الجمهورية الجزائرية الدقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة

كلية الآداب و اللغات
قسم الترجمة
مدرسة الدكتوراه

رقم التسجيل.....
الرقم التسلسلي.....

نقل الخيال الرمزي في ترجمة الرواية
رواية "أمير الذباب" "لوليام جولدنج" ترجمة "عبد الحميد الجمال" أنموذجا
دراسة تحليلية نقدية

مذكرة بحث مقدمة لنيل درجة الماجستير في الترجمة

إعداد الطالبة: سمية معزوز

إشراف الدكتور: ناصيف العابد

اللجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتورح. خمري	جامعة منتوري قسنطينة	رئيسا
الدكتور ناصيف العابد	جامعة منتوري قسنطينة	مشرفا
الدكتور ص. خديش	جامعة خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية 2009-2010

إنه لمن الغريب أن يتجاهل المرء مفعول الخيال، تلك القوة الخفية التي تلعب دورا كبيرا في رسم نفسية الإنسان و تحديد ملامح كيانه و شخصيته و كذا دوره في المجتمع. كيف لا وهي تلك الملكة التي تميز الإنسان عن سائر المخلوقات، فتبعث فيه روح التأمل في العوالم و تكون له مُسَكِّنا نفسيا فيبني بها الإمبراطوريات الفاضلة و يتغلب بها عن آلامه، كما يسافر عن طريقها إلى عالم لا تحده خريطة جغرافية و لا قوانين منطقية. و لهذا صنفت لغة الخيال مع لغة الخرافة و لغة الأساطير و تخاريف العقل المريض الذي لا يأبه بحقيقة الأمور و لا بمن يعارض و يخالف و يهزأ لأنه يجوب عالم خاص لا يسكنه سواه و لا يقتحمه سوى ذكريات من العقل الباطن.

و إذا اتفقت لغات العالم على أنظمة لسانية و نحوية و صرفية تقوم على الحروف والكلمات، فإن لغة الخيال قد اتخذت من شفرات غامضة و سرية سموّها الرموز نظاما خاصا بها. إذا فالرمز هو نتاج الخيال الإنساني الذي عمل على التعبير عن مكنونات رفض المجتمع أن يصغي إليها أو استحت النفس إظهارها فتدحرجت نحو العقل الباطن و انغمست في عالم الاّوعي و الاّشعور، لتظهر بعدها في شكل مشوش و معتم لا تقوى العامة على تجلية الضباب عنه و لا فهمه. و لولا الفن و الأدب لبقيت هذه الملكة – الخيال- حبيسة ذاك العالم المظلم من الإنسان، حيث أنها بزغت في ألواح الرسامين فكانت تلك الألوان و تلك الأشكال الغريبة رموزا تعبر عن خواطر رسام فنان في لوحة قد تبدو صامتة لكنها في الحقيقية تعج بالمعاني و الذكريات و الأحلام.

كما لا يخلو الأدب من ظاهرة الخيال الرمزي فهي منبعه الذي يستقي منه الأفكار الجذابة ويستلهم منه المواضيع الخلاقة، فكم من أديب نسج سطور روايته من خيوط

خياله، وكم من شاعر حاك قصيدته بصور من وحي عقله المتصوّف والمتأمل فكتب سحرا و بعث خلقا و جدّد نفسا برموز جادت بها مخيلته فميزته و جعلته أديبا فنانا مبدعا و خلاّقا.

و نظرا لمدى سحر ظاهرة الخيال الرمزي و مدى تأثيرها في النفوس البشرية ذهب العديد من التراجمة لنقل الأعمال الأدبية التي طغت فيها تلك الظاهرة و تشدقوا في التفلسف في طريقة نقلها من لغة إلى أخرى. لكن كون الخيال الرمزي قوة خفية لا يمكن دراستها دراسة علمية كما لا يمكن التوغل في فكّ رموزها بسهولة حيث أنها جزء لا يتجزء من نفس الأديب و عالمه الخاص، طرحت ترجمتها مشاكل عدّة و عقبات لا يجتازها غير ماهر لبيب. و قد خصصنا بحثنا الذي جاء بعنوان ***(نقل الخيال الرمزي في ترجمة الرواية، رواية "أمير الذباب" لوليام جولدنج أنموذجا" دراسة تحليلية نقدية)*** للإجابة عن إشكالية ترجمية مهمة يبدو أنه لم يسبق و أن تطرق إليها نقاد الترجمة بشكل جاد و واعي تتلخص في الآتي :

كيف يمكن لرواية رمزية أن تحافظ على خاصيتها الخيالية الرمزية عند ترجمتها من لغة إلى لغة أخرى و بخاصة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية؟

و قد إخترنا رواية **"Lord of the Flies"** للكاتب البريطاني **"William Golding"** أنموذجا نظرا لكونها من روائع الأدب العالمي كما أن كاتبها قد نال عنها جائزة "نوبل للآداب" عام 1983 و الأهم من كل ذلك أنها تحفة فنية خيالية رمزية بالدرجة الأولى و قد ترجمت إلى لغات عدة منها اللغة العربية. فاخترنا ترجمة "عبد الحميد الجمال" و التي

جاءت بعنوان "أمير الذباب" أنموذجا لدراسة كيفية نقل الخيال الرمزي نظرا لتوافرها في المكاتب الجزائرية و كذا لكثرة ما قد يقال في هذه الترجمة. و قد قسمنا بحثنا هذا إلى فصول ثلاثة تسبقها مقدمة و تنهيها خاتمة ، و تتسلسل الفصول بطريقة منطقية حيث يمهيد كل فصل لما يليه ويكمل الآخر لما يسبقه، و هذا ما يدعى في اللسانيات بالعلاقات القبلية و البعدية التي لا يمكن الخلط بينها كي يتصف البحث بالإتساق والترابط و الإنسجام و يستفيد منه قارؤه.

فأما عن الفصل الأول فقد أردناه تمهيديا و بالتالي أساسيا لفهم الفصول الأخرى؛ فقد ارتأينا أن نحلل فيه كل كلمة جاءت في عنوان الرسالة (الخيال – الرمز – الرواية – الترجمة) والبحث في العلاقات التي تربطها ببعضها البعض. فبدأنا بتوضيح العِلاقة بين الخيال والأدب و مدى ملازمة أحدهما للآخر فلا يشك القارئ أن ظاهرة الخيال الرمزي بعيدة عن الأدب. ثم ذهبنا لعرض العِلاقة بين الخيال والرمز و توضيح ماهية الخيال الرمزي الذي يدمج بين الخيال و الرمز، حيث يمكن للكاتب أن يعبّر عن مفهوم ما بصورة خيالية تكون في حدّ ذاتها رمزا.

بعدها تطرقنا إلى تعريف الخيال و الرمز في الميادين التي أسهبت في تعريفهما واختصت بكل واحد منهما. فانطلقنا من التعريف اللغوي للخيال فعرفنا كيف عرّفته العرب واتفقت على أنه ظن ورجح وحسبان ليس له علاقة بالواقع و الحقيقية، ثم إنتقلنا إلى التعريف الإصطلاحي بدء من حقل الفلسفة بمفهومها اليوناني القديم نظرا لكونها أم

العلوم و أكثرها إلتصاقا بالخيال، ثم رأينا وجهة نظر علم النفس في تفسير هذه الظاهرة الغريبة العجيبة المنبثقة من النفس البشرية.

أما عن الرمز فقد عرّفناه تعريفا لغويا كما فعلنا مع الخيال و اتضح لنا أن العرب قد إتفقت على أنه الإشارة و الإيماء أو التعبير بحركات. ثم بدأنا تعريفه الإصطلاحي إنطلاقا من اللسانيات كونها علم لغوي يقوم على الرموز و الإشارات ثم عرّجنا على مفهوم **"Coleridge"** لهذه الظاهرة كونه أب الرمزية و من أوائل الذين إهتموا بهذه الظاهرة في الأدب. ضف إلى ذلك أنه أديب و شاعر إتصف بالخيال الرمزي و نظّر له و كتب عنه الكثير لذلك كان أساسيا التطرق لمقولاته في هذا الشأن. بعدها تطرقنا لمفهوم الرمز عند الفراعنة فهي من أوائل الشعوب التي استعملت الرمز أداة للتعبير والتعايش بل و التواصل مع البيئة و الإله. و لعل السبب الأهم هو إدراج الكاتب **"William Golding"** للرموز الفرعونية كما سنرى في روايته نظرا لتأثره بحضارة هذا الشعب و مخلفاته التاريخية.

بعد تعريف كلا من الخيال و الرمز من الناحية اللغوية و الإصطلاحية ذهبنا إلى الحديث عن مفهوم الخيال الرمزي في الرواية، و كان ذاك تحديدا منا للجنس الأدبي و حصر الدراسة فيه بدل الشعر و القصة و غيرها من الأجناس الأدبية. و إن كان الشعر هو أول من ظهرت فيه ظاهرة الخيال الرمزي و ذلك لكثرة التصوير فيه و خصوبة أذهان قائليه؛ فقد حظيت الرواية بحصة الأسد من هذه الظاهرة حيث تتجلى هذه الأخيرة على مستوى الشخصيات واللأفكار وعاملي الزمان و المكان و غيرها من عناصر الرواية لكنها لم تحظ بإهتمام كبير من النقاد الذين إنصب إهتمامهم على دراسة هذه الظاهرة في الشعر دون المجالات الأخرى.

بعد توضيح كل تلك المفاهيم الفلسفية و النفسية و الفرعونية بخصوص الخيال والرمز و دراسة مفهومهما في الرواية، صار حريا أن ننوّه إلى طريقة نقل الخيال الرمزي عند الترجمة من لغة إلى لغة أخرى قد تبعد عنها ثقافيا و إجتماعيا و إديولوجيا و دينيا كما هو الحال بين اللغة الإنجليزية و اللغة العربية؛ فتطرقنا إلى نظريات الترجمة التي تحدثت في هذه المسألة و أعطت حلولا من شأنها المحافظة على القيمة الخيالية الرمزية لرواية رمزية عند ترجمتها. فكانت البداية من عند "إنعام بيوض" التي كتبت عن الترجمة الأدبية بصفة عامة، ثم عرّجنا على نظرية التكافؤ الديناميكي "لنيدا" نظرا لوجود رموز دينية بالرواية، بعدها مررنا بالنظرية التأويلية "لبول ريكور" و الهرمينوطقية "لجورج ستاينر" نظرا لطبيعة الرموز الفلسفية و كذا طبيعة المواضيع التي تناولها الكاتب "وليام جولدنج" في روايته هذه والتي تنطلق بدورها من أسس فلسفية و نفسية. ثم ختمناها بالنظرية الأحدث التي أتى بها "حاتم باسل" و "إيان مادسون" و التي تعنى بالترجمة السيميائية. و هكذا نكون قد أتينا بنظرية متكاملة بعد الدمج بين نظريات هؤلاء الفلاسفة والمنظرين و إستخلصنا كيفية ترجمة الرموز و كذا الخيال الرمزي في الرواية.

أما عن الفصل الثاني فقد خصصناه للدراسة الفنية للرواية الأصلية لكاتبها "وليام جولدنج" **"Lord of the Flies"**. فبدأنا الفصل بتعريف موجز بصاحب الرواية كي نتعرّف على حياته و كل ما ساهم في صقل موهبته و نحت أسلوبه المتميز هذا؛ ثم عرّفنا بالرواية في حدّ ذاتها كي نبين مدى أهميتها في الأدب العالمي و ما هي الأهداف التي كتبت لأجلها.

بعدها عرضا ملخصا للرواية كي نوضح الأحداث كاملة فيفهم السياق الرمزي من مجمل الرواية.

فقد حاولنا تحليل الرواية و تبيان مواطن الخيال الرمزي في كل فصل من فصولها مع الشرح والمناقشة كي نمهد للفصل الثالث كي نبين ما في الرواية من تلميحات استعملها الكاتب "وليام جولدنج" للإشارة إلى مواضيع إنسانية في غاية الأهمية و الحساسية نذكر منها الثنائيات التالية: الإنسانية مقابل الوحشية، الدمقراطية مقابل الدكتاتورية، الخير مقابل الشر وهلمّ مجر. و هذا سيمهد الطريق الفصل الثالث.

و أما عن الفصل الثالث فقد جعلناه الجزء المخصص بالرواية المترجمة "أمير الذباب" للمترجم "عبد الحميد الجمال". و قد بدأنا الفصل بتعريف بسيط بالمترجم من شأنه أن يعرّف به و بمشواره الدراسي فعلمنا أن المترجم مصري أي أنه فرعوني النشأة و منه فهو قريب من الكاتب "وليام جولدنج" الذي تبنى هذه النزعة الفرعونية، كما سيظهر أن المترجم متخرج من معهد الفلسفة بجامعة مصر و هذا يدعو منطقيا لإستعاب كبير للمفاهيم والرموز النفسية و الفلسفية. و عليه سوف ندقق في الترجمة لأن المترجم لديه الظروف والإمكانيات التي تمكنه من فهم الرواية بكل أبعادها النفسية و الفلسفية و الفرعونية و عليه لا بد أن يجود قلمه بترجمة فنية راقية.

بعدها قسمنا مواطن الخيال الرمزي في الرواية الأصلية إلى أربعة ثم نقلنا ترجمتها إلى العربية عن "عبد الحميد الجمال" و بعدها حاولنا تحليل الرموز و تفسيرها بالإعتماد على مراجع خاصة بتفسير الرموز و أخيرا نقدنا طريقة نقل الخيال الرمزي في

هذه الترجمة و قمنا بإقتراح بديل نحترم فيه نظريات الترجمة التي سبق و أن تطرقنا إليها في الفصل الأول كي يكون نقدنا بناء و موضوعيا. وأول مواطن الخيال الرمزي كان في عنوان الرواية في حدّ ذاته و هذا ما أدى إلى إختلاف عنوان الترجمات الأربع التي وردت في اللغة العربية (أمير الذباب، لورد الذباب، سيد الذباب، ملك الذباب) حيث وضع هذا العنوان إشكالا كبيرا كان من السهل حلّه إذا ما رجع المترجمون إلى أصله العبري (بعل زبوب أو إله الذباب). وأما عن الموطن الثاني فكان على مستوى الشخصيات، حيث رمزت كل شخصية إلى مفهوم معين في المجتمع، كما كان لكل شخصية نصيب من إسمها، فالأسماء في هذه الرواية ذات طبيعة رمزية أيضا. و بالنسبة للموطن الثالث فقد كان على مستوى عاملي الزمان و المكان حيث جاء كلاهما رمزيان، فالزمان كان يرمز للحرب العالمية الثانية والمكان (الجزيرة) إلى المجتمع الحقيقي و كذا أرض الأحلام التي تحولت في نهاية الرواية إلى أرض دمار وخراب بأعال الإنسان الوحشية الشنيعة. ثم ختمنا بحثنا بدراسة الخيال الرمزي الديني في الرواية نظرا لتواجده بكثرة و كذا أهميته في موضوع الرواية حيث يرجع الكاتب في روايته إلى نصوص و صور خيالية من الكتاب المقدس لا يمكن تجاهلها و لا بشكل من الأشكال نظرا لقيمتها المعنوية و كذا دلالاتها القيمة في الرواية.

بعد عرض الفصول الثلاثة، أدرجنا خاتمة تلخص كل المفاهيم و المواضيع المتناولة في بحثنا هذا كما أننا حاولنا أن نجيب فيها عن الإشكالية التي أقمنا عليها بحثنا، وقد ألحقناها بملحق عرضنا فيه صور الآلهة الفرعونية التي سبق و أن تحدثنا عنها في الفصول السابقة وكذا جدولا يلخص كل ما جاء في الرواية الأصلية من رموز مع ذكر

طبيعتها (فلسفية، نفسية، فرعونية) وإعطاء دلالاتها التي جاءت في مختلف المعاجم و القواميس الفلسفية و النفسية و كذا كتب عن الحضارة و الثقافة الفرعونية، كي نسهل عملية البحث عن المعاني الصحيحة للرموز بدل تلك التي استعملها المترجم عند نقله للخيال الرمزي في ترجمته للرواية العالمية **(Lord of the Flies)** .

الفصل الأول

مفاهيم حول الخيال و الرمز و علاقتهما بالرواية

ونظريات الترجمة

فهرس الفصل الأول

تمهيد ص3-4

1- العلاقة بين الخيال و الأدب.....ص5-7

2- العلاقة بين الخيال و الرمز.....ص8-10

3- مـــــــفـهـوم الخـــيـــال

3-1 لغة ص11-18

3-2 في الفلسفة ص18-24

3-3 في علم النفس ص24-28

4- **مـــــفـــهـــوم الـــرمـــز**

4-1 لغة.....ص29-32

4-2 في اللسانيات.....ص32-35

4-3 عند كورلدج.....ص35-40

4-4 عند الفراعنة ص40-45

5- مفهوم الخيال الرمزي في الرواية ص46-49

6- رؤى نظريات الترجمة في نقل الخيال الرمزي في الرواية.....ص49-63

خاتمة.....ص65-66

تمهيد

يتضمن الفصل الأول من البحث مجموعة تعريفات و مفاهيم أولية و أساسية حول العناصر المهمّة التي يتناولها الموضوع، كما يتطرق إلى العلاقات التي تجمع بين مختلف تلك العناصر(الخيال، الرمز، الرواية، الترجمة) و التي نذكر منها على سبيل المثال ،علاقة الخيال بالرمز وعلاقة الخيال الرمزي بالرواية وعلاقة كل هؤلاء بالترجمة. وسنتطرق إلى مفهوم الخيال و الرمز في كل العلوم المتصلة بهما أو حتى تلك التي لها علاقة معهما من قريب أو بعيد.

فنبحث عن مفهوم الخيال أولا في اللغة، حيث ننطلق من المعنى الأول لهذه الكلمة ونحاول رصد التغيرات التي طرأت عليها مع الزمن.ثم نبحث عن مفهومه في علم الفلسفة لأنها تقوم أصلا على تسؤلات معضمها خيالية كما أنها تسعى لربط الواقع المرّ بالعالم الخيالي المثالي، ثم نفتش عنه في علم النفس نظرا لإرتباط النفس البشرية بالخيال والرموز كونها جوانب مهمة في النفس البشرية و تتمتع بتأثير قوّي على العقل و حتى وظائف الإنسان كما سيأتي شرحها في هذا الفصل لاحقا.

كما أننا سنتطرق إلى مفهوم الرمز في اللغة ثم في اللسانيات لأنها تهتم بدراسة الرموز والإشارات و وظائفها في اللغة، ثم سننتقل إلى "كولردج" و هو أديب و شاعر و ناقد بريطاني إهتم بشدة بعالم الرموز و بخاصة الخيال الرمزي فصار أبا للرمزية في الأدب الغربي. .و بعدها سنحث عن مفهوم هذا الأخير عند الفراعنة، نظرا لإستعمال الكاتب الرموز الفرعونية في نصه الأصلي و كذا لأن الفراعنة هي من أوائل الشعوب التي إستعملت الرموز

وتفننت في إختراعها وتوظيفها، و من ثم لابد من سبر أغوار عالمهم المبهر ذاك في مثل هذا الموضوع . وعليه سيكون هذا الفصل تمهيدا لما سيليه من فصول تحليلية و تطبيقية نقدية، فلابد من معرفة ماهية الأشياء وعلاقتها ببعضها البعض قبل التطرق إلى دراستها وتحليلها وكذا نقدها.

أولا- عـلاقـــة الخـيال بـالأدب :

قد يستغرب المرء الحديث عن علاقة حميمة بين الخيال- تلك الظاهرة النفسية والفلسفية – و الأدب تلك الظاهرة اللغوية و الإجتماعية. لكن قارئ الأعمال الأدبية أو حتى الباحث في أغوارها لطالما يعامل – و بشكل لاواعي- كل عمل أدبي بشئ من التمييز بل والتبجيل و التقديس، لأنه يرى في ملفوظات هذا الأخير نوعا من السحر والعبقرية لأنها تتحدث عن الواقع بطريقة غير واقعية ؛ و هذا ما يدعى خيالا بعينه. ***" فالعمل الأدبي حدث لغوي يتصور عالما خياليا يحوي المتكلم و الممثلين والأحداث مع جمهور ضمني (جمهور يأخذ شكله من خلال القرارت التي يتخذها العمل الأدبي بشأن ما يجب توضيحه وما يفترض أن يعرفه ذلك الجمهور) فالأعمال الأدبية تدور حول أفراد خياليين أكثر منهم تاريخيين أو حقيقيين***."[1]

و لكن هذه الخاصية الخيالية ليست مقصورة فقط على الشخصيات و أدوارها بل تشمل أيضا العامل الزمنكاني (الزماني و المكاني)، حيث يكتسب مفهوما الزمن و المكان طابعا خياليا و يتعرّى كل منهما من مفهومه المنطقي و العقلاني. فمثلا قول الرجل لصديقه "موعدنا غدا صباحا بالجامعة" يختلف تماما عن مفهوم الزمن في قول الأديب في الرواية "و غدا يوم آخر". فأما عن المفهوم الأول فهو منطقي و عقلاني : فهناك اليوم وقبله البارحة و يليه يوم غد الذي سينقضي بدوره عند حلول فجر يوم جديد فيصير ماضيا و ينطوى. لكن مفهوم الزمن الثاني (في الرواية) فيبدو جامدا لا ينقضي و لا ينطوى؛

[1] /جونثن كاللر، *نظرية الأدب* ، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، منتوري- قسنطينة.ص 28

حيث أن قارئ الرواية اليوم أو بعد سنة أو حتى بعد دهر يفهم المعنى ذاته من الزمن ويشعر بالإحساس ذاته في انتظار يوم غد الذي سيطلع على البطل أو الراوي بأحداث جديدة و متطورة. و عليه فقد اكتسب الزمن في الرواية طابعا خياليا لا يخضع للمنطق ولا للبديهة.

و هو الأمر ذاته بالنسبة لعامل المكان، فعندما يكتب "**William Golding**"[2] عن أحداث قصة خيالية على أرض "جزيرة" نجله حتى اسمها أو مكانها من الأرض و ينقلنا إثرها في رحلة عبر أرجاءها فلا نشعر إلا و نحن نطأ هذه الجزيرة المجهولة منطقيا المعروفة خياليا ونتلذذ بسحرها؛ يختلف تماما عن مكان الجامعة في الجملة السابقة و التي تمثل مكانا معروف الأبعاد و المساحة و الموقع.

ولا يتعلق مفهوم الخيال بالأدب وحده بل أيضا بمنتجه و خالقه ،كون هذه الظاهرة تتعدى اللغة لتخترق العالم النفساني و الفضاء الفلسفي الذي يجوب فكر و روح الأديب. فنجد الرواة عادة في الرواية يستعملون شخصيات تحاكي العالم المثالي الذي ينشده فكرهم و تظهر مكنونات و خلجات أنفسهم ؛ فيعربون من خلال هذا الغطاء (الشخصيات الخيالية) عما تمنعهم الأعراف و قوانين المجتمع أو الدين من فعله أو عيشه على أرض الواقع. حيث يقول **(Jonthan Callar)**[3] بهذا الشأن : ***" فالعلاقة بين ما يقوله المتكلمون في***

[2] / وليام جولدنج (William Golding) (1911-1993): كاتب و أديب بريطاني من أهم أعماله رواية " لورد أو ذو فلايز".
[3] / جونثن كاللر(Jonthan Callar): أستاذ في الأدب الإنجيزي و الأدب المقارن بجامعة كورنال من بين أعماله الكثيرة كتاب دراسة العلامات و آخر في نظرية الأدب.

الرواية وما يدور بخلد المؤلفين تكون دائما موضع تأويل وقراءة ، وكذلك العلاقة بين الأحداث المروية والوضعيات الواقعية." [4]

و تظهر ملكة الخيال كما يدعوها **"Samuel Taylor Coleridge"** [5] في الجنس الروائ من الأدب بكثرة و تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية و الخطابات الأخرى.فالخطاب غير الخيالي عادة ما يأتي في سياق يدل على كيفية التعامل معه و يسهل فهمه و استعابه، فدليل استعمال جهاز ما أو رسالة نقر فيها بمبلغ التبرعات لمؤسسة خيرية لا يحتاج إلى إمعان الفكر و التدبر في الملفوظات. غير أن سياق الرواية يعتمد على الغموض فيما يتعلق بمحتوى الرواية ودلالتها.حيث أن الدلالة عن العالم وما يكتنفه من عوامل و أسرار، ليست خاصية من خصائص الأعمال الأدبية بقدر ما هي وظيفة أعطيت لها بمحض القراءة المتمعنة والتأويل.

و بعد كل الحديث التي تقدم عن الأدب و الخيال لا يمكن لإثنين أن يختلفا عن مدى إلتصاق وملازمة الخيال للأدب كون الخيال منبعا للأدب فلا يخلو أي جنس أدبي (رواية، شعر، مسرحية...إلخ) من هذه الظاهرة البلاغية، و كون الأدب الكيان الذي يسكنه الخيال فلا معنى لهذه الأخير إذا بقي حبيس الأذهان يجول في العالم الباطني و الأواعي للإنسان.

---

[4] / جونثن كاللر.المرجع السابق. ص 29

[5]/ صاموال تايلر كواردج (Samuel Taylor Coleridge) (1772-1834): شاعر إنجليزي رمانسي، ناقد أدبي و فيلسوف مشهور من أهم مفاهيمه الخيال الرمزي في الأدب.

ثانيا- علاقة الخيال بالرمز:

إن لغة القصص الخيالية ولغة الخرافة و الأساطير حالها كحال لغة الحلم و المرض العقلي (الذهان)، لغة تعود إلى إنسان الكهوف أو بداية النوع البشري. فهي ذات طبيعة بدائية تعبر عن الأفكار و المفاهيم و الأحاسيس بالخيلة (الصور الخيالية) التي تعتبر عالما خاصا ونمطا تعبيريا بل و لغة مميزة. و في حين تقوم لغات العالم قاطبة على نظام لغوي معين خاص بها يميزها عن غيرها و حروف تجسد المعاني في شكل كلمات؛ إختارت اللغة الخيالية نظاما من الرموز كي تعبر به عن مفاهيمها. حيث يمثل الرمز دلالة معنوية للصورة التي رسمها الذهن عن الشئ، و لا يمكن فصل هذه العناصر أو المفاهيم الثلاثة (الرمز، الصورة والدلالة) عن بعضها البعض فهي تشكل وحدة كلية متسقة منسجمة لا يمكن تفكيك مكوناتها.

و يؤكد الإمام عبد القاهر الجرجاني هذا الأمر في كتابه "دلائل الإعجاز"، حيث يرى *أن أصل الفساد و سبب الآفة هو فصل الناس المعنى و اللفظ و الصورة عن بعضهم البعض. فحملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ و تناسوا الصورة التي كانت تصف هذا اللفظ*[6]. فيقول ***الجرجاني***[7]: ***" فإن جهلهم بذلك من حالها هو الذي أغواهم واستهواهم وورطهم فيما تورطوا فيه من الجهالات و أداهم إلى التعلق***

[6]/ ينظر :عبد القاهر الجرجاني *دلائل الإعجاز* ، الطبعة الأولى ، بيروت،دار الجليل(2004) ص 297

[7]/ عبد القاهر الجرجاني (1010-1078 م): النحوي الأمام ازلمشهور وقف على أسرار البيان العربي و كل ما يخص الأدب و النقد والنظم و المعاني.

بالمحالات، و ذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا و بنوا على قاعدة فقالوا إنه ليس إلا المعنى و اللفظ و لا ثالث..." [8]

و يضيف ***"Hegel"*** [9] في هذا الشأن قائلا ***بأن " الرمز يتميز بما يحويه من معنى و تعبير ، فالمعنى يرتبط بتمثيل أو موضوع .... و التعبير بوجود حس أو صورة."*** [10] وعليه لا يمكن فصل –و لا بشكل من الأشكال- الصورة الحسية عن المعنى والدلالة مما يستدعي استحالة فصل الخيال عن الرمز.

و تُعرّف المدرسة العربية الراهنة في الرّمازة و الخيليات و الحُلميلت ،***" الرمزانية على أنها نظرية تنطلق من أن الرمز يدل على شئ ما تعبر عنه بتشوّس وإلغاز أو تعمية و تمويه..أو صورة فنية أو خِيلة أو مقدس."*** [11] و في هذا القول أيضا نلتمس إلتصاق مفهوم الرمز بالخيال أو الصور التي ينشؤها الجزء الأيمن من الدماغ المسؤول على الفعل الصامت لفكرة الإشارة أو الصورة أو الصوت.إذا فالرمز يعكس صورة فنية في خيال الإنسان ويعطيها دلالة ذات علاقة طبيعية لا اعتباطية مع الرمز؛ فيتوحد الخيال مع الإدراك وتكتمل الصورة عند الإنسان. حيث يقول علماء النفس أن الرمز هو نتاج الخيال الا شعوري وإنه يشبه صور التراث و الأساطير.

---

[8]/ عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق.ص 297

[9] / جورج ويلهلم فريدريك هيغل (George Wilhelm Friedrich Hegel) (1770- 1831): فيلسوف ألماني له عدة أعمال ترجمت إلى اللغة العربية.

[10]/ هيجل ، *المدخل إلى علم الجمال* ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت، دار الطليعة (1978) ص 11

[11]/د.علي زيعور، *التحليل النفسي للخرافة و المتخيل و الرمز* ،الطبعة الأولى، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع (2008) ص 15

و يقول "كولردج" في علاقة الرمز بالخيال: ***" الخيال هو تلك القوة المؤلفة والوسيطة التي تدمج العقل في صور الإحساس و تنظم فيض الأحاسيس من خلال إبقاء طاقات العقل و تحريكها ذاتيا فتولد نظاما من الرموز المتناغمة في ذاتها و المشتركة في الجوهر مع الحقائق التي هي موجهة لها."*** [12] و ما يعنيه "كولردج" من قوله هذا أن الخيال هو تلك الحلقة التي تربط بين العقل و الإحساس، فتترجم ما يجوب العقل من أفكار وذكريات في الجزء الباطن إلى أحاسيس تظهر في شكل صور خيالية متكونة من رموز تسعى لربط عالمه الداخلي- أغوار النفس البشرية- بعالمه الخارجي.و بالتالي قد أضاف هذا الأخير وصفا رائعا لتلك القوة الخارقة –الخيال- المتحكمة في العقل و المُحافِظة على توازنه واشتغال نظامه و يؤكد على وجود أدوات تعمل بها هذه القوة و المتمثلة في الرموز.

إذا كل التعاريف و التقارير التي أتى بها منظرو الفلسفة و أخصائيو علم النفس وكذا اللغويون و الباحثون في أسرار الإناسة (علم الإنسان)، تجمع على وجود علاقة سحرية خفية بين الخيال و الرمز. فالخيال ملكة و الرمز أداة لها يشتركان معا في التعبير عن المتعالي والمطلق و أسرار الوجود و خبايا النفس البشرية؛ كما أن كلاهما ظاهرة بشرية بحتة تتعلق بالذكاء الإنساني و معجزة الله في خلق العباد. إذا فالرمز هو نتاج الخيال الإنساني و يستحيل فصل أحدهما عن الآخر لا في الفن و لا الأدب ولا في الحياة اليومية.

---

[12]/ج.روبرث بارت اليسوعي، *الخيال الرمزي :كولردج و التقليد الرمناسي* ، ترجمة عيسى علي العاكوب، بيروت، معهد الإنماء العربي (1992) ص 17

ثالثا- مـفهـوم الخـيـال :

3-1 تعريف الخيال لغة:

قبل أن نشرع في التعريف الإصطلاحي للخيال إرتأينا أن نعرفه لغويا أولا كي نعرف ماهيته و مادته اللغوية علّ ذلك يسهل فهم تعريفاته الإصطلاحية التي لابد و أنها إنطلقت بشكل أو بآخر من تعريفه اللغوي. و قد اهتمت العرب منذ القدم بالخيال و أعطته تعاريف متنوعة لكنها تتلاقى كلها عند نقطة واحدة تذهب إلى أن هذا الأخير ليس حقيقية. وسننطلق في تعريف الخيال من عند "إبن منظور" نظرا لكونه أقدم عالم لغوي، حيث عرّفه كما يلي:

3-1-1 تعريف لسان العرب:

خيل :خالَ الشيءَ يَخالُ خَيْلاً وخِيلة وخَيْلة وخالاً وخِيَلاً وخَيَلاناً ومَخالة ومَخِيلة وخَيْلُولة: ظَنَّه، وفي المثل: من يَسْمَعْ يَخَلْ أي يظن، وهو من باب ظننت وأخواتها التي تدخل على الابتداء والخبر، فإن ابتدأت بها أعْمَلْت، وإن وَسَّطتها أو أخَّرت فأنت بالخيار بين الإعمال والإلغاء؛ قال جرير في الإلغاء: أبالأراجيز يا ابنَ اللُّؤْم تُوعِدُني، وفي الأراجيز، خِلْتُ، اللؤْمُ والخَوَرُ. قال ابن بري: ومثله في الإلغاء للأعشى: وما خِلْت أبْقى بيننا من مَوَدَّة، عِرَاض المَذَاكي المُسْنِفاتِ القَلائصا .وفي الحديث: ما إخالُك سَرَقْت أي ما أظنك؛ وتقول في مستقبله: إخالُ، بكسر الألف، وهو الأفصح، وبنو أسد يقولون أخال، بالفتح، وهو القياس، والكسر أكثر استعمالاً. التهذيب: تقول خِلْتُه زيداً إخَاله وأخَاله خيْلاناً، وقيل في المثل: من يَشْبَعْ يَخَلْ، وكلام العرب: من يَسْمَعْ يَخَلْ؛ قال أبو عبيد: ومعناه من يسمع

أخبار الناس ومعايبهم يقع في نفسه عليهم المكروه، ومعناه أن المجانبة للناس أسلم، وقال ابن هانئ في قولهم من يسمع يَخَلْ: يقال ذلك عند تحقيق الظن، ويَخَلْ مشتق من تَخَيَّل إلى. وفي حديث طهفة: نسْتَحِيل الجَهَام ونَستَخِيل الرِّهام؛ واستحال الجَهَام أي نظر إليه هل يَحُول أي يتحرك.واستخلت الرِّهَام إذا نظرت إليها فخِلْتَها ماطرة.وخَيَّل فيه الخير وتَخَيَّله: ظنَّه وتفرَّسه.وخَيَّل عليه: شَبَّه.وأخالَ الشيءُ: اشتبه. يقال: هذا الأمر لا يُخِيل على أحد أي لا يُشْكِل.وشيءٌ مُخِيل أي مُشْكِل. وفلان يَمْضي على المُخَيَّل أي على ما خَيَّلت أي ما شبهت يعني على غَرَر من غير يقين، وقد يأتي خِلْتُ بمعنى عَلِمت؛ قال ابن أحمر: ولَرُبَّ مِثْلِك قد رَشَدْتُ بغَيِّه، وإخالُ صاحبَ غَيِّه لم يَرْشُد قال ابن حبيب: إخالُ هنا أعلم. وخَيَّل عليه تخييلاً: وَجَّه التُّهمَة إليه.والخالُ: الغَيْم؛ وأنشد ابن بري لشاعر: باتت تَشِيم بذي هرون من حَضَنٍ خالاً يُضِيء، إذا ما مُزْنه ركَدَا والسحابة المُخَيِّل والمُخَيِّلة والمُخِيلة: التي إذا رأيتها حَسِبْتها ماطرة، وفي التهذيب: المَخِيلة، بفتح الميم، السحابة، وجمعها مَخايل، وقد يقال للسحاب الخالُ، فإذا أرادوا أن السماء قد تَغَيَّمت قالوا قد أخالَتْ، فهي مُخِيلة، بضم الميم، وإذا أرادوا السحابة نفسها قالوا هذه مَخِيلة، بالفتح. وقد أخْيَلْنا وأخْيَلَتِ السماءُ وخَيَّلَتْ وتَخَيَّلَتْ: تهيَّأت للمطر فرَعَدَتْ وبَرَقَتْ، فإذا وقع المطر ذهب اسم التَّخَيُّل. وأخَلْنا وأخْيَلْنا: شِمْنا سَحابة مُخِيلة.وتَخَيَّلَتِ السماءُ أي تَغَيَّمَت. التهذيب: يقال خَيَّلَتِ السحابةُ إذا أغامتْ ولم تُمْطِر. وكلُّ شيء كان خَلِيقاً فهو مَخِيلٌ؛ يقال: إن فلاناً لمَخِيل للخير. ابن السكيت: خَيَّلَت السماءُ للمطر وما أحسن مَخِيلتها وخالها أي خَلاقَتها للمطر. وقد أخالتِ السحابةُ وأخْيَلَتْ وخايَلَتْ إذا كانت تُرْجى للمطر.وقد أخَلْتُ السحابة وأخْيَلْتها إذا رأيتها مُخِيلة للمطر.

والسحابة المُخْتالة: كالمُخِيلة؛ قال كُثَيِّر بن مُزَرِّد: كاللامعات في الكِفاف المُخْتال والخالُ: سحاب لا يُخْلِف مَطَرُه؛ قال: مثل سحاب الخال سَحّاً مَطَرُه وقال صَخْر الغَيّ: يُرَقِّع للخال رَيْطاً كَثِيفا وقيل: الخالُ السحاب الذي إذا رأيته حسبته ماطراً ولا مَطَر فيه.

وقول طَهْفة: تَسْتخيل الجَهام؛ هو نستفعل من خِلْت أي ظننت أي نظُنُّه خَلِيقاً بالمَطَر، وقد أَخَلْتُ السحابة وأَخْيَلْتها. التهذيب: والخالُ خالُ السحابة إذا رأيتها ماطرة.وفي حديث عائشة، رضي الله عنها: كان إذا رأى في السماء اخْتِيالاً تغيَّر لونُه؛ الاخْتِيال: أن يُخال فيها المَطَر، وفي رواية: أن النبي، صلى الله عليه وسلم، كان إذا رأى مَخِيلة أَقْبَل وأَدْبَر وتغير؛ قالت عائشة: فذكرت ذلك له فقال: وما يدرينا؟ لعله كما ذكر الله: فلما رَأَوْه عارضاً مُسْتقبل أودِيَتهم قالوا هذا عارض مُمْطِرنا، بل هو ما استعجلتم به ريح فيها عذاب أليم. قال ابن الأثير: المَخِيلة موضع الخَيْل وهو الظَّنُّ كالمَظِنَّة وهي السحابة الخليقة بالمطر، قال: ويجوز أن تكون مُسَمَّاة بالمَخِيلة التي هي مصدر كالمَحْسِبة من الحَسْب. والخالُ: البَرْقُ، حكاه أبو زياد ورَدَّه عليه أبو حنيفة.وأخالتِ الناقة إذا كان في ضَرْعها لَبَن؛ قال ابن سيده: وأُراه على التشبيه بالسحابة.والخالُ: الرَّجل السَّمْح يُشَبَّه بالغَيْم حين يَبْرُق، وفي التهذيب: تشبيهاً بالخال وهو السحاب الماطر.والخالُ والخَيْل والخُيَلاء والخِيَلاء والأَخْيَل والخَيْلة والمَخِيلة، كُلُّه: الكِبْر.وقد اخْتالَ وهو ذو خُيَلاءَ وذو خالٍ وذو مَخِيلة أي ذو كِبْر.

وتَخَيَّل وتَخايَل، وقد خالَ الرجلُ، فهو خائل؛ قال الشاعر:فإن كنتَ سَيِّدَنا سُدْتَنا، وإن كُنْتَ للخالِ فاذْهَب فَخَلْ وجمع الخائل خالةٌ مثل بائع وباعةٍ؛ قال ابن بري: ومثله سائق وساقة التهذيب: ويقال للرجل المختال خائل، وجمعه خالة؛ ومنه قول الشاعر: أَوْدَى الشَّبَابُ

وحُبُّ الخالةِ الخَلَبه، وقد بَرِئْتُ فما بالنَّفْسِ من قَلْبه (* قوله «الخلبة» قال شارح القاموس: يروى بالتحريك جمع خالب وقد أورده الجوهري في خلب شاهداً على أن الخلبة كفرحة المرأة الخداعة). أراد بالخالة جمع الخائل وهو المُخْتال الشابُّ.والأخْيَل: الخُيَلاء؛ قال: له بعد إدلاجٍ مِراحٌ وأخْيَل واخْتالت الأرضُ بالنبات: ازْدانَتْ.

ووَجَدْت أرضاً مُتَخَيِّلة ومُتَخايلة إذا بلغ نَبْتُها المَدى وخرج زَهرُها؛ قال الشاعر: تأزَّر فيه النَّبْت حتى تَخَيَّلتْ رُباه، وحتى ما تُرى الشاء نُوَّما وقال ابن هَرْمَة: سَرا ثَوْبَه عنك الصِّبا المُتخايلُ ويقال: ورَدْنا أرضاً مُتَخيِّلة، وقد تَخَيَّلتْ إذا بَلَغ نبْتُها أن يُرْعى.والخالُ: الثوب الذي تضعه على الميت تستره به، وقد خَيَّلَ عليه. والخالُ: ضَرْبٌ من بُرود اليَمن المَوْشِيَّة.

والخالُ: الثوب الناعم؛ زاد الأزهري: من ثياب اليمن؛ قال الشماخ: وبُرْدانِ من خالٍ وسبعون درهماً، على ذاك مقروظٌ من الجلد ماعز والخالُ: الذي يكون في الجسد. ابن سيده: والخالُ سامَة سوداء في البدن، وقيل: هي نُكْتة سوداء فيه، والجمع خِيلانٌ.

وامرأة خَيْلاء ورجل أخْيَل ومَخِيلٌ ومَخْيول ومَخُول مثل مَقُول من الخال أي كثير الخِيلان،.وتَخَيَّل الشيءُ له: تَشَبَّه.وتَخَيَّل له أنه كذا أي تَشَبَّه وتخايَل؛ يقال: تُخَيِّلته فَتَخَيَّل لي، كما تقول تَصَوَّرْته فَتَصَوَّر، وتَبَيَّنته فَتَبَيَّن، وتَحَقَّقْته فَتَحَقَّق.والخَيَال والخَيَالة: ما تَشَبَّه لك في اليَقَظة والحُلُم من صورة؛ والخَيال والخَيالة: الشخص والطَّيْف.

ورأيت خَياله وخَيالته أي شخصه وطَلعْته من ذلك. التهذيب: الخَيال لكل شيء تراه كالظِّل، وكذلك خَيال الإنسان في المِرآة، وخَياله في المنام صورة تِمْثاله، وربما مَرَّ بك الشيء شبه الظل فهو خَيال، يقال: تَخَيَّل لي خَيالُه. الأصمعي: الخَيال خَشَبة توضع فيلقى

عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان؛ وأنشد: أخٌ لا أخا لي غيره، غير أنني كَراعِي الخَيال يَسْتطِيف بلا فكر وراعِي الخَيال.وخَيَّل للناقة وأخْيَل: وَضَع لولدها خَيالاً ليَفْزَع منه الذئب فلا يَقْرَبه.والخَيال ما نُصِب في الأرض ليُعْلَم أنها حِمىً فلا تُقْرَب.وقال الليث: كل شيء اشتبه عليك، فهو مُخيل، وقد أخالَ؛ وأنشد: والصِّدْقُ أبْلَجُ لا يُخِيل سَبِيلُه، والصِّدْق يَعْرِفه ذوو الألْباب وقد أخالتِ الناقةُ، فهي مُخِيلة إذا كانت حَسَنة العَطَل في ضَرْعها لَبن.وقوله تعالى: يُخَيَّل إليه من سحرهم أنها تَسْعَى؛ أي يُشْبَّه.وخُيِّل إليه أنه كذا، على ما لم يُسَمَّ فاعله: من التخييل والوَهْم.والخَيال كِساء أسود يُنْصَب على عود يُخَيَّل به؛ وفلان لا تُسايَر خَيْلاه ولا تُواقَفُ خَيْلاه، ولا تُسايَر ولا تُواقَف أي لا يطاق نَمِيمةً وكذباً. وقولهم افْعَلْ ذلك على ما خَيَّلْت أي على ما شَبَّهت.[13]

2-1-3 أما "فيروز أبادي" فقد عرّف الخيال في "***<u>القاموس المحيط</u>***" كما يلي:

خالَ الشيءَ يَخالُ خَيْلاً وخَيْلةً، ويُكْسَران، وخالاً وخَيَلاناً، محرَّكةً، ومَخيلةً ومَخالةً وخَيْلُولةً: ظَنَّه، وتقولُ في مُسْتَقْبَلِهِ: إخالُ، بكسر الهَمْزَةِ، وتُفْتَحُ في لُغَيَّةٍ.وخَيَّلَ عليه تَخْييلاً وتَخيُّلاً: وجَّهَ التُّهَمَةَ إليه،و~ فيه الخَيْرَ: تَفَرَّسَهُ،كتَخَيَّلَهُ. والسَّحابَةُ المُخَيِّلةُ والمُخَيِّلُ والمُخيلةُ والمُخْتالةُ: التي تَحْسبُها ماطِرَةٍ.وأخْيَلْنا وأخَلْنا: شِمْنا سَحابَةً مُخيلةً.وأخْيَلَتِ السماءُ وتَخَيَّلَتْ وخَيَّلَتْ: تَهَيَّأتْ للمَطَر.والخالُ: سَحابٌ لا يُخْلِفُ مَطَرُهُ، أو لا مَطَرَ فيه، والبَرْقُ، والكِبْرُ، والثوبُ الناعِمُ، وبُرْدٌ يَمنِيٌّ، وشامَةٌ في البدَن،ج: خِيلانٌ، وهو أخْيَلُ ومَخيلٌ ومَخْيولٌ، وهي خَيْلاءُ، والجبَلُ الضَّخْمُ، والبَعيرُ الضَّخْمُ، واللِّواءُ يُعْقَدُ للأمير، والظَّلَعُ

[13]/ابن منظور، <u>معجم *لسان العرب*</u> ، الطبعة الأولى ،بيروت ، دار صادر (1997)

بالدابَّةِ، وقد خالَ يَخالُ خالاً، والثوبُ يُسْتَرُ به المَيِّتُ، والرجُلُ السَّمْحُ،وع، والمَخيلَةُ، والفَحْلُ الأسْوَدُ، وصاحبُ الشيءِ، والخِلافَةُ، وجَبَلٌ تِلْقاءَ الدَّثينَةِ، والمُتَكَبِّرُ المُعْجَبُ بنَفْسِه، والمَوْضِعُ الذي لا أنيسَ به، والظَّنُّ والتَّوَهُّمُ، والرجُلُ الفارغُ منْ عَلاقَةِ الحُبِّ، والعَزَبُ من الرِّجالِ، والحَسَنُ القِيامِ على المالِ، والأكَمَةُ الصَّغيرَةُ، والمُلازِمُ للشيءِ، ولِجامُ الفَرَسِ، والرجُلُ الضَّعيفُ القَلبِ والجِسْمِ، ونَبْتٌ له نَوْرٌ بِنَجْدٍ وليسَ بالأوَّلِ، والبَريءُ منَ التُّهَمَةِ، والرجُلُ الحَسَنُ المَخِيلَة بما يُتَخَيَّلُ فيه.وأخالَتِ الناقَةُ: إذا كانَ في ضَرْعِها لَبَنٌ،و~ الأرضُ بالنَّباتِ: ازْدانَتْ.والأخْيَلُ والخُيَلاءُ والخَيْلُ والخَيْلَةُ والمَخيلَةُ: الكِبْرُ.ورجُلٌ خالٌ وخائِلٌ وخالٍ، مَقْلوباً،ومُختالٌ وأُخائِلٌ: مُتَكَبِّرٌ، وقد تَخَيَّلَ وتَخايَلَ.والأخْيَلُ: طائِرٌ مَشْؤُومٌ، أو هو الصُّرَدُ، أو هو الشِّقِرَّاقُ سُمِّيَ لاخْتِلافِ لَوْنِه بالسَّوادِ والبَياضِ،ج: خِيلٌ، بالكَسْرِ،وبَنو الأخْيَلِ: من بني عُقَيْلٍ رَهْطُ لَيْلَى.وتَخَيَّلَ الشيءُ له: تَشَبَّهَ.وأبو الأخْيَلِ: خالِدُ بنُ عمرٍو السُّلَفِيُّ، وإسْحاقُ بنُ أخْيَلَ الحَلَبيُّ: مُحدِّثان.والخَيالُ والخَيالَةُ: ما تَشَبَّهَ لَكَ في اليَقَظَةِ والحُلْمِ مِنْ صورَةٍ،ج: أخْيِلَةٌ، وشَخْصُ الرَّجُلِ، وطَلْعَتُهُ.وخَيَّلَ للناقَةِ،وأخْيَلَ: وَضَعَ لِوَلَدِها خَيالاً لِيَفْزَعَ منه الذِّئْبُ،و~ عن القَوْمِ: كَعَّ عَنْهُمْ.والخَيالُ: كِساءٌ أسْوَدُ يُنْصَبُ على عُودٍ، يُخَيَّلُ به للبَهائِمِ والطَّيْرِ، فَتَظُنُّهُ إنْساناً، وأرْضٌ لِبَني تَغْلِبَ، ونَبْتٌ.والخَيْلُ: جماعةُ الأفْراسِ، لا واحِدَ له، أو واحِدُهُ: خائِلٌ، لأنه يَخْتالُ،ج: أخْيالٌ وخُيولٌ، ويُكسَرُ، والفُرْسانُ،ود قُرْبَ قَزْوينَ.وزَيْدُ الخَيْرِ، كانَ يُدْعَى: زَيْدَ الخَيْلِ لِشَجاعَتِهِ، فَسَمَّاهُ صلى اللّهُ عليهِ وسلم لَمَّا وفَدَ: زَيْدَ الخَيْرِ، لأنَّهُ بمعْناهُ، وأيْضاً أزالَ تَوَهُّمَ أنه سُمِّيَ به لِما اتَّهَمَهُ به كعْبُ بنُ زُهَيْرٍ مِنْ أخْذِ فَرَسٍ له.وفُلانٌ لا تُسايَرُ خَيْلاهُ، أو لا تُوافَقُ، أي لا يُطاقُ نَميمةً وكَذِباً.و"الخَيْلُ أعْلَمُ من فُرْسانِها": يُضْرَبُ لمن تَظُنُّ به ظَنّاً فَتَجِدُه على ما ظَنَنْتَ.والخِيلُ،

بالكسر: السَّذابُ، والحِلْتيتُ، ويُفْتَحُ. وخالَ يخَالُ خَيْلاً: داوَمَ على أكْلِه. وخِيلَةُ الأصفَهَانيُّ،بالكسر: محدِّثٌ والمُخايَلَةُ: المُباراةُ وذو خَيْليلٍ: مالكُ بنُ زُبَيْدٍ.وذو خَيْليلٍ: ابنُ جُرَشَ بن أسْلَمَ.وبنُو المُخَيَّل، كمُعَظَّمٍ: في ضُبَيْعَةِ أضْجَمَ .[14]

3-1-3 أما المعجم ***"المعجم الوسيط"*** و هو أحد من الذين سبق ذكرهم فقد قال في الخيال مايلي:

(خال) فلان –خيلا بمعنى تكبر و توسّم و تفرّس و (خَال) الشئ خَيْلا و خَيَلانا : ظنه تقول:إخالك راضيا و يقال من يسمع يخل. و (خِيل) الرجل: كثرت خيلان جسده، فهو مخِيل ومخول و مخيول. (أخَالتِ) السماء للمطر:تهيأت.و- الناقة :اجتمع اللبن في ضرعها.ويقال(أخالَ) فلان للخيرأي ظهرت دلائله فيه.و أخَالت الأرض بالنبات:ازينت. و(خَالَ) عليه الشئ و الأمر: اشتبه و أشكل. و (خَال) فلان للذئب: أقام خيالا ليفزع منه فلا يقرب الدابة.و خَالَ فلان فلانا :فاخره وباراه. (خَيّلت) السماء :أخيلت و السحابة أغامت و لم تمطر. و- على الميت :ستره بثوب. و يقال خَيّل عليه بمعنى لبّس و شبّه. و(خيّل) فلان على فلان:وجه التهمة إليه.و (خَيّل) عنه: ردّ عنه و منع.و (خَيّل) الشئ :صوّر خياله في النفس. و(خَيّل) إليه كذاك شبّهه له. و (خيّل) الخير في فلان: ظنّه وتفرّسه. و (خُيّل) إليه أنه كذا: لُبّس و شُبِّه و وجِّه إليه الوهم.و في التنزيل الحكيم:"يُخيل إليه من سحرهم أنها تسعى" . و(تَخَايل) له الشئ: تشبّه.و (تخيّل) الشئ له:تشبه و تصور ويقال تخيّل لي خياله. و(الخَيَال): الشخص و الطيف وكل ما تشبّه لك في اليقظة و المنام

[14] / فيروز أبادي ، *القاموس المحيط* ، طبعة جديدة فنية و منقحة، إعداد و تقديم محمد عبد الرحمان المرعشلي، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، دار الإحياء و التراث العربي، 1997

من صور. و (الخيال) : صورة تماثل الشئ في المرآة. و (الخيال):إحدى قوى العقل التي يتخيل بها الأشياء و (ج) أخْيلة و خِيلان. و (المَخِيلة): الظنّ و يقال أخطأت فيه مَخِيلتي. و(المَخِيلة): الكِبر.و(المُخيَّل): يقال فلان يمضي على المخيّل بمعنى على ما خَيَّلت له نفسه أي ما شبّهت.و (المُخَيِّلة): القوة التي تخيل الأشياء و تُصوّرها ، فهي مرآة العقل.[15]

لقد جاء الخيال في اللغة بمعنى الظن و الشك و الوهم و التصور و أجمع اللغويون على هذه الدلالة مع مرور الزمن إنطلاقا من معجم لسان العرب إلى القاموس المحيط وصولا إلى المعجم الوسيط. أما هذا الأخير فقد أضاف الدلالات الجديدة لكلمة الخيال التي واكبت التطور الحضاري و المعرفي . فعرف الخيال من المنظورالعلمي و النفسي على أنه إحدى القوى التي يتخيل الإنسان بها الأشياء، كما عرّف المخيلة من المنظور الفلسفي على أنها مرآة العقل التي يعكس بها الصور التي تحاكي العالم المثالي و الصور الحقيقية به.

بعد التطرق إلى المفهوم اللغوي للخيال سنخوض الآن في تعريفاته الإصطلاحية وسننطلق أولا من تعريفه الفلسفي نظرا لكون الفلسفة أم العلوم، ثم نعرّج على تعريفه في علم النفس نظرا لإرتباط الخيال بالجانب النفسي و الشعوري للإنسان.

2-3 مفهوم الخيال في الفلسفة:

لقد حظي الخيال باهتمام كبير في المذاهب الفلسفية و السيكولوجية فتعددت عليه الدراسات و كثرت فيه الأقوايل و اختلفت فيه أراء الفلاسفة العرب و الغرب، القدامى

[15]/ ابراهيم مصطفى و أخرون، *المعجم الوسيط* ، القاهرة ، مجمع اللغة العربية (1972) ، باب الخاء ، ص 266

والمحدثين. و إنما يرجع ذلك لكونه عاملا فعالا و محركا قويا لا يمكن الإستغناء عنه في تحصيل المنجزات الإنسانية عبر تاريخ البشرية. و قد اتصف الإنسان بصفة التاريخية لتميزه بالوعي الذي يتجلى في أمور العقائد و التصورات و المواقف و القيم؛ و صار هذا الوعي تاريخيا بدوره لأنه لغوي و خيالي في الوقت نفسه. فعبر الإنسان عن وعيه بالأشياء عن طريق اللغة فسماها و عن طريق الخيال فأولج الواقع في الآواقع و أوجد منطقا للتوحيد والإدماج فجسد بذلك الفكر في الصورة و تغلب عن عزلة النفس في عالمها الضيق المفروض.

و لقد كانت بداية التقصي في مفاهيم الخيال من العالم الفلسفي. حيث كانت الفلاسفة أول من تأمل في هذه الظاهرة لدى الإنسان و وصفوها بالغرابة، كما كانوا أول من بحث فيها و غامر بالولوج في مضمارها؛ ثم انتقلت هذه الرغبة في دراسة ذلك السحر إلى علماء النفس الذين رأوا فيها مرآة عاكسة للأنفس حيث أن الخيال يعكس تماما ما يدور في عقل الإنسان ويكشف ما يخالج نفسه في الجانب الآواعي، ثم اللغويين الذين اعتبروها ملكة بشرية للإبداع اللغوي، فنقاد الأدب الذين صاروا يقيمون الأعمال الأدبية على درجة موهبة الخيال فيها.

وترجع ثقافة الخيال إلى الثقافة اليونانية التي كانت تربط بين الخيال و الإدراك الحسي، حيث ترى في الحواس أداة لإدراك العالم الخارجي و الذي يعجز الإنسان عن التواصل معه أو فهمه دون استعمال ملكة الخيال التي وهبه إياها الخالق كي يحدث التوازن بين العالم الخرجي و الذي يمثل بيئة الإنسان و العالم الداخلي و الذي يمثل الذات

والنفس البشرية. حيث يقول الفيلسوف اليوناني الكبير"أرسطو": ***"إن الخيال حركة يسببها الإحساس بحيث لا يتأتى للخيال أن يتواجد بدونه و هما أي الأحساس و الخيال مختلفان ن ومتى لم يوجد الخيال و الإحساس لم يتأت وجود التصور ، وليس الخيال والتصور بمتطابقين."*** [16]

فالحس عند أرسطو هو مستودع الصور التي يؤولها فيما بعد إلى وضعي حضور وغياب. فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحس المشترك لكنها تبقى جاثمة في مخيلة الإنسان. فحين ينظر المرء لفترة إلى الشمس ثم يغمض عيناه ، تظل صورة الشمس وضياء لونها الساطع في المخيلة ثم يصبح لونها قرمزيا ثم يميل تدريجيا إلى اللون الأرجواني حتى يغيب هذا الأخيرو يحل محلّه السواد فتغيب الصورة تماما. و من هذا المنطلق يرى أرسطو أن إنفعالات الحس تبقى في الحواس شريطة حدوث إحساس باطني، و تحفظ أعضاء الحس الآثار الناتجة عن هذه الإنفعالات بينما يرى المحدثون من علماء النفس أن هذه الآثار تحفظ في الجهاز العصبي. كما قد تطرق أرسطو في قوله السابق إلى إحالة التخييل على الإحساس لأنه يرى في هذا الأخير منبعا و منشأ للخيال؛ ويربط الإحساس بالإدراك ويصفهما بالحركة الذهنية العجيبة التي تولد الخيال و الذي يولد بدوره صورا تحاكي الصور الحسية لكنها كما يبدو أضعف منها و تتسم بالتشويش والغموض.

وقد تطرق أيضا الفيلسوف **"Hobs"** المتأثر بأفكار أرسطو- إلى مفهوم الغموض الذي تتسم به الصورة التخييلية وحكم عليها بعدم الثبوت و الوضوح مقارنة بالصورة

[16]/ د.عاطف جودة نصر، *الخيال: مفهوماته و وظائفه* ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب (1984) ص 09

الحسية حيث ***"دمج بين الخيال و الذاكرة و فسر الخيال على أنه إحساس متحلل، مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة و ثابتة فيما يركب الخيال صورا سِيمتها الغموض."*** [17]

و فيما يتحدث "أرسطو" و "هوبز" عن غموض الصورة الخيالية يتطرق أفلاطون إلي التشكيك في قيمة هذه الأخيرة باعتبارها ناتجة عن المخيلة و التي يعتبرها بدوره وظيفة النفس غير السامية.و قد اعتبر أفلاطون المخيلة مصدرا للوهم و أساسا للخطأ، و لكنه ما لبث في استكمال البحوث و الدراسات حتى اعترف للخيال بقدرته العجيبة على استحضار الرؤية المتصوفة ، تلك التي تسمو على كل ما قد يتناوله العقل المجرد.

و في محاورة له مع "Thetit" (ثيتت) ذهب"Plato" (أفلاطون) إلى أن "***التخييل والتذكر و إدراك المحسوسات المشتركة هي وظائف للعقل لا للحس. و التخييل عنده يرسم أشباه الأشياء المدركة بالحس و يأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، وهكذا يؤدي التخييل وظيفتين: أحدهما استعادة صورالمحسوسات و الأخرى استخدام الصور المحسوسة في التفكير."*** [18] و من هذا المنطلق يؤكد أفلاطون على انتساب الخيال والذاكرة والإدراك إلى العقل و ينفي اتصالهم بالحس و هذا ما قد عابته فيه نظريات المحدثين، كما يشير إلى أن الخيال ليس سوى عملية محاكاة و نقل ما هو موجود أساسا في الطبيعة من مدركات حسية، و كون هذه المدركات جزئية و متحولة يجعلها بدورها تشبه وتحاكي صور مثالية أخرى تتواجد في عالم مثالي في مكان ما؛ و عليه فإن الصورة الخيالية لا تحاكي المدركات

[17]/ د.عبد الرحمان بدوى : *ابن سينا – التعليقات* ، الهيئة العامة للكتاب (1973). ص ص (83-84)
[18]/ د.عاطف جودة نصر: المرجع السابق . ص 11

الحسية، بل أشباهها. و بهذا يأخذنا أفلاطون إلى فكرة الفكرة و صورة الصورة و يدخل الخيال في عملية استعادة و استرجاع و هو فهم ربما يجرد الخيال من مفهوم الإبداع.

و بعيدا عن مفاهيم أرسطو و أفلاطون للخيال و بنزعة جديدة، تطرق الفيلسوف "ديموقريطس" في سياق مذهبه الذرّي إلى تفسير الخيال أو التخييل بأنه ***"تقابل الأشياء بالذرات النفسية، وعلى هذا النحو تمثل الإحساس عنده في شكل قذائف دقيقة منبثقة من الأجسام ، تنفذ في مسام البدن و تصل إلى الذرات النفسية فتحضر للنفس صور للأشياء"*** [19].

و على غرار الفلاسفة اليونانيين، اهتم الفلاسفة العرب بموضوع الخيال و تدمشقوا في الحديث عنه رغم أنهم لم يكونوا السابّاقين في الخوض في هذا الموضوع و لكن جاءت أعمالهم بعد تأثر كبير بمن سبقهم من الفلاسفة مثل أفلاطون و أرسطو. وقد ظهرت آثار هذا التأثر في أعمال ابن سينا الذي كان ينهج منهج أرسطو في تحديد العلاقة بين التخييل والإحساس حيث عرفها قائلا: ***" قد يكون الشئ محسوسا عندما يشاهد، ثم يصبح متخيلا عند غيابه بتمثل الصورة في الباطن .....و أما الخيال الباطن فيُخيّله المحسوس مع عوارض الأين و المتى و الوضع و الكيف، لا يقدر على تجريده المطلق عنها، لكنه يجرده عن العلاقة التي تعلق بها الحس، فهو يمثل صورته مع غيبوبة حاملها."*** [20]

[19] / د.عاطف جودة نصر. المرجع السابق.ص 12
[20] / المرجع نفسه. ص 13

وقد تجلى تأثر ابن سينا بأفلاطون في فكرته بأن الخيال وسطا بين النفس المتهيئة لقبول المعرفة و بين العقل الفعّال الذي يُفيض المعرفة على الناس. أما عن دور الخيال في التحصيل العلمي و الإستنباط و التصور، فقد ذكر ابن سينا ***"أن الخيال يعين كما يعين الحس في العلوم التي تحتاج إليهما (أي الخيال و الحس) كالأشكال الهندسية التي يعين في إدراكها و تصورها، أما عن العلوم العقلية (الأفكار الخالصة) فإنها بخلاف ذلك. فلما كانت الخيالية تمانع و تعاوق ، قهرت هذه العلوم العقلية القوة الخيالية لترك المعوق عنها."*** [21]

و قد كان في مذاهب الفلاسفة المسلمين مثل ابن سينا و ابن رشد و الفرابي وغيرهم ، ترديد لبعض الأراء التي و رثوها عن الفلاسفة اليونانيين، مثل التي تذهب لتعلق الخيال بالجهاز العصبي و الدماغ، أو تلك التي تربط الخيال بالوعي و الأدراك والأخرى التي تفصل بين مناطق الإدراك و الخيال. فيما ذهب الفلاسفة ذوو النزعة الرومانتيكية إلى إدراج وظيفة الخيال التركيبية التي تعمل على النشر و التبديد و التفكيك و إعادة البناء للعناصر المتخيلة من جديد فتصبح صورة أخرى مستقلة بذاتها.

و مع كل هذه الآراء الفلسفية و مع اختلاف النظريات و التصورات، يبقى الخيال صورة من صور تحقيق الإنسان للحرية و مفهوما قويا عن الإرادة و اختراق المطلق وتجاوز المنطق. فهو ضرورة لا غنى عنها لتحقيق الوعي كما أنه يتجه صوب المعرفة، ويمثل الحوار الخلاق بين الفكر والصورة بل بين الروح والطبيعة وبين المطلق

[21] / د.عاطف جودة نصر . المرجع السابق. ص 15

والمتعالي. فالخيال هو البرزخ القائم بين الإنسان و العالم و لا يتلاشى هذا البرزخ إلا حين ينفخ الإنسان من روحه في الأشياء فيكسبها صفة من صفاته و يرقى بها إلى المتعالي مغادرا عالم التجريد و منطقه. و بذلك لا يختلط على الإنسان الخيال مع الوقائع لكنه يطل عليه من نافذة الصور الخيالية التي ينشؤها الدماغ.

3-3 ***مفهوم الخيال في علم النفس:***

لقد اهتم علم النفس الكلاسيكي و على غرار كل المذاهب الفلسفية بموضوع الخيال واعتبره قوة من القوى المكونة للنفس البشرية، فحدد مكان صنعه في الدماغ و وصف وظائفه ضمن القوى الإدراكية في النفس البشرية. كما ذهب علماء النفس آن ذاك إلى وصف المادة التي يدخل في تشكيلها الخيال بأنها مادة فنية، ناتجة عن تداخل عدة قوى إدراكية مع الخيال وذلك لتداخل وظائفها واشتراكها في بعض الخصائص التكوينية، ومن هذه القوى: الحافظة، المصورة، الذاكرة و التخييل.

و في خضم التطورات العلمية و التكنولوجية الحديثة التي دخلت مجال علم النفس (مثل ألة قياس الذكاء، كاشف الكذب،...إلخ)، أتت المدرسة العربية الراهنة في التحليل النفسي بمفاهيم جديدة لموضوع الخيال و وصفته مثل بقية القطاعات الإناسية الأخرى (الخرافة والحلم والجنون...) بأنه نمط تفكيري متميز عن الأنماط الأخرى للتفكير و هو ينتمي إلى المواضيع المرتبطة بقطاعات *الاّ عقل (وهو عالم فوضوي يشبه عالم الجنون، لا يدرك فيه الإنسان حقيقة العالم الذي ينتمي إليه فتصدر عنه رموز نابعة من مأساة نفسية يعجز العاقلون عن فهمها ويروها مضحكة و خرقاء) و الضد عقل (وهو مرض عقلي أخف من الجنون حيث أن*

الإنسان يدرك حقيقة المجتمع الذي ينتمي إليه لكن سلوكه يعمل ضد ما هو متعارف عليه في ذاك المجتمع) وغير العقل (وهو الإتيان بأفعال لا يقوى العقل في حد ذاته على تفسيرها مثل ألواح الفنانين التشكيليين الغامضة و المليئة بالرموز) و ماهو بعد العقل (وهو العالم الذي لا يقوى العقل البشري على تصوره مثل الآخرة و الجنة و الجحيم، فيذهب إليه عن طريقة أسئلة متكررة و حيالات نابعة من نفسه)[22] و حتى بما هو مقدس ورمز؛ بل و ترى فيه منسوجا رافق الإنسان و تطور بتطور اللغة والعقل عبر تاريخ البشرية.

وتذهب المدرسة العربية الراهنة في التحليل النفسي، إلى أن وجود الخيال في حياة البشر ضرورة لا مناص منها حيث يمثل هذا الأخير متنفسا للإنسان في هذا العالم الذي يضيق عليه تارة و يتسع تارة، ويبدو واضحا جليّ المعالم و المفاهم مرة و يكتنفه الغموض مرة أخرى. فيسعى الإنسان عبر الخيال إلى معرفة الوجود و الظواهر الطبيعية، واكتشاف الغامض والملتبس و المجهول، و المرعب المخيف كما الحامي والواقي و الناجع. كما أن الخيال هو مسعى الإنسان لمعرفة نفسه بنفسه و الغوص في دواخله و أبعاده، للإطلاع على أحواله النفسية و مشكلاته، وعن مخاوفه و أزماته و انهزاماته وكذا رغباته وغرائزه التي ربما قمعها المجتمع واللأعراف الدينية فمنعوها من الظهور وحكموا عليها بأن تقبر بداخله ولا تحقق.

و بعبارة أدمث، الخيال هو " ***أداة تعبير و تفكير أو تصور تكشف عن الرغبة والإرادة والتدبر و التبصر بحثا عن تحقيق التكيف الناجع و استعادة الإستقرار النفسي والإجتماعي وتوفيرالإطمئنان و الثقة حيال المستقبل و غرائز حفظ الذات و في مواجهة***

[22]/ ينظر. د.فخري الصباغ، ***السلوك الإنساني*** : ***الحقيقة و الخيال*** ،كتاب العربي- سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي، الكتاب الثاني عشر1986م. ص68

الأخطار." [23] و ما جاء في التعريف السابق للخيال على أنه أداة تعبير و تفكير و تصور يوجه الأنظار إلى مصطلح آخر له علاقة وطيدة بالخيال ألا و هو "العقل".

و العقل بتصوراته الخاصة لا يعني المخ، فهو القطاع التصوري المعنوي الذي يعلو على المخ المادي و هو " ***الحاكم الأسمى لكل الجوارح، وعن طريقه تتولد الإنفعالات و تنشأ الأفعال وردود الأفعال. و العقل بفهمه و تصوراته للأمور هو الذي يشكل الحالة المعنوية للنفس البشرية فيشجع سائر الأعضاء أو يخذلها في مواجهة التحديات."*** [24] و هذا القول إثبات لنظرية أفلاطون التي سبق ذكرها عن مركز الخيال و الذاكرة و التصور التي سبق ذكرها و التي ذكر فيها الفيلسوف العبقري أفلاطون أن كل من التخييل و التصورات والذاكرة الحافظة لها، تنشأ من العقل لا من الحس نظرا لعبقرية الأول و قدرته على اختراق الكون والعالم الميتافيزيقي. كما أن الدكتور هاني عبد الرحمان يذهب في قوله ذاك إلى أن العقل له مفاهيمه الخاصة و تصوراته الذاتية و انطلاقا من هذه الأخيرة يتحكم في النفس البشرية بل وبالأعضاء البدنية للإنسان دون منازع.

إذا نستخلص من هذا القول بأن الإنسان يحي حياة من صنع خياله، و نظرته للأشياء والمفاهيم نسبية نظرا لكونها نابعة من عقل متصور والتصور يختلف من شخص لآخر فهو نسبي غير مطلق. و هذا ما يفسر اختلاف مفاهيم الناس عن الأشياء المعنوية مثل السعادة والفرح و اليأس و التشاؤم والحزن و غيرها؛ وتفاوت إرادتهم في مجابهة الحياة و ما يكتنفها

[23] / علي زيعور: المرجع السابق.ص 13
[24] / د.هاني عبد الرحمان مكروم، *التصور العقلي* ، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة وهيبة (1999) ص15

من فشل و ظلم و خيبة و مخاطر مما يستدعي ظهور الأمراض النفسية و حالات سيكولوجية عند الأشخاص ذوي الإرادة الضعيفة.

لكن الأمر لا يتوقف عند هذه الأمراض النفسية بل يتجاوزها إلى الأمراض البدنية كما سبق و أن أشرنا، حيث ترجع الدراسات الأخيرة في الطب كثير من الأمراض العضوية مثل:القلون العصبي و القرحة المعدية و السكتات القلبية و الصداع النصفي و غيرها إلى أمور نفسية، إلى تصورات و خيالات تؤثر في النفس و تحفز الدماغ على بعث إشارات عصبية إلى الأعضاء فتحدث من الضرر ما تحدث في أعضاء جسم الإنسان.[25] و إن دل هذا على شئ فإنه يدل على القدرة العجيبة للخيال في التحكم بحالات الإنسان النفسية و البدنية على حد سواء.

و من هذا المنطلق تذهب المدرسة العربية في التحليل النفسي ، إلى أن الإنسان ***"وحْدَة يتفاعل ضمنها البيولوجي و الإجتماعي والعقلي و الواقعي و الرمزي و المتخيل بالإضافة إلى العقل و الأفهومة و الصورة."*** [26] و تؤكد أن الوعي وحده لا يقود الإنسان، ولا يحكم تصوراتنا عن الحياة و الوجود و الكون. ففلسفات الحضور لم تصمد و لم تعمر نظرا لاغفالها اللاوعي و النفسي، و الكامن و الأمفصوح، و الأعاقل و الضد عقل في تركيبة الإنسان البشرية و في نظام المجتمع و عند الطفل و الشاعر و الأديب و الهذائي .

[25]/ د.هاني عبد الرحمان مكروم، ***التصور العقلي*** ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، مكتبة وهيبة(1999).ص12

[26] / د.علي زيعور .المرجع السابق .ص 88

و في الأخير قد يبدو أن التنقيب عن مفاهيم الخيال في علم النفس مثله مثل البحث في أمور الأوعي و المطمورات النفسية الذي يأخذنا بدوره إلى التطرق إلى أمور أخرى في علم الإناسة، نظرا لترابط العلوم و تداخل المفاهيم و تشابكها على الصعيد النفسي و البيولوجي والإجتماعي و الفكري. لكن ما يمكن قوله في هذا المجال هو أن الخيال ***"تعويض للذات والجماعة و الفكر و الثقافة و المجتمع، يعطي الشعور بالحماية و الإطمئنان من جهة ويشكل مناعة ضد الإعتراف بالفشل و العجز و الإنجراح النرجسي من جهة أخرى."*** [27]

إذا ما الخيال في علم النفس سوى ملجأ للإنسان يداري فيه أوجاع يأسه و ظلم مجتمعه وقهر دهره. و ليس كله بالخيبة ، فتلك القوة الخارقة للإنسان بلورت هذا الخيال إلى فن رائع ذو جماليات و ضوابط تجسد في جنس الرواية الخيالية الرمزية من الأدب. و ساهمت في تقديم موضوع بحث في غاية الأهمية تتطلع من خلاله علوم الإناسة إلى التعرف على الذات البشرية و تسبر أغوارها،مشاكلها و إبداعاتها و كل ذلك في سبيل الرقي بالإنسان و المجتمع.

[27] / د.علي زيعور .المرجع السابق. ص 89

رابعا- مـفهـوم الرمز :

4-1: **تعريف الرمز لغة** : جاء في تعريفات العرب مفاهيم عدّة عن الرمز في الجانب اللغوي إخترنا منها ثلاثة تعاريف إبتداء من الأقدم "لسان العرب" ثم ما والاه "القاموس المحيط" وأخيرا الأحدث بينهم "المعجم الوسيط".

4-1-1 **تعريف لسان العرب**: *رمز :(الرَّمْزُ): تصويت خفي باللسان كالهَمْس، ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرَّمْزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. و(الرَّمْزُ) في اللغة كل ما أشرت إليه مما يُبانُ بلفظ بأي شيءٍ أشرت إليه بيد أو بعين، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا، عليه السلام: ألا تكلّمَ الناسَ ثلاثة أيام إلا رَمْزاً. و(رَمَزَتْه) المرأة بعينها تَرْمِزُه رَمْزاً: غَمَزَتْه وجارية (رَمَّازَةٌ): غَمَّازَةٌ، وقيل: الرَّمَّازَة الفاجرة مشتق من ذلك أيضاً، ويقال للجارية الغمازة بعينها: رَمَّازَةٌ أي تَرْمُزُ بعينها وتَغْمِزُ بعينها؛ وقال الأخطل في الرَّمَّازة من النساء وهي الفاجرة: أحاديثُ سَدَّاها ابنُ حَدْراءَ فَرْقَد - ورَمَّازَةٍ مالتْ لمن يَسْتَمِيلُها. قال شمر: الرمازة ههنا الفاجرة التي لا تَرُدُّ يَدَ لامِسٍ، وقيل للزانية رَمَّازَة لأنها تَرْمُزُ بعينها. ورجل (رَمِيز) الرأي ورَزِينُ الرأي أي جَيِّدُ الرأي أصيلُه؛ عن اللحياني وغيره و(الرَّمِيزُ): العاقل النَّخِين الرَّزِينُ الرأي بَيِّنُ الرَّمَازَة، وقد رَمَزَه. والرَّامُوزُ البحرُ. و (ارْتَمَزَ) الرجلُ وتَرَمَّزَ: تحرك. وإبل (مَرامِيزُ): كثيرة التحرُّك؛ أنشد ابن الأعرابي: سَلاجِمُ الأَلْحِي مَرامِيزُ الهامْ قوله سلاجم الألحي من باب أَشْفَى المرفق، إنما أراد طول الأَلْحِي فأقام الاسم مام الصفة، وأشباهه كثيرة. و ما ارْمَأَزَّ من مكانه أي ما برح وارْمَأَزَّ عنه: زال وارْتَمَزَ من الضربة أي اضطرب منها؛ وقال:*

خَرَرْتُ منها لقَفايَ أرْتَمِزْ وتَرَمَّزَ مثله وضربه فما ارْمَأزَّ أي ما تحرَّك. و كتيبة (رَمَّازَةٌ) إذا كانت تَرْتَمِزُ من نواحيها وتموج لكثرتها أي تتحرك وتضطرب.و(الرَّمْزُ والتَّرَمُّزُ (في اللغة: الحَزْمُ والتحرُّك و المُرْمَئِزُّ: اللازمُ مكانه لا يبرح؛ أنشد ابن الأنباري: يُرِيحُ بعدَ الجِدِّ والتَّرْمِيزِ، إراحَةَ الجَدايَةِ النَّفُوزِ قال: الترميز من رَمَزَت الشاة إذا هُزِلَتْ، وارتمز البعير: تحركت أرْآدُ لَحْيِه عند الاجترار والتُّرامِزُ من الإبل: الذي إذا مضغ رأيت دماغه يرتفع ويَسْفُلُ وقيل: هو القوي الشديد،وهو مثال لم يذكره سيبويه، وذهب أبو بكر إلى أن التاء فيها زائدة، وأما ابن جني فجعله رباعيّاً و (الرَّامِزَتان(: شَحْمتان في عين الركبة. و(رَمُزَ) الشيءُ يَرْمُزُ وارْمَأزَّ: انقبض وارْمَأزَّ: لزم مكانه والرَّمَّازَةُ: الاسْتُ لانضمامها، وقيل: لأنها تَمُوجُ، وتَرَمَّزَتْ: ضَرطَتْ ضَرطاً خفيّاً والرَّمِيزُ: الكثير الحركة، والرَّمِيزُ: الكبير. يقال: فلان رَبِيز ورَمِيزٌ إذا كان كبيراً في فنه، وهو مُرْتَبِزٌ ومُرْتَمِزٌ. ورَمَزَ فلانٌ غَنَمَه وإبله: لم يَرْضَ رِعْيَةَ راعيها فحوّلها إلى راع آخر؛ أنشد ابن الأعرابي: إنَّا وجَدْنا ناقَةَ العَجُوزِ خَيْرَ النِّياقاتِ على التَّرْمِيزِ .[28]

2-1-4 أما "**<u>القاموس المحيط</u>**" فقد أعطانا التعريف التالي**:**

الرَّمْزُ :الرَّمْزُ، ويضمُّ ويُحَرَّكُ: الإشارَةُ، أو الإيماءُ بالشَّفَتَيْنِ أو العَيْنَيْنِ أو الحاجبَيْنِ أو الفَمِ أو اليَدِ أو اللِّسانِ، يَرْمُزُ ويَرْمِزُ والرَّمَّازَةُ: السافِلَةُ، والمرأةُ الزانِيَةُ، وشَحْمَةٌ في عَيْنِ الرُّكْبَةِ، والكَتِيبةُ الكبيرةُ التيتَرْتَمِزُ، أي: تَتَحَرَّكُ وتَضْطرِبُ من جَوانِبِها والرَّمِيزُ: الكثيرُ الحركةِ، والمُبَجَّلُ المُعَظَّمُ، والعاقِلُ، والكثيرُ، والأصيلُ، والرَّزينُ ورجُلٌ رَمِيزُ الفُؤادِ:

[28] / ابن منظور، المصدر السابق .

ضَيِّقُه، وقد رَمُزَ، ككَرُم، في الكُلِّ والرَّاموزُ: البَحْرُ، والأصْلُ، والنَّمُوذَجُ وارْمَأزَّ: زَالَ، ولَزِمَ مَكانَهُ، ضِدٌّ، وانْقَبَضَ وتَرَمَّزَ من الضَّرْبَةِ: اضْطَرَبَ،كارْتَمَزَ،و~ القومُ: تَحَركوا في مَجالِسِهم لِقِيامٍ أو خُصومَةٍ،كارْتَمَزَ، وتَهَيَّأ، وضَرِطَ شديداً والتُّرامِزُ، كعُلابِطٍ: القَويُّ الشديدُ الذي تَمَّتْ قُوَّتُهُ وإبِلٌ رُمْزٌ، بالضم: سُحَاحٌ سِمانٌ وهذه ناقةٌ تَرْمُزُ، أي: لا تَكادُ تَمْشِي من ثِقَلِها وسِمَنِها ورَمَزَ غَنَمَهُ، أي: لم يَرْضَ رِعْيَةَ الراعي، فَحَوَّلَها إلى راعٍ آخَرَ،و~القِرْبَةَ:مَلأها،و~ الظَّبْيُ رَمَزاناً: نَقَزَ،و~ فلاناً بكذا: أغْراهُ به وكزُبَيْرٍ: العصا.[29]

3-1-4 و أما عن "<u>المعجم الوسيط</u>" وهو أحدث معجم من بين هؤلاء الذين سبق ذكرهم فقد عرّف الخيال بصورة أحدث كان قد أضاف فيها تعريفا نفسيا و كذا فلسفيا فجاء تعريفه كما يلي:

الرمز من الفعل ،(رَمَزَ) – إليه رمزا : أومأ و أشار بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو أي شئ كان . و(رَمَزَ) إلى الشئ بكذا : دلّ به عليه . و (رَمَزَ) فلانا بكذا : أغراه . ورَمُزَ- رَمازة : انقبض . و- كثرت حركته . و- رزن و وقر . و- كان مبجلا و معظما.و- كان أصيلا .و رَمُزَ فؤاده : ضاق فهو رميز.(ترامزوا) : رَمز كلّ إلى صاحبه.(تَرَمّز) : تحرّك و اضطرب. (الرّاموز): البحر. و النموذج الأصل.(الرَّمز): الإيماء و الإشارة والعلامة. وفي (علم البيان): الكناية الخفية و جمعه رموز.(الرّمزية): الطريقة الرمزية: مذهب في الأدب و الفن ظهر في الشعر أولا،يقوم بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء

[29] /فيروز أبادي. المصدر السابق

ليدع للمتذوق نصيبا في تكميل الصورة أو تقوية العاطفة بما يضيف إليه من توليد خياله.(الرَّمَّازة): الفاجرة لأنها تدل على نفسها برمز.[30]

و عليه فقد اتفق أهل اللغة أن أول دلالة لكلمة رمز في اللغة كانت تعني إشارة حسية أو إيماء باستعمال الأعضاء الجسدية مثل العين و اليد أو الشفتين، ثم صارت تدل على الإشارة إلى الأشياء و الأشخاص. حتى تطورت الدلالة لهذه الكلمة عبر الزمن و اكتسبت مفهوما لسانيا فجاء الرمز في المعجم الوسيط - و هو من المعاجم العربية الحديثة – بتعريف الرمز على أنه الإشارة و العلامة. كما تطرق هذا المعجم إلى مذهب الرمزية الأدبي، الذي اتخذ من الرمز أو الإشارة إلى الأشياء و المفاهيم أسلوبا في الأدب بدلا عن الجهر بمسمياتها. و بهذا انتقلت كلمة الرمز من الدلالة اللغوية إلى الدلالة اللسانية و الأدبية مع تطور اللغة والعلوم.

4- 2 ***مفهوم الرمز في اللسانيات*** :

يتفق اللسانيون على أن اللغة مجموعة من الرموز الصوتية التي يحكمها نظام معين والتي يتعارف أفراد من ثقافة معينة على دلالتها من أجل الإتصال فيما بينهم. لكن هناك بعض اللسانيين لا يتفقون مع أصحابهم في تسمية المصطلحات و ضبط مفاهيمها. و من أكبر الإشكالات التي شهدها هذا العلم، هي الفصل بين مصطلحي (الرمز) و (العلامة). و لتعريف الرمز في اللسانيات، لابد من التطرق أولا إلى مفهوم العلامة اللسانية. أما عن هذه الأخيرة فيعرفها **(Ferdinand De Saussure)**[31] :***"على أنها دليل أو وحدة دلالية، تتشكل من علاقة***

[30] / ابراهيم مصطفى و أخرون.المصدر السابق

[31] / Ferdinand De Saussure (1857 – 1913):Le pére de la linguistique moderne.

افتراضية (أوإعتباطية) تقابلية بين مظهر تعبيري يسمى الدال، وتصور مفهومي يسمى المدلول أثناء فعل الكلام، أو أي فعل تواصلي. والدليل اللساني **(Signe linguistique)** ***عند دي سوسير هو اتحاد بين صورة صوتية سماها الدال*** **(Signifiant)**، ***وصورة ذهنية (أو مفهوم) سماها المدلول*** **(Signifié)**. ***أي إن كل كلمة تعد دليلا لسانيا، وبالتالي فإن اللغة نظام من الدلائل والعلامات."*** [32]

و فيما تهتم السيميائيات و اللسانيات الأوربية بالعلاقة الثنائية للعلامة، لأنها تعد مرحلة أولى من مراحل وصف شبكة تمفصلات الأشكال الدالة؛ تقوم السيميائيات واللسانيات في أمريكا بالبحث في طبيعة العلامة وتفسرانها في ضوء علاقتها بالمرجع. وقد استوحتا ذلك من منطق الفيلسوف **"Charles Sanders PEIRCE"**[33]، الذي تجاوز العلامة اللسانية، و صنفها بحسب طبيعتها، والوسيلة المستخدمة لنقل المعنى فيها، وأطلق عليها مصطلح (الرمز)، ثم ميز بين الرمز الإشاري، والرمز السيكولوجي، والرمز اللغوي ؛ ثم إن لفظة "رمز" تعني في منطق بيرس العلامة التي تقوم على التواضع الإجتماعي.

4-2-1 / *الرمز الإشاري*: هو عبارة عن حركة، أو إشارة يقوم بها الفرد من أجل نقل معنى ما؛ أي الإستعمال الإرادي لعضو من أعضاء الجسم للتعبير عن دلالة من الدلالات: اليد، الرأس، الرجل، الأصبع...

---

[32] / De Saussure, Ferdinand :Cours de linguistique générale.Ed.Talantikit, Bejaia 2002 p85

[33]/ بيرس (Charles Sanders PEIRCE) (1839-1914)، عالم منطق أمريكي، يعرف بأعماله المنطقية الرياضية. وضع علم المنطق الثالثاني، المبني على ثلاثة قيم: الصحيح، الخاطيء، الممكن. وهو من رواد السيميائية، والظاهراتية، و التداولية.

4-2-2 / *الرمز الإنفعالي أو السيكولوجي*: وهو حركة جسدية، نتيجة حالة نفسية ما، وقد يكون إراديا: حركة الشفتين، العينين...؛ وقد يكون غير إرادي: احمرار الوجه أو اصفراره، جحوظ العينين...

4-2-3 / *الرمز اللغوي (العلامة اللغوية)*: عَرّفها **"De Saussure"** في ضوء علاقة ذهنية ثنائية، وليس ربط اسم بشيء؛ بأنها اتحاد صورة صوتية**(Image acoustique)** بصورة مفهومية **(Concept)** ، تشتغلان على المستوى السيكولوجي (وهو التصور)، وعلى المستوى الفيزيولوجي (القناة الصوتية)، شريطة أن يكون هذا النشاط ميزة كل ما ينتمي إلى اللغة نفسها. وعلى هذا الأساس تُفَسَّر اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية، أي أنها علاقة مُتَبادَلة بين النطق والسمع ."[34]

إذا مهما اختلف اللسانيون الأمريكيون مع اللسانيين الأروبيين في الفصل أو الإدماج بين المصطلحين (رمز) و (علامة) يبقى هناك خيط رفيع قد يفصل بين المفهومين. فالرمز ينتمي إلى مجال العلامات و لكنه علامة تستخدم بمعنى خاص. و إذا كانت العلاقة بين العلامة و بين ما تحيل إليه علاقة اعتباطية، فإن العلامة التي تكون رمزا تحافظ على علاقة طبيعية بينها و بين ما ترمز إليه دون أن يكون هناك تطابق كلي بينهما.

[34]/ Voir. De Saussure, Ferdinand.op-cit

و كمثال على ذلك العلامة اللسانية" الثعلب "فحينما نستعملها في سياق عام فإن الحديث يكون عن حيوانات لها نمط عيش خاص بها، و إذا اتفق كافة الناس على تسمية الثعلب قردا لكان لهم ذلك. و لكن حينما نستخدمها رمزا كقولنا عن شخص أنه "ثعلب"، فنحن لا نعني أن هذا الشخص تحول إلى حيوان، بل نقصد أنه يشترك مع ذاك الحيوان في خاصية معينة "المكر" أو "الإحتيال" و هي خاصية توجد في طبيعة كل منهما. و عليه يمكن القول بأن الرمز يشترك في خاصية طبيعية بينه و بين ما يرمز إليه و ليس علاقة إعتباطية كما هو الحال بالنسبة للعلامة وطرفيها الدال والمدلول.

وفي الأخير يمكن القول أن الرمز في علم الألسنيات لا يحظى بالقيمة والأهمية ذاتها التي يحظى بها عند اللغويين ، الذين يعتبرونه بعدا لغويا هاما و مكونا بارزا في الأدب.حيث يعتبره اللسانيون مجرد دال من نمط ما، يدرسه علم العلامات (السيميولوجيا) الذي يأخذ العلامة تعبيرا غير لفظي إعتباطي يختلف عن الرمز الذي هو دال و ذو صلة عقلانية و طبيعية مع المرموز.

3-4 ***مفهوم الرمز عند كولردج***:

لطالما ارتبط مصطلح الخيال الرمزي باسم فيلسوف لغوي و ناقد بريطاني كبير هو**"Samuel Taylor Coleridge"**. كيف لا و هو من إهتم منذ نعومة أظافره بظاهرة الرمزية في الأدب وسمّاها البرزخ بين الحَرفي و المجازي. وقد عرّف كولردج الرمز على أنه :

" تلك الرؤية القائمة على إدراك العلاقة المتبادلة و العميقة والمتأصلة بين الفكر والشعور و بين العقل والطبيعة و الطبيعة و المتعالي ." [35]

وفي تعريف آخر له يقول: ***"يتميز الرمز من خلال انكشاف الخاص في الفردي، أو العام في الخاص أو السرمدي من خلال الزائل فيه. وهو دائما ينضح بالحقيقة التي يقدمها واضحة، وبينما يُظهر الكل يُبقي الرمز نفسه جزء حيا في الوحدة التي هو ممثلها*** ."[36]

فنجد في هذا القول أن "كولردج" يتحدث عن الرمز و كأنه حقيقة تسعى لكشف الخبايا التي تحوم حوله، فتعربها وتوضحها فيما يبقى الرمز وحده القلب النابض وسط التركيب الذي يأتي فيه فيحفظ بذلك سريته و خصوصيته.

كما تحدث "كولردج" عن الرمز و أسهب في وصف مفهومه في الرسالة التي بعث بها إلى صديقه عام (1802) دون أن يجهر بمصطلح "الرمز"، بل عبر عنه بطريقة رمزية عبقرية نابعة من مفهوم راسخ لا محالة في فكره حيث قال :" ***للطبيعة إهتمامها الخاص، وسيعرف طبيعته من يؤمن ويشعر، ذلك أن لكل شئ حياة لذاته، وأننا جميعا حياة واحدة، وينبغي أنْ يجمع قلب الشاعر و عقله و يدمجا بحميمية مع المظاهر الكبرى في الطبيعة وليس فقط أن يمزج بها في محلول و مزيج مشعشع في صورة تشبيهات شكلية*** ."[37]

---

[35] / ج.روبرث بارت اليسوعي، المرجع السابق. ص 06
[36] / المرجع نفسه. ص 16
[37] / المرجع نفسه. ص ص (16،17)

و هنا يذهب "كولردج" إلى الحديث عن ترابط الأشياء و المفاهيم في هذا العالم، ويخبرنا أننا كلنا جزء من كل، لا نستطيع التنصل منه و لا الحياد عما فيه. ويذهب بقوله هذا إلى فكرة "وحدة الوجود" أو "وحدة الجوهر" و التي تعني أن كل حقيقة مادية كانت أم روحية هي مرتبطة أساسا بحقائق أخرى في الوجود. وعليه، فنحن نعيش في عالم من الرموز، بل ونمارس الرمزية بطريقة أو بأخرى.

و يفرق "كولردج" في كتاباته بين ثلاثة مصطلحات قد تبدوا للوهلة الأولى مترادفات، لكنها في الواقع تقترب من بعضها البعض ولا تتساوى وهي: الرمز(**symbol**) والمجاز (**metaphor**) و القصة الرمزية (**allegory**). فيقول كولردج في هذا الشأن :***" لا أعني بالرمز مجازا ولا قصة رمزية أو أي تحسين بلاغي آخر أو صورة من إنتاج الوهم ، بل جزء عمليا و أساسيا من ذلك، هو الجزء الذي يعبر عن الكل."*** [38]

ففي تعريفه هذا يعرف المجاز على أنه صورة بلاغية ندرك فيها أولا الإختلافات بين الأشياء المشار إليها، أما في الرمز فنحن ندرك أولا الوحدة و لا نغدوا إلا تدريجيا مدركين تعقيده كي يعبر بجزئيته عن كل التركيب الذي جاء فيه. و فيما يخص القصة الرمزية فيقول كولردج أنها مجموعة مجازات مركبة قد تعارفت عليها فئات مجتمع ما وتبنتها إصطلاحيا، فصارت هذه التشبيهات و المجازات رموزا أو مفعمة بطبيعة الرموز. و إنه يرى أن نمو المعرفة الإنسانية سيؤدي لا محالة إلى صيرورة القصة الرمزية، رمزا في حد ذاتها.

[38] /ج.روبرث بارت اليسوعي، المرجع السابق. ص 17

و يرى "كولردج" أن السبيل الوحيد للتوصل إلى حقيقة مفهوم الرمز و الإحساس به وإدراك "وحدة الجوهر" التي تجعل من الرمزية شيئا ممكنا، هو التمسك بعروة الدين في هذه الوحدة أو هذا الوجود. فصنع الرمز و إدراكه عند كولردج هو فعل ديني أساسا، حيث أنه يربط الرمز بالأسرار المقدسة في المسيحية نظرا لتشابه الأثر الذي يخلفه هذا الأخير في نفوس قارئيه مع ذاك الذي تحدثه تلك القدسيات في نفوس المتعبدين. حيث يقول :***" إن السبيل الوحيد لإعادة إيجاد هذه الحساسية الموحدة ، إنما هي الرؤية الدينية.وإنه من دون هذه الرؤية الدينية لن يكون في وسع الإنسان إدراك جمال العالم و شفافية السرمدي عبر الزائل و في الزائل***."[39]

ويقول"**John Robert Barth**"[40] أن لكولردج كل الحق في ربط الرمز بالوازع الديني، وبخاصة بعد الذي اعترى الأدب وأساسا الشعر من تفكك وتقهقر في ظل ما يدعى بالحداثة الأدبية التي جعلت من الضياع و العزلة و إهتزاز الثقة بالنفس موضوعا لها ومنهجا يتبعه روادها الذين انفصلوا عن الطبيعة و الله وبنو جنسهم؛ فأضاعت الكلمات عندهم بعدها المقدس وصارت عاجزة أن تبلغ المتعالي أو الروحي للتعبير عن التجربة الإنسانية.

كما يتطرق كولردج لخاصية مهمة للرمز تتمثل في ازدواجية مفهومه و ثنائية وظيفته فيقول:" ***إن للرمز وظيفة ثنائية : فهو لا يشير إلى المتعالي و حسب، بل إنه الأداة التي يلاحقنا بها المتعالي أو المطلق و يجدنا بها. و بمعنى ما، نحن الذين نكشف***

[39] / ج.روبرث بارت اليسوعي، المرجع السابق.ص 06

[40] /ج.روبرث بارت اليسوعي: ناقد وأستاذ في جامعة ميسوري بالولايات المتحدة الأمريكية.و هو صاحب كتاب الخيال الرمزي : كولردج و التقليد الرمانسي.

الرموز، لكنها من جهة أخرى هي التي تكشفنا حين نعبر و نجسد أو نُجري الأعمال التي تفرضها." [41] و هذا تعبير صريح من كولردج على غموض الرمز في حد ذاته و صعوبة التعامل معه.

و قد أكد"**Luc Benoist**"[42] على غموض الرمز حين أرجع وجود الرموز إلى التماثل الذي كانت التقاليد القديمة تقيمه بين العالم الأصغر(الحياة الدنيا) والعالم الأكبر(الآخرة). فستنبط المجازية من العوامل الطبيعية للتعبير عن المدارك الفكرية، و بالتالي ينعكس العالم في مرآة الأشياء إلى صور معكوسة. حيث يرى "كولردج" الذي ربط مفهوم الرمز بالوازع الديني أن الكتب المقدسة القديمة كانت تعبر رمزيا عن أنسنة الكون في صورة آدم القبلاني عند اليهود و أدم عليه السلام إنسان العالم الأول و أول خلق الله عند المسلمين.

و قد كان آدم -الإنسان الأول- رأسه في السماء بين الغيوم و قدماه على الأرض؛ يخترق العالم مع الإعتراف بعالم روحي في السماء و عالم جسدي شهواني على الأرض. وهذا المفهوم يستحق أن يدخل في الرمزية إزدواجية تكميلية تفسر تناقضا جوهريا؛ فالإنسان ذو الجانبين والذي يعتبر كيانه تأرجحا موزونا، يقسم العالم بهذا الشكل إلى جزأين متناقضين و لكنهما متكاملين يعكسان عدم التماثل الغامض بين العقل و الروح في الجسدالواحد. و هذا ما يؤدي إلى إزدواجية الرموز، حيث يقبل كل واحد منها تفسيرين متناقضين يجب اجتماعهما للحصول على المعنى الكامل للرمز.

---

[41] / ج.روبرث بارت اليسوعي ، المرجع السابق. ص 29

[42] / لوك بنوا (Luc Benoist) (1893-1980): شخصية فرنسية عظيمة.عمل مؤرخا للفن ثم أصبح مختصا في الروحانيات و الرموز و في آخر المطاف وجهه إهتمامه إلى الميتافزيقا في العال الشرقي.

و تساوي المتناقضين هذا ملموس على مستوى مفردات عدة نذكر منها "الأفعى" حيث ترمز هذه المفردة إلى معنيين متناقضين تماما أحدها معنى التأسيس و البناء و الآخر معنى التدمير والخراب. و هذا ما يفسر شارة الطبابة التي تأتي في شكل كأس تدور عليه أفعى. و كذا كلمة "ألتوس" "**ALTUS**" الاتنية التي ترمز إلى العالي و العميق في الوقت ذاته؛ و أيضا كلمة "ساسر" "**SACER**" التي ترمز إلى القديس و السافل اللعين على حد سواء. وعليه على حد رأي"لوك بنوا" فإنه يمكن تفسير إزدواجية الرمز : ***" هندسيا بخط مستقيم إتجاهه الرأسي يحمل إتجاهين متعاكسين من الأسفل إلى الأعلى و من الأعلى إلى الأسفل"*** [43]

و هكذا يتضح غموض الرمز و صعوبة تأويله، إذ يجب إخضاع هذا الأخير لدراسات تفوق اللغة على المستوى النفسي و الفلسفي أو حتى الميتافزيقي للخروج بفكه والتوصل إلى المرموز الذي عمد الؤلف أو الأديب الإشارة إليه في عالم من المجاز و الخيال الذي يحاكي الواقع.

4-4 ***مفهوم الرمز عند الفراعنة*** :

لقد كانت الفراعنة الأولى قبائل بداية تعيش في عالم يكتنفه الغموض والألغاز والأسرار، فكانت الشمس و القمر و ظاهرة تواليهما المنتظم و الدائم شئ خارق بالنسبة لهم؛ كما كانوا ينظرون للأمطار و الرعد و البرق و الصواعق و الأعاصير و الزلازل

[43] / لوك بنوا، *إشارات رموز و أساطير*، تعريب فايز كم نقش، الطبعة الأولى،بيروت-لبنان، عويدات للنشر و الطباعة (2001) ص 40

والبراكين على أنها أشياء غريبة عجيبة، يعجز ذكيهم عن تفسيرها و شرح أسبابها. و لما اكتنف الغموض هذه الظواهر و غشيتها الشبهات و المخاوف، قرر الرجل الفرعوني أن يسبغها بصفة الألوهية كي يستطيع تحديد مفهومها و النجاة من غضبها.

فتصور أن لكل ظاهرة من هذه الظواهر إله يتحكم بها و يسيطر عليها، و زعم أن التقرب من هذه الآلهة و التودد إليها يخفف من سخطها على القوم ويجلب الحظ و الأمان لتلك القبيلة أو العشيرة. و قد عبد الفرعوني فعلا تلك الألهة و تفنن في وصفها و الإعتناء بها ونجح في الوصول إلى مفهوم خاص به عنها و صار يبحث فيما حوله عما يستدل به عنها وفي سبيل ذلك لجأ إلى تبسيط المعاني و الأشكال إلى أقل معنى و أبسط شكل فاخترع ما يسمى بالرمز. [44]

و قد ذهبت الفراعنة إلى صنع أشياء تدعى "بالطواطم" **(Totems)** للتعبير عن تلك الألهة أوتلك الظواهر المخيفة مستعملة في ذلك رسوما و أشكالا، متخذة من الطبيعة و كل ما يدب فيها من حيوانات و نباتات و صخور رموزا للتعبير عن تلك المفاهيم التي أخذوها عن كل ظاهرة؛ و صاروا يلتفون حولها و يرفعونها كشعارات ترمز إلى الجماعة أو القبيلة التي ينتمون إليها و كذا رمزا للإله المعبود بينهم.[45]

فكان "الطوطم" الرمز المقدس الذي يربط الفرعوني بعشيرته و إلاهه و هو الحافظ المعين المعيل له حين السراء و الضراء و لا بد من تقديسه و تبجيله و الإعتناء به في كل الأحوال والظروف. و لم تكن تلك الطواطم وحدها رموزا عند الفراعنة، بل كانت

---

[44]/ ينظر. نهى محمود نايل، ***الدلالات الرمزية و القيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة*** ، رسالة ماجيستير مقدمة لقسم النقد و التذوق الفني بجامعة حلوان، مصر(2003).ص 50

[45]/ ينظر.محسن محمد عطية، ***الفن و الحياة الإجتماعية***، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، 1194. ص46

تلك القبائل البدائية تقوم بحركات رمزية مثل الرقص والدوران للتعبير عن الفرح أو الحزن أو الشكر أو حتى الإنذار بالحرب. فمثلا كان الرقص في دائرة عند الفراعنة رمزا للشكر والعرفان للآلهة بعد النجاح في صيد الحيوانات أو الإنتصار على أحد الأعداء، كما كانت الدائرة رمزا لإله الموت و الإلتفاف حولها كان بمثابة طقوس لمناداته.[46]

إذا كان الرمز عند الفراعنة أداة للبوح بمكنونات الخاطر والتعبير عن الحالات النفسية و الفكرية للإنسان رغم بساطة فكره و بدائية عيشه؛ فقوة العقل الذي ميزته عن الحيوان جعلته يخترع تلك الرموز و يتواضع على استعمالها و فهمها بصفة موحدة لتسهيل عملية التواصل و التفاهم مع الغير.

و قد حفظ التاريخ هذه الرموز و اعتنى بنقلها بأمانة تامة من جيل إلى جيل و من مرحلة حضارية إلى أخرى، حتى وصلت إلينا في شكلها الأصلي عن طريق الحفريات والنقوش الجدارية التي تحتفظ بها مصر عوالما تاريخية تدل على عبقرية الإنسان في ظل بيئة بدائية كان الرمز وسيلتها التواصلية الأولى و مبعث حياتها و تاريخها وحضارتها.

و تظهر هذه الرموز على النقوش الجدارية في الأهرامات و المتاحف المصرية نذكر منها ***صورة جاءت في صلاية "نارمر" بالمتحف المصري و التي تظهر الملك بحجم كبير و هيئة مهيبة و قامة ممشوقة و غلو في تمثيل العضلات في ركبته و هي رمز للمكانة الإجتماعية المرموقة للملك و قوته و شبابه***.[47] كما تظهر صورة رمزية

---

[46]/ محسن محمد عطية .المرجع السابق.ص ص (46،47)

[47]/ محسن محمد عطية، *جذور الفن* ، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر (1997) ص 48

أخرى في مقمعة الملك "العقرب" *،" ***ملك يرتدي تاجا أبيضا بجوار نهر و يمسك بكلتا يديه فأسا يحفر بها الأرض و أمامه شخص قصير القامة يحمل سلة يضع فيها التراب وماء النهر و سنابل قمح.و ما هذه النقوش إلا رمزا للنماء في بلدة ذاك الملك و أن خلط الماء بالتراب يؤدي إلى إنبات الزرع و هو سنابل القمح، كما أن الفأس بيد الملك ترمز إلى اهتمامه الكبير بالتنمية و البناء وإلى النهضة التي وصلت إليها البلاد بفضله"*** [48]

و إذا تأملنا آلهة قدماء المصريين لوجدنا أنها عالم رمزي مستقل بذاته تكتنفه الرمزية بكثافة من خلال النقوش و الأشكال و الرسوم و الألوان، فلكل إله تسمية خاصة يرمز لها برمز معين فمثلا الإله "آتون" الذي يرمز له برمز الصقر نظرا لقوته ورباطة جأشه، والإله "ست" وهو إله الوجه القبلي ويرمز له بوجه حمار بأذنين طويلتين*، والإله "آمون" وهو رب الريح و كل الظواهر الطبيعية المخيفة و يرمز له برأس كبش*، والإله "جب" إله الأرض و يرمز له بآدمي على رأسه إوزة*، و الإله "أوزريس" إله الموت والخصب والبقاء في الوقت ذاته ويرمز له بشكل طير*؛ و غير هذه الألهة كثر لكن نكتفي بذكر ما سبق على وجه الحصر لا القصر.[49]

---

[48] / محسن محمد عطية، *جنور الفن* ، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر (1997). ص ص (48،49)

* ينظر الشكل 01 في الملحق. ص 208

[49]/ ينظر.نهى محمود نايل،***الدلالات الرمزية و القيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة*** ، رسالة ماجيستير مقدمة لقسم النقد و التذوق الفني بجامعة حلوان، مصر(2003) .ص ص (67-100)

* ينظر الشكل 02 في الملحق. ص 209
* ينظر الشكل 03 في الملحق. ص 210
* ينظر الشكل 04 في الملحق. ص 211
* ينظر الشكل 05 في الملحق. ص 212
* ينظر الشكل 06 في الملحق. ص 209
* ينظر الشكل 07 في الملحق. ص 210

ولا يتعلق الأمر برمزية أسماء الآلهة فقط ، بل إن كل إلاه يرمز لظاهرة معينة أو مفهوم ميتافيزيقي محدد. فمثلا الإله "حورس" يرمز إلى السماء*، و الإله "جب" يرمز إلى الأرض، والإله "رع" يرمز للشمس، و الإلهة "إزيس" ترمز لرعياة الأطفال و الحنان،* والإله "أبيس" يرمز إلى نماء الأرض و خصوبتها، والإله "أوزريس" يرمز إلى الموت والبقاء ..... الخ.

كما أن هذا العالم الرمزي الذي أنشأه الفراعنة في وقت مبكر من الحضارة الإنسانية، قد اعتنى بمجال الألوان و جعلها منها رموزا للتعبير عن الخير و الشر، الحب والكره، الموت والحياة، وكل المفاهيم الفلسفية و النفسية و الإجتماعية الأخرى. فعلى سبيل المثال كان اللون الأبيض عند الفراعنة يرمز للنقاء و الطهارة و الموت في الوقت نفسه، و اللون الأحمر لون النار و الدم فيرمز إلى عودة البعث و القوى الخطيرة التي لا يمكن السيطرة عليها، أما عن اللون الأزرق فهو رمز السماوات و الفيضانات ويرمز للحياة والميلاد الجديد وأيضا يرمز لنهر النيل.[50]

و بعد كل ما تقدم نلاحظ أن الرمز قد خلق مع الفراعنة نظرا لخيالهم الخصب الذي دفعهم لصنع آلهة تدفع عنهم مخاوفهم و تحقق لهم مآربهم، فعبدوها و قدسوها و سموها فأكسبوها صفة الإله تارة وصفة البشر تارة أخرى. فزوجوها وأبكوها وأحزنوها وأسعدوها وأدخلوها غمرات الحروب واستبركوا بها فيها، وكل هذا كان يتطلب منهم

[50]/ ينظر.نهى محمود نايل . المرجع السابق. ص182

اختراع رموز تسهل عليهم التعامل معها فكان لهم ذلك و خلدوا حضارتهم بها فصار الجيل بعد الجيل يرويها و يخوض في تاريخها و دراساتها.

ولا عجب إذًا أن يتأثر أديب بريطاني غريب عن هذه الحضارة بهذا الفن العظيم وهذا العالم الرمزي الخلاب، فنسب نفسه إلى صانعي هذه الحضارة بقوله أنا فرعوني النشأة –كما سنذكر في ترجمته فيما بعد- بل و بتبنيه هذه الرموز في روايته المأثورة "لورد أوف ذو فلايز". فصورها قطعة من الخيال و جعلها حبكة من الرموز الفرعونية، فدخلت بذلك هذه الرواية ميدان العالمية نظرا لإعادة إحياءها لتلك الرموز الفرعونية.

خامسا- مفهوم الخيال الرمزي في الرواية:

لقد نشأت الرواية في القرنين السابع و الثامن عشر في شكلها البنيوي فقط ، ثم تطورت واكتسبت خصائصا جعلت منها لونا أدبيا متميزا و مؤسسة إجتماعية محترمة ذات معنى وأهداف. و من ثمة صارت الرواية من أعظم الأجناس الأدبية و أكثرها ملازمة للإنسان في مشوار الحياة.فهي من تضع دائما حياته تحت الأضواء و تجول في النفس حتى تلامس الأغوار، فتخرج الخبايا و تظهر الدسايا التي كفرت في عالم الأوعي و الاشعور عند الإنسان.

كما اتفق جل الفلاسفة و علماء النفس و كذا اللغويون على أن الرواية هي سبيل لإكتشاف الإنسان نفسه بل و كل ما يدور من حوله في الطبيعة و المجتمع و الكون من عوالم عجيبة وقضايا غريبة و متناقضات الحياة. فهي مشكاة للعقول و سراج للنفوس مثلها مثل الكتب المقدسة نظرا لتشابه الأثر الذي تتركه هذه الأخيرة و تأثيرها في النفوس مع ذاك الذي يخلفه المقدس في ضمائر الناس فيريهم الحقائق التي من حولهم و يغيرهم من خلالها.

و يؤكد "**Milan Kundera**"[51] على صحة مفهوم زميله الروائي "هيرمان بورخ" عن الرواية في قوله: ***" اكتشاف ما يمكن للرواية دون سواها أن تكشفه، هو ذا ما يؤلف مبرر وجود الرواية.إن الرواية التي لا تكشف جزء من الوجود ما يزال مجهولا، هي رواية غير أخلاقية . إن المعرفة هي أخلاقية الرواية."*** [52]

[51] / ميلان كونديرا(Milan Kundera): روائي مبدع مشهور، ولد عام 1929. من أصل تشيكي ، حامل للجنسية الفرنسية. له أعمال عديدة ترجمت إلى عدة لغات نذكر منها: الحياة هي في مكان آخر ، و كائن لا تحتمل خفته.

[52] / ميلان كونديرا، *فن الرواية* ، ترجمة د.بدر الدين عرودكي، الطبعة الأولى، سوريا، الأهالي للطباعة و النشر(1999) ص 13

و لما كان من شأن الرواية أن تقتحم عالم الغموض و الإبهام و سبر أغوار النفوس وخبايا الإنسان، انتهجت لنفسها منهجا خاصا و ابتكرت له ملفوظات معقدة، يظهر فيها غموض السرد و تعقيد التركيب و كذا تجربة صنع قواعد خاصة بالتجربة الإنسانية. و هذا ما جعل منها موضوعا جماليا في الأدب يمكن جمع خصائصه في ثلاثة عناصر ألا و هي: *مستويات التنظيم اللغوي و الإبتعاد عن الملفوظات العملية و العلاقة الخيالية مع الواقع.*[53]

و يرى المنظر الأول للجماليلت الحديثة في الغرب"**Kant Immanuel**"[54] أن هذه الجماليات ما هي إلا محاولة من الأديب في ***"الوصل بين العالم المادي و العالم الروحي، بين عالم القوى و الجاذبية وعالم المفاهيم و التصور . فالأشياء الجمالية كاللوحات الفنية و الأعمال الأدبية – بجمعها بين الشكل الشهواني (الشكل و الأصوات) والمحتوى الروحي (الأفكار) – تجسد إمكانية الجمع بين المادي و الروحي."*** [55]

لكن كيف يمكن للروائي أن يجمع بين هذين العالمين وينتقل بالقارئ من عالم المحسوسات و المنطق إلى عالم الروحنيات و السرمدي. و في هذا الشأن يقول اللأديب الأمركي "(Henry James)" [56] أن في السنوات الأخيرة من القرن العشرين قد طرأ على الرواية أمر جديد سموه "الحداثة" قد أدى إلى إدراك إمكانية إدراج الشعرية و الرمزية في العمل الروائي لتحقيق تلك الرحلة بين الحقيقة و الخيال.

---

[53]/ راجع: جونثن كاللر، *نظرية الأدب* ، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات-منتوري قسنطينة.

[54] / إيمانويل كانت **(** *Kant Immanuel)*(1724 - 1804) : فيلسوف من القرن الثامن عشر ألماني من بروسياومدينة كونغسبرغ.

[55] / جونثن كاللر، المرجع السابق. ص 30

[56] / هنري جيمس (Henry James) (15 أبريل 1843 - 28 فبراير 1916): مؤلف بريطاني من أصل أمريكي. هو مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي , أعماله البديعة قادت العديد من الأكاديميين إلى اعتباره أعظم أساتذة النمط القصصي .

و يضيف "هنري" بشأن هذا الموضوع قائلا : ***" لقد اتجهت الرواية لتفحص المنابع الرمزية و الأسطورية للخيال في العمل الروائي ،[.....] و غاصت عميقا في فيضان الوعي الفردي و الجماعي ببناءه المتغير للعلاقات و زمنه المتبدل كما نظرت إلى عالم خارجي أقل صلابة و واقعية ، إلى تاريخ فوضوي و نظام إجتماعي مضطرب وركزت على التنويه بالعلاقات الغامضة بين الحياتين الداخلية و الخارجية ؛ وبهذا أصبحت متطابقة مع فلسفة جديدة و علم نفس جديد و اقتناع جديد يتعدد بتعدد وجهات النظر المختلفة و التي تصوغ إحساسنا بالتجربة و بالواقع."*** [57]

و على هذا الأساس قد ارتبطت الرواية و بخاصة في العصر الحديث بمفاهيم جمالية تتجسد في الخيال و الرمز و الميتافيزيقا و ارتبطبت بعلوم أخرى لها علاقة بالتحليل النفسي لشخصية الإنسان وكذا بالفلسفة و علم الإجتماع . و بهذا صارت الرواية نسقا فنيا نفسيا إجتماعيا و فلسفيا يسعى إلى كشف ألغاز الروح البشرية و متناقضات المجتمع و اختراق العالم الميتافزيقي و السرمدي عن طريق أدوات فنية عبقرية هي الخيال و الرمز الذان يجتمعان بدورهما ليشكلان أداة ثالثة هي الخيال الرمزي في الرواية.

حيث يستعمل الروائي هذه الأداة الثالثة – الخيال الرمزي- في التعبير عن الأحداث والمفاهيم الواقعية و كذا الحقائق المتعلقة بالنفس البشرية و كل ما يحيط بها أو يساهم في إنتاجها باستعمال مجازات خيالية يلبسها في شخصيات رمزية ، فيشير إلى ما يصبو إليه

[57] / مالكوم برادبري ، *الرواية اليوم* ، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1996) ص 09

بطريقة ذكية ن لا تظهر نفسها علنا كي تجرّح و توبّخ لكنها تخاطب العقول اللبيبة والنفوس الفنية الحساسة التي تتذوق الفن و تبجّل الأدب.

سادسا- رؤى نظريات الترجمة في نقل الخيال الرمزي:

شهدت الترجمة في العصر الحاضر إهتماما كبيرا من طرف المنظرين و المطبقين وكذا اللسانيين و كل من لهم علاقة بمادة اللغة و الكلام، حيث قطعت هذه الأخيرة أشواطا لا بأس بها منذ السبعينيات إلى وقتنا الحاضر ساهمت في تطويرها و بعثها علما قائما بحدّ ذاته. ولما بَعُد عن الترجمة أن تكون علما دقيقا مثل الرياضيات و الفيزياء و علم الفلك – رغم أن هذه الأخيرة قد شكك في دقّتها في وقتنا الحاضر- حيث إختلف المنظرون في وضعهم قواعد مضبوطة لرسم معالم هذا العلم و تحديد عملياته التي من خلالها ننتج النص المترجم.

و نتيجة لهذا الإختلاف تعددت المذاهب الترجمية و تنوعّت بين مؤيد للترجمة الحرفية و مناد بالترجمة الحرّة، بين معتن بالنص الأصلي و مراع للقارئ و النص المترجم.لكن مع هذا التباين يبقى الهدف من الترجمة واحد ألا وهو مد جسور التواصل الفكري و الثقافي و الفني و كذا الديني بين الأمم قاطبة على إختلاف جنسياتها و ثقافاتها، وكسر كل الحدود التي يضعها إختلاف الألسن ليحول دون مد ذاك الجسر.

و قد تأثرت الترجمة بتطور العلوم و إزدهار البحوث فيها، حيث خلص منظروا الترجمة إلى تداخل العلوم و إزدحامها و هو ما سموه **"Interdisciplinarity"** و تفطنوا إلى

وجود عناصر أخرى خارجة عن اللغة "**Extralinguistic**" من شأنها أن تؤثر في طريقة نقل وترجمة النصوص من لغة إلى لغة أخرى و من أهم تلك العناصر الثقافة واللسانيات.

و لا نقصد بالثقافة مفهومها الضيق بل نقصد بها طريقة عيش شعب و عادات ونمط تفكير و لغة و مفاهيم عن الأشياء و صور خيالية و أسطورية تتمايز من أمة لأخرى. كما لا نقصد باللسانيات جانبها البنيوي، بل جانبها التداولي الذي يدرس اللغة وهي تطبق على لسان المتكلم في سياق معين و مقام محدد، الذي يحدد نية و غاية المتكلم من فعله هذا. و هكذا أثر كلا العنصرين في مفهوم الترجمة و أعطيا لها نفسا جديدا و لكن في الوقت نفسه عوائق ومشاكل أكبر لابد للمترجم من اجتيازها و البرهنة على براعته في الترجمة من خلالها.

و تظهر هذه العوائق و المشاكل بكثرة أثناء ترجمة النصوص الدينية و الفلسفية والأدبية و بخاصة الإبداعية و الفنية منها (الشعر و الرواية و الأسطورة، ....) حيث تتعلق هذه الأخيرة باللغة الخارقة المختلفة عن تلك التي نستعملها في حديثنا اليومي. و لما كانت سيمة اللغات الإختلاف و التباين على قول التوحيدي :" ***إن لغة من اللغات لا تطابق لغة أخرى من جميع جهاتها، بحدود صفاتها، في أسماءها و أفعالها وحروفها و تأليفها وتقديمها و تأخيرها و استعاراتها و تحقيقها وتشديدها و تخفيفها و سعتها و ضيقها ونظمها و نثرها و سجعها و وزنها و ميلها.***" [58] نشطت مذاهب ترجمية ترى بضرورة

[58]/ التوحيدي.الإمتاع و المؤانسة. بيروت.صيدا.المكتبة العصرية (1953) ص 116

تكييف النص الأصلي مع مستلزمات اللغة والثقافة المترجم إليها لتبليغ المعنى و تلبية الغرض الذي ينشده الكاتب من خلال نصه الأصلي. و بالتالي نادوا إلى إغناء الثقافات بالتبني من العوالم الأخرى لكن مع تكييف و تطويع يضمن وصول الرسالة على أكمل وجه.

و من هذا المنطلق يتغير مفهوم الأمانة في الترجمة عندهم، حيث يتعدى هذا الأخير حدود الحروف و الكلمات إلى عالم المعاني و الصور التي أراد بها الكاتب في نصه الأصلي بيانا و معاني لا تطفوا على السطح لكنها تتركز في الذهن و تحمّل الكلمة دلالات كثيفة؛ مما يجعل العمل إبداعيا و كاتبه فنانا. فحرام أن يطمس القالب الذي جاءت في الرسالة و لا بد أن يحافظ العمل الأدبي على إبداعيته حتى عند نقله من لغة إلى أخرى.

فالمترجم الذي يهتم بنقل النصوص الأدبية هو مكلف بنقل المعنى المحمول في النص الأصلي و كذا القالب الجمالي لأنه وظيفة أساسية للنص الأدبي الذي ***" تطغى عليه عناصر التعبير الإيحائية*** **(Connotative)** ***ذات الصيغ الإتحادية*** **(Syntagmatic)** ***التي غالبا ما تتوزع توزيعا مختلفا في سياقات اللغة المتن و اللغة المستهدفة و تتطلب من المترجم أن يعيد تشكيل الفحوى و التعبير بطريقة فنية خلاقة."*** [59]

و لعل أهم تلك العناصر الفنية و البلاغية التي على المترجم الأدبي أن يوليها إهتماما كبيرا هو الأسلوب، حيث أنه العنصر المميز للأعمال الأدبية عن بعضها البعض

[59]/ إنعام بيوض.الترجمة الأدبية :مشاكل و حلول.الطبعة الأولى .بيروت –لبنان .دار الفرابي (2003) ص 39

و هو الذي نال عنه "وليام جولدنج" جائزة نوبل للأدب في روايته "**Lord of the Flies**". وقد عرّف "**Roland Barthes**"[60] الأسلوب على أنه ***"معطى فيزيقي ملتصق بذات الكاتب وبصميمته السرية، أنه لغة الأحشاء، الدفقة الغريزية المنبثقة من ميثولجيا الأنا و من أحلامها و عقدها وذكرياتها. لذلك فإن الأسلوب هو ما يكشف روعة الكاتب و طقوسيته، إنه "سجنه وعزلته" وهو العنصر الذي لا يحدّه التعقل و لا الإختيار الواعى."*** [61]

و قد أكد "بنديتوكروتشيه"[62] *على وحدة العمل الأدبي و على إلتصاق الشكل بالمضمون وتطابقه معه إلى حدّ أنه رفض فكرة فصل أحدهما عن الآخر، فلا يمكن اسخلاص مضمون على حدى*[63]. و قد ارتبطت فكرة الأسلوب منذ القدم إرتباطا و ثيقا بالبيان و البلاغة حيث يرى عبد القاهر الجرجاني *أن العلاقة الأسلوبية بين الألفاظ هي موطن البلاغة و هي ما عبّر عنه بالنظم و التي يعني بها توخي معاني النحو فيما بين معاني الكلام*[64].

كما يُعرّف الأسلوب في البلاغة " ***على أنه المعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام و أفعل في نفوس سامعيه"*** [65] و هو أنواع مختلفة تتختلف باختلاف نوع النص واتجاه كاتبه والغرض من كتابته، و لكن أصعبها للترجمة والنقل من لغة إلى أخرى هو الأسلوب الأدبي الذي يظهر في النصوص الأدبية كما يشير إسمه و يعتبر ***"الجمال أبرز صفاته و أظهر مميزاته، ومنشأ جماله ما***

---

[60]/ رولان بارت (Roland Barthes) (1915-1980) :فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي و منظر إجتماعي.ساهم في تطور علم الدلالة و السيمياء.

[61]/ إنعام بيوض.المرجع السابق. ص 34

[62]/ بنديتو كورتشيه (1866-1952): فيلسوف ألماني

[63]/أنظر: عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، الطبعة الأولى، بيروت، دار الجليل (2004). ص 32

[64]/ أنظر: المرجع نفسه.ص 23

[65]/ علي الجارم و مصطفى أمين، *البلاغة الواضحة* ، دار المعرف (ج.م.ع) (1999). ص 12

فيه من خيال رائع و تصوير دقيق و تلمس لوجوه الشبه البعيدة بين الأشياء،و إلباس المعنوي ثوب المحسوس و إظهار المحسوس في صورة المعنوي." [66]

و نظرا لكل تلك الخصائص المميزة للأسلوب و المكانة التي يحظى بها في العمل الأدبي وكذا ارتباطه الوثيق بالمعنى أو الجوهر كما بينت المفاهيم السابقة عنه، حظي هذا الأخير بإهتمام كبير من طرف منظري الترجمة و إهتموا بل و تفننوا في نقله عبر اللغات للحفاظ على المعنى و الفحوى التي أتى بها كاتبه في نصه الأصلي.

و يقول **"Nida"** و صديقه **"Taber"** في هذا الشأن : ***"أن الترجمة هي عبارة عن إعادة تشكيل المكافئ الطبيعي الأقرب لرسالة اللغة المتن في لغة المتلقي للترجمة، أولا من ناحية المعنى و ثانيا من ناحية الأسلوب"*** [67]. و عليه يتوافق هذا القول مع الأقوال سالفة الذكر بشأن إلتصاق المعنى بالأسلوب و ضرورة نقل كليهما بدل الإكتفاء بنقل أحد الجانبين فقط، الجانب الشكلي عند أصحاب النظرية اللسانية والبنيوية و المعنوي عند أصحاب نظرية المعنى في الترجمة.

و قد يبدو أن نقل الفحوى و مقالبها في آن واحد بطريقة فنية، أمر في غاية الصعوبة و يشكل عقبة حقيقية في وجه المترجم وبخاصة عند تعامله مع نصوص أدبية فنية. حيث تتميز هذه الأخيرة عن باقي النصوص بخصوصيات معجمية و نحوية وصوتية و ثقافية مختلفة تنبع من قلب حضارة الأديب وثقافته ،بل ومن تركيبته النفسية

[66]/ علي الجارم و مصطفى أمين. المرجع السابق. ص 13

[67] /Nida , E.A and C.R.Taber.*The Theory and Practice of Translation*.Leiden E.J.Brill . p 12

التي لا بد من الخوض في تفاصيلها قبل الشروع في الترجمة. و هذا ما يؤكده "**Newmark**" في قوله ***" بأنه يوجد إختلاف أساسي و جوهري بين ترجمة النصوص الأدبية الفنية*** **(Artistic)** ***وترجمة النصوص غير الأدبية*** **(Non-Literary)** ***حيث أن الأولى رمزية*** **(Symbolical)** ***و مجازية، أما الثانية فهي ذات مقصد تقديمي أو عرْضي*** **(Representational)** ***و بالتالي فالفرق في الترجمة يكمن في إعطاء أهمية أكبر للإيحاءات والعواطف في الأدب الخيالي. و على المترجم أن ينصّب نفسه حكما على الكتابة، إذ عليه أن يقر ليس فقط النوعية الأدبية للنص بل جديته الأخلاقية أيضا."*** [68]

وعلى ضوء قول "**Newmark**" و من سبقه نخلص إلى أن المترجم مطالب بمعاملة النصوص الأدبية الفنية (شعر، قصة، رواية، أسطورة،...) معاملة خاصة قبل و أثناء عملية الترجمة، تختلف تماما عن معاملته للنصوص التقنية أو العلمية أو القانونية، و إنما ذلك لتحقيق الأمانة الترجمية عن طريق إيصال المعنى المنشود في القالب الفني ذاته الذي جاءت فيه في النص الأصلي فلا ضرر و ضرار بالنسبة للكاتب و المتلقي. و من هذا المنطلق سنحاول تحليل و نقد ترجمة "عبد الحميد الجمّال" لرواية "وليام جولدنج" (أمير الذباب) والتي تعتبر رواية رمزية و قطعة أدبية خيالية، عالية الفنيات و راقية الأسلوب.

و في خضم كل النظريات الترجمية على إختلاف مناهجها و تباين وجهات نظرها في مفهوم الأمانة الترجمية و الطريقة الأمثل و الأصوب للترجمة، نذكر منها تلك التي إهتمت بترجمة مثل هذه الأعمال الأدبية و كانت لها و جهة نظر منطقية و رؤية تبدو لنا سليمة في

[68] / Voir.Newmark ,P. *Approches to Translation*.Pergmen Press.London (1982).p 06

الحفاظ قدر المستطاع على المعنى و كذا الجماليات الفنية لهذه الأعمال منها رواية "الورد أوف ذو فلايز". فارتأينا أن ننطلق من ***نظرية التكافؤ الديناميكي*** *"لنيدا"* ثم نعرّج على ***النظرية الهرمينوطيقية*** *"* **George Steiner"** *و "* **Ricoeur"** و صولا إلى النظرية ***السيميوطقية*** التي تطرق لها **"Basil Hatim"** و صديقه **"Ian Masson"** مؤخرا؛ نظرا لكون تلك النظريات تتقاسم الرؤية ذاتها في ترجمة الأعمال الأدبية الفنية و بخاصة الرمزية منها.

فقد انطلق مشوار"يوجين نيدا" مع الترجمة بدء من ترجمة الكتب المقدّسة و التي يمكن إعتبارها ضمن الأعمال الأدبية، حيث نظّر هذا الأخير إلى مفهوم جديد في الترجمة آن ذاك أطلق عليه إسم "التكافؤ الديناميكي". حيث يرى هذا الأخير أن الترجمة عملية ديناميكية وليست ساكنة و ذهب في كتابه **(Toward a Science of Translation 1964)** إلى التمييز بين نوعين من التكافؤ: التكافؤ الشكلي الذي يقوم على نقل شكل النص الأصل نقلا آليا، والتكافؤ الديناميكي الذي يحول "النص الأصل" بحيث يحدث التأثير نفسه في "اللغة الهدف".[69] إذا لا يتعلق الأمر عند "نيدا" بنقل الكلمات أو حتى المعاني، بل يتعداها ليبحث عن مدى فعاليتها وتأثيرها في نفسية قارئ النص المترجم مقارنة بتأثير النص الأصلي على قارئيه.

و للوصول إلى تلك البراعة و الأمانة في الترجمة، إرتأى "نيدا" أن يقسم ترجمة الأعمال الأدبية و الفنية إلى مراحل ثلاث: أولها مرحلة التحليل **(Analysis)** و ثانيها مرحلة النقل **(Transfer)** و آخرها مرحلة إعادة البنينة أو الصياغة **(Restructuration)**.[70] فأما عن مرحلة "التحليل" فتتمثل في ***"تبسيط المقولة و استخراج نواة تركيبها العميقة ومقابلتها***

[69] /voir . Eugen E. Nida, *Toward a Science of Translation*, Leyede, Brill, 1964

[70]/ إنعام بيوض.الترجمة الأدبية :مشاكل و حلول.الطبعة الأولى .بيروت –لبنان .دار الفرابي (2003) ص 26

ليس على أساس الفئات النحوية التي تحتويها فحسب، بل على أساس المواضيع والأحداث ودرجة التجريدات التي تتضمنها. و من ثم القيام بالتحليل الدلالي لمجموعات الكلمات من خلال تحليل المكونات **(Componential Analysis)** ***و تحديد القيمة العاطفية للكلمات وإيحاءاتها التي تنتج عن ظروف استعمالها – الجو الثقافي – و عن مستويات اللغة و النطق والرمز. فالرقم 13 مثلا يعتبر رمزا جالبا للحظ عند العرب بينما هو مدعاة للتطير في الغرب."*** [71]

و أما عن مرحلة "النقل" و التي تعني نقل الرسالة فهي تأتي ***" إستنادا إلى كل العوامل المستخرجة من عملية التحليل و توظيفها للمحافظة على المعلومات التي تتضمنها المعاني دون التضحية بالإيحاءات و تمريرها."*** [72] حيث يؤكد "نيدا" في رؤيته هذه على مسؤولية المترجم في نقل كل ما تحويه الرسالة أو النص من معاني وأساليب ورموز بشكل يفهمه قارئه في النص المترجم، لأنه هو و ليس القارئ من يستحوذ على المعومات المرجعية عن النص وصاحبه ويتحكم في اللغة المنقول منها و المنقول إليها. وبالتالي هو مسؤول عن إيصال كل ذلك إلى القارئ الذي يفترض به جهل كل تلك المرجعيات والخلفيات عن العمل الأدبي.

و في الأخير تأتي مرحلة "إعادة البنينة أو الصياغة" و التي يعمل المترجم من خلالها على نقل الرسالة بكل توابعها التي استقصاها في المرحلتين السابقتين محترما *بذلك مستويات اللغة في أبعادها التاريخية (المتقادم و المستحدث) و كذا المستويات الجغرافية*

---

[71]/إنعام بيوض. المرجع السابق. ص26

[72]/.المرجع نفسه. ص ن

التي تنشأ عنها إختلافات في اللهجات و أيضا المستويات الإجتماعية و ذلك عن طريق مراعاة الطبقات الإجتماعية الت بيتوجهه إليها الكاتب بنصه وكذا سجّلها اللغوي.[73]

و بعد التطرق إلى المراحل التي اقترحها "يوجن نيدا" للترجمة، لا بد أن ننوّه إلى أن هذا الأخير خصّ نظريته بنوع معين من النصوص ألا و هو النصوص الدينية و الكتب المقدّسة، لكن نظريته تلك تبدو لنا ناجعة أكثر في ترجمة النصوص الأدبية و بخاصة الفنية منها. حيث أن نقل العناصر الفنية في القطعة الأدبية (الخيال، الرمز، الشعرية، القافية،...) لا يقل أهمية عن نقل المعنى، بل قد يكون عملية أصعب من الأولى نظرا لكونها تتطلب من المترجم تقفي الدراسات العملية و الإبداعية للقطعة الفنية قبل ترجمتها بالإضافة إلى إستعمال حدسيته التي تمكنه من فهم مقصود الكاتب و الشعور بغايته و أحاسيسه التي دفعته للكتابة.

و بعد التوصل إلى تلك النشوة الفنية و الإبداعية سوف يتمكن المترجم من نقل المعاني و الفنيات في شكل يضاهي روعة تلك التي أتت في النص الأصلي. و ترى "إنعام بيوّض" في كتابها "الترجمة الأدبية" أن المترجم لن يصبو إلى تلك الإبداعية التي تحدث عنها "نيدا" إلا عن طريق الإلتزام بالأمور التالية خلال ترجمة نص أدبي من لغة إلى لغة أخرى:

1/ المحافظة قدر الإمكان على الصور الشعرية أو الإتيان بما يكافؤها في اللغة الهدف.

2/ الإستعمال الخلاّق لعناصر المعجم.

[73]/ ينظر. إنعام بيوض .المرجع السابق. ص 27

3/ إحترام أسلوب الكاتب و معجمه الخاص.

4/ مراعاة المعايير الجمالية لعصر متلقي الترجمة.[74]

لكن كل تلك الأمور لا تأتى إلى المترجم إلا إذا كان إحساسه بالنص عميقا و فاعلا نابعا من خلفيات مرجعية عن الكاتب و زمانه و أسلوبه ومذهبه في الحياة؛ و بالتالي سيعيش النص قبل أن يترجمه و عند نقله سيعمل على جعل القارئ للنص المترجم يعيش التجربة ذاتها التي عاشها هو و كذا قارئ النص الأصلي. و إذا تحدثنا عن الإحساس العميق بالنص و الإنتقال إلى عالم الكاتب و جوّه، لابد أن نذكر النظرية الهرمينوطقية للفيلسوف والمنظر"جورج ستاينر" *والتي تذهب إلى ضرورة أن يلبس المترجم جلد الكاتب و يبحر في فكره و خياله حتى يعانق منطقه و يتوصل إلى الجوهر المعنى الذي اراده في نصّه.*[75]

و تقوم نظرية "جورج ستاينر" الفلسفية على مبادئ أربعة من شأنها أن توصل المترجم إلى المعنى الحقيقي و تجلي له الصور الخيالية و الرمزية للقطعة الفنية؛ أولها الثقة **(Trust)** ثم العدوان **(Agression)** فالإدماج **(Incorporation)** و أخيرا التعويض **(Restitution).**

أما عن ***الثقة*** فيعني بها إختيار المترجم لنص معين كي يقوم بترجمته دون النصوص الأخرى.وبالتالي لا بد للمترجم أن يثق بأن النص الذي بين يديه يحوي "معنى" جاد يستحق نقله للإستفادة منه أو حتى الإطلاع عليه في اللغات الأجنبية عن اللغة التي كتب فيها. و أما عن ***العدوان*** فيحذو فيه "ستاينر" حذو "هايديجر" نظرا لتأثره بأراءه الفلسفية و نظرياته، فيرى هذين الأخيرين أن مجرد قراءة المترجم للنص الأصلي هو إعتداء عليه و محاولته في استخراج

---

[74]/ إنعام بيوض.المرجع السابق.ص 50

[75]/المرجع نفسه.ص 55

المعنى منه لنقله إلى لغة أخرى هو سرقة بعينها. و يسعى المترجم في هذه المرحلة إلى إلتقاط المعنى بطرق تأويلية و تحليلية من شأنها التغلغل في النص بل و في كل ما ساهم في إنتاجه من ثقافة و دين و حضارة و غيرها من العوامل غير اللسانية و الخارجة عن مادّة اللغة.

و بعد عملية العدوان على النص و "سرقة" المعنى الأصلي، يحاول المترجم في مرحلة ***الإدماج*** أن يُصهر ذاك المعنى في قالبه الخاص ويجعله ملكه فيهضمه هضما و يكيّفه مع متطلبات اللغة التي سيترجم إليها. كي تأتي المرحلة الأخيرة مرحلة ***التعويض*** والتي يقوم فيها المترجم بإعادة التوازن إلى النص بعد كلّ ما طرأ عليه من عدوان وتعديلات و قولبة في المراحل السابقة، فينقله بأقل خسارة ممكنة للغة الهدف.[76] و يمكن تلخيص مراحل النظرية الهرمينوطقية في قول "ستاينر": "***The translator invades , extracts, and brings home***"[77]

(إن المترجم يغزو، ثم يستولي ثم يوّطن).

و عليه يدعو "جورج ستاينر" في نظريته الهرمنوطقية إلى التأمل في النصوص وتأويلها قبل توطينها ،و إنما ذلك بغرض إيجاد المعاني و التنقيب عن كل غامض و مبهم في النص الأصلي على مستوى الكلمات و العبارات التي قد تبدو تافهة و سطحية في بادئ الأمر، لكن سرعان ما تكشف عن مدلولاتها وحمولاتها إذا ما قام المترجم بتأويلها و تعمّق في فكر قائلها. وقد ذهب "بول ريكور" في كتابه "صراع التأويلات" إلى أن مفهوم التأويل

[76] /Voir : George Steiner. After Babel : Aspects of Language and Translation. 2nd Edition. Oxford University Press (1992). pp (313-317)

[77]/Basil Hatim and Ian Masson.***Discourse and the Translator***.Pearson education limited –England (1990). p 11

قد نشأ في بداية الأمر في إطار النصوص "الدينية" – التي إهتم بها "نيدا"- ومن بعدها النصوص الأدبية و الفنية وهكذا صارت الهرمنوطيقا توصف بأنها علم قواعد التأويل.

كما تطرق ريكور إلى مفهوم "الفكر التأملي" و كذا منطق "ثنائية المعنى" الذي أكد عليه جل علماء اللغة و اللسانيين و الذي يظهر بكثرة في اللغة الرمزية و أكد على ضرورة تحليل وتأويل مثل هذه النصوص قبل التطرق إلى ترجمتها، كي يحوّل المترجم بذلك كل ماهو غريب وغير مألوف في النص الأصلي إلى واضح و مألوف في النص المترجم. وعليه ذهب "ريكور"إلى أن التأمل وحده قادر على تبرير الظواهر السيميائية و كشفها كما هو قادر على إظهار معنى العناصر"ثنائية المعنى" أي الرموز – التي سبق و أن أشرنا أنها عملة ذات وجهين- وذلك بتحليلها و تأويلها قبل الشروع في ترجمتها و من ثم شرحها بطريقة ذكية تلمّح إلى المعنى الرمزي في اللغة الهدف و لا تذهب برمزية الرمز التي أتت به في اللغة الأصل.

و قد أكد هذا الأخير على *أن تأويل الرسالة لا يتحقق إلا ضمن النص ككل، كما أن التحليل "البنيوي" لا يتحقق إلا مع وحدات النص، أي مع جزئياته، وهنا تكمن الإشكالية. "فالتأويل" و "التحليل" – كما يعرّفهما ريكور- لا يتلاحمان لأنهما يعملان على مستويين مختلفين، ففي طريقة "التحليل" تتكشف عناصر الدلالة قبل أن تكون لها علاقة بما يقال وأما في طريقة "التأويل" التي تعتمد على "التركيب" أو "التأليف" فتتضح وظيفة الدلالة التي هي "البلاغ" وفي آخر الأمر "الكشف".*[78]

[78]/ Voir : Ricoeur (P), "Le Problem du double – sens comme Problem hermeneutique et come Probleme semantique " dans, *le conflit des interpretations*, p313.

بعد التطرق إلى بعض المفاهيم التي أتى بها الفيلسوف "بول ريكور" يمكن أن نلاحظ مدى توافقه مع ما جاءت به نظرية "ستاينر" الهرمينوطقية و التي تستدعي من المترجم الإقتراب قدر الإمكان من زمن الكاتب و أسلوبه و ميزاجه كي يستطيع تأويل ما جاء في النص من أفكار و معاني و من ثم نقلها بأمانة إلى اللغة الهدف. و يؤكد "ريكور" أن عملية التأويل قد صارت أسهل من قبل و بخاصة بعد تطور العلوم و تبلور العقول باستحواذها على علوم المنطق الرمزي، والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي. حيث صار حريا بالمترجم أن يتجاوز المشاكل التي تعترض سبيله عند ترجمة أعمال أدبية فنية تمتاز بالصبغة الرمزية والخيالية نظرا لتظافر كل تلك المهارات السالفة الذكر لإحداث تكامل في الخطاب الإنساني.

و لقد ساقنا الحديث عن النظرية الهرمينوطقية عند "جورج ستاينر" و عملتي "التحليل" و "التأويل" عند "بول ريكور" إلى الحديث عن علم الرموز و السيميائية و كيفية نقل تلك العناصر ثنائية المعنى من لغة إلى لغة أخرى تختلف عنها ثقافيا و حضاريا و تميز شعبا عن شعب من خلال المذهب الفكري و العقائدي و غيرها .وبالتالي لا بد أن نتعرّض للنظرية السيميائية للترجمة **(Semiotic Approch)** و التي تطرق إليها كل من "باسل حاتم" وصديقه " إيان ماسن" في فصل من كتابهما **"Discours and the Translator".**

فلما كان من شيم اللغات الإختلاف و التباين في طريقة تلقي الحقائق سواء عن العالم المادّي أو الروحاني و كذا في طريقة التعبير عن تلك المفاهيم بصور خيالية و رمزية، ظهرت عقبات في وجه المترجم و كل من يتعامل بشكل من الأشكال مع اللغة نظرا

لإختلاف الحقائق و المفاهيم و المعالم بإختلاف المجتمعات و العقليات و الثقافات. و قد إقترح "باسل" وصديقه مراحلا أربع في ترجمة الأعمال الأدبية ذات الطابع السيميائي-الخيالية الرمزية – قد تلتقي مع مقولات "نيدا" و "جورج ستاينر" و كذا "بول ريكور" التي سبق ذكرها، و هي:

أولا- *مرحلة التعرّف* **(Identification)**:

في هذه المرحلة يقوم المترجم بالتعرّف على الرموز داخل وحدة النص، فيحدّدها وفقا لنظم ثقافيّة، و إجتماعيّة و دينية معيّنة ثم يستخرجها من النص الأصلي.

ثانيا- *مرحلة الإستعلام* **(Information):**

بعد إستخراج الرموز من النص، على المترجم أن يبحث عن دلالتها المعجمية أولا ثم دلالتها الآليجورية أو الرمزية **(Allegorical)**، و هذا ما يعادل مرحلة التحليل عند "بول يركور" التي تنكشف فيها عناصر الدلالة قبل أن تكون لها علاقة بالسياق و التي تسبق مرحلة التأويل عنده.كما أن مرحلة التعرّف و الإستعلام تكافئان مرحلة التحليل عند "نيدا" التي سبق وأن ذكر شرحها.

ثالثا- *مرحلة الشرح* **(Explication)**:

بعد التعرّف على دلالة الرمز المعجمية و كذا الآليجورية، يعمل المترجم على إيجاد دلالة مقابلة لدلالة الرمز الأصلي في اللغة الهدف.و ذلك لا يتم إلا عن طريق استعمال الشرح

والذي يتجسد في إضافة مرادفات **(Synonyms)** و جمل إعتراضية **(Paraphrase)** و غيرها من طرق الشرح و التوسع الدلالي لإصابة المعنى الحقيقي المراد من الرمز داخل وحدة النص.

رابعا- *مرحلة التحويل* **(Transformation):**

و يعد "التحويل" المرحلة الأخيرة في عملية ترجمة النصوص الرمزية؛ فبعد إستخراج الرموز و فهم دلالتها خارج النص و شرح دلاته الرمزية في السياق، لا بد على المترجم أن يلمّح للمعنى الخفي الذي لم يجهر به الكاتب في نصّه دون أن يخّل برمزية الرمز. و يكون ذلك بإنساب الرموز إلى سياقها و كل ما ساهم في إنشاءها من عوامل ثقافية وإجتماعيّة و دينية وكذا فلسفية و هكذا يعطيها المترجم صبغة رمزية لكنها مألوفة في اللغة الهدف. إن هذه المرحلة من النظرية السيميائية تضارع مرحلة "التأويل" عند "ريكور" التي تتضح فيها كما سبق و أن ذكرنا وظيفة الدلالة البلاغية داخل النص و التي بدورها تقوم على عمليات التركيب والتأليف وأخيرا الكشف.

بعد التطرق إلى بعض النظريات الترجمية التي تعنى بترجمة النصوص الأدبية وبخاصة الفنية منها ذات الطابع الخيالي الرمزي، يظهر لنا مدى توافق هؤلاء المنظرين – رغم إختلاف توجهاتهم - حول ضرورة معاملة مثل هذه النصوص بشئ من التميز والإنتباه. حيث إتفقوا على ضرورة إستخراج الرموز من النص الأصلي ثم البحث عن دلالتها ثم نسبها إلى سياقها ثم تطويعها لنظام اللغة الهدف فترجمتها. و هذا ما لخّصه "نيومارك" في قوله هذا: *" الترجمة فنّ يتجلى في معرفة متى و كيف ينبغي للمترجم أن يتدخل و يفسّر بطريقة يعيد فيها تشكيل جوهر النص الأصلي. أو بمعنى آخر عليه أن يكتسب تقنيات التحويل بين عمليتي الترجمة الأساسيتين:*

الفهم (Comprehension) التي ينجر عنها التفسير والتأويل (Interpretation) وعملية الصياغة (Formulation) التي تسفر عن إعادة الخلق والإبداع (Re-creation)."[79]

[79] /Voir.Newmark. ***Approches to Translation***. Pergman Press.London (1982).p 17

خاتمة

بعد ما جاء من تعاريف و مفاهيم عن حقيقة الخيال و الرمز إنطلاقا من اللغة إلى عوالم الفلسفة وعلم النفس و كذا اللسانيات و نظريات المفكرين في هذا المجال، نظنّه صار جليا مدى إلتصاق الخيال بالرمز و كذا مدى أهميتهما في الحياة البشرية أولا ثم في الأدب، الذي ما إن فرغ منها فقد هويته الأدبية الإبداعية و الفنية على حدّ سواء.فماهية الأدب الخيال و الخيال ملكة تُنتج لا محالة عالما من الرموز التي تضفي على النصوص رونقا و سحرا لا يفكه غير الحذاق.

و قد إلتصق مفهوم الخيال الرمزي بجنس أدبي يدعى الرواية، نظرا لما تفرضه تركيبتها من خيال في طرح المواضيع ،و إستعمال الرموز في تسجيد الشخصيات و الزمان و المكان الذي يضارع به الكاتب عالما آخر قد يكون مثاليا من صنع خياله أو مؤلما من أرض الواقع.وهكذا ظهر جنس أدبي متميز يدعى بالرواية الرمزية أو الأليجورية و التي تعنى بهذا النوع من البلاغة والأسلوب بالذات، و هي أقرب إلى ذهن و قلب القارئ مما يجعلها أكثر الأعمال الأدبية تأثيرا في النفوس وأنجعها في مخاطبة الناس و إقناعهم لأنها تخاطب العقل بطريقة لاعقلانية.

و نظرا لتلك الأهمية التي إكتسبها هذا الجنس الأدبي من خلال ظاهرة الخيال الرمزي، شدّ هذا الأخير إنتباه منظرّي الترجمة فخصصوا نظريات في نقله من لغة إلى أخرى بطريقة تحفظ تأثيره و غايته في النص الأدبي، كي تصبو الترجمة إلى مفهوم الأمانة ليس فقط في نقل المعنى و إنما في نقل التأثير نفسه فيحس قارئ النص المترجم تماما بما

يحسه قارئ النص الأصلي. وعليه دعا "نيدا" إلى البحث عن مكافئات ديناميكيّة للرموز في اللغات المترجم إليها ، كما دعا "جورج ستاينر" و "بول ريكور" إلى ضرورة لبس جلد الكاتب لفهم المعنى الحقيقي من الرموز ثم تأويلها فنقلها إلى اللغة الهدف، وأخيرا دعا "باسل حاتم" و صديقه "إيان مادسون" إلى فهم الرموز في لغتها الأصل ثم شرحها فتحويلها. وهكذا تعددت وجهات التعبير واختلفت تسميات المراحل الترجمية، لكن الهدف منها كان واحدا ألا وهو فهم المعنى الذي أراده الكاتب برموزه في النص الأصلي ثم إيجاد مقابل لذاك الرمز من ناحية المعنى و المغزى والقصد.

الفصل الثانـي

الدراسة الفنية لرواية " لورد أوف ذو فلايز "

فهرس الفصل الثانـي

تمهيد.....ص70-71

1- التعريف برواية " لورد أوف ذو فلايز".....ص72- 74

2- التعريف بالكاتب وليام جولدنج.....ص75- 79

3- ملخص رواية " لورد أو ذو فلايز".....ص79- 84

4- ملامح الخيال الرمزي في رواية "لود أوف ذو فلايز".....ص84- 95

4-1 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الأول..... ص95-99

4-2 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثاني.....ص100-102

4-3 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثالث..... ص103-105

4-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الرابع.....ص105-109

4-5 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الخامس.....ص109-112

4-6 ملامح الخيال الرمزي في الفصل السادس.....ص112-114

4-7 ملامح الخيال الرمزي في الفصل السابع.....ص114-117

4-8 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثامن.....ص117-118

4-9 ملامح الخيال الرمزي في الفصل التاسع.....ص119-122

4-10 ملامح الخيال الرمزي في الفصل العاشر.....ص122-124

4-11 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الحادي عشر.....ص125-127

4-12 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثاني عشر.....ص127-130

خاتمة.....ص130-132

تمهيد

بعد التطرق إلى المفاهيم الأساسية حول الخيال و الرمز و الرواية بصفة عامة في الفصل الأول، سيتناول الفصل الثاني أنموذجا محددا من الرواية الرمزية أو الأليجورية يتمثل في رواية "لورد أوف ذو فلايز" للكاتب البريطاني العظيم "وليام جولدنج" نظرا لرمزيتها المعبرة أولا ، ثم لعالميتها و إشتهارها في الأدب الغربي وكذا الأدب العربي بعد ترجمتها.

سنستهلّ هذا الفصل بتعريف بسيط لرواية "لورد أوف ذو فلايز" كي يفهم قارئ البحث مدى أهمية هذه الرواية في الأدب الخيالي الرمزي و يعرف سبب إختيارها دون كل الروايات الخيالية المترجمة إلى اللغة العربية. ثمّ نتطرق إلى نبذة مختصرة عن حياة الكاتب ومشواره نظرا لما خلّفته تفاصيل حياته من آثار و ميزات إنعكست على أسلوبه و خطّ كتابته.

بعدها سندرج ملخصا للرواية كي نعرّف بالشخصيات الأساسية و مجرى الأحداث الهامة حتى نصل إلى قمّة التأزم ثم الإنفراج فالنهاية، وبالتالي نعطي لمحة عن موضوع الرواية و نظهر المغزى منها. ثمّ نحاول بعدها أن نظهر ملامح الخيال الرمزي في كل فصل من فصول الرواية مستخرجين بذلك الصور الخيالية ومختلف الرموز التي استعملها الكاتب في نصه الأصلي بطريقة ذكية ممتعة للتعبير عن حقائق ملموسة في النفس البشرية والمجتمع.

و بهذا نكون قد مهدنا الطريق إلى الفصل الثالث و الأخير الذي يعنى بتحليل ترجمة الرواية و نقدها. حيث لا يمكن أن نصل إلى المعنى الحقيقي الذي أراد الكاتب تمريره من خلال روايته تلك و بالتالي يستحيل نقد الترجمة، إذا ما لم نحلل الرواية في لغتها الأصل ونستخرج رموزها كما جاءت عليها أول مرّة. فإذا فهمنا معنى الرواية الأصلية ، سهل علينا نقد ترجمتها والتوصل إلى الأوجه التي أصاب فيها المترجم و تلك التي عثر فيها.

أولا - نبذة عن رواية "لورد أوف ذو فلايز"

" Lord of th Flies" هي رواية عالمية كتبها الروائي البريطاني**"William Golding"** عام 1954 لكنها لم تلقى نجاحا باهرا في ذاك الوقت نظرا لغفلة الناس عن رموزها وتصويرها المبدع في ذاك القالب الخيالي الذي نسجه الأديب بحبكة فنية رائعة. لكن سرعان ما تفطن النقاد إلى تلك القطعة الفنية النفيسة و انكبوا على دراستها و تحليلها، حتى خلصوا إلى مغزاها الحقيقي و تنبهوا إلى الجماليات الفنبية و العبر الإنسانية التي جاءت بها .

فلاقت هذه الرواية رواجا جيدا في أمريكا عام 1960 و أصبحت تدرس في المدارس والجامعات الأمريكية و البريطانية على حد سواء. ثم صارت هذه الرواية مصدر إلهام وإبداع المخرجين، فجلبتهم جمالياتها الفنية و خيالها العجيب إلى تصوير أحداثها في فلم حمل عنوان هذه الرواية " لورد أوف ذو فلايز" أعده المخرج **"Peter Brook"** عام 1963؛ وبعده المخرج **"Harry Hook"** عام 1990م و قد لاقى الفلم إقبالا مبهرا في أرجاء العالم. وتعتبر رواية "لورد أوف ذو فلايز" من أروع ما كتب و صور الأديب "وليام جولدنج" رغم عظمة أعماله الأخرى و جودتها سواء في الشعر أو النثر كما سنذكر بعد حين.

فقد نال الأديب عن هذه الرواية جائزة نوبل للأدب عام 1983 عن جدارة واستحقاق، وظلّ يأخذ عنها الجوائز الأدبية المرموقة و يبلغ بها أعلى المراتب في مساباقات أحسن الروايات في أمريكا و بريطانيا. حيث نالت هذه الأخيرة المرتبة الثماني و الستين من أفضل مائة كتاب في أمريكا من عام 1990 حتى عام 1999. كما صنفت هذه الرواية عام 2005 واحدة من أفضل مائة رواية إنجليزية منذ عام 1923 م. و نظرا

لتلك الأهمية التي اكتسبتها الرواية خلال تلك السنون، جعلتها محط أنظار المترجمين حيث ترجمت إلى أكثر من لغة أجنبية نذكر من بينها الترجمتها الشهيرة التي جاءت في اللغة الفرنسية بعنوان "**Sa Majesté des mouche**" وترجمتها في اللغة العربية "أمير الذباب" و هذه الأخيرة هي موضوع بحثنا.

و قد حاول "وليام جولدنج" أن يجعل من روايته " لورد أوف ذو فلايز" لوحة يصور فيها الواقع الأخلاقي والاجتماعي للبشرية و ينبه الإنسان من خلالها إلى الوحشية الكامنة في طيات نفسه و يحذره من إتباع هواه و إيقاظ الوحش النائم بداخله الذي يَدّعي النظام الإجتماعي و الضمير الجماعي كبحه و تسييره. فجولدنج يقر بأن مهمة الكاتب هي أن يبين للإنسان حقيقة نفسه و صوره المتنوعة.

و هكذا اختار هذا الأديب أن يرسم ملامح هذه الصورة في ايطار حياة بدائية راكدة على أرض جزيرة بكر ترمز لبدائية الإنسان الفطرية رغم كل ما توصلت إليه البشرية من حضارة معمارية وتطورات علمية و وثبات تكنولوجية. و اختار لتمثيل شخصيات المجتمع بأصنافها المتعددة و توجهاتها المختلفة، جماعة من الصبية الإنجليزين لا يتجاوز عمر أكبرهم سنا الثانية عشر.

و إنما ذلك ليعبر عن طبيعة الإنسان و غريزته المتوحشة بالفطرة، نظرا لكون الأطفال ورقة بيضاء لم يدنسها المجتمع بعد بشره و لم تطبع عليها الحياة بخاتمها المأساوي. و يقول جولدنج أن روايته تقوم على فكرة أساسية يتمثل موضوعها في محاولة تتبع نقائص و عيوب المجتمع و ارجاعها إلى نقائص الطبيعة البشرية. والمغزى منها هو

التوصل إلى أن شكل أو نظام المجتمع ينبغي أن يعتمد على الطبيعة الأخلاقية للفرد و ليس على النظام السياسي مهما كان نظاما منطقيا أو جديرا بالإحترام ظاهريا على الأقل.

و قد وصف جولدينج رواياته بأنها ضرب من الخيال و الأساطير و القصص الخرافية، لكنها ذات مغزى و عبر للبشرية. و هكذا أخذت رواياته تعكس أفكارا أخلاقية، مرسومة بدقة غير عادية و موضوعة في قالب من المفاهيم الذهنية و متخذة الطابع القياسي. و عليه جاءت رواية "لورد أوف ذو فلايز" مشبعة بكل تلك الخصائص التي أكسبها الأديب أعماله، لكنها تميزت عن الأخريات بكثرة توظيف الرموز فيها للتعبير عن جوهر الأشياء وحقيقة المفاهيم واستبيان أغوار النفس البشرية. فالرواية رمزية بأكملها، حيث تصنف في الأدب الأنجليزي مع جنس يدعى "**Allegory**" أي "القصة الرمزية".

و في الأخير، لا بد من الإعتراف بروعة القطعة الفنية التي نسجها العبقري "وليام جولدنج" في ظل عالم تبرأ من الواقعية و احتضن الخيالية في جل مفاهيمه، تشكيكا منه في حقيقة العالم و الإنسان بل و كل ما يكتنفه من قضايا و أسرار. وقد عمل هذا الروائي المتميزعلى التعبير عن أشياء و مفاهيم واقعية بصفة خيالية رمزية، فدمج الواقع بالخيال وصوره للأعيان في قالب هذه الرواية العالمية التي تتناول القوى الفوضوية الدافعة لوحشية الإنسان و أعماله الاأخلاقية والتي يسميها فرويد و أنصاره جانب الاشعور من النفس البشرية والذي يعد مصدر الطاقة البهيمية في الإنسان .

ثانيا- التعريف بالكاتب وليام جولدنج:

"William Goldinng" هو أديب بريطاني ولد في التاسع عشر من سبتمبر عام أحد عشر تسعمائة وألف1911 بكورنوول ببريطانيا و توفي في التاسع عشر من جوان عام ثلاث وتسعون تسعمائة وألف 1993. كانت عائلة وليام تقطن بمنزل شيد منذ القرن الرابع عشر بمدينة **"Malboro"** يطل على مقبرة. و كان والده "إليك جولدنج" ناظرا بمدرسة إعدادية محلية ومن ثم كان دخل العائلة متواضعا، لكن مستواها الثقافي لا بأس به. درس وليام بمدرسة **"Malboro"** و تابع دراساته العليا في جامعة **"Oxford"**، حيث كان توجيهه علمي لكنه بعد عامين من الدراسة قرر تغيير اتجاهه ودرس الأدب الإنجليزي، فتحصل على شهادة من معهد الأدب الإنجليزي بجامعة أكسفورد.

وعمل بعدها مؤلفا و ممثلا و كذا مخرجا بمسرح الفنون، ثم صار مدرسا للغة الإنجليزية بجامعة **"Salisburg"** عام 1939. و في العام نفسه تزوج وليام جولدنج و بعدها بسنة أي عام (1940) التحق بالخدمة في سلاح البحرية . بعد رجوعه من تأدية الخدمة، عاود وليام التدريس بجامعة "سالسبورغ" من عام 1945 حتى 1962. حيث قرر في هذه السنة التنحي من منصبه كأستاذ، واللجوء إلى ضواحي ساليسبورغ للتفرغ لأعماله الأدبية[80].

من بين أهم أعمال هذا الكاتب البريطاني نذكر روايته المشهورة و التي نال عنها جائزة نوبل للأدب **"Lord of the Flies"** التي كتبها عام 1954. كما نذكر بعض من

[80] /Wikipidia .org /William Golding

رواياته المشهورة: **The Inheritors (1955) ، Pincher Martin (1956) ، Free Fall (1959)، The Spire (1964)، The Pyramid (1967)، The Scorpion God (1971)، An Egyptian Journal (1985)**، كما له عمل مسرحي ضخم يدعى **The Brass Butterfly** أنجزه عام (1958). كما له أيضا أعمال أدبية أخرى تميزت كلها بأسلوبه المتميز والخلاق و عالجت قضايا إنسانية وفلسفية على طريقة وليام جولدنج.

و قد قدم لنا وليام جولدنج نبذة عن ذكريات طفولته في كتابه الذي يتناول فيه سيرة حياته الذاتية تحت عنوان "**The Brass Butterfly**" و التي يبدو أن لها بالغ الأثر في أسلوبه وطريقة تفكيره و رؤيته للحياة. و يبدو أن الشكل المعماري للمنزل الذي عاش فيه جولدنج، و الذي كان قائما منذ القرن الرابع عشر، قد أثر فيه و حزّ في نفسيته مما جعله يصف الحياة بأنها تتسم بالرعب و الظلام، و صور هذين الأخيرين في الدهاليز المشيدة من حجر الصوان بمنزلهم الذي كان يطل على المقبرة الملاصقة له.

كما أن غرق سفينة "تيتانيك" عام 1912 قد قلب الموازين في حياته، حيث صرح جولدنج أن كلمات أمه لا تكاد تفارق عقله حين خاطبته ذات يوم و هو لا يزال طفلا صغيرا قائلة : "*إني أدرك بأن العالم هو عالم ملئ بالمباهج المثيرة، و لكنه في الوقت نفسه مملوء بالمخاطر المهلكة.*" [81] و قد قالت أمه قولها هذا في اليوم الذي غرقت فيه باخرة " تيتانيك" عقب شهر أفريل سنة 1912 ، فهي لم تستطع أن تعرف السبب في ذلك و لكنها أدركت فقط أن السنوات السابقة كانت سنوات مطمئنة و هادئة، في حين ستعصف

[81] / وليام جولدنج *رواية أمير الذباب*. ترجمة عبد الحميد جمال.الدار المصرية اللبنانية(2004) ص.401

السنوات القادمة بعواصف هوجاء. و عليه فقد أنبأ غرق السفينة في عرض بالبحر بتحطم الصورة الليبرالية التفاؤلية للإنسان في نظر الأديب .

و ما إن وصل جولدنج إلى سن السابعة من عمره حتى بدأ يربط بين الظلام و قدماء المصريين ، حيث تعلم من الفراعنة الغموض و الإتجاهات الرمزية ، فضلا عن الخلط بين الموت و الحياة حيث يتحدث عن نفسه في مرحلة الطفولة في كتابه "مصرمن داخل كياني" قائلا:

"لدي معرفة واسعة بالرموز دون أن أعرف على وجه الدقة ما أعرفه، و أنا أدرك أنه يتعذر وصف معاني الرموز أو وصف تأثيراتها، نظرا لأن الرمز هو بمثابة ذلك المعنى أو التأثير الذي لا يمكن وصفه. فأنا لم يسبق لي قط أن سمعت على مستويات المعنى، ولكنني أعيش في تلك المستويات من خلال التجربة. ففي المفكرة الخاصة بي تجد أن الجعران يرمز للحياة كما عند قدماء المصريين." كما يضيف قائلا : على الرغم من أنني معجب بالإغريق فغنني لست واحدا منهم ....فأنا في حقيقة الأمر إنسان مصري فرعوني قديم بكل ما لدى الفراعنة من هوس و جنون و براجماتية روحية، ومقدرة على الإيمان الذي يفهم بأكثر من طريقة." [82]

أما عن عبقرية أسلوب "جولدنج" فتتمثل في طريقة كتابته التي تقع عند الحافة ما بين وعي ملئ بالشكوك الحادة متجه نحو بناء بنية عضوية، و بين إدراك قوى الظلام

[82]/وليام جولدنج.المرجع السابق. ص ص (399-400)

الموجودة تحت الوعي. و ربما يرجع ذلك إلى طبيعة المدينة المظلمة و العتيقة التي كان يقطن بها، والتي كان بها معبد علم الفلك الذي كان متخذا الطابع الإغريقي من حيث هندسة المعمار والذي حزت عليه الأمطار تجاعيدا و أكسبته شحبة جعلته يبدو قصرا من قصور الفضاء الشريرة. كما أن جولدنج قد تأثر بتجربتين هامتين في حياته ، كان لهما بالغ الأثر في تشكيل أسلوبه المميز؛ أولهما كانت الحرب و التحاقه بالخدمة في سلاح البحرية، و الثانية كانت تعلمه للغة اليونانية القديمة .

فأما عن تجربته الأولى فقد زادت من توغله في عالم الظلمات و جعلته يتأمل في طبيعة الإنسان العدوانية و غريزته الحيوانية التي تعمل على الخراب و التدمير وتنافي كل ما تدعيه الطبقات البرجوازية و الأرستقراطية من حسن سلوك و براقماتية ورجاحة عقل. وهذا ما لمح إليه "جولدنج" في أول أعماله الروائية " لورد أوف ذو فلايز"، نظرا لرؤيته الناقدة لطبيعة الإنسان البشرية وتأكيده على وجود غريزة حيوانية جامحة داخل الإنسان تدعي الأعراف الإجتماعية والقوانين السياسية لجمها، وما إن تغيب هذه القوانين أو تضعف حتى يخرج هذا الحيوان و يبدأ في تحقيق نزواته و رغباته المجنونة.

و أما عن التجربة الثانية ، فيقول النقاد أمثال"**Harry H. Taylor**"، "**James R. Baker**"، "**Peter Green**" - وغيرهم كثر الذين تناولوا هذه الرواية- أنها أثرت بشكل هائل على أسلوبه من حيث المرونة و السلاسة. فهناك شئ ما في اللغة اليونانية القديمة متسم بالديناميكية والحيوية، يجعل مستعملها يسيطر على الكلمات بل ويطوعها و يراوغ بها حتى يجعلها في تناغم وانسجام تام مع المعنى و السياق. و هذا ما جعل "جولدنج" سيدا

على الكلمات و مبدعا فيها و ساعدته حدة خياله المرئ على إنطاق الكلمات و تجسيدها في صور حية ناطقة. فلو تأمل المرء في كتاباته لفترة، لشاهد الصفحات تبرق وتومض بالحياة، و بعدها تختفي الكلمات وتتطاير الأوراق و تبزغ الصورة جلية للقارئين فيعيشون القصة و يبكون ويضحكون وينتهون بعبرة إنسانية مع انتهاء الرواية.

و لذلك فإن روايات " وليام جولدنج" تتحرك على المستوى الظواهر و الأشياء التي تحدث في العالم المادي أو الفيزيقي و العالم الروحي أو الميتافيزيقي على حد سواء. ومن أهم النتائج المترتبة عن هذه الخاصية هو ضرورة القيام بعمليات تأويلية و تفسيرية عند قراءة عمل من أعمال " ويليام جولدنج" الأدبية و بخاصة روايته العالمية " لورد أوف ذو فلايز" قبل الخوض في دراستها أو ترجمتها.

ثالثا - <u>ملخص رواية " لورد أوف ذو فلايز"</u> :

تجري أحداث رواية "لورد أوف ذو فلايز" في فترة الحرب العالمية الثانية، وتروي لنا قصة مجموعة من الصبية البريطانيين لا يتجاوز عمر أكبرهم سنا إثني عشر عاما كانوا مسافرين على متن طائرة سقطت على أرض جزيرة بالمحيط الهادي لم تطأها رجل إنسان من قبل فكانت قطعة من الجنة بها كل سبل العيش الرغد؛ و لما تحطمت الطائرة، تناثرت أجزاءها في أنحاء الغابة مما أدى إلى تشتت الصبية على الجزيرة.

و قد بدأ تعارف الأطفال أولا بين صبين أحدهما يدعى "رالف" و الآخر "بيجي"، الذان قاما باكتشاف ذاك الجزء من الجزيرة المقابل لشاطئ البحر و هناك وجدا محارة

واستعملاها لنداء الأطفال الناجين في الجزء الآخر من الجزيرة. و لما كان لهم ذلك وجمعوا شتات الأطفال الناجين، قرروا وضع حكم دمقراطي بانتخابهم "رالف" زعيما عليهم و"جاك" زعيما للفرقة الدينية التي كان يقودها و التي صارت معه فرقة صيد في الغابة؛ فيما كان "بيجي" - تلك الشخصية المرحة و المتميز بنظاراته و ضيق تنفسه – هو المستشار والعقل الحكيم الذي يساعد رالف في إدراة تلك الجزيرة و ضبط القوانين عليها.

وإن أول قانون وضعه رالف كان تنظيم مجرى الإجتماعات التي كان الأطفال يقيمونها للتحدث عن الأمور الهامة، حيث طلب منهم إستعمال "المحارة" عند التكلم و كذا إحترام حامل المحارة حتى ينهي حديثه. ثم أمر بإبقاء النار مشتعلة فوق الجبل كي تكون علامة للسفن العابرة قرب تلك الجزيرة فتنقذهم و ترجعهم لديارهم. و بعدها طلب منهم إقامة ملاجئ كي يناموا فيها كما تقيهم سوء الأحوال الجوية وتزرع فيهم الطمأنينة عند النوم.

لكنّ القطب الثاني في الحكم "جاك" و الذي استحوذ على جماعة من الصبية بالإضافة إلى أعضاء فرقته الدينية أبى أن يمتثل لتلك القوانين و اللأحكام الديمقراطية التي وضعها "رالف" و اجتاحت عقله فكرة الصيد بدل قصر الغذاء على فواكه الغابة. وما زاد الطين بلة، هو شك الأطفال في وجود وحش في الجزيرة يهدد حياتهم مما جعل "جاك" يقنعهم بضرورة الصيد للقبض على هذا الوحش و التخلص منه.

و هكذا نزع "جاك" فكرة الإنقاذ و العودة من رأسه و حلت محلها فكرة الصيد و قتل الخنازير مع فرقته الدينية التي حولها إلى فرقة صيادين. و ظل الأمر على ذاك النحو إلى أن عقدت الصبية إجتماعا ظنوا أنه يشبه الإجتماعات الأخرى، لكنه في الحقيقة ختم بنهاية لم

يسبق له بمثلها. فقد قرر "جاك" في هذا الإجتماع أن ينفصل عن مجموعة الصبية التي يترأسها "رالف" و تكوين **"قبيلة" (tribe)** خاصة يكون الزعيم فيها و يشاركه القيادة أعضاء جوقته ودعى الأطفال إلى الإنضمام إليه.

فانفضت الصبية من حول "رالف" و انضموا لقبيلة "جاك" فيما عدا المستشار "بيجي" والأبي "سيمون" و التوأمان " سام" و "إريك" الذين ظلوا مخلصين لرالف. وبدأت رحلة قبيلة "جاك" مع الصيد وحققوا الإنتصار تلو الآخر ضد تلك الخنازير التي كانت سالمة في الجزيرة، فقاموا بطلي وجوههم و أقاموا حفلات الشواء و أحْيَوا الليالي بالرقص و الغناء وأبَوا إلا أن يدعوا القبيلة الأخرى للحفل كي يثبتوا قوتهم و يظهروا رغد عيشهم وسعادتهم مع الزعيم "جاك".

و بعد تفكير طويل قبل "رالف" و قبيلته الدعوة، فذهبوا للإحتفال عدا "سيمون" الذي كان في مهمة إبقاء النيران مشتعلة على رأس الجبل. وفيما كان الجميع يتلذذ بأكل الشواء ويمارس طقوس الفرح والسعادة المتمثلة في رقصات و حركات دوران حول النار – مثل تلك التي يقيمها الفراعنة عند الغنيمة من الحروب والإنتصار – عثر "سيمون" على الوحش الذي كان يثير الذعر في نفوس الأطفال و تبين له أنه لم يكن سوى جثة متعفنة للطيار الذي كان يقود طائرتهم.

فنزل "سيمون" من الجبل مهرولا كي ينقل الخبر السعيد للصبية، لكنه ما إن وصل إليهم حتى وجد نفسه داخل الحلقة أمام النار و الكل ينادي بقتله و لم يستطيعوا سماع صوته وهو يصرخ بالحقيقة التي عرفها. فقد كانت الصبية (بما فيهم رالف و بيجي

والتوأمان) في حالة هستيرية و كأن مسّا من الجن قد أصابهم، فتهيأ لهم "سيمون" على شكل "خنيرة" فطعنوه وطعنوه حتى سقط ميتا تحت أرجلهم. و بعد انتهاء الحفل رجع "رالف" ومواليه إلى ملاجئهم في الجزء الآخر من الجزيرة و هم في غاية الدهشة والحزن.

ولما انقشعت تلك الحالة الجنونية عن عقولهم، أدركوا شناعة الحادث الذي جرى مع "سيمون" ولاموا أنفسهم على تلك الفعلة رغم أنهم لم يشاركوا في طعنه بل كانوا ملتفين فقط حول النار مع أفراد قبيلة "جاك" الدموية. و قد أثر موت "سيمون" في رالف و أصقاءه "بيجي" والتوأمان و جعلهم أكثر تمسكا بالدمقراطية التي وضعها "رالف" من قبل، حتى أنهم لازالوا يستعملون "المحارة" لينادوا لعقد اجتماع فيما بينهم، كما واضبوا على إبقاء النار مشتعلة أمام الشاطئ إيمانا منهم بيوم إنقاذهم القادم لا محالة.

لكن "جاك" و قبيلته لم يتركوا "رالف" و أصدقاءه في حالهم، حيث شنوا عليهم هجوما مع حلول الليل، و باغتوهم و هم نيام فضربوهم أشد ضرب و سرقوا نظارات "بيجي" التي كان يستعملها "رالف" لإشعال النار ثم غادروا بسرعة إلى مقرهم ليقيموا حفلة شواء أخرى على شرف "خنزيرة" دسمة مخلفين وراءهم وجوها ملطخة بالدماء وعضاما مهشهشة. فثار غضب الفتية و بخاصة "بيجي" الذي صار أعمى دون نظاراته، فقرر هذا الأخير الذهاب إلى "القصر الحجري" **(Castle Rock)** الذي اتخذته قبيلة "جاك" ملجأ وموطنا، و وافقه على ذلك كل من "رالف" و التوأمين".

فشق هولاء الصبية طريقهم نحو القصر ولما وصلوا استوقفهم "روجر" الذي كان حارسا على البوابة ومنعهم من التقدم ، و حينها رجع "جاك" من الغابة فأمر بتقييد التوأمين و دخل في شجار عنيف مع "رالف" فيما وقف "بيجي" يرتجف خوفا و يطالب فقط باسترجاع نظاراته.فأمر "جاك" بالتخلص منه، فرمى "روجر" بصخرة كبيرة على رأس "بيجي" فأرداه قتيلا وحطم "المحارة" التي كان يحتضنها بين يديه.

و على إثر تلك الفاجعة أخلى "جاك" سبيل "رالف" مع توعده بالقتل في أقرب فرصة، فغادر "رالف" "القصر الحجري" و هو يجر أذيال الخيبة و الوحدة، بعد مقتل "بيجي" وتحويل التوأمين إلى صيادين ضمن قبيلة "جاك". و صار هذا الزعيم يلاحق "رالف" - زعيم الديمقراطية- و ينبش الغابة بحثا عنه إلى أن أفصح التوأمان عن مكانه بعد تهديد و وعيد عنيف من "جاك".

فهيأت القبيلة الأسهم لقتله و نزلت تجوب في أرجاء الغابة ثم قرر "جاك" إضرام النار في الأشجار حتى يختنق "رالف" و يخرج من مخبإه. فراح هذا الأخير يعدو ويصيح كأنه صار متوحشا مثل الصيادين حتى بلغ الشاطئ. و لما أجال الطرف فيما حوله، وجد نفسه محاصرا بين حريق مهول في الغابة و بحر هائج فما له من مكان يختبئ فيه. فخارت قواه وانهار ساقطا على الرمال ينتظر حذفه؛ و إذا بضابط بحرية يتقدم نحوه، فقد شاهدت سفينة حربية الدخان المتصاعد و جاءت لإنقاذ من على الجزيرة.

فجرى حوار بينهم و اندهش الظابط لوحشية الأطفال و مظهرهم المروع، وأجهش "رالف" بالبكاء و انفجرت قبيلة الصيادين من بعده تصرخ و تعوي بكاء على كل

ما أحدثوه في هذه الجزيرة من ظلم و تعسف و تخريب وتقتيل. و في لحظة، جابت مخيلة "رالف" الجزيرة وتذكر كل ما حدث عليها من شرور و وحشية وانفطر قلبه على موت صديقه الوفي ومستشاره "بيجي" و كذا على الأبي المخلص "سيمون".

و قد انتهت الرواية بعبرة تجسدت في الدموع التي ذرفها "رالف" تحسرا على "نهاية البراءة" و سقوط أقنعة البشر الأخلاقية و الحضارية التي تتنكر بها في ظل مجتمع زائف تعيش به الرجال كالدمى، فتمثل أدوارها المخادعة ببراعة لكنها سرعان ما تهوي في عالم الوحشية و الحيوانية فتتكالب على السلطة والحكم ؛عندما تغيب أو تنام مجموعة القيم والقوانين التي تتظاهر بتنظيم وضبط حياتنا. و قد تيقن هذا الأخير أن ظلام الكون وصبغة الشر إنما هي جرعة من ظلام قلب الإنسان الذي تستولي عليه الشياطين عند غياب الضمير الجمعي الذي تحكمه و تهذبه شرائع الدّين و الإله.

رابعا- ملامح الخيال الرمزي في رواية " لورد أوف ذو فلايز":

تعتبر رواية "لورد أوف ذو فلايز" واحدة من أشهر الروايات الرمزية في العالم، حيث صنفها النقاد الغربيون -كما سبق و أن أشرنا- ضمن صنف أدبي يدعى "**Allegory**" والذي اشتقت تسميته من الكلمة الاتينية "**Agoreuein**" والتي تعني الفعل **"تكلم"** و"**Allos**" التي تعني ***"مغاير"*** أي تكليم الناس بصفة مجازية مغايرة لصفة الكلام العادية. و عليه صارت كلمة "**Allegory**" في اللغة الإنجليزية تعني ***"قصة أو حكاية على سبيل المجاز ليفهم منها***

ضمنا أو بالكناية مقصود الكاتب لمغزى أخلاقي أو حكمة يتوجه بها للناس." [83] أما عن مفهوم هذا المصطلح في الأدب فهو عبارة عن قصة أو رواية يستعمل فيها المجاز بكثرة، حيث يعبر فيها الكاتب عن الأحداث و الشخصيات و المواقف برموز يُحمّلها دلالات خارجة عن سياق القصة ذاتها ليشير بها إلى مواعض إجتماعية وسياسية ودينية وفلسفية.

وبهذا يكتسب هذا النوع من القصة نوعين من المعنى أحدهما مباشر **(Literal)** والأخر رمزي **(Symbolic)**. و عليه فإن رواية "لورد أوف ذو فلايز" هي رواية خيالية رمزية بكل معنى الكلمة، نظرا للأسلوب المجازي الذي استعمله الكاتب "وليام جولدنج" في معالجته للمواضيع الإنسانية و الإجتماعية و الدينية، وكذا اختياره الرمزي للشخصيات المحركة لأحداث الرواية وكل عوامل الزمان و المكان التي جرت فيها تلك الأحداث.

و تتجلى ملامح الخيال الرمزي في رواية "لورد أوف ذو فلايز" أولا في *الموضوع* الذي تناوله "وليام جولدنج" و اختاره محورا تدور عليه أحداث القصة. فقد حاول هذا الأخير أن يتتبع أغلاط المجتمع و فضائحه منذ بداية الخلق و نسب كل شئ سئ على وجه الأرض للإنسان. فهو يرى بداخل كل بشر نواة سوداء هي مركز الشر ومغذيه، ولعله يقصد بذلك نقطة "الران" السوداء التي خلقها الله بقلوب البشر و استأصلها من النبي محمد – صلى الله عليه و سلم – في حادثة شق الصدر، ليعصمه من الخطأ و يطهره من كل شر أو خطيئة.

[83] / حسن كرمي ،***المغنى الأكبر*** ، معجم *اللغة الإنجليزية الكلاسيكية و المعاصرة* :إنجليزي عربي ، مكتبة لبنان (2001) ص 34

كما أنه ينفي وجود الشيطان و الغول والوحوش، إذ يرى أنها من مجرد صنع خيال البشر الذي يستمد طاقته من عالم الاوعي و الاشعور كي يعبر عن الشر الذي يكمن بداخله وعن غريزته المتوحشة التي يتظاهر بعكسها في ظل أعراف المجتمع و القوانين الصارمة التي تضعها هيئات و سلطات، تسعى هي نفسها لإختراقها و التعدي عليها باسم أشياء أخرى.

و من هذا المنطلق يتطرق "جولدنج" في روايته هذه إلى مفهوم مهم تباحثته مدارس التحليل النفسي و مذاهب الفلسفة ألا و هو مفهوم "الحيواني في الإنسان". إذ تظهر الدراسات وجود تداخل غريب بين الحيوان و الإنسان على أكثر من مستوى، ولعل أهم هذه التداخلات و أخطرها يقوم على المستوى السلوكي لكليهما. فقد أثر عيش الإنسان البدائي مع الحيوان لفترة طويلة على سلوكاته و دوافعه ثم توارثها بنو آدم من جيل لآخر مع فروقات بسيطة تتمثل في إضفاء بعض الأبعاد الجديدة و الغايات المتنوعة ذات الطابع الثقافي و التي كان منبعها العقل الذي ميز به الله الإنسان عن الحيوان.

و لما كانت للإنسان هذه الملكة الربانية التي تسمح له بالتفريق بين الخير و الشر والحق و الباطل والنافع و الضار؛ وجب عليه أن يداري النزعة الحيوانية فيه كي ينال رضاء المجتمع. وصار إرضاء تلك الحاجات و الغرائز المجنونة فيه يَلبس أشكالا وصيغا غير مباشرة في أغلب الأحيان، و أصبح يسعى سعيا دؤوبا لإضفاء بعض الجمال و تنميق تلك الدوافع التي يذهب الحيوان إلى تحقيقها على نحو مباشر دون التواء، و بخاصة حين أدرك الانسان أن هذا الالتواء ميزة تفرقه عن الحيوان وتمكنه من الوصول الى غاياته في الوجود بوسائل أدهى بكثير من الوسائل التي تَطبّع عليها الحيوان.

وهذه القدرة على اختراع الغايات والسعي لبلوغها هي التي جعلت الإنسان يظن انه أسمى من الحيوان و يفوقه بدرجات. إنها لعبة العقل الملتوي هي التي مكنت الانسان من خلق فلسفة مبنية على أساس تبرير ما يفكر به وتحويله الى منهج للسلوك يفرز على الدوام سلما متحركا للقيم.و هكذا فقد جسد "جولدنج" هذه الفكرة الفلسفية في روايته "لورد أو ذو فلايز" في حبكة خيالية كانت مجموعة من الأطفال أبطالها رمزوا ببراعة من خلال أدوارهم في الجزيرة إلى حيوانية الإنسان و وحشيته في غياب القوانين و الأعراف الإجتماعية.

فصغر "جولدنج" المجتمع و صوره في تلك الجزيرة النائية و قصر أفراده على عدد من الصبية في سن الطفولة و بداية المراهقة، كما جعلنا نلتمس حقيقة تلك الحياة الإجتماعية التي حاول "رالف" بناءها بدمقراطية و براقمتية الشعب البريطاني؛ و التي ترمز بدورها إلى حقيقة النظام الإجتماعي للإنسان الذي يفرض عليه العيش في وسط الجماعة و يتبع القائد كما هو الحال بالنسبة للحيوانات التي لا بد أن تعيش في قطيع وترضخ للسير وراء قائدها ليس بسبب الإعجاب به أو الإقتناع بأنه الأفضل و إنما بسبب فرض نفسه نظرا لميزات منحته إياها الطبيعة أو خصائص بدنية و سيكولوجية وهبه الله إياها.

ففي الرواية لم تختارالصبية "رالف" زعيما و قائدا لها ،بسبب كفائته و منطقه الدمقراطي وإنما لكونه حاملا للمحارة – التي وهبتها إياها الطبيعة أو الشاطئ – و التي قامت بجمع شتاتهم على الجزيرة فجاء في الرواية ما يلي:

"…. But there was a stillness about Ralph as he sat that marked him out ;there was his size and attractive appearance and most obscurely, yet most powerfully ,there was the conch. »

« Him with the shell »

« Ralph ! Ralph ! »

« Let him be cheif with the trumpet-thing." [84]

"لكن كان هناك نوع من الهدوء و السكون الذي تميز به "رالف" أثناء جلوسه، مما جعل الأنظار تنتبه إليه و كان حجمه و مظهره جذابين، و الأهم من ذلك كلّله كانت هناك المحارة."

"الولد الممسك بالمحارة"

""رالف، رالف"

" وافقوا عليه كرئيس لنا فهو معه البوق"[85]

كما أن انظمامهم لقبيلة "جاك" لم يكن بمحض إرادتهم، حيث يظهر لنا "جولدنج" خوف صبية الفرقة المنشدة من غضب "جاك" و كذا إحساسهم بضرورة الولاء له نظرا لكونه قائدهم في الفرقة الدينية ، حيث جاء في الرواية :

" Who wants Jack for cheif ?"

With dreary obedience the choir raised their hands.

Ralph counted :" I am the cheif then"

The circle of boys broke into applause.Even the choir applauded….(p24)

---

[84] / William Golding , ***Lord of the Flies*** , Faber and Faber LTD London – Boston 1954.p24

[85]/ وليام جولدنج، ***أمير الذباب*** ، ترجمة عبد الحميد الجمال، الدار المصرية اللبنانية(2004).ص36

" حسنا من منكم يريد جاك رئيسا"

فرفع فريق النشدين أيديهم في طاعة مليئة بالإكتئاب و الحزن"

وراح رالف يعد و يحصي الأصوات: " إنني أنا الرئيس"

و انفجرت دائرة الأولاد في تصفيق حاد، بل و اشترك معهم في التصفيق الأولاد التابعون لفريق المنشدين. (ص37)

أما عن التوأمين فقد أجبرهما "جاك" على الإنظمام لحزبه المعارض وما كان عليهما سوى الرضوخ و خيانة الزعيم السابق. و عليه فقد تصرف الأطفال تماما مثل الحيوان في طريقة تقبلهم للزعيم و المشي وراءه دون الإقتناع بمصداقيته و كفاءته، بل كان قانون القوة و العنف هو السائد على تلك الجزيرة كما هو الحال في المجتمعات الإنسانية و سموه قانون الغاب و نسبوه للحيوان مع أنه قانونهم بالدرجة الأولى.

ثم راح "جولدنج" يسترسل في الترميز إلى الجانب الحيواني في الإنسان، عندما وصف قلق الأطفال حيال إيجاد الطعام، و بكاء الصغار منهم عند الجوع وكذا طريقة أكلهم النهمة وغير المتحضرة عند اكتشاف الجانب الآخر من الغابة المزدان بأشجار النخيل و ثمار جوز الهند وكل ما لذ و طاب من الفواكه الإستوائية؛ وكذا حين تركهم للنفايات و بقايا طعامهم متناثرة هنا وهناك في أرجاء الجزيرة. حيث شبه غريزة الإنسان للأكل بغريزة الحيوان حين يثور عند الجوع و يبحث عن الطعام في كل الإتجاهات مخربا و مدمرا كل ما يحول بينه و بين مصدر الطعام، وكذا حين يشبع و يفرغ من الأكل، فيغادر المكان مخلفا وراءه بقايا ما أكل.

كما أن "جولدنج" قد أظهر في روايته هذه ضعف المنطق البرقماتي و التصرف الحضاري أمام غريزة الإنسان الحيوانية اتجاه الطعام. حيث ساق هذه الفكرة في المشهد الذي يصف فيه "رالف"– رمز الديمقراطية و البراقمتية – وهو يحاول الصمود في وجه رغبته الملحة لأكل قطعة من لحم الخنزيرة، لكن محاولته تلك باءت بالفشل رغم أنه كان يشتاط غضبا من جاك و فرقته كونهم تسببوا في إنطفاء النار من فوق الجبل و بالتالي ضياع إشارة الإنقاذ:

"Ralph's dribbled.He meant to refuse meat but his past diet of fruit and nuts, wiyh odd crak of fish , gave him too little resistance. He accepted a piece of half-raw meat and gnawed it like a wolf." (p80)

" و سال اللعاب من فم رالف و كان يهدف إلى رفض تناول اللحوم، إلا أن طعامه في الأيام الماضية المكون من الفاكهة و جوز الهند بالإضافة إلى تفاح بري أو سمك غريب الطعم قد أعطاه مقاومة ضئيلة للغاية. فقبل قطعة من اللحم غير مشوية تماما و راح يقضمها مثل الذئب.(ص139)

بعدها تطرق "جولدنج" إلى الترميز لفكرة القتل التي تستحوذ على عقل الإنسان واعتبرها صفة شريرة فيه و غريزة حيوانية. بيد أن الحيوان لا يقتل إلا لحاجة طعام أو إحساس بخطر يهدد حياته، لكن الإنسان يتلذذ بفعل القتل بل و يمارسه عن هواية و رغبة جامحة في تعذيب الغير و طرد الروح من جسدها. و هذا ما عبر عنه الكاتب في الرواية بهذه الصور التي تنم على غل الإنسان وتلذذه بعذاب المخلوقات الأخرى سواء من عالم الحيوان أو الإنسان :

“ He raised his Arm in the air ….The pig continued to scream and the creepers to jerk , and the blade continued to flash at the end of a bony arm……. Next time there would be no mercy.”(p41)

" و رفع ذراعه في الهواء ....و استمر الخنزير في الصراخ و استمرت النباتات المتسلقة في الإهتزاز بعنف و استمر نصل السكينة في اللمعان في نهاية ذراع نائ العظام.....في المرّة القادمة لن يكون هناك رحمة أو شفقة."

كما تعمد "جولدنج" استعمال أفعال مريعة في مشهد قتل الخنزيرة ، حيث راح "جاك" يصرخ بأعلى صوته و يوجه الأطفال في قتل الحيوان مستعملا في ذلك أبشع الأفعال وأدلها على شذوذ الإنسان في مسألة القتل (أقتلوا....قطعوا.....أريقوا...) حيث قال:

“Kill the pig , cut her throat , spill her blood.” (p75)

" أقتل الخنزير، و اقطع حلقه، و أرق دماءه."(ص129)

و عليه فقد كان موضوع رواية "لورد أوف ذو فلايز" في حد ذاته إشكالية فلسفية نفسية، تبلورت في شكل قصة خيالية رمزية. حيث عمد الكاتب "وليام جولدنج" إلى الترميز لمكان و زمان و شخصيات و كذا أحداث الرواية. فجعل الجزيرة رمزا للمجتمع، و عملية الصيد رمزا للحرب العالمية الثانية، و رَمَز لصوت الديمقراطية و قوة السلطة وأحكامها بالمحارة. كما جعل من نظارات "بيجي" رمزا للعقل و الحكمة و الذكاء، و من طلاء الوجوه بألوان الحرب رمزا لوحشية الإنسان الكامنة به، كما كان القناع المشكل بهذه الألوان رمزا للتملص من المجتمع و أعرافه. فعند وضع قناع الحرب لا بد من نزع قناع المجتمع والأخلاق و الإنسانية و إظهار حقيقة الإنسان الوحشية و الحيوانية المستترة بداخله.

وإن أخطر تهديد يشكله نازع الحيواني الكامن في الانسان، هو تعريض هذا الأخيرإلى احتمال نكوصه عن القيم الحضارية التي اخترعها لنفسه، مهما كانت رقي المراتب التي يبلغها في سلم التحضر. ولا يقتصر هذا النكوص على مستوى دون آخر، فهو يبتدئ مع المستوى الأرقى عند الانسان يعني المستوى الثقافي، متمثلاً بخراب ذائقة الفرد الجمالية، ثم يروح ينحدر الإنسان الناكص في هاوية التردي السياسي والاقتصادي، ثم الاجتماعي فالأخلاقي.

و هذا ما حاول "وليام جولدنج" لفت إنتباهنا إليه عبر تلك الرواية المبدعة التي قسمها إلى إثني عشر فصلا، جاء كل واحد منها بقضية معينة تعالج بضعا من جوانب الموضوع العام الذي اختاره "وليام جولدنج" محورا تدور عليه أحداث الرواية. و قد استعمل الكاتب في ذلك أسلوبا مميزا جعل من الرواية قطعة حية باستخدامه المعتبر للرموز و وصفه الدقيق لتطور الحالة النفسية للشخصيات و تحول الأحداث نحو الأزمة ثم الحل؛ و هذا لم يلغي بساطة الأسلوب و سلاسته لكن الموضوع كان عميقا و شائكا.

أما على مستوى اللغة، فقد استعمل "جولدنج" مفردات و تراكيب بسيطة لا يعتريها تعقيد لكنها في الوقت نفسه لا تنحدر إلى سذاجة أو عامية. حيث أنه اعتنى جيدا بالجانب البلاغي فأكثر من استعمال الخيال و الرموز واسترسل في التفنن في عالم المجاز جامعا بين ألوان مختلفة منه نذكر منها:

*__***Personification*** (*الإستشخاص*)__: و هو اكساب شئ أو جماد ما صفة من صفات الإنسان. كما فعل "جولدنج" في الرواية حين جعل رأس الخنزيرة الميتة يتكلم مع

"سيمون"، فصار يلومه تارة و يسخر منه و يفتخر بذاته تارة أخرى، و هي كلها من صفات البشر.

*__Simile__ *(التشبيه)* : و يقصد به التشبيه الكامل الذي يستوفي كل عناصره: المشبه والمشبه به و وجه الشبه و كذا آداة التشبيه. و قد استعمل الكاتب هذا النوع في بعض المواطن من الرواية نذكر منها ما جاء في الفصل الأول حين شبه رمل الشاطئ بالطريق المعبد بالمدينة في قوله: " "there was a strip of weed-strewn beach that was almost as firm as a road"

(ص27)

"وكان هناك شريط من الشاطئ مفروشا بالأعشاب المتناثرة"(ص41) [يشبه الطريق المعبد]*[86]

* __Metaphor__ (*التشبيه البليغ*): و هو تشبيه يحافظ فقط على طرفيه – المشبه والمشبه به- و تحذف فيه الأداة و وجه الشبه. فيصير الطرفان الأساسيان منطبقان تماما رغم اختلاف طبيعتهما و جنسيهما. و قد استعمل "جولدنج" هذا النوع من التشبيه البليغ بكثرة نظرا لكون "الرمز" ينطوي تحت هذا التشبيه، حيث يعمد الرمز إلى مطابقة الأشخاص و الأشياء مع صفات أو مفاهيم خارجة عنها تماما نظرا لوجود علاقة ضمنية بينها. و نذكر على سبيل المثال تشبيه صبية الفرقة الدينية المنشدة في الفصل الأول من الرواية ، بمخلوقات سوداء تمشي على الرمل في قوله:

"Something dark was fumbling along the sand"

"و من خلال ظهر شئ معتم يشق طريقه في تعثر" (ص30)

[86] * حذفت من النص الأصلي في ترجمة عبد الحميد الجمال "أمير الذباب"

* ***Allusion*** (*التلميح*) : و هو التلميح أو الإشارة إلى شخصية مشهورة أو مكان أو حدث أو حتى إلى عمل أدبي مشهور أو لوحة فنية بطريقة ضمنية أو حتى صريحة. وعلى القارئ البحث في العلاقة بين الشئ الملمح له و الإشارة. وقد استعمل الكاتب العديد من التلميحات في الرواية، حيث أن عنوانها هو تلميح صريح لكتاب الإنجنيل الذي جاء فيه "Lord of the Flies" كنية لإله الأرواح الشريرة "بعلزبوب" **(Beelzebub)**. كما أن شخصية "سيمون" هي تلميح ضمني للحواري **"Simon the Zealot"** في الإنجيل، و يبدو أن كل شخصية من شخصيات الرواية هي تلميح لشخصية مشهورة في المجتمع نظرا لتشابه أدوارهم أو لميزة تجمعهم.

كذلك استعمل الكاتب " وليام جولدنج" تلميحا صريحا في نهاية روايته للرواية المشهورة "جزيرة المرجان"**(Coral Island)** التي كتبها الروائي**(R.M. Ballantyne)**عام (1857) و التي تروي قصة أطفال عاشوا على جزيرة نائية لكن نهايتهم كانت سعيدة عكس ما آلت إلية نهاية الصبية في "لورد أوف ذو فلايز". كما استعمل تلميحا رائعا للرواية العالمية المشهورة **"Heart of Darkness"** للكاتب **"Joseph Conrad "** (1902) والتي تتعرض لصراع بين الحضارة والبدائية في النفس البشرية- حيث تدور الروايتان على الموضوع نفسه، ويظهر التلميح بخاصة في الفصل التاسع منها كما سيأتي في شرحه في ملامح الخيال الرمزي في هذا الفصل.

و بالإضافة إلى كل تلك الجماليات الفنية التي طغت على الرواية، ذهب "جولدنج" إلى استعمال لغة غريبة في نقل حوار الأطفال؛ جسدها في جمل متقطعة و كلمات مقلوبة

بل و حتى مفردات طفولية لا محل لها في قواميس الكبار. و إنما كان ذلك مهارة منه في تشكيل الصورة الذهنية الواضحة للتعبير عن صغر سن الأطفال و براءتهم التي ستنتهي مع ابتداء مرحلة الصيد و الإقتتال من أجل السلطة.

بعد التطرق إلى بلاغة الرواية و أسلوبها و لغتها، صار حريا بنا الخوض في تحليل فصولها و شرحها بغية فهم موضوعها و التوصل إلى المغزى منها عن طريق تتبع ملامح الخيال الرمزي في كل فصل من فصولها الإثي عشر.

4-1 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الأول:"The Sound of the Shell"

إستهل الكاتب "وليام جولدنج" الفصل الأول من الرواية**"صوت المحارة"** بترميز إجتماعي سياسي. فما إن تجمع شتات الصبية في الجزيرة المجهولة حتى كان عليهم الإختيار بين عيش حياة بدائية كتلك التي كان يعيشها الإنسان البدائي أو تكييف تلك الجزيرة مع الحضارة التي أتوا بها من المدينة فيضعوا نظاما إجتماعيا للجماعة. ثم أظهر"جولدنج" حاجة الصبية إلى وجود تنظيم سياسي ينظم أولا طريقة الناقشات في الإجتماعات و من ثم طريقة عيشهم وتقسيمهم للمسؤوليات خلال مدة تواجدهم في الجزيرة. و كان حريا بهم اتخاذ زعيم أو قائد لتولي تلك المهام، و بذلك أتى الكاتب هنا بفكرة مناهضه لنظرية "Thomas Hobbes"[87] التي تقول بأنه لا فروق بين بنو البشر في

[87] /توماس هوبز(Thomas Hobbes)(1588-1679): كاتب و فيلسوف إنجليزي صاحب كتاب "Leviathan" و نظريات فلسفية حول الإنسان.

الطبيعة وإنما المجتمع هو من يخلق النظم والطبقية والزعامة والصراعات السياسية. ونذكر على سبيل المثال المقطع التالي من الرواية:

“ we’ll have rules. Lots of rules !Then when anyone brekes’em….(p36)

"سنضع القوانين.مجموعة من القوانين. و بعدئذ إذا انتهك أي فرد القوانين.....(ص60)

و قد ركز الفصل الأول على تتبع الخطوات التي اتبعتها الصبية لتطوير مجتمعهم الصغير والذي رمز له بالجزيرة، كما راح يظهر المشاكل و النزاعات المترتبة على ذاك التطور ويصف حالة الأطفال المتسمة بالخوف تارة و الحيرة تارة أخرى جراء اكتشافهم لمفهوم جديد في هذا العالم الصغير و الذين سموه "الحرية"؛ و قد تسبب هذا المفهوم في حيرتهم و تفاتنهم حول تطبيق نظام حضاري أو التعامل بالغريزة التي طبعها الخالق فيهم.

لكن سرعان ما يفصل في الأمر حين يخلع الصبية ثيابهم و يتحرروا من سلطة الراشدين والمجتمع رامزين بذلك للحياة قبل الصناعية و كذا لغريزة الإنسان و طبيعته غير الحضارية. كما يذهب محللين هذه الرواية أن فعل "نزع الثياب" على تلك الجزيرة إنما هو ترميز للإنسان الأول في الجنة. و ما يدل على ذلك هو عدم خوف "رالف" حين و جد نفسه في الجزيرة وحيدا لأنه كان يعلم أنها جنة و أنه يسطيع المرح و الإستمتاع فيها. حيث جاء في الرواية :

" و وقف هناك رالف عاريا" (ص13) “Ralph stood there naked” (p10)

لكن هيهات أن تستمر فرحة "رالف" في جنته هذه، حيث حل عليه "جاك" و فرقته وكأنهم كتيبة من الجنود التي تنبؤ بحلول خطر ما، لكنهم كانوا يمثلون بثيابهم تلك و خطواتهم المتناغمة والمنظمة وجه الحضارة الإنسانية و بخاصة عندما كانوا ينصاعون بكل طاعة إلى زعيمهم "جاك".

ثم سرعان ما قامت النزاعات بين "رالف" و "جاك" و كان هذا ترميز للنزاع حول السلطة والحكم في المجتمع الحقيقي و انتهى الأمر بهم إلى تعيين "رالف" رئيسا على الصبية و "جاك" زعيما على فرقته الدينية والتي سرعان ما صارت فرقة من الصيادين. وكان "رالف" رمزا للرئيس الواعي الحكيم الذي يعتني بشؤون رعيته ويحاول قدر ما استطاع حمايتهم وتنظيمهم فيمثل بذلك الحكم الدمقراطي العادل. فيما كان "جاك" رمزا للزعيم الشرير المتغطرس صاحب السلطة المطلقة على أعضاء فرقته التي ليس لها الحق في الجدال أو التذمر على أي أمر يصدره زعيمهم وهو ما يمثل الحكم الملكي الجائر في مجتمعاتنا الحالية.

و هكذا كانت شخصية "رالف" شخصية مناقضة ومعاكسة لشخصية"جاك"من حيث التركيبة النفسية والأخلاقية وكذا من الناحية الجسدية والخلقية. وبالإضافة إلى هاتين الشخصيتين المتضادتين، استعمل"وليام جولدنج" شخصية أخرى في روايته هذه كانت رمزا للحكمة و العقل المفكر و كذا المستشار الحاذق للرئيس هي شخصية "بيجي".

فقد علم "بيجي" صديقه "رالف" كيف يستعمال المحارة التي وجودها على الشاطئ والتي كانت بدورها رمزا لصوت الخير الذي جمع الصبية بعد شتاتهم و كذا

رمزا للدمقراطية حين استعملوها في تنظيم حواراتهم و اجتماعاتهم. كما تميز "بيجي" بضيق تنفسه و كذا نظاراته التي كانت أيضا رمزا للعلم و العقل الراجح و الذكاء، و قد استعمل الصبية هذه الأخيرة لإشعال النار بطريقة بدائية لكنها ذكية في الوقت ذاته.

كما يعتبر "بيجي" المنظم الإجتماعي في الجزيرة حيث كان الوحيد الذي اهتم بمعرفة أسماء الأطفال وسِنّهم و إنما ذلك لتنظيم المجموعة و تسهيل عملية التواصل .

“ Now go back Piggy and take names. That’s your job.” (p27)

" و الآن إرجع يا بيجي و خذ أسماء.فتلك وظيفتك."(ص41)

و إن اسم "بيجي" هو رمز في حد ذاته للخنازير التي يتم اصطيادها في الجزيرة حيث يصبح هذا الأخير مع تطور الأحداث في الرواية هدفا تريد قبيلة "جاك" التخلص منه والإستلاء على نظاراته؛ وقد جعله الكاتب "وليام جولدنج" الضحية الأخيرة التي ختم بها هؤلاء المتوحشين أعمال الصيد و القتل بعد نهاية صيد الخنازير على تلك الجزيرة. وقد أشار "جولدنج" بذلك إلى أن عملية الصيد ما كانت سوى عملية إرهابية في حق المخلوقات لأنها تعدت الحيوانات لتشمل البشر و ترمز بدورها إلى الحرب العالمية الثانية آن ذاك.

و قد تطرق جولدنج إلى موضوع الطبقية الإجتماعية، فأظهرها من خلال استهزاء الصبية من اسم "بيجي" الذي يظهر أنه آت من الأحياء الشعبية في موطنهم الحقيقي ، كما أن سوء حاته الصحية من ربو و نقص نظر إنما هي رمز لفقره و بؤسه. كما استعمل "جولدنج" رمزا آخر للتعبير عن طبقة "بيجي" الفقيرة تمثل في أسلوب كلامه و الذي كان غير أكاديمي بل يشبه لهجة الأحياء التي يسودها الفقر و الجهل. بينما كان أسلوب كلام "رالف" و مظهر

مختلفين تماما، حتى أنه الوحيد الذي تنبه إلى شكلهم المنافي للحضارة البريطانية عند انقاذهم في نهاية الرواية. و من بين التعابير التي تبن أسلوب كلام "بيجي" الشعبي و غير الراقي نذكر:

" Can't <u>catch me</u> breath." ……" was wearing <u>specs</u> since I was three." (p 9)

" فأنا لا أستطيع الإمساك بأنفاسي.....كما أني أضع نظارة منذ أن كان عمري ثلاثة أعوام".(ص11)

لقد استعمل الكاتب "وليام جولدنج" أسلوب كلام الأطفال و بخاصة في الفصل الأول كرمز للطفولة و البراءة، حيث تميزت جملهم بالأخطاء اللغوية و التقطع و عدم الثقة، كما كان الخيال في هذا الفصل يبدو نابعا من عقول صغيرة بسيطة تمتع برحابة التصور وخصوبة المجازات و ذلك أيضا رمز لمرحلة الطفولة و بداية المراهقة حسب ما يصفها علم النفس و الدراسات الخاصة باللغة عند الأطفال.

و أخيرا ينتهي الفصل الأول بالتأكيد على طفولة الصبية و براءتهم عند نزولهم أول مرة على تلك الجزيرة البكر؛ ثم تحولهم شيئا فشيئا نحو تطبيق نظريات إجتماعية وسياسية، و يثير بذلك سؤال فلسفي جوهري تقوم عليه أحداث الرواية برمتها ألا وهو : هل الإنسان طيب بطبيعته أم شرير؟ أو هو حيادي و إنما المجتمع و النظام و الحكم هم من يصقلون شخصيته و يصبغونها إما بصبغة طيبة أو شريرة.

2-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثاني: **" Fire on the Mountain"**

تناول الفصل الثاني**"نار فوق الجبل"** من الرواية تطور الحياة لإجتماعية والسياسية للصبية على الجزيرة مشبها ذلك بتطور حياة الإنسان عبر الزمن منذ بدائيته إلى غاية حضاريته ثم عصرنته في ظل النظم الإجتماعية و السياسية الحالية و غيرها. فبعد أن كانت الصبية تنام في البَرية و تأكل بطريقة همجية و تقضي حاجاتها البيولوجية هنا و هناك مثل الحيوانات، صارت الآن تفكر في بناء مأوى كي يناموا فيه و يحميهم من شدة الحر في الصباح و البرد في الليل كما يقيهم شر الحيوانات المفترسة و الغول الذي ظنوا وجوده في بداية الأمر. كما حددوا مكانا معينا لقضاء حاجاتهم البيولوجية بعيدا عن الملاجئ، و قاموا باشعال النار فوق الجبل كي تكون إشارة للسفن العابرة فتنقذهم. فجاء في الرواية :

“ The first thing we ought to have made was shelters…..and we must make a fire.” (p41)

" إننا بحاجة إلى مخابئ أو أماكن للإيواء ....كما يجب أن نشعل نارا."(ص96)

و قد شهدت "حكومة" "رالف" تطورات كبيرة في هذا الفصل أيضا، و صارت رمزا للثقافة الدمقراطية الغربية. فرغم استعمال "المحارة" كوسيلة دمقراطية للتكلم بحرية ومساواة أثناء الإجتماعات و تبادل الأراء، يبقى اختيار "رالف" للأشخاص الذين سيحملون المحارة للتكلم سلطة تحد من الحرية المزعومة و الدمقراطية المنشودة. و عليه يذهب "جولدنج" في هذا الفصل إلى أن الدمقراطية و الحرية هما مفهومان نسبيان لا يمكن تطبيقهما بشكل مطلق .

“ We can’t have everybody talking at once.We’ll have to have hands up like at school…….Then I’ll give the conch for the next one.” (36)

"لا يمكننا أن ندع كل شخص يتحدث على الفور و في الحال. و لكننا سنطبق نظام رفع الأيدي مثلما هو الحال في المدارس.....و سأعطي المحارة للشخص التالي ليتكلم."(ص59)

كما شهدت هذه "الحكومة" صراعات و نزاعات مردها إختلاف في الإديولجيات ووجهات النظر، حيث كان "بيجي" يرى الحكم و القوانين التي وضعها "رالف" أداة للتنظيم و تسهيل التعايش حتى يوم الإنقاذ أما "جاك" فكان يرى فيه سلطة للقمع و الإنتقام و العقاب. و بين هذا و ذاك، كان "رالف" يلعب دور الحاكم الحكيم الهادئ الذي يزرع الطمأنينة في النفوس و يخفف من روع الصبية في خضم تلك الصراعات السياسية التي ترجح في غالب الأحيان كفة "جاك" لأنه الأقوى و الأعنف وهذا يرمز إلى قانون "البقاء للأقوى" في مجتمعنا هذا.

و قد أدرج الكاتب "وليام جولدنج" رموزا جديدة في هذا الفصل من الرواية كي يسلط الضوء على التطورات الدرامية التي طرأت على حياة الصبية فوق الجزيرة من بينها إشعال النار. حيث ترمز النار في هذا الفصل إلى أمل النجاة و العودة إلى الديار، كما ترمز إلى الحضارة الإنسانية. فباكتشافه للنار، استطاع الإنسان البدائي أن يهيمن على الطبيعة والحيوانات ويطورالحياة الصناعية عن طريق إذابة المعادن و غيرها من الأمور التي تنصاع للنار.

كما قد ظهر كائن آخرمع نهاية هذا الفصل، أثار خوف الأطفال الصغار وحيرة الكبار حيث أطلقوا عليه إسم **(beastie)** أي "الوحش". فحتى "رالف" القائد الشعاع والعقلاني قد إنتابه الشك في وجود وحش يهدد حياته و حياة الصبية فجاء في الرواية :

" He moved the conch gently, looking beyond them at nothing, remembring the beastie, the snake, the fire, the tale of fear……Then people started getting frightned." (p89)

" و حرك المحارة في رفق و هو ينظر إلى الظلام الممتد وراءهم متذكرا الوحش والثعبان والنيران و الحديث عن الخوف.....و بعدئذ بدأ الأولاد يشعرون بالخوف."(ص156)

و صار هذا الوحش حافزا مدعما لقوة و سلطة فريق من الصبية و كان بمثابة القطرة التي أفاضت الكأس في ظل نزاعات سياسية سابقة. فقد إستغل "جاك" سيطرة فكرة الوحش على أذهان الصبية، و أقنعهم أن الصياد و حده قادر على إنقاذهم من خطره في حين لا يملك "رالف" حولا و لا قوّة في مجابهة هذا الأخير.

" Bollocks to the rules ! We're strong- we hunt ! If there's a beast, we'll hunt it down."(p100)

" فلتسقط القوانين! نحن أقوياءبأعمال الصيد! فإذا كان هناك وحش فسنقوم باصطياده على الفور."(ص175)

3-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثالث: **"Huts on the Beach"**

بعد أن أظهر الكاتب في الفصلين السابقين من الرواية الإختلافات الجوهرية بين الزعيمين "رالف" و "جاك" و المتمثلة أساسا في المظهر الخارجي و الطريقة التفكير، تطرق في هذا الفصل **"أكواخ على البلاج"** إلى التطورات التي وصلت إليها تلك الخلافات الفكرية والتي بلغت حد التأزم. حيث دخل كلاهما في مشادات كلامية دفاعا منه على إديولوجيته و وصفها بأنها الأنجع للتطبيق فوق أرض الجزيرة (وهذا ترميز لما يحصل داخل البرلمانات والإجتماعات الرسمية بين الأحزاب) .

فبينما خطط "رالف" لبناء الملاجئ و إبقاء النار مشتعلة، قرر "جاك" أن يصطاد ويقتل "الوحش" المزعوم إن وجد كي يظفر بالبطولة بين الصبية. وعليه اختار هذا الأخير أن يجابه الطبيعة عن طريق الصيد و القتل و العنف كما فعلت البلدان القوية في الحرب العالمية. و عليه كان حكم "جاك" رمزا للحكم الدكتاتوري المتغطرس في المجتمع الحقيقي وحكم "رالف" رمزا للحكم الدمقراطي المتحضر. حيث جاء في الرواية:

"We want meat." Said Jack

"We want shelters" Said Ralph (p55)

فقال جاك: "نريد لحوما"

فرد رالف: بل نريد بناء مأوى و مخابئ لنا" (ص94)

و قد استحضر الكاتب في هذا الفصل رموزا أخرى من شأنها أن تشرح مفاهيم معينة مثلا لدينا عملية "الصيد" التي ترمز إلى غريزة الإنسان في تحدي الحيوان مهما كان ضخما أو مخيفا، كما أن الصيد عند "جاك" لم يكن فقط بغرض اقناء لحوم الخنازير بل كانت عنده بمثابة "مهارة" لا بد من تطويرها و صقلها، وكذا متعة و نشوة يشرئب إلى تحقيقها. فصار القتل عند هذا الأخير هوس و شغف يسعى لإشباعه سواء عن طريق قتل الحيوان أو الإنسان، فالكل عنده سواء. و عبر الكاتب عن هذه الفكرة بالعبارة التالية :

"I thought I might kill " (p55) " أعتقد أنني سأنجح في القتل" (ص95)

كذلك ركز "جولدنج" في هذا الفصل على أسلوب الأطفال في الكلام و لغتهم واعتبرها رمزا من رموز الرواية الدالة كما سبق و أن ذكرنا في الفصل السابق. ففي الفصل الأول رمو بتلك الكلمات البسيطة والجمل المتقطعة إلى براءة الأطفال و سذاجة تفكيرهم. أما في هذا الفصل فقد تغيرت لغة الأطفال مع تغير الأوضاع و تطورها، حيث ذهب الأطفال إلى ابتكار شفرات يتخاطبون بها بهم و بدؤوا في وضع لغة خاصة بهم ومن ثم ثقافة جديدة تختلف تماما عن تلك التي جاءوا بها من المدن المتحضرة. ومن بين تلك الشفرات نذكر كلمة "**littluns**" و هي تدل على الأطفال الصغار في المجموعة و التي كانت تطلق عليهم تسمية "**little ones**" في الفصلين السابقين. و كذلك لدينا كلمة "**Samneric**" وهي التسمية التي أطلقت على التوأمين "**Sam** " و "**Eric** " حيث صارت المجموعة تعتبرهما فردا واحدا.

كما تعمق الكاتب في الفصل الثالث من الرواية في وصف شخصية "سيمون" حيث لم تظهر ملامحها بشكل جيد في الفصل الأول، لكنها ظهرت بقوة في هذا الفصل بدء من تدخلها أثناء شجار "رالف" و "جاك". و قد تفطن "سيمون" أنه لا يتبع حكم المجتمع الذي ينتمي إليه بل تحكمه قوة روحية تنبعث من داخله، وهذا ما يجعله رمزا دينيا في الرواية يشير إلى النبي "عيسى" -عليه السلام- و بخاصة عند وصف طريقة موته في الرواية. و قد أشار الكاتب إلى فكرة إبتعاد "سيمون" عن قوانين "رالف" و "جاك" وإتجاهه إلى الطبيعة والتأمل للوصول إلى الحقيقة الإلهية في الفقرة التالية:

"Simon turned away from them and went where just the perceptible path led him……..He came at last to a place where more sunshine fell." (p61)

"واستدار سيمون منطلقا بعيدا عنهم، وذهب إلى حيث قاده الممر الظاهر بوضوح أمامه.....ووصل أخيرا إلى مكان يسقط عليه المزيد من ضوء الشمس."(ص105)

4-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الرابع: "Painted Faces and Long Hair"

لقد بدأ الكاتب الفصل الرابع**"وجوه مطلية و شعر طويل"** بوصف نوع من الإنضباط و النظام تميز به الصبية في الجزيرة و ختمه بوصف زوال ذاك النظام المزعوم و تبدد ذاك الإنضباط المنشود في مجتمعهم ذاك. و قد ركز الكاتب هذه المرة على الأطفال الصغار **"littluns"** و راح يصف حياتهم الروتينية و تمسكهم بالجانب الحضاري للإنسان وذلك بصنعهم القصور الرملية على الشاطئ. و كذا أشار إلى انعزال

هؤلاء و ابتعادهم عن فرق الصبية الأكبر منهم سنا و كان هذا تضمينا مرة أخرى للطبقية و الحزبية الموجودة في المجتمع الحقيقي؛ كما نوّه إلى امتثال الصبية إلى قوانين "رالف" و تلبيتهم نداء المحارة بحضور الإجتماعات رغم عدم جدواهم فيها و عدم مداخلتهم بها.

إذا كان الأطفال الصغار **"littluns"** رمزا للطبقة الضعيفة و المغلوبة على أمرها في المجتمع الحقيقي والتي تسعى الدمقراطية المزعومة فيه لحمايتها والحفاظ على مصالحها. وكان اعتداء "روجر" و "موريس" على القصور الرملية و تحطيمها، رمزا للظلم التي تعرض إليه هذه الفئة المستضعفة في الأرض، كما أنه رمز مباشر لإنتهاء النظام على الجزيرة و زوال الجانب الحضاري من نفوس الصبية، حيث كانت القصور الرملية بمثابة تصغير للحياة المدنية و الحضارية في المجتمع الحقيقي. و الأهم من كل ذلك، كان هذا الفعل مؤشرا لإنتهاء حكم "رالف" الدمقراطي على الجزيرة. فجاء في الرواية ما يلي:

“They had built castles in the sand which were decorated with shells, withered flowers and interesting stones.Rownd the castles was a complex of marks, tracks, walls, railway lines..... Roger led the way straight through the castles, kicking them over, burying the flowers, and scattering the chosen stones.” (p65)

" و كانوا قد شيدو قلاعا في الرمال، كانت مزدانة بالأصداف و المحارات و الأزهار الذابلة، و الأحجار الجميلة. و حول القلاع كانت توجد محموعة من متكاملة من العلامات و الممرات و المسالك و الحوائط و السكك الحديدية.....و راح روجر يركل القلاع بقدميه و يهدمها و يدفن الأزهار، و يبعثر الأحجار الجميلة المختارة." (ص112)

و قد كان "جاك" هو أول من حاول إختراق هذا الحكم و تجاوزه، حيث رفض الوجه الحضاري للمجتمع على الجزيرة و أراد تتبع غريزته الحيوانية بذهابه إلى الصيد أولا ثم بانشقاقه عن حزب "رالف" و تكوينه لقبيلة خاصة به مهمتها الأولى و الأخيرة الصيد والقتل. و قد عمد "جاك" إلى تلوين وجهه و وجوه قبيلته كي تكون بذلك قناعا يرمز للقناع المنافق الذي يضعه الناس في المجتمع لتغطية وحشيتهم و حيوانيتهم. كما ترمز هذه الألوان المستمدة من الطبيعة إلى الرجوع إلى الغريزة و التنصل من قيم المجتمع و أعرافه الإنسانية. حيث جاء في الرواية ما يلي :

"He made one cheek and one eye-socket white, then rubbed red over the other half ofhis face and slashed a black bar of charcoal black across from right ear to left jaw." (p69)

"إذ جعل خدا واحدا و محجر عين واحدة أبيض اللون، و بعدئذ راح يدعك باللون الأحمر الجزءالآخر من وجهه و شق خطا أسود بقضيب من الفحم النباتي عبر وجهه إبتداء من الأذن اليمنى حتى الفك الأسير." (ص118)

كما استعمل الكاتب رموزا أخرى في هذا الفصل للتعبير عن وحشية وبدائيته "جاك" و قبيلته، حيث كانت تلك الرقصات التي يقوم بها أفراد القبيلة حول النار رمزا لطقوس شريرة تحتفل بإشباع هوس القتل مع كل إراقة للدماء. كما كانت تلك الرقصات والأغاني التي تردد حول النار رمزا لتهاليل تعبدية في حق إله الدم و العنف و القتل. وعليه فقد صار هؤلاء الصبية عبدة للشيطان إله الأرواح الشريرة وهو إله "بعلزبوب" في الديانه اليهودية.

“He began to dance and his laughter became a blood thirsty snarling.” (p69)

" فبدأ يرقص و أصبحت ضحكاته بمثابة زمجرة غاضبة متعطشة للدماء." (ص119)

و خلال تلك الرقصات و الطقوس الشريرة، حاول "موريس" تقليد الخنزيرة و هي تذبّح على أيدي "جاك" و الآخرين و تعرض حينها لضربات عنيفة على أيدي "جاك" وأفراد القبيلة مما يدل على تعدي استعمال الوحشية و العنف من الحيوان إلى الإنسان. وهكذا انتقلت عدوى الحيوانية من "جاك" إلى هؤلاء الصبية الذين صاروا تبعا له ووسيلة لإشباع غرائزه الدموية.

و قد أشار الكاتب إلى رمز جديد في هذا الفصل، ألا و هو طول شعر الصبية و هو يرمز لهمجية الإنسان و بدائيته. لكن "بيجي" رمز الحكمة و الحضارة بنظاراته تلك، يبدو أن شعره لم ينم بعد وكأنه يخبرنا بآثار الحضارة التي لازالت تظهر في تفكيره وتصرفاته. كما ذهب إلى إدراج رمز السفينة التي تذكر بدورها بالوجه الحضاري الذي ينتمي إليه هؤلاء الصبية ، كما أنها ترمز لبصيص الأمل في النجاة و العودة إلى الديار . فجاء في الرواية:

“He was the only boy on the Island whose hair never seemed to grow.” (p70)

" و كان هو الولد الوحيد بالجزيرة الذي لم ينم شعره على ما يبدو" (ص120)

و قد تناول هذا الفصل الصراعات و النزاعات القائمة بين الحلفين المتضادين من الناحية الفكرية والإديولوجية خاصة، و انتهى بإحداث تمييز جوهري بين "رالف" و"بيجي" الذان مازالا متشبثان و لو بالشئ القليل بالجانب الحضاري و الإنساني و يسعيان بشتى الطرق إلى العودة إلى المجتمع المدني و المتحضر الذي انحدرا منه؛ و بين "جاك" وقبيلة الصيادين الذين أحبوا فكرة الحرية المطلقة على الجزيرة و الهروب من قيود المجتمع وأعراف الإنسانية التي تحول دونهم و إشباع غرائزهم الحيوانية و الدموية. فجاء في الرواية الفقرة التالية :

- **"We'll go hunting every day" Said Jack**
- **Ralph spook again hoarsely.He had not moved.**
- **"You left the fire out"**
- **"There was a ship out there" (p76)**

- قال "جاك" : "ستذهب للصيد كل يوم"
- و تحدث "رالف" مرة أخرى بصوت خشن، و كان قد ظل واقفا في جمود في مكانه: "لقد تركتم النيران و تسببتم في و تسببتم في إطفاءها." ....." كانت سفينه هناك" (ص132)

4-5 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الخامس: "Beast From Water"

واصل الكاتب في هذا الفصل من الرواية **"وحش قادم من الماء"**في وصف "رالف" بأنه القائد المسؤول الذي يعتني بشؤون رعيته و يسعى لإنقاذهم، لكنه سرعان ما ينقل لنا صورة مهتزة عن هذا القائد وينبؤنا بانحراف مخططات هذا الأخير و ابتعادها

عن المنطق و العقلانية. فقد خالجت نفس "رالف" الكثير من الشكوك و الضنون حول حقيقة وجود وحش في الجزيرة، و إنما أراد "جولدنج" بذلك التلميح أن يخبرنا بأن الإنسان مهما كانت درجة قوته و حكمته فهو لا يملك حصانة ضد الخوف و الأمنطق و ذلك إنما لوجود جانب إنساني مرهف فيه. و قد صور لنا "جولدنج" المشهد كما يلي :

"….He says the beast comes out of the sea."

" Ralph turned involuntarily, a black humped figure againt the lagoon" (p96)

"...إنه يقول أن الوحش يخرج من البحر"

" و التفت "رالف" لا إيراديا، شبح أسود له سنام في مواجهة اللاجون" (ص168)

وأمام ضعف "رالف" أمام فكرة وجود الوحش في الجزيرة، أظهر "بيجي" نوعا من الصمود ضد الخوف و أكد "لرالف" أن ما سيترتب عن خوف الصبية و ذعرهم هو الوحش الحقيقي الذي لا بد من قهره. وعليه تصرف كلاهما بنوع من الحضارة تتجسد في لغة الحوار و التفاهم و الإقتناع، فيما استعمل "جاك" مرة أخرى العنف و الوحشية في التواصل مع "رالف" و حليفه "بيجي" بشأن هذا الموضوع و استغل خوف الأطفال وذعرهم في استعراض بطولاته في الصيد و الإطاحة بحكم "رالف" و زعم أنه سيقضي على الوحش مع فرقة الصيادين التابعة له مع أنه لا يؤمن أصلا بفكرة وجود الوحش على الجزيرة.و هذا ما يعكس طريقة الساسة المعادية للحكم في المجتمع؛ حيت تعمل هذه الأخيرة على تشتيت أذهان المواطنين و إختراع شئ ما يخيفهم فيشغلهم عن سياستهم القذرة كما يوجه أنظارهم إلى عيوب الحكومة و نقائصها فيثور المواطنون ضدها

ويقومون بأعمال الشغب والتدمير. وهذا ما تفطن له "بيجي" العقل الحكيم و نبّه إليه زعيمه "رالف".

و مع تفشي الرعب بين أوساط الأطفال الصغار، جادت مخيلتهم بصور خيالية مرعبة بخصوص هذا الوحش أو الغول و بدؤوا بالبكاء و الصراخ حيث أصبح البكاء هنا رمزا في حد ذاته لخوف الإنسان و ليس حزنه. و قد ذهب أحد الصبية إلى أن الوحش سيأتي من البحر فصار البحر رمزا للموت و الأذى بعدما كان رمزا للحياة و الإستجمام في الفصل الأول.

و قد اختلفت الدلالات الرمزية للوحش في هذا الفصل من مرحلة إلى أخرى ومن شخص إلى شخص آخر. فقد كان الوحش أولا رمزا للشيطان **(devil)** أو إبليس الذي ذكر في الأساطير اليهودية و المسيحية والذي استعمله "جولدنج" عنوانا للرواية **"lord of the flies"** وهو"الإله بعلزبوب" الإله الذي يستبرك به و يتعبد له "جاك" و أفراد قبيلته عند ارتكاب الخطايا و الشرور. حيث صرّح جولدنج بهذه الفكرة في الفقرة التالية:

"There isn't anyone to help you. Only me. And I'm the beast." Said the Lord of the Flies.(p158)

و قال سيد الذباب: "لا يوجد شخص هناك لكي يقدم لك العون و المساعدة. لا يوجد سواي. وأنا الوحش." (ص278)

كما يرمز"الوحش" للقوى المجهولة والخفية والمظلمة للطبيعة التي لا يقوى الإنسان على مجابهتها ، فهي تثير خوفه و تبرز ضعفه أمامها مهما علت عنجهيته وقوت سطوته. وأخيرا قد يكون "الوحش" رمزا للمفهوم الفرويدي عن الغريزة الحيوانية التي تسكن النفس البشرية و تسيّرها إذا ما غابت تشريعات المجتمع و مات الضمير الجمعي فيه. ومن هذا المنطلق يصبح خوف الصبية من "الوحش" يرمز لخوفهم من أنفسهم لأنها هي التي تبعث بتلك القوى الشريرة المظلمة التي ستظهر و تمارس غرائزها الحيوانية نظرا لغياب القوانين الصرمة و العقاب الرادع لها . حيث قال "رالف" :

"I'm frightned of us. I want to go home." (p173)

" إنني خائف و أريد العودة إلى الوطن." (ص308)

4-6 ملامح الخيال الرمزي في الفصل السادس: **" Beast from Air "**

بعد موجة الرعب تلك التي اجتاحت الصبية و بخاصة الأطفال منهم في الفصل السابق بسبب ما أسموه الوحش أو الغول القادم من البحر، ظهر وحش جديد في هذا الفصل**"وحش قادم من الهواء"** لكنه يبدو حقيقيا. و قد تأكد بعض الصبية من وجوده على قمة الجبل و هرولوا لإخبار القائد "رالف" والأخرين، فتضاعفت موجة الرعب تلك و ما كان شكا في الفصل السابق صار يقينا في هذا الفصل. فحتى "بيجي" الذي كان قد أبدى نوعا من المنطق في التفكير بعدم وجود مخلوقات غريبة غير الإنسان و الحيوان على الجزيرة، صار الآن متأكدا من وجود شئ غريب يهدد حياتهم.

لكن ذاك الوحش المزعوم لم يكن سوى هيكلا لجسد الطيار الذي مات إثر سقوط الطائرة في الجزيرة وهو يرمز لأجساد البشر الفارغة من الإيمان و الخير و التي يسكنها إله الأرواح الشريرة، الشيطان "بعلزبوب" فتصبح بذلك وحوشا كما تخيلها الأطفال تأكل لحوم البشر وتمتص دمائها. حيث جاء وصف ذاك الهيكل كما يلي :

"There was a speck above the Island, a figure dropping swiftly beneath a parachute, a figure that hung with dangling limbs." (p104)

" و كانت هناك بقعة ضئيلة فوق الجزيرة على شكل هيكل بشري يهبط بسرعة أسفل مضلت باراشوت، و كان هذا الهيكل متشبثا بأطراف متدلية." (ص184)

وقد استغل "جاك" كعادته شحنة الخوف و القلق التي تنتاب الصبية و الأطفال وصيّرها وسيلة تخدم غرائزه الحيوانية و أفكاره الدكتاتورية، فوسوس في نفوس الأطفال وأقنعهم بضرورة الإنضمام إلى فرقة الصيادين لأنها ستحميهم من خطر الوحش القادم من الهواء.و بذلك انفضت المجموعة من حول زعيم الدمقراطية "رالف" و لم يبق في حلفه سوى "بيجي" و"سيمون". فجاء في ارواية ما يلي :

Jack called them back to the center.

"this'll be a real hunt !" "who'll come ?"

"Let's be moving. We're waisting time." (p 110)

و ناداهم "جاك" للرجوع إلى وسط الحلقة:

" سيكون هذا صيدا عظيما. من سيجئ؟"

" هيا بنا نتحرك و ننطلق الآن، فنحن نضيع الوقت بالبقاء" (ص193)

و قد كانت هذه الشخصيات الثلاث رمزا للجوانب المثالية التي لا بد للنفس البشرية من أن تشتمل عليها، حيث كان رالف رمزا للجانب الذي يطبق المنطق في الحياة العملية ويتحلى بالأخلاق الديمقراطية. أما "بيجي" فهو يرمز للجانب الذكي الذي يحل المشاكل، بينما يرمز "سيمون" للجانب الذي يستمد طاقته من الروحنيات و يسعى لتحقيق نوع من السلام و التناغم بين الإنسان و الطبيعة والدين.

7-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل السابع: **"Shadows and Tall Trees"**

استمر الكاتب "وليام جولدنج" في هذا الفصل**"الظلال و الأشجار الطويلة"** بوصف تأزمات الصراع بين "رالف" و"جاك" حول السلطة و إدارة حياة الأطفال على الجزيرة، مع تمسك كل منهم بإديولوجيته و مبادئه في الحكم. و قد تميز هذا الفصل عن سابقيه بإزدياد وحشية الأطفال و تمزق الخيط الرفيع الفاصل بين الإنسان و الحيوان في هذه الجزيرة.

فقد استمر رقص الصبية و غناءهم حول النار مع تقدم طفل إلى وسط الحلقة ليقلد مقتل الخنزيرة فتضربه الصبية و تتظاهر بقتله، فيضحك "جاك" و الآخرين وما يكون بذلك سوى حيوانا مثله مثل الخنزيرة مهمته تحقيق رغبات الزعيم الدموي وإشباع غرائزه الشريرة. وهذه المزحة العنيفة إنما تدل على تمادي"جاك" في طغيانه و بداية تفكيره في

قتل الإنسان بدل الحيوان وتصفية كل من يعارضه أو يخرج عن طوعه في الجزيرة، فيهنأ بدكتاتوريته. و قد أدرجت هذه الصورة في الفقرة التالية من الرواية:

"Robert was screaming and struggling with the srtength of frenzy. Jack had him bu the hair and was brandishing his knife.The chant rose ritually :

"Kill the pig ! Cut his throat ! Kill the pig."

……"hat was a good game" Said Jack. (p126)

" و تحول "روبرت" إلى الصراخ الجنوني والمقاومة بكل ما أوتي من قوّة جنونية فأمسكه "جاك" من شعره و راح يلوح مهددا بسكينته و تصاعدت الأنشودة :

"اقتل الخنزير....و اقطع رقبته! اقتل الخنزير!"

...و قال "جاك": "تلك كانت لعبة حسنة." (ص221)

و على غرارالفصول السابقة تضمن هذا الفصل رموزا من شأنها الإشارة إلى مفاهيم معينة ، نذكر منها "الطبيعة" التي لعبت دورا مهما في التأثير على نفسية الأطفال كما أنها شهدت كل أعمالهم الوحشية و كذا براءتهم التي كانت تظهر من حين لآخر في طريقة كلامهم وصراخهم و بكاء الأطفال منهم. و قد استعمل "جولدنج" الطبيعة للدلالة على رموز كثيرة، فلما نزح الأطفال من الشاطئ إلى الغابة و الجبال مخلفين وراءهم الملاجئ والقصور الرملية التي كانت تنم عن آثار للحضارة، كان ذلك رمزا لقطع الصلة بين هؤلاء الأطفال والعالم الإنساني المتحضر و انغماسهم في الوحشية؛ كما أن ولوج الصبية في غمار الطبيعة رغم علمهم بمخاطرها و قوتها، هو رمز يدل على موت البراءة

في نفوس الأطفال بل والتجرد من صفاتهم الإنسانية التي تستدعي الخوف و الرهبة من المجهول.حيث جاء:

“We were going to look for the beast.”

“There won’t be enough light”

“I don’t mind going” Said Jack hotly. (p130)

- "لقد كنا بصدد البحث عن الوحش"

- "لن يكون هناك ضوع كافي"

- "لا يهمني الذهاب" قال "جاك" في حدة. (ص228)

كما أن الكاتب لم يصرح بوجود أنثى على الجزيرة ، لكن الطبيعة في الأعمال الأدبية طالما ترتبط بالأنثى من حيث جمالها و نعومتها و حنانها فيما تربط الحضارة والصناعة بالرجل نظرا لقوته و صلابته. وعليه إستعملها "جولدنج" للدلالة على الأنثى التي تتعرض للقهر كما تعرضت الطبيعة للتخريب من طرف الرجال.

و قد تطرق الكاتب في هذا الفصل إلى رمز آخر ألا وهو "القرد". حيث تخيل الأطفال الشكل القابع فوق الجبل (الوحش) قردا ضخما، و هكذا يكون "القرد" في هذه الرواية رمزا للإنسان على حسب النظرية الدرونية التي تذهب بأن أصل الإنسان البدائي ينحدر من سلالسة القردة. وعليه فقد أراد "جولدنج"الإشارة إلى وحشية الإنسان و بدائيته في غياب قانون العقوبات و الأعراف الإجتماعية، و هو حال الصبية على الجزيرة.

“Before theme, something like a great ape was sitting asleep with his head between his knees” (p136)

" و كان أمامهم شئ ما مثل قرد كبير قد جلس مستغرقا في النوم و قد وضع رأسه بين ركبتيه."(ص238)

8-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثامن:" Gift for the Darkness "

مازال الكاتب وليام "جولدنج"في هذا الفصل **"هدية من أجل الظلام"** يترصد صراعات القطبين السياسين في الجزيرة، لكنه ينبؤنا بنضوج نسبي في تفكير "رالف" الذي أقر أن "جاك" لايزال طفلا وهو يحسب أن الحياة على الجزيرة بمثابة لعبة، لكن "جاك" أكد له بدوره أنها مجرد لعبة وعلى من استطاع فرض قوانينه فيها أن يكملها و من ضعف أن يخرج وينسحب منها. و إنما تلك إشارة من الكاتب عن رؤيته للحياة في المجتمع الحقيقي الذي يضع فيه القوي القوانين كي يطبقها الضعفاء و ينصاعوا لها مما يؤكد وحشية الإنسان في نظره.

و قد استمر "جاك" و قبيلته بإظهار وحشيتهم و دمويتهم عن طريق تلك الطقوس التي كانوا يقومون بها حول النار من غناء و رقص، لكن في هذه المرة قرر "جاك" أن يدعو "رالف" و حلفاءه لحضور حفلة الشواء و الإستمتاع بوقتهم. و بعد تشاور دمقراطي فيما بينهم قرر حلف "رالف" قبول الدعوة عدا "سيمون" الذي صعد إلى الجبل لإبقاء النار مشتعلة.

و هكذا أدرج "جولدنج" رمزا دينيا آخر و هو شخصية "سيمون" التي شبهها بالمسيح عليه السلام في الديانة المسيحية، حيث أنه ضحى بعدم حضوره المأدبة من أجل إنقاذ الصبية بإبقاء العلامة فوق الجبل، كما ضحى المسيح بحياته في سبيل سعادة البشرية. و بينما كان "سيمون" يحرس العلامة و يحافظ على إبقاء النار مشتعلة، ظهر له "الوحش" الذي تمثل في هيئة رأس الخنزيرة الذي يقطر بالدماء و يحوم حوله الذباب، فشخصه "جولدنج" وجعله يحدث "سيمون" و يخبره بحقيقة النفس البشرية و أنه لا وجود لبراءة و لا سعادة مطلقة على وجه الأرض. حيث قال الرأس لسيمون :

“Fancy thinking the beast was something you could hunt and kill.” Aid the head…….said the head…….You knew, didn’t you? I’m a part of you.Close!Close ! Close! (p158)

" كنت تتخيل أن الوحش هو شئ ما يمكنك اصطياده و قتله؟ ....لقد كنت تعرف، ألم تكن تعرف انني جزء منك؟ قريب، قريب، قريب." (ص278)

و قد أدرج "جولدنج" رمزا خفيا في هذا الفصل، حين أدرج الخنزيرة و هي تُعنّف وتذبّح ويقدم رأسها قربانا للوحش أو الشيطان الذي يحوم في الجزيرة. حيث ترمز هذه الأخيرة إلى المرأة في المجتمع والطريقة العنيفة التي تعامل بها. فيُرجع بذلك "جولدنج" الوحشية للرجل الذي يغتصب الطبيعة و يظلم المرأة ظنا منه أنهما ضعيفتان لا يصمدان في وجهه.

وصل الصراع بين "رالف" و "جاك" في هذا الفصل **"مشهد الموت"** إلى ذروته وانتهى المطاف بالنسبة إلى حكم "رالف"، فأخيرا قد تغلب "جاك" كلية عليه وانتصر قانون الغاب على الدمقراطية و الأخلاق. فقد استولى الزعيم "جاك" كلية على عقول الصبية وصيّرهم عبيدا في قبيلته لخدمته داخل قلعته الحجرية.حيث قال الكاتب :

"Where's everybody ?"

"That's where they've gone. Jack's party"

"…for hunting" Said Ralph. "nd for pretending to be a tribe and putting on the war-paint." (p163)

" أين الناس جميعا؟"

"ذلك هو المكان الذي ذهبوا إليه. فقد ذهبوا إلى الحفلة التي يقيمها "جاك" "

" ذهبوا من أجل الصيد، و من أجل التظاهر بأنهم قبيلة واحدة و وضع طلاء الحرب على أجسامهم." (ص289)

و قد وافقت هذه المأساة عاصفة هوجاء هزت أركان الجزيرة و كأنها تبكي موت الإنسانية في الإنسان و تنقم على ظهور الحيوانية و الوحشية التي حلت محلها. كما أنها أتت منذرة "لجاك" و قبيلته من عقاب الطبيعة مظهرة قوتها وعنفها التي لا يمكن للإنسان البدائي الحد من خطورته دون حضارة و تكنولوجيا.حيث جاء:

“The conch doesn’t count at this end of Island.”

“All at once the thunder struck. Instead of the dull boom there was a point of impact in the explosion.” (p166)

" المحارة ليست لها أهمية هنا في هذا المكان الذي يقع في طرف الجزيرة."

"و دوّى الرعد فجأة، و بدلا من الدوي المتلبد كانت هناك نقطة تصادم الإنفجار."(ص294)

كما قد تشبع "جاك" في هذا الفصل بكل طاقات الشر و الغطرسة و الدكتاتورية، فبعد أن جعل من مغارة في الجبل قصرا له، استعبد الأطفال الذين استحوذ على عقولهم و صاروا يعبدونه و يقدمون له فروض الطاعة و الولاء. وعليه قد جعل "جولدنج" الزعيم "جاك" رمزا مصغرا لشيطان الأرواح الشريرة "لورد أوف ذو فلايز" الإله "بعلزبوب".

“Before the party had started, a great log had been drugged in the center of the lown and Jack, painted and garlanded, sat there like an Idol.” (p164)

" و قبل أن تبدأ الحفلة، تم دحرجة كتلة خشبية هائلة في وسط المساحة العشبية و جلس عليها "جاك" مثل إله زائفو كان جسده مدهونا بالطلاء و مزدانا بأكاليل الزهور." (ص290)

و قد ذكرنا "جولدنج" بوصفه "جاك" إله يعبد من طرف هؤلاء الصبية بتفصيل مهم من قصة الرواية الرمزية المشهورة "**Heart of Darkness** " -التي سبق و أن تطرقنا

إليها من قبل- حين ذهب القبطان "مارلو" لإنقاذ عميل الحكومة "كارتز" في إفريقيا ووجده في غابة من الأدغال يعيش مع جماعة من الناس البدائيين و الذين اتخذوه ربا وصاروا يعبدونه. حيث أجرى "جولدنج" موازنة بين "كارتز" و "جاك" من جهة كي يؤكد على هيمنة هذا الأخير على عقول الصبية و هما بذلك رمز الوحشية و الشر؛ و بين "رالف" و مارلو" من جهة أخرى حيث يمثل هؤلاء رمزا للدمقراطية و الحضارة الإنسانية.

و قد تطورت أوصاف الوحش في هذا الفصل، حيث تصور"جاك" و قبيلته الوحش في قالب خرافي أسطوري و نسبوا له صفات عديدة لم يتسم بها من قبل في الفصول السابقة.فتخيلوا الوحش كائنا لا يمكن قتله وله القدرة على تغيير شكله و عليه لابد من عبادته و التضرع إليه طوعا و كرها. و بذلك اتفق الصبية على هذه الأفكار الخرافية و نصبوا "جاك" وسيطا بينهم و بين هذا الطوطم المعبود كي يحميهم من سطوته و عذابه.

و يبقى أهم حدث في هذا الفصل هو مقتل "سيمون" على أيدي "جاك" و قبيلته المتوحشة. فبينما كانت الصبية تؤدي طقوسها التعبدية راقصة و منشدة حول النار أتى "سيمون" ليخبرهم بحقيقة الوحش، لكنهم كانوا في غيبوبة حيث استولت عليهم أفكار الشيطان فأبرحوه ضربا حتى سقط ميتا تحت أرجلهم و ماتت معه حقيقة الوحش. و قد عصفت الطبيعة مرة أخرى لموت الشهيد "سيمون" – كما صوره "جولدنج" – و أبعدت الريح جسده و جسد الطيار من على الجزيرة. و قد وصف الكاتب مقتل "سيمون كالتالي:

“Kill the beast ! Cut his throat ! Spill his blood ! Do him in.”

“The sticks fell and the mouth of the new circle crunched and screamed. The beast was on its knees in the center, its arms folded over its face.” (p168)

" اقتلوا الوحش! قطعوا رقبته! اسفكوا دماؤه! إجهزوا عليه! "

" و انهالت العصي، و بدأ فم الدائرة في المضغ بأسنانه و الصراخ. و تهاوى الوحش على ركبتيه في وسط الحلقة، و كانت يداه مطوقتين فوق رأسه." (ص279)

و قد صعّدت الريح جسد الطيار و الذي يرمز للشيطان إلى السماء و أنزلت جسد "سيمون" و الذي يرمز للمسيح عليه السلام إلى الأرض، عاكسة بذلك القصة الدينية المتوارثة و إنما ذلك لترمز إلى إنقلاب الموازين على أرض الجزيرة و التي طغى الشر فيها عن الخير بانتصار حكم "جاك" الظالم و سقوط النظام الدمقراطي العادل؛ كما أنها تنبّؤ بالأحداث المأساوية التي ستحل بالصبية لاحقا في الرواية.

10-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل العاشر: "The Shell and the Glasses"

تطرق "جولدنج" في الفصل السابق لأحداث مأساوية متشبعة بدماء الأبرياء ، فقد مات "سيمون" الذي كان يود إخبار البقية بحقيقة الوحش و يزيل الخوف عنهم على أيدي "جاك" شيطان الشر و قبيلته المتوحشة. و قد تابع الكاتب في هذا الفصل **"المحارة والنضارة"** الحديث عن تلك الأحداث التي لازالت تؤكد على وحشية الإنسان في ظل غياب القوانين في المجتمع، لكنه تطرق إلى أمر جديد و في غاية الأهمية في هذا الفصل.

فكون "رالف" و "بيجي" ضمن مجموعة الأشرار و هم يقتلون "سيمون" رغم أنهم لم يشاركوا في القتل، يرمز إلى جانب شرير حتى في النفوس الطيبة. و عليه يذهب "جولدنج" إلى نظرية فلسفية نفسية فيقول من خلال تلك الصورة أن النفس البشرية تقوم على جانبين أو قسمين أحدهما شرير و الآخر طيب و لا وجود لشر أو خير مطلق في الطبيعة، لكن الإنسان هو من يغذي إما الجانب الشرير على حساب الطيب فيصير شيطانا ماردا و إما العكس فيصير خَيّرا.

و قد أدرج "جولدنج" فرقا طفيفا يفصل بين "رالف" وبيجي" من جهة و "جاك" وقبيلته من جهة أخرى، و يتمثل هذا الأخير في عملية تأنيب الضمير و محاسبة النفس التي قاما بها كل من "رالف" و صديقه دليلا على ندمهما على المساهمة في فعل الشر ولو بطريقة غير مباشرة. فهما لم يدركا أن من في الحلقة هو صديقهما "سيمون" كما أنهما لم يشاركا في الضرب و الوخز العنيف الذي أدى إلى قتله؛ عكس "جاك" و قبيلته الذين لم يأبهوا حتى لمقتل "سيمون" و لم تتزعزع لهم نفس و لا كيان إثر هذا الفعل الشنيع. فبعد أن عسعس ظلام تلك الليلة الشنعاء، صحي "رالف" موجوعا من الحادثة و راح يؤنب نفسه :

“That was Simon”, “That was a murder”

“Don’t understand, Piggy? The thing we did…..” (p173)

" ذاك كان سيمون" ، "لقد كانت جريمة قتل"

"ألا تفهمني يا "بيجي" ؟ إن الأمور التي قمنا بها....." (ص307)

و تستمر في هذا الفصل أفعال "جاك" الشنيعة و غير الحضارية، حيث تهجم قبيلته بزعامته طبعا على مخيم "رالف" و أصدقاءه المتبقيين لسرقة نظارات "بيجي". و إنما ذاك الهجوم هو رمز للحرب العالمية بين الدول التي خلفت أضرارا جسيمة و مهدت لحرب أخرى، هي الحرب الباردة التي أقحمت البشر في مشاكل أخرى هم في غنى عنها؛ تماما كما خلف الهجوم على الصبية أضرارا فقد هدمت الملاجئ و جرح الأطفال ونهبت نظارات "بيجي" كما مهد هذا الهجوم إلى أحداث مأساوية أكثر سنحاول إظهارها في الفصول القادمة.

وقد شبّع "جولدنج" هذا الفصل كغيره من الفصول بالرموز و الصور المجازية والخيالية التي من شأنها أن توضح موضوع الرواية. فقد استعمل "جولدنج" نظارات "بيجي" رمزا للعقل المثقف و الحكمة و البراقمتية، لكنها ما إن صارت بين أيدي "جاك" وقبيلته حتى صارت رمزا للبدائية حيث استعملها هذا الأخير لإضرام النار كي يشوي لحم الخنزيرة لا لتكون علامة للنجاة. كما أن إحتضان "رالف" للمحارة و تمسكه بها إنما هو رمز لتمسكه بالنظام الدمقراطي و الحضاري لآخر رمق فيه على الجزيرة، كما كان رفض "جاك" للمحارة كمنظم للحديث على أرض قبيلته إنما هو رمز لرفض للدمقراطية والحضارة وليس فقط لحكم "رالف".

4-11 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الحادي عشر:" Castle Rock"

لا يزال "جولدنج" في هذا الفصل **"صخرة القلعة"** يتحدث عن الصراع بين "رالف" و "جاك" و الذي يرمز بدوره للصراع الدائم بين الوحشية و الإنسانية في النفس البشرية؛ لكن الأوضاع تزداد سوء و بخاصة في "القصر الحجري" الذي اتخذه "جاك" مأوى له ولقبيلته المتوحشة. وقد شهدت تلك المغارة أو الكهف الحجري -إن صح التعبير- مواجهة عنيفة بين قبيلة "جاك" و"رالف" وصديقه "بيجي".

و إن أعظم حدث شهده هذا الفصل بل ربما الرواية بأكملها هو مصرع العقل الحكيم و المستشار الأمين "بيجي" على يدي القتّال اللئيم و العبد غير الحليم "روجر" وكذا تحطم "المحارة" رمز الحضارة و صوت الدمقراطية على الجزيرة. فجاء ذاك المشهد كما يلي:

"...The conch exploded into a thousand white fragments and ceased to exist…….Piggy's arms and legs twitched a bit, like a pig's after it has been killed." (p200)

" ...فانفجرت المحارة و تحطمت إلى آلاف من القطع البيضاء الصغيرة و لم يعد لها كيان على الإطلاق.....و اختلجت ذراعا "بيجي" و ساقه قليلا مثل غختلاج الخنزير عقب ذبحه." (ص365)

و إن كان "سيمون" قد قتل في طقوس جنونية غير واعية، فإن "روجر" قد قذف بالصخرة على رأس "بيجي" و قتله وهو في كامل قواه العقلية. إذًا صار القتل عملية

حيوية مثل الصيد تماما، فلا حزن و لا تأنيب ضمير بعد الفعل الشنيع و هذه الحيوانية والوحشية بعينها و التي مقرها النفس الأمّارة بالسوء لا محالة. حيث زمجر "جاك" عقب مقتل "بيجي" و قال "لرالف" ساخرا :

"See ! See ! That's what you'll get ! I meant that." (p200)

" أرأيت ما حدث؟ هل شاهدت ما حدث؟ و هذا هو مصيرك أيضا، و هذه خطتي فأنا أهدف إلى ذلك."(ص356)

و عليه فقد إلتحق "بيجي" بالشهيد الأول "سيمون" و إن اختلفت تفاصيل موتهما فإن السبب واحد. فكلاهما كان يود أن يظهر حقيقة ما للصبية لكنه قتل قبل أن يفعل ذلك. حيث أن "سيمون"ودّ إخبار الصبية بحقيقة الوحش والمتمثل في جثة الطيار لا غير فيما أراد "بيجي" أن يخبرهم بحقيقة الوحش الذي سكنهم و أعمى بصائرهم و جعلهم ينحرفون إلى الحياة البدائية و الوحشية تلك.

و بعد مصرع "بيجي" استطاع "رالف" أن يفر بصعوبة من بين أيدي "جاك" وقبيلته الذين توعدوه بالقتل و لو بعد حين. فما كان لرمز الدمقراطية و التحضر إلا أن يتبع غريزته في الهروب من خطر هؤلاء الصبية الذين تحولوا إلى حيوانات مفترسة ووحوش مصّاصة للدماء البشرية. ومن خلال تلك الأحداث الرهيبة بدأ "جولدنج" يصل إلى غايته من الرواية، فبعد حادث القتل ذاك، صار "روجر" إبليسا لا يقل شرا عن "جاك" و عليه يخلص "جولدنج" أن كل إنسان يستحوذ على شيطان كامن فيه يحركه نحو الشر و الغرائز الحيوانية. حيث قال عن "روجر" ما يلي :

“Some source of power began to pulse in Roger’s body.”(p194)

"و بدأ نوع من القوّة في النبض داخل جسد "روجر" " (ص346)

12-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثاني عشر:" **Cry of the Hunters** "

في الفصل الأخير من الرواية **"بكاء الصيادين"** تغيّر مجرى الأحداث و انقلبت كفة الميزان بين الحضارة و الوحشية. فحتى الرمز الأخير للدمقراطية صار الآن يتبع غريزته في الهروب من الخطر ولجأ للطبيعة للإختباء و صار يصدر الأصوات و يجري و يسقط ويقوم تماما كما تفعل الحيوانات في الغابة؛ و قد صرحت الآن الصبية بعدم تفرقتها بين الحيوان والإنسان فأصبحت تطارد "رالف" و كأنه فريسة للصيد. فوصف لنا الكاتب هذه الفطرة الحيوانية التي سرعان ما تظهر عندما يتعلق الأمر بغريزتي الموت والحياة كما يلي:

“Ralph turned and ran …..he obeyed an instinct that he didn’t know that he possessed.” (p201)

" فاستدار "رالف" و انطلق هاربا .....و أطاع غريزة لم يكن يعرف أنه يملكها".(ص357)

و قد تهجم "رالف" على رأس الخنزيرة – إله الذباب – و الذي اتخذته قبيلة "جاك" طوطما إنتقاما منه لمحّارته – رمز الدمقراطية – و كان تحطم الرمزين في نهاية الرواية رمزا للحرب الباردة. و قد اتخذ "رالف" من العصى التي كان يستند إليها رأس

الخنزيرة سلاحا يحارب به "جاك" و كان ذلك رمزا على اقتناعه بضرورة استعمال العنف و القوة للنجاة رغم أن ذلك مخالف لمبادئه الدمقراطية و السلمية التي طالما نادى بها في الجزيرة.

"Fiercely he hit out the filthy thing in front of him,…….he wrenched the quivering stick from the crack and held it as a spear." (p205)

" و ضرب في وحشية ذلك الشئ الكريه الماثل أمامه،.....و اقتلع العصا المرتعشة من الشرخ و أمسك بها مثل رمح." (ص365)

و إن استعمال الصبية لسلاح ذو نهايتين حادتين في مواجهة "رالف" إنما هو رمز لتعدي الخطر إليهم و أن الحرب التي دخلوا فيها هي مأذاة لهم قبل كل شئ. فالنار التي أضرموها في الغابة كي يخرجوا "رالف" من مخبئه، أكلت الأخضر و اليابس في الجزيرة والأشجار التي كانوا يتفيؤون ظلها و يأكلون طيباتها صارت الآن رمادا كما أنهم كادوا أن يختنقوا من الدخان الكثيف و يعموا من الضباب المعتم. وقد أراد "جولدنج" بذلك عبرة تقول بأن إحداث الضرر بالآخرين هو أذى لأنفسنا قبل كل شئ و أن العقوبة على الفعل الشنيع والشر الذي نحدثه سنتلقاها على أيدينا لا محالة. حيث جاء في الرواية :

"What di dit mean ? A stick sharpned at both ends. What was there in that." (p210)

" عصا مبرية من كلا الطرفين، ترى ما هو المعنى المقصود بذلك القول." (ص375)

و قد استعمل "جولدنج" رمز النار في هذا الفصل بوجهيه المتضادين، فالنار نفسها التي كانت رمزا للدمار و الخراب في الغابة صارت رمزا للنجاة و الحياة؛ حيث استطاعت سفينة حربية أن ترصد الدخان الكثيف التي سببه الحريق في الغابة و جاءت لإنقاض الصبية. و هكذا استعمل "جولدنج" قالبا من السخرية حيث أن "جاك" هو من تسبب في الحريق وبالتالي إنقاذ الصبية و ليس"رالف" الذي ذاق الأمرّين كي يأتي هذا اليوم، و إنما ذلك ليؤكد على نظريته التي سبق ذكرها و التي تذهب إلى أن الإنسان يتكون من جانبين أحدهما سئ شرير و الأخر طيب خيّر و قد ظهر هذا الجانب الطيب من "جاك" في إنقاذه للصبية و لو بطريقة غير مباشرة و غير مقصودة. فجاء في الرواية :

“We saw your smoke ! What have you been doing ?” (p221)

"لقد شاهدنا الدخان الذي أطلقتموه؟ و ماذا كنتم تفعلون؟ " (ص393)

و قد تفاجئ الضابط البحري من مظهر الصبية المريع و بكاءهم وصراخهم، لكنه لم يستطع أن يفهم الأحداث التي جرت على الجزيرة و ما عنى له ذاك الشعر الطويل والعراء و الطلاء غير لعبة مرحة للأطفال حيث ذكر هذا الأخير رواية "جزيرة المرجان" التي مرح فيها الأطفال ثم تم العثور عليهم و إنقاذهم. فكان جاهلا مثل أغلبية الناس بحقيقة النفس البشرية التي تحولت إلى وحش قاتل في ظل غياب المجتمع بأعرافه وقوانينه و مستلزماته على الجزيرة. و جءت هذه الفكرة في الصورة الخيالية الرمزية التالية:

“You’re all British aren’t you ?___Would have been able to put up a better show than that…..”

The officer nodded helpfully : “I know, jolly good show, like the Coral Island.” (p223)

" أنتم جميعا من بريطانيا، أليس كذلك؟ كان بإمكانكم أن تظهروا بشكل أفضل من هذا.....
و أومأ الضابط برأسه:" أدرك ذلك، لقد قدمتم عرضا رائعا و مبهجا مثل جزيرة الشعاب المرجانية." (ص395)

و قد كان تعسر نطق الأسماء و تذكر العنوانين أمام الضابط رمزا لتغلغل الصبية في الطبيعة و الحيوانية و تجردهم الكلي من الحضارة و الحداثة الي أتوا منها، حيث صارت الجزبرة موطنا لهم و صارت الألوان و الإشارات لغتهم تماما مثل الإنسان البدائي و بات قانون الصيد و القتل قانونهم، و ما دامت الغريزة الحيوانية فيهم مشبعة وترفة فلا حاجة لتذكر ما سبق من أسماء و عناوين وضعتها الحضارة لتطوير المجتمع والإرتقاء بالإنسان.

و قد كان الضابط في حد ذاته رمزا للحرب و صيد البشر و عليه قد وضع "جولدنج" لروايته هذة نهاية فيها نوع من الغموض و التشاؤم، فالظابط نفسه الذي أنقذ "رالف" من بين أيدي "جاك" و الصيادين سوف يذهب و يصطاد بشرا مثلهم في الحرب التي شنها الشيطان القابع في النفوس. وبالتالي يتساءل "جولدنج" في نهاية الرواية إذا ماتم فعلا إنقاذ الصبية من وحشيتهم و حيوانيتهم أم أنهم سينتقلون إلى حرب أكبر و وحشية أشرس في المجتمع الحقيقي الذي يسيره أشخاص لا تختلف نفسيتهم و فكرهم إختلافا كبيرا عن نفسية وفكر الصبية الذين مثلوهم خير تمثيل في رواية "لورد أو ذو فلايز".

خاتمة

بدأت تظهر ملامح الخيال الرمزي في رواية "لورد أوف ذو فلايز" أولا في عنوان الرواية التي كان في حدّ ذاته رمزا لشيطان الأرواح الشريرة الذي تدور حوله أحداث الرواية بأكملها، ثم بدأ الكاتب "وليام جولدنج" يستخدم مهاراته الخيالية المبدعة في وصف الصراعات والنزاعات ثم تأزمها بين حلف الدقراطية والخير برئاسة "رالف" و معسكر الدكتاتورية والشر بزعامة "جاك".كما استعمل جولدنج رموزا كثيرة للإشارة إلى مفاهيم فلسفية و نفسية وكذا حقائق مريعة في الإنسان متنقلا ما بين الميتافيزيقا و الخرافة والأسطورة ، و كل ذلك لإيضاح أفكارها و تنويرها بطريقة فنية مبدعة.

فبعد مشاهد القتل و الحرق و كل الأحداث المريعة التي اقترفها الصبية في حق الأبرياء والطبيعة و أنفسهم، ختم المشهد الأخير بدموع ذرفها الصبية لموت البراءة و سواد قلب الإنسان و وحشيته التي ظهرت في الجزيرة، علّها تطهر ذنوبهم و تسقي تراب القتلى هناك. وقد خلص "جولدنج" في روايته "لورد أوف ذو فلايز" إلى أنه لا وجود للشيطان بل إن الإنسان هو الذي يصنع الشر و يصدّره فهو يختزن شيطانا ماردا يخفيه تحت أقنعة المجتمع والقوانين والأعراف والخوف من العقوبه ، لكنه سرعان ما يظهر و ينمو عند ضعف أو غياب واحد من هؤلاء.

و هذا ما حصل على الجزيرة التي ترمز إلى المجتمع أو العالم الذي نعيش فيه والذي تحكمه قوانين تشبه تلك التي وضعها "جاك" و يُكفر فيه صوت الدمقراطية و الحق كما حدث مع "رالف" و يحقّر فيه العقل الحكيم و يقتل كي لا يبلبل فيزعج الطغاة كما حدث مع"بيجي" ويطمس فيه الدين ويقبر كما حدث مع"سيمون"؛ و قد أدى الأطفال أدوارهم ببراعة ضمن كل تلك الصور و الرموز التي نسجها العبقري "جولدنج" من وحي خياله.

الفصل الثالث

دراسة تحليلية نقدية للرواية المترجمة "أمير الذباب"

فهرس الفصل الثالث

تمهيد ص136-137

1- التعريف بالمرتجم "عبد الحميد الجمال".....ص138

2- تحليل و نقد طريقة نقل الخيال الرمزي في ترجمة رواية أمير الذباب

2-1 الخيال الرمزي في العنوان.....ص139-141

2-2 الخيال الرمزي في الشخصيات الرئيسة ص141-142

2-2-1 شخصية رالف.....ص142-154

2-2-2 شخصية جاك.....ص154-169

2-2-3 شخصية بيجي.....ص169-177

2-2-4 شخصية سيمون.....ص177-186

2-3 الخيال الرمزي في الزمان و المكان.....ص186-190

2-4 الخيال الرمزي الديني في الرواية.....ص191-198

خاتمة.....ص199

تمهيد:

بعد أن تطرقنا في الفصل الأول إلى المفاهيم الأساسية عن الخيال و الرمز و كيفية نقلهما أثناء عملية الترجمة، و بعد أن عرضنا في الفصل الثاني الفنيات التي استعملها الكاتب "وليام جولدنج" في روايته و التي جعلت منها تحفة خيالية رمزية و حاولنا تفكيكها وتبسيطها؛ سنعمل في هذا الفصل الأخير على عرض مقاطع من ترجمة الأستاذ "عبد الحميد الجمال" المتعلقة بمواطن الخيال الرمزي في الرواية ثم نقوم بتحليلها و نرى إن كان المترجم قد قام بعمليات التحليل و التأويل و الشرح التي نظّر إليها فلاسفة ومنظري الترجمة أمثال (نيدا، ريكور، ستاينر و حاتم باسل) و التي سبق و أن تطرقنا إليها في الفصل الأول. وهل تمكن هذا الأخير من نقل الصورة ذاتها و إعطاء مكافئات للرموز أو حتى شرحها كي تتمتع الرواية المترجمة بالرمزية ذاتها التي تحظى بها الرواية الأصل.

و عليه فقد قمنا بعرض المقاطع الإنجليزية و تلوناها بترجماتها مباشرة، ثم قمنا بتحليل الرموز و الخيالات الرمزية بها مع الإستشهاد بمعاني تلك الرموز التي أرادها الكاتب في الفلسفة و علم النفس و الكتاب المقدس و كذا عند الفراعنة . و أخيرا تطرقنا لنقد طريقة نقل المترجم للرموز مع إقتراح ترجمة أخرى قد حرصنا أن نطبق فيها النظريات الترجمية ونحترم رؤى نظريات الترجمة في نقل الخيال الرمزي، كي يتسم نقدنا بالموضوعية و يكون نقدا بناء يعطي البديل الأمثل.

ولا بد أن ننوه أن نقدنا لترجمة عبد الحميد الجمال قد كان فقط في طريقة نقل الخيال الرمزي و ليس في مواطن أخرى. و عليه فنحن لم نصحح ما ورد في جمله من أحطاء لغوية و كذا ترجمية، فعلى سبيل المثال قد استعمل الكاتب في ترجمته كلمات دخيلة عرّبها رغم أنه يملك البديل أو المكافئ الأصلي لها في اللغة العربية – كلمة "بلاج" مثلا- و التي لها مقابل في اللغة العربية و هو "الشاطئ". كذلك نذكر أخطاء جسيمة في ترجمة الأفعال و كذا أسماء الإشارة؛ فكلمة **(there)** بالإنجليزية تعني (هناك) و **(here)** تعني (هنا)، غير أن المترجم قد أخل بمعنى الجملة الأصلية التالية عند ترجمتها بقوله:

"You'll only meet me down <u>there</u>." (p.158)

"إنك ستقابلني **<u>هنا</u>** فقط." (ص.279)

و قد عمدنا إلى وضع سطر تحت الرموز التي جاءت في الجمل الأصلية و كذا في ترجمتها والترجمة التي اقترحناها كي نسهّل على القارئ إيجاد مواطن الرموز و مقارنتها بمقابلاتها المترجمة و كذا المقترحة، و بذلك لا يتوه هذا الأخير عنها في خضم الجمل الطويلة والمركبة.

و في الأخير سندرج مع نهاية هذا الفصل ملحقا به جدول نلخص فيه الرموز التي جاءت في رواية **"Lord of the Flies"** و نرفقها بدلالتها الرمزية حسب ما جادت به ألباب الفلاسفة و المحللين النفسانيين و كذا الكتاب المقدس كي نسهل على قارئ البحث الإستدلال عليها بطريقة سهلة.

أولا-التعريف بالمرتجم "عبد الحميد الجمال":

ولد المترجم :"عبد الحميد الجمال" في 22 جانفي سنة 1934 بقرية كفر الجمالة الشهداء- منوفية بمصر. تعلم في مدارس مصر و واصل مشواره الدراسي بمعهد الفلسفة بجامعة القاهرة حيث تخرّج منها و نال شهادة ليسانس في الفلسفة عام 1956. عمل بعدها مدرسا في المملكة العربية السعودية ، ثم مديرا للسياحة بمحافظة مطروح .و قد ترجم هذا الأخير الكثير من الأعمال الأدبية العالمية منها :

- **جذور** : "لأليكس هيلي".
- **مغزى القرن العشرين** : " لـكنيث بولدنج".
- **الأوتوبيس الجامع** : " لـجون شتاينيك ".
- **النسر** : " لـمادلين لينجيل ".

بالإضافة إلى رواية **"لورد أوف ذو فلايز"** للأديب و الشاعر البريطاني "وليام جولدنج" الحائزة على جائزة نوبل للأدب و التي ذاع صيتها في العالم بأسره وصارت درسا في مناهج الجامعات البريطانية و الأمريكية على حدّ سواء و هي موضوع بحثنا.[88]

[88]/ وليام جولدنج، ***أمير الذباب*** ، ترجمة عبد الحميد الجمال، الدار المصرية اللبنانية(2004).ص 415

ثانيا- تحليل و نقد طريقة نقل الخيال الرمزي في ترجمة رواية أمير الذباب:

2-1 *الخيال الرمزي في العنوان*:

لقد إختار الكاتب "وليام جولدنج" عنوانا رمزيا لروايته **"Lord of the Flies"** يعبّر عن محتواها و كذا يتماشى مع رمزيتها. حيث تناولت الرواية مواضيع فلسفية مختلفة لكنها تنصب في مجملها حول فكرة جوهرية واحدة ألا و هي حقيقة النفس البشرية و مدى إنسجامها مع عوالم الشرور و الظلمات في حال غياب القوانين التي تضبطها و تردعها.

و عليه قد إستعار "جولدنج" عنوان روايته هذه من إسم إله كان يعبد في قبيلة "عقرون" وكان يدعى "بعلزبوب"؛ و هو إسم كنعاني غيّره اليهود في العهد الجديد وسموه "بعلزبول". **(مت 10 25 و 12: 24)** [89] ومعناه (بعل الأقذار) لأنهم كانوا يحتقرون آلهة الوثنيين ويستخفّون بها، بل وكانوا يعتبرونها شياطين تضرهم بدل أن تنفعهم. **(كو 10: 20)** [90] وأما "بعلزبوب" والذين كان إله مبجلا عند أهل عقرون فمعناه "إله الذباب"، والأرجح أنه كان إله الطب عندهم **(2 مل 1: 3)** [91] وهو أكبر جميع آلهتهم ولذلك دعي رئيس الشياطين كما ورد في **(مت 12: 24 ولو 11: 15)**.

حيث جاء في الأية الثانية ***"وسقط أخزيا من الكوة التي في عليته التي في السامرة فمرض وأرسل رسلا وقال لهم اذهبوا و أسالوا بعلزبوب "إله عقرون" إن كنت أبرأ من***

[89] Voir. James king , ***The Holy Bible***, World Bible Publisher,Canada 1972
[90] /Ibib
[91] /Ibid

هذا المرض."[92] و عليه فقد كان "بعلزبوب" أي "إله الذباب" -الذي يمنع عنهم الذباب الذي كان رمزا للمرض والسقم عندهم – بمثابة إله الطب الذي يخرج منهم السقم و العلل ويشفيهم منها مثل الساحر، و لهذا بعث له الملك أخزيا ليرى إن كان سيشفى أم يموت بعلّته.

وقد جاء عن بعض الناس أنه بعل المساكن لأنه رئيس الأرواح النجسة التي تدخل بعض الناس وتسبب الجنون كالروح النجس الذي أخرجه "يسوع" من الإنسان المجنون حينما دعاه الفريسيون "بعلزبول" رئيس الشياطين **(مت 12: 24).**

و لما حُمّل إسم "بعلزبوب" أو "إله الذباب" كل تلك الدلالت الخيالية و الرمزية التي من شأنها الإشارة إلى الشيطان الأكبر الذي يسكن النفوس العادية و يحوّلها إلى أرواح شريرة تسعى للدمار و الخراب و التقتيل على وجه الأرض، إختار الكاتب "وليام جولدنج" أن يترجم إسم هذا الإله حرفيا إلى اللغة الإنجليزية قائلا :**"Lord of the Flies"**. حيث أن كلمة **"Lord"** في اللغة الإنجليزية تعني على حدّ سواء: ***رئيس، سيد، شريف، ملك، نبيل،رب ،إله ، الله.***[93] و هذا ما جعل ترجمة أو نقل العنوان عملية صعبة بعض الشئ.

و لهذا السبب شهدت هذه الرواية العالمية ترجمات متعددة منذ عام (1968م) حتى آخر ترجمة عام (1995م) بعناوين مختلفة (أمير الذباب، آلهة الذباب، سيد الذباب، ملك الذباب). و ربما يرجع هذا التباين في العنواين العربية إلى عزوف بعض المترجمين عن

---

[92]/ op-cit

[93]/ حسن سعيد كرمي ، ***المغني الأكبر*** ، معجم *اللغة الإنجليزية الكلاسيكية و المعاصرة*: إنجليزي عربي،مكتبة لبنان(2001). ص739

إستعمال عنوان مطابق للعنواين سابقة أو ربما محاولة منهم في الإجتهاد و إبتكار عنوان مناسب للرواية و مكافئا للعنوان الأصلي في الرواية الأجنبية.

لكن في كل الأحوال يبدو أن المترجم "عبد الحميد الجمال" لم يوفق في نقل رمزية العنوان، حيث كما سبق و أن ذكرنا أن عبارة **"Lord of the Flies"** هي إستعارة حرفية من الإسم "بعلزبوب" والذي يعني "إله الذباب" أو "إله الأرواح الشريرة" أو "رئيس الشياطين". و إستنادا إلى النظريات الترجمية التي تطرقنا إليها من قبل، والتي تعنى بنقل الرموز و تبليغ نية الكاتب وقصده؛ كان حريا بالمترجم أن يحلل العنوان و يؤوله ثم يشرحه فيستعمل أحد تلك الأسماء المذكورة أعلاه عنوانا لترجمته. فيحافظ بذلك على رمزية العنوان و يفهم قارئ الرواية في اللغة العربية أن موضوعها يتعلق بشيطان أو إله شرير يسكن أرواح الصبية في الجزيرة فيغير طباعهم الطيبة و يجعل منهم أشرار ومجرمين.

2-2 الخيال الرمزي في الشخصيات الرئيسة:

لقد عمد الكاتب "وليام جولدنج" إلى تصغير المجتمع في روايته "لورد أوف ذو فلايز" وجعل مجموعة من الصبية لا يتجاوز عمر أكبرهم سنا إثني عشر عاما تمثل شخصيات المجتمع على إختلاف توجهاتها و أخلاقياتها؛ فمنهم من مثل أدوار الساسة ومستشاريها ومنهم من كان الشعب المغلوب على أمره، و منهم من لبس ثوب الدين وههلم مجر. و عليه كانت كل شخصية في الرواية رمزا لشخصية واقعية في مجتمعنا هذا بمحاسنها و مساوؤها ، بطغيانها و رأفتها ، و إن ذاك لا يشير إلى شخص معين أو هيئة معينة، و إنما إلى ألوان النفس البشرية التي تسكن المعمورة على وجه العموم.

و عليه جُسدت تلك الرموز في شخصيات مختلفة كانت أسماءها كالتالي:"رالف"، "بيجي"،"جاك"،"سيمون"،التوأمان"سام و إريك"، "روجر"، "موريس"، "بارسيفال"، "ضابط البحرية" وكذا "الوحش" الذي شخصه الكاتب و جعله شخصية ديناميكية متكلمة في الرواية حيث تدور حوله أحداث كثيرة كما أنه من لمّح لإسمه في عنوان الرواية. و بعد التمعن في قراءة الرواية وتحليلها و تأويلها ظهر لنا أن كل إسم من أسماء الشخصيات الرئيسة له علاقة بأخلاق وسلوكات الشخصية التي أطلق عليها؛ حيث كانت الأسامي في حدّ ذاتها رمزا يلمّح إلى مفهوم سياسي أو إجتماعي أو ديني معين كما سنرى في العناصر الموالية.

فهل إستطاع المترجم "عبد الحميد الجمال" نقل تلك الرموز التي وردت في أسماء الشخصيات إلى اللغة العربية، و هل نجح في نقل المعنى المشود من خلال تلك الصور الخيالية و الرمزية التي قامت بها الشخصيات خلال أحداث الرواية ؟ هذا ما سنراه في تحليلنا لكل شخصية من شخصيات الرواية و مقارنتها بما جاء في الترجمة العربية من صور خيالية و رموز من شأنها الإشارة إلى مفاهيم معينة قد تختلف جوهريا من ثقافة إلى أخرى.

2-2-1 شخصية "رالف":

يعتبر "رالف" بطل رواية "لورد أوف ذو فلايز"، وهو من أكبر الصبية على الجزيرة. و قد أصبح سريعا قائد الأطفال و موجههم نظرا لما يتميز به من صفات جسدية ونفسية تمكنه من القيادة.حيث وصفه "جولدنج" بطول يسبق عمره و جمال فائق بالإضافة إلى تمتعه بحس فطري بالسلطة و القيادة. فرغم كون ذكاءه لا يفوق ذكاء شخصية "بيجي"

إلى أنه يتميز بالهدوء و العقلانية و كذا بذكاء عاطفي قوي وضمير إنساني مرهف الحس. لكن كل ذلك لم يعصمه من الخطأ، فقد إرتكب أخطاء على الجزيرة تماما مثل باقي الصبية مع تفاوت في درجات الخطأ ومدى ضررها و تعديها إلى الآخرين. و قد كان "رالف" رمزا للإنسان المتحضر على الجزيرة و صوت الدمقراطية فيها نظرا لإقامته للقوانين الحضرية وحكمه بين الصبية بالعدل و المساواة و عليه فقد كان يرمز للتقليد السياسي للدمقراطية اللبيرالية.

أما عن صفات "رالف" الجسدية فقد جاءت قليلة في النص الأصلي و لا يبدو أن نقلها يشكل عوائق في الترجمة، عدا تلك الصفات التي كانت رمزية والتي إستعملها الكاتب للإشارة إلى أمور روحانية. فأما عن الأولى مثل **"The boy with fair hair"** أو **"The fair boy"** فقد ترجمة بسهولة على التوالي إلى : *"الولد ذو الشعر الأشقر"* و *"الولد الأشقر"*. أما عن الصفات التي تضمنتها الفقرة الموالية و التي جمعت بين الجسماني و الروحي عن طريق إستعمال رموز فقد كانت أصعب نقلا من الأولى كما سنرى في التحليل و النقد فيما يلي:

" You could see now that he might be a boxer ,as far as width and heaviness of shoulder went, but there was a mildness about his mouth and eyes that proclaimed no devil." [94]

"و قد يتخيل المرء أنه ربما يصبح ملاكما ،نظرا لإتساع و ثقل كتفيه، إلا أن **عينه و فمه** كان يشع منهما اللطف و الرقة ، مما يوحي بأنه ليس **شريرا**."[95]

[94] / William Golding , *Lord of the Flies* , Faber and Faber LTD London – Boston 1954.pp (10,11)

و يبدو أن هذه الترجمة قد أهملت معاني الرموز (العين، الفم ، الشيطان) في هذا الجملة، حيث عمل المترجم على نقلها حرفيا دون الإشارة إلى رمزيتها. فـ*العين* رمز التأمل والصلاح والخير والحكمة و المعرفة.[96] كما أن كلمة " ***devil*** " في اللغة الإنجليزية تعني (شيطان) والشرّ هو معنى من معانيها. لكن الكاتب استعمل *الشيطان* في هذه الجملة رمزا *للإله "بعلزبوب"* إله *الأرواح الشريرة* الذي يتضح مع تقدم الأحداث في الرواية أنه متجسد في شخصية "جاك" وقبيلته المتوحشة التي تسعى للقضاء على الأرواح الطيبة و النقية (رالف، سيمون، بيجي). وبالتالي كان حريا بالمترجم الإشارة إلى معاني تلك الرموز عند نقلها إلى العربية كقوله مثلا:

"و قد يتخيل المرء أنه ربما يصبح ملاكما نظرا لإتساع و ثقل كتفيه ، إلا أن عينيه كانت تنضح **بالخير و الصلاح** و كان **ليّن القول** ، مما يوحي بأنه **نقي الروح**."

كما إستعمل الكاتب "وليام جولدنج" العديد من الرموز في التعبير عن شخصية رالف وتركيبته النفسية و روحه القيادية، وقد جعل الرموز تنبؤبنا بما سيحصل من أحداث لهذه الشخصية خلال مجرى الرواية كما سنرى في الجملة التالية:

---

[95]/ وليام جولدنج، ***أمير الذباب*** ، ترجمة عبد الحميد الجمال، الدار المصرية اللبنانية(2004).ص 13

[96]/ أنظر: د.علي زيعور، ***التحليل النفسي للخرافة و المتخيل و الرمز*** ،الطبعة الأولى ،بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع (2008). ص 222

" He undid the Snake-clasp of his belt " (p.10)

وقام بفك **المشبك الثعباني** الشكل الموجود في حزامه."(ص.13)

لكنّ (Snake) في اللغة الإنجليزية هو الأفعى أو الحيّة.[97] و ***الأفعى*** أو الحيّة هي رمز الحياة والتجدد و الإنبعاث كما أنها رمز للشر و الموت في الوقت نفسه[98] ؛ و قد سبق و أن تحدثنا في الفصل الأول عن إزدواجية الرمز و تكميل المعنى الأول إلى معناه المضاد لكنّ السياق من شأنه أن يوضّح المعنى المقصود بالضبط .

ففكرة نزع الثياب و كذا الوقوف أمام البحر و التأمل فيه، من شأنها أن توضح أن المعنى المقصود من الرمز هو معنى الإنبعاث و الحياة في هذا الجوء من الرواية. فـ***البحر*** هو في حد ذاته رمزا يعبرأحد وجهي عملته عن للحياة و البعث[99].وبالتالي نفترح ترجمة الرمز كالتالي:

"وقام بتحرير مشبكه الأفعواني الموجود في الحزام الملتوي على خصره ."

فكلمة التحرير فيها نوع من الحياة وإعادة البعث إلى الدنيا و كذا التجدد.كما أن عبارة "*الملتوي على خصره*" فيها معنى ***الدائرة*** ؛ وهي رمز يتماشى دوما مع رمز الأفعى أو الحيّة لإتمام معنى الإنبعاث أو القيامة.[100] كما أنها تدل على حضور إله الموت عند الفراعنة.[101]

---

[97]/حسن كرمي ،**المغني الأكبر** ، معجم اللغة الإنجليزية الكلاسيكية و المعاصرة:إنجليزي عربي،مكتبة لبنان (2001).ص1308

[98]/ د.علي زيعور.المرجع السابق . ص 193

[99]/ د.علي زيعور.المرجع نفسه. ص 196

[100]/ د. علي زيعور.المرجع نفسه.ص193

[101]/ محسن محمد عطية، ***الفن و الحياة الإجتماعية***، الطبعة الأولى دار المعارف بمصر ،(1994). ص46

كما أدرج الكاتب رمزا آخر للتنبؤ برئاسة "رالف" لمجموعة الصبية التي ستظهر فيما بعد في الرواية و مكانته العظيمة بينهم فقال:

"Ralph stood one hand against a grey trunk and screwed up his eyes against the shimmering water." (p.10)

"و وقف رالف و قد وضع يده على **جذع رمادي** و أغمض عينه قليلا في مواجهة فيض المياه اللامعة المتلألئة."(ص.12)

لكنّ **"trunk"** في اللغة الإنجليزية تعني جذع جشرة، و الجذع يكون بني اللون و ليس رماديا. وبالتالي كان حريا بالمترجم أن يتفطن لمثل هذه الإشارة والتي تقوده للتفكير بأن الجذع ليس خشبيا بل من المعدن (اللون الرمادي). و عليه فالجذع هنا هو ***صولجان*** الملوك عند الفراعنة الذي يشار إليه بالعصا أو العكازة و هو رمز القوة و السلطة الأبوية (التي يفسرها المشهد السابق في طريقة تعامل رالف مع بيجي) و السلطان الذي يعاقب ويحمي وكذا رمز السحر.كما يرمزن إلى الذهاب إلى الجانب الروحي[102] (إغماض العين و التأمل في سحر المياه). و عليه لابد من الإشارة إلى كل تلك المفاهيم كي تحتفظ الرموز برمزيتها عند الترجمة إلى اللغة العربية:

"و وقف رالف و قد **شدّ** على **عصاه بقوّة** و أغمض عينيه **مبحرا في سحر** فيض المياه المتلألئة"

[102]/ د.علي زيعور.المرجع السايق. ص ص (217،218)

و قد عبّر "وليام جولدنج" عن النفس الباطنة لرالف بخيالات رمزية من شأنها أن تشير إلى القدرة العقلية لهذا الأخير و كذا العاطفية نظرا لإرتباط إحداهما بالأخرى، و هكذا يعلل سبب تنصيب رالف قائدا على الصبية.حيث نلاحظ في الجملة التالية:

" Ralph haulded himself on this platform, noted the coolness and the shade , shut one eye and <u>decided</u> that the shadows on his body were really green." (p. 12)

"و تحامل رالف على نفسه إلى أن صعد على هذا الرصيف و لاحظ وجود الظلال و البرودة في الجوّ ، فأغلق عينا واحدة ، **<u>وتراءى</u>** له أن الظلال الواقعة على جسده كانت خضراء اللون بالفعل." (ص. 16)

حيث إستعمل الكاتب فعل "***decide***" و الذي يعني :(فصل ، بتّ، قرّر، عزم، صمّم، جزم.)[103] مما يعني أن الفعل لم يأتي جزافا و لا هو ضرب من التخييل و الترائي كما فهمه وترجمه "عبد الحميد الجمال"، بل نابع عن إصرار وعزيمة من الشخصية. وقد استعمل الكاتب هذه الصورة الخيالية الرمزية للتعبيرعن قوّة التفكير الراغب عند رالف وكذا إشاعاته **(rumours wishful thinking)** *والتي تعني في علم النفس قدرة قوى العقل على تصور الأشياء التي يرغب الإنسان في تحقيقها والشعور بوجودها حقّا ، و هي تنطوي على سذاجة و تفاؤل قد يحقق نوعا من الرضى.*[104]

---

[103]/ حسن كرمي.المرجع السابق.ص 312

[104]/ينظر: د.عبد المنعم حنفي، ***<u>موسوعة علم النفس و التحليل النفسي</u>***، الطبعة الرابعة، القاهرة،مكتبة مدبولي(1994).ص 968

وعليه فقد أراد الكاتب أن يظهر لنا مدى براءة و طفولة رالف في هذه المرحلة من الرواية والتي تنم عن سذاجة ، كما أنه يكمل لنا صور التنبؤ بمستقبل رالف الزاهي في الأحداث القليلة القادمة، حيث أتبع هذه الصورة باللون الأخضر و هو فعلا لون التفاؤل والإزدهار. و عليه كان حريا بالمترجم أن يبقي الفعل كما جاء عليه في اللغة الإنجليزية فيقول: "**قرّر**" عوض "تراءى".

ثم ذهب الكاتب إلى وصف "رالف" و صديقه "بيجي" بصور خيالية رمزية من شأنها أن تأكد لنا على طيبة نفوسهم و ينبؤنا أن مع كل ما سيحدث على الجزيرة من أحداث مأساوية لن يكون بسببهما لأنهما يمثلان قطب الخير في الرواية. و لنتأمل الجملة التالية:

"Here and there, little breezes crept over the polish waters beneath the haze of heat. When these breezes reached the platform the palm-fronds would whisper , so that spots of sunlight slid over their bodies or moved like bright winged things in the shade." (p p.15-16)

" و هبت نسمة خفيفة هنا و هناك ،عبر المياه الساكنة الامعة تحت وطأة ضباب الحرارة ....وعندما وصلتتلك النسائم إلى الرصيف المرتفع، بدأ **سعف النخيل** يصدر صوتا كالهمس، حتى إن **مساحات ضئيلة من ضوء الشمس** المشوشة إنزلقت عبر جسيدهما، أو تحرّكت مثل **الأشياء المجنحة الناصعة** عبر الضلال."(ص.21)

و في هذه الفقرة أيضا يبدو أن المترجم قد أغفل الرموز التي جاءت في النص الأصلي والتي من شأنها أن توضح عدّة صفات أساسية في شخصية "رالف" و كذا صديقه "بيجي" و تساعد القارئ على فهم و كذا استنتاج العبرة من الرواية. فالصورة الخيالية الرمزية الأساسية في هذه الفقرة هي (**bright winged things**) و التي يرمز بها إلى الملائكة، وقد سبقها بصور أخرى كي يهيأ الطريق لهذه الفكرة و كذا تقويتها.

فكل ما جاء في الجمل السابقة من وصف للنسيم و الماء وكذا النخيل هو ترميز للجنّة، حيث أن النخلة هي رمز الرجل الصالح التقي[105] و تهامسها إنما هو لحضور الملائكة التي تشكلت في جسدي رالف و بيجي. ضف إلى ذلك ذكر الشمس وضوءها إنما هو للتأكيد على حضور الملائكة نظرا لكون الشمس رمزا لنور الملائكة و كذا مسكنها كما هو الحال بالنسبة للأرواح النقية الطاهرة.[106] و عليه بعد تحليل تلك الرموز و تأويلها و جب نقلها على النحو التالي:

"و هبّت نسائم خفيفة و كأنها من لفح الجنّة عبر المياه العذبة المتلألئة تحت وطأة الضباب، وعندما وصلت تلك النسائم إل الرصيف بدأ سعف النخيل يهمس ، حتى أن بقعا من نور الشمس قد داعبت جسيدهما أو تحرّكت كمخلوقات مجنحة مشعّة –تشبه الملائكة- عبر الظلال."

[105]/د.علي زيعور.المرجع السابق.ص 228
[106]/ د.علي زيعور.المرجع نفسه.ص 212

بعد وصف الصفات الجسدية و الروحية ل"رالف" ذهب الكاتب إلى وصف هذه الشخصية داخل المجتمع الذي تسعى لتحقيقه على أرض الجزيرة فتصدق التنبؤات السابقة ويصبح "رالف" رئيسا للصبية كما سنرى فيما يلي من مقتطفات أخذناها من الرواية.

" …The conch was silent , a gleaming tusk, Ralph's face was dark with breathlessness and the air over the island was full of bird-clamour and echoes ringing. " (p.18)

" ...و أصبحت المحارة صامتة، و كانت تشبه الغاب الذي يسطع بالوميض ، وكان وجه رالف مكفهرا و مختنقا بسبب تقطّع أنفاسه ،و كان الهواء المنتشر فوق الجزيرة مملوءا بصياح الطيور و دوي أصداء الأصوات."(ص26)

و إذا تأملنا ترجمة هذه الجملة وجدنا فيها أخطاء في المعنى نظرا لعدم التفطن إلى وجود رموز و جهل معانيها. حيث أخطأ المترجم بنقل العبارة ***(a gleaming tusk)*** حين ترجمها بعبارة (و كان**ت تشبه الغاب الذي يسطع بالوميض**). فكلمة **(Tusk)** تعني : ناب الفيل أو ناتئة طويلة على هيئة ناب،[107] و كلمة **(Gleam)** تعني: بصيص، لمعان، بريق، خفقة نور، تباريق، تباشير.[108] و بالتالي فقد كانت المحارة في هذه الفقرة رمزا للبوق المبشر بحلول نظام إجتماعي سيترأسه "رالف". لكن فورا ينبؤنا الكاتب أن هذا المجتمع الجديد التي حلت بشائره لن يكون مثاليا تغمره السعادة المطلقة، فقد أتبع هذا الرمز

[107]/ حسن كرمي.المرجع السابق.ص 1523
[108]/ حسن كرمي.المرجع نفسه. ص 513

بخيالات رمزية أخرى مثل (إسوداد وجه رالف) و كذا ظهور الطيور و إصدارها للأصوات.

فالسواد رمز فرعوني يشير إلى الموت و الحزن و الظلام والشقاء، كما يشير إلى الخصوبة و الإخضرار .[109] و لذلك فقد توسط صورة البوق (المبشر بالحياة الإجتماعية الجديدة) و صورة صراخ الطيور و هي رمز الإله الفرعوني (أوزريس) إله الموت والبقاء في الوقت ذاته[110]. إذا كل الرموز في هذه الفقرة تأكد على بزوغ فجر مجتمع جديد مصغر على يدي "رالف" و تنبؤنا بالمأساة التي ستحل على هؤلاء القوم. وعليه نقترح الترجمة التالية :

" و أصبحت المحّارة، **بوق التباشير**، صامتة و **اسوّد** وجه رالف بسبب تقطع أنفاسه، وكان الفضاء في الجزيرة مملوء بصياح الطيور – نذير الشؤم- و دويّ أصواتها المنذرة."

بعدها ذهب الكاتب إلى التلميح إلى النظام الإجتماعي الذي إختاره رالف لتنظيم الحياة على الجزيرة ، كما و صف لنا حنكته و مبادراته القيادية و المسؤولة فقال:

“ We’d better all have names. So I’m Ralph ” (p.22)

" يجب أن تكون لنا جميعا أسماؤنا، و لذلك فأنا أقول لكم إن إسمي "رالف".(ص.33)

---

[109]/ د.علي زيعور.المرجع السابق. ص 192

[110]/ ينظر: نهى محمود نايل،***الدلالات الرمزية و القيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة*** ، رسالة ماجيستير مقدمة لقسم النقد و التذوق الفني بجامعة حلوان، مصر(2003).

و إن الأسلوب الذي إستعمله الكاتب لصياغة قول "رالف" هو في حد ذاته ترميز لأخلاق رالف العالية و كذا طريقة فكره الدمقراطية و المتسامحة.فهو قد إستعمل عبارة(We'd better) ولم يقل (We must) مع أن الأولى هي أمر إجباري لكنه صيغ بطريقة لبقة. كما أنه قال (names) و التي تعني أسماء لا على وجه الخصوص، بل ترك لهم الحرية في إختيار أسماء جديدة ؛ المهم أن تكون لهم هوية معينة على الجزيرة.

و بالتالي فقد أخطأ المترجم في ترجمة هذه الفكرة الرمزية حين استخدم (يجب) التي فيها نوع من العنوة و التحكم ، كما أنه لم يصب بأستخدام (أسماؤنا) حيث هنا أجبرهم على إعطاء أسماءهم الحقيقية ؛ وضاعت بذلك القيمة الرمزية لفكرة الدمقراطية و اللين في التعامل مع الآخرين. ضف إلى ذلك أن كلمة (So) تدرج فكرة المبادرة و إعطاء المثال و القدوة للآخرين، و إن إستعمال عبارة (و لذلك فأنا أقول لكم أن إسمي رالف) لا ينقل هذه الفكرة أو المفهوم. و بالتالي نقترح ترجمة الجملة السابقة كالتالي :

" من الأفضل أن نتنادى بأسماء، وبداية أعرّفكم بنفسي : أنا رالف"

كما عاود المترجم الخطأ في نقل معالم الدمقراطية عند "رالف" التي أدرجها الكاتب في نصه الأصلي بعناية و دقة نذكر منها ما جاء في هذه الجملة:

" He lifted the <u>conch</u>. Seems to me we ought to have <u>a chief</u> to <u>decide</u> things."(p.23)

" ثم رفع **المحارة** و قال: يبدو لي أنه ينبغي أن يكون لنا **زعيم** لكي **يحسم** الأمور." (ص.35)

إن كلمة **(conch)** في اللغة الإنجليزية تعني : نوع من الصدفات يدعى صدفة البوق.[111] فالكاتب هنا أعطى أهمية كبيرة لتلك الصدفة و التي سبق و أن وصفناها ببوق التباشير، فهي لم تعد ذاك الشئ الذي يشبه اللعبة بل إكتسبت معنى إجتماعي سياسي مهم و عليه لم يستعمل كلمة **(Shell)** أي (المحارة). كما أن كلمة (زعيم) لا تتماشى مع السياق السياسي الدمقراطي التي أتت فيه كما أن الجملة اللاحقة فيها كلمة **(Election)** و التي تبين أن كلمة (رئيس) هي المقابل المكافئ لكلمة **(chief)**. كما أن إستعمال العبارة(يحسم الأمور بيننا) لا تصلح في مثل هذا السياق و هذا الترميز لمفهوم الدمقراطية؛ فالحكم هم من يفصل بين الناس و يحسم الأمور. فمهام الرئيس أكبر من ذلك بكثير ولا بد من ترجمة الفعل **(Decide)** بالفعل (يقرّر). ونقترح ترجمة الجملة كالتالي:

" ثم رفع البوق وقال: يبدوا لي أنه ينبغي علينا أن نعيّن رئيسا كي يتخذ القرارات."

و قد تطرق الكاتب أيضا إلى رهافة حس "رالف" و طيبته من خلال المواقف التي يعرضها لنا في صور خيالية ترمزن هذا المفهوم حول دماثة الأخلاق و طيب نفس هذه الشخصية.نذكر منها ما جاء ما جاء صراحة في الجملة التالية:

" Ralph looking with more understanding at Piggy, saw that he was hurt and crushed." (pp.26-27)

[111]/ حسن كرمي.المرجع السابق.ص 252

" و نظر رالف إلى بيجي في مزيد من **الفهم و التعقل**، و عندئذ أدرك أن بيجي قد **جرحت مشاعره و هزم هزيمة نكراء."**(ص.41)

و إن ترجمة كلمة **(understanding)** بالعبارة (الفهم و التعقل) تفقد الكلمات قيمتها الرمزية التي تشير إلى العواطف و الأحاسيس، حيث أن التعقّل عملية عقلانية **(Rational)** لا علاقة لها بالوجدان. كما أن عبارة (هزم هزيمة نكراء) لا تكافئ كلمة **(Crushed)** من حيث الحمولة الدلالية و الرمزية. و عليه يمكن أن تترجم الجملة السابقة كالتالي:

" و نظر "رالف" إلى "بيجي" بعين رأفة و تفهّم ، حيث أدرك حينها أن بيجي قد جرحت مشاعره و حطّم قلبه."

2-2-2/ شخصية "جاك":

إن إختيار إسم الشخصية يعتبر رمزا في حدّ ذاته يسهل التنبؤ بأحداث الرواية وبالدور الذي ستلعبه الشخصية منذ الصفحات الأولى. حيث أن إسم "جاك" فيه إشارة للأسطورة البريطانية التي حيرت السكان و المخبرين آن ذاك و التي تدعى **"Jack the Ripper" أي** السفّاح. فقد قام هذا الشخص بإرتكاب سلسلة من الجرائم الشنعاء و التي عجز المخبرون ورجال الشرطة مقاطعة لندن عام (1888) أن يفكوا لغزها و يتصلوا إلى شخصية القاتل الحقيقية.

و قد وصفوه بالمريض العقلي و المختل عقليا ثمّ بمنفصم الشخصية و عدّة أمراض نفسية أخرى ، نظرا لكون القتل عنده هاجس و ليس دفاعا عن النفس أو أخذ ثأر أو ما شابه

ذلك. وكان يتميز بتعذيب الضحايا نفسيا قبل قتلهم و بخاصة النساء ثم يقطع أعناقهنّ و يشرّح بعدها باقي الجثة.و هذا ما كان يفعله "جاك" تماما في الرواية مع الخنزيرة (و التي هي بدورها رمز للمرأة كما سنرى)، حيث كان يدعو دائما إلى قطع الأعناق **(cut her throat).**

و قد استمرت سلسلة القتل تلك إلى غاية عام (1891م) و ظلت السلطات و الشرطة عاجزة عن فك لغز تلك الجرائم الشنيعة، و صارت أسطورة (جاك السفّاح) تترسّخ في الأذهان يوما بعد يوم و سنة بعد سنة، ثم صار الجيل بعد الجيل يرويها. فاستلهم منها بعض المخرجين السينمائيين أفلامهم و جعلها بعض الكتاب حبكة لرواياتهم، و لهذا لا نستبعد أن يكون "وليام جولدنج" قد إستعار هذا الأسم ليرمز به إلى الجزء الشرير من الإنسان و فطرته الوحشية الطوّاقة إلى الدماء و تعذيب الآخرين مقابل إشباع الغرائز في روايته لورد أوف ذو فلايز ".[112]

و هكذا فكل الأفعال التي ستقوم بها هذه الشخصية و كل ما سيصدر منها من أقوال وأفكار سيكون و حشيا و مفعما بأفكار الموت و الخراب. و هذا ما سنلاحظه عند قراءتنا للنص الأصلي في اللغة الإنجليزية. و بالتالي لابد للمترجم أن يحترم كل تلك الخصائص الرمزية للشخصية وينقلها بالحمولة الدلالية ذاتها، كي يوصل الصورة الخيالية الصحيحة التي أرادها الكاتب للشخصية في روايته هذه و ذلك بدء من ظهور هذه الشخصية في الأحداث.

[112] http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_the_Ripper

حيث وضّح الكاتب منذ أول مشهد يظهر فيه "جاك" و أتباعه شرّ هؤلاء الصبية مستعملا في ذلك رمزا بسيطا تمثّل في إدراج اللون الأسود. فقال:

" Within the diamond haze of the beach <u>something dark</u> was fumbling along. Ralph saw it first." (p. 20)

" و من خلال الضباب الماسي للبلاج ظهر **<u>شيئ معتم</u>** يشق طريقه في تعثر، وكان رالف هو أول من شاهد ذاك الشئ أولا".(ص.30)

لكن عبارة (شئ معتم) لا تخدم المعنى الذي أراده الكاتب، حيث كان حريا بالمترجم من أن يدرج <u>اللون الأسود</u> و الذي يرمز إلى الغموض و الشرّ و الموت.[113] فنقترح العبارة كالتالي:

" و من خلال الضباب الماسي للبلاج، ظهر **<u>سواد</u>** يشق طريقه و كان رالف أول من لمح ذاك الشئ."

والفقرة التالية تؤكد على ضرورة إدراج اللون الأسود في ترجمة الصورة الخيالية الرمزية، حيث أتبعها الكاتب بالصورة التالية في نصه الأصلي:

" Then the creature stepped from the mirage on the clear sand, and they saw that the <u>darkness</u> was not <u>shadow</u> , but mostly <u>clothing</u>. The creature

[113]/ رمزي النجار، ***<u>قاموس الأحلام : معجم سيكولوجي</u>*** ، الطبعة الثانية، دار المعارف، (ج.م.ع) (1987).ص 103

was a party of boys marching approximitly in step two parallel lines and dressed in strangely eccentric clothing." (p.20)

" و بعدئذ تخطى ذاك المخلوق السراب و دخل إلى مساحة الرمال الصافية و عندئذ أدركوا أن **الظلام** لم **يكن كلّه في شكل ظلال** و إنما كان **معظمه في شكل ملابس**. لقد كان ذاك المخلوق بمثابة مجموعة من الأولاد يسيرون بخطوات متجانسة تقريبا في صفيّن متوازيين ويرتدون ملابس غاية في الغرابة و الشذوذ." (ص. 30)

وقد وفّق المترجم في إعطاء مرادفات للرمزين(***darkness*) و (*shadow*)** فترجمهما بكلمتي (ظلام) و (ظلّ) على التوالي لكنّ الصيغة التي أدرجهما بهما قد خففت من معناهما الرمزي و بذلك لم تنقل الصورة على أكمل وجه. كما أنه أخفق في ترجمة **(*clothing*)** بملابس، حيث كان عليه أن يستعمل كلمة (ثوب) و التي لها دلالة رمزية عالية كما سنرى. ضف إلى ذلك أن كلمة ***(eccentric)*** لاتدل على شذوذ و إنما غرابة أطوار.

فالظلّ هو رمز الروح [114] ، و الروح هي دائما نقية طاهرة فهي التي تصعد إلى ربّها، لكنّ النفس هي الأمّارة بالسوء و المرتكبة للخطايا و الآثام. أما ***الثوب*** فهو رمز القناع الذي نظهر به في المجتمع و هو الحاجب القائم بين العالم الخارجي و الذات.[115] وعليه فالكاتب ينبهنا إلى أن هؤلاء اللأطفال ليسوا أخيارا بفطرتهم (الروح) و إنما هم

---

[114]/د.علي زيعور، ***التحليل النفسي للخرافة و المتخيل و الرمز*** ،الطبعة الأولى ،بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع (2008).ص 216

[115]/ المرجع نفسه. ص 198

يخبؤون شرّهم تحت أقنعة (الثياب) التي تداري حقيقتهم الوحشية التي ستظهر فيما بعد. وبالتالي نحبّذ الترجمة التالية:

"وبعدئذ تخطى ذاك المخلوق السراب و دخل إلى مساحة الرمال الصافية، و عندئذ أدركوا أن الظلام لم **يكن مصدره الظلال** ، و إنما كان **منبثقا من الثياب** . و لقد كان ذاك المخلوق مجموعة من الأولاد يسيرون بخطوات متجانسة تقريبا في صفين متوازيين ويرتدون **ثيابا غريبة الأطوار**."

كما حاول الكاتب "وليام جولدنج" أن يظهر ملامح شخصية "رالف" و كذا الفرقة التي أتت معه عن طريق إستعمال رموز الألوان والتي إختار منها اللون الفضي و الذهبي والأسود لغاية محددة. فجاء في النص الأصلي الفقرة التالية:

"…..each boy wore a square black cup with a silver badge in it.There bodies from throat to ankle were hidden by black cloaks." (pp.20-21)

"و كان كل ولد منهم يضع على رأسه طاقية سوداء **مربّعة الشكل** عليها شارة **فضية اللون**، وكانت أجسادهم إبتداء من الحلق إلى رسخ القدم مخبأة وراء **معاطف سوداء** فضفاضة.(ص.30)

لقد جاء في هذه الفقرة العديد من الرموز ذات دلالة مهمّة في الرواية لا يجوز للمترجم أن يمر عليها مرور الكرام. و قد نقل المترجم "عبد الحميد الجمّال" هذه الرمز حرفيا دون أن

يدمجها في صور خيالية أو حتى يشرحها كما دعت في نظريات الترجمة ؛ و إنما ذلك لإيضاح المعنى وتجليته لقارئ النص العربي. و من بين تلك الرموز نذكر:

المربّع: و هو رمز السلطة الروحانية، و رمز الكمال و التطهر[116]. فالكاتب هنا يتطرق لصنف محدد من الناس في المجتمع الحقيقي، و هم أولئك الذين يدعون الكمال و الطهارة ويختفون تحت عباءة الدّين ليحققوا غرائزهم الحيوانية. و هذا ما ستراه في الرواية مجسدا في شخصية "جاك" و فرقته الدينية المنشدة.

اللون الفضيّ: و هو رمز النور و الطهارة و إدراك الذات[117]. و بذلك يدعم هذا الرمز دلالة رمز المربّع ، فتكتمل الصورة الخيالية الرمزية عند القارئ. كما أن مفهوم إدراك الذات في الشق الآخر من الرمز لم يأت إعتباطا ، و إنما ليؤكد لنا أن "جاك" لم يغرّ بصبية الفرقة و إنما كانوا واعون تماما لخطورة ما يفعلون و قد إتبعوا أهواءهم الغريزية و ما كان "جاك" سوى مغذيا لها.

العباءة (cloak): و قد أخطأ المترجم بنقل كلمة (***cloak***) بكلمة معطف. فهي في الأصل تعني عباءة ،جبّة ، ستار أو خفاء و غطاء[118]. لكنّ كلمة (عباءة) تبدو هي الأصوب نظرا لإرتباطها بمفهوم اللون الأسود و الذي يرمز إلى الموت و كذا الغموض و الشر، و عليه يفهم أنها عباءة الشر أو الغموض التي تخفي العيوب و التي طالما عهدناها في أساطيرنا و خرافاتنا. وعليه

---

[116] د.علي زيعور، ***التحليل النفسي للخرافة و المتخيل و الرمز*** ،الطبعة الأولى ،بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (2008). ص 230

[117] / رمزي النجار، ***قاموس الأحلام : معجم سيكولوجي*** ، الطبعة الثانية، دار المعارف، (ج.م.ع) (1987).ص 104

[118] /حسن كرمي ،***المغني الأكبر*** ، معجم *اللغة الإنجليزية الكلاسيكية و المعاصرة*:إنجليزي عربي ، مكتبة لبنان (2001).ص 229

حبّذا أن تكون ترجمة تلك السلسلة من الرموز المتشابكة لإعطاء الصورة الخيالية الرمزية كالتالي:

" و كان كلّ ولد منهم يضع على رأسه طاقية سوداء مربّعة الشكل عليها شارة فضية اللون **وكأنها توهم بسلطتهم الروحية و طهارتهم** ، و كانت أجسادهم من العنق حتر رسغ القدم تتخفّى تحت **عباءات سوداء** تحيطهم **بالغموض و تنبؤ بشرّهم لا محالة**."

ثم ميّز الكاتب بين هؤلاء الصبية و قائدهم "جاك" عن طريق لون شارته و الذي كان ذهبيا بدل اللون الفضي. و إذا تأملنا الترجمة العربية فلن نحسّ بذاك الفرق الذي وضعه الكاتب بين لبصبية لأن الرمز لم ينقل جيّدا.حيث جاء في النص الصلي ما يلي:

"The boy who controlled them was dressed in the same way though his cap badge was golden".(p. 21)

" و كان الولد الذي **يقودهم** مرتديا ملابس مماثلة باستثناء الشارة الموجودة على طاقيته حيث كان لونها **ذهبيا**."(ص.30)

ما يمكن ملاحظته على هذه الترجمة بداية هو ترجمة الفعل **(control)** فهو لا يعني وبخاصة في هذا السياق الفعل (قاد). فالفعل**(control)** يحمل دلالة قويّة فيها نوع من السيطرة و التحكم و الضبط و التمكن.[119] و هذا دليل على قوّة شخصية "جاك" وسيطرتها

[119]/ حسن الكرمي. المرجع السابق.ص 265

على الصبية. و يأتي بعدها/**للون الذهبي** ليؤكد على هذا المعنى نظرا لكونه رمزا للوعي ومبدأ الذكر الغالب و المسيطر[120]. و عليه لابد من اظهار تلك الرموز في الترجمة كالتالي:

" و كان الولد الذي **يضبطهم** مرتديا ملابس مماثلة باستثناء الشارة الموجودة على طاقيته حيث كان لونها **ذهبيا** مما **يوحي بأنه المسيطر على تلك الفرقة**."

بعد وصف الكاتب لهؤلاء الصبية و التلميح لشرّهم و نفاقهم، تطرق في الفقرة الموالية لإخبارنا أن تلك الفرقة الدينية المنشدة هي التي ستحل الخراب و الدمار بالجزيرة كما أنها ستسعى لقتل "رالف" نظرا لتشبيهها بطيور سوداء محدّقة به. فالطير رمز فرعوني لإله (أوزيريس) إله الموت[121] كما سبق و أن ذكرنا، و هذا فعلا ما سيحصل في آخر الرواية حين يسعى هؤلاء الفتية لقتل "رالف". حيث جاء في الرواية الأصلية ما يلي:

"….the choir who perched like black birds on the criss-cross trunks and examined Ralph with intrest." (p.22)

"..... الأولاد الذين جاسوا قابعين مثل **الطيور السوداء** على الجذوع المتقاطعة و راحوا يرقبون و يتفحصون رالف **باهتمام كبير**."(ص. 32)

[120]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص 103
[121]/ نهى نايل.المرجع السابق.ص 183

فهنا المترجم نقل الرمز حرفيا كما فعل مع الرموز الاخرى سابقا و بذلك وصل المعنى مشوشا و ضاع الخيال الرمزي في ترجمته. فنقترح أن تكون الترجمة كالتالي :

" .....الأولاد الذين جلسوا قابعين و **كأنهم طيور الموت** على الجذوع المتقاطعة و راحوا **يمعنون النظر و يحملقون** في رالف."

بعدها راح الكاتب يظهر شخصية رالف المتغطرسة و الظالمة شيئا فشيئا و أول ما استهلّ به كان في الجملة التالية:

"I ought to be chief." Said Jack with simple arrogance".(p.23)

"فقال جاك في غطرسة **خالية من التصنّع**: يجب أن أكون أنا زعيما." (ص.35)

إذا ما قرأنا الجملة في اللغة الإنجليزية شعرنا بنوع من العنجهية و عدم المبلاة بالآخرين.لكن عندما إستعمل المترجم عبارة (خالية من التصنع) كان قد أعطى الشخصية خصلة حميدة تتنافى مع سياق الجملة و كذا مع حقيقة الشخصية في حدّ ذاتها. كما أن العبارة (يجب أن أكون أنا زعيما) ليست بالقوة و الحزم ذاته في الجملة الأصلية. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" فقال جاك في غطرسة و **لامبالاة بالآخرين: إني رئيسكم**"

كما واصل الكاتب وصف "جاك" بالشرير لكنّه لم يصرّح بها جهرة بل استعمل الرموز الذكية الي كفّت و وقّت إذا ما فهمت و نقلت بطريقة صحيحة. فجاء في نصّه الأصلي :

"….He passed like a shadow under the darkness of the tree…." (p.53)

"..... و مرّ **كالطيف** تحت **ظلام الشجرة**...." (ص.91)

فقد استعمل هنا الكاتب رمز ***الظل*** **(shadow)** و الذي يرمز إلى الجانب المظلم من الإنسان أي النفس الشريرة البعيدة عن النور و العقل.[122] كما استعمل كلمة **(darkness)** و التي ترتبط بالرمز السابق؛ كما انه تطرق لوصف تلك الشجرة التي تحدث عنها هنا و قال إنها شجرة أزهارها شاحبة، و إن *الألوان الشاحبة* هي رمز لليأس و الموت.[123] و عليه تكون الترجمة:

" و مرّ مثل **ظلّ يتطاير منه الشرّ** تحت **ظلمة شجرة الموت تلك**."

و بعد كل تلك الأوصاف التي عبّر عنها الكاتب برموز ذكية لا يمكن التوصل إليها إلا بعد تدقيق و تمعن في المعنى، قرّر الكاتب الآن أن يفصح عن هويّة "جاك" الحقيقية بعد أن تعرّى من عباءة الديّن وثوب المجتمع و وضع قناع الحرب الذي مثّله "جولدنج" بألوان ثلاثة هي رموز مفتاحية للهوّية الحقيقية "لجاك". حيث جاء في النص الإنجليزي:

"He made one cheek and one eye-socket white, then rubbed red over the other half of his face and slashed a black bar of charcoal across from right ear to left jaw." (p.69)

[122]/ د.علي زيعور.المرجع السابق.ص 216
[123]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص 102

" ....جعل خدا واحدا و محجر عين واحدة **أبيض اللون** و بعدئذ راح يدعك **باللون** الأحمرالجزء الآخر من وجهه وشق **خطا أسود** بقضيب من الفحم النباتي عبر وجهه إبتداء من الاذن اليمنى حتى الفك الأيسر."(ص.118)

إذا ما تأملنا الترجمة العربية فإننا لن نتوصل إلى الهوية الحقيقية التي أرادها الكاتب في نصّه نظرا لكون المترجم قد أخلّ برمزية تلك الكلمات و جرّدها من خياليتها فما صارت غير ألوان مرحة قد إختارها صبي لتلوين وجهه. لكن في الحقيقية يعتبر كل لون من هؤلاء رمزا فرعونيا يحمل دلالة معيّنة: ***فالأبيض*** هو رمز القداسة و الألوهية، و ***الأحمر*** يرمز لعودة البعث والقوّة وكذا القوى الشريرة التي لا يمكن السيطرة عليها، أما ***الأسود*** فهو رمز الموت والدمار.[124]

وعند إجتماع كل من تلك الرموز الثلاثة على التوالي و بعد تأويلها يمكن الوصول إلى كلمة السرّ و التي تعني:"إله القوى الشريرة و الموت" و هو عنوان الرواية و موضوعها التي تقوم عليه "الإله بعلزبوب". و قد عنى الكاتب به أن "جاك" في هذه المرحلة قد صار شيطانا أو إلاه للأرواح الشريرة في الجزيرة و التي ستعمل على دمارها و خرابها. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" ....إذ جعل خدا واحدا و محجر عين واحدة أبيض اللون **مثل لون الآلهة**، و دعك الجزءالآخر من وجهه **باللون الأحمر الذي يدل على عودة بعث الأرواح الشريرة المكبوتة**

[124]/أنظر.نهى نايل.المرجع السابق.ص ص (182-183)

فيه، وشق خطا أسود بقضيب من الفحم النباتي من أذنه اليمنى حتى فكّه الأيسر **منبئا بإقتراب الموت و حلول الدمار على الجزيرة لا محالة."**

و كي يؤكد "جولدنج" على تحول "جاك" إلى شيطان شرّير و تجرّده من إنسانيته و إنغماسه في الوحشية، أتبع الصورة السابقة بصورة خيالية من شانها تقوية المعنى الأول وتوكيده فقال:

" He began to dance and his laughter became a blood-thirsty snarling." (p.69)

" فبدأ **يرقص** و أصبحت ضحكاته بمثابة **زمجرة** غاضبة **متعطشة للدماء**."(ص.119)

حتى في هذه الجملة يبدو أن المترجم لم يوفق في نقل الخيال الرمزي و لا الصور التي أتى بها الكاتب في نصّه الأصلي. و ذلك لأنه لم ينتبه إلى *الرقص* هو رمز لطقوس فرعونية تقوم بها القبيلة شكرا و عرفانا للآلهة بعد الصيد كما أنها رمز ينبؤ بالحرب والخراب، كما ترافق هذه الرقصة صيحات عالية في حالة إستحضار الأرواح الشريرة والإعلان عن الحرب[125]. وذلك ما قصده الكاتب من كلمة (***snarling***) و التي تعني صاح، زجر، نهر بالكلام على حدّ سواء[126]، لكن الأصوب هو المعنى الأول نظرا لتوافقه مع الصورة الخيالية الرمزية للفراعنة. وعليه نقترح الترجمة التالية :

" فبدأ يرقص و قد تحولت ضحكاته إلى **صيحات** و **كأنها طقوس شريرة تنادي بسفك الدماء** ."

[125]/ أنظر.نهى نايل. المرجع السابق
[126]/ حسن كرمي. المرجع السابق .ص 1310

وقد واصل الكاتب إستعماله للرموز الفرعونية في التعبير عن طقوس "جاك" في الجزيرة نذكر منها ما جاء في الجملة التالية:

"…and about the beast . when we kill we'll leave some of the kill for it. Then it won't bother us maybe." (p.147)

" و فيما يتعلق بالوحش.فإننا عندما نقتل **خنزيرا** سنترك له بعض **لحوم الخنزير، فلربما يؤدي هذا إلى إمتناعه عن مضايقتنا**." (ص. 259)

في هذه الترجمة نلاحظ أن المترجم قد إبتعد كثيرا عن رمزية الجملة و بذلك قد أضاع المعنى.فلمّا إستعمل الكاتب الفعل **(kill)** دون أن يحدد مفعوله كان ذلك عن قصد وغاية محددة. فالقتل كما سنرى مع إقتراب نهاية الرواية سيتعدى الخنازير إلى البشر، وذلك سواء عند "جاك" إله الأرواح الشريرة. كذلك فكرة تقديم جزء من الذبيحة هو عادة فرعونية، حيث كانوا يقدمون القرابين للألهة كي ترضى عنهم و تكفّ سخطها عن قبيلتهم، و كان القربان يختلف من قبيلة لأخرى و بحسب الإله التي تقدم إليه. لذلك كان القربان لإله الاقذار "بعلزبوب" و الذي يدعى كذلك "إله الذباب" رأس الخنزيرة الذي إلتف حوله الذباب و صار قذارة عفنة. و عليه نقترح ترجمة الجملة السابقة كالتالي:

" و فيما يتعلق بالوحش، فسنقدم له بعد **القتل** جزء من **القتيل قربانا علّه يكفّ أذاه عنّا**."

بعد كل الرموز التي إستعملها الكاتب للإشارة إلى وحشية "جاك" و ظلام قلبه، ذهب الآن للتصريح شيئا فشيئا بحقيقته الشيطانية و بخاصة عندما يكلّم الوحش (رأس

الخنزيرة) سيمون و يخبره بأن الوحش الحقيقي هاهناك أسفل الجبل مشيرا إلى "جاك" وقبيلته. حيث يصف الكاتب مشهد زعيمهم "جاك" كمايلي:

"...Jack, painted and garlanded , sat there like an idol." (p.164)

"...وجلس جاك مثل **إله زائف** و كان **جسده مدهونا بالطلاء** و**مزدانا بأكاليل الزهور**..."(ص.290)

نلاحظ في هذه الجملة أن الكاتب قد إستعمل كلمة (***painted***) للإشارة إلى ***القناع*** الذي يرمز بدوره إلى الوجه الحقيقي لشخصية الإنسان[127] الذي طالما حاول إخفاءها في ظل أعراف وقوانين المجتمع الرادعة، ثم أدرج كلمة (***idol***) و التي تعني على حدّ سواء: وثن، صنم، إله يعبد[128] ليعبّر عن الطبيعة الشريرة لذاك الوجه الكامن في شخصية الإنسان وسرعة تحوّله إلى إله للشر أو شيطان مارد فورما تسنح له الفرصة. كما أضاف لكلمة (***idol***) صفات الآلهة المصرية التي كانت تزين بتيجان من الزهور، كي يؤكد لنا أنه صار إله الشر أو ما يدعى الإله "بعلزبوب" ولهذا نظن المترجم قد أخطأ في ترجمته لهذه الرموز و إبتعد عن المعنى الحقيقي الذي أراده الكاتب. و عليه بعد عملية التأويل و التحليل نقترح الترجمة التالية:

" و كان "جاك" يجلس هناك **بقناعه الشفاف** و **تاجه** المزدان بالزهور و كأنه **إله تعبده الصبية**."

[127]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص 99
[128]/ حسن الكرمي.المرجع السابق.ص602

بعد كل ما قدّمه لنا الكاتب "وليام جولدنج" من تلميحات و إشارات صاغها في شكل رموز معظمها فرعونية الأصل كي ينبّهنا إلى حقيقة "جاك" و الذي يرمز بدوره إلى الجانب الشرير من النفس البشرية الذي صار طاغيا في زمننا هذا عن الجانب الآخر. قرّر أن يفضح تلك الحقائق البشعة على لسان "رالف" و الذي يمثل الجانب الخيّر من النفس و المجابه للشرّير "جاك" فقال الكاتب على لسانه:

Ralph said to him : " you're a <u>beast</u> and <u>swine</u> and a bloody,<u>bloody thief.</u> " (p.198)

" أنت **<u>متوحّش</u>** و دموي و **<u>خنزير</u>** و جدير بالإزدراء و **<u>لص دموي</u>**."(ص.353)

نلاحظ أن الكاتب قد إستعمل رموز كثيرة في هذه الجملة و لكل واحد منها معاني مهمّة تلعب دورا كبيرا في إيضاح المعنى و العبرة الرمزية من الرواية. لكن يبدو ككل مرّة أن المترجم قد أغفلها و ذهب بالمعنى جانبا فلم يصب الصور الخيالية الرمزية التى أتى بها الكاتب في نصّه الأصلي و بالتالي لم يتوفق في نقلها. وأول ما يمكن الحديث عنه هو ترجمة كلمة ***(beast)*** و التي تعني (وحش) و ليس (متوحش) أي **(savage)** كما نقلها المترجم.

ضف إلى ذلك أن هذه الكلمة هي رمز في حد ذاتها، حيث أن ***<u>الوحش</u>*** :هو رمز للشر والخوف النابعان من مصدر داخلي ذاتي و ليس من العالم الخارجي.[129] كما أن كلمة

[129]/رمزي النجار.المرجع السابق.ص58

(*swine*) يقصد بها خنزيرة، لأن ***الخنزيرة*** هي رمز الأنا التي لم تعد تميز بين القيم الروحية و النوازع الجسدية.[130] و بهذا ينصهر الرمزان في قالب واحد و ينسجان الصورة الخيالية الرمزية التي تظهر بشاعة النفس البشرية التي قد يصعب عليها أن تفصل بين القيم والغرائز فتصبح منبعا للشر ومسكنا للأرواح الشريرة. ثم يلمح الكاتب لشخصية بريطانية تنطبق عليها هذه الصورة وهي شخصية "**Jack the Ripper** " أي ***"جاك السفّاح"*** التي سبق وأن تحدثنا عنها و التي أشار إليها الكاتب بعبارة **(bloody thief)** ، لكن المترجم لم يتمكن من تأويلها و لا تحليلها كما أنه أفسد المعنى و ضيّع الرموز. و عليه نقترح الترجمة التالية :

" أنت **وحش فالشر ينبع منك** ، إنك **خنزيرة تقودها الغرائز ولاقيم لها**، إنك دمويّ، إنك **السفّاح**!"

2-2-3 شخصية بيجي:

لمّا صدرت رواية "**Lord of the Flies**" إستعجب الناس عند قراءتها من موقف الكاتب الذي لم يدرج شخصية نسائية في روايته و كان جميع أبطالها و حتى شخصياتها الثانويّة ذكورا. لكن هيهات أن يغيب عنصر المرأة الفعّال في المجتمع، و هيهات أن يظلم كاتب كهذا المرأة بعزوفه عن إدراجها في مجتمعه المصغّر الذي صوّره في الجزيرة. وبما أن الرواية بأكملها رمزية، إختار الكاتب أن يرمز للمرأة عن طريق أنثى الحيوان وكذا الطبيعة وبخاصة عبر شخصية "بيجي" التي ألبسها كل صفات الأنوثة كما سنرى سواء في سلوكه أو حديثه أو رعايته للأطفال. و بهذا نقل لنا الكاتب صورة المرأة عما هي

[130]/ رمزي النجار. المرجع السابق. ص 55

عليه في المجتمع الحقيقي بكل ما تعانيه من إضطهاد و تعنيف و حقرة في مجتمع ذكوري لا يعترف بذكاء النساء و لا بدورهن الفعّال في الحياة.

و إن إسم "بيجي" في حدّ ذاته رمز للأنثى حيث يشير هذا الإسم إلى الخنزيرة **(Pig)** التي يعمل "جاك" و قبيلته طوال الوقت على إصطيادها و ذبحها، كما أن الخنزيرة ملئ بالشحوم، و الشحوم إشارة ***للسمنة*** و هي رمزللمرأة الممتلئة المنجبة الولودة[131]. لكن يبدو أن المترجم قد أغفل هذه التفاصيل التي ترمزن إلى مفاهيم أساسية من شأنها شرح مغزى الرواية الرمزية، و بالتالي يظهر لنا أنه لم يوفق إلى حدّ بغيد في نقل الخيال الرمزي لشخصية "بيجي".

و أول ما قد ينقد هو نقل الإسم في حدّ ذاته إلى اللغة بل و الثقافة العربية. فبما أن "بيجي" هو مشتق من كلمة **(Pig)** فلا بد من البحث عما يقابل هذه الصفة في مجتمعاتنا العربية و بخاصة الشرقية منها. فإذا ما جبنا في أرجاء مصر و هي مسقط رأس المترجم، وجدناهم يستعملون الصفة نفسها فيقلون عند إهانتهم للشخص ما "خنزيرة" و كذلك هو الأمر بالنسبة للرجل الذي فيه صفات أنوثة أو يتصرف مثل إمرأة. و هذا ما يظهر في أفلامهم وكذا رواياتهم الشعبية وأشهرها قصّة "فَرَج خنزيرة" التي مثلت في مسلسل "أحلام عادية" الذي نال إعجاب الجمهور العربي[132]. و بالتالي كان جديرا به أن ينقل إسم

---

[131]/ د.علي زيعور. المرجع السابق. ص229

[132]/ مسلسل "أحلام عادية"، تأليف محمد أشرف، إخراج مجدي أبو عميرة، بطولة حالد صالح (فرج خنزيرة) و يسرا (نادية أنزحة) عرض في رمضلن سنة 2005 على الفضائيات العربية.

"بيجي" و يترجمه ب"خنزيرة" أو "خنزورة" تصغيرا لأسم "خنزيرة" على طريقة الأطفال.

و من بين تلك الصفات التي أعطاها الكاتب لشخصية "بيجي" كي يرمزن إلى مفهوم الأنثى نذكر ما جاء في النص الأصلي من فقرات ثم نحاول مناقشة ترجماتها إلى العربية :

"He was shorter than the fair boy and very fat." (P.7)

"لقد كان **أقصر** من الولد الأشقر و كان **سمينا للغاية**." (ص.8)

نلاحظ في هذه الترجمة أن المترجم قد إكتفى بالترجمة الحرفية و لم يذهب وراء الأسطر والكلمات كي يكتشف الصور الخيالية الرمزية التي تشير إلى صفة المرأة. و بعد تحليل ما سبق من صور خيالية و من رموز التي من شأنها إبراز معنى هذه الجملة نقترح الترجمة التالية:

" لقد كان أقصر من الولد الأشقر و سمينا جدا و **كأن بنيته جسد لإمرأة**."

و قد أضاف الكاتب " وليام جولدنج" يؤكد لنا أن "بيجي" هو شخصية أنثوية فقال :

" He was the only boy on the Island whose hair never seemed to grow." (p.70)

" وكان هو الولد الوحيد بالجزيرة الذي لم **ينم شعره** على ما يبدو."(ص.120)

و في هذه الترجمة أيضا إلتزم المترجم بالترجمة الحرفية و لم يوّفق في نقل رموز الأنثى وعليه نقترح الترجمة التالية التي قد تلمّح و لو من بعيد إلى رمز الأنثى :

" *و كان هو الولد الوحيد بالجزيرة الذي يبدو أن شعره لم ينم و* ***كأنه يخالف طبيعة الذكور***."

و بعد ذكر الصفات الجسدية ، تطرق الكاتب إلى سلوك "بيجي" الذي يرمزن إلى أنوثته. ولعل أشد صورة خيالية ترمز للأنثى هو ما جاء في الفقرة التالية :

" Piggy took off his shoes and socks , ranged them carfully on the ledge, and tested the water with one toe." (p.13)

" ثم خلع بيجي حذاءه و جوربه و **رتبهما في عناية** على الحافة الصخرية **و راح يختبره المياه بأحد أصابعه." (ص.17)**

إن في صورة نزع الحذاء و الجوارب بلطف ثم ترتيبها بعناية لهو صفة من صفات المرأة ، وبخاصة عندما قرن الكاتب هذا المشهد بمشهد "رالف" الذي نزع ملابسه و رمى بها على الرمال دون مبالاة في شئ من الفوضى الذكورية التي لم تكن عند "بيجي". كذلك صورة تحسس "بيجي" للمياه قبل دخولها، مقابل دخول "رالف" بسرعة دون إهتمام لحالتها، إنما هو رمز لنعومة المرأة و حساسيتها. إذا كان حريا بالمترجم أن يضيف بعض الصفات أو العبارات التي من شأنها توضيح الصورة الخيالية الرمزية. وعليه نقترح الترجمة التالية :

" ثم خلع "خنزورة" حذاءه و جواربه و رتبهما في عناية على الحافة الصخرية **مثلما ترتب الأنثى أغراضها** و راح **يتحسس المياه بطرف إصبعه**."

كذلك لدينا الجملة التالية التي صوّر فيها الكاتب أنوثة "بيجي" حين قال في نصّه الأصلي:

"…he went very pink ,bowed his head and cleaned his glasses again." (p.23)

" **فاحتقن** وجه "بيجي" **إحتقانا شديدا، فأحنى** رأسه وراح ينظف نظارته مرّة أخرى."(ص34)

إن ***اللون الوردي*** أو الزهري لطالما تعلّق بالأنثى و هو رمز العواطف و الإنفعالات عند المرأة[133] ، و لهذا لا بد من إدراجه في الترجمة إلى العربية لإبراز رمز الأنوثة كما يلي:

" **و تورّدت وجنتا** "خنزورة" **خجلا** ، **فطأطأ** رأسه و راح ينظف نظارته مرّة أخرى."

و بعد التطرق إلى الصفات الجسدية لشخصية "بيجي" و كذا سلوكه و تصرفاته التي فيها شئ من الأنوثة، ذهب الكاتب " وليام جولدنج" إلى التلميح إلى رمز فرعوني خالص من شأنه أن يفصل في الأمر و يجزم بأن "بيجي" ما هو إلا رمز للمرأة المستضعفة في المجتمع التي يقهر فيها العقل و تثبط فيها العزائم حتى يتم وأدها أو تموت كما سنرى في آخر الرواية. وقد أدرج هذا الرمز بطريقة خفيّة في الجملة التالية :

"… What about the littluns ?(….) Pigg'll look after them." (pp.110-111)

" و ماذا سنفعل بالأطفال؟ (.....)**سوف يقوم بيجي برعايتهم**." (ص.194)

[133]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص 34

فهنا قد لمّح الكاتب إلى الإلهة "إزيس" و هي ترمز لرعاية الأطفال و الحنان كما سبق و أن ذكرنا في الفصل الأول ، و لهذا أدرج عبارة رعاية الأطفال. و بالتالي لابد من التصرف وإدراج تلميحا لهذا الرمز كي نقوّي المعنى و عليه نقترح الترجمة التالية :

" و ماذا سنفعل بالأطفال؟ (.....) سيتولى "خنزورة" أمورهم فهو **راعي الأطفال**."

و قد تطرق"جولدنج" إلى الحديث عن دهاء "بيجي" و ذكاءه في مواطن عدّة، و أظهر أنه العقل الحكيم الذي يستند عليه "رالف" رغم ضعفه الجسدي و شخصيته الحساسة. و قد إخترنا من تلك المواقف ما جاء في صورة رمزية بدا لنا أن المترجم قد أخل نقلها كما في الجملة التالية:

"His fat body was golden brown, and the glasses still flashed when he looked at anything." (p.70)

".... و كان جسده السمين الممتلئ مكتسيا باللون **البني الذهبي** ، و كانت **نظارته** تتلألأ عندما ينظر إلى أي شئ." (ص. 120)

فقد إستعمل الكاتب في هذه الجملة رمزا من رموز الألوان ألا و هو ***اللون البنّي الذهبي*** وهو لون الشمس و يرمز للوعي و العقل و الحقيقية [134]، و قد قرن هذا الرمز مع النظارات والتي يتعارف أنها رمز الذكاء و الحكمة و الدهاء. وهكذا تكتمل الصورة الرمزية التي أرادها

[134]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص103

الكاتب للإشادة بذكاء "بيجي" دون التصريح بذلك. لكن المترجم لم يعر الرموز بالغ الإهتمام وعليه لم يحسن نقلها و لم يظهر رمزية العبارات في مجمل مواطنها في الرواية. و عليه نقترح ترجمتنا:

" ....و كان جسده السمين الممتلئ قد اكتسب **اللون البني الذهبي من لون الشمس** و كانت نظاراته تتلألأ عندما ينظر إلى أي شئ و **كأنها تشعّ حكمة و رجاحة عقل**."

بعد التطرق إلى الصفات الجسدية و المهارات العقلية و كذا السلوكية، ذهب الكاتب إلى إخبارنا عن مدى طيبة نفس "بيجي" و مدى نقاء روحه و طهارته من الخبث و الشرّ، فاستعمل رمز الصلع ليغبّر عن كل ذلك في جملته هذه :

"….as though baldness were his natural state ; and his imperfect covering would soon go, like the velvet on young stag's antlers." (p.70)

" ...كما لو كان **الصلع هو حالته الطبيعية**، و كما لو كان هذا الغطاء الخفيف من الشعر سيتلاشى قريبا ، شأنه شأن الشعر الناعم الموجود على قرن غزال ذكر."(ص.120)

و **الصلع** هو فقدان الشعر و هو رمز لفقدان مسكن تقيم فيه الأرواح الشريرة الخبيثة. والأصلع بحكم ذلك رمز للشخص الخالي من تلك الأرواح الشريرة.[135] لكن المترجم هنا لم ينتبه لهذا الرمز أو قد تجاهله و بذلك لم تصل صورة "بيجي" الطيبة إلى أذهان قارئ النص في اللغة العربية. و عليه نقترح ترجمة الجملة السابقة كما يلي :

[135]/ علي زيعور.المرجع السابق.ص213

" ....كما لو كان الصلع **طبيعته التي تطهرّه من كل خبث و شرّ** ، وكما لو كان هذا الغطاء الخفيف من الشعر الناعم سيتلاشى قريبا ، شأنه شأن الشعر الناعم الموجود على قرن غزال ذكر."

و سنختم رموز هذه الشخصية بما بدأ به الكاتب، حين أدرج صورة خيالية هائلة صاحبت ظهور هذه الشخصية في الرواية ، و إنما جاءت لتنبئنا بما سيحصل لها في نهاية الرواية. حيث إستعمل الكاتب رمزا فرعونيا قديما يعود لآلهة مصر العظيمة حين قال :

"…a bird a vision of red and yellow , flashed upwards with a witch-like cry ; and this cry was echoed by an other." (p.7)

" ...و إذ حلّق طائر لأعلى بسرعة خاطفة كالوميض في شكل **كتلة من اللون الأحمر والأصفر** وصدرت عنه صيحة **مثل صيحة الساحرة**، و تلت هذه الصيحة صيحة أخرى".(ص7)

فقد إستعمل الكاتب رموز الألوان و كذا رمز الطائر حيث كان ***اللون الأحمر*** رمزا للدم والنار ***واللون الأصفر*** رمزا للموت[136] و أما عن الطائر فهو طائر الموت الذي سبق و أن تحدثنا عنه "أوزريس" و كذا الساحرة رمز الشر و الخراب، و بهذا تكتمل الصورة الخيالية الرمزية من كل جوانبها رغم أن الرواية في بدايتها كي تنبئنا بذلك أن الموت و سفك الدماء سيكون مصير هذه الشخصية وسيحل الخراب على كل من في الجزيرة بعدها و كأنها تمهد لما سيحصل في الرواية لاحقا. و لذا نقترح الترجمة التالية :

[136]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص ص(103-104)

" ....و إذ حلّق **طائر شؤم** لأعلى بسرعة خاطفة كالوميض متهيأ في شكل كتلة من الأحمر والأصفر و **كأنه ينبؤ بسفك دماء و زهق أرواح** ، و صدرت عنه **صيحة شريرة** تشبه صيحة الساحرة، ثم تلتها صيحة أخرى."

4-2-2 شخصية سيمون:

إذا كان الكاتب "وليام جولدنج" قد إختار شخصية "رالف" للإشارة إلى الجانب الدمقراطي للإنسان، و "بيجي" للإشارة إلى العقل الحكيم و الرزين فيه، و كانت شخصية "جاك" إشارة للغريزة الوحشية و الطبيعة الحيوانية الكامنة بالإنسان؛ فإن شخصية "سيمون" هي إشارة إلى العالم الروحاني و المفهوم الديني الذي يحاول ضبط شر الإنسان و تهذيب حيوانيته. و كما سبق وأن ذكرنا، فقد كان لكل شخصية نصيب من إسمها، و إن إسم "سيمون" فيه إحالة إلى الحواري "**Simon Cananean**" و *سِمْعَان* هو تعريب لاسمه العبري الآرامي "شمعون" وهو تصغير لكلمة السامع. إذا كان حريا بالمترجم أن يستعمل إسم "سِمْعَان" بدل إسم "سيمون" كي يحافظ على رمزية الشخصية و لا يبعد قارئ النص العربي عن سياق أحداث الرواية.

و إذا ما حاول المترجم البحث في معاني الرموز و الشخصيات لوجد في قصة حياة هذا الحواري ما يجعله صورة مطابقة لشخصية "سيمون" في الرواية. حيث أن هذا الأخير لم يكن مشهورا بين رفقاءه تماما كما كان "سيمون" بين رفقاءه من فرقة المنشدين. *من ناحية أخرى يعتقد بعض دارسي التاريخ اليهودي بوجود فرقة يهودية دُعيت بالقانويين أي الغيورين*

وهم على مايُظن جماعة من الثوار انتظموا للتصدي لظلم الحكم الروماني ولكنهم قُمعوا بقسوة، وربما هم كانوا وراء أحداث الشغب المذكورة في **(مرقس 15: 7)** *وكان باراباس اللص الذي أُطلق سراحه بدلا عن يسوع واحدا منهم ومن المحتمل أن الرسول سمعان القانوي (الغيور) كان منتميا لهذه الجماعة أيضا قبل أن ينضم إلى تلاميذ المسيح.*[137]

وربما قد رمز الكاتب "وليام جولدنج" لهذه الفرقة اليهوديّة بفرقة المنشدين و بخاصة عندما طلب منهم "جاك" ذبح الخنزيرة بدل صرعها كما أراد "رالف"، حيث يدل ذلك على أن تلك الفرقة من اليهود لأنها مثل المسلمين تذبح و لاتصرع كما يفعل المسيحيون. فجاء في الرواية الأصلية الجملة التالية :

"You cut a pig's throat to let the blood out" Said Jack "otherwise you can't eat the meat." (p33)

" ينبغي على المرء **أن يقطع أولا حلق** الخنزير لكي ينزف دماءه، و إلا فإنه **لا يمكن أن تأكله لحمه**."(ص54)

غيرأن الصيغة التي نقل بها المترجم الجملةلا تظهرهذه الإشارة الذكية و لذلك نقترح الترجمة التالية:

" ينبغي على المرء أن **يذبح الخنزيرة من عنقها** لكي **تسيل دماؤها**، و إلا فلا **يجوز** أن تأكل لحمها."

[137] / http://ar.wikipedia.org/wiki

ضف إلى ذلك أن "رالف" قد نعت "جاك" باللص في أواخر الرواية مما يشير إلى أنه اللص الذي أطلق سراحه بدل اليسوع، كما أن "سيمون" في الرواية قد إنفصل عن فرقة "جاك" و لجأ إلى الطبيعة للتدبر و التأمل كما إنفصل "سمعان" عن فرقته اليهوديّة و التحق بالحواريين. و يعتقد أن الحواري "سمعان" قد كرّس حياته للتبشير و هداية الناس و قد قتل في سبيل إيمانه؛ أما عن وسيلة قتله فيقال أنها كانت "المنشار" حيث قطّع إلى نصفين وصار الرسامون يصوّرونه مع ذاك المنشار الذي إستشهد على إثره. كما تقول بعض الروايات أنه بشّر في الشرق الأوسط و شمال إفريقيا و بأنه زار بريطانيا و مات فيها.[138] و لعل هذا أهم الأسباب التي جعلت الكاتب البريطاني "وليام جولدنج" يدرج إسم هذا الحواري دون غيره ويستعمل صوررته مع المنشار كما جاء في أساطير الإنجيل و التوراة حيث قال الكاتب:

“ The pile of guts was black blob of flies that buzzed like a saw. After a while, these flies found Simon.” (p.152)

" وكانت كومة الأمعاء بمثابة **بقعة** سوداء من الذباب الذي يئز و يطن مثل **المنشار**. وبعد برهة عثر هذا الذباب على سيمون" (ص.268)

لكن المترجم لم يسعفه الحظ في نقل هذه الصورة الخيالية الرمزية الدينية نظرا لعدم إنتباهه إلى رمز شخصية "سيمون" و بالتالي نقترح الترجمة التالية:

[138] /http://www.catholic-forum.com/saints/golden296.htm.Apostles.com

" و كانت كومة الأمعاء مثل **قطعة** سوداء من الذباب تئز و تطن مثل **المنشار**. و بعد برهة عثر ذاك **المنشار الذبابي على سيمون و كأنه ينذره بالموت**."

و من بين الرموز التي إستعملها الكاتب للدلالة على أن "سيمون" رجل دين أو "حواري" نذكر ما جاء في الجملة التالية في النص الأصلي:

" He was skinny vived little boy, with a glance coming up from under a hut of straight hair that hung down black and coarse." (p.25)

" ...فإنه بدا ولدا نجيلا حيويا، تصدر عنه نظرات كالوميض من **تحت خصلة من الشعر الأسود الخشن المرتب و المتدلي لأسفل**."(ص.39)

فقد استعمل "وليام جولدنج" رمز الشعر الطويل و عبّر عنه بصورة خيالية فوصفه بأنه كومة (*hut*) كثيفة من الشعر تتدلى على جبينه أو عينيه. لكن المترجم لم ينتبه إلى أن ***الشعر الطويل*** أو تغطية الشعر هو رمز تطهيري و ارتباط بالملائكة و الدين و كذا بالروح الطاهرة.[139] وهذا ما يرقى بشخصية "سيمون" إلى صفات الحواريين و الرسل التي أرادها الكاتب في نصّه الأصلي، وعليه نقترح الترجمة التالية :

" ....فإنه بدا ولدا نحيفا لكنّه يتمتع **بنضارة و حيوية**، تصدر عنه نظرات كالوميض من تحت **كومة من الشعر الأسود و الكثيف التي تغطّي وجهه** و كأنها **تنزهه من كل خبث وشرّ وتزيده صلة بالدين**."

[139]/ علي زيعور. المرجع السابق. ص212

بعد ذكر الصفات الجسدية التي ترمز إلى أن "سيمون" رجل دين، تطرّق الكاتب إلى الجانب الروحاني لهذه الشخصية و ذلك عن طريق ادراج رموز معيّنة مثل ادراج رمز الشمعة والفراشة و كذا صور خيالية من شأنها الترميز إلى المعاناة التي تعرّض لها "سيمون" والشبيهة بمعاناة الرسل و عيسى عليه السلام.أما عن رمز الشمعة فقد أدرجه في الجملة التالية:

"Like candles. Candle bushes. Candle buds." (p. 32)

" إنها تشبه **الشموع**. شجيرات على شكل شموع. و براعم على شكل شموع." (ص.52)

و إن **الشمعة** هي رمز ديني روحاني يشير إلى المعابد و طقوس التعبد، و هذا ما يجعلها جزء لا يتجزأ من أماكن التعبد كالمعابد والكنائس و حتى المساجد. فقد كانت المساجد في الدول الإسلامية لا تخلوا من الشموع لكنّها كانت في شكل شموع ضخمة وكبيرة، وأكثر مساجد دمشق فيها من هذه الشموع. ولكن في وقتنا هذا و مع ظهور الكهرباء و التطور التكنولوجي لم يعد لهذه الشموع الضخمة دورٌ أساسي في المساجد بل أصبحت رمزا دينيا لاغير فهي ذات بعد روحي، كونها تنير المكان فيرتبط نورها مع روح المصلي والعابد. كما أن **الشمعة** هي رمز للحزن والأسى و تنبؤ بموت قادم.[140]

إذا كان حريا بالمترجم أن يتنبه لهذا الرمز الديني الذي يشير إلى العالم الروحاني الذي يحيط بشخصية "سيمون" و كذا تأمله و تدبرّه في خلق الله.و بالتالي نقترح الترجمة التالية:

[140]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص246

" إنها تشبه **شموع المعبد**. شجيرات في شكل شموع. براعم في شكل شموع."

و أما عن رمز الفراشة فقد أدرجه بطريقة ذكية من شأنها أن تصوّر منظر التأمل و التدبر في رحاب الله بشكل ناعم و جذاب بل و سلس تتلقفه النفس البشرية بسهولة. فقال في روايته:

"...looked out into the clearing. Nothing moved but a pair of gaudy butterflies that danced round each other in the hot air." ***(p.62)***

" و نظر للخارج إلى **الأرض الفضاء الخالية من الأشجار**، و لم يكن هناك أي شئ يتحرك إلا **فراشتين صارختي الألوان**، حيث كانتا ترقصان و تدور كل واحدة منهما حول الأخرى في الهواء الساخن."(ص.105)

فالفراشة هي رمز الباحث عن النور و المعرفة، عن الحقيقة و السعادة. كما هي رمز الفناء والبقاء مع الله في فرحة و غبطة أبدية.[141] في هذه المرحلة من الرواية و بخاصة في هذا المشهد، نظن أن الكانتب قد قصد الجانب الأول من الرمز ألا وهو البحث عن الحقيقية و النور والسعادة والمعرفة. لأن "سيمون" في هذه المرحلة يتأمل و يتدبر و يبحث في الوقت ذاته عن حقيقية الوحش التي سيكتشفها فيما بعد ثم يموت قبل تبليغها كما جرى للحواري "سِمْعَان". كما أن كلمة (***clearing***) لها مقابل في اللغة العربية و هو (البَرَاح) و الذي يعني فسحة من الأرض

[141]/ علي زيعور.المرجع السابق.ص223

أزيلت منها الأجشار.[142] و لهذا نقترح الترجمة التالية بدل ترجمة "عبد الحميد الجمال" التي يبدو أنه لم يوفق في نقل الرموز نظرا لعدم تحليلها و تفسيرها.

" و نظر إلى **البراح الرحب**، و لم يكن هناك شئ يتحرك، إلا فراشتين تشع بألوان صارخة حيث كانتا ترقص و تدور حول بعضها البعض **كمن يبحث عن نور الحقيقة و السعادة الأبدية**."

بعد أن لمح الكاتب إلى شخصية "سيمون" تسعى للبحث عن حقيقية ما، ذهب الآن ليبيّن لنا عن أي حقيقة يبحث. فقد تطرق في الفقرة الموالية إلى حقيقية الوحش التي بدأ سيمون في إدراك ماهيتها حيث قال "سيمون" للصبية ما يلي :

"…maybe there is a beast" (....) "what I mean is….maybe it's only us." (p.97)

"ربما يكون هناك وحش.(.....) إنني أعني بكلامي أن الوحش **قد يكون مجرد فرد منا**."(ص.171)

إذا ما تأملنا الجملة الإنجليزية شعرنا بنوع من النضوج العقلي و التوصل إلى حقيقية عن طريق الحدس و القوة الوازع الديني، لكن عند قراء الترجمة لا يصلنا أي من هذا الشعور وعليه فقد فشل المترجم في النقل الصورة الخيالية الرمزية التي تنقل المعنى الصحيح معها. حيث كان على المترجم أن ينقل الحديث بشئ من الصرامة و التحديد كقولنا مثلا :

[142]/ حسن الكرمي.المرجع السابق.ص227

" قد يكون وجود الوحش **حقيقة**.(.....) ما أقصده أننا **قد نكون نحن الوحش.**"

بعدها أشار الكاتب للمعمالة السيئة التي تعرض إليها "سيمون" و هو يحاول إرشاد الصبية وتفتيح أعينهم ليبصروا حقيقية الإنسان البشعة، لكنهم ظلموه و سخروا منه كما فعلت أقوام خلت مع الأنبياء و الرسل الذين إبتغوا هداية و تنوير عقول البشر. فجاء في الرواية:

" Simon's effort fell about him in ruins ; and the laughter beat him. " (p.98)

" و **سقطت جهود سيمون حوله في إحكام**، وطعنته الضحكات في قسوة."(ص.171)

يبدو أن المترجم قد أخطأ ترجمة الجزء الأول من الجملة، حيث لا يمكن القول حتى أنها ترجمة حرفية. وعليه فقد أضاع المعنى الذي أراده "جولدنج" من هذه الصورة الخيالية الرمزية التي تذهب بنا إلى زمن الأنبياء و الرسل و ما جرى معهم من أحداث على أيدي البشر. و بالتالي نقترح الترجمة التالية :

"و ذهبت جهود "سمعان" في كشف الحقيقة أدراج الرياح، وطعنته الضحكات في قسوة."

و بعد كل الأذى الذي تعرّض إليه "سيمون" على أيدي رفقاءه من شتم و تحقير،آن الآوان أن يغادر رجل الدين هذا أحداث الرواية. فبدأ الكاتب يمهد لموته شيئا فشيئا مستعملا في ذلك رموزا حزينة من شأنها إستدراج مشهد الموت العنيف الذي تعرّض له "سيمون". فذكر

رمز الفراشة ثانية لكن في سياق آخر يظهر المفهوم الثاني للرمز. حيث قال في نصه الأصلي:

“ The butterflies danced in the middle their unending dance.” (p.146)

" و كانت **الفراشات** ترقص في المنتصف **رقصاتها الدائبة المعروفة**."(ص.258)

قد سبق و أن ذكرنا أن الفراشة رمز للفناء في النور و البقاء بجوار الله في فرح وغبطة دائمة لا تزول. و هذا بالضبط ما أشار إليه الكاتب بقوله (***unending dance***) فالرقص يحيل إلى السعادة و الفرح و الغبطة و الكلمة الثانية تعني (الامتناهية) أو التي لا تنتهي. وعليه فقد توصلنا إلى فك شفرات رمز الفراشة و التي عنى به الكاتب في هذا السياق أن "سيمون" سوف يرحل إلى جوار ربّه كي ينعم بالثعادة و الغبطة الأبدية. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" و كانت الفراشات ترقص في المنتصف **رقصات الرحيل إلى السرمدي و السعادة الأبدية**."

ثم أدرج بعدها الكاتب رمزا آخر تمثل في ندبة زرقاء مبيضة كانت تشق السماء وكأنها تهيئ نافذة ليرفع منها "سيمون" كما رفع "عيسى عليه السلام" حيث جاء في الإنجيل أن كلا من"**Matthew**" و "**Mark**" يعتقد أن "سيمون" هو شقيق "عيسى عليه السلام" و قالو أنه (**brother of the Lord**).[143] فجاء في الرواية الأصلية :

“ The blue-white scar was constant. Simon was crying out something about a dead man on a hill.” (p.168)

[143] / http://www.catholic-forum.com/saints/golden296.htm.Apostles.com

" و كانت **النديبة الزرقاء-البيضاء** مطردة و متواصلة، و كان "سيمون" يصرخ بأعلى صوته ببعض الكلمات عن وجود رجل ميّت فوق أحد التلال."(ص.297)

و قد أغفل المترجم في هذه الجملة أيضا معاني الرموز التي أتى بها الكاتب من ألوان وصور خيالية من شأنها إيضاح المعنى الديني الذي أراده. ***فاللون الأزرق*** رمز للسماء والجنّة وكذا الطاقة الروحيّة، [144] و ***اللون الأبيض*** رمز للنور و الطهارة و الإشعاع،[145] و بذلك كانت تلك النديبة هي نافذة من السماء تطل على الجنّة تشع بالنور و الطهارة كي تستقبل الروح الطاهرة للحواري"سيمون". و بالتالي نقترح الترجمة التالية :

" **و واصلت النديبة الزرقاء المبيضة شقّها للسماء و بدت و كأنها نافذة من نور الجنّة** و كان "سِمعان" يصرخ بأعلى صوته ببعض الكلمات عن وجود رجل ميّت فوق أحد التلال."

3-2 الخيال الرمزي للزمان و المكان:

لقد تعمد الكاتب "وليام جولدنج" أن يعبّر عن عاملي الزمان و المكان بطريقة رمزية، ليكسب روايته صبغة رمزية بحتة تعرب عن براعته و مخيلته الخصبة. فقد إستعمل هذا الأخير مفهوم الزمان المنفتح، إذ أنه لا يعير الأيام و لا الوقت إهتماما كبيرا فتجده يتنقل من مشهد لآخر و من صورة خيالية لأخرى دون أن يذكر عامل الزمن. حتى

[144]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص103
[145]/ المرجع نفسه. ص104

أنه لم يخبرنا عن مدّة مكوث الأطفال في الجزيرة كما لم يحدد مدّة الأيام التي عاشها الصبية بأمان و لحظة إنقلاب الموازين و ترجيح الكفّة لعالم الشر و الطغيان.

و إن هذا **الزمن المنفتح** هو رمز في حدّ ذاته لرغبة في الفرار من الزمان المكاني (الجغرافي، المادي أو الفيزيائي) دفاعا عن الذات و طلبا لإرتياح نفسي مكيّف.[146] ما يعني هروب الكاتب من المجتمع الذي يحمل في طيلته مواجع و ألام و ظلم و إستبداد، كي يبحث عن عام مثالي في مكان يخلو من مفهوم الزمن الحقيقي الذي يكبل طموح الإنسان في مجتمعه الحقيقي.و لهذا السبب إختار الكاتب مكانا خرافيا من عالم الأحلام هو "الجزيرة".

وقد جاءت رموز الزمن قليلة في رواية " لورد أوف ذو فلايز" نذكر منها ما جاء فقط للدلالة على "الحرب العالمية الثانية" آن ذاك. حيث لمّح إليها الكاتب بإدراجه للطائرات و النيران و كذا القنبلة النووية كي يرسم في ذهن القارئ صورة خيالية ترمز إلى الحرب وبشاعتها فجاء في الرواية الأصلية :

"…. Didn't you hear what the pilot said? About the atom bomb? They're all dead". (p.14)

" هل سمعت ما قاله الطيار عن **القنبلة النووية**؟ إنهم جميعا **ميتون**." (ص.20)

[146]/ د.علي زيعور.المرجع السابق.ص210

لكن المترجم لم ينقل مفهوم الحرب و لم يلمّح إليه صراحة، فذكر القنبلة النووية قد يكون لتجارب أخرى. و عليه نقترح الترجمة التالية:

" هل سمعت ما قاله الطائر عن القنبلة النووية؟ إنهم جميعا ميتون **في هذه الحرب**" .

وأما عن رموز المكان فقد إستعملها الكاتب للتعبير عن بشاعة المجتمع الحقيقي تارة، ولوصف ملامح جزيرة الأحلام تلك تارة أخرى.و أما عن الغرض الأول فنذكر منه الجملة التالية التي شبه فيها الوطن بكلمة **(jungle)** و التي سنتطرق لمعناها بعد حين:

" The jungle seemed for a moment like the home countries."(p.7)

" مما جعل **الغابة الصغيرة** تبدو للحظات و كأنها **المقاطاعات المحيطة بلندن**."(ص8)

كما سبق و أن ذكرنا، فقد إستعمل الكاتب كلمة **(jungle)** لغاية محددة و لم يقصد بها كلمة **(forest)** غير أن المترجم يبدو أنه لم يفرّق بين هاتين الكلمتين التي تحمل مفهومين مختلفين تماما عن بعضهما البعض. حيث أن كلمة **(jungle)** تعني: أجَمَة، دَغل (أدغال)، غاب. و أما عن الأجمة فهي معسكر للمتشردين، و الغاب هو موطن يتنازع فيه البقاء بقسوة و وحشية.[147] عكس كلمة **(forest)** التي تعني: حَرَجَة، حُرش (أحراش) و هي مساحة من الأرض غنية بالحياة و الجمال[148]. و عليه كان على المترجم أن ينتبه للفروقات الدلالية بين هاتين الكلميتين ليحسن توظيفهما في الترجمة.

[147]/ حسن الكرمي.المرجع السابق.ص669
[148]/ المرجع نفسه.ص 465

و لطاما قرن الكاتب كلمة **(jungle)** بأشياء غريبة مخيفة فيها نَفَس متوحش و تثير الرعب في النفوس مثل **(tall trunks, pale flowers, dark canopy, and darkness)**[149] و هي على التوالي (*جذوع أشجار طويلة، زهور شاحبة اللون، ظلّة سوداء، وظلام*) و هذا يوكد على أنها مكان موحش ومخيف يمكن أن نسميه الغاب أو الأجمة. و قد قرن الكاتب أيضا كلمة **(forest)** بعناصر تثير البهجة و السرور و تزرع الطمأنينة في النفوس و كأنها قطعة من الجنّة فذكر عناصر جَمّة مثل **(Trees, fruit, flowers, bees)** [150] وهي على التوالي (شجيرات، فواكه، ورود، نحل). كما أن الكاتب قصد بعبارة **(Home Countries)** المجتمع بصفة عامة و بخاصة الدول المشاركة في الحرب العالمية الثانية، و عليه فقد أخطأ المترجم بالتصرف هذه المرة في الترجمة و كان تأويله خاطئا. و بالتالي نقترح الترجمة التالية:

" مما جعل **الغاب** تبدو للحظات و كأنها **أراضي الوطن**."

ثم إستعمل الكاتب رمزا آخر من شأنه أن يشير إلى قداسة المكان الذي سقط فيه الصبية و الذي شبهه بالجنّة و كان هذا الرمز هو الشكل المربّع للطبيعة. حيث قال:

" Here the beach was interrupted abruptly by the square motif of the landscape" (p.12)

" و هنا كان البلاج يقطع فجأة بسب **الشكل المربع للمنظر الطبيعي**."(ص15)

[149]/ William Golding , *Lord of the Flies* , Faber and Faber Ltd London – Boston 1954. p61
[150]/ Ibid.p 61

لكن على غرار كل ما جاء في هذه الرواية من الرموز، فقد أهمل الكاتب هذا الرمز أيضا.حيث أن ***المربّع*** هو رمز البيت، رمز السلطة الروحيّة و التطهر (الكعبة)[151] و هكذا قد أستعمله "جولدنج" للإشارة أن الطبيعة هي البيت الأصلي للإنسان كما أن أنها بمثابة الجنّة فهي مكان مقدّس بالنسبة له و الإنسان هو من عمل على تنجيسها بالحروب والشرور. وعليه نقترح الترجمة التالية :

" وهنا كان المنظر الطبيعي مربّع الشكل يعترض الشاطئ **و كأنه يعلّم حدود بيت طاهر**."

كما استعمل "جولدنج" مكان **الجزيرة** و هي رمز الأمان و العيش الهادئ، رمز لتحقيق السعادة و كل الأماني فقصص سندباد و المدينة الفاضلة و كذا المدينة المهدية كانت كلّها على رقعة جزيرة.[152] حيث قال: (p13) **" ...but the Island ran true"**

و التي نقلها المترجم كالتالي : "غير أن **الجزيرة كانت متخذة شكلها الحقيقي**."(ص17) لكنّه لم ينقل تلك الصورة الخيالية التي من شأنها أن توضح أنها جزيرة الأحلام و قد تحققت على هذه الأرض و كأنها جنة الله فوق أرضه. و بالتالي نقترح الترجمة التالية:

*" غير أن **جزيرة الأحلام كانت حقيقية و ليس سرابا**."*

---

[151]/ د.علي زيعور.المرجع السابق.ص230

[152]/.المرجع نفسه. ص 198

4-2 الخيال الرمزي الديني:

يعتبر الرمز الديني من أهم المواضيع التي قام عليها نقد رواية **(Lord of the Flies)** حيث أكد كل قارئ لهذه الرواية على وجود إشارات و تلميحات إلى الأساطير التي جاءت في الكتاب المقدس لليهود و المسيحيين. و عليه فقد صنف جل النقاد على أن هذه الرواية هي قصة رمزية للكتاب المقدس **(Biblical allegory)** و ذلك لما جاء فيها من صور خيالية رمزية مستوحاة من العهد القديم و كذا العهد الجديد للكتاب المقدس.

و أول ما يمكن الحديث عنه هو طبيعة الجزيرة التي وصفها "جولدنج" بكل مواصفات الجنة من أشجار نخيل باسقات و فواكه أبا و زهور عطرية متفتحة و مزدانة الألوان تماما كما جاء وصف الجنة في سفر التكوين **(Genesis)**:

" And out of the ground made the Lord God to grow every tree that is pleasant to the sight and good for food." ***(Genesis 2-9)*** [153]

فقد إستوحى "جولدنج" صفات الجزيرة في روايته "لورد أوف ذو فلايز" من صفات الجنة التي جاءت في سفر التكوين أعلاه وكذا في الكتاب المقدس الذي وُصفت فيه "*الجنّة على أنها فضاء رحب منير تظهر فيه الشمس و القمر و النجوم بوضوح في السماء*"[154].

فجاء في النص الأصلي ما يلي :

[153] /King James, ***The Holy Bible***, World publishers,Canada, 1972. p 02
[154] /Ibid. p 192

“ The shore was fledged with palm trees. These stood or leaned or reclined against the light and there green feathers were hundred feet up in the air.” (p.10)

" وكان الشاطئ البكر زاخرا **بأشجار النخيل** ....و كانت تلك الأشجار واقفة أو مستندة أو مائلة **في مواجهة الضوء**، و كانت **ملامحها الخضراء** توجد على إرتفاع مائة قدم في الهواء."(ص.12)

فإذا ما تأملنا الترجمة وجدنا أن المترجم لم ينقل تلك الصورة الخيالية للجنّة بل إكتفى بالترجمة الحرفية التي أضاعت بالطبع المعنى الرمزي للجملة. و بالتالي نقترح الترجمة التالية:

" و كان الشاطئ البكر مزدانا بأشجار النخيل التي كانت تقف أو تميل نحو **النور** ، **باسقات حيث تمتد فروعها الخضراء عاليا في السماء**."

وقد أشار "جولدنج" لجهنم كما قد سبق و أن أشار للجنّة، و استعمل في ذلك رموزا إستوحاها من الكتاب المقدس لينقل لنا صورة حيّة عن النار و يوضّح الفكرة في أذهن القراء. فجاء في الرواية:

“…behind this was the darkness of the open space of the scar.” (p.10)

" .... و خلف هذا لم يكن يوجد سوى **ظلام الفضاء المكشوف للندبة الغائرة**."(ص.12)

فالظلمة و شدة الحرارة التي سبق و أن تطرق إليها الكاتب في وصف تلك الندبة حين قال في روايته (**the scar smashed into the jungle was a bath of heat**) **(ص.9)** تطابق تماما مواصفات جهنم التي جاءت في كتاب الإنجيل حيث أن (**bath of heat**) تعادل (**furnace of fire**) والتي تعني فرنا شديد النار كما سنوضحه في الجملة التالية:

(Hell : a place of punishment for those who turn against God ;furnace of fire, outer of dark.) (Acts 2-27)[155]

و بالتالي لابد من التطرق إلى رمز جهنم أو الجحيم عند الترجمة لنقل الصورة الخيالية بالبراعة نفسها و الوصول إلى الرمز الديني ذاته.و عليه نقترح الترجمة التالية:

" ....و خلف هذا لم يكن يوجد سوى الندبة الغائرة **دامسة الظلام و الشبيهة بالجحيم**."

و قد واصل "جولدنج" إدراج الرموز الدينية حيث جعل كلا من "رالف" و"بيجي" يمثلان "آدم" و "حواء". فبالإضافة إلى إعطاء شخصية "بيجي" صفات أنثوية كما سبق وأن ذكرنا في تحليلنا لهذه الشخصية، إستعمل الكاتب رمزا آخر ليشير أن "بيجي" هو "حوّاء". حيث كان هذا الأخير أول من إنتبه لأشجار الفواكه فيما كان "رالف" في غفلة عنها كما أنه تمعّن في الندبة الغائرة (رمز النار أو جهنم) قبل أن يذهب إلى تلك الفواكه. وكأن الكاتب هنا يلمّح إلى قصة بداية الخلق عندما أكلت "حوّاء" من شجرة الشيطان تلك و جعلت آدم يأكل منها كما جاء في الكتاب المقدس:

[155]/op-cit. p83

“ And when the woman saw that the tree was good for food, and that it was pleasant to the eyes, and a tree to be desired to make one wise, she took the fruit thereof, and did eat, and gave also unto her husband with her, and he did eat.” (Genesis 3-6)[156]

و عليه فقد جاء في رواية "لورد أوف ذو فلايز" الجملة التالية و التي بها رموز "آدم" و"حواء":

“ them fruit”, “he glanced round the scar. ” (p.09)

" تلك **فواكه**. وألقى نظرة على **الندبة الغائرة**." (ص11)

لكن المترجم لم يشعرنا بوجود هذه الرموز الدينية عند الترجمة لأنه لم يؤول و لم يحلل وبالتالي لا يمكنه أن يشرح معنى الرموز أو حتى يشير إليها و بالتالي لم يوفق في نقل الخيال الرمزي الذي إجتهد الكاتب في رسم ملامحه في نصه الأصلي و بالتالي نقترح الترجمة التالية:

" هناك فواكه على **الشجرة**. و ألقى نظرة سريعة على **ندبة الجحيم تلك**."

كما استعمل الكاتب الرمز الديني **للسفينة** ليشير بذلك إلى سفينة نوح التي كانت له ولأهله أمنا وسلامة من العقاب الذي ألحقه الإله بقومه. حيث جاء في الكتاب المقدس *أن الفُلك (ark) هو سفينة كبيرة أمر الإله "نوحا"-عليه السلام – بصنعها كي يقطن بها هو و عائلته ومن كل صنف من الحيوان زوجين، كي ينجوا من الطوفان المهلك* **(flood)**.[157]

[156] /op-cit.p 02
[157] /op-cit.p 182

و قد وظّف "جولدنج" هذا الرمز في شكل الجزيرة ليشير أن جزيرة الأحلام تلك و التي كانت بمثابة الجنّة، إنما هي فُلك النجاة التي وضع فيه الإله الصبية لينقضهم من خطر و عنف الحرب العالمية الثانية في عالمهم الحقيقي كما جاء في الإنجيل :

" The earth also was corrupt, and the earth was filled with violance [.....] Make thee an ark…. " (Genesis 6 :11) [158]

فعبّر الكاتب عن تلك الفكرة الدينية و التي طبقها على مفهوم العنف و الدمار في الحرب العالمية في روايته و ارتأى أن تكون تلك الجزيرة هي فلك النجاة فجاء بالصورة الخيالية التالية:

" It was *roughly boat- shaped*. " (p. 31)

" و كانت الجزيرة **تشبه الزورق من حيث الشكل إلى حد ما**." (ص. 48)

لكن المترجم كالعادة لم يهتم بالجانب الرمزي للألفاظ و لم يوفق في نقلها إلى اللغة و الثقافة العربية. و عليه نقترح الترجمة التالية : " و كانت الجزيرة بمثابة **فُلك نجاة** ..."

و لم يكتف "جولدنج" بتلك الرموز الدينية و حسب، بل ذهب إلى استعمال صور خيالية رمزية من شأنها التأكيد على أن "رالف" و "بيجي" إنما يمثلان "آدم" و "حوّاء"

[158] /ibid. p04

وذلك عن طريق إدراج منظر "العري" أو التجرد "من الثياب" حيث جاء في الكتاب المقدس أن كلا من الزوجين كان عاريين تماما في الجنة :

" They were both naked, the man and his wife, and were not ashamed." *(Genesis 2-25)* [159]

و بذلك فقد إستوحى الكاتب من هذه الآية الصورة الخيالية المتعلقة بعري "رالف" و"بيجي" في الجزيرة حيث قال:

" Ralph stood there <u>naked</u> […….] Piggy, presently was <u>palely and faty naked</u>. " (p13)

" ووقف هناك رالف **<u>عاريا</u>** [.....] و سرعان ما أصبح بيجي **<u>عاريا بشحومه المكتنزة الشاحبة اللون</u>**." (ص18)

<u>فالثياب</u> رمز للفطري لا للمكتسب،[160] و بالتالي فقد تجرد الصبية من كل ما تعلموه من حضارة وثقافة كما قد محوا كل ما كتبه المجتمع بأخطاءه و حسناته على صفحاتهم البيض، وعادوا إلى طبيعتهم و فطرتهم الأولى مثل "آدم" و "حواء". و بالتالي فكل ما سيصدر عنهم من أفعال وأقوال إنما هو نابع من النفس البشرية الكامنة تحت قناع القوانين و المجتمع. كما أن وصف الكاتب لشخصية "بيجي" عارية بشحومها الشاحبة إنما هو للتأكيد على أنه أنثى نظرا لتميزها بالجسد الممتلئ و بالتالي فهو يرمز إلى "حوّاء". و بعد هذا التحليل و التفسير نقترح الترجمة التالية :

---

[159]/Op-cit.p 02

[160]/ رمزي النجار.المرجع السابق.ص113

" و وقف هناك رالفا عاريا مجرّدا من ثيابه [.....] و سرعان ما كشف "بيجي" عن جسده الممتلئ و المحوّر و صار عاريا."

و قد تطرّق "جولدنج" إلى رمز مهم للغاية دار حوله موضوع الرواية برمته ألا وهو الشيطان. حيث حاول الكاتب أن يثبت لنا أن الشر و الشيطان إنما ينبعان من النفس البشرية الأمّارة بالسوء ولا يمكن للشيطان أن يقرب الألرواح الطيبة الطاهرة (مثل روح سيمون) وإنما يسكن الأرواح الشريرة بطبعها فيغذي بذرة الشرّ فيها و يصبح إلها لها (بعلزبوب). و أول ما بدأ ذكر الوحش في الجزيرة كان في هيئة "أفعى" و هي رمز للشيطان الذي كلّم "حواء" كما جاء في الكتاب المقدس و حثها أن تأكل من الشجرة المحرّمة هي و زوجها حيث تقول الآية :

"Now the serpent was more subtil than any beast of the field which the Lord God had made." (Genesis 3-1) [161]

فقد أثارت فكرة وجود الوحش فزع الصبية و جعلتهم يتحدثون عن ماهيته، فوصفه الكاتب كما سبق و أن ذكرنا على أنه "أفعى" حيث جاء في الرواية :

" Tell us about the snake-thing [.....] Now he says it was a beastie. " (p.39)

"حدثنا عن ذاك **الشئ الثعباني** [.....] إنه يقول أنه يشبه **الحيوان المفترس**."(ص.70)

[161] / The Holy Bible. P02

ثم تطور وصف الصبية للوحش و أعطوه صفات الشيطان ذو الوبر أو الشعر الكثيف والأجنحة الكبيرة كما تصفه الأساطير و الخرافات [162] فجاء في الرواية ما يلي :

“It was furry. There was something moving behind its head _ wings. ” (p.109)

"كان مكسوا **بالفراء**، و كان هناك شئ ما يتحرك خلف رأسه **و خلف أجنحته**."(ص.210)

لكن إذا ما تأملنا الطريقة التي نقل بها المترجم تلك الخيالات الرمزية، وجدنا أنه أضاع رمزية الصور كما قتل النَفس الديني فيها. إذ كان حريا به أن يتنبه لرمز "الأفعى الشرقية" التي تشير إلى الشيطان **(Satan)** كما كان عليه أن ينقل كلمة **(beastie)** بكلمة (وحش) كي يكمل الصورة الرمزية التي تشير إلى الآية التي ذكرناها أعلاه. ضف إلى ذلك أنه أخطأ في ترجمة الجملة الثانية حيث أن الكاتب قصد أن الأجنحة هي التي تتحرك وراء رأسه و ليس شئ يتحرك خلف رأسه وأجنحته. وبالتالي فقد أخفق في نقل رمز الشيطان الذي أراده الكاتب. و عليه نقترح الترجمتين التاليتن للجملتين السابقتين على التوالي :

*" حدّثنا عن ذاك **الشئ الأفعواني** [.....] إنه يقول أنه يشبه **الوحش**."*

*"كان مكسوا **بشعر كثيف**، وكان هناك شئ ما يتحرك خلف رأسه مثل الأجنحة و **كأنه شيطان**"*

[162]/ د.علي زيعور.المرجع السابق. ص61

خاتمة

بعد التعرض للمقاطع التي ورد فيها الخيال الرمزي في رواية **"Lord of the Flies"** للكاتب "وليام جولدنج" و كذا ترجمتها التي قام بها الأستاذ "عبد الحميد الجمال" ظهر لنا أن هذا الأخير قد ترجم الرواية ترجمة حرفية تخل بنقل الخيال الرمزي. فهو لم يحترم ولا نظريّة من نظريات الترجمة فلم يسعى للترجمة بالمكافئ الديناميكي "لنيدا" و لا بتأويل "ريكور" ولا بهرمنوطقية "ستاينر" و لا بسميائية "باسل حاتم". و ربما يرجع ذلك لكونه متخرجا من قسم الفلسفة و لم يدرس بقسم الترجمة و لهذا قد يكون جاهلا بهذه النظريات.

لكن ما نعيبه على هذا المترجم أنه مصري مما يعني أنه فرعوني النشأة، و بالتالي فإن إهماله للرموز الفرعونية و مروره على دلالاتها مرور الكرام غلطة نكاد نقول عنها أنها لا تغتفر. حيث أنه قد أفقد الرواية رمزيتها و سلبها سحرها و خيالها. ضف إلى ذلك أنه وقع في أخطاء ترجمية تتعلق بمعنى المفردات البسيطة و البعيدة عن كونها رمزا. كما أنه كان يضيف أين لا يجب الإضافة أو التصرف، و يحذف أين لا يجوز الحذف، و قد ذكرنا ذلك كله في هذا الفصل.

بيد أن المترجم قد حاول أن يترجم و ينقل لنا واحدة من أشهر الروايات العالمية، ولهذا لا بد أن تحترم جهوده التي لو كللها ببعض الدراسات عن الكاتب "وليام جولدنج" وأسلوبه في الكتابة ، وكذا عن عالم الرموز الساحر لكانت قد بلغت المراتب العلا و أفادت أكثر قارئي هذه الرواية في اللغة العربية ولساعدت في تزويد المكتبة العربية بتحفة أدبية ورائعة من روائع الأدب العالمي.

الخاتمة

بعد أن عرضنا في المقدمة خطة بحثنا عرضا نظريا، قمنا بوضع تلك العناصر على المحك،فبحثنا في الفصل الأول في ماهية الأشياء وعلاقة بعضها ببعض و كذا علاقتها بالترجمة، فاستنتجنا أن الخيال و الرمز ملكة اختص بها الإنسان عن سائر المخلوقات لذا فهي مشتركة بين البشر لكن صفتها قد تختلف حسب المحيط و الثقافة والدين من أمة لأخرى. كما أننا قد سلطنا الضوء على نظريات ترجمية اهتمت بطريقة نقل الخيال الرمزي بين اللغات.

بعدها ذهبنا في الفصل الثاني إلى التعمق في الرواية الأصلية ذاتها و استعملنا أسلوب التحليل فيها ثم شرحنا و فسرنا ما جاء رمزيا في الرواية الإنجليزية فتبين لنا أن الكاتب "وليام جولدنج" قد استوحى رموزه من الحضارة الفرعونية بكثرة كما أدرج رموزا منبثقة من علم النفس و الفلسفة و بالتالي فهي مشتركة بين الأمم قاطبة لأن الفلسفة واحدة كما أن النفس البشرية العربية لا تختلف كثيرا عن النفس البشرية الإنجليزية. وعليه يمكننا القول بأن الفلسفة و علم النفس ينظران لعالم الخيال و الرمز على أنهما مساحة تلتقي فيها كل البشر على اختلاف أجناسهم و عقلياتهم للتعبير عن مكنوناتهم التي قمعتها الأعراف الإجتماعية والقوانين التي تدّعي السيطرة على القوى الجامحة بالإنسان. لكن في الحقيقة ما إن تغيب تلك الموانع و الجوامح حتى تظهر الطبيعة الوحشية للإنسان كما أظهر ذلك "جولدنج" في روايته **"Lord of the Flies"** .

بعد ذلك جعلنا الفصل الثالث يجمع بين الرواية الأصلية و ترجمتها العربية التي قام بها المترجم المصري "عبد الحميد الجمال" خِرّيج كلية الفلسفة. فعرضنا المقاطع التي

جاء بها الخيال الرمزي و كذا تلك التي جاءت بها الرموز الفرعونية و الفلسفية و النفسية في لغتها الأصل و أتبعناها بترجمة "عبد الحميد الجمال" ثم حاولنا تحليل الرموز وشرحها إستنادا لمعاجم و قواميس مختصة في هذا المجال و اتضح لنا أن المترجم لم يحترم أي دلالة رمزية أرادها الكاتب في نصه الأصلي رغم كونه مصري و دارس بالفلسفة – فالأولى أن يبحث عن رموز بلده و حضارته كما أن الفلسفة إختصاصه- .

و إن دلالة الرموز و الخيالات الرمزية هي جزء أساسي من دلالة النص و لهذا عندما اتبع المترجم الترجمة الحرفية في نقل الخيال الرمزي عند ترجمته للرواية أخل بدلالة الرموز و من ثم بدلالة الرواية ككل. وكي نحافظ على القيمة الرمزية للرواية إقترحنا ترجمة إحترمنا فيها نظريات الترجمة التي تدعوا إلى تحليل و تفسير كل ما هو مبهم وغامض مثل الرمز (النظرية التأويلية "لبول ريكور") بعدها ذهبنا إلى ما و راء الأسطر وحاولنا أن ندخل تحت جلد الكاتب "وليام جولدنج" فتعرّفنا على خفايا حياته التي جعلت منه كاتبا رمزيا ومتأثرا بالحضارة الفرعونية و أوّلــْنَا ما حاول هذا الأخير قوله عبر تلك الرموز فاستعملنا (النظرية الهرمينوطقية الفلسفية "لجورج ستاينر") و بعدها إستعملنا تكافؤات ديناميكية "لنيدا" في نقل كل ما هو غريب عن الحضارة العربية وبالأخص في الرموز الدينية. و بعد فهم دلالات الرموز في لغتها الأصل و تأويلها والبحث عن مكافئات لها، قمنا بترجمتها مع إضافة شروحات تقوّي معناها و تنقل صورتها الخيالية الرمزية ذات الحمولة الدلالية الكثيفة كما نظرت إليه (النظرية السيميائية "لحاتم باسل" و "إيان ماسون").

و هكذا نكون قد بذلنا جهدا في ترجمتنا هذه، قد يجيب عن الإشكالية التي قد أقمنا عليها بحثنا هذا من أجل أن نحافظ على القيمة الرمزية الخيالية لرواية ذات طبيعة رمزية عند ترجمتها من لغة إلى لغة أخرى؛ و عليه نخلص إلى أن الترجمة الحرفية لا تتماشى مع هذا النوع من النصوص لأن تضيع قيمتها الفنية و كذا الدلالية على حدّ سواء. فمن يقرأ رواية "وليام جولدنج" باللغة الإنجليزية لا يفهم ما يفهمة قارؤ الترجمة باللغة العربية. فلا يجدر بنا أن ننقص أو نغير في القيمة الرمزية التي تشهد على براعة كاتب وقوّة خيال وتميز أسلوب كما لا ينبغي أن نحرف معنى رواية فلسفية ذات غاية إنسانية ونشوه كي تصير قصّة لتسلية الأطفال نظرا لأغراض تجارية أو بحث عن نقش إسم في ميدان الترجمة على حساب المجهود الترجمي و العملية الترجمية الأكاديمية الخالصة.

و أخيرا، لا يسعنا إلا القول أنه ما من فائدة في ترجمة عمل أدبي إلى اللغة العربية لا يستفيد القارؤ العربي منه، فضمير المترجم يحتم عليه ألا يترجم بغرض الترجمة في حدّ ذاته و إنما لتنوير العقول وتفتيح الأذهان على العوالم الأخرى والثقافات الغريبة عنها، و كم هي فائدة قارئ عربي يدرك مغزى هذه الرواية العالمية في ظل عالم ضاعت فيه الهوية الإنسانية و طغت عليه الوحشية و الأنانية.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر و المراجع العربية :

1/ إنعام بيوض، ***الترجمة الأدبية:مشاكل و حلول***، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفرابي (2003).

2/ التوحيدي، ***الإمتاع و المؤانسة***، بيروت،صيدا، المكتبة العصرية(1953)

3/ رمزي النجار، ***قاموس الأحلام : معجم سيكولوجي*** ، الطبعة 2، دار المعارف، (ج.م.ع) (1987).

4/ د. سعدون حمادي، ***العقل و الضمير*** : *نظرات في الإنسان و التطور*، الطبعة الأولى، بيروت، دار الطليعة للطباعة و النشر،تموز (1997 م)

5/ د. عاطف جودة نصر، ***الخيال : مفهوماته و وظائفه***،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب (1984م)

6/ عبد الرحمان بدوى: ابن سينا – التعليقات، الهيئة العامة للكتاب 1973.

7/ د. عبد العزيز جادو، ***أضواء على النفس البشرية***، القاهرة، دار المعارف(1987م).

8/ عبد القاهر الجرجاني ، ***دلائل الإعجاز***، الطبعة الأولى ، بيروت ،دار الجليل (2004م)

9/ د.عبد المنعم حنفي، ***موسوعة علم النفس و التحليل النفسي***، الطبعة الرابعة، القاهرة، مكتبة مدبولي(1994).

10/ علي الجارم و مصطفى أمين ، ***البلاغة الواضحة***، دار المعارف(ج.م.ع) (1999)

11/ د.علي زيعور، ***التحليل النفسى للخرافة و المتخيل و الرمز***، الطبعة الأولى، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع (2008)

12/ د. الغالي أحرشار، ***الطفل و اللغة*** : *تأطير نظري و منهجي للتمثلات الدلالية عند الطفل*، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي (1993م).

13/ د. فخري الصباغ، ***السلوك الإنساني: الحقيقة و الخيال***، كتاب العربي- سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي ، الكتاب الثاني عشر (1986م)

14/ د. لطيوش، ***مبادئ الترجمة***، دار النهضة العربية، ليبيا (2000م)

15/ محسن محمد عطية، ***الفن و الحياة الإجتماعية***، دارالمعارف بمصر، الطبعة الأولى، (1994)

16/ محسن محمد عطية، ***الفن و عالم الرمز***، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر(1996).

17/ محسن محمد عطية، ***جذور الفن***، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر(1997)

18/ د. محمد الديداوي، ***الترجمة و التواصل***، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي (2000).

19/ د.مصطفى مندور، ***اللغة و الحضارة***، منشاة المعارف(1974م).

20/ نهى محمود نايل، ***الدلالات الرمزية و القيم الفنية لتيجان الآلهة فى النقوش المصرية القديمة***، رسالة ماجيستير مقدمة لقسم النقد و التذوق الفني بجامعة حلوان، مصر(2003)

21/ د. هاني عبد الرحمان مكروم، ***التصور العقلي***،الطبعةالأولى، القاهرة، مكتبة وهيبة (1999)

المصادر و المراجع المترجمة الى اللغة العربية :

1/ تشارز تشادويك، ***الرمزية***،ترجمة نسيم ابراهيم يوسف ،الهيئة المصرية العامة للكتاب (1992)

2/ ج.روبرث بارت اليسوعي، ***الخيال الرمزي*** (كولردج و التقليد الرومانسي)، ترجمة عيسى علي العاكوب، بيروت، معهد الإنماء العربي (1992).

3/ جونثن كاللر، ***نظرية الأدب***، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات – منتوري قسنطينة.

4/ لوك بنوا، ***إشارات رموز و أساطير***، تعريب فايز كم نقش، الطبعة الأولى، بيروت.لبنان عودات للنشر و الطباعة(2001)

5/ مالكوم برادبري، ***الرواية اليوم***، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1996)

6/ ميلان كونديرا، ***فن الرواية***، ترجمة د.بدر الدين عرودكي، الطبعة الأولى، سوريا الأهالي للطباعة و النشر(1999)

7/ هيجل، ***المدخل إلى علم الجمال***، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة (1978)

8/ وليام جولدنج، ***أمير الذباب***، ترجمة عبد الحميد الجمال، الدار المصرية اللبنانية (2004)

المصادر و المراجع الأجنبية :

1/ Alan Duff , *The Third Language* , Pergman Press 1981

2/ Armtrong D.M , *Amaterialist Theory of the Mind* /International liberary – London .Routled and Kegan Paul (1968).

3/ Basil Hatim and Ian Mason : *Discourse and the Translator* ,Pearson education limited –England 1990.

4/R.L Brett, *Fancy and Imagination*, Edition: Softcover, Pub, Routledge, Champman and Hall, incomporated/ISBN:041615820x

5/ Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la Traduction*, Gallimard (1976)

6/ George Steiner, *After Babel –Aspects of Language and Translation*, Printed in Great Britain by Clays Ltd, ST IVES / Oxford University – Maker -1st ed (1975), 2nd ed (1992) , 3rd ed (1998).

7/ Guy Michaud, *Message poêtique du symbolisme*, Librairie Nizet – 3bis, Place de la sorbonne, Paris 1961

8/ Dr.Hassan Ghazala: *Translation as Problems and Solutions* , 4th Edition, Dar Al Kalam al –Arabi Aleppo-Syria , 2002.

9/ James William,*The Principles of Psychology* , Pub in Benton , USA (1952)

10/ Jean-Marie Carrè , *Connaissance de l'étranger* , Didier Paris 1964.

11/ John MacQueen, *Allegory*, 1st ed in 1970 by Methuen and CO.Ltd, London EC4P4EE /Reprented twice (1981)

11/ Langer Susanne .K, *Philosophy in a New Key*, New American liberary (1951)

12/Neddar B.N, *Apllied Linguistics* , EDIK –Algeria 2004.

13/Newmark.P, *Approches to Translation*, Pergman Press , London (1982)

14/ Nida, E.A and C.R.Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden : E.J.Brill

15/ Peter Dixon , *Rhetoric*, Printed in Great Britain by J.W Arrowsmith Ltd, Bristol (1971)

16/ Ricoeur.P, *Le conflit des interpretations* : *essai d' hermeneutique*, Paris Le Seuil 1969.

17/Saussure. F, *Cours de linguistique générale*, Talantikit - Algerie 2002.

18/ Widdowson H.G , *Linguistics* , Oxford University Press 1996

19/William Golding , *Lord of the Flies*, Faber and Faber Ltd London – Boston 1954

القواميس و المعاجم :

1/ فيروز أبادي الشافعي ،***القاموس المحيط***، طبعة جديدة مصححة،الطبعة الأولى، إعداد و تقديممحمد المرعشلي، بيروت- لبنان، دار الإحياء و التراث العربي (1997)

3/ ابن منظور، ***لسان العرب***، الطبعة الأولى، بيروت، دار صادر(1997)

4/ابراهيم مدكور، ***المعجم الفلسفي***، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية (2000)

5/ ابراهيم مصطفى وآخرون، ***المعجم الوسيط*** ، مجمع اللغة العربية – القاهرة (1972)

6/: حسن كرمي، ***المغني الأكبر***، معجم اللغة الإنجليزية الكلاسيكية و المعاصرة: إنجليزي عربي، مكتبة لبنان (2001)

7/Oxford University Press, Oxford wordpower: English-English-Arabic 2004.

الويبوغرافيا:

http://ar.wikipedia.org/wiki

http://www.catholic-forum.com/saints/golden296.htm.Apostles.com

http://www.catholic-forum.com/saints/golden296.htm.Apostles.com

http://www.Wikipidia .org /William Golding

مـــلـــحـــق

الرمز	طبيعة الرمز	دلالته الرمزية
الأفعى	فلسفي	الحياة و التجدد والإنبعاث وكذا الشر و الموت
الأفعى	ديني	الشيطان أو إبليس
الألوان الشاحبة	نفسي	اليأس و الموت
اللون الأبيض	ديني	النور و الطهارة و الإشعاع
اللون الأبيض	فرعوني	القداسة و الألوهية
اللون الأحمر	فرعوني	عودة البعث و القوة و كذا القوى الشريرة التي لا يمكن السيطرة عليها.
اللون الأحمر	نفسي	الدم و النار و الحرب
اللون الذهبي	نفسي	الوعي و مبدأ الذكر الغالب والمسيطر
اللون الأزرق	نفسي	السماء و الجنة و كذا الطاقة الروحية
اللون الأسود	نفسي	الموت و الحداد
اللون الأسود	فرعوني	الموت و الحزن و الظلام والشقاء كما هو رمز الخصوبة و الإخضرار
اللون الفضي	نفسي+ ديني	النور و الطهارة و إدراك الذات
اللون البني الذهبي	نفسي	الشمس و الوعي و الحقيقية والعقل
اللون الأصفر	فرعوني	الموت و الزوال
اللون الوردي	نفسي	العواطف و الإفعلات عند المرأة
إله الذباب	ديني	بعل زبوب و هو إله الأرواح الشريرة و رئيس الشياطين
إله أزيريس	فرعوني	إله الموت و الخصوبة
إلهة إزيس	فرعوني	إلهة رعاية الأطفال و الحنان و الحماية
البحر	فلسفي	الحياة و البعث من جديد

الثوب	فلسفي+ نفسي	القناع الذي نظهر به في المجتمع وكذا الحاجب القائم بين العالم الخارجي و النفس.
الثياب	فلسفي	رمز للفطري لا للمكتسب
الجزيرة	فلسفي	الأمان و العيش الهادئ وكذا تحقيق السعادة وكل الأماني.
الخنزيرة	نفسي+ فلسفي	الأنا التي لم تعد تميز بين القيم الروحية و الغرائز الجسدية.
الدائرة	فلسفي+ ديني	رمز يتبع رمز الفعى للدلالة على القيامة و الإنبعاث.
الدائرة	فرعوني	حضور إله الموت
الرقص	فرعوني	طقوس تقام شكرا و عرفانا للآلهة بعد الصيد وكذا الإعلان عن الحرب والخراب.
الزمن المنفتح	نفسي + فلسفي	رغبة في الفرار من الزمان المكاني دفاعا عن الذات و طلبا للإرتياح النفسي.
السفينة	ديني	سفينة نوح وهي رمز للنجاة
السمنة	نفسي	المرأة الممتلئة المنجبة الولود
الشمعة	ديني	المعابد و طقوس التعبد
الشمعة	فلسفي + نفسي	الحزن و الأسى و إشارة لموت قادم عن قريب
الشمس	ديني	نور الملائكة و كذا مسكنها و مسكن الأرواح الطاهرة.
الشعر الطويل	ديني	التطهر و الإرتباط بالملائكة و الدين و كذا الأرواح الطاهرة.
الصلع	ديني+ فلسفي	فقدان مسكتن به أرواح شريرة خبيثة.
الأصلع	ديني	الشخص الطاهر نقي الروح
الطير	فرعوني	الإله أزريس إله الموت والخصوبة.

الظل	نفسي	الروح
الظل	نفسي + فلسفي	الجانب المظلم من الإنسان أي النفس الشريرة البعيدة عن النور و العقل.
العباءة	فلسفي	الغموض و السحر و الشر
العري (التجرد من الثياب)	ديني	الإنسان الأول : آدم و حوّاء
العري	فلسفي	رمز للفطري لا للمكتسب
العصا	فلسفي + نفسي	القوّة و السلطة الأبوية
العصا	فرعوني	السحر و الخيال وكذا صولجان الفرعون.
العصا	ديني	الذهاب إلى الجانب الروحي و الديني(عصا الأنبياء).
العين	فلسفي	التأمل و الصلاح و الخير والحكمة و المعرفة.
الفراشة	فلسفي	الباحث عن النور و المعرفة و الحقيقية.
الفراشة	ديني	الفناء و البقاء في رحاب الله في غبطة و سعادة أبدية.
القناع	فلسفي	الوجه الحقيقي للإنسان
المربع	فلسفي	البيت
المربع	ديني	السلطة الروحية وكذا رمز الكمال و التطهر.
النخلة	ديني	الرجل الصالح
النار	فلسفي + ديني	النجاة و كذا الخراب و الدمار
الوحش	نفسي+ فلسفي	مصدر الشر و الخوف داخلي و ليس من العالم الخارجي.

الملخصات باللغات الثلاث

(عربية، إنجليزية، فرنسية)

ملخص البحث

يقوم موضوع بحثنا الذي نقدمه لنيل شهادة الماجستير في الترجمة حول الموضوع التالي:

" نقل الخيال الرمزي في ترجمة الرواية ـ رواية "أمير الذباب" لويام جولدنج أنموذجا-"

حيث تكمن إشكالية البحث في أن معظم الدراسات التي تناولت الخيال الرمزي كانت تختص بالشعر لا بالرواية، نظرا لظهور هذه الظاهرة البلاغية في الشعر أولا. كما أن نقاد الترجمة لم يتطرقوا بصفة رسمية و جادة إلى كيفية نقل هذه الظاهرة التي تجعل من الرواية قطعة فنية تلزم المترجم بالمحافظة على قيمتها عند الترجمة من لغة إلى لغة أخرى.

و عليه اخترنا الرواية الخيالية الرمزية ذات الشهرة العالمية **(Lord of the Flies)** للكاتب البريطاني "وليام جولدنج" و التي نال عنها جائزة نوبل للآداب عام 1983، نظرا لحبكتها القويّة و رمزيتها الهادفة التي تستمد جذورها من الفلسفة و علم النفس و كذا الحضارة الفرعونية. كما أن هذه الرواية قد ترجمت إلى لغات عدّة منها الفرنسية والعربية، حيث حظيت الرواية في اللغة العربية بأربع ترجمات جاءت بعناوين مختلفة إخترنا منها ترجمة عبد الحميد الجمّال التي جاءت بعنوان "أمير الذباب" و غنما ذلك لتوافرها في المكاتب الجزائرية و كذا كثرة ما قد يقال في هذا الترجمة و ينقد. و بناء على ما سبق قسمنا بحثنا إلى فصول ثلاثة و مقدّمة و خاتمة و كذا أدرجنا ملحقا نلخص فيه ما استخلصناه من رموز فرعونية و نفسية و فلسفية و رتبناها ترتيبا ألفبائيا.

الفصل الأول: **"مفاهيم حول الخيال و الرمز و علاقتهما بالرواية و الترجمة"**

تضمن هذا الفصل المفاهيم الأساسية حول الخيال و الرمز في الجانب اللغوي وكذا الإصطلاحي، كما جاء فيه عرض للعلاقات المختلفة التي تجمع الخيال بالأدب و كذا الخيال بالرمز ثم الخيال الرمزي بالرواية و أخيرا رؤى نظريات الترجمة في طريقة نقل الخيال الرمزي. فبعد التعريف اللغوي للخيال بحثنا عن ماهيته في الفلسفة نظرا لكونها أم العلوم وأكثرها التصاقا بالخيال ثم في علم النفس الذي يدرس الجانب الباطني للنفس البشرية وبخاصة العالم الأواعي.

أما في ما يخص الرمز فقد فتشنا عن مفهومه في اللسانيات نظرا لكونه مركبا لسانيا بالدرجة الأولى يدخل في نطاق الإشارة و الأيقونة، ثم تطرقنا لمفهوم "كولردج" عن الرمز كونه أكبر منظر لظاهرة الخيال الرمزي و بخاصة الرمز الديني، حيث يبني "كولردج" على هذا الأخير كل الإبداعات الأدبية و الجماليات الفنية؛ بعدها عرّجنا على منشأ الحضارة الفرعونية وألقينا نظرة على رموزها التي ألهمت الكاتب "وليام جولدنج" في روايته "الورد أوف ذو فلايز".

و قد خلصنا في الفصل الأول إلى أن العرب اتفقت في تعريفاتها اللغوية على أن الخيال ظن وحسبان و أن الرمز هو إشارة و إيماء، كما التقت الفلسفة مع علم النفس في نقطة هامة تقول بأن الخيال الرمزي هو معانقة الإنسان للصرمدي و المتعالي بحثا منه عن عالم مثالي لا تقمع فيه مكبوتاته و أفكاره و رغباته كما يفعل بها المجتمع الحقيقي و يبقيها حبيسة عالم الأوعي و الأشعور في باطن الإنسان. كما أننا خلصنا إلى نظرية ترجمية متكاملة مستقاة من

النظرية التأويلية "لبول ريكور" و الهرمينوطقية "لجورج ستاينر" و التكافئية "لنيدا" وأخيرا النظرية الحديثة التي تطرقت إلى موضوع السيميائية "لحاتم باسل" و "إيان ماسون" و التي تدعو إلى تحليل و تفسير الرموز قبل ترجمتها ثم فهمها و تأويلها و أخيرا نقلها مع إعطاء شرح بسيط لها يبوّضح الجانب الغامض بها.

الفصل الثاني: الدراسة الفنية لرواية "Lord of the Flies"

تضمن الفصل الثاني دراسة تحليلية لفنيات الرواية الأصلية "لورد أوف ذو فلايز" وذلك نظرا لصعوبة فهم ما جاء فيها من رموز و صور خيالية رمزية من شأنها أن تحمل دلالات مكثفة و تنقل عبر و حكم بل و حقائق حول النفس البشرية. و قد افتتحنا هذا الفصل بإدراج سيرة ذاتية للكاتب "وليام جولدنج" حيث أن التعرف على سيرة الكاتب و كل الظروف التي ساهمت في صقل موهبته قد تساعد على فهم النص و التعمق في دلالاته أكثر فأكثر. بعدها أدرجنا ملخصا للوراية كي تفهم الأحداث في سياقها و كذا يسهل على قارئ بحثنا استخلاص العبرة و الحكمة منها.

و قد خلصنا في هذا الفصل إلى أن ظروفا عدّة قد جعلت الكاتب "وليام جولدنج" يكتب بهذه الطريقة الغريبة و الفنية في الوقت ذاته، مثل الطبيعة المعمارية لمنزله حيث كانت يشبه أهرامات مصر في صلابته و كذا قبوه العميق و الملئ بالأسرار و الخبايا و هذا ما جعله يدّعي أنه فرعوني النشأة و يستعمل رموز الفراعنة في روايته هذه. ضف إلى ذلك تعلمه للغة الإغريقية واللغة اليونانية و هما لغتا الغموض و الفلسفة، و كذا غرق سفينة "تيتانيك" عام

1912 و التي كانت له بمثابة منعطف تحطمت فيه الصورة الأرستقراطية و تبدد فيه الحكم اللبرالي. و هكذا نكون قد وجدنا تفسيرا للمواضيع الفلسفية التي طرحها الكاتب في روايته هذه نذكر منها (الإنسانية مقابل الوحشية، الدمقراطية مقابل الدكتاتورية، الخير مقابل الشر،....إلخ).

الفصل الثالث: دراسة تحليلية نقدية لرواية "أمير الذباب"

تضمن الفصل الثالث دراسة تحليلية نقدية خاصة بالرواية المترجمة "أمير الذباب" والتي أنجزها المترجم "عبد الحميد الجمال". و قد استُهل هذا الفصل بتعريف بسيط بالمترجم لتوضيح أصله والشهادة الجامعية التي يحملها و ذلك كي يقوم نقدنا على أسس متينة ذات مرجعية منطقية. حيث ظهر من خلال البحث في السيرة الذاتية للمترجم أنه مصري مما يعني أنه فرعوني النشأة، ضف إلى ذلك أنه متخرج من معهد الفلسفة مما يعني منطقيا أنه قادر على فهم الرموز و كذا المواضيع ذات الطبيعة الفلسفية التي أدرجها الكاتب في روايته. بعدها ذهبنا إلى تقسيم مواطن الخيال الرمزي إلى أربعة أقسام جاءت على النحو التالي:

1- الخيال الرمزي في العنوان
2- الخيال الرمزي في الشخصيات
3- الخيال الرمزي في الزمان و المكان
4- الخيال الرمزي الديني

بعدها ذهبنا إلى عرض الفقرات و الجمل الأصلية التي جاء فيها الخيال الرمزي باللغة الإنجليزية و أتبعناها بترجمة "عبد الجميد الجمال" ثم حلّلنا الصور الخيالية الرمزية و نقدنا

كيفية نقل المترجم للخيال الرمزي مع إعطاء إقتراح للترجمة المثالية باستعمال نظريات الترجمة التي سبق و أن تطرقنا إليها في الفصل الأول.

و قد خلصنا في هذا الفصل إلى أن المترجم قد استعمل ترجمة حرفية و لم يأبه بالمعاني العميقة ولا الرموز الفلسفية و النفسية و الفرعونية التي استعملها الكاتب رغم أنه -كما سبق وأن أشرنا – مصري و كذا خرّيج معهد الفلسفة. و ذلك راجع ربما لجهله بنظريلت الترجمة أو التنافس نحو تحقيق أرباح تجارية من وراء ترجمة رواية عالمية.

و بعد التطرق للفصول الثلاثة و القيام بدراسات تحليلية و تفسيرية و نقدية يبدو أنه بإمكاننا الآن أن نجيب على إشكالية البحث التي طرحناها سابقا على النحو التالي:

للحفاظ على القيمة الخيالية الرمزية لرواية ذات طابع خيالي رمزي عند ترجمتها من لغة إلى لغة أخرى، لابد أولا من التطرق إلى أسلوب الكاتب و منهجه في الكتابة فهذا الأمر قد يسهل الكثير من العقبات التي يواجهها المترجمة أثناء عملية الترجمة. كذلك لا بد من احترام نظريات الترجمة التي تعنى بنقل الخيال الرمزي و كل ما يدخل في نطاقه. حيث ينبغي على المترجم أن يفهم الرموز أولا في لغتها الأصلية عن طريق تحليلها و تفسيرها و كذا تأويلها، ثم يقوم بربطها بسياقها و يشرحها، و أخيرا ينقلها إلى اللغة الهدف مع إرفاقها بجمل إعتراضية أو نعوت أو أي إضافات أخرى من شأنها أن تشرح الرمز و تزيل غموضه بطريقة ذكية لا تكشف الرمز كلية كما لا تبقيه مبهما عند القارئ المترجم إلى لغته. و نلخص تلك العمليات في المثال التالي:

“ It was <u>roughly boat- shaped</u>. ” (p 31)

حيث استعمل الكاتب وليام جولدنج رمز السفينة ليشير إلى مفهوم ديني و فلسفي في الوقت ذاته. وذلك ليخبرنا أن الجزيرة -والتي ترمز بدورها للطبيعة- أنها مكان آمن، غير أن الإنسان هو من يصنع الشر و يأتي بالدمار على وجه الأرض. وعليه بعد عملية التحليل هاته نكون قد فهمنا المعنى الذي أراده الكاتب عن طريق تأويلنا للرمز و ربطه بسياقه الديني الذي يشير إلى سفينة أو فلك نوح الذي كان مأوى له و لقومه الذين اتبعوه ونجاة لهم من الطوفان المهلك.

بعدها لا بد من نقل الرمز مع الإشارة الذكية إلى معناه دون أن نفضح سريّته لكن مع التلميح إلى غايته في سياق الصورة الخيالية أولا ثم سياق الرواية بأكملها. و عليه يمكننا أن ندرج كلمة (فلك) و كذا كلمة (نجاة) لجعل القارئ يربط بين الكلمتين و يسترجع صورة الرمز الديني في ذهنه فيصله المعنى الحقيقي الذي أراد "وليام جولدنج" بثّه من خلال روايته الشهيرة "لورد أوف ذو فلايز" و بالتالي تكون الترجمة كالتالي:

*" و كانت الجزيرة بمثابة **<u>فُلك نجاة</u>** ..."*

غير أن ترجمة عبد الحميد الجمال و التي اتبع فيها الترجمة الحرفة يبدو أنها لم تفِ بالغرض ولم ينقل فيها الخيال الرمزي كما جاء في ترجمته التالية:

*" و كانت الجزيرة **<u>تشبه الزورق من حيث الشكل إلى حد ما</u>**."* (ص 48)

Summary of the Dissertation

The present dissertation, submitted in partial fulfillment of the degree of Magister in translation, is entitled **"The Expression of the Symbolic Imagination in the novel: A Study of Abdulhamid Al-Jamal 's Translation into Arabic of "The Lord of the Flies" by William Golding, a case study."**

Our rationale is about the translation of what could be described as the phenomenon of the symbolic imagination, from one language into another. Actually, most of the studies carried out on this theme dealt rather with poetry than the novel, considering the former as the most ancient and usual form of rhetorical expression. Indeed, literary critics paid little attention to this phenomenon that presents the novel as an artistic work with stylistic and aesthetic values not to be neglected in any translation undertaking.

The present research work attempts to study the 1983 Nobel Prize winning novel "Lord of the Flies" by the famous British writer

William Golding. This masterpiece is remarkable for its well-constructed narrative and the symbolism that runs throughout it, drawing from philosophy, psychology and the civilisationnel heritage of Pharaonic Egypt civilization. This novel has been translated into various languages including French, English and Arabic. For the latter, there are at least four translations into this language bearing different titles. Among these, we opted for the translation entitled "**Amir Adhoubab**" done by Abdelhamid Al-Jamal from Egypt. Our choice was determined by the availability of this translated literary work in many Algerian libraries and a great deal of literary criticism dealing with the novel under study.

The present research work opens with an introduction and unfolds three chapters and a general conclusion. In the appendix, we added a glossary containing in alphabetical order, the main Pharaonic symbols and all the religious, philosophical et psychological referents enumerated throughout the Arabic translation of the novel.

Chapter 1: "Concepts of Symbolic Imagination in Relation to Both Novel and Translation".

This chapter deals with the main concepts of both imagination and symbol from the linguistic and etymological perspectives, the different affinities between imagination and literature, imagination and symbolic imagination and the novel. Moreover, it discusses the various translation theories in relation to the representation of symbolic imagination.

This approach attempts to define the symbol as provided by linguistics that considers language as a communication tool and as a code to be deciphered through signs, and icons; by philosophy which had been long considered as both the "mother" of sciences and favourite field for the study of imagination; and finally by psychology that emphasizes the empirical or intuitive, recurrent or latent, conscious or unconscious aspects of the human spirit. It also attempts to describe how this concept was defined by the romantic English

poet, Samuel Taylor Coleridge[163] (1772-1834) who developed a whole theory on symbolism. For Coleridge, thus, the symbol stands as the "*spiritual manifestation of truth,*" both on the aesthetic and metaphysical levels, considering imagination as a religious act.

Finally, this chapter attempts to shed some light upon Pharaonic civilization and decipher those symbols which had much inspired William Golding in writing his masterpiece "The Lord of the Flies".

In the conclusion of this chapter, we emphasize that Arabic literary circles tend to define imagination or fancy as hypothesis and assessment and symbol as a sign and an allusion. Both philosophy and psychology reveal that symbolic imagination does translate man's quest for immortality and sublimation in an ideal world wherein he aspires to fulfil his ambitions, repressed desires and let loose his ideas as he would have possibly done in the real world. However, both his society and his conscious work as hindrances

[163] Author of : "Kubla Khan" and "The Rime of the Ancient Mariner".

toward the realization of his aspirations because they are either suppressed or repressed in his subconscious.

Consequently, this study provides a balanced synthesis of different translation theories such as those developed by Paul Ricoeur (Interpretative), George Steiner (Hermineutic), Eugene Nida (Dynamic or Functional Equivalency) not to mention other modern theories such as those developed by Hatem Bassel and Ian Mason (Semiotics) who recommended both the identification and analysis of symbols before translation. This procedure would help better understand the meaning of symbols and facilitate not only their interpretation in plain language but also their transposition to another language.

Chapter 2: Stylistic Study of the novel "Lord of the Flies"

This chapter describes the different literary techniques originally used in the "Lord of the Flies" considering, however, the difficulties pertaining to the text which articulates around a set of symbols, allegories and archetypes both worldly and religious. This

set provides experiences or situations that mirror many real aspects of both individual and group psychology.

This chapter presents, at first, William Golding's biography that provides interesting pieces of information on the author's life, literary career, the social, cultural and psychological conditions that had influenced his choices and inclinations during the writing of the novel under study. These elements bear some great importance considering that they make easy non only the reading but also the comprehension of the text as well as its underlying socio-cultural referents.

This chapter then provides a summary of the novel allowing to better define and understand the context of events that develop throughout the narrative. Consequently, the reader of the present study can better understand easily the deep meaning of the narrative and draw the necessary moral lessons.

In conclusion of this chapter, we describe the various factors that led William Golding to opt for writing his novel in an uncommon artistic way The most striking one is certainly the influence of the Pharaonic heritage that shaped out his choices and inclinations. This is clearly discernible not only in his novel through the use of Pharaonic symbols but also in the urban style of his pyramid-shaped house, recalling the constructions of ancient Egypt, hiding secrets under their vaults and basements. Golding's claim for Pharaonic heritage becomes more obvious now.

The influence of the Greco-Roman cultural heritage upon Golding is also an important factor that cannot be discarded. Actually, Golding learned both Latin and Greek, the one being essentially liturgical, the other philosophical. Moreover, the shipwreck of the British passenger liner “Titanic” (1912) was viewed as a major event insofar it symbolized the downfall of aristocracy and the rise of dictatorial liberalism in Europe. The analysis of this event provides enough elements that help clarify some clumsy philosophical issues running throughout the novel,

such as humanity vs. savagery, democracy vs. dictatorship, good vs. evil, etc.

Chapter 3: Critical Analysis of "Amir Adhoubab", the Arabic Version of Golding's Novel:

This chapter presents a critical analysis of "Amir Adhoubab", the Arabic translation of Golding's novel, done by Abdelhamid Al-Jamal. The introduction opens with a succinct insight into the translator's biography, providing useful details concerning his origins, academic career and publications in order to support our critical analysis of the Arabic version of the novel. This insight indicates that the translator is Egyptian who is well acquainted with the Pharaonic culture and a graduate in philosophy of which influence is manifest throughout his translation work. Then, this chapter proceeds to distinguish four categories of symbolic imagination as follows:

1- The symbolic imagination as suggested in the title of the novel.
2- The symbolic imagination as suggested by the characters.

3- The spatial and temporal symbolic imagination in the novel

4- The religious symbolic imagination in the novel.

In this chapter, the paragraphs and phrases expressing symbolic imagination are singled out and followed by their equivalent terms in the Arabic version of the novel. Then, this is followed by an analysis of the different symbolic representations contained in the novel, a description of the manner symbols in the original version are translated into Arabic, and a proposal of a model translation based on the set of theories discussed earlier in the first chapter.

This chapter concludes with the remark that Abdelhamid Al-Jamal did not undertake a literal translation of the original novel without considering the deep meaning of symbols, especially the Pharaonic ones, as provided by literature, philosophy and psychology. Although being Egyptian, the Arabic translator somehow failed to draw from his Pharaonic heritage or his educational background in philosophy.

These apparently omissions are due either to his unfamiliarity with the translation theories or his intention to quickly end up the translation of such an internationally acclaimed masterpiece for probably financial gaiFinally, we come to answer the problematic issue raised earlier, as follows:

Considering the novel as a piece of fiction, the translator should be able to preserve the symbolic charge of the text which supports, in fact, the structure of the of the novel during the translation process. Both the translator's style and phrasing reveal the way he carried out the process of transposing the original text from one language into another. Consequently, the translator must be well informed of the current translation theories when transmitting symbolic imagination to the target language. Thus, he must be capable of analyzing, defining and interpreting the symbols within their context in order to decrypt their meaning in the original language. He must also employ paraphrases and qualifiers to express out clearly these symbols during the translation of the text. The following example illustrates these different steps:

“It was roughly boat-shaped”, (p 31). In this example, William Golding uses the religious symbol of the boat, in reference to Noah’s Ark, to describe the island of the book as a sanctuary for the children, fleeing the cataclysm caused by World War II. Certainly, the implementation of the translation theories would certainly provide both an unambiguous and faithful translation of the original text as indicated below:

"و كانت الجزيرة بمثابة فلك نجاة ..."

However, the very translation of this extract into Arabic by Abdelhamid Al-Jamal does not actually convey the symbolic meaning provided in the original text, as the present example.

" و كانت الجزيرة **تشبه الزورق من حيث الشكل إلى حد ما**." (ص 48)

RESUME DE LA DISSERTATION

Le sujet de la présente thèse de Magister en Traduction est intitulé "**L'Expression de l'Imaginaire Symbolique dans la Traduction du Roman: Etude de l'œuvre de William Golding 'Lord of the Flies' traduit par Abdelhamid Al-Jamal (Amir Adhoubab) comme Spécimen".**

La problématique du sujet proposé s'axe sur la traduction de ce qui pourrait être appelé le phénomène de l'imaginaire symbolique, d'une langue vers une autre. Le concept même d'imaginaire est polysémique tant il peut être défini de plusieurs manières, selon les champs théoriques et sémantiques qui s'y réfèrent.

L'imaginaire social ou individuel, en fait, renvoie à une notion assez différente de celle que le sens commun associe au mot imagination. Il s'agit de la capacité d'un groupe ou d'un individu à se représenter le monde à partir de l'association d'un ensemble d'images qui lui forment un sens. Sur un plan collectif, la production des

mythes, par exemple, répond également à une nécessité cruciale pour le groupe, d'amalgamer les valeurs, l'histoire et la culture de sa société, dans un récit parfois épique en vers ou en prose, dans une narration cohérente. Chaque individu ou groupe social construit un imaginaire qui lui est propre, qui le distingue des autres et détermine sa personnalité ou son identité. D'un point de vue sociologique donc, l'imaginaire peut être fondé sur une histoire individuelle ou collective, réelle ou fictive.

Sur le plan individuel, l'imaginaire témoigne de la subjectivité de la personne. Les diverses représentations, visions et sensations développées qui, en se mélangeant, projettent des images mentales sont en fait singulières, et donc, subjectives car elles ont été déjà présentes dans l'esprit de l'individu avant même d'être inscrites dans la normativité symbolique du langage. Elles sont l'expression de l'histoire personnelle. L'imaginaire personnel constitue un champ d'investigation privilégié en psychanalyse dont la technique de libre association constitue une approche intéressante de l'imaginaire personnel.

Après la sociologie et la psychanalyse, l'anthropologique s'est aussi lancée dans le débat sur l'imaginaire. Sur la lignée de Gaston Bachelard[164] et de Carl Gustav Jung[165], l'universitaire Français Gilbert Durand a développé, depuis les années soixante, une approche anthropologique de l'imaginaire qui se proposait de redonner à la symbolique et à l'image une place d'ailleurs longtemps déniée par ce qu'on pourrait appeler les "iconoclastes"[166], ceux qui continuent à s'opposent à toute forme de représentation matérielle d'idées et de choses abstraites relevant du domaine social ou culturel souvent liées au sacré (Dieu, anges, prophètes, saints…), ne devant être perçues que par l'intuition ou l'imagination.

Pour Durand, il est nécessaire de promouvoir la création des langages symboliques car ils permettent au sens de se développer dans leur propre réseau d'images. Il fait sienne l'affirmation du Gaston Bachelard qui déclare: "*Notre appartenance au monde des images est*

164 Gaston Bachelard (1884-1962): philosophe des sciences sociales et de la poésie française.

165 Carl G. Yung: Penseur Suisse (1875–1961), influent et fondateur de la psychologie analytique. Il mit l'accent sur l'analyse du psyché à travers l'exploration du monde du rêve, de l'art, de la mythologie, de la religion et de la philosophie.

166 Au VIIIè siècle, une secte d'hérétiques dans l'Empire Bysantin condamnait le culte des images saintes, considéré comme de l'idolâtrie. Par extension, est iconoclaste toute personne s'opposant à la représentation matérielle de personnes ou de la Divinité, par l'image, le symbole, l'icône ou tout autre moyen visuel.

plus fort, plus constitutif de notre être que notre appartenance au monde des idées".[167] En effet, Durant décèle au cours de son étude sur les mythologies du monde, l'existence de structures de l'imaginaire qu'on peut identifier et quantifier. "*Tout imaginaire humain est articulé par des structures irréductiblement plurielles, mais limitées à trois classes gravitant autour des schèmes matriciels du 'séparer' (héroïque), de 'l'inclure' (mystique) et du 'dramatiser' - étaler dans le temps les images en un récit - (disséminatoire)".*[168]

Pour étudier l'imaginaire, Durand propose de dégager "*une grammaire de l'imaginaire*" et une méthode d'analyse combinant trois structures : héroïque, mystique et synthétique. Son décryptage structuré de la symbolique des grandes cultures humaines a grandement influencé, l'art, la littérature, le cinéma.et quand bien même la publicité dont l'image, le symbole et l'icône sont de grands supports dans leur stratégie de la communication.

[167] Cité selon G. Bachelard, "Le nouvel esprit scientifique" (1934); http://fr.wikipedia.org/wiki/Gaston_Bachelard.
[168] Gilbert Durand, "*L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*", Paris, (Hatier, 1994, p. 26.).

Le chercheur français Abraham André Moles[169], un théoricien de la communication et aussi un éminent physicien et philosophe, a pu démontrer la relation intime entre l'esthétique et la théorie de l'information. Il a identifié plusieurs "*mythes dynamiques*" qui donnent un sens parfois à certaines innovations techniques et scientifiques. A titre d'exemples, le mythe d'Icare se traduit par la recherche de l'homme de son affranchissement de l'apesanteur (invention de l'avion; fusée…); le mythe de Prométhée représenté aujourd'hui par la recherche d'une source d'énergie inépuisable (panneaux solaires, batteries auto-génératrices…); le mythe plus proche de nous de Rockefeller ou de Bill Gates qui projettent l'image de la réussite sociale d'un individu démuni et issu d'un milieu populaire ou du jeune cireur de chaussures qui devient, grâce à son génie créateur, l'homme le plus riche du monde.

L'imaginaire est décrit donc comme une force qui organise un réseau d'images vivantes tout en lui conférant une profondeur en

[169] Abraham André Molles, "*Théorie de l'information et perception esthétique",* (Information Theory and Aesthetic Consciousness, 1958).

reliant ces images entre elles. Ces images ne sont importantes que par rapport à cette relation. L'imaginaire n'est donc pas une juxtaposition d'images, mais un réseau où les images n'ont de sens que dans la relation. André Malraux parle de "*musée imaginaire*" et Gabriel Garcia Marquez évoque "*sa bibliothèque*", qui regrouperait des référents communs à une culture, une communauté ou à un pays.

Cet imaginaire que chacun définit à sa manière selon son époque, sa culture et sa vision, est construit différemment dans chaque œuvre littéraire, en vers ou en prose. Cette construction reste, en fait, le produit de la pensée humaine qui, usant du langage, interprète le monde, le transforme et se l'approprie. Inévitablement, le lecteur se trouve plongé dans ce monde imaginaire qu'il tente d'explorer et d'en déceler les repères et d'en déchiffrer les codes. L'écriture et la lecture s'inscrivent ainsi dans un mouvement continu de cryptage et de décryptage reliant le réel et l'imaginaire.

La poésie, peut-être plus que tout autre genre littéraire, est ce miroir qui, à travers des morts, exprime le mieux et de façon bouleversante nos expériences, nos visions et nos rêves. Cet art a la

capacité de refléter, tel un miroir, nos propres pensées et fantaisies de façon touchantes et parfois choquantes, de susciter la joie ou la douleur et de réveiller de vieux souvenirs enfouis dans notre subconscient.

L'expression poétique, de manière générale, transforme et enrichit notre vision du réel, nous influence et nous enrichit. La poésie, en tant que production artistique, ne saurait être confinée au seul rôle d'ornement et de cadre de l'exercice rigide de l'expression symbolique complexe et ambiguë. Elle possède un vaste espace polyphonique et polysémique qui lui offre une large liberté de mouvement. Elle est l'émanation de la force créatrice de l'imaginaire, une force dynamique et divergente ayant le pouvoir de féconder le langage et de stimuler l'activité créatrice de chacun.

L'imaginaire poétique avait tendance à supplanter l'imaginaire romanesque. En fait, les critiques de la traduction littéraire ne se sont pas intéressés de manière soutenue et sérieuse à l'examen de ce phénomène qui fait du roman une œuvre artistique dont le traducteur

se doit de respecter la dimension stylistique et esthétique. Le roman, un genre littéraire plus récent que la poésie, peut être défini de plusieurs manières. Les nombreuses définitions ont été élaborées à partir de sources, elles-mêmes variées et divergentes.

Le roman se divise en catégories reflétant des mouvements littéraires tels que l'Humanisme et la Pléiade au 16è siècle, le Baroque au 17è et 18è siècles, le Classicisme au 17è siècle, les Lumières au 18e siècle, le Romantisme, le Réalisme, le Naturalisme, le Parnasse et le Symbolisme au 19è siècle, et enfin le Surréalisme et le Nouveau Roman au 20è siècle. Les sous-catégories du roman sont variées aussi. Il y a, par exemple, le roman d'analyse, de mœurs, de science fiction, fantaisiste, régionaliste, philosophique, épistolaire, etc. Par ailleurs, il existe aussi une variété de styles.

Par conséquent, cette diversité complexe rend difficile une définition pouvant offrir une définition complète et satisfaisante. Le roman a connu une évolution qui l'a enrichi par l'apport d'autres écritures littéraires, philosophiques, sociologiques, psychologiques,

etc., ainsi que de la réalité qui transforme le langage, influant à son tour sur l'expression de cette même réalité.

Le roman tente de se hisser au-delà des contingences de l'environnement extra-littéraire qui l'entoure et tente parfois de le conditionner et lui imposer ses contraintes. Le roman est une force dynamique qui emprunte les formes et techniques de la parole littéraire aux autres genres, les exploite et s'enrichit à leur dépens. Grâce au roman, met le rêve à la portée de tous à travers l'artifice de la parole dont on reconnaît le pouvoir magique de la création de l'imaginaire.

Le roman se trouve dont le seul genre conçu à la lecture, à un contact intime avec le lecteur qui peut ainsi se fier au texte et s'adonner à un véritable "jeu de la lecture" sans craindre toute immixion extérieure. Le romanesque, de par son pouvoir créateur, permet d'imaginer tout un univers nouveau dont la représentation exige, cependant, un certain degré de complicité et le consentement du lecteur.

Nous proposons d'étudier le roman du célèbre écrivain britannique, William Golding, "Lord of the Flies" qui lui a valu le Prix Nobel de Littérature en 1983. Cette œuvre grandiose se distingue par la force de son récit et le symbolisme qu'elle véhicule, puisant ses sources dans la philosophie, la psychologie et l'héritage civilisationnel pharaonique.

Cette œuvre a été traduite en divers langues telles que le français, l'anglais et l'arabe dont il existe déjà quatre traductions sous différents titres. Notre choix s'est porté sur la traduction effectuée par l'Egyptien Abdelhamid Al-Jamal sous le titre "Amir Adhoubab". Ce choix est justifié par la disponibilité de cette traduction ainsi que des travaux de critique littéraire la concernant, dans les bibliothèques algériennes.

Le present travail de recherche comporte une introduction, trois chapitres et une conclusion. En appendix, nous avons ajouté un glossaire regroupant alphabétiquement les symboles pharaoniques

ainsi que les référents philosophiques et psychologiques, recensés dans ladite traduction.

Chapitre 1: "Concepts de l'Imaginaire Symbolique en Relation avec le Roman et la Traduction".

Dans ce chapitre, nous étudions les concepts principaux de l'imagination et du symbole, d'un point de vue linguistique et étymologique, les différentes affinités entre l'imaginaire et la littérature, l'imaginaire et le symbole ainsi que l'imaginaire symbolique et le roman. Aussi, nous présentons une ébauche des théories de la traduction relatives à la représentation de l'imaginaire symbolique.

Notre approche aborde les définitions du symbole en linguistique qui place le langage comme outil de communication, comme code à étudier à travers les signes, les icônes et les symboles ; en philosophie, longtemps considérée comme étant la "mère" de toutes les sciences et domaine privilégié de l'étude de

l'imaginaire ; et enfin, en psychologie où l'accent est mis sur les aspects empiriques ou intuitifs, récurrents ou latents, conscients ou inconscients de l'esprit humain.

Notre approche décrit également le concept du symbole chez le poète romantique anglais, Samuel Taylor Coleridge[170] (1772-1834) qui le définit comme une "manifestation spirituelle de la vérité", à la fois esthétique et métaphysique, considérant l'imagination comme un acte religieux. Notre recherche se penche également sur la civilisation pharaonique et ses symboles qui ont largement inspirés William Golding dans son œuvre "The Lord of the Flies".

En guise de conclusion du premier chapitre, nous faisons remarquer que les milieux littéraires arabes définissent l'imaginaire comme hypothèse et estimation et le symbole comme un signe et une allusion. La philosophie et la psychologie s'accordent à

[170] Auteur en autres de: "Kubla Khan" et de "The Rime of the Ancient Mariner".

démontrer que l'imaginaire symbolique traduit la quête de l'homme à l'immortalité et la sublimation dans un univers idéal dans lequel il aspire à réaliser ses ambitions, ses désirs refoulés et donner libre cours à ses idées comme il l'aurait souhaité dans le monde réel. Cependant, les contraintes à la fois de la société et de son propre conscient constituent des barrières à la réalisation de ses aspirations réprimées ou refoulées dans son subconscient.

Notre recherche aboutit donc à l'élaboration d'une synthèse équilibrée des différentes théories de la traduction telles que celles développées par Paul Ricoeur (Interpretative), George Steiner (Hermineutique), Eugene Nida (Equivalence Dynamique ou Fonctionnelle) ainsi que d'autres théoriciens modernes tels que Hatem Bassel et Ian Mason (Sémiotique) qui préconisent la reconnaissance et l'analyse des symboles avant leur traduction. Ceci permettra de mieux appréhender leur sens et faciliter non seulement leur interprétation en langage non codé mais aussi leur transposition dans une autre langue.

Chapitre 2: Etude Stylistique du Roman "Lord of the Flies"

Ce chapitre se propose d'analyser les différentes techniques littéraires utilisées dans le roman dans sa version originale "Lord of the Flies", considérant toutefois les difficultés inhérentes au texte qui s'articule autour d'une galerie de symboles, allégories et d'archétypes à la fois profanes et religieux. Ceux-ci véhiculent des expériences ou des situations qui reflètent bon nombre d'aspects réels de la psychologie de l'individu et du groupe.

Ce chapitre introduit d'abord la biographie de William Golding qui fournit des éléments intéressants sur la vie de l'auteur, son parcours littéraire, les conditions sociales, culturelles et psychologiques ayant influencé ses choix et ses tendances au cours de l'écriture du roman objet de notre étude. Ces éléments sont d'une grande importance car ils facilitent non seulement la lecture mais aussi la compréhension du texte et de ses référents socioculturels sous-jacents. Ce chapitre établit ensuite un résumé de cette œuvre

permettant de mieux situer et comprendre le contexte des faits qui se développent au fil de l'histoire. Le lecteur de la présente étude, peut donc saisir en profondeur le sens du récit et en tirer les leçons de morale nécessaires.

En conclusion de ce chapitre, nous relevons les différentes conditions ayant conduit William Golding à opter pour l'écriture de son roman dans un style artistique peu commun. On retrouve cette particularité de ses penchants aussi dans le style urbanistique de sa propre maison, aux formes pyramidales rappelant les constructions de l'Egypte ancienne, recelant des secrets sous sa voûte et son cellier. L'on comprend mieux pourquoi l'auteur anglais se réclame souvent de l'héritage pharaonique d'où il puise principalement ses symboles facilement décelables dans son œuvre.

Golding s'est enrichi de l'apport de la civilisation Gréco-romaine tandis qu'il avait appris à la fois le Latin et le Grec, deux langues, l'une à caractère liturgique et l'autre, philosophique. Par ailleurs, le naufrage du transatlantique "Titanique" en 1912

constitue un évènement majeur symbolisant la chute de l'aristocratie et l'émergence du libéralisme dictatorial en Europe. L'analyse de cet évènement fournit assez d'éléments pour clarifier certaines sujets philosophiques obscurs développés dans l'œuvre, tels que l'humanité contre la barbarie, la démocratie contre la dictature, le bien contre le mal, etc.

Chapitre 3: Analyse Critique de la Version Arabe "Amir Adhoubab"du Roman de William Golding:

Ce chapitre propose une analyse critique du roman dans sa version arabe par Abdelhamid Al-Jamal. Dans l'introduction, nous apportons un aperçu biographique de l'auteur afin de situer son origine, son parcours académique et ses publications afin de consolider notre analyse critique. Cet aperçu nous renseigne que le traducteur est égyptien assez familier avec la culture pharaonique et diplômé en philosophie dont l'influence est palpable à travers sa traduction. Ensuite, nous distinguons quatre catégories de l'imaginaire symbolique se présentant comme suit:

5- L'imaginaire symbolique tel que suggéré dans le titre du livre.

6- L'imaginaire symbolique tel que suggéré par les personnages.

7- L'imaginaire symbolique à la fois spatial et temporel dans l'œuvre.

8- L'imaginaire symbolique religieux.

Nous relevons aussi les paragraphes et les phrases du texte original dans lesquels l'auteur s'exprime à travers l'imaginaire symbolique, suivi de leurs équivalents dans la traduction arabe du texte. Cette tâche est alors suivie d'une analyse des différentes représentations symboliques contenu dans l'œuvre, d'une description de la transposition des symboles en langue arabe et enfin d'une proposition de traduction modèle basée sur des théories discutées dans le premier chapitre.

En conclusion de ce chapitre, nous relevons que Abdelhamid Al-Jamal a effectué une traduction littérale du roman original sans se tenir compte de la signification profonde des symboles, notamment pharaoniques, tant sur le plan littéraire, philosophique que psychologique. Malgré son origine égyptienne, le traducteur arabe n' a

ni puisé dans son héritage pharaonique, ni dans sa formation académique en philosophie. Ces lacunes sont vraisemblablement dues soit à sa méconnaissance des théories de la traduction, soit à son désir d'achever rapidement la traduction d'une œuvre de notoriété internationale pour obtenir un gain subtantiel.

Finalement, nous tentons maintenant de résoudre la problématique soulevée antérieurement de la manière suivante:

Le roman étant de la fiction, le traducteur doit pouvoir préserver la charge symbolique du texte qui soutient, en fait, la structure de l'œuvre durant le processus de traduction. Le style et la phraséologie du traducteur révèlent la manière dont il a procédé à la transposition du texte original d'une langue à une autre. Le traducteur se doit donc d'être imprégné des théories courantes de la traduction lorsque il entreprend de transmettre l'imaginaire symbolique vers la langue cible. Ainsi, il devrait être à même d'analyser, définir et interpréter les symboles dans leur contexte afin de pouvoir en déchiffrer le sens dans la langue d'origine. Il se doit aussi d'user de paraphrases et de

qualifiants pour exprimer de façon intelligible, ces symboles lors de la traduction du texte.

L'exemple suivant illustre ces différentes étapes:

“It was roughly boat-shaped”, (p 31). Ici, William Golding emploie le symbole religieux du bateau en référence à l'Arche de Noé pour décrire l'ile du livre comme une terre d'asile où les enfants viennent y trouver refuge, fuyant le cataclysme de la 2è Guerre Mondiale. En application des théories de la traduction évoquées précédemment, l'on devrait obtenir une traduction claire et fidèle au texte original tel qu'énoncée ci-dessous:

" و كانت الجزيرة بمثابة فلك نجاة..."

Néanmoins, la traduction de ce fragment effectuée par Abdelhamid Al-Jamal ne rend pas le sens symbolique du texte original, comme le démontre cet exemple.

"و كانت الجزيرة ***تشبه الزورق من حيث الشكل إلى حد ما***." (ص 48)

فهرس البحث

المقدمة.....ص أ- ح

الفصل الأول

تمهيد ص03-04

1- العلاقة بين الخيال و الأدب.....ص05-07

2- العلاقة بين الخيال و الرمز.....ص08-10

3- مـــــــفـهـوم الخـــيـــال

3-1 لغة ص11-18

3-2 في الفلسفة ص18-24

3-3 في علم النفس ص24-28

4- مـــــفـــهـــوم الـــــرمـــز

4-1 لغة.....ص29-32

4-2 في اللسانيات.....ص32-35

4-3 عند كورلدج.....ص35-40

4-4 عند الفراعنة ص40-45

5- مفهوم الخيال الرمزي في الرواية ص46-49

6- رؤى نظريات الترجمة في نقل الخيال الرمزي في الرواية.....ص49-63

خاتمة.....ص65-66

الفصل الثاني

تمهيد.....ص70-71

1- التعريف برواية " لورد أوف ذو فلايز".....ص72- 74

2- التعريف بالكاتب وليام جولدنج.....ص75- 79

3- ملخص رواية " لورد أو ذو فلايز".....ص79- 84

4- ملامح الخيال الرمزي في رواية "لود أوف ذو فلايز".....ص84- 95

4-1 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الأول..... ص95-99

4-2 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثاني.....ص100-102

4-3 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثالث..... ص103-105

4-4 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الرابع.....ص105-109

4-5 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الخامس.....ص109-112

4-6 ملامح الخيال الرمزي في الفصل السادس.....ص112-114

4-7 ملامح الخيال الرمزي في الفصل السابع.....ص114-117

4-8 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثامن.....ص117-118

4-9 ملامح الخيال الرمزي في الفصل التاسع.....ص119-122

4-10 ملامح الخيال الرمزي في الفصل العاشر.....ص122-124

4-11 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الحادي عشر.....ص125-127

4-12 ملامح الخيال الرمزي في الفصل الثاني عشر.....ص127-130

خاتمة.....ص130-132

الفصل الثالث

تمهيد ص136-137

1- التعريف بالمرتجم "عبد الحميد الجمال".....ص138

2- تحليل و نقد طريقة نقل الخيال الرمزي في ترجمة رواية أمير الذباب

2-1 الخيال الرمزي في العنوان.....ص139-141

2-2 الخيال الرمزي في الشخصيات الرئيسة ص141-142

2-2-1 شخصية رالف.....ص142-154

2-2-2 شخصية جاك.....ص154-169

2-2-3 شخصية بيجي.....ص169-177

2-2-4 شخصية سيمون.....ص177-186

2-3 الخيال الرمزي في الزمان و المكان.....ص186-190

2-4 الخيال الرمزي الديني في الرواية.....ص191-198

خاتمة.....ص199

الخاتمة.....ص201-203

ملحق.....ص 205-212

قائمة المصادر و المراجع.....ص 214-219

ملخص البحث باللغة العربية.....ص 216-221

ملخص البحث باللغة الإنجليزية.....ص 222-232

ملخص البحث باللغة الفرنسية.....ص233-251