of my boon companions in boyhood; but many years had elapsed since our last meeting. A letter, however, had lately reached me in a distant part of the country—a letter from him—which, in its wildly importunate nature, had admitted of no other than a personal reply. The MS. gave evidence of nervous agitation. The writer spoke of acute bodily illness—of a mental disorder which oppressed him". (Poe,1839, p.04)

"كان منزل رودريك آشر الذي كان صديق طفولتي.. ولقد مرت عدة سنوات عديدة منذ رأى كل منا الآخر. فقد كنت أعيش في ذلك الوقت في منطقة منعزلة من البلدة لذلك فقد كتب لي أخيرا خطابا مستفيضا يحدثني فيه عن مرضه الخطير وعن الاضطراب العصبي الذي أصابه."

(فريد،1986،ص.71)

قامت المترجمة بحذف الجملة الأولى من هذه الفقرة "Nevertheless, in this mansion of gloom I now proposed to myself a sojourn of some weeks" مع أنه لا يوجد أي سبب للقيام بذلك. والأمر سيان بالنسبة للجملتين التاليتين:

"The MS. Gave evidence of nervous agitation". و "had admitted of no other than a personal reply"

وبعد قراءة هاتين الجملتين يمكننا أن نلاحظ أن النسخة العربية ما هي إلا ملخص للجملة الأصلية وأن هذا الملخص تمت صياغته بطريقة مبسطة ويمكن أن نرى كذلك أنه يخلو من المقومات القوطية التي كانت يمكن أن تظفي أثرا أكبر في نفسية القارئ.

5-1-16 النموذج السادس عشر:

رودريك يشارك صديقه شكوكه حول البيت التي تسبب في مرضه وهلعه.

"I learned, moreover, at intervals, and through broken and equivocal hints, another singular feature of his mental condition. He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and

whence, for many years, he had never ventured forth—in regard to an influence whose supposititious force was conveyed in terms too shadowy here to be re-stated—an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit—an effect which the *physique* of the gray walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at length, brought about upon the *morale* of his existence. He admitted, however, although with hesitation, that much of the peculiar gloom which thus afflicted him could be traced to a more natural and far more palpable origin—to the severe and long-continued illness—indeed to the evidently approaching dissolution—of a tenderly beloved sister, his sole companion for long years, his last and only relative on earth." (Poe,1839, p.10)

" وأخذ يتحدث ويقص على أيضا بعض شكوكه التي تدور حول منزله والتي تصيبه بالهلع.. ولكنه لم يستطع أن يصفها إلا بقوله أنّ الأشكال المضيئة على الجدران والأبراج الصغيرة والمستنقعات قد تركت أثرا على نفسيته. ومع ذلك ولأسباب غير مفهومة، لم يكن باستطاعته أن يدفع نفسه لترك منزل أجداده لسنوات عديدة.. ثم استطرد في شرح كيف أن بهجة روحه قد انطفأت بسبب المرض الشديد غير القابل للعلاج وهو نفس المرض الذي أصاب شقيقته الحبيبة مادلين، لقد كانت رفيقه الوحيد، كما كانت القريب الوحيد والأخير له على وجه الأرض." (فريد،1986، ص.81)

بعد قراءة الفقرة الأصلية وترجمتها يمكن أن نلاحظ أن النسخة العربية تمت كتابتها بلغة مبسطة مقارنة مع النسخة الأصلية وبالإضافة إلى ذلك تم حذف الكثير من التفاصيل والعديد من العبارات كما هو عليه الحال بالنسبة للجملة الأولى:

“I learned, moreover, at intervals, and through broken and equivocal hints, another singular feature of his mental condition.”

ونلاحظ ذلك أيضا في الجملة الثانية والجملة الثالثة من الفقرة التي قامت المترجمة باختزالهما جاعلة إياهما جملة واحدة.

وفضلت المترجمة استخدام مصطلحات لا تعتبر مقابلات مباشرة للمصطلحات الموجودة في النص الأصلي حيث اختارت كلمة "شكوك" عوض "خرافات" من أجل ترجمة عبارة “superstitious impressions”

ويمكن رؤية أنها لخصت الجملة الأخيرة من خلال حذف الشطر الأول منها:

“He admitted, however, although with hesitation, that much of the peculiar gloom which thus afflicted him could be traced to a more natural and far more palpable origin— to the severe and long-continued illness”

إذ قالت:" ثم استطرد في شرح كيف أن بهجة روحه قد انطفأت بسبب المرض الشديد غير القابل للعلاج"

يمكن الشعور بالخسارة عند قراءة هذه الترجمة لأنه تم حذف الكثير من التفاصيل التي تعتبر مهمة من أجل تحقيق الوظيفة القوطية ويمكن كذلك الشعور أن الفقرة المترجمة تفتقد إلى الدقة ومنه لا يمكنها أن تحدث نفس الأثر الذي تحدثه الفقرة الأصلية في نفسية القارئ.

5-1-17 النموذج السابع عشر:

يصف الراوي المرض المُحير الذي أصاب مادلين والذي حولها إلى شبه شبح.

“The disease of the lady Madeline had long baffled the skill of her physicians. A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character were the unusual

diagnosis. Hitherto she had steadily borne up against the pressure of her malady, and had not betaken herself finally to bed; but on the closing in of the evening of my arrival at the house, she succumbed (as her brother told me at night with inexpressible agitation) to the prostrating power of the destroyer; and I learned that the glimpse I had obtained of her person would thus probably be the last I should obtain—that the lady, at least while living, would be seen by me no more."(Poe,1839,p.11)

" أخبرني أن مرض مادلين قد حير أطباءها فقد كانت قد فقدت الاهتمام بكل شيء. وبدأت تتحول إلى شبح فهي تظل لفترات طويلة من الوقت جالسة أو تقف ساكتة بدون حركة لساعات طويلة، وفيما بعد في ذلك المساء، أخبرني صديقي بحزن أن مادلين طريحة الفراش من الإجهاد، ومن الضمور والهزال الذي أصابها نتيجة المرض، لذلك فقد كانت اللمحة التي رأيتها فيها غالبا هي آخر ما حصلت عليه منها، على الأقل وهي على قيد الحياة."

(فريد،1986، ص83/81)

فيما يخص هذا النموذج، عوض وصف أعراض الآنسة مادلين اختارت المترجمة أن تختصر مقارنة إياها بالشبح حيث حذفت الجملة التالية:

"although transient affections a partially cataleptical character were the unusual diagnosis. Hitherto she had steadily borne up against the pressure of her malady, and had not betaken herself finally to bed;"

ومنه يمكن الاستنتاج أن المترجمة فضلت الأسلوب المبسط مرة ثانية بالإضافة إلى حذف بعض الأفكار التي عبر عنها الكاتب مثل كون مادلين تعاني من اضطراب متعذر تفسيره بسبب وقع المرض المدمر التي أصبحت فريسته في الجملة التالية:

"inexplicable agitation" caused by the prostrating power of the destroyer"

حيث قالت:" أخبرني صديقي بحزن أن مادلين طريحة الفراش من الإجهاد ".

5-1-18 النموذج الثامن عشر:

يتحدث الراوي في هذا النموذج عن حالة صديقه رودريك النفسية المزرية.

"And thus, as a closer and still closer intimacy admitted me more unreservedly into the recesses of his spirit, the more bitterly did I perceive the futility of all attempt at cheering a mind from which darkness, as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe in one unceasing radiation of gloom." (Poe,1839,p.11)

"وحاولت جاهدا أن أدخل السرور إلى قلب صديقي" (فريد،1986، ص.83)

بالنسبة لهذا النموذج الذي يبين الحالة النفسية والجسدية المزرية التي آل إليها رودريك آشر والذي يوضح أن الظلام تَملَّك روحه وقضى عليها نلاحظ أنه لا وجود له في النسخة العربية بالإضافة إلى ذلك يمكن أن نفهم من النموذج في اللغة الأصلية أن الراوي يظن أن أي محاولة من قبله من أجل إدخال البهجة إلى قلب رودريك ستبوء بالفشل إذ قال:

"The more bitterly did I perceive the futility of all attempt at cheering a mind from which darkness, as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe in one unceasing radiation of gloom"

ولكن المترجمة عبّرت عن العكس قائلة: "وحاولت جاهدا أن أدخل السرور إلى قلب صديقي" ويمكن أن نقول أنّ تغيير المعنى هذا لا يخدُم القصة ولا أثر الرعب في شيء.

5-1-19 النموذج التاسع عشر:

يتحدث رودريك هنا عن الجو الكئيب الذي يعم بيته الحزين والمستنقع الذي حوله والذي يعتقد أنه شَكّل مصير عائلته الحزين عبر الأجيال.

“The belief, however, was connected (as I have previously hinted) with the gray stones of the home of his forefathers. 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. Its evidence—the evidence of the sentience—was to be seen, he said, (and I here started as he spoke), in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls. The result was discoverable, he added, in that silent yet importunate and terrible influence which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made *him* what I now saw him—what he was. Such opinions need no comment, and I will make none.” (Poe: 15 ,16: 1839)

" الدليل يا صديقي العزيز على ما قلت هو أنك شاهدت المستنقع الذي يحيط بالجدران و لكن هناك سحابة من الهواء تتصاعد من هذا المستنقع و تلتف حول المنزل و تطوي الجدران وتضغط عليها، نظرت لأعلى، فقد كانت هذه أول فكرة بالفعل طرأت على بالي عندما اقتربت من هذا المنزل العتيق، و أكمل رودريك: هذه السحابة تتصاعد من المستنقع لتضغط علي،

لذلك فهي تؤثر و تشكل و توجه حياتي تماما كما شكلت مصير عائلتي عبر الأجيال استمعت إلى هذه الكلمات و أنا أرتعد و شعرت بالارتياح عندما انتهى صديقي من هذا الحديث و اتجه مرة أخرى إلى كتبه." (فريد،1986، ص.87/85)

عند قراءة النموذج في اللغة الهدف يتبيّن أنه بالكاد يحمل نفس المعاني الموجودة في اللغة الأصلية إذ أن المترجمة فضلت الاستغناء عن الجزء الأول من الجملة

"The belief, however… in its reduplication in the still waters of the tarn"

والأمر سيان بالنسبة الجزء الثاني الذي لم يتم نقله بأمانة إذ أنه في النسخة الإنجليزية نرى أن الراوي نقل للقارئ شعور رودريك إزاء البيت والمستنقع ولكن في اللغة الهدف نرى أن رودريك كان يخاطب الراوي مباشرة.

وأخيرا، ختم الراوي الجملة الأصلية قائلا:

"Such opinions need no comment, and I will make none."

ومع أن الجملة لا تتطلب إحداث أي تغيير إلا أن المترجمة قررت أن تعديلها قائلة:

" استمعت إلى هذه الكلمات وأنا أرتعد وشعرت بالارتياح عندما انتهى صديقي من هذا الحديث واتجه مرة أخرى إلى كتبه" مع أن الكاتب لم يعبر عن هذا.

5-1-20 النموذج العشرون:

يصف الكاتب في هذا النموذج أحد أهم مقومات قصته المتمثل في عاصفة شديدة العنف.

“You must not—you shall not behold this!” said I, shuddering, to Usher, as I led him, with a gentle violence, from the window to a seat. “These appearances, which bewilder you, are merely electrical phenomena not uncommon—or it may be that they have their ghastly origin in the rank miasma of the tarn. Let us close this casement;— the air is chilling and dangerous to your frame.”(Poe,p.1839,p.20)

""إنك لا يجب...إنك لن تراقب هذا". قلت لآشر وأنا أرتعد، ثم سحبته بعيدا عن النافذة إلى أحد الكراسي ثم قلت "هذه الخيالات الوحشية لا تعدو أن تكون ببساطة بعض الظواهر الكهربائية نتيجة العاصفة.. وسوف أغلق النافذة، الجو شديد البرودة والرطوبة بالنسبة إليك."

(فريد،1986، ص.99)

تعتبر الظواهر الطبيعية المتوحشة من أهم مقومات القصة القوطية بما أن وظيفتها تتمثل في خلق جو الرعب، وفي هذا النموذج يصف القارئ العاصفة التي جرت بينما كان رودريك يُحَدث الراوي عن الأشباح الذي كانت تلاحقه.

في الجزء الأول من الجملة قال الراوي أنه سحب رودريك بطريقة عنيفة من أمام النافذة مستخدما مفردة ”aggressively“إلا أن هذا الوصف غير موجود في اللغة العربية وعندما حاول أن يفهم سبب هلوسة رودريك استنتج أنها قد تكون نتيجة جو المستنقع والرائحة التي تنبعث منه إذ قال:

“ or it may be that they have their ghastly origin in the rank miasma of the tarn”

إلا أنه لا وجود لهذه الفكرة في اللغة الهدف مع أن المستنقع يمثِّل رمزا قوطيا بالغ الأهمية في هذه القصة.

5-1-21 النموذج الواحد والعشرون:

شعور الراوي بالفزع إثر سماعه لصوت غريب آت من أقصى مكان في المنزل.

“At the termination of this sentence I started and, for a moment, paused; for it appeared to me (although I at once concluded that my excited fancy had deceived me)—it appeared to me that, from some very remote portion of the mansion, there came, indistinctly to my ears, what might have been, in its exact similarity of character, the echo (but a stifled and dull one certainly) of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so particularly described.” (Poe,1839, p.21/22)

"وما انتهيت من هذه الجملة حتى انحبس الهواء فجأة في حلقي.. وأطرقت.. فقد خيل إلي وقد يكون مجرد وهم' إنه هناك من أقصى مكان في المنزل، قد أتى صوت يشبه الصوت الذي كنت أشرحه في التو، تصدع و انشقاق في الخشب." (فريد،1986، ص.101)

بينما كان الجو لا يزال عاصفا، حاول الراوي أن يهدئ من روع رودريك وأن ينسيه أمر الأشباح التي كانت تراوده من خلال قراءة قصه له، لكن سرعان ما انتاب هذا الأخير نفس الشعور المرعب عند سماعه لصوت يشبه صوت صراخ السيد ”Lancelot“، إحدى شخصيات القصة ومع أن وصف هذه التفاصيل يساعد على تحقيق أثر الرعب إلا أنه تم

حذف القصة بأكملها من الجملة العربية التي تم تلخيصها والتي ليس لها نفس وقع الجملة الأصلية.

5-1-22 النموذج الثاني والعشرون:

صوت صراخ اللايدي مادلين ينبعث من قبرها المؤقت.

“Here again I paused abruptly, and now with a feeling of wild amazement—for there could be no doubt whatever that, in this instance, I did actually hear (although from what direction it proceeded I found it impossible to say) a low and apparently distant, but harsh, protracted, and most unusual screaming or grating sound—the exact counterpart of what my fancy had already conjured up for the dragon’s unnatural shriek as described by the romancer.”(Poe,1839,p.22/23)

"عند هذه الكلمات جاءت إلى أذني صرخة ضعيفة على البعد، كان صوت صرير أو صراخ يشبه إل حد بعيد أنين التنين الذي كنت أقرأ عنه في تلك اللحظة، ولكن هذه الصرخة لم تكن من وحي خيالي.. فقد سمعتها فعلا.." (فريد،1986، ص.103)

يعترف الراوي هنا أن الخوف بدأ ينتابه وذلك بسبب الأصوات الغريبة التي تعالت في أرجاء البيت لكن مرة أخرى نلاحظ أن المترجمة اختارت الاعتماد على الحذف إذ لا وجود للجملة الأولى في النسخة العربية:

“Here again I paused abruptly, and now with a feeling of wild amazement—for there could be no doubt whatever that, in this instance, I did actually hear (although from what direction it proceeded, I found it impossible to say)”

مع أن هذه الجملة بالغة الأهمية نظرا لكونها تصف الخوف الشديد الذي تملّك نفس الراوي إزاء سماعه للأصوات الغريبة المجهولة المصدر بالإضافة إلى عدم تقبله لفكرة أنها ليست من وحي خيال رودريك فحسب.

وفيما يخص وصف الأصوات الغريبة وصفها الكاتب كالتالي:

"distant, but harsh, protracted, and most unusual screaming or grating sound"

ارتأت المترجمة نقلها مستخدمة الصيغة التالية: " صرخة ضعيفة على البعد، كان صوت صرير أو صراخ" التي يمكن أن نقول أنها بعيدة عن الحرفية بما أن صفة "harsh" يمكن ترجمتها بـ: خشن و "protracted" بـ: مطول أو ممتد و "grating" بـ: مزعج واختارت مفردة صرير التي يمكن ترجمتها بـ: "squeaking" من أجل أن تحل محل هذه الصفات مع أنها لا تحدث نفس الأثر.

وفضلت كذلك استبدال كلمة "shriek" التي يمكن ترجمتها بـ: "صراخ" بأنين بالإضافة إلى استغنائها على صفة "unnatural".

وبالنسبة للجملة الأخيرة التي عبر من خلالها الراوي أن خياله قد تسبب في استحضار صرخة التنين، استكفت المترجمة بنقل الجملة كالتالي: " ولكن هذه الصرخة لم تكن من وحي خيالي.. فقد سمعتها فعلا" مع أن للجملة الأصلية أثرا أكبر.

5-1-23 النموذج الثالث والعشرون:

في هذا المشهد نرى جسد اللايدي مادلين النحيل والمغطى بالدماء وهو يندفع نحو رودريك الذي مات ضحية للرعب الذي انتابه إثر رؤية شقيقته.

"…but then without those doors there *did* stand the lofty and enshrouded figure of the lady Madeline of Usher. There was blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame. For a moment she remained trembling and
reeling to and fro upon the threshold—then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated. " (Poe,1839,p.25)

" ولكن هناك.. عند مدخل الباب.. كان يقف جسد الليدي مادلين آشر في الكفن، كان هناك قطرات من الدماء فوق أثوابها البيضاء وآثار من نضال مرير كان يبدو على كل شبر من جسدها، وقفت ترتعش لبرهة في مدخل الباب ثم في صرخة حزن خافتة، اندفعت نحو شقيقها وألقت بنفسها عليه في عنف، وفي صرخة للمصير المحتوم، قامت بسحبه معها على الأرض.. جثة.. فقد كان رودريك آشر ميتا..ضحية الرعب الذي هو نفسه قد تنبأ به."

(فريد،1986،ص.109)

يقوم الراوي في هذا النموذج بوصف الحدث المرعب الذي شهده عندما خرجت ليدي مادلين من قبرها. استخدم عبارتي "lofty and enshrouded" لوصف جسدها تعني لفظة "enshrouded" أنها كانت ملفوفة في الكفن وهذا ما نجده فعلا في النسخة العربية إلا أننا لا

نجد مقابل للصفة التي تشير إلى أن جسد مادلين كان مرتفعا عن الأرض و كأنها شبح "lofty" وهذا الأمر يقلل من أثر الرعب الذي كان يمكن أن يشعر به قارئ اللغة الهدف.

ثانيا، قال الراوي في النسخة الأصلية أن ثوبها كان مغطى بالدم وأن علامات المقاومة كانت بادية على جسدها النحيل ومن أجل وصف جسدها بدقة استخدم صفة "emaciated" التي يمكن ترجمتها بـ: "هزيل" و "ضعيف" لكنها حذفت في النص الهدف رغم أهميتها.

5-1-24 النموذج الرابع والعشرون:

تصف هذه الفقرة لحظة فرار الراوي من بيت آشر المرعب.

"From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon which now shone vividly through that once barely-discernible fissure of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. 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,1839,p.25)

" وعلى أثر الرعب الداخلي الذي انتابني، اندفعت من هذه الحجرة.. بل من هذا المنزل، وكانت العاصفة لا تزال تزمجر في الخارج عندما وجدت نفسي على الطريق في الخارج..

فجأة.. لمع ضوء غريب عبر الممر أمامي . التفت لأتبين مصدره، ولكني لم أجد خلفي سوى المنزل الضخم وظلاله، وفي اتجاه الضوء الغريب، إذا بي أرى الضوء الأحمر الدموي للقمر عند اكتماله بدرا، كان يلمع من داخل احدى الشقوق في جدار المنزل نفس الشق الذي لاحظته عند وصولي، الشق الذي اتخذ طريقه متعرجا من السقف لينتهي عند الأرض المرحلة الرطبة، وفجأة إذا بهذا الشق يأخذ في الاتساع بسرعة.. وإذا بلفحة قوية من الرياح العاصفة تنقض على المنزل، أخذ عقلي يدور وأنا أرى هذه الجدران التي كانت يوما ما قوية، تتهاوى في ضجيج مشوش، وكأنها أصوات هدير آلاف المحيطات.

وقفت هناك و تجمدت محملقا في رهبة، بينما الجدران تتهاوى متداعية، و إذا بالمستنقع العميق تحت قدمي يطبق في صمت غاضب على بقايا "منزل عائلة آشر"" (فريد،1986،ص.111/109)

في الفقرة الأخيرة من هذه القصة نلاحظ أن الكاتب بالغ في استخدام الصور البيانية حيث أنه وصف سقوط بيت آشر كما لو كان من ورق أي أنه سقط بسرعة و بشكل مفاجئ و على عكس باقي القصة نقلت المترجمة هذه الفقرة بأمانة مع أنها اختارت التخلي عن بعض العبارات مثل "barely-discernible " و "in a zigzag direction" عندما وصفت التشقق الذي امتد من سقف البيت إلى أساسه.

و نرى كذلك أنها استبدلت جملة "the entire orb of the satellite burst at once upon my sight" بجملة مع أنها "وقفت هناك و تجمدت محملقا في رهبة، بينما الجدران تتهاوى متداعية".

5-1-25 النموذج الخامس والعشرون:

الراوي و رودريك يضعان جثة مادلين في قبرها المؤقت في قبو البيت.

"Having deposited our mournful burden upon tressels within this region of horror, we partially turned aside the yet unscrewed lid of the coffin, and looked upon the face of the tenant. A striking similitude between the brother and sister now first arrested my attention; and Usher, divining, perhaps my thoughts, murmured out some few words from which I learned that the deceased and himself had been twins, and that sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them. Our glances, however, rested not long upon the dead—for we could not regard her unawed. The disease which had thus entombed the lady in the maturity of youth, had left, as usual in all maladies of a strictly cataleptical character, the mockery of a faint blush upon the bosom and the face, and that suspiciously lingering smile upon the lip which is so terrible in death. We replaced and screwed down the lid, and, having secured the door of iron, made our way, with toil, into the scarcely less gloomy apartments of the upper portion of the house."(Poe,1839,p.17/18)

" ووضعنا حملنا الحزين على مصطبة خشبية داخل القبو. ولم يكن غطاء التابوت قد تم تثبيته بعد، فقمنا برفعه لنلقي نظرة أخرى على وجه مادلين آشر، ولأول مرة ألاحظ الشبه الواضح بين الأخ وأخته، وربما استمع صديقي إلى أفكاري فقد أخذ يتمتم وقال إنهما كانا توأمين، ثم قال أنّه كان هناك تفاهم غريب يجمع بينهما دائما.. توافق خفي غير واضح أو محسوس لأي

شخص آخر. لكننا لم نتحمل النظر إليها لمدة طويلة، فقد ترك المرض على وجهها مسحة من الحمرة الباهتة، وكانت هناك ابتسامة غامضة تبدو على شفتيها، ابتسامة مرعبة للموت. وقمنا بإعادة غطاء التابوت وتثبيته ثم غادرنا القبو، وأغلقنا الباب الحديدي خلفنا وأخذنا في الصعود إلى الجزء العلوي من المنزل، الذي كان أيضا معتما مثل القبو الذي تركناه في التو." (فريد،1986،ص.93)

قام الكاتب بوصف القبو بطريقة تجعل القارئ يتخيل الجو المرعب الذي يعمه إذ نعته بـ: " region of horror" بما أنه أصبح المكان الذي تم وضع جثة الآنسة مادلين فيه لكن المترجمة قامت بحذف هذه العبارة و استخدمت مفردة "القبو" مما ينقص من أثر الرعب الذي تحمله عبارة النص الأصلي.

بالإضافة إلى ذلك، ذكر الكاتب المرض الذي أودى بحياة مادلين قائلا:

:".. had thus entombed the lady in the maturity of youth, had left, as usual in all maladies of a strictly cataleptical character, the mockery of a faint blush upon the bosom and the face.."

من السهل أن نلاحظ أن هذه الجملة التي وظفها الكاتب من أجل وصف أثر المرض على جسد مادلين قد تم حذفها من النسخة العربية وأنه تم أيضا الاستغناء عن مفردة "bosom" التي تشير إلى منطقة الصدر ربما خشية من كونها غير ملائمة بالنسبة لقراء اللغة الهدف.

5-1-26 النموذج السادس والعشرون:

يصف الرواي لحظة وضع مادلين في قبرها المؤقت.

“At the request of Usher, I personally aided him in the arrangements for the temporary entombment. The body having been encoffined, we two alone bore it to its rest. The vault in which we placed it (and which had been so long unopened that our torches, half smothered in its oppressive atmosphere, gave us little opportunity for investigation) was small, damp, and entirely without means of admission for light; lying, at great depth, immediately beneath that portion of the building in which was my own sleeping apartment.”(Poe,1839,p.17)

" وعندما تم وضع جسد مادلين في التابوت قمت أنا وآشر بحملها بمفردنا إلى قبرها المؤقت..

لقد كان قبوا أو تجويفا بين جدران المنزل الأساسية.. لقد كان صغيرا رطبا وبدون أي إضاءة،

وكان تحت الحجرة التي أقيم فيها مباشرة." (فريد،1986، ص.89)

نرى مرة ثانية أن المترجمة حذفت أجزاء من الفقرة الأصلية منها الجملة الأولى:

“At the request of Usher, I personally aided him in the arrangements for the temporary entombment”

والجملة الثالثة كذلك:

“(and which had been so long unopened that our torches, half smothered in its oppressive atmosphere, gave us little opportunity for investigation) and “without means of admission for light”

تتناول الجملة الثالثة وصف عملية دفن مادلين آشر في سراديب بيت آل آشر المظلمة من

قِبَل أخيها رودريك والراوي الذي وافق أن يساعده.

تمدّ هذه الجملة وصفا كاملا للبيئة المظلمة التي تعمُّ القصة حيث عبر الراوي عن الجو الذي كان كئيبا ومظلما لدرجة أنه لم يستطع أن يرى شيئا مع أنه كان يحمل مشعلا وهذا ما يدفع بنفس القارئ إلى الظلام لكن للأسف لا نجد ذلك في النسخة العربية التي تفتقد إلى عامل الرعب.

5-2 خلاصة:

يتضح عند قراءة تحليل النماذج الستة والعشرين المأخوذة من قصة سقوط بيت آشر أنه تم الاعتماد على استراتيجية الحذف بالدرجة الأولى حيث أنها استُخدِمت من أجل نقل جُلّ النماذج باستثناء الجزئين الأولين من النموذجين (الثالث عشر والرابع والعشرين)، تمّ كذلك اللجوء إلى التصرف ونرى ذلك عند استبدال بعض الصفات الموجودة في النص الأصلي أو إضافة شروح أو محاولة المترجمة تبسيط لغة بو.

5-3 قصة القلب الواشي: نُشرت لأول مرة سنة 1943.

5-3-1 النموذج الأول:

في هذا المثال يحاول الراوي أن يقنع القارئ أنه في كامل قواه العقلية مع أنه يدعي أنه يمكنه سماع أصوات في السماء والجحيم.

“TRUE!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses—not destroyed—not dulled them.
Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily—how calmly I can tell you the whole story.”(Poe,1843,p.03)

"مجنون.. مجنون،هذا هو ما ينادونني به، انني حقا عصبي.. شديد العصبية. و لكن لماذا يقولون أنني مجنون ؟ !

هذه الحمى قد أصابتني العام الماضي. أصابت حواسي بالحدة ولكن لم تدمرها، بالإضافة إلى ذلك أصبحت حاسة السمع عندي من أقوى الحواس، فأنا أسمع أشياء في السماء والأرض بل إنني أسمع أشياء كثيرة في الجحيم، فكيف بالله عليك أكون مجنونا. اسمع وسوف ترى بنفسك كيف أبدو هادئا وأنا أقص عليك القصة بأكملها. (فريد،1986، ص.09)

نلاحظ من خلال مقارنة الترجمة بالنموذج الأصلي أن المترجمة فضلت تقديم لفظة "مجنون" على عصبي التي استهل بها بو الفقرة الأولى لقصته وأنها تجاهلت ضمير المخاطب

واستبدلته بضمير الغائب مع أن بو يرى أن مخاطبة القارئ مهمة لأنه العامل الذي يجعله يشعر أن هناك صلة بينه وبين الراوي. ويتبين أنها ترجمت عبارة "desease" بحمى و أنها حذفت عبارة "not dulled" ،و أضافت عبارة "العام الماضي" مع أنه لا وجود لها في النسخة الأصلية و نرى كذلك أنها استبدلت الماضي بالمضارع. وقامت بإضافة عبارة "بالله عليك" التي لا نجدها في النص الأصلي و في الجملة الأخيرة حذفت فعل "observe" .

نستنتج أن المترجمة اعتمدت على الحذف لكننا نرى أيضا أنها أضافت عبارات كان النص في غنى عنها خاصة أن الأفكار التي تحملها ليست موجودة في النص الأصلي.

مع ذلك نرى أن تقديم صفة "مجنون" كانت فكرة موفقة لأنها تبرز كون الراوي مختل عقليا ولكن تحويل صيغة المخاطب إلى الغائب تُفقد الصلة الموجودة بين الراوي والقارئ الذي وِفْقا لـ: بو يجب أن يكون متورطا في أحداث القصة مثله مثل أي شخصية في القصة.

5-3-2 النموذج الثاني:

في هذا النموذج يقوم الراوي بالكشف عن السبب الذي دفعه إلى قتل الرجل العجوز.

"I think it was his eye! yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture—a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees—very gradually—I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever."(Poe ,1843,p.03)

"أعتقد أنها كانت عينه، كانت عينه هي التي تزعجني، فأنت ترى إحدى عينيه طبيعية ولكن الأخرى تشبه عين النسر، كانت زرقاء باهتة عليها غشاوة. وكلما نظرت هذه العين نحوي،

أشعر بدمي يجري باردا وهكذا.. وبالتدريج. وبعد كثير من التفكير – عقدت العزم.. أنني سأقتل الرجل العجوز. وبالتالي سأتخلص من هذه العين إلى الأبد." (فريد،1986، ص.11)

عند قراءة هذا النموذج باللغة العربية نلاحظ أن المترجمة اختارت أن تُقحم القارئ في القصة معتبرة إياه إحدى الشخصيات من خلال قولها "فأنت ترى"، ولكن نرى أنها فضلت حذف جملة "it was this" التي توضح أن الراوي كان متأكدا من أن إرادته في قتل الراوي كان سببها "عين النسر"، ونرى أيضا أنها أضافت جملة "وبعد كثير من التفكير" مع أن الكاتب لم يعبر عن هذه الفكرة، أما عن باقي الجملة فقد تمت ترجمته بصفة أمينة.

5-3-3 النموذج الثالث:

هنا يحاول الراوي أن يقنع القارئ أنه ليس مختلا وأنه خطط جريمته بعناية فائقة.

"Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen *me*. You should have seen how wisely I proceeded—with what caution— with what foresight." (Poe,1843, p03)

"أنت فعلا تعتقد أنني مجنون، ولكن الرجال المجانين يكونون مشوشي الذهن، ولا يمكنهم تخطيط أي شيء. ولكنك يجب أن تراني، يجب أن ترى كيف أقوم بتحديد ثم تخطيط كل خطوة بحكمة وعناية." (فريد،1986، ص.13)

في هذا النموذج يتبين أن المترجمة قررت حذف عبارة "Now this is the point" التي كان يمكن ترجمتها من خلال استعمال عبارة "الآن" و ارتأت أنه من الأحسن نقل عبارة "Madmen know nothing" من خلال شرحها قائلة " الرجال المجانين يكونون مشوشي

الذهن، و لا يمكنهم تخطيط أي شيء" مع أنه لم يكن هناك داعي لفعل ذلك كون العبارة مفهومة حتى لو تم ترجمتها حرفيا، و نرى كذلك أنها استخدمت المضارع عوض الماضي عند تصريفها للأفعال و هذا الأمر أدى إلى تغيير معنى الجملتين الأخيرتين لهذه الفقرة إذ أنها نقلت الفعل "should have seen" بقولها "يجب أن ترى" عوض "كان يجب أن ترى" و قامت كذلك بحذف "with what foresight" التي يمكن ترجمتها بقولنا " بصيرة" أو "حكمة" لكن ذلك لم يمس بمعنى الجملة.

5-3-4 النموذج الرابع:

في هذا النموذج يشرح الراوي للقارئ كيف ابتدأ يخطط لجريمته.

"It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed. Ha!—would a madman have been so wise as this?" (Poe,1843,p.04)

" لقد استغرقت حوالي ساعة حتى يمكنني أن أدفع رأسي بالكامل في مدخل الباب وفي وضع يسمح لي برؤيته وهو راقد في فراشه...ها... هل يمكن لمجنون أن يكون حريصا إلى هذا الحد." (فريد،1986،ص.13)

هنا نرى أن المترجمة نقلت هذه الجملة بصفة حرفية فهي لم تقم بأي حذف أو إضافة.

5-3-5 النموذج الخامس:

في هذا النموذج يشرح الراوي للقارئ كيف شرع في تنفيذ خطته.

“And this I did for seven long nights—every night just at midnight—but I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye.” (Poe,1843,p.04)

"فعلت ذلك لمدة سبع ليال طويلة، كل ليلة.. وعند منتصف الليل تماما.. و لكني في كل ليلة – كنت أجد العين مغلقة..لذلك كان من المستحيل أن أؤدي عملي لأنه كما ترى. لم يكن الرجل العجوز هو الذي أغضبني ولكن عينه الشريرة هي التي كانت تغضبني." (فريد،1986، ص.15)

على غرار النموذج الثاني نرى هنا أيضا أن المترجمة جعلت الراوي يخاطب القارئ كما لو كان أحد شخصيات القصة من خلال قولها " كما ترى" وحذفت عبارة ”for“ التي تعني "لأَنَّ" دون سبب وجيه ونرى أيضا أنها حافظت على عامل الزمن الذي يُميز هذه القصة إذ أنها لم تقم بحذف أو تغيير أية دلالة عن الزمن.

5-3-6 النموذج السادس:

يعبر الراوي عن النشوة التي شعر بها عندما قام بفزع الرجل العجوز.

“Never before that night had I *felt* the extent of my own powers—of my sagacity. I could scarcely contain my feelings of triumph. To think that there I was, opening the door, little by little, and he not even to dream of my secret deeds or thoughts. I fairly chuckled at the idea; and perhaps he heard me; for he moved on

the bed suddenly, as if startled. Now you may think that I drew back—but no. His room was as black as pitch with the thick darkness (for the shutters were close fastened, through fear of robbers)" (Poe,1843,p.04)

" لم أكن أشعر بمدى قوتي قبل هذه الليلة، مجرد التفكير..إنني هنا أفتح الباب شيئا فشيئا. بينما هو هناك لا يخطر على باله أي شيء عن أفكاري أو تصرفاتي الخفية، فإنني لا أتمالك شعوري بالانتصار و أثارت الفكرة ضحكي، و ربما يكون قد سمعني فقد تحرك في الفراش فجأة، و كأن شيئا قد أفزعه.و الآن قد تظن أنني تراجعت، و لكن لا.. كانت حجرته غارقة في ظلام دامس.. سواد شامل – لأنه كان يحتفظ دائما بالشيش مغلقا خوفا من اللصوص." (فريد،1986،ص.17)

استخدم بو مصطلح "sagacity" الذي يعني "الحصافة أو الحكمة" لوصف شعور الراوي عندما كان يرعب الرجل العجوز، لكن المترجمة فضلت الاستغناء عنه مع أنه كان من الممكن الاحتفاظ به و لو في سبيل تحقيق الأمانة بالإضافة إلى ذلك عبر بو عن الظلام الموجود في غرفة الرجل العجوز بقوله "His room was as black as pitch with the thick darkness" وهذه استعارة توحي بشدة الظلام لكن المترجمة قامت بنقلها من خلال شرحها قائلة "كانت حجرته في ظلام دامس، سواد شامل" لكن هذا لم يغير معنى الجملة أو الأثر الذي يتعين عليها إحداثه في نفسية القارئ.

5-3-7 النموذج السابع:

يصف الراوي في هذا المثال الرعب الذي شعر به الرجل العجوز عندما كان في غرفته.

“He was still sitting up in the bed listening;— just as I have done, night after night, hearkening to the death watches in the wall. Presently I heard a slight groan, and I knew it was the groan of mortal terror. It was not a groan of pain or of grief—oh, no!—it was the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe.” (Poe,1843,p.05)

"كان لا يزال جالسا في الفراش ينصت بإمعان تماما كما كنت أفعل أنا... ليلة بعد أخرى كنت أنصت إلى هذه الخنافس الدقيقة التي تضرب رأسها على الأخشاب فتصدر أصواتا خافتة – هذه الأصوات التي يقال أنّها تتنبأ بالموت.. ما مدى صحة هذه التنبؤات يا ترى؟ في الحال سمعت أنينا ضعيفا. ويمكنني القول أنّه لم يكن أنين ألم أو حزن. آه.. كلا.. إنه كان أنين الرعب القاتل – إنه كان الصوت المكتوم الذي يأتي من داخل أعماق الرجل" (فريد،1986، ص.19)

عند نقل هذه الجملة قامت المترجمة بإضافة الكثير من العبارات غير الموجودة في النص الأصلي والتي لا تضيف أو تنقص من الأفكار الموجودة في طياته، ففي الجملة الأولى تَحَدّث الراوي عن الأصوات التي تصدرها الخنافس على الحائط قائلا: “hearkening to the death watches in the wall” لكن المترجمة اختارت أن تشرح الجملة قائلة: "هذه الخنافس الدقيقة التي تضرب رأسها على الأخشاب فتصدر أصواتا خافتة"، وأضافت أن هذه الأصوات تتنبأ بالموت وأَتْبَعَتْ بالسؤال التالي: ما مدى صحة هذه التنبؤات يا ترى؟ وقامت بتقديم جملة " ويمكنني القول أنه لم يكن أنين ألم أو حزن" علاوة على عبارة "يمكنني القول" و في نهاية الجملة نقلت “low stifled sound that arises from the bottom of the soul when

overcharged with awe” بقولها – "إنه كان الصوت المكتوم الذي يأتي من داخل أعماق الرجل" و منه حذفت عبارة “overcharged with awe” التي يمكن ترجمتها بالمفعمة أو المثقلة بالأسى، ويمكن القول أن هذا الحذف قد يُقلل من شعور القارئ بالخوف والأسى الذي يشعر به العجوز.

5-3-8 النموذج الثامن:

يصف الراوي حالة العجوز وهو يحاول أن يطمئن نفسه رغم الرعب الذي كان يشعر به.

“I knew the sound well. Many a night, just at midnight, when all the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me. I say I knew it well. I knew what the old man felt, and pitied him, although I chuckled at heart. I knew that he had been lying awake ever since the first slight noise, when he had turned in the bed. His fears had been ever since growing upon him. He had been trying to fancy them causeless, but could not. He had been saying to himself—“It is nothing but the wind in the chimney—it is only a mouse crossing the floor,” or “it is merely a cricket which has made a single chirp.” Yes, he has been trying to comfort himself with these suppositions; but he had found all in vain. *All in vain;* because Death, in approaching him, had stalked with his black shadow before him, and enveloped the victim. And it was the mournful influence of the unperceived shadow that caused him to feel—although he neither saw nor heard—to *feel* the presence of my head within the room.” (Poe,1843,p.05)

"إنني أعرف ما كان يحس به الرجل العجوز، كنت أرثى له، وكنت أعلم أنه ظل جالسا هناك مستيقظا منذ اللحظة، الأولى لسماع الصوت. وعندما هب جالسا في الفراش، بدأت مخاوفه

في التزايد منذ تلك اللحظة، ولا بد أنه كان يحاول أن يتصور أنها أصوات بعيدة لكنه لم يستطع، لا بد أنه كان يقول لنفسه "إنها لا تعدو أن تكون أصوات داخل المدخنة " أو "أنها صوت فأر كان يحاول عبور الحجرة." أو "أنه مجرد صرصار يقوم بالتغريد مرة." نعم إنه كان يحاول أن يطمئن نفسه باستعراض مثل هذه الأفكار المريحة، ولكن كان ذلك عبثا، كل ذلك كان سدى، لأن الموت، بشبحه الأسود كان يتقدم أمامه. كان شبح الموت هذا هو السبب في شعور الرجل العجوز بالرعب مع أنه لم ير ولم يسمع، ولكنه شعر بوجود رأس داخل حجرته." (فريد،1986، ص.21)

عند قراءة ترجمة هذا النموذج نلاحظ أن الجزء الأول من النموذج في النص الأصلي المتمثل في: "I knew the sound well. Many a night, just at midnight, when all the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me. I say I knew it well." غير موجود في النسخة العربية مع أنه يُضفي أثر الرعب الذي يُمَيز القصص القوطية بالإضافة إلى عامل الزمن الذي يعتبر من أهم مقومات قصص بو القوطية. كما أنه لم يتم ذكر أن الراوي كان يراقب العجوز وهو يسخر منه، ثمَّ تمَّ حذف عبارة: "although I chuckled at heart," التي يمكن ترجمتها بـ: "مع أن حالته كانت تضحكني" وعند ترجمة الجملة التالية:

"because Death, in approaching him, had stalked with his black shadow before him, and enveloped the victim. And it was the mournful influence of the unperceived shadow that caused him to feel—although he neither saw nor heard—to *feel* the presence of my head within the room."

قامت باستبدال فعل "stalked"بـ: يتقدم أمامه مع أن هذا الفعل يُترجم بـ: ترصد و تمَّ حذف عدد من العبارات مثل: "and enveloped the victim" بالإضافة إلى "the mournful influence of the unperceived shadow"التي يمكن بترجمتها بـ: "ضم ضحيته" و " أثر الشبح المستتر الكئيب" وهذا الحذف جعل الجملة أقل تأثيرا في نفسية القارئ و منه تعتبر ترجمة هذه الجملة غير موفقة.

5-3-9 النموذج التاسع:

يعبر الراوي عن اشمئزازه عند رؤية عين العجوز.

"It was open—wide, wide open—and I grew furious as I gazed upon it. I saw it with perfect distinctness—all a dull blue, with a hideous veil over it that chilled the very marrow in my bones; but I could see nothing else of the old man's face or person: for I had directed the ray as if by instinct, precisely upon the damned spot." (Poe,1843,p.06)

"كانت العين مفتوحة.. مفتوحة على اتساعها. اشتعل غضبي عندما حملقت فيها، لقد رأيتها بالتفصيل، يلفها كلها لون أزرق معتم ويغلفها حجاب بشع! لقد دفعت بالقشعريرة الباردة إلى داخل نخاع عظامي، ولم أستطع أن أتبين أي شيء آخر من وجه الرجل أو جسده لأني كنت موجها شعاع المصباح بالتحديد على عين النسر." (فريد،1986، ص.23)

نقلت المترجمة هذا النموذج بصفة حرفية ما عدا فيما يخص العين التي شبهتها بعين النسر عوض ترجمتها بالبقعة اللعينة.

5-3-10 النموذج العاشر:

يحاول الراوي تبرير الجريمة التي هو بصدد ارتكابها.

“And now have I not told you that what you mistake for madness is but over-acuteness of the senses?—now, I say, there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew *that* sound well too. It was the beating of the old man’s heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage.” (Poe,1843, p.06)

" لقد ذكرت من قبل ما تصوره الناس خطأ أنه الجنون بينما هو في الحقيقة حدة خاصة في حواسي...والآن حاسة السمع عندي كانت في أقصى حدتها، عندما وصل إلى سمعي صوت كئيب خافت وسريع، صوت قد يكون آتيا من ساعة ملفوفة في قطن، إنني أعرف هذا الصوت جيدا إنها دقات قلب الرجل العجوز، هذه الدقات زادت من غضبي تماما كما تزيد دقات الطبول من شجاعة الجندي" (فريد،1986، ص.24)

قامت المترجمة بإضافة جملة غير مذكورة في النص الأصلي إذ اكتفى بو بوصف حدة حواس الراوي إلا أن المترجمة تحدثت أيضا عن حدة حاسة السمع لديه مضيفة: " الآن حاسة السمع عندي كانت في أقصى حدتها"، تعتبر هذه الإضافة غير مهمة ولا تضفي أي قيمة لهذه الجملة حيث أن القارئ يمكنه أن يفهم ذلك ضمنيا كون السمع إحدى الحواس المذكورة في النص الأصلي.

5-3-11 النموذج الحادي عشر:

في هذا النموذج، يصف الراوي هلع العجوز في وسط الصمت الذي كان يعم بيته في منتصف الليل.

“Meantime the hellish tattoo of the heart increased. It grew quicker and quicker, and louder and louder every instant. The old man’s terror *must* have been extreme! It grew louder, I say, louder every moment!—do you mark me well?.” (Poe,1843,p.06)

" في نفس الوقت أخذت الدقات الجهنمية لقلب الرجل تتزايد وفي كل لحظة تصبح أسرع وأسرع. أعلى.. وأعلى.. لا بد أن رعب الرجل العجوز كان هائلا! أصبحت الدقات أعلى.. أقول لك.. أعلى.. كل دقيقة أعلى..." (فريد،1986، ص.24)

نلاحظ عند قراءة الجملة في اللغة الهدف أن المترجمة حذفت السؤال التالي: “ do you mark me well?”. من النص الأصلي ويعتبر هذا الحذف غير مبرر لأن من خلال هذه الجملة يشعر القارئ بقلق وهلع الراوي خاصة أن هذا الأخير يخاطبه مباشرة.

5-3-12النموذج الثاني عشر:

يصف الراوي شعوره بالقلق وتخوفه من سماع الجيران قلب العجوز وهو ينبض بسبب فزعه.

“I have told you that I am nervous: so I am. And now at the dead hour of the night, amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this excited me to uncontrollable terror. Yet, for some minutes longer I refrained and stood still. But the beating grew louder, louder! I thought the heart must burst. And now a new anxiety seized me—the sound would be heard by a neighbor! The old man’s hour had come! With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. He shrieked once—once only. In an instant I dragged him to the

floor, and pulled the heavy bed over him. I then smiled gaily, to find the deed so far done." (Poe,1843, p.06)

" والآن عند حلول ساعة الموت في الليل، وفي وسط الصمت المخيف لهذا المنزل القديم، كان هذا الصوت الغريب يقودني إلى فزع لا يقاوم، لقد قلت مسبقا أنني عصبي، وهكذا أنا.. ومع ذلك فقد مكثت لعدة دقائق أخرى بلا حراك ولكن الدقات أخذت في الارتفاع.. الارتفاع.. أعلى وأعلى.. واعتقدت أن قلب الرجل العجوز سينفجر بالتأكيد والآن اجتاحني رعب جديد، هل سيأخذ هذا الصوت في الارتفاع حتى يسمعه الجيران؟ عندئذ وبدون التأخير دقيقة أخرى، اتخذت قراري لقد حانت ساعة الرجل العجوز وبصرخة مدوية ألقيت بالفانوس بعد جذب كل فتحاته ثم قفزت داخل الغرفة. فصرخ مرة.. مرة واحدة فقط، وفي الحل جذبته إلى الأرض ثم قمت بسحب المرتبة الثقيلة فوقه، عندئذ ابتسمت بسرور، فقد أنجزت العمل! " (فريد،1986:25)

يتّضح عند قراءة هاذين النموذجين أن المترجمة فضلت تأخير جملة "I have told you that I am nervous: so I am." المترجمة بـ: "لقد قلت مسبقا أنني عصبي، وهكذا أنا.." التي يقوم من خلالها الراوي بمخاطبة القارئ وأنها أضافت عبارة "عندئذ وبدون التأخير دقيقة أخرى، اتخذت قراري" التي لم تَرِد في النص الأصلي ولكن استخدامها لم يتسبب في تغيير المعنى.

5-3-13 النموذج الثالث عشر:

يروي الجاني هنا كيف تخلص من العجوز الذي توقفت دقات قلبه.

“But, for many minutes, the heart beat on with a muffled sound. This, however, did not vex me; it would not be heard through the wall. At length it ceased. The old man was dead. I removed the bed and examined the corpse. Yes, he was stone, stone dead. I placed my hand upon the heart and held it there many minutes. There was no pulsation. He was stone dead. His eye would trouble me no more. If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body. The night waned, and I worked hastily, but in silence. First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs..” (Poe,1843,p.06)

" لكن لعدة دقائق استمرت دقات القلب ولكن بصوت مكتوم، ولكني لم أكترث، فإنني أعلم أنها لن تسمع من خلال الحائط وفي النهاية توقف الدق.. لقد مات الرجل العجوز، أزحت المرتبة جانبا وقمت باستطلاع النتيجة – نعم– لقد تحجر – أصبح حجرا ميتا – وضعت يدي على القلب ثم انتظرت لعدة دقائق، لم يكن هناك صوت، إنه بالتأكيد قد أصبح حجرا ميتا، ولن تقلقني عينه مرة أخرى. وإذا كنت لا تزال تعتقد أنني مجنون فإنك لن تستمر في هذا الاعتقاد خصوصا بعد أن أشرح لك الاحتياطات الحكيمة التي قمت بها لإخفاء الجثة." (فريد،1986، ص.27)

لقد احتفظت المترجمة هنا بنفس ترتيب جمل ونقلت معظمها بطريقة حرفية إلا فيما يخص:

“examined the corpse” التي ترجمتها بـ:" قمت باستطلاع النتيجة " التي كان يمكن ترجمتها بـ: قمت بفحص الجثة. بالإضافة إلى ذلك قامت بحذف جملة “The night waned,

and I worked hastily, but in silence. First of all, I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs."

التي شرح فيها الجاني كيف تمكّن من تقطيع جثة العجوز قبل دفنها والتي تعتبر ضرورية من أجل رسم صورة مفزعة ومقززة في ذهن القارئ.

5-3-14 النموذج الرابع عشر:

في هذا النموذج، يشرح الراوي الطريقة التي اتبعها من أجل إخفاء جثة الرجل العجوز.

"I then took up three planks from the flooring of the chamber, and deposited all between the scantlings. I then replaced the boards so cleverly, so cunningly, that no human eye—not even *his*—could have detected any thing wrong. There was nothing to wash out—no stain of any kind—no blood-spot whatever. I had been too wary for that. A tub had caught all—ha! ha!" (Poe,1843 ,p.07)

"لقد انتزعت ثلاثة ألواح من أرضية الغرفة، ثم وضعت الجثة في الفراغ الذي بين الألواح وأرضية المنزل ثم قمت بإعادة الألواح الثلاثة بعناية، بحيث لا يمكن للعين حتى عينه هو أن تلحظ وجود أي خطأ، ثم قمت بإعادة المرتبة على السرير، وأعدت ترتيب السرير حتى يظهر وكأن أحدا لم ينم عليه." (فريد،1986، ص.27)

نلاحظ من خلال قراءة الجملة الثانية أن الكاتب استخدم صفتين من أجل وصف طريقته في اخفاء آثار الجريمة إلا أن المترجمة ارتأت أن استخدام كلمة "بعناية" سيفي بالغرض. ولكنها لم تنقل الجملة التي يقول فيها أنه لم يكن هناك ولا قطرة من الدم توحي أنه قد قام بجريمة:

"There was nothing to wash out—no stain of any kind—no blood-spot whatever. I had been too wary for that. A tub had caught all—ha! ha!"

التي توحي بمنظر مروع حيث شرح أن حوض الحمام ابتلع كل الدم الذي انساب من جثة العجوز واستبدلتها بالجملة التالية التي لا ترد في النص الأصلي: " ثم قمت بإعادة المرتبة على السرير، وأعدت ترتيب السرير حتى يظهر وكأن أحدا لم ينم عليه." التي لا يمكن أن تحدث نفس الأثر المثير للاشمئزاز الذي تقوم عليه هذه القصة وتعتمد عليه من أجل تحقيق الرعب.

5-3-15 النموذج الخامس عشر:

يشرح الراوي كيف كان يحاول أن يشتت انتباه رجال الشرطة لكيلا ينتبهوا لنبضات قلب العجوز.

“Oh God! what *could* I do? I foamed—I raved—I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder—louder—*louder!*(...)Almighty God!—no, no! They heard!—they suspected!—they *knew!*—they were making a *mockery* of my horror!” (Poe,1843,p.08)

"آه يا إلهي.. ماذا أستطيع أن أفعل؟ أخذت أهذي وأرغي وأقسم، ثم التقطت الكرسي الذي كنت أجلس عليه، وأخذت أحركه محدثا أزيزا على ألواح الأرض، ولكن صوت احتكاك الكرسي بأرضية الحجرة تلاشى تماما إلى جانب الصوت الآخر. الذي أخذ في الازدياد باستمرار.. وأصبح أعلى.. وأعلى.. (...) يا إلهي القدير.. لا.. لا.. لقد سمعوا.. بل هم يشكون.. لقد عرفوا.. انهم يقومون بالسخرية من هلعي." (فريد،1986، ص.35)

نقلت المترجمة هذه الجملة بصفة حرفية بدون إضافة أو حذف.

5-4 خلاصة:

يتبين لنا عند تحليل نماذج قصة القلب الواشي مع ترجماتها أن المترجمة اعتمدت على الشروح والإضافات من أجل ترجمة بعض الجمل التي قد لا يفهمها القارئ لو تُرجِمت حرفيا، لكنها تبنّت كذلك استراتيجية الحذف في الكثير من الأحيان. أما عن الترجمة الحرفية فلم نراها إلا في عدد محدود من الجمل.

5-5 برميل من أمونتيلادو: نُشرت لأول مرة سنة 1846.

5-5-1 النموذج الأول:

في هذا النموذج، يخاطب الراوي السجين الذي يشاركه زنزانته ويروي له كيف كان ينوي أن ينتقم من فورتوناتو الذي قد قام بإهانته.

“THE thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged; this was a point definitively settled— but the very definitiveness with which it was resolved, precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong. ” (Poe,1846,p.03)

"آلاف الأضرار التي سببها لي فورتوناتو تحملتها على قدر استطاعتي ولكن عندما أهانني، أقسمت أنني سأنتقم. ولكن لا تتخيل أنني قد وجهت إليه كلمة تهديد واحدة. لا. لقد احتفظت بها لنفسي، فإنني يجب أن أتحين الوقت الذي يمكنني أن أنقض عليه بدون أي مخاطرة. لذلك

فقد كنت أشعر بأنني لن أكون قد انتقمت حقيقة منه، إذا كنت سأعاني من جانبي أي عناء، كذلك كان فإن فورتيوناتو يجب أن يعلم أنني أرد إليه إهانته، وإلا فإنه لن يتمكن من التعرف على طريقتي في الانتقام، وفي نفس الوقت، فلا طريقتي ولا تصرفاتي ستوضح لفورتيوناتو شيئا من نواياي" (فريد،1986، ص.41)

حيث كما سبق ذكره في الفصل السابق من المحتمل أن الشخص الذي يخاطبه الراوي يتمثل في رفيقه في الزنزانة لكننا لا نجد ذلك في الصيغة باللغة العربية. بسبب حذف صيغة المخاطب في الجملة التالية:

“You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat.”

وفي الجملة الثانية شرح الراوي أن فكرة الانتقام نفسها والخطة التي فكّر فيها تفرضان وجود الخطورة وأضاف أنه لا يمكن أن نعتبر انتقامه صحيحا إلا إذا ألحق الضرر بضحيته شخصيا وأن انتقامه لن يكون كاملا لو لم يدرك ضحيته فورتوناتو أنه هو من لقنه درسا. ومن أجل رسم هذه الصورة في ذهن القارئ استخدم الكاتب عبارتين قامت المترجمة بنقلها مضيفة بعض العبارات من أجل جعلها في متناول كل القراء.

5-5-2 النموذج الثاني:

يصف الراوي طريقته في التعامل مع ضحيته فورتوناتو.

“It must be understood that neither by word nor deed had I given Fortunato cause to doubt my good will. I continued, as was my wont, to smile in his face, and he

did not perceive that my smile *now* was at the thought of his immolation." (Poe,1846, p.03)

" وفي نفس الوقت، فلا طريقتي ولا تصرفاتي ستوضح لفورتيوناتو شيئا من نواياي واستأنفت طريقتي المعتادة، أبتسم في وجهه، ولم يستنتج أبدا أن ابتسامتي انما كانت على أثر تذكري للطريقة التي سأنتقم بها منه." (فريد،1986، ص.41)

في هذا النموذج قامت المترجمة باستخدام عبارة " للطريقة التي سأنتقم بها منه." من أجل ترجمة "the thought of his immolation" عوض استخدام مقابل أكثر تأثيرا في نفسية القارئ مثل "فكرة قتله".

5-5-3 النموذج الثالث:

في هذا النموذج يأخذ مونتريسور فورتوناتو إلى السرداب الذي سيلاقي فيه حتفه.

"I passed down a long and winding staircase, requesting him to be cautious as he followed. We came at length to the foot of the descent, and stood together on the damp ground of the catacombs of the Montresors. The gait of my friend was unsteady, and the bells upon his cap jingled as he strode.
"The pipe?" said he.
"It is farther on," said I." (Poe,1846, p.05)

" وبينما نحن نهبط في السلم الحلزوني، أخذت أحذره حتى يراقب خطواته وهو يتبعني، كان يمشي متعثرا، بينما الأجراس المعلقة في قبعته تجلجل مع كل خطوة وبعد أن تقدمنا في صمت خلال ممر طويل مظلم سأل: أين الأمونتيلادو؟ فأجبته: إننا على وشك الوصول" وفي

النهاية وصلنا إلى آخر الممر، ثم وقفنا معا على أرض المخزن الرطبة، الأرض التي تغطي مقابر أجدادي." (فريد،1986، ص.51)

يعتبر الظلام وسراديب الموتى من أهم مقومات القصص القوطية وفي هذا المثال يصف الراوي الممر المؤدي إلى مدفنة أجداده. نلاحظ هنا أن المترجمة قدمت الجملة التالية: "كان يمشي متعثرا، بينما الأجراس المعلقة في قبعته تجلجل مع كل خطوة"

5-5-4 النموذج الرابع:

في هذا النموذج يُقدِّم الراوي زجاجة من النبيذ لضحيته بحُجَّةِ حمايته من الرطوبة في السراديب.

“A draught of this Medoc will defend us from the damps.” Here I knocked off the neck of a bottle which I drew from a long row of its fellows that lay upon the mould.
“Drink,” I said, presenting him the wine. He raised it to his lips with a leer.” (Poe,1846, p.06)

"... بضع رشفات من هذا ستحمينا من الرطوبة، وما أن قلت ذلك حتى التقطت زجاجة من بين مجموعة زجاجات متشابهة "إشرب !" قلت وأنا أقدم له النبيذ، فقام برفعة إلى شفتيه بنظرة جهنمية." (فريد،1986، ص.52)

من خلال قراءة النسخة العربية يمكن أن نلاحظ أنه تم حذف الجمل التالية:

“Here I knocked off the neck of a bottle … that lay upon the mould.”

مع أن كلمة "mould" التي تشير إلى التعفن تساهم في تصوير الحالة المزرية التي آل إليها القبو الذي يُعتبر ركيزة للرمزية القوطية. نرى كذلك أن المترجمة وظفت مفردة "نبيذ" من أجل ترجمة كلمة"Medoc" الذي يتمثل في نوع من الأنواع العديدة للنبيذ الفرنسي ونرى أن هذا الاختيار غير موفق لأن النبيذ يعتبر محور هذه القصة ومنه كان يجب أن تترجم هذه الكلمة حرفيا.

5-5-5 النموذج الخامس:

في هذا النموذج يكشف مونتريسور عن كونه ماسونيا.

"It is nothing," he said; "let us go on. But first, another draught of the Medoc." I broke and reached him a flagon of De Grâve. He emptied it at a breath. His eyes flashed with a fierce light He laughed and threw the bottle upward with a gesticulation I did not understand.

I looked at him in surprise. He repeated the movement—a grotesque one.

"You do not comprehend?" he said.

"Not I," I replied.

"Then you are not of the brotherhood."

"How?"

"You are not of the masons."

"Yes, yes," I said; "yes, yes."

"You? Impossible! A mason?"

"A mason," I replied.

"A sign," he said.

"It is this," I answered, producing a trowel from beneath

the folds of my *roquelaire*.

“You jest,” he exclaimed, recoiling a few paces. “But let us proceed to the Amontillado.”(Poe,1846,p.07)

"أجاب: "إنه لا شيء". "دعنا نستمر، ولكن أولا سآخذ رشفة أخرى من هذا النبيذ." ثم قام بإفراغ الزجاجة كلها في جرعة واحدة. وبرقت عيناه بضوء جهنمي، ثم صاح والآن دعنا نتقدم إلى نبيذ الأمونتيلادو." (فريد،1986، ص.55)

نرى في هذا النموذج كذلك أن الراوي ذكر نوعا آخر من النبيذ ”De Grave“ الذي تم ترجمته باستخدام مفردة نبيذ أيضا مع أنه، كما سبق أن ذكرناه، أحداث القصة تدور حول هوس فورتوناتو بالنبيذ ومنه من الضروري ترجمة هذه الأسماء بصفة حرفية.

لكن بالنسبة لهذا النموذج، أهم ما يمكن ذكره هو أن الحديث الذي دار بين فورتوناتو ومونتريسور حول انتماء هذا الأخير إلى الأخوية الماسونية تم حذفه كليا وهذا يعتبر خطأ فادحا من قبل المترجمة كون الرّمزية الماسونية من أكثر العوامل المثيرة للرعب في الأدب القوطي.

5-5-6 النموذج السادس:

يتوجه الراوي وفورتوناتو إلى القبو في جو يعمه الظلام والتلوث.

“We continued our route in search of the Amontillado. We passed through a range of low arches, descended, passed on, and descending again, arrived at a deep crypt, in which the foulness of the air caused our flambeaux rather to glow than flame at the most remote end of the crypt there appeared another less spacious.” (Poe,1846, p.07)

" أخذنا نمر خلال سلسلة من السراديب المنخفضة، ثم اخذنا في النزول مرة أخرى حتى وصلنا إلى القبو العميق أو غرفة الدفن، هنا حيث الهواء شديد التلوث، حتى لقد أطفأ لهيب مشاعلنا. وفي نهاية هذا القبو كان يقع قبو آخر ولكنه كان أصغر." (فريد،1986، ص.57/55)

في هذا النموذج أيضا، يمكن أن نلاحظ أن المترجمة لم تقم بوصف السراديب والقبو بالدقة التي يتسم بها وصف إدغار آلان بو فعند قراءة النسخة الإنجليزية يمكن للقارئ أن يشعر بالظلام والضيق في التنفس الذي شعر به فورتوناتو ومونتريسور على عكس القارئ العربي.

5-5-7 النموذج السابع:

يصف الراوي في هذا النموذج القبو بالتفصيل.

“Its walls had been lined with human remains, piled to the vault overhead, in the fashion of the
great catacombs of Paris. Three sides of this interior crypt were still ornamented in this manner. From the fourth the bones had been thrown down, and lay promiscuously upon the earth, forming at one point a mound of some size. Within the wall thus exposed by the displacing of the bones, we perceived a still interior recess, in depth about four feet, in width three, in height six or seven. It seemed to have been constructed for no especial use within itself, but formed merely the interval between two of the colossal supports of the roof of the catacombs, and was backed by one of their circumscribing walls of solid granite. A moment more and I had fettered him to the granite. In its surface were two iron staples, distant from each other about two feet, horizontally. From one of these depended a short chain, from the other a padlock.” (Poe,1846, p.08)

"كانت جدرانه الثلاثة مبطنة بالبقايا الآدمية في أكوام حتى السقف، أما الجدار الرابع فكان من العظام التي كانت مكومة في كومة عالية وقد أزيلت جانبا الآن، ورقدت مبعثرة على الأرض، وعند هذا الحائط يمكننا أن نرى فجوة أخرى بعمق حوالي أربعة أقدام وعرض ثلاثة أقدام وارتفاع ستة أو سبعة أقدام ويبدو أن هذه الفجوة لم تكن مخصصة لشيء بالذات وانما كانت تجويفا بين العمودين الكبيرين اللذين يحملان سقف المدفن. كان هذا التجويف مبطنا بنفس أحجار الجرانيت الصلبة كالحائط الذي يحيط بكل هذه الحجرات التي تحت الأرض، و على سطح هذا الحائط الجرانيتي كانت هناك حلقتان من الحديد على شكل مقبضين، تبعد كل منهما عن الأخرى حوالي قدمين، و قد علقت بإحداهما سلسلة حديدية ضخمة و طويلة، ينتهي طرفاها بقيود حديدية " (فريد،1986، ص.57)

استغنت المترجمة في هذه الجملة عن عبارة "in the fashion of the great catacombs of Paris" مع أنها ضرورية كونها تسهل على القارئ تخيل القبو، لكن فيما يخص وصف القبو الفعلي قامت المترجمة بنقله بصفة حرفية.

5-5-8 النموذج الثامن:

يسرد الراوي كيف قام بتكبيل ضحيته من أجل حبسه في القبو.

"Throwing the links about his waist, it was but the work of a few seconds to secure it. He was too much astounded to resist. Withdrawing the key, I stepped back from the recess." (Poe,1846, p.08)

"استغرقت مني لحظة فقط لأمسك بالسلسلة المعلقة في إحدى الحلقتين وبعض لحظات أخرى لجذبها حول وسطه ثم غلقها عليه، لقد كان مخمورا بشدة، بالإضافة لشدة الاندهاش التي انتابته، لدرجة أنه لم يقاوم. وفي لحظة كنت قد قيدته في الحائط الجرانيتي وأدرت المفتاح في قفل كل يد، ثم أغلقته بسرعة وخطوت للخلف." (فريد،1986، ص.59)

أبقت المترجمة على نفس العبارات الموجودة في النص الأصلي باستثناء إضافتها للجملة التالية: "لقد كان مخمورا بشدة" ربما لتشرح لماذا لم يقم فورتوناتو بالدفاع عن نفسه.

5-5-9 النموذج التاسع:

لم يدرك فورتوناتو بَعْد أن نية مونتريسور لم تكن حسنة بالمرة ولا يزال يطلب أن يرى برميل الأمونتيلادو.

""The Amontillado!" ejaculated my friend, not yet recovered from his astonishment.
"True," I replied; "the Amontillado." As I said these words I busied myself among the pile of
bones of which I have before spoken. Throwing them aside, I soon uncovered a quantity of building stone and mortar." (Poe1846,p.09)

""أين الأمونتيلادو؟ تساءل صديقي وهو لم يفق بعد من اندهاشه.

لم أرد على تساؤلاته وانشغلت بأكوام العظام التي تحدثت عنها، فقمت بإزاحتها جانبا. وفي الحال كشفت عن كومة من أحجار البناء والاسمنت كنت قد جهزتها من قبل." (فريد،1986، ص.61)

لم تقم المترجمة بإحداث أي تغيير فيما يخص ترجمة هذه الجمل إلا أنها أضافت عبارة " كنت قد جهزتها من قبل." بغرض جعل الجملة سهلة للفهم بالنسبة للقارئ العربي.

5-5-10 النموذج العاشر:

بدأت حالة السكر التي انتابت فورتوناتو تتلاشى بينما كان مونتريسور يبني في الحائط الذي سيُمَكنه من سجنه في القبو.

“I had scarcely laid the first tier of the masonry when I discovered that the intoxication of Fortunato had in a great measure worn off. The earliest indication I had of this was a low moaning cry from the depth of the recess. It was *not* the cry of a drunken man. There was then a long and obstinate silence. I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain. The noise lasted for several minutes, during which, that I might hearken to it with the more satisfaction, I ceased my labors and sat down upon the bones.” (Poe,1846, p.09)

"وما أن كدت انتهي من وضع الطبقة الأولى من أحجار البناء حتى تبين لي أن حالة السكر التي كنت عليها فورتيوناتو بدأت تتلاشى فقد سمعت صرخة حزن مكتومة.. بالتأكيد لم تكن صرخة رجل مخمور، ثم تلى ذلك صمت طويل مطبق، وضعت الطبقة الثانية ثم الطبقة الثالثة ثم الرابعة، ثم سمعت الصليل الشرس للسلسلة، و استمرت الضوضاء لعدة دقائق، فتوقفت عن العمل و جلست فوق العظام و أنا أستمع إليها في استمتاع بالغ." (فريد،1986، ص63)

عدا حذف المترجمة لعبارة "the earliest indication of that was" "أول دليل لذلك" التي لم يغير معنى الجملة، حافظت المترجمة على هذه الفقرة إذ ترجمتها بأمانة.

5-5-11 النموذج الحادي عشر:

يصف الراوي حالة الذعر التي آل إليها فورتوناتو بعد قيامه بحبسه وراء حائط جرانيتي داخل القبو.

"A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a brief moment I hesitated—I trembled. Unsheathing my rapier, I began to grope with it about the recess; but the thought of an instant reassured me. I placed my hand upon the solid fabric of the catacombs, and felt satisfied. I reapproached the wall. I replied to the yells of him who clamored. I re-echoed—I aided—I surpassed them in volume and in strength. I did this, and the clamorer grew still."(Poe,1846,p.09)

"وفجأة انفجرت عدة صرخات حادة من حنجرة الكائن الحي المكبل بالسلاسل. ترددت بل ارتعشت لبرهة، هل يمكن أن يسمع صوته أحد؟.. ولكن بعد قليل من التفكير استعدت رباطة جأشي وأصبحت مطمئنا بعد أن وضعت يدي على الحائط الجرانيتي الصلب، وصرخ فورتيوناتو، ثم أخذ يصرخ ويصرخ بدون توقف، فصرخت أنا أيضا حتى أرد على صدى صوته، فإذا بصرختي تعلو عليه في القوة والدرجة. وما أن فعلت ذلك حتى سكن الصراخ." (فريد،1986، ص.65/63)

قامت المترجمة بحذف عدد من الجمل تتمثل في:"seemed to thrust me violently back"

حيث ابتدأ الخوف ينتابه ويدفع به إلى الوراء إلا أن المترجمة فضلت الاستغناء عن هذه الجملة واكتفت بقولها أنّه تردد وارتعش.

وقررت كذلك حذف الجملة التالية بدون سبب وجيه:

“Unsheathing my rapier, I began to grope with it about the recess”

حيث يقول الراوي أنه من شدة خوفه من سماع أي أحد صراخ فورتوناتو أخذ سيفه من أجل قتله لكنه لم يفعل.

بالإضافة إلى جملة: “I reapproached the wall”

ورغم قيامها بحذف هذه الجمل دون سبب وجيه إلا أنها أضافت جملة " ثم أخذ يصرخ ويصرخ بدون توقف" مع أن القارئ يمكن أن يفهم هذا من السياق.

5-5-12 النموذج الثاني عشر:

أتى صوت فورتوناتو من التجويف المتواجد به جاعلا مونتريسور يشعر برعب غير مسبوق.

“But now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice, which I had difficulty in recognizing as that of the noble Fortunato.” (Poe,1846,p.10)

"وفجأة جاءت من التجويف ضحكة خافتة جعلت الشعر يقف في رأسي وتلا الضحكة صوت حزين وخافت استطعت بصعوبة أن أتبين أنه صوت فورتيوناتو المتكبر النبيل." (فريد،1986، ص.65)

لم تقم المترجمة بإحداث أي تغيير على هذه الجملة إذ نقلتها بشكل حرفي.

5-5-13 النموذج الثالث عشر:

بعد إنهاء مونتريسور لعمله لم يشعر سوى بقلبه يغوص في الظلام.

“There came forth in reply only a jingling of the bells. My heart grew sick—on account of the dampness of the catacombs. I hastened to make an end of my labor. I forced the last stone into its position; I plastered it up. Against the new masonry I re-erected the old rampart of bones. For the half of a century no mortal has disturbed them. *In pace requiescat!*” (Poe,1846,p.10)

"ولم يأت من الداخل سوى رنين الأجراس.. وأحسست بقلبي يغوص في الظلمة وتلوث السراديب.

أسرعت لإنهاء عملي وأخذت أدفع القالب الأخير في مكانه وأثبته بالأسمنت، ثم قمت بإعادة كومة العظام مرة أخرى أمام الحائط الجديد. ومنذ نصف قرن و حتى الآن لم تحدث وفاة واحدة هنا تعكر صفو الراقدين الأعزاء، و أخذت أدعو: "دعه يرقد في سلام"" (فريد،1986،ص.69)

قامت المترجمة بنقل هذه الجملة بصفة حرفية إلا فيما يخص عبارة “no mortal has disturbed them”

حيث ترجمتها قائلة "حتى الآن لم تحدث وفاة واحدة هنا تعكر صفو الراقدين الأعزاء "مع أن معنى الجملتين يختلف حيث أنه كان يمكن أن تترجم كلمة “mortal” بـ:"مخلوق" أو "إنسان"

5-6 خلاصة:

نرى في قصة برميل من آمونتيلادو وجود شروح على شكل إضافات ربما من أجل جعل بعض الجمل في متناول القارئ ولكننا نرى أيضا أن القصة لم تكن بمنجى من الحذف إذ نجده في عدد من النماذج.

مناقشة النتائج:

تعتبر الرموز القوطية أهم مقومات الأدب القوطي ولو افتقدت ترجمة القصص القوطية إلى تلك المضامين لا يمكنها أن تضاهي القصص الأصلية من حيث قيمتها الجمالية ووقعها على نفسية القارئ، تناولنا في هذا الفصل نماذج تُبرز الرّمزية القوطية بالإضافة إلى ترجماتها وذلك بغرض مقارنة أثرها والاستراتيجيات التي اعتمدت عليها المترجمة من أجل نقلها وتتمثل تلك الرموز في الجنون والكآبة والموت والغرابة والانتقام والمواقع القوطية والشعور بالذنب والاضطرابات النفسية والهواجس.

وكما سبق وذكرنا في القسم الذي خصصناه من أجل شرح منهجية البحث في بداية الفصل الرابع، قمنا بانتقاء نماذج تُجسد الرعب أو بكلمات أخرى نماذج تحتوي على الرّمزية القوطية المسببة للرعب من القصص الثلاثة "سقوط بيت آشر" و"برميل من آمونتيلادو" و"القلب الواشي".

إذ تتضمّن هذه الأخيرة رموزا قوطية تجسّدت في العديد من الصور البيانيّة والعبارات الوصفيّة التي تمّ توظيفها بطريقة جدّ مفصلة من أجل تصوير جو القوطي بهدف إثارة الشعور بالرعب والاشمئزاز في نفسيّة القارئ.

وعند تحليل النّماذج التي رصدناها والتي تتمثل في عبارات دّالة على الرّعب تبيّن لنا أن المترجمة اعتمدت أساسا على التصرف بما فيه الإضافة والشرح ولاسيما الحذف ونادرا ما لجأت للترجمة الحرفية.

من أبرز ما لاحظناه عند مقارنة النماذج في اللغة الأصلية واللغة الهدف هو أن المترجمة اعتمدت بشكل واضح على استراتيجية الحذف، فقد تبيَن لنا أنه تم تلخيص القصص إن صحَّ التعبير لاسيما فيما يتعلق بقصة "سقوط بيت آشر" التي ترتكز على الرموز التالية: الجو والظلام وبيت آشر والمرض والاكتئاب والمستنقع والدفن والدم وشبح اللايدي مادلين والهلاك.

فمن خلال قراءة القصص باللغة العربية بهدف مقارنتها مع القصص في لغتها الأصلية نرى أنها تَفتقد إلى عدة عناصر تُفقدها طابعها القوطي ومن بين تلك العناصر نخص بالذكر الوصف حيث قام إدغار آلان بو برسم كل تفصيل لكل شخصية وموقع وجو بدقة تامة إذ أن هذا يعد من أهم العوامل التي تجعل القارئ يتوغّل في عالم من الغرابة والخوف والفزع وعدم الارتياح وذلك بدوره ما يمكنه الشعور بكل ما تمر به الشخصيات لا سيما ما يخص شخصية الراوي إذ وظف بو ضمير المتكلم وليس الغائب وذلك قصد جعل القارئ يتقمص هذه الشخصية ويعيش أحداث القصة في آن واحد ونلاحظ فيما يخص هذه النقطة كذلك أن المترجمة فضلت تجاهل أهمية توظيف ضمير المتكلم واستبداله بضمير الغائب.

تعد استراتيجية الحذف عاملا مشتركا لمعظم الدراسات التي تدور حول ترجمة الأدب القوطي التي تناولناها في المقدمة فلاحظنا أن نتائج تلك الأبحاث كانت مماثلة فاتفق الباحثون أنه يمكن للترجمة أن تتسبب في خسارة ويتجسد ذلك في عدم استطاعة المترجمين تحقيق نفس درجة الرعب عند محاولتهم ترجمة الرموز القوطية سواء من خلال التغريب أو التوطين أو الحذف أو التبسيط.

عند قراءة النماذج وترجماتها إلى اللغة العربية يمكن أن نستخلص جملة من الملاحظات، أولها أنه بالرغم من كون إدغار آلان بالغ في وصف العوامل القوطية التي تُمثل الرّمزية التي بفضلها يتجسد شعور الرعب إلا أن المترجمة لم تولي أهمية لضرورة هذا الوصف الدقيق في ترجمتها وهناك أمثلة كثيرة تشهد على ذلك منها وصف بو لبيت آشر والجو الكئيب والمنظر المظلم القوطي وشكل البيت الغريب المثير للرعب بالإضافة إلى شعور الراوي بالاشمئزاز والحزن وانقباض القلب عند رؤيته.

فالمُلَاحَظ أن النسخة العربية تفتقر إلى تلك الرموز حيث تصرفت المترجمة عند نقلها لهذه الرموز وقامت بتلخيصها في جمل عوض فقرات مستغنية عن الرّمزية القوطية التي تمد النص بقيمته الجمالية التي بدورها تؤدي بالقارئ إلى ولوج عالم الرعب.

ونرى كذلك أن المترجمة حذفت قسطا كبيرا من الجمل التي وظفها الكاتب من أجل وصف حالة رودريك آشر المأساوية والمتدهورة واكتفت بقولها أنّه أصبح يشبه الشبح وبالتأكيد هذا لا يكتفي به الأسلوب القوطي الذي يعتمد على الوصف الدقيق.

وفيما يخص الرّمزية المتعلقة بالأمراض النفسية نفهم أن حالة رودريك لها صلة وثيقة بالبيت والظواهر الخارقة للعادة مثل هبوب الرياح العنيفة والعاصفة الهوجاء التي حلّت ليلة قدوم الراوي لزيارته وهذه الظواهر تساهم في إضفاء هاجس الرعب ورسم صورة مخيفة ومأساوية في نفس الوقت تُغرق روح القارئ في دهاليز الخوف والكآبة لذا نرى أن الاستغناء عنها يعتبر خيارا غير سديد.

وعند قراءة بعض النماذج المُتَرجَمة نرى أنها ليست إلا ملخصات تمت صياغتها بطريقة مبسطة تخلو من المقومات القوطية والوصف المفصل الذي يعمل على تحقيق الشعور بالرعب.

وكذلك عند قراءة بعض النماذج الأخرى نلاحظ أنها بالكاد تحمل نفس المعاني الموجودة في النص الأصلي من جرّاء تجريدها من عدد كبير من الجمل وتغيير الأفكار والضمائر والصفات التي تحملها في طياتها والتي من شأنها إضفاء الغموض والحزن واسدال غيوم الظلام.

ويمكن أن يَرْجِع اختيار المترجمة للحذف لعامل آخر يتمثل في لغة بو فلعلّها أرادت أن تُخاطب أكبر عدد من القراء بمختلف مستوياتهم ولذلك اضطرت إلى تبسيط لغة بو التي تتسم بالصعوبة بالنسبة للقارئ العادي ويمكن أن يعود ذلك إلى عدم ادراكها مدى أهمية الوصف في الأدب القوطي إذ أنه هو الذي يسمح للقارئ أن يعيش أحداث القصة كأنه إحدى شخصياتها وهو بالتأكيد الذي يُمكنه من الشعور بالرعب وهو كذلك الذي يحمل الرّمزية القوطية.

عند تحليل ترجمة النماذج الستة والعشرين المأخوذة من "سقوط بيت آشر" اتضح لنا أن المترجمة اعتمدت على الحذف في كل النماذج ما عدا النموذج الثالث عشر والجزء الأول من النموذج الرابع والعشرين اللذان نقلتهما بصفة حرفية وتبين كذلك أنها لجأت إلى التصرف

كذلك عن طريق الإضافة إذ نرى ذلك في النموذج الثالث والرابع والسادس والتاسع والسادس والعشرين.

وبرز كذلك التصرف من خلال استبدال الصفات الموجودة في النص الأصلي كما هو الأمر بالنسبة للنموذج السادس والثاني والعشرين وتغيير نظام الجمل (النموذج الثالث) ولاحظنا كذلك أثر المترجمة عند محاولتها تبسيط لغة بو في النماذج (السادس عشر والسابع عشر) بالإضافة إلى تغيير معنى بعض الجمل كما هو الأمر في النموذج الثامن عشر والتاسع عشر.

أما في قصة القلب الواشي التي تتمحور حول الجنون والجريمة والهوس والخوف والزمن والاشمئزاز والشعور بالذنب فنرى أنه على عكس قصة سقوط بيت آشر تتسم بكونها أقصر وأن حبكتها أقل تعقيدا من حبكة قصة سقوط بيت آشر وهذا بالتأكيد لا يُنقص من قيمتها الجمالية والفنية بتاتا.

يتبين لنا عند مقارنة الترجمة مع القصة الأصلية أن المترجمة اعتمدت على الشروح والإضافات من أجل ترجمة بعض الجمل التي قد لا يفهمها القارئ لو تُرجِمت حرفيا، لكنها تبنّت كذلك استراتيجية الحذف في الكثير من الأحيان لكن بالنسبة لهذه القصة اقتصر ذلك على بضعة جمل وليس على فقرات وصفية كاملة كما كان الأمر بالنسبة لقصة سقوط بيت آشر.

اتضح عند تحليل النماذج الستة عشر المستخرجة من قصة القلب الواشي أن المترجمة اعتمدت مرة أخرى على التصرف بما فيه تأخير أو تقديم بعض الجمل كما نراه في النموذج الثاني عشر والسابع وتغيير زمن الأفعال في النموذج الثالث والاستغناء عن ضمير المتكلم في النموذج الخامس بالإضافة إلى تقديم شروح في النموذج الثالث والسادس والسابع كما تمت ملاحظة تغيير المعنى في النموذجين الثالث عشر والخامس عشر.

كما تبين استخدامها للإضافة في النموذج الأول والثاني والسابع والعاشر والثاني عشر والحذف فيما يخص النموذج الأول والثاني والثالث والخامس والسادس والسابع والثامن والحادي عشر. أما عن الترجمة الحرفية فلم نراها إلا في النموذج الرابع والتاسع والثالث عشر والسادس عشر.

أما عن قصة برميل من آمونتيلادو التي تدور أحداثها حول الانتقام والتي تحتوي على رموز مثل: السراديب ورفات وجماجم الموتى والجو العاتم والنبيذ نرى كذلك وجود شروح على شكل إضافات ربما من أجل جعل بعض الجمل في متناول القارئ و لكننا نرى هنا أيضا أن القصة لم تكن بمنجى من الحذف وربما أبرز رمز قوطي مرعب تم تجاهله من قبل المترجمة هو كون الجاني مونتريسور من الأخوية الماسونية فهناك فقرة وحديث دار بينه وبين فورتوناتو حول استحالة كون مونتريسور ثريا أو مهما لدرجة التحاقه بالأخوية مما زاد من درجة حقده اتجاه فورتوناتو لكننا لا نجد أي أثر لهذا في النسخة العربية، ونرى كذلك أنه مع أن القصة

تدور حول الآمونتيلادو و مع أنه تم ذكر أكثر من نوع من النبيذ بما فيه (De Grave)و (Medoc) إلا أن الترجمة لم تولي أهمية لذكر أسمائها إذ اكتفت بكلمة (نبيذ).

ويمكن من جهة أخرى ذكر عامل مشترك بين القصص الثلاثة وهو أن الراوي دائما ما يخاطب القارئ وكما ذكرناه عند تحليل كل النماذج التي تناولت هذه الظاهرة ذلك الخطاب الذي يدور حول الراوي والقارئ له هدف يكمن في انشاء علاقة بينهما، وفضل تلك العلاقة هو جعل القارئ يتقمص دور الراوي سواء كان هذا الأخير سفاحا أو صديقا مختل عقليا أو رفيق طفولة مرعوب من أحداث القصة.

في هذه القصة نرى أن المترجمة اعتمدت على الترجمة الحرفية ونرى ذلك في النموذج السابع مع أنها حذفت جزءا مهما منه يتعلق بهندسة السراديب التي توحي أن القصة يمكن أن تكون قد حدثت بباريس بالإضافة إلى النموذج الثامن والتاسع والعاشر والثاني عشر والثالث عشر.

ورأينا إضافات في النموذج الثاني والثامن والتاسع والحادي عشر بالإضافة إلى شروح في النموذج الأول والثالث عشر.

أما عن الحذف فنراه في النموذج الأول والرابع والخامس والسادس والسابع والعاشر والحادي عشر.

وفيما يخص أثر حذف العبارات الدالة على الرعب على القصص الثلاثة لا يمكن أن نقول بالحسم أنه تسبب في اتلاف القصص المترجمة لكن مالا يمكن نكرانه وتجاهله هو أن حذف

فقرات بأكملها تحمل جمل كلها توحي بالرعب قد تتسبّب في خسارة وحتما في التقليل من شدة وقعها واحداث أثر الرعب في نفس القارئ.

خاتمة:

يعد الرعب أهم مقومات الأدب القوطي فوظيفة أي قصة قوطية هي إحداث شعور غريب يمزج بين الفزع والتشويق اللذان يجعلان القارئ مدمنا على قراءة أحداثها التي تبتعد كل البعد عن كل ما هو منطقي.

يلج قارئ القصص القوطية إلى عالم من الحزن والرومانسية والغرابة والغضب وتغمر كل هذه المشاعر نفسه لدرجة تحويله إلى شخصية من شخصياتها فهو يشعر بالكرب والاكتئاب والرغبة في الانتقام والخوف والجنون تماما مثلها.

ومن أهم المقومات التي تساهم في إحداث الرعب هي المواقع التي لا توحي فقط بالدمار والرعب السائدين في القصة بل كذلك بسواد وكآبة العالم الخارجي.

ويمتاز الأدب القوطي بالهوس بالجانب المظلم للنفس الإنسانية فمن خلاله يستطيع القارئ أن يغوص في أعماقها فهو يكشف أبشع المشاعر وأسوء الحالات النفسية التي يمكن أن تنتاب الانسان مثل الهوس والرغبة في الانتقام وجنون الارتياب والاكتئاب وكل ما هو مجهول وغريب وغير أخلاقي وهو يتمحور حول كل ما هو خارق للعادة سواء تعلق الأمر بجو القصة أو المخلوقات الخيالية.

ويتوقف إنتاج أي ترجمة أدبية على إبداع المترجم وكفاءته الأدبية وهناك عدة تحديات وصعوبات يقابلها عند نقل الخيال القوطي فعليه إعطاء الأولوية للرعب أو بالأحرى إثارة نفس شعور الرعب الذي يُحدثه النص الأصلي في نفسية قارئ النص الهدف آخذا بعين الاعتبار

الاختلافات الثقافية التي تميز اللغتين المترجم منها وإليها، نعني بذلك أن ما هو مرعب بالنسبة لقارئ اللغة الإنجليزية يمكن ألا يكون مرعب بالنسبة للقارئ العربي ومع ذلك على المترجم محاولة الحفاظ على رمزية الرعب فهي وحدها كفيلة بأداء وظيفة إثارة الرعب في نفسية القارئ.

ومع أنه يوجد عدد من الاستراتيجيات التي يوصي بها المنظرون فيما يخص الترجمة الأدبية بشكل عام إلا أن ترجمة الأدب القوطي يستلزم اهتمام وعناية خاصة من قبل المترجم نظرا لكونه فريدا من نوعه.

فالترجمة الحرفية لا تفي بالغرض دائما عندما يتعلق الأمر بالحفاظ على الصور البيانية التي توحي بالرعب فهي أحيانا تنتج صور بيانية بمعنى مختلف تماما عن المعنى الذي أراد الكاتب أن يعبر عنه وقد يترتّب عن ذلك تقديم ترجمة تفتقد إلى النوعية وتفتقر إلى عامل الرعب. أما فيما يخص التصرف الذي يعتمد على التلخيص وإعادة الصياغة والحذف والإضافة فيمكن أن يتسبب في جعل النص يفقد طابعه الأجنبي أوقد يُغير معناه أو يتلف أثر الرّمزية التي يحملها في طياته.

إن أسلوب التصرف يدعو إلى النظر إلى ما وراء اللغة ويشجع المترجم على الإبداع حيث يقوم هذا الأخير بالمشاركة في كتابة نص جديد وفق القواعد الثقافية والإيديولوجية للغة المترجم إليها.

ويعني لجوء المترجم إلى التصرف أنه يولي أهمية للمعنى على حساب الدقة فهو يقوم بدراسة معنى وهدف ووظيفة النص بالإضافة إلى قصد الكاتب. ويعتبر هدف التصرف نقل غاية النص الأصلي وتفسير قصد كاتبه لذا فإنه ضروري أن يتم الاعتراف بالتصرف كعملية إبداعية تسعى إلى الحفاظ على الأفكار والبعد التواصلي الذي غالبا ما يتم إهماله بسبب توظيف أساليب أخرى للترجمة.

نشأت الحركة الأدبية الرّمزية في القرن التاسع عشر واعتمد الكُتَّاب من خلالها على الرموز أو بمعنى آخر على توظيف صورة تكتمل من تلقاء نفسها من أجل نقل أفكارهم ومبادئهم بطريقة غير مباشرة دون التقيد بالقواعد التي تحكم المفردات والتراكيب والصور.

يمتاز المذهب الرّمزي بكونه اتجاه يلجأ من خلاله الكتاب والشعراء عندما يتعذر عليهم التعبير عما يجول في أذهانهم بصفة منطقية أو عندما لا يكون هناك جدوى من الإفصاح عن تجاربهم الشعورية بطريقة مباشرة، وعندها يستخدمون صور رامزة بغرض الايحاء.

وتوظيف الرّمزية التي تعد أسلوبا من أساليب التصوير يستوجب بالتأكيد أن يكون الأديب ملما بثقافة وتجربة واسعة لأن الرّمز مرتبط ارتباطا مباشرا بالتجربة الشعورية الخاصة بالشاعر والتي تُعطي للأشياء مغزى خاصا.

أما عن طريقة بو في الكتابة والرّموز التي رسمها بعبقرية في قصصه الثلاثة فيمكن القول أنه انفرد بتصويره للكآبة فكان يُظهر جمال كل ما هو كئيب وحزين إذ ارتقت درجة إبداعه لمستوى الكآبة التي كانت تغمر كيانه وحياته التي ابتعدت كل البعد عن كل ما قد يَمُد روحه

بالفرحة والارتياح و هذا ما سمح لفنِّه الاستثنائي أن يلمس نفس كل الأجيال التي حظيت بفرصة الاستمتاع بقراءة قصصه.

وعلاوة على الرّمزية القوطية التي تحملها أعماله في طياتها استخلصنا أيضا مجموعة من المقومات التي تُميز قصص بو وتتمثل هذه في: الراوي بضمير المتكلم والشخصيات المجنونة والإعادة والتشويق والكآبة والعزلة والرومانسية والفكاهة القوطية والغرابة والمحاكاة الساخرة والكوميديا الاجتماعية والخدعة التي تساهم في خلق جو الرعب والفزع الآتي من عالم آخر.

وأخيرا تبين عند دراسة ترجمات القصص القصيرة الثلاثة أنه تم الاعتماد على الترجمة الحرفية أحيانا لكن التصرف نال أكبر قسط من التوظيف خاصة الحذف.

أما عن "الخسارة" التي نتجت عنه فهي تتعلق بالرّمزية القوطية التي تعكس الثقافة الغربية فمن خلال دراستنا لترجمات القصص القصيرة لاحظنا أنه تم حذف العديد من الجمل والفقرات والجمل الوصفية الحاملة للرعب ولا نعنى هنا أن المترجمة قامت بتدجين النص الأصلي محاولة تكييفه وجعله مطابقا لثقافة القارئ العربي بل أنها قامت بتلخيص وتبسيط النصوص الأصلية متجاهلة بذلك أهمية الوصف المدقق التي تحمله في طياتها.

لكن بالرغم من ذلك، يجدر بنا القول أنَّ القصص بالرغم أنها تفتقر إلى بعض الرموز القوطية المهمة بسبب الحذف، إلا أنها تظل ملمة بأبرز المقومات التي أَدْرجها إدغار آلان بو في قصصه.

المراجع باللغة العربية:

الأحمدية،ج (د.ت) الإضافة و الحذف في الترجمة بين العربية و الإنجليزية،184-193

العتيبي، س.ن (2017) الرّمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، IUG Journal of Humanities Research،ط25،رقم216،2-233.

العقاب،ف .(2015) .فنية التجربة الرّمزية في قصائد غادة السمان .جامعة محمد بوضياف المسيلة،196-207

بن عمر، ا .(2015) .الرّمز في شعر عثمان لوصيف.

بن مسعود، ف .(2015) .الرّمز في شعر كمال سقني ديوان "عزف على أوتار الشجا" أنموذجا .

بن منصور،ر.(2016).ترجمة الرواية القوطية دراسة تحليلية من خلال ترجمة رواية أعالي ووذرينج wuthering Hights لِـ: إميلي برونتي ترجمة: حلمي مراد.

بيرقدار، ق .(2011) .خصائص الرّمزية. مأخوذ من: الألوكة الأدبية واللغوية : https://www.alukah.net/literature_language/0/30545/ (2020/02/10 على9.00)

جرادات، ر. و .(2013) .بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر):نازك الملائكة أنموذجا .مجلة جامعة دمشق،551-583.

خلف، ج. ع .(2011) .الرّمز في الشعر الغربي .مجلة كلية الآداب،221-243.

زاغز، ن .(2016) .الشاعر شارل بودلير: مفجر الرّمزية.،مأخوذ من: دار ناشري للنشر الالكتروني: https://www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art (2020/02/02 على 6.00)

شنايت، م .(2011) .الترجمة الأدبية بين الحرفية والابداع دراسة تحليلية مقارنة ونقدية لترجمة رواية صخرة طانيوس لأمين معلوف ترجمة نهلة بيضون من الفرنسية للعربية .

شوندي، ح .(2011) .الرّمزية ومدرستها .مأخوذ من: منبر حر للثقافة والفكر والأدب: https://www.diwanalarab.com/ (2020/03/16 على 9.00)

طوالبية،ن وعبد المالك،ز .(2016) .تجليات الحداثة في الشعر المغاربي المعاصر كتاب "سفر البوعزيزي" لنصر سامي أنموذجا .

عناني، م .(2003) .نظرية الترجمة الحديثة مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة. الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان.

غينتسلر، إ .(2007) .في نظرية الترجمة اتجاهات معاصرة،ترجمة: د. سعد عبد العزيز مصلوح. بيروت: المنظمة العربية للترجمة ط1.

مبتعث للدراسات والاستشارات الأكاديمية. المنهج التحليلي في البحث العلمي. مأخوذ من: https://mobt3ath.com/dets.php?page=542 (2022/06/03 على 5.00)

مسعودان, ز .(2016) .الرّمزية في الرواية الجزائرية –رواية الحوت والقصر "طاهر وطار" أنموذجا.

هاي،ب. (1990). موجز عن الأدب الأمريكي، دراسات نقدية عالمية. وزارة الثقافة دمشق.

وشنان، أ .(2011) .رمز الطبيعة في شعر عثمان لوصيف .

يوسفي، س .(2017) .الرّمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة –قراءة في الشكل –خليل حاوي أنموذجا .

المراجع باللغة الأجنبية:

"A Brief Description of Gothic Literature". Universitas Sumatera Utara- Chapter 2. (n.d.). Retrieved from: http://cai.ucdavis.edu/waters-sites/gothicnovel/155breport.html (20/09/2018 at 12.00)

Boukhlala, A. Temmar,A. (2016). *The Use of Symbolism in William Golding's Lord of the Flies.*

Bilous O, Chernyshenko I, Lelelka T,Tarnavska M, Verezubenko M (2020).*Omission and addition in the translation of Deutsche Welle TV news from German into Ukrainian* Vol.7, pp.2670-2679.

Amir, S. (2017). *Analysis of the Short Story "The Tell-Tale Heart" by Edgar Allan Poe.* The Creative Launcher, Vol. II & Issue III, pp. 596-606.

Annenberg Learner. (n.d.). Retrieved from: Annenberg Learner: https://www.learner.org/series/amerpass/unit06/authors-9.html (03/10/2018 at 7.00)

Assaqaf, T. A. (2016). *Adaptation as a Means of Translation*. International Journal of Science and Research, Volume 5 Issue 1, pp. 783-785.

Baker, M. Saldanha,G. (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Second Edition.

Barbe, K. (1996). *The Dichotomy Free and Literal Translation*,pp.328-337

Belarbi, R. (2015). *Symbolism in Ernest Hemingway's the Old Man and the Sea*.

Belino, J. M. (2017). *Cosmic Fear - The Influence of Gothic Literature in Edgar Allan Poe's "The Cask of Amentillado"*. Revista Versalete Curitiba, Vol. 5, nº 8,pp.222-236.

Bercovitch, S. (2003). *The Cambridge History of American Literature Volume 5 Poetry and Criticism 1900-1950*. Cambridge University Press.

Çağliyan, M. (2010). *Gothic Elements in Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes Stories*.

Case, B. S. (1976). *Walpole's Legacy: A Study Of Modern, Popular Gothic Novels.*

Dalak Ataozu,A.F. (2019). *Imageries of Horror in Literary Translation: The Turkish Translations of Clive Barker's The Books of Blood Volume I.*

Durand, S. (2010). *Le Roman Gothique Anglais des Origines (1764-1824)Et L'expérience du Sacré. Une Réactualisation de Symboles Et de Structures Religieuses Archaïques*.

Enotes. Retrieved from: https://*www.enotes.com/tell-tale-heart/copyright (06/09/2019 at 8.00)*

Gruesser, J. (1998). *Poe's the Cask of Amontillado*. The Explicator Vol,56, n.56.

GUŢU, A. (2007). *Théorie et Pratique de la Traduction*.

Harris, R. (2017). *Elements of the Gothic Novel*. Retrieved from Virtual Salt: www.virtualsalt.com/gothic.htm (09/09/2020 at 4.00)

Hassan, B.-E. A. (2015). *Thematic Structure in the Arabic Translations of Edgar Allan Poe's The Black Cat, The Tell-Tale Heart and Virginia Woolf's A Haunted House.* International Journal of Language and Linguistics, pp. 132-139.

Hezbri, M. (2013). *Loss and Gain in Translating Fiction Fantasy Texts from English into Arabic " The Lord of the Rings: The fellowship of the Ring by J.R.R Tolkien."*.

Hogle, J. E. (2013). *The Progress of Theory and the Study of the American Gothic*. In A Companion to American Gothic.

Krzywinska, T. (2013). *Digital Games and the American Gothic:Investigating Gothic Game Grammar*. INTERSEMIOSE Revista Digital ANO II, N. 04 | Jul/Dez 2013. ISSN 2316-316X.

Landais, C. (2016). *Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction. Literary Imagination.* Literary Imagination Advance Access, pp. 1-13.

Lima, M. A. (2010). *Poe and Gothic Creativity*.

Lovecraft, H. (1927). *Supernatural Horror in Literature (1927, 1933 - 1935)*.

Lu, W. (2012). *Reconsidering Peter Newmark"s Theory on Literal Translation*. Theory and Practice in Language Studies, Vol. 2, No. 4, pp. 741-746

Matić, N. (2015). *Historicizing the Gothic: Political and Cultural Implications in Edgar Allan Poe's Tales*.

Mull, Ç. P. (n.d.). *Wieland; or , the transformation: an American gothic tale*.

Munday, J. (2009). *The Routledge Companion To Translation Studies*. Routledge.

Nešpor, L. (2015). *Howard Phillips Lovecraft, a Literary Apprentice of Poe: Inner Fears in Outer Space.*

Newmark, P. (1988). A Textbook of Translation. Longman.

Orlandi, A. (2013). *Traduire les figures de rhétorique*.

Pang, W. F., Wang, D. Q., & Hu, S. S. (2015). *Gothicism in The Fall of the House of Usher*. Advances in Literary Study, 3, 15-20. http://dx.doi.org/10.4236/als.2015.31003

Práce, B. (2014). Construction of Narrative in American Gothic Fiction:Focalisation in the Works of E. A. Poe.

Prohászková, V. (2012). *The Genre of Horror*. American International Journal of Contemporary Research.Vol. 2 No. 4, pp. 132-142.

Prungnaud, J. (1994). L*a traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe*. Erudit , pp. 11-46.

Raková, Z. (2014). *Les Théories de la Traduction*. Masarykova univerzita.

Reuber, A. M. (2004). *Haunted by the Uncanny-Development of a Genre from the late Eighteenth to the late Nineteeth Century. Germany*.

Sharma, V. (2015). *The Relevance of Addition, Omission and Deletion (AOD) in Translation*. International Journal of Translation Vol. 27, No. 1-2, JAN-DEC,pp.1-11.

Sigurosson, S. (2009). *The Gothic- Function and Definition*. Háskóli Íslands Hugvísindasvið.

Siregar, R. (2016). *Translation ProceduresAnalysis: English - Indonesian Motivational Book*. Journal Of Humanities and Social Science. Volume 21, Issue 5, Ver. 5, pp. 51-57.

Sun, C. (2015). *Horror from the Soul—Gothic Style in Allan Poe's Horror Fictions*. English Language Teaching-Published by Canadian Center of Science and Education. Vol. 8, No. 5, pp. 94-99.

Sutherland, H. (2004). *Wide Webs of Fear:American Gothic Fiction and Its British Counterparts*. STAR (Scotland's Transatlantic Relations) Project Archive.

Taş İlmek, S. (2020). *Examining readers' perceptions of translations: The case of Stephen King's works in Turkish*. Journal of Language and Linguistic Studies, 16(4), 1722-1734. Doi: 10.17263/jlls.850985

Teofilo, T. (2010). *How I Progress the Gothic Tale: Super Paper Mario and the Sublime*. Studies in Gothic Fiction- Volume 1 Issue 1.

Tiwiyanti, L, Retnomurti, A.B.(2017).*Loss And Gain In Translation Of Culture-Specific Items In Ahmad Tohari's Lintang Kemukus: A Semantic Study*, Lingua Cultura, 11(1).

Venuti, L. (2000). *The Translation Studies Reader*. Routledge.

What Is the Gothic ? Issues of Genre, Trope, and Form. (n.d.). Retrieved from: Saylor.org Academy: https://www.saylor.org/engl203/#2.3.1(20/12/2018 at 09.00)

Wrangö, J. (2008). *Poe's Gothic Protagonist Isolation and melancholy in four of Poe's works.*

Würz, A. (2016). *Translation is not enough-Cultural adaptation* of health communication materials-A five-step guide. European Centre for Disease Prevention and Control, pp. 1-34.

Yang, T.-Y. (2017). *Overt and Covert Strategies for Translating a Gothic Horror Novel: A Comparison of Two Chinese Translations of The Vampyre: A Tale*. pp. 22-33.

Zhao, E. (2014). *Gothicism in Edgar Allan Poe's Short Stories: A Critical Analysis*. Academia.edu.

مسرد المصطلحات عربي-انجليزي

المصطلحات باللغة العربية	المصطلحات باللغة الإنجليزية
استحضار الموتى	Necromancy
الأدب القوطي	Gothic Literature
الانتقام	Revenge
البطل البايروني	The Byronic Hero
البطل الشيطاني	The Satanic Hero
البطل المتمرد	The Promethean Hero
التأثير العاطفي للموت على النفس	Sentimentalizing Death
التحديث	Updating
التشويق	Suspense
التصرف الأيديولوجي	Ideological Adaptation
التصرف في المتلازمات اللفظية	Collocation Adaptation
الترجمة الأمينة	Faithful Translation
الترجمة البائنة	Overt Translation
الترجمة الدلالية	Semantic Translation
الترجمة غير البائنة	Covert Translation
التمديد	Expansion
الخدعة	The Hoax
الراوي بضمير المتكلم	First Person Narrator
الرعب الريفي	Rural Horror
الرعب الغريزي	Visceral Horror
الرعب الكوني	Cosmic Horror

Symbol	الرّمز
Symbolism	الرّمزية
Vision	الرؤيا
Sadism	السادية
Black Magic	السحر الأسود
Guilt	الشعور بالذنب
Silence	الصمت
Darkness as an intrinsic to humanity	الظلام كجزء جوهري من الإنسانية
The Supernatural	الظواهر الخارقة للعادة/للطبيعة
The Grotesque	الغرابة
The outsider	الغريب
Mystery	الغموض
Gothic Humour	الفكاهة القوطية
Parody	المحاكاة الساخرة
Possession	المس
The Swamp	المستنقع
The Marvelous	المظاهر المدهشة
Interpretative Theory	النظرية التأويلية
Skopos	النظرية الغائية
The Burlesque	الهزل
Disruption of the Communication Process	انقطاع عملية الاتصال
Exoticism	تغيير العناصر ذات نكهة غريبة في النص
Code Switching	تغيير النمط الأدبي

The Atmosphere	جو القصة
Claustrophobia	رهاب الاحتجاز
Situational or Cultural inadequacy	عدم توافق الحالات والمظاهر الثقافية
Cross-Code Breakdown	عدم وجود مقابل في اللغة الهدف
Metonymy	كناية
Situational or Cultural Adequacy	ملاءمة الظروف والثقافة
Transcription of the Original	نسخ النص الأصلي
Polysystem Theory	نظرية النظم