إعادة الكتابة والإبداع في ترجمة المقامة العربية إلى اللغة الإسبانية. مقامات الهمذاني ترجمة سيرافين فانخول –Serafin FANJUL– أنموذجا

The rewriting and recreation in the arabic maqamat's translation to spanish language. The Maqamat of Al Hamadani translated by Serafín FANJUL as model

ليلى عشير[1]

[1] جامعة الجزائر 2 – معهد الترجمة (الجزائر)، leila.achir@univ-alger2.dz

تاريخ الاستلام: 2021/06/02 تاريخ القبول: 03/06/ 2021 تاريخ النشر: 2021/06/08

ملخص:

نهدف من خلال هذا المقال إلى دراسة ترجمة المقامة العربية إلى الإسبانية في ضوء نظرية الترجمة الموازية والتي كان منطلقها أساسا من فكرة جاء بها "جينيت" من خلال مصطلح النص الموازي. وقد وقع الاختيار على ترجمة سرافين فانخول لمقامات الهمذاني كون المقامات العربية نصوص غنية بالهوامش والحواشي والتي لخصها "جينيت" في مصطلح "العتبات" أو "العناصر الموازية للنص". ومن خلال الترجمة، سنلخّص دراسة الجانب النصي الموازي من المقامات وكل ما يتعلّق بها من عناصر موازية للنص وذلك من خلال دراسة تحليلية لبعض المقامات قصد تبيين فعل إعادة الكتابة والإبداع في ترجمة المقامة من عدمه.

كلمات مفتاحية: المقامة الأدبية، إعادة الكتابة، إعادة الإبداع، النصية الموازية، الترجمة الموازية.

Abstract:

This article deals with the problem of translating Maqamat into Spanish language by applying the theory of paratranslation, having been mainly inspired by an idea of "Genette" who had approached the concept of Paratext. Our choice was Serafín Fanjul's translation of the Maqamat of Al Hamadani, since the Maqamat are texts rich enough in marginal notes that "Genette" included in what he calls "Paratext". Through the Spanish translation, this article aims to summarize a practical study of paratext in the maqamat, through some concrete examples in order to prove the act of rewriting and recreation in the Maqamat's translation.

[1] **المؤلف المرسل**: ليلى عشير

Keywords: Maqama, Rewriting, Recreation, Paratextuality, Paratranslation.

1. مقدمة:

لقد تمّت ترجمة المقامة العربية إلى الكثير من اللغات منذ ظهورها إلى غاية العصر الحديث وذلك لكونها من أهم الفنون الأدبية التي ميّزت الأدب العربي عموما. ويعتبر الهمذاني أوّل كاتب له الفضل الكبير في بروز المقامة العربية إذ يُعتبر مؤسسها؛ فمقامات الهمذاني إحدى الروائع الأدبية التي عرفها الجنس الأدبي على مرّ الأجيال لما تتميّز به من شاعرية تكتسيها الألفاظ التي استعملها الهمذاني بحكم اعتماده على استخدام اللغة البليغة ذات الصبغة الأدبية الرفيعة وكذا الأسلوب الأدبي الخلاب بألفاظه وعباراته المنتقاة بامتياز لا نظير له، حيث تتميّز كلّ مقامة بفصاحة تخطف سمع القارئ، لغلبة استخدام السجع الخفيف غير المطوّل وكذا توظيف أبيات شعرية في غالبية المقامات وبعض الآيات القرآنية في مقامات أخرى، مما يضفي عليها نغمة موسيقية يطرب لها الأذن قبل القلب وهي منتقاة بدقة وبراعة منقطعة النظير؛ ويتمثل الهدف الرئيسي من المقامة التي تأتي في قالب حوار قصصي عادة في تعليم الناشئة لما فيها من حِكم وعبر ولو تمّ سردها على شكل كدية تتناول مواضيع عديدة ومختلفة بصبغة استهزائية وفكاهية في قالب حوار قصصي.

ومن هذا المنطلق، تأتي إشكالية البحث لتعالج نقطة مهمة من الجانب الترجمي، تتمحور حول إمكانية اعتبار المقامة الأدبية إعادة كتابة وإبداع بلغة أخرى بحكم تصرّف المترجم في ترجمته للعناصر النصية الواردة في فيه على غرار ترجمة الحواشي سواء المتعلقة بكاتب النص الأصلي أم بإضافة حواشي خاصة بالمترجم نفسه أم اعتبارها إبداع جديد للمترجم قام من خلال ترجمته بخلق نص جديد موازٍ للنص الأصلي. وقد جاءت الإشكالية مطروحة على الشكل التالي: هل تعتبر ترجمة المقامة الأدبية العربية إلى اللغة الإسبانية إعادة كتابة للنص الأصلي وإبداع جديد له؟

ومحاولة للإجابة عن الإشكالية المطروحة، ارتأينا اقتراح الفرضيات التي جاء نصها كالتالي:

- تكون الحواشي والهوامش دليل على إعادة الكتابة والإبداع في ترجمة المقامة العربية إلى الإسبانية.
- تأتي إعادة الكتابة والإبداع في ترجمة المقامة نتيجة لتعذر الترجمة.

ويتمثّل الهدف من هذا المقال في إبراز أهمية اعتبار ترجمة المقامة إعادة كتابة وإبداع باللغة الإسبانية بحكم أنّ المقامة العربية أحد الفنون الأدبية المشبّعة بالعناصر النصية المختلفة وكذا لمدى احترام المترجم للنص الأصلي

وأمانته في التصرف فيه بإضافة حواشي ترجمية مثلا من عدمه، علما أنّ المقامة تتطرّق لجوانب من الحياة الاجتماعية وتعكس بالتالي ثقافة وبيئة معيّنة يقوم المترجم بنقلها إلى اللغة المترجم إليها.

كمرحلة أولية، سنقوم في هذا المقال بالتعريف بالمقامة الأدبية وذكر أهم مميزاتها ونشأتها وتطورها منذ ظهورها إلى العصر الحديث وكذا ترجمتها وتأثيرها في الآداب الأخرى، لننتقل في مرحلة ثانية تطبيقية لدراستها من الجانب الترجمي من خلال انتقاء بعض النماذج التي سنبين من خلالها فعل إعادة الكتابة والإبداع بتحليلها من منظور نظرية الترجمة الموازية التي جاء بها يوستي فرياس –Yuste Frías– والتي كان منطلقها من نظرية النصوص الموازية لجيرار جينيت –Gérard Genette–.

2. المقامة الأدبية: نشأتها وتطورها وترجمتها

1.2 نشأة المقامة وتطورها:

يرجّح أغلبية الأدباء والنقاد أنّ فن المقامة نشأ على يد بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع للهجرة وكان أوّل من أعطى معنى لهذا الفن عبر مقاماته التي نالت شهرة في الأدب العربي وانتشرت وعرفت نجاحا ورواجا حتى لدى الغرب بمرور الزمن. وقد ذكر ضيف أنّ المقامة لدى الهمذاني بلغت معناها الصحيح بين الأدباء والذي يقترب من الحديث أكثر من أي معنى آخر، في ذلك يقول: "[الهمذاني] عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصص قصيرة يتأنق في ألفاظها وأساليبها، ويتخذ لقصصه جميعا راويا واحدا هو عيسى بن هشام، كما يتخذ لها بطلا واحدا هو أبو الفتح الإسكندري الذي يظهر في شكل أديب شحاذ، لا يزال يروع الناس بمواقفه بينهم وما يجري على لسانه من فصاحة في أثناء مخاطبتهم." (ضيف، 1973، ص 5)؛ أي أنّ هذا النوع الأدبي وليد أفكار الهمذاني الذي كان يسعى من خلال أحاديثه أو ما اصطلح عليه تسمية "المقامات" إلى تعليم الناشئة وتبليغهم بأساليب اللغة العربية المنمقة والبليغة.

وبالمقابل، هناك أدباء آخرين يرجحون عكس ذلك، إذ ذهب مبارك إلى أنّ المقامة نشأت لدى ابن دريد معللّا "وقد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد المتوفى سنة 321 هـ"، مستندا في تعليله هذا على رأي القيرواني الذي أكّد أن فنّ المقامة نشأ بعدما رأى الهمذاني أنّ "ابن دريد قد جاء بأربعين حديثا وقام بمعارضتها بأربعمائة مقامة في الكدية"، وهذا مع العلم أنّ المعنى الاصطلاحي للمقامة كما ذكرت سابقا في التعاريف يتمثل في كونها مجموعة أحاديث كانت تُروى في مجالس الأدباء. (مبارك، 2013، ص 200)

ومن جهته، قام السعافين (1987، ص ص 22-23) بإجراء دراسة معّمقة لأصول المقامة استند فيها إلى الجذور الأولى التي تطوّرت منها هذه الأخيرة، وقد بيّن من خلال هذه الدراسة أنّ الهمذاني هو مبتكر هذا الفن، حيث قام بدمج جملة من الجذور التي كانت موجودة مسبقا على غرار الأحاديث ذات الطابع القصصي والفوائد اللغوية وأحاديث الأعراب وكذا حكايات البخلاء والمكدين واللصوص والشطار وكلّ كتابات الجاحظ وكذا شعراء الكدية وكل من نقل عنهم الهمذاني بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إضافة إلى حكايات السخرية والفكاهة؛ بالرغم من استناده إلى "أحاديث" ابن دريد، حيث قام الهمذاني بإعادة الإبداع فيها مدمجا إياها في نوع أدبي جديد يختلف عن أحاديث ابن دريد (السعافين، 1987، ص ص 22-23). وهذا ما أكّده مبارك لاحقا في قوله: "ومع أن ابن دريد هو المبتكر لفن المقامات، فإن عمل بديع الزمان في هذا الفن أقوى وأظهر، وطريقته في القصص تختلف عن طريقة ابن دريد، والذين كتبوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن بديع الزمان، فهو منشئ هذا الفن في اللغة العربية، ولم تسمّ تلك القصص بعد ذلك (أحاديث) كما سماها ابن دريد، وإنما سميت مقامات كما سماها بديع الزمان." (مبارك، 2013، ص ص 202)

وقد واصلت المقامات تواجدها في الأدب العربي بعد ظهورها لدى الهمذاني، حيث خلفه فيما بعد الحريري الذي يُعرف بمقاماته كذلك والتي عرفت رواجا كبيرا ولكن لم تكن بالنجاح نفسه الذي عرفته لدى الهمذاني، حيث أشار ضيف إلى أنّ الهمذاني "كان أوسع ثقافة، وأحكم صياغة، وأقوى تعبيرا، فإذا هو يصل بالفن إلى القمة التي كانت تنتظره، وإذا مقامته تصبح المعجزة الخارقة التي لا تستبق ولا تُلحق على مرّ العصور." (ضيف، 1973، ص 9) إضافة إلى كُتّاب مقامات ظهروا فيما بعد في ربوع مختلفة من الوطن العربي والغربي. ويشير ضيف كذلك أنّ من يقرأ مقامات الهمذاني، سيرى نوعا من التقارب مع ما جاء به ابن دريد من أحاديث، سواء من حيث الأمثال والحكم التي استخدمها أو الوصايا وحتى بعض المواضيع التي تناولها في مقاماته والتي تعتبر تكملة -حسب رأي ضيف- لأحاديث ابن دريد؛ كما يُلاحظ أيضا التأثر البليغ للهمذاني بكتابات الجاحظ خصوصا ما يتعلّق بالكدية والنوادر والذي استلهم منه جلّ مقاماته. ومن هنا ذهب للقول أنّ الهمذاني تأثر بابن دريد من حيث الشكل، كون كتابة هذا الأخير كانت مليئة بالسجع والعبارات المنمقة التي كانت موجهة خصيصا لتعليم الناشئة من خلال أحاديثه، وبالجاحظ من حيث الموضوع كونه استلهم مواضيع مقاماته المتعلّقة بالكدية من قصص هذا الأخير المتعلّقة بأهل الكدية وقدرتهم على التحايل من أجل الحصول على المال والطعام. (المرجع نفسه، ص 18)

عند دراسة مقامات الهمذاني من حيث الموضوع، يتبيّن أنّ هناك اختلاف وتباين في المواضيع مع أنّ أكثرها تتناول موضوع الكدية والاستهزاء بطابع فكاهي، فالشخصية الرئيسية في مقاماته "أبو الفتح الاسكندري" دائما ما تظهر على شكل أديب شحاذ يحاول الاستحواذ على مال الجمهور من خلال تحايله عليهم بسرده

أحاديث في قمة البلاغة اللغوية. وقد شدّ انتباهنا أيضا أنّ مقامات الهمذاني تقريبا سميت بأسماء المدن لكون الشخصية الرئيسية يتنقل ويسافر عبرها، غير أنّه في بعض منها تسمى بأسماء أخرى قد تكون مرتبطة بالأكل أو الحيوان، وهذا ما علّله شوقي ضيف قائلا: "ويسمي المقامة باسم الحيوان الذي يصفه كالأسدية، أو باسم الأكلة التي يلم بها أبو الفتح كالمصيرية نسبة إلى أكلة المضيرة. وأحيانا يسميها باسم الموضوع الذي يعرض له كالوعظية، لأنها تدور حول وعظ، والقريضية لأنها تدور حول القريض والشعر، والإبليسية لأنها تتصل بإبليس، والملوكية لأنها تتصل بملك هو خلف بن أحمد، وهكذا." (ضيف، 1973، ص 25). ولعلّ هذا الاختلاف في التسميات دليل على الاختلاف في الموضوع الذي تعالجه كلّ مقامة والتي لا تصّب كلها، كما ذكرنا آنفا في موضوع الكدية. ومن حيث الأسلوب، يلفت انتباه قارئ مقامات الهمذاني توظيفه للسجع في كلّ واحدة منها، حيث وضعها في قالب حوار قصصي يفتتحها الراوي عيسى بن هشام وهو حوار يدور بين الراوي وبطل المقامة أبو الفتح الاسكندري. ويغلب على هذه المقامات توظيف أسلوب لغوي خلاب بألفاظه وعباراته المنتقاة بامتياز لا نظير له، لها من الفصاحة ما يخطف سمع القارئ، حيث يغلب عليها استخدام السجع الخفيف غير المطوّل وكذا توظيف أبيات شعرية في غالبية المقامات وبعض الآيات القرآنية في مقامات أخرى، مما يضفي عليها نغمة موسيقية تطرب لها الأذن قبل القلب وهي منتقاة بدقة وبراعة منقطعة النظير. وقد أرجع شوقي ضيف استخدام الهمذاني للسجع في مقاماته إلى كون هذا الأسلوب سائدا في عصره ممّا دفعه إلى اختيار الأفضل منه لمباراة أقرانه ومعاصريه من الأدباء وفي ذلك يقول: "وهو يظهر براعة فائقة في استخدامها [السجع]، حقا إنه لا يلتزمها دائما، ولكنه يجنح إليها غالبا، فالأصل عنده أن يسجع، ولا يترك السجع إلا نادرا. وكانت تعسفه في ذلك حافظة نادرة، وبديهة حاضرة، وذكاء حاد، وإحساس دقيق باللغة ومترادفاتها وأبنيتها واستعمالاتها المختلفة." (ضيف، 1973، ص 32)

ولعلّ قدرة الهمذاني في توظيف هكذا أسلوب في مقاماته دليل قاطع على محصوله اللغوي الواسع والشامل وعلى ذوقه الراقي في اختيار الكلمة المناسبة في الموضع المناسب بكل دقة وإحكام وتناسق وانسجام.

فيما يخصّ المقامة الأدبية لدى الحريري، فقد اختلف النقاد والرواة عن مكان نشأة مقاماته، فمنهم من رجّح أنه كتبها في بغداد ومنهم من يقول أنّه أنشأها في البصرة ثم انتقل إلى بغداد ليعرضها على الأدباء الذين تقبلوها. وقد ذكر ضيف أنّ عدد مقامات الحريري تبلغ خمسين مقامة مختلفة كان قد ألّف أربعين منها فقط وقد لاقى نقدا من البعض الذي اتهموه بعدم كتابته لها، وطلبوا منه كتابة مقالة أخرى ليبيّن عكس ذلك غير أنّ الإلهام خانه لفترة من الزمن وعاود الكتابة حيث ألف عشرة مقامات أخرى، مما جعل نقاده يعترفون بفضله في كتابتها. (المرجع نفسه، ص 47). وواصل ضيف مشيرا إلى أنّ البطل الرئيسي في مقامات الحريري هو أبو زيد السرّوجي والراوي هو الحارثة بن همام الذي تداول الرواة أنه شخصية خيالية، بينما اعتبروا أنّ الشخصية الرئيسية المتمثلة في أبو زيد هو شخصية حقيقية وهو ما ينفيه شخصيا، معلّلا أنّه شخصية خيالية أراد بها مجاراة شخصية أبي الفتح

الاسكندري لدى الهمذاني. وقد ذكر ضيف كذلك أنّ الحريري قام بترتيب مقاماته الخمسون ترتيبا تناسقيا حيث قام بترقيمها كذلك وشكّلها على شكل حلقات متسلسلة، حيث يتناول في كلّ مقامة لاحقة ما كان قد بدأه في المقامة السابقة مع تسمية كلّ مقامة باسم مدينة مثلما فعل الهمذاني في أغلبية مقاماته، فيتنقّل البطل أبو زيد السروجي من مدينة إلى أخرى، يروي من خلالها الراوي الحارثة بن همام مغامراته كأديب شحاذ دائما ما يكون مُرافقا بابنه أو زوجته أو شخص آخر، ليواصل الحريري تسلسل الأحداث والمغامرات إلى أن يبلغ البطل في المقامتين الأخيرتين من الكبر عتيا ويعلّم من خلالهما فن الكدية لابنه ليتوب في المقامة الأخيرة من كلّ ذنوبه. (المرجع نفسه، ص 50)

ويتبيّن من خلال مقامات الحريري أنّه كان مستلهما بمقامات الهمذاني بشكل كبير وحاول تقليده سواء من حيث موضوع المقامة بحد ذاته أو شكلها، حيث غلب على كتابته الحوار بين الشخصية الرئيسية والراوي غير أنّ الأسلوب اللغوي لم يكن بمستوى أسلوب الهمذاني من حيث البلاغة والسجع الذي وظفه ولا حتى من حيث المواضيع المختلفة التي عالجها، فهو قام بسرد جميع مقاماته على شاكلة قصة لها بداية ولها نهاية مع تكملة الأحداث في كلّ مرة بتنقّل البطل من مدينة إلى أخرى مع الاحتفاظ بشخصية الأديب الشحاذ من البداية إلى النهاية.

لم يكن الحريري الوحيد الذي استلهمه الهمذاني في كتابة المقامات ولا الأول في ذلك، فقد سبقه ابن ناقيا الذي كتب تسعة مقامات حاول فيها تقليد الهمذاني من حيث الأسلوب والشكل ولكنه لم يفلح في ذلك، كون مقاماته غير معروفة لدى العامة ولم يتمكن حتى من موازاة مقامات الحريري. (ضيف، 1973، ص 76). ولا يخفى أنّ مقامات الهمذاني بالرغم من كونها أصل بروز هذا الفن الأدبي ونشأته إلا المقامة الأدبية عرفت نجاحا ورواجا بعد مقامات الحريري الذي حاول الكثير من الأدباء بعده إنشاء مقامات غير أنهم لم ينجحوا في ذلك ولم يستطيعوا مباراته. ولعل أوّل من حاول تقليده هو السرقسطي (المرجع نفسه: ص 77) الذي ألف خمسون مقامة معارضة لمقامات الحريري والتي لم تُعرف في على مرّ العصور ولم تصل إلينا. وظهر الزمخشري كذلك الذي ألّف عدة مقامات في الوعظ بدون راوٍ ولا بطل. وفي العصور الوسطى، برز السيوطي الذي ألّف مقامات كثيرا ما تشبه الرسائل المسجوعة بلغة بليغة وموظفا فيها الأحاديث والمواضيع المختلفة والمتعدّدة من اجتماعية وأخلاقية وغيرها.

وفي العصر الحديث، حاول العديد من الأدباء تقليد الهمذاني والحريري خصوصا وعلى رأسهم الشدياق واليازجي وتجدر الإشارة فقط إلى مقامات اليازجي من هذا المنوال كون مقاماته كانت الأقرب إلى مقامات الحريري سواء من حيث الشهرة بين أقرانه ومعاصريه أو بين من حاولوا تقليد الحريري ولم يستطيعوا.

أورد ضيف أن اليازجي اللبناني النشأة والأصل كان شغوفا بحب العلم واللغة العربية خصوصا، حيث عُرف في زمانه بالبلاغة والذكاء منذ صغر سنه. وقد سار على منهاج الحريري في تأليف مقاماته التي عنونها "بمجمع البحرين" والتي استلهمها من الآية القرآنية الواردة في سورة الكهف في قصة موسى والخضر: "وإذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين"، حيث ذكر أنّه ألف ستون مقامة تبع فيها التسلسل والترتيب نفسه الذي كان يُعرف به الحريري كما سمى جميع مقاماته بأسماء مدن عربية بأكملها تقريبا. (شوقي ضيف، 1973 ص 79)، فمن حيث الشكل، قلّد اليازجي الحريري في أدق التفاصيل إذ تبنّى شخصية رئيسية باسم ميمون بن خزام وراوٍ له هو سهيل بن عباد، حيث قام في المقامة الأولى بالتعريف بين الشخصيتين، كما أضاف أنّ ميمون بن خزام كان دائما ما يكون متبوعا بشخص آخر يظهر معه وهو ابنته وغلامه مثلما أورد الحريري في شخصية أبو زيد السروجي الذي كان دام الالتصاق بابنه وقد تعمّد اليازجي تقليد الحريري حتى في التفكير بلقاء الشخصيتين في كلّ المقامات حتى ختم في المقامة الأخيرة بالموعظة والدعاء الذي يدّل على توبته، تماما مثلما أورده الحريري في شخصية أبو زيد السروجي. ومن حيث الأسلوب، تألق اليازجي في كتابة مقاماته بتوظيفه للغة فيها من البلاغة الكبيرة نظرا لعلمه الكبير فيها ولكنه لم يرقى إلى عمل كل من الهمذاني والحريري في توظيفه للسجع البليغ الرنان، وقد علّل شوقي ضيف أنّ عدم تمكنه من بلوغ القمة التي بلغها المؤلفان السابقات يعود إلى اقتباسه للمعلومة ونقلها من المعاجم أكثر من كتب اللغة بحد ذاتها وحتى في الأبيات الشعرية التي أرودها، بالرغم من معرفته وتمكنه من الشرع، إلا أنّه لم يستطع الرقي إلى درجة سابقيه في ميدان المقامات وفي ذلك يقول: "فتخلّفت مقامته، ولم ينفعه علمه باللغة، بل لعل هذا العلم هو الذي أضرّ به، وكذلك لم تنفعه شاعريته، بل لعل هذه الشاعرية هي الأخرى أضرت به فإنه استعملها في عمل أراجيزه اللغوية والعلمية." (شوقي ضيف، 1973، ص ص 101-102)؛ وقد ذهب ضيف للقول أنّ عدم تمكن اليازجي من الرقي إلى مكانة الهمذاني والحريري هو ما دفع بالأدباء المعاصرين إلى النفور من هذا الفن الأدبي الذي تبنّى قالبا قديما من حيث الشخصيات المختارة على شاكلة شحاذ أديب، وقد اقترح أنّ يتمّ تناول هذا الفن وتجديده بنظرة عصرية نوعا ما، وذلك بمعالجة المواضيع التي تهمّ المجتمع من حيث السخرية والطرافة.

2.2 ترجمة المقامة وتأثيرها في الآداب الأخرى

لا ريب أنّ المقامة عربية النشأة، ولعل انتشار هذا الفن الأدبي يعود إلى الحريري وليس الهمذاني ولو اعتبر هذا الأخير السباق إلى كتابة هذا الفن، غير أنّ مقامات الحريري هي التي حضيت بترجمات أكثر مقارنة بمقامات الهمذاني ولم تجدر الإشارة إلى أنّ حركة ترجمة المقامة لم تعرف النجاح الذي عرفته الرواية، وفيما يلي توضيح ذلك.

رجّح –Baba– (2016، ص 105) أنّ ترجمات المقامات قليلة جدا مقارنة بالرواية بسبب الصعوبة التي تكتسيها الألفاظ والجمل وكذا اللغة البليغة والأسلوب الجمالي المليء بالمحسنات البديعية، مما دفع بأغلبية المترجمين إلى اللجوء للترجمة الحرفية باستعمال أسلوب النسخ، وهو ما نوّهوا إليها كذلك من خلال مقدمات ترجماتهم. ومن جهة أخرى، أضاف أنّ مترجمين آخرين للمقامات العربية أمثال دو تاسي –De Tassy– يلجؤون لحذف مقاطع من النص الأصلي "لفائدتها الضعيفة" أو "بحكم تكرارها عدّة مرات" أو حتى "لعدم تغييرها للمعنى". ومع التطوّر الذي شهدته المقامات في الأدب العربي في أوانها، خصوصا مقامات الحريري، تمكّنت المقامة العربية من اكتساح الآداب العالمية ولو لم تعرف الرواج الذي تعرفه الرواية مثلا، إذ يرجّح ضيف (1973، ص 10) أنّ المقامة كانت معروفة كذلك في الآداب الأخرى على غرار الفارسية حيث ألّف القاضي حميد الدين أبو بكر بن عمر البلخي ثلاثًا وعشرين مقامة على نسق مقامات الحريري وأتمها سنة 551هـ للهجرة، كما عُرفت كذلك في الأوساط العبرية والمسيحية واليهودية فتُرجمت على إثرها إلى اللغتين العبرية والسريانية. حقيقة، لقد أثرت المقامات العربية في المقامات الفارسية التي ألفها حميد الدين أبو بكر بن عمر البلخي الذي تأثر أيّما تأثّر بمقامات كلّ من الحريري والهمذاني وحاول تقليدهما، إذ رجّح مهدي (2007، ص ص 19،27) –خلافا لضيف– أنّه ألّف أربعة وعشرين مقامة مسبوقة بمقدّمة اعترف فيها بتقليده لكلّ من الهمذاني والحريري وظهرت من خلالها مظاهر التأثر بهما حيث يعلّل مواصلا أنّ "الإطار العام الذي تدور فيه أحداث مقامات حميدي هو الكدية والتسول وما يتبع ذلك من حيل ودهاء وروح مرحة تيسر لصاحبها السبل نحو خداع ضحاياه وهذا هو الإطار نفسه الذي دارت حوله المقامات العربية"، بالإضافة إلى اتفاق مقاماته مع المقامات العربية "في العناية بالألفاظ وبخاصة صناعة السجع، وكذلك الإكثار من الألغاز مثاله في ذلك مثل الحريري".

ومن جهة أخرى، تمّت ترجمة المقامة العربية إلى اللغات والثقافات التي كانت مع احتكاك بالأدب والثقافة العربية في ذلك العصر والمتمثلة أساسا في الفارسية والعبرية وكذا السريانية، وقد كانت مقامات الحريري الأكثر ترجمة على مرّ التاريخ، نظرا لذيوع صيتها أكثر من مقامات الهمذاني وكانت أولى الترجمات لها تلك التي قام بها يهودا الحريزي –Judah ALHARIZI– المثقف اليهودي الإسباني (هاملتون –Hamilton– وآخرون، 2003، ص 419) والتي عنونها "Mah'berot Iti 'el" رغبة منه في مضاهاة الأدب العبري للغة والأدب العربيين. وكانت هذه الترجمة من أهم العوامل التي قادته لتأليف مقاماته الخاصة به التي تُرجمت بدورها عدّة مرات

للكثير من اللغات على غرار الإنجليزية والفرنسية مثلا والتي تعتبر من أهمّ المؤلفات في الأدب العبري إلى غاية العصر الحالي.

وقد أشار Baba (2016، ص 103-104) إلى أنّ مقامات الحريري عُنيت بعدة ترجمات شملتها كلّها أو أجزاء منها للغات مختلفة، حيث ذكر كلّ من الكونت واكلاو سيويرين رزيوسكي– Conte Waclaw Seweryn Rzewuski- سنة 1809 وفريديريك بيساني–Frédéric Pisani- بين سنة 1811 و1814 وغرانجيري دو لاغرانج –Grangeret de la Grange- سنة 1816 وغارسان دو تاسي –Garcin de Tassy- سنة 1852 وبيار ماسنو وريجيس بلاشير – Pierre Masnou et Régis Blachère- سنة 1957 مع الإشارة إلى أنّ مقامات الحريري قد تُرجمت من قبل الكثير الذين لم يذكرهم مكتفيا بأهم الترجمات التي كانت أكثر رواجا في مختلف اللغات. مع ذلك، نوّه إلى أنّ أشهر ترجمة عُرفت في اللغة الفرنسية هي تلك التي قام بها أنطوان إيزاك سيلفيستر دو ساسي – Antoine-Isaac Sylvestre de Sacy- سنة 1827 التي امتدّت وانتشرت في الغرب كونه أضاف حواشي وهوامش مطابقة شكلا للمقامات الأصلية باللغة العربية. وفي اللغة الإسبانية، عرفت المقامة عدّة ترجمات مختلفة لعلّ أهمّها المقامات اللزومية لأبو الطاهر السرقسطي والتي جاءت ترجمتها على يد إغناثيو فيراندو فروتوس – Ignacio Ferrando Frutos- في سنة 1999 حيث ضمت الترجمة المقامات التسعة والخمسين الكاملة التي ألفها صاحبها. وكترجمة أخرى للمقامات العربية باللغة الإسبانية، تظهر كذلك في سنة 1988 ترجمة سيرافين فانخول غارثيا – Serafín Fanjul García- لمقامات الهمذاني و قد أتبعها بالشرح والهوامش، مشيرا في مقدّمة ترجمته أنّه ارتكز على النسخة التي قام الشيخ محمد عبده بشرح غوامضها والتقديم لها.

من جهة أخرى وفي أوروبا كذلك، ذكر عوض (2015) أنّ المستشرقين عنوا بمقامات الحريري خصوصا، وذلك إثر الحركة الأدبية العربية التي شهدتها أوروبا منذ العصور الوسطى خصوصا مع حركة التيار الرومانسي الذي كان يقوده كلّ من هيجو –Hugo- في فرنسا وغوته –Goethe- في ألمانيا وسكوت –Scott- في إنجلترا، فقد تمّت ترجمة مقامات الحريري لأكثر من لغة ذكر منها اللاتينية والألمانية والإنجليزية. مع ذلك، ذكر ضيف (1963، ص 11) أنّ تأثيرها كان محدودا إذا ما تمّت مقارنتها بحكايات "ألف ليلة وليلة" لكون الأسلوب من سجع وبديع هو ما يميّز المقامة وليس القالب القصصي بحد ذاته.

من جهته، ذكر غنيمي هلال (1977، ص 210) أنّ القرنين السادس عشر والسابع عشر شهدا ظهور جنس جديد من القصص التي جاءت مقرّبة للمقامة وتأثرت بها أيّما تأثّر وهو ما اصطُلح عليها تسمية "قصص الشطار" –Picaresca– وقد تمّ إيجاد أولى القصص في إسبانيا تحديدا، حيث تتناول عادات وتقاليد الطبقات الدنيا للمجتمع وغالبا ما تبرز فيها شخصية واحدة هو المؤلف بذاته والراوي في الوقت نفسه، فهو مثل شخصيات الهمذاني والحريري يقوم بالسفر ويعيش حياة بائسة في ظلّ الطبقة الدنيا من مجتمعه الذي ينظر إليه نظرة تختلف باختلاف الأشخاص الذين يصادفهم. وكانت أولى القصص الإسبانية في هذا النوع القصصي معنونة "La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades" التي تُترجم للعربية بـ "حياة لاثاريو دي تورمس وحظوظه ومحنه"، فقد كانت بصمة المقامة العربية ظاهرة من خلال هذا التأليف بالرغم من كونها قصّة وليست مقامة بحدّ ذاتها.

ومن منظور آخر، أضاف غنيمي هلال (1977، ص 183) أنّ المقامة العربية أثرت بشكل كبير في الأدب الإسباني ولها من الفضل عليه معلّلا أنّ المقامات العربية أثرت "تأثيرا واسعا متنوع الدلالة فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار (Picaresca) الإسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعي، ثم انتقل التأثير في الأدب الإسباني إلى سواه من الآداب الأوروبية".

وفي الأخير، ينبغي القول أنّ المقامة أثرت في الأدب الغربي ولكن ليس بالشكل الكافي لبروز هذا الفن الذي يبقى بعيدا عن النجاح الذي تعرفه الرواية مثلا.

3. النصية الموازية والترجمة الموازية

1.3 النصية الموازية:

لقد ورد مصطلح "النص الموازي" للمرة الأولى لدى جينيت Genette في أغلبية كتبه غير أنّ الترجمات اختلفت من مترجم لآخر باختلاف وجهات النظر، حيث نجد أنّ يقطين اعتمد على مصطلح "المناص" ومن جهته استخدم الهادي المطوي عبارة "النصية الموازية" للإشارة إلى مصطلح Paratextualidad بينما ارتكز كل من بنيس والحجمري وكذا حمداوي على مصطلح "النص الموازي". (حمداوي، 2014، ص ص 4-5)

ورد تعريف مصطلح النص الموازي لدى بنيس على أنّه "تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن واحد، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا لا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشغل وينتج دلاليته" (حمداوي، 2014، ص 6)، أي

أنها كل العناصر المحيطة بالنص سواء من الداخل أو من الخارج والتي تحدّد مدى إمكانية تحرّره من قيوده النصية بشكل ما، بحيث تبقى مرتبطة به وتحدّد بنيته وشكله بشكل تام. وهذا ما ذهب إليه يقطين في تعريفه لمصطلح النص الموازي معلّلا أنّه تلك "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه (يقطين، 2001، ص 99).

ومن جهته، عرّف حمداوي النص الموازي قائلا أنّه عبارة عن "عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص؛ إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ" (حمداوي، 2014، ص 9)؛ ويفهم من هذا أنّ النص الموازي هو كلّ الهوامش والحواشي والشروحات التي يتضمنها النص قصد إزالة الغموض والإبهام عن المعنى وتفسيره بشكل أفضل للقارئ.

أمّا جينيت (Genette) وهو المؤسس الأول لهذا المصطلح، فقد عرّفه على أنّه ذلك الذي من شأنه أن يجعل النص كتابا يقدم نفسه كما هو لقرائه و للجمهور عموما (Genette, 1987, p 10).

تشترك كلّ التعاريف السابقة في نقطة واحدة مفادها أنّ النص الموازي هو كل العناصر الداخلية والخارجية التي تحيط بالنص مما يسهل على القارئ فهمه وإزاله الغموض فيه. وقد أشار جينت كذلك إلى العناصر المحيطة بالنص والتي لخصّها في 17 عنصرا تقريبا كالتالي: العنوان والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية والاستهلال والملحق والتنبيهات والافتتاحيات والحواسي الهامشية والنقاط الواردة أسفل الصفحة والنقاط النهائية والتصديرات والتوضيحات وكلمة الناشر والشريط والغلاف والعلامات الإضافية (التعليق الرسمي وشبه الرسمي). (Genette, 1982, p.9)

أمّا فيما يخص الأقسام المختلفة للنص الموازي (Paratexto)، فقد أورد جينيت نوعين رئيسيين هما النص المحيط (Peritexto) والنص الفوقي (Epitexto). أمّا النص المحيط فهو مجموع العناصر التي تحيط بالنص وتمثل جزء لا يتجزأ منه على غرار العنوان واسم الكاتب والحواشي وينقسم بدوره إلى قسمين اثنين هما: نص محيط نشري يندرج فيه الغلاف وكلمة الناشر والجلادة ونص محيط تأليفي يضم اسم الكاتب والعناوين بأنواعها وفروعها وغيرها من العناصر الأخرى. وأمّا النص الفوقي، فيتمثل في كل العناصر المتواجدة خارج النص والتي تتناول موضوعه مباشرة كالمقابلات والمؤتمرات على سبيل المثال. ومثل النص المحيط، فهو ينقسم أيضا إلى

قسمين اثنين هما النص الفوقي النشري والذي يضم الإشهار والملحق الصحفي لدار النشر والنص الفوقي التأليفي الذي يندرج فيه قسمين هما النص الفوقي الخاص والذي يضم المراسلات والمذكرات الشخصية للكاتب والنص الفوقي العام الذي يضم اللقاءات الصحفية التي يعقدها الكاتب قصد الحديث عن أعماله وكذا التعليقات الشخصية والذاتية التي يدرجها شخصيا. (بلعابد، 2008، ص ص 49-50).

تتمثّل أهم العناصر التي تكوّن النص الموازي باختلاف أقسامه في تسعة (09) عناصر هي كالتالي: اسم الكاتب والعنوان والمؤشر الجنسي وكلمة الناشر والإهداء والتصدير والعناوين الفرعية والاستهلال والحواشي والهوامش. فيما يخصّ اسم الكاتب، فهو يندرج عادة في الصفحة الأولى (الغلاف) والصفحة العنوان وغالبا ما يكون في أعلى الصفحة بخط غليظ للدلالة على الملكية والإشهار للكاتب ويأتي كذلك على ثلاثة أشكال هي الاسم الحقيقي (Onimato) والاسم المستعار(Seudonimato) والاسم المجهول (Anonimato). (بلعابد، 2008، ص 64).

بالنسبة للعنوان، فهو الواجهة الأولى التي تقع عليها عين القارئ وعادة ما يتموضع في أربعة مواقع أساسية تتمثل في الصفحة الأولى للغلاف وفي ظهر الغلاف وفي صفحة العنوان وكذا في الصفحة المزيفة للعوان (الصفحة البيضاء التي تحكل العنوان لا غير). أمّا فيما يتعلّق بوظائف العنوان، فقد حددها جينيت (Genette) في ثلاث وهي التعيين (Designación) وتحديد المضمون (Indicación del contenido) وإغراء الجمهور (Seducción del público). (بلعابد، 2008، ص 74). وبالحديث عن المؤشر الجنسي، فهو دائما ما يظهر في الغلاف وهو "ملحق بالعنوان" يأتي ليبين نوع العمل الأدبي (رواية، قصة وغيرها) وغالبا ما يكون اختياريا. (Genette, 1987, p.56) وقد أورد جينيت (المرجع نفسه، ص 61) كلمة الناشر من بين عناصر النص الموازي ويقصد بها ذلك النص الموجز الذي يقوم الناشر بكتابته والموجه للقراء مباشرة يلخص فيها العمل الأدبي وغالبا ما تأتي في نصف صفحة إلى صفحة كاملة يكون الغرض منها إشهاريا.

فيما يتعلّق بالإهداء، فهو عبارة عن كلمات يقوم من خلالها الكاتب بتسمية أشخاص معينين أو حتى مؤسسات يشكرهم من خلاله. وقد أورد حمداوي تعريفا شاملا للإهداء قائلا: "ويقصد بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق، أو الحبيب، أو القريب، أو الزميل، أو المبدع أو الناقد، أو إلى شخصية هامة، أو مؤسسة خاصة أو عامة، في شكل هدية، أو منحة، أو عطية رمزية أو مادية." وقد أكد أن الهدف من الإهداء هو "تأكيد علاقات الأخوة وخلق صلات المودة، وتقوية عرى المحبة، ... ونسج خيوط التعارف، مع تبادل الهدايا

الرمزية والمشاعر الرقيقة، سواء أكان المهدى إليه شخصية أو جماعة، واقعية أم متخيلة". (حمداوي، 2020، ص 9)

ويعتبر التصدير استشهادا يقوم من خلاله الكاتب باقتراض فكرة أو حكمة يقوم بكتابتها في أعلى الكتاب أو الفصل ويعدّ كنوع من المقدمة للنص الكتاب عموما. (بلعابد، 2008، ص 107). وقد حدّد جينيت (Genette) أربعة وظائف أساسية للتصدير لخصها في كلّ من التعليق على العنوان، مبررا بذلك سبب اختيار العنوان، والتعليق على النص حيث يشير من خلال التصدير إلى النص العام بطريقة غير مباشرة، ووظيفة الضمان غير المباشر إذ يقوم الكاتب عادة بذكر اسم كاتب أكثر شهرة منه لتعزيز عمله لدى القراء، وأخير وظيفة حضور التصدير وغيابه التي تدلّ على الثقافة العالية والواسعة لصاحب الكتاب. (Gérard Genette, 1987, p.64)

فيما يخصّ العناوين الفرعية، فهي تلك العناوين التي ترد في الأعمال الأبية وهي عبارة عن فصول يقوم الكاتب بعنونة كل واحد منها وقد ركّز جينيت على فكرة أن العناوين الرئيسية عادة ما تكون موجهة لجمهور معيّن من القراء، في حين أن العنوان الرئيسي موجّه للقراء بصفة عامة وهو الميزة المختلفة بين العناوين. (Genette, 1987, p.172)

ذكر عبد الحق بلعابد في كتابه "عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)" أنّ الاستهلال هو كل ما يُبتدأ به العمل الأدبي أو يلحقه معلّلا أنّه غالبا ما يأتي على شكل مقدمة أو تمهيد وديباجة أو توطئة أو عرض أو مطلع أو فاتحة وغيرها من الاستهلالات إن كان في البداية أو الخاتمة والملاحق وبعد القول وما بعد الكتابة إن أتى في النهاية. (بلعابد، 2008، ص 113)

تعتبر الحواشي والهوامش إضافات تُقدّم للنص قصد تفسيره، فقد عرّفها جينيت (Genette) على أنّها تلك العبارات المتغيرة الطول التي تأتي في أسفل الصفحة أو بين أسطر النص أو في آخر البحوث والمقالات أو حتى في آخر الكتب، لتوضيح عبارة ما وهي عادة ما تكون مرتبطة بجزء محدّد من النص وتأتي بجانبه أو في مرجعه الخاص. (Genette, 1987, p.186) تتمثل وظيفة الحواشي والهوامش أساسا في الشرح أو التفسير أو التعليق. بالنسبة لحواشي وهوامش المترجم، اختلفت الآراء حول مدى نجاعتها وضرورة تبنيها، إذ يرى جورج مونان (Georges Mounin) أنّ الحاشية الترجمية دليل على عدم كفاءة المترجم (Georges Mounin, 1963) بينما يرى آخرون أمثال دونير فرناندِث ولافارغا (Donaire Fernández y Lafarga) أنّ

الحواشي والهوامش الترجمية دليل على كفاءة وذكاء المترجم في التعامل مع النصوص التي تصعب ترجمتها نظرا لاختلاف الثقافة وكذا القواعد اللغوية من لغة إلى أخرى، فقد اعتبرت أن المترجم من خلال الحواشي والهوامش يقوم بوظيفتين أساسيتين: الترجمة بحكم المهنة والقراءة كونه يضع نفسه مكان القارئ قصد استيعاب مدى قدرة القارئ العادي على فهم النصّ، فهو بذلك يضيف حواشي وهوامش يورد فيها معلومات إضافية لم تُذكر عادة في النص الأصلي لإضفاء معنى أكثر فقط للنص المترجم ولتقريبه للقارئ، كما يتبيّن في هذه الحالة أنّ المترجم يقوم مقام كاتب النص الأصلي، لأنه أبدع في خلق نص جديد من خلال اقتراحه تفاصيل إضافية للقارئ تسهل عليه فهم النص الأصلي. (Mª Luisa Donaire Fernández y Francisco Lafarga, 1991, pp. 79-91)

2.3 ترجمة المقامة العربية في ضوء الترجمة الموازية:

سبق وأن أشرنا إلى أهمية النص الموازي الذي جاء به جينيت منذ أعوام سابقة وقد تولّدت نظرية ترجمية جديدة في بداية الألفية الثانية، تدقّق أكثر في هذا المصطلح ولكن من منظور ترجمي حيث انطلقت الفكرة من جامعة فيغو (Vigo) الإسبانية بقيادة يوستي فرياس (Yuste Frías) والتي عنى من خلالها توضيح النصوص الموازية وتطبيقها من خلال نصوص مختلفة (سمعية بصرية خصوصا) مركّزا على ضرورة وأهمية هذه النصوص في الترجمة معلّلا أنه لا وجود لنص دون نصه الموازي وبالتالي لا وجود لترجمة دون ترجمتها الموازية. (Yuste Frías, 2005, p.76). من جهة أخرى، أشار يوستي فرياس (Yuste Frías) إلى أهمية الترجمة الموازية والتي يتمثّل هدفها في تقريب الأفراد المنتمين لثقافات ولغات مختلفة متجاوزين بذلك الاختلافات والتباينات اللغوية بإضافة عناصر نصية جديدة في الترجمة تساهم في إثراء الترجمة وتبسيطها للقارئ. (Yuste Frías, 2015, p.78)

بداية وبالحديث عن نشأة مفهوم الترجمة الموازية، شرح يوستي فرياس –Yuste Frías- (2005، ص 75) أنّ الفكرة بدأت بالتبلور في رأسه حين كان يشرف على أحد طلبته في الدكتوراه سنة 2004 تحديدا، والذي اقترح عليه توظيف المصطلح للمرة الأولى ليس فقط للإشارة إلى عملية ترجمة النصوص الموازية للنص وإنما أيضا لدراسة التأثيرات الإيديولوجية والسياسية والاجتماعية والثقافية كذلك التي يحملها التحكم في هذه النصوص من طرف المترجمين نفسهم وكذا من طرف الناشرين على مرّ السنين. وبالتالي، أكّد كذلك (المرجع نفسه، ص 76) على أهمية ترجمة النصوص الموازية معلّلا أنّ الترجمة الموازية بحد ذاتها تمهّد للترجمة عموما وتقدّمها مثلما هي موجودة تماما في اللغة والثقافة الأصل، وفي ذلك يقول: "La paratraducción posibilita la existencia

وتعرّف الترجمة الموازية على أنها: [...]" el de la traducción en el mundo porque la presenta." conjunto de producciones verbales, icónicas (y/o verbo-icónicas) y materiales (ortotipográficas) que no sólo presentan una traducción sino que hasta la hacen presentable o no."

باعتبار الترجمة نص موازي للنص الأصل، ومن حيث الشكل والعناصر المكوّنة له، لاحظنا غياب كلّ من كلمة الناشر والإهداء والتصدير في النسخة المترجمة والاحتفاظ بالعنوان واسم الكاتب والمؤشر الجنسي والعناوين الفرعية والاستهلال وكذا الحواشي والهوامش بكثرة كما تمّ إدراج قائمة مراجع نهائية اعتمد عليها المترجم للقيام بالترجمة. وتعويضا للإهداء، قام كذلك بإدراج نقطة متعلّقة بالترجمة المقدّمة، شاكرا فيها بعض الأشخاص الذين ساعدوه للقيام بها وكذا إيراد قائمة للاختصارات الظاهرة في الترجمة. وقد وردت الترجمة كذلك في كتاب من 190 صفحة بينما جاءت المقامات الأصلية في 293 صفحة ولو أنّ المترجم شرح في النقطة المتعلّقة بالترجمة اعتماده على النسخة الصادرة باللغة العربية للمقامات في سنة 1965 والتي تفضل بشرحها محمد عبده وعدم ترجمته لبعض المقامات، بحكم أنّ النسخة التي اعتمد عليها كانت قد ارتكزت على طبعة إسطنبول المنشورة عام 1880.

ومن خلال دراسة قمنا بها على سلسلة من مقامات بديع الزمان الهمذاني والترجمة المقدّمة باللغة الإسبانية من قبل سيرافين فانجول (Serafín Fanjul)، استطعنا رؤية الفروقات اللغوية والثقافية بين اللغة العربية واللغة الإسبانية حيث اعتمد المترجم في غالب الأحيان على حواشي وهوامش يشرح من خلالها المعنى المبهم في النص الأصلي وإن لم ترد فيه كما ركّز كثيرا على ما جاء به جينيت (Genette) من عناصر نصية ترافق النص الأصلي وفي الأمثلة الموالية سنبيّن ذلك.

في الغلاف الخارجي للكتاب، ورد في اللغة العربية العنوان الكامل "مقامات بديع الزمان الهمذاني" بينما أورد المترجم عنوان « Al-Hamaḏānī Venturas y desventuras del pícaro Abū l-Fatḥ de Alejandría (Maqāmāt) » فقد أضاف عنصرا موازيا للنص (Venturas y desventuras del pícaro Abū l-Fatḥ de Alejandría) قصد أضافة المعنى ولتمرير الفكرة للقارئ من الوهلة الأولى بأنّ موضوع المقامات يتمحور حول شخصية رئيسية تتكرّر في مجمل الكتاب وهو "أبو الفتح الاسكندري" كما أضاف كلمة "pícaro" للدلالة على شخصية مغامرة سبق وأن وردت في الأدب

الإسباني منذ القرن السادس عشر. وقد عرّفها قاموس الأكاديمية الملكية الإسبانية (DRAE، https://dle.rae.es/ pícaro) أنّه شخصية من الطبقة الدنيا للمجتمع، يتمتع بشخصيته الماكرة والمستهزئة والذي يتحايل على الناس قصد الحصول على المال؛ فمن خلال العنوان فقط، نلاحظ أنّ المترجم قدّم للقارئ منذ البداية فكرة عامة عن الشخصية الرئيسية للمقامات بإيراد المعنى الضمني المتمثل في تحايل هذه الشخصية على الناس، تاركا للقارئ متعة التعرّف على المواضيع المختلفة التي تعالجها المقامات. علاوة على ذلك، وضع المترجم كلمة « Maqāmāt » التي نقلها حرفيا من اللغة العربية بين قوسين للتوضيح لا غير، فلو ترجمها مباشرة دون إضافة العناصر النصية الموازية لها، لما فهم القارئ المعنى منها، خصوصا وأنها كلمة عربية الأصل سبق وأن تمت ترجمتها بمصطلحات مختلفة، باختلاف المترجمين، ففي مقامات الحريري مثلا والتي تعتبر الأكثر ترجمة وتداولا في الغرب، تمت ترجمتها بمصطلح « Estación » عوض مصطلح « Cuadro » الذي ورد في الترجمة التي نحن بصدد تحليلها.

في معظم المقامات المسماة بأسماء المدن مثلا أو الشخصيات، قام المترجم في بعض الأحيان بإضافة هوامش وحواشي لتفسير الكلمة أو العبارة وهذا ما لاحظناه في كلّ من "المقامة الأهوازية" « Cuadro de Ahwāz » التي نسبها الهمذاني لمدينة أهواز الإيرانية (1988، ص 55)، فقد أضاف المترجم حاشية خاصة به قائلا: « Capital de la provincia iraní del Juzestán, act. Cerca de la frontera iraquí » حيث شرح فيها أن مدينة الأهواز هي عاصمة المحافظة الإيرانية خوزستان وهي حاليا قريبة من الحدود العراقية. وهذه النقطة لم يشرحها الهمذاني في الكتاب الأصلي، ربما لمعرفة القارئ العربي أنّ الأهواز مدينة تقع في إيران. والملاحظة نفسها نجدها في "المقامة الجاحظية" « Cuadro de Al-Ŷāḥiz » (1988، ص 65) إذ أضاف حاشية هامشية فسّر فيها أنّ هذه المقامة متعلّقة بالجاحظ، صاحب كتاب "الحيوان"، مشيرا إلى مقالة حرّرتها أسين بالاثيوس (Asín Palacios) والتي تمّ تشرها في مجلة إيزيس (Isis) سنة 1930، تعرض فيها الأعمال الكبرى للجاحظ، كما أشار المترجم كذلك إلى ذكر الهمذاني للكاتب العراقي في أكثر من مقامة. ومن جهة أخرى، وردت في مقامات أخرى هوامش تُنسب للكاتب فقط ولم ترد لدى المترجم، حيث اعتمد هذا الأخير على الشرح الهامشي الوارد في المقامات الأصلية للقيام بالترجمة، دون إضافة أية حاشية أو هامش. ومثال على ذلك، "المقامة الأزاذية" التي ترجمها مباشرة بـ « Cuadro de los dátiles » (1988، ص 29) بحكم أنّ المقامة الأصلية شرحت كلمة "الأزاذ" في حاشية هامشية مفادها أنّه نوع من التمر،

مما جعل المترجم يقوم بالترجمة مباشرة دون تبيان نوع التمر، فأنواع التمر على الأرجح معروفة لدى العرب فقط، كون التمر ينمو في المناطق الصحراوية، مما يُستبعد معرفة الغرب للأنواع المختلفة للتمر.

ونلمس المثال نفسه في "المقامة الجرجانية" « Cuadro de Ŷurŷān » حيث قام الهمذاني بإيراد حاشية هامشية شرح فيها أنّ "جرجان" من مدن بلاد الترك المستقلة من "خانيق خيوا"، بينما لم يورد المترجم ولا حاشية، بل ترجمها مباشرة باسم المدينة ولكن بنطق إسباني "Ŷurŷān"، (1988، ص 49) حيث استبدل حرف الجيم "ج" بحرف الياء "Ŷ" بحكم أنه يُنطق كذلك باللغة الإسبانية.

وقد قام المترجم كذلك بتقنية الترجمة نفسها في "المقامة الأصفهانية" « Cuadro de Ispāhān » (1988، ص 52) حيث ترجم اسم المدينة مباشرة، استنادا إلى الشرح الذي ورد في نص المقامات الأصلي، فقد شرح الهمذاني أنّ "أصفهان" مدينة من مدن إيران وكانت دار سلطنتها قبل أن تصير طهران عاصمة المملكة وأشار أنها تُنطق بحرف الباء الموحدة كذلك "أصبهان"، في حين تغاضى المترجم عن هذا الشرح التاريخي للمدينة.

من خلال النماذج المحلّلة –ولو أنّ إجمالية الترجمة تصلح لأن تكون موضوع بث معمّق–، خلصنا إلى أنّ المترجم وبتصرفه غالبا في ترجمة المقامات، متغاضيا في أغلب الأحيان عن الهوامش الواردة في المقامات الأصلية، توصّل إلى ترجمة كفيلة بإيصال المعنى المراد منها للقارئ الإسباني وهذا ما يدلّ على نقص عدد صفحات النسخة المترجمة التي قلّت بمائة صفحة تقريبا. وإضافة المترجم كذلك لبعض الحواشي الشخصية ساهمت بقدر كبير في إزالة الغموض واللبس الذي كان يحوم حول المعنى، بحكم أنّ المقامات وكما سبق وأن أشرنا إليها من أعظم الأنواع الأدبية بلاغة وأسلوبا، لما تحمله الكلمة الواحدة في اللغة العربية من معنى بليغ. وقد أفصح المترجم عن هذه النقطة بالتحديد معلّلا استناده لأستاذ من أصل عربي ساعده في شرح وتفسير ما كان غامضا بالنسبة له. علاوة على ذلك، تبيّن الجانب الإبداعي للمترجم وقدرته على إيصال أفكار ربما لم يكن القارئ العربي ليفهمها، كما أظهر إمكانيته في التعامل مع أصعب الكلمات وإعادة صياغتها في لغته الأم بأسلوب أقل صعوبة، مما يجعلنا نفكّر بأنّ المترجم مبدع وكاتب ثانٍ للنص الأصلي بلغة أخرى.

4. خاتمة:

حاولنا في هذا المقال التطرّق لنقطة ترجمة العناصر الموازية للنص الأدبي ومدى تقيّد المترجم بترجمتها، محاولين الوصول إلى فكرة إمكانية إعادة الكتابة والإبداع من خلال ترجمة المقامة العربية إلى اللغة الإسبانية نظرا للغتها البليغة وأسلوبها الراقي ومن خلال الدراسة المنجزة، توصلنا للنتائج التالية:

- النص الموازي جزء لا يتجزأ من النص عموما.
- عناصر النص الموازي موجودة في كل النصوص الأدبية وحتى النصوص الأخرى.
- أقسام النص الموازي نوعين رئيسيين هما النص المحيط (Peritexto) والنص الفوقي (Epitexto).
- المقامة جنس أدبي عربي النشأة ظهر على يد بديع الزمان الهمذاني.
- يتمثل الهدف من الترجمة الموازية في تقريب الأفراد المنتمين لثقافات ولغات مختلفة متجاوزين بذلك الاختلافات والتباينات اللغوية بإضافة عناصر نصية جديدة في الترجمة تساهم في إثراء الترجمة وتبسيطها للقارئ.
- ترجمة سيرافين فانخول (Serafín Fanjul) لمقامات الهمذاني إعادة كتابة بحد ذاتها ولكن بأسلوب أقل بلاغة، إذن هي إبداع جديد بلغة أخرى وفي ثقافة مغايرة.

5. قائمة المراجع:

السعافين، إبراهيم، (1987)، أصول المقامات، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

بلعابد، عبد الحق، (2008)، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1.

حمداوي، جميل، (2014)، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2.

حمداوي، جميل، (2020)، شعرية الإهداء. دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط2..

ضيف، شوقي، (1973)، المقامة، دار المعارف، مصر، ط3.

عوض، إبراهيم، (2015)، المقامات وتأثيرها في الآداب العالمية، رابط الاسترجاع: https://www.alukah.net/literature_language/0/89715/ (اطلع عليه بتاريخ 2021/04/16)

غنيمي هلال، محمد، (2008)، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط9.

مبارك، زكي، (2013)، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.

يقطين، سعيد، (2001)، انفتاح النص الروائي والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2.

DONAIRE FERNÁNDEZ, María Luisa y LAFARGA Francisco, (1991). Traducción y adaptación cultural: España – Francia. España: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

GENETTE, Gérard. (1987). Seuils. Paris : Éditions du Seuils.

GENETTE, Gérard. (1982). Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris : Éditions du Seuils.

MOUNIN, Georges. (1963). Les problèmes théoriques de la traduction. Paris: Éditions Gallimard.

YUSTE FRÍAS, José. (2005). Traducción y paratraducción. España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo.

YUSTE FRÍAS, José. (2015). "Paratraducción: La traducción de los márgenes al margen de la traducción", in *Delta. Esp.* 31. 2015. 317-347.