المجلة العربية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
Arab Journal for Humanities and Social Sciences
Impact factor isi 1.304

العدد العشرون / آب 2023

نظرية التلقي وإشكالية السياق الغائب: ترجمة الأدب ومعضلة الفراغات النصية

د. علياء محمود باكير

أستاذ مساعد الأدب المقارن، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك عبد العزيز

Abstract :

Translating literature is an issue that has both positive and negative outcomes, the positive is exhibited in introducing national literature to the world and allowing the reader to have an access to other national literature. The negative outcome is related to several arguments that claim the untranslatability of certain literary elements, therefore the literary experience of reading a literary work differ among international readers as a result of jeopardizing the original work's thoughts and style. However, reading literary works requires an understanding and an interpretation in order to enjoy. This paper argues that the international reader, a reader who read literature through translation, have a very different aesthetic experience that we could call incomplete or misguided. In attempt to demonstrate that, this article aims to highlight some problematic aspects in Reception Theory, using Jauss' model as a main focus

on this paper, specifically when dealing with literature in translation. Translations from, or to, Arabic are presented for the purpose of this study.

Keywords: Translation studies, Reception Theory, Aristotle, Poetics, Al-Buhturi, Iliad, Matta bin Younus.

المخلص:

يختلف استقبال الأدب في لغته وثقافته القومية عن استقبال الأدب خارجه؛ إذ أن هناك عدة جوانب إشكالية عند التعامل مع نص أدبي مترجم من لغة أخرى تتمثل إحداها بوضوح في إشكالية تلقي القارئ للأدب المترجم خاصةً إذا كانت اللغة المصدر بعيدة نوعًا ما عن اللغة الهدف أو إذا كانت الحمولات الثقافية في النص الأدبي تمتاز بخصوصية محلية وتحتاج إلى وعي بالنسق الثقافي والمخيلة الجمعية. وقد تم انتقاد ترجمة الشعر إذ يتم التضحية فيها بالقوافي الشعرية والإيقاع الموسيقي المرتبط باللغة، كما يجد المترجم نفسه في مأزق الوفاء للمعنى أو اللفظ في حين أن نظريات التلقي تظهر الكثير من الإهمال لهذا القارئ العالمي الذي هو من خارج السياق الثقافي للنص الأدبي. هذا البحث يوضح كيف أن نظرية التلقي تهمل جانب الترجمة الأدبية كما أنها لا تهتم أو تراعي القارئ العالمي والذي يقرأ النص بلغة أخرى غير التي كتب بها. القارئ العالمي، القارئ الذي يقرأ الأدب من خلال الترجمة، لديه تجربة جمالية مختلفة تمامًا يمكن أن نسميها غير مكتملة أو مضلَّلة أحيانا. هذا البحث يسعى لتسليط الضوء على بعض الجوانب الإشكالية لنظرية التلقي فيما يتعلق بالنصوص الأدبية المترجمة.

كلمات مفتاحية: (دراسات الترجمة – نظرية التلقي – أرسطو– فن الشعر – الإلياذة – متى بن يونس – البحتري)

المقدمة:

إن استقبال الأدب في لغته وثقافته القومية يختلف عن استقبال الأدب خارجه؛ إذ أن هناك عدة جوانب إشكالية عند التعامل مع نص أدبي مترجم من لغة أخرى ونوقشت هذه الإشكالات في عدد من الدراسات من زوايا مختلفة، تتمثل إحداها بوضوح في إشكالية تلقي القارئ للأدب المترجم خاصةً إذا كانت اللغة المصدر بعيدة نوعًا ما عن اللغة الهدف مثل العربية واليابانية، أو إذا كانت الحمولات الثقافية في النص الأدبي تمتاز بخصوصية محلية وتحتاج إلى وعي بالنسق الثقافي والمخيلة الجمعية وبالتالي تصبح غير قابلة للترجمة في عبارات مختزلة.

وكثيرًا ما أُخذ على ترجمة الشعر ضياع القوافي الشعرية والإيقاع الموسيقي المرتبط باللغة، وبغض النظر عن ذلك، فإن الاستعارة والتشبيهات وجميع العناصر البلاغية في الشعر تصارع من أجل نقلها في الترجمة، مما يؤدي إلى التشكيك في إمكانية نقل أي تأثيرات جمالية مقصودة في النص المصدر إلى اللغة الهدف (Anari, 2003 Lefevere, 1979). وكثيرًا ما يجد المترجم نفسه في مأزق الوفاء للمعنى الشعري أو اللفظ الموسيقي، وبين أن ينقل الألفاظ الشعرية إلى ما يقابلها في السياق العربي وبين أن يلتزم بحرفية النقل، فهل ينقلها إلى عربية قديمة فصيحة تمتاز مثلا بالجناس والإيقاع وفخامة الألفاظ تتناسب مع السياق الذي كتبت فيه أم ينقلها إلى عربية معاصرة تتخلص من المحسنات البديعية وتخاطب قارئ معاصر؟ كل هذه القرارات التي يواجهها المترجِم تهتم بالقارئ وباستقباله للنص الأدبي المترجَم، في حين أن نظريات التلقي والاستقبال تظهر الكثير من الإهمال لهذا القارئ العالمي الذي هو من خارج السياق الثقافي للنص الأدبي. هذا البحث يوضح كيف أن نظرية التلقي لا تهتم أو تراعي القارئ العالمي والذي يقرأ النص بلغة أخرى غير التي كتب بها. القارئ العالمي، القارئ الذي يقرأ الأدب من خلال

الترجمة، لديه تجربة جمالية مختلفة تمامًا يمكن أن نسميها غير مكتملة، وهي بالضرورة تتطلب استجابة واستقبالًا مختلفًا من القارئ. كما يسعى البحث للتعامل مع بعض الإشكالات التي تواجه مترجم النص الأدبي والفكري في ظل نظرية التلقي ونظريات الإغراب (Foreignization) والتدجين (Domestication) للنص المترجم. هل بالضرورة تدجين الترجمة يسهم في إزالة الغموض واللبس؟ هل التدجين يسهم في تقريب المعنى أم في خلق معان وتصورات جديدة؟ وفي هذه الحالة، كيف يمكن أن نموضع نظرية التلقي التي تعول على القارئ في تفسير النص؟

نظرية التلقي (Reception Theory) :

تأسست نظرية التلقي على يد المنظرين الألمان روبرت ياوس و فولفغانغ إيزر في السبعينيات من القرن العشرين. وهي نظرية تسعى لتقديم قراءة جديدة في الأدب وترى بشكل رئيسي أن النص ليس له معنى ثابت، فهو قادر دائمًا على نقل معنى مختلف إلى قارئ مختلف. والقراء، في نظرية التلقي، عامل نشط في عملية خلق معنى النص؛ ونتيجة للتغيرات الاجتماعية والظروف السياسية، فإن تجربة متلقي "قارئ" النص "التاريخي" الأدبي تختلف تمامًا، وبالتالي فإن النص الأدبي سيقدم معانٍ مختلفة لقارئ من حقبة تاريخية مختلفة، ومن ثقافة مختلفة محتومة باختلاف التاريخ.

يركز ياوس وإيزر على جانبين رئيسيين في استقبال النص الأدبي: التحدي التاريخي للمعنى، وأفق التوقع والتجربة الجمالية للقراء. بالنسبة لياوس، فإن فكرة كتابة التاريخ الأدبي هي رد فعل تجاه التاريخ الأدبي الماركسي الذي "يختزل الفن إلى انعكاس للقوى الاجتماعية" (Thompson, 1993, p. 250)، وقد ادعى ياوس أن النظر إلى الفن فقط باعتباره انعكاسًا للتغييرات الاجتماعية من شأنه أن يستبعد العنصر الجمالي في الأدب إذ أن هذه الأعمال الفنية والأدبية لديها "القدرة على البقاء بعد ظروف إنشائها

"(المرجع السابق، 251). يبدو أن نقد ياوس للربط بين المعنى والتاريخ يتعلق بالمفهوم الماركسي الذي يحكم على العمل الأدبي في تاريخه مما قد يؤدي إلى موت المؤلف ولكن إغفال السياق الاجتماعي في قراءة الأدب قد يؤدي إلى إنتاج قراءة مغلوطة، خاصة في حالة انتقال وعبور هذه النصوص إلى ثقافات أخرى.

الجوانب الأخرى التي أسسها ياوس وإيزر هي أفق التوقع، إذ يفسر ذلك بأن عملية القراءة، وكذلك عملية التأويل، تنقسم إلى ثلاث مراحل؛ فهم النص وتفسير النص والتطبيق. وهذه الوحدات الثلاث، وفقًا لياوس، تتوازى مع ثلاثة آفاق جمالية: "الصلة الموضوعية، والتفسيرية والتحفيزية" (Holub, 1989, p. 212–214). فمن وجهة نظر إيزر الذي يرى أن النص يحمل في طياته فراغات تحفز ذهنية القارئ على ملئها وخلق صلة نصية بين هذه الفراغات، ويشير إلى هذه الفراغات بـ "البياضات النصية" والتي هي المساحة بين ما يقوله النص الأدبي وبين ما يشير إليه، وتعني "سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاباته ويجب على القارئ أن يتمثلها" (قاسيمي، 2021، ص 612)، ويرى أن هذه الفراغات " تشتغل كمحفز أساسي على التواصل. وبطريقة مشابهة فإن الفراغات [...] هي التي تحدث التواصل في عملية القراءة" (إيزر، 1994، ص. 98)، وبالتالي يصبح ملء هذه الفراغات عملية ضرورية من أجل خلق نسق قرائي متكامل في المضمون.

ويكمل ياوس ما بدأه إيزر إذ يطرح فكرة أنه من أجل إدراك العنصر الجمالي للنص الأدبي، يجب فهم الدلالات الضمنية والصريحة للنص. ولتحقيق ذلك لا بد من إعادة القراءة لتفسير النص وتصبح القراءة الثانية أفق القراءة الأولى وهكذا. وبالتالي يجب تطبيق نموذجه ليس على القارئ المتميز ولكن على القارئ المستهدف والذي يتمتع بكفاءة تاريخية ولغوية تسمح له بفهم شكل النص الأدبي وموضوعاته

وتداعياته ولكن مع المغزى أو الجمالية. كما يجب أن يستهلك تصور النص الأدبي أكثر من قراءة واحدة (Holub, 1989, p. 212-214).

من الواضح أن محط تركيز واهتمام نظرية التلقي هو القارئ إذ يلعب القارئ دورًا رئيسًا في تفسير النص الذي غالبا ما يحتمل معانٍ متعددة. ويجب أن نذكر أن دور القارئ في الإنتاج الأدبي، بما في ذلك النص المقدس، كان معترفًا به بشكل كبير باعتباره دورًا نشطًا في إنتاج معنى النص. لذلك، تقر نظرية التلقي بأن المعنى ليس موروثًا في النص ولكنه "تم إنشاؤه من خلال توقعات القارئ ومشاركته" (Culpepper, 2011, p.92-93). ولكن من الجدير بالذكر أنه من أجل قراءة النص وتفسيره بشكل صحيح، يجب أن يكون لدى المرء وصول كامل إلى سيميائيات النص، وإلا ستفقد المعاني صلتها وسيملأ القارئ فراغات النص بمعانٍ غير متسقة وبالتالي ستكون القراءة مضللة أو خاطئة.

يشرح إيجلتون عملية القراءة، ويقول أن "النصوص الأدبية لا تظهر على رفوف المكتبة، إنها عبارة عن عمليات من الترميز تتكشف فقط من خلال عملية القراءة. وحتى يحدث الأدب، فإن القارئ عامل هام مثلما الكاتب في إحداث وملاحظة هذا الأدب" (Eagleton, 2003, p. 64-65). ويرى أن القارئ عندما يواجه مشكلات في فك رموز نص أدبي، فإنه سيقوم بوضع افتراضات معينة تتعلق بخلفيته التاريخية والثقافية. وهنا يتأتى المأخذ الأكبر على نظرية التلقي فهي بقدر اهتمامها بالقارئ كصانع للمعنى لم تلتفت كثيرًا إلى تعددية القراء للنص داخل الثقافة الواحدة، ولم تلتفت للقارئ العالمي أو قارئ النص المترجم (المرجع السابق). وقد تم كذلك انتقاد ياوس لفشله في تحقيق إمكانيات نظريته نتيجة للضعف في نموذجه الذي لاحظه شيبرد (Shepherd, 1986, p. 131-132). نقد آخر اقترحه هولوب هو أن أفق توقع ياوس يتم الاحتفال به فقط في ألمانيا بسبب سياقه الألماني، إذ يستجيب

النموذج لبعض الأحداث التاريخية التي أثرت على الثورة الفكرية والأكاديمية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتالي يتم تهميش القارئ العالمي للنصوص المحلية والمترجمة (Holub, 1989, p.213–214). وما يعنينا هنا في هذا البحث هو استقبال العمل الأدبي من خلال عملية الترجمة، حيث يبدو أن "أفق التوقع" مفهوم إشكالي إذ يفترض قارئ نموذجي يشترط فيه المعرفة السابقة بمعطيات النص الثقافية ويفترض كذلك التواطؤ الفكري بين الكاتب والقارئ. هذا الاهتمام بإعطاء المعنى للنص من خلال عملية القراءة يقصي ويستبعد أنواعا متعددة من القراء ويهتم بقارئ واحد فقط وهو وما أسماه إيزر بالقارئ الضمني.

" القارئ الضمني" فكرة تشبه إلى حد ما فكرة القارئ المنشود والنموذجي والمستهدف والذي هو محط ثقة الكاتب باعتباره موافقا له في أفكاره وقادرا على ملء فراغاته النصية، وتقترح الباحثة أمال قاسيمي أن مفهوم "القارئ النموذجي" لدى أمبرتو إيكو هو مشابه لحد ما لمفهوم القارئ الضمني إذ يفترض قارئا قادرا على استنطاق النص وملء فراغاته "من خلال معرفته وتوظيف متاعه الاجتماعي والثقافي والموسوعي" (قاسيمي، 2021ص. 613). يعتبر آيزر القارئ الضمني من أهم أركان تشكيل المعنى في البنية النصية، وهذا القارئ موجود و "محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده" (المرجع السابق، 612). وهذا يعني "أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة" (شرفي، 2007، ص. 615).

من المؤكد أن المعنى بالضرورة يتولد من خلال عملية القراءة، وكذلك دور القارئ في استنطاق النص وملء فراغاته دور جوهري في خلق التجربة الإبداعية، الإشكالية تمكن في المخاطبة الحصرية في النص

لقارئ نموذجي أو مثالي أو ضمني والذي بالضرورة يشترك مع الكاتب في حمولاته الثقافية والدينية والفلسفية وكذلك يشاركه ربما اللحظة التاريخية. وبالتالي أي تأويل أو تلق يحدث خارج هذه الحمولة الثقافية هو بالضرورة تأويل منقوص أو هامشي. وتزداد الإشكالية عمقًا عندما يعبر النص الأدبي إلى ثقافات أخرى عبر الترجمة ويصل النص إلى قارئ لم يكن موجودًا في عملية خلق النص ولا في ذهنية كاتبه ويصبح بالتالي قارئ النص المترجم قارئ مهمش وخارجي وبالتالي قراءته لا يعول عليها.

وتأتي كذلك إشكالية تلقي النص المترجم من خلال المترجِم؛ حيث يلعب المترجم دورًا أساسيا في عبور النص الأدبي إلى ثقافة أخرى، ودوره في نقل الفراغات النصية لجمهور من القراء لا يشترك مع المؤلف في اللغة ولا في التاريخ ولا في المخزونات الثقافية. وبما أن المترجِم قارئ في المقام الأول، وهو قارئ غالبا ما يمثل قارئا متقنا للغة ولكن معرفته بالتاريخ وبالحمولات الثقافية قد تكون محدودة، فإنه قد يلجأ إلى ملء فراغات النص بما يتناسب مع مخزونه الثقافي الخاص أو نقل النص بفراغاته وبالتالي يبقي على غرابته لجمهور غير قادر على ملء الفراغات أو البياضات النصية، وهنا يظهر العوز في نظرية التلقي التي مثل ما ذكر بعض النقاد (هولوب) هي نظرية ملائمة لجمهور محلي ولا يمكن اعتبارها نظرية فاعلة في فهم وتفسير المنتج الأدبي. نستعرض في الجزء التالي كيف أن فكرة إسهام القارئ في خلق المعنى في نظرية التلقي أغفلت النص المترجَم والقارئ للنص المترجَم خاصة عندما يتم التعامل مع نصوص ذات حمولة ثقافية ومجاز لغوي عميق. هذا الإغفال للجمهور العالمي نتج عنه نصوص أدبية في ثقافات جديدة وحاضنة لمعانٍ غير موجودة في النص الأصل، وبالتالي نتج عن ذلك قراءات مغلوطة للنص الأدبي ولم تسنح الفرصة أمام القارئ النموذجي في الثقافات الجديدة من أن يملأ فراغات النص بالشكل المنشود.

ترجمة السياق الغائب: ترجمة "فن الشعر" لأرسطو:

أثناء نشاط حركة الترجمة في العصر العباسي، قام أبو بشر متّى بن يونس بترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو. وهو أحد أبرز المترجمين السريان في العصر العباسي وأبرز الفلاسفة كما لقب برئيس المناطقة، ويترجم للعربية عن السريانية (بدوي، 1953، ص. 39). وقد ترجم "فن الشعر" من اللغة السريانية إلى العربية ولم يرد إلينا أنه كان يقرأ باليونانية أو أنه اطلع على الأصل اليوناني لكتاب "فن الشعر". وعلى الرغم من استفادة المنظرين العرب من أعمال أرسطو، إلا أن هناك عددًا من المشاكل في ترجمة متى بن يونس (هناك ترجمة أخرى وهي ترجمة حنين بن إسحق لكن يبدو أنها ضاعت ولم تصل إلينا). وقد تعرضت ترجمة متى بن يونس للعديد من الانتقادات والملاحظات من قبل معاصريه، إذ ينتقد أبو حيان التوحيدي ترجمة متى لكونها ضعيفة وغامضة وعديمة القيمة، كما قام بإنشاء صورة ساخرة لمتّى عندما قال "فإن متَّى كان يملي ورقةً بدرهم مقتدري [نسبة إلى الخليفة المقتدر بالله العباسي] وهو سكران لا يعقل ويتهكم، وعنده أنه في ربح، وهو من الأخسرين أعمالًا الأسفلين أحوالًا" (التوحيدي، 2017، ص.119). وهي صورة توحي بتفكك المعنى في ترجمات متّى ناهيك عن انعدام كفاءتها اللغوية.

وتعود أغلب الإشكالات إلى كون ترجمة متى بن يونس لا تراعي قواعد اللغة العربية من إعراب واشتقاق ونحوه، إضافة إلى الإبهام في شرح المصطلحات. وفي الحقيقة أن متى بن يونس لم يتعلم كمعاصريه علوم العربية مما جعل ترجمته تتسم بالضعف والركاكة واللحن اللغوي، ولم يلتزم فيها بقواعد النحو واللغة، فمثلا يقوم متّى بن يونس بحذفٍ "في موضع لا حذف فيه نحو "أناس يكونوا في غاياتهم"، ويبقي على المحذوف في موضع الحذف "أن يقعون، أن يجاهدون، أن يمكرون به ويخونونه." كما يدرج فاعلين لفعل

واحد في مثل: "يشبهوا المصورون، احتملوا هؤلاء"، واسمين لفعل ناقص نحو: "كانوا الذين، كانوا اليونانيون، كانوا القدماء" بإبقائه للواو التي كان يجدر به حذفها" (نورية، 2019، ص.125).

تراجيديا وكوميديا:

وكان أسوأ خطأ ارتكبه متّى بن يونس هو ترجمة التراجيديا إلى مديح والكوميديا إلى هجاء. وكان لهذا الخطأ عواقب وخيمة منها أن تم استقبال كتاب فن الشعر على أنه دراسة فلسفية للشعر في حين أنه كتاب نقدي عن المسرح، فتمت موضعته في إطار الدراسات الفلسفية الشعرية. كما كان من نتائج هذا الخطأ الفادح في التأويل أن قد أثر في كل من تلاه من الشراح والمعلقين على كتاب "فن الشعر".

وفي محاولة لتفسير أو تبرير التأويل المغلوط نجد العديد من الباحثين يقدمون محاولات جادة لفهم هذا الخطأ الاصطلاحي. فيعتقد مثلا عبد الفتاح كيليطو أن ترجمة متّى مخزية، لكنه يشير أيضًا إلى أن تفسير متّى الخاطئ قد لا يكون بسبب الجهل أو الافتقار إلى المعرفة، بل على العكس من ذلك، قد يكون عملاً متعمدًا. يوضح كيليطو أن الأدب العربي له نظام أدبي خاص وله تراث شعري عريق لا يعرف الدراما الشعرية المكتوبة من أجل تأديتها وتمثيلها (التراجيديا والكوميديا)، وبالتالي قد لا يقدرها القراء العرب. ربما ينوي متّى ترجمة التراجيديا / الكوميديا إلى مدح / هجاء لسببين؛ إما أن يقدم تفسيرًا قريبًا أو مألوفًا للنوع الأدبي للقارئ العربي أو لحماية القارئ العربي من الثقافة الأجنبية. وتبعًا لتفسير كيليطو قد يكون متّى بن يونس قد قام باستراتيجية التدجين في الترجمة (أي تقريب المصطلح لمصطلح مشابه في الثقافة المستهدفة) متعمدًا بهدف تقريب المفهوم والحماية من الدخيل الأدبي (كيليطو 2014).

لا تكتفي ترجمة متّى بن يونس بالتدجين وبالركاكة في التعبير اللغوي، بل أيضا فيها الكثير من الممارسات الترجمية الشائنة من إسقاط وإلغاء والتي أسهمت بشكل كبير في انغلاق مفاهيم النص

الأرسطي على القارئ العربي. نأخذ تعريف التراجيديا في النص الإنجليزي المترجم على سبيل المثال

ونقابله بترجمة متى بن يونس:

Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions. By 'language embellished,' I mean language into which rhythm, 'harmony,' and song enter. By 'the several kinds in separate parts,' I mean, that some parts are rendered through the medium of verse alone, others again with the aid of song (Barnes, Ch.6:2320).

والترجمة الحرفية لهذا النص هي:

التراجيديا، إذن، هي محاكاة لفعل جاد وكامل وذات حجم معين؛ بلغة منمقة بكل الأساليب البلاغية واللغة المزخرفة، وفيها أنواع أدبية متعددة في أجزاء مختلفة من المسرحية في شكل تمثيلي وليس سرديا؛ من خلال تحفيز مشاعر الشفقة والخوف مما يؤدي إلى التطهير السليم لهذه المشاعر. وبعبارة "اللغة المنمقة"، أعني اللغة التي يدخل فيها الإيقاع و "الانسجام" وتدخل فيها الأغنية. وأعني بـ "الأنواع المتعددة في أجزاء منفصلة"، أن بعض الأجزاء يتم تقديمها من خلال وسيط الشعر وحده ، والبعض الآخر بمساعدة الأغنية.

وتأتي ترجمة متّى لنفس الفقرة فيقول:

فصناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل التي لها عظم ومدار في القول النافع ما خلا كل واحد واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد (بدوي، 1953، ص.96).

نجد هنا ترجمة متّى قد أسقطت معظم ما ورد في النص الأرسطي وقامت بالحذف والتعميم كما قامت بإنشاء فكرة مبهمة وغامضة مقدمة إلى الجمهور العربي، فلم يتحدث عن اللغة المنمقة ولا عن إيقاعها وكانت لغته مغرقة في الإبهام. وتجدر الإشارة إلى أن موضعته لكتاب "فن الشعر" في إطار الفلسفة قد

ساهم في خلق هذه اللغة المبهمة والعسيرة، فكان من آثار أسلوب متّى في ترجمة أرسطو أن قام القارئ العربي باستقبال علم الفلسفة بشيء من الحيرة والغموض.

رأي آخر يرى أن متّى قام فعلًا باستراتيجية التدجين، لكنه لم يكن يقصد بها الوصاية الفكرية على القارئ العربي ولا حمايته من الدخيل الغربي المتمثل في الفن المسرحي، وإنما كانت ممارسة عن عدم دراية بهذا الفن المسرحي بشقيه التراجيدي والكوميدي، وبالتالي لجأ المترجم إلى تقريب المصطلحين لما يبدو أنه نظير لهما في الثقافة العربية وهما المديح والهجاء. يقول طارق شما مثلا أن مفهوم المحاكاة يلعب دورًا جوهريا في نقل وفهم مصطلح التراجيديا والكوميديا. ففي حين أن متّى يترجم مفهوم أرسطو لفعل المحاكاة بأن كان "الذين يحاكون ويشبّهون قد يأتون بذلك بأن يعملوا العمل الإرادي، فقد يجب ضرورة أن يكون هؤلاء إما أفاضل، وإما أراذل" (بدوي، 88) " ولما كانت الكوميديا مختصة بمحاكاة "الأراذل من الناس" (السابق، 16) في حين أن التراجيديا تهتم بمحاكاة "الأفاضل" (السابق، 17) فقد وجد متّى بن يونس مطابقة بين المديح والتراجيديا من ناحية وبين الكوميديا والهجاء من ناحية أخرى. وهذا التصوير للناس بشكل أبشع أو أحسن، كما يقول طارق شما، كان "مفتاح المترجم العربي لإقامة صلة الوصل ... بين الشعر اليوناني والشعر العربي" حيث أن النسيب والرثاء والفخر والمديح كلها أشكال تحسن وتجمل الموصوف في حين أن الهجاء تقبيح وتشويه للموصوف، "فوجد في ذلك تقاطعا يبدو معقولا، بل وطبيعيا، في فني الهجاء والمديح" وبين وصف أرسطو لفني التراجيديا والكوميديا (شما ، 2018، ص. 74-75).

فكرة جنس أدبي قائم على الأداء والتمثيل تختلف عن جنس أدبي قائم على الإلقاء والحكي، فبالتالي لم تكن طريقته في تدجين وتحوير المصطلح بمفيدة للمتلقي العربي. كما تكمن إشكالية ترجمة متى من أنها شكلت الفكر العربي حول كتاب الشعر الأرسطي، فجاء كل من تلاه متأثرًا بتفسيره لمفهومي التراجيديا

والكوميديا. وكان الفارابي كما يبدو أول من قرر تعريب المصطلح بدلا من تكييفه للنسق الأدبي العربي

. (Abdulla, 2021, p. 153)

فقام بتعريب المصطلحين إلى "طراغوذيا وقوموذيا". يقول الفارابي في تعريف التراجيديا والكوميديا:

> أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من يسمعه من الناس أو تلاه يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها ويمدح بها مدبرو المدن وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يدي الملوك، فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغمات أخرى وناحوا بها على أولئك الملوك [...] وأما قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم غير المرضية" (بدوي، 153).

نجد من خلال هذين التعريفين أن الفارابي وإن قام بالتعريب للمصطلحين إلا أن التعريفين لا علاقة لهما بتعريف أرسطو إذ يؤكدان على الطبيعة الشعرية للمفهومين، ويبدو أن استقباله للنص الأرسطي من خلال متّى أثر في فهمه وموضعته للتراجيديا والكوميديا في الفنون الشعرية وبالتالي يستمر ارتباط التراجيديا والكوميديا بفني المديح والهجاء الشعريين عند الجمهور العربي وتختفي المحاكاة المسرحية بالمفهوم الأرسطي والتي هي " محاكاة لفعل جاد وكامل وذات حجم معين؛ بلغة منمقة بكل الأساليب البلاغية واللغة المزخرف".(Barnes, Ch.6:2320)

الفيلسوف ابن سينا قام كذلك بشرح كتاب أرسطو ولكنه كذلك استقبل الكتاب استقبالا فلسفيا وحاول جهده أن يفهم كلام أرسطو، وليس ذلك يسيرا لشخص لم ير مسرحية قط، وكان يقوم بحذف المقاطع التي تستعصي على فهمه كما اتبع متّى بن يونس في ترجمته المديح والهجاء (.Abdulla, 2021, p49).

أما فيلسوف قرطبة ابن رشد فلم يترجم "فن الشعر" بقدر ما قام بتطبيق نظرية فن الشعر على الشعر العربي أو ما يعتقد أن أرسطو يقوله عن الدراما اليونانية على الشعر العربي. وهذا دليل على استمرارية

سوء استقبال النص، فتجده يترجم ويشرح ويمثل بأشعار العرب، يقول مثلا عن المحاكاة: "ومنها أن تكون المحاكاة لأمور معنوية بأمور محسوسة مثل قولهم في المنة إنها: طوق العنق، وفي الإحسان: قيد، كما قال أبو الطيب: ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا" (بدوي، 223)، وهذا كثير في كلامه فيضرب أمثلة من أشعار العرب وأشعار المحدثين. وتصبح شروحات ابن رشد جزءًا من سلسلة إساءة التأويل لكتاب أرسطو وبه تصبح القطيعة بين الأصل اليوناني وبين الترجمة العربية شبه مؤكدة. في كتابه "السرد والترجمة" يقول الدكتور عبد الله إبراهيم:

> كشفت ترجمة كتاب أرسطو خطأ جملة من النتائج الثقافية التي قامت عليه. وهذا ينقلنا من المتون السردية إلى الحواشي الخاصة بالتأليف، فإذا كان المؤلفون قد ادعوا أدوار الترجمة في كتبهم السردية، فقد أظهرت ترجمة كتاب "فن الشعر" جناية المترجم على المؤلف، وفضحت خطأ الشارح وهو يستخلص من الكتاب ما ليس فيه، إذ قطعت الترجمة الصلة بين الأصل اليوناني وصياغته العربية، ونتج عن ذلك خطأ أفضى إلى سوء فهم دمغ تاريخ الأدب بمفاهيم خاطئة (إبراهيم، 2022، ص. 105).

الأمر الذي لم تلتفت إليه معظم الدراسات المتعلقة بترجمة متّى بن يونس واختياراته في نقل بعض المصطلحات وإسقاط أو تحريف الآخر منها هو الثقافة الحاضنة، وأقصد بها ثقافة الشرق، والنص السرياني المترجم والذي منه نقل متّى بن يونس كتاب أرسطو إلى العربية. فالحضارة السريانية غلبت عليها الروح الدينية التي نفرت من الوثنية الموجودة في الفلسفة والحضارة اليونانية، وقد يكون سبب تحريف كتاب فن الشعر لأرسطو لم يكن بسبب ترجمة متّى بن يونس بقدر ما هي مسؤولية النص السرياني. فرجال الدين السريان حاربوا كل ما لا ينسجم مع تعاليمهم الدينية (نورية، 2019، ص.129) ، كما أن الديانات من مسيحية ويهودية وكذلك إسلامية كانت تتخذ موقفا عدائيا من الفنون التمثيلية التي كانت منتشرة في منطقة الشرق من عروض هواة وسحرة وراقصين وذلك بسبب ارتباط هذه التمثيليات

بالعبث وبالثقافة الوثنية المتوارثة عن المسرح اليوناني. كما يحرم التلمود زيارة السيرك وضروب التسلية الموجودة في الأستاد من رؤية المجالدين وكذلك مشاهدة العرافين وعروض السحرة (موريه، 2014، ص.23). أوربما يكون النقص أو التحريف في بعض فصول الكتاب في ترجمة متّى "يعود إلى ما فعله هؤلاء من حذف وتحريف. وسواء كان ما افترضناه صحيحا أم غير صحيح؛ فإنهم إن سلموا من ذلك فإن نقلهم لن يكون بريئا من أن يمثل أحد الحواجز التي عرقلت فهم ابن يونس لفن الشعر؛ ففي كل الأحوال لم يكن متىّ قادرا على معرفة ما قام به السريان أثناء ترجمتهم للكتاب، كما لا يمكنه أن يتكهن بما أضافوه أو حذفوه أو عدلوه، مما أجبره على التقيد بكل ما ورد في الترجمة السابقة" (نورية، السابق).

اللافت في الأمر، أن متّى بن يونس توفي عام 339هـ / 950 م، وقد يكون فعلًا على جهل بفنون مسرحية رفيعة ولا يعرف إلا ما جاء في النص السرياني وما شاع من فنون تمثيلية وضيعة لا تمت لما يتحدث عنه أرسطو بصلة، أما ما تلاه من الشراح والمعلقين، وتحديدًا ابن رشد، فإنه قد عاش في قرطبة في القرن الثاني عشر الميلادي (1126 –1198) حيث انتشرت العروض الأدائية والتمثيلية كما انتشر نشاط المخايلين وأصحاب الخيال(أي تمثيليات خيال الظل). يوضح الباحث شموئيل موريه أنه في الأندلس في القرن الحادي عشر الميلادي قام "عالم فقه اللغة "أبا القاسم الإفليلي" قدم مسرحية تسمى "لَعبة اليهودي"" ويشير كذلك إلى أن كلمة لَعبة بفتح اللام كانت مستعملة للدلالة على المسرحية (موريه،61). كما يشير إلى أنه في كتب التاريخ والجغرافيا التي ألفها العرب ورد مصطلح "ملعب" لوصف خرائب وأطلال المسارح الكلاسيكية" إضافة إلى أن مصطلح "ملعب" كان "مستخدما بمعنى مسرح في الأندلس حتى نهاية الحكم الإسلامي" (موريه، 62). والسؤال الذي يطرح نفسه هو أي عذر قد يكون لدى ابن رشد من عدم فهم الأدب التمثيلي؟ ولماذا لم يتم إعادة استقبال كتاب أرسطو بشكل مغاير لاستقبال وتقديم متّى بن يونس ومن خلال سياقه الصحيح؟

يبدو أن الأمر يعود إلى التلقي العربي الأولي لكتاب فن الشعر إذ تم استقباله كدراسة في الفنون الشعرية وبالتالي أثر في كل القراءات والشروحات التي تلته. باختصار،" قامت الترجمة بتقديم أرسطو للجمهور العربي كفيلسوف غامض غير قابل للفهم بدلًا من أن تبني جسورًا بين الثقافة العربية واليونانية" (عبد الله، 2022، ص. 44). وكما أشار الدكتور عبد الله إبراهيم إذ "بدأ الخطأ مع متى بن يونس، ثم استفحل بعد ذلك، واستقر مع ابن رشد " (إبراهيم، 2018).

إن اختيارات متّى في الترجمة يصعب تفسيرها من منظور واحد، ولكن مما لاشك فيه أن موضعة كتاب أرسطو "فن الشعر" في إطار الدراسات الفلسفية وليس في مجال الدارسات الأدبية والنقدية ساهم في صعوبة وتعقيد عملية استقباله للقارئ العربي، وفي حين أن القارئ العربي لكتاب "فن الشعر" هو قارئ نخبوي متخصص في الفلسفة والمنطق فإن استغلاق النص عليه يعني أن هذا القارئ النخبوي عاجز عن استقبال نص غير قادر على عبور حدود ثقافته مما يظهر ثغرة في نظرية التلقي التي ترى أن كل قراءة قادرة على إيجاد معنى مختلف، ولم تلتفت إلى غياب الرموز الثقافية المرتبطة بفك المعنى النصي وإلى مسألة استحداث معنى غير موجود في النص.

إن ما قام به متى بن يونس هو محاولة تدجين لمفهومين غائبين في السياق الثقافي العربي، وإن كان الجمهور العربي عارفًا بالفنون التمثيلية، إلا أن هذه المعرفة لم ينظر لها في السياق الثقافي العربي نظرة رفيعة واعتبرت فنون تمثيلية شعبية وفنون حواة ولم تنل المكانة الرفيعة التي نالها الفن المسرحي اليوناني بشقيه التراجيدي والكوميدي، بدليل أن التعرف على المسرح الأوروبي في العصر الحديث من خلال أوائل العرب المرتحلين إلى أوروبا كان مثار دهشة وإعجاب، إذ نجد على سبيل المثال انبهار محمد رفاعة الطهطاوي وهو يشاهد المسرح الأوروبي:

فمن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى «التياتر» (بكسر التاء المشددة، وسكون التاء الثانية)، «والسبكتاكل» وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرًا عجيبة؛ وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى، وذم الثانية، حتى إن الفرنساوية يقولون: إنها تؤدب أخلاق الإنسان وتهذبها، فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات، فكم فيها من المبكيات. [...] وصورة هذه «التياترات» أنها بيوت عظيمة لها قبة عظيمة، وفيها عدة أدوار كل دور له (أود) موضوعة حول القبة من داخله، وفي جانب من البيت مقعد متسع يطل عليه من سائر هذه (الأود) بحيث إن سائر ما يقع فيه يراه من هو في داخل البيت، وهو منور (بالنجفات) العظيمة، وتحت ذلك المقعد محل للآلاتية، وذلك المقعد يتصل بأروقة فيها سائر آلات اللعب، وسائر ما يصنع من الأشياء التي تظهر، وسائر النساء والرجال المعدة للعب، ثم إنهم يصنعون ذلك المقعد كما تقتضيه اللعبة، فإذا أرادوا تقليد سلطان مثلاً في سائر ما وقع منه، وضعوا ذلك المقعد على شكل (سراية) وصوروا ذاته، وأنشدوا أشعاره، وهلم جرا. ومدة تجهيز المقعد يرخون الستارة لتمنع الحاضرين من المنظر، ثم يرفعونها ويبتدئون باللعب، ثم إن النساء اللاعبات، والرجال يشبهون العوالم في مصر.

(الطهطاوي، 2010، ص.133)

نجد من خلال وصف الطهطاوي للمسرح أنه يتعامل مع مفهوم جديد وفن مستحدث إذ لم يقارنه أو يشبهه بفنون الهواة ولا بنشاط الحكواتية، وإنما نظر إليه نظرة تعظيم وإجلال وقام بتقديم وصف بصري لهذا الفن التمثيلي واستغرق في وصف تفاصيل الحيز المكاني الذي يقدم فيه هذا الفن، وربما كان هذا أكثر السبب إلحاحًا في عدم مقابلة الفن المسرحي بالفنون الاستعراضية الشعبية إذ هو مرتبط بمكان مهيأ ومجهز من أجل تقديم هذا الأدب التمثيلي. نجد كذلك في دقة وصفه للمسرح أنه يقوم بمجهود تبسيطي من أجل تعريف الجمهور العربي بهذا الفن المستحدث، ولم يجد في تراثه العربي ما يشابه المسرح إلا في الدور الذي يقوم به الممثلون، وأشار إليهم بـ"اللاعبين"، وبين ما تقوم به العوالم في مصر ويقصد بهم

الراقصات. وهذا يدل على انقطاع الصلة بين ما رآه وعاينه من فن مسرحي وبين ما وصل إلى الثقافة العربية من ترجمات لكتاب فن الشعر، حتى أنه أشار إلى التراجيديا والكوميديا بـ "المبكيات والمضحكات". كل هذا يقدم مزيد تأكيد على أن التدجين الذي قام به متّى بن يونس لمفهومي التراجيديا والكوميديا ساهم في استغلاق هذه المفاهيم وضياع المعنى واستمرارية هذا الخطأ من خلال المترجمين والشراح الذين جاؤوا بعده.

ترجمة السياقات الثقافية المتعالقة:

جانب آخر إشكالي لنظرية الاستقبال فيما يتعلق بالترجمة الأدبية هو مشكلة الكفاءة لدى القارئ "الضمني" كما يشير إليه ياوس وإيزر وهو القارئ المستهدف والمعني بقراءة النص الأدبي والذي يملك الخلفية الثقافية والتاريخية القادرة على فك الرموز وملء "البياضات النصية" (Holub, 1989, p. 213–214.). وعند العمل بهذه النظرية في تفسير العمل الأدبي نجد أنه من اليسير اكتشاف نوع القارئ والتعرف على القارئ "الضمني" في النص الأصل، ولكن في الترجمة عادة ما يكون للقراء اهتمامات وتوجهات مختلفة ، إضافة إلى أن لديهم إعداد ثقافي مختلف لتلقي مثل هذه الأعمال الأدبية التاريخية والمشفرة . بكلمات أخرى، ربما يبحث القارئ "الضمني" في النص المصدر عن العمق والتحدي الأدبي ، وغالبًا ما يكون هذا القارئ متمرسًا وقادرًا على فك شفرة النص وفهم خلفيته الثقافية والتاريخية ومن ثم تقدير جمالية النص. أما القارئ "الضمني" للنص المترجم فإنه يبحث عن الوضوح، بدلاً من الغموض، وعن تجربة إنسانية مشتركة في العمل الأدبي المترجم حتى يتمكن من تقديره. وإلا كيف يمكن تفسير ازدهار أعمال أدبية في ثقافة ما واستقبالها بفتور في ثقافات أخرى؟ فمثلا من بين مسرحيات شكبير الكثيرة تعتبر مسرحية عطيل أشهر مسرحية شكسبيرية بين القراء العرب، وتعطي فريال غزول سببًا واحدًا لذلك وهو أن "البطل مور [مغربي]، وبالتالي عربي"(Ghazoul,1998, p.1) وتوضح بأنه "عندما

ينظر العرب إلى المسرحية، فإن وجهة نظرهم تستلزم رؤية الذات تواجه" صورتها "كما حددها الآخر"(السابق). يوضح هذا المثال أن الأدب المترجم لا يتم تقديره لصفاته الأدبية العظيمة فقط ، ومن ناحية أخرى ، فإن العمل المترجم يكون أكثر قيمة للتجربة الإنسانية المشتركة ، ولهذا السبب يصعب التعرف على قراء الأدب المترجم وتوجهاتهم واهتماماتهم من أجل تمييز القارئ "الضمني". إضافة إلى ذلك، تشير كلارا سروجي الشجراوي إلى جانب إشكالي آخر في تعريف القارئ "الضمني" عندما تسلط الضوء على صعوبة إيجاد الطرق المناسبة لقياس "اهتمام الجمهور باختلاف الزمان والمكان" إذ لا تؤثر الاختلافات اللغوية فقط على تعريف القارئ "الضمني"، ولكن الاختلاف الزماني والمكاني كذلك في فترات التاريخ المختلفة يلعب دورا حاسما في تعريف وتحديد القارئ "الضمني" (Shajrawi, 2013, p.7).

إن قارئ الأدب، ويشمل ذلك المترجم، من أجل أن يفهم معنى النص ودلالاته، يجب أن يكون على دراية بالتقنيات والأعراف الأدبية وبالإحالات الثقافية الموروثة داخل النص، وإلا ستكون القراءة منقوصة والإحالات مضللة بل وخالقة لمعانٍ غير موجودة في النص الأصل. نجد هنا مثلا الشاعر العباسي البحتري المعروف بمدائحه وأشعاره الربيعية ، في قصيدته المشهورة عن الربيع يستوقفنا بيتين شعريين كما تستوقفنا ترجمتهما، البيتان هما:

ومن شجرٍ ردَّ الربيع لباسه

عليه كما نشَّرتَ وشيًا مُنمنما

أحلّ فأبدى للعيون بشاشـةً

وكان قذىً للعين إذ كان مُحرما

(البحتري، 1984، ص.795)

ISSN: 2709-5312

هذان البيتان يصفان مجيء الربيع وتأثير الربيع على الأشجار، وكيف تستعيد الأشجار أوراقها المخضرة وأزهارها الزاهية الألوان. والبحتري يؤنسن الربيع إذ يقول في مطلع القصيدة "أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا" وكأنه شاب مبتهج وسعيد بالعودة، كما تفصح كلمة "منمنما" عن الاتساق والانتظام في هذا الوشي. ويشبه عودة الألوان في فصل الربيع بتحلل الحاج من إحرامه، وهو في نفس الوقت يشبه بياض الثلج في الشتاء بإحرام الحاج. وقد جرت العادة في كثير من البلدان العربية والإسلامية أن يحتفل الحاج بإتمامه لهذه الفريضة الإسلامية وأن يرتدي ملابس مزينة بهية وتحتفل بقدومه العائلة أو القرية أو البلد. وعند النظر إلى ترجمة هذين البيتين نجد أن المترجم قد أظهر التزامًا بمعاني البيتين وصورهما الشعرية إضافة إلى شاعرية اللغة إلا أن جمالية الصورة المستعارة قد تكون إما فاترة أو تعني شيئا آخر لقارئ النص المترجم. نلاحظ كيف أصبح البيتين عند إعادة ترجمتهما للعربية :

ترجمة الباحثة للنص الإنجليزي المترجم	ترجمة غيرت غيلدر
كثير من الأشجار، أعيدت ملابسها بحلول الربيع كمن ينشر ملابسه المزخرفة والمتعددة الألوان وارتدى الملابس الملائمة فظهر بهيجا لم يعد قرحة للعين كما كان في لباس الحاج.	Many a tree, its clothes restored by spring. As one unfolds embroidered, multicolored cloth. Has **donned** its proper dress, appearing joyously Eyesore no longer, as it was in pilgrim's gear (Gelder, 2013, p.60).

هناك عدد من الملاحظات على ترجمة غيرت غيلدر وأولها اختياره للمفردات الإنجليزية المقابلة للغة العربية. على سبيل المثال، اختيار ترجمة "وشيا منمنما" في ترجمة غيرت بالقماش متعدد الألوان يغفل في نظري كلاسيكية العربية وفخامتها المستعملة في البيت، إذ تميل الباحثة إلى ترجمتها إلى "

ornamental garments." حيث تعكس المفردات بشكل تقريبي فكرة الرداء المزخرف والمطرز في العصور العتيقة.

كذلك على المستوى اللغوي، يستخدم المترجم الفعل "donned" لتفسير الفعل "أحلّ". بالنظر إلى القاموس، فإن الفعل don يعني ارتداء قطعة من الملابس، بينما على العكس من ذلك في العربية، فإن الفعل "أحلّ" يعني التحلل من زي الحاج، لذلك فإن الفعل العربي في حد ذاته يدل على معنيين: الانتهاء من طقس تعبدي والخروج من أنواع معينة من الثياب (لباس الحاج). يبدو أن المترجم فشل في نقل هذه الصور التي تمثل روح الصورة البلاغية في البيت، إذ يقول "ارتدى الملابس الملائمة" وكأنه يشير إلى أن ملابس الحاج غير ملائمة أو أنه طقس تعبدي منعوت بالسلبية.

وفي حين أن فكرة الحج موجودة في الديانة المسيحية ومتعالقة مع المتخيلات الثقافية والأدبية الغربية والأوروبية مع الحج المسيحي، فإن القارئ الغربي أو الإنجليزي غالبًا لن يستحضر صورة الحاج المسلم بالإحرام الأبيض عندما يقرأ عبارة pilgrim's gear وإنما الحاج الأوروبي الذي يرتدي ملابس توحي بالتواضع والبساطة كما تتعدد فيها الألوان كما جرت العادة عند الحجيج المسيحيين. صحيح هو أن القارئ العالمي يتوقع نصًّا غير مألوف بمرجعيات ثقافية مختلفة، ولكن إلى أي حد قد يتحمل النص المترجَم الإغراب؟ وإذا لم يستحضر القارئ صورة الحجيج بالبياض فأين إذن الجمالية الكامنة وراء هذه الاستعارة للقارئ غير العربي أو بالأصح غير المسلم؟

يبدو أنه من أجل تجنب مثل هذه الإحالات الثقافية التي تقود إلى دلالات أخرى غير مقصودة فإن على المترجم أن يضيف هامشًا يشرح فيها الإحالات الثقافية الموجودة في مثل هذه الصورة الشعرية أو أن يلتزم بمعنى الصورة الشعرية ويقوم بتفسيرها عوضًا عن الالتزام اللفظي، وتقترح الباحثة الترجمة التالية

مقابل ترجمة غيرت غيلدر والتي تفسّر فيها صورة إحرام الحجيج إضافة إلى الالتزام بالفخامة اللفظية في البيتين الشعري مع تحديد الفروقات بين الترجمتين:

ومن شجرٍ رد الربيع لباسه عليه كما نشرت وشيا منمنما أحلّ فأبدى للعيون بشاشةً وكان قذىً للعين إذ كان مُحرما	
ترجمة الباحثة	ترجمة غيرت غيلدر
How many a tree has restored its colored attires by spring. As one unfolds embroidered ornamental garments. **Released** from the white pilgrim's garment and exposed bliss to the eyes. White as eyesore no longer.	Many a tree, its clothes restored by spring. As one unfolds embroidered, multicolored cloth. Has **donned** its proper dress appearing joyously Eyesore no longer as it was in pilgrim's gear (Gelder, 2013, p.60).

مأزق المترجم:

من خلال ما تم عرضه في البحث يتضح أن المترجم قارئ وكذلك ناقل للنص المصدر وبالتالي "لا يمكن استبعاد دور المترجم من تأثير خبرته في القراءة ومعرفته السابقة" (Shajrawi, 2013, p.7). وسيواجه المترجم دائمًا بعض المشكلات عند الترجمة ولكن عليه دائما اتخاذ قرارات تتزامن مع أفق توقعات القراء. إلا أن المشكلة الأكثر شيوعًا عند ترجمة نص أدبي هي مشكلة الإخلاص أو الوفاء للنص الأصل/المصدر، فإما أن يلتزم المترجم بالأسلوب مع التضحية بوضوح المعنى، أو يخلص للفكرة / المعنى مع التضحية بالأسلوب الأدبي.

إن النظر إلى القارئ كمنشئ للمعنى سيثير مشكلة أخرى أمام المترجم تتعلق بنوع المفردات التي يجب اختيارها من أجل الحفاظ على الدلالات الضمنية والصريحة للنص كما يتضح في أبيات البحتري. كما

أن مسألة الإخلاص للنص تزداد تعقيدًا عند التعامل مع النوع الأدبي ككل. فمثلًا عند ترجمة النوع الأدبي غير الموجود في اللغة الهدف، يجد المترجم نفسه مسؤولًا عن نقل النص وإضافة تفسيره إلى النص المصدر. فالأدب العربي لم يكن يعرف النوع الأدبي "الملحمة" وهو الفن الشعري الذي يحكي بطولات وسير حروب ومدن تمتد زمنيا كما تصل إلى آلاف الأبيات الشعرية. ونظرًا لعدم وجود ما يعادل "الملحمة" في اللغة العربية، إضافة إلى الاكتفاء بالإرث الشعري العربي، فقد أهملت حركة الترجمة العربية الأولى ترجمة الملاحم اليونانية. وفي القرن العشرين، تم تقديم إلياذة هوميروس لأول مرة إلى القارئ العربي من خلال ترجمة سليمان البستاني. ولم يقم البستاني بالترجمة بقدر ما قام بتعريب الإلياذة وتدجينها حتى صار بإمكان القارئ العربي أن يقرأ الملحمة فيجدها مألوفة في نظمها وصورها للشعر العربي القديم. بدأ بـ 200 صفحة تمهيدية قبل الملحمة. يقدم الأدب والثقافة اليونانية للقراء العرب. في محاولة لوضع الملحمة في تاريخها ، يسلط الضوء على العلاقة التي تربط الإلياذة بالحرب والطب والسياسة وعلم التنجيم والدين والأسطورة. كما كتب عن تأثير واستقبال الإلياذة في لغات وثقافات أخرى، ثم يختتم مقدمته بمقارنة الشعر العربي واليوناني (الملحمة مقابل القصيدة) وتوضيح منهجه، ثم ينقل البستاني الإلياذة إلى اللغة العربية من خلال بحور الشعر العربي الخليلية. من الواضح أن البستاني يعتقد أن القارئ العربي بن يكون قادرًا على تقدير الإلياذة لأنه لا يوجد مثلها في الأدب العربي لا من حيث العنصر الأدائي ولا للعنصر السردي. فقام جعل نفسه مؤلفًا ثانيًا لإعادة إنشاء التجربة الجمالية من خلال تعريب وإعادة صياغة وتعديلات كثيرة في الأسلوب والمعنى.

إن مبادرة البستاني لترجمة الإلياذة واهتمامه باستقبال مثل هذا الأدب العظيم أجبرته على التلاعب بالنص الأصلي ومواءمة شكله. وبالنظر إلى هذا المثال من خلال نظرية التلقي، نجد أن البستاني كان

مهتما باستقبال الإلياذة في العالم العربي. لذلك، قدم العمل ثقافيًا وتاريخيًا للقراء العرب لتعريفهم به، ثم قام بتفسير النص وطبق تفسيره الخاص من أجل حفظ تأثير النص. وكانت النتيجة أن القراء العرب أدركوا جهد البستاني الكبير ومهاراته الشعرية. لكن خلافًا لما ارتآه البستاني، لم يتم الاحتفال بالإلياذة كثيرًا ولم يتم عرضها في المسارح أو في السينما العربية ، بل كانت في الواقع مسألة استقبال ترجمة أكثر من استقبال عمل أدبي. وعندما نقارن مجهود ترجمة البستاني بترجمة متى نجد أن الأخير بالرغم من ترجمته غير الدقيقة نجح في نقل روح أعمال أرسطو إلى الفلاسفة العرب وبنوا نظرياتهم على ذلك، مثل نظرية الجرجاني للصور الشعرية. في حين أن محاولة البستاني في نقل النص ضمن سياقه الثقافي والتاريخي يبدو أنها فشلت في التأثير أو الترفيه عن الجمهور العربي، مما يشير إلى محدودية جمالية التاريخ الأدبي وبالتالي تقييد التجربة الجمالية العالمية.

الخاتمة:

إن تقييم أو نقد أي ترجمة عمل صعب ويصبح أكثر صعوبة عندما نتعامل مع ترجمة عمرها قرابة ألف سنة لأننا لا نعرف ما هي الخيارات اللغوية والمعجمية والثقافية المتاحة أمام المترجم، وبسبب التغيرات التي طرأت في دراسات الترجمة من نظريات وكذلك ظهور العديد من الأجناس الأدبية الجديدة ونظم معرفية جديدة وأساليب تعبير مبتكرة، "كما أن الثقافة التي أنتجت الترجمة ليست هي ثقافتنا" ولا تتناسب مع استقبالنا لمفهوم الترجمة الحديث (Abdulla, 2021, p. 41). ولكن لولا ملاحظة هذه المشاكل والصعوبات المترتبة عليها في تلقي النص المترجم لما استمرت محاولات التحسين والتعديل. ما يهم هذه الدراسة تحديدا كيف أن مصطلحي التراجيديا والكوميديا لا يحتملان ترجمة تقوم بالتكييف والتطويع للثقافة العربية، كان من الأحرى شرح وملاحظة وتتبع ماهية هذين الجنسين الأدبيين بدلا من تقريبهما للشعر

العربي. وكيف أن هذه المحاولة ساهمت في عدم فهم كتاب أرسطو لأكثر من 1000 سنة من تقديمه للقارئ العربي.

من خلال ما تم عرضه، يبدو أن نظرية التلقي تهتم بالقارئ المباشر الذي يقرأ النص بلغته الأم (اللغة الأصل) وتغفل القارئ للنص مترجما، وتقع على عاتق المترجم مهمة قراءة النص وتوقع إمكانيات القراء للنص المترجم ومن ثم القيام باختيارات لغوية تساهم في نقل هذا النص ما أمكن إلى اللغة الهدف (المنقول إليها النص).

كما تغفل نظرية التلقي حركة الترجمة الأدبية من حيث القارئ كمبدع للمعنى ، لذلك من الصعب تطبيق منهجيتها على القارئ العالمي. كما يجلب استقبال النص الأدبي المترجم العديد من المشاكل، فلدى قارئ النص وصول محدود للغاية إلى العمل الأصلي، وبالتالي فإن عدم ميل الأدب أو تقديره لا يكمن في العمل نفسه بقدر ما يكمن في جودة الترجمة وتوجه القارئ. وزيادة على ذلك، فإن استقبال العمل الأدبي المترجم يتأثر بشدة بتفسير المترجِم كما أن التاريخ الأدبي لعمل معين يحد من الاستقبال الجمالي أمام القارئ في الترجمة.

المراجع والمصادر العربية:

إبراهيم، عبدالله، (2022) السرد والترجمة، كذب أبيض وغش سردي وسوء تأويل، العراق، أبجد للنشر والتوزيع.

إبراهيم، عبدالله، (2018)، "مفهوم الشعر بين أرسطو وابن رشد"، مؤمنون بلا حدود للدراسات والنشر، على الرابط:

البحتري، (1984)، ديوان البحتري، تحقيق: حسن الصيرفي، القاهرة ، دار المعارف.

البستاني، سليمان، (1930)، الإلياذة هوميروس، بيروت، دار المعارف.

التوحيدي، أبو حيان، (2017) الإمتاع والمؤانسة، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي.

الطهطاوي/ محمد رفاعة، (2010)، تخليص الإبريز في تاريخ باريز، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي.

إيزر، فولفغانغ، (1994)، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب، ترجمة: حميد لحمداني والجلال الكدية، فاس، منشورات مكتبة المناهل.

بدوي، عبد الرحمن، (1953)، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.

شرفي ، عبد الكريم ، (2007)، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، بيروت- الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف.

شما، طارق، (2018)، "فن الشعر في ترجمته القديمة: فرصة ضائعة أم تمثل خلاق"، ألف، (38)، (68-93).

قاسيمي، أمال، (2021)، "جماليات التلقي والقراءة في المضامين البصرية بين ياوس وإيزر"، مجلة المعيار، مجلد 25 ،(59)، (606 -617).

كيليطو، عبد الفتاح، (2014)، "عن التراجيديا والكوميديا ومتى بن يونس"، الأزمنة، على الرابط: http://alazmina.com

موريه، شموئيل، (2014) المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي الوسيط، ترجمة: عمرو زكريا عبدالله، بيروت، منشورات الجمل.

نورية، هاتي، (2018)، "إشكالية ترجمة فن الشعر لأرسطو ترجمة :متى بن يونس نموذجًا"، حوليات التراث، (18)، (119-133).

المراجع والمصادر الإنجليزية:

Abdulla, Adnan K. (2021), Translation In The Arab World, The Abbasid Golden Age. London & New York: Routledge.

Culpepper, Joe, (2011), Births, Deaths and Reincarnations of Reception Theory. *Frame*, 24 (1), (90-100).

Eagleton, Terry. (2003), Literary Theory, an Introduction-Second Edition, Great Britain,Blackwell Publishers Ltd.

Gelder, Geert, (2013). Classical Arabic Literature, New York and London, New York University Press.

Ghazoul, Ferial, (1998), "The Arabization of Othello", *Comparative Literature*. 50(1), (1-31).

Holub, Robert, (1989), "American Confrontations with Reception Theory", *Monatshefte*. 81(2), (213-225).

Jauss, Hans Robert, 1994 (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by: Bahti, Timothy, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Lefevere, A. (1975), Translating poetry: seven strategies and a blueprint, Assen, Van Gorcum.

Manafi Anari, S. (2003). The Scope of Translatability in Poetry. *Iranian Journal of Translation Studies*, *1*(1). Retrieved from https://journal.translationstudies.ir/ts/article/view/12

Shepherd, David, (1986), "The Authority of Meanings and the Meanings of Authority: Some Problems in the Theory of Reading". *Poetics today*. 7(1), (129-145).

Srouji-Shajrawi, Clara, (2013). "A Model for Applying Jauss' Reception Theory: The Role of Rumors in the Reception of Memory in the Flesh". *Madarat*. 6, (3-24).

Thompson, Martyn, (1993), "Reception Theory and the Interpretation of Historical Meaning". *History and Theory*. 32 (3), (248-272).