

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي اليابس

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

الإحالة والمعنى في الترجمة الأدبية: عطيل بين خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا

- دراسة تحليلية -

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه

إشراف:

أ/ د/ إدريس قرقوى

إعداد الطالبة:

منال عابد رقيق

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/ د. بغداد بغدادادي..... رئيسا

أ/د. إدريس قرقوى..... مشرفا مقرا

أ/د. عيسى راس الماء..... عضوا مناقشا

د/ ليلي بنعائشة..... عضوا مناقشا

د/ آية الله عاشوري..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016 / 2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي اليابس

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

الإحالة والمعنى في الترجمة الأدبية: عطيل بين خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا

- دراسة تحليلية -

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه

إشراف:

أ/ د/ إدريس قرقوى

إعداد الطالبة:

منال عابد رقيق

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/ د. بغداد بغداددي..... رئيسا

أ/د. إدريس قرقوى..... مشرفا مقرا

أ/د. عيسى راس الماء..... عضوا مناقشا

د/ ليلي بنعائشة..... عضوا مناقشا

د/ آية الله عاشوري..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016 / 2017

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

أهدي عصارة هذا الجهد المتواضع إلى:

كل من ترك بصمة بمساري العلمي وأسهم في رسم فسيفساء ذاكرتي.

كلمة شكر

كل العرفان والامتنان والشكر لأستاذي المبدع الفاضل أ/د/إدريس قرقوى الذي كابد

عناء الإشراف على هذا العمل، وإلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا عبء القراءة والنقد

البناء.

المقدمة

المقدمة:

تندرج المقارنة بين الترجمات ضمن مباحث الأدب المقارن، ذلك أن أي عمل أدبي لا ينتقل من دائرة أدبه القومي إلى دائرة العالمية معتمدا على نفسه بصفة تلقائية، وإنما نتيجة مروره بحلقة وسيطة. وليصبح العمل الأدبي عالميا يجب أن يترجم وينشر ليصبح بالإمكان أن يقرأ ويستقبل من متلقين مختلفي المشارب عبر العالم، كأن تقرأ الأعمال الأدبية العربية مثلا في فرنسا أو أمريكا أو اليابان باللغة العربية. والأعمال الأدبية لا تنتقل من النطاق القومي إلى العالمي من دون وسيط الترجمة، التي ر الأعمال الأدبية بواسطتها لغاتها القومية أو الأصلية إلى لغات وثقافات ومجتمعات أخرى.

فالترجمة هي القناة الرئيسية لعالمية الأدب، ولا يمكن أن يلج العمل الأدبي دائرة العالمية، إذا لم يترجم إلى أكبر عدد من اللغات الأجنبية، وبخاصة الأكثر انتشارا مثل الإنجليزية والفرنسية. وتعد الترجمات أكبر وأهم مؤشر دال على عالمية العمل الأدبي، ولذلك قيل "إن المترجمين هم صناع الأدب العالمي".

ومن هنا تكتسي الترجمة أهميتها وينبغي أن تكون جيدة، ذلك أن العمل الأدبي عمل فني لغوي يعتمد تأثيره على طبيعته الجمالية. وإذا لم تتمكن الترجمة الأدبية من تحقيق تعادل معنوي وأسلوبى وجمالى مع الأصل فإنها حتما ستفقد القدرة على التأثير الجمالى. وعلى نقيض ذلك فإن الترجمة الرديئة لا تساعد على إيصال

العمل الأدبي إلى دائرة العالمية التي يسعى الأدب المقارن إلى تحقيقها. ومن هنا تنبع أهمية الالتفات إلى نوعية الترجمات وجودتها بعيدا عن كمها الهائل.

تتكئ الترجمة الجيدة على أساليب ومناهج متعددة. وإذا تعلق الأمر بالترجمة الأدبية، فلها خصوصياتها. ومن ضمن الآليات التي تسعفها أكثر من غيرها "الإحالة باعتبارها عملية إخراج المعنى الذي يرمي إليه المرسل أي مقصده". وهل تسعف هذه التقنية المترجم في جمعه بين الدقة من الناحية اللسانية والفن من الناحية الجمالية أو بالأحرى تطابق الناحيتين هو الذي يشكل خلاصة العمل الأدبي المترجم.

وعلى المترجم أن يوفق باستمرار بين المحتوى والشكل، هذا بالإضافة إلى مراعاة جانب المعنى الذي يتم إيصاله من المؤلف إلى القارئ مباشرة؟ (أ.ي ريتشاردز) أو المعنى الذي يكون ملازما لكلمات النص (النقاد الجدد) أو المعنى المتولد من بنية النص (البنوية). هذا وغيره من أنواع المعنى التي يجب على المترجم أن يلم بها، إذا أراد لترجمته النجاح والتأثير. فهل الترجمة بإحالة المعنى هي التي تكفل الترجمة الجيدة أم الترجمة بالمعنى هي الغاية المنشودة؟

تطرح إشكالية هذا البحث الموسوم بـ " الإحالة و المعنى في الترجمة الأدبية: عطيل بين خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا - دراسة تحليلية - " جملة من التساؤلات الأولية التي تظهر فيما يلي:

ما هي خصوصية الترجمة الأدبية؟ وما هي مناهجها وأساليبها؟ هل يندرج

كل من التفسير والتأويل والمقارنة والتناص والإحالة و المعنى وغيرها ضمن آلياتها في

نقل النصوص الأدبية والسفر بما خارج حدودها؟

تقف إشكالية هذه الدراسة في الفصل الأول عند مصطلح الإحالة وما

يحمله من تأويلات متباينة ومن منهج نقدي إلى آخر ويمكن طرح التساؤلات الآتية :

بف الإحالة؟ وما شأنها بين الخطاب والنص؟ ما هي الشروط التي ينبغي

تأويلها للتمكن من ولوج النص؟ أهى المعرفة بالآليات الداخلية أم أنها الإلمام

بالآليات الخارجية؟ كيف قاربت كل من التداولية والتفكيكية هذا المصطلح؟ وما

علاقته بالمعنى والقصد وغيره؟

تفرض إشكالية المعنى نفسها في الفصل الثاني لتتساءل عن ماهيته لدى

النظريات الأدبية التي تبنت تحليل المعنى. وكيف يراه النقاد العرب القدامى والجدد؟

وما علاقته بالتأويل وبالسياق؟ وكيف تتم الترجمة بالمعنى؟ وما الفرق بين الإحالة

والمعنى؟ وأيها أنجع بالنسبة للترجمة الأدبية.

وإذا كانت مسرحية عطيل لوليام شكسبير قد ترجمها من الإنجليزية إلى

الفرنسية كل من مطران خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا؛ فأيهما قاربها من حيث

المعنى؟ وإلى أي مدى قد أصاب أحدهما أو كلاهما؟ وما هي التعديلات الإجرائية

التي من أنما أن تحافظ على مصداقية النص الأصلي شكلا ومضمونا؟ وما السبيل

لتجسيد ترجمة أدبية نفي بغرض نقل النص الأصلي من ضفة إلى أخرى؟

تلك هي التساؤلات التي قاربها البحث وحاول الإجابة عنها، والإحاطة بها

بالفصول السابقة. وإذا تعلق الأمر بالفصل الرابع التطبيقي الموسوم ب"الإحالة والمعنى

في ترجمة عطيل بين مطران خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا" فإنه عموما يبدو مقتسما

فيما بين الترجمتين اللتين وقفت الدراسة في تقصيهما عند بناءين خارجي وداخلي؛

وكل واحد منها اشتمل على رصد عدد الفصول والمشاهد، مع المرور بملخصات كل

فصل على حدة؛ على أن يتبع كل فصل بالملاحظات الملفتة للانتباه التي تقف إما

عند المحاسن أو عند الهنات التي وقع فيها كل من المترجمين دون إغفال الأمثلة

والشواهد من النصين؛ المصدر والهدف. كما كان يتوج كل تحليل بتقييم شامل يتم

فيه جمع شتات الأفكار المطروقة. علاوة على المقارنة التي كانت تارة جزئية وتارة

أخرى كلية. إلى أن انتهت بتقييم استنتاجي لنقاط الاختلاف بين المترجمين.

هذا وقد تم التمهيد للتحليل الترجمي بثلة من العناصر التي تدعم الدراسة

وتضع المطلع عليها في فضائها المعرفي على غرار "شكسبير بميزان المبدعين العالميين

والعرب" ثم "اللغة في مسرح شكسبير" وأسباب صعوبة ترجمة مسرحياته، دون إغفال

الملخص العام للأفعال وللحبكة الدرامية لفصول عطيل بالنص الأصلي.

تقتضي طبيعة هذا الموضوع الاعتماد على المنهج التحليلي الذي " يستهدف

إدراك الأشياء والظواهر بوضوح من خلال عزلها عن بعضها ومعرفة خصائصها أو

سمات هذه العناصر وطبيعة العلاقات القائمة بينها... "

لذلك ستعمل الدراسة على إدراك ماهية الترجمة الأدبية وعلاقتها بالأدب

المقارن، و محاولة رصد مناهجها وأساليبها من تفسير وتأويل وغيرها. لأن الحاجة إلى

المنهج التحليلي تصبح ضرورة ملحة في تحليل النص المترجم بالوقوف على طرق

وآليات نقله من ضفة إلى أخرى، بواسطة الاحتفاء بالمعنى أو الاكتفاء بإحالاته.

لذلك لا يأتي المنهج التحليلي ثماره، إلا بأن يبدأ أولا بالبحث في مصداقية

المصدر، الذي يتم أخذ الرواية عنه، و ينبغي الإلمام الوافي بالأحداث ثانيا، مع القدرة

على عابجا في ظل التناقضات، لربما الشديدة والمتباينة، التي يمكن أن يصادفها

البحث في طريقه. كما ينبغي على الباحث أن تكون لديه القدرة الفائقة على

الاختيار العلمي الدقيق، لما يسعف بحثه حتى يتسنى له القيام بالتحليل الكافي

لاستخراج الدلالات التي تدخل في نطاق الدراسة أو المسألة البحثية هذا من جهة.

ومن جهة أخرى تستدعي طبيعة هذا الموضوع الاعتماد على المنهج المقارن

الذي يهتم بالشؤون الخارجية المتصلة بتماس نص مع عناصر ومكونات ومؤثرات

تنتمي إلى النص الآخر. ويعد هذا الحقل المعرفي حديث العهد نسبيا في عالم

الدراسات الأدبية. وتتفاوت فسحة تماس هذا النص مع الآخر تفاوتا كبيرا؛ إذ يمكن

لها أن تمتد وتتسع وتغدو من محددات النص الرئيسية، كما يمكن أن تضيق هذه
الفسحة وتكون مجرد مكون صغير لا يعدو أن يكون إشارة تعكس جزءا من التكوين
الثقافي لكاتب ما.

وهذا ما يدفع الباحث في الأدب إلى الاستغاثة بالمنهج المقارن وربما يجده
ضرورة لازمة تملئها طبيعة المادة المدروسة. ويسعى هذا البحث من خلال المنهج
المقارن التحليلي إلى إجراء مقارنة وتقابل ومواجهة فيما بين ترجمة مطران خليل مطران
وترجمة جبرا إبراهيم جبرا لمسرحية عطيل لشكسبير. ولعل المنهج المقارن التحليلي
سيسعف الدراسة في الوصول إلى نتائج علمية دقيقة.

وعليه تبني البحث المنهج التحليلي المقارن في خطة انطلق فيها من العام إلى
الخاص و من الخاص إلى الأكثر خصوصية، فانطلق من فكرة الترجمة الأدبية وعلاقتها
بالأدب المقارن، إلى جانب مصطلحي الإحالة والمعنى اللذين اعتمد عليهما كل من
خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا في نقلهما لنص عطيل من الإنجليزية إلى العربية.

من الأسباب الذاتية التي تقف وراء اختيار هذا الموضوع، حب مجال
الترجمة، والرغبة في إماطة اللثام عن علاقتها بمجالات تتقاطع معها عند اللغة
باعتبارها قاسما مشتركا مثل الأدب المقارن واللسانيات، وما يعتري هذين الحقلين من
التباس وضبابية بالنسبة للدارس المبتدئ.

أما الأسباب الموضوعية فتعود إلى طبيعة الموضوع "الإحالة والمعنى في الترجمة الأدبية، عطيل بين مطران وجبرا " وإلى افتقار البحث الأكاديمي إلى هذا النوع من الدراسات التي تجمع بين الترجمة والأدب المقارن والمسرح واللسانيات؛ حيث كانت هناك جهود في إطار الأدب المقارن واللسانيات من جهة والترجمة من جهة أخرى ولم تتوئم الدراسات فيما بينها إلا لمأما.

يناشد البحث الغوص في الآليات اللسانية التي تقوم عليها الترجمة الأدبية كالياتھا المعقدة، ويحاول إثبات المقارنة بصفتها جزءا لا يتجزأ من الأدب المقارن، من بين الأدوات التي يمكن تسخيرها بل ينبغي استعمالها في عملية نقل نص أدبي من اللغة الأم إلى لغة ثانية إلى جانب التحويل والتفسير والتأويل وغيرها.

كما ترغب هذه الدراسة في دعم فكرة منظري الترجمة الذين دعوا إلى ضرورة إدماجها ضمن الدراسات الألسنية مثلما فعل المنظران جورج موان وأنديري فيدوروف. يسعى البحث إلى إثبات انتماء الترجمة الأدبية إلى الأدب المقارن.

للأمانة العلمية يصرح البحث بثلة من الكتب التي هيكلت مضامينه، وكانت بمثابة المحرك الأساس لسيرورته العلمية وهي على النحو الآتي:

- عبد الجليل مرتاض، لسانيات النص التحليلية، ديوان المطبوعات

الجامعية، الجزائر 2013.

- نوال بنبراهيم، في ثنايا النص، مقارنة تحليلية للإبداع المسرحي، منشورات

وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، الرباط 2013.

- أحلام حادي، مكبث في أربع ترجمات عربية، دار شرقيات للنشر

والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009.

- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، 2000.

هي مراجع تجمع بين اللسانيات والترجمة والأدب المقارن والمسرح؛ منها ما

كان حاضرا بقوة بالفصلين النظريين المؤسسين للبحث الأول منهما والثاني، ومنها ما

كان سراجا منيرا لمنهجية التحليل على غرار "مكبث في أربع ترجمات"...

بقي للبحث أن يشي بطبيعة العراقيين التي واجهت سيره المتعثر؛ والتي تتمثل

في طبيعة الموضوع المعالج والذي كان يرتكز على ما هو لساني بالدرجة الأولى، وعلى

التقارب أو التداخل المفاهيمي بين المصطلحين "الإحالة والمعنى" إضافة إلى قلة

المراجع التي تخص مصطلح الإحالة. لم يكن خوض هذا البحث ممكنا بدون التحكم

في آلياته.

لعل هذا البحث يكون وثيقة علمية متواضعة تضاف إلى كوكبة من الكتب

التي تناولته بصفة نسبية، ليضيء بعض العتمة ويملأ الفراغات التي ظلت شرخا في

جسم مواضيع البحث العلمي التي بقيت ما بين التخصصات على غرار إدراج الترجمة

ضمن اللسانيات أو المسرح من حيث النص في عداد الأجناس الأدبية... وغيرها.

وذلك لعقد الوفاق فيما بين تلك المجالات التي تتقاطع حيناً وتتداخل حيناً آخر.

الفصل الأول: مصطلح الإحالة:

تعريف ومفاهيم

1- تعريف الإحالة لغة:

لعل مصطلح " الإحالة " تواجد في الكثير من المجالات اللغوية واللسانية والترجمية، وفي كل مرة يُعرّف وفق السياق الذي تواجد به وتبعا للعلم الذي استعملت فيه. فمن النحو إلى اللسانيات والترجمة والمناهج النقدية المعاصرة، وناهيك عن إعمالها أداة في دراسة النص القرآني، وغيرها من الحقول الدلالية التي لم تستغن عن هذا المصطلح الشائك. ولإجلاء مفاهيم مصطلح "الإحالة" يجدر بالبحث أن ينقب عن ماهيته انطلاقا من تعريفه اللغوي بالمعجم العربية والأجنبية منها.

يشترك المصطلح من الفعل الثلاثي اللّازم "حال" والمتعدي "أحال" بزيادة "الهمزة" في أوله؛ على أن "المحال من الكلام: ما عدل به عن وجهه، وحوّله جعله محالا، وأحال أتى بمحال ، ورجل محوال: كثير محال الكلام... ويقال أحلت الكلام أحيله إذا أفسدته. وروى ابن شميل عن الخليل بن أحمد أنه قال: المحال الكلام لغير شيء... والحوال (بكسر الحاء): كل شيء حال بين اثنين... حال الرجل يحول تحوّل من موضع إلى موضع. الجوهري: حال إلى مكان آخر أي تحوّل..."¹

استنادا إلى ما ورد عند ابن منظور، أن الاسم منه "المحال" ما يجيد بالكلام عن وجهه الأصلي إلى معنى آخر، ومنه أيضا جعله محالا. واسم المبالغة منه "محوال" مفادها كثير إحالة الكلام عن موضعه. وإذا تعدّى بالهمزة "أحال" صار دالا على إفساد الكلام. ونجد الخليل بن

¹ ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف القاهرة، مصر، ج 9، ص 1055.

أحمد الفراهيدي قد وقف عند معنيين أولهما تحويل الكلام لغير شيء، والحوال (بكسر الحاء) هو كل ما من شأنه أن يفصل بين اثنين وغيرها من المعاني. ومنها أيضا ما له علاقة بالمكان إذ يتحول الرجل من موضع إلى آخر وهذا ما ورد لدى الجوهري.

ومن المعاني اللغوية للإحالة أيضا التحول من شيء إلى شيء، وأحال الشيء حولا وحوّولا أي مر عليه حول ومنها أحال بالمكان إحالة بمعنى أقام حولا وأحال الكلام يحيله إن هو أفسده، وأحال الرجل إذا أتى بالمحال وتكلم به. وكذلك قولك أحال الماء على الأرض إذا صبّه، ومن ذلك أحال الغريم بدينه على آخر صرفه عنه إليه. ومن معانيها أيضا وأحال فلان بالسؤال على من ليس من عاداته الإجابة على نحو يحيل إحالة إن هو خاطب الجماد أو العجم، كذا أحال يحيل عليه بالسوط يضربه بمعنى أقبل عليه يضربه.²

يقابل مصطلح "الإحالة" بالفرنسية *référence* وقد ترجمت إلى العربية بالمكافئات الآتية: مصدر (مرجع) وإحالة وإسناد وسند وشهادة توصية كذا شهادة مؤهلات ومرجعة (مرجع)؛ على أن الأقرب معناها هو الإحالة والمرجع والمصدر. أما بقية المفردات فتبقى بعيدة عن المعنى المراد وإن كان "إسناد" يحوي شيئا من المرجعية إذ نسند الأمر إلى شخص ما فيلتصق به لتتحول هيئته من حال إلى حالة أخرى.

إذا تم الوقوف بالمصطلح عند ما يقابله بالإنجليزية *reference*، فنجده يعني المرجع الذي جمعه مراجع، ومستند وهو الكتاب الذي يحال إليه القارئ، أو إحالة القارئ إلى فقرة أو

² ينظر، عباس علي الأوسي، الإحالة في القرآن الكريم، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط 1، عمان 2014، ص 19.

كتاب... والفعل منه to refer وقد ترجم إلى العربية على أنه أحال قضية إلى محكمة أو مذنبا إلى القضاء. كما أنها ترجمت إلى رجع إلى.. واستشار "مرجعا". ومنه أيضا بالإنجليزية قولنا refer a matter to a court ويقصد بها رفع الدعوة إلى المحكمة. واسم الفاعل منها referee وتعني حكم المباريات أو الذي يفصل فيما بين المتنازعين.³

استنتاجا من التعاريف السالفة، يمكن ملاحظة ما بينها من تشابه وائتلاف أكثر مما يفصلها عن بعضها بعضا من حيث المعاني المستعملة؛ إذ التقت عند معنى المرجع والمصدر والإحالة بين اثنين. علاوة على دلالة المصطلح إلى ما له علاقة بالمكان حيث يتم الانتقال من مكان إلى غيره... وتبقى المعاني المشار إليها بالإنجليزية أقرب إلى ما ورد عند ابن منظور منها عما ورد بالمعجم الفرنسي.

2- المعنى الاصطلاحي:

أما المعنى الاصطلاحي للفظة "الإحالة" فيراها من أهم أدوات الاتساق النصي ويقصد بها وجود عناصر لغوية لا تجد حاجتها بذاتها من حيث تأويلها بل تحيل إلى عنصر آخر. هي اصطلاحا أبرز أداة تسهم بدور فاعل في عملية تماسك النصوص وانسجامها، كما أنها من مم المفاتيح التي يتسلح بها الناقد اللغوي للولوج إلى بنية النص وتحليله وفي ذلك رصد لحركات

³ ينظر، المنجد الإنكليزي - العربي، منشورات المكتبة الشرقية، ط1، بيروت لبنان 1996، ص 718.

الإحالة في النص، على غرار معاينة حركة الضمائر على سطح النص وتنوعها وتحولها واحتواء بعضها لبعض وما ينجم عن ذلك من حركات دلالية بداخل النص نفسه تعدّ انعكاساً لحركة الضمائر، وما تحال عليه إلى جانب الجمل المحورية كذا أسماء الإشارة والأسماء الموصولة والألف واللام التعريفية والتكرار بأنواعه.

مع العلم أن الإحالة في علم الدلالة هي العلاقة بين الأسماء والأشياء من جهة أو

بين الضمائر والأشياء؛ إذ يحيلك الاسم على الاسم كما قد يحيلك الضمير على شيء ما.⁴

كما تحدد الإحالة بمعناها التقليدي في الدلالة " العلاقة الموجودة بين الذوات في

العالم والتعابير التي تطلق عليها في النص منطوقاً كان أو مكتوباً"⁵ وهذا يعني أن المسميات تحيلك

على مسميات كأن تحيلك كلمة "شجرة" لمى أوراقها وأغصانها وغير ذلك لأن مجموع الذوات

التي تحمل هذا الاسم أي تلك التي تتم الإحالة عليها وفي هذا الإطار يتم التركيز فقط على

العلاقة بين الكلمات والأشياء التي تعكسها.

أ نجد الإحالة في التداولية لا تهتم بالعلاقة فيما بين الكلمات والأشياء، بل

تنظر إلى العلاقة بين الأشياء والطريقة التي يستعملها المبدع أو الكاتب للإحالة عليها.

يسع القول في آخر هذه الديباجة التعريفية لمصطلح "الإحالة" أنها ظاهرة من

الظواهر الخطابية التي تقاسم تناولها مفهوماً وأدوات تعبير تجمع بين فكرين فلسفيين منهما واللغوي

⁴ On line, Wikipedia, the free Encyclopedia

⁵ ينظر أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق 2001، ص 116.

قديمهما وحديثهما ما هو معروف. مع العلم أنها تحدد وفق التعريف العام الذي مفاده أن "الإحالة علاقة تقوم بين الخطاب إن في الواقع أو في المتخيل أو في خطاب سابق / لاحق".⁶ لم يرد عند ماء تعريف للإحالة غير أنهم استعملوها مصطلحا وقد أدركوا مفهومه حتى ورد في سياق تطبيقاتهم له على النصوص.

3- الإحالة بالحقل المنهجي

يلقى مصطلح " الإحالة " بالحقل المنهجي الحظوة نظرا للدور الذي يؤديه بالبحث العلمي وبالمعاجم؛ إذ يسهم في ترتيبه ذلك أن المعجم الحديث من أهم صفاته أن يكون حسن الترتيب ودقيقا في إحالة القارئ على المادة التي يرغب في التزود بها ليجد ضالته المنشودة أو يوسع معلوماته من مادة أخرى يربطها بمادة أخرى بمجال بحثه، ومتى تجسد ذلك بدقة متى أمكنه تجنب التكرار لأي تعريف يسبب تعدد الأسماء أو اختلاف الصيغ أو عسر معرفة مكان الكلمات أو المادة المراد العثور عليها هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يسرت الإحالة عملية الاسترشاد بمواد المعاجم والكتب وغيرها على الطالب الباحث الذي لولا هذا المصطلح ما تقدم بعمله وما تمكن من المحافظة على الأمانة العلمية التي تحفظ حقه وحق غيره تأليفا وإبداعا.

⁶ أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر 2010، ص 73.

4-الإحالة والإشارة:

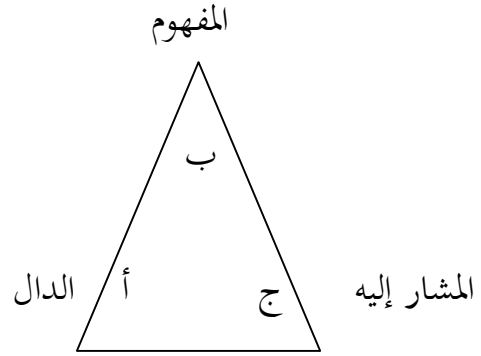
إن ما يعرف عن الغربيين بالإشارة *référence* والإحالة *dénotation* وهما صطلحان مهلهلان ويستعملان بطريقة فضفاضة إلى حد كبير إلا أنهما يمكن الإفادة منهما إذا استعملا بشكل دقيق وكثيرا ما يشيع استعمالهما على أنهما مرادفين ومع ذلك هناك فرق جوهري بينهما.

حيث أن الإشارة بحسب جون لاينز هي العلاقة التي تربط بين تعبير ما وبين ما يشير إليه في المناسبات المعينة التي يقال فيها، بمعنى أن الإشارة مرتبطة بقول معين لها دلالة خاصة بامة، أي أنها مقيدة بسياق القول، بينما الإحالة تكمن في العلاقة التي تصل بين التعبيرات اللغوية والعالم الخارجي بغض النظر عن السياق الخاص.

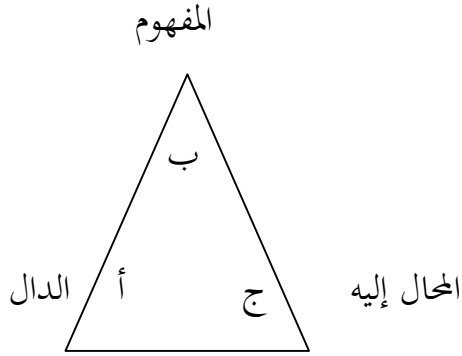
استنادا إلى هذا الفرق الجوهرى بين الإشارة والإحالة يمكن الاعتماد "على رسم مثلثين لمعرفة الفرق بين ما تشير إليه الوحدات المعجمية في سياق معين، وما تحيل عليه في عزلة عن السياق، أو بتعبير أعم وأدق بين ما تشير إليه في حالة التعبيرات الخاصة، وما تحيل عليه في حالة التعبيرات العامة:

* يرجع مفهوم نظرية الإشارة بالعصر الحديث إلى المفهوم المركب للعلامة عند دوسوسير؛ حيث ذهب إلى أن العلامة اللغوية كيان نفسي ذي وجهين. ويقترح الاحتفاظ بكلمة "علامة" للدلالة على الكل، وتغيير كلمتي دال ومدلول بكلمتي: مفهوم وصورة (ينظر محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى - أنظمة للدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ط 2، بنغازي، ليبيا 2007، ص 99).

1- مثلث الإشارة



2- مثلث الإحالة



يبدو بجلاء الفرق بين المثلثين في الركن الثالث من كل منهما، حيث رمز له ب(ج) فأطلق عليه بمثلث الإشارة (المشار عليه) أو المرجع، بينما أطلق عليه بمثلث الإحالة (المحال عليه) أو الحقيقة.⁷ وعليه يدرك المعنى من خلال السياق الذي ينبغي أن ينظر إليه على أنه محدد ومخصص في الغالب الأعم، على أن المقصود بالسياق مفهومه الواسع الذي يحوي ويشتمل على سياق النص، كذا السياق الخارجي الذي يشتمل على كل ملامسات المقولة. ولذلك تؤخذ دلالة الألفاظ من السياق بما تحيل عليه من حقيقة وما تشير إليه من مرجع.

⁷ ينظر محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى - أنظمة للدلالة في العربية، مرجع سابق، ص 100.

5-التعيين وعلاقته بكل من الإشارة والإحالة:

يؤدي مصطلح التعيين deixis في مجال نظرية الإشارة مهمة العناية بسياق المقولة، من حيث دلالة التعبيرات على الأشخاص والأزمنة والأمكنة التي تحتاج إلى تحديد فيتم تحديدها بالإشارة إلى زمان ومكان وقوع الحدث إلى جانب تعيين الأشخاص المعنيين بذلك الحدث من مرسل (متكلم) ومرسل إليه (مخاطب) وغيرهما. وانطلاقاً من ذلك ينقسم التعيين إلى:

أ- تعيين الأشخاص: ويتناول الاهتمام بما يعود عليه الضمير مثل أنا ونحن وأنت.. وغيرها وما يقوم مقامها من ضمائر متصلة.

ب- تعيين الزمان: ويتناول تحديد المقصود من الزمان بتعيينه في سياق المقولة وما يجري مجراه من أزمنة مبهمه تبقى بمسبب الحاجة إلى تعيين على غرار ذلك العصر وفي ذلك الزمان وحينذاك.. وغيرها.

ج- تعيين المكان: ويهتم بتحديد المكان المقصود بسياق المقولة متى كانت التعبيرات المكانية مبهمه وغامضة على نحو "هنا وهناك وفي ذلك الموضع وحيث الفضاء... وغيرها.

ونستشف مما سبق من أقسام التعيين المرفوقة بالأمثلة أن كل ما ينص عليه عن طريق التعيين له علاقة بالإشارة والمشار إليه، وليس من قبيل المحال عليه، لأنه تم تحديده في السياق الخاص ولا يفيد إلا لما عين له.

تجدد الإشارة إلى أن هناك فرق جلي بين الإشارة والإحالة فيما بين العبارات "سيد المرسلين وخاتم الأنبياء وغيرها. في كل تلك التعبيرات لا يعسر تعيين المشار إليه بها وهو الرسول (صلى الله عليه وسلم) ويسر لنا معرفته السياق الثقافي الذي يحوي اعتقادنا. أما المحال عليه فهو صل إليه عن طريق تعبيرات اللغة ومقتضياتها بحكم الوضع وبمعزل عن السياقات المخصصة والمحيطية بالتعبير بداخل النص اللغوي وخارجه؛ إذ لا يدل دلالة مباشرة على الرسول(ص) بل كل ما يرشد إليه هو كون المحال عليه هو من يتمتع بسيادة المرسلين أو خير البرية..

يمكن التأكيد في هذا المقام على أن الإشارة تربط بالمقولة، بينما ترتبط الإحالة بالجملة أو بالتعبير اللغوي بصفة عامة مفردا كان أو مركبا وأن المقولة مرتبطة بالسياق والجملة مخالفة لذلك. ولذلك تلتصق الإشارة والمقولة بالتخاطب الذي يكمل علم الدلالة ولا يمكن فهم الاستعمالات اللغوية فهما كاملا إلا بهما معا.

لعل من أهم المواضيع التي يظهر من خلالها الفرق فيما بين الإشارة والإحالة، تلك تتعمل فيها المتكلمون تعبيرات لغوية إزاء مفاهيم معينة وفق أهوائهم ورغباتهم وآرائهم، لذلك الانتفاضة الفلسطينية مثلا تسميها إسرائيل أعمالا إرهابية.

بينما تنعتها الصحافة العربية بالبطولات الفدائية، وبذلك تتعدد التسميات، وتختلف
إلى شيء واحد، ومرد تلك الاختلافات في التعبير والتسمية إلى كونها مترادفة ومتباينة إحصائياً؛
بمعنى أن المرجع (المشار إليه) واحد بينما (المحال عليه) الحقيقة مختلفة تماماً.

تبدى هذه الظاهرة بالنسبة للبعض على أنها ضرب من المجاز، وما يحول دون هذا
قد كوننا لا نجد أحياناً علاقة بين المعنيين، مما هو معروف من علاقات المجاز. والبعض الآخر
علاقة نفسية قد تخضع لرؤية المتكلم الذي قد يلفي تشابهاً بين شيئين غير متشابهين في
حقيقة الأمر، أو على أقل تقدير بحسب رأي عامة الناس.

وجد في ضروب المجاز مظهر آخر من المظاهر التي يتجلى فيها الفرق بين الإشارة
والإحالة تبعاً إلى إدراك مواطن الجمال وأساره الفنية وكمثال على ذلك قول الفرزدق:

فلو كنت ضبيبا عرفت قرابتي ولكن زنجيا غليظ المشافر

بحسب المعنى اللغوي للفظ "المشافر" شفاه الأباعر وهذا ما تحيل عليه في البيت، لكنها

في هذا البيت تشير إلى شفتي ذلك المهجو والقرينة ما دل عليه السياق الذي حدد المشار إليه.⁸

⁸ ينظر، محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، مرجع سابق، ص 109.

6-علاقة الإحالة إلى جانب علاقة الهوية:

يتبين من خلال الدراسات الدلالية الحديثة وبالضبط في نظرية الإشارة أن الوحدة

المعجمية تتصل بغيرها من الوحدات المعجمية من خلال نوعين من العلاقات وهما على النحو

الآتي:

1-علاقة الإحالة؛ وتتجسد في علاقة الوحدة المعجمية بالعالم الخارجي من خلال كون

الدال يحيل على شيء أو عرض أو حال أو علاقة على نحو ما تحيل عليه بعض الوحدات

المعجمية على غرار حبور وفرحة وأبيض وغيرها...

2-علاقة الهوية؛ وتمثل رفي علاقة الوحدة المعجمية مع وحدات معجمية أخرى من

نفس اللغة على نحو تعلق بقرة بالحيوان وثور وحجل وغيرها...وتظهر الأهمية التطبيقية لعلاقات

الهوية في دراسة الترادف والتضاد والتنافر والعمل على تصنيف الوحدات المعجمية في حقول

معجمية.⁹

⁹ ينظر المرجع نفسه، ص 112.

7-الإحالة والاتساق

لقد توقف الكثير من الباحثين في حقل لسانيات النص وفي مقدمتهم الباحث محمد

خطابي* عند مفهوم مصطلح الإحالة في النص ودورها في اتساقه، فقسمها إلى نوعين:

إحالة نصية (قبلية، بعدية) – إحالة مقامية (خارج نصية)

هذا إلى جانب الباحث الأزهر الزناد الذي خصص فصلا لدراسة البنية الإحالية

في النصوص والتي تتطلب تحليل جمل النصوص تبعا لتوجيهات معينة على غرار:

-توجيهات التعاقب.

-توجيهات الإحالة.

-توجيهات التعلق.

تساهم هذه التوجيهات في اتساق بنية النص، وذلك لأن النص يبقى رهينا بالفعل

التواصل والتفاعلي بينه وبين قارئه لإدراك مغزاه والإمام بمقاصده الكلامية. مع العلم أن تلك

التوجيهات الثلاثة وإن ت تمتع باستقلالية نسبية عن بعضها بعضا، إلا أنها تتعاقد وتلتحم

لتكوّن البنية الداخلية للنص بحيث يتمكن القارئ من فك شفراته.

* محمد خطابي في كتابه لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي، ط1، بيروت 1991.

وهناك من ينظر للنص باعتباره كماً كلياً من الإشارات الاتصالية التي ترد في تفاعل اتصالي. بله إن هذه التوجيهات بطبيعتها الاتصالية بين مؤلف النص وقارئه ومستמעه هي التي تمنح النص الاتساق والانسجام. وعليه يدرك القارئ من خلال ذلك التفاعل الاتصالي المستويات الثلاث من تعلق وتعاقب وإحالة مما يجعله يبني اتساق النص.

غالباً ما يشتغل النص أساسيات علم النص على مفاهيم لها علاقة بالنص وتساهم في نصيته على غرار الإحالة التي تكون عبارة عن علاقة تنشأ بين منطوق لغوي للنص أو قطعة نصية وبين نموذج الواقع الذي يلزم المتكلم والسامع والجماعة التي يستخدم النص بداخلها استخداماً اتصالياً. نستخلص مما سبق أن الإحالة هي تلك العلاقة التواصلية بين مكون لغوي وبين ما يحيل عليه خارجياً.

8- العلامة اللسانية والمرجع:

تجدر الملاحظة أن مرجعاً بعينه يمكن أن تطلق عليه تسميات عديدة مختلفة مثل دال دقيق: نوعي، ودال مبهم: جنسي استناداً لتجربة المتكلم بخصوص المرجع المشار إليه وكمثال على ذلك ما يراه قروي جنس أشجار "مران" لا يراه الحضري غير نبات وبلطفة واحدة فإن هذا الشيء هو ما يسمى "مرجعاً". وما ينبغي أخذه بعين الاعتبار هو أن الدال والمرجع لا يمكنهما تشكيل علامة بمعزل عن مدلول.

تحيل كمية العلامات اللسانية إذن إلى مرجع أو محالات إليها لا وجود واقعي لها مثلما سلف ذكره من علامات نحوية وأخرى أسطورية وهواجس وأحلام وغيرها...

قد يعطى أحيانا اسم المرجع إلى ما يسمى بالمقام والوضعية الذي غالبا ما يقابل السياق الذي تحيل إليه المرسل، وهنا يصطدم المتلقي بالوظيفة المرجعية وذلك حين تركز المرسل على السياق دون باقي الوظائف الأخرى، ولا يعني ذلك أن الوظيفة المرجعية لا تسجل حضورها بين الوظائف الأخرى، فقط ما يسجل لها هو أنها تضطلع بدور في معظم المرسلات وهذا ما جعل بعض اللسانيين يطلقون عليها تسمية الإدراكية أو التعيينية أو وظيفة إيصال وتعريف...

ويعتبر مرجع المرسل بوصفه عنصرا أكثر أهمية طالما أن الدال والمدلول يظنان أجوفين بلا مرجع وبخاصة في اللغة العربية التي تتمتع بغنى على مستوى الدوال السمعية والصوتية أو الخطية بدون مدلول بين وذلك نتيجة انعدام مراجع لها...¹⁰

وكثيرا ما يعتقد البعض أنه إذا تمت معرفة العلامة فمعرفة مرجعها يبقى بديهيا وهنا يطرح تساؤل مفاده ما الفائدة من البعد الرابع للإحالة؟ والحقيقة أنه غالبا ما تكون العلامة أسبق من المرجع. ومثلما أسلفنا كم من أشياء نراها ولا نعرفها كأن نساfer مع أحدهم ونستلطف معاشرتهم دون معرفة مرجعيتهم من حيث الاسم والبلد والعمر والمستوى الثقافي وغيرها.

¹⁰ ينظر عبد الجليل مرتاض، لسانيات النص التحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 137.

كذلك الشأن بالنسبة لبعض الكلمات التي يتداولها الناس في تواصلهم بمناسبة معينة ويمكنها أن تحيل إلى مفاهيم لا وجود لها مثلما استدللنا على ذلك بالبراق ويمكن إضافة كلمات الغول والمعراج وغيرها...

ويسع القول في هذا المقام إن الإحالة المسماة أحيانا تعيينا أو دلالة ذاتية تتمثل في كل ما يربط كلمة بشيء، أو بشكل عام الإحالة هي ما يربط علامة بمرجع ويعني ذلك ما يصل الشيء الممثل بعلامة معينة بله أن المرجع أو المحال إليه يعني به تقليديا بين اللسانيين أي شيء باعتباره مسمى من المسميات أو مدلولاً من المداليل عن طريق أسماء ملصقة بها إثباتاً أو تبادلاً أو تغييراً.

وبالعودة لمسألة العلامات اللسانية المحلية على مراجع ليس لها وجود حقيقي بما في ذلك العلامات النحوية بالرغم من أن مرجعا واحداً يمكنه أن يضطلع باستخدامات مختلفة بمحدث متكلمين، والحقيقة أن هذه الظواهر لا تبدو لنا كذلك إلا إذا غفلنا عليها أو من باب التسامح أو الآلة، وإلا فإن الجماعة التي تحيل إلى مرجع متمثل في علامته اللسانية، فإنها لا تحيل إلى مرجع آخر سواه؛ إذ لا نحيل ما يشير للأسد بخمسمائة أسد...

وقد نُحِيل إلى علامة نحوية تؤدي الغرض نفسه لكونها مرجعا لا يملك وجودا حقيقيا مثل

سائر الكائنات والعلامات التي تحمل مراجعها الذاتية لما فوق لغوي وتعد الفوارق النحوية الفارقة

خير دليل على ذلك. مع العلم أن كل وظيفة من الوظائف اللغوية لها مرسلتها الخاصة.¹¹

9-التخاطب وآلية الإحالة:

عمدت مريم فرنسيس إلى الانطلاق من آلية التخاطب أو بالأحرى الكلام عملا

منها على بلورة مفهوم الإحالة، كما عمدت إلى التعريف بالطرق اللغوية التي يحيل فيها الكلام إلى

العالم الخارجي للدلالة عليه.

تجزم بوضوح أن الإحالة تلازم مبدئيا كل عملية قول أو كلام كما ان الطرق

اللغوية التي تحصل فيها الإحالة تتحدد بدورها لتأخذ هويتها انطلاقا مما يفيد الكلام باعتبار موقع

المتكلم من كلامه. وعليه حصرت الطرق اللغوية فيما يلي:

-الإحالة المقيدة الإشارية.

-الإحالة المقيدة اللاإشارية.

-الإحالة المطلقة.¹²

¹¹ عبد الجليل مرتاض، لسانيات النص التحليلية، مرجع سابق، ص 142.

مما هو مؤكد أن التسمية "اللا إشارية ترادف "غير "الإشارية" ويمكن استبدالها
؛ ذلك أن "التقابل بين المقيد والمطلق يأخذ صفته هذه نسبة إلى متكلم ما، ومن خلال
خصائص كلامه اللغوية، ولاسيما خصائص وحدات الشخوص والزمان والمكان. والأمر كذلك
بالنسبة إلى التقابل الإشاري والمقيد اللاإشاري".¹³

يستشف من قول مريم فرنسيس إن اللاإشاري وغير الإشاري يجمع بينهما النفي
ب"لا" وب"غير" كذا بالنسبة للمقيد والمطلق وكلها تجد المتنفس في آلية التخاطب والخصائص
اللغوية لكلام متكلم ما علاوة على خصائص وحدات الشخصيات والزمان والمكان.

تستدل الكاتبة على مفهوم التقيد باستنادها إلى هذا المثال "انسحبت إسرائيل
اليوم من جنوب لبنان"؛ حيث ترى أن هذا الكلام ينضوي ضمن الإحالة المقيدة، انه يجيل إلى
حدث مقيد في الزمان وفي المكان وترى الإحالة هنا إشارية أيضا لأن التعبير عنها تم بواسطة
ات لغوية تلازم مرجعها وجوبا أو أنها تقيم معه علاقة تجاور معه. حيث تتكون الجملة
الكلامية من ظرف الزمان "اليوم" وهو زمن خارجي دلّ عليه الظرف كما أنه اليوم الذي قيل فيه
هذا الكلام أو هو يوم المتكلم أو المذيع الذي صرح بذلك بالأخبار. وأيا يكن التاريخ الذي صرح
فيه بهذا الكلام يكون مرجع "اليوم" اليوم نفسه الذي يتموقع بهذا التاريخ.

¹² ينظر مريم فرنسيس، في بناء النص ولانته 2 (نظم النص التخاطبي - الإحالي) دراسات لغوية 3، منشوراغت وزارة الثقافة، سوريا 2001، ص 04.

¹³ مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته 2 (نظم النص التخاطبي - الإحالي) المرجع نفسه، ص 04.

أما إذا صرح بالخبر بغير التاريخ الذي أذيع به فإن المرجع سيتغير بالضرورة ليصبح اليوم الذي يحدث بالتاريخ الثاني. مع العلم أن الظرف "اليوم" في الحالتين يبقى دائما في علاقة تجاور مع مرجعه، ولا يمكن تحديد هذا المرجع ومعرفة كنهه إلا بقياس المسافة التي تفصله عن حاضر الكلام أو المتكلم. كذلك الشأن بالنسبة لوحدات الشخوص والمكان الإشارية والتي تستلزم بدورها علاقة وتجاور مع ضمير المتكلم "أنا" ومع مكانه، وهذا ما يمكن اختصاره بتعبير ثلاثي في "أنا - الآن - هنا" لا يمكن معرفة دلالة هذا الكلام على منحنى الإحالة الإشارية معرفة دقيقة إلا في حالة الانطلاق من هوية المتكلم ومن طبيعة وحاضر كلامه بل حتى من مكان كلامه.

يستشف من الأمثلة السابقة التي ساقتها مريم فرنسيس أن هناك تلازم واضح فيما بين التخاطب وآلية الإحالة وذلك حين يبني الكلام على منحنى الإحالة المقيدة الإشارية " وهذا التلازم الحميم هو الذي يفترض آخر عندما يكون الكلام مقيدا لا إشاريا (أو غير إشاري)، نظرا إلى التقابل المباشر بين المقيد الإشاري والمقيد اللاإشاري، ونظرا إلى أن الإحالة اللاإشارية تبنى على خصائص كلام المتكلم اللغوية، ونظرا إلى الفروقات الدلالية التي تنتج عن الانتقال من منحنى إلى آخر وعن عمليات النظم والتركيب التي يمكن أن تجمع بينهما".¹⁴

تجدر الإشارة إلى أن هذا التلازم يفترض أيضا حين يساق الكلام على منحنى الإحالة المطلقة لأن المطلق يتقابل مع المقيد ويستدل عليه أيضا من خصائص الكلام اللغوية لأنها

¹⁴ مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته 2 (نظم النص التخاطبي - الإحالي) المرجع نفسه، ص 05.

ج ضمن عمليات النظم نفسها التي يمر بها النمطان السابقان. وعليه يمكن التأكيد على الترابط والتلازم القوي بين آلية التخاطب وبين آلية الإحالة وبينهما تجاذب لا يستغني الكلام عن ترابطهما.

تصرح مريم فرنسيس* أنها تناولت نظم النص الإحالي (أنماط الإحالة الكلامية التي يبني عليها النص وعمليات تركيبها ونظمها) بشكل يشوبه القليل من التبسيط والتجريد، وكان افتراضها عمديا في دراسة هذا النظم أي أن النص يصدر بكامله من قناة واحدة وهي المتكلم الوحيد صاحب النص أو سارد ما. وتعود ضرورة التبسيط هذه والحرص على الدقة ودرء التعقيد والغموض إلى جودة الموضوع والحرص على تبيان تعدد العمليات التخاطبية التي تندرج ضمن بناء النص وعلاقات التركيب والتلازم بينها ...

10- الإحالة الصوتية:

تتضافر المكونات البنائية للقيم الجمالية للنص الإبداعي من حيث مكوناته الصوتية والصرفية والتركيبية إلى جانب إحيائه ودلالاته. على أن القيم التعبيرية للأصوات تنبع من دقة اختيارها وجعلها في نسق صوتي خاص حتى يوائم تلك الدلالات والإيحاءات " فيسابق معناه لفظه، ولفظه معناه فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك." ومفاد ذلك أن الإحالة

* مقدمة كتابها في بناء النص ودلالاته 2 (نظم النص التخاطبي - الإحالي) قيد الاستشهاد.

صوتياً يمكن أن تتجسد فيما بين اللفظ والمعنى وما بينهما من تناغمات تدرك من خلال القلب والإحساس.

ذلك أن الكلام عبارة عن صوت يسمع من خلال تعاضد حروف متقطعة دالة على معان تفهم من مخارج متعددة ومختلفة. والعلاقات الدلالية والإيحائية تتناسل من جرس الصوت ذاته. والتناسب بين الصوت ودلالته تتجلى في الكثير من الألفاظ، حيث قال ابن جني: فإن الكثير من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها.¹⁵

كما تتولد من طبيعة النظام الصوتي الذي يخضع له السياق العام. وهذا ما تميز به نظم القرآن ودلالاته وإيجاءاته عن غيره من كلام العرب والبلغاء من ضروب أنواع الكلم على غرار الشعر والخطب المسجوعة والرسائل وغيرها. فتفرد النظم القرآني بنظام صوتي ينماز بتفرد موسيقاه التي تنبعث من مكونات جمالية على نحو أصواته المتساوقة وتراميه المتوازنة وتحدد تكراره وتقطع أصواته وفواصله البديعة... وحسن اختيار الأصوات والتراكيب وإحالة بعضها على بعض وإفضاء الدلالة إلى أخرى كل ذلك وهبه قوة الجمالية والتأثير في المتلقي.¹⁶

¹⁵ ابن جني، الخصائص، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، 65/1.

¹⁶ ينظر عباس علي الأوسي، الإحالة في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 34.

11-الإحالة الصرفية

أ: تعلق الأمر بالإحالة الصرفية فإنها تعتمد مستوى البنية الدلالي الخاص، وما

تكتسبه من قيم ثانوية من بنائها الصرفي، وكذلك الأمر بالنسبة لإحالة صيغة على صيغة أخرى واطرادها في النسق الدلالي، إذ تمتلك المفردات قيما إحالية داخلية سابقة ولاحقة على المستوى الشكلي والدلالي أي إحالة أفقية، وأخرى رأسية في السياق اللغوي للنص القرآني كذا إحالة خارجية.

ب: الكلمة دلالتها المعجمية المركزية المرتبطة بمادتها اللغوية لتكتسب شيئا

جديدا من المعنى من وزنها الصرفي ومن تصريف صيغها؛ وذلك للتفريق بين المعاني المختلفة لتعمل القيمة الصرفية على توجه المادة الأساس لتضعها في مجال وظيفي بعينه، حيث أن كل لفظ له معنى لغوي خاص به يفهم من مادة تركيبه إلى جانب معنى صيغي، وهو ما يدرك من هيئته أي من خلال حركاته وترتيب حروفه؛ "لأن الصيغة اسم من المصوغ الذي يدل على التصرف في الهيئة لا في المادة، فالمفهوم من حروف "ضرب" استعمال آلة التأديب في محل قابل له، ومن هيئته وقوع ذلك الفعل في الزمان الماضي، وتوحيد المستند إليه وتذكيره وغير ذلك.¹⁷

¹⁷ أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم المصطلحات والفروق اللغوية، ترجمة وتحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت 1998 715 716.

كما قد يتحول المعنى إلى ضده بتغيير الصيغة الواحدة وذلك في قوله عز من قائل "وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطبا"¹⁸ وقوله جل وعلا " وأقسطوا إن الله يحب المقسطين"¹⁹ يستشف أن المعنى قد تحول بالتصريف من الجور إلى العدل.

12-الإحالة بين المنظور الوظيفي العربي والتداولية

إن المقصود بالمنحى الوظيفي العربي هو التوجه اللساني الذي يتخذ من نظرية النحو التطبيقي إطارا عاما له، والفكر اللغوي العربي نحوا وبلاغة وأصول فقه وتفسيرا. أما فيما يخص الإحالة على الخصوص فهناك مقارنة النحاة والأصوليين ومقاربة الخطاب الوظيفي وما بينهما من نقاط ائتلاف واختلاف.

إذا تعلق الأمر بنقاط التوافق بين الجانبين بما في ذلك المقاربة العربية القديمة والخطاب الوظيفي فتتشكل في المسائل الآتية:

أ- يأخذ مفهوم الإحالة في التراث طابع المفهوم الخطابي (التداولي) حيث يرتبط بالعلاقة القائمة بين العبارة وما تحيل عليه وبينها وبين ما يقوم بين المتحدثين في عملية التخاطب، لذلك يمكن جزم الحكم أن ظاهرة الإحالة قد اکتست تناولا أدق وأشمل في البلاغة وأصول الفقه أكثر منها في مراجع النحو.

¹⁸ سورة الجن الآية 4.

¹⁹ سورة الحجرات الآية 9.

ب- يظهر التقارب أيضا في جعل السمات الإحالية ثلاث ثنائيات؛ من معرف/ ومنكر ومطلق/ مقيد وعام/ خاص، وكل من الأول والثاني متعلقين بما يربط المتكلم بالمخاطب أثناء حديثهما، أما الثالثة فطبيعة المحال عليه نفسه من ناحية خصوصه وعمومه، كذا من حيث انتماءه إلى طبقة تشمله أو يتفرد بها داخل هذه الطبقة.

ج- توائم المقاربة العربية القديم نظيرتها "المقاربة الوظيفية الحديثة في التمييز بين الإحالة الحضورية والإحالة الذكرية بين الإحالة على ذات خارج الخطاب والإحالة على ذات داخل الخطاب نفسه."²⁰

استنادا إلى هذا التقارب يمكن إدماج الاقتراحات الأولى في الثانية أي أن المقاربة بين اقتراحات النحاة والأصوليين العرب واقتراحات نحو الخطاب الوظيفي يمكن دمجهما. على أن هناك فروقا جوهرية بينهما يمكن الوقوف عندها في الآتي:

عمل النحاة العرب على التفصيل كما هو معروف في مسألة الإحالة الذكرية، الإحالة على ذات داخل الخطاب لكنهم عمدوا إلى حصرها في اتجاه واحد يتمثل في إحالة ضمير أو اسم إشارة على اسم يذكر قبلها سموها "عودا" على غرار التركيب الآتي: " رأيت زيدا وسلمت عليه (الضمير المتصل الأخير يعود على زيد وهو اسم علم قبله) وهذه هي الإحالة الذكرية العودية.

²⁰ أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، مرجع سابق ص 86.

العلم أن الإحالة بإمكانها أن تقوم في الاتجاه الآخر أي بين ضمير ومركب اسمي لاحق وهي الإحالة التي سموها بالإحالة "التقدمية" مقابلة للإحالة الرجعية أ الإحالة الاستباقية مقابلة للإحالة العودية؛ وكمثال على ذلك "بعد أن صفت شعرها، خرجت هند إلى العمل" أي باعتبار وجود الضمير المستتر الذي يدل على هند قبل المفعول "شعرها".

لقد تناول كل من هنخفلد وماكنزي إحالة الاستباق وبينما أنها مقابلة لإحالة العود ، أنها تلك العلاقة التي تقوم فيما بين سابق ولاحق، أي بين واقعتين بداخل الفعل الخطابي نفسه.²¹

لدى القيام بالمقارنة فيما بين اقتراحات النحاة العرب واقتراحات نحو الخطاب الوظيفي يتبين أن هناك مقولات وردت في الاقتراحات الأولى دوناً عن الثانية وبخاصة ما يتعلق بـ "النكرة المخصصة/ المقصودة والاسم المضاف إلى معرفة إضافة إلى الاسم الموصول.

صفوة القول إن الإحالة عبارة عن فعل تداولي على شاكلة "الأفعال اللغوية" ومفاده وَسَمُ ذات ما خارج طاب أو بداخله عن طريق العود أو الاستباق من حيث كونها رفة أو نكرة أو كونها عامة أو خاصة أو مطلقة أو مقيدة. كما أن الإحالة تتخذ أحد أوضاع ثلاثة فتجسد عن طريق فعل إحالي أو مخصص ينصب على فعل إحالي بعينه أو من خلال طبقة برمتها كما تكون فعلا خطايا قائما بذاته مستقلاً استقلال التابع أو استقلال المتكافئ.

²¹ ينظر، أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، مرجع سابق ص 86.

ذلك أن السمات الإحالية تحكم خصائص الخطاب المعجمية منها إلى جانب الخصائص الصرفية والتركيبية للخطاب. هذا من جهة ومن جهة أخرى تتيح عملية دمج تحليل النحاة العرب القدامى للإحالة مع نحو الخطاب الوظيفي تدقيق تعريف مفهوم الإحالة مع محاولة ضبط السمات الإحالية التي تتفرع عنها كذا العلائق التي تقوم بين هذه السمات، كما تسمح بإعادة النظر في صرف وتركيب أقسام الخطاب ومقولاته الفرعية المختلفة بحسب خصائصها الإحالية.²²

13- الإحالة في الحقل النحوي

هناك في الحقل النحوي ما يضارع الإحالة من حيث معناها الظاهر ويتمثل في الدليل الحالي (القرينة المعنوية) ويعرفه النحاة بقرينة المقام، أو القرينة المعنوية إذ ليس له وجود في اللفظ بل يفهم من سياق الكلام فقط" فهو جملة العناصر والظروف الملازمة للنص اللغوي، والتي لا يُشك في مدى تأثيرها وأهميتها البالغة في تحديد معنى العبارة المنظومة".²³

ويقر كل من سيبويه وابن جني وابن يعيش والرضي أن عناصره ليست لغوية. هذا وقد نص سيبويه على ضرورة مراعاة الدليل الحالي في حذف الفعل في كثير من المواضيع. ومن جهة أخرى يعتمد الرضي الدليل الحالي أساسا لدراسة بعض الظواهر اللغوية من مثل ظاهرة

²² ينظر، أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، مرجع سابق صص 120، 121.

²³ علي عبد الكريم الرديني، مباحث لغوية، الحركة الجسمية في القرآن الكريم، دار الهدى الجزائر، ص 119.

الحذف ويقول في ذلك "لا يحذف شيء من الأشياء إلا لقيام قرينة، سواء كان الحذف جائزاً أم واجباً" والقرينة المقصودة هنا تشمل الحالية والمقالية في آن واحد.

بينما عوف الدليل الحالي عند علماء الغرب ب " سياق الحال" * كما هو الشأن عند "فيرث Ferth " فهو جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي، كالكلام المنطوق وشخصية المتكلم والسامع وتكوينهما الثقافي، وشخصيات من يشهد الكلام غير المتكلم والسامع في حالة وجودهما والعمل على إجلاء ما لذلك من علاقة بالسلوك اللغوي، وإن كان دورهم يقتصر على الشهادة، أم تراهم يشاركون في وتيرة الكلام، والنصوص الكلامية التي تصدر عنهم...

كذا العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة وبالسلوك اللغوي لمن يشارك في الموقف الكلامي، على نحو حالة الجو أو الأوضاع السياسية أو ما يتعلق بمكان الكلام وكل ما يحدث من انفعال أثناء الموقف الكلامي أو أي نوع من أنواع الاستجابة إلى جانب أثر الكلام في المستمعين على غرار الإقناع والألم أو الإغراء أو الضحك وغيرها. ويتضح مما سبق أنه من أهم خصائص سياق الحال إبراز الدور الاجتماعي الذي يقوم به المتكلم وسائر المشتركين في الموقف

24. الكلامي.

* يرى الجرجاني أن السياق هو الذي يحدد معنى الكلمة، بينما يرى أبو علي الفارسي أن تركيب الكلمة هو الذي يحدد دلالتها؛ إذ يتحدث الأول عن مجاز عموماً ويثير الثاني طبيعة سبب الحركة والصيغة والربان بكاملان بعضهما. ينظر المرجع نفسه ص 122.
24 ينظر، علي عبد الكريم الرديني، مباحث لغوية، مرجع سابق ص 122.

14-الحالية والمحلية

يدل معنى الحالية على تسمية الشيء باسم ما يحل في ذلك الشيء، ومثال على ذلك قوله تعالى " وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله " ورحمة الله تعني الجنة. وأما مصطلح المحلية فله علاقة بالمكان أي يسمى الشيء باسم مكانه أو بالأحرى محله كقوله تعالى " وفرش مرفوعة" وقد ورد في التفسير أن النساء هن الفرش لأن المرأة يكنى بها عن الفرش.²⁵

ومن الحالية والمحلية إلى الإشارة أو ما يسمى بالالتفات وهي من الظواهر الأسلوبية في الربط بالإشارة في الاستعمال القرآني ويعني ذلك تحويل نمط الإحالة من المطابقة إلى الاختلاف بحسب اختلاف تلك الأسماء والضمائر على غرار أسماء الإشارة أو بالضمائر أو بالأسماء الموصولة وهي في الحالات الآتية:

أ-الضمير:

يتحول الضمير في السياق الواحد من ضمير إلى آخر والمرجع المحال عليه واحد. كما كان البلغاء سملون من الاستمرار في الحديث على ضمير واحد فكانوا ينتقلون من الخطاب إلى الغياب. وكثرا ما يتلاعب المتكلم بضميره؛ حيث يجعله مرة "نا" بغية إخباره عن نفسه ومرة يجعله "كافا" فيجعل نفسه مخاطبا ومرة يجعله "هاء"، فيجعل نفسه محل الغائب.

²⁵ ينظر،عباس علي الأوسي، الإحالة في القرآن الكريم، مرجع سابق ص 480.

وعليه كان الكلام يشتمل على ضمير المتكلم والمخاطب لا يستلطف؛ بل بالأحرى يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض، وهو نقل معنوي لا لفظي ويشترط أن يكون الضمير في المتنقل إليه عائدا في الأمر نفسه إلى الملتفت عنه. ومن ذلك أيضا الالتفات من التكلم إلى الغياب.²⁶

والإحالة عند الجرجاني من الأدوات التي يؤدي استخدامها إلى تحسين الكلام ولذلك لا يقتصر دورها على الربط كما هو الحال في بيت البحري الآتي:

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريبا

هو المرء أبدت له الحادثات عزما وشيكا، ورأيا صليبا

حيث أن استخدام الضمير في بداية البيت الثاني علاوة على أنه ربطه بالأول فإنه أضفى على المعنى شيئا من القوة. ومع أن الإحالة عن طريق الضمير من عوامل الربط التي يب الكلام تماسكا واتساقا وتدحض عنه التكرار وتبعد عنه التشتت، إلا أنها لا توائمه في كل مقام، فقد تؤدي فضلا عن اضطراب التقديم والتأخير إلى فساد القول وتكلف البيان إن لم يكن ضعفا في المعنى.²⁷

²⁶ ينظر، عباس علي الأوسي، الإحالة في القرآن الكريم، مرجع سابق ص 481

²⁷ ينظر إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط2، الأردن 2009، ص 228

ب- الربط بالتعريف

يرى الجرجاني أن لام التعريف عبارة عن أداة تتجاوز ما يراه النحاة من تحويل إلى معرفة، فهي تتجاوز ذلك إلى الربط بين الجمل ربطا يشبه ربط الإحالة بالضمير من خلال تذكيرها للسامع أو القارئ بشيء سبق ذكره ، أو شيء مرتسم بالذهن كان موضوع الكلام أو الإشارة إليه في السياق.

ج- التقديم والتأخير

تبر الجرجاني تغيير رتبة الكلام بين تقديم وتأخير، كونها من عوامل الربط عنده، فإذا تم تغيير الظرف وتأخير العامل فيه وهو الفعل، فإن ذلك التقديم والتأخير يجعل من العبارة قطعة متماسكة من القول؛ تقوم على الإفادة من ذاكرة المتلقي الذي يختزن، ليسترجع فيما بعد رابطا بين المعمول وهو الظرف والعامل فيه وهو الفعل.

15- الإحالة والتناص

تري ناتالي بيبقي- غروس Nathalie Piegay- Gro أن الإحالة مثل لإستشهاد كما أنها شكل صريح للتناص فهي لا تعرض النص الآخر الذي تحيل عليه لأنها تقيم

علاقة غياب ولأجل ذلك تؤثر لما يتعلق الأمر بإحالة القارئ على نص دون استحضاره حرفياً. وعلى هذا المنوال كانت الإحالة عند بالزك H.Balzac بمثابة الوسيلة الصريحة التي تضاعف التواصل ما بين مختلف روايات كوميديا البشر Comédie Humaine . على أن الإحالة التناصية الداخلية في لويس لومبير Louis Lambert تكتسب دوراً استراتيجياً حاسماً.²⁸

حيث يؤكد بالزك في حكايته لذكريات صديقه في المدرسة الداخلية لويس لومبير فيكتب قصة عن هذا المخلوق الأسطوري. حيث يقر بالزك أنه استعان في كتابة عمل خيالي بعنوان من اختراع صديقه، كما أنه استعار اسم امرأة كان يكن لها المودة... ويعترف أنه يدين في هذا الموضوع المسرود لبعض الذكريات والتأملات التي عايشها بمرحلة الشباب. وهو بذلك يحيل القارئ على حياة صديقه بشخصيته غير العادية.

تقر ناتالي أن ما تقيمه هذه الإحالة بين الخيال والواقع والساقد والمؤلف لعبة معقدة "لأنها لا تتوقف عند رسم قرابة بين شخصيتين خياليتين: فتعين أحدهما لويس لامبير باعتباره النموذج الواقعي للآخر؛ تتوجه إذن إلى اقتلاع شخصية لويس لمبير وكتابات من الواقع. مؤلف رفايل Raphael ليس خيالياً: نموذج كتاب "واقعي" كتاب شخصية روائية...: يحدث التناس أثر دوار مادام، بقدرة قادر، تتعين الرواية كنموذج أصلي للخيال، مستبعداً هكذا حدود الواقع، وكأنها مندرجة في عالم الرواية نفسه".²⁹ ويوحى هذا بالعلاقة التناصية التي تتجه نحو تطابق

²⁸ ينظر، ناتالي بيبقي - غروس، مدخل إلى التناس، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق 2012، ص 65.

²⁹ ناتالي بيبقي - غروس، مدخل إلى التناس، تر: عبد الحميد بورايو، المرجع نفسه، ص 66.

سارد لويس لامبير مع بلزاك نفسه وبنهما وشائج الذكريات والصدقة ... ويقول بول ريكور في هذا الشأن "والتناص يساوي في بعض الأحيان الإعادة أو التحويل أو دحض الاستعمالات السابقة من طرف كتاب ينتمون إلى نفس التقاليد الفكرية أو إلى تقاليد معارضة أو مخالفة".³⁰

16- الإحالة في إستراتيجية القراءة

يتكئ التناص بدرجة كبيرة على القارئ الذي لا يتكفل بالتعرف على مضمور المتناص فحسب بل يعمل على تحديده ورصد معالمه وتأويله؛ فيجد نفسه محالا إلى نص آخر مثلما ورد ذلك عند لورون جيني Laurent Jenny الذي يرى أن "ما يميز التناص هو إدخال صيغة جديدة في القراءة التي تفجر خطية النص. كل إحالة نصية هي موضوع اختيار: إما متابعة القراءة فلا نرى فيه سوى قطعا يشبه بعضها البعض، تمثل جزءا مندجما في منظومة النص، أو الرجوع إلى النص الأصل..."³¹

لدى الإحالة إلى السياق الذي استلهم منه الإستشهاد أو الاقتباس؛ يصبح من الممكن الإمام بكل مكنوناته. مع العلم أن قراءة المتناص لا تتوقف عند معاينة الآثار التي خلفها بل يتعلق الأمر كذلك بأداء القارئ لدور يكلفه به النص، فيصيح شريكا متواطئا مع المؤلف؛ إذ يُستدعى بصفته مؤولا قادرا على تلقي ما يقال ضمنيا وتلميحا، ليفك شفراته بالرغم من

³⁰ بول ريكور، عن الترجمة، تر: حسين حمري، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2008، ص 19.

³¹ ناتالي بيبقي - غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، مرجع سابق، ص 129.

الالتواءات التي يكشف عنها أثناء استراتيجية قراءته للنص، وما يقدمه من استراتيجيات، تبعا لاختلاف النص وتباين قرائه. حيث لا يتعلق الأمر بتحديد طريقة القراءة وكيفية بقدر ما يتعلق ببيان كيفية تواجد مستويات القراءة المختلفة للعمل نفسه من قبل مجموعة من القراء على تباين حملتهم المعرفية وسبل قراءتهم.³²

في السياق نفسه يمكن الوقوف عند نظرية القراءة عند ريفاتير Riffaterre من خلال تطرقه لعلم التفسير البنيوي؛ حيث يؤيد البنيوية وما بعد البنيوية والسميائية ونظريات التحليل النفسي للأدب إضافة إلى نظريات أخرى مثل نظريات القراءة، ويمكن التصريح في هذا المقام إن عمله يرتكز على إيمانه الراسخ بوجود تفسير دقيق ومستقر لمعنى النص وعلاقات التناسل..

تستند مقارنة ريفاتير السيميائية إلى اعتقاده أن النصوص الأدبية ليست مرجعية أو متكئة على المحاكاة. وعلى العكس من ذلك يقر أن النصوص الأدبية تتأتى معناها الخاص بسبب البنى السيميائية التي تتجدول كلماتها وعباراتها وجملها وصورها وموضوعاتها وأدواتها البلاغية فيما بينها. ولذلك كتب ريفاتير عن حاجة القارئ إلى تجاوز مرحلة المحاكاة في بداية دراسته السيميائية لـ "دلائل الشعر". وهذا ما يؤكد مركزية التناسل في عمل ريفاتير استنادا منه إلى هذه المقاربة

³² ناتالي بيبقي - غروس، مدخل إلى التناسل، تر: عبد الحميد بورايو، مرجع سابق، ص 130.

غير المرجعية" تناقش نظرية التناص أن النصوص والعلامات لا تشير إلى العالم أو حتى إلى مفاهيم مجردة بشكل أساسي، وإنما إلى نصوص وعلامات أخرى.

ويلمح ريفاتير كثيرا إلى ما يسميه "المغالطة المرجعية" ويؤكد بأن النص لا يشير إلى أشياء خارج ذاته، وإنما إلى متناص. فكلما النص لها دلالة ليست من خلال الإشارة إلى شيء ما، ولكن عن طريق الافتراض مقدما بوجود نصوص أخرى.³³

يُستشف مما سبق أن ريفاتير يؤمن أن النص لا يشير إلى أشياء خارج نسقه وسياقه وإنما يحيل على نصوص أخرى بواسطة الافتراض القبلي الذي ينجم عن القراءة المتفحصية. ولذلك يسعى التحليل الحقيقي عنده لوصف تفرد النص الأدبي، بينما تنصهر الشعرية مع هذا التفرد لعمل ما في اللغة الشعرية، وتحليل النص الذي يفضله ريفاتير هو الذي يعمل على شرح تفرد هذه النصوص وتميزها، ولذلك يرى أن أحسن جزء يمكن تحليله في الأدب هو حتما النص وليس مجموعة من النصوص، كما يصرح أن تفرد النص يمكن أن يجعله يسيطر على فك التشفير الذي ينبني عليه في ذاته.

وعليه يرى ريفاتير أن مثل هذا المشروع يمكن أن تنجم عنه قراءة صحيحة ومناسبة تخضع لاستراتيجية يسعى فيها إلى إقحام القارئ في بداية تحليله لمحاكاة النصوص إما بسبب غموض النص أو بسبب شكوكه ليقوم بفحص أكثر عمقا لبنى النص غير المرجعية.

³³ جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسلمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق 2011، ص 158.

تجري القراءة عند ريفاتير على مستويين متتاليين؛ أولهما مستوى المحاكاة الذي يعمد فيه إلى ربط النص بما يحال إليه خارج النص، فيستتبع طريقه للمضي قدما في القراءة، وثانيهما قراءة غير متتابعة بأثر رجعي تتم من أجل الكشف عن الوحدات والبنى السيميائية التي تنتج أهمية النص غير المرجعية. والقارئ بذلك يقفز من تفسير المحاكاة وشرحها إلى التفسير السيميائي للنص وهذا ما سمّاه "اللاخويات" (ungrammaticalities) في النص، وهي الجوانب التي تتسم بالتناقض على مستوى القراءة المرجعية ولكنها سرعان ما تحل لدى إعادة قراءة النص من حيث علاماته الأساسية.³⁴

يشير ميكيل ريفاتير M. Riffaterre في دراسة له بعنوان "أثر التناص" إلى دور القارئ في تلقيه للعملية التناصية كما يرجع أدبية العمل الأدبي إلى الوظيفة المزدوجة المعرفية والجمالية للنص؛ فالوظيفة الجمالية تحول في أوسع نطاق لها إلى إمكانية وضع العمل الأدبي داخل تقليد أدبي أو جنس أدبي ومن أمكنة التعرف على أشكال سبق التعرف عليها في غير هذا النص. أما بالنسبة للوظيفة المعرفية فهي تعود بدون شك إلى الإحالة الواقعية أو الخيالية للكلمات في واقع خارجي، كما هو الشأن في كل إرسالية لغوية، ولكن في الوقت نفسه الإحالة إلى شيء قيل من قبل أو بعبارة أصح إلى قول صار تذكاريًا Munumentalis.³⁵

³⁴ ينظر، جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمه، مرجع سابق، ص 159.

³⁵Voir, Michail Riffaterre, La trace de l'intertexte, La pensée n; 125, Octobre 1980, P04

17-الإحالة والمرجع والسياق عند رومان جاكبسون

ترتكز الوظيفة المرجعية المسماة أيضا دلالية على المسند أو المرجع Référent، وكل ما في الخطاب (الرسالة) يعيد إلى المسندات الوضعية أو النصية، يتعلق بالوظيفة المرجعية. إن الخطابات المبثوثة في الاستعمال الشائع للغة، تتشكّل انطلاقا من شيء ما، ترسل إليه هذه الخطابات والذي نسميه السياق أو المرجع.

وفي هذه الحالة، فإن انتباه المرسل إليه لا يتراجع أو يتأخر على الخطاب ذاته، إلا بالقدر الذي يجب لاستقباله، هذا الانتباه الذي يصبح قلما قبل كل شيء للاحتفاظ بما قيل في سياق النص. وبتلخيص واختصار سنقول أن الوظيفة التعبيرية تتركز على ضمير المتكلم "أنا" و"ت"، وترتكز الوظيفة المعرفية على ضمير المخاطب "أنت" والوظيفة المرجعية تتركز على ضمير الغائب "هو" (هذا الضمير الذي يعد نحويا حياديا) (36).

إذا تعلق الأمر بالسياق عند جاكبسون فإنه يعادل المرجع أو المحال إليه، ذلك أن المرسل le message تستلزم قبل كل شيء سياقاً un contexte يحال عليه وهو ما يسمى أيضا ب"المرجع" وهو مصطلح يسوده الغموض بينما السياق قابل لأن يفهم بواسطة مرسل إليه، والذي يظهر إما كلاما أو محتملا لأن يكون كذلك. مع العلم أن الوظيفة المرجعية تحيل على سياق يمكن أن يكون لسانيا أو خارج لسانيا.

³⁶ - Francis. Vanoye, Expression communication, Armand Colin. Fevrier,1990. p 53.

19- مرجعية اللغة الشعرية ولا مرجعيتها :

تساءل جوليا كريستيفا في هذا المقام عن علاقة المدلول الشعري بالمرجع، وترى بينهما اجتماعا غير تركيبى، فيكون موجودا وغير موجود وكائنا ولا كائن. ويبدو أن اللغة الشعرية بداية، تعين ما هو كائن أي ما يعينه الكلام المنطقي باعتباره موجودا، مثلما ورد في قصيدة بودلير: قارورات، أقمشة مذهب، أثاث، رخام وغيره. إلا أن هذه المدلولات التي يبدو أنها تتساقط إلى مراجع محددة، تحوي بداخلها فجأة أطرافا يعينها الكلام (المنطق) بوصفها أطرافا غير موجودة مثل النعوت الحية للأشياء الجامدة (أثاث شبقى)، (باقات محتضرة) أو قد تتربط وحدات دلالية متباينة ثم الجمع بينها انطلاقا من وحدتها الدلالية، فإذا عوضنا مثلا المزهريات بالتواييت الزجاجية، فتقوم الوحدة الدلالية - نهاية - من بين تيمات أخرى بالجمع بين المزهريات، التي تنتهي إليها الزهور والتواييت التي فيها تكون نهاية الإنسان.³⁷

إذ لا تحتضر الباقات في اللغة الشعرية، والأثاث لا يكون شبقيا، إلا أنها قد تكون كذلك في الشعر، الذي يوجب ما لا وجود له، ويجسد ازدواجية المدلول الشعري عن طريق جملة من البلاغيات مثل الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية. والمدلول الشعري هاهنا، لا يفكك باعتباره إثباتيا، على الرغم من أنه لا يأخذ سوى شكل الإثبات؛ وهذا ما يسمى باللغة الشعرية في الموروث الثقافي؛ إذ يكون هذا الإثبات من درجة ثانية (هناك أثاث شبقى، فهو يأتي في الوقت

نفسه مع نفي يفرضه علينا منطق الكلام (يرفض العقل وجود أثاث شبقي)، ولأن النفي مختلف عن الرفع الخاص بالإجراء السالب المكون للدلالة والحكم، فهو يجمع " النفي المشتغل في المدلول الشعري في العملية الدالة نفسها بين القاعدة المنطقية، وبين نفي تلك القاعدة (ليس صحيحا أنه لا وجود لأثاث شبقي) وبين إثبات ذلك النفي، دون أن تكون مراحل هذا الجمع متميزة في ثلوث معين³⁸ .

يتطلب أي كلام على الوظيفة المرجعية التمييز بين المرجع le referent باعتباره مرجعا للدلالة أو ما توحى به اللفظة الدلالية. أما الإحالة la référence التي يمكن اللجوء إليها بغية استقاء المعلومات التي يمكن التطلع عليها حقيقة أو بدافع الفضول.

وعليه فالإحالة هي كل ما يصل الكلمة بشيء، على غرار "وصل أو ربط الأصوات الثلاثة: ق/ل/م (قلم) بشيء نكتب به، أو كوصل الأصوات الثلاثة: ج/ب/ل (جبل) بمرتفع عال، ... وعموما كل ما يربط علامة بمرجعها، أي بالشيء الذي تمثله هذه العلامة التي قد تكون لغوية أو حتى سيميوطيقية، أي غير صوتية، بل مرئية، حسية، وهمية، حركة سلوكية معينة، ... سواء تعلق الأمر بإنسان أم حيوان أو أشياء طبيعية، أو معلّمة أم إشارات وملصقات دعائية وتجارية، ..."³⁹

³⁸ - جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط2، 1997، ص 77.

³⁹ عبد الجليل مرتاض، لسانيات النص التحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2013، ص 131.

ب من الأمثلة المعتمدة أن كل كلمة أو لفظة مرتبطة بعدد أصواتها التي

تتكون منها فترتبط بالشيء الذي تعبر عنه. وما يربط العلامة بمرجعها أو بالشيء الذي تمثله وقد تكون تلك العلامة لغوية أو سيميوطيقية أي غير صوتية كما تكون مرئية بالأحرى حسية وعبارة عن حركة سلوكية بعينها...

وعليه، فإن مفهوم الإحالة يبدو له صلة بالواقع أو بالوجود، نظرا لأشياء بعينها من العالم الخارجي، لكن سرعان ما نزع هذا المفهوم للوجود الملموس إلى ميدان التجريد؛ أي بدل إحضار الشيء وهو أمر غالبا ما يكون مستحيلا، فيعبر عنه وعن وجوده عن طريق علامة صوتية شفوية أو محررة. ومن هنا أضحت الإحالة هي تلك الصلة التي تربط العلامة بالشيء وفق اتفاق الجماعة عليه بخاصة بالنسبة للغتنا الصوتية ومنذ ذلك الحين الذي اكتشف فيه الإنسان نفسه من خلال لغته وأصبح قادرا على القول إن الكلمة تحيل على شيء ولا تعين أو تدل على شيء...

تبقى الإحالة مثل المرجع لا يظهران إلا في نطاق وضعية أو مقام

situation وجودهما يكون موصولا ب" انتقال الشيء إلى طور الحقيقة، أي عبر تحقيق فعلي للخطاب باستعمال تصورات أدوية لهذا الخطاب، ولذلك يُعنى بالإحالة عادة تلك العلاقة الموجهة من العلامة إلى الواقع، ما دامت تستخدم من أجل هذه العلاقة التي تجمع شكلا من الخطاب بشيء أو تجلّ خاص لتجربة المتكلمين، الأمر الذي يمكن معه معارضة الإحالة بما يسمى التعيين

أو الإشارة أو الدلالة الذاتية.⁴⁰ استنادا إلى ما سبق يتبين أن مصطلح الإحالة يقابله تضادا مصطلحات التعيين والإشارة والدلالة الذاتية dénotation التي لا تحيل على الواقع.

تجدر الإشارة إلى أن الألسنيين يتفقون على ماهية الإحالة فيما بينهم وفق الأعراف، لكنهم يختلفون في تشخيصها ووصفها وفق مبادئ المدرسة التي ينتمون إليها أو تبعاً لوجهات نظرهم حيث يمكن الوقوف مع الألسني الفرنسي جون دبو J.Dubois الذي منحها مفهوميين وهما على النحو الآتي:

أ- الإحالة على أنها وظيفة عن طريقها تحيل علامة لسانية إلى غرض من أغراض العالم أو المحيط الخارج لساني باعتبار هذا العالم حقيقة أو خيالاً، وقد حذا حذو رومان جاكبسون فيما يتعلق بالوظيفة المرجعية وما لها من أهمية أساسية في اللغة، ويكون من الخطأ بمكان حصر الوصف لعملية التبليغ استناداً لهذه الوظيفة في احتكارها لوظيفة أو وظيفة أخرى، بينما يكمن في الاختلافات المتفاوتة فيما بينها، لأن البنية الكلامية المرسله تخضع قبل كل شيء للوظيفة المهيمنة. وحتى لو كان التركيز على السياق أو الوظيفة التعيينية أو الإدراكية أو المرجعية وهو المقصد المنشود من قبل مرسلات عديدة، ويبقى إسهام الوظائف الأخرى ثانوياً وهذا ما يستلزم من اللساني الحدق أن يلتفت إليه.

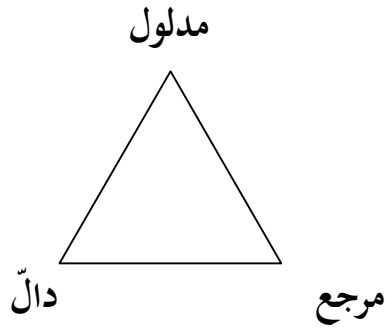
يبدو عموماً أن كل علامة لسانية وفي الآن ذاته تلك التي تنهض فيه بالعلاقة بين تصور وصورة صوتية تدرك سماعاً وفق المفهوم الديسوسيري للعلامة حيث تحيل ألى واقع غير

⁴⁰ عبد الجليل مرتاض، لسانيات النص التحليلية، مرجع سابق، ص 132.

لساني. علما أن الوظيفة المرجعية ليس من دورها أن تضع العلامة في علاقة غير مباشرة مع الواقع وعالم الأشياء الحقيقية، بل تضعها على الأرجح مع العالم المدرك وسط إعلامات إيديولوجية لثقافة مسلم بها، ويعني ذلك أن الإحالة توائم وتتماشى مع ماهو فكري أو بهدف الفكر.

غالبا ما يستشهد اللسانيون بالمثلث السيميوطيقي الذي تخيله كل من أودجن

Odgen وريتشارد Richards بغية تقريب التباين فيما بين المعنى والإحالة:



ويشير إلى أن العلامة اللسانية تتكون من خلال الصلة فيما بين المدلول (تصور)

والدالّ (صورة صوتية سمعية، وفيما يخص الصلة المباشرة بينهما فتعود لشيء من العالم) وقد

أشير إليه بالمنحنى الأيمن بنقاطه المتصلة بعضها ببعض خلافا للضلع (مرجع- دال) الذي يشير إلى

الطابع غير المباشر للعلاقة فيما بين الصورة الصوتية السمعية والمرجع.

ذهب المنظر الألسني جورج مونان George Mounin إلى إمكانية معارضة

الإحالة référence بالتعيين le dénotation بينما صرح دبوا أن العلاقة المرجعية تكون

غالبا معينة désigné بوصفها دلالة ذاتية للعلامة ويعود ذلك حتما إلى ما تعانيه اللسانيات الغربية من أزمة على مستوى توحيد المفاهيم وتقريب المصطلحات حتى صار لكل مدرسة منظارها.

ب- يتعلق الأمر بالنقطة الثانية للإحالة فيما يتعلق بالوحدات الصوتية التمايزية (الفونيمات) " حيث إحالة فونيمية موصوفة أو مميزة بوساطة الجزء (النصيب) من السلسلة الكلامية أو المفهوم المفروض أنها تمثله، وتكون الإحالة في بعض الحالات فونولوجية، لكن الوقائع هي غالبا ما تكون معقدة...⁴¹ بخاصة من لغة إلى أخرى على غرار الفرنسية مثلا نجد الصائت i الى جانب الصائت a هما فونيمين إذا تم جمعهما على هذا الشكل فإنهما يشكلان الإحالة نفسها التي يمثلها الصائت é وغيرها من الحالات وهذه التحرفات الصوتية بين الكتابة والإحالة الفونولوجية تيسر لذوي اللغة عملية تقويم المطابقة من الأولى إلى الثانية حتى في حالة عدم وجود أية علاقة مباشرة بينهما ويضارعان في ذلك التباين الموجود بين المنطوق والمرسوم.

قد تكون الإحالة مورفولوجية ويكون في هذا المقام ممثلة في الكلمة وليس الفونيمات التي تؤلفها فكلمة wazo (عصفور) تكتب أيضا oiseau ولذلك تساءل دي سوسير لماذا تكتب بعض الكلمات على نحو "لكن" بالفرنسة mais وتلفظ mé ومثلها ما معناه "واقعة" fait وملفوظها mé ...

⁴¹ عبد الجليل مرتاض، مرجع سابق ص 134.

وإذا تعلق الأمر بالمرجع فإن مفهومه يتداخل مع إدراك الإحالة لان كليهما لا يتجلى إلا في نطاق مقام، حيث يرتبط وجود كل منهما بتحيينه أي من اللاشيء إلى الشيء أو مثل انتقال الشيء إلى طور الحقيقة. ولذلك يشكل كل منهما تصورا أداتيا للخطاب. لكن اللسانيين لا يقفون عند موطن التداخل هذا مما جعلهم يحاولون تحديد المرجع تحديدا مختلفا عن الإحالة؛ إذ عرفه بعضهم على أنه من حيث العرف يشير إلى الأشياء باعتبارها أغراضا مسماة أو مداليل بوسط الكلمات.⁴²

بينما نلغي المرجع عند دبوها هو الشيء الذي تحيل إليه علامة لسانية في الحقيقة غير اللغوية... وقد أضاف "أن المرجع (أو المدلول بتعارض المدلول مع التعيين أو المشار إليه) وينبغي ألا يكون مدركا باعتباره شيئا مسلما به فورا للواقع من غير شك أن "أشياء" مناظرة للعلامات اللسانية تبدو كونيا مستلة *découpées* قبلا بكل ما لها من إدراك ثقافي، وليس في الأمر شيء من ذلك، لأن اللسان المسلم به يوجب من المتكلم الإمداد لعدة معلومات على المرجع محل السنة أخرى إعطاء معلومات عليه، فهذا لسان يوجب التمييز للجنس مسألة اختيار...⁴³

كما أشار في الأخير إلى وجود علاقة بين العلامة والواقع المافوق لساني يجب ألا يكون ملتبسا بالوجود نفسه للمرجع ذلك أن لفظة يمكنها أن تحيل إلى مفهوم لا وجود له في

⁴² عبد الجليل مرتاض، مرجع سابق ص 135.

⁴³ عبد الجليل مرتاض لسانيات النص التحليلية، ص 135.

الواقع. على غرار كلمة " البراق " هذا الحيوان الأسطوري الذي نصفه طائر والنصف الآخر جواد وبما أنه علامة لسانية يمثل شيئاً لكن لا وجود له في الواقع وكل ما ينضوي ضمن هذه العلامة يسمى " ما بعد لغوي " وتوجد بالتراث الأدبي العربي الكثير من مثل هذه العلامات وكذلك الشأن بالنسبة للقرآن الكريم، علاوة على العلامات النحوية على نحو الرغم ولأن، وغير أن، وسوى، ولعل وغيرها؛ فهي ما بعد لغوية لأنها لا وجود لها في الواقع.⁴⁴

21- الوظيفة المرجعية والمرسلات

تعتبر الوظيفة المرجعية إحدى الوظائف اللسانية وهي جوهرية لأنها تدخل في أغلب

المرسلات على سبيل المثال الجملة الآتية: *Anais prête- moi ta trousse rouge*

وترجمتها: يا نايلة أعيريني محفظتك الحمراء

-المحفظة تحيل إلى نوع من المحافظ الصغيرة ...

-الحمراء تشير إلى لون الحمرة بدل الزرقة أو الصفرة...

-وتتمثل الإحالة في المسماة "يا نايلة" وإلى الحركة "أعيريني" ترجعان كذلك إلى الوظيفة

التعيينية *dénotative* وبمعزل عن تلك السياقات والإحالات الخارج لساني لا يتأتى تفاهم

متبادل لكن النداء بواسطة "يا نايلة" وفعل الأمر "أعيريني" يعودان إلى الوظيفة التعيينية وتسمى

⁴⁴ المرجع نفسه، ص 144.

لأنها تمثل المسعى الأساس لعدة مرسلات، ولكن الأخرى تبقى أبعد من أن تكون مقلّصة على الدوام إلى دور ملحق وعليه فالوظائف تتفاوت فيما بينها بحسب اختلاف المرسلات. والمتفق عليه أن الإحالة أو المرجع ما أو من نعود إليه، مثل عودتنا لشخص نستقصي منه معلومات عن شخص أو أشياء نتفحص كنهها لإشباع الفضول، ومن هنا كانت "الإحالة أو المرجع référence هي الوظيفة التي تحيل علامة لسانية إلى غرض دنيوي أو كوني خارج لساني extra-linguistique حقيقة أو خيالاً، لكننا ملزمون بنعتها fonction référentielle أي وظيفة مرجعية، وهي الوظيفة الأساس في اللغة، وهذا كما أكدنا، لا يشير إلى أن السيرورة اللغوية متوقفة وحسب على هذه الوظيفة دون سواها، وخاصة ما يسمى بالوظيفة اللغوية la fonction langagière التي لطالما اعتبرتها مدرسة براغ بمثابة النقطة المركزية لكل عملية تبليغية.⁴⁵

22- الإحالة والهرميوطيقا

إذا اتسع نطاق التأويل الهرميوطيقي فإنه سيشمل النصوص المكتوبة دون أن يواجه مشكلات ذات بال على غرار تلك التي تتم أثناء الاتصال بين المتكلمين. لكنها مع ذلك تواجهها مشاكل مع النصوص الأدبية والشعرية بخاصة حين اتجاهها المنحى الجمالي. وأول سؤال ينبغي

⁴⁵ ينظر عبد الجليل مرتاض، مرجع سابق ص 144.

للباحث أن يطرحه سيكون حول مبدأ الملاءمة* appropriateness أي تساؤله حول مدى ملاءمة تلك النصوص ملاءمة مشروعة في سياق المعنى الذي يبدو من خارج النص نفسه؟؟⁴⁶

ثاني معضلة تعترض الاشتغال الهيرمنيوطيقي تتعلق بالمحايدة الغريبة لأعمال الفن؛ ومفاده ن كانت النصوص الشعرية تشكل سياق معناها المحايث الخاص بما أم أنها تحيل بالضرورة إلى ما وراء نفسها؟؟

لم يناقش غادامر Gadamer مسألة إحالة النصوص بشيء من التفصيل على الرغم مما تكتسيه من أهمية، لكن الفيلسوف الهيرمنيوطيقي بول ريكور Paul Ricoeur هو الذي أولاها اهتمامه؛ حيث حاول التوفيق بين الاهتمامات البنيوية المتعلقة باستقلالية النصوص إلى جانب الاهتمامات المتعلقة بالطابع السياقي للتأويل.

هذا وقد عمد بول ريكور إلى تقديم عرض للملاءمة والإحالة وهو بذلك أهل لأن يقارن بغادامر، ذلك لأنه مكمل للكثير من الطرق القيمة لسابقه. ويمكن مع ذلك إحصاء جملة من النقاط المهمة التي اختلف فيها هذان المنظران الهيرمنيوطيقيان، ويجدر استجلاؤها على الرغم من التقارب الذي يجمعهما من حيث الفكر والأسلوب وهذا التقارب يفوق ذاك الموجود بين

* شرحت خالدة حامد مترجمة كتاب الحلقة النقدية لديفيد كوزنزهوي مبدأ الملاءمة بكونها خاصية جعلها شيلرماخر وبولتمان مميزة للتأويل، مع أن بول ريكور يعرفها بكونها خاصية يجد فيها تأويل النص اكتماله داخل تأويل الذات المؤولة لذاتها.

⁴⁶ ديفيد كوزنزهوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهيرمنيوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، بغداد 2007، ص 125.

غادامر ودريدا Derida ويبقى توضيح ما بين ريكور وغادامر من تباعد أهم مما يجمعهما من نقاط اتفاق.

يشكل الضمير "أنا" بالنصوص الشعرية معضلة؛ حيث يبقى مجهولا في الكتابة، حتى أن بعض الكتابة الشعرية بغير سياق محدد، وقد تدمر أي سياق توضع فيه، وهذه المسألة تجعل التأويل ضروريا ومستحيلا في الآن ذاته. وهذا ما جعل ريكور يدرك الاختلاف المهم بين إحالة الكلام وتأجيل الإحالة في النص، ويؤكد بمقال له بعنوان "ما النص: التأويل والفهم" على فكرة تتعارض مع التعامل مع التأويل بوصفه حوارا، واضعا غادامر في ذهنه.

يميز ريكور مثل دريدا بحدة بين الكلام والكتابة على الا تكون الكتابة مجرد اشتقاق من فعل التكلم، كما يؤكد على أن الكتابة ليست تأملا وتشبثا بكلام سابق، كما أنها ليست ترجمة لفعل الكلام أو قصد الكلام... بل هي نتيجة لنقش الكلمات على نحو مباشر والكتابة عنده ظاهرة متميزة.

ويرى ريكور أن الكتابة وفعل الكلام متساويان بالأصالة على الرغم من أنه يتفكر حول ما إذا كان ظهور الكتابة المتأخر نسبيا قد غير علاقتنا بالكلام تغييرا أساسيا⁴⁷ ويرغب ريكور مع ذلك بصفة عامة أن يتجنب وينأى عن المسائل النشوئية والسايكولوجية.

ديفيد كوزنزهوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق ص 126.

وهذا ما يثبت عدم جدليته للحوار لان فكرة الحوار مع النص لا تحتاج حوارا مع المؤلف باعتباره نتيجة ضرورية لها، لك أن اللغة منطوقة أو مكتوبة تتكلم لذاتها بحسب ريكور. ولأجل ذلك لا يحتاج لإشراك المؤلف؛ إذ يمكن مجادلة النص بمعزل أو بغياب المؤلف، وهو يعترف أن التعامل مع النص وكأن الكاتب ميت يسعف السائل في وصوله إلى أجوبة مقنعة وشفافية. وعليه فإن النص بالنسبة لريكور أفضل لك في الحوار لأنه يقول بصفة نهائية ولا يخمن في الرجوع عن مقاصده مطلقا.

يفاضل ويقارن ريكور فيما بين وظيفة الكلام الإحالية ووظيفة النص فيقر أن الملفوظ يشتمل أيضا على سياق يحيط به ويضمن له إمكانية الإحالة، ويؤكد على إمكانية تمثيل النص لتأويل الحوار فضلا عن تأويله للإحالة. ويستدل على ذلك بعودته لمعنى لفظة "يحيل" التي يقابلها في الكلام لفظة "يبين" أو "يظهر" في الغالب فإن السياق أو الموقف في الكتابة الشعرية يكون غائبا، كما هو الشأن في إمكانية الإحالة الظاهرية المباشرة.⁴⁸

يخلص ريكور في نهاية هذا الجدل إلى أن إحالة النص مفتوحة على متواليات لا منتهية، ولا يمكن وضع حدود لها لكنه في الوقت نفسه يرفض ما يسميه ل"إديولوجية النص المطلق" والتي مفادها أن النص يتمتع باستقلالية مع خلوه من السياق "سنرى أن لا وجود للنص من غير إحالة ما. من هنا ستكون مهمة القراءة، بوصفها تأويلا، هي إقامة هذه الإحالة حصرا.

⁴⁸ ديفيد كوزنزهوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق، ص 127.

وفي هذا التعليق الذي تُؤجل فيه الإحالة، يكون النص بمعنى ما "معلقا في الهواء"، في أقل تقدير أي: خارج العالم أو من دونه.

وبفضل هذا الإلغاء الذي يطل ارتباط النص بالعالم يكون كل نص حرا بالدخول في علاقة مع النصوص الأخرى كلها، تلك التي تأتي لتحل محل الواقع الظرفي (الزماني والمكاني) الذي يظهره الكلام الحي. إن علاقة النص بغيره من النصوص – عند تلاشي العالم الذي نتحدث عنه – تولد شبه عالم خاص بالنصوص، هو عالم الأدب.⁴⁹

نستشف من خلال قوله هذا ارتباط النص بوثوقية مع الإحالة في ظل قراءة هي تأويل في الأساس، والنص بدون إحالة يبقى معلقا لا سياق له ولا معنى خارج العالم أو يحيى بدونه هو بهذا الإلغاء يباشر علاقة مع نصوص أخرى تحل محل الواقع بزمكانيته ليحلي كلاما مستمدا من الحياة. وما هذا العالم الشبه خاص بالنصوص إلا عالم الأدب الذي يكفل السجال الألسني والنقدي بأريحية تسع رحابة مكنوناته.

يتيح القول السابق لريكور استيعاب مسألة خلق النصوص للأدب في إحالتها على بعضها بعضا لكنه مع ذلك يبقى محمفا بحق النصوص الشعرية والأدب الشعري لأن قوله يتمشى ويوائم الأدب من جانب واحد من جوانب معنى مصطلح "الأدب" الخاص بموضوع بعينه أو بحقل معين على غرار الأدب الفيلولوجي الذي يتناول غوته.

ديفيد كوزنزوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والمرميوطيقا الفلسفية، المرجع السابق ص 127.

مع أن هناك اختلاف فيما بين النصوص القريبة من بعضها جدا مثل النصوص الثانوية والظرفية، والنصوص الشعرية والابتدائية. ويكون هذا الاختلاف هو السبب الجوهرى فى التفريق بين النصوص الاعتيادية والنصوص المحايثة أى بين النصوص ذات السياق المعروف بوضوح وتلك النصوص الخالية من السياق وخارج العالم أى خارج الأدب. ويمكن الوصول بنظرية ريكور فى هذا المقام إلى أن النصوص الأخيرة التى هى خارج نطاق العالم وبدون إحالة خارجية بقدر ما كانت تحيل إلى ذاتها وتخلق عالما خاصا بها. وهذا ما لا يمكن من تحويل إحالة مثل هذه النصوص إلى محض علاقة لهذه النصوص مع غيرها، ومثل هذا التحول يكون سببا فى نفي تفردا وتميزها.

مع العلم أن جورج غادامر استعمل مثل هذا الفرق وذلك حين تعامل مع تلك النصوص التى تتعالى على سياقها التاريخى الأصيل وتحدث إلى الأزمنة التى تليها بشكل أصيل ومعاصر سماها بـ "النصوص السامية" لكنه لا يستطيع جعلها ضمن نصوص محايثة.

وعلى هذا الأساس يكون مصطلح "محايثة" أضر بسبب إيجائه باستقلالية العمل الفنى عن تاريخ أثره، مع أن هذا الفهم للمحايثة لا يتأتى بالضرورة. أما مصطلح "سام" عند غادامر فله ضرره أيضا فى كونه لا ينطبق على النصوص الأدبية والشعرية؛ لأن بعض النصوص تكون سامية بسبب آثارها مثل الخطب السياسية أو معاهدات السلام وغيرها.

لكن لا توجد هناك نصوص أدبية سامية. ويمكن الاستخلاص مما سبق أن مصطلح "محايثة" هو المفضل والأكثر شيوعا وانتشارا فى النقد الأدبى الأنجلو - أمريكى،

ويستعمل غالبا لقصر المناقشة على الأدب بينما سمو الأدب يعد وظيفة العمل لا وظيفة العلاقة

السببية بين النص والأحداث الأخرى التي تكون بطبيعة مغايرة على غرار الأحداث السياسية.⁵⁰

ويستزيد ريكور توضيحا لإشكالية "المحاثة" من خلال تحديد موقفه من النصوص

"المطلقة" أو المحاثة معترفا بقلّة وجود مثل هذه النصوص فيرى أنه لا يوجد سوى القليل من

النصوص المعقدة التي تجسد فكرة النص من غير إحالة.⁵¹

ظل اعتقاد ريكور أن جميع النصوص لا بد أن تكون عن شيء ما لكن من غير

وجود إحالة ظاهرية في هذه النصوص التي تتمتع بالامتياز، ولهذا يرى أن إحالة هذه النصوص

ليست إلى شيء "في" العالم بل إلى عالم بحد ذاته. ويلتقي هنا مع تعبير هايدغر Heidegger

أن الإحالة لا تعود للعالم وإنما إلى عالمية العالم Worldhood of the world. كما اهتم

ريكور في مقال آخر له اهتماما مباشرا بالنصوص الأدبية بعينها مستدركا أن النص الأدبي يخلق

"عالمًا ممكن الحدوث".⁵²

نستجلي مما سبق أن ريكور ليس ضد فكرة المحاثة في النصوص الشعرية، لأنه

يفسح المجال أمام النص ليخلق عالمه الخاص به، بدلا من تضيق الخناق على نطاق إحالة النص

الأدبي على عوالم الواقع اليومي، بمعانيه الاعتيادية التي رسخت به سلفا. ويريد ريكور من خلال

⁵⁰ ينظر، ديفيد كوزنزهوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق ص 128.

⁵¹Voir, Paul Ricoeur, « La métaphore et le problème central de l'hérméneutique » 11, Revue philosophique de Louvain, février, 1972, p95.

⁵² ينظر، ديفيد كوزنزهوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق ص 129.

ذلك أن يشير إلى أن العمل لا يعكس زمنه فحسب بل يكشف أيضا عن العالم الذي يحمله بداخله معترفا أن المنفذ إلى النصوص المحايدة أو الفردية هو في الحقيقة منفذ فنطازي. كما يتحدث ريكور عن "قصد النص" نفسه مبطلا بذلك بعض اهتماماته حول عدم ملاءمة مصطلح "الحوار".

وعليه لا تشكل اعتراضات ريكور الجلية على النموذج الحوارى انتقادات ذات بال على نظرية غادمر. وفي حقيقة الأمر نلني نظرية ريكور تحذو نظرية غادامر في إبطال الجانب السايكولوجي لهرمينوطيقا دلتي Daltay. هذا وتجدر الإشارة إلى أن ريكور يصارع بغية تحويل اعتبارية المفهوم التأويلي للملاءمة الذي استعمله شيلر ماخر* Schleiermacher ودلتي وبولتمان Boltmane حيث نلني مفهوم الملاءمة لدى هؤلاء المفكرين يستتبع بنتيجة مفادها أن مفهوم معنى النص هو ما يكتشف المؤول أنه وطيد الصلة بمحور اهتمامه الخاص. أكد ريكور أيضا على أن مبدأي التفسير والتأويل ليسا قطبين متضادين يتشعبان من نقطة واحدة بل يتجدولان معا وهو بذلك ينشد تبيان الحاجة إلى أن تكون الملاءمة اعتبارية.⁵³

لقد تجسد هدف ريكور في مقالته "ما النص؟" في تطوير ما يمكن الاصطلاح عليه بالهيرمينوطيقا البنيوية، ساعيا إلى تجسيد موضوعية التأويل، إلى جانب عدم كون الملاءمة اعتبارية، وإن كانت ضرورية.. علما أن هيرمينوطيقاه البنيوية تعتمد على دمج التأويل الشكلي

* فريديريش شلابماخر فيلسوف ألماني ولد في 12 نوفمبر 1768 تلقى تعليمه الديني والفلسفي في هال ثم برلين. بدأ ترجمة أعمال أفلاطون منذ سنة 1799 مع صديقه شايجل، ثم مارس التعليم في الجامعات الألمانية إلى جانب نشاطه في التأليف. توفي برلين يوم 12 فيفري 1834. (بول ريكور، عن الترجمة، تر: حسين خمري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2008، ص 26).

⁵³ ينظر، ديفيد كوزنزهوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهيرمينوطيقا الفلسفية، مرجع سابق ص 130.

والتأويل الذي يزخر بالمعاني من جهة، ومن جهة أخرى تسعى إلى تحاشي النزعة السايكولوجية والاعتباطية من خلال جعل الملاءمة تعتمد تفسيراً علمياً بنويماً للنص، لكن محاولته هذه دفعته إلى الاعتقاد الدوغمائي بالمنتهج وإلى التوهم ببداية موضوعية للتأويل.⁵⁴

23- الإحالات اللامتناهية بين السيمياء والتفكيك

لا ينتج النص نفسه كأى دليل إلا من خلال اللعبة التكرارية للترابطات والإحالات. وهو عبارة عن نسيج من الأنساق والمرجعيات، حيث ينتج نفسه بفعل التناسج وآلية امتصاص نصوص أخرى وتحويلها، إذ لا وجود لأى نسق آخر إلا من خلال الإحالة، لتشكيل هذه السلسلة اللامتناهية من الإحالات شرطاً وضرورة لوجود النص. "يرجع هذا التصور للنظام الدلالي للنص إلى مفهوم السيميوزيس اللامتناهي عند "بورس" *la sémiologie illimitée* إن الدليل هو ما يحدد شيئاً آخر، وليس الشيء ذاته. ويؤشر مفهوم السيميوزيس على إمكانية أى دليل أن يتحول إلى دليل آخر، في سيورة لا متناهية من الإحالات، هي سيورة السيميوزيس."⁵⁵

يتبنى جاك دريدا هذا المفهوم فيرفقه إلى أقصاه؛ إذ بالنسبة له لا يوجد الدليل منعزلاً عما سواه من الدلائل، بل يبقى في مسار تلك الترابطات مع الدلائل الأخرى وحتى أنه يرى فردانية الدليل الخالصة إذا تجسدت مرة واحدة لا يمكن اعتباره دليلاً .

⁵⁴ ينظر، ديفيد كوزنزهوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، مرجع سابق ص 131.

⁵⁵ محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، معالم نقدية، دار الأمان، ط1، الرباط، 2011، ص 63.

إن حياة الدليل تتجسد بين نظرائه وإلى جانبهم في جنبات سلسلة معقدة من

الترابطات، وهذا يفسر الطابع التكراري للدلائل. وينجم ذلك عما يسميه دريدا بـ"أثر".

Trace

الفصل الثاني: دلالات مصطلح

المعنى

1- مفهوم المعنى وأهميته:

شغل مصطلح " المعنى " مساحة معتبرة منذ الإرهاصات الأولية للنقد، واستمر يحرك وتيرة السجال النقدي عبر العصور على اختلافها، وتباين الآراء حول ماهية هذا المصطلح الشائك المتداخل المفاهيم من ناقد إلى آخر، ومن حقل إلى غيره من الحقول، وهذا ما وسمه بالالتباس والغموض. وفي هذا الصدد قال بريكل: "لا نعلم بالتحديد ما هو المعنى، كما أن مفهوم "المعنى" له طبيعة لا تمكننا أبدا من معرفته بيقين مطلق: إن سبب هذه الشكوك هو أننا ندرك مفهوم المعنى اللساني كفرضية بسيطة"¹ يستشف من هذا القول أن المعنى عبارة عن فرضية بسيطة، ويظل كذلك لأننا لا نستطيع تحديده بصورة دقيقة.

أ- المعنى اللغوي

لم ينأ مصطلح "معنى" لغة عن الدلالات التي وردت على لسان أهل اللغة، فكان المتفق عليه هو القصد والمغزى على نحو قولك عنيت الشيء أعنيه إذا كنت قاصدا له، أو قولك عنيت فلانا إذا قصدته، والأمر نفسه إذا طرحت السؤال من تعني بقولك؟ أي من تقصد. وعناني أمرك أي قصدني.. كما يفيد معنى كل شيء محنته، والحالة التي يصير إليها أمره.. بله عنيت بالقول كذا أي أردت، ومنه أيضا معنى كل الكلام ومعناته ومعنيته أي مقصده، والاسم منه العناء؛ إذ يقال

¹ Brekle, Sémantique Structurale, col . linguistique, ed Armant Colin Paris, 1974. P47.

عرفت ذلك في معنى كلامه..² إذن لا يتعد كنه المعنى واستعماله عما هو معمول به في اللهجة العامية.

ب- المعنى الاصطلاحي

أما اصطلاحاً فنلغي المعنى هو ما وضع له لفظ يعبر عنه، وهو ذهني مجرد يستلزم وجود اللفظ وبدونه لا حياة له. ومنبع المعنى ومنشؤه "نفس الإنسان وفكره وقلبه وعقله، وهو مقصد المتكلم وغرضه من الكلام لإفهام السامع وهو ما يفتح المجال للتساؤل عن أصل القصد Intention أليس القصد سابقاً للمعنى؟ لأنه الموجه إلى اختيار الألفاظ المعبرة عن المعاني."³

لعل المعنى ينبعث من كيان الإنسان عقلاً وقلماً وتفكيراً وهو ما ينشده من خلال كلامه واختياره للألفاظ الموازية للمعاني المرجوة، علماً أن القصد أسبق بالوجود من المعنى لأنه المسؤول الأول عن اختيار الألفاظ. حيث ينطلق المتكلم من قصد ينشأ في الذهن يريد التعبير عنه فيختار قالبا لغويا يحمل معنى يتجسد في صور مختلفة. مع أن المعنى قد يتوافق ويتطابق مع القصد بمجرد التفكير فيهما معا وفي اللحظة نفسها.

² ينظر، ابن منظور المصري، لسان العرب، مادة المعنى، دار صادر، بيروت، د.ت ص 106.

مولاي فاطمة، "المعنى بين الفينومينولوجيا والمهمنيوطيقا ونظرية التقبل"، البرنامج الوطني للبحث "الترجمة بين التلقي والتأويل، ط 1، جامعة وهران، 2013³، صص 20 و 21.

ويمكن للمعنى أن يخضع لتعريفات متباينة، كما يعتره بعض الغموض في مستوى فهمه من حيث قرينتي التفكير والتعريف. حيث أن المعنى le sens وفي معنى ما un sens إلى جانب عبارة اكتساب المعنى Avoir du sens التي يمكن مقارنتها بعبارة اكتساب شكل العلامة Etre un signe التي تتواءم مع مفهوم الإدلال signifiante كما يمكن التوغل فيما وراء العلامة (المرجع) وإقامة العلاقة معها.⁴

علاوة على ما ورد في لسان العرب لابن منظور أيضا بأن المعنى لغة هو القصد والمراد من الكلام، ثم جاء في موضع آخر من لسان العرب بشكل أكثر وضوحا وشمولا قوله إنَّ المعنى والتفسير والتأويل واحد. وهو بذلك يقوض الفروق الموجودة بين جملة من المصطلحات ويوحدها مع ما يبدو من اختلاف جوهري فيما بينها للوهلة الأولى.

تجاوز معجم لسان العرب المفهوم اللغوي لكلمة المعنى إلى ما يتبع الفهم من تفسير وتأويل كما لو أن مصطلح المعنى له علاقة بالجاز وألوانه فقط التي تحتاج إلى تفسير وتأويل.

2- معنى المعنى

المتصفح للمعاجم الحديثة يجدها تشير بشكل صريح وواضح إلى مصطلح معنى المعنى، حيث ذكرت أن مصطلح معنى المعنى قد شغل من قبل الفلاسفة، وها هو يشغل اليوم عند النقاد

⁴ ينظر، مولاي فاطمة، "المعنى بين الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا ونظرية التقبل" المرجع نفسه، ص 21.

والدارسين المعاصرين، حيث انتقل مصطلح المعنى إلى ميدان النقد الأدبي ودراسة اللغويات. وقد ارتبط مصطلح معنى المعنى أساساً بالمعنى أو المدلول الذي يرتبط به إيماء الرموز اللفظية وعلاقتها النحوية، وكذلك الإشارات والصور والظلال التي تتركها المعاني في النصوص الشعرية بخاصة والأدبية بعامة، وهذا من معرفة الوظيفة الأخرى التي يخرج بها الدارس للنصوص.⁵

يمكن القول أنه لظالما ارتبط مصطلح معنى المعنى بالفلسفة فإنه انتقل إلى مجال النقد الأدبي ودراسة اللغويات. ليصير بذلك المعنى أو المدلول الذي ترتبط به الرموز والصور وكل العلامات الغير لغوية التي تتركها المعاني في النصوص.

هذا وتقدم المعاجم لنا معنيين لكلمة "معنى": "الفكرة ممثلة بإشارة" و"الفكرة منتسبة إلى موضوع التفكير". فهناك معنى للكلمة "حياة" وهناك معنى للحياة: "الحياة" وماذا تعني، وإلى أي شيء ينتهي هذا؟ ولقد كان لدينا في القرون الوسطى، كلمتان: المعنى...أو المعنى المباشر، وهذا ما يندرج تحت المعنى. والمعنى...الذي يشير إلى ما وراء المعنى، أي إلى مقصوده".⁶

ينم هذا التعريف عن كون مصطلح معنى المعنى على أنه علم الإشارة أي الفكرة المتمثلة في الإشارة ثم الفكرة المنتسبة إلى موضوع التفكير. وفي هذا الصدد يقول أولمان في تعريفه للمعنى بأنه: "علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول...وعلى هذا يقع التغيير في المعنى كلما وجد أي تغير في هذه

⁵ ينظر، وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 307-308.

⁶ جيرو بيير، علم الإشارة، السيمولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار أطالسي للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 1988، ص 77.

العلاقة الأساسية".⁷ هذه العلاقة الحتمية بين اللفظ والمعنى وأسبقية الواحد عن الآخر هي التي حملها النقاد على اختلاف مشارهم بحجر أقلامهم.

ومن هنا أصبح مصطلح المعنى يقترن بالمدلول والإيحاء والإشارة، وأن جميع النقاد وأتباع المذاهب النظرية مهتمون بالدرجة الأولى بالمعنى الأدبي، الذي لم تشر إليه المعاجم القديمة بشكل صريح، كما ذكرنا سابقا، وإنما بواسطة القرائن المرتبطة بمصطلح المعنى. وهي من ألوان المجاز، كالرموز والإشارات واللمح، وهذه المعاني المتولدة عن المعاني الأولية تأتي من خلال القراءة وإعادة القراءة للنصوص الأدبية.⁸

ولهذا أصبح المعنى المتولد عن القراءة الأولى هو فعل للتغيير، ولا يصبح المعنى الأول سوى عملية أولية تتغير بفعل القراءة المتكررة لتقديم شيء جديد ومخالف كما تمّ تحصيله في البداية.

3- أنواع المعنى:

هناك من المعاني ما يسمى بالمعنى الأول وهو ذاك الذي يرتبط بالبنيّتين التركيبية والدلالية، لأنه يستخرج من علامات اللغة التي تظهر في جمل، ومن مظهر الدلالة المقصود. ذلك أن المعنى اللفظي يقدم حالة الأشياء التي ترتبط بالحمول وبالسياق المباشرين. مع العلم انه معنى غيبي لأنه لا يوجد بشكل موضوعي ملموس بل يحافظ على افتراضيته المناوئة للواقع المستقل عن

⁷ عمر احمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1988، ص235.

⁸ راي وليم، المعنى الأدبي، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987، صص11، 12.

الأثر الفني. أما المعنى الثاني فينتج عن وجود مؤثرات تؤثر على المعنى الأول (بناء و تركيبا داخليا).
فيصبح الأول مرجعا للحصول على الثاني.⁹

وهذا المعنى الثاني الذي يكون من ناحية أخرى "ممكنا في دلالتة، مستقلا بوساطته،
يسفر بينك و بينه أحسن سفارة، و يشير لك إليه أبين إشارة، حتى يخيل إليك أنك فهمته من
حاق اللفظ وذلك لقلة الكلفة فيه عليك و سرعة وصولك إليه."¹⁰

يقتضي المعنى الافتراضي تقبل الجمل لعدة معاني يستنتجها القارئ على عدة مراحل.
فيستحضر معنى أوليا يستند إليه ليولد معان أخرى. وهكذا استلهم بعضهم القول في هذا النوع
من المعنى " أنه يرتب المعاني في نفسه وينزلها ويبنى بعضها على بعضهم. كما يقولون: يرتب
الفروع على الأصول ويتبع المعنى المعنى ويلحق النظر بالنظر."¹¹

يعيد المؤلف بناء إنتاج المعنيين الأول والثاني لقصد جمالي يتجاوز إطار الإرسالية الضيق،
بحثا منه عن وحدات تواصل واسعة تستقطب معاني أخرى داخل اتجاه جمالي. ولو قمنا بمعالجة
هذه الأخيرة، لوجدناها تحتوي المعنيين _ الأول و الثاني _ بسياقيهما الاتفاقي والتحديدي،
وتستقطب في الوقت ذاته سياقات أخرى مغايرة تستثمر صورا معنوية واسعة.

⁹ ينظر نوال بنبراهيم. في ثنايا النص مقارنة تحليلية للإبداع المسرحي. منشورات دار الثقافة، مطبعة دار المناهل، 2013، المغرب، ص85.

¹⁰ الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، ط5، مكتبة و مطبعة محمد علي صبيح و أولاده، القاهرة، 1947، ص43

¹¹ . ينظر نوال بنبراهيم. في ثنايا النص مقارنة تحليلية للإبداع المسرحي، مرجع سابق، ص 86.

وإذا كان المعنى الأول يتجه إلى تنظيم الأصناف المعنوية البسيطة، فإن المعنى الثاني ينظم الأصناف المعنوية البسيطة، فإن المعنى الثاني ينظم الأصناف المركبة التي تستدعي آثار المعنى، حيث يرتبط بوضع الخطاب، وسياق الكلام، والأغراض التي وضع لها، ثم الموقع الذي يشغله. في حين ترتبط باقي المعاني بافتراضات القارئ التي تتجاوز معنى النص القصدي.¹²

تجدر الإشارة إلى أن إنتاج المعنى الأول والثاني يكون ذا هدف جمالي بغض النظر عن الهدف التواصلية، فتتكون معان أخرى مع اقتراحها بسياقات أخرى؛ يؤدي ذلك إلى تعدد افتراضات القارئ التي لا علاقة لها بالمعنى الأولي المراد للنص.

لقد توصل القرطاجني إلى مفهوم المعنى الأول والمعنى الثاني الذين نجدتهما في ثنايا الكلام فيخبر الثاني منهما عن الأول وقد ينبئ عنه ويحاكيه نتيجة ما يجمع بينهما من قرب في المعنى؛ ويتضح ذلك في قوله " ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأولى بما أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصاغ من بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان".¹³

¹² ينظر، نوال بنبراهيم في ثنايا النص، مرجع سابق، ص 87.

¹³ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ط2، تونس 1966، ص23.

يرى الأصفهاني أن المعنى الأول يتسم بالوصف اللغوي الشكلي للواقع الإنساني، وأمّا المعنى الثاني فهو التشكيل الفني المتمثل بالصورة البلاغية التي تعتمد على الرموز والإيحاء والخروج عن المؤلف.

أن حازم القرطاجني يتطرق إلى مسألة غموض المعاني وأسبابها إذ يقول: "ووجه الإغماض في المعاني: أنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً، فأما ما يرجع إلى المعاني نفسها فمن ذلك أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً".¹⁴

حيث علل وجود هذه الظاهرة بطبيعة الألفاظ والعبارات التي تدل على المعنى هذا من ناحية كما قد يعود الغموض إلى اللفظ والمعنى معاً؛ كأن يكون المعنى في ذاته دقيقاً فيعز الغوص في ثناياه. كما وسم القرطاجني ظاهرة غموض المعاني بالتعدد؛ فبعضها يرجع إلى سياق الجملة أو غرابة المعنى، وعند ذلك يصعب الفهم دون معرفة التضمين الذي جاء فيه المعنى.

هذا وقد تناول الجاحظ في كتابيه الحيوان "وكذلك في البيان والتبيين" قضية المعنى واللفظ أو ما يمكن تسميته بالشكل والمضمون، فقد قال في كتابه "الحيوان": "... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني".¹⁵ ومفاد قول الجاحظ أن هناك معان بسيطة يفهمها الجميع والأهم من ذلك هو كيفية صياغة المعاني في الكلام المحرر والمكتوب.

¹⁴ محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2010، ص71.

¹⁵ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الباني الحلبي، ط1، القاهرة 1938 - 131/3 - 132.

4-العلاقة بين الفهم والتأويل عند الجرجاني:

تكشف خطوط رقيقة فيما بين الفهم والتأويل وما يمثله المعنى بين الاثنين؛ إذ لا يقصد اللفظ من حيث هو كذلك وإنما تنشأ المعاني التي تحتكم عليها والأمثلة الموالية خير دليل على ذلك "أولا ترى أنك إذا قلت في المرأة: نؤوم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الإستدلال معنى ثانيا هو غرضك.."¹⁶ نستجلي مما سلف استنتاجا مفاده أن المعنى الثاني والأول بينهما علاقة تضاهي علاقة المتكلم والمستمع، ويتضح بذلك أن الفهم هو المعنى الأول المباشر. والتأويل هو المعنى الثاني أي المجاز.

يمكن للدارس أن يلمس استهجان الجرجاني للتأويل وعمله على إجلاء علاقة التأويل بالمعنى حيث يقول "صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين وأكثر ويفسرون البيت الواحد عدة تفاسير، وهو على ذاك الطريق المذلة الذي ورط كثيرا من الناس في التهلكة".¹⁷

الفهم المعنى الأول المباشر

والتأويل المعنى الثاني المجاز

¹⁶ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مرجع سابق ص 202_203.

¹⁷ نفسه ص 286.

وعليه، فالتحكم في المعنى عند الجرجاني يرتبط بالمتكلم ثم قدرات المتلقي على فهم فحوى كلامه وقدرته أيضا على التأويل وإيجاد معاني قريبة للمعنى الأصلي دون الخروج بعيدا عن المعنى الذي يشتمل عليه السياق.

5- الفرق بين الفهم و التأويل أي بين المعنى الأول و الثاني عند الجرجاني:

يستهل الجرجاني طريقه لمسألة الفهم والتأويل بتناوله للتفسير الذي يشترط أن يكون مثل المفسر الذي ينبغي أن تكون حملته الثقافية كافية لتمكنه من ممارسة عملية التفسير بمكوناتها وآلياتها وذلك في قوله مخاطبا المتلقي "اعلم أن قولهم: إن التفسير يجب أن يكون كالمفسر، دعوى تصح لهم إلا من بعد أن ينكروا الذي بيناه من أن شأن المعاني أن تختلف بها الصور. ويدفعوه أصلا حتى أن يدعوا أنه لا فرق بين الكناية والتصريح، وأن حال المعنى مع الاستعارة كحاله مع ترك الاستعارة، وحتى يطلوا ما أطبق عليه العقلاء من أن المجاز يكون أبدا أبلغ من الحقيقة".¹⁸ وهو بذلك يرجح كفة المجاز على الحقيقة هذه المعادلة التي اصطلح عليها -بحسبه- العقلاء.

6- الفرق بين نظم الجرجاني والمعنى في نظرية التلقي المعاصرة:

¹⁸ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مرجع سابق ص 327.

ثمة اختلاف جوهري فيما بين النظرية العربية وجمالية التلقي نتيجة ما أحرزت من تطور أفرزته جهود المنظرين، ويبقى الاختلاف الأساسي الذي يوجد حاليا بين هذه النظرية العربية وجمالية التلقي المعاصرة، راجع إلى أن هذه الأخيرة متصلة أساسا بالنصوص الأدبية البشرية. وعليه فالأفراد باعتبارهم متكلمين لا يمكن أن يعتبروا مضمون كلامهم تعبيرا عن حقائق مطلقة، خصوصا حينما يتعلق الأمر بالمحاولات الإبداعية. ولذلك تم التمييز بين ما يسمى قصدية الفعل وما يسمى قصدية التبليغ.¹⁹

فليس من الضروري أن تنتقل الأفكار نفسها المعبر عنها في الكلام إلى المتلقي، لأن عوامل أخرى تتدخل في سيرورة الإبلاغ منها الشروط الزمانية والمكانية بما في ذلك طبيعة المقام، ومنها مؤهلات المتلقي وطبيعة خطاطاته الذهنية، هذا فضلا عن أن القصدية نفسها قد أعيد فيها النظر جذريا.

ذلك أن الكتابة الإبداعية على الخصوص لا تعني أن لنا دوما أفكارا واضحة ومحددة قبل ممارسة الكتابة نفسها. إن تجربة الكتابة الإبداعية عند معظم منظري جمالية التلقي هي مغامرة بحث واكتشاف أو البحث عن الذات.²⁰ ولذلك فليس من الضروري أن تكون الكتابة الإبداعية محملة برسالة محددة يراد تبليغها للقارئ، لأنه هو بدوره سيعيش تجربة القراءة باعتبارها

¹⁹ The fictive and the Imaginary, charting literary antroplogy. Th Johns Hopking University Press. 1993. London. P: Wolfgang Iser.

²⁰ L intentionnalit, Essai de Philosophie des Etats mentaux. Traduis par Claude Pichevin. Minuit. Paris 1985. P : John R. Searle. 330 : et P 10.

أيضا مغامرته الخاصة. فتبقى القراءة عبارة عن مغامرة يخوضها القارئ بنفسه دون حاجته إلى من يفكك شفرات قراءته.

لقد ارتبط مصطلح معنى المعنى عند الجرجاني بالمجاز وهو المعنى الأدبي المتولد عن المعنى اللغوي الأدبي، ولذلك فإن نظرية معنى المعنى تساعد على فهم جانب مهم من المقاييس البلاغية، وبالتالي تساعد على فهم موضوع الإيجاز والإيحاء واللمح والإشارة.²¹

إذا كان مصطلح معنى المعنى و ذلك المعنى الأدبي المجازي الذي يتولد عن المعنى اللغوي، فإن نظرية معنى المعنى سليلة البلاغة. ونجد المعنى نفسه قد تبناه ابن وهب الكاتب في مؤلفه البرهان في وجوه البيان.²²

يميز عبد القاهر الجرجاني بين المعنى ومعنى المعنى، فيرى أن أطراف التمييز لها أهميتها على الرغم من كونها جملة مختصرة ف"هي أن تقول المعنى ومعنى المعنى؛ تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك".²³

تحدث الجرجاني عن معنى المعنى في كتابه الإعجاز في إطار نظرية النظام فقصده بالمعنى الأول ظاهر الكلام أي المعنى المباشر والبعد اللغوي. وأما معنى المعنى فهو ذلك المستوى الثاني من الكلام المعنى الأدبي أو المجازي الذي له علاقة بالسياق.

²¹ ينظر، صمود حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981 ص 414-415.

²² ينظر، فايز الداية، علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق 1985، ص 40.

²³ إسماعيل، عز الدين، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول العددان 3 و4، 1987، ص 39، 40.

رأى كل من ريتشاردز وأوجدن أن قضية معنى المعنى تقوم أساسا على وظيفة الكلمة ودورها في النص الأدبي؛ فالكلمة داخل السياق تعني شيئا آخر يتفجر ويتولد منها معان كثيرة، وذلك أن الكلمة في إطار السياق تعنى الإشارة أو الكلمة الانفعالية التي تعبر عن موقف معين، هذا الموقف يرتبط بالمبدع والمتلقي.

وأهم شيء في كتاب معنى المعنى للمؤلف ريتشاردز وزميله أن الكلمات المفردة الوحيدة لا تعني شيئا، على عكس ما كان يعتقد الناس من قبل، وذلك عندما كانت الكلمات ترمز إلى أشياء معينة بحد ذاتها. ولهذا، فإن الوظيفة الأخرى للغة هي الوظيفة الانفعالية التي تستدعي خيال السامع، وتستشير فيه المشاعر والعواطف.²⁴

اعتبر ريتشاردز أن اللغة تستعمل مبدئيا لغاية علمية تقريرية أما إذا استعملت أدبيا "فتولد المعنى الانفعالي، ليتحول الاهتمام باللغة من تقريرى مباشر إلى ما تحيله من إشارات وما تحققه من انفعالات إزاء مواقف ناتجة عن هذه اللغة. يقول كولردج بهذا الخصوص: "إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا. فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرر في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرني صدى للخيال الأولي، غير انه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولي في نوع

²⁴ ينظر ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1961، صص 6-7.

الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد".²⁵

كما تحدث ريتشاردز عن المعنى الأولي وربطه بالمعرفة العملية، وقابله أيضا كولردج بالخيال الأولي والخيال الثانوي فرد الأول بالمعرفة الإنسانية العامة والثاني بالشعراء أي الاستخدام الأدبي المجازي الذي له علاقة بالمتلقي الذي يعدد التأويلات والتأثير العاطفي.

وقد تطور مفهوم معنى المعنى عند الدارسين المعاصرين لمعنى المدلول أي المعنى، وهو بالتالي ينطبق على الشعر وغير الشعر، كما أنه يعني إيماء الرموز اللفظية وعلاقتها النحوية.²⁶

توسع علماء اللغة في تسمية المعنى ليصبح علم الدلالة، وهو يعني عندهم المعنى أو علم الإشارة (السيمانتيك)، الذي يدرس المعنى في جوانبه المختلفة والمتعددة، كذلك الشروط الواجب توافرها لبروز المعنى الحقيقي.²⁷

وفي إطار علم الدلالة، برز جهد جديد للعالم دي سوسير الذي أعطى قضية المعنى بعدا جديدا، ومفهوما آخر ارتبط به، ذلك المعنى أو الإطار الجديد هو علم العلاقة الذي يشمل الدال والمدلول.²⁸

²⁵ بدوي محمد مصطفى، كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1988، ص156.

²⁶ ينظر، وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص308.

²⁷ ينظر، عبد المطلب محمد، العلامة والعلامية، الوطن العربي للنشر، القاهرة- بيروت، 1988، ص93.

²⁸ ينظر، المرجع نفسه، ص126.

أي أن دوسوسير حدّد المعنى في حينّ جديد هو علم العلاقة بين الدال والمدلول التي اعتبرها اعتبارية لا سببية.

أما رولان بارث فيرى بأن الدال والمدلول في الاصطلاح السوسيري في الدليل، ذلك الدليل الذي يشتمل على الإشارة، والصورة، والرمز والكتابة التصويرية، وهذا بالتالي يعني المعنى الثاني، أي اللغة الإشارية أو المجازية.²⁹ إذن الدلالة ليست فقط تلك العلاقة الاعتبارية بين الدال والمدلول وإنما تشكل كيفية استيعاب وفهم عملية إنتاج وخلق المعنى.

بحصول سيزا قاسم في تعريف الدال والمدلول عند سوسير بقوله أنهما حقيقتان نفسيتان: الأولى أي -الدال- هو الصورة السمعية التي تولدها وتنتجها في الذهن الأصوات التي يسمعها المتلقي والقاني -أي المدلول- هو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع.³⁰ ومفاد ذلك أن ديسوسير اعتبر الدال صورة سمعية، أمّا المدلول فهو صورة ذهنية يتفاعل معها المتلقي.

يكمن الفرق بين دي سوسير وبيرس في التصور؛ حيث يركز ديسوسير على وظيفة الإشارة التي يعتبرها اجتماعية في ربطه حياة الإشارة بالحياة الاجتماعية. في حين يركز بيرس على الوظيفة المنطقية للإشارة. وهذا راجع إلى اختلاف مرجعيات كل منهما فالأول ينظر إلى السيمولوجيا من منظور لساني، بينما يعود إليها الثاني من منظور فلسفي. لكن ذلك لا يعبر عن اختلاف قاطع

²⁹ ينظر، بارث رولان، علم الدلالة، تجريب محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سورية، 1987، ص61.

³⁰ ينظر، قاسم سيزا، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1977، ص20.

بينهما، وإنما هنالك صلة حميمة تجمع بين الوجهتين حتى أن السيمولوجيا والسيميايات تغطيان اليوم نظاما واحدا.³¹

وفي جانب آخر، حدد رولان بارث رأيه حول مفهوم معنى المعنى بشكل واضح، وهو أن معنى المعنى يعني بالتحديد اللغة المجازية المتمثلة في الاستعارة.³²

ذهب كاسيرر E.Cassirer في كتابه فلسفة الشكل الرمزي إلى أن وظيفة اللغة لا تقتصر على أنها وسيلة لها وظيفة أخرى وهي فهم الواقع الفيزيائي وخلقها باستمرار. كما أن اللغة عند كاسيرر لا تقتصر على الدور الإيصالي وحدها، بل هناك أنظمة إشارية متعددة تشاركها المهمة والدور نفسه، مثال ذلك، الأسطورة والدين والعلم والتاريخ. فكل نظام من هذه الأنظمة الإشارية يحاول تصوير العالم وخلقها باستمرار.³³

هذا وقد جاء مصطلح النص الغائب كبديل لتعدد مسميات معنى المعنى عند النقاد المعاصرين. نص بارث المعنى المجازي المتعدد الأبعاد ليقول هذا النص ما لم يقله النص الأصلي مباشرة عن طريق الدلالات والمراجع والإشارات الموجودة في النص الأولي أي كل تلك الأمور التي لم تظهر حرفيا وإنما يوحي إليها بواسطة الإشارات والرموز المتجددة والمتعددة. فيبقى المعنى في نهاية المطاف هو تلك اللغة الأدبية والمستوى الانفعالي للغة الذي يحدث تفاعلا مع المتلقي. وهو ما يخلف أثرا نفسية هذا المتلقي فيوجهه توجيهها قد لا يكون بمخيله أبدا.

³¹ ينظر، جيرو، بيبر، علم الإشارة، السيمولوجيا، تلاجة عياشي، دار أطلس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق 1988، ص23.

³² ينظر، لاند ستيفن نوردابل، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الهديثي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.

³³ ينظر بيار جيرو، علم الإشارة السيمولوجيا، تلاجة منذر عياشي، دار أطلس للدراسات والترجمة والنشر، ص14-15.

كما أن دراسة النص الغائب أو معرفة معنى المعنى هي دراسة ما وراء النص الحاضر لكشف خفاياه وأبعاده المتمثلة بلغته المجازية، وبلغته المليئة بالإشارات والرموز والدلالات.³⁴ مع العمل على تحليلها وتفسيرها وتأويلها وفق تواجدها في السياق.

حيث يقول عبد القاهر الجرجاني: "فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تشير إلى الصورة التي بما يكون الكلم إخباراً وأمرًا ونهيًا واستخبارًا وتعجبًا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة".³⁵ وهو بذلك يعطي للسياق دوره في تشكيل الصورة عن طريق علم المعاني وما يشتمل عليه من أساليب مختلفة ومتباينة.

كما وضع ذلك الجرجاني في موضع آخر من كتابه دلائل الإعجاز، فقال: "إن الأغراض التي تكون للناس في ذلك لا تعرف من الألفاظ ولكن تكون المعاني الحاصلة من مجموع الكلام أدلة على الأغراض والمقاصد."³⁶

يطرح السياق العام للجملة الظلال والمعاني المتعددة التي ينتجها المعنى اللغوي الذي تتكون منه الجملة، فالكلمة لا تتولد عنها معانٍ أخرى إلا في إطار هذه الجملة التي تؤدي دورها ووظيفتها. وهذا ما تطرق إليه الجرجاني في دراسته لأهمية النظم في تقديم المعاني. فاستنتج أن الكلمة لا يتحدّد معناها إلا من خلال سياق الجملة. فاللفظة المفردة لا تعطي معناها إلا من خلال السياق.

³⁴ ينظر، الزعبي أحمد، النص الغائب، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 12، ع 1، 1943، ص 223.

³⁵ الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 35.

³⁶ نفسه، ص 338.

السياق عند الدارسين المحدثين من أمثال أحمد مختار عمر وعزمي إسلام يتشكل من الجمل بوصفها وحدة يتم من خلالها تقديم المعنى، ولذلك فإن المعنى هو ما يفهم من السياق سواء أكان لفظيا أو لغويا، أو عاطفيا أو ثقافيا وكذلك من خلال سياق الموقف، ذلك الذي يتم التعبير فيه عن الموقف الخارجي الذي تقع فيه الكلمة.³⁷ ولذلك فإن السياق عند وليم راي William Ray أيضا هو الذي يحدد معنى الجملة في النص.³⁸

كما أنه عند جون لاينز Jone Lainz يحدد معنى الوحدة الكلامية في تحليل النص، سواء أكان عن طريق الجملة التي تم نطقها أو القضية التي تم التعبير عنها.³⁹ لا يزال السياق إذن له أهميته في تحديد المعنى الكامن بالجملة، وهو الذي يجوي طائفة من الجمل التي تشكل النص.

بينما نلفي السياق عند رومان ياكسون Roman Jakobson هو الأساس في عملية تذوق النص الأدبي وتفسيره. لأن السياق هو الذي يحدد من خلاله قيمة العمل الأدبي وأهميته.⁴⁰ وبذلك يعتبر ياكسون السياق طاقة مرجعية تمثل خلفية الرسالة لتمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها. إذن السياق عنده هو الرصيد الحضاري للقول.

وإذا بحث الدارس عن مصطلح السياق عند النقاد العرب المحدثين سيجد أحمد زكي العشماوي يرى أن السياق في كتابه قضايا النقد الأدبي المعاصر هو الذي يمنح اللفظة المفردة

³⁷ ينظر إسلام عزمي، مفهوم المعنى، دراسة تحليلية، حوليات كلية الآداب، الحولية السادسة، الكويت 1985، ص13.

³⁸ ينظر راي وليم، المعنى الأدبي، مرجع سابق، ص129.

³⁹ ينظر لاينزجون، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص18.

⁴⁰ ينظر عبد الله الغدامي، الخطيعة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1985، ص11.

القدرة على الحركة، وهو الذي يحدد القيمة الفنية للفظة المفردة. بينما يربط الجرجاني فيما بين

السياق والمعنى ويرى أن المعنى يتكون من خلال السياق.⁴¹

السياق وحدة لغوية ضمن مجموعة وحدات أو جمل يتكون النص منها فيتم تقديم المعنى

وطرحه من خلال سياق كل جملة مكونة لهذا النص.

7- معنى المعنى بين الجرجاني والقرطاجني.

لقد شكلت نظرية النظم التي توصل إليها الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز أكبر جهد

بذل في العربية لإدخال النحو العربي إلى حقل الدراسة الدلالية، بحيث أصبح النحو وسيلة فاعلة

لنقل المعنى من المتكلم أو المبدع إلى السامع أو المتلقي في العمل الإبداعي.⁴²

جاءت نظرية النظم للجرجاني في إطار انشغاله بقضية اللفظ والمعنى، وما يمكن تسميتها في

النقد المعاصر بالشكل والمضمون. تلك القضية التي تكونت أول مرة في كتاب الحيوان للجاحظ،

ومن ثم في كتابه الآخر البيان والتبيين. إذ وجدت هذه القضية مهدا لها بادئ الأمر عند المعتزلة،

الذين رأوا بهذه القضية مسألة جدلية تخص علم الكلام والجدل. ويعد الجاحظ طرفا مشاركا في

هذا الجدل حول قضية اللفظ والمعنى.⁴³

⁴¹ ينظر العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1975، ص303.

⁴² عبد المطلب محمد، العلامة والعلامية، مرجع سابق، ص99.

⁴³ محمود الدرابسة، التلقي والإبداع، الدراسة في النقد العربي القديم، مرجع سابق، 2010، ص135.

إذا كان الجاحظ قد اعتبر المعاني مطروحة في الطريق فإن الجرجاني قد اتخذ موقفاً جديداً في معالجته لقضية اللفظ والمعنى قياساً إلى من سبقه من النقاد القدماء، فرأى أن الألفاظ تعني الكساء الذي يحتوي على المادة الخام التي تشكل المعنى، ولذا فإن المعنى الأول هو الكساء الذي يبرز من خلاله المعنى الثاني.⁴⁴

وهناك من النقاد من يجعلون الألفاظ "زينة للمعاني وحلية لها، ويجعلون المعاني كالجواري، والألفاظ بمثابة معارض لها، وكالوشى المحبر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك، مما يفخمون به أمر اللفظ ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف، فاعلم أنهم يضعون كلاماً قد يفخمون به أمر اللفظ، ويجعلون المعنى أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق المعنى فكنى وعرض ومثل واستعار ثم أحسن في ذلك كله وأصاب...⁴⁵ يشير القول إلى موقف بعض النقاد من مسألة اللفظ والمعنى فيروا أن اللفظ متقدم على المعنى الذي يأتي بعده ويخدمه، وفي خدمته له يزداد المعنى رفعة ونبلًا.

يوصل الجرجاني حديثه عن اللفظ والمعنى فلا يهمل مسألة ضبطهما في سياق رصين، وذلك بوضع كل واحد موضعه، مع ما يضيف على المعنى عمقا وبيانا إذا ما توشى بالكناية والتشبيه وغيرها وفي ذلك يقول: "وضع كل شيء منه في موضعه وأصاب به شاكلته وعمد في ما كنى به وشبه ومثل لما حسن مأخذه ودق مسلكه ولطفت إشارته، وأن المعرض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دلت به على المعنى الثاني كمنعنى قوله فإني جبان الكلب مهزول الفصيل الذي هو دليل على أنه مضياف، فالمعاني الأولى المفهومة من أنفس

⁴⁴ إسماعيل عز الدين، "قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني"، مجلة فصول، عددان/3،4، 1987 ص40.

الألفاظ هي المعارض والوشي والحلى أشباه ذلك والمعاني الثواني التي يومئ إليها بتلك المعاني هي التي تكسي تلك المعارض وتزينّ بذلك الوشي والحلى".⁴⁶

ولئن وظف الجرجاني كل هذه الديباجة لينزل كلا من اللفظ والمعنى منزلهما، فإنه لا يكاد ينفي فضل الواحد منهما على الآخر وتكاملهما في السياق وإن كان يعطي الأسبقية للمعاني.

إضافة إلى أن هذا الاقتباس للجرجاني يوضح أن المعاني الأولى تشكل المادة اللغوية والكسوة الخارجية للمعاني الثواني، تلك المعاني التي تأتي من خلال الاستعارة والكناية والتشبيه، كما أوضح ذلك الجرجاني في مثاله، إذ لم يقصد بالكلب المهزول معنى لغويا يعكس وصفا سلبيا، بل إن هذا القول يشير إلى الكرم والضيافة، حيث يرى الشاعر أنه لا عيب فيه سوى أنه كجبان الكلب مهزوم الفصيل، إلا أنه كذلك بسبب كرمه وضيافته يقول الشاعر:⁴⁷

وما يك في من عيب فإني جبان الكلب مهزول الفصيل

يوضح الجرجاني نظريته حول معنى المعنى حيث يعتبر أن المعاني الأدبية ذات البعد الجمالي سل ويتوالد من المعنى الأول الذي يتكون من المادة اللغوية؛ يقول الجرجاني بهذا الخصوص:
"وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير وسيط وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"⁴⁸

46 ، ص203.

47 نفسه، ص 204.

48 ، ص203.

فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني تتشكل من مستويين، المستوى الأول ينص على أن اللغة مجرد إشارة أو علامة تدل على شيء محدد، بينما ينص المستوى الثاني على أن اللغة هي مجال للتعبير عن الانفعال والاندھاش والتأثر، ولذلك فإن اللفظة المفردة عند الجرجاني تعطي معنى محمدا معبرا عن شيء محدد فقط، وأن هذه اللفظة لا تتجاوز معناها المحدد إلا إذا دخلت في سياق لغوي معين يمنح هذه اللفظة المفردة دلالتها. ويندرج منظور عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد بالمقصدية ودور المتلقي الذي يستكشف المعاني والأبعاد الجمالية من توأمة اللفظ بالمعنى.

أول فكرة أساسية يدافع عنها الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز ويكرر الدفاع عنها في الكتاب نفسه عشرات المرات هي مسألة أسبقية المعاني في النظم في جميع صورته؛ إذ المتكلم لا ينظم ألفاظا ليعبر بها عن معانيه، بل يصور المعاني لتجد لنفسها ألفاظا تتمظهر فيها. "فإذا وجب لمعنى أن تكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني في النظم و الترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتوآصفه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ، أو تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن ووهم يتخيل إلى من لا يوفي النظر حقه"⁴⁹. وهذا عين التحليل الموضوعي لمسألة النظم عند الجرجاني.

⁴⁹ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق: السيد رشيد رضا. مرجع سابق ص 43.

8- علاقة المعنى بالمتكلم

إن أول مسألة تتبادر إلى ذهن الباحث في مجال علاقة المعنى بالمتكلم تتمثل في كون المعنى مرتبطاً بالمتكلم بالدرجة الأولى وليس بالقارئ الذي يرتب في الدرجة الثانية وكأن المتكلم هو الذي يمنحه كينونته.

وهنا جانب دقيق ينبغي توضيحه، ذلك أن أسبقية المعاني لا تعني تأخر الألفاظ بلحظة زمنية عن حصول المعاني في النفس، أو أن المتكلم يحتاج إلى فسحة زمنية للحصول على الألفاظ المناسبة، فالمعاني تتولد، و تستدعي في الآن نفسه الألفاظ المناسبة لها، بحيث ليس هناك حاجة للتفريق المعهود بين اللفظ و المعنى.

هناك إذن حضور لسلطة المتكلم و قصديته، لأنه هو الذي يحدد معاني كلامه سلفاً. يترتب عن هذا منطقياً أن المتلقي ليس له أي دور في مسألة إضفاء المعنى لأنها وليدة معانٍ سؤولة عن تظهرها سابقاً، وما على القارئ إلا أن يبحث عنها من خلال الألفاظ ذاتها أو يجتهد لبلوغها إذا كانت محتفية وراء ألفاظها.

9- دور القارئ في استخراج المعنى

لا يختلف المعنى عند الجرجاني عن الغرض، وعليه فإن هدف المتكلم يتحدد بالمعاني المراد تبليغها للقارئ، وهكذا فحتى وجود التخيل في الشعر على سبيل المثال لم يكن ليمنع الجرجاني من

الاحتفاظ الدائم بحضور المقصدية في الكلام الإبداعي، فالتشبيه والإستعارة كلها تستدعي تأويلا مرحليا لا يقود إلى ابتكار المعاني الخاصة بالقارئ، بل إلى استخراج المعاني التي وضعها المتكلم وراء ألفاظه. وحتى حين عرف الجرجاني التخييل في الشعر بأنه " إيهام لا تحصيل و إحكام" ⁵⁰ فإنه كان ينظر في هذه الحالة إلى طبيعة التخييل في حد ذاته. أما مقاصده و دلالاته فهي لن تكون إلا عين مقاصد و دلالات خطاب المتكلم. و القارئ مدعو ليكد و يجتهد ليصل إليها. وليست البلاغة والفصاحة عنده في مطلع كتابه دلائل الإعجاز، سواء عند الشعراء أم عند غيرهم إلا " أن أخبروا السامعين عن الأغراض و المقاصد، و راموا أن يعلموهم ما في نفوسهم و يكشفون لهم عن ضمائر قلوبهم" ⁵¹.

يخاطب الجرجاني المتشكك في نظرية النظم بشرح مستفيض يدعوه فيه إلى الاقتناع بأهميتها متى أبعد عن نفسه الشك و تيقن أنه لا يمكن تصور وجود للفظ من غير معرفة معناه، ولا يمكنه أن ينتظر أو يتوقع نظما من ترتيب الألفاظ لوحدها لأنها تبقى خادمة للمعاني و نحوه يقول في ذلك:

"إذا أنت مكنتها من نفسك، وجدت الشبه ينزاح عنك، و الشكوك تنتفي عن قلبك، ولاسيما ما ذكرت من أنه لا يتصور اللفظ موضعا من غير أن تعرف معناه. و لا تتوحي في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبيا و نظما. وأنك تتوحي الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك. فإذا تم لك ذلك

⁵⁰ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، مرجع سابق، ص 230.

⁵¹ نفسه، ص 35.

أتبعها الألفاظ... وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني و تابعة لها، و إن العلم بمواقع المعاني علو بمواقع الألفاظ عليها في النطق".⁵² وهنا تتضح بجلاء أسبقية المعاني وسطوتها على الألفاظ التي تبقى في خدمة المعاني تدين لها بالتبعية.

آثر الجرجاني على نفسه أن يوجد بخلاصة أساسية انتهى إليها في كتابه الإعجاز، تتميز بأنها تقدم رأيا شموليا، لأنها تجعل كل ما ينتجه الناس من الكلام سواء كان شعرا أم نثرا فنيا أم عاديا، داخل في نطاق ما سماه الخبر. كما أن المقصدية تقف دائما وراء كل نوع من النظم يقدم عليه الإنسان.

يعتبر الجرجاني الخبر وما يليه من كلام مطرد عبارة عن معان ينشئها الإنسان بخلجات نفسه ليوصلها إلى فكره وعقله: " و جملة الأمر أن الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه و يراجع فيها عقله، و توصف بأنها مقاصد و أغراض. وأعظمها شأننا الخبر فهو الذي يتصور بالصور الكثيرة، و تقع فيه الصناعات العجيبة، فيه يكون في الأمر الأعم المزايا التي بما يقع التفاضل في الفصاحة".⁵³ وصل به الأمر في نهاية المطاف إلى اعتبار الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان بنفسه وفكره بل تسعفه أيضا في مناجاة قلبه ومراجعة عقله، مع العلم أن الخبر هو الذي يتم تصويره بثلة من الصور التي تكسبه الفصاحة والبيان.

⁵² الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 35.

⁵³ الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 44.

10- دور القارئ في تفعيل المعنى

ولا يخرج كتاب أسرار البلاغة للجرجاني عن تصوره بنظرية النظم، و بالرغم من طابعه التطبيقي، إلا أن هذا الناقد العربي كان ينظر إلى كل ما يبدعه الشاعر من الصور والأخيلة باعتباره أمرا خاضعا على الدوام لمقاصده الموجودة سلفا في ذهنه، وأن القارئ ينبغي أن يعمل فهمه لبلوغ المقاصد بعد توليده للمعاني عن طريق إعماله للألفاظ الخادمة لسلطة المعاني.

11- سلطة المتكلم على القارئ في استخلاص المعاني عند الجرجاني

كل ما جادت به قريحة الجرجاني يزيد من تأكيد سلطة المتكلم على القارئ، فلو كانت الألفاظ توضع ليراد بها ذلك المعاني و هو ما لا يقول به الجرجاني بالطبع- فإنه عندئذ يمكن القول بأن القارئ ستكون له بعض الحرية في توليد المعاني التي توحى بها الألفاظ خارج نطاق أي مقصدية سابقة.

ومادام أن المسألة ليست على هذه الحال، فإن القارئ سينحصر دوره في إعمال الفكر والاجتهاد للوصول إلى المعاني الكامنة سلفا في النصوص: " قد فرغنا الآن من الكلام على جنس المزية، وأنها من حيز المعاني دون الألفاظ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر

بقلبك وتستعين بفكرك وتعمل رويتك وتراجع عقلك وتستنجد في الجملة فهمك" ⁵⁴ يربط الجرجاني مسألة وصول القارئ إلى المعاني بملكته وعقله وفكره ... مع إعمال جوارحه من سمع وقلب ورؤية وغيرها.

12- عمل القارئ في تحصيل المعنى

عمد الزمخشري في مسألة عمل القارئ ووظيفته في إدراك المعاني إلى ربطها بالحقل النحوي والتركيبى والدلالي، ولذلك ألحّ في كشفه على ضرورة بحث القارئ عن مقصدية الكلام بالوسائل النحوية والتركيبية والدلالية، ولكنه كان يسمح مع ذلك بالتوسع في الشرح والتأويل اعتماداً على نصوص أخرى مساعدة كالأشعار والأخبار. هذا وقد استصاغ التوسع في الشرح والإفهام والتأويل بالاعتماد على عينات للدراسة بما في ذلك الأجناس الأدبية.

أما ابن قتيبة في تفسيره للقرآن الكريم فقد سبق إلى التقييد بالنص وتجنب التأويل والاعتماد على فكرة استخراج المعنى. ويعني ذلك أنه آثر التقييد بمضامين النصوص مع درء التأويل والتركيز على استقصاء المعاني.

وفي مجال إلزامية القارئ بخضوعه لسلطة المتكلم ومقصديته ف"رغم كل ما بدا من الجرجاني في إلزامه القارئ بأن يكون خاضعاً لمقصدية المتكلم، فإنه يرى مع ذلك، أن عملية

⁵⁴ الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 51.

القراءة ليست سلبية إلى درجة كبيرة، فهناك ضرورة لأن يتوفر القراء على ملكات فهم عالية، لأن استخدام التخييل في الكتابة الإبداعية على الأخص، يستدعي من القارئ أن يكون ذا ملكات عالية في الفهم والتأويل لبلوغ المقاصد العميقة وتجاوز كل ما هو سطحي. هكذا نجد يتحدث المعاني الجيدة وكأنها الجواهر في الأصداف، وأن الغوص على الأصداف وبلوغها لا يحصل إلا

لأهل المعرفة والتأمل والنظر".⁵⁵

يمكن للقارئ أن ينتج معيارا لقياس درجة جمالية النص دون أن يكون طرفا منتجا لهذه الجمالية، ذلك أنه بالنظر إلى طبيعة معيار المصطلحات والألفاظ التي استعملها الجرجاني لوصف التأثيرات التي يحدثها النص الإبداعي في القارئ يتبين إلى أي حد يكون القارئ منفعا أكثر مما هو فاعل: " الأريحية - الهزّة - الخفة - البهجة - الصبابة - الكلف - الشغف - الفتنة - التعجب... إلخ* تلك هي الصفات التي أراد الجرجاني أن يتمتع بها القارئ حتى يتسنى له استقصاء المعاني والإمام بما دون أن يكون منتجا للجمالية تكون له القدرة على استخلاصها وضبط مواطنها.

وعلى القارئ عند الجرجاني أن يكون منفعا أكثر من كونه فاعلا في تحديد المعنى وهذا ما جعله يقسم الكلام إلى ضربين: "ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...). وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللغة وحده، و لكن يدل اللفظ على معناه

⁵⁵ ينظر، عز الدين البوشيخي، قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزء 1، سلسلة الندوات (12) بين جامعتي "مولاي اسماعيل،

مكناس" سيدي محمد بن عبد الله، فاس. مارس 2000، ص 151.

* استخرج هذه الألفاظ والمستخلصات محمد مشبال في المرجع نفسه ص 151.

الذي يقتضيه موضوعه في اللغة. ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار الأمر على الكناية والاستعارة و التمثيل".⁵⁶ يخلص إلى تركيزه على المعنى المباشر والمجازي الذي يتمثل بالدرجة الأولى في الكناية والاستعارة وما يمنحان المعاني من أبعاد ودلالات.

13- المعنى في النحو التوليدي:

هناك من النقاد من لا يجدون بونا شاسعا فيما بين المعنى ومصطلح السياق، وإن كان بالنسبة للبعض الآخر يعتبرون السياق وعاء أو مسربا يستخلص منه المعنى؛ إذ لا يعقل استخلاص المعنى في غياب السياق الذي يجمع فيما بين تراكيب وجمل تكفل بجميع المعاني وتسخير وظائفها. وفي ذلك يقول فان ديك Van Dijk عن السياق: " يجب مبدئيا أن يوجد مكون تداوبي، يجانب التركيب و الدلالة، هذا المكون يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الأنظمة التي يتضمنها استعمال المتكلم لموضوعات لغوية سليمة داخل المقام".⁵⁷

ومن ناحية أخرى نجد هاريس Haris لا يفصل ما هو لغوي عن السياقين الثقافي منه والاجتماعي فيربط بين الخطاب و الثقافة، أو السلوك الاجتماعي وضرورة إدخال هذه العناصر عند تحليلنا للغة وهو بذلك قد فتح المجال أمام أصحاب " نحو النص " بأن يخرجوا من شرنقة النص

⁵⁶الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 202.

57 Voir Teun A.Van Dijk. Sémiotique narrative et textuelle. La rousse P 81

إلى كل ما له علاقة بالترميز، أي ما يرتبط بمحوري المرسل و المتلقي.⁵⁸ ويكون بذلك هاريس قد وسع نطاق السياق ليربطه بالثقافة. والإضافة الأساسية في تحليل هاريس للخطاب تتعلق بتأكيدده على العلاقة الموجودة بين اللغة و الثقافة.⁵⁹

ويروم السياق مصطلح الانسجام الذي يمكن تعريفه مع هاليدي بأنه "لا مفهوم دلالي يحيل إلى علاقات المدلول التي توجد داخل النص والتي تعرفه كنص. إن الانسجام يظهر عندما نؤول عنصرا في الخطاب بربطه بعنصر آخر الواحد يفترض الآخر".⁶⁰ وهو يشير إلى مسألة الانسجام التي تنشأ عن وجود اللفظ والمعنى بالسياق فيمنحا الخطاب خاصية دلالية، وهذا ما يؤكد عليه فان ديك عند تعريفه لمفهوم الانسجام " بطريقة حدسية، إذ الانسجام هو خاصية دلالية للخطاب تقوم على تأويل كل جملة الواحدة بعد الأخرى".⁶¹

ذلك لأن معاني الخطاب يعترتها الغموض نتيجة كونها متعددة الدلائل Polyvalent

لكن دور المتلقي في التعامل مع النص يتجلى في قدرته على إزالة هذا الغموض. ذلك أن النص

58 Voir A.Van Dijk , Aspects d'une théorie générative du texte poétique .in Essais de sémiotique poétique, Ed . Larousse. P188

59 Voir Luis Guspín , l'Analyse du discours. Problèmes et perspectives. Ed la Nouvelle critique P16.

60 Voir Hassan Ruqaiya, in introduction à la linguistique tel Texto, Ed Espasa del calpe Madrid, 1982, P 198

12 Voir Van Dijk « le text », in Dictionnaire de littératures, P 282

يكون له معنى حين يكون قادرا على تحريك " استمرارية في المعنى و لا تكون هذه الخاصية عندما لا يكون قادرا على أن يوقظ في المتلقي هذه الإستمرارية⁶²

لم يغفل دريسلير dresseler دور الحروف والروابط والظروف بالسياق لذلك يعتبر أن حروف الربط والمعينات مثل ظروف المكان و الزمان تنظم العلاقة بين الكلمات ومن جملة الشروط المجمع عليها حتى يتحقق تماسك النص على مستوى البنية السطحية هناك ما يسميه دريسلير بالشركة الإحالية coréference التي تقوم على وجود إحالة أو مجموعة من الإحالات المرجعية المأخوذة من معلومات النص المكون le texte construit التي يعبر عنها من خلال المقاطع المختلفة في النص الظاهر.⁶³

مع العلم أن المعنى الشامل للنص يدرس من خلال ثنائية التيمة thème والتصور Thème والموضوع sujet والمحمول prédicat ، البؤرة topic، الحجة argument، والتعليق commentaire . هذه الجوانب مجتمعة تكفل دراسة المعنى الشامل للنص. ولذلك يمكن تعريف التيمة thème ، بأنه يحتوي على ما هو معروف و متوقع و بالتالي يحمل إبلاغا ضعيفا داخل سياق معطى أو داخل وضعية التلفظ.

62 Voir Luis Acosta, Cuestiones de linguística. Textuel, Ed Universidend de Salamanca 1982. P 38

63 أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص 89.

أما Thème فهو ما يحمل الجديد الذي يبلغ على التيمة بمعنى آخر أن التصور

Rhème يبقى أكثر غنى من حيث المعلومات في علاقته مع التيمة thème.⁶⁴

إن الوهم النقدي هو الاعتقاد بأن النص له معنى وحيد، في كثير من الحالات ما يعلن المؤلف عن نفسه فيما يكتب، وعندما يصير العمل الأدبي منتهايا يستقل عن قائله، ولا تتحدد قيمته فيما افترضه المؤلف، وإنما فيما يعبر بالنسبة لقرائه المحتملين، وكما يقول بارت: "إن عملا خالدا لا يعود إلى ما يفرضه من معنى وحيد رجل واحد".⁶⁵ وهذا ما تولد عنه مسألة "موت المؤلف" نادى بها رولان بارت من خلال بنيويته التي تناصر النص على مؤلفه.

فإن كان النص الأدبي "هو لعب باللغة بحسب فيز نشتاين Viz Nechtein، فإن هذا اللعب هو عمل جاد له قواعده و قوانينه. فاللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية وتنظيمية وهو اضطرار اختياري من قبل المتكلم تأليفا والمخاطب تأويلا.

تجدر الإشارة إلى أن تحليل الخطاب يقوم على مبدئين أساسيين هما الفهم الذي يتم عن طريق معرفة القواعد البنيوية التي تكونه باعتباره خطابا، وكذلك بالعودة إلى شروط إنتاجه من أجل تأويله وقراءته. مع العلم أن القارئ لا يكتفي في هذا المستوى بترجمة النص، وإنما يجب أن يتموضع على درجة ممتا _ تواصلية أي مع إدخال العناصر السياقية. إن دراسة الخطاب بوصفه موضوعا للتداولية تفترض وجود فاعل منتج و علاقة حوارية بين المرسل و المتلقي، حيث يكمن

64 أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 91.

65 Voir Roland Barthes, critique et vérité, Ed Seuil, Paris P 51.

البعد التداولي للخطاب في علاقته مع مستعمليه. أي ما يسمى بالذاتية La Subjectivité

66.

إن الدعامة الأساسية لوجود الانسجام التداولي يمكن أن نلتقطها اعتمادا على مفهوم المقصدية؛ الذي يعني في هذا السياق الدلالة والفهم "فالدلالة تعني ضرورة قصد التواصل من قبل المرسل، و الفهم يعني الاعتراف من قبل المتلقي بقصد تواصل المرسل".⁶⁷

ومفاد ذلك أن المرسل يدخل في علاقة هيمنة مع المتلقي، و بالتالي يصير فقط انجازا فعليا كلاميا، فالمرسل في هذه الحالة ليس وجودا جسديا بقدر ما هو فقط مكون من مكونات الخطاب دون أدنى امتياز، كما أن المقصدية ليست هي المقصد "فالمقصد ما كان وراءه وعي، والمقصدية تجمع بين الوعي واللاوعي".⁶⁸

تتمثل الخاصية الثانية للنص في بعده التداولي الذي يتجسد في التفاعل Potlatch بحسب هاليداي Haliday "فمن أجل أن يكون هناك تفاعل معنوي، فإن المعاني التي تكون النظام الاجتماعي تحضر قبل كل شيء بواسطة شكل رمزي تفاعلي. وتعتبر اللغة أكثر الأشكال استعدادا للقيام بهذه الوظيفة".⁶⁹

⁶⁶ ينظر، أنور المرتجي، سمبائية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 105.

⁶⁷ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص: 140.

⁶⁸ نفسه، ص 165.

⁶⁹ 106.

⁶⁹ ينظر، أنور المرتجي، سمبائية النص

يرى أنور المرتجى بمسألة التعامل مع النص والتفاعل معه، يعود الفضل فيها لرومان
ياكوبسون R.Jakobsan الذي أطلق على هذا المفهوم لأول مرة عند تقسيمه للوظائف الست
للغة اسم الوظيفة اللغوية Fonction phatique والتي يعرفها مالينوفسكي
Malinowsky " باعتبارها شكلا من اللغة حيث خيوط الربط فيها تقوم على تفاعل
الكلمات".⁷⁰ ويقترَب من هذا التعريف هاليداي الذي يرى " أن النص هو تفاعل المدلولات".
⁷¹ علما أن تفاعل المدلولات هو الذي يعطي الحياة للخطاب. وقد أشار باختين بدوره إلى أن
"كل تواصل لغوي يقوم بناء على شكل من الحوار".⁷² وهذا ما يعرف عنده بمبدأ الحوارية
.Dialogisme

تؤكد هذه التعاريف جميعها داخل علاقة التواصل على وجود تفاعل بين المرسل و المتلقي
(ليس كما هو الشأن عند جاكوبسون) بل كفواعل Les agents في السرد بحسب كريماس
Greimas " لأن اللغة بحسب مفهوم التفاعل ليست شيئا خارجا عن مستعملها كالأشياء التي
ليست لغوية (النساء، الخيرات، الخدمات) بمعنى أنها ليست خاصة به وإنما متعددة إلى غيره للتأثير
عليه".⁷³ ومن شأنها أن تؤتي القدرة على التعبير لغويا عن تلك الأشياء غير اللغوية.

⁷⁰ ينظر، أنور المرتجى، سميائية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 106.

⁷¹ نفسه، ص 106.

⁷² T.Todorov. Mikhail Bakhtine, Lprincipe dialogique,Seuil, P68.

⁷³ محمد مفتاح _ تحليل الخطاب الشعري، ص 138.

14- تعريف النص وماهيته:

إذا تعلق الأمر بمسألة تعريف النص باعتباره الوعاء الكبير الحامل لانسجام اللفظ والمعنى بقالب السياق، فإن النص هو نظام تواصلية يتضمن ويوصل إبلاغية، كما أنه عبارة عن بناء معقد بحسب تعبير لوتمان Lautman حيث كل العناصر المكونة له (الدلائل_العلاقات المبنية) لها دور في إنتاج المعنى، ومن هنا يصير من العبث الحديث عن ثنائية الشكل / المضمون، لكن النص لا يجب أن يفهم كتوال للدلائل بين حدين هما المرسل و المتلقي، هذا التصور يتعامل مع النص (كما هو الشأن عند أصحاب نظرية الإبلاغ Chanon و Weber وكذلك المدرسة السوسورية) كبنية و نظام دلالي مستقل.

إن النص بهذا المفهوم الذي يقوم على نظرية التواصل قد وقع تجاوزه. و لهذا نجد الاتجاهات (المابعد_ بنوية) السيميائيات التحليلية Sémanalyse تتجاوز هذا التصور للنص الأدبي وتطالب بالبحث عما تسميه بالإنتاجية النصية Production textuelle؛ هذا المصطلح الذي يرفض مصطلح الإبداع الذي يقوم على حمولات تيولوجية ميتافيزيقية، أي الانتقال من دراسة الخطاب كنسق (من المحور الأفقي)، إلى التعامل معه كسيرورة تداولية (المحور العمودي).

وبمسألة إنتاج المعنى وترسيخ مجموعة من الشروط التي تتوافر بداخل النص عن طريق رصد المعنى، فإن جوليا كريستيفا Julia Kristiva "تبحث عن الشروط التي يقطعها إنتاج

المعنى داخل النص، معتمدة في ذلك على مقاربات ماركسية- نفسية؛ حيث أن النص ليس بنية مغلقة، كما تعاملت معه النظرية البنيوية، بل هو الدلالية *Signifiante*. أي بقطعها النص من أجل الوصول إلى إنتاج المعنى إنه ليس فضاء استاتيكية، بل هو يفتح على السابقة والمعاصرة له. إنه تناص *Intertextualité* بحسب جوليا كريستيفا أو حوارية *Dialogique* بحسب باختين.⁷⁴

15- السياق ومكوناته

بالعودة لتعريف مصطلح السياق تعريفا دقيقا وموحدا، فإن تحديد مدلوله باعتباره مفهوما يبقى عسير المأخذ، لأنه غير واضح المعالم. فلا نستطيع أن حصر معالنه من حيث البداية والنهاية لأنه يزداد اتساعا كلما تابعناه بخاصة عندما نتقل من درجة تداولية إلى أخرى. وهو بذلك يبقى خاضعا للاحتمال.⁷⁵

تحدثت نوال بنبراهيم عن محاولة بعض الباحثين تحديد مكونات السياق مع تبني مبدأ النفع قائلة: "لقد حاول بعض الباحثين تحديد مكونات السياق منهم أرمينكو *Armengaut* الذي قال "من الممكن تحليل السياق على سبيل النفع، إذن نسجل المتكلم، و المتلقي، و زمن

⁷⁴ ينظر، أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987. 107.

⁷⁵ Voir Armengaut François, la pragmatique, col. Que sais je, Puf, Paris, 1985. P60.

الإنتاج، والمكان، إلخ. " وباردان Bardin الذي حدد " حجم وحدة السياق في الملامة"⁷⁶. و
دوبوا Dubois الذي حصرها في "المحيط، أي الوحدات التي تسبق وحدة محددة و الوحدات
التي تليها".⁷⁷

إلى جانب أمبيرتو إيكو Eco الذي يرى أن السياق يظل رهين التنبؤ طالما أن العبارة
تحتوي دلالة افتراضية تسمح للمتكلم بتنبؤ سياقها.⁷⁸ يبقى معنى السياق هلاميا يعسر حصر
مساحته أو ضبطها إذ يتماشى وعمر الخطاب ونوعه وغير ذلك من الأطراف التي يصعب
تحديدها باعتبارها عناصر مكونة للسياق.

ثمة تفاوت ي السياق فيما بين المعنى المباشر والمعاني المجازية الأخرى التي ليست
محددة تحديدا دقيقا، ولذلك يعتبر السياق في عمله داخل الخطاب نظاما متناسقا بين الصور
المعنوية التي يقبل جمعها أو لا يقبل.⁷⁹

⁷⁶ Bardin Laurence, L'analyse de contenu, col. La Psychologie, 5 ème, ed, Puf, Paris, 1989, P 138.

⁷⁷ ينظر، نوال بنبراهيم، في ثنايا النص، مرجع سابق، ص 217.

⁷⁸ Eco, Lector in fabula, trad. Bouzaher Myriem, col. Figures, ed. Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, P 18.

⁷⁹ Voir Greimas Algirdas Julien, Sémantique Structurale Librairie Larousse, Paris 1966, P52.

16- أصناف السياق:

إن محاولة رصد أصناف السياق تبقى رهينة مسائل مطردة لكنها تتحدد وفق القدرة

التناسية بأصناف السياقات المختارة و المستعملة داخل العمل الفني، والتي نذكر منها ما يلي:

السياق اللساني : حيث يتموضع معنى الكلمة في سياق الاستعمال اللساني (التركيب

والدلالة) داخل الجملة.

سياق المتحدثين: الذي يحدد هوية المتحدثين والمكان والزمان.

سياق وضعي: تندمج الممارسة الخطابية في أوضاع محددة و أدوار تحادثية

illocutionnaire معروفة اجتماعيا، حيث يكون المعنى مشتركا بين الذوات، أي الوضع

الموحد للمتحدثين، مثلا محاكمة، تدريس، مستشفى.

سياق ثقافي: يتحدد بإجاءات الخطابات الدينية و الأدبية و السياسية و الاجتماعية،

مثلا كتب محمد مسكين "مهرجان المهابيل" في سياق ثقافي خاص هو محاكمة كتاب "ألف ليلة و

ليلة" في مصر بدعوى أنه يشجع على الفساد و انحلال الأخلاق.

سياق إندماجي: تسلسل أفعال اللغة في متتالية التخاطب، فتكون للمتحدثين أدوار

تداولية، ويستدعي كل فعل كلام فعل كلام آخر مراعيًا لإلزامات التواصل.

سياق افتراضي: presuppositionnel يتكون من كل شيء متوقع من قبل

المتحدثين (مقترحاتهم وانتظاراتهم و قصدهم).⁸⁰

سياق ابستمولوجي: يكون معروفا سابقا من قبل المتحدثين: معارفهم، و معتقداتهم،

ومشاهداتهم... التي تصبح موحدة لدى المتحدثين بالتدرج.⁸¹

وجملة القول، إن السياق هو عبارة عن توافق Consensus يتهيأ للتمثل يراعي

معياري الفهم و التواصل.⁸² وبدون هذين الشرطين المفصلين لا يستطيع المتلقي ضبط السياق.

كما يبقى في ميسس الحاجة إلى معرفة المرجع la référence لذلك اعتبر أرمينكو المرجع " شيئا

خارجا عما هو لساني"⁸³ أي أنه كيان غير لساني. أما إيكونو فيعتبر المرجع "بنية ثقافية".⁸⁴

إذا تعلق الأمر بتودوروف Todorov فإنه يعرف المرجع في قوله "على المتلقي أن

يكون قادرا على تحديد الأمور المكونة للحقيقة شريطة أن يرتبط موضوع التبادل اللساني بالواقع

المفهوم عن طريق السياق الخارجي. و تسمى هذه العملية بالوظيفة المرجعية للغة. إلا أن هذا

الواقع ليس بالضرورة محدد العوامل. فاللغة قادرة على خلق عالم الخطاب والقول المتخيل".⁸⁵

وحدات الدلالات ← وحدات المعنى

⁸⁰ Armengaut F. La Pragmatique, op. cit. P65.

⁸¹ ينظر نوال بنبراهيم، في ثنايا النص، مرجع سابق ص 120.

⁸² ينظر نفسه ص 220.

⁸³ Armengaut F. La Pragmatique, op. cit, P2 .

⁸⁴ Voir Eco U, Lector in fibula on la coopération, interpretative dans les texts narratives, trad. Bouzaher Myriem, col. Figures, ed. Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, P 176.

⁸⁵ تودوروف، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث، ت. قيني عبد القادر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص 24.

تحدد قيمة المعنى السياقي في كل قراءة بالموازاة مع العالم المحيط بالقارئ والذي يتفاعل معه، ليثبت المعنى على مستوى المتخيل الفردي، ويتعلق بالمتخيل الجمعي لتكوينه: كذلك. فهذا المتخيل يتقاسمه الفرد مع باقي أفراد مجتمعه".⁸⁶ ذلك أن سمة "الجمعي" تمنحه حق الاشتراك مع غيره..

17-المعنى عند باختين

كان من الضروري أن يتجه باختين إلى حضور دور المرسل المتلقي في التفاعل اللفظي نتيجة الحضور الدائم للفظ الذي من شأنه أن يشد المتلقي إلى العمل، ولذلك يرى أن: " اللفظ هو فعل ذو جانبيين، إنه محدد بطريقة متساوية من طرف الالفاظ، و من طرف ذلك الذي يفهم اللفظ، فباعتباره لفظا هو إنتاج للعلاقة المتبادلة بين المرسل و المتلقي. و هو التعريف نفسه الذي نجده عند كريستيفا ومفاده أن اللفظ الأدبي ليس معنى ثابتا بل هو تقاطع جملة من المجالات النصية، إنه حوار مجموعة من الكتابات والكاتب إضافة إلى المتلقي مع السياق الثقافي الراهن أو السابق؛ فباختين في استعماله الإجرائي لمصطلح اللفظ، كان يتعامل مع الدلائل أو الكلمات، باعتبارها ليست حيادية أي خارجة عن تقييمات الآخر فكل لفظ هو مسكون بصوت

⁸⁶ فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، مراكش، ص30.

آخر".⁸⁷ ويبقى ردفا على ما سبق لا حياة لفردانية اللفظ الذي يجد استمراريته وامتداده في باقي الألفاظ.

18- المعنى في نظرية التناص

يحدد باختين السياق اللغوي في ثلاث مظاهر يجب أن تكون حاضرة عند التفاعل

اللغوي أو علاقة الالفاظ و المتلقي:

الفضاء l'espace المشترك بين المتكلمين (وحدة المكان)

المعرفة والفهم المشترك بينهما للسياق.

التقويم l'évaluation المشترك بين المتحاورين للسياق نفسه.

يجب التنبيه في هذا الصدد أن باختين لا يتحدث عن متكلم حقيقي وإنما عن صورة لهذا

المتكلم. ويعطي باختين مثالا على ذلك: "إذا قصصت (كتابة أو شفويا) في نفس اللحظة حدثا

عشته، فأنا كضمير متكلم، أوجد خارج فضاء الحدث وزمانه"⁸⁸

يستعمل الفيلسوف النفساني جاك لاكان بدل الدليل بالمفهوم السوسوري مصطلح

السلسلة الدلالية la chaine signifiante فأكد على أن الدليل لا يطابق مدلولا واحدا.

87 Mikhail Bakhtine, la poétique de Dostoïvski : Op. cit , P13.

88 ينظر أنور المرئحي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص 51.

كما أن إعطاء الدليل مرجعية ما هو إلا إزالة للبعد التوليدي الكامن فيه. إن المعادلة السوسورية الدليل = الدال و المدلول تصوير مقلوبة. حيث أن العارضة كما يقول لاكان مجازية أي أن العارضة هي هنا ضد المعنى وليس علاقة على الربط مما يؤكد على الوظيفة الخاصة والمستقلة للدال، ونجد في الوقت نفسه أن الدال باستطاعته أو يدخل في المدلول لأنه قادر على المعنى. ويكفي أن تستمع إلى الشعر من أجل أن نفهم هذه التعددية في المعاني.⁸⁹

تجاوزت كريستيفا سيميائيات التواصل التي تعاملت مع النص الأدبي كمجموعة من الدلائل الحاملة لمدلولات معينة. فهذا التصور يقوم على فلسفة الحقيقة السابقة على النص، حيث تقتصر مهمته في نقلها. إن مفهوم الإنتاجية *productivité* عند كريستيفا يريد تجاوز هذا التصور المحدود؛ فالنص ليس منتوجا *produit* للعمل وإنما هو مجال الإنتاجية حيث يوجد المنتج والمستهلك (المرسل و المتلقي) إن النص يشتغل على اللغة فيقوم بتكسيروها وهدمها كلغة تعبيرية.

90

تشير كريستيفا عند دراستها لداخل النص فتفرق بين مستويين، أي أن هناك النص الظاهر *phéno-texte* والنص الولد *géno-texte* إن النص الظاهر، هو التمظهر اللغوي كما يتراءى بنية الملفوظ المادي و هو مجال اللغة التواصلية. فهو موضوع المناهج السيميائية - قبل ظهور السيميائيات التحليلية- التي اقتصرت على المستوى السطحي (الصرفي - الصوتي - الدلالي)

89 ينظر نفسه ص 53 - 54.

90 Voir Jean le Gaillot , *Psychanalyse et langage littéraires*, ED Nathan, P 202.

أما في النص المولد فيتعلق الأمر في العمليات المنطقية التي تفسر السيرورة التي تقطعها
الاندلالية. فهو المكان الذي توجد فيه الدلالة مستثمرة من طرف الدوافع، باعتباره موضوع البنية
العميقة (بحسب تعبير تشومسكي).⁹¹

سيعمل إيكو من أجل فهم المستوى الإيديولوجي، عن طريق توظيف ثنائية المعنى
الوضعي dénotation والمعنى الإيحائي connotation ويعطي مثالا عن ذلك من كلم
السيبرنتيقا la cybernétique حيث لا تعرف الآلات إلا المعنى الأولي، أما عندما يتعلق
الأمر بالإنسان فإننا نلاحظ أنه لا يكتفي فقط بالتقاط المعنى الوضعي للإرسالية، بل يضيف إليها
معاني مرتبطة بمعرفته ومخزونه الثقافي حول الأشياء، المرتبط بسياق ثقافي سياسي واجتماعي.⁹²

تحسن الإشارة إلى أن رولان بارت الذي يتبنى توظيف الثنائية نفسها، يرى أن كل
خطاب إيحائي هو بالضرورة إيديولوجي كما أظهر ذلك من خلال اللوحة التوضيحية التالية و التي
ميز فيها بين المعنى الوضعي والمعنى الإيحائي.

المدلول	البلاغة	المدلول	المعنى الإيحائي المعنى الوضعي
الإيديولوجيا	المدلول	المدلول	
المدلول	المدلول	المدلول	
	المدلول	المدلول	

⁹¹ ينظر أنور المترجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص 55.

⁹² Voir R. Barthes . « élément de sémiologie », in communication N° 4, P 132.

إن السيميائيات بالمفهوم الذي تقدمه كريستيفا تتجاوز نظرية التواصل لتسعى إلى البحث عن إنتاجية وتحويل المعنى السابق عن كل معنى، وبذلك سيكون موضوعا سيميائياتها هو العمل le travail وليس التبادل l'échange، وبهذا تبتعد كريستيفا عن سيميائيات بنيويين وتؤسس للسيميائيات التحليلية sémanalyse التي ستكون نقدا " للمعنى وعناصره المكونة وقوانينه " ⁹³

19- تعريف الدلالة لدى الباحثين:

وفي هذا الصدد، كانت أبحاث الجرجاني بمثابة أمانة يتحملها الباحثون عبر العصور منذ أن أدلى برأيه في الدلالة بكتابه " دلائل الإعجاز " و "التعريفات" حيث يقول: "هي كون الشيء بحاله يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص وإشارة النص ودلالة النص واقتضاء النص ووجه ضبطه أن الحكم المستفاد من النظم، إما أن يكون ثابتا بنفس النظم أولا، والأول إن كان النظم مسوقا له فهو العبارة، وإلا فالإشارة" ⁹⁴.

93 Voir Julia Kristiva , Recherche pour une sémanalyse, Seuil,1969, P 69

⁹⁴ الجرجاني على بن محمد، التعريفات، المطبعة الميمنية، القاهرة، 1321 هـ، ص. 161.

ولتعميق معنى الدلالة الذي يحوي النص كليتها عن طريق اللغة نلغي الجرجاني يقول: " والثاني إن كان الحكم مفهوما من اللفظ لغة فهو الدلالة أو شرعا فهو الاقتضاء. فدلالة النص عبارة عما ثبت بمعنى النص لغة لا اجتهدا؛ فقله لغة أي يعرفه كل من يعرف هذا اللسان بمجرد سماع اللفظ من غير تأمل كالنهي عن التأيف في قوله تعالى " فلا تقل لهما أف " توقف به على حرمة الضرب وغيره ما فيه نوع من الأذى بدون اجتهاد".⁹⁵ وهو بطرحه الشامل هذا قد تقدم على ديسوسير نسيبا.

كانت أبحاث سوسير Saussure الذي لخص الدلالة في العلاقة الاعتبارية التي تربط الدال والمدلول، لأن طبيعة تكوينهما مغايرة: حيث أن مكونات الأول محسوسة (مسموعة أو مرئية أو ملموسة)، في حين أن مكونات الثاني مجردة وغير مرئية لأنها مجرد تصور ذهني. ومع ذلك، تربط الطرفين علاقة ضرورية إذ لا يمكن لأحدهما أن يوجد دون الآخر.

ثم كانت أبحاث اللسانيين والسميائيين والتداوليين ومجمل الباحثين المعاصرين الذين استفادوا من سوسير في دراسة الدلالة. إلا أنه يمكن الجزم بأن كل بحث أتى بإضافة جديدة فهي تستحق العناية والتقدير. ونذكر من الباحثين اللسانيين تودوروف Todorov الذي جعل الدلالة مقابلا للغائب حيث يقول: "وعلى ذلك يمكن أن نعرف الدلالة على أنها كيان:

1. يمكن أن يصير محسوسا

⁹⁵ نفسه، ص. 161.

2. ويشير بذاته بالنسبة لمجموع مستعمليه إلى أمر غائب⁹⁶

أما مارتينيز Martinez، فقد اعتبر الكتابة علامات مرقونة تشكل تمفصلا أولا يتكون من فونيمات وسمات مميزة تصلح لبناء وحدات الدلالة التي تشكل التمفصل الثاني.

ونذكر من الباحثين السيميائيين كيرماس Greimas الذي مدنا بدراسات عميقة حول الدلالة، حيث صرح قائلا " نستطيع القول إن البنية هي طريقة وجود الدلالة مطبوعة بحضور العلاقة المفصلة بين معنيين"⁹⁷

وهناك كورتيس Courtes الذي رأى أننا لا نستطيع دراسة الدلالة في نطاق خط مستقيم ينطلق من بنية الدلالة الأساسية ويتجه مباشرة إلى التوزيع التركيبي في البنية السطحية، بل كنموذج لإرسالية ما (على مستوى اللفظ)، أو كلحظة باثة (مشاكل الملفوظ والإنتاج)، أو كتلق مع سؤال التأويل.⁹⁸

ثم هناك من رأى أن الدلالة تعلن عن وضع الشيء *état de chose*، وتعبّر عن الرابط بين المفاهيم، وتحمل جوابا شفويا يجعل المتلقي ينظم بعض السلوكات. لذلك أعرض عن أن تكون الدلالة مدرجة في العلاقات اللسانية.⁹⁹

⁹⁶ تودوروف، الدلالة و المرجع - دراسة معجمية ، من كتاب "المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث"، المرجع السابق، ص17.

⁹⁷ Greimas, *Sémantique structurale*, op. cit ., P 28.

⁹⁸ Courtes Josef, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, du seuil, Paris, 1969, P 81 .

⁹⁹ Mouloud Noel, *l'Analyse et le sens Essai sur les préalables sémantique et de l'épistimologie*, col. Bibliothèques scientifique, ed. Payot, Paris, 1976, p 24.

أما الباحثون التداوليون، فقد ربط معظمهم الدلالة بالاستعمال اليومي كهابرناس Habérnas، وأييل Appel، وسورل Searle، وأوستان Austin، ووينتجيستان Wittgentein، وموريس Moris، وريكاناتي Récanati، ثم ألتون Alston الذين اعتبروا الدلالة وسيلة تقنية للتواصل أو لعلاقة التحدث Interlocutive بين المتكلمين.

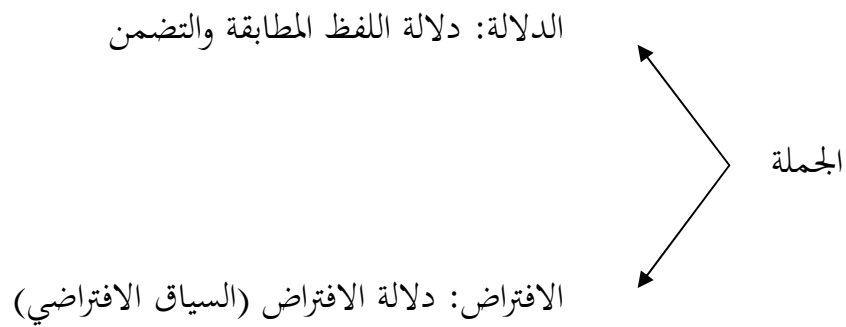
ونستدل على قولنا برأي موريس Moris الذي يرى أن الدلالة تملك خاصية ذاتية كامنة، واتجاه ريكاناتي الذي يرى الدلالة تعبر عن وضع الشيء المعروض وظروف الإقناع، وتنقل معنى تداوليا يتمضمن إشارات تحمل قوة الملفوظ التحدثية illocutionnaire. ومن هنا نستشف أن ريكاناتي يميز بين نوعين من الدلالة: وصفية و تداولية.¹⁰⁰ ثم رأى ألتون الذي يؤكد على أن الدلالة تعكس القوة التحدثية التي تتضمن فعل الكلام المنجز من قبل الملفوظ ونوع الفعل: مثلا أمر، تأكيد...

بعد هذا البسط المستعجل لآراء أخصائيي الدلالة، يجدر بنا أن نسأل: إلى أيهم يمكن للباحث أن يميل؟ والواقع يشير إلى أن فكرة الدلالة تنتج عن الارتباط التلازمي بين الدال والمدلول المكونين للكلمة، حيث لا يمكن التفريق بينهما أو إقصاء أحدهما والإبقاء على الآخر. وهذا يعني أننا نرى تعلق الدلالة بالعناصر المعجمية وبوظائف النحو وعلاقاته الممثلة في البنية التركيبية أمرا لا

¹⁰⁰ Récanati F, les Enoncés performatifs contribution à la pragmatique, éd. Minuit, Paris, 1981, P24.

مدال فيه، وأن تعلقها بالبنية الفونولوجية لا نقاش فيه كذلك لأنها تحدد مظاهر البنية الفونيتيكية (مثلا الحركات الانفجارية والمجهورة والشفوية...).

ثم إن تعلقها بالمدلول لا محيد عنه، لأنها تتعلق بتصورات هي في الواقع " محض مميزات فارقة ليست معرفة إيجابيا من جهة مضمونها، بل سلبيا بعلاقتها مع سائر الحدود داخل النظام. فالخاصية الحقيقية لهذه التصورات كونها مضادة لأخرى. و على هذا نجد _ على وجه الحصر _ في مدلول دلالة ما الخصائص المميزة التي يفترق بها المدلول عن سواه بالنسبة لسائر دلالات اللسان الأخرى"¹⁰¹



فدلالة الجملة الوصفية تحمل دلالة افتراضية كامنة.

20- الفروق الجوهرية بين الدلالة و المعنى:

¹⁰¹ تودوروف، الدلالة و المرجع _ دراسة معجمية، المرجع السابق، ص 25.

ثمة فروق جوهريّة فيما بين الدلالة والمعنى وإن كان البعض يطابق بينهما وهي على النحو

الآتي:

1- حيث أن الدلالة تعالج بين العلامة والموضوع المباشر، بينما نجد المعنى يعالج بين الدلالة

والسياق ونستوعبه داخل الاستعمال.

2- الدلالة ترتبط بمظهر العلامة الامتدادي الواسع، بينما المعنى يرتبط بمظهر الدلالة القصدي.

3- الدلالة عامة أما المعنى فهو يرتبط بشيء بعينه.

4- كما أن هناك علاقة تمفصلية بين الدلالة والمعنى داخل العمل الفني؛ فالدلالة لا توجد منفردة

في النص بل تدخل مع دلالات باقي الكلمات حتى تشكل حقل المعاني الذي يخضع لتقطيعات

تختلف باختلاف اللغات.

5- يتفق إنجاردن مع هورسل في أن الكلمة أو صوت الكلمة يتخذ معنى من خلال فعل قصدي

واهب للمعنى. ولكن هذا الفعل القصدي لا يهب معنى مثالياً، فالفعل القصدي من قبل الذات

قد يهب المعنى على أنحاء عديدة مغايرة للقصد الدلالي المتضمن أو المتأصل في الكلمة ذاتها

والذي من خلاله تشير الكلمة إلى موضوع ما".¹⁰²

¹⁰² سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الطاهرانية ط الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1992

ومؤدى هذه المقولة هو أن الدلالة لا تفقد معناها الأصلي و إنما تفقد تحديدها الصارم

لتصبح جزءا من المعنى.

21- سيميائية القراءة عند ج. تيربان.

إن الملفوظ الشفهي يشتمل على إحالات مباشرة ومستمرة للمقام الزمكاني المشترك بين المتخاطبين؛ أما النص فيتمثل للقارئ خارج مقامه الأصلي، فليس للمؤلف والقارئ إطار مرجعي مشترك. فعلى القارئ أن يعيد بناء السياق اللازم لفهم العمل الأدبي بالعودة إلى بنية النص الداخلية.

ويبقى الفرق بين الخطاب الشفهي والكتابي فيما يتعلق بالسياق يرتكز على البنية الداخلية بالدرجة الأولى، ويرتكز الحوار على المقام بينما يرتكز النص على بنيته الداخلية لابتعاده عن السياق الفوري. فهو مستقل ومغلق على نفسه، يستنبط معناه من العلاقات المختلفة بين مكوناته الداخلية التي تشكل نسقا كليا متكاملا. فالقارئ يستخلص النسق المرجعي الخاص به انطلاقا من قراءته وتدبره لبنى العمل الأدبي.

وعليه لاحظ أيزر أن "الخطاب التخيلي محروم من مقامه المرجعي، حيث إن التحديد الدقيق يضمن للفعل اللغوي تحققه الكامل. هذا النقص البديهي لا يعني إخفاق الخطاب

التخييلي، لكنه يشكل نقطة انطلاق، كي نضبط بشكل أفضل مصدر خصوصية هذا

الخطاب".103

إن الخاصية التأجيلية للتواصل الأدبي، هي التي تصنع بالتحديد غنى النصوص، بطريقة أو بأخرى. فالنص يفتح على تعدد التأويلات، حينما يتلقى خارج إطاره الأصلي؛ فكل قارئ جديد يحمل معه تجربته وثقافته، وقيم عصره، " فيبير باربريس"، يمكنه أن يؤول روايات Balzac على ضوء الماركسية، و"شارل مورون" يعيد قراءة ملارمييه من خلال التحليل النفسي، وهكذا يختلفون من حيث المنطلق.

فالعلاقة التي يربط المتكلم بخطابه ينقطع، في حين أن المكتوب يمكن القراء من رؤية أشياء أخرى في النص، أكثر من مشروع المؤلف. فتعدد التأويلات التي يمنحها لنا عمل شكسبير، تأتي في جزء كبير منها، من جهلنا التام تقريبا، بشخصية المسرحي. فالمؤلف لم يعد هنا لينكر هذه القراءة أو تلك، وحقل الدلالة يمكنه أن يتطور إلى ما لا نهاية.

نظرا للخاصية النوعية للتواصل الأدبي، يمكننا أن نتساءل، ألا يحق لكل قارئ أن يؤول النص كما يحلو له؟ ففي المستوى الذي يكون فيه العمل مفصولا عن سياقه، ناذرا ما يقرأ العمل كما يريد مؤلفه أن يراه. أليس من المنطقي أن نتخلى عن استخلاص القصد الأول، ولا نرى في النص إلا ما نريد رؤيته؟

¹⁰³ Iser. W, l'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique, Mardaga, 1985 , P117.

"يعتبر رولان بارت القراءة مشروعة عندما يتوفر فيها معيار الانسجام الداخلي فلا تتعلق موضوعية الناقد كلها باختيار الشفرة، و لكن بالصرامة التي يطبق بها النموذج المختار على النص".¹⁰⁴ والقراءة عنده عبارة عن متواليات لا متناهية قد تجيز القراءة على القارئ الواحد أو لدى أكثر من قارئ.

"وتلاحظ كاترين كبرات-أوريشوني أن القراءة ليس معناها الخضوع للداتية والتأويل الفردي وإلا لأصبحت كل النصوص سواء"¹⁰⁵ يستخلص أن النص يسمح بقراءات عديدة تتحدد تأويلات القارئ إلا أنها تكون عشوائية.

أضاف بول ريكور لمبدأ الانسجام الداخلي، مبدأ الانسجام الخارجي. فلا تستطيع القراءة أن تتجاوز المعطيات الموضوعية من سيرة الكاتب أو محيطه أو عصره، و معطيات أخرى موجودة في النص، فتصبح بذلك القراءات غير متساوية فالتأويل لا يكون محتملا ولكن يكون أكثر احتمالا من تأويل آخر فهناك معايير نسبية للأفضلية".¹⁰⁶ لا يمكن جزم تلك المعايير الامر الذي يمنح التأويل مساحة من المرونة يفهمها بعض القراء على أنها مطلقة.

لقد أضاف بول ريكور إلى النص كل ما هو سياقي إضافة إلى كونه نسقي أي أن المعنى يرتبط بالبنية الخارجية (السياقية) و البنية الداخلية للنص (نسقية) أي أن العلاقة الموجودة بين

¹⁰⁴ Voir Roland Barthes , Critique et vérité, Edition du Seuil, Paris, 1966, p20

¹⁰⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'énonciation de la subjectivité dans le langage, Paris, Armond Colin, 1980, P181.

¹⁰⁶ Paul Ricoeur, du texte à l'action.

مختلف مكونات النص، فيكون النقد بهذه الطريقة قد امتلك نصيباً من الموضوعية والمصداقية؛ إذ يدرس النص من الناحيتين النسقية والسياقية.

يلاحظ أمبرتو إيكو أن للقارئ التزامات فيلولوجية إزاء النص فعليه أن يكشف ما أمكن، مستودعات المؤلف، وإلا سيجازف بتفسيرات خاطئة. فهناك فرق جوهري بين استخدام النص (أي استعمال العنف ضده) و تأويل النص (أي القبول بنمط القراءة الذي برمج له) فليست كل القراءات مشروعة.¹⁰⁷

22- المعنى بين نظرية التلقي وسميائيات القراءة:

تعتمد نظرية التلقي على الاتجاه التاريخي في تحديد معنى النص على عكس سيميائيات القراءة التي تهتم بالبنية النصية.

لقد حدد يابوس أفق الانتظار، من خلال المعايير الجمالية الأساسية، ومن خلال المعرفة التي يكوها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه العمل، و التجربة الأدبية الموروثة من القراءات السابقة (التي جعلت الجمهور يألف بعض الأشكال والقيمات)، وهم يتدبرون المعاني الكامنة بهذا الجنس أو ذاك عن طريق التمييز المعمول به بين اللغة الشعرية العملية.

¹⁰⁷ ينظر، فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، مرجع سابق، ص 37، 38.

وعلى سبيل المثال نجد دراسة رواية "مدام بوفاري"، تلزمتنا باستدعاء ما كانت عليه الرواية العاطفية في 1857، وتحليل انتظارات جمهور ضجر من الرومانسية، و بدأ يشد انتباهه الموضوعات الأكثر واقعية مثل "الخيانة الزوجية"، وتحديد السبب الذي لا يزال يجعل من اللغة لغة أدبية، مع معاينة أسلوب مزخرف معتبر، يشكل الجانب الجميل للتدفق الغنائي. فالعامل الاجتماعي، كما نرى، مُقصى بعض الشيء منها: فالتكوين الاجتماعي في القيم الجمالية لم يفحص، ومهما يكن، فإننا لا نفارق المنظور التاريخي، وبدون هذا الاعتبار للجمهور الأول، أي مجموع القراء العاديين، فإننا لن ندرك مصير هذا العمل أو ذلك، ولن نفهم تطور الأدب، و أخيراً لن ندرك تاريخ الأجناس الأدبية.¹⁰⁸

هناك تقابل بين القراءة الساذجة أي القراءة الأولى التي تخضع للتتابع الزمني للكتاب والقراءة المحترسة التي تمعن في استعمال معرفة القارئ العميقة بالنص ليفهم الصفحات الأولى انطلاقاً من النهاية.

بما أن النص كتب في البداية ليقرأ وفق سير خطي أي من البداية إلى النهاية حتى نستطيع التمتع بآثار التشويق مثلاً أو الترقب. فإن القراءة الساذجة هي المستعملة في الغالب. كما أن هناك لعبة بين النص والقارئ لا تتحقق إلا بالقراءات الساذجة فهي تضاعف من سحر القراءة وذلك من خلال تتبع النص زمنياً.¹⁰⁹

¹⁰⁸ فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، مرجع سابق، ص 39.

¹⁰⁹ ينظر، نفسه، ص 40، 41.

كون القراءة الخطية أكثر سحرا لاحترامها لقواعد اللعبة لا يعني بالضرورة أنها الأكثر

أهمية فالنص ليس شكلا فقط وإنما مضمون أيضا يبحث في العلاقات الداخلية التي لا نستطيع إدراكها إلا من خلال قراءة ثانية.

يقول بيكارد Picard: "ممارسة التفسير المفصل للنص في الدراسات الأدبية تجعلنا

نطرح السؤال الآتي: هل يمكن اعتبار إعادة القراءة إضافة إلى كونها اتفاقيه وجزئية على أنها نسقية

وشاملة، راجعة لفتات اللسان والمقصدية لكنها ضرورية بإلحاح ودقة وبشكل منطقي من أجل

الفهم.¹¹⁰

تمكننا القراءة الثانية من إدراك المعاني باعتبار المعنى جملة الافتتاح والاسم الرئيسي.

فتصبح بذلك ضرورية وليست مجرد أمنية. هذا وينفصل الخطاب المكتوب عن سياقه ليصنع عالمه

المرجعي بقوة الكلمات وحدها بحثا عن المعاني. لذلك يشكل المعنى مرتكزا أساسيا في استراتيجية

التلقي؛ إذ غالبا ما يكون بمثابة الأمل الذي ينشده القارئ وهو يمارس عملية القراءة.

يختلف توصيف القارئ فيما بين المنظرين في استراتيجية القراءة؛ حيث هناك القارئ

الضمني عند (آيزر) والقارئ المجرد لدى (ج. لينفلت) والقارئ النموذج عند (أمبرطو إيكو).

يمكن القول إنه عند قراءة نص ما، يتشكل المعنى.... لأن النص يفرضها مثلما هو

الشأن عند. (آيزر والقارئ الضمني).¹¹¹ مع العلم أن القارئ الضمني عند آيزر القارئ المجرد

¹¹⁰ فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، مرجع سابق، ص 42

¹¹¹ نفسه، ص 60

عنه لينفلت هو صورة للمرسل إليه المفترض والذي يسلم به العمل الأدبي من جهة، ومن جهة ثانية صورة للمتلقي المثالي القادر على تجسيد المعنى الكلي في قراءة نشيطة.

ناهيك عن أن القارئ النموذج هو القارئ المثالي الذي يستجيب بدقة للمادة المقروءة وفق ما حملها الكاتب من معان (أي وفق رغبات المؤلف) للمتطلبات الصريحة والضمنية، لنص معين. ومن بين الاستجابات التي يتطلبها النص قد نجد افتراضات خاطئة. قد يمثل الإخفاق التأويلي-إذا برجمه النص- شرطاً من شروط السعادة في القراءة.¹¹² علماً أن شروط السعادة في القراءة تتمثل في مدى الاستجابة والتوافق الذي يمكن أن يتجسد فيما بين القارئ والمؤلف.

على الرغم من الاختلافات الطفيفة الموجودة بين القارئ الضمني والقارئ المجرد والقارئ النموذج إلا أنهم يعتمدون على المبدأ نفسه الذي هو التأسيس الموضوعي للمرسل إليه داخل النص نفسه. فهم يشاركون في تسلسل الحكاية ويقومون على فكرة أنه في كل نص هناك دور مقترح على القارئ.¹¹³ وهذا صحيح ومنطقي إذ لظالم يلفي القارئ نفسه في حدث أو شخصية أو فعل بالعمل وكأنه دور معروض عليه ليتقمصه. وعليه، يمكننا القول إن القارئ مستدرج ليملاً فراغات النص في أربعة ميادين أساسية ألا وهي؛ في المحتمل الوقوع وفي تتابع الأحداث وفي المنطق الرمزي و رابعا وأخيرا في الدلالة العامة للعمل الأدبي...¹¹⁴

¹¹² Vincent Jonve, la lecture, 1993, Hachette littérature.P 30.

¹¹³ ينظر، فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، مرجع سابق، ص 64.

¹¹⁴ ينظر نفسه، ص 81.

ومع ذلك يقول العمل الأدبي في أغلب الأحيان غير ما هو عليه في الظاهر، وعلى القارئ أن يحلل لغته الرمزية وذلك بعدم إهمال النقل الاستعاري والمجاز المرسل إذن حتى نستطيع لإمام بالدلالة العامة لنص ما علينا أن نهتم ببناء مجموع النص.

ويكتفي النص عموماً بإعطاء إشارات إلى معانيه ودلالاته، وعلى القارئ أن يبيّن المعنى العام للعمل الأدبي وفق تصوره وتلقيه له، أو وفق الاتجاه الذي يقصده المؤلف. إذا كان القارئ "موجهاً" وحرّاً، في الوقت نفسه، أثناء القراءة، فهذا يعني أن تلقي نص ما، ينتظم حول قطبين، يمكن تسميتهما مع أوطان "بمواضع اليقين" و"مواضع الشك". إن "مواضع اليقين" هي نقط تثبيت القراءة، المقاطع الأكثر ظهوراً في النص، ومن خلالها نصل إلى المعنى العام للنص. أما "مواضع الشك"، فتحيل إلى كل المقاطع الغامضة وملتبسة التي يتطلب فكها مساهمة القارئ، و* يبدو أن اصطلاح فيليب هامون الذي يقول "بالمقروء" و"اللامقروء" وهو الأكثر وضوحاً.

إن المقروء عند هامون يعتمد قبل كل شيء على القواعد النصية والسردية، التي استخرجتها البنيوية والسيمولوجيا، فما دام النص معتمداً فمن المفيد، كما علمتنا البنيوية، أن نبني القراءة على علاقات التشابه والاختلاف، والانتظام والتوزيع والمهرمية بين المتتاليات.

أما السيمولوجيا فتسمح لنا بمقاربة النص باعتباره نسقاً مغلقاً ومنفتحاً في الآن نفسه، يتحكم في وحدات من مستويات مختلفة، وتنظمه بنى سردية كبرى، ولذلك يقترح هامون قراءة مثيرة لنص خرافة، وهو نص غامض جداً في مجموعة رامبو "إشراقات". إذ أبرز عوامل اللامقروئية

* القراءة باعتبارها اعترافاً (François 104/2000 Fev 1982)

من جهة، وعوامل مقروئية من جهة أخرى، يظهر هامون كيف أن نص رامبو ييني ويهدم برنامج قراءته، كي يتشكل في موضوع خاص. أن نقراً، فذلك يعني أن نأخذ في الحسبان كل المعايير التي تحدد النص وتحرك وحداته السطحية التي تبني المعنى. مع العلم أن النص برمجة أي أن النص يرمج عملية الفهم على المتلقي عن طريق عقد القراءة، السلب، إلخ.

23-قوانين القراءة:

هذا ويقترح النص على قارئه عددا من القوانين لإتمام عقد القراءة وكأن النص يرمج تلقيه في ثنايا علاقاته الداخلية والخارجية كانتمائه إلى جنس أدبي معين أو بحسب مكانته في المؤسسة الأدبية؛ فكل نص موجود داخل لغة وأسلوب وشعرية لتصبح مجموعة إشارات توجه القارئ في عملية الفهم والتلقي، لعله يحدث على مستواه اللذة والإشباع.

لطالما يحيل الجنس الأدبي على مواضع ضمنية توجه أفق انتظار القراء. فإذا قبل القارئ بسهولة، رؤية الأموات وهم يبعثون في الحكاية الفانتاستيكية، فإنه سيمتعض من الحدث نفسه في الرواية البوليسية. وكذلك الشأن عند قراءة رواية تاريخية، فإنه لن يقبل المتناقضات الصارخة مع التاريخ الرسمي. أمام عمل أدبي غامض أو مقلق، فإن القارئ الذي يعتمد على ما تمنحه له المؤسسة الأدبية، يقبل بالنص، ويسعى إلى إيجاد حل لما كان يطرح له مشكلا في السابق.

وهناك مصطلح النص المحيط Le p ritexte الذي آتى به جيرار جينيت والذي يعني

كل تلك المقدمات والمدخل والتنبيهات التي لها وظيفة توجيه القراءة من أجل تفادي الابتعاد عن

المعنى المراد للنص.

استنادا إلى ما سبق يسع القول إن القراءة لا يمكن أن تتجسد باعتبارها فعلا حقيقيا

في القارئ ما لم تعمل على تغيير الذهنيات والسلوكيات عبر شبكة من المعاني التي تقود فعل

القراءة وتصاحب القارئ في ثنايا الآثار الأدبية على اختلاف أجناسها.

الفصل الثالث: الترجمة،

المفاهيم والآليات

1- تعريف الترجمة:

1-1- الترجمة لغة :

هي مصدر للفعل ترجم بمعنى نقل من إلى، أو أعاد بناء نص من لغة إلى أخرى، وقد جاءت في لسان العرب بصيغة الترجمان بفتح التاء، والترجمان بضمها؛ وهي بمعنى المفسر للسان.¹

وجاء في معجم متن اللغة "ترجم كلامه" بمعنى بينه وأوضحه وأجلاه، و ترجم الكتاب وترجم عنه: فسر بلسان آخر، و الترجمان هو الناقل للكلام من لغة إلى أخرى و المفسر للسان.²

ومن المعاني التي يحتويها الفعل ترجم TRADUIRE عبر عن فكرة TRADUIRE UNE PENSÉE ثم قاضى، واختصم أمام القضاء TRADUIRE EN JUSTICES، ومنها أيضا في هذا الصدد مثل أمام القضاء. و إذا عرجنا على الفعل في الفرنسية SE TRADUIRE فإننا نجد بيني للمجهول في العربية، فيصير ترجم ونقل، ويعبر أيضا عن الظهور والنتيجة إذا قال

¹ ابن منظور , لسان العرب المجلد الثاني عشر، ط1 ، دار صادر بيروت ، لبنان 2000 ص 180-182

² أحمد رضا ، معجم متن اللغة - دار مكتبة الحياة ، بيروت 1985 ص 221

القائل: تتمحض العملية عن خسارة L'OPÉRATION SE TRADUIT

³. PAR UNE PERTE

أما المصدر "ترجمة" TRADUCTION فلم يتعد كثيرا عن معنى

الفعل "ترجم" لأنه يصب في نفس المنبع إذ يفيد نقل وتفسير أفكار الآخر

TRADUIRE LA PENSÉE DE L'AUTRE. ويفيد قراءة كتاب

مترجم نحو قولنا ⁴. LIRE UNE TRADUCTION

1-2- الترجمة اصطلاحا:

إن الترجمة عملية بحث شخصي في المتقابلات والمرادفات، وبتعبير أكثر

صداقية هي عملية ذهاب وإياب من لغة إلى أخرى بهدف إعادة كتابة نص ما في

اللغة المترجم إليها من اللغة المترجم عنها. ويعتبر دانونزيو G.

D'ANNUNZIEU الترجمة عبارة عن "طريقة أقل ما يقال عنها أنها مهارة

جعل القارئ في حالة تخمين.⁵ حيث أدمج الكاتب في هذا التعريف الترجمة باعتبارها

وكيفية مع حالة التلقي؛ أي أنها مهارة أو إتقان طريقة نقل تجعل القارئ في

³ ينظر سهيل إدريس ، المنهل ، قاموس فرنسي عربي ، دار الآداب للنشر و التوزيع ، ط 31 ، بيروت ، لبنان 2003 ، ص

1216

⁴ ينظر، سهيل إدريس ، المنهل ، قاموس فرنسي عربي، مرجع سابق ص 1216

⁵ عيس المصو ، " الترجمة " هل هي خلق و إبداع " ، العربي ، العدد 279 ، وزارة الإعلام و الثقافة ، الكويت ، فبراير

1982 ص 56

حالة تنبؤ وتخمين. "يذهب البعض إلى أن الترجمة ماهي في الأصل إلا مهارة من المهارات التي يمكن اكتسابها وصقلها وتطويرها، وأنها تصل إلى أعلى ذرا الكمال عند تلك الأشخاص الذين يفصحون عن إحساس مرهف في أسلوبهم عندما يمتلكون تلك المهارة، وإذا أراد المترجم أن يدلل على أصالته الفنية، وجب عليه أن يأتي بالنص الأصلي للعمل الفني"⁶.

الترجمة ذن مهارة يمكن اكتسابها والعمل على تطويرها وصقلها، ويمكنها أن تصل إلى الكمال إذا كان المترجم ذا إحساس مرهف في أسلوبه، ويعبر عن أصالته الفنية حين يتأتى القدرة على إبداع نص جديد يكون في مستوى مضمون النص الأصلي نفسه.

والترجمة كما يراها آخرون عبارة عن تمرين متخصص في مادة معينة، مثل الترجمة الأدبية أو التقنية أو العلمية، إضافة إلى ترجمة المسرحيات والأفلام وهي في هذا المجال عمل وظيفي متخصص. كما أن الترجمة قضية تواصل قبل كل شيء، على أن التواصل الناجع يمر بالضرورة عن طريق التحكم في الفعل.⁷ وهي على هذا الأساس

⁶ JOELLE REDOUANE , ENCYCLOPEDIE DE LA TRADUCTION , OFFICE DES PUBLICATIONS UNIVERSITAIRES , EDITION N° 864 ALGER 1981P 45

³⁰⁷ VOIR LUDUIG SOLL TRADUISIBILITE ET INTRODUIBILITE. META V 16 P

فعل ترحيل ينقل الألفاظ، من ضفة إلى أخرى، وإن كان ذلك يؤدي إلى تقويض "قوارب العبور على صخرة دلالتها الافتراضية الممتنعة على الترجمة"⁸.

والترجمة بلغة هنري ميشونيك Henri Méchon لا تتعد عن عملية

الترحيل إذ يعتبرها "عملية انتقال إلى الترجمة وقد أصبحت نصا، وترجمة النص لا

تقاس بالضرورة بمقارنتها بالأصل وإنما انطلاقا من ثلوث التاريخ واللغة والثقافة"⁹.

ويعني ذلك أن النص المترجم يجد كيانه في سياق ثقافي معين دون أن يسعى إلى

التطابق مع النص الأصلي، ولا يقترح نفسه (النص المترجم) **بديلا نهائيا له وتبقى**

دلالتة قابلة للقراءة والمناقشة ومفتوحة على التأويل وهذا ما يمكن أن ينطبق على

ترجمة الشعر خاصة والترجمة الأدبية على العموم.

ويشير "عبد الكريم الجبوري" إلى أن "الترجمة هي نقل الأفكار من لغة إلى

أخرى"¹⁰ وهي عملية إعادة بناء أفكار نص وإخراجها من لغة إلى أخرى، دون

المساس بجوهرها والابتعاد بما عن النص الأصلي حتى تصاب بالغرابة والابتدال.

تعتمد الترجمة إذن على اللغة بوصفها أساسا للعمل، مع العلم أن لكل لغة

خصائصها اللسانية والتاريخية والثقافية والاجتماعية، لهذا تتكئ الترجمة على هذه

الخصائص لتمنحها الأهمية الكافية عند نقل نص من لغة إلى أخرى، أو عند تحويله

⁸ رشيد برهون، "حوار الضفاف الشعرية، من ترجمة القصيدة إلى الترجمة القصيدة"، المترجم، العدد 3 أكتوبر - ديسمبر

2001 ص 17

⁹ المرجع نفسه، ص 17

¹⁰ عبد الكريم الجبوري، سبيلك إلى فن الترجمة انجليزي - عربي، دار و مكتبة الهلال ط (1) بيروت لبنان، 2001، ص 13.

إلى نص آخر، عملاً باقتراح دريدا DÉRIDA لحظة تحويل عوض الترجمة لأنه يعتبر الترجمة تحويل لغة للغة أخرى، وتحويل نص إلى نص آخر، وفي هذا التحويل حياة أخرى للنص الأصلي، وبقاء مستمر بفضل ما يتعرض له من تحويل بزيادة معاني جديدة وهدم معاني قديمة منه وهكذا.¹¹

ويرى بول ريكور إضافة إلى ما سبق أن الترجمة بالمعنى الدقيق تتمثل في نقل رسالة لسانية من لغة إلى لغة أخرى، وبمعناها الواسع فهي مثل مرادف لتأويل كل مجموعة دالة داخل نفس الجماعة اللغوية.¹² وهو بذلك يقارنها بتأويلها، ويصرح أنها حتى وإن كانت تقنية فإنها في نهاية المطاف عبارة عن تأويل.

م الترجمة إذن بالنص المكتوب، ويخضع النص المترجم إلى قوانين النص الأصلي، التركيب والإعداد نفسها التي يخضع لها النص الأصلي، مع إتباع القواعد النحوية وغيرها التي تفرضها لغة الترجمة إلى أن يفرغ في قالب اللساني نفسه الذي تقدمه هذه اللغة.¹³

ولذلك يمكن القول أن الترجمة تعتمد على الأدب المقارن أي الدراسة اللغوية التقابلية، لهذا نجد بعض العلماء ينظرون إلى اللغة باعتبارها ظاهرة بشكلها العام. تعني

¹¹ ينظر رشيد برون "حوار الضفاف الشعرية ، من ترجمة القصيدة إلى الترجمة القصيدة" ص19

¹² ينظر، بول ريكور، عن الترجمة، تر: حسين خمري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر ص 11.

¹³ VOIR, HELLAL YAMINA , INITIATION A L'INTERPRETATION , OFFICE DES PUBLICATIONS UNIVERSITAIRES IMPRIMERIE RÉGIONALE DE CONSTANTINE 1995, P 7

الترجمة انطلاقاً مما سبق التعبير عنه بدقة وبصورة كاملة، عبر وسائل لغة ما، عمّا عبرت عنه لغة أخرى بوسائلها اللغوية في إطار وحدة المضمون والشكل.

ذلك أن الترجمة تشكل أكثر من تغير جذري في مستوى اللغة، عندما تتضمن نظرة خاصة للعالم، الترجمة هي إذن أكثر من عملية تنقيح وترحيل في قانون آخر، وهي تغير جذري روحي للنصوص المترجمة، لا يمكن اعتبار هذا التغيير بعد ذلك "ترجمة" بما تعنيه هذه الكلمة في جوهرها، لأن تغيير القانون يرتبط بالضرورة مع تعديل المعلومة المبلغة.¹⁴ ولعل هذا ينطبق على ترجمة الآثار الأدبية حين يحرص المترجم فيها على الحفاظ على روح النص ومضمونه دون إهمال شكله. والتغيير الجذري يكون لسانياً وروحياً بخاصة في ترجمة الشعر. ولذلك يقول الأثر: "إن الترجمة الخلاقة هي للمعنى والروح لا للكلم والحروف".¹⁵

ويبقى من البديهي على هذا الأساس استحالة الفصل فيما بين الشكل والمضمون على أن الاحتفاظ بتركيبية المضمون "يشكل جوهر كل ترجمة وشرط من شروط المكافئ اللغوي ولأجل ذلك غدت "الترجمة واحدة من الظواهر اللغوية التي تشملها اللسانيات التطبيقية".¹⁶

¹⁴ عيسى المصو، الترجمة؛ هل هي خلق وإبداع، مرجع سابق، ص 57

¹⁵ VOIR LUDUIG SOLL TRADUISIBILITE ET INTRODUIBILITE. META V 16 P 25

¹⁶ عنثري سيد أحمد الأسس المنهجية لترجمة النصوص الأدبية في ضوء الرؤى اللسانية، المترجم العدد (1) جامعة وهران يناير

ومعنى ذلك أن نطاق الترجمة لا يعدوا أن يكون ظاهرة لغوية تدخل في عداد

اللسانيات، وقد أقر بذلك العديد من المهتمين بالترجمة مثل جورج موانان George

Mounin إذ يقول: "مازال يكتنف مجال الدراسة العلمية للنشاط الترجمي أمر نادر

وفريد يتمثل في نظرية اللغة للترجمة باعتبارها عملية لغوية متخصصة واسعة الانتشار،

وأداة مبدعة ربما في اللغة ومن غير شك في الفكر".¹⁷

ولقد حاولت مجلة اللسانيات LINGUISTICS* أن تدرج ضمن

أثما إثبات مشاكل الترجمة ومسائلها لتعدها موضوعات لغوية بحتة، كما

ن هذه المجلة أن تثبت أن الترجمة أولا وقبل كل شيء ظاهرة لغوية. وذلك

ماتناوله اللغوي الروسي فيدوروف ANDERRI FEDEROV** حيث عزل

اط الترجمي بهدف إرساء أسس دراسته العلمية وأثبت أن الترجمة عملية لغوية

مثلما توصل إلى ذلك "موانان" سابقا. ¹⁷ على أنها أيضا ظاهرة

لغوية PHÉNOMÈNE LINGUISTIQUE ويعتبر أن كل نظرية عن

الترجمة لا بد من إدراجها ضمن التخصصات اللغوية¹⁸.

¹⁷ مجلة لسانيات العدد 34 سنة 1996 خصص لدراسة الترجمة في كتابه مقدمة في نظرية الترجمة 1953

زيد العامري، فيدوروف ونظريته في الترجمة (14-02-2008) SITE INTERNET WWW

.ALHELEN. NET

* مجلة لسانيات العدد 34 سنة 1996 خصص لدراسة الترجمة

** في كتابه مقدمة في نظرية الترجمة 1953.

¹⁸ ينظر المرجع نفسه.

اللغة إذن هي الوتر الحساس الذي تعزف عليه الترجمة ذهابا وإيابا وهي الأداة اللصيقة بأنامل المترجم أثناء تعامله مع النصوص التي لطالما تشرح بعضها بعضا لتتكامل فيما بين لغتي الذهاب والوصول، ويؤكد مناصرو التناصية وعلى رأسهم جوليا كريستيفا JULIA KRISTIVA على أن النصوص تتكامل وتشرح بعضها البعض بما في ذلك من لغة إلى أخرى¹⁹ وهذا ما تعايشه الترجمة على الدوام.

نافلة القول إ تعاريف الترجمة كثيرة ومتعددة انطلاقا من كونها عملية أو نشاطا أو ظاهرة، وبين اعتبارها نقلا أو تحويلا أو شرحا أو محاكاة وغيرها. كلها تعريفات نبعت من تجارب منظرين ومترجمين وقد أقروا بتبيان تعاريف الترجمة لسبب أو آخر وهذا ما عبر عنه "يوجين نيدا E.NIDA" * حين قال: إن تعاريف الترجمة تتباين وتتعدد، تعدد وتفاوت الأشخاص الذين يناقشون هذا الموضوع، وباختلاف المواد المترجمة وأغراض النشر، بالإضافة للتحويل المتواصل في اللغات الحية، ولهذا تكون الترجمة المقبولة في عصر معين غير مقبولة في فترة معينة لاحقة في أغلب الأحيان".²⁰

لقد أعاز "يوجين" الاختلاف والتفاوت الموجود في تعريف الترجمة إلى عوامل عدة، أبرزها اختلاف المواد المترجمة وأغراض النشر، ثم التحويل المتواصل في اللغات مما يجعل ترجمة مقبولة في عصر، مرفوضة في عصر آخر.

¹⁹ voir Joelle redouane la traductologie. Science et philosophie de la traduction.
Office publications universitaire Alger p 178

* يوجين نيدا في كتابه " نحو علم الترجمة.

²⁰ عبد الكريم الجبوري، سبيلك إلى فن الترجمة الإنجليزي -عربي، مرجع سابق، ص 13

مههما تكن تعريفات الترجمة متذبذبة من نوع ترجمي إلى آخر ومن منظر إلى آخر ومن استعمال إلى غيره، فإنها قد تكتسب المثالية إذا ارتفعت بالنص إلى مستواه الأصلي. محافظة منها على وعائه اللغوي والفكري دون إهمال قراءة متأنية ما بين سطور نص الانطلاق، وقد شرحت كل ما تعذر فهمه وعسر الإمام به. ومتى كان النص المترجم مضاهيا للنص الأصلي فان الترجمة ستزداد مصداقية وجمالا واتقاناً وإبداعاً.

لذلك وصف ليوناردو فوستر LEONARDO FOSTER الترجمة الجيدة بأنها "الترجمة التي تفي بنفس الغرض في اللغة الجديدة مثلما فعل النص الأصلي في اللغة التي كتبت فيها".²¹ وهي الترجمة التي تستطيع أن تخلق في المتلقي التأثير نفسه الذي يتركه النص الأصلي على قارئه مع مراعاة أسلوب الكاتب، وتضطلع بدور فعال في ترجمة هذا التأثير ونقله، فضلاً عن معرفة المترجم بنوع النص ومعرفة مستوى المخاطبين.²²

²¹ عبد الكريم الجبوري، سبيلك إلى فن الترجمة الإنجليزي -عربي، مرجع سابق، ص 12

²² ينظر رضا ناظميان، الترجمة ومناهجها التطبيقية بين العربية و الفارسية، الثقافية للنشر ط (1) القاهرة 2002 ص 50-51

لعل الترجمة عملية أو نتيجة تحويل معلومات من لغة بعينها أو تنوع لغوي إلى

آخر، و الهدف هو إعادة كافة السمات القواعدية والمعجمية في اللغة المصدر بما

يمكن من الدقة من خلال إيجاد تكافؤات في اللغة الهدف. ينبغي في الوقت ذاته، أن

تم المحافظة في الترجمة على مجمل المعلومات الحقيقية التي يحتويها النص

الأصلي.....²³

هذا ولقد تمّ تقديم مفهوم الترجمة وطرح ثلاث موضوعات أساسية لطالما تطرح

حين يتعلق الأمر بالترجمة مفهوما وممارسة وهي:

1. مسألة التكافؤ بين النصوص والحد المرغوب فيه أو حتى الممكن « الحفاظ »

فيه على السمات الدلالية و/ أو الأسلوبية لنص لغة المصدر في سياق ترجمته

إلى نص لغة الهدف.

2. مفهوم « القاعدة » والتميز بين قاعدة تكوينية تعرف / تكون نشاطاً

والقاعدة التنظيمية التي تحاول تقييد النشاط بالرجوع إلى معايير سلوكية محددة

مسبقاً و التي غالبا ما تكون مفترضة بدلا من شرحها أو سردها بوضوح.

²³ ينظر، روجرت، بيل، الترجمة وعملياتها النظرية والتطبيق، ترجمي الدين حميدي، مرجع سابق، ص 56.

3. الحاجة إلى التمييز والعمل على الفرق بين الترجمة ك (أ) عملية (القيام

بالترجمة)، و (ب) نتاج (النص المترجم) و (ت) المفهوم المجرد (الفكرة

الشاملة التي تنطوي على كل من العملية و النتاج).²⁴

3- عملية الترجمة The translation Process

بل للترجمة تعريفات لا حصر لها، ومن بينها أنها ممارسة تفيد بالدرجة الأولى

التفسير بعد الفهم ثم الشرح والتأويل. وهي من منظور آخر عملية استبدال نص

مصدر بنص هدف، أو بعبارة أخرى استبدال تمثيل نص في لغة بتمثيل مكافئ في

لغة ثانية.²⁵ لكن السؤال الذي يطرح نفسه مباشرة هو: كيف يحدث ذلك ؟ وهذا

ما تتم الإجابة عنه نسبيا في الشكل (ب)، وهو مخطط مبسط للغاية لأتمودج أكثر

شمولية عن عملية الترجمة.

حيث يظهر الأتمودج، بصورة بسيطة جدا، كيف يتم تحويل نص لغة المصدر إلى

نص لغة الهدف من خلال عملية تحدث في الذاكرة، وهي : (A) تحليل نص بعينها (

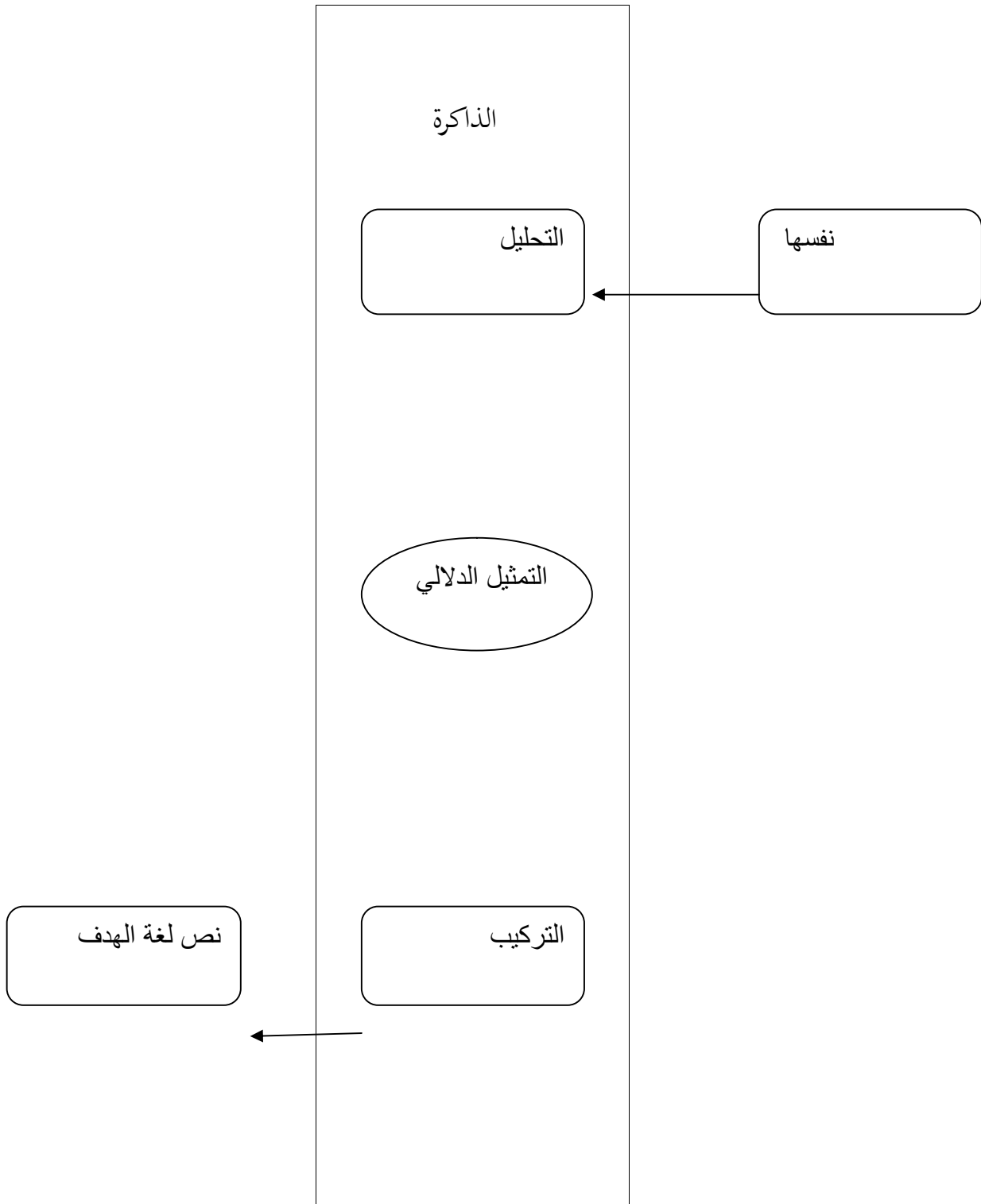
نص لغة المصدر) إلى تمثيل دلالي عالمي (لا يختص بلغة بعينها) و (B) تركيب ذاك

التمثيل الدلالي على هيئة نص محدد بعينه في لغة ثانية (نص لغة الهدف) وهي على

النحو الآتي.

²⁴ ينظر، نفسه ص 59.

²⁵ Voir, .Hartmann and Stork , op.cit. , p 713



الشكل (ب) عملية القيام بالترجمة

يعكس الرسم البياني المسار الذي تقطعه الترجمة في انطلاقها ضمن عملية لسانية

من لغة النص المصدر عن طريق التحليل في رحلة بحث عن نص آخر يماثل الأصل

من حيث مكوناته اللغوية لتدرك بعد ذلك عملية التركيب والصياغة للغة الهدف وقد حرصت على التماثل بنظيرتها في الأصل.

4- الترجمة والتكافؤ الدلالي والأسلوبي : **Equivalence** :

semantic and stylistic

إذا كانت الترجمة هي استبدال تمثيل نص في لغة بتمثيل نص مكافئ في لغة

ثانية،²⁶ فإنه

يمكن لنصوص في لغات مختلفة أن تتكافأ بدرجات متفاوتة (متكافئة كلياً أو جزئياً)، بما يتعلق ومستويات التمثيل المختلفة ويخص التكافؤ السياق، والمعاني، والقواعد، والمفردات المعجمية إلخ....) وباعتبار درجات مختلفة ونواحي معينة على غرار كلمة بكلمة، وعبارة بعبارة، وجملة بجملة.²⁷

من الواضح تماماً، أن الفكرة المثالية المتمثلة بالتكافؤ التام هي مجرد وهم لا سبيل لتحقيقه، وكان الأمر كذلك لردح طويل أيضاً، فاللغات مختلفة عن بعضها البعض ، فهي مختلفة في الشكل حيث لها شيفرات وقواعد متباينة تنظم وتركب وحدات قواعدية من اللغة ولهذه الأشكال معان مختلفة.

²⁶ ينظر، روجر.ت. بيل، الترجمة وعملياتها النظرية والتطبيق، تر: محي الدين حميدي، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض 2001،

ص 43.

²⁷ ينظر نفسه، ص 44.

فالتحول من لغة إلى أخرى قد يعني تبديل الأشكال، وأكثر من ذلك، فإن الأشكال المتباينة تنقل معاني لا يمكن إلا و أن تفشل في أن تكون متماثلة تماماً، فلا يوجد ترادف مطلق بين كلمات اللغة نفسها، ولذلك لا مجال للاندهاش عندما يتم الكشف عن قلة الترادف بين اللغات ! ؟

5- عدة المترجم ومواصفاته في الترجمة الأدبية.

تجدر الإشارة إلى أن كافة المتواصلين هم عبارة عن مترجمين، وهؤلاء المتواصلون يواجهون بصفتهم مستقبلين المعضلة نفسها أساساً سواء أكانوا مستمعين أم قراء أحادي أو ثنائي لغة، إذ يستقبلون إشارات (في الكلام وفي الكتابة) تحتوي على رسائل مشفرة في نظام تواصل لا يكون مماثلاً ، بتعريفه، لنظامهم . يكمن هذا التصور في وجهات نظر محددة عن القراءة تؤكد أنه كي يكون النص مفهوماً ينبغي في حقيقة الأمر تفكيكه و بعد ذلك تركيبه.²⁸ وهنا تكمن مهمة المترجم في عداد أي نوع من أنواع الترجمة وبخاصة الترجمة الأدبية.

تباينت آراء منظري ونقاد الترجمة حول ماهية المترجم ومكانته عبر العصور؛ إذ لطالما كان دوره في القديم متواضعاً وثانوية أمام المؤلف، كما ظل مفهوم "المترجم" باهتاً في الغرب باستثناء ألمانيا؛ ذلك أنه كان يعني الأداء والقيادة بواسطة

²⁸ ينظر بنظر، روجر. ت. بيل، الترجمة وعملها النظرية والتطبيق، تر: محي الدين حميدي، مرجع سابق، ص 60، 61.

Traducere وتقابلها في الفرنسية conduire à travers ثم جاء لقب drogman وهو منحوت من اللغتين الفرنسية والانجليزية وتعني "الترجمان الدليل" في الشرق الأوسط.

وسرعان ما تألق في القرن التاسع عشر حين ألحق بالفتنصليات العامة وكان يرتدي زيا خاصا مطرزا بالذهب، لكن الرحالة الانجليزي سايكس Sakes ارتد به ذلي مجرد "من يدل على الدبية" ويرافق السواح. بل بلغ المترجم درجة التقزيم والسخرية مثل القديس جيروم مترجم الكتاب المقدس الذي نعت بالأنثى. إلى جانب كونه منافقا بوجهين، علاوة على نعت الايطاليين له بـ "traduttore traditore" التي تقابلها في العربية "من ترجم فقد خان" لتكتمل مهانة المترجم.

لكن أندرنيكوف Andronikof تلمس مواصفات الترجمان وسماته الشخصية في قوله "إنه جنس خاص من الألسني الرياضي الذي ينتقل من صيد الحيتان إلى شرطة مكافحة الإجرام. ومن تسوية قطع الغيار إلى مفاوضات وقت القتال. يجب عليه أن يؤدي المعنى والأسلوب وشكل الخطاب وطوله (أو حجمه) ينبغي أن يكون متحذلقا أو ملمحا، فظا أو مغمرا، مضمرا أو مطنبا. يجب أن يكون مسمعا جيدا أي أنه ينصت ويفهم ولو لم يدرك. طبعا قد يغتفر للمندوب غموضه أو أن يكون غير مفهوم. لكن لن يسمح للترجمان قلة الوضوح (...). هذا هو الألسني البهلوان الذي يلعب على خيط رهيف دون شبكة الوقاية". لكنها تبقى مواصفات تكاد

تكون استثنائية وتتطلب تصورا عميقا بأهداف الصنعة ووسائل بلوغها وسبل

اكتسابها.²⁹

إذا عمل المترجم على نقل النص من ضفة الانطلاق إلى ضفة الوصول وهو

ن في ألفة مع النص الأصل فإنه يغدو قارئاً متذوقاً لا يتوقف نشاطه عند إنجائه

للترجمة، بل يتجاوز بترجمته الزمان والمكان ليضعه بين أيدي القارئ الثاني ليتعرف على

الآخر، من حيث الإحساس بقراءة أثر مختلف عن لغته. ولا يؤدي هذه المهمة إلا

إذا كان مترجماً حاذقاً. إلا أنه إذا جهل بالسياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية في

اللغة الهدف، فقد تخونه ترجمته فيسيء إلى النص الأصل، كما يعتمد بعض المترجمين

اختيار بنية معينة إما احتراماً للمتلقي وإما حرجاً من ذكرها على غرار بعض

الطابوهات كالجنس وغيره... لذلك يذهب لفيف من نقاد الترجمة إلى التأكيد على

ليست مسألة لسانية فحسب إنما هي ملتقى جميع العلوم والثقافات، وهذا هو

السبب الذي يجعل الترجمات تتفاوت إيجاباً وسلباً بحسب موضوعية وذاتية المترجم.³⁰

يحتاج المترجم أثناء عملية الترجمة إلى جملة من القواعد التي ينبغي عليه احترامها،

وهذا ما جعل جيلبرت رايت Natural History of Selborne بعد عامين

فقط من وضعها كتاب « تاريخ سيلبورن الطبيعي » أن ترسى من خلاله أسس العلوم

²⁹ ينظر، محمد البشير مغلي، "تكوين المترجم"، مجلة المترجم، العدد 28، دار الغرب، وهران 2014، صص 47، 49.

³⁰ ينظر، حلومة التجاني، "الترجمة الأدبية ونقدها"، مجلة المترجم، العدد 27، دار الغرب، الجزائر، 2013، صص 79، 80.

البيولوجية، فظهر العمل وقد وضع القواعد الأساسية لدراسة الترجمة بعنوان، مقالات
في مبادئ الترجمة³¹ Essays on the Principles of Translation .

إن التباين بين ما يفترضه الناس العاديون حول ما تعنيه « القواعد » و هذا
التوجه الوصفي عند اللغوي له ما يوازيه بوضوح في نظرية الترجمة، ويتمثل الاعتقاد
السائد في أن هدف نظرية الترجمة هو ابتكار قواعد تقنية وفرضها بوصفها وسيلة
لتنظيم العملية وتقييم النتائج. والقول بدور اللغوي الوصفي هو العكس تماما
بالضرورة، إذ يتم البحث عن قواعد وصفية تساعد على فهم العملية، وليس قواعد
تقنية تستخدم لمراقبة عمل الآخرين وتقييمه وإصدار الحكم عليه.

هكذا كانت منزلة المترجم ومكانته عبر العصور، إلى جانب القواعد التي ينبغي أن
يحتزمها في عمله إضافة إلى مهمته بين جنبات الترجمة والترجمة الأدبية بخصوصيتها
التي تجعلها دائما بين الاستحالة والإمكان.

³¹ ينظر، روجر.ت. بيل، الترجمة وعملياتها النظرية والتطبيق ترجمي الدين حميدي، مرجع سابق، ص 51.

: Theory

يبدو أن دراسة الترجمة يتخللها سوء فهم من طرف الأغلبية من المنظرين

واللغويين، حيث يميل اللغويون إلى سوء فهم أهداف نظرية الترجمة وأساليبها، بينما لا

يستوعب فيه منظرو الترجمة استيعاباً كافياً لمبادئ اللغويات وأساليب بحثها، ولعل

اقتباس حديث واحد سيوضح هذه النقطة بجلاء :

تجدر الإشارة إلى أنه من وجهة نظر المترجم، سيكون أي بحث علمي، سواء

كان إحصائياً أو شكلياً، حيث يضيف بعض اللغويين ومنظري الترجمة على الأشكال

والمخططات طاقة سحرية، لما يحدث في الدماغ بين العقل ؟ و الأعصاب ؟ و الخلايا

العصبية ؟ أثناء عملية الترجمة تظل بعيدة للغاية عن الحقيقة وإن هي إلا مجرد

تأملات في أغلب الأحوال آنياً³². ذلك أن مثل هذه التقديرات التي تخص شخصية

المترجم فتبقى مختلفة ومتباينة فيما بين المترجمين فلا يصح التعميم فيها.

³² Voir, Newmark, Textbook of, Pentice Hall, New York.1988.p 21.

7-متطلبات نظرية الترجمة Requirements For a theory of

Translation

لقد وقع الخلاف والاختلاف فيما بين المنظرين حول مصطلح "نظرية الترجمة" الذي لم يوافق عليه نيومارك نايدا وحجته في ذلك أنها مجرد معلومات يحتاج إليها المترجم في تجسيد عمله التطبيقي في الترجمة.³³

مما هو معلوم أن النموذج، شأنه شأن النماذج كافة، هو بمثابة محاولة للوصف وليس للشرح، لأن الشرح عبارة عن نظرية. ويمكن تعريفها أنها « قول ذو مبدإ عام، يعتمد على مناقشة معقولة مدعومة بالبراهين المقنعة، أي أنها تقصد شرح حقيقة بعينها سواء أكانت حدثاً، أم ظاهرة³⁴، وهذا في الوقت الذي تتم فيه إجابة النموذج عن السؤال لماذا؟

وإذا ما أخذ غموض كلمة « ترجمة » بالحسبان فإن ثلاث نظريات تكون ممكنة، ويمكنها أن تظهر على النحو التالي :

1- نظرية للترجمة بوصفها عملية ومفادها "نظرية القيام بالترجمة". مع العلم أن ذلك يتطلب دراسة معالجة المعلومات، وضمن ذلك مواضيع مثل (أ) الإدراك، و

³³ ينظر، محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية، لونغمان، مصر 2003، ص 09.

³⁴ Richard. I. A Towards Théorie of Translation, Chicago, Press 1985,p230.

(ب) الذاكرة، و (ت) تشفير الرسائل وفكها، ولا غنى عن علم النفس و اللغويات النفسية بشكل كبير في ذلك.

نظرية للترجمة بوصفها نتاجاً وفحواها "نظرية النصوص المترجمة". ويتطلب ذلك بالضرورة دراسة النصوص ليس من خلال مستويات التحليل اللغوية التقليدية فقط من نحو وعلم دلالات، ولكن بواسطة الاستفادة أيضاً من الأساليب وما أحرزت اللغويات النصية وتحليل الخطاب الحديث من تقدم. وعليه، يشير فيناي ودريلنيه إلى أن المترجم... ينطلق من المعنى ليجري كل عمليات التحويل التي تتطلبها الترجمة بوصفها كذلك، وذلك داخل مجال علم الدلالة.³⁵

2- لرية للترجمة بوصفها عملية ونتاجاً؛ ويقصد بها "نظرية للترجمة والقيام بها، ويتطلب ذلك الدراسة التي توحد في عنايتها بين كون الترجمة عملية من جهة، وبين كونها نتاجاً من ناحية أخرى، وتظل هذه النظرية هدف دراسات الترجمة في أبعد ما تتوق تحقيقه في المستقبل.

8- المعنى في الترجمة:

تستهدف دراسات الترجمة في الغالب فهم المعنى أولاً، لأنه بدون فهم معاني النص الواجب ترجمته لمستخدمي اللغة الثانية سيبقى المترجم في حيرة من أمره. ولهذا

³⁵Vinay et Darbelnet, stylistique comparée du Français et de l'Anglais, Beauchemin, 1958, p 37

السبب ينبغي معاينة وتقصي المعنى قبل أي شيء آخر وهذا ما سمي بـ"عالم المعنى" ويقصد به المحيط بمعنى النص، وليس مجرد عالم بمعاني الكلمات، والتراكيب والجملة. إن المفهوم الأساسي للمعنى في الترجمة هو المعنى النصي. ذلك أن المعنى له أهميته في جميع أنواع الترجمة حتى الفورية منها لأن الكلام غالبا ما يكون عابرا وتختفي الأصوات بسرعة ولا يبقى سوى المعنى الذي يعبر عن النص.³⁶ إضافة إلى ذلك هناك من الممارسين للترجمة من يغيب عنهم الفارق الموجود بين "المعنى العام" و"المعنى النصي"، فيحيد ذلك بهم نحو الخيانة والترجمة الجزئية.

بينما نلفي نايدا قد استفاد من علم الدلالة ومن التداولية ومن ثمار النحو التوليدي مزيجا النظريات التقليدية للمعنى الذي اهتم به وربطه بالسياق، وحدد له ثلاثة أقسام وحالات:

- 1- المعنى اللغوي: يمكن الاعتماد فيه على المعنى المشجر استنادا إلى تسمية تشومسكي، إذ تستهل الجملة باسم أو بشبه جملة متبوعة بلواحق...
- 2- المعنى المرجعي أو الإحالي: وهو المعنى الذي يحدده المعجم بدقة متناهية؛ وتصبح فيه وظيفة الدال أنها تحيل على المدلول.

- 3- المعنى الشعوري أو ما يسمى بـ"ظلال المعنى" الذي ينجم عن ارتباط الكلمة بأشياء أخرى في داخل السياق أو خارجه، أو بالخبرة الفردية أو الانسانية، وهو

³⁶ حسيب الياس حديد، أصول الترجمة، دراسات في فن الترجمة بأنواعها كافة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2013، ص

يختص بإثارة شعور ما وأثناء الترجمة ينسب للظلال السياقية للمعنى.³⁷ وتراعى هذه الأمور في ديداكتيكية الترجمة للوصول إلى الهدف المتوخى وهو المعنى. وهذا ما يعتمد عليه أستاذ الترجمة مع طلبته.

9- الترجمة بين معنى الكلمة والجمله Word and Sentence

: Meaning

إذا كانت الترجمة شرحا وتفسيرا لما يقوله ويكتبه الآخر، من لغة أخرى إلى لغة المتلقي. فهي بالنسبة للمترجم تفسير فكرة مصاغة من قبل غيره ضمن لغة أخرى، وليس عليه أن يفتش عن هذه الفكرة في أي مكان، بل كل ما عليه إلا أن ينقلها بلغة أخرى. وبعبارة أصح فالفكرة لا تعو إلى المترجم بل إلى منشئ النص، وبهذا يمكن القول بأن الكلام في الترجمة يعود بنفس الوقت إلى المؤلف وإلى المترجم في آن واحد.³⁸

إن موضوع الترجمة قريب من تحليل علم المعاني ونظرياته الترابطية، وهذا القسم من الدراسات اللغوية يصعب معالجته بالتفصيل عن طريق مدخل ثانوي. ولكن وجود متكلم بلغتين لديه الكفاءة التامة في الترجمة يمكنه صياغة جميع المقولات المتوافقة مع

³⁷ ينظر، بيتر نيومارك ، اتجاهات في الترجمة، تر: محمود اسماعيل صيني، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية 1986، ص

51.

³⁸ ينظر، سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص 06.

لكن قد يتبادر إلى ذهن المترجم ومتعلم اللغة الثانية أن المعضلة الأساسية تكمن في الكلمة، وربما اعترضته كلمات جديدة في النص لا يعرف معانيها، و لكن سرعان ما يتضح فيعتقد أنه فلاح في الوصول إلى المعنى النصي، لكن على الرغم من أن معاني الكلمات هي معضلة في حد ذاتها وفي ظل مسألة عدم وجود تناظر كلمة لكلمة بين مفردات لغة ومفردات لغة أخرى إلا أن المعضلة الأكبر تتجسد في المعنى المشتق من علاقة كلمة بأخرى وليس معنى الكلمة المنفردة، لأن الكلمة بدون السياق لا قيمة لها بل إنها تفقد قيمتها في المعنى النصي الذي ينبغي أن يتوخاه المترجم.⁴⁰

10-المقاربات الثلاثة لمعنى الكلمة: World meaning : three approaches

من بين المقاربات التي يمكن اعتمادها في دراسة معنى الكلمة وتفسيره، تبرز

ثلاث مقاربات لها من الأهمية بمكان على غرار:

أ- "نظرية المرجعية" التي تعبر عن العلاقة بين كلمة ومرجع لها وفق شروط معينة كأن

تشير كلمة ب إلى كينونة ج).

³⁹ ينظر، نفسه ص 06.

⁴⁰ ينظر، روجر.ن. بيل، الترجمة وعملها النظرية والتطبيق، مرجع سابق، 75.

ب- وتمثل المقاربة الثانية في "تحليل المكونات" الذي يستفيد من القياس مع قوانين الكيمياء- « حيث تحتوي كل كلمة على عدد من ذرات المعنى.

ج- تتجسد المقاربة الثالثة في "مسلمات المعنى" التي تربط المعنى بالمعنى من خلال تقاليد نظرية المجموعات - فالنمر مثلا من الثدييات، وهو بالتالي حيوان، أي « النمر « نوع من الثدييات والعكس صحيح أي أن الثدييات نوع من الحيوانات والحيوان يشمل الثدييات، ويضم النمر.

واستنادا إلى ما سبق من المقاربات المعتمدة في دراسة معنى الكلمة وتفسيره

سيتم تناول كل مقاربة على حدة بغية إجلاء الفروق فيما بينها وهي على النحو

الآتي:

10-1- النظرية المرجعية Reference theory :

تحاول النظرية المرجعية التساؤل ورصد العلاقة بين الظواهر الملحوظة من خلال

الحواس والكلمات المستخدمة للإشارة إلى تلك الظواهر؟؟ وثمة جوابان تقليديان

متضاربان للإجابة عن السؤال السابق يعودان بأصولهما إلى الإغريق ومفاد أولهما

أن العلاقة بين الكلمة و« الشيء » الذي تشير إليه علاقة طبيعية وضرورية يقررها

تركيب الكون وهو موقف أفلاطون. وثانيهما يرى أن الربط عشوائي لا يقيدده سوى تقليد اجتماعي وهو موقف أرسطو.

10-2- مسلمات المعنى في الترجمة Meaning postulates :

هناك معضلة أساسية تواجه المترجم تكمن في أن علاقات التشابه والاختلاف بين المفاهيم (والكلمات التي تعبر عنها) لا تنسجم بالضرورة بين اللغات التي تتم فيما بينها الترجمة. إلا أنه ليس من الصعب التعبير عن مثل تلك العلائق في لغة معينة وفق معايير نظرية المجموعات البسيطة والمفاهيم الأساسية للتضمن والاستبعاد، حيث يركز الأول على ما تتشاطره المفاهيم فيما بينها، في حين يركز الثاني على ما يفرقها عن بعضها بعضاً.

10-3- المعجم الموضوعي (حسب الموضوع) The Thesaurus :

استناداً إلى ما تم تقديمه من المقاربات المعتمدة في دراسة معنى الكلمة وتفسيره والمتعلقة بشأن النظرية المرجعية وتحليل المكونات ومسلمات المعنى - فإنها تبقى جزءاً فقط من شرح معنى الكلمة، فتظل بحاجة إلى الاعتراف بأنه يمكن استدعاء مقارنة أخرى إذا صح التعبير، لأن المفاهيم والكلمات غالباً ما لا تخزن في الذاكرة بطريقة

تسمح بخلق الروابط بينها لزيادة فعالية نظام التخزين نفسه ولتسهيل الاستعادة والاسترجاع.

لذلك يمكن الوقوف عند "المعجم الموضوعي" باعتباره أنموذجا لتخزين مجموعات من الكلمات (والعبارات) بطرق كثيرة : حيث تكون : (أ) مترادفات أو (ب) متناقضات، أو (ت) متشابهة بطرق أخرى. و مثل معجم روجيه الموضوعي (1852) الذي كان سابقة في عصره، إذ أفاد في تقديم علم المعاجم، بل وفي علم الدلالة. وكان هدف المؤلف من خلاله هو تقديم نظام من التصنيف الكلامي في قائمة مبوبة من الكلمات.⁴¹

هكذا يمكن النظر إلى المعجم من ناحيتين -بحسب محمد مفتاح- تسمى الأولى التركيبية والثانية الدلالية؛ على أن التركيبية ترى في المعجم مكونا أساسيا وجوهريا تتأسس عليه بنية الجملة النحوية ويتحدد معناها، ذلك أن التركيب والمعجم استنادا لما سبق غير منفصلين وعلاقتهم تكوينية تضمن اشتغال اللغة، وهذا ما تم التعرض إليه ضمن النظرية النحوية الوظيفية المعجمية.⁴²

وعليه يكون المعجم الموضوعي مكملا للمقاربات الثلاثة السابقة في مسألة دراسة معنى الكلمة بخاصة فيما يتعلق بمسألة الاستعادة والاسترجاع.

⁴¹ Voir, .Roget ,op. cit.p 25.

⁴² ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 57.

11- الترجمة الأدبية واللغة:

يتطلب العمل على اللغة دائما إعادة النظر فيها ضمن الخطاب المؤسس أو المتبادل أو ذلك الخطاب الذي نفذ من خطاب مضمّر مكبوت. ويشكل عمل المدلولية الذي يميز النص الأدبي عن النص التواصلية البرغماتي. علما أن اللغة أداة تواصل و عبرها يمكن للتجربة البشرية أن تخضع للتحليل بصفة مختلفة متباينة بحسب رأي مارتيني⁴³ Martinet كما أن لكل لغة خصائص ومميزات ومواطن عبقرية، ويجب في البداية إحصاء ومعرفة مواطن الإخلاف والتباين بين اللغات قبل مباشرة العمل عليها.

منذ دعوة غوت Goet، عدت الترجمة الأدبية ضرورة جدا وفي الوقت نفسه أكثر أنواع الترجمة استحالة، كما عدت الترجمة في الأساس فنا لكنها علم أيضا يمكن إدراك ميكانيزماته، وإلى أمد قريب كانت الترجمة الأدبية القاعدة الملكة، فكانت تنتقل دائما لتفتح على اللغة العالمية؛ متمسكة نَحج الدوام والديمومة لتجعل من القطعة الفنية تحفة عالمية خالدة. وهذا البحث شكل في الوقت نفسه عائقا ومحفزا. على عكس باقي أنواع الترجمة، باستثناء الترجمة الإشهارية في بعض الأحيان، فإن الترجمة الأدبية لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار في البداية وقبل كل شيء كونها إبداعا أصيلا يخضع لخصائص جمالية، وليست وظيفية فقط أو لسانية صرفة.

⁴³ نظر رشيد برهون، حوار الضفاف الشعرية، من ترجمة القصيدة إلى الترجمة القصيدة، مرجع سابق، ص 20.

وصعوبة المزاجية بانسجام وتوافق فيما بين الدقة اللسانية والحرية الفنية التي تحفز المترجم، وتجعله وجها لوجه أمام معضلة مدى احترامه للعلاقة فيما بين المضمون والشكل. لكن بنية العمل والطريقة التي تندمج فيها المستويات المختلفة تصبح كلها جزءا لا يتجزأ من المضمون.

وعلاقة مضمون / شكل ليست علاقة اختلاف لكنها علاقة تأليف وتركيب تنشأ وتترعرع في رحم النص الأدبي، الحافل بالعديد من الصور الجمعية والمتنافرة، إلا أنه يشمل في نفس الوقت ما قليل و ما يراود قوله غالبا، وما لا يجب قوله، ولذلك يقترح رجال الدراما المحدثون القول عن طريق الصمت خاصة.⁴⁴

ومن جهة أخرى يسهم المتلقي أيضا في صنع العمل الأدبي، وقد يكون هذا الإسهام في نفس مستوى كاتبه الحقيقي. كما تسهم في تشكيله الأعراف الاجتماعية الثقافية التي كانت سارية المفعول لحظة الإبداع والتلقي.

لذلك أكد مناصرو التناصية (جوليا كريستيفا Julia kristiva) على أن النصوص تتكامل وتشرح بعضها البعض بل حتى في حالة نقل النص من لغة إلى أخرى. وكان المكسيكي اوباز Opaz يظن أن كل النصوص هي في الحقيقة عبارة عن ترجمات الترجمة وأن الإبداع يأتي في الدرجة الثانية (الترجمة) و يلحق بالإبداع الخالص .

⁴⁴ Joelle Redouane, stylistique comparée du français et de l'anglais, Op. cit. p18.

ومن أولويات الترجمة الأدبية حسن نقل المضامين مع جودة الصياغة (تنسيق الوسائل اللسانية و الفنية) وذلك بإعادة إبداع هذا النص في اللغة الهدف. وحسب Miko بالنسبة للأسلوب الأدبي هو ذلك "التنافر والتماثل، والقياس والتغيير والتحويل للعبارة... هته الجوانب كلها وغيرها ضرورية "لأجل تحليل النص الأدبي وترجمته .⁴⁵

هذا وتسيطر الترجمة الأدبية على المؤلفات غير المتخصصة. وهذا ما يجعل الباحث يتساءل كيف يمكن تحديدها إن لم يكن بالسلب ؟ وهذا ما يخلف الانطباع بكون الترجمة الأدبية ترجمة " طبيعية " نوعا ما، في مقابل ترجمات مصطنعة حديثة العهد على نحو الترجمة الإشهارية والترجمة التقنية والتجارية وغيرها.

على أن الترجمة الأدبية يراها بعض المنظرين أنها فن وفي ذلك يقول Malon
« لم يزل جوهر الترجمة الأساسي بوصفه فنا يبدو أشد ما يبدو، وقبل أي شيء، في النصوص الأدبية ». ⁴⁶ ويتعلق الأمر بكل الأجناس التي تنضوي ضمن الأدب في قابليتها إلى أن تترجم مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل فن على حدة.

12- الترجمة الأدبية والأدب المقارن :

⁴⁵ibid, p178.

⁴⁶ .Malone , op.cit ,2.

تبدأ مشكلات الترجمة الأدبية باعتبارها من فروع الأدب المقارن بما يمكن تسميته بمبدأ الاختيار Choise الذي يوجد عددا من البدائل alternatives التي يعرفها المترجم بالخبرة الطويلة، فيستقيها من مخزونه الأدبي، وما رسخ في وجدانه وعقله، على أي مستوى من أدب اللغة المترجم إليها، وتظل عدته التي لا غني له عنها . وقد اصطلح علماء اللغة المختصون بدراسة المصطلح (مثل ماكين Makin) على تسمية ذلك بمبدأ المتاح أو ما هو متاح للمترجم من موارد اللغة (availability

غالبا ما تتبنى الترجمة المقارنة بوتيرة سريعة نسبيا وان تدرس كنشاط اجتماعي والتواصلية يحتفظ المقارن بالترجمة من أجل العمل على لغة أجنبية يرصد خلالها تفكير الآخر وجماليته وثقافته؛ وهي منظورات أنثروبولوجية بمقدار ما هي لغوية أو أدبية.⁴⁷

فالمترجم الأدبي الذي أوتي ملكة حفظ اللغة التي ينقل إليها، والنماذج الأدبية شاهمة للنص الذي يترجمه سيجد أن المتاح له من علم التراث يهبه قدرة أكبر على الاختيار، وهو اختيار متعدد المستويات، ولو يتم الاقتصار على الألفاظ المفردة لإيضاح الفارق بين الإحالة والمعنى (Sinn und Bedeutun وهو المصطلح الألماني الذي يترجم إلى الإنجليزية عادةً بتعبير sense and reference فالمترجم يختار من التراكيب المنوعة المتاحة له أيضاً ما يراه أقرب إلى نقل الدلالة الأدبية

⁴⁷ ينظر دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص

Significance، لا الإحالة فقط، وتخضع التراكيب مثل الألفاظ والأشكال الفنية

للسفرة الثقافية لكل لغة، وعليه سيتم عرضها بإيجاز فيما يلي:

13- التفسير في ضوء اللغة الأم والحاجة للإحالة:

تجسد الترجمة الأدبية في مرحلتين بارزتين؛ الأولى منهما هي التفسير الخاص

الذي يخرج به من النص الذي يتصدى له ترجمة، وهو يفعل ذلك شاء أم أبي في

إطار اللغة التي ولد في كنفها فدرج على التفكير والإحساس بها، وهي لغة لا تنفصل

عن الأدب الذي قرأه والثقافة التي هي أسلوب حياته. وتبقى عملية التفسير في

هرها عملية أدبٍ مقارن، لأنها تتضمن مضاهاة لا شعورية أي غير وعي وعن غير

قصد.

ينبغي الإشارة في هذا الموضوع إلى الخلط الذي يقع فيه الكثير من الباحثين وهو

عقد الترادف بين التفسير و أويل على أنهما شيء واحد، لكن الحقيقة أن التفسير

غير التأويل، ولذلك لا يمكن تسمية التأويل ب"النظرية التفسيرية للمعنى" ذلك أن

التفسير كان عند العرب القدامى يقصد به تفسير المعنى المباشر، أي شرح الكلمة

الغامضة للتوضيح. بينما نجد في إطار نظرية المعنى يقصد به الفهم والاستيعاب وهو

قريب من معنى التأويل عند العرب أي البحث عن المعنى المتضمن وليس المعنى المباشر.⁴⁸

لعل القارئ المترجم كما هو معلوم لدى دراسات النقد الحديثة، لا يملك لا عقلاً أو وجداناً يشبه الصفحة البيضاء ليتلقى فيه العمل الأدبي الجديد، وهذا ما يدفعه إلى مراجعة لغته وتجربته الشخصية دائماً إلى لغته ليسائل حملته المعرفية وما تخزنه من تراث و خبرة أدبية، وكلما قرأ أبسط عبارة يمكنه أن نتصورها ليجد لها ما يقابلها من أعماقه ولا يقف ليتأمل معنى العبارة إلا حين يتصدى لترجمتها في سياقها ، وإذا تم تأمل إمكانيات المضاهاة من خلال المتاح له، لامحالة تكون الترجمة الأدبية في مرحلة التفسير - أي في مرحلة الأولى - لا تخلو من التضارب ، فقد يرى أن المعنى في السياق يقتضي الإحالة فقط أي إخراج المعنى الذي يرمي إليه المتحدث (أي مقصده) أي أنه يعرب عن إحساسه .

وقد يرى المترجم أن المعنى في السياق هو الإعراب عن عاطفة جائحة ، أو عن مجرد تقدير لمركز المخاطب ، أو الإعراب عن إعجاب المتحدث (و هذا من خصائص اللغة الشائعة في البلاد الناطقة بالإنجليزية) بعمل أنجزه المخاطب !

فإذا أضفنا إلى هذا المثل البسيط بعض الصفات التي تقلل من احتمالات تفسيره حسبما يثبت هارلاند في Superstructuralism Beyond كأن يضيف القائل

⁴⁸ ينظر ، ماريان لودوير - دانيكا سيليسكوفيتش، التأويل سبيلاً إلى الترجمة ، تر:فايزة القاسم، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 2009، ص 8.

كلمةً مثل (ly passionate) أو (ly devastating) أو عبارة مما نقرؤه مثل He ishead over heels in love/ Sheswepthim off his فسوف يختار

المترجم بين البدائل المتاحة وهي كثيرة !

وعلى سبيل التمثيل من التراث الأدبي للعربية قولك الحب الجارف أو الجامح ، أو العاطفة المشبوبة، وما يتصلُ بذلك من أغلّة و الهيام والصدى والأوام (و كلها تشير أصلا إلى العطش) ، وبذلك يصبح الاختيار شاقا وعسيرا بين هذه المفهومات المنوعة. ومعنى ذلك أن ما أسميه بالمرحلة الأولى -وهي مرحلة التفسير - تجري أيضا في إطار المضاهاة، فالمترجم الذي يتصدى لسوناتا شكسبيرية لا يستطيع التخلي في تفسيره للعلاقة بين الشاعر ومحبوبته عن صورة العلاقة بين الشاعر العربي وحبيبته، ونستشف من ذلك أن التفسير مبدأ يرافق المترجم ولا يقتصر على مرحلة دون أخرى. ولا تقتصر صعوبة الترجمة الأدبية هنا إذن على المستويات الدلالية للألفاظ، بل تتعداها إلى إدراك السياق الثقافي لكل منها، إذ إن اختيار المترجم للفظ الذي يراه أقرب ليدل مثلا على العلاقة بين الرجل والمرأة، وهذا العمل ضمن الترجمة لا شك في انتمائه إلى مبحث الأدب المقارن، فهذا المعنى الذي عاينه المترجم لدى الشاعر يتوقف على مدى إلمامه بالتراث الأدبي باللغتين، وهو الذي لا شك في انتمائه إلى مبحث الأدب المقارن ، فتقاليد العلاقة بين الرجل والمرأة ليست مطلقة أو مجردة، بل

هي تتمنى إلى أنساق اجتماعية محددة قد تكونُ أساس التقاليد الأدبية، وقد تكون التقاليد الاجتماعية هي التي أثرت فيها ، أو حتى شكلتها .

14-التفسير والتراث الأدبي :

إذا كان التفسير والفهم مفهومان أساسيان في مجال التأويل وفق بول ريكور الذي يفرق بينهما ويرى أن لا سبيل إلى أن يتحقق الثاني دون أن يتجسد الأول، إذ يرى أن ميدان الفهم هو العلامات والدلالة⁴⁹، فإن التفسير لا يتعلق ههنا باقتصاره على معاني الألفاظ الإحالية، بل يتضمن الشفرات الأدبية القديمة والجديدة، حتى في إطار اللغة الأصلية والمضاهاة بينها. فاستعمال استعارة السكر والانتشاء على سبيل المثال شائع مثلا في العربية للدلالة على تخطي الوعي بالحاضر أو بالواقع، وتخفيف حدة الإحساس بالزمن، وهو ما كان الشعراء على مر العصور يعتبرونه مصدر ألم للإنسان، (حكمة الدهر أن نعيش سكارى... فاجمعا لي الكؤوس و الأوتارا - بشارة الخوري) والإشارة إلى نشوة الحب مثلا لم تعد تفهم حرفيا على أنها سكرة يتبعها صحو، و لكن المفهوم الشائع لها هو الفرحة الطاغية التي تفصل المرء عن لحظة المتعة التي تكمن في كلمة jouissance (المشتركة بين الفرنسية والإنجليزية) أو الطرب ecstasy أو النعيم bliss أو فورة السعادة euphoria.

⁴⁹ ينظر بول ريكور، عن الترجمة، تر، حسين خمري، مرجع سابق ص 10.

وما يثير الدهشة هو أن هذه المعاني ليست شائعة في الأدب الإنجليزي مثلاً،
عندما يستعملها شاعر مبدع فإن الإنجليز يحتفون بها أيما احتفاء، مثل تعبير كيتس
عن سعادته الغامرة لسماع صوت البلبل في أنشودته الشهيرة التي تبدأ بتشبيه تأثير
أغنية البلبل في نفسه بالألم الذي تتحول إليه المتعة حين تتجاوز كل حد، ولهذا
فالدكتور زاخر غبريال Gabriel يعرضها في صورة عربية رائعة باعتبارها إبداعاً
جديداً ينتمي دون شك إلى مجال الأدب المقارن.

15- الصياغة تفسير :

أثناء بحث المترجم في معاني قصيدةٍ وصورها في المرحلتين، يكون في مرحلة
الصياغة مفسراً أيضاً، وإن كانت الصياغة باعتبارها مرحلةً لاحقةً تقتضي أخذ عوامل
أخرى في الحسبان، تتعلق في المقام الأول بالجمهور الذي يخاطبه. فمترجم أبيات
شوقي يضع نفسه في الموقع الذي أراده شوقي من سامعيه وهو الانتماء إلى تراث
قدم، وتقدم صورة معاصرة له يقربه بها من هام سامعيه، أي يحويه بها، وهذا هو
معنى ما اصطاح عليه النقاد بقولهم حركة الإحياء أو البعث.

ينطبق ذلك على ترجمة النص المسرحي المعاصر؛ فالمترجم الذي يختارُ الفصحى بدايةً لتقريب النص المسرحي إلى القارئ يكونُ قد حدّدَ الابتعاد الزمني والمكاني عنه. وهذه من أولى الخطوات على طريق خيارات الصياغة ويطلق على هذه التقنية في المسرح "التكييف". فإذا اختار الفصحى التراثية كان يقول لنا ضمناً إنه يعتبرُ النصَّ قديماً، و يطلبُ من القارئ أن يضع ذلك في اعتباره عند قراءته بكل ما يستلزمه ذلك من منهج ثقافي أثري أي منهج استقراء الزمن القديم والمكان الموحى به، لا إدراج النصِّ في سياق خبرة القارئ الواقعية.

أما إذا اختار المترجمُ اللغةَ الدارجةَ (العربية المصرية مثلاً) فإنه يحكم بدايةً بأن الصورة التي يراها صورة معاصرة؛ أي أن تفسير المترجم له تفسير معاصر، فالمترجم هنا مؤلف بالنيابة vicarious.

16- ترجمة النصوص وفاعلية التأويل :

1-16- مستويات اشتغال النص :

ينبغي للنظر في الترجمة وما تثيره على المستوى المنهجي والمعرفي، الإشارة إلى مستويات الترجمة وهي اللغة، والقول والنص. حيث أن الترجمة في المستوى الأول تبقى رهينة البعد اللساني الذي يبقى على تطابق البنيات اللغوية في اللغة المصدر واللغة

الهدف، وهو ما يجعل الاشتغال الترجمي ينحصر في المقارنة وبلغني كل فاعلية
تواصلية. لكن مسألة البحث عن متقابلات للمعاني والدلالات الملائمة في لغة
الانطلاق، ومع احترام تراكيب لغة الوصول، هذا ما سيسمح للترجمة أن تكون في
الإطار اللساني بصفة مباشرة. وتتطلب عملية النقل استنادا إلى ما سبق توضيح
العوامل وفك الرموز وتحديد المعاني وظلالها؛ وهي لا تبتعد في مبادئها وبنائها عن
عناصر أربع:

- 1- دلالة المفردات l'aspect sémantique
- 2- الصرف المقارن l'aspect morphologique
- 3- التركيب أو علم التراكيب l'aspect syntactique
- 4- الأسلوب l'aspect stylistique⁵⁰

هذا في الوقت الذي يحقق فيه المستوى الثاني الانجاز التواصلية للترجمة كفعل،
بينما يتجاوز المستوى الثالث الانجاز كفعل ليعتبره حدث مقدرة تستلزم استحضار
مكون لساني، ومكون موسوعي ومكون منطقي حتى تصبح الترجمة ممارسة تعقيلية
لنسق معين، لأنها تتطلب فهم لغة النص وتملك الخطاب الذي يحيل عليه.

ويدفع النظر في المستوى الثالث إلى اعتبار المعنى وسيورته في بناء النصوص، وهو
أمر واضح في نظرية الترجمة التي يجب أن تستند على نظرية في المعنى. ومن دون نظرية

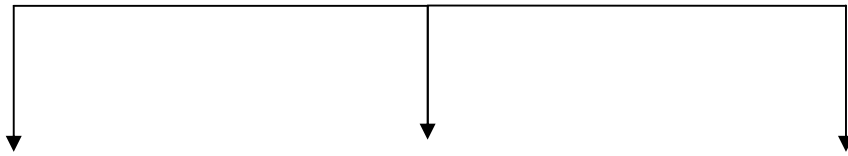
⁵⁰Voir, Savory. T.S, The Art of translation, Cape, Londre 1957, p 97.

كهذه، تظل عدة مظاهر غير قابلة للمناقشة.⁵¹ نستشف أن العناصر الثلاثة من لغة وقول ونص جميعها تركز على معاينة المعنى وتقصيه خدمة للترجمة الحقة التي تأخذ بالحسبان هذه العناصر التي لا ينبغي إهمالها أثناء الترجمة.

هذا ويبقى لتقريب ذلك على المستوى الديدانكتيكي، يحسن بأستاذ الترجمة أن يستلهم المعطيات اللسانية النصية كسبيل منهجي لدراسة بنية واشتغال النصوص. باعتبار النص كمكون لساني لفعل تواصل يشتغل على المستوى الإبلاغي، الأمر الذي يمنحه تماسكا وتناسقا، ومن واجب المترجم أن يأخذها بعين الاعتبار أثناء عمله الترجمي وانتقاله من نص الانطلاق إلى نص الوصول.⁵²

تجدد الإشارة ههنا إلى أن فهم النصوص أمر ضروري لإنجاز ترجمتها وهذا يستلزم التوضيح التالي :

فهم النص



المكون الذهني	المكون الضمني	المكون اللساني
---------------	---------------	----------------

⁵¹ . ج. س. كاتفورد : " نظرية لغوية في الترجمة " ، ترجمة خليفة العرابي ومحي الدين، مركز الإنماء العربي، 1991، ص 53 .

⁵² . ينظر، المرجع نفسه ، ص 56 .

- نظمي	- قواعد خطابية /	- تصورات و مفاهيم
- معجمي	بلاغية.	- بعد ميتالغوي
- كل عنصر لفظي	يسري المعنى في	- ظروف وشروط
يمثل مرجعا و	النصوص والأقوال ،	سوسيوثقافية... الخ
كذلك إحالة	و تبدو اللغة مقولة	
تستدعي حقا	ويصبح الخطاب	
يحضر بنفس	كمؤشرات منطقية	
الشكل و الصورة	تتحكم في صياغة	
في المعنى	المعنى .	

يجب البحث عن الوحدة النصية على مستوى بنائي وهو ما عرفه J.S Petoifi

بفرضية المكون القاعدي للنص. وهو ما يسمى بالتمثل الدلالي العام لكل نص، أي

ذلك التمثل الذي لا تحتويه إذا لم نتسلح بمنطق معين يتم تشكيله و تضمينه في

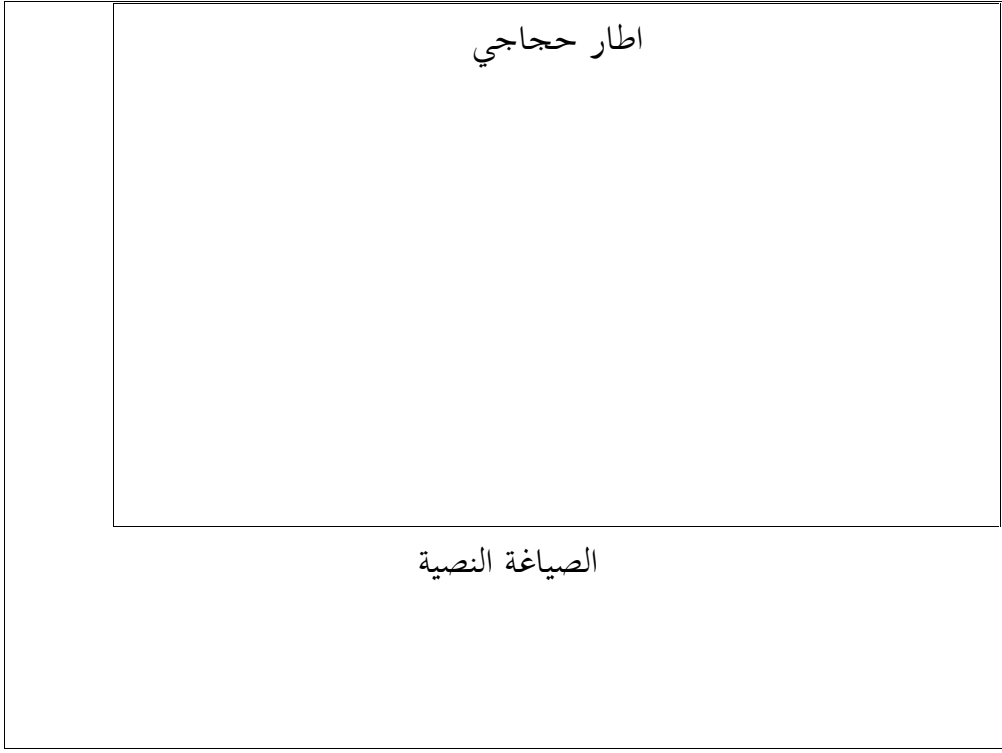
نسيج خاص ومقصود، لأن كل كلام هو بمثابة تأليف ينتج عن فعل اختياري

متصرف في وجوه شتى.⁵³

⁵³ . ابن حزم : الأحكام في أصول الأحكام ، ج 1 ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1980 ، ص 30

وعليه، إن النصوص الحجاجية مثلاً، لا يمكن ترجمتها بالاعتماد على مستوى واحد، وذلك لكونها تنبني وفق مجموعة من المكونات المتفاعلة، يتداخل فيها ما هو ضمني وما هو ظاهر، وهي قبل كل شيء على درجة من التأليف والتعقيد في نسق التواصل. و يمكن استجلاء ذلك في الترسمة التالية :





مرسل متلقي



ينجم إنتاج النص إذن عن تفاعل معين يتجاوز إطار اللغة، لأنه تواصل وإبلاغ على مستوى الفهم والإفهام، والنصوص في الأساس عبارة عن ائتلاف وتناسب بين المعاني ومدى اختلافها متى استدعى ذلك الموقف والحالة، وهذا ما نص عليه الدرس

العربي التراثي أو بالأحرى على شيء منه كما هو الحال عند ضياء الدين بن الأثير
الذي احتفى بذلك أيما احتفاء.⁵⁴

ومن المعلوم أن الجرجاني قد درس سيرورة المعاني واختلاف التعبير عنها وكان
ذلك هو غرضه من تأليف أسرار البلاغة، "حيث أراد بيان أمر المعاني من حيث
اتفاقها واختلافها وكيفية اجتماعها وتفرقها في نسق النصوص الأدبية.

لقد أثار J.Delisle نوعاً من الدينامية الداخلية لسيرورة المعاني في النص المترجم
والتي تدفع إلى الكشف عن الفكر الذي ينتجها أو الذي يصيغها.⁵⁵ ومن المعلوم
أن تحليل الخطاب قد أفصح عن إمكانيات استفادت منها الترجمة بنظرها في النص
من جهة تعلق أجزائه بعضها ببعض مما وسع لدى المترجم آفاق النقل، وجعله يتدارك
على مستوى الكل ما فاتته على مستوى الجزء.⁵⁶ يبقى إذن لتحليل الخطاب فضله
الظاهر على الترجمة في تفسير النص ونقله من لغة إلى أخرى. ونتيجة ذلك الفضل
يتبين ما يلي:

إن أول ما يمكن النظر فيه هو البعد التصنيفي للنصوص حسب معايير يمكن

تحديدها في معيارين رئيسيين :

⁵⁴ ينظر، المثال السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير، دار نهضة مصر للطبع والنشر (طبعة
مصطفى الحلبي)، القسم الثالث، ص مصر، د، ت، ص 143.

⁵⁵ Voir, Voir, Savory. T.S, The Art of translation *Opi cit*, p 191.

⁵⁶ ينظر، طه عبد الرحمان، فقه الفلسفة، الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط2، البيضاء، بيروت، 2008،
ص 380.

أولاً : التصنيف بحسب وظائف القول والكلام، وهو الذي يخضع للنموذج الوظيفي

الذي ميز ثلاث وظائف أساسية هي :

1- الوظيفة التعبيرية

2- الوظيفة التمثيلية

3- الوظيفة الاسمية

ويمكن اعتبار هذه الوظائف سيميائيا وفق التحديد التالي :

المرسل ← البعد التعبيري

المتلقي ← البعد التمثيلي

المرجع ← البعد الاسمي

وهي الوظائف التي توسع فيها رومان ياكبسون R.Jakobson⁵⁷ وجعلها تصل إلى

ست وظائف.

ثانيا : التصنيف بحسب بنيات لسانية لخصها ويرليش⁵⁸ WERLICH في :

⁵⁷ Voir, Ferdinand de Saussure, Essai de linguistique générale, Ed, de minuit, 1963.

⁵⁸ . ينظر النمذجة التي حددها في كتاب من جزئين :

1- النموذج الوصفي .

2- النموذج السردي .

3- النموذج البياني .

4- النموذج الحجاجي .

5- النموذج التعليمي (الديدانكي) didactique

وهذا التصنيف يكفل لنا الحديث عن إمكانية التمييز في المجال الديدانكي

بين تنمية القدرة اللسانية، والقدرة النصية والقدرة التواصلية، وفي تعاضد هذه

القدرات يتجسد النموذج التعليمي ضمن البنيات اللسانية. وإذا كانت القدرة

اللسانية تبقى محددة بحسب التعريف التوليدي عند تشومسكي، فإن القدرة

النصية ترتبط بها في إطار فعل التواصل وحدثه وذلك بالتمييز بين بعدين هما

التلقي والإنتاج.⁵⁹

16-2- البعد القرائي والتأويلي :

-Textes analysis and text production, I stories ans reports

-Text analysis and text production, 2 impressionistic and technical descriptions, Dortmund, 1975. P76.

⁵⁹ Voir, Ibid, p 85.

بما أن الترجمة تأويل يقوم على الفهم، فإن كل فهم هو بمثابة تأويل ودرجة من درجاته،⁶⁰ حيث يقوم التأويل على ضرورة تجديد معنى النص وإعادة بنائه وصياغة دلالاته التي يستمر وجودها وتنتعش بفعل القراءة التي تتجاوز مظهر النص، وتتفاعل معه لتتولد دلالات أخرى جديدة لكن مع محاولة الالتزام بالمعنى النصي. " ولا مجال للإنكار أن الترجمة عمل تأويلي تكون ثمرته تجديد النظر إلى الأصل بناء على القراءة الخاصة للمترجم". وهي قراءة لها خصوصيتها من حيث حضور ذات المترجم من جهة ومن جهة أخرى إعماله لحمولته المعرفية والعلمية.⁶¹

يقتضي التأويل إذن استحضار الموقع أو مواقع تحدد الانتماء إلى مجال تداولي خاص يسجتمع جملة شروط ويستوفي ظروفًا ملائمة للمقام. والتأويل أخص من التفسير، لأنه "نقل للفظ عما اقتضاه ظاهره وعما وضع له في اللغة إلى معنى آخر، ولا يخوض فيه إلا المحرب المحنك و العالم بالموضوع".⁶²

تأكيدا على كون الترجمة تأويلا، فإنها تتجاوز مجال اللفظ إلى ما هو أعمق منه، لتغدو فعلا صياغة قرائية للمعنى في قالب جديد. " وعملية القراءة - التي هي في جوهرها فك شفرة - ليست مجرد سياق إضافي خارجي يضاف إلى النص، إذ لا تتحقق نصية النص إلا من خلال فعل القراءة ذاته، بمعنى أن فعل القراءة متحقق في بنية النص بوصفه حدثا أو واقعة، والقارئ في هذه الحالة هو المتكلم / المرسل الذي

⁶⁰ Voir, Gadamer.H.G. : « vérité et methode », Ed ,seuil, Paris 1976,p 82

⁶¹ . ينظر، طه عبد الرحمان ، فقه الفلسفة والفلسفة والترجمة، مرجع سابق ، ص 380.

⁶² . التهاوني : " كشاف اصطلاحات الفنون " ج1، دار صادر بيروت ، ص 89..

يُداوم القراءة في حالة الإبداع / الإرسال متنقلا من دور المرسل إلى دور المتلقي بطريقة

شبه دائرية، لكن هذه تظل القراءة الأولى بكل آلياتها في تحقيق نصية النص، وهي

قراءة ليست بريئة تماما من جانب القارئ الأول - المبدع / المرسل - لأن القارئ

الخارجي يستحضر دائما في القلب من تلك القراءة الأولى " .⁶³

ويتأسس الحديث عن التأويل على افتراض إمكانية وجود التباس في العبارة

اللفظية أو البنية القولية، الشيء الذي يجعل القارئ أو المتلقي يمنح دلالة أو أكثر، أي

أن النص يتضمن في حد ذاته عناصر ومحددات قد تساعد على الفهم وقد تدفع إلى

التباسه وضبايته وتعقيده.

هذا وتقترح Sophie Moirand⁶⁴ بهذا الصدد مجموعة من المؤشرات

تسمح بمعاينة الدلالات ومكاشفة المعاني وقد نجملها فيما يلي :

- مؤشرات ثيمية thématique متعلقة بتنظيمية المجال المرجعي وتقطيعه.

- مؤشرات لفظية تميز البعد الملفوظي (من ؟ لماذا ؟ في أي وقت ... ؟) .

⁶³ . نصر حامد أبو زيد : النص ، السلطة ، / الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء 1995 ، ص 110 .

⁶⁴ . ينظر وجهة نظرها في :

Situation d'écrit : compréhension, production en langue étrangère, C.L.E.international, *- Paris, 1979.

وكذلك مؤلفها :

Enseigner à communiquer en *- Sciences cognitives et compréhension : Jean-François le Ney, Ed langue étrangère, Hatier, Paris, 1982.

يجب علينا أن نقر في هذا المقام أن المعاني مرتبطة بدرجة فهم النص، و

الفهم هنا يحدد باعتبار النص في تأليفه وفي بنياته الذهنية⁶⁵، إلا أننا نهتم في

الممارسة الترجمة بكيفية الانتقال من الفهم إلى الإنتاج.

يبقى المترجم بمثابة وسيط بين لغتين وهو في الوقت نفسه قارئ أول لقارئ

آخر غير معلن، ولكن مفترض الوجود. من هنا تظهر أهمية العمل التوثيقي والتعقلي

للمترجم حتى يتمكن من الاندماج في رغبة قول المرسل أو المؤلف ويتموقع في شروطه

وحديثاته، أي يجب على المترجم أن ينشئ علاقة ثانية يكون فيها أكثر اطلاعا، ويقوم

بحسب الحالات بالبحث الضروري لاكتساب المكملات المعرفية و الخطابية التي

ستسمح له بفهم قصد المرسل الذي تتحكم فيه اعتبارات تفصح عن طبيعة العلاقة

بين المعنى والواقع وفق وظائف ومتغيرات تظهر في الأقوال والخطاب، ويمكن حصرها

فيما يلي:

إقناعية	إخبارية	تعبيرية	وظائف متغيرات
بنائي	تعييني	تضميني	المعنى

⁶⁵.Sciences cognitives et compréhension : Jean-François le Ney, P.U.F, Paris, 1989, p.198.

من علامة إلى علامة	من علامة إلى موضوع	من علامة إلى شخص إلى شيء	علاقة
شكلي	فيزيائي	اجتماعي	مرجع
استنتاج	ملاحظة	حكم	ملفوظ
صحيح	حقيقي	خالص	تملك
متماسك	تحقق	مقبول	رائز

إن الحديث عن فهم إطار " القصد " يحتم على المترجم أن يقف عند حدود

المعنى الذي يفرزه النص أو القول. حيث لا يدفع التأثير الخاص إلى نوع من

الإحساس به ليصبح المترجم في مرحلة لاحقة مرسل نص جديد لمتلقي لا يفهم لغة

المرسل الأصلي، أي أن المعنى الذي يفهمه المترجم يتحول بدوره إلى رغبة قول يصاغ

بوسائل اللغة الأخرى ووفق آلياتها، لكن رغبة القول هذه موجهة إلى المتلقي الذي

ينبغي عليه أن يفهم نفس ما يفهمه ذلك الذي يفهم لغة المرسل الأصلي. ويمكن

ههنا استعارة تصور توضيحي للباحث Amparo Hurtado Albir من خلال

كتابه : " La notion de fidélité en traduction " وبالضبط ما ورد

بالقسم الثالث منه، إذ يمكن التصرف فيه لإبراز القصد والمرمى الذي يتوق إلى

تحقيقه.

حيث تتأسس مصداقية الترجمة باعتبارها قراءة وتأويلا، وتبدو واضحة للعيان

حين لا يستقيم المعنى في عدم توأمته مع قيم حضارية متباينة فيبدو مستغلقا، وهنا

يتدخل العمل الترجمي لتوضيح المغلق ودرء الغموض والغربة التي بدت من عدم توافق

المعنى مع القيم الحضارية.⁶⁶

من هنا تأتي وتبرز أهمية القراءة في تعاملها مع النص المترجم باعتباره نسقا قوليا

يسمح لفاعليات ذهنية بالتدخل في تفاعل وتناغم ليصبح النص مثيرا للجانب الذهني

بحسب خصوصياته وطبيعة تأليفه. وعليه ، يمكن حتى لأستاذ الترجمة أن يلجأ إليها

بيداغوجيا أثناء عملية تدريس الترجمة باعتبار ما يحدث بسيرورة القراءة في عملية

الترجمة وهي على النحو الآتي:

17- سيرورة القراءة في عملية الترجمة :

ترتكز القراءة في الترجمة على تفكيك الرموز بالوقوف عند التطابقات بالتدرج

عن طريق المقارنة بصفة مرحلية، فتكون القراءة بصرية، ثم سرعان ما يتم تدبر المعاني

وامتلاكها واستكشاف بناها، ويتم ذلك عن طريق التحليل للانتقال من التطابق إلى

التوازي. وفي مرحلة تابعة يتواصل التركيز على بناء المعاني بصفة شاملة، مع العمل

على استكشاف السياقات القولية الخطابية منها إلى جانب السياقات الذهنية

⁶⁶. ينظر، محمد مفتاح ، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي بيروت / البيضاء ، 1994. ص 221.

المعرفية، وكل ذلك بأسلوب تعليمي ديداكتيكي مرحلي؛ يبدأ جماعيا بالتناوب لينتهي

فرديا مرجعيا إحصائيا وفق ما هو محتوي بالجدول الآتي:

التركيز على بناء المعنى	التركيز على تملك المعنى	التركيز على تفكيك الرموز
<p><u>شموليا</u></p> <p>*تمرين استكشاف</p> <p>السياق:</p> <p>- السياق القولي الخطابي</p> <p>- السياق الذهني المعرفي</p> <p><u>نوع الفعل التعليمي :</u></p> <p><u>*فردية :</u></p> <p>- مرجعي وإحصائي</p> <p>- ممارسة</p> <p><u>*غايته</u></p> <p>- التأويل قارئ مترجم</p> <p><u>منتج</u></p>	<p><u>مرحليا</u></p> <p>*تمرين استكشاف المعنى</p> <p>وبنياته</p> <p>*تمرين التحليل</p> <p>*الانتقال من التطابق إلى</p> <p>التوازي</p> <p><u>نوع الفعل التعليمي :</u></p> <p><u>*جماعي :</u></p> <p>- حوارية</p> <p>- جدالية</p> <p><u>*غايته :</u></p> <p>- استكشاف</p> <p>- الملاحظة</p> <p>- الفهم</p>	<p><u>مرحليا</u></p> <p>*تعلم التطابقات بالتدرج</p> <p>نحو المعنى عن طريق</p> <p>المقارنة.</p> <p>*القراءة البصرية</p> <p><u>نوع الفعل التعليمي :</u></p> <p><u>*جماعي :</u></p> <p>- التناوب</p> <p>- المجموعات</p> <p>- الفرد</p>

نستنتج من الجدول السابق أن الترجمة تضطلع بدور ناجع في التعرف على الممارسة القولية في السلوك اللغوي لدى المتعلم. كما تعمل على دفع المتعلم إلى التدريب على تقسيم الخطاب إلى وحدات تتفاعل فيها الدوال وتتعلق مع المحتويات لخلق حالات وعي بمكونات النص بكيفية تملك الواقع و تقطيعه بحسب أوضاع معينة. علما أن محمد مفتاح يرى "القراءة" درجة دنيا من التأويل⁶⁷.

وعليه يقوم التواصل اللساني ويتأسس على نوع خاص من الأبعاد الفاعلة التي تخص البعد التعبيري، والبعد الإدراكي، والبعد الفهمي، والبعد الادخاري والبعد التعقلي. هذه الأبعاد مجتمعة التي تعمل في إطار التواصل اللساني الذي استدعاها لتحقيق مساعيه.

18- الترجمة بالتطابق والترجمة بالتكافؤ :

من ضمن ما عرفته الترجمة من طرق في السفر بالنص من المصدر إلى الوصول الترجمات بالتكافؤ والتوازي، الذي يعتبر المسرح مثالا حيا عنها⁶⁸، حيث يُطرح

⁶⁷ ينظر، محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مرجع سابق ص 20.

⁶⁸ Voir, Vigoureux-Frey Nicole. Traduire le théâtre aujourd'hui ? Presses universitaires de Rennes 1993, p 42.

الإشكال أكثر عندما ينبغي الأخذ بعين الاعتبار النصين؛ النص المسرحي والعرض المسرحي.

يشكل المسرح الشكسبيري نموذجاً لذلك، حيث نصه مادة درامية غنية وذلك من خلال السمات الفعالة لطبيعة الحدث والفعل الفيزيقي للممثل. يستهدف النص عند شكسبير التمثيل، لأنه كتب لممثل، وإيقاعاته وصوره مشحونة بحركات ليصبح معها القول أداة للمسرح في العرض ككل. لهذا، لا يكون الهدف من ترجمة نص شكسبير إيصال معنى من المعاني فقط، وإنما إعادة إنتاج موضوع، وإيقاع، وحركة وقيمة أيضاً. يُلغى الاعتقاد في الترجمة التطابقية، مبدئياً، إمكانية الحديث عن ترجمة مسرح

شكسبير، لننظر في العبارة التالية :

« I humbly thank you »

لقد تمت ترجمتها إلى الفرنسية حسب مقتضيات التركيب الفرنسي على النحو التالي :

« je vous remercie humblement »

لكن عبارة أقل تمسرحاً من : « humblement, je vous remercie »

وهي عبارة تثير الفعل والحركة التي يؤديها الممثل.

ليس المقام هنا للدخول في إحصاء أخطاء الآخرين أثناء ترجمتهم لبعض

النصوص والمؤلفات في مختلف الميادين للتدليل بالحجة على صحة ما سبق، لكن مع

ذلك يمكن إثارة مسألة أخرى مرتبطة بالموضوع وهي مخالفة للترجمة بالتكافؤ أو

التوازي وهي تعدد الترجمات الخاصة بمؤلف واحد. وقد يذهب البعض إلى تعليل

اختلاف الترجمات للعمل الواحد في اللغة الواحدة أنه يتعلق بزوايا النظر للنص

الأصلي التي تختلف وفق أسباب عديدة نفسية ومزاجية وغيرها...

لكن عموماً يتوقف ذلك بالأساس على درجة الفهم وتوثيق المدارك ومدى

الاستيعاب وكيفية تشغيل وتفعيل المفاهيم والصيغ من لغة إلى أخرى، ذلك لأن البيان

يختلف في الوضوح نسبياً؛ فيكون بعضه جلياً وبعضه خفياً مما يؤدي إلى اختلاف

الناس في إدراكه وتبينه، وقد يفهمه بعضهم ويتأخر البعض الآخر عن فهمه وإدراك

كيفية واشتغالاته. وهذا ما يمكن إجلالؤه من خلال ترجمة أعمال بعض الشعراء

الكبار؛ وهي مثال واضح كما هو الحال في الترجمات العربية لقصيدة البحيرة Le

Lac للشاعر الفرنسي لامارتين Lamartine،⁶⁹ حيث يتجلى الاختلاف في

الترجمة من شاعر لآخر. ويمكن رصد هذا الاختلاف بين الترجمات العربية في الأبيات

الأولى التالية* :

ليت شعري أهكذا نحن نمضي في عباب إلى الشواطئ غمض

ونحوض الزمان في جنح ليل أيدي يضني النفوس و ينبض

وضفاف الحياة ترمقها العيون فبعض يمر في أثر بعض

⁶⁹ . Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages, dans la nuit éternelle emportés sans retour ,
ne pourrons – nous jamais sur l’océan des âges jeter l’ancre un seul jour ?.

* لقد تم الاستدلال على الاختلاف فيما بين هؤلاء المترجمين في أكثر من مرجع...

دون أن نملك الرجوع إلى ما فات منها ولا للرسو بارض (...)
- علي محمد طه -

* * * * *

أهكذا قضى الله أن نمخر في عباب الحياة
مدفوعين في ظلام الأبد من شاطئ إلى شاطئ
دون أن نملك الرجوع إلى الملجأ، أو الرسو ذات يوم على مرفأ؟ (...)
- أحمد حسن الزيات -

* * * * *

أهكذا أبدا تمضي أمانينا نطوي الحياة و ليل الموت يطوينا
تجري بنا سفن الأعمار ماخرة بحر الوجود ، و لا نلقي مراسينا (...)
- نيقولا فياض -

* * * * *

من شاطئ لشواطئ جدد يرمي بنا ليل من الأبد
ما مر منه مضى فلم يعد هيهات مرسي يومه لغد (...)
- ابراهيم ناجي -

نستشف من الأمثلة السابقة نوع الاختلاف فيما بين الترجمات على مستوى
الكم والكيف للتبين بوضوح من إدراك المترجمين لدلالات الصيغ عند Lamartine
. مع العلم أن هؤلاء المترجمين جلهم شعراء تميزوا بجودة أشعارهم، وبذلك أكدوا على
شروط ترجمة الشعر التي لا ينبغي أن يضطلع بها غير شاعر.

يسع القول إذن إن الترجمة وسيط أساسي في الإفصاح عن رؤية المؤلف للعالم،

ولا يتحدد دور المترجم في تلقي النص وإنما يتعداه إلى المشاركة الفاعلة في إعادة

صياغته، لأن رؤية المؤلف يجب أن تتسم بالفهم والوضوح عند المترجم أثناء قيامه

بعمل الترجمة. ومن هنا بطبيعة الحال يحضر معيار الدراسة الأسلوبية في الدرس

الترجمي، مادام المنحنى الأسلوبي انزياحا عن المعيار وعن النمط.

علاوة على أن الوظيفة الأسلوبية تعمل على ضبط وتعديل الوظائف، بله أنها

تتغلب باستمرار على الوظيفة المرجعية. وحتى إذا تمكنت من إرسالية ما على المستوى

النظري، أن تكون موجهة نحو مرجع موضوعي، فإن قدرتها الفعلية، المعرفية أو

التعينية، تتعلق بتأثير الدليل في المرسل إليه، و بالإخبار الذي يبثه هذا الدليل.⁷⁰

وقد تجلّى كل ذلك في بعض الترجمات الشعرية إلى اللغة العربية لديوان بودلير

Beaudelaire "زهور الأمل"؛ فكانت ترجمات متباينة يعمها الاختلاف الظاهر

للعيان.

هذا وينبغي في هذا المقام الوقوف عند خلاصة ايتكيند⁷¹ Efim Etkind

وهو يتحدث عن ترجمة الشعر باعتبارها ترجمة إبداعية من درجة ثانية لا تتحقق دون

تضحية ممكنة على مستوى التحويل، والزيادة والنقصان. ولقد أكد على أن شكل

⁷⁰.م. ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب، ت. حميد الحميداني، منشورات سال، 19، ص 79.

⁷¹. Un art en crise, essai de poétique de la traduction, Lausanne, l'âge d'homme, 1982, p 22.

القصيدة له دلالة أعمق وأكبر، ومميز فيما بين مجموعة من أنواع الترجمة الشعرية
وحصرها في :

- الترجمة بالمحاكاة

- الترجمة بالتأويل

- الترجمة بالتقريب

- الترجمة بالإيهام

- الترجمة بالانخبار

- الترجمة بمعاودة الإبداع

وإذا كان مجال الشعر يتيح التعدد والاختلاف في إدراك المعاني وسيورتها، فإن

الكتابات المتنوعة في العلوم الحقة وفي العلوم الانسانية والنقد الأدبي تفصح عن

مصادقية الترجمة وتوازيها باعتبار أن هذه الميادين تتميز بخطاباتها المختصة لكن

بحسب اختلاف مفاهيمها وفق وجهات النظر وأبعادها الدلالية.

يشير محمد مفتاح في هذا المقام مركزا على مبدأ التوازي إلى " أن نظرية التوازي

الدلالي تقوم على أطروحة فلسفية تلتقي فيما يدعى بالتوازي الوظيفي الذي يؤكد

على أن كل نظام لغوي وفكري يقتطع من العالم بطريقته الخاصة

وما دامت كل لغة تصوغ مقولاتها للعالم بطريقتها الخاصة، فإن التطابق يستحيل

إدراكه وما يصح من الترجمة حقيقة هو التوازي الدلالي في علاقة كل لغة بأخرى، مع

العلم أنه إعلان عن إقصاء مبدأ التطابق الذي يعتقد في المبادئ الكلية التي تعبر عنها اللغات. بله أن كفة التوازي صارت هي الأكثر رجاحة في ظل الاستمولوجيا الجديدة التي تترك للإنسان الدور الفاعل في تشييد العالم وصياغته تبعاً لخصائصه الثقافية، والنفسية والاجتماعية.⁷²

صفوة القول في الأخير أنه لا بد من الإشارة إذن إلى مسألة التكافؤ والتطابق التي ترتبط بالضرورة بما هو لساني وبما هو خارج لساني. وفي هذا المقام يجدر التمييز في الترجمة بين الترجمة بالتكافؤ والتوازي الدلالي التي تخص مجال النصوص والخطاب، والترجمة بالتطابق اللساني وتتعلق بالجانب اللفظي والمعجمي. وكان قد حدد مفهوم الترجمة بالتكافؤ والتوازي على أسس معينة يأخذها المترجم بعين الاعتبار⁷³. وعليه على المترجم أن يراعي الواقع اللساني للنصين بإشكالته المركبة والمعقدة بما في ذلك من المرتكزين اللسانيين من "إحالة" و"معنى"-موضوع البحث - إلى جانب المعطيات التاريخية والثقافية... وليعطي للترجمة كفاء ما تستحق من عنت وعناية فائقة ليحقق النجاح المأمول، عليه والمتمثلة في الآتي:⁷⁴

⁷². ينظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1996، صص 96، 97.

⁷³. ينظر كتابه: « Introduction à la science de la traduction » Heidelberg, 1992.

⁷⁴. le traducteur est un prisonnier en liberté surveillée par l'histoire qui l'enferme dans ses multiples enceintes : langues, cultures et civilisations. Sa liberté est réduite : la traduction n'est plus faire-valoir mais un faire-être(...) le traducteur joue sur les translation à l'intérieur de la phrase sans en briser l'ordre, glissant même là où notre langue le permet la structure étrangère (A.Berman dit : « chercher-et-trouver le nom-nomé de la langue maternelle pour y introduire la langue étrangère et son dire), transmet le système global des inversions, rejets et autres déplacements et non leur distribution factuelle initiale, supprime les évidences logiques inutiles,

- 1- أن يضع المترجم أقصى اهتمامه في البعد القصدي والإيجائي للأصل.
- 2- أن يأخذ بعين الاعتبار جنس النص المترجم.
- 3- أن يعمل المترجم على مواءمة الترجمة لمعارف ومدارك المتلقي أو القارئ.
- 4- أن يعتني المترجم بعناية فائقة بأثر الشكل أو الصياغة التي تكون عليها الترجمة في النهاية.

في هيلير بيلوك يسن ست قواعد عامة ينبغي أن يلتزم بها المترجم؛ أولها

عدم التزامه بالترجمة الحرفية كلمة بكلمة وجملة بجملة، مع ترجمته له بتقسيمه إلى أجزاء، وأن يسأل نفسه قبل كل جزء عن المعنى الذي ينبغي أن يترجمه. وثانيها أن يقابل العبارة الاصطلاحية بعبارة اصطلاحية أخرى على أن ينقلها في قالب يختلف عن اللغة الأصل. وثالثها أن يترجم معنا مقصودا بآخر مقصود على أنه قد يكون الثاني منهما أقل أو أكثر تأثيرا. وهو بذلك يتحدث عن أهمية التعبير المذكور في سياق ما في اللغة الأصل، والذي لو ترجم حرفيا يصبح مخلا.

إذا ويجذر بيلوك من العبارات الخاطئة التي قد تظهر أنها متطابقة في النصين

انطلاقا ووصولاً، ويحث المترجم في البند الخامس أن يتحلى بالجرأة في ترجمته لأن غاية

الترجمة هو بعث شيء من جديد يتسم بالغرابة في بناء لغوي أصلي. وفي القاعدة السادسة والأخيرة يحضه على تجنب الخلابة والتزويق في ترجمته.⁷⁵

صفوة القول إن مسؤولية المترجم في الترجمة الأدبية مغامرة مخوفة بالمكاره ومهما تسلح بالقواعد والشروط التي اشتراطها المنظرون، فإن التجربة هي التي تكفل له الاحترافية، وتبقى مسؤوليته كبيرة، وإذا تعلق الأمر بترجمة النص المسرحي فمسؤوليته أكبر وعراقيله أكثر تعقيدا.

⁷⁵ ينظر، سوزان باسنت، دراسات الترجمة، تر: فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2012، صص 167، 168.

الفصل الرابع التطبيقي: الإحالة

والمعنى في ترجمة "عطيل" بين

مطران خليل مطران وجبرا

إبراهيم جبرا

1- شكسبير بميزان المبدعين العالميين والعرب :

لطالما احتفى الشعراء والأدباء والنقاد عبر العصور المختلفة بعبقرية شكسبير الشعرية المسرحية التي قلما تتوافر لدى مبدع، ولذلك يتضاءل عدد المبدعين في هذا الشأن، ذلك أن الجمع بين الشعر والمسرح أو بالأحرى اتخاذ الشعر شكلا للحوار المسرحي الدرامي ليرد على ألسنة الممثلين فوق الخشبة أمر بعيد المنال. وحتى إن وجد وتوافرت المسرحية الشعرية فإن أداءها ليس بالأمر الهين، ولعل هذا من الأسباب التي جعلت المسرح يشط عن إعمالها.

إذا تعلق الأمر بشكسبير فقد كان هذا دأبه وديدنه في مختلف مآسيه وتراجيدياته الخالدة، التي كان لها تأثيرها في الشعر العالمي والعربي منه بخاصة إذا تعلق الأمر بحركة التجديد فيه.

من الشعراء البريطانيين الذين أعجبوا بعبقرية شكسبير الشاعر الإنجليزي ألكسندر بوب (1688-1744م) Alexander Pope الذي يصف إبداعيته الملهمة قائلا: "كانت المسرحية من باب الإلهام المحض، ولم يكن " مقلداً " للطبيعة بل أداة لها. وليس من القول إنه كان يأخذ فكره منها بل إنها هي التي كانت تتكلم بصوته"¹ وفحوى قوله أن المسرح الشعري عنده كان بمثابة الإلهام الخالص الذي لم يكن فيه المبدع مقلداً ومحاكياً للطبيعة بل إن رومانسيته جعلته أداة للطبيعة يفتن بها ويستنطقها بلسانه دون أن يكون خادما مطيعا بلا إرادة بيدها، لذلك طوعها لتتكلم بصوته وتحس بأنفاسه.

¹ ينظر إيليا الحاوي، شكسبير والمسرح الإليزابيثي، سلسلة أعلام المسرح الغربي، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ج1، ط1، بيروت، 1980م، ص 37.

ومن بريطانيا إلى الاتحاد السوفياتي مع لينين وماركس الروسيين الذين يقولان عنه :
"إن الذي لا يقرأ شكسبير قراءة الدرس، يظل جاهلاً بحقيقة الجنس البشري والنفس الإنسانية
في أغنى مصدر من مصادر دراستها والتعبير عنها".¹ وفي ذلك تنويه بالقيمة الفنية والإبداعية
لأعمال شكسبير من الناحية النفسية؛ إذ يعدان من لم يقرأ ويتدارس أعماله سيظل لا محالة
جاهلاً بجوهر وحقيقة الجنس البشري والنفس الإنسانية ككل، وفي ذلك إشارة منهنما للنماذج
البشرية التي عرضها شكسبير ومختلف الطبائع والأمراض النفسية التي حللها وفكك عللها
أبها من خلال شخصيات أعماله التي تتسم بالتركيب في جمعها بين متناقضات خلقية
وخلقية ومزاجية نفسية. وهذا ما دفع برائد المسرح الروسي الحديث بوشكين إلى وصيته وأمره
الصريح للمتلقي بقراءة أعماله في قوله: " اقرأ شكسبير ".²

علاوة على الأديب الفرنسي فيكتور هيجو الذي رأى شكسبير جامعاً مانعاً لكل
شيء؛ إذ يزرع عبر أدبه وشعره الدهشة والإدهاش عبر ما عرف به من صور بديعة وتضاد
ولعب بالزمان والمكان وغيرها وفي ذلك يقول فيكتور هيجو عن شكسبير " كل شيء لديه
بالآلاف والملايين، دون أي انضباط، ودون أي تشذيب، دون أي اقتصاد، الفيض المنهمر
والمطمئن لخلق كبير. وهل ينتهي؟ كلا شكسبير هو زارع الدهشات، في كل كلمة صورة، في

¹ لويس عوض، "البحث عن شكسبير" كتاب الهلال سلسلة شهرية، عدد 167، دار الهلال، القاهرة، 1965، ص 9

² عباس محمود العقاد، التعريف بشكسبير، دار الكتاب اللبناني، بدون طبعة، بيروت، لبنان، 1969، ص 215

كل كلمة التضاد، في كل كلمة الليل والنهار، تماما ككل نفس كبرى في ذروة تهتكها بالقدرة الكلية¹.

أما في العالم العربي فإن العقاد يتحمس إلى ترجمة إبداعه، ويجعله في مقدمة كتب الثقافة الإنسانية العالمية التي ينبغي نقلها إلى العربية مدافعا عن رأيه، مؤكداً أن في دراسة شكسبير غنى عن مرجع آخر في الطبيعة البشرية، أو التاريخ، وعلم النفس.² نستشف من قول لعقاد حظه على ترجمة الأعمال الشكسبيرية لأنها تكون وتصل الثقافة العامة للقارئ في شتى المجالات، على غرار علم النفس والتاريخ. نتيجة ما تحفل به أعماله من رؤى وأفكار تسمو بالمتلقي العادي إلى مستوى المتفحص والملم بالواقع البشري الإنساني. كما يمكنه أن يستفيد في مجال علم النفس الكلينيكي لأن شخصيات شكسبير مركبة إلى درجة المرضية والتعقيد ويمكنها أن تكون حالات مخبرية، ولهذا احتفى بها النقد النفسي العربي على يد عز الدين إسماعيل.

نتيجة عبقرية شكسبير وشهادات الأدباء والنقاد المرموقين عبر العالم في تقييم أعماله فإن العالم أجمع قد احتفى ويحتفي بذكراه سواء أتعلق الأمر بمرور ثلاث مائة عام على وفاته أم أبرع مائة عام فإن الشعراء العرب ومنهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وعباس محمود العقاد قد نظموا قصائد في شكسبير ممجدين ذكراه ومشيدين بعبقريته عليهم يعبرون عن انبهارهم بإبداعه الشعري والمسرحي³.

¹ . إيليا الحاوي، شكسبير و الإليزابيثي، مرجع سابق، ص 41.

² . ينظر محمود العقاد، يوميات، دار المعارف، ج2، ط3، مصر، بدون تاريخ، ص 303

³ . ينظر عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط7، 1978، ص 159.

يقول أمير الشعراء :

ما أنجبت مثل (شكسبير) حاضرةً ولا نمت من كريم الطير غناءً

نالت به وحدهُ (إنجلترا) شرفاً ما لم تنل بالنجوم الكثر جوزاءُ

لم تُكشَف النفسُ لولاهُ، ولا بليت لها سرائرُ لا تحصى و أهواء¹

ان من إعجاب العالم بأعماله أن تسارعوا إلى ترجمتها إلى لغاتهم، ومنهم العرب

الذين ترجموا مسرحياته، بل إن المسرحية الواحدة قد خضعت لأكثر من ترجمة على غرار هملت

ومكبث والملك لير وعطيل وغيره. كما تسارعوا لتجسيدها على خشبات مسارحهم ولا

يزالون. كما يعتنون عناية فائقة بدراسة وتحليل أدبه حيث أفردت له الكثير من الكتب، إلى

جانب المقالات والأبحاث الجادة والدراسات البناءة التي تزخر بها المجالات الأدبية الثقافية².

عرفت أعمال شكسبير شهرة منقطعة النظير جعلتها تترجم إلى معظم لغات العالم

حتى أنها فاقت شهرة شكسبير نفسه.

2- أثر ترجمة الإبداع المسرحي الشعري في الشعر الحر والمسرح العربي:

لقد اضطلعت ترجمة مسرح شكسبير بدور حيوي فاعل في تطور المسرح العربي

الناشئ، وتجديد الشعر العربي مطلع القرن العشرين، حيث ظهرت عدة محاولات منذ أواخر

¹ أحمد شوقي، فصيدة شكسبير (الشوقيات)، ج 2، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 1983، ص 6-7.

² ينظر أحلام حادي، مكبث في أربع ترجمات، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2009، ص 23.

القرن 19 لترجمة مسرحيات شكسبير، من بينها مسرحية (يوليوس قيصر) التي مثلتها فرقة سليمان القرداحي عام 1895م إلا أن المعلومات الخاصة بالمسرحيات التي أعدت للتمثيل لم تصل مع أنها كانت موجودة وذلك لأن أصحابها لم يهتموا بنشرها.¹

والمتتبع للمسار التاريخي لبداية حركة الشعر المرسل والحر في الأدب العربي والمسرحية، سيلقي ارتباط الترجمة بالحركات التجديدية الرائدة، التي نادى بها رواد التجديد في الشعر بمختلف أنواعه متأثرين في ذلك بشكسبير وغيره من كبار الأدباء العالميين، لذلك وجدت ترجمات قيمة للشعر الإغريقي على غرار ترجمة سليمان البستاني لإلياذة هوميروس شعرا مقطوعيا عام 1904م، التي نشرها في مجلة (الهلال) عام 1906م.²

ناهيك عن دعوة بولس شحادة الشعراء العرب إلى أن يجذوا جذو الإفرنج، وينظمون شعراً موزوناً، لا قافية له. ويقدم نموذجاً له مقطوعاً مترجماً من مسرحية شكسبير (يوليوس قيصر)، فكان المشهد الأول في الفصل الخامس، حيث يتوعد (كاسكا) كاسيوس.

كاسكا : فسأعمد هذا السيف في صدر كاسيوس

وأنقذ نفسي من مظالم قيصر

فأنت يا من تمنحيني قوة

¹ . ينظر محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، ط3، بيروت، 1980 ص 262.

² . ينظر س. موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: السيد شفيق وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 201.

هذا وفي عام 1929-1930م ترجم أحمد زكي أبو شادي مسرحية شكسبير "العاصفة" The Tempest نثراً، حيث يؤكد في مقدمتها على ضرورة ترجمة مسرحيات شكسبير بالشعر المرسل أو الحر Free verse مستقبلاً ما دامت الظروف في مصر ليست مهياً لذلك بعد.²

كما كان أبو حديد ينشر مقالاته آنذاك على صفحات (الرسالة) منادياً بالشعر المرسل لإيمانه - متأثراً بشكسبير - بأنه خير وسيلة لنظم الشعر القصصي والمسرحي: "على أن الشعر المرسل أو الحر أو المنطلق يجب أن يكون موضوعه إما ملحمي أو تمثيلي، أما فيما عدا ذلك يجب أن يكون الشعر موزوناً ومقفى، لأن الموسيقى في الشعر الغنائي أهم من التحرر".³ وتأييداً منه لدعوته وإقناع المعارضين بها، طرح ترجمة نثرية لمقطعين من مسرحيتي شكسبير "عطيل"، و"يوليوس قيصر"، وقابلهما بترجمته للمقطعين نفسيهما شعراً مرسلًا مستفتياً القراء في المفاضلة بينهما.

¹ . ينظر س. موريه، مرجع سابق، ص 201-202.

² . ينظر موريه، مرجع نفسه، ص 205.

³ . فؤاد دوار، عشرة أدباء يتحدثون، مكتبة الأسرة، سلسلة القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 192.

3- اللغة في مسرح شكسبير:

تتخذ اللغة المسرحية أشكالاً متعددة فهي ديناميكية تواصلية... لا تقبل الثبات وإنما تنزع إلى التحول والتشكل بحسب الحاجة إليها ومواطن استعمالها، فهي ليست لفظية لسانية فحسب وإنما قد تكون نغمية أو إشارية أو ضوئية أو لونية أو حركية... وغيرها.

إذا تعلق الأمر باللغة في مسرح شكسبير، فإنه يمنحها الأولوية ويريدنا أن تسحر آذان المتلقي، حيث شكلت اللغة في أعماله المسرحية مثل روميو وجوليت نغماً موسيقياً وصوراً شعرية جذابة في خطابات مطولة تحرك أحداث المسرحية، إلا أن اللغة في مسرحياته الأخيرة مثل أنطونيو وكليوباترا والملك لير أصبحت حادة ومركزة وعميقة الفهم في بعض الأحيان.¹

اللغة التي كتب بها شكسبير هي لغة الشعر التي كانت سائدة في عصره، لذلك نجد الحوار الذي اعتمده واقع حياتي لا وجود للامنطق واللاملاءمة الكلامية إذ تخلله بعض العبارات غير المباشرة وهي من نسج خياله.

والمسرحية الشعرية ذات زخارف لغوية، تساند القيم الدرامية وهي لغة محملة بالقيم العاطفية إلى جانب البلاغة والفصاحة فتعبر عن تلك الأفكار التي تصوغها الشخصيات فهي لغة تختلف عن لغة الحياة اليومية.

¹ ينظر، دنيا غراوي وآخرون، "وليام شكسبير أيقونة الإبداع المسرحي (الجزء الأول)" موقع الباحثون السوريون، تاريخ النشر 2016/10/18، 28 و 28 د.

لغة شكسبير تتطلب مسائل خاصة في الممثل، إذ أن بنية الحوار تميل إلى أن تكون طنانة ومنمقة¹. ذلك أن مسرح شكسبير هو مسرح الشخصيات وفنه في ذلك براعة الصورة في الحوار وتفاعلها مع الفكر وملائمتها للشخصية.²

بله أنها لغة شاعر صعبة متعذرة على فهمنا، يكتنفها الكثير من الغموض والتعقيد إذ تحتاج إلى فهمها أكثر وتفسير معانيها وشرح مفرداتها وعباراتها، فالشخصيات في المسرحية تتحدث بتعبير قوي ومجدة أكثر، فقد تضمن الحوار بعض الجمل أو نقول أغلب الجمل، فكل شخصية من المسرحية إلا واختار لها شكسبير لغة مناسبة، بحيث ساهمت في مساعدة الممثل على إيضاح الشخصية وبيان أبعادها.

وأهم عنصر في حوار اللغة المجازية واستخدامه للتشبيهات تزيد من عظمة الحوار وقوته وإيجائها، ونذكر على سبيل المثال خطابات عطيل وهو يقول: " إن تكن تخونني، فالسماء تهزأ من نفسها، لن أصدق " أو : " لا، لقد تحول قلبي إلى حجر، أضربه فيؤلم يدي... " فإذا وضعنا إلى جانبها عددا من الخطابات التي يلقيها أي بطل آخر، فإننا لا نشك حينئذ أن عطيل شاعر عظيم أو أعظم منهم جميعا. كلماته العابرة مفعمة بالشعر على طول

¹. شكري عبد الوهاب- الإخراج المسرحي(دراسة في إبداع الصورة المرئية)- ملتقى الفكر الإسكندرية - ط1- 2002 - ص 236.
². ينظر أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر- الإسكندرية- ج2- 2003 ص

المسرحية، وفي أقواله الموجزة عواطف عميقة، " أغمدوا سيوفكم اللامعة وإلا أصدأها الندى
" وهذا يوحي بضبط النفس وقدرة التحكم.¹

يسع القول إن لغته ليست درامية فحسب وإنما هي مضرب الأمثال والحكم بجماليتها
خارج النص المسرحي، كما يمكن إعادة قص الحكمة المسرحية لنصوصه في حكاية جديدة
خرى، أو حتى إذا قدمت صامتة فإنها لا تفقد رونقها. وفي الحقيقة كما اعترف بذلك ستانلي
ويلز، فإن لغة شكسبير ذات قيمة يصعب تعريفه، فأضحت على إثر ذلك مخلدة في الأذهان
مما جعل الكثير منها يدخل في اللغة اليومية، إلى درجة أن هناك عبارات لم تعد استشهادا
شيكسبيريا وإنما غدت جزءا لا يتجزأ من هذا الخطاب على نحو:

"خفت ذنوبي بما ارتكبوا في حقي من خطايا"، "حزني سبق غضبي"، "غيرة
عمياء"، "دفعة واحدة"، إلى جانب "هذا الظن من بنات رغباتك"...وهي لغة ثرية تملك
الكثير من المسلمات والحكم التي يمكن أن يستفيد منها القارئ.²

4- صعوبة ترجمة مسرحيات شكسبير:

تحيط بعملية ترجمة المسرح هالة من الصعوبة والعسر يراها البعض تصل إلى الاستحالة
بخاصة إذا تعلق الأمر بترجمة العرض، ذلك أن المسرح شكل فني له خصوصياته، فهو فن

¹ ينظر حفيظة بلقاسم، "شكسبير في الوطن العربي"، مجلة فضاءات المسرح، العدد الأول جوان 2012، ص 69

² ينظر، ستانلي ويلز، شكسبير لكل العصور، تر: عصام عبد الرؤوف بديع، مر: عصام عبد العزيز، مرجع سابق، صص 208، 209.

المفرقات بحسب آن أوبرسفيلد Anne Übersfeld وهو بذلك يرتبط بالركح، ويكتب ليقدم على الخشبة لا ليقى حبيس القراءة.

تزايد صعوبة ترجمة المسرح متى كان شعرا مرسلا كما هو الشأن بالنسبة لمسرحيات شكسبير. وهذا يستلزم ممن يقبل على ترجمته أن يكون ملما بالكم الهائل من الصور البلاغية والجمالية إلى جانب أخذ اللغة الشعرية بعين الاعتبار، ذلك أن ترجمة المسرحية الشعرية تندرج ضمن ترجمة الشعر الذي لا يترجمه غير شاعر، كما أكد على ذلك إدموند كاري الذي يقول "لكي تترجم الشعراء، ينبغي أن يكون بمقدورك إبراز شاعريتك".¹ ويستشف من هذا القول أن مترجم الشعر لابد أن يكون قادرا على إجلاء شاعريته التي تظهر من خلال حسن ترجمته لهذا الشعر.

ومن الأسباب التي تقف وراء صعوبة ترجمة مسرح شكسبير اختياره لأحداث مسرحياته أماكن تقوض القواعد الجغرافية ثم الأدبية، وهذا ما يزود من صعوبة عمل كل من يقبل على ترجمة مسرحيات شكسبير التي لا تزال محط اهتمام المخرجين عالميا، ولا تزال تحدث المفارقة مثلما كانت تحقق ذلك في العهد الإليزابيثي.²

هذا إضافة إلى أن شكسبير لم يعر الجانب الأخلاقي أهمية، حيث كان يعبر عن الأفكار التي يريدتها بمضامين يعبر فيها بكل حرية عن أحاسيسه ومشاعره دون مراعاته للعادات والتقاليد خاصة وأنه عاصر فترة كان فيها المثقف البريطاني قد احتك بالتراث الإغريقي

¹ حفيظة بلقاسم ، مرجع سابق، ص 64

² ينظر حفيظة بلقاسم ، المرجع نفسه، ص 64

واليوناني، الأمر الذي جعله لا يتورع عن التعبير بصراحة عن الجنس دون خشيته من سطوة الكنيسة ولا من رقابة التربويين وهذا ما يبدو في مسرحية عطيل وروميو وجوليت وغيرها.¹

هناك من وقف عند أسباب صعوبة ترجمة مسرحيات شكسبير مشيراً إلى معضلة اللغة التي لطالما أغرى بها المتلقي نظراً لشاعريتها ورومانسيتها، لكنه يكتب بلغة عصره وهي لغة مرت عليها أربعة قرون عرفت فيها اللغة الإنجليزية تطورا ملحوظا، حتى صارت بعيدة المنال بالنسبة للطلبة الإنجليز بالثانوية أو الجامعة. ولذلك أضحت بعض الطبعات الحديثة من مسرحياته تترجم النص الأصلي إلى إنجليزية حديثة لكي تيسر عليهم فهم واستيعاب مضامينها.² فعند الحديث عن اللغة الإنجليزية الإليزابيثية يجب الإقرار بكونها تضع حدودا بين المتخصصين وغير المتخصصين في عملية الفهم التي تبقى ممكنة شريطة القراءة الدؤبة والرجوع إلى المراجع الأساسية بصورة متواصلة دونما انقطاع.

مع العلم أن الإمام بلغة شكسبير من قبل المترجم تكفل له التمعن في كتاباته وتساعد على تجنب الخطأ في فهم واستيعاب مضامين تلك المؤلفات، وأسهل سبيل لذلك هو قراءة كلماته كما لو أنها تنتمي للإنجليزية الحديثة.³

وتتميز لغة شكسبير بطابعها الخاص في التعقيد والشاعرية وقدرتها على سبر أغوار النفس البشرية، وإمالة الغطاء عن بواطنها. وتبقى تلك اللغة صعبة الفهم يجبر القارئ على التفقه في الاعتبارات اللسانية لينتهي به المطاف إلى الاعتبارات الفلسفية العميقة والمعقدة.

¹ ينظر سلوم داود، دراسات في الأدب المقارن والتطبيقي، بغداد، 1994، 133

² ينظر محمد عصفور، دراسات في الترجمة ونقدها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2009، ص 220.

³ Voir, Blake, N, F, SHAKSPEARE's language, Macmillian publishers, Ltd, London, 1983, p 131.

ولذلك تمت إعادة النظر في مسرحياته بنقلها إلى اللغة الانجليزية الآنية. ناهيك عن استعماله لمقاطع غنائية تسمى بالفرنسية " Couplets " وهي عبارة عن سطرين بتقفية تتوج كل حوار وتنبئان عن تغيير المشهد أو الفصل، ويحرص في ذلك على تناسق الأصوات والأوزان والإيقاعات التي تطرب لها أذن المتلقي.¹

ما تتميز كتابة شكسبير بكثافة الفعل وبكثرة المجاز والكناية متخذًا الشعر المرسل المتخن بظاهرة كانت تعرف بعصره هي "التلاعب بالألفاظ" Wordplay وما تحفل به من نورية، لكن بعض الدارسين كانوا يعتبرون هذه الخاصية فقرا في اللغة لأنها ظهرت واختفت في وقت قياسي بالعهد الاليزابيثي. وينجم عن الخاصيتين رجحان كفة الصوت التي تتأتى عن وقع الكلمات على حساب المعنى أحيانا.²

ردفا على ما سبق ذكره من عراقيل تعترض مترجم العمل وتعسر عمله، كون شكسبير رجل خشبة بالدرجة الأولى؛ ذلك أنه لم يُعد أي عمل من أعماله للطباعة باستثناء قصائده القصصية، وكان يكتفي بكتابة مخطوطات المسرحيات من أجل عرضها وليس بغية قراءتها. كما أنه لم يكن يعنيه مساعدة القارئ على الفهم وتخيل الحدث عن طريق وضعه للإرشادات الإخراجية.³

¹ ايغيل زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي، مشاكل وحلول، معهد الترجمة، جامعة الجزائر، 2002، ص 48.

² Voir, Blake, N ,F ,SHAKSPEARE's language, op .cit p 19.

³ ينظر، ستانلي ويلز، شكسبير لكل العصور تر: عصام عبد الرؤوف بديع، مرجع سابق، ص 140، 142.

وليس من السهل إدراك معاني مسرحيات شكسبير وهذا من شأنه أن يكون محور الصعوبة في ترجمة نصوصه، والسبب في ذلك كما أشار إلى ذلك ت.س. إليوت مبالغاً: "إن المعنى الكامل لأي عمل مسرحي لشكسبير لا يكمن في العمل ذاته، بل في تنظيم المسرحية نفسها، وفي علاقتها بمسرحيات شكسبير الأخرى، السابقة واللاحقة، فيجب علينا أن ندرس جميع أعمال شكسبير كلها إذا أردنا معرفة أحد هذه الأعمال."¹ وإذا أخذ هذا القول على أنه حقيقة، فهذه صعوبة أخرى تواجه المترجم. وعلى نقيض ذلك هناك لحظات أخرى كتب فيها شكسبير كلمات ذات معنى وهو يعلم الممثل كيفية التعبير بالحركة الصامتة أو أن يمنحه حرية التعبير عن المعنى المراد. على غرار كلمة "آه" على سبيل المثال حين تم اكتشاف موت ديدمونة، وقع عطيل على السرير صائحا: "آه"، "آه"، "آه" وأجابته إيميليا بقولها: "نعم تقلب واجأر" حيث يستخدم شكسبير هذه الكلمة في الكثير من المواقف المختلفة للتعبير عن ذروة المسرحية، أو باعتبارها تعبيراً صامتا عن المعاناة والفجعة كما في قول عطيل: آه يا ديدمونة ! ماتت ديدمونة ! ماتت ! آه ! آه"² وكذلك الشأن في هملت والملك لير وغيرها...

5- تقديم مدونة البحث

إن الأدب بمثابة ذاكرة الإنسانية وهويتها ومظاهر عيشها وطريقة تذوقها للفنون على اختلافها؛ كما أنه رؤية وموقف وتصور ينسجم به الواقع مع الخيال، فننشأ عنهما تشكيلة من

¹ المرجع نفسه، ص 210.

² ينظر، ستانلي ويلز، شكسبير لكل العصور، تر: عصام عبد الرؤوف بديع، مرجع سابق، ص 207

الكتابات المقننة. وعن هذا التقنين ينشأ الاختلاف فيما بين الأجناس الأدبية التي تنطلق من فعل الكتابة إلى فعل القراءة، بإشكالياتها المركبة التي خاض غمارها الكثير من المنظرين، عملاً منهم على المحافظة على هذا القارئ الذي يعد نواة الإبداعات الإنسانية التي من شأنها أن تؤرخ لحياة الأجيال، فتنتقل الواقع بجمالية وتدون تاريخها ومتغيراته السياسية والاجتماعية وغيرها. فلو لم يدون هوميروس إلياذته وأوديسته، كان لنا أن نعرف عن تاريخ الإغريق ولا بطولاتهم شيئاً. وعليه يعتبر الأدب بشتى أنواعه تخزيناً للذات الإنسانية وللمجتمعات في أدق تفاصيلها. وكان للترجمة دور فعال في بقاء دورة حياة الأدب وثقافات الشعوب، بل وتعدى دورها مجرد الديمومة إلى تحقيق التمازج بين الشعوب، فالترجمة الأدبية تساهم في ترسيخ ثقافة الأمة ولها دور هام في تحقيق التكامل وتجسيد الحوار بين الثقافات، وهي أداة يمكن من خلالها فهم ثقافة الآخر، وهذه هي بعض الأسباب التي جعلت الترجمة الأدبية تزدهر ويتزايد الاهتمام بها.

تعتبر مسرحية "عطيل" من أعمال أعظم العقول البريطانية على مر التاريخ، لوليم شكسبير المسرحي العالمي الذي تمكن من ترجمة الحياة إلى مسرحيات تقرأ ويتم تذوقها، والإحساس بها باعتبارها تراجميات كلاسيكية خالدة وليست مجرد أعمال مسرحية، نسجها خيال عبقرية فذة تظهر في كل زاوية من زواياها، وفي كل كلمة من كلمات شخصياتها.

مسرحية "عطيل" من تلك المآسي التي لم تكن لتصل إلينا لولا الترجمة التي اضطلعت بها بعض العقول والكفاءات العربية التي كان لها فضل السفر بها من لغة إلى أخرى، لكن أشهر

الترجمتين لها: ترجمة خليل مطران^{*} وترجمة جبرا إبراهيم جبرا^١، اللتين استقطبتا أنظار ممارسي النقد الترجمي مؤثرين واحدة على الأخرى إيجابا وسلبا. لذلك ستعمل الدراسة بشقها التطبيقي على إجلاء الفروق والتمظهرات الترجمية بينهما مرتكزة على عنصرين هامين لا غنى للترجمة عنهما ألا وهما "الإحالة" و"المعنى".

هذا وسيتم وصف عمليهما وصفا شكليا، ثم العمل على تحليل عملهما الترجمي ضمنا بالتركيز على أهم ما قاما به من خلال التعريب، مع رصد أوجه الاختلاف بين الترحمتين بينهما فيما تبنياه من معايير وأسس كفلت لهما نقل العمل، إلى جانب معاينة مقارنة الترحمتين بالنص الأصلي، والعمل على متابعة هذين الرافدين اللسانيين في الترجمة المسرحية من حيث النص على الخصوص باعتباره جزءا لا يتجزأ من الترجمة الأدبية.

* ولد خليل مطران^٢ شاعر القطرين سنة 1872 بمدينة بعلبك التاريخية وتوفي عام 1949 بالقاهرة؛ حيث قضى معظم حياته. وهو الشاعر الذي عرف بالغوص في المعاني وتوأمته فيما بين الثقافتين العربية والأجنبية. وهب براعه للشعر والتاريخ والترجمة، أحرز على الكثير من الألقاب بين معاصريه على غرار ابن الرومي والأخطل وغيرها. كان له إلمام بالأدبين العربي منه والفرنسي، كما لقب بشاعر القطرين مسقط رأسه لبنان ومصر حيث واصل مشواره الإبداعي بما؛ بين التحرير الصحفي والشعر والترجمة؛ وخلال فترة إقامته في مصر عهدت إليه وزارة المعارف المصرية ترجمة كتاب الموجز في علم الاقتصاد مع الشاعر حافظ إبراهيم، وصدر له ديوان شعر مطبوع في أربعة أجزاء عام 1908، عمل مطران على ترجمة مسرحيات شكسبير وغيرها من الأعمال الأجنبية، كما كان له دور فعال في النهوض بالمسرح القومي بمصر. (ينظر www.marefa.org)

* عاش جبرا إبراهيم جبرا في الفترة ما بين (1920-1994) وهو مؤلف ورسام وناقد تشكيلي وروائي وشاعر ومترجم فلسطيني من السريان الأرثوذكس الأصل، استقر في العراق بعد حرب 1948. يعتبر من أكثر الأدباء العرب إنتاجا وتنوعا؛ إذ عالج الرواية والشعر والنقد وبخاصة الترجمة. لعل ترجماته لشكسبير من أهم الترجمات العربية للكاتب البريطاني الخالد، وكذلك ترجماته لعيون الأدب الغربي مثل نقله لرواية «الصخب والعنف» التي نال عنها الكاتب الأميركي وليام فوكنر William Fokner جائزة نوبل للآداب. ولا يقل النص الروائي أهمية عن ترجمة جبرا لها التي يسرت فهم القارئ العربي لها لولا الجهود المضنية التي بذلها في نقلها شكلا ومضمونا من الإنجليزية إلى العربية.

6- التلخيص العام للأفعال والحبكة الدرامية لفصول "عطيل" في النص

الأصلي:

"عطيل" مسرحية من المآسي الأربع الكبرى التي ألفها شكسبير في فترة يأس مر بها

في حياته؛ وهي التسمية التي أطلقها مؤرخو الأدب عليها، نتيجة اهتمام الدراماتورج البريطاني

بالصراع الذي كان قائما بين الخير والشر في النفس الإنسانية. كما أقرّوا بتميز مسرحية

"عطيل" وتفرداها بين المآسي الأربع "عطيل" وهاملت والملك لير ومكبث" بكونها أسوأ

خصية تمّ تقديمها في الأدب وأشدّها فظاعة من حيث إمعانها في "السادية. مع ذلك ينتصر

فيها الحب على الشر والحق؛ إذ جعل الشاعر من محبة المرأة الصادقة وسيلة لتطبيق حكم

العدالة الحقّة على الرجل الشرير.¹

ولذلك عمل شكسبير على تقديم عطيل قد خدع لأنه كان يحب زوجته الصغيرة

والجميلة، لكن ما يثير التساؤل حقا هو كيف أحبت ديزدمونة عطيل وهي سليلة أعرق

العائلات الفينيسية فكيف لها أن تقع في حب رجل أسود في سن أبيها، إلا أنه بالمقابل جندي

عظيم.²

تروي هذه الحكاية التي جرت أحداثها بإيطاليا ثم تنتقل إلى قبرص بانتقال أبطال

المسرحية بما فيهم الجيش وقادته لمقاتلة الجيش العثماني، وتبقى أحداث المسرحية لا تستغرق

¹ ينظر، عميد العلیم السید منسی وعبد الله عبد الرازق إبراهيم، الترجمة أصولها ومبادئها وتطبيقاتها، دار المریخ، الرياض، 1988، ص 173.

²Voir, Blake, N, F, SHAKSPEARE's language, op .cit p 19. P 38.

زمننا طويلا.¹ أنه كان يعيش في البندقية مغربي** يجله حكامها ونبلاؤها إجلالا عظيما نظرا لشجاعته وعبقريته العسكرية فتزوج من سيدة فاضلة اسمها "ديدمونة" وعاش معها من السعادة والمحبة، إذ كان هناك رجل يدعى "حامل العلم" أحبها قبل أن يظهر المغربي، ولكنها صدته فحقد عليها كل الحقد وأخذ يتصور أن بين ديزدمونة ورئيس الفيلق علاقة آثمة. وفي هذه الأثناء يعين شيوخ البندقية المغربي قائدا على حملة يرسلونه على إثرها إلى قبرص، وهناك يطرد القائد ورئيس الفيلق من منصبه نتيجة سوء تصرفه وضربه لأحد الجنود، فتحت ديزدمونة زوجها على إعادته إلى منصبه، ويجد حامل العلم فرصة لإقناع المغربي بخيانة زوجته، فيزعم أن رئيس الفيلق هاهي أمامه أنه حظي بها، ويأمر حامل العلم ابنه باختلاس منديل ديزدمونة ووضعها في مسكن رئيس الفيلق، فيتفق المغربي مع حامل العلم عندئذ على أن يموتا؛ فيهاجم حامل العلم رئيس الفيلق ولكنه لم يفلح في قتله.

فيستشيره المغربي على كيفية قتل ديزدمونة بالسم أم بالسكين؟ فيقترح عليه حامل العلم أن يقوموا بضربها بجورب مليء بالتراب على الرأس، حتى تلفظ أنفاسها الأخيرة، ولا يظهر عليها أي أثر للخدوش أو الكدمات، ثم يهبطان السقف، ويدعيان أن إحدى عوارض الخشبية سقطت على رأسها، فيظن الجميع أنها ماتت بمشيئة القدر. إلا أن حب

¹ ينظر، ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 71.

** المغربي-اختلفت الآراء حول أصله و نشأته فهناك من يقول أنه عربي من بلاد المغرب، و ينحدر من سلالة ملكية، وآخرون يطلقون على كل أسمر من شمال إفريقيا مغربيا أو زنجيا، أما هنتر آن السير توماس أليوت يدعو الأثيوبيين مغاربة (ينظر وليام شكسبير مأساة عطيل-مغربي البندقية-جيرا ابراهيم جيرا- المؤسسة العربية للدراسات و النشر-بيروت-ط1-1978-ص24.

دي مونة لعطيل جعلها تفارق الحياة وهي تصرح أنها انتحرت بمشيئتها.¹ فتنفذ المؤامرة وتنجح، لكن بعد فوات الأوان يعرف المغربي أن زوجته لم تقترب جرم الخيانة الزوجية كما كان يعتقد، فيجن جنونه حزنا عليها.

وتنشأ عداوة بغضاء بينه وبين حامل العلم الذي كان سببا في قتلها؛ إذ يعزل هذا ظيفته، ويقوم باتهام المغربي بقتل زوجته، بحيث تعتقله السلطات بنفيه من البندقية مدى الحياة، فيثار أحد أقرباء ديزدمونة من عطيل باغتياله. أما حامل العلم فقد اعتقل فيما بعد لصلته بقضية أخرى، فمات تحت التعذيب بعد موته تكشف زوجته الحقيقة بكاملها.

تناول مسرحية عطيل قصة البطل المغربي الذي عين قائدا على الجيش الإيطالي أثناء احتلال قبرص، نظرا لشجاعته وإقدامه، فأحب ديزدمونة حبا جنونيا وكانت هي الأخرى تبادل المشاعر نفسها. تزوجها عطيل بالرغم من أنف أبيها، وذلك بمساعدة كاسيو الذي كان وسيطا بينهما، فعينه عطيل ملازما له، وهذا ما أثار غيرة ياجو فراح طة خبيثة يفتح بها محالا للانتقام، فبدأ بحياكة مكيدته البارعة بابتزاز رودريغو وسلب أمواله، فتصدى إلى إقناع عطيل بخيانة زوجته مع كاسيو مستخدما بذلك المنديل دليلا قاطعا على خيانتها.

فراح ضحية لنواياه الخبيثة وافتراءاته الباطلة وثار غضبا وغيرة ولم يجد في نفسه إلا تعطشا وحشيا للدم فقتلها. ولما فات الأوان علم أن زوجته كانت مخلصة وحريصة على حباها

¹Voir, Will Fokner, Shakespeare–His life and plays, Op.Cit, P 38.

له، وذلك من قبل إيميليا التي صرحت بكل شيء ومن ضمنه أن المنديل قد أعطته بنفسها لياجو بناء على طلبه،¹ ولم يلبث أن لقي حتفه على يد عطيل الذي ندم ندما شديدا على التسرع بإقامة الحد على زوجته الطاهرة والشريفة فقتل نفسه هو الآخر. وهكذا توجت المسرحية بنهاية مأساوية على غرار النهايات الشيكسبيرية.

7- المقارنة بين النص الأصلي وترجمة خليل مطران:

7-1- البناء الخارجي :

7-1-1- رسم عدد الفصول ومحتوياتها بحسب خليل:

قسم خليل مطران خلال ترجمته مسرحية "عطيل" الى خمسة فصول؛ حيث احتوى كل من الفصل الأول والثاني والرابع على ثلاثة مشاهد. أما الفصل الثالث، فتناول أربعة مشاهد. أما الفصل الخامس والأخير فتناول فيه مشهدين، وعليه جاء التقسيم وفق ما يلي:

❖ الفصل الأول وعناوين مشاهده:

-المشهد الأول: في البندقية- طريق (يدخل رودريغو وياجو).

-المشهد الثاني: في البندقية- طريق آخر (يدخل عطيل وياجو وخدم بمشاعل).

-المشهد الثالث: في البندقية- ردهة المجلس (ادوق جالسا إلى مائدة يحيط بها فريق

من الأعيان وضباط يقومون بخدمتهم).

¹ ينظر، ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص 72.

* تبنى البحث المنهجية المعتمدة بكتاب أحلام حادي بعنوان مكبث في أربع ترجمات عربية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2009. في تحليل ومقارنة الترجمتين بين خليل مطران وإبراهيم جبرا.

❖ الفصل الثاني بعناوين مشاهدته:

-المشهد الأول: مرفأ في قبرص ورواق (يدخل منتانو ووجيهان).

-المشهد الثاني: طريق (يدخل مناد بيده قرطاس والشعب يتبعه).

-المشهد الثالث: ردهة في القصر (يدخل عطيل وديدمونة وكاسيو ونفر من

الحاشية).

❖ الفصل الثالث وعناوين مشاهدته:

-المشهد الأول: تجاه القصر (يدخل كاسيو وفصيلة موسيقيين).

-المشهد الثاني: مسكن في القصر (يدخل عطيل وياجو ووجهاء).

-المشهد الثالث: في القصر (تدخل ديدمونة و كاسيو وإيميليا).

-المشهد الرابع: تجاه القصر (تدخل ديدمونة وإيميليا والمضحك).

❖ الفصل الرابع وعناوين مشاهدته

-المشهد الأول: قبرس-أمام القصر (يدخل عطيل وياجو).

-المشهد الثاني: مسكن في القصر (يدخل عطيل وإيميليو).

-المشهد الثالث: مسكن آخر في القصر (يدخل عطيل ولودفيكو وديدمونة وإيميليا

وأتباع لهم).

❖ الفصل الخامس بعناوين مشاهدته:

-المشهد الأول: في قبرس-طريق (يدخل ياجو ورودريجو).

-المشهد الثاني: غرفة نوم في القصر(ديدمونة في سريرها وإلى ناحية منها مصباح

يضيء) (يدخل عطيل).

7-1-2- ملاحظات بخصوص ترتيب الفصول:

إذا تعلق الأمر بعدد الفصول وترتيبها، نلاحظ أن المترجم خليل مطران لم يلجأ إلى

تغيير عدد الفصول والمشاهد كما سبق له وأن فعل بمسرحية هاملت، ولكنه قام بإضافة مشهد

في الفصل الثاني الذي هو في النص الأصلي متكون من مشهدين فقط. المشهد الذي أضافه

هو مشهد دخول "عطيل وديدمونة وكاسيو وياجو ونفر من الحاشية إلى ردهة القصر".¹ أين

يطلب عطيل من الملازم كاسيو الحراسة الليلية.

قام خليل مطران بفصل مشهد دخول المنادي² وجعل له مشهدا خاصا والسبب الذي يكمن

وراء ذلك هو أن المترجم رأى أهمية المشهد الذي جعله هو ثالثا، وهو دخول عطيل والآخرين

إلى ردهة القصر، أين ستكون أحداث ذات منعرجات هامة في البناء الدرامي، فأهمية هذا

المشهد في الحكمة تستدعي فصله عن مشهد المنادي الذي ينادي بإقامة الأفرح. بينما جاء

المشهدان في النص الأصلي مندمجين في مشهد واحد.

❖ أمثلة عن تصرف خليل بترتيب الفصول

المشهد الثاني:

(يدخل مناد بيده قرطاس والشعب يتبعه)

¹ ولیم شکسبیر، تر: خليل مطران، عطيل، دار نظير عبود، ط 1991، ص 61.

² المرجع نفسه، ص 60.

المنادي: اقتضت مشيئة عطيل قائدنا الشريف الباسل بناء على ما ورد من الأنباء المحققة بدمار أسطول الأعداء أن يعيد الأهلون سرورا بهذا الحادث، بعضهم بالرقص وبعضهم بإطلاق السهام النارية وكل بالملاهي والألعاب التي يؤثرها... بارك الله في جزيرة قبرس وفي قائدها الشريف عطيل¹

المشهد الثالث: ردهة في القصر

(يدخل عطيل وديدمونة وكاسيو ونفر من الحاشية)

عطيل: يا عزيزي ميشيل ارقب الحرس الليلة ولنعين لمسراتنا المدى الذي يقتضيه العقل لئلا نتجاوز نحن الحد الذي يجيزه التصون... بقدر ما تزداد إلحاحا في التماس الرأفة له يزداد تأييدها لسوء الظن بها عند المغربي، وهكذا أخذها في فخ فضيلتها واستخرج من مروءتها الفخ الذي أوقعهم فيه جميعا.

(يخرج)²

II.2

Enter Othelo's Herald with a proclamation.

HERALD: It is Othelo's pleasure, our noble and valiant General. That upon certain tidings now arrive'd, I am porting the mere perdition of the Turkish fleet: every man put himself into triumph ...

Soliciting his wife: ay, that's way;

Dull not device, by coldness, and delay.

Exit.³

¹ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 60.

² وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، المرجع نفسه، من ص 61 إلى ص 73

³ William Shakespear, Othello, Edition Talantikit, Bejaia, 2009, de P41 a P54

7-1-3 أسباب إعادة ترتيبه أو فصله وجمعه للفصول

ثمة سبب آخر جعله يعيد ترتيب المشاهد وفصلها، وهو من أجل تسهيل متابعة الأحداث وجعلها بصفة متتابعة كرنولوجيا، لأن المسرحية تمثل على خشبة المسرح وقراءتها تختلف على مشاهدتها، الأمر يستدعي القيام بتغييرات من أجل تيسير القراءة على القارئ، وجعل قراءته لها سلسلة وسهلة، تجذب تركيزه ولا تشتته، إضافة إلى تعزيز جانب التشويق والإثارة حتى يبقى أفق الانتظار متوهجا، وهذا هو السبب الذي جعل خليل مطران يستنسخ مشهدا آخر في الفصل الثاني.

7-1-4 انحراف بتوظيف كلمة بغير محلها الأصلي في ترجمة الفصل الأول

عند خليل مطران

لقد خلف المترجم بصمته الخاصة من خلال تسمية الأماكن؛ فمثلا نجد أن خليل مطران اختار اسم "طريق"¹ للتعبير عن "street"² التي تكون ترجمتها غالبا "شارع". ولهذا الأمر بطبيعة الحال دلالة وهي أن الشوارع غالبا ما تكون في المناطق السكنية المعمورة. أما الطرق فتكون خارج أسوار المدينة. وهذا ما يدل على أن خليل مطران لم يوفق في اختيار الكلمة المناسبة لترجمة « street » من النص الأصلي.

¹ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص18.

² William Shakespear, Othello, Op.cit, P7

❖ ملخص الفصل الأول عند خليل:

يلتقي "رودريغو" وهو أحد وجهاء مدينة البندقية و"ياجو" في أحد طرقات مدينة البندقية ليلا، و يظهران غضبهما وحقدهما على "عطيل" الذي هو بحار مغربي شريف قائد جيوش البندقية. من خلال مشيهما في الطريق، يظهر كل واحد منهما سبب بغضه لعطيل، فياجو يغار من عطيل لأنه نال ر أعلى منه والذي يرى أنه هو أحق بها منه بحكم أنه من البندقية وعطيل أجنبي، ورودريغو يغار منه لأنه تمكن من الضفر بديزدمونة وهي فتاة جميلة بنت النبلاء، فيتفقان على إيقاظ أيها ليلا والوشاية بأنها مع عطيل ليلا. يعمل والد الفتاة "برابنسيو" والذي هو أحد أعيان المدينة على جمع بعض الجنود بصحبة رودريغو، في حين ينطلق ياغو الذي هو حامل لواء الجيش إلى عطيل حتى لا يشك فيه.

يلتقي "برابنسيو" وعطيل ويذهبان معا إلى ردهة مجلس الشيوخ ويلتقون جميعا عند الدوق، يشتكي برابنسيو للدوق من عطيل بأنه سحر ابنته ديزدمونة لتقع في غرامه، ويدافع عن نفسه بسرده قصة جبهما، بينما يرسل في طلب ديزدمونة لتسمع شهادتها أمام نهاء، تخبر ديزدمونة الجميع بأنها تحب عطيل المغربي فيعلن الدوق براءته من تهمة السحر، ويخرج الأب غاضبا على ابنته. يكلف الدوق عطيل بمهمة عسكرية للدفاع عن جزيرة قبرص التي قد تتعرض لهجوم. يطلب عطيل الإذن من الدوق للسماح لديزدمونة بمرافقته لقبرص فيوافق الدوق على ذلك. ويطلب عطيل من ياجو أن يحضر زوجته ديزدمونة لقبرص.

7-1-5- العناية باسم المكان بالفصل الثاني:

استعمل خليل مطران في ترجمة مكان المشهد كلمة "قبرس"¹ لترجمة "Cyprus"² وهي جزيرة تقع في البحر الأبيض المتوسط. والمعروف أن الجزيرة يسميها العرب "قبرص" بالصاد و أصلها بالفارسية "قبرس" أي بالسين، ولكن هناك بعض المراجع العربية التي تشير الى الجزيرة باسم "قبرس". والظاهر أن خليل مطران أراد أن يسميها "قبرس" بالسين لقرابها من الإسم الانجليزي لها "Cyprus" والذي تعريبه "سيروس".

❖ ملخص الفصل الثاني عند خليل:

في جزيرة قبرص على الميناء، ينتظر الوجيه "منتانو" وبعض الوجهاء الآخرين مقدم عطيل بفارغ الصبر، يصل كاسيو ويخبرهم بأن سفينته افترت عن سفينة عطيل بفعل العاصفة ويطمئنهم بأنه سيعود سالماً، ثم تصل السفينة التي تقل ياجو، زوجته إيميليا، وديزدمونة. يستقبلهم كاسيو وأهل قبرص بترحاب وثناء. يثني كاسيو على ديزدمونة بإلحاح، تسأله قلقة عن عطيل فيطمئنها، ثم يتجادبان مع ياجو وإيميليا أطراف الحديث الذي من خلاله تظهر إيميليا عدم اعجابها بياجو. يصل عطيل كالح فرح بملاقة ديزدمونة التي لم تقل غبطة عنه بمقدمه، يدخل الجميع للقصر ويرسل ياجو لجلب الأمتعة أين يخطط هو ورودريجو للإيقاع بكاسيو. يتم الإعلان عن إقامة الأفراح بمناسبة انتصار القائد عطيل على الأعداء. يأمر عطيل كاسيو وياجو

¹ ولیم شکسپیر، عطیل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص48.

² William Shakespear, Othello, Op.cit, P30

باقامة عسس الليل، ثم يذهب لمخدعه رفقة ديزدمونة. يدعو ياجو الملازم كاسيو لشرب الخمر حتى يتسنى له تنفيذ مخططه، ويقبل كاسيو العرض بصعوبة.

يشمل كاسيو بعد شرب الخمر رفقة ياجو، منتانيو والحرس، ثم يغادروهم. ليعود بعدها نائرا غاضبا على رودريغو المتنكر، الذي فرّ من المكان بعدما أراد منتانو تهديّة كاسيو الذي استل سيفه وبدأ يتشاجر مع منتانو فيصاب بجرح، وتحدث جلبة مفتعلة من قبل ياجو، ثم يدخل عطيل غاضبا ويجد منتانو جريحا، يقص ياجو تعة ما جرى بطريقة متعاطفة مع كاسيو حتى ينال وده. وعلى إثر ذلك يفصل عطيل كاسيو من منصبه غاضبا، ويخرج الجميع فيختلي ياجو بكاسيو، وينصحه أن يطلب من ديزدمونة أن تلمس له العفو عند زوجها. ويقبل كاسيو بذلك.

❖ الفصل الثالث:

كما هو معلوم أن هذا الفصل يتكون على عكس غيره من الفصول من أربعة مشاهد، يبدأ المشهد الأول بالموسيقيين الذين كانوا يعزفون موسيقى سيئة، يطردهم المضحك الذي استأجره كاسيو ليطلب له إميليا التي تأتي ويطلب منها أن ترتب للقاء مع ديزدمونة. في المشهد الثاني يرسل عطيل ياجو في مهمة، ويخرج للتفقد والتنزه.

أما في المشهد الثالث، فتلتقي ديزدمونة بكاسيو وإيميليا داخل القصر يتحدثان عن موضوع التوسط له عند عطيل؛ إذ به يدخل مع ياجو، يغادر كاسيو، ويشير ياجو لذلك الأمر حتى يزرع الشك في عقل عطيل الذي عندما يلتقي بديزدمونة التي تتوسط لكاسيو عنده، و

تلح عليه حتى يرضخ، ثم يفترقان، يختلي ياجو بعطيل ويبدأ بدس الوسوس في عقله على أن بين ديدمونة وكاسيو شيئاً يخفيانه، فيتأثر عطيل بذلك ثم يفترقان. يلتقي عطيل بديدمونة التي تلح عليه مرة أخرى في أمر كاسيو، يسقط منها المنديل الذي أهدها إياها عطيل عند أول لقائهما دون أن تنتبه لسقوطه، تلتقط إيميليا المنديل، وتصنع منه نسخة تقدمها لزوجها ياجو الذي يقوم بدوره بدسه في غرفة كاسيو.

يلتقي عطيل الذي جنّه الشك بياجو و يهدده طالبا منه دليلا ماديا على خيانة زوجته له مع كاسيو ثم يخبره بأمر المنديل، يذهب عطيل لملاقة ديزدمونة التي مازالت تلح عليه أن يتراجع عن قراره، فسألها كاسيو عن أمر المنديل الذي كانت قد أضاعته سهوا وتخبره بذلك، يظهر أمامها الحزن لتأكدته من خيانتها له ثم يغادرها، تحس ديزدمونة باضطراب عقل عطيل نطلب من كاسيو أن ينتظر سيده في الحديقة، يلتقي كاسيو بحبيته بيانكا محتليا بها فيتكلمان قليلا ثم ينتهي الفصل.

❖ ملخص الفصل الرابع :

يلتقي عطيل وياجو أمام القصر، يتكلمان بصفة مقتضبة عن خيانة ديزدمونة وكاسيو له، ثم يتفق ياجو مع عطيل، أن يستدرج كاسيو للحديث عن خيانتها لعطيل مع ديزدمونة بينما يتوارى عطيل حتى يسمع بأذنه. يدخل كاسيو ويستدرجه للحديث عن العاهرة بينكا سرا حتى لا يسمع عطيل ويخيل إليه أن كاسيو يتحدث عن ديزدمونة وليس بيانكا، يسترسل كاسيو بالحديث عن العاهرة بيانكا بطريقة استهزاء وضحكات عالية يستشيط عطيل

غیظا علی إثرها، لظنه أنه يتحدث عن ديزدمونة، تدخل بيانكا وترجع نسخة منديل ديزدمونة لياجو رافضة صنع مثله غیرة علیه ثم تخرج، يتبعها كاسيو ثم يخرج عطيل من مخبئه وقلبه ملآن غیظا وغضبا لظنه أن ذلك المنديل منديل ديزدمونة. يیوح عطيل لياجو بأنه سيقوم بقتل ديزدمونة ثم یسمع بوق قدوم لودفيكو رسول دوق البندقية تصحبه ديزدمونة. یقرأ عطيل الرسالة التي تأمره بأن ینصب كاسيو علی إمارة قبرص وأن یرجع عطيل للبندقية، تظهر ديزدمونة فرحة بريئة بذلك فيهبوي علیها عطيل بصفعة أمام الحضور، يدهش لودفيكو وتخرج ديزدمونة بأمر من عطيل، فيخرج عطيل أيضا.

في بداية المشهد الثاني الذي تدور أحداثه في حديقة القصر يستجوب عطيل زوجة ياجو إيميليا عن زوجته ديزدمونة، وكيف تتعامل مع كاسيو، تجيب إيميليا بأنه لا يوجد شيء مريب بينهما، إلا أن عطيل لم یصدقها ثم يأمرها باستدعاء ديزدمونة، تدخل علی عطيل یختلي ثم یشتتها شتما لاذعا ويخرج مخلفا إياها تبكي، تدخل إيميليا لتواسيها ثم تستدعي ياجو بأمر من ديزدمونة وتطلب منه أن يتوسط لها لدى عطيل لیصفح عنها، یعدها بذلك ثم ینصرف.

أما في المشهد الثالث فيلتقي عطيل بلودفيكو وديزدمونة وإيميليا وآخرين. يأمر عطيل زوجته بالانصراف، تحضر ديزدمونة نفسها في فراشها بمساعدة إيميليا.

❖ الفصل الخامس:

یتكون الفصل الخامس والأخير من مشهدين يدوران في الشارع وبغرفة النوم في القصر.

في أحد شوارع قبرس ليلا، يترصده رودريجو وياجو الملازم كاسيو من أجل الإجهاز عليه، يأمر ياجو رودريجو بأن يستل سيفه ويجهز على كاسيو، يصل الملازم يضربه رودريجو بضربة فيصدها درعه، يضربه كاسيو فيجرحه جرحا بليغا، ولكن ياجو يضرب ركبة كاسيو ويفر، يأتي لودفيك راتيانو، ويانكا ويلحق بهم ياجو حاملا مشعلا ويصلون إلى الجريجين، يجهز ياجو على رودريجو حتى لا يكشف أمره، تصل إميليا يرسلها ياجو للقصر لتخبر عطيل بالحادث، يتهم يانكا بالجرمة ثم يحملون الجريح كاسيو.

المشهد الثاني وهو المشهد الأخير تدور أحداثه في غرفة نوم عطيل، يدخل الغرفة يجد ديزدومونة نائمة تستيقظ فيخبرها بأنه سيقتلها لخيانتها له، تتوسل إليه، ولكن دون جدوى يخنقها لثموت. في هذه الأثناء تدخل إميليا تجد ديزدومونة تحتضر، يخبرها عطيل بأنه قام بقتلها بسبب خيانتها له، تفزع إميليا وتصرخ فيه. يصل كل من ياجو ولودفيكو وغراتيانو، تقوم إميليا بكشف مخططات زوجها ياجو بما فيها سر المنديل، يطعنها ياجو ويفر هاربا، يصعق عطيل بعدما علم بالحقيقة يصل كاسيو جريحا ثم تكشف كل المؤامرات التي حاكها ياجو الذي تم القبض عليه. يقتل عطيل نفسه من هول الفاجعة يموت بجوار جثة زوجته ديزدومونة وجثة إميليا.

6-1-7 التغيير في النص الأصلي وسببه:

بما أن طبيعة عمل الترجمة تقتضي القيام بتغييرات حتى تناسب اللغة المترجم لها كي توافق المعنى الأصلي للنص، فإن خليل مطران قام بتغيير النص الأصلي في عدة أماكن، ويعود

السبب في ذلك إلى أنه أراد مراعاة السياق والنسق العام الذي تسير وفقه المسرحية، إضافة إلى أسباب أخرى قد تتعلق بالمكان أو الزمان، أو الحدث أو حتى الشخصية وطبيعتها، وليس هذا فقط وإنما على المترجم أن يراعي جمهور القراء. غالباً ما يلجأ المترجم إلى حذف مشاهد متعددة لأسباب تقنية مرتبطة بالعرض كما قد تعود لأسباب أخلاقية بحتة كما هو الشأن في المشهد الإباحي فيما بين همليت وأوفيليا.¹ لكن مطران أحدث التغيير لأسباب سوسيو ثقافية دينية، ستتضح لاحقاً.

7-1-7 تبني خليل مطران الاقتباس القرآني في ترجمته

ومن أمثلة الاقتباس القرآني استعماله للعبارة الآتية:

أ- (يوم الدين) في الحوار الآتي:

"كاسيو: لا. لأنني أعتقد أن من يعمل مثل هذه الأعمال غير جدير بمنصبه. على أن الله

فوق العباد و العباد فريقان يوم الدين: ناجون وغير ناجين"²

Cassio : No, for i hold him to be unworthy of his place that does those things. Well: God's above all: and there be souls must be saved, and there be souls must not be saved.³

¹ بنظر، حفيظة بلقاسم، مرجع سابق، ص 69.

² ولیم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 65

³ William Shakespear, Othello, Op.cit, P44

وفي هذا التوظيف إشارة منه إلى الآخرة؛ ذلك أن عبارة "يوم الدين" هي كناية ونوع

من الإحالة على الآخرة، وهي كلمة ذات دلالة قرآنية إسلامية تتردد كثيرا في القرآن الكريم.

ب- كلمة (سقر) في الحوار التالي:

" يا جو: هل لجريء أن يزعم أنني أمكر مكرًا سيئا حين أنصح نصيحة كهذه خالصة

صريحة سهلة التحقيق لا وسيلة غيرها لكسر شرة المغربي واستعطافه؟ أو هل أكون

غدارا حيث أشير على كاسيو بالخطة التي توصله تورا إلى فائدته؟ إيه يا الهة سقر متى

أراد الزبانية الإيعاز بأشنع الخطايا صوروها في المبدأ بأبدع الصور السماوية كما أفعال

الآن..."¹

**IAGO : how poor are they that have not patience: what
what wound did ever heal but by degrees:**

**Thou knows't we work by wit, and not by witchcraft, and
wit depends on dilatory time ...**

Pleasure, and action, make the hours seem short

Retire thee, go where thou art bilted

A way, I say, thou shalt know mor here after²

وأعيد ذكر هذه الكلمة مرة أخرى في العبارة:

¹ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 73

² William Shakespear, Othello, Op.cit, P53

"عطيل: لو أنه طاب للسماء أن تمتحنني بأشدّ البلايا فأمطرت علي رأسي حاسرا صنوف الآلام والمعرات... أيها الملك الوردي الشجر، تحول تجاه هذا المشهد واتخذ وجهها قاتما كوجه سقر." ¹

**“OTHELLO: Had it pleas’d Heaven,
To try me with affliction, had they rain’d
All kind of sores, and shames on my bare head...
Patience, thou young and rose lipp’d cherubin
There look grim as hell.”**²

تحيل كلمة "سقر" المذكورة في القرآن على درجة في جهنم هي الأكثر تعذيبا وهولا، تسلط على المذنبين الذين اقترفوا الآثام العظيمة، ويتجلى ذلك في قوله تعالى "يَوْمَ يُسْحَبُ وِنْفِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ"³

ج- (جزاء وفاقا) وجاءت العبارة كالتالي:

"عطيل: معها ... بقربها... خطب رائع. المنديل... الإقرارات... المنديل... ليعترف ثم ليشنق جزاء وفاقا بل ليشنق أولا ثم ليعترف..."⁴

“OTHELLO: lie with her, lie on her : we say lie on her, when they be-lie-her. Lie with her: ‘zounds, that’s fulsome:

¹ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 121

² William Shakespear, Othello, Op.cit, P93

³ الآية 48 من سورة القمر.

⁴ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 108

Handkerchief: confessions: Handkerchief. To confess, and be hang'd for his labour. First, to be hang'd and then to confess." ¹

هذا التركيب هو عبارة قرآنية صريحة مستمدة من سورة النبأ "لا يذوقون فيها بردًا وَلَا

شَرَابًا ﴿٢٤﴾ إِلَّا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا ﴿٢٥﴾ جَزَاءً وَفَاقًا ﴿٢٦﴾" ²

وفي هذه العبارة إحالة على الجزاء والعقاب الذي يسلطه المولى –جلت أنواره وعلت

– على الجاني على ما قام به من ذنب أو عمل سيء، ويخاطب يخاطب بها القرآن المشركين،

نذيرا ووعيدا بمصيره المشؤوم. وفي المسرحية نعت بها عطيل كاسيو الذي ظن عندما قالها أنه

اقتترف أعظم ذنب وهو خيانتة له مع زوجته وحبيبته ديدمونة.

د- (الزبانية) وجاءت في الحوار الآتي:

" يا جو: هل لجريء أن يزعم أنني أمكر مكرًا سيئًا حين أنصح نصيحة كهذه خالصة

صريحة سهلة التحقيق لا وسيلة غيرها لكسر شرة المغربي واستعطافه؟ أو هل أكون

غدارًا حيث أشير على كاسيو بالخطة التي توصله توارًا إلى فائدته؟ إيه يا الهة سقر متى

أراد الزبانية الإيعاز بأشنع الخطايا صوروها في المبدأ بأبدع الصور السماوية كما أفعال

الآن... " ³

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P82

² الآية 24 و25 و26 من سورة النبأ.

³ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 73

IAGO : how poor are they that have not patience: what
what wound did ever heal but by degrees:
Thou knows't we work by wit, and not by witchcraft, and
wit depends on dilatory time ...
Pleasure, and action, make the hours seem short
Retire thee, go where thou art bilted
A way, I say, thou shalt know mor here after ¹

لقد أشار إلى معنى "الزبانية" بتهميش وهم الشياطين أو هم أشخاص مهمتهم دفع أهل
النار إليها. وجاء ذكر الزبانية في القرآن في سورة العلق: "فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ ﴿١٧﴾ سَدْعُ الزَّبَانِيَةِ

﴿١٨﴾²

تجدد الإشارة في هذا المقام إلى توفيق المترجم في اختيار الكلمة المؤدية للمعنى
المطلوب، وفي السياق المناسب، فكان لهذه الكلمة وقع قوي ومرعب من مكانة هؤلاء
الأشخاص وصفاتهم المروعة والمخيفة الذين يسحبون المجرمين المقترفين لأفطع الذنوب سحبا
عنيفا إلى جهنم ويقذفونهم في زمهريرها. وهذا يعكس المعنى الحقيقي الذي أراد الكاتب إيصاله
. وفي النص الأصلي يقول شكسبير:

"IAGO : Devinty of hell,when devils will the blackest sins
put on"

وترجمتها الحرفية هي أن تضع شياطين جهنم ذوي الخطايا السوداء فيها.

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P53

² الآيات 17 و18 من سورة العلق.

هـ - وهناك لفظة تخدم المعنى الديني إضافة إلى الكلمات السابقة ألا وهي

(الرجيم) وجاءت في:

" يا جو: ... لكن أجد من جهة أخرى أن من سخریات جهنم ومبالغات الرجيم في الرزايا
عناقك لامرأة فاسقة في فراش شرعي وتحسبها طاهرة ..."¹

**“IAGO : the spite of hell, the friend’s arch-mock, to lip a
wanton in a secure couch;
And to suppose her chast...”²**

يعمد يا جو بجنثه المعهود ومكائده الجهنمية إلى نعت ديدمونة بالشیطان ويصفه بالرجيم
وهي صفة من صفات الشيطان الخاصة بالمسلمين الذين تعودوا على التعوذ منه. "أعوذ بالله
من الشيطان الرجيم"، استخدمها يا جو ليملاً صدر عطيل على زوجته الطاهرة، ويضرم نار
غيرته المرضية عليها.

7-1-8 أسباب ودلالات توظيف ظاهرة الاقتباس

يمكن الوقوف عند أسباب ظاهرة الاقتباس من القرآن التي لجأ إليها خليل مطران
بترجمته لعطيل مستمداً الكثير من الكلمات والعبارات من الكتاب المقدس، ويعود ذلك إلى
دلالتين تتمثلان فيما يلي:

¹ ولیم شکسبیر، عطیل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 109

² William Shakespear, Othello, Op.cit, P83

الأولى: هو أن ترجمة مطران كانت موجهة للعالم الإسلامي العربي؛ فالألفاظ القرآنية لها وقع أعظم في نفوس العرب المسلمين، وتجعلهم يدركون المعنى الحقيقي المراد إيصاله فتؤثر فيهم التأثير الذي ناشده لترجمته؛ فكلمة (سقر) لها وقع أكبر من كلمة (جهنم) وحساس أكثر. ويكون بذلك قد راعى المتلقي فانتقى له بعض الإحالات والمعاني التي لا مجال لمناقشة أعمال دلالتهما.

الثانية: هو تقليد لشكسبير في حدّ ذاته الذي يستعمل مصطلحات عديدة من إنجيل العهد القديم، لرغم من كفره بهما، ذلك أن الإنجيل وكتاب الصلوات العامة إلى جانب لغة الأمثال في ذلك العصر كان لها تأثير جلي في مفردات شكسبير.¹ فما كان من مطران إلا أن حذا حذوه فانتهج خطته ليؤثر في المتلقي العربي مثلما كان التأثير الكبير لهذا العمل في المتلقي البريطاني والعالمي.

8- البناء الداخلي:

8-1 الحوار:

إذا كان الحوار أسلوب المسرحية لح خصوصيته وآلياته الدرامية والفنية، فإنه من ضمن مزاياه أنه يهب للشخصيات الحياة، مع العلم أنها هي التي تضفي على الحكمة ديناميكية

¹ ينظر، ستانلي ويلز، تر: عصام عبد الرؤوف بديع، مر: عصام عبد العزيز، مرجع سابق، ص 186.

وتوثبا وعمق معنى، لذلك هناك على سبيل التعدي علاقة بين الحوار والحبكة، أو لعلها هي علاقة مباشرة مع الحبكة بالتمام مثلما هي مع الشخصيات.¹

لقد سمح المترجم لنفسه بالتدخل في بناء الحوار بالحذف والاختزال والدمج والتحوير وفق ما يراه مناسباً وبحسب السياق ووفق ما يوائم تعريب* النص مثلما صرح بذلك في المقدمة.

ولعله بقي وفياً للذهنية التي كانت سائدة في زمنه وهذا ما جعله ينحرف إلى

ب عوض الترجمة، أو لعله صرح بذلك درءاً منه للنقد الذي تحسس بهباته قبل نشره

للترجمة. لكن يبقى التعريب أداة مطوعة للترجمة "وأسهل طريقة لها؛ حيث لا تتطلب البحث

الدقيق عن معنى المصطلح، كما هروب من الصياغة ناتج عن الجهل بهذا المعنى أو ذاك

وهناك من يراه مرحلة طفولية في العلم تفرضه حداثة المصطلح والسرعة في إيجاد المقابل العربي

للمصطلح الأجنبي بهدف مساقاة الركب الحضاري".² وبناء على ذلك يحق التساؤل إلى أي

مدى ترجم مطران ترجمة أدبية مسرحية دون أن يخل بالأصل؟ وإذا كانت ترجمة فأي نوع من

الترجمة هي؟ أهي بالمعنى أم بالتلخيص والاقتضاب والتكليف؟؟

8-2- حذف المترجم لبعض الحوارات

¹ ينظر، بينة عثمانية، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية، مذكرة ماجستير في الترجمة بإشراف إنعام بيوض وبيبة شريط، جامعة الجزائر، ص 23.

* التعريب: ظاهرة لسانية تتعرض لها كل اللغات البشرية، نتيجة مجموعة من الظروف التاريخية، والجغرافية، والاقتصادية، والحضارية، وهلم جرا. وهو يمارس ضغطاً عنيفاً على اللغة التي نقل إليها، محاولاً تحطيم كفاياتها التعبيرية-الابداعية وسابراً قدرتها الدفاعية. والتعريب هم التقوه بالاسم الأجنبي على مناهج العرب وطريقتها في الكلام.. وسمي قديماً دخيلان أما اليوم فيطلق عليه (عمر أوكان، اللغة والخطاب إفريقيا الشرق البيضاء بيروت 2001 64)

تعهد مطران هذا المشهد بحذف حوار كامل دار بين رودريغو وياجو في نهاية المشهد

الثاني من الفصل في بالنسبة للنص الأصلي، ونهاية المشهد الثالث من الفصل الثاني في

المثالين التاليين:

“Enter Roderigo.

RIDERIGO: I do follow here in the chase, not like a hound that hunts, but one that fills up the cry. My money is almost spent; I have been tonight exceedingly well cudgel'd: And I think the issue will be, I shall have so much experience for my pains...

Exit Roderigo.

Two things are to be done:

My wife must move for Cassio to her mistress;

I'll set her on myself, a while, to draw the Moor apart,

And bring him jump, when he may Cassio find

Soliciting his wife: ay, that's the way!

Dull not devic by coldness and delay.

Exit. ”¹

ففي النص الأصلي دار حوار بين رودريجو وياجو، بعد أن تم عزل كاسيو على إثر

الفتنة التي أثارها ودبرها لها. وفي هذا الحوار يخبر رودريجو ياجو عن نيته في مغادرة قبرص

بسبب نفاذ ماله وصبره، ولكن ياجو يقنعه بالبقاء.

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P53

ثم يخرج رودريجو ويدور حوار داخلي لياجو يحدث فيه نفسه بإدماج زوجته إيميليا في مخططه الجهنمي للإيقاع بكاسيو وعطيل.

9- سبب حذفه لبعض الحوارات

ويعود حذف هذين الحوارين الداخليين بالنسبة لمطران إلى عدم أهميتهما في شبكة الكبرى، علما أن رودريغو لم يغادر الجزيرة، فهو يرى أنه من غير المجدي أن يترك حوارا يظهر عن نية مغادرة لم تحدث أصلا.

10- تأثير حذف الحوار في الحكبة

تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الأمر كان له تأثير سلبي على الحكبة، وهذا ما لم يتوقعه المترجم، والسبب هو أن تدمير رودريجو فيما بعد من مسألة نفاذ أمواله، لن تجد لها تفسيراً منطقياً، إضافة إلى أنه لم يظهر كيف دخلت إيميليا في الحكبة التي لها دور مهم جدا في تغيير أهم الأحداث التي ستجري مجراها لاحقا.

11- التأثير السلبي لتحويل المترجم بعض العبارات على مستوى المعنى

ة على بعض التحويلات التي قام بها المترجم؛ تحويره لبعض العبارات في الحوار، مع قلب معانيها وإضافة جمل وعبارات لم يقلها شكسبير. ومن أمثلة ذلك ما جاء في بداية

المشهد الرابع من الفصل الثالث، عندما سألت ديدمونة المضحك عن مكان كاسيو، فأجاب أنه لا يعلم له مكانا. ولكن الترجمة تغيرت عن النص الأصلي بالاختزال وذلك لأن مطران أراد ترجمة المعنى وليس العبارة بحذ ذاتها. فالنص الأصلي جاء كالآتي:

DESDEMONA: Do you know sirrah, where Lieutenant Cassio lies?

CLOWN: I dare not say he lies any where.¹

وترجمة جواب المضحك حرفيا هي كالتالي:

المضحك: لا أتجرؤ أن أقول بأنه يقع في أي مكان.

أما في ترجمة خليل مطران فجاءت كالتالي:

المضحك: لا أجسر أن أقول إن له مسكنا.²

كن هذا الأمر عاد بالسلب على المترجم؛ فهو بهذه الطريقة أخفى نبرة الفكاهة

المضحك في إجاباته، فالنبرة والعبارة هنا تلعب دورا أهم من المعنى، لأنها توحى بمعنى

المعنى.

وفي مثال آخر عن تغيير العبارات قام بذلك في الفصل الثالث في بداية المشهد الأول

مع الشخصية نفسها المضحك، حينما أراد أن يعبر عن استيائه من عزف الموسيقيين. ففي

النص الأصلي، بدأ حديثه كالتالي:

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P73

² وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 97

CLOWN: Why Masters, have your instruments been in Naples, that they speak i' the nose thus?¹

نلاحظ هنا في النص الأصلي، أن المضحك قاطع الموسيقيين قائلاً: لماذا يا أساتذتي؟

فالتساؤل هنا غرضه إبداء استيائه من العزف الرديء، كأنه يقول مثلاً : لماذا تزعجوننا بهذا

العزف الرديء؟

وعليه، نلاحظ في ترجمة مطران أنه جاء كالتالي:

المضحك: مهلا يا أساتذتي. أذهبت معازفكم إلى نابلي فعاتت منها بهذه الأغنية

الأنفية؟²

نلاحظ هنا جلياً أن الترجمة قامت ببتة نبرة الاستهزاء والشعور الأولي بالاستياء

للمضحك، وهذا بسبب تركيزه على ترجمة المعاني دون التركيز والانتباه إلى العبارات وقوة مفعولها

بخاصة في هذا المقام.

12- تحوير المترجم لبعض النعوت والصفات

ردفا على ما سبق يمكننا العودة إلى تغيير آخر؛ أين قام المترجم بتغيير عبارات وإضافة

أخرى؛ ففي المشهد الثالث من الفصل الثالث أين كان عطيل يعبر لياجو عن مدى سخطه

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P54

² وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 74

عما فعلته ديزدمونة وكاسيو. فاختار عبارات أقل تأثيرا وإبرازا للغضب كما استعملها شكسبير،
والأمثلة على ذلك قول عطيل واصفا كاسيو:

“OTHELLO: O, that the slave had forty thousand lives”¹

وردت الترجمة الحرفية التي لم يستغن عنها مطران نسيبا وهي كالتالي:

"أوه ذلك العبد"، فاختيار شكسبير لكلمة "عبد" لم تكن عبثا، فهي منتهى

الإذلال لشخص ما إذا ما تم نعته بعبد، خاصة وأن عطيل تعرض لتجربة العبودية، مما يجعل
اختياره لتلك الكلمة لوصف كاسيو قويا وجسورا جدا.

لكن مطران غير كلمة "عبد" ووضع في مكانها كلمة "شحاذ" والتي هي أقرب منها

للمتسول من العبد، وهذا الاختيار اثر في المعنى و أبرز ملامح ومشاعر الشخصية الغاضبة
المحتقرة لعدوها.

عطيل: ويلاه. علام لا يكون لذلك الشحاذ أربعون ألفا من الأعمار.²

من جهة أخرى ودائما بمسألة الأوصاف والنعوت؛ قام مطران في الحوار نفسه بإضافة

وصف لديدمونة لم يقله شكسبير على لسان عطيل، وهو وصفها ب"زانية" فالنص الأصلي
جاء كالتالي:

"OTHELLO:... Now do I see 'tis true. Look her Iago,..."³

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P72

² ولیم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 95

³ William Shakespear, Othello, Op.cit, P72

بينما جاءت في ترجمة مطران كالتالي:

"عطيل: ...الآن تبينت أنها في الحق زانية"¹

ربما أراد أن يظهر المترجم أن غضبه وحقده كان على ديدمونة أكثر منه على كاسيو.

13- تحوير مطران لبعض العبارات:

كما قام بتحويل آخر للعبارات أثر في إبراز ملامح شخصية عطيل، ويوجد في حوار

بين ياجو وعطيل.

النص الأصلي:

"IAGO: Patience i say; your mind may change."²

ترجمتها الحرفية هي صبرا أقول، قد يتغير قرارك ربما.

أما في ترجمة مطران:

"ياجو: تحمل، تجلد، وربما تغير شعورك."³

نلاحظ هنا أن مطران استبدل كلمة "قرار" بـ "شعور"، وهذا قد تكون دلالة أن

مطران أراد أن يوضح أن عطيل وهو تحت تأثير الغيرة العمياء، لم يكن قراره نابعا من عقله،

كما جاء بالانجليزية « minde » وإنما من شعوره، وهذا يؤثر في ملامح شخصية عطيل.

¹ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 95

² William Shakespear, Othello, Op.cit, P72

³ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 96

فشكسبير هنا أراد تبيان أن عطيل واثق من قراراته ومن نفسه، ولكن ترجمة مطران وتغييره للعبارات، قام بتقليص هذه الثقة بالنفس والثبات على الرأي.

14- تغيير مطران لترتيب الجمل:

يبقى آخر عنصر يومية إلى التلاعب بترجمة الحوار هو تغيير ترتيب الجمل، وهذا التغيير يؤثر في البناء العام للمسرحية، ونلمس ذلك في حوار عطيل وياجو حينما قال:

"عطيل:... هذه نفحة أصعد بها الى السماء ذلك الغرام الناري، لقد ذهب. يا أيها الانتقام المدلهم ارتفع من أعماق جهنم"¹

مقارنة بالنص الأصلي، نلاحظ أن خليل مطران قام بقلب الصور، وبذلك تعذر عليه ترك المصطلحات الأصلية فاستبدلها كالتالي:

**"OTHELLO: ... All my fond love thus do I blow to heaven.
Tis gone. Arise, black vengeance, from the hollow hell,
Yield up (O Love)... »²**

¹ وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 95

² William Shakespear, Othello, Op.cit, P72

ففي النص الأصلي جاء ذكر الغرام قبل ذكر الصعود إلى السماء، لأن الصورة التي أراد رسمها شكسبير تتجسد في تشبيه الغرام بالبالون الذي يصعد إلى السماء، لهذا اختار مصطلح "Blow" والذي يعني "النفخ" أو شيء منفوخ.

لكن المترجم قلب الصورة وبدأ بالصعود إلى السماء، ثم ذكر الغرام وهذه الصورة أوجبت عليه اختيار صفة "الناري" عوض "الطفولي" التي ذكرها شكسبير. وتكمن دلالة هذا القلب في ترتيب الصور في الحوار من أجل ترتيب الكلام حسب السياق الأولي الذي رسمه المترجم.

15- ترجمة اسم الشخصيات:

1-15 عطيل (Othello):

إن ترجمة اسم الشخصية الرئيسية في المسرحية له أهمية كبيرة على المسرحية بشكلها العام، فالشخصية الأساسية تبنى حولها كل الأحداث.

والمترجم هنا اختار اسم عطيل، وبرر اختياره لهذا الاسم بعدة تبريرات، أهمها أنه كان يرى أن اسم "أوتيلو" بتغيير بين حرفي "التاء" و"الثاء" حيث كتب أوتيلو وليس أوثيلو لأنه ترجمها عن النسخة الفرنسية والمعلوم أنه لا يوجد ثاء في الفرنسية، وبذلك فهو اسم عربي الأصل حرفته العجمة، وبرر هذا الرأي بإرجاعه لأصله "عطا الله" أو "عطيل" بمعنى "عاطل عن الحيلة".¹ وبرر رفضه لاستعمال اسم "أوتيلو" بأنه كره أن يثبت في العربية إسمًا من أسمائها على

¹ ينظر، وليام شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق ص 10.

الرطانة(التكلم بالأعجمية) وأنه وجب عليه رده إلى أصله التقديري الذي أشار اليه. وأمام ما عرف به عطيل من شجاعة وجرأة فإنه يفتقد دلالة اسمه الذي يعني باللاتينية "الحذر".¹

15-2- ديدمونة (desdemonia) :

نلاحظ أن مطران من خلال ترجمته لاسم قرينة عطيل (ديدمونة) أنه أظهر أثر اللغة الفرنسية التي ترجم عليها هذا النص والدليل أن أصلها في الإنجليزية أن ينطق حرف S بال زاي /z/ ولكن مطران هنا حذف ذلك و هذا يؤثر على معنى الاسم فلهذا الاسم معنى يوناني قديم وهو "تعيسة الحظ" وهذا ما يعكس ما جرى حقا لهذه الشخصية في القصة.

15-2 برابنتيو(Brabentio) :

الامر نفسه بالنسبة لوالد ديدمونة، وقع هنا عند تعريب الاسم، فمطران سماه "برابنتيو" بالتاء لأنه نقله الاسم على ما يكتب عليه حقا، إلا أن نطقه يكون بحرف (تش) لأن ال T في هذا الموقع تنطق /brã-ban'chô/ و ليس كما ترجمه مطران.

لم يتم تحليل بحذف أي شخصية من الشخصيات لأن لكل منها دور هام في رسم محاور الحبكة العامة التي رسمها شكسبير.

¹ ينظر، ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، مرجع سابق، ص73

16- تمحيص ترجمة مطران وتقييمها الإجمالي:

مجمل القول من خلال التحليل الذي قدم سابقا واستنادا إلى الشواهد التي تبناها التحليل، يمكن التسليم بأن خليل مطران أخفق نسبيا في تعريبه لهذا العمل، فإذا عدنا لخلفية الكاتب الأصلية لهذه المسرحية، نجد أن الأسلوب السردى للعمل المسرحي آنذاك كان بالارتجال والإلقاء المباشر على ركح المسرح، وكان الجمهور يجلس ويستمع. وبما أنه كان نوعا جديدا من أنواع الفن، وكان تقريبا الوسيلة الوحيدة من وسائل الترفيه والتثقيف.

مع العلم أن المتفرجين عادة يقبعون أربع ساعات يتفرجون على العرض دون ملل، لهذا كان شكسبير متبعا تلك العادة وذلك النمط من السرد الوافي، ولكن بطبيعة الحال يجب تحويله بما يناسب مقتضيات وأنماط هذا العصر، لهذا يقوم المترجم بتلخيص الحوار والأفكار، كما كان يستغني أحيانا عن بعض الصور والتشبيهات التي تكون مفهومة لقسم صغير جدا من جمهور ذلك الزمان والمكان التي كتبت فيه القصة.

على سبيل المثال استعمال الميثولوجيا الاغريقية والرومانية التي لا تناسب فهم وإحساس القارئ العربي المسلم، من أمثلة ذلك ذكر "المشتري" أو "جوبيتر" (إله السماء الروماني):

"كاسيو: ... أيها المشتري الأكبر مالك البحر أيد عطيلًا..."¹

والذي شرحه عندما ذكره في هامش المشهد الثالث من الفصل الثاني:

المشتري: كبير الآلهة عند اليونانيين الأقدمين.²

إضافة إلى "ديانا" إلهة الصيد عند الإغريق عند وصف ياجو لديزدمونة.

"ياجو: وإذا تكلمت ألا يخال من صوتها أن ديانا تضرب نعمة الغرام على توقيع حربي."³

ولكن كان على المترجم أن يكون ذكيا في ممارسته الترجمة، وأن لا يقع في فخ

التلخيص الذي يلحق الضرر بالمضمون حيث يجرد الصور الأصلية من معناها، خاصة في

أعمال شكسبير المعروفة بمحسناته وصوره البيانية.

لا بد من الإشارة في هذا المقام أن مطران أراد أن يترجم عطيل بأسلوب وسط، مبتعدا

كل البعد عن العامية الركيكة، وكذا يتعد أيضا عن الأسلوب الجزل القديم المتكلف. وعلل

ذلك بأن الروايات تكتب لتفهم وليستفاد منها، وتكتب بألفاظ ومدلولات فصيحة لكن سهلة

لتبلغ الأذهان وتؤثر في النفوس.

¹ ولیم شکسبیر، عطیل، تر: خلیل مطران، مرجع سابق، ص 50

² المرجع نفسه، ص 61

³ المرجع نفسه، ص 62

لكن خليل مطران سقط في الإيجاز المخل؛ حيث أراد تلخيص وتحويل الصور وفق ما يراه مناسباً لجمهوره إلى أن فقدت الصورة الأصلية رونقها وبديعها التي كانت محلاة به، و المثال على ذلك نجده في بداية المشهد الأول من الفصل الثاني عندما كان منتانو الحاكم السابق لقبرص يتحدث بتشاؤم وتطير من الريح العاتية التي كانت تهب.

“MONTANO: Methinks, the wind hath spoke aloud at land”¹

و ترجمته الحرفية:

منتانو: أحسب أن الريح قد صاح عالياً على اليابسة (البر)

أما مطران فترجمها كالاتي:

"منتانو: أجد أن الريح قد أزعجت الأرض.." ²

عمل مطران ههنا مثلاً على تغيير ترجمته للمعنى، ولم يتخير الكلمات المناسبة لأن منتانو في النص الأصلي قال أن الريح "صاحت عالياً" وهو بذلك يظهر حالة الطقس آنذاك، إضافة إلى أن كلمة Land تعني (البر) أو (اليابسة) وليس (الأرض) لأن الأرض تحتوي على البر والبحر، والصورة هنا جاءت تعبر عن خطر الريح بالنسبة لركاب البحر.

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P30

² وليم شكسبير، عطيل، تر: خليل مطران، مرجع سابق، ص 47

لقد أخطأ مطران مجددا في الصورة نفسها في تخير الكلمات، وعلّة ذلك فقدان صورة
بديعية مهمة وضعها شكسبير لدلالاتها القوية، هي أنه قال يصف قوة الريح وما يمكن أن
تفعله :

**“MONTANO: What ribs of oak, when mountains melt on
them,**

Can hold the mortise.”¹

بمعنى: أي أضلاع سنديان، حينما تذوب الجبال عندها يمكنها أن تتماسك ؟

تكمن أهمية الصورة هنا في ذكر شجرة "السنديان" oak التي هي معروفة بمنابتها
وصلابتها وعراقتها وثباتها عن باقي أنواع الأشجار.

أما مطران فيقول في ذلك:

"منتانو: ... فأية الأشجار استطاعت أن تبقى في منابتها عندما تحاذفت عليها جبال
الأمواج..."²

فكما نلاحظ عندما ترجم هذه الصورة، لم يذكر "السنديان" على الرغم من أهميتها
في بناء الصورة وجاء بتعبير أقل ما يقال عنه أنه لم يخدم المعنى الأصلي الذي جاء به شكسبير.

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P30

² ولیم شکسپیر، عطیل، تر: خلیل مطران، مرجع سابق، ص 47

أما الآلية الثانية والملفتة لانتباه قارئ ترجمته ومدبر مضامينها فتكمن في تركيزه على ظاهرة الاقتباس البلاغية أو توظيفه للجانب الإسلامي أو "الاصطلاح الديني". وذلك ما تم إجلأؤه سابقا ويمكن إجماله فيما يلي:

الإكثار من استعمال كلمات مثل "سقر" و "الزبانية" و "جزاء وفاقا" و غيرها من المفردات القرآنية، وفق هذه الآلية لأن شكسبير يستعمل عبارات الإنجيل بكثرة في محسناته البديعية وصورها البيانية .

صفوة القول إن خليل مطران لم يوفق في نقله لهذا العمل، حيث أنقص منه كثيرا، وأضاف فيه أو تصرف فيه مبالغا تارة، ومنتقضا ومقصرا تارة أخرى. وقد يكون علة ذلك ترجمته عن الفرنسية وليس عن النسخة الأصلية، إضافة إلى رغبته الجارحة في تعريبه للمسرحية، مما أفقد جماليات المعاني الدقة بالدرجة نفسها التي رسم بها شكسبير

17- تحليل ترجمة جبرا إبراهيم جبرا:

17-1- البناء الخارجي: رسم عدد الفصول ومحتوياتها بحسب جبرا

اعتمد إبراهيم جبرا على التقسيم نفسه الذي اعتمد علي

يتكون من خمسة فصول؛ حيث يقسم الفصلين الأول والثاني إلى ثلاثة مشاهد، ويقسم

الثالث إلى أربعة مشاهد. كما قسم الفصل الرابع إلى ثلاثة مشاهد، والفصل الخامس والأخير

والملاحظ أيضا أن إبراهيم جبرا هو الآخر عمد إلى تقسيم الفصل الثاني إلى ثلاث

مشاهد عوض مشهدين فقط، كما الشأن في النسخة الأصلية. ويعود السبب إلى اعتماده على

ترجمة مطران باعتبارها مرجعا استند إليه في نقل مأساة عطيل من الإنجليزية إلى العربية.

17-2 صنيع إبراهيم جبرا في تغيير النص الأصلي مقارنة بمطران:

إن ما يميز ترجمة جبرا عن ترجمة خليل مطران، أنه حرص كل الحرص على تقديم ترجمة

حرفية لنص شكسبير الأصلي؛ ذلك أنه اعتمد على الترجمة من اللغة الإنجليزية مباشرة، وهذا

الأمر ساعده كثيرا على أن لا يحيد عن المضمون الأصلي، ويسر له سبل الحفاظ على العبارات

فصيحة الجزلة، والتفنن في نقل الصور البيانية التي تزخر بها الكتابة الشعرية الشكسبيرية إلى

نص جبرا وفيها كل الوفاء للنص الأصلي، وبذلك ابتعد كل البعد عن

. لهذا لم تأت المراجع على ذكر هنات ومواضيع حاد فيها عن النص الأصلي، ما عدا

بعض التغييرات في التسميات والأماكن والحوار سيأتي ذكرها في العنصر الموالي.

18- البناء الداخلي:

1-18 تغيير الحوار:

ردفا على ما سبق وتمت الإشارة إليه من قبل؛ فان ترجمة جبرا لم تنأ بمضامينها كثيرا

. فمثلا في بداية المشهد الثاني

من الفصل الأول يشير جبرا إلى أن أحداث المشهد جرت " "1 بينما في

النص الأصلي لم تذكر حانة القوس، وإنما ذكر " "2 Another Street

18-2 حرص جبرا على ترادف العبارة

ناهيك عن كون جبرا في موضع آخر قام بتغيير عبارة في النص الأصلي، لكنه

استبدالها بما تفيدته تلك العبارة في النص الأصلي أي بمرادفها، وكان ذلك في الم

الفصل الأول أين ذهب ياجو ورودريجو ليوقظا والد ديزدمونة، ففي النص الأصلي جاءت عبارة

القسم كالتالي:

1، بيروت، 1978، 65

¹ وليم شكسبير، مأساة عطيل مغربي البندقية، تر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة

² William Shakespear, Othello, Op.cit, P13

IAGO: 'Zounds, sir, you're robbed! For shame, put on your gown¹

3-18 ترجمة جبرا بالمعنى الحرفي

تجدر الإشارة إلى أن عبارة " " في النص الأصلي هي 'zounds

قسم كانت تستعمل حينذاك تصغيرا ل "جملة (by the God'swounds) معناها الحرفي "بحق جراح الإله".

وكانت ترجمة جبرا للعبارة السابقة كالتالي:

" ياغو: وجروح المسيح... " ²

بمعنى أنه قام بنسخ معنى عبارة النص الأصلي عوض نسخها .

وفي موضع آخر غير فيه النص الأصلي وذلك في بداية المشهد الرابع من الفصل

:

"دزديمونة: أتعرف يا غلام أين يقيم الملازم كاسيو؟

المهرج: لا أجرؤ على القول." ³

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P9

² وليم شكسبير، مأساة عطيل مغربي البندقية، تر: جبرا ابراهيم جبرا، مرجع سابق، ص60

³ 142

"لا أجرؤ على القول" لها العديد من الإيحاءات والدلالات التي قد تخطر

له تبعات سيئة، بينما ورد في النص الأصلي على النحو الآتي:

DESDEMONA: Do you know sirrah, where Lieutenant Cassio lies?

CLOWN: I dare not say he lies any where.¹

بمعنى:

وهذا ما أضمرته العبارة الأولى التي جاء بها المترجم.

مع ما تمت الإشارة إليه سابقا، فإن إبراهيم جبرا كان متحفظا كثيرا، وحريصا أحيانا

على الترجمة الحرفية، درءا منه لخيانة النص الأصلي؛ حرصا منه استنادا إلى ما سبق على تبليغ

الصور والرموز والأبعاد والدلالات التي أراد شكسبير إيصالها من خلال هذه المسرحية.

19-الشخصيات:

1-19 عطيل (Othello) :

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P73

إن أهمية اختيار شكسبير لهذا الاسم كبيرة، فشخصية عطيل العربي كما كان يدعي في المسرحية the Moor " " هم سكان افريقيا الشمالية، تمازجت أصولهم بين البربر والعرب، ولهم بشرة سوداء مائلة للحمرة. othello الذي جاء به شكسبير أعطى له عدة دلالات أخرى أحدها أن مقطع من اسمه بالانجليزية يشير الى الجحيم وهو hell ما ذكر كثيرا في دوايب المسرحية.

أما اعتماد جبراً على التسمية التي وضعها مطران بالرغم من مخالفته له فيها، فيعود إلى ما قد أدرجت في اللغة العربية لما يقارب من ستين سنة، وبقيت في الألسن والعقول، لهذا اختاره بالرغم خطأه، وهذا ما أخطأ فيه جبراً أيضاً؛ لأنه ترجم عن الانجليزية ومعناه أن فرصة تصحيحه للأخطاء السابقة كانت أكبر، إلا أنه لم يستغل هذه الفرصة وآثر الإبقاء على اسم " "

19-2 دزدمونة (Desdemona) :

كانت براعة شكسبير في اختياره لاسم " " لا مثيل لها، فقد وفق في نسج معنيين يجويهما هذا الاسم المفرد؛ ذلك أن المعنى الأول أصله إغريقي ويدل على " " و هذا ما كان خاتمة مصيرها حقاً. أما المعنى الثاني فهو مثلما يشتمل عليه اسم othello زدمونة بالانجليزية يحتوي على اسم شيطان، أو روح شريرة demon

ما وصفها به عطيل كثيرا بعدما ظن بخيانتها.

أما فيما يخص اختيار جبرا لاسم دزدمونة، فسببه أنه أبقى الاسم على لفظه الأصلي
(الانجليزي أو الايطالي) كما فعل مع باقي الأسماء.

20- التمحيص الكلي لترجمة إبراهيم جبرا ومدى استفادته من سابقه

يتعرض كل إبداع أدبي في إطار الترجمة الأدبية إلى الخيانة والنقصان النسبي لدى

الممارسة الترجمية مع ما عرف عن الترجمة الأدبية من أوصاف تشي بخيانتها الحتمية على غرار

" " " " "

" فالترجمة هي "

وإذا ما تمت معاناة وتقصي ترجمة إبراهيم جبرا، فلا محالة يتأكد ذكاؤه في الحرص على

، حتى أن حرصه بلغ به إلى أنه وضع أرقام

الأسطر مضاهية ومضارعة للتقييم الوارد في طبعة "

الأصلي لشكسبير.

وهذا ما دفع الكثير من نقاد الترجمة إلى الجزم بتوفيقه النسبي في الترجمة بدرجة كبيرة

بخاصة فيما يتعلق بتشده في إعادة رسم الصور البديعية والأصلية، كما حدث في ترجمته

للصورة البيانية في بداية المشهد الأول من الفصل الثاني على لسان مونتانو.

“MONTANO: Methinks, the wind hath spoke aloud at land”¹

وترجمها جبرا كالأتي:

"مونتانو: أحسب أن الريح صاحت عاليا في البر."²

حري بالتحليل أن يعلل ذلك باعتماده على الترجمة من النص الأصلي أي باللغة الأصلية للمسرحية التي مثلت وعرضت. وإذا تم نقل الأداء الارتجالي فوق الخشبة إلى كتابة فإن ذلك يستلزم عناية دقيقة وفائقة، وهذا ما حرص عليه جبرا في ترجمته.

ومن الآليات التي اعتمد عليها إبراهيم جبرا تركز أساسا على عدم تبني النص، بل نقله كما هو، وهذا ما يمكن ملاحظته التي تتمثل في ترك العبارات الإنجليزية كما هي وعدم تحويرها وإعطائها بعدا دينيا إسلاميا مثلما فعل مطران، إضافة إلى اطلاعه على الميثولوجيا يقية والرومانية التي لطالما استلهم منها شكسبير الكثير ومثال ذلك ما جاء على لسان :

عطيل: ... فاني لا أعرف أين تلك النار البروميشية التي بوسعها اشعال نورك من جديد..."³

ذلك أن النار البروميشية في هذه الصورة التي جاء بها شكسبير مصدر

" Promotheus " هو إله من الألهة الأولمبيين الذي كان متعاطفا

¹ William Shakespear, Othello, Op.cit, P30

² وليم شكسبير، مأساة عطيل مغربي البندقية، تر: جبرا ابراهيم جبرا، مرجع سابق، ص 87

³ وليم شكسبير، مأساة عطيل مغربي البندقية، تر: جبرا ابراهيم جبرا، مرجع سابق، ص 186

مع البشر، فقام بسرقة النار وأعطائها للبشر وعاقبه كبير الاولمبيين " Zeus " بجعل كبده

عمد إبراهيم جبرا إلى ترجمة هذه الصورة الر : كما هي، مع وضع تهميش

" " حتى يفهم المعنى، ومنه فإن جبرا حافظ على النص الأصلي من جهة

على فهم القارئ العربي لمضمون الصور من جهة أخرى، وهذا الأمر هو الذي جعل ترجمته أكثر وفاء وتوفيقا من كل الترجمات الأخرى لمسرحية عطيل.

هناك الترجمة الثانية وهي ترجمة جبرا إبراهيم جبرا الذي حرص مضامين النص

الأصلي بأمانة مكنتها بالمعاني الإحالية للألفاظ، فترجمته ترجمة إحالية، ولا تخلو من أخطاء في

فهم المعنى وكمثال على هنته هذه تصوره أن floodandfield تعني "

" ! وهي لا تعني إلا في البر والبحر، وقد وردت عند مطران على طراز الأسلوب القرآني في

" في البر والبحر " وقد شاع استخدامها بعد شكسبير حتى أضحت من المصطلح العام للغة

بله أن إبراهيم جبرا سلك منهجا يحيل على منهج مشروع ترجمة شكسبير كانت قد

تبنته جامعة الدول العربية في الترجمة الحرفية التي تصر على تقديم لفظ واحد مقابل كل لفظ،

. هذا المنهج الذي يدافع عنه حاليا مترجمو الأمم المتحدة،

باعتباره منهج الترجمة العلمية التي توائم طبيعة عملهم، على أن بعض المنظرين يرون هذا المنهج

فاسدا ولذلك لم يعد مترجم من

العمل على تطبيق الترجمة بالمعنى ضمن السياق التي يمكنها أن تفي اللفظ والمعنى حقهما.

❖ نموذج عن التقابل الترجمي فيما بين مطران وجبرا:

جبرا ابراهيم جبرا	
كان والدها يحبني، وكثيرا ما يستضيفني. ويسألني دوما عن قصة حياتي من سنة إلى سنة. 130 الصبي حتى اللحظة التي طلب فيها إلي	كان أبوها يحبني. وكان كثيرا ما يدعوني فيسألني ترجمتي مفصلة سنة بسنة، ان المكافحات والمحاصرات التي شهدتها، إلى أمنيته حتى ولم تبقى في حياتي كبيرة و لا إلا حدثته بما وذلك منذ نعومة أظفاري إلى اليوم الذي كنت . والفواجع المبكية التي لقيتها برا وبحرا من مثل ما جرى لي يوما وقد أوشكت أن أقتل في

مثيرة من فيضانات وحروب

135

المهددة بالتهلكة، عن وقوعي أسيرا في يد
العدو الوقح الذي باعني عبدا، وكيف افتديت
بعد ذلك، وما فعلته في أيام تجوالي وترحالي،
فأتيح لي الحديث عن كهوف هائلة وصحاري

140

- هكذا كانت حكايتي .

تداركني عن قيد شعرة، ومن مثل استشاري
يوما لعدو وقح باعني بيع الرقيق، ومن مثل
شرائي رقبتي، وضروب الغرائب التي صادفتها
في أيامي. وكان في خلال إخباري بتلك الوقائع
يدخل في كلامي تصوير مفاوز فسيحة
وصحاري قاحلة ومحاجر كاحلة، وصخور
وجبال تشمخ بقممها إلى العنان.

كل هذه الأغراض كانت تمر تباعا
في أقوالي، ناهيكم بمشهاداتي لأكلة اللحوم
وكانت ديدمونة تسمع هذه

انصرفت لها قضتها بأسرع ما تستطيع وعادت
منها استدرجتها ذات يوم في ساعة مناسبة
تسألني أن أقص عليها بالتمام سيرة رحلاتي

145

شُغفت دزديمونه، غير

المنزل كانت بين الحين والحين تشغلها عني،

جديد، وبأذن نعمة تلتهم حديثي.

150

بأن أسرد عليها حكاية ترحالي كلها

بعد أن كانت قد سمعت منها نتفا

155

و كثيرا ما استدرت دمعها وأنا

أروي لها عن هذه النكبة أو تلك مما حل بي

في شبابي وكلما انتهت حكايتي كافأني على

التي كانت قد سمعت منها نتفا ولم تتمكن من
استتباعها فأعدت عليها تلك السيرة كما
أرادت وكنت أراها غير مرة تبكي رحمة لشبابي
مما أصابني فيه من الأرزاء الأليمة.

ختمت قصتي كافأني عليها بتنهيدات لا
صى ، وأقسمت أنها غريبة في الغاية وأنها

محزنة إلى النهاية بحيث تمت لو لم تسمعها -

على أنها قالت في بعض ما قالت أنها كانت

تود لو خلقها الله رجلا على هذا المثل ثم

شكرت لي معروفي، كاشفتني بأنه إذا كان لي

صديق يجيني فحسبي أن أعلمه كيف يقص

ترجمة حياتي لترضى به قرينا. هذه العبارة

جرأتني فبحث لها بما في ضميري وعلمت منها

أحبتي بسبب الأخطار التي عانيتها لما

وشعرت من نفسي أنني أحببتها لما تباينت من

شفقتني علي ورفقتها لي.

<p>أتعابي بوابل من التنهدات الغربية</p>	<p>على أنها قادمة وستسمعون شهادتها.</p>
<p>160</p>	<p>)</p>
<p>نحا مؤسسية، في غاية الأسي، وتمنت لم تسمعها، ولكنها تمنت لو أن لقد شكرتني،</p>	<p>(</p>
<p>وطلبت إلي إن كان لي صديق يجبها أن أعلمه كيف يروي قصتي 165</p>	
<p>لقد أحببني لما عرفتُ ن مخاطر، أحببتها لأنها أشفقت علي منها.</p>	
<p>180</p>	

21- الموازنة بين ترجمتي خليل مطران وإبراهيم جبرا:

استنادا إلى المقابلة بين الترجمتين عينة البحث؛ يبقى من الموضوعية بمكان التصريح أن مطران قد حرص كل الحرص على تبني مسرحية عطيل، وإفراغها في قالب عربي لما كان يراه ملائما، إلا أن حرصه هذا أوقعه في العديد من الهنات والهنات، جعلت نص الوصول يتعد الذي نسجه شكسبير ببراعته المعهودة.

على ترجمة مطران سواء من حيث الصور أو التسميات. كل هذه الأمور جعلته يجيد عن الصواب والتوفيق في نقل النص المسرحي، علاوة على أن حرصه الزائد على ترجمة المعاني

حذر الإشارة مع ذلك إلى أنها أول ترجمة للمسرحية باللغة العربية، وهذا الأمر فرض على المترجم بعض الاعتبارات التي أصاب بها كثيرا بخاصة إذا تعلق الأمر بطبيعة ترجمة المسرحية التي لها علاقة مباشرة بالمتلقي والحرص على مراعاة ذوقه والعمل على تيسير تلقيه لها، باعتبار هذه الترجمة النافذة الأولى التي تتيح للمتلقي العربي الاطلاع على عمل من أعمال شكسبير. وهذا ما عسر على المترجم عملية اختيار المتكافئات والآليات المناسبة لترجمتها، لأنه بقي بين مسألتين هامتين؛ أولاها مراعاة الذوق العربي، وثانيهما ترجم

نل أفضل ما يقال في هذا المقام أنها كانت مغامرة صعبة تلك التي خاضها مطران مبادرا

أما إبراهيم جبرا، فكان أكثر ذكاء في الاستفادة من الأخطاء والهنات التي سجلت على مطران، وأول ما قام به هو لجوؤه للنص الأصلي والترجمة منه، إضافة إلى اعتماده على

ترجمة مطران قبله، فارتكز على ما ارتكز عليه الأول، وتحاشى الهفوات التي وقع فيها، مما جعل ترجمته للنص أكثر وفاء وأقرب مصداقية من الأصل.

الخاتمة

الخاتمة:

على الرغم مما تتميز به الترجمة الأدبية من خصوصيات وخصائص عن باقي أنواع الترجمة، وعلى الرغم من بقائها بين دفتي الإمكانية والاستحالة، إلا أن العديد من المترجمين قد تجاسروا على أحكام المنظرين، فراحوا يتحفون القارئ العربي بأمهات الكتب التي ترجموها من لغات الآخر إلى العربية.

لطالما أقبل هؤلاء المترجمون على ذلك الأدب الناطق بلغة الآخر يتدارسونه ويمحصون مضامينه؛ فمنهم من نجح في فهم وتفكيك تلك النصوص إلى بناها الصغرى دون تبنينهم لتلك المؤلفات، بل كانوا يتكون مسافة بينهم وبين ذلك الأدب القادم من الضفة الأخرى؛ فكانوا يوفقون في استيعابها ونقلها، حبا وشغفا بالعمل نفسه الأدبي وبالممارسة الترجمة الاختيارية التي يحركها الإخلاص لهذا النشاط المميز ...

وبالمقابل هناك جماعة من المترجمين الهواة الذين يمارسونها فقط لكونهم يتقنون لغتين ويظنون أنهم اكتسبوا القدرة على التفنن في أدائها والظفر بعائدها المادي. وهذا ما يؤدي بالترجمة إلى ابتعادها عن الأمانة في نقل مضامين العمل الأصلي نقلا احترافيا أميناً. علاوة على أن النجاح في الترجمة يتطلب وازعين رئيسيين هما الإبداع والمعرفة الفنية، إذعانا لقول القائل أن "الترجمة إبداع من الدرجة الثانية" والإبداع فطري بينما المعرفة الفنية مكتسبة وينبغي الإلمام بها.

ناهيك عن كون جودة الترجمة تتكئ على الصياغة الحسنة الموائمة للعمل المترجم؛ وهي التي تجعل القارئ يستأنس لنص الوصول كأنه يقرأ الأصل، لكن لا يتجسد ذلك إلا بالتناسق النصي لأن الصياغة عبارة عن نسيج وحياسة تراعى فيه كل أساليب التعبير التي يحتاج إليها المترجم في صياغته للنص الجديد من وصف وسرد وصور جمالية منبعها الخيال، إضافة إلى الروابط وحسن اختيارها وتنويعها لتمنحه نصاً متكاملًا يضمن له وصولاً آمناً.

ردفا على ما سبق يحسن الأخذ بعين الاعتبار المجالين المعجمي والدلالي الذين يعمد إليهما يعزز النص ليحدث الآثار المنشودة. ولا يمكن تجسيد تلك الآثار إلا باللجوء إلى شبكات معجمية للكلمات التي توحى بالمعاني الضمنية المقصودة، فتهبها شفافية وبروزا في تناسق مع إيقاع النص ووتيرته الإبداعية.

متى التزم المترجم بالمبادئ السابقة الذكر التي تتمحور حولها الترجمة الأدبية، واحترمها بعمله، لا شك يضمن جودة ترجمته وأمانته فيها. دون أن يحاول تبني النص ونقله مكيفا مع ثقافته الخاصة ظنا منه أنه يحافظ على قارئه ويحقق متعته دون أن يخدش أفق تلقيه. لكن المطلوب هو حفاظ المترجم على مستوى التأثير الذي يحدثه النص الأصلي من حيث اللغة والشكل والمضمون، ولا ضير في أن يطبع أسلوبه بديناميكية تضارع تلك التي يحويها النص الأصلي، ويتحقق ذلك عن طريق بناء معرفته الفنية بناء رصينا ومؤسسا، تبعا لما تتطلبه الترجمة الأدبية من حمولة لسانية وفنية جمالية.

تجدر الإشارة إلى أن الترجمة الأدبية تندرج ضمنها الكثير من الأجناس؛ وكل جنس له دعائمه الفنية التي ينبغي مراعاتها شكلا ومضمونا. وما سميت ب"الأدبية" لأنها تبقى سجين الأدب بحب وأريحية مشروطة. والترجمة المسرحية أكثر تلك تلك الأجناس تركيبا وتعقيدا لأنها تسائل شكلا خاصا يجمع بين ما هو نص؛ لكن لا بد أن يصعد هذا النص إلى الخشبة وإلا بقي سجين القراءة ولم يحقق استمرارية وجوده عبر متلق مشاهد يتلذذ بالمكونات اللسانية والمشهدية في توافق وانسجام. فتتولد لديه المتعة والتطهير الأرسطي.

ووسط هذه المشروطة المقننة تتصاعد صعوبة نقله من ضفة إلى أخرى بأمان ووظيفية. وقد شمل المنظر الفرنسي جورج موان تلك المشروطة فيما سماه ب"الفوارق السياقية للنص" مع العلم أنه يقر بكون النص المسرحي يكتب ليعرض في تلك السياقات، ومنها السياق الأدبي إلى جانب السياق الاجتماعي والسياسي النفسي والسياسي الثقافي بمعناه الواسع دون إغفال السياق الجغرافي والسياسي التاريخي.

فضل الترجمة على المسرح عظيم إذ حررته من الدوبلة ووهبته قيمة ثقافية عالمية، وهذا ما منحها مشروعية الالتقاء مع الاقتباس، مع أنها تتطلب العناية بالقيمة المسرحية الدرامية الكاملة أكثر من القيمة الأدبية أو الشعرية. وهذا ما يجعل من المترجم في المسرح يفوز بصفة "المكيف" الذي يرصد بالدرجة أولى المعادلة والتكيف للمضامين التي يتوق من خلالها إلى إمتاع متلق جديد بها، لكن بنفس درجة الإمتاع للمتلقي الأول.

على هذا الأساس ستبقى الترجمة المسرحية الفعلية هي ذلك النوع من الترجمة المكيفة والمنسجمة، وهذا ما حدث حقيقة لترجمة الأعمال المسرحية العالمية لشكسبير التي ترجمت وكيفت ولا تزال. ولذلك تم التأكيد على ضرورة إعادة ترجمة الأعمال المسرحية الكبيرة كل خمسين سنة، ليس للاستفادة من مستجدات الطباعات الجديدة وما فازت به من صقل وتصويب نتيجة نقدها فحسب، وإنما لتوازن الكفة بين الإنتاج الأدبي من ناحية وطبيعة فكر وإحساس ومجتمع ولغة من جهة أخرى، عملاً على الاستفادة من التغييرات والتطورات التي تعرفها تلك الترجمات عبر الأزمنة المختلفة، ومن مترجم إلى آخر.

إذا التقت الترجمة الأدبية والترجمة المسرحية نسبياً في النص المكتوب، وعول على رصد ما هو لساني هذه الترجمة، علماً أن الترجمة الأدبية لا غنى لها عن هذين الرافدين ألا وهما "الإحالة" و"المعنى" اللذين لم يكن من اليسير ضبط ماهيتهما والوقوف عند الفروق الرفيعة الموجودة بينهما. ولم تكن الحاجة إلى إظهارهما فيما بين الترجمة الأدبية والترجمة المسرحية سواء بسواء؛ ذلك أن حاجة الترجمة الأدبية إليهما أكثر حاجة من المسرحية التي تعنى أساساً بالأفعال الدرامية التي تكفل للنص مروره إلى الخشبة.

ومن النتائج التي خلص إليها البحث استنتاجاً من فصوله ومباحثه ما يلي:

- الإحالة باعتبارها عملية إخراج المعنى الذي يرمي إليه المرسل أي مقصده، يقابل مصطلح "الإحالة" بالفرنسية *référence* وقد ترجمت إلى العربية بالمكافئات الآتية: مصدر (مرجع) وإحالة وإسناد وسند وشهادة توصية كذا شهادة مؤهلات ومرجعة (مرجع)؛ على أن الأقرب لمعناها هو الإحالة والمرجع

والمصدر. وبين تلك المصطلحات تشابه وائتلاف أكثر مما يفصلها عن بعضها بعضا من حيث المعاني المستعملة؛ إذ التقت عند معنى المرجع والمصدر والإحالة بين اثنين. علاوة على دلالة المصطلح إلى ما له علاقة بالمكان حيث يتم الانتقال من مكان إلى غيره.

- تبقى معاني الإحالة المشار إليها بالإنجليزية أقرب إلى ما ورد عند ابن منظور منها عما ورد بالمعجم الفرنسي.

- الإحالة في علم الدلالة هي العلاقة بين الأسماء والأشياء من جهة أو بين الضمائر والأشياء؛ إذ يحيلك الاسم على الاسم كما قد يحيلك الضمير على شيء ما. ينما نجد الإحالة في التداولية لا تهتم بالعلاقة فيما بين الكلمات والأشياء، بل تنظر إلى العلاقة بين الأشياء والطريقة التي يستعملها المبدع أو الكاتب للإحالة عليها.

- لم يرد مصطلح الإحالة عند القدماء تعريف للإحالة غير أنهم استعملوها مصطلحا وقد أدركوا مفهومه حتى ورد في سياق تطبيقاتهم له على النصوص.

- تحدث الجرجاني عن معنى المعنى في كتابه الإعجاز في إطار نظرية النظم، فقصد بالمعنى الأول ظاهر الكلام أي المعنى المباشر والبعيد اللغوي. وأما معنى المعنى فهو ذلك المستوى الثاني من الكلام أي المعنى الأدبي أو المجازي الذي له علاقة بالسياق.

-لقد ارتبط مصطلح معنى المعنى عند الجرجاني بالمجاز وهو المعنى الأدبي المتولد عن المعنى اللغوي الأدبي،
ولذلك فإن نظرية معنى المعنى تساعد على فهم جانب مهم من المقاييس البلاغية، وبالتالي تساعد على
فهم موضوع الإيجاز والإيحاء واللمح والإشارة...

- توسع علماء اللغة في تسمية المعنى ليصبح علم الدلالة، وهو يعني عندهم المعنى أو علم الإشارة
(السيمانتيك)، الذي يدرس المعنى في جوانبه المختلفة والمتعددة، كذلك الشروط الواجب توافرها لبروز
المعنى الحقيقي.

-تطور مفهوم معنى المعنى عند الدارسين المعاصرين لمعنى المدلول أي المعنى، وهو بالتالي ينطبق على
الشعر وغير الشعر، كما أنه يعني إيماء الرموز اللفظية وعلاقتها النحوية.

-وفي إطار علم الدلالة، برز جهد جديد للعالم دي سوسير الذي أعطى قضية المعنى بعدا جديدا،
ومفهوما آخر ارتبط به، ذلك المعنى أو الإطار الجديد هو علم العلاقة الذي يشمل الدال والمدلول
جاء مصطلح النص الغائب كبديل لتعدد مسميات معنى المعنى عند النقاد المعاصرين.

-السياق عند الدارسين المحدثين من أمثال أحمد مختار عمر وعزمي إسلام يتشكل من الجمل بوصفها
وحدة يتم من خلالها تقديم المعنى، ولذلك فإن المعنى هو ما يفهم من السياق سواء أكان لفظيا أو
لغويا، أو عاطفيا أو ثقافيا...

-يربط الجرجاني فيما بين السياق والمعنى ويرى أن المعنى يتكون من خلال السياق.

- شكلت نظرية النظم التي توصل إليها الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز أكبر جهد بذل في العربية لإدخال النحو العربي إلى حقل الدراسة الدلالية، بحيث أصبح النحو وسيلة فاعلة لنقل المعنى من المتكلم أو المبدع إلى السامع أو المتلقي في العمل الإبداعي.

عرف مصطلح السياق تعريفاً دقيقاً وموحداً، فإن تحديد مدلوله باعتباره "مفهوماً" يبقى عسير المأخذ، لأنه غير واضح المعالم. فلا نستطيع أن نحصر معالنه من حيث البداية والنهاية لأنه يزداد اتساعاً كلما تابعناه بخاصة عندما نتقل من درجة تداولية إلى أخرى.

إن السياق هو عبارة عن توافق *Consensus* يتهدى للتمثل يراعي معياري الفهم و التواصل. وبدون هذين الشرطين المفصلين لا يستطيع المتلقي ضبط السياق. كما يبقى في مسيس الحاجة إلى معرفة

المرجع *la référence*

تحدد قيمة المعنى السياقي في كل قراءة بالموازاة مع العالم المحيط بالقارئ والذي يتفاعل معه، ليثبت المعنى على مستوى المتخيل الفردي، ويتعلق بالمتخيل الجمعي لتكوينه: كذلك. فهذا المتخيل يتقاسمه الفرد مع باقي أفراد مجتمعه.

-تبنى رولان بارت ثنائية المعنى الوضعي والمعنى الإيحائي، ويرى أن كل خطاب إيحائي هو بالضرورة إيديولوجي.

ثمة فروق جوهرية فيما بين الدلالة والمعنى وإن كان البعض يطابق بينهما وهي على النحو الآتي:

1- حيث أن الدلالة تعالج بين العلامة والموضوع المباشر، بينما نجد المعنى يعالج بين الدلالة والسياق ونستوعبه داخل الاستعمال.

2- الدلالة ترتبط بمظهر العلامة الامتدادي الواسع، بينما المعنى يرتبط بمظهر الدلالة القصدي.

3- الدلالة عامة أما المعنى فهو يرتبط بشيء بعينه.

4- كما أن هناك علاقة تمفصلية بين الدلالة والمعنى داخل العمل الفني؛ فالدلالة لا توجد منفردة في النص بل تدخل مع دلالات باقي الكلمات حتى تشكل حقل المعاني الذي يخضع لتقطيعات تختلف باختلاف اللغات.

5- يتفق إنجاردن مع هورسل في أن الكلمة أو صوت الكلمة يتخذ معنى من خلال فعل قصدي واهب للمعنى. ولكن هذا الفعل القصدي لا يهب معنى مثاليا

لا يمكن جزم معايير التأويل؛ الامر الذي يمنحه مساحة من المرونة يفهمها بعض القراء على أنها مطلقة.

-تعدد التأويلات التي يمنحها لنا عمل شكسبير، تأتي في جزء كبير منها، من جهلنا التام تقريبا، بشخصية المسرحي(تحاط سيرته الذاتية بضبابية كبيرة). فالمؤلف لم يعد هنا لينكر هذه القراءة أو تلك، وحقل الدلالة يمكنه أن يتطور إلى ما لا نهاية.

- لا تكفل الترجمة الحرفية نقل أثر النص الأصلي إلى النص المترجم، وذلك لوجود معاني ضمنية وخفية في نص الانطلاق لم يعبر عنها بلفظ صريح فظلت متعلقة بسياق النص المسرحي، وهذا ما يستلزم من المترجم مهارة التفسير والتأويل اللذين هما بمثابة عمليتين فلسفيتين إدراكيين.

- تكشف الترجمة بالمعنى عن قوة الإيحاءات، وما تحويه الصور الحية من عقب وحياء، فتقرر كلمات نص الانطلاق عن شحنات معنى دفيئة ذات وزن حتى وإن اتسمت بالبساطة، وفي ذلك التصاق بالسياق أيضا وحاجة إليه حتى تيسر عملية نقلها إلى نص مسرحي جديد.

- لا غنى للترجمة الحرفية عن السياق؛ إذ يسمح لها بالمحافظة على جمهور يلتقط المعاني من على خشبة المسرح، لكن تلزمها لمسة ذكاء حتى لا تصير ترجمة حرفية عمياء يضيع فيها المعنى تحت سلطة الأمانة للنص الأصلي.

- إن الترجمة وسيط أساسي في الإفصاح عن رؤية المؤلف للعالم، ولا يتحدد دور المترجم في تلقي النص وإنما يتعداه إلى المشاركة الفاعلة في إعادة صياغته، لأن رؤية المؤلف يجب أن تتسم بالفهم والوضوح عند المترجم أثناء قيامه بعمل الترجمة.

- تبني مطران مسرحية عطيل شكلا ومضمونا، وإفراغها في قالب عربي لما كان يراه ملائما، إلا أن حرصه هذا أوقعه في العديد من الهنات والهفوات. كما أثر النص الفرنسي على ترجمته سواء من حيث الصور أو صياغة الأسماء ونطقها.

- استفادة جبرا من الأخطاء والهنات التي سجلت على مطران، وأول ما قام به هو لجوؤه للنص الأصلي والترجمة منه مباشرة، إضافة إلى اعتماده على ترجمة مطران، فارتكز على ما ارتكز عليه الأول، وتحاشى الهفوات التي وقع فيها، مما جعل ترجمته للنص أكثر وفاء وأقرب مصداقية من الأصل.

-ترجمة مطران للمسرحية باللغة العربية التي كانت في تقابل مع الفرنسية، فمارس ترجمة الترجمة أو بالأحرى "تعريب الترجمة" وهذا الأمر فرض على المترجم بعض الاعتبارات التي أصاب بها كثيرا بخاصة إذا تعلق الأمر بطبيعة الترجمة المسرحية التي لها علاقة مباشرة بالمتلقي والحرص على مراعاة ذوقه والعمل على تيسير تلقيه لها.

-إذا تعلق الأمر بمصطلحي "الإحالة والمعنى" بترجمة كل من مطران خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا، فإن كليهما احتفى بالمعنى، لكن فيما يتعلق بالإحالة، فإن جبرا قد تقدم في هذا الجانب عن صنوه.

يحسن لفت الانتباه في الأخير إلى أن هناك بعض النتائج التي قد تبدو عبارة عن مسلمات بالنسبة للمطلع المتخصص في اللسانيات والترجمة، لكنها بالنسبة للباحثة جوهريّة؛ وقد نُجّمت عن اجتهادها المتواضع في الوصول إليها، وبخاصة في ما له علاقة باللسانيات من حيث الإحالة والمعنى وما كان يشوبهما لديها من ضباية والتباس.

فهرس المحتويات

الإهداء

الشكر

المقدمة أ/ط

الفصل الأول: مصطلح الإحالة: تعاريف ومفاهيم

1- تعريف الإحالة لغة: 12

2- المعنى الاصطلاحي: 14

3- الإحالة بالحقل المنهجي 16

4- الإحالة والإشارة 17

5- التعيين وعلاقته بكل من الإشارة والإحالة: 19

6- علاقة الإحالة إلى جانب علاقة الهوية 22

7- الإحالة والاتساق 23

8- العلامة اللسانية والمرجع: 24

- 9-التخاطب وآلية الإحالة:.....27
- 10-الإحالة الصوتية:.....30
- 11-الإحالة الصرفية.....32
- 12-الإحالة بين المنظور الوظيفي العربي والتداولية.....33
- 13-الإحالة في الحقل النحوي.....36
- 14-الحالية والمحلية.....38
- 15-الإحالة والتناص.....40
- 16-الإحالة في إستراتيجية القراءة.....42
- 17-الإحالة والمرجع والسياق عند رومان جاكسون.....46
- 18-مرجعية اللغة الشعرية ولا مرجعيتها.....47
- 19-الوظيفة المرجعية والمرسلات.....54
- 20-الإحالة والهمنيوطيقا.....55
- 21-الإحالات اللامتناهية بين السيمياء والتفكيك.....63

الفصل الثاني: دلالات مصطلح المعنى

- 1- مفهوم المعنى وأهميته.....66
- 2- معنى المعنى.....68
- 3- أنواع المعنى.....70
- 4- العلاقة بين الفهم والتأويل عند الجرجاني.....74
- 5- الفرق بين الفهم و التأويل أي بين المعنى الأول و الثاني عند الجرجاني.....75
- 6- الفرق بين نظم الجرجاني والمعنى في نظرية التلقي المعاصرة.....75
- 7- معنى المعنى بين الجرجاني والقرطاجني.....84
- 8- علاقة المعنى بالمتكلم.....88
- 9- دور القارئ في استخراج المعنى.....88
- 10- دور القارئ في تفعيل المعنى.....91
- 11- سلطة المتكلم على القارئ في استخلاص المعاني عند الجرجاني.....91
- 12- عمل القارئ في تحصيل المعنى.....92

- 13-المعنى في النحو التوليدي:.....94
- 14-تعريف النص وماهيته.....100
- 15-السياق ومكوناته.....101
- 16-أصناف السياق:.....103
- 17-المعنى عند باختين.....105
- 18-المعنى في نظرية التناص.....106
- 19-تعريف الدلالة لدى الباحثين:.....109
- 20-الفروق الجوهرية بين الدلالة و المعنى.....113
- 21-سيمائية القراءة عند ج. تيربان.....115
- 22-المعنى بين نظرية التلقي و سيميائيات القراءة:.....118
- 23-قوانين القراءة.....123

الفصل الثالث: تعريف، المفاهيم و الآليات

- 1- تعريف الترجمة.....126
- 2- الترجمة : عملية و نتاج Translation : process and product135
- 3- عملية الترجمة The translation Process136
- 4- الترجمة والتكافؤ الدلالي والأسلوبي : Equivalence : semantic and styliste138
- 5- عدة المترجم ومواصفاته في الترجمة الأدبية.....139
- 6- ما هي نظرية الترجمة What is Translation Theory :143
- 7- متطلبات نظرية الترجمة Requirements For a theory of Translation144
- 8- المعنى في الترجمة.....145
- 9- الترجمة بين معنى الكلمة والجمله Word and Sentence Meaning147
- 10- المقاربات الثلاثة لمعنى الكلمة: World meaning : three approaches148
- 11- الترجمة الأدبية واللغة.....152
- 12- الترجمة الأدبية والأدب المقارن.....154

- 13-التفسير في ضوء اللغة الأم والحاجة للإحالة.....156
- 14-التفسير والتراث الأدبي 159
- 15-الصياغة تفسير 160
- 16- ترجمة النصوص وفاعلية التأويل..... 161
- 17-سيرورة القراءة في عملية الترجمة.....174
- 18-الترجمة بالتطابق والترجمة بالتكافؤ..... 176

الفصل الرابع التطبيقي: الإحالة والمعنى في ترجمة "عطيل" بين مطران خليل مطران

وجبرا إبراهيم جبرا

- 1- شكسبير بميزان المبدعين العالميين والعرب..... 186
- 2- أثر ترجمة الإبداع المسرحي الشعري في الشعر الحر والمسرح العربي..... 189
- 3- اللغة في مسرح شكسبير..... 192
- 4- صعوبة ترجمة مسرحيات شكسبير..... 194
- 5- تقديم مدونة البحث..... 198
- 6- التلخيص العام للأفعال والحبكة الدرامية لفصول "عطيل" في النص الأصلي..... 192

- 7- المقارنة بين النص الأصلي و ترجمة مطران.....204
- 8- البناء الداخلي.....221
- 9- سبب حذفه لبعض الحوارات.....224
- 10- تأثير حذف الحوار في الحكمة224
- 11- التأثير السلبي لتحوير المترجم بعض العبارات على مستوى المعنى.....224
- 12- تحوير المترجم لبعض النعوت والصفات.....226
- 13- تحوير مطران لبعض العبارات.....228
- 15- تغيير مطران لترتيب الجمل.....229
- 16- ترجمة اسم الشخصيات.....232
- 17- تمحيص ترجمة مطران وتقييمها الإجمالي.....236
- 18- تحليل ترجمة جبرا إبراهيم جبرا238
- 19- البناء الداخلي.....240
- 20- الشخصيات.....240
- 21- التمحيص الكلي لترجمة إبراهيم جبرا ومدى استفادته من سابقه242
- 22- الموازنة بين ترجمتي خليل مطران وإبراهيم جبرا.....248

252.....الخاتمة

261.....قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

1 المصادر:

• القرآن

– الآيات 17 و18 من سورة العلق.

– الآية 24 و25 و26 من سورة النبأ.

– الآية 48 من سورة القمر.

– سورة الجن الآية 4.

– سورة الحجرات الآية 9.

وليام شكسبير مأساة عطيل- مغربي البنديقية- جبرا ابراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط1-1978.

وليم شكسبير، تر: خليل مطران، عطيل، دار نظير عبود، ط 1991.

William Shakespear, Othello, Edition Talantikit, Bejaia, 2009

ابن حزم : الأحكام في أصول الأحكام ، ج 1 ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1980.

أحمد رضا ، معجم متن اللغة – دار مكتبة الحياة ، بيروت 1985.

سهيل إدريس ، المنهل ، قاموس فرنسي عربي ، دار الآداب للنشر و التوزيع، ط 31، بيروت، لبنان
2003، ص 1216

¹ الجرجاني علي بن محمد، التعريفات، المطبعة الميمنية، القاهرة، 1321 هـ.

ابن منظور , لسان العرب ،المجلد الثاني عشر، ط 1 ، دار صادر بيروت ، لبنان 2000

الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، ط5، مكتبة و مطبعة محمد علي صبيح وأولاده،
القاهرة، 1947.

حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ط2،
تونس 1966.

وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

المنجد الإنكليزي - العربي، منشورات المكتبة الشرقية، ط1، بيروت لبنان 1996

ابن جني، الخصائص، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، 65/1.

2 المراجع العربية:

فؤاد دواره، عشرة أدباء يتحدثون، مكتبة الأسرة، سلسلة القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، 2006.

أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدينا للطباعة و النشر-
الإسكندرية- ج2- 2003.

محمد عصفور، دراسات في الترجمة ونقدها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت2009.

عبد العليم السيد منسي وعبد الله عبد الرازق إبراهيم، الترجمة أصولها ومبادئها وتطبيقاتها، دار المريخ، الرياض 1988.

ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، 2000.

عمر أوكان، اللغة والخطاب إفريقيا الشرق البيضاء بيروت 2001.

ضياء الدين بن الأثير لمثال السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار تحفة مصر للطبع والنشر (طبعة مصطفى الحلبي)، القسم الثالث، مصر، د.ت.

طه عبد الرحمان، فقه الفلسفة، الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط2، البيضاء، بيروت، 2008.

التهاوني: "كشاف اصطلاحات الفنون" ج1، دار صادر بيروت.

نصر حامد أبو زيد: النص، السلطة، / الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء 1995،

محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي بيروت / البيضاء، 1994.

إيليا الحاوي، شكسبير والمسرح الإليزابيثي، سلسلة أعلام المسرح الغربي، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ج1، ط1، بيروت، 1980م.

عباس محمود العقاد، التعريف بشكسبير، دار الكتاب اللبناني، بدون طبعة، بيروت، لبنان، 1969.

عباس محمود العقاد، يوميات، دار المعارف، ج2، ط3، مصر، بدون تاريخ.

- عز الدين اسماعيل، الأدب و فنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط7، 1978.
- أحمد شوقي، فصيحة شكسبير (الشوقيات)، ج 2، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 1983.
- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، ط3، بيروت، 1980.
- مولاي فاطمة، "المعنى بين الفينومينولوجيا والمهرمنيوطيقا ونظرية التقبل"، البرنامج الوطني للبحث "الترجمة بين التلقي والتأويل، ط 1، جامعة وهران، 2013.
- عمر احمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1988.
- راي وليم، المعنى الأدبي، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987.
- نوال بنبراهيم. في ثنايا النص مقارنة تحليلية للإبداع المسرحي. منشورات دار الثقافة، مطبعة دار المناهل، المغرب، 2013.
- محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2010.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، ط1، القاهرة 1938.
- صمود حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981.
- فايز الداية، علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق 1985.
- بدوي محمد مصطفى، كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1988.
- عبد المطلب محمد، العلامة والعلامية، الوطن العربي للنشر، القاهرة- بيروت، 1988.

قاسم سيزا، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1977.

الزعيبي أحمد، النص الغائب، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 12، ع1، 1943.

إسلام عزمي، مفهوم المعنى، دراسة تحليلية، حوليات كلية الآداب، الحولية السادسة، الكويت 1985.

عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1985.

العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1975.

عز الدين البوشيخي، قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزء1، سلسلة الندوات (12) بين جامعتي "مولاي اسماعيل، مكناس" سيدي محمد بن عبد الله، فاس. مارس 2000.

أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.

سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الطاهرانية ط الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1992.

عبد الكريم الجبوري، سبيلك إلى فن الترجمة الإنجليزي -عربي ، دار و مكتبة الهلال ط (1) بيروت لبنان، 2001، ص 13.

رضا ناظميان، الترجمة ومناهجها التطبيقية بين العربية و الفارسية، الثقافية للنشر ط (1) القاهرة 2002

- محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية، لوبنجان، مصر 2003.
- سالم العيس، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999
- حسيب الياس حديد، أصول الترجمة، دراسات في فن الترجمة بأنواعها كافة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2013.
- عباس علي الأوسي، الإحالة في القرآن الكريم، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط 1، عمان 2014،
- أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق 2001.
- أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر 2010.
- محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى – أنظمة للدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ط 2، بنغازي، ليبيا 2007
- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي، ط1، بيروت 1991.
- عبد الجليل مرتاض، لسانيات النص التحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته 2 (نظم النص التخاطبي - الإحالي) دراسات لغوية 3، منشورات وزارة الثقافة، سوريا 2001.
- أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق 2001.

أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، منشورات

الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر 2010.

محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى – أنظمة للدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ط 2،

بنغازي، ليبيا 2007

محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي، ط1، بيروت 1991.

عبد الجليل مرتاض، لسانيات النص التحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته 2 (نظم النص التخاطبي - الإحالي) دراسات لغوية 3،

منشورات وزارة الثقافة، سوريا 2001.

علي عبد الكريم الرديني، مباحث لغوية، الحركة الجسمية في القرآن الكريم ، دار الهدى الجزائر ،

إبراهيم محمود خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط2، الأردن

2009.

ناتالي ببيقي - غروس، مدخل إلى التناس، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر

والتوزيع، دمشق 2012.

جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، الهيئة العربية للمسرح بالشارقة،

ط1، 2016.

عبد الجليل مرتاض، لسانيات النص التحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2013

محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، معالم نقدية، دار

الأمان، ط1، الرباط 2011.

3 المراجع الأجنبية:

Michail Riffaterre, La trace de l'intertexte, La pensée n; 125,

Octobre 1980

Francis. Vanoye, Expression communication, Armand Colin.

Fevrier, 1990

Paul Ricoeur, « La métaphor et le problème central de

l'hérméneutique » 11, Revue philosophique de Louvain,

février, 1972.

Brekle, Sémantique Structurale, col . linguistique, ed Armant

Colin Paris, 1974.

A. Van Dijk. Sémiotique narrative et textuelle. Larousse

A. Van Dijk, Aspects d'une théorie générative du texte poétique .in Essais de sémiotique poétique, Ed . Larousse.

Luis Guspín, l'Analyse du discours. Problèmes et perspectives.
Ed la Nouvelle critique.

Hassan Ruqaiya, in introduction à la linguistique du Texte, Ed
Espasa del calpe Madrid, 1982

Van Dijk « le texte », in Dictionnaire de littératures

Acosta, Cuestiones de lingüística. Textuel, Ed Universidad de
Salamanca 1982.

Roland Barthes, critique et vérité, Ed Seuil, Paris.

T.Todorov. Mikhaïl Bakhtine, L'principe dialogique, Seuil.

Armengaut François, la pragmatique, col. Que sais je, Puf,
Paris, 1985.

Bardin Laurence, L'analyse de contenu, col. La Psychologie, 5
ème, ed, Puf, Paris, 1989,

Eco, Lector in fabula, trad. Bouzaher Myriem, col. Figures, ed.
Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.

Greimas Algirdas Julien, Sémantique Structurale Librairie
Larousse, Paris 1966.

Eco U, Lector in fibula on la coopération, interprétative dans les texts narratives, trad. Bouzaher Myriem, col. Figures, ed. Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.

Johns Hopking University Press. London. 1993.

L intentionnalit, Essai de Philosophie des Etats mentaux.
Traduis par Claude Pichevin. Minuit. Paris 1985.

Jean le Gaillot , Psychanalyse et langage littéraires, ED Nathan.

R. Barthes . « élément de sémiologie », in communication N°4.

Julia Kristiva , Recherche pour une sémanalyse, Seuil, 1969

Courtes Josef, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, du seuil, Paris, 1969 .

Mouloud Noel, l'Analyse et le sens Essai sur les préalables
sémantique et de l'épistimologie, col. Bibliothèques
scientifique, ed. Payot, Paris, 1976

Récanati F, les Enoncés performatifs contribution à la
pragmatique, éd. Minuit, Paris, 1981

Iser. W, l'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique,
Mardaga, 1985 .

Roland Barthes, Critique et vérité, Edition du Seuil, Paris,
1966 .

Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'énonciation de la subjectivité
dans le langage, Paris, Armond Colin, 1980.

Vincent Jonve, la lecture, Hachette littérature 1993.

JOELLE REDOUANE , ENCYCLOPEDIE DE LA
PUBLICATIONS TRADUCTION , OFFICE DES
UNIVERSITAIRES , EDITION N° 864 ALGER 1981.

LUDUIG SOLL, TRADUISIBILITE ET
INTRODUISIBILITE. META V 16

HELLAL YAMINA , INITIATION A
L'INTERPRETATION, OFFICE DES PUBLICATIONS
UNIVERSITAIRES IMPRINERIE REGIONALE DE CON
CONSTANTINE1995.

LUDUIG SOLL TRADUISIBILITE ET
INTRODUISIBILITE. META V 16 P 25

Joelle redouane la traductologie. Science et philosophie de la traduction. Office publications universitaire Alger

Ferdinand de Saussure, Essai de linguistique générale, Ed, de minuit, 1963.

Gadamer.H.G. : « vérité et methode », Ed ,seuil, Paris 1976

Newmark, Textbook of , Pentice Hall, New York.1988.

Richard. I. A Towords Théorie of Translation, Chicago, Press 1985.

Vinay et Darbelnet, stylistique comparée du Francais et de l'Anglais, Beauchemin, 1958

Savory. T.S, The Artof translation, Cape , Londre 1957.

Sciences cognitives et compréhension : Jean-François le Ney,
P.U.F, Paris, 1989.

Vigoureux-Frey Nicole. Traduire le théâtre aujourd'hui ?
Presses universitaires de Rennes 1993.

Jacques Cattean, contraintes et libertés dans la traduction
littéraire, Ed , A, Colin 1983, Paris.

Blake,N ,F ,SHAKSPEARe's language ,Macmillian publishers,
Ltd, London, 1983.

4 المراجع المترجمة:

بينة عثمانية، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الانجليزية إلى العربية، مذكرة ماجستير في
الترجمة بإشراف إنعام بيوض وبينة شريط، جامعة الجزائر.

جيرو بيير، علم الإشارة، السيمولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار أطلسي للدراسات والترجمة والنشر،
ط1، دمشق، 1988.

ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة،
1961.

س.موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب
الغربي، تر: السيد شفيق وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة.

بارث رولان، علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سورية،
1987

جيرو بيير، علم الإشارة، السيمولوجيا، تر: عياشي، دار أطلس للدراسات والترجمة والنشر، ط1،
دمشق 1988.

لاند ستيفن نوردايل، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الهديثي، دار الشؤون الثقافية،
بغداد، 1987.

لاينزجون، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،
1987.

تودوروف، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: قنيني عبد القادر، إفريقيا الشرق، الدار
البيضاء، 1988.

فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1،
مراكش.

- بول ريكور، عن الترجمة، تر: حسين خمري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر ص 11.
- روجر ت. بيل، الترجمة وعملها النظرية والتطبيق، تر: محي الدين حميدي، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض 2001.
- بيتر نيومارك ، اتجاهات في الترجمة، تر: محمود اسماعيل صيني، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية 1986.
- هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.
- ماريان لودوير - دانيكا سيليسكوفيتش، التأويل سبيلا إلى الترجمة ، تر:فايزة القاسم، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت 2009.
- ج. س. كاتفورد : " نظرية لغوية في الترجمة " ، ترجمة خليفة العرابي ومحي الدين، مركز الإنماء العربي ، 1991،
- م. ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب، ت. حميد الحميداني، منشورات سال، 19.
- ستانلي ويلز، تر: عصام عبد الرؤوف بديع، مر: عصام عبد العزيز، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2013.
- سوزان باسنت، دراسات الترجمة، تر: فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2012.

بول ريكور، عن الترجمة، تر: حسين خمري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1،
الجزائر 2008.

ديفيد كوزنزهوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، منشورات
الجميل، بغداد 2007.

أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم المصطلحات والفروق اللغوية، ترجمة وتحقيق عدنان درويش
ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت 1998.

بول ريكور، عن الترجمة، تر: حسين خمري، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2008.
جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق
2011.

جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط2،
1997.

5 الدوريات:

إسماعيل، عز الدين، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول العددان 3 و4
1987.

إسماعيل عز الدين، "قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني"، مجلة فصول، عددان/4،3،
1987.

عيس المصو، "الترجمة" هل هي خلق و إبداع "، العربي، العدد 279، وزارة الإعلام و الثقافة،
الكويت، فبراير 1982

رشيد برهون، "حوار الضفاف الشعرية، من ترجمة القصيدة إلى الترجمة القصيدة"، المترجم، العدد3
أكتوبر - ديسمبر 2001

عنثري سيد أحمد الأسس المنهجية لترجمة النصوص الأدبية في ضوء الرؤى اللسانية، المترجم العدد
(1) جامعة وهران يناير - جوان 2001.

محمد البشير مغلي، "تكوين المترجم"، مجلة المترجم، العدد 28، دار الغرب، وهران 2014،

حلومة التجاني، "الترجمة الأدبية ونقدها، مجلة المترجم، العدد 27، دار الغرب، الجزائر، 2013،

لويس عوض، "البحث عن شكسبير" كتاب الهلال سلسلة شهرية، عدد 167، دار الهلال،
القاهرة، 1965.

ايغيل زكية، صعوبات ترجمة النص المسرحي، مشاكل وحلول، معهد الترجمة، جامعة الجزائر، 2002.

حفيظة بلقاسم، "شكسبير في الوطن العربي"، مجلة فضاءات المسرح، العدد الأول جوان 2012.

شكري عبد الوهاب- الإخراج المسرحي(دراسة في إبداع الصورة المرئية)- ملتقى الفكر الإسكندرية -
ط1- 2002.

6 الرسائل الجامعية:

بينة عثمانية، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الانجليزية إلى العربية، مذكرة ماجستير في الترجمة بإشراف إنعام بيوض وبينة شريط، جامعة الجزائر.

7 مواقع الأنترنت:

On line, Wikipedia, the free Encyclopedia

زيد العامري، فيدوروف ونظريته في الترجمة (2008-02-14) SITE INTERNET

WWW .ALHELEN. NET

ملخص البحث باللغة العربية:

ينشد البحث مقارنة الترجمة الأدبية مع رصد آلياتها وخصائصها التي ينبغي للمترجم أن يلم بها، متى توافرت لديه الحمولة المعرفية التي تكفل له القيام بعملية التنقل بين نصي الانطلاق والوصول. وإذا كان النص المسرحي باعتباره عينة الدراسة "عطيل لشكسبير" هو مجال عمله فإن مهمته تصبح أكثر تعقيدا نظرا للخصائص الفنية والدرامية التي يتميز بها النص المسرحي. علاوة على معاينة نظرية دقيقة لمرتكزين لسانين تتمحور حولهما الترجمة الأدبية ألا وهما الإحالة والمعنى.

كما سعت الدراسة من جهة أخرى إلى المقارنة فيما بين ترجمتي مطران خليل مطران وجبرا إبراهيم جبرا؛ وذلك بالوقوف عند أهم التغييرات ونقاط الالتقاء والاختلاف بينهما، إلى جانب رصد المرتكزين في ترجمة كل منهما حضورا وغيابا وإيجابا وسلبا.

Le résumé en Français :

La recherche vise à approcher la traduction littéraire en cernant ses procédés et ses caractéristiques. Qu'un traducteur doit maîtriser pour qu'il puisse faire le transfert du texte source au texte cible sachant que le texte théâtral « Othello de Shakespeare » qui est l'exemple de la recherche en dépend, la responsabilité du traducteur devient plus complexe, vu les aspects esthétiques et dramaturgiques, qui le caractérisent. En outre la description théorique et précise de deux termes linguistiques qui sont fondamentaux dans la procédure de la traduction littéraire tels que « la référence et le sens ».

La thématique a visé d'un autre côté la comparaison entre les deux traductions des deux traducteurs Matrane Khalil Matrane et Jabra Ibrahim Jabra en visant les transformations et les points en commun entre leurs deux textes, sans oublier de mentionner la présence ou l'absence positive ou négative des deux termes linguistiques que le travail a adopté.