الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
Républic Algérian Démocratic and Popular
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
Algiers 2 university- Abou el-kacem saâd Allah جامعة الجزائر2 -أبو القاسم سعد الله
Institute of Translation معهد الترجمة
Department of Latin Languages قسم اللغات اللاتينية

نقد الترجمات الشعرية في ضوء شعرية هنري ميشونيك:
نماذج من ترجمات عربية لديوان (أزهار الشر) لشارل بودلير

Critique of poetic translations according to Henri Meschonnic poetic:
Examples from Arabic translations of the poetry collection of Charles Baudelaire (les fleurs du Mal)

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة

Research submitted for the award of a PhD in Translation

الباحث: **Researcher**
محمد جعفارو– **Mohamed Djafarou**

المشرف: **Supervisor**
د:أ. إيمان محمودي– **A. Imene Mahmoudi**

لجنة المناقشة: Examintion committee

- **د.حلومة تيجاني، ج.الجزائر2 رئيسا - President Dr: Halouma Tidjani**
- **د.إيمان محمودي،ج.الجزائر2 مقررا- Rapporteur Dr:A.Imene Mahmoudi**
- **د.سهيلة مريبعي، ج.الجزائر2 عضوا-Member Dr: Souhela Meribai**
- **د.ليلى فاسي، ج. الجزائر2 عضوا- Member Dr :Leila Faci**
- **د.سفيان جفال. ج. معسكر عضوا-Member Dr : Soufiane Djeffal**
- **د.هشام بن مختاري. ج. وهران عضوا-Member Dr : Hichem Benmokhtari**

2024-2023

إهداء

إلى روح والدتي: رحمة الله عليها...

إلى والدي الكريم حفظه الله ورعاه.

إلى زوجتي التي ساندتني وتحمّلت عصبيتي طيلة هذا البحث.

إلى أبنائي وقرّة عيني: أمير تقي الدين، مريم غزلان، و وسيم.

إلى أخواتي الكريمات و أبنائهم وأزواجهم.

إلى أصدقاء الشعر: شوقي ريغي، محمد عباس، خالد بوزير و عادل مغناجي.

إلى كل **أصدقائي** و زملائي أساتذة كلية الثقافة و الفنون-ج. قسنطينة-3.

أهدي هذا البحث.

شكر خاص

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من:

المشرف السابق أستاذي المحترم

(محمد الشريف بن دالي)

و المشرفة الحالية على هذا البحث الأستاذة الفاضلة:

(إيمان أمينة محمودي)

على توجيهاتهما و مجهوداتهما المبذولة لأجل إنجاح هذا البحث.

مقدمة البحث

مقدمة :

ارتبط النقد الترجمي في بداياته بالنقد الأدبي أو بتاريخ الأدب، ولم يستطع أن يستقل بذاته إلا في سبعينيات القرن الماضي انطلاقا من مؤلفات كوكبة من الباحثين في الدراسات الترجمية أمثال "كاتارينا رايس" (katarinaReiss)، و "أنطوان بيرمان" (Antoine Berman) و (هنري ميشونيك) (Henri Meschonnic)وغيرهم.

غير أن هذا الاختصاص لم يفرض نفسه كاختصاص مستقل بذاته،إذ أن نقد الترجمات الذي اقترحه كل من "كاتارينا رايس" في ألمانيا، وأنطوان بيرمان في فرنسا كاختصاص مستقل بذاته ليس له وجود حقيقي بعد، سواء في النشريات والمجلات الأدبية أو فيدوريات الترجمة، ففي غالب الأحياننجد أن الترجمة الأدبية لا تحتل سوى حيز صغير. فالواقع يبين شحّ الدراسات النقدية الغربية في مجال نقد الترجمات. فإن كان الأمر كذلك بالنسبة للدراسات الغربية فماذا نقول عن واقع الدراسات العربية في مجال نقد الترجمات الشعرية؟

من هذا المنطلق سأتطرق في هذا البحث إلى موضوع نقد الترجمات الشعرية، حاصرا موضوع الدراسة في ثلاث ترجمات لديوان (أزهار الشر) للشاعر الفرنسي (شارل بودلير) فكان عنوان الأطروحة على النحو الآتي: «نقد الترجمات الشعرية في ضوء شعرية "هنري ميشونيك":نماذج من ترجمات عربية لديوان (أزهار الشر) لشارل بودلير». إن سبب اختياري لموضوع نقد الترجمات راجع بالدرجة الأولى إلى شحّ المدونة العربية بمراجع ودراسات حول نقد الترجمات الشعرية العربية لديوان"أزهار الشّر" بالرغم من أنها فاقت العشر ترجمات. فالإصدارات العربية التي تناولت الموضوع تعدّ على الأصابع ككتاب "شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية" للناقد المغربي"سعيد علوش" الذي أجرى فيه مقارنة بين ترجمات عربية لثلاث قصائد من ديوان "أزهار الشر" لبودلير من منظور إحصائي مقارن، حيث أجرى مقارنة بين الترجمات انطلاقا من إحصاء وحداتها اللغوية للوقوف على مدى تطابق أو اختلاف هذه

الترجمات. هذا إضافة إلى بعض الرسائل الجامعية التي تناولت الموضوع بطريقة أو بأخرى كرسالة الطالب " مبروك قادة " المعنونة: (مفهوم الجمالية في الترجمة الأدبية:ديوان "أزهار الشر" مترجما إلى العربية)، وهو بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة بجامعة وهران للموسم الجامعي 2011/2010م تطرق فيه الباحث إلى مدى تأثر جمالية النصوص البودليرية عند ترجمتها إلى العربية. كما توجد دراسات عديدة منشورة على شبكة الانترنت تطرّقت إلى موضوع الدراسة لكنهااتسمت في مجملها بالسطحية وغلبة الأحكام الذاتية وافتقارها إلى منهج علمي صارم.

الملاحظ أنه بالرغم من كثرة كتب (هنري ميشونيك) التي تناولت موضوع "شعرية الترجمة" إلا أنه لم يصل للقارئ العربي إلا الشيء القليل من كتاباته، بل حتى المشتغلين في ميدان الترجمة يجهلونه، والكتاب الوحيد المترجم له إلى العربية– حسب علمي- هو كتاب "راهن الشعرية" الذي ترجمه المغربي "عبد الرحيم حزل" الذي صدر عن منشورات تواصلات، مراكش، المملكة المغربية، 1993م. كما ترجم المغربيان "عبد العلي اليزمي"و"جعفر عقيل" اقتراحات "هنري ميشونيك" بخصوص شعرية الترجمة إلى العربية ، وهي مقتطفة من كتاب "ميشونيك" "من أجل الترجمة2:ابستيمولوجيا الكتابة الشعرية للترجمة:

Pour la poétique II : Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction , édition Gallimard, collection (le chemin), Paris,1973.

وفي ظل غياب الترجمات العربية لكتب "هنري ميشونيك"، كان لزاما عليّ أن أخوض غمار هذا البحث مسترشدا بكتبه الأصلية المكتوبة باللغة الفرنسية، و تحتّم علي أن أترجم ما استطعت من نصوص مبثوثة في ثنايا كتبه والتي قد تخدم موضوع هذا البحث. ورغم ندرة كتبه، وصعوبة الحصول عليها، إلا أنني استطعت بعد مشقة الظفر ببعضها. أول هذه الكتب كان كتاب "راهن الشعرية" (les états de la poétiques)، وهو قراءة نقدية للشعريات التي عرفها القرن العشرين، روافدها ومآلاتها، وفيه تصور لراهن الشعرية من طرف هذا الناقد، مركزا على المغيّب من الشعريات السابقة: اللغة، الذات، المجتمع، التاريخ.أما الكتاب الثاني فكان "شعرية الترجمة" (poétique du traduire :1999)، وقد كان تحصيلا لبحوثه وكتبه السابقة (خاصة كتاب "نقد الإيقاع" الذي جاء امتدادا له). هذا الكتاب جمع بين التنظير والتطبيق؛ كما كان هذا الكتاب المرجع الأول الذي اعتمدته في إنجاز هذا البحث. وقد عمدت بعد قراءته إلى تلخيص أهم الأسس النظرية التي أقام عليها "ميشونيك" نظريته النقدية في شعرية الترجمة.أما الكتاب الثالث فكان "أخلاقيات وسياسة الترجمة" (éthiqueet politique du traduire :1999) و هو تتمة لكتاب (شعرية الترجمة) خاصة ما تعلّق بأخلاقيات الترجمة.

أما الأسباب الذاتية لاختيار الموضوع فتمثلت في رغبتي في الربط بين الجانبين النظري والتطبيقي من دراستي الأكاديمية إضافة إلى شغفي الكبير بالشعر الفرنسي عموما وبالترجمة الشعرية بصفة خاصة. فبالموازاة مع دراستي الأكاديمية في مجال الترجمة الأدبية، كانت لي تجربة خاصة امتدت سنوات عديدة تمثلت في ترجمة ديوان (أزهار الشر) إلى العربية. ينضاف إلى ذلك كلّه الشهرة التي اكتسبها هذا الديوان عالميا وعربيا، فقد صدرتأكثر من عشر ترجمات عربية للديوان مما يغني مدونة البحث ويمنح مساحة أوسع لهذا البحث.

و قد كانت إشكالية البحث على النحو الآتي:

كيف يمكن توظيف شعرية (هنري ميشونيك) في نقد الترجمات الشعرية ؟ على اعتبار أن شعريته هي نظرية نقدية لبعض المفاهيم التقليدية التي رسختها الممارسة الترجمية كالثنائيات (دال/مدلول)، (شكل/مضمون)، (شعر/نثر)...

هي إشكالية سأحاول الإجابة عنها في هذا البحث عبر الاسترشاد بشعرية "هنري ميشونيك" التي طبّق بعض مبادئها في نقده للترجمات، محاولا تطويع هذه المبادئ مع سياق البحث أي الاختلاف الكبير بين اللغتين الفرنسية والعربية في الأنظمة الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية والعروضية، إضافة إلى الاختلاف الحاصل بين الثقافتين العربية و الفرنسية.

أما عن المنهج المتبع في هذه الدراسة، فقد اعتمدت المنهج المقارن الذي لا غنى عنه في الدراسات الترجمية المقارنة بالإضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي. كما اعتمدت على شعرية "هنري ميشونيك" في تحليلي للقصائد المترجمة مستعينا بدراساته وتحليلاته للترجمات الفرنسية لبعض سونيتات "شكسبير".

وقد قسمت هذا البحث إلى فصلين:

أما الفصل الأول فقد جعلته للشعر الفرنسي وتطور مفهومه، خصائصه الجوهرية، صعوبات ترجمته إلى العربية، وكذا أوجه اختلافه عن الشعر العربي. ذلك أن ترجمة الشعر ترتبط بالضرورة بالمفهوم الذي يحوزه كل مترجم عن الشعر؛ ولا شك أن مترجم الشعر يمتلك تصورا مسبقا عن الشعر سيؤثر بطريقة أو بأخرى على ترجمته.

وأما الفصل الثاني فقد حمل عنوان (نقد الترجمات الشعرية)، شمل مفهوم "النقد" وعلاقته بالترجمة، المنابع النظرية للنقد الترجمي، وأهم مناهج نقد الترجمات ابتداء من "كاترينا رايس" و "أنطوان بيرمان" وصولا إلى "هنري ميشونيك".

وأما الفصل الثالث فحمل عنوان (شعرية الترجمة لدى "هنري ميشونيك") و ضمّ التعريف بالناقد و بمؤلفاته وأهم المبادئ و الأسس التي قامت عليها شعريته.

وأما الفصل الرابع فاشتمل على تقديم ديوان (أزهار الشّر)، خصائص أسلوب كاتبه، الترجمات العربية للديوان، التعريف بالمترجمين الذين كانت ترجماتهم مدونة البحث هم: (إبراهيم ناجي) ، (حنا الطيار) و (رفعت سلام)، ثم تقديم مدونة البحث التي ارتأيت –بعد قراءتي للديوان مرات عديدة–أن تكون قصائد مشتركة حتى أستطيع المقارنة بين الترجمات الثلاث. كما آثرت أن أختار قصيدة أو قصيدتين من كل قسم من أقسام الديوان لإعطاء فكرة عامة عنه.

وقد ختمت هذا الفصل بدراسة تطبيقية، هي دراسة مقارنة بين الترجمات الثلاث، وذلك بمقابلة النصوص البودليرية مع ترجماتها كلا على حدة كخطوة أولى. هذه الخطوة سمحت لي برصد عمليات التشويه أو السلخ (tératologie) – بتعبير (هنري ميشونيك)– التي يتعرض لها النص الأصلي عند ترجمته ممثلة في: الحذف، الإضافة، نقل المجموعات، اللاتطابق أو ضد التطابق. وكخطوة ثانية، عمدت إلى المقارنة بين الترجمات الثلاث لنفس النص (وسوق ترجمات أخرى إن اقتضت الضرورة) لاستنتاج أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين هذه الترجمات. وقد سمح لي هذا الإجراء بملاحظة أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين الترجمات المختلفة لنفس النص البودليري، وكذا استنتاج مدى تبعية الترجمات اللاحقة للترجمات السابقة أو استقلالها عنها، أي مدى استفادة المترجمين اللاحقين من الأخطاء التي وردت في ترجمات من سبقوهم.

أما الخطوة الأخيرة، فقد اقترحت ترجمتي الخاصة للقصائد المدروسة محاولا تطبيق بعض المفاهيم الواردة في كتاب (شعرية الترجمة) لهنري ميشونيك على اعتبار أن "ميشونيك" انتقد بعض الممارسات السائدة في ترجمة الشعر .

وأخيرا، سقت خاتمة لهذا البحث ضمّت أهم النتائج التي خلص إليها متبوعة بثبت للمصادر والمراجع التي اعتمدتها في بحثي.

وقد واجهتني صعوبات جمّة في إنجاز هذا البحث، أولها جدّة موضوع البحث وندرة الكتب التي تُعنى بشعرية الترجمة لا سيما مؤلفات (هنري ميشونيك) التي على كثرتها تكاد تكون منعدمة في المكتبات الجامعية والمكتبات الخاصة، إضافة إلى الظروف الاستثنائية التي مرت بها الجامعة نتيجة تفشي جائحة (كورونا) التي أثّرت سلبا على وتيرة سير هذا البحث.

الفصل الأول

الشعر الفرنسي، خصائصه،

وصعوبات ترجمته

تمهيد:

عبر تاريخ الأدب الطويل، لم يُثِر مفهوم جدلا واسعا بين النقّاد الأدبيينمثلما أثاره مفهوم الشعر؛ فقد اعتبره بعض النقاد **جنسا أدبيا** منفردا يتميز عن الرواية وعن المسرح. لكن هذا التقسيم الأجناسي الثلاثي (شعر، رواية، مسرح) لم يصمد أمام النقد فهذا التقسيم لم يكن موجودا من قبل (عند اليونان مثلا)، كما أن هناك أعمال أدبية يصعب تصنيفها ضمن خانة من الثلاثية السابقة الذكر. في حين اعتبره البعضالآخر عملا أدبيا يخضع لقواعد شكلية خاصة تميزه عن النثر، وهذا **التقسيم الثنائي** (شعر، نثر) لم يصمدأيضا أمام النقد لوجود أعمال أدبية تمتلك تلك الخصائص الشكلية لكنها لم تصنف في خانة الشعر كالمنظومات التعليمية مثلا،وبالمقابلنجد أعمالا أخرى صنّفت في خانة الشعر رغم عدم امتلاكها لتلك القواعد الشكلية (بعض القصائد النثرية كمثال).

لقد امتد الجدل حول مفهمة الشّعر قرونا بين الفلاسفة والنقّاد والشعراء، وأُلِّفت في هذا الموضوع كتب لا حصر لها في جميع الثقافات وبكلّ اللغات؛ولعلّ السّبب في ذلك يرجع إلى اختلاف ثقافة كلّ أمّة عن مثيلاتها وبالتالي اختلاف طرق تفكيرها من جهة، ولتطوّر مفهوم الشّعر تاريخيا وعدم ثباته على مفهوم واضح المعالم يتّفق عليه دارسو الأدب من جهة أخرى.

بناء على ما سبق، ولضرورات تتعلق بطبيعة البحث وموضوعه، ارتأيت أن أخصص هذا الفصل للشعر الفرنسي:نشأته، تطوره، خصائصه الجوهرية، وكذلك لأوجه اختلافه عن الشعر العربي، ذلك أن ترجمة الشعر ترتبط بالضرورة بمفهومه.

I. الشّعر الفرنسي: النشأة والتطوّر

مدخل:

لا شك أن ثقافة أية أمة مرتبطة ارتباطا وثيقا بتاريخها وتراثها الثقافي، هذا الأخير ناتج عن تراكم معارف وخبرات أجيال متعاقبة كل جيل منها يضيف إلى رصيد من سبقوه حوصلة معارفه وتجاربه. كما تختلف ثقافة كل أمة عن ثقافات الأمم الأخرى كليا أو جزئيا بحسب انغلاق أو انفتاح المنتسبين إلى هذه الأمة على الأمم الأخرى. ولهذاكله، لا بد لدارس أدب أية أمة من دراسة تاريخ هذه الأمة لمعرفة منابعها الفكرية والأدبية.

وقد ارتبطت الثقافة الغربية بصفة عامة والفرنسية بصفة خاصة بالثقافتين اليونانية والرومانية تباعا. وقد اعتمد النقد الغربي في دراسته للأدب اعتمادا كبيرا على نظريات الفلاسفة اليونان متمثّلة في نظرية **"المحاكاة"** لأفلاطون (Platon) التّي طوّرها من بعده تلميذه "أرسطو"(Aristote) ، فالتراث اليوناني هو المصدر الأول للثقافة اللاتينية التي نهلت منها الثقافات الأوروبية بعدما ترجمت هذا التراث إلى لغاتها القومية وطبعته بطابع وطني خاص. وتنحدر كلمة (محاكاة) بالفرنسية (Imitation) من الكلمة اللاّتينية (Imitatio) المنحدرة بدورها من الكلمة الإغريقية (Memesis)[1].

ينطلق" أفلاطون" في نظريته من فرضية أن هذا العالم المادّي الذي نعيش فيه ما هو إلاّ محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة. ولأن عالم المثُل له وجود سابق عن عالم المحسوسات فهو يتضمّن الحقائق المطلقة، أمّا العالم الحقيقي فهو صورة مزيّفة عن عالم المثُل.فالشّعر عند أفلاطون مثل باقي الفنون ما هو إلاّ محاكاة للمحاكاة، لأنّ العالم الحقيقي هو بدوره محاكاة لعالم المثُل. فالشّاعر كالمصوّر يحاكي ظواهر الأشياء لا جوهرها وشعره تقليد وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، فهو أقلّ درجة من الفيلسوف الذي يتّصل بالحقيقة و عالم المثُل[2].

[1] -Hachette le dictionnaire du français, édition algerienne, 1992, p :534.

[2] -للاستزادة يُنظر: جمهورية أفلاطون، ترجمة: حنّا خبّاز، مطبعة المقطف، القاهرة، 1929م.

كما يتّجه "أفلاطون" في نقده للشّعر اتجاها أخلاقيا فهو يرفض الشّعر الدرامي التراجيدي لأنّه يفسد نفوس العامّة حيث يقول: «لن نقبل بأيّ حال من الأحوال هذا النّوع من الشّعر... إذ يبدو لي أنّ كلّ هذه المؤلّفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها»[1]. ويستثني أفلاطون الشّعر الغنائي والشّعر الملحمي من حكمه لأنهما حسب رأيه يَصدُران عن إلهام ربّات الفنون (Muses)، وهما «تعبير صادق عن قيم الحقّ والخير والجمال من مدح الآلهة والأبطال والتغنّي بقيم المجد والبطولة والإرشاد إلى المثُل العليا»[2].

أما بالنسبة لأرسطو فإنه يعتبر الشعر شكلا من أشكال المحاكاة الخلاقة التي تندرج ضمن الملحمة والمأساة. ولم يكن الشعر الغنائي جنسا مستقلا كونه لا يحاكي أفعالا ولكنه يعبّر عن أفكار وأحاسيس. فالتعريف الذي أعطاه للشعر الغنائي يظل تعريفا تقنيا: فهو يعيّن قصائد تتلى مصحوبة بآلة القيثارة.

ويرجع "أرسطو" نشأة الشعر إلى سببين: الأول راجع إلى أنّ « المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ... و بالمحاكاة يكتسب معارفه الأوّلية. و الثاني أن المحاكاة تعلّم والتعلّم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضا لسائر الناس »[3]. وخلافا لمعلّمه أفلاطون فهو يرى أن وظيفة الشّعر هي المتعة، ومهمة الشاعر حسبه:« ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع».[4]

لقد كان كتاب أرسطو في الشعرية كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة (الملحمة و الدراما) ولم يكن يتناول الشعر، فقد صرح "تودوروف" أن «موضوع كتاب أرسطو هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب»[5].أما حكم "أرسطو" على الشعر فلم يكن أخلاقيا مثل معلمه "أفلاطون" بل انطلق في حكمه من وظيفة الشعر التعليمية والجمالية.

---

[1]– أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003م، ص:58.

[2]– المرجع نفسه، ص:62.

[3]– أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،دت، ص:12.

[4]– المرجع نفسه ، ص:26.

[5]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية: دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي،1994م، بيروت، لبنان، ص:23.

1. نبذة تاريخية عن الشّعر الفرنسي:

1.1 الشعر الفرنسي في العصور الوسطى:

يذهب أغلب الباحثين إلى أن بدايات الشعر الفرنسي كانت في القرون الوسطى وقد كانت شفهية قبل أن تدون بعد اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر ميلادي.

وتعد الإيماءة(la geste) أو أغنية الإيماءة(chansonde geste) أولى بدايات الشعر الفرنسي، إذ ظهرت في أواخر القرن الحادي عشر ميلادي وقد كتبت بالفرنسية القديمة خلافا للشعر الغنائي آنذاك الذي كتب بالأوكيتانية[1] (occitan). و" أغنيةالإيماءة"هيحكاية موزونة أو قصيدةطويلةكُتبتعلى وزن البحر العشاري (décasyllabe) ثم على وزن البحر الأسكندراني (l'alexandrin) لاحقا، وتجمع مقاطع طويلة مختلفة الحجم، تصوّر ملاحم بطوليةأسطورية لملوك أو فرسان حدثت فيقرون سابقة. وغالبا ما تكون مكتوبة من طرف شعراء متجولون''التروبادور'' (troubadours) كي تغنى مصحوبة بالموسيقى أمام جمهور عريض، وكمثال على هذه القصائدأغنية رولان (chansondeRoland) في القرن الحادي عشر ميلاديوالتيينظرإليهاالبعض على أنها الملحمة الوطنية لفرنسا.

أما الشعر الغنائي (poésie lyrique) في تلك الفترة فقد كان عبارة عن أغاني تتكون من مقاطع ذات جمل موسيقية متناغمة،كما أنها تحتوي على لازمة (refrein) تكرر في بداية كل مقطع، وترجع أصول هذا الشعر إلى الأغاني والرقصات الشعبية التي تأثرت بالثقافة العربية في الأندلس. وقد وصل أدب القرون الوسطى إلى ذروته في فن شعراء (التروبادور) جنوبا حيث كانت الحياةالاقتصاديةأكثر تطورا من الشمال، وحيث الحياةاليومية أقلّ عدوانية، مما يجعلها ملائمة للتغنّي بالحب وبالربيع.

[1]- تعرف أيضا بلغة ال (OC) بمعنى "نعم" البروفنسية.

ومن بين الأنواع الشعرية لهذا النوع: أغنية الكتان (chansonde toile) التي كانت تغنيها السيدات عند النسج والتطريز، وأغنية الحملة الصليبية (la chanson de croisade)، و "الباستوريل" (la pastourelle) وهي قصائد غزلية يكتبها الفرسان يتغزلون فيها بالراعيات. وقد تطور هذا النوع إلى أشكال ثابتة أكثر تعقيدا كالبالاد (la ballade)، والأغنية الملكية (le chant royal)، والروندو (le rondeau) وهي قصيدة غنائية ذات أدوار، و " الفيريلي" (le virelai) وهي قصيدة مزدوجة القافية.حيث بدأت الأفكار تكتسي بعدا رمزيا ومجازيا، كما أن سعة الاطلاع عوضت الأحاسيس، وأشهر هذه الأغاني " حكايةلاروز" (Roman de la Rose).

2.1 **الشعر في عصر النهضة**:

مع بداية عصر النهضة في القرن الخامس عشر ميلادي، بدأت الأشكال الشعرية السائدة في القرون الوسطى تنحسر تدريجيا لتحل محلها الأجناس القديمة الموروثة عن النموذج الإيطالي للقرن الثالث عشر ميلادي، فانطلاقا من الإيطالي "بيترارك" (Pétrarque) مرورا بالشاعرين "رونزار" (Ronsard) و"دوبيلي" (Du Bellay) أخذت **السونيتة** (le sonnet) تأخذ قيمة جمالية انطلاقا من مؤلفيهما (les Amours) و (les regrets) ، إضافة إلى خمسة شعراء آخرين شكّلوا بعدها جماعة **" الثريا "**(la Pléade)، حيث عملوا على إغناء الفرنسية عن طريق "**الاقتراض**" (l'emprunt) من اللغتين اليونانية والرومانية وعن طريق وضع كلمات جديدة في الفرنسية. وقد ألّف"دوبيلي" كتابا عام 1549م أسماه: (Défense et illustration de la langue française).

وإضافة إلى الشعر الغنائي الذي مثّلته جماعة (الثريّا) ، فقد ظهر شعر الالتزام (poésie engagée) الذي مثله "أجريبا دوبينيي" (Agrippa D'Aubigné) و(رونزار) (Ronsard) الذي كتب قصائد يدافع فيها عن المذهب البروتستانتي.

3.1 الشعر في العصر الكلاسيكي:

عدّ الباحثون المدرسة الكلاسيكية أقدم مذهب أدبي نشأ في أوروبا من خلال حركات الترجمة لكتب "أرسطو" عن الأصول اليونانية وبخاصة كتابيه "فن الشعر" و "فن الخطابة"، و« كانت فرنسا في القرن الخامس عشر ميلادي مهدا لهذه الحركة، حيث عكف الفرنسيون على نشر أصول الأدب القديم (اليوناني والروماني) تحقيقا ودراسة وترجمة، وعمدوا إلى محاكاة هذه الأصول واعتبروها نموذجا يُحتذى به في الكتابة»[1]. كما نادوا بضرورة الاحتكام للعقل والفصل بين الأجناس الأدبية لأن كل نوع أدبي يقوم على قواعد خاصة.

ومن أبرز رواد المدرسة الكلاسيكية في فرنسا " نيكولا بوالو" (Nicolas Boileau) (1636-1711م) وهو الشاعر والناقد الذي وضع قواعد الأدب والأخلاق بمناداته بضرورة تمجيد العقل وضبط المشاعر سيرا على آثار القدماء. إضافة إلى شعراء آخرين مثل كورناي(Corneille) ، موليير (Molière)، راسين (Racine)، لافونتين (La Fontaine) و غيرهم.

4.1 الرومانسية و الشعر:

جاءتالرومانسية أواخر القرن الثامن عشر ميلادي كرد فعل على المدرسة الكلاسيكية، فكانت نظرة الشعراء الرومانسيون إلى الشّعر نظرة مختلفة، فلم يعد العقل هو الذي يوجه الشاعر أثناء كتابته للقصيدة بل صارت العاطفة هي التي توجهه. ويقول "جان كوهين" : "كان لكلمة "شعر" في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه. فقد كانت تعني **جنسا أدبيا، أي القصيدة التي تتميّز باستعمال النظم**. أمااليوم فإن هذه الكلمة قد أخذت

[1]- رفعت زكي محمود عفيفي، المدارسالأدبية الأوروبية، ط1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1992م، ص:16.

معنى أوسع ولو عند جمهور المثقّفين فحسب، وذلك عقب التطوّر الذي بدأ فيما يبدو مع الرومانسية. لقدمرّت هذه الكلمة أولا، عن طريق النقل، من السّبب إلى المسبّب، من الموضوع إلى الذّات، وحالئذ صار من الشائع الحديث عن"**العاطفة**" أو"**الانفعال الشّعري**"[1]. ويضيف "جان كوهين": " ثم استُعملت الكلمة توسّعا في كلّ موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس؛ استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسيقى، شعر الرّسم...إلخ) ثم في الأشياء الموجودة في الطبيعة فنقول كما كتب "فاليري" عن منظر طبيعيّ إنه شعري، كما نقول ذلك عن مناسبة من مناسبات الحياة، ونقوله أحيانا بشأن شخص من الأشخاص"[2].

لقد عمد الشعراء الرومنسيون إلى كسر القوالب الجاهزة للبلاغة القديمة، فلقد شنّ الشاعر الفرنسي "فيكتور هوجو" (Victor Hugo) الحرب على البلاغة المتحجرة، وعلى أشكالها الجاهزة التي ترهق اللغة بدون طائل بعبارته: «لنحارب البلاغة»«guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe» . ولا يقصد طبعا تلك البلاغة الحية الفعالة التي لن يكون هناك شعر بدونها»[3]. وابتداء من الرومنسية تطور الشعر في اتجاه ما أسماه "فاليري" (Valery) و "برومون" (Bremon) "الشعر الخالص".

ومن أبرز الشعراء الرومانسيين في فرنسا"ستيفان مالارمي" (1842-1898)(S.Mallarmé) الذي دعا إلى ضرورة إقصاء كل من السّرد والخطاب التعليمي من لغة الشّعر، فلقد كان "مالارمي" يحرص على تنقية لغة الشّعر من اللّغة المباشرة المبتذلة وتعويضها بلغة جميلة آسرة.يقول في ذلك "جان بول سارتر" 1905-1980 : « لا أحد أجمل قولا من "مالارمي"... و الشّعر محاولة سحرية لتكوّنه ولكن بالتلاشي المرتعش للّفظ وفيه، وذلك بمزايدة الشّاعر على عجزه التعبيري، حين يجعل الألفاظ مجنونة»[4].

---

[1]- جان كوهين، مرجع سابق، ص: 9.

[2]-المرجع نفسه، ، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص:45.

[4]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط3، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2015م، ص:81.

وبناء على ما سبق فإن الرومنسية لعبت دورا هاما في تطور الشعر انطلاقا من وعي الشعراء الرومنسيين لجوهر الشعر ووعيهم لذواتهم واكتشافهم للغرض الجمالي للشعر باعتباره أقدم الفنون، وهذا ما دفع أحد النقاد إلى القول:« لن يستطيع فن الشعر التفتح حقا إلا في جو الحرية الذي كان للرومنسية فضل إدخاله في مجال الفن»[1].

5.1 **البرناسيون**: (Le groupe du Parnasse[2])

البرناسية حركة أدبية ظهرت سنة 1886م كرد فعل على الرومنسية، والتي تبنت شعرا يتأسس على عقيدة الجمال الساحر: أي الفن لأجل الفن. وتأسست هذه الجماعة في الفترة الممتدة بين 1860م و 1866م ردا على الرومنسية العاطفية، حيث تأثروا بمبدأ "ثيوفيل غوتي" (Théophile Gautier) القائل "الفن من أجل الفن" (l'art pour l'art) [3] وجعلوا "دو ليل" رئيسا علهيم. وقد ارتبطت هذه الجماعة أولا بمجلات عديدة كمجلّة: la revue fantaisiste (1861م) لصاحبها "كارولي موندیس" ثم مجلة le Progrès (1863-1864م) لصاحبها "كزافيي دو ريكار" ، وانطلاقا من هتين المجلتين ظهرت جريدة "الفن" (l'Art) وهي جريدة أسبوعية نشرت ما بين سنتي 1864م و 1865م قصائد جديدة لشعراء شباب، بعدها ظهرت مجلة: (le Parnasse contemporain) سنة 1866م نشرت قصائد لشعراء أمثال غوتييه ،بانفيل، دوليل، بودلير، هيريديا، مينار، فرونسوا كوبي ،كاتول موندیس، فيرلين، مالارمي. ثم عاودت هذه المجلة الظهور سنة 1871م فنشرت لشعراء آخرين أمثال: دو لابراد، غلاتينيي، أناطول فرانس، ميرات، بليسيس، كروس.[4] وعليه فالبرناسيون لم يشكلوا مدرسة مستقلة بل شكلوا جماعة تميزت بميول مشتركة أهمها تعظيم الكمال الشكلي (le culte de la perfection formelle) ، وقد «رفض أصحاب هذه الجماعة اتهامهم بعدم

[1]- جان كوهين، المرجع السابق، ص:21.

[2]-**Parnasse** :mouvement littéraire apparu en réaction contre le romantisme en 1868 et qui élabora une poésie ayant notamment, pour fondement le culte de la beauté impassible :l'art pour l'art. (Hachette, p :1175).

[3]-G.LansonetP.Tuffrau : Manuel illustré d'Histoire de littérature Française, éd Hachette, Paris,1936,p:418.

[4]-id, même page.

الانفعال وبرودة المشاعر (impassibles) ، بل على العكس من ذلك فهم يرون أن شعرهم الهادئ، المتوازن، بأبياته الصافية المنحوتة قادر أكثر من أي شيء آخر على تخليد العواطف الجياشة والأفكار الفلسفية العظيمة».[1]

6.1 **الرمزية و الشعر**:

"الرمزية" [2](leSymbolisme) هي حركة أدبية فنية ظهرت أواخر القرن التاسع عشر ميلادي، فلقد حاول الشعراء "الرمزيون" – متأثرين بالشاعرين "بول فيرلين" و "ستيفان مالارمي"– أن يجعلوا الإلهام أكثر ذاتية عن طريق جمع الكلمات بحسب إحساس الشاعر وليس بحسب التسلسل المنطقي للأفكار لخلق انطباع ذاتي خاص بالشاعر وحده. وزيادة على ذلك، فالغموض هو ما يميز العبارة الشعرية وليس قابلية الفهم.

كما كان للفلسفة الظواهرية التي تأسّست على يد الفيلسوف الألماني "هوسيرل" و تطوّرت مع الفرنسي"مارلو بونتي" و الألماني"هايديغر" تأثيرا كبيرا على الشّعراء المحدثين، فقد دعت هذه الفلسفة الأدب إلى خوض تجربة مع الوجود، وهي تجربة تقوم على الإحساس بحضور الأشياء والحلول فيها لسبر أغوارها والغوص في أعماقها، فالتجربة تسبق المعرفة، والاختبار يسبق الفهم. والعالم خارج الذات أشياء تخفي أشياء، وما يُرى يحجب ما لا يُرى، وعليه فالإنسان يبصر بالبصيرة لا بالبصر. وقدنتج عن هذه الأفكار ظهور تيّارات شعرية جديدة كالرّمزية (Symbolisme) التي جاءت كرد فعل على البر ناسية (Parnasse) التي أخضعت الأدب للحقائق العلمية، إضافة إلى ذلك تأثر الرّمزية بالآداب الشّرقية ونظرية المُثُل لأفلاطون، واتخاذها وجهة مخالفة للرومنسية التي لم تفلح في التعبير عن تحرير الانفعال بكلّيته وشموليته... مما دفع بعض الأدباء إلى اتخاذ مناهج مغايرة تدعوا إلى

[1]-G.Lansonet P.Tuffrau ,op, même page.

[2]-**Symbolisme** :mouvement littéraireetartistique de la fin du XIX siècle. Les poètes dits Symbolistes, influencés par "Paul Verlaine" et "Mallarmé", essayèrent de rendre l'inspiration plus individuelle ; il s'agissait en effet de grouper les mots non plus selon la logique mais selon la sensation, pour manifester une impression perçue par le poète seul. Or La limite de l'expression individuelle, c'est l'inintelligible.

الانعتاق من المادية والنفاذ ببصيرة ثاقبة إلى كنه الأشياء لا الوقوف عند ظواهرها، منهم الشاعر الأمريكي "أدغارآلن بو"»[1].

وكان للشاعر الفرنسي "ثيوفيل جوتيي" (1749-1832م) دور كبير في التمهيد للرمزية، فقد «سبق الفرنسيين في ذلك حيث ابتكر الرموز الدينية و رفع من قدر الذاتية ... كما يُعد الشاعر الفرنسي "شارل بودلير" رائدا ممهدا لظهور الرمزية في الغرب إذ كانت قصائده تنعي على الواقع صفاقته وكثافته، ويعدّه قناعا عن الحقيقة الأولى المكتوبة فيما وراء الأشياء، وقد ترجم مضامين أفكاره في قصيدته (المراسلات) »[2].

ومن خصائص الرمز الغموض، حيث لجأ الرمزيون إلى إسقاط حروف التشبيه وبعض أحرف الوصل ليصير الأسلوب موحيا، مؤثرا، بعيدا عن السطحية. كما وظفوا الأسطورة لما فيها من دلالات رمزية ثقافية، فالأسطورة هي "الرمز الأكبر".يقول هيجل:«ليست الأشياء ووجودها مادةالشّعر ولكن مادته الصور والرموز الخيالية»[3].

2. خصائص الشعر الفرنسي:

1.2 قواعد النظم الفرنسي: (la versification française)

مما لا شك فيه أن الشعر يمتلك خصائص شكلية وجمالية تميزه عن النثر، ولعل أول هذه الخصائص خضوعه لقواعد النظم (la versification)، وهذا الملمح موجود في شعر أغلب الأمم كالشعر اليوناني والشعر العربي وغيرهما. وكل شعر يتميز بطابع خاص يميزه عن شعر باقي الأمم، كما يخضع لقواعد خاصة أيضا. فما هو النظم الفرنسي؟

[1]- جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر الغربي، مجلة كلية الآداب، ع97، جامعة ديالي، كلية القانون و العلوم السياسية، ص:121.

[2]- المرجع نفسه، ص:122.

[3]- إبراهيم المازني: الشعر غاياته و وسائطه، ص:20.

يجيب "جان كوهين على هذا السؤال فيقول: «إن النظم **يخضع لقواعد خاصة متعارف عليها**، وبالتالي فهذه القواعد هي التي تعطيه تعريفا مسبقا».[1] ويسوق هذا الناقد تعريف "جاكوبسون" (Jackobson) للنظم فيعرفه بأنه: «**خطاب يكرر كليا أو جزئيا نفس الصورة الصوتية**»[2] ، إذن فهو يشبه الموسيقى لأنه يستثمر في الخصائص الصوتية للغة، لذلك فهو يؤكد بأن « النظم موسيقى تطرب من تلقاء نفسها، كما تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى لغة نجهلها».[3]

وبعبارة موجزة، فالعروض الفرنسي هو **مجموع القواعد والتقنيات الخاصة بالوزن والقافية التي تخضع لها كتابة القصيدة الشعرية.كما تشمل أيضا تجميع الأبيات في مقاطع شعرية.**

وتجدر الإشارة إلى أنه ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر ميلادي ،لجأ الشعراء إلى الخروج عن هذه القواعد ليخلقوا معايير شعريةخاصة. وهذا ما جعل بعض المنظرين يقسمون النظم الفرنسي إلى: "**نظم مطّرد**"(**régulier**): هو نظم متماثل الوزن أولا، ومتماثل الأصوات (القوافي) ثانيا، و "**نظم حر**"(**irrégulier**) أي النظم الذي لا يلتزم لا بالوزن ولا بالقافية.[4]

كما يتميز النظم عن النثر بنظامه الطباعي، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى السطر، وكل بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض، و هذه خاصية يشترك فيها البيت الشعري في أغلب الثقافات.

ويتلخص النظم الفرنسي في استخدام أبيات شعرية (**vers**) مجموعة في مقاطع شعرية (**strophes**)، كما ينقسم البيت إلى وحدات صوتية تسمى مقاطع صوتية (**syllabes**)، ويكفي عدّ هذه المقاطع لمعرفة الوزن (le **mètre**) الذي تنتمي إليه القصيدة. هذا إضافة إلى استخدام نظام معين من القوافي عند كتابة القصيدة الشعرية.

---

[1]- جان كوهين،بنية اللغة الشعرية،ص:52.

[2]- R.Jackobson, Essais de linguistiques, édition de Minuit, Paris,1963,p :221.

[3]– جان كوهين، مرجع سابق، ص:26.

[4]– جان كوهين، مرجع سابق، ص:53.

2.2 **البيت الشعري**: (Le vers)

البيت الشعري هوملفوظ لغوي يخضع لضرورات شكلية خاصة بالوزن. فالنظم الفرنسي يقوم على **تنغيم** (**intonation**) المقاطع الصوتية، ومصطلح قدم (pied) الذي عادة ما يُستعمل غير دقيق، فهو يدل على تجميع مقاطع معلّمة بأوقات قوية وأخرى ضعيفة (كالعروض اليوناني والعروض الروماني مثلا). وعدد المقاطع المسموح بها لتكوين بيت محدودة بقواعد الوزن، فالبيت في النظم الكلاسيكي محدود من اليسار بحرف كتابة كبير (Majuscule) ومن اليمين بتشابه صوتي مكمّل بنظام من القوافي. وبصفة عامة، فهو يحترم التقطيع النحوي، ويشكّل كلاّ دلاليا، وصوتيا، وإيقاعيا.[1]

أصناف الأبيات الشعرية:

يصنف البيت الشعري الفرنسي بحسب عدد المقاطع الصوتية الموجودة فيه، وهو البحر الذي تنتمي إليه القصيدة. فالأسكندراني (l'alexandrin): يتكون من اثني عشرة مقطعا، والعشاري(le décasyllabe) يتكون من عشرة مقاطع، والثماني يتكون من ثمانية مقاطع (l'octosyllabe).كما يوجد أيضاالسباعي، والسداسي، والخماسي، والرباعي، والثلاثي، والثنائي.

قاعدة عدّ المقاطع:

1) قاعدة(e caduc) أو (e muet):

يعتمد عدّ المقاطع على قاعدة ال(e caduc) أو (e muet) هذا الأخيريجب**عدّه** و **نطقه** إذا تلاه حرف صامت (consonne) منطوقا كان أم لا.[2]ففيبيت "رونزار" مثلا:

Ma-ri-e, qui vou-drait vo-tre beau nomtour-ner (Ronsard)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

[1]-Laurence Compa : la poétique de lapoésie, édition SEDES, Paris, 1999, p :46.
[2]- Id , p :46.

نرى في هذا البيت بأن حرف (e muet) في كلمة (Marie) تمّ عدّه ونطقه عند تقطيع البيت بالرّغم من أنه لا يُنطق عادةأي أنه محذوف (élidé). وقد استمرت طريقة النطق هذه حتى نهاية القرن 16م،حيث استبدلت بقواعد أخرى من طرف الشعراء الكلاسيكيين[1].

2) قاعدةla diérèse:

لشرح هذه القاعدة سوف نضرب مثالا عنها.ففي بيت "لافونتين"(La Fontaine):

Un li-ondéc-ré-pit, gout-teux, non pou-vant plus

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

في هذا البيت تم اعتبار كلمة (lion) ذات مقطعين صوتيين بينما هي في العادة ذات مقطع واحد، ويسّمى هذاالإجراء "**فكّ الإدغام**"(diérèse).

و ليس بالإمكان نطق كل الكلمات وفق هذه القاعدة بل يجب أن يسمح أصل الكلمة (étymologie) بذلك، لأن كلمة (lion) أصلها (léonem) وهى تحوي مقطعين[2].

و عندما لا يسمح أصل الكلمة بذلك وجب إدغامها و تسمى عندئذ (la Synérèse) مثل كلمة (vierge) في بيت "مالارمي"(Mallarmé):

Le v**ie**r-ge, le vi-va-ce et le bel au-jour-d'hui

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ففي هذه الحالة تم نطقالحرفين (ie) على أنهما حرف واحد.

[1]-Laurence Compa :La poétique de la poésie, p :46.
[2]-id, p :47.

3 **المقاطع الشعرية**:(lesstrophes)

المقطع الشعري هو تجميع لعدة أبيات، والتي تضمن تمفصل الخطاب على المستوى العام للقصيدة؛ فقديما كان يخضع لنظام معيّن وعدد محدد من الأبيات ونظام قواف ومجموع دلالي متجانس. وإضافة إلى ذلك يجب أن تحوي الأبياتالشعرية نفس عدد التفعيلات.[1]وتنقسم المقاطع الشعرية إلى: ثنائية (distique)، و ثلاثية (tercet)، ورباعية (quatrain) ...الخ.

4 .الوزن و الإيقاع:(Le rythme)

1) الإيقاع:

ارتبط مفهوم الإيقاع بالموسيقى عموما ويقابله مفهوم الوزن في الشعر، ويعد الإيقاع من المفاهيم الصعبة في ثقافتنا العربية ذلك أن النقاد العرب القدامى لم يستعملوه في كتاباتهم خلافا للثقافة الغربية، حيث استعملت كلمة "إيقاع" أو (ريتم) في الشعر اليوناني و اللاتيني ثم في اللغات الأوروبية الحالية.[2]

و يعود أصل كلمة إيقاع (Rythme) إلى الكلمة اليونانية (Ruthmos) و هي مشتقة بدورها من Rheim بمعنى "سال"[3].ويذهب "محمد العياشي" إلى أن « مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية (الشّعر)، و الحركة الصّوتية (الموسيقى)، و الحركة البدنية (الرقص). وهو ليس شيئا ماديا كما يرى أصحاب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي أو صوتي أو حركي. إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يتلبّس بها فيتخذ شكلا ماديا»[4].

[1]- Laurence Compa : La poétique de la poésie, p :52.

[2]- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع: الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، ص:13.

[3]-صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010م-2011م، ص:8.

[4]- المرجع نفسه، ص:8.

أما الإيقاع الشعري فغالبا ما ارتبط مفهومه بالوزن، إذ يرى البعض أن **الإيقاع أعمّ من الوزن**، أو بمعنى آخر أن الوزن إيقاع خاضع لقواعد.حيثيرى "مصطفى حركات"أن : «كل إيقاع في الحقيقة يتأرجح بين قطبين: قطب العشوائية التامة وقطب الرتابة؛ فالنص النثري أقرب إلى القطب العشوائي، والقصيدة العمودية أقرب إلى قطب الرتابة، وقصيدة الشعر الحرّ تقع بينهما »[1].أما الإيقاع في قصيدة النثر فهو إيقاع لغوي يعتمد على تقطيع خاص للقصيدة، يبنى على أساس وحدات اللغة ودلالاتها وجمالياتها.

2) الوزن:

استعمل الوزن في الدراسات الصرفية العربية،كما استعمله العروضيون أيضا، غير أن الوزن الصرفي وظيفي، فالوزن الصرفي يخص كلمة مفردة، و المعنى اللغوي يخضع للمبنى: فوزن (فاعل) يحمل دلالة الفاعلية، و وزن (مفعول) يحمل دلالة المفعولية...؛ بينما الأوزان في الشّعر لا تحمل معنى، بل تُحدَّد بسلسلة السواكن والمتحركات في البيت الشّعري.

و يرى "مصطفى حركات" أن "الوزن هو كل إيقاع رتيبعلى أحد مستوياته"[2].فالشّعرالعربي العمودي موزون على مستوى البيت، أما الشعر الحرّ فموزون على مستوى التفعيلة.

5 الوقفة:(La césure)

الوقفة هي**الموضع الذي يقسم فيه البيت الشعري إلى قسمين أو أكثر**، وتكون عادة بعد مقطع منبور. ففي شعر العصور الوسطى و الشعر الكلاسيكي لا تكون إلا في البحور الطويلة كالعشاري والإسكندراني، ويكون موقعها ثابتا في هذا الأخير، فهي تقسم البيت إلى قسمين (hémistiches) متساويي الطول[3].

[1]- المرجع نفسه، ص:56.

[2]- – مصطفى حركات، مرجع سابق، ص:51.

[3]-Laurence Compa : La poétique de la poésie,p :48.

ففي بيت"كورناي":

Je suis ro-maine, hélas,//pui-sque mon é-poux l'est. (Corneille)

1 2 3 4 5 6 // 1 2 3 4 5 6

تكون الوقفة بعد كلمة hélas، فهيتقسم البيت إلىقسمين متساويين (6 مقاطع).

أما في العشاري العادي فهي تقسم البيت إلى قسمين أحدهما ذا أربعة مقاطع والآخر بستة مقاطع، فبيت (رونزار) (Ronsard) مثلا:

Le temps s'en va,//le temps s'en va madame (**P. Ronsard, sonnet à Marie**)

1 2 3 4 // 1 2 3 4 5 6

وحسب القواعد الكلاسيكية فإن الوقفة يجب أن تتبع المعنى، فقد وضع"ريشلي" (Richelet)ضوابط لها ولا يجوز وقوعها أبدا بعد المحددات أو حروف الجرّ كالبيتالآتي من البحر الإسكندراني:

Devant elle et devant// le feu de son amour

Adieu, je m'en vais à // Paris pour mes affaires[1].

- **الوقفة العروضية و الوقفة الدلالية:**

إن الوقفة في الأصل، هي **حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه**. فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب. لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية فأول خاصية حسب "دوسوسير"كونها خطية.[2] وعليه فلفهم الخطاب يجب تقسيمه، فالترابط النحوي والمنطقي يقسم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها هي الفصول والفقرات و الجمل والكلمات، هذا التقسيم يتم بحسب المعنى.

[1]- Pierre Richelet, la versification française, Paris, 1672,p:27.

[2]- جان كوهين، مرجع سابق، ص:54.

ويجد المتكلم أنه من الطبيعي أن يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية، و « **تأخذ الوقفة في هذه الحالة معنى محددا: إنها تسجل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها**»[1].

كما تلعب النقطة والفاصلة دورا مهما في تقسيم الخطاب وذلك بتدعيم البياض، وسميت بعلامات الترقيم. فالنقطة تسجل نهاية الجملة، أي نهاية مجموع يمكن أن يوجد منفصلا لأنه يحمل معنى كاملا في نفسه. أما الفاصلة فتفصل بين مجموعتين لا يمكن أن توجدا منفصلتين ولكنهما تتمتعان مع ذلك بقدر من الاستقلال[2].

الفرق بين الوقفة الدلالية و الوقفة العروضية:

تتحقق كل من الوقفة الدلالية والوقفة العروضية بالسكوت الناتج عن توقف منشد الشعر عن الكلام. فالوقفة الدلالية ترتبط أساسا بالمعنى أي عند توقف منشد الشعر بعد كلمة أو جملة أو مقطع شعري، أما الوقفة العروضية فليس لها قيمة دلالية لكن وظيفتها هي الدلالة على أن البيت الشعري قد انتهى.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك طريقتين اثنتين لإنشاد الشعر: ففي الطريقة الأولى يتوقف منشد الشعر بعد كل مقطع منبور في البيت، حيث يركز على إيقاع القصيدة دون الاهتمام بمعاني الكلمات من أجل خلق موسيقى خارجية مركزا على الجانب الصوتي للقصيدة. أما في الطريقة الثانية فالمنشد يتوقف أمام الوقفات الدلالية مركزا على معاني الكلمات والجمل. كما أنه لا يوجد اتفاق حول كيفية إنشاد القصيدة الشعرية، خاصة حين يتعلق الأمر بقصيدة مكتوبة تفتقر إلى علامات الترقيم من فواصل ونقاط وغيرهما.

و قد استثمر بعض الشعراء المحدثين هذه الخاصية – أي غياب علامات الترقيم– لإعطاء أبياتهم الشعرية طاقة إيحائية أكبر ومعنى أوسع، إذ ينفتح النص على قراءات متعددة بعدم حصره في معنى واحد.

[1]- جان كوهين، مرجع سابق، ص:54

[2]– المرجع نفسه، ص:57.

التضمين:(l'enjambement)

يعرف "التضمين" بكونه «**حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب**»[1]، ويقوم هذا التعارض على «التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض قد يستلزم لقاء تاما بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية»[2].أي أن البيت لا يتحدد معناه باكتمال مقاطعه بل يمكن أن يمتد المعنى إلى أكثر من بيت واحد. وقد أكد كوهين في كتابه "بنية اللغة الشعرية" أن «النظم انزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت والمعنى السائدة في أي نثر كان وهو انزياح مقصود...واحتفظ به في النظم الحر حيث لا توجد هذه الضرورات».[3]

والملاحظ أن الشعراء الكلاسيكيون حاولوا اختزال تنافر الصوت والمعنى إلى الحد الأدنى فاجتنبوا التضمين قدر الإمكان عن طريق استعمالهم لوقفات قوية وسط البيت إضافة إلى إنهاء البيت بوقفة دلالية بنقطة أو فاصلة، فاختزلوا بصنيعهم هذا التعارض و لم يلغوه نهائيا على عكس الشعراء الرومنسيين و الرمزيين، وهذا ما يؤكده "جان كوهين" حين يقول: «يدل تاريخ الشعر على نمو هذه الخاصية [التضمين]نموا تدريجيا، فمن الكلاسيكية إلى الرومنسية، ومن الرومنسية إلى الرمزية،... فالوقفة عند الرومنسيين قد تفصل الاسم عن النعت... غير أن الرمزيين لم يتحرجوا من ختم البيت بكلمات كأداة التشبيه وأداة التعريف».[4] وهذا ما دفع الناقد و المنظر الفرنسي "جان كوهين" إلى القول بأن خاصية اللانحوية هي الخاصية الوحيدة الموجودة في النظم المطرد والنظم الحر معا، ففيه يتم التعارض– و لو جزئيا– بين الصوت والمعنى، بخلاف النثر الذي تتحقق فيه الموازاة الصارمة بين البنيات الصوتية والدلالية على اعتبار أن الجملة وحدة صوتية دلالية في آن واحد.

[1]- جان كوهين، مرجع سابق ،ص:60.

[2]– المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص:69.

[4]–المرجع نفسه،ص:64.

القطع الإيقاعية:(Coupes Rythmiques)

يسمي الفرنسيون قطعا إيقاعية كل أجزاء من الكلام يحددها النبر، ففي بيت "بودلير" مثلا:

Chaque fleur/ s'évapore// ainsi qu'un/ encensoir

1 2 3 4

نرى أن النبر حدد أربع قطع متفاوتة الطول. فالقطعتان الأولى والثالثة توحي لنا بإيقاع "الأنابست" اليوناني (فَعَلُنْ).ولكن هذا الإيقاع لا يدوم. لكن«مرور الوزن في الفرنسية من نمط لآخر دون قواعد على مستوى التفعيلات جعل العروضيين الفرنسيين يطلقون مصطلح "**إيقاع**"(rythme) على كل ما هو حر غير مقيد. وخصصت كلمة وزن (mètre) لما هو مقيّد بقواعد مضبوطة ».[1]

الفرق بين النظم و الشعر:

ظل الشعر طيلة قرون خاضعا لضرورات النظم في كل الثقافات تقريبا، ولم يتحرر منها كليا إلى يومنا هذا، فرغم انحسار ضرورات الوزن والقافية ما يزال بعض الشعراء يتبعون تلك القواعد القديمة حرفيا، وهي ظاهرة تشترك فيها أغلب الثقافات ولعلّ السبب يرجع إلى ارتباط الشعر في بداياته بالموسيقى والإنشاد كما أن الشعر الموزون المقفى أسهل للحفظ وألصق في الذاكرة من النثر. ولهذا فقد ظل الوزن يفرض نفسه كخاصية ينفرد بها الشعر كجنس أدبي مستقل خاصة في الأمم المحافظة التي مازالت متمسكة بتقاليد كتابة الشعرفي ثقافاتها المحلية.

لكن ظل الشعر – كممارسة لغوية خاصة –يرفض دائما القوالب الشكلية الجاهزة أو الموضوعات المفروضة، فقد استمر الشعراء في كتابة الشعر انطلاقا من تجاربهم الذاتية وبأساليبهم المبتدعة الخاصة، رافضين أي نوع من الوصاية على كتاباتهم، فكان التجديد حاضرا دائما في الشعر شكلا ومضمونا.

[1]- جان كوهين، المرجع السابق، ص:136.

ويرى "جان كوهين" أن الخلط بين النظم والشعر لا يزال ساريا إلى اليوم حتى في الحلقات العلمية، وذلك خطأ يجب أن يُكشف عنه. ولكن بالمقابل يجب الحذر من الخطأ المقابل له: الذين يرون بأن النظم حلية زائدة، بل يرون فيه قيودا تعوق الانطلاق الحر للفكر الشعري... و الحق أن **النظم ليس ضرورة، كما أنه ليس عديم الجدوى**[1]. ذلك أن العملية الشعرية تجري على مستويي اللغة معا: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي. وأن الحظوة لا ريب للمستوى الدلالي.[2] لأنه لا يمكن تصور قصيدة دون مضمون.

كما أن «الكلمات ليست إلا بدائل للأشياء. إنها مرصودة لتقدّم لنا خبرا عن الأشياء، خبرا كان بإمكان الأشياء نفسها أن تبلغه بدقة أكبر لو أمكننا أن نراها مباشرة».[3]

إذن، فلا وجود لفكر دون لغة، واللغة دون فكر ليست سوى لغو لا فائدة منه.كما أن الشعر محاكاة وتصوير لعالم المحسوسات، لذا فهو يقيم علاقة بين العالم واللغة، كما أن الشاعر يعبّر عن حالاته النفسية فيربط بين إيقاع النفس ولغته الخاصة. هذه اللغة تختلف عن اللغة العلمية الجافة، ففي هذه الأخيرة تكون اللغة وسيلة لا غاية في حد ذاتها أي مجرد حاملة للدلالة. بينما في اللغة الشعرية يغدو الشكل (الأسلوب) مهمّا وبه تتم المفاضلة بين شعر ونثر، أو بين شعر وشعر. وهذا ما يؤكده "جون كوهين" عند حديثه عن ترجمة الشعر حيث يقول: «**للمعنى شكل أو بنية تتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية**».[4] وهي الفكرة التي أكدها "الجاحظ" قبله بقرون عند حديثه عن استحالة ترجمة الشعر العربي إلى لغات أخرى.

وختاما، فالنظم شكل من بين أشكال الشعر المتعددة، وقواعد خاصة ارتبطت بأمة من الأمم، في فترة زمنية معينة من تاريخ الشعر الطويل. ورغم أن الشعر قد استعصى عن التحديد برفضه لكل شكل من أشكال القوالب الجاهزة، إلا أنه – ومن نافلة القول– يمكننا أن نتفق مع "جون كوهين" في قوله :« **لا تصبح الأشياء شعرية**

[1]– جانكوهين: مرجعسابق،ص:51.

[2]– المرجع نفسه، ص:51.

[3]–جانكوهين: مرجع سابق،ص:32.

[4]–المرج عنفسه، ص:37.

بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريا إن كانت شعرا و نثريا إن كانت نثرا».[1]

4).القافية:

- **القافية في الشعر الفرنسي: (La rime)**

تعرف القافية على أنها **تماثل صوتي في نهاية بيت شعري للمقطع الأخير من البيت والحروف التي تليه.** وحينما تحوي القافية تماثلا صوتيا واحدا تسمى "قافية فقيرة" (rime pauvre). وقد اعتاد الشعراء الفرنسيون تجنّب هذه القافية وفضّلوا استعمال قافية كافية (rimesuffisante) تحوي تماثلين صوتيين: حرف صائت + حرف صامت أو حرف صامت + حرف مصوّت(voyelle tonique)، أو يستعملون القافية الغنية (rime riche) التي تحوي ثلاث تماثلات صوتية في آخر البيتين الشعريين.

وقد لا يكتفي بعض الشعراء باستعمال ثلاثة تماثلات صوتية بل يلجئون إلى القافية التي تضم مقطعين (rime léonine) أو القافية المورّاة (rime équivoquée) التي تؤسّس على اللعب بالكلمات أو الجناس اللفظي (calembour).[2]

لقد كانتالقوافيفي النظم الفرنسي الكلاسيكي تخضع لقواعد ترتيب وتعاقب معينة:

– فالقوافي التي تتابع وفقا للصيغة AA,BB تسمّى القوافي المستوية (plates).

– أما القوافي التي تأتي وفق الصيغة AB,ABتسمّى القوافي المتقاطعة (croisées).

– أما القوافي التي تأتي وفق الصيغة ABBAتسمّى القوافي المتعانقة (embarrassées).

لكن القافية بحسب "جون كوهين" « ليست مجرد تشابه صوتي، إذ يوجد في اللغة صنفان من المماثلات الصوتية، مماثلا دالة كالمماثلات النحوية مثل:(acteur, facteur) و أخرى غير دالة و هي المماثلات غير النحوية

[1]- المرجع السابق، ص:37.

[2] - Laurence Compa : La poétique de la poésie, p : 51.

مثل: (sœur, douceur) و الحال أن القوافي (كما قال جاكوبسون) يجب أن تكون نحوية ومنافية للنحو... و عليه فالقافية تحدد في علاقتها بالمدلول».[1] ويضيف هذا الناقد مؤكدا على أن «القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى».[2]

إن وظيفة القافية تكمن في قلب الموازنة الصوتية الدلالية وجعل المتشابهات تسير ضد دلالاتها العادية، لأن التجانس الصوتي في النثر يوحي دائما بقرابة معنوية بخلاف الشعر الذي يوظف التورية واللعب بالكلمات، وكأن وظيفة القافية تتركز أساسا في خلخلة المعنى وتشويش الرسالة التواصلية وهذا ما جعل (جان كوهين) يؤكد بأن الشعر يقع بين الفهم و اللافهم.

مظاهر التجديد في الشعر الفرنسي:

- **الشعر المرسل:(vers libres):**

مع ظهور الرّمزية، سعى الشعراء إلى خرق بعض قواعد العروض الفرنسي الكلاسيكي والتحرر من بعض قيودها، فصار البحر "الإسكندراني" مثلا يحوي أحد عشرة أو ثلاثة عشرة مقطعا عوضا عن اثني عشرة مقطعا. وصارت هذه الخروق المتعمّدة من طرف الشعراء الرومانسيين والرمزيين ضرورة أملتها طبيعة الشعر المرسل.[3]

لكن بالرغم من ذلك فقد ظلت القواعد الكلاسيكية مستعملة وظل الشعراء يستعملونها كمرجع.

لقد سمح الشعر المرسل للشعراء باستخدام إيقاعهم الخاص، متحررين من قواعد عدّ المقاطع (le décompte syllabique) والوقفة (la coupe) ...إلخ. ذلك أن طول البيت الحر متغير يتعدى عادة الاثني عشرة مقطعا. وغالبا ما يعوض السجع (l'assonance) القافية التي تجيء اختياريا من طرف

[1]- جان كوهين، مرجع سابق، ص:31.
[2]- جان كوهين، مرجع سابق، ص:74.
[3]-Laurence Compa :La poétique de la poésie, p :57.

الشاعر. إذن، أعطى الشعراء – باستعمالهم للشعر المرسل– لأنفسهم حريّة أكبر في كتابة الشعر، إذ لم يعد طول البيت الشعري محددا بعدد معين من التفعيلات بل صار الشاعر حرا في صياغة أبياته حسب حالته الشعورية وقت كتابة القصيدة، فقد يحوي البيت تفعيلة واحدة كما قد يحوي عددا كبيرا منها.

- **السطر الشعري:[1](Le verset)**

السطر الشعري أطول من البيت الشعري وأقصر من الفقرة. وكونه بلا وزن ولا قافية ومتحررا من قواعد عد المقاطع فهو يشبه الشعر المرسل في امتلاكه إيقاعا شعريا خاصا. وبصفة عامة، فالبيت الحر والسطر الشعري (**verset**) يعطيان للسطر الكتابي إيقاعا متميزا عن إيقاع الوزن ليصير السطر كالبيت مبدأ لتنظيم الخطاب الشعري.

- **قصيدة النثر:(poème en prose)**

يعود الفضل في ظهور أولى القصائد النثرية " poèmes en prose" إلى الشاعر الفرنسي "شارل بودلير" الذي نُشر له سنة 1869م– أي بعد وفاته – أول مجموعة شعرية بعنوان " spleen de Paris, petits poèmes en prose" (سأم باريس،قصائد نثرية قصيرة) .وقد كان "بودلير" في أيام طموحه كما يقول "جان كوهين" « يحلم بمعجزة ظهور نثر شعري موسيقي دون إيقاع ودون قافية فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلاءم مع حركات النفس الغنائية ، ومع تموجات الأحلام، وقفزات الوعي»[2].

وقد تأثر ببودلير شاعر فرنسي آخر يدعى "أرتور رامبو" فنشر ديوانا سنة 1891م بعنوان (Le Bateau ivre)، ثم ديوانا آخر سنة 1873م بعنوان "موسم في الجحيم" (Une Saison en Enfer).[3]

[1]- المعنى المعجمي لكلمة (verset) هو (الآية) و قد ارتبط بالكتب المقدسة كالإنجيل و القرآن، لذا ارتأيت أن أترجم الكلمة بالسطر الشعري.

[2]– جان كوهن: مرجع سابق، ص:51.

[3]– عبد المالك مرتاض، مرجع سابق ، ص:304.

5). اللغة الشعرية:

لقد سبق "الجاحظ" النقاد الغربيين حين أقرّ بأفضلية اللفظ على المعنى في الشعر إذ يقول: "**المعاني مطروحة في الطريق**"، و اشترط في الشعر "**إقامة الوزن و تخيّر اللفظ**"[1]. وهي الفكرة التي أقرها الناقد الفرنسي "جان كوهين" حين قال بأن: « **الشاعر ليس شاعرا لأنّه يحس أو يفكّر، و لكن لأنه يقول**»[2].

إذن فاللغة الشعرية بالنسبة لهذا الناقد تختلف عن اللغة العادية (لغة التواصل)، والشعر في نظره ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، فهو يحطم اللغة العادية في مرحلة أولى، ثم يعيد بناءها في مرحلة ثانية، وهذا جوهر نظريته في (الانزياح). فالشعر إذا انزياح بالنسبة للغة العادية.

واللغة الشعرية بالنسبة لجان كوهين تشغل منزلة وسطا تتأرجح بين قطبين: القطب الأول هو لغة الخطاب العلمي الخالصة الصحة (المعقولة) ، والقطب الثاني هو اللغة غير المعقولة أو التي لا معنى لها. فاللغة الشعرية تخرق قاعدة من قواعد اللغة العلمية أو مبدأ من مبادئها في **لحظة الانزياح** فتندرج في اللامعقول، ثم سرعان ما تستعيد معقوليتها في لحظة ثانية هي لحظة **نفي الانزياح** لتعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية.

- **خصائص اللغة الشعرية:**

لم تعد اللغة الشّعرية مجرّد وسيلة جميلة وأنيقة لتدبيج الشعر، كما كان ذلك قائما في أذهان النقاد الأقدمين، بل اغتدت غاية في نفسها. ولذلك «يقترح "رولان بارث" (Roland Barthes) ضرورة التمييز بين ميدانين مختلفين: ميدان الكتابيت (écrivants) الذين غرضهم من الكتابة نقل رسالة إلى القارئ فهي مجرد وسيلة لا أكثر، وميدان الكتّاب(écrivains) الذين يكتبون من أجل متعة الكتابة في حد ذاتها دون حساب للقارئ».[3]*

[1]- الجاحظ، مرجع سابق.

[2]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص:42.

[3]- عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص:100.

الصورة الشعرية:

أكد الفلاسفة العرب أن حقيقة الشعر توجد في صورته، إذ بنوا تصورهم للشعر على أنه صناعة تحكمها ثنائية مادة وصورة. فابن رشد يرى بأن«أول أجزاء صناعة المديح الشعري هو أن تحصى المعاني الشريفة التييكونفيها التخييل، ثم تُكسى تلك المعاني اللحن والوزنالملائمين للشيء المقولفيه».[1]

غير أن النقاد المحدثين يرون بأن «تعريف الصورة الأكثر تماسكا وشيوعا هو ذلك الذي يجعل منها عدولا أو تحويلا لعبارة أولى تعتبر عادية».[2]

لقدكان اهتمام النقاد العرب قديما بصحة المعنى وقوة اللفظ ووضوح التشبيه، فكانوا يلحون على ضرورة البعد عن الغموض والإبهام. إذ كانت نظرة العرب إلى الصورة نظرة حسية تقوم على نزعة حسية تقيرية. أما الاستعارة والخيال فقلّما اهتموا به مثلما فعل المحدثون، كما اشترطوا القرب والشبه بين بين المستعار والمستعار له. والشعر في نظر النقد القديم محاكاة للواقع، والخيال انحرافا وتجاوزا للعقل وبعيد عن الحقيقة والصدق.لكنهم غفلوا عن الحقيقة الشعرية المهمة هي أن «**العمل الفني يجمع بين الواقع والخيال**»[3].

ولهذا فقد أعلى المحدثون من قيمة الاستعارة فهي تخلق علاقات عميقة بين الأشياء المتباعدة على نقيض الرؤية القديمة التي تجعل منها لعبا بالألفاظ وزخرفا يضاف إلى اللغة فقد عدّ (جيرار جينيت) (G.Genette)الاستعارة «**صورة الصور البلاغية**».[4]

إذن، تشير كلمة "صورة" إلى ظاهرة بصرية حقيقية كانت أم متخيلة، وهي في الخطاب الشعري وسيلة لتصوير تجربة محسوسة. لكنها في الشعر المكان الذي يتّحد فيه المتخيل مع اللغة، ففي الشعر تتغذى اللغة بالخيال وتصير اللغة في حد ذاتها خيالا من كلمات ومن إبداع صور لتصير القصيدة "أيقونة" على حد تعبير "بول ريكور".

*Voir aussi : revue « parallèles »,numero 27(1),avril 2015, p :63.

[1]– أبو الوليد ابن رشد، مناهج الأدلة في عقائد الملة، تحقيق: محمود قاسم، ط3، المكبة الأنجلومصرية، 1969م، ص:172.

[2] -Todorov et D.Ducrot, dictionnaire encyclopédique, p :353.

[3]- إرنست شيفر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، دط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971م، ص:138.

[4]-Gerard Genette, Figure1, édition Seuil, 1969, p :209.

يخلط الشعر بين الصوت والمعنى، فالنظر والسمع مرتبطان مع بعضهما، لكن الصورة الشعرية –بخلاف الصورة البصرية أو السمعية الموسيقية– لها قدرة على ربط الفهم والإحساس البصري والسمعي عن طريق اللغة، وهو مظهر من مظاهر التحسّس المتزامن (synesthésique) الذي يتميز به الشعر.

إن الإحساسات المتزامنة عند "بودلير" هي متطابقات بين الحواس الخمس، تخلق في القصيدة عن طريق الكلمات، وتخلق أيضا وحدة تناغم عالمية:

Il est des **parfums frais** comme des chairs d'enfants

Doux comme les hautbois, **verts** comme les prairies,

Baudelaire, 'les fleurs du mal'', « correspondances »

ففي البيتين السابقين، تدخل الحواس المختلفة في علاقات عن طريق التشبيهات والجناسات الصوتية (f,m,r,d) و السجع (é) التي تعمل على تقوية الرابط السيميائي عن طريق أصداء صوتية.[1]

لقد صارت الصورة الشعريةتمثل الربط بين حقيقتين متباعدتين، صدمة مفاجئة عن طريق الكلمات[2].

إذن، فالصورة الشعرية تنشئ علاقات جديدة غير متوقعة في اللغة وبين اللغة والعالم. فالتشبيه– مثلا– يقرّب بين حقيقتين عن طريق خلق علاقة مشابهة، هذه العلاقة هي التي تخلق الصورة الشعرية، والاستعارةكذلك صورة شعرية تنشأ عن طريق علاقة مشابهة حذف منها أداة التشبيه والمشبه واستعيض عنه بقرينة تدل عليه.وكلماكانت هذه العلاقات جديدة غير مستعملة كانت الصور أكثر شعرية.

[1]-Laurence compa,poétique de la poésie, p :67.
[2]-poétique de la poésie, p :68.

وظيفة الشعر:

الوظيفة الاجتماعية للشعر:

كان للشعر في المجتمعات القديمة وظيفة اجتماعية، فأوائل العرب كانوا يقولون الأبيات القليلة عند الحاجة. يقول ابن سلام الجمحي:«ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته».[1] والشعر مخزون ثقافة كل أمة لأنه يحوي تاريخها وعاداتها وتقاليدها وقصصها الشعبية، لذلك فقد كانت العرب تخلد مآثرها فيالجاهليةبأن :«تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها».[2] وكانت كل قبيلة تحتفل بنبوغ شاعر من شعراءهافتجزل له العطاء لأنه يفتخر بأمجادها ومآثرها، ويمدح زعماءها ويهجو أعداءهابالدفاع عنها ضد خصومها. فالشعر: « خزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها».[3]

الوظيفة الروحية و الفلسفية للشعر:

إن هذه الوظيفة المضاعفة تحمل بعدا اجتماعيا، ففي المجتمعات القديمة ارتبط الشعر ارتباطا وثيقا بالسحر والدين، فاعتبر الشاعر مختارا من طرف الآلهة، وقد حذّر "أفلاطون" من الغضب الإلهي الذي يسكن الشاعر،كما أنه رأى في الشاعر خطرا على المجتمع لأنه يزّيف الحقيقة ويبعد الناس عنها، لهذا فقد نصح بإبعاد الشاعر عن الحياة السياسية. بالمقابل، يرى "أرسطو" أن "المحاكاة الشعرية" لها وظيفة مثالية (idéalisation) تسمح للشاعر بإقامة علاقة بين العالم واللغة،كما أن للشعر وظيفة تطهيرية (chathartique) فهو يطهّر النفوس من عاطفتي الخوف والشفقة ويغرس فيها الفضائل.

[1]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص:48.

[2]- الجاحظ: الحيوان، ج، ص:72.

[3]- الحاتمي: حلية المحاضرة، ج1، ص:124.

البعد النفسي للشعر:

لا تنحصر المعرفة التي ينقلها الشاعر في معرفة العالم الخارجي فحسب بل تتعداها إلى معرفة تتعلق بأعماق النفس الإنسانية، حيث يلعب اللاشعور دورا في تكوين القصيدة. و«الشاعر وحده من يستطيع معرفة أسرار هذا الكون، فهو الرائي والرسول الذي ينقل المعرفة للمجتمع.وقد عمل الشعراء الرومانسيون على توظيف الحلم في الشعر باستعمال لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية عن طريق توظيف الصور الشعرية المستحدثة للتعبير عن حالات شعورية تستعصي على العقل. كما استعمل السورياليون الكتابة الأوتوماتيكية ليصير الشعر صوت اللاشعور»[1].

من جهة أخرى، فالشعر يحمل في طياته متعة تنشأ عن طريق الربط بين إيقاع النفس ولغة الشاعر الخاصة، فيلعب الشاعر بالأصوات والمعاني موظفا خياله ليرفع من متعة وحساسية القارئ. إن الشعر يؤكد لنا في كل مرة أن الكلمات لا تتوقف أبدا عن إبهارنا.

[1]-Laurence compa,poétique de la poésie, p :253.

II العروض العربي والعروض الفرنسي:

يُجمع الدارسون أن (الخليل بن أحمد الفراهيدي) هو مبتكر علم العروض. والعروض لغة: الناحية، أما اصطلاحا فهي العلم الذي يعرف به صحيح الشعر من فاسده. يقول الآثاري:

وفي اصطلاح العلماء بالأدب علمٌ به تُعرف أشعار العرب

و للعروض عندهم فوائد بها الصحيح مُعلمٌ و الفاسد.[1]

إذن فالعروض العربي كالعروض الفرنسي هو عبارة عن قواعد استخلصها الخليل بن أحمد من الشعر العربي القديم ليهتدي بها كل من أراد كتابة الشعر على طريقة الأقدمين .ويكمن الاختلاف بين العروض العربي والعروض الفرنسي في عدة نقاط أهمها:

أ- يعتمد البيت في القصيدة العربية القديمة على الأسباب والأوتاد والفواصل التي تختلف في الطول، بخلاف العروض الفرنسي الذي تتكافؤ فيه كل مقاطع البيت من ناحية الطول والقصر.

وتتكون التفعيلات من اتحاد الأسباب و الأوتاد والفواصل:

1. **السبب**: ينقسم إلى خفيف وثقيل، فالخفيف حرفان: متحرك وساكن. والثقيل حرفان متحركان.
2. **الوتد**: ينقسم إلى مجموع ومفروق، فالمجموع يضم متحركين وساكن، والمفروق متحركين بينهما ساكن.
3. **الفاصلة**: تنقسم إلى فاصلة صغرى وفاصلة كبرى، أما الصغرى فتتكون من سبب ثقيل وسبب خفيف،أما الكبرى فتتكون من سبب ثقيل و وتد مجموع. وجُمعت كلها في العبارة: (لمْ أرَ على ظهرِ جبلٍ سمكةً).

أماالعروض الفرنسي فهو عروض مقطعي، و هو يبنى على تكافؤ الأبيات أي على أساس عدد مقاطعها، حيث يحدد الوزن بواسطة العدد وحده.[2]

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع نفسه، ص:138.

في الشعر الفرنسي فيوصف البحر بعدد مقاطعه في البيت الواحد:فالعشاري (décasyllabe) ما كانت له عشرة مقاطع في البيت الواحد، و المثمّن(octosyllabe) ما كانت له ثمانية، و الإسكندراني(Alexandrin) ما احتوى على اثني عشر مقطعا.

اختلاف بحور الشعر العربي عن الفرنسي:

عدد البحور في الشعر العربي ستة عشر بحرا جمعها الشاعر في قوله:

طويلٌ يمدّ البسط بالوفر كاملٌ و يهجز في رجز و يرمل مسرعا

فسرّح خفيفا ضارعا تقتضب لنا من اجتثّ عن قرب ليدرك مطمعا.

هذه البحور هي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهجز، الرّجز، الرّمل، السّريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، المتدارك. كل بحر من هذه البحور له عدد محدد من التفعيلات المتشابهة أو المختلفة. وتسمى البحور التي تكرر فيها نفس التفعيلة في البيت الواحد بالبحور الصافية، وهي ستة بحور: الكامل، الهجز، الرجز، الرمل، المتقارب، والمتدارك.

أما التفاعيل المستعملة فعشرة:**فَعُولُنْ، فَاعِلُنْ،مَفَاعِيلُنْ،مُفَاعَلَتُنْ، مُتَفَاعِلُنْ ، فَاعِلَاتُنْ،مَفْعُولَاتِ،فَاعِلَاتُنْ.**

و قد حصر الخليل بن أحمد البحور في خمسة عشر بحرا أضاف لها "الأخفش" بحرا لتصير ستة عشر هي:

1. **الطويل**: صيغته: **فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْمَفَاعِلُنْ **فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ.**
2. **المديد**:صيغته: **فَاعِلَاتُن ْفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ **فَاعِلَاتُنْفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْفَاعِلُنْ.**
3. **البسيط**: صيغته:**مُسْتَفْعِلُن ْفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن ْفَاعِلُنْ**مُسْتَفْعِلُنْفَاعِلُنْمُسْتَفْعِلُنْفَاعِلُنْ.**
4. **الوافر**: صيغته: **مُفَاعَلَتُن ْمُفَاعَلَتُن ْفَعُولُنْ **مُفَاعَلَتُنْمُفَاعَلَتُنْفَعُولُنْ.**
5. **الكامل**: صيغته: **مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ** مُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْمُتَفَاعِلُنْ.**

6. **الهجز**: صيغته: **مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ** ** **مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ**.

7. **الرجز**:صيغته: **مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ** ** **مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْمُسْتَفْعِلُنْ**.

8. **الرمل**:صيغته: **فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ** ** **فَاعِلَاتُنْفَاعِلَاتُنْفَاعِلَاتُنْ**.

9. **السريع**: صيغته:**مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُنْ** ** **مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْمَفْعُولَاتُنْ**.

10. **المنسرح**: صيغته:**مُسْتَفْعِلُنْم ◌َفْعُولَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ****مُسْتَفْعِلُنْمَفْعُولَاتُنْمُسْتَفْعِلُنْ**.

11. **الخفيف**:صيغته:**فَاعِلَاتُن ◌ْمُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ** ****فَاعِلَاتُنْمُسْتَفْعِلُنْفَاعِلَاتُنْ**.

12. **المضارع**:صيغته:**مَفَاعِيلُنْ فَاعِلَاتُنْ** ** **مَفَاعِيلُنْفَاعِلَاتُنْ**.

13. **المقتضب**:صيغته:**مَفْعُولَاتُن ◌ْمُسْتَفْعِلُنْ** ****مَفْعُولَاتُنْمُسْتَفْعِلُنْ**.

14. **المجتث**:صيغته:**مُسْتَفْعِلُن ◌ْفَاعِلَاتُن ◌ْمُسْتَفْعِلُنْ** ****مُسْتَفْعِلُنْفَاعِلَاتُنْمُسْتَفْعِلُنْ**.

15. **المتقارب**:صيغته: **فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ**** **فَعُولُنْفَعُولُنْفَعُولُنْفَعُولُنْ**.

16. **المتدارك**: صيغته: **فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُن ◌ْفَاعِلُنْ** ****فَاعِلُنْ فَاعِلُنْفَاعِلُنْفَاعِلُنْ**.

والملاحظ أن البحور الشعرية الصافية العربية تشترك مع البحور الفرنسية في رتابة وزنها، حيث تتكرر نفس التفعيلة على امتداد كامل القصيدة العربية مثلما يتكرر نفس المقطع في القصيدة الفرنسية. وقد يصل التشابه في الوزن بين القصيدة العربية والقصيدة الفرنسية إلى أقصاه في بحر "المتدارك":

فَاعِلُنْ فَاعِلُن ◌ْفَاعِلُن فَاعِلُنْ ** فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ.

في "الخبب" التفعيلات (فاعلن) تصير (**فَعِلُنْ**) (أربع تفعيلات في كل شطر).

تجدر الإشارة إلى أن الشاعر التونسي (**يوسف رزّوقة**) قد حاول تطبيق العروض العربي على القصيدة الفرنسية، حيث أصدر سنة 2009م مجموعة شعرية باللغة الفرنسية تحوي 33 قصيدة حملت عنوان (ابن العنكبوت: هلوسات مرآوية) منها 18 قصيدة تم تطبيق أوزان الخليل عليها.[1]حيث لم يسبقه لهذا الصنيع سوى (دوناش لابرات) (من يهود إسبانيا الذين استقبلوا المسلمين الفاتحين سنة 711م، فهو أول من طبّق العروض العربي على القصيدة العبرية.[2]

3) **القافية**:

القافية لغةً هي: «اسم فاعل من قفاه، يقفوه، إذا تبعه، قال الله تعالى: ﴿ **ثمّ قفّينا على آثارهم برسلنا**﴾[الحديد:27]. و من معانيها اللغوية: مؤخّر العنق، و منه الحديث النبوي الشريف: (يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم....). أمّافي الاصطلاح فهي: **آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله**، وهو قول الخليل. وقال الأخفش: إنها آخر كلمة في البيت. وقال "قطرب" و "الفرّاء": إنها حرف الرويّ ».[3]و الأصحّ هو مذهب الخليل، لفساد مذهب الأخفش في قافية "المتكاوس" التي يجتمع فيها أربع متحركات بين ساكنين فتكون أكثر من كلمة، و كذلك فساد مذهب "قطرب" و "الفرّاء" لأنه يترتّب على ذلك ترك بقية حروف القافية.يقول "الأثاري" في منظومته:

و ما أتى عن ابن أحمد أحقْ في السّاكنين مع محرّك سبقْ[4]

و حروف القافية ستة هي:

1- **الروّي**: هو النغمة التي ينتهي بها البيت، و يلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة... و إليه تُنسب القصيدة، فيقال: قصيدة لامية أو ميمية أو نونية، إن كان حرفها الأخير لاما أو ميما أو نونا.[1]

[1]- شاعر تونسي يطبق العروض العربي على القصيدة الفرنسية، موقع www.turess.com، تاريخ الزيارة:ماي 2022.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2004م، ص:152.

[4]- المرجع نفسه، ص:153.

2- **الوصل**: هو ما جاء بعد الرويّ من حرف مدّ أُشبعت به حركة الرويّ أو هاء وليت الرّوي، وحرف المد قد يكون ألفا، أو واوا، أو ياء.[2]

3- **الخروج**: هو حرف مد يلي هاء الوصل المتحرّكة، سمّي بذلك لأنه يُخرج به من البيت.[3]

4- **الرّدف**: هو حرف مدّ أو لين يقع قبل الرّوي دون فاصل بينهما، و سمّي بذلك لوقوعه خلف الرّوي.[4]

5- **التأسيس**: هو ألف بينها وبين الرّوي حرف واحد متحرّك، و سمّيت هذه الألف تأسيسا لتقدمها على جميع حروف القافية، فأشبهت أسّ البناء، و مثالها الألف في (المكارم) في قول الشاعر:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم و تأتي على قدر الكرام المكارم

6- **الدّخيل**: هو الحرف المتحرّك الفاصل بين الرّوي وألف التأسيس، و هذا الحرف وإن كان من لوازم القافية، فليس بلازم التزامه بعينه في القصيدة بخلاف حروف القافية الأخرى، و مثال الدخيل الراء و الهمزة في (المكارم) و)العظائم) في البيتين السابقين.[5]

والملاحظ اختلاف نظام القافية في كل من الشعر الفرنسي والشعر العربي، فالقصيدة العربية القديمة لها قافية موحدة في كامل أبيات القصيدة (باستثناء الأراجيز التي تتغير فيها القافية بعد كل بيت).بينما تتوزع القوافي في القصيدة الفرنسية في المقطع الواحد من القصيدة مثنى مثنى، فتكون مستوية إن كان لكل بيتين متجاورين نفس القافية، وتكون متقاطعة إن كانت القوافي فيها متعاقبة، وتكون متعانقة إن كانت من الشكل (ABBA).

غير أنه و بتطور الشعر العربي وظهور شعر التفعيلة، لجأ الشعراء العرب إلى تغيير القافية بعد كل مقطع شعري وفي بعض الأحيان في نفس المقطع الشعري، متحررين بذلك من القافية الموحدة. لقد بدأ الشعر العربي يقترب

[1]- محمد بن حسن بن عثمان،مرجع سابق ، ص: 157.

[2]- المرجع نفسه، ص:158.

[3]- المرجع نفسه، ص:159.

[4]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[5]- المرجع نفسه، ص:160.

تدريجيا من الشعر الفرنسي الذي يوظف تعدد القوافي في القصيدة الواحدة وفي المقطع الشعري الواحد. كما أن توظيف بعض الكتاب المعاصرين العرب لقصيدة النثر جعل الشعر العربي يقترب كثيرا من الشعر الفرنسي الذي سمّي بقصيدة النثر (poème en prose) والذي استبدل القافية بوسائل أخرى كالجناس والتناغم الصوتي وغيرهما من الصور والوسائل التعبيرية الشعرية.

إشكالية ترجمة الشعر:

مدخل:

أثارت قضية ترجمة الشّعر جدلا طويلا بين النقاد و الشعراء و المترجمين قديما و حديثا، وانقسموا فيما بينهم إلى فريقين اثنين: فالفريق الأوّل يَجزم باستحالة ترجمة الشّعر لاختلاف اللغات وأنظمتها الصوتية والتركيبية والدلالية والعروضية واختلاف أشكال الكتابة أيضا.أما الفريق الثاني فيرى أن ترجمة الشعر ممكنة لوجود ترجمات شعرية استطاعت في بعض الأحيان أن ترقى لمستوى النصوص الشعرية الأصلية وهي تبيّن بما لا يدعو للشك أن فكرة استحالة ترجمة الشعر فكرة مغلوطة تداولها النقّاد و منظرو الترجمة جيلا بعد جيل.

لقد مورست ترجمة الشّعر منذ قرون، حيث دأبت الصفوة من شعراء كل أمّة على الاطّلاع على شعر الأمم الأخربومعرفة لغاتها و أشكال التعبير فيها للأخذ منها و تطوير لغاتهم الأصلية، فعكفوا على ترجمة روائع الشّعر العالمي كإلياذة "هوميروس" التي تُرجمت إلى لغات كثيرة لما لها من قيمة أدبية و تاريخية كبيرة. كما حفل التاريخ بأمثلة كثيرة لترجمات شعرية استطاعت أن تحاكي جودة النّص الأصلي كترجمة "لفردوس المفقود" ل"دانتي" (Danté) من طرف "شاتوبريان" (Chateaubriant) و ترجمات "إزرا باوند" (Ezra Pound) للشّعر الصيني إلى الانجليزية و ترجمات "سونيتات" (sonnets) شكسبيرإلى لغات كثيرة. كما تُرجمت الكثير من الأشعار الأجنبية إلى العربية نتيجة احتكاك الشعراء العرب المحدثين بثقافات أجنبية، وتعلّم لغاتها و قراءة روائع آدابها.

لقد ارتبطت فكرة عدم قابلية الترجمة (Intraduisibilité)ارتباطا وثيقا بالشّعر، فما سبب ديمومة هذه الفكرة بالرغم من الكم الهائل من الترجمات الشّعرية المنجزة على مرّ العصور ؟ وهل هذه الاستحالة نسبية أم مطلقة ؟ هل استحالة الترجمة نابعة أصلا من طبيعة التّرجمة في حدّ ذاتها فهي بذلك تمسّ كلّ النصوص ؟ أم أن الاستحالة ناتجة عن طبيعة الشّعر وانفراده بخصائص تميّزه عن باقي الأجناس الأدبية ؟ وما هي العناصر المستعصية على الترجمة في الشعر؟

هي أسئلة سأحاول الإجابة عنها في هذا الفصل، لذا سأتطرق أولا إلى ترجمة الشعر ابتداء من تقصّي فكرة استحالة ترجمته تاريخيا؛ ثم أعرّج بعدها على **الصعوبات** التي يواجهها مترجمو النصوص الشعرية، محاولا إحصاءها وتصنيفها بحسب طبيعتها ورصد مختلف الآراء التي قيلت في هذا الموضوع، مركّزا على الصّعوبات التي يواجهها مترجم النصوص الشّعرية الفرنسية إلى العربية. وسأتطرقفي آخر هذا الفصلإلى **المقارباتالمستعملة فيترجمة الشعر** انطلاقا من تجارب مترجمين مشهورين مارسوا ترجمة الشّعر وتركوا آراء حول تجاربهم يمكنها أن تنير طريق البحث، لأن التطبيق غالبا ما يسبق التّنظير.

1. إشكالية ترجمة الشعر.

1.1 استحالة الترجمة كمعطى تاريخي:

ينفي "الجاحظ" فكرة ترجمة الشّعر حيث يقول: "و الشّعر لا يُستطاع أن يُترجم، و لا يجوز عليه النقل، و متى حُوّل تقطّع نظمه و بطل وزنه، و ذهب حسنه و سقط موضع التعجّب، كالكلام المنثور، و الكلام المنثور المبتدئ على ذلك أحسن و أوقع من المنثور الذي تحوّل من موزون الشّعر" [1].

ويُفهم من قول الجاحظ أنّ الشّعر يتميّز عن النثر بالنظم والوزن، فمتى تُرجم فقد ما يميّزه عن النثر، فيذهب حسنه ويذهب معه تأثيره في سامعه. لكن الجاحظ يُشير هنا إلى ترجمة الشّعر نثرا ولم يتطرّق إلى إمكانية ترجمته شعرا، فقد استبعد إمكانية ترجمة الشّعر الموزون بشعر موزون في لغة أخرى. كما يُفهم من كلامه أيضا تركيزه على الجانب الشّكلي في ترجمة الشعر.

يقول"حسين خمري" في كتابه "جوهر الترجمة" معلّقا على قول الجاحظ في عدم قابلية الشّعر للترجمة:«موقفه [الجاحظ] نابع من نظرة إيديولوجية نضالية لأنه يرى أن « فضيلة الشّعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب»، صحيح أن الشّعر ديوان العرب... ولكن هذا لا ينفي نصيب الأمم الأخرى غير العربية من الشّعر، فهو لغة الإنسان الأولى ومستودع أحلامه، ومكنون ذاته، وهو حاضر في كلّ لحظة من حياته".[2]

و لم تقتصر فكرة استحالة ترجمة الشّعر على العرب وحدهم، فقد ارتبطت خيانة الترجمة بالمقولة الإيطالية الشهيرة: (Traduttore traditore) بفكرة استحالة ترجمة النصوص الأدبية و بخاصة الشّعر. يقول أنطوان بيرمان (Antoine rman) في سياق حديثه عن استحالة الترجمة :«من الناحية التاريخية، فإن الاعتراض المجحف (l'objection préjudicielle) على الترجمة يتعلّق بالشعر خصوصا. فهناك تقليد ممتد من "دانتي" (Dante) إلى "دو بيلي" (Du Bellay) ومن "مونتاين"(Montaigne) ومن "فولتير"(Voltaire)

[1]- الجاحظ: الحيوان، ج1، ص:75.

[2]– حسين خمري: جوهر الترجمة، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2006م، وهران، الجزائر، ص:70.

و"ديدرو"(Diderot) إلى "ريكله" و "جاكوبسون" (Jackobson) أو "بينس" (Bense) يؤكّد على استحالة ترجمة الشعر، لأنه « تردّد مستمر بين الصوت والمعنى» كما يقول بول فاليري. وتعني استحالة ترجمة الشّعر أمرين، وهما: إن الشّعر لا يمكن ترجمته بسبب هذه العلاقة اللامتناهية بين (الصوت) و (المعنى) وأيضا لأن استحالة ترجمته (مثل عدم قابليته لأن يكون محسوسا) تشكّل حقيقته و قيمته»[1].

ويربط بيرمان فكرة استحالة ترجمة الشّعر بفكرة الاستعارات المشهورة حول الترجمة والتي تشترك جميعها في الخاصية السلبية (Négativité)، و يستطرد في عرض هذه الاستعارات فهذا سيرفانتس (Cervantes) يشبّه الترجمات بالزرابي المقلوبة التي تُظهر أشكالا مليئة بالخيوط. و هذا (مونتيسكيو) يقول: "إن الترجمات تشبه النقود النحاسية، التي يبدو لها نفس قيمة قطعة نقدية ذهبية، و تستعمل بكثرة من طرف الشعب لكنها تظل مع ذلك من النوع الضعيف و الرديء".وتقول مدام دو ستايل(Madame DeStail): « إن الموسيقى التي تمّ تأليفها بواسطة أداة، لا تُعزَف بأداة مغايرة »[2].

أما الشاعر الانجليزي شيللي فيقول: «إن ترجمة الشعر محاولة عقيمة تماما، مثل نقل زهرة بنفسج من تربة أنبتتها إلى مزهرية. فالعود لا بد أن ينمو من بذرة و إلا ما طرح زهرة، و تلك هي تبعة "بابل"».[3]

و ينفي (رومان جاكوبسون) (Roman Jakobson) ترجمة الشّعر غير أنه يؤكد أن هذه الاستحالة نسبية إذ يقول: « إن ترجمة الشّعر مستحيلة بالطّبع، و النقل الخلاّق هو وحده الممكن »[4].

---

[1]- أنطوان بيرمان: الترجمة و الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ط1، المنظمة العربية للترجمة،بيروت، لبنان، 2010م، ص:64.

[2]- المرجع نفسه، ص:67.

[3]- حسن بحراوي: مأوى الغريب، ص:188.

[4]- حسين خمري، مرجع سابق ، ص: 71.

2.1 إمكانية ترجمة الشعر كمعطى تجريبي:

رغم تأكيد منظري الترجمة على استحالة ترجمة الشعر جزئيا أو كليا، إلا أن ترجمة الشّعر استمرت منذ القدم، وأثبتت التجربة أن هذه الفكرة فكرة مسبقة. يقول (هنري ميشونيك) (Heneri Meschonnic) في هذا الصدد: « إن استحالة ترجمة الشعر فكرة رومنسية حديثة العهد كان "كولريدج" (Colleridge) أوّل من عبّر عنها، فلم تكن هذه الفكرة شائعة في العصر الوسيط و لا في القرن الثامن عشر، ثم أصبحت من قبيل تحصيل الحاصل بالرغم من أنها فكرة باطلة »[1].

أما "جان روني لادميرال" (J.R Ladmiral) فيرى بأن:« منظري الاستحالة هؤلاء كانوا في معظمهم يتشكّلون من "أرستقراطيا" من اللسانيين الذين يتفلسفون حول الترجمة من دون أن تكون لهم صلة بممارستها، و هم يرشدون إلى ما يجب القيام به... بينما في الجهة الأخرى تجد "بروليتاريا" المترجمين العاملة في الساحة، والتي لم يكن من حقّها التأمل النظري في الترجمة، وهي التي ما انفكت تكذّب يوما بعد يومّ أطروحة استحالة ترجمة الشعر التي ظلّ يرددها منظرو الترجمة ».[2]

إن تصنيف"لادميرال" للعاملين في حقل الترجمة إلى طبقتين: طبقة المنظرين الأرستقراطيين وطبقة المترجمين البروليتاريين تصنيف إيديولوجي لا يستند إلى دليل موضوعي، فتاريخ الترجمة حافل بمنظرين مارسوا الترجمة عمليا فجاء تنظيرهم كتأملات حول ممارستهم، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:"والتر بينجامين" (Walter Benjamin)الذي ترجم "أزهار الشر" لشارل بودلير" إلى الإنجليزية ، و "هنري ميشونيك" الذي ترجم الكتاب المقدّس إلى الفرنسية، و "بونفوا" (Bonnevoy) الذي ترجم سونيتات شكسبير إلى الفرنسية... وغيرهم. فالمتتبع لتاريخ الترجمة يلاحظ بأن ترجمة الشعر مورست منذ زمن بعيد في كل الأمم وبكل اللغات، فالأعمال الأدبية الكبيرة كإلياذة "هوميروس" أو أشعار "شكسبير"مثلا تُرجمت إلى لغات كثيرة، كما تُرجمت في نفس اللغة

[1] -H. Meschonnic : poétique du traduire, ed Verdier,Paris,P :54.

[2]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:191.

مرات عديدة في فترات متباعدة، و هذا دليل قاطع بأن ترجمة الشعر ممكنة، والترجمات الشعرية الموجودة تثبت ذلك.

إن القائلين باستحالة ترجمة الشعر انطلقوا من فكرة مسبقة ينفيها تاريخ الترجمة كما ينفيها واقع الترجمة أيضا، وهي فكرة ترتكز في جوهرها إلى نزعة مركزية عرقية (Ethnocentrisme)؛ ذلك أن أي أمة – خاصة الأمم القوية – ترى بأن لغتها هي اللغة الأسمى وثقافتها هي الثقافة الرائدة، فتعمل على تقديس أدبها القومي، وهذا ما نلمسه من قول الجاحظ: « و الشعر لا يُستطاع أن يُترجم، و لا يجوز عليه النقل، و متى حُوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، و ذهب حسنه و سقط موضع التعجّب... »[1]. كما أن الخوف من هدم الثقافات الأصلية جرّاء تسرّب ثقافات دخيلة جعل بعض المتشددين يحاربون الترجمة لأنها وسيلة نقل هذه الثقافات الأجنبية، وهو ما حدث في العصر العباسي عندما حوربت الفلسفة اليونانية من طرف أصحاب المذهب السلفي بدعوى أنها تفسد عقيدة المسلم و الذين حملوا شعار:(من تمنطق تزندق). يقول "فيكتور هوجو"في هذا الشأن: «عندما تقدّم ترجمة إلى أمّة ما، فإن هذه الأمة تعتبرها فعلا من أفعال العنف ضد نفسها في معظم الحالات تقريبا»[2]

كما ارتبطت فكرة استحالة ترجمة الشعر بالصعوبات التي يواجهها المترجم عند إقدامه على ترجمة الشعر مقارنة بالنصوص الأدبية الأخرى، وهي صعوبات تتعلق بطبيعة الشعر نفسه لأن الشكل في الشعر يكتسي أهمية مركزية، فاحترام شكل القصيدة ووزنها وقافيتها تشكّل قيودا بالغة الصعوبة بالنسبة لمترجم الشعر.

يقول "صامويل إيكو": « في الشعر تتحكم العبارة في المضمون، فالمبدأ في النثر المضمون يحكم واللفظ يتبع، والمبدأ في الشعر اللفظ يحكم والمضمون يتبع»[3].

و يطرح "بول ريكور" في كتابه "عن الترجمة" نفس الفكرة إذ يقول: «يطرح الشعر طبعا، مشكلة خطيرة تتمثل في الاتحاد الذي لا انفصام له بين المعنى والصوت وبين الدال والمدلول »[1]. و يقترح في كتابه المذكور تعويض

[1]- الجاحظ، الحيوان،ج1، ص:75

[2]- أندري ليفيفر. الترجمة، التاريخ، الثقافة، تر:أحمد مومن، ط1، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، 2011م، ص:23.

[3]- ألبيرتو إيكو: أن تقول الشيء نفسه تقريبا، ص:72.

إشكالية الثنائية (قابلية الترجمة / عدم قابليتها) بثنائية أكثر عملية وهي (الأمانة / الخيانة) إذ يقول:«أقترحوجوب الخروج من هذا البديل النظري: قابل للترجمة مقابل غير قابل للترجمة و تعويضه ببديل آخر أكثر عملية ينبثق من الممارسة الترجمية ذاتها هذا البديل هو الأمانة مقابل الخيانة»[2].

غير أن فكرة الأمانة فيالترجمةفي حد ذاتها فكرة لم يتفق حولها منظرو وممارسو الترجمة، هل تكون الأمانة لشكل النص الأصلي أم لمضمونه؟

إن إشكالية قابلية الشعر للترجمة مازالت مطروحة إلى يومنا هذا ولو أن حدّتها قد ضعفت، فلقد اشترط معظم منظري الترجمة شرطا أساسيا هو أن يكون مترجم الشعر شاعرا. غير أن هذا الشرط غير كاف في رأي "هنري ميشونيك" فهو يرى أن بعض الشعراء لم يوفّقوا في ترجمة قصائد لشعراء أجانب رغم كونهم شعراء لامعين حين يكتبون بلغتهم الأم.لذااشترط أن يكون الشاعر المترجم "شاعر الترجمة" (poète de la traduction).

وختاما، فإن عدم ترجمة بعض الأشعار هي مسألة تاريخية، فبعض الأشعار تُرجمت مرات كثيرة، والبعض الآخر لم يترجم بعد. وهذا ما يؤكده "حسين خمري" إذ يقول: « إن فكرة استحالة ترجمة الشّعر فكرة نسبية ذلك أن استعصاء بعض النصوص الشعرية عن الترجمة لا يعني عدم ترجمتها في المستقبل، فبعض النصوص تظّل دون ترجمة سواء لأنها لم تصادف هوى في نفس مترجم ما أو لأن الشروط العلمية أو الفكرية أو الجمالية لم تستدع ذلك. وهذا ما يؤكّده "لومبيرت" أيضا بقوله: هناك بعض النصوص لا نعرف حتّى الآن ترجمتها، ولكن حتما ستترجم في المستقبل بفعل التحوّلات اللغوية وتهذيب آليات التأويل، أو أننا لم نكتشف بعد قيمتها، هذه الملاحظات تفيد أن استحالة الترجمة هي معطى تاريخي »[3].

[1]- بول ريكور، عن الترجمة، ص:18.
[2]- المرجع نفسه، ص:34.
[3]- حسين خمري: مرجع سابق، ص:84.

3.1 صعوبات ترجمة الشعر:

1.3.1الصعوبات اللغوية:

إن تعدد اللّغات واقع مفروض على الإنسان، الأمر الذي حثّه على ضرورة الترجمة من لغة إلى أخرى بغرض التواصل مع الأمم الأخرى لإبرام صفقات تجارية أو معاهدات حربية أو لأغراض علمية ؛ فقد أثبت التاريخ اعتناء الأمم السابقة بالترجمة ابتداء بالفراعنة وصولا إلى الخلفاء العرب في العصر العباسي خاصة الخليفة المأمون الذي حرص على ترجمة الكتب اليونانية و الفارسية و الهندية إلى العربية، فقد ازدهرت الترجمة في عهده بشكل غير مسبوق.

لقد ذكر "أبو سعيد السيرافي" في مناظرته الشهيرة مع "أبي بشر بن متّى" أن من معوقات الترجمة من لغة إلى أخرى اختلاف الأنظمة اللّغوية لكل منهما حيث يقول:«وهو أن تعلم أنّ لغة من اللّغات لا تطابق لغة أخرى من جميع جهاتها بحدود صفاتها، في أسمائها وأفعالها وحروفها وتأليفها وتقديمها وتأخيرها، واستعارتها وتحقيقها، وتشديدها وتخفيفها، وسعتها وضيقها ونظمها ونثرها وسجعها، ووزنها وميلها، وغير ذلك مما يطول ذكره »[1].إذن، فلكل لغة أنظمتهاالخاصة: نظام صوتي ونظام صرفي ونظام نحوي، كلّها تشكّل نظاما عاما متكاملا، لذا فالبعض يرى أنه من الصعب على لغةأن تستعير من لغة أخرى أحد أصواتها أو ظاهرة سياقية أو صيغة صرفية أو علاقة نحوية.

كما أكدّ العالمان "وورف" (Wolf) و "سابير" (Sapir) أن اختلاف اللّغات نتج عن اختلاف في طرق تفكير كل أمّة، واختلاف نظرتها إلى العالم ، ويؤكد "بول ريكور" ذلك حيث يقول: « أكد "وورف" و"سابير" على الطابع غير القابل للتراكب والتطابق لمختلف التقطيعات التي تتكئ عليها الأنظمة اللغوية المتعددة: التقطيع الصوتي والمفصلي الذي يعد قاعدة الأنظمة الفونولوجية (الحركات، الحروف...) والتقطيع المفهومي

[1]- أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، 2015، ص:115.

(Découpage conceptuel) الذي يتحكم في الأنظمة المفرداتية (القواميس، دوائر المعارف...) والتقطيع التركيبي الذي هو أساس الأنحاء (جمع نحو) المتنوعة»[1]. ويقول "جن دي" في كتابه "الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني":« من النواحي الصوتية والمعجمية والنحوية والتركيبية والتداولية فإن لكل لغة نسقها السيميوطيقي (العلاماتي) الخاص الذي يعمل بطرقه الخاصة الفريدة. إن التناظرات البسيطة ليس لها وجود بين اللغات وأي تناظرات ثبتت في مرة لا تظل صحيحة في التالية. وبالرغم من أن اللغات تتطور وأن أحد المصادر الهامة للتعبيرات والأشكال الجديدة يتمثل في الاستعارة من اللغاتالأخرى، فإن لروح كل لغة إرادة خاصة بها تقاوم وحدها التغييرات التي لا تميل إليها على نحو ما »[2].

وختاما، فالشاعر يكتب قصائده بلغته الأم، فهو يخضع لقواعدها الخاصة (نحوية وصرفية وتركيبية)، لذا على مترجم الشعر أن يكون ملمّا بتلك القواعد كي ينقل القصيدة من لغتها الأصلية إلى لغته، وقد يجد المترجم صعوبة بالغة في نقل بعض التعابير اللغوية والأساليب الخاصة من لغة إلى لغة أخرى خاصة إذا كانت اللغتين لا تنتميان لأصل لغوى واحد. وعليه في بعض الأحيان أن يخضع ترجمته لقواعد وأساليب لغته (لغة الوصول) كنظام ترتيب الكلمات في الجملة مثلا، فالجملة الفرنسية مثلا تبتدئ بالاسم بخلاف الجملة العربية التي غالبا ما تبتدئ بالفعل.

1. اختلاف الأنظمة الصوتية للغات:

إن الأصوات اللغوية هي العناصر الأولى التي تتألف منها اللغة، فهذا "ابن جني"يقول: «اللغة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم».[3] إذن، لكل لغة من اللّغات الإنسانية نظام صوتي يشترك أو يختلف عن الأنظمة

---

[1]- بول ريكور: عن الترجمة، تر: حسين خمري، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008م، ص:35.

* "Sapir" و "whorf": عالمان في اللسانيات و الأنثروبولوجيا، اهتما باللغة باعتبارها منتوج بنية ذهنية وسياق زمني ومكاني محددين، أصدرا كتاب "اللغة" بلندن سنة 1921م.

[2]- جن دي: الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني،تر:محمد فتحي كلفت،ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009م، ص: 84.

[3]- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط2، ج1، دار الهدى بيروت، ص:33.

الصوتية لباقي اللّغات (كعدد الحروف، والصوامت والصوائت، وقد تشترك لغة ما مع لغة أخرى في بعض الأصوات وتختلف في أصوات أخرى، ويرجع هذا التشابه إلى عوامل عديدة منها ما يرتبط بالجغرافيا ومنها ما يرتبط بالتاريخ كانتماء كل من اللغتين إلى عائلة لغوية واحدة وثقافة واحدة (بعض الدول الأوروبية مثلا). كما أن القوانين التي تحكم تطوّر اللغة تخضع لعوامل خارجية كعاملالزمن وعامل الجمهور الناطق بها، هذه القوانين تجعل تغيّرها نسبيا؛ أمّا الاختلاف فسببه اختلاف أصول كل من اللّغتين.

إن اهتمام علماء اللغة بالأصوات اللغوية نابع من وعيهم بدراسة النظام الصوتي للغة وخصائص الأصوات اللغوية و وظيفتها في الخطاب و كذا تأثيرها في المتلقّي. يقول "عبد الرحمن مبروك": « لا يمكن إنكار الأثر الدّلالي الذي يُحدثه الصوت في المعنى سواء من خلال الجرس الصوتي أو من خلال الإيقاع اللغوي أو من خلال المؤثرات الصوتية النوعية ».[1]

كما يؤكد "الجاحظ" بأن الصّوت هو:«آلة اللفظ و الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركة اللسان لفظا ولا كلاما موزونا إلا بظهوره » .[2]كما أنّ الصوت: « ظاهرة مهمّة من ظواهر اللّغة، وعنصر فعّال من عناصرها، وهي بدونه جثة هامدة، فاللّغة المكتوبة لا قيمة لها إذا لم تكن معروفة الأصوات».[3] و ينقسم الصوت إلى نوعين: خاص وعام: « فالصّوت العام هو الصّوت الطبيعي والصّوت الخاص في اصطلاحنا هو الصوت اللغوي»[4]، إذن ينتج الصوت الطبيعي عن عناصر ومكونات الطبيعة، أما الصّوت الخاص أو اللّغوي فينشأ من: «ذبذبات مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فعند اندفاع النفس من الرئتين، يمرّ بالحنجرة فيُحدث تلك الاهتزازات التي يعدّ صدورها من الفم أو الأنف، تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات

[1]- هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري: تائية الشنفرى أنموذجا، مكتبة النقد الأدبي، نشر ألفا للوثائق، ط1، قسنطينة، 2014، ص: 45.

[2]– الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م، ص:79.

[3]– عبد الغفّار حامد هلال: أصوات اللغة العربية، ص:7.

[4]–هارون مجيد، مرجع سابق، ص: 45.

حتّى تصل للأذن »[1].وانطلاقا من علم التشريح، قام علماء اللغة بدراسة جهاز النطق الإنساني لمعرفة طبيعة كل عضو فيه وكذلك الأصوات الناتجة عن كل عضو على حدة. كما درسوا جهاز السّمع عند الإنسان لأن الأذن هي التي تستقبل الأصوات و تميّزها.

ويجب التفريق بين الصوت (Son) والحرف (Phonème): « فالصّوت يُنطق فيكون نتيجة تحريك أعضاء النطق وما يصاحبه من آثار سمعية، لكن الحرف لا يُنطق بل يُفهم في إطار نظام من الحروف يسمّى النظام الصوتي للغة »[2]. فالصوت حقيقة مادية، أمّا الحرف فهو قسم من نظام يضمّ أقساما غيره، فالصوت ينتمي إلى الكلام أما الحرف فينتمي إلى اللغة.

يقول "دوسوسير":« ذلك أن الفائدة الحقيقية التي نفيدها من "الفونولوجيا" إنما تتمثل في تمكينها إيانا من أن نتوخى الحذر إزاء تلك الصورة المكتوبة التي يجب أن نمرّ بواسطتها كي ندرك اللغة ... فعند مباشرتنا لكل حالة من الحالات نستخرج النظام الفونولوجي للغة المنظور فيها، أي نقيم جدولا للأصوات التي تستعملها تلك اللغة. ذلك أن كل لغة من اللغات تستعمل عددا معلوما من الصواتم (Phonèmes) المتمايزة تمايزا واضحا ».[3]

لقد اهتمت "**الفونولوجيا**"أو **علمالصوتياتالوظيفي** (phonologie) بدراسة وظيفة الأصوات فياللّغة، أما **علم الأصوات** (phonétique) فيدرس الأصوات اللغوية وصفا وتصنيفا بمعزل عن وظيفتها الفونولوجية ».[4]

لقد كان للمنهج البنيوي تأثير واضح على الدراسات اللغوية والأدبية، فقد صار يُنظر إلى العمل الأدبي كبنية مستقلة تندرج في بنية أعلى وهي اللغة. فعلاقة الصوت بالمعنى تكتسي أهمية بالغة في المنهج البنيوي، ذلك أن الأصوات اللغوية تمثل المستوى الأول وهو المستوى الصوتي: حيث أن أي اختلاف في ترتيب الأصوات في الكلمة

[1]- المرجع نفسه، ص:024.
[2]- اللغة العربية معناها و مبناها، ص: 74.
[3]- دوسوسير، ص:36.
[4]- اللغة العربية معناها و مبناها، الموقع الرسمي للمكتبة الشاملة: https//VB.Shabab7.com

يؤدي إلى اختلاف في المعنى، فالأصوات تملك صفات فارقة تميزها عن مثيلاتها في أي لغة. وعليه فنظام تأليف الكلمات وفق محور الاستبدال* يخضع لنظام اللغة وهو نظام يختلف من لغة إلى أخرى.

ذكر "جاكوبسون" وظائف اللغة السّت ومنها الوظيفة الشعرية التي تركز على الرسالة، حيث تتقدم هذه الوظيفة في الشّعر عن باقي الوظائف لكنها لا تلغيها، و سمّاها "الوظيفة المهيمنة".

" إن سمات القافية أو الوزن أو تكرار الكلمات أو التعبيرات أو الصّور الذهنية تشدّ انتباه القارئ بعيدا عن أي مرجع في سياق الواقع، و باتجاه النص ذاته. فيصبح النص، بتأثير الوظيفة الشعرية ذا مرجعية ذاتية"[1].

لقد أصبحت اللغة في هذه البنيوية المغلقة وساطة بين علامات وعلامات، ولم تعد وساطة بين اللغة والعالم الخارجي. وعند هذه النقطة بالضبط تختفي اللغة بوصفها خطابا.

مقارنة بين النظامين الصوتيين للغتين العربية و الفرنسية:

من المؤكد أن اللغتين العربية والفرنسية تنتميان إلى أصلين مختلفين، حيث تنحدر العربية من اللغات السامية الشرقية المكونة من الآكادية والكنعانية والعبرية و الأرمينية، وترجع أصولها إلى القرن الثاني ميلادي، كما تعود أول آثار كتابتها على الشكل الحالي إلى القرن السادس ميلادي. أما الفرنسيةفهي من عائلة اللغات الهندوأوروبية وهي ككل اللغات الرومانية (languesromanes)كالبرتغالية والإسبانية والإيطالية تنحدر من أصل لاتيني (langue romane latine).[2]

إن نظام الكتابة في اللغة العربية بعكس اللغات الهندو-أوروبية يكون من اليمين إلى اليسار، كما أن كتابة أحرفها سهلة—بخلاف الهمزة- لأن كل صوت يقابله حرف معيّن، وتتغير كتابة الحرف بحسب موقعه في الكلمة (بداية-وسط-نهاية).

[1]- ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصروقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005م، ص: 60.

[2]- كندة الشيخ، أوجه الاختلاف والتشابه بين اللغتين العربية والفرنسية: دراسة مقارنة، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية-سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد:26، عدد(2)2004، ص:194.

وقد قُسّمت الحروف في اللغة العربية الفصحى إلى: صوامت و صوائت، متحركة و ساكنة. أما الصوامت (consonnes) فهي الحروف باستثناء حروف المد، وأما الصوائت (voyelles) فهي الحركات في وضعها القصير و الممدود، أي أن: الصوامت ثمان و عشرين حرفا إضافة إلى الهمزة هي: الألف، الباء، التاء، الثاء، الجيم، الحاء، الخاء، الدال، الذال، الراء، الزاي، السين، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، العين، الغين، الفاء، القاف، الكاف، اللام، الميم، النون، الهاء، الواو، الياء. والصوائت فهي ست حركات: ثلاث قصيرة (الفتحة، الضمّة، الكسرة)، وثلاث طويلة (فتحة، ضمّة و كسرة طويلة).والحرف المتحرّك هو حرف متبوع بحركة كالدّال في (حَمْدٌ)، أما الحرف السّاكن فهو كل حرف غير متبوع بحركة مثل الميم في (حَمْدٌ)، وتُعتبر حروف المد ساكنة.[1]

بالمقابل نجد أن الحروف الفرنسية ست وعشرين حرفا:

فالصوامت عشرون حرفا هي:B C D F G H J K L M N P Q R S T V W XZ

والصوائت ست حركات:A E I O U.إضافة إلى الحرف Y الذي يكون متحركا أو نصف متحرك (semi−voyells)لأنها متوسطة بين الحروف المتحركة و الساكنة. كما توجد حركات أخرى في الفرنسية انطلاقا من تركيب الحركات الأساسية.

عند مقارنة أصوات اللغة العربية مع أصوات اللغة الفرنسية نلاحظ:

- وجود بعض الأصوات اللغوية في العربية دون وجودها في الفرنسية مثل: الحاء، الثاء، الذال، الضاد، العين، القاف. وتؤكد"سميرة رفّاس" في كتابها «مباحث أساسية في فقه اللغة العربية»انفرادالعربيةببعض الأصوات دون سواها من اللغات حيث تقول:«إذا عدنا للمواقع المسمّاة مخارج و وزعناها على مواضع حدوثها في الجهاز النطقي، وركّزنا على الحيز الأول المسمى (الحلق) وجدنا أصواته ستة و هي: (**الهمزة و الهاء**) من أقصى الحلق قرب الحنجرة، و (**العين و الحاء**) من وسطه، ثم (**الغين والخاء**) من أدناه، أي من أعلاه قرب اللهاة،

[1]– مصطفى حركات، نظرية الإيقاع: الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، ص:64.

ومجموعها ستة أصوات.ومن هنا نجد العرب ينطقون الأصوات الحلقية الستة جميعها نطقا صحيحا سليما بما فيها **العين** الناصعة و **الحاء** الحادة، وقد قال "العقّاد": حق للعرب أن يسمّوا لغتهم (**لغة الحاء**) لأنها لا توجد في غير العربية»[1].

- وجود أصوات في اللغة الفرنسية غير موجودة في العربية مثل:...e,g, p,u,v,

كمانلاحظأيضاأن الفرنسية تحتوى على حركات فوق الأحرف:

- علامة (') (accent aigu) التي توضع فوق حرف ال (e) فيصير (é)، هذا الأخير لا يكون صامتا بل يلفظ دائما.
- العلامة (`):(accent grave)التي توضع فوق حرف ال (e) فتصير (è)، وهي علامة توضع على الحرف e عندما يقع قبل مقطع لا يلفظ مثل: (أفعى)، كما يستعمل للتفريق بين كلمات تتشابه في التهجئة a و à، وهي تطيل اللفظ مع فتح الشفتين.
- العلامة (^):(accent circonflexe)وهي بمثابة المد في اللغة العربية مثل:آي.
- العلامة (..):(le tréma)وهي عبارة عن نقطتين توضعان فوق (e) أو (i) أو (u) المسبوقة في نفس الكلمة بحرف متحرك آخر ، وتدل على أنالمتحرك الذي توجد عليه لا بد أن ينفصلفي النطق عن المتحرك الذييسبقه.

- في الفرنسية يُرسم الصوت الواحد بعلامات عديدة خلافا للعربية: يقول "دوسوسير":«فإنك تجد صوت الجيم ثلاث صور هي: j و g و ge كما في joli,gelet, geai ، ولصوت الزاي صورتين هما z,s ، ولصوت السين ثمان صور هي: s,c,ç ، و t كما في nation و,ss كما في (chasser) و sç كما في (acquiesçant) و x كما في (dix)، ولصوت الكاف ست صور هي: c,qu,k,ch, cc.و

[1]-رفاس سميرة: مباحث أساسية في فقه اللغة العربية،ط1، دار أم الكتاب للنشر و التوزيع، مستغانم، الجزائر، 2013م، ص:16.

cquكما في (acquerir).و بعكس ذلك فإن عددا كبيرا من الأصوات ترسم بعلامة واحدة، من ذلك أن علامة (t) تستعمل لرسم صوت التاء وصوت السين معا. و علامة (g)تستعمل لرسم صوت القاف وصوت الجيم ..إلخ».[1]

- **علاقة الصوت بالمعنى:**

"إذا عدنا إلى البدايات الأولى للدرس اللغوي الصوتي لدى الأوروبيين نصادف الباحث " همبلت" (Humboldt) في النصف الأول من القرن التاسع عشر في تصريح بتأييده العلاقة بين الأصوات و معانيها لذا فقد أورد جيسبرسن (Jespersein) آراء المحدثين في الصلة بين الألفاظ و الدلالات".[2]

كما اعتنى فيرث (Firth) بالعلاقة بين الصوت والمعنى من خلال تجانس الأصوات وتأثيرها الدلالي التي تحدثه مثل هذه الأصوات في السياق الكلي للنص الأدبي وبخاصة النص الشعري".[3]

و يذكر "دوسوسير" في حديثه عن الكلمات المحاكية للصوت (les anomatopies) فيقول: « إن اختيار الدّال ليس دائما اعتباطيا. لكن هذه العناصر ليست أبدا عناصر عضوية في أي نظام من الأنظمة اللغوية. ثم إن عددها أقل بكثير مما نعتقده... فالكلمات المحاكية للصوت الحقيقية مثل (glou-glou) و(غرغر) و(بق بق) ...إلخ ليست قليلة العدد فحسب بلّ إن اختيارها أمر اعتباطي بمقدار. إذ أنها ليست سوى محاكاة تقريبية وبالتالي شبه تواضعية لبعض الأصوات... أضف إلى ذلك أنها بعد دخولها في اللغة يجرّها تيار التطور الصوتي والصرفي إن قليلا و إن كثيرا (انظر كلمة "pigeon" أي "حمامة" من اللاتينية العامية: pipio المشتقة نفسها من كلمة محاكية للصوت».[4]

---

[1]- فردينان دوسوسير: دروس في الألسنية العامة، تع: صالح القرمادي-محمد الشاوش-محمد عجينة، دط، الدار العربية للكتاب، تونس،1985م، ص:55.

[2]- هارون مجيد: مرجع سابق، ص: 42.

[3]-المرجع نفسه، ص: 43.

[4]- فردينان دوسوسير، مرجع سابق، ص: 113.

أما صيغ التعجّب فهي: « قريبة جدا من الكلمات المحاكية للصّوت... باستطاعتنا أن ننفي وجود رابط ضروري بين الدّال و المدلول بالنسبة إلى معظمها ويكفي لبيان ذلك أن نقارن في هذا المضمار بين لغتين لندرك مدى اختلاف طرق التعبير عن التعجّب فيهما (مثلا في الفرنسية aïe (آيْ) ويوافقها في الألمانية !au (آوْ)».[1]

أما الباحثين المحدثين العرب ممن درسوا علاقة الصوت بالمعنى فقد تحدثوا عن الدلالة الصوتية المفردة للحرف اللغوي في الكلمة دون الانتقال إلى الدلالة الصوتية في النسق الكلي للجملة أو النص، كأحمد "فارس الشدياق" و"جرجي زيدان" و "العقاد" وغيرهم. غير أنه توجد دراسات صوتية قليلة اهتمت بالمؤثرات الصوتية في النّص المكتوب وبخاصة النص الشعري مثل دراسة "محمد عوني عبد الرؤوف" التي عني فيها بالعلاقة بين القافية والأصوات اللغوية، وكذلك "سعد مصلوح" و"كريم حسام الدين" في كتابه "الدلالة الصوتية".[2]

ويرى بعض الباحثين اللغويون والنقاد والشعراء أن هناك علاقة تربط بين الأصوات والمعاني، وذهب بعضهم إلى وضع قواعد للأصوات (grammaire des sons) لكل صوت فيها قيمة ومعنى محدد. كما فعل الشاعر "ريني غيل" (Réné Ghil) الذي أسس شعريته على وجود تناغم كوني (harmonieuniverselle) كل حرف يحيل إلى صوت آلة، ولون، وإحساس، وفكرة محددة.[3]

ومن جهة أخرى، سعى بعض علماء الأصوات إلى استخلاص القيمة اللاشعورية للأصوات، ففي مقاربته السيكو-صوتية سعى "إيفان فوناجي" (Ivan Fonagy) لاستخلاص "الخلفية اللاشعورية للفظ" ... فقد قسم الفونيمات إلى أربعة أصناف: فالفونيمات (l)، (m)، (i) و (j) والحروف الحنكية (palatalisés) اعتبرت حروف متعة ترتبط بالشهوة الشفهية، أما الصوائت الخلفية (voyelles postérieures) والمفتوحةفقد اعتبرت سوقية (vulgaires) خلافا للصوائت الأمامية المغلقة التي ترتبط بالتأهيل للحياة الاجتماعية

[1]- المرجع نفسه، ص:114.

[2]-هارون مجيد، مرجع سابق، ص: 47.

[3]- la poétique de la poésie, op,p : 37.

(socialisation). الأصوات القوية مثل (occlusives) تشير إلى الطاقات الغريزية العنيفة. وأخيرا الأصوات (t) و (r)الذلقية (apical) اعتبرت أصوات منتصبة (érectiles)»[1].

صعوبات ترجمة بعض الظواهر الصوتية في الشعر منالفرنسية إلى العربية:

1. القافية:

ذكرنا سابقا بأن القافية عبارة عن تماثل صوتي يحدث بين أواخر كلمتين في بيتين شعريين على الأقل. وتكمن الصعوبة في ترجمة القافية في اختلاف النظام الصوتي للغتين العربية والفرنسية، فقد تكون حروفالقافيةغير موجودة أصلا فياللغة المترجم إليها ويستحيلحينئذ على المترجم نقل أصوات القافيةلأن المترجم عادة ينقلمعاني الكلمات وليس أصواتها، فأصوات الكلمات تبقى في لغتها الأصلية. لذايضطر المترجمإلى استحداث قواف مغايرة للقوافي الأصلية تتلاءم مع النظام الصوتي للغة الترجمة.

كما أن مفهوم القافية يختلف اختلافا كبيرا في النظامين العروضيين العربي والفرنسي، وقد يؤثر ذلك كله في تركيبة النص المترجم فيبتعد عن النص الأصلي خاصة في الجانب الصوتي فيضيّع المترجم إمكانيات النص الصوتية.

2. **التكرار:**

يقال بأن "كل ما تكرّر تقرّر" لذا فوجودحرف بعينه بنسبة كبيرة في خطاب ما يستدعي من الباحث اللغوي أو الناقد الوقوف على هذه الظاهرة ودراستها لأن كل حرف له صفات وخصائص معينة كالجهر و الهمس والشدة والرخاوة وغيرها وهي صفات تؤثر على شكل النص وإيقاعه الداخلي، فبعض النصوص مثلا تطغى عليها الحروف المهموسة والبعض الآخر تطغى عليها الحروف المجهورة. وقد ربط بعض الباحثين هذه الظاهرة بالحالة النفسية للكاتب أو بالغرض الذي يكتب فيه. هذا من الناحية الصوتية أي تكرار أصوات معينة بصورة ملفتة للانتباه. وقد يكون التكرار في صور أخرى، كتكرار بنية نحوية معينة في نص شعري ، هذا التكرار عدَّه "جاكوبسون" وسيلة من

[1] - poétique de la poésie, op, p :37.

وسائل الشعرية وهو ما أسماه "شعرية النحو"، حيث يلعب النحو دورا هاما في شعرية النص خاصة في قصيدة تنعدم فيها الصور البيانية، حيث تتكرر بنى نحوية معينة وتتوزع بين مفاصل النص الشعري بنسق معين عن طريق تماثلات وتعارضات أطلق عليها "جاكوبسون" ظاهرة "التوازي" النحوي.

3. الوقف المفصل: (la jonction):

يسمّى أيضا الانتقال (Transition)، وهو عبارة عن سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما و بداية الآخر. ويورد "مراد عبد الرحمن" مثالا من كتب البلاغة في قوله:

إذا ملك لم يكن **ذا هبة** دعوه فدولته **ذاهبة**

والتمثيل هنا خاص بالعبارتين (**ذا هبة**) و (**ذاهبة**) فالأولى مركّبة لذا وجب الوقف فيها (ذا + هبة) أما الثانية فيجب نطقها بدون وقف"[1].

يقول جون كوهين: "إن الوقفة، في الأصل، هي حبس ضروري للصّوت حتى يسترجع المتكلم أنفاسه... فأول خاصيات السلسلة الصوتية –كما كتب "دوسوسير"- هي كونها خطية ...و عليه فإن فهم الخطاب يعني أولا تقسيمه أي تعيين علاقات الترابط التي توحد مختلف عناصره، وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد هو الذي يقسّم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها هي الفصول، والفقرات، والجمل، والكلمات. وهذا التقسيم يتم طبعا حسب المعنى، غير أنه يُيسّر كثيرا إذا ما أضيفت إلى الوقفة المعنوية وقفة صوتية.[2]

إذن، فالسلسلة الكلامية تتخللها وقفات خاضعة لقواعد اللغة وهو ما أسماه "دوسوسير" التمفصل الثنائي للغة: أي أن تتابع الأصوات في السلسلة الكلامية يخضع للمعنى. ويميز الوقف في السلسلة الكلامية بانقطاع

[1]- هارون مجيد، مرجع سابق، ص: 114

[2]– جان كوهين، مرجع سابق، ص:55.

الصوت لفترة زمنية محددة تطول أو تقصر، أما في الكتابة فيُحدد الوقف بمساحة بياض تفصل بين الكلمات في الجملة الواحدة، وقد تستعمل الفاصلة والنقطة والنقطة الفاصلة للفصل بين الجمل في النص الواحد.

أما في الشعر، فإضافة إلى البياض الذي يفصل الكلمات عن بعضها هناك بياض يفصل بين شطري البيت الشعري في الشعر العربي مثلا، هذا إضافة إلى رجوع لأول السطر عند انتهاء البيت. فالوقف في الشعر عنصر هام لأنه يدخل في عملية تقطيع البيت إلى عدد من التفاعيل، كما يعتبر معلما لانتهاء التفعيلة أو الشطر أو البيت. وتجدر الإشارة إلى وجوب التمييز بين الوقفة النحوية والوقفة العروضية؛ فالوقفة النحوية مرتبطة بالمعنى ارتباطا وثيقا، أما الوقفة العروضية فلا تهتم للمعنى وإنما للوزن.يقول "مصطفى حركات":

« إيقاع الوزن ليس دوما مطابقا لإيقاع اللغة. فقد يطابقه في مواقع و يختلف معه في مواقع أخرى، و أحسن دليل على هذا التضارب هو القراءات الشعرية. فمن الناس من يؤكد على المعنى و يتوقف حسب ما يقتضيه النحو، و آخر يؤكد على الوزن، و يبرز التفاعيل، و يتوقف مع حدودها»[1].

4. **تناغم الأصوات**:

تكمن صعوبة الترجمة في نقل أصوات بعض النصوص الأدبية التي تستثمر في الموسيقى الداخلية للغة بالتركيز على بعض الأصوات في النص، كتكرار بعض الحروف في بيت شعري مثلا مقارنة بالحروف الأخرى. ومع وجود اختلاف كبير بين النظامين الصوتيين للغتين –المترجم منها والمترجم إليها– سيجد المترجم صعوبة بالغة في نقل جمالية الجانب الصوتي للنص الأدبي؛ وقد يجد المترجم حلولا إذا كانت اللغتين من أصل لغوي واحد كاللغات الأوروبية مثلا، أين نجدها تشترك في بعض الكلمات كتابة ونطقا. وتزداد الصعوبة كلما زاد الاختلاف بين اللغتين (المترجم منها و المترجم إليها)، خاصة إذا انعدمت بعض الأصوات في اللغة المترجم إليها. وهنا يجد المترجم نفسه

[1]– مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، مرجع سابق، ص:88.

مضطرا إلى ترجمة معنى الكلمات دون شكلها، وهذا ما يؤثر على نوعية النص المترجم خاصة في النصوص الشعرية التي تركز على شكل النص وموسيقاه الداخلية فتولي الشكل أهمية بالغة بقدر المعنى.

2. اختلاف الأنظمة النحوية و الصرفية للغات:

ورد في لسان العرب لابن منظور: «نحا الشيء ينحاه، وينحوه، أي:حرّفه، ومنه سمّي النحو؛ لأنه يحرّف الكلام إلى وجوه الإعراب»[1].والنحوهو: القصد، الطريق، الجهة، المقدار، والجهة. (ج) أنحاءٌ و نُحُوٌ، وعلم النحو هو علم تُعرف به أحوال أواخر الكلام إعرابا و بناء.[2] . ويعرّف"بن السرّاج" (ت 316هـ) النحو بقوله: « النحو إنما أريد به أن ينحو المتكلّم إذا استعمل كلام العرب، وهو علم استخرجه المتقدمون من استقراء كلام العرب».[3]

أما أسباب ظهور النحو العربي فقد أرجعها الرواة إلى الخوف من تحريف القرآن لشيوع اللّحن في المجتمع العربي بعد الفتوحات الإسلامية . يقول الدكتور إبراهيم السامرائي : " وشيوع اللّحن في زمان "عمر بن الخطاب" معروف، فقد روي أن "عمر" سمع أعرابيا يقرأ قوله تعالى: ﴿ **إن الله بريء من المشركين و رسوله**﴾ بجرّ (رسوله) فنبّهه على الخطأ، و كان سببا في وضع النحو إن صحّت الأخبار"[4].

يقول "جون داربلني" مؤكدا على أهمية النحو بالنسبة للغة: «النحو هو حصن اللغة، إذا مسّها خلل في نحوها تضعضعت وتعرضّت إلى خطر الانهيار»[5].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (نحا)، م15/ ص:309.

[2]- القاموس الجديد للطلاب، مادة (نحو)، ص: 1207.

[3]- محمد رضا عياض، محاضرات في أصول النحو و مدارسه، ص: 6.

[4]- دراسات في اللغة، السامرائي، ص: 22.

[5]- Jean Darbelenet, le français en contact avec l'anglais en amérique du nord Québec, presse de l'université Laval, 1995.

اختلاف النظام النحوي العربي و الفرنسي:

1. **أزمنة الأفعال**:إن اللغة الفرنسية غنية بصيغ الأفعال (modes de verbe):

- L'infinitif, participe, subjonctig, imperative, et indicatif.

وفي كل صيغة يوجد أزمنة مختلفة، فصيغة (l´indicatif) مثلا تحوي ستة أزمنة (الحاضر، الماضي البسيط، الماضي المركب، الماضي الناقص، المستقبل،الأمر).

أما في اللغة العربية فينقسم الفعل من حيث الزمن إلى ثلاثة أقسام: ماض وصيغته (فعل) وتدل على انتهاء الحدث، مضارع و صيغته (يفعل) ويفيد الزمن الحاضر والمستقبل، أمر وصيغته (افعل) ويرد لما لم يقع وسيقع[1].

وقد اختلفت الأمم في أشكال الفعل، فهو في العربية لا يتعدى الماضي و المضارع والأمر: « وليست العربية بدعا بين أخواتها الساميات في هذا الباب، فالباحثون في هذه الأسرة اللغوية يذهبون إلى قلة صور الفعل فيها»[2]. فلا يستطيع المستقرئ لكلام العرب أن يحدّد الزمن تحديدا كالذي نعرفه في غير اللغات السامية، وهو إن استطاع ذلك فبالقرينة والإشارات الأخرى التي يحتوي عليها النص... أما الأمر فيلحق بالمضارع لأنه صورة منه يؤدي معنى خاصا، و هذا مذهب النحات الكوفيون. [3]

يقول "بول ريكور" في كتابه "عن الترجمة":«على الصعيد النحوي من السهولة بمكان القول أن أنظمة أزمنة الأفعال (الحاضر، الماضي، المستقبل) تختلف من لغة إلى أخرى. هناك بعض اللغات التي لا تظهر فيها علامة وضعيتها داخل الزمن ولكنها تعوّض بصفة التام والناقص على مستوى الحدث كما أن هناك بعض اللغات التي لا تحتوي على أزمنة فعلية ولكي تعبّر عن ذلك تستعمل بعض الظروف المعادلة ل"أمس" أو "غدا"... إلى غير ذلك».وإضافة إلى ذلك، فأزمنة الأفعال في اللغة الفرنسية تشكل صعوبة للمترجم العربي، فعند ترجمة الفعل الناقص الفرنسي (l´imparfait) يجب على المترجم إضافة الفعل (كان) قبل الفعل المضارع له.كما أن الفعلالمتعدي في العربية قد يكون لازما في الفرنسيةو العكس صحيح أيضا.

[1]- سيبويه، الكتاب، ج1، ص:12.

[2]- إبراهيم السامرائي: دراسات في اللغة ، مطبعة العاني، بغداد، العراق، 1961، ص:97.

[3]- المرجع نفسه، ص: 43.

2. نظام الجملة العربية ونظام الجملة الفرنسية:

في الجملة العربية يتصدر الفعل الجملة قبل الفاعل والمفعول به، أمافي الجملة الفرنسية فالفاعل يأتي أولا قبل الفعل والمفعول به. كما أن الجملة الاسمية العربية خلاف الفرنسية تحوي مبتدأ وخبرا، وهي جملة تحوي معنى حتى وإن لم يكن فيها فعل.

3. ظاهرة الإعراب:

احتفظت اللغة العربية الفصيحة بظاهرة الإعراب وهي «من صفات العربية الموغلة في القدم، في حين أن سائر اللغات السامية — ما عدا الآكدية — قد فقد هذه الظاهرة منذ أقدم العصور».[1]

و يرى "إبراهيم السامرائي" أن اللغة العربية التي ورثناها تأثرت بالقرآن الكريم، فالعربية في لهجاتها المتعددة لم تكن متقيدة بهذه الضوابط، و دليله على ذلك اختلاف القراءات القرآنية واستبعاد الشاذة منها حيث يقول:

«و أريد أن أخلص إلى أن هذه اللغة العالية قد ثبتت من أصول اللغة وقواعدها، وأنها التزمت الإعراب الذي لم يكن شائعا و مستعملا على نحو ما التزمت به نصوص القرآن»[2].

4. العربية لا تبتدئ بالساكن :

« و العربية لا تجيز هذا كما أجازت ذلك اللغات الأجنبية الكثيرة ، و لهذا يستعان بالهمزة المفتوحة للتوصل إلى النطق بالساكن متّخذة وسيلة أو معبرا إلى هذا الساكن من الحروف ليظهر في سكونه».[3]

5. مطل الحركات:

والمراد به مدّ الحركات، و قد استفادت العربية من هذا المد كثيرا في تنويع الصيغ و تكثير المعاني. فالمدّ وظيفي في اللغة العربية. يقول "مصطفى حركات": «الحركات في العربية تكون في أحد الوضعين:

[1]- السامرائي، مرجع سابق، ص:42.
[2]- المرجع نفسه، ص: 16.
[3]- المرجع السابق، ص: 30.

وضع قصير مثل فتحة الكاف في (كَتَبَ)، وضع ممدود مثل فتحة الكاف في (كَاتِبٌ). و مقارنة (كتب) و (كاتب) تجعلنا نقول بأن المدّ وظيفي في العربية أي أنه يشارك في تحديد معنى الكلمات»[1].

6. النحت (التركيب):

هو لون من ألوان التركيب في العربية خضعت له الحروف والأسماء. و يسوق"إبراهيم السامرائي" أمثلة كثيرة منها: (لن) المركبة من (لا) و (أن)، و (كأن) المركبة من الكاف و (أن)، و (ليس) المركبة من (لا) و(إيس)... يقول الخليل بن أحمدالفراهيدي:«إن الكلمتين إذا رُكّبتا، ولكلّ منهما حكم، أصبح لهما بالتركيب حكم جديد»[2]. لقد جاء في العربية مركبات منحوتة افتضاها الدين الإسلامي الحنيف، وهذه المنحوتات أبنية نُحتت من كلمتين أو أكثر، كالبسملة، والحمدلة، و الحولقة ، والحسبلة، والحيعلة و السمعلة، فإنها منحوتة من: بسم الله الرحمن الرحيم، و الحمد لله، و لا حول و لا قوة إلا بالله، و حسبي الله، و حيّ على الصلاة، و سمع الله لمن حمده. و قد اشتق من هذه المنحوتاتّ أفعال رباعية فقيل: بسمل و حمدل و حيعل...[3]

7. الشكل أو التشكيل:

تتميز اللغة العربية عن الفرنسية بوجود الشّكل، وهي علامات توضع فوق الحرف العربي (الفتحة والضمّة والكسرة والسّكون والتنوين) للنطق بها، كما لها وظيفة في الإعراب إذا كانت في أواخر الكلمات، أي أنها علامات للرّفع أو النّصب أو الكسر.

[1]- مصطفى حركات، مرجع سابق، ص:63.

[2]- إبراهيم السامرائي، مرجع سابق، ص:55.

[3]- المرجع نفسه، ص:48.

اختلاف النظام الصرفي العربي و الفرنسي:

1. التثنية:

«التثنية أو المثنى ظاهرة وجدت في اللغات السامية واللغة اليونانية وفي السنسكريتية ولها آثار في اللغات الجرمانية. و لكننا نستطيع أن نقرر ان التثنية ظاهرة سامية أو قل عربية قبل كل شيء.»[1] . وقد اهتمت العربية بالمثنى فشاع فيها الخطاب للمفرد بصيغة المثنّى كما في الشعر كقولهم (خليليّ) و (قفا) و(ودّعا)، ومن اهتمام العربية بالمثنّى أننا نجد عددا من المصادر مثناة مثل (سعديك)، و(حنانيك)، و(لبيك)، و(حواليك)، و(دواليك).

وقد وردت مثنيات كثيرة في العربية تخص الكلمات تشترك في صفات معينة سواء كانت هذه الكلمات أسماء علم أو أسماء جنس، وهو ما نسميه "المثنى التغليبي"، وهو : «تغليب أحد المتجاورين والمتشابهين على الآخر، فيجعل الآخر مسمى باسمه ثم يثنّى ذلك الاسم قصدا إليهما جميعا.والتغليب تارة للشرف وأحيانا للشهرة و طورا للخفة مثل (العُمَران) لأبي بكر و عمر، و (القمران) للشمس والقمر. أما الليل و النهار فقد اختصا بمثنيات كثيرة منها الجديدان، والملوان، والدائبان، و الطريدان، و العصران، و الأحدثان، والأحمران»[2].

2. التذكير و التأنيث:

توجد كلمات مؤنثة في اللغة العربية يقابلها في الفرنسية كلمات مذكرة والعكس صحيح.

3. كثرة الجموع:

تتميز العربية باستخدام عدة جموع لكلمة واحدة، ويُرجع اللغويون ذلك إلى اختلاف الأقوام واختلاف الجهات[3].وقد اختصت العربية بجموع التكسير،... وقد نُظر إلى أن في الجمع فكرة مؤداها أن: الزيادة في المعنى تعتمد على الزيادة في البناء.[1] بإضافة حروف أخرى مثل كلمة (رَجُلٌ) تُجمع (رجال) و (رجالات).

[1]- إبراهيم السامرائي، المرجع السابق، ص: 62.

[2]- المرجع نفسه ، ص:74.

[3]- المرجع نفسه ، ص:38.

4. اختلاف المعجم:

تختلف كل لغة عن مثيلاتها في عدد وطبيعة كلماتها، فمعجم اللغة هو قائمة بعدد كلمات تلك اللغة. وليس هناك أي علاقة عضوية بين كلمات المعجم سوى علاقة الاشتقاق التي تربط بين كل طائفة من كلمات المعجم.

و تجدر الإشارة إلى أن هناك لغات غنية في معجمها مقارنة بلغات أخرى. و تعد العربية من أغنى لغات العالم حيث تتوفر على اثني عشرة مليونكلمة، أما الفرنسية فهي اقل غنى من العربية من حيث عدد الكلمات فهي تحتوي على آلاف الكلمات لا غير.

وتكمن الصعوبة عند الترجمة من لغة إلى أخرى في عدم توفر مفهوم لكلمة يراد ترجمتها فياللغة الهدف ، ولحلّ مشكل افتقار اللغة الهدف لمفهوم الكلمة المراد ترجمتها يلجأ المترجم عادة إلى استخدام أسلوب"الاقتراض" (l'emprunt) عن طريق كتابتها صوتيا بحروف اللغة المترجم إليها، وهو أسلوب من أساليب الترجمة المباشرة اعتمده المترجمون منذ القديم لحل هذه المشكلة. و قد عمل "الاقتراض"و ما يزال يعمل على إغناء اللغات – خاصة الحديثة منها– بمفردات جديدة لمفاهيم جديدة عنها.

ويلعب"الاقتراض" دورا هاما في إغناء قاموس اللغة المترجم إليها بكلمات جديدة؛ لقد أخذت اللغات الأوروبية الحديثة الآلاف من الكلمات من لغات أخرى ،فالفرنسية مثلا أخذت عن اللاتينية والإيطالية والإنجليزية والعربية ...إلخ، و بخاصة المصطلحات العلمية الجديدة في مجال الطب والرياضيات والفلسفة و غيرها، إضافة إلى الكلمات التي تحمل خصوصيات ثقافية لأمة ما كأسماء الأعلام والأماكن والمعتقدات الدينية وطقوس العبادات والعادات والتقاليد و غيرها. فقد أخذت الفرنسية عن العربية مثلا المئات من الكلمات التي لم تكن متوفرة عندها: ككلمة (Algèbre) مثلاً التي أصلها عربي (الجبر)، كذلك كلمة(Divan) إلى غير ذلك من الكلمات المقترضة. كما يعمل "الاقتراض" على انفتاح اللغات على بعضها البعض وأخذ كل لغة مفاهيم جديدة عن مثيلاتها ويصب في

[1]– المرجع نفسه، ص:79.

قالب ما يعرف بالتثاقف (Acculturation) و هو مجموع الظواهر التي تنتج عن الاتصال المباشر والمستمر بين أفراد من ثقافتين مختلفتين يُحدث تغييرات في القوالب الثقافية لأحد اللغتين أو كلاهما.

ويقول "هنري ميشونيك" في هذا الصدد:« لقد عمل النسخ على إغناء الهوية بالغيرية ».[1]

- **الدلالة المعجمية: (Denotation)**

تسعى بعض المعاجم من بينها "ليتري"(Littré) عند تعريف الكلمة إلى مجرد جرد الجمل الأنماط حيث تندرج هذه الكلمة كعنصر. ومعرفة معنى كلمة ما هو معرفة للجمل التي يمكن تشكيلها منها.[2]

إذن، فمعنى كلمة مرتبط بالسياق الذي وردت فيه. إضافة إلى ذلك فإن بعض النصوص- بخاصة النصوص الأدبية- يكون فيها السياق ملتبسا، ويُحتمل أن تحمل الكلمة أكثر من معنى خاصة في النصوص المكتوبة التي يغيب فيها المتحدث. وهو الأمر الذي يؤكده "بول ريكور" في قوله:« لكل كلمة أكثر من معنى كما نلاحظ ذلك في القواميس، و تسمّى هذه الظاهرة التعدد الدلالي (polysémie). وفي كل مرة فإن السياق هو الذي يقرر المعنى التي تأخذه الكلمة في تلك الحالة من الخطاب»[3]. إذا، فالتعدد الدلالي للكلمة المراد ترجمتها يجعل المترجم في حيرة من أمره، وعليه أن يختار المعنى الأنسب انطلاقا من سياق الجملة أو النص.

غيرأن النص المكتوب قد يفتقر إلى دلائل تدل على المعنى المطلوب، لذا فهو يستعين بوسائط كتابية تساعد المترجم على فهم معنى الجملة وطبيعتها كالضمائر وأدوات الوقف والاستفهام والتعجب وغيرها.

[1]-HeneriMeschonnic : Poétique du Traduire, ed Gallimard, Paris, 1996,p :

[2]- كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص:106.

[3]- بول ريكور، عن الترجمة، ص:49.

5. الصعوبات العروضية:

تطرقنا فيما سبق إلى العروض الفرنسية (versification)، وذكرنا بأنه عروض مقطعي أي العروض التي تكون فيه القصيدة متّحدة عدد المقاطع. ويرجع هذا إلى طبيعة العناصر النغمية للفرنسية. وتتنوع المقاطع (Syllabes) باختلاف عدد الصوامت فيها، لكنها عند تقطيع البيت الفرنسي تتساوى مبدئيا. في كلمة مثل: (extraordinaire) فإن التحليل (eks/tra/or/di/nair) يرينا أصنافا مختلفة من المقاطع.[1] ففيها مقاطع بحرفين و أخرى بثلاثة أحرف أو أربعة أحرف، غير ان هذه المقاطع تتساوى عند تقطيع البيت.

- **البيت الشعري** (le vers):

ذكرنا في فصل سابق أن البيت الشعري الفرنسييحتوي على عدد ثابت من المقاطع، وينتهي بقافية وهو بذلك يشبه البيت العربي في القصيدة الخليلية، فالبيت الخليلي يحوي عددا ثابتا من التفعيلات كما انه ينتهي بقافية. غير أنه في الأبيات الفرنسية الطويلة يلزم التشطير أي تقسيم البيت إلى شطرين.

والفرق بين البيت العربي والبيت الفرنسي يكمن في أن« الشطر في الفرنسية غير معلّم خطيا ولكنه معلّم صوتيا و نحويا»[2]بخلاف البيت العربي الذي يفصل البياض بين شطريه كما أنه معلّم صوتيا، أي أن منشد البيت يتوقف مدة زمنية عند نهاية الشطر الأول ثم يتابع قراءة الشطر الثاني.

- **القافية:**

ذكرنا سابقا بأن القافية الفرنسية ليست موحّدة كما في القصيدة الخليلية العربية، وإنما متنوعة تربط بين بيتين فقد تكون مستوية (plate)، متعانقة(embarassé)،أو متعاقبة (croisé) خلافا للقافية في القصيدة العربية الخليلية التي تكون موحدة في كامل القصيدة. غير أن الشعراء العرب و كنتيجة لتأثرهم بالشعر الغربي الحديث

[1]- مصطفى حركات، مرجع سابق، ص:134.

[2]- المرجع نفسه، ص:136.

حرصوا على تنوع القوافي في قصيدة التفعيلة، وإن لم يكن هذا التنوع مضبوطا بقواعد محددة فقد منح حرية أكبر للشعراء العرب للتعبير عما يجول في خواطرهم.

ومما لا شكّ فيه أن المترجم سيجد صعوبة بالغة في ترجمة الشعر الأجنبي المقفى إلى شعر مقفى في لغته الأصلية وذلك لاختلاف مفهوم القافية في أدبيات كل من الثقافتين (المستقبِلة والمستقبَلة). فمترجم الشعر الفرنسي مثلا مطالب بترجمة الأثر الناتج عن جماليات القافية في القصيدة الفرنسية لأن القافية ليست مجرّد تشابه صوتي كما أشرنا سابقا، بل إن وظيفتها تكمن في قلب الموازنة الصوتية الدلالية وجعل المتشابهات تسير ضد دلالاتها العادية، على مترجم الشعر أن يسعى جاهدا لنقل ذلك الأثر الناتج عن نسق وترتيب القوافي في القصيدة الأصلية، فإن كانت القوافي مستوية مثلا فعليه أن يأتي بقواف مستوية في ترجمته، والأمر نفسه إن كانت قوافي القصيدة متعاقبة أو متعانقة.

قد يجد المترجم أيضا صعوبات أخرى تتعلق أساسا بالتناغم الصوتي داخل القصيدة الأصلية، خاصة إذا كانت لغة الهدف تفتقر إلى أصوات وردت بكثرة في القصيدة الأصلية. وفي مثل هذه الحالات يتوجب على المترجم محاكاة الأصوات الموجودة في القصيدة الأصلية. وإن تعذر عليه ذلك، فعليه استعمال أصوات قريبة منها أو توظيف أصوات مختلفة لكن بنفس ترتيب الأصوات في القصيدة الأصلية. لأن مترجم الشعر مطالب بإنجاز مهام عسيرة من أهمها:«أن ينقل إلى الأذن المستقبلة ذلك السحر المرتبط بموسيقى الكلمات، والذي يعود في جزء كبير منه إلى تأثيرات الوزن والإيقاع والقوافي...وعملية من هذا القبيل تحتمل خطر تضييع بعض ملامح النص الأصلي. ومن هنا كان يتعين على المترجم تقليص هذا التضييع المحتوم إلى حدوده الدنيا»[1].

[1]- ينظر: حسن بحراوي، مدارات المستحيل:دراسات في ترجمة الشعر، الرباط، المملكة المغربية، 2012.

الصعوبات الثقافية في ترجمة الشعر:

عادة ما يصطدم مترجم الأدب بصعوبات تتعلق باختلاف الحياة المادية والفكرية والفنية والسياسية والدينية لمختلف الشعوب، بل تجد من يتكلمون لغة واحدة لكنهم يختلفون في العادات والتقاليد واللباس والموروث الشعبي من حكايات شعبية وأساطير وغيرها. هذه الأمور مجتمعة تصعّب علىالمترجممهمة ترجمة هذه الخصوصيات الثقافية إن لم يكن مطلّعا عليها ملمّا بتفاصيلها.فالمفردات الدينية مثلا تلزم المترجم بالبحث عن دلالاتها المعجمية قبل ترجمتها، فكلمة (زكاة) مثلا لا يمكن ترجمتها في اللغة الفرنسية بكلمة (aumône) لأنها في هذه الحالة تعني (الصدقة). والأمثلة على ذلك لا تعد ولا تُحصى لوجود آلاف الأديان وآلاف الكلمات التي تضمّ مفاهيم لاهوتية أوطقوس عبادة أوغيرها. وعادة ما يلتجئ المترجم كحل أخير إلى استنساخ (emprunt) مثل هذه الكلمات إن لم يجد مرادفا لها في لغته.

ففي مجال التاريخ، قد يجد المترجم صعوبة في ترجمة بعض الكلمات كأسماء الأعلام والعبارات المشهورة مثلا رغم فهمه لكل كلمات العبارة. والأمثلة كثيرة على ذلك، فلا يمكن ترجمة عبارة (لم تنقطع شعرة معاوية بين الرّوس و الأمريكيين) مثلا للفرنسية ترجمة حرفية و إلا تعذر على القارئ الفرنسي فهم معنى العبارة لأنه لا يعرف من يكون معاوية؟ و ما قصة هذه الشعرة؟ و لو رجع المترجم إلى التاريخ لوجد بأن هذه العبارة ارتبطت بمقولة لمعاوية بن أبي سفيان في قوله (لو بيي و بين الناس شعرة ما انقطعت، كانوا إذا أمدّوها أرخيتها، وإذا أرخوها مددتها) ويمكن ترجمة العبارة السابقة على النحو الآتي:

(les ponts n'ont pas été coupés entre les russes et les américains)[1]

ومن بين الصعوبات التي يصادفها المترجم ترجمة الألوان من لغة إلى أخرى، فالتحليل العلمي لألوان قوس قزح السبعة الموجودة في جميع النظم اللغوية تبين وجود بعض التباين في تسميتها: حيث تكتفي السنسكريتية بذكر

[1]- جمال شحيد، الصعوبات الاجتماعية الثقافية في ترجمة العلوم الإنسانية، مجلة العربية و الترجمة، السنة 4، عدد:9، 2012، ص:54.

الأبيض والأسود والأصفر والأزرق و الأحمر وتصف بقية الألوان بالمزيجة معتمدة على خلفية لاهوتية ثقافية: الباهت متصل بالهواء،و الداكن بالنار، و الإشراق بالماء...وأما الصينية فتقدم حقلا دلاليا مثيرا في مجال الأوان مرتبطا بالرقم خمسة (الأخضر والأبيض والأحمر والأسود و الأصفر) يقابلها العناصر الخمسة والمقامات الموسيقية الخمسة والحواس الخمسة.[1]

و من بين الصعوبات الثقافية التي يواجهها المترجم ترجمة الأمثال (les provebes)، ذلك أن لكل أمة معين ثقافي تنهل منه وبيئة خاصة تختلف عن غيرها البيئات، و لهذا فترجمة الأمثال تتطلب من المترجم حسا إبداعيا في لغته لنقل معنى المثل الشعبي الأجنبي إلى لغته دون لبس بأن يبحث عن مقابل لذلك المثل في لغته، فإن لم يجد فعليه أن يتخير الألفاظ و الوسائل اللغوية المناسبة. لنأخذ مثلا كلمة (chouette) هذه الكلمة تحمل حمولة ثقافية في المجتمع الفرنسي، فهي تشير إلى الفرح وإلى شيء بالغ الروعة، بخلاف المجتمع العربي حيث تشير كلمة (بومة) إلى الحزن و كل علامات الشرّ والنحس.

[1]- جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، تر: لطفي زيتوني، دار المنتخب العربي، بيروت-لبنان، ط1،1994، ص: 118.

مقاربات ترجمة الشعر:

1. الترجمة الحرفية: مقاربة المصدريين (l'approche des sourciers).

ارتبطت فكرة الترجمة الحرفية بترجمة الكتب المقدّسة (التوراة و الإنجيل)، فقد رُوي أن العهد القديم تُرجم إلى اليونانية على يد اثنين و سبعين عالما يهوديا استغرقوا اثنين و سبعين يوما و من هنا جاءت تسميتها بالسبعينية (La Septante). و يُعتبر العالم فيلون اليهودي Philon le juif(13ق.م-54م) من أبرز أعضاء الجالية اليهودية في الاسكندرية، و الذي كان يمثل اللقاء بين الإيمان اليهودي و الثقافة اليونانية. يقول "حسن بحراوي" نقلا عن ميشال بايار (M. Ballard):«و هكذا فقد نظر "فيلون" إلى مترجم النصوص المقدّسة بوصفه أداة إلهية، غير أن ذلك لا يعصمه من الخطأ في اختياراته. و لكي يتجنّب هذه المزالق العائدة إلى الذاتية ينصح "فيلون اليهودي"(Philon le juif) المترجم بإتباع طريقة الترجمة الحرفية والمحافظة على نظام ترتيب الكلمات. فمهمة المترجم تنحصر في نقل الأصل كلمة كلمة بغض النظر عن خصوصيات لغة الوصول »[1].

أما القديس سان جيروم (347-420م) فقد بدأ مشروعه بترجمة "العهد الجديد" انطلاقا من النصوص الإغريقية. أما بخصوص "العهد القديم" فكانت مهمته الأصلية مراجعة الصيغ الموجودة بالعبرية، معترفا بإتباعه الترجمة الحرفية إذا تعلّق الأمر بالنصوص المقدّسة خلافا لترجمة النصوص الدنيوية حيث يقول:

«و بالنسبة لي، فأنا لا أعترف فحسب بل أعلن بصوت عال و دون حرج أنني عندما أترجم لليونانيين، إلا لما يتعلق الأمر بالكتابات المقدّسة حيث نظام الكلمات نفسه يعتبر شيئا معجزا، لا أفعل ذلك كلمة كلمة، و إنما فكرة فكرة ».[2]

[1]- حسن بحراوي،مرجع سابق، ص:450.

[2]- المرجع نفسه، ص: 454.

لقد كانت ترجمة "سان جيروم" للكتاب المقدّس هي النص المرجعي للكنيسةفقد اعتبرت اللغة اللاتينية أغنى و أعلى درجة من اللغات الأخرى، لذا فقد مارست الكنيسة سلطتها على المترجمين بدافع الأمانة للكلمة الإلهية وعدم تحريفها بحثّ المترجمين على التقيد بالشكل، و هو مبدأ ما تزال آثاره بادية على بعض الترجمات الحديثة للكتاب المقدس كترجمة "شوراكي" (Chouraqui).

غير أن مفهوم الترجمة الحرفية مفهوم واسع فضفاض، فهذا "أنطوان بيرمان" يرى بأن: «هناك فرق بين الترجمة الحرفية و الترجمة كلمة بكلمة التي يطلق عليها الإسبان اسم الترجمة المقيّدة ... ويعترف بأن الطريقتين قد تلتبسان ببعضهما في بعض الحالات».[1]

ويصوّر "سافوري" (Savory1968)الترجمة الحرفية كلمة بكلمة على أنها أكثر أشكال الترجمة بدائية، لا تصلح إلا للأكثر ابتذالا ونمطية من الأمور.[2]كما يطرح فكرة مؤداها أنه من الواجب عمل ترجمات مختلفة للقراء المختلفين: ترجمة حرّة للقرّاء الذين يجهلون اللغة الأصلية؛ ترجمة حرفية للطلبة الذين يتعلمون لغة الأصل؛ ترجمة تبدو كترجمة للقراء الذين عرفوا لغة الأصل ذات مرة لكنهم ما لبثوا أن نسوا معظم معرفتهم الأولى؛ و ترجمة بها لمسات أكاديمية متفرقة للدارسين الذين يعرفون العمل الأصلي حق المعرفة.[3]

لكن المشكلة في ترجمات "هولدرين" –مثلا– كان في صعوبة مقروئيتها، ذلك أنها لم تكن متاحة إلا لقارئ ألماني يتقن اللغة اليونانية، أي لمن ليست له حاجة إلى الترجمة أصلا.[4]

و خلاصة القول، أن طريقة الترجمة الحرفيةمورست قديما وما تزال تمارسإلى يومنا هذا بدرجة أقل. وحجة أصحابها هي الأمانة للأصل والحفاظ على خصوصيات اللغة الأصلية. لكن ما يعاب على هذه الطريقة أنها

---

[1]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص: 82.

[2]– جن دي: الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني، تر: محمد فتحي كلفت، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009م، ص:57.

[3]– حسن بحراوي، مرجع سابق، ص:47.

[4]– المرجع نفسه، ص:88.

موجهة للقارئ ثنائي اللغة الذي يستطيع أن يقرأ النص باللغتين. كما أن الاعتماد على الترجمة الحرفية كليا قد ينجر عنه اختلال في المعنى في بعض الأحيان لاختلاف الأنظمة النحوية و الصرفية للغات، فتجيء الترجمة نسخة مشوهة عن النص الأصلي. كما أن بعضا من سمات النص الأصلي لن تكون مقبولة في الثقافة المستقبلة فيضطر المترجم في أحايين كثيرة إلى التصرف في الأصل عند ترجمته بطرق عديدة كالحذف و الزيادة و التكييف.

2. الترجمة المعنوية: مقاربة الهدفيين (l'approche des ciblistes)

يبدو أن أقدم تأمل نقدي بخصوص الترجمة وصلنا من الخطيب الروماني "شيشرون" (Céceron) انطلاقا من مبدئه القائل بعدم الترجمة كلمة مقابل كلمة، بل الترجمة معنى مقابل معنى. حيث يقول "شيشرون":

« صعب أن تحافظ في ترجمة على سحر التعبيرات التي هي في لغة أخرى خير توفيق... فإن أنا نقلت كلمة مقابل كلمة، سوف تبدو النتيجة سقيمة، و إن كنت محكوما بالضرورة فغيرت شيئا في الترتيب أو الصياغة، فسأبدو خارجا عن وظيفة المترجم».[1] ودعا "شيشرون" إلى ضرورة نقل المعنى كاملا و حذّر من الترجمة كلمة مقابل كلمة، فانطلاقا من كونه خطيبا دعا إلى التركيز على إيصال معنى الرسالة كاملا دون التقيد بالكلمات لكي لا ينتج المترجم خطابا غامضا في اللغة الهدف.

وقد ركّز دعاة الترجمة المعنوية على معنى الرسالة أكثر من تركيزهم كلماتها، فالترجمة بالنسبة لهم تأويل لخطاب. و لا يستطيع المترجم أن يترجم رسالة ما لم يفهمها.و تعني الترجمة حسب جان كوهين: أن نرصد لمضمون واحد عبارتين مختلفتين حسب الخطاطة التالية:

مرسل← رسالة 1 ← مترجم ← رسالة 2 ←متلقي.

و تتم الترجمة إذا كنت الرسالة 2 تعادل الرسالة 1 دلاليا، أي إذا كان الخبر المنقول واحدا.

[1]- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص:57.

غير أنه يؤكد بعدها أن الترجمة امتحان عسير، وقد صار من المعتاد أن تتراكم ضدها التهم التي يلخصها المثل الإيطالي. غيرأن المترجم لا يخون قطعا إلا النصوص الأدبية... وذلك يدل أن الفكر كلما تجرد قلّ التصاقه باللغة[1].لأن ترجمة المادة (الدلالة) ممكنة أما ترجمة الشكل (الأسلوب) فغير ممكنة.

«En réalité on admet un seul mode de traduction : le mode herméneutique, dont les réalisations sont variables».[2]

3. المقاربة الشعرية:(l'approche poétique)

يؤكد "حسن ناظم" في كتابه "مفاهيم شعرية" عند حديثه عن موضوع"الشعرية" أن «البحث في شعرية النصوص الإبداعية سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة، ذلك أن الشعر... لا ينتهى منه إلى غاية، و سيبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور إلى بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا، ومهما نظر المنظرون في الشعرية، وبالرغم من كل الكلام الذي قيل فيها، فسيكون من الأجدى جماليا أن نعد الشعرية قضية مسكوتا عنها لكي نفتح في النهاية أفقا جديدا للاستكشاف»[3].

ومن بين النقاد الذين تناولوا موضوع "الشعرية" الناقد الفرنسي «**جان كوهين**"، حيث تساءل في كتابه "بنية اللغة الشعرية" عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه الباحث في تصنيفه لنص معين في خانة الشعر أو في خانة النثر. وأكد بأن الشعرية القديمة (البلاغة) اكتفت بتصنيف الانزياحات اللغوية في اللغة الشعرية دون أن تحاول البحث عن البنية المشتركة بين الصور البلاغية المشتركة. ويرى بأن الشعرية باعتبارها علما موضوعه الشعر يجب أن تحدد السمات الأساسية التي تشترك فيها كل القصائد الشعرية وذلك برصده لواقع الشعر واعتماده للإجماع كمعيار موضوعي في مجال أحكام القيمة.

[1]- جان كوهين، مرجع سابق: ص:33.

[2] - Henri MeschOnnIc, PT, p :149.

[3]- مفاهيم شعرية، حسن ناظم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،1994 م، ص:10.

«للمعنى شكل أو بنية تتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية. فالترجمة تحتفظ بمادة المعنى لكنها تضيع شكله. و ذلك ما حدسه "مالارمي بدقة... قد يجوز القول بأن الشعر الذي يجب أن يتميز جذريا عن النثر بالشكل الصوتي والموسيقي تميز عنه أيضا بشكل المعنى».[1]

[1]- جان كوهين، مرجع السابق، ص:37.

الفصل الثاني

نقد الترجمات الشعرية

نقد الترجمات

مدخل:

ارتبط النقد الترجمي في بداياته بالنقد الأدبي أو بتاريخ الأدب، و لم يستطع أن يستقل بذاته إلا في سبعينيات القرن الماضي، حيث نشرت "كاتارينا رايس" (katarinaReiss) سنة 1971م كتابا حمل عنوان: " نقد الترجمات: الإمكانات و الحدود"،وهو كتاب نظري لخصت فيه تجربتها الطويلة في مجال الترجمة الشفهية، كما عرضت فيه شروط ممارسة النقد الترجمي و مجالات تطبيقه على مختلف النصوص. كما أصدر " أنطوان بيرمان" (Antoine Berman)كتابا سنة 1995م بعنوان: "من أجل نقد للترجمات : جون دون" و هو كتاب تطرّق فيه إلى منابع النقد الترجمي و إلى أهميته و ضرورة استقلاله عن النقد الأدبي.

غير أن نقد الترجمات لم يفرض نفسه كاختصاص مستقل بذاته على حد قول الكاتبة "موغيراكوستانتينيسكو"(Constantinescu Muguras):

" إن نقد الترجمات الذي اقترحه كل من "كاتارينا رايس" في ألمانيا سنوات السبعينات، و أنطوان بيرمان في فرنسا في التسعينات (من القرن الماضي) كاختصاص مستقل بذاته ، حسب رأيناليس له وجود حقيقي بعد، سواء النشريات و المجلات الأدبية، و لا فيدوريات الترجمة، ففي غالب الأحياننجد أن الترجمة الأدبية لا تحتل سوى حيزاصغيرا"[1]

[1]-MugurasConstantinescu:Pour une lecture critiquedestraductions*Réflexions et pratiques*,édL'Harmattan, 2013, Paris,p :20.

«Lacritique des traductions, proposée par KatharinaReissenAllemagne dans les années 70 et parAntoineBerman en Francevers les années 90 comme discipline à part entière, n'a pasencore, à notre avis, d'existence réelle dans la pratique desrevues et magazines littéraires, ni dans les périodiquestraductologiques où, souvent, la traduction littéraire trouve déjàune place bien mince».

سأحاول في هذا الفصل التطرق إلى مفهوم مصطلح "النقد" و علاقته بالترجمة، ثم سأتتبع تاريخيا المنابع النظرية للنقد الترجمي، و مناهج أهم منظريه مركزا على منهج كل من "كاتارينا رايس" و "أنطوان بيرمان" و "هنري ميشونيك"

النقد و الترجمة:

- **مفهوم النقد:**

من معاني النقداللغوية:تمييز الدراهم الجيد من الرديء والصحيح من الزائف. وفيه يقول الشاعر:

تَنْفِي يَدَاهَا الحَصَى فِي كُلِّ هَاجِرَةٍ نَفْيَ الدَّنَانِيرِ تَنْقَادُ الصَيَارِيفُ

و منه نقد الجوز بالإصبع لاختباره و تعرّف حاله.يقولون: نقد الرجل الشيء بنظره أي اختلس النظر إليه، وفيه حديث الرسول صلى الله عليه و سلّم: «إذا نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك". أي إذا فتشت عن خباياهم و عبتهم عابوك».[1]

أما اصطلاحا فله تعريفات عديدة منها أن النقد «تخليص جيد الكلام من رديئه»، ومنها أنه: «تقدير النص الأدبي تقديرا صحيحا وبيان قيمتهو درجته الأدبية». وقد يُعرّف بأنه : «إيضاح الجيد من الرديء من النصوص الأدبية».[2] كما يعرفه الدكتور "محمد مندور" بأنه: «فن دراسة النصوص و التمييز بين الأساليب المختلفة».[3] وهو أيضا: « نتاج لغوي ونشاط فكري يتخذ من النصوص نقطة انطلاق فهو إذا كتابة ... يعيد تشكيل النص ويفيض على أطرافه، متجاوزا له، وفي بعض الأحيان معارضا »[4].

تحدث "تودوروف" (Todorov) في كتابه "الشّعرية" عن نمطين أساسين من التحليل يخضع لهما العمل الأدبي، يتعلق الأول **بتأويل النص الأدبي** حيث يقول:«إن التأويل ويسمى أحيانا تفسيرا أو تعليقا أو شرحا أو قراءة أو تحليلا أو ببساطة أيضا **نقدا** ... يتحدد بالمعنى الذي يحمله عليه هنا، بمرماه وهو **تسمية معنى النص**

---

[1]- مصطفى خليل الكسواني، زهدي محمد عيد، حسين حسن قطناني: المدخل إلى تحليل النص الأدبي و علم العروض،ط1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، 2010م، ص:18.

[2]– أحمد محمد نتوف: النقد التطبيقي عند العرب في القرنين 4 و5 هـ، ص:13.

[3]–المرجع نفسه، ص:14 .

[4]– حسين خمري، جوهر الترجمة، ص: 120.

المعالج، ويحدد له هذا المرمى منذ الوهلة الأولى مثله الأعلى، و هو جعل النّص يتكلم بنفسه».[1] أما النمط الثاني لتحليل العمل الأدبي فيندرج في الإطار العام للعلم لأن هدف المحلل «وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجا لها.[2] لذا فالشعرية في نظره وَضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال الأدبية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته ... وقد سماها "فاليري" بالاسم ذاته (الشعرية) . أي اسما لكل ما له صله بإبداع كتب وتأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة »[3].

ويتضح لنا من مقولة "تودوروف" أن النقد ما هو إلا قراءة للنص الأدبي تهدف إلى تأويله وتحديد معانيه المستغلقة انطلاقا من قواعد الجنس الأدبي التييتحكمفيهاذوق القارئ و ثقافته.

- **علاقة النقد بالترجمة:**

يربط بعض منظري الترجمة بين النقد و فعل الترجمة، ذلك أن كلا من النقد والترجمة نتاج فهم ذاتي للعمل الأدبي، كما أنهما إعادة كتابة للنص (Réécriture) وهو ما يراه "جينارطالنس" (JenarsTalens) حيث يقول: « الترجمة هي وظيفة الكاتب والناقد دون الاقتصار على أحدهما دون الآخر، حيث أن الترجمة تقتضي وتحقق تأويل النص المترجم وهو ما أسميناه إعادة الكتابة (Réécriture)»[4].

[1]- تودوروف: الشعرية، ص:20.

[2]- المرجع السابق، ص:21.

[3]- المرجع نفسه ، ص:23.

[4]- حسين خمري: مرجع سابق، ص: 121.

أما بالنسبة لهايديغر (Heidigger) فإن : « كل ترجمة هي في حد ذاتها تأويلا أنها تحمل في كيانها كل أسس ومستويات التأويل القائمة في أصل نشأتها، كما أن التأويل بدوره هو التحقيق الصامت للترجمة. وبالنظر إلى جوهرهما، فإن التأويل و الترجمة يعتبران شيئا واحدا ».[1]

وبما أن النقد هو شكل من أشكال تأويل الأعمال الأدبية وتفسيرها، فالنقد بهذا الشكل يشترك مع الترجمة في كونهما يحاولان إنارة المناطق المعتمة في النص الأصلي.

يعلّق"حسين خمري"حول العلاقة بين النقد والترجمة بقوله: «هناك من الإطلاقيين المتسرعين من يحكم على كل نقد بأنه ترجمةلأنهما يشتركان في المظهر الشكلي أي اللغة والمظهر البلاغي وخضوعهما لنفس الاشتراطات النصية ولأنهما شكلان من أشكال الفهم والتأويل»[2].ليضيف بأنه رغم اشتراك الناقد والمترجم في إتقان اللغتين (لغة النص الأصلي ولغة نص الوصول)، وانطلاقهما الاثنين من نص الانطلاق لإنجاز الترجمة بالنسبة للمترجم أو نقدها بالنسبة للناقد، حيث: " أن قوام النقد الترجمي هو المقابلة بين الأصل (نص الانطلاق) والترجمة (نص الوصول) وبدون هذه المواجهة تنتفي صفة النقد الترجميليتحول إلى نقد أدبي".[3]كما إنتدخّل ذاتية المترجم في الترجمةيجعل من النص المترجم نصا مختلفا متعلقا بالذات المترجمة وكفاءتها اللغوية والشعرية (خاصة في الترجمة الأدبية)، وعلى الناقد أن يأخذ هذه الذاتيةبعين الاعتبار. لأن "حضور الذات في العمل الترجمي يفتح الباب واسعا للحوار بين ذاتين هما المترجم والناقد عبر وسيط لغوي (الترجمة).[4]

[1]- حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:25.

[2]- حسين خمري، مرجع سابق، ص:120.

[3]-المرجع نفسه، ص:123.

[4]- المرجع نفسه، ص:124.

أما بيتر نيومارك (Peter Newmark) فقد أكّد على أهمية النقد الترجمي في تعليمية الترجمة: «نقد الترجمات رابط أساسي بين نظرية الترجمة و تطبيقها، و هو أيضا تمرين ممتع و بنّاء، خاصة إذا كنت تنتقد ترجمة شخص آخر، أو ترجمتين أو أكثر لنص واحد »[1].

يتضح مما سبق أن النقد و الترجمة يشتركان في كونهما شكلا من أشكال فهم وتفسير النصوص، وإن اختلفت طرائقوأشكال هذا الفهم،كما أن النقد والترجمة كلاهما مرتبط بالنص الأصلي لأن كلا منهما يعتبر قراءة لنفس النص.غير أن الناقد مطالب بالقيام بحركة ذهاب وإياب بين النص الأصلي ونص الترجمة لقياس درجة انحراف الترجمة عن الأصل، في حين أن المترجم فهو ينقل النص الأدبي من لغته إلى لغة أخرى ومن ثقافته إلى ثقافة مغايرة، محاولا الحفاظ على خصائص ومميزات النص الأصلي عند نقله إلى لغته، ومن ثم فالاختلاف واضح بين النقد والترجمة سواء من حيث الطريقة أو من حيث الشكل .

[1]- حسين خمري، مرجع سابق، ص: 122.

المنابع النظرية للنقد الترجمي:

إن المتتبع لتاريخ النقد الترجمي يلاحظ وجود تأملات نظرية حول فعل الترجمة، غير أن بدايات هذه التأملات غالبا ما جاءت من رجال الدين و الفلاسفة و علماء اللغة و النقاد الأدبيين، ونادرا ما جاءت من ممارسي الترجمة أنفسهم، لذا فقد نُظر إلى الترجمة كممارسة تحتية لأنها لا تقوم بالتعبير عن نفسها على حد قول "أنطوان بيرمان". تعود بداية التأمل النظري في الترجمة على الأقل إلى الخطيب الروماني "شيشرون" (106-43 ق.م) بدعوته إلى الترجمة بالمعنى، حيثوصف طريقته في الترجمة عند ترجمته لخطبتي ''إيشين'' و ''ديموستسن'' قائلا: : « أعتقد أنه من واجبي أن أؤدي ما بذمّتي للقارئ ليس بواسطة فئات نقدية صغيرة و قطعة قطعة،ولكن بتقديم المبلغ الإجمالي دفعة واحدة ... هذا النص هو بدون شك إحدى الكتابات النظرية الأولى حول الترجمة، أو على الأصح أول إشارة تتصدى لإشكالية الترجمة، و لذلك فهي تكتسي أهمية تاريخية من حيث انها تبلور تفكيرا –و لو جنينيا- حول وجود ترجمة حرفية و أخرى تقوم على الفهم الشامل للمعنى»[1].

أما القدّيس "سان جيروم" (St Jéraume) فقد كتب رسالة تحمل عنوان " أفضل طريقة في الترجمة "تضم تأملاته عند ترجمته للكتاب المقدّس المعروفة ب (La Vulgate) أبرزها ضرورة الترجمة الحرفية للكتابات المقدّسة (Sacrés) و جواز الترجمة الحرّة للنصوص الدنيوية (Profanes) .

كما اقترح "إيتيان دوليه" (1509-1546) (Etienne Dolet) في كتابه "الطريقة الفضلى للترجمة من لغة إلى لغة" (la meilleure manière de traduire d'une langue à une autre) خمسة مبادئ أساسية للترجمة الجيدة:

1. لا بد أن يفهم المترجم تماما محتوى و مقصد المؤلف الذي يترجمه.
2. ينبغي أن يمتلك المترجم معرفة تامة باللغة التي يترجم منها، و معرفة ممتازة كذلك باللغة التي يترجم إليها.

[1]-حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:44.

3. ينبغي أن يتجنب المترجم الترجمة كلمة مقابل كلمة، لأن اللجوء إليها يقوض معنى الأصل ويدمّر جمال التعبير.

4. ينبغي أن تستخدم الترجمة صيغ الكلام المستخدمة في الاستعمال اللغوي الشائع.

5. بالنسبة لاختيار و ترتيب كلماته، ينبغي أن ينتج المترجم تأثيرا كليا على المجمل مع "جو عام" ملائم.[1]

وتعتبر طائفة من مؤرخي الترجمة أن « أول نظرية للترجمة تقوم على أساس نقدي إنما تعود إلى الفرنسي "ميزيرياك" بتوجيه النقد اللاذع لترجمة مواطنه "أميو" لكتاب (حيوات متوازية) لبلوطارك التي كان قد نشرها سنة 1559م... و الجديد عند "ميزيرياك" هو تركه الملاحظات العامة والتأملات المعزولة لفائدة الجرد المنظم لأخطاء الترجمةوالاستناد في توضيحها بالأمثلة والشواهد واقتراح قواعد للترجمة تقوم على مبدأ الأمانة للأصل».[2]

لقد كان لتطور علم اللسانيات دور بارز في ظهور مقاربات لغوية للترجمة أملا في وضع أسس منهجية للترجمة واعتبارها علما بعد أن كان يُنظر لها على أنها فن، مثل "أوجين نيدا" في أمريكا و " فيناي و داربلني" في كندا والسوفييتي "فيدوروف" ، غير أن هذه المقاربات غلبت الجانب المعياري واللغوي في الترجمة، لذا فقد لاقت معارضة شديدة من أنصار الاتجاه الفني للترجمة الذين يرون بأن الترجمة كأي فن لا تخضع لقواعد ثابتة.

و إجمالا، فإذا كان التنازع قائما بين اللسانيين الذين يغلبون الجانب المعياري في التعامل مع الترجمة، و فنيي الترجمة الرافضين لاعتبارها علما، فإن اتجاها وسطا برز في أواسط السبعينيات ليؤكد بأن الوضع الاعتباري للترجمة يجعل منها ظاهرة "تاريخية" في المقام الأول، و ليطالب بالتالي المتدخلين في مسألة علمية الترجمة أو فنيتها بأن يلائموا تصوراتهم و قواعدهم مع هذا المعطى الأساسي.[3]

[1]- جن دي: مرجع سابق، ص:70.

[2]– حسن بحراوي: مرجع سابق، ص:47.

[3]- المرجع نفسه، ص:78.

مناهج نقد الترجمات:

1. منهج كاتارينا رايس:

اقترحت "كاتارينا رايس" في كتابها (نقد الترجمات الامكانيات و الحدود) نموذجاً لنقد الترجمة يقوم على العلاقة الوظيفية بين النص الأصلي والنص المترجم، كما أعطت تعريفاً للترجمة المثلى على أنها: «ترجمة يكون فيها الهدف المنشود في لغة الوصول هو تحقيق التكافؤ على مستوى المحتوى المفهومي لنص لغة الأصل وشكله اللساني ووظيفته التوصيلية[1]». بحيث أن الترجمة المثلى هي تلك التي يكون فيها نص الوصول مطابقاً لنص الأصل على مستويات ثلاث:

- مستوى المحتوى المفهومي الذي يشمل المفاهيم والمعلومات والأفكار.
- مستوى الشكل اللساني أي طريقة تحقيق النص من النواحي الدلالية والتركيبية والأسلوبية.
- مستوى الوظيفة التوصيلية.

و إنجاز ترجمة من هذا النوع يحقق ما تسميه "بالأداء التوصيلي التام(intégral communicative performance).

2. منهج أونطوان بيرمان:(Antoine Berman)

أصدر أنطوان بيرمان (Antoine Berman)كتابا سنة 1995م بعنوان: "من أجل نقد للترجمات : جون دون" و هو كتاب تطرّق في القسم الأول منه إلى منابع النقد الترجمي منذ فريديريك شليجل (Fridedrich Shlegel) وصولا إلى والتر بنجامين (Walter Benjamin)، وإلى ضرورة النقد الترجمي وأهميته مبينا أنه يوجد شكلين من النقد الترجمي: أولهما ما أسماه النقد السلبي (critique négative) الذي مثّله "هنري ميشونيك" وهو نقد يتصيّد هنّات المترجم، أما الشكل الثاني فهو النقد الإيجابي (critique

[1]-Reis, la critique des traductions : ces possibilités et ces limites, 1977 , p :112.

positive) مثّلته مدرسة تل أبيب"إيفن زوهار" و "جدعون توري"، هذه المدرسة التي بينت علاقة الترجمة بمختلف الآداب والفنون الموجودة في المجتمع، وتأثير كل ذلك على الأدب المترجم. أما القسم الثاني من كتاب بيرمان فكان تطبيقيا قارن فيه بين ترجمتين فرنسيتين و أخرى أمريكو-لاتينية لمرثية الشاعر ''جون دون'' التي حملت عنوان: (going to bed).

لقد اعتمد "بيرمان" في مشروعه النقدي منهج المدرسة التأويلية الحديثة الذي أسّسه "هانس روبير ياوس" (H.R.Jauss) ، "بول ريكور" (Paul Receur) و طوّره "هايديغر"(Heideger) ؛ أما في تحليله ونقده للترجمات فقد اعتمد على "والتر بنجامين"(Walter Benjamin) خاصة ما جاء في مقاله "مهمة المترجم". حيث يقترح خطوات محددة لنقد و تقييم الترجمات تمثلت في:

1. قراءة النص المترجم:

شدد "بيرمان" على ضرورة قراءة النص المترجم قراءة لا تقل أهمية عن النص الأصلي، كما قدم قراءة النص المترجم على النص الأصلي حرصا منه على إعطائه نفس الأهمية التي تعطى للنص الأصلي، على اعتبار أن أغلبية منظري الترجمة وقراء الترجمة يرونفي النص المترجم نسخة ثانية عن النص الأصلي يستمد وجوده من أصل سابق عنه، وبالتالي يحكمون مسبقا بعدم أصالة النص المترجم.

كماأكّد الناقد المذكور على ضرورة إعادة قراءة النص المترجم قصد الوقوف على مدى تلاحم أجزاء النص المترجم ببعضها البعض، أو عكس ذلك بالكشف عن وجود تصدعات في بنية النص المترجم تكشف عن ضعف المترجم أو تقليده الحرفي للنص الأصلي. حيثينصح ناقد الترجمة بتتبع التراكيب غير المألوفة في النص المترجم والتركيز عليها أثناء تقييمه للترجمة، وهي تراكيب جديدة قد تتجاوز التراكيب الأصلية في جودتها وأسلوبها، وقد أسماها بيرمان(les zones de grâce).

2. **قراءة النص الأصلي**:

إن الاهتمام بالنص المصدر لا يتناقض مع مسار "بيرمان" الذي يقوم على استقلالية النص المترجم، لأن الأمرهنا لا يتعلق بتكريس "سطوة " النص المصدر مقابل تهميش النص المترجم، وإنما يتعلق بالبحث في مدى تلاؤم اختيارات المترجمين مع أهدافهم مما يضئ في النهاية أفق الترجمة.

3.**من هو المترجم؟**

- هل المترجم مواطن أم أجنبي ؟
- هل يقتصر على الترجمة أم أنه يزاول مهنة أخرى ذات دلالة مثل مهنة التدريس ؟
- هل هو مؤلف وما هي مؤلفاته؟
- ما هي اللغات التي يترجم عنها؟ وما هي نوعية العلاقة التي تربطه بهذه اللغات ؟
- هل هو متعدد لغات الترجمة أم أنه أحادي لغة الترجمة ؟
- ما هي مجالاته اللغوية والأدبية؟ وما نوع المؤلفات التي يترجمها عادة ؟ما هي ترجماته الأساسية ؟
- هل كتب مقالات أو دراسات أو كتبا حول الأعمال التي قام بترجمتها ؟ وهل تطرق في سياق ذلك لممارسته كمترجم وللمبادئ التي توجهه في ترجماته، أو لعملية الترجمة بوجه عام؟.موقفه من مزاولة الترجمة، مشروعه الترجمي، أفقه الترجمي.

3. مقابلة الترجمة بالنص الأصلي: عن طريق تحليل ما أسماه "بيرمان" بالمناطق النصية الإشكالية، حيث تبرز إلى السطح مظاهر الخلل في النص المترجم. والتركيز على السمات الأسلوبية التي تضفي طابعا فرديا على كتابة ولغة الأصل.

- **منهج إيفيم إيتكيندE. Etkind** :

استخرج "إيفيم إيتكيند" (E. Etkind) من خلال دراسته لمقدمات المترجمين التي يعرضون فيها مناهجهم في الترجمة الشعرية، ستة أنواع من الترجمات :

1) **الترجمة التبليغية**:تهدف إلى إعطاء القارئ فكرة عامة عن العمل الأصلي، تكون في الغالب على شكل نثري ودون المستوى الجمالي للأصل.

2) **الترجمة التأويلية**:تتآلف فيها الترجمة مع الشرح والتحليل، لتصبح عاملاً مساعداً في الدراسات التاريخية والجمالية، بحيث تترك البقية لخيال القارئ ليعيد بناء القصيدة بناء على تأويله للترجمة بتحليلها وشروحها.

3) **الترجمة التلميحية**:هي ترجمة تسعى إلى إذكاء خيال القارئ لدرجة تمكّنه من استكمال المعنى المنقوص. كأن يقوم المترجم باحترام القافية في الأبيات الثلاثة أو الأربعة الأولى من القصيدة، ليأخذ بيد القارئ نحو اكتشاف الرنين الحقيقي للأصل.

4) **الترجمة التقريبية**:وتتجلى عندما يكون المترجم مقتنعاً حتى قبل أن يهمّ بالعمل بأن ترجمته لن ترقى إلى المستوى المطلوب. وعادة ما يبدأها في المقدّمة بتقديم اعتذاره وتبرير إخفاقه.

5) **الترجمة الإبداعية** :يتم فيها إعادة خلق مجمل القصيدة مع المحافظة على بنيتها الأصلية. لكن ذلك لا يتم دون تضحيات، أو إضافات. وذروة نبوغ المترجم تكمن في قدرته على عدم تجاوز حدود الضرورة القصوى في تضحياته، وأن لا تتخطى إضافاته معالم العالم الجمالي للشاعر.

6) **الترجمة المقلّدة**:وهي ترجمة تسعى إلى إنتاج قصيدة جديدة بلغة الوصول انطلاقاً من قصيدة بلغة الأصل. وبالتالي فليس من الضروري أن تكون للقصيدة الجديدة بنية مكافئة للأصل، ولا أن تحتوي على الصور الشعرية نفسها.

كما ذكر "إيتكايد" أن هناك في مجال الترجمة الشعرية في فرنسا تياران رئيسيان يمثلهما شاعران عظيمان في الأدب الفرنسي:الأول:"شارل بودلير" (Charles Baudelaire) حيث يرى بأن هناك بالضرورة في القالب النثري المطبّق على الشعر شائبة بشعة، ولكن الضرر سيكون أكبر في التقليد الأخرق المقفّى.أماالثاني فهو "بول فاليري" (Paul Valéry) الذي يرى بأنه ينبغي على القصيدة الشعرية المترجمة أن تخلق شعورا باتحاد دائم بين الإيقاع و المعنى ، فالفكر ثانوي في الشعر[1].

ويقف "إيتكايد" في صف "بول فاليري" حيث يقول: « الشعر هو اتحاد المعنى و الأصوات، والصور والتراكيب، والمضمون والشّكل. فإذا حافظنا في ترجمة القصيدة إلى لغة أخرى على معنى الكلمات والصور فقط، وأهملنا الإيقاع والتركيب، فلن يبقى شيء من هذه القصيدة ».[2]

- **منهج "بيتر نيومارك"**:

من الذين كتبوا فية موضوع "نقد الترجمات "بيتر نيومارك" الذي يقول: « نقد الترجمة رابط أساسي بين نظرية الترجمة وتطبيقها، وهو أيضا تمرين ممتع وبنّاء، خاصة إذا كنت تنتقد ترجمة شخص آخر، أو ترجمتين أو أكثر لنص واحد».[3]

وينطلق نقد الترجمات من مقابلة النص المترجم بالنص الأصلي، وهي خطوة أساسية مهمتها دراسة كيفية حل المترجم للمشاكل الخاصة بالنص، وقياس درجة انحراف الترجمةعن الأصل (Ecart).

[1]- ماتيوغيدير: مدخل إلى علم الترجمة: التأمل في الترجمة ماضيا و حاضرا و مستقبلا،تر: محمد أحمد طجو، النشر العلمي والمطابع _ جامعة الملك سعود، 2012م، ص: 97.

[2]- حسين خمري، مرجع سابق، ص: 98.

[3]- المصدر نفسه، ص:119.

وقد اقترح "نيومارك" مجموعة من الخطوات في شكل مراحل متسلسلة وذلك تسهيلا للعملية للمبتدئين:

1) **تحليل النص**: عن طريق القراءة الواعية للنص للتعرف على مكوناته البنيوية والمضمونية وأسلوبه، ثم دراسة وظائف والوظيفة المهيمنة للتعرف في النهاية على نوع النص.[1]

2) **غرض المترجم**: عن طريق إجابة الناقد على تساؤلات عديدة: لماذا ترجم هذا النص؟ لماذا حذف المترجم مقاطع من النص الأصلي؟ هل لعجز منه أو لاعتبارات أخرى؟. ويجب على الناقد أن تكون إجاباته مستمدة من النص المترجم لا من آراء استقاها من مصادر خارجية.

3) **مقارنة الترجمة بالأصل**: هي مرحلة حاسمة مهمتها دراسة كيفية حل المترجم للمشاكل الخاصة بالنص بترتيبها في عناوين: العنوان، البنية (أو الجنس الأدبي)، التبديلات القواعدية، الاستعارات، الكلمات الثقافية و الترجمات البيئية، فالمقابلة بين النصين تبدأ من العنوان لأنه أساسي... غالبا ما تحوّر حتى تلقى القبول لدى الجمهور المستقبل.[2]

4) **تقييم الترجمة**: يجب أن يكون التقييم معلّلا و ليس مجرد أحكام ذاتية. تقول "كاتارينا رايس" عن وظيفة التقييم: « تتمثل وظيفة التقييم في الملاحظة الموضوعية، و التي يمكن التحقق منها ما إذا كانت الترجمة قد استعادت بكيفية كاملة محتوى النص المصدر في نص الوصول».[3]

[1]- حسين خمري، المرجع السابق، ص:125

[2]- المرجع نفسه، ص:126.

[3]- المرجع نفسه، ص:127.

- **شعرية الترجمة لدى هنري ميشونيك**:

يقترح "ميشونيك" شعرية للترجمة تستمد مبادئها من علاقة الترجمة بالأدب وباللغة وبالمجتع، فشعرية "ميشونيك" هي نظرية نقدية بالمعنى الذي ينظر إليها على أنها نظرية عامة للكلام، للتاريخ، للذات و للمجتمع:

« La poétique du traduire précisément une théorie critique au sens au elle se cherche comme théorie d'ensemble du langage, de l'histoire, du sujet et de la société »[1].

وهي شعرية تجمع بين النظرية والتطبيق. حيث يقول:

« إن تاريخ الترجمة يظهر أنه لا توجد النظرية من جهة و الترجمة من جهة أخرى ... فكل الذين تركوا فكرة عن الترجمة هم عبارة عن مترجمين، ففكرتهم ارتبطت داما بالممارسة وغالبا ما كانت مثيرة للجدل[2]».

ويصنّف "ميشونيك" الشعرية ضمن الدراسات النقدية التي تجمع بين النظرية والتطبيق لأسباب ثلاثة:

أولا: الشعرية تتضمن الأدب وهي ذات ارتباط وثيق بالترجمة لتفادي الأداة اللسانية التي أصبحت غالبة على الدراسات الترجمية. ثانيا: تسمح الشعرية بالفصل بين المسائل اللغوية والقضايا الشعرية والترجمية.

ثالثا: الابتعاد عن الدراسات البنيوية والسيميولوجية وتوجيه الترجمة نحو الدراسات الترجمية المحضة.[3]

و لأن موضوع بحثنا هذا يركز على نقد الترجمات الشعرية انطلاقا من شعرية الترجمة لدى "هنري ميشونيك"، فقد ارتأينا ان نخصص لهذه الشعرية فصلا كاملا، مركزين على المحاور الأساسية التي تقوم عليها شعريته.

---

[1] -poétique de traduire : HeneriMechonnic, p : 63.

[2]- Op, p : 57.

«L'histoire du traduire montre qu'il n y a pas d'un coté la théorie de l'autre coté la traduction … tous ceux qu'ontlaisse une pensée du traduire sont des traducteurs, leur pensée a toujours été d'expérience et souvent polémique».

[3]-Op, p : 61.

الفصل الثالث

شعرية الترجمة لدى "هنري ميشونيك"

الفصل الثالث : شعرية الترجمة لدى "هنري ميشونيك":

1) التعريف ب "هنري ميشونيك":

ولد "هنري ميشونيك" في 18 سبتمبر 1932 بباريس من أبوين يهوديين من أصل روسي، عمل كأستاذ للسانيات في جامعة باريس-8 حتى 1997 ، شاعر و مترجم للإنجيل و كاتب مقالات أدبية، له إسهامات دورية في ميدان اللغات العالمية. ترأس المركز الوطني الفرنسي للآداب الذي صار بعدها المركز الوطني للكتاب. متخصص في "وليم فان هامبلت" اللغوي الألماني الذي كرس حوله عدة أعمال، يعد ميشونيك أيضا منظرا للشعر حيث نشر عدة مؤلفات حول هذا الموضوع.حاز سنة 1986 على جائزة "مالارمي" فى فرنسا عن ديوانه: مسافرو الصوت. هو عضو بأكاديمية "مالارمي" منذ 1987م. له مؤلفات كثيرة منها[1]:

- *Les Cinq Rouleaux (Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du sage,Esther)*, traduit de l'hébreu, Gallimard, 1970.
- pour la poétique I, éd. Gallimard, 1970.
- pour la poétique II, Gallimard, 1973.
- Le Signe et le poème, Gallimard, 1975
- Ecrire HUGO, Gallimard, 1977.
- Poésie sans réponse,Pour la poétique V :1978.
- Jona et le signifiant errant, Gallimard, 1981.
- critique du rythme, anthropologie historique du langage,1982.
- Les états de la poétique, P.U.F.,1985.

[1]-Meschonnic Henri. Fragments d'une critique du rythme. In: Langue française. N°23, 1974. pp.
2- **http://www.francopolis.net/francosemailles/meschonnic.htm.** Mai 2022.

- *Mallarmé au-delà du silence, introduction à Stéphane Mallarmé*, écrits sur le livre (choix detextes), Editions de l'Éclat, 1986.
- Modernité Modernité, Verdier,1988.
- *La rime et la vie*, Verdier, 1990.
- politique du rythme, politique du sujet :1995.
- *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.
- éthiqueet politique du traduire :1999.
- *Gloires, traduction des psaumes*, Desclée de Brouwer, 2001.
- *L'Utopie du Juif*, Desclée de Brouwer, 2001.
- Célébration de la poésie, Verdier , 2001.
- *Les Noms, traduction de l'*Exode, 2003.

شعرية الترجمة لدى "هنري ميشونيك":

تمهيد:

سأحاول في هذا الفصل التطرق لأهم معالم شعرية الترجمة لدى "هنري ميشونيك"، فرغم كثرة كتبه التي تناولت موضوع "شعرية الترجمة" إلا أنه لم يصل للقارئ العربي إلا الشيء القليل من كتاباته، بل حتى المشتغلين في ميدان الترجمة يجهلونه، والكتاب الوحيد المترجم له إلى العربية– حسب علمي- هو كتاب "راهن الشعرية" الذي ترجمه المغربي "عبد الرحيم حزل" (صدر عن منشورات تواصلات، مراكش، المملكة المغربية، 1993م).

كما ترجم المغربيين "عبد العلي اليزمي"و"جعفر عقيل" اقتراحات "هنري ميشونيك" بخصوص شعرية الترجمة إلى العربية ، و هي مقتطفة من كتاب "ميشونيك" "من أجل الترجمة 2:ابستيمولوجيا الكتابة الشعرية للترجمة:

Pour la poétique II : Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction ,édition Gallimard, collection (le chemin), Paris,1973.

وفي ظل غياب الترجمات العربية لكتب "هنري ميشونيك"، كان لزاما عليّ أن أخوض غمار هذا البحث مسترشدا بكتبه الأصلية المكتوبة باللغة الفرنسية، و تحتّم علي أن أترجم ما استطعت من نصوص مبثوثة في ثنايا كتبه و التي قد تخدم موضوع هذا البحث. ورغم ندرة كتبه، و صعوبة الحصول عليها، إلا أنني استطعت بعد مشقة الظفر ببعضها. أول هذه الكتب كان كتاب "راهن الشعرية" (les états de la poétiques)، وهو قراءة نقدية للشعريات التي عرفها القرن العشرين، روافدها و مآلاتها، و فيه تصور لراهن الشعرية من طرف هذا الناقد، مركزا على المغيّب من الشعريات السابقة: اللغة، الذات، المجتمع، التاريخ.

أما الكتاب الثاني فكان "شعرية الترجمة" (poétiquedu traduire :1999) ، و قد كان حوصلة لبحوثه كتبه السابقة (خاصة كتاب "نقد الإيقاع" الذي جاء امتدادا له). هذا الكتاب جمع بين التنظير والتطبيق؛ كما كان هذا الكتاب المرجع الأول الذي اعتمدته في إنجاز هذا الفصل. وقد عمدت بعد قراءته إلى

تلخيص أهم الأسس النظرية التي أقام عليها "ميشونيك" نظريته النقدية في شعرية الترجمة.أما الكتاب الثالث فكان "أخلاقيات و سياسة الترجمة"(éthiqueet politique du traduire :1999) و هو تتمة لكتاب (شعرية الترجمة) خاصة ما تعلّق بأخلاقيات و سياسات الترجمة.

لقد بدأ "هنري ميشونيك" منذ سبعينيات القرن الماضيبترجمة الكتاب المقدّس من العبرية إلى الفرنسية، وكان هذا العمل نقطة انطلاق له للتأمل في "الترجمة" وفي "الإيقاع" وفي "**شعرية الترجمة**"، فقد بدأ أعماله الأولى بترجمة جزئية للكتاب المقدس من العبرية إلى الفرنسية انطلاقا من ترجمة " اللفافات الخمس" (Les Cinq Rouleaux :1970) ثم "يوحنا و الدّال الضائع" (Jona et le signifiant errant :1981) وغيرها من الترجمات. هذه الترجمات دفعته إلى التأمل في فعل الترجمة كنشاط لغوي معقّد تتدخل فيه عوامل ذاتية، واجتماعية، وسياسية،وليس مجرّد عملية لغويةيتم عبرها نقل محتوى خطاب من لغة إلى لغة أخرى.

هكذا فقد نظّر "هنري ميشونيك" لشعرية الترجمة في عدّة كتب ككتاب "من أجل الشعرية"* (Pour la poétique II,1973) الذي اقترح فيه 36 اقتراحا من أجل شعرية للترجمة، و كتاب : "نقد الإيقاع " (critique du rythme,anthropologie historique du langage :1982)، ثم كتاب: "الشعر دون جواب، من أجل الشعرية V" (Poésie sans réponse,Pour la poétique V :1978) ، و كتاب: "سياسة الإيقاع، سياسة الذات"(politique du rythme, politique du sujet :1995). و غيرها من الكتب التي تناولت في معظمها شعرية الترجمة، ككتاب : "أخلاقيات و سياسة الترجمة" (éthiqueet politique du traduire :1999)، الذي جاء تتمة لكتاب: "شعرية الترجمة".

ارتبط برنامج "ميشونيك" النقدي بتأمل مختلف الخطابات من وجهة نظر**"الشّعرية"** الّتي نظّر لها كمعرفة تبحث في **صيغ الدلالة النوعية للنص الأدبي**.[1] فمشروع "ميشونيك" الطموح هو العمل على إنجاز الترجمة كشعرية، حيث يقول في كتابه "شعرية الترجمة": (**لم أبيّن هنا حقائق. و إنما استراتيجية من أجل رهان. أعني بالاستراتيجية طريقة عمل تفكير منظم لتحقيق مشروع. هذا المشروع هو إنجاز الترجمة كشعرية**»[2] .

1- بين النظرية و التطبيق:

يرى "ميشونيك" أن نظرية الترجمة ليست ممكنة إلا في علاقتها بالممارسة. فلقدقسّم كتابه "شعرية الترجمة" إلى قسمين: الأول حمل عنوان "التطبيق هو النظرية"(La pratique, c'est la théorie)، أما الثاني فقد حمل عنوان: "النظرية هي التطبيق" (La pratique, c'est la théorie) ليبيّن استحالة الفصل بين النظرية و التطبيق في عملية الترجمة. حيث يؤكد أن بعض ممارسي الترجمة المعارضين للتنظير ينطلقون من فكرة أن **نظريات الترجمة ناتجة عن أولئك الذين لا يمارسونها عادة**[3]. كما أن مفهوم النظرية عندهم مرتبط بانتفاء علاقتها بالواقع فهي مفاهيم (مجرّدة) يمكن الاستغناء عنها بممارسة الترجمة والوقوف على مشكلاتها في الواقع العملي لهم،ويتساءل عن سبب رفضهم للنظرية، مؤكدا أن "**رفض النظرية يعزّز من ضرورتها واستعجالها**"[4].

ولأن التطبيق يسبق التنظير في جميع العلوم فإنه يؤكد على أن الأسئلة في الترجمة تأتى بعدها، وأنه يُنظّر انطلاقا من تجربته كمترجم، فهو يقول في كتابه "شعرية الترجمة":«**أنا أنظّر انطلاقا من كوني مترجما. هذا ضدّ رفض النظرية الذي يزعم الفصل بين المترجمين والمنظّرين. لأنه لا يوجد نظرية إلا بوجود التطبيق**»[5].

---

[1]- www.nizwa.com avril 2012.

[2]-Henri Meschonnic : Poétique du traduire, éd Verdier, France, 1999, p :11.
« Je n'énonce pas ici des vérités. Seulement une stratégie pour un enjeu. Par stratégie, j'entends un moded'action d'une pensée organisée pour realiser un projet. Le proget, faire la traduction comme une poétique».

[3]-op, p :68.

[4]- op, p :161.
« Le refus de la théorie accroit la nécessité, l'urgence de la théorie. »

[5]-Henri Meschonnic : op, p :97.

إن مفهوم "**النظرية**" عند هذا الناقد يختلف عن المفهوم الشائع الذين يختزل النظرية في المعرفة التجريدية وعكسها التطبيق. أما النظرية لدى "هنري ميشونيك"فتعني**السعي إلى المعرفة و مساءلتها**، وليست المعرفة في حد ذاتها.وهي البحث في صلات المعرفي بالسلطوي، وصلات الذاتية بالمجتمعية والتاريخية في الممارسات اللغوية. فالنظرية عند هذا الناقدهي« **أقرب إلى النقد منها إلى العلم. و هي لازمة للتجريب**، وتسعف تحديدا على التمييز بين التجريبوية (Empirisme) والتجريب (Empirique).فمن قبيل الوهم تصوّر فصل للتجريب عن النظرية، لكن التجريبوية نقيضا للنظرية. ومن الغريب أن أقرب حليف إلى التجريبوية هي العلموية (scientisme) التي تشاطرها نزوعها إلى الهيمنة".[1]

ولهذا فهو يشدد على هذه الفكرة فيموضعآخر بقوله: «لهذا فالتجريبهو المجال نفسه لمحاربةالتجريبوية لأن هذه الأخيرة ... تخفييقينية اعتبار اللغة وحدها كمرجع، مع تجاهل الخطاب؛ يقينيةاللاتاريخية،معتجاهل لتاريخانية (l'historicité) الترجمة و لتاريخانية النص»[2].

كما انتقد "هنري ميشونيك" اللسانيات لأن: "للسانيات علاقات مفارقة باللغة، يتضح ذلك في كل فروعها، و هي علاقات تقوم في الغالب على الإقصاء، فتارة تقصي المعنى، و تارة أخرى النغم(intonation)، تارة المجتمع، و تارة الذات، إلى غير ذلك، و كل إقصاء يشيّد للسانيات جديدة. تفرض على موضوعها قيودا ثقافية جرى اعتبارها شرطا للعلم، تحكم ذلك استراتيجيات ثنائية؛ تنحاز للشكل على المضمون أو العكس، فكان اختزال اللغةإلى مجرد الإخبار، أو إلى بنيتها الشكلية"[3].

«C'est en traducteur que je théorise. Ceci contre le déni de théorie qui sépare prétendument les traducteurs et les théoriciens. Car il n'y a de théorie que de la pratique»

[1]- راهن الشعرية: هنري ميشونيك، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات تواصلات، مراكش، المملكة المغربية، 1993م، ص:9. (الكتاب الأصلي حمل عنوان" les étas de la poétique, éd PUF Ecriture, 1985").

[2]-Henri Meschonnic : op, p :63.

[3]- هنري ميشونيك، راهن الشعرية، مرجع سابق، ص:9-10.

إن الترجمة حسب هذا الناقد هي نشاط إبداعي مثلها مثل أي نشاط إبداعي آخر، وليست مجرد عملية نقل نص من لغة لأخرى. ولاينبغي اعتبارها –كما اعتبرت سابقا– في مرتبة أدنى من الكتابة. كما أن ربطها باللسانيات جعلها تقع في فخ العلامة اللغوية وثنائياتها (دال–مدلول) أو (شكل–مضمون)، فإما أن ينحاز المترجم للدال (الشكل) أو أن ينحاز للمدلول (المضمون)، ولهذا فإن دور "شعرية الترجمة" هي الخروج من هذا الفخ،حيث يقول:«إن دور و عمل الشعرية هي الخروج من هذا الفخ الثنائي»[1].ويقصد الثنائية (دال/مدلول).

2. الأمانة في الترجمة:

يرى "هنري ميشونيك" أن الأمانة في الترجمة لا تكتفي بمقابلة مفردة ب مفردة. بل تفرض قضية المجموع، تلك المتعلقة بالتجانس الداخلي للنص،بشفهيته،بشعريته كنظام للخطاب .إذ يؤكد أن ترجمة المعنى أو التفسير (l'interprétation) لاتعدو ان تكون تقديما للنص الأصل وشرح اله. فهي (ترجمة–تقديم) (traduction–présentation). كماأن هذه الترجمة تكون محمولة من طرف المعنى (portéé) وليست حاملةله (porteuse)، لأنها تغلق أفق النص الشعري المفتوح وتحدّ م نتعدد معانيه(polysémie) . وعليه يجب أن تكون الترجمة حاملة للمعنى ومحمولة من طرفه في آن واحد شأنها شأن النص الأصلي.

ويؤكد "هنري ميشونيك" أن الترجمة هي الطريقة الوحيدة للقراءة التي تتحقق ككتابة، ولا يمكن لها أن تتحقق إلا ككتابة. أي نتصير علاقة الترجمة بالتفسير ثانوية بعدما كانت – في السابق– أساسية، إذيقول:

«La traduction est le seul mode de lecture qui se réalise comme écriture, et ne se réalise que comme écriture. Où le rapport à l'interprétation, traditionnellement premier, devient second… comme fait le texte lui-même ».

لأن « هدف الترجمة ليس المعنى لكنه شيءأكبر من المعنى ويحتوي المعنى (صيغة المدلول) .

[1] - H.Meschonnic, PT, p :125. "Le rôle, le travail de la poétique est justement de sortir de ce piège de binaire."

كما يرى أن الأمانة في الترجمة لاتكتفي بمقابلة مفردة بمفردة أخرى بل تفرض قضية الكل، تلك المتعلقة بالتجانس الداخلي للنص، بشفهيته، بشعريته كنظام للخطاب، إذ يقول:

«La fidélité ne se contente pas d'une confrontation terme à terme. Elle impose la question de l'ensemble, celle de la cohérence interne du texte, de son oralité, de sa poétique comme système de discours.

كما يرى أن فكرة انمحاء المترجم (l'effacement du traducteur) بدعوى الأمانة للنص الأصلي فكرة باطلة، وأن المفارقة أنه كلما تسجل المترجم كذات [مستقلة] في الترجمة،كلما استطاع فعل الترجمة (traduire) أن يضمن الاستمرار للنص الأصلي. بمعنى في زمن آخر وفي لغة أخرى، عن طريق خلق نص آخر.أي شعرية بشعرية.

«Plus le traducteurs s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et dans une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique»

3. الشعرية سياسة للترجمة و أخلاقيات للسان:

لقد تحولت الترجمة في القرن العشرين، ومرّت تدريجيا من اللغة إلى الخطاب، إلى النص كوحدة للترجمة، لقد بدأت باكتشاف الشفهية في الأدب وليس في المسرح فحسب. فاكتشفت أن ترجمة نص أدبي يجب أن تعمل كنص أدبي، بنبرته الصوتية، و إيقاعه، و تمدلله[1] (signifiance)، كشكل من أشكال الذاتية، كشكل-ذات (forme-sujet)[2]. فالخطاب يفترض ذاتا مثبتة صوتيا وإيقاعيافياللسان، شفهيته، وفيزياؤه(physique).

«إن أخلاقية الترجمة، هي أن نترجم الذاتية القصوى لنظامخطابتصنعهقصيدة. خلافا لذلك فإننا نترجم الدليلاللغوي. يجب أن نترك القصيدة (نشطة) وإلاّ فالترجمة في هذه الحالة تعنيالتهديم».[3]

3- ترجمة الأدب:

يرى "هنري ميشونيك" أن الأدب الاختبار الحقيقي للترجمة كنشاط لغوي، كما أن الترجمة بحاجة ماسة للأدب فهو يعطينا فكرة عن فعل ممارسة الترجمة و تحولاته، ليس لأن ترجمة الأدب ستكون أصعب من الترجمة التقنية مثلا، بل لأن القصيدة أو الرواية كُتبت بلغة مختلفة. حيث يقول: «ليس هنالك تعريف للترجمة الأدبية وتعريف آخر للترجمة العلمية أو التقنية. لأن طبيعة النصوص هيالتي تحدث الفرق. وهو بصورة جوهريةقضية مصطلحات بالنسبة للتقنية أو العلم»[4]، ومن المعروف أن ترجمة هذه الأخيرةتفرض كفاءة في المادة التيتتعلق بها، وهي نقطة ذكرها "الجاحظ" في سياق حديثه عن الترجمة. لكن المفارقة أن الشروط المفروضة لترجمة الأدب أكثر تساهلا من

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط3، دار هومة للطباعة النشر و التوزيع، الجزائر،2015، ص: من 356 إلى 365.
التمدلل (Significance): مصطلح نقدي يعني في اللسانيات (فعل الاشتمال على معنى)، لكن النقاد المحدثين اختلفوا في معناه الذي أخذته جوليا كريستيفا من الفرنسية القديمة ونفخت فيه دلالة سيميائية جديدة. و يعني بوجه عام النص في حال اعتماله، فكأن التمدلل من العناصر المكونة للنشاط الذهني و الخيالي و الفني والجمالي تتظافر معا حين يكون النص بصدد النشوء...هذا النص الأولي يمثل في مستويين اثنين: مستوى يتجسد ففي تمخض النص و تكونه في حالته الفطرية (حين يكون في مستوى الحافزة)(le géno-texte) في حين أنه في المستوى الآخر يعني بلوغ النص حالة من الوضوح و المثول و التمام من الانتساج فيكون في صورته المكتملة أو النهائية أي في مستوى (le phéno-texte). وقد ترجمه كل من محمد السرغيني و محمد خير البقاعي بالتمعني. أما عبد الملك مرتاض فقد ترجمه بمصطلح (التمدلل) لأنه مأخوذ من كلمة (signe) و ليس من (sens).

[2]-H.Meschonnic, PT, p : 39.)

[3]-éthique et politique du traduire, p :35.
« L'éthique du traduire, c'est de traduire la subjectivation maximale d'un système de discours que fait un poème. Autrement, c'est le signe qu'on traduit. Laisser le poème actif, sinon traduire c'est détruire ».

[4]-Henri Meschonnic : op, p :82.

تلك الشروط المتعلقة بالترجمة التقنيةالعلمية، فالشرط الوحيد الذي يركز عليه أغلبية منظري الترجمة – خاصة أصحاب المقاربة اللسانية للترجمة– هو أن يكون المترجم متمكنا من اللغتين (لغة الانطلاق و لغة الوصول). وفي رأي هذا الناقد أن شرط إتقان اللغتين (المنقول منها و المنقول إليها) شرط لازم لكنه غير كاف حين يتعلق الأمر بترجمة الأدب.

و يفند "ميشونيك" الفكرة القائلة الشائعة التي تعارض بين الأدب و اللغة العادية، حيث يعتبر الأدب خطاب كُتب بلغة عادية. الأدب خطاب و ليس لغة، والخطاب العلمي يركز على المرجع (le référent) و على المصطلح (la terminologie) أما الخطاب الأدبي فيخلق مرجعه الخاص.

المفارقة في الترجمة الأدبية حسب هذا الناقد تتمثل في التركيز على الدليل اللغوي وحده، لأن واقع الترجمة يبين أن أغلب المترجمين يترجمون اللغة و ليس الأدب مركزين تارة على الدال عن طريق النسخ (le calque) ، و على المدلول تارة أخرى بحجة البراغماتية (le pragmatisme) أو المعنى الصحيح (le bon sens). و عليه فعوض أن تقيم الترجمة علاقة (rapport) بين اللغات يجب أن تقيم علاقة بين الأعمال الأدبية.هذه العلاقة تسمح لنا بتمييز الترجمة كإلحاق (annexion) أو كنزع للمركزية (décentrement)[1].

إن ترجمة الأدب تتطلب "كفاءة أدبية "– إن صح التعبير – لأن الكفاءة اللغوية وحدها لا تكفي. هذه الكفاءة تتمثل في "**شعرية**"للترجمة فهو يقول: «**وحدها شعرية الترجمة تستطيع التفكير وتحقيق ترجمة–أدب للأدب**[2]».

[1] -Henri Meschonnic ,PT, p :96.

[2] - idem,p :124.

«Seule la poétique de la traduction peut penser, et réaliser une traduction-littérature de la littérature».

4- ترجمة الإيقاع :

انتقد "ميشونيك" نظرية الإيقاع التقليدي التي «تطابق بين الإيقاع والاطراد، أو التناوب الدوري للأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة؛ وتلك نتيجة طبيعية لإعطاء الأولوية للّغة التي تختزل الذات إلى مجرد أثر بنائي في إطار استعمال الأدلة. أما النظرية النقدية للإيقاع داخل الخطابات فهي تعرض الإيقاع كتنظيم للذات داخل اللغة، ولقيمها التي تشكّل، في آن واحد، فرادتها وتعددها»[1]

لقد كان "بينفست"مصدر نقد للبنيوية أكثر جذرية من النحو التوليدي ... فقد وضع نظرية للخطاب، يمكن الانطلاق منها ...لن تعود الأولوية للغة حيث الخطاب يكون تاليا لها، أو مجرد استعمال للأدلة، أو ذات نحوية، أو ناتجة عن علاقات مجتمعية، بل الخطاب باعتباره النشاط اللغوي للأفراد داخل التاريخ، فلا تزيد اللغة عن كونها اشتغالا للخطاب"[2].

يقول"هنري ميشونيك": «في الإيقاع بالمعنى الذي أريده، لا نسمع الصوت بل نسمع الذات، ليس شكلا منفصلا عن المعنى. أن نترجم حسب القصيدة في الخطاب هو أن نترجم الإلقاء (الملحّن)، أن نترجم سرد التمدلل (recit de la signifiance)، أن نترجم الدلالة النطقية والإيقاعية، و ليست الترجمة البليدة كلمة بكلمة كما يراها الهدفيون كبحث عن الشعرية. صحيح أنه يوجد مصدريون (sourciers) متحيزون للنسخ، لكنهم أكثر جهلا للشعرية من الهدفيين (ciblistes)»[3].

---

[1]- أفق الشعرية: مدخل إلى شعرية هنري ميشونيك"، مرجع سابق، ص:18.

[2]- هنري ميشونيك، راهن الشعرية، مرجع سابق، ص:29.

[3] - Henri Meschonnic, PT, p : 24.

«Dans le rythme, au sens où je le dis, on entend pas du son, mais du sujet. Pas une forme distincte du sens. Traduire selon le poème dans le discours, c'est traduire le recitatif, le recit de la signifiance, la sémantique prosodique et rythmique, non le stupide mot à mot que les ciblistes voient comme la recherche du poétique. Et il est vrai qu'il y a des sourciers, des sectataire du calque. Mais aussi sont-ils aussi ignorants de la poétique que les ciblistes.»

إن علاقة الإيقاع بالمعنى وبالذات داخل الخطاب تُحرّر الإيقاع من مجال العروض. يقول "ميشونيك": «إذاكان الإيقاع داخل الخطاب فهو تشكيل للخطاب. ومثلما لا ينفصل الخطاب عن معناه، يكون الإيقاع غير قابلٍ للفصل عن معنى هذا الخطاب. **إنّ الإيقاع تنظيمٌ للمعنى في الخطاب**. وإذ هو تنظيمٌ للمعنى، فلن يكون قطّ مستوى متميّزاً، متجاوراً؛ كما أنّ المعنى يتمّ داخل كل أنساق الخطاب وعبرها»[1].

وهو ما يُبرّر لماذا يُلحُّ "ميشونيك" على أن يعُدّ الشعر، وليس البيت، هو الممارسةُ النوعيّة للإيقاع وبالتالي المجالُ الذي يُميّز درس الإيقاع. فهو يُنبِّه إلى أنّ الإيقاع يتعرّضُ لخطرين:إمّا أن يكون الإيقاع مُفكَّكاً كموضوع، وكشكل إلى جانب المعنى، والذي يُعرف بتكرار ما قد قيل: حشو، تعبيريّة. وإمّا يكون مفهوماً بمصطلحاتٍ سيكولوجيّة تُموِّهه حين يتمُّ النظر إليه كأنَّه غير قابلٍ للوصف، ومستهلكٌ داخل المعنى أو الانفعال[2].

وهو ما يجعل الإيقاع يهجر مجاله التقليدي، وينفتح، باستمرار، على جميع دوالّ الخطاب وعناصره البانية الّتي لا تعمل مستقلّة عن بعضها البعض، بل هي تعمل ككُلٍّ ممّا يجعلها تُؤسِّس في تضافُرِها المحورين الاستبدالي والتركيبي الّذين يقومان بتحييد مفهوم المستوى كماتصوّرتْه نظريّة الدليل وثُنائيّته.

ومن منطلق اعتبار الإيقاع تنظيماً ذاتيّاً للتاريخيَّة، يُميِّز "ميشونيك" بين المنطوق(**le parlé**) **والشفويّ** (**l'orale**). ويرى أنّه لا يوجد نموذجٌ ثُنائيٌّ:شفويّ(**orale**) ومكتوب (**écrit**)للدليل يتحكّمُ بالصوت ويُجسّده مكتوباً؛ بل نموذج ثُلاثيّ:**منطوق،مكتوب، وشفويّ**. وإذا كان الشفويّ مفهوماً كأولوية للإيقاع والتطريز في التلفُّظ فهو مع ذلك خاصية ممكنة للمكتوب كما للمنطوق، وليس بالضرورة أن تكون مُحاكاة المنطوق شفويّةً. وفي هذا المعنى لا يعدُّ "ميشونيك" الشفاهيّةَ حفريّاتٍ مفقودة، بدعوى اختفائها المزعوم في العالم الحديث. وينتقد الفكرة المهيمنة التي أشاعها عنها إلى أيّامنا"والتر أونج" (WalterOng)من خلال كتابه «الشفاهية والكتابية».

[1]-op, p :72.
[2]-www.nizwa.com avril 2012.p ;11.

إن غزو المفهوم التقليدي للإيقاع، من لدن "ميشونيك"، سيتتبعه تغيير في نظرية اللغة نفسها لا في معنى كلمة إيقاع. طالما أن ثنائية الدليل التي تعتقل التصور التقليدي «ليست لسانية أو دلائليةفحسب،بل إنها ذات نتائج دينية وسياسية، لذلك فالعمل على تغيير مفهوم الإيقاع هو عمل تدريجي من أجل تغيير نظرية اللغة بأكملها»[1].

لقد أحدثت شعرية الإيقاع عند "ميشونيك" إبدالاً بازغاً في نظرية الشعر، كما في ترتيب أشجار نسبه وعلاقاته.إنّ رهان نظرية الإيقاع داخل اللغة لايتمثل في مفهوم الإيقاع فحسب، وإنما في مفهوم المعنى ووضعه الاعتباري، ومن هنا كلّ نظرية في اللغة. لذلك لا يمكن لدراسة الإيقاع أن تنفصل عن تاريخ نظريّاته.. إن النظرية نقد بما هي استمرارٌ وتجدّدٌ لانهائي للنقد، لانهائيٌ كما اللغة والتاريخ».[2]

5.الترجمة و الكتابة:

لقد نُظر للترجمة الأدبية على أنها عملية نقل لغوي للنصوص من لغة لأخرى، فهي أقل مرتبة من الكتابة الإبداعية الأولى، و يكفي أن يتقن الإنسان لغتين ليصير مترجما. هذه النظرة الدونية التي لازمت الترجمة الأدبية جعلت أغلب الكتاب المشهورين يحجمون عن ممارسة فعل الترجمة، ويصدرون أحكاما مجحفة في حق المترجمين – وبخاصة مترجمي الأدب– و هذا ما جعل "فولتير" يصدر حكما قاسيا بخصوص أحد المترجمين الذي أفنى عشرين سنة من عمره في الترجمة فيخاطب ذلك المترجم قائلا: لقد قضيت عشرين سنة من عمرك دون تفكير!

ولعل الأسباب التي دفعت هذا الكاتب المشهور لإصدار مثل هذا الحكم تكمن في القيود التي كانت تُفرض على مترجم الأدب فتمنعه من مجاراة إبداع صاحب النص الأصلي. ومن بين هذه القيود ضرورة "الأمانة" للنص الأصلي عند نقله إلى لغة أخرى، فقد كان يُمنع على المترجم أن يتصرف في النص الأصلي لا بالزيادة ولا بالنقصان، بل عليه أن يتقيد بالحرفية التامة في ترجمته، فيكون النص المترجم نصا مهلهل التركيب، مشوه الصورة، يشوبه الغموض في لأغلب الأحيان.

[1]-www.nizwa.com avril 2012.p ;13.
[2]-www.nizwa.com avril 2012.p :12.

ويؤكد "ميشونيك" على مفارقة في الترجمة مفادها أن المترجم كلما تسجل كذات مستقلة عن الكاتب الأصلي، كلما استمر النص الأصلي في زمن آخر وفي لغة أخرى لكن كنص ثان يملك شعريته الخاصة فيقول:«المفارقة أنه كلما تسجل المترجم كذات [مستقلة] في الترجمة، كلما استطاع فعل الترجمة أن يضمن الاستمرار للنص الأصلي. بمعنى في زمن آخر وفي لغة أخرى، عن طريق خلق نص. شعرية بشعرية».[1]

غير أن هذه الحرية الممنوحة للمترجم حرية مقيدة بضوابط أخلاقيات الترجمة وشعريتها، فالترجمة بالإلحاق (Annexion) تلغي خصوصياتالنص الأصلي اللغوية والثقافية. وهذا ما يميز المترجمين الممارسين المعادين للنظرية، حيث يؤكد "ميشونيك" بأن المترجم كلما تملك النص الأصلي كلما أظهر رغبته بأن يصبح كاتبا:

«Plus le traducteur met la main au texte, plus il montre son rêve d'auteur. La poétique lui abîme son rêve. D'où la haine de la poétique chez le traducteur sans théorie, qui devient immédiatement un ennemide la théorie».[2]

فالترجمةإذا – حسب هذا الناقد– هي الطريقة الوحيدة للقراءة التي تتحقق ككتابة، ولا تتحقق إلا ككتابة، أين تصيرعلاقة التفسيرفيها ثانوية بعدما كانت في المقام الأول:

«La traduction est le seul mode de lecture qui se réalise comme écriture, et ne se réalise que comme écriture. Où le rapport à l'interprétation, traditionnellement premier, devient second».[3]

وقوة ترجمة ناجحة تكمن في كونها شعرية لشعرية. ليس معنى مقابل معنى، ولا كلمة مقابل كلمة، ولكن ما يجعل من فعل الكلام فعل أدب[1].

[1] - Henri Meschonnic, PT, p: 27.
« plus le traducteurs s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et dans une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique ».
[2] -Henri Meschonnic, PT, p :163.
[3] - Id, p :177.

6. التفريق بين الشعر والبيت الشعري:

في تحليله للوضعية الراهنة للشعر، يعتبر (هنري ميشونيك) الشعر سؤالا، لأن الجواب يتجه نحو الماضي وانسجامه الخاص، بمقدار عمله المتواصل على استجلاء الشروط التي يقيم داخلها الصراع مسبقا، تحت ستار ميتافيزيقي. فهو يريد تخليص الشعر مما علق به وأساء إليه، فقد لاحظ أن كلمة (شعر) أصبحت تعني خمسة أو عشرة أشياء مختلفة في آن واحد، و رأى في ذلك تنافر أصوات لا يُحتمل. ... وهو يتأمل أوضاع الشعر الفرنسي المعاصر، ولا سيما الذي ساد في الأربعين سنة من القرن العشرين، وصف (ميشونيك) روّاده بالماموثات، الذين لم يعلوا من شأن الفكر في شعرهم من أمثال (بونج) و (جاك روبو) و (بونيفوي) وغيرهم، قائلا: (يبدو لنا، وبشكل مفارق، أنه داخل الشعر الفرنسي يوجد كثير من الشعر ولكن ليس ما يكفي من القصائد، فمن الشعراء من لم يفهم أن للقصائد عدوّين يلحقان بها وبالا متغيرا: الأول هو الشعر نفسه، والثاني هو الفلسفة ويقصد بالأول شعر الماضي ونظريات اللغة و (الهيديغرية) التي سادت لنهاية القرن ما فتأت تهدد بنق القصيدة داخل اللغة والدليل اللغوي، إذ نُظر إليها لى أنها حاملة للمعنى وليست هي المعنى، و أنها ناتج اللغة، وليست فعالية اللغة).[2]

لقد انطلق "هنري ميشونيك" من واقع الترجمة – خاصة الترجمة الأدبية– الذي غُيّب فيه التفكير في شعرية الترجمة، فقد تم الخلط بين القصيدة (poème) و البيت الشعري (vers) حيث يقول:«**أسمي *قصيدة* كل عمل أدبي، ليس فقط بالمعنى الضيق المحصور عموما في "*الشعر*" بالمقابلة مع "*الرواية*". عبر خنق [الشعر] دون تتبع له و غياب تام للتفريق بين "الشعر" و "البيت الشعري"، مع حصر الشعر في جنسأدبي**»[3].

---

[1]- Id, p :57.

[2]- عبد اللطيف الورايري، شعرية هنري ميشونيك، مجلة (لغو) الالكترونية،04/2014،www.laghoo :com، تاريخ الزيارة:مارس 2020 .

[3] - Henri Meschonnic, PT,p :9.

«Je dis *poème* pour toute la littérature, pas seulement au sens restreint habituellrment à la « poésie » par opposition au «roman», en ettouffant sans meme s'en apercevoir dans l'absence de distinction entre la poésie et le vers, avec la réduction de la poésie à un genre ».

يقول "هنري ميشونيك " : «كل تاريخنا الثقافي يربط بين البيت الشعري والشعر بشكل لا ينفصم، لقد حصل تغيير في تعريف كلمة "شعر" ، من ليتري (Littré) إلى روبرت (Robert). بالنسبة إلى "ليتري" الشعر هو: " فن صنع الأعمال الأدبية بالأبيات الشعرية" ، و بصفة مطلقة الخصائص التي تميزالأبيات الجيدة ، و التي يمكن العثور عليها في أي مكان آخر غير الشعر "؛روبرت: "هو فن اللغة ، يهدف للتعبير عن شيء أو الإيحاء بشيءعن طريق الإيقاع (وبصفة خاصة بالشعر) ، والتناغم، والصورة ... في الواقع،يتم تعريف الوزن بأنه "ذخيرة من الإيقاعات الشعرية القويةفي اللغة "، والوزن "أساس الإيقاع" (المرجع نفسه ، ص: 49)، لم يعد التمييز بين الشعر والأبيات الشعرية ممكنًا"».[1]

ويقدم قاموس "لاروس" اللغوي (Larousse1973) ، معنى مفردة إيقاع: "نسمي إيقاعا العودة المنتظمة في السلسلة المنطوقة ، للانطباعات السمعية المتشابهة التي خلقتها مختلف العناصر النثرية .في البحر الإسكندراني الفرنسي الكلاسيكي ، ينشأ الإيقاع أولا بواسطة القافية أي بوجود تطابق بين المقطعين الأخيرين في بيتين أو عدة أبيات ، مصحوب بهبوط للصوت ، و ثانيا بواسطة انقطاع ، أي ارتفاع الصوت في المقطع السادس من البيت"[2].فهناك من ينطلقون من الوزن ليضموا الإيقاع ، وهناك من ينطلقون من الإيقاع ليضموا الوزن؛ وهنالك

[1]-Henri Meschonnic, Fragments d'une critique du rythme. In: Langue française. N°23, 1974. P :7.

«Toute notre histoireculturelle lie indissociablement le vers et la poésie, unchangement de définition du mot poésie, du Littré au Robert. Pour Littré :« Art de faire des ouvrages en vers », et, Absolument « Qualités qui caractérisent les bons vers, et qui peuvent se trouver ailleurs que dans les vers » ;Robert : « Art du langage, visant à exprimer ou à suggérer quelque chosepar le rythme (surtout par le vers), l'harmonie et l'image. » ... En fait, la métrique étant définie« un répertoiredes rythmes poétiques en puissancedans la langue » {ibid., p. 48), et le mètre « le fondement du rythme »(ibid., p. 49), la distinction entre la poésie et le vers n'est plus possible.

[2]- id, p : 9.

«Le Dictionnaire de linguistique (Larousse, 1973) donneà l'article Rythme : « On appelle rythme le retour régulier, dans la chaîneparlée, d'impressions auditives analogues créées par divers éléments prosodiques. Dansl'alexandrin classique français, le rythme est créé (1) par la rime,c'est-à-dire par la présence d'une douzième syllabe identique dans deux ouplusieurs vers, accompagnée d'une retombée de la voix, et (2) par la césure,c'est-à-dire la montée de la voix sur la sixième syllabe ».

من يربطون بين تأثيرات الإيقاع أو الوزن بالمعنى، وهنالك من يستبعدهما من المعنى.وحينما لا يرضون عن التعريف الشكلي، فإنهم يقعون في التعريفات الدلالية الغامضة: البيت هو "وحدة من الانتباه[1].

لذلك يبدو أنه وحده تصور لكامل عمل اللغة التي تحدث في القصيدة من يمكنه تحديد وحدات هذه اللغة، من خلال دراسة عناصرها اللغوية وغير اللغوية، متكاملة ،كما كانت متكاملة عند أرسطو ، ولكن في تاريخانيتنا[2].

إذن، فوحدة الشعر هي القصيدة، البيت الشعري ليس سوى (**وحدة– فرعية**). إن نظرية للإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي على العناصر اللسانية والسيكو– تحليلية و الثقافية للكتابة و القراءة[3].

و عن القصيدة يقول (ميشونيك):« أعني بالقصيدة تحويلا لشكل الحياة إلى شكل لغوي ولشكل اللغة إلى شكل حياة، تتقاسم مع التأمل المجهول نفسه، الخطر نفسه واللذة نفسها».

هذا الخلط في المفاهيم دعا "هنري ميشونيك" إلى ضرورة إعادة التفكير في الترجمة لتصحيح التفكير التقليدي حول اللسان و الأدب، عبر ما أسماه "شعرية الترجمة" انطلاقا من ملاحظة واقع الترجمة، حيث تمّ الخلط بين الشعرية (poétique) و الأسلوبية (stylistique)، و بين اللغة (langue) و الخطاب (discours) إذ يقول: « إن نقطة ضعف المفاهيم الخاصة باللسان تكمن في فعل الترجمة، وهي النقطة التي يكون الخلط فيها بين اللغة والخطاب أكثر تكرارا و أكثر تأثيرا»[4].

---

[1]- id., p:10.
«Il y a ceux qui partent du mètre pour y inclure le rythme, ceux quipartent du rythme pour y inclure le mètre ; ceux qui lient les faits de rythmeou mètre à la signification, ceux qui les abstraient de la signification.Quand on ne se satisfait plus d'une définition formelle,on tombe dans des définitions sémantiques vagues : le vers est une « unitéd'attention ».

[2]-Henri Meschonnic, Fragments d'une critique du rythme, p : 7.
« Il semble donc que seule une conceptualisation d'ensemble du travail du langage qui a lieu dans le poème puisse définir les unités de ce langage,par l'examen de ses éléments linguistiques et non linguistiques, intégrés,comme ils étaient intégrés chez Aristote, mais dans notre historicité».

[3]- id., p : 20.
« L'unité de la poésie est le poème. Le vers n'en est qu'une sous-unité. Une théorie du rythme dans le langage poétique doit contenir les éléments linguistiques, psychanalytiques, culturels de l'écriture et de la lecture. On sepropose, le lieu manquant ici, d'en développer ailleurs la logique et latechnique».

[4]-«Traduire est le point faible des notions de langage. Parce que c’est le point où la confusion entre langueet discours est la plus fréquente, et la plus désastreuse »

7. **تحويل الترجمة:**

يؤكد (ميشونيك) على وجود مفارقة في الترجمة هي أن«**كل ما نُعلّمه يعمل على برمجة الترجمة السيئة عوض أن يكون التعليم انطلاقا من الترجمات النادرة التي لم تكن كما بُرمج لها أن تكون، لكنها كانت ناجحة بطريقة رائعة، أي أنها كانت أعمالا تتقادم مثلما تتقادم الأعمال الأدبية**»[1].

إن تاريخ الترجمة يبين أن طرائقها في تغيّر مستمر، لقد سادت (الوحدة–كلمة) عند ترجمة النصوص المقدّسة (الإنجيل) ثم استبدلت ب (الوحدة–جملة) في ترجمة النصوص الدنيوية. فالجملة آخر وحدة في اللغة وأول وحدة في الخطاب[2].

لقد تحدث "هنري ميشونيك"عن أشكال (السلخ) (**tératologies**) التي يتعرض لها النص الأصلي عند ترجمته إلى لغة أخرى– باعتبار النص الأصلي جسما بيولوجيا صحيحا كاملا– هذه الأشكال هي:

1- **الحذف: Omissions أو suppressions**حيث يعمد المترجم إلى عدم ترجمة كلمة أو مجموعة من الكلمات.
2- **الزيادات (ajouts)**: لأن الترجمة –عادة– تسعى لشرح النص الأصلي وتبسطه لقارئ الترجمة.
3- نقل المجموعات (les deplacement de groupes):وذلك عن طريق نقل كلمات من النص الأصلي من أول الجملة إلى وسطها أو إلى آخرها كي تحترم عادات اللغة المستقبلة.
4- اللاتطابق (non-concordance) أو عكس التطابق (contre-concordance)

بالنسبة للأولى: يعمد المترجم إلى ترجمة كلمة واحدة في النص الأصلي بمرادفات عديدة في النص المترجم، أما بالنسبة للثانية، يعمد المترجم إلى ترجمة كلمات عديدة في النص الأصلي بكلمة واحدة في النص المترجم.

وقد ترد بعض هذه الأشكال أو جميعها في نص مترجم واحد.

[1]-Henri Meschonnic,PT ,p :119

[2]- Op, p :122

الفصل الرابع

الدراسة التطبيقية

الفصل الرابع: الدراسة التطبيقية

ترجمة الشعر الفرنسي إلى العربية:

مدخل:

شغلت ترجمة الشعر اهتمام الأدباء والمترجمين والنقاد قديما وحديثا، فقد اعتبروا الشعر أرقى مستويات اللغة لما يمتلكه من خصائص شكلية وجمالية تميّزه عن النثر، إضافة لحفظه تراث وتاريخ الأمم عبر العصور المتعاقبة. لهذا فقد دأبت الصفوة من شعراء كل أمّة على الاطلاع على شعر الأمم الأخرى ومعرفة لغاتها وأشكال التعبير فيها للأخذ منها وتطوير لغاتهم الأصلية، فعكفوا على ترجمة روائع الأدب العالمي كالإلياذة مثلا التي تُرجمت إلى لغات كثيرة لما لها من قيمة أدبية وتاريخية كبيرة، كذلك سونيتات "شكسبير" وغيرها الأعمال الأدبية العظيمة.

غير أن ترجمة الشعر الأجنبي إلى اللغة العربية جاءت متأخرة مقارنة بباقي الأمم لاعتقاد العرب بأن لغتهم العربية لا تضاهيها أي لغة أخرى في بلاغتها و كذلك الشعر العربي الذي كان يمثّل بالنسبة لهم أعلى درجات الإبداع الإنساني، فالشعر حسب الجاحظ (مخصوص بالعرب وحدهم و هو غير قابل للترجمة، واللغات حسب الصيرافي: منغلقةتقريبا على بعضها،أما التوحيدي فقد كان صدى للصيرافي في رأيه هذا...

و يذهب (الجزار) إلى أن العرب القدامى لم يكونوا يملكون (عقدة الشّعر) هذه و لا تكبّرا بإزاء ترجمة الأعمال الأدبية للأمم الأخرى... إن تجنب ترجمة الشعر وهذه الوحدوية اللغوية في الحقيقة ناتجة عن أسباب معقّدة جدّا مرتبطة بحقيقة أن الثقافة العربية–الإسلامية أقرّت بما سمّاه (أندري ميكال) عدم الفصل بين محتوى المعرفة المراد نقلها والنقل في حدّ ذاته. لأن انسجام وتماسك القوانين التي تحكم هذه الثقافة منعت العرب من تخيّل أشكال أخرى من الإبداع الشعري. وبنفس الطريقة منعتهم من تخيّل إمكانية هجرة العنصر الشعري خارج غلافه اللغوي الأصلي.[1]

[1] -kadhim djihad hassan, la part de l'étranger ; la traduction de la poésie dan la culture arabe, actes sud, France,2007, p :135 .

ولم تقتصر فكرة استحالة ترجمة الشعر على العرب وحدهم، بل شملت الغرب كذلك، فهذا "رومان جاكوبسون" ينفي ترجمة الشعر غير أنه يؤكد أن هذه الاستحالة نسبية إذ يقول: " إن ترجمة الشعر مستحيلة بالطبع، و النقل الخلاّق هو وحده الممكن".

و بالرغم من تأكيد منظري الترجمة على استحالة ترجمة الشعر جزئيا أو كليا إلا أن ترجمة الشعر استمرت منذ القدم وأثبتت التجربة أن هذه الفكرة فكرة مسبقة. يقول هنري ميشونيك: " إن استحالة ترجمة الشعر فكرة رومنسية حديثة العهد كان "كولريدج" أوّل من عبّر عنها، فلم تكن هذه الفكرة شائعة في العصر الوسيط ولا في القرن الثامن عشر، ثم أصبحت من قبيل تحصيل الحاصل رغم أنها فكرة باطلة".ويؤكد في موضع آخر:

L'intraduisible n'est pas une donnée empirique, C'est un effet de théorie.[1]

لقد أكدت التجارب إمكانية الترجمة الشعرية من إلى كل لغات العالم، و كان للعرب نصيب من هذه التجارب نتيجة احتكاك بعض الشعراء العرب المحدثين بثقافات أجنبية، و تعلّم لغاتها و قراءة روائع الأدب الإنساني أمثال "البستاني") الذي ترجم إلياذة هوميروس إلى العربية، كما ترجم الشاعر "محمد عثمان" حكايات "لافونتين" إلى العربية و حملت عنوان: (العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ)، و تُرجمت مسرحيات شكسبير إلى العربية من قبل الشاعر "خليل مطران"، كما ترجم "أدونيس" أشعار "بيرس" إلى العربية، و كذلك ديوان "أزهار الشّر" للشاعر الفرنسي "شارل بودلير" الذي فاقت ترجمات ديوانه إلى العربيةعشر ترجمات.

[1]-Henri Meschonnic, Poétique du traduire, 9 p :79 .«L'intraduisible n'est pas une donnée empirique, C'est un effet de théorie».

- **تقديم ديوان (أزهار الشّر):**

صدرت الطبعة الأولى من ديوان "أزهار الشر" سنة 1857م ضمّت 100 قصيدة، مقسّمة إلى خمسة أجزاء:

1- سأم و مثال (Spleen et Edial): 77 قصيدة؛

2- 3أزهار الشر (Les Fleurs du Mal):12 قصيدة.

3- ثورة (Révolte):03 قصائد.

4-الخمر (Le Vin): 05 قصائد.

5-الموت (La Mort):03 قصائد.

بعد صدور الديوان حوكم ''بودلير'' بسببه بتهمة انتهاك الأخلاق العامة والأخلاق المسيحية، وصدر الحكم بتغريم الشاعر 300 فرنك و حذف 6 قصائد من الديوان:

-**ثلاث قصائد** من **فصل** (Spleen et Edial) هي: "الجواهر" (Les Bijoux)، "نهر النسيان" (Le Léthé)، "إلى تلك المبتهجة للغاية" (A celle qui est trop gaie).

- **ثلاثقصائد**من فصل "**أزهار الشر**"(Les Fleurs du Mal) هي: "ليسبوس" (Lesbos)، "نساء ملعونات" (Femmes Damnées)،"تحولات مصاصة دماء" (Les Métamorphose d'un Vampire).

أما **الطبعة الثانية** لديوان" أزهار الشر'' فقد صدرت سنة 1861**م** بدون القصائد الست المدانة، مع 35 قصيدة جديدة. و قد أشرف "بودلير" بنفسه على إعداد هذه الطبعة و ترتيب قصائدها بإضافة قسم جديد تحت عنوان " لوحات باريسية'' (Tableaux Parisiens) لتصير أقسام الديوان ستة.

أما **الطبعة الثالثة** للديوان التي صدرت بعد وفاته فقد احتوت على 25 قصيدة إضافية، ليصل عدد قصائد هذه الطبعة إلى 152 قصيدة.

4. هندسة الديوان:

صرح "بودلير"في رسالة إلى "فيني"سنة 1861م بما يلي: «إن الفخر الوحيد الذي نلته من هذا الكتاب هو أنه ليس ألبوم صور، و أن له بداية و نهاية. كل القصائد جُعلت لتكون مكيفة مع إطار فريد اخترته». فالتنظيم المحكم للديوان لا يدع مجالا للشك، و المجموعات التي تنتظم في هذا الديوان شاهدة على ذلك.

تدور الوحدة الأولى للديوان حول فكرة الوجود المطلق (omniprésence) للشاعر، وعلى المسار الميتافيزيقيوالجماليالذييصحبه من المجموعة الأولى (كآبة و مثالية) وصولا إلى المجموعة الأخيرة(الموت).

لكن "باربي دورفيلي" (Barbyd'Aurvilly) يكتشف هندسة سرّية ل"أزهار الشّر"مستويات متعددة للتنظيم: للتعليق على بناء الديوانيلزم الأخذ بعين الاعتبار التصورين معا، و كذلك تحليل فيم يتفق وفيم يختلف كل من البناء الكلي و الهندسة السرّية للديوان؛ فالمجموعات التي شيدها الشاعر تقترح مسارا أوليا للقراءة، غير أن الملاحظة الدقيقة للقصائد و كيفية ترابطها تسمح لنا بالكشف عن مسارات أخرى.

إن كلمة هندسة لم تأت عبثا، فهي تتضمن مقاربة عامة للديوان وتقترح في الوقت نفسه قراءة متعددة الاتجاهات (lecture multidirectionnelle). لكن المسارات التي تتبع مختلف مستويات تنظيم الديوان يجب أن تحترم وحدته.

التنظيم في مجموعات:

يقترح ديوان "أزهار الشر" مسارا أوليا للقارئ موجها لهدف أساسي: استخراج الجمال من الشّر. فالصراع بين السأم و المثال يمزق وعي الشاعر. هذان المبدآن عادة ما يكونان مستقلين. إذن يجب عليه أن يمرّ عبر"السأم" لبلوغ المثال. من هذا المنظور فإن المجموعة الأولى "سأم و مثال" تستجيب للمشروع الكلي للديوان، فعنوانها يعمل كطباق (antithèse).

لكن كل قصيدة من هذه المجموعة تقدّم مظهرا من مظاهر الجدليةبين"الكآبة" و "المثال"، تجاذبات متعارضة لكنها غيرقابلة للفصل.فمن جهة تولد "الكآبة من الندم،الخطيئة،الضجر والزمن (قصيدة "إلى القارئ")، ومن جهة أخرى فإن "المثال" متمثل في الصفاء الجمال و الأبدية. فإن كان "المثال"يطغى على القصائد الأولى من الديوان إلا أنه مهدد دائما من طرف "الكآبة". وبالمقابل، فالقصائد المخصصة للكآبة تحمل دائما إشارات توقإلى "المثال" كقصيدة "الحياة السابقة" مثلا فهيتستحضرعالما فردوسيا لكن عنوان القصيدة و الزمن الماضي المستعمل فيها تبينحنين الشاعر.

في الجزء الثاني "لوحات باريسية" يرسمالشاعر الهائمالحياةفي"باريس" العاصمة التي لم تتوقف عن التحول. فالمدينة تشجع على "السأم"الذييأخذفي هذا الجزء صدىخاصا لأن الشاعر يصور حثالة الناسمن المنبوذين "الشيوخ" و"العجائز" و "العميان".لكن "باريس" تظهر أيضاللذييستطيع الإحساسدروب "المثال" الوعرة (إلى عابرة).

يمثّل الجزء الثالث "الخمر"دواء ناجعا للكآبة فهو يخفف من القلق ويسكّن الندم عن طريق السكر، لكن قصائد هذه المجموعة تبين كيف أن الراحةالناتجة عن طريق الهلوسة هي راحة مضللة.

أماالمجموعة الرابعة"أزهار الشر " وانطلاقا من عنوانها فهي مجموعة مركزية أراد الشاعر من خلالها أن يبين الجمال الكامن في الشر.فالحب الجسدي قد يمنح للشاعر لحظات يهرب فيها من الواقع لكنه لن يمنح له السلام.

تحوي المجموعة الخامسة المعنونة "ثورة" (révolte) ثلاث قصائد لا غير، تبين يأس الشاعر وانهزامه أمام الشر.

يختتم الديوان بمجموعة سادسة عنوانها "الموت"، فالموت هو الغاية من هذه الحياة البائسة وهو وعد بحياة جديدة مجهولة (قصيدة "السفر ") (le voyage).

- **خصائص أسلوب "شارل بودلير" «Charles Baudelaire» :**

يقول "بول فاليري" في معرض حديثه عن الشعر الفرنسي قبل مجيء "بودلير": « إن النظام و التصلب اللذين هيمنا على لغتنا منذ القرن السابع عشر ميلادي، ونبرنا الفريد و عروضنا الصارم و نزعتنا للبساطة و الوضوح المباشر ... فالشاعر "لافونتين" يبدو بلا طعم بالنسبة للأجانب، و "راسين " كتاب مغلق ... بل إن "فيكتور هوجو" نفسه ليس معروفا بالكاد في الخارج إلا برواياته. أما مع "بودلير"، فإن الشعر الفرنسي يجتاز أخيرا حدودنا، إنه يقرأ عبر العالم ».[1]

ثم يردف قائلا: « من الواضح أن "بودلير"كان يسعى إلى تحقيق ما لم يحققه "هوجو"، وأنه أحجم عن كل الفعاليات التي كان "هوجو" منيعا فيها، وأنه عاد إلى عروض أقل حرية ومنقول بصورة مدققة من النثر، وأنه سعى، ودائما ما توصل في الغالب إلى سحر لا ينكسر... لكنها القيمة التي لا نلقاها إلا نادرا، وقلّما في حالتها الصافية في العمل الضخم ل"هوجو" ».[2]

وفي حديثه عن تأثر "بودلير بإدغار آلا ن بو (Edgar Alenpoe) يقول "فاليري": « و أتساءل فحسب عمّا قد يدين به شعر "بودلير" و الشعر الفرنسي عامة لاكتشاف أعمال "بو". فبعض قصائد "أزهار الشرّ"lesFleurs du Mal تستمد إحساسها و مادتها من قصائد "بو"، و بعضها يتضمن أبياتا تمثل نقلا دقيقا »[3].

لقد أثرت مقالة "إدغار آلانبو" المعنونة: "المبدأ الشعري" في "بودلير" و فتن بها إلى حد أنه اعتبر محتواها ملكية خاصة به.[4] هذه المقالة التي يحدد فيها "بو" الشروط السيكولوجية للقصيدة بتحديد شروط "المتعة الشعرية"

[1]- شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة،رفعت سلاّم، دار الشروق، ط1، 2009م، مصر،ص:97.

[2]- المرجع نفسه، ص:103.

[3]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[4]- المصدر السابق : شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة،رفعت سلاّم، ص:108.

و تحديد الشعر المطلق. مذهب صارم و فاتن وحّد فيه نوعا من الرياضيات بنوع من الصوفية. ف"أزهار الشر" لا يحوي قصائد تاريخية و لا أسطورية، لا تحليق إلى الفلسفة و لا للسياسة، و الوصف نادر وثيق الصلة بالموضوع. كما يؤكد تأثير "بودلير" في الشعراء من بعده: "فيرلين"، "مالارميه"، و "رامبو".

لا يمكن تصنيف "بودلير" في مدرسة من المدارس الأدبية دون سواها، فالرومانسيون يجدونه رومانسيا في حسّه التشاؤمي و العدمي، «غير أنهم إذ أنشدوا مدائح للرّب، فإنه قدّم "ابتهالات الشيطان". و إذ أشادوا بالحبّ الطاهر فإنه يعكف على الشهوة الجسدية. و فيما قدّموا ورود الحياة لنشمّها، سيقترح هو عفونة الجثث. لقد سعوا إلى جمال الجميل، فيما توصّل إلى جمال البشع، جمال شيطاني حقيقي»[1].

و يكتب الشاعر الفرنسي "ثيوفيل غوتيي" في مقدمته لديوان "أزهار الشر": «لا يمكننا ربط "بودلير" بأحد من كبار أساتذة المدرسة الرومنسية بأي رابط واضح، فشعره ذو بنية رفيعة، مرهفة و معبرة، فهو باختصار شديد غالبا ما يُلبس الأشياء ثوبا معدنيا عوضا عن لباس عادي، يقدم من القراءة الأولى مظهرا من الصعوبة و الغموض. وهذا بطبيعة الحال ليس عيبا في المؤلف، لكن جدة الأشياء التي يعبر عنها، و التي لم تُستفرغ بعد في قوالب ادبية، حتمت على الشاعر كي يوفق في هذا تريب لغو و إيقاع و لوحة ألوان جديدة، و هذا ما جعل القارئ يتفاجئ أمام هذه البيات المختلفة جدا عن السائد آنذاك».

لقد كان "بودلير" متبرما بالواقع، واقع المدينة الحديثة، هذا الواقع المزيف الذي كان قناعا يحجب الحقيقة البكر المتخفية وراء الأشياء. و كان يرى أن كل ما في الكون و كل ما يقع في متناول الحواس رموز تستمد قيمتها من علاقات بين هته الحواس فهو صاحب "نظرية التراسل"، فقد قام بتقويض الحواس: فالسمع والبصر والذوق ليست سوى سبيل للعقم، لأنه توجد حاسة نفسية داخلية تمزج الحواس ببعضها وتتخطى هذا الواقع الضيق إلى فضاء أرحب، وهو يشترك في هذا مع السورياليين و الرمزيين.

[1]- رفعت سلاّم، المصدر السابق، ص: 39

ففي قصيدة "مراسلات" مثلا، يغوص "بودلير" في عمق "العطور" ويجسد فكرة "وحدة الحواس" بواسطة رمزية الشعر. حيث يقول في القصيدة:

"هناك **عطور طرية** كأجساد الأطفال" فقد قوض حاسة "الشّم" و استبدلها بحاسة "اللمس".

ثم يقول بان هناك عطور: " **عذبة كالمزمار**" فقد استمع "بودلير" إلى صوت العطر الشجي.

ثم يقول في بيت آخر عن عطور أخرى: " **خضراء كالمروج**" فقد أوجد للعطر لونا "أخضر".

لقد مهّد "بودلير" الرومانسي للرمزية بقصائد جعلت أب الرومانسية "فيكتور هوجو" يقول: « لقد أولجت رعشة جديدة في الشعر الفرنسي»[1].

[1]_

ترجمات "أزهار الشر" إلى العربية:

يبدو أن ترجمة "بودلير" جاءت متأخرة على تعرّف العالم العربي عليه، إذ أن الانشغال بالتعريف بالشاعر وترجمة حياته كانت مصاحبة و سابقة على ترجمة شعره. و يفسّر "سعيد علوش" تأخر الترجمات الشعرية لبودلير بأن الترجمات السابقة لحياته ركزت على حياة الشاعر المتقلبة و الغريبة و تقديم نماذج من شعره تصدم الحس العام إذ يقول: « و المفارقة هو أن التركيز يقع على الحياة المتقلبة و الغريبة لبودلير، بينما يقتصر على تقديم نماذج محدودة من شعر حوكم و رفض في فرنسا، فكيف يمكن تحديد استقباله في الوطن العربي ».[1]

أول ترجمة لديوان "أزهار الشر" إلى العربية هي ترجمة "إلياس داود أصلان" سنة 1950م، و هي ترجمة جزئية لديوان "بودلير" بعنوان" أزهار الشر" الصادرة عن مطبعة الرابطة ببغداد.[2]

ثم تأتي ترجمة الشاعر المصري "إبراهيم ناجي" 1954م، التي نشرتها "رابطة الأدب الحديث". تلتها ترجمة أخرى من إعداد "محمد أمين حسونة"، نشرت بالدار القوية للطباعة و النشر بالقاهرة مع انعدام تاريخ للطبع عليها، ولعل هذه الترجمة طبعت عام 1961م اعتمادا على ما رصده صاحب المقال حول هذه الترجمة.[3]

ثم تأتي بعدها ترجمة المغربي "مصطفى القصري" (الشاعر بودلير، حياته، "زهور الألم" قصائد نثرية) سنة 1964م (و لا يتعدى في مجموعها 53 قصيدة من أصل 157) إلا أن المترجم أضاف إليها 10 قصائد ليبلغ مجموعها 63 في الطبعة الثانية الصادرة هذه المرّة من تونس(زهور الألم و قصائد نثرية) 1981م.

و ضمن ترجمات ديوان بودلير إلى العربية يُعتبر تعريب الراحل مصطفى القصري[2] واحدا من الأكثر «اكتمالا» بالنظر لعدد القصائد الكبير التي يشتمل عليها (154 قصيدة) مقارنة مع ترجمات أخرى قارب بعضها ثلث نصوص العمل «الأصلي» لا غير، كما هو الحال مع ترجمتي إبراهيم ناجي وعمر عبد الماجد [3] ، وإن كان القصري نفسه

[1] – سعيد علوش: شعرية الترجمات المغربية، جامعة عبد المالك السعدي، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، 1991م، ص:222.

[2] – قادة مبروك، مرجع سابق، ص:58.

[3] - www.asmarna.org/al-moltaqa

يلتقى مع مترجمين آخرين في حذف مقطع بكامله من إحدى القصائد[4] كما في حذف أبواب الديوان مع أن الشاعر اعتبر محاكمته أهون من الخلل الذي لحق هذا البناء على إثر منع ست قصائد من الديوان.[1]

كما ظهرت ترجمة أخرى لديوان "أزهار الشر" نشرها "محمد عيتاني" سنة 1987م عن دار الفارابي.[2]

وقد قام الشاعر " خليل الخوري" بترجمة (بودلير" أزهار الشر") 1989م و على خلاف سابقيه فلم يستبعد سوى أربع قصائد من مجموع قصائد ديوان بودلير الذي صدر سنة 1861م.[3]

تبعت هذه الترجمات ترجمات عديدة منها: ترجمة: "حنا الطيار" و "جورجيت الطيّار"("بودلير: أزهار الشر")، و هي مختارات من ديوان "أزهار الشر" (80 قصيدة) مع مقدمة مترجمة عن "جون بول سارتر".[4]

هذا إضافة إلى ترجمة الشاعر المصري "رفعت سلام"(شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة) سنة 2009م، التي ضمّت كل ما كتب بودلير في حياته بما فيه ديوان "البقايا" الذي نشر في بلجيكا بعد ديوان "أزهار الشر"، و ديوان "سأم باريس" و هي قصائد نثرية كتبها "بودلير" لكنها لم تنشر إلا بعد وفاته.

و من الشعراء الذين ترجموا قصائد لبودلير الشاعر اللبناني «**رواد طربيه**»[5]الذي أصدر كتابا في الترجمة بعنوان (مختار الشعر الفرنسي من بودلير إلى بريفير)، و هو كتاب ضم ترجمات مختارات من الشعر الفرنسي. و قد ضم كتابه المذكور ترجمة لقصيدتين من ديوان (أزهار الشر) هما: قصيدة (نشيد الجمال) (Hymne à la beauté)، و قصيدة (موت العشاق) la mort des amants .كما ضم الكتاب أيضا ترجمة لقصيدة نثرية لبودلير تحمل عنوان (الغرفة

---

[1]- محمد أسليم: حول ترجمة المصطفى القصري لديوان «زهور الألم» لشارل بودلير: ورقة أعدت للمشاركة في ندوة: "الترجمة والنصوص العابرة للقارات "10 و11 ماي 2011، كلية الآداب – وجدة.

[2]- قادة مبروك، مرجع سابق، ص:61

[3]- محمد أسليم: ، مرجع سابق.

[4]- الموقع الالكتروني: http://medaad.wordpress.com، **ماي 2016**.

[5]- رواد طربية شاعر لبناني معاصر من مواليد 1927 بلبنان، تلقى تعلمه في لبنان ثم فرنسا، علم اللغة العربية في معهد اللغات و الحضارة الشرقية في فرنسا، والترجمة الكتابية والفورية في المعهد العالي التابع للسوربون الجديدة، زاول الصحافة والإذاعة في مؤسسة الإذاعة و التلفزة الفرنسية ومجلة باريس العربية. له ديوان شعر بعنوان (المرايا الدائرة) وترجمة (اليقظة الكبرى) لجون ستراتشي، ترجمة (حب بياتريس الجديد) لجيرار مورغ، و كتاب (البارك الشابة) لبول فاليري. كما نشر سنة 1967 كتابا في الترجمة إلى الفرنسية (مختار الشعر العربي المعاصر) عن دار "لوسوي"(Le Seuil).

المزدوجة). و خلافا للمترجمين الآخرين فقد كانت ترجماته للقصائد سابقة الذكر ترجمات شعرية موزونة و مقفاة. هذه الترجمات تعكس رأيه في ترجمة الشعر فهو يقول في مقدمة كتابه: (و رأيي أن الشعر في لغة الأصل يجب ان يبقى شعرا في لغة النقل، و إلا فلا. فالنظيم يجب ان يستمر نظيما على غير مغالاة في العروض، و النثير يجب ان يبقى نثيرا. و في ذلك ما فيه من جهد و عناء لا لأن النظم هو الشعر بل لأن الإيقاع و الجرس و التناغم هي التي تنقل الشعر بكلماته، بقضّه و قضيضه، إلى ذاكرة القلب و العقل، بينما تسقط كلمات النثر و يبقى المعنى وحده)[1].

وختاما، فإن قصائد "شارل بودلير" كانت و لا تزال إلى يومنا هذا معينا لا ينضب لمحبّي الأدب، كما أنها أنهكت الكثير من النقاد عبر السنين الطوال على الرغم من تقديمهم لحزمة من المفاتيح. كما أن تحليل القصائد و شرحها لم ينتهيا بعد و ما يزالان مستمرين و حتى في الأزمات الحادة للهذيان التحليلي فإن فيها للنقاد نصيباً من الصواب و يبدو واضحاً أن بودلير سعى مساعيه من أجل ذلك و قد وضعهم في مثل هذه النوافذ ليزلقهم.

فقصيدة " القطط " مثلا، من القصائد الشعرية المشهورة لبودلير و هي من القصائد البسيطة جداً ظهرت أول مرة عام 1847 في دار النشر المعروفة بـ " بلياد " فقد بلغ عددالنقاد الذين قدموا تحليلاً عميقاً لهذه القصيدة أربعين ناقداً و محللاً منذ عام 1848 و إلى يومنا هذا.[2]

[1]- رواد طربيه، مختار الشعر الفرنسي من بودلير إلى بريفير، ط1، دار المسار للنشر و الأبحاث و التوثيق، بيروت، لبنان، 1994، ص:9.

[2]– بودليرومنطقالمتناقضات: كلودروا ،ترجمة: حسيب إلياسحديد، جامعةالموصل–كلية الآداب.

مدونة البحث:

لقد تم اختياري لديوان "أزهار الشّر" من بين أعمال "شارل بودلير" الأخرى كديوان "الأعراف" أو ديوان" سأم باريس" الذي صدر بعد وفاة الشاعر لأسباب عديدة:

أولها: أن ديوان "أزهار الشّر" استهواني منذ زمن – بالضبط منذ بداية دراستي بقسم الترجمة- و قد عمدت إلى ترجمة بعض قصائد الديوان إلى العربية، فأردت أن أدعّم تجربتي هذه وأعمّق معرفتي بهذا الديوان الذي ما يزال يثير فضول الشعراء والنقاد إلى يومنا هذا.هذا إضافة إلى الشهرة التي اكتسبها هذا الديوان عالميا، فقد أُلفت فيهمنذ صدوره المئات من الكتب والدراسات التي لا حصر لها فيجميع اللغات.

ثانيها: ندرة الرسائل الجامعية و الدراسات الأكاديمية التي تناولت نقد الترجمات العربية المنجزة لهذا الديوان، اللهم إلا بعض الرسائل الجامعية كرسالة الطالب "قادة بن عمار "و هو بحث معد لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة عن جامعة وهران للموسم الجامعي 2011/2010 و بعضالدراسات على شبكة الانترنت كدراسة "سيزا قاسم" التي أجرت فيها مقارنة بين ترجمتي "رفعت سلام" و "حنا الطيار" لبعض قصائد الديوان. هذه الدراسة لم تتعد التعليق على الترجمتين و إصدار أحكام ذاتية بعيدة عن صرامة وموضوعية النقد الأكاديمي.

تتمثل مدونة البحث فيقصائدمختارة من «أزهار الشر»،ذلك لأن مساحة هذا البحث ضيقة ولا تسمح لنا بدراسة كل قصائد الديوان. إضافة إلى ذلك، فإن طبيعة البحث تحتم علينا أن نختار قصائد مشتركة تمت ترجمتها إلى العربية من طرف المترجمين الذين استطعنا الحصول على ترجماتهم المطبوعة (**إبراهيم ناجي، حنا الطيار**، و**رفعت سلّام**) حتى نستطيع مقارنة الترجمات المنجزة.وبالرغم من أن اختيار قصيدة أو قصيدتين من كل جزء لدراسة ونقد ترجماتها العربية غير كاف للحكم على ترجمة الديوان ككل، لكننا نرى بأن هذا الاختيار يمكننا من أخذ فكرة عامة عن الديوان الأصلي وأسلوب كاتبه،ويسمح لنا بأخذصورة عامة على هندسة الديوان المذكور. كما استعنا بترجمات مترجمين آخرين ك (محمد عيتاني)، (مصطفى القصري)، و(رواد طربيه) قصد إغناء المدونة.

- **التعريف بالمترجمين:**

1. **إبراهيم ناجي:**

ولد "إبراهيم ناجي" في أول يناير 1898م. تخرج من مدرسة الطب عام 1922م. شغل وظيفة طبيب في وزارات المواصلات، الصحة و الأوقاف.طلب إحالته إلى المعاش أواخر 1952م.

نظم الشعر و هو فيالثانية عشر من عمره، كما قرأ روائع الآداب في اللغة الانجليزية التي كان يتقنها إضافة إلى العربية والفرنسية. كان وكيلاالجمعية "أبولو" الشعرية التي أنشأها الدكتور"أحمد زكى أبو شادي" في القاهرة عام 1932م.

أخرجفي 1934م ديوانه الأول (وراء الغمام)، كما أخرج مجلة (حكيمالبيت) فيالقاهرة عام 1934م ألفقصصاكثيرة منها: مدينةالأحلام،الحرمان، النوافذ المغلة...

ترجم مسرحية (الجريمة والعقاب) مقتبسة من "دستوفسكي" للفرقة القومية للتمثيل و الموسيقى ... كما ترجم مسرحية "الموت في إجازة" عن الإيطالية.

له رسائل عديدة منها: رسالة الحياة، كيف تفهم الناس، شكسبير.

أخرج ديوان هالثاني "لياليالقاهرة" عام 1944م، ومن روائعه: ملحمة الأطلال، و ملحمة السراب.

اشترك مع الدكتور أدهم في كتاب "توفيقالحكيم الفنان الحائر".

أنشأ "رابطة الأدباء" في القاهرة عام 1946م.

اختير وكيلا لجامعة أدباء العروبة في أواخر حياته.

طُبع ديوانه الثالث "الطائر الجريح" في دار المعارف بالقاهرة بعد وفاته بإشراف الشاعر الكبير "أحمد رامي".توفي في 25 مارس1953م[1].

[1]- محمد ناجي: أزهار الشر،ط1، دار العودة، بيروت،لبنان، 1977م، ص:167-168.

2. حنا الطيار:

لم نستطع الظفر بسيرة ذاتية مفصلة لهذا الشاعر والمترجم السوري، و كل ما توصلنا إليه هذه السيرة المقتضبة من شبكة الانترنت: نشأ في بيت ذي ثقافة مزدوجة الجذور، تعلم في مدرسة (الفرير) وأخوه (أديب الطيار) (1905-1981م)الذي كان شاعراأيضا. قام بترجمة كثير من الشعراء الرومنسيين إلى العربية.[1]

3. رفعت سلام:

ولد "رفعت سلاّم" عام 1951 في منيا القمح – محافظة الشرقية، و تخرج في كلية الآداب – قسم الصحافةسنة1973م .عمل صحفيابعدها. أسّس عام 1977م مجلة "إضاءة" الشعرية مع ثلاثة شعراء آخرين, وعام 1979 مجلة "كتابات" مع شعراء آخرين. يعمل منذ 1977م محرراً ثقافياً بوكالة أنباء الشرق الأوسط بالقاهرة. و هو عضو بالمكتب التنفيذي لهيئة ثقافات البحر المتوسط ب"رودس".

نشر أولى قصائده بمجلّة "الأديب" البيروتية عام 1969م، ثم والى النشر في أهم الدوريات العربية.دواوينه الشعرية: وردة الفوضى الجميلة 1987، إشراقات رفعتسلام 1992، إنها تومئ لي 1993،هكذا قلت للهاوية 1993م. من مؤلفاته: المسرح الشعري العربي1986م،بحثاعن التراث العربي1990م ، إلى جانب عدد من الترجمات والأعمال المنشورة باللغات الفرنسية و الإنجليزية واليونانية.حصل على جائزة "كفاكيس" الدولية للشعرعام1993م. و قد نشرت عن تجربته الشعرية عشرات المقالات والدراسات وهناك عدة أطروحات مسجلة عن شعره في جامعتي القاهرة وعين شمس.[2] هذا إضافة إلى دواوين شعرية أخرى:

- "إلى النهار الماضي"1998م.
- "كأنها نهاية الأرض": مركز الحضارة العربية، القاهرة، 1999م.

[1]- سيزا قاسم، بودلر بالعربية، منتديات دفاتر التربويةالتعليمية.

[2]- معجم البابطين، مؤسسة عبد العزيز بن سعود البابطين، الكويت.

-"حجر يطفو على الماء": الدار للنشر و التوزيع، القاهرة، 2007م.[1]

ترجماته[2]:

- بوشكين: الغجر... و قصائد أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.

- مایاکوفسکي: غيمة في بنطلون و قصائد أخرى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة،1985م.

- كربر شويك: الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، دار شهدي، القاهرة،1987م.

- ليرمونتوف: الشيطان... و قصائد أخرى، اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، الشارقة،1991م.

- يانيس ريتسوس:اللذة الأولى(مختارات شعرية)، الملحقية الثقافية اليونانية، القاهرة،1991.

- هذه اللحظة الرهيبة: قصائد من كرواتيا، المركز العربي للنشر و التوزيع، القاهرة،1997م.

- يانيس ريتسوس:البعيد(مختارات شعرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997م.

- سوزان برنار: قصيدة النثر من "بودلير" حتى الآن (مراجعة و تقديم)، دار شرقيات،1998م

- جريجوري جوزدانيس: شعرية كفافي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،1999م.

- دراجا شتامبوك: نجوم منطفئة على المنضدة، المجلس الأعلى للثقافة (بعنوان: لغة التمزّق) القاهرة،2001م، دار (نفرو)، القاهرة،2008.

[1]- رفعت سلام: بودلير:الأعمال الشعرية الكاملة، ص:919.

[2]- المرجع السابق، ص:920.

ومن بين الرسائل الجامعية التي سُجلت حول شعره رسالة ماجستير في الدراسات الأدبية و النقدية من طرف الباحث "محمود معروف" تحت عنوان: «تلقي مفهوم الخطاب في النقد العربي الحديث.. دراسة تطبيقية في تحليل الخطاب الشعري عند رفعت سلام» بقسم اللغة العربية بكلية الآداب، بجامعة حلوان.[249]

وهو الصحافي البارز الذي أسس القسم الثقافي في وكالة أنباءالشرق الأوسط، وهو صاحب مغامرة الترجمة اللافتة «سلسلة المائة كتاب»، ورئيس تحرير سلسلة «آفاق عالمية» التي تصدرها وزارة الثقافة المصرية عبر الهيئة العامة لقصور الثقافة.

[249]- عن الموقع:http://www.alkhaleej.ae. تاريخ الزيارة : جانفي 2021.

مدونة البحث:

أما بالنسبة لاختيار القصائد التي سوف أعمل عليها في الجانب التطبيقي،فقد ارتأيت أن أختار:

-من**القسم الأول"سأم و مثال"**قصيدتي« harmonie du soir » و «chant d'automne »

- من**القسم الثاني** "لوحات باريسية" اخترت قصيدتي«A une passante»،و «les aveugles ».

- من **القسم الثالث "الخمر"** اخترت قصيدتي:" روح خمر"(l'âme du vin)، وقصيدة "خمر الوحيد" «vin du solitaire».

- من**القسم** الرابع **"أزهار الشّر"** اخترت قصيدة " الدمار"«la destruction »، وقصيدة (نبع الدم) « la fantaine de sang».

- من **القسم الخامس "ثورة"** اخترت قصيدة «Abel et Cain».

- من**القسم السادس "الموت"** اخترت ثلاث قصائد:(موت الفقراء)« la mort des pauvres » ، قصيدة "موت الفنّانين"«la mort des artistes »، و قصيدة(موت العشّاق) « la mort des amants».

إن اختيار قصيدة دون سواها للدراسة والتحليل لا بد أن يكون مشفوعا بتبريرات مقنعة، كما أن كل قصائد الديوان تتميز عن سواها بخصائص جمالية وأسلوبية. لذا فقد وجدت صعوبة بالغة في اختيار مدونة البحث. لذا فقد ارتأيت بعد قراءتي للديوان مرات عديدة أن أختار قصيدتين من كل قسم من أقسام الديوان الستةلإعطاء فكرة عامة عن للديوان. و إضافة إلى ذلك يجب أن تكون قصائد مشتركة قام بترجمتها المترجمين الثلاث حتى أتمكن من إجراء مقارنة بين هذه الترجمات.

أما عن المنهج المتبع في هذه الدراسة، فقد اعتمدت المنهجالمنهج المقارنإضافة إلى الوصفي التحليلي. كما اعتمدت على شعرية "هنري ميشونيك" في تحليلي للقصائد المترجمة مستعينا بدراساته وتحليلاته للترجمات الفرنسية لبعض سونيتات "شكسبير".

1) المجموعة الأولى (Spleen et Idéal) :

- القصيدة الأولى : « Chant d'Automne »

Chant d'Automne

I

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part
Pour qui ? – C'était hier l'été ; voici l'automne !
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

II

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,

Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur ! soyez mère,
Même pour un ingrat, même pour un méchant ;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

- **تحليل القصيدة الأصلية:**

إن قراءة النص الأصلي خطوة هامة سواء فيعملية الترجمة أو في عملية النقد على حد سواء، فقراءة النص الأصلي تمكننا من معرفة جنس النص لأن الجنس الأدبي يعمل على توجيه الناقد حتى يستحضر الأدوات اللازمة لتحليل النص: « إن شكل التحليل يمكن أن يختلف حسب نوع الترجمة (قصيدة، قصة قصيرة...) كما يختلف عن ترجمة مجموعة (ديوان شعر مثلا) أو الأعمال الكاملة للمترجم.[250] كما أن قراءة النص الأصلي تسمح لنا باكتشاف بنية النص اللغوية وخصائصهاالأسلوبية و الجمالية مما يساعد الناقد في تقييم الترجمة و معرفة ما إذا استطاع المترجم أن يحافظ ما استطاع على هذه الخصائص و ينقلها إلى النص المترجم.

وتعتبر هذه القصيدة أكثر تمثيلا لطريقة "بودلير" في قول الشعر،فعلى العكس من الشعراءالرومانسيين لا يمثل فصل الخريف بالنسبة للشاعر "شارل بودلير" تناغم الطبيعة مع نفس الشاعر الحزينة(كالشاعر لامارتين مثلا)، إنه إنذار بقدوم فصل الشتاء حيث (العذاب الجسدي) وتطابقا مع عذابات النفس التي تحسّ بقدوم النوبات الكبرى[251]. وهنا تبرز عبقرية الشاعر عبر توظيفه لصور شعرية مبتكرة وعدم تكراره للصور الشعرية المستخدمة من طرف الشعراء السابقين أو المعاصرين له.

وظف الشاعر في النص الأصلي عروض البحر الأسكندراني الفرنسي (Alexandrin régulier) الذي يتكون من 12 تفعيلة: شطرين (hémistiches)متساويين من حيث عدد المقاطع أي أربعبنبرات متساوية من الشكل (3،3//3،3) أومن الشكل (2،4//4،2)،أي أن عدد المقاطع في كل شطر هو ستة مقاطع.وهي ميزة هذا البحرالذي يتميزبإمكانية تقسيم مقاطع أبياته إلى اثنين (6 + 6) مما يجعل شطري البيت متساويين.

[1]-A.Berman, pour une critique des traduction :JohnDone Gallimard,1995, Paris, p :80.
2- LAGARDE et MICHARD : collection littéraire, éd BORDAS , 1964 ,p :443.

عمدنا إلى تقطيعالرباعية الأولى من القصيدة فحصلنا على:

Bientôt nous /plongerons//dans les froi/des ténèbres ;
3 3 3 3

Adieu, vi/ve clarté// de nos é/tés trop courts !
3 3 3 3

J'entends dé/jà tomber //avec des/chocs funèbres
3 3 3 3

Le bois re / tentissant // sur le pa / vé des cours
3 3 3 3

أما القافية فكانت متقاطعة (croiséé) في كامل القصيدة أي من الشكل (ABAB)...

حيثتعمل القافية المتقاطعة على خلق تواتر (alternance)بين كل رباعية، وهي بذلك تغني الموسيقى الخارجيةللقصيدة، وتعطي القارئ إحساسا بتناغم هذه الموسيقى مع اهتزازات النفس[1].

[1]- voir : la poétique de la poésie, op.

1. ترجمة حنا الطيار:

نشيد خريفي

سنغوص قريبا في الظلمات الباردة

فوداعا يا تلألأ أضواء أيّام الصيف القصيرة

إنّي لأسمع من الآن سقوط الحطب على البلاط

كأنه إيقاع أنغام جنائزية

سيتغلغل الشتاء كلّه في كياني

غضب، حقد، هول، أشغال شاقة

و كالشمس في جحيمها القطبي

سيكون قلبي كتلة حمراء من جليد

صوت كل حطبة تسقط يشعرني بقشعريرة

و صدى بناء المشنقة لن يكون أقوى

فكري يشبه البرج الذي ينهار

تحت ضربات قرون تيس هائل لا يعرف التعب

يُخيل لي و هذا القرع الرتيب يهدهدني

أنّهم يغلقون مسرعين نعشا في مكان ما لمن؟

بالأمس كان الصيف و اليوم جاء الخريف

هذه الضجّة الخفيّة تدق كأجراس الرّحيل.

أحب في عينيك الواسعتين أيتها الجميلة

هذا النورالمخضوضر

لكن كلّ شيء في فمي مرّ المذاق

لا شيء! لا حبّك و لا غرفتك لا موقدك

كلّها لا تساوي في نظري

الشمس المتلألئة على البحر

و رغم ذلك أحبيني يا ذات القلب الحنون

كوني لي أمّا على الرغم من خبثي وعقوقي

و سواء كنت عشيقة أم شقيقة

كوني الحلاوة السريعة الزوال

لخريف مجيد و شمس غاربة

المهمة قصيرة الأمد فالقبر ينتظرني شرها

آه دعيني ألقي بجبهتي على ركبتيك

لأتذوق الشعاع الشاحب الناعم لآخر الخريف

و أنا أتحرّق ندما على الصيف الناصع الحرّ.

مقابلة الترجمة بالنص الأصلي:

عند مقابلة ترجمة (حنّا الطيّار) مع القصيدة الأصلية نلاحظ ما يلي:

- عدم تقيّد المترجم بشكل القصيدة الأصلية سواء من حيث عدد أبياتها أو شكلها الطباعي، فالقصيدة الأصلية عبارة عن مقطعين منفصلين (1) و (2) و أبياتها رباعيات (quatrains) تفصل بينها فراغات، بينما جاءت الترجمة العربية كتلة واحدة و أبياتها ممتدة على طول القصيدة،فلم تكن بها أية فراغات تُذكر.

- عدم احترام علامات الوقف الموجودة في النصّ الأصلي من نقاط وفواصل ونقاط فاصلة وعلامات تعجّب...

- عدم احترام ترتيب الأبيات والمزج بينها في بعض الأحيان.

1- **الحذف**:

- في البيت السادس من القصيدة الأصلية حذف المترجم كلمة **frissons**، فالبيت كان على هذا المنوال:

Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,

أما الترجمة فكانت: (... حقد، هول، أشغال شاقة)

هذا الحذف غير مبرر، و ربما كان سهوا من المترجم أو خطأ مطبعيا.

- في البيت التاسع حذف المترجم الفعل**écoute** و عوّضه بكلمة (صوت):

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;

الترجمة:(صوت كل حطبة تسقط يشعرني بقشعريرة)

- في البيت 22 حذف المترجم كلمة aujourd'hui:

البيت الأصلي:Douce beauté, mais tout **aujourd'hui** m'est amer

الترجمة:(لكن كلّ شيء في فمي مرّ المذاق)

- حذف المترجم كلمة (même) المكرّرة في النص الأصلي:

<u>Même</u> pour un ingrat, <u>même</u> pour un méchant ;

الترجمة: (على الرغم من خبثي وعقوقي)

فالترجمة افتقدت إلى خاصية "التوازي" التي تحدث عنها ''جاكوبسون'' و هي وسيلة من وسائل الشعرية.

2- **الإضافات**:

- في البيتين 3 و 4:

J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres

Le bois retentissant sur le pavé des cours.

الترجمة:

(إنّي لأسمع من الآن سقوط الحطب على البلاط

كأنه إيقاع أنغام جنائزية)

نلاحظ أن المترجم ترجم كلمة(chocs) بجملة(كأنه إيقاع أنغام جنائزية) فابتعد عن المعنى الموجود في النص الأصلي.

- في البيت:**Sous les coups du bélier infatigable et lourd.**

الترجمة: تحت ضربات قرون تيس هائل لا يعرف التعب.

لقد ترجم كلمة (bélier) بكلمة(قرون تيس) و هو معنى لا يتماشى مع السياق، صحيح أن كلمة bélier تحمل معاني عديدة من بينها (الكبش) لكن البيت الذي قبله:

Mon esprit est pareil à la tour qui succombe

(فكري يشبه البرج الذي ينهار).

فالترجمة لا تتماشى مع السياق إطلاقا. و الأرجح ترجمة bélier ب:المنجنيق.

- في البيت الثامن من القصيدة:

L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd

الترجمة:(و صدى بناء المشنقة لن يكون أقوى). فالمعنى في الترجمة جاء معاكسا تماما لمعنى الأصل.

3- نقل المجموعات(Les déplacements de groupes)

- في البيت الأول من القصيدة عمد المترجم إلى تغيير في ترتيب الكلمات في البيت ، فالبيت الأصلي :

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;

أما الترجمة فجاءت على النحو الآتي: **«سنغوص قريبا في الظلمات الباردة»**.

أي ان المترجم أخّر كلمة "قريبا"(**Bientôt**) دون ضرورة اقتضتها طبيعة اللغة العربية.

- ورد البيتين الثالث والرابع في النص الأصلي على الشكل:

J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres

Le bois retentissant sur le pavé des cours.

أما الترجمة فكانت:«إنّي لأسمع من الآن **سقوط الحطب على البلاط** كأنه إيقاع أنغام جنائزية».

لقد عمد المترجم إلى إحداث تغيير في ترتيب البيتين، فقدم البيت الثاني مكان الشطر الثاني من البيت الأول،

- في البيتين:**« Il me semble, bercé par ce choc monotone,**

Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part».

عمد المترجم إلى تغيير في ترتيب بنية البيت الأول، كما حذف كلمة (لمن؟)من البيت الثالث وأضافها للثاني.

فكانت ترجمةالبيتين كالآتي: **«يُخيل لي وهذا القرع الرتيب يهدهدني**

أنّهم يغلقون مسرعين نعشا في مكان ما .**لمن؟»**.

- **تقييم الترجمة:** مما سبق نستخلص أن (حنا الطيار) ركّز في ترجمته على المعنى فلم يتقيد لا بشكل القصيدة ولا بعدد أو ترتيب أبياتها ، كما تصرف في النص الأصلي بالزيادة تارة و بالحذف تارة أخرى، كما أنه لم يلتزم لا بالوزن ولا بالقافية ، فكانت ترجمته نثرية مما جعل قصيدته المترجمة تفتقر إلى الموسيقى الخارجية خلافا للنص المترجم الذي حفل بالعناصر الإيقاعية المختلفة.

يقول في ذلك"أنطوان بيرمان": « إن الأمانة تجاه المعنى هي خيانة تجاه الحرف »[1].

[1]- أونطوان بيرمان: الترجمة و الحرف أو مقام البعد،مرجع سابق، ص:53.

ترجمة رفعت سلّام:

أغنية الخريف

1

سرعان ما سنغرق في الظلمات الباردة

فوداعا، أيها الضّياء الحيّ لصيفنا القصير!

ها أنا ذا أسمع الأخشاب تسّاقط في ارتطامات كئيبة

مدوّية على بلاط الأفنية.

الشتاء كلّه سيعود إلى وجودي: الغضب

والكراهية، والارتعاد،والرعب،والعمل الشّاق الإجباري،

و مثل الشّمس في جحيمها القطبي

لن يصبح قلبي إلّا كتلة حمراء ثلجية.

أسمع مرتعدا كلّ الأحطاب المتساقطة؛

و ليس أكثر صمما صدى منصّة الإعدام التي تقام.

و روحي تشبه برجا ينهار

تحت ضربات مطرقة ثقيلة لا تكلّ.

و يبدو لي، إذ يهدهدني هذا الارتطام الرّتيب.

أنّهم يسمّرون على عجل نعشا في مكان ما.

لمن؟– بالأمس كان الصّيف؛ و ها هو الخريف!

و هذا الضّجيج الغامض يدوّي كرحيل.

2

أحبّ في عينيك الطويلتين الضياء الأخضر،

و الجمال العذب، لكنّ كلّ شيء اليوم عندي مرّ

و لا شيء، لا حبّك، ولا غرفتك، ولا المدفأة،

يساوي عندي الشّمس السّاطعة على البحر.

فلتحبّني، مع ذلك، أيّها القلب الرّهيف!

فلتكن أمّا حتّى للعاقّ، حتّى للشرّير؛

حبيبة أو شقيقة، فلتكن العذوبة العابرة

لخريف مجيد أو شمس غاربة.

- **مقابلة ترجمة (رفعت سلّام) بالنص الأصلي:**

بمقابلة النص المترجم بالنص الأصلي نسجل بعض الملاحظات :

1. عمل المترجم على الحفاظ على شكل القصيدة بتقسيمها إلى جزأين 1 و 2 ،كما قسّم القصيدة المترجمة إلى رباعيات على امتداد كامل القصيدة، مقلّدا الأصل من ناحية الشكل الطباعي للقصيدة.
2. لم يتصرّف المترجم في ترتيب الكلمات داخل البيت الواحد بل حرص على ترجمة كامل الأبيات ترجمة حرفية محاولا المطابقة الشكلية بين القصيدة المترجمة و القصيدة الأصلية.
3. نلاحظ أن الترجمة كانت نثرية حيث غاب عنها الوزن والقافية.

تقييم الترجمة:

كانت ترجمة "رفعت سلّام" ترجمة حرفية إلى أبعد الحدود، حيث حرص المترجم على نقل شكل القصيدة الأصلية من حيث عدد المقاطع و عدد الأبيات، ثم قسّمها إلى رباعيات على امتداد كامل القصيدة. ولم يتصرّف لا بالزيادة ولا بالنقصان في كلمات ترجمته،كما حرص على الحفاظ على البنية القواعدية لأبيات النص الأصلي. غير أن ترجمته كانت ترجمة نثرية، حيث غاب عنها الوزن والقافية، مما أفقد القصيدة لموسيقى خارجية حفل بها النص الأصلي.

و نظرا لغياب هذه القصيدة في ترجمة (إبراهيم ناجي) فقدارتأينا أن ندرج ترجمة "**محمد عيتاني**" و"**مصطفى القصري**"لمقاطع من الرّباعية الأولى من القصيدة والتي أخذناها من رسالة الدكتوراه للطالب "**مبروك قادة**"المعنونة : "مفهوم الجمالية في الترجمة الأدبية: ديوان" أزهار الشر" المترجم إلى العربية نموذجا"، من الفصل المعنون :"**ترجمة الإيقاع**"، و لنبيّن بعضالأخطاء التي وقع فيها الباحث المذكور عند دراسته لترجمة الإيقاع.

- **ترجمة "محمد عيتاني"** : عمد الباحث إلى تقطيع أبيات الرباعية على النحو الآتي:

أغنية الخريف

1. عمّا قريب سنغوص في العتمات الباردة؛

0/0//0/ 0///0// 0/// 0/ 0//0/0/

متفاعلن متفعلن مفاعلتن متفاعلن **الكامل**

كامل كامل هزج كامل

2. فوداعا أيها الألق الباهر لأصيافنا القصيرة جدا

0/0/// 0//0// 0/0//// 0/0/// 0//0/0/ 0///

فعلن مستفعلن متفاعل متعلاتمتفعلن متفاعل **الرجز**

بسيط رجز كامل بسيط بسيط كامل

3. لقد بدأت أسمع مع صدمات مأتمية

0/ 0//0/0/ 0//// 0///0// 0//0//

متفعلن مستعلن متعلن مستفعلن **فا** **الرجز**

رجز رجز رجز رجز

4. سقوط الحطب المدوّي على بلاط الباحات.

00/0/ 0/0// 0//0/0/ /0/// 0/0//

علات فعلات مستفع لن فعولن فعلان

رمل رمل خفيف متقارب بسيط[1]

يزعم الباحث إلى أن الرباعية تنتمي إلى" **مجمّع البحور**"!حيث نجد تفاعيل بحر الكامل في السطر الأول و تمتزج تفعيلات الكامل بالرجز في السطر الثاني كما نلاحظ تدوير بين السطر الثالث و الرابع"[2]

غير أنه لم يذكر البحر الذي ينتمي إليه السطر الرابع و لا ندرى كيف خلُص الباحث إلى هذه النتيجة ؟!

ترجمة مصطفى القصري:

بنفس الطريقة يجرى الباحث المذكور تقطيعا لترجمة **مصطفى القصري** للرباعية السابقة على النحو:

نشيد الخريف[3]

سننغمس في الغياهب الباردة عن قريب

00// 0//// 0/0/ /0// 0/// /0//

فعول فعلن فعول فعلن متعلن فعلان **المتدارك**

ب ببب ر ب

الوداع أيها الصيف الناصع

0//0/ 0/0/ 0//0// 0//0/

فاعلن متفعلن فعلن فاعلن **البسيط**

الوداع يا ضياء صيفنا القصير!

00//0// 0/0// 0// 0//0/

فاعلن متفعلاتنمتفعلان**البسيط**

[1]-مبروك قادة، "مفهوم الجمالية في الترجمة الأدبية: ديوان" أزهار الشر" المترجم إلى العربية نموذجا"، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه جامعة وهران، الجزائر، للسنة الجامعية (2010 -2011).

[2]- المرجع نفسه، ص:237

[3]- المرجع نفسه، ص: 238.

أصغي من الآن إلى الخشب يرن في بلاط القاعات،

/0/0//0/0 ///0 /0/// 0//// 0//0// 0/0/0

مستفعلاتن فعلن فعلات متعلنمتفعلن فعلان

ب ب ر ب بب

أصغي إليه و هو يسّاقط في اصطدام مأتمي.

0/0// 0/0/0// 0///0/ 0//// /0// 0/0/

فعلن فعول فعلن مستعلن مفاعلتن فعولن

مد مدمدمد و مد

يخلص الباحث في خاتمة بحثه :" **و عليه تبين لنا بعد القراءات المكثفة لكتب الإيقاع أن النصوص المترجمة نصوص موزونة و يبرز ذلك من خلال ما تنطوي عليه من إيقاعات داخلية و خارجية**"[1].

ولا نملك سوى أن نتساءل كيف خلص هذا الباحث إلى هذه النتيجة **(النصوص المترجمة نصوص موزونة)؟**

علما أن الوزن كما ذكرنا آنفا هو تكرار رتيب لتفعيلة أو أكثر في البيت الواحد.

الخلاصة:

- في الشّعر الأمانة للمعنى وحده ينشأ عنها خيانة للشّكل، و لأنّ الشّكل في الشّعر يمثّل أحد خصائصه الأساسية فإن الترجمة النثرية تفقده غنائيته التي تميّزه عن النثر. يقول "بول فاليري":

" **الفرق بين النثر و الشّعر كالفرق بين المشي و الرّقص، فالمشي غايته الوصول لوجهة ما، أمّا الرّقص فهو غاية في حدّ ذاته**".

[1]- قادة مبروك، المرجع السابق، ص:269.

- إن الحفاظ على شكل القصيدة عند ترجمتها إلى اللغة العربية أمر صعب بل شبه مستحيل، لأنه إضافة إلى اختلاف قواعد الشعر الفرنسي عن قواعد الشعر العربي، هناك في المقام الأول اختلاف اللغتين في شكل الحروف و الكتابة (فالعربية تكتب من اليمينّ إلى اليسار عكس الفرنسية). فحتى لو حافظنا على عدد أبيات القصيدة و ترتيب قوافيها فلن نستطيع و لو أردنا محاكاة تناغم الأصوات داخل القصيدة الأصلية.يقول "جون كوهين في هذا الصدد: «إن ترجمة المادة ممكنة أما ترجمة الشكل فغير ممكنة »[1]، فمادة المحتوى هي المعنى، أما شكله فهو الألفاظ المستعملة. ومن هذا المنطلق يرى "جان كوهين" أن المترجم لا يخون إلا النصوص الأدبية لأن الشكل في النص الأدبي يحمل في طيّاته المعنى.
- إن الأمانة المفرطة للكلمة ينشأ عنها خيانة للمعنى، فيأتي النص المترجم مشوّها لاختلاف قواعد اللغتين– لغة الأصل و لغة الهدف– و هذا ما دفع "أدونيس" عند ترجمته لبعض قصائد"بودلير" إلى القول: « إذا كانت الأمانة للجملة أو التركيب لن يكون النص باللغة التي تُرجم إليها إلا مسخا للنص الأصلي، أما إذا كانت الأمانة لروح النص فلكل مترجم رؤيته الخاصة و فهمه المختلف لروح النص».[2]

– إن الحرفية المطلقة عند ترجمة الشعر ينشأ عنها نصّا مشوّها نظرا لاختلاف الأنظمة اللغوية باختلاف الأمم، كما أنها لا تنقل إيقاع النص الأصلي أو وزنه عند ترجمته، و هذا ما لاحظناه في ترجمة ''رفعت سلّام'' فرغم وفائه للشكل الطباعي للنص الأصلي وعدد أبياته إلا أنّ ترجمته لم تكن بمستوى النص الأصلي .

يقول هنري ميشونيك:«une visualité sans son oralité est trompeuse»

«إن الاعتماد على [الشكل]البصري للقصيدة دون شفهيتها شيء مضلل». (ترجمتنا)

[1]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص:37.

[2]- سعيد علوش: شعرية الترجمات المغربية، مرجع سابق، ص:217.

وختاما، وبعد تقييم الترجمات العربية لهذه القصيدة، عمدنا إلى ترجمة القصيدة السابقة محاولين الحفاظ على الشكل الطباعي للقصيدة الأصلية، غير أن المحافظة على وزنها الأصلي (البحر الأكسندراني) من الصعوبة بمكان، لذا عمدنا إلى صبّها في قالب بحر من البحور الصافية و هو بحر (المتقارب الحر) الذي تتكرر فيه تفعيلة (**فعولن**) في كامل القصيدة، كما أن المتقارب و المتدارك ينتميان إلى نفس الدائرة العروضية للمتقارب، وعن طريق ظاهرة التدوير تقلب التفعيلة (**فعولن**) إلى (**لن فعو**)أي (**فاعلن**).

وفي رأينا أن هذا الإيقاع يتناسب مع إيقاع القصيدة الفرنسية االقريب من إيقاع الأنابست (فَعلُنْ) و الذي هو نفس إيقاع بحر (الخبب).

و قد جاءت ترجمتنا على النحو الآتي:

أنشودة الخريف

1

قريبا سنسقط في الظلمة الباردة

وداعا يا أنوار أصيافناالعابرة

سمعت لتوّي أصداء باصطدام حزين

لأشجار تهوي مدوّية فوق بلاط الفناء.

كلّ الشتاء سيسكن روحي: غضبٌ

حقدٌ، رعشة البرد، هولٌ، عناءٌ طويلٌ و قاسٍ

و كالشّمس في نارها الباردة

فؤادي سيصبح كتلة دم جامدة.

و أسمع بارتعاش كل حطبة هاوية

فالمشنقة التي شُيّدت ليس لها صدى خافتا

روحي تشبه برجا تهاوى

على وقع ضربات المنجنيق الثقيل الذي لا يكلّ.

يُخيّل لي إذ يهدهدني ذلك الاصطدام الرّتيب

أن نعشا يسمّر على استعجال

لمن يا تُرى؟ بالأمس قد كان صيفا وها هو فصل الخريف

يدوّي كأنّه ساعة الارتحال.

2

أحبّ في عينيك الواسعتين هذا الضياء النضر

أيأيها الجمالالعذب، لكنّك اليوم قد صرت مرّا

لا شيء، لا حبّكِ، لا الغرفة، لا المدفئة

لا لن يساوي الشمس المضيئة فوق البحر.

و رغم هذا أحبيني، أيا ذات قلبٍ حنونٍ

و كوني لي أمّا، برغم شروري، برغم عقوقي

شقيقةً كنت أم عاشقة، كوني الحلاوة العابرة

لخريف مجيد أو لشمس غاربة.

- القصيدةالثانية:« Harmonie du soir »

Harmonie du soir

1. **Voici venir les temps où vibrant sur sa tige**
2. **Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;**
3. **Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;**
4. **Valse mélancolique et langoureux vertige !**
5. **Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;**
6. **Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;**
7. **Valse mélancolique et langoureux vertige !**
8. **Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.**
9. **Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,**
10. **Un cœurtendre, qui hait le néant vaste et noir !**
11. **Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir .**
12. **Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.**
13. **Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,**
14. **Du passé lumineux recueille tout vestige !**
15. **Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige**
16. **Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !**

1.4 قراءة القصيدة الأصلية و تحليلها:

إن قراءة النص الأصلي مرحلة هامة بالنسبة لناقد الترجمة، فهي تمكنه من الولوج إلى عالم النص قصد محاولة فهمه و تأويله. لقد أكدت الدراسات النقدية الحديثة بأن نظرية "المقصدية" (théorie de l'intentionnalité) لم تعد قادرة لوحدها على تفسير الأدب؛ فغياب الكاتب (المُرسِل) يجعل من النص المرجع الوحيد لأننا لا نعرف نوايا الكاتب، و مهمة الناقد في هذه الحالة تتمثل في تأويل النص الشعري الأصلي قبل ترجمته، و حتى يتمكن من الولوج إلى معاني النص العميقة عليه بقراءة النص الأصلي عدة مرات و التفاعل معه لسبر أغواره و استخراج معانيه العميقة.

لقد حلّ مفهوم جديد هو "المحصلة" (l'acquisition)، فالمحصلة هي ناتج التفاعل بين العناصر النصية المتضمنة لما سماه "إيكو" (استراتيجية النص) و وراءها الذات المبدعة التي تلعب دورا أساسيا في رسم معالم هذه الاستراتيجية،وبين ذات القارئ بحمولتها الثقافية و النفسية،وقدراتها على التمثل[1].

إن اهتمام النقد الحديث بالقارئ كعنصر فعال في فهم طبيعة الأدب وصيرورته، أدى إلى انحسار مفهوم قصدية المؤلف، و جعل القارئ والناقد على حد سواء يدخلان في حوار مع النص لفهم دلالاته و هو ما يؤكده "أمبرتو إيكو": «إن النص الأدبي (آلة كسولة) فهي تحتاج إلى القراء لتنشيطها»[2]

كما أن الجنس الأدبي يعمل على توجيه الناقد حتى يستحضر الأدوات اللازمة لتحليل النص: « فشكل التحليل يمكن أن يختلف حسب نوع الترجمة (قصيدة، قصة قصيرة...) كما يختلف عن ترجمة مجموعة (ديوان شعر مثلا) أو الأعمال الكاملة للمترجم»[3].

[1]- حميد لحميدان، مرجع سابق، ص191.

[2]- – المرجعنفسه، ص:189.

[3]- قادة بن مبروك، مرجع سابق.

تحليل القصيدة الأصلية:

- **شكل القصيدة:** اعتبر بعض النقاد أن هذه القصيدة تنتمي إلى شكل شعري ماليزي معروف يدعى "البونتوم" أو "البونتون"(القصيدة الرباعية[1])(le pantoum)، و قد وصل إلى فرنسا عن طريق الشاعرالفرنسي "فيكتور هوجو" في ديوانه "الشرقيات" (les orientates) ثم طوّره من بعده البرناسيون(les parnassiens). و هو: « قصيدة تتألف من مقاطع رباعية الأبيات يتحول البيت الثاني و الرابع من كل مقطع إلى البيت الأول و الثالث من المقطع الموالي وهكذا دواليك. من جهة ثانية، هناك معنيان يجب متابعتهما بالتوازي الأول في النصف الأول من كل مقطع،والثاني في النصف الثاني»[2].

غير أنه لا يوجد رابط بين القصيدة و هذا الشكل الشعري المعروف إلا تكرار الأبيات، و لهذا سمّاه بعض النقاد البونتوم الزائف (faux pantoum) فهو يختلف عنه في ست نقاط[3]:

1. لا يتطرق إلا لموضوع واحد في القصيدة.
2. تنتمي القصيدة إلى البحر الأسكندراني (l'alexandrin)خلافا للبونتوم المنتظم الذي يوظف فيه البحر الثماني أو البحر العشاري.
3. قوافيه متعانقة (embrassées) خلافا للبونتوم المنتظم الذي تكون قوافيه متقاطعة (croisées).
4. لا يحتوي إلا على قافيتين خلافا للبونتوم المنتظم الذي تكون قوافيه متعددة.
5. لا يحتوي إلا على أربعة مقاطع شعرية (أربع رباعيات) في حين أن "البونتوم المنتظم" يُشترط فيه 6 مقاطع شعرية على الأقل.

[1]-جروان السابق، الكنز: قاموس فرنسي-عربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دت، ص:34.

[2]-معجم المصطلحات الأدبية، تأليف مجموعة مؤلفين، تر: محمد حمود، المؤسسة الأردنية للدراسات و النشر و التوزيع، الأردن،دت، ص:131.

[3]-https://fr.m.wikipidia.org.

6. يختلف البيت الأول عن البيت الأخير، في حين يُشترط في "البونتوم المنتظم" تشابه البيت الأول و البيت الأخير.

« يقدم "البونتوم المنتظم " (le pantoum régulier) موضوعين يعالجان بالتوازي من مقطع شعري إلى آخر، و يجب أن يعاد البيت الأول في آخر القصيدة. غير أن "بودلير" لم يبق إلا على تكرار الأبيات في رباعياته من أجل إحداث أثر تعويذة دينية. في قصيدة "تناغم المساء" كل شيء إيحاء، "سحر تذكاري". غير أن دراسة متمعنة ستكشف بأنه بعيدا عن كونها مجرد تجاور بسيط للأحاسيس، فالقصيدة ألّفت بعناية شديدة و ارتقت تدريجيا نحو النشوة الصوفية التي ختمتها»[1].

- **موضوع القصيدة:**

أكد النقاد الأدبيون أن هذه القطعةقصيدة غزلية موجهة للسيدة "ساباتيي" (Mme Sabatier) وهي صديقة من صديقات الشاعر و« كانت سيدة من سيدات الصالونات الأدبية المشهورة في "باريس" كان [بودلير] يكتب إليها خطابات لا تحمل اسمه و يرسل لها قصائده الرائعة»[2]. كما كان يكنّ لها حبا عذريا صافيا يختلف اختلافا شاسعا عن حبّه لعشيقته المولّدة "جين دوفال"، و كان يرى في هذا الحب « انتصار الروح على المادة»[3].

نشوة المعاني و الأحاسيس (le vertige des sens et des sensations):

يرى "بودلير" أن كل ما يقع في متناول الحواس رموز تشير إلى عالم الغيب، و أنه عن طريق الشعر والموسيقى تستطيع الروح معانقة هذا العالم ، وأنه توجد حاسة نفسية تمزج بين مختلف الحواس فهو صاحب نظرية التراسل (correspondances).

[1]-Collection litteraire Lagarde et Michard, ed BORDAS, 1964, p :439.

[2]- إبراهيم ناجى، أزهار الشر: تأليف شارل بودلير، تر إبراهيم ناجي، دط، دار العودة، بيروت– لبنان، 1977، ص: 49.

[3]-Lagarde et Michard ,Collectionlitteraire, ed BORDAS, 1964, p :438.

«إن تكرار قافيتين (oir) و (ige) مع تعانق القوافي على طول القصيدة يخلق إحساسا بالتناغم و الانتظام.

كما يخلق أثرا واخزا ...فتصبح القصيدة كإعصار من الصور والأحاسيس، وهذا ما عبر عنه البيتين 3 و 4:

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;

Valse mélancolique et langoureux vertige !»[1]

إن وجود الأسلوب البلاغي " **قلب العبارة**" (**le chiasme**)في البيت الرابع يؤكد ذلك. و هو«أسلوب بلاغي يعتمد على توظيف كلمات بصورة معاكسة في جملتين متعارضتين مثل:كان غنيا جدا بالعيوب، و بالمزايا فقير جدا.[2]il était très riche en défauts, en qualités très pauvre» .

- **توظيف الحواس**: وظف الشاعر حاسة النظر:

triste et beau (حزين و جميل)

luit comme un… (يلمع مثل...)

و كذلك حاسة السمع:valse (فالس)،violon(كمان).

كما وظف حاسة الشم:s'évapore(يفوح)،parfums (عطور)،Encensoir(مبخرة)،كنوع من التحسس المتزامن (Synésthésie) و هواشتراك متزامن بين إحساسات مختلفة.

- **البعد الديني**: وظف الشاعر مفردات ذات بعد ديني مثل:Voici venir les temps encensoir, ostensoir,. فكأن الشاعر أراد أن يقول لنا بأن الإحساس بالحب شيء مقدس[3].

[1]--http://bacdefrançais.net.

[2]-Hachette, ledictionnaire du français, p :283.

« figure de style disposant en ordre inverse les mots de deux propositions qui s'opposent, ex : il était très riche en défauts, en qualités très pauvre».

[3]-http://bacdefrançais.net

2.4 **تقييم الترجمات:**

- **ترجمة إبراهيم ناجي:**

جمال المساء

1. **تعالى فانظري تترنح**
2. **زهرة على فروعها كمبخرة**
3. **و يرقص العطر و النغم في نسيم المساء**
4. **رقصة مشجية مذيبة الضنى و الدوار**
5. **كل زهرة تتبخر كآنية العطر**
6. **و تهتز أوتار القيثارة كقلب ذبيح**
7. **رقصة مشجية و ضنى مذيب**
8. **بينما السماء هادئة جميلة**
9. **كمخدع مريح**
10. **تهتز أوتار القيثارة كقلب ذبيح**
11. **قلب حنون يكره العدم الرحب الأسود**
12. **تهتز القيثارة كقلب ذبيح**
13. **قلب حنون يكره العدم الرحب الأسود**
14. **السماء هادئة جميلة كمخدع مريح**
15. **بينما الشمس غارقة في دمها المحترق**
16. **قلب حنون يكره العدم الرحب الأسود**

17. **و يلم شتات الذكريات**

18. **المضيئة من هنا و هناك**

19. **بينما الشمس غارقة في دمها المحترق**

20. **و بينما ذكراك في نفسي تشع كالمصباح.**

بعد قراءة النص الأصلي وتحليله وفهمه، تأتي الخطوة الثانية وهي قراءة النص المترجم قراءة متأنية ومقابلته بالأصل.

عند المقابلة نجد:

1) **الحذف**: حذف المترجم العبارة التي استهلت بها (Voici venir les temps) "ها قد أتى الزمن" و هي عبارة تكررت في الإنجيل و تحمل دلالة دينية للمسيحيين bible du Semeur :(5: 23)، و لعل الشاعر أراد القول بأن الحب شيء مقدس.

2) **الزيادة**: وجود حرف "الواو " في بداية الأبيات 3 و 6 و 17 في الترجمة دون وجودها في الأصل.

3) المفرد مقابل الجمع: أفرد المترجم كلمتي (Les sons) و (les parfums) عوض جمعهما (الأصوات) و (العطور)، فقد جاءت ترجمة البيت الثالث على النحو : يرقص العطر و النغم في نسيم المساء، في حين أن البيت الأصلي كان: Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir

4) **الجمع مقابل المفرد**: جمع المترجم كلمة "tige" (ساق) ب (فروع):(تترنح زهرة على فروعها)، بينما جاءت في النص الأصلي بصيغة المفرد: où vibrant sur sa tige

5) **اللا–تطابق** (non-corcondance):

وردت كلمتي (مبخرة، آنية العطر) في النص المترجم مقابل كلمة واحدة في النص الأصلي (encensoir).

6) وردت أخطاء كثيرة في ترجمة معاني بعض الكلمات ابتداء من عنوان القصيدة (Harmonie su soir) التي ترجمها (جمال المساء) عوضا عن (تناغم) أو (إيقاع). إضافة إلى ذلك فقدترجم كلمة (violon) بكلمة (القيثارة) عوضا عن (الكمان).

- ترجم العبارة (un cœur qu'on afflige) بالعبارة (قلب ذبيح)عوضا عن (متألم أو حزين).
- ترجم العبارة (Le ciel est triste) بالعبارة (السماء هادئة)عوضا عن (حزينة).
- ترجم العبارة (تشع كالمصباح):(luit comme un ostensoir)عوضا عن (تشع كمعرض قربان).
- ترجم العبارة:Valse mélancolique et langoureux vertigeبالعبارة (رقصة مشجية مذيبة الضنى و الدوار)عوضا عن (رقصة مشجية و دوار فاتر).

كما جاءت ترجمة "إبراهيم ناجي" نثرية خلافا للقصيدة الأصلية التي جاءت موزونة مقفاة.

إن ترجمة الشعر تختلف اختلافا جذريا عن ترجمة النثر، ذلك أن الشعر يملك خصائص شكلية من وزن وقافية وغيرهما، فإذا ترجم الشعر نثرا فقد رونقه و جوهره. و قد تطرق لهذه المسألة نقاد كثيرون كالجاحظ وجاكوبسون وغيرهما. كما يرى "بول فاليري" بأن الفرق بين النثر والشّعر كالفرق بين المشي والرّقص، فالمشي غايته الوصول لوجهة ما، أمّا الرّقص فهو غاية في حدّ ذاته.

- **تقييم الترجمة:**

خلافا للقصيدة الأصلية التي تحفل بموسيقى خارجية من وزن رتيب و قافية ثنائية تهتز لها نفس القارئ، ولربمّا يحس هذا الأخير بنشوة غامرة قبل أن يتم المعنى، فقد جاءت ترجمة "إبراهيم ناجى" نثرية خالية من الوزن والقافية. يقول "جون كوهين": « **إنه لممكن أن نقرأ ترجمة نثرية لقصيدة شعرية، إلا أن هذه**

الترجمة يتم نسيانها لحظة قراءة القصيدة»[1]. فالشعر ألصق بالذاكرة و أسرع إلى الحفظ من النثر، كما أن لموسيقاه تأثير مميّز في نفس القارئ .

إضافة إلى هذا، فقد وردت أخطاء كثيرة في ترجمة "إبراهيم ناجي"؛ و مردّ ذلك كلّه يعود – ربّما- إلى أن ترجمته كانت من أوائل ترجمات الديوان (1954م)، و معلوم أن الترجمات الأولى دائما ما تحوي نقائص وأخطاء هذا في أغلبية الترجمات فما بالك بديوان كديوان "أزهار الشر" الذي تميّز بأسلوبه الصعب و رمزيته الطافحة.

يرى " ميشونيك" أن الترجمات الشعرية الأولى عادة ما تكون على شكل (ترجمة-تقديم)[2](traduction-introduction) وشرحا للأعمال الأصلية بلغة أخرى، وهو ما يفسر تصرّف المترجم في النص الأصلي بالزيادة لتقريب المعنى للقارئ العربي مما جعل النص المترجم أكثر طولا من النص الأصلي.

[1]-جان كوهين، مرجع سابق ، ص:174.

[2] -

- **ترجمة "حنا الطيار" (1991م):**

إيقاع المساء

1. **ها قد جاء الوقت الذي فيه تهتز**
2. **كل زهرة على ساقها و تفوح كالمبخرة**
3. **فالألحان و العطور تدور في نسيم المساء**
4. **كما تدور الرقصة الكئيبة و النشوة الفاترة**
5. **كل زهرة تفوح كمبخرة**
6. **و الكمان يرتعش كالقلب المعذب**
7. **أيتها الرقصة الكئيبة و النشوة الفاترة**
8. **السماء حزينة جميلة كمذبح كنيسة واسع**
9. **الكمان يرتعش كالقلب المعذب**
10. **قلب رقيق يكره العدم الأسود الفسيح**
11. **و السماء حزينة جميلة كمذبح كنيسة واسع**
12. **و الشمس تغرق في دمها المتجمد**
13. **قلب رقيق يكره العدم الأسود الفسيح**
14. **يلتقط كل بقية من ماضيه المضيء**
15. **و الشمس تغرق في دمها المتجمد**
16. **و ذكراك في نفسي تتألق**
17. **كواجهة مذبح مقدس.**

بمقابلة النص الأصلي و ترجمته نجد:

1. **الحذف**:حذف المترجم حرف (الواو) في السطر 8 و 11 من الترجمة: السماء حزينة جميلة كمذبح كنيسة واسع، فالبيت الأصلي كان على النحو: Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

(السماء حزينة و جميلة).كما حذف المترجم كل علامات الترقيم الموجودة في النص الأصلي.

2. **الزيادة**: في السطر الثاني من الترجمة أضاف المترجم أداة التعريف (ال) إلى كلمة (مبخرة) رغم أنها جاءت نكرة في الأصل، و في السطر الرابع: (الرقصة الكئيبة و النشوة الفاترة) فكل هذه الكلمات جاءت نكرة في الأصل، نفس الشيء في السطر السابع الذي هو في الأصل تكرار للبيت الرابع من القصيدة الأصلية.
3. أضاف المترجم حرف (الفاء) في السطر الثالث من الترجمة: (ف)الألحان و العطور تدور في نسيم المساء.
4. أضاف المترجم عبارة (كما تدور) في السطر الرابع من الترجمة: (كما تدور) الرقصة الكئيبة و النشوة الفاترة.
5. أضاف المترجم حرف (الواو) في السطر 6،11، 12، 15 و 16من الترجمة.
6. أضاف المترجم كلمة (أيتها) في السطر السابع من الترجمة: (أيتها) الرقصة الكئيبة و النشوة الفاترة.

تقييم ترجمة "حنا الطيار":

لقد اكتفى المترجم بنقل معاني القصيدة الأصلية دون المحافظة على شكلها، و الدليل على ذلك عدم تقيده بالشكل الطباعي للقصيدة الأصلية التي جاءت على شكل أربعة رباعيات يفصل بينها بياض، كما أهمل كلية علامات الترقيم و تصرف في ترجمته بالزيادة و النقصان (جاءت الترجمة في 17 سطراأيزيادةسطر عن الأصل).كما جاءت ترجمته نثرية كسابقتها، مما أفقد الترجمة للموسيقى الخارجية التي يحفل بها النص الأصلي.

- **ترجمة "رفعت سلاّم"(2009م):**

تناغم المساء

1. ها هو الزمن يأتي حيث كل زهرة

2. متمايلة على ساقها تفوح مثل مبخرة؛

3. تدور الأصوات و العطور في هواء المساء

4. رقصة حزينة و دوار فاتر!

5. كل زهرة تفوح مثل مبخرة؛

6. الكمان يرتعش مثل قلب شجي؛

7. رقصة حزينة و دوار فاتر!

8. و السماء كئيبة و جميلة مثل مذبح كنيسة رحيب.

9. الكمان يرتعش مثل قلب شجي؛

10. قلب رهيف يكره العدم الشاسع الأسود!

11. و السماء كئيبة و جميلة مثل مذبح كنيسة رحيب،

12. و الشمس غرقت في دمها المتخثر.

13. قلب رهيف يكره العدم الشاسع الأسود!

14. يلملم كل بقايا الماضي المضيء

15.و الشمس غرقت في دمها المتخثر...

16.و ذكراك في نفسي تتلألأ مثل معرض القرابين الفضي!

بمقابلة النص الأصلي و ترجمته نلاحظ:

1) تقيد المترجم بالشكل الطباعي للقصيدة الأصلية (4 رباعيات يفصل بينها بياض).

2) تقيد المترجم حرفيا بعلامات الترقيم.

3) لم يحذف المترجم و لم يضف أي كلمة من النص الأصلي، اللهم إلا إضافته لحرف الواو في مستهل الأسطر 8 ،11، 12، 15 و 16.

4) Les déplacements de groupes

ربطالمترجمالبيتالأولمنالقصيدةبالبيت الثانيفنقل عبارة (كل زهرة) إلى البيت الأول، و نقل عبارة (متمايلة على ساقها) إلى البيت الثاني:

البيتين الأصليين:

1. Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
2. Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;

الترجمة:

[ها هو الزمن يأتي حيث (**كل زهرة** متمايلة على ساقها **تفوح مثل مبخرة**؛)] (العبارات المسطرة تمثل ترجمة البيت 2 من الأصل).

5) جاءت الترجمة نثرية كسابقاتها فافتقرت إلى الموسيقى الخارجية بخلاف النص الأصلي.

تقييم الترجمة:

جاءت ترجمة "رفعت سلام" حرفية إلى أبعد الحدود حيث تقيد المترجم بالشكل الطباعي للقصيدة الأصلية وعلامات ترقيمها، كما أنه لم يحذف ولم يضف أي كلمة من النص الأصلي. غير أن ترجمته كانت نثرية كسابقاتها.

المقارنة بين الترجمات:

إنمقارنة الترجمات فيمابينها تسمح لنا بالكشف عن أوجه التشابه وكذلك أوجه الاختلاف بين الترجمات المختلفة. كما تمكننا من رصد مدى تطور الترجمات الشعرية زمنيا عن طريق ملاحظة الأخطاء المرتكبة في الترجمات– خاصة المعنوية منها– وكذلك معرفة مدى تأثر الترجمات السابقة بالترجمات اللاحقة.

- **أوجه التشابه:**

بمقابلة الترجمات بعضهما ببعض نلاحظ أنها كانت نثرية بخلاف النّص الأصلي ما جعلها تفتقر إلى الموسيقى الخارجية، و هو ما ميّز قصيدة النثر الحديثة التي استعاضت عن الوزن والقافية بالموسيقى الداخلية والصور الفنية الموجودة في بعض القصائد.

- **أوجه الاختلاف:**

- نلاحظ اختلافا في عنوان القصيدة: **إبراهيم ناجي (جمال المساء)**، و "**حنا الطيار**" (**إيقاع المساء**)، "رفعت سلام" (**تناغم المساء**). الظاهر أن "إبراهيم ناجي" ابتعد عن المعنى فكلمة (Harmonie) تحمل معان كثيرة كالإيقاع و التناغم و الانسجام، و هو ما يفسر اختلاف ترجمة"حنا الطيار" و "رفعت سلام".

- نلاحظ اختلافا واضحا من حيث الشكل الطباعي للترجمات وعدد أبياتهما: "**إبراهيم ناجي**" (**20 سطرا**)، "حنا الطيار" (**17 سطرا**)، "**رفعت سلام**" (**16سطرا**). ويرجع هذا الاختلاف إلى أن كل مترجم ينتهج

استراتيجية مختلفة، فقد حرص كل من **"إبراهيم ناجي"** و **"حنّا الطيار"** على **نقل المعنى** أكثر من الشكل، أما **(رفعت سلّام)** فحرص على **الحرفية التامة** في ترجمته.

- لم يكن هنالك اختلاف كبير من حيث مضمون القصيدة خاصة بين"حنا الطيار" و "رفعت سلام" فالأخطاء المعنوية فيهما تكاد تكون منعدمة مقارنة مع ترجمة "إبراهيم ناجي"، و لعل السبب في ذلك يرجع إلى جدّتهما، فكل مترجم يصحّح أخطاء سابقيه.

المقاربة الشعرية:

تجاوزا للثنائية التقليدية (شكل-مضمون) أو (دال-مدلول) يرى "هنري ميشونيك" أن مفهوم الأمانة مضلل، فالأمانة يجب أن تكون للنص الأصلي وليست دعوة للحرفية و لانمحاء المترجم. فعلى المترجم أن يستثمر خصوصيات النص الأصلي (إيقاعه و تناغم أصواته..) ليحوّله إلى نص جديد كُتب بلغة أخرى و في زمن آخر، لكن يجب على المترجم أن يحافظ على فرادة النص الأصلي كخطاب و ككتابة. يقول "ميشونيك":

«**كلّما تسجّل المترجم كفاعل في عملية الترجمة، كلما أمكن للترجمة أن تعمل على استمرارية النص بصورة مفارقة.أي في زمن آخر و في لغة أخرى. بعمل نص [آخر]، شعرية بشعرية**»[1].

إن الحفاظ على شكل القصيدة عند ترجمتها إلى العربية أمر صعب بل شبه مستحيل، لأنه إضافة إلى اختلاف قواعد الشعر الفرنسي عن قواعد الشعر العربي، هناك في المقام الأول اختلاف اللغتين في نظامهما الصوتي، فحتى لو حافظنا على عدد أبيات القصيدة و ترتيب قوافيها فلن نستطيع و لو أردنا محاكاة تناغم الأصوات داخل القصيدة الأصلية لأن الشكل في الشعر يحمل في طيّاته المعنى.

و ختاما، سأقترح ترجمة للقصيدة الأصلية محاولا الحفاظ على الشكل الطباعي للقصيدة الأصلية، غير أن المحافظة على وزنها الأصلي (البحر الأكسندراني) من الصعوبة بمكان، لذا سأعمد إلى صبّها في قالب بحر من البحور

[1] -Henri Meschonnic, op, p:27.

الصافية وهو بحر (الرجز الحر) الذي تتكرر فيه تفعيلة (مستفعلن) في كامل القصيدة فجاءت ترجمتي للقصيدة على النحو الآتي:

إيقاع المساء[1]

1. **ها قد أتى الوقت الذي تهتز فيهفوق ساقها**
2. **كل زهرة تفوح مثل مبخرة**
3. **تدور الأصوات والعطور في نسمة المساء**
4. **رقصة كئيبة و نشوة فاترة**
5. **كل زهرة تفوح مثل مبخرة**
6. **يرتعش الكمان مثل فؤاد متعب**
7. **رقصة كئيبة و نشوة فاترة**
8. **السماء حزينة، جميلة كمذبح كبير.**
9. **يرتعش الكمان مثل قلب متعب**
10. **قلب حنون يكره العدم الأسود الفسيح**
11. **السماء حزينة، جميلة كمذبح كبير**
12. **الشمس غارقة في دمها المتخثر**

[1]- نُشرت هذه الترجمة في العدد 2022/13 من مجلة "معالم" ضمن مقالي المعون "إشكالية الموضوعية في نقد الترجمات الشعرية: دراسة تطبيقية لترجمات عربية لقصيدة (Harmonie du soir) لشارل بودلير.

13. **قلب رقيق يكره العدم الأسود الفسيح**

14. **يجمع كل بقيّة من ماض منير**

15. **الشمس غارقة في دمها المتخثر**

16. **ذكراك فيّ تسطع كمعرض القربان.**

4. **الخلاصة:**

إن تقييم ترجمة لقصيدة شعرية على أساس معيار المعنى وحده غير كاف، فترجمة معاني الشعر وحده دون مراعاة للشكل و للإيقاع يفقده غنائيته التي تميّزه عن النثر لأنّ الشّكل في الشّعر يمثّل أحد خصائصه الأساسية. الأمر الذي لمسناه في كل الترجمات المدروسة.

- إن النزوع إلى الحرفية المطلقة عند ترجمة الشعر ينشأ عنه في بعض الأحيان خيانة للمعنى، فيأتي النص المترجم غامضا و مشوّها. فالترجمة الحرفية لا تنقل إيقاع النص الأصلي و لا قافيته، و هذا ما لاحظناه في ترجمة "رفعت سلّام"، فرغم وفائه للشكل الطباعي للنص الأصلي و عدد أبياته إلا أنّ ترجمته لم تكن بمستوى النص الأصلي. و عليه فالأمانة المفرطة للكلمة قد تنشأ عنها خيانة للمعنى.
- تقوم شعرية الترجمة لدى "هنري ميشونيك"على احترام النص الأصلي، فهو يقول:« لا تتعلّق الأمانة بمقابلة مفردة بمفردة أخرى. بل تفرض قضية الكلّ، تلك المتعلقة **بالتجانس الداخلي للنص، بشفهيته، بشعريته كنظام للخطاب**»[1].لذا يجب على المترجم أن يكتب نصا شعرياًيحاكي فيه إيقاع وأصوات وصور النص الأصلي أي شعريته.

[1]-Henri Meschonnic, op, p:56.

– مجموعة "لوحات باريسية" (Tableaux Parisiens)

القصيدة الثالثة: "إلى عابرة " (À une passante)

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais*peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

تحليل القصيدة الأصلية:

وردت هذه القصيدةضمن المجموعة "لوحات باريسية" التيضمّت 35 قصيدةجديدةأضافها الشاعر للديوانفي طبعته الثانية.حيثيصور الشاعر في هذه القصيدة مشهدا من مشاهد الحياةاليومية فيالمدينة" باريس العاصمة"، أينيصادف الشاعر كل يوم أناسا لا يعرفهم، وقد لا يصادفهمرة أخرى. وهو مظهر من مظاهر الحياةفيالمدينةحيثيكثر الازدحام والصخب في أزقة وشوارع المدينة ويختلط الناس ببعضهم البعض، بخلاف الريف أين يعرف أغلب سكانه بعضهم بعضا.

تدور أحداث هذه القصيدة في الزمن الماضي، في مدينة لم يذكرها الشاعر. فقد صادف امرأة مارة أمامه، طويلة ورشيقة، ترتدي السواد، ذات عينين بلون السماء. غير أن نظرة خاطفة من الشاعر لهذه المرأة المجهولة أدخلته في عالم سحري برّاق، ليجد الشاعر نفسه بعد أن توارت عن ناظريه وحيدا في ظلام هواجسه،ويتساءل بعد ذلك: هل سأراها ثانية؟ ثم سرعان مايستسلم ليأسه ويتحسر على عدم بوحه بمشاعره تجاهها، لأن كلاهما يجهل هوية الآخر ووجهته.

بالرغم من أن الزمن المستخدم في القصيدة هو الزمن الماضي، وأن أحداث هذه القصة قد انتهت، إلا أن الشاعر يستحضر هذه الأحداث في نفسه ويعيدها إلى الحياة من جديد وكأنها وقعت لحظة كتابة القصيدة.

إن إغراء هذه الأنيقة المجهولة للشاعر و تعلقه بها يحملان ملمحا من ملامح إدراك الشاعر للجمال الأنثوي والشعري معا فهو: «يدعو المرء إلى الحلم لكن بطريقة غامضة، يدعوه إلى النشوة و إلى الحزن، و الذي يحوي فكرة تبعث على الكآبة، والتعب، و التخمة في آن واحد»[1].

لقد وظف الشاعر في هذه القصيدة إمكانيات السرد باستعماله صيغ الزمن الماضي، التطور الزمني للأحداث، والفضاء المكاني. لكن اللقاء مقتبس من حيل الخطاب و المشاعر الشخصية ومسجل بواسطة الزمن الحاضر والمستقبل و الماضي المركب، واستخدام علامات الترقيم المعبّرة، والكتابة المائلة، إضافة إلى استخدامه للوصف

[1]-collection littéraire, op, p :446.

واللعب بالصور، كل هذا يأخذ قيمة رمزية. لأن هذا الحدث «ليس اختصارا لحكاية طويلة لكنه نقطة بداية لحلم شعري، لحظة مباغتة تحمل في ثناياها تأملا في الزمن. فالمرأة ليست أية عابرة، أو شخصية في قصة، لكنها تلك التي تمر بامتياز، و التي عبر صفاتها ما هي إلا صورة عن الجمال المتعذّر بلوغه».[1]

هذه السونيتة من البحر الأسكندراني، وهو بحر يحوى 12 مقطعا:

La rue a/ssourdissante,//autour de/ moi hurlait.
3 3 3 3
Longue, mince/, en grand deuil,/ douleur ma/jestueuse,
3 3 3 3
Une fe / mme passa,// d'une main / fastueuse
3 3 3 3
Soulevant,/ balançant // le feston / et l'ourlet ;
3 3 3 3

[1]-Poétique de la poésie, op, p :16.

1. ترجمة إبراهيم ناجي:

إلى عابرة

الطريق حولي بضجيجه يصمّ الآذان

فمرت أمامي سيدة ذات يدجميلة

ترفعها لتُصلح ثوبها و قرطها

طويلة، رشيقة، ترتدي السواد، في حزن أنيق

رشيقةنبيلة لها ساقا تمثال.

فأخذت أعبّ بإفراط

من عينيها الصافيتين اللتين فيهما بذور العاصفة

فأخذت أعبّ العذوبة التي تفتن

و النشوةالتي تقتل

برق ثم ليلأيها الجمال الهارب

الذيبعثنيفي لحظة

ألا أراك مرة أخرى إلا في الأبد

بعيد عن هنا، بعد زمن طويل

ربما لن يكونه هذا

لأني لاّ أدرى إلى أينتهربين

و أنت لا تعلمين لأين أذهب

أنتالتي كان يجب أن أحبها، و التي كان يجب أن تعرف.

– تحليل ترجمة "إبراهيم ناجي":

- عدم الحفاظ على شكل القصيدة (14 بيتا مقسما إلرباعيتين وثلاثيتين)، فقد جاءت الترجمة في 17 سطرا.
- عدم استعمال علامات الترقيم في كامل النص المترجم.
- غياب الوزن والقافية في القصيدة المترجمة.
- **الحذف:**

✓ حذف المترجم الفعل"hurlait"(كان يصرخ)الذي ورد في البيت الأول من القصيدة الأصلية.

✓ .حذف المترجم عبارة " crispé comme un extravagant " (منكمشا كمن يهذي) التي وردت فيالبيتالسادس من القصيدة الأصلية.

✓ حذف المترجم كلمة " leregard" (النظرة). حيث جاء فيالقصيدةالأصلية:

"Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudainement renaître."

بينما الترجمة جاءت على النحو الآتي:

"برق ثم ليل أيها الجمال الهارب

الذي بعثني في لحظة"

هذا الحذف أخلّ بالمعنى، لأنه يُفهم من الترجمة أن الاسم الموصول "الذي" يعود على "الجمال الهارب" و ليس على "النظرة".

✓ حذف المترجم كلمة " **Ailleurs**"(في مكان آخر) .

- **الإضافة:**

✓ تكرار عبارة "**أخذت أعبّ**" في السطرين 6 و 8 من القصيدة المترجمة، بينما ورد فعل واحدفي القصيدة الأصلية هو الفعل (buvais).

- **التثنية مقابل المفرد:**

✓ فيالسطر الخامس من القصيدة المترجمة وردت ترجمة"sa jambe "التي جاءت بصيغة المفرد بكلمة (ساقا) و هي بصيغة المثنى.

- **الأخطاء المعنوية:**

✓ في السطر الرابع من القصيدة المترجمة وردت ترجمة اسم الفاعل (balançant) بالفعل (تُصلِحُ) عوض الفعل(تُأرجِحُ) أو اسم الفاعل (مُؤرِجحة).

2. ترجمة حنّا الطيّار:

إلى عابرة

1) كان الشارع الذي يصمّ الآذان من حولي يولول

2) و مرّت حسناء نحيلة فارعة القد

3) مجللة بالسواد يلفّها حزن مهيب

4) ترفع و تحرك بيد مترفة أذيال ثوبها المطرز

5) تتسم بالنبل و الرشاقة و تحظبساقي تمثال

6) وأنا كنت أعبّ كمن أخذه الهذيان

7) منعينيها. تلك السماء الداكنة.

8) الحلاوةالساحرة و اللذة القاتلة.

9) يا للألق الذي يعقبه الليل أيتها الحسناء الهاربة

10) التي جعلتني نظرتها أُخلق فجأة من جديد

11) أفلن أراك أبدا إلا في الأبدية

12) أفلن أراك في مكان بعيد من هنا

13) بعد فترة طويلة أو قد لا أراك مطلقا

14) لأني لا أعرف إلى أين تهربين

15) و أنت لا تعرفين إلى أين أذهب

16) يا أنت التي كان من الممكن أن أحبها

17) يا أنت التي تعرفين ذلك.

- **تحليل الترجمة**: بمقابلة الترجمة مع النص الأصلي نجد:

✓ **الحذف**:

– حذف المترجم كلمة (crispé) في البيت 6 من القصيدة الأصلية.

– حذف المترجم عبارة (où germe l'ouragan)(**أين ينمو الإعصار**) في البيت 7 من القصيدة.

✓ **الزيادة**:

–كرّر المترجم عبارة (**أفلن أراك**)فيكل من السطرين 11 و 12 من القصيدة المترجمة.

✓ **المفرد مقابل المثنى**:

في السطر الخامس من القصيدة المترجمة وردت ترجمة" sa jambe " التي جاءت بصيغة المفرد بكلمة (ساقي) و هي بصيغة المثنى: "...**و تحظى بساقي تمثال**".

✓ **ضد– التطابق**: (**l'anti-concordance**)

في السطر الثاني من القصيدة المترجمةترجم كلمة(femme)بكلمة(حسناء) بدلا من كلمة (امرأة)، كما ترجم كلمة (beauté) بكلمة(الحسناء) أيضا. أي أنه ترجم كلمتين مختلفتين بكلمة واحدة.

تقييم الترجمة:

نلاحظ بعد مقارنة الترجمة بالأصل أن المترجم لم يتصرففي النص الأصليلابالزيادةولابالحذف إلا في مواضع ثلاث، كما التزم بالمعنى التزاما كاملا، غير أنه لم يلتزمفي ترجمته بشكل القصيدة، والدليل على ذلك عدم تقيده بالشكل الطباعيللقصيدة (14 بيتا مقسما إلى رباعيتين و ثلاثيتين) فقد جاءت الترجمة في 17 سطرا،وإضافة إلى ذلك فإنه لميستعمل علامات الترقيم في كامل القصيدة.

ترجمة رفعت سلام:

إلى عابرة

1– الشارع الصاخب يهدر حولي

2– مرت امرأة طويلة، نحيلة،في ثوب الحداد،

3– و الأسالمهيب، و بيد مترفة،

4– ترفع و تأرجحذيل و طيات ثوبها،

5– رشيقة و نبيلة، بساقينكساقا تمثال.

6– و أنا –مهتاجا مثل مهووس– احتسيت

7– من عينيها، كسماء داكنة يولد فيها الإعصار،

8– العذاب الفاتن و اللذة القاتلة.

9– برق...ثم الظلام!أيها الجمال الهارب

10 –الذيجعلتني نظرة منه أولد من جديد،

11– ألن أراك مرة أخرى إلا فيالأبدية؟

12 – في مكان آخر، بعيدا، بعيدا عن هنا!،أبدا ربما!

13– لأني أجهل إلى أين تفرين، و لا تدرينّ إلى أين أمضي،

14– يا أنت التي كنت سأحبها، يا أنت التيتعرفين ذلك!

مقارنة الترجمة بالأصل:

- التزام المترجم بالشكل ألطباعي للقصيدة فجاءت ترجمته 14 سطرا(رباعيتين و ثلاثيتين).
- تقيد المترجم بعلامات الوقف في كامل القصيدة المترجمة.
- لم يحذف المترجم و م يضفأي كلمة بل كانت ترجمته حرفية بيتا ببيت.
- لم يلتزم المترجم بالوزن و لا بالقافية فجاءت الترجمة نثرية كسابقاتها.

- **تقييم الترجمة:**

رغم التزام المترجمبالشكل الطباعي للقصيدة، وتقيده بعلامات الوقف في كامل القصيدة، وعدم حذفه أو إضافتهلأية كلمة، فإن الترجمة جاءت نثرية مما أفقدها للموسيقىالخارجية التي يحفل بها النص الأصلي.

- **المقارنة بين الترجمات:**

1- عند المقارنة بين الترجمات الثلاث لاحظنا أن كل الترجمات جاءت نثرية.

2- حرص كل من "إبراهيم ناجى" و"حنا الطيار" على نقل المعنى دون الشكل فتصرفا في النص الأصلي بالزيادة أو بالحذف("إبراهيم ناجى" بدرجة أكثر) بخلاف"رفعت سلام" الذي حرص على حرفية الترجمة فلم يضف ولم يحذف أي كلمة من النص الأصلي.

3-قلّة الأخطاء المعنوية في ترجمتي كل من "حنا الطيار" و "رفعت سلام" مقارنة بترجمة "إبراهيم ناجي"، و يمكن تفسير ذلك بأن ترجمة "إبراهيم ناجي"سبقت زمنيا ترجمتي كل من "حنا الطيار" و "رفعت سلام".

- **الترجمة الشعرية المقترحة:**

إلى عابرة

1. **كان الحي الصاخب من حولييصرخ ،**
2. **هيفاءبقدٍّ ممشوقٍ، تلبس ثوبَ حدادٍ، ألمجليل،**
3. **مرّتقربيامرأة،بيدمزهوة**
4. **رافعة حاشية الثوبومؤرجحة ذاك الإكليل.**
5. **رشيقة ونبيلة، والساق كساق التمثال،**
6. **فأخذتُأعُبُّ، منكمشا كمن يهذي،**
7. **– من عينيها، السّماء الداكنة، ال تولدمنها الأهوال،–**
8. **العذوبة الفاتنة واللذّات القاتلة.**
9. **برق... ثم ظلام!– أيها الجمال الهارب**
10. **حيث النظرة جعلتني– فجأة– أولد ثانية،**
11. **ألن أراك أبدا إلا في الأزلية؟**
12. **في مكان آخر، بعيدا عن هنا!،بعد فوات الوقت!ربّمالن ألمحك*ثانية*!**
13. **لأني أجهل إلى أين تفرّين، و لا تدرين إلى أين سأمضي،**
14. **يا أنت يا من كنتُسأحبّ، يا أنت التي قدعلمتْ ذلك!**

القصيدة الرابعة:

Les aveugles

Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux !
Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ;
Terribles, singuliers comme les somnambules ;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. Ô cité !
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,

Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,
Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?

1. **ترجمةإبراهيم ناجي:**

العمى

أنظري، تأمليهم يا روحي

ما أتعسهم

كتماثيل الأزياء

تثير الضحك الغامض

كأنهم منومون

تنطلق محاجرهم إلى

حيث لا تعلم في عالمهم المظلم

عيونهم التي أطفأت فيها الشعلة الإلهية

تلوح كأنما ينظرون إلى بعيد

نحو السماء

إنهم لا ينظرون أبدا إلى أسفل، ولا تميل إلى هناك

رؤوسهم الثقيلة

و هكذا يقطعون الظلام اللانهائي

الأخ الشقيق للصمت الأبدي

أيتها المدينة: كل هذا بينما أنت تضحكين، و تغني حولنا، مندفعة في سرور عارم

أنظري ها أنا ذا أنطلق أيضا، و لكن أكثر منهم

فأندفع أنا بدوري

و في بلادة أكث منهم أقول و أسأل:

لماذا ينظرون إلى السماء

كل هؤلاء العمي.

الترجمة (إبراهيم ناجي)	النص الأصلي
العمى **أنظري، تأمليهم يا روحي** **ما أتعسهم** **كتماثيل الأزياء** **تثير الضحك الغامض** **كأنهم منومون** **تنطلق محاجرهم إلى** **حيث لا تعلم في عالمهم المظلم** **عيونهم التي أُطفأت فيها الشعلة الإلهية** **تلوح كأنما ينظرون إلى بعيد** **نحوالسماء** **إنهم لا ينظرون أبدا إلى أسفل، ولا تميل إلى** **هناك رؤوسهم الثقيلة** **و هكذا يقطعون الظلام اللانهائي** **الأخ الشقيق للصمت الأبدي** **أيتها المدينة: كل هذا بينما أنت تضحكين،** **وتغني حولنا،** **مندفعة في سرور عارم** **أنظري ها أنا ذا أنطلق أيضا، و لكن أكثر** **منهم** **فأندفع أنا بدوري** **و في بلادة أكثر منهم أقول و أسأل:** **لماذا ينظرون إلى السماء** **كل هؤلاء العمي.**	**Les aveugles** **Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux !** **Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ;** **Terribles, singuliers comme les somnambules ;** **Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.** **Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,** **Comme s'ils regardaient au loin, restent levés** **Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés** **Pencher rêveusement leur tête appesantie.** **Ils traversent ainsi le noir illimité,** **Ce frère du silence éternel. Ô cité !** **Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,** **Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,** **Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,** **Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?**

بمقابلة الترجمة بالنص الأصلي نجد:

1. **الحذف:**

- حذف المترجم كلمتي (Terribles) و (singuliers) في البيت الثالث من القصيدة.
- حذف المترجم عبارة (**on ne les voit jamais**)في البيت السابع من القصيدة.
- حذف المترجم كلمة (hébéré) في البيت الثالث عشر من القصيدة.

2. الإضافة:

- أضاف المترجم كلمة (أنظري) في البيت الأول من القصيدة.
- أضاف المترجم عبارة (**فأندفع أنا بدوري**) في البيت ما قبل الأخير من القصيدة.
- أضاف المترجم كلمة (**أسأل**) في البيت الأخير من القصيدة.

3. نقل المجموعات:

- في الرباعية الأولى من القصيدة تصرف المترجم في ترتيب الكلمات في الأبيات، حيث عمد إلى الرجوع لأول السطر قبل انتهاء البيت، و لهذا جاءت ترجمته لهذه الرباعية في سبعة أسطر:

الترجمة	الرباعية الأولى
أنظري، تأمليهم يا روحي	Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux !
ما أتعسهم	Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ;
كتماثيل الأزياء	Terribles, singuliers comme les somnambules ;
تثير الضحك الغامض	Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.
كأنهم منومون	
تنطلق محاجرهم إلى	
حيث لا تعلم في عالمهم المظلم	

- نفس الشيء بالنسبة للرباعية الثانية:

الترجمة	الرباعية الأولى
عيونهم التي اطفأت فيها الشعلة الإلهية	**Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,**
تلوح كأنما ينظرون إلى بعيد	**Comme s'ils regardaient au loin, restent levés**
نحو السماء	**Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés**
إنهم لا ينظرون أبدا إلى أسفل، ولا تميل إلى	**Pencher rêveusement leur tête appesantie.**
هناك رؤوسهم الثقيلة	

و كذلك الأمر بالنسبة للثلاثيتين، حيث لم يتقيد المترجم بشكل القصيدة الأصلية (رباعيتين و ثلاثيتين)، بل كانت ترجمته جملا تتأرجح بين الطول و القصر.

تقييم الترجمة: يمكننا الاستنتاج أن ترجمة (إبراهيم ناجي) كانت ترجمة حرة، فقد تصرف في النص الأصلي بالحذف تارة و بالإضافة تارة أخرى. كما أنه لم يلتزم بشكل القصيدة الأصلية و لا بعلامات الترقيم.

2. **ترجمة حنا الطيار:**

العميان

تأمليهم يا نفسي إنهم حقا بشعون
كأنهم تماثيل لعرض الأزياء بالتخمين مضحكون
مخيفون كالسائرين في نومهم شاذون
لا يُعرف إلى أين بحدقاتهم المظلمة يتوجهون
و كأن عيونهم التي خبت فيها الشعلة الإلهية
تبقى مرتفعة إلى السماء كأنما للبعيد يتطلعون
لا أحد يراهم أبدا برؤوسهم المثقلة الحالمة
نحو الأرض ينحنون
و يجتازون هكذا الظلام اللامحدود
هذا الشقيق الخالد للصمت فيا أيتها المدينة
بينما أنت تضحكين حولنا و تغنين و تصرخين
يستغرقك السرور حتى الشراسة
انظري إليّ كيف أجر نفسي أنا أيضا
و بأكثر مما يفعلون ذهولا و أقول:
عن أي شيء يبحث في السماء
كل هؤلاء العميان.

النص الأصلي	الترجمة (حنا الطيار)
Les aveugles **Contemple-les,mon âme ;ils sont vraiment affreux !** **Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ;** **Terribles, singuliers comme les somnambules ;** **Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.** **Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,** **Comme s'ils regardaient au loin, restent levés** **Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés** **Pencher rêveusement leur tête appesantie.** **Ils traversent ainsi le noir illimité,** **Ce frère du silence éternel. Ô cité !** **Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,** **Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,** **Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,** **Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?**	**العميان** **تأمليهم يا نفسي إنهم حقا بشعون** **كأنهم تماثيل لعرض الأزياء بالتخمين** **مضحكون** **مخيفون كالسائرين في نومهم شاذون** **لا يُعرف إلى أين بحدقاتهم المظلمة يتوجهون** **و كأن عيونهم التي خبت فيها الشعلة الإلهية** **تبقى مرتفعة إلى السماء كأنما للبعيد يتطلعون** **لا أحد يراهم أبدا برؤوسهم المثقلة الحالمة** **نحو الأرض ينحنون** **و يجتازون هكذا الظلام اللامحدود** **هذا الشقيق الخالد للصمت فيا أيتها المدينة** **بينما أنت تضحكين حولنا و تغنين وتصرخين** **يستغرقك السرور حتى الشراسة** **انظري إليّ كيف أجر نفسي أنا أيضا** **و بأكثر مما يفعلون ذهولا و أقول:** **عن أي شيء يبحث في السماء** **كل هؤلاء العميان.**

بمقابلة الترجمة بالنص الأصلي نجد:

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أي كلمة من القصيدة الأصلية.
2. **الإضافة**: لم يضف المترجم أي كلمة إلى القصيدة المترجمة.
3. **نقل المجموعات**:

- في البيت الثالث من القصيدة، أخّر المترجم كلمة (**singuliers**) (**شاذون**):

الترجمة	البيت الأصلي
مخيفون كالسائرين في نومهم شاذون	**Terribles, singuliers comme les somnambules ;**

- في الرباعية الثانية من القصيدة، قدّم المترجم عبارة (**تبقى مرتفعة**)(**restent levés**)، كما نقل عبارة (إلى السماء) (Au ciel)من البيت الثالث إلى البيت الثاني. و نقل عبارة (vers les pavés)(نحو الأرض) من البيت الثالث إلى البيت الرابع:

الترجمة	الأصل
و كأن عيونهم التي خبت فيها الشعلة الإلهية تبقى مرتفعةإلى السماءكأنما للبعيد يتطلعون لا أحد يراهم أبدا برؤوسهم المثقلة الحالمة نحو الأرض ينحنون	**Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie, Comme s'ils regardaient au loin, restent levés Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés Pencher rêveusement leur tête appesantie.**

- في الثلاثية الثانية أخّر المترجم عبارة (**و بأكثر مما يفعلون ذهولا**) (**plus qu'eux hébété**) إلى البيت الموالي.

الترجمة	الأصل
يستغرقك السرور حتى الشراسة انظري إليّ كيف أجر نفسي أنا أيضا و بأكثر مما يفعلون ذهولا و أقول: عن أي شيء يبحث في السماء كل هؤلاء العميان.	**Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité, Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété, Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?**

تقييم الترجمة:

لاحظنابعد مقابلتنا للترجمة بالنص الأصلي أن المترجم لم يتقيد بشكل السونيتة: (le sonnet)، و التي تتألف من رباعيتين و ثلاثيتين، بل جاءت ترجمته سطورا لم يراعي فيها حدود الأبيات و لا ترتيب كلماتهافقد حرص على ترجمة معنى الأبيات دون شكلها.

كما لا حظنا أيضا عدم تقيّد المترجم بالوزن و القافية، فقد جاءت ترجمته نثرية غاب فيها إيقاع القصيدة الأصلية.

ترجمة رفعت سلاّم:

العميان

فلتتأمليهم، يا روحي، فهم حقا بشعون!

يشبهون عارضات الأزياء، ومضحكون بغموض؛

مفزعون، فريدون مثل من يسيرون في النوم،

ولا أحد يدري إلى أين يحملقون بعيونهم المظلمة.

عيونهم، التي رحلت عنها الومضة السماوية، تظل مرفوعة نحو السماء، كأنهم ينظرون

في البعيد؛ و لا يراهم أحد أبدا حالمين يحنون

رؤوسهم الثقيلة نحو الأرض

هكذا يمضون في الظلام الشامل،

شقيق الصمت الأبدي. آه أيتها المدينة!

فيما تغنّين حولنا، و تضحكين و تخورين،

مأخوذة باللذة حتى الفظاظة،

فلتنظري! إني أجرجر نفسي أيضا! لكني ببلادة أكثر منهم،

أسأل: عمّ يبحثون في السماء، كل هؤلاء العميان ؟

النص الأصلي	الترجمة (رفعت سلام)
Les aveugles	**العميان**
Contemple-les,mon âme ;ils sont vraiment affreux ! **Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ;** **Terribles, singuliers comme les somnambules ;** **Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.**	**فلتتأمليهم، يا روحي، فهم حقا بشعون!** **يشبهون عارضات الأزياء، و مضحكون بغموض؛** **مفزعون، فريدون مثل من يسيرون في النوم،** **ولا أحد يدري إلى أين يحملقون بعيونهم المظلمة.**
Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie, **Comme s'ils regardaient au loin, restent levés** **Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés** **Pencher rêveusement leur tête appesantie.**	**عيونهم، التي رحلت عنها الومضة السماوية،** **تظل مرفوعة نحو السماء، كأنهم ينظرون** **في البعيد؛ و لا يراهم أحد أبدا حالمين يحنون** **رؤوسهم الثقيلة نحو الأرض**
Ils traversent ainsi le noir illimité, **Ce frère du silence éternel. Ô cité !** **Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,**	**هكذا يمضون في الظلام الشامل،** **شقيق الصمت الأبدي. آه أيتها المدينة!** **فيما تغنّين حولنا، و تضحكين و تخورين،**
Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité, **Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,** **Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?**	**مأخوذة باللذة حتى الفظاظة،** **فلتنظري! إني أجرجر نفسي أيضا! لكني ببلادة أكثر منهم،** **أسأل: عمّ يبحثون في السماء، كل هؤلاء العميان؟**

بمقابلة الترجمة بالنص الأصلي نجد:

1. **الحذف**: **لم** يحذف المترجم أي كلمة من القصيدة الأصلية.

2. **الإضافة**: لم يضف المترجم أي كلمة إلى القصيدة الأصلية.

3. **نقل المجموعات**: نقل المترجم عبارة (في البعيد) من البيت السادس من القصيدة إلى البيت السابع، كما نقل كلمة (يحنون) من البيت الثامن إلى البيت السابع:

الترجمة	الأصل
عيونهم، التي رحلت عنها الومضة السماوية، **تظل مرفوعة نحو السماء، كأنهم ينظرون** **في البعيد؛ و لا يراهم أحد أبدا حالمين يحنون** **رؤوسهم الثقيلة نحو الأرض**	**Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,** **Comme s'ils regardaient au loin, restent levés** **Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés** **Pencher rêveusement leur tête appesantie.**

تقييم الترجمة:

الملاحظ أن ترجمة رفعت سلام للقصيدة كانت ترجمة حرفية، حيث أنه لم يحذف ولم يضف أي كلمة، كما حافظ على الشكل ألطباعي للقصيدة الأصلية (أربعة عشر بيتا مقسما إلى رباعيتين و ثلاثيتين، و قد حافظ أيضا على علامات الترقيم في كامل القصيدة. غير أن ترجمته كانت نثرية، فغاب عنها كل من الوزن و القافية.

المقارنة بين الترجمات:

الملاحظ أن الترجمات كلّها كانت ترجمات نثريةغاب عنها الوزن و القافية.

كما أن المترجمين اختلفوا في ترجمة العنوان (**Les aveugles**): فقد ترجمه (إبراهيم ناجي) بكلمة (العمي) أما (حنّا الطيّار) و (رفعت سلاّم) فقد ترجماه بكلمة (العميان)، و يرجع ذلك لتعدد جمع كلمة (أعمى) في العربية فهي تجمع على وجهين: عميان و عمي.

كانت ترجمة (إبراهيم ناجي) ترجمة حرّة بخلاف ترجمتي كل من (حنا الطيار) و (رفعت سلام) اللتان جنحتا للحرفية وخاصّة ترجمة (رفعت سلام) الذي تقيد بالشكل الطباعي للقصيدة الأصلية وبعلامات الترقيم الموجودة فيها.

القسمالثالث: "الخمر" (Le vin)

القصيدة الخامسة: روح الخمر (L'âme du vin)

L'âme du vin

Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles :
« Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité !

Je sais combien il faut, sur la colline en flamme,
De peine, de sueur et de soleil cuisant
Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme ;
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,

Car j'éprouve une joie immense quand je tombe
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,
Et sa chaude poitrine est une douce tombe
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.

Entends-tu retentir les refrains des dimanches
Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant ?
Les coudes sur la table et retroussant tes manches,
Tu me glorifieras et tu seras content ;

J'allumerai les yeux de ta femme ravie ;
À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie

L’huile qui raffermit les muscles des lutteurs.

En toi je tomberai, végétale ambroisie,
Grain précieux jeté par l’éternel Semeur,
Pour que de notre amour naisse la poésie
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! »

ترجمةإبراهيم ناجي:

النص الأصلي	الترجمة (إبراهيم ناجي)
L'âme du vin Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles : « Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité, Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles, Un chant plein de lumière et de fraternité ! Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, De peine, de sueur et de soleil cuisant Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme; Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant, Car j'éprouve une joie immense quand je tombe Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux, Et sa chaude poitrine est une douce tombe Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux. Entends-tu retentir les refrains des dimanches Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant ? Les coudes sur la table et retroussant tes manches, Tu me glorifieras et tu seras content ; J'allumerai les yeux de ta femme ravie ; À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs Et serai pour ce frêle athlète de la vie L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs. En toi je tomberai, végétale ambroisie, Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, Pour que de notre amour naisse la poésie Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! »	**روح الخمر** **ذات ليلة نادتني روح الخمر** **من الزجاجة هاتفة: أيها التعس** **إنكان الزجاج لي سجنا والختم حائلا، فإني** **أسكب أغنية الأخوة و الضياء...** **....** **في ذلك العمل المضني في وهج الشمس، وتلك الساعات المتعبة في حرها** **و لكي يستطاع أن تطير روحي إليكم** **فقد كافأتكم عليه بالجميل و بالقصد الطيب** **كم يجد المتعب من متعة و لذة، بينما انحدر في جوف جاف كأني أنتحر** **فإن الصدر الحبيب ألذ لي من قبر حار في خلية خمر** **أفكر في يوم الراحة، و الثرثرة** **و أسمعْ ألحان اغنيتي** **بأكمام مطوية و زنود على المائدة** **إنكم تعبدونني لأني أشيع البهجة في الجميع** **سأعلّم زوجتك البشر و الإيناس** **و أصبغ خدّي ولدك أحمر قانيا** **و أبعث القوة في مصارع الحياة** **و أكون الزيت الذي يلين عضلاته و يقويها** **هكذا تسقط البذرة حيث أرادها الله** **البذرة التي تحمل الرحيق ستجدكم صعيدها** **و من امتزاج الرحيق بالصعيد** **خلق الشاعر و تبدع روحه التي من ميلادها نحو السماء.**

بمقابلة الترجمة مع النص الأصلي نجد:

1) **الحذف**:

- حذف المترجم كلمة (cher) في البيت الثاني من القصيدة.
- حذف المترجم كلمة(plein)في البيت الرابع من القصيدة.
- حذف المترجم عبارة (sur la colline en flamme) في البيت الخامس من القصيدة.
- حذف المترجم عبارة (de sueur)في البيت السادس من القصيدة.
- حذف المترجم عبارة (refrains des dimanches) في البيت 13 من القصيدة.
- حذف المترجمالبيت الثالث عشر كاملا:Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant.
- حذف المترجم البيت الثاني و العشرين من القصيدة: (Grain précieux jeté par l'éternel Semeur)

2) **الزيادة**:

- أضاف المترجم كلمة (هاتفة) في السطر الثاني من القصيدة المترجمة.
- أضاف المترجمعبارة (**تلك الساعات المتعبة في حرها**) في السطر الخامس من القصيدة المترجمة.
- أضاف المترجمعبارة(**إنكم تعبدونني لأني أشيع البهجة في الجميع**)في السطر الرابع عشر من القصيدة المترجمة.
- أضاف المترجمعبارة(**و أصبغ خدّي ولدك أحمر قانيا**) في السطر السادس عشر من القصيدة المترجمة.
- أضاف المترجمعبارة(**هكذا تسقط البذرة حيث أرادها الله**) في السطر السابع عشرمن القصيدة المترجمة.

3) **نقل المجموعات**:

- نقل المترجم الفعل (**أسكب**)(**je pousse**) إلى السطر الثالث من القصيدة المترجمة رغم انه يوجد في البيت الثاني من القصيدة الأصلية.

Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles :
« Homme, vers toi **je pousse**, ô cher déshérité,
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité !

الترجمة:

«ذات ليلة نادتني روح الخمر

من الزجاجة هاتفة: أيها التعس

إن كان الزجاج لي سجنا والختم حائلا، فإني

أسكب أغنية الأخوة و الضياء...».

- في المقطع الأخير من القصيدةالتجأ المترجم إلى التصرف في النص الأصلي بكل حرية، حيث عمد إلى تغيير ترتيب الأبيات بالإضافة إلى حذف مقاطعو إضافة أخرى:

«En toi je tomberai, végétale ambroisie,(حذف)

Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, (حذف)

Pour que de notre amour naisse la poésie

Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur !»(حذف)

الترجمة:

« هكذا تسقط البذرة حيث أرادهاالله (إضافة)

البذرة التي تحمل الرحيق ستجدكم صعيدها (إضافة)

و من امتزاج الرحيق بالصعيد (إضافة)

يخُلق الشاعر و تبدع روحه التي من ميلادها نحو السماء».

نلاحظ أن المترجم لم يتقيد بكلمات النص الأصلي بل أعاد صياغته كليا.

تقييم الترجمة:

بعد مقابلتنا للقصيدة المترجمة بالنص الأصلينلاحظ أن المترجماتبع إستراتيجية الترجمة الحرة،فلم يتقيد بكلمات النص الأصلي بل أعاد صياغة بعض المقاطعكلية خاصة في المقطع الأخير من القصيدة.

ترجمة حنا الطيار:

روح الخمر

أنشدت روح الخمر ذات مساء في القوارير
إليك أيها الإنسان العزيز المحروم
أطلق من سجني الزجاجي و ختمي الذهبي
نشيدا مليئا بالضياء و الإخاء
أنا أعرف الجهد الذي تحتاجه الربوة الملتهبة
من الكدح والعرق والجهد و أشعة الشمس المحرقة
حتى أولد و تدب في كياني شعلة الحياة
لكني لن أكونه عاقة ولا شريرة
لأني أشعر بغبطة عظيمة
و انا أنحدر في حلق إنسان أنهكه العمل
فإن صدره الدافئ سيكون لي قبرا
أحلى وأمتع من الكهف البارد الذي كنت فيه
هل تسمع صوت تراتيل الحد تتردد
و الأمل الذي يزغرد في صدري الخافق
فعندما تشمّر عن ساعديك لتضعهما على المنضدة
سوف تمجّدني و تشعر بالفرح
سأسكب اللهب في عيني زوجتك المفتونة
و أعيد لولدك قوته و تورد خدّيه
و سأكون للرياضي الذي أوهنت ذراعيه
أعباء الحياة
الزيت الذي يشدّ من عضلات الكادحين
و في جوفك سأسقط رحيقا نباتيا
و حبة ثمينة ألقى بها الزارع الأبدي
كي ينبت حبنا شعرا
يتصاعد نحو العرش الإلهي
كزهرة نادرة.

النص الأصلي	الترجمة (حنا الطيار)
L'âme du vin Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles : « Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité, Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles, Un chant plein de lumière et de fraternité !	**روح الخمر** **أنشدت روح الخمر ذات مساء في القوارير** **إليك أيها الإنسان العزيز المحروم** **أطلق من سجني الزجاجي و ختمي الذهبي** **نشيدا مليئا بالضياء و الإخاء**
Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, De peine, de sueur et de soleil cuisant Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme; Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,	**أنا أعرف الجهد الذي تحتاجه الربوة الملتهبة** **من الكدح والعرق والجهد و أشعة الشمس المحرقة** **حتى أولد و تدب في كياني شعلة الحياة** **لكني لن أكونه عاقة ولا شريرة**
Car j'éprouve une joie immense quand je tombe Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux, Et sa chaude poitrine est une douce tombe Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.	**لأني أشعر بغبطة عظيمة** **و أنا أنحدر في حلق إنسان أنهكه العمل** **فإن صدره الدافئ سيكون لي قبرا** **أحلى وأمتع من الكهف البارد الذي كنت فيه**
Entends-tu retentir les refrains des dimanches Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant ? Les coudes sur la table et retroussant tesmanches, Tu me glorifieras et tu seras content ;	**هل تسمع صوت تراتيل الآحاد تتردد** **و الأمل الذي يزغرد في صدري الخافق** **فعندما تشمّر عن ساعديك لتضعهما على المنضدة** **سوف تمجّدني و تشعر بالفرح**
J'allumerai les yeux de ta femme ravie ; À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs Et serai pour ce frêle athlète de la vie L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs.	**سأسكب اللهب في عيني زوجتك المفتونة** **و أعيد لولدك قوته و تورد خدّيه** **وسأكون للرياضي الذي أوهنت ذراعيهأعباء الحياة** **الزيت الذي يشدّ من عضلات الكادحين**
En toi je tomberai, végétale ambroisie, Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, Pour que de notre amour naisse la poésie Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! »	**و في جوفك سأسقط رحيقا نباتيا** **و حبة ثمينة ألقى بها الزارع الأبدي** **كي ينبت حبنا شعرا** **يتصاعد نحو العرش الإلهي** **كزهرة نادرة.**

- بمقابلة الترجمة مع النص الأصلي نجد:

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أية عبارة من النص الأصل.

2. **الإضافة**: لم يضف المترجم أية عبارة في ترجمته ما عدا ترجمته للبيت الرابع عشر على الشكل:

(**و أعيد لولدك قوته و تورد خدّيه**)(À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs)حيث ترجم كلمة (couleurs) بعبارة (**تورد خدّيه**).

3. **نقل المجموعات**:

- في البيت الأول منالقصيدة الأصلية عمد المترجم إلىتغيير ترتيب الكلمات فيه، حيث أخر عبارة (ذات مساء) (Un soir).
- أخّر الفعل (je pousse) في البيت الثانيمنالقصيدة الأصلية ليجعله في البيت الثالث منالقصيدة المترجمة.
- أخّر عبارة (**و أنا أنحدر**) (quand je tombe)الموجودة في البيت الخامس منالقصيدة الأصلية ليجعلها في البيت الموالي.

تقييم الترجمة:

الملاحظ على ترجمة (حنا الطيار) أنها كانت ترجمة حرفية في مجملها، حيث أنه لم يتصرف في النص الأصلي لا بالزيادة و لا بالحذف، خلافا لترجمة (إبراهيم ناجي)الذي عمد إلى التصرف في النص الأصلي عبر تغيير ترتيب الأبيات بالإضافة إلى حذف عبارات من القصيدة الأصلية و إضافة أخرى.

ترجمة رفعت سلاّم:

روح الخمر

ذات مساء غنّت روح الخمر في القنينات:

«أيها الإنسان المحروم الحبيب،

من سجني الزجاجي و سداداتي القرمزية

أسوق لك أغنية مفعمة بالضوء و الأخوة!

أعرف كم ينبغي بذله، على تل من لهيب،

من عناء، من عرق و شمس حارقة

من أجل خلق حياتي و منحي الروح؛

لكنني لن أكون أبدا عاقة أو شريرة،

لأني أحس ببهجة هائلة عندما أنساب

في حلق رجل استنزفه العمل،

و صدره الدافئ يصبح قبرا عدبا

فيه أسعد أكثر بكثير مما في كهوفي الباردة

أولا تسمع لازمات يوم الأحد تدوّي

و الأمل الذي يغرّد في صدري و هو يختلج؟

المرافق على المنضدة و الأكمام مشمّرة،

ستمجّدني و تكون سعيدا!

سأشعل عينيّ زوجتك المبتهجة!

و سأعيد إلى ابنك قوّته و لونه

و سأكون لمصارع الحياة الهزيل هذا

الزيت الذي يقوّي عضلات المصارعين

و سأنساب فيك رحيقا نباتيا،

حبّة ثمينة بذرها المزارع الأبدي

من أجل أن يولد من حبنا الشعر

الذي سيشبّ نحو الله كوردة نادرة!».

تقييم الترجمة:

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أية كلمة أو عبارة من النص الأصل.
2. **الإضافة**: لم يضف المترجم أيشيء يذكرفيترجمته.

3. **نقل المجموعات:**

- أخّر العبارة (vers toi Je pousse) في البيت الثاني منالقصيدة الأصلية ليجعله في البيت الرابع منالقصيدة المترجمة:

الترجمة	الأصل
ذات مساء غنّت روح الخمر في القنينات: **«أيها الإنسان المحروم الحبيب،** **من سجني الزجاجي و سداداتي القرمزية** **أسوق لك أغنية مفعمة بالضوء و الأخوة!**	Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles : « Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité, Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles, Un chant plein de lumière et de fraternité !

ورغم التزام المترجمبالشكل الطباعي للقصيدة، وتقيده بعلامات الوقف في كامل القصيدة، وعدم حذفه أو إضافته لأية كلمة، فإن الترجمة جاءت نثرية مما أفقدها للموسيقى الخارجية التي يحفل بها النص الأصلي.

المقارنة بين الترجمات:

بعد تحليلنا للترجمات الثلاث و وقوفنا على خصائص كل منها، سنحاول المقارنة بينها لاستنتاج أوجه التشابه بينها أوجه الاختلاف. و سنحاول كذلك تثمين نقاط القوة الموجودة في كل منها، و الإشارة إلى نقاط ضعفهاو محاولة تصحيح الأخطاء التي وقع فيها المترجمون.و قد تسمح لنا هذه المقارنة بالمفاضلة بين هذه الترجمات، أو ربما اقتراح ترجمة بديلة نحاول من خلالها الاستفادة من نقاط قوة هذه الترجمات و تفادي نقاط ضعفها.

عند مقارنتنا بين الترجمات لاحظنا جنوح (إبراهيم ناجي) إلى الترجمة المعنوية و تصرفه في النص الأصلي عبر حذف بعض العبارات و إضافة عبارات أخرى،و خلافاله فقد التزم كل من المترجمين (حنّا الطيار) و (رفعت سلاّم) بالترجمة الحرفية عبر محافظتهما على كلمات النص الأصلي و ترتيبها اللهم إلا في المقطع الأول من القصيدة أين أخر كل منهما الفعل (Je pousse) إلى موضع آخر ليتلائم مع بنية الجملة العربية.

لاحظنا أيضا التزام (رفعت سلام) بعلامات الترقيم و بالشكل الطباعي للقصيدة (رباعات يفصل بينها بياض)، وكذلك تقيده بحرفية الترجمة رفقة (حنا الطيار) بدرجة أقل، و يمكن تفسير ذلك بجدّة الترجمات مقارنة مع ترجمة (إبراهيم ناجي)، حيث اتجه مترجموبودلير إلى الحرفية و هو اتجاه تنامى مع مرور الزمن لتأثر المترجمين بالتيار الرومنسي في الترجمة و الذي نادى بضرورة الحفاظ على غرابة النص الأصلي (étrangeté) و خصوصياته، حيث صدرت كتب ومؤلفات أجنبية عديدة حول ضرورة الأمانة للحرف عند ترجمة الأعمال الأدبية لا سيما الشعر أبرزهاكتاب (الترجمة و الحرف أو مقام البعد) للناقد الفرنسي (أنطوان بيرمان) الذي أشاد فيه بجمالية الترجمة الحرفية عند ترجمة الشعر و قد ضرب أمثلة عن ذلك كترجمات كل من (هولدرين) لمسرحية (سوفوليكس) «أوديبملكا»و (شاطوبريان) لرائعة الشاعر (ميلتون)«الفردوس المفقود».

والملاحظ أيضا عند مقارنة الترجمات بعضها ببعض أنها جاءت نثرية غير موزونة ولا مقفاة، وهو ما ميز جلّ ترجمات بودلير إلى العربية. و في رأينا فإن الترجمات النثرية تفقد النص المترجمموسيقيته و تهمل دور الإيقاع الخارجي في جمالية الترجمة، فالنص الأصلي البودليري نص موزون طافح بالإيقاع الخارجي وبالموسيقى الداحلية على حد سواء. و قد غابت هذه الخاصية في الترجمات الثلاث.

و بناء على ما سبق، فقد ارتأنا أن نقدم ترجمة بديلة نحاول من خلالها الاستثمار في الإيقاع الخارجي للقصيدة المترجمة عبر صبها في قالب موزون. و قد ارتأينا أن تكون القصيدة المترجمة من بحر (المتدارك الحر) و الذي تتكرر فيه التفعيلة (فاعلن) في كامل القصيدة، و هو في رأينا البحر الأمثل لتقاربه مع الوزن الفرنسي .

و عليه فقد جاءت ترجمتنا على الشكل الآتي:

الترجمة المقترحة:

روح الخمر

ذات مساء، غنّت روح الخمر في القنّينات:

«يا إنسان، نحوك أدفع ، عزيزي المحروم،

من داخل سجني البلوري و شمعي الذهبي

أغنية ملئت نورا و أخوة!

أدري كم يلزم، فوق التل الملتهب،

من تعب، من عرق، من شمس حارقة

كي أولد و تدبّ في الرّوح؛

لكني لن أصبح جاحدة أو شريرة

لأني أشعربسعادة هائلة حين أسيل

في حلق رجل أنهكه التعب،

فيصير صدره الدافئ قبرا عذبا

يعجبني أكثر بكثير من كهفي البارد.

هل تسمع دويّ تراتيل الآحاد

و الأمل الذي يغرّد في صدري الخافق؟

الأيدي فوق الطاولة و الأكمام مشمّرة،

ستمجّدني و ستصبح جذلانا؛

سأوقد عيني زوجتك المبتهجة؛

و لإبنك سوف أعيد القوّة و الألوان

وأكون لمصارع الحياة الضامر هذا

الزيت الذي يقوّي عضلات الأبطال.

في جوفك سأسيل رحيقا نباتيا،

حبّة قمح غالية ألقاها الزارع الأبدي،

كي يولد من حبّنا هذا شعرا

يتفجّر نحو الله كزهرة نادرة!».

القسم الرابع "أزهار الشر": (Les Fleurs du Mal)

القصيدة السادسة: "الدمار" (la destruction)

La destruction

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!

1) ترجمة إبراهيم ناجي :

الفناء

حول جنّتي أحسست بالشيطان

إنه يسبح حولي كهواء غير محسوس

أستنشقه و أحس به يحرق رئتي

و يملؤها بشهوة أبدية مجرمة

و إنه ليعرف حبي للفن

فيتخذ شكل امرأة فاتنة مغرية

و بشتى الطرق المحاولات يلصق شفتي بأقداح محرّمة

و بهذا يبعدني عن أعين الله

متعبا جاهدا لاهثا

في صحاري متسعة من الضجر عميقة مهجورة

و لعيني الزائغتي البصر... يعرض ثيابا قذرة

و جراحا متفتحة، و ثوبا داميا، هو ثوب الفنا.

بمقابلة الترجمة بالنص الأصلي نجد:

✓ **الحذف:**

-حذف المترجم عبارة (sans cesse) (بلا هوادة)من البيت الأول من القصيدة.

- حذف المترجم كلمة (Parfois) (أحيانا)من البيت الخامس من القصيدة.

- حذف المترجم كلمة (cafard) (محتال)من البيت السابع من القصيدة.

– حذف المترجم كلمة (milieu) (وسط)من البيت العاشر من القصيدة.

✓ **الإضافات**: لم نجد أية إضافات في القصيدة المترجمة.

✓ **نقل المجموعات**:

- جمع المترجم البيتين السابع و الثامن في بيت واحد:

«Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes».

الترجمة: « **و بشتى الطرق و المحاولات يلصق شفتي بأقداح محرّمة**».

- قدّمالمترجم عبارة (Des vêtements souillés)في البيت الثالث عشر إلى البيت الذي قبله، كما نقل عبارة (des blessures ouvertes) إلى البيت الأخير من القصيدة أي أنه وزع البيت الثالث عشر من القصيدة بين البيتين السابق و اللاحق:

«Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!».

« و لعيني الزائغتي البصر... يعرض ثيابا قذرة

و جراحا متفتحة، و ثوبا داميا، هو ثوب الفنا ».

2) ترجمة حنا الطيار:

الهدم

يضطربالشيطانبغير انقطاع إلى جانبي

يسبح من حولي كهواء لا يمكن لمسه

فأبتلعه و أحس به يلهبرئتي

و يملؤها شهوة آثمة أزلية

و أحياناينتهزحبيالكبير للفن

فيتخذ شكل امرأة بارعة الحسن و الجمال

و يتذرع بحجج خادعة من الهموم

ليعودشفتي على مشروبات كريهة

و هكذا يقودنيبعيداعن نظر الله

لاهثا محطما من التعب

إلى أعماقسهولالضجرالمترامياةالقاحلة

و يقذففيعينيالممتلئتينحيرة

خرقا ملوثة و جراحا فاغرة

و آلة الهدم مضرجة بالدم

- **مقابلة الترجمة بالنص الأصلي:**

القصيدة الأصلية	الترجمة
La destruction Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ; Il nage autour de moi comme un air impalpable ; Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon Et l'emplit d'un désir éternel et coupable. Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art, La forme de la plus séduisante des femmes, Et, sous de spécieux prétextes de cafard, Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes. Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu, Haletant et brisé de fatigue, au milieu Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes, Et jette dans mes yeux pleins de confusion Des vêtements souillés, des blessures ouvertes, Et l'appareil sanglant de la Destruction!	**الهدم** **يضطرب الشيطان بغير انقطاع إلى جانبي** **يسبح من حولي كهواء لا يمكن لمسه** **فأبتلعه و أحس به يلهب رئتي** **و يملؤها شهوة آثمة أزلية** **و أحيانا ينتهز حبي الكبير للفن** **فيتخذ شكل امرأة بارعة الحسن و الجمال** **و يتذرع بحجج خادعة من الهموم** **ليعود شفتي على مشروبات كريهة** **و هكذا يقودني بعيدا عن نظر الله** **لاهثا محطما من التعب** **إلى أعماقسهول الضجر المترامية القاحلة** **و يقذف في عيني الممتلئتين حيرة** **خرقا ملوثة و جراحا فاغرة** **و آلة الهدم مضرجة بالدم**

بمقابلة الترجمة بالنص الأصلي نجد:

✓ **نقل المجموعات:**

- في البت الأولمن القصيدة،غيّر المترجم ترتب الكلمات فقدم الفعل و الفاعل بما يناسب ترتيب الجملة العربية، لأن الترجمة الحرفيةللبيت تعطينا:«**بغير انقطاع إلى جانبي يضطرب الشيطان**».

«Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon».

الترجمة: «**يضطرب الشيطان بغير انقطاع إلى جانبي**».

فالشاعر هنا تعمد تأخير الفاعل بعد الفعل و الظرف، لأن الجملة الفرنسية تبدأ عادة بالفاعل ثم الفعل.

- نفس الشيء بالنسبة للبيت:

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,

الترجمة:«**وهكذا يقودني بعيدا عن نظر الله**».

لاهثا محطما من التعب

إلى أعماقسهول الضجر المترامية القاحلة

الملاحظ أنالمترجمقدّم الظرف على الفعل والفاعل، كما نقل عبارة (إلى أعماق) إلى البيت الموالي.

3) ترجمة رفعت سلام:

الدّمار

بلا انقطاع يهتاج حولي الشيطان؛

يطفو حولي مثل هواء غير محسوس؛

أبتلعه و أحس به يحرق رئتي

و يفعمها برغبة أبدية أثيمة.

أحيانا ما يتخذ، مدركا عشقي الكبير للفن،

شكل أكثر النساء إغواء،

و بذرائع خاصة بلئيم،

يعوّد شفتّي على مشروبات شائنة.

هكذا يقودني بعيدا عن عين الله،

لاهثا، محطّما من التعب، إلى قلب

سهول السأم، الغائرة المهجورة،

و يرمي أمام عينيّ المفعمتين بالحيرة

ملابس وسخة، و جراحا مفتوحة،

و آلة الدمار الدامية!

القصيدة الأصلية	الترجمة (رفعت سلاّم)
La destruction	**الدّمار**
Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;	**بلا انقطاع يهتاج حولي الشيطان؛**
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;	**يطفو حولي مثل هواء غير محسوس؛**
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon	**أبتلعه و أحس به يحرق رئتي**
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.	**و يفعمها برغبة أبدية أثيمة.**
Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,	**أحيانا ما يتخذ، مدركا عشقي الكبير للفن،**
La forme de la plus séduisante des femmes,	**شكل أكثر النساء إغواء،**
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,	**و بذرائع خاصة بلئيم،**
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.	**يعوّد شفتّي على مشروبات شائنة.**
Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,	**هكذا يقودني بعيدا عن عين الله،**
Haletant et brisé de fatigue, au milieu	**لاهثا، محطّما من التعب، إلى قلب**
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,	**سهول السأم، الغائرة المهجورة،**
Et jette dans mes yeux pleins de confusion	**و يرمي أمام عينيّ المفعمتين بالحيرة**
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,	**ملابس وسخة، و جراحا مفتوحة،**
Et l'appareil sanglant de la Destruction!	**و آلة الدمار الدامية!**

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أي كلمة من القصيدة الأصلية.

2. **الإضافة**: لم يضف المترجم أي كلمة إلى القصيدة الأصلية.

3. **نقل المجموعات**: في البيت الأول من الثلاثية الأولىنقل المترجمكلمة (هكذا) (ainsi) إلى أول البيت:

الترجمة	الأصل
هكذا يقودني بعيدا عن عين الله،	Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,

ما عدا ذلك، فقد حافظ المترجم على ترتيب الكلمات في كل أبيات القصيدة.

تقييم الترجمة:

الملاحظ أن ترجمة (رفعت سلام) لهذه القصيدة كانت حرفية، فلم يحدث أن حذف كلمة أو أضاف أخرى إلى ترجمته، كما حافظ على الشكل الطباعي للقصيدة(رباعيتين و ثلاثيتين). و قد كانت ترجمته نثرية غاب عنها الوزن و القافية.

المقارنة بين الترجمات:

عند المقارنة بين الترجمات الثلاث للقصيدةنلاحظ أن المترجمين الثلاثة اختلفوا في ترجمة العنوان، فالشاعر (ابراهيم ناجي) ترجمه (الفناء) أما (حنا الطيّار) فد ترجم عنوان القصيدة (الهدم)، و أما (رفعت سلاّم) فقد ترجمه (الدمار). و مردّ ذلك أن كلمة (destruction) تحمل معاني عديدة كالهدم و الدّمار و الفناء.

لم يتصرفكل من (حنا الطيّار) و (رفعت سلاّم) في القصيدة الأصلية بالحذف أو بالإضافة، بل كانت ترجمتهما حرفيةعلى خلاف (إبراهيم ناجي) الذي حذف كلمات و أضاف أخرى إلى القصيدة الأصلية. وإضافة إلى ذلك، فقد التزم (رفعت سلام) بشكل القصيدة الأصلية و علامات الرقيم الموجودة فيها خلافا للمترجمين (إبراهيم ناجي) و (حنّا الطيّار).

كما نلاحظ أيضا، أن الترجمات الثلاث اشتركت في خاصية غياب الوزن و القافية.

القسم الخامس: "ثورة" (Révolte)

القصيدة السابعة:موت الفقراء (La mort des pauvres)

La mort des pauvres

C’est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
C’est le but de la vie, et c’est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu’au soir ;

À travers la tempête, et la neige, et le givre,
C’est la clarté vibrante à notre horizon noir ;
C’est l’auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l’on pourra manger, et dormir, et s’asseoir ;

C’est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;

C’est la gloire des Dieux, c’est le grenier mystique,
C’est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C’est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !

1. ترجمة حنّا الطيّار:

موت الفقراء

إنه الموت الذي يعزّي واحسرتاه

و هو الذي يحملنا على الحياة

إنه غاية الحياة و الأمل الوحيد

الذي يرفعنا ويبعث كالإكسير النشوة في نفوسنا

ويزودنا بالجرأة التي تجعلنا نتابع الطريق إلى النهاية

عبر الإعصار و الثلج و الجليد

هو الضوء المتموّج في آفاقنا السود

إنه الفندق الذائع الصيت

الذي يوفر الطعام و الراحة و النوم

إنه الملاك الذي يحمل بين أصابعه السحرية

الرقاد و نعمة الأحلام السعيدة

و يسوّي مضاجع الفقراء و العراة

هو مجد الآلهة و مخزن الغلال الرمزي

و كيس نقود الفقراء و موطنهم القديم

القصيدة الأصلية	الترجمة
La mort des pauvres	**موت الفقراء**
C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;	**إنه الموت الذي يعزّي واحسرتاه**
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir	**و هو الذي يحملنا على الحياة**
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,	**إنه غاية الحياة و الأمل الوحيد**
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;	**الذي يرفعنا ويبعث كالإكسير النشوة في نفوسنا**
	ويزودنا بالجرأة التي تجعلنا نتابع الطريق إلى النهاية
À travers la tempête, et la neige, et le givre,	**عبر الإعصار و الثلج و الجليد**
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;	**هو الضوء المتموّج في آفاقنا السود**
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,	**إنه الفندق الذائع الصيت**
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ;	**الذي يوفر الطعام و الراحة و النوم**
C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques	**إنه الملاك الذي يحمل بين أصابعه السحرية**
Le sommeil et le don des rêves extatiques,	**الرقاد و نعمة الأحلام السعيدة**
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;	**و يسوّي مضاجع الفقراء و العراة**
C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,	**هو مجد الآلهة و مخزن الغلال الرمزي**
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,	**و كيس نقود الفقراء و موطنهم القديم**
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !	

إنه الرواق المفتوح على الآفاقالمجهولة...	

بمقابلة الترجمة بالقصيدة المترجمة نجد:

- ✓ **الحذف**:

-في البيت الرابع من القصيدة، حذف المترجم كلمة (**soir**) (مساء).

- في البيت السابع من القصيدة، حذف المترجم عبارة(**inscrite sur le livre**) (المسجّل في الكتاب).

- ✓ **الإضافة**:

-في البيت الرابع من القصيدة، أضاف المترجم عبارة(**التي تجعلنا نتابع الطريق إلى النهاية**) عوض ترجمة العبارة (**de marcher jusqu'au soir**): (**للمشي حتى المساء**).

- ✓ **نقل المجموعات**:

- عند ترجمة البيت الأول من القصيدة، نقل المترجم عبارة:**et qui fait vivre** (**و هو الذي يحملنا على الحياة**) إلى السطر الموالي.

- في البيت الثامن من القصيدة، عمدالمترجم إلى تغيير ترتيب كلمات البيت:

«Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir»

الترجمة: (**الذي يوفّر الطعام و الراحة و النوم**).

حيث إضافة إلىاستخدامه لألوب الإبدال (transposition)أي ترجمته للأفعال (**manger**) و (**dormir**)و (**s'asseoir**) بصيغة المصدر، فقد عمد إلىتغيير ترتيب الكلمات في البيت.

- فيالبيت الأخير من القصيدة، نقل المترجم كلمة (**inconnus**) (**المجهولة**) إلى السطر الموالي.

- ✓ **ضد التطابق**: l'anti concordance

– عمد المترجم إلى ترجمة كلمتين في القصيدة الأصلية و هما (**horizon**) و (**Cieux**) بكلمة واحدة في الترجمة (**الآفاق**).

✓ **المفرد مقابل الجمع**:

– ترجم (حنا الطيار)عبارة (**notre horizon noir**: **أفقنا الأسود**) بعبارة (**آفاقنا السود**).

تقييم الترجمة:

الملاحظ، بعد مقارنة الترجمة بالقصيدة الأصلية، أن المترجم (حنّا الطيار) حذف كلمات و عبارات من القصيدة الأصلية و أضاف أخرى، كما غيّر ترتيب الكلمات في الأبيات. و يمكن القول أنه حرص على ترجمة معنوية للقصيدة، فلم يراعي في ترجمته لا شكل القصيدة و لا وزنها: فقد جاءت الترجمة في ستة عشر سطرا خلافا للقصيدة الأصلية التي جاءت على شكل سونيتة أربعة عشر بيتا: رباعيتين و ثلاثيتين).

2. ترجمة رفعت سلاّم:

موت الفقراء

هو الموت الذي يعزّي، وأسفاه! ويمنح الحياة؛

هو غاية الحياة، و هو الأمل الوحيد

الذي يثيرنا و يسكرنا، مثل إكسير،

و يمنحنا الحميّة على المسير حتى المساء؛

خلال العاصفة، و الثلوج، و الجليد،

هو الضياء المرتعش في أفقنا المظلم؛

هو الفندق الشهير المرسوم على الكتاب،

حيث يمكن للمرء أن يأكل، وينام، و يجلس؛

هو ملاك يمسك بأصابعه المغناطيسية

النوم و موهبة الأحلام المذهلة،

ويعيد صنع سرير الفقراء و العرايا؛

هو مجد الآلهة، ومخزن الغلال الروحي،

هو كيس نقود الفقير و موطنه القديم،

هو الرواق المفتوح على السماوات المجهولة!

القصيدة الأصلية	الترجمة
La mort des pauvres	**موت الفقراء**
C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;	**هو الموت الذي يعزّي، وأسفاه! ويمنح الحياة؛**
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir	**هو غاية الحياة، و هو الأمل الوحيد**
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,	**الذي يثيرنا و يسكرنا، مثل إكسير،**
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;	**و يمنحنا الحميّة على المسير حتى المساء؛**
À travers la tempête, et la neige, et le givre,	**خلال العاصفة، و الثلوج، و الجليد،**
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;	**هو الضياء المرتعش في أفقنا المظلم؛**
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,	**هو الفندق الشهير المرسوم على الكتاب،**
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ;	**حيث يمكن للمرء أن يأكل، وينام، و يجلس؛**
C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques	**هو ملاك يمسك بأصابعه المغناطيسية**
Le sommeil et le don des rêves extatiques,	**النوم و موهبة الأحلام المذهلة،**
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;	**ويعيد صنع سرير الفقراء و العرايا؛**
C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,	**هو مجد الآلهة، ومخزن الغلال الروحي،**
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,	**هو كيس نقود الفقير و موطنه القديم،**
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !	

هو الرواق المفتوح على السماوات المجهولة!	

بمقابلة الترجمة بالأصل نجد:

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أي كلمة من القصيدة الأصلية.
2. **الإضافة**: لم يضف أي كلمة إلى القصيدة الأصلية.
3. **نقل المجموعات**:في البيت الثالث من القصيدة،نقل المترجم عبارة (مثل إكسير) إلى آخر البيت:

الترجمة	الأصل
الذي يثيرنا و يسكرنا، مثل إكسير،	**Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre**

تقييم الترجمة:

خلافا للمترجم (حنّا الطيار)، لم يحذف (رفعت سلاّم) و لم يضف أية عبارة للقصيدة الأصلية، فجاءت ترجمته حرفية إلى أبعد الحدود، ورغم التزام المترجم بالشكل الطباعي للقصيدة الأصلية و بعلامات الترقيم فيها، إلا أن ترجمته كانت نثرية غاب عنها الوزن و القافية فلم تستطع أن تنقل إيقاع و موسيقى القصيدة الأصلية.

القصيدة الثامنة:موت الفنانين (La mort des artistes)

La mort des artistes

Combien faut-il de fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne caricature ?
Pour piquer dans le but, de mystique nature,
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ?

Nous userons notre âme en de subtils complots,
Et nous démolirons mainte lourde armature,
Avant de contempler la grande Créature
Dont l'infernal désir nous remplit de sanglots !

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
Qui vont se martelant la poitrine et le front,

N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !

1. **ترجمة حنّا الطيّار:**

موت الفنّانين[1]

كم عليّ أن أختال مقبّلا جبهتك المكفهرّة

أيتها الصورة الهزلية الكئيبة

و كم سهما عليّ أن أطلق من كنانتي

لأصيب الهدف من هذه الطبيعة الرّمزية

إننا نستنفد طاقتنا في مؤامرات بارعة

و نهدم العديد من الأسس الهامّة

قبل أن نتأمّل العالم الواسع

الذي تملؤنا رغبته الجهنّمية بالنحيب

في هذا العالم من لم يعرف قطّ معبوده

و هؤلاء النحّاتون المعذّبون الموسومون بالعار

الذين يدقّون الصدور و الوجوه

و ليس لهم سوى أمل واحد

و يا له من مقرّ غريب مظلم

[1]- حنا الطيّار، شارل بودلير: أزهار الشّر، ص: 105.

هو أن الموت المحلّق كشمس جديدة

سوف يعمل على تفتيق أزهار عبقريتهم.

القصيدة الأصلية	الترجمة
La mort des artistes	**موت الفنّانين**
Combien faut-il de fois secouer mes grelots	**كم عليّ أن أختال مقبّلا جبهتك المكفهرّة**
Et baiser ton front bas, morne caricature ?	**أيتها الصورة الهزلية الكئيبة**
Pour piquer dans le but, de mystique nature,	**و كم سهما عليّ أن أطلق من كنانتي**
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ?	**لأصيب الهدف من هذه الطبيعة الرّمزية**
Nous userons notre âme en de subtils complots,	**إننا نستنفد طاقتنا في مؤامرات بارعة**
Et nous démolirons mainte lourde armature,	**و نهدم العديد من الأسس الهامّة**
Avant de contempler la grande Créature	**قبل أن نتأمّل العالم الواسع**
Dont l’infernal désir nous remplit de sanglots !	**الذي تملؤنا رغبته الجهنّمية بالنحيب**
Il en est qui jamais n’ont connu leur Idole,	**في هذا العالم من لم يعرف قطّ معبوده**
Et ces sculpteurs damnés et marqués d’un affront,	**و هؤلاء النحّاتون المعذّبون الموسومون بالعار**
Qui vont se martelant la poitrine et le front,	**الذين يدقّون الصدور و الوجوه**
N’ont qu’un espoir, étrange et sombre Capitole !	**و ليس لهم سوى أمل واحد**
C’est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,	**و يا له من مقرّ غريب مظلم**
Fera s’épanouir les fleurs de leur cerveau !	

هو أن الموت المحلّق كشمس جديدة **سوف يعمل على تفتيق أزهار عبقريتهم.**	

بمقابلة الترجمة بالقصيدة الأصلية نجد:

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أية كلمة أو عبارة من الأصل.
2. **الإضافة**: لم نجد أية إضافة في النص المترجم.
3. **نقل المجموعات**:

- في الرباعية الأولى من القصيدة، نقل المترجم عبارة (**مقبّلا جبهتك المكفهرّة**) من البيت الثاني إلى أول سطر في القصيدة المترجمة، كما نقل عبارة (**كم سهما عليّ أن أطلق من كنانتي**) منرابع بيت في الرباعية إلى البيت الثالث:

الترجمة	الأصل
كم عليّ أن أختال مقبّلا جبهتك المكفهرّة **أيتها الصورة الهزلية الكئيبة** **و كم سهما عليّ أن أطلق من كنانتي** **لأصيب الهدف من هذه الطبيعة الرّمزية**	**Combien faut-il de fois secouer mes grelots** **Et baiser ton front bas, morne caricature ?** **Pour piquer dans le but, de mystique nature,** **Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ?**

- في الثلاثية الثانية من القصيدة، نقل المترجم عبارة (**و ياله من مقرّ غريب مظلم**) إلى البيت الذي قبله:

الترجمة	الأصل
و ليس لهم سوى أمل واحد	**N’ont qu’un espoir, étrange et sombre Capitole!**

و يا له من مقرّ غريب مظلم **هو أن الموت المحلّق كشمس جديدة** **سوف يعمل على تفتيق أزهار عبقريتهم.**	**C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,** **Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !**

2. **ترجمة رفعت سلاّم:**

موت الفنّانين[1]

كم من مرّة ينبغي أن أهز أجراسي الصغيرة

و أقبّل جبينك الوضيع، أيها الرسم الكئيب؟

لأصيب الهدف، ذا الطبيعة المجازية،

كم أفقد، يا جعبتي، من رماح؟

نستنزف روحنا في دسائس بارعة،

و نهدم الكثير من الهياكل الثقيلة،

قبل تأمّل الكائن العظيم

الذي تفعمنا رغبته الجهنّمية بالنحيب؟

هناك من لم يعرفوا أبدا معبودهم،

و هؤلاء النحّاتوت الملعونون الموسومون بالعار،

الذين يمضون في طرق صدورهم و جباههم،

[1]- رفعت سلام: شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:428.

ليس لديهم إلا أمل وحيد، (كابيتول)[1] غريبة و قاتمة!

هو الموت الذي يحوم مثل شمس جديدة،

ما سيدفع أزهار عقولهم إلى التفتّح!

القصيدة الأصلية	الترجمة
La mort des artistes	**موت الفنّانين**
Combien faut-il de fois secouer mes grelots	**كم من مرّة ينبغي أن أهز أجراسي الصغيرة**
Et baiser ton front bas, morne caricature ?	**و أقبّل جبينك الوضيع، أيها الرسم الكئيب؟**
Pour piquer dans le but, de mystique nature,	**لأصيب الهدف، ذا الطبيعة المجازية،**
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ?	**كم أفقد، يا جعبتي، من رماح؟**
Nous userons notre âme en de subtils complots,	**نستنزف روحنا في دسائس بارعة،**
Et nous démolirons mainte lourde armature,	**و نهدم الكثير من الهياكل الثقيلة،**
Avant de contempler la grande Créature	**قبل تأمّل الكائن العظيم**
Dont l'infernal désir nous remplit de sanglots !	**الذي تفعمنا رغبته الجهنّمية بالنحيب؟**
Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,	**هناك من لم يعرفوا أبدا معبودهم،**
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,	**و هؤلاء النحّاتوت الملعونون الموسومون بالعار،**
Qui vont se martelant la poitrine et le front,	**الذين يمضون في طرق صدورهم و جباههم،**
N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !	

[1]- وضع المترجم هامشا لشرح الكلمة (Capitole): أحد تلال روما السبعة، حيث كان الجنرالات المنتصرون يصعدون بعد انتهاء المعركة.

ليس لديهم إلا أمل وحيد،(كابيتول) غريبة وقاتمة! **هو الموت الذي يحوم مثل شمس جديدة،** **ما سيدفع أزهار عقولهم إلى التفتّح!**	**C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,** **Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !**

بمقابلة الترجمة بالنص الأصلي نجد:

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أية كلمة أو عبارة من النص الأصلي.
2. **الإضافة**: لم يضف المترجم أية كلمة أو عبارة إلى النص الأصلي.
3. **نقل المجموعات**:حافظ المترجم على ترتيب الأبيات في القصيدة و كذلك ترتيب الكلمات في الأبيات.
4. حافظ المترجم على شكل القصيدة الطباعي و كذلك علامات الترقيم فيها.

المقارنة بين الترجمة:

الملاحظ أن ترجمة (رفعت سلاّم) للقصيدة كانت حرفية، حيث التزم بشكل القصيدة الطباعي وبعدد أبياتها، و يمكننا القول أنه حرص على ترجمة القصيدة كلمة كلمة.أمّا (حنّا الطيّار) فلم يتقيد بشكل القصيدة ولا بكلماتها، بل حرض على نقل مضمون الأبيات، والأمثلة على ذلك عديدة كترجمته لعبارة (**secouer mes grelots**) بكلمة (**أختال**) بينما ترجمها (رفعت سلاّم) ترجمة حرفية (**أهزّ أجراسي الصغيرة**). و كلك ترجمة (حنّا الطيار) لعبارة (**la grande Créature**) بعبارة (**العالم الواسع**) خلافا لرفعت سلام الذي ترجمها بعبارة (**الكائن العظيم**). و الأمر نفسه بالنسبة لترجمة عبارة () حيث ترجمها (حنّا الطيّار) بعبارة (**مقرّ غريبمظلم**) بينما اكتفى (رفعت سلاّم) بنقلها صوتيا (**كابيتول**) أي باستخدام أسلوب **الاقتراض**(l'eùprunt) مع الإحالة في الهامش لشرح الكلمة.الجدول الآتي يبيّن اختلاف المترجمين في ترجمة بعض العبارات:

ترجمة (رفعت سلاّم)	ترجمة (حنّا الطيّار)	الأصل

secouer mes grelots	**أختال**	**أهزّ أجراسي الصغيرة**
nous démolirons mainte lourde armature	**نهدم العديد من الأسس الهامّة**	**نهدم الكثير من الهياكل الثقيلة**
la grande Créature	**العالم الواسع**	**الكائن العظيم**
étrange et sombre Capitole!	**مقرّ غريبمظلم**	**(كابيتول) غريبة وقاتمة!**

قسم(أزهار الشّر):

القصيدة التاسعة: نبع الدّم

La fontaine de sang

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.

À travers la cité, comme dans un champ clos,
Il s'en va, transformant les pavés en îlots,
Désaltérant la soif de chaque créature,
Et partout colorant en rouge la nature.

J'ai demandé souvent à des vins captieux
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ;
Le vin rend l'oeil plus clair et l'oreille plus fine !

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ;

J’ai cherché n’est pour moi qu’un matelas d’aiguilles

Fait pour donner à boire à ces cruelles filles !

1. ترجمة إبراهيم ناجي:

نبع الدم

يخيل لي أحيانا أن دمي يسيل متدفّقا

كنبع موقّع الأنّات ينساب في همسات

و إنّي لأصغي إليه يتحدّر في شكاية طويلة

و عبثا أتحسس نفسي فلا أجد الجرح

عبر المدينة كما في حقل مغلق

يترامى، محوّلا الطرق إلى جزائر دم

تطفي ظمأ كل مخلوق

و تضرج الطبيعة بلون أحمر

طالما طلبت من الخمر نوما مخدرة

تهدهد الذعر الذي ينخر في عظامي

فإذا الخمر تجعل العين أصفى، و الأذن أدقّ سمعا

فطلبت من الحب نوما يساعد على النسيان

فلم يكن الح إلا فراشا من الإبر

صنع ليسقي من دمي هؤلاء الفتيات القاسيات.

القصيدة الأصلية	الترجمة
La fontaine de sang Il me semble parfois que mon sang coule à flots, Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots. Je l'entends bien qui coule avec un long murmure, Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure. À travers la cité, comme dans un champ clos, Il s'en va, transformant les pavés en îlots, Désaltérant la soif de chaque créature, Et partout colorant en rouge la nature. J'ai demandé souvent à des vins captieux D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ; Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine ! J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ; J'ai cherché n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles Fait pour donner à boire à ces cruelles filles !	**نبع الدم** **يخيل لي أحيانا أن دمي يسيل متدفّقا** **كنبع موقّع الأنّات ينساب في همسات** **و إنّي لأصغي إليه يتحدّر في شكاية طويلة** **و عبثا أتحسس نفسي فلا أجد الجرح** **عبر المدينة كما في حقل مغلق** **يترامى، محوّلا الطرق إلى جزائر دم** **تطفي ظمأ كل مخلوق** **و تضرج الطبيعة بلون أحمر** **طالما طلبت من الخمر نوما مخدرة** **تهدهد الذعر الذي ينخر في عظامي**

فإذا الخمر تجعل العين أصفى، و الأذن أدقّ سمعا **فطلبت من الحب نوما يساعد على النسيان** **فلم يكن الحب إلا فراشا من الإبر** **صنع ليسقي من دمي هؤلاء الفتيات القاسيات.**	

بمقابلة الترجمة مع القصيدة الأصلية نجد:

1. الحذف:

- في البيتالثامن من القصيدة حذف المترجم كلمة(**partout**) (**في كلّ مكان**):

الترجمة	الأصل
تهدهد الذعر الذي ينخر في عظامي	Et **partout** colorant en rouge la nature.

- في البيتالعاشر من القصيدة حذف المترجم عبارة (pour un jour) (**ليوم واحد**):

الترجمة	الأصل
تهدهد الذعر الذي ينخر في عظامي	D'endormir **pour un jour** la terreur qui me mine

- في البيتالثالث عشر من القصيدة، حذف المترجم **عبارة** (J'ai cherchén'est pour moi):

الترجمة	الأصل

فلم يكن الحب إلا فراشا من الإبر	**J'ai cherché**n'est **pour moi** qu'un matelas d'aiguilles

2. الإضافة:فيالبيت الثاني من القصيدة، أضاف المترجم عبارة (**ينساب في همسات**):

الترجمة	الأصل
كنبع موقّع الأنّات ينساب في همسات	Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots

- في البيت السادس من القصيدة، أضاف المترجم كلمة (**دم**):

الترجمة	الأصل
يترامى، محوّلا الطرق إلى جزائر**دم**	Il s'en va, transformant les pavés en îlots

2. ترجمة حنّا الطيّار:

ينبوع الدم[1]

يخيّل لي أحيانا بأن دمي يجري هدّارا

كينبوع إيقاعي النحيب

و أسمعه يسيل بخرير متّصل

لكني عبثا أتفحّص نفسي لأجد جرحي

و عبر المدينة يندفع كأنه في حقل فسيح

ليحوّل البلاط إلى جزر صغيرة

و ليروي ظمأ كل مخلق

و يلوّن الطبيعة بالحمرة

[1]- حنا الطيار، شارل بودلير: أزهار الشّر، ص: 95.

و غالبا ما طلبت من الخمور الخادعة

أن تسكّن و لو ليوم واحد

الرعب الذي يستأكلني

فالخمر يجعل العين أكثر صفاء و الأذن أدق سمعا

و بحثت في الحب عن إغفاءة بلا هواجس

لكن الحب لم يكن لي سوى فراش من قتاد

وُجد ليروي ظمأ تلك الفتيات

اللواتي هنّ بغير قلب.

بمقابلة الترجمة مع القصيدة الأصلية نجد:

القصيدة الأصلية	الترجمة
La fontaine de sang	**ينبوع الدم**[1]
Il me semble parfois que mon sang coule à flots,	**يخيّل لي أحيانا بأن دمي يجري هدّارا**
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.	**كينبوع إيقاعي النحيب**
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,	**و أسمعه يسيل بخرير متّصل**
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.	**لكني عبثا أتفحّص نفسي لأجد جرحي**
À travers la cité, comme dans un champ clos,	**و عبر المدينة يندفع كأنه في حقل فسيح**
Il s'en va, transformant les pavés en îlots,	**ليحوّل البلاط إلى جزر صغيرة**
Désaltérant la soif de chaque créature,	**و ليروي ظمأ كل مخلوق**
Et partout colorant en rouge la nature.	
J'ai demandé souvent à des vins captieux	

[1]- حنا الطيار، شارل بودلير: أزهار الشّر، ص: 95.

و يلوّن الطبيعة بالحمرة **و غالبا ما طلبت من الخمور الخادعة** **أن تسكّن و لو ليوم واحد** **الرعب الذي يستأكلني** **فالخمر يجعل العين أكثر صفاء و الأذن أدق سمعا** **و بحثت في الحب عن إغفاءة بلا هواجس** **لكن الحب لم يكن لي سوى فراش من قتاد** **وُجد ليروي ظمأ تلك الفتيات** **اللواتي هنّ بغير قلب**	D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ; Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine ! J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ; J'ai cherché n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles Fait pour donner à boire à ces cruelles filles !

بمقابلة الترجمة بالنص الأصلي نجد:

1. **الحذف**:

- في البيت الثالث من القصيدة، حذف المترجم كلمة (bien) (**جيّدا**):

الترجمة	الأصل
و أسمعه يسيل بخرير متّصل	Je l'entends **bien** qui coule avec un long murmure

- في البيت الثالث عشر من القصيدة، حذف المترجم عبارة (J'ai cherché) (**بحثت**):

الترجمة	الأصل
لكن الحبّ لم يكن لي سوى فراش من قتاد	**J'ai cherché** n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles

2. الإضافة:في نفس البيت السابق، أضاف المترجم عبارة (**لكن الحبّ**).

3.نقل المجموعات: – قدّم المترجم عبارة (**Il s'en va**) (**يندفع**) إلى أوّل بيت في الرباعية:

الترجمة	الأصل
و عبر المدينة يندفع كأنه في حقل فسيح ليحوّل البلاط إلى جزر صغيرة	À travers la cité, comme dans un champ clos, **Il s'en va**, transformant les pavés en îlots,

– فيالثلاثية الأولى من القصيدة، نقل المترجم عبارة (la terreur qui me mine)إلى السطر الموالي:

الترجمة	الأصل
و غالبا ما طلبت من الخمور الخادعة أن تسكّن و لو ليوم واحد الرّعب الذي يستأكلني	J'ai demandé souvent à des vins captieux D'endormir pour un jour **la terreur qui me mine**;

– في الثلاثية الثانية من القصيدة، نقل المترجم كلمة (**cruelles**) (القاسيات) إلى السطر الموالي:

الترجمة	الأصل
و بحثت في الحب عن إغفاءة بلا هواجس لكن الحب لم يكن لي سوى فراش من قتاد وُجد ليروي ظمأ تلك الفتيات	J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux; J'ai cherché n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles Fait pour donner à boire à ces **cruelles**filles !

اللواتي هنّ بغير قلب	

3. ترجمة رفعت سلاّم:

ينبوع الدم[1]

يبدو لي أحيانا أن دمي ينساب في موجات،

مثل ينبوع في دفقات إيقاعية.

[1]- رفعت سلام، شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:394.

أسمعه جيدا منسابا في غمغمة طويلة،

لكني أتفحّص نفسي عبثا بحثا عن الجرح.

عبر المدينة، مثلما في حقل مسيّج،

يمضي، فيحوّل أحجار الرّصف إلى جزر صغيرة،

و يروي ظمأ كلّ الكائنات،

و يلوّن كلّ مكان في الطبيعة بالأحمر.

كثيرا ما طلبت خمورا قويّة

لتنيم الرّعب الذي يأكلني طوال اليوم؛

فالخمر تجعل العين أصفى و الأذن أرهف!

بحثت في الحب عن نوم منسي؛

لكنّ الحب بالنسبة لي ليس سوى فراش شوك

صُنع لمنح شراب إلى هذه الفتيات القاسيات!

القصيدة الأصلية	الترجمة
La fontaine de sang Il me semble parfois que mon sang coule à flots, Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots. Je l'entends bien qui coule avec un long murmure, Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.	**ينبوع الدم** **يبدو لي أحيانا أن دمي ينساب في موجات،** **مثل ينبوع في دفقات إيقاعية.** **أسمعه جيدا منسابا في غمغمة طويلة،**

لكنّي أتفحّص نفسي عبثا بحثا عن الجرح.	À travers la cité, comme dans un champ clos, Il s'en va, transformant les pavés en îlots, Désaltérant la soif de chaque créature, Et partout colorant en rouge la nature.
عبر المدينة، مثلما في حقل مسيّج، **يمضي، فيحوّل أحجار الرّصف إلى جزر صغيرة،** **و يروي ظمأ كلّ الكائنات،** **و يلوّن كلّ مكان في الطبيعة بالأحمر.**	J'ai demandé souvent à des vins captieux D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ; Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine !
كثيرا ما طلبت خمورا قويّة **لتُنيم الرّعب الذي يأكلني طوال اليوم؛** **فالخمر تجعل العين أصفى و الأذن أرهف!**	J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ; J'ai cherché n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles Fait pour donner à boire à ces cruelles filles !
بحثت في الحب عن نوم منسي؛ **لكنّ الحب بالنسبة لي ليس سوى فراش شوك** **صُنع لمنح شراب إلى هذه الفتيات القاسيات!**	

بمقابلة الترجمة بالنص الأصلي نجد:

1. **الحذف**: حذف المترجم عبارة (J'ai cherché) في البت الثاني من الثلاثية الثانية.
2. **الإضافة**: في البت الثاني من الثلاثية الثانية أضاف المترجم أيضا عبارة (**لكنّ الحب**):
3. **نقل المجموعات**: في البت الثاني من الثلاثية الأولى أخر المترجم عبارة (pour un jour):

الترجمة	الأصل

D’endormir **pour un jour** la terreur qui me mine ;	**لتُنيم الرّعب الذي يأكلني طوال اليوم؛**

4. تقييم الترجمات:

من مقارنة الترجمات الثلاث بعضها البعض نستخلص بعض الملاحظات:

- اشتركت الترجمات الثلاث في كونها نثرية فقد غاب عنها كل من الوزن و القافية.

لاحظنا كثرة الحذف و الإضافات و نقل المجموعاتفي ترجمة (إبراهيم ناجي) بخلاف المترجمين الآخرين. و يرجع السبب في ذلك إلى اعتماد (إبراهيم ناجي) على الترجمة المعنوية للقصيدة عكس (رفعت سلاّم) الذي حرص على حرفية الترجمة فلم يحذف و لم يضف شيئا ما عدا في البيتالثاني من الثلاثية الثانية

(J’ai cherché n’est pour moi qu’un matelas d’aiguilles) الذي اشترك المترجمون الثلاث في حذف عبارة (J’ai cherché)وإضافة عبارة (**لكنّ الحب**). و قد يعود ذلك لاطلاع المترجمين (حنا الطيار) و رفعت سلام) على ترجمة (إبراهيم ناجي) و مجاراته في ترجمته كونها الأقدم زمنيا.

- التزام (رفعت سلام) بشكل القصيدة الطباعي (رباعيتين و ثلاثيتين) بخلاف المترجمين الآخرين.

القصيدة العاشرة: موت العشّاق (La mort des amants)

La mort des amants

Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d’étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des ci eux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

ترجمة حنا الطيار:

موت العشّاق[1]

سيكون لنا مضاجع مفعمة بالعطور الناعمة

[1]- حنا الطيار، مرجع سابق، ص:104.

و أرائك عميقة بعمر القبور

و زهور غريبة على الرفوف تتفتح لأجلنا

تحت سماوات لا أحلى و لا أجمل

و سوف يكون قلبانا مصباحين كبيرين

يستنفدان متنافسين البقية الباقية من حبهما

و يعكسان أنوارهما المضاعفة

على روحينا: المرآتين التوأمين

و في مساء وردي اللون رمزي الزرقة

سنتبادل وميض الحب الوحيد

كزفير طويل مثقل بحرارة الوداع

و سيأتي ملاك مخلص فرح

ليفتح الأبواب

فيبعث الحياة في المرايا الخامدة

و اللهب المنطفئ.

القصيدة الأصلية	الترجمة
La mort des amants Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères, Des divans profonds comme des tombeaux, Et d'étranges fleurs sur des étagères, Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.	**موت العشّاق** **سيكون لنا مضاجع مفعمة بالعطور الناعمة** **و أرائك عميقة بعمر القبور** **و زهور غريبة على الرفوف تتفتح لأجلنا**

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières, Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux, Qui réfléchiront leurs doubles lumières Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux. Un soir fait de rose et de bleu mystique, Nous échangerons un éclair unique, Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux; Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes, Viendra ranimer, fidèle et joyeux, Les miroirs ternis et les flammes mortes.	**تحت سماوات لا أحلى و لا أجمل** **و سوف يكون قلبانا مصباحين كبيرين** **يستنفدان متنافسين البقية الباقية من حبهما** **و يعكسان أنوارهما المضاعفة** **على روحينا: المرآتين التوأمين** **و في مساء وردي اللون رمزي الزرقة** **سنتبادل وميض الحب الوحيد** **كزفير طويل مثقل بحرارة الوداع** **و سيأتي ملاك مخلص فرح** **ليفتح الأبواب** **فيبعث الحياة في المرايا الخامدة** **و اللهب المنطفئ.**

مقابلة الترجمة بالقصيدة الأصلية نجد:

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أية كلمة أو عبارة من القصيدة الأصلية.
2. **الإضافة**: في البيت الثاني من الثلاثية الأولى أضاف المترجم كلمة (**الحب**) كما أضاف كلمة (**حرارة**) في البيت الذي يليه.
3. **نقل المجموعات**: في الرباعية الأولى من القصيدة، نقل المترجم عبارة (Écloses pour nous) من البيت الرابع إلى البيت الذي قبله:

الترجمة	الأصل
و زهور غريبة على الرفوف تتفتح لأجلنا **تحت سماوات لا أحلى و لا أجمل**	Et d'étranges fleurs sur des étagères, Écloses pour nous sous des cieux plusbeaux.

- فيالرباعية الثانية من القصيدة، عكس المترجم ترتيب البيتين الأول و الثاني من الرباعية:

الترجمة	الأصل
و سوف يكون قلبانا مصباحين كبيرين **يستنفدان متنافسين البقية الباقية من حبهما**	Usant à l'envi leurs chaleurs dernières, Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,

- في الثلاثية الثانية من القصيدة، أخّرالمترجم عبارة (**entrouvrant les portes**) (**ليفتح الأبواب**) إلى السطر الموالي، كما قدّم عبارة (**في المرايا الخامدة**) إلى البيت السابق:

الترجمة	الأصل
و سيأتي ملاك مخلص فرح **ليفتح الأبواب** **فيبعث الحياة في المرايا الخامدة** **و اللهب المنطفئ.**	Et plus tard un Ange, **entrouvrant les portes**, Viendra ranimer, fidèle et joyeux, **Les miroirs ternis** et les flammes mortes.

ترجمة رفعت سلاّم:

موت المحبّين[1]

ستكون لنا أسرّة مفعمة بالأريج الطّفيف،

[1]- رفعت سلام، مرجع سابق، ص: 223.

و أرائك غائرة كالقبور،

و زهور غريبة على الرّفوف،

تتفتّح من أجلنا تحت سماوات أجمل.

متنافسين في استهلاك حرارتيهما الأخيرة،

سيصبح قلبانا شعلتين شاسعتين،

تعكسان أضواءهما المزدوجة

في روحينا، المرآتين الشقيقتين.

و ذات مساء مجبول من الوردي و الأزرق الرّوحي،

سنتبادل ومضة برق وحيدة،

مثل آهة طويلة، تفيض بالوداع؛

و فيما بعد، سيأتي ملاك، فيما يفتح الأبواب،

ليحيّي، في إخلاص و ابتهاج،

المرايا الكامدة و الشعلات الخامدة.

القصيدة الأصلية	الترجمة
La mort des amants Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères, Des divans profonds comme des tombeaux, Et d'étranges fleurs sur des étagères, Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.	**موت المحبّين** **ستكون لنا أسرّة مفعمة بالأريج الطّفيف،** **و أرائك غائرة كالقبور،** **و زهور غريبة على الرّفوف،** **تتفتّح من أجلنا تحت سماوات أجمل.**

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières, Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux, Qui réfléchiront leurs doubles lumières Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux. Un soir fait de rose et de bleu mystique, Nous échangerons un éclair unique, Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux; Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes, Viendra ranimer, fidèle et joyeux, Les miroirs ternis et les flammes mortes.	**متنافسين في استهلاك حرارتيهما الأخيرة،** **سيصبح قلبانا شعلتين شاسعتين،** **تعكسان أضواءهما المزدوجة** **في روحينا، المرآتين الشقيقتين.** **و ذات مساء مجبول من الوردي و الأزرق الرّوحي،** **سنتبادل ومضة برق وحيدة،** **مثل آهة طويلة، تفيض بالوداع؛** **و فيما بعد، سيأتي ملاك، فيما يفتح الأبواب،** **ليحيي، في إخلاص و ابتهاج،** **المرايا الكامدة و الشعلات الخامدة.**

بمقابلة الترجمة بالقصيدة الأصلية نجد:

1. **الحذف**: لم يحذف المترجم أية كلمة من القصيدة الأصلية.
2. **الإضافة**: لم يضف المترجم أية كلمة إلى القصيدة الأصلية.
3. **نقل المجموعات**:في الثلاثية الثانية من القصيدة،قدّم المترجم الفعل (Viendra) (سيأتي) إلى البيت الأول.

ترجمة روّاد طربيه:

موت العشّاق[1]

لنا الأسرّة ملأى بالرّياحين خفيفة، ولنا أرخى الدواوينِ

[1]- رواد طربيه، مختار الشعر الفرنسي من بودلير إلى بريفير، ط1، دار المسار للنشر و الأبحاث و التوثيق، بيروت-لبنان، 1994، ص: 19.

كأنها القبر عمقا، ثمّ نحن لنا فوق الرّفوف غريباتُ الأفانينِ

تزهو لنا وحدنا، تزهو على أفقٍ أبهى، و تسكر من خمر التلاحينِ

و في سباق إلى استنزاف ما بهما من الحرارة ناست في الشراييِن

لسوف يمتدّ قلبانا على رحب كمشعلين بآحاد الشعانينِ

فيعكسان بنفسينا ضياءهما؛ و إنّما النّفس مرآة التلاوين

و في مساء بلون الورد ميعته و فيه من زرقة صوفيّة اللّين

سنستحيل إلى طرف نبادله كأنّه البرق فرديّ العناوين،

كأنّه زفرة حرّى على نفس، قد أثقلتها وداعات الحساسين

و بعدها، بعدها، لا بدّ من ملك يأتي ليفتح أبواب المساجين

يُجلي المرايا التي باخت طلاوتها و يبعث النّار في الرّمد الكوانين

بمقابلة الترجمة بالقصيدة الأصلية نجد:

1. الحذف:

- في البيت الثالث عشر من القصيدة، حذف المترجم عبارة (fidèle et joyeux) (**وفيّ و سعيد**).
- في البيت الثامن من القصيدة، حذف المترجم عبارة (ces miroirs jumeaux).

2. الإضافة:

- في البيت الرابع من القصيدة، أضاف المترجم عبارة (**وتسكر من خمر التلاحينِ**).
- في البيت الخامس من القصيدة، أضاف المترجم عبارة (**ناست في الشرايينِ**).
- في البيت السادس من القصيدة، أضاف المترجم عبارة (**بآحاد الشعانينِ**).
- في البيت العاشر من القصيدة، أضاف المترجم كلمة (**العناوين**).
- في البيت الحادي عشر من القصيدة، أضاف المترجم كلمة(**الحساسين**).
- في البيت الثاني عشر من القصيدة، أضاف المترجم كلمتي (**بعدها**) و (**المساجين**).

3. نقل المجموعات:

- نقل المترجم عبارة (**Des divans profonds**) (**و لنا أرخى الدواوينِ**) من البيت الثاني إلى البيت الأول من القصيدة، كما نقل البيت الثالث (**Et d'étranges fleurs sur des étagères**) (**ثمّ نحن لنا فوق الرّفوف غريباتُ الأفانينِ**) إلى البيت الثاني في القصيدة المترجمة، أي أنه دمج البيت الثالث للقصيدة الأصلية في البيت الثاني من القصيدة المترجمة لتصير الرباعية ثلاثية في النص المترجم:

الترجمة	الأصل
لنا الأسرّة ملأى بالرّياحين *خفيفة، ولنا أرخى الدواوينِ **كأنها القبر عمقا، ثمّ نحن لنا *فوق الرّفوف غريباتُ الأفانينِ** **تزهو لنا وحدنا،تزهو على أفقٍ *أبهى،وتسكر من خمر التلاحينِ**	**Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,** **Des divans profonds comme des tombeaux,** **Et d'étranges fleurs sur des étagères,** **Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.**

- في الرباعية الثانية من القصيدة، دمج المترجم البيتين الثالث و الرابع في بيت واحدلتصير الرباعية ثلاثية.

الترجمة	الأصل
وفي سباق إلى استنزاف ما بهما*من الحرارة ناست في الشرايينِ **لسوف يمتدّ قلبانا على رحب *كمشعلين بآحاد الشعانينِ** **فيعكسان بنفسينا ضياءهما؛ * و إنّما النفس مرآة التلاوين**	**Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,** **Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,** **Qui réfléchiront leurs doubles lumières** **Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.**

- في الثلاثية الثانية من القصيدة الأصلية، دمج المترجم البيتين الثاني والثالث في بيت واحد:

الترجمة	الأصل
و بعدها، بعدها، لا بدّ من ملك * يأتي ليفتح أبواب	**Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,** **Viendra ranimer, fidèle et joyeux,**

المساجين **يُجلي المرايا التي باخت طلاوتها*ويبعث النار في الرّمد** **الكوانين**	**Les miroirs ternis et les flammes mortes.**

4. **تقييم الترجمات**: عند مقارنتنابين الترجمات الثلاث لاحظنا ما يلي:

- خلافالترجمتي كل من (حنّا الطيّار) و (رفعت سلاّم)، جاءت ترجمة (روّاد طربيه) موزونة ومقفاة. ولقد اختار المترجم كقالب لقصيدته بحر **البسيط** ذي التفاعيل: (**مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن**)، فالتقطيع العروضي للبيت الثاني من القصيدة يعطينا :

كأنها القبر عمقا، ثمّ نحن لنا *فوق الرّفوف غريباتُ الأفانينِ

0/0/0//0/0/0///0//0/0/*0///0//0/0/0//0/0//0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

إذن، فقد اختار المترجمبحر(**البسيط**)ليصبّ فيه قصيدته، ويمكن تفسير سبب اختياره لهذا البحر دون سواه من البحور الخليلية كون هذا البحر من البحور الطويلة (24 مقطعا في كل شطر)، والتي يمكنها استيعاب الأفكار الواردة في البيت بكل سهولة. ورغم التزام المترجم بالوزن والقافية، إلا أنه عمد في ترجمته إلى تكييف النص الأصلي (adaptation) مع قواعد العروض العربي، أي أنه انتهج استراتيجية الإلحاق (annexion) هذه الأخيرة تعمل على طمس معالم النص الأجنبي وتكييفه مع ثقافة القارئ العربي وكأن النص ليس ترجمة بل نص كُتب في الأصل بالعربية.

- خلافا المترجمين (حنّا الطيّار) و (روّاد طربيه) كانت ترجمة (رفعت سلام) حرفية، فلم يحذف ولم يضف إلى القصيدة شيئاولم يتصرف في ترتيب أبياتالقصيدة ولا في عددها ولا في شكلها الطباعي ؛ فالمترجم (حنا

الطيّار) أضاف بعض الكلمات في ترجمته، كما تصرف في ترتيب بعض أبياتها أو تقديم بعض العبارات أو تأخيرها في القصيدة المترجمة.

أما المترجم (روّاد طربيه) فقد جعل لنفسه الحريّة المطلقة في التصرّف في القصيدة الأصلية وبخاصة إضافته لعبارات كثيرة في أواخر أبيات قصيدته المترجمة (ستّة أبيات من أصل 11 بيتا)- لا توجد أصلا في النص الأصلي: (**وتسكر من خمر التّلاحينِ**)،(**ناست في الشراييِن**)، **بآحاد الشعانينِ**)، (**العناوين**)، (**الحساسين**)، (**المساجين**). و مردّ ذلك حرصه على الإتيان بقوافمتشابهة لأبياته.

الخاتمة

نتائج البحث:

في ختام بحثنا هذا، وبعد إبحار طويل عبر فصوله الأربعة، لا بد لنا أن نلقي المرساة إيذانا بانتهاء الرحلة، راجين أن نكون ظفرنا بضالتنا أي بإجابة شافية للإشكالية المطروحة في هذا البحث:

هل توجد معايير موضوعية لنقد الترجمات الشعرية؟ وفيم تتمثل هذه المعايير إن وجدت؟

و هي إشكالية تتفرع عنها أسئلة عديدة منها:

- على أي أساس يفاضل ناقد الترجمات الشعرية بين عدّة ترجمات لقصيدة واحدة؟ هل تكون هذه المفاضلة على أساس معنى القصيدة؟ أم على أساس شكلها؟ أم على أساس آخر؟
- هل الوزن والقافية ضروريان في ترجمة الشّعر؟ وهل هما شرطان كافيان لنجاح الترجمة؟
- كيف نوظف مفاهيم شعرية الترجمة لدى (هنري ميشونيك)لنقد الترجمات الشعرية على اعتبار أن شعريته هي نظرية نقدية لبعض المفاهيم التقليدية التي رسختها الممارسة الترجمية ؟

لقد عمدنا من خلال هذا البحث التطرق إلى موضوع نقد الترجمات الشعرية، وهو اختصاص جديد لم تظهر معالمه إلا مع سبعينيات القرن الماضي على أيدي باحثين غربيين أمثال (كاتارينا رايس) و (أنطوان بيرمان) و (هنري ميشونيك) و غيرهم. حاصرين موضوع الدراسة في ثلاث ترجمات لديوان (أزهار الشر) للشاعر الفرنسي (شارل بودلير) فكان عنوان أطروحتنا: (نقد الترجمات الشعرية العربية لديوان (أزهار الشر) لشارل بودلير في ضوء شعرية "هنري ميشونيك"). وهو موضوع جدير بالدراسة لندرة الرسائل الجامعية والدراسات العربية التي تناولته بالبحث نظرا لجدّته وندرة مراجعه. وهي الأسباب الموضوعية التي دفعتنا إلى البحث فيه، إضافة إلى أسباب ذاتية أهمها شغفنا الكبير بالشعر الفرنسي بصفة عامة وبالترجمة الشعرية بصفة خاصة. فموازاة مع دراستنا الأكاديمية في مجال الترجمة الأدبية، كانت لنا تجربة خاصة

امتدت سنوات عديدة تمثلت في ترجمة ديوان (أزهار الشر) إلى العربية. كل هذه الأسباب مجتمعة دفعتنا إلى الخوض في غمار هذا الموضوع و سبر أغواره.

و قد توصلنا إلى النتائج الآتية:

1. إن ناقد الترجمة بصفة عامة، وناقد الترجمة الشعرية بصفة خاصة مطالب بمقابلة النص الأصلي (نص الانطلاق) بنص الترجمة (نص الوصول)، لأنه في غياب هذه المواجهة تنتفي صفة النقد الترجمي ليتحول إلى نقد أدبي. ولأن مقابلة الترجمة بالنص الأصلي تبرز لنا مظاهر الخلل في النص المترجم، كما تُبيّن لنا أيضا مدى ارتباط النص المترجم بالنص الأصلي أو استقلاليته عنه، لأن الترجمة الحرفية –غالبا ما تكون–ملمحا من ملامح تبعية النص المترجم للنص الأصلي بخلاف الترجمة المعنوية.
2. إن مقارنة الترجمات فيما بينها تسمح لنا بالكشف عن أوجه التشابه وكذلك أوجه الاختلاف بين الترجمات المختلفة. كما تمكّننا من رصد مدى تطور الترجمات الشعرية زمنيا عن طريق ملاحظة الأخطاء المرتكبة في الترجمات السابقة خاصة المعنوية منها، وكذلك معرفة مدى تأثّر الترجمات السابقة بالترجمات اللاحقة.
3. في الشّعر الأمانة للمعنى وحده ينشأ عنها خيانة للشّكل، ولأنّ الشّكل في الشّعر يمثّل أحد خصائصه الأساسية فإن الترجمة النثرية تفقده غنائيته التي تميّزه عن النثر. كما أن الترجمة المعنوية تعمل على انغلاق النص بحصره في معنى واحد بحجة التواصل، أي أنها تكون محمولة من طرف المعنى، وعليه يجب على الترجمة الشعرية أن تكون حاملة للمعنى (**Porteuse**) لا محمولة من طرفه، كما يجب على الترجمة الشعرية أن تعمل كنص له خصوصيته و تاريخانيته و ليست مجرد شرح للنص الأصلي.

4. إن الحرفية المطلقة عند ترجمة الشعر ينشأ عنها نصّا مشوّها نظرا لاختلاف نظامي اللغتين العربية والفرنسية ، كما أنها لا تنقل الإيقاع الخارجيللنص الأصلي الفرنسيولا نغميته عند ترجمته لأنها لن تعمل إلا على برمجة النسخ (le calque)، ولن تغير شيئا من هيمنة الدليل اللغوي على الترجمة عبر ثنائياته (دال/مدلول) أو (شكل/مضمون).

5. إن الحفاظ على شكل القصيدة الفرنسية عند ترجمتها إلى العربية أمر صعب بل شبه مستحيل، لأنه إضافة إلى اختلاف قواعد الشعر الفرنسي عن قواعد الشعر العربي، هناك في المقام الأول اختلاف اللغتين في نظامهما الصوتي، فحتى لو حافظنا على عدد أبيات القصيدة وترتيب قوافيها فلن نستطيع ولو أردنا محاكاة تناغم الأصوات داخل القصيدة الأصلية لأن الشكل في الشعر يحمل في طيّاته المعنى. و لهذا على مترجم الشعر أن يستثمر خصوصيات النص الأصلي (إيقاعه و تناغم أصواته..) ليحوّله إلى نص جديد كُتب بلغة أخرى وفي زمن آخر، لكن يجب على المترجم أن يحافظ على فرادة النص الأصلي كخطاب وككتابة. يقول "هنري ميشونيك": «كلّما تسجّل المترجم كفاعل في عملية الترجمة، كلما أمكن للترجمة أن تعمل على استمرارية النص بصورة مفارقة.أي في زمن آخر وفي لغة أخرى. بعمل نص [آخر]، شعرية بشعرية».

6. إن الترجمة حسب (هنري ميشونيك) هي نشاط إبداعي مثلها مثل أي نشاط إبداعي آخر، وليست مجرد عملية نقل نص من لغة لأخرى. ولا ينبغي اعتبارها –كما اعتبرت سابقا–في مرتبة أدنى من الكتابة. كما أن ربطها باللسانيات جعلها تقع في فخ العلامة اللغوية وثنائياتها (دال–مدلول) أو (شكل–مضمون)، فإما أن ينحاز المترجم للدّال (الشكل) أو أن ينحاز للمدلول (المضمون)، ولهذا فإن دور (شعرية الترجمة) هي الخروج من هذا الفخ أي فخ العلامة اللسانية. وعكسُ اتجاه الترجمة من الإلحاق (l'annexion) إلى نزع المركزية (décentrement) فقط، لن يعمل إلا على

برمجة النسخ (le calque). كما أنه لن يغيّر شيئا من هيمنة الدليل اللغوي على الترجمة. وهذا ما لاحظناه في الترجمات الواردة في مدونة البحث، فالمترجم (رواد طربيه) عمد إلى اتباع استراتيجية الإلحاق، بينما عمد المترجم (رفعت سلام) إلى اتباع استراتيجية نزع المركزية.

7. من الصعوبة بمكانتوظيف المفاهيم التي جاء بها (هنري ميشونيك) في شعريته لنقد الترجمات الشعرية العربية (ترجمات قصائد من ديوان (أزهار الشر) لشارل بودلير كمثال) نظرا لصعوبة هذه المفاهيم من جهة كمفهوم التمدلل (signifiance) الذي يحتاج بحثا منفردا بذاته، إضافة إلى الاختلاف الكبير بين النظامين اللغويين والعروضيين للغتين وكذا اختلاف كل من الثقافة العربية والثقافة الفرنسية. ولهذا فقد اكتفينا في هذا البحث بالتعريف ببعض هذه المفاهيم التي جاء بها هذا الناقد وترجمتها إلى العربية في غياب ترجمات عربية لكتبه الكثيرة، آملين أن تكون لنا مستقبلا دراسات أخرى حول (شعرية الترجمة) لدى هذا الناقد أو ترجمة بعض كتبه إلى العربية لأنها تستحق الترجمة.

و في الختام، لا يسعنا إلا أن نقرّ بجوانب النقص الموجودة في هذا البحث المتواضع والتي مردّها جدّة موضوع البحث، وشح مؤلفات (هنري ميشونيك)، وندرة الدراسات الأكاديمية العربية التي تناولت موضوع (شعرية الترجمة) لدى هذا الناقد، إضافة إلى غياب الإمكانيات اللازمة للظفر بهذه الكتب والبحوث في غياب قوانين تتيح للباحثين في مجال الدراسات الترجمية الحديثة بصفة عامة ولطلبة الدكتوراه (خاصة الموظفين منهم) الاستفادة من تربصات خارج الوطن وتوفير الامكانيات المادية والمعنوية لهم للمضي قدما في أبحاثهم.

ثبت المصادر والمراجع:

ثبت المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم ناجي، أزهار الشر: تأليف شارل بودلير، تر إبراهيم ناجي، دط، دار العودة، بيروت– لبنان، 1977.
2. جورجيت الطيار وحنا الطيار ،أزهار الشر،نسخة الكترونية عن منتدى مكتبة الاسكندرية: http:// www.alexandria.ahlamountada.com
3. رفعت سلام، شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الشروق، القاهرة، مصر،2009م.
4. رواد طربيه، مختار الشعر الفرنسي من بودلير إلى بريفير، ط1، دار المسار للنشر و الأبحاث و التوثيق، بيروت، لبنان، 1994م.
5. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،لبنان.
6. إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر: غاياته ووسائطه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2012م.
7. إبراهيم السامرائي، دراسات في اللغة، مطبعة العاني، بغداد، العراق، 1961م.
8. ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط2، ج1، دار الهدى، بيروت، لبنان.
9. أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، 2015م.
10. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون،ط2، ج3، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1965م.
11. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م.

12. أبو الوليد ابن رشد، مناهج الأدلة في عقائد الملة، تحقيق: محمود قاسم، ط3، المكبة الأنجلومصرية، 1969م.

13. إرنست شيفر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، دط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971م.

14. أفلاطون، الجمهورية، تر: حنّا خبّاز، مطبعة المقطف، القاهرة، 1929م.

15. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2003م.

16. أندري ليفيفر. الترجمة، التاريخ، الثقافة، تر:أحمد مومن، ط1، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، 2011م.

17. أنطوان بيرمان: الترجمة و الحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، ط1، المنظمة العربية للترجمة،بيروت، لبنان، 2010م.

18. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

19. بول ريكور، عن الترجمة، تر: حسين خمري، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.

20. تزفيطان تودوروف: الشعرية،تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ط1، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1990م.

21. جن دي: الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني،تر:محمد فتحي كلفت،ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009م.

22. جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، تر: لطفي زيتوني، دار المنتخب العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1994م.

23. حسين خمري، جوهر الترجمة، الشروق للنشر، وهران،الجزائر،2006م.

24. حسن بحراوي، مأوى الغريب دراسات في شعرية الترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015م.

25. حسن بحراوي، مدارات المستحيل:دراسات في ترجمة الشعر، الرباط، المملكة المغربية، 2012م.

26. حسن ناظم، مفاهيم شعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي،1994م،بيروت، لبنان.

27. حميد لحمدان:الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج و نظريات و مواقف،ط3، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، المغرب،2014.

28. ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصروقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005م.

29. رفاس سميرة: مباحث أساسية في فقه اللغة العربية،ط1، دار أم الكتاب للنشر و التوزيع، مستغانم، الجزائر، 2013م.

30. رفعت زكي محمود عفيفي، المدارسالأدبية الأوروبية،ط1، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1992م عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط3، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2015م.

31. فيردينان دوسوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي–محمد الشاوش–محمد عجينة، دط، الدار العربية للكتاب، تونس،1985م.

32. ماتيوغيدير: مدخل إلى علم الترجمة: التأمل في الترجمة ماضيا و حاضرا و مستقبلا،تر: محمد أحمد طجو، النشر العلمي والمطابع _ جامعة الملك سعود، 2012م.

33. محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2004م.

34. مصطفى حركات، نظرية الإيقاع: الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، ط1، دار آفاق للنشر و التوزيع، الجزائر،2008 م.

35. مصطفى خليل الكسواني، زهدي محمد عيد، حسين حسن قطناني: المدخل إلى تحليل النص الأدبي و علم العروض،ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010م.

36. معجم المصطلحات الأدبية، تأليف مجموعة مؤلفين، تر: محمد حمود، المؤسسة الأردنية للدراسات والنشر والتوزيع، الأردن.

37. هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات تواصلات، مراكش، المغرب،1993م.

- المراجع الأجنبية:

1) Charles Baudelaire, les fleurs du mal, édition Talantikit Bejaïa, Algerie, 2005.
2) Antoine Berman, pour une critique des traduction :JohnDone Gallimard,1995, Paris
3) G.Lanson&P.Tuffrau : Manuel illustré d'Histoire de littérature Française, éd Hachette, Paris,1936
4) Henri Meschonnic, poétique du traduire, éd Verdier, France, 1999.
5) Henri Meschonnic, éthique et politiquedu traduire, édition Verdier, Paris, 1999.
6) katarina Reis, Lacritique des traductions : ses progres et ses limites, 1977.
7) kadhim djihad hassan, la part de l'étranger ; la traduction de la poésie dan la culture arabe, actes sud, France,2007
8) Lagarde et Michard , Collection litteraire, édition BORDAS, France, 1964.
9) Laurence Campa : la poétique de lapoésie, édition SEDES, Paris, 1999.
10) La poétique de la poésie,
11) Muguraş Constantinescu, Pour une lecture critique des traductions :*Réflexions et pratiques* **,** L'Harmattan, Paris, 2013.

الرسائل الجامعية:

1. صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010م-2011م.
2. قادة مبروك: مفهوم الجمالية في الترجمة الشعرية،بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الترجمة، جامعة وهران، الجزائر، 2010-2011.

المقالاتالعربية:

1- جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر الغربي، مجلة كلية الآداب، ع97، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية.

2- جمال شحيد، الصعوبات الاجتماعية الثقافية في ترجمة العلوم الإنسانية، مجلة العربية و الترجمة، السنة 4، عدد:9، 2012.

3- سيزا قاسم، بودلير بالعربية، منتديات دفاتر التربويةالتعليمية.

4- كندة الشيخ، أوجه الاختلاف والتشابه بين اللغتين العربية والفرنسية: دراسة مقارنة، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية-سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد:26، عدد(2)، 2004م.

5- محمد أسليم: حول ترجمة المصطفى القصري لديوان «زهور الألم» لشارل بودلير: ورقة أعدت للمشراكة في ندوة: "الترجمة والنصوص العابرة للقارات "10 و11 ماي 2011، كلية الآداب – وجدة.

6- هنري ميشونيك: اقتراحات بصدد شعرية الترجمة، ترجمة:عبد العلي اليزميوجعفر عقيل.(ويكيبيديا).

المقالاتالأجنبية:

1- Meschonnic Henri. Fragments d'une critique du rythme. In: Langue française. N°23, 1974.

القواميس والمعاجم العربية والأجنبية:

1- ابن منظور: لسان العرب.

2- القاموس الجديد للطلاب، تأليف: علي بن هادية، بلحسن البليش، الجيلاني بن الحاج يحي، ط7، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991م.

3- جروان السابق، الكنز: قاموس فرنسي-عربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دت.

4- معجم المصطلحات الأدبية، تأليف مجموعة مؤلفين، تر: محمد حمود، المؤسسة الأردنية للدراسات و النشر و التوزيع، الأردن.

5- Todorov et D.Ducrot, dictionnaire encyclopédique.

6- Hachette, ledictionnaire du français, édition algérienne, 1992.

مواقع الانترنت:

- https://fr.m.wikipidia.org
- http://bacdefrançais.net
- www.turess.com
- https//VB.Shabab7.com
- http://www.francopolis.net/francosemailles/meschonnic.htm
- www.laghoo :com
- www.asmarna.org/al-moltaqa
- http://medaad.wordpress.com
- http://www.alkhaleej.ae

الفهرس:

الإهداء **02**

شكر خاص **03**

مقدمة **04**

الفصل الأول:الشعر وإشكالات ترجمته

نبذة تاريخية عن الشعر الفرنسي **10**

خصائص الشعر الفرنسي **16**

مظاهر التجديد فيالشعر الفرنسي **28**

اللغة الشعرية **30**

وظيفة الشعر **32**

مقارنة بين العروض العربي والفرنسي..... **34**

إشكالية ترجمة الشعر **37**

صعوبات ترجمة الشعر **55**

مقاربات ترجمة الشعر **79**

الفصل الثاني: النقد و الترجمة

علاقته "النقد" بالترجمة..... **87**

المنابع النظرية للنقد الترجمي..... **91**

مناهج نقد الترجمات **94**

الفصل الثالث: شعرية الترجمة لدى"هنري ميشونيك"

التعريف"هنريميشونيك".....**101**

النظرية و التطبيق **106**

ترجمة الأدب **110**

الترجمة و الكتابة **114**

الفرق بين الشعر البيت الشعري **115**

تحويل الترجمة **119**

الفصل الرابع: الدراسة التطبيقية

ترجمة الشعر الفرنسي إلى العربية **121**

تقديم ديوان (أزهار الشّر) **123**

خصائص أسلوبشارل بودلير **126**

الترجمات العربية للديوان **129**

التعريفبالمترجمين..... **133**

مدونة البحث **137**

الدراسة التطبيقية **139**

الخاتمة **257**

قائمة المصادر و المراجع..... **263**

الفهرست **271**