إهداء

إلى أستاذنا الرّاحل مختار محمصاجي تغمّده الله برحمته الواسعة

إلى من ربيّاني وعلّماني منذ كنت صغيرا، أمي وأبي

إلى زوجتي ورفيقة حياتي هدى

إلى إبنيّ سامي وماسيل

أهدي هذا العمل..

شكر وتقدير

أتقدّم بخالص الشّكر إلى كلّ من كان لي عونا في سبيل إتمام هذا العمل.

كلّ الشّكر والإمتنان أوجّهه إلى أستاذتي الدّكتورة مريم بن لقدر على الدّعم الكبير الذي قدّمته لي في سبيل إنجاز هذا العمل، كما أحييها على إحترافيتها الكبيرة خلال فترة إشرافها على هذه الرّسالة، فلم تبخلني بجهدها ولا بوقتها ولا بنصحها.

أحيي كذلك إداريي نيابة مديرية معهد التّرجمة على ما قدّموه لي من تسهيلات في الجانب الإداري .

كما أوجّه شكرا خاصّا إلى صديقي العزيز عبد القادر بن صدقة على ما قدّمه لي من مساعدة.

ملخص باللّغة العربية

تتقصّى هذه الدّراسة طبيعة ترجمة الصّورة الفنية وحدودها من منظور التّلقي. وللإحاطة بالموضوع إخترنا مدوّنة تتمثّل في مختارات شعرية للشاعر السّوري نزار قبّاني مترجمة إلى اللّغة الإنجليزية بعنوان " Republic of Love : Selected Poems " للمترجم البحريني نايف الكلالي. وتنقسم هذه الدّراسة إلى خمسة فصول، ونحاول في الفصل الأوّل الإحاطة بأبرز النقاط النظرية، الحديثة منها بالأخص، المتعلّقة بالصّورة الفنية والمفاهيم الدّائرة حولها بالتركيز، مثل اللّغة الشعرية والخيال والعاطفة وكذا الوحدة العضوية والرمز الشعري. أمّا الفصل الثاني فنركّز الإهتمام فيه على الترجمة من منظور التّلقي، وهذا إنطلاقا من المفاهيم المعيارية القديمة مرورا بالمفاهيم البنيوية ثمّ المفاهيم ما بعد البنيوية، كما نركّز كذلك على نظرية التلقّي الألمانية في الأدب. و نسعى من خلال كلّ هذه المفاهيم إلى إستخلاص أبرز المبادئ العامة التي تتحدد على إثرها آلية التلقي وأحكامه ومقتضياته في الترجمة. ويتطرّق الفصل الثالث الى الدّراسات السابقة التي تناولت ترجمة الشعر والصورة الشعرية من حيث مدى إمكانيتها و كذا إستراتيجياتها. أمّا الفصل الرّابع فنتناول فيه المدوّنة، ونسعى في هذا الإطار إلى الإلمام بطبيعة التصوير الفني عند نزار قبّاني وواقع ترجمة شعره إلى الإنجليزية، ونستخلص من هذا الفصل كذلك أكبر قدر من المعطيات الخاصة بالظروف السياقية التي أحاطت بالمختارات المترجمة لنايف الكلالي. ويختصّ الفصل الأخير بدراسة وصفية تحليلية لبعض نماذج الصور الفنية، وقد إستنتجنا في ختام هذه الدّراسة أنّ تأثير عامل التلقي في ترجمة الصورة الفنية يتجلّى ضمن بعدين أساسيين: يتمثّل الأوّل في خصوصيات آلية القراءة و الإستجابة الجمالية ومدى حفاظ إستراتيجيات الترجمة على أبرزها. أمّا الثاني فيتمثّل في أحكام التلقي والعناصر ما فوق النصية المتدّخلة فيها، والتي تؤثّر في خيارات المترجم واستراتيجية الترجمة بصفة عامة.

الكلمات المفتاحية : ترجمة الصورة الفنية ، ترجمة الشّعر، التلقي والترجمة، نظرية التلقي.

ملخّص باللّغة الإنجليزية

The present study attempts to explore the nature and limits of the poetic image translation from the perspective of reception. It relies on a descriptive analysis of translated anthology of the Syrian poet Nizar Kabbani "Republic of Love: Selected Poems" by Nayef el-Kalali. The study includes five chapters. The first one attempts to elucidate some of the salient theorical aspects and notions relative to the concept of poetic imagery, in modern criticism in particular, including the notions of poetic language, poetic imagination, poetic emotion, organic unity of a poem and poetic symbolism. The second chapter sheds light on the nature of translation from the perspective of reception. Accordingly, it explores some of the leading translation approaches; perspective, linguistic, functional, and descriptive approaches. It also focuses on Izer's and Jauss's reception theory. As a result, the pivotal reception parameters and conditions interfering in the nature of literary translation are extracted. The third chapter concerns the previous studies on poetry and poetic imagery translation limits and strategies. The fourth chapter includes the corpus presentation, it aims at exploring Kabbani's poetry and imagery, along with his works' translations. A particular interest is given to el-Kalali's Translation. The fifth chapter is dedicated to the descriptive study of translated samples of images excerpted from el-Kalali's anthology. We conlude, at the end of the study, that the impact of reception on poetic image translation is manifested via two main dimensions; the first one concerns the extent to which the translation strategies can preserve the salient features of the mechanism of reading and aesthetic response. The second one consists in the reception parameters that are likely to pressure on the translator's decisions and strategies.

Key words: poetic image translation, poetry translation, reception and translation, reception theory.

فهرس المحتويات

إهداء.....أ

شكر وتقدير.....ب

ملخص باللّغة العربية.....ت

ملخص باللّغة الإنجليزية (Abstract).....ث

فهرس المحتويات.....ج

قائمة الجداول والمخططات.....ص

مقدمة.....1

الفصل الأوّل: مفاهيم الصورة الفنية في الشعر الحديث وخصائصها.....13

تقديم.....14

1-1 إشكالية مصطلح الصورة الفنية ومفهومها.....15

2-1 تطور مفهوم الصورة الفنية.....18

1-2-1 تطور مفهوم الصورة الفنية عند البلاغيين العرب القدماء.....18

2-2-1 تطور مفهوم الصورة الفنية عند الغربيين قديما وحديثا.....23

3-2-1 الصورة الفنية عند العرب المحدثين..... 30

1-3-2-1 مفهوم الصورة الفنية عند جماعة الديوان مدرسة المهجر.....30

2-3-2-1 مفهوم الصورة الفنية عند النقاد العرب المحدثين.....32

1-3 مناهج دراسة الصورة الفنية.....36

1-3-1 المنهج البلاغي في دراسة الصورة الفنية.....36

1-3-1-1 الصورة الفنية بين التشبيه والاستعارة.....38

1-3-1-2 المقاربات الجديدة للصورة الفنية ضمن المنهج البلاغي 43

1-3-1-2-1 مشكلة المشابهة.....44

1-3-1-2-2 مشكلة الرؤية الثنائية.....45

1-3-1-2-3 مشكلة البناء المنطقي.....46

1-3-1-2-4 مشكلة الجمود 47

1-3-2 المنهج النفسي في تحليل الصورة الفنية.....47

1-3-2-1 تحليل الصورة الفنية ضمن نطاق الحواس.....48

1-3-2-2 مفهوم الإبداع في الشعر.....49

1-3-2-2-1مفهوم الإبداع الفني في الصورة الفنية عند فرويد (Freud).....51

1-3-2-2-2مفهوم الإبداع الفني في الصورة الفنية عند يونج (Jung).....53

1-4 خصائص الصورة الفنية في الشعر الحديث خاصة.....56

1-4-1 اللغة.....57

1-4-2 الخيال الشعري.....60

1-4-3 العاطفة الشعرية.....65

1-5 الصورة الفنية والوحدة العضوية للقصيدة 68

1-5-1 الصورة المفردة..... 69

1-5-2 الصورة المركبة 70

1-5-3 الصورة الكلية.....70

1-6 الصورة الرمزية باعتبارها ظاهرة فنية في الشعر الحديث.....72

1-6-1 الرمز الأسطوري.....76

خلاصة.....79

الفصل الثاني: التلقي ضمن المفاهيم الترجمية والأدبية.....81

تقديم.....82

2-1 مدخل إلى الترجمة والتلقي.....83

2-1-1 الترجمة والتلقي في التوجهات القديمة.....84

2-1-2 الترجمة والتلقي ضمن المناهج اللغوية البنيوية.....87

2-1-2-1-1 التلقي في مفهوم التكافؤ في النظريات اللغوية البنيوية 89

2-1-2-1-1 مفهوم التكافؤ عند كاتفورد 89

2-1-2-1-1 التلقي في مفهوم التكافئ عند نايدا 91

2-1-2-1-2 التلقي في مفهوم التكافؤ عند نيومارك.....96

2-1-3 مفاهيم الترجمة من محور النص إلى محور التلقي.....100

2-1-3-1 مدخل إلى المفاهيم النظرية الأدبية للقراءة والتلقي.....101

2-1-3-1-1 الأطر المرجعية لنظرية التلقي.....104
2-1-3-1-2 الإجراءات النظرية للتلقي عند ياوس.....106
1-1-1-3-1-2 أفق التوقع 110
2-1-3-1-1-2 المسافة الجمالية.....112
2-1-3-1-2 إجراءات القراءة والتلقي عند فلفجانج آيزر.....114
1-1-1-3-1-2 السجل أو الرصيد.....116
2-1-3-1-1-2 الإستراتيجيات النصية.....117
3-1-1-3-1-2 زاوية النظر الجوالة.....118
4-1-1-3-1-2 القارئ الضمني.....119
5-1-1-3-1-2 الفراغات النصية.....121
2-3-1-2 الترجمة الأدبية في منظور مفاهيم التلقي واستجابة القارئ.....123
3-3-1-2 التلقي والترجمة ضمن مناهج الفلسفة التأويلية.....127
4-3-1-2 التلقي ضمن مناهج الترجمة الموجهة للنص الهدف.....131
1-4-3-1-2 الترجمة الأدبية والتلقي ضمن نظرية الترجمة الغائية.....132
2-4-3-1-2 الترجمة والتلقي ضمن نظرية تعدد النظم الأدبية والمعايير..136
3-4-3-1-2 مفهوم المتلقين المؤثرين عند لوفيفر.....142
4-4-3-1-2 أحكام التلقي في مناهج الترجمة الموجهة إلى النص الهدف.145
5-3-1-2 اشكالية التواصل والتلقي ضمن المداخل الاخلاقية للترجمة.....147

2-1-3-5-1 برمان وإشكالية الترجمة المتمركزة عرقيا 148

2-1-3-5-2 مفاهيم التوطين والتغريب عند فينوتي.....152

خلاصة.....158

الفصل الثالث: ترجمة الشعر والصورة الفنية 160

تقديم.....161

3-1 واقع ترجمة الشعر والصورة الفنية وتحدياتها.....162

3-1-1 ترجمة الشعر بين الإمكان والإستحالة.....163

3-1-2 المشاكل اللغوية والسياقية في ترجمة الشعر والصورة الفنية.....170

3-1-2-1 المشاكل اللغوية في ترجمة الشعر والصورة الفنية.....170

3-1-2-2 مستوى التقاليد والأحكام الأدبية والثقافية 174

3-2 مسالك ترجمة الشعر بين الشكل والمضمون.....177

3-2-1 مناهج ترجمة الشعر.....184

3-2-1-1 مناهج ترجمة الشعر عند إيفيم إتكيد.....185

3-2-1-2 مناهج ترجمة الشعر عند هولمز.....187

3-2-1-3 مناهج ترجمة الشعر عند أندريه لوفيفر:.....192

3-2-2 الدراسات السابقة حول ترجمة الصورة الفنية.....197

3-2-2-1 ترجمة الصورة عند ماناحيم داجوت.....198

3-2-2-1 ترجمة الصورة عند فان دان بروك 199

3-2-2-3 إجراءات ترجمة الصورة عند نيومارك.....202

3-2-2-4 الصورة من منظور الوحدة العضوية للنص عند آليت كروجر.....204

3-2-2-5 ترجمة الصورة في الشعر من منظور التلفي عند فونج.....205

3-2-2-6 نبذة عن ترجمة الصورة في الدراسات اللغوية الإدراكية.....211

خلاصة.....215

الفصل الرابع: تقديم المدوّنة وتحليلها.....217

تقديم.....218

4-1 نبذة عن حياة الشاعر نزار قبّاني.....219

4-2 أبرز محطّات مسيرة نزار قبّاني الشعرية.....220

4-3 تجلّيات كسر أفق التوقّعات في شعر نزار قبّاني.....223

4-1 خصائص الصورة الفنية عند نزار وتشكيلها البنائي.....227

4-4-1 وسائل ومظاهر التشكيل التصويري عند نزار قباني.....230

4-4-1-1 التجسيد والتشخيص.....231

4-4-1-2 المفارقة الشعرية.....234

4-4-1-3 الرمز الشعري.....236

4-4-1-4 التناص الشعري.....238

4-4-2 الصورة والإيقاع الشعري عند نزار.....241

4-4-2-1 التكرار الشعري عند نزار قباني 243

4-5 شعر نزار قباني في الترجمة.....248

4-5-1 الشعر العربي في الترجمة.....249

4-5-2 واقع شعر نزار قباني المترجم وظروفه.....251

4-5-2-1 موقف نزار من ترجمة شعره.....253

4-5-3 التعريف بالمدونة Republic of Love.....258

4-5-3-1 التعريف بالمترجم نايف الكلالي.....258

4-5-3-2 علاقة الشاعر نزار قباني بالعمل المترجم.....259

4-5-3-3 القصائد المترجمة ومعايير اختيارها.....261

4-5-3-4 صعوبات الترجمة والحلول المقترحة.....264

خلاصة 266

الفصل الخامس: دراسة وصفية تحليلية لنماذج من المدونة.....268

تقديم.....269

5-1 منهج الدراسة 270

5-2 منهجية الدراسة.....271

5-3 دراسة وصفية تحليلية لنماذج من المدوّنة.....275

5-3-1 النموذج الأول: صورة عقلية مفردة.....276

5-3-2 النموذج الثاني: صورة حسية مفردة.....277

5-3-3 النموذج الثالث: صورة رمزية مفردة.....279

5-3-4 النموذج الرابع: صورة حسية مركّبة.....281
5-3-5 النموذج الخامس: صورة حسية مفردة.....283
5-3-6 النموذج السادس: صورة حسية مفردة.....285
5-3-7 النموذج السابع: صورة رمزية مفردة.....286
5-3-8 النموذج الثامن: صورة عقلية مفردة.....288
5-3-9 النموذج التاسع: صورة حسية مركبة.....290
5-3-10 النموذج العاشر: صورة حسية مركّبة.....293
5-3-11 النموذج الحادي عشر: صورة عقلية مفردة..... 295
5-3-12 النموذج الثاني عشر: صورة رمزية مفردة.....298
5-3-13 النموذج الثالث عشر: صورة حسية..... 301
5-3-14 النموذج الرابع عشر: صورة حسية مفردة.....303
5-3-15 النموذج الخامس عشر: صورة حسية مفردة.....306
5-3-16 النموذج السادس عشر: صورة حسية.....310
5-3-17 النموذج السابع عشر: صورة حسية مفردة.....313
5-3-18 النموذج الثامن عشر: صورة ذهنية مفردة.....315
5-3-19 النموذج التاسع عشر: صورة عقلية مفردة.....318
5-3-20 النموذج العشرون: صورة حسية مفردة.....322
5-3-21 النموذج الواحد والعشرون: صورة حسية مفردة.....324

5-3-22 النموذج الثاني والعشرون: صورة حسية مركبة.....326
5-3-23 النموذج الثالث والعشرون: صورة حسية مركّبة.....331
5-3-24 النموذج الرابع والعشرون: صورة حسية مركّبة.....334
5-3-25 النموذج الخامس والعشرون: صورة عقلية مفردة.....336
5-3-26 النموذج السادس والعشرون: صورة رمزية مفردة.....340
5-3-27 النموذج السابع والعشرون: صورة حسية مركّبة.....343
5-3-28 النموذج الثامن والعشرون: صورة رمزية مفردة.....346
5-3-29 النموذج التاسع والعشرون: صورة حسية مفردة.....351
5-3-30 النموذج الثلاثون: صورة رمزية.....356
5-4 دراسة أبرز أحكام التلقي وآثارها المحتملة على استراتيجية الترجمة.....361
خلاصة 368
خاتمة.....374
قائمة المصادر والمراجع.....382
مسرد المصطلحات عربي - إنجليزي.....399

قائمة الجداول والمخططات

الجداول:

1. الجدول رقم (1): محاكاة للتفعيلات العربية في الشعر الإنجليزي.....191
2. الجدول رقم (2): إحصاء لأشكال القصيدة عند نزار قبّاني.....242
3. الجدول رقم (3): القصائد المترجمة في مختارات " Republic of Love ".....263

المخطّطات:

1. المخطط رقم (1): آلية ترجمة الصورة عند فونج 207

مقدمة

إنّ مجرّد التفكير بترجمة الشعر يرافقه كم هائل من الأسئلة والجدليات وحتى التناقضات التي تطرح نفسها بصفة تلقائية. وقد يجد الباحث عن طبيعة هذه الممارسة نفسه أمام إشكاليات ترتبط أساسا في اتحاد وترابط عضوي لمستويات لغوية ونفسية وبيئية مختلفة تتحكم في عملية الخلق الفني، والتي يستحيل محاكاتها والحفاظ على أنماط ارتباطها وتكاتفها ضمن نظام لغوي وإدراكي مغاير.

في الواقع، لا يمكن أن ندعي جزما أنّ السطور القليلة السابقة كفيلة بأن تعطي صورة موفية عن طبيعة المهمة، فمن الصعب إحصاء المؤلّفات بمختلف توجهاتها منذ أوّل عهد الإنسان بالترجمة، التي خصصت لترجمة الشعر باعتباره أكثر ما حرّك العقول والأقلام مقارنة بالنصوص الأخرى أدبية كانت أو غير أدبية، ومازال إلى يومنا هذا يحرّكها. وتتجسد روح الفضول والتحدي في الطبيعة الإنسانية في أبهى صورة حين يلاحظ التناسب العكسي بين غزارة الكتابة في هذا الميدان وبين عدد الباحثين والمنظرين ممن رسّخوا ايمانهم بعدم استحالة المهمة.

وتصب جل الدراسات والأبحاث في هذا الميدان في ثنائيات جدلية تتمثل أساسا في (الاستحالة أو الإمكانية) و(الشكل أو المضمون)، و(الحرفية أو الإبداع) وبين (الأمانة إلى النص المصدر أو شروط التلقي في اللغة المصدر). ويصبّ فيها كذلك بحثنا هذا الموسوم بـ" ***التلقي في ترجمة الصورة الفنية، دراسة ترجمة مختارات لنزار قباني إلى الإنجليزية لنايف الكلالي***" لنوجّه الضوء من خلاله إلى إشكالية جزئية أخرى في الترجمة وهي ظاهرة التصوير الفني في الشعر وإشكاليات تلقيها في اللغة المترجم اليها.

وجاء اهتمامنا بالصورة الفنية لكونها أحد أهم مقومات الإبداع الشعري، فأي مشهد شعري يستوجب حضورها باعتبارها إبداعا خاصا يجسّد اللحظة الشعرية التي يرغب الشاعر في خلقها، فهي تجسيد لذات الشاعر وحسه الفني أكثر من عناصر الشعر الأخرى، فمن خلالها يبحر الشاعر بقارئه في عوالمه الوجدانية ليشاركه أحاسيسه وتجاربه. فالصورة هي ما يمنح النص الشعري منطقه الخاص المبني على الحس والحدس والشعور، وما يمنحه كذلك معانيه الخفية انطلاقا من تركيب متناغم للألفاظ تطرب له الأذان. فهي، بتعبير أبسط، وسيلة الشاعر ليصل إلى وصف مبدع وخلّاق للأفكار والمعاني وتحسينها وتوضيحها أو تضمينها.

ويمثل مفهوم الصورة أشمل وأوسع المفاهيم الشعرية وحتى أكثرها إثارة للجدل، وهذا لأنه برز في سياق التحوّلات الكبيرة التي طرأت على الشعرية الحديثة ثم المعاصرة وما تبعه من تغيّر في الأولويات ومحاور الاهتمام ومناهج الدراسة والتحليل في النقد كذلك. فلطالما إنحصرت مقاربات الصورة في النقد القديم لدى العرب والغرب ضمن عدسة البلاغة، كما أنها لم تكن شائعة عندهم بهذا المفهوم بل جاءت مدمجة ضمن مفاهيم التشبيه والاستعارة والمجاز، وامتدت كذلك لتشمل قضايا اللفظ والمعنى وهذا خاصة عند العرب القدماء.

وفي العصر الحديث، ومع توسيع الوعاء المعرفي للدراسات الشعرية ليشمل علوم النفس والفلسفة والاجتماع وغيرها، ظهرت تحولات عميقة في النظر إلى الشعر بحيث تخطت وظيفته امتاع القارئ والترفيه عنه بما تجود به نفس الشاعر من بلاغة في التعبير وسلاسة في التركيب، وامتدت إلى مبادئ عليا تبناها الشعراء المحدثين والمعاصرين تهدف إلى إرساخ روابط تواصلية جديدة مع المتلقي ترتكز على الحدس والشعور والتجربة. وعلى هذا الأساس إتخذ النقاد والباحثون الصورة مادّتهم لتقصي بعض زوايا الإبداع الفني في الشعر، فقسموها إلى أقسام مختلفة على أساس مناهج الدراسة، فظهرت أصناف جديدة للصورة ضمن هذه المناهج، مثل الصورة المفردة والمركبة والكلية

في إطار الوحدة العضوية للشعر، ومفاهيم الصورة الذهنية أو العقلية والصور الحسية (البصرية، والشمية والسمعية والحركية واللمسية...) ضمن مناهج التحليل النفسي. كما أعطت المناهج الرمزية أبعادا دلالية وتعبيرية جديدة للرموز والأساطير ودفعت بها إلى أن تكون من أهم الوسائل الحديثة في التصوير الفني.

ومما سبق فإنّه من الطبيعي أن تمثّل ترجمة الصورة أحسن معيار لقياس ترجمة الشعر بصفة عامة، ذلك أن القصيدة بكل بساطة، وخصوصا في المفاهيم الحديثة، هي رسم بالكلمات، تتألف من صور مفردة ومركبة يتذوقها القارئ بخياله وأحاسيسه. أمّا المترجم وهو يتصدى للصورة فيجد نفسه أمام تحديات كبيرة تتحكم فيها أساسا الفروقات اللغوية والثقافية بين اللغتين المصدر والهدف، خاصة إذا ما كانت الترجمة تتم بين لغتين متباعدتين في الأنظمة الدلالية والتركيبية والإيقاعية وتنتميان إلى ثقافتين وحضاريتين مختلفتين تماما مثل العربية والإنجليزية. فأي استراتيجية يعتمدها المترجم تكون مبنية أساسا على التسوية والموازنة بين مختلف هذه الأبعاد للوصول إلى أقرب نقطة ممكنة من معاني الصورة المصدر وأثرها الجمالي.

أمّا الوصول إلى فهم واف لطبيعة التكافؤ المحتمل بين الصورة في المصدر وترجمتها في اللغة الهدف، فيترتب عنه الغوص في قضايا أعمق وأشمل تتعلّق أساسا بثلاثة محاور أساسية: يتمثل الأول في تحديد ماهية المعنى الشعري الذي يجب على المترجم نقله، فالشعر نص ذو أثر مفتوح، بمعنى أنّ معانيه تحتمله أكثر من نمط استجابة ذهنية وجمالية واحدة بل تختلف باختلاف القرّاء، وهذا مقارنة بمعاني النصوص النثرية غير الأدبية منها خاصة، التي تهدف إلى إيصال معاني ذات مضامين محددة ودقيقة.

أمّا المحور الثاني والذي يأتي نتيجة حتمية للمحور الأول فيخص طبيعة نشاط مترجم الشعر والصور الفنية والمقصود هنا هو الدور المنوط به في هذا المجال باعتباره متلقي الصورة المصدر والمرسل في اللغة الهدف، فالمترجم مهما كانت كفاءته، فإن تلقيه للنص المصدر لا يمكن أن

يعبّر عن كل إحتمالات الإستجابة التي يتضمنها، فإدراكه للنص هو خاضع لإدراكه للعالم من حوله والذي تتحكّم به بصفة خاصة معايير اجتماعية وثقافية ينتمي اليها.

أمّا المحور الثالث فيرتبط بقارئ النص المترجم وأفقه الأدبي والاجتماعي الخاص به، حيث أنّ الفنون والكتابة الشعرية من ورائها تخضع إلى أحكام الذوق والتقاليد الجمالية السائدة في الأنظمة اللغوية والأدبية والاجتماعية التابعة لها، والتي تؤثر حتما في أفق تلقي القارئ الهدف.

فيبرز إذن بعد القراءة والتلقي ضمن هذه المحاور الثلاثة، فأي عمل شعري يكون في الأساس موجها لجمهور قراء، فتتحدّد قيمته الفنية من أنماط استجابتهم وتأويلهم له. وينعكس هذا التوجه في الترجمة على المترجم باعتباره المتلقي الأول، وقارئ نص اللغة الهدف باعتباره المتلقي الثاني.

وضمن إطار التلقي، الذي يفرض نفسه عاملا محددا في ترجمة الصورة الفنية، نضع الإشكالية العامة لهذا البحث والتي نصوغها على الشكل التالي:

كيف يؤثر عامل التلقي في إمكانية ترجمة الصورة الفنية وحدودها من اللّغة العربية إلى الإنكليزية؟

كما يتطرق هذا البحث ضمن حدود الإشكالية العامة، إلى تساؤلين فرعيين نضعها كما يلي:

1- كيف تتجلى نجاعة الإجراءات التي قد يعتمدها المترجم للوصول إلى أنماط استجابة مكافئة للصور المصدر؟

2- هل ترتبط مدى قابلية ترجمة الصورة الفنية إيجابا بمدى اعتمادها على الأساليب والأشكال الشعرية الحديثة وابتعادها عن القوالب الموروثة؟

وبخصوص التساؤلين الفرعيين نفترض ما يلي:

1- قد تتجلى نجاعة إجراءات ترجمة الصورة الفنية في مدى قدرتها على المحافظة على سمات وظائفها الجمالية في النّص، والمتمثّلة أساسا في قوّتها في الإيحاء وتضمين المعنى والخيال وكذلك سماتها الصّوتية.

2- إنّ إعتماد الأساليب والأشكال الشعرية الحديثة قد لا يكون دائما عاملا مسهّلا للترجمة، فالأساليب الشعرية التي تستمد مادتها من الخصوصيات التركيبية والدلالية والثقافية للغة العربية تشكّل تحديات كبيرة أمام المترجم بغض النظر عن طابعها الحداثي.

ويبرز من خلال الإشكالية وتفرعاتها، أنّ هذا البحث يرتكز على التحليل الوصفي لظاهرة التلقي وأثرها على ترجمة الصورة ومن ورائها ترجمة الشعر من العربية إلى الإنجليزية، وعلى هذا الأساس نضع على رأس أهداف هذا البحث، تقصي أبرز المعالم النظرية لإجراءات التلقي من حيث دور القارئ في بناء المعنى الشعري للصور الفنية وتشكل الإستجابة الجمالية، والتحولات المحتملة التي من شأنها أن تطرأ على هذه الآلية ضمن عملية الترجمة. وفي نفس الإطار نهدف كذلك إلى إنارة فهمنا بخصوص أنماط تأثير أبرز العوامل والضغوطات ما فوق النصية في عملية ترجمة النصوص الإبداعية ونتاجها.

ونصبو، ضمن أهداف الدراسة كذلك، أن نكشف الغطاء عن بعض أنواع الصور الفنية والأساليب الفنية الداخلة في تركيبها والإشكاليات الخاصة إن وجدت في ترجمتها. ونضيف آخيرا وليس آخرا، إهتمامنا، في سياق هذا البحث دائما، بتقصي ترجمة بعض النماذج الشعرية العربية المعاصرة إلى اللغة الإنجليزية والإستراتيجيات المعتمدة في التصدي لها.

وقد أعاقت سيرورة هذا البحث بعض العقبات التي ترتبط أوّلا بالمدوّنة، بحيث تعذّر علينا توسيع مجال الدراسة من خلال المقارنة بين ترجمات مختلفة للصور الفنية لنماذج مختارة للشاعر نزار قباني، بإعتبار أنّ الترجمات الصادرة له تضم دواوين أو مختارات لم يسبق ترجمتها، وهذا شرط وضعه الشاعر على مترجميه. وفي سياق منفصل فإنّنا لا ندّعي في هذا البحث الإحاطة بكل

أشكال الدراسات الخاصة بالصورة الفنية ومن ورائها النص الشعري، بحيث إنصبّ اهتمامنا على إبراز بعض الجوانب التي تهم مقاصد هذا البحث. كما يجب أن نشير إلى أن غزارة ما كتب عن الشعر في الترجمة لم ينعكس ايجابا مع النماذج النظرية المقترجة للتصدي لهذا النوع من النصوص، ففي أغلب الحالات يتم توظيف أمثلة شعرية لإبراز بعض إشكاليات التكافؤ في الترجمة. نفس الأمر ينطبق على الصورة الفنية، بحيث غالبا ما يتم إدراجها في الترجمة باعتبارها شكل من أشكال الاستعارة، فقليلة هي الدراسات التي تناولتها على أساس أنها ظاهرة شعرية لها إشكالياتها الخاصة في الترجمة .

وتتمثل مدونة هذا البحث في دراسة نماذج من الصور الفنية تنتمي إلى مختارات شعرية للشاعر السوري نزار قباني مترجمة إلى اللغة الإنجليزية، والتي ترجمها المترجم البحريني نايف الكلالي وأصدرها في كتاب بعنوان "Republic of Love : Selected Poems " الصادر عن Kegan Paul International سنة 2003 .

ويعود اختيارنا لنزار قباني من بين كل الشعراء الآخرين، لمكانته الريادية في المشهد الشعري العربي في الحقبة المعاصرة، فقد حققت قصائده في الحب والمرأة وفي السياسة وقضايا الأمة نجاحا منقطع النظير بالإضافة إلى الجدل الواسع الذي أحدثته كتاباته التي تجاوزت بعض الخطوط الحمراء التي تفرضها طبيعة المجتمعات العربية المحافظة. كما أن بعض النقاد يرون في نزار قباني صاحب مدرسة شعرية خاصة به، وهي مدرسة تتبنى منظورا خاصا لمفهوم الحداثة في الشعر الذي برز في العالم العربي سنوات الخمسينات. ويجب أن نقرّ هنا أنّ طبيعة الأسلوب الشعري عند نزار كانت دافعا قويا لاختياره في هذا البحث، من منطلق أنه يرتكز فيه على لغة تستمد دلالاتها وتراكيبها مما يألفه إدراك القارئ، بعيدا عن أشكال الغموض والضبابية التي اصطبغت بها بعض النماذج الشعرية المعاصرة. ويمثل هذا مؤشرا هاما يحيل إلى إعطائنا قدرة أكبر في تحليل السمات الجمالية والمعنوية للصور الفنية. وبالحديث عن الصورة، فهي تشكّل الدعامة الرئيسية للهوية الشعرية عنده، فهو نفسه يؤكّد على ذلك واصفا ما يكتبه على أنه " رسم

بالكلمات"، فمن جهة فهو لا يخرج في بنائها عمّا توفره البلاغة من وسائل التشبيه والاستعارة والمجاز كما أنه حافظ على دور الإيقاع في تشكيل الاستجابة الجمالية دون تكلّف أو اتباع أعمى للموروثات الشعرية القديمة، وفي نفس الوقت، تتميز الصورة عنده بخيال قوي ومبتكر، يهدف إلى ابقاء القارئ في جو من الدهشة عبر مشاهد تصويرية كلّها حركة وإيحاء تعبّر عن انفعالات خاصة وفريدة من نوعها عن العالم بموجوداته الحسية منها بصفة خاصة.

أمّا عن سبب اختيار هذه المختارات التي ترجمها نايف الكلالي من بين مختارات أخرى، يجب أن نشير أوّلا إلى أنّ العدد القليل لترجمات أعمال نزار الصادرة في اللغة الإنجليزية لم يضعنا أمام خيارات كثيرة، لكن ما شدّ اهتمامنا بهذا العمل بالذات أنه تم بإشراف من الشاعر نزار قباني بحيث ساهم في تأطير العمل خاصة في بداياته من حيث اختيار القصائد وشكل الكتاب إلى غير ذلك. كما أنّ العمل ضم عددا هاما من القصائد التي اشتهر بها نزار قباني، والتي كانت سببا في دخوله قلوب القرّاء. وعلى هذا الأساس تشكّل فضولنا العلمي لتقصي واقع ترجمة بعض النماذج من الصور الفنية لهذه القصائد من وجهة نظر التلقي.

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع أساسا إلى عدة أسباب، لعلّ أبرزها هو أننا نعتبره تكملة لبحث سابق بعنوان " ترجمة الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر" والذي توصّلنا فيه إلى أنّ الاختلافات اللغوية، الدلالية منها والبنيوية والفروقات الثقافية بين اللغتين العربية والانجليزية وكذا اختلاف الأنظمة الإيقاعية بينهما هي أهم ما يقف في طريق المترجم في تصديه للصورة، لكن لم تكن لنا الوسائل النظرية في تفسير لجوء المترجم إلى إجراءات الترجمة غير المباشرة في التعامل بعض الصور التي تتمتع، مثلا، بدرجة عالية من الخيال والتي تملك قدرة عالية مفاجأة القارئ وادهاشه، والتي لا يميزها بالرغم من ذلك أية سمات لغوية أو إيقاعية أو ثقافية خاصة تحول دون الحفاظ عليها في اللغة الانجليزية، فالتفسير الوحيد الذي قدمناه هو اختلاف في الذوق الشعري بين قارئ النص العربي والقارئ الهدف. فمن المنطقي أن يكون بحثنا هذا سبيلا للوصول إلى فهم نظري أعمق لهذه المؤثرات المرتبطة باختلاف أنماط التلقي والإستجابة الجمالية في الترجمة. أمّا السبب

الثاني فيتمثل في أنّ مفهوم الصورة الفنية ومصطلحها قد إنتشر كثيرا في المفاهيم النقدية الحديثة، كما لاحظنا غزارة الدراسات التي تتناولها من حيث خصائصها ووسائل تشكيلها عند نماذج من الشعراء القدماء والمحدثين، لكنّ هذا لم ينعكس إيجابا على حجم الدراسات المخصصة للصورة، بمفهومها الأدبي، في ميدان الترجمة، وخاصة من اللغة العربية إلى الإنجليزية .

وفي سياق منفصل، تجدر الإشارة إلى أننا لم نصادف دراسات سابقة تناولت إشكالية التلقي في ترجمة الصورة الفنية، وبالمنهجية النظرية المعتمدة في هذا البحث. كما لم نطّلع على دراسات تناولت ترجمة أشعار نزار قبّاني. إلّا أنه في المقابل يمكن أن نحيل إلى بعض الدراسات التي أخذناها منطلقا في بلورة إشكاليتنا، وتأتي في الصف الأول أطروحة دكتوراه بعنوان

" *Translating Poetic Metaphor: Exploration of the Process of translating*" للباحثة ماري مان فانج (Mary Man Yee Fung) والتي نوقشت وصدرت عن جامعة Warwick سنة 1994. وما يميز الدراسة أن الباحثة انتهجت فيها المنهج الوصفي، لتبيان الضغوطات النصية وغير النصية المتحكمة في ترجمة الصور الاستعارية في النصوص الشعرية. كما يجدر لأن نشير كذلك إلى دراسة أخرى للباحثة أندريا كينيسي (Andrea Kenesei) بعنوان " *Poetry Translation through Reception and Cognition: The Proof of Translation is in the Reading* " والتي صدرت عن دار النشر كامبريدج سكولارز Cambriedge Scholars سنة 2010، والتي نسّقت من خلالها بين مفاهيم التلقي والتأويل ومفاهيم الدراسات اللغوية الإدراكية لاستقصاء أثر القراءة والتأويل في ترجمة الشعر. كما يلتقي بحثنا هذا مع الكثير من الدراسات التي تناولت ترجمة الصور البيانية في النصوص أو أحد أنواعها ومع تلك التي ارتكزت على ترجمة الرموز الشعرية، أو بعض الظواهر التعبيرية الأخرى مثل التناص أو المفارقة أو التشخيص والتجسيد.

وفي إطار منهجية البحث، ارتأينا تقسيمه إلى خمسة فصول. تختصّ الفصول الثلاثة الأولى بالإطار النظري، بحيث سنعرض في الفصل الأوّل المفاهيم المتعلّقة بالصورة الفنية، أمّا الفصلين الثاني والثالث فسنخصصّهما للتلقي والصورة الفنية ضمن مفاهيم الترجمة. وأمّا الفصلين الأخيرين فسنتاول فيهما الجانب التطبيقي، من تقديم للمدونة ودراستها في الفصل الرابع، ثم الشروع في الدراسة التطبيقية في الفصل الخامس.

سنستهلّ الفصل الأول، والذي جاء بعنوان " الصورة الفنية مفاهيمها وخصائصها" بعرض أبرز المفاهيم الاصطلاحية السائدة لمفهوم الصورة، وسنركّز هنا في بادئ الأمر على إشكالية ضبط المصطلح في النقد العربي والغربي على حدّ سواء، ثم سنعرض تطوّر مفهوم الصورة انطلاقا من أبرز وجوه البلاغة العربية القديمة، بحيث نتقصى مدى إلمامها بقضايا الصورة وإشكالياتها، ثمّ نمرّ إلى المناهج المعرفية والنقدية الغربية وأبرز التحوّلات المفاهيمية التي طرأت على الصورة عندهم. كما سنحاول رصد رؤية النقد الحديث والمعاصر لمفهوم الصورة. وفي الواقع فإن إشكالية مفهوم الصورة هو نابع أساسا من اختلاف مناهج الدراسة حوله، داخل النقد الأدبي وحتى خارجه ضمن المعارف الإنسانية الأخرى.

وسيمهّد لنا ما سبق السبيل للتطرق إلى مناهج دراسة الصورة، وسينصبّ اهتمامنا هنا بما تقتضيه حدود دراستنا، بالمنهجين البلاغي والنفسي. ولن نخوض في المنهج البلاغي، في تفاصيل البيان والبديع والتي نفترض أنها من الأساس يات التي لا يفيد تكرارها، بل سنحصر اهتمامنا على أداتي التشبيه والاستعارة في الشعر والتطور الحاصل في الدراسات حولهما. أمّا المنهج النفسي فسنعرض من خلاله مفاهيم الصورة الحسية والذهنية، وكذا الإبداع الفني في الصورة في الشعر.

كما سنستعرض كذلك بعض أهم خصائص الصور والعناصر الداخلة في تركيبها، أي اللغة والخيال والعاطفة والإيقاع، وسنميل أكثر إلى المفاهيم الحديثة في هذا الشأن. وضمن هذه المفاهيم الحديثة سنتطرق إلى أنواع الصور من زاوية الوحدة العضوية للقصيدة، ثم سنختتم الفصل بإحاطة عامة حول مفهوم الرمز ودوره في بناء الصورة الفنية.

أمّا الفصل الثاني، والذي أوردناه بعنوان " التلقي ضمن مفاهيم الترجمة"، فسنحوّل فيه اهتمامنا إلى كيفية بروز مفهوم التلقي ضمن أبرز التوجهات النظرية للترجمة، انطلاقا من التوجّهات المعيارية القديمة ثم التوجهات اللغوية السائدة حتى السبعينات من القرن العشرين. وإخترنا على هذا الأساس بعض النماذج النظرية لنفحصها بعين ناقدة من وجهة نظر التلقي وأنماط معالجتها لإشكاليته. وقبل أن نخوض في التوجهات ما بعد البنيوية والتأويلية في الترجمة، سنولي عناية بمفاهيم التلقي ورؤيتها الجديدة للمعنى الأدبي وتجلياته، ومن هذا المنطلق جاء اهتمامنا بنظرية التلقي الألمانية لرائديها ياوس وآيزر، ومفاهيمهما المكمّلة لبعضها البعض بخصوص آلية القراءة والتلقي وإجراءاتهما النظرية وأفق التوقعات، ثم سنحاول بناء استنتاجات خاصة عن طبيعة الترجمة الأدبية ضمن هذه المفاهيم. وفي نفس السياق سنستعرض طبيعة نشاط المترجم التأويلي وعملية الترجمة عند بعض منظري الترجمة. ثم سنخصص الجزء الأخير من هذا الفصل للنظريات ما بعد البنيوية، انطلاقا من تلك الموجّهة إلى النص الهدف، لنستخلص من خلالها أحكام التلقي وشروطه المؤثرة على طبيعة نتاج الترجمة وعمليتها، ثم المناهج الأخلاقية ممثلة بمناهج برمان وفينوتي، ونظرتها للطبيعة التواصلية للترجمة.

ثم ارتأينا تخصيص الفصل الثالث، الذي أوردناه بعنوان، الشعر والصورة الفنية في الترجمة، لبعض أهم خصوصيات ترجمة الشعر والصورة، وسنفتتح الفصل للتطرق إلى ترجمة الشعر بين الاستحالة والإمكانية ثم إلى العقبات اللغوية والثقافية التي تضعها الصورة في طريقة المترجم. كما سنعقّب على جدلية أخرى في ترجمة الشعر المتمثلة في ترجمته شعرا أو نثرا، سنستعرض من خلالها مختارات من الآراء والمواقف البارزة في هذا الصدد. وفي نفس الإطار تقريبا سنتطرّق إلى بعض الإجراءات والإستراتيجيات الشائعة عند مترجمي الشعر، والتي من شأنها أن تمكّننا من تسليط الضوء عن واقع ترجمة هذا النوع من النصوص الإبداعية. وسنختتم هذا الفصل ومن ورائه الدراسة النظرية بالتعقيب على الدراسات السابقة التي تناولت ترجمة الصورة، والصورة الفنية بصفة خاصة، والإجراءات المقترحة في هذا الصدد.

أمّا الفصل الرابع، فسنخصصه لدراسة المدونة وتحليلها، وسنستهلّه بتقديم نبذة عامة عن حياة الشاعر السوري نزار قبّاني تخصّ حياته الشخصية وأبرز محطّات مسيرته في كتابة الشعر. وسنتطرّق كذلك إلى مفهوم الحداثة في الشعر عنده، مقارنة بمن عاصروه من رواد القصيدة العربية المعاصرة. وفي نفس السياق سنتطرق إلى أبرز سمات الصورة الفنية عنده ونبرز بعض الظواهر والأساليب الشعرية الداخلة في تركيبها، وكذا طبيعة الإيقاع الشعري عنده. وفيما يلي سنشير إلى واقع ترجمة أشعار نزار قباني إلى الإنجليزية خاصة، وسنحاول أن نضع ذلك ضمن الإطار العام لترجمة الشعر العربي المعاصر وواقعه، كما سنستعرض أبرز الترجمات المتوفرة لأعماله إلى الإنجليزية. وسنحاول أن ننقل شهادات وتجارب بعض مترجميه. كما سنشير كذلك الى بعض المواقف التي عبّر عنها نزار قباني بخصوص ترجمة شعره. ويختص الجزء الأخير من هذا الفصل بعرض المختارات التي ستقوم عليها الدراسة التطبيقية، للمترجم البحريني نايف الكلالي، من حيث القصائد المختارة وسنوات صدورها والأجناس الشعرية التي تنتمي إليها. كما سنسلّط الضوء أكثر على أبرز العوامل السياقية التي أحاطت بالترجمة، خصوصا تلك المتعلّقة بعلاقة الشاعر بالعمل، وكذا الصعوبات المعبّر عنها بخصوص الترجمة وبعض الحلول المطبّقة في هذا الصدد.

وسنستهل الفصل الخامس والأخير بعرض منهج البحث والمتمثّل في المنهج التحليلي الوصفي، وكذا المنهجية المتّبعة في اختيار نماذج الصور الفنية والأسس المتّبعة في تقسيمها، ثم تحليلها. وسنتخذ في مرحلة أولى من نظرية التلقي وإجراءاتها مرجعا لنا في تحليل الصور في النص المصدر واستخلاص أبرز السمات الجمالية التي تتحدد على إثرها أنماط التلقي وآلياته ثم نرصد التغيرات التي طرأت عليها في الترجمة، من خلال إجراءات الترجمة المعتمدة، ومدى تأثير ذلك على أنماط الاستجابة المكافئة. أمّا في المرحلة الثانية، وبعد استخلاص النتائج، سنحاول وضع الترجمة في إطارها السياقي العام من أجل تقصي تأثير بعض أحكام التلقي وشروطه في خيارات الترجمة واستراتيجيتها العامة، وسنعتمد هنا على ما توصّلنا إليه من مفاهيم في نظريات الترجمة ما بعد البنيوية التي عرضناها في الفصل الثالث.

وستكون خاتمة هذا البحث خلاصة لأبرز ما توصّلنا إليه في هذا البحث مع إعطاء أولوية خاصة للإجابة عن الأسئلة المطروحة في إطار الإشكالية العامة.

أمّا سبب اعتمادنا على المنهج التحليلي الوصفي، فهو لأنه يتلاءم مع طبيعة الإشكالية التي نبتغي من ورائها وصف تجليات الطبيعة التأثيرية لعامل التلقي في ترجمة الصورة الفنية، من خلال مقابلة النماذج في النص المصدر والنص الهدف. ثم البحث في تجلّياته كذلك في السياقات العامة التي ترد فيها الترجمة بوصفها نتاجا ضمن النظام الأدبي للغة الهدف.

وفي الأخير ننوّه إلى أننا سنعتمد لتوثيق البحث على طريقة جمعية علم النفس الأمريكية في التوثيق (APA)، في النسخة السادسة والإصدار الثاني.

الفصل الأوّل

مفاهيم الصورة الفنية في الشعر الحديث وخصائصها

تقديم

سنفتتح هذا الفصل بتقصي طبيعة المشاكل التي تطرحها الصورة من حيث إختلاف المفاهيم حولها ومن حيث ضبط المصطلح الذي شاع إستخدامه في النقد الحديث فقط. ومن المهم بمكان أن نستعرض مختارات من المفاهيم، والتي إرتأينا تقسيمها ضمن إطار الزمن، عند القدماء والمحدثين، وضمن إطار المكان كذلك، أي عند العرب والغربيين. ومن شأن ذلك أن يعطينا نظرة وافية عن مراحل تطوّر مفاهيم الصورة الفنية وتوسّعها إلى حدود مجالات معرفية مختلفة. وسنعقب عن ذلك بالتركيز على مجالين بارزين هما المنهج البلاغي والمنهج النفسي. وضمن المنهج البلاغي سنتحرّى المقاربات الجديدة بخصوص بعض الوسائل البيانية الداخلة في تركيب الصورة الفنية وعلى رأسها التشبيه والاستعارة. كما سنحاول إستقصاء بعض المبادئ النظرية والأسس التحليلية التي ينطلق منها المنهج النفسي.

وفي المرحلة القادمة من هذا الفصل، سنتطرّق إلى السمات الرئيسية للصورة الفنية والمتمثّلة في اللغة والخيال والعاطفة، وسنرتكز عند البحث فيها على ما جادت به الدراسات والمفاهيم النظرية الحديثة في هذه المجالات.

ومن المهم بمكان رصد علاقة الصورة الفنية بالنسيج النصي المحيط بها، ومن هنا جاء إهتمامنا بإرتباط الصوة بالنص باعتباره وحدة عضوية. وسنحدد في هذا الإطار بعض أشكال الصورة من حيث المبنى.

وفي الأخير سنشير إلى الرمز من حيث أنّه ظاهرة تعبيرية إنتشرت في الشعر الحديث، وسنحاول إبراز ما يميزه عن الصور البلاغية وخاصة الاستعارة، كما سنولي إهتماما خاصا للرمز الأسطوري باعتباره أحد أهم مظاهر الحداثة في الشعر.

1-1 إشكالية مصطلح الصورة ومفهومها

تعرّف الصورة في القاموس المحيط على أنها " ...الشكل ج صور ... وقد صوّره فتصوّر وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة " (الفيروز أبادي، 2008، ص. 905-906)

أمّا في لسان العرب فهي " الصورة في الشكل والجمع صور وقد صوّره فتصوّر وتصوّرت الشيء توّهمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير : التماثيل " (صور، د ت)

فدلالة الصورة هنا تحيل إلى الهيئة الحسية الموجود حقيقة كما تحيل دلالة التصوّر إلى الهيئة كما تتشكّل في ذهن الإنسان.

أمّا ابن الأثير فيعرّفها كالآتي: "الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال :صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته" (ابن الأثير، 1979، ص. 58)

و جاء في القرآن الكريم " هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ المُصَوِّرُ" (الحشر، الآية 24)

كما يقول تعالى" : وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلآئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ" (الأعراف، الآية 11)

فالتصوير هنا وفق الآيتين الكريمتين يقصد به التشكيل والتقويم بعد الخلق.

فالصورة إذن لغة تشير إلى الشكل والهيئة المحسوسة أو الذهنية التي يأتي عليها الشيء، وأمّا التصوير فهو خلق وتشكيل صورة ما أو إعادة تشكيلها من جديد بعد خلقها.

أمّا مفهوم الصورة الفنية إصطلاحا فقد أثبتت القراءات في عديد ما كتب عنها بوصفها من أبرز المفاهيم الأدبية والشعرية خصوصا، وجود عقبات كبيرة وقفت في وجه الباحثين والنقاد للوصول

إلى تعاريف محددة ودقيقة لهذا المصطلح، بحيث بدأ يصول بين مختلف المدارس النقدية والمعرفية الحديثة غير مستقر بتاتا ويغلب عليه الغموض. ولا ينبغي أن يكون ذلك إلا إثباتا مطلقا على المكانة الراسخة التي تحظى بها الصورة في عصرنا الحديث والتي جاوزت أسوار الأدب إلى ميادين أخرى مثل علم النفس وعلم الجمال والفلسفة والمنطق، وأضفى كل منهج درس الصورة واعتمد عليها في تحليله العميق على مفهومه ومنحها بعدا نقديا جديدا، فحملت الصورة ملامح المنهج ومفهومه الخاص (صالح،1994، ص. 07).

وقبل أن نقف عند هذه النقطة المهمة بالذات يجب أن نشير أيضا إلى أنّ صعوبة مسألة تحديد مفهوم الصورة تقيّد أيضا بطبيعتها الخاصة جدا، ونقصد هنا أنها تعتبر الوسيلة الأساس للإبداع الشعري، ويجمع جل النقاد على ربط جودة الشعر بجودة صوره، بحيث أنها تعبر مباشرة عن ذاتية الشاعر وخياله الوجداني وملكته اللغوية، فهي الأداة التي تنقل عن رؤيته الخاصة للعالم من حوله، ومنه فإن ارتباط الصورة الخالص بالعملية الإبداعية يجعل حصرها في قوالب اصطلاحية ونظرية مجردة وثابتة أمرا صعبا.

ويعبر مصطفى ناصف بطريقته الخاصة على هذا الموقف ويلخصه بتعريف عام للصورة على أنها " ...منهج–فوق المنطق–لبيان حقيقة الأشياء" (ناصف، 1996، ص. 08). ويعكس هذا المفهوم الفلسفي والضبابي نوعا من هذه الهالة القدسية الخارقة التي أصبحت تحيط بالصورة ضمن المشهد النقدي الحديث. والتي تتجلى في بروز بعض هذه المفاهيم التي يمكن وصفها على أنها تفسر الغموض بالغموض .

وفي السياق نفسه، فإنه لا يمكن بأي حال أن نهمل مسألة التلقي وأثرها المحتمل على هذه المحاولات الحثيثة والمستمرة للنقاد لفهم واضح للصور الفنية إذا أخذنا بطبيعتها الإبداعية وقدرتها الإيحائية على تحفيز خيال القارئ ودعم دوره في بناء النص والتي تختلف من شاعر إلى آخر،

والناقد باعتباره قارئا قبل أن يكون ناقدا، يخضع لعوامل مختلفة تحدد أنماط استجابته لمختلف الصور وما تتركه من أثر في ذهنه، والتي تحددها غالبا عوامل تتعلق بتجربته الخاصة وكفاءته وحتى خلفيته المنهجية. ويمكن الكلام إذن عن عاملين أساسين في هذا المجال أحدهما :" الخصائص الذاتية– الإبداعية للصورة وتفاوتها بين الشعراء، والآخر اختلاف النقاد في التعبير عن استجابتهم للصورة الفنية وصياغة هذه الاستجابة بتحديد أو حكم"

(صالح،1994، ص. 19)

ولا ينبغي أن ننكر أن غموض الصورة مفهوما ومصطلحا وضبابيتها قد خلق جوا من الإرباك والجدل في المشهد النقدي الأدبي، لدرجة أنه بدأت تظهر أصوات تنادي بإسقاط مفهوم الصورة تماما والعودة إلى المصطلحات البلاغية القديمة لتجنب أي لغط وتداخل في المفاهيم ونذكر هنا خصوصا موقف الأديب البريطاني فيربانك (Furbank) الذي دعا إلى حصر مصطلح الصورة في دلالته الأولية فيقصد بها فقط التجسيد والتمثيل والتصوير التشكيلي والفوتوغرافي (Preminger and Brogan, 1993). كما سار جان كوهين (John Cohan) في نفس الاتجاه بتعويضه لمصطلح الصورة بمصطلح Figure أي محسن بلاغي. (الولي،1990)

وبالعودة إلى النقد العربي، فهناك إشكال آخر يتعلق بتعدد التسميات التي تدور حور مصطلح الصورة، فالمتصفح لمختلف الأعمال النقدية الحديثة قد يلاحظ هذه الإختلافات في التسميات بين النقّاد العرب، بين من يستعمل مصطلح الصورة الأدبية والشعرية والفنية والصورة التخيلية أو الخيالية وبين من يكتفي بمصطلح الصورة كما هو.

أمّا في النقد الشعري بصفة خاصة فنجد مصطلحي الصورة الفنية والصورة الشعرية الأكثر تداولا بين النقاد، وهناك حتى من يؤسّس لبعض الفروقات الدلالية بينهما، على غرار جابر عصفور الذي يرى أنه ليس كل صورة شعرية يمكن أن نسميها بالفنية إلّا إذا أخضعت لحكم نقدي يعتمد

معايير إبداعية وجمالية محددة، " ومن هنا ينبغي للدراسات التي تختار مصطلح الصورة الشعرية، الفنية، أن تلتزم بالهدف النقدي من الدراسة لتنتقي من الصور ما تتحقق فيه سمة الفنية طبقا للمقاييس أو المعايير التي يضعها الناقد". (صالح،1994، ص. 30) .

وعلى النقيض مما سبق فإن هذا الإشكال لا يطرح البتة لدى النقاد الغربيين الذي كانوا أوّل من تبنى مصطلح الصورة ففي النقد الإنجليزي مثلا يقتصر الاعتماد على مفهوم (poetic image) أو (poetic imagery) أو يكتفون بلفظة (Image) أو (Imagery) كما هي.

1-2 تطور مفهوم الصورة

لا يحمل مفهوم الصورة تعريفا شاملا وحصريا صالحا لكلّ زمان ومكان، بل يرتبط ذلك بسياقات زمانية ومكانية محددة ترسّخت فيها مفاهيم ومبادئ معينة على حساب أخرى، تتعلّق بالنظرة إلى الأدب والشعر ومكانتهما بصفة عامة، ثم بطبيعة ومدى تطور الوسائل والمفاهيم المعرفية التي يتم توظيفها في تقصي مبادئ الشعرية والتصوير الفني بصفة خاصة

1-2-1 تطور مفهوم الصورة عند البلاغيين العرب القدماء

يعتد أغلب الدراسين للصورة وتأريخها عند العرب بالجاحظ بصفته من الأوائل الذين استعملوا كلمة التصوير في الشعر، في قوله :

" والمعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ والعربي، والقرويّ والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع، وجودة السّبك. فإنّماالشعرصناعة،وضرب من النَّسج،وجنس من التصوير." (الجاحظ،1997، ص .32)

ولعل الجاحظ في قوله المشهور هذا لم يقصد الصورة الفنية بمفهومها الحديث، بل هو وصف عام لطبيعة الكتابة الشعرية التي أتت في سياق الجدل الذي أثير حول ثنائية اللفظ والمعنى،

وأسبقية أحدهما على الآخر. ويرى الجاحظ الشعر على أنه الطابع الحسي الذي تتخذه المعاني التي نمثّل المادة الخام التي يشكّل بها ما يجول في ذهنه تماما كعمل النحات أو الرسام. والجاحظ في تفضيله الصياغة اللفظية على الدلالة المعنوية في الشعر ينطلق من فكرة أن المعاني مبسوطة يتداولها الجميع، في قوله " والمعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية". (الجاحظ كما ذكر في صبح علي، د ت، ص. 20)

أما الصوغ الجميل لهذه المعاني في أوزان لائقة وألفاظ مخيرة هو ما يعكس جودة الشعر وفضله على غيره، ويمكن القول إذن أن الجاحظ يعلي كثيرا من شأن البلاغة ودورها المحوري في الكتابة الشعرية . ونتفق هنا مع بشرى موسى صالح في أن ما توصل إليه الجاحظ في مجال التصوير الشعري يعتبر انطلاقة في إتجاه تحديد دلالة الصورة، " لا سيما أن الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية تضيئ دلالته فضلا عن تعلق مفهومه بالثنائية الحادة التي شغلت نقادنا القدماء القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى..." (صالح، 1994، ص. 21)

ويواصل قدامى بن جعفر على منوال ما ذهب إليه الجاحظ، في فضل الصياغة اللفظية على المعنى في الكتابة الشعرية وأن الشعر هو ضرب من ضروب التصوير حين قوله:

" إنّ المعاني كلّها معرَّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضّة للصياغة" (بن جعفر، د .ت، ص 13).

ونرى بجلال أن الصورة عند قدامى هي صناعة تعتمد على الموهبة والمهارة، واللغة هي مادة تتوفر للجميع، أمّا الفرق فيصنعه الشاعر المتمكن فيما يشكله بهذه اللغة من أبهى الصور

وأحسنها. فالألفاظ المستعارة والوزن والسجع والإشتقاق وغيرها من المظاهر المتصلة باللفظ والصيغة هي أساس المعايير الجمالية التي تحدد جودة الشعر وحسنه.

وإن كان قدامى بن جعفر قد أعاد صياغة ما جاء به الجاحظ من قبله، والذي يدخل دائما في الجدل القائم حول اللفظ والمعنى. فما وصلنا من القاضي الجرجاني من مفاهيم حول الصورة يمكن وصفه على أنه خطوة كبيرة في طريق البحث المعمق في هذا المجال، حين تطرق إلى الجوانب النفسية وأثرها في إبداع الصورة وتلقيها في قوله:

" ...وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وأوصاف الكمال وتقف بالتمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها، في انتظام المحاسن والتئام الخلقة وتناسب الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب" . (الجرجاني كما ذكر في صبح، 2001، ص 40).

ففضل صورة على أخرى عند القاضي الجرجاني، لا يخضع إلى جمال الألفاظ والأسلوب وحسب، بل أيضا إلى عوامل أخرى نفسية مجردة لا يمكن حصرها في معايير أدبية دقيقة، فقد تأتي صورة بألفاظ سهلة وميسرة تستسيغها نفس القارئ وتطرب لها أكثر من صورة أخرى مثقلة بشتى أصناف البديع والبيان، وهذا نفسه تقريبا مفهوم الأثر العاطفي للصورة الذي توصل إليه النقد الحديث وإن كان لابد ألّا نبالغ في تأويل مفاهيم الجرجاني في الصورة والشعر لأنها جاءت سطحية وعامة ضمن سياق تطبيقي خالص، لم ترق إلى مصاف المفاهيم النظرية.

أمّا البعد العميق في دراسة الصورة وقضاياها عند القدماء، فلم يتحقق أولا إلّا على يدي عبد القاهر الجرجاني، في كتابيه "*دلائل الإعجاز*" و"*أسرار البلاغة*". وقد بلغ ما وصل إليه الجرجاني من أهمية إلى حد اعتباره المرجع الأوّل لمعظم الدراسات النقدية والبلاغية الحديثة في هذا المجال.

وكثيرا ما يستشهد النقاد المعاصرون من أنصار البلاغة القديمة على غرار علي صبح والولي محمد وغيرهم بنصوص الجرجاني وإبراز أسبقيتها وحتى تفوقها على المفاهيم الغربية الحديثة. وبالعودة إلى هذه النصوص ودورها البارز في كشف الغطاء عن بعض أهم القضايا الشائكة التي تلازم الصورة يجب أن أشير أولا إلى تعذر الإيفاء بوصف مبسط لها بسبب القيود المنهجية التي تحكم هذا البحث والتي سبق ذكرها، لذلك سنكتفي بالتطرق إلى بعض أهم النقاط التي أبرزها الجرجاني في دراسته للصورة.

أولا: لم يهمل عبد القاهر الجرجاني، وهو يتقصى الصورة، قضية اللفظ والمعنى، والجدل الذي أحدثه ممن سبقه من البلاغيين في أسبقية أحدهما على الآخر. فبعد شد وجذب وهو يقيم الحجة والبراهين في فضل المعاني الشعرية وأهميتها في بعض النصوص، يعود ويبرز قيمة اللفظ في بناء الصورة وإبراز جمالها وجلالها. ويستقر الجرجاني على مبدأ قاطع وهو أن اللفظ والمعنى هما عاملين متكاملين لا يسمو أحدهما عن الآخر، ولا يمكن للفظ ما أن يبلغ مقاما دلاليا أو جماليا، دون أن يجتمع بألفاظ أخرى ويتآلف معها في تشكيل المعاني وتهذيبها في قوله:

" إنّ الألفاظ التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف، وأصل عظيم..." (الجرجاني، 1978، 415-416)

فقوام الشعر يكمن في طريقة ما تتحد من خلالها الألفاظ وتتآلف معا لتفجر طاقاتها الدلالية والبلاغية الكامنة. ويصف الجرجاني هذه العملية في سياقات مختلفة من كتابيه، بالتمثيل والصياغة والتصوير، كما أحاط بالأدوات التي توفرها البلاغة العربية للشاعر في صياغة صوره، ومن أهم ذلك التشبيه والاستعارة:

" القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة، فإن هذه أصول كبيرة كجل محاسن الكلام–ان لم نقل كلها– متفرعة عنها، وراجعة اليها، وكأنها اقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، واقطار تحيط بها من جهاتها (الجرجاني، 1998،ص 25)

ولم يخف الجرجاني ميوله للاستعارة وإبراز فضلها عن باقي الصورة البيانية الأخرى في الكتابة الشعرية، وهو الموقف السائد لدى جل الباحثين في اللغة والأدب وشؤونهما في عصرنا الحديث، لدرجة أنّ بعضهم إستغنى تماما عن مصطلح الصورة وعوضه بمصطلح الاستعارة، كما ذكرنا ذلك سابقا.

ويمكن لأي من يطالع كتاب "*أسرار البلاغة*" للجرجاني أن يلاحظ هذا الحيز الكبير الذي خصصه للاستعارة وقضاياها، والتي يجمع جل النقاد المعاصرين وخاصة المتحمّسين منهم للبلاغة القديمة أنها تقريبا نفسها القضايا والإشكاليات التي تطرحها الأبحاث الحديثة، ومن بينها طبيعة الوظيفة التعبيرية للاستعارة وشروطها والتي أحاط بها الجرجاني بدراسته لعنصر المشابهة والذي فرق على أساسه بين الاستعارة المفيدة وغير المفيدة، وكذا المكانة السامية للخيال ودوره في بناء الصور المبتكرة والجديدة، التي تأتي من مهارة الشاعر وقدرته على التشبيه المبدع بين صور متباعدة لا يجمعهما شيء، ويقول في ذلك: " وهكذا إذا استقربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب" (الجرجاني، 1998، ص. 146).

ولم يهمل الجرجاني الأثر الصوتي، أو ما يسميه نقادنا اليوم بالإيقاع الداخلي، وضرورة إتحاده مع الإيقاع المعنوي في بناء المنظومة الجمالية والتعبيرية للصورة، ويشترط الجرجاني في ذلك أن يختار الشاعر الكلمات المألوفة والمنسجمة مع بعضها في المعنى والصوت لتؤدي بذلك الأثر المطلوب في نفس القارئ، ويؤكد ذلك في قوله:" أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن،

وهل تجد أحدا يقول هذه اللفظة فصيحة، إلّا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها" (الجرجاني، 1978، ص 88).

وقد إسترسلنا نوعا ما في إحصاء مفاهيم الصورة ومزاياها عند الجرجاني مقارنة ممن سبقوه وعاصروه من القدماء العرب، وهذا لا يمثل إلّا غيض من فيض باعتبار حجم الدراسات العربية الحديثة التي أسهبت في ابراز وتحليل ما وصل إليه في هذا المجال. وللأمانة العلمية والتاريخية، يجب التنويه أن جهود القدماء في تقصي الصورة لم تتوقف عند الجرجاني، بل استمرت لقرون عديده من بعده إلّا أنها لم ترق إلى نفس القيمة النقدية التي تجعل منها مرجعا يعتد به. وبعض هذه الدراسات لم تتعد أن تكون إعادة تدوير ما جاء به الجرجاني، ونذكر هنا بن الأثير وكتابه المثل السائر، أمّا الدراسات اللاحقة الأخرى أتت لتكمل مغامرة البحث في اللفظ والمعنى وأولوية احدهما على الاخر، ونخص هنا بالذكر بن حمزة العلوي وبن خلدون. (صبح، د ت)

1-2-2 تطور مفهوم الصورة عند الغربيين قديما وحديثا

إنّ كل من يحاول التأريخ لتطوّر مفهوم الصورة عند الغربيين لابد أن يعود ولو بإيجاز إلى العصور القديمة، زمن الاغريق والرومان، بوصفها التربة الخصبة التي نمت فيها بذرة النهضة المعرفية الأوروبية الحديثة. وبالعودة إلى لب الموضوع، يربط المؤرخون أصل كلمة (image) أي صورة بكلمة أخرى هي (imitate) بمعنى (يحاكي، محاكاة) ولكلا اللفظتين جذورا مشتركة في اللغة اللاتينية.

كما التصق المفهوم العام للصورة قديما بالنصوص الدينية الكاثوليكية بوجه الخصوص، وانتشرت في هذا السياق دلالات مثل (icone) بمعنى الأيقونة و(idole) أي صنم، بحيث كانت رموزا للممارسات التعبدية. (Preminger & Brogan, 1993, p. 559).

أمّا مفهوم الصورة في الأدب والشعر، وإن لم يظهر بعد بهذا المصطلح، فلم يخرج عن المجال الدلالي للتمثيل والمحاكاة، وهي مفاهيم تبناها الفلاسفة الاغريق، ونخص بالذكر أفلاطون وأرسطو، للتعريف بطبيعة مختلف الفنون الإنسانية، والتي اعتبرت ظواهر تحاكي الواقع أو الطبيعة، وهذا إنطلاقا مما يدركه الفنان بحواسه. فالصورة (التمثيل) عند أرسطو تأتي بمقابل المادة (الواقع). " فالشاعر يراعي نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع من اكمال له ". (هلال، 1973، ص. 85)

ويحدّد أرسطو ثلاثة طرق يحاكي من خلالها الشاعر العالم من حوله وهي " أن يمثّل الأشياء كما كانت في الواقع، أو كما يتحدث الناس عنها وتبدو عليه. أو كما يجب أن تكون" (هلال، 1973، ص. 85). ويبدو أنّ كل هذا الطرق تلخص إبداع الشاعر في موهبته على إبراز ما يدركه من حوله. وتهمل مشاعره الفردية التي تعبر عن عالمه الذاتي الخاص. ويمكن تبيان ذلك في تركيز أرسطو في كتابه "*فن الشعر*" على تقصي أشكال الشعر المسرحي وطابعها الإجتماعي واهماله للشعر الغنائي لطابعه الذاتي . واستمر هذا المفهوم لدى الشّعراء الرومان، فيقارن الشّاعر الروماني مثلا هوراس في قصيدته المشهورة " فن الشعر" الشعر وصوره باللوحة الفنية.

ولم يحدث مفهوم الصورة تلك القفزة النوعية في المراحل الأولى للنهضة الأوروبية، خاصة مع بروز المفاهيم الكلاسيكية التي استمرت في نهج المحاكاة كما سارت في الإتجاه السائد آنذاك الداعي إلى تغليب العقل والمنطق والتحكم في الخيال والعواطف،" فليس للشاعر ولا للكاتب أن يطلق العنان لأحاسيسه ومشاعره، لأنها في جوهرها فردية محضة، بل عليه أن يسجل منها إلّا ماهو عام مشترك بين الناس (هلال، 1973). وهذا تماما الطريق نفسه الذي اتخذه ارسطو في الغاء الطابع الذاتي للشعر وجعله فنا يعمل لغايات إجتماعية. ويبلور الشاعر والناقد فيليب سيدني هذا المبدأ في كتابه " *دفاعا عن الشعر*" (1595) بتبنيه مفهوم الشعر الهادف، حيث أن قوة

الصورة عنده هي في قدرتها التعبيرية في نشر الأخلاق ونبذ الرذيلة".
(Preminger & Brogan, 1993, p. 559)

ودخل القرن الثامن عشر وأتت معه توجهات جديدة نفضت الغبار قليلا على الصورة في ظل الهيمنة المطلقة للرؤى التقليدية، ونخص بالذكر جهود الفيلسوفان الإنجليزيان هوبس ولوكا (Hobbes) و(Locke) ومحاولتهما إعطاء تعريف جديد للشعر، بربطه بثنائية التجربة والإدراك. فأصبحت الصورة تعرف على هذا الأساس على انها إعادة تمثيل الذهن للأحاسيس التي تتشكل من الادراك. (Preminger & Brogan, 1993,p. 559)

أمّا في الأدب الإنجليزي، وفي القرن نفسه، بدأت المحاولات الطموحة لدراسة الصورة، وذلك مع بروز النصوص الشعرية المسرحية لشكسبير التي أعتد بها كقمّة للإبداع الفني، فكثرت الدراسات حولها وإتّخذت الصورة الشعرية أحد أهم المعايير التعبيرية والجمالية فيها. فالطاقة الإبداعية للصورة للشعرية عند شكسبير غالبا ما جعلت النقاد والقراء يستغنون عن مشاهدة أعماله في المسرح ويكتفون بالصور التخيلية القوية التي تترسم في أذهانهم .
(Preminger & Brogan, 1993,p. 559)

وجاءت الرومانتيكية، وكسرت الحواجز التي فرضتها المفاهيم الكلاسيكية على الصورة، بإعادة صياغة كاملة لمفهوم الشعر، فتم إبعاده عن السمة الموضوعية التي طالما التصقت به، فلم يعد الشاعر محاكي للعالم من حوله ولم يعد مقيدا بضوابط تحكم كتابته. فالشاعر عند الرومانتيكيين هو فنان خلّاق حر يلجأ لخياله الفياض ليبدع أجمل الصور. فالهدف الأسمى للشعر هو إمتاع القارئ والتأثير فيه بإعادة تشكيل العالم من حوله.

وخصّ الرومانتيكيون ذاتية الشاعر إهتماما كبيرا، وأصبحت العواطف والمشاعر الوقود الحيوي لأي إبداع فني. وإنتقلت الصورة الفنية، في كنفهم من كونها عنصرا شعريا له وظائف شكلية

وتعبيرية محددة إلى ظاهرة فنية يستغلّها الشاعر لتفجير طاقته العاطفية وملكته التخيلية. ويرى سيدي لويس (C. day Lewis) أنّ الصورة عند الرومانتيكيين متغلغلة في قلب الشعر بل أن الشعر عندهم هو صورة تتركب من صور متعددة (Lewis, 1961, p. 18) .

وطبيعة الشعراء الرومانتيكيين هو أنهم يستمدون الهامهم من الطبيعة، " فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم. (هلال، 1973، ص. 415) .

وتتجسد المنزلة الرّاقية التي حظيت بها الصورة عند الرومانتيكيين في الدراسات التي انطلقت في عهدهم، والتي هدفت في الأساس إلى البحث في أهم عناصرها، وقد خص الخيال بالنصيب الأكبر من ذلك، وكانت ابرز هذه الأبحاث والدراسات والتي جاءت في هذا السياق، تلك التي قام بها كل من ووردزورث وكولريدج (Wordsworth) (Coleridge) والتي أتت استمرارا لجهود الفيلسوف الألماني (كانت)، الذي كان أوّل من أبرز القيمة الحقيقية للخيال في كتابه المشهور " *Critique of Pure Reason* ".

ويفرّق "وردزورث" بين الوهم والخيال، ويقرر سمو الثاني وخطر الاول، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية، أمّا الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها " (هلال، 1973، ص. 411) ويؤخذ موقف وردزورث هذا على أنه رد على المفاهيم الكلاسيكية التي لم تفرق بين الوهم والخيال، باعتبارهما ميزة يجتمع عليها الإنسان والحيوان.

وفي القرن التاسع عشر أخذ النقد الأدبي في الإنفتاح أكثر على الميادين العلمية والمعرفية الأخرى والتي بدأت في الظهور والتطور بشكل سريع ومتنامي. وقد مثّلت الصورة أحد إرهاصات هذا الإنفتاح. بحيث إستفادت من عديد الأبحاث العلمية اللغوية التي أعادت النظر في الدور الحقيقي

للصور الاستعارية في لغة الإنسان، ومن أمثلة ذلك نظرية نمو اللّغة لماكس ميلر (Max Muller)، والتي إستنتج من خلالها أن تطور اللغات البشرية تقاس بتطور الصور الاستعارية فيها، والتي تأتي أساسا لتعكس حاجة الإنسان للتعبير عن معاني ملموسة بأخرى غير ملموسة، وذلك لجعل لغته تواكب قدراته الإدراكية المتنامية بشكل سريع (Friedman, 1953,p. 27) . ويبرز ميلر هنا الوظيفة العضوية للصورة الاستعارية، بحيث أنها من عوامل تحقيق التوازن بين الملكة اللغوية للإنسان وملكته الذهنية بدل من أن تكون مجرد عامل لتحسين وقع المعنى.

وفي السياق نفسه، برز المنهج النفسي في دراسة الصورة، ابتداء من النتائج الباهرة التي حققها فرانسيس غالون (Sir Fransis Galton) في تجاربه التي أثبتت أن للناس أنماط مختلفة في توليد الصور في الذهن (Friedman, 1953,p. 26) وذلك بإختلاف الميولات الحسية لديهم (ميولات بصرية، شمية، سمعية...) وقد أحدث هذا المنهج أثرا عميقا في النقد الأدبي مازالت ارهاصاته ليومنا هذا، بإطلاقه بعدا جديدا في دراسة الصورة، أو ما يصطلح عليه بالصورة الذهنية.

وفي سياق آخر، أدى بروز المذاهب الأدبية الكبرى وتأثيرها المتنامي في النقد عموما، إلى ترسيخ الوظيفة العضوية للصورة بوصفها وحدة واحدة مع النسيج الشعري العام. فانتماء الشاعر إلى أحد هذه المدارس أو على الأقل ميولاته لها، تنعكس بجلاء في أنماط التصوير الفني لديه. فكل مدرسة أدبية اتخذت من الصورة وسيلة لإبراز هويتها ومبادئها التي تفرقها عن غيرها. فالبرناسية مثلا دعت إلى اعتماد الوصف الموضوعي في الصورة، بمعنى آخر " فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات ...لتعرض صورها عرضا لايختلط بعواطف الشاعر " (الغنيم، 31، ص. 1996)، لذلك فقد اعتمدوا على الصور المجسمة والتي اطلقوا عليها إسم الصور البلاستكية.

وإنتقد الرمزيون هذا النمط من التصوير، بل دعو إلى تجاوز المحسوسات والتركيز على الأثر العميق للصورة في نفس المتلقي ويطغى، نتيجة ذلك، الطابع الإيحائي والغموض على صورهم، فبدل التعبير عن الأفكار والعواطف مباشرة، يستعمل الرمزيون الصور الإيحائية والمثقلة بالدلالات الرمزية.

وقد تأثر بهذا النهج شعراء انجليز وأمريكيون من أمثال ازرا باوند (Ezra Pound) وآمي لوال (Amy Lowell)، فأسسوا ما يسمى بالحركة التصويرية، والتي أحدثت ثورة عارمة في عالم الكتابة الشعرية الحديثة، ليس فقط باهتمامهم بالصورة بوصفها تكملة للميولات النقدية التي سبقتهم، بل بجعلها أولويتهم المطلقة، فكانت من أبرز مبادئهم في هذا السياق، إستعمال الصور الواضحة والمختصرة المركزة دلاليا، في قالب لغوي بسيط يشبه الإستعمال العادي، بحيث لا تخضع للأوزان التقليدية المعهودة، وانما لقوالب إيقاعية جديدة مبتكرة. (Twari, 2001, p.02)

وشهد القرن العشرون منذ بدايته ذروة الدراسات والأبحاث والنقاشات الكبرى في مجال المفاهيم الأدبية عموما، والتي حظيت فيها الصورة بنصيب عال من الاهتمام، وإتخذت المفاهيم حولها عدة مناهج مختلفة، ولعلّ من أبرزها نذكر ما يلي:

المنهج البلاغي وهو أقدمها والذي تعود جذوره إلى الدراسات الوفيرة التي بحثت في طبيعة لغة الشعر ويعتبر الصورة شكلا "من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين أو لنقل كل تعبير غير حرفي" (اليافي،1982، ص. 46).

وأمّا الثّاني فهو المنهج النفسي المذكور سابقا، والذي تبنى مفهومي الصورة الذهنية والحسية للصورة. وقد ارتفعت أسهم هذا النهج كثيرا على إثر أبحاث عالم النفس سيغموند فرويد (Sigmund Freud) في تفسير الأحلام والإدراك الذهني اللاشعوري، بإعتبار أنّ الصور بمختلف أشكالها مصدرها اللّاوعي. وأصبح هذا المفهوم رائجا كثيرا في النقد الغربي، حتى وإن كانت أولى

التعريفات للصورة وربطها باللّاشعور أتت في أواخر القرن التاسع عشر أي قبل فرويد نفسه، حيث يقول دلاس (E.S Dallas) في هذا الصدد بأنّ " توليد الصور ..يخضع إلى العمل العام للعقل في ظلمات اللاشعور" (as cited in Lewis,1961,p. 39)

أمّا المنهج الرمزي فيتجاوز مفهوم الصورة المفردة نحو الصورة الكلية والتي تشمل القصيدة بأكملها، وتعتبر الصورة رمزا يكشف عن خبايا الشاعر وشخصيته وطبيعة ذهنه، ولا يهم إن بنيت من خلال وسائل تعبيرية استعارية أو مجازية أو حتى حقيقية.(اليافي، 1982،ص. 45)

وعاد اختلاف هذه المناهج في مناحي معينة وتقاطعها في مناحي أخرى، بالفائدة على الدّراسات النقدية في هذا المجال، بقدر ما أضفت جوّا من الغموض والإرتباك في تحديد دقيق للصورة مفهوما ومصطلحا، فنجد مثلا بعض النقاد يصنفون الرمز جنسا من أجناس التصوير، أمّا آخرون فيضعون حدودا فاصلة بينهما.

وفي الجهة المقابلة، إستغنى نقاد آخرون تماما عن مصطلح الصورة، مثل ريتشاردز (I.A. Richards)،الذي دعا إلى الحفاظ على الطابع الأدبي للمصطلحات النقدية، فيستعمل في هذا المقام مثلا مصطلح الاستعارة (Metaphor) ليشمل الأشكال التعبيرية المجازية التي تدخل في التركيب الشعري (اليافي،1982، ص. 48).

ومع توسع الإعتماد على الأشكال الشعرية المتحررة من قوانين الوزن والقافية، في القرن العشرين، برزت الصورة بوصفها المعيار الأبرز لقياس جودة الشعر ودرجة الإبداع فيه.

1-2-3 الصورة عند العرب المحدثين

آثرنا ونحن نحاول استقصاء جهود المحدثين في فهم الصورة الفنية، فصل ذلك في جزئين. ويختص الجزء الأول باختصار بجهود الجماعات الأدبية التي قادت حركة التجديد في الشعر، والتي احتكرت المشهد الشعري والأدبي منذ بداية القرن العشرين ونحصر إهتمامنا بجماعة الديوان ومدرسة المهجر. لنصول في المرحلة الثانية بين بعض أبرز النقاد المعاصرين ورؤيتهم الخاصة لمفهوم الصورة.

1-2-3-1 مفهوم الصورة الفنية عند جماعة الديوان مدرسة المهجر

أحدثت الحركة الرومانتيكية في النقد الأوروبي بمفاهيمها الثورية خصوصا في الشعر حراكا واسعا في الأوساط الشعرية العربية، وأطلق هذا الحراك عند جماعة الديوان الذين أنكروا، في المقام الأول، الطابع الاجتماعي الذي طغى كثيرا على الشعراء العرب آنذاك، أو مما يقصد به بشعر المناسبات (مندور، 1963). فوظيفة الشعر الأولى والأوحد هي التعبير عن خلجات النفس بوصف يعبر عن مظاهر الجمال الإنساني الخلّاق.

ومن هذا المنطلق، أولت جماعة الديوان اهتماما كبيرا بالصورة الفنية، والدور الأبرز للعوامل النفسية من خيال وعاطفة والهام في تشكيلها. وكان مما دعوا اليه، تجنب الوصف الحسي المباشر " ويتم ذلك بقدرة الشاعر على انشاء الصلاة المتفردة غير المألوفة بين الأشياء فيصورها بمستوى أحاسيسه بها على نحو يعكس رؤيته وموقفه الحاضر منها فتكون معادلا نفسيا لقوة الإحساس لديه وعمقه" (صالح، 1994، ص. 33).

ويمكن ملاحظة هذا النضج الأدبي الذي وصل إليه أصحاب الديوان، بعدم سقوطهم في فخ المفهوم الحسي السطحي الذي يوحي به مصطلح الصورة، بحيث صبوا جهودهم في الطابع

النفسي باعتبار أنّ الصفة الأسمى للشعر هو الوصل بين وجدانين: وجدان الشاعر ووجدان القارئ.

وعلى خطى الرومانتيكيين الغربيين، درس رواد جماعة الديوان الخيال، ويفرق عبد الرحمان شكري بين الخيال والوهم فيقول " أنّ التخيّل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق...والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود" (مندور، 1963، ص. 64-65). فالخيال الحقيقي عند شكري هو نهج إدراكي يلجأ لقوة العقل، يربط بين ملكات الحس والذهن.

ولم تختلف مبادئ رواد مدرسة المهجر عما ذكر سابقا عند الدّيوانيين، وجاءت عندهم موثقة على شكل آراء نقدية لخّصها ميخائيل نعيمة في كتابه "*الغربال*". وكان مما دعا إليه هو تكسير الفكر السّائد بأنّ لغة الشعر هي لغة تعقيد مقيدة أكثر من غيرها بقواعد اللغة التركيبة والدلالية التقليدية، والتي تحد من حرية الشاعر وقدراته الإبداعية. وعلى الشاعر إذن الأخذ بعين الحسبان أنّ "... اللغة ليست سوى وسيلة من وسائل كثيرة اهتدت إليها البشرية للإفصاح عن افكارها وعواطفها" (نعيمة، 1961، ص. 105) .

وفي سياق ذلك دعا نعيمة إلى إعادة ترتيب الأولويات في الشعر ففنون التصوير الشعري أولى من التقيد المطلق بالقواعد الإيقاعية المنظومة من وزن عروضي وقافية. كما شدّد على التحرّر من هذه الأفكار القديمة المتزمتة، فالشاعر الخلّاق عنده هو من يتبنى لغة سلسلة خلاقة تتواصل بفاعلية أكبر مع وجدان القارئ وخياله (نعيمة، 1661). ويعتبر هذا الموقف وغيره مما شابهه الحجر الأساس لظهور أجناس شعرية جديدة مثل الشعر الحر وقصيدة النثر، تحدّ من تبعيتها للأوزان الصوتية الموروثة، وتجعل من الصّورة بإيقاعها الدلالي والتعبيري والصوتي أهم أساس للجمال الفني في القصيدة.

واقتداءا بالديوانيين، أثبت أصحاب المهجر وعيا كبيرا بأهمية الصورة في البناء العضوي للنسيج الشعري، فألموا بالعوامل النفسية التي تتحكم بأسس الإبداع الفني وأثاره على المتلقي إلّا أنهم أثبتوا ذلك في أشعارهم تطبيقا أكثر منه تنظيرا " ويحتوي شعر المهجريين مقارنة بالأمثلة الشعرية السائدة، على أمثلة من الصور ...تمتاز بالدقة في الوصف والقدرة العجيبة في التجسيم والتشخيص (صالح، 1994، ص. 35).

1-2-3-2 مفهوم الصورة عند النقاد العرب المحدثين

و في خضم الإشكالات المختلفة التي أصبحت تلتصق بالصورة مفهوما ومصطلحا والتي يرجع أغلبها كما ذكرنا سلفا إلى اختلاف المرجعيات الأدبية والمذهبية للنقاد والباحثين، نجد أن الكثير منهم يتفقون على أن النقد الحديث قطع أشواطا كبيرة في هذا المجال، خاصة بعد اعتماد مناهج حديثة تعتمد على البحث المتكامل الذي يركز على الوظيفة العضوية للصورة في البناء الشعري، على النقيض من البلاغة القديمة التي حصرت مجال فهم الصورة بشكل كبير ضمن ثنائية اللفظ والمعنى، باعتبارها طريقة خلاقة ضمن طرق أخرى لتقديم المعنى وتوصيله. وهنا ونحن نعيد التطرّق إقتضابا إلى البلاغة القديمة فإننا قد فتحنا الباب لقضية أخرى تتعلق بالصراع في المشهد النقدي العربي بين تيار محافظ يدعوا إلى تثمين الأفكار والمفاهيم التي توصل إليها العرب القدماء والإرتكاز عليها في مقاربة التصوير الفني في الشعر، وبين تيار آخر يطالب بتجاوز تلك المفاهيم وتحويل الإهتمام نحو المفاهيم الغربية الجديدة .

وترى هذه الفئة الأخيرة أن ثورة المفاهيم والمعارف الغربية الحديثة وحدها هي من عبدت الطريق نحو بلورة مفهوم الصورة كما نعرفه الآن، وكان مصطفى ناصف في مقدمة هؤلاء النقاد الذين نظروا نظرة دونية إلى جهود القدماء في هذا المجال. ومثال ذلك أنهم سطحوا مفهوم الخيال وجهلوا بالعوامل النفسية التي تحكم الكتابة الشعرية. (ناصف،1996، ص. 04). كما أن إلمامهم

بالاستعارة ووظائفها قد جانب الصواب. وقد إعتبر بعض النقاد موقف ناصف هذا بأنه انحيازي يعكس حماسه الشديد لثورة المفاهيم الأدبية التي أحدثتها المدارس الأدبية والمعرفية الغربية. وللأمانة العلمية، يجب أن نشير إلى أن ناصف في أبحاث لاحقة ونقصد هنا كتابه "*النقد العربي نحو نظرية ثانية*" قد إستدرك نوعا ما موقفه ذاك حين وصف جهود القدماء في فهم الصورة الاستعارية بأنها لم تكن سطحية بل عميقة ومتأصلة لكن يغلب عليها التعقيد والجدل الذي كان يسود بين البلاغيين آنذاك حول الاستعارة وعلاقتها بالاستعمال الحرفي للغة والذي أسيء تقديره وفهمه في عصرنا الحديث.(ناصف، 2000) هذا الموقف الجديد لناصف يوصف على أنه جاء بعد إطلاعه الجدي على ما جاد به المتقدمون من البلاغيين من إسهامات في مجال الاستعارة والدراسات الشعرية.

أمّا الفئة الثانية فتعتبر مفهوم الصورة متأصلا في بلاغة العرب القدماء، وما وصل الينا من كتبهم وأبحاثهم يجب أن يكون المرجع الأساس لأي دراسات حديثة تخص الصورة ما يغني عن اللجوء إلى المفاهيم الغربية التي في نظرهم لم تأت بالجديد المفيد. ويمثل محمد الولي أحد أقطاب هذا الإتجاه، في كتابه "*الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*"، وهو يرى أنّ البلاغة هي المجال الوحيد الذي يمكن من خلاله دراسة الصورة، فنجده ينكر ربطها بالعواطف والإنفعالات وربط بعض أشكال التعابير الحقيقية بالتصوير الشعري(الولي، 1990، ص. 11). أمّا كامل حسن البصير فيذهب أبعد مما ذهب إليه الولي بالتمسك بالتراث، فيعتبر في كتابه "*بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق*" أن الدّراسات البلاغية العربية القديمة في شؤون الصورة جاءت متكاملة وملمة بكل جوانبها، وأنها سبقت المفاهيم الغربية بقرون عديدة. (البصير، 1987).

وهناك من النقاد العرب من تبنى رأيا وسطا على غرار جابر عصفور في أنه "قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة، في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز والاهتمام" (عصفور، 1992، ص. 07). وحقيقة فإنّ الصورة وأصول معارفها لم تكن مصدر الخلاف بقدر ما مثلت ساحة تجاذب وصراع بين رواد التيارات المحافظة والتيارات المجددة في ميدان النقد العربي الحديث.

وبعيدا عن هذه التجاذبات فمن المهم بمكان استعراض بعض المفاهيم المرتبطة بالصورة كما استعرضها أبرز النقاد العرب ممن سخّروا أقلامهم في هذا الميدان، ونورد هذه المفاهيم فيما يلي:

يقول أحمد الشّايب وهو يعرّف الصورة : فالصّورة هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والطباق وحسن التعليل" (كما ذكر في صبح، د.ت، ص. 113).

ويرى عبد القادر القط أنّ:

" الصورة في الشعر هي ((الشكل الفني)) الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني" (القط، 1978، ص. 435)

ويعرفها الرباعي بأنها " أيّة هيئة تثيرها الكلمات الشعرية في الذهن شريطة أن تكون :هذه الهيئة معبرة وموحية بآن " (الرباعي،1984، ص.85)

أمّا إبراهيم عبد الله فيعرفها كما يلي: " الصورة في الأدب، هي: القول اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس .." (كما ذكر في صالح، 1994، ص. 4).

ويقول مصطفى ناصف: " إنّ التصوير في الأدب نتيجة تعاون كل الحواس، والملكات، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية" (ناصف، 1983، ص. 8)

وإرتأينا ونحن نحاول استقراء ما جاء في هذه التعريفات تبني وجهة نظر توافقية، أي إعتبارها أنها جاءت مكملة لبعضها البعض بدل البحث عن مواطن الإختلاف فيما بينها. وأوّل ما يستدعي الإنتباه أنّ مفهوم الصورة كما يتداوله النقاد جاء واسعا، فالصّورة إذن هي إتحاد الطاقات التعبيرية والجمالية لكل من البيان والبديع، فلا يكفي أن تعتبر استعارة ما صورة فنية إذا لم تدخل في قالب موسيقي خاص يداعب أذن القارئ ويدعم قوتها الإيحائية والتخيلية. وهذا على نقيض ما كان سائدا في حصر الصورة ضمن حيز البيان .

ونجد أن بعض المنظرين على غرار عبد القادر القط يوسعون مفهوم الصورة أكثر، ليشمل كل الكلمات والعبارات التي تتسم بقدر عالي من الخيال والإيحاء حتى ولو كانت حقيقية التعبير،" فلم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث–من المجاز أصلا، فقد تكون عبارات حقيقية الإستعمال ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب". (البطل ، 1981، ص. 25) وضمن هذا المجال الموسع، وفي ظل مواكبة النظرية الأدبية الغربية تم إدراج ظواهر شعرية بزغ نجمها في الكتابة الشعرية الحديثة مثل الرمز والاسطورة في خانة الصور الفنية.

ونجد في التعريفات الثلاثة الأخيرة لكل من الرباعي وإبراهيم عبد الله وناصف، أنها أكثر توسعا وشمولية عما سبق ذكره، بحيث أنها تربط دلالة الصورة الفنية بمفاهيم جديدة مثل الصورة الذهنية والصورة الحسية. والمقصود بالأولى ما يولّده الذهن من صور إيحائية عند تلقي كلمات أو عبارات ما " ... بحيث تشير الكلمات والعبارات، إمّا إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حديثة وحسب" (الشناوي، 2003، ص. 17) . أمّا الصورة الحسية فترتبط خصوصا بالحواس الخمس.

1-3 مناهج دراسة الصورة الفنية

هذه المفاهيم ما هي إلّا غيض من فيض الدراسات الكثيرة التي أولت عناية خاصة بالصورة الفنية، والتي أثبتت أنها ظاهرة تتخطى حدود اللغة، لترسم لنفسها أبعادا جديدة ضمن ميادين معرفية إنسانية أخرى. ومن المهم هنا إستعراض بعض المناهج في دراسة الصورة الفنية مع التركيز على منهجين كان لهما الأثر البليغ على الدراسات التطبيقية بخصوص تجليات الصور الفنية في نماذج شعرية مختلفة، وهما المنهج البلاغي والمنهج النفسي.

1-3-1 المنهج البلاغي في دراسة الصورة الفنية

يستعمل مصطلح الصورة ضمن المنهج البلاغي مرادفا للاستعمال المجازي،أو ما يسمى بالصور البيانية (Figures of speech) ويعرفها نعيم اليافي على هذا الأساس بأنها " أي شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين أو لنقل كل تعبير غير حرفي". (اليافي،1982، ص. 64)

ويدخل في هذا التعريف مختلف أشكال المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية. وتتقاطع هذه الصور في آلية عمل عامة واحدة، هي الإشارة لشيء بشيء أخر.

وفي الحقيقة، فإنّ هذا التعريف العام والشامل لا يعكس واقع الأمر، فقد ضيق مثلا بعض الباحثين على هذا التعريف بجعله يتضمن بعض أشكال المجاز على حساب أشكال أخرى. وقد اشترط مثلا كل من مولينو وجوئيل أن تكون الصورة مبنية على أساس المشابهة وليس المجاورة الذي يطغى على بعض أشكال المجاز مثل المجاز المرسل، ويشرحان ذلك بقولهما:

" وفي الحالتين فإن العدول ECART (أو الإنزياح) الذي يقوم عليه المجاز المرسل يتم تجاوزه واختزاله بسهولة. إذ أن العلاقة التي تجمع الطرفين (...) طبيعية ومباشرة. إن هذه المجازات تقوم على علاقات جاهزة سلفا، وهي لا تتطلب مجهودا، لا من الشاعر لكي يبدعها، ولا من المتلقي لأجل تأويلها" (كما ذكر في الولي، 1990، ص. 17).

وبالتركيز دائما على معيار المشابهة في تحديد فنية الصورة سنزيح أيضا بعض أشكال الكناية عن الطريق مثل الكناية عن صفة. فهي لا تستمد من الحس الإبتكاري للشاعر، بل مما اصطلح عليه العرف وما اتفق عليه مستعملي اللغة. وبذلك فإنه استنادا إلى هذا الموقف، فليس كل صورة مجازية هي صورة فنية ما لم توفي بشرطي الإبتكار والأثر المفاجئ والذي لا يمكن لعنصر المجاورة وحده أن يضمنه.

وإن كنا تطرقنا إلى هذه الإشكالية، فما كان ذلك من أجل فتح باب الجدل حول بلاغة بعض الأشكال المجازية على حساب أشكال أخرى، أو وضع معايير ثابتة للحكم على فنية وجمالية الصورة، وإنما لجعلها حجة نحصر انطلاقا منها اهتمامنا بالتشبيه والاستعارة خاصة بوصفهما أهم أدوات البلاغة في بناء الصورة الفنية، وطالما كانت المفاضلة بينهما على حساب الأشكال الأخرى من أهم القضايا التي طرحتها البلاغة القديمة خاصة.

1-3-1-1 الصورة الفنية بين التشبيه والاستعارة

التشبيه كما يعرفه عبد العزيز عتيق هو"...بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبهّ " (عتيق، ب ت، ص. 62)

كما تعرفه موسوعة " *The Anthem Dictionary of LiteraryTerms and Theory*

كما يلي:

"An extended comparison that places together two images or ideas sharing something in common" (Auger, 2010, P. 16)

" التشبيه هو مقارنة موسعة بين صورتين أو فكرتين تشتركان في شيء واحد" (ترجمتنا)

ومن ميزات التشبيه أنه يأتي في أشكال بنيوية مختلفة، بأن يتضمن كل أوجه الشبه (التشبيه التام) أو يحذف أحد أطرافه (التشبيه المؤكد) أو يربط بين صورتين مركبتين (التشبيه الضمني). ويتيح ذلك للشاعر طرقا مختلفة في التعبير عن رؤيته الخاصة للعالم من حوله، خاصة حين يثبت موهبته في التقريب بين الأشياء المتباعدة.

وقد احتل التشبيه عند قدماء العرب مكانة تصل إلى حد الغلو، ويؤكد ناصف ذلك حين يقول "ووصى النقاد بأن يطلب الشاعر الحذق فيه لكي يملك زمام التدرب في فنون السحر البياني، ثم كان التشبيه –عندهم–سببا من أسباب اختيار الشعر وحفظه متميزا من جودة اللفظ والمعنى" (ناصف، 1996، ص. 48).

فمن كان يعتقد بموهبته في نظم الشعر ينبغي له أن يثبت ذلك من خلال التشبيه والذي اعتبر فنا بحد ذاته، بل وأصبح عند بعض الشعراء، نذكر منهم ابن المعتز، علامة مميزة تفصلهم أشواطا عن غيرهم.

ويرجع جابر عصفور مكانة التشبيه هذه عند القدماء العرب إلى أيديولوجيتهم الشعرية ويشرح ذلك:

"يقال إن إيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة، تؤمن بالتمايز والإنفصال وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض –في حزم – كل ما يبدو خروجا عن الأطر الثابتة والمتعارف عليها" (عصفور، 1992، ص. 200)

فالتشبيه بحدوده المرسومة خاصة حين تذكر جل أركانه يحفز أكثر على رؤية الأشياء بطريقة منسجمة مع المنطق وواضحة، فتقل قابليته في التداعي إلى الضبابية والغموض كما هو الحال بالنسبة إلى الاستعارة.

والحق أنّ ما يدعم هذا الموقف هو العودة إلى الشعر الغربي والذي يرى فيه تشارلتن أن التشبيه كان يغلب لدى الكلاسيكيين، في قوله:

" لقد قيل أن التشبيه أكثر شيوعا من الاستعارة في العصور الكلاسيكية، التي يكون فيها الشعراء –عادة– أقل جهدا في الخيال، وأكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق بينما تكون الاستعارة أكثر شيوعا لدى الرومانسيين الذين يتحرر خيالهم ولا يستسلم لقواعد العقل والمنطق بنفس الحدة الكلاسيكية" (تشارلتن كما ذكر في عصفور،1992، ص. 199)

ويمكن الإستدلال بكذا موقف، لإثبات أن الشعر القديم بعمومه ظل حبيس مفهوم الفن المحاكي وما ترتب عن ذلك من تغليب السمة الحسية التي تنبع من الواقع الخارجي بدل الوجدان الشعوري. "ومن شأن العقل أن يعمد إلى العلاقات بين الأشياء عندما يحاكيها فيوضحها، أمّا الشعور فلا سبيل إلى محاكاته على نحو مرئي، لأنه معقد أحيانا، وغامض غالبا..." (قصبجي كما ذكر في صالح، 1994،ص. 95). وتدعم هذه الفكرة تلك التي سبقتها لكي نصل إلى خلاصة مفادها أن

التشبيه يوضع في الجهة المقابلة من الاستعارة، فالأول يدعم العقل والمنطق الحسي وتحيل الثانية إلى الشعور الباطن والخيال المتحرر.

وإن لم تكن الأمور بهذه البساطة والحتمية، خاصة وأنّ الدراسات النقدية والشعرية الحديثة قد تعّدت في معظمها إشكالية التفرقة بين الصور على أساس جنسها البلاغي، ومن دلائل ذلك مصطلح الصورة نفسه الذي أصبح بوتقة أذيبت فيها جل الأشكال المجازية التقليدية فجمالية الصورة وفنيتها لم تعد ترتبط بجنسها البلاغي بقدر ارتباطها بأسس ومعايير أخرى جديدة سنشير إليها لاحقا. ولا يمكن من جهة أخرى إخفاء واقع آخر فرضه الإهتمام الكبير للباحثين المحدثين بالاستعارة على حساب الأشكال المجازية الأخرى، ومنها التشبيه، والذي وصل إلى ما وراء أسوار البلاغة مثل الفلسفة وعلوم اللغة وعلم النفس وغيرها.

و الاستعارة تعريفا، هي مثل التشبيه تقوم على المقارنة " لكنها تتميز عنه بأنها تقوم على الإستبدال... فإذا كنّا نواجه –في التشبيه–طرفين يجتمعان معا، فإننا–في الاستعارة– نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف ويقوم مكانه" (عصفور، 1992، ص. 201)

وتحقق خاصية الإستبدال هذه نوعا من التشابك بين طرفي الاستعارة، فتولد معاني جديدة في ذهن المتلقي بطريقة موجزة عبر حذف أحد أطراف الاستعارة (المستعار أو المستعار له) وكذا وجه الشبه. وتوفر خاصية الإستبدال والإيجاز ميزات لغوية في غاية الأهمية وبخاصة ميزتي الإيحاء والتكثيف الدلالي، ما يمنح للشاعر سبلا أوسع لتشكيل الملامح العامة والخاصة لبعده الوجداني الباطن .

وان كنا قد أشرنا سابقا إلى أنّ الإرتكاز التام للاستعارة على التضمين والتلميح على حساب التصريح والوضوح هو وراء تلك النظرة المبنية على الريبة والاحتياط عند القدماء بصفة عامة، إلاّ أنه لا يمكن تعميم هذا الموقف والمرور جانبا عن أب الشعرية أرسطو وهو يربط الاستعارة

بالعبقرية والتفرد في قوله " إنّ أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات – الاستعارة علامة العبقرية– أنها لا يمكن أن تعلم. أنها لا تمنح للآخرين" (أرسطو كما ذكر في ناصف، 1999، ص. 134)

وفي البلاغة العربية القديمة، إذا ما ذكرت الاستعارة يذكر معها عبد القاهر الجرجاني الذي أدرك حقا قيمتها وما توفره للشاعر من قدرة على تحريك لغته وتوجيهها لتغيير أركان العالم من حوله فيقول" فإنك لترى بها الجماد حيا ينطق، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية، والمعاني الخفية بادية جالية" (الجرجاني، 1998، ص. 33).

فللاستعارة كما يراها الجرجاني قدرة عجيبة في تغيير زوايا النظر إلى العالم بالعبث بمنطق الأشياء وهنا يشير إلى ميزتي التشخيص والتجسيد. ويعتد بالجرجاني خاصة من أنصار البلاغة العربية القديمة بكونه استبق الدراسات الحديثة بعشرات القرون، بتناوله للاستعارة من المنظور الدلالي بعيدا عن المنظور الشكلي الذي أحيط بها قديما وذلك كما أشرنا له في جزء سابق من هذا الفصل.

ولا جدل في أن نقول، أن مفهوم الاستعارة في العصر الحديث مثّل امتدادا لما وصل إليه الجرجاني خاصة في أولويتها على الأشكال الأخرى، ويصفها جان كوهين، وهو من أبرز منظري الشعرية الحديثة، في مفهومه عن الإنزياح بأنها أصل الشعر ومنبعه " المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة" (كوهين، 1986، ص. 170).

ويؤكد جان مولينو النظرة النقدية التي تعلي من شأن الاستعارة :" وفي الوقت الذي فرضت فيه أفكار الإبداع والتفرد نفسها، فقد تنوزل عن هذه الأفكار لصالح الاستعارة التي أصبحت سلطان المجاز" (الولي، 1990، ص. 55–56) .

وتضاف هذه الآراء لتلك الثورة الحديثة في المفاهيم اللغوية والبلاغية التي حررت الاستعارة من المفاهيم القديمة السطحية، التي اعتبرتها أداة لغوية شكلية، بإدراجها في صلب ما يربط بين المدركات العقلية والملكة اللغوية فقد أشار مولر (Muller) إلى أن الاستعارة رافقت اللغة البشرية

منذ المراحل الأولى لتطورها ويفسر ذلك بأن مفرداتها التي يستدل بها على الأمور المحسوسة في محيطه لم تعد تستوعب قدراته الذهنية النامية بشكل متسارع. فأصبح يستعير نفس المفردات للدلالة على أشياء مجردة فكلمة الروح أو (Spirit) مثلا والتي هي دلالة مجردة مشتقة من الدلالة الملموسة (الريح) في اللغة العربية و(Spiritus) في اللغة اللّاتينية والتي تعني أيضا الريح.

ويؤكد ريشاردز على هذا الموقف بالذات بل يذهب إلى أن ذهن الإنسان وفكره قائم على الاستعارة وأنها بحد ذاتها متواجدة بشكل دائم في الإستعمال اللغوي حتى البسيط منه:

The traditional theory…made metaphor seem to be a verbal matter, shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is a borrow between and intercourse of thoughts…Thought is metaphoric, and proceeds by comparison, and the metaphors of language derives therefor) (as cited in Hogan, 2011, p. 75)

" جعلت البلاغة القديمة الاستعارة تبدو وكأنها مسألة لغوية، أي تحويل وتبديل الكلمات، بينما هي في الأصل اقتراض للأفكار وتواصل بينها... فالفكر استعاري بطبيعته، بحيث يرتكز على المقارنات. واستعارات اللغة هي تجسيد لذلك". (ترجمتنا)

وقد ضرب ريشاردز بمفهومه الخاص عن الاستعارة، المفاهيم القديمة من جذورها وهو يحوّلها من منظور الإستبدال اللغوي القائم على المشابهة إلى منظور أخر يقوم على التفاعل الذهني الذي ينتج من اتحاد سياقين فكريين في سياق واحد، ويقول حول هذه الفكرة بالذات:

" In the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is the resultant of their interaction "

(as cited in Margolis ,1987,p. 543)

" إذا ما بسّطنا الأمور، فإنه حين نستعمل الاستعارة يكون لدينا فكرين لشيئين مختلفين يتم تفعيلهما جنبا إلى جنبا ويتم دعمهما بلفظة واحدة أو عبارة واحدة، يكون فيها المعنى نتاجا لتفاعل هذان الفكران فيما بينهما " (ترجمتنا).

ويمكن إذن إدراج كذا مواقف في خضم التحولات الجذرية التي خضعت لها جل المفاهيم المرتبطة بالإبداع الفني، بحيث أفل نجم قانون المحاكاة، وظهرت نظرية التعبير التي لا تعترف إلاّ بذات الشاعر وكل ما يشكل ملامح بواطن وجدانه من خيال وعاطفة وانفعالات. والاهتمام بالاستعارة في هذا السياق جاء نتيجة حتمية لهذه التحولات بوصفها ظاهرة تعبيرية بامتياز تنقل انفعالات الشاعر ورؤيته الخاصة لما حوله. كما أنه من المهم أيضا الإشارة إلى أن مفهوم الاستعارة في معظم الدراسات الحديثة قد تم توسعته ليشمل كل الأشكال المجازية الأخرى من تشبيه وكناية وغيرها حتى أنه يستعمل كما أشرنا إليه سابقا عند بعض النقاد والباحثين دلالة على الصورة الفنية، من بينهم ريشاردز نفسه.

1-3-1-2 المقاربات الجديدة للصورة ضمن المنهج البلاغي

ومن المهم تخصيص حيز أكبر لهذه التحولات التي بلورت الرؤية الجديدة للاستعارة والصورة المجازية الشعرية عموما من أجل اتخاذها منطلقا لرسم معالم المنهج البلاغي الحديث في تحليل الصورة الفنية ولهذا الغرض بالذات سنقوم باستكشاف المشكلات التي تطرحها الصورة المجازية في البلاغة القديمة مع اقتراح مقاربات جديدة لها، هذه المشكلات التي صنفها نعيم اليافي في كتابه *" مقدمة للصورة الفنية "* كما يلي: مشكلة المشابهة، ومشكلة الرؤية الثنائية، ومشكلة البناء المنطقي، ومشكلة الجمود.

1-3-1-2-1 مشكلة المشابهة

تقترن الوظيفة التقليدية لأي شكل مجازي بمبدأ المشابهة، حيث يشبّه الشيء ويقارن بشيء يقاربه وتكون بينهما خاصية من خصائصه. وطغت هذه النظرة، على المشهد البلاغي القديم عند العرب، بحيث كانوا يعدون عامل المشابهة الوحيد المقرر لمدى حسن المجاز أو بطلانه. وإذا عدنا لمختلف تعريفاتهم للاستعارة نجد انها عند الجاحظ " تسمية الشيء باسم غيره اذا قام مقامه " (كما ذكر في عصفور، 1992، ص. 202) . ويقول الجرجاني " إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة " (عصفور، 1992، ص. 204) وغيرها من التعريفات التي تدور كلها وبصفة حصرية في فلك المشابهة. والتوجه نفسه كان سائدا في النقد الغربي إلى غاية القرن الثامن عشر، هذا التوجه الذي يعيب عليه ريشاردز إهماله لعنصر المغايرة في المجاز أي حين تتداخل سمات بسمات مغايرة لها فيقول:

" We must not, with the 18th Century, suppose that interactions of tenor and vehicle are to be confined to their resemblances. there are disparity action too….in general, there are very few metaphors in which disparities between tenor and vehicle are not as much operative as the similarities " (as cited in Bilsky,1952, p. 133)

" لا يجب أبدا افتراض أنّ التفاعلات بين المستعار والمستعار له يجب أن تتم حصرا ضمن مبدأ المشابهة، كما كان سائدا في القرن الثامن عشر, فهناك تأثير لأوجه الاختلاف بينهما كذلك... فبصفة عامة، هناك القليل من الإستعارات حيث أنّ الاختلافات بين المستعار والمستعار له تقلّ فعاليتها مقارنة بأوجه التشابه" (ترجمتنا).

أي أن عامل المغايرة بين مركبي الصورة يقارب من ناحية الأهمية عامل المشابهة. ويمكن الإستدلال بالمثال التالي لتوضيح الصورة أكثر: (السفينة تحرث البحر) والذي تشرحه البلاغة القديمة على أساس المشابهة وتفسره على الشكل التالي: (إن فعل السفينة في الأمواج مثل فعل

المحراث في التربة) ويقوم عامل المغايرة هنا في القدرة على الحاق سمة الحرث بالسفينة كما هي ملحقة أصلا بالمحراث (اليافي، 1982، ص. 56). ويحدث الأثر البلاغي عند تشكل المركب الجديد الناتج عن تداخل وانعكاس كل من عاملي المشابهة والمغايرة. " والصورة التعبيرية – لا المحاكية – التي تحمل تشابها مصحوبا بالاختلاف، وتباعدا مصحوبا بالمشابهة، وهو ثالثة الرؤية الجديدة التي تنصهر فيها وتتحد في اللحظة نفسها وفي لقاء ممتع الأشياء المتفاوتة والاشياء المتداخلة " (اليافي،1982، ص. 56)

1-3-1-2-2 مشكلة الرؤية الثنائية

تعتمد الرؤية البلاغية الكلاسيكية في فهم الصور المجازية وتحليلها من خلال تجزيئها إلى عناصرها المكونة لها والمقابلة بينها. والمقصود هنا المشبه والمشبه به أو المستعار والمستعار له. وترفض معظم الرؤى البلاغية الحديثة هذه المقاربة التجزيئية للصورة، اعتبارا بأن مركبيها لا يتمتعان بأي قيمة فنية في حد ذاتهما. وأن ما يمكن تقييمه فنيا هو الصورة النهائية التي تأتي من اتحاد مركبيها، أو تلك الولادة الجديدة التي يخلقها الفنان، حسب تعبير اليافي. والذي يرى أيضا أن أي شكل بلاغي يبنى على المقارنة " غير أن المقارنة هنا ليست مقابلة بين حدين متعارضين أو متشاركين وإنما هي تحطيم وتذويب وصهر لمختلف الإدراكات الحسية في بوتقة الكائن الجديد" (اليافي، 1982، ص. 60).

وعندما يستعمل اليافي مصطلحي التذويب والتحطيم، فإنّ ذلك إقرار بأن الصّورة النّهائية هي مستقلة بذاتها أي أنها تشكل مركبا ثالثا لا يمثل حاصل مجموع مركبيها اللذان لا يعملان جنبا إلى جنب، وإنما يتم مزجهما وتذويبهما تماما لتشكيل ولادة جديدة هي الصورة النهائية.

ويوافق ريشاردز من جهته في أولوية التركيز على الصورة باعتبارها الناتج النهائي، لكنه لا يرى في أهمية وصف عملية تشكيلها انصهارا واندماجا لمركبيها، ويعطي مثالا عن ذلك: " إن الطرفين

يشبهان رجلين يمثلان معا، نحن لا نفهم هذين الرجلين فهما أفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكون رجلاً ثالثاً ليس أحدهما" (كما ذكر في ناصف،، 1996، ص. 142).

1-3-1-2-3 مشكلة البناء المنطقي

ويربط هذا المفهوم إطار عمل المجاز في البحث عن العلائق الحسية بين موضوعات خارجية، ووحده العقل يمكنه اقتناص هذه العلائق. ومثلا فكل استعارة لا يتحقق فيها شرط الملاءمة المنطقية تعتبر فاسدة وقبيحة. وفي الواقع فإن هذه النظرة هي محصلة تأويلات لمفهوم الفن المحاكي الذي يرى أنّ موارد الشعر ومصادره هي العالم الخارجي وكل ما يصدر عن الشاعر هو إعادة تمثيل لهذا الواقع. ويلغي هذا الإعتقاد ما يسميه علماءنا اليوم بالحدس الشعري والذي يعرفه اليافي بوضعه في مقابل الحدس العلمي فيقول:

" وفي الوقت الذي يتمسّك فيه الذهن العلمي بالعلاقات الآلية المستقلة بين المركبات على أساس المنطق فحسب لتقرير الحقائق. يملك الذهن الشعري الحرية الكاملة في بنائها على أساس الحدس للتعبير والخلق وبالرؤية التي يحسها " (اليافي، 1982، ص. 62).

فالذّهن الشّعري إذن يجعل له منطقا موازيا للمنطق الخارجي، يخول له ربط العلاقات بين أشياء لا يرى فيها الذهن العلمي أي صلة تذكر. ويلمّح ريشاردز من جانب أخر، إلى المزالق التي يمكن أن يقع فيها بعض الشعراء من سوء فهمهم للحدس بأن يجعلوا منه موضة شعرية، بحيث يقابلون بصفة اعتباطية بين موضوعات لا سمة تجمعهما تذكر، فينجر عن ذلك صورا غامضة لا تزيد القارئ إلّا إرتباكا وحيرة .(Richards, 1930) ويرى ناصف من جهته أنّ هذه العلاقات التي يحيكها الشاعر بحدسه الفني يجب تكون أن موجودة أصلا في أعماق الأشياء لكنها تتجاوز حدود وقدرة الشخص العادي في تعقبها واقتناصها ولذلك " لو راقبنا الاستعارة بأداة العقل لا بأداة الحدس

لظنّنا أن الاستعارة تهرب لو من قبيل اللف والدوران الذي تكتنفه حالة من الغموض الفكري والعجز عن التحديد" (ناصف، 1996، ص. 139)

1-3-1-2-4 مشكلة الجمود

ترتبط هذه المشكلة سببيا بالمشاكل التي سبقتها، فانحصار الخلق الفني في الصورة على علاقات محاكية بين موضوعات حسية خارجية على أساس المشابهة المنطقية يحد حتما من قدرة الشعراء على تنمية حسهم الإبداعي، ما يحدث حالة من الركود في الحركية الشعرية وحتى في نمو اللغة نفسها، اذا اعتبرنا أن " الصورة هي الطريق الوحيدة والرئيسية لإثراء اللغة، وتوسيع معجمها، وزيادة قدرتها على التعبير " (اليافي، 1982، ص. 65).

وإذا تعقبنا المسار التاريخي للكتابة الشعرية عند الغربيين وحتى عند العرب المحدثين، نجد أن تحرر الشعراء من قيود المشابهة المنطقية، كان نتيجة مباشرة لعدم اكتفائهم بالصور المجازية التقليدية الموروثة واندفاعهم نحو استكشاف أساليب تصويرية جديدة، مثل الرموز والأساطير، وكلها أساليب تدل على غريزة التطور والحركية والنمو التي لا يأبى الفن إلاّ مسايرتها.

وتعد مسألة الذّوق دافعا أخر لكسر مسببات الجمود، فهو ما يحدد أنماط الاستجابة للإبداع الفني، " فالذوق يختلف من عصر إلى آخر فلكل تيار كما لكل فترة حساسيات خاصة، وقيم شعورية خاصة، ولابد أن تخضع ضروب الأشكال الصورية لهذا التغيّر والتبدّل الذي هو سنّة الحياة والكون" . (اليافي، 1982، ص. 66)

1-3-2 المنهج النفسي في تحليل الصورة الفنية

ذكرنا سابقا ونحن نتحرى تطور مفهوم الصورة عند الغربيين، كيف بدأ اهتمام الباحثين يميل إلى الجوانب النفسية التي تحكم عملية إبداع الصور الفنية، وكذا دور المنبهات الحسية في ذلك،

وتعرف الصورة من هذا المنظور على أنها " الإنطباعات الحسية المسترجعة التي يبني بها الفنان عمله ويتلقاها المتلقي ويتأثر بها حين تنبهها كلمات القصيدة" (اليافي، 1982، ص. 69).

1-3-2-1تحليل الصورة الفنية ضمن نطاق الحواس

يحصي الباحثون في هذا المجال عدة أنواع من الصور الحسية وهي الصور البصرية، الصور الشمية، والحركية، واللمسية، والسمعية.

وبعد الدراسة الشهيرة لفرنسيس غالتون، في تبيان إختلاف طرق وأنماط تشكل الصور الذهنية عند الناس باختلاف ميولاتهم الحسية، ظهرت إحدى أولى وأشهر الدراسات النقدية التي تبنت النهج النقدي في دراسة الصورة الفنية على يد ريشارد فوجل (Richard fogel)، أنكر فيها ما كان يتداول آنذاك من أنّ الصور الفنية للشاعر شيلي (shelley) هي صور باهتة ومجردة، عل عكس صور كيتس (Keats) التي تعد صورا ملموسة وحسية. وأعتمد فوجل في دراسته تلك على النهج الإحصائي المقارن ليثبت عدم وجود ذلك الاختلاف الكبير بينهما، فأشعارهما تعج بجل أصناف الصور الحسية المعروفة (البصرية، السمعية..) والاختلاف يوجد على مستوى الميولات نحو بعض أشكال الصور الحسية على حساب أخرى. (Friedman, 1953,p. 27).

ويعتبر الكثير من النقاد أن الصورة الفنية بمفهومها النفسي، ربما تفرض إشكاليات جديدة أكثر من أن تعرض حلولا للمشاكل القديمة، خاصة في مجال الدراسة. فالنقاد ممن يحاولون تقصي الطبيعة الحسية للصورة هم قراء قبل كل شيء، يخضعون لعوامل مختلفة يمكن أن تؤثر على إستعداداتهم النفسية في تحديد طرق التلقي، فالصورة التي ارتسمت في ذهن الناقد (أ) بشكل ما ليست حتما بنفس الشكل الذي انطبعت فيه عند الناقد (ب)، وبطبيعة الحال ليست بالشكل نفسه عند الشاعر لحظة الإبداع الذهني للصورة.

وتبدو الصورة بمفهومها النفسي، تمثيلا ذهنيا لتجربة معاشة تدركها الحواس، ما ينفيه عز الدين إسماعيل تماما، وذلك " لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة (إسماعيل،1963، ص. 66). وهذا ما يفسر ذاتية الفكرة التي يقدمها الشاعر لقرائه بحيث أنه لا يأخذ من الواقع إلّا عناصر معينة يعيد تشكيلها وتقديمها إلى القارئ بطريقة فنية إبداعية ويوافق بيري هذه النظرة: " ليس التصوير الفني سوى أن تمر التجربة بالذهن فينقيها ويعدل من بنائها، ويحولها إلى صورة فنية قوية الأثر تهب الشعر عمقه واثره الفعال (اليافي، 1982، ص. 74)

1-3-2-2 مفهوم الإبداع في الشعر

إرتبط مفهوم الإبداع على مرّ التاريخ بمفهوم الإلهام، والذي طالما مثّل مصدر غموض كبير بصفته عملية ذهنية لا تخضع للقياس والملاحظة. لهذا كان القدماء منذ عصر الإغريق يربطون الإلهام ومن وراءه الإبداع بالغيبيات والقوى الخارقة التي تلزم أفرادا بحد ذاتهم وفي أوقات محددة، وأستمرّ هذا الإعتقاد عند العرب القدماء في تفسير ظاهرة الإلهام الشعري، بإرجاعها إلى قوى خفية ممثلة في الجن والشياطين. فالجن هو من ينفخ العبقرية في الشاعر ليتكلم شعرا معبرا ورنانا. وفي العصر الحديث، استغل الرومانتيكيون هذه المعتقدات القديمة، للسمو بمنزلة الفنان إلى مصاف الأنبياء المختارين. ويأتي هذا في سياق تعظيمهم للصبغة الذاتية للعمل الفني. أي أنّ الفنان ليس مجرد مرآة تعكس المجتمع، بل هو شخص موحى إليه يخلق عوالم جديدة لم ير لها مثيل، أو كما يصفه الشاعر شيللي بأنه يحمل رسالة من الله (برتليمي، 1970). وهذا اعتقاد تبناه الكثير من كبار الشعراء والنقاد الرومانتيكيين على غرار فيكتور هيجو وغوته وغيرهم.

وعلى النقيض من كل هذا، يقف شعراء ونقاد آخرون ممن ينكرون تلقائية الإبداع، ويعتبرون الإلهام، إن وجد، لا يتعدّى أن يكون جزءا بسيطا جدا من آلية ذهنية معقدة، تنتج في مجملها عن مجهود كبير يقوم به الشاعر في تشكيل فنه. أي أنّ الإبداع بهذا المفهوم هو عمل وليس إعجاز. ويؤكد فاليري هذا الموقف في اعتباره أن" شرط الشاعر الحق ما يفرق بينه وبين حالة الحلم، ولست أرى غير محاولات إرادية، محاولات لترويض الفكر". (السويف، 1959، ص. 182) ويضيف (Spender) أن تلك اللحظة التي تتشكل فيها الفكرة الأولى يستغلها الشاعر بغريزته الفنية، ثم ما يلي مصدره جهد الشاعر وعمله الإرادي" (هلال، 1973، ص. 369). ويبرر أصحاب هذا الإتجاه موقفهم بأنه لا يمكن لشاعر أن يهندس قصيدة بتركيباتها المعقدة من إيحاء وإيقاع وغير ذلك، اعتمادا على هذا الوحي المتقلب، والذي لا يمتلك الشاعر إلاّ في لحظات معينة.

ولإعطاء المنطق حقه، ليس الإبداع تلك العملية المبسطة التي يمكن قياسها والتثبت منها ومن خباياها التي لا تحصى ولا تعد، وإن كانت قضية الإرادة والتلقائية ليست إلا غيض من فيض مسائل هذه الظاهرة الفريدة. ولكن يمكن على الأقل تبني موقفا وسطيا يعتبر الإبداع امتزاج عناصر غير إرادية ممثلة في الغريزة و الحدس بأخرى موجهة تخص الجهد الفكري والعقلي. ويتم هذا التداخل كما يراه مصطفى السويف (السويف، 1959) بصفة غير متجانسة وغير منظمة. ويرى جان برتليمي في هذا الصدد بأن " الوحي والتنفيذ يتداخلان ويتراكبان ويثير كلاهما الآخر بالتبادل، وعندما يكون المؤلف يحتاج إلى عمل طويل الأمد بوجه خاص، يجوز أن يتحلل التنفيذ الذي يكون قد بدأ إلى ومضات جديدة من الوحي" (برتيلمي،1970،ص. 178-179).

والتوفيق بين ما هو إرادي وما هو خارج عن وعي الشاعر المبدع في فهم ظاهرة الإبداع لم يسمح بأي حال أن يعطي توصيفا شاملا ودقيقا لهذه الظاهرة الذهنية، لكن في المقابل خصص رواد

علم النفس الحديث بعض جهودهم لفك لغز الدوافع النفسية للإبداع في الفن والأدب والشعر خاصة.

1-3-2-2-1 مفهوم الإبداع الفني في الصورة عند فرويد (Freud)

ليس من اليسير إشباع فضول الباحثين في تفكيك رموز ظاهرة الإبداع الفني، وإن كان هناك شبه إجماع منهم على أنّ الطريق إلى ذلك محفوفة بشتى العقبات التي تضعها طبيعة العقل البشري بتعقيداته. وكان لإنتشار علم النفس في الساحة المعرفية في العصر الحديث، دور رائد في الدفع باتجاه فهم أفضل لظاهرة الإبداع، بإعتماده النهج الموضوعي المبني على التجربة العلمية. ومن البديهي بعد ذلك أن تدخل الدراسات الأدبية نطاق علم النفس، وبخاصة من حيث تحوير الإهتمام من محور النص إلى محور منتج النص، بحصر التركيز على العوامل النفسية المؤثرة في عملية الإبداع الأدبي.

ويعود الفضل الأول لإرساء دعائم الدراسة النفسية للأدب إلى رائد التحليل النفسي سيجموند فرويد ابتداء من كتابه الشهير "*تفسير الأحلام*" (1900) والذي خصص جزءا منه للغوص في مسألة منابع الإبداع الفني ودوافعه بربطه أساسا بعالم اللاوعي أو اللاشعور.

فالشاعر الفنان عند فرويد هو مثل الشخص الحالم تترسب مكبوتاته ورغباته الدفينة وتظهر على شكل أحلام. " فالأحلام تتولد على شكل صور، وفي وضعية النوم يمكن ملاحظة كيف تطغى الأفكار اللاإرادية على حساب الأفكار الإرادية وذلك على شكل صور."

(Freud, 1991, pp. 113/114).

وبالأخذ بهذا المبدأ فإنّ دافع الإبداع الفني للصورة الشعرية عند فرويد هو نفسه الدافع إلى الحلم من حيث أنه عملية إفراغ شحنات من الرغبات المكبوتة والمتراكمة في نفس الفنان. تلك الرغبات

التي لا تتحقق في عالم الشعور والتي يعوضها بأمور أخرى، تحقق لديه نفس الشعور بالنشوة والإكتفاء، والمقصود بالأمور الأخرى في هذا السياق هو العمل الفني.

ولم يكتف فرويد بمقارنة الفنان بالشخص النائم الحالم، بل يصل إلى تشبيه المبدع بالشخص المصاب بأعراض مرضية نفسية نتيجة تراكم غرائزه البدائية الممنوعة، إلّا أنّ الإختلاف يكمن في طريقة تسرب هذه الغرائز إلى اللاوعي. فعند الإنسان العادي، يتم ذلك عن طريق عملية تسمى القلب، وهي أعراض مرضية نفسية تتيح للمريض أمورا في حياته لا تتاح للشخص العادي، " فهي تتيح له مثلا أن يكون محل رعاية الأسرة كلها وعطف الأم وسهرها وإغفال الكثير من شؤون الأب في سبيل السهر على شؤونه هو، وما إلى ذلك مما يقدم عادة إلى الطفل دون الراشد (إسماعيل،1963،ص. 196). أي إنّ هذا النوع الخاص من الإهتمام الذي يحظى به المريض نفسيا هو بمثابة رخصة استثنائية تبيح له بطرق أو بأخرى التخلص من بعض ما تراكم من مكبوتات بداخله.

أمّا عند الشاعر أو الفنان عموما، فإنّ أعراض الكبت في نفسه تطفو إلى السطح ويعاد تشكيلها في هيئة صور ورموز، " ويخلق بين هذه الرموز والصور علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراج عمله الفني إلى الوجود (إسماعيل،1963،ص. 48) وتسمى هذه الآلية بالتسامي، والمقصود هنا عند فرويد، أنّ الفنان يتسامى بغرائزه ويتشاركها مع جمهوره دون أي حرج، ويقوم على هذا الأساس بعملية تحويل لذة غريزية بدائية وفردية إلى لذة جماعية (Aesthetic Pleasure).

ومنه يسهل إستنتاج أنّ الدافع إلى الإبداع الشعري عند فرويد، هو عامل نفسي محض أساسه خفض التوتر النفسي من خلال تفريغ شحنات ذهنية مكبوتة يلتمس منها الشاعر الوصول إلى لذة جمالية نفسية ربما لا تتاح إلى غيره.

وقد شابت رؤية فرويد هذه لمفهوم الإبداع الفني بعض النقائص والتناقض والتي تفطن إلى بعضها في مقالات كتبها لاحقا، خاصة في قصرها على الدافع إلى الإبداع، بربطه حصريا بغرائز بدائية مثل الجنس. وعدم قدرته على تفسير آلية الإبداع، وأنماط اختلاف القدرات الإبداعية بين الناس. وكذا ربط الإبداع بعوارض نفسية مرضية. ولكن من جانب آخر فإنّ مفاهيم فرويد قد أحدثت نقلة نوعية تتمثل في إضفاء الطابع العلمي التجريبي على مفهوم الإلهام الفني أصبح يفسر على أنه ظاهرة نفسية تنتج من اللاوعي بعد أن كان يفهم على أنه خاضع لقوى خارجية.

وخضعت نظرية فرويد إلى الكثير من التعديلات خاصة على يد تلامذته من أمثال رنيست كريس وفيليس غرينارك (Ernst Kris)(1952) و (Phyllis Greenacre) (1953)، وذلك بتبني نماذج معدّلة ترفع من الإرتباط المطلق لدوافع الابداع بالتوتر النفسي الذي يحدثه الكبت.

1-3-2-2-2 مفهوم الإبداع الفني في الصورة عند يونج (Jung)

ومن الدراسات الشهيرة التي ربطت بين الفن والإبداع واللاوعي والتي إستدركت بعض نقائص نظرية داروين، تلك التي قام بها عالم النفس السويسري كارل يونغ، بتقديمه لمفهوم اللاوعي الجماعي. ويرى يونغ أنه " بالإضافة إلى وعي الإنسان المباشر الذي له طابع ذاتي، يوجد أيضا نظام نفسي جماعي يشترك فيه كل الناس على شكل نماذج موروثة تسمى النماذج العليا (Architypes) (Jung, 1969, pp 5-6)

وهذه النماذج العليا هي محصلة تجارب قديمة توارثتها الإنسانية وهي مخزنة في أعماق اللاشعور يتكرر إسقاطها من أجيال إلى أخرى في قوالب إبداعية على شكل رموز وصور تخيلية وأفكار مثل تلك الصور الخاصة بالأساطير والمعتقدات القديمة " وهي صور تغذي الفن والشعر، وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر، وفيها تتجلى آثار غريزة اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها، وتستجيب لها" (هلال، 1973، ص. 372).

ولتوضيح مفهوم اللّاوعي الجماعي، يستحضر يونغ الدراسة النفسية التي قام بها فرويد في تحليل لوحة فنية لليوناردو دافينسي، صوّر فيها المسيح الطفل بجانب كل من مريم العذراء والقديسة ماري، واستظهر فرويد هنا الجوانب النفسية اللاشعورية التي دفعت دافنشي لإبداع هذه اللوحة، بالعودة إلى ماضيه الطفولي، وكيف أنه تربى على يد أمّين اثنتين. ويعود يونغ إلى نفس العمل الفني ليثبت أن ثنائية الأم (Dual Mother) هو مفهوم متجذر في التاريخ البشري وأساطيره. ويعطي أمثلة عديدة عن مفهوم ثنائية الأصول (Dual descent) عن شخصيات تاريخية أو اسطورية في التراث في المصري واليوناني والروماني يعتقد بأن جذورها نصف بشرية ونصف الآلهة (إسماعيل، 1963).

و لا يعتبر يونج مفهوم اللاوعي الجماعي بديلا عن اللاوعي النفسي بل مكملا له في فهم بعض جوانب الابداع الفني ومنابعه.

ولتوضيح الصورة أكثر عن أساسيات المنهج النفسي في تحليل الصورة الفنية ولو بصفة مبسطة، يستعرض الناقد عزالدين إسماعيل وهو أحد رواد المنهج النفسي التحليلي للأدب مقطعا شعريا من قصيدة بعنوان "ثنائية ريفية" للشاعر عبده بدوي، يبرز من خلالها بعض أهم الجوانب الدلالية والإيحائية التي ربما لا يمكن إلّا للتحليل النفسي كشفها. ويقول الشاعر: (إسماعيل، 1963، ص. 122)

الحب لم يصبح حديثا أو هتافا في الصدور

الحب فيما طرزت كفاي في الحقل الكبير

قد كان أمس حكاية تروى وأشواقا تدور

واليوم صار حديقة تلقى الغدير...وتستدير

وتموجا في القطن والصفصاف والقمح ((الوفير))

ونلاحظ مباشرة توظيف الشاعر لنماذج تصويرية تعتمد على القوة في التجسيد، ولتحقيق ذلك نجده يلجأ إلى الطبيعة الأم بما تمتاز به من قدرة سحرية في توليد العواطف والمشاعر الرومانسية، ويجسد الشاعر الحب الذي يجمعه بمحبوبته بعد الزواج في موسم الحصاد وما يتخلله من سعادة وابتهاج عند جني الثمار والمحاصيل بعد أن كان حبا وقوده الشوق والحنين في الأيام الخوالي قبل أن يتزوجا.

و يخضع عز الدين إسماعيل المقطع نفسه إلى تحليل نفسي، اعتمادا على بعض العوامل النفسية والإجتماعية التي ترسم معالم الحياة الريفية في المجتمعات المشرقية المحافظة خاصة، يستنتج من خلاله، أنّ الصور نفسها التي تتغنى بالحب والطبيعة، هي رموز مشبعة بإيحاءات جنسية مخفية.

فموسم الحصاد يعبر عن دخول عتبة الزواج، والتي أتت بعد صبر طويل وعناء كبير. فيقطف الزوج ثمار صبره من خلال ما يحل له الآن من اشباع رغباته الحميمية والجنسية مع محبوبته.ويطوّع هنا مظاهر الطبيعة تلك ليجعلها غطاءا ينقل من تحته هذا اللقاء الجنسي (لقاء الحديقة بالغدير، تموجا في القطن...). ويعزو عز الدين إسماعيل ذلك إلى الأعراف والتقاليد التي تحرم التصريح بكل ما يتعلق بالجنس، وبصفة شعورية أو لا شعورية تترسب هذه المكبوتات على شكل رموز خلف ستار من الصور الجميلة عن الطبيعة الساحرة التي يستسيغها جل الناس.

ومن المستحيل تقريبا الإسترسال في المفاهيم النفسية للإبداع الفني، وخاصة ما تعلق منها بمفهوم اللّاوعي، مع الأخذ بالإعتبار التقدم الهائل الذي وصل إليه علم النفس في وقتنا الحالي وإستغلاله الموارد التكنولوجية للتعمق أكثر في مسائل اللّاوعي وارتباطه بعملية الإبداع، ولكن يمكن أن نكتفي

بالقليل الذي ذكرناه، لندرك حجم الإرتباط العميق للصورة الفنية بذاتية مبدعها. ما يفتح للنقاد الدارسين أبعادا أخرى لم تكن معروفة من قبل. كما يتبين جليا بعد هذا العرض المبسط أن تحليل الصورة الفنية ضمن المنهج النفسي ربما يتعدى قدرات أمهر النقاد الشعريين، بحيث أن الإشكالية هنا، تتعدى مسألة الذوق الأدبي التي تحدد كفاءة الناقد، بحيث أنها ترتبط بمنهج علمي يتخذ من الصورة منصته للغوص في أغوار النفس البشرية ليصل إلى تحليلات ونتائج يمكن أن لا يتقبلها حتى الشاعر نفسه، خاصة إن كشفت الغطاء عما يتعارض مع قيم المجتمع. فالتحليل النفسي الذي يتقصى اللاشعور يهدف في الدرجة الأولى إلى تعرية الرموز التي من المحتمل أن تخفي في طياتها أفكارا ورغبات مكبوتة والتي يكون الجهر بها من المحرمات في المجتمع .

وبإمكان الناقد كذلك، أن لا يعطي الخصائص الفنية والجمالية للنص الشعري حقها وهو منهمك في تحليل نفسية الشاعر، ولعل هذا من أحد الأسباب التي جعلت بعض النقاد ومن رواد المناهج البلاغية خصوصا، ينفرون تماما من المنهج النفسي التحليلي للأدب، ويتبنون مواقف رافضة له من أمثال (E.Drew) في كتابها " *T.S Eliot The Design*"، كما هو الحال في الشعر العربي حيث خصص الناقد محمد الولي جزءا مهما من كتابه *"الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي"* (1990) للرد على عز الدين إسماعيل، يصف منهجه التحليلي على أنه تائه ومشتت بين علم النفس والأدب.

1-4 خصائص الصورة الفنية في الشعر الحديث خاصة

يمكن التمييز بين الصورة في الشعر وغيرها من أشكال التصوير والتعبير في النصوص الأخرى في أربعة مؤشرات رئيسية تتمثل في اللغة والخيال والعاطفة والإيقاع.

1-4-1 اللغة

إن الصورة وسيلة تواصل وتبليغ، ولطالما كانت في الشعر الوسيلة والغاية في آن واحد. فموهبة الشاعر تظهر أولا في مدى تحكمه بقواعد لغته وألفاظها وخبايا معانيها. ولا تتجسد الصورة الذهنية فنيا وجماليا إلّا في نسيج لغوي تعبيري يعكس أسلوبا متفردا، يصطفي به الشاعر نفسه، ويكون علامة مسجلة بإسمه.

وإن لم نكن هنا بمقام يتيح لنا وضع خط تأريخي مفصل عن أساليب اللغة الشعرية من القديم إلى الحديث. فهو موضوع يتطلب من الشرح والتبسيط ما لا يمكن لهذا البحث أن يستوعبه. لكن يمكن أن نشير على الأقل أن النّظرة القديمة للغة التصوير الشعري هي نظرة نمطية تغلب عليها الصرامة والتطلب، إن كان عند الغربيين أو العرب، فليست كل الألفاظ والتراكيب تصلح لأن تكون في الشعر لإعتبارات عديدة أولها وأهمها الجانب الصوتي من وزن وقافية، من حيث أنه قول موزون ومقفى يدل على معنى. وبغض النظر عن الإشكالية الكبرى التي طرحها البلاغيون القدماء في لغة الشعر فيما يتعلق باللفظ والمعنى وسبق أحدهما على الآخر، فدائما ما ارتبطت عبقرية الشاعر القديم بثروته المعجمية التي تتيح له خيارات مختلفة في التشكيل الموسيقي لقصيدته بصفة خاصة، لهذا كان شعرهم يعج بأصناف الجناس والموازنة وغيرها من أشكال البديع.

أمّا حديثا، وبإعتبار أن الشعر يرتبط بمتغيرات نفسية وإجتماعية وثقافية مختلفة، يحكمها اختلاف المكان والازمان، فكان من الطبيعي أن ترافق اللغة الشعرية هذا التطور لتلبي متطلبات المعايير الجمالية والفنية السائدة. وقد أدرك الشعراء المعاصرون أنّ أي عملية تجديد للتجربة الشعرية يجب أن تنطلق من اللغة" فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلّا لغة

جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة، ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية" (إسماعيل، د ت:174) .

وقد برزت الحاجة إلى التجديد اللغوي، خاصة بعد ظهور الحركة الرومانتيكية، التي رسخت العلاقة بين الشعر وذاتية الشاعر وتجاربه الوجدانية " وما عادت قضية الشاعر مع اللغة وانتقائها بسيطة تحل عن طريق تحصيل ثروة معجمية وإنما صار مآلها الوحيد خلق المعجم الشعري المناسب لتجربة الشاعر وتجارب عصره الجديدة " (إسماعيل، د ت، ص. 185).

واندفع الكثير من الشعراء والنقاد إلى نبذ ما يسمى بالمعجم الشعري وفتح المجال أمام الالفاظ العادية في تشكيل البناء الشعري، ما دامت معبرة عن الحس والشعور. ويآزر تشارلتن Charlton هذا الموقف في قوله:

" أفحش الخطأ أن يظن الناس أن هذه اللفظة تصلح للنثر ولا تصلح للشعر، لأنها درجت على ألسنة الناس في الحديث. إن العبرة بما تحتويه اللفظة من مكنون شعوري، وبما توحي في موضعها الذي يختاره لها الشاعر من خواطر ومشاعر" (تشارلتن، 2011، ص. 17) .

فالمقصد إذن عند تشارلتن ليس في اللفظة بحد ذاتها وإنما في طريقة توظيفها وشحنها بالمؤثرات الحسية والجمالية. وقد تحمس بعض الشعراء وحتى الكبار منهم من الرومانتيكيين الانجليز، كثيرا إلى هذا التوجه، نخص بالذكر ووردزورث (WordsWorth) الذي لجأ إلى لغة الأحاديث العادية في أحد دواوينه ليثبت " بالشواهد أن قدرا كبيرا من الشعر الجيد لا يشترط أن تختلف لغته بالضرورة عن لغة النثر الجيد" (صالح، 1994، ص. 80). أمّا في مقابل ذلك، وإن كانت حركة التجديد اللغوي قد أحدثت نوعا من الحركية في المشهد الشعري المعاصر بعمومه، إلّا أن المبالغة في كسر الحواجز بين الشعر والنثر أوقع تابعي هذا النهج في مزالق عديدة، خاصة وأن اللغة الحرفية العادية هي قاصرة في التعبير والإيحاء وخلق عنصر المفاجأة عند القارئ.

فالتعبير التصويري الجمالي وحده " الذي يعد الأهم من بين عناصر الصورة ووسائل صوغها وتشكيلها هو الوسيلة–الغاية التي تديم التفرد وتمنح الصورة الشعرية قابليتها على الإشارة والحيوية والتجدد" (صالح، 1994، ص. 78).

وكان السعي الدؤوب للشعراء المعاصرين للإبداع والتفرد وبناء مشاهد حسية تصويرية جديدة وغير مألوفة وراء خلق طرق تعبيرية تكسر المعتاد. وقد ساهم ظهور الحركة الرمزية ومن بعدها التصويرية في بروز أشكال تعبيرية وأخرى تصويرية " قديمة جديدة " مثل التكرار. ومن الأشكال الأخرى نذكر تراسل الحواس، وهو " أن نصف مدركات خاصة من الحواس بصفات مدركات الحواس الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة" (بور و سليماني، 2014، ص. 62). ويتم ذلك على أساس خلق ايحاءات جديدة عبر التلّاعب بالمدركات الحسية، وهو أصلا تلاعب بدلالة اللغة نفسها بطريقة شعورية وجمالية، أي أن يلجأ الشاعر إلى انتاج لغة داخل اللغة نفسها.

كما يتّضح جليا أن اهتمام الشعراء المعاصرين باللغة لم يعد مقتصرا على أبعادها الصوتية الجمالية، بحيث صبوا الكثير من اهتمامهم على معانيها الإيحائية، انطلاقا من إيمانهم بضرورة إشراك القارئ أكثر في التجربة الشعرية من حيث تشكيل المعاني وتأويلها.

ومن هنا برزت أساليب تعبيرية جديدة مثل الرموز والأساطير وأنواع مبتكرة من التكثيف والتعدد الدلالي (multiplicity of meaning) ، وأصبح التحكم في هذه الأشكال من أهم المعايير الحديثة في الحكم على سمو الشعر وتفرده. ويضيف عز الدين إسماعيل على هذا بقوله:

" ومن ثم تلوح أمامنا ميزة لهذه اللغة...، وهي أنها لغة مصفاة ومركزة، فلا تسمح للشاعر بإستخدام اللفظ إلاّ أن يكون اللفظ الأوحد الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق، أما التي تأتي "

حشوا" وقوالب التعبير التي تأتي " اسعافا"، فلم يعد لها مكانا في هذه اللّغة . (إسماعيل، د ت، ص. 184).

فجمالية اللغة التّصويرية من هذا المنظور الحداثي، قد إبتعدت عن اللفظ الخارجي وإنسجامه شكلا مع باقي الأجزاء الأخرى للبنية التركيبية، واقتربت أكثر نحو الوقع الجمالي للشعور الذي تتركه لدى الكاتب والقارئ على حد سواء.

1-4-2 الخيال الشعري

تمثل الصورة في المنظور الحداثي، بصفة خاصة، تجسيدا فنيا وجماليا للملكة التخيلية للشاعر والتي تؤسس لرؤيته الفريدة للعالم من حوله، هذه الرؤية التي يتم اسقاطها في الشعر عن طريق مختلف أصناف التشبيه والاستعارة والرموز، بغرض إحداث أثر إنفعالي في ذهن القارئ.

ويعرف القرطاجني الخيال الشعري فيقول:

" والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصوّر شيء آخر بها إنفعالاً من غير روية إلى جهة الإنبساط أو الإنقباض" (كما ذكر في قندوز، 2014، ص. 14).

فالخيال الشعري إذن عند القرطاجني، هو إستجابة إنفعالية للقارئ، تأتي نتيجة تشكل صور ذهنية تحفزها دلالات لفظية يصوغها الشاعر.

وقد جاء الإهتمام بالخيال في النقد الحديث استجابة للتحولات التي طرأت على الدراسات الأدبية عموما، أواخر القرن 18 بإيثار بلاغة التعبير والتأثير على بلاغة التوصيل، بالإضافة إلى الدفعة القوية للفلسفة نحو فهم أفضل وأكثر تعمقا لهذه الظاهرة الذهنية، مناقضة الصورة النمطية التي ألصقها بها الكلاسيكيون المحافظين على أنه قوة تؤدي إلى الوهم والتخريف إن لم يتم لجمها.

ويرى الفيلسوف كانت مثلا في الخيال على أنه ملكة من ملكات الإدراك الذهني، تعمل ضمن الوساطة بين الملكة الحسية والملكة الفاهمة.

(Preminger & Brogan, 1993, p.571)

فالخيال يعمل على إستحضار صور حسية يعاد تشكيلها من خلال نسج علائق منطقية بينها ليعاد تقديمها في هيئتها الجديدة. ويرى فخته (Ficht) من جهته، وضمن نفس المنظور، أن الخيال هو وسيلة لتقديم الواقع بطريقة خلاقة.

(Preminger & Brogan, 1993, p. 572)

ويؤسس الشاعر والناقد الرومانتيكي كولريدج (Coleridge)، في كتابه *" Biographia "* لما يعتبر لحد الآن أشهر نظرية في الخيال الأدبي. ويرفض كولريدج الفكر السائد بأن الذهن عبارة عن مستودع تخزن فيه التجارب والإنطباعات الحسية بمختلف أشكالها، ليعاد إستحضارها في شاكلة صور تخيلية. كما يرى أن النشاط الذهني يقوم على ملكتين أساسيتين هما الخيال والوهم. وينقسم الأول إلى نوعين الخيال الأولي والخيال الثانوي، ويفرق بينهما في قوله:

" فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أمّا الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنّه يذيب ويلاشي ويحطّم لكن يخلق من جديد.وحينما لا تتسنّى له هذه العملية فإنّه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة، والى تحويل الواقع إلى مثالي...".
(كما ذكر في بدوي، 1988، ص 87-88)

فالخيال الأول هو عامل بارز في عملية الإدراك، كما يسميه كانت بالخيال الإنتاجي، يستعين به الإنسان في مجالات الإدراك العلمي. أمّا الخيال الثانوي فهو الخيال الشعري، في سياقنا هذا،

والذي يرى فيه كولريدج على أنه طريقة مبدعة في النظر إلى العالم. أي أنه درجة عليا من الخيال الأول يرتبط مباشرة بوعي الفنان، ويقوم بإنتقاء مادته الأولية وتفكيكها وإعادة تشكيلها على هيئة رموز تحمل قيما جمالية.

وإن كان الخيال وسيلة الإنسان الخلاقة في إدراك عالمه الخارجي، فإن الخيال الشعري هو وسيلة الفنان في إعادة بناء هذا العالم من جديد، يكون منسجما تماما مع وعيه الشعوري الباطن. وانطلاقا مما ذكر، فيمكن أن نتفق مع مصطف ناصف في أنّ الخيال الأول يصلح لمطالب الحياة العملية، " أمّا الخيال الثاني فإبن الحياة المتأملة وأبوها في الوقت نفسه، يعيد تنظيم المادة الماثلة أمام المستوى الأول وبنائها " . (ناصف، 1996، ص. 20)

ومفهوم الخيال عند كولريدج، ليس مجرد مفهوم، بل هو نظرية ثورية أرست أبعادا جديدة لمصطلحات أدبية عانت من التقصير فترات معينة ومن الإهمال في فترات أخرى. فالخيال بحلّته الحديثة هو نشاط ذهني راقي وليس آلية ينحصر دورها في طبع أصناف المحسنات البلاغية.

وعلى خطى كولريدج، يميز الشابي في كتابه *" الخيال الشعري عند العرب"* بين الخيال الشعري أو الفني وبين الخيال الصناعي. ويرى في الأول أنه " قسم إتخذه الإنسان لا للتنويق والتزويق ولكن ليتفهم من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود...وهو هذا الفن الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال" (الشّابي، 2013،ص. 16). أمّا الخيال الصناعي فهو " قسم إتخذه الإنسان أولا ليعبر به عن ذات نفسه... ثم تطور هذا النوع مع الزمان فكان منه هذا النوع الذي نعرفه والذي ألفت فيه كتب البلاغة على اختلافها" (الشّابي، 2013، ص. 16). فعمق الخيال المبدع عند الشابّي لا يجوز حصره ضمن الصناعات اللفظية المجازية التي يصوغها الشعراء ويتدارسها النقاد والبلغاء، بل هو الذي يضرب جذوره عميقا في الشعور والذي تنطبع فيه النظرة الفنية التي يلقيها الأنسان على العالم من حوله، على حد وصفه. (الشّابي، 2013،ص. 16).

وفي سياق التفريق أيضا بين الخيال الشعري المبتكر وغيره من أشكال الخيال الأخرى المصطنعة، يرى شكري أن التخيل وسيلة سامية لإدراك الحقائق تتجاوز المنطق الحسي، أي أن الخيال الأصيل يضع علائق بين أشياء هي موجودة أصلا لكن لا يمكن تعقبها بالمنطق البسيط، أمّا الخيال المتوهم " فهو هروب من الواقع ومن الحقائق، وتلفيق لصور محمومة تضل عن الحقائق بدلا من أن تهدى اليها" (مندور، 1963، ص. 52). ويحاول شكري في ما ذكر التفريق بين الخيال الحقيقي النابع من قوة حدسية لا يمتلكها إلّا الشعراء الموهوبون، وبين تخيل لعلاقات وهمية بين موضوعين حسيين، وذلك صنف من الخيال يتصف به بعض الشعراء الصغار.

و من المنظور النفسي، يرى عز الدين إسماعيل أنه من الخطأ إعتبار الخيال هروبا من الواقع، فالفنان وهو يصارع نفسه يلجأ إلى خياله ليغوص أكثر في الواقع، والهروب إن وجد فهو هروب لا شعوري من حالة الإحساس بالواقع والتي هي مصدر هذا الصراع النفسي، وليس هروبا من الواقع بحد ذاته. (إسماعيل عز الدين، 1963، 44-45)

وفي دراسات نقدية تطبيقية، اجتهد بعض النقاد لإيجاد معايير يصنف على أساسها الخيال الشعري إلى أنماط مختلفة. ومن تلك التصنيفات، ما قدمه الناقد الشايب، في تقسيمه للخيال الشعري إلى 3 أصناف مختلفة وهي: (كما ذكر في ناصف، 1991)

- الخيال الإبتكاري: ويتجلى في صور فنية جديدة ومبتكرة تقوم مقام صور حسية معروفة. ويكون ذلك بالإعتماد على حدس الشاعر وحسه المرهف في إكتشاف وإقتناص علاقات بين موجودات حسية لا تبدو أنها تتشارك في شيء.
- الخيال التأليفي: وهو لا يقوم على ابتداع صور جديدة مبتكرة، وإنما حين تستدعي صورة حسية ما لصورة أو صور أخرى في نفس الشاعر، وذلك استنادا على عاطفته ومشاعره

العميقة، والأمثلة كثيرة من هذا النوع من الخيال، وغالبا ما يستوحى من الطبيعة الأم، حيث يؤلف الشعراء بين صورها وصور أخرى تتعلق بالحب والحياة والموت والحزن الخ.

- الخيال التفسيري : " هذا الخيال ليس ابتكاريا يعنى بتأليف صور جديدة، وليس إستخدام صور حسية لبعث مشاعر تستدعي تشابهها كما هو الشأن في الخيال التأليفي" (ناصف، 1991،ص 41).ث وإنما في وصف صورة حسية وتفسيرها بإلصاقها بسمات وخواص تابعة لصور أخرى. كما في المثال التالي لبني خفاجة الأندلسي:

ومائسة تزهى، وقد خلع الحيا عليها حلي حمرا وأردية خضرا

يذوب لها ريق الغمائم فضة ويسكن في أعطافها ذهبا نضرا

ويتجلّى الخيال التأليفي في هذين البيتين في تصوير الشاعر لجمال الزهرة بأوراقها الخضراء وبتلاتها الصفراء، بتأليفها مع صورة أخرى لفتاة جميلة ورشيقة بثوبها الأخضر وجواهرها الحمراء. ويرى الشايب أن هذا الصنف الأخير من الخيال هو السائد في الشعر العربي. لكن وفي الجهة المقابلة لا يسعنا إلّا أن نتساءل عن قطعية الفروقات بين هذه الأصناف الثلاث. فهل يمكن بكل بساطة نزع صفة الإبتكار عن الخيال التأليفي مثلا، وحصرها في الشّكل الأول فقط، والمثال الشعري الذي وضعناه يبرز موهبة فريدة للشاعر ليس في الجمع والتأليف بين صورتين مختلفتين للزهرة والفتاة الجميلة، وإنّما في صهر صفاتهما وإلغاء تام للحدود بينهما، وخصوصا في تمثيل الشاعر للغيم الممطر برجل يسيل ريقه وهو هائم أمام جمال فتاة، وهذا وصف أقل ما يقال عنه أنه جديد ومثير ومبتكر.

1-4-3 العاطفة الشعرية

يقال دائما أن الشعر هو ما أشعرك، أي ما حرك عواطفك ونفسك. والصورة الفني إن بنيت أساسا لإحداث أثر ما في نفس القارئ، فالعاطفة هي وتر من أوتار هذا الأثر الفني والجمالي. وفي الواقع فإن مصطلح العاطفة كما يتداول الآن ليس بالقديم وإنما هو من المصطلحات الحديثة التي شاعت كثيرا في النقد المعاصر. ولم يعرف عن الأدباء العرب القدماء مثلا أن وصفوا بصريح اللفظ عاطفة شاعر من الشعراء، وإن قسّم بعضهم الشعر إلى أشكال تعبر عن حالات نفسية معينة مثل الفرح والحزن والغضب والفخر، ومن أمثلتها أشعار الهجاء والمدح والرثاء. وتلك أشكال يضعها بن رشيق في مراتب أربع وهي " الرغبة والرهبة، والطرب، والغضب. فمع الرغبة يكون المدح والشكر. ومع الرهبة يكون الإعتذار والإستعطاف. ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب..." (أمين، 1967، ص 45) . وكلها مصطلحات تنحصر ضمنها عاطفة الشاعر كما يراها النقد القديم .

أما في الشعر الغربي وإلى غاية نهاية القرن 18، كان النظر إلى العاطفة يغلب عليه التركيز على القارئ، أي أن الشاعر يحكم عليه في قدرته على زعزعة مشاعر قرائهم وعواطفهم (Preminger & Brogan, 1993) وكان من الطبيعي أن يتغير هذا الواقع مع الرومانتيكيين، وهم من قدسوا ذاتية الشاعر ورؤيته الخاصة للعالم، وكان من الطبيعي أيضا أن يبنوا مفهومهم للشعر على مفهوم العاطفة بالإضافة إلى الخيال. فالشعر عند الرومانتيكيين يتجلى في إعادة تشكيل للعالم بكلمات مشحونة بعواطف فياضة ذاتية خالصة. ويعبر Wordsworth وهو أحد أعمدة التيار الرومانتيكي عن هذه الفكرة بالذات فيقول:

“ The business of poetry is to treat of things not as they are, but as they appear, not as they exist in themselves, but as they seem to exist to the senses, and the passions ” (Weaver,1937, p 556)

" إنّ مهمة الشعر ليست في التعامل مع الأشياء كما هي، بل كما تبدو، لا كما هي موجودة واقعا، بل على النحو الذي توجد عليه في الحواس وفي المشاعر" (ترجمتنا)

فالعالم الحقيقي يصبح لا معنى له، وتبقى حقيقة واحدة يصنعها الشاعر من قلب وجدانه. ومن هنا يأتي التعريف الشهير لووردزورث للشعر فيقول:

“ ..Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings.”

(Weaver,1937, p 556)

أي: " الشعر تدفق تلقائي لمشاعر قوية " (ترجمتنا)

وقد سار الشعراء العرب المحدثون، من رواد مدرسة الديوان خاصة، على الركب نفسه، حيث عرفت عنهم ميولاتهم الرومانتيكية، وجاءت العاطفة على رأس النقاط التي انطلقوا منها في هجومهم على الموروث الشعري الذي اتهموه بالجمود والتقصير في الإلمام بهذا العنصر النفسي. ويقول عبد الرحمان شكري في هذا الصدد:

" ليس شعر العاطفة بابا جديدا من أبواب الشعر كما ظن بعضهم، فإنه يشمل كل أبواب الشعر. وبعض الناس يقسم الشّعر إلى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الغزل وباب الوصف الخ ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة" . (مندور، 1963، ص. 46)

فالشعر الأصيل من هذا المنظور بالذات، هو كيان ملموس لما يمرّ به الشاعر من تأثيرات عاطفية في فترة كتابته، وما الصور الفنية التي يشكلها إلّا وسيلته في ذلك.

ولا يجب أن يبدو الإهتمام بالعاطفة الشعرية وكأنه حكر على الرومانتيكيين، فقد أدرك النقاد والشعراء المحدثين من مختلف التوجهات والمذاهب، وإن كان أمرهم عموما يختلف عن أمر الرومانتيكيين فيها في بعض النواحي. ويستدل سيدي لويس (C. D. Lewis) بالمقالات الصحفية

التي لا تخلو من فصاحة في اللفظ وبلاغة في التعبير بإعتمادها على شتى أصناف الصور البيانية والمحسنات اللفظية والمعنوية، لكن غياب تلك الشحنة العاطفية تجعلها أبعد ما تكون في من مصاف الشعر والأدب (Lewis,2004, p. 19) . فالأدب أداته العواطف، وهو الذي يحدث عن شعور الكاتب وشعور القارئ، ويسجل أدق مشاعر الحياة وأعمقها. (أمين، 2012،ص. 41).

ولمّا كانت عاطفة الشاعر متجذرة في ذاته، كذلك أنماط الإستجابة تختلف لدى القراء، فليس من الممكن استقراء آراءهم واحدا واحدا لإستبيان مدى قوة الأثر العاطفي في الصورة، فمن القراء من تثيره عواطف معينة على حساب أخرى مثل الحزن وقراء آخرون يستجيبون أكثر لعواطف الفرح. فمقاربة القارئ للصورة هي مقاربة تأثر بعوامل ذاتية مثل شخصيته ومزاجه ونظرته الخاصة للعالم.

وشكّل ما سبق حجة لبعض النقاد على رأسهم ريشاردز للدعوة إلى حصر الإهتمام في الخيال للحكم على فنية الصورة، لتصبح العاطفة هنا عاملا تابعا للحس التخيلي العام للشاعر. ويميل مصطفى ناصف كثيرا لهذا الموقف، بل حتى أنه يصف العاطفة على أنها حدث ثانوي يرافق الخيال الذي هو مقصد الشعر وغايته:

"...الصفة الشاعرية في القصيدة ليست العاطفة أو الوجدان القوي بل هي الإدراك الخيالي لشيء، لفكرة أو ذاك الوجدان نفسه. هدف الشعر والفنون نقل فكرة وموضوع متخيل، وهذا التخيل يصحبه انفعال لكنه الانفعال عرضي بالقياس إلى مقصد الشعر الأصلي" (ناصف، 1963، ص. 18)

ويأخذ ناصف على النقاد اهتمامهم المبالغ فيه بالعاطفة، فالصّرح الوجداني للشاعر بكل أركانه وأساساته هو ثمرة خياله المبتكر.

ولو عدنا إلى أصول النقد الرافض لعنصر العاطفة الشعرية لتوقفنا حتما عند الشاعر الكبير ت. س. اليوت في نظريته الشعرية " المعادل الموضوعي " والتي يعارض فيها بشدة ربط الشعر بالعاطفة كما فعل وردز وورث، ويقول ايليوت :

“Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion…not the expression of personality, but an escape from personality” (Abrams, 1987, p. 2539)

أي: " ليس الشعر تفريغا للعاطفة، بل هو هروب من العاطفة...ليس تعبيرا عن الذات، بل هو هروب من الذات" (ترجمتنا)

فالعاطفة التي تشحن الصور الفنية، عند ايليوت، ليس مصدرها ذات الشاعر وإنما هي نتاج النص نفسه أو ما يسميه ايليوت بالعاطفة الفنية Artistic emotion والتي يراها كما يلي:

" The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “ objective correlative “ ; in other words, a set of objects , a situation , a chain of events which shall be the formula of that particular emotion " (Objective correlative, N. D)

" إنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فني، هي من خلال الوصول إلى (المعادل الموضوعي)، بعبارة أخرى، مجوعة مواضيع، أو وضعية، أو سلسلة من الأحداث التي من شأنها أن تكون تمثيلا لعاطفة معينة" " (ترجمتنا).

فالشاعر هنا يستعين بالصور الحسية التي هي نتاج موضوعات من اختياره، وتتشكل العاطفة الفنية من خلال جمع هذه الموضوعات والربط بينها بأسلوب مبتكر.

1-5 الصورة الفنية والوحدة العضوية للقصيدة

إن الحديث عن عناصر الصورة ومقوماتها، كما سبق ورأينا، لا يمكن بأي حال أن يكون في سياق منفصل عن عناصر النص الشعري العام. فالصورة وحدة وإن لم تكن قياسية ضمن بنية عامة تخضع لها كما تؤثر في طرق بنائها. ومسألة الوحدة العضوية، التي أسالت الكثير من الحبر في النقد الحديث، لا تشذ عن هذه القاعدة، بصفتها معيارا حاسما من معايير الحداثة في التصوير الفني والكتابة الشعرية عموما. فما هي الوحدة العضوية؟ وما هو دورها في بناء الصورة الفنية الحديثة؟

يؤكد مبدأ الوحدة العضوية على أن النص الشعري هو بنية واحدة، تعمل صوره أبياته وسطوره بنفس عمل أعضاء الجسم الحي، لا يتغير موضعها كما لا يمكن حذف أي منها وإلاّ اختل التوازن العام للقصيدة وبخاصة البعد الموضوعي والبعد الشعوري.

وتتحقق الوحدة العضوية عند غنيمي هلال أولا في " أن يفكّر الشاعر تفكيرا طويلا في منهج قصيدته وفي الأثر الذي يريد أن يحدث في سامعيه، وفي الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر" وثانيا " في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها، عن طريق التتابع المنطقي، وتسلسل الأحداث والأفكار ووحدة الطابع" (هلال غنيمي، 1973،ص. 394).

فالغاية إذن هي خلق جو شعوري واحد يتشكل من أوّل سطر ينظمه الشاعر إلى آخر واحد، وتأتي الأفكار والمعاني مرتبطة فيما بينها من حيث تسلسلها تسلسلا منطقيا. وبما أن الصور هي وعاء للفكرة والشعور، فهي تتراص مع بعضها لتضمن سير النص العام في اتجاه فكري وشعوري واحد. ومن هنا جاء إحصاء أشكال مختلفة من الصور الفنية بتقسيمها إلى وحدات بنيوية مختلفة وهي الصور البسيطة أو المفردة والصور المركبة والصور الكلية.

1-5-1 الصورة المفردة

وهي " أبسط الصور البيانية، من حيث إشتمالها على تصوير جزئي محدد يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في تكوين بناء الصورة المركبة" (صالح، 1994،ص. 134). ويتضح من هذا التعريف أهمية الصورة المفردة التي تأتي من كونها عنصرا ذا قيمة جمالية محددة تساهم بها مع الصور الأخرى في رسم المعالم الفنية الكبرى للنص. فالصورة المفردة من هذا المنظور هي الوحدة الأولية التي يتركب منها البناء العصوي للقصيدة ولا

يمكنها بأي حال أن تعبر عن معالم التجربة الشعرية دون أن تتلاحم تلاحما هندسيا مع الصور الأخرى.

1-5-2 الصورة المركبة

تلتحم الصور المفردة فيما بينها وتتحد، فتولد معاني وأفكار جديدة لا يمكن للصورة المفردة وحدها أن تستوعبها، وعن خصائص هذا الإتحاد وطبيعة هذه الأفكار والمعاني الجديدة يقول مكليش:

" إنّ الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين أو للأذن أو اللمس أو لأي من الأحاسيس، ثم توضع صورة أخرى قربها، فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منها، ولا هو الصورة الثانية، ولا حتى مجموع المعنيين معا، بل هو نتيجة لهما في اتصالهما وفي علاقتهما الواحد بالآخر " (مكليش،1963،ص. 77). فالصورة المركبة إذن هي بوتقة تصهر فيها الصور المفردة بحيث تذوب فيها بكل ما تتضمنه من سمات فكرية وشعورية، ليتشكل نتيجة هذا الإنصهار قالب تصويري يدفع نحو جو شعوري أوسع .

1-5-3 الصورة الكلية

لا تختلف الصورة الكلية عن الصورة المركبة من حيث المبدأ، والفرق هو أن الأولى تتشكل من اتحاد الصور المفردة من بداية النص إلى نهايته، فتتجلى الوحدة العضوية في وحدة الصورة وهي وحدة بنائية ونفسية " ترمي إلى تآلف العناصر التركيبية والتقائها في جوهر فني – نفسي قادر على احتواء الأفكار المتضاربة في وحدة انسجامية خاصة (صالح، 1994،ص. 138). والوحدة الإنسجامية هذه هي ذلك الجو النفسي والعاطفي الواحد الذي تضرب أصداؤه جوانب النص كله.

ولا يخفى عن أي متتبع للتطورات والتحولات التي طرأت على المنظومة الشعرية الحديثة، إرتكاز طائفة واسعة من الشعراء على مبدأ التصوير الكلي الواحد الذي دفعهم إلى التضحية ببعض

أساسيات البناء الموسيقي مثل وحدة الوزن والقافية، وهذا من الأسباب التي عجلت بظهور أشكال شعرية أكثر مرونة وأقل تقيدا بالأنظمة الصوتية للشعر مثل الشعر المرسل والشعر الحر وقصيدة النثر، فالأولية تعطى للتجربة الشعرية من زاوية الفكرة والشعور.

وتوجد في الشعر العربي أمثلة كثيرة عن نصوص شعرية تتجلى فيها بصفاء الوحدة العضوية، ونستدل هنا مع عز الدين إسماعيل (إسماعيل، د.ت، ص. 152) بقصيدة لنازك الملائكة بعنوان " طريق العودة " والتي تقول فيها:

نعود وهذا طريق الإياب

يمد مرارته ورتابة أسراره

نسير ويبرز باب

هنا، وجدار هناك يسد الطريق

بأحجاره

وثم سياج عتيق

تهدم عند النهر.

وعابرة، دون معنى تمد البصر

الى حيث لا نعلم.

بحيث إعتمدت الشاعرة على سلسلة من الصور المفردة، تستمد موضوعاتها من الأشياء المكانية (الطريق والباب والجدار والسياج والعابرة) التي تستقي من السياق الشعري دلالات رمزية تتآلف

وتتحد لتشكيل هذه الصورة الكلية المشحونة بجو نفسي عام يطبعه الضجر والرتابة والسكون الحزين الممتد في كل أرجاء النص.

1-6 الصورة الرمزية باعتبارها ظاهرة فنية في الشعر الحديث

يضرب الرمز مفهوما ومصطلحا جذوره في عمق المعرفة البشرية في كل مشاربها، منذ عهد الإنسان الأول الذي إستخدمه في التفاعل مع محيطه والتواصل مع بني جنسه، ونجد الرمز اليوم مصطلحا شائعا في العلوم التجريبية والإنسانية والآداب باختلافه. ويعرف الرمز إصطلاحا وبصفة عامة على أنه " ما ينوب ويوحي بشيء آخر لعلاقة بينهما قرابة أو إقتران أو مشابهة" (ناصف، 1996، ص 152). ولم يبتعد الرمز الشعري عن هذا المفهوم حيث يعد واسطة تشير إلى شيء آخر.

وشاع مصطلح الإشارة عند العرب القدماء للدلالة على الرمز، وفي هذا السياق يأتي تعريف بن رشيق " الإشارة في كل نوع من الكلام لمحة دالة وإختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيدا عن ظاهر لفظه "(كما ذكر في القيرواني، 1981، ص. 302) وفي هذا دلالة على فهم القدماء دور الرمز في اختصار المعنى وتكثيفه.

كما ورد مفهوم الرمز عند العرب القدماء ملاصقا في دلالاته لمفهوم الكناية، بأن يحيل شيئ إلى شيء آخر ويعوضه في السياق، والاختلاف عندهم في معظم الحالات يكمن في أنّ الرمز يشير إلى معنى لا يدركه كل الناس، أو كما يعرفه سقال " فالرمز عند العرب القدماء ما قلت وسائطه، وخفي معناه بلا تعريض" (سقال ، 1997، ص. 182) مثل قول الشاعر الأسير وهو يدعو قومه أن يهربوا بعيدا عن الصحراء تجنبا لغزو العدو، مستخدما في ذلك رموزا لا يتشاركها إلاّ مع أفراد قومه : (خلف، 2011، ص. 52)

خلوا عن الناقة الحمراء ارحلكم والبازل الاصهب المعقول فاصطنعوا

إن الذئاب قد اخضرت براثنها والناس كلهم بكرا إذا شبعوا

بمعنى اتركوا القبيلة (الناقة الحمراء) والجؤوا إلى الجبل (البازل الأصهب) فالعدو(الذئاب) في طريقه اليكم.

ويجمع النقاد والمؤرخون أنّ الشعر العباسي شهد تطورا ملحوظا ونضجا في الفهم الإصطلاحي للرمز وخاصة على يد شعراء كبار من أمثال بشار بن برد وأبي تمام وغيرهم، وكذا لدى الشعراء الصوفيين الذين تطغى على قصائدهم المؤثرات الروحية الرمزية.

وفي الشعر الحديث، الذي ضاقت به الوسائل البلاغية الموروثة، أضحى الرمز ظاهرة فنية خالصة وأضحى الشعراء يميلون أكثر إلى التعبير عن الفكرة والشعور، وأصبحت لغتهم تبنى أكثر على الإيحاء والمعاني المكثفة. ولكن أمام كثرة المصطلحات الشعرية غالبا ما تخلط الحدود بينه وبين مفاهيم أخرى مثل العلامة والاستعارة.

وتفرق موسوعة برينستون الشعرية بين العلامة والرمز، فبينما يحيل المصطلح الأوّل إلى تمثيل شيء بشيء آخر معلوم. يحيل الرمز إلى دلالات مختلفة حسب السياق الذي يرد فيه (Preminger & Brogan,1993,p 1251). ويرى بيير داكو (Pierre Daco) أنّ الرمز يغلب عليه الإنفعال والمرونة والحركة لإلتصاقه بالإنسان، الذي يرى العالم من حوله ويتأثر به خلال إنفعالاته النفسية التي تتكشف في لغته، " ومن دون هذا الإنفعال يكف أي رمز عن أن يكون رمزا، لكي يصبح علامة أو إشارة إلى شيء" (قيطون،2011، ص. 116)

وفي العلاقة بين الرمز والأشكال الأخرى للتصوير الفني وكذا أوجه التفريق بينهما فذلك مقصد آخر لا تكفيه أسطر قليلة، وإن حصرنا التركيز على الاستعارة لوجدنا أنها تتداخل والرمز في

سمات عديدة، من حيث الإعتماد على التّكثيف الدلالي وعلى القوة الإيحائية بأن نعبر عن شيء بشيء آخر.

أمّا الفرق كما يراه بعض النقاد يكمن في أنّ الاستعارة تأتي مرتبطة بقرين أي أنها تبنى على أساس التثنية، أي الترابط بين شيئين" أمّا الرمز، عند ناصف، فصورة مستقلة، وجودها ذاتي، تتحرك حركة حرة وتتمتع بأصالة غريبة... ففي الاستعارة قران مستتر، وفي الرمز وحدة ذاتية، وإستغلال مكين يجعله السيد الأعلى في القصيدة (ناصف، 1996، ص. 157) . فقدرة الاستعارة على التكثيف كما يبدو تظهر محدودة لإقترانها بمعاني محدودة عكس الرمز الذي هو" محاولة لصياغة العلاقة اللغوية بحيث تصبح قابلة للإنتقال من المعنى الوضعي المحدد إلى أفق مفتوح يغذيّه الإيحاء بينما تظل الاستعارة داخل اللغة لا تستطيع أن تخرج بها عن قرينة المشابهة، كما للمشابهة من جذور قوية في تكوين الاستعارة " (قيطون، 2011، ص. 119).

فالقرينة التي تعتمدها الاستعارة هي محددة ومؤطرة لها ضمن حدود دلالية وتأويلية معينة، على العكس من الرمز الذي يتغذى على السياق الشعري الذي يرد فيه فيستثير خيال القارئ، الذي تستحضر في ذهنه دلالات بأبعاد مختلفة تسيرها تجاربه الشعورية والفكرية السابقة. وفي واقع الأمر وجب الإعتراف كذلك أنّ مقارنة كهذه قد تدخلنا في متاهات التعميم والغموض، فهذه الحرية المطلقة في الإيحاء للرمز، على حد وصف الولي محمد، يمكن على أساسها " لأي كلام أن يصبح حاملا لدلالة رمزية، ما دام الأمر في الأخير متوقفا على إنطباع ومزاج وثقافة المتلقي ". (الولي، 1990، ص. 266). وبالرغم من ذلك فلا أحد ينكر أنّ الدلالة الرمزية قد كشفت أبعادا جديدة في التصوير الفني، بحيث تتيح للشاعر إنشاء تفاعلات جديدة بين الموجودات الحسية من حوله وبين ما تثيره من انفعالات نفسية وما يترتب عن ذلك من تجارب شعورية جديدة.

وللحركة الرمزية التي بزغ نجمها في فرنسا بين 1870 و1880 وانتشرت في انجلترا في 1890 دور حاسم في ترسيخ مكانة الرمز في بناء الصورة الحديثة.

وكان الهدف الأول للرمزيين من أمثال مالارم Mallarme وبودلير Baudelaire و Arthur Symons وغيرهم التطوير من أساليب الإيحاء وتغليب عنصر الأثر المفاجئ وحتى خلق أجواء من الغموض في صورهم وكان الرمز وسيلتهم الأولى في تحقيق رؤيتهم الشعرية.

وتأثر بالنهج الرمزي الكثير من الشعراء، فلا تكاد تخلو جل القصائد التي ترك أصحابها بصماتهم المميزة من الرموز بشتى أصنافها، ولعل خير مثال يمكن أن نستشهد به هو الشاعر TS. Eliot في قصيدته المشهورة الأرض الخراب " *The Waste Land* "، والتي تعطينا أجمل الامثلة في دور الرمز في بناء الصورة الفنية الحديثة:

O you, who turn the wheel and look to windwards

ويجمع أغلب النقاد أن لفظة wheel في هذا السياق هي رمز يحيل القارئ إلى ما توحيه الكلمة من دلالة على عجلة الحياة والموت، أو دورة الحياة والموت. بحيث يصور إليوت الانسان وشقاءه ضمن هذا الدوران الأبدي.

فإن كانت العجلة مجرد لفظة إصطلح عليها الانسان في تعاملاته اللغوية اليومية، فتحوّر ضمن هذا السياق الشعري إلى دلالة ذات مؤثر نفسي خاص يقلّ القارئ إلى جو من العذاب والشقاء الأبديين.

إذن، فالرمز الشعري لا وجود له خارج السياق وخارج التجربة الشعورية، ويعزز عز الدين إسماعيل هذا الموقف فيقول:

" التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي نجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية،... وهي التي تضفي على

اللّفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدا" (إسماعيل، د.ت، ص. 199)

لذا فإنه من المهم أن نعرف أن قيمة الرمز لاتعود بالدرجة الاولى إلى خلفيته الدلالية وإنما إلى كيفية توظيفه في السياق، هذا الشرط الذي فشل في تحقيقه بعض الشعراء المعاصرين الذين حاولوا ركوب موجة الحداثة، لكنهم أساءوا استخدام الرموز في السياقات المناسبة له، أو يكررون رموز غيرهم دون أن ترتبط حيويا مع الجو النفسي الذي يريدون إحداثه. فقولنا أن الشاعر استخدم كلمة "البحر" بدلالتها الرمزية فهذا لا يعني بصورة حتمية أننا نشير إلى العظمة أو إلى الخوف والرهبة دون تدبر هذا المعنى في السياق الشعري (إسماعيل، د.ت، ص. 201).

ويحصي النقاد نوعين من الرموز الشعرية:

- يتعلق النوع الأول بالألفاظ اللغوية التي تشحن بدلالات رمزية يستغلها الشاعر في نصه مثل البحر والقمر الخ.
- أمّا النوع الثاني فيتعلق بتلك الرموز التي يستمدها الشاعر من حوادث أو شخصيات أو مواقف تضرب جذورها في التاريخ أو الأسطورة.

1-7-1 الرمز الأسطوري

تعد الأساطير من أبرز أشكال الرموز التي شاع استخدامها في الشعر الحديث، بحيث أعيد لها بريقها المعهود في العصور القديمة حيث كانت الوقود الحي للأعمال الإبداعية بشكل عام. والأسطورة هي رؤية خاصة للعالم رسمها الإنسان في مراحل تطوره الأولى، وهي كما يصفها الشاعر الألماني (Frederic Schelege) تبتعد عن المنطق وسبله بحيث تعود بنا إلى الإرتباك الجميل الذي يخلقه الخيال وإلى الفوضى الأصلية للطبيعة الإنسانية (Wellek, 1981). وتقدم

الأسطورة كما أشرنا إلى ذلك سابقا أفضل الأمثلة عن النماذج العليا التي أتى به يونج في مفهومه عن اللاوعي الجماعي باعتباره مستودعا للرموز.

ولم يقاوم الشاعر المعاصر تلك الرغبة الملحة للعودة إلى تلك العوالم القديمة المليئة بالفنتازيا والغموض التي تحكي حكايا عن شخصيات خارقة رسمت ملامح البطولات الإنسانية في كل أوجهها، يسقطها على واقعه الذي يغلب عليه المنطق المادي لعله يجد في ذلك بعض توازنه النفسي المفقود. ويعود الفضل إلى نخبة من الشعراء الغربيين في إحياء التراث الاسطوري العالمي من أمثال شيلي وايليوت وكيتس وغيرهم ممن حاولوا إحداث ذلك التناغم الفني بين تجاربهم الفردية والتجربة الإنسانية ككل.

وبالعودة إلى قصيدة الأرض الخراب لإيليوت مثلا، نجد أن النقاد يصفونها على أنها خزان للتراث الأسطوري العالمي من الأساطير المسيحية والشرقية حتى البوذية، وظفها الشاعر بصفة خاصة للتعبير عن فشل الحضارة الحديثة (في سياق الحرب العالمية) والإنسانية في تحقيق الخلاص المنشود منذ أزل العصور.

وفي الشعر العربي، تشير الباحثة رباب هاشم أنّ الأسطورة بوصفها ظاهرة فنية برزت في الخمسينات من القرن الماضي لدى نخبة من شعراء الشعر الحر مثل السياب ونازك الملائكة وغيرهم. أما عن ظروف نشأة هذه الظاهرة وتطورها ، فتضيف الباحثة أن ذلك يعود إلى تأثّر هؤلاء الشعراء بنظراءهم الغربيين من حيث أن واقعهم السياسي والفكري يشبه الواقع الذي ألّفت فيه قصيدة "الأرض الخراب" مثلا. (هاشم، 2009)

وساهمت الأسطورة من جانب آخر في إعطاء القصيدة العربية الحديثة بعدا عالميا فلا تلتصق بما عهدناه من الثقافة العربية القديمة فحسب بل تمد أجنحتها نحو التراث الانساني ككل. ويسير الشعراء العرب في خطى نظرائهم الغربيين في تنويع مصادر أساطيرهم، الأساطير اليونانية

(أدونيس، أودوسيوس وبينيلوب) و البابلية (تموز وعشتروت) و العربية (شهرزاد وسندباد والعنقاء). واستنتج بعض النقاد ممن أرّخوا للأسطورة في الشعر العربي وأحصو استخداماتها، أن الشعراء العرب يميلون عادة إلى توظيف أساطير الموت والحياة وإعادة البعث مثل تموز وعشتروت والعنقاء والمسيح. ويعود ذلك إلى تبنيهم لقضايا أوطانهم وهمومها، وكأن بتلك الأساطير وحدها من يعطيهم الامل في اعادة بعث مجدهم الضائع (الجبر،2012، ص. 1139)

ونرى جليا النضج الكبير الذي بلغه الرمز الأسطوري في نماذج من الشعر الحديث خاصة لدى رواد الشعر الحر فجاء توظيف الأسطورة عندهم ليس بغاية التفسير والتشبيه السطحي وإنما بصفة عنصر بارز يدور حوله البناء العضوي العام للقصيدة.

خلاصة

إنّ ما استخلصناه من هذا الفصل يحيل أكثر إلى الطبيعة المعقدة والخاصة للصورة الفنية، وهذا انطلاقا من صعوبة الإتفاق على مفهوم شامل لها، وهذا بسبب أنّه مصطلح شاع استعماله في العصر الحديث فقط. ثمّ بسبب تعدد مناهج الدراسة التي تأثرت بها المفاهيم النقدية. وقد لاحظنا أنّ مفهوم الصورة قد شهد تطوّرا كبيرا ضمن محورين أساسيين، الأوّل هو أنه اقترن بالرؤى الجديدة التي وضعتها المذاهب الأدبية الكبرى التي أعقبت المذهب الكلاسيكي، والتي تجاوزت مفهوم المحاكاة إلى مفاهيم أخرى ترتبط بالملكة الذهنية والشعورية والإدراكية للشاعر الفنان. أمّا المحور الثاني والذي يقترن بالأوّل، فيتعلّق بتوسيع مجال دراسة الصورة إلى ميادين إنسانية أخرى من أبرزها علم النفس. وقد لاحظنا تأثر النقد العربي الحديث بهذه المفاهيم الجديدة فلم يعد يقترن مفهوم الصورة عندهم حصريا بمفاهيم البلاغة القديمة، ضمن إطار الاستعارة والتشبيه والمجاز، بل أصبحت ظاهرة خلّاقة تعبّر عن تجربة شعرية وشعورية ضمن منطق حدسي يجمع الشاعر بقرّائه.

وقد استنتجنا منهجين مختلفين في تحليل الصورة وهما المنهجين البلاغي والنفسي. وأهمّ ما استخلصناه من المنهج البلاغي علوّ التشبيه والاستعارة عن باقي الوسائل البلاغية في تركيب الصورة. ورأينا كذلك أنّ البلاغة الحديثة قد تجاوزت مرحلة التفريق بين أشكال الصور البيانية انطلاقا من فائدتها التعبيرية والجمالية، فأصبحت عندهم ظاهرة فكرية تدخل في أساسيات الإدراك البشري. وركّزنا هنا على قضايا أساسية أثبتت محدوديتاها ضمن النقد الحديث، مثل المشابهة والبناء المنطقي والرؤية الثنائية والجمود.

أمّا المنهج النفسي، فيقدّم الصورة من وجهة نظر مختلفة لا تتعارض إطلاقا مع المنهج البلاغي، فالموجودات الحسية، ضمن هذا المنهج، تعمل مثل منبّهات في الذهن والتي يحوّلها إلى انفعالات

شعورية يشاركها الشاعر قارئه على شكل صور فنية. وضمن المنهج النفسي ظهرت نماذج تحليلية نقدية تنطلق من الصورة لتغوص في أعماق الوعي واللاوعي، والتي تعتمد على ما نوصّل إليه فرويد ويونج في أنّ الصورة هي عملية تحويلية إبداعية لمشاعر غريزية تنطلق من خلالها من اللّاوعي إلى الوعي.

وقد استخلصنا بعض السمات الخاصة للصورة الفنية، وارتكزنا على اللغة والخيال والعاطفة والإيقاع، وهذا ما يدلّ على أننا لسنا أمام أداة شعرية ضمن أدوات أخرى بل أمام وحدة كيانية تصب فيها كلّ خصوصيات النص الشعري. وفي نفس الإطار وقفنا عند أبرز خصوصيات الصورة في الشعر الحديث الذي يعتبر القصيدة ككل بمثابة صورة كلية تتركب من مشاهد تصويرية بسيطة ومركّبة.

واختتمنا هذا الفصل، بالإحاطة بظاهرة الرمز، وبيّنا خصوصياتها التعبيرية وارتباطها العميق في التعبير عن التجربة الشعرية والشعورية وبناء المنطق الحدسي بين الشاعر والمتلقي. وتتفرّد الأسطورة بوصفها شكلا من أشكال الصورة الرمزية التي تمكّن من خلالها الشعراء المحدثين من الوصول إلى رؤى جديدة للتراث البشري القديم.

الفصل الثاني

التلقي ضمن المفاهيم الترجمية والأدبية

تقديم

بعد عرضنا لأهم المفاهيم الخاصة بالصورة الفنية، ننتقل في هذا الفصل إلى مفهوم التلقي وتجلياته في نظريات الترجمة ونظريات الأدب. وبعد أن نطرح إشكالية التلقي في الترجمة في بداية الفصل، نحاول الغوص فيما جادت به التوجهات القديمة في هذا المجال، بحيث سنعرض الرؤى المختلفة حول طبيعة الترجمة وأولوياتها ومقام التلقي فيها، مع التركيز طبعا على ترجمة النصوص الإبداعية وخاصة الشعر. كما سنلّط الضوء فيما بعد على المفاهيم البنيوية التي بدأ بروزها في جل الميادين المعرفية في النصف الأول من القرن العشرين، مع إعطاء عناية خاصة للنظريات والمفاهيم العلمية اللغوية، وتجليات مفهوم التكافؤ فيها لنستخلص منها التصوّرات والمبادئ التي تقدمها بخصوص تلقي المعاني الأدبية وآثاره على الترجمة.

وينقلنا الحديث عن المعاني الأدبية، إلى ضرورة استقصاء المناهج النقدية الجديدة التي جاءت بمثابة ردة فعل على المنهج البنيوي، ونحصر اهتمانا بنظرية التلقي الألمانية وإجراءاتها النظرية، وكيف أخرجت المعنى الأدبي من السلطة الحصرية للنص، وكذا الإجراءات التي تقترحها لفهم أفضل لآليات التلقي وتشكّل الإستجابة الجمالية. وسنجتهد في هذا الأساس لوضع استنتاجات خاصة لطبيعة الترجمة الأدبية من هذا المنظور، لنتقصّى بعدها مدى تقارب هذه الإستنتاجات مع مفاهيم الترجمة ما بعد البنيوية انطلاقا من المفاهيم التأويلية ثم النظريات الموجهة إلى النص الهدف وأخيرا المفاهيم الأخلاقية في الترجمة، لنستنتج منها تجليات أحكام التلقي ومقتضياته وآثاره على الترجمة.

2-1 مدخل إلى الترجمة والتلقي

يتجسد مفهوم التواصل في الترجمة في لب طبيعتها الأساسية، بوصفها حدثا تواصليا جديدا مستحدثا من حدث تواصلي سابق (Hatim & Mason, 1993, p.01). ويتجلى عنصر التلقي وهو أحد أقطاب هذا الحدث ضمن واجهتين مختلفتين: المترجم بإعتباره المتلقي الأول للنص المصدر وهو يقوم بقراءة النص وفهم معانيه باختلاف مظاهره، ثم القارئ الهدف باعتباره المتلقي الثاني الذي يوجه إليه النص في اللغة الهدف. وتتحدد إشكالية الترجمة من خلال المتغيرات اللغوية والإجتماعية التي تتحكم فيها، ويشرح حاتم ومايسون ذلك في أنّ المترجم يخضع لضغوطات السياق الإجتماعي الذي نشأ فيه وهو يتفاوض على المعنى بين منتجه في اللغة المصدر وبين القارئ في اللغة الهدف وكلاهما موجودان ضمن إطارين لغويين واجتماعيين مختلفين (Hatim & Mason, 1993, p.01).

فنحن إذن أمام ظاهرة تواصلية لها إشكاليات خاصة لم يختلف بشأنها رواد التنظير في هذا الميدان، وهي أنّ هذه المتغيرات اللغوية والسياقية تدفع باتجاه استحالة تحقيق التطابق في المعنى بين النصين المصدر والهدف. أمّا الاختلاف بينهم وعلى مر العصور فتمثّل في تحديد العلاقة البديلة المستوجبة بينهما، ويكون التلقي عاملا تتحدد على إثره طبيعة هذه العلاقة، فإمّا أن تبتعد الترجمة عن مقتضياته وشروطه وتنشد الأمانة إلى النص المصدر بمعانيه وفئاته التركيبية، أو العكس من ذلك، فتعييد تكييفه وصياغته وفق هذه الشروط والمقتضيات الجديدة. وقد استخدمت المناهج النظرية منذ قدم العصور إلى يومنا هذا مفاهيما اصطلاحية مختلفة لتعبر عن هذين التوجهين انطلاقا من ثنائية الترجمة الحرفية والترجمة الحرة في المناهج المعيارية ثم مفاهيم التكافؤ في المناهج اللغوية البنيوية إلى مفاهيم المعايير والتغريب والتوطين ضمن مناهج ما بعد البنيوية.

2-1-1 الترجمة والتلقي في التوجهات القديمة

لم تخرج ترجمة الشعر ومن ورائها الترجمة الأدبية ككل حتى أواسط القرن الماضي عن الجدل الأزلي الذي تركزت حوله جهود المهتمين بهذا الميدان؛ بين أنصار الترجمة الحرفية التي تجعل من النص المصدر مركز دورانها، والتي يتم من خلالها استبدال كل الألفاظ المستعملة في النص المصدر بما يقابلها في النص المترجم والترجمة الحرة أي الترجمة معنى بمعنى، والتي يتم فيها التركيز على المعنى والمضمون على حساب الشكل، والتي تضع متطلّبات الفهم والتلقي في ثقافة اللغة الهدف محور اهتمامها.

ويؤرخ لكتابات كثيرة في هذا الشأن أبرزها وأشهرها للفيلسوف والخطيب الروماني شيشرون (Cicero) في القرن الأول قبل الميلاد، الذي كان من أوائل من أدرك مسؤولية المترجم نحو قارئ النص المترجم (Bassnett, 2002, p. 52) من خلال الترويج لأسلوب الترجمة الحرة التي تحافظ على أسلوب النص الأصلي وروحه بما يتلاءم مع طبيعة اللغة الهد.، ويصف شيشرون المترجم الذي يتبع هذا النهج بالخطيب Orator الذي يعمل على الحفاظ على أثر النص الأصلي وفكره. نفس النهج تقريبا اتخذه القديس جيروم في القرن الرابع للميلاد بتفضيله أسلوب الترجمة الحرة، إلّا أنه لم يقصي النقل الحرفي بل إتخذه الأسلوب الأمثل في نقل النصوص الدينية التي تجد سر غموضها في تراكيب الألفاظ وترتيبها(Munday, 2008, p. 20) وقد سار مترجمو الإنجيل في العصور الوسطى على هذا النهج قبل أن تتخلى عنه الكنيسة في نهاية المطاف من خلال تفضيل أسلوب أكثر سلاسة بعيدا عن الغموض الذي من شأن النقل الحرفي أن يتركه.

والجدل نفسه تقريبا قد ميز العصر الذهبي لحركة الترجمة عند العرب في عهد العباسيين وبالأخص في ترجمة النصوص والمخطوطات الإغريقية القديمة، ويشار مثلا هنا أن يوحنا بن البطريق كان يمثّل اتجاه الترجمة الحرفية، حيث تنقل كل الكلمات الإغريقية حرفيا إلى العربية وأي لفظ يتعذر

نقله يتم اقتراضه من اللغة المصدر. وتزعّم كل بن إسحاق والجواهري اتجاه الترجمة الحرة بحيث يحافظ على المعنى وحسب دون إحداث أي تشويه على اللغة الهدف . (Baker & Malmkjaer , 1998, pp. 320–321).

ويشار هنا كذلك إلى أن مفهوم الأمانة في الترجمة قد ألصق إلى حد بعيد بالترجمة الحرفية، في مقابل الترجمة الجميلة التي توصف بالخائنة، وقد ظهر هذا الوصف في القرن السابع عشر بفرنسا عند الكاتب الفرنسي (Gilles Ménage) الذي شبه أسلوب (Perrot d'Ablancourt) في الترجمة بفتاة كان يحبها، والتي كانت جميلة ولكنها اتصفت بالخيانة ، ومن هنا ظهرت عبارة " الجميلات الخائنات" استعارة لأساليب الترجمة الحرة.

وقد أصبح هذا الأسلوب الجميل موضة لدى الكثير من المترجمين، لأنه يدل على روح الإبداع والتفرد عندهم إلى درجة المغالاة. فقد أعلن أبراهام كولي (Abraham Cowley) (1618- 1667) على سبيل المثال في ترجمته لأعمال الشاعر الغنائي الإغرقي بنداروس، أنه كان يضيف إلى الترجمة وينقص عليها كما يريد، فلم تكن غايته نقل ما قاله الشاعر بل تعريف القارئ بأسلوبه وطريقته في الكلام (Steiner, 1975,p. 254). وقد لاقى هذا الأسلوب نقدا كبيرا بأن وصفه جون دريادن Dryden (1631–1700) بالتقليد imitation والذي وضعه على الطرف النقيض منmétaphrase أو النقل الحرفي، أماparaphrase أي الترجمة معنى بمعنى فهو الأسلوب الكفيل بالحفاظ على روح النص من الضياع.

ويرى درايدن دائما أن مهارة مترجم الشعر تتجلى في معايير معينة: وهي أن يكون قبل كل شيء شاعرا، وأن يتحكم في اللغتين المترجم منها وإليها، وأن يكون ملما بخصائص الشاعر وروحه وإضافة إلى ذلك يجب أن تتوافق ترجمته مع النزعات الجمالية السائدة في عصره (Bassnett, 2002,p. 75). فالمترجم الحق عند درايدن له القدرة على الموازنة بين روح النص

المصدر وبين الذوق الشعري للقراء المعاصرين للنص المترجم، وقد كان لهذه النظرة عظيم الأثر في القرن الثامن عشر مع ظهور مشاريع تخص تنظيم وترجمة الأعمال الشعرية بما يتوافق مع أنماط الاستجابة الجمالية السائدة آنذاك ومنها تلك الخاصة بشكسبير وكذا جين راسين (Jean Racine).

يحدد الكاتب والشاعر الألماني غوتو Goethe ثلاثة أنماط من الترجمةالشعرية.

(Steiner, 1975, 257-278)

1. الترجمة التي يتم فيها نسخ المادة الأجنبية وتقديمها للقارئ دون أن يكون لها أي وقع ملموس على المشهد الأدبي، وتتم الترجمة حسب هذا النمط بشكل نثري مباشر.
2. الترجمة التي يتم فيها تملّك النص المصدر، بحيث يستخلص المعنى وتعاد قولبته حسب النظم التعبيرية والتركيبة للنظام اللغوي والثقافي المحلي.
3. الترجمة التي تسعى إلى التطابق التام مع النص المصدر، وتتجلى في هذا النمط أقصى درجات الأمانة وأسمى صفات النبل حتى وإن صدمت باستجابات سلبية من الجمهور لكونها ناقلة لتجارب جمالية غريبة ولا تتأقلم مع المعايير الجمالية السائدة في ثقافته المحلية.

والحق فإن معايير الترجمة التي وضعها كل من درايدن وغوتو، لا يعكسان مجرد اختلاف في الرؤى، والمواقف حيال الممارسة الترجمية ومكانة المتلقي، بقدر ما يعكسان مذهبين فكريين تمتد جذورهما إلى قرون خلت، يجسدان وجها من أوجه الصراع والحوار بين الحضارات. ويتجلّى هذا الصراع في السيطرة على المقدرات الثقافية والتراثية للشعوب الأخرى، ويكون ذلك في الترجمة من خلال الحفاظ على محتوى النصوص ومضامينها وإهمال الأساليب التعبيرية والبنى التركيبية ومثل هذا الأسلوب تبناه سيسرون وسان جيروم في ترجمة الكتب الفكرية والفلسفية والشعرية الإغريقية إلى اللغة اللاتينية، أو حين تكون الترجمة سبيلا إلى إثراء البنى والأنظمة اللغوية المحلية بنسخ

نماذج لغوية أجنبية حتى لو أدى ذلك إلى اهمال المعاني والأفكار وقد عرف عن مترجمي النهضة تبنيهم لهذا النهج . (Schulte & Biguenet, 1992, p. 02) .

وبقيت توجّهات الترجمة وقت ذاك وإن اختفت تحت عباءة الصراعات الحضارية، دائما محصورة ضمن، ما أشرنا إليه سابقا، أي الترجمة الحرفية والترجمة الحرة وترجمة المعنى بالمعنى. ويعود الفضل إلى شلايمايخر (Schleiermacher) في إقحام عامل التلقي بشكل مباشر وهو يرى طريقين وحيدين يمكن للمترجم اتخاذهما، فإمّا أن يترك الكاتب وشأنه بقدر المستطاع ويأخذ القارئ اليه، أو العكس من ذلك، أن يأخذ الكاتب إلى القارئ.

(as cited in Munday, 2008, pp.28-29)

ولم يخفي شلايمايخر ميوله للخيار الثاني، انطلاقا من مبدأ تثمين " الغريب" ونقله إلى اللغة الهدف، ويشترط في جمهور القرّاء أن يكون لهم قدر كاف من العلم والثقافة، لضمان فعالية هذا الشكل من النقل، أي الحفاظ على نفس الإنطباع أو الأثر. (Munday,2008, p.28).

2-1-2 الترجمة والتلقي ضمن المناهج اللغوية البنيوية

كما رأينا سابقا، جاءت أغلب المفاهيم النظرية الكلاسيكية في شاكلة أحكام معيارية Prespectives تقيّم أساليب معينة من حيث مدى توافقها مع النهج العام السائد في الحقبة التي أتت فيها. وبعد بزوغ نجم المنهج البنيوي في المجالات اللغوية والأدبية في بداية النصف الثاني من القرن العشرين، بدأت جهود حثيثة لتأسيس نظرية الترجمة الحديثة وذلك ضمن قطبين رئيسين: وهما النقد الأمريكي الحديث والشكلانية الروسية.

ويرى جنزلر (Edwin Gentzler) في كتابه " *نظريات الترجمة المعاصرة* " (2001) " *"Contemporary Translation Theories* أنّ كلتا المقاربتين تبنّتا مفهوم المعنى الموحد Unified Meaning في النص الأدبي، هذا المفهوم الذي يعطي الأولوية القصوى للنص في بناء المعنى وتحديده على حساب السياق وأنماط التلقي.

ويؤكد رائد النقد الأمريكي الحديث ريدشارز في كتابه *"Towards a Theory of Translating"* على وجود فهم مثالي للنص يمكن للقارئ المتعلّم والمتدرّب أن يصل اليه، وبالرغم من اعترافه بصعوبة الترجمة بأن وصفها على أنها الحدث الأكثر تعقيدا في الكون، إلاّ أنه يمكن تجاوز هذه التعقيدات اذا توفر للمترجم قدر مناسب من التدريب والممارسة، ويكمن هنا دور المختصين بالأدب والنقد في وضع مناهج وقواعد ثابتة يستند عليها المترجمون للتغلب على المشاكل التي يواجهونها على مستويي الفهم واعادة الصياغة. (as cited in Gentzler, 2001,p. 14).

فالترجمة الأدبية عند ريشاردز ليست نتاج نشاط ديناميكي وتأويلي يقوم به المترجم، بوصفه متلقيا للنص المصدر، بقدر ما هي نشاط ميكانيكي بحيث يلتزم المترجم بصفات خاصة ومناهج محددة تخوّله لأن يتجاوز ما يواجهه من عقبات.

وفي ظلال البنيوية دائما، ومنذ نهاية النصف الأول من القرن الفائت، بدأت الدراسات الترجمية تدخل شيئا فشيئا في صف اللغويات، وذلك بوصفها ظاهرة لغوية بامتياز ،لم تستثن ترجمة الشعر من ذلك، وقد اهتمت جل المقاربات ضمن هذا المجال بالنص بصفة حصرية، خصوصا مع شيوع المفهوم الشكلاني للأثر الجمالي، بوصفه نتاج الوظيفة الشعرية التي تهيمن على النص على حساب الوظائف التواصلية الأخرى.

وننوه هنا بالدور الرائد لنخبة من اللغويين كان لهم الدور الحاسم في إحداث ثورة في المفاهيم أرست الدعائم الأولى لعلم الترجمة بوصفه تخصص قائم بذاته، ومن هؤلاء نذكر(Nida) و(Catford) و(Fédorov) و(Jakobson) و(vinay) و(Darbelnet) و(Mounin) .

2-1-2-1 التلقي في مفهوم التكافؤ في النظريات اللغوية البنيوية

وبفضل منهج التحليل العلمي المعتمد ضمن هذا النهج الجديد، تمت إزاحة الجدل الأزلي بين الترجمة الحرفية الأمينة والترجمة الحرة وتم تداول في مكانه مفاهيم وإستعمالات جديدة من أهمها التكافئ، وإمكانية الترجمة، وإستحالتها و طبيعة المعنى، وكذا مبدأ الربح والخسارة في الترجمة، يتم البحث فيها وفق الأدوات التي توفرها اللغويات، فالترجمة بطبيعتها وخصائصها كما يراها فيدوروف تتضمن أساسا نفس السلسلة من التحليلات والعمليات التي تتضمنها اللغويات. (Guidère,2010,p. 42) . وسنحاول فيما يلي تقصي بعض أشهر النماذج النظرية لمفهوم التكافؤ ومقاربتها لعامل التلقي.

2-1-2-1-1 مفهوم التكافؤ عند كاتفورد

ننطلق في هذا الإطار من مفهوم التكافؤ عند كاتفورد، والذي يضعه بصفة حصرية خالصة ضمن المنهج العلمي للتحليل اللغوي. فهو يقرر من جهة أن أي نظرية للترجمة يجب تنبع مباشرة من نظرية اللغويات العامة، وأن الترجمة هي فرع من اللغويات المقارنة، باعتبارها تتعلق بأكثر من شيء آخر بالمناظرة بين نصين في لغتين مختلفتين (Catford 1978, p20). ومن جهة أخرى فهو يضع مفهوم التكافؤ على رأس الإشكاليات التي تتناولها نظرية الترجمة الحديثة. ومن هذا المنطلق فهو يحدد شكلين من التكافؤ:

التكافؤ أو التطابق الشكلي Formal correspondence وهو أن تحتل كل فئة كلامية من اللغة الهدف (أكانت وحدات أم بنى أم عناصر بنيوية) في "اقتصاد" اللغة الهدف نفس الموقع تقريبا الذي تحتله نفس الفئات الكلامية في اللغة المصدر. وتتم عملية الإستبدال بصفة تقريبية باعتبار أن كل لغة تملك سماتها التركيبية والدلالية الخاصة بها. أما التكافؤ النصي Textual equivalence فهو أن يكون النص أو أي جزء منه في اللغة المصدر مكافئا لنص أو جزء من النص في الغة الهدف (Catford , 1978, p. 27).

ويضيف كاتفورد إلى رصيد مفاهيمه حول نظريته في الترجمة مفهوم التغيير shift ويتجلى في الوضعيات التي يبتعد فيها المترجم عن التطابق الشكلي وهو ينتقل من النص المصدر إلى النص الهدف (Catford,1978,p. 73)، أي أن التغيير يقع أثر عدم مطابقة التطابق الشكلي للتكافؤ النصي (عناني، 2003، ص. 97).

كما أشار كاتفورد إلى السياق الوضعي Context of situation ودوره في إحداث أحد أشكال التغيير المذكورة سالفا وعلى هذا الأساس يفرق بين الوضعية ذات الصلة اللغوية linguistically relevant والتي ترتبط باللغة ومعاييرها، والوضعية ذات الصلة الوظيفية funactionally relevant أي التي ترتبط بالوظيفة التواصلية للنص في وضعية مسماة. ولكي يحدث التكافؤ يجب على كل من النص الأصل والمترجم أن يحيلا إلى السمات ذات الصلة الوظيفية للسياق الوضعي (Catford, 1978, p. 94). ويمكن الوصول إلى ذلك بالرغم من أن الوسائل اللغوية المستعملة قلما تحمل معاني متطابقة، بحيث يمكن أن تحيل وظيفتها إلى نفس الوضعية. وعليه يقرر أنّه " كلما كان عدد السمات الوضعية، التي تشترك فيها المعاني السياقية لكل من اللغة الأصل واللغة الهدف أكبر كلّما كانت الترجمة أحسن. وعلى هذا الأساس يكون الهدف في الترجمة الكلية ليس في

إختيار العناصر في اللغة الهدف مع ما يكافؤها من حيث المعنى في اللغة المصدر، وإنما التي تتشارك معها بأكبر قدر ممكن من المجال السياقي" (Catford, 1978, p. 94).

ولعل أهمية هذا النموذج الذي اقترحه كاتفورد تبرز بشكل خاص حين يعطي أهمية للطابع الوظيفي والتواصلي لعملية الترجمة، وإن كان تركيزه في الأغلب محصورا على الفئات والمستويات اللغوية المختلفة ضمن نطاق الجمل وليس على نطاق النص. ويرى مانداي أن تبني كاتفورد للنهج الإحصائي من خلال اعتماد نسب مئوية في قياس مواطن التكافؤ في الترجمة قد وضع نموذجه في مواجهة نقد لاذع، ومن ذلك وصف دليل Delisle له على أنه نهج يتسم بالجمود بحيث أنه يميل أكثر إلى المقارنة بين اللغات ضمن إطار اللغويات التقابلية لا أكثر. وما يدعم هذا الموقف هو أن الأمثلة التطبيقة التي أوردها كاتفورد لم يأتي بها من ترجمات ذات سياقات معلومة وإنما هي أمثلة اخترعها هو بنفسه. (Munday, 2008, p. 61)

ويعكس نموذج كاتفورد النظري المأزق الكبير الذي وقع فيه المنهج التحليلي البنيوي في السعي نحو احتكار الترجمة بوصفها نشاطا لغويا خالصا يدرج حصريا ضمن الدراسات العلمية للبنى اللغوية، ومرد ذلك هو إعتبار الترجمة عملية ميكانيكية يمكن ان تخضع لضوابط علمية محددة، وقد ترتب عن ذلك إهمال الجهد الذهني الخلاق الذي يقوم به المترجم خصوصا حين يتعامل مع نصوص تستمد معانيها من سياقاتها الخارجية وحتى بيئتها الثقافية المحلية، فالخيارات المعتمدة في حالات كهذه تخضع عند كاتفورد دائما إلى الرأي.

(Catford,1978, p. 94)

2-1-2-1-2 التلقي في مفهوم التكافئ عند نايدا

يكتسي الحديث عن نايدا ضمن إطار نظرية الترجمة الحديثة أهمية قصوى نظرا لعوامل مختلقة، فهو " الأول الذي حقق هذا الإحتكاك بين اللغويات والترجمة على المستوى النظري في 1945

في مقاله" *Word* " (مونان، 2000، ص. 71). كما له الدور الكبير في وضع حد للجدل الأزلي " العقيم" الدائر حول الترجمة الحرفية والترجمة الحرّة وذلك بإعطائه رؤية جديدة تتجسد في مفهوميه الشهيرين : التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي. والأهم من كلّ هذا في سياق بحثنا هذا، فإنه يعترف له بجهوده السبّاقة في اخراج الترجمة من السلطة الحصرية للنص وتحويله الإهتمام نحو السياقات الإجتماعية والثقافية وقراء النص المترجم ومتلقّيه في تحديد إستراتيجيات الترجمة، وهذا حتى قبل بروز مفاهيم التلقي والتأويل في نظريات الأدب الحديثة.

وقد تمكّن نايدا من تحويل خبرته الطويلة التي استقاها من ترجمة الإنجيل في الأربعينات من القرن الماضي، إلى منهج نظري قائم بذاته، وتجسّد ذلك في كتابيه الشهرين "*Towards A Science of Translating*" الصادر عام 1964

و "*The Theory and Practice of translation*" الصادر عام 1969 والذي شاركه شارلز تابر (Taber) في تأليفه.

وكما أشرنا من قبل يمثل التلقي أحد أبرز مقومات نظرية الترجمة عند نايدا، بحيث تتحدد أغراض الترجمة وفقه ضمن ثلاثة محاور أساسية هي: طبيعة الرسالة، مقصد أو مقاصد المؤلّف والمترجم، وأصناف القرّاء (Nida,1964,p. 145). فالمترجم عند نايدا ليس مقيدا بخيارات متناقضة كما كانت تصوِرُه لنا المفاهيم القديمة، أي أنه إمّا ينقل كلمة بكلمة أو يلجأ إلى النقل الحر، بل فإن خياراته تحركها أهداف أو مقاصد تبنى على أساسها استراتيجيته في الترجمة. ففي النص الشعري حيث من النادر الحفاظ على الشكل والمضمون معا، يبني المترجم إستراتيجيته على ما يهدف إليه من الترجمة، مثل أن ينقل النص نثرا بسبب إعتبارات ثقافية، كما يختار المترجم أسلوبه وفق طبيعة الإستجابة التي يريد أن يحدثها في متلقيه، كأن يحدث بعض التغييرات في التفاصيل،

بحيث لا يصبح معناها واضحا فقط بل بليغا ومؤثرا ضمن السياق المحلي للغة الهدف. والأمثلة عن ذلك كثيرة استقاها نايدا من خبرته في ترجمة الإنجيل.

وإلى جانب طبيعة الرسالة ومقاصد المترجم، يتحدّد أسلوب الترجمة من أصناف القراء الذين يوجه اليهم النص المترجم، فيجب التفريق بين الأشخاص ذوي القدرات اللغوية والمعرفية وحتى الثقافية المحدودة مثل الأطفال وبدرجة أقل الأشخاص العاديين غير المثقفين الذين من شأنهم أن يواجهوا صعوبات في فك شفرات النص، أو أن يكون النص موجّها إلى أشخاص ذوي مؤهلات علمية عالية مثل المختصين والنقاد والفلاسفة والعلماء...الخ. ولا ينحصر الإهتمام بالقراء عند نايدا على مؤهلاتهم بل يتعدّى ذلك إلى أهدافهم ومقاصدهم من تلقي النص، فلا يمكن أن نضع من يقرأ بغرض المتعة ومن يقوم بذلك بغرض التعلم في سلة واحدة (Nida,1964,p. 146).

وينطلق نايدا من القناعة القديمة الراسخة باستحالة الوصول إلى تكافئ مثالي بين النص المصدر والنص الهدف ويقترح شكلين من التكافؤ:

أوّلا التكافؤ الشكليFormal Equivalence وهو :

"Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content... one is concerned that the message in the receptorlanguageshouldmatch as closely as possible the differentelements in the source language "(Nida, 1964, p. 159)

يركّز التكافؤ الشكلي إهتمامه على الرسالة بحد ذاتها، من جانب الشكل والمضمون...والمقصد هنا هو أن تحقق الرسالة في لغة التلقي التماثل بأكبر قدر ممكن، مع مختلف عناصر اللغة المصدر". (ترجمتنا)

ويهدف هذا النوع من الترجمة إذن إلى نقل مجمل السمات البنيوية والدلالية والثقافية للنص المصدر نقلا حرفيا. أمّا مجال صلاحيته فيعطي نايدا مثالا عن الإطار تعليمي، حين تكون

الترجمة موجهة في الأساس إلى الطلاب والباحثين وكل من يهدف إلى مقاربة النص بخصائصه البنيوية والدلالية وسياقاته الثقافية تماما كما يفعل قارئ اللغة المصدر. ولتجنب الغموض وسوء الفهم يلجأ الكثير من المترجمين، وفق نايدا، إلى استخدام الحواشي التوضيحية أي ما يسمى ب الترجمة ذات الحواشي (Gloss Translation) لشرح وتوضيح بعض الخصوصيات التابعة للسياق اللغوي والثقافي للغة الاصل وبالتالي جعل عموم النص قابلا للفهم.

أمّا التكافؤ الدينامي فيتموقع في الجهة المقابلة تماما من التكافؤ الشكلي، والمقصد هنا هو الوصول إلى الأثر المكافئ حيث تكون "العلاقة بين المتلقي والرسالة متشابهة إلى حد كبير مع العلاقة الموجودة بين القارئ المصدر والرسالة" (Nida, 1964, p. 159). وبوصف آخر فإن هذا الشكل من التكافؤ يرمي إلى تحقيق ما يسمى بالتعبير الطبيعي naturalness of meaning، أي بأن يتم تكييف الرسالة مع محيطها اللغوي والسياقي الجديد بشكل لا يبدو المعنى أو أثره غريبا عن قارئ النص الهدف. ويتقارب هذا المفهوم كثيرا مع مفهوم الترجمة الحرة، لكن الفرق كما يمكن استنتاجه، هو أن نايدا يحاول أن يضع مفهومه ضمن ضوابط محددة وأهداف ومعايير معينة تدور كلها حول العوامل اللغوية والسياقية والثقافية بصفة خاصة والتي تتحكم في استجابة القارئ، فالتقارب أو التباعد بين اللغات و/أو ثقافاتها يمثل عاملا محوريا في ارتفاع أو انخفاظ نسبة التغييرات التي يقوم بها المترجم على مستوى الرسالة.

وتمثّل ترجمة الشعر، وفق نايدا، المجال الأمثل الذي تتجلى فيه فعالية التكافئ الدينامي مقارنة بالنصوص الأخرى، بحكم أن الوظيفة الأساس لهذا النوع من النصوص هي في تحفيز استجابات القراء، ومن هنا فهو لا يخف تبنيه الموقف الدّاعي إلى تعرية الصور الفنية من حلتها الثقافية المحلية وإلباسها حلّة جديدة تتوافق مع أنماط استجابة قارئ اللغة الهدف وذوقه الجمالي، وهذا درءا لأسباب الغموض والإلتباس المحتملة، وهذا ما يسميه نايدا بالترجمة الثقافية from Culture

to Culture. ويرى نايدا أن القضاء على كل أشكال الغرابة والغموض هو ضرب من المستحيل، وهو ليس بالهدف الذي تصبو إليه الترجمة، بل إنّ سعي المترجم إلى ذلك من خلال الشرح والإطناب قد يكون له أثر عكسي على القارئ، فلا تتحقق بذلك مقتضيات المعنى الطبيعي في الترجمة، فهناك من السمات الثقافية المحلية ما لا يمكن إعادة إدماجه وفق معايير التلقي في اللغة الهدف المنتمية إلى سياق ثقافي مختلف. (Nida, 1964,p. 167)

وبعد كل ما قيل فإن أهمية نموذج نايدا النظري تمكن في الأساس في جهوده نحو إخراج نظرية الترجمة من التركيز الحصري على النص والرسالة في اللغة الاصل، وتحويل الإهتمام إلى سياق التلقي ومتطلباته في اللغة الهدف، وهو عامل لطالما غيّب أو على الأقل لم يتم الإلمام به بطريقة معمّقة ومنهجية. وفي الجهة المقابلة فقد أحدث انتصار نايدا لمفهومي " التكافؤ الدينامي " و" الإستجابة المكافئة"، المرتكزين على استجابة القراء بدلا من الحفاظ على الرسالة، موجة كبيرة من المعارضة والنقد، ويمكن تلخيص هذه المواقف في نقطتين أساسيتين: أولا في فصله بين الشكل والمضمون خاصة في النصوص الإبداعية مثل الشعر، والذي يمكن وفقه، أن ينقل نثرا ويحدث استجابة مكافئة في نفس الوقت، ويرد هنري ميشونيك هلى هذا الموقف باعتباره أن النص لا يمكن تقسيمه إلى عناصر يتم التخلي عن بعضها في الترجمة فهو كلّ يتم نقله كما هو (Hu, 1992, p. 296).

أما النقطة الثانية والأهم هي أن إستجابة القرّاء، التي يقيس عليها نايدا أمانة الترجمة، تشكل مؤشرا variable مجرّدا لا يمكن قياسه، وأن تم ذلك فإنه يكون، وفق الباحث الصيني كيان هو Qian Hu، على أساس إستباقي anticipatory feedback، أي أن المترجم يعتمد تخمينات غير دقيقة في تقدير الإستجابة المكافئة بدلا من معطيات ملموسة، بإعتبار أن ردود أفعال القراء هي لاحقة للترجمة وليست سابقة لها. (Hu, 1992,p. 300)

إذن، ومما سبق ذكره فإن إهتمام نايدا بإشكالية التلقي في الترجمة جاء ضمن إطار تحيين المنهج التحليلي اللغوي، الذي ظهر عاجزا آنذاك على استعاب دور السياقات الخارجية وخاصة الثقافية منها في فهم طبيعة الترجمة وحقيقتها بوصفها نشاطا إنسانيا بالدرجة الأولى، وما البنية اللّغوية إلّا عامل واحد من بين عوامل أخرى تحدّدها. إلّا أن نايدا من جهة أخرى وضع نموذجه ضمن الإطار العلمي والموضوعي الذي تتحدد على أثره طبيعة الترجمة في منظور اللغويات. هذه الطبيعة التي لا تعترف بالسمات الذاتية التي تتحكم في عملية الفهم والتأويل، التي تعتبر عملية ديناميكية لها دور قار في بناء معنى النص. وجاءت مواكبة نايدا لهذه النظرة في إقتراحاته للحد من أثر إختلاف أنماط الإستجابة عند القراء. لهذا السبب بالذات جاء إحصاؤه لبعض أصناف القراء، كما أشرنا سابقا، بحيث يترجم النص وفق مقتضيات التلقي لكل صنف (Nida, 1964, p. 165)، أو من خلال تعليمهم وتدريبهم قصد تقريب أنماط استجاباتهم (Nida, 1994, p. 143) ، وهذا نفس ما دعا إليه ريشاردز.

ويعدّ مفهوم التكافؤ عند نايدا خطوة كبيرة نحو الأمام في النظرية الحديثة للترجمة، فكانت مرجعا مهمّا لنماذج أخرى لحقتها، سعى أصحابها إلى تصحيح الشوائب والنقائص التي وقع فيها نايدا، ومن هذه النماذج نخص بالذكر مفهومي التكافئ عند نيومارك .

2-1-2-1-3 التلقي في مفهوم التكافؤ عند نيومارك

ينطلق بيتر نيومارك، في مرافعته لنموذجه الخاص بمفهوم التكافؤ، بالتعبير عن معارضته لمبدأ " الأثر المكافئ " الذي روج له نايدا، بوصفه مجرّد وهم يستحيل الوصول اليه، خصوصا في حالة اختلاف الزمان والمكان بين النص المصدر والنص المترجم. ويعطي مثالا عن ترجمة الشعر الإغريقي، فالنص المترجم، وفق نيومارك، لا يمكنه أن يحدث أثرا جماليا في قرآئه معادلا للأثر

الذي أحدثته القصيدة الأصلية في متلقيها، وذلك بغض النظر عن اللغة المترجم إليها وكفاءة المترجم .(Newmark, 1981, p. 69).

و لم يخف نيومارك في سياقات متعددة من كتبه ومؤلفاته في مجال الترجمة، و التي نحصي من أشهرها "*Approaches to Translation* " و " *About Translation* " و" *Textbook of Translation*" (1988) ، انحيازه إلى أسلوب الترجمة الحرفية بوصفه الأجراء الأساس الذي لا يجب تجنبه (Newmark, 1981, p. 39). ولكن ما يقترحه نيومارك هو أسلوب حرفي أكثر سلاسة يعتبر بسياق النص ولا يلتصق إلّا بصفة نسبية بالفئات التركيبية والدلالية للنص المصدر. ويصطلح نيومارك على هذا الأسلوب بالتكافؤ الدلالي Semantic equivalence في مقابل التكافؤ التواصلي، الذي يتقارب إلى حد بعيد مع التكافؤ الدينامي لنايدا ويفرق نيومارك بين الاجرائين في قوله:

"Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close aspossible to that obtained on the readers of the original. Semantic translation attemptsto render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second languageallow, the exact contextual meaning of the original"

(Newmark, 1981, p. 39)

تهدف الترجمة التواصلية إلى إحداث أثر في قرّائها يكون مقارب إلى أبعد حدّ ممكن لأثر النص الاصلي في قرّائه، بينما تهدف الترجمة الدّلالية إلى الحفاظ على المعنى السياقي بما تسمح به البنى التركيبية والدلالية للغة المترجم اليها" (ترجمتنا)

وعلى العكس من نايدا، فإن نيومارك لم يضع مفهوميه على طرفي النقيض. فالترجمة الدلالية تعتد بالسياق شأنها شأن الترجمة التوصيلية، وذلك على العكس من الترجمة الحرفية التي تأتي ملتصقة بالدلالات والبنى الأصلية مهما كانت الظروف (Newmark, 1981, p.63) والاختلاف بين الأسلوبين يعد أساسا من المقاصد التي من شأنها أن تتحقق في النص المترجم. فالترجمة

التوصيلية تعمل على تحقيق الأمانة نحو معايير التلقي في اللغة الهدف، ومن ذلك فهي موجّهة إلى قرّاء معلومين، أي القرّاء المعاصرين. ويعمل المترجم على أن تكون الترجمة سلسة وواضحة ومفهومة ومتوافقة تماما مع سياق لغة النص المترجم. ولتحقيق هذه المقاصد قد يصل المترجم إلى الحد من مواطن الغموض واللبس وإعادة تصويب نقائص النص المصدر، ولهذا فقد تبرز فيها ذاتية المترجم ورؤيته الخاصة للأمور على نحو مرئي (Munday, 2008, p. 45) .

لكن نيومارك لا يرى هذا الأسلوب صالحا لترجمة النصوص الأدبية، وإنما لنقل النصوص الأخرى مثل النصوص العامة والإخبارية والتقنية ونصوص الدعاية والاشهار. أمّا النصوص الأدبية، لا سيما منها الأدب الجاد وأدب السيرة الذاتية، فتنقل بأسلوب الترجمة الدلالية. وهنا يعمد المترجم إلى الحفاظ على الجوهر الفكري للكاتب وأسلوبه التعبيري والدلالي، وكذا الحفاظ على السمات الثقافية الواردة في النص المصدر، وإن أمكن للمترجم أن يعمد إلى شرح بعض الإيحاءات التي يستعصي فهمها، دون أن تكون الترجمة في حد ذاتها موجّهة إلى جمهور معيّن، فعنصر الأمانة فيها موجه في الأصل إلى الحفاظ على دلالة النص في المقام الاول، ولهذا قد ينتج عنها فقدان المعنى أو أثره في المتلقين (Munday, 2008, p. 45)

وبعد كلّ ما ذكرناه، فإنه يمكننا دائما أن نسترسل في نماذج أخرى ضمن منهج التحليل اللغوي للترجمة، سعى أصحابها لوضع بعض أشكال من العلاقات التكافئية تتحدد على إثرها أنماط ترجمة النصوص. وقد كان لنموذج نايدا، كما أشرنا إلى ذلك، الأثر الحاسم في توسيع البعد اللّغوي والبنيوي للترجمة إلى بعدها الوظيفي والثقافي، دون أن يمثل ذلك تمرّدا معلنا على المبادئ العليا لمفهوم الترجمة ضمن المنهج البنيوي الذي ظلّ مهيمنا على مفاهيم الترجمة منذ بدايات القرن العشرين. ومن هذه المبادئ العليا التي نخصها بالذكر هنا تلك التي تتعلّق أساسا بالمحاور

الثلاث التي تهم بحثنا هذا، وهي طبيعة المعى الأدبي وطبيعة نشاط المترجم، وأنماط التلقي والتي نوردها كما يلي:

إن المعنى الأدبي، ضمن المنظور البنيوي على شاكلة معاني النصوص الأخرى هو ثابت وقار يمكن إستكشافه وإستخراجه من فهم أمثل للنص، وقد وضع منهج التحليل اللغوي أطرا علمية لتحليله لتحقيق هذا الفهم. واتخذ التكافؤ معيارا يتم على أساسه نقل هذا المعنى بين الأنظمة اللغوية المختلفة. ويحيلنا هذا إلى أن المقاربة اللغوية البنيوية في الترجمة في عمومها، لم تضع إطارا خاصا للترجمة الأدبية، بل أدرجتها في سياق ترجمة النصوص الأخرى. وإن لم يمنع ذلك بعض المنظرين الذين ذكرناهم أو آخرين لم نذكرهم من إدراج بعض النماذج للنصوص الأدبية لتسليط الضوء على المشاكل الجزئية التي تتطرحها، كالاختلافات الثقافية مثلا أو المعاني الإيحائية وبعض أشكال الانزياح الدلالي. كما مثّل الشعر حقلا خصبا لتبيان مواطن استحالة الترجمة. ويرى لوفيفر أن أي نموذج في إطار التحليل اللغوي للترجمة الأدبية لو وجد، لكان قد وضع في الحسبان كل أشكال التعقيدات التي تطرح في هذا المجال، إبتداء من أبسط اشكال المعاني الضمنية والايحائية إلى أعقدها وكذا الخصوصيات التي تضعها ترجمة كل جنس من الأجناس الأدبية (Lefevere,1982, p. 04) .

أمّا المحور الثاني فيتعلّق بنشاط المترجم في إطار مبادئ النهج البنيوي، بوصفه المتلقي الأول للنص المصدر، وهو نشاط يجب أن يصطبغ بالموضوعية إلى أقصى الدرجات، فالترجمة في هذا المنظور هي عملية تحويلات لغوية تتم بطرق ميكانيكية ومنهجية. ونذكر هنا مثلا النماذج التحليلية لكاتفورد وفيني وداربنلي ونايدا وغيرهم ممن لم يتم التطرق اليهم، وقد أثبتت هذه النماذج محدودية بصفة متباينة في النصوص الأدبية، التي تختلف مع النصوص الأخرى ليس على أساس مكوناتها ووظائفها اللغوية وحسب بل أيضا فيما يتعلّق بظروف انتاجها وإعادة إنتاجها

(في الترجمة) وهي ظروف تتحكّم بها عوامل ذاتية مثل الخيال والعاطفة والحدس الشعري وقدرات الإدراك والفهم التي تختلف من مترجم إلى آخر، هذه العوامل التي أهملتها هذه النماذج بشكل شبه كلّي.

فذاتية المترجم ضمن هذه المقاربات هي عامل سلبي يجب الحد من آثاره بأكبر قدر ممكن. وبالعودة إلى نايدا مثلا، الذي يبدو أن نموذجه لم يقتدي حرفيا بمبادئ البنيوية، نجده يحذر من مخاطر ذاتية المترجم في الترجمة، التي تتعارض مع الأمانة الفكرية التي يجب أن يتحلّى بها (Nida, 1964, p. 154)، فيشترط في المترجم مؤهلات خاصة تمكنه من التحكم المطلق بالنص الهدف، وأساس هذه المؤهلات يكمن في قدرته على تقمّص الكاتب وجدانيا، ليتمكّن من الحفاظ على مقاصده وفكره وأساليبه وأنماط تأثيره في قرّاءه (Nida, 1964, p. 151). هذه المؤهّلات التي يراها (Edwin Gentzler)غير واقعية كما أنها لا تتناسب مع طبيعة النصوص الأدبية بتعقيداتها، فمعنى النص لا يمكن حصره وتثبيته ضمن مقاصد الكاتب، بل إنه يستمدّ طاقته من فجواته وأنماط تأويله وتلقيه. (Gentzler,2001, p. 57).

2-1-3 مفاهيم الترجمة من محور النص إلى محور التلقي

شهدت السبعينات من القرن الماضي بداية أفول النهج البنيوي في الدراسات الإنسانية واللغوية والأدبية بالخصوص، ورافق ذلك تحوّلات كبيرة مسّت مناهج تحليل الترجمة ودراستها . فلم يعد ينظر إلى هذه الممارسة على أساس أنها عمليات تحويل ونقل لفئات نحوية ودلالية للنصوص من لغة إلى أخرى، بل أصبحت تدرس على مستوى النصوص باعتبارها وحدة في الترجمة ذات وظائف خاصة ضمن إطار سياقي محدد. فالترجمة من هذا المنظور ليست مسألة لغوية وانّما هي مسألة نصية وفوق نصية. وابتعدت دراسات الترجمة بذلك عن النهج اللغوي الخالص وبدأت

شيئا فشيئا تصبح ضمن محاور اهتمام ميادين إنسانية ولغوية أخرى مثل علم اللسان اللغوي وعلم اللسان النفسي، والفلسفة التأويلية، وبصفة خاصة الأدب والأدب المقارن.

ومن الطبيعي أن نقرر أنّ ظهور مقاربات جديدة للمعنى الأدبي بإخراجه من السلطة الحصرية للنص وإعطائه صبغة تشاركية بين هذا الأخير وبين المتلقي، قد رافقه تحوّلات قاعدية بخصوص طبيعة ترجمة الأدب والشعر والدور المنوط بالمترجم، وما يترتب عن ذلك في إعادة النظر في مفهوم التكافؤ كما سطّرته المفاهيم البنيوية.

وقبل الغوص في هذه التحولات، وجب أوّلا التوقف عند أهم المفاهيم والإجراءات النظرية الأدبية وتصوّراتها بخصوص المعنى وطبيعته وآليات بنائه.

2-1-3-1 مدخل إلى المفاهيم النظرية الأدبية للقراءة والتلقي

دخل النقد الأدبي مرحلة جديدة بظهور مدارس جديدة تعنى بالقارئ من حيث دوره المباشر في صناعة المعنى الأدبي. وكان لمدرسة كونستانس (Constance) بقيادة روبرت ياوس (Robert Jauss) وفولنفانج آيزر (Wofgang Iser) الدور الريادي في إثبات وجود بعد آخر له دور في بناء المعنى وتحقيقه وهو "بعد القارئ"، بعد أن كان ينظر الى النص أو البنية اللغوية المصدر الحصري لهذا المعنى. وبالفعل جاء ظهور نظرية التلقي تجسيدا للمعارضة التي ما فتئت تشتد في وجه المد البنيوي سنوات الخمسينات والستينات.

والنص في ظل مفاهيم التلقي واستجابة القارئ لا يمكن إعتباره المادة الوحيدة التي يتشكل منها العمل الأدبي، كما أنّ القارئ ليس مجرد مستهلك يقرأ لإشباع مخيلته وإكفاء حاجته. فتحقق المعنى عند رواد هذا التوجه الجديد هو محصلة نشاط تأويلي يقوم به القارئ، وهو نشاط إنتاجي وليس إستهلاكي محضا كما كان يعتبر من قبل.

وإذا ما عدنا إلى المناخ العام الذي نشأت فيه مفاهيم التلقي وتطورت، لابدّ أن نعود إلى تلك التحولات الكبرى التي لم تمس الأدب وحسب بل جل الميادين المعرفية والفلسفية التي تهتم باللغة وظواهرها المختلفة، بإخراجها من بعدها البنيوي الخالص نحو بعدها السياقي، ونقصد هنا مجموعة التأثيرات النفسية والإجتماعية والتاريخية وغيرها. وكان نتيجة ذلك بروز مناهج دراسية جديدة مثل اللغويات الإجتماعية وتحليل الخطاب والتأويلية وعلم الإجتماع الأدبي والسيميولوجيا والتفكيكية ومناهج أخرى حمل روادها راية التمرد على النهج البنيوي.

وتجسّدت " لحظة " القارئ في المناهج النقدية الحديثة مع رواد مدرسة كونستنس الألمانية، كما أشرنا سابقا، فيما أصبح يسمى بنظرية التلقي أو جمالية التلقي، والتي أعقبتها جهود أخرى لمنظرين وباحثين أمريكيين من أمثال نورمان هولاند Norman Holland وستانلي فيش Stanley fish أو فيما بات يعرف بنقد إستجابة القارئ. وإن كان هناك إجماع في أنه لم يكن يوجد تنسيق ممنهج بين الألمان والأمريكان، إلّا أنّ اختلاف المقاربات والمناهج بينهم قد شكل عامل إثراء في هذا الميدان، ورافقته ذلك بطبيعة الحال آثار جانبية تمثلت أساسا في الخلط في المصطلحات والتسميات بين هذه المناهج وترجماتها إلى اللغات الاخرى. ويطرح روبرت هولب في *" كتابه نظرية التلقي: مقدمة نقدية "*، أفكارا فيصلية بشأن التمييز بين هذه المناهج من جانب التسميات والمضمون على حد السواء.

ويؤكّد هولب أن نظرية التلقي تعدّ مصطلحا شاملا تدخل ضمنه " مشروعات ياوس وآيزر كليهما، كما يستوعب البحث التجريبي والإشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات، وفي مقابل هذا لا تستخدم " جمالية التلقي" إلّا في علاقتها بعمل ياوس المبكر ويبقى أن التشكيلات والإستخدامات المركبة الأخرى ينبغي فهمها ببساطة في سياقها ". (هولب، 2000، ص. 26).

وفي الجهة المقابلة نجد نقاد إستجابة القارئ، وهو كذلك مصطلح عام يشار به إلى مناهج مختلفة يرتكز محور اهتمامها على بعد (النص – القارئ) ومن هذه المناهج " النقد الإجرائي" لنورمان هولاند والأسلوبية التأثيرية لستانلي فيش، " فضلا عن فولنفانج آيزر... بوصفه واحدا من أهم مؤسسي نظرية التلقي، عادة ما ينظر إليه في الحقيقة بوصفه ناقدا يتجه إلى ((القارئ/ الاستجابة)) كذلك " (هولب، 2000،ص. 27).

وإن كنا في هذا السياق لسنا بصدد إعطاء وصف مفصّل لما يجمع ويفرق نظرية التلقي عن إستجابة القارئ، لكن يمكن على الأقل أن نشير إلى نقطة جد هامة نعلل فيها اختيار نظرية التلقي الألمانية إطارا لهذه الدراسة بدل النسخة الأمريكية وهي أنّ النقد الامريكي الموجه نحو إستجابة القارئ لا يعكس أي حركة نقدية جماعية، فقد جاءت جهودهم مشتتة ومناهجهم متباينة لا يستندون إلى أطر مرجعية واحدة، " فإن كان النقد/ الإستجابة قد صار كما قد يذهب إليه البعض– قوة نقدية، فإن هذا أولى أن يرجع إلى البراعة في صنع اللافتات منه إلى تضافر الجهود " . (هولب، 2000، ص. 27)

أمّا نظرية التلقي الألمانية، فهي ثمرة جهد جماعي لأكاديميين بجامعة كونستانس. ويمكن أن نلاحظ في الأجزاء اللاحقة من هذا الفصل الغياب شبه التام لأي شكل من أشكال التناقض بين ما توصل إليه ياوس وآيزر مثلا. ويرى هولب أن أتباع هذه الحركية النقدية قد حققوا مستوا عاليا من التجانس والتكامل فيما بينهم، كيف لا وهم يجتمعون مرة كل سنتين على الأقل في الملتقيات التي تعقدها الجامعة، كما ينشرون أعمالهم في نفس السلسلة العلمية التي تحمل عنوان " البيوطيقيا والهرمنيوطيقا" (هولب، 2000).

كما كان بروز نظريات التلقي مظهرا من مظاهر التوجهات العلمية والمعرفية آنذاك التي رفضت مبدأ الحقيقة المطلقة، وروجت للحقيقة النسبية المبنية على نقاط ارتكاز مختلفة ونذكر في هذا

الصدد النظرية النسبية لآينشتاين ومفهوم paradigm shift لتوماس كون (Thomas S. Kuhn) بطرحهما اشكالية الحقيقة ودور التأويل في فهمها.

2-1-3-1-1 الأطر المرجعية لنظرية التلقي

إنّ نظرية التلقي بمفاهيمها ومصطلحاتها لم تأت من العدم، فكانت هناك جملة من التأثيرات المباشرة وغير المباشرة وراء التوجهات المفاهيمية التي تبناها روادها. وإذا عدنا إلى ياوس وآيزر نجد تشكيلات نظرية مختلفة تستقي خلفيتها المعرفية أوّلا: من الفلسفة التأويلية، أو الهيرمينوطوقيا، خاصة عند رائدها غادامير. فعملية الفهم والتأويل عنده هي محصلة نشاط ذهني يعمل ضمن سياقات خاصة توفر إمكانات محددة للإمساك بالمعنى من وجهات نظر معينة. والمقصود هنا تحيزات المتلقي ومفاهيمه المسبقة، على حد تعبيره (هولب، 2000). وإن كانت المفاهيم التفسيرية السابقة تدعو إلى تحييد هذه التحيزات لأنها تعيق آلية الفهم، فإنّ غادامير يعتبرها الأساس الذي تبنى عليه وشرطا له، وذلك في قوله:" إنّ ما هو ضروري هو رد الإعتبار الأساسي لمفهوم التحيز، والإعتراف بحقيقة أن هنالك تحيزات مشروعة، إذا كنا نريد أن نقدر صيغة الوجود التاريخي والمتناهي للإنسان حق قدرها" (كما ذكر في هولب، 2000، ص. 84).

فالمعنى في هذا المنظور هو نسبي تتحكم فيه الآفاق المكانية والزمانية التي يتم تلقي العمل فيها، ولا يرتبط حصريا بقصدية المؤلّف كما هو شائع. ومنه فإنّ المعنى عند غادامير ما هو إلّا إنصهار لآفاق النص وآفاق القارئ، وينتج عن هذا الإنصهار أفق جديد بمعاني جديدة في لحظات تاريخية مخالفة. فعملية تأويل المعنى هي حوار بين النص وقرائه في شكل أسئلة يطرحها النص عن ماهية المعاني التي يقدمها يجيب عليها القارئ بالتأويل والتفسير بما تتيحه له خبراته السابقة المنبثقة من المكان والزمان بصفة خاصة. ويمكن القول أن فعل الترجمة الأدبية هو أفضل تجسيد لمنهج غادامير التأويلي هذا، فالمترجم هو قارئ مؤوّل له أفقه المرجعي الخاص، والذي على

أساسه يقارب النص المصدر، ويصبح النص المترجم نتاجا فعليا لإنصهار أفقي النص والمترجم معا.

أما آيزر، من جهته فيبدو واضحا تشبّعه بالفلسفة الظواهرتية (hermeneutics) وكذا علم النفس التحليلي. خاصة في مقالته الشهيرية " "*عملية القراءة : مقاربة ظواهرتية*"، والتي يناقش فيها أفكار الفيلسوف الظواهرتي رومان انغاردن (Roman Engarden) متّخذا منها منطلقا لمقاربته الخاصة في التلقي.

وأهم المبادئ التي سطّرتها ظواهيرية انغاردن، هي في أنّ النص لا يقدّم إلاّ مظاهر تخطيطية لقرائه فالموضوعات الأدبية، عكس الموضوعات الواقعية، لا تأتي محددة الّا جزئيا، أي أنها لا تبرز كل خصائصها وصفاتها للقارئ، فكان من الطبيعي عند انغاردن أن تتخللها مواقع أو نقاط إبهام على القارئ أن يستبعدها بأن يملأها بأشياء محددة تستوجب قدرات إبداعية وتخيلية خاصة. فيتلخص نشاط القارئ ودوره المشارك في تأسيس القيمة الجمالية للعمل الأدبي إذن في نقل النص من حالة الكمون state of potentiality إلى حالة التعيين state of concretisation . وعلى هذا الأساس يفرق انغاردن بين العمل الفني وبين تعيينه:

" فالعمل الفني إذن هو نتاج الأنشطة القصدية لفنان ما، أمّا تعيين العمل فهو ليس فحسب اعادة تأسيس بفضل ملاحظ أمكنه إدراك ما كان حاضرا بشكل فعال في العمل الفني، وإنما هو أيضا إكمال العمل وتحقق فعلي للحظات إمكانه، وهكذا، فإنّ تعيين العمل الفني يكون بمعنى ما نتاجا مشتركا للفنان والملاحظ" (كما ذكر في سعيد،1992، ص. 341).

ونتيجة اختلاف قدرات القراء الذهنية، فلا يبزغ التعيين الجمالي للمعنى وتحقيقه من كل عملية قراءة بغض النظر عن طبيعتها أو ظروفها، بل يتطلب ذلك من المهارة والحدة الذهنية ما لا يتوفر لدى العامة من الناس ممن لا تزيد القراءة عندهم عن كونها نشاطا استهلاكيا محض. فالموضوع

الجمالي إذن هو عملية تحقق عياني، تضمن سيرورتها ضمن الأطر التي تحددها المظاهر التخطيطية القصدية للنص وماعدا ذلك فإنه يتم خارج الإتجاه الجمالي للعمل الفني non – aesthetic attitudes .

تلك هي بعض ملامح المعنى الأدبي من وجهات نظر مختلفة لمدارس وتوجهات أدبية وفلسفية مختلفة ويبقى أهم ما يجمعها أنها شكلت دعامة صلبة للإجراءات النظرية والتطبيقية للقراءة والتلقي لدى آيزر وياوس بصفة خاصة، هذه الإجراءات التي أتت في معظمها في شكل نقد ومراجعات وإضافات لهذه التوجهات كما ستثبته لنا النقاط القادمة من هذا الفصل.

2-1-3-1-2 الإجراءات النظرية للتلقي عند ياوس

إنّ الحديث عن أعمال هانس روبرت ياوس وجهوده في ميدان النقد الأدبي، يقودنا مباشرة إلى الحديث عن الانطلاقة الحقيقية لنهج نقدي جديد يعيد القارئ إلى الواجهة الأمامية في ميدان الدراسات الأدبية، وقد رسّم ياوس لهذا التوجه الجديد من نافذة التاريخ وعلاقته بالأدب ابتداء من محاضرته الشهيرة *" ما التاريخ الأدبي، وما الغرض من دراسته؟ "* التي ألقاها عام 1967 بجامعة كونسانس والتي أتبعها بمجموعة أخرى من المقالات والأبحاث التي قام بجمعها في كتابه الموسوم ب " Towards an Aesthetic of Reception ".

وعكس الرواد الآخريين ممن تبنو مقاربات فلسفية ونفسية وإجتماعية لكل من مفهومي القراءة والتلقي، ارتكز ياوس على المقاربة التاريخية، أي التاريخ الأدبي، والذي كان يمر آنذاك بأسوء فتراته على الإطلاق. وقد رأى ياوس في هذا النهج طاقات وإمكانات هائلة في تأويل النصوص الأدبية وتأسيس تقويمات للموضوعات الجمالية أسيء إستغلالها إلى حد كبير، لسبب جلي هو إتّباع مناهج بحثية مستهلكة أثبتت محدوديتها و كانت سببا في تلك السمعة السيئة التي وصل إليها هذا المجال. ولم يكن للمنظريين والنقاد من بد إلّا أن يدخلو التأريخ الأدبي في دائرة التهميش

" بسبب ادعاء كونه فرعا من فروع علم التاريخ، بينما هو في حقيقة الأمر قاصر عن إدراك البعد التاريخي للأشياء وعاجز عن التقويم الجمالي لموضوعه، أي الأدب من حيث هو شكل فني ". (ياوس، 2016،ص. 24)

فالتأريخ للأدب كما يراه ياوس يجب أن يتجاوز حدود التدوين الوصفي الخالص للأعمال الأدبية والتصنيفات المبنية على النوع والجنس والتي تدرس ضمن أسس تعاقبية بحتة. وعلى الباحث في المجال، وفقه دائما، أن يغوص أكثر في الجوانب الفنية والجمالية للعمل الأدبي ضمن سياقه التاريخي ولا يتم ذلك إلّا في التركيز على أنماط تلقيه وتأويله لدى أجيال مختلفة من القراء. ومن هنا يبرز تحولان مهمان في هذا التوجه الجديد الذي تبناه ياوس، ويتمثل الأول في إضافة البعد التزامني للبعد التعاقبي في دراسة الأدب، من خلال الجمع بين ماهو تاريخي وماهو جمالي، أما التحول الثاني فيتمثل في تقييم الخبرة الجمالية انطلاقا من إعادة الإعتبار للقارئ، بحيث أن الأدب موجه إليه في الدرجة الأولى، فوجب تحويل الإهتمام من الأعمال الأدبية نفسها وما تتضمنه من أفكار وبنيات مادية إلى الأثر الذي من شأنها أن تتركه في قرائها.

وأطلق ياوس حملته لترسيخ مفاهيمه الثورية في نقد توجهين متناقضين ظاهريا، احتلا حيزا هاما في الساحة النقدية الألمانية آنذاك، وهما الماركسية التاريخية والشكلانية الروسية. وقد اهتمت الماركسية الألمانية بالأدب وتاريخه بناءا على أسس طورية ووضعية بحتة، على اعتبار أن الأدب محاكاة للطبيعة وكذا للواقع المادي الاجتماعي السائد فترة انتاجه، أو ما يسمى بمفهوم الإنعكاس، ويرى ياوس أن مفهوم الإنعكاس لا يزيد على أن يكون مفهوما ذا صبغة رجعية يصور الأدب على أنه مرآة سلبية للعالم الخارجي . (هولب، 2000)

وما يثبت ذلك أن أهم منظري هذا الإتجاه، ويذكر منهم على الأخص ج.لوكاكش ولوسيان غولدمان قد وقعوا في تناقضات عديدة وهم يحاولون عبثا حل المعضلة الكبيرة التي توقف عندها ماركس،

وهي :" اذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الإجتماعي القديمة والمنتهية، مما يجعلها من إختصاص المؤرخ وحده، فلماذا تستمر في امدادنا بمتعة جمالية إلى الآن؟" (ياوس، 2016،ص. 39)

أمّا الشكلانية الروسية فقد برزت بوصفها منهجا لغويا علميا يهتم بالأدب وظواهره من الزاوية الشكلية والوظيفية، أي أن الشعر مثلا هو " حاصل جميع الأنساق الفنية الموظفة فيه" (ياوس، 2016،ص. 44). والمفهوم التقليدي للشكلانية كان يهمل تماما كل العوامل غير الأدبية التاريخية منها والإجتماعية التي تحيط بالعمل الأدب، لحساب القيمة الجمالية التي تنشأ من انزياح اللغة الشعرية عن اللغة اليومية. ويحسب للشكلانيين عند ياوس انفتاح بعضهم على كسر الطبيعة التزامنية السنكرونية المطلقة للنهج الشكلاني بإنفتاحهم على التاريخ الأدبي، دون أن يخرج اهتمامهم المطلق عن النسق الشكلي المحدد للوظيفة الشعرية، بعيدا عن التاريخ العام وتأثيراته، ومن هنا جاءت المقاربة الدياكرونية التعاقبية للشكلانيين " بالتعارض الشكلي المتجدد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة وأعمال سبقتها من جهة أخرى" (ياوس، 2016، ص. 45). وفي نظر ياوس، تعبر هذه النظرة عن تحديد خانق للأدب ضمن نطاق داخلي ضيّق، أي ضمن النسق النصي نفسه، دون أي اعتبار لوظيفته الاجتماعية التي تسهم في تطوره ضمن نطاق التاريخ العام.

وفي الواقع فإن ياوس لم يبتغ وراء نقد هذين التوجهين المنقسمين الماركسية والشكلانية، النقد نفسه، وانما سعى عبر ذلك إلى تجاوز هذا الإنقسام بتبني نهج جديد يأخذ منهما الإيجابيات ويترك السلبيات. وبالحديث عن السلبيات، يبدو أنها في وجهة نظر ياوس، تدور أساسا حول مسألة الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي وهي النقطة الأساس التي تجاهلها هذان الإتجاهان تجاهلا مطلقا، وذلك بتحييدهما تماما لدور جمهور القراء في بناء المعنى، ويبسط ياوس هذه الفكرة ويشرحها في قوله:

" إنّ الجمهور، من حيث كونه عنصرا نوعيا، لا يؤدي في كلا النظريتين سوى دور محدود في غاية المحدودية، فالجمالية الماركسية والأرثدوكسية، في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد ولا شرط، تعامله كما تعامل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الإجتماعي أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تصوره الأعمال الأدبية. أما المدرسة الشكلانية، فلا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتا لإدراك يتعين عليها، تبعا لتحفيزات نصية أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة" (ياوس،2016، ص. 48)

فالمهم إذن هو الإنطلاق من حيث توقف كلا الإتجاهان، والأهم هو إعادة بناء مفاهيم المعنى الأدبي وتمثله في الأثر الجمالي الذي يتجلى عند القارئ المتلقي، " ويمكن تحقيق هذا عن طريق الوفاء بالمطلب الماركسي في الوسائط التاريخية، مع الإحتفاظ في الوقت نفسه بما أحرزه الشكلانيون من تقدم في مجال الإدراك الجمالي" (هولب،2000، ص. 102). فلا تجتمع مقومات العمل الأدبي إلّا بالجمع بين سماته التاريخية والجمالية انطلاقا من جدلية انتاج النص واستقباله، وبالأخذ بالإعتبار الطابع التواصلي للأدب وما يعنيه من عمليات تبادلية بين النص ومتلقيه تتجلى على شكل حوار مستمر ودائم بينهما. فلا مجال للقطيعة إذن في جمالية التلقي بين التراث الأدبي وبين التجارب الجمالية الراهنة، أي بين الجانب الجمالي والتاريخي بل يجب إحداث علاقة تفاعلية بينهما. فالقارئ الأول يبني أحكامه على أي عمل أدبي جديد انطلاقا من معايير جمالية استقاها من أعمال سابقة، " وهذا الإدراك الأولي المحض للعمل يمكنه بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل ليؤلف عبر التاريخ " سلسلة تلقيات متوالية" ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتبية الجمالية" (ياوس، 2016، ص. 50). والأدب إذن ضمن هذه المقاربة التاريخية هو تطور للتلقي، فلا وجود للفهم الثابت والموضوعي المرتكز على النص، بل يبقى في حركية وتطور مستمر باختلاف أجيال القراء ومدى تمرسهم بالأعمال الأدبية.

2-1-3-1-1-1 أفق التوقع

يشكل مفهوم أفق التوقع عند ياوس ذروة التكامل بين التاريخية الأدبية والجمالية النصية، وهذا المفهوم من ناحية المصطلح نفسه أو المضمون الذي يحيل إليه ليس بالجديد، وقد مر علينا سابقا مفهوم "الأفق" عند غادامير الذي يعيد للتحيزات والأحكام المسبقة القارئ دورها في عملية التأويل.

و أفق التوقع كما تصوره ياوس لم يخرج بتاتا على المبدأ وإن توغل فيه كثيرا بالتنظير والشرح والتمثيل، ويمكن أن يعرّف كما يلي: " مجموعة من المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القرّاء، ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما" (البنا، 2008، ص. 28). ويشير هولب أنّ هذا المفهوم قد استعمل من قبل في سياقات أخرى مشابهة كما هو الحال بالنسبة إلى عالم الإجتماع كارل مانهايم الذي يعتبر أول من إستعمل هذا المصطلح والذي يعرفه: " مجموع القيم والمعايير والمصالح الخاصة لمنظومة اجتماعية معينة" (كولوقلي، 2013،ص. 94)، ونحصي هنا أيضا تعريف جمبرش في كتابه " *الفن والوهم*" لأفق التوقع بأنه "جهاز عقلي يسجل الإنحراف والتحويرات بحساسية مفرطة" (هولب،2016، ص. 104).ومن هنا يبدو أن ياوس قد كيّف هذه المفاهيم السابقة ضمن نطاق الإستعمال الأدبي.

وبعيدا عن أيّ جدل ونقد، خصوصا من حيث أن ياوس قد تجاهل بعضا من هذه الإستعمالات السابقة لمفهومه، أو من حيث أن مفهومه هذا أكتنفه الغموض والإرتباك في مواضع عدة، سنحاول تسليط الضوء على أهم النقاط التي بني عليها.

إن أفق التوقع من حيث المبدأ يتحدد ضمن طبيعة النص الأدبي نفسه الذي لا يوجد من العدم، بل هو دائم الإرتباط بما سبقه من النصوص الأدبية الاخرى، وهذا الإرتباط الذي تحدده

الإستراتيجيات النصية والإشارات الصريحة والضمنية وبعض السمات المألوفة الأخرى، هو ما يهيئ القارئ لتلقي النص على نحو معين. (ياوس، 2016)

والقارئ وهو يتلقى نصا أدبيا جديدا، فهو يقوم بذلك على أساس مجموعة من التوقعات تنشأ حصريا من خبرته السابقة مع الأعمال الأدبية وتتحدد هذه الخبرة أولا " بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللّغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي" (ياوس،2016،ص. 55). فأفق القارئ هو محصلة خبرته الجمالية التي نماها وطورها من خلال تلقيه للنصوص الأدبية، وتعطيه هذه الخبرة تصورا مسبقا للخصائص التعبيرية والشكلية والأسلوبية للجنس الأدبي مثل الشعر.

ويتجلى من هذا أنّ ياوس يستهدف قارئا ذا مؤهلات خاصة ترفع من نجاعة عملية التفاعل بينه وبين النص. فالرصيد المعرفي الهام الذي يتوجب عليه أن يتسلح به يتيح له الإلمام بخصائص النصوص الأدبية والتمييز بين السمات الفنية لمختلف الأجناس الأدبية، والحس الأدبي القوي وحده ما يتيح له التفطن لأي انزياحات من شأنها أن تخرج النص عن دائرة المألوف.

ومما سبق فإن مبدأ عمل هذا المفهوم هو في ما يترتب عن عملية مقابلة أفق النص مع أفق القارئ، فهذا الأخير حين يتلقى النص الجديد يتوقع منه أن يستجيب لأفق توقعاته: " أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية، التي تكوّن تصوره للأدب، لكن للعمل أيضا أفقه الخاص...الذي قد يتآلف مع القارئ، مما ينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين"(الزيود،2006، ص. 434). وقد يكون النص مسايرا لأفق القارئ بأن يحافظ على التقاليد الجمالية السائدة في المرحلة التاريخية التي أنتج فيها، كما يمكن أن يصطدم به ويخيبه ما قد يؤدي بالقارئ إلى تعديل مسار أفقه ليكون

منسجما ومتوأفقا مع أفق النص. من هنا نستقرأ ثلاثة أشكال من الإستجابة تتحدد على إثرها القيمة الفنية للعمل الأدبي

1. أثر فني عادي أو حتى رديئ إذا توأفق الأفقان (أفق القارئ وأفق النص)
2. أثر فني منعدم إذا خيب النص أفق القارئ.
3. أثر فني عالي إذا خيب النص أفق القارئ وعدله أو غيره.

وتتيح دراسة أفق التوقعات القارء والنقاد في سلسلة زمنية معينة إبراز القيمة التاريخية للعمل والتي يمكن للناقد أو المؤرخ ان يتعقبها بأن " يحلّل نوعية الإستجابة هذه، وذلك باستجماع تلقيات قراء ذلك النص المتعاقبين، أي خطاباتهم النقدية، وفحصها بهدف الكشف عن طبيعة أثره في كل واحد منهم . فإذا استطاع القارئ مثلا أن يقاوم النص، بحيث لم يغير أفق توقعه، أي معاييره الفكرية والجمالية، كان هذا النص مبتذلا. واذا استسلم لغوايته، وهو ما يؤدي إلى تغير هذه المعايير، كان رائعا " . (بن حدو في ياوس، 2016، ص.14)

2-1-3-1-1-2 المسافة الجمالية

بعد البعد التعاقبي الذي إختصه ياوس لمفهومه أفق التوقع، من حيث أنه جعله مقياسا للقيمة الفنية للعمل الأدبي عند أجيال متعاقبة من القراء، يعود ويضيف إليه بعدا تزامنيا يتعلق بالإنزياح الجمالي ودرجاته، وذلك تجسيدا لسعيه كما رأينا سابقا، لتحقيق التكامل بين تاريخية النص وجماليته. ومن هذا المنطلق يستحدث مفهوما آخر يسميه "المسافة الجمالية" يقيس به درجة انزياح النص الأدبي عن أفق قرائه، ويشرح ياوس نمط عمل هذا المفهوم مبدئيا في اعتبار أنّ " المسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة وتحوّل الأفق الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد – تحدّد، بالنسبة لجمالية التلقي، الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما: فكلّما تقلّصت هذه المسافة وتحرر الوعي المتلقي من إرغام إعادة توجهه نحو أفق

تجربة بعد مجهولة، كان العمل أقرب من من مجال كتب فن الطبخ والتسلية منه إلى مجال كتب الأدب" (ياوس، 2016،ص. 59)

فالمسافة الجمالية الكبيرة بين أفق العمل الأدبي الجديد وأفق الجمهور المعاصر له، تعبر حتما عن قيمة جمالية كبيرة تمثل جدة في الأسلوب وروحا جديدة في الإبتكار والأصالة. ويكون لهذا العمل وقع المفاجأة والدهشة لدى قرائه الأوّلين. ويركّز ياوس هنا على جمهور القرّاء الأوائل، لأنّ الوقع الأول والمفاجئ الذي يحدثه العمل في هذا الجيل من القرّاء من شأنه أن يتلاشى تدريجيا مع الأجيال اللاحقة، لأنه يصبح مألوفا لديهم ومندرجا ضمن خبراتهم الجمالية.

إنّ محصلة اقتراحات ياوس في مجال التلقي والقراءة، ونخص "أفق التوقعات" بالذكر هو نموذج حي عن التزاوج المثالي بين الجمالية البنيوية التي ترى في الإنحراف الأسلوبي معيارا لقياس جمالية النصوص وبين المقاربة التاريخية التي تخطت المجال الأسلوبي الضيق إلى آفاق تقيس تطور الأجناس الأدبية حيث تتبنى مرجعية للفهم ترتكز" على التطورات أو التبدلات التي تطرا على بنية التاريخ " .(صالح، 2001، ص 47).

ويمكن أن نستدل هنا بمقال نشره ياوس بعنوان " *theory of Geners and Medieval Literature* " يضع فيه الإطار الوظيفي لأفق التوقع ضمن نظرية تطور الأجناس الأدبية، ويفسر ذلك على أساس أن القارئ " يحكم على العمل المتلقى فيقيس درجة إنتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها مما يشكل معيارا للحكم على العمل الجديد من قيمة في إطار جنسه الأدبي الذي ينتمي إليه أو في إطار تأصيله لجنس جديد أو اتجاه مختلف يؤسس لقيم جديدة في الثقافة والأدب" (حسن، 2002، ص. 22)

فتراكم مسارات التفسير والفهم عبر التاريخ وما ينجر عنه من تخييب وتحويل مستمر لآفاق القراء هو ما يحرّك الأدب بوصفه ظاهرة إنسانية خالصة، نحو النمو والتطور، ولنا في الشعر وأنماطه

التصويرية والتعبيرية أحسن نموذج عن ذلك. فالتقاطع المتواصل والدائم لآفاق النصوص الشعرية وقرائها على مر الزمن يحيلنا إلى فهم أفضل لظروف تطور وسائل التصوير الشعري، الذي هو لب موضوعنا هذا، ووصولها الينا بكل ما تمثله من تنوع وتعدد وتعقيد في عصرنا الحالي. فالتطورات والتحولات الكبيرة التي طرت على الصورة مفهوما ووظيفة وشكلا هي مظهر بارز من مظاهر هذا التحاور والتصادم الدائم بين ما يقدمه النص من وسائل فنية مبتكرة وجديدة وبين قابلية القراء في توظيف هذه الوسائل لتحويل آفاقهم الجمالية نحو تجارب جمالية جديدة. ولعل الشاعر الحديث قد تفطن لأهمية محور التلقي، ويتجلى هذا في الصورة نفسها التي تحولت من أداة تحسين للمعنى إلى ظاهرة فنية وتعبيرية تمثل اللّبنة الأساس لأي كيان شعري، فهل أفضل من الصورة لمشاكسة توقعات القراء وحتى هدمها لخلق عوالم جمالية جديدة وغير مألوفة؟

2-1-3-1-2 إجراءات القراءة والتلقي عند فلفجانج آيزر

تمثل الإجراءات النظرية لأستاذ الأدب الإنجليزي، آيزر (Wolfgang Iser) وجهوده في مجال التلقي والقراءة في النقد الأدبي الوجه الآخر لمدرسة التلقي الألمانية، تضاهي في قيمتها المعرفية إجراءات ياوس ومفاهيمه، وقد لفت آيزر الأضواء نحوه في مقال له نشره عام 1970 بعنوان: *" بنية الجانبية في النص"* ، والذي لقي إشادة كبيرة لدى الأوساط النقدية آنذاك، لما وفره من دعائم متينة لجانب مهم من الإجراءات النظرية لمدرسة كونستونس. وقد تبع هذا المقال أعمال أخرى أبرزها كتاب *"القارئ الضمني"* (1972) وكتاب " *فعل القراءة*" (1976) يشرح فيها أفكاره ومقتراحاته في ميدان النقد الأدبي من محور (النص–القارئ). وكنا قد أشرنا سابقا إلى أن مفاهيم آيزر من حيث المضمون لم تتقاطع كثيرا مع مفاهيم ياوس كما أنها لم تأتي مناقضة لها، لسبب وجيه وجلي هو في تبنيهما لإتجاهين مختلفين من الناحية المرجعية بصفة خاصة، وعوامل أخرى يمكن أن نلخصها مع روبرت هولب (2000) على الشكل التالي:

طوّر ياوس مفاهيمه في التلقي إنطلاقا من إهتمامه بالتاريخ الأدبي والأثر الجمالي في دراسة تطور الأدب وأجناسه والعوامل الإجتماعية والتاريخية التي تدخل في ذلك وكان تأثره واضحا بمفاهيم الفلسفة التأويلية لجورج غادامير. أمّا آيزر فقد اعتمد بشكل واسع على ظواهرية انغاردن في وضع مفاهيمه وإجراءاته النظرية، كما إرتكز أيضا على علم النفس التحليلي وعلى الأنثروبولوجيا واللغويات . كما أنّه " اهتم بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية إرتباط القراء به، ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا...فإذا عنّ للمرء أن يرى في ياوس باحثا في عالم التلقي الأكبر، فإن آيزر يبدو منشغلا بعالم التأثير الأصغر" (هولب، 2000، ص. 134)

كما يرى هولب وهو يتتبع المسار البحثي لكلا المنظرين (آيزر وياوس)، أن ياوس في مرحلة ما قد تراجع عن بعض أفكاره التي عرضها في أعماله الأولى، بفعل النقد الكبير الذي تعرض له. على العكس من آيزر الذي تمثل مساهمته في نظرية التلقي " تطورا مترابطا منطقيا ومستمرا، أي توسعا في أعماله المبكرة أحرى منه تصحيحا لها" (هولب، 2000، ص. 135)

وقد وضع آيزر منذ أعماله وكتاباته الأولى نصب عينه على المعنى الأدبي وطبيعته وظروف تكونه لدى القارئ، ومن أجل هذا الهدف بالذات جعل فعل القراءة القلب النابض لمفاهيمه النظرية، بإعتبار أن الموضوع الجمالي للعمل الأدبي لا يتحقق من دونه، ويقرر أنّ " العمل يتجاوز النص، لأنّ النص لأي ينبض بالحياة حتى يتم تحقيقه، هذا التحقق ليس بأي حال مستقل عن حضور القارئ ". (Iser, 1972, p.279)

وتبدو ملامح مفهوم التحقق العياني لإنغاردن جلية على هذا الموقف الذي تبناه آيزر، حيث أن المعنى، من زاوية النظر هذه لا يوجد في النص الذي خطّه الكاتب بل هو محصلة نشاط تفاعلي بين النص وقارئه. فآيزر أسوة بإنغاردن ينكر تماما الفكرة المنتشرة عند عموم النقاد التي تقوم على أن المعنى مخبئ في النص وما على القارئ إلّا إكتشافه، لأن المعنى الأدبي من هذا المنظور

الجديد هو " أثر يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده" (هولب، 2000، ص. 135). ومن هذا المطلق يتبنى آيزر موقف إنغاردن في أن للأعمال الأدبية قطبين اثنين هما القطب الفني الذي يتعلق بالنص كما ألّفه الكاتب، والقطب الجمالي الذي يمثل كيفية تحقق هذا النص في ذهن القارئ. ويرتسم بذلك المعنى الأدبي في منتصف المسافة بين كلا القطبين، فلا هو مطابق للنص كما ألّفه الكاتب ولا هو انعكاس تام لذاتية القارئ. (Iser, 1972, p.279)

ويعزز موقف آيزر هذا المبدأ الهام الذي قامت عليه مفاهيم التلقي في أنها لا تعتد بسلطة القارئ بجعله يتحكم في عملية صناعة المعنى، وإنما بإشراكه فيه إلى جانب النص، لأنه وحده الفهم الأفضل لهذه العلاقة التفاعلية (النص – القارئ) ما يفتح أبعادا أخرى للمقاربة الأدبية ويعطي نفسا جديدا لها.

ولتنظيم مقترحاته وإعطائها الصبغة التنظيرية اللازمة، وضع آيزر جهازا مفاهيميا ينظم من خلاله هذه العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ في بناء المعنى الأدبي.

2-1-3-1-1-1 السجل أو الرصيد

إنّ النص الأدبي لا يوجد من العدم وإنما يستند دائما إلى سياقات خارجية سابقة لظهوره، مثل " إشارات لأعمال أسبق أو إلى معايير اجتماعية أو إلى مجمل الثقافة التي نشأ منها النص" (آيسر، 2000، ص. 75) فيمكن إعتبار السجل المادة الأولية التي ينسج بها خيوط هذا التفاعل بين النص وقرائه. والنص الأدبي لا يختلف عن باقي عمليات التواصل في كيفية توظيف هذا الرصيد، الذي لا يعاد تشكيله كما هو وإنّما يخضع لتعديلات ويعاد إدماجه داخل النص ومعطياته الخاصة. فالنص إذن يقدم إشارات لمرجع واقعي خارجي معيّن الذي من خلاله يستدرج قارئه نحو عوالم خيالية ذات ملامح معينة تمد إلى الواقع المألوف بصلة تمثل نقطة التقاء مع هذا القارئ. فالنص إذن يزاوج بين المألوف المتمثل في الرصيد المرجعي الذي يتشارك فيه مع قرّائه

وبين الجدة والإبتكار التي تتجسد في الطرق والأشكال الخلّاقة التي يوظف عبرها هذا الرصيد. فالنص إذن يحافظ على مسافة وسط فلا هو يستبدل القيم المألوفة بأخرى مستحدثة ولا هو يبقي عليها كما هي بل يقوم بإنتاج متماثلات لها. ومبدأ العمل هذا هو ما يحقق جانبا من العملية التفاعلية للتلقي كما يراها آيزر " فالأدب، على خلاف الفلسفات والإيديولوجيات، لا يبوح باختياراته وقراراته صراحة، بل يتساءل أو يعيد ترميز إشارات الواقع الخارجي بطريقة تدفع القارئ نفسه للبحث عن الدوافع الممكنة وراء التساؤلات، وبذلك فإنه يشارك في توليد المعنى". (آيسر، 2000، ص. 80)

2-1-3-1-1-2 الإستراتيجيات النصية

إنّ تفعيل الرصيد في النص، أي عملية إضفاء سمات الواقع فيه، يتم تأطيرها و تنظيمها ضمن أسس وقوانين محددة يسميها آيزر بالإستراتيجيات النصية، وتتحدد وظيفتها أساسا في " أنها تصل بين عناصر السجل وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقين وهي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل على النسيج النصي، وبالتالي على ضوئها يتحدد النص في بنائه وفي شكله الخاص " (حمودين، 2016، ص. 311). فالإستراتيجيات تلعب دور المرشد والموجه للقارئ في تشكيل ملامح النص ومعناه، أي أنها لا تقوم بعملية تنظيم كلي وإنما توفر للقارئ إحتمالات تنظيم، بحيث لا تضع البناء كاملا تحت تصرفه كما الحال بالنسبة للنصوص العلمية بل توفر له هيكلا لهذا البناء، وله أن يتجه بخياله نحو إحتمالات بنائية مختلفة يتيحها تصميم هذا الهيكل. واذا ما تم التخلي عن استراتيجية النص، كأن نعيد صياغة قصيدة ما مثلا، فإن ذلك يعني الحفاظ على المضمون على حساب التأثير.

أمّا الدور التنظيمي للإستراتيجيات النصية فهو يتحقق واقعا من خلال رصيد النص، بأن تدفع بعض عناصره نحو الواجهة الأمامية للنص، فيتم تعطيل وظيفتها المنوطة بها داخل سياقها

الأصلي، لتشكل مخططات نصّية أو كما يسميها آيزر كذلك الرمز الأول، والذي يستقبله القارئ بأن يقوم بفك رموزه انطلاقا من تجاربه الذاتية (معاييره الإجتماعية والثقافية)، فيتشكل على إثر ذلك الرمز الثانوي الذي هو نفسه الشيء الجمالي. ويؤكد آيزر على العلاقة بين الواجهتين الخلفية والأمامية للنص، فالعناصر أو المعايير التي تقدم إلى الواجهة الأمامية للنص تشحن بمعاني جديدة داخل سياقها الجديد لكن دون أن تفقد صلاتها بالعناصر الأخرى للنسق المرجعي التي تشكل الواجهة الخلفية للنص.

2-1-3-1-1-3 زاوية النظر الجوالة

يمثل هذا المفهوم إجراءا هاما يرتكز عليه آيزر ضمن الإطار التنظيري للظواهيرية " فالنص لا يفهم دفعة واحدة وإنما على مراحل مختلفة ومتوالية للقراءة . ويستند مبدأ عمل زاوية النظر الجوالة على جدلية التوقع والذاكرة، "هذان المصطلحان المستعاران من مناقشة هسرل للوجود الزماني يشيران إلى "التوقعات المعدّلة" و"الذكريات المحوّلة" التي ترفد عملية القراءة بالمعلومات" (هولب،2000، ص. 143)

فالإدراك والفهم داخل العقل الباطن عند هسرل يمثلان عملية استباقية لما سيأتي لاحقا، أو كما يسميها بالقصدية المسبقة (pre-intention) . (Iser , 1972, p. 53)

وعملية القراءة كما يتصورها آيزر تقوم على نفس المبدأ من حيث أن كل جزء من النص (عبارة – جملة) لا يقوم على إيفاء المعنى المنوط به وحسب، وانما يعمل أيضا على رسم مسار التوقع لدى القارئ فيما يتعلق بالجمل التالية، وما يميز النص الأدبي في هذه الحالة هو أنه لا يأتي تجسيدا لهذه التوقعات بقدر ما هو تعديل مستمر لها، لكن ذلك يكون بدرجات مختلفة. وتحدث عملية القراءة في خضم هذا التفعل والتحاور والتصادم بين توقع القارئ واستباقه لما تحمله الجمل اللاحقة وبين " الرؤية الجديدة" المصححة والمعدلة لهذه الرؤية المسبقة، ويتم هذا التصحيح

بأثر رجعي في الجمل المقروءة سابقا بحيث يتخذ دلالة مغايرة عن تلك التي تشكلت لحظة القراءة، " وعلى هذا فإن وجهة النظر الجوالة تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص...كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض، والتي تعدل كلما حدث إنتقال من واحد منها إلى الآخر. (هولب،2000، ص. 143)

2-1-3-1-1-4 القارئ الضمني

إنّ الحديث عن المعنى الأدبي وتجلياته في عملية التفاعل بين النص والقارئ، كان لابد منه أن ينقلنا إلى تحديد دقيق لطرفي هذا التفاعل (أي النص والقارئ) . وإن كانت البنية اللغوية للنص تعطيه وجودا فعليا، فإن القارئ على النقيض من ذلك بقي محل جدل وغموض. وإعتبارا بذلك بنى آيزر إشكاليته التي مهدت لمفهومه الجديد " القارئ الضمني" فمن هو هذا القارئ الضمني؟ وكيف يتقاطع ويتعارض مع المفاهيم السابقة له في النقد الأدبي؟

يقف آيزر في أول الأمر عند نقطة مهمة، هي في وجوب التمييز بين صنفين من القراء غالبا ما يشار اليهما في الأوساط النقدية حين يتم إستحضار آثار الأعمال الأدبية وردود الأفعال عليها،" في الصنف الأول لدينا القارئ " الحقيقي" المعروف لنا بردود أفعاله الموثقة. وفي الصنف الآخر لدينا "القارئ الإفتراضي" الذي يتم اسقاط كل تفعيلات النص عليه" (آيسر، 2000، ص. 33). فالقارئ الحقيقي إذن يشير إلى القارئ الفعلي الذي تتجسد لديه ذهنيا تأثيرات النص. ويشار إليه في النص من خلال جمهور محدد من القراء وأنماط تلقيهم عملا أدبيا ما والتي تمثل بدورها " توجهات ذلك الجمهور ومعاييره حتى أنه يمكن القول أن الأدب يعكس مجموعة القوانين التي توجه هذه الأحكام... فمهما كان العصر الذي ينتمون إليه فإن حكمهم على العمل المشار إليه يظل يكشف عن معاييرهم الخاصة، وبالتالي فهو يقدم دليلا ملموسا عن المعايير والأذواق التي سادت مجتمعاتهم" .(آيسر، 2000، ص. 34).

كما يحصي آيزر من جهة أخرى ثلاثة أصناف من القراء الحقيقيين. فالصنف الأول فيمكن إستشفافه من الوثائق التاريخية، أمّا الصنف الثاني فمن الدراسات التاريخية والإجتماعية، والصنف الأخير يمكن رصده من النص نفسه " .(Reese, 1995,p. 10)

أمّا القارئ الإفتراضي فهو مفهوم من صنع النص نفسه يعبّر عن شبكة إستجابات محتملة يمكن أن يتضمنها النص. وفي هذا الإطار بالذات يضع آيزر مفهومه الإفتراضي الخاص " القارئ الضمني" بالرغم من أنه لا يريد منه أن يكون تمثيلا لشخص خيالي فكيف ذلك؟

وما يستدعي الإهتمام هو أنّ آيزر يضع مفهوم " القارئ الضمني " ضمن إطار النص نفسه. وعلى أساس ذلك يعرّف القارئ الضمني على أنه " بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا" (آيسر، 2016،ص. 40).

فالنص يحدّد لنفسه توجيهات معينة، أو إستعدادات مسبقة للتلقي، والتي يتقمصها القارئ الضمني وهي كما ذكرنا سابقا محدّدة ضمن النص نفسه، لا يتحكم فيها أي واقع أو سياق خارجي. فلا يمكن ربط القارئ الضمني بأي شكل من أشكال القرّاء الحقيقيين، كما هو ليس قارئا تخيليا في الجهة المقابلة " بل هو دور يتحقق في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله، حيث يصبح نقطة إرتكاز لبناء استجابة العمل الأدبي، وبناء المعنى من خلال فعل الفهم " (بخوش، د. ت، ص. 23). والقارئ الضمني إذن هو إستجابة مسبقة للنص، تصبح فعلية حين تتجسد لدى قارئ حقيقي في شكل صور ذهنية، " ومن المنطق أن يكون أداء القراء الحقيقيين للقارئ الضمني بطرق متباينة باعتبار أن المضمون الفعلي لهذه الصور يتلوّن برصيد التجارب الموجودة بالفعل لدى القارئ... ويتيح مفهوم القارئ الضمني أداة لوصف العملية التي تتحول بها البنى النصية إلى تجارب شخصية من خلال بعض الأنشطة التخيلية". (آيسر، 2016، ص. 43)

ويمكن تلخيص ما سبق بالقول إن القارئ الضمني يعبّر عن استجابات استباقية التي يحتملها النص، في حين أنّ القارئ الفعلي فيتخذ نمط استجابة محدد يتخذ شكل صور ذهنية تتلون بذاتيته.

2-1-3-1-1-5 الفراغات النصية

تمثل الفراغات أو الفجوات أهم إجراء نظري تبناه آيزر في مقاربته للقراءة والتلقي. فهو الإجراء الأساسي الذي يتم من خلاله النشاط الإنتاجي للقارئ للمساهة في بناء المعنى وتشكيله. ويجد هذا المفهوم دعائمه في ظواهرية إنغاردن ورؤيتها للنص الأدبي " الذي لا يعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض، أي أنه يعوّض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي بواسطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق وملأ الفجوات " (صالح ،2001، ص. 38)

ويعود آيزر لهذه الفجوات التي يسميها انغاردن مواضع الإبهام، ويعطيها أبعادا جديدة من خلال التعديلات الذي أحدثها فيها والتي تتعلق في الأساس بوظيفتها في تجسيد التفاعل بين النص ومتلقيه (آيسر، 2016). ويعيب آيزر على إنغاردن عجزه عن فهم الوظيفة الحقيقية للفراغات، ودورها المحوري في ربط نقاط التواصل بين النص والقارئ. فإنّ إنغاردن يؤكد على أهمية التناغم بين طبقات العمل الأدبي، وتعطي أبحاثه انطباعا عاما أن الفراغات ما هي الّا عقبة في طريق هذا التناغم خاصة اذا كثر انتشارها في النص، وقد يختل هذا التناغم إذا لم يتم ملؤها وفق معايير معينة، ومن شأن ذلك أن يشوه القيمة الجمالية للعمل. ولا يرى إنغاردن إذن إمكانية تحقيق عمل ما بأشكال مختلفة ومتساوية القيمة (آيسر، 2016).

أمّا آيزر من جهته فإنه يعتبر أن النص والقارئ شريكين في عملية تواصلية تكشف سيرورتها عن أشكال من اللّاتماثل بينهما، والتي تعود إلى غياب إطار مرجعي مشترك في مرحلة ما من القراءة، و"التماثل بين النص والقارئ يثير في القارئ نشاطا تركيبيا؛ ويتخذ هذا النشاط بنية محددة بالفراغات

... وهذه البنية تتحكم في عملية التفاعل" (آيسر، 2016، ص. 174). فملء فراغات النص هو نشاط يقوم به القارئ للتغلب على حالة اللّاتماثل هذه. وهذا النشاط لا يتسم بالحرية المطلقة، إذ النص لابد له " أن يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما، مادام (النص) غير قادر على الاستجابة تلقائيا لملاحظات القارئ وأسئلته. " (هولب، 2000، ص. 146).

يمكن إذن أن نعود ونقول أن الفكرة الأساس من هذه الفراغات تكمن في طبيعة النص الأدبي الذي لا يقدم نفسه كاملا للقارئ بل يستفزه ويدفعه دفعا إلى البحث عن حلقاته المفقودة. ففي النص الشعري مثلا، يمكن أن تتخذ أحد الصور الفنية توجها إيحائيا أو تخيليا يصعب معه الربط بينها وبين أجزاء القصيدة السابقة، أو صورها ما يحدث "توترا" يعمل القارئ على استبعاده عن طريق خياله. وهذه الفجوات بمجرد أن يملأها القارئ تتحول بدورها إلى مفاصل تربط بين مخططات النص بطرق مختلقة باختلاف القراء وبظروف التلقي.

فالنص الأدبي دائما ما يستدعي تدخل القارئ بخياله ليصبح قابلا للتحقيق. وتشكل فراغات النص مسرح هذا التفاعل البناء بين النص وقرائه والذي تعمل ضمن أسسه آلية الفهم. وعلى العكس من إنغاردن، يؤكد آيزر إذن على أن كثرة هذه الفراغات في النص تزيد من النشاط الإنتاجي القارئ. فهذه المساحات النصية الفارغة هي حقل خصب تتزاوج فيه الصور النصية بالصور الذهنية للقراء وتتفاعل معا. ولكن يبقى سؤال مهم لا يمكن أن نمر عليه دون الاجابة عليه، ويتعلق بمعرفة ما هو محدد في النص وما هو غير محدد، أي كيف تتجسد هذه الفراغات النصية؟

يرى هولب أن آيزر لم يكن دقيقا في تحديد الهيئة التي تتخذها هذه الفراغات، بتعبير آخر "فإن ما يشكل الفراغ حقا لم يوضح " (هولب،2000، ص. 147). وقد إتخذ بعض النقاد على رأسهم ستانلي فيش الغموض التي يعتري هذا المفهوم مطية لضحده، وكشف عيوبه. وإن كان آيزر في كتابه "فعل القراءة " بصفة خاصة لم يبخل بالأمثلة عن بعض الأشكال التي تتخذها الفراغات في

بعض المؤلفات الروائية، إلّا أن ذلك لم يشفع له لتجنب الضبابية في التفريق بين المحدد واللامحدد في النص. ولحل هذه المعضلة يقترح (Rolf K. Klocppfer) إحصاءا للأشكال التي يتخذها الفراغ النصي والتي يحصرها في أنواع خمسة مختلفة وهي: (هالين وآخرون، 1998، ص. 45)

1. شكل اتفاقي من اللاتحديد، وهي تفاصيل لا يشير إليها النص مثل عين الشخصية.
2. كل فضاء أو نقطة نصية يحيل إلى خلل معين يستشعره القارئ.
3. كل فضاء أو نقطة نصية تنقل للقارئ دلالات متناقضة.
4. كل فضاء أو نقطة نصية تحيل إلى مرجع مكثف إلى درجة أنّ القارئ يعجز عن الإمساك بكل المعاني.

ويمكن إسقاط أشكال الفراغ هذه، مثلا، على سياقنا في التصوير الفني مثلا، فيحيل الشكل الأول إلى معطيات يخفيها النص من أجل الدفع بالقارئ إلى إتمام اللوحة التصويرية من خلال مخيلته. أمّا الشكلان الثاني والثالث، فيعتبران شائعين كثيرا في الشعر الحديث والمعاصر، وتأتي تجلياتهما في ظاهرة الغموض، حيث يعجز القارئ عن الربط العضوي بين دلالات الصور أو حتى يصادف تناقضات مثلا بين الدلالات المرجعية للرصيد وبين طرق توظيفها ضمن الإستراتيجية النصية، وأمثلة ذلك في الرموز بشتى أنواعها.

2-1-3-2 الترجمة الأدبية في منظور مفاهيم التلقي واستجابة القارئ

إنّ دراسة المعنى الأدبي وآلياته ضمن مفاهيم التلقي والقراءة، والتي تطرقنا إليها في المحور السابق، تدفعنا دفعا إلى محاولة تبني طروحات خاصة لفهم آليات ترجمة النصوص الأدبية والشعرية ضمن إطار المخطط التواصلي لتلقي الأعمال الأدبية، والذي يمثل فيه النص والمتلقي أبرز طرفيه. ويتأكّد أنّ دور المترجم هنا مثلا ليس حياديا، كما روّجت له النظريات والمفاهيم السابقة في الترجمة، بل هو فعّال يتمثل أساسا في المشاركة الحقيقية في بناء المعنى ضمن آليتي

الفهم والتأويل بإعتباره قارئا للنص ومتلقيه. وإن كانت نظرية التلقي هي في الأصل نظرية أدبية، بحيث أن روادها لم يجعلوا منها بصفة مباشرة، قاعدة لتطوير توجهات خاصة لترجمة الأدب، إلّا أن الطبيعة التواصلية للترجمة الأدبية تدخل حتما في نطاق تأثيرها. وعلى هذا الأساس يمكن أن نخرج ببعض الملاحظات والإستنتاجات تخص آلية الترجمة الأدبية والشعرية بالخصوص بإسقاط مفاهيم التلقي عليها لكي تكون مرجعا نعود إليه للمقابلة بينها وبين بعض المقاربات والنظريات الترجمية الحديثة التي وضعت مبادئها في فلك التلقي.

ويتمثل **الإستنتاج الأول** في أن المعنى الذي ينقله المترجم لا يعبر حتما عن كل جوانب المعنى الأصلي بل هو نتاج عملية تفاعلية وتواصلية بين النص والمترجم تتجسد جليا في انصهار آفاقهما، أي أنّ النص المرشح للترجمة هو ذلك الأثر الجمالي والمعنوي الذي استقاه المترجم من خلال نمط تلقيه وتأويله للنص الأصلي. فالمترجم لا ينتقل من النص المصدر بل من قراءة خاصة له من بين قراءات أخرى ممكنة تتيحها الطبيعة التخطيطية للنص.

والترجمة من هذا المنظور هي تأويل للنص وتحقق عياني له في مقام لغوي ثاني، وهذا من بين احتمالات أخرى ممكنة للتحقيق تختلف باختلاف آفاق توقعات المترجمين التي تحكمها معاييرهم وخبراتهم الأدبية والإجتماعية السابقة. إذن لا يمكن الحديث عن ترجمة واحدة تمنح حقوق التعبير عن النص المصدر وتمثيله في نظام لغوي وثقافي آخر، بل بالعكس فدائما ما تبرز الحاجة إلى ترجمات أخرى للأعمال الأدبية توفر كل منها قراءات جديدة لها مختلفة نسبيا عن سابقاتها. فنحن إذن هنا أمام نظرة شاملة متفتحة ونسبية لا تقصي أي ترجمة بوصفها لا تعبر عن النص المصدر أو هي خيانة له. فنظرية التلقي إذن لا تعترف فقط بذاتية المترجم بل تعطيها أهمية بالغة بجعلها جزءا من عملية الترجمة ويمكن أن تنقلنا هذه الرؤية من المقابلة بين النص المصدر والنص المترجم، إلى المقابلة بين أنماط استجابة القراء لهما .

أمّا **الإستنتاج الثاني** فيتعلق هذه المرة بالخبرات الجمالية والتقاليد الشعرية وكذا المعايير الإجتماعية للمتلقي الهدف، والتي هي كما أشار إليها ياوس عنصر متغير تتحكم فيه عوامل سياقية مختلفة على رأسها الزمان والمكان. فأي نص مترجم إلى لغة أخرى يكون بمثابة القفز به نحو أبعاد تأويلية جديدة. فالمترجم وهو يعبّر عن تأويله وفهمه الخاص للنص الأصلي، عليه أن يتعامل كذلك مع مقتضيات التلقي في نظام اللغة الهدف. أي مع قراء بنيت أحكامهم ومعاييرهم الجمالية في إطار خبراتهم بالبيئة الأدبية والحضارية والتاريخية التي نشؤو فيها، وهي حتما تختلف عن بيئة النص المصدر. فظهور ترجمات جديدة إذن لا تفسرها القراءات المختلفة لهذا النص وحسب، وإنما أيضا المعطيات الجديدة والمتغيرة للتلقي، وتتغير معها، بصفة منطقية، السبل المثلى لتحقيق انصهار أفق النص مع آفاق قرّائه الجدد.

ثالثا، واذا إعتبرنا بالطبيعة التواصلية الخاصة للترجمة، يمكن أن نستنتج أيضا أن المترجم ليس كغيره من القراء العاديين، فمهمته قبل كل شيء تكمن في قدرته على الإمساك بأكبر قدر ممكن من أنماط الاستجابة المحتملة في النص، أي أن يقترب من تقمص دور القارئ الضمني بأكبر قدر ممكن حسب وصف آيزر. وتتجلى الحالة المثالية للترجمة، إن وجدت، في القدرة على الحفاظ على أنماط الإستجابة هذه قدر الإمكان في النص المترجم. أي أن المترجم محصور بين دوره بصفته المتلقي الأول في تحقيق النص الأصلي بتأويله وملئ فجواته، وكذا بين مهمته في الحفاظ على النشاط الدينامي لقارئ اللغة الهدف في المشاركة في بناء معنى النص المترجم وملئ فجواته وذلك بالأخذ بالاعتبار أفق توقعاته الخاص.

رابعا، توفر نظرية التلقي في دراسة الترجمة الأدبية وسائل تقنية، يمكن أن يستنير بها الباحث في استقصاء تأثير الاستراتيجيات المعتمدة في الترجمة على مدى تباين أو تقارب وحتى تماثل أنماط الإستجابة للعمل الفني في اللغة الأصل واللغة الهدف، ويمكن توظيف المقترحات النظرية التي

قدّمها آيزر (الرصيد، الإستراتيجيات، القارئ الضمني، الفراغات النصية) في تحديد بعض احتمالات الإستجابة في النص الأصل ومقابلتها مع النص الهدف.

كما أن إسقاط نظرية التلقي على دراسة ترجمة النصوص الأدبية لا يحصرها على مستوى اللفظة والجملة والنص بل ينقلها إلى مستويات أعلى تأخذ بالإعتبار المقامات والسياقات الأدبية والثقافية والتاريخية، ودورها وكذا أثرها في تحديد استراتيجيات الترجمة وأساليبها. وتساهم الإجراءات المفهوماتية التي توفرها هذه النظرية، وبخاصة في الشق النظري لياوس عبر مفهوم أفق التوقعات والمسافة الجمالية، للدارسين في تقصي مسائل بحثية كبرى لها ارتباط مباشر بالأدب المقارن والترجمة، والتي طالما أهملتها المفاهيم البنيوية السابقة. ونقصد هنا تمثيلا لا حصرا تحري التوجهات الجمالية العامة المهيمنة في الأدب الهدف مقارنة بالأدب الأصل، لتحديد الإستراتيجيات المناسبة للترجمة، واستقصاء أنماط تلقي بعض الأعمال الأدبية المترجمة مقارنة بالأعمال الأصلية والعوامل المؤثرة في ذلك، وكذا الأعمال التي تستدعي اعادة ترجمتها بما يتناسب الآفاق الجديدة لتوقعات القرّاء المعاصرين.

نعود ونؤكد مرة أخرى بعد عرض ما سبق من استنتاجات، أنّ نظرية التلقي لم تعط تصورات خاصة للترجمة الأدبية، وإنما توظيفها في هذا السياق جاء للتعبير عن توجهات ومبادئ عامة طالما أهملتها النظريات السابقة في الأدب وترجمته. لكن في المقابل فإن هذه التصورات أو معظمها على الأقل قد برزت بقوة ضمن تيارات تنظيرية في ميدان الترجمة، جاء جلها انعكاسا لمرحلة جديدة وتجسيدا لها، وهي مرحلة ما بعد البنيوية. وبدأ الإعتراف بذاتية المترجم بإعتبارها عاملا مؤثرا في عملية الترجمة الأدبية، لا عائقا لها كما روّجت له النظريات اللغوية البنيوية.

وتتجسّد هذه الذاتية أساسا في النشاط التأويلي. وفي هذا الصدد يرى حاتم ومايسون مثلا أن الترجمة الأدبية هي قراءة للنص تفرض على القارئ على حساب عدد آخر من القراءات لا يمكن

احصاؤه (Hatim & Mason, 1994, p. 11). وتضيف سوزان باسنت (Bassnett) على ذلك، بتأكيدها على أنه من الحماقة الإعتقاد بأن ما يقوم به المترجم هو ترجمة وليس تأويلا وكأنه يمكن الفصل بين هذين العمليتين. فالترجمة بين لغتين هي انعكاس لتأويل إبداعي يقوم به المترجم (Bassnett, 2000, p. 86). وعلى نفس الخط يسير فينوتي (Venuti)، فدراسة الشعر والترجمة من منظوره ليس توصيلا للنص المصدر، بل هي تأويل له، من بين تأويلات أخرى ممكنة، والتي تخدم وظائف أدبية وثقافية وإجتماعية وساسية مختلفة. (Venuti,2011, p. 128)

ويعترض ميشونيك (Meschonnic)على مفهوم الترجمة الشفافة الذي يحصر مهمة المترجم في الوساطة الموضوعية بين الأصل والهدف.لأنه لا يمكن إنتاج ترجمة شفافة في الوقت الذي يكون فيه دائما ابداع آخر من المفروض أن يعوض النص المصدر.

(Oséké- Dépré,1996)

وبالإستناد على مبادئ ومفاهيم التلقي، يعرّف ليو روبال النص الأدبي على أنه مجموع ترجماته ذات الدّلالات المختلفة (Etkind,1982, p. 24). فكل ترجمة للنص، وفق روبال، تعبر عن جانب من جوانبه بدرجات مختلفة، لذلك يضع سلما لتقييم ترجمات النص الواحد، فيضع في أسفله الترجمة الضيقة التي تعبر عن دلالته الظاهرية وفي أعلاه يضع الترجمة التي تحافظ على قدر عالي من الاستجابات المحتملة للنص. (Etkind, 1982).

2-1-3-3 التلقي والترجمة ضمن مناهج الفلسفة التأويلية

كما حاز النشاط التأويلي للترجمة اهتماما واسعا لدى المنظرين في الترجمة والأدب وكذا المختصين في علوم التأويل hermeneutics، وهذا سعيا لرفع الستار عن ظروف الفهم والتأويل وآليات تأثيرها على نتاج الترجمة . وقد خصص فيلسوف التأويل غادامير مثلا في كتابه " *الحقيقة والمنهج* " فصلا خاصا بالترجمة وآلياتها ضمن مفاهيم الفهم والتأويل.

ولا يرى غادامير الترجمة نتاجا لاحقا للفهم، " ولكن كإجراء من إجراءات الفهم والتأويل اللذان يشكّلان بنيتها الأساسية (...) وهو لا يتخذ الفهم بوصفه " أزمة" تهدد صدق المعنى المترجم، ومنه يجب على المترجم – من أجل نتائج أفضل– أن يسير وفق قواعد صارمة، بل بوصفه " قدرا" عليها أن تدرك مدى تفاهة إنكاره " (بلقليل، 2017،ص. 156). ولا يدخل ضمن مفهوم التأويل من هذا المنظور، تشويه المعنى وتحريفه، أي ليس هناك تناقض بين التأويل بطبيعته الذاتية وبين الأمانة الموضوعية للمعنى الأصلي " ولكن مادام يجب أن يكون [المعنى] مفهوما ضمن عالم لغة جديدة، فيجب أن يؤسس شرعيته ضمنها بطريقة جديدة. وهكذا، كل ترجمة هي، في الوقت نفسه، تأويل. حتى أننا يمكن أن نقول أن الترجمة هي ذروة التأويل الذي يكوّنه المترجم للكلمات" (غادامير، 2007، ص. 506) . ويرى غادامير أن التأويل في الترجمة هو خاضع لمبدأ الإبراز، فهو حين يرتكز تأويل المترجم على بعض أبعاد النص وسماته على حساب سمات أخرى، التي يتم تحجيمها أو حتى طمسها كليا، " فالترجمة، مثل كل التأويل، إبراز. وعلى المترجم أن يفهم أن الإبراز جزء من مهماته" (غادامير، 2007، ص. 508).

ويرافق " الإبراز" مبدأ آخر وهو "التوضيح" أي أن المترجم حين يجد معنى غير واضح بالنسبة له لا يتركه منفتحا وغامضا بل عليه أن يظهر تأويله الخاص له، أي أن يدخل سمات من أفقه الخاص ضمن أفق النص. ولا تعني خسارة بعض سمات النص الأصلية نقصان من قيمة الترجمة، بحيث يؤكد غادامير على أن هناك ترجمات قد تضاهي الأعمال الأصلية أو حتى تفوقها إبداعا في بعض الجوانب، لأنها بالرغم من فقدانها لبعض أبعادها الأصلية لكنها تكتسب أبعادا جديدة، ويعطي مثالا عن ديوان " *أزهار الشر*" لبودلير التي أكتسبت حيوية جديدة وغريبة في ترجمة ستيفنز جورج (Stevens George) إلى الإنجليزية . ومنه يمكن أن نقول أن " عملية الترجمة عند غادامير لا تقوم على عملية نقل لمقاصد النص المصدر أو لمقاصد كاتبه، بل هي – ككل

التجربة التأويلية– عملية تاريخية يتكلم خلالها النص لغة، تعبر عن التقاء أفقي المؤوّل والنص ذاته، وينتج عن هذا الإلتقاء توسيع لأفق اللغة بخبرات جديدة. " (بلقليل، 2017، ص. 159).

كما اهتم الكاتب والباحث في علوم التأويل والسيميوطيقيا أمبرتو إيكو بالنشاط التأويلي الذي يقوم به المترجم، من وجهة نظر تطبيقية شبه خالصة، فقد ناقش في كتابيه "*أن تقول الشيء نفسه تقريبا*" و"*تجارب في الترجمة*" الكثير من الأمثلة التي المستوحاة من تجاربه الخاصة ومن تجارب مترجمين آخرين، باعتبار أن المسائل النظرية تتولد دائما من خبرات، في أغلبها شخصية" (إيكو، 2012، ص. 17).

ويرى إيكو في النص الأدبي " آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص) (إيكو، 1996، ص. 63). وبإعتبار أن المترجم في الأصل قارئٌ فإن الترجمة إذن ليست مقارنة بين لغتين، بل هي تأويل نصين بلغتين مختلفتين.

والمؤول وفق ايكو، ليس له أن ينقل كل جوانب النص المصدر، كما ليست له الحرية في التلاعب بمقاصده. فمهمته إذن هي مهمة تفاوضية، أي أن يتخلى عن شيء ليتحصل في المقابل على شيء آخر. أمّا الأطراف المعنية بهذا التفاوض، يرى إيكو أنها كثيرة " لدينا من ناحية النص المصدر، بحقوقه المستقلة، وأحيانا صورة المؤلف التجريبي– ولا يزال على قيد الحياة – الذي قد يدّعي حق المراقبة، وكل الثقافة التي نشأ فيها النصّ، ومن ناحية أخرى لدينا نص الوصول، والثقافة التي يظهر فيها، مع جملة توقعات قرّائه المحتملين، وأحيانا صناعة النشر التي تضع معايير مختلفة للترجمة حسب تصور نص الوصول..." (إيكو، 2012، ص. 25). ويتم على هذا الأساس طرح المفاهيم الرائجة في الترجمة مثل التكافؤ والأمانة وفق مبدأ التفاوض.

ويعود إيكو إلى موقف غادامير بخصوص التوضيح وإجلاء أي غموض قد يعتري النص المصدر، ويعطي قواعد وشروط محددة لذلك: أولا إذا ما واجه المترجم عبارة أو جملة ما يمكن أن تحيل

إلى معنيين مختلفين، فعلى المترجم أن يوضح المعنى المقصود الذي يفرضه السياق. ثانيا: إن كان الغموض في المعنى ناتجا عن خطأ غير مقصود وقع فيه المؤلف، حينئذ يصحح المترجم الخطأ وينبه المؤلّف، إن كان طبعا مايزال على قيد الحياة، ليوضّح ما أراد أن يقول في طبعات لاحقة. أمّا الحالة الرابعة والأهم فهي حين يكون الغموض أمراً مقصودا داخل النص، ويأتي على شاكلة فراغات بيضاء تترك للقارئ ليملاها وفق إحتمالات مختلفة، ويرى إيكو أن النشاط التأويلي للمترجم لا يجب أن يدفعه إلى رفع الغموض بملأ هذه الفراغات، بل يجب أن يحافظ على خصوصيات النص ويتركها على حالها (إيكو، 2012، ص. 142-143) .

ولا يوافق إيكو الوقف السائد في اعتبار أن الترجمة هي تأويل، بل هو سابق لها، فالترجمة الجيدة دائما ما يسبقها تأويل جاد وجدي، ويشرح ايكو ذلك فيقول:

" ...فإن المترجمين الجديين، قبل الشروع في الترجمة، يقرأون ويعيدون قراءة النص، ويستشيرون جميع الوسائل التي تمكنهم من الفهم الملائم للفقرات الملتبسة، والكلمات الغامضة، والإحالات المعرفية – أو(...،) التلميحات التي تكاد نفسانية تحليلية" (إيكو، 2012، ص. 307).

وفي هذه الظروف فقط، تسمو الترجمات الجيدة لنص واحد لتشكل قراءات نقدية له، لا تختلف من حيث الجوهر بل تقدم النص للقارئ من زوايا معينة، بإعتبار أن المترجم في تفاوضه مع النص قد يركز على مستويات ما قد لا تكون بنفس الأهمية في ترجمة أخرى، " وفي هذا المعنى أيضا تتكامل في ما بينها مختلف الترجمات للعمل الواحد، لأنها غالبا ما تجعلنا نرى العمل الأصلي من وجهات نظر مختلفة" (إيكو، 2012، ص. 307).

2-1-3-4 التلقي ضمن مناهج الترجمة الموجهة للنص الهدف

أتبع ظهور مفاهيم التلقي في نظرية الأدب، بإعطائها مفاهيم جديدة للمعنى الأدبي، بروز توجّهات جديدة في الترجمة انتقلت بالإهتمام من محور النص الاصلي، إلى محور النص الهدف ومتلقيه Target text oriented. وأفرز ذلك تحوّل في مقاربة الترجمة، من دراستها بوصفها عملية process إلى دراستها بوصفها نتاج product . وقد كانت الترجمة الأدبية، الدّافع الأبرز وراء هذه التحولات، فهذا النوع من النصوص كان له الدّور السبّاق في تبيان قصور نماذج التكافؤ بين الأصل والهدف، والتي روّج لها في إطار النهج اللغوي بوصفه مبدآ إفتراضيا لا يمكن تجسيده على أرض الواقع وتمّ تعويضه بمبادئ أخرى نذكر منها مثلا" الملاءمة" (adequacy) و" المقبولية" (acceptabilty) والتي يتم تفعيلها ضمن إطار أنماط التلقي الخاصة في اللغة الهدف
(Venuti, 2000, p. 123). ويرى لوفيفر وهو أحد منظّري هذا الإتجاه أنه ليس بالممكن الوصول إلى خصائص الترجمة الأدبية إلّا على مستوى الترجمة بوصفها نتاجا له وظيفة في ثقافة وأدب اللغة الهدف. (Lefevere,1982,p.04)

ومنه فإنّ الرؤية التي قدمناها عن طبيعة الترجمة الأدبية من منظور مفاهيم التلقي الأدبية، قد وجدت لها صدا مباشر أو غير مباشر في المفاهيم ما بعد البنيوية للترجمة، وبالخصوص النظريات الوظيفية الموجهة إلى النص الهدف (Target–oriented)، والتي أحدثت تغييرات جذرية في مقاربة الممارسة الترجمية ككل. فكل من نظرية التلقي وإستجابة القارئ في الأدب والنظريات الوظيفية في الترجمة قد حوّلت التركيز من الأصل source orientation نحو الهدف target orientation ، وبوصف آخر فإن النظريات الوظيفية قد حوّلت مفهوم التكافؤ بنفس المبدأ الذي حوّلت على أساسه نظرية التلقي العلاقة بين النص والقارئ.

2-1-3-4-1 الترجمة الأدبية والتلقي ضمن نظرية الترجمة الغائية

تمثل نظرية الترجمة الغائية إمتدادا لنظرية الغرض (Scopos) في الترجمة والتي تمثل تتويجا للإزدهار الكبير للمناهج الوظيفية في الدراسات اللغوية عامة والترجمية خاصة في ألمانيا سنوات السبعينات والثمانينات. والمبدأ الأساس هنا هو أنّ أي أسلوب يعتمده المترجم يتم تبريره على أساس الغرض المنشود من هذه الترجمة، فلا مجال هنا مثلا، للتفضيل بين الترجمة الحرفية أو الحرّة أو بين التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي بصفة مطلقة، وإنما يتم ذلك على أساس توافق أي من هذه الأساليب مع هذا الغرض. وتؤكّد نورد هنا على نقطة في بالغ الأهمية، وهي أن هذه القاعدة لا تعني " أنّ سمات الترجمة الجيّدة تتماشى مع سلوك الثقافة المستهدفة أو توقعاتها، " (نورد،2015، ص. 58). فإن كان عامل التلقي، وفق نورد دائما، هو ما يتحدد على إثره الغرض من الترجمة، فهذا لا يعني أنه لا يمكنها أن تكون حرفية ملتصقة بالنص المصدر، إذا كان الهدف من النص المترجم يتطلب ذلك.

وفي سياق وصف طبيعة الترجمة الأدبية ضمن نطاق النظرية الغرضية، تصنّف نورد الترجمة إلى نمطين هما:

1. الترجمة الوثائقية Documentary: والتي تهدف إلى " إنتاج وثيقة document (بمواصفات محدّدة) بهدف التفاعل التواصلي في اللغة الهدف والذي يتواصل من خلاله مرسل الثقافة المصدر بواسطة النص المصدر وفقا لضروف الثقافة المصدر" (نورد، 2015، ص.81). فالنص المترجم هنا لا يعوّض النص الأصل بل هو يدور حوله أو حول جانب من جوانبه، ويكون القارئ في هذه الحالة واعيا أنه يتلقى نصا مترجما. " واذا كانت الترجمة الوثائقية تتمثل في إعادة انتاج النص المصدر بطريقة حرفية، ولكنها تتضمن

شروحا ضرورية خاصة بالثقافة المصدر أو بعض مميزات اللغة المصدر في الحواشي" (نورد،2015، ص. 84).

2. الترجمة الغائية: وعلى العكس من سابقتها، فإنها تعمل بوصفها رسالة مستقلّة بذاتها " في إطار فعل توصيلي جديد في الثقافة المستهدفة دون أن يدرك المتلقي أنه يقرأ أو يسمع نصا استعمل من قبل، بشكل مختلف، في سياق توصيلي مختلف" (نورد،2015، ص. 85). ويمكن أن ينتج عن الترجمة نصا له نفس وظائف النص الأص، أي ترجمة مماثلة وظيفيا equi-functional translation، كما يمكن أن ينتج عن الترجمة نصا يؤدي وظيفة مختلفة أي ترجمة مغايرة وظيفيا hetero-functional translation. " وإذا توافق المقام (الأدبي) للأصل داخل مجموعة نصوص text corpus الثقافة الهدف مع المقام (الأدبي) للأصل داخل مجموعة نصوص الثقافة المصدر، فإن هذا يعني أننا بصدد الحديث عن ترجمة متماثلة homologous translation (نورد، 2015، ص. 85).

وفي نفس سياق دائما لنظرية الغرض تعطي الترجمة الهادفة أهمية قصوى لعملية التكليف بالترجمة commission، والتي تتم ضمن إطار مرحلي محدد ينطلق أولا بتحديد الهدف ثم الظروف التي يتحقق على إثرها هذا الهدف وستضمن ذلك المهلة وأتعاب المترجم، وكل ذلك يتم التفاوض عليه بين هذا الأخير وبين صاحب الترجمة commissionner، ويعطي المترجم كذلك موقفه بخصوص إمكانية تحقيق هذا الهدف. (Munday,2008, p. 81). ويأتي الحكم على الترجمة، من هذا المنظور، على أساس معيار الملاءمة adequacy، أي أن يتلاءم النص المترجم مع هذه الأهداف التي يحددها التكليف. ويصبح بذلك مؤديا لدوره التوصيلي والوظيفي المنوط به. ولا يمثل التكافؤ بين النصين المصدر والمترجم هنا ضرورة ملحة بل يتحول إلى حالة استثنائية، والتي تتجلّى وظيفيا بينهما (Munday,2008, p. 81).

وتعود نورد إلى أهمية عامل التكليف بالترجمة والتي تسميه بمهمة الترجمة في تحديد الإستراتيجيات التي يتّكئ عليها المترجم، وذلك من خلال المقارنة بين النص المصدر وبين ملخص توصيف النص المترجم target text profile الذي تتضمنه مهمة الترجمة. أمّا المعلومات (المعلنة والخفية) التي يحتاجها المترجم في مهمته فهي: (نورد، 2015، ص. 97)

1. وظيفة النص أو وظيفته المنشودة.
2. المتلقين الذي يوجه اليهم النص الهدف.
3. مكان وزمان تلقي النص الهدف.
4. الوسيط (أكان نصا مكتوبا أو كلاما شفهيا).
5. الدافع أو الغرض من انتاج وتلقي النص.

وكما ذكرنا آنفا، خصصت نورد حيزا مهما للترجمة الأدبية من منظور نموذجها النظري الوظيفي، والذي يبدو وأنه يتلاقى في كثير من النقاط مع نظرية التلقي وإستجابة القارئ التي ذاع صيتها في الفترة نفسها وفي المنطقة الجغرافية نفسها (ألمانيا). وتتبنى نورد مبادئ نظرية التلقي في الطبيعة الدينامية للمعنى الأدبي، والتي لا يكن حصرها ضمن الشفرة اللغوية للنص، " فالنص يعد هادفا وذا معنى من قبل متلقيه ولمتلقيه أيضا، ويستنبط المتلقون (أو حتى نفس المتلقي في حقب زمنية متغايرة) معان شتى ومختلفة من نفس المادة اللغوية المطروحة في النص. وبعبارة أخرى، نقول أيضا إن تعددية تلقي النص الواحد ربما ترجع إلى تعدد المتلقين" (نورد، 2015، ص. 61).

وتتحدد طبيعة الترجمة الأدبية وفق نورد في خصوصيات فعل التواصل الأدبي، وتحديد عناصره الفاعلة والدور المنوط بكل منها في عملية التواصل هذه، وتتمثل هذه العناصر الفاعلة في:

1. المؤلّف: أو منتج النص، والذي يلعب دورا هاما في التأثير في أنماط تلقي النص، وتفسير ذلك هو في أن " المؤلّف هو شخص معروف بوصفه كاتب ذائع الصيت في السياق الأدبي للمجتمع الثقافي. ولهذه المعرفة تأثير قوي وملموس على توقعات المتلقين ازاء النص، مما يفسر دواعي ظهور بعض المشكلات المهمة على الساحة عند ترجمة عمل ما مجهول المؤلف لمجتمع ثقافي. (نورد، 2015، ص. 123)

2. القصد (المراد): يختلف النص الأدبي عن بقية النصوص الأخرى في أن القصد منه ليس موجها في العادة إلى وصف العالم الحقيقي، وإنما في وصف عالم بديل أو خيالي.

3. المتلقي: ويرتبط على أساسه إنتاج النص الأدبي، و" الذي لديه توقعات محددة تشترطها خبرته الأدبية بجانب إجادته فك الشفرات الأدبية" (نورد، 2015، ص. 124). ويتوجه النص نحو صنف واحد من القراء، المتمثل في من يتمتع بـ"المقدرة الأدبية" والتي تخوله تأويل النص بمهارة عالية.

4. الوسيط: أغلب النصوص الأدبية يتم صياغتها كتابيا.

5. المكان والزمان والدافع: ولها دور مهم في الترجمة الأدبية، يتمثل في نقل الخصائص الخاصة بثقافة المصدر والهدف.

6. الرسالة: ترتبط النصوص الأدبية بموضوعات لا ترتبطها علاقات متكافئة مع الواقع، لكن هذا لا يعني أن كل رسالة ترتكز على عنصر الخيال هي نص أدبي، كما أن هذا لا يعني أن بعض أشكال الرواية الاجتماعية أو الواقعية والتي يتماشى إطارها العام مع عالم المؤلف أو المتلقين ليست نصا أدبيا. وتستعين نورد بموقف ديبوغراند في أن انفصال النص عن الواقع ليس بحد ذاته مؤشرا على أدبيته " وإنما المعيار الأساسي هو الأسلوب أو الطريقة التي يتلاقى من خلالها النص مع العالم الواقعي، وكذلك الوسائل التي سيتعيد من خلالها القراء التداعيات المماثلة" (كما ذكر في نورد، 2015، ص. 125)

7. التأثير أو الوظيفة : وتحيل إلى مفهوم الأدبية، وهي خاصية تداولية يسندها المستخدمون لنص ما في موقف تواصلي معين " ولا تتسم خصائص النص الداخلية intertextual features بأنها أدبية (إذ يمكن أن ترد في الاعلانات أو نصوص الأخبار) (...) ويقوم المتلقي بتأويل هذه الخصائص بوصفها أدبية في إطار ما يتوقعه وفق معاييره الثقافية، والتي تفعَّل من خلال إشارات من خارج النص. Extra- textual signals مما يحفز القارئ على التجاوب مع النص وقرائه بوصفه نمطا أدبيا" (نورد، 2015، ص. 126).

ووفق عناصر التواصل الأدبي هذه تتبلور المتطلبات الخاصة للتكافؤ بين النص الأصل والنص المترجم وعلى أساسها تختلف الترجمة الأدبية عن ترجمة النصوص الأخرى، ويتم على أساسها كذلك اقتراح الأغراض من الترجمة في إطار الترجمة الأدبية الموجهة نحو الغرض purpose-oriented approach.

2-1-3-4-2 الترجمة والتلقي ضمن نظرية تعدد النظم الأدبية والمعايير

تتمثل نظرية تعدد النظم في الواقع في كونها نظرية تتخطى حقل الترجمة إلى حقول إنسانية أخرى شاملة، وهي " تؤمن بوجود أنساق ثقافية وأدبية متعددة ومتداخلة ومتفاعلة داخليا وخارجيا. ومن ثم تتجاوز هذه النظرية النّسق السكوني المغلق عند البنيويين اللغويين السويسريين وتنفتح على نظرية ديناميكية وظيفية، تسمّى بالبنيوية الديناميكة، أو البنيوية الوظيفية" (حمداوي، 2016، ص. 04).

وتوجد، في هذا الإطار، مجموعة من الأنظمة مثل النظام الأدبي والدّيني والتاريخي والفني...إلخ تتفرّع منها أنظمة أخرى. ويتفرع من الأدب الرفيع مثلا، الأدب المترجم والأدب المقارن وأدب الأطفال إلى غير ذلك من التقسيمات. وهذه الأنظمة هي " متفاعلة ومترابطة ومتداخلة (...) ويحدث بينها صراع وصدام وتنافس وتوتر (حمداوي، 2016، ص.5).

في سنة 1976 نشر الباحث إيفان زوهار (Itmar Zohar) مقالته الشهيرة "*The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem*" " مكانة الأدب المترجم في النظام المتعدد "، والتي أرسى فيها القطيعة مع النظريات اللغوية التي احتكرت دراسات الترجمة من الخمسينات من القرن الماضي إلى تلك الفترة. وتجلت هذه القطيعة في ثلاثة مبادئ: أولها هي جعل الترجمة الأدبية من اختصاص الدراسات الأدبية والنقد الأدبي المقارن بدل علوم اللغة، ثانيا: تحويل الإهتمام من الأمانة إلى النص المصدر إلى وظيفة النص المترجم ضمن سياقه الأدبي والثقافي الجديد. أمّا النقطة الثالثة فهي نتيجة لما سبق وتتعلّق بالانصراف عن تحليل النصوص الفردية واعتبار النصوص المترجمة بمثابة أنظمة لها وظيفة مسمّاة في إطار النظام الأدبي اللّغة الهدف. و يرى إيفان زوهار أنّ هذا الترابط بين النصوص المترجمة والذي يدفع بإتجاه النظر إليها كنظام يتجلى في طريقتين: أوّلا في الطريقة التي يختار على أساسها النظام الأدبي للّغة الهدف النصوص المصدر المرشّحة للترجمة. وهذا لا تتم بأي حال بطريقة اعتباطية، أمّا ثانيا والأهم هو في تبني هذه النصوص لمعايير محدّدة تتأسس من علاقها بالأنظمة الأدبية المحلّية (Venuti,2000, p. 193).

ويؤكّد إيفان زوهار على أن الأدب المترجم يجب أن ينظر إليه كنظام جزئي ضمن النظام الأدبي العام للّغة الهدف، ويمكنه أن يؤدّي وظيفة ثانوية كما يمكنه أن يؤدّي وظيفة محورية فيه. ولتفسير ذلك ينطلق إيفان زوهار من مبدأ أن الأنظمة الأدبية هي في حالة حراك دائم وتطوّر مستمر، يتجسّد في بروز سمات أدبية جديدة قد تكون أساليب وتقنيات شعرية أو حتّى أسسا عامة قد تصيب النظام العام في صميمه، والتي يتم تبنّيها من أنظمة أدبية أخرى عن طريق الترجمة. و تصطدم هذه النماذج الجديدة عادة بالنّماذج المحافظة والتقليدية السائدة في النظام الأدبي عامة (Venuti, 2000, p. 193) . إذن فإنّ مكانة الأدب المترجم تحدده عوامل سياقية لها علاقة بميزان القوى بين التيارات التجديدية والتيارات المحافظة.

ويشغل الأدب المترجم موقعا محوريا ضمن النظام الأدبي في حلات ثلاث وهي:

أولا: حين يكون النظام الأدبي حديث النشأة، يسعى لترسيخ أسسه من خلال تبني نماذج جديدة جاهزة من أنظمة أدبية أخرى. باعتبار أن أدب أي ثقافة أو أمّة حين يكون جديدا، لا تكون له إمكانات لتوفير نماذج خاصة به، لهذا فإنه يستفيد من تجارب آداب الأمم الأخرى، لكي ينمو ويتطور.

ثانيا: عندما يكون النظام الأدبي ضعيفا، أو يشغل موقعا هامشيا بحيث يقع تحت هيمنة ثقافة أو ثقافات وأنظمة أدبية أخرى، والتي يستورد منها بصفة جزئية أو كلّية السّمات الأدبية التي يفتقر لها، ويرى إيفان زوهار أن كل هذه الأنظمة الأدبية الهامشية هي مشكّلة في الأغلب من الأدب المترجم. (Venuti, 2000, p. 194). .

ثالثا: حين يمر النّظامّ الأدبي بنقطة تحوّل في تاريخه أو بأزمة أو بمرحلة فراغ، وفي كلّ هذه الحالات يصبح من السّهل على الأدب المترجم أن يحتلّ موقعا أوّليا في هذا النظام. وتبرز هذه اللّحظات الفارقة في المسار التاريخي للأنظمة الأدبية كما يراها إيفان زوهار، حين تبدأ الأجيال اليافعة في البحث عن بدائل للنماذج الأدبية السّائدة التي لم تعد تلبي تطلّعاتها. كما يمكن للأدب المترجم أن يشغل موقعا هامشيا في النظام الأدبي، وهو الموقع الطبيعي له، وتميل الترجمات في هذه الحالة إلى التوافق مع السّمات والمعايير الأدبية السّائدة في هذا النظام، وهي تابعة في الأساس إلى الإتجاه المحافظ فيه، أي أن الترجمة هنا لا تشكّل حافزا للتجديد بل جزءا من هذا الإتجاه المحافظ.(Venuti, 2000, p. 194)

إلّا أن إيفان زوهار يعود ويؤكّد أنه لا يمكن الأخذ بموقع الأدب المترجم في النظام الأدبي بصفة مطلقة وإنّما هو موقع نسبي ومتفاوت، فقد يكون جزء من الأدب المترجم يشغل موقعا هامشيا

وآخر يشغل موقعا أوّليا ويعتمد ذلك على طبيعة علاقة النظام الأدبي المحلّي والأنظمة المترجم منها.

وتتحدد إستراتيجية الترجمة ومعاييرها انطلاقا من موقع الأدب المترجم ضمن النظام الأدبي، " فإذا كان يشغل موقعا أوّليا لم يشعر المترجمون بالضّغط عليهم للإلتزام بالنّماذج الأدبية في لغة الترجمة، وأبدو الإستعداد لكسر قيود الأعراف والتقاليد الأدبية، وهكذا فكثيرا ما يخرجون نصوصا مترجمة تعتبر قريبة إلى أقصى حد من النصوص الأصلية" (عناني 2003، ص. 202). والعكس، حين يحتل الأدب المترجم موقعا ثانويا، فإنّ المترجم يعطي الأولوية القصوى للبحث عن نماذج محلّية جاهزة يعوض بها تلك الخاصة بالنص الأصلي، وتكون الترجمة إذن متوافقة مع معايير التلقي السّائدة في النظام الأدبي المحلّي.

هذه العناصر النسبية التي تتحدد على إثرها الترجمة الأدبية وطبيعتها وفق إيفان زوهار، وهي عناصر لا ترتبط بطبيعة السّمات اللغوية والنصية بقدر ما تعتمد على علاقات ضمن مستويات أعلى، أي ضمن أنماط التفاعل بين الأنظمة الثقافية والأدبية.

ويمكن القول أن نظرية النظم قد أدخلت ميدان الترجمة الأدبية إلى بعد جديد يلتحم تماما بالأبعاد الأخرى للدراسات الأدبية والثقافية والإنسانية عامة. وقد وضعت هذه النظرية مرجعيات جديدة للكثير من الدراسات الترجمية التي لحقتها ونخص هنا بالذكر اتجاه الدراسات الوصفية لجدعون توري (Gideon Toury) ، وضع هذا الأخير جهوده الأولى في إطار الشراكة مع إيفان زوهار، قبل أن يتخذ مسارا منفردا لتطوير نظريته الخاصة التي أرادها نظرية شاملة في الترجمة.

وعلى خطى إيفان زوهار يرفض توري، الدراسات المنهجية التي تعتد بالنصوص المفردة وحسب، وإن كانت ساهمت الى حد ما، في تقديم رؤى جيدة لطبيعة الممارسة الترجمية، لكننا الآن، وفقه، في أحوج ما نكون إلى فرع منهجي واضح المعالم والمقومات، يمكن على أساسه مقابلة الدراسات

الفردية، ووضع نماذج مكررة عنها. (as cited in Munday,2008, p. 110). هذه النماذج إذن هي ما يحدد معايير الترجمة. وتمثّل هذه المعايير العمود الفقري للمنهج الوصفي الذي وضعه توري.

ويرى توري، في إطار دفاعه عن توجهه هذا، أن المعايير ضمن مفاهيم علم الإجتماع وعلم النفس هي عبارة عن قيود اجتماعية وثقافية تؤدي وظيفتها بين طرفين متناقضين وهما: الأحكام والقوانين العامة المطلقة، والسلوكات الفردية ذات الطبيعة الذاتية (Venuti, 2000,p. 199). وبما أن الترجمة هي نشاط اجتماعي وثقافي وليست مجرد ممارسة لغوية تواصلية، فوحدها المعايير تحدد مسالك هذا النشاط translation behaviours، أو بتعبير آخر تحدد أشكال التكافؤ ومداه في الترجمات نفسها. (Munday, 2008, p. 112)

ويرى مانداي أن مفهوم المعايير كما تصوره توري يحمل في طياته بعض الغموض فهو من جهة أداة وصفية للخيارات التي يلجأ إليها المترجم في سياق اجتماعي وتاريخي معين وبصفة منتظمة، ومن جهة أخرى فهي تبدو وكأنها تؤدي وظيفة معيارية prescriptive . (Munday, 2008, p. 199)

ويرد عناني على ذلك قائلا " إن التناقض بين ((الإختيارات)) و((الضغوط)) في تحديد معنى ((المعايير)) ظاهري (...) لأن المترجم قد يعمد إلى خيارات منتظمة، يمكن الإستناد إليها في تحديد مذهبه في الترجمة، نتيجة ((ضغوط)) معينة قد لا يكون واعيا بها كل الوعي. (عناني، 2003، ص. 229).

ويمكن إكتشاف المعايير المهيمنة في نص معين من مصديرين مختلفين

(Venuti, 2000, p. 200):

- المصدر النصي: تحليل النصوص ودراستها، لرصد المسالك والتوجهات المعتمدة بشكل منتظم في إرساء أشكال التطابق والتكافؤ بين مقاطع من النصوص الأصلية والمترجمة.

- المصادر غير نصية: يتم تحصيلها من المواقف النقدية والنظرية، مثل النظريات التقنينية للترجمة، أو من خلال تعليقات المترجمين والناشرين، ومن مدارس الترجمة إلى غير ذلك.

وأول المعايير التي يتم تحديدها في الترجمة هي المعايير الأولية initial norms والتي تشير إلى التوجه العام الذي يسلكه المترجم، فإمّا يختار أن يتبع معايير ثقافة متلقي النص الأصل فيخرج ترجمة ملائمة adequate، أو أن يتبع معايير ثقافة النص المترجم فيخرج ترجمة مقبولة acceptable. والمهم هنا أن المترجم لا يمكنه اتخاذ أحد السبيلين بصورة مطلقة وإنما يكون ذلك بدرجات متفاوتة (Venuti, 2000, p. 200).

ويحصي توري كذلك معايير أخرى مثل المعايير التمهيدية preliminary norms وتتعلق بالعوامل التي تؤثر في ترشيح نصوصا بعينها للترجمة في ثقافة أو لغة معينة ونقطة زمنية محدّدة، كما تتعلّق أيضا بالأحكام والرؤى السائدة إتجاه ما يسمى بالترجمات الوسيطة. أمّا المعايير العملية Operational norms فتختص بالخيارات اللغوية خلال عملية الترجمة، أي السبل التي يعمد إليها المترجم في تقديم المادة اللغوية التي يتشكل منها النص. وتقوم هذه المعايير بضبط طبيعة العلاقات اللغوية بين النص المصدر والنص الهدف، أي الأجزاء اللغوية التي من شأنها أن تخضع للتغيرات shifts والأخرى التي تنقل مباشرة invariants .وتنقسم المعايير العملية إلى أخرى فرعية، ويصنفها توري إلى معايير إطارية (Venuti, 2000, p. 207) matricial-norms والتي ترتبط بالشكل أو الإطار العام للنص. فيمكن أن تتحدد هنا خيارات المترجم فيما يتعلق بتوزيع المقاطع النصية إلى معايير محددة، والمقصود هنا أن يلجأ مثلا إلى أساليب مثل الحذف أو إضافة الحواشي أو التقديم والتأخير والتي يكون لها تأثير حتمي في الشكل النهائي للنص المترجم. أمّا المعايير النصية اللغوية Textual-linguistic norms فهي تتحكم بطبيعة المادة اللغوية والسّمات الأسلوبية المتّبعة . (Venuti, 2000, p. 200)

ولقد انتقلت هذه المعايير، بمختلف مستوياتها كما يتصوّرها توري بمفهوم التكافؤ نحو بعد جديد وهو بعد علائقي وظيفي، فالمقصد هنا ليس في تقصي وجود التكافؤ في المعنى من عدمه بين النص المصدر والنص الهدف على أسس تحليلية تقنينية، كما روّجت له المفاهيم اللغوية البنيوية، بل في اعتبار التكافؤ مفهوما يتم إفتراضه والبحث في كيفية تحققه في نص مفرد مترجم أو أعمال مترجمة لمترجم ما أو مدرسة ما في الترجمة، وذلك خلال حقبة زمنية معينة. فتحليل الترجمة ضمن منظور الدراسات الوصفية، تقوم على أسس وقوانين احتمالية دون التدخل باصدار أحكام بالخطئ أو الصواب، بوصف آخر فهي " قوانين تقوم على ترجيح أحد الإحتمالات على غيره، ومن ثم وضع مبادئ عالمية عامة شاملة للترجمة" (عناني، 2003، ص. 233).

2-1-3-4-3 مفهوم المتلقين المؤثرين عند لوفيفر.

يرى المهتمون بميدان الترجمة أن جهود الباحث البلجيكي أندريه ليفيفر ومفاهيمه في ميدان الترجمة الأدبية، جسرٌ يمد بين نظرية النظم الأدبية وبين توجه جديد عرف بالتحول الثقافي " Cultural Turn " هيمن على المفاهيم الترجمية خلال التسعينات من القرن الماضي. وقد عرض لوفيفر توجهاته وأفكاره في كتابه الموسوم " *Translation, rewriting and the Manipulation of Literary Fame*" أي " الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية" الصادر عام 1992. وتكمن أهمية هذا الكتاب في أنه يتناول العوامل المؤثرة في تلقي ومقبولية ورفض الأعمال الأدبية، وفي اعتبار أن الترجمة بوصفها إعادة كتابة لهذه الأعمال هي من أهم وسائل التحكم والسيطرة على أنماط التلقي هذه.

فالترجمة من ناحية المفهوم، وفق لوفيفر، يجب أن لا تقبع حبيسة الدراسات اللغوية التي تقوم بتحجيمها في إطار البحث في مدى أمانتها للأصل، بل يجب تجاوز حدود النص المفرد بتقصي موقعها ضمن النظام الأدبي والثقافي الذي ترد فيه. ومن هنا يؤكد لوفيفر على أهمية الأدب المعاد

كتابته في تشكيل المشهد الأدبي العام، ويعارض إزدراء الدوائر الأدبية المتخصصة للنصوص التي إعيد انتاجها من أولئك الذين يسميهم بالفئة الوسطى من الكتاب والتي تشمل المترجمين ومؤرخي الأدب وواضعي القواميس الأدبية وجامعي المنتخبات الشعرية والنقاد، والناشرين، " لأن قرّاء الأدب غير المحترفين يتلقونه في الوقت الحاضر عبر وسيلة إعادة الكتابة أكثر من الكتابة، ولأن بالإمكان إظهار أن اعادة الكتابة ظلت تمارس تأثيرا لا يستهان به في تطور الأداب في الماضي، (...). على المنخرطين في دراسة هذه الظاهرة أن يسألوا أنفسهم من يعيد الكتابة؟ تحت أي ظروف؟ لأي جمهور؟ (لوفيفر، 2011، ص. 19).

ويؤكد لوفيفر أن تحليل الأدب وترجمته ضمن إطار نظامي شامل، ينبع من حقيقة أن النصوص المفردة لا تأتي من فراغ. كما أن هذا لا يعني أن الأدب هو نظام جبري يفرض سلطة مطلقة تحطّم الإرادة الشخصية وحرية الكتّاب والمترجمين والقراء، بل يخضع ممارسات هذه الأطراف إلى سلسلة من الكوابح ووضعها ضمن أطر وتوجهات عامة محددة. أمّا هذه الكوابح فهي تخضع لعامل سيطرة ثنائي يقوده صنفان من المتلقيين المؤثرين وهما:

1. المحترفون: ويتشكلون أساسا من النقاد والمراجعين، والمعلمين، والمترجمين وتتجسد سيطرتهم ضمن النظام الأدبي بلجوئهم مثلا إلى " إعادة كتابة الأعمال الأدبية بحيث تصبح مقبولة لدى شعرية وإيديولوجية زمن معين ومكان معين" (لوفيفر، 2011، ص. 29).
2. الرّعاية: تتمثل في أشخاص أو مؤسسات " قادرة على تشجيع قراءة الأدب، وكتابته، وإعادة كتابته أو إعاقة ذلك" (لوفيفر، 2011، ص. 29). وقد يمارس الرعاية السلطة الحاكمة أو هيئات دينية أو ناشرون أو حتى وسائل الإعلام. ويكمن دور الرعاية في جعل النظام الأدبي متآلفا مع باقي الأنظمة الإجتماعية الأخرى. وتبدي هذه الرعاية حرصا كبيرا على

توفر ثلاثة مكوّنات وعناصر في الأدب: يتمثل الأول في الإيديولوجيا التي تقوم بالتحكم في الشكل والمضمون بما يتناسب مع المبادئ والعقائد الفكرية والإجتماعية المهيمنة. والثاني فهو اقتصادي، " اذ يحرص الرّاعي على تمكين الكتّاب والقائمين بإعادة الكتابة من اكتساب مصدر للعيش بتقديم المنح إليهم أو تعيينهم في مناصب معينة" (لوفيفر، 2011، ص. 30). أمّا العنصر الثالث فهو معنوي، ويتعلّق بالمزايا التي تمنح للمؤلف الذي يقبل الرعاية، فيصبح يتمتع بمكانة وأسلوب حياة راقي تختص به فئات معينة من المجتمع.

3. الشعرية: وتتمثل في العقيدة الفنية السّائدة، وتتألف الشعرية من مكونين: " أحدهما مخزون من الوسائل الأدبية، والأجناس، والموضوعات، والشخصيات، والأوضاع النموذجية، والرموز. والمكوّن الآخر مفهوم يتعلّق بدور الأدب، ماهو وما يجب أن يكون عليه" (لوفيفر، 2011، ص. 41). ويرى لوفيفر أن القيم الشعرية تتشكل وتترسخ في مرحلة تاريخية معينة لتصبح نظاما قائما، وتكون بمثابة عامل ضغط على الأجيال الأدبية اللاحقة لأن تأسس شعريتها بما لا يتعارض مع هذا النظام. ومثل ذلك مبدأ المحاكاة في الأدب الذي وضعه ارسطو وافلاطون والذي بقي المفهوم السائد في تفسير الأدب تبنته الأجيال الأدبية الغربية لقرون كثيرة لاحقة.

كما أورد لوفيفر العديد من الأمثلة والنماذج التطبيقية يبيّن من خلالها طبيعة نشاط إعادة الكتابة ودور القائمين عليه في التأثير في أنماط تلقي أعمال أدبية معينة في حقبات تاريخية معينة. ومن بين تلك النماذج التطبيقية، خصص لوفيفر فصلا كاملا يبرز فيه واقع و إشكالات ترجمة الشعرية الإسلامية القديمة إلى اللغات الاوروبية، مع منح عناية خاصة للأحكام الإيديولوجية والفنية التي أثرت كثيرا في صورة القصيدة الإسلامية والعربية في ذهن القارئ الغربي.

2-1-3-4-4 أحكام التلقي في مفاهيم الترجمة الموجهة إلى النص الهدف

لم يهدف هذا العرض لبعض أبرز التوجهات والمناهج النظرية للترجمة الموجهة للنص الهدف، إلى التعريف بمبادئها العامة بقدر ما يسعى إلى تقصي أشكال وطرق تعاطيها مع إشكالية التلقي والتي هي محور بحثنا هذا. وتثبت هذا التوجهات في مناحي مختلفة أنه يمكن وصفها على أنها امتداد طبيعي للنظريات الأدبية للتلقي وإستجابة القارئ في ميدان الترجمة الأدبية، خصوصا وأنها تضع هذه الممارسة ضمن نطاق التواصل الأدبي. والملاحظ هنا فيما يخص المبادئ العامة لهذه المناهج أنها عالجت مسألة التلقي من زوايا ومناحي مختلفة، لكن دون أن تكون متعارضة أو متناقضة فيما بينها. ومن شأن ذلك أن يكون سندا كبيرا لهذه الدراسة في تسليط الضوء بطريقة شاملة ومتكاملة على العوامل المتحكّمة في احتمالات وأنماط التلقي للنص الشعري والصورة الفنية في الترجمة.

ومن النقاط التي تستدعي الإهتمام، بعد عرضنا لهذه المناهج، هي في أنها ترتكز على إستقصاء وضبط القيود والأحكام العامة التي تسيّر الإستعدادات المسبّقة للتّلقي والتي يمكن أن نسمّيها بمقتضيات التلقي وظروفه، والتي تتحكّم إلى حد بعيد في إستراتيجيات الترجمة وأساليبها. و يمكن إجمالا احصائها فيما يلي:

- **التكليف بالترجمة:** وهو عنصر حاسم، فالمكلّف بالترجمة، والذي قد يكون دار نشر أو هيئة أدبية أو مختصة في الترجمة، أو الشاعر صاحب العمل الأصلي أو حتى المترجم نفسه، وبإعتباره متلقي يتوقع من العمل المترجم أن يتماشى مع الأهداف المعلنة وغير المعلنة والمحدّدة للترجمة والمتوافق عليها سلفا مع المترجم.

- **النظم الأدبية:** تتجلى الإستعدادات المسبقة للتلقي في مكانة الأدب المترجم في النظام الأدبي الهدف، وكذا العلاقة الإيديولوجية الموجودة بينهما وهي النقطة التي شكّلت محور جهود إيفان زوهار وأندري لوفيفر.
- **المعايير:** وهي عامل مكمّل للعامل السابق، وتتمثّل في الضوابط الإجتماعية والأدبية السائدة، والتي تشكل عامل ضغط على المترجم لتبني إستراتيجيات معينة في الترجمة، ويتم ترسيخ هذه المعايير من قبل قرّاء مؤثرين، قد يكونوا نقادا أو مراجعين أو مترجمين أو هيئات أكاديمية وأدبية أو رسمية وغيرهم.

وتتلاقى هذه القيود من ناحية المبدأ مع مفهوم أفق التوقعات الذي صاغه ياوس، وإن كان الفرق هنا أن ياوس يقيس جودة الأعمال الأدبية وأصالتها بمدى قدرتها على مخالفة وتعديل توقعات الجمهور عوض أن تسايرها. وبإسقاط مفهوم أفق التوقع لياوس مثلا على نظرية النظم، يمكن أن نقترح أن مدى قدرة النص الشعري المترجم على تخييب وتعديل أفق قارئه لا يعود فقط إلى جودة الترجمة والعوامل النصية والأدبية الأخرى، بل يرتبط كذلك بعوامل خارجية أخرى أبرزها يتعلّق بمكانة الأدب المترجم داخل النظام الأدبي الهدف. فإذا كان يحتلّ مكانة هامشية قلّت فرصه في تعديل آفاق المتلقين، نفس الشيء يمكن قوله إذا ما ترجمنا من نظام أدبي هامشي إلى نظام يشغل مكانة محورية في المشهد الأدبي العالمي.

وفي سياق متّصل نسبيا، نستنتج كذلك أن هذه المناهج لم تنكر العوامل الذاتية التي تخضع لها نزعات التأويل والتلقي، لكنها لم تضعها في محور إهتمامها في البحث والدراسة، بل يرى أصحابها أن القيود والأحكام التي روجت لها جاءت في الأصل لتقنين الممارسة التأويلية الذاتية، أو بعبارة أوضح وفق توري، فإن المعايير التي تتحكم في خيارات المترجمين هي عامل توازن بين القوانين المطلقة والجبرية وبين النزعات الفردية للمترجمين.

وفي الأخير يمكن القول أن هذه التوجهات قد حوّلت مقاصد الترجمة الأدبية من تحقيق وتجسيد مفهوم التكافؤ بين النصين الأصل والهدف، والذي روّجت له النظريات اللغوية، إلى تحقيق مقتضيات التلقي وشروطه في النص الهدف. والجدير بالذكر هنا، وكما رأينا ذلك سابقا عند نورد وتوري وعند زهار كذلك، فإن ذلك لا يكون دائما على أساس توافق السمات النصية والثقافية للترجمة مع خصوصيات اللغة والأدب والثقافة الهدف. فقد تفرض مقتضيات التلقي أن تكون الترجمة حرفية ملتصقة بأكبر قدر بالنص المصدر وثقافته، وبتعبير آخر، فإنّ هذه المناهج بإعطائها الأولوية للقارئ لم تروّج لأساليب معينة للترجمة، مثل الترجمة الحرة، بحيث أن هيمنة أساليب معينة يعتمد بشكل كبير على المؤشرات التي يمكن استخلاصها من سياق اللغة الهدف.

2-1-3-5 إشكالية التواصل والتلقي ضمن المداخل الاخلاقية للترجمة

إنّ إنتقال الدراسات الترجمية إلى محور النص الهدف ومتلقيه ضمن المناهج الوظيفية والأدبية والثقافية، قد ساهم وبشكل حاسم في توسيع أبعاد هذه الممارسة خارج أسوار النص المفرد، بشكل تصبح معه ظروف التلقي وأنماطه في اللغة الهدف ونظامها الأدبي والثقافي عامل تتتحدد على إثره استراتيجيات الترجمة وأساليبها. لكن ومع منتصف الثمانينات بدأ في الظهور تيار مقاوم، كان من أبرز روّاده الكاتب وعالم اللغات الفرنسي أنطوان برمان (1942- 1991) وهذا انطلاقا من كتابه *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dansl'Almagne Romantic* أي محنة الغريب: الثقافة والترجمة في الرومانتيكية الألمانية" يستنكر فيه سطوة معياري " المقبولية " و"الملاءمة" على معيار آخر لا يجب الإستهانة به ويتمثل في قيم الترجمة وأخلاقياتها. وتتجلى محنة الغريب عند برمان في شقين: المحنة الأولى هي محنة الثقافة الهدف وهي تهدف إلى الإنفتاح على العمل الاجنبي بكل ما يتصف به من غرابة. أمّا المحنة الثانية فهي محنة

العمل نفسه وهو يقتلع من الثقافة واللغة اللّتان نشأ فيهما ليتم عزله ونفيه في أرض غريبة. (Venuti, 2000, p. 284).

2-1-3-5-1 برمان وإشكالية الترجمة المتمركزة عرقيا

يرجع الوصف الاستعاري الأليم (محنة الغريب) الذي تبناه برمان، إلى نزعات ومناهج طالما هيمنت ولازالت تهيمن على ممارسة الترجمة الأدبية يمكن تحديدها ضمن صيغتين مألوفتين لدى عموم المترجمين والنقاد والمؤلّفين والناشرين منذ القدم وهما: الترجمة المتمركزة عرقيا والترجمة التحويلية. والتمركز العرقي هو " إرجاع كل شيء إلى الثقافة الخاصة (بالمترجم) وإلى معاييرها وقيمها واعتبار الخارج عن إطار هذه الأخيرة – أي الغريب–سلبيا، يتعين أن يكون ملحقا ومهيأ للمساهمة في إغناء هذه الثقافة" (برمان، 2010، ص. 47– 48). أمّا الترجمة التحويلية، فهي إنتاج نص انطلاقا من نص آخر إنطلاقا من أساليب مختلفة منها التقليد والمحاكاة الساخرة (parody) والإقتباس (adaptation) والإنتحال (plagiarism) وغيرها من أشكال التحويل الشكلي الأخرى. ويدرج برمان كلتا الصيغتين (الترجمة المتمركزة عرقيا والتحويلية) في إطار إلغاء السمات المحلية للنص المصدر وتطبيعها بما يتوافق مع خصوصيات التلقي في الثقافة الهدف وهذا لتحقيق غرضين اساسيين هما:

- أن لا يشعر القارئ أنه بصدد قراءة ترجمة، بل يجب على النص المترجم أن يكون مكتوبا بطريقة " تعطي الانطباع بأن ذلك هو ما كان سيكتبه المؤلف، لو أنه كتب باللغة المترجمة (برمان، 2010، ص. 54).
- أن يكون وقع النص وأثره على القارئ الهدف نفسه على قارئ النص الأصل، كأن نقوم بتعويض عبارات أو ألفاظ شائعة في الأصل بأخرى يتم تداولها بنفس الطريقة تقريبا في اللغة الهدف وهو نفسه مبدأ التكافئ الدينامي عند نايدا.

ويرى برمان أن هذه التوجهات قد أعطت أولوية مبالغ فيها لعامل التلقي، على حساب خصوصيات النص وهويته الأصلية، وهو ما يعارضه بشدة. فترجمة النصوص الإبداعية لا تهدف إلى غاية تواصلية بنفس مفهوم النصوص الإخبارية أو التقنية مثلا، " فالعمل الإبداعي لا ينقل أي نوع من المعلومات، رغم توفره عليها، لأنه يجعلك منفتحا على تجربة العالم" (برمان، 2010، ص. 96).

فالمترجم الأدبي التي يسعى وراء التواصل بين النص وبين جمهور معين، يرتكز على أفق هذا الجمهور لتحقيق ذلك، أي أنه يسعى إلى توسيع أفق النص ليشمل هذا الجمهور المستهدف. فعملية التواصل هي أصلا منحازة إلى المتلقي أو الصورة المكوّنة عنه " وهذا ما يفسر لماذا يعتبر التواصل الهادف إلى ((تيسيير)) البلوغ إلى عمل ما تلاعبا بالضرورة، مثلما نراه يوميا في وسائل الإتصال، وبالنسبة للترجمة، فقد أبانت هذه العملية عن نتائجها الكارثية في كل الأزمنة" (برمان، 2010، ص. 98).

بالإضافة إلى ذلك فإن الترجمة التي تدّعي خدمة قارئها، وفق برمان دائما، هي في الأصل تخونه، لأنها تعمد على إحداث تعديلات على سمات الغرابة التي يحويها النص وجعلها مبسّطة يمكن للقارئ أن يستوعبها ضمن أفقه الخاص، أي بوصف آخر إزالة التكثيف عنها، بأن يتم تحويل اللغة المتخصصة إلى لغة مشتركة، " وهذا الفقدان شبيه بعملية تحويل القصيدة إلى عمل نثري (prosification)، ففي الحالتين معا يختفي ما هو أساسي في اللغة [المختصة أو الشعرية] " (برمان، 2010، ص. 99). ويضم هنا برمان صوته إلى صوت والتر بينجامين في اعتبار أن الترجمة الأدبية التي تجعل من التواصل غايتها الأسمى هي ترجمة رديئة لأنها تنقل التواصل فقط وهو غير أساسي أصلا وتمر جانبا على السمات الفنية الأصلية التي تصطبغ بها هوية العمل الأدبي.

أمّا البعد الأهم الذي يبني عليه برمان حجته في رفض أشكال الترجمة التحويلية والمتمركزة عرقيا، فهو البعد الأخلاقي، والمتمثل أساسا في الإعتراف بالآخر والإنفتاح عليه وتقبله كما هو، وهذا هو الأصل في الترجمة وماهيتها، ولكن الواقع التاريخي غالبا ما ينقل منطقا معاكسا، " فالغاية التملكية والإستحواذية المميزة للغرب، غالبا ما عملت على خنق الميل الأخلاقي للترجمة، لأن ((منطق عين الذات)) (Logique du même) كان المنتصر دائما" (برمان، 2010،ص. 103). أمّا إعادة الإعتبار للبعد الأخلاقي للترجمة، فغايته عند برمان، كبح جماح هذه النزعات الإستحواذية، من خلال تجاوز مبدأ التواصل الذي يعطي الأولية لمقتضيات التلقي على حساب النص وخصوصياته، وتبني مبدأ آخر وهو (التجلي)، ويشرح ذلك برمان في قوله:

" (...) لأن التعريف الوحيد والممكن للعمل الإبداعي لا يتم إلّا بعبارات التجلي، ففيه يتجلّى ((العالم)) في كلّيته، مبدّلا كل مرة، وإذا كان التواصل يهم ما هو جزئي، فإن التجلي المتمثل في العمل الإبداعي يتعلّق دائما بالكلية ". (برمان، 2010، ص. 103– 104).

وما يقصده برمان بالتجلي إذن هو نفسه ما يقصده غوته بطريقة أخرى " إعطاء الترجمة جدّة جديدة بعد أن تستنفذ جدتها داخل مساحتها اللغوية الخاصة" (برمان، 2010، ص. 104). والسؤال المطروح هنا: ما هو المنهج الأمثل عند برمان لتجسيد هذه الرؤيا في الترجمة الأدبية؟.

لا يقتنع برمان بالمبدأ القائل أنه على الترجمة الحفاظ على روح النص، وهذا باعتبار أن الغريب هو كيان جسدي محسوس، لا يمكن فصله عن (حرف) العمل الفني. فالأمانة الأخلاقية تحتم احترام هذا الإرتباط أو العقد الموجود بينهما والحفاظ عليه،" وستكون غاية الترجمة، باعتبارها غاية أخلاقية هي استقبال هذه الحرفية داخل لغتها الأم، لأن عبرها يبسط العمل منطوقه ويسمح بتجلي العالم من خلاله" (برمان، 2010، ص. 106). والترجمة الحرفية الحقة عند برمان تعني تقريبا

نفس ما كانت تعنيه عند الرومانتيكين الألمان مثل غوته، وشلايمارخر، وهردر، ونوفاليس وشليغل...الخ)، وهي مختلفة تماما عن أشكال الترجمة الحرفية الضيقة التي تقوم بنسخ آلي للمكوّنات اللغوية للنص ما ينتج عنه نص مشوّه لا توافق فيه ولا تجانس بين المستويين الدلالي والتركيبي. أمّا الترجمة الحرفية الحقيقية فهي تعمل على نسقي اللغة والنص لتعيد انتاج المنطق الذي على أساسه تمت صياغة النص واصطناعه بعيدا عن كل أشكال التحويل والتشويه، وبإبعاد مصادر التشويه هذه سصبح بإمكان المترجم إنتاج نص يترك الإنطباع أن المؤلف كان سينتج النص نفسه لو كتبه في اللغة الهدف.

وفي تقاطع نظرية برمان في الترجمة مع مفاهيم التلقي والتأويل، يمكن أن نذكر مفهوم أفق المترجم الذي استلهمه برمان من مفهوم أفق التوقعات لهانس روبرت ياوس، ويشرح برمان هذا الأفق في كتاب آخر له والموسوم ب "*Pour une critique des traductions* " فيقول:

L'ensemble des paramètres langagières, littéraires, culturels et historiques qui " déterminent " le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur (Berman, 1995, p. 79)

أي:

هي مجموع المعايير اللغوية، والأدبية، والثقافية، والتاريخية التي "يتحدد" على إثرها حسّ المترجم وقراره وفكره" .(ترجمتنا)

فأفق المترجم هو ما يضع الإحتمالات المتاحة له ضمن حدود معينة، فهو يشكل عامل تقييدي constraining factor يشبه إلى حد بعيد مفهوم المعايير الذي وضعه توري. ولكن الاختلاف يكمن في أن برمان لم يحصر مفهومه في المعايير السائدة والمقبولة وقت ظهور الترجمة، بل أعطاه بعدا تاريخيا يتعلّق بخبرة المترجم بالأعمال الأدبية والترجمات السابقة. ويرى برمان أن موقف المترجم هو في منتصف المسافة بين أفقه الخاص وبين دافعه الذاتي في الترجمة

(Berman, 1995, p. 74). كما يرى من جهة أخرى أن مفهوم الأفق قد يساعد الناقد في الترجمة على تفسير وفهم خيارات المترجم، لكنه في المقابل لم يذهب إلى ما ذهب إليه توري في الإكتفاء بالدّراسة الوصفية للقوانين والمعايير التي تجتمع عليها مسالك ومناهج المترجمين، فهو يعترف أن هذه المعايير قد يكون لها أثر سلبي إذا ما تغلّبت على غريزة المترجم وحسّه الإبداعي والأخلاقي، وينبع هذا الموقف من تمسّك برمان بمبدأ " مثالية الترجمة" والذي يتجسّد في قناعته بأن المترجمين بكفاءتهم وطاقاتهم الإبداعية هم من يغيّرون اللّغات والآداب وحتى الثقافات. (Berman, 1995, p. 59)

2-1-3-5-2 مفاهيم التوطين والتغريب عند فينوتي

تأثّر الكثير من الباحثين في حقل الترجمة الأدبية بمنهج أنطوان برمان خصوصا وأنه أعاد الإعتبار للعامل الأخلاقي لهذه الممارسة في ظل هيمنة التوجهات التي أعطت الأولوية القصوى لمقتضيات التلقي وأنماطه على حساب أخلاقيات الترجمة. ولعلّ الباحث الأمريكي ذي الأصول الإيطالية لورانس فينوتي (Lawrance Venuti)، هو أشهر من سار على خطى برمان بفضل اسهاماته الكبيرة في تشريح واقع التلقي والترجمة الأدبية في المشهد الأدبي الأنجلو أمريكي، وهذا في مؤلفين له، الأول بعنوان " *The Translator's Invisibility* "(1995) أمّا الثاني فهو موسوم ب " *The Scandals of Translation* " (1998).

ويركز فينوتي على هذه النزعة المهيمنة في الثقافتين الأمريكية والبريطانية، وخصوصا في أوساط الناشرين والنقاد والمتلقين المحترفين بصفة عامة، بحيث تكون ترجمة النصوص الشعرية والنثرية مقبولة فقط حين تتم بسلاسة fluency، أي حين تخلو من أي سمات غريبة على الثقافة الهدف لتعطي إنطباعا وهميا بأن الكاتب يوجه نصه إلى القارئ الهدف في بيئته الثقافية (Venuti,1995,p.02).

أمّا دور المترجم هنا فينحصر في ضمان هذه القراءة السّلسة والسّهلة للنص، ويتجسد ذلك في تبنيه للوسائل اللغوية التركيبية والدلالية والأسلوبية والثقافية المألوفة ضمن السياق الأدبي للغة الهدف ويسمّي فينوتي هذه الإستراتيجية في الترجمة بالتوطين domistication، والتي يتجسد فيها مفهوم اختفاء المترجم كما تصوّره باعتبارها تعبر عن نزعات تحريفية حجّمت الترجمة وطعنت في قيمتها وحادت بها عن وظيفتها التواصلية الحقيقية.

كما يرجع فينوتي أسباب هذا التوجه إلى اعتبار أن الترجمة نشاطا ثانويا مقارنة بالتأليف authorship، وهذا من ناحية الأهمية والقيمة. فالكاتب الأصلي له كل الحق في التعبير عن أفكاره ومشاعره بكل حرية ضمن بيئته اللغوية والثقافية، أمّا الترجمة ما هي الّا نسخة مشوهة ومحرفة عن هذا الأصل اذا لم تنقل خطابا بمعاني شفافة. فالمترجم من هذا المنظور لا تكمن مهمته في انتاج نص مترجم قائم بذاته يكشف للقارئ عوالم شعرية وأدبية أخرى وغير مألوفة، بل تكمن في التخفيف من حدة هذا " التشويه " بحيث تتماشى الترجمة مع الأعراف الأدبية الأنجلو أمريكية المحلية (Venuti, 1995, p. 07).

وما قد يحوز الإهتمام أيضا في أبحاث فينوتي هو الدراسات الإستقصائية التي أجراها حول تلقّي الأعمال الأدبية المترجمة ومقروئيتها مقارنة بالأعمال الأصلية وكل ما يتعلّق بحقوق التأليف والنشر في الأوساط الأدبية الأنجلو أمريكية. حيث يتجلّى واقع اختفاء المترجم والطّابع الهامشي لنشاط الترجمة الأدبية والترجمة الشعرية بالخصوص. فالمترجمون مثلا لا يتحصّلون على التقدير المناسب نظير جهودهم، ولا أدلّ على ذلك من المراجعات والتقييمات (reviews) التي تخص الأعمال الأدبية المترجمة والصادرة حديثا من دور النشر، والتي تخصص حيزا واسعا لقيمة العمل بحد ذاته، ونادرا ما يتطرّق المراجعون والنقاد إلى جودة الترجمة، وإن حدث ذلك فإن التركيز يكون على مدى سلالستها وشفافية معانيها، والأكثر من هذا فإن إسم المترجم عادة ما يتم اسقاطه في

هذه المراجعات أو في المساحات الترويجية لهذه المؤلّفات حيث يتم الإكتفاء بذكر المؤلّف (Venuti,1995, p. 09). ويضاف إلى كل هذا التمييز الكبير الذي يتعرض إليه المترجمون فيما يخص حقوق التأليف والنشر والتي يتحكم فيها مؤلفو الأعمال الأصلية. ويضيف فينوتي إلى كل هذا أن الإقبال على ترجمة عمل من الأعمال أو حتى جنس من الأجناس الأدبية لا يخضع إلى مؤشرات فنية أو جمالية قد تساهم في إثراء الأدب المحلي بقدر ما يتحكم فيه العامل الربحي، ويؤكّد هنا في نفس السياق على ضعف الإقبال على ترجمة الشعر مقارنة بفن الرّواية (Venuti,2011, p.128).

إن المكانة الهامشية للأدب المترجم في المشهد الأدبي الأنجلو أمريكي وما يرافق ذلك من هيمنة إستراتيجيات التوطين وإضفاء الطابع المحلّي، وفق فينوتي، هو امتداد لتاريخ طويل يمتد إلى زمن درايدن في القرن السادس عشر وصولا إلى أوجين نايدا في الزمن المعاصر حيث شرّع فيه بالتنظير والتطبيق للمترجمين باستيلاب النصوص الأجنبية وتطويعها بطرق تفقد معها هوياتها الأسلوبية والثقافية المحلية. ولا يرى فينوتي على منوال برمان وشلايماخر من قبله، أنّ هذه التوجهات تهدف إلى التقريب بين الثقافات والشعوب بما يتماشى مع التوجهات الإنسانية التي تروّج لها، بقدر ما تعبر عن نزعات للتمركز العرقي التي تهدف إلى الغاء الآخر والحط من مقدراته اللغوية والأدبية.

أمّا منهج التغريب في الترجمة فيقف في الجهة المقابلة تماما من نزعات التمركز العرقي والتوطين، بحيث يقوم على تعطيل الرموز والمعايير الثقافية المهيمنة في اللغة الهدف والإنحراف عنها وجعل القارئ بذلك في وضع يختبر فيه النص بمعالمه الغريبة الأصلية. (Venuti, 1995, p. 20).

ويضع فينوتي هذا المنهج في نفس مقام ما ذهب إليه شلايماخر في أن المترجم يدع الكاتب ويأخذ القارئ إليه، عكس منهج التوطين الذي يبقي القارئ في راحة يتلقى النص وفق ظروفه وشروطه الخاصة. ومنهج التغريب هو وحده ما يسمح بظهور المترجم من خلال نشاطه الذي يقوم على تسليط الضوء على الهوية الأجنبية للنص وحمايتها من الهيمنة الإيديولوجية للثقافة الهدف (Munday, 2008, p. 147). ووفق هذا المنظور يسمي فينوتي التغريب بالمنهج المقاوم، لأنه يقف في وجه النرجسية الثقافية والعنصرية والإمبريالية السائدة في الأوساط الأدبية والثقافية الإنجلو أمريكية.

ويرى فينوتي وهو يعالج مسألة التلقي في الترجمة الأدبية بالخصوص أنّ التركيز على الطابع التواصلي لهذه الممارسة قد حاد ببعض التوجهات والمناهج، ويخص بالذكر منهج جدعون توري، عن التركيز على مظاهر التكافؤ بين النص المترجم والنص الأجنبي، نحو الإهتمام بمدى مقبولية الترجمة لدى القارئ الهدف وتوافقها مع معايير ثقافته (Venuti, 2000,p. 470). وفي نظر فينوتي دائما فإن أي فعل تواصل من خلال الترجمة تنتج عنه تغيرات variations يسميها (Jacques-Lecercle) بالبقايا remainder، والمقصود بها الإضافات المحلية التي تشوب المعنى الأجنبي، والتي من خلالها يمكن للمترجم أن ينتج آثار نصية تمكنه من توصيل النص الأجنبي، وذلك بالسعي إلى إنتاج مواضيع وأشكال لغوية محلية تكون متماثلة مع الأصل. ولا تكون لهذه الآثار النصية دلالات إلّا ضمن الاطار التاريخي للغة المحلية (Venuti, 2000, p. 471). ولهذا السبب بالتحديد يرى فينوتي أن الفعل التواصلي للترجمة هو جزئي، فهو إذن فعل ثانوي لا يعبر عن الطبيعة الحقيقية للفعل الترجمي. فالطبيعة الحقيقية للترجمة هنا، لا تنحصر في مجرد توصيل مواضيع ورسائل، بل هي عبارة عن تأويل، تتلقاه الأجيال المتعاقبة وفي ثقافات مختلفة، بهذا فلا يكون تأويل النص موجه فقط للمتلقي الهدف بل يشكل أرضية فهم مشتركة تجمعه مع القارئ الأصل أي الذي كتب له النص في المقام الأول

وثقافته، ما يضمن اعادة النص الأجنبي ضمن سياقه التاريخي الأصلي. (Venuti, 2000, p. 474)

ونستنتج ممّا سبق، أنّه يمكن إعتبار منهجي برمان وفينوتي على أنهما ردة فعل على المناهج الموجهة للنص الهدف التي هيمنت على دراسات الترجمة الأدبية في مرحلة ما بعد البنيوية، حتى أن فينوتي مثلا، وكما رأينا، يطلق على منهج التغريب بالمنهج المقاوم. وتتجسّد هذه المقاومة وخصوصا في سياق بحثنا هذا، في رفض مبدأ وضع الترجمة الأدبية ضمن إطار تواصلي محض، بمعنى أن يكون تحقيق مقتضيات التلقي الأساس الذي تبنى عليه الممارسة ككل، مثلما روجت له النظريات الوظيفية. فمعيار التواصل وفق برمان وفينوتي ماهو إلّا غطاء تختفي من ورائه أهداف أخرى ممثلة في الإستيلاب الثقافي والتمركز العرقي، والتي أصبحت أمرا واقعا في المشهد الأدبي الأنجلو أمريكي المعاصر. وتوصف جهود برمان وفينوتي على أنها إعادة احياء للتيارات الفلسفية الرمانسية الألمانية بقيادى شلايماخر وغوتو وغيرهم وممن عارضو إنحراف الترجمة عن مهامها الحقيقية، بأن تحوّل إلى ممارسة تهدف بالأساس إلى إرضاء القارئ بنقل المؤلّف اليه. ولا يتحقق ذلك إلّا من خلال إجراء عمليات تحريفية وتشويهية للنص لإعطاء انطباع وهمي بالوضوح والسلاسة في المعنى.

كما يلاحَظُ كذلك أن برمان وفينوتي وبالرغم من رفضها لأولوية الفعل التواصلي للترجمة الأدبية، إلّا أنهما لم يبعدا جهودهما عن المبادئ الفلسفة التأويلية في التلقي، فقد أشرنا سابقا وفي أكثر من موضع تأثرهما بالتأويلية الألمانية. فبرمان مثلا يرى أنّ المترجم يقوم بنشاط تأويلي ينبع من قدرات ذاتية في الخلق والإبداع، ولكن هذا النشاط يجب أن يتبع شروطا ومبادئ معيّنة تقاس من خلالها جودة الترجمة، ويمكن تلخيصها في مبدأي الأدبية (أن تكون الترجمة نفسها عملا أدبيا)، والمبدأ الأخلاقي والذي شرحناه سابقا. فبرمان يملك نظرة مثالية عن القدرات الذاتية للمترجم الكفؤ

والمتمكن والتي تعطي له القوة في تغيير اللغات والآداب والثقافات. (Brownlie, 2003, pp. 102-101)

ونفس الأمر تقريبا يمكن قوله عن فينوتي، فهو ينتقد مثلا الوصف الحصري للترجمة على أنها عملية تواصلية تقوم على نقل المعاني عبر الحدود اللغوية الثقافية، بل هي تأويل لهذه المعاني وإعادة تشكيلها وفق معطيات لغوية وثقافية جديدة دون أن تلغي هويتها الأصلية النابعة من سياقها اللغوي والثقافي والتاريخي الذي انتجت فيه. (Venuti, 2000). فنحن إذن بصدد رؤيتين فلسفية للترجمة متقارتين جدا تتبنى كل منها منهجا تأويليا مسؤولا، يعتد بذاتية المترجم وملكته الإبداعية والتي تتجلى في قدرته على الحفاظ على أكبر قدر ممكن على المكتسبات الشكلية والدّلالية للنص ضمن سياقه الثقافي الجديد.

إن مقابلة المنهج الحرفي لكل من برمان وفينوتي مع المناهج الوظيفية الموجهة نحو النص الهدف، قد يدفعنا في أول الأمر إلى وضعهما على طرفي النقيض، خصوصا في اختلاف طريقة معالجتها لمسألة التلقي والتواصل للترجمة الأدبية، لكن في الحقيقة فإنه يوجد أكثر من نقطة التقاء وتوافق بينها. فمفهوم أفق المترجم عند برمان يتماثل إلى حد بعيد مع مفهوم المعايير لتوري، بحيث يسلّط كلاهما الضوء على مبدأ مهم وهو أن تبني المترجم لخيارات معيّنة قد تفرضه عوامل ضغط من الصعب عليه أن يقاومها. كما يمكن أن نلجأ إلى أبحاث فينوتي في هذا الصدد والموجهة لواقع الترجمة الأدبية في بريطانيا وأمريكا، لنرى كيف يفرض المتلقون المؤثّرون، مثل دور النشر والمؤسسات والهيئات الأدبية والنقاد والمراجعين...الخ معايير التوطين والتمركز العرقي على المترجم، ويبقى الفرق بين هذه المناهج في مقاربتها لهذه العوامل بين الوصفية العلمية التي يمثلها توري وبين المثالية الفلسفية التي يمثلها برمان.

خلاصة

إنّ أهم ما يمكن استخلاصه من هذا الفصل أنّ قضية التلقي قد تم معالجتها ضمن مفاهيم الترجمة على ثلاثة مراحل أساسية. وتتمثّل المرحلة الأولى في المفاهيم المعيارية القديمة، التي تأرجحت بين أشكال الترجمة التي تعتد بالأمانة للنص المصدر وخصوصياته، وبين الأشكال الأخرى التي تروم إلى مواكبة الحس الذوقي لقارئ اللغة الهدف أو ما يسمى بالترجمة الحرّة. كما وجدنا أنّ الأحكام والمواقف الصادرة في هذا الصدد، في معظمها، جاءت مرتبطة بخيارات شخصية للمترجمين، كما ارتبطت بسياقات عليا مثل الصراعات الحضارية ومظاهر الحفاظ على المقومات الثقافية في مقابل الإستلاب الثقافي.

أمّا المرحلة الثانية، فجاءت في سياق المد البنيوي الذي وضع المعنى الأدبي ضمن الإطار الحصري للنص، وبرزت في هذا الإطار النظريات اللغوية البنيوية في الترجمة، التي وضعت مفهوم التكافؤ ليعوّض مفاهيم الترجمة الحرفية والحرة، فجاء عامل التلقي ضمن الإعتبارات السياقية التي تتحدد على إثرها مدى قابلية الترجمة. ويعود الفضل إلى جهود ايجين نايدا في إبراز إختلاف معايير التلقي بين اللغتين المصدر والهدف وأثارها على الترجمة ويأتي مفهوم التكافؤ الدينامي لتجاوز هذه الصعوبات. لكنّ، بصفة عامة، فإنّ تحديد النظريات اللغوية لطبيعة العملية التواصلية للترجمة ضمن إطار موضوعي بحت، نجم عنه إهمال العوامل الذاتية التي تتحكم في نشاط المترجم، وإنكار دور المتلقي في بناء المعنى.

ومع انحسار المد البنيوي برزت مناهج أخرى أعطت مقاربات جديدة لبناء المعنى الأدبي خارج السلطة الحصرية للنص، وقد ركّزنا اهتمامنا على نظرية التلقي الألمانية بقيادة كل من ياوس وآيزر، والتي جعلت من عملية بناء المعنى ذات صبغة تشاركية بين النص والقارئ. كما رافق ذلك ظهور مقاربات جديدة في ميدان الترجمة تعتدّ بالنشاط التأويلي بالمترجم بالموازنة مع نشاطه

في إنتاج النص المترجم في اللغة الهدف ومراعاة متطلّبات التلقي فيها. كما أوضحنا دور النظريات الموجّهة للنص الهدف في ضبط القيود والأحكام العامة التي تسيّر الإستعدادات المسبّقة للتلقي، والتي تتحكّم إلى حد بعيد في إستراتيجيات الترجمة وأساليبها، وذكرنا في هذا الإطار عامل التكليف، وطبيعة النظم الأدبية وكذا المعايير. كما أبرزنا آثار هذه الأحكام على واقع الترجمة الأدبية في الدراسات التي قام بها كل من أنطوان برمان ولورانس فينوتي.

الفصل الثالث

ترجمة الشعر والصورة الفنية

تقديم:

سنخصص هذا الفصل للدراسات السابقة التي اختصت بترجمة الشعر والصورة الفنية، . ونستهلّه بتناول بعض أبرز خصوصيات ترجمة الشعر انطلاقا من مقام هذا النوع من النصوص فيما كتب عن الترجمة عموما، ثم تناول بعدها بعض أبرز أراء ومواقف اللّغويين ومنظري الترجمة وممارسيها فيما يتعلّق بإمكانية ترجمة الشعر واستحالته. كما سنفرد حيزا خاصة ببعض أبرز الإشكالات اللغوية والثقافية التي تطرحها الترجمة في هذا الميدان مع التركيز على أمثلة من الصور الفنية.

كما نخوض كذلك في إشكالية أخرى أكثر أهمية وهي في التعامل مع الخصوصيات الإيقاعية للنصوص الشعرية، بين الآراء التي ترى في وجوب ترجمة الشعر شعرا وبين التي ترى في ترجمته نثرا. وسنستعرض على هذا الأساس أبرز الاستراتيجيات التي يعتمدها المترجمون في التصدي للخصوصيات الشكلية للنص الشعري، فنتطرّق إلى تلك التي أحصاها كلّ من أيفيم إيتكيند وأندريه لوفيفر وهولمز.

ومن الأهمية بمكان أن نخوض في الإجراءات والمسالك التي إقترحها بعض المنظّرين فيما يتعلّق بترجمة الصورة الفنية. وسنأخذ بالاعتبار الدراسات السابقة التي أدرجت الصورة في الشعر ضمن أشكال الصور الاستعارية بصفة عامة، إلاّ أننا سنولي اهتماما أكبر بتلك التي ارتكزت على الخصوصيات التي تطرحها الصور الفنية في الترجمة.

3-1 واقع ترجمة الشّعر والصّورة الفنية وتحدّياتها

إنّ المتتبع للدّراسات والأبحاث، القديمة منها والحديثة، التي تناولت ترجمة الشعر من قريب أو من بعيد، ما عساه إلّا أن يلاحظ الجدل الواسع الذي طالما أثارته ترجمة هذا النوع من النصوص. هذا ما يفسر ربّما الحجم الهائل من الدّراسات في هذا المجال. ويحصي بول ريكور بعض أهم الباحثين ممن أفادوا كثيرا في هذا المجال فيقول:

" وفي هذا الشأن فإننا نرى أن ترجمة الأعمال الشعرية هي التي حرّكت العقول الأكثر تخصيصا في عهد الرومانسية الألمانية من هردر Herder إلى غوته Goethe ومن شيلر Schiller إلى نوفاليس Novalis ولاحقا من بعدهم فون هوبلت Von Humboldt وشلايرماخر إلى أيامنا هذه عند بن يامين Benjamin وروزنزفايغ Rosenzweig " (ريكور، 2008،ص. 18)

وترى وسوزان باسنت مثلا أن ترجمة الشعر نالت حصة الأسد من إهتمام المنظرين والباحثين في ميدان الترجمة الأدبية (Bassnett, 2002,p. 86). ومن مظاهر ذلك أنّ الكثير من المؤلّفات والتي وإن بدت ظاهرا تقتصي قضايا الترجمة الأدبية عموما، إلّا أنّ مضامينها جاءت محصورة ضمن نطاق ترجمة الشعر. وما يلاحظ على هذه الدراسات، في نظر باسنت دائما، أنها تعتمد مناهج تجريبية تطبيقية تتلخص في تحليل نماذج مترجمة لشعراء معيّنين ونقدها أو في وصف المترجمين أنفسهم وشرحهم للأساليب التي انتهجوها في تجاوز بعض العقبات. فقليل هو عدد الدراسات التي تناقش المشاكل المنهجية لترجمة الشعر خارج النطاق التجريبي بالرغم من الحاجة الملحّة لهذا النوع من الدراسات (Bassnet, 2002,p. 86).

وما يمكن وصفه على أنّه مفارقة هو أن غزارة الدراسات في هذا الميدان لم تتناسب طردا مع حجم إقبال المترجمين عل نقل هذا الشكل من النصوص مقارنة بالنصوص النثرية الأخرى. فمأزق الترجمة الشعرية لم ينحصر في الخلافات العميقة وتشعب وجهات النظر حولها، بل تجسد أكثر

في عزوف المترجمين وإحجامهم عنها، بوصفها مغامرة تتطلب من الموهبة والشجاعة والصبر ما لا يتوفر إلّا عند صفوة قليلة من المترجمين.

فكان من المنطق إذن بعد ماقيل، أن يفتتح هذا الفصل بمناقشة بعض الأفكار والآراء البارزة الباحثة في جدوى ترجمة الشعر وكذا تسليط الضوء على أبرز هذه العقبات التي يواجهها المترجم في الحفاظ على المقومات الجمالية للصور الفنية للنص المترجم.

3-1-1 ترجمة الشعر بين الإمكان والإستحالة

يمكن جمع العشرات وأكثر من المفاهيم المختلفة لمصطلح " الترجمة" والتي وإن اختلفت من ناحية الصياغة وفي بعض التفاصيل فإنّ أغلبها يجتمع في انها، كما وصفها نيومارك:

"Translation is rendering the meaning of a text into another language in the way the author intended the text "(Newmark, 1988, p. 05)

بمعنى:

" الترجمة هي تحويل معنى النص إلى لغة اخرى بالطريقة نفسها التي أرادها الكاتب" (ترجمتنا)

ففي الشق الأول من هذا المفهوم، الترجمة هي نقل المعنى وتحويله، وهي عملية تنطلق أولا بفك هذه المادة التي هي المعنى وفصلها عن النظام اللغوي الأصل، ليعاد دمجها في نظام لغوي آخر. وإذا انطلقنا من تعريف فاليري للشعر بأنه ينشأ من علاقات غير منتهية بين الصوت والمعنى (برمان، 2010، ص. 64)، فلا يمكن إذن فصل هذه المادة من النظام اللغوي الأصل، فتبدو الترجمة الشعرية من هذه الزاوية عملية مستحيلة.

أمّا الشق الثاني من تعريف نيومارك للترجمة أي"تحويل المعنى بالطريقة التي أرادها الكاتب". فطبيعة المعنى الشعري ملتصقة بذاتية الشاعر، والتي تتجلى في خياله وعاطفته وأسلوبه اللغوي

الشعري وبيئته الثقافية ويتجسد كل هذا في الصور الفنية. فكيف لشخص ما شاعرا كان أم لا أن يقتنص أولا كل هذه السمات الذاتية لشاعر آخر دون أن تتداخل مع ذاتيه هو، ثم يحافظ عليها في لغة أخرى ذات نظام تعبيري وصوتي مغاير وخلفية ثقافية مختلفة، وهذا دون إحداث تغيير عليها أو حتى تشويهها؟ خاصة وأنّ ما يقوم به المترجم هو نشاط تأويلي محض ومهما اقترب من تجسيد القارئ الضمني فلا يمكنه من الحلول كليا في النص.

إن هذه الإعتبارات المذكورة جعلت من الفكر السائد عن ترجمة الشعر ومصداقيتها، عند علماء اللغة والنقاد والأدباء والشّعراء وحتى عامة الناس، يقول بإستحالة المهمة. ويشكل مبدأ الأمانة الدافع الأول وراء هذا الموقف الذي يمكن وصفه بالمتشدد. وأشهر المواقف وربما أقدمها عند العرب والتي تذهب في هذا الإتجاه هو موقف الجاحظ.

" والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب..." (الجاحظ، 1997، ص. 75)

وإن كانت استحالة ترجمة الشعر عند الجاحظ تبدو في ظاهرها تقنية بحتة، ترتبط بصعوبة الحفاظ على الوزن ووحدة القافية والأثر المفاجئ للصور الفنية، إلّا أنه يصرح قبل ذلك بموقف آخر، وهو موقف إيديولوجي يحيل إلى الإعتزاز بالشعر المحلي العربي وتفوّقه على أشعار الأمم الأخرى وهو أن "فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب" (الجاحظ، 1997،ص. 75) والذي يمكن أن يعتبر السبب الحقيقي وراء موقفه هذا.

وفي الجانب الآخر من العالم، يستنتج الشاعر الإيطالي المشهور دانتي (Dante) من الشعر القديم المترجم الذي وضع بين يديه، أنّ فشل المهمة أمر حتمي فيقول:

" الكل يعلم بأنه لا يمكن نقل ما ألفت بينه عرائس الفن Muses من لغته الأصلية إلى لغة أخرى دون تحطيم اتساقه وعذوبته. وهذا هو السبب الذي حال دون ترجمة شعر هوميروس من اليونانية إلى اللّاتينية كما ترجمت كتاباتهم الأخرى التي بين أيدينا. وهذا هو السبب لخلوّ مزامير داود من عذوبة الموسيقى والإتساق لأنها ترجمت من العبرية إلى اليونانية ومن اليونانية إلى اللّاتينية. وفي أوّل ترجمة تلاشت كل العذوبة". (كما ذكر في خلوصي، 1982، ص. 37).

فإعجاز الترجمة الشعرية عند دانتي، يقترب إلى ماذهب إليه الجاحظ في استحالة نقل النظم واتساق الأصوات التي تتحدد على إثرها جمالية النصوص وإبداعيتها .

وفي عصرنا هذا، نجد بعض المواقف التي تسير في هذا الإتجاه دائما، تجد حجتها في النظريات اللغوية الحديثة، وينطلق سابيير (Sappir) مثلا من فرضية نسبية اللغة Language Relativism Hypothesis التي تقول بتأثير اللغة التي نتكلّمها بتراكيبها ودلالاتها على طرق إدراكنا للعالم من حولنا، لينكر امكانية ترجمة الشعر وحتى الأدب عموما، لأنه من المستحيل في نظره إيجاد لغتين تتشاركان في نفس مظاهر المقومات الجمالية التي تنشأ من العوامل الصوتية والإيقاعية والرمزية والنحوية. (Sapir, 2000)

غير بعيد تماما عن علماء اللغة المحدثين، يحسم رومان جاكوبسون موقفه ويرفض إطلاق صفة الترجمة على النصوص الشعرية المنقولة من لغة إلى أخرى فيقول:

"La poésie par définition est intraduisible seule estpossible la transposition créatrice " (Jacobson, 1986 , p.86)

بمعنى:

" إنّ الشعر بمفهومه غير قابل للترجمة، وحده النقل المبدع ممكن" (ترجمتنا)

ويستمد موقف ياكوبسون هذا مصداقيته وثقله، من جهوده الكبيرة في ارساء معالم نظرية الشعرية ضمن الدراسات اللغوية الحديثة، فالوظيفة الشعرية عنده تنشأ من بنى هندسية تتركّب من متتاليات متماثلة متوازية، فيستحيل بذلك إعادة تركيبها في لغة اخرى دون إحداث تغييرات في هيكلها وخصائصها ودون تشويهها (Jakobson, 1986).

وبالعودة بالزمن، ربما إلى أصول المواقف الرافضة لترجمة الشعر في العصر الحديث، وبالضبط لدى الرومانتيكين الذين عرف عنهم اعتدادهم بالذات الوجدانية للفنان بوصفها منبع الإبداع الشعري وما العالم الخارجي إلاّ مصبا له، فكان من الطبيعي رفض فكرة قابلية الأعمال الشعرية للترجمة. فلا يمكن لأي كان تقمص لحظة الهام وجداني مرّ بها الفنان لحظة إبداعه لقصيدته. وقد وصف في السياق نفسه الشاعر الانجليزي شيللي، عملية ترجمة الشعر بفكرة جذابة يستحيل تحقيقها، فإذا كان الشعر ينزع الستار عن مواطن الجمال الخفية في العالم، فإن ترجمته هو بمثابة وضع ستار رمادي يجعلها تبدو ضبابية قاتمة. (Webb, 1976, p. 28)

ويمكن الإسترسال بعيدا في المواقف المنادية باستحالة ترجمة الشعر، ونقف عند الشاعر الأمريكي روبرت فروست، في مقولته الشهيرة أنّ " الشعر هو ما يفقد في الترجمة" (Robinson,2010,p.23)

أي أن ما يجعل الشعر شعرا هي تلك السمات الخاصة التي تبقى ملتصقة باللغة الأصل ولا يمكن نقلها، والتي يسميها ب " صوت المعنى". ويضيف فروست على ذلك:

"Another danger nowadays to sensitiveness is getting inured to translations. The rarity of a poem well brought over from one language into another should be a warning ” (Robinson,2010, p. 24)

بمعنى:

" إنّ ما يشكل خطرا يجب أخذه بالإعتبار هو أن تصبح الترجمات أمرا مألوفا، وما ينذر من مغبة ذلك أنه أصبح من النادر مصادفة نصا شعريا مترجما بطريقة جيدة." (ترجمتنا).

وربما ليست كل المواقف المتشائمة حيال ترجمة الشعر هي رافضة لها من حيث المبدأ، فهناك فرق بين من ينادي باستحالة المهمة وبين من يرفضها. كما هناك بعض ممن يتخذ الأمور بنسبية لا تقيم حكما شاملا وإنما أحكاما ترتبط بالنصوص المفردة أو بعض السمات البارزة، فكلما قلت نسبة الانزياح التركيبية أو التعبيرية للنص وكل ما من شأنه أن يخفف الإلتصاق العضوي لنص بلغته كلّما زادت قابليته للترجمة. فترى سلمى الجيوسي مثلا في سياق ترجمة الشعر العربي أنه كلما كان الشاعر الحديث أو المعاصر تجديديا بعيدا عن القوالب الإيقاعية والبلاغية الموروثة عن الشعر القديم كلما كانت هناك إمكانية أفضل لترجمته. (Jayyusi ,1987) .

والآراء والمواقف في هذا الإتجاه كثيرة، وفي درجات متفاوتة، بل هناك حتى ممن وصفها بالمستحيلة، وما كان ذلك إلاّ دافعا آخر للممارستها، وينطبق هذا على ويليام تراسك مثلا في قوله" هي مستحيلة بالطبع، لذا أنا اقوم بها. (as cited in Hönig, 1985,p. 07)

لكن الشعر المترجم، في المقابل، طالما أثبت أنه جزء هام من المشهد الأدبي العالمي وهذا واقع لا يمكن نكرانه. وإن كانت الترجمة هي بمثابة الوسيلة الأمثل لربط جسور التواصل بين الشعوب في الأمكنة والأزمنة المختلفة، بتبادل العلوم والمعارف بشتى أصنافها، فإنّ الشعر حتى بطبيعته المعقّدة لم يشكل أبدا الإستثناء عن هذه القاعدة. فقد تبوّأ الشعر المترجم مقاما عاليا في الأدب العالمي، وأصبحنا نقرأ روائع الشعر الملحمي الإغريقي وحتى الصيني القديم في لغات مختلفة، ترتحل من أبعادها التاريخية والحضارية عبر الزمان والمكان إلى مواطن بعيدة وكأنها بعثت إلى

الحياة مرة أخرى، وهو نفس الوصف تقريبا الذي اعتمده الفيلسوف الألماني والتر بنجامين في مقالته الشهيرة *" The task of the translator "*

" For a translation comes later than the original, and since the important works of world literature never find their chosen translators at the time of their origins, their translation marks their stage of continued life "

(Venuti, 2000, p. 16)

" لأن الترجمة دائما هي لاحقة للأصل، وبما أن الأعمال الأدبية المهمة لا تجد مترجميها المختارين وقت صدورها، فإنها تضمن استمرار حياتها عبر ترجمتها" (ترجمتنا)

والترجمة من منظور بنجامين ليس فيها فقدان لأي شيء، بل هي حياة أخرى يحياها النص المصدر ضمن مجال لغوي وأدبي مختلف، والذي هو مقدر له أصلا أن يفقد بريقه وتأثيره في بيئته مع مرور الزمن. فالشعر يضمن استمراريته وتوسيع زمان ونطاق تأثيره من خلال ترجماته للغات المختلفة. بل ويذهب بنيامين أبعد من ذلك بوصف القصيدة بطريقة غير مباشرة بالوردة التي لا تنفتح بالكامل الّا حين تتم ترجمتها. (Venuti, 2000)

كما يرتكز بنجامين في مرافعته لقابلية الشعر للترجمة، على علاقة التماثل والقرابة وحتى التآلف الموجودة بين اللغات، ولا يقصد بذلك العلاقات التاريخية من ناحية الجذور المشتركة وغيرها. بل هي متقاربة في قصديتها الشاملة فيما تريد التعبير عنه، والترجمة وحدها القادرة على تجسيد هذا التقارب وجعله ملموسا.

ولترجمة الشعر فضل كبير في إحداث نقاط تماس لابدّ منها لتطور الشعريات داخل الأنظمة الأدبية العالمية، خاصة تلك التي تكون في مرحلة ترتكز على الإنفتاح على التجارب الجمالية الجديدة، حيث يصبح الأدب المترجم يحتل مكانة أساسية، كما رأينا مع إيفان زوهار في الفصل

السابق، والأمثلة عن ذلك كثيرة، فأسلوب السوناتا الإيطالية التي اشتهر به ويليام شكسبير أصبح مألوفا في الشعر الإنجليزي انطلاقا من القرن السادس عشر بفضل ترجمات الشاعر الانجليزي توماس وايت (Thomas Wyatt) لمختارات لشاعر النهضة الإيطالي فراشيسكو بيترارکا (Francesco Petrarca). وأسلوب الهايكو الياباني الذي أدخله الشاعر والمترجم إزرا باوند إلى فضاء الشعري الانجليزي. هذا الأخير الذي فتح كذلك نافذة القارئ الإنجليزي على خيرات الشعر الصيني القديم بفضل ترجماته.

أمّا في السياق العربي الحديث والمعاصر، فقد كانت حركة التجديد التي حملت لواءها فئة من الشعراء من أمثال عبد الوهاب البياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم، إرتباطا واسعا بما ترجم من قامات النصوص في الشعر الغربي والإنجليزي بصفة خاصة.

وقد أظهر العرب إهتماما بالترجمة منذ الأربعينات بإعتبارها أداة ناجعة للخروج من دائرة التقليد في الشعر السابق" (بعلي، 2018، ص. 49). وكان لذلك عظيم الأثر في إدخال وسائل شعرية جديدة كالرموز التاريخية والأسطورية في بناء صورهم الفنية. فالمفاهيم الحديثة التي ارتقت بالصورة الفنية بجعلها العصب الحساس لكل بناء شعري، ما كان ليكون لولا الإحتكاك بالفضاء الشعري الغربي الحديث. أضف على ذلك فقد ساهمت الترجمة في الحركية الكبيرة التي شهدها الشعر الحديث والمعاصر وذلك في تجربة بنى صوتية وإيقاعية جديدة انطلاقا من الشعر المرسل والشعر الحر وحتى قصيدة النثر.

فترجمة الشعر تفرض نفسها بوصفها ضرورة ملحّة لا يمكن صرف الإهتمام عنها، وفي هذا الصدد نعود ونستذكر روبرت فروست، وما نقلنا عنه من مواقف متشددة ورافضة لها، فنجده يتراجع في سياقات أخرى لاحقة عن ذلك، في مقالين له، الأول بعنوان "*رسالة إلى شعراء اليابان*" " *Message to the Poets of Japan* " يتحسر فيه على عدم قدرته على قراءة مختارات للشعر الياباني لجهله باللغة، ليضيف أنه لم يكن ليعارض حتى قراءته مترجما إن وجد. وفي مقالة أخرى

مشابهة بعنوان " *رسالة إلى شعراء كوريا* " يعترف بترجمة الشعر بصفتها أمرا واقعا بالرغم من الحواجز اللّغوية الملتصقة بهذا النوع من النصوص والتي لا يمكن نزعها تماما، وانما يتم تجاوزها بدرجات متفاوتة. (Robinson, 2010, p. 25)

3-1-2 المشاكل اللغوية والسياقية في ترجمة الشعر والصورة الفنية

لقد رأينا في الفصل الأول كيف أن الدراسات، خاصة الحديثة منها التي تمحورت حول الصورة، لم تحصر مفهومها ضمن نطاق أساليب التعبير المجازي، من وسائل التشبيه والاستعارة، بل هي وحدة عضوية ضمن وحدات أخرى تلتصق مع بعضها وتلتحم في ما بينها لتشكل الكل العضوي المتمثل في القصيدة. فالعقبات التي تضعها الصورة بطبيعتها المعقدة في وجه الترجمة هي وصف مصغر للعقبات الشاملة لترجمة الشعر. والأمر الثاني هو أن الأبعاد الجمالية للصورة والمتمثلة في البعد الدلالي والبعد الصوتي والتركيبي وكذا البعد الثقافي والسياقي هي أبعاد بأوجه متعددة وتتجلّى سماتها التأثيرية كاملة بإرتباطها ببعضها البعض. فمشاكل الترجمة التي تطرحها الصورة الفنية ضمن نطاق هذه الأبعاد هي مرتبطة حتما ببعضها البعض، وإحصاؤها على حدى مرده الشرح والإيضاح. وتقسم في هذا الإطار مشاكل ترجمة الشعر والصورة الفنية إلى نطاقين أساسين هما النطاق اللغوي (الدلالي والتركيبي)، والنطاق السياقي.

3-1-2-1 المشاكل اللغوية في ترجمة الشعر والصورة الفنية

إن الترجمة حين تتعلق بالشعر تواجه مشكلة خطيرة، على حد وصف بول ريكور، والمتمثلة في " الإتحاد الذي لا انفصام له بين المعنى والصوت وبين الدال والمدلول". (ريكور، 2008، ص. 18). فأي نظام صوتي يعتمده الشاعر مهما كانت طبيعته، أكان يخضع لقواعد ثابتة مثل الأوزان والقوافي أو كان نظاما متحررا نسبيا يتجلى في توزيع متناسق لبعض

أصوات الحروف، هو يدخل لا محال في بناء الهوية الفنية والجمالية للصورة، وإذا اعتبرنا هنا أنّ للمفردات علاقة اعتباطية بدلالاتها تختلف باختلاف اللغات. فهذا يعني أنه اذا تمكن المترجم مثلا من اقتناص معنى الصورة وتحويله إلى اللغة الهدف فإنه يفشل لا محالة في الحفاظ على ذات التتابع الهندسي والمقصود للأصوات الذي يحدث الأثر الايقاعي عند القارئ. وما يزيد الأمر سوءا هو أن بعض اللّغات المتباعدة مثل العربية والإنجليزية تعتمد أنظمة صوتية متباينة الأساس، ويشرح محمد عناني هذا فيقول:

" فالعربية ذاتُ إيقاعات كمية أي تعتمد على عدد الحروف السواكن والمتحركة جميعا بإعتبارها أصواتا تطرق الأذن بغض النظر عن النبر Stress، أي الضغط على البعض دون البعض أمّا الإيقاع في الانكليزية فهو نبري qualitative أي أنه يعتمد على طريقة نطق المقاطع في الحديث العادي لا على عدد الحروف والمقاطع". (عناني، 1997، ص. 97)

وقد تتوفر للمترجم بدائل أخرى تعوض فقدان السمات الإيقاعية الأصلية، بسمات إيقاعية أخرى تتيحها اللغة الهدف تقولب على أساسها الصورة الفنية في حلتها الجديدة، مثل ذاك أن يعتمد المترجم أوزانا تحاكي الأوزان الأصلية تعتمد نفس عدد التفعيلات على سبيل المثال، أو حتى أوزانا أخرى تضمن للصورة أداء معنا مقارب للأول دون خسارة وقعها الصوتي على إذن القارئ حتى وان كان مختلف عن المصدر، أو أي حلول أخرى لسنا في مقام يخول لنا أحصاءها في هذه المرحلة من الفصل. فطبيعة الإيقاع الذي يعتمده الشاعر وشكله، هو مقصود ليس في إضفاء طابع " موسيقي " على وقع الصورة وأثرها وحسب، وإنما يؤدي وظيفته في قلب ما تحيل إليه هذه الصورة من إيحاء وعاطفة وخيال، كما تم الإشارة إليه من قبل. فالمترجم يجد نفسه في صراع متعدد الجبهات، فمن جهة هناك إعتباطية العلاقة بين اللفظ (الشكل) ومدلوله (المعنى)، ومن جهة أخرى ضرورة الوصول إلى إيقاع صوتي يمكن أن يحاكي الإيقاع الأصلي من جانب الحفاظ على تلك الشحنات الدلالية التي تستمدها الصورة من هذه التوليفة الخاصة والمقصودة للأصوات.

ويمكن أن نقتبس هذا المثال الشعري الذي أورده محمد عناني بالشرح والتفصيل، وذلك بغرض توضيح الصورة أكثر. يقول الشاعر (عناني، 1997، ص. 36) :

سلّة ليمون

تحت شعاع الشّمس المسنون

والولد ينادي بالصّوت المحزون

عشرون بقرش بالقرش الواحد عشرون !

وردت هذه الصورة المركّبة ضمن قالب إيقاعي جد متميز، فإضافة إلى اعتماد الشاعر على بحر " الخبب " وهو بحر يضعه النقاد في خانة خاصة بحيث أنه بحر مضاف إلى بحور الخليل لإعتماده المفرط على حرية الزحاف، يمكن ملاحظة تلك النغمة القوية التي يولّدها تتابع وتكرار حروف السين والشين والصاد، خصوصا في السطر الأول، بحيث أنها أعطت شحنة دلالية إضافية إلى ما تحيل إليه الصورة أصلا من مظاهر الشدة والقوة المتمثلة في حر الشمس فوق رأس الصبي المسكين. كما هناك تشابه كبير بين الإيقاع الدّاخلي للمقطع مع الآية القرآنية " وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ" (الحجر – 27) ، وكذا إستخدام نفس حرف الروي يمكن لأي قارئ ذي بخبرة بالنصوص القرآنية أن يستشفّه، وهذا بغض النظر إن كانت الإحالة مقصودة أم لا. فإحتمالات الإستجابة الصوتية هذه كلّها مغروسة في الصورة المصدر. فكيف للمترجم أن يحافظ عليها في لغة ذات أنظمة صوتية ودلالية مختلفة تماما عن العربية؟

كما يستغل الشعراء الطاقات الجمالية الهائلة التي توفرها أساليب التلاعب اللفظي في إحداث الأثر المنشود لدى القارئ، وذلك باللعب على وتر الأصوات ومعانيها، ومثل ذلك أن يوظف الشاعر لفظة معينة بطريقة تجعلها تحيل إلى معنيين مختلفين في نفس الوقت، مثل قول الشاعر نزار قباني: (Kabbani, 1999, p.22)

كان على مكتبي أوراق... فأورقت

يصوّر نزار في هذا السياق الشعري، أوراق الكتابة تتفاعل مع محبوبته كما يتفاعل الشجر مع فصل الربيع فتورق وتصبح خضراء، ويستغل هنا الثنائية الدلالية للفظة " ورق" ويوظفها في موضعين مختلفين بحيث تحيل إلى كلا المعنيين.كما ينجم عن هذا التكرار اللفظي أثر إيقاعي داخلي بديع. ويستحيل على أي مترجم الحفاظ على هذه السمة الجمالية لسبب بسيط هو أنّ أوراق الشجر وأوراق الكتابة يشار اليهما بلفظتين مختلفتين. " leaf أو to leaf " و" paper "
وفي سياق متصل، يبرز التعدد الدلالي أو التكثيف الدلالي بصفته مشكلا آخر يواجهه المترجمون. فنجد أنّ النصوص الشعرية تعتمد في إستراتيجياتها النصية على فراغات على هيئة مدلولات تحيل إلى معاني متعددة، بهدف خلق إحتمالات إستجابة متباينة. فكان من الطبيعي جدا أن يصعب على المترجم أو حتى يستحيل عليه المحافظة على هذا التكثيف الدلالي بشكله الأصلي، إذا إعتبرنا أنّ عدم تطابق الأصوات بين اللغات، يرافقه إختلاف الحقول الدلالية بينها " حيث يظهر على مستوى التقطيع ذاته للحقول الدلالية التي تبين أنه من العسير المطابقة الدقيقة بين لغة وأخرى" (ريكور، 2008، ص. 18). فالمترجم يمكنه إقناص هذه الشحنات الدلالية، خصوصا أن كان متلقيا متمرّسا بالنصوص الإبداعية الشعرية وخبيرا بها، لكن كيف له أن يعيد رسم هذه الخريطة الدلالية نفسها في نظام لغوي آخر؟ يقول الشاعر أحمد شوقي في قصيدته المشهورة "النيل" :

زفّت إلى ملك الملوك يحثها دينا ويدفعها هوى وتشوق

يصور الشاعر في هذا البيت أحد المهرجانات الفلكلورية التي كان يقوم بها المصريين إحتفاءا بنهر النيل وتكريما له، بحيث يتم إلقاء فتاة عذراء فيه. ويصف الشاعر هذه اللحظة بالذات بطريقة

فنية عالية المستوى، ويشبّه الفتاة بالعروس التي تزف إلى بيت زوجها. كما تحتمل الصورة، فراغا نصيا مجسّدا في أوجه دلالية أخرى مضمرة، بحيث يحيل الفعل " زفّ " إلى دلالات أخرى في اللغة العربية وهي: زف بمعنى أسرع كما في الآية الكريمة " فَأَقْبَلُوا إليه يَزِفُّونَ". كما جاء في لسان العرب " وزفَّ الطائر في طيرانه يَزِفُّ زَفّاً وزَفِيفاً وزَفزف: ترامَى بنفسه، وقيل: هو بَسْطُه جناحَيه" (زفف، د ت)

وانطلاقا إذن من المخزون الدّلالي لفعل " زفّ"، تولّد الصورة الفنية لدى القارئ عدة صور ذهنية: بحيث يمكنه تخيل صورة القاء الفتاة في النهر من أوجه مختلفة مثل زفافها إلى زوجها أو الإلقاء بها في النهر بسرعة أوسقوطها فيه وهي فاتحة ذراعيها وكأنه طائر يبسط جناحيه. هذا مالا يتوفر للمترجم إلى اللغة الإنجليزية الذي يجد نفسه مجبرا على إختزال هذه الدلالات المتعددة في دلالة واحدة، ما يضعف حتما من أثر الصورة.

3-1-2-2 مستوى التقاليد والأحكام الأدبية والثقافية

ركّز رواد نظرية التلقي، كما أوضحنا ذلك في الفصل السابق، على الأحكام والخبرات السابقة للقارئ ودورها الحاسم في بلورة المعنى الأدبي وتحقيقه، والتي يسميها إنغاردن بالتجربة الجمالية Aesthetic experience، وهي بحد ذاتها المعايير والأسس التي تتحكم في أنماط تلقي الأعمال الفنية وتذوقها.

والعمل الشعري، كما سبق وأن رأينا سابقا، هو نشاط إبداعي يحدث التفاعل الجمالي مع متلقيه من خلال تلك الإشارات إلى مرجع سياقي مشترك بينهما والتي يسميها آيزر بالرصيد. ونقل النص إلى واقع لغوي آخر يرافقه انتقال إلى مرجع سياقي مختلف. فلا تتشارك لغتين في نفس الرصيد مهما كان قربهما إلى بعضهما البعض.

ويرى سافير أنّ اللغات تعبّر عن نسبية واضحة في طريقة البشر في النظر إلى العالم من حولهم فيقول :

"No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached"

(Sapir, 1929, p. 209)

"لا يمكن للغتان أن تكونا متشابهتين في تمثيلهما للواقع الاجتماعي نفسه. فالعوالم التي تعيش فيها المجتمعات هي عوالم مختلفة فيما بينها، وليست عالما واحدا يحمل ملصقات مختلفة". (ترجمتنا)

هذه العوالم المختلفة التي تمثلها اللغات، وإن كانت مستقلة بذاتها فهي تتقاطع فيما بينها بدرجات ونسب متفاوتة، وفي سياقات محددة. هذا ما يفسر مثلا تقارب أو تباعد أنماط الإستجابة لوسائل التصوير الشعري في اللغتين المترجم منها والمترجم اليها " (ف)الخصائص اللغوية والبيئية والحضارية تفرض وجودها على هذه الوسائل مما يجعلها مختلفة من حيث درجة التطابق من لغة إلى أخرى. فهناك من الوسائل البلاغية ما يمكن أن يتقبلها متلقي نص الترجمة لتماشيها مع ما درج عليه من ظواهر تعبيرية وجمالية والمسجلة غي أفق توقعاته. غير أن الاستعارات والكنايات والمجاز وما إلى ذلك من وسائل قد تبدو غير مألوفة وغير مستساغة بالنسبة لمتلقي نص الترجمة." (حدّاد، 2006، ص. 351).

وتأتي هذه العناصر السياقية التي تشحن بها الصور الفنية من مصادر شتى، مثل التراث والتاريخ والدين والأساطير والبيئة الجغرافية وما تتضمنه من نبات وحيوان ومظاهر الطبيعة المختلفة وغير ذلك مما لا يمكن إحصاؤه، وهي تمثّل أبرز ملامح الرصيد المشترك بين النص ومتلقيه.

ويمكن وضع الفروقات الثقافية، ومدى تأثيرها في قابلية الترجمة في مستويين: ويتمثّل المستوى الأول في تلك الإسقاطات السياقية التي يرتكز عليها بناء الأثر الدلالي أو الإيحائي أو الشعوري

للصورة الفنية بصفة مباشرة، ويترتب عن غيابها في ثقافة النص المترجم إضعاف كبير لقوة هذا الأثر أو حتى زواله. وتأتي هذه الإسقاطات في أحد عناصر التشبيه أو الاستعارة أو المجاز (المشبه، المشبه به و/أو وجه الشبه) أو في الرموز والأساطير ذات الصبغة المحلية، كما يمكن أن تأتي في شاكلة إحالات إلى نصوص أدبية أو غير أدبية سابقة أو ما يسمى بالتناص، كما في المثال الشعري التالي لنزار قباني: (Kabbani, 1999, p. 84)

كل المعذبين في الأرض يتشابهون

كأسنان المشط

وهي إحالة إلى سياق نصي سابق بحيث يستحضر الشاعر في ذهن القارئ الحديث النبوي الشريف " الناس سواسية كأسنان المشط"، ولا يمكن بأي حال المحافظة على هذا التناص في الترجمة، وهذا من شأنه أن يضعف من القوة التأثيرية للصورة.

أمّا المستوى الثاني فيتضمن تلك الموروثات الثقافية المحلية والتي هي مغروسة في الموجودات الحسية وغير الحسية في العالم من حولنا، وهي تجسيد لأنماط ادراكنا لها. فمن الألفاظ التي يوظفها الشاعر في التصوير الفني ما يحمل تضمينات دلالية وشحنات شعورية في ثقافة ما نجدها غائبة في ثقافة اللغة المترجم اليها، أو ربما تحيل إلى إيحاءات مغايرة تماما أو حتى معاكسة لها. ففي دراسة إستبيانية للباحثة سلمى حدّاد بخصوص ردود الفعل المختلفة نحو بعض الحيوانات، " كان رد الفعل الأولي للسوريين الذين شملهم الإستبيان، وهم 67، أن الجمل صبور، وهو رد فعل إيجابي، في حين كان رد الفعل الأولي للبريطانيين الذين شملهم الإستبيان، وهم 65، أن الجمل ذو رائحة كريهة، وهو رد فعل سلبي" (حداد، 2006، ص. 353).

وهنا مكمن الخلل في طريقة استجابة قارئ النص المترجم الذي يعجز عن الإمساك بهذه الطاقات التعبيرية والشعورية التي تشع بها الصور الفنية المصدر. وفي إطار تحليل ترجمة قصيدة " مأساة

النرجس وملهاة الفضة" لمحمود درويش إلى الإنجليزية، توقفت الباحثة إنعام بيوض عند عبارة " ملح إخوتهم " في المقطع الشعري الآتي: (بيوض، 2016)

عادوا

من آخر النفق الطويل إل ىمراياهم

وعادوا

حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أوجماعات، وعادوا.

وترجمت هذه العبارة ب "The salt of brethern " وتتضمن لفظة " ملح" في اللغة العربية تضمينات ثقافية بحيث تشير إلى روابط الأخوة والصداقة والوفاء كأن نقول " بيننا خبز وملح" أو نقول " ملحه على ذيله" بمعنى هو ناكر للجميل، وهذه التضمينات هي غائبة عن ثقافة اللغة الإنجليزية لا يمكن بأي حال للمترجم أن يحافظ عليها.

3-2 مسالك ترجمة الشعر بين الشكل والمضمون

من الطبيعي أن أي أسلوب ينتهجه المترجم للتصدي لعمل شعري ما، يكون مرتبطا بطريقة أو بأخرى بالتوجهات النظرية العامة للترجمة والترجمة الأدبية السائدة على وجه الخصوص، والتي خصصنا لها الفصل السابق من هذا البحث. وتسلّط هذه التوجهات الضوء على الإعتبارات النصية وما فوق النصية التي يجب أخذها بالحسبان. والأهم أنها ترسم الخطوط العريضة للمسالك المتاحة أمام المترجم.

ويتمثّل المسلك الأول في اعتبار النص المصدر مصدر كل سلطة، ويتجسّد ذلك في حالة الشعر في الأمانة بأقدر قد ممكن إلى الخصوصيات الشكلية الإيقاعية والدلالية والثقافية للأصل. أمّا المسلك الثاني: فيعطي الأولوية للمعنى والمضمون على حساب التقاليد الشعرية والجمالية، والنتيجة أن يكون النص المترجم نثرا. والمسلك الثالث: وهو مسلك يعتدّ بأحكام التلقي المهيمنة

في اللغة الهدف فيرتكز على مبدأ النجاعة الأسلوبية، ويتم فيه السعي إلى تطويع الخصوصيات الشكلية والدلالية مع متطلبات المتلقي الهدف، والتي هي ممثلة في التقاليد الشعرية والسياق الثقافي. فأي ترجمة شعرية تبنى على أحد هذه الأسس الثلاث: الحفاظ على اللفظ والشكل أو الحفاظ على المعنى والفكرة أو الحفاظ على أسلوب النص وروحه (Preminger & Brogan, 1993,p. 1303).

فكيف تتجلّى هذه الأساليب؟ وما مدى نجاعتها ومحدوديتها؟ وماهي اثارها وتداعياتها على ترجمة الصور الفنية؟

إنّ الطبيعة المعقدة للنصوص الشعرية رسّخت الإعتقاد بأن التصدي لها في الترجمة هي أصلا مسألة تنازلات، حتى أنّ هذه الممارسة (ترجمة الشعر) توصف في أوساط عديدة على أنها " The Art of Compromise " أي " فن التنازل"، لكن عن ماذا نتنازل؟ وكيف؟ وماهي علاقة النص المنتج في اللغة الهدف مع النص المصدر؟ تلك هي أهم الأسئلة التي شكّلت جوهر الخلاف بين المهتمين بميدان ترجمة الشعر.

ولعلّ من أهم المسائل الخلافية في هذا الشأن هو ثنائية الشكل والمضمون وأولوية أحدهما في الترجمة على الآخر، وعادة ما كانت تطرح هذه المسألة كما يلي:

إمّا أن يركّز المترجم على القالب الإيقاعي والسمات الصوتية وخصوصا تلك المتعلّقة بالوزن والقافية، فينتج نصّا ذا أثر صوتي مشابه للأصل. فالمنطق هنا يقول أن الطابع الموسيقي للشعر أهم ما يميزه عن باقي النصوص النثرية الأخرى واذا ضاعت موسيقاه انكفت الحاجة أصلا لترجمته، فالترجمة النثرية إذن" مهما بلغت درجة شاعريّتها لا تناسب النصوص المكتوبة نظماً، لأن النظم أسلوب في الكتابة ينبغي إحترامه طالما أن مؤلف النص المصدر قد اختاره عن سابق إصرار" (بيوض، 2016) ويمكن القول أنه من ناحية المبدأ، فإن الموقف السائد قبل القرن العشرين

هو الذي يقول بترجمة الشعر شعرا، ونادرا ما كانت تعلو أصوات تدافع عن الترجمة النثرية، ويؤكّد الباحث والكاتب ألكسندر تايتلر في القرن الثامن عشر، مثلا أن:

" To attempt…a translation of a lyric poem into prose, is the most absurd of all undertakings, for those very characters of the original which are essential to it, and which constitute its highest beauties, if transferred into prose translation, become unpardonable blemish" "

(as cited in baker, 2001, 173)

" من السخافة محاولة ترجمة الشعر المنظوم نثرا، فإذا ما نقلت السمات الهامة للنص الأصلي، والتي تشكّل أعلى درجات جماله، بطريقة نثرية، ستخللها شوائب وعيوب لا تغتفر" (ترجمتنا) .

و يذهب بوشكين إلى حد وصف الترجمة النثرية للشعر على أنها خيانة، حيث أنها تحافظ لا على المعنى ولا على التعبير، وهذا في نقده لترجمة شاتوبريون (Chateaubriand) لقصيدة " *paradise lost* " لميلتون (Milton) (Etkind,1982, p. 17).

كما يرى شلايمايخر أنه يمكن لأي كان أن يلاحظ تلاشي روح العمل الفني إذا ما ضاعت موسيقاه أو أسوأ من ذلك إذا ما تم تشويهها، فيجب على المترجم أن ينقل كل ما يبدو أن له تأثيرا على السمات الإيقاعية، أي الموسيقى المرافقة للنص. (Robinson, 2013, p. 80)

وذهبت الكثير من المواقف خلال القرن العشرين في نفس الإتجاه تقريبا، فيصف جوزيف برودسكي (Joseph Brodsky) مثلا الوزن في القصيدة على أنّ له أهمية روحية ولا يمكن للشعر المنثور بأي حال من الأحوال أن يعوّضه (Baker, 2001, p.173) . ويتبنى بول فاليري (Paul Valery) نفس موقف بوشكين، حين يصف الأمانة للمعنى الشعري بصفة حصرية على أنها شكل من أشكال الخيانة، باعتبار أن أجمل الأشعار والقصائد، وفقه، لا تجد لها معنا بمجرد عزلها عن

مادّتها الصوتية، وتعويضها بعبارة نثرية خالية من أي صدا ايقاعي. (Etkind, 1982, p. 17)

ويذهب الكاتب والباحث الروسي إيفيم إتكيند إلى وصف الترجمات النثرية للكتابات الشعرية على أنها من أهم وجوه الأزمة التي توجد فيها هذه الممارسة، وينتقد بشدّة نزوع دور النشر في فرنسا إلى إصدار مؤلّفات تضم ترجمات شعرية بصيغة النثر، والتي يصفها بالخرقاء والبالية. (Etkind, 1982, p. 18).

وتنتقد وفاء خلوصي كذلك هذه النزعة، بحكم أنّ الشعر الغنائي يتيح حرية وإبداعا في النقل والترجمة ما لا يتيحه النثر، وكلما ازدادت الحرية في الترجمة اقتربت الترجمات من سلاسة القطع الموضوعة (خلوصي، 1982، ص. 37). فترجمة الشعر نثرا في رأيها يلغي هذه السلاسة ويلغي معها الإستجابة الجمالية للصور الفنية بحيث تبدو " مضحكة" . " فالأخيلة الشعرية الرائعة تمسي في النثر مجرد هذيان وصور مبعثرة لا رابط بينها" .(خلوصي، 1982، ص. 37)

ونجد في الجهة المقابلة تماما مواقف لا تعترف بإمكانية الحفاظ على البناء الموسيقي والدلالي معا للقصيدة في الترجمة، كما أنه من المستحيل أن تتطابق الأنظمة الصوتية بين أي من اللغات في العالم، وعلى هذا الأساس يرى نايدا أنه من النّادر إمكانية إعادة انتاج كل من الشكل والمضمون، وعليه فإن الشكل بصفة عامة هو ما يتم التضحية به (Venuti, 2000,p. 127). فأي محاولة لترجمة الشعر، من هذا المنظور، هي أن تركّز على المضمون لتحقيق نوعا من الأمانة الجزئية للأصل.

والموقف نفسهُ يؤكّد عليه الشاعر والناقد الفرنسي بودلار في ترجمه لايدغار آلان بو، حيث يعلن عجزه عن إعطاء القارئ فكرة شاملة عن الأثر الصوتي العميق ذي الأثر النفسي الخاص للقصائد

الأصلية، فهو يرى أن قولبة نص شعري إلى نثر لا يمثل نقلا إبداعيا للأعمال الفنية الكبرى، لكنه يفضل هذا الأسلوب على تقليد أخرق مقفى Singerie rimée (Etkind, 1982, p. 17).

كما يدرج نابوكوف النقل النثري للشعر ضمن مبدأ استحالة ترجمة الشعر، بمعنى أنه لا يمكن تعويض النص الشعري بنص آخر يكون أمينا له في كل جوانبه وفي نفس الوقت يكون ذي قيمة فنية وجمالية في الأدب الهدف. ولهذا يشترط في الترجمة أن تكون حرفية ولصيقة بالأصل، وتتخللها هوامش يلجأ إليها المترجم لوضع النص وسماته ضمن نطاق فهم القرّاء الهدف:

" I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page… " (Venuti, 2000, p. 83)

" أريد ترجمات مليئة بالهوامش، هوامش تصل إلى اعلى الصفحات وكأنها ناطحات سحاب " . (ترجمتنا)

كما يكون التلقي من أهم العوامل التي تدفع المترجمين باتجاه التضحية بالنظم، ويعطي نايدا مثالا عن ترجمة الشعر الاسطوري لهوميروس إلى الإنجليزية، فالقارئ الإنجليزي ليس معتادا على تلقي قصصا مكتوبة بالأسلوب الشعري، وحتى لو ترجمت وفق هذا الأسلوب، فإن من شأنها أن تفقد قدرا كبيرا من حيوية وتلقائية صورها الفنية، وعلى هذا الأساس إختار (Rieu E.V) أن ينقل إلياذة هوميروس نثرا باعتباره الأسلوب الأمثل للحفاظ بأكبر قدر ممكن على حيوية هذه الصور. (Nida, 1964).

ويعطي محمد عناني و الذي هو أصلا من أشد المدافعين عن الترجمة الشعرية للشعر، مثالا آخر في معرض مناقشته لمفهوم المعايير لتوري، وهو أن الترجمات الأولى لشكسبير، في مطلع القرن العشرين إلى العربية كانت في أغلبها نثرية، حيث أنها جاءت منسجمة مع معايير التلقي آنذاك التي كانت تفرض على المترجمين إخراج ترجمات مقبولة منسجمة مع الثقافة العربية

المحافظة. وبما أن " صورة شكسبير آنذاك كانت صورة الشاعر الفحل، فإن لم نستطع أن نترجمه شعرا عربيا فلنترجمه نثرا عربيا يحقق الكفاءة (أي الإقتراب من النص الأصلي) " (عناني،2003،ص. 231).

وينقلنا ما سبق ذكره إلى مناقشة نقطة في بالغ الأهمية، وهو وجود قناعة عند طائفة من المترجمين بأن الصيغة النثرية هي وحدها كفيلة بالحفاظ على أهم مقوّمات اللبنة الجمالية للصور الفنية ممثلة في الحس الإيحائي والتجربة الشعورية، بحيث أن الإلتزام بنظام إيقاعي معيّن هو بمثابة قيود توضع للمترجم تحدّ من خياراته فيما يخص المادة الدلالية التي من شأنها أن تعينه في الترجمة. وتمثّل القافية أشد هذه القيود وقعا على المترجم، ويمكن أن يرتبط قراره بالتخلي عنها بثلاثة عوامل رئيسية هي (Malmkjaer & Windle, 2011, pp. 4, 10):

- يمكن أن تكون للقافية إرتباطات سلبية، كأن تكون مبتذلة أو لا تتناسب مع ذوق القارئ المعاصر.
- من الصعوبة إيجاد الألفاظ التي تحمل القوافي الملائمة، خاصة اذا ما كان الترتيب النحوي للألفاظ أقل سلاسة، في اللغة الهدف مقارنة باللغة المصدر.
- إن البحث عن القافية المناسبة من شأنه أن يؤدّي إلى تغييرات دلالية قد تؤدي بدورها إلى تشويه المعنى الشعري.

ويرى روبرت بلي Robert Bly من جهته أن المترجمين في القرن التاسع عشر كانو مهوسين بالقافية، حيث أنهم كانو يحافظون على نفس أنظمة التقفية للنصوص الأصلية، وهذه الإستراتيجية في نظره تدفع المترجم إلى إضافة صور من شأنها تهدم الوحدة العضوية للقصيدة. (Bly,1982,p. 87)

أمّا في ما يخص الوزن، فقد كان للتحوّلات التي طرأت على العقيدة الشعرية في الغرب، في القرن العشرين خاصة،والتي تجسّدت بصعود موجة قصيدة النثر، أثرا كبيرا على مترجمي الشعر في اتجاه تبني ترجمات نثرية حتى ولو كانت النصوص الأصلية منظومة. فعلى النقيض تماما من الصورة النمطية والتاريخية للشعر التي طالما ربطته بإيقاع الأوزان والقوافي، أصبح القرّاء المعاصرون أكثر انفتاحا على تلقي أعمالا شعرية في ثوب نثري غير موزون، فالأهم هو الحس الشعوري والإيحائي الذي تنقله الصور الفنية بكل حرية بعيدا عن أي تصنع بلاغي وايقاعي. وينطبق المنطق نفسه تقريبا على المشهد الشعري العربي، فمن جهة تعتبر قصيدة النثر إبنا شرعيا للشعر المترجم، فترجمة الشاعر أودونيس لقصيدة لسان بيرس، هي التي كشفت له " عن طاقات وأساليب للتعبير لا يستطيع للوزن أن يوفّرها، وتحت تأثير تلك الترجمة كتب أولى قصائده النثرية: "وحدة اليأس" (الكبيسي، 2016، ص25). وفي الجهة الأخرى فإن ظهور قصيدة النثر ساهم كثيرا في تقبل الجمهور العربي للترجمات النثرية، خصوصا في ظل الإعتقاد السائد مثلا بأن عملية الترجمة من الإنجليزية إلى العربية أصعب بكثير من ترجمة الشعر العربي إلى الإنجليزية، نظراً لصعوبة العروض العربي وصعوبة تطويعه ليستوعب النصوص المترجمة (غازي، 2006).

فالترجمة النثرية للشعر يمكن إدراجها ضمن نطاقين مختلفين: يتمثّل الأول في الترجمة الحرفية اللّصيقة بالأصل والتي لا يعتبرها أصحابها عملا فنيا يعوّض الأصل في اللغة الهدف، مثلما أشرنا إليه سابقا مع نابوكوف. ونجد هذا الأسلوب في الترجمات ذات المقاصد الأكاديمية، وكذا في الدراسات النقدية والأدبية المقارنة. أمّا الإطار الثاني، حين تكون التضحية بالأوزان والقوافي، أهم وأبرز نقاط التسوية التي يقوم بها المترجم في سبيل الحفاظ على أكبر قدر ممكن من الطاقات الدلالية والبلاغية والإيحائية للصور الفنية، ولو على حساب أثرها الإيقاعي. وضمن نفس الإطار فإن الأسلوب النثري، وإن كان خيارا مرفوضا عند طوائف واسعة من المترجمين والباحثين، إلّا أنه بات خيارا واقعا تفرضه أوّلا الظروف النصية والمتعلّقة بعدم تماثل الأنظمة الصوتية بين اللغات،

ثم الظروف ما فوق النصية والتي تفرضها المتغيّرات التي تطرأ على العقيدة الشعرية ومفاهيمها وتقاليدها، وما يتبع ذلك من تغيير في أنماط تلقي القرّاء وقابليتهم لتقبّل هذا الأسلوب، الذي لا يحصر مفهوم الشعرية على المستوى الصوتي والإيقاعي بل يتخطّاه إلى مستوى التصوير التخيلي والشعوري.

3-2-1 مناهج ترجمة الشعر

بالعودة إلى واقع ترجمة الشعر، نجد أنه لا يمكن حصر تصنيف الترجمات بين النثرية الخالصة والشعرية المنظومة. فالمترجمون قبل كل شيء يتعاملون مع نصوص لها خصوصيات تختلف عن غيرها، والتي تزداد معها أو تنقص قابليتها للترجمة. وإن كانت هناك بعض العوامل التي يمكن على أساسها أن تؤشّر لمدى قابلية الترجمة وصعوباتها المحتملة، فالقصيدة التي تميل نحو النثر، قد تطرح ترجمتها عقبات قليلة نسبيا مقارنة بقصيدة تتعقد تركيبتها بإستخدام مكثّف للصور الفنية وأشكال التناص والتعابير الثقافية والغموض والإيقاعات المعقدة، بحيث يجبر المترجم على التضحية ببعض العناصر.(Attwater, 2005,p. 124)

وبالإضافة إلى ما سبق، يشار كذلك إلى طبيعة اللغات المترجم منها وإليها، ومدى تقارب التقاليد الشعرية بينهما. كل هذا ربّما جعل من العسير الخروج باستراتيجيات نظرية شاملة لترجمة الشعر، وهنا نعود إلى ما أشرنا إليه سابقا مع باسنيت إلى أن الإستراتيجيات التي وضعت في هذا الميدان جاءت أغلبها بناءا على دراسات تطبيقية محصورة ضمن معطيات لغوية وسياقية محددة. وإن كان من المستحيل ضمن إطار هذا البحث الإسهاب في جل النماذج المتاحة، سنتطرق إلى ثلاثة منها كان لها صدا كبيرا على ما تلاها من دراسات في هذا المجال وهي استراتيجيات الترجمة عند إيفيم إتكند وأندري لوفيفر وهولمس وأصنافها:

3-2-1-1 مناهج ترجمة الشعر عند إيفيم إتكيد

يستند الباحث الروسي إيفيم إتكيند، في كتابه

" *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique* " على الترجمات الصادرة عن دور النشر الفرنسية، لإحصاء أصناف وأنماط ترجمة الشعر العالمي إلى اللغة الفرنسية السائدة. واستند كثيرا إلى الملاحظات التي وضعها المترجمون على المقدّمات فيما يخص المبادئ التي تبنوها في أعمالهم. وتتمثل أصناف ترجمة الشعر وفقه كما يلي :

(Etkind, 1982, pp.18- 26):

- الترجمة التبليغية: وهي تهدف في الأساس إلى إعطاء القارئ فكرة عامة عن الأصل، ويكون النص المترجم بصيغة النثر، أي أن يتم فيه نقل المحتوى الدّلالي فقط، بحيث لا يرقى أن يكون عملا فنيا وجماليا في الأدب الهدف.

- الترجمة التفسيرية: وهي تجمع بين إعادة الصياغة والتحليل، وتأتي في سياق الدراسات التاريخية والجمالية، بحيث يتم تدعيم الترجمة بوسائل أخرى مثل الشرح والتعليق والتحليل خصوصا حين يتعلّق الأمر بالمقاطع الشعرية التي يستحيل فيها الحفاظ على الوقع الصوتي. وتعد ترجمة بودلار لقصيدة *"الغراب"* لآلان، مثالا عن الترجمة التفسيرية.

- الترجمة التلميحية: ويلجأ هنا المترجم مثلا إلى تقفية الأبيات الأربعة أو الثمانية الأولى للقصيدة فقط، بطريقة مماثلة للأصل ويلغي القافية في الأبيات المتبقية، وهذا لتوجيه مخيلة القارئ وحسه الذوقي نحو تلقي باقي القصيدة بنفس الطريقة. ويشكك اتكيند في قدرة هذا الشكل من تحقيق مقاصده، بإعتبار أن خيال القارئ لا يمكنه بأي حال أن يعوّض عمل المترجم.

- الترجمة التقريبية: ويعكس هذا النوع اعتقادا لدى المترجم بإستحالة الترجمة، فيعمد إلى إنتاج نص آخر يكون، وفقه، أقرب إلى النص المصدر قدر الامكان. ويقوم المترجم هنا عادة

بترجمة جزئية أي نقل العناصر الدلالية الممكن ترجمتها وترك التي لا يمكن ترجمتها، ويلجأ المترجم عادة إلى كتابة مقدمة للنص أو العمل المترجم يعتذر فيها للقارئ عدم قدرته مواكبة كل عناصر النص المصدر، كما يعترف بأن ترجمته لا يمكنها بأي حال تعويضه بل تصبو في الأساس إلى غايات تعليمية محضة .

– الترجمة الإبداعية: ويهدف هذا الشكل من الترجمة إلى إعادة تشكيل مجمل النص دون المساس ببنيته الأصلية. بحيث يكون الناتج نصا يضاهي من حيث القيمة الجمالية النص المصدر. إلّا أن ذلك لا يتحقق دون تضحيات تكون في هيئة إضافات أو تغييرات. وتتجلّى إبداعية المترجم في قدرته على إعادة انتاج البنية الصوتي والدلالية العميقة للأصل دون أن يضطر إلى القيام بتضحيات خارج نطاق الضرورة. ويبدي إتكيند انحيازه المطلق للترجمة الإبداعية، وحتى أنه يذهب إلى أنها الشكل الوحيد الذي يمكن تسميته ترجمة. فالنتاج في الأخير ينظر إليه على أنه عمل فني قائم بذاته، ومن الطبيعي، دائما وفق إيتكيند، أن يصطبغ بذاتية المترجم، ورؤيته الخاصة للعالم من حوله.

– الترجمة المقلّدة: إن الهدف وراء هذا الشكل من الترجمة ليس في إعادة انتاج النص الأصل، وإنّما في محاكاة بعض خصائصه الجمالية لإنتاج نص جديد في اللغة الهدف. وهو أسلوب شائع لدى كثير من الشعراء ممن يستلهمون أعمالهم الفنية من أعمال أخرى لشعراء آخرين. ويكمن الفرق بين الترجمة الإبداعية والترجمة المقلّدة وفق إيتكيند فيما يلي: (Etkind, 1982, p.27)

– تحافظ الترجمة الإبداعية على البنية الأصلية، أمّا الترجمة المقلّدة فترتكز على بنية أخرى لا تكافئ بأي حال بنية النص الأصل.

– تعيد الترجمة الإبداعية إنتاج نظام الصور الفنية نفسه للنص المصدر، أمّا الترجمة التقليدية فتقوم بتكييف هذه الصور ضمن سجلّها الخاص في اللغة الهدف، حتى ولو لم تتوافق مع هويتها التاريخية والجمالية.

- تمكن الغاية وراء الترجمة الإبداعية في إنتاج نص يحقق مبدأ الكفاية مع النص المصدر، عكس الترجمة المقلّدة التي تنتج نصا جديدا يخضع لأفكار وقواعد مغايرة.

3-2-1-2 مناهج ترجمة الشعر عند هولمز

يدرج الشاعر والمترجم والمنظر الأمريكي جامس هولمز، في كتابه " *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies* " (1988)، ترجمة الشعر في خانة ما يسميه رونالد بارث بالكتابات الميتاأدبية، والمقصود هنا أن الترجمة تنتمي إلى نفس صنف الكتابات، التي لا تعبّر بطريقة خاصة، عن الموجودات والظواهر الحسية وغير الحسية في العالم، كما تفعل الأجناس الأدبية مثل الشعر والرواية والمسرح...إلخ، بل تعبّر عن كتابات وأعمال فنية أنتجها كتّاب آخرون. فترجمة الشعر لا تختلف عن الكتابات النقدية، في أنها تعطي تأويلا نقديا لعمل فني، إلاّ أن الفرق هو أن بعض ترجمات الشعر يتم صياغتها بصفتها نصوصا شعرية بحد ذاتها. (Holmes, 1988, p. 24)

ومما سبق يقترح هولمز مصطلح metapoem ليعبّر عن القصيدة المترجمة التي تقوم على وظيفيتين: وظيفة ميتا أدبية، ووظيفة أدبية أولية (Holmes, 1988, p. 24). وتكون الوظيفة الميتا أدبية موجهة نحو القصيدة المصدر في لغتها ومرتبطة بشكل خاص بالتقاليد الشعرية للّغة الأصل، أمّا الوظيفة الأدبية الأولية فترتبط بنحو خاص مع التقاليد الشعرية في اللغة الهدف، بحيث يكون على الترجمة أن تستوفي شروطها ومعاييرها إذا ما أريد لها أن تكون عملا فنيا ناجحا .(Holmes, 1988, pp. 26-25)

ويرى هولمز أن إرتباط النص المترجم بالوظيفيتين الشعرية والميتا-شعرية بالشكل المشروح سابقا، قد يؤدّي إلى إشكاليات ربما لا تطرح في أشكال الترجمة الأخرى، والتي تتعلّق أساسا في اختيار

الشكل الملائم للقصيدة المترجمة metapoem . ويحصي هولمز أربع استراتيجيات، لجأ إليها المترجمون في التاريخ قصد تجاوز هذه الإشكالية، وتتمثل في: (Holmes, 1988, pp. 25-28)

– الترجمة المحاكية mimetic: ويختار هنا المترجم الإبقاء على نفس البنية الشكلية للقصيدة المصدر، وإن كان ذلك من المستحيل تحقيقه، فلا وجود للغتين متماثلتين من ناحية الأنظمة الصوتية والدلالية. ويشبه هولمز مسعى المترجم في محاكاة إيقاع النص المصدر بالراقص الذي يحاول تتبع نفس الخطى التي قام بها راقص آخر، فمهما تطابقت خطواتهما ستظل الرقصتان مختلفتان، بإعتبار أن الراقصان بحد ذاتهما مختلفان.

ويمكن إثبات ما ذهب إليه هولمز، باستحالة تطبيق هذه الإستراتيجية على الواقع، خاصة بين نظامين لغويين متباعدين جدا من حيث الأصول الشعرية،

– الترجمة المماثلة Analogous : وهنا لا يأخذ المترجم بعين الإعتبار البنية الشكلية، بل وظيفتها ضمن التقاليد الشعرية في اللغة الأصل، ويحاول أن يعوّضها ببنية إيقاعية ذات وظيفة مشابهة في التقاليد الشعرية في اللغة الهدف، ففي ترجمة الشعر الأسطوري الإغريقي إلى الإنجليزية، مثل الإلياذة، يختار المترجم من بين الأوزان والأنظمة الإيقاعية الشائع استعمالها في الشعر الأسطوري الإنجليزي مثل: الشعر الحر Blank Verse ونظام Heroic couplet.

– الترجمة العضوية Organic translation وهنا يرتكز المترجم في مقاربته للنص المصدر على إختيار القالب الشكلي والدلالي للقصيدة في اللغة الهدف، بطريقة تحقق استجابة جمالية مقاربة للأصل، أي أنه ينظر هنا إلى القصيدة على أنها وحدة عضوية لا يمكن الفصل فيها بين الشكل والمضمون.

– الترجمة الإنحرافية Deviant حيث يكون الشكل الذي يختاره المترجم لا علاقة له بالشكل أو المضمون الأصلي، أي أن الشاعر يختار أي قالب شعري يراه متوافقا مع المادة الدلالية، ما يعطيه، وفق هولمز حرية أكبر مقارنة بأنواع الترجمة السابقة.

وفي ما يفرق هذه الأصناف الأربع، يرى هولمز أن كل من الترجمة المحاكية والترجمة المماثلة تعتمدان على الإشتقاق الشكلي From derivative، وهما نتاج المقاربة المزدوجة والميكانيكية للترجمة، والمقصود هنا أن المترجم يختار قالبا شكليا يكون له علاقة مباشرة بالشكل الأصلي من ناحية الشكل أو الوظيفة ويصب فيه المادة الدلالية للصور الفنية وكذا الموسيقى الداخلية (Holmes, 1988, p.28).

ومن المهم أن نشير مع هولمز إلى أن الترجمة المحاكية في الجانب المقابل تعبر عن نظرة تغريبية للترجمة، حيث تتطلب من القارئ أن يوسع من أفقه الأدبي ويتجاوز التقاليد الأدبية السائدة في محيطه الإجتماعي. ومن الطبيعي أن يسود هذا النوع من الترجمة، ضمن الأنظمة الأدبية الضعيفة، التي تكون في الأصل منفتحة على التقنيات والوسائل والأجناس الأدبية الأجنبية. هذا على العكس من الترجمة المماثلة التي تعبّر عن توجه متمركز عرقيا، يتم فيه تحويل الشكل الشعري بما يتناسب مع التقاليد المحلية.

أمّا فيما يخص الترجمة العضوية، فتعبر عن توجه سائد خصوصا في القرن العشرين، يعتبر أن الشكل والمضمون هما وحدة واحدة يجسدان الواقع الخاص بالقصيدة الشعرية. وتقف الترجمة الإنحرافية في الجهة المقابلة تماما عن الترجمة المحاكية والمماثلة، من حيث أنها لا تعتد إطلاقا بالشكل الأصلي، ما يعطي المترجم حرية ومرونة كبيرة في نقل المعنى الشعري (Holmes, 1988, p. 28).

وتعليقا على هذه الاستراتيجيات وتطبيقاتها، ننطلق مما ذهب إليه هولمز في استحالة تطبيق استراتيجية الترجمة المحاكية مثلا، فقد ذكرنا آنفا في سياق تبيان الاختلافات بين النظامين اللغويين العربي والإنجليزي، أنّ الإيقاع يختلف بين اللغتين من حيث الجوهر. فالوصول إلى إيقاع متماثل في الترجمة بين العربية والإنجليزية هو أمر بغاية الصعوبة. فالتفعيلة العربية تقاس حسب عدد أصوات الحروف، أمّا الإنجليزية فالعبرة " ليست بالكم بل بأنّ الضغط يقع على مقاطع بعينها من البيت(...) فاختلاف اللغة يفرض اختلاف الإيقاع واختلاف استجابة المستمع، ولذلك (...) من المحال بل من العبث القول أنّ بحرا من البحور الإنجليزية يعادل بحرا من البحور العربية. (عناني، 2003، ص. 98).

ونسجل في هذا الصدد جهودا لعدد من الباحثين للوصول إلى تحويل التفعيلات والبحور العربية إلى أقرب ما يماثلها في الإنجليزية. ونذكر هنا ما ذهب إليه الباحث باسم عصام، في لجوئه إلى الترجمة ما بين السيميائية semiotic transliteration، وتحويل أوزان عربية إلى نوتات موسيقية، ثم ترجمة هذه النوتات إلى أوزان انجليزية. وهو إجراء مشابه إلى تحويل قيمة مالية إلى عملة أخرى ثم إعادة تحويلها إلى عملة ثالثة (Essam, 2015). أمّا ما توصّل إليه فسنورده في الجدول التالي:

التفعيلات	العدد المكافئ للوحدات الصوتية	أقرب التفعيلات الإنجليزية
فاعلن	3	Dactyl
فعولن	3	Anapaest
مستفعلن	3+2	Anapaest + iamb

مفاعلتن	2+2	Spondee + iamb
متفاعلن	3+3	Amphibrach + Anapaest
فاعلاتن	2+3	Iamb + Anapaest
مفاعيلن	3+2	Anapaest + Trochee
مفعولاتن	3+3	Anapaest + Dactyl

الجدول رقم (1): محاكاة للتفعيلات العربية في الشعر الإنجليزي

وإن لم يعط الباحث أمثلة تطبيقية عن مدى نجاعة أو على الأقل إمكانية هكذا تحويل، يجب هنا أن نشير إلى إهماله لجوانب تقنية أخرى قد تجعل من مهمة الحفاظ على أثر صوتي محاكي بهذه الطريقة هو أمر صعب للغاية. فمن جهة نلاحظ ارتكازه على عدد المقاطع الصوتية، أي أنّه في أغلب الحالات يعوّض تفعيلة عربية واحدة بتفعيلتين إنجليزيتين، بما يتوافق مع عدد الوحدات الصوتية. ولا نجد هنا أثرا لطبيعة النبرات الصوتية التي تفرّق بين التفعيلات في اللغة الإنجليزية، والتي يتحدد على إثرها طبيعة النغم بصفة عامة، إن كان صاعدا أو هابطا. وما يمكن أن يقابل ذلك في الإيقاع العربي. والأهم من ذلك فإنّ الترجمة المحاكية هنا لا تعتبر بالتشابه بين البحور، التي تمثّل أقصى درجات الإنتظام الموسيقي، بل تعتبر بعدد الوحدات الصوتية وتساويها بين النص المصدر والهدف.

وفي الجهة المقابلة، يعطينا المترجم والناقد محمد عناني رؤيته الخاصة عن استراتيجيته في ترجمة الشعر والتي يمزج فيها بين الترجمة المحاكية والترجمة المماثلة، " فالمترجم الذي يحاول أن ينقل

صورة إيقاعية لبحر من البحور الإنجليزية في العربية محكوم إلى حد ما بضرورة تقريب هذه الصورة إلى أسماع قرّاء العربية، دون أن يغالي في الإلتزام بالصورة الأصلية إلى الحد الذي يفسد فيه المذاق العربي للنص المترجم " .(عناني، 2003، ص. 110).

وبعد عرض النظامين الإيقاعيين العربي والانجليزي ببحورهما الصافية وأشكال الزحافات التي قد تدخلهما، يخلص عناني إلى أنّ بحر الرجز هو أفضل ما قد يقابل البحر الأيامبي خماسي التفعيلات الإنجليزي (Iambic Pantemeter)، وهذا من حيث التقارب في الوظيفة الإيقاعية بينهما. كما يعترف في الجانب المقابل نزعته إلى أسلوب مزج البحور، وهو أسلوب كما يصفه لا يستجيب تماما لمتطلبات الإيقاع العربي المبني أساسا على الرتابة الموسيقية، لكنه في المقابل يحاكي أسلوب التنويع في البحور الذي يعد مألوفا مثلا في الشعر الدرامي الإنجليزي. (عناني، 2003،ص. 122-123).

3-2-1-3 مناهج ترجمة الشعر عند أندريه لوفيفر:

على العكس من إيتكيند وهولمز، اللذان اعتمدا على أمثلة مختلفة ومتنوعة في تاريخ ترجمة الشعر، يستخلص لوفيفر إستراتيجيات ترجمة الشعر من دراسة تطبيقية لسبعة ترجمات مختلفة للقصيدة الأسطورية للشاعر الروماني كاليتيس والتي تعرف ب " Catullus 64" وهذا في كتابه " *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint*" (1975). وما يميز هذه الدراسة أنها لم تنحصر فقط على المستوى اللغوي للنماذج المختارة بل تعدته إلى تأثير العوامل السياقية المؤثرة في أنماط تلقي النص المصدر والمترجم ممثلة في العوامل المكانية والزمانية والتقاليد (Lefevere, 1975, p.84). ومعتمدا في ذلك على المنهج التحليلي الوصفي. وتتمثل هذه الإستراتيجيات فيما يلي:

- الترجمة الصوتية: ويحاول فيها المترجم أن يعيد إنتاج السمات الصوتية الأصلية مع السعي إلى اعادة صياغة مقبولة للمعاني الدلالية.ويصف لوفيفر هذه الاستراتيجية على أنها طوباوية،eutopean لأنه لا ينتج عنها في الواقع، إلّا محاكاة خرقاء وتشويه للمعنى، لا يتم تقبلها في الغالب في الأدب الهدف (Lefevere, 1975, p. 96).
- الترجمة الحرفية: وهي تعتمد على النقل الحرفي للمعنى كلمة بكلمة وعبارة بعبارة، ويرى لوفيفر أن الترجمة الحرفية تعطي انطباعا زائفا بالدقة، فهي تشوه المعنى والشكل الأصلي (Lefevere, 1975, p. 96).

– الترجمة العروضية metrical translation : ويكون المعيار الأبرز هنا هو نقل الوزن الأصلي للنص، أي أن المترجم يرتكز على عنصر من النص على حساب النص بصفته بنية واخدة، وينتج عن ذلك حتما إختلالات وتشوهات في المعنى.

– الترجمة النثرية Poetry into prose : ويرى لوفيفر أن تحويل الشعر إلى النثر ينتج عنه تشويه للمعنى وللقيمة التوصيلية وعلى شكل النص، وإن كان ذلك بدرجة أقل كثيرا من الترجمة العروضية والحرفية.

– الترجمة المقفاة Ryhmed Translation : وهنا يضع المترجم نفسه تحت قهر الوزن والقافية، ويضع لوفيفر حكما قاسيا على هذه الإستراتيجية باعتبار أن النص الناتج لن يتعدى كونه صورة كاريكاتورية عن الأصل.

– الترجمة الشعرية الحرة Blank Verse Translation : تفرض في هذا الشكل أيضا القيود الشكلية، ممثلة في الوزن، نفسها، ما يضطر المترجم إلى تشويه المعنى باعطائه الأولية لألفاظ التي تتناسب ايقاعيا مع الوزن المختار.وبالرغم من ذلك فتوفر هذه الاستراتيجية درجة أكبر من

الدقة في المعنى من الترجمة العروضية والمقفاة، ويمكن إرجاع ذلك إلى الوزن الأيامبي الخماسي التفعيلات الذي يقارب كثيرا الإيقاع الطبيعي للّغة الانجليزية .

– الترجمة التأويلية Interpretative Translation: ويضع لوفيفر هذه الإستراتيجية في خانة التقليد imitation في مقابل الترجمة Version. ففي الترجمة يحافظ المترجمة على المادة الدلالية ويغير الشكل كما في الإستراتيجيات السّابقة. أمّا في الترجمة التأويلية فيمكن أن يبقي على العنوان ويحافظ على نقطة انطلاق النص الأصل، لكن ينتج قصيدة أخرى خاصة به.

وربما يجب أن نشير هنا أن الإستراتيجيات التي وضعها لوفيفر، لا تعبر عن أشكال عامة للترجمة الشعرية كتلك التي وضعها إيتكيند وهولمز، والدليل هو أنه من النادر جدا أن يعتمد مترجم ما على استراتيجية واحدة بصفة حصرية. ويرى كل من (Sen and Shaole) فيها أنها استراتيجيات شاملة ومحددة المعالم، حتى وإن كان إستعمالها الأمثل في الترجمة من والى اللغة الإنجليزية. ويمكن ملاحظة شيوع توظيف استرتيجيات لوفيفر في العديد من الدراسات التطبيقية التي تعنى بمسالك الترجمة الشعرية وأساليبها من الإنجليزية وإليها.
(as cited in Ardakani et.al. ,2015, p. 61).

إنّ استراتيجيات الترجمة وأشكالها، والتي أوردناها لكل من إيتكيند وهولمز ولوفيفر. تختلف حتما من حيث المصطلحات وفي الكثير من التفاصيل، ولكنها لا تختلف من حيث أن هناك نظرة تجزيئية للنصوص الشعرية يتبناها الكثير من المترجمين، ممن يعطون اهتماما أكثر لبعض العناصر الشعرية على حساب أخرى، ما يفسر عجزهم على التعامل مع النص بصفته وحدة عضوية غير قابلة للتجزئة.

وإذا ما تساءلنا عن محل الصورة الفنية ضمن هذه الإستراتيجيات، يمكن أن نستنتج طبعا أنّ التعامل معها يكون في الأساس بطريقة اختزالية، أي تصنيفها ضمن ما يسمى المادة الدلالية

للنص ممثلة في أساليب التصوير المجازي، التي يوظفها الشاعر مثل الاستعارات والتشبيه والرموز، والتي تتخذ أشكالا مختلفة مثل التشخيص والتجسيد والمفارقة والتناص وغيرها، وهذا في مقابل المادة الشكلية ممثلة في الوزن والقافية على وجه الخصوص والتي تصب فيها المادة الدلالية. فالصورة من هذا المنظور ليس لها وجود عضوي في الترجمة، بل هي مجموعة من العناصر المختلفة تعطى الأولية لإحداها على حساب الأخرى. ولعلّ الإستثناء هنا في الترجمة الإبداعية التي روّج لها إيتكيند، والتي ترمي إلى الحفاظ على تناسق عضوي ووظيفي متقارب بين السمات الجمالية للصور الفنية في الأصل والهدف، وكذا الترجمة العضوية التي أوردها هولمز، والتي كما توحي تسميها، لا تستند إلى فصل مضمون الصورة عن الشكل الذي تقولب فيه. وتعود هذه النظرة إلى توجّه نظري يرى في ترجمة الشعر ممارسة تدخل داخل نطاق الأدب، بمعنى أن تعامل النصوص المترجمة وتدرس نقديا بوصفها أعمالا ذات قيمة جمالية قائمة بذاتها.

ويرى إيتكيند في هذا الصدد أنّ ترجمة الشعر لا تمثل نشاطا لإعادة انتاج النص، بل هي نشاط فنّي خالص، يعتمد على المبدأ نفسه الذي يقوم عليه الفن، فالشاعر يرسم بالكلمات مغامرة شعورية وذهنية ويضعها في شكل عمل فني، أمّا المترجم فينطلق من العمل الفني هذا، ويعطيه هيئة جديدة مع الحفاظ على أثره العام. وعلى هذا الأساس يرى إيتكيند أنّ مهمّة المترجم تتمثل في الإمساك بالمهيمنة الجمالية والمحافظة عليها في الترجمة وأن يكون واعيا بما يجب التضحية به. (Etkind, 1982, p. 255)

ويتبنى المترجم والباحث في علوم اللغة هنري ميشونيك (Henri Meschonnic)، نظرة مقاربة إلى حد بعيد لما ذهب إليه إيتكيند، فترجمة الشعر عنده هي نشاط أدبي خالص، بحيث تتجلّى مهمة المترجم في الحفاظ على نفس الروابط بين السمات البارزة في النص المصدر، وبين ما يقابلها في النص المترجم. (Oséké-Dépré , 1997, p. 84)

فلكل نص شعري سمات خاصة مهيمنة، فيما يخص مثلا الطابع التصويري أو بعض الأساليب الإيقاعية والبلاغية كالتكرار أو علائق صوتية خاصة، وهي سمات يتحدد على إثرها إيقاع النص والتي يعمل المترجم على الحفاظ عليها في الترجمة. ونشير هنا إلى أنّ مصطلح الإيقاع في هذا المقام لا يدل على الطابع الصوتي للنص وإنّما عن حركية الكلام داخل الكتابة والتي تحدد " شخصية" النص التي يتميز بها (Oséki-Dépré , 1997).

ولا يمكن فصل مفهوم الإبداع في ترجمة الشعر عن أحكام التلقي ومعاييره في النظام الأدبي الهدف، بحيث غالبا ما يخضع المترجمون إلى النزعات المهيمنة بخصوص مكانة الشعر المترجم ضمن النظام الأدبي الهدف. فيتحدد النشاط الإبداعي للمترجم ضمن أفق معين بما يتماشى مع مدى انفتاح أحكام التلقي في اللغة الهدف مع التجارب الجمالية الغريبة.

أمّا ما سنورده فيما يلي فهو نموذج إبداعي في ترجمة الشعر، يرفض الخضوع لهذه الأحكام المسبقة والنزعات المهيمنة. ونقصد هنا منهج ترجمة الشعر عند الشاعر والمترجم الأمريكي ايزرا باوند (Ezra Pound). فأوّل مبدأ يعتمده المترجم هو ألا يترجم أبدا إلى شيء موجود مسبّقا في الشعرية الأنجلوساكسونية، فالفرق بينه وبين المترجمين الذين عاصروه، هو أنهم يطوّعون بنية النص المترجم بما يتوافق مع تراكيب ودلالات اللغة الإنجليزية كما وجدوها، أمّا باوند فوحده كانت له الجرأة والوسائل لخلق شكل فني جديد مقارب للشكل في اللغة المصدر.

(Pound, 1963, p.09)

فنحن بصدد منهج في الترجمة يؤسس لسياق تلق جديد في اللغة الهدف لتجارب جمالية أجنبية جديدة، ويتحدى الصور النمطية السائدة حول تلك التجارب. وقد يبرز انطباع أوّلي بعد ما قيل، في أنّ مقاربة باوند هي مقاربة تغريبية ملتصقة بالنص المصدر في التراكيب والدّلالة، لكنّ تجربته في ترجمة الشعر الصيني القديم، أثبتت ميوله إلى الحفاظ على شيء من التوازن بين سمات

الغرابة للثقافة الأجنبية وبين السمات المألوفة لتلك الثقافة ضمن منظور الثقافة الهدف (Birsanu, 2009, p. 123).

والمثير هنا في منهج باوند في ترجمة الشعر الصيني مثلا، هو الإعتماد على أنماط تلقي النصوص وتأويلها في لغتها أكثر من اعتماده على مكوناته النصية، فقد ترجم فمثلا مختارات من الشعر الصيني القديم، بالاعتماد حصريا على ملاحظات النقاد الصينيين وتعليقاتهم حولها. ويؤكّد ذلك الناقد الصيني (Wai-Lim Yip)، فيما ذهب إليه أنّ باوند يمكن أن يكتفي بتفاصيل صغيرة وأساسية ليتغلغل بفض بصيرته النافذة داخل وعي الشاعر (Steiner, 1975). ونجد أن تجربة باوند، وإن كانت ذات طابع فريد جدا من نوعه إلّا أنها تتوافق فيما ذهب إليه ميشونيك وإيتكيند في أنّ ترجمة الشعر هي خلق فني قائم بذاته، يستخلص روح النص ممثلة في الملامح المهيمنة لشخصيته الجمالية وإعادة وضعها في هيئة جديدة.

3-2-2 الدراسات السابقة حول ترجمة الصورة الفنية

على العكس من الدرس النقدي الحديث، لم يبرز مصطلح الصورة الفنية أو الصورة الشعرية في دراسات الترجمة الحديثة. فقد شاع عوضا عنها إستخدام مصطلح الاستعارة الشعرية باعتبارها ظاهرة لغوية تستخدم للدلالة على كل أشكال التعبير المجازي، مثل الكناية والرمز وحتى التشبيه، التي يتم توظيفها في النصوص الشعرية(Newmark, 1988, p. 104) . والحق لا يهمنا في سياقنا هذا غموضُ المصطلحات، الذي سبق وأن تطرقنا إليه في الفصل الأول، بقدر ما يهمّنا تقصي الأشكال التي تتخذها الصورة في الترجمة والأساليب التي تتيح ذلك، وما مدى تأثيرها على طرق التلقي وأنماطه، وقبل ذلك ارتأينا أن نعرج على بعض ما توصل إليه الباحثون في هذا المجال.

تشير ماري فونج إلى أنه لا توجد نظريات خاصة بالصور في النصوص الشعرية في الترجمة وأنّ كل ما يتوفّر من نظريات يتم إدراجها ضمن ترجمة الصور الاستعارية بصفة عامة

(Fung, 1994, p. 266). والملاحظ على جل الدّراسات والتي سنورد أهمها فيما بعد، أنها تتناول ترجمة الصور الاستعارية في الترجمة من ثلاثة محاور أساسية:

أولا: إرساء مفاهيم شاملة للصورة باعتبارها ظاهرة لغوية وإدراكية، تحديد أشكالها وأنواعها ووظائفها التواصلية،

ثانيا: إحصاء التحديات التي يطرحها كل شكل من أشكال الصور في الترجمة.

ثالثا: وضع الأساليب المتاحة في الترجمة.

3-2-2-1 ترجمة الصورة عند ماناحيم داجوت

و من أولى الدراسات في هذا المجال تلك التي قام بها ماناحيم داجوت (Manachem Dagut) ، ونشرها في مقال بعنوان " *Can Metaphor be Translated ?* " سنة (1976). وتبرز أهمية هذه الدراسة في سياقنا هذا، في أن الأمثلة التي وردت فيها تضمنت كلها نماذج عن أشكال الصّور في النصوص الأدبية والشعرية المترجمة. ويعود ذلك أساسا إلى أن داجوت حصر مفهوم الصورة الاستعارية في الصور الأصيلة الحية والتي تعبر وفقه عن وميض فكري تخيلي يتجاوز الحدود الدلالية للغة ويوسع الوعي الشعوري والفكري للقارئ" (Fung, 1994, p. 242) .والنصوص الإبداعية، وفقه دائما، تبقى أفضل خزان لهذه الظواهر اللغوية. ويمكن مماثلة مفهوم الصورة الأصيلة بمفهوم الاستعارة المفيدة لعبد القاهر الجرجاني، والتي يتم التمييز بينها وبين الصور التي فقدت طابعها الفريد وأصبحت جزءا من الإستعمال المتداول اللغة. وهي بالتالي لا تدخل ضمن الإهتمام في هذا المجال.

ويميز داجوت بين توجهين أساسيين في ترجمة الصورة، الأول تبناه كل من نايدا وفيني وداربنلي والذي يذهب إلى أن الصورة غير قابلة للترجمة إلّا إلى معناها أمّا الثاني فتبناه كوفلر

(Rolf Kloepfler) والذي يرى أنه كلما كانت الصورة أصلية وجريئة bold كلما زادت قابليتها للترجمة. أمّا داجوت فيرى أن قابلية ترجمة الصورة لا ترتبط بصفة حتمية بمدى أصالتها بل بمدى اشتراك اللغة المصدر واللغة الهدف في التجربة الثقافية والعلاقات الدلالية التي تتشكل منها الصورة. فالحفاظ على الأثر المقارب في الترجمة يجب أن يمر أوّلا عبر قدرة المترجم على الحفاظ على الصدى resonances الدلالي والثقافي للصورة (Fung, 1994, p. 244).

3-2-2-1 ترجمة الصورة عند فان دان بروك

أمّا الدراسة الثانية التي ستناولها، هي تلك التي قام بها فان دان بروك (Van den Broeck)والتي نشرها في مقال له بعنوان *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor* " Translation" سنة 1981 . ويرى فان دان بروك أن أي نشاط تنظيري لطبيعة ترجمة الصورة يجب أن يحيط بالمسائل التالية (Van den Broeck, 1981, p. 74) :

1. إعطاء تعريف عملي مناسب للصورة، أي تقصي أشكالها ووظائفها في النص.
2. تحديد ما المقصود من نقل الصورة من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، بمعنى تقصي الصيغ modes المتاحة في الترجمة.
3. تحديد السياقات المختلفة التي ترد فيها الصورة.
4. تحديد القيود والأحكام التي تفرضها ترجمة الصور، بمعنى المعايير الخاصة التي يتم تفعيلها في عملية الترجمة.

ويرى فان دان بروك أن الإحاطة بهذه المسائل قد يمكّن البحث في هذا الميدان من الوصول إلى نظرية عامة في ترجمة الصورة.

وبغض النظر عن نوع النص الذي ترد فيه الصورة، فإنها تنقسم إلى ثلاثة أشكال:
(Van den Broeck, 1981, p. 75)

1. الصورة المعجمية Lexicalized Metaphor: مثل العبارات الإصطلاحية، وأشكال التعابير المجازية الأخرى التي اندمجت مع الاستعمال العادي للغة.
2. الصورة التقليدية أو المتعارف عليها Traditional and conventional metaphor: وهي تلك الصور التي أصبح شائعة الإستعمال ضمن تقاليد أو أجيال شعرية وأدبية معينة، كأن نسمي الجمل مثلا بسفينة الصحراء، وكذا الصور المرتبطة مثلا بمظاهر الطبيعة مثل صورة القمر والشمس وغيرها. ويمكن أن تصبح الصور المتداولة ضمن تقليد شعري في حقبة تاريخية ما صورا مبتكرة وجريئة لدى أجيال شعرية مختلفة.
3. الصورة الخاصة private Metaphor : وهي الصورة الجريئة والمبتكرة التي يبدعها الشعراء والأدباء. وهنا يجب التأكيد أيضا أن هذا النوع من الصور لا يأتي حصريا من الكفاءة الذاتية للشاعر بل يتقاطع كذلك مع التقاليد الخاصة بالتصوير الاستعاري السائدة في العصر.

ويتبنى فان دان بروك المنهج الوصفي لتوري، في اعتبار أن أي نموذج نظري لترجمة الصورة لا يكمن دوره في تحديد كيف يجب أن تترجم الصورة وإنّما في وصف الإحتمالات الممكنة المتاحة أمام المترجم والظروف أو الشروط التي تدفع بإتجاه اختيار أساليب وطرق معينة على حساب أخرى. وتتمثل هذه الطرق في (Van den Broeck, 1981, p. 77).

- **الترجمة سانسو ستريكتو sensu stricto:** ويقصد به النقل المباشر للمستعار له vehicule، ويترتب عن تطبيق هذا الإجراء على الصور المعجمية شكلان مختلفان تماما من الصور في اللغة الهدف: فإمّا ينتج عنه صورة إصطلاحية إذا ما تماثل كل من المستعار والمستعار له في اللغتين الأصل والهدف، أو ينتج عنه صورة مبتكرة غير مألوفة أو ذات دلالات غريبة إذا ما كان للّفظ المستعار إيحاءات دلالالية أو إحالات ثقافية في اللغة المصدر مختلفة عن تلك في اللغة الهدف.

- **الإستبدال Subtitution:** وهنا يتم تعويض الصورة بصورة أخرى بحيث يتم الحفاظ على المستعار وتعويض المستعار له بآخر مختلف في اللغة الهدف.
- **إعادة الصياغة paraphrase:** ويقوم هنا المترجم بنقل الصورة إلى معناها، بحيث يتم إلغاء طابعها المجازي، ولا تعتبر هذه الطريقة ترجمة للصورة بقدر ما هي تفسير وشرح لها.

ويوافق فان دان بروك ما ذهب إليه كلوبفلر في أن الصور التي تعبر عن حسّ إبداعي وجمالي خلّاق هي بطبيعتها ذات قابلية وسهولة نسبية في الترجمة، بإعتبار أن هذا الشكل من الصور هو في الأصل انحراف عن المعايير الدلالية للنظام اللغوي، ما يعني أن الاختلافات بين اللغتين المصدر والهدف لن يشكل تحديا كبيرا. لكن يعود ويؤكد أنه من الخطأ الإعتقاد أن أي انحراف عن المعايير اللغوية في المصدر يقابله إنحراف مشابه عن معايير اللغة المصدر (Van den Broeck, 1981, p. 80) لأن هناك عوامل أخرى تتحدد على إثرها كذلك مدى قابلية الترجمة، مثل المعايير الصوتية والنحوية وما يترتب عنها من علائق دلالية خاصة وكذا المرجعية الثقافية والتقاليد الجمالية، وحتى المبادئ والمعايير الأخلاقية السائدة .

(Van den Broeck, 1981, pp. 80 -81)

أمّا بخصوص الصور المتعارف عليها، فيرى فان دان بروك كذلك أنها قابلة أيضا للترجمة، فالكثير من هذه الأشكال من الصور والرموز أصبحت تدخل ضمن نطاق التراث الأدبي العالمي، (عند الإغريق والرومان وفي التراث العربي والمسيحي). ويكمن الإشكال في إختيار أساليب الترجمة المناسبة.

3-2-2-3 إجراءات ترجمة الصورة عند نيومارك

وتبرز كذلك الدرسات التي قام بيتر نيومارك، وهي دراسات أراد صاحبها أن تكون شاملة تحيط بكل أشكال الصور الاستعارية الموجودة. ولهذا الغرض بالذات، يعتبر نيومارك أن كل أشكال الإستعمالات المجازية للغة مهما كانت طبيعتها ووظيفتها تدخل في خانة الصور الاستعارية. هذه الصور التي يمكن أن تكون كلمة مفردة، أو موسعة (عبارة اصطلاحية، أو جملة، أو حتى نص تخيلي كامل) (Newmark, 1988, p.10).

ويعطي نيومارك تصنيفا تدرجيا لأصناف الصور الاستعارية، انطلاقا من الصور الميتة التي أصبحت مدمجة تماما مع الإستعمال العادي للغة، وصولا إلى الصور التي تتسم بأعلى درجات الحيوية والأصالة. وهي الصور المندثرة Dead metaphors والصور المبتذلة Cliché metaphors والصور المتداولة Stock metaphors والصور المكيّفة Adapted metaphors والصور الحديثة recent metaphors والصور الأصلية Original metaphors.

ونركز هنا على شكلين من الصور لهما سعة عالية من التداول في النصوص الإبداعية وهما الصورة الأصيلة وبدرجة أقل الصورة المتداولة.

أمّا الصورة المتداولة، هي صورة مألوفة بين متحدثي اللغة، كما تتميز بنوع من الدفء العاطفي، وتحافظ على قوتها البلاغية حتى ولو استعملت بكثرة، كأن نقول مثلا " :أكل عليه الدّهر وشرب " أو "الخروج من مستنقع المشاكل ". ويرد هذا النوع من الاستعارات بكثرة في الشعر على شكل كناية أو رمز بحيث تكون الصورة المعبر عنها مصطلح عليها وهي إمّا ذات طبيعة ثقافية محلية خاصة أو طبيعة كونية. وتتماثل الصورة المتداولة من حيث التعريف مع الصورة المتعارف عليها والتي أوردها فان دان بروك.

ويرى نيومارك أن هذا الشكل من الصور يفرض درجة عالية من التعقيد مقارنة بالصور الأخرى، فالإعتبارات الثقافية غالبا ما تشكل حاجزا أمام المترجم للحفاظ على أثر الصورة لدى المتلقين وعليه يقترح نيومارك ثمانية أساليب في الترجمة يوردها كمايلي:

(Paprotte & Dirven, 1985, pp.304 -311)

- الحفاظ على الصورة نفسها في اللغة الهدف
- تعويض الصورة بصورة أخرى تكافئها.
- ترجمة الصورة بصورة تشبيهية.
- ترجمة الصورة الإستعارية أو التشبيهية بصورة تشبيهية مع الشرح.
- تحويل الصورة إلى معناها
- تعديل الصورة
- الحفاظ على الصورة نفسها مع الشرح.

وفيما يخص الصّور الأصلية فيعدّها بيتر نيومارك صورا يبتكرها الكاتب من وحي خياله، بحيث تعبر عن شخصيته وعن عواطفه وكذا رؤيته الخاصة للعالم. وترد الصورة الأصلية بصفة خاصة في النصوص ذات الوظيفة التعبيرية والجمالية وهي النوع الشائع الذي ترد عليه الصورة الفنية. ويضم نيومارك موقفه إلى موقف كلوبفلر وفان دان بروك في أنّ الصور الأصلية يجب أن تنقل نقلا مباشرا للحفاظ على سماتها الدلالية، أمّا السمات النحوية والتركيبية فلا يمكن الإبقاء عليها بسبب الخصوصيات الصوتية والإيقاعية والتي تختلف من لغة إلى أخرى خصوصا في النصوص الشعرية. ويبرر نيومارك اختياره للنقل المباشر بعامل التلقي، حيث أن القارئ الهدف من شأنه أن يواجه نفس الصعوبات في التأويل التي يواجهها قارئ النص المصدر .(Newmark, 1988, p. 113)

أمّا إذا ما تضمنت الصورة إيحاءات ثقافية قد تبدو غامضة للقارئ الهدف، فيمكن للمترجم، في نظر نيومارك، أن يحوّل الصور إلى صورة وصفية أو إلى معناها الحرفي.

(Newmark, 1988, p. 113)

3-2-2-4 الصورة من منظور الوحدة العضوية للنص عند آليت كروجر

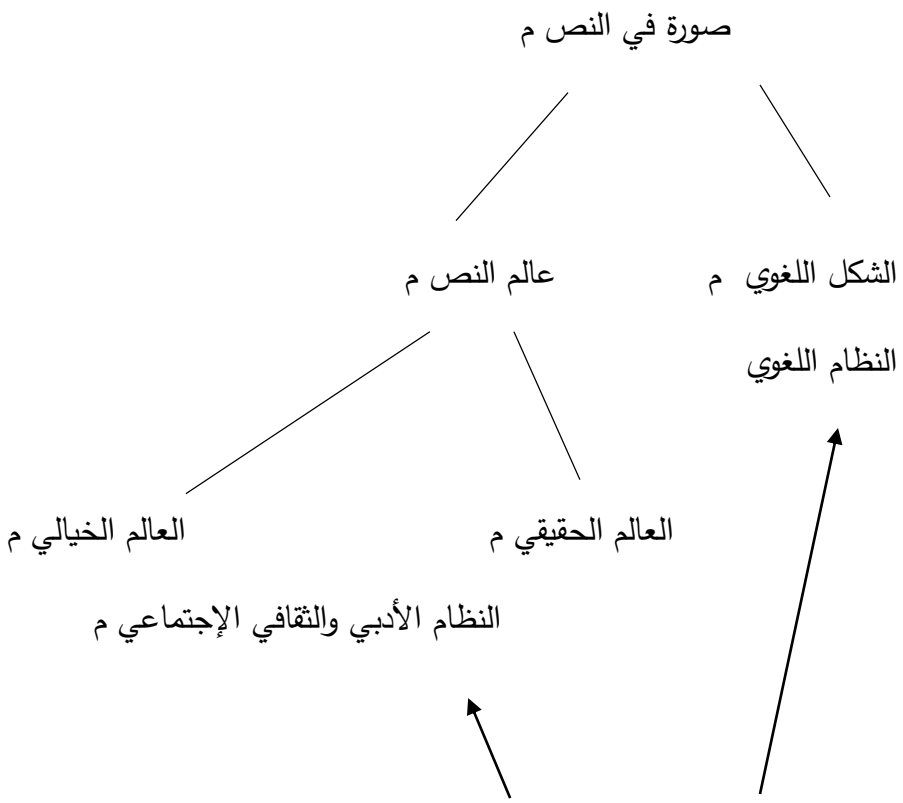
وتعرض آليت كروجر (Alet Kruger) وجهة نظر أخرى في ترجمة الصورة، والتي تختلف عن سابقاتها في أنها تقاربها من وجهة نظر نصية كلية، وليست تجزيئية تدرس ترجمة الصور بمعزل النص، كما الحال عند نيومارك بصفة خاصة، أي أنه يتم تفعيل معانيها عند القارئ ضمن الإطار الإستعاري العام للنص. وهذا ما سعت إلى إثباته في دراسة لترجمة عمل روائي في اللغة الإفريقانية إلى الإنجليزية، وأثبتت أنّ مجموع الصور الاستعارية الخاضعة للدراسة تنتمي إلى مجال دلالي يتعلّق بالحياة الريفية ومظاهرها، وخلصت أيضا إلى أنّ اعتماد الترجمة على أساليب غير مباشرة للتصدي لبعض الاستعارات مثل الحذف وإعادة الصياغة والتعويض أضعف من الإرتبط العضوي لهذه الصور وبالتالي ضياع الكثير من المعاني التي تضمنها النص المصدر، ما أثّر على تلقي العمل الأدبي في الترجمة (Fung, 1994, p. 265).

والنتيجة هنا أن ترجمة الصورة يجب أن يتم مقاربتها من حيث موقعها في النص ككل، فيؤخذ بالإعتبار تأثير أشكال ارتباطها العضوي مع الصّور الأخرى في توجيه أنماط تلقيها وتأويلها. (Fung, 1994, p. 266).

3-2-2-5 ترجمة الصورة في الشعر من منظور التلقي عند فونج

وفي عام 1994 نشرت الباحثة ماري فونج (Mary Fung) أطروحة دكتوراه بجامعة ورك ببريطانيا، بعنوان *" ترجمة الاستعارة الشعرية: استكشافات في عمليات الترجمة"* *"The Process of poetic* Metaphor: *Exploration of the Process of Translating Translating*" يمكن إعتبارها من أولى الدراسات المتخصصة في ترجمة الصورة الاستعارية الشعرية، وأهمها كذلك في بحثنا هذا خصوصا وأنها حاولت أن تحيط بكل العوامل المؤثرة في ترجمة الصورة في الشعر مع إعطاء أولية خاصة لعامل التلقي بمختلف مظاهره وتجلياته. واعتمدت ماري فونج المنهج الوصفي لتحليل نماذج مترجمة من أعمال شكسبير وسيلفيا باث (Path Sylvia) إلى اللغة الصينية، تتناول صورا متعلقة بمواضيع محددة أبرزها ثنائية الحب والموت.

وتوضح فونج آلية ترجمة الصورة عبر المخطط التالي (Fung, 1994, p. 277):



تأويل القارئ 1 (لامحدد: مفتوح)

إعادة التشكيل للقارئ 1

عقبات واستراتيجيات

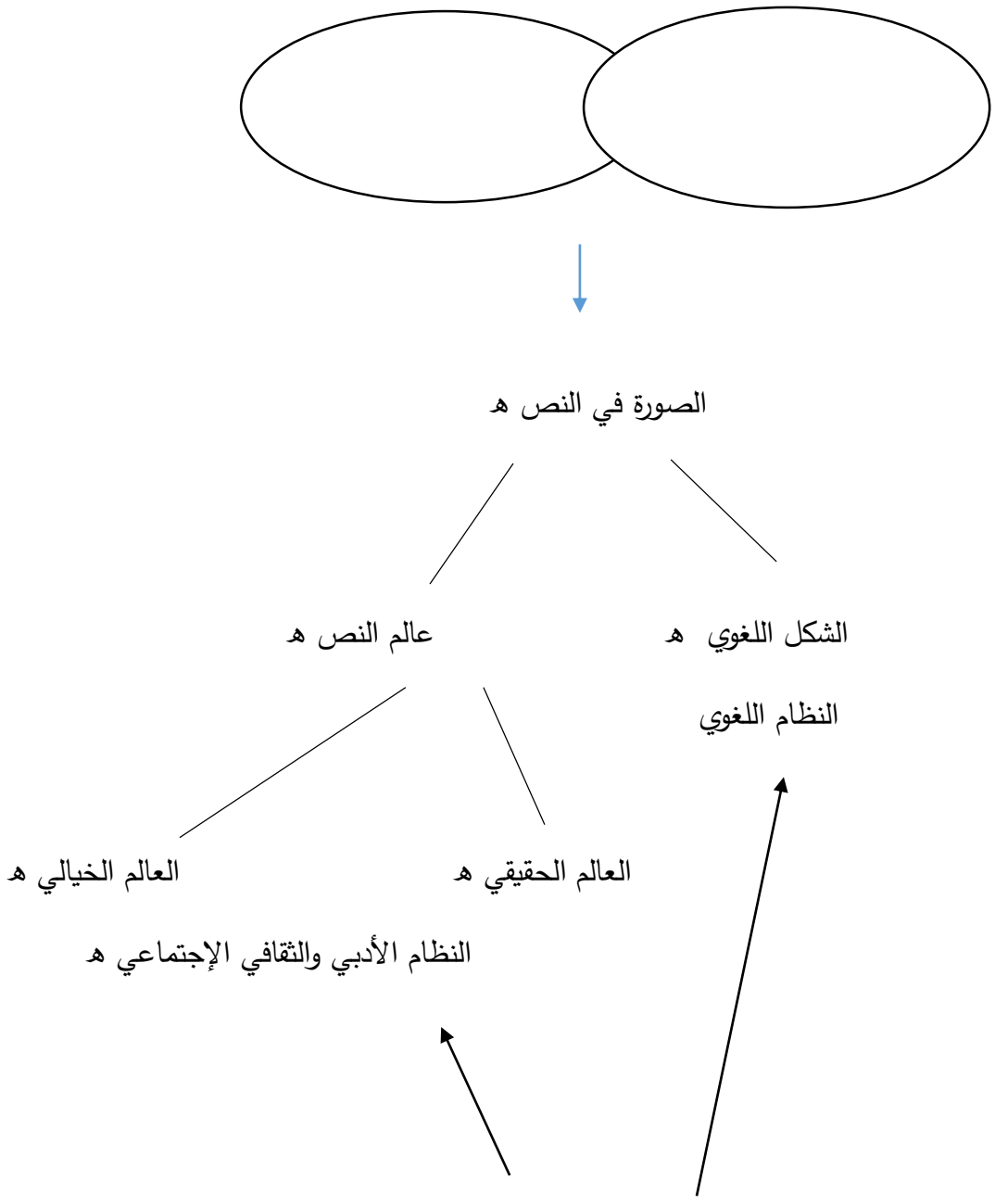
عوامل متنوعة تأثر على القارئ 1 و2

شخصية

- الخبرات اللغوية والثقافية
- المؤهلات اللغوية والثقافية
- الخبرة بالعالم
- المعرفة

إجتماعية

- طريقة النظر إلى العالم
- المعايير اللغوية
- المعايير الثقافية
- المعتقدات والقيم



المخطط رقم (1): آلية ترجمة الصورة عند فونج

ونلاحظ من خلال المخطط أنّ إجراء ترجمة الصورة يجب أن يسبقه إحاطة شاملة بطبيعتها وسماتها الخاصة والتي تقسمها إلى سمات لغوية وسمات غير لغوية. فالصورة هي مكوّن لغوي يعكس تصوّرات ذهنية تخيلية لمواضيع وموجودات حسية موجودة في العالم الذي يعيش فيه الكاتب. ففهي مرتبطة أشد الإرتباط بالنظام اللغوي الأصلي وكذا بالنظم الأدبية والإجتماعية الذي تشكّلت فيه التجربة بالعالم الحقيقي أو التخيلي للكاتب (Fung, 1994,p. 277).

أمّا تأويل المتلقي الأول للصورة فهو يعتمد بدرجة أولى على استعداده الذاتي وقدراته الذهنية والتي تتأثر بعوامل مختلفة، وأهمها كفاءته اللغوية والأدبية وتجربته بهما، وتجربته بالعالم الخارجي، والمامه بالمواضيع التي تتناولها الصورة، ومبادئه وعقائده الشخصية. كما يعتمد تأويله للصورة على المعايير اللغوية والثقافية المهيمنة في المجتمع. وحين يصبح المتلقي الأول مترجما للصورة فإنه يتعامل مع القيود التي يواجهها من خلال تبني إستراتيجيات مختلفة، أمّا المتلقي الثاني أي المتلقي الهدف فإنه يتأثر حتما بعوامل مماثلة لتلك التي أثّرت في المتلقي الأول وهذا وفقا لخصوصيات النظام المتعدد الهدف وضمن إطار مكاني وزماني مغاير. وهذا الواقع من شأنه أن يحدث أنماطا مختلفة ومفتوحة للتلقي والتأويل.

كما تحدد فونج قائمة مفصّلة عن مختلف القيود التي تفرض على المترجم في تصديه للصورة الشعرية، وتقسمها على ثلاثة مستويات:

1. القيود اللغوية على مستوى البنية السطحية: من بينها العلاقات الدلالية (الترادف والتضاد...الخ) والإيحاءات، التعارض الدلالي، و التعدد الدلالي، والمعايير النحوية، والوضعية التركيبية للوحدات المعجمية، والسياق اللغوي، والأمثال والتعابير الاصطلاحية، و نمط الاستعمال المتداول للغة.

2. القيود الأدبية على مستوى البنية الوسطى: ومن بينها مقتضيات الجنس الأدبي، التقاليد الشعرية،و الوزن والقافية، والإيحالات الأدبية والثقافية، والأنظمة الرمزية الخاصة.

3. القيود الثقافية الإجتماعية على مستوى البنية العميقة: المعرفة، المعتقدات، القيم والمبادئ، المنظومات المفاهيمية، الإتساق الثقافي.

وتشير فونج إلى أنه حتى ولو كانت هذه القيود على مستويات مختلفة إلّا أنها تتفاعل مع بعضها. فالقيود الأدبية والإجتماعية تشكّل دافعا للقيود اللغوية. فالدّلالات الإيحائية على سبيل المثال هي مستوحاة في غالبها من الواقع الثقافي والإجتماعي للنظام اللغوي. الأمر نفسه ينطبق على الجنس الأدبي ومقتضياته، فالشّعر العروضي مثلا، يفرض عددا محدودا من الوضعيات التركيبية للوحدات المعجمية، والتي يجب أن تحدث توافقا للمعنى مع الإيقاع المطلوب. وهذا من المستحيل تحقيقه بين أنظمة لغوية تتباين تشكيلاتها الصوتية وآليات إيقاعاتها الشعرية (Fung, 1994, p. 281).

أمّا بخصوص إستراتيجيات الترجمة، فترى فونغ أنها ترتبط أساسا بطبيعة العقبات ومستوياتها. ولا يمكن ، وفقها دائما، بناء نموذج نظري معياري يربط تبني إستراتيجيات معينة على حساب أخرى، فلكل حالة فردية خصوصياتها. وتتراوح خيارات المترجمين بين الطرق والأساليب التي أحصاها كل من فان دان بروك ونيومارك. ويكون الإعتماد عليها مبنيا أولا: على العناصر التي يريد المترجم الحفاظ عليها على حساب عناصر أخرى، ثانيا: الإستراتيجية التي يقرر المترجم اتباعها في التصدي للصور الواردة في عموم النص المصدر.

كما تبرز فونج من جانب آخر دور النظم المتعدد ومقتضيات التلقي المنجرة عنها في الدفع بالمترجم نحو تبني استراتيجيات معينة عوض أخرى. وتعطي مثالا عن ترجمة بعض الصور الشعرية لسيلفيا بلاث إلى الصينية فتقول:

" In dealing with the Plath poems the translators tend to follow the source text very closely, carrying over the visual images and the literal meaning of the words

wherever possible. This approach may be motivated by the targert literary system's openness, as modern Chinese poetry has been receptive to novel forms and ideas…" (Fung, 1994, pp. 285-286)

" يميل مترجمو أشعار بلاث إلى الإلتصاق بالنص المصدر إلى حد بعيد، فينقلون الصور البصرية والمعاني الحرفية للكلمات كلّما كان ذلك ممكنا. وتمثل الطبيعة المنفتحة للنظام الأدبي الهدف، الدافع وراء إتّباعهم لهذا النهج، فالشعر الصيني الحديث بقي منفتحا على الأشكال والأفكار الجديدة..." (ترجمتنا)

وتخرج فونج مسألة إمكانية ترجمة الصورة الفنية من استحالتها من الإطار التعميمي الشامل، بمعنى أنه لا يمكن الإقرار بالإمكانية أو الإستحالة المطلقة للترجمة خارج النطاق السياقي والتاريخي للآداء الترجمي والذي تتدخل فيه عوامل عدّة أبرزها القدرات الذاتية للمترجم، والتوجه الذي يتخذه تطوّر اللغة الثقافة الهدف، وكذا طبيعة العلاقة بين الأنظمة المتعددة في الأصل والهدف (Fung, 1994, p. 288). ففي الدّراسة التطبيقية التي قامت بها على نماذج من الصور المترجمة لشكسبير وبلاث، وجدت فونج أن الصور تكون قابلة للترجمة حين تسمح القيم الثقافية بتطويع دلالاتها الرمزية، بما يتوافق مع السّياق الأدبي في النظام الهدف. ويضاف إلى ذلك متطلبات الجنس الأدبي وأعرافه وكذا توّفر الموارد اللغوية التي تحقق الوظائف المنشودة.

وتخرج فونج بنتيجة مهمة هي أنه، على النقيض مما ذهب إليه كلوبفلر ومن بعده نيومارك، فإن قابلية ترجمة الصورة لا ترتبط بمدى أصليتها وجدّتها، بل بالقيود التي تفرضها الصورة والقدرة على التغلب عليها.

ويمكن القول أن فونج في دراستها للصورة قد أعطت نموذجا وافيا وشاملا عن التوفيق بين التحليل اللغوي البنيوي والنقد الوصفي الذي يحصي جل العوامل والعناصر التي تتأثر بها ترجمة

الصورة وعلى مستويات مختلفة إنطلاقا من المستويات التركيبية والدلالية إلى مستويات عليا على رأسها النظم المتعدد مثل التقاليد الأدبية والقيم الثقافية والإجتماعية.

3-2-2-6 نبذة عن ترجمة الصورة في الدراسات اللغوية الإدراكية

بالإضافة إلى ما سبق ، وجب كذلك الإشارة الى الدراسات السابقة في ترجمة الصورة والتي استندت مرجعيتها على نظرية الاستعارة التصورية Theory of conceptual metaphor لجورج لاكوف ومارك جونسون في كتابهما المشهور " Metaphors We Live by " عام 1980. وهي نظرية تقدم رؤية جديدة للصور الاستعارية باعتبارها آلية إدراكية أكثر منها آلية لغوية. بحيث " أن التفكير الاستعاري حسب المؤلفين أمر عادي، يسود حياتنا العقلية أو الذهنية، سواء الواعية منها أو غير الواعية. وعدّا أن آليات التفكير الإستعاري المستخدمة في نظم الشعر هي نفسها الحاضرة في أكثر تصوّراتنا المشتركة أو العامة حول: الزمن، والأحداث، والسببية، والعواطف والأخلاق..." (بن دحمان، 2010، ص. 198). فالصورة الإستعارية من هذا المنظور ليست عملية استبدال ولا انزياح دلالي بل هي عملية اسقاط mapping لمجال تصوري conceptual domain (أ) الذي يسمى بالمجال المصدر على مجال تصوري (ب) الذي هو المجال الهدف. وهو نفس المبدأ الذي ارتكزت عليه فونج في حصر دراستها على المجالين التصوريين " للحب" و"الموت" وكذا تفرعاتهما نحو مجالات أخرى مثل "الحرب" و"المرض" و" النار" وغيرها.

والملاحظ على الكثير من الدراسات التي تناولت ترجمة الصور الاستعارية ابتداء من التسعينات إلى يومنا هذا، تأثرها البالغ بنظرية الاستعارة التصورية والنظريات الأخرى المشتقة منها وأهمها نظرية المزج التصوري conceptual Blending theory التي طوّرها كل من فوكونيي وتورنر (Gilles Fauconnier) و(Mark Turner) وهذا ضمن حقل الدراسات اللغوية الإدراكية، وقد مثّلت الصورة الفنية خزانا وافرا وحقلا خصبا لوضع هذا النهج الجديد قيد التطبيق. بحيث يتم التأكيد

على الصورة الاستعارية، باعتبارها سمة ذهنية إدراكية، يجب أن تكون مستقلة عن اللّغة وقابلة للنقل والترجمة من لغة إلى أخرى (Wierzbicka,1992, p. 3).

ويشير مثلا (Mandelblit) إلى أن أشكال ترجمة الصور تتحكم فيها الظروف والشروط التي تتم فيها اسقاطات المجالات التصويرية على بعضها (as cited in Al-Hassnawi, 2007) :

- فإذا اشتركت اللغة المصدر بنفس ظروف وشروط الإسقاط مع اللغة الهدف، فإنه لا يطرأ تحول جذري على الصورة بحيث تنقل مباشرة.
- أمّا اذا كانت ظروف الإسقاط في اللغة الهدف مختلفة عنها في اللغة المصدر، فإن الترجمة تصبح أكثر تعقيدا، وتترجم الصورة هنا إلى تشبيه،أو اعادة صياغة أو إلى شرح وغير ذلك من الطرق غير المباشرة.

ويرى الحسناوي (2007) أن الصّور تأتي مرتبطة بمجالات تصوّرية مختلفة ما يعني أن المترجم يلعب دور الوسيط، بقيامه بالإسقاط التصوري في مكان القارئ الهدف، فيبحث عن صورة مكافئة إدراكيا للصورة في اللغة المصدر. وينطلق الحسناوي مما توصّل اليه (Mandelblit)، ويقترح ثلاثة أشكال في ترجمة الصورة (Al-Hassnaoui, 2007) :

- وتتضمن هذه الفئة الصّور التي تتوفر فيها نفس شروط الإسقاط ولها نفس التركيبة المعجمية، بين اللغتين المصدر والهدف. وتعبّر هذه الصور عن ميادين التجربة المشتركة بين الثقافات البشرية أو على الأقل بين الثقافتين المصدر والهدف
- أمّا الفئة الثانية، فهي تلك الصّور التي تتوفر نفس شروط الإسقاط لكن بتركيبة معجمية مختلفة بين المصدر والهدف، أي أنّ الصّور الأصلية والمترجمة تتشاركان في نفس المجال التصوري، لكن بعض الإعتبارات الأخلاقية مثل الدين تلعب دورا في الإختيار على

المستوى الدلالي. ومن أمثلة ذلك حين نقول: " يد الله مع الجماعة" والتي تترجم " many hands make light work " .

- أمّا الفئة الثالثة والأخيرة فتضم الصور التي لا تتوفر فيها نفس شروط الإسقاط، أي أنها الصور المترجمة التي تعبّر عن مجال تصوري مختلف عنه في اللغة المصدر. وهذا بالطبع نتيجة الاختلافات الثّقافية التي تبرز عنها خبرات مختلفة بالعالم.

وقد ساهم النهج الإدراكي في تقصي سبل وآليات ترجمة الصورة من خلال توفير وسائل أمثل لفهم لبعض تجليات الآليات الذهنية المتحكمة في إبداع الصور وتلقيها ضمن سياقات ثقافية مختلفة، ولكنه يبقى من جانب آخر نهجا اختزاليا، يركّز بالخصوص على سمات المثاقفة وعقباتها وطرق تحقيقها، على حساب السمات الجمالية اللغوية الأخرى. فنظرية الاستعارة التصورية في الأصل لم تعالج الصورة بوصفها نتاجا لغويا إبداعيا، بل بوصفها انعكاسا لنظم الإدراك الذهني.

ويتضح ممّا سبق أنّ الدراسات التي تناولت من قريب أو من بعيد إشكالية ترجمة الصورة في الشعر، قد أدرجتها في معظمها ضمن أشكال التعبير المجازي والاستعاري بصفة عامة لها خصوصيات خاصة، ما أوجد صعوبة في وضع مناهج مفصّلة بخصوص أساليب وتقنيات الترجمة. ويمكن إعتبار أنّ صعوبة الفصل في التنظير بين المستويات المتعددة التي تدخل في تركيب الصورة ، ونخص بالذكر المستويات الصوتية والدلالية، كان من أبرز العوامل التي أدّت الى حصر أغلب الدراسات ضمن المجال التطبيقي بصفة خاصة. فكان اللّجوء عادة إلى نماذج من الصور في النصوص الشعرية ليس بإعتبارها هدفا بحد ذاته وإنّما لأن هذه النصوص تمثل خزانا هائلا من الصور يستعين به الباحث لوضع مفاهيم جديدة في ميدان ترجمة الصورة الإستعارية بصفة عامة مقارنة يالنصوص الأخرى، ونعطي مثالا عن داجوت الذي ارتكز على نماذج شعرية مترجمة من العبرية إلى الإنجليزية ليضع مبادئ عامة حول ترجمة ظاهرة الصورة

بصفة عامة، أي أنّ التركيز جاء على ما تحيل إليه من انزياح دلالي بعيدا عن القيود التي تطرحها السمات الصوتية والإيقاعية .

هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى، فرأينا اعتراف الباحثين بأنّ الوظيفة المركزية للصورة في رسم خصوصيات النصوص الإبداعية بصفة خاصة قد تجعل من الحفاظ عليها في الترجمة أولوية قصوى. ومن هنا جاء شبه الإجماع على أنّه كلما ارتبط الإبداع في الصورة بذاتية الشاعر وملكته الذهنية الخاصة، كلّما زادت امكانية الحفاظ عليها في الترجمة، وهو موقف تشدد فيه كوبفلر وداجوت و نيومارك وبدرجة أقل فان دان بروك وفونج، اللذان أكدا على أنّ الإبداع الذاتي الخلّاق في الصورة هو مقترن دائما بالأنظمة الإجتماعية والتقاليد الأدبية المحلية. فكلما زاد التقاطع بين هذه الأنظمة وبين ذاتية المبدع قلّت فرص الحفاظ على الصور الأصلية.

وبعد أن حشرت الصورة في الشعر مع أشكال التصوير في النصوص الأخرى في الدراسة والتنظير، برز نموذج فونج ليعطيها حقها في التعمّق والتفصيل. وما يميز هذا النموذج أنه أقرن ترجمة الصورة في الشعر بأبعاد مختلفة تم إهمال الكثير منها في السابق، فمن جهة تتعامل فونج مع الصورة انطلاقا من المجالات الدلالية التي تتبع اليها، بعد أن كانت ينظر إليها كوحدات منفصلة عن النص. أضف إلى ذلك أنها نهلت كثيرا من مناهج الترجمة الوصفية وما بعد البنيوية، فتتحدد بذلك ترجمة الصورة ضمن إطار النظام الأدبي الهدف ومدى انفتاحه على الأنظمة الأخرى.

خلاصة:

عبّرنا في هذا الفصل عن خصوصيات كثيرة يتميّز بها النص الشعري في الترجمة مقارنة بالنصوص الأخرى، أهمّها أنّ تناوله في الدّراسات جاء في الغالب ضمن أسس تطبيقية أكثر من محاولات وضع مناهج خاصة للتصدي لهذا النوع من النّصوص. ثم إنتقلنا إلى جدلية الإستحالة والإمكانية، ووجدنا أنّ أغلب من يقول بإستحالة ترجمة الشعر يرجع ذلك إلى أنّه في الأصل هو نص مهيّئ وفق خصوصيات اللغة والثقافة التي ينتمي اليها. في الوقت الذي ركّز الدّاعون إلى إمكانية ترجمة الشعر على أنّها ممارسة وإن اتّسمت بالصعوبة فإنّه لابد منها وتدخل ضمن إطار التواصل بين الثقافات، وبفضل الترجمة طوّر الشّعر نفسه.

وبخصوص العقبات التي تطرحها ترجمة هذا النوع من النصوص، ركّزنا على ثلاثة نقاط أساسية تتمثل أوّلا في اختلاف الأنظمة التركيبية والإيقاعية بين اللغات، وثانيا في العلاقات الإعتباطية للدّلالات ومفرداتها، واختلاف مجالات إستخدام هذه الدّلالات بين اللّغات، أمّا ثالثا فتتجلى في الاختلافات بين الثّقافات وأنماط رؤى العالم التي تتحدد على إثرها آفاق توقّعات القرّاء كما رأينا سابقا في الفصل الثاني.

كما رأينا اختلاف وجهات النظر بخصوص التعامل مع الخصوصيات الشكلية للنص الشعري في الترجمة. فبين من يرى في أنّ التخلي عن الإيقاع يعدُّ إفراغا للنص من جماليته وبالتالي تجريده من أسباب وجوده، وبين من يرى أنّه لا يمكن التوفيق بين الشكل والمضمون، فالتضحية بالإيقاع أحسن من ترجمة تشوّه معاني النص.

أمّا ما وجدناه ونحن نتقصّى إستراتيجيات الترجمة التي أحصاها كلّ من إيتكيند وهولمز ولوفيفر أنّ واقع هذه الممارسة لا يتراوح بين الترجمة النثرية والشعرية بصفة مطلقة، فهناك العديد من الإستراتيجيات التي يعتمدها المترجمون، تختلف باختلاف المقاصد من الترجمة، إن كانت تروم

بتعويض النص المصدر أو تحاكيه، أو تعرّف به وبمضمونه أو تؤوّله. أمّا بخصوص الدراسات السابقة حول ترجمة الصورة الفنية، فوجدنا أنه تم تتناولها ضمن إطار الإستعمال الاستعاري والمجازي للغة وإشكالياته في الترجمة. وبرز هنا التصوير الفني باعتباره نموذجا عن الصور الأصلية و المبتكرة، والتي تزداد قابليتها في الترجمة كلّما قلّ ارتباطها العضوي باللغة المصدر وثقافتها. ولفتت الدّراسة التي قامت بها ماري فونج إهتمامنا أكثر ليس فقط لإختصاصها الحصري بترجمة الصور في الشعر، وإنما كذلك لإعتماد مرجعيتها النظرية على مفاهيم التلقي والترجمة ما بعد البنيوية.

الفصل الرّابع

تقديم المدوّنة وتحليلها

تقديم

نتناول في هذا الفصل تقديم المدوّنة التي يرتكز عليها البحث في الجانب التطبيقي من الدراسة. وسنستهلّ ذلك بتقديم نبذة عامة عن أبرز المحطّات فيما يتعلّق بحياة الشاعر نزار قبّاني ومسيرته الشّعرية. وفي إطار مفاهيم التلقي دائما، نحاول أن نضع شعره في ميزان الحداثة، بتقصي أهم ملامح كسر أفق توقّع القارئ العربي التي تميّز به شعره عن باقي الشعراء الذين عاصروه. وننتقل فيما بعد إلى خصائص أسلوبه الشعري مع التركيز على طبيعة الصورة الفنية عنده وأهمّ الظواهر الأسلوبية التي تتميّز بها.

كما سنقف عند واقع ترجمة القصائد الشعرية عند نزار والتي نحاول أن نضعها ضمن الإطار العام لواقع ترجمة الشعر العربي. وسنعرض كذلك بعض أهم الترجمات لأعماله الصادرة في اللغة الإنجليزية، وكذا مواقفه الشخصية منها ومن ترجمة أشعاره بصفة عامة.

وفي الأخير سنقوم بتقديم العمل الذي سنخضعه للدراسة التحليلية والذي قام بإعداده ونشره المترجم البحريني نايف الكلالي، والذي جاء موسوما ب " Republic of Love : Selected Poems in English and Arabic ". وسنحرص هنا على تقديم نبذة عن تجربة المترجم في الميدان وعن الظروف السياقية العامة التي رافقت مشروع الترجمة، دون أن نهمل التطرّق إلى محتوى الكتاب والنقاط التي أشار إليها المترجم بخصوص الصعوبات التي واجهها.

4-1 نبذة عن حياة الشاعر نزار قبّاني

ولد نزار قباني في 12 مارس 1923م في مئذنة الشحم بدمشق القديمة، من عائلة عريقة ومحافظة. كان جده أبو خليل قباني كاتبا مسرحيا وموسيقارا وشاعرا معروفا. كما اعتبر من الأوائل الذين وضعوا الحجر الأساس للمسرح العربي. أمّا والده فكان واحدا من أهم قادة وممولي الجبهة الوطنية التي كانت تناضل من أجل إنهاء الإنتداب الفرنسي في سوريا. ونزار هو الإبن الثاني من بين 6 ابناء وبنتان و4 أولاد. تلقى تعليمه الإبتدائي و الثانوي في مدرسة الكلية الوطنية العلمية والتي لعبت دورا مهما في تشكيله الثقافي بالجمع بين الثقافة العربية والثقافة الفرنسية. وكانت مدرسة وطنية خاصة يقصدها أولاد البرجوازية الدمشقية الصغيرة من تجار ومزارعين وموظفين وأصحاب حرف " (قباني، 2000،ص. 43). ودرس على يد نخبة من الأكاديميين والمثقفين من بينهم الشاعر خليل مردم الذي ساهم كثيرا في صقل الموهبة الشعرية لنزار.

وبعد نيل شهادة الباكالوريا، تابع نزار قباني دراسته بكلية الحقوق بجامعة دمشق، فتخرج منها عام1945 .وبالرغم من تفوقه في التحصيل العلمي إلاّ أن الشعر كان شغفه الأول ويصف ذلك فيقول:

" "لم أقبل على دراسة القانون مختارا وإنما درسته لأنه مفتاح عملي في المستقبل .....و خلال المحاضرات كنت أكتب بالقلم الرصاص أوائل اشعاري على هوامش وحواشي كتب القانون " (قباني نزار، 2000، ص. 66) .

و مباشرة بعد تخرجه إلتحق بالسّلك الدبلوماسي بوزارة الخارجية السورية. عمل بسفارات بلده بالقاهرة وأنقرة ولندن ومدريد. وبعد إتمام الوحدة بين مصر وسوريا سنة 1959 عُيّن سكريتيرا ثانيا للجمهورية المتحدة بسفارتها بالصين، ثم إنتقل إلى بيروت وفيها إستقال من السلك الدبلوماسي وذلك سنة 1966م، ليقرر الإستقرار بها والتفرغ كليا لكتابة الشعر، ففتح دارا لنشر أعماله سماها "منشورات نزار قباني".

و تزوج نزار مرتين، فكانت زوجته الأولى سورية أنجب منها بنتين وإبنا واحدا توفيق، والذي توفي جراء معاناته مع مرض بالقلب حين كان طالبا في كلية الطب بجامعة القاهرة. وتزوج مرة ثانية من العراقية بلقيس الراوي وله منها ولد وبنت، وقتلت عام 1982 في إنفجار بالسفارة العراقية ببيروت، ليقرر بعدها الإنتقال والإستقرار بلندن حتى آخر حياته.

وفي الثلاثين من شهر أفريل من عام 1998 بلندن، توفي نزار قباني إثر أزمة قلبية حادة، وقد تناقلت خبر وفاته جلّ وسائل الإعلام العربية والعالمية، بوصفه حدث جلل يؤرّخ لرحيل أحد أعظم الشعراء في التاريخ المعاصر. ونقل جثمانه إلى وطنه سوريا ليدفن في مسقط رأسه دمشق وذلك تنفيذا لوصيته. وقد شهدت جنازته حضورا جماهيريا قياسيا يقدر بعشرات الآلاف وتغطية إعلامية ضخمة تابعها الملايين من معجبيه وعشّاقه.

4-2 أبرز محطّات مسيرة نزار قبّاني الشعرية

يصف نزار بداياته الأولى مع الشعر فيقول:

" حين كانت طيور النورس تلحس الزبد الأبيض عن أقدام السفينة المبحرة من بيروت إلى إيطاليا، في صيف عام 1939 وفيما كان رفاق الرحلة من الطلاب والطالبات يضحكون ويتشمسون ويأخذون الصور التذكارية على ظهر السفينة، كنت أقف وحدي في مقدمتها أدمدم الكلمة الأولى من أول بيت نظمته في حياتي. " (قباني، 2000، ص. 64)

تلك كانت أول خطوة له في عالم الشعر ولم يكن قد بلغ من العمر إلاّ 16 سنة . وفي عام 1944 أصدر نزار أول ديوان شعري له " قالت لي السمراء" وانطلق من خلاله يستكشف عالم المرأة وسحر العشق، مطلقا العنان بكل جرأة لمخيلته تصول وتجول في مواضيع كانت من المحرمات آنذاك. وقد بيعت كل نسخ هذا الديوان في أقلّ من شهر، ما فتح أبواب الشهرة له على مصراعيها. إلاّ ان هذا النجاح وهذه الجرأة في التعبير جلبا للشاعر مشاكل مع النخب المحافظة في المجتمع

وبخاصة رجال الدين، فلم يتوان في مهاجمته الشيخ الطنطاوي في أحد مقالاته ناعتا إياه بالفسق والفجور. ويصف نزار صموده في وجه هذه الهجمات والإنتقادات:

"وإذا كنت نجوت من هذا الإحتفال البربري بقدرة قادر، فإن الحروق والرضوض والكدمات جعلتني أكثر تمسكا بخشبة صليبي وأكثر إدراكا للعلاقة العضوية التي تربط الإبداع بالموت...و الكتابة بالإستشهاد" (قباني، 2000، ص. 96)

و بالرغم من هذه الصعوبات التي واجهها في بدايات مسيرته، واصل نزار الخوض في شؤون العشق يستكشف روح المرأة وجسدها في ديوانه *" طفولة نهد"*. ليقرر في ديوانه *" سامبا"* دخول تجربة جمالية جديدة من بوابة الشعر الحر، فإعتمد صورا فنية مركبّة تتزاوج فيها الكلمات مع الإيقاع والعواطف وتدخل القارئ مباشرة في جو الرقص على أنغام موسيقى السامبا.

أمّا ديوانه " قصائد من نزار " ففيه رجوع قوي إلى الطبيعة بعد أن عاش طويلا في أجواء المدينة في دواوينه السابقة، وهو يدمج الحب بالجو الريفي ويتغلغل إلى الجزيئات في كليهما، فإذا الغناء يشبه انطلاق الموال في المروج وإذا بالحياة لدينا ترفرف في مختلف مظاهر الطبيعة، وتجمعها في كل نسق إطاره عاطفة الإنسان وإحساسه" (صبحي، 1968، ص. 89).

وعموما لم يأت وصف نزار بأنه شاعر المرأة من العدم، فمنذ بداية عهده بالشعر إلى نهاية عهده به تطرق إلى كل أصناف النساء: إلى المرأة العشيقة في لحظات لقائه بها وفراقه عنها، في عبادته لجمالها وأنوثتها، وتطرّق إلى المرأة البغي والخائنة وخصّص لها قصائد عدة مثل "*مدنسة الحليب*" و" أفيقي" و" إلى زائرة"...

أمّا في ديوانه "*قصائد* " الصادر سنة 1956م، يتقمص نزار شخصية المرأة وينطق بلسانها، ليعرّف القارئ بمرارة حياتها في عالم يحكم فيه الرجال يتسلط فيه الرجال ويخون فيه الرجال:

لا تعتذر يا نذل

انا لست آسفة عليك

لكن على قلبي عليك

قلبي الذي لم تعرف (صبحي، 1977، ص. 262)

أمّا في قصيدته ' شؤون صغيرة' يكشف نزار عالم الأنوثة الخفية، ينطق مرة أخرى بلسان المرأة ليكشف كيف تحس وهي عاشقة، وكيف تأثّر فيها أبسط الأشياء وتجعلها امرأة حالمة بلقاء محبوبها. فهذه الصورة المتعددة الأبعاد للمرأة في شعر نزار تعكس إهتمامه بقضيتها في عالم رجولي خالص، بحيث ناضل من خلالها من أجل مجتمع متفتح وحر، مجتمع لا يستحي من نصفه الأنثوي، " فربط الأنوثة بالعيب والعار جعلنا مجتمعا محروما من الطمأنينة، ينام والسكينة تحت وسادته ..هذه الخلفية الجاهلية التي تدين أنوثة بلا محاكمة أو شهود، تجر ذيولها على كل قطاعات حياتنا السياسية والاقتصادية والأدبية" .(قباني، 2000، ص. 190).

ولا يتوقّف خرق نزار للطابوهات والمحرمات بعد كتاباته عن العشق والجنس والمرأة، وذلك في شعر السياسة والقومية العربية. فكان أوّل ما كتب من ذلك قصيدته المشهورة والجريئة " حب *وحشيش وقمر*" يسقط فيها كل الحجب والستائر، فيصف المجتمع العربي بالخامل والكسول وباللاهث وراء الأساطير والخرافات، وقد كتبها عام 1954م بلندن. وأحدثت هذه القصيدة زوبعة كبيرة داخل الأوساط السياسية ونوقشت حتى في البرلمان السوري، حيث علت أصوات نادت بعزله من منصبه الدبلوماسي ومحاكمته. ثم تلتها قصائد أخرى تعبر عن ضميره القومي الواعي يساند فيها القضايا العربية العادلة كالعدوان على مصر في قصيدته " *رسالة من جندي في جبهة السويس*" والقضية الفلسطينية في " *قصة رشيل كاملة*"، وكذا ثورة الجزائر في قصيدة مجدَّ فيها بطولة المجاهدة جميلة بوحيرد وشجاعتها، سماها على إسمها نشرها عام 1961م. وتعد الضربة الموجعة التي تلقّاها العرب في خسارتهم الحرب ضد اسرائيل عام 1967م نقطة تحول كبيرة في شعر نزار، الذي صوب هذه المرة بندقية كلماته الغاضبة والسّاخطة إلى كل الحكام العرب، وذلك

في قصيدته التي بلغت قمم الشهرة " *هوامش على دفتر النكسة*"، يصفهم فيها بالعجز والتخاذل الضعف والجبن وبأنهم سبب هزائم العالم العربي ونكساته :

إذا خسرنا الحرب لا غرابة

لأننا ندخلها...

بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابة

بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة

لأننا ندخلها

بمنطق الطبلة والربابة (قباني، 1978، ص. 740)

ولقد دفع نزار ثمنا غاليا بعد نشره هذه القصيدة، حيث صودرت كل أعماله في مختلف البلدان العربية ومنع من الدخول إلى مصر. أمّا المشاعر التي ولدتها هذه القصيدة في الأوساط المثقفة كانت مختلطة، فهناك من وصفه بالشاعر الذي وهب روحه للشيطان وللمرأة وللغزل الفاحش فلا يحق له الكتابة شعر الوطنية (قباني نزار، 2000) . وهناك من نظر إليها على أنها صرخة تنقل ما يجوش في نفس المواطن العربي من مشاعر السخط والغضب. وبغض النظر عن هذه الآراء المتضاربة، إلاّ أنَّه لا مجال للشك أنّ هذه القصيدة وغيرها مما تلاها في السياسة أو في الحب مكّنت نزار قباني من احتلال مكانة هامة لدى الشعوب العربية بكل أطيافها، كيف لا ولسان شعره ينطق بتطلعاتها نحو الحرية ونحو عالم أفضل.

3-4 تجلّيات كسر أفق التوقّعات في شعر نزار قبّاني

إنّ تجلّيات كسر آفاق التوقع عند نزار لقرّائه لا يقتصر فقط على طبيعة المواضيع الحساسة التي كانت تطبع جل قصائده وحسب والمقصود هنا الطابوهات الاجتماعية مثل المرأة والحب والجنس وانتقاده للموروث المقدس، وإنّما يعود ذلك بالخصوص إلى أسلوبه الفني المبتكر في تقديم تلك

المواضيع وعرضها لجمهوره فهو نفسه يقول " عندما أقرأ شاعرا من الشعراء فإنني لا أهتم بما يقوله بقدر ما أهتم بكيف يقوله...فالشعراء الذين لفتوا نظر الدنيا إلى شعورهم، هم الذين عرضوا عوالمهم الداخلية بطريقة متفردة واستثنائية" (صبحي، 1977، ص. 22) . فنزار يستعدي الرتابة والتقليد، ما دفعه إلى خلق كون شعري خاص به يتمرد حتى على ما يصطلح عليه بالمنطقيات الشعرية. وقصيدة الغزل مثلا كما عهدها القارئ العربي منذ القديم مثّلت أولى مسارح هذا التمرد، وكانت قصائده الأولى في هذا المجال " أبرز ما صدم به نزار ذائقة الجمهور العربي إذ مثل شعره آنذاك هزة جذرية ...كسرت أفق التوقع المألوف لقصيدة الغزل أو شعر المرأة الذي تجسد آنذاك برومانسية شديدة التوهج بدا نزار نائيا عنها " .(صالح،2001، ص. 121)

وبطبيعة الحال، وممّا سبق، فإن الحكم الصّادق والموضوعي على ما أضافه نزار من قيمة فنية للشعر العربي لا يمكن القيام به بمعزل عن حركة التجديد والحداثة، التي طرأت على الكتابة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، بوصفه أحد أهم وجوهها وروّادها. وهنا بالذات يرى الكثير من النّقاد أنّ تجلّيات هذه الحداثة في شعره واسقاطاتها عليه لم تأت في مجملها مواكبة لكلّ المبادئ العليا التي دعا إليها بعض روّاد الشعر العربي الجديد، وخاصة فيما يتعلّق بمقاربة ثنائية الشعر والمتلقي. فإن كان شعار الحداثة الأول هو استهداف أفق توقّع القارئ العربي بما يتيح استحداث وترسيخ قيم جمالية جديدة ومبتكرة، فلا بدّ من الإشارة هنا إلى بروز اتجاهين داخل النزعة التجديدية للشعر العربي، إعتمدتا على مقاربتين متباينيتن للبعد التواصلي للنص الشعري.

ويقود الإتجاه الأوّل شعراء غلبت عليهم حماستهم الشّديدة لروح التغيير والتمرّد الطّارئة على المشهد الشعري نهاية خمسينات القرن العشرين، وكان من أهم مبادئه إحداث القطيعة التامة مع المبادئ والقيم الأدبية والثقافية الموروثة والتي يرتسم ضمن حدودها الأفق الجمالي للقارئ العربي. ويدين هذا الإتجاه " في جل مواقفه المتعلّقة بهذا الجانب لتنظيرات أدونيس حول الكتابة الجديدة التي جاءت مسايرة للتحوّل الشّعري الذي انخرط فيه منذ ديوان " كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم

الليل والنّهار". فأهمّ شيء يميّز الكتابة الجديدة عنده هو أنها تقطع صّلتها بالمعايير الفنية السّائدة لتبني معاييرها الخاصّة " (حسني،2013، ص. 31).

فحداثة "القطيعة مع الموروث" كما تصوّرها أدونيس لا يمكن تجسيدها على أرض الواقع دون التضحية بجمهور القرّاء العاديين وإلغاء الطّابع التواصلي للنص الشعري، وإعادة توجيه النص ببعده الجمالي إلى نخبة خاصة من المتلقّين لها من الذخيرة الثقافية والقابلية العالية للإنفتاح، هذا فقط السبيل الوحيد لترسيخ المعايير الجمالية للحداثة الشعرية.

فالخروج عن المألوف أصبح الغاية الأسمى لهذا التصور الجديد في الشعر العربي، ما أوجد واقعا جديدا بين المتلقي والنص، والذي يحصر مفهوم الإبداع في النصوص التي تكسر أفق توقّع القارئ وتحطّمه. ويذهب حسني عبد الغني، إلى أنّ هذه الرؤية للشعر، والتي تبدو مرتكزة على فهم متطرّف لمفهوم أفق التوقع كما روّج له ياوس في الستينات، لم تأخذ بالإعتبار ما ذهب إليه ياوس نفسه حين يقول أنّ النص الأدبي موجّه إلى جمهور قرّاء لا إلى النخبة، و" أنّ كل نص عليه أن يحتوي في ثناياه الشروط التي تجعله قابلا للتواصل، ومن ضمن هذه الشروط: أن عليه مراعاة ثقافة المتلقي الذي يتوجّه إليه حتى يحقق التواصل" .(حسني،2013، ص. 30).

وفي الزاوية المقابلة، تتمركز الرؤية الأخرى لمفهوم الحداثة والتي يعتبر نزار قبّاني أحد أهم أصحابها. وهي رؤية تتفق مع الأولى في ضرورة بعث دماء جديدة في الكتابة الشعرية الحديثة بعيدا عن النماذج البالية التي ما فتئت تجتر الموروث الأدبي القديم. لكن الفرق هو أن هذه الرؤية الثانية تتبنى نهجا تجديديا وإصلاحيا للكتابة الشعرية بما يتناسب مع روح العصر المعاش، فلا مجال هنا لقطع أوصال التواصل مع هذا الجمهور الذي بقي أفقه سجينا لتصوّرات معينة للمعايير الثقافية والإجتماعية والأدبية التي نشأ عليها، بل يجب فتح نوافذ جديدة تساعده على إرساء فهم جديد لتراثه الحضاري وتقدّم له تجارب جمالية جديدة مبتكرة تساعده على إعادة إكتشاف عالمه وبصورة خاصة إعادة إكتشاف ذاته.

ويرفض نزار رفضا قاطعا النهج الذي إتّخذه بعض الشعراء المحدثين في تغاضيهم المتعمد عن مقتضيات التواصل والتلقي مع الجمهور، فأزمة الشاعر العربي الحديث عنده، " أنه أضاع عنوان الجمهور. فهو يقف في قارة ..والناس يقفون في قارة ثانية.. وبينهما بحار من التعالي...". (قباني، 1993، ص. 84). حتى أنه يشبه ممارسات هؤلاء الشعراء في حق القارئ بممارسات إقطاعيي العصور الوسطى" وأنا أتهم عددا كبيرا من شعراء الحداثة. وهم في غالبيتهم، يساريون، واشتراكيون، وتقدميون. بممارسة إقطاع شعري على الشعب العربي. لا يختلف عن الإقطاع الثقافي والفكري الذي كان يمارسه النبلاء في العصور الوسطى" .(قباني، 1993، ص. 50)

فالحداثة عند نزار هي مهمة يأخذ فيها الشاعر على عاتقه تهذيب الذائقة الفنية للقارئ العربي وفتح المجال له نحو أبعاد فنية أصلية ومبتكرة، وأهم شيء هنا أن تكون بين النص والقارئ مساحة مشتركة بينهما يتجسّد فيها هذا التواصل. ويتجلّى ذلك أوّلا في إصلاح علاقة الفرد بتراثه وإعادة قراءته بطريقة تتماشى مع روح التحرر التي تبنتها الحركة الشعرية الجديدة، ولا يكون ذلك إلّا بالإعتراف بهذا التراث وتثمينه. والتراث يعني هنا أصول الكتابة الشعرية مما تربّت عليه أذن القارئ من وسائل البيان والنغم والإيقاع، كما يعني ثقافة القارئ وجذورها الحضارية، فيقول: " الخطر الأكبر الذي يحيط بالقصيدة العربية، هو أن تقطع جذورها نهائيا مع الأصول الشعرية العربية، وتصبح طفلا بلا نسب.." (قباني، 1993، ص. 129). ويضيف على ذلك بالقول: " إن بعض شعراء الحداثة، يطالبون صراحة بإسقاط الماضي، وإعتبار تاريخ الشعر العربي كلّه، مجموعة من الخرائب والأنقاض لا قيمة لها..وهذا كلام سائب (...) فالشعر هو نهر عظيم يتدفّق من الأزل إلى الأبد.. ويتّصل مصبه بمنبعه ..وليس نهر له مصب.. وليس له منبع". (قباني، 1993، ص. 129-130)

أمّا ثانيا، فإنّ أوصال التواصل مع القارئ عنده لا تتحقق إلّا بالإعتماد على لغة تخاطب وجدان القارئ وتنفذ إلى إدراكه، بدل لغة تبدو دلالتها وكأنها طلاسم غامضة، وكأن وحده كاتبها من يمكنه فهمها، ويعبّر عن هذا الموقف فيقول: " إنّ شعراء الحداثة نفو أنفسهم خارج أسوار اللغة،

إنّ اللغة مثل كل خطوط المواصلات تتطلّب أن يكون هنالك بشر يسافرون ويعودون، ويتلاقون ويفترقون، ويتحاورون ويتفاهمون (...) فليس هناك لغة تنشأ ليستعملها شخص واحد..." (قباني، 1993، ص. 49).

وتتجلّى عناية نزار بعامل التواصل مع جمهور القرّاء في حرصه الشديد على الوصول إلى قلوب وعقول أكبر عدد منهم. فكان من الطبيعي عنده، أن يعتمد لغة بمفردات ودلالات وتراكيب مما ألفته إذن قارئه. فلم يجد نفسه ملزما بإعتماد معجم شعري خاص" فالشاعر العربي الحديث هو الذي يكتب لغته، وليس اللغة هي التي تكتبه. وبعبارة أخرى، لا يرتبط بأي التزام سابق يجعله موظّفا عند مفردات قصيدته" (قباني، 2000، ص. 202).

فالملكة الشعرية عنده لا تتجلّى، في طبيعة المادة اللغوية التي يوظّفها بل في طريقة توظيفها. فكثيرة هي قصائده التي شكلها من مادة لغوية قريبة إلى اللّغة العادية، فتقلّصت فيها الهوّة بين العربية الفصيحة والعربية اليومية، بين اللغة الشفهية واللغة المكتوبة. فنزار إذن كان ممّن تبنّو منهج الواقعية اللغوية الشعرية التي مثّلت وجها من أوجه التجديد الشعري في العصر الحديث، بل من أشد المتحمسين له، فبرزت في شعره الكثير من المفردات يتداولها العام والخاص مثل الكافيتيريا والأتوبيس والفستان و" الجورب المقطوع" . فسمة التفرّد عنده هي في الوصول إلى الإبداع الشعري انطلاقا من لغة هي أصلا غير مخصوصة للكتابة الشعرية. فالمتتبع لقصائده " يلحظ دون شك قدرته على إعادة تشكيل المفردات، ووضعها أمام آلاف الصيغ والإحتمالات التي يختلف كل منها عن الآخر". (بزيغ، 1998،ص. 35).

4-1 خصائص الصورة الفنية عند نزار قبّاني وتشكيلها البنائي

إنّ الحديث عن طبيعة التشكيل اللّغوي عند نزار قبّاني، ينقلنا مباشرة إلى الحديث عن أسلوبه الشعري المعتمد في تطويع هذه المادة اللغوية لتوليد الصور الفنية. هذا الأسلوب الذي يرى النقاد

أنه " لا يسجّل إنحرافات كبيرة، وينصاع لنحوية عالية وتندر في شعره الاستعارات العميقة وروح التغريب الشعرية التي يطلبها نقاد الشعرية المحدثون" . (صالح،2000، ص. 120)

فالأسلوب التصويري عند نزار كان أقرب إلى ما ألفه القارئ العربي من أساليب الاستعارة والتشبيه والوظائف التعبيرية والجمالية المنوطة بها، بما يضمن إيضاح المعنى وتبيانه. وإن لم ينتمي نزار إلى مدرسة أدبية معينة، إلّا أنّه يمكن إدراج أسلوبه التصويري بين الرومانتيكية الشيئية والواقعية التعبيرية (صالح، 2000)، فمواضيع شعره مستمدة من أشياء وموجودات الواقع المحسوس، التي يعيد تشكيلها ضمن كونه الشعري المفعم بالشعور والإنفعال، ما يعطيها دلالات وإيحاءات يشاركها فيها مع قارئه، " لا مكان للموضوعية في الكون الشعري لديه. فإمّا أن يعرض العالم من خلال عينيه وأصابعه وسمعه ومخيلته وأشواقه، ومنغصاته، وإمّا أن يصمت عنه أبدا". (صبحي، 1977، ص. 13)

وقد أثبتت دراسة إحصائية للمعجم الشعري لديه، أن الكلمات الواردة فيه يمكن تقسيمها إلى أربعة أصناف: (فضل،1995، ص. 46):

- كلمات حسية خاصة بجسد المرأة وأعضائها وملابسها وأدوات زينتها مثل الشفة والشعر والعطر والفستان والنهد ومجموعها حوالي 70 كلمة أي 35 بالمئة من معجمه الشعري.
- كلمات حسية ترتبط بالعالم الطبيعي مثل الغيم واللؤلؤ والمرجان والقمر والشتاء والصيف والياسمين والكرز. وتبلغ حوالي 80 كلمة أي بنسبة 40 بالمئة.
- أفعال حسية مثل الشهوة والبسمة والنظرة والشم والبكاء وغيرها، كانت بما يناهز 40 كلمة أي 20 بالمئة.
- كلمات غير حسية، مثل الحزن والحنين والخيال والشوق والكرمة والعذاب والحب بما يعادل عشر كلمات أي 5 بالمئة.

فهذه الإحصاءات تشير أوّلا إلى غلبة المفردات ذات الطابع الحسي والتي تصل نسبتها إلى 95 بالمئة. كما يشير صلاح فضل إلى نقطة أخرى وهي أنه اذا اعتبرنا أن مفردات الصنف الثاني " تأتي غالبا محمولات وأوصاف لجسد المرأة وأعضائها وأشيائها (...) أدركنا أن مجال المرأة يكاد يستقطب ما نسبته 75 بالمئة" .(فضل، 1995، ص. 46) وهو ما يرسخ وصف اللغة التصويرية لنزار بلغة الحس والجسد.

ولعلّ هذا الوصف غالبا ما اتّخذ وقودا لبعض النقاد في اعتبار هذا النمط التصويري هو تجسيدا للشهوانية الجنسية المهووسة بمظاهر جسد المرأة وشكلها، دون أن يلتفت إليها من وجهة نظر فكرية واجتماعية وإنسانية، كما هناك أصوات نقدية أخرى " تعلو لتقول إنّ شعر نزار هو شعر المراهقين والسذج وبادئي الثقافة الذين تتبدى لهم الحياة في صورة الشبق المحموم " (صالح، 2000، ص. 116)

ويعدّ هذا الطابع التصويري الحسي عند نزار من أبرز سمات الحداثة وكسر المألوف عنده، فهو يصحح أولا مفهوم الجسد في الوعي الجمعي العربي، الذي طالما ظل أسيرا في دهاليز المكبوتات الجنسية تلتصق به صفات العار والخجل، ويصطفي به إلى مجال التجربة الجمالية الشعرية، والوعي الفردي به. " ويبدو أن قابلية المجتمع الشامي في مجمله لهذا التحول في النظر إلى مفهوم الجسد ووظيفته قد أتاحت للشاعر تبئير هذا الموضوع واتّخاذه منطلقا لعملية بناء تصور جديد للإنسان مشاكل لما حدث في المجتمعات الغربية " (صالح، 2000، ص. 48).

هذا من وجهة النظر الإجتماعية، أمّا من عدسة الفن والشعر، فيرى محي الدين صبحي أن سمات التصوير الحسي عند نزار قباني لا تحتفي بالتفاصيل في وصف الجسد الأنثوي، " فالذين يقرأونه بحثا عن التفصيلات الحسّية في وصف المرأة لا بد وأن يرجعوا من القصيدة بخيبة أمل" (صبحي، 1977، ص. 22). ويتماشى هذا في ما ذهب إليه إنجاردن ومن بعده آيزر في أن النص الأدبي لا يقدم لقارئه إلّا مظاهر تخطيطية بعيدا عن التحديدات الدقيقة، وهنا ليفسح المجال

له لإستكمال رسم الصورة بما تتيحه له ملكته التخيلية. ويمكن أن نذهب هنا إلى أنّ المظاهر التخطيطية في الصورة الحسية النزارية، هي انطباع لنظرة خاصة وفريدة للعالم، تدفعه إلى الإستجابة للموجودات فيه استجابة الفنان المتذوق، وهي استجابة يضعها محي الدين صبحي بين حدّين، فلا هي استجابة المفكر عميق التأمل في الأشياء ومغازيها الباطنة، ولا هي استجابة " الشهواني المنهوم الحواس أو المغامر الذي يهمّه أن تتصيد شباكه أكبر عدد من الفراشات" . (صبحي،1977، ص. 16-17). بل هي استجابة، مدفوعة بالشعور والإنفعال، تستخلص عصائر الجمال، جمال الجسد الأنثوي بصفة خاصة من موجودات حسية قد لا تخطر على بال، ما يولّد روابط دلالية وشعورية بين مدلولات لا يكاد يجمعهما شيء في العالم الواقعي.

4-4-1 وسائل ومظاهر التشكيل التصويري عند نزار قباني:

إنّ أي دراسة احصائية وتصنيفية لدلالات المفردات اللغوية التي يوظفها الشاعر، لا يمكن أن تتخذ معيارا مكتفيا بذاته للحكم على سمات وخصائص الأساليب التصويرية التي ينتهجها الشاعر، كما لا يمكن الحكم على القيمة الفنية للصورة عند نزار وخصائصها انطلاقا من معجمه الشعري، الذي ترى فيه الإحصاءات أنه معجم ضعيف من ناحية الكم بحيث لا يحوي أكثر من 200 لفظة (فضل، 1995) . فالعبرة كما أشرنا من قبل، هي في قدرة الشاعر على إعطاء أدوار دلالية جديدة لهذه الألفاظ ضمن أبعاد سياقية ومعنوية مختلفة، لم تعط لها من قبل.

فالشعر عند نزار هو قبل كل شيء رسم بالكلمات، فالكلمات ما هي الّا مادة أولية ينطلق منها لتشكيل الصورة أو الصور، كما أن الشاعر يحتاج لرسم لوحاته إلى أدوات ووسائل خاصة. وقد وازن نزار، في تشكيل صوره، بين ما تربت عليه ذائقة القارئ من وسائل البيان والبلاغة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وما تحيل إليه من مقاصد جمالية وتواصلية مثل التجسيد والتشخيص وبين الوسائل الحديثة التي طالما روجت إليها شعرية الرؤيا والتجربة الشعرية وبصفة خاصة الرمز والأسطورة وأساليب المفارقة والتنافر الدلالي والتداخلات النصية أو ما يسمى بالتناص. ومن المهم

بمكان الوقوف عند هذه الوسائل التي يمكن الإدعاء بأنها تلعب دور المنبه أو المحفز القارئ وملكته الذهنية التخيلية، فتدفعه دفعا إلى الإنصهار مع أفق النص لتشكيل آفاق جديدة. فما هي هذه الظواهر التعبيرية وكيف كانت تجلياتها غي شعر نزار قباني؟

4-4-1-1 التجسيد والتشخيص:

من البديهي أن يكون التجسيد والتشخيص من أهم الوسائل التي اعتمدها شاعرنا في رسم صوره. خاصة إذا ما انطلقنا من الطابع الحسي الطاغي على النمط التصويري عنده. والتجسيد والتشخيص ظاهرتان تعبيريتان تدخلان ضمن " جناحي المجاز الاستعاري وبهما ينقل المعنى المجسد من غير التجاء إلى أدوات التشبيه أو المقاربة" (وهبة، 1974، ص. 315). فنادرا ما يتناول الدرس البلاغي هاتين الظاهرتين بصفة مستقلة، فالأغلب أنه يتم ادراجهما ضمن آليتي التشبيه والاستعارة بصفة خاصة. ويقصد بالتجسيد " إضفاء صفة الماديات على ما هو مجرد " . (وهبة،1974،ص. 315) أي إعطاء هيئة مجسمة لمدلولات عقلية ومجردة، فتصبح ضمن السياق الشعري التصويري قابلة لأن تدرك بالحواس. أمّا التشخيص فهو " نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة، أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة، مثال ذاك الفضائل، والرذائل المجسدة في المسرح الأخلاقي، أو في القصص الرمزي الأوربي في العصور الوسطى، ومثاله أيضا مخاطبة الطبيعة كأنها شخص يسمع" (وهبة و المهندس، 1984، ص. 102). فالتجسيد والتشخيص إذن مقترنان بصفة مطلقة بمخيلة الشاعر وهما إنعكاس لطريقته المبتكرة في إعادة تشكيل العالم من حوله بإعادة صياغة قواعد المنطق فيه، فيقدّم للقارئ عالما آخر موازيا يفتح له المجال لتجارب إدراكية وشعورية جديدة. ويمثل التجسيد والتشخيص أهم الرّكائز التي بني عليها الكون الشعري عند نزار.

فأما التجسيد فتتجلى فيه نزعة نزار المفرطة في تصوير المدركات المجردة العقلية مثل المشاعر والمفاهيم والقيم المعنوية بطريقة تنفذ بها إلى ذهن القارئ ووجدانه من خلال حواسه الخمس، فيقول مثلا في قصيدته " هوامش على دفاتر النكبة (قباني،1978، ص. 741) :

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح الجاهلية

بالناي والمزمار

ونلاحظ أن التجسيد هنا جاء وفق أسلوب الاستعارة وعلى شكلين مختلفين ولكن يصبان في دلالة واحدة، أما الشكل الأول فهو في تصوير الشاعر للحضارة على أنها لباس يوضع على الجسد، وأمّا الشكل الثاني فيتمثل في تصويرها على أنها هيئة ملموسة لها قشرة خارجية. وكل من اللباس والقشرة يحيلان إلى الإهتمام بمظاهر الأمور الخارجية فقط.

ويقول في قصيدة أخرى، وهو يصور الأسى بوصفه شعورا أصبح سمة طاغية على محيى المرأة الفلسطينية في حياتها اليومية على أنه كحل تضعه على أعينها: (قباني، 1978، ص. 834)

نساء فلسطين تكحلن بالأسى

وفي بيت لحم قاصرات مقصر...

أمّا التشخيص فجاء ضمن مبدأ شعري أصبح علامة مسجلة بإسم شاعرنا، بقدرته الفريدة على إعادة تمثيل وتشكيل الموضوعات الحسية والمعنوية حتى تلك التفاصيل الصغيرة والتافهة التي يصادفها الإنسان في حياته اليومية، فيرفع من مقامها فيعطيها صفات انسانية تحس وتحب وتملّ وتكره وتقتل..فلا مكان للجماد في الكون الشعري عنده، فكلّ الموجودات فيه تدب بالحركة والنشاط وتتفاعل مع بعضها كما تتفاعل مع أمال الشاعر وأحاسيسه ومآسيه بالفكر والإحساس والشعور. فيحس القارئ وكأنه داخل إلى بلاد العجائب. ولا تكاد تخلو قصائد نزار من مظاهر التشخيص وأنسنة الجماد، خصوصا في قصائد الحب، فغالبا ما يتخذ من مظاهر الطبيعة مادته الأولية " مؤنسنا جزئياتها، بصورة ديالكتيكية حية غاية في الجدة، والابتكار، والشعرنة الدافقة لمشاعره،

وأحاسيسه المنبثة في أغوار ذاته المنكشفة" (شرتح،2017، ص. 41). فيقول قصيدة " نزلت إلى حديقتنا ":

رأيت شجيرة الدراق
تلبس ثوبها الفاقع
رأيت الطير محتفلاً
بعودة طيره الساجع
رأيت المقعد الخشبي
مثل الناسك الراكع

ونلاحظ هنا تتابع الصور التشخيصية واحدة تلوى الأخرى، وإذ بها تنقل مشاهد للموجودات الحسية التي تملأ الحديقة من نبات (شجيرة الدراق) وحيوان (الطير) وحتى الجماد (المقعد الخشبي) تماما كما يراها الشاعر من عدسة مخيلته الخلاقة والشعور الجارف الذي يتحكم به، وهي تتفاعل مع قدوم الربيع بأن اتخذت صفات هي مخصوصة حصرا للإنسان (لبس الثوب، الاحتفال، الركوع). فما للقارئ إلّا أن يقف مبهورا ليس فقط أمام جمالية الخيال ورقة الإحساس، بل إنما أمام الحركية التي أحدثها التتابع السريع للصور وكأنه أمام مشهد سينمائي على حد السواء.

ولمظاهر الجسد الأنثوي حصة لا يستهان بها في أسلوب التصوير التجسيدي عند نزار، لما له من طاقات تعبيرية وما يتسم به من جدة وغرابة في الخيال. وهوس نزار بجسد المرأة قد يصل في بعض السياقات التصويرية إلى درجة تعظيم وتقديس مظاهره، كما يتضح من السياق الشعري التالي: (قباني، 1978، ص. 92)

كان نهداك مليكين عظيمين..

وكانا يحكمان البر والبحر..

وكان العدل موفوراً..

وكان الخبز موفوراً..

وكان الشعب يدعو للمليكين .. بطول العمر ..

وما يلاحظ هنا أنّ أسلوب التشخيص لم ينطلق من جزئيات المشهد بل غطى عموم الصورة الكلية، كما أنه لا يعبر فقط عن حس الإبتكار في الخيال بقدر ما يعكس حسّ الطرافة والغرابة فيه.

4-4-1-2 المفارقة الشعرية:

إنّ المفارقة هي أسلوب تعبيري شائع منذ القدم، فقد عرف منذ عصر أفلاطون باسم (ايرونيئا) Ironea وهذا المصطلح هو ترجمة لمصطلحين اثنين: أولهما paradox، والآخر Irony، وهي طريقة معينة في المحاورة، وتعني عند أرسطو المراوغة في استعمال اللغة، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة .(لحلوحي، 2011)

ويشير ديسي ميويك إلى أن المفارقة من ضروريات الأدب التي لا يمكن الإستغناء عنها، وهي عنده تحتمل مفهومين مختلفين، أولاهما قديم : بمعنى قول شيء والإيحاء بقول نقيضه. أمّا المفهوم الثاني والذي ارتبط كثيرا بموجة الحداثة التي طرأت الأدب والشعر بصفة خاصة، فيحيل هنا إلى " قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات" (ميويك،1993، ص. 43- 42) . فالمفارقة هي وسيلة الشاعر في الإخلال بمنطق الأمور قصد اسفزاز القارئ وادخاله في دائرة اللّامتوقع، وهي من الظواهر التعبيرية الداخلة في تركيب الصورة والتي يصل فيها تكثيف المعنى وتضمينه إلى أقصى درجات التوتر وهي بمثابة المنبه الذي يستثار به ذهن القارئ باتجاه استكمال البناء المعنوي الذي بدأه النص.

وجاء توظيف المفارقة في شعر نزار، وفق مفهومها القديم أي " بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه لمعناه الحرفي وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبًا ما يكون المعنى الضد" (ابراهيم، د ت، ص. 198)، وهذا دون إدخاله متاهات التأويلات اللامتناهية والغموض، ويندرج

ذلك ضمن السمة التعبيرية التواصلية البارزة في الكتابة الشعرية عنده. كما أنها ترتكز عنده على زعزعة كيان القارئ وإدماج حسه الشعوري ضمن الجو النفسي للصورة. فمقاصد المفارقة عند نزار تختلف باختلاف السياقات الشعرية، بين السخرية والرفض والدهشة والإرتباك إلى غير ذلك من المقاصد الشعورية المختلفة. ففي قصيدته المشهورة " بلقيس" يعبر بطريقة ساخرة عن الذنب العظيم الذي اقترفه من كانوا سببا مباشرا أو غير مباشر في قتل زوجته، فيقول:

شكرًا لكم

شكرًا لكم

فحبيبتي قتلت ...وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسًا على قبر الشهيدة

فالمعنى الظاهر الذي يرتسم في ذهن القارئ هو معنا ايجابي يتمثل في الشكر والإمتنان، ولكن سرعان ما ينعكس بطريقة مفاجئة مباشرة بعد إصطدامه بجملة حبيبتي قتلت..ليطفو إلى السّطح المعنى الخفي الذي أضمرته المفارقة والذي يمكن أن يكون مثلا (اللّعنة عليكم). ويتواصل نفس النسق التنافري الساخر في السطرين الأخيرين، فمن المتعارف عليه أنّ شرب الكأس أو النخب مرتبط بالمناسبات السعيدة، وهو ما يتنافر مع واقع الحال الذي يحيل إلى حالة الحزن والأسى التي خلّفتها وفاة الزوجة.

والقول أن طبيعة المفارقة عند نزار من حيث الجوهر لم تنحرف عن مفهومها الكلاسيكي، فهذا لا يعني خلوّها من مظاهر الحداثة الشعرية، فهو كان ممن تبنو شعرية الرؤيا والتجربة، فطالما استهدف شاعرنا خلق منطق شعري لنفسه مبني على تجارب شعورية يتشاركها مع قارئه، ولعل أبرزها مشاعر الصدمة والإرتباك. ولتحقيق هذا الغرض يلجأ في بناء العديد من صوره على نماذج من المفارقة التي تعتمد على أقصى الإنزياح الدّلالي، والتي تسمى أيضا بالصورة التنافرية Oxymoronic image ، بحيث يجمع فيها الشاعر معاني متضادة تماما للتعبير عن موقف شعوري

خاص. ففي المثال التالي يصف الشاعر لحظة دخول المرأة عليه وانفعاله الشديد وهو مفتون بجمالها الأخاذ فيقول : (Kabbani, 1999)

وكان أمامي فنجان قهوة

فشربني قبل أن أشربه

فالشاعر يضع من خلال هذه الاستعارة العكسية قارئه في حالة من الصدمة والذهول وهو أمام عالم شعوري بمثابة نسخة مقلوبة عن العالم الخارجي. فهذا التطرف في الخيال جاء في سياق يوازي لحظة ذهول الشاعر ودهشته الشديدة أمام جمال محبوبته. أي أنّ هذه الصيغة المتطرّفة في المفارقة صدمت القارئ بقدر صدمة الشاعر أمام حسن محبوبته. وبالتالي أتاحت، إن صح التعبير، مشاركة الشاعر لقارئه تجربته الشعورية.

4-4-1-3 الرّمز الشعري:

إنّ الرمز بمختلف أشكاله يمثل، كما أشرنا في الفصل الأول، أحد أبرز أوجه الحداثة في الشعر العالمي وفي الشعر العربي بصفة خاصة، لما يوفره من قدر عال من الإيحاء والتكثيف الدلالي كما أنه يرسّخ ارتباط النص بالواقع الإنساني الحاضر وبالتراث الحضاري. وعلى عكس العديد من رواد الحداثة في الشعر العربي، الذين إتّخذو من الرّمز وسيلة لتشفير معاني نصوصهم ما جعلها تصطبغ بالضبابية والغموض، فإنه جاء عند نزار ضمن نفس سياق شعرية التواصل عنده المبنية أساسا على البساطة والوضوح، وعلى ما ألفه القارئ في واقعه المعاش وكذا في تاريخ حضارته القديم.

وبإعتبار أنّ النمط التصويري عند نزار في معظمه يعتمد على الإدراك الحسي للمعاني المجرّدة، وأن الرمز في الأساس شكلٌ من أشكال الصور العقلية التي تبنى على تحويل ما هو ملموس ومادي إلى معنى مجرد وعقلي، فلا يعتبر إذن أسلوبا مهيمنا على الصورة الشعرية عنده. ولكن

هذا لا يمنع أن يصادف القارئ تشكيلات مختلفة من الرموز، ذات مقاصد دلالية وشعورية مختلفة، فمنها ما تحمل معاني مألوفة ومتطابقة مع أفق خبراته. فنجده في قصائده يوظف بعض أسماء الشهور دلالة على الفصل الذي ترد فيه والحالة الشعورية التي تحيل اليها. فيوظف نيسان للدلالة على فصل الربيع وما يرمز إليه من الشعور بالحياة والحب الرومانسي، أمّا تشرين وهو من أشهر الخريف فيعبر به عن البكاء والأسى والحزن كما في المقطع التالي الذي يقول فيه (Kabbani, 1999, p. 31)

تلك الدّموع الهاميات أحبها

وأحب خلف سقوطها تشرينا

كما يعمد نزار إلى توظيف الرمز التاريخي والأسطوري فيسقطه على السياق الشعري التصويري بنفس مرجعيته الدّلالية المسجّلة في الإرث التراثي، فكثيرا ما يستحضر مثلا شخصية شهريار من قصص ألف ليلى وليلى ويقابلها مع شخصيته، أو على الأقل الإنطباع الذي تركه لدى فئة من القراء والنقاد من حيث علاقته بالمرأة وطريقة رؤيته لها، فيقول في قصيدته :

(Kabbani, 1999, p.148)

أنا متهم بالشهريانية

من أصدقائي

ومن أعدائي

والأثر التعبيري للرمز في هذا المثال جاء من جهة، بإسقاط صفات هذه الشخصية الأسطورية على نفسه، كما يراه الناس، وفي نفس الوقت بجعل هذه الصفات دالة على مرض نفسي وذلك بأسلوب مبتكر وجميل.

وكثيرة هي الرموز التي يشحنها نزار بدلالات جديدة بمجرد إسقاطها على السياق التصويري، فهو وإن لم ينسلخ عن التراث والبيئة العربيين في قصائده، لكن طبيعته المتمردة على الصور النمطية ومسلمات الأمور كثيرا ما تدفعه إلى السعي إلى إحداث الصدمة لدى القارئ، فبمجرد أن يدخل الرمز في نصه، يفرغه من دلالاته الأصلية التي بنيت عليها رمزيته، ويقرنه بدلالات أخرى قد تصل لأن تكون مناقضة لها. وخير مثال هنا، أسلوب توظيفه لرمزية أهل الكهف في قصيدته المشهورة " أشهد أن امرأة إلّا أنت" والتي يقول فيها:

أشهدُ أن لا امرأةً

تحررت من حكم أهل الكهف إلا أنت

وكسرت أصنامهم

وبددت أوهامهم

فأهل الكهف أو أصحاب الكهف، يقترنون في الوعي الجمعي للقارئ العربي المسلم، بالتضحية والإيمان الكبير بالخالق، حتى أن قصتهم البطولية مرسخة في النص القرآني المقدس. ويستغل الشاعر هذه الرمزية، ليوظفها بطريقة عكسية من شأنها أن تربك القارئ وتصدمه. فأهل الكهف في هذا السياق الشعري هم رمز للتخلف والتحجّر الفكري والإنعزال عن مظاهر الحضارة والتطور الإجتماعي.

4-4-1-4 التناص الشعري:

التناص هو مصطلح ذي أصول غربية، مستوحى من مصطلح intertextuality والتي تعني تداخل النصوص. وهو ظاهرة لغوية نصية، كان الفضل في إخراجها إلى محور الضوء للباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristeva. وتعرفه في كتابها *Word, Dialogue and novel* "بأنه "فسيفساء من الإقتباسات، فكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل له" (Kristeva, 1986,p 37)

ويعرّف أحمد الزعبي التناص فيقول:

" التناص في أبسط صوره يعني يتضمن نصا أدبيا ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب حيث تندرج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندرج فيه ليشكل نصاً جديداً متكاملا" (الزعبي، 2000، ص. 09)

فنحن إذن بصدد ظاهرة ترتبط أساسا بماهية النص الشعري والأدبي، باعتباره كيانا لا ينتج من العدم بل من خبرة الكاتب/ الشاعر بنصوص أخرى سابقة أو معاصرة. وأعطى النقد الأدبي الحديث اهتماما بالغا لهذه الظاهرة في سبيل استكشاف أنماط تأثر الشاعر ببيئته الإجتماعية والأدبية وكذا تبيان علاقته بالتراث القديم.

وباعتبار أن التناص يأتي ضمن أشكال ومظاهر مختلفة في النص الشعري، فما يهم في هذا السياق البحثي هو تقصي بعض تجلياته في بناء الصورة الفنية، خصوصا وأنه وسيلة يعمد إليها الشاعر في مضاعفة الدور التفاعلي للقارئ في بناء ملامحها التعبيرية والجمالية. ويمثل **الإقتباس** أحد أبرز مظاهر التناص في الصورة. وهو في البلاغة " أن يضمن الكلام شيئا من القرآن والحديث، ولا ينبه عليه للعلم به" (القزويني، 1982، ص. 200). ثم إمتد مفهومه ليشمل أقوالا وأبياتا شعرية مشهورة في التراث الأدبي والثقافي يستحضرها الشاعر لتقوية المعنى الشعري ومضاعفة أثره التعبيري والعاطفي في نفس القارئ.

وإن اقتبس الشعراء العرب في القديم خاصة آيات أو أحاديث أو أجزاء منها لتلوين صورهم بدلالات دينية، فإنّ نزار قباني كثيرا ما اقتبس من القرآن والحديث قوالب استعارية أو مجازية لتشكيل صوره، مستغلا قيمتها البلاغية الكبيرة في نفس القارئ، ثم يعيد توجيه دلالاتها بما يتوافق مع السياق الشعري التي يوظفها فيه، بعبارة أخرى فهو يحيد بالصورة المقتبسة من المعنى الديني التي كانت مقصودة له، فيقول مثلا: (Kabbani, 1999, p. 82)

كل المعذبين في الأرض يتشابهون

كأسنان المشط

فالشاعر هنا يستثير انتباه قارئه بتوظيف صورة تشبيهية مستوحاة من الحديث النبوي الشريف المشهور، " الناس سواسية كأسنان المشط"، ما يحدث شكلا من التداخل بين المقاصد المعنوية للصورة، وبين الصبغة الدينية للتشبيه، ليضاعف من قدرة الصورة على التأثير والمفاجأة.

وقد يذهب نزار بعيدا في توظيف خاصية الإقتباس بشكل جريئ قد يتجاوز معه بعض الخطوط الحمراء التي ترسمها خصوصيات المجتمع العربي المتدين، كما يوضحه المثال التالي من قصيدته " 10 رسائل إلى سيدة في الأربعين"

سلام على الحب

يوم يعيش

ويوم يموت

ويوم يبعث حيا

فنحن هذا بصدد صورة فنية بأسلوب التشخيص، لكن أول ما يلفت انتباه القارئ ويصدمه، هو أن الصورة تكاد تتطابق مع الأية التي يقول فيها تعالى عن النبي يحي عليه السلام: " وَسَلامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا " (سورة مريم، الآية 15). فالتناص هنا متعدد الوظائف والمقاصد، من إحداث أثر الصدمة على القارئ بتحويل معاني دينية خالصة إلى أخرى دينية تتعلق بشؤون الحب والغرام، إلى توليد دلالات جديدة تحيل إلى رفعة الحب عند الشاعر ومكانته التي تصل إلى حد القداسة الدينية.

4-4-2 الصورة والإيقاع الشعري عند نزار قبّاني

إنّ الإيقاع الشعري عند نزار لا يشكل استثناءا، من حيث أنه يمثل مستوى لا يمكن فصله عن المستويات الأخرى التي تتشكل منها الصورة عنده. كما أنه يعكس الطّابع الخاص جدا لمظاهر الحداثة في شعره. بالفعل، فإن مقاربة نزار لموسيقى الشعر العربي، جاءت في إطار نزعته في إعطاء الأولية لحس التواصل مع جمهوره، وهو جمهور كما يصفه ورث مع ما ورث غريزةَ التطريب، وحسه الموسيقي مرتبط تاريخيا بالآلات ذات الوتر الواحد وبالأدوار الشرقية التي تعتمد على تكرار النغمة الواحدة بشكل دوري (قباني، 1993).

فنزار لم يتمرّد على هذا التراث الشعري المعتمد على المسموع وعلى النغمة والموسيقى، بل استثمر فيه كامل طاقاته الإبداعية، فكثيرة هي قصائده التي تم تلحينها وتحوّلت إلى أغاني تتداولها قامات الغناء والطرب العربي. لكن حرص نزار على الإيقاع أو الموسيقى الشعرية كما يفضل هو تسميتها لم يكن بصيغة المطلق، فكانت دعوته من دعوة أصحاب الإصلاح والتجديد في شكل القصيدة العربية بطريقة يتحرر معها الشاعر من تلك النظرة التي تربط أصالة القصيدة وجماليتها بمدى التزامها بعروض الأوزان والقافية الوحدة. فموسيقى الشعر عنده " هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية" (قباني، 1993، ص. 123). ومن هنا تجسدت رؤيته التجديدية للشعر بالتخلص من الحتميات والقوانين الموروثات وفتح باب الإجتهاد أمام الشاعر لتطويع هذه القوانين بما يتوافق مع ملكته الإبداعية وذائقة جمهوره، " كما أن هذا التصور في التجديد مع مراعاة التواصل مع الجمهور عند نزار هو الذي يمكن أن يفسر التنويع الذي انفرد به في كتابة القصيدة العمودية إلى جانب قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر" (حسني، 2013، ص. 56).

ففي دراسة احصائية أجراها الناقد حسني عبد الغني في أشكال القصيدة عند نزار وجد ما يلي:

أشكال القصائد	عددها في الديوان	نسبتها
القصيدة العمودية	229	%25.99
الشعر الحر	360	%40.86
قصيدة النثر	275	%31.21
مزج العمودي والتفعيلي	10	%1.14
مزج المنثور والموزون	07	%0.79
المجموع	881	%100

الجدول رقم (2): إحصاء لأشكال القصيدة عند نزار قبّاني

يلاحظ إذن أن ما تم الإشارة إليه سابقا من تمسّك نزار بالطابع الإيقاعي للشعر لم يمنعه من الإنفتاح على الأشكال الشعرية الحديثة، بل حتى من مزج هذه الأشكال مع بعضها، ويدخل هذا في نطاق قناعته بمبدأ الحرية والاجتهاد في الإبداع الشعري. فقوانين الإيقاع من وزن وقافية لا يجب أن تكون عبئا على الشاعر، فالعبرة بالأداء والقدرة على الخلق الفني أو كما يعبر هو عن ذلك بطريقته الخاصة " نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي...إن العصافير لا تتقيد بالنوتة الموسيقية المكتوبة، ولا تلتزم بمقام واحد، وإنّما تدوزن حناجرها وفق ظروفها الحياتية" (قباني، 1993، ص. 127).

كما خلص حسني عبد الغني إلى هيمنة الأشكال الشعرية الجديدة عند نزار، باعتبار أنّ ما ألّفه من شعر عمودي لا تتعدى نسبته 26%، وهذا ما يمكن اعتباره وجها من أوجه التوفيق بين شعرية التواصل وشعرية الحداثة عنده والمتجسّد في التجديد التدريجي لذائقة الجمهور، بحيث أن جل قصائده الأولى في الأربعينات وبداية الخمسينات، مثل قالت لي السمراء (1944)، طفولة نهد (1948) وأنت لي (1950) ... كانت على شكل الشعر العمودي، لتدخل الأشكال الجديدة على شعره مع مرور الزمن، إلى أن أصبحت مهيمنة عليه بصفة مطلقة في قصائده الأخيرة التي كتبها سنوات التسعينات. وهذا على النقيض من العديد من رواد الشعر الجديد ممن غلب عليهم

حماسهم وحس التمرد عندهم للإنقلاب المفاجئ على الموروث الإيقاعي. فخلاصة القول هنا " أن نزار لا يخشى لعبة الأشكال الشعرية والتجريب، وهو من الذين مارسوا هذه اللعبة وآمنوا بأن الأشكال الشعرية إضافة متواصلة لا تعني الإنقطاع والتنكّر للتّراث الشّعري بقدر ما هي إمتداد له، لقد كان ثورة على الشكل والمضمون وليس على المضمون وحسب" (عرود، 2009، ص. 77).

والحديث عن ميزات الإيقاع الشعري عند نزار وطبيعته لا يمكن أن يعطى حقه، من خلال العموميات والإقتباسات والنسب المئوية، خاصة فيما يتعلق بمدى التزامه بالقواعد العروضية أو الأشكال الشعرية الحديثة والتي تدخل كلّها ضمن نطاق الإيقاع الخارجي أو الإيقاع الثابت. فتبرز إذن أهمية التطرق إلى بعض خصوصيات الإيقاع الداخلي عنده، وهو الإيقاع المتحرك داخل الأبيات والأسطر، والذي تتبلور على إثره التفاعلات الصوتية للحرف واللفظة والعبارة بما يتيح خلق انزياحات صوتية تتلقفها أذن القارئ، كما تعتبر أحد مستويات الصورة الفنية. ويشكل التكرار بمختلف أشكاله أهم وسائل الإيقاع الداخلي عند نزار.

4-4-2-1 التكرار الشعري عند نزار قباني

يمثل التكرارُ الأساسَ الذي يُبنىَ عليه الإيقاع الشعري أو الموسيقي بصفة هامة، فأي تكرار لأصوات معينة وفق أنساق خاصة هو ما يولّد تلك النغمة الصوتية التي تستشعرها إذن القارئ . أمّا في الشعر المعاصر، فعدّ التكرار مظهرا من مظاهر التجديد في الشعر لما أثبته من كونه قيمة ثابتة لا يمكن للإستغناء عنها، خاصة إذا ما أعتبرناه ظاهرة متعددة الأبعاد الجمالية والفنية. أمّا البعد الأوّل الذي يحققه " فيتمثل في الحالة الشعورية النفسية التي يضع من خلالها الشاعر المتلقي في جو مماثل لما هو عليه، والثاني: (الفائدة الموسيقية)، بحيث يحقق التكرار إيقاعا موسيقيا جميلا، ويجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق". (الجيار، 1995، ص.47)

فيوفّر التكرار إذن للشاعر طاقات صوتية وتعبيرية وإيحائية يطعّم بها نصه. كما يدخل الإيقاع في صميم بناء القصيدة ووحدتها العضوية وهذا "بما يلحقه أو يكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر، فالتكرار خاصية لغوية تتحول عبر النسق العلائقي الذي يوفّره السّياق إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر، والشحنة العاطفية هي التي تقود المتلقي لعبور النص عبورًا جماليًا موفقًا"(أبو مراد، 2003، ص. 111)

ولم تمر قصائد نزار بجانب هذا الأسلوب، بل هي تعج به، حتى أنه غدا بصمة طاغية على كتباته في الشعر، بل إنّه يمثّل في قصائد التفعيلة والنثر عنده بشكل خاص نظاما إيقاعيا قائما بذاته، بالإضافة إلى أثره البالغ في تأسيس التجربة الشعرية والوجدانية وطرق وأنماط مشاركتها مع قارئه. والأمثلة عن التكرار في القصيدة النزارية يمكن مصادفتها في جلّ قصائده، وما يهمنا في هذا الإطار البحثي هي تلك الأمثلة التي يظهر من خلالها أثر التكرار في بناء إيقاعية الصورة الفنية عنده والدّور الذي يلعبه في نقل عاطفتها إلى القارئ وكذا في توكيد وإبراز ملامحها المعنوية.

وتشيع في قصائد نزار تكرار أصوات وحروف بعينها، يمكن أن تستشعرها إذن القارئ شعوريا أو لا شعوريا، تتولّد معها سلاسة إيقاعية داخلية تحفز الإستجابة الجمالية للصورة الفنية، كما تحيل إلى دلالات وأحاسيس متنوعة مثل الغضب أو الفرح أو الحزن أو الأسى. ومثال ذلك تكرار الحركات الطويلة الثلاث وهي (الألف والياء والواو) والتي تعكس في كثير من الشعر الحديث مشاعر الحزن والأسى. وقد تتكرر هذه الأصوات على طول المقطع الشعري بما يسهم في ترسيخ العلائق الدلالية والشعورية بين الصور، و بما يضمن خلق الصور المركبة والكلية، كما يوضّحه المثال التالي الذي إقتبسته الباحثة تاوريرت نبيلة من قصيدة " *متى يعلنون وفاة العرب*" :

أحاولُ رسْمَ بلادٍ...

لها برلمانٌ من الياسَمينْ.

وشعبٌ رقيق من الياسَمينْ.

تنامُ حمائمُها فوق رأسي.

وتبكي مآذنُها في عيوني.

أحاول رسم بلادٍ تكون صديقةَ شِعْري.

ولا تتدخلُ بيني وبين ظُنوني.

ولا يتجولُ فيها العساكرُ فوق جبيني.

ويلاحظ هذا التدفق الإيقاعي المتولّد من تتابع وتوالي هذه الحركات الطويلة منذ السطر الأول إلى السطر الأخير في (أحاول، بلاد، لها، برلمان، الياسمين، تنام، حمائمها، رأسي، تبكي، مآذنها، في، عيوني، أحاول، بلاد، تكون، صديقة، شعري، ولا، بيني، ظنوني، ولا فيها، العساكر، جبيني) وهي ترد إذن في معظم الألفاظ التي يتضمنها هذا المقطع، " وكل هذه الحركات تدل على طول النفس، واستمرارية المحاولة، حاملة في طياتها نبرات الغضب والثورة، وكذا التعجب. (تاوريريت، 2012، ص.33)

شكل آخر من أشكال التكرار، هو تكرار الكلمة، والذي يمثل مظهرا إيقاعيا وتعبيريا شائعا يعمد إليه نزار في بناء قصائده، " فالكلمة تبقى جزءا أساسيا في الصورة الفنية لا يمكن تجاهلها، لذا يعد تكرار اللفظة نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث، وتنامي حركة النص" (تاوريريت، 2012، ص. 34). وإهتم النقاد كثير بهذا الشكل من التكرار وأحصوا فيه تفرعات مختلفة تتقارب مقاصدها كما تتباين، ولعل أبرزها تكرار الإسم وتكرار الفعل. أمّا تكرار الإسم، فالقصد منه عموما هو الجعل منه المركز المعنوي والفني للصور فالإسم المكرر يخلق نوعا من الإنزياح الصوتي والتعبيري يخطف اهتمام القارئ ويبقيه في حالة تفاعل شعوري ومعنوي وجمالي مع الصورة ومع النص عموما. كما في قول الشاعر :

مضى عامان يا أمي

وليل دمشق... فل دمشق

دور دمشق

تسكن في خواطرنا

فيبرز هنا تكرار اسم " دمشق" ليعمّق من الوقع النفس للصورة المتمثل في الشوق والحنين، وكأن الشاعر يطرب ويواسي نفسه كل مرة يذكر فيها هذه المدينة التي عاش فيها نصيبا مهما من حياته.

نفس الأمر ينطبق على تكرار الفعل، بل حتى أنه يزيد عن ذلك لكون هذا الأخير النواة الأساس في أي تعبير لغوي وفي الشعر خاصة، ليس فقط من حيث توظيفه في نقل حدث معين ضمن إطار زمني محدد بل في اعتباره " لبنة أساسية في بنية النص الشعري، بحيث يولّد طاقات تعبيرية هائلة وانبثاقات دلالية مدهشة" (ترمانيني،2004،ص.307)

أمّا الشكل الأخير من التكرار الذي نحصيه هنا، هو تكرار العبارة، وإن أعتمده نزار بطرق مختلفة وللوصول إلى وظائف توصيلية وجمالية متعددة، لكن ما يهمنا هنا هو حين تتكرر العبارة عنده لإحداث ربط عضوي صوتي ودلالي بين الصور المفردة بحيث تصير صورة واحدة لا يمكن فصلها، كما في المثال التالي من قصيدة " سبع رسائل ضائعة من بريد بيروت" :

أطلقوا النار على الحلم فأردوه قتيلا

أطلقوا النار على الحب فأردوه قتيلا

أطلقوا النار على البحر..

فتكرار العبارة جعل المقطع يبدو وكأنّ نفس الصورة يتم استنساخها على مدار الأسطر الثلاث، بما يضمن التدرج في الأثر المفاجئ بحيث يبقى القارئ في حالة ترقب وانتظار لما سيأتي في الصورة اللّاحقة، أمّا الأهم هنا هو في التوازي الصوتي المتولد من هذا التكرار وهو " مكوّن أسلوبي يعمل على تنسيق العلاقات الداخلية في النص الشعري بدءا من العلاقات التركيبية ووصولا إلى ضبط الإيقاع" (الصميدعي كما ذكر في العبوشي،2016،ص.180).

لعلّ ما قيل بخصوص بعض الظواهر الأسلوبية والفنية الذائعة في شعر نزار، ما هو الّا غيض من فيض مظاهر الجمال التي بوّأته ليصل إلى ما وصل إليه من مكانة عالية جدا في هرم الكتابة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة. نزار تبنى الحداثة بإعتبارها تجسيدا لكسر آفاق توقّعات القرّاء المتشبعين إلى حد الثمالة بنماذج الشعر المستوحية من عصور قديمة شهد في ظلها الشعر العربي فترته الذهبية. وما يميزه هو أنه لم يقطع خيط الوصال مع تراث قارئه بل جعله منطلقا له لبعث تجارب جديدة تعبّر عن رؤية تحررية ومتمرّدة، على العكس من أقرانه الشعراء ممن تبنوا نهج القطيعة المفاجئ مع الموروثات ليعدو تشكيل آفاق جمالية خاصة مخصوصة لفئة محدودة من القرّاء. نحن إذن لسنابصدد ظاهرة شعرية مرحلية بل مدرسة شعرية قائمة بذاتها، وهي المدرسة النزارية، وهذا وصف تداوله الكثير من النقاد، فيقول يحيى الحلح مثلا: " كان (نزار) مدرسة أخذنا عنها الفن وعلم الجمال والشاعرية والإحساس المرهف" (كما ذكر في العرود، 2009، ص. 63). ولقّبت مدرسة نزار بألقاب عديدة لعل أبرزها المدرسة العشقية ومدرسة الغزل الحسي (العرود، 2009، ص. 63)

ويحيل وصف المدرسة هنا كذلك إلى وصف التيار الشعري الذي أوجده نزار وقد مشى في إتجاهه شعراء آخرون، فالشاعرة سعاد الصباح " التي شغفها نزار حبا في شاعريته وفي خطه الشعري النزاري، وفي لغته فقد اعترفت بأنها انبثقت من عباءة نزار قباني، وأنها نزارية متخرجة في مدرسته. معتزة بانتمائها اليه. عذرها في هذا أن نزارا مدرسة، ونصف الشعراء العرب نزاريون (العرود، 2009، ص. 64). نفس الموقف عبّر عنه عبد الرحمان رفيع بقوله "... وكان أكثرنا – يعني

الشعراء- يحاول أن يقفو طريق هذا الشاعر المبدع واستعارة عباءته السحرية ". (العرود، 2009،ص. 64) ويلخص علي أحمد العرود تلك المواقف ويزيد عن ذلك بأن يحاول أن يبرز ما اختص به نزار من أسباب وعوامل جعلته رمزا في الشعر العربي المعاصر ومؤسّس مدرسة تتبنى شكلا فريدا من الحداثة لم يصل إليه غيره من الشعراء فيقول:

" كيف لا يكون نزار صاحب مدرسة شعرية، وهو أوّل شاعر مجدد في سوريا ولبنان، أحدث في حركة الشعر العربي انعطافا مهما لا حدود له، ولم يكن لهذا الإنعطاف أن يصيب مضمون القصيدة فحسب، وإنما امتد ليشمل لغة القصيدة وشكلها حين تمكن من إحداث تغيير من حيث الموضوع والأسلوب الشعري أو اللغة، لقد أعاد صياغتها من جديد وعبر الشعرية أنقذ اللغة من الجمود، لذا فهو شاعر فاعل في الحركة الشعرية العربية المعاصرة بتقديمه طريقة جديدة في الكتابة الشعرية العربية وفتح الآفاق الرحبة للقصيدة المعاصرة" (العرود، 2009، ص. 65-66).

ويثبت ما قيل غزارة الأبحاث والدراسات النقدية التي تناول شعر نزار من حيث الأسلوب الشعري واللغوي أو المواضيع أو الأنماط التصويرية وتجلياتها في الخيال والإيحاء. أمّا ما يهمنا في قادم الصفحات هو أن نتقصّى إلى أي مدى ساهمت هذه المكانة المميزة لشاعرنا في نقل تجربته الشعرية إلى لغات أخرى من خلال الترجمة وبصفة خاصة اللغة الإنجليزية.

4-5 شعر نزار قباني في الترجمة

إذا انطلقنا من مبدأ مهم وهو أن تقييم القيمة الفنية لشعر نزار قباني لا يمكن أن يتم دون أن يوضع في السياق الأدبي والتاريخي الذي أنتج فيه، بحيث تتجلى التجارب الجمالية التي يعرضها على المتلقي بمقابل التجارب الأخرى التي تضمنتها الحداثة وارهاصاتها على المشهد الشعري العربي، فإنه إذن لا يمكن الحكم على مدى إنتشار أعمال هذا الشاعر إلى اللغات الأخرى خاصة الغربية منها بمعزل عن الحكم العام على واقع ترجمة الشعر العربي المعاصر إلى هذه اللغات.

ويترسّخ هذا الموقف بالعودة إلى المفاهيم ما بعد البنيوية للترجمة، خاصة تلك التي تقيّم ترجمة الأعمال الشعرية انطلاقا من مكانة الأدب المترجم في الأنظمة الأدبية، وبصفة خاصة المفهوم النظري لتعدد النظم لايتمان إيفان زوهار، الذي يذهب فيه إلى مبدأ حاسم وهو أن مدى الإقبال على ترجمة الأعمال الأدبية من أنظمة أخرى تحكمه أولا العلاقة بين النظامين الأدبيين، ومكانة الأدب المترجم في النظام الهدف، هذه العلاقة التي تتحكم فيها بصفة خاصة الأبعاد الحضارية والإيديولوجية ثم الأبعاد النصية الفنية كما أشار إلى ذلك أندريه لوفيفر.

4-5-1 الشعر العربي في الترجمة

وما يمكن قوله في هذا الصدد هو أنّ العلاقة والإتصال بين النظام الأدبي العربي بصفة عامة والأنظمة الأدبية الغربية لطالما خضعت لعوامل تاريخية وحضارية كان لها الدور الحاسم في التأثير على حضور الشعرية العربية في هذه الأنظمة. هذا الحضور الذي يصفه أندري لوفيفر (André Lefevere) بالباهت والضعيف مقارنة بشعريات عالمية أخرى مثل الصّينية واليابانية، (لوفيفر، 2011، ص. 95) .

وترجع أهم أسباب هذا الإحجام عن ترجمة الشعر العربي في الغالب إلى عوامل إيديولوجية في المقام الأوّل. والمفارقة هنا أنّ تأثير هذه العوامل قد كان في اتجاهين متعاكسين: يتجلّى الأول في إكتفاء العرب القدماء بشعرهم ورؤيتهم بأفضليته على شعريات الأمم الأخرى، كما تثبت ذلك مقولة الجاحظ في قوله أنّ " فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب" (الجاحظ، 1997، ص. 97). أمّا حديثا، فقد دخل الشعر العربي مرحلة التجديد، وانصبّ الإهتمام في الترجمة على نقل التجارب الشعرية والمبادئ النقدية الغربية.

وفي الجهة المقابلة لم يحفل المستشرقون الغربيون كثيرا بالشعرية العربية، بحيث انصبّ اهتمامهم على ترجمة الأعمال الفلسفية والمعرفية الأخرى، فقد نقل مثلا "المترجمون اللاتينيون في اسبانيا

وصقيلية عددا كبيرا من المؤلفات العربية إلى اللاتينية والى اللغات الاوروبية المختلفة، ولكنهم استبعدوا الشعر من حركة الترجمة هذه" (بن عيسى ونعماوي،2013،ص. 02).

هذا في ما يتعلّق بالعرب أنفسهم. أمّا في الجانب الآخر لم يهتم المستشرقون قديما بالشعر العربي في وقت أنهم نشطوا كثيرا في ترجمة الكتب والأعمال المعرفية الأخرى، فقد نقل مثلا "المترجمون اللّاتينيون في اسبانيا وصقيلية عددا كبيرا من المؤلفات العربية إلى اللاتينية والى اللغات الأوروبية المختلفة، ولكنهم استبعدوا الشعر من حركة الترجمة هذه" (بن عيسى ونعماوي،2013،ص. 2). ويرى لوفيفر في هذا الصدد أن مقاربة الغرب للشعر العربي وأدبه عموما دائما ما تأتى انطلاقا من خلفية إيديولوجية إستعلائية، ويتجلى ذلك إمّا في الإحجام عن ترجمته أو التعامل معه من منطلق أنه أدب هجين لا يتناسب مع المعايير الأدبية الحقيقية التي يمثّلها شعرهم (لوفيفر، 2011، ص. 97-98).

وبالإضافة إلى العامل الإيديولوجي، نذكر عاملا آخر يتمثّل في الاختلافات اللغوية وكذا في طبيعة الأنظمة الشعرية والثقافية، والتي كنّا قد أشرنا إليها في الفصل السابق.

لكنّ هذا في المقابل لم يمنع من ظهور محاولات لترجمة مختارات لشعراء عرب محدثين، من أبرزها نذكر كتاب "*الشعر العربي الحديث*" الصادر سنة 1950، للمستشرق البريطاني آربيري. ثم تلته أعمال أخرى لمترجمين عرب أو غربيين، صدرت في مجلات أدبية بريطانية أو أمريكية مختصة. كما بدأت، ابتداء من السبعينات مشاريع حقيقية تهدف إلى التعريف بنماذج من الشعر العربي قديمه وحديثه. ونذكر هنا مشروع (بروتا) الذي قامت به الشاعرة والناقدة سلمى الجيوسي، مع مجموعة هامة من النقاد والمترجمين العرب والغربيين لحمل مشعل التعريف بالثقافة العربية بمختلاف مظاهرها في الشعر والأدب. وقد أصدر في إطار هذا المشروع عدد هام من الأعمال نذكر منها " *مجموعة مختارات من الشعر العربي الحديث*" و" مختارات من أدب الجزيرة العربية"، " ويضم مختارات من أعمال أدباء المملكة واليمن والكويت والبحرين والإمارات وعمان. وقد اشترك

في الترجمة أربعة وعشرون مترجماً (لؤلؤة، 1989، ص.46) . كما نحصي كذلك اسهامات أخرى في إطار مشاريع قام بها مترجمون عرب بأنفسهم أو بالشراكة مع مترجمين غربيين.

4-5-2 واقع شعر نزار قباني المترجم وظروفه

إن ما قيل في السطور السابقة بخصوص واقع الشعر العربي في الترجمة والعوامل المؤثرة فيه، يعطينا لمحة ولو عامة عن ترجمة أعمال الشاعر نزار قباني وبصفة خاصة إلى اللغة الإنجليزية، والتي حقيقة لم تنعكس ايجابا على مكانته في المشهد الشعري العربي. فلم يظهر أي مشروع حقيقي وجاد يختص بترجمة أعماله حتى بداية التسعينات من القرن الماضي أي في نهاية مساره الشعري والأدبي. هذا المشروع الذي قام به الباحث والمترجم الفلسطيني بسام فرنجية بالإشتراك مع الباحثة الأمريكية (Clementina R. Brown) كليمونتينا براون وقد تجسّد في كتاب يضم مختارات شعرية يحمل عنوان " *Arabian Love Poems*" في طبعته الأولى سنة 1993 والصادر عن دار three continents press . وأعيد تنقيحها وطبعها سنة 1999 بعد وفاة نزار.

وقد عبّر فرنجية عن استغرابه لكون عمله هو الأول من نوعه بحيث " إنه من الغرابة بمكان أن نرى شاعرا كبيرا كنزار قباني، وقد ملأت شهرته الآفاق لما ينوف عن الخمسين سنة الماضية، لم يكن له كتاب شعري واحد مترجم إلى الإنجليزية، باستثناء بضعة قصائد مترجمة هنا وهناك منتقاة عشوائيا ضمن مختارات شعرية لرهط كبير من الشعراء وقد اختلط فيها الحابل بالنابل من غير ما تمييز بين كبير وصغير" .(فرنجية، 2003، ص. 17).

وقد تحدث المترجم كثيرا في مقامات مختلفة عن الظروف المحيطة بهذا المشروع، الذي أراده الشاعر نفسه أن يكون نافذته الخاصة الأولى المطلة على القراء المتحدثين بالإنجليزية، بحيث عبّر في رسائل له إلى المترجم عن " ...قلقه وحرصه الشديدين على أن يخرج الكتاب المترجم بشكل مميز لأنه سيقدم عصارة تجربته الشعرية إلى القارئ الغربي " (فرنجية، 2003،ص. 17).

ولحقت هذه الترجمة عمل آخر جدّي للناقدة والمترجمة الفلسطينية سلمى الخضراء جيوسي بعنوان: " *On Entering the Sea: Erotic and Other Poetry of Nizar Qabbani* " والصادر عام 1996 في طبعته الأولى وقد تم هذا العمل بالتعاون مع سبعة مترجمين أمريكيين معروفين منهم الشاعر المشهور (William. S Merwin). مع العلم أنه سبق وأن أدرجت سلمى الجيوسي بعض المختارات لنزار في كتابها السابق ذكره "*Modern Arabic Poetry: An Anthology*".

أمّا كتاب "*Republic of Love*" لنايف الكلالي فتم إصداره سنة 2002، وسنسهب في الحديث عنه وتحليل مضمونه في الجزء الخاص بالدراسة التطبيقية من هذا البحث.

وفي سنة 2015 ظهر آخر عمل مترجم لنزار لجورج نيقولا الحاج بعنوان *Journal of An Indifferent Woman*"، عن دار النشر Create Space Independent Publishing. وسبق لجورج الحاج " أن ترجم أعمالًا جديرة كـ "*خمريّة*" لابن الفارض، و"*رسائل مختارة لأمين الريحاني*" (الخطيب، 2018). ونشر المترجم نفسه عملا آخر يخص أحد إصدارات نزار النثرية بعنوان " *Nizar Qabbani: My Story with Poetry- An Autobiography*".

فالتّرجمات المنشورة تعد على الأصابع، كما أنها عبارة عن إجتهادات فردية يحمل المترجم فيها على عاتقه ليس المهام المنوطة بالترجمة فقط بل حتى نشر الكتاب وتسويقه. وتلك مهام شاقة من الصعب جدا الإلمام بها دون اشراف ودعم من الهيئات الثقافية حكومية كانت أم غير حكومية. ويؤكد هذا الكلام المترجم بسام فرنجية في قوله:

" الترجمة تحتاج إلى مموّل ومترجم وناشر وإداري يتولّى مهام المتابعة والتنسيق أي تحتاج إلى فريق عمل أو مؤسسة أو هيئة وإلّا فإنها صعبة الإنجاز. فإن لم تتوافر هذه العوامل مجتمعة يغدو المترجم هو المسؤول الأول والأخير عن تحقيق وتنفيذ المشروع من أوله إلى آخره. وعليه أن يمضي أشهرا طويلة يعمل فيها ساعات طويلة يوما في إثر يوم ويمضي الليالي ساهرا يصارع

نصا أدبيا للسيطرة عليه، بلا دخل مادي من أحد، عمله كلّه مجاني وأشبه ما يكون بالعبودية الإختيارية" (فرنجية، 2003، ص. 22).

فهذه الشهادة المستوحاة من تجربة شخصية، هي مثال من أمثلة أخرى يمكن استقصاؤها هنا وهناك حول ما يجعل المترجمون يحجمون عن نقل أعمال نزار بصفة خاصة. والحق أن هذه الظروف غير المشجعة لجذب المترجمين للتعريف بنزار وغير ممن عاصره من رواد الشعر العربي تجد جذورها في العوامل الحضارية والإيديولوجية التي تتحكم في العلاقة بين الأنظمة الأدبية الغربية والنظام الأدبي العربي، هذا النظام، كما سبق وأن رأينا مع لوفيفر، ينظر إليه بدونية، وأنّ التجارب الجمالية التي يعرضها قد لا ترقى إلى مستوى الذوق في اللغة والثقافة الهدف. ويحكي فرنجية في حوار صحفي له، عن الصعوبات التي واجهها في الترويج لأعمال نزار لدى دور النشر الأمريكية فيقول: " أرسلت الكتاب الي دور نشر عدة. لكن دور النشر الامريكية رفضت نشر الكتاب ... لأنهم لم يعرفوا من هو قباني ولم يعجبهم شعره. رغم أنّهم أثنوا كثيرا علي ترجمتي ولكنهم لم يحبوا عنتريات نزار في صناعة البيوت والقصور من حلمات النساء المتراكمة ولم يعجبهم كلامه أنه لو لم يلمس المرأة ويقبلها ويعجنها لما كانت ستعرف يوما نعمة اللمس والقبل..الخ. اذن، رفض الكتاب أكثر من مرّة." (فرنجية،2006).

4-5-2-1 موقف نزار من ترجمة شعره

من المفارقة أن نجد لنزار قباني مواقف متناقضة ومتباينة بخصوص رؤية شعره مترجما إلى لغات أخرى، عن تشجيعه لهذه الممارسة بل حتى عن تحمسه لها فيقول:

" سبق لي أن قلت أن الشعر العربي عظيم، ويملك كل اللياقات الجسدية والروحية ليسافر إلى العالم. فلماذا لا نشجعه على السفر؟...إن الأنتولوجيات التي صدرت في أوروبا وأمريكا والإتحاد السوفياتي لعدد من الشعراء المحدثين، كانت ناجحة جدا. وعلينا أن نستمر في هذه التجربة، لأن

العالم ليس له الوقت ليبحث عنا. علينا نحن أن نبحث عنه" (قباني، 1993،ص. 460). فنزار من جهة يرى أن الشّعرية العربية لها الكثير لتقدمه للعالم وأن الترجمة كفيلة للتعريف بها، لكنه في الجهة الأخرى يعترف بطريقة غير مباشرة بأنها مهمشة لا تستدرج فضول الآخر للتعرف عليها.

كما يرى نزار أن قابلية ترجمة الشعر العربي، وشعره بصفة خاصة، هي قابلية نسبية غير مطلقة بحكم أنّ اللغات الغربية خاصة ليس لها نفس المؤهلات الفنية لإستيعاب هذا الشعر وتقديمه بالصورة التي تليق به، ويؤكّد ذلك فيقول: " هناك لغات تليق بترجمة الشعر أكثر من غيرها. فالفرنسية والإيطالية والإسبانية، لغات قادرة على نقل رفيف الأحاسيس في القصيدة العربية أكثر من الإنجليزية والألمانية" (قباني، 1993، ص. 460– 461). فقد أبدى نزار مثلا إعجابا شديدا بمختارات له مترجمة إلى الإسبانية، " تجربتي مع اللغة الإسبانية كانت تجربة مثيرة، فقد ترجم المستشرق الإسباني المعروف بدرو مونتافث مختارات من شعري إلى الإسبانية صدرت في كتاب عنوانه (أشعار حب عربية) وقد استقبل الجمهور الإسباني هذه النصوص المترجمة بحماس كبير، ذكرني بالحماس الذي كان يستقبل به الجمهور العربي قصائدي" (قباني، 1993، ص. 461).

أمّا في الترجمة إلى اللغة الإنجليزية فقد أبدى نزار إعجابه بالعمل الذي قامت به سلمى الجيوسي في كتابها، " *Modern Arabic Poerty an Anthology*" فقد كانت من أدق وأجمل الترجمات. والسبب في نجاحها يعود إلى أن بعضا من الشعراء الأمريكيين شاركوا في مراجعة هذه الترجمات.." (قباني،1993، ص. 164) . كما أثنى نزار كثيرا على ترجمة سعدون السويح، وترك له شهادة بخط يده يقول فيها " إلى أخي سعدون. كثيرون ترجموني إلى لغات العالم. ولكنّك وحدك استطعت

أن تنقل ملامح وجهي، واشتعال عواصفي، وفصيلة دمي.. وزرقة عيني.. وطقوس قلقي وجنوني" (الفنادي، 2017) .

موقف آخر يعبّر عنه نزار في طبيعة ترجمة الشعر، بحيث يرى فيها مغامرة تتطلب مؤهلات وشروط خاصة لإتمامها بنجاح، وأهم هذه الشروط، أنّ " الذي يتولى عميلة الترجمة، يجب أن يكون شاعرا مسكونا بالحساسية الشعرية " (قباني، 1993، ص. 461).

وقد تجسّد حرص نزار على جودة ترجماته في اهتمامه بأدق التفاصيل قبل أن يخرج العمل إلى النشر، والمقصود هنا تلك الأعمال التي ساهم بنفسه باصدارها مثل " قصائد حب عربية" التي ترجمها بسام فرنجية. فكان حريصا مثلا أن يوضع النص المصدر مكتوبا بخط يده بجانب الترجمة، كما أنه لم يعط المترجم حرية مطلقة في الإختيار، ما شكل مصدرا ضغط كبير لهذا الأخير، الذي يصف هذا الموقف بقوله "كنت ترجمت كتابا لنزار قباني بعد مشاورات طويلة معه. عذّبني في الاختيارات. يريد هذا ولا يوافق على ذاك. وكل مرّة يقول لي انه سيعرض الترجمة على أصدقائه في أكسفورد وكان حقيقة يتبجح كثيرا بأصدقائه الأكسفورديين".(فرنجيه،2006).

أمّا الموقف الثاني فقد عبّر فيه نزار عن رفضه لفكرة رؤية شعره مترجما وهو رفض من حيث المبدأ الذي يجد جذوره من فكرة أن ترجمة الشعر خيانة له. وتنقل سلمى الجيوسي في حوار صحفي واقعة لها مع نزار، وتسردها بنبرة فيها نوع من العتاب على الشاعر فتقول:

" أذكر أنني دعوتُ مرّةً نزار قباني عندما كنت في معهد الدراسات العليا في برلين إلى أمسية شعرية في دار الثقافات العالمية، وترجم الألمان له قصائد جميلة اخترتها أنا بالتفاهم معه، وكان في لندن يومئذ، ودعت دار الثقافات العالمية أشهر ممثل في برلين ليقرأ شعره المترجم، فإذا به في خطابه، الذي افتتحنا به الأمسية، يهاجم فكرة الترجمة هكذا من دون سبب واضح أو رؤيا عميقة للموضوع، ويؤكد أن المترجم خائن، وهو هذا القول المنقول عن الإيطالية، ولكنه يحمل

تفسيراً عميقاً لمعنى الخيانة لا علاقة له بما تعرّض له نزار، سامحه الله. فهو في وادٍ ونحن في واد." (الجيوسي، 2004)

فيبدو أن الجيوسي تعيب على نزار قصور فهمه لحقيقة الترجمة، وأنه لا يفرق بين الخيانة بمفهومها المطلق السلبي، وبين مفهومها في الترجمة وخصوصا في ترجمة الشعر حيث يمكن أن تكون خيانة جميلة تعطي للنص نفسا آخر في نظام لغوي وثقافي مغاير.

وينقل الكلالي في خاتمة ترجمته لمختارات لنزار مواقف له مشابهة لهذا الموقف السلبي اتجاه ترجمة أشعاره، والتي اقتبسها عن جريدة الحياة اليومية سنة 1995، كما أنه وضعها مترجمة إلى الإنجليزية (بحكم أن الكتاب موجه إلى القارئ الإنكليزي) وبما أنه لم يكن بالإمكان الوصول إلى هذه المواقف من مصدرها الأول، سنعرض بعضا منها مترجمة ثم نترجمها عكسيا إلى العربية:

"Several translations of my poetry have been issued in French, English, Spanich, Russian, Italian and Persian. I must admit to you that none of these translations resembled me, neither from a close distance, nor from afar. I wished that the translators had conveyed my flames. To my regrets, they only conveyed my ashes"

(Kabbani, 2003, p. 1/12)

" صدرت ترجمات عديدة لشعري باللغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والروسية والإيطالية والفارسي. دعني أقول لك أنه ولا واحدة من هذه الترجمات تشبهني لامن قريب ولا من بعيد. تمنيت لو أن المترجمين نقلوا شعلتي، لكن وبكل أسف هم نقلوا رمادي" (ترجمتنا).

ويضيف كذلك:

"My translated love poems have been fraught with *naivety*. I write my poems to a woman from Damascus or Beirut, from Cairo or Tunis. But if I read my poems to a woman from Sweden or Denmark, no single hair would move on her body. "
(Kabbani, 2003, p. 1/12)

" إن قصائدي التي كتبتها في الحب تبدو ساذجة حين ترجمت. فأنا أكتب قصائدي لامرأة من دمشق أو بيروت أو القاهرة أو تونس. أمّا إذا ماقرأتها على امرأة من السويد أو الدانمارك فلا تتحرك شعرة من جسدها " (ترجمتنا).

ويقول كذلك:

"An irony of translation is that the more complicated the poem, the easier is to translate. And the clearer it is, the more difficult it is to translate. That's why it is no wonder that modernists dance for joy when they are able now to transpose their work to language that have neither subject and object nor syntax and not even rhyme."

(Kabbani, 2003, p. 7/12)

" إنّ مفارقة الترجمة هي في أنه كلما كان الشعر معقدا كلما سهلت ترجمته، وكلما كان واضحا قلت الصعوبة. فليس من العجب أن الحداثيون يرقصون فرحا حين يصبح بإمكانهم نقل أعمالهم إلى لغات أخرى لا فاعل فيها ولا مفعول به، لا تراكيب ولا قوافي".(ترجمتنا)

و بعيدا عن التناقض الصارخ في مواقف نزار بخصوص ترجمة أشعاره، نجد أنّ توجسّه من ترجمة قصائده هو نابع من قناعة بأنها ستدخل أرضا غريبة وهي فاقدة لمقومات الجمال التي كانت سببا في شهرتها عند العرب، خصوصا وأنذ سمات الجمال هذه مستمدة من اللغة العربية بغيقاعها وتراكيبها ودلالاتها وكذا من بيئتها الثقافية والتراثية. ولهذا نجده يقرر بأن ابتعاده عن بعض مظاهر الحداثة مثل الغموض والتعقيد وإلغاء الإيقاع وتبنيه نهجا تواصليا مخصوصا لجمهور القراء العرب كان له مفعول عكسي في الترجمة. فالصور الفنية التي أدهشت القارئ العربي وتسللت إلى وجدانه قد تتحول إلى ساذجة وتافهة اذا ما نقلت إلى لغة أخرى.

كما أنّ هناك إشارة غير مباشرة من الشاعر إلى العوامل الحضارية والإيديولوجية التي جعلت من الشعرية العربية ذات طابع هامشي في الأنظمة الأدبية الأخرى، فهل يجب عليه، وفقه " أن يعمل خادما في البيت الأبيض الأمريكي لكي يقبل الناشر الأمريكي طبع مختارات شعرية له" ويضيف على ذلك " أنا شخصيا أحبذ أن أكون شاعرا جيدا في قبيلتي، على أن أكون شاعرا سيئا في قبائل أخرى" . (Kabbani, 2003, p. 5/4)

4-5-3 التعريف بالمدونة " *Republic of love : selected poems in English and Arabic*"

" *Republic of Love* " أي " جمهورية الحب" هو عمل جامع لمختارات شعرية للشاعر نزار قباني ترجمها المهندس والمترجم البحريني نايف عمر الكلالي إلى اللغة الإنجليزية، وهذا بمساعدة الشاعرة والكاتبة Lisa Kavchak. وتم اصدار الطبعة الأولى عام 2003 عن دار النشر (Kegan Paul International) . ويضم الكتاب ثلاثين قصيدة مترجمة إلى الإنجليزية، تسعة وعشرون منها هي قصائد في الحب، وقصيدة سياسية واحدة بعنوان " المهرولون".

4-5-3-1 التعريف بالمترجم نايف الكلالي

إنّ المعلومات بخصوص المترجم نايف الكلالي شحيحة جدا، فلا يكاد إسمه يذكر إلّا في مواقع قليلة تشير إلى نشاطات شارك فيها ضمن تخصصه في الهندسة المدنية. وهذا باعتبار أن كتاب جمهورية الحب هو أوّل عمل منشور له في ميدان الترجمة الشعرية والأدب بصفة عامة. لذا فإنّ التعريف به سيستند على النبذة التعريفية بشخصه والتي أدرجها في الكتاب:
(Kabbani,2003, p. 2/3)

نايف عمر الكلالي المولود سنة 1958هو مهندس ومترجم بحريني، تحصل على دبلوم الدراسات العليا في هندسة وتخطيط المواصلات من جامعة نيوكاسل- ببريطانيا. كما أنه حاصل على شهادة الباكالوريوس للهندسة بجامعة آونكورديا – مونتريال. تدرج في المناصب في بلده البحرين

إلى أن عيّن في منصب سامي وكيلاً لوزارة الأشغال والإسكان لشؤون الأشغال العامة. وبالرغم من تخصصه في الكتابات العلمية، يقول الكلالي أنّه أبدى ميولات كبيرة للكتابات الأدبية والشعر والترجمة بصفة خاصة، بحيث ترجم أعمالا لشعراء عرب عديدين بالإضافة إلى قصائد ألّفها هو شخصيا دون أن يصل إلى نشرها. ويعد كتاب جمهورية الحب الصادر سنة 2003 سابقا لعملين آخرين الأول هو كتاب بعنوان "*الصقر محلقا*" يضم ديوانا شعريا للشاعر السعودي غازي القصيبي مترجما إلى الإنجليزية، وهذا سنة 2006. ثم صدر له عمل آخر بعنوان " *لآلىء الحكم من أمثال الخليج والأمم* " سنة 2009، وهو مؤلف يضم مجموعات من الأمثال والحكم المنتشرة في تراث الخليج العربي وترجمتها إلى اللغة الإنجليزية (الشيخ، 2010)

وما يمكن استخلاصه مما سبق، هو أن نايف الكلالي ليس بالمترجم الأدبي المتخصص صاحب المؤلفات الكثيرة في الشعر والنقد والترجمة، فكتاب " جمهورية الحب" هو بمثابة التجربة الحقيقية الأول لهى في هذا الميدان. فهو نفسه يعترف أنه في بداية الأمر إنطلق في المشروع معتمدا على نفسه فقط، ولكن عدم تحكمه في كل الأدوات التي تسمح لمواجهة الصعوبات التي يطرحها هذا النوع من الأعمال، بحكم تخصصه العلمي، دفعه إلى طلب مساعدة الكاتبة والشاعرة الأمريكية Lisa Kavchak، والتي تعرف إليها بالبحرين حيث أمضت فيها مدة عامين. وتجلّى إسهام كافشاك في العمل، وفق الكلالي دائما، من خلال اللمسة الإبداعية التي كانت تضفيها على الترجمات، بما يتواقف مع توجّه الشاعر نزار قباني الذي دائما ما كان يطالب مترجميه بأن يكون مبدعين ". (Kabbani, 2003).

4-5-3-2 علاقة الشاعر نزار قباني بالعمل المترجم

من المهم بمكان الإلمام ببعض أهم الجوانب السياقية التي أحاطت بالترجمة والتي قد يكون لها تأثيرات متفاوتة على خيارات المترجم من حيث القصائد المرشحة للترجمة وحتى من حيث الأسلوب المعتمد. وتبرز العلاقة بين المترجم والشاعر على رأس هذه العوامل المؤثرة. فالمترجم الذي ينشر

أعمالا مترجمة لشاعر ما يجد نفسه ملزما للرجوع إليه أو لورثته للحصول على حقوق التأليف والنشر. ومن جهة أخرى فقد رأينا سابقا مع فرنجية كيف أن نزار كان جد حريص على التدقيق في كل كبيرة وصغيرة فيما يخص الترجمة، من حيث إختيار القصائد أو وطريقة عرضها وحتى فيما يخص الأسلوب المعتمد في التصدي للنصوص. ولم يفوت الكلالي سرد بعض التفاصيل بخصوص كيفية لقائه بالشاعر وعلاقة هذا الأخير بالعمل من حيث تدخله في بعض الخيارات ورأيه في الترجمة عموما.

ويعتبر الكلالي أنّ دخوله معترك الترجمة الشعرية من بوابة نزار قباني كان بسبب ولعه الكبير بقصائده. وفي ديسمبر 1995 قدم نزار قباني إلى البحرين تلبية لدعوة تلقاها من هيئة رسمية بذات البلد من أجلة أمسية شعرية، فكانت تلك فرصة من ذهب للكلالي الذي كان قد بدأ في مشروعه في الترجمة بمساعدة كافشاك، فسعى جاهدا للحصول على مقابلة مع الشاعر لعله يعطيه الضوء الأخضر لمواصلة العمل ونشره لاحقا. وكان له ذلك، وقد أبدى نزار ترحيبه بالفكرة لكنه إشترط أن تحذف القصائد السياسية، وهو نفس الموقف الذي تبناه مع الترجمات السابقة، فلماذا ننشر غسيلنا الوسخ للعالم؟ حسب تعبير الشاعر (Kabbani, 2003, p. 4/3).

وفي أفريل من سنة 1996 إلتقى الكلالي نزار قباني مرة ثانية حيث عبّر له عن رضاه عن مسودة لبعض الترجمات قدّمت له في البحرين، وأعطى الضوء الأخضر لمواصلة العمل مع التركيز على قصائده الأخيرة التي نشرها في جريدة الحياة. ويبدو هذا الخيار مفهوما من حيث أن نزار يريد لمترجميه أن يكمّلوا أعمال بعضهم، لهذا كان دائما ما يطلب منهم أن لا يترجموا قصائد كانت قد نشرت ترجماتها سابقا. ويذكر الكلالي أنّ نزار طلب منه إختيار ثلاثين قصيدة في الحب للترجمة لينتقي هو نفسه عشرين منها لكي يتم إدراجها في المختارات. كما إشترط أن يتضمن العمل إلى جانب النصوص المترجمة، النصوص الأصلية بحيث تكون مقابلة لها ومكتوبة بخط يده.

كما يذكر المترجم عملا سياقيا مهما وهو أن نزار طلب منه أن يقتدي في الترجمة بمختارات " قصائد حب عربية " للمترجم بسام فرنجية وكليمانيتنا براون. ولم يتمكن الشاعر في نهاية المطاف أن يتابع تقدم العمل بسبب حالته الصحية التي بدأت في التدهور ابتداء من سنة 1997 لتوافيه المنية سنة 1998 دون أن يرى المختارات المترجمة تخرج إلى النور.

4-5-3-3 القصائد المترجمة ومعايير اختيارها

يتضمن كتاب " جمهورية الحب"، كما ذكرنا سابقا، سبع وعشرين قصيدة، تم اختيارها من دواوين مختلفة تنتمي إلى مراحل زمنية متباينة. كما إحترم المترجم رغبة الشاعر في عدم ترجمة القصائد السياسية والإقتصار على قصائد الحب، ومع ذلك فقد أضاف قصيدة سياسية واحدة هي " *المهرولون*" لإشباع فضول القارئ الهدف. والقصائد وفق المترجم تم انتقاؤها على أساس ذوقه الشخصي، أو كما يعبر هو عن ذلك :

“My choice was guided by the belief that a translator does best in translating what he has enjoyed. Therefore, these poems may not be necessarily Kabbani’s favourites”

(Kabbani,2003, p. 1/6)

" إختيار القصائد كان نابع من ايماني بأنّ المترجم يترجم أحسن حين يتعامل مع القصائد المفضلة عنده، ولهذا فيمكن أن لا تكون نفسها القصائد المفضلة عند نزار" (ترجمتنا)

فالمترجم إذن لم يذكر أنه وضع معايير تقنية خاصة مثل إختيار القصائد التي لديها أكثر قابلية للترجمة، كأن لا يكون فيها الإيقاع سمة طاغية أو لا تطغى عليها الإشارات والرموز الثقافية المحلية، إلى غير ذلك من المعايير التقنية الموضوعية. فانتقاؤه للقصائد جاء وفق ميولات شخصية بصفته قارئ قبل كل شيء قد تؤثر فيه بعض القصائد أكثر من الأخرى. وإن أقر بعد ذلك المترجم أنّ نزار قد ساهم في اختيار بعض القصائد، والتي يبدو أنها تلك التي ألّفها في آخر عهده بالشعر سنوات التسعينات.

أمّا القصائد التي تضمنتها المختارات فهي كما يوضحه الجدول التالي، وهذا وفق الترتيب التي وردت فيه:

عنوان القصيدة	الديوان	تاريخ الإصدار	الجنس الشعري
الرسم بالكلمات	الرسم بالكلمات	1966	الشعر العمودي
الى قديسة	أحلى قصائدي	1961	الشعر الحر
الى تلميذة	أحلى قصائدي	1961	الشعر العمودي
قصة خلافنا	حبيبتي	1961	الشعر الحر
حب 1994	خمسون عاما في مديح النساء	1994	الشعر الحر
امنحيني الحب كي أصبح أخضر!!	تنويعات نزارية على مقام العشق	1996	الشعر الحر
لا وسيلة للتدفئة سوى أن أحبك!	تنويعات نزارية على مقام العشق	1996	الشعر الحر ى
تمرينات يومية على الحب	تنويعات نزارية على مقام العشق	1996	الشعر الحر
أيظن؟	حبيبتي	1961	الشعر العمودي
قطتي الغضبى	حبيبتي	1961	الشعر العمودي
كلمات	حبيبتي	1961	الشعر العمودي
التمثيلية	أشهد أن لا امرأة إلّا أنت		الشعر العمودي
الّا معي	الرسم بالكلمات	1966	الشعر الحر
القصيدة الشريرة	أحلى قصائدي	1961	الشعر العمودي

قصيدة واقعية جدا	تنويعات نزارية على مقام العشق	1996	الشعر الحر المقفى
البيان الأخير للملك شهريار	تنويعات نزارية على مقام العشق	1996	الشعر الحر
لوليتا	أحلى قصائدي	1961	الشعر الحر
تريدين	الرسم بالكلمات	1966	الشعر الحر
الى أجيرة	أحلى قصائدي	1966	الشعر الحر
رسالة إلى رجل ما	يوميات امرأة لامبالية	1968	الشعر الحر
حبلى	أحلى قصائدي	1961	الشعر الحر
أوعية الصديد	أحلى قصادئي	1961	الشعر الحر
حارقة روما	قصائد متوحشة	1970	الشعر الحر
مهرجة	الرسم بالكلمات	1966	الشعر العمودي
صوت من الحريم	حبيبتي	1961	الشعر الحر
محاضرة في غرفة نوم مغلقة	الأوراق السرية لعاشق قرمطي	1988	الشعر العمودي
المهرولون	تنويعات نزارية على مقام العشق	1996	الشعر الحر

الجدول رقم (3): القصائد المترجمة في مختارات " Republic of Love "

يتضح من خلال الجدول أنّ اختيار القصائد للترجمة لم ينبع من نمط معياري ثابت ومحدد، تماما كما سبق ذكره، ولو أمكن ملاحظة، في المقابل، هيمنة دواوين معينة تعددت القصائد التي أخذت منها مثل ديوان أحلى قصائدي (1961)، ديوان حبيبتي (1961)، ويعود ذلك إلى الذوق الشخصي للمترجم. كما يلاحظ أيضا حضورا قويا لقصائد نزار الأخير الواردة في ديوانه "*تنويعات نزارية على مقام العشق*" (1996). ومن المرجح أن تكون من اختيار الشاعر نفسه الذي بدا

حريصا على ترجمة بعض أعماله الأخيرة. أمّا الملاحظة الأخيرة وتبدو الأهم هنا أنّ الأغلبية العظمى من القصائد تنتمي إلى الشعر الحر بالدرجة الأولى ثم الشعر العمودي، بالرغم من أنّ لنزار كمّا هائلا من قصائد النثر التي سبق وأن رأينا ضمن الدّراسات السّابقة، أنّها أكثر قابلية للترجمة لقلّة ارتباطها الصوتي باللغة التي كتبت فيها.

4-5-3-4 صعوبات الترجمة والحلول المقترحة

من بين النقاط المهمة كذلك الذي يتضمنها كتاب المختارات هو حديث المترجم في المقدمة عمّا واجهه من صعوبات في ترجمة المختارات، فهو بذلك يسير على نهج الكثير من المترجمين الذين يرودون مشاركة قرّائهم طبيعة مسار الترجمة المحفوف بأشكال مختلفة من الصعوبات وكذا المسالك المتخذة للخروج بأخف الاضرار. ويقول الكلالي في هذا الصدد:

"Since this is my first book, a number of difficulties have arisen during the translation. Cross cultural differences, unsuitable literal translation, the flow of English text (although metre and rhymes are sacrificed) are but a few of the difficulties I have encountred " (Kabbani, 2003, p. 3/6)

" بما أنه يعد هذا عملي الأول، فقد واجهت صعوبات عديدة خلال عملية الترجمة. ومن هذه الصعوبات أذكر الفروقات الثقافية وعدم ملاءمة الترجمة الحرفية، بالإضافة إلى النسق الصوتي للنص الإنجليزي (بالرغم من أن الوزن والقافية تم التضحية بهما)" . (ترجمتنا)

وفي هذا الكلام إشارة من المترجم إلى أن قلة خبرته في الميدان قد صعّبت عليه مهمة التصدي للعوائق النصية وفوق النصية في الترجمة، خصوصا وأنه يتعامل مع لغتين ما يفرق بينهما في التركيب والدلالة والثقافة أكثر ما يجمعهما. أمّا ما يستحق الوقوف عنده أكثر هو حديثه عن اللجوء إلى الترجمة النثرية من خلال إلغاء الوزن والقافية دون إعطاء تفاصيل أخرى لتبرير هذا

الخيار. للعلم فإن كل المختارات الشعرية هي إمّا تنتمي إلى الشعر الحر أو الشعر العمودي إلى واحدة هي قصيدة نثرية.

ولم يفوت المترجم في المقابل، الإسهاب في شرح بعض الصعوبات، مع إبراز الحلول التي اقترحها. وارتكز اهتمامه أوّلا على الكلمات والعبارات التي تفقد شاعريتها وبالتالي وقعها الجمالي اذا ما نقلت مباشرة ويعطي مثالا عن ذلك في قصيدة "*أوعية الصديد*"، حيث تصف المرأة الرجل ب (قبو الجليد)، فالمقابل المباشر أي (Igloo) بالإنجليزية، يفقد الوصف شاعريته فلا يتناسب مع الذوق الفني للقارئ الهدف. كما يعطي المترجم أمثلة أخرى عن المشاكل الثقافية ويركز هنا على أسماء الشخصيات العربية والإسلامية، بحيث حافظ على البعض منها مثل " هارون الرشيد" بحكم معرفة العالم الغربي به. كما عوّض أسماء شخصيات أخرى بأوصاف تتناسب وفقه مع طبيعة شخصياتهم وتلك أمور سنناقشها بتفصيل أكبر عند تحليل النماذج.

وعلى رأس الحلول التي لجأ إليها المترجم كذلك هو إرفاق الكتاب في أواخر صفحاته بهوامش يشرح فيها، بعض الإشارات الثقافية العربية بما يتيح للقارئ أن يتجنب الوقوع في الغموض وعسر الفهم، وتلك تقنية يعتمدها الكثير من مترجمي الشعر، فلا يجب أن تخلو من منها أي محاولة للتصدي للنصوص الشعرية كما أكد ذلك نابوكوف.

خلاصة

تبيّنت لنا من هذا الفصل المكانة المرموقة جدّا التي وصل إليها نزار قبّاني في المشهد الشعري العربي، وبتطبيق مفهوم كسر أفق التوقّعات على شعره، وجدنا أنه تجسّد عنده ضمن شقيّين أساسيين: يتمثّل الأوّل في تجاوزه للكثير من الخطوط الحمراء، وتعديه على الموروثات الثقافية ذات الطابع المحافظ، والتي تراكمت في أفق المتلقي العربي منذ عصور ماضية. ونذكر من ذلك خاصة استبعاده، بطريقته الخاصة، للنظرة السلبية التي تعتبر الخوض في جسد المرأة إباحية مرفوضة.

أمّا الشق الثاني والذي ركّزنا عليه أكثر فيتمثّل في تبنيه لشعرية التواصل مع الجمهور، فهو لم يتبنى النظرة الصارمة والمتشددة والتي تدعو إلى إنشاء آفاق جمالية جديدة واستبعاد ما نشأت عليه ذائقة القراء. بل انطلق من هذه الذائقة ليؤسس لمظاهر جديدة من الإبداع الفني في الشعر. وقد تجسّد ذلك في طبيعة الصورة الفنية عنده وأساليب بنائها التي تتميز بصفة عامة بالطّابع الحسي الطاغي عليها، وكذا بالطابع الإيقاعي الموسيقي. فأسلوبه المميز في إعادة تقديم الموجودات الحسية خاصة المألوفة منها من زوايا جديدة لم يعهدها القارئ، ميّزه توظيف أساليب وظواهر فنية مثل التشخيص والتجسيد والمفارقة والتناص والتكرار، والتي كانت ذخرا له في توليد الإستجابة الجمالية والدفع بالقارئ إلى مشاركته انفعالاته وأحاسيسه.

ومما توصّلنا إليه في هذا الفصل أنّ مكانة نزار في الشعر العربي لم تتناسب إيجابا مع حجم الأعمال التي ترجمت له في اللغات الأخرى. فلم تصدر له أية ترجمات حتى سنوات التسعينات أي عند نهاية مسيرته. أمّا تلك التي صدرت له، خاصة إلى اللغة الإنجليزية، فتكاد تعدّ على الأصابع.

وأبرز ما تطرّقنا إليه بخصوص العمل المرشّح للدراسة والتحليل، في هذا البحث لصاحبه نايف الكلالي، أنّ هذا الأخير ليس مختصا في الترجمة الأدبية بحكم اختصاصه العلمي والتقني، كما

أنه حرص حرصا كبيرا على إشراك الشاعر نزار قباني في مشروعه لترجمة مختارات من أشعاره. وقد تطرّقنا كذلك إلى الصعوبات التي واجهها في الترجمة وبعض الحلول التي طبّقها. وستساعدنا كلّ هذه المعطيات في الدراسة التطبيقية من حيث تحليل النماذج أو استخلاص أحكام التلقي وشروطه.

الفصل الخامس

دراسة وصفية تحليلية لنماذج من المدوّنة

تقديم

نستهلّ الفصل الأخير من بحثنا هذا بعرض المنهج العام للبحث، المتمثّل في المنهج التحليلي الوصفي، ثم سنتطرّق إلى المنهجية المعتمدة في اختيار النماذج وتحليلها.

وسنحيل في هذا الإطار إلى تفاصيل مهمة تتعلّق بالمعايير المعتمدة في اختيار النماذج المرشّحة للتحليل وكذا في تصنيفها والخطوات المتّبعة في تحليلها، وهذا انطلاقا من إجراءات نظرية التلقي الألمانية.

وفي معرض تحليلنا لنماذج الصور الفنية، سنقوم في مرحلة أولى بتحليلها واستخلاص احتمالات الإستجابة الجمالية وتجلّي آلية التلقي فيها ثم نتطرّق إلى إجراءات الترجمة المعتمدة ونتحرى تجلي آليات التلقي وأنماط الاستجابة البارزة المحتملة مقارنة مع تلك التي استخلصناها في تحليل الصور المصدر.

وسنحاول بعد ما سبق إستخلاص التوجه العام الذي تبناه المترجم في التصدي لأصناف الصور المدروسة. وفي المرحلة الأخيرة سنحاول اسقاط أحكام التلقي المستخلصة من المعطيات السياقية للترجمة والتي توصلنا إليها في الفصل السابق، على النتائج المتحصّل عليها، لكي نستنبط التأثيرات المحتملة لهذه الأحكام على استراتيجية الترجمة بصفة عامة.

5-1 منهج الدراسة

إنّ اختيارنا للمنهج الوصفي التحليلي تفرضه في الأساس طبيعة الإشكالية العامة التي تبنى عليها هذه الدراسة، من حيث تقصي ووصف الأساليب التي إنتهجها المترجم في تصديه للصور الفنية الواردة في النماذج المختارة وكذا في تحري الأسباب والعوامل السياقية في اللغة الهدف المتحكمة في أنماط التلقي، والتي ضغطت باتجاه اختيار هذه الأساليب.

فالمنهج الوصفي بطبيعته هو " أسلوب من أساليب التحليل المركز على معلومات كافية ودقيقة عن ظاهرة أو موضوع محدد (...)، وذلك من أجل الحصول على نتائج علمية، ثم تفسيرها بطريقة موضوعية، بما ينسجم مع المعطيات الفعلية للظاهرة (إبراهيم،2017، ص. 53).

ومما سبق فإنّ المنهج الوصفي يضعنا أمام سؤالين علميين محوريين، الأول هو ماذا؟ أي أن نعطي وصفا مفصلا عن وضع أو ظاهرة ما من خلال تحليلها، ويتجسد ذلك في سياق هذا البحث من خلال مقابلة النصوص الأصلية مع تلك المترجمة إلى اللغة الإنجليزية واستخلاص أكبر قدر من المعلومات لكي ننطلق منها لوضع الإستنتاجات. أمّا السؤال الثاني فهو لماذا؟ باعتبار أنه من غير الكافي أن نلم بالظاهرة دون الدخول في العوامل المؤثرة فيها أو حتى المسببة لها. ويتحقق ذلك في دراستنا هذه، بصفة عامة، من خلال البحث في العلاقة السببية بين أساليب الترجمة والظروف السياقية المحيطة بها.

وبإعتبار كذلك أن هذه الدراسة تعنى في المقام الأول بعامل التلقي، فيجدر التفريق هنا، كما أشرنا سابقا مع ياوس وآيزر، بين القرّاء الحقيقيين وبين ما تحيل إليه هذه الدراسة من أنماط التلقي التي يحتملها النص أو كما يسمى بالقارئ الضمني. ومن هنا جاء اعتمادنا على نظرية التلقي الألمانية وما تقدمه من مفاهيم ووسائل تساعد على فهم أبرز ملامح آلية القراءة والتأويل وتجلياتها في الصور الفنية في النص المصدر والترجمة.

ولتفسير وشرح خيارات المترجم سنضع المختارات المترجمة ضمن السياق الأدبي والثقافي العام ويكون ذلك بالإستعانة بنظريات الترجمة ما بعد البنيوية، خاصة الوصفية منها مثل نظرية الأنظمة المتعددة لإيفان زوهار ولوفيفر ونظرية المعايير لتوري.

5-2 منهجية الدراسة

تقوم منهجية البحث في مرحلتها الأولى على المقابلة بين الصور الفنية في اللغة المصدر مع ترجماتها في اللغة الإنجليزية. وأول إجراء نقوم به لتحقيق هذا الغرض هو تحليل الصور في اللغة الاعربية واستخلاص السمات الجمالية البارزة فيها. والأهم هنا هو تحديد بعض الآليات التي يكون على أساسها التفاعل بين النص والقارئ لتحقيق المعنى. بحيث سنستعين بإجراءات القراءة والتلقي عند آيزر وياوس على غرار مفاهيم **الرصيد**، و**الإستراتيجيات النصية**، **وزاوية النظر الجوالة ومفهوم الفراغات** وكذلك **أفق التوقعات**. وسنستمد من هذه الإجراءات أكبر قدر من المعلومات بخصوص آلية القراءة والتلقي التي يمكن أن تحتملها الصور الفنية.

وبما أنّ هذه الإجراءات هي عناصر مفاهيمية لنظرية التلقي الألمانية بصفة عامة، وليست نموذجا تحليليا يضع ضوابط دقيقة ومحددة لآلية قراءة وتلقي النصوص الأدبية، فإنّ الإعتماد عليها يكون يكون بطريقة سلسة وضمن سياق تحليل الصور، وليس في عناوين منفصلة يخصص كل منها لإجراء معين، ومن شأن ذلك أن يضمن ذلك ترابط الأفكار الواردة في التحليل وسلاسة ديناميكية في الشرح والتحليل، ويتيح كذلك تجنب الوقوع في التكرار.

وقد حرصنا على اعتماد ثلاثة تصنيفات للصور المدروسة وهي الصور الحسية الصور العقلية والصور الرمزية.

- **الصور الحسية:** هي كما أشرنا إليها في الفصل الأول ترتكز في بنائها على موضوعات وموجودات يتم إدراكها عن طريق الحواس.
- **الصور العقلية:** فهي تستمد مادتها من موضوعات عقلية مجرّدة، أكثر مما ترتكز على موجودات حسية.
- **الصور الرمزية:** وهي كما يدل عليها إسمها تعتمد في بنائها على الدلالات الرمزية خاصة منها الرموز التاريخية والأسطورية.

ويجب أن نشير هنا إلى أنّ أصناف الصور هذه ليست ذات حدود تفصل بينها بصورة قطعية، فقد تتداخل فيما بعضها، كأن تتضمن بعض الصور العقلية أو الرمزية موجودات حسية. لكن معيار التصنيف المعتمد هنا هو في طبيعة المواضيع المهيمنة (حسية، أو عقلية، أو رمزية) على التشكيل الجمالي للصورة.

أمّا اختيار النماذج المرشحة للدراسة لم يكن بطريقة اعتباطية بل سنرتكز في دراستنا التحليلية على نماذج الصور الفنية التي من شأنها أن تضمن قدرة عالية على تحفيز العمل التشاركي بين النص والقارئ في بناء المعنى. ومن هذا المنظور جاء اختيارنا لصور تعتمد أساليب وظواهر تعبيرية بحد ذاتها مثل **التجسيد والتشخيص**، بوصفهما من أهم ما يحدد الطابع الحسي للصورة، ونذكر أيضا **المفارقة الشعرية**، التي يمكن أن ترد في كل أصناف الصور، أضف إلى ذلك أسلوبي **التناص والمبالغة**، بوصفهما من أهم سمات الصور العقلية. ولم نقتصر على نماذج الصور المفردة، بحيث وقع اختيارنا على عدد من الصور المركّبة.

هذه الظواهر التعبيرية، التي سبق التطرق إليها بالشرح والتمثيل في فصول سابقة لا تعد هدفا بحد ذاته لهذه الدراسة، بل يأتي إختيارها لأنه تتجلّى فيها أعلى مستويات التفاعل بين النص والقارئ وما يتبع ذلك من تحقيق ديناميكي للمعنى الشعري وتوليد للأثر الجمالي. ويمكن من خلالها تتبع

بعض ملامح آلية القراءة والتلقي في الصور الفنية للقارئ الضمني المتحدد ضمن بنية النص، خصوصا فيما يتعلّق بكسر التوقع وتعددية التلقي والتأويل وهذا بالمقارنة دائما مع النص المصدر.

ومن المهم بمكان إبراز السمات الإيقاعية للصورة من حيث دورها في تحفيز الإستجابة الجمالية لها، وحتى في توليد الجو النفسي والأثر العاطفي. وسنحدد في هذا الإطار نوع الوزن والقافية إن وجدا، وكذلك أشكال التوازيات الصوتية و التكرار.

أمّا المرحلة الثانية من التحليل، فسنخصصها لمقابل الصورة في النص الهدف، وسنستهل تحليلنا لها بتحديد الأسلوب المعتمد في الترجمة، وهذا بالمقابلة بين العناصر الدلالية والتركيبية بين الأصل والترجمة. كما سنركّز على طريقة تصدي المترجم للصورة من حيث الإبقاء عليها أو حذفها أو تغييرها، ولهذا الغرض بالذات إعتمدنا على طريقة بيتر نيومارك في تصنيف أساليب ترجمة الصورة والتي تطرقنا إليها سابقا، والمتمثلة في:

- الحفاظ على الصورة نفسها في اللغة الهدف
- تعويض الصورة بصورة أخرى تكافئها (إستبدال أركان الصّورة أو أحدها).
- ترجمة الصورة بصورة تشبيهية.
- ترجمة الصورة الإستعارية أو التشبيهية بصورة تشبيهية مع الشرح.
- تحويل الصورة إلى معناها
- تعديل الصورة (إضافة أوصاف أو دلالات جديدة على أحد أركان الصّورة أو حذف أخرى).
- الحفاظ على الصورة نفسها مع الشرح.

كما سنتقصى أثر الخيارات التي قام بها المترجم انطلاقا من مدى تقارب أو تباين الأنماط المحتملة للتلقي للترجمة مع الصورة في النص المصدر، وسننطلق لهذا الغرض، من مدى الحفاظ على الأساليب الشعرية المذكورة آنفا، وكذا الوظائف التعبيرية والجمالية المنوطة بها .

وعموما فإنّ المقابلة بين الصور في النص المصدر وترجمتها يرتكز على مدى تقارب أنماط التلقي والتأويل بينهما، ومدى تباين أو تقارب آليات القراءة والفهم خصوصا من حيث الإرتباط العضوي للصور بالسياقات النصية السابقة واللّاحقة لها.

وسنقوم في الدراسة التطبيقية بالإبقاء على ترتيب النماذج المرشحة للدراسة تماما كما وردت في المختارات. فبعد إختيار النماذج من قصيدة معينة، نقوم قبل الإنطلاق في التحليل بتخصيص حيزا للتعريف بالقصيدة من حيث موضوعها وطابعها الشعري (قصيدة عمودية، شعر حر أو قصيدة نثر) ونوع الوزن والقافية. وكما أشرنا سابقا فإن اختيار النماذج جاء وفق معايير خاصة، لهذا، اخترنا من بعض القصائد عددا أكبر من النماذج مقارنة بقصائد أخرى، بيد أننا لم نختر من بعضها الآخر أي نموذج.

ومن المنطقي أن نشير هنا أننا لم نرتب نماذج الصور ولم نصنفها وفق أصناف الصّور (الصورة الحسية، والرمزية أو العقلية...إلخ) أو وفق طبيعتها البنيوية (صورة مفردة أو مركبة). وسبب ذلك أنّ الإستجابة المعنوية والجمالية في الكثير من الصور المختارة تعتمد على العلاقة العضوية التي تربطها مع الصور اللّاحقة أو السابقة لها، كما سيتبين ذلك خاصة في قصيدة " الرسم بالكلمات" . فتحليلها، إذن، بصفة تراتبية يبدو إجراءا منطقيا من حيث تقصي آليات القراءة والتلقي فيها والبناء التدريجي للمعنى والإستجابة الجمالية. لكن ولتسهيل التفريق بين أصناف الصور سنستهلّ كل نموذج بذكر الصنف الذي تنتمي إليه الصورة، مع شكلها التركيبي (صورة مفردة، أو مركّبة).

وسنختم الدراسة التطبيقية بتقديم عرض للنتائج مع مناقشتها، ونحاول هنا إعطاء تفسيرات موضوعية لخيارات المترجم والأساليب المعتمدة في الترجمة، وآثارها على آليات وأنماط التلقي

الجمالي للصور الفنية. وسنعتمد في هذا الإطار على ما استخلصناه سابقا من النظريات ما بعد البنيوية للترجمة.

5-3 دراسة وصفية تحليلية لنماذج من المدوّنة

إنّ النماذج **الأربع عشر** الأولى مأخوذة من قصيدة ' الرسم بالكلمات' وهي قصيدة كتبها نزار سنة 1966، والتي أصدرها في ديوانه السابع والذي يحمل نفس العنوان، وتنتمي هذه القصيدة إلى فئة الشعر العمودي إعتمد نظمها على بحر الرجز. ويصف الشاعر من خلالها رحلته الطويلة في البحث عن ذاته. والتي يعبّر عنها بطريقة شعورية يمتزج فيها الخيال بالواقع بطريقة لا يمكن التفريق بينهما. فيصوّر في مرحلة أولى أمجاده وحضوته العالية بين النساء، يصيب منهن ويوقعهن في شباكه، وكأنّه قائد عسكري يغزو المدائن والمصائر ويجمع الغنائم. ويحيل ذلك إلى درجة عالية من الإعتزاز بالنفس وبهوس كبير بالرجولة والفحولة.

وفي مرحلة ثانية يصدم الشاعر قرّائه وهو يصف إنقلاب حاله وذهاب ملكه، وفي ذلك تعبير منه عن أزمة عاطفية ونفسية يمر بها، فلا الحب أصبح يعني له أمرا، ولا الجنس أنهى أحزانه وأزماته. كلّ هذا ليقرر أنّ الرسم بالكلمات هو خلاصه الوحيد وسبيله في استرجاع توازنه الذاتي والنفسي المفقود.

وترتكز الملامح الجمالية للصور الفنية في هذه القصيدة على سمتين بارزتين هما : عامل الصدمة وكسر التوقع، خاصة في التعبير عن التحول المفاجئ من حالة الغرور النرجسية، إلى حالة الإنكسار والإستعطاف. أمّا السمة الثانية فتتمثل في الإرتباط الحاسم لتلقي الصور بارتباطها العضوي والشعوري فيما بينها، لتأسس في الأخير لصورة كلية يتلقاها القارئ على هذا الأساس، أضف إلى ذلك إقتران الإستجابة الجمالية لهذه الصّور بإيقاعية بحر الرّجز والقافية الموحّدة .

5-3-1 النموذج الأول: صورة عقلية مفردة

يقول الشاعر:

لا تطلبي مني حساب حياتي

إنّ الحديث يطول يا مولاتي

كل العصور أنا بها ..فكأنما

عمري ملايين من السنوات

(Kabbani,2003, p. 3/6)

يصطدم القارئ في السطرين الثالث والرابع بصورة تشبيهية عقلية يعمد فيها نزار إلى أسلوب تضخيم المعنى الذهني الذي هو (العمر) و**المبالغة** فيه. فهو يصور نفسه على أنه خبير بالدنيا والحياة خبرة إنسان عايش كل العصور البشرية وحتى ما قبلها من العصور الأولى لتشكّل الحياة على الأرض (عمري ملايين السنين). إذن فكسر أفق توقع القارئ الذي تحدثه هذه الصورة ليس في المبالغة بحد ذاتها والتي هي أصلا إحدى ميزات الاستعمال المجازي والاستعاري للّغة الشعرية وهذا منذ القديم، وإنما في **الإستراتيجية النصية** التي تدفع بهذا الأسلوب إلى أقصى الحدود والى اللامعقول، فيترك قارئه مذهولا أمام هذه الجرأة الكبيرة في وصف الذات والتعبير عنها. ويتم التلقي الجمالي للصورة على وقع الإيقاع البارز لبحر الرجز والقافية الخارجية والداخلية في كل من (حيات**ي**، مولات**ي** والسنوا**ت**)، ما يرفع بشكل حاسم الأثر التعبيري والشعوري للصورة.

وترجمت الصورة كما يلي:

I have lived through all ages

It’s as if I have existed thousands of years

(Kabbani,2003, p. 1/6)

قام المترجم بتعديل الصورة المصدر، ويتجلّى ذلك على المستوى الدلالي بصفة خاصة. فعوض أن ينقل المترجم لفظة (ملايين) بما يقابلها في الإنجليزية (millions) اختار أن يعوّضها ب (thousands) أي الآلاف. وينجر عن هذا التغيير في المحور الدلالي تغيير في نمط تلقي الصورة، فغاية المترجم واضحة وهي التخفيف من حدة المبالغة، وبالتالي التخفيف من أثر المفاجأة التي أحدثتها الصورة المصدر وبالتالي حدّة كسر التوقع. أمّا التفسير المنطقي لهذا الخيار فيكمن في عدم الثقة بأن القارئ الهدف سيستجيب بنفس الطريقة الجمالية للصورة لو ترجمت مباشرة، فقد لا يستسيغ القارئ الأجنبي، وفق تقدير المترجم، هذا النمط التصويري الذي يعتمده الشاعر في تقديس الذات وتضخيم الأنا المبالغ فيه جدا. كما نلاحظ أنّ الترجمة جاءت في صيغة نثرية فلم ترتكز على أية سمات إيقاعية بارزة مهما كان شكلها.

5-3-2 النموذج الثاني: صورة حسية مفردة

تعبت من السفر الطويل حقائبي

(Kabbani,2003, p. 3/6)

بعد أن يصوّر الشاعر تجربته الطّويلة بالحياة، ينقل في هذه الصورة البديعة التي بين أيدينا خبرته الواسعة بالترحال والسفر، ووصف حالته النفسية المتمثلة في الملل والتعب. ويعبر عن ذلك من خلال صورة استعارية ترتكز **الإستراتيجية النصية** فيها على سمتين فنيتين هما. أوّلا: عنصر **التشخيص**. فالشاعر ينسب صفات بشرية (التعب والضجر) إلى حقائب السفر التي هي موجودات حسية جامدة. ويمكن للقارئ أن يستشف جمالية الأسلوب التصويري الإيحائي، والذي يحيل إلى أنّ المتاع وحقائب السفر قد شعرت بالتعب من الترحال والسفر الكثيرين، فما بالك بالشاعر!

وتدخل هذه الصورة، اذن، ضمن نفس الإطار الفني للصورة السابقة المتمثل في **كسر توقع** القارئ وإعادة دمجه ضمن الكون الشعري والشعوري الخاص بالشاعر.

أمّا السمة الثانية فتتمثل في الإنزياح التركيبي وهذا بتأخير الفاعل (حقائبي) على شبه الجملة التشبيهية (من السفر الطويل) وهذا للضرورة الشعرية يفرضها الحفاظ على الوزن، وكذا لإحداث أثرا إيقاعيا متمثلا في القافية الداخلية المطابقة لنظام التقفية المعتمد في عموم المقطع الشعري وهذا في لفظة (حقائبي).

وكانت الترجمة كما يلي:

My luggage is worn out (Kabbani,2003, p. 3/6)

لم ينقل المترجم الصورة مباشرة، بل قام **بتأويلها إلى معناها**، وتقريبها إلى المنطق المدرك، أي " اهترأت حقائبي". وإن حافظ المترجم من خلال هذا الأسلوب عن إيحائية المعنى الشعري وطابعه الحسي في الصورة الأصلية، إذا ما أعتبرنا أن اهتراء الحقائب دلالة على السفر الكثير، لكنه في المقابل فقد ألغى خاصيتها التشخيصية، وبالتالي قدرتها على تحفيز النشاط التخيلي للمتلقي. فالفرق شاسع بين استحضار صور تخيلية للحقائب وهي تتعب وتكل وتملّ، وبين صور عقلية لها وهي مهترئة. للعلم فأنه لا توجد في رصيد الصورة المصدر عناصر سياقية أو ثقافية قد تحدث أشكالا من الغموض لدى المتلقي إذا ما تم نقلها مباشرة. كما لا توجد قيود إيقاعية مفروضة على المترجم قد تدفعه إلى تبنّي خيارات دلالية مختلفة بحكم أن الترجمة جاءت نثرية. وهنا يبدو كما في الصور السابقة، أن المترجم ركّز على سلاسة المعنى وشفافيته وسهولة استساغة المتلقي له لأن احتمال وجود اختلاف في الأحكام والأذواق الشعرية قد يحول دون إحداث الأثر الجمالي المفاجئ المنشود لديه.

5-3-3 النموذج الثالث: صورة رمزية مفردة

يقول نزار:

وتعبت من خيلي ومن غزواتي

(Kabbani,2003, p. 3/6)

يستمر تدفق الصور على القارئ، وتحفيز نشاطه التخيلي. ولكن بطريقة يتم فيها كسر مسار التوقع الذي بدأت في رسمه الصورة السابقة، ففي الصورة الرمزية التي بين أيدينا ينقل الشاعر متلقيه إلى مجال تصويري مختلف تماما عما سبق. فذكر الخيل والغزوات هو بمثابة تفعيل **للرصيد** الثقافي والتاريخي والتراثي للقارئ العربي، الذي يعود بمخيلته إلى العهد الذهبي للعرب الفاتحين، بلباسهم وخيولهم وعتادهم الحربي يغزون الأعداء ويهزمون جيوشهم، فترتسم في ذهنه صورة الشاعر وهو مثل القائد العظيم الذي تعب من الغزو والحرب، وقرر أن يترجل عن خيله ويضع سيفه جانبا ويرتاح. أضف إلى ذلك الصبغة الرمزية للخيل في التراث العربي والإسلامي التي تحيل إلى الجمال والفروسية والبطولات والفتوحات والشهامة والفحولة والوفاء وغير ذلك من الصفات الجميلة والنبيلة التي من شأنها أن تولّد، لدى الانسان العربي المعاصر، مشاعر الفخر بأمجاد الماضي والحنين إليها والأسف على ضياعها.

وبالعودة إلى تحليل الصورة نجد أنّ كسر مسار التوقع إذن يتجلى من هذا التحوّل المفاجئ من الحديث عن الترحال وحقائب السفر، وما يولده من صور تخيلية عن وسائل السفر كالطائرة والقطار وغيرها، إلى الحديث عن رمزية الخيل والغزو وما يوحي إليه من صور عن عصور الفتح العربي الإسلامي. ولتصحيح مسار القراءة وتعديله ولتجنب الغموض، يمكن أن يضع القارئ، من خلال وجهة النظر الجوالة، هذه الصورة ضمن النطاق الدلالي وكذا البلاغي للصور السابقة، التي

تحيل إلى حياة الشاعر الطويلة جدا والممتدة إلى العصور التاريخية القديمة (فكأنما عمري ملايين من السنوات)، ما يفسر خبرته بكل ما يمكن للإنسان أن يختبره.

كما يمثل أسلوب التكرار اللفظي " تعب" إحدى الوسائل الفنية المؤثرة في هذه الصورة، وهذا لتحقيق أغراض جمالية متعددة: أوّلا، ربط الصورة عضويا مع الصورة التي سبقتها، أمّا ثانيا، فتقوية الجو النفسي للقصيدة (التأكيد على حالة التعب). أما ثالثا، فالغرض منه توليد توازي صوتي لتحقيق أثر إيقاعي داخلي. وبالحديث عن الإيقاع الداخلي، يمكن للقارئ أن يستشف التجانس الصوتي المتواصل من بداية القصيدة، للقافية الداخلية وهذه المرة في (حقائبي، خيلي، غزواتي) .

نقلت الصورة كمايلي:

And I’m exausheted from my adventures

(Kabbani,2003, p. 1/6)

قام المترجم **بتحويل الصورة إلى تأويل تحتمله**، بحيث ألغى جميع سماتها التخيلية وقام بتأويلها إلى معنى حرفي أي (تعبت من مغامراتي). وبالتالي ألغى سمتها الرمزية. أمّا التفسير المحتمل الأبرز لهذا الخيار فيكمن في أنّ الأثر التخيلي والنفسي للصورة، في تقدير المترجم، والذي تولّده رمزية الخيل وصورة الغزو لا يمكن الحفاظ عليه في الترجمة، بحكم اختلال عناصر **الرصيد** مقارنة بالأصل. فإذا إعتبرنا أن للخيل دلالات رمزية عند معظم الثقافات في العالم، نجده عند العرب يملك من القيمة ما تجعله رمزا لأمجادهم وحضارتهم القديمة التي لا يمكن أن تقارن معها الحضاراتُ الأخرى خاصة الحضارة الغربية. ولنا أن نستشهد بقول الجاحظ: " لم تكن أمّة، أشد عجبا، ولا أعلم بها، من العرب".. ونظرا لصعوبة إسقاط هذه الدّلالات بما تحمله من شحنات

نفسية وايحائية على الواقع الثقافي للقارئ الهدف، إختار المترجم إذن تقديم تأويل سلس وشفاف لمعنى الصورة بحيث لا يحدث معها أي شكل من أشكال الغموض.

كما تتجسد هذه السلاسة في المعنى في امكانية الربط بين دلالة الصورة في الترجمة " تعبت من مغامراتي" ودلالة الصورة السابقة " السفر والحقائب"، وهذا على العكس من النص المصدر بحيث يمثل كسر مسار القراءة والتوقع من تجليات جمالية التلقي فيه. ويلاحظ كذلك أن الترجمة لم تظهر فيها أي سمة إيقاعية بارزة تذكر، بحكم اعتماد المترجم للأسلوب النثري.

5-3-4 النموذج الرابع: صورة حسية مركّبة

لم يبق نهد..أسود أو أبيض

إلّا زرعت فيه راياتي..

(Kabbani,2003, p. 3/6)

تمثل الصورة التي بين أيدينا تركيبا من وسيلتين بلاغيتين، تتمثل الأولى في الصورة الكنائية " لم يبق نهد..أسود أو أبيض" فالنهد هو كناية عن المرأة وعن جسدها، أمّا في السطر الموالي " إلّا زرعت فيه راياتي.." فهي صورة استعارية ترتكز على نفس المجال الدلالي للغزو والحرب. ذلك أن زرع راية أو وضعها في مكان ما يفيد، في رصيد الصورة، إثبات الوجود أو الإستحواذ والتملك.

والقارئ وهو يتلقى هذه الصورة، يعود مجددا من خلال زاوية النظر الجوّالة ليعدّل نمط تلقيه للصورة السابقة " تعبت من خيلي ومن غزواتي" وهذا من خلال ربطها بالصورة الحالية التي توفر له معطيات جديدة تساعده على ملئ الفراغ السابق، فيصبح الكل عبارة عن مشهد واحد. حيث يصوّر فيه الشاعر خبرته الطويلة في إسقاط النساء في شباكه ومعاشرتهن مثل قائد حرب يغزو البلدان ويستحوذ عليها ويضمها إلى ملكه.

ويتجلّى الحس الخيالي المبتكر عند نزار بكل ملامحه وهو يقابل بين جسد المرأة بالأرض التي يغزوها ويغرس فيها راياته. لترتسم في ذهن القارئ صورة الشاعر المتفاخر برجولته وفحولته والذي لا يهمه من أمر النساء شيءا سوى اشباع غرائزه من أجسادهن، والتباهي بإصابة أكبر عدد منهن من مختلف الأجناس والأعراق (نهد أبيض أو أسود).

وترجمت الصورة كما يلي:

No ripe breasts, black or white

Are devoid of sign of my conquests

(Kabbani,2003,p. 1/6)

أهم ما يمكن ملاحظته في الترجمة، أنها أوّلا حافظت على الطابع الحسي للصورة المصدر بصفة عامة، كما أنها جاءت وفق أسلوبين مختلفين، بحيث **حافظت على الصورة الكنائية في السطر الأول**، مع إضافة **تعديل** عليها تمثّل في دلالة استعارية جديدة لم يوردها الشاعر في الأصل، وهي " ripe " بمعنى " ناضج" أي " النهد الناضج" والتي يحيل بها إلى إكتمال النمو. وتبدو نية المترجم هنا في إذكاء الخيال الحسي للقارئ فيتصور النهد مثل الفاكهة الناضجة وما لذلك من شحنات ايحائية جنسية عالية.

أمّا الاختلاف الثاني وربما الأهم هو في تحويل صورة زرع الرايات إلى **معنا تحتمله** وهو sign of my conquests " أي علامة غزواتي ". وهذا بإعتبار أن زرع الراية هو علامة من علامات الغزو.

ويجدر إلى الإشارة هنا إلى أن لفظة conquest في الإنجليزية لا تستعمل حصريا للدلالة على الغزو والحرب بل تستعمل كذلك مجازا لتحيل إلى العلاقات الجنسية العابرة التي يعيشها الرجل، كما يتبين ذلك من خلال التعريف التالي من معجم Collins Dictionary :

'' If someone makes a conquest, they succeed in attracting and usually sleeping with another person '' ("conquest", n.d.)

أي: "هو التمكن من إغراء شخص آخر ومعاشرته جنسيا في الغالب". (ترجمتنا)

ومن المنطقي أن يفعّل القارئ الهدف هذه الدّلالة لتطابقها مع السياق الشعري في وصف الشاعر لحضوته مع النساء وهوسه بهن، ما يضعف كثيرا من النزعة الإيحائية للصورة باعتبارها سمة بارزة لها في النص المصدر. فيبدو واضحا، إذن، أنّ هذا الخيار في الترجمة وإن حافظ على مضمون الصورة إلّا أنه حدّ من صبغتها الاستعارية والتخيلية المبتكرة، وبالتالي خاصيتها البارزة في تضمين المعنى وفي تحفيز الملكة الإدراكية للقارئ. وعلى نفس الأسلوب المعتمد في الصور السابقة لا نلاحظ أية سمة إيقاعية على الترجمة .

5-3-5 النموذج الخامس: صورة حسية مفردة

لم تبق زاوية من جسم جميلة

إلّا ومرّت فوقها عرباتي

(Kabbani,2003,p. 3/6)

إن الصورة التي أمامنا تمثل مشهدا آخر من مشاهد التصوير الحسي التخيلي الكلي العام، الذي ترتكز الإستراتيجية النصية فيه على إسقاط دلالات الحرب والغزو على دلالات الشهوانية الجنسية الجامحة. فإستنادا إذن إلى الصور السابقة، تحيل لفظة " عرباتي" في الرصيد، وانطلاقا من السياق الشعري، إلى عربات الحرب التي تجرها الخيول والتي يقودها الغزاة.

وعلى نفس الأسلوب دائما، إذن، تتجلى صورة الشاعر الذي لا هم له سوى معاشرة النساء الجميلات الواحدة تولى الأخرى وترك آثاره عليهن، في صورة العربات التي يقودها قائد الحرب وجنده، والتي تترك آثارا على كل أرض تغزوها. وتبرز كذلك خاصية إيقاعية، ترفع بشكل حاسم من الإستجابة الجمالية للصورة والتي قبلها، والمتمثلة في أسلوب التوازي الصوتي الذي برز من تماثل في البنية التركيبية بين هذين السطرين مع ما قبلهما في الصورة السابقة وهذا وفق الصيغة التالية (لم+ فعل ...إلّا + و+ فعل+ حرف جر+ إسم+ ضمير المتصل الياء).

وترجمت الصورة كمايلي:

There remains no crevice within a

Fair lady’s body

That lacks my trail marks.

(Kabbani,2003, p. 1/6)

قام المترجم **بتحويل الصورة إلى معنا قد تحتمله**، بحيث حذف صورة العربات التي تجرها الخيل، وما تحيل إليه من صور ذهنية متعلقة بالحرب والغزو وعوضها بعبارة my trail marks بمعنى " آثاري". وإن لم يكن المعنى خال من السمة التصويرية التخيلية، وكذا الطابع الحسي البصري. فلفظة trail تحيل عند الناطقين بالانجليزية إلى أي سلسة من الآثار التي يتركها الإنسان وراءه، خاصة آثار المشي، أو أي أثر آخر، ما يتيح إحتمالات إستجابة تخيلية مختلفة. فإستراتيجية الترجمة بنيت على إلغاء تفاصيل المشهد الحسي (صورة العربات) وتعويضها بدلالات عامة (آثار تترك على الأرض) ترتبط معها سببيا.

لكن استبعاد المجال الدلالي للحرب والغزو، قد ألغى الطابع التخيّلي الجريئ والمبتكر والذي تجلت فيه قدرة الصورة الأصلية على دمج وصهر مظاهر حسية متباعدة جدا (الغزو والحرب) (المعاشرة الجنسية) ضمن مشهد تصويري واحد. أي أن استراتيجية المترجم تمثّلت في تقريب الصورة إلى المنطق المعقول للقارئ أي تقريب أفق الصورة مع **أفق توقعاته.**

5-3-6 النموذج السادس: صورة حسية مفردة

فصّلت من جلد النساء عباءة

(Kabbani,2003, p. 3/6)

تدخل الصورة التي أمامنا ضمن نفس الإطار الدلالي والإيحائي للصور التي قبلها، والمتمثل في ولع الشاعر بالنساء وهوسه الجامح بتملّك أجسادهن. ويرفع في هذه الصورة التي تستمد طابعها الحسي من استحضار موضوعات ملموسة (جلد النساء، عباءة) من حدّة الإثارة ومن عنصر المفاجأة، فيترك قارئه مدهوشا وحتى مصدوما أمام جرأته المفرطة في التعبير وفي الخيال. وإذا ما حاولنا توصيف بعض أبرز احتمالات التلقي، نجد أن:

أولا: تفصيل العباءة من جلد النساء هي دلالة أخرى أن الشاعر في هذا السياق التصويري العام يرسخ الإنطباع عن نفسه بأنه لا يرى من المرأة سوى جسدها يفعل به ما يشاء.

ثانيا: كما يمكن أن يتجسد الإرتباط العضوي لهذه الصورة مع الصور السابقة للغزو والحرب في اعتبار أن النساء هنا غنائم حرب، يتعامل معها الشاعر بوحشية بعض الغزاة في القديم وساديتهم في تعذيب الأسرى والتنكيل بهم،

ثالثا: كما يمكن أن يسقط القارئ صورة المرأة هنا على صورة الطريدة التي ينزع جلدها وفروها ليصنع منها عباءة، وإلى غير ذلك من الصور العقليةالمحتملة.

وترجمت الصورة كما يلي:

I have tailored a gown out of

Beautiful women's skin. (Kabbani,2003, p. 1-6)

يبدو أن المترجم **إختار النقل المباشر للصورة**، بحيث حافظ على جميع مكوّناتها الدلالية، وكذا صبغتها الحسية مع إضافة تفصيل صغير لم تورده الصورة الأصلية وهو:(Beautiful women) أي النساء الجميلات، لكن لا يعتبر إضافة دلالية باعتبار وروده في الصورة السابقة للنص المصدر. والمثير للإنتباه كذلك أنه ترجم لفظة (عباءة) إلى (gown) وهي الأقرب إلى دلالتها في اللغة الإنجليزية.

وبالرغم من أن الترجمة المباشرة قد ضمنت الحفاظ على المعنى في الصورة المصدر ، وكذا على معظم إيحاءاتها التي شرحناها، لا يمكن الحديث عن ضمانها أثرا جماليا مقاربا لها، وهذا لسببين رئيسين: أولا : إنّ غياب المجال الدلالي للغزو والحرب في الصور المترجمة السابقة، يحد بدرجة كبيرة قدرة القارئ على ربطها عضويا مع هذه الصورة بالطريقة نفسها في النص الأصلي، ما يؤثر حتما في نمط استجابة القارئ الهدف لها. أمّا ثانيا: فما يحدّ من نجاعة هذا الإجراء هو غياب أي شكل من أشكال الإيقاع الصوتي.

5-3-7 النموذج السابع: صورة رمزية مفردة

وبنيت أهراما من الحلمات

(Kabbani,2003,p. 3/6)

تدخل هذه الصورة المفردة ضمن المشهد التصويري الذي افتتحته الصورة السابقة، ويأتي هنا ضمن الإستراتيجية النصية توظيف ملمحا آخر من ملامح الجسدية الأنثوية وهي الحلمات، لتسقط على نفس الإطار الدلالي والإيحائي الذي سبق ذكره في النموذج السابق. فتتجلى الوظيفة الجمالية للصورة التي بين أيدينا وبلاغتها في تقوية السمة التخيلية والإبداعية للصورة السابقة وتعزيز الجو النفسي والشعوري الناتج عنها. والجدير ذكره في هذا السياق، هو أنّ الأنماط البارزة لتلقي هذه الصورة هي مستمدّة دائما من المجال الدلالي المستوحى من رصيد الغزو والحرب في الزمن القديم. فصورة الأهرام هي **صورة رمزية** تحيل القارئ إلى زمن فراعنة الحضارة المصرية القديمة، وهي ترمز إلى العظمة والمجد وحتى إلى الخلود. فمن أبرز أنماط تأويل الصورة إذن، هو أنّ الشاعر صنع لنفسه مجدا من خبرته الواسعة في معاشرة النساء يضاهي مجد الملوك القدماء العظام.

ترجمت الصورة كما يلي:

And have built pyramids out of

Their nipples

(Kabbani,2003,p. 1/6)

اعتمد المترجم **النقل المباشر في ترجمة الصورة** ويبدو أن هذا الإجراء قد حافظ على السمات الدلالية نفسها للصورة الأصلية، فللأهرامات رمزية تاريخية عالمية تدخل ضمن الرصيد المشترك بين النص والقارئ الهدف فيتلقاها هذا الأخير بطريقة مقاربة لقارئ النص العربي، لكن يجب الإشارة هنا إلى أن غياب دلالات الغزو والحرب في التاريخ القديم في الصور السابقة قد يؤثر في نمط الاستجابة الجمالية لدى القارئ الهدف، وبالتالي يضعف من طابعها الرمزي. فيمكن أن تبرز

إستجابات أخرى بديلة مثل صورة الشاعر الذي يتلذذ بإخضاع النساء مثل الشخص المريض نفسيا والذي يتلذذ بتعذيب ضحاياه والتنكيل بهن.

كما لجأ المترجم إلى بعض التغييرات التركيبية على مستوى الإستراتيجية النصية وتتمثل في حذف الضمير المتكلّم I، والغرض من ذلك هو إحداث سلاسة أكثر في التعبير، وكذا لتأكيد الإرتباط التركيبي والدلالي للصورة مع الصورة التي سبقتها. ولتحقيق نفس الغرض أضاف المترجم ضمير الجمع الغائب (their)، ليصبح المعنى (حلماتهن). لكن إفراغ الترجمة للصورة من أي سمات إيقاعية، أفقدها سلاستها التعبيرية وارتباطها العضوي والبنيوي مع الصور السابقة.

5-3-8 النموذج الثامن: صورة عقلية مفردة

وكتبت شعرا..لا يشابه سحره

إلّا كلام الله في التوراة

(Kabbani,2003, p. 3/6)

تمثل هذه الصورة التشيهية العقلية تجليا آخر من تجليات الجو النفسي الذي يطبع المقطع الشعري منذ بدايته، ممثلا في تضخيم الأنا و**المبالغة** المفرطة، إن صح التعبير، في تعظيم الذات وحتى تقديسها. فتنطبع في ذهن القارئ صورة الشاعر الذي بلغ أقصى درجات الخبرة في كتابة الشعر ونظمه، لم يصلها أحد غيره، ويأتي توظيف لفظة " سحر" لما تحمله من دلالات متعددة قد تفي كلّها بتجسيد هذه الصورة أحسن تجسيد.

فالقول أن الشعر ساحر يدلّل به على أنه جميل وخلاب، كما يمكن أن يدلّل به على أنه يفعل فعل السحر في عقول الناس، فيفتح ذلك نمطين بارزين من الإدراك التخيلي للصورة.

أمّا تأثير اللّامتوقع فيتولّد من تشبيه الشعر ومفعوله السحري بكلام الله. وكأن الشاعر يريد استفزاز قرّائه، وهو يرتقي بنفسه إلى درجة الألوهية، وهذا كسر لأهم الأعراف والقيم الثقافية المهيمنة عند العرب، باعتبار أن المسائل الدينية من المسائل الحساسة لا يجوز الخوض فيها بهذه الطريقة. وتتجلى سمات القارئ الضمني في هذا السياق النصي في إدراك الصورة والاستجابة لها بنمط فني جمالي باعتباره انعكاس للشخصية الشعرية المتمردة على الأعراف والعادات والموروثات والتي بناها نزار طيلة مسيرته.

ترجمت الصورة كما يلي:

I have written poetry that is

unparalleled,

except by God's words in the old testament.

(Kabbani,2003, p. 1/6)

إن أهم ما يلاحظ على الترجمة، بصفة عامة، أنها **عدّلت الصورة التشبيهية** دون أن تلغيها، وهذا بالإبقاء على المقارنة بين الشعر والتوراة. كما يمكن ملاحظة تطابق مع الصورة الأصلية في معظم المكوّنات الدلالية والتركيبية. أمّا التغييرات التي يمكن أن يكون لها الأثر على أنماط التلقي عند القارئ الهدف، فتتمثّل أوّلا في إلغاء الثنائية الدلالية (فائق الجمال، ذو مفعول سحري) ويتبين ذلك في تعويض " يشابه سحره" ب (is unparalleled) والتي تعني بالعربية: لا يضاهيها أو لا يساويها . وإن لم تحدث الترجمة أي اختلال من ناحية المعنى، كما هو ملاحظ، لكنها ألغت في المقابل دلالة المفعول السحري للشعر في عقول الناس، وبالتالي إضعاف من مفعول المبالغة في الصورة المصدر.

والملاحظ كذلك اختيار المترجم توظيف مصطلح (old testement) والذي يعني " العهد القديم"، والذي يحيل إلى نفس معنى التوراة لكنه في المقابل يشكّل المصطلح الشائع عند المسيحيين وعند الغرب بصفة عامة للدلالة على نفس المعنى، عوضا عن (torah) التي تمثل المقابل المباشر للفظة المصدر لكنها أقل مألوفية عند القارئ الهدف. وتتضح بذلك أولوية المترجم في تقريب دلالات الصورة إلى معايير المقبولية للقارئ الهدف، على حساب الحفاظ على المقابل الأقرب في النص الأصلي.

5-3-9 النموذج التاسع: صورة حسية مركبة

واليوم أجلس فوق سطح سفينتي

كاللص..أبحث عن طريق نجاتي

(Kabbani,2003,p. 3/6)

يتمثّل النموذج الذي بين أيدينا في تركيب لصورتين مفردتين حسيتين، تستمد مادتها الدلالية من موجودات حسية (سطح السفينة، اللّص، طوق النجاة) . وهما تجسيد حي للطبيعة التشاركية لبناء المعنى بين النص والقارئ، وهذا من نواحي مختلفة يمكن شرح أهمّها فيما يلي:

أوّلا: تحدث الصورة المفردة الأولى " واليوم أجلس فوق سطح سفينتي" انحرافا كبيرا عن مسار التوقع يأتي في شاكلة غموض دلالي. ومصدر هذا الغموض هو الصعوبة التي يمكن أن يجدها القارئ في وضع دلالة الصورة ضمن السياق الشعري الذي يشكّله الاتحاد العضوي والنفسي للصور السابقة، فعن أي سفينة يتحدث الشاعر؟ وهل هي صورة تنتمي إلى نفس المجال السابق الخاص بدلالات الغزو والحرب في الزمن القديم (الخيل، الرايات، العربات)؟ أم تنتمي إلى المجال الدلالي للحياة الحافلة بالسفر والترحال والذي أحالت إليه الصور الأولى؟ أم هي صورة

كنائية أو رمزية بحيث تحيل السفينة إلى مجد الشاعر وسمو مكانته، أو أي دلالات رمزية أخرى يستجيب لها القارئ من خلال خبرته الأدبية والثقافية، وهذا من بين احتمالات أخرى ممكنة.

ثانيا: تحيل الصورة التشبيهية الثانية " كاللص أبحث عن طريق نجاتي" إلى انقلاب مفاجئ في الجو النفسي السائد فيما سبق من المقطع الشعري. فهي تصور الشاعر لصا يبحث عن سبل الهرب والنجاة بمصيره، وما يتضمن ذلك من إيحاءات تعبر عن الحط من قيمة الذات والنزول بها إلى مستويات دنيا، وهذا على النقيض من الصور السابقة التي وضع الشاعر نفسه من خلالها في مصاف الغزاة والملوك القدماء، بل وحتى في درجات الألوهية. وتلك صورة تمهد لوصف تغير أحوال الشاعر وانقلابها بين زمن الماضي والحاضر.

ثالثا: إن الفراغ التي ميّز الصورة، قابلها سلاسة إيقاعية بارزة جدا، تتولّد من تكرار حروف الصفير (السين والصاد) في أربع فئات تركيبية هي: أجلس، و سطح، و سفينتي، و اللص. ويضاف إلى ذلك الأثر الإيقاعي للقافية الداخلية بين (سفينتي ونجاتي).

وجاءت الترجمة كمايلي:

Today I sit atop my ship

Like a pirate espying an escape

route. (Kabbani,2003, p. 1/6)

يبدو أن المترجم، **أبقى على الصورة** المفردة الأولى (صورة الشاعر على ظهر السفينة)، لكنه في المقابل **استبدل الصورة الثانية بصورة أخرى**، ما ترتب عنه إحداث تغييرات مؤثرة على المعنى وعلى أنماط التلقي والتأويل فيها. ويظهر ذلك في تعويض المشبه به " اللص" ب " pirate " والتي تعني " القرصان"، كما ترجم لفظة (أبحث) ب (espying) والتي تعني " يلمح أو يبصر" ويصبح المعنى بالتالي " كالقرصان وهو يبصر طريق النجاة".

واذا إعتبرنا أن النقل المباشر للفظة " لص" والتي يمكن أن تكون (thief) ليس من شأنها أن تحدث أي خلل في المعنى أو في ايحاءاته، التي شرحناها سابقا، لدى القارئ الهدف. فإن ما يفسّر خيار المترجم في تحريف المعنى، هو في بناء استراتيجية نصية تقوم على إنشاء روابط منطقية جديدة تسهّل من عملية الإدراك التخيلي للصورة لدى القارئ الهدف، بحيث أنّ دلالة القرصان تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي لدلالة اللص فكلتاهما تشير إلى التعدي على ممتلكات الغير، وهي أيضا تتناسب أكثر منطقيا مع المجال الدلالي للسفينة، باعتبار أن القراصنة في عرض البحر يستخدمون السفن للسرقة والنهب.

إلّا أن هذا الخيار لم يكن سبيلا للمترجم للإقتراب من أثر الصورة المصدر بل وحتى من مقاصدها المعنوية، فدلالة "القرصان" ليس لها إيحاءات سلبية بنفس درجة (اللص) خصوصا في الرصيد الثقافي الغربي. فكثيرة هي الحكايات والقصص التي تصوّر القراصنة على أنهم مغامرون شجعانا وحتى أبطال، يصولون ويجوبون البحار بحثا عن الكنوز وهذا العكس تماما ممّا تحيل إليه دلالة " اللص" من التخفي وتجنّب المواجهة والهروب عند الشعور بالخطر. ويترتّب حتما عن هذا الإختلال الدلالي والإيحائي بين الأصل والترجمة في إختلال المضمون المعنوي للصورة وبالتالي قوّة الجو النفسي وعنصر المفاجأة فيها.

وما يستحق ذكره في المقابل، أن الترجمة وعلى غير العادة حافظت على سمة إيقاعية داخلية مقاربة للأصل، والتي تمثّلت خصوصا في التجانس الصوتي بين (I sit) وبين (my ship) وكذا في تكرار حرف (S) في اللفظات التالية (sit, espying, escape). وان لم يكن لهذا الإيقاع الداخلي في الصورة الهدف أن يضاهي الإيقاع الأصلي، الذي يدخل تصميمه الإيقاعي ضمن الهندسة الصوتية لعموم المقطع الشعري، فإنه على الأقل يحد من السمة النثرية التي كانت سمة بارزة للترجمة بصفة عامة.

5-3-10 النموذج العاشر: صورة حسية مركّبة

النوع: صورة حسية مركبة

وأدير مفتاح الحريم.. فلا أرى

في الظل غير جماجم الأموات

(Kabbani,2003, p. 3/6)

يواصل الشاعر في هذه **الصورة الحسية** المركّبة وصف منقلب حاله بين الأمس واليوم. ويستمد هذا المشهد التصويري جماليته الإيحائية والتخيلية من **الرصيد المرجعي الثقافي** والتاريخي للقارئ العربي، ومما تثير لديه دلالات لفظة " الحريم" من صور تخيلية مختلفة تعود به إلى قصور الخلفاء العرب والسلاطين العثمانيين، التي كان يخصص فيها أجنحة خاصة تضم زوجات الخليفة وجواريه، وكل النساء التي يستفرد بهن الخليفة لنفسه. وللحريم إذن دلالات تحيل للسلطان والملك في العصور القديمة، ويؤثر إسقاطها على هذا السياق الشعري في توليد شحنات نفسية وشعورية عالية. وتبرز إلى جانب ذلك الصبغة الإيحائية للموت وما تحيل إليه من زوال وفناء وما تحمله أيضا من شحنات عاطفية عالية. وهي كلها إشارات للتغير الدراماتيكي لحال الشاعر ومكانته. ومن السمات البارزة كذلك لجمالية الصورة هو في المشهد الحسي، الذي يرسمه مشهد جماجم الأموات والتي تعود لنساء الشاعر/ السلطان ملقاة هنا وهناك.

وجاءت الترجمة كمايلي:

I try to use my traditional way of evasion-

Through women.

(Kabbani,2003,p. 3/6)

اعتمد المترجم على أسلوبين مختلفين في نقل الصورة:

ويتمثل الأول في تحويل الصورة المفردة الأولى " أدير مفتاح الحريم" إلى **تأويل حرفي لمعناها،** وإلغاء كل سماتها التخيلية وشحناتها الإيحائية الرمزية. وجاء هذا التأويل كما يلي " أحاول أن أستعمل طريقي التقليدي في الهرب من خلال النساء". وهو نمط في التلقي والتأويل يمكن أن تحمله الصورة، والذي يبدو أنه مستمد من السياق الدلالي الشعري للصور السابقة لهذه الصورة وحتى اللاحقة لها، باعتبار أن اللجوء إلى نساء الحريم يمكن تأويله على أنه محاولة للهروب من الهموم ونسيانها. ويبدو واضحا أن من أهم أسباب التي دفعت المترجم إلى تعويض صورة " إدارة مفتاح الحريم" بمعناها الحرفي، هو أنّ ثقافة الحريم في قصور الملوك والسلاطين ليست مرسخة في تراث القارئ الغربي كما هي عند المشرقيين. ذلك أن إلغاء السمات الثقافية الأجنبية الهدف منه هو الوصول إلى معنى شفاف خال من أي أشكال الغرابة و حتّى الغموض يمكن أن تحدثه الفروقات الثقافية. لكن في المقابل قد ترتّب عن ذلك حذف وإلغاء للأثر التخيلي والإيحائي البارز للصورة المصدر، وبالتالي الحد من الجو النفسي والعاطفي الذي تولّده.

أمّا الإجراء الثاني فيتمثّل في **حذف صورة** " جماجم الأموات"، ولا يبدو أن خيار المترجم هذا تمليه الفروقات الثقافية أيضا، فإيحائية الجماجم والموت هي نفسها في الرصيد الثقافي للقارئ الهدف، فمن المستبعد جدا أن لا يتمكن من أن يلتقط دلالاتها الإيحائية.

ويبدو أن خيار المترجم هذا جاء بوصفه نتيجة للأسلوب الذي انتهجه في تحويل الصورة المفردة السابقة إلى معناها بإلغاء مشهد فتح باب الحريم، وهذا باعتبار أن جماجم الموتى تعود إلى نساء الحريم. ويمكن القول أن حذف الصورة لم يمكن له أثرا سليبا على جمالية تلقي الصورة من حيث قوّة الخيال والإيحاء وحسب، بل إنّ إلغاء الدلالة الرمزية للموت وآثاره قد أضعف كثيرا من الوقع النفسي والشعوري للصورة.

5-3-11 النموذج الحادي عشر: صورة عقلية مفردة

أين السبايا؟ أين ما ملكت يدي؟

(Kabbani,2003,p. 5 /6)

توضع هذه الصورة ضمن نفس السياق المعنوي المباشر للصور السابقة، ويمكن إستقصاء أبرز سمات أثرها الجمالي ضمن مستويين: أوّلا توظيف مدلولي (السبايا) و(ملكة الأيدي) بما تحملاهما من صبغة ايحائية تستمد مرجعيتها من الرصيد التاريخي والديني للقارئ، وهي إمتداد للتشكيل التصويري المركّب السّابق الذي يستعير فيه الشاعر صورة الملوك والقادة الفاتحين القدماء للتعبير عن رؤيته الخاصة لذاته المهووسة بغزو أجساد النساء وتملّكهن، وما يرسّخ هذه الصورة أكثر في ذهن القارئ هو توظيف دلالة (السبايا) بالذات والتي تحيل بصفة حصرية إلى النساء التي يتم أسرهن في الغزو الحرب وتملّكهن مثلهن مثل باقي الغنائم.

وهذا بدلا من المفهوم الآخر الشائع وهو " الجواري" والذي يحيل إلى النساء العبيد بصفة عامة والتي يمكن تملكهن بطرق مختلفة. أمّا ما من شأنه كسر توقع القارئ واستفزاز شعوره هو توظيف أسلوب **التناص** ضمن إستراتيجية النص في توظيف مفهوم (ما ملكت يدي) والذي أستحضر بالصيغة التركيبية نفسها في النص القرآني " ما ملكت أيديهم"، وما من شأن ذلك من تقوية الشحنات الدلالية والإيحائية للصورة.

أمّا المستوى الثاني فيتمثل في الصيغة الإستفهامية وما تحمل من دلالات التعجب والمفاجأة، والتي جاءت في سياق الإستراتيجية النصية الرامية إلى مضاعفة الأثر النفسي للصورة. فهي تضع الشاعر في موقف المذهول والحائر من اختفاء النساء اللاتي صنع بهن مجد ذاته، مثل الملك الذي يقف مصدوما وهو يرى كل مقوّمات ملكه وسلطانه وهي تتداعى من حوله. ويمكن للقارئ كذلك تذوّق موسيقية الصورة من خلال القافية الداخلية لحركة الكسر الطويلة بين الصورة وما

سبقها ولحقها من أسطر وهذا في (الأموات و يدي و حجراتي) ما يضاعف من أحاسيس الحزن والتعاسة المعبّر عنها ضمن السياق.

وجاءت الترجمة كمايلي:

Where are the concubines ?

Where are the harems ?

(Kabbani,2003,p. 4/6)

يمكن القول أن المترجم قام **بإستبدال الصورة** بصورة أخرى بأخرى ذات عناصر دلالية مقاربة. ويظهر ذلك أوّلا في اختياره لفظة (concubines) لتعويض دلالة " السبايا"، والتي يمكن أن تحيل **أوّلا:** إلى المرأة التي يعاشرها الرجل خارج إطار الزواج والتي يقابلها باللغة العربية " الخليلات" .

كما يشير المعجم الالكتروني yourdictionary.com إلى معاني أخرى للفظة (concubines) كانت شائعة في القديم بصفة خاصة، وتختلف هذه المعاني باختلاف الأمم وثقافاتها، ومن بينها نذكر: (concubine, n.d.)

المعنى الثاني:

" Signifies a relationship where the male is the dominant partner, socially and economically ".

بمعنى " تعني العلاقة التي يكون فيها الرجل الطرف المهيمن وهذا من الناحيتين الإجتماعية والاقتصادية" (ترجمتنا)

وكان هذا المفهوم شائعا كثيرا لدى الغرب في القديم حيث كان يتخذ الملوك والنبلاء في قصورهن تساءا، من طبقات اجتماعية دنيا، عشيقات وعادة ما يكون ذلك في السّر.

أمّا المعنيان الآخران فهما:

المعنى الثالث:

" A slave-girl for sexual service prominent in all ancient cultures"

بمعنى: " المرأة العبد التي كانت تخصص المعاشرة الجنسية، وهذا في كل الثقافات القديمة" (ترجمتنا)

المعنى الرابع:

"(Especially formerly in Arabic societies, as well as in ancient Eastern societies) a woman residing in a harem and kept, as by a sultan or emperor, for sexual purposes".

- بمعنى: "(في المجتمعات العربية والشرقية القديمة) المرأة التي تقيم في الحريم ويخصصها السلطان أو الإمبراطور لغايات جنسية." (ترجمتنا)

فبعد إستعراض هذه المعاني، باختلاف جزئياتها، نستنتج أن خيار المترجم للفظة (concubine) يعود من جهة إلى ما لها من ظلال معاني يخوّلها أن تقترب ولو نسبيا مع الدلالة ذات الخصوصيات العربية المحلية " السبايا" بل وحتى مع دلالتي (الحريم) و (ما ملكت يدي) (المعنيين الثالث والرابع). وفي الجهة الأخرى فهي تتضمن إستجابة سلسة للقارئ لما لها من شحنات إيحائية يمكن إلتقاطها ضمن السياق التاريخي والثقافي للغة الهدف (المعنى الثاني).

أمّا الترجمة في السطر الثاني، (where are my harems)، نلاحظ أن المترجم تدارك حذفه للفظة حريم في الصورة السابقة، ووظّفها في هذه الصورة لتعويض (ما ملكت يدي) والتي ليس لها أي مقابل في اللغة الإنجليزية، وهذا باعتبار أن الجواري وملكة اليد أو اليمين هم جزء من الحريم. وعليه فإن إستراتيجية الترجمة إعتمد ظاهريا على الحفاظ على الفكرة أو المضمون العام،

مع التضحية بالدلالات التفصيلية التي بنيت عليها الصّبغة الإيحائية للصورة المصدر (السبايا، ملكة اليد)، والتي لا يمكن تعويضها بما يقابلها في اللغة الإنجليزية، ولكن دون إحداث قطيعة تامة مع السمات الثقافية للنص المصدر من خلال توظيف مدلول (الحريم) أي (Harem). كما يلاحظ على الترجمة أنها تجنبت التصريح المبائر بدلالة العبودية والرق التي تحيل اليهما الصورة المصدر، وفي هذا إضعاف لعنصر المفاجأة فيها وبالتالي قدرتها على كسر التوقع، خاصة مع الغاء ظاهرة التناص. وعلى العكس من الصورة المصدر لم تتضمن الترجمة أية سمات إيقاعية تستحق الإشارة إليها.

5-3-12 النموذج الثاني عشر: صورة رمزية مفردة

مأساة هارون الرشيد مريرة

لو تدركين مرارة المأساة

(Kabbani,2003, p. 5/6)

يتمثّل النموذج الذي بين أيدينا في **صورة رمزية تاريخية**، يستقي القارئ دلالتها وأثرها الجمالي ضمن الإطار الدّلالي والشعوري للمشهد التصويري الكلّي للنص. ويتشكل رصيد الصورة في أساسه من رمزية هارون الرشيد بإعتباره أحد أهم الخلفاء والملوك الذين صنعوا مجد الحضارة العربية الإسلامية. و يتم إسقاطها بما تحمله من شحنات عاطفية ودلالية عالية عند القارئ العربي على المشهد الشعري. ولا تقتصر جمالية الرمز الشعري هنا في المقابلة بين صورة الشاعر وصورة الخليفة الرشيد، بل في دمجهما وصهرهما معا في صورة واحدة، وهو ما يشكّل الواجهة الأمامية التي تتشكل في إطارها دلالات جديدة يفعّلها المتلقي في نفس سياق الدلالات والإيحاءات السابقة (الغزو، الخيل، العربات، الحريم، السبايا...) .

وفي البحث عن بعض أهم تجليات نمط التلقي والتأويل لهذا الأسلوب التعبيري الأصلي والمبتكر يمكن أن نحصي مايلي:

- تتيح الطبيعة الفنية لهذه الصيغة التصويرية الرمزية إمكانات عالية جدا في تضخيم المعنى الشعري والمبالغة فيه، بأن يضع الشاعر وقع مأساته الشخصية في مقام مأساة ملوك الحضارة الإسلامية القديمة في ضياع ملكهم وما صنعوه من مجد وحضارة.
- إنّ ما تحمله الواجهة الخلفية للرمز الشعري، أي الخبرة المشتركة بين النص والقارئ برمزية الخليفة الرشيد، من شحنات عاطفية عالية ممثلة أساسا في مشاعر الفخر بالتاريخ الناصع للأمة والحسرة والحزن على ضياعه، تتيح إحداث وقع عاطفي ونفسي كبير يضاف إلى عاطفة النص بصفة عامة.
- ويمثل التكرار اللفظي في (مأساة) في كلا السطرين سمة تعبيرية تعمّق من دراماتيكية المشهد. فالمأساة هي من أقصى الشدائد التي يمكن تصيب بني البشر، أضف إلى ذلك ما يضفيه أسلوب التكرار هذا من تناسق صوتي بين السطرين.

جاءت الترجمة كما يلي:

Harun al-Rashid had such
A bitter tragedy
I wonder if you could
Imagine how bitter
this tragedy was (Kabbani,2003, p. 4/6)

جاءت الترجمة حرفية، أي أنها **حافظت على الصورة الرمزية نفسها**، دون إحداث أي تغييرات بارزة على المستويين التركيبي والدلالي. ولعلّ ما يستدعي الإهتمام هنا هو أنها جاءت مرفقة بشرح هامشي وضعه المترجم في نهاية الكتاب، يقدم من خلاله للقارئ الهدف عرضا موجزا

لشخصية هارون الرشيد، وهو إجراء يعتمده الكثير من المترجمين، مثلما رأينا في الفصل السابق. ويعدّ هذا الإجراء كذلك بمثابة توجيه وتوضيح يستعين به القارئ الهدف لفهم المعاني التي يغلب عليها الطابع الثقافي الأجنبي. ففي تقدير المترجم، فإنّ التهميش هو ضرورة للحد من أثر الغموض الذي يمكن أي يقع فيه القرّاء الذين يجهلون هذه الشخصية العربية والإسلامية أو حتى ممن يملكون معلومات غير كافية عنها. ونجد أن المترجم يعرّف هارون الرشيد كما يلي:

Harun al-rashid (c. 764-c. 809 BEC) was the fifth and most famous Abbasi caliphs. His empire included all of southwest Asia and the northern part of Africa. He was the patron of the arts, and during his reign, Baghdad was at its apogee. He figures prominently in A Thousand and one nights. (Kabbani,2003,p. 1/5)

بمعنى:

" هارون الرشيد (764–809) هو الخليفة الخامس وأشهر الخلفاء العباسيين. وإمتدت إمبراطوريته الى الجنوب الغربي بآسيا والجزء الشمالي من إفريقيا، وكان راعيا للفنون، ووصلت بغداد في عهده إلى أوج ازدهارها. ويعد كذلك من الشخصيات البارزة لقصص ألف ليلة وليلة." (ترجمتنا)

ونلاحظ في هذه النبذة الموجزة جدا، أنّ المترجم ركّز على بعض الصفات المعينة من شخصية هارون الرشيد ومنها أنه كان راعيا للفنون. ويبدو أن هذا الدافع الأبرز من وراء هذا الخيار هو مرافقة القارئ في إتجاه تبني تأويلات معينة للصورة الرمزية، ونذكر منها التوصل إلى وجه الشبه في السياق الشعري بين الشاعر وبين الخليفة الملك، والمتمثل في "علاقة كلاهما بالفن". نفس الأمر يمكن تأكيده فيما يتعلّق بخيار المترجم بالتركيز على إقتران شخصية هارون الرشيد بقصص ألف ليلة وليلة. هذه القصص التي عادة ما تعتبر نافذة الغرب على التراث الثقافي الشرقي والعربي القديم، وأنها من أهم مصادر الصور النمطية لحضارة العرب القدماء التي تشكّلت في الثقافة الغربية. فيمكن أن ندعي هنا أنّ سمات شخصية هارون الرشيد التي يستخلصها القارئ الهدف

بحكم خبرته بقصص ألف ليلة وليلة، له دور هام أوّلا في تقريب هذه الشخصية إلى أفقه الأدبي والثقافي، وكذا في توجيه نمط تلقيه وتأويله لصورة الرمزية الشعرية.

وفي الجانب المقابل يجب أن نشير إلى عامل حاسم ومؤثر في نمط تلقي هذه الصورة، والذي يتعلّق في طريقة تجسيد إرتباطها العضوي في الترجمة مع باقي الصور الأخرى، خصوصا إذا ما أخذنا بالإعتبار حذف المترجم منها لمعظم مظاهر المجال الدلالي التاريخي العربي والإسلامي القديم (الغزو، الخيل، العربات، السبايا، ما ملكت يدي، مفتاح الحريم...) مايجعل من الصعب على القارئ الهدف أن يدرك إيحائية الرمز المشار إليها سابقا، ضمن السياق الشعري العام.

كما تجسّد الطابع الحرفي للترجمة، في الحفاظ على أسلوب التكرار الذي انتهجه الشاعر في لفظة (المأساة) والتي عوّضت بمعناها المباشر في الإنجليزية أي (Tragedy)، ولكن ذلك لم يوفّقها في الحفاظ على أي أثر ايقاعي يذكر، والذي كان سمة مهيمنة في النص الأصلي.

5-3-13 النموذج الثالث عشر: صورة حسية

إني كمصباح الطريق.. صديقتي

أبكي.. ولا أحد يرى دمعاتي

(Kabbani,2003, p. 5/6)

توضع هذه الصورة التشبيهية الحسية، في نفس الجو النفسي الذي تسوده الحسرة والحزن على أطلال الماضي، لتعبّر عن إحساس حزين آخر ألمّ بالشاعر من أسوء ما قد يشعر به الإنسان ألا وهو الوحدة. هو الذي قضى جزءا كبيرا من حياته يمارس هوايته المفضلة في جمع النساء. فالشاعر هنا يشبه نفسه بمصباح الطريق، وهو تشبيه يجمع بين حس الإبتكار ورهافة الإحساس. فمصباح الطريق من الموجودات الحسية التي غالبا ما يصادفها أي إنسان بصفة منتظمة، فهي

تضيء دروب الناس وطرقهم لكن دون أن يشعروا بوجودها في غالب الأحيان. فإذا أعتبرنا أن المصباح في الإستعمال المجازي والإستعاري في الأدب والشعر العربي قديمه وحديثه، عادة ما يحيل إلى النور والهداية إلى الطريق الصحيح وما دنا منه من دلالات وايحاءات، فإن استراتيجية النص تقوم على الإنحراف عن هذه الدلالات والدفع بدلالات شعورية جديدة، وهي الوحدة واللّامبالاة، وهذا بالإرتكاز على أسلوب **التشخيص**، فمصباح الطريق هنا هو حاله من حال الشاعر يبكي من آلام الوحدة ولامبالاة الناس من حوله.

الترجمة:

I am just like a candle, my friend.

I weep,

But nobody notices my tears. (Kabbani,2003, p. 4/6)

حافظ المترجم على نفس أسلوب التشبيه وكذا على أسلوب التشخيص، لكنه في المقابل **قام بتعويض الصورة بأخرى**، بحيث إستبدل المشبه به (مصباح الطريق) ب (candle) بمعنى (شمعة) . وفي ظل غياب أية دلالات ايحائية ثقافية عربية للفظة (مصباح الطريق) قد تحول دون النقل المباشر لها، لا يسعنا إلّا أن ندخل خيار المترجم ضمن إستراتيجيته التي تبنّاها مع غالبية الصور السابقة والمتمثّلة في التخفيف من حدّة سمة الغرابة فيها بطريقة تضمن له سهولة الإدراك الذهني لها وسلاسة تلقي المعنى وتأويله.

فمصباح الطريق والشمعة كلاهما من الموجودات الحسية التي تؤدي الغرض نفسه تقريبا في حياة الإنسان اليومية، باعتبارهما مصدران للضوء والإنارة. أمّا إذا عدنا إلى السياق الشعري، فإنّ تصوير الشاعر يبكي وحيدا مثل الشمعة قد يدخل بعض السمات والروابط الدلالية المنطقية لم تكن موجودة ضمن الإستراتيجية النصية في المصدر. فالشمعة التي تذوب مع الوقت حين تكون

مشتعلة تخرج منها قطرات الشمع الذائب وكأنها دموع تسيل من وجه الإنسان. هذا الرّابط المنطقي بين المشبه والمشبه به لا يتوفر في " مصباح الطريق". ويضاف إلى هذا فإن الشمعة هي من المواضيع الشائعة كثيرا في الشعر العالمي عموما لما لها من دلالات متعددة في الوعي الجمعي للشعوب والأمم. وقد يختبر القارئ الهدف أمثلة كثيرة جدا عن القصائد الشعرية الإنجليزية والأمريكية يتخذ أصحابها من الشمعة موضوعا رئيسيا لهم، مثل القصيدة المشهورة " *Valley Candle* " أي " شمعة الوادي " لوالاس ستيفنز (Wallace Stevens). فتبني هذا الخيار الترجمة يكون إذن بمثابة وضع تلقي الصورة وتأويلها ضمن نطاق الخبرة الأدبية للقارئ الهدف، فتفقد بالتالي الصورة سمتها الأصلية في تخييب أفق القارئ ثم تعديله.

كما تتأثر الإستجابة الجمالية لهذه الصورة في الترجمة بغياب الإيقاع الذي كان له وقع عميق على التلقي الجمالي للصورة المصدر.

5-3- 14 النموذج الرابع عشر: صورة حسية مفردة

أنا عاجز عن عشق أية نملة

أو غيمة..عن عشق أي حصاة (Kabbani,2003,p. 6 /6)

يواصل الشاعر في توصيف حالته النفسية وهو يشكو لصديقته إنقلاب حاله وفقدان الحياة لنكهتها، لدرجة أنه فقد الشعور بالحب ولو لأبسط الأشياء من حوله. وتتجسد أهم السمات الجمالية للصورة في توظيف موجودات حسية ممثلة في الحصى والغيوم والنملة، وهي عادة من الأمور الهامشية التي لا يعطيها الإنسان العادي، في غالب الأحيان، أهمية تذكر. لتلتحف في هذا الفضاء الشعري دلالات جديدة يتفاعل معها المتلقي، فتتشكّل نوافذ يطلّ منها على الكون الشعري الخاص بنزار.

وأبرز هذه الدلالات التي يمكن للقارئ أن يلتقطها، هو فيما توحي إليه الصورة من فقدان الشاعر لرهافة حسه، وعشقه للطبيعة باختلاف مظاهرها دون تمييز، وزوال اهتمامه السابق بأدق التفاصيل. وترتسم ملامح **أسلوب المفارقة** عند القارئ هنا وهو يسقط هذه الدلالات الشعرية على واقع خبرته الذاتية بالعالم من حوله، فما عساه إلّا أن يتساءل كيف يمكن لأي كان أن يعشق نملة أو غيمة أو حصاة؟

كما يمكن للقارئ المتمعّن أن يلاحظ أن الترتيب الذي جاءت وفقه المدلولات (النملة، الغيمة والحصاة) لم يأت اعتباطا، بل يدخل ضمن الإستراتيجية النصية التي تم بناؤها قصد كسر التوقع من خلال أسلوب المفارقة، وذلك بصفة متدرّجة. بحيث بدأ الشاعر بمدلول النملة والتي وان كانت حشرة صغيرة فهي كائن حي يعيش بيننا ويتحرك من حولنا، ثم يعقبها بالغيمة وهي ليست بالكائن الحي لكنها تتحرك من فوقنا بصمت وهدوء، ليختمها بمدلول الحصاة التي هي جماد لا حياة فيها ولا حركة. فوقع المفارقة يصعد تدريجيا ليصل إلى ذروته عند صورة الشاعر وهو عاجز عن عشق أبسط أشكال الجماد.

وللجانب الإيقاعي أثر حاسم في التأسيس لجمالية التلقي في هذه الصورة، وهذا في التناغم الصوتي الذي يولده تكرار لفظة " عشق"، والمتولّد أيضا في اللفظتين (نملة وغيمة).

وجاءت الترجمة كمايلي:

I am in capable of loving the

Minutest creature

Or even the most inanimate of objects (Kabbani,2003, p. 6/6)

قام المترجم **بتحويل الصورة إلى معناها**، ويتجلّى ذلك كمايلي:

إنّ لفظة (munitest) هي الصيغة التفضيلية ل (minute) والتي تعني الصغير والتافه. ويبدو أن ذلك يقابل الدلالة الإيحائية للنملة في النص المصدر.

أمّا عبارة (the most inanimate of objects) والتي تعني "الأشياء الأكثر جمادا"، فيبدو أنه وضعها مقابلا لدلالة الحصاة. كما تجنب ترجمة المعنى المكرر ل (عشق) وعوّضه ب (even) والتي تعني "حتّى" ويصبح المعنى بالتالي: " أنا عاجز عن حب أصغر المخلوقات وأتفهها وحتى أكثر الأشياء جمادا"، فالترجمة وإن أبقت على أسلوب المفارقة لكن إضعاف طابعها الحسي في الغاء موجودات الطبيعة (النملة والغيمة والحصاة) حال دون أن تقترب من الحفاظ على أثر مقارب له.

وننطلق في تحليل خيار المترجم في إعتبار أن دلالات (النملة والغيمة والحصاة) لا تحمل في الرصيد أي صبغة ثقافية تحد من إمكانية تأويلها خارج السياق الثقافي للغة العربية، بمعنى أنه من المستبعد جدا أن يعجز القارئ الهدف، لو كانت الترجمة مباشرة، عن فهم ايحاءات الصورة المذكورة آنفا.

يضاف إلى ذلك أن المترجم لم يلجأ إلى تعويض ألفاظ بألفاظ اخرى تحمل دلالات مغايرة قصد تحقيق أثر ايقاعي معين باعتبار أن الترجمة جاءت نثرية لا تحمل أي سمات إيقاعية بارزة. فيبدو من البديهي إذن، إرجاع خيار المترجم إلى حكمه بأن القارئ الهدف لن يستسيغ هذا الأسلوب التعبيري الفريد من نوعه، والذي قد يبدو له مثلا مبالغا فيه، فينفر منه بدلا من أن ينجذب اليه. خصوصا اذا أخذنا بالإعتبار، كذلك أن الملفوظ الصوتي لتلك المدلولات اذا ما نقلت حرفيا في الترجمة، لن يحقق أي أثرا ايقاعيا بارزا من شأنه أن يدفع باتجاه التلقي الجمالي للصورة بطريقة مقاربة للنص المصدر. ولا تبدو هناك حاجة لأن نقول أن التركيز المطلق للمترجم على نقل الفكرة والمضمون بهذه الطريقة قد جرّد الصورة من كل سماتها الجمالية البارزة.

تنتمي النماذج **الخامس عشر** و**السادس عشر** و**السابع عشر** و**الثامن عشر إلى** قصيدة " إلى *قدّيسة*" والتي كتبها نزار قبّاني عام 1961 ليضمها إلى مختارات خاصة من القصائد جمعها في

كتاب بعنوان "*أحلى قصائدي*" من نفس السنة. وهي إذن من بين الأشعار التي تبوّأت مكانة خاصة في قلب شاعرنا، لتمثّل من وجهة نظره الخاصة من أجمل وأحلى اللّوحات الشعرية التي رسمتها مخيلته، وفي هذا الصدد يقول: " إنّ ذوق الشّاعر، على أهمّيته، يبقى ذوقه الخاص، وارتباطه الشخصي ببعض قصائده، والظروف التاريخية والنفسية والإنسانية التي كتب تحت تأثيرها هذه القصائد، تلعب دورا رئيسيا في لعبة الإختيار. (قباني، 1999، ص. أ)

والقصيدة منظومة وفق أسلوب الشعر الحر، على البحر الكامل. ويلاحظ كذلك الإرتباط العضوي للصور الفنية لتنقل مشهدا عاما يصوّر الشاعر وهو يخاطب محبوبته بلهجة تحمل الكثير من العتاب واللوم ويحملها مسؤولية ما صدر عنه من عنف لكي ينال مراده منها. فهو يلومها على جفائها وبرودتها في الوقت الذي يكاد يعجز هو عن كبح جماح غرائزه الجنسية خاصة حين يكون برفقتها بعيدا عن أعين الناس. وهنا يجد عنوان القصيدة ' إلى قديسة " معناه. أي أن الشاعر يقارن محبوبته بالقديسات اللواتي يعشن حياة طاهرة بعيدا عن كل أشكال الغرائز الدنيوية وعلى رأسها غريزة الجنس.

5-3-15 النموذج الخامس عشر: صورة حسية مفردة

وأنا..أمام سريرك الزاهي..

كقط مستكين..

ماتت مخالبه، وعزته.. وهدّته السنين

(Kabbani,2003, p. 3/7)

تنقل هذه الصورة التشبيهية الحسية وصفا خلّاقا لرؤية الشاعر الخاصة لحاله وموقفه وهو في حضرة حبيبته داخل غرفتها وأمام سريرها، وهو مستغرب من برودتها وتجاهلها له وعدم مسايرتها

لما يختلجه من رغبة لا تقاوم في ممارسة طقوس الحب معها. ويستثمر النص في رصيد القارئ وخبرته العامة بالعالم المحيط به، وهذا عبر صورة القط وما تستحضره من دلالات ومعاني معبّرة لتحدد أوجه الشبه مع حال الشاعر في هذا السياق. فمعروف عن القط أنّه حيوان أليف ومستأنس ومسالم يملأ البيت حركة ونشاطا، و يحبّ الدّلال والمداعبة وأن يعطى الإهتمام والحنان. وهي صفات من بين صفات أخرى قد يوظفها خيال القارئ للمقابلة بينها وبين صفات (القط) الذي يشبه به الشاعر نفسه

وبالعودة إلى تلك الأوصاف والى ما تحيل إليه من دلالات، نجد أوّلا أن لفظة مستكين تحيل في معجم المعاني الجامع إلى المعنى التالي: " ستكان/ استكان ل يستكين...استكان الشخص لفلان، خضع وذلّ وضعف " استكانوا قهرا للمستعمرين – " وما ضعفوا وما استكانوا". (استكان، د.ت.)

أمّا لفظ هدّ (من هدّته السنين) فيقصد به وفق معجم الرّائد ما يلي: " هد البناء : هدمه بشدة. 2- هدته المصيبة : أضعفته. 3- هده الأمر، أو هد ركنه : بلغ منه وكسره. 4- هد الأرض برجله : وطئها بها بشدة. " (مسعود،1992،ص. 434)

والرّجل الهدّ في نفس المعجم " هو الرجل الجبان الضعيف " (مسعود،1992،ص. 434). فقول الشاعر هدّته السنين إذن يعني ضعف ووهن بفعل التقدم في السن.

فالصورة تماثل حال الشاعر بحال القط الهرم الذي فقد نظارته ونشاطه، وحتى قدرته على إلحاق أبسط أشكال الأذية، فلم يعد يملك تلك الحضوة والمكانة والعزة التي كانت له في السابق.

كما يستوقفنا كذلك في هذا السياق التصويري، الوقع الصوتي البارز للبحر الكامل (متفاعلن متفاعلن) ، وما له من دور حاسم في مضاعفة الإستجابة الجمالية، وكذا في تعميق

الأثر النفسي. ونذكر، كذلك في نفس الصّدد، التناغم الصوتي الذي يولّده الجناس بين (مستكين وسنين)، والتجانس الصوتي في (مخالبه، عزّته، هدّته).

وترجمت الصورة كما يلي:

While lying in front of your neat

Bed

Like a cuddly cat –

A clawless, honourless, decrepit

Cat ? (Kabbani,2003,p. 1/7)

يتمثّل أسلوب الترجمة في **تعديل الصورة**، تجلّت هذه التعديلات أوّلا في تفاصيل لم ترد في الصورة المصدر وكذا في تغيير على المستوى الدلالي.

فالترجمة إذن أبقت على المشبه به (القط) أي (cat)، وبما تحيل إليه الصورة من وصف لحال الشّاعر والموقف الذي يعيشه، كما سعت الترجمة إلى الحفاظ على جو الإستغراب والحيرة السائد في الصورة المصدر ويتضح ذلك في الوهلة الأولى في إبقاء صيغة الاستفهام الدالة على التعجب.

أمّا التعديلات التي أدخلت على الصورة فجاءت كما يلي:

جاء في ترجمة السطر الأول (while lying in front of your neat bed) بمعنى (وأنا مستلقي أمام سريرك الأنيق/ الزاهي) وهو تفصيل لم يرد في الصورة المصدر التي لم تصرّح بوضعية الشاعر أكان جالسا أم واقفا أم مستلقيا، ويمثّل هذا تحقيق للمعنى . فالمترجم إذن اختار أن يملأ الفراغ بدل من أن يبقيه كما هو من خلال تصوير الشاعر وهو مستلقي أمام السرير.

وكما ذكرنا سابقا أبقت الترجمة على نفس الصورة التشبيهية، وهذا إجراء طبيعي لكون المشبه به (القط) في هذا السياق لا يحمل من الإيحاءات ما لا يمكن التقاطها داخل الرصيد المشترك للنص والقارئ الهدف. أمّا إذا عدنا إلى ترجمة الأوصاف التي حدّدت وجه الشبه في الصورة المصدر، نجد أوّلا: أن مدلول (قط مستكين) قد تم تعويضه ب (cuddly cat) وتعني لفظة (cuddly) في معجم "*Cambridge*" : (cuddly,n.d.)

" liking to cuddle, or making you want to cuddle "

أي " محب للعناق والإحتضان، أو يجذبك إلى معانقته واحتضانه " (ترجمتنا)

وهذا الوصف شائع كثيرا عند الناطقين بالإنجليزية للدلالة على الحيوانات الصغيرة مثل القطط ذات الملامح الجميلة بفروها رطب الملمس، ما يجعل من الصعب مقاومة لمسها ومداعبتها وإحتضانها، وهذا لا يتوافق تماما مع الدلالة " القط المستكين" الأصلية، وما تحيل إليه من خضوع وضعف بل حتى أنه يتناقض معها.

أمّا عبارة " ماتت مخالبه" فترجمت ب(clawless) والتي تعني بدون مخالب. نفس الأمر بالنسبة لعبارة " ماتت...عزته" والتي ترجمت ب (honorless) أي (فاقد العزة). ونلاحظ أنّ الترجمة وإن حافظت على المعنى في كلتا العبارتين إلّا أنها في المقابل أسقطت تفصيلا موجودا في الصورة المصدر، فقولنا ماتت مخالبه يشار به إلى أنه إنتقل من حالة قوة إلى حالة الضعف، أمّا (clawless) فلا توحي بطريقة أو بأخرى إلى تغير الحال بين الماضي والحاضر، فهي تكتفي بالإشارة إلى الحال في زمن الحاضر. نفس الأمر ينطبق على عبارة " ماتت..عزته" وترجمتها ب (honorless). فالمترجم آثر الإيجاز اللفظي الذي توفّره هذه الصيغة التعبيرية على الدّقة الدلالية.

أمّا عبارة "هدّته السنين" تم تعويضها ب (decrepit)، والتي تعني هرم أو متهالك أو متداعي، فالترجمة حافظت على ما تحيل إليه الصورة المصدر من حالة الوهن والضعف والعجز بفعل التقدّم في العمر.

وخلاصة القول فيما يتعلّق بخيارات المترجم في نقل هذه الأوصاف، أنّ توظيف لفظة (cuddly) كان له الأثر الأبرز في التأثير على نمط تلقي الصورة، من حيث أن الترجمة أحدثت نوعا من التناقض الدّلالي قد يصطدم به القارئ الهدف، باعتبار أن الشحنات والإيحاءات الإيجابية التي تتضمنها هذه اللفظة تتعارض تماما مع الدّلالات اللاحقة لها (clawless, honourless, decrepit)، كما أنها تتناقض مع الجو الشعوري والنفسي المنعكس في الصورة والمعبّر عنه سابقا.

وما يمكن قوله كذلك عن الترجمة أنها لم تحافظ على جمالية الإيقاع التي كانت سمة بارزة في الصورة الأصلية، وإن تم تسجيل بعض التجانس الصّوتي بين (clawless و honorless) وكذا في التكرار لفظة (cat).

5-3-16 النموذج السادس عشر: صورة حسية

أنا لن أكون – تأكدي–

القط الذي تتصورين

قطا من الخشب المجوف..

لا يحرّكه الحنين.. (Kabbani,2003,p. 3/7)

إن الصورة التي بين أيدينا، هي صورة حسية تعتمد على التشبيه البليغ، تجد معناها وأثره ضمن الإطار التصويري العام للقصيدة ككل، ولكنّها في المقابل تؤشر لتغير في الجو النفسي المعبّر عنه في سابق الصور، فتنتقل من الشعور بالضعف والوهن وإنعدام الحيلة، إلى الشعور الذي يعبّر عن رفض هذا الحال والتمرّد عليه. ويتجسّد ذلك في قول الشّاعر " أنا لن أكون – تأكدي– ... " . وما يرسّخ الوحدة العضوية لهذه الصورة مع التي سبقتها، هو الحفاظ على صورة القط وإسقاطاتها، وكذا على نفس الوتر الإيحائي الذي لعبت عليه الصورة السابقة.

وتبرز جمالية الصورة الحسية (قطا من الخشب المجوّف) وأثرها المفاجئ في سمتها التخيلية عالية الإبداع والأصالة، وفي ما يتولّد عنها من شحنات إيحائية وعاطفية عالية. فالقط المصنوع من الخشب المجوف يمكن أن يوحي عند القارئ إلى صفة الجمود، أي انعدام أي مؤشر للحياة والحركة وكذا انعدام العاطفة والشعور. وتتجلّى قوّة هذه الدّلالات الإيحائية أكثر من خلال التدقيق في تفاصيل هذا التشبيه، فمعروف عن الخشب مقارنة بالمواد الأخرى التي تصنع منها الدّمى كالقماش مثلا، أنه يابس وصلب، ومن أبرز ما يوحي إليه ذلك هو الجفاء والقساوة. وما يرسّخ ويضاعف هذه الدلالة هو صفة (المجوّف) وما تدل عليه من فراغ في الدّاخل، يوحي إلى انعدام العاطفة والمشاعر. فتتكاتف هذه الدّلالات وغيرها، إذن، في ذهن القارئ ضمن مشهد تخيلي، يعبّر فيه الشاعر عن رفضه أن يكون في حضرة الحبيبة لا يملك من أمره شيئا سوى أن يقبع في مكانه مثل قط خشبي موضوع في إحدى زوايا الغرفة لا حياة فيه ولا شعور.

وترجمت الصورة كمايلي:

I’ll never be that kind of cat-

Passionless and mummified (Kabbani,2003, p. 1/7)

لم يحافظ المترجم على نفس الصورة المصدر وإنما قام **بتعديلها**، ويتجسد ذلك في توظيفه للصفة (mummified) أي (محنّط) لتعويض صفة (قطا من الخشب المجوّف).

ويبدو بوضوح أن خيار الترجمة غير المباشرة هذا قد مكّن المترجم من الحفاظ على أبرز السمات الإيحائية المذكورة في الصورة المصدر، فالقط المحنط هو جسد جامد بدون روح لا أحاسيس فيه ولا عاطفة.

لكن في الجهة المقابلة، فإن الأثر الفني المفاجئ في الصورة المصدر، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، لم يقتصر على ما تحمل من إيحاءات، بل فيما ميّزها من حس تخيّلي مبدع ومبتكر تجسّد في تلك التفاصيل (خشب، مجوّف) التي ضاعفت كثيرا من الأثر المفاجئ للصورة وقوّتها الإيحائية التخيلية. هذا ربّما ما لم يتوّفر، بدرجة مقاربة، في الترجمة، من ناحية أنها ألغت هذه التفاصيل. كما أنها لم ترق إلى نفس الحس الإبتكاري للصورة المصدر، إذا اعتبرنا أن صفة القط المحنط تبدو مألوفة أكثر للقارئ مقارنة بالقط المصنوع من الخشب المجوّف.

لكن بالنظر إلى الأمور من زاوية أخرى نجد أن المترجم لجأالى التسوية والموازنة بين سلاسة التعبير والتركيب الذي يضمنه له الايجاز في اللفظ (Mummified)، باعتباره الأسلوب التعبيري المفضل في اللغة الإنجليزية، وبين الحفاظ على قدر معين من الأثر الإيحائي للصورة المصدر. نفس أسلوب الإيجاز تم توظيفه في (passionless) والتي يشير معناها في العربية ل " عديم العاطفة الإحساس" لتعويض " لا يحرّكه الحنين"،ما أضفى نوعا من الانسجام الصوتي مع الصورة السابقة في (honourless, clawless, passionless) لكن دون أن يرقى إلى إحداث أثر صوتي مقارب مع الصورة المصدر.

5-3-17 النموذج السابع عشر: صورة حسية مفردة

يقول الشاعر

أعصابي احترقت

وأنت على سريرك تقرأين..

(Kabbani,2003, p. 6/7)

في نفس السياق الشعري الحسي دائما يستمر الشاعر في وصف حالته النفسية التي لا تزداد إلّا سوءا وهو يرى حبيبته غير مبالية به ومتجاهلة له وهي مستغرقة في القراءة، وكأنها تضع حواجز بينهما تمنعه من الإقتراب منها واشباع غرائزه الرجولية. ويصوّر هنا إحساسه بقوله " أعصابي إحترقت" وهو وصف حسي إستعاري شائع في اللغة العربية، تعتمد الإستراتيجية النصية فيه على أسلوب التجسيد، من خلال إعطاء صفة مجردة وهي الإحساس بالقلق الشديد ونفاذ الصبر، هيئة محسوسة وهي احتراق الأعصاب.

فالصورة التي بين أيدينا إذن هي من الصور التي يسمّيها نيومارك بالمتداولة (stock metaphor) ، كما يمكن إدراجها كذلك ضمن الصور المتعارف عليها (conventional)، وهذا وفق التعريف الإصلاحي لفان دان بروك. وعلى النقيض، إذن، من غالبية الصور المدروسة سابقا، لا تمثل الجدّة والابتكار سمة بارزة في هذه الصورة، لكن هذا لا يعني في المقابل أنها مبتذلة وفاقدة للأثر الفني، بل بالعكس من ذلك، فهي تضمن القدرة على تحفيز ملكة الإدراك والتأويل والخيال للقارئ، فتتشكّل بذلك احتمالات مختلفة لتحقيق المعنى الشعري. ويمكن هنا أن نسطّر على نمط تلقي بارز يمكن أن تحمله الصورة، إذا ما ربط القارئ بين احتراق أعصاب الشاعر وبين ما يمكن أن يتصوره من نار اللهفة والرغبة بالحبيب المعبّر عنها في الصور السّابقة.

جاءت الترجمة كمايلي:

I’m having a nervous breakdown,

And you sit there oblivious, lost in a book, (Kabbani,2003, p. 4/7)

قام المترجم كما يبدو ذلك واضحا **بتحويل الصورة إلى معنا حرفي تحتمله.** ولتحليل خيار المترجم هذا وجب أن نعود إلى معنى (nervous breakdown)، والذي نجده في معجم " *Merriam Webster* " كما يلي:

" an attack of mental or emotional disorder espicially when of severity to require hospitalisation ." (nervous breakdown, n.d.)

أي " نوبات تحدث نتيجة اضطراب عقلي أو عاطفي، تقتضي معالجة طبية " **(ترجمتنا)**

فتستعمل هذه العبارة، والتي يمكن ترجمتها إلى العربية ب" الإنهيار العصبي" في المجال الطبي خصوصا للدلالة على عارض أو حتى مرض عقلي يصيب الإنسان، ينتج خاصة إثر صدمة عاطفية تلقّاها ولم يستطع تحمّلها.

ويبدو أن خيار الشاعر في تجنب النقل المباشر للصورة على شاكلة (my nerves are burning)، يعود إلى أنّ هذا الوصف الاستعاري ليس متداولا في اللغة الإنجليزية، وإن استعمل بهذه الطريقة فإنه قد يحيل إلى معاني مختلفة تماما عمّا ورد في الصورة المصدر. فقد يربط القارئ بين هذه العبارة وبين المفهوم الشائع (burning sensation) والذي يحيل إلى الألم الجسدي الشديد المشابه لألم الاحتراق بالنار والذي يمكنه أنه يحدث ضررا بالأعصاب .

أما استنتاجنا بخصوص البديل الذي اعتمد في الترجمة (nervous breakdown) فلا يمكن اعتباره مقابلا معنويا مباشرا لما تحيل إليه الصورة المصدر، التي لم تشر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة

إلى أن معاناة الشاعر أوصلته إلى حد الإنهيار العصبي الذي هو أسوء ما قد يصيب المرء من أعراض عقلية ونفسية. أي بعبارة أخرى فإنذ الترجمة لم تلغ الطابع الاستعاري وحسب بل أسّست لدلالات جديدة لم يصرّح بها في الصورة المصدر، ما قد يدفع القارئ إلى تبني أنماط تلقي لم تكن بارزة أو حتى موجودة في الصورة المصدر.

5-3-18 النموذج الثامن عشر: صورة ذهنية مفردة

رجل أنا..كالآخرين

رجل يحب- اذا أحب-

بكل عنف الأربعين (Kabbani,2003,p. 7/7)

يجب أن نشير في الأول أنّ الصورة التي بين أيدينا لا تتبع مباشرة الصورة السابقة، بل تتموقع في نهاية القصيدة، لكن هذا لا يمنع إمكانية دراستها وتحليلها ضمن السياق الشعري العام. أمّا أبرز سمات الأثر الجمالي لهذه الصورة فيمكن تلخيصها في نقطتين رئيسيتين: تتعلّق الأولى بالفراغ الذي تحدثه الإستراتيجية النصية من خلال الثنائية الدّلالية المميزة لها. ويحيل المعنى الأول إلى المعنى المجازي المتعارف عليه في اللغة العربية وهو القول بالحب العنيف أو الحب بعنف. ولفظة عنف هنا تشير إلى الحب والعشق بشغف وجنون، بحيث أنه يجمع بين دلالتين متضادتين (الحب والعنف).

أمّا المعنى الثاني، فهي تحيل إلى شكل من **المفارقة** من خلال توظيف الدلالة الحرفية للكلمة " عنف"، والتي تعني إستخدام القوّة قصد الإكراه أو الرّدع أو الأذية وربطها بدلالة مناقضة لها وهي دلالة الحب. ويفرض هذا المعنى نفسه في الصورة أكثر من المعنى الأول، وهذا انطلاقا من المعنى الشعري العام. فبالعودة إلى الصورة السابقة، حتى تلك التي لم يتم اختيارها ضمن النماذج

المدروسة، نجدها تضمنت إشارات غير مباشرة في أغلبها، توحي إلى أن الشاعر قد لجأ في نهاية الأمر إلى نيل مراده من المرأة التي يحب بالعنف والقوة والإكراه، ومن أبرز هذه الإشارات التي يمكن للقارئ أن يلتقطها، قوله في بداية القصيدة " ماذا إذن تتوقعين؟ أي أنه تصرّف عكس توقعاتها، فهو لم يكن مثل القط المستكين والمنزوع المخالب، إلى غير ذلك من أوصاف الخنوع والضعف والعجز عن إلحاق الأذى والتي توقعت أن يتصف بها. وهناك أيضا إشارات قوية في مواضع شعرية أخرى في قوله " تلك النهاية ليست تدهشني فما لك تدهشين؟ ". أي أنها هي من تتحمل تبعات جفائها وتجاهلها لرغباته وشهواته. و قوله "أعصابي إحترقت" أي نفذ صبري ولم أعد أحتمل. كما أنه أوحى في مواضع أخرى إلى أنه يحاول أن يبرره تصرفه العنيف في قوله مثلا (رجل أنا كالآخرين بطهارتي..بنذالتي فيه مزايا الأنبياء ... وقسوة المتوحشين) فهو في نهاية الأمر رجل يتصرّف بغريزة الرجال. كلّ هذه المعاني والدّلالات تتجمّع في ذهن القارئ فتدفع به نحو تبني تأويل للصورة انطلاقا من المعنى الحرفي للفظة (عنف).

أمّا العامل الثالث الذي يتحدد على إثره الأثر الجمالي للصورة، فيتعلّق بالأسلوب التعبيري والتركيبي المتسم بالإيجاز في اللفظ والإقتصاد فيه في عبارة " بكلّ عنف الأربعين"، والمقصود هنا بالطبع بكل الحب العنيف الذي يتصف به الرجل الأربعيني". كما ضمن هذا الأسلوب الرّبط الإيقاعي للصورة مع التي سبقتها من خلال البحر و القافية الموحدة في (الأربعين).

وترجمت الصورة كما يلي:

Just an ordinary man.

A man who loves, and when he

Does,

Does it with all the passion of a man of forty. (Kabbani,2003,p. 6/7)

تبنى المترجم على ما يبدو أسلوب ترجمة الصورة **بمعنا حرفي يمكن أن تحتمله**، وهذا بتعويض دلالة العنف ب passion والتي تعني " شغف " بالعربية، ويصبح المعنى في الترجمة كما يلي: " وإذا أحب يحب بشغف رجل في الأربعين".

ويبدو أن الترجمة المباشرة في حكم المترجم لا يمكنها الحفاظ على نفس الطابع الدلالي للصورة المصدر، المجسّد في ثنائية (الحب الشغوف،و العنف)، التي تشكل المفارقة، بإعتبار أن مفهوم الحب بعنف أي (violent love) في اللغة الإنجليزية ليس شائعا في الإستعمال المجازي، كما هو الحال في اللغة العربية للدلالة على الحب الشغوف، والذي تبرزه الدلالة الأولى للصورة المصدر، بل هي تستعمل عادة انطلاقا من معناها الحرفي فقط لوصف أي علاقة غرامية يسودها العنف بأي شكل من الأشكال بما يتضمنه ذلك من إيحاءات سلبية.

وإنطلاقا من هذه المعطيات، ومن تحليلنا للسمات الفنية للصورة المصدر، يمكن أن نقول أن خيار المترجم في فرض تحقيق معين لمعنى الصورة على حساب معان أخرى محتملة، هو مدفوع بظروف خاصة تفرضها الفروقات في الإدراك الاستعاري والمجازي بين العربية والإنجليزية، لكن في المقابل فإنّ ما تم إلغاءه في الترجمة (دلالة العنف) ليس مجرّد نمط تأويلي محتمل لها، بل هو سمة دلالية بارزة تضمن للصورة الإلتحام العضوي مع الصور السابقة لها. فتأويل الصورة بهذه الطريقة قد حاد بها عن وظيفتها في استكمال رسم الصورة الإيحائية العامة للنص التي تمثّل أبرز سماته الجمالية. وبالإضافة إلى ما سبق، فيتأثّر التلقي الجمالي للصورة في الترجمة بالطّابع النثري السائد فيها.

إنّ كل من النماذج **التاسع عشر** و**العشرين** و**الواحد والعشرين** و**الثاني والعشرين** مأخوذة من قصيدة *إلى تلميذة*"، من ديوان "*الرسم بالكلمات*"، وهي قصيدة تنتمي الى الشعر العمودي، نظمت

أبياتها وفق بحر الكامل. كما أنها تابعة الى النمط الغزلي، هذا الميدان الشعري الذي أصبح علامة مسجّلة بإسم شاعرنا في العصر المعاصر، وأحسن دليل على ذلك تتويج النقاد والباحثين له بلقب شاعر الحب والمرأة. وتتمركز القصيدة في عمومها حول ردّة فعل الشاعر بعد أن اشتكت له حبيبته من صمته المطبق وعبّرت له عن حاجتها الملحة لأن يبوح لها بعبارات العشق والغرام، كما يبرزه ذلك مطلع القصيدة:

قل لي– ولو كذبا– كلاما ناعما

قد كاد يقتلني بك التمثال (Kabbani,2003, p. 3/5)

ويتجاوز الشاعر وهو يرد عليها فيما يلي ذلك من أبيات، موقف الحبيب، فيلبس عباءة المدرّس الذي يلقّن تلميذته مبادئ الحب الحقيقي وموازينه، حيث يكون الصمت أبلغ من البوح، ويكون لمواقف الحياة التي تجمعهما معا بحلوها ومرّها، بمغامراتها وأحزانها، مغزى أعمق مما تقدمه الصور النمطية لقصص الهوى والغرام. والصور الفنية المختارة للدراسة والتحليل، تحيل كلّها إلى رؤية عميقة خاصة للحب كما يراه هو بعيدا عما توارثته الأجيال عن خرافات الحب المثالي البريء والخرافي، رؤية يجتمع فيها الموقف والفكر والعاطفة القوية والخيال.

5-3-19 النموذج التاسع عشر: صورة عقلية مفردة

فإذا وقفت أمام حسنك صامتا

فالصمت في حرم الجمال..جمال (Kabbani,2003, p. 3/5)

الصورة التي بينا أيدينا هي صورة عقلية، فهي لا ترتكز على بناء مشهد من موجودات حسية، بل ترسم سيميائية خاصة للعشق وآدابه وتجلياته، سيميائية تأسّس لشكل من **المفارقة** بإسقاطها على المفاهيم النمطية للعشق وطقوسه، التي أساسها البوح بما يختلج الصدور والتغزل بالحبيب. وعلى

النقيض من ذلك إذن تتجلّى فلسفة شاعرنا، وهو بصدد تلقينها لحبيبته وتلميذته ومن ورائها القارئ، فلسفة لا تعترف إلّا بالصمت كردة فعل مثالية أمام حسن الحبيبة وجمالها.

وتبرز هذه المعاني ضمن قالب استعاري له طاقة عالية في الوصف والإيحاء، والمتجسّد في علاقة المشابهة بين " المرأة" والتركيب اللفظي المستعار (حرم الجمال) في قول الشّاعر (الصمت في حرم الجمال..جمال).

وبالعودة إلى معنى (حرم) نجدها تحيل في المعجم الغني إلى ما يلي: " مكان مقدّس لا يحلّ انتهاكه" (حرم، د.ت) . ويستعمل هذا اللفظ غالبا في اللغة العربية للدلالة على الأماكن الدينية المقدسة في الإسلام مثل الحرم المكي والحرم القدسي. وانطلاقا من هذه المرجعية الدلالية والثقافية، إذن، يمكن للقارئ أن يلتقط أهم الملامح المعنوية والإيحائية للصورة. والتي نضعها فيما يلي:

- انبهار الشاعر الكبير بجمال حبيبته وحسنها، جعله يضيف عليه هالة قدسية، يفرض التعامل معه وفق آداب وقوانين خاصة، تماما مثل أي مكان مقدّس لا يجوز انتهاك حرمته، ويمثل الصمت أفضل أشكال تقديس هذا الجمال.
- الحس الذوقي المرهف للشاعر إتجاه الجمال، يدفعه للنظر إليه مثل ديانة أو مذهب يعتنقه وتصبح الحبيبة بحسنها الذي لا يقارن بمثابة الحرم المقدس الذي يمثل المرجع الروحي لكل أشكال الجمال.

ويبرز التكرار هنا للفظة (جمال) ليزيد من قوّة شحنات الصورة التعبيرية. فالشاعر يضع جمال الصمت مقابلا لجمال المرأة، وتبرز بلاغة هذا الوصف في أنه يحتمل أكثر من معنى واحد. فالجمال في اللغة العربية هو صفة الحسن في الأخلاق كما في الأشكال، فيمكن أن يحيل إلى أنّ الصمت في حضرة الحبيبة يزيد المشهد جمالا (الحسن في الأشكال)، كما يمكن أن يشير إلى أن الصمت هو تصرف ينبع من خلق الشاعر وإحترامه لمقدّسات الأمور. ويضاف إلى

الوظيفة التعبيرية للتكرار، وظيفته الإيقاعية التي تأثّر بشكل حاسم في وقع الصورة على أذن القارئ وعلى الإستجابة الجمالية لها.

الترجمة:

And if I were dumbstruck before

Your beauty,

Silence is a virtue in the temple of

grace. (Kabbani,2003, p. 1/5)

إعتمد المترجم أسلوب **تعديل الصورة**، بحيث أبقى على الصورة المصدر، لكنه في المقابل أحدث عليها بعض التغييرات الدّلالية لكن دون أن يخل ذلك بنسقها الإيحائي بالمنظور العام. ففي المقام الأول نجده عوّض عبارة (حرم الجمال) ب (temple of grace). وتحيل لفظة (temple) في معجم (Collins) إلى عدّة معاني متقاربة، من أهمها نذكر: (temple,n.d.)

1. "A building or place dedicated to the worship of a deity or deities. "
" مبنى أو مكان مخصص لعبادة إله أو آلهة" . (ترجمتنا)

2. "Any Christian church, esp a large or imposing one."
" يقصد به أي كنيسة، وبخاصة تلك التي تتميز بالفخامة في البناء وكبر المساحة" .
(ترجمتنا)

3. "Any place or object regarded as a shrine where God makes Himself present, esp the body of a person who has been sanctified or saved by grace. "

" أي مكان أو شيء ينظر إليه بمثابة ضريح أو مزار، حيث تتجلى فيه الذات الإلهية، وبخاصة جسد شخص تمت مباركته أو وصل إلى الخلاص بفضل رحمة الرب." (ترجمتنا)

و لفظة (temple)، إذن،لا يمكن إعتبارها مقابلا مباشرا للفظة حرم، ولكنها تتقاطع معها فيما تحيل إليه من مكان مخصص للعبادة أو المعبد، وهو المكان المقدس الذي لا يحلّ انتهاك حرمته. لكن خيار المترجم في المقابل أسقط السّمات الثقافية الإسلامية الملتصقة باللفظة الأصلية والمقترنة عند القارئ العربي بالحرمين المكي والمقدسي، وهذا لأنّ المدلول (temple)هو مقترن ب الأساس بالمعابد المسيحية القديمة بصفة خاصة أو المعابد الوثنية.

أما إذا عدنا إلى لفظة (grace) فإنها تحيل، في معجم *Collins* دائما، إلى عدة معاني نذكر أهمها: (grace, n.d.)

1. Simple beauty of movement or form.

والمقصود هنا الجمال في طريقة الحركة والشكل.

2 . If someone behaves with grace, they behave in a pleasant, polite, and dignified way…

بمعنى: " إذا تصرف شخص بلباقة، فإنه يتصرف بطريقة محبّبة وبأدب وبكرم." (ترجمتنا)

أمّا المعنى الثالث فهو معنى ديني، شائع بصفة خاصة عند المسيحيين:

3 ."Approval or kindness, especially (in the Christian religion) that is freely given by God to all human. "

بمعنى:" هي الرضا والرحمة التي يمنحها الرب في الديانة المسيحية لكل البشر". (ترجمتنا)

ويقودنا إستعراض هذه المعاني، إلى الإستنتاج بأنّ إحتمالات التلقي والتأويل البارزة والمتولّدة من صورة (Temple of grace) لا تختلف من حيث جوهرها، مع تلك، في الصورة المصدر. فالترجمة

حافظت على ما توحي إليه الصورة من إعلاء الشّاعر من قيمة جمال الحبيبة وجعله بمثابة المكان المقدّس الذي لا يجب انتهاك قدسيته وحرمته، لكن مع إلغاء سمتها العربية الإسلامية ووضعها ضمن نطاق الخبرة الثقافية للقارئ الهدف.

لكنّ الترجمة في الجانب الآخر، رسّخت معاني جديدة يمكن أن يلتقطها القارئ، لم تبرزها الصورة المصدر: فانطلاقا من المعنى الثالث الذي تحيل إليه لفظة (temple)، والمعنى الثالث كذلك للفظة (grace)، يمكن للقارئ أن يدرك الصورة ويؤوّلها ضمن نطاق ديني مسيحي خالص، كأنّ الشاعر مثلا، يرى جسد حبيبته مقدّس تجلّت فيه الذات الإلهية وحلّت عليه بركات الرّب ونعمته. ويبدو، إذن، أنّ الترجمة ترسّخ الدلالات الدينية وتسقطها على الصورة بشكل أكبر بكثير مما عليه الحال في الصورة المصدر.

ومن جانب آخر، ألغى المترجم أسلوب التكرار في لفظة " جمال"، وبالتالي ألغى السّمة التعبيرية والإيقاعية البارزة لهذا الأسلوب في الصورة الأصل، وقام بتعويض اللفظة المكرّرة " جمال" ب لفظة (virtue) والتي تعني في العربية " فضيلة"، أي أن المترجم ضحّى بثنائية المعنى لعبارة " الصمت...جمال" الواردة في الصورة المصدر، وأبقى على المعنى الثاني الذي يحيل إلى الفضيلة وحسن الخلق.

5-3-20 النموذج العشرون: صورة حسية مفردة

كلماتنا في الحب تقتل حبّنا (Kabbani,2003, p. 3/5)

تدخل هذه الصورة في السياق الدّلالي المباشر للصورة السّابقة، فتنقل القارئ من جمال الصمت وفضيلته في شؤون العشق والغزل، إلى مساوئ البوح بالمشاعر والأحاسيس. وبنيت أبرز سمات الإستراتيجية النصية وكذا طبيعتها الحسية على وصف استعاري **تجسيدي وتشخيصي** ليس بالجديد

في اللغة العربية، حيث تلصق بالمفاهيم المجردة، مثل الحب في سياقنا هذا، أحد صفات الكائنات الحية وهي القابلية للقتل والموت، وهذا للدلالة على الإنهاء وإلغاء صفة الوجود. فيصبح المعنى الحرفي هنا (كلماتنا في الحب تنهي حبنا وتزيله). وإن كان هذا الشكل التصويري لا يتصف بالجدّة والإبتكار ،إلّا أنه يرفع من قوة الشحنات التعبيرية للصورة، ويقوي عنصر العاطفة فيها، من خلال السمة الدراماتيكية التي يولّدها مفهوم الموت لدى القارئ.

ولا تتوقف جمالية الصورة عند هذا الحد، بل تتعدّاها إلى أسلوب **المفارقة**، من حيث أن الشاعر، وعلى العكس مما هو متعارف عليه، يعبّر عن فلسفة خاصة ترى في الكلام الرومانسي الذي يستعمل عادة للتغزل بالحبيب سببا لإنطفاء شعلة الحب عوض أن يزيدها توهجا وإشتعالا. وما يميّز الصورة أيضا أسلوب التكرار في لفظة "حب" والذي يؤدي وظيفة دلالية وتعبيرية في تأكيد المعنى وتقويته بالإضافة إلى توليد إيقاع داخلي يرفع من الاستجابة الجمالية للصورة.

وجاءت الترجمة كمايلي:

Our words of passion lead love to the grave (Kabbani,2003, p. 1/5)

إنّ الإجراء المعتمد هو **تعويض الصورة بأخرى**، وتجلّى ذلك من خلال الإبقاء على الوصف الحسي لمفهومي الموت والقتل للدلالة على الفناء والنهاية، باعتباره شائع كذلك في اللغة الإنكليزية. لكن المترجم في المقابل، إعتمد عناصر دلالية مغايرة، بحيث لم يصرّح بدلالة قتل الحب، مثل أن نقول (kill love)، بل لجأ إلى أسلوب إيحائي معبّر (lead love to the grave) يؤدي بحبّنا إلى القبر. وهو أسلوب يرسم مشهدا تصويريا آخر بحيث يجعل من التشخيص سمة جمالية أكثر بروزا مقارنة بالصّورة الأصلية، فيصوّر الحب هنا مثل الإنسان الميت الذي يؤخذ به إلى قبره.

ولعل تقوية سمة الإيحاء والتشخيص في الصورة ليست المكسب الوحيد لأسلوب الترجمة غير المباشر هذا، بحيث يشكّل الإيقاع مكسبا آخر، بحيث تلتقط إذن القارئ توازيا صوتيا بارزا بين الصورة والتي سبقتها.أضف إلى ذلك الجناس الناقص بين لفظتي (grace) و(grave) والذي رسّخ أكثر الوحدة الإيقاعية بين الصورتين.

ويلاحظ كذلك على الترجمة أنها ألغت أسلوب التكرار في لفظة "حب"، وعوّضتها في عبارة كلماتنا في الحب ب (words of passion) بمعنى كلماتنا في العشق أو الشغف. ويبدو أن هذا الخيار هو محصلة التغيير في البنية التركيبية والدلالية الذي قام به المترجم والذي تطرّقنا اليه، فلو جاءت الترجمة بهذا الشكل (Our words of love lead love to the grave) سيفقد التكرار هنا أثره الجمالي بل ستبدو الترجمة بأسلوب ركيك ينفر منه القارئ.

5-3-21 النموذج الواحد والعشرون: صورة حسية مفردة

إن الحروف تموت حين تقال (Kabbani,2003, p. 3/5)

تتموضع هذه الصورة على نفس الوتر الاستعاري والإيحائي للصورة السّابقة، ويتجسد ذلك أوّلا في الإبقاء على نفس المجال الدلالي للموت، فتتجلّى إسقاطاته على السياق من خلال أسلوبي **التجسيد والتشخيص** في صورة الحروف التي يصيبها ما يصيب البشر بالخصوص والكائنات الحية بصفة عامة من موت بعد حياة. ويصبّ هذا الوصف الاستعاري في نفس الوعاء الدّلالي للصورة السّابقة، فالحروف تستعمل هنا دلالة على الكلام والحديث، وموت الحروف في هذا السياق،إذن يراد به موت الكلام في الغرام والغزل أي ذهاب معانيه والفائدة المرجوّة منه.

أمّا الأثر الجمالي الآخر الذي يمكن أن ينطبع في ذهن المتلقي فهو **المفارقة**. فمنطقيا إنّ الحروف والأصوات تخرج إلى الوجود بمجرّد النطق بها أو كتابتها، فتتحد مع بعضها لتولد معها المعاني.

أما هذا السياق التصويري فيتبنى منطقا معاكسا تماما يتنافر مع توقع القارئ، بحيث لا تنبض الحروف والكلمات بالمعاني والدّلالات إلاّ حين تكون كامنة داخل الصّدور.ولا تكتمل جمالية الصورة وأثرها في نفس قارئها بوضعها بمعزل عن القالب الموسيقي الذي وردت فيه، ممثلا في إيقاعية البحر الكامل الذي نظمت عليه القصيدة وكذا القافية المطلقة في (تقال).

الترجمة:

Emotions are better said in silence (Kabbani,2003, p. 2/5)

لم يحافظ المترجم على السمة الاستعارية للصورة بل **قام بتحويلها إلى معنا حرفي تحتمله.** أي أنه ألغى تماما المجال الدلالي للموت الذي حافظ عليه في الصّورة السّابقة، ويصبح المعنى المترجم مقاربا للشكل التالي: " يستحسن البوح بالمشاعر في صمت". ومن البديهي أن ينعكس هذا الإجراء سلبيا على قدرة الصورة على تحفيز النشاط الذهني التخيلي للقارئ وكذا على تحفيز ملكته الإدراكية لتشكيل الصور العقليةالمحتملة، فالمعنى الشعري تم تقديمه بأسلوب صريح ومباشر إعتمادا على السياق الشعري العام (البوح بالمشاعر والأحاسيس). ويعني هذا إفقاد الدور الدينامي للقارئ في بنائه. فالترجمة تصبو في المقام الأول إلى التركيز على الفكرة والمضمون، وتقريب المقاصد والمعاني النصية ليس فقط هذه الصورة بل حتى في الصورتين السابقتين، وهذا إلى مستوى فهم القارئ وأفقه، مع التضحية بسمتها الجمالية البارزة في الخيال والبلاغة والإيحاء.

وفي الجهة المقابلة، فإن هذا الأسلوب التأويلي في الترجمة لم يلغ الطابع التصويري بشكل كامل، فيمكن للقارئ الهدف أن يختبر أسلوب المفارقة في الربط بين دلالتين متنافرتين منطقيا هما (said) بمعنى (تقال) و(silence). إلّا أن وقع هذا الأسلوب جاء مخففا، بحيث تجنّب المترجم صيغة التأكيد كما وردت في الأصل وعوّضها بفعل (are better to) أي (من المستحسن أن) أو (من الأفضل أن).

ومن الجدير بالذكر كذلك، أن الترجمة جاءت نثرية، بحيث يشعر القارئ معه بتوقف مفاجئ للإنسياب الإيقاعي المتدفق من الصورتين السابقتين. كل هذا إذن يؤشر إلى أنّ المترجم قد ركّز على ركّز على المضمون، مع الحفاظ على الحد الأدنى من الاستجابة الجمالية لها، بالإبقاء على أسلوب المفارقة.

5-3-22 النموذج الثاني والعشرون: صورة حسية مركبة

هو هذه الكفّ التي تغتالنا

ونقبّل الكف التي تغتال. (Kabbani,2003,p. 5/5)

يختتم نزار قصيدته " إلى *تلميذة*"، بهذه الصورة الفنية التي بين أيدينا، وهي بمثابة درس أخير يلقنه لحبيبته حول ماهية الحب الحقيقي بعيدا عن الأوهام والخرافات المتراكمة عير القصص والحكايات. ويبقى أسلوب الإيحاء والتضمين سمة طاغية في هذه الصورة المركبة والذي يدفع القارئ دفعا نحو تكثيف نشاطه الذهني قصد الإسهام في تشكيل المعنى وبنائه. و يتجسّد ذلك من خلال وسيلتين بلاغيتين هما أوّلا: المجاز المرسل في لفظة " كف" وهي الجزء الذي يراد به الكل وهو " الشخص أو الإنسان بصفة عامة. ثانيا الاستعارة التي تفيد **التجسيد والتشخيص**. وهذا بتصوير الحب وهو من الموضوعات المجردة بيد الإنسان وتحميلها صفات مخصوصة لها مثل " الإغتيال" والمقصود به القتل المتعمد على حين غفلة.

أمّا الصفة الثانية فتتجلّى في فعل التقبيل. فتقبيل اليد، في الرصيد الثقافي، هي عادة لها دلالات عديدة تختلف باختلاف المقام، فقد تحيل إلى التعبير عن الإحترام والتوقير والإخلاص وحتى إلى الخضوع والولاء. ومن خلال هذه المعطيات التي يستقيها القارئ من خلال خبرته الأدبية والثقافية وكذا من خلال إسقاطها على السياق الشعري العام، تتولّد المعاني وتطفو في نطاق الفهم والتأويل.

وقبل التطرق إلى معاني الصورة ودلالاتها وجب في الأول الإشارة إلى أن ملامح الإستراتيجية النصية لهذه الصورة في تضمين المعنى والتعتيم عليه بما يتيح إحداث أنماط تلقي متعددة ليست محصورة على المستوى الدلالي (المجاز والاستعارة)، بل يتعدّاه إلى المستوى التركيبي. فالصورة تنقل فعلين يتم الربط بينهما بواو العطف هما (الكف تغتال) و(تقبيل الكف)، هنا بالذات تتجلّى الإستراتيجية التركيبية في تضمين المعنى باعتبار أن واو العطف لا تفيد الترتيب، ومنه فإن ورود أي من الفعلين أوّلا ليس مصرّحا به في النص، فيفسح المجال للقارئ إنطلاقا من خبرته الإجتماعية والأدبية وكذا بسياق النص لفهم الصورة وتأويلها وملئ الفجوة بطريقته الخاصة. وإنطلاقا مما قيل يمكن إحصاء إحتمالين بارزين للمعنى هما:

-أوّلا: باعتماد الترتيب التالي للفعلين: (الحب) هو هذه الكف التي تغتالنا **ثم** نقبّل الكف التي تغتال. فتلقي الصورة بهذه الطريقة يولّد نوعا من **المفارقة** ممثلة في التنافر الدلالي عند المتلقي. فمنطقيا لا يمكن لأي شخص تم اغتياله أن يقوم بعدها بفعل (تقبيل الكف) لا يقوم به إلّا الأحياء. ويتجلّى أثر الصورة الجمالي في قدرتها على تعديل أفق القارئ بما يتوافق مع أفقها الخاص، وهذا من خلال دفعه إلى البحث عن تأويلات ممكنة لها. ويتمثل أبرزها في أنّ تصوير الحب بالكف التي تغتال يدلّ على أنه مصدر أذية وعذاب للمحب، وتقبيل اليد التي تغتال هو إشارة إلى أنه بالرغم من هذا العذاب النفسي الذي يقاسيه هذا المحب فأنه يبقى عبدا لمشاعره خاضعا لها بعيدا عن حسه العقلي السليم.

ثانيا: أمّا الإحتمال الثاني للمعنى، فيتجلى من خلال تقديم فعل (تقبيل الكف) على (الكف التي تغتال). ويتضمن هذا النمط تسلسل منطقي للأحداث على العكس من النمط الأول، بما يبقي الصورة قريبا من أفق القارئ وخبرته بالعالم من حوله. ويمكن تأويل الصورة هنا في اعتبار أن

(تقبيل الكف) هو دلالة على الولاء والوفاء للحب والتضحية من أجله، أمّا (الكف التي تغتال) هو أن هذا الحب الذي نكون له مخلصين وأوفياء سيغدر بنا ويؤذينا في نهاية الأمر.

ويمثل التكرار من الأساليب الفنية التي تصطبغ بها هوية الصورة الفنية، وهذا في عبارة " الكف التي تغتال"، ولهذا الأسلوب أثر بليغ في تقوية الشحنات التعبيرية للصورة ومضاعفة أثرها العاطفي في نفس قارئها، وهو الأسلوب الذي يضمن لهذه الصورة إلى حد كبير وقعها الموسيقي من خلال التوازيات الصوتية التي تتولّد منها وتلتقطها إذن القارئ، والتي تضمن إنصهار الصورة في القالب الصوتي العام للقصيدة ونقصد هنا إيقاعية البحر الكامل والقافية الموحدة في (تغتال).

الترجمة

It is this hand that,

As we bend to kiss it,

Murders us. (Kabbani,2003, p. 5/5)

يتمثل الإجراء الذي انتهجه المترجم في **تعديل الصورة**. وتعطي الترجمة العكسية للصورة المترجمة المعنى التالي: " هذه اليد التي، حين ننحني لتقبيلها، تغتالنا". فالترجمة إذن أبقت على نفس المجال الدلالي للصورة الأصل، ويتجسد ذلك في الحفاظ على المجاز المرسل synecdoche في (اليد) أي الكل الذي يعبّر عن الجزء، وعلى الصورة الاستعارية (اليد التي تغتال و اليد التي نقبل) وإسقاطاتها على الحب. أمّا تعديل الصورة، فقد أورده المترجم بغاية تحقيق المعنى الشعري وفرض تأويلات معينة على حساب أخرى تم التضحية بها، بتعبير آخر ألغت الترجمة المعنى الأول، الذي أوردناه في تحليل الصورة الأصلية، وأبقت على المعنى الثاني، الذي يعتبر بالتسلسل المنطقي لفعلي (تقبيل اليد) ثم (اليد تغتالنا)، والذي لا يتنافر مع أفق القارئ كما أشرنا إلى ذلك

سابقا. وتؤكّد الترجمة صورة الغدر الذي يتضمنه هذا المعنى في إضافة تفصيل ذات دلالات حسية لم يرد في الصورة المصدر في عبارة as we bend أي حين ننحني. فالإنحناء عند تقبيل اليد يشير هنا إلى الوفاء والإخلاص.

فما يمكن أن نستخلصه إذن أن مقاربة المترجم لهذه الصورة جاءت تجسيدا لغايته في التوصّل إلى الموازنة بين خاصيتها في الخيال والإيحاء وبين ضمان سلاسة المعنى وشفافيته لدى القارئ من خلال أولا: إلغاء سمة الغموض الدّلالي الذي يعد بمثابة فجوة من شأنها أن تترك المتلقي متأرجحا بين نمطين تأويلين بارزين، وثانيا: الإبقاء على النمط التأويلي الذي يبدو أكثر توافقا مع أفق القارئ. ثالثا: إدخال تفاصيل جديدة تفيد تحقيق المعنى وملء الفراغ.

وتضمّن أسلوب المترجم كذلك إلغاء سمة التكرار، والتي كان لها الأثر البارز في تقوية الوظيفة التعبيرية للصورة الأصل وكذا في بناء وقعها الصوتي. وإن لاحظنا نوعا من الإنزياح التركيبي إعتمده المترجم من خلال تأخير الجملة الأساسية (main clause) المتمثلة في
(murders us) وتقديم الجملة الفرعية (subordinate clause) وهذا في (as we bend to kiss it). هذا ما أعطى بعد الصفات التعبيرية والشعرية للصورة لكن دون أن تصل إلى مصاف الخصائص الشعرية للصورة المصدر بحكم أن الترجمة، في المقام الأول جاءت نثرية لا تلتزم بضوابط الوزن والقافية.

إن النموذجين **الثالث والعشرين** و**الرابع والعشرين** مأخوذين من قصيدة "قصة خلافاتنا"، وهي قصيدة من ديوان " حبيبتي"، وهو سادس ديوان أصدره الشاعر نزار قباني وذلك عام 1961. وتتمحور القصيدة حول قصّة حب غير عادية تطغى عليها الخلافات والإختلافات بين الشّاعر وحبيبته، كما يتضح ذلك من خلال العنوان. وترتكز أغلب أبياتها على إحصاء تجليات هذه

الخلافات، واحدة تلو الأخرى، وتفتتح هذه الأبيات بشبه الجملة الحرفية " برغم" والتي تكررت ست عشرة مرة، وهي عبارة تستعمل عادة للتعبير عن معنى مخالف لما هو متوقّع حدوثه:

برغم.. برغم خلافاتنا

برغم جميع قراراتنا

بأن لا نعود (Kabbani,2003,p. 3/6)

ومقصد القول الذي يذهب إليه الشاعر هو أن مواطن الخلاف بين الحبيبين وعلى كثرتها، لم تكن عامل إضعاف لشعلة الحب، بل هي دلالة على صلابة علاقتهما وأنّ ما يجمعهما، وإن كان خفيا، أقوى من هذه العقبات التي تقف في طريق هذه العلاقة:

فثمّة سر خفيّ

يوحّد ما بين أقدارنا

.....

ولعلّ من أبرز خصائص الإستراتيجية النصية للقصيدة التي بين أيدينا، هو في اعتمادها على خاصية الانزياح التركيبي بتقديم شبه الجملة الحرفية (برغم) في جميع الحالات التي وردت فيها، على الفعل الذي تتعلّق به، وهو أسلوب يهدف في الأساس إلى تهيئ القارئ نفسيا والإبقاء عليه حالة تأهب وإنتظار لما تحمله قادم الأبيات من معاني مخالفة لواقع الحال.

وتنتمي القصيدة إلى أسلوب الشعر الحر، وفق البحر المتقارب، وتتميّز بمستوى عالي من النغم الذي تضمنه أساليب الإيقاع الدّاخلي من أبرزها القافية الدّاخلية و التكرار وأشكال المحسّنات البديعية.

5-3-23 النموذج الثالث والعشرون: صورة حسية مركّبة

برغم جميع خلافاتنا

برغم اختلاف مناخاتنا

برغم سقوط المطر (Kabbani,2003, p. 3/6)

النموذج الذي بين أيدينا هو صورة مركّبة من صورتين استعاريتين مفردتين، يستمد الرصيد فيهما مادته الدلالية من موضوعات المناخ والطقس. ففي الصورة المفردة الأولى(برغم اختلاف مناخاتنا)، يحيل المناخ إلى طبيعة الطقس الذي تمتاز به رقعة جغرافية معينة، أكان حارا أو معتدلا أو باردا إلى غير ذلك، وتستعار هذه الدلالة في هذا السّياق، في إطار الإستراتيجية النصية، بطريقة يمكن أن تحيل معها عند المتلقي إلى الاختلاف في الطّبائع والمزاج بين الحبيبين أو الاختلاف في الشخصية التي تتحدد معها طريقة النظر إلى الأمور، ويمكن كذلك الربط بين هذا المعنى والمعنى السابق " برغم خلافاتنا" بإعتباره سببا له.

وما يرفع القيمة الفنية لهذا النمط التصويري إلى ذروتها، هو إسقاط صورة " سقوط المطر" عليها، وهي صورة مفردة تدخل ضمن نفس موضوع المناخ والطّقس، فلا يمكن تلقيها وتأويل معناها بمعزل عنه. فالمطر مجازا يستعمل للإحالة إلى دلالات وإيحاءات متعددة، لكن المتلقي لن يفعّل إلّا تلك التي تتوافق مع السياق العام وتتناغم معه. فيمكن أن تحيل صورة (سقوط المطر) إلى الجو الكئيب والحزين الذي يخيم على العلاقة بين الإثنين بسبب خلافاتهما، وهذا باعتبار أن المطر قد يرتبط في ذهن القارئ بالسماء الملبدة بالغيوم التي تخفي أشعة الشمس ما يعطي إحساسا بالكآبة، ويمكن كذلك أن يكون " المطر" كناية عن الدموع التي تتسبب فيها هذه الخلافات العديدة بين الحبيبين، إلى غير ذلك من التأويلات المحتملة.

ويبدو كذلك أن للإيقاع أثرا حاسم في التلقي الجمالي للصورة، وهذا من خلال أسلوب التكرار في لفظة " برغم" وكذلك التناسق الصوتي والتقفية الداخلية بين السطرين الأولين (في خلافاتنا ومناخاتنا)،

الترجمة:

In spite of all our differences,

our unmatched temperaments,

the dark days of detachment (Kabbani,2003,p. 2/6)

إختار المترجم إجرائين غير مباشرين للتصدي للصورة المركبة وهو تحويل الصورة المفردة الأولى إلى **معنى تحتمله، وتعويض الصورة المفردة الثانية بصورة أخرى بالإضافة إلى شرح،**

ويتجلّى الإجراء الأوّل في نقل المترجم للصورة المفردة الأولى " رغم اختلاف مناخاتنا " نقلا غير مباشر كما يلي: (our unmatched temperaments) بمعنى " عدم تماثل أمزجتنا/طبائعنا". والملاحظ هنا أن المترجم ألغى تماما الصفة التخيلية للصورة لمصدرة بإلغاء دلالات المناخ الجوي باعتبارها أبرز عناصر الرصيد، وبالتالي إلغاء طاقتها الإيحائية بحيث أن المعنى يقدّم للقارئ بأسلوب ومباشر.

ويجب أن نشير كذلك إلى أنه عكس الأسطر السابقة وحتى اللّاحقة حيث عوّض المترجم مدلول " خلافاتنا" بما يقابله مباشرة في الانجليزية (our conflicts)، فإنه إختار مقابلا آخر لنفس اللفظة الواردة في السطر الأول للصورة وهو(our differences) والتي تحيل إلى معنيين هما:أولا (disagreements) أي خلافات في العربية وهو المعنى المطابق للمعنى في النص المصدر. كما تعني كذلك "الاختلافات أو الفروقات"، وهو المعنى الذي يتناسب تماما مع السياق الذي أبرزته الترجمة والذي يمكن أن نعيد صياغته كما يلي: (برغم أننا مختلفان في كل شيء، وخاصة في

الطبع والمزاج). ويمكن إدخال هذا الخيار ضمن الإستراتيجية التي اعتمدها المترجم في التصريح بالمعنى وابرازه للقارئ.

أمّا الصورة المفردة الثانية " رغم سقوط المطر" فترجمها المترجم كما يلي: " the dark days of detachment) أي (أيّام الإنفصال الحالكة/ المظلمة). ونلاحظ هنا أنّه ألغى صورة سقوط المطر بدلالاتها المذكورة، وعوّضها ب (Dark days)، وهو وصف استعاري شائع باعتبار أن السواد أو الظلمة يحيلان إلى المشاعر السلبية مثل الحزن والعذاب ...إلخ في أغلب الثقافات البشرية في. وفي نفس إتجاه تحقيق المعنى في النص المصدر أضاف المترجم تفصيلا غير مذكور هو (detachment) أي الإنفصال أو الفراق.

ويبدو أن الدافع الأساس لهذا الأسلوب في الترجمة هو في أنّ صورة المطر لا يمكن تلقيها بمعزل عن دلالات المناخ الجوي التي تم حذفها في الصورة السابقة، فالمترجم بأسلوبه لم يحد من خيالية الصورة فحسب، بل حتى طابعها الإيحائي. أي أنه لم يفسح المجال للقارئ، كما في النص المصدر، لأخذ المبادرة لتحقيق المعنى الشعري وتبني تأويلات معينة، بل قام بتثبيت المعنى من خلال فرض تأويل معيّن وهو الحزن والمعاناة بسبب الإنفصال والفراق.

وخلاصة القول هنا أن خيارات المترجم قد دفعت ليس فقط إلى تفكيك الصورة المركبة بل إفراغها من جل سماتها الفنية وبالتالي حدّت من الدور الدينامي والفعال للملكة العقلية للقارئ في توليد الصور التخيلية، وكذا الإسهام في تشكيل المعاني والدلالات، فالإستراتيجية النصية للترجمة بنيت على استخلاص الأفكار وضمان سلاسة آلية القراءة والفهم. وما يعزز هذا الموقف أكثر عدم ارتكاز الترجمة على أية خصائص إيقاعية، بحيث نلاحظ أنها جاءت بصيغة النثر، كما نلاحظ أيضا حذف سمة التكرار للفظة (رغم) أي (in spite) التي وردت في الترجمة مرّة واحدة فقط .

5-3- 24 النموذج الرابع والعشرون: صورة حسية مركّبة

فلا زلت أؤمن أن القدر

يصر على جمع أجزائنا

ويرفض كل إتهاماتنا. (Kabbani,2003, p. 5/6)

يتمثّل النموذج الذي بين أيدينا في صورة استعارية مركّبة ترتكز بلاغتها على أسلوبي **التشخيص والتجسد.** ويتجلّى التشخيص في تصوير القدر، وهو من الموجودات المجرّدة، يقوم بأفعال مخصوصة للإنسان وهذا في (يصرّ) و(يرفض). ولهذا الأسلوب التعبيري الحسي دور حاسم في تقوية أثر المعنى ووقعه النفسي والعاطفي على القارئ، فعلاقة الحبيبين ببعضهما البعض هي حتمية وبديهية يفرضها القدر نفسه، فحتى وإن اختلفا في كل شيء وقررا الإنفصال، فمحكوم عليهما بالعودة إلى بعضهما، لأن الأمر يتجاوزهما والقرار ليس قرارهما. وفي هذا وصف غير مباشر للهالة القدسية التي تحيط بعلاقة الحب هذه. أمّا التجسيد فيمكن ملاحظته في عبارة (جمع أجزائنا)، ويتمثّل ذلك في إعادة تمثيل مفهوم الشتات والفراق تمثيلا حسيا، فيصور الحبيبان وهما في حالة انفصال، وكأنهما كيان واحد انكسر أو تحطم فتناثرت أجزاؤه. فمن شأن إسقاط هذه الدلالة على ما يحيل إليه النص من فراق بين الحبيبين، أن تولّد أثرا عاطفيا كبيرا لدى القارئ، وفي الوقت نفسه يتحرّك خياله ليرسم صورة هذا المشهد الدراماتيكي الموحي والمعبّر.

ويجب أن أن لا نهمل هنا الدور الحاسم للقالب الإيقاعي الذي وردت فيه الصورة، مجسدا بصفة خاصة في القافية الداخلية التي تولّدها اللفظتان (أجزاءنا، اتهاماتنا)، وهذا في بناء الهوية الجمالية للصورة.

وجاءت الترجمة كما يلي:

I still believe

That destiny insists

On our togetherness

And rejects

All our arguments (Kabbani,2003,p. 4/6)

إعتمد المترجم على أسلوبين هما: أوّلا: **الإتيان بالصورة نفسها** بحيث حافظ المترجم بصفة عامة على الإطار العام للصورة المفردة الأولى، وذلك من خلال الإبقاء على أسلوب التشخيص. فترجمة مدلول القدر والأفعال المتعلّقة به جاءت حرفية مباشرة كما يلي: القدر (destiny)، يصر (insists) يرفض (rejects). ويمكن القول هنا أن هذا الإجراء قد أتاح الحفاظ على الدلالات الإيحائية للصورة والتي تشير إلى أن العلاقة بين الحبيبين هي شأن حتمي ومقدّر يتخطّى إرادتهما الخاصة ولا يعترف بها.

أمّا الإجراء الثاني وهو **تحويل الصورة المفردة الثانية إلى معنى حرفي** بحيث ألغى المترجم أحد أبرز سمات الإستراتيجية النصية فيها وهو التجسيد في (جمع أجزائنا)، فجاء التصدي له بإعتماد أسلوب غير مباشر، بتحويله إلى معنى حرفي كما يلي (our togetherness) أي (البقاء معا). وكما هو واضح تماما فإن هذا الإجراء قد أضاع على الصورة قوتها في التعبير وفي العاطفة، كما نزع منها سمتها في توليد الصّور التخيلية لدى القارئ. أمّا دوافع هذا الإجراء فلا يبدو أنها ترتبط بالسعي إلى توضيح المعنى وتقريبه إلى القارئ بحيث أنه كان يمكن إعادة إسقاط هذا الأسلوب التعبيري (التجسيد) في النص المصدر على النص الهدف، دون أن يحدث أي شكلا من الغموض لدى القارئ الهدف. لكن إذا نظرنا إلى الأمور من وجهة نظر أخرى، نجد أن المترجم إرتأى التركيز على الإقتصاد في اللفظ والتعبير والذي توفره له لفظة (togetherness)، وهي خاصية تركيبية شعرية ذات قيمة جمالية في اللغة الإنجليزية.

ولم تكن خاصية التجسيد الخاصية الوحيدة التي تم التضحية بها في الترجمة، فالإيقاع الشعري كذلك لا يشكّل سمة بارزة فيها، وهذا ما يحد كثيرا من الإستجابة الجمالية للصورة، ليس من حيث وقعها الصوتي على إذن القارئ بل كذلك من حيث وقعها العاطفي والنفسي عليه.

إن النموذجين **الخامس والعشرون** و**السادس والعشرون**، مأخوذين من قصيدة " حب 1994"، كتبها نزار شتاء 1994 بمدينة لندن ببريطانيا العظمى، وأصدرها في السنة نفسها مع قصائد أخرى ضمن ديوان شعري بعنوان " خمسون سنة في مديح النساء". والقصيدة تنتمي إلى أسلوب الشعر الحر غير الملتزم بوحدة الوزن و القافية. و يبدع الشاعر في هذه القصيدة في تقديم تصورا خاصا للحب والعشق، تصوّر يخرج عن التقاليد الراسخة في هذا المجال. فنزار يعود إلى الحب بمفهومه الأول، بوصفه غريزة تتملّك الإنسان يجب تحريرها، ولن يكون ذلك إلّا بتحرر المرأة من قيود التخلف الفكري المهيمن على النمط التفكيري في المجتمعات المحافظة خاصة. وتنعكس روح التمرّد هذه التي يدعو إليها الشاعر في هذه القصيدة على طبيعة التصوير الفني فيها، والمرتكزة على الوصف الحسي الاستعاري لطابوهات العلاقات الحميمية بين الرجل والمرأة، وكذا في توظيف رموز واقتباسات ذات طابع ديني إسلامي والإنحراف بها إلى مقاصد تتعلق بالرفع من قيمة الحب والدعوة إلى تحرير المرأة .

5-3- 25 النموذج الخامس والعشرون: صورة عقلية مفردة

كان رأسي مطلوبا للعدالة بأي ثمن

أي عدالة تطلبني؟

أليس الحب هو أعدل العادلين؟؟ (Kabbani,2003, p. 19/19)

ترتكز الإستراتيجية النصية للصورة التي بين أيدينا، على سمتين شعريتين بارزة ألا وهي التشخيص والتناص الشعري. أمّا التشخيص فيلاحظ في تخصيص صفات وأفعال محصورة للعاقل (العدل) لأحد الموجودات المجردة (الحب)، وفي هذا تقوية للمعنى ولوقعه على نفس المتلقي، ويضفي التشخيص هنا إيحاءات تحيل إلى الرفع من شأن الحب إلى حد تقديسه.

أمّا السمة الأبرز والذي تتحدد على إثره الصبغة العقلية للصورة فتتمثل في أسلوب التناص، فلا يمكن للقارئ وبصفة خاصة القارئ المسلم أو الذي له خبرة بنصوص القرآن، وهو يتلقى هذه الصورة " أليس الحب هو أعدل العادلين؟؟ أن لا يستحضر قوله تعالى:" أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ " (سورة التين، الآية 8) فنحن إذن بصدد تناص اقتباسي. فالصورة تستحضر نفس النمط التعبيري للآية القرآنية. كما أن عبارة (أعدل العادلين) تحيل بدورها كذلك إلى نفس المعنى تقريبا لعبارة (أحكم الحاكمين).

ويضاف إلى ذلك أن صفة العدل من صفات الله وبل وأحد أسمائه الحسنى. فاستحضار هذه الصيغة القرآنية في هذا المقام الشعري فيه الكثير من الجرأة في التعبير بما يتيح كسر التوقع، وتفيد هذه الصيغة كذلك شحن الطاقة التعبيرية للصورة إلى أعلى درجات، باعتبار قدسية الكلام القرآني في نفس القارئ المسلم.

ويلاحظ أن هذه الجرأة التعبيرية التي تبناها الشاعر لم تأت بمعزل عمّا تحيل إليه الفكرة والمضمون الشعريين، بل جاءت انعكاسا تاما لهما. فالصورة وردت في سياق يعبر فيه الشاعر عن اضطراره لمواجهة تهجم المجتمع عليه، بكل أطيافه (الثكنات العسكرية، الأندية الثقافية...الجمعيات النسائية) وهو يمارس فلسفته الخاصة في الحب، بوصفه غريزة فطرية يجب تحريرها وفك جماحها، لا أن يتم كبحها وخنقها بسلاسل العادات والموروثات المحافظة القديمة. فيمكن إذن أن نقرر أن القيمة الفنية للصورة التي بين أيدينا تتجسّد في هذا التكامل والترابط بين الصيغة التعبيرية والفكرة

وهذا لرسم صورة الشاعر الجريء والمتمرد على الموروثات ليس في فنون العشق فقط بل في فنون الشعر، وترسيخها في ذهن القارئ.

و نلاحظ كذلك بروز بعض الخصوصيات التركيبية التي من شأنها أن ترفع من حدّة الأثر التعبيري والعاطفي، ونذكر هنا، صيغة الإستفهام والتعجب، وهي تضع الشاعر في صورة المستغرب والمصدوم، كيف لا والعالم في حرب ضده وضد الحب الذي يفترض أن يكون هو معيار الحياة والحكم بين الناس. ويدل ورود علامتي استفهام في (العادلين؟؟) تأكيدا لهذه الحالة النفسية المعبّر عنها. كما تأتي صيغة التكرار للفظة عدل باشتقاقات مختلفة في الأسطر الثلاث، وهذا كما يلي (للعدالة، عدالة، أعدل العادلين)، لتضفي على الصورة سلاسة إيقاعية وترفع من قيمتها التعبيرية والشعورية.

الترجمة:

My head was wanted in the name
Of justice at any
Price.
What kind and whose justice is it
if it doesn't deem love the fairest
Judge? (Kabbani,2003, p. 18/19)

قام المترجم **بتعديل الصورة**، ويرجع حكمنا هذا إلى إبقائه من جهة على جميع أركان الاستعارة القائمة على التشخيص وهذا في (deem love the fairest judge) والتي تعني (تعتبر الحب أعدل القضاة / العادلين)، لكننا نجده في الجانب المقابل معتمدا على القيام

بتغييرات على المستويين الدّلالي والتركيبي، كان لها الأثر في الإلغاء التام لأسلوب التناص الذي شكّل أبرز ملامح الهوية الفنية للصورة، ونشرح كلّ ذلك فيما يلي:

إن الأصل في النص القرآني، كما هو معلوم، أنه مكتوب حصريا باللغة العربية، فبمجرّد تحويل الصورة إلى نظام لغوي آخر يحذف التناص تلقائيا لغياب الآية القرآنية في اللغة الهدف. لكن يمكن في المقابل أن يلجأ المترجم إلى محاكاة، إن صح التعبير، للتناص الأصلي، ومن أبرز الخيارات المتاحة له هو استحضار إحدى الترجمات لمعاني القرآن المعتمدة في اللغة الإنجليزية. علما أن هذا الإجراء، حتى وإن تم في أمثل الظروف، فإنه لن يضمن الحفاظ على الأثر التعبيري والعاطفي المقارب مع الأصل. فالنص القرآني غير قابل للترجمة بحيث لا يمكن نقل إلّا معانيه، ثم إن اختلاف ظروف التلقي الناتجة عن الفروقات الثقافية (الدينية بصفة خاصة) قد تحدّ من إمكانية الحفاظ على الأثر المقارب.

ولإثبات وجود محاكاة للتناص الأصلي من عدمه في الصورة المترجمة، وجب في المقام الأول مقابلة صيغتها التعبيرية والتركيبية مع الصّيغ التي اعتمدته اترجمات معاني القرآن إلى الإنجليزية في نقل معاني هذه الآية من سورة التين، ونحصي بعض أشهر هذه الترجمات في ما يلي: (موسوعة القرآن الكريم، د.ت)

1. ترجمة يوسف علي: " Is not Allah the wisest of judges "
2. ترجمة صحيح انتر ناشيونال:" Is not Allah the most just of judges "
3. ترجمة تقي الدين هلالي ومحسن خان:" is not Allah the best of judge"

ونجد إذن تفاوتا كبيرا بين هذه الترجمات والصيغة التعبيرية والتركيبية للصورة في الترجمة. فمن جهة قام المترجم، كما أشرنا سابقا، بإجراء تغييرات على المكوّنات الدلالية والبنيوية للصورة. بحيث

أضاف تفاصيل لم ترد في الأصل، وهي: (whose justice) بمعنى (لمن هذه العدالة) وكذا (if it deosn't deem) أي (إن لم تعتبر..) .

فما نستنتجه هنا أن المترجم ألغى تماما أي إشارة نصية من قريب أو بعيد للنص القرآني. في الوقت الذي كان بإمكانه الإبقاء عليها، دون إحداث خلل في المعنى. ويشار أيضا إلى أن هذه التغييرات البنيوية التي طرأت على الترجمة، قد جعلتها أكثر استرسالا وإطنابا ، بعيدا عن خاصية الإيجاز في اللفظ والتي تعتبر سمة جمالية في الكتابة الشعرية في اللغة الإنجليزية بصفة خاصة.

5-3-26 النموذج السادس والعشرون: صورة رمزية مفردة

أيتها الخارجة على سلطة التاريخ..

وشريعة أهل الكهف.. (Kabbani,2003, p. 19/19)

يتمثل النموذج الذي بين أيدينا في **صورة رمزية** تاريخية ودينية، تستمد رصيدها من النص الديني القرآني، حيث أنّ (أهل الكهف) أو (أصحاب الكهف) هي إشارة إلى قصّة مذكورة في القرآن الكريم، مشهورة جدا لدى عموم المسلمين لما تحمل من معاني دينية عميقة، لفتية رفضوا وثنية قومهم وشركهم بالله تعالى، فكان خيارهم التضحية بحياتهم المريحة بين أهلهم و العزلة في كهف مظلم والنجاة بدينهم وإيمانهم بالله الواحد من الإضطهاد وحتى القتل. وهنا تتدخل المعجزة الإلهية بحيث لبثوا نائمين لأكثر من ثلاث مائة عام داخل الكهف، فلمّا استيقظوا وخرجوا منه وجدوا قوما آخرين يحكمهم ملك صالح، فتم الإحتفاء بهم بوصفهم معجزة حية لمقدرة الخالق، حيث أبقاهم أحياءا طول تلك الفترة وجازاهم بأن أبدلهم قوما أفضل من قومهم. وإذا ما عدنا إلى توظيف هذا الرمز في السياق الشعري، نجده تم وفق إستراتيجية نصية تستثمر في تعطيل وظيفة الرمز الأصلية ومعانيه المرتبطة بقوّة الإيمان والتضحية والإعجاز الإلهي، والدفع بعناصر أخرى إلى الواجهة

الأمامية للصورة، وهي انعزال الفتية في ظلمات الكهف وانغلاقهم على أنفسهم، وهذا لتوليد معاني جديدة سلبية تتناسب مع السياق الشعري. فيحيل، إذن، خروج المرأة عن سلطة أهل الكهف إلى تحررها من قيود المجتمع العربي المنغلق على نفسه مثل انغلاق الفتية داخل الكهف. فإضفاء هذه الدلالات والمعاني السلبية على رمزية أهل الكهف، يتناقض تماما مع موقعها ضمن الوعي الجمعي للقرّاء والمتلقين العرب المسلمين، بوصفها رمزية دينية مقدّسة. وهكذا يتجسّد كسر الصورة لأفق توقّع القارئ والذي يرسّخ هويتها الجمالية وطابعها الفني.

الترجمة:

Oh the renegade from the

Domination of history

And legislation of Cave People (Kabbani,2003, p. 18/19)

لم تحافظ الترجمة على نفس الصورة الرمزية بل عوّضتها **بصورة مجازية أخرى شائعة في الإستعمال في اللغة الهدف**. وهذا بالرغم من أن المترجم إعتمد النقل المباشر للمكونات الدلالية للصورة. ويعود حكمنا هذا إلى أنّ المترجم تجنّب ترجمة العبارة الرمزية الدينية " أهل الكهف"، بالمقابل الشّائع والمتداول في اللغة الإنجليزية، أي (People of the Cave) والمعتمد كذلك في ترجمات معاني القرآن إلى الإنجليزية. بل إختار عبارة مقاربة لها، ولكن لا تحمل أي دلالات دينية إسلامية وهي (Cave People) بمعنى (ناس الكهف) أو (سكّان الكهف).

فيبدو جليّا أن إستراتيجية النص في الترجمة ارتكزت على إلغاء الرمز الديني، بتحويل الإشارة من القصة الرمزية القرآنية إلى البشر القدماء الذين كانوا يستوطنون الكهوف أو كما يسمون أيضا ب (Cave men).

إلّا أن حذف الطابع الرمزي الإسلامي للصورة لم ينجر عنه الغاء تام لمعانيها الإيحائية، فعادة ما يشار في الإنجليزية إلى الرجل الفظ والعنيف مع النساء خاصة ب caveman (caveman , n.d.) .

كما تحيل عبارة Cave people في معجم أوكسفورد للألفاظ الأمريكية العامية السياسية "The Oxford Dictionary of American Political Slang " إلى مايلي:

(Barett, 2006, p. 76/77)

" Persons who seem to oppose all (…) development or change" .

"الأشخاص الذين يبدو أنهم يعارضون أي شكل من التقدم أو التغيير".(ترجمتنا) "

ويمكن إرجاع خيار المترجم في إلغاء الرمز لإعتباره سمة ثقافية إسلامية، من الصعب جدا إدراكها خارج السياق العربي الإسلامي، فجاء استبداله بمدلول آخر مألوف لدى القارئ الهدف، يحمل معاني إيحائية مقاربة للأصل. لكن هذا التغيير في الإستراتيجية النصية قد ترتّب عنه الحدّ من قدرة الصورة في كسر التوقع للقارئ، والتي شكلت أبرز ملامح هويتها الفنية والجمالية في النص المصدر.

إنّ **النموذج السابع والعشرين** مأخوذ من قصيدة *" لا وسيلة للتدفئة.. سوى أن أحبّك !!"*. وهي قصيدة مكتوبة على نمط الشعر الحر غير الملتزم وحدة الوزن والقافية. ونشر نزار قباني هذه القصيدة سنة *1996 في ديوانه " تنويعات نزارية على مقام العشق"*. ويصوّر نزار رومانسية الجو الشتوي، ورومانسية الثلج المتساقط على شرفات منزله بلندن، ويسقطها على مشاعره لينقل من خلالها رؤية شعورية خاصة للعشق، وهي رؤية مثلها مثل الشتاء البارد تعتد بالإنقلاب عن النّمطية، وأهم ما يميز الصور الفنية في هذه القصيدة هو اعتمادها كسر التوقع لأسلوب المفارقة، حيث يوازن الشاعر بين برودة الجو وكآبته وبين حرارة الحب وبهجته.

5-3-27 النموذج السابع والعشرون: صورة حسية مركّبة

مبهور بهذا الإنقلاب الأبيض

الذي يعلنه الشتاء

على رجعية الصيف...

ورتابة اللون الأخضر... (Kabbani,2003,p. 3/14)

يتمثّل النموذج الذي بين أيدينا في صورة حسية مركبة تتعدد سماتها البلاغية والجمالية. كما تعبر عن رؤية ذاتية وابداعية خاصة لتغير فصول السنة. وتتحدد السمة الجمالية البارزة فيما تحيل إليه عبارة " إنقلاب أبيض" من **دلالتين** يراد بكلاهما في السياق الشعري: أمّا الدلالة الأولى فترتبط بالصورة الاستعارية التي تعتمد أسلوب **التشخيص**، وينعكس ذلك في نقل أفعال (إعلان الإنقلاب على نظام الحكم) مخصوصة للإنسان (جهات سياسية وعسكرية) إلى موجودات حسية غير حية (فصول السنة). ويتم إسقاط ذلك في تصوير قدوم فصل الشتاء وكأنه يعلن انقلابا أبيضا وسلميا على سلطة الصيف ونظام حكمه.

أما المعنى الثاني فلا يرتكز على الدلالات التصويرية نفسها، بل يرتكز على دلالة " الإنقلاب الشتوي" والتي تحيل حرفيا إلى دخول فصل الشتاء. والمراد بـ" الانقلاب الأبيض" هنا الحلّة الثلجية البيضاء التي تغطي الأجواء بفعل قدوم فصل الشتاء. فتفعيل كلتا الدّلالتين في الوقت نفسه ضمن مسار القراءة، هو ما يولّد الأثر التعبيري للصورة وبالتآلي أثرها الجمالي لدى القارئ.

أمّا الخاصية الجمالية الثانية، فتتمثّل في أسلوب **المفارقة** الذي ينقل رؤية فريدة تتناقض إن صح التعبير مع منطق الحال وبالتالي مع خبرة القارئ بالعالم من حوله، وينعكس ذلك في في الصورة

الحسية الثانية: " رجعية الصيف ورتابة اللّون الأخضر". ولفهم آلية المفارقة وجب أولا أن نعود إلى السياق الشعري العام. فالشاعر يفتتح قصيدته بقوله: يندف الثلج على شبابيكي في لندن"، ومن المعروف عن المناخ في أوروبا وفي بريطانيا بصفة خاصة أنه بارد، خاصة في فصل الشتاء حيث تتغيّم السماء وتسقط الأمطار والثلوج لفترات طويلة من الزمن، ما يحدث نوعا من الظلمة والرّتابة والكآبة في الجو، ويمتد ذلك إلى فصل الربيع. وبقدوم الصيف تنقشع الأجواء وينتشر ضوء الشمس في كل مكان وتخضرّ الطبيعة لترتسم فيها لوحات بهية وجميلة تشد الأنظار. فالشّاعر إذن يناقض هذه الصورة المطبوعة في وعي القارئ ويقلب منطق الحال هذا، في وصفه الصيف بالرجعية واللون الأخضر بالرتابة. فالوظيفة الأساسية لهذا النمط التعبيري هو في كسر توقع القارئ.

الترجمة:

I am stunned by this white coup,
This declaration by winter
To overthrow the reactionary
Summer
And the monotony of green (Kabbani,2003,p. 1/14)

إعتمد المترجم **الإتيان بالصّورة نفسها**، بحيث جاءت الترجمة مباشرة بما يضمن الحفاظ على الصورة الاستعارية التشخيصية. لكن في المقابل يلاحظ عدم بروز ثنائية المعنى بنفس الشكل ونفس القوة كما في الأصل، فلفظة (coup) والتي هي المقابل الأقرب لفظة (الإنقلاب) لا تحيل إلى دلالة الإنقلاب الشتوي, فيتم إستخدامها هنا فقط للإحالة إلى المعنى الاستعاري والمجال

الدلالي (الإنقلاب على نظام الحكم). فالإختلاف الدلالي هنا يحول عائقا أمام الترجمة للحفاظ على نفس الإستراتيجية النصية للصورة المصدر.

كما أن لفظة (white) أي أبيض تحيل هنا إلى البياض الذي يتركه سقوط الثلج أكثر من شيء آخر. فعلى العكس من اللغة العربية فإنّ عبارة (white coup) نادرا جدّا ما يتم توظيفها في المصطلح السياسي للدلالة على الإنقلابات على أنظمة الحكم وفق الأطر السلمية والقانونية، بل يستعمل في مكانها مصطلح (soft coup) أو (silent coup)، ما يرسّخ الموقف السابق بخصوص إضعاف الترجمة لسمة ثنائية الدلالة، ما يدفع بالتالي باتجاه إضعاف النمط التلقي الجمالي للصورة المترجمة.

في المقابل نجد أن المعنى الاستعاري القائم على التشخيص والمتجسد في دلالة الإنقلاب العسكري قد تم إبرازه أكثر في الترجمة وهذا في إضافة فعل (overthorw) أي إسقاط، والذي هو شائع الإستخدام في النصوص السياسية الإنجليزية للدلالة على إسقاط الأنظمة السياسية الحاكمة في الحروب أو الإنقلابات العسكرية، ويرد هذا الفعل في عبارة
(to overthrow the reactionary summer) أي (لإسقاط رجعية الصيف).

كما ترجمت عبارة " رتابة اللون الأخضر بما يقابلها مباشرة أي (monotony of green) وقد ساعد هذا الإجراء على الإبقاء على **أسلوب المفارقة**. وباعتبار أن طبيعة الفصول وسماتها المعبر عنها في الصورة تعود إلى البيئة الغربية (في لندن)، فمن المحتمل جدا أن يكون وقع المفارقة أقوى على القارئ الهدف الذي يدرك جمال الصيف وطبيعته الحية الخضراء ضمن نطاق حياته اليومية، حتى ضمن خبرته الثقافية والأدبية، ويترسخ هذا الموقف بإستحضار البيت الشعري المشهور للشاعر الإنجليزي ويليام شكسبير، والذي يقارن فيه جمال المرأة بجمال الصيف ودفئه في قوله:

Shall I compare thee to a summer's day?

Thou art more lovely and more temperate:

فالترجمة إذن رسّخت أكثر من قدرة المفارقة على كسر أفق توقع القارئ.

ومنه يمكن الإستنتاج أن الإستجابة الجمالية للصورة في الترجمة قد ضعف أثرها بفعل الفروقات اللغوية الدلالية التي حدّت من إمكانية الحفاظ على الثنائية الدلالية، ولكن الفروقات الثقافية والبيئية قد قوّت أثرها عبر أسلوب المفارقة، وهنا تجلّى مبدأ الربح والخسارة في الترجمة.

إنّ النموذج **الثامن والعشرين** مأخوذ من قصيدة *" البيان الأخير من الملك شهريار"*، من ديوان *" تنويعات نزارية على مقام العشق "*، والصادر سنة 1996. وهي تنتمي الى الشّعر الحر متعدد القوافي و المنظوم وفق بحر الرّمل. وللقصيدة صبغة رمزية تماما كما يحيل إليها العنوان، بحيث يؤسّس من خلالها الشاعر لبداية عهد جديد، عهد ينفض فيه يديه من شخصية شهريار الأسطورية. ونجده يوحي في ذلك إلى الهوية الشعرية التي صنعها لنفسه في أشعاره، بوصفه مهوسا بالنساء وأجسادهن وجمالهن الأنثوي. فنزار يقابل بين ماضيه العامر بفتوحات الغرام وبين حاضره وهو يكتفي بإمرأة واحدة تكمل معه المسير إلى النهاية.

5-3-28 النموذج الثامن والعشرون: صورة رمزية مفردة

يبست ذاكرة العشّاق...حتى

لم يعد يذكر قيس..

إسم ليلى العامرية!! (Kabbani,2003,p. 13/13)

إنّ النموذج الذي بين أيدينا، هو **لصورة رمزية** تاريخية يضرب رصيدها في عمق التراث العربي الإسلامي القديم، وتتمثل في شخصيتين عاشتا في العصر الأموي هما قيس بن الملوح وليلى العامرية وتترسّخ صورتهما في وعي القارئ العربي إنطلاقا من قصة الحب الدراماتيكية التي جمعتهما، والتي يمكن وصفها على أنها الأشهر والأعمق أثرا في التراث العربي.

وتعبّر هذه القصة عن أسمى معاني العشق والغرام، وأقصى درجات الوفاء والإخلاص، خاصة وأنّ الحبيبين أجبرا على الفراق بعد أن إتخذ أهل ليلى عريسا آخر لها عنوة عنها، فكان لذلك الأثر المدمر خاصة على قيس الذي أفنى بقية عمره ينظم قصائد الغزل والحنين وهو هائم في بلاد العرب حتى لقّب بمجنون ليلى، وأصبح هذا اللقب يطلق على أي شخص مفتون بغرام امرأة.

وإذا ما عدنا إلى الإستراتيجية النصية المعتمدة في إسقاط الرمز على هذا السياق الشعري نجدها أنها اعتمدت على أسلوب **المفارقة**، ويتجلّى ذلك في تحميل الرمز دلالات جديدة متناقضة مع دلالاته المدركة في وعي القارئ، فالشاعر يعلن لحبيبته بأن حياته معها هي بمثابة إعلان ميلاد عصر جديد حيث محيت كل ذكريات العشق الأخرى مثله مثل قيس وهو ينسى إسم محبوبته ليلى. ويبدو أن المقصد من هذا الأسلوب واضح جدا وهو صدم القارئ وكسر مسار توقعه، بما يرفع من أثر المعنى وشحناته التعبيرية. ومن ملامح هذه الإستراتيجية النصية كذلك ورود علامتي تعجب في آخر الصورة، بدلا من واحدة، ما يمثل إنزياحا تركيبيا يدفع في إتجاه ترسيخ الأثر المفاجئ للصورة في نفس القارئ.

الترجمة:

Lovers’ memory has shrivelled,

And the Mythical lover no longer remembres

the name of his sweetheart . (Kabbani,2003,p. 12/13)

عمد المترجم كما يبدو ذلك واضحا، إلى تحويل الصورة الرمزية إلى **تأويل لمعناها**، بحيث ترجم قيس ب (mythical lover) والتي تعني العاشق الأسطوري. أمّا ليلى العامرية فعوّضها ب (his sweetheart) أي حبيبته. ويعود هذا الخيار، منطقيا، إلى أن الرمز التاريخي يفقد وظيفته التعبيرية والجمالية في حالة نقله مباشرة، بحكم أنّ مرجعيته مستمدة من الثقافة المحلية للّغة العربية وتراثها القديم، فالإحتمال الأكبر هنا أن (قيس وليلى) هما شخصيتان يجهلهما القارئ الهدف بسبب انتمائهما لثقافة غريبة عنه. وحقيقة، فإن المترجم لم يكتف بهذا الإجراء، بحيث خصّص في هامش الكتاب مساحة يعرّف فيها القارئ الهدف بشخصية قيس وهذا ما جاء في التعريف:

"The Mythical Lover is the name which the translator subtitued for the name of Qais ibn al-Mulawwah (died AD 688). Kabbani used Qais in the original poem. Qais was a ‘‘platonic ‘‘poet who was madly infatuated with Layla bint Saad. Great love stories and myths emerged about the love of the two. Qais was rejected by Layla’s father. This made him lovelorn, wandering the deserts of Arabia and Syria in ghostly solitude and singing the praises of Layla until he was found dead. He was known as the Majnun of Layla or the mad lover of Layla (or the Crazy for Layla). "

(Kabbani,2003,p. 2/11)

" العاشق الأسطوري هو إسم وضعه المترجم ليعوّض به اسم قيس بن الملوح (مات سنة 688). وإستعمل قباني اسم قيس في القصيدة الأصلية. وكان قيس شاعر " عذري" وكان مفتونا جدا بحب ليلى بنت سعد. وقد ظهرت قصص وأساطير كثيرة تدور حول علاقة حبهما. ولقد واجه قيس رفض والد ليلى له، فكان ذلك سببا لأن يمضي في حياته وحيدا يجوب صحراء الجزيرة العربية وسوريا يلقي قصائد الغزل عن ليلى إلى أن وجد ميتا. وكان يعرف كذلك بمجنون ليلى." (ترجمتنا)

فالمترجم اختار أن يعترف، إن صح التعبير، للقارئ أن إسم " العاشق الاسطوري" ما هو إلّا بديل لجأ إليه لتعويض إسم الشخصية الرمزية " قيس". كما يبدو أيضا من خلال النقاط التي تطرّق إليها في التعريف بهذه الشخصية، أنّ اسم العاشق الأسطوري هو مستوحى من الأساطير التي نسجت حول قيس في قصة حبه مع ليلى.

ووجب أن نشير كذلك، وكما أوضحنا سابقا في تقديم المدونة إلى أن المترجم، في مقدمة هذا الكتاب، إتخذ من هذه الصورة الرمزية مثالا لتوضيح بعض الصعوبات الثقافية التي واجهها في ترجمة أعمال نزار، كما برر خياره في تحويل الصورة إلى وصف مبسّط، ونجد كل ذلك فيما يلي:

"Another difficulty I encountered was in identifying certain Arab characters to the English-speaking reader. In order to render the poems in readable English and to be faithful to the original tone, meaning, and atmosphere I replaced these characters with simple descriptions in English … In another poem, " The Last Declaration Of King Schariar ", the sobriquet Mythical Lover replaced Qais ibn al-Mulawwah, a character perhaps unknown to the non-native Arabe reader, but similar to Romeo. " (Kabbani,2003,p. 2/11)

" تتمثل الصعوبة الأخرى التي واجهتها في تقديم بعض الشخصيات العربية إلى القارئ المتحدّث بالإنجليزية. وبغرض جعل القصيدة قابلة للقراءة في الإنجليزية وكذا للأمانة لنبرة القصيدة ومعناها وجوّها النفسي قمت بتعويض تلك الشخصيات بأوصاف مبسّطة...وفي قصيدة أخرى، جاء استعمال لقب "العاشق الأسطوري" ليعوّض شخصية قيس بن الملوح، والتي يمكن أن تكون مجهولة لدى القارئ الهدف، والتي تماثل شخصية روميو." (ترجمتنا)

فإستراتيجية الترجمة إذن بنيت على التوفيق والموازنة بين ثلاثة عوامل هي قابيلة القصيدة للقراءة والفهم في اللغة الهدف، والأمانة للمعنى الأصلي والى نبرة القصيدة وجوّها النفسي. ويمكن هنا

التحقق من مدى نجاعة الخيار المعتمد في الترجمة (تأويل الرمز من خلال إستعمال وصف مبسط له) في تجسيد هذه الإستراتيجية، وهذا استنادا إلى السمات الجمالية البارزة المستخلصة من تحليل الصورة المصدر. ونشرح ذلك فيما يلي:

1. قابيلة القصيدة للقراءة والفهم في اللغة الهدف: والمقصود هنا ضمان سلاسة المعنى وشفافيته وتجنب أي شكل من أشكال الغموض الناتجة عن سوء الفهم يمكن أن يقع فيها القارئ الهدف. فتوظيف لقب العاشق الأسطوري، في حكم المترجم، عوضا عن الرمز ذي الصبغة العربية المحلية، من شأنه أن يساعد القارئ في إدراك المقاصد المعنوية للنص. لكن الملاحظ هنا أن هذا اللقب جاء مخصوصا ومعرّفا، لكن دون أن يحيل إلى شخصية معينة يفترض بالقارئ أن يدركها، كما في الصورة المصدر، وقد يترتب عن ذلك إحداث نوع من الضبابية والغموض في المعنى بدلا من توضيحه وتبسيطه.
2. الأمانة إلى المعنى الأصلي: إنّ خيار المترجم (العاشق الأسطوري) لم يحد به عن المعنى الأصلي، فرمزية قيس بن الملوح في الوعي الجمعي العربي، وقصة حبه مع ليلى ومكانتها الراسخة في التراث العربي قد أعطاه صبغة أسطورية، وقد أشار المترجم نفسه إلى أن نشوء العديد من الأساطير حول هذا الموضوع.
3. الأمانة إلى نبرة القصيدة وجوّها النفسي: إن نبرة الصورة الأصلية والجو النفسي الذي تولّده يرتكزان على توليد حس المفاجأة لدى القارئ وكسر التوقع لديه عن طريق أسلوب المفارقة، فكيف لقيس أن ينسى اسم حبيبته ليلى! أمّا في الصورة المترجمة، فإن حذف الرمز وتعويضه ببعض سماته الدلالية قد ترتب عنه إضعاف أو حتى إلغاء للأثر النفسي المفاجئ ولأسلوب المفارقة. حتى أن المترجم حذف علامتي التعجب التي شكلت انزياحا تركيبيا ذا أثر تعبيري ونفسي فارق في الصورة المصدر.

كل هذه المعطيات تصب في خلاصة واحدة، وهي أن خيار الترجمة لم يحافظ إلى حد بعيد على أبرز أنماط الاستجابة الجمالية للصورة المصدر، وإنما جاء فيه التركيز على نقل المضمون والفكرة ويتجلّى ذلك في التصريح ببعض الخصوصيات الدلالية للرمز (قيس باعتباره عاشقا أسطوريا) وكذلك الشرح الهامشي المخصوص لتنوير القارئ الهدف.

إنّ **النموذج التاسع والعشرين** مأخوذ من قصيدة *" أوعية الصديد"* من ديوان *" أحلى قصائدي"* الصادر عام 1961. والقصيدة هي من الشعر الحر المتزم بالقافية الموحّدة ومنظومة وفق بحر الرّجز. وهي من القصائد التي يتكلّم فيها الشاعر على لسان المرأة، ينقل من خلالها مأساتها مع الرجل الشرقي الرجعي الذي لا حاجة له فيها إلّا أن يشبع رغباته منها دون أدنى مبالاة بحقيقة مشاعرها ورغباتها. وما تتميز به القصيدة أنها تنقل هذه المأساة من خلال مشهد تصويري كلي لمرأة ترثي حالها وكبريائها الذي دفنه زوجها النائم بجانبها في السرير، بعد أن أفرغ شهواته فيها وتركها لحالها وحيدة غير مبالي بها وبأحاسيسها. ويتخلل هذا المشهد تشكيلة من الصور التشبيهية والاستعارية والرمزية، تسقط من خلالها حالها على حال النساء في حريم سلاطين الشرق لا سبب لوجودهن سوى اشباع رغبات أسيادهن.

5-3-29 النموذج التاسع والعشرون: صورة حسية مفردة

ماذا أريد؟

لا شيء..

يا سفّاح .يا قرصان. يا قبو الجليد (Kabbani,2003,p. 7/7)

تعبّر هذه الصورة عن جو مشحن بعواطف الغضب ومشاعر الخذلان التي تتملك المرأة وهي ترى الرجل الذي تحب فاقد الإهتمام بها وبجسدها وبغرائزها، بعد أن قضى حاجته منها وماضيا في تجاهلها وكأنها غير موجودة في السرير بجانبه أصلا. وتتجسد مظاهر الأسى والغضب هذه في سلسلة من الأوصاف التشبيهية تطلقها هذه المرأة، لتعبر بها عن رؤيتها الخاصة عن هذا الرجل الذي كان سببا في عذابها. فتصفه بالسفّاح أي القاتل الذي لا يرحم، وكأنه قتلها وقتل كل شعور ايجابي بداخلها. وتصفه بالقرصان الذي يهجم فيأخذ ما يريد ويترك ضحاياه غير آبه بهم ولا بمصيرهم، أمّا الوصف الذي يهمنا أكثر هنا هو في تشبيه الرجل (بقبو الجليد)، وهو وصف **تجسيدي** لصفات سلبية في شخصيته .

وما يضاعف من حدّة الجو النفسي ومن القوة التعبيرية للصورة، وبالتالي من قوة الأثر المفاجئ الذي تحدثه لدى القارئ، نذكر عدّة عوامل من أهمها: أوّلا أصالة التشبيه وحس الإبداع فيه، وهذا أول ما يلفت انتباه القارئ، فوصف شخص ما ب(قبو الجليد) يبدو غير مألوف وغريب من الوهلة الأولى. ثانيا: القوّة الإيحائية التي يولّدها هذا التشبيه، فالمكوّنات الدلالية للمشبه به تنقل إيحاءات معبرة عن واقع الحال لا يمكن لذهن القارئ أن لا يلتقطها، فالقبو، في المعجم الوسيط هو " سرداب، بناء مستدير تحت الأرض تُخزّن فيه البضائع القابلة للتّلف كالجبن والزّبد والفواكه وغيرها لانخفاض درجة حرارته عن مستوى الحرارة فوق الأرض". (قبو، د.ت). فقبو الجليد هنا إذن وفق هذا التعريف يحيل لدى القارئ إلى الظلمة والبرد الشديد، وهي إيحاءات يتم استحضارها في بناء وصف هذا الرجل، فالظلمة يمكن أن تشير إلى القسوة وحتى الشر، أمّا البرد فيشير إلى برودة العواطف وجفاء الإحساس .

أمّا العامل الثالث والذي يعتبر دوره حاسما هنا في التلقي الجمالي للصورة التشبيهية، فيتمثل في أثرها الإيقاعي والتركيبي، وهذا أولا من حيث ورود فئاتها النحوية وفق تركيبة هندسية صوتية

منسجمة مع عموم النص وكذلك ذلك قوّة القافية المتولّدة من لفظة الجليد، والتي اعتمدت في أغلب أسطر القصيدة كما أشرنا ذلك سابقا. أضف إلى ذلك القوة التعبيرية المتولّدة من تكرار أداة النداء يا (يا سفاح يا قرصان يا قبو الجليد)، وما لذلك من أثر بليغ في شحن الجو العاطفي للصورة ككل.

الترجمة:

What do you think I want ?

Nothing –

Murder. Pirate. Frigid man. (Kabbani,2003,p. 6/7)

لم يحافظ المترجم على الوصف التشبيهي " قبو الجليد" بل قام بتحويله إلى **تأويل حرفي له**، وهو (frigid man). وقبل الخوض في تحليل ودراسة هذا الخيار، وجب أن نشير في المقام الأول، إلى أن هذا المثال الشعري قد اقتبسه المترجم في مقدّمة الكتاب للتدليل بأبرز الصعوبات والعقبات التي وقفت في طريق الترجمة، ويقول مايلي:

" For instance, in the poem “ Vessels of Pus”, Kabbani describes how a woman might express her sexual hunger when the man close to her did not satisfy her, portraying the man literally as an *igloo*. Howerever, igloo wasn’t particularly poetic and did not relate to the previous descreptions (Murderer, Pirate) of the man who had turned his back on her, so I considered using the word cold-hearted man or frigid man instead" (Kabbani,2003,p. 7/11)

بمعنى:

" وعلى سبيل المثال، يصف قباني، في قصيدة " أوعية الصّديد"، كيف تعبّر المرأة عن نهمها الجنسي في الوقت الذي يعجز فيه الرجل الذي بجانبها عن إشباع رغباتها، وهنا يأتي تصوير هذا الرجل على أنه كوخ جليدي. هذا الوصف، في الجانب الآخر، لا يعتبر شعريا كما أنه ليس

له ارتباط بالوصفين السّابقين (سفّاح، وقرصان) للرجل الذي أدار ظهره لها، ولأجل ذلك قررت تعويض هذه الوصف (كوخ الجليد) بالرجل البارد أو الرجل بارد القلب." (ترجمتنا)

ويمكن أن نعقّب على تبريرات المترجم فيما يلي:

- أوّلا إن لفظة (igloo) في الحقيقة هي ليست مقابلا مباشرا ل(قبو الجليد)، كما ذهب إليه المترجم، بل تعني كوخ الجليد الذي يبنيه سكّان المناطق الشمالية المتجمدة، فيعزل عنهم البرد القارس ويحفظ الحرارة في الدّاخل. وهذا على العكس من القبو الذي يبنى تحت سطح الأرض ليحفظ البرودة في الدّاخل.
- ثانيا: ارتكز خيار الترجمة على سوء الفهم هذا، باعتبار أن كوخ الجليد (igloo) لا يتضمن الإيحاءات التي أشرنا إليها في تحليل الصورة الأصل (الظلمة، البرد الشديد) والتي تدخل في وصف الرجل، ومنه فإنها لا تتناسب مع الدلالات والإيحاءات التي يتضمنها الوصفين التشبيهيين (murderer, pirate)أي (القرصان، والسّفاح).
- ثالثا: إن لفظة (Frigid man) جاء توظيفها بديلا بنيّة الحفاظ على أكبر قدر من الدلالات الأصلية، وتحيل لفظة (frigid) في معجم، (Miriam–Webster)، إلى الدلالات التالية: (Frigid, n.d.)

1. lacking warmth or ardor :INDIFERENT

بمعنى: فاقد الدفء والحماس

2. abnormally averse to sexual intercourse —used especially of women.

بمعنى: كاره للممارسة الجنسية بشكل غير طبيعي، يستعمل بصفة خاصة للنساء.

3. intensely cold

بمعنى: شديد البرودة

ونلاحظ إذن أن خيار المترجم قد وفّق إلى حدّ ما في نقل مقصودية الصورة المصدر بصفة عامة، باعتبار أن فقدان الحماس والبرودة هما وصفان ينطبقان على هذا الرجل المهمل وعديم الإحساس. لكن في المقابل وجب الإشارة إلى أنه يمكن للقارئ استحضار الدلالة الثانية، والتي تعني الشخص البارد جنسيا، ويحيل عادة هذا الوصف إلى علّة تصيب الإنسان بصفة خاصة، ولها أسباب نفسية تتطلب التشخيص والعلاج. إلّا أنّ هذه الدلالة لا تنطبق على السياق الشعري، لأنه لا توجد إشارة في النص إلى أنّ الرجل يعاني من البرود الجنسي، بالعكس فهو لا يهتم إلّا بإشباع رغباته الجنسية وفق أهوائه هو، دون أن يكترث للمرأة ورغباتها الخاصة، ومن ذلك تأتي نبرة الغضب والأسى التي تولّدها الصورة. فخيار الترجمة هذا من شأنه أن يولّد تأويلات لم يبرزها النص المصدر.

وبغض النظر عن مدى التوافق والتباين في الفكرة والمضمون بين المصدر والترجمة، إلّا أن تحويل الصورة إلى تأويل لها قد أستبعد معها أبرز مظاهر أثرها الجمالي، وعلى رأسها القدرة على مفاجأة القارئ وكسر توقّعه. فالترجمة لم تحافظ على الجدّة والابتكار في الخيال والتعبير، كما ألغت سمة التجسيد فيها بحيث أن وصف (frigid)، ليس بالغريب على القارئ الهدف. كما لم تبقي الترجمة على حدة الجو النفسي المتوتر الذي ولّده النمط التعبيري والتصويري في النص المصدر. كلّ هذا يضاف إليه الصيغة النثرية التي وردت فيها الترجمة والتي كانت عامل إضعاف بشكل كبير للقيمة الفنية للصورة ونمط تلقيها والاستجابة الجمالية لها.

أخذنا النموذج الثلاثين والأخير من قصيدة "*رسالة إلى رجل ما*"، والتي أصدرها نزار قباني في ديوان "*يوميات امرأة لامبالية*" سنة 1968، وهي قصيدة تنتمي إلى أسلوب الشعر الحر الملتزم

بالقافية الموحّدة والمنظوم وفق بحر الرجز. والقصيدة بمثابة رسالة تحوي كلمات قوية ومعبّرة جدا صادرة عن امرأة، تصف حالها البائس وأحلامها التي صادرها المجتمع الشرقي الذكوري الذي تعيش فيه. ويرتكز التصوير الفني في أغلب سطورها على المزاوجة بين الإضطهاد وتقييد الحرية وبين الموت بمظاهره الوحشية (يذبح الربيع والأشواق، جماجم النساء، يذبحني، يقطع رأسي...الخ).

ويبرز الرمز التاريخي ليضيف بعدا شعوريا وايحائيا آخر للقصيدة كما سيوضح ذلك في النموذج التالي:

5-3-30 النموذج الثلاثون: صورة رمزية

يا سيدي

عنترة العبسي خلف بابي

يذبحني..

إذا رأى خطابي..

(Kabbani,2003,p. 6/11)

يتمثل النموذج الذي أمامنا في صورة رمزية تاريخية، ترتكز أهم ملامح عناصر الرصيد فيها على شخصية عنترة بن شداد، وهو شاعر وفارس عربي عاش في عصر ما قبل الإسلام. وتعود شهرته الكبيرة في التراث العربي إلى عدة عوامل: أبرزها بطولاته في حرب داحس والغبراء التي أعلى من خلالها شأن قبيلته بني عبس والتي كانت سببا في إنتقاله من العبودية لأبيه (لكونه من أم حبشية) إلى الحرية والتي طالما ناضل من أجل نيلها. وكذا قصّة حبّه المشهورة مع ابنة عمه عبلة، بحيث لامس المستحيل من أجل الزواج بها في ظل رفض أبيها له بسبب لون بشرته. كما يعد عنترة

شاعرا من شعراء المعلّقات العشر والتي تم تدوينها بماء الذهب على أستار الكعبة بوصفها من أشهر ما كتب العرب من شعر آنذاك. وبقي اسم عنترة مخلّدا في التراث العربي وأساطيره بفضل أشعاره عن الفروسية والغزل وكذا قصص بطولاته في دحر أعدائه التي تناقلتها الكتب وحتى الأفلام والمسلسلات التلفزيونية.

فشخصية عنترة تحيل عند المتلقي العربي بصفة عامة إلى الفروسية والبطولات في الحروب والمعارك والى الحرية وكذا الكفاح من أجل الحبيب. أمّا إذا عدنا إلى السياق التصويري نجد أنّ كسر مسار التوقع فيه ينتج أساسا من طبيعة الدلالات التي دفعت إلى الواجهة الأمامية، في إطار الإستراتيجية النصية، بوصفها دلالات سلبية. فعنترة هنا هو إنعكاس لملامح خاصة للرجولة كما يتصوّرها الرجل العربي المحافظ، الذي لا يراها إلاّ في سلب المرأة حقها في العيش بحريّة وبناء ذاتها والسعي وراء أحلامها. وقد يحيل عنترة هنا إلى الأب أو الأخ أو إلى أي شخص قريب أو حتى بعيد ينصب نفسه وليا على هذه المرأة وحاميا لها ولشرفها من نفسها ومن نزواتها.

ويبدو أنّ هذه المعاني هي مستخلصة أصلا من بعض ملامح شخصية الرمز حتى وإن لم تكن انعكاسا مباشرا لها. فعنترة هو تجسيد كامل لمعاني الرجولة والفحولة وفق معايير الثقافات الشرقية المحافظة، من حيث شجاعته وبسالته وكرمه وشدّته على العدو. أضف إلى ذلك صفاته الخلقية حيث كان ضخم الجسم وطويل القامة وعابس الوجه. كما عرف عنه كذلك عزته الكبيرة بالنفس و رفضه للذل . كل هذه الصفات ترشحه ليكون رمز الرجولة الكاملة في الوعي الجمعي العربي. (الفاخوري، 1987، ص. 175).

وتندمج هذه الدّلالات ضمن هذا السياق الشعري الرمزي، لترسم صورة الرجل الشرقي المتشبّث بمفاهيم الرجولة والشّرف والأبوية والذي لا يرى الكمال في نفسه إلّا حين يكون عنترة زمانه. ويكتمل الوقع الجمالي لهذه المعاني من خلال الوقع الإيقاعي الذي ترد فيها الصورة، والذي تطغى

قوّته بصفة خاصة من خلال القافية الداخلية للياء الطويلة في (سيدي، والعبسي، بابي، ويذبحني، وخطابي). وأثر الحركات الطويلة معروف في الشعر في توليد مشاعر الحزن والخوف، بما يتطابق تماما مع النسق المعنوي للصورة.

الترجمة:

Dear Sir, the Black Knight is at my doorstep.
He would imprison me if he laid eyes on this
letter.
He would slay me if he caught a glimpse of my underwear.
(Kabbani,2003,p. 5/11)

من الواضح أنّ المترجم إعتمد أسلوب تحويل الصورة إلى معنا تأويلي، وهذا بحذف الرمز المتمثل في شخصية عنترة العبسي وتعويضه بوصف مبسّط له هو (Black Knight) أي الفارس الأسود. ويبدو من المنطقي إرجاع هذا الخيار إلى تقدير المترجم بأنّ الوظائف الجمالية والتعبيرية للرمز تتعطّل بمجرد إخراجها من سياق الثقافة العربية. وأنّ القارئ الهدف لن يتمكّن من الإمساك بالمقاصد الدلالية للصورة إن ما أبقي على الرمز كما هو.

ولم يكن هذا الإجراء الوحيد الذي إعتمده المترجم بحيث أضاف في الجزء المخصص للهوامش في نهاية الكتاب حيزا يشرح فيه للقارئ المقصود ب Black Knight في هذا السياق فيقول:

"The Black Knight is a term created by the translator and is used to describe the guardian and protector of a woman. In the original Arabic, Kabbani assimilated the character with that of Antara al- Absi. " (Kabbani,2003,p. 6/11)

بمعنى:

الفارس الأسود هو مصطلح وضعه المترجم ووظّفه للدلالة على كفيل المرأة ووليها. ودمج نزار قباني هذه الشخصية بشخصية عنترة العبسي. (ترجمتنا)

كما لم يفوّت المترجم أن يقدم نبذة تعريفية عن عنترة العبسي:

"Antara al-Absi : (c. 525 – c. AD 615) was an eminent pre- Islamic poet and warrior- knight. His mother was from Abyssinia (now Ethiopia), and gave her son his black colour. He possessed one of the seven exclusive odes (Muallakat) suspended around the Kaaba. He was renowned for his chivalry in the battles. Being half-caste, Antara was initially enslaved by his father until he proved to be a hero after rescuing his tribe from defeat in several battles. A number of folktales have emerged about his struggle to marry his beloved white cousine Abla. "

(Kabbani,2003,p. 6/11)

"عنترة العبسي (525 – 615) هو شاعر وفارس محارب عاش في فترة ما قبل الإسلام، تنحدر أمه من الحبشة (إثيوبيا حاليا) ما يفسّر بشرته السوداء. و له قصيدة من المعلقات السبع، المعلّقة حول الكعبة. كما إشتهر ببسالته في المعارك. كان عنترة شبه منبوذ، باعتبار أنه كان عبدا مملوكا لأبيه قبل أن ينصّب نفسه بطلا حين أنقذ قبيلته من الهزيمة في معارك عدّة. كما ظهرت العديد من الحكايات الشعبية بخصوص كفاحه من أجل الظفر بيد حبيبته ذات البشرة البيضاء عبلة." (ترجمتنا)

فالمترجم حافظ من خلال هذه النبذة على أهم ما يطبع شخصية عنترة في التراث العربي، من كونه شاعرا مشهورا وفارسا بطلا كما لم يفوّت التطرّق إلى أصول أمه الإفريقية ولون بشراه السوداء. وهذا ما يفسّر لقب الفارس الأسود الذي اختير له ليعوض اسمه.

فأسلوب الترجمة هذا هو مدفوع بنفس الأسباب السابقة التي شرحها المترجم في مقدمة الكتاب والتي نقلناها في تحليل النموذج الثامن والعشرين (الرمز قيس العامري)، أي للتوفيق بين المعنى الشعري وكذا قابليتها للفهم بصفة خاصة. لكن إلى أي مدى تحقق للمترجم ذلك؟

- المعنى الشعري: لم يتناقض خيار المترجم مع المعنى الشعري بحيث أن لقب الفارس الأسود هي صفة يمكن إسقاطها على عنترة العبسي. أضف إلى ذلك أنّه حرص من خلال الشّرح الهامشي أن يوضح من المقصود بهذا الوصف. ويشار هنا كذلك إلى ترجمة فعل " يذبحني" بما لا يقابله في الإنجليزية (imprison me) أي (يحبسني)، لكن هذه الإضافة لم يكن أثر كبير في تحريف المعنى باعتبار أنّها أتبعت بفعل (slay me) التي تعني القتل بوحشية ثم (decapitate me) كمقابل ليقطع رأسي في السطر اللاحق لهذا المثال الشعري.

- قالبية الفهم : إن تلقي الصورة الرمزية المصدر ارتبط بالمعاني الدلالية والشعورية المتولدة من الإستراتيجية النصية المعتمدة في إسقاط رمزية عنترة على السياق الشعري، والمقصود هنا معاني الحزن والظلم والخوف من عواقب الأمور، والذي يجسّدها الرجل العربي الرجعي والمستبد الذي تستحضره صورة عنترة بن شداد بما لها من شحنات دلالية وشعورية عالية في الوعي الثقافي العربي. أمّا الفارس الأسود في الترجمة فلا يحيل إلى شخصية معينة في أفق القارئ الهدف، ما يؤدي إلى إفراغ الصورة من أي أثر شعوري. بل حتى أنّ مصطلح knight أي فارس من شأنه أن يشير إلى دلالات ايجابية في مجملها، فالفروسية في الثقافة الغربية تحيل إلى أسمى معاني النبل والرفعة، كما هو وسم تشريفي يمنحه الملك لأحد رعايه نظير بطولاته وانجازاته في سبيل وطنه. فكيف يمكن للقارئ الهدف أن

يربط دلالات الفروسية هذه مع ما تحيل إليه الصورة من معاني الرجعية والتمييز ضد المرأة؟

أضف إلى ذلك فحتى النبذة التعريفية لحياة عنترة جاءت موجزة جدا، ولا تشير من بعيد ولا من قريب عمّا يمكن أن يجعل هذه الشخصية تتسم بالتسلط على المرأة وحرمانها من ممارسة حريتها الفردية، بالعكس فإنّ المعاني التي تحيل إلى كفاحه في سبيل الحب، تتناقض تماما مع المعنى الشعري.

وبالإضافة إلى ما سبق فإنّ الترجمة جاءت في قالب نثري دون أي سمات إيقاعية ذات وقع جمالي بارز وهذا على العكس من الصورة في النص المصدر. فكل هذه العوامل تدفع نحو تباين كبير في أنماط الاستجابة المعنوية والجمالية بين المصدر والترجمة.

5-4 دراسة أبرز أحكام التلقي وآثارها المحتملة على استراتيجية الترجمة

إنّ النتائج المتوصّل إليها في أنواع الصور الفنية الثلاث، تظهر بوضوح وجود توجّه عام في الترجمة يميل أكثر إلى تحقيق سلاسة في الفهم والتلقي على حساب الوصول إلى أثر جمالي مقارب للصور المصدر. وبعبارة أخرى فهي تصبو إلى تحقيق المقبولية عنده وتكييف سماته الجمالية بحيث لا تتعارض مع التقاليد الشعرية والجمالية المشكلة لأفقه الأدبي. ومن أبرز مؤشّرات ذلك إعتماد المترجم المكثّف على إجراء تحويل الصورة إلى معنا تحتمله في كلّ أنواع الصور الفنية الثلاث. وحتى بالنسبة إلى الإجراءات غير المباشرة الأخرى وبالأخص تعديل الصورة وتعويضها بأخرى، فلم تأتي في أغلبيتها العظمى في إطار تحقيق الإستجابة الجمالية المقاربة، بل جاءت للتّخفيف من غرابة الصور ومن حدّة كسر التوقّع وتحقيق المعنى الشعري بما يؤثّر في إحتمالات التلقي والتأويل، وبالتالي الدور التفاعلي والدينامي المنوط بالقارئ في بناء المعاني

وتشكيلها. ويبرز غياب الإيقاع الشعري وبالأخص إيقاع الوزن والقافية بمثابة مؤشر آخر يثبت هذه الخلاصة. فالترجمة ككل اعتمدت الأسلوب النثري حتى في نماذج الصور التي ترتبط هويتها الجمالية بشكل حاسم بالإيقاع.

وقبل أن ندخل في تحليل المعطيات السياقية التي قد يكون لها أثر مباشر أو غير مباشر في خيارات المترجم، يجب الإشارة إلى أنّ الأسلوب التصويري عند نزار المعتمد على السهل الممتنع من الفئات الدلالية بصفة خاصة والأنماط التركيبية ذات الإيقاعية العالية لم تمنح المترجم مساحات واسعة للتوفيق بين المعاني الشعرية وسماتها الجمالية وقدرة التلقي في اللغة الهدف. والصور الحسية هي أحسن مثال عن ذلك، ففي كثير من النماذج في النصوص المصدر، لاحظنا توظيف وسائط دلالية بسيطة لبناء مشاهد حسية لم تحد عن غايتها في التحفيز على بناء الصور التخيلية والمعاني الإيحائية لكن مجرّد نقلها مباشرة إلى اللغة الإنجليزية قد يجعلها فاقدة لأي سمات شعرية ليس فقط من حيث دلالاتها ولكن من حيث أنّها لا تتوفر على سمات صوتية ذات الصبغة الإيقاعية الشعرية مقارنة بالنص المصدر. فالسهل الممتنع يرتكز على التواصل والخيال والإيقاعية العالية ما يصعّب كثيرا مهمة المترجم في الموازنة بينها، لأن خياراته محدودة في البحث عن بدائل دلالية تضمن الوصول إلى هذه الموازنة. وقد نقلنا عن نزار نفسه المفارقة التي أشار إليها بخصوص العلاقة العكسية بين الشعر السهل الواضح وبين إمكانية ترجمته.

وبالإضافة إلى هذه الفروقات في الطبيعة اللغوية، تتدخل عوامل أخرى مرتبطة أساسا بمقتضيات التلقي وشروطه، أي الأحكام العامة التي تسير على إثرها الإستعدادات المسبّقة للتلقي والتي سبق استنتاجها في معرض التطرق إلى أبرز التوجهات النظرية للترجمة الأدبية ما بعد البنيوية. وتتمثّل هذه الأحكام في التكليف بالترجمة والنظم الأدبية والمعايير. أضف إلى ذلك وجود عوامل أخرى

مرتبطة بالمترجم نفسه باعتباره متلقي للنص ومؤوّل له والتي استنتجناها مع غادامير وأمبرتو ايكو.

ومن خلال إسقاط هذه الأحكام على المعطيات والمعلومات التي استخلصناها بخصوص الظروف المحيطة باصدار المختارات المترجمة، سنحاول فيما يلي تسليط الضوء على أبرز العوامل السياقية التي قد يكون لها الدور الكبير في تفسير الصعوبات المرتبطة بسياق الترجمة وبالتالي الخيارات المعتمدة في ترجمة نماذج الصور الفنية.

يتمثّل العامل الأوّل في **التكليف بالترجمة**، والذي تبرز أهميته من حيث أنّ المترجم يجد نفسه خاضعا لشروط مسبّقة وأهداف محددة يسطّرها الشخص أو الهيئة التي تكلّفه بالترجمة إن وجدت. وهو عامل أشارت إليه نورد ضمن نظرية الترجمة الغائية. فالمكلّف بالترجمة كما أشرنا سابقا هو من المتلقين الذين لهم تأثير حاسم على إستراتيجية الترجمة ككل، وبالتالي على خيارات المترجم الجزئية. وبالعودة إلى سياق المختارات الشعرية قيد الدراسة، فقد كنا نقلنا عن المترجم إقراره بأنه هو نفسه صاحب المشروع، والذي انطلق فيه بإمكانياته وجهوده الخاصة، لكنه في المقابل لم يكن أن يحققه دون إشراك الشاعر نزار قباني، ليس فقط لإعطاء القيمة المعنوية والصبغة الرسمية لمشروع الترجمة، بل لأنه المالك لحقوق نشر أعماله الشعرية. فالشاعر وعلى غرار الترجمات الأخرى أبدى حرصا كبيرا على جودة العمل، لأنه يسوّق لصورته لدى جمهور قرّاء ينتمون إلى نطاق أدبي وثقافي آخر، كما حرص على متابعة سير المشروع انطلاقا من المساهمة في اختيار القصائد المرشّحة للترجمة إلى شكل الكتاب ومراجعة الترجمة قبل أن تنشر. كل هذا إذن يؤهّل الشاعر ولو بطريقة غير مباشرة لأن يكون المكلّف بالترجمة، ويؤهّله بالتالي لأن يكون من المتلقين المؤثرين، هذا التأثير الذي يتجسّد خصوصا في نقطة مهمة تطرقنا إليها من قبل، وهي في تقديم الشاعر للمترجم عملا سابقا لمختارات مترجمة لبسام فرنجية، يكون مرجعا عليه الاقتداء به.

فالمترجم يجد نفسه أمام شروط ومعايير عليه التقيد بها أو على الأقل أخذها بالاعتبار، وقد يكون ذلك تقييدا لحريته وطاقاته الإبداعية. كما يمكن أن يشكّل دافعا أو حتى مبررا له لتبني خيارات معينة مثل التخلي عن الوزن والقافية أو التركيز على تقريب الصور من أفق توقع القارئ الهدف، والحدّ من غرابتها. فبمجرّد أن يفرض الشّاعر رؤية معيّنة حول طبيعة الترجمة والهيئة التي يحبّذ أن تكون عليها فإنّ ذلك يشكّل عامل تكبيل لحرية المترجم في إبداع نص جديد يعبّر عن الروح الجمالية للنص المصدر.

أمّا العامل الثاني فيتمثّل في **طبيعة النظام الأدبي الأنجلوساكسوني والمعايير السّائدة فيه.** فالمعايير المعتمدة في الترجمة تتحدد إنطلاقا من مكانة الأدب المترجم داخل النظام الأدبي الهدف، وهي نقطة أشرنا إليها سابقا مع إيفان زوهار وتوري. ولعلّ أهمّ مؤشر يمكن أن نعتد به في هذا الإطار هو ما توصّلنا إليه مع فينوتي، في أنّ النظام الأدبي الأنجلو_سكسوني هو نظام مغلق بحيث يحتل فيه الأدب المترجم مكانة هامشية، وبصفة خاصة الأدب العربي الذي يكون التعامل معه انطلاقا من اعتبارات إيديولوجية وعقدة التفوق الحضاري. وهذا ما يفسر هيمنة أشكال الترجمة التوطينية التي تركّز على التلقي السلس للنصوص المترجمة بنزع سمة الغرابة عنها والتي لا تتماشى مع المعايير الجمالية والتقاليد الشعرية السائدة فيها. فالمعايير الأولية اذن، كما اصطلح عليها توري، هي أن تكون الترجمة تابعة لثقافة النص الهدف أي أن تكون ترجمة مقبولة، وهي المعايير التي تحكّمت في التوجّه العام الذي لاحظناه على النماذج المدروسة أو في أغلبها على الأقل. ويتجلّى ذلك في المقام الأول في هيمنة إجراءات الترجمة غير المباشرة على النماذج التي تحمل إشارات ثقافية عربية محلية كما لاحظنا ذلك في الغاء مظاهر التناص في بعض الصور العقلية، وكذلك من خلال تحويل بعض الشخصيات العربية التاريخية إلى أوصاف مبسّطة، أو كما في نماذج أخرى، حيث عوضت بعض الإشارات الثقافية بأخرى مألوفة أكثر في الثقافة الهدف مثل استبدال مصطلح السبايا ب concubines. ويضاف إلى ذلك الأسلوب التصويري عند نزار

المرتكز على عامل الصدمة واسفزاز القارئ من خلال أساليب المبالغة في تعظيم الذات والإعتماد المكثف على أشكال المفارقة والتشخيص والتجسيد والتصوير الحسي المعتمد على ما يألفه إدراك المتلقي من موجودات. فتأتي التعديلات والتغييرات التي يحدثها المترجم في سياق تقليص من حدة غرابة الصور وتقريبها أكثر إلى الأفق الجمالي للقارئ.

فخضوع المترجم لمنطق النظم الأدبية والمعايير السائدة قد يفسّره خاصة أنّ مشروع الترجمة يحمل طابعا تجاريا وربحيا، وهذا من حيث نشر الكتاب وتسويقه، وهنا يظهر تأثير صنف آخر من المتلقين المؤثرين وهم الناشرون، بحيث لا تخضع أحكامهم بخصوص الأعمال المترجمة لمعايير موضوعية تتعلّق بجودة الترجمة مثلا أو مكانة الشاعر في المشهد الأدبي للغة المصدر بقدر ما تخضع لمدى ملاءمة التجربة الشعرية التي يتم تسويقها مع متطلّبات الذوق الشعري المحلي، وهنا نجد أنفسنا نعيد استحضار شهادة المترجم بسام فرنجية بخصوص تحفّظ العديد من دور النشر على تسويق تجربة نزار الشعرية لجهلهم بالشاعر أوّلا وعدم اعجابهم بأساليبه في التصوير.

أمّا العامل الأخير فيتعلّق **بالمترجم بحد ذاته**، بصفته متلقي ومؤول للنص المصدر وصوره الفنية، ويمكن أن ندعي هنا أنه هو الحلقة الأقوى من بين العوامل أو الأطراف التي سبق ذكرها، فهو المسؤول على عملية التفاوض، على حد وصف أمبيرتو ايكو، بين هذه العوامل أي بين النص وخصوصياته الجمالية والثقافية وبين الشاعر أو المؤلف وشروطه وبين النظام الأدبي الهدف والمعايير السائدة فيه والتي تتحدد على إثرها أفق توقعات القرّاء. وهي عملية تبدو في سياقنا هذا، ومن خلال النتائج المتوصل إليها في أغلب نماذج الصور المدروسة، أنها لم تكلل بالنجاح، من حيث إضعاف الخصائص النصية الجمالية لهذه الصور وتشويه ملامحها الثقافية المحلية وهذا لصالح سلاسة الفهم والتلقي في النظام الأدبي الهدف. والحديث عن المترجم، بصفته أوّلا متلقيا مؤثّرا ثم بصفته منتجا للنص في الترجمة، ينقلنا مباشرة إلى التطرق إلى مؤهّلاته وخبرته بالكتابة

الشعرية ونقدها ثم بترجمة الشعر خصوصا من حيث مدى إطّلاعه على المفاهيم النظرية في هذا المجال. وبالعودة إلى التعريف بالمدونة، فقد أشار المترجم نفسه إلى قلة خبرته في أسس كتابة الشعر وترجمته، وهذا بحكم اختصاصه العلمي. ومن هذا المنطلق جاء طلبه لمساعدة ليزا كافشاك للتدقيق في الترجمات ومساعدته على تجاوز العقبات اللغوية والفروقات الثقافية التي لم يكن له أن يتجاوزها لوحده. وحقيقة فإنه من المنطقي تماما أن نربط هنا قلة خبرة المترجم ومعارفه بالإختلالات التي تم ملاحظتها على الترجمة على عدة مستويات:

ونبدأ هنا من القصائد المترجمة بحيث جاء انتقاء معظمها باعتبارها القصائد المفضلة عند المترجم، وهذا عامل ايجابي اذا ما سلّمنا بأنها قد تكون مألوفة عنده أكثر من غيرها، ما يسهّل عليه مرحلة الفهم والتأويل وضبط السمات الجمالية البارزة فيها، لكن غياب معايير موضوعية أخرى تتعلق خصوصا بمدى قابلية الترجمة، كان أهم ما يمكن ملاحظته على هذه القصائد. فمثلا من بين الثلاثين قصيدة مختارة، كانت ثمانية وعشرون منها تنتمي إمّا إلى الشعر العمودي أو الشعر الحر المقفى، أي أنّ الإستجابة الجمالية فيها ترتبط بشكل حاسم بالإيقاع الصوتي من وزن وقافية. وقد لاحظنا عند تحليل النماذج كيف أنّ اعتماد الأسلوب النثري مقابلا لهذه الإيقاعية العالية قد أدّى إلى تشويه الهوية الفنية والجمالية للصور. هذا في وقت كان بالإمكان اختيار قصائد أخرى تتميز بإيقاعية أقل، وبالتالي قدرة أكبر للترجمة من الإقتراب من جمالية النصوص المصدر، خاصة وأنّ لنزار أعمالا كثيرة في قصيدة النثر والشعر الحر غير المقفى. كما لاحظنا بالإضافة إلى السمات الإيقاعية البارزة، أن الكثير من القصائد المختارة هي قصائد طويلة يرتكز أثرها الجمالي على تشكيل الصورة الكلية من التلاحم العضوي والشعوري للصور المفردة والمركبة، ما شكّل حاجزا حقيقيا أمام المترجم الذي عجزت خياراته عن الحفاظ على الوحدة العضوية وبالتالي الصور الكلية، وقصيدة " الرسم بالكلمات" هي أفضل مثال عن ذلك.

أمّا بخصوص إجراءات الترجمة وأساليبها فهنا تبرز نقطتين قد يمكن ربطهما بقلة خبرة المترجم كذلك: و تتمثل الأولى في طبيعة النشاط التأويلي للمترجم، فالترجمة، كما رأينا في تعريفات الكثير من المنظرين، هي عملية تأويلية في المقام الأوّل، لكن ما لاحظناه على العديد من النماذج المدروسة أنّ المترجم لم يتمكن من التوفيق بين دوره في التأويل وبين الإقتراب من الحفاظ على إحتمالات التلقي والتأويل البارزة، بحيث لاحظنا جنوحه في سياقات تصويرية كثيرة إلى فرض تأويلات معيّنة من خلال ملئ الفراغات التي تمثل أساس الإستراتيجية النصية للصورة المصدر، والحد بذلك من الخيارات المتاحة أمام القارئ الهدف في التأويل وتحقيق المعاني الشعرية، حتى أنه وفي بعض النماذج وجدناه قد فرض تأويلات معينة أثبتنا أنّها تتعارض مع المعاني الإيحائية وعلى الوقع الشعوري الذي من المفترض أن تشحن به الصور والسياق عامة (النموذج التاسع، النموذج الثامن عشر، النموذج الثاني والعشرون). أمّا النقطة الثانية، فتتعلّق بأحد الأساليب المعروفة في الترجمة، وهي الشروحات الهامشية، والتي يأتي الغرض منها توضيح بعض الدلالات الواردة في النص المترجم والتي يلتصق إدراكها باللغة المصدر وثقافتها، وجاء توظيف هذا الأسلوب في بعض النماذج للتعريف ببعض الشخصيات الرمزية في التاريخ العربي، لكن بدل الإبقاء على الرموز داخل النص وإضافة شرح على الهامش، إرتأى المترجم تعويضها بأوصاف مبسّطة داخل النص ثم شرحها على الهامش،وقد أثبتنا هنا الأثر العكسي لهذه الطريقة في استخدام الهوامش بحيث أنها لم تضمن سلاسة الفهم المنشودة.

خلاصة

عقب الدراسة التحليلية التي أجريناها على ثلاثين نموذج من الصور الفنية وترجماتها إلى الإنجليزية، وجدنا أنّ الصور الحسية شكّلت أغلب النماذج التي خصصناها للوصف والتحليل. وكان عددها 18 نموذجا من النماذج الثلاثين المختارة . ومن المنطقي إرجاع ذلك إلى الطابع الحسي الطاغي على النمط التصويري عند نزار قباني تماما كما أشرنا إليه في تقديم المدوّنة. وأوّل ما لاحظناه أنّ أصلية الصور وطابعها المبتكر والغريب شكّل عقبة في حد ذاتها أمام المترجم الذي لم يثق بقدرة النقل المباشر للصور على الحفاظ على أثر جمالي مقارب، خاصة اذا أخذنا في الإعتبار أنّ الاستجابة الجمالية للصور المصدر في أغلبيتها اقترن بالإيقاع الشعري من وزن وقافية في حين اتّسمت الترجمة بالنثرية. أضف إلى ذلك أنّه جاء توظيف بعض المظاهر الحسية في نماذج أخرى من الصور المصدر، في نطاق الإستراتيجيات النصية، لتنقل معاني إيحائية يتم تفعيلها في سياق الثقافة العربية الإسلامية (امثلة عن النماذج) قد تفقد خصائصها التعبيرية وشحناتها الشعورية في حال نقلها مباشرة.

ولتخطي هذه العقبات لاحظنا الإعتماد المكثف على الإجراءات غير المباشرة، أبرزها تحويل الصورة إلى معنى تحتمله ثم تعديل الصورة واستبدالها بصورة أخرى في حين لم يرد إجراء الإتيان بالصورة نفسها إلّا في خمسة نماذج.

والملاحظ على هذه الإجراءات المعتمدة في ترجمة هذا النوع من الصور أنها تعكس توجها بارزا تبناه المترجم يتمثّل في ضمان تقريب المعاني الشعرية من أفق القارئ الهدف من خلال إحداث تغييرات متفاوتة على الاستراتيجيات النصية، وقد تجلّى ذلك في حالات عديدة من خلال الحد من الطابع الحسي للصور كأن يتم التخفيف من آثار بعض الأساليب الشعرية المستعملة في هذا الصدد مثل التجسيد والتشخيص أو حتى الغاؤها. ومن المنطقي أن يكون أثر ذلك كبيرا على

آليات التلقي وأنماطه، بحيث لاحظنا فرض الترجمة في حالات كثيرة لأنماط تحقيق معينة للمعنى على حساب الأثر المفتوح الذي ترتكز عليه البنى التخطيطية للصور وبالتالي الحد من قدرتها على توليد المعاني الإيحائية والصور التخيلية .وفي نفس الإطار جاء تركيز الترجمة على مساعدة المتلقي من حيث إحداث روابط دلالية منطقية ضمن الصورة الواحدة وبين الصور المتعاقبة لم تكن موجودة في الصور المصدر، ما أحدث اختلالات محسوسة في آلية القراءة خصوصا من حيث كسر التوقع وإعادة بنائه. ومن تداعيات ذلك في بعض الحالات أن تحيل الصور في الترجمة إلى معاني ايحائية وتحمّل بشحنات شعورية مختلفة أو حتى مناقضة لتلك في الصور المصدر (النموذج التاسع)

كما لم تقتصر آثار هذا التوجه سلبيا على الحفاظ على الخصوصيات الفنية والجمالية للصور الحسية وحسب، بل أثّرت حتى على ارتباطها العضوي مع الصور الأخرى، وفي تشكيل الصور المركبة وحتى الصور الكلية ، ومن مظاهر ذلك أنّ بعض الصور التي تم الحفاظ عليها في الترجمة فقدت الكثير من قيمتها الفنية التي لا يتم تفعيلها إلّا ضمن سياق تصويري مركّب.

كما أحصينا ستة نماذج للصور العقلية، كلها صور مفردة. وعلى غرار الصور الحسية، هيمنت الإجراءات غير المباشرة في التصدي لهذا النوع من الصور، وهي تعديل الصورة في ثلاثة نماذج وتعويض الصورة بصورة أخرى في نموذجين، أمّا تحويل الصورة إلى تأويل تحتمله فقد طبّق على نموذج واحد. وإن لاحظنا الإبقاء على الطابع التصويري لأغلبية الصور، لكن شدّ إنتباهنا أنّ النقل المباشر من خلال تعديل الصورة أو تعويضها بأخرى لم يهدف إلى الحفاظ على استجابات جمالية مقاربة لتلك في الصور المصدر بقدر ما هدف إلى تقريب هذه الصور إلى أفق توقّع القارئ الهدف وذلك من خلال إلغاء سمات الغرابة أو على الأقل التخفيف من أثرها. وارتكزت الترجمات على إحداث تغييرات وتعديلات على مستوى الإستراتيجيات النصية وتجسّد ذلك بصفة

خاصة من خلال أوّلا: الغاء التناص القرآني في النموذجين الحادي عشر والخامس والعشرين. بحيث لفت انتباهنا في النموذج الخامس والعشرين بالأخص حرص المترجم على تجنب أي اشارة إلى النص القرآني عكس الحال في الصورة المصدر، في وقت كان بإمكانه الإبقاء عليها. وثانيا: فكان التخفيف من أثر المبالغة في تقدير الذات في النموذجين الأول والثامن، بحيث أنّ المترجم لم يثق بقدرة هذا النمط التعبيري على صهر أفق الصور مع أفق الخبرات الجمالية للقارئ، بتعبير آخر، فقد لا تتناسب أشكال المبالغة هذه مع ذوق القارئ فينفر منها. وقد كان لهذه الإجراءات الوقع السلبي على الإستجابات الجمالية للصور في الترجمة، بحيث ترتب عنها الإضعاف من حدّة الجو النفسي المتولّد من الصور وبالتالي قدرتها على استفزاز القارئ ومفاجأته بما لا يتوّقعه.

وعلى نفس الوتر تقريبا جاء اعتماد المترجم على تحويل الصورة إلى تأويل تحتمله في النموذج الثامن عشر، الذي تشكّلت أهم معالم الإستراتيجية النصية فيها في ثنائية دلالية لم يكن بالإمكان الحفاظ عليها في الترجمة، فاختار المترجم تحقيق المعنى، بالحفاظ على معنا واحد فقط. وكان لهذا الأسلوب انعكاسا كبيرا على آلية القراءة الخاصة بالنص ككل ، من حيث أنها أضعفت الإرتباط العضوي للصورة مع الصور الأخرى وبالتالي القدرة الدينامية للقارئ في البناء المتدرج للمعنى النصي من خلال زاوية النظر الجوّلة.

ولعلّ الإستثناء الوحيد مما سبق ذكره جسّده إجراء تعويض الصورة بأخرى في النموذج التاسع عشر، بحيث تمثّلت الغاية هنا، وعلى العكس من النماذج السابقة، في إحداث استجابة جمالية مقاربة للصورة المصدر. وقد لجأ المترجم إلى تعويض الدلالات ذات الطابع المحلي الإسلامي بأخرى تقاربها في سياق التلقي للغة الإنجليزية ما أتاح الحفاظ على أبرز أنماط تلقي محتملة مقاربة لتلك في الصورة المصدر من حيث تعددية التلقي والتأويل وتوليد المعاني الإيحائية والصور التخيلية.

أمّا الصور الرمزية، فوردت في ستة من النماذج الثلاثين المختارة. ولعلّ أبرز ما يلفت الانتباه أنّ أغلبها مستوحاة من الرصيد الثقافي والتراثي العربي الإسلامي، وهذا بذاته مؤشّر لوجود صعوبات وعقبات في الترجمة ناتجة عن الفروقات الثقافية بين العربية والإنجليزية. أمّا تصدي المترجم لهذا النوع من الصور فقد إرتكز على إجراءات ثلاث هي: تحويل الصورة إلى معنى تحتمله في ثلاثة نماذج هي الثالث، والثامن والعشرون، والثلاثون. ثم الإبقاء على الصورة نفسها في نموذجين هما السابع، والثاني عشر. وأخيرا تعويض الصورة الرمزية بصورة أخرى في النموذج السادس والعشرين.

وتناسبت قابلية الحفاظ على الصورة نفسها عكسيا بمدى اقترانها بثقافة اللغة المصدر وابتعادها عن ثقافة اللغة الهدف. وهذا ما يفسر مثلا الحفاظ على رمزية الأهرامات في النموذج السابع، وكذا رمزية هارون الرشيد، وذلك انطلاقا من تقدير المترجم أنّها شخصية تاريخية عربية كان لها أثر مشهود في التاريخ العالمي، وهذا بالاعتماد على إجراء الإتيان بالصورة نفسها. وإن حافظ هذا الإجراء على الصبغة الرمزية للصورتين في الترجمة، لكن في المقابل لاحظنا أنّ الإجراءات غير المباشرة المعتمدة في نقل الصور الأخرى الواردة في نفس السياق الشعري " لقصيدة الرسم بالكلمات" والتي ألغت دلالات الغزو والحرب، قد نتج عنها إضعاف الإرتباط العضوي للصورتين الرمزيتين بباقي السياق، ما أضعف كذلك من قدرتهما على توليد الصور التخيلية وتوفير إحتمالات تلقي وتأويل بشكل مقارب للمصدر.

أمّا بخصوص رمزية الخيل، وأهل الكهف، وقيس، وعنترة في النماذج الثالث، والسادس والعشرين، والثامن والعشرين، والثلاثين على التوالي فإنّ إدراكها جاء أكثر التصاقا بالسياق العربي الإسلام،ي وهذا ما يبرر اعتماد إجراء تحويل الرمز إلى معنى يحتمله فيها. كما سجّلنا، في نفس الإطار، سعي المترجم إلى التوفيق بين المعاني الشعرية في الصور المصدر وبين قابليتها للفهم والتلقي ضمن أفق القارئ الهدف في النموذجين الثامن والعشرين والثلاثين وهذا من خلال الاعتماد على

الشروحات الهامشية للشخصيات الرمزية الواردة فيها. لكن تحليل الترجمات أثبت قصور هذا الإجراء المعتمد بحيث لم يحقق سلاسة فهم المعنى وتلقيه كما لم يضمن الحفاظ على الطاقات الإيحائية والشعورية للصورتين المصدر.

وبخصوص إجراء تعويض الصورة بصورة أخرى والمعتمد في النموذج السادس والعشرين، فلاحظنا تجنب المترجم الحفاظ على رمزية "أهل الكهف"، وقد يكون دافع ذلك اقترانها بالخلفية الثقافية العربية الإسلامية، واختار تقريبها إلى مستوى فهم القارئ الهدف من خلال تعويضها بصورة شائعة في اللغة الإنكليزية تحيل إلى أبرز المعاني الإيحائية للصورة المصدر وتقترب من المقابل المباشر لها من حيث الملفوظ. إلّا أنّ هذا الإجراء في المقابل قد حدّ من قدرة الصورة في إحداث الأثر الشعوري المفاجئ وبالتالي كسر التوقع عند القارئ المرتكز في الصورة المصدر على شحن مدلولا ذي طابع رمزي وديني مقدس بدلالات سلبية ضمن السياق الشعري.

أمّا في الشّق الثاني من الدراسة التطبيقية فحاولنا استقصاء الأحكام المحتملة للتلقي والتي يمكن أن تمثل عامل ضغط على المترجم في اتجاه تبني استراتيجية الترجمة التي وضّحنا من تحليل النماذج السّابقة إلى أنّها تهدف في الأساس إلى تقريب المعنى إلى القارئ وتكييف سماته الجمالية بحيث لا تتعارض مع التقاليد الشعرية والجمالية المشكلة لأفقه الأدبي.

وجاء اعتمادنا في هذا الإطار على أحكام التلقي التي استخلصناها في الفصل الثالث في معرض مناقشتنا لبعض أبرز النظريات ما بعد البنيوية وتلك الموجّهة إلى النص الهدف بصفة خاصة. وإنطلقنا من عامل التكليف بالترجمة، والذي إستخلصناه من نظرية الترجمة الهادفة. فوجدنا تأثير الشاعر المحتمل بوصفه المكلّف غير المباشر بمشروع الترجمة، بحيث يشكّل وجوده هنا عامل ضغط على المترجم الذي قد يجد حريته في الإبداع الفني في اللغة الهدف مكبّلة، ما قد يجعله عاملا من بين العوامل التي أدّت إلى خلو الترجمة من بعض السمات الجمالية البارزة على رأسها

الإيقاع الخارجي. أمّا العامل الثاني فيتمثل في طبيعة النظام الأدبي الأنجلوسكسوني والذي هو بطبيعته نظاما مقاوما للتجارب الجمالية الجديدة خاصة تلك القادمة من ثقافات، مثل الثقافة العربية، التي ينظر إليها من منطلق عقدة التفوّق الحضاري والإيديولوجي. فالتزام الترجمة بتقريب السمات الجمالية الغربية للنص المصدر إلى أفق القارئ الهدف، وضمان سلاسة الفهم والتلقي، هو أهم ملامح المعايير الأولية المتبعة فيها. أمّا آخر أحكام التلقي التي تطرّقنا إليها فتتعلّق بالمترجم نفسه، فوجدنا أنّ قلّة خبرته في التعامل مع النصوص الإبداعية في الكتابة والترجمة، وقلّة معارفه بخصوص النظريات النقدية والترجمية قد كان له الأثر السلبي على عملية الترجمة ككل، ابتداء من اخيار القصائد المرشّحة للترجمة، إلى نزعته الكبيرة في فرض أنماط تأويلية تحد من الدور المنوط بالقارئ الهدف في المشاركة في بناء المعنى، كما لاحظنا كذلك فرضه لتأويلات للمعنى متعارضة مع ما تحيل إليه الصور من معاني ايحائية ومن جو نفسي وشعوري.

خاتمة

أتاح لنا هذا البحث بفصوله الخمسة الوصول إلى عدّة نتائج، سنخص أهمّها بالذكر في هذه الخاتمة والتي سنخصّصها كذلك للإجابة عن الإشكالية التي طرحناها في المقدمة وللإجابة كذلك عن الأسئلة الفرعية التي تدور حولها:

وقد أتاح لنا الفصل الأوّل الخوض في مفهوم الصّورة الفنية، وأهمّ ما توصّلنا إليه في هذا الإطار أننا بصدد ظاهرة ذات جذور معرفية متشعبة، يصعب الفصل بينها. وعلى هذا الأساس وجدنا صعوبة كبيرة في الوصول إلى تعاريف شاملة لهذا المفهوم وكذا ضبط مناهج نقدية محددة لقياسه. وإن إنحصرت المفاهيم القديمة حول الصّورة ضمن النطاق البلاغي، توسّعت المفاهيم الحديثة خاصة الغربية منها الى مناهج بحثية أخرى أبرزها المنهج النفسي. والأهم هنا أنّ الصّورة في النقد الحديث قد تبوّأت مكانة عالية لتتجاوز وظيفتها الأوّلية في تنميق المعنى وتحسينه الى وصفها ظاهرة إدراكية إبداعية تشكّل عماد الكتابة الشعرية الحديثة. ومن أهم النتائج التي توصّلنا إليها في هذا الفصل، هو تجسيد مفاهيم الوحدة العضوية في الشعر من خلال الصورة، التي يمكن أن تتوسّع حدودها لتشمل القصيدة كلّها. كما برز الرمز وخاصة الرمز الأسطوري ليؤسّس لأبعاد جمالية جديدة تعتمد في بنائها على الحس والرؤيا والتجربة الشعرية.

أمّا الفصل الثاني فقد حوّلنا فيه الإهتمام إلى مفهوم آخر يرتبط ارتباطا مباشرا ببحثنا هذا، وهو مفهوم التلقي في الترجمة. وعليه ثبت لدينا هنا أنّ ممارسة الترجمة لطالما نظر اليها، ضمن المفاهيم المعيارية القديمة ثمّ عند البنيويين المحديثين، على أنها ممارسة ذات طبيعة ميكانيكية لم تضع أطرا منهجية لمتغيرات التلقي والتأويل ودورهما في بناء المعنى على مستوى المترجم أو المتلقي الهدف على حد السواء. ونعطي هنا إحالة خاصة لمفهوم التكافؤ، وبصفة خاصة في نموذج نايدا، الذي وإن أحاط بتأثير العوامل السياقية والثقافية بالدّرجة الأولى على تلقي المعنى في اللغة الهدف، إلّا أنه بقي حبيس النظرة العلمية والموضوعية الصارمة اتجاه الترجمة.

ولم تتحقق لحظة القارئ في الأدب والترجمة، إلّا مع بروز نظريات التلقي وإستجابة القارئ في النقد الأدبي، ثم النظريات الوظيفية الموجّهة نحو النص الهدف في ميدان الترجمة. ومن هنا أصبح ينظر الى العوامل الذاتية التي يصطبغ بها إدراك المتلقي عاملا مساعدا لبناء المعنى، وليس عائقا له. ولعلّ أهم مستخلصات هذا الفصل هي في الإجراءات النظرية التي وضعتها نظرية التلقي الألمانية لإبراز تجليات أنماط التلقي والإستجابة الجمالية، ثم أحكام التلقي ومقتضياته التي خرجنا بها بعد دراسة ومناقشة مبادئ النظريات الوظيفية في الترجمة، وتتمثّل هذه الأحكام في عامل التكليف بالترجمة، و طبيعة النظام الأدبي الهدف وعلاقته بالنظام الأدبي المصدر. ولا ننسى هنا ما توصّلنا اليه من مبادئ تخص طبيعة النشاط التأويلي للمترجم، والتي أفادنا بها منهج الفلسفة التأويلية في الترجمة.

ثمّ جاء الفصل الثالث، والذي خصصناه إلى أبرز المواقف والمناهج النظرية الخاصة بترجمة الشعر ومن ورائه ترجمة الصورة الفنية. والملاحظ هنا أنّ الجدل الدّائر والطّويل حول هذه الممارسة من حيث مدى إمكانيتها و طبيعتها لم يتناسب طرديا مع حجم الإسهامات النظرية في هذا المجال. وما أثبت لدينا هذا الطرح، هو أنّ إستراتيجيات الترجمة وخاصة تلك التي رأيناها مع إيتكيند وهولمز ولوفيفر، هي إحصاءات لإستراتيجيات الترجمة السائدة في الممارسة والتطبيق.

كما لمسنا في آخر الفصل الدراسات السابقة حول ترجمة الصّورة، فوجدنا أنّ معظمها جاء ضمن إطار الدراسات حول الصور الاستعارية بصفة عامة، وأدرجت الصورة الفنية ضمنها فيما ما وصفه داجوت وفان دان بروك ونيومارك بالصور الأصلية أو الصور الخاصة والتي أعتبرت أكثر قابلية للترجمة المباشرة بصفها محصلة نشاط ابداعي ذاتي يقوم به الشاعر أو الأديب. أمّا أكثر دراسة لفتت الإهتمام لتقارب مقاصدها مع مقاصد بحثنا هذا، فتمثلت في تلك التي قامت بها ماري فونج، وهذا لإختصاصها أوّلا بالصورة في الشعر، وثانيا لإحاطتها بعامل التلقي في اللغة الهدف بوصفه متغيرا تتأثر به الإستراتيجيات المعتمدة في الترجمة. كما ركّزت على العوامل السياقية

المؤثرة في النشاط التأويلي للمترجم، وكذا على الإستعدادات المسبقة في التلقي للقارئ الهدف والتي اعتبرتها مؤثرات ضمن البنية الوسطى للنص.

أمّا الفصل الرابع، والذي يعنى بمدوّة هذا البحث، فإستنتجنا منه أبرز العوامل التي بوّأت الشاعر نزار قبّاني مكانته المرموقة في الشعر العربي الحديث. وبالإعتماد على مقياس كسر أفق التوقع، لياوس، تبيّن لنا أنّ نزار قبّاني إبتعد عن الأساليب المتطرّفة التي إنتهجها بعض أبرز روّاد الحداثة في الشعر العربي في صدم آفاق القرّاء الشعر العربي، بحيث إتخذ طريقا آخر إستهدف من خلاله إرساء خيوط تواصل جديدة مع جمهوره وهذا عبر لغة تصويرية حسية تعتمد على شحن المألوف من الموضوعات بمعاني جديدة ومبتكرة يندهش لها القارئ. وكان التصوير الفني الذي يطغى عليه الطّابع الحسي وسيلته الأبرز لتحقيق ذلك. ولكن في مقابل كلّ هذا، وجدنا تناسبا عكسيا بين المكانة التي وصل إليها في المشهد الشعري العربي وبين حجم ما ترجم له إلى اللغات الأخرى خاصة إلى اللغة الإنجليزية. وبخصوص المختارات الشعرية المترجمة للمترجم نايف الكلالي، فأهم ما إستنتجناه هو قلّة خبرته في الميدان وكذا حرص الشاعر على تأطير العمل والإشراف عليه.

أمّا الدراسة التطبيقية، والتي أوردناها في **الفصل الخامس**، فتمثّلت في الشق الأول في تحليل وصفي لإجراءات الترجمة التي اعتمدها المترجم في تصديه لنماذج من الصور الفنية، وأثر هذه الإجراءات على آلية التلقي والقراءة وأنماط الاستجابة الجمالية المحتملة.

وأوّل ما استخلصناه هو هيمنة الصور الحسية على مجموع النماذج المختارة، ويجد ذلك تفسيره في الطّابع التصويري الحسي الذي يطغى على الأسلوب الشعري عند نزار. وبغضّ النظر عن نوع الصورة وطبيعتها التركيبية، فإنّ الإستنتاج الأهم الذي وصلنا إليه هو أنّ إستراتيجية الترجمة بصفة عامة إرتكزت على تقريب المضامين المعنوية للصور من أفق القارئ الهدف، بنزع سمات الغرابة عنها خاصة تلك المرتبطة بثقافة اللغة العربية. وقد كان لذلك الأثر السلبي، في أغلبت

السياقات التصويرية التي تناولتها هذه الدّراسة، على الإستجابة الجمالية في الترجمة الى اللغة الإنجليزية. وما عمّق من هذا الأثر السلبي هو الصيغة النثرية التي إعتمدها المترجم حتى في النماذج الشعرية التي شكّل فيها الوزن والقافية من سمة جد بارزة فيها.

وفي الشق الثاني من الدّراسة التطبيقية تبيّن لنا التأثير الحاسمّ لأحكام التّلقي ومقتضياته في اللغة الإنجليزية، على خيارات الترجمة وإستراتيجيتها. وهي الأحكام المذكورة سابقا في الفصل الثّاني والتي استخلصناها من بعض أبرز نظريات الترجمة الموجّهة الى النص الهدف. ومن هذه الأحكام إتّضح وجود أصناف من المتلقّين المؤثرين قد يشكّلون عامل ضغط بصفة مباشرة أو غير مباشرة على التوجه العام للترجمة. وأوّلهم هو الشّاعر صاحب النص، بوصفه صاحب حقوق النشر والتّأليف. ونحصي كذلك أصحاب دور النشر والنقاد في النظام الأدبي الأنجلو ساكسوني، والذين تتراوح أحكامهم في التلقي ضمن إطار هذا النظام و طبيعته المنغلقة على التجارب الجمالية خاصة تلك الواردة من النظام الأدبي العربي الإسلامي. كما يعدّ المترجم نفسه أحد المتلقين المؤثرين بل وأهمهم، ووجدنا في الكثير من النماذج المدروسة أنّه لم يوفّق في الوصول إلى الموازنة بين دوره في تأويل النص وتلقيه، وبين نشاطه في إنتاج نص آخر يعبّر عنه في لغة أخرى، أي أنه لم ينجح في دوره في التسوية والتفاوض بين متغيرات مختلفة.

وبعد عرض أهم ما توصّلنا إليه في الفصول الخمسة من هذا البحث، فيما يتعلّق بالمفاهيم النظرية لترجمة الصورة الفنية من منظور التلقي، ثم بالإستنتاجات التي وضعناها بعد الدراسة التطبيقية، سنجيب فيما يلي عن السّؤال الذي طرحناه في إطار إشكالية البحث:

كيف يؤثر عامل التلقي في إمكانية ترجمة الصورة الفنية وحدودها من اللغة العربية إلى الإنكليزية؟

يؤثر عامل التلقي في إمكانية ترجمة الصورة الفنية ضمن بعدين مترابطين، يتجلى البعد الأول على مستوى النص، من خلال آلية القراءة وأنماط الإستجابة الجمالية. وتتحدد إمكانية ترجمة

الصورة ضمن هذا البعد، في مدى قدرة المترجم على الحفاظ على السمات البارزة التي ترتكز عليها الإستراتيجية النصية، بما يتيح بناء المعنى بطريقة تشاركية بين النص والقارئ تكون مقاربة لتلك في النص المصدر.

أمّا البعد الثاني فيرتبط بعوامل ما فوق نصية والتي تتحكّم في أحكام التلقي وشروطه، وأحصينا في هذا الصدد عامل التكليف في الترجمة، فالمكلّف بالترجمة بوصفه متلق مؤثّر له تأثير مباشر أو غير مباشر على خيارات الترجمة. أمّا العامل الثاني فهو عامل النظم والمعايير الأدبية، بحيث أنّ مدى تقبّل المتلقين في اللغة الهدف للتجارب الجمالية الجديدة التي يقدمها الأدب والشعر المترجم، يتناسب طردا مع مدى إمكانية الحفاظ على الصورة الفنية وهويّتها الجمالية في الترجمة، ورأينا في هذا الصدد أنّ الأدب المترجم، خاصة الأدب العربي، يحتل مكانة هامشية في الأدب الأجلوسكسوني ما يشكّل عائقا أمام ترجمة الصورة الفنية. أمّا العامل الثالث والأخير فيرتبط بالمترجم بوصفه متلق ومؤوّل للنص، فتتحدد إمكانية ترجمة الصورة في مدى قدرته على الإقتراب من أداء دور القارئ الضمني وتمكّنه بالتالي من اقتناص أبرز أنماط الإستجابة الجمالية المحتملة. ثم في مدى توفيقه في الوصول إلى التسوية بين دوره في تلقي الصورة وتحقيق معانيها وبين دوره في الحفاظ على طبيعة نشاط قارئ اللغة الإنجليزية في المشاركة في بناء معنى النص المترجم وملئ فجواته وفق أفق توقعاته الخاص.

كما سنجيب على الأسئلة الفرعية التالية ونتحقق من الفرضيات التي وضعناها بخصوصها:

1- كيف تتجلى نجاعة الإجراءات التي قد يعتمدها المترجم للوصول إلى أنماط استجابة مكافئة للصور المصدر؟

2- هل ترتبط مدى قابلية ترجمة الصورة الفنية ايجابا بمدى اعتمادها على الأساليب والأشكال الشعرية الحديثة وابتعادها عن القوالب الموروثة؟

وبخصوص السؤال الفرعي الأوّل، فما وجدناه يؤكّد من حيث المبدأ الفرضية التي وضعناها في هذا الخصوص . بحيث إستخلصنا من خلال الدّراسة التطبيقية أنّ نجاعة إجراءات الترجمة في الوصول إلى التقارب في الإستجابة الجمالية بين الصور المصدر وبين الصور الهدف، تتجسد من خلال مدى قدرتها في الحفاظ على خصوصيات آلية التلقي والقراءة، والتي تتمثل في: الإحتمالات البارزة في تحقيق المعنى وتأويله، فقد تحيل الصورة إلى معاني إيحائية مختلفة، ترد ضمن الإستراتيجية النصية، أمّا ثانيا: البناء التدريجي للمعنى، وهي سمة هامة من سمات آلية القراءة والتي يتحكّم فيها عنصر التّوقع واللاتوقع. وثالثا طبيعة الإرتباط العضوي والشعوري للصورة المفردة مع الصور اللّاحقة والسابقة لها، ضمن إطار الصور المركّبة والصور الكلية. أمّا رابعا فنجد الإيقاع الصوتي، والذي يلعب دورا حاسما في بناء الأثر التعبيري والشعوري وحتى الإيحائي للصورة، كما يرسّخ ارتباطها العضوي دلاليا وتركيبيا ضمن النسيج التصويري العام للنص.

أمّا فيما يتعلّق بالسؤال الفرعي الثاني، فإنّه يؤكّد الفرضية التي وضعناها ،والتي إعتبرنا فيها أنّ ربط قابلية ترجمة الصورة إيجابا بمدى إعتماد الشاعر على أساليب وخصائص الكتابة الشعرية الحديثة هو حكم نسبي يتعلّق بطبيعة سمات الحداثة التي يعتمدها الشاعر. وما إستدعى إهتمامنا أكثر هو فيما توصّلنا إليه في أنّ اعتماد أسلوب السهل الممتنع من الدلالات والتراكيب في الوصف التصويري قد يكون له أثر عكسي في الترجمة بحيث لا يجد المترجم نفسه أمام خيارات كبيرة وبدائل كثيرة تمكنه من الوصول إلى التسوية بين مختلف المستويات الجمالية والمعنوية للصورة. في الجهة المقابلة، كلّما قلّ إعتماد الصورة على إيقاع الوزن والقافية كلما أصبحت أكثر قابلية للترجمة، ويتجلى ذلك في الصور الواردة في أجناس الشعر الجديد مثل قصيدة النثر.

وبعد أن تجلّت الصورة أكثر، سنحاول فيما يلي صوغ بعض الإقتراحات لتجاوز العقبات التي تبرز أمام ترجمة الصورة الفنية ومن وراءها ترجمة الشعر بصفة عامة، ومن العربية إلى الإنجليزية على وجه الخصوص. وأوّل ما يمكن قوله في هذا الصدد أنّ طبيعة هذا البحث تتجاوز الحدود

النصية للصورة الفنية والنص الشعري بل تحيل إلى ظروف ذات أبعاد لغوية وسياقية كبرى ليست في صالح مترجمي الشعر والمهتمين بهذا المجال، خاصة إذا ما تعلّق الأمر بالشعر العربي المترجم إلى اللغة الإنجليزية. ونرى في هذا الصدد أنّ التعامل مع نصوص مثل هذه يجب أن يخضع لضوابط وأحكام خاصة، توفّر الظروف الملائمة في الترجمة. وما نراه في هذا الصدد أن التعريف بالتجربة الجمالية الشعرية لرواد الشعري العربي يجب أن يؤخذ، بصفة حصرية، على عاتق هيئات أدبية أو ترجمية مختصة، تشرف على مشاريع الترجمة، وتكلّف هذه الأعمال إلى مترجمين ومراجعين تتوفّر فيهم المهارة والحس الشعري والخبرة التي تخوّلهم إلى التسوية الملائمة بين الهوية الجمالية للصور وبين معايير التلقي في النظام الأدبي للغة الهدف. ونقترح في هذا الأساس الإعتماد على نقاد أو شعراء معروفين في المشهد الشعري الإنجليزي لتقديم الأعمال المترجمة وحتى مراجعتها، بحيث سيكون ذلك دافعا للرفع من مدى إستعداد القرّاء الهدف للإنفتاح على هذه التجارب الجديدة.

ونضيف على ذلك أنّ إختيار النصوص المرشّحة للترجمة لا يجب أن يكون على أسس ذاتية محضة، فيجب التوفيق هنا بين ثلاثة معايير وهي، أن يكون للقصائد صدا واسع لدى جمهور القراء والنقاد العرب، وأن تكون من القصائد المفضلة لدى المترجم، فمن شأن ذلك أن يرفع من درجة التوافق بين الهوية الشعرية والجمالية للنص وبين حسه الشعري الخاص، أمّا أخيرا والأهم هو إختيار القصائد التي لها أكبر قابلية للترجمة، فمن المنطقي، بعد ما توصلنا إليه من نتائج، أن نقرّر مرّة أخرى أنّ قابلية الترجمة تتوافق سلبا مع مدى التصاق جمالية الصور الفنية بالسمات التركيبية والإيقاعية والدّلالية للغة المصدر وكذا بثقافتها.

وفي الأخير، نرجو أن يمثّل بحثنا هذا حلقة جديدة ضمن حلقات الدراسات في ميدان ترجمة الشعر والنصوص الإبداعية بصفة عامة. ونفتح المجال، هنا، لمسالك بحثية مستقبلية، تتبنى مناهج نظرية أخرى. فيمكن للدراسات القادمة أن تعمد إلى نظريات إستجابة القارئ الأمريكية مثلا والتي تتحرى تغيّر أنماط الإستجابة الجمالية اتجاه الصور الفنية للقراء الحقيقين بين النص المصدر

والنص الهدف. كما يمكن الإستعانة بالنظريات اللغوية الإدراكية الحديثة لإعطاء بعد مفاهيمي آخر لإختلاف أنماط التلقي الذهني للصور الفنية بين اللغتين المصدر والهدف.

قائمة المصادر والمراجع

1-المصادر:

المدونة:

Kabbani, N. (2003). Republic of Love: Selected Poems in English and Arabic. N. el-Kalali (Trans). L. Kachkav (Ed.). London and New York: Routledge.

2-المراجع باللغة العربية:

آبادي، ف. (2008).*القاموس المحيط* . القاهرة : دار الحديث.

إبراهيم ، ن. (د.ت). *فنّ القصّ في النظرية والتطبيق*، مصر: مكتبة غريب.

ابراهيم، ا. (2017). *مناهج البحوث الإعلامية*، مصر: دار الفجر للنشر والتوزيع.

ابن الأثير، أ. (1979). *النهاية في غريب الحديث والأثر (ج3)*. بيروت: المكتبة العلمية.

أبو مراد، ف. م. (2003). *شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية*. الأردن: عالم الكتب الحديث.

استكان.(د.ت.). معجم المعاني الجامع. مأخوذ في: 2020/02/10 من: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/استكان

إسماعيل، ع. (د.ت). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (ط3)*. مصر: دار الفكر العربي.

إسماعيل، ع. (1963). *التفسير النفسي للأدب*. مصر: دار المعارف.

أمين، أ. (1967). *النقد الأدبي (ط4)* . 1967. لبنان: دار الكتاب العربي لبنان.

أمين، أ. (2012) *فيض الخاطر (ج1)*. مصر: مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة.

آيسر، ف. (2000). *فعل القراءة نظرية في الإستجابة الجمالية*. ترجمة: عبد الوهاب علوب. مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

إيكو، أ. (1996). *القارئ في الحكاية*. ترجمة: أنطوان أبو زيد، لبنان: مركز الثقافة العربي.

إيكو، أ. (2012). *أن تقول الشيء نفسه*. ترجمة: أحمد الصمعي. لبنان: المنظمة العربية للترجمة .

بخوش، ع. (د. ت). *تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي* . مكتبة عين الجامعة، مأخوذ في 2017/03/02 من: https://ebook.univeyes.com/109589/pdf

بدوي، م. (1988). *كولريدج (ط2)*. مصر: دار المعارف.

برتليمي، ج. (1970). *بحث في علم الجمال*. ترجمة: أنور عبد العزيز و نظمى لوقا. دار نهضة مصر.

برمان، أ. (2010). *الترجمة والحرف أو مقام البعد*. ترجمة وتقديم: عز الدين الخطابي. المنظمة العربية للترجمة.

بزيغ، ش. (1998). *احتفالية الجسد وشاعرية الحواس (ج1)*. الكويت: دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع.

البصير، ح. (1987). *بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق. مطبعة* المجمع العلمي العراقي.

البطل، ب. (1981). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها (ط2). لبنان: دار الأندلس.

بعلي، ح. (2018). *الترجمة الأدبية الخطاب المهجر وترجمة الآخر*. الأردن: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.

بلقليل، ب. (2017). *غادامير والترجمة: الترجمة بوصفها تأويلا مجلة العلوم الإنسانية*،(47) 155-166.

بن جعفر، ق. (د.ت). *نقد الشعر*. تحقيق وتعليق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت-لبنان: دار الكتب العلمية.

بن دحمان، ع. (2010)، قراءة في كتاب "الاستعارات التي نحيا بها" تأليف: جورج لايكوف ومارك جونسن، 5 (6) ، 197- 212.

بن عيسى، ط و نعماوي، ع. أ. (2013). *ترجمة الصورة الشعرية بين خير اللغات وشر بابل – قصيدة البحيرة للشاعر لامارتين أنموذجًا*. قدّم إلى المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية. مأخوذ في 11 ديسمبر 2018 من:https://www.alarabiahconferences.org/wp-content/uploads/2019/09/conference_research-1135830650-1407148488-260.pdf

البنا، ح. (2008). *قراءة الآخر/ قراءة الأنا – نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر*. سلسلة كتابات نقدية. مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

بور، ز. و ع. سليماني، أ. (2014). *ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري. مجلة إضاءات*،(15)، 61-79 .

بيوض. إ، (2016). *ترجمة الشعر بين التعبير والمحتوى وبين الشكل والفحوى*. مأخوذ في: 2019/01/22 من :
http://www.isat-al.org/Main_Ar/PDFs/Actes_Colloque/Bioud.pdf

تاوريريت، ن.(2012). *حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني*. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، 4 (4)،29-44 .

ترمانيني،خ. (2004). *الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين*. رسالة دكتوراه. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة حلب. سوريا.

تشارلتن، هـ. ب. (2011). *فنون الأدب*. ترجمة زكي نجيب محمود. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الجاحظ ، أ.ع ، (1997) . *الحيوان* .بيروت: دار مكتبة الهلال.

الجبر، خ. ع. (2009). *رمز العنقاء في شعر محمود درويش*. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، 9 (2 ب).1137- 1184.

الجرجاني، ع. (1978). *دلائل الإعجاز في فهم المعاني*. تصحيح: محمد رشيد رضا، لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر.

الجرجاني، ع. (1998). *أسرار البلاغة*. تحقيق: محمد الفاضلي. لبنان: المكتبة العصرية.

الجيار، م. (1995). *الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي (ط2)*. مصر: دار المعارف.

الجيوسي، (2004) . *مع الناقدة والشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي*. مأخوذ في 25 سبتمبر 19 من :

https://caus.org.lb/ar/مع-الناقدة-والشاعرة-سلمى-الخضراء-الجي

حدّاد، س. (2006) . *لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟ حلول لمشاكل تناصية*. مجلة جامعة دمشق، 22(3 +4).

حرم.(د.ت). معجم الغني. مأخوذ في 09/ 2020/01 من :
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/حرم/

حسن ، م . ع. (2002). *نظرية التلقي بين ياوس و آيزر*. مصر: دار النهضة العربية.

حسني، ع. (2013). *حداثة التواصل*. لبنان: دار الكتب العلمية .

حمداوي، ج. (2016). *نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة* (نظرية الأنساق المتعددة). مأخوذ في 2018/10/16 من:
https://ebookueimag.blogspot.com/2016/03/blog-post.html?m=1

حمودين، ع. (2016). *إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء*. مجلة الأثر . (25)، 114- 305 .

الخطيب ، ت. (2018) . *نزار قبّاني حضور لم يكتمل*. مأخوذ في 11 سبتمبر 2019 من:
https://aljadeedmagazine.com

خلف، ج. (2011). *الرمز في الشعر العربي*. مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، (52). 46-73.

خلوصي، ص. (1982). *فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة*. العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

الرباعي ،ع. (1984) . *الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق*. مصر: دار العلوم والنشر.

ريكور، ب. (2008). *عن الترجمة*. ترجمة حسين خمري.الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف.

الزعبي، أ. (2000). *التناص نظريا وتطبيقيا: مقدمة نظرية مع دراسات تطبيقية للتناص في رواية " رؤيا" لهاشم غرايبة– وقصيدة " راية القلب" لإبراهيم نصر الله* . الأردن: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع.

زفف. (د.ت). مأخوذ من لسان العرب.كوم. في 11/13/ 2017 من:

https://www.lesanarab.com/kalima/زفف

الزيود، ع. (2006). *المتوقع واللّامتوقع في شعر محمود درويش*. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها.18(37)، 429– 762.

سعيد، ت. (1992). *الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية*. لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

سقال، د . (1997). *علم البيان بين النظريات و الأصول*. بيروت: دار الفكر العربي.

السويف، م. (1959). *الأسس الفنية في الإبداع الفني في الشعر خاصة (ط2)*. دار المعارف بمصر.

الشابي، أ . (2013). *الخيال الشعري عند العرب*. مصر: كلمات عربية للترجمة والنشر.

شرتح، ع. (2017). *القباني وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري*. الأردن: دار الخليج للنشر والتوزيع.

الشناوي، ع. م. (2003). *الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي*. مصر: مكتبة الآداب.

الشيخ، إ. ي. (2010). *نايف الكلالي وتجربتان*. مأخوذ في 9 أكتوبر 19 من: https://www.alayam.com/Article/Article/37889/Index.html

صالح، ب. (2001). *نظرية التلقي أصول... وتطبيقات*. المغرب: المركز الثقافي العربي.

صالح، ب. (1994). *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

صالح، م. (1996) . *الصورة الأدبية* . بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

صبح، ع. (د.ت). *الصورة الأدبية تأريخ ونقد*. القاهرة: دار احياء الكتب العربية.

صبح،ع. (2001). *التصوير القرآني للقيم الخلقية والتشريعية*. مصر: المكتبة الأزهرية للتراث.

صبحي، م . (1977). *الكون الشعري عند نزار قباني*. دار الطليعة للطباعة والنشر.

صبحي، م. (1968). *نزار قباني شاعر وإنسان (ط1)*. لبنان: دار الآداب.

صور. (د.ت). لسان العرب، مأخوذ في 03/13/ 2015 من: https://www.lesanarab.com/kalima/

العبوشي، ه . (2016). *دراسة أسلوبية في شعر الحب عند نزار قباني*. مجلة جسور المعرفة للتعليمية والدراسات اللغوية والأدبية، جامعة شلف، 2 (6) ، 114- 130.

العرود ، ع. (2009). *جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث*. الأردن: دار الكتاب الثقافي.

عصفور، ج.(1992). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عتد العرب*. لبنان: المركز الثقافي العربي.

عناني، م. (1997). *الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق* . مكتبة لبنان ناشرون.

عناني، م. (2003). *نظرية الترجمة الحديثة – مدخل الى مبحث دراسات الترجمة*. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان .

غادامير، هـ. ي. (2007). *الحقيقة والمنهج* . الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية. لبنان: دار أويا للطباعة والنشر.

غازي، ف. (2006). *ترجمة الشعر: بين المحاكاة الجامدة والتأويل المفرط*. مأخوذ في 22 نوفمبر 18 من: https://www.albayan.ae/five-senses/2006-12-31-1.969132

الغنيم، إ.(1996). الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد (ط1). مصر:الشركة العربية للنشر.

الفاخوري، ح. (1987). *تاريخ الأدب العربي (ط12)*. لبنان: المكتبة البولسية.

فرنجية، ب.خ. (2003). *بهجة الإكتشاف: رسائل نزار قبّاني وعبد الوهّاب البياتي و هاني الرّاهب الى بسّام فرنجية*. بيروت: المؤسسة العربية للدّراسات والنشر.

فرنجية، ب.خ. (2006). *بسام خليل فرنجية.. الناقد ومترجم الشعر العربي للإنكليزية*. مأخوذ في 30 سبتمبر 19 من: http://www.sahafi.jo/arc/art1.php?id=96cdd4649ecf3b73f92ef15e7317998863d22c44

فضل، ص. (1995). *أساليب الشعرية المعاصرة (ط1)*. لبنان: دار الآداب.

الفنادي، ي. ش. (2017). *السويح يكتب نزار قباني بالأنجليزية*، مأخوذ في: 30 سبتمبر 19 من : http://www.libya-al-mostakbal.org/95/13183/

قباني ، ن. (1978). *الأعمال الشعرية الكاملة (ج2)*. لبنان: منشورات قباني.

قباني ن (1993) . *الأعمال النثرية كاملة (ج8)*. لبنان: منشورات نزار قباني.

قباني، ن. (1999). *أحلى قصائدي (ط18)* . لبنان: منشورات نزار قباني.

قباني، ن. (2000). *قصتي مع الشعر (ج2)*. لبنان: منشورات نزار قباني.

قباني، ن.(د.ت). *موقع نزار قبّاني*. مأخوذ في 20 أكتوبر 2019 من: https://nizarq.com/ar/poem342.html

قبو، (د.ت). مأخوذ من معجم المعاني الجامع،في 02/19/ 2020 من https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/قبو:

القزويني، م. ب. (1982). *شرح التلخيص في علوم البلاغة (ط2)*. مصر: دار الجيل.

قندوز، ك. (2014). *أصول الصورة الشّعرية في الشّعر الجاهلي*. ذاكرة الوعي واللاوعي. مجلة معارف، 9 (1)، 123 – 143.

القيرواني، ب. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ط5)*. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. لبنان: دار الجيل.

قيطون ، أ. (2011). *الرمز والتحديد المستحيل*. مجلة مقاليد، (1)، 115-129.

الكبيسي، ط. (2016). *سفر الألباء في الشعر والشعراء*. الأردن: دار اليازوري العلمية.

كولوقلي، غ. (2013). *نظرية التلقي : خلفياتها الإبستمولوجية و علاقاتها بنظريات الإتصال* (2013). الجزائر: دار التنوير.

كوهين، ج.(1986). *بنية اللغة الشعري*. ترجمة: محمد الوالي و محمد العمري. المغرب: دار توبقال للنشر.

لحلوحي، ص. (2011). *الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني*. مجلة كلية الآداب واللغات، 4(8)، 67- 102.

لوفيفر، أ. (2011). *الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية*. ترجمة وتقديم: فلاح رحيم، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة.

لؤلؤة، ع. (1989). *الأدب العربي والأدب الغربي. قضايا ومشكلات*. مجلة الفيصل، (157).

مسعود، ج. (1992). *الرائد: معجم لغوي عصري (ط7)*. لبنان: دار العلم للملايين.

مكليش، أ. (1963). *الشعر والتجربة*. ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت : دار اليقظة العربية للتأليف.

مندور، م. (1963). *النقد والنقاد المعاصرون*. مكتبة نهضة مصر ومطبعتها.

موسوعة القرآن الكريم، (د.ت). مأخوذ من: https://quranenc.com/ar/home

مونان، ج. (2000). *اللسانيات والترجمة*، ترجمة: حسين بن زروق، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

ميويك، د. س، (1993). *المفارقة وصفاتها (ط1)*. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ناصف، م. (1996). *الصورة الأدبية*. لبنان: دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

ناصف، م. (2000) النقد العربي نحو نظرية ثانية. الكويت: المجلس الوطني للصقافة والفنون والآداب.

نعيمة ،م. (1991) . *الغربال (ط15)* . لبنان: نوفل.

نورد، ك. (2015). *الترجمة بوصفها نشاطا هادفا*. مداخل نظرية مشروحة. ترجمة وتقديم: أحمد علي، مراجعة: محمد عناني. سلسلة دراسات الترجمة. مصر: المركز القومي للترجمة.

هاشم، ح. ر. (2009). *توظيف الرموز الأسطورية في الشعر بين نازك والسياب*. مجلة كلية التربية الأساسية . 12 (52)، 25-56.

هالين، ف. و شويرفيجن، ف. و أوتان، م. (1998). *بحوث في القراءة والتلقي*. ترجمة: محمد خير البقاعي. سوريا: مركز الإنماء الحضاري.

هلال، م. غ. (1973). *النقد الأدبي الحديث*. لبنان: دار الثقافة، دار العودة.

هلال،م. غ. (1973). *الرومانتيكية*. لبنان:دار الثقافة، دار العودة.

هولب، ر. (2000). *نظرية التلقي مقدمة نقدية*. ترجمة وتحقيق عزالدين إسماعيل. مصر: المكتبة الأكاديمية.

الولي، م . (1990). *الصورة الفنية في الخطاب البلاغي والنقدي (ط1)*. المغرب: المركز الثقافي العربي.

وهبة، م. (1974). معجم *مصطلحات الأدب*. مكتبة لبنان .

وهبة، م. و المهندس، ك. (1984) . معجم *المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. مكتبة لبنان.

اليافي، ن. (1982). *مقدمة لدراسة الصورة الفنية*. دمشق:منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

ياوس هـ. ر. (2016). *جمالية التلقي – من أجل تأويل جديد للنص الأدبي*، تقديم وترجمة: رشيد بن حدو، لبنان: كلمة للنشر والتوزيع.

المراجع باللغات الأجنبية

Abrams, M.H. (2005). A Glossary of Literary Terms (8thed). Delhi: Akash press.

Abrams, M.H.(2005). *A Glossary of Literary Terms (8th ed.).* Delhi: Akash

Al-Hassnawi , A. R. (2007) . *A Cognitive Approach to Translating Metaphors*, Retrieved May 15, 19 from : https://translationjournal.net/journal/41metaphor.htm

Altoma, S.(2001). Modern Arabic Poetry in English Translation: An Overview of Selected Anthologies*, Translation Review*. 62(01), pp. 43-49.

Ardakani, M. P. & Lashkarian, A. & Sadeghzadeh, M. (2015). *The translatability/Untranslatability of Poetics: Eliot's "Ash Wednesday" and its two Persian translations*. UCT Journal of Social Science and Humanities Research, 3 (1). 57 -64.

Attwater, J. (2005). Perhapiness: The Art of Compromise in Translating Poetry or: 'Steering Betwixt Two Exteremes. *Cadernos de Tradusao*. 1 (15), 121-143.

Auger, P. (2010). *the Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory*. Anthem Press.

Baker M. & Malmkjaer, K (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge.

Barrett. G., (2006), *Dictionary of American Political Slang*, Oxford University Press.

Bassnett, S. (2002). *Translation Studies (3rded.).* London and New York: Routledge.

Berman, A. (1995).*Pour une critique des traductions: John donne*. Paris : Gallimard.

Bilsky, M. (1952). I. A. Richards' Theory of Metaphor. Modern Philology. The University of Chicago Press. 50 (02), 130-137.

Birsanu , R. (2009). *The Image Of The Other In Ezra Pound's Translations*. Synergy Journal. 5(1),122-130.

Bly, R. (1982). The Eight Stages of Translation. *The Kenyon Review*. *4*(2), 68-89.

Brownlie, S. (2003*)*. Berman and Toury: The Translating and Translatability of Research Frameworks. *TTR*, *16* (1), 93–120.

Catford J. C. (1978). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford university press.

Concubine, (n.d.). *In Your Dictionary Online dictionary*. Retrieved from https://www.yourdictionary.com/concubine

Conquest, (n.d.). In Collins online dictionary. Retrieved from https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/conquest/

Cuddly, (n.d.). In Cambridge Online Dictionary. Retrieved from https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cuddly

Essam, B. (2015). Toward and Effective Stylistic Translation of Arabic Poetry into English. *International Journal of Research In Social Sciences*, 4 (10), 49-56.

Etkind, E. (1982). *Un art en crise: Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne : L'Age d'Homme.

Freud, S. (1991). The Interpretation of Dreams. Translated by James Strachey. London: Penguin Books Ltd.

Friedman, N. (1953*)*. Imagery: From Sensation to Symbol. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Special Issue on Symbolism and Creative Imagination. 12(01), 25-37.

Frigid, (n.d.). In *Merriam-webster*. Retrieved from https://www.merriam-webster.com/dictionary/frigid

Fung, M. (1994). *Translating Poetic Metaphor: Explorations of the Process of Translating*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy of the University of Warwick.

Gentzler, E. (2001). *Contemporary Translation Theories (2nd ed.)*. North Somerset : multilingual matters LTD.

Grace, (n.d). In Collins dictionary online. Retrieved from https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/grace

Guidère, M. (2010). *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain* (2e éd.). Bruxelles, Belgique: De Boeck.

Hatim B. Mason I. (1994). *Discourse and the Translator (4th ed.)*. London and New York: Longman.

Hogan, K. M. (2011). Mother Earth as a Conceptual Metaphor in 4 Ezra Author(s).*Catholic Biblical Association Stable*, 73 (01), 72-91.

Holmes , J. S. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies (2nd ed.)*. Amsterdam: Rodopi editions.

Honig, E (1985): *The Poet's Other Voice. Conversations on Literary Translation*, Amherst: The University of Massachusetts Press.

Hu, Q. (1992). On the Implausibility of Equivalent Response (Part II). *Meta*, *37* (3), 491–506. https://doi.org/10.7202/003145ar

Iser, W. (1972). The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History, 3*(2), 279-299.

Jakobson, R. (1986). *Essai de linguistique générale*. Paris: éditions de minuit.

Jayyusi, S. K. (1987). *An Anthology of Modern Arabic Poetry*. New York: Guildford and Surrey.

Jung, C. G. (1969). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. 2nd edition. Translated by R. F .C Hull, London: Routledge.

Kabbani, N. (1999).*Arabian Love Poems: Full Arabic and English Texts*. Colorado: Lynne Rienner Publishers.

Kristeva, J. (1986) .*Word, Dialog and Novel, The Kristeva Reader.* ed. Toril Moi, New York: Columbia University Press.

Lefevere, A. (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Netherlands: Brill.

Lefevere, A. (1982). Literay Theory and Translated Literature. *Dispositio*, *7*(19/21), 3-22.

Lewis, C.D. (2004). *The Poetic Image*. Retrieved March 14, 2019, from: https://archive.org/details/ThePoeticImage/page/n7/mode/2up

Malmkjaer, K. & Windle, K. (2011). *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford Handbooks in Linguistics. Oxford University Press.

Margolis, J. (1987). *Philosophy looks at the Arts, Contemporary Readings in Aesthetics (3rd ed).* Philadelphia: Temple University Press.

Munday, J. (2008). *Introducing Translation studies Theories and Applications (2nd ed.)*. London, New York: Routledge Taylor and Francis Group.

Nervous breakdown, (n.d.). In *Merriam-webster*. Retrieved from https://www.merriam-webster.com/dictionary/nervous%20breakdown

Newmark, P. (1981*). Approaches to Translation*. Oxford and New York: Pergamon Press.

Newmark, P. (1988). *Textbook of Translation*. New Jersey: Prentice Hall.

Nida E., (1964). *Towards a Science of Translating*. Netherlands: E. J. Brill, Leiden.

Objective correlative. (n. d). In *Wikipedia Encyclopedia*. Retrieved September 23, 2019 from : https://en.wikipedia.org/wiki/Objective_correlative#:~:text=The%20only%20way%20of%20expressing,are%20given%2C%20the%20emotion%20is

Oséki-Dépré, I. (1999), *Théorie et pratique de la traduction littéraire*, Paris : Armand Colin.

Paprotte, W. & Dirven, R. (1985). *The Ubiquity of Metaphor: Metaphor in Language and Thought*. Netherlands : John Benjamins Publishing.

Pound, E. (1963). Ezra Pound: Translations. New Directions.

Preminger, A. & Brogan, T. V. F. (1993). *The New Encyclopedia of Poetry and Poetic*. Princeton New Jersey. Princeton University Press.

Reese , A. R. (1995) , *Writing Jude: The Reader, the Text, and the Author*. Submitted for the degree of Doctor of Philosophy. The Department of Biblical Studies,The University of Sheffield.

Richards, I. A. (1930). *Principles of Literary Criticism*. Retrieved October 02,16 from: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.170976/page/n99/mode/2up,

Robinson, D. (2013). Schleiermacher's Icoses: Social Ecologies of the different methods of translating, Zeta Books.

Robinson, P. (2010). *Poetry and Translation the Art of the Impossible*.Liverpool University Press.

Sapir, E. (1929). The Status of Linguistics as a Science. *Language, 5*(4), 207-214, retrieved from: https://www.jstor.org/stable/409588.

Sapir, E. (2000). *Language: An Introduction to the Study of Speech*. Retrieved: October 7, 17 from: https://www.bartleby.com/br/186.html

Schulte, R. & Biguenet , J. (1992). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press.

Spear, D. A. (n. d.). *Edmund Husserl: Intentionality and Intentional Content*. retrieved 15 September 17 from: https://iep.utm.edu/huss-int/#H1

Temple, (n.d). *In Collins dictionary online*. Retrieved from https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/temple

Twari, N. (2001). *Imagery and Symbolism in Eliot Poetry*. Atlantic Publishers and Distributors.

Van den Broeck, R. (1981). The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation. *Poetics Today, Translation Theory and Intercultural Relations*, 2 (4), pp. 73-87.

Venuti L. (1995). *The Translator's Invisibility* .London and New York: Routledge.

Venuti L. (2011). Introduction Poetry and Translation. *Translation Studies Journal*, 127-132.

Venuti, L. (2000). *the Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge.

Weaver, B. (1937). Wordsworth's "Prelude": The Poetic Function of Memory. *Studies in Philology*, 34(4), 552-563. Retrieved from http://www.jstor.org.sndl1.arn.dz/stable/4172385.

Webb, T. (1976). *The Violet in the Crucible: Shelley and Translation*. Oxford: Clarendon Press.

Wellek, R. (1981). *A History of Modern Criticism 1750-1950 : The Romantic Age (V 2)*. Cambridge University Press.

Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, Culture and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*. New York: Oxford University Press.

مسرد المصطلحات عربي- إنجليزي

Conceptual metaphor	الاستعارة التصورية
Form derivative	الإشتقاق الشكلي
Connotation	الإيحاء
Quantic rythm	الإيقاع الكمي
Aesthetic experience	التجربة الجمالية
Synesthesia	تراسل الحواس
Deviant translation	الترجمة الإنحرافية
Blank verse translation	الترجمة الشعرية الحرة
Phonemic translation	الترجمة الصوتية
Metrical translation	الترجمة العروضية
Organic translation	الترجمة العضوية
Mimetic tanslation	الترجمة المحاكية
Rhymed Translation	الترجمة المقفاة
Analogous	الترجمة المماثلة
Source text oriented translation	الترجمة الموجّهة الى النص المصدر
Hetero-functional translation	الترجمة المغايرة وظيفيا
Semiotic transliteration	الترجمة ما بين السيميائية
Target text oriented translation	الترجمة الموجهة إلى النص الهدف
Poetry into prose	الترجمة النثرية
Documentary translation	الترجمة الوثائقية
Sublimation	التّسامي
Multiplicity of meaning	التعدد الدلالي
Commission	التكليف

Primary imagination	الخيال الأوّلي
secondary imagination	الخيال الثانوي
State of concretisation	حالة التعيين
State of potentiality	حالة الكمون
Register	الرصيد
Wandering viewpoint	زاوية النظر الجوالة
Visual image	الصّورة البصرية
Oxymoronic image	الصورة التنافرية
Sensory image	الصورة الحسية
Gustatory image	الصّورة الذّوقية
Symbolic image	الصورة الرمزية
Auditory image	الصّورة السّمعية
Olfactory image	الصورة الشّمية
Haptic image	الصّورة اللّمسية
Complex image	الصورة المركّبة
Lexicalized Metaphor	الصورة المعجمية
Single image	الصّورة المفردة
Poetic emotion	العاطفة الشعرية
Hermeneutics	علم التأويل
Blanks	الفراغات
Presumed reader	القارئ الإفتراضي
Implied reader	القارئ الضمني
Pre-intention	القصدية المسبقة
Objective correlative	المعادل الموضوعي
Matricial-norms	المعايير الإطارية
Preliminary norms	المعايير التمهيدية
Operational norms	المعايير العملية

Textual-linguistic norms	المعايير النصية اللغوية
Stress	النبر
Conceptual Blending theory	نظرية المزج التصوري
Polysystem	النظم المتعدد
Architypes	النماذج العليا
Organic unity	الوحدة العضوية
Collective consciousness	الوعي الجمعي
Illusion	الوهم

الملحق: