



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر - 2- أبو القاسم سعد الله
معهد الترجمة



جماليات الشعر بين الأصل والترجمة. شعر إيف بونفوا Yves Bonnefoy مُترجماً إلى اللغة العربية بين أدونيس وبن صالح أنموذجاً. دراسة تحليلية نقدية مقارنة.

Poetry aesthetic aspects between the original and the translation. Yves Bonnefoy's poetry translated into arabic, between Adonis and Mohammed Bensaleh, as case study.

Comparative analytic and critic study.

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

فرنسي - عربي

إشراف :
أ.د. رضوان ظاظا

إعداد الطالب :
ملية عمر

لجنة المناقشة :

رئيسا	جامعة الجزائر 2	أ.د. بن يوسف جديد
مقررا	جامعة الجزائر 2	أ.د. رضوان ظاظا
عضوا مناقشا	جامعة الجزائر 2	أ.د. إيمان بن محمد
عضوا مناقشا	جامعة الجزائر 2	أ.د. ياسمين قلو
عضوا مناقشا	جامعة عنابة	أ.د. سعيدة كحيل
عضوا مناقشا	جامعة وهران	أ.د. جازية فرقاني

السنة الجامعية 2023/2022



Peoples Democratic Republic of Algeria
Ministry for Higher Education Scientific Research
University of Algiers -02- Abu al Qassim Saad Allah
Institute of Translation



Poetry aesthetic aspects between the original and the translation. Yves Bonnefoy's poetry translated into arabic, between Adonis and Mohammed Bensaleh as case study.
Comparative analytic and critic study.

Thesis ubmitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctorate of sciences in translation

French - Arabic

Elaborated by :
Milia Amar

Supervised by :
Prof. Dr. Redouane Zaza

Discussion Committe Numbers :

Discussion Committee Members		
Prof. Dr. Ben Youssef Jedid	Institute of Translation. University of Algiers -02-	President
Prof.Dr. Redouane Zaza	Institute of Translation.University of Algiers -02	Rapporteur
Prof.Dr.BenMohammed Imene	Institute of Translation. University of Algiers -02	Member
Prof.Dr.Kellou Yasmine	Institute of Translation. University of Algiers -02-	Member
Prof.Dr. Kohil Saida	Institute of Translation. University of Annaba	Member
Prof. Dr. Fergani Djazia	Institute of Translation. University of Oran	Member

Academic Year 2022/2023

على سبيل الشكر

جزيل الشكر موصول إلى السيدات،
بن دراح باية، صديقي زينب، فاطنة شريف حُسني
على يد العون في أصعب اللحظات.
من أعماق الإمتنان، شكرا، للسيد عيساوي عبد الوهاب،
إذ كُلمّا تقطعت بي الأسباب،
أرشدني إلى مفتاح باب.
أما السيد رضوان،
فشكرا بحجم العُمر والإمكان
شكرا فيكم للعلم والإنسان،
شكرا لكم، سيدي، على وجودكم الساطع المتواضع،
على حضوركم الطيّب في كل حين وأن.
وإذ أشكرك، أشكر الله الذي ساق خطاكم
من مرابع الشام العتيقة..
فشكرا كل يوم، وساعة ودقيقة،
شكرا بكل حروف لغتنا العريقة.
م.ع.

مقدمة

ما يزال الشعر الفرنسي المترجم، على غرار الشعر المترجم بشكل عام، على هامش الترجمة مما يستضيفه الأدب العربي، لتأمر أسباب متعددة، تبدو على غير كثير من الوضوح والقوة في الحجة، وتمتد تاريخيا من الاعتداد الفطري القديم لدى العربي بفراة الكتابة الشعرية لديه، واستبعاد موازاتها في الترجمة، إلى التسليم الجدلي في مبحث الترجمة الحديث بتعذر تحقيق تكافؤ شعري. وتتوزع تلك الأسباب بين التعقيد العضوي في المكونات الجمالية لهذا الفن، وكسل الترجمة في ملاحقتها على مستوى جودة المنجز، في الوقت الحاضر، وتقاعس مباحثها في محاورة دراسات الأدب ومفاوضتها لتتمين نقل هذا اللون، وتوسيع أفق مقروئيته وتقديم نتاجها منه والترويج له في المحافل الأدبية وأعمدة النقد الأدبي في المجلات والصحف. فالقارئ العربي لا يكاد يعرف عن الشعر الفرنسي سوى أسماء بعض أعلامه، أما المتخصصون في الأدب من الطلبة ونخبة من المثقفين فلا يعرفون الشيء الكثير عن ترجمات بعض روائع الشعر الفرنسي، ولا ظروف إنتاجها ولا دواعي تعدد الترجمة للشاعر نفسه أو القصيدة نفسها ولا طبيعة تلقيها. يكتشف المقبل على خوض مغامرة في ديوان الشعر الفرنسي وترجمته، أن جمهور متلقيه والمطلعين عليه نخوي جدا.

تكشف الملاحظة الفاحصة لمبحث الترجمات الشعرية بوضوح أننا نفتقد إلى دراسة شاملة تتناول بالتحليل آلية استقبال ترجمات الشعر من قبل القارئ العربي وتحدد أي نتائج كانت قد ترجمت من شعر الآداب الأخرى، وعن أية لغة وأي ترجمة سبقت الأخرى، وسبب تعددها. كما يكاد ينعدم الاهتمام بالقائمين على نقل المنجز الشعري، كمتترجمين تحديدا، وما يترتب عنه من تجاهل حيال الترجمات المنجزة وقيمتها الفنية. وهو إجمالا إغفال يغيب كليا طبيعة حضور الشعراء الفرنسيين الكبار على غرار فيكتور هيغو والفونس دولامارتين ومالارمييه وآرثور رامبو وسان جون بيرس، وإيف بونفوا وأراغون وأبولينار في ديوان الشعر العربي المعاصر. والمفارقة أن الاهتمام

بالشعر الأجنبي ليس غائبا تماما، بل إن الكثير من النقد يسترق النظر ويشرح أثر الأدب الأجنبي في إحداث هزة في الشعر العربي أيام كان يحتضر !

ولا بد من الإشارة إلى أن الترجمة لبعض الشعراء الفرنسيين إلى العربية مغامرة تستحق الخوض مع أنها تبدو غير محمودة العواقب، ذلك أن شعرهم ناعم الوقع رشيق العبارة على نحو يغوي بسهولة ظاهرة للنقل معانٍ وموسيقى، غير أنه سرعان ما يتعنت وينكفي في براءته وحضارته ولا يستجيب بسلاسة للترجمة. وأول صعوبات نقل قصائدهم تتمثل في استيعاب مواطن الجمال فيه، وفهم ما يُوحى لهم من تجاربهم الوجدانية أو تحدياتهم الواقعية، وما يتجلى منها في شعرهم من تضمينات معقدة أو تصريحات مواربة أو ميول تجديدية ترمي لقلب الطاولة على التقاليد الشعرية في شيء من الرغبة لتجاوز حدود الرقعة الجغرافية. هذا، وناهيك عن أن المفردة الفرنسية في حد ذاتها، سواء وردت في شعر أو نثر، تأبى الانقياد بسهولة للتأويل الخاطئ أو المقارب، وتفصح العبارة الخطأ في الحين، إذ إنها تمتاز بتقمص الإيحاءات المحيرة بالمقدار نفسه الذي تتقيد فيه بالدقة الدلالية والإحالة. يُولد هذا المزاج اللغوي الخاص مشاكل معجمية ودلالية وتصويرية تنعكس على مهمة ترجمة الشعر إلى العربية، لما بين اللغتين من تباين شاسع على مستوى التركيب اللفظي والنظام النحوي الذي يتحكم في بنية الصور البيانية وإنتاج الجمالية في القصيدة. وتتولد عن هذا التباين صعوبات تمس التقاط المقصد وتؤثر، بالتالي، في فهم النص وغاية الكتابة وتنصب حواجز لطموح مشروع الترجمة الشعرية. أضف إلى ذلك أن الشعر الفرنسي موسوعي ليس فقط من ناحية المفردة، بل من جهة الموضوعات والأجواء التي يضع في داخلها الشاعر قصائده، وإن كان الشعراء المحدثون يحتاطون من الخيال الذي لا يحده حدّ، ويقدمون على النقيض من ذلك عناصر حقيقية، فإنهم يقدمونها أحيانا بطريقة إيحائية وغامضة لا تُيسّر استقراء البعد الجمالي بالبساطة المتوقعة التي قد تغري بها قراءة عابرة متكاسلة التأمل، محدودة التذوق. وعليه يمكن القول أن ترجمة الشعر الفرنسي، هي في المقام الأول، رحلة في عالم التذوق الجمالي واستقصاء لمختلف تجلياته، قبل أن

تكون تأويلا للمعاني المضمرة أو هواية لاستعراض الملكات اللغوية أو مغامرة للفوز بقصب السبق في التعريف بهذا الشاعر أو ذاك.

ورغم السعي الحثيث الذي تواظب عليه دراسات الترجمة في مقاربتها لقضايا الترجمة الأدبية، إلا أن مباحثها مقلّة في معاينة الشعر، وتكتفي بتسليم، يشوبه الانهزام، بصعوبة ترجمته أو استحالتها بشكل عام، دون الخوض المجتهد في البحث عن الأسباب أو تحديد طبيعتها كاستثناءات أو حالات قابلة للتعميم، وهو إقلال يثبت بوضوح أن دراسة ترجمة الشعر في الأدب العربي، ودراسات الترجمة المخصصة للغة العربية، ما تزالان في حاجة ماسة لمواصلة البحث واستثمار طاقات لغة الضاد الهائلة في استيعاب الآداب والثقافات الأجنبية، وإعادة النظر في مبحث الشعر في علم الترجمة، وفرده بدراسة فاحصة مقنّنة ترقى إلى تطوير الوسائل المنهجية والأدوات اللغوية والترجمية لحل معادلة ترجمة القصيدة بهامش خسارة أقلّ. وإنه لمن الفضيلة، إزاء هذا التذمر من النقص في الدراسات، الاعتراف بالمنعرجات الهامة التي تبلورت على إثرها نظريات تعوّل على مستوى عالٍ من الموضوعية في دراسة الترجمة والتي يستفيد منها دارس مترجم الشعر حتما. إلا أنها تبقى ذات فجوات يصعب رآبها، لكنه لا يستحيل. إذ تبرز ثغرات تفتح المجال في كثير من الأحيان للتسليم بآراء المعترضين على إمكانية إنجاز ترجمات شعرية قابلة للمقارنة مع الأصل، بل تكرر اليأس من الإتيان بحُجج موضوعية واقعية، تردّ على المتطرفين حين يرفضون رفضا مطلقا إمكانية تحقيق تذوق لجماليات شعر مُترجم، ويجدون مسلوب الهوية مسيخ التشكيل في لغة أخرى، لاسيما حين يتسلحون بآراء ورؤى تاريخية لكأنّها نصوص صريحة من القرآن لا تقبل الاجتهاد والفتوى. ولعل منهج النقد الفني للترجمات، القائم على مبدأ القراءة المعمقة والتذوق الفني والتحليل الموضوعي الشارح المفصل، يفتح أفقا رحبا لفحص ترجمة الشعر فحفا فنيا دقيقا وتقديمه كما ينبغي له في ديوان الشعر المستضيف حيث يفترض أن تتحاذى القصائد وتبقى، وتتفاعل الأنواق وترقى في فلك الإبداع بعيدا عن الأحكام الانطباعية العابرة، التي طالما تجنّت على جواهر المضمون

في الترجمات من خلال الشكل المفقود أو المُعتل. وهذا ما شجعنا على خوض غمار ترجمة الشعر وإعمالها في محكّ النقد والتحليل.

نحاول في مشروع بحثنا هذا اقتحام عالم أحد أبرز شعراء فرنسا، في نهاية القرن العشرين. شاعر من بين ما قيل عنه أنه "اختصر عمر الشعر الفرنسي في العقود الستة الأخيرة". قلب الموازين حين صمد في محاولته لإنزال مصادر الإلهام الشعري من سماء الخيال إلى أرض الوجود، ليجعل الشعر فضاء يتجدد فيه الواقع وخلوة مميزة لاستبطان الذات بلغة تسعى لكشف الحقيقة بأقل قدر من الغموض والإيحاء. بكلمات أراد أن يبعثها من التحنيط الأحادي الدلالة الذي كرسه الحضارة المادية اليوم، ويخلصها لذاتها كما كانت أول الأمر. وهو **إيف بونفوا Yves Bonnefoy**.

بونفوا شاعر فرنسي ولد سنة 1923 في مدينة تور، عاصر في شبابه أخطر توجهات الشعر، إذ شهد ميلاد حركتين شعريتين بارزتين "الدادائية والسوريالية"، ناهيك عن سطوع نجم الترجمة والدراسات الترجمية، ولا سيما حركة ترجمة واسعة في أوروبا، لم يتخلف عنها ولو كان مُقلًا. نظم الشعر وخاض ترجمة الشعر وكتب في ترجمة الشعر. حقق ديوانه "حركة دوف وثباتها"، «*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*» نجاحا باهرا، وكانت أعماله منعطف التجديد والخروج عن الأعراف الشعرية السائدة، إذ يَقَرّن البعد الجمالي بالواقعية في الشعر. وهو من الأنصار المتحمسين لضرورة ترجمة هذا اللون الأدبي، بل كان مدافعا فذا عن رؤية "إعادة بعث الحياة في الشعر بترجمته". ذاع صيته في الأوساط الفكرية داخل فرنسا وخارجها كأحد أهم الأحداث الشعرية والأدبية في أواخر القرن العشرين. نعته معظم الصحف العالمية حين تلقت خبر وفاته في الفاتح من جويلية 2016، وعاد اسمه ليُحفر ويدخل تاريخ الشعر المعاصر.

أما القراء العرب فقد عرفوا **إيف بونفوا** منذ الستينات عندما راح الشاعر أدونيس يترجم له قصائد وينشرها في مجلة "شعر". وفي العام 1986 أنجز أدونيس ترجمة "الأعمال الشعرية الأولى" لهذا الشاعر الكبير وأصدرتها وزارة الثقافة السورية في كتاب واحد. وقد كادت ترجمة **بونفوا** أن تمرّ بلا ضوضاء تذكر على خلاف ترجمة

بيرس Saint-John Perse، التي قرئت كثيراً وكان لها أثرها في شعراء كثيرين ومن أجيال مختلفة. والمستغرب أن **إيف بونفوا** انتشر عربياً أكثر من بيرس - الذي روجت له جائزة نوبل - بعدما توالى على ترجمته شعراء عرب في مدن عدة وفي المغرب الفرنسي: أحمد عبد المعطي حجازي، بول شاوول، محمد لطفي اليوسفي، عيسى مخلوف، حسونة المصباحي، خالد النجار وسواهم من الشعراء الذين يجيدون الفرنسية. إلا أن هؤلاء لم يترجموا له دواوين كاملة، بل اكتفوا بما اختاروا من شعره ضمن "أنطولوجيات" صدرت تباعاً، وبعضهم اكتفى بنشر الترجمات في الصحف.

لعل العودة للحديث عن **إيف بونفوا** في الأوساط الشعرية العربية، تفرضها "الأنطولوجيا" الصادرة حديثاً له بالعربية بعنوان "**الصوت والحجر**" عن دار الجمل سنة 2008، وقد أنجزها الشاعر التونسي **محمد بن صالح** ووضع لها مقدمة ضمّنها حواراً أجراه مع الشاعر. أما القصائد التي ترجمها فهي منتخبة من معظم دواوين إيف بونفوا القديمة والجديدة، وهذا ما يميز عمله، مع أنه لم يترجم أي ديوان كاملاً مثلما فعل أدونيس. وهذا التعدد في ترجمة شعر "**بونفوا**" من الأسباب الموضوعية التي دفعتنا لاختياره وذلك لنوسع دراستنا بالمقارنة، إذ كنا قد وقفنا ملياً عند ترجمة شعر **بيرس**، التي انفرد بها أدونيس.

الهدف من الدراسة وقاعدتها النظرية:

غير بعيد عن الجدل التاريخي مسدود الأفق حول قابلية الشعر للترجمة ومرورا بين مختلف الآراء التي لامست جوهر المشكلة والنظريات التي أفاضت في ترجمة الشعر، أو تقبل الإسقاط على نقل العمل الإبداعي، سنحاول في هذه الدراسة معاينة انتقالية البناء الفني والوظيفة الجمالية في الشعر عبر الترجمة من خلال تحليل عينات من الترجمتين ومقارنتها على ضوء منهج نقد الترجمات. وسنتكئ في ذلك على الرؤى الفنية التي أفتت بجواز الاجتهاد في نقل معاني الشعر وجمالياته، على غرار رؤى جيرري ليفي وانطوان برمان وميشونيك وادوار البستاني صفاء خلوصي ومحمد عناني، لنتحسس مدى استجابة جماليات شعر **بونفوا** لمفعول الترجمة إلى اللغة العربية. وسنحاول أن نسلط الضوء على التغييرات التي تطرأ أو تُجرى على المكونات الشكلية

ونتعقب ما ينتج عنها من تحولات في عناصر جوهريّة في النص الشعري، ونراجع نسبة تأثير هذه التغييرات في المحمول الجمالي للقصيدة بين الأصل والترجمة من حيث الاحتفاظ به أو تضيقه. كما نحاول استعراض احتمالات تلقي الترجمة لدى هواة الشعر في اللغة الهدف، ومدى وانسجامها أو تنافرها مع الذوق الشعري لدى متلقي الترجمة من خلال ما نستطيع إليه سبيلا بالبحث والمقارنة.

وبما أن أي مشروع بحث يمثل لبنة في بنيان العلم الذي لا ينفك يتماسك كلما استمر الإنجاز والإضافة، كان لزاما على كل دراسة، من باب البديهة والضرورة أن تنطلق من دراسات سابقة تأخذ منها وتبني عليها وتواصل ما توقفت عنده. وكان لابد لنا من الإستئناس بدراسات سابقة تناولت موضوع الشعر في تخصص الأدب، وترجمة الشعر في تخصص الترجمة، لنحقق الاختلاف بالمقارنة معها، والإستمرارية والإضافة على ضوء ما توصلت إليه من نتائج وما اقترحته من توصيات. وقد لاحظنا إجمالا أن الأبحاث المقدمة في تخصص الأدب تتناول الشعر ومكوناته الفنية، دون عقد مقارنة مفصلة مع غير الآداب العربية، ونحسب أننا حققنا الاختلاف حيال تلك الدراسات التي تأملناها مليا، حين عقدنا هذه المقارنة وحرصنا أن نركز على ما يترتب تحديدا عن ترجمته لنتجاوز عتبة المقارنة، ونتحاشى الوقوع في دراسة أدبية مقارنة محضة، وعليه كانت لنا وقفة متأملّة في عديد الدراسات ولعل أهمها :

- مفهوم الجمالية في الترجمة الأدبية. ديوان بودلير "أزهار الشر" مُترجما إلى العربية أنموذجا. بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة. من إعداد مبروك قادة، تحت إشراف الأستاذ الدكتور شريفي عبد الواحد، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة أحمد بن بلة، جامعة وهران، 2010-2011.
- البيئة في الشعر الجزائري المعاصر. رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية. من إعداد دليلة مكسح، تحت إشراف الأستاذ الدكتور علي عالية. جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014-2015.

- اشكالية ترجمة الشعر الشعبي الجزائري. الشعر الشعبي لأبي مدين بن سهلة، دراسة تطبيقية. إعداد سنوسي بريكسي زينب، من إشراف الأستاذة الدكتورة جازية فرقاني. جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، معهد الترجمة. 2015 – 2016.

وقد لاحظنا أن معظم الدراسات التي تناولت الترجمة الأدبية كانت تتخذ من فنون الأدب النثري مدونة لها، وأغلبها تستثمر فن الرواية، لتأتي القصة في المقام الثاني، وبشكل أقل يميل للندرة فن المسرح، ليحل الشعر في حالة الأندر. ولذا، وفي حدود استقصائنا، نتصور أن فن الشعر كان أقل حظا في الدراسة، عدا دراسة الدكتور قادة مبروك، مفهوم الجمالية في ترجمة شعر بودلير التي سلطت النور تحديدا على جانب أعمق من المتوقع إذ سبر أغوار الجمالية في الترجمة الأدبية ليكون الشعر موضع معاينة تطبيقية. ولذا نعترف أن هذا البحث ترك مساحة واسعة لتناول أوليات ترجمة الشعر، ونتصور أن بحثنا حقق إختلافا كبيرا حيال تلك الدراسات وجاء استمرارا ومكملا لما توصلت إليه.

تتمحور إشكالية بحثنا بشكل عام حول انتقالية البناء الفني في النص الشعري عبر الترجمة، وسنحاول أن نتناولها بالتحليل من خلال التساؤلات التالية:

ما حظ إنتقالية جماليات الشعر من الأصل إلى الترجمة؟

إلى أي حد تلتقي مكونات البناء الفني في الشعر بين اللغتين العربية والفرنسية؟ وإلى أي حد تساهم النقاط المشتركة في دعم ترجمة القصيدة؟

هل تنسحب على الشعر مشكلات الترجمة عامة، أم أن مآزق أخرى تطرأ أثناء نقله باعتباره صنفا استثنائيا من حيث العبارة والدلالة، أو جنسا أدبيا مختلفا؟ وهل يكفي توافر شروط المترجم الجيد، بشكل عام، لحلّ مشكلة ترجمة الشعر، أم أن خصوصيته تتطلب شروطا أخرى؟

ما هي العوامل التي تتحكم في الاحتفاظ بالبناء الفني والبعد الجمالي للقصيدة؟ ما هي المؤثرات التي تفرض التغيير في ترجمة القصيدة؟

الفصل الأول

طبيعة الشعر ومكوناته الفنية

وآفاق تلاقيها عبر الترجمة

المبحث الأول

طبيعة الشعر ومكوناته الفنية

1. الشعر في الأدب العربي :

نقصد بالأدب، وببساطة، المصطلح المتداول اليوم والذي ينسحب على مجمل الآثار اللغوية الفنية بمختلف أجناسها، التي يودعها الإنسان المقدر خلاصة تجاربه العقلية، وصفوة معاناته النفسية، وأعمق أشواقه الفردية، والجماعية، والكونية، معبرا عنها بصناعة لغوية حاذقة، وأساليب بيانية بارعة متميزة.¹ وفحص الشعر بين أدبين، يقتضي استعراضه بين ثقافتين وحضارتين وبيئتين ورؤيتين مختلفتين للعالم والحياة، رغم كل ما قد يجمعهما. فما يحيط بالشاعر من موجودات الطبيعة ومبتكرات الحضارة والثقافة اللتين شهدتا تفتق إبداعه وحملتا مُنجزه، ومن أبسط حجر يصادفه في الطريق إلى أبهى غروب، يترك في إبداعه أثرها. وروح المجتمع والفرد المبدع وأحوال العصر التي عايش إبانها ما كان يسود من أرقى الأمجاد وأسوأ الأهوال إلى أبسط حالات الحزن أو الملل يتناثر أثرهما في العمل الإبداعي، وتأبى الكلمات إلا أن تشي بها، فتخلع على المُنجز الأدبي شيئا من الهوية الثقافية والطبائع الاجتماعية والميول النفسية والمعتقدات الخرافية أو الدينية.

والممعنون بالبحث أو النقل في الترجمة الأدبية من أدرى المُتعاطين مع مصطلح الأدب بظلال الهوية وروح العصر المنعكسة في اللغة والأدب، ومن أقدر من قد يجتهدون لضبطهما وأمهر من يمكن أن يتعاملوا معهما. وذلك من فرط ما يؤرقهم مكنون كلمة في مجاز أو استعارة وأبعادها المختلفة التي تجعلهم يبالغون، في كثير من الأحيان، في معاينة تلك الظلال والتوجس من الشطط في استقصاء دلالاتها وتأويلها بغية النجاح في نقل حمولتها نقلا موفقا، فيلزمون حذرا شديدا أثناء تحديد أصوب وأفضل سبيل أو مرادف يستوعب محمولها المُغرَّب عن بيئته، وتوفير الشروط المطلوبة لتكييفه في بيئة أدبية جديدة مختلفة وفق متطلبات فنية مختلفة. هذا لنشير لأن معاينة مفهوم الشعر ومقوماته الفنية في بيئته الأدبية الأصلية والبيئة المنقول إليها، قبل الحديث عن ترجمته، سيكون مقتضى ترجميا بالدرجة الأولى وعاملا محفزا بالدرجة الثانية، يغذي محاورة

¹ - إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل، ينظر مادة أدب، ص59.

إمكانيات الترجمة محاورة موضوعية عملية، من خلال تحديد النقاط المشتركة في تكوين هذا الجنس وخصوصياته الفنية اللغوية المترتبة عن انتمائه الأدبي.

وكذلك لنلفت الانتباه لحرصنا، قدر المستطاع، على اعتماد مصطلح "أدب" وتجاوز مفردة "اللغة" التي يميل الباحثون في الترجمة والمترجمون للإفراط في الركون إليها، والانسياق بموجبها للتوغل في علم اللغة، حين الحديث عن ترجمة الشعر أو باقي فنون الأدب لغاية الاشتمال. ونبرر استرجاع مصطلح فني علمي من مجال الأدب وتكريسه في الحديث عن ترجمة الشعر بأنه، واستنادا للآراء التي تعتبره فنا وجنسا منفردا، يندرج ضمن نظام أدبي تحديدا. وإن استأنسنا بأشياء من مخبر الألسنية للتذكير بمكوناته العضوية اللغوية ففي حدود اللغة باعتبارها المادة الأولية والأصل الأول لكل إبداع لغوي، ودون الخوض في الجوانب الفضفاضة التي لا يزال الجدل الفلسفي يلقي بظلاله عليها. إذ ليس الشعر، موضوعا يستكُنُه خباياه وأبعاده علمُ اللغة إلا في نطاق محدود حين يتناوله تناولا شكليا كمجال لاكتشاف طاقات اللغة الصوتية والدلالية¹. فمهما بدت لفظة "لغة" على قدر عميق من الأهمية، في الترجمة عموما، بدءا من كونها أصل الأدب ومادته الأولى، إلا أنها قد تشطّ بالباحث في دائرة الترجمة الأدبية، وتعود به إلى دوامة جدل فلسفية لا قرار لها حول ماهية اللغة وما قد يستتبع ذلك من غوايات أسرار اللغة، ولا بد أن تستدرجه في مفترق تشعب الموضوع لمناقشة علاقة اللغة بالأدب، لاسيما إن اتكأ الحجاج على علم اللغة الذي تمكن من النظر في الإبداع الأدبي وتحقيق سبق لا مثيل له في معالجته معالجة بنيوية، لاسيما لقضايا الأسلوبية التي أفادت منها الدراسات الترجمية كثيرا. وإذ يميل الباحثون في الترجمة لإنسياق شبه آلي للفظ "لغة"، فإنهم يجازفون باجتراح بدعة الوقوف عند حدودها في فرع كفرع الترجمة الأدبية، حيث الإصرار على تكريس لفظ اللغة يسلب من أهمية مصطلح "الأدب".

¹ - يتجنب معجم اللسانيات جان ديبوا John Dubois المغامرة بالخوض في مادة "شعر" ويورد مادة « poétique » وفي تعريجه مقتضب جدا يكتفي بالتذكير بالوظيفة الشعرية في اللغة لجاكوبسون، ويشير إلى أن الشعرية يمكن أن تكون جزءا من اللسانيات في حدود أن هذه الأخيرة تعنى عموما بالبنى اللسانية. ويقرر في الأخير بأن عديد الإجراءات التي تدرسها الشعرية لا تقتصر على مشاكل لغوية محضة بل تتعلق عموما بنظرية العلامات.

وعليه يحسن، قبل الغوص في متاهات ترجمة الشعر، تحري المقاربة الأدبية كمنطلق، وذلك بتحديد معالم هذا النوع في الأدب المنقول منه ومقاربة التقائه في الأدب المنقول إليه. ولا مانع، إزاء تركية مصطلح الأدب، من الاستئناس بالمقاربة اللغوية التي توفر وسائل معاينة التكوين العضوي للنص الشعري وما لها من فوائد في تدليل عمل مترجم الشعر. يقول ميشونيك Henri Meschonnic وهو يبرر تكريس مصطلح الشعرية بدل علم للترجمة:

" إن الترجمة تستلزم الأدب وتتضمنه، وتجنب نقيصة النظريات اللسانية في تركيز الدراسة على اللغة وفصلها عن الأدب، وهو ما تسبب في التعميمات وتشعب الرؤى الجهوية. فالشعرية ستكرس الدور النقدي أي الاعتراف والتعرف على الاستراتيجيات. كما أن الشعرية إذ تسحب الترجمة لدائرة نظرية الأدب، لا تسمح بفصل مشاكلها اللغوية عن مغارمها الشعرية الصرفة فحسب، بل تحل الترجمة في نظرية شاملة تجمع الموضوع والمجتمع التي يفترض في الأدب أن يتوفر عليها ويتحرك في فلكها. كما يريد أن يتحاشى بالشعرية وهم تسمية "علم" التي يسهل توجيه سهام النقد إليها كونها تفقد ترجمة الشعر حصانتها الفنية وقيمتها الأدبية." ¹ (ترجمتُنا)

وإذا كان التساؤل عن مفهوم الشعر مشروعا ووسائل تعريفه وتحليله متوفرة وقابلة للمناقشة والتحليل والنقد، نظرا لوفرة ما كتب منه وعنه على امتداد الزمان والمكان، فإن التساؤل عن احتمالية التقاء مكوناته الفنية بين اللغات، في مبحث علم الترجمة، لا يقل مشروعية بالنظر لحجم التبادل الحاصل بين الآداب، وما يترتب عنه من منجز ترجمي أدبي يوفر مادة كافية للمقابلة والبحث من جهة، وكون الدراسات التي تناولت الشعر الأجنبي تحديدا جد شحيحة ومتناثرة، من جهة أخرى. ناهيك عن كونها تقصر كثيرا حين الحديث عن المترجم منه، إذ تتجنب المصادر الأدبية والنقدية، في اللغة العربية، ذكر الشعر المترجم أو التطرق لترجمته. وإن كان ذلك التساؤل الذي ستسلك الإجابة عنه سبيل المقارنة، التي تفرضها الازدواجية التي تشكل جزءاً أساسياً من هوية ظاهرة

¹ - Meschonnic, Poétique du traduire, Verdier 2012, pages 75-76.

الترجمة، ينم عن قلق علمي جائز من باب الافتراض، إلا أنه يكاد يكون من قبيل المستحيل عمليا على أرض الواقع، إن طمع المُقارن في العثور على نفس الكم والكيف من المصادر التي تقارن شعريين في كل اللغات أو على الأقل أغلبها. والمبرر أن عملية رصد أوجه الاختلاف والاتفاق كاملة تكاد تستحيل إذا استحضرنّا عدد اللغات والحضارات التي تعاقبت، أحيانا على القطر الواحد، وإذا استحضرنّا حقيقة عدم ثبات اللغات وخضوعها لتطور وتغير كبيرين.

فعدم الثبات الذي يميز دلالة بعض الكلمات وما قد يلحق بها من تقادم وهجر، وما يترتب عنه من تغير رؤية وقيمة في الأسلوب، قد يتطلب نوعا من الترجمة والتفسير داخل اللغة الواحدة نفسها، فما بال الباحث بالتغيرات التي تعترى إبداعا أدبيا وشعريا بأكمله؟ والمحطات التاريخية التي شهدتها اللغة العربية خير ما يمكن أن نستشهد به، إذ يكفي الإطلاع على دواوين التراث الشعري القديم، أو الكتب المدرسية المخصصة لمادة الأدب العربي حيث يرد شرح مفصل لأغلب كلمات القصائد المقترحة من العصر الجاهلي أو العباسي، وهذا ما يمكن اعتباره، بالنظر للكم المشروح من الكلمات، ترجمة لمعانيها باللغة العربية المعاصرة. وعليه فتحديد الدراسة في الترجمة، من حيث اللغات المدروسة واتجاه الترجمة والحقبة والنوع الأدبي، ليس خيارا منهجيا بحثيا، بل حتمية عملية وعلمية تفرضها محدودية الإمكانية، والخشية على تشعب الموضوع والتواء طريق البحث وتشتت النتائج. وعليه، ارتأينا التذكير بتحديد النوسان بين اللغتين الفرنسية والعربية، لتكتسي دراستنا طابعا إنجازيا محددا لغويا يتسم بوضوح المجال.

فما الذي يميز الشعر عن غيره من أشكال الكتابة والخطاب؟ وما مدى توافر المشترك الشعري بين الأدبين العربي والفرنسي؟ وهل تنعكس الفوارق بينهما على ترجمته؟ وإذا اتسع احتمال العثور على نقاط تلاقٍ، فهل من شأنها زحزحة فرضية استحالة نقله؟

ينبهر المطلع على ديوان الشعر العربي من روائع ما كتب في فترة سميت جزافا "الجاهلية"، فإن صدقت على بعض ما كان من طقوس منافية للديانات التي تعاقبت، فهي

لا تصدقُ على الجانب المشرق من عبقرية اللغة وما استتبعها من رقي فن القول وصفاء الذهن، وقد أنصفتها كتب التاريخ والآداب الأجنبية حين جعلت مِفرق ظهور الإسلام معلم التاريخ لها. ورغم بشاعة نعت "الجاهلية" وثقله إلا أنه توشى بالكثير من جمال الشعر وعبقرية النظم وفصاحة تخير اللفظ وإعجاز العبارة، إذ يتوجب على العالم الذي يريد أن يلامس بفكره الإعجاز القرآني اللغوي والعلمي، تدريب ذائقته اللغوية على ما سنته التقاليد الشعرية الجاهلية ! وينصدم المقارنُ المبحر في أعماق التاريخ، من الفارق الشاسع بين واقع الشعر اليوم ونوعه، وما كان عليه من روعة وإعجاز بالأمس البعيد ويسلم، من الوهلة الأولى، بكل إذعان، بمبررات الرؤية الترجمية القاضية باستحالة نقل ما يحمله ذلك الشعر في تضاعيفه من إعجاز بلاغي، ودقة في انتقاء اللفظ ونظمه وتوقيعه في أوزان تطرب الأذن، وتلامس روحه وشعريته المتقنة العقل والفؤاد، حتى دون الحاجة لفهم المعاني فيه.

وفضلاً عن قصائد فائقة الجمال، سيسلم بدقة ملاحظة منقطعة النظير في رصد الظواهر العروضية والصوتية اللغوية التي سبق إليها من عاصروا ذلك الشعر، وكان سببها الشعر وما نَمى حوله من ذائقة مرهفة فالشعر كان علم العرب وديوانهم ومصدر أخبارهم وملهاتهم ولسانهم ومحرك حماساتهم. وقد ترتب عن تلك العبقرية الشعرية ظهور علم العروض الذي لم يكد يمر بظاهرة شعرية إلا ووقف عندها بالقياس والحساب والوصف. فالعروض وعزل البحور وابتكار التفعيلات تأسس علماً مكتمل المقومات محسوم النتائج لا يكاد يتسرب الشك والاحتجاج عليه في شيء. فرصد ظواهر الإيقاع وتكميمه وملاحقة تعقيداته في سلسلة الكلام لم يتيسر اليوم إلا مع توفر أرقى الوسائل من مسجلات، فما بال من كانت وسيلته المشافهة والسمع فحسب ؟ فبالنظر إلى نقص الوسائل المنهجية وقلة الدراسات في ذلك العصر، يمكننا القول إن ما توصل إليه الرعيل الأول من النقاد العرب وغيرهم في الشعر، بحق، سابقة علمية لغوية.

ارتبطت كلمة " شعر " عند العرب بالعلم ودرجاته من الدراية والأحاسيس والعواطف. ولعل عبارة "ليت شعري" تمثل دوماً كخير شاهد على مكانة هذه الكلمة

يقول زهير بن أبي سلمى :

لا رعى الله مساء قاسيا قد أراني كل أحلامي سـدى
وأراني قلب من أعبده ساخرا من مدمعي سُخر العِدا
ليست شعري أي أحداث جر ت أنزلت روحك سجنا موصدا
صدت روحك في غيـهـبها وكذا الأرواح يعلوها الصـدا²
وتقول نازك الملائكة في مطولة مأساة الحياة³ :

جاء من قبل أن تجيئي إلى الدنـ
ليت شعري ماذا جنوا من لياليـ

يا ملايين ثم زالوا وبـادوا
هم؟ وأين الأفراح والأعياد؟

وقد ساد اعتقاد جامع لدى العرب آنذاك أن لكل شاعر شيطانا يتلبسه حين يزور واد عبقر، وكانوا ينسبون لكل شاعر شيطانه الذي يملئ عليه ما يقرضه⁴. ولم تتجاوز تلك المعتقدات عتبة المحاولة في تفريغ دهشة لتفسير تلك الدرجة من الإبداع باللغة، ومواربة رغبة واعية في العثور على إجابة كافية عن تساؤلات حيال مصدر تلك الملكة التي

4- شاع أن اسم قرين امرئ القيس شيطان اسمه لافظ ابن لاحق، ويسمى هيبدي شيطان عبيد بن الأبرص، وهاذر بن ماهر شيطان النابغة الذبياني ومسحل بن أنثاة شيطان الأعشى.

تتأتى لبعضهم دون غيرهم. ولم يلقَ ذلك التفسير، ممثلاً في أسماء تلك الشياطين، رواجاً عقب نجاح رسالة الإسلام، إلا في معرض الحديث عن أخبار العرب قبل الإسلام وأحوالهم. وبعد إرساء أركان الإسلام وتحكمها في كل مفاصل الحياة، أهيل التراب على تلك المعتقدات وهي بعد محاولات حية لتفسير مبعث الإلهام الشعري، كما أهيل على كثير من طقوس الجاهلية، ليسدل الستار مبكراً على فصل من أزهى فصول الشعر في تاريخ الأدب العربي.

أعمل فقهاء اللغة العرب جهوداً جبارة للإحاطة بفن الشعر واستقصاء ما يفرد به كجنس له مقوماته الفنية الخاصة، ورغم أن وجهات النظر كانت تتزعج للاختلاف في بعض الجزئيات إلا أنها ظلت رهينة الكثير مما أُجمع عليه، كمقوم النظم وعامل الوزن والتقنية لتفرض العودة دوماً لثنائية النثر والنظم كمقياس شبه وحيد لعزل الشعر.

يورد ابن منظور في مادة "شعر" من مداخل قاموسه أن "الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعود على المنزل، والنجم على الثريا، ومثل ذلك كثير، وربما سموا البيت الواحد شعراً." ويتفق مع المحيط والمقاييس والصاحح في المكونات الشكلية لتحديد تعريف الشعر.

ويرد في مداخل كشف اصطلاحات الفنون التعريف نفسه بتركيز على عامل القصيدة في النظم وتحقيق الوزن: "الشعر بالكسر وسكون العين لغة الكلام الموزون والمقفى كما في المنتخب وعند أهل العربية هو الكلام الموزون والمقفى الذي قصد إلى وزنه وتقفيته قصداً أولياً."¹

ويقرر ابن طباطبا، مركزاً على ضرورة ضبط اختلاف جنس الشعر عن النثر، قائلاً: "الشعر أسعدك الله كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستخدمه الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض

¹ - التهانوي، محمد علي، كشف اصطلاحات الفنون، الصفحة 1030.

التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه.¹

ويرى ابن سلام الجمحي أن الشعر إنجاز ينم عن مهارة وحذاقة وروح إبداع أصيلة يتقنها من تمرس فيها، تماماً مثل من خبر الأحجار الكريمة والمعادن النفيسة. يقول في هذا: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تتقنه العين ومنها ما تتقنه الأذن، ومنها ما تتقنه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره.² واسترسل في الشرح بمثال معاينة الأحجار الكريمة والنقود معاينة حاضرة للتحقق من جودتها. وهي رؤية موضوعية تتجاوز اعتبار الشعر وليد الموهبة أو الإلهام وحدهما، بل يصنفه كغيره مما يمكن للإنسان أن يتقنه من علوم وحرف. وهي رؤية على قدر كبير من الأصالة أخرجت الشعر من القدسية التي أثقلت كاهله إلى العفوية وإمكانية مقاربته مقاربة أعمق وأسلم.

يسلط الجاحظ النور على مكون آخر، إذ يضيف أن الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير،³ أما سائر ما قد نعبر عنه من أفكار أو حقائق فبوسع أي كان أن يعبر عنها وبأي طريقة شاء، ويذكر بفضيلة إقامة الوزن وانتقاء اللفظ المناسب، ولعله كان سباقاً في تناوله للشعر، تناولا فنيا مبكراً، ومختلفاً يلفت الانتباه بأنه يحيد عن التقدير الانطباعي الذي لازم الذائقة النقدية العربية، وكرس المكون العروضي كمعيار شبه وحيد لعزل جنس الشعر وتمييزه عن النثر. فقد فتح بالتفاتة في ملاحظة ثاقبة لمكون الصورة كوة لمقاربة الشعر مقاربة من حيث مضمونه وعمقه الدلالي. غير أن الجاحظ، بالمقابل، حقق سبقاً تاريخياً آخر على قدر كبير من السلبية وإثارة الإحباط للباحث في ترجمة هذا الجنس الأدبي، حين سلط عليه الضوء كنقطة ضعف في ترجمة الإبداع الأدبي. ولو أن حكمه في ذلك كان معمماً ومنطلقاً من مثال الشعر العربي⁴، إلا أنه يشهد

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 9.

² - ابن سلام الجمحي، الطبقات، منشورات محمد علي ببيزون، دار الكتب العلمية، بيروت. 2001، ص 26.

³ - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الثالث، الصفحة 131- 132.

⁴ - ينظر الفصل الثاني من هذه المذكرة.

له برؤية فاحصة للشعر وفتح أفقا لتوسعة النظر في مكونات أهم في الشعر، على خلاف من سبقوه أو عاصروه.

ويتناول الجرجاني الشعر تقريبا بالتعريف نفسه، على هدي من سبقوه لكن بشيء من محاولة الإضافة والتدقيق، حين يرصد عامل القصدية في النظم ليتحقق الشعر: "الشعر لغة العلم، وفي الاصطلاح: كلام مقفى وموزون على سبيل القصد."¹ وفي هذه الإضافة، التي تبدو غير ذات بال، تمييزٌ فني شكلي للشعر عن غيره من المقول والمكتوب مما قد تتناثر فيه، أو تسود، عناصر شعرية موسيقية أو تخيلية كآيات القرآن ونصوص الأحاديث وغيرهما من مسجوع الخطب والأمثال والحكم والتي تعجُّ بصور البيان. ويضرب مثالا بالآيتين الثانية والثالثة من سورة الشرح ليوضح حالة وزن وتقفية من غير قصد شعري فني. والشعر في اصطلاح المنطقيين: "قياس مؤلف من المخيلات، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير، كقولهم: الخمر ياقوتة سيالة، والعسل مرة مهوعة."²

وتجتمع لدى طه حسين أهم مكونات الشعر شكلا ومضمونا إذ يصوغ لنا تعريفا يحمله فضيلة أسبقيته على النثر وأهم ملامحه الفنية، إذ يقول: "وأول مظهر للأدب الإنشائي الذي عرفه الناس فأحدث في نفوسهم اللذة الفنية فحفظوه وحرصوا عليه هو الشعر. وهو هذا الكلام الذي يعتمد لفظه على الموسيقى والوزن، فيأثلف من أجزاء يشبه بعضها بعضا في الطول والقصر والحركة والسكون، ويعتمد في معانيه على ما يصور عواطف الناس وميولهم وأهوائهم، متأثرا في هذا كله بالخيال، ومؤثرا في النفوس بالصور التي تبهر بروعتها حيناً وبدقتها حيناً آخر، وبالألفاظ التي تسحر بضخامتها مرة وبرقتها مرة أخرى."³

ومن المتفق عليه في درس الأدب، اليوم، ذلك التعريف الذي يقيد الشعر في "الكلام الموزون والمقفى"، تأسيساً بالأولين. ولا غرابة في أن ظلَّ هذا التعريف العروضي

¹- الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص 130

²-المصدر نفسه، ص 130.

³- طه حسين، أحمد أمين، عبد الوهاب عزام، محمد عوض محمد، التوجيه الأدبي، عالم الأدب، بيروت، لبنان، 2016، ص 17.

ساري المفعول، رغم أنه يرجع للتراث بوثبات واسعة زمنيا تصل إلى المفترق التاريخي بين الجاهلية والإسلام، يقاوم ما عرفه الشعر ذاته من تطور. فربط الشعر كجنس من الكتابة الأدبية بالقافية والوزن قياس تقليدي ضيق يتفق النقاد المعاصرون على أنه صار من التراث وله مبرره وما زال يصدق على ما ينظم اليوم ويُستن فيه بتقاليد عمود الشعر العربي، وحتى محاولة إحياء ما هُجر من آيات البيان والإعجاز في الشعر العربي. ويتجلى ضيق الحصر في تجاهل عنصري الدلالة والتصوير بالرغم ما لهما من أهمية في تحقيق الشعرية. ورغم المرونة التي عرفها تحديد مفهوم الشعر منذ مطلع الخمسينيات، مازال قيد الوزن والقافية يثير ضجيجا في دوائر ذوي الميول المحافظة في نقد الشعر. فقد ظلت الرؤية الشعرية العروضية متفوقة طيلة العصور المتلاحقة التي شكلت الامتداد الزمني للتأريخ للأدب العربي. فمن الجاهلية إلى مفرق ظهور الشعر الحر، ومرورا بصدر الإسلام وقرون العباسيين وما تلاها من انتصارات ونكبات، ظل الوزن الصراط المستقيم للشاعر والقصيدة وظلت القافية الحاشية الوفية والسنة المؤكدة.

نظم العرب الشعر وبرعوا في نظمه لأبعد الحدود، إذ وصلتنا اليوم قصائد في ذرى الجمال نظما وفصاحة وبلاغة. وقد كانت تلك العبقريّة تتم عن تفنن وعي مبكر جدا لدى الفرد آنذاك بما للغة من طاقات خلاقية، كما تكشف عن اتصال فكري عميق بين الشاعر وما حوله، وترتب عن ذلك منتهى البراعة في انتقاء الكلمات والتأليف بينها لوصف المناظر والإفصاح عن المشاعر وما يختلج في النفس من تقلبات المزاج، أو رثاء فقيد أو مدح أو توعّد وتحقير. كما يكشف ذلك نقطة على قدر كبير من الأهمية، وهي تكريس علاقة صارمة بين الكلمة وما تدل عليه، إذ يكاد لا يوجد لفظ مرادف إلا وله مرتبته وما يميزه بين غيره، مهما تعددت التسميات للمدلول الواحد. إذ يختار الشاعر عن قصد كلمة محددة من بين عشرات المرادفات ويوظفها حسب ما تحمله من فرق طفيف. وهذا ما يبرره تعدد التسميات لكل ما كان ذا صلة حميمة بالبيئة العربية وما يتحرك فيها، وواقع الحياة اليومية والاجتماعية والسياسية آنذاك. إذ لم يكن توليد الدلالة اعتباطيا، بل كان يحكمه نظام صارم في الاستعمال، وكأن العرب كانت تحتاج صناعة الكلمات والمعاني بشكل مستمر لإنتاج أجود الشعر.

وتبعاً لتلك الصرامة ظلت قوانين قرض الشعر بتفاصيلها الكثيرة، من قبيل الفروض والسنن وطقوساً مقدسة لدى العرب، ولوقت متأخر جداً، إذ يلفت الانتباه، الامتداد التاريخي الكبير الذي ظلت راسخة طوالها ويثير أكثر من قضية حيال أسباب هذا التعنت الفني الذي تسبب في حرمان الأدب العربي من فرصة الإثراء الفني وتجديد الروح بالترجمة. فقد ألفت تلك الرؤية بثقلها على التفكير في ترجمة الشعر على امتداد الحقب المتلاحقة، التي عرفت صدمات خرس إثرها لسان الشاعر العربي عن قول الشعر وزادت مشروع الترجمة بعداً وتأخيراً، رغم أن حضارات ولغات أخرى تعاقبت على أقاليمه ولبثت لقرون واختنق إبانها الشعر بدل أن يستمد دماء جديدة منها. فالصرامة الفنية المتجلية في توحيد القافية والوزن، التي كانت ستختل أو تغيب حتماً في الترجمة، ليست إلا أحد أبسط الملامح من رتابة الفكر والحياة من حول الشاعر والفرد العربي، وقد ترسخت كأثر مترتب عن نمط حياة هو حتماً متوارث في البيئة الاجتماعية وفرضته عوامل أخرى، يقول أحمد أمين في فصل يشرح فيه أثر البيئة على عقلية العربي وأدبه " للصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة، متكررة، موسيقى عابسة قاسية، رهيبة عظيمة، فلا عجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقباض النفس أو الكآبة أو الوجد، أو ما شئت فسمه. ولا عجب أن يتغنى شعراؤها بنوع واحد من القول، ونغمة واحدة. لأن الصحراء توقع على نفوسهم صوتاً واحداً، فيشعرون كما تلقوا شعراً واحداً.¹ تفكير بسيط سيادته على توجيه التفكير للحذر من الخروج عن المؤلف المأثور، ويحظر بالبديهة أبسط محاولة للاقتراب من القوانين الموجودة سلفاً. وهذا ما يتنافى كلياً مع أحد المبادئ والغايات الحضارية والفنية للترجمة القاضي بإفساح المجال بثقة للغريب، وما سيترتب عن ذلك من لياقات فنية في تطويع بنى اللغة في حدود القواعد، وتكييف العروض وكسر قانون الوحدة في القافية. وهو مبدأ يكشف بالمقابل دور الترجمة الذي لا غنى عنه في فكّ عقدة التقوقع تلك.

وقد ضرب هذا الوضع الشعري المقنن الراسخ على الشعر حصاراً فنياً طويلاً، تعذر إثره على أي عامل خارجي الوصول إليه أو المساس به أو الخروج عنه، وقد كانت

¹ - أحمد أمين، فجر الإسلام، ج2، ص 54.

الترجمة، ولا ريب، من أخطر وأفضل ما كان يتربص به في عز تطوره وتشعب علومه. فنمو الشعر العربي وازدهاره في معزل كلي عن أية لغة أو تأثير من الجوار¹، كان له دور كبير في الابتعاد عفويا عن ترجمته، وهو ما أثر سلبا، وبدون حجج موضوعية مقنعة على احتمالات ترجمته أو الاستفادة منها، وهذا ما اضطر إليه الشعر العربي أيام احتضاره حين شملته النهضة الأدبية التي عرفها الأدب العربي في القرن التاسع عشر². فما من أمة تكبرُ على الأخذ من غيرها إلا ضاقت فسحة خيالها وركبها الزهو بما عندها، فانعزلت عمن حولها وصرفت أنظارها عن نفائس العلوم والفنون³.

لم يرد في المصادر التي تناولت الأدب العربي، ولا في مؤلفات العرب الأوائل شعراء ورواة ونقادا، وحتى بعد فتح بيت الحكمة وازدهار نشاطه، حديث عن ترجمة الشعر أو الشعر الأجنبي⁴، إلا على نحو عابر جدا لدى الجاحظ والجرجاني والتوحيدي، رغم أنهم أغرقوا في استكناه طبيعة هذا الجنس الأدبي وأغراضه وأسهبوا لحد الإسراف والمغالاة في تشريح مكوناته وضبط أوزانه وتنقيحه ونقده وشرحه والاستشهاد به. بل إن الشعر كان حاضرا بقوة في كل ما نشأ من العلوم الأولى، لاسيما ما ارتبط بدراسات اللغة من نحو وبلاغة وعروض وتفسير ومعاجم، إذ كانت تستمد مادتها ومرجعيتها من الشعر. واستمر تأجيل فتح قناة الترجمة، وبتشديد صارم حيال القرآن والشعر⁵، في عز الوثبات الحضارية الباهرة داخل رقعة مكة وخارجها، ورغم أن القرآن، بُعيد الجهر برسالة الإسلام والقبول الذي حظيت به لدى الآخرين، أشاد بظاهرة تعدد اللغات، في إشارة ملفتة للانتباه وداعية للتفكير، في آية صريحة من سورة الروم "ومن آياته خلق

¹ - يناقش طه حسين في كتاب (تقليد وتجديد) بعض مظاهر التجديد منذ القديم في الشعر، عندما انتشر العرب في الشام والعراق واحتكوا باليونانيين والرومان والفرس، لاسيما لدى خروجهم من رقعة الجزيرة العربية لنقل رسالة الإسلام، ويصفه بتجديد غير عميق، يمكن تحسسه في الموضوعات، لكن لا يمكن التأريخ له. ولم يذكر شيئا عن الترجمة سوى ما نقلت العلوم والفلسفة. (ينظر الصفحات 11، 12، 15)

² - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2001، ص34.

³ - حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، جز 1، ط 2، 1956، ص5.

⁴ - "لم تكن دار الترجمة في أوائل القرن الثالث الهجري تعنى بالترجمة على أساس حب الاستطلاع والتعرف على ثقافات الشعوب غير العربية بل كان من أبرز أهداف الترجمة والتعريب دفاع علمي كامن في نق علوم الطب لمداواة الجند في مجتمع الفتح وعلوم الكيمياء لصنع السلاح في مجتمع جديد مهدد أنه ولع بالحضارة.." هادي نهر، اللغة العربية وتحديات العولمة، عالم الكتب الحديث، اردب، الأردن، 2010، ص61.

⁵ - انكب المترجمون في بيت الحكمة على نقل كتب علم الكلام والمنطق والشعر، ولا تذكر المصادر أنهم ترجموا الشعر والقرآن لا أخذا ولا عطاء.

السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين" ودعا صراحةً لتحقيق التلاقي في آية أخرى من سورة الحجرات، "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم." وهل كان لتحقيق هذه الغاية من وسيلة أنجع من الترجمة؟ يقرر الديداي ندره الترجمة إلى العربية آنذاك في معرض حديثه عن حركة الترجمة وبداياتها عند العرب، إذ يقول : "وبخصوص العربية، فإن ما ترجم إليها قديما خارج نطاق اللغة التخصصية، أي لغة الفلسفة والعلم آنذاك، منقول بتصرف وعدده قليل لا يكاد يُذكر، إلا أنه ظل مشهورا مذكورا.¹

وأقصى ما يمكن العثور عليه مما لمسه ميسم الترجمة في تاريخ الأدب العربي القصص المنقولة عن الهندية، والتي ذاع بموجبها صيت ابن المقفع كأحد أعلام الترجمة، لينزل منزل حالة استثناء في الترجمة الأدبية آنذاك. فترجمته، وإن أثبتت مكانتها بشكل أو بآخر، لجزالة الأسلوب وسلاسة اللغة وتكييفها العبقري في اللغة العربية²، إذ بدت وكأنها منجز عربي الأصل، إلا أنها ظلت شاهدة بتفردها على ضالة الترجمة في الأدب وانعدامها في الشعر لقرون تلت انجازها. وإن عجت رفوف المكتبات بمجلدات من علوم الشعر وترجمات في العلوم والفلسفة، فإن الترجمات الشعرية للغة العربية أو منها لم يحن دورها بعد، بل إن الحديث عن ترجمة الشعر يكاد ينعدم. ويمثل الجاحظ دائما حالة استثناء أخرى، كونه أفتى في ترجمة الشعر، إلا أن فتواه لا تعدو كونها طرحا جدليا انصب على تعذر ترجمته، صادرة عن محض تقدير وتصور لا بناء على تجارب فاشلة أو ناجحة في ترجمته. واكتفى الجرجاني بإشارة مقتضبة لترجمة الاستعارة. وكل ما يمكن العثور عليه من الأجنبي بضع كلمات من الحضارات المجاورة ولغاتها كالفرس والحبشة متناثرة في الشعر والقرآن.

¹ - الديداي، مفاهيم الترجمة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص72.
² - يقول الديداي في المصدر نفسه " ومن ذلك كتاب كليله ودمنة الذي نقله ابن المقفع نقل المبدع، إذ أدخل به الوسائل الجمالية للغة الفارسية وأسس لأسلوب الجاحظ وبيانه الذي تأثر به، وكتاب ألف ليلة، الذي كيفه العرب مع بيئتهم وثقافتهم ومجتمعهم، والذي قرب الفصحى من العامية وأوجد أسلوبا قصصيا جمع بين سهولة المأخذ وخصوبة الخيال." ص72.

1.1. هل كان الشعر فضيلة العرب؟

لم يكن الشعر فضيلة العرب، كما اعتقد الجاحظ، بل عرفته سائر المجتمعات. يقول ابن قتيبة: "لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديث في عصره، وكل شرف خارجية في أوله"¹. ومن يعود للتنقيب في الآثار الفكرية المدونة والشفاهية للحضارات السابقة يجد الشعر ماثورا، وهو الأسبق وجودا، ويروي قصصا خيالية وأساطير تحاول تفسير الظواهر ويسجل المآثر ويبوح بالهموم وكلها تكاد تجتمع في حوار الإنسان الأول مع ما حوله. ويقول الناقد الألماني فولفغانغ كايزر Wolfgang Keizer "عندما نعود إلى التاريخ الأدبي القومي أو الأجنبي نعثر على ذلك الشكل اللغوي الموزون، الذي نطلق عليه اسم الشعر، أما ما هو الشعر في حقيقة الأمر، ومم يتكون، وما هي أصوله (المصدر من الرقص أو الخطو الاحتفالي في طقس من الطقوس؟)، وكيف يتحقق، وما هو موقف النظام الشعري من اللغة في كل مرة؟ إن هذه قضايا وغيرها تجعل علم العروض فرعا من فروع الدراسة الأدبية"²

فكما كان تراث الحضارة العربية الأول شعرا في معظمه، كان المنجز الأدبي لليونانيين، وحتى فلاسفتهم، منظوما موقعا بالوزن. "الواقع هو أنه بعض الأقدمين قد أثروا التعبير عن فلسفاتهم بالقريض. أبرز هؤلاء من الناحية التاريخية هم طاليس امبادوقليس وبارمنيدس وقد نظم ثلاثتهم نظريات في الفلسفة الطبيعية شعرا، ثم فيثاغورس وسوفوكليس اللذان دونا مبادئ الأخلاق نظاما، ثم لوكريتيوس وفيرجيل في "ريفياته" وقد شرحا طبائع الأشياء في أجمل قريض"³ ، فالأصل في هذه المطولات المنظومة أنها مظهر من مظاهر أسبقية الشعر على النثر من الناحية الزمنية.¹

¹ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006، ص 64.
² كايزر، العمل الفني اللغوي، تر: أبو العيد دودو، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر، 2012، ص 143.
³ هوراس، تر: ليوبيس عوض، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 191988، مصر، ص 28. ويقصد بالأقدمين من سبقوا سقراط (les présocratiques) مثل طاليس Thalès و امبادوقليس Empédocles وبارمنيدس Parménide وفيثاغورس Pythagore وهم يونانيون، أما لوكريتيوس Lucrèce و فيرجيل Virgile فعاشا بعد سقراط وهما رومانيان. وقد فشى اضطراب في رسم ونطق أسماء أولئك الفلاسفة في اللغة

وكل مجتمع كان يفاخر بشعره ويعتد بترائه الشعري ولا يقبل له تحويلا أو تحريفا أو نسخا يدعي مضاهاته. كما أن كل شعب يعتقد بأسبقية لغته ويؤمن بسمو لغته، وقد لا يقف هذا الاعتقاد والتفاخر عند اللغة فحسب، بل يتجاوزه لكل ما أبدعه من أفكار أو أدب وينسحب ذلك على المنجزات الحضارية الأخرى، وهذا مبعث الرقابة الصارمة على الترجمة ومواجهتها بالرفض والتحفظ دائما. فقد كانت بعض الحضارات التي زحفت على نطاقات جغرافية خارج رقعتها مضطرة لفرض لغتها بدل تفعيل قناة الترجمة. يقول هادي نهر في دفاع مستميت رائع عن اللغة العربية: "وهي ليست لغة الشعر والخطابة، ولغة السماوات فحسب وإنما تعد لغة العلم في انتصاراته، ولغة المخبر في كشوفه في ريادة كل بعيد، لغة حية لها ماضيها ركائز لمستقبلها، لغة حملت أمانة الحضارة الإنسانية طوال القرون الوسطى، وتركت بصماتها في لغات كثيرة ومنحتنا كثيرا من المصطلحات العلمية والتقنية في الطب، والهندسة والفلك والرياضيات والفلسفة والموسيقى"² ويصل اعتقاد أبناء لغة ما بسمو لغتهم ذروته إن اقترن تاريخها بنزول كتاب مقدس على متنها، مثل ما حدث في تاريخ اللغة العربية، إذ ما زالت النخبة من المفكرين تنثني إلى اليوم على مركب الدين لدعم أفضليتها³، وكذا ما حدث مع لغات سامية سبقتها على غرار الآرامية والعبرانية⁴. وقد كان هذا الاعتقاد المضلل أحد العوامل التي استمرت تغذي التحفظ على ترجمة "الوحي"، وسريان عدواه على الشعر والأدب لقرون. فالعرب ما زالت ترافقهم عقدة سمو لغتهم إلى اليوم. في حين أنها "لغة ككل اللغات، لها كيانه وطبيعتها وعبقريتها، أو لنقل لها ذوقها وجمالياتها.. ومنذ القديم أحس أبناءها-ربما بدافع العصبية والتفاخر- أن لها مميزات لا تكاد تتوافر في غيرها من

العربية بسبب اعتماد النطق الإنجليزي أحيانا والفرنسي أحيانا أخرى، الذي يستعير، بدوره، أحيانا النطق اللاتيني القديم.

¹ - المصدر نفسه، ص 29.

² - هادي نهر، مرجع سابق، ص 269.

³ - يقول هادي نهر "إن كلمة الله عربية وإن الارتباط بين العربية والإسلام ذو أسباب كثيرة ووجوه متعددة وعلى كثرة تلك الأسباب وتعدد الوجوه فإن باعثا واحدا، كان محور ذلك الاتصال وحلقته الأولى وهو كتاب الله سبحانه: القرآن الكريم وإن اللغة العربية كانت بمستوى الرسالة المحمدية إذ قامت تبعاتها الحضارية عبر التطور الدائم للإنسانية جمعاء." ص 265.

⁴ - Giambatista Vico, The first new science, Cambridge university press, 2002, page 155.

اللغات"¹. وما زال الفرد العربي، من الرياض والبحرين إلى مراكش ونواقشوط، يبالغ في التفاخر بمزايا اللغة العربية، ويستجدي غرائب النحو وثراء المعجم وحجته القرآن والشعر وقدرات التسجيع المذهلة ليدعم اعتداده بها هبة ربانية لأهلها. وتتوارث الأجيال من طلبة المدارس والجامعات الموقف نفسه والحجج نفسها بكثير من المبالغة والزهو بأنها أفضل لغة، عذوبة ودلالة، وأثراها تنوعاً. ولا يتوانى البعض في نسج الأساطير حولها وابتكار تراكيب وجواز أضرب بلاغية يتوهمون أن اللغات الأخرى محرومة منها. وكل ذلك رغم وعي الكثير منهم أن اللغات الأخرى تضاهيهما وضوحاً وجمالاً وقدرة على استيعاب كل ما ورد في تلك الكتب. وهي تقديرات نزلت منزلة الحكايات الشعبية وبقيت أدلتها متناثرة وفقدت بريقها مع تطور الدراسات الألسنية وفنون النقد الأدبي. يقرر عز الدين إسماعيل بعد مناقشة مستفيضة سلطت الضوء على علاقة اللغة بمتكلميها قائلاً: "من دراستنا للصلة بين الجنس واللغة، يمكننا أن نرفض في كثير من الاطمئنان تلك النزعة الشعبوية القديمة التي أرادت أن تجعل من الجنس العربي أشرف الأجناس، ومن اللغة العربية أشرف اللغات."²

اللغة جزء من وجود الإنسان وذاته وكل ما يشعر أنه يميزه بدءاً بأبسط معالم شخصيته إلى أعقد مكونات هويته وثقافته، ولا بد أن ينسحب على لغته جزء من حبه لنفسه وغروره واعتداده بانتمائه، بموجب المشترك الثقافي والديني والعرقى، لمجموعته التي رأى فيها النور وتلقن معها تجربته في الحياة. وهذه بضع اعتبارات ذاتية تفسر اعتداد الشعوب بلغاتها، ولا يعدو ذلك كونه امتداداً للاعتداد بالحضارة والثقافة والذات. أما عن حقيقة وجود لغة أو عرق أسمى من الباقي، فلا يتعدى درجة التقدير النسبي والترتيب حسب الإنجاز والإسهام في التأثير في الحضارات الأخرى التي قد تفوق الحضارة المؤثرة أو المغيرة في جوانب أخرى كثيرة وعلى رأسها اللغة والشعر وتفعيل الترجمة الآخذة. أجاب أبو حيان التوحيدي حين سئل ما إذا كان يفضل العرب على العجم أنه من الصعب القول بتفضيل العرب عنهم، ذلك أن لكل حضارة منهم ما نبغت فيه فكان

¹ - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي، 1974، ص 337.

² - المصدر نفسه، ص 337.

للفرس السياسة والآداب، وللروم العلم والحكمة، وللهند الفكر والروية والخفة والسحر، وللترك الشجاعة والإقدام، وللزنج الصبر والكد والفرح، وأجمل أن الأمم كلها تقاسمت الفضائل والنقائص باضطرار الفطرة.¹

كان الشعر الوعاء اللغوي الأول لفكر الإنسان في إرهاباته الأولى²، وقد خلفت كل الأمم من الشعر ما يمكن للباحث أن يستقري من خلاله أحوالها وماضيها وما كان يعتلج فيه من حروب وقصص حب وآلام فراق ونبوءات وخرافات وحكم ما زالت الأجيال تتداولها إلى اليوم. وكان لكل منها طريقته، ولغته وحظه من وصولها العجيب إلى هذا الزمان متواترة على ألسن الرواة أو مخطوطة أو مترجمة. يقول فيكتور هيجو في مقدمة كرومويل: "في الأزمنة البدائية، حين يستيقظ الإنسان في عالم ولد للتو، يستيقظ الشعر معه.. وفي حضور العجائب التي تبهره وتخدره، لم يكن كلامه الأول سوى نشيد.. كان يلقي الخواطر ويغني كما كان يتنفس.. ولم يكن في قيثارته سوى ثلاثة أوتار، الله والروح والإبداع.. ولكن هذا السر الثلاثي يغلف كل شيء، وهذه الفكرة الثلاثية تضم كل شيء.. وكان فكره مثل حياته، يشبه السحاب الذي يغير شكله وطريقه حسب الريح التي تدفعه ذاك هو الإنسان الأول وذلك هو الشاعر الأول كان شاباً وكان غنائياً.. الدعاء أو الصلاة كل عبادته والقصيدة كانت كل شعره."³

2. الشعر في الأدب الفرنسي :

تتأول كلمة الشعر لدى الأوروبيين في تأثيلها إلى الدلالة على الخلق والإبداع. الشعرية في الآداب اللاتينية عموماً تنكب على الإبداع "اللغوي" بجميع أشكاله، فتسمية الشعر مستمدة من *poiein* وهو فعل من اللغة الإغريقية ويعني "يصنع ويبنى ويخلق"، وهو الذي وهب لهذا الفن تسمية مبدعه والمنجز منه والنوع برمته " *poète, poème, poésie* "، "وإن انبرت كلمة شعر سريعاً أن تتخصص كمفهوم أدبي، فإنها تطلق أيضاً على أي

¹ - التوحدي، الإمتاع والمؤانسة، مراجعة هيثم خليفة الطعيمي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2011، ص 70-72.

² - Giambatista Vico, Op.cit, page 151.

³ - فيكتور هيجو، مقدمة كرومويل، تر: علي نجيب إبراهيم، دار البناييع، 1994، دمشق، سوريا، ص 63-64.

نمط من أنماط الصناعة أو بناء ملموس، كسفينة مثلاً، أو تجريدي، كعملية برهنة¹ إلا أنها تعود لتتكفى في رحاب الأدب وفنونه على نوع معين معروف ما إن يطلق له العنان ليتحرر قليلاً، حتى يعود أسير شرط الوزن، وبعض ما يستتبع من مكونات شكلية.

1.2. الشعر إلهام :

يكشف تناول الشعر منذ القدم، قدم هذا الفن. فقد تناوله المفكرون الأوائل ممن أرسوا اللبنة الأولى لصرح المعرفة والعلم. وعلى الرغم من أن الأولوية كانت لقضايا ذات ثقل هائل شكلت محور الإرهاصات الأولى للفكر الإنساني في الفلسفة اليونانية، إلا أن الشعر افتك مكانته بينها، ولو أنه وقع بين المطرقة والسندان، مقدساً صعب التناول من ناحية ودريئة سهلة لسهام النقد والتقريع من ناحية أخرى بسبب ارتقاء الفلسفة منزلة عليه وازدهارها الباهر. فقد وقع الشعر فريسة سهلة، ضئيل الأهمية بين قضايا السياسة والعدالة وبناء الدولة ودور العلم والفضيلة، وكان محل رأي عابر بدل أن يحظى بالاستفاضة في النظر فيه. ولم يكن الشعر في فضاء الفكر اليوناني أوفر حظاً منه في مهد الرسائل السماوية من حيث كشف مثالبه والتقليل من دوره أو استبعاده من مشروع بناء فرد صالح ومجتمع سليم مزدهر.

ورد الحديث عن الشعر لدى أفلاطون Platon متناثراً في الحوارات التي جمعت، عدا كتاب الجمهورية، في مؤلفات كاملة. يجيب سقراط إيون، راوي شعر هوميروس، في محادثة حول سر صناعة الشعر، وسر تأثيره بهوميروس، قائلاً: "ويمكنك أن ترى بعض المرات عدداً من الحلقات والقطع الحديدية متدلية بعضها من بعض لتشكل سلسلة طويلة تماماً، وتستمد كل منها قوة تدليها من الحجر الأصلي. وبشكل مماثل فإن إحدى آلهات الشعر ألهمت الرجال قبل كل شيء .. إن كل الشعراء الصالحين، الشعراء الملحميون كما الشعراء الغنائيون، لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن، إلا لأنهم ملهمون

¹ - إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2014، ص 159.

وممسوسون"¹. من خلال هذا الإدلاء، يعنُّ للباحث أن أفلاطون يتصور أن القدرة على إبداع الشعر وليدة حالة إلهام واستلهام، فهو يخبرنا أن "الشاعر شيء خفيف، شيء مجنح، شيء مقدس، ولا يكون قادرا على الإبداع حتى يصير هو الإنسان، يسكنه إله، حتى يفقد صوابه، حتى يفلت من يده زمام عقله"².

وقد سرى اعتقاد في اليونان القديمة، على غرار اعتقاد أفلاطون، أن لكل شاعر إلهة³ شعر يتدلى منها، وهي التي يقال أنه يكون ممسوسا بها. وفي تصوره تلميح إلى أن ملكة قول الشعر تتشكل أيضا عن طريق التأثر بشعراء آخرين حين يتصور أن شعراء آخرين يستمدون الإلهام من شعراء يتدلون من الحلقات التي في أصلها الأول إلهة شعر حين يقول أن بعضهم يذكر أروفيوس وميوسايوس⁴ كمصدري إلهام لهم. ويحقق لإيون أنه يستلهم بالمنوال نفسه من هوميروس.⁵

أجاب أفلاطون إجابة حمّلا جام سخطه وتبرمه حين سئل عن الشعر في حوار مع سقراط، وكان محور رأيه أن الشعراء بعيدون كل البعد عن الحقيقة وما ينفع الناس من نشاطات مثل المهن والحرف والصناعات والتعليم وغيرها مما يخدم المجتمع والدولة ويقدم نفعاً. يقول في أحد ردوده "فلنتوجه بسؤال إلى هوميروس أو إلى أي شاعر آخر. وسنترك جانبا كل الفنون التي يدعيها الشعراء. فلن نسألهم مثلاً لماذا لم يعرف عن واحد منهم، في الماضي أو في الحاضر، أنه شفى مريضاً أو نقل علمه إلى تلاميذ له، كما يفعل أسقليبيوس، هذا إلا إذا كانوا حقاً يعرفون الطب ولا يكتفون محاكاة كلام الأطباء"⁶. فهو يرى أن هوميروس، مثلاً، لم يترك للأجيال اللاحقة شيئاً يفيدهم في الحياة

¹ - أفلاطون المحاورات الكاملة، المجلد الثالث، محاوره إيون، ترجمة: شوقي داود تماراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت 1994، ص19.

² - أيف ستالوني، مرجع سابق، ص 172.

³ - ويطلق عليها اسم Les Muses. ويطلقون على ملهمة الفصاحة والبيان حسن القول كاليوب Calliope، ويدعون ملهمة الشعر الغنائي إراتو Erato، واختصت بوليمني Polymnie بشعر الرثاء والأعراس والبلاغة في القول، بينما خصوا بإسم تالي Thalie ملهمة شعر الريف والكوميديا فيما بعد. وهي تفسيرات لا تقل غيبية وغرابة عن تفسير العرب لسر العبقرية الشعرية، وبقيت هي الأخرى تتردد مثلها مثل باقي أعاجيب تلك الحقب الحافلة بالمعجزات والخيال والخرافة.

⁴ - المقصودان شاعران خرافيان، من نسج الخيال اليوناني، Orphée و Musaeus. وتروي الأسطورة أن أورفيوس سليل أكبر وأجمل إلهات الشعر كاليوب Calliope أما موسايوس فهو تلميذ أورفيوس.

⁵ - أفلاطون، مرجع سابق، ص21.

⁶ - جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد أحمد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004، الصفحة 509.

كما فعل فيثاغورس عالم الرياضيات والهندسة. ويرى أن شعر التراجيديا يؤذي الأذهان دون أن يكون لها ترياق يخفف مما يترتب عنه من المبالغة في إثارة العواطف وتغليبها على التفكير العقلاني، ولذا فكان الميل إلى أن حظر الشعراء أحد المبادئ السليمة لقيام الجمهورية الفاضلة.¹

لقد كانت رؤية أفلاطون فلسفية شمولية، تفوق قدرة الشعر والترجمة على احتمالها، تماما كما تفوق قدرة مشروع ترجمة الكتب المقدسة على تحمل وجهة نظر الدين. فهي ذات ميل تأملي بالغ في تغليب دور الإلهام ومقياس الحقيقة المثالي، إذ يتصور، فحسب، مصدر منجز إبداعي حاضر المقومات والكيفية. وقد كان تصورا بعيدا كل البعد عن التعقيد لرؤية موضوعية للشعر. فإن سلّمنا جدلا بصواب نواح ما في تلك الرؤية لمصدر ملكة إبداع الشعر، فلا مهرب من أن يُشترط في مترجمه تحقيق الملابسات نفسها التي يمر بها الشعراء حتى يسترجع القصيدة بأمانة للشكل والمضمون، ولا مناص له من التقرّيع وازدراء أي نقص أو تحوير قد يظهر بوضوح للمقارن.

كما أنها رؤية ذات منطلق تصنيفي وغاية مثالية، إذ تناول الشعر تناولا بعيدا عن الفن، وحصر الاهتمام على دوره ونفعه وسلب منه الكثير حين وضعه في موضع قياسٍ مجحفٍ جنباً إلى جنب مع قضايا أساسية ذات أولوية كالتعليم والطب والنشاطات المدرة للنفع المادي، أو لدورها في توجيه العقل إلى سر الحقيقة التي تعكس عالم المثل الذي يتصوره. وإذا رأى أفلاطون في فن الرسم تصويرا غير صادق وتحريفا للحقيقة الأصلية المثلى، فهل ستسلم الترجمة من هذا التشكيك وهي التي تحوي أنساقا صريحة العبارة من التحريف اللغوي الحتمي عن الأصل؟ وهل سيسلم الشعر من التجريح وهو جنس من التصوير قائم على الخيال والصورة الفنية بمختلف أشكالها المألوفة والصادمة في جمع النقائض؟ فإذا كانت له هذه المآخذ على فن الموسيقى، وإذا كانت تلك هي الحال مع فن الرسم، فإن الشعر وهو مزاج منهما قمين بأن يسري عليه الحكم فيهما معا.²

¹ - المصدر نفسه، ص 504.

² - هوراس، مرجع سابق، ص 46.

كما أن المنطلق الفلسفي، لاسيما في تصوره المتشدد لغاية العلم لاستخراج قوانين الظواهر وتصنيف العلوم إلى علوم وضيعة ورفيعة آنذاك، لم يكن ليناسب مشروع الترجمة في شيء، وإلا ففي أي صنف كانت ستوضع؟ هذا، ولابد من لفت الانتباه إلى الحجة التربوية التي تأتّى منها رفضه القاطع لاعتماد الشعر في مشروع بناء الجمهورية الفاضلة، إذ اعتبر أن تطعيم عقل الطفل منذ صغره بالأساطير والخرافات فيه فساد له ولمستقبل المجتمع عموما. "عندما يتحدث أفلاطون عن القصص الأسطورية فإنه يشير صراحة إلى الشعراء وخاصة أشعار الإلياذة والأوديسة، التي يعتبرها تروج لأساطير غير حقيقية عن الآلهة والحياة، ومن ثم فهي تساهم في إفساد عقل الطفل وتدخل الرعب إلى ذاته، لذا حذر أفلاطون أن تصبح هذه الأشعار هي جوهر ما ترويه الأمهات للأطفال"¹. وهل كانت الترجمة لتنقل شعر الأمم الأخرى بما يتناثر فيه من حقيقة وخيال دون أن يشكل خطرا على عقول الصغار؟

بالاستناد إلى أحد ثوابت الترجمة، يمكننا القول أن المترجم لم يكن ليسلم من نقد لاذع، لا سيما مترجم الشعر. فيما أن مهمة المترجم نقل ما يقع بين يديه كما هو دون تحريف أو تزيف، فكل ما ينقله يسري عليه الحكم نفسه. وربما كان الأمر مختلفا لو أن الترجمة انكبت على استيراد العلوم النفعية التي تكشف أسرار ما توصلت إليه أمم أخرى مثل مصر آنذاك، فتكون الترجمة قناة فعالة في دعم مشروع الجمهورية دعما عمليا. وعليه، فمن نافلة الجدل عدم تحميل نشاط فني كنقل الشعر عبئا فكريا بعمق الفلسفة وهما حضاريا كالإسهام بشكل مباشر في إرساء دعائم مجتمع جديد، وإقصاء الشعراء من أي دور. فكل من الشعر والترجمة يتطلبان تعاطيا جماليا، وفحسا استقصائيا يحاول ملاحقة المعطيات اللغوية والفنية، ويربط بين هذا اللون الفكري واحتمالات انتقاله عبر لغات أخرى، ويفحصها فحسا مباشرا مع وقائع لغوية وحضارية وثقافية، بكل ما يسودها من تعقيد واختلاف وتناقض، تنطلق من المنجز النصي شفهيّا كان في صورته الأولى أو مكتوبا كما وصلنا اليوم.

¹ - أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون، ط1، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2010، ص 128.

2.2. الشعر محاكاة :

تناول أرسطو Aristote الشعر، على خلاف معلمه، من ناحية أكثر موضوعية، واجترح مقارنة لامست الشعر فنيا أكثر، إذ تغلغل في الشعر ذاته، بدل أن يستغرق في الحوم خارجه وحوله. فإن اكتفى أفلاطون بالوقوف خارج الشعر، وإثارة الجدل حول مصادر الشعر الغيبية وتقييمه تقييماً شاملاً بمقارنته بغيره من الصناعات والعلوم التي يفترض أن تفيد مشروع المجتمع والجمهورية، فإن أرسطو تدارك الابتعاد والتهويم لملاحقة الكائنات الخرافية، ودخل في صميم النفس البشرية على بساطتها، فاقترب أكثر من الواقع والموضوع في تفسير الأمور، وبرر الاستعداد النفسي لدى الفرد في إبداع الشعر تبريراً لم تنكره نظريات علم النفس حديثاً.

يرى أرسطو في مطلع فصل أصل الشعر، أن "الشعر نشأ لسببين كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:

فالمحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى.

كما أن الإنسان عموماً يشعر بمتعة-على وجه العموم- إزاء أعمال المحاكاة. والشاهد على ذلك هو التجربة: فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها، وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه، وذلك مثل أشكال أحط أنواع الحيوانات وجثث الموتى"¹.

وقد تنبه أرسطو إلى ظاهرة الوزن في نظم الشعر، ويظهرنا في ملاحظة ثاقبة أنه ليس مقياساً للشعرية، ويكشف أن ليس كل منظوم وفق وزن معين شعراً، مثل ما جرت عليه العادة آنذاك في تسمية ناظم مقالة في الطب أو العلوم الطبيعية مثلاً شاعراً، وضرب مثلاً بالفرق الشاسع بين هوميروس الشاعر وأمبيدوكلس عالم الطبيعة الناظم. ويفيد ذلك أن الوزن ليس سوى تقسيم كمي للكلام يمكن أن تُصب فيه كل المعاني والأفكار، دون أن

¹ - أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق الدكتور إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلومصرية، صفحة 79.

تكون ذات أثر فني وأثر جمالي كما في الشعر. وإن توفر مثال منظومات في علوم الطبيعة والفلسفة في الأدب الأوروبي، فيتوفر مثال ألفية ابن مالك في العروض العربي. ويقرر أرسطو حصر الشعر على من يجمع في إنجازهِ بين الموضوع والأوزان مُجريا المحاكاة بتوقيع من "ينبغي أن يطلق عليه لقب الشاعر، وتحديدًا على من ينشئ عملاً من أعمال المحاكاة باستخدام خليط من كل الأعارض"¹. ويقصد أرسطو بالمحاكاة، تحديدًا "التمثيل"، أي تمثيل وضع مشابه للواقع وسلوكيات الناس في منجز شعري موجه للإشاد والأداء للملأ. وهي سمة الفنون الجميلة عموماً كالرسم والموسيقى، ومنها الشعر.

وحسب أرسطو، فإن اختلاف السلوكيات يترتب عليه اختلاف أسلوب المحاكاة، وهذا ما أرسى جدلية اختلاف الأجناس الأدبية، من "مأساة، وملهاة"، التي لازالت الكثير من المصادر النقدية تتناولها ولو من باب التعرّيج. أي أن القصيدة حينما يحاكي فيها الشاعر سلوك إنسان، فهو يصور حالة ووضعاً مماثلين ويضمنها عبرة ليؤثر في سلوك المتلقي، وفي هذا توغل شارحٌ لوظيفة الشعر حين تلتحم فيه المكونات الفنية مع عمق الموضوع.

ويغوصُ أرسطو في حديثه عن ظاهرة المحاكاة إلى عمقٍ تخطى التكوين اللغوي في الأدب ومقوماته كفنٍّ، إذ تنبه، في ملاحظة ثاقبة، إلى أنه وليد سلوك يولد مع الإنسان وهو سر تعرف الطفل على العالم المحيط به وآلية تعلمه². والأهم في الشعر بالنسبة له، هو تأثيره في سلوك الناس ومشاعرهم، وتحقيق غاية التطهير في نفوس المتلقين، لا في نوعه وجودته الشكلية فحسب. وفي هذا تجاوزٌ لمكونات الشعر اللغوية الرئيسة ومبالغة في التركيز على الأغراض التهذيبية والوظيفة التأثيرية. فهو يحدد مجموعة من المقومات في مقترحه لمقاربة مفهوم الشعر، وهي الإيحاء الصادق، والموضوعية، ويستبعد شرط الوزن كمكوّن ذي قيمة خطيرة في هذا الفن، ومن حيث أنه لا يطغى على الغرض ولا يلغيه إن انعدم. واكتفى بشرط العناية بالتأنق في اللغة، وأولى الاستعارة

¹- أرسطو، المرجع السابق، ص 57.

²- المصدر نفسه، ص 23.

اهتمامه الأكبر وأشار إلى أنها مكن القوة التصويرية والإبداع في الشعر. فالشعر بالنسبة له يكمن في الحياد عن المؤلف من حيث استعمال اللغة.¹

ويمكن القول أن الشعر حظي لدى أرسطو، خلافا لمعلمه، بخطوة متقدمة في الدراسة والتحليل، ورؤية أكثر إمعانا، أنزلتها من التهويمات الغيبية وسلطت الضوء عليه من الداخل، إذ توصل لمقاربه مقارنة تحققت فيها درجة أفضل من الموضوعية بعيدة عن التصور الانطباعي والمكوث على عتبات تذوق النظم والاستمتاع بالإنشاد. وحين طرح دراسته النقدية الرائدة، التي حققت سبقا فكريا نقديا في تحرير هذا النوع الأدبي من قيد "الوزن"، تلتفتها كل الأجيال من بعده لتكون وقود حركات أدبية وفنية مؤثرة²، إذ رسخت في تاريخ الأدب والفلسفة كأول دراسة موضوعية منهجية تمكنت من تحديد مفهوم الشعر ووصف تكوينه الفني وصفا ينطلق من مادته الأولى، اللغة. ورغم الترجمات المتواضعة جدا للكتاب في صدر العصر العباسي، إلا أنها كانت ذات تأثير في بلورة رؤية نقدية مختلفة للشعر لدى المفكرين العرب.³ ويمكن القول إن تلك الدراسة سابقة فكرية وعلمية من حيث منهجها للتحليل البنيوي لمكونات الشعر.

أما هوراس Horace، فيرى خلاف ذلك، إذ يخترق الغشاوة العامة التي لا يبدو منها سوى حصر المحاكاة في ردها كآلية أوحى بكتابة الشعر، إلى عناصر خارجية، ويحاول صب الاهتمام وصرف النظر إلى الشعر ذاته، والغوص في التكوين العضوي فيه، إذ يلفت الانتباه إلى أن الشعر ينبغي أن تتحقق فيه اللياقة الأدبية، بأن يتوفر على الانسجام والانتلاف بين الموضوع والأسلوب والشخصيات والوزن الشعري⁴ ويرى أن المحاكاة ينبغي أن تكون أصيلة ويستتبع ذلك أن تكون صور الشعر أصيلة مبتكرة حتى تنير الدهشة والإمتاع والتأثير، لا مكرورة مستهلكة تشي بضحالة الشعر وأسلوبه وتبعث على الملل وتكرس الرتابة.

¹ - المصدر نفسه، ص 24.

² - حسيب الحلوي، مرجع سابق، ص 78.

³ - غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط9، نهضة مصر، 2008، الصفحة 141.

⁴ - هوراس، مرجع سابق، الصفحات 110، 112، 114.

برع اليونانيون والرومان في قرض الشعر، وكان من حيث موضوعه تمثيلاً قصصياً، إذ لا يكاد يخرج عن رواية حكايات وأحداث أسطورية نظماً ووزناً، لكن دون وحدة في القافية. وقد كان الشاعر يخضع لمشاهد الأحداث وأماكنها وحركات الشخص ومناظراتهم لتنسيق فني شعري مذهل نظماً وتصويراً. وهذا من بين ما يبرر تكريسها كمصدر إلهام ليس للأدب العالمي فحسب، بل لفنون وعلوم أخرى كالرسم والنحت والتحليل النفسي¹. غير أن الشعر لم يكن مركز الاهتمام في اليونان القديمة بالقدر الذي استهلكت به الفلسفة جهد المفكرين. وإن لم تكن الفلسفة والعلوم التي تدور في فلكها على نقيض مع الشعر، إلا أنها لم توله كبير اهتمام إلا في حدود ما يسع التفكير النظري والعقلي أن يعمل به حياله كظاهرة بادية للعيان.

قطعت بعض النصوص الشعرية كالإلياذة *Iliade* والأوديسة *Odyssée* والإنياذة *Enéide* طريقاً زمنياً أسطورياً من حيث امتداده لتصل من هوميروس *Homère* وفيرجيل *Virgile* إلى القراء اليوم، أصلاً وترجمة. نظم هوميروس الإلياذة والأوديسة ولغتهما الأصلية الإغريقية، واستلهم منها فيرجيل ونظم الإنياذة باللغة الرومانية، في غمرة الأخذ من جزيرة الفلسفة والحكمة، ونُظمت تلك الأعمال شعراً موزوناً يمجو بالصور والمجاز من أبسط مفرداته إلى أهم أحداثه وأبطاله، ويُنشد على وقع موسيقى وإيقاع لقارئه. وقد وصلت الإلياذة للقراء العرب بفضل ترجمة منظومة أنجزها أحد أعلام إحياء الأدب بالترجمة، سليمان البستاني، وصدرت أول طبعة منها عن مطابع دار الهلال بالقاهرة سنة 1904². وقد كانت ترجمة على قدر كبير من الشعرية، ورغم صدّ النقاد لها³ إلا أن القراء والشعراء في العالم العربي تلقفوها في غمرة انفتاح الإبداع العربي على روافد الأدب الأجنبي، حيث كان يفترض أن تستلم الترجمة زمام الأمور،

¹ استمد فرويد تسميات العقد النفسية من شخوص الأسطورة اليونانية مثل أوديب، جوكاست، ورأى في ذلك تحقيقاً تمثيلاً بارعاً لما يعتلج حقاً في ظلمات الكبت النفسي.

² صدرت بعدها ترجمات أخرى من توقيع عنبرة سلام الخالدي عن اللغة الفرنسية، ودريني خشبة، وأمين سلامة عن اللغة الإنجليزية، وممدوح عدوان، وترجمها عن النص الإغريقي لأول مرة أحمد عثمان. (ينظر: حفاوي بعلي، الترجمة وجماليات التلقي: المبادلات الفكرية والثقافية، دار البازوري العلمية، عمان، الأردن، 2016، ص 40-41)

³ يقول أحمد مندور في كتاب "الشعر"، "وقد ترجم سليمان البستاني إلياذة هوميروس شعراً، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وفنونه وأوزانه، لكننا نلاحظ أن هذه المقدمة هي التي تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة، وذلك لجهامة الأسلوب الذي استخدمه، وبعده عن سحر الأصل اليوناني وسذاجته." الصفحة 12.

ويشرف المترجمون على تنظيم السيل الأجنبي الذي أحيا جنان الشعر المحتضرة لكنه جرف الكثير من اللغة العربية والحضارة العربية، إذ لم تكن تلك الفوضى في الاتصال بالأجنبي دون عواقب.

ترسخ مركب التفوق لدى الإغريق فأداروا ظهورهم لغيرهم من الحضارات، فغابت ترجمة الشعر في الفكر اليوناني، بل إن الباحث في الترجمة الأدبية يصاب بخيبة أمل شديدة من تجاوز الحوار عن الترجمة في تلك الفترة. إذ لم يأتِ لا أفلاطون ولا أرسطو ولا الشاعر هوراس على ذكر الترجمة ولا ترجمته ولا شعر أمم أخرى، رغم ازدهار فن الشعر، يقول ميشال بالار Michel Ballard: " لم يشهد القرنان الخامس والرابع ما قبل التاريخ، واللذان ازدهر إبانهما المسرح والشعر مع إيشيل وسوفوكل وبندار، أية ترجمة. فازدراء اللغات الأخرى وجل الحضارات الأخرى اقتضى أن لا يكون هناك أي نشاط رسمي جارٍ يذكر للترجمة في اليونان. لتنمو عن ذلك تدريجياً صورة مفادها أن اليونان هي مهد ومنشأ كل الآداب. فمفهوم الأصل كان تأسيسياً كما لم يكن في أي حضارة أخرى."¹

3.2. بعد بزوغ اللغة الفرنسية :

لا تزال تسري في عروق المفردات الفرنسية والنظم الفرنسي دماءً لاتينية. ولدت منها وكانت ترضع وتنمو من الشعر والترجمة عن تلك اللغة. وعليه فلا غرابة في أن نجد معاجمها أحادية اللغة تستأنس بأصولها، رغم أن دلالة معظم مفردات الفرنسية، كما هي اليوم، قطعت مسافات بعيدة في حيادها عن المعاني الأولى التي كانت في اللاتينية، كما نجد التذكير بالأصل اللاتيني في العروض الفرنسي من قبيل السنّة في الكشف عن ميزاته واختلافه عن لغات أخرى كالإنجليزية والألمانية². ورغم أنها علاقات لا يعول عليها المترجم في إنجاده من الصعوبات الكبرى في ترجمة الشعر، عدا من حيث

¹ - Michel Ballard, Histoire de la traduction : Repères historiques et culturels, De Boek Superieur, 1ere édition, 2013, page 14.

² - يلجأ فولفغانغ كايزر باستمرار لعقد مقارنة بين العروض الفرنسي وذكر أصوله اللاتينية ولعروض الجرمان، في معرض تفصيله في الحديث عن أسس النظام الشعري، والبيت الشعري والمقطوعة الشعرية. ينظر الصفحات 143، 151، 157..

استقراء البعد الثقافي والعثور على جرعات ناجعة لبث الحياة في الدفاع عن ترجمة الشعر، إلا أن تذكرها يظل سنّة حضارية حميدة للتذكير بالهوية المتفردة المختلفة. فاللغة الفرنسية، رغم تاريخ ولادتها المتأخر بالمقارنة بعراقة أصلها اللاتيني، أو عراقة اللغة العربية وقدمها، أثبتت دائما أنها ذات أصل ونسب لغويين راسخين وذات تراث أدبي يضمن استمرارية حياة حضارة وثقافة مارست وجودها وتأثيرها أخذاً وعطاءً مع غيرها، إذ ومهما كانت المسافة التي يقطعها التطور في الزمن، تظل الروائع الأدبية التي حملتها شاهدة على مسيرة حافلة بمنجز إبداعي ألهم الأدب العالمي.

نشأت الفرنسية في غمرة مخاض حضاري وأدبي ولغوي حُفر بحروف من ذهب في ديوان الأدب الأوروبي العريق باسم "الإنسانية"، وأمسى مذهباً أثمر توجهات أدبية وازدهارا لفنون الشعر وتسَلَّلت خلاله حركة دائبة فاعلة بين لغات الجماعات الأوروبية، ترجمةً واقتراضاً وتهذيباً، تواشج بعضها ببعض لتولد أدبا وشعرا ونثرا، وما يؤلف بينها أكثر مما يرسم الفوارق فيها. وقد شهدت كل أمة من أمم أوروبا الناشئة، إثر ذلك الغليان بروز براعم لغتها وثقافتها الخاصة، ونمو كل واحدة منها مستقلة عن اللاتينية التي ما بقي يجمعهم فيها سوى رسم الحروف. كما وعت كل منها ضرورة ربط جسور التواصل مع الثقافات واللغات المجاورة لها، وحتى النائية منها في أصقاع العالم الأخرى. فما إن تبدد الحلم الأوروبي بالانصهار والوحدة، حتى تداركته أطرافه بشد اليد لليد وترسخ الوعي بضرورة الأخذ والعطاء. وقد كانت الترجمة والاستلهام من الأقدمين بؤرة النور الأدبية والاعتدال في الوصف والمجاز ووضوح الأسلوب سنن العبارة الشعرية، ومصدر النفس الجديد في الإبداع الفني اللغوي الذي لا تزال رواسبه محسوسة في ما يكتبه المبدعون التابعون في العصور اللاحقة وإلى اليوم.

وقد أثبتت اللغة الفرنسية وهي في طور التكون قدرة وطاقات واعدة لخوض تجربة الإبداع في الأدب والشعر، وعرفت التجربة نجاحا استمر بفضل نشاط المجموعة الأدبية

¹ - تمثل تلك المبادئ سمات الحركة الكلاسيكية التي ثارت على مغالاة الباروكيين في إتيام الشعر والنثر بالصورة والمجازات والألاعيب البلاغية التي غطت عفوية الإبداع ورسائله الفنية. وتمثل منعطفاً أدبياً حاسماً في الأدب الفرنسي قام على ترجمة أعمال الأولين أمثال أرسطو وهوراس وكنتيان، وأبرز من مثل تلك الحركة لافونتان وراسين وموليير وبوالو وبوسيه.

التي اختارت لقب الثريا La Pléiade إذ وعت ضرورة تحقيق هوية أدبية على متن اللغة، دون التنازل للأصول الأولى وعملا بضرورة الاتكاء على أساس فني راسخ ومتين، فوجهت جهودها الإبداعية لمواصلة تهذيب اللغة الفتية وتدريبها على الإبداع والتجديد المثابر لآدابها محتذية حذو الآداب اليونانية واللاتينية والإيطالية. وقد كان بيان الدفاع عن اللغة الفرنسية الذي صاغه يواكيم دوبلاي Joachim Du Bellay سنة 1549، خروجاً للجهر بالدعوة الأدبية إلى ترسيخ القطيعة مع اللاتينية كلغة للآداب. "فدعا إلى الإعراض عن الفنون الشعرية التي سادت القرون الوسطى والعودة إلى الفنون الكبيرة التي عالجها اليونان والرومان، وإغناء اللغة بالمفردات الجديدة التي توطئ لها أكناف المعاني، بالاقتراس من اللغات القديمة تارة، ومن مفردات الدارجة في الولايات وبين أرباب الحرف تارة أخرى."¹

وقد كان لحضور الشاعر ماليرب François de Malherbe الطاعي في المشهد الأدبي في تلك الفترة، إذ يعتبر زارع بذور الرومانسية، ومتعهد غراسها بفضل غزارة مُنجزه الشعري وجودته الفنية العميقة لغة وموضوعاً²، دور فعال في استكمال مسيرة اللغة الفرنسية التي حفلت بالروائع في بداياتها، وشقت طريقها لتثير اهتمام العالم بأسره على مدى قرون.

ومهما يكن من تاريخ نشوء هذه اللغة وتطورها مبكراً وحديثاً، يبقى الأهم في أنها حملت، مبكراً أيضاً، أجمل الأعمال الشعرية والمسرحية، إذ كانت، ولا زالت، تتوفر على إمكانيات لغوية جمّة، معجماً ونحواً ودلالة، تسمح لها بأن تزود الشعر بكل الأدوات فحقق الشعراء أروع أنواع الصور، والمجازات، وعلى أنساق موسيقية وميول إنشادية مشرعة المجال أصيلة الجمال. كما أنها لم تقصُر، رغم صرامة التقنين النحوي، عن مد البيت الشعري والقصيدة بمقومات الوزن والتقفية وفنون السجع وبنفس طويل يضاهي أطول ما يمكن العثور عليه في تراث الآداب الأخرى. وهذا ما تتحسسه الذائقة في أناشيد ريتوبف Rutebeuf مروراً بالمنجز الفخم للشاعر رونسار Pierre Ronsard وصولاً

¹ - حسيب الحلوي، مرجع سابق، ص 16 و 17.

² - المصدر نفسه، ص 17.

إلى روائع سولي بريدوم Sully Prudhomme، بموجب ما يحدث من استجابة جمالية عفوية لدى قراءة شعر الأولين والتابعين، لاسيما الروائع التي كانت تطبع مختلف العصور الأدبية والفصول الفنية التي كان يستجيب الشعر لتحولاتها وهمومها ويحملها في تضاعيفه. ويعتبر هذا المُنجز الشعري وما وصل إليه من تماسك فني على قدر كبير من عمق الفكرة وفخامة المعاني وجزالة اللفظ تصل إلى حد الإعجاز الفني لمضاهاته، رغم أنه حديث جدا بالمقارنة مع باع اللغة العربية وعمرها وإمكاناتها من جهة، وتراثها الشعري الزاخر فنيا والوافر كميا، من جهة أخرى. وهذا الفارق حمّال فرص ومفاتيح في دراسة ترجمة الشعر، لاسيما إلى اللغة العربية، نظرا لما يترتب عنه من دلالات نظرية ومعطيات عملية تقوّض فرضية استحالة ترجمة القصيدة وتمسح الغبار عن أسباب العزوف والفرص الذهبية المفقوتة، كما أنه يشجع على خوض هذه التجربة وتأطيرها والعثور على عوامل استيعاب فني أكثر.

والشعر الفرنسي متأخر الظهور إذا ما تناولناه بمعزل عن صلب التراث الأدبي الأوروبي اللاتيني والإغريقي. فأناشيد المآثر chansons de geste التي تنصدر تاريخ المُنجز الشعري، والأدبي الفرنسي، والتي تركز على الاحتفاء بانتصارات السلف من الأبطال في الحروب، لم تظهر سوى في أواخر القرن الحادي عشر بين سنوات 1050 و1150، وهي فترة حديثة جدا إذا ما قورنت بعمر طلائع الشعر الذي كتب بالإغريقية واللاتينية. كما أنها تصغر بكثير بواكير الشعر العربي وما وصل إليه من إحكام في العبارة والصورة والوزن.

بقيت تفاسير الأسلاف من اليونانيين والرومان الرامية لكشف أسرار الشعر مؤثرة في النقد والشعراء الفرنسيين، بل إن المصادر الأدبية الفرنسية الحديثة لا ترى ضيرا في استعراض رؤى الأوائل من اليونانيين للشعر ومصادره بكل ما تحمله من شطط وصواب، ولو على سبيل الاستهلال التاريخي. فلا زالت كتب النقد والدرس الأدبي تتناول رؤى أفلاطون على علّاتها، أما رؤية أرسطو فقد شكلت حجر الزاوية في تجنيس الإبداع الأدبي ونقطة الانطلاق في التأسيس لكل ما تلا من مقاربات نقدية للشعر

والمسرح. فالتصورات الأسطورية، رغم التقريع اللاذع الذي قوض أركانها حديثاً، لا تزال تهيمن على تفسير ملكة الشعر وتعزز فرضية الإلهام الغيبي، وقد رسبت تلك التسميات في التراث الأدبي الأوروبي برمته، إذ لازالت الشخصيات الأسطورية التي اقترنت بالإلهام الشعري تتردد في الشعر الفرنسي حتى وقت متأخر، بل إن عدوى التأثير بها انتقلت مع خروج موجات الحركات الأدبية لأداب أمم أخرى كالعربية¹.

نظم بيار رونسار قصيدة عنوانها "نشيد الخريف" يروي فيها قصة حياته وقدره كشاعر يقول في مطلعها :

Le jour que je fus né, le Démon qui préside
Aux Muses me servit en ce monde de guide,
M'anima d'un esprit gaillard et vigoureux,
Et me fit de science et d'honneur amoureux.
En lieu des grands trésors et de richesses vaines.
Qui aveuglent les yeux des personnes humaines,
Me donna pour partage une fureur d'esprit,
Et l'art de bien coucher ma verve par écrit.
Il me haussa le cœur, haussa la fantaisie,
M'inspirant dedans l'âme un don de poésie.²

يوم رأيتُ النور كان نبعُ إلهامي
جنُّ تسيدَ رباتِ التنظيم
وبتَّ فيَّ روحَ الباسلِ الهُمام
وحبَّبني في العلم والشرف المُرَام
وبدلَ كنوزٍ وأموالٍ فانية،

¹ - يقول رفاثيل بطي في تمهيد لكتاب "سحر الشعر"، وهو يصف الشاعر العراقي الكبير جميل صدقي الزهاوي مبرزاً ميله وتأثره بالشعر الغربي، تحت عنوان "محاضرة في الشعر": "وهو اليوم شيخ مسن بينما تجده ملقى على سريريه في داره يناجي (نيرف) و(كاليوبي) و(أراتو) ساعة يستنزل الوحي ليضمّنه آياته الشعرية، تراه بعدها في (قهوة الشط) يلعب بالنرد.." ص14. (للمزيد حول أثر هذا الشاعر في نهضة الشعر العراقي، ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر، سلمى الخضراء الجيوسي، ص235)

² - Nadine Toursel, Jacques Vassevières, Littérature : textes théoriques et critiques. Armand Colin, 2004. p 195.

مما أغشى بصائر البشر الواهية،

حباني بعنفوانٍ أجج فكري

ولقّني ترويض الحماسة بالجبر

ورفع فؤادي لذرى الخيال العالية

وألقى في روعي أسرار الشعر. (ترجمتُنا)

وقد ثار نيكولاس بوالو Nicolas Boileau، أحد رواد الحركة الكلاسيكية، على تلك الرؤية، ورأى فيها حصرا لا مبرر له لسر إبداع الشعر في عامل الإلهام، وتجاهلا خطيرا لمقومات وشروط ضرورية تجعل من المقبل على قرض الشعر مبدعا. وحمل على القائلين بذلك في قصيدة مطولة صب فيها جام امتعاضه مما وصل إليه الشعر من تطرّف وتطرّف في التزويق والبعد عن الواقع والحياة. يقول في مطلع مطولة " فن الشعر " :

من العبث أن يحلم شاعر

بالتوصل إلى أسمى فنون الشعر:

لو لم تكشف له السماء عن سرها،

لو لم يرفعه نجمه إلى هذه المكانة،

سيظل دائما أسير إمكاناته الضئيلة.

أمامه يسكت فيبوس ويجمع بيجاس.

حب الشعر وحده ليس طريق النجاح،

بل تجنب هذا الطعم الخادع الواهم،

واستشر طويلا عقلك وإمكاناتك.¹

وينتقد بوالو في تضاعيف القصيدة المبالغة في زخرفة القول ويدعو لموائمة القافية مع الأفكار، والاستلهام من الطبيعة والعودة للاعتدال في القول وتجنب الإسهاب، ويثني على الإقلال وقوة الاستدلال والفكرة. كما أنه يدعو لتناول الموضوع في أسلوب يجمع بين البساطة والعفوية وأناقة العبارة وعذوبة الألفاظ وسلاسة المعاني دون تكلف في

¹- بوالو، فن الشعر، تر: رجاء ياقوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002 ، ص 13.

التمثيق. وتعد رؤية بوالو منعطفًا نقديًا حاسماً أنزلت منزل بيان أدبي أرسى القطيعة بين مدرستين فئيتين في تاريخ الأدب الفرنسي، إذ تحسست حركة أدبية طريقها إثره، يعزى إليه بقدر كبير الإسهام فيها كرائد، بل موقع بيانها في قصيدة رائعة. وقد وائمت رؤيته رؤية نقاد محدثين أمعنوا مبضع النقد في الأدب والشعر ورافعو ببسالة لإثبات مكانة الجهد الفكري والعقلي والإرادة في تحقيق الإبداع، فكان مُنجزهم مما يُخشى جانبه ويعتد به على غرار قلم مثل بول فاليري.

وقد وجه فاليري Paul Valéry لتلك التفسيرات الغيبية لامتلاك ناصية قول الشعر نقدا موضوعيا محكم التأسيس، دافع فيه عن الشعر كحصيلة اجتهد فكري وفني عميقين. يبتدئ هذا الناقد الفذ حديثه، في Variété، عن الشعر في شيء من السخرية المقوّضة للحجة ممن يكتفون بسحرية فكرة الإلهام : "يكفي أن يتحقق الإلهام لتسير الأمور من تلقاء نفسها.. ومن يكتفي بذلك فعليه أن يوافق على أن الإبداع الشعري وليد محض الصدفة، أو أنه ينبثق مما يشبه التواصل الغيبي، وكلا الفرضيتين تختزلان دور الشاعر في متلق سلبي للغاية".¹ ويرى أن التجربة وإمعان التفكير تثبتان لنا أن القصائد التي تفرض بسبكها وتعقيدها على القارئ فكرة المعجزة وضربة الحظ وكمال فوق-إنساني يتعذر بلوغ نظيره، هي أيضا روائع بفضل كد وجهد، وعمل مؤسس وليد إرادة وتحليل ومتطلب لشروط جد متعددة لا يسمح بتصور منجزه مختزلا في آلة تسجل انفلاتاته الحماسية وانخطافات².

ويعرّف تيودور بانفي Théodore Banville الشعر مركزا على توافر مقومات الموسيقى الداخلية من أوزان وإيقاع. فهو يرى أن اللغة أصلا تحمل في تكوينها ترتيبا إيقاعيا طبيعيا وبالتالي قابلية الانتظام في إيقاع معين، فالشعر بالنسبة له "كلام الإنسان الموقع على نحو يجعله قابلا للإنشاد، وبصريح العبارة، لا شعر ولا بيت دون إنشاد"³

¹ - Nadine Tournel, Jacques Vassevières, op.cit. pages 197-198

² - Nadine Tournel, Jacques Vassevières, op.cit. pages 197-198.

³ - Théodor Banville, Petit traité de poésie française, Adrien Lemerre, page3.

بينما يعود أحد الشعراء المعاصرين، ممن اختاروا اللغة الفرنسية كمنفى إبداعي ليوحوا على متنها بمحنة التجربة الشعرية في لغة أخرى¹، ليجمع كل هذه المؤثرات حين يقول أن الشعر هو ذلك الانفتاح، واستقبال ومشاركة لما يتعذر وصفه، قد يكون بعدة أوجه.. بالموسيقى، فن ربات الشعر الأول، بالهندسة، والرسم، والنحت، والرقص، ومنذ آلاف السنين فقط، بالكتابة التي هي الأخرى سلبية الموسيقى².

استوعب الشعر الفرنسي مواضيع الحب والحرب والحزن والهزاء والرتاء والمدح. ويمكن لقارئه أن يتحسس، من خلال الكلمات والصور الفنية، صورة عميقة صادقة عن روح العصر الذي ينتمي إليه ذلك الشعر ويغوص من الإبحار في قراءته في الكثير من تفاصيله. فالمسرحيات المنظومة بإحكام فني آسر من توقيع راسين Jean Racine وكورناي Pierre Corneille، تخبرنا عبر الحوارات المنظومة بإحكام فني عجيب، عن لياقات تداول الحديث في قصور الملوك وبين طبقات الشعب، وتشبي بعشاق الليل من الفرسان المتطاولين سرا على حكامهم والمغامرين المتسللين لغرف الأميرات. وتخبرنا الكثير عن تقاليد النبلاء، وأدب الفروسية، وحدود اللباقة التي تحكم العلاقات بين هؤلاء وهؤلاء. فإذا أخبرنا التاريخ بالكثير عن تلك الفترة وبعض مظاهر الحياة والملابس والأحداث السياسية الكبرى وعواملها الرئيسية، فإن القصيدة تخبرنا عن دخيلة الفرد ومشاعره وتسرب الأسرار من خلف الأبواب والنوافذ.

ورغم المقارنات التي تشي بتواضع اللغة الفرنسية من حيث عمق المخيال في الشعر الفرنسي، أو مزاعم افتقار في اللغة أو قوتها في فنون ومقامات خطابية أخرى وضعفها في مقام فن الشعر³، إلا أن هذه اللغة لم تكن تقصّر على مدّ الشاعر من معيها المعجمي الخصب وقاموسها الوافر المزدهم بكل التدرجات الدلالية، ولا كانت قريحة الشعراء عندهم تقصر عن تخطّف أدق ما يخطر في وجدانهم من الأفكار والمعاني والمشاعر والمواقف، والتعبير عنها على متنها بمختلف الإمكانيات الفنية والبلاغية الواردة بين

¹ - اختار بعض الشعراء قرض الشعر باللغة الفرنسية، إما كمنفى إبداعي ترتب عن المنفى السياسي على غرار حالة ناظم حكمت، أو نتيجة تحكم سيادة لغوية أجنبية على غرار حالة سدار سنغور، أو حبا في اللغة الفرنسية كما وضع وروبرت نوتنباوم، وكانت أعمالهم روائع شعرية لم تحظى بالرواج الأدبي المطلوب، من الترجمة والتوزيع.

² - Notenbaum, Robert, Langue française et poésie, ed : Puits de Roule, 2012, page 11.

³ - Madame De Stael, l'Allemagne, Charpentier, Paris, 1844, page 75-76.

الحقيقة والمجاز، وفي أبلغ العبارات وأجمل الصور. وقد امتاز الشعر الفرنسي بمنتهى الوضوح والفخامة في المعاني والأناقة في العبارة وانتلاف القوافي والطلاوة في أسلوب السبك الفني تصويراً وموسيقى. فقد كانت أبسط الكلمات في القصائد تظهر في أبهى الحلل الكنائية وأروع الاستعارات والمجازات وتلزم مواضعها بكل لياقة كقافية، لتحدث لدى القارئ والمستمع أعذب التنوعات النغمية والعروضية. كانت أبسط كلمة تشارك في أجمل وقفة في البيت، أو كناية، أو في الوصل بين شطر وآخر باتزان منتظم. ولو قرأ عربي يتذوق الشعر ويتقن اللغة الفرنسية، ذلك الإبداع في لغته الأم، في طقس روحي ومزاج رائق مقبل على التذوق، سيكتشف أن عبقرية الشعر، حقاً، لم تكن فضيلة لغة دون أخرى.

يجيز لنا التراكم الفكري والنقدي الهائل مما قيل عن الشعر، من قبل شعراء ونقاد، أن الشعر بوح وجداني وحدث لغوي يخرج بخلق فني تمليه الموهبة وعضده الممتين السليقة اللغوية. والبعد الجمالي، بدرجاته المتفاوتة، واقعة أسلوبية فيه، تستمد عمقها ومادتها وتشكيلها من اللغة وتتجسد في طريقة التعبير وانتقاء الكلمات وتكثيف الدلالة والتصوير والتقيد بشكل معين في تركيب العبارات ونظم الكلمات لتحقيق أثر فني وتلقّ جمالي لدى القارئ أو سامع القصيدة. ويتحقق في الشعر جمال مادي محسوس سمعياً، تتذوقه الأذن وتتأثر به المشاعر كالإيقاع والوزن والقافية وضروب السجع والجرس، وجمال معنوي يستوقف التفكير ويؤثر فيه بشكل أو بآخر، ويتمثل في الدلالات والمعاني والمقاصد الموجهة والمكنونة في بانوراما التصوير الشعري.

والعبقرية الشعرية تصدر من ميل يتغذى بالفطرة من الموهبة ويحقق استمراره وتماسكه بالصل والاثراء، إذ لا يتسنى قول الشعر دون عميق دراية بفن الشعر واللغة تذوقاً وتحكماً¹. فهو وليد ما يخطر في البال في لحظات تأمل وكشف حين يطلق الشاعر

¹ - يقول الشايب، وهو يضع ميسمه على ضرورة توافر التعليم والصل لجعل الموهبة تؤتي أكلها (القدرة على التعبير الجميل هبة طبيعية، كحاسة السمع للموسيقى، والبصر للألوان والتناسب بينها، وهذه القدرة متفاوتة الدرجات بين الناس وفي الأحوال المختلفة، فقد تكون مرهفة بقطي تدرك الفصاحة، ومواطن الجمال بداهة كما تحسن ارتجال القول المؤثر الجميل.. وهذه الموهبة الطبيعية هي السر الأول في النبوغ البياني والعبقرية، وقد أسبقنا أن ذوي الملكات الفنية أقدر الناس على الابتكار، وأصدقهم حكماً على الآثار الكتابية، وأكثرهم انتفاعاً بالدروس النظرية). ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب، ط 8، دار النهضة المصرية، 1991، ص 33.

العنان لتفكيره، ولكنه يبقى أسير الفكر واللغة قابلا دوما للفهم والتفسير والتأويل، في أغرب حالاته. وإن ظلت القصيدة لصيقة بهويتها اللغوية الأولى وكل ما يسري في كلماتها ومعانيها من دماء الانتماء، إلا أن مكنونها يظل قابلا لأن يتكيف في كنف بلاد أخرى ولغة أخرى ويغذي ذائقة أخرى. تقرر نازك الملائكة أن الشعر وليد أحداث الحياة، ومثلها ينبغي أن لا يبقى أسير الجمود¹، بل أن يتطور ويساير كل المتغيرات، فهو وليد تجربة ويعبر عن التجربة، والشاعر يستطيع أن يقدم للغة ما يعجز النحاة عنه، كما أنه قادر على إحياء الألفاظ بفضل حسه المرهف واطلاعه على الأدب القديم والحديث، العربي والأجنبي.²

ويميل بنا هذا التجوُّز في استعادة مفهوم الشعر وماهيته، الوقوف على أول معطى موضوعي يمكن للترجمة أن تتعامل معه، وهو اللغة. فبما أن مادة الشعر اللغة فهذا يجيز لنا الافتراض مبدئياً أنه قابل على الأقل للفحص والملاحظة في مخبر الترجمة. وبما أن الشعر في اللغتين الفرنسية والعربية، ودون كبير اختلاف عن سائر اللغات، يشتمل على المبادئ الفنية الرئيسة نفسها التي يحيط بها التعريف، فإن عقد المقارنة الرامية لبحث احتمالات النقل من المشروعية بمكان، ويمكننا القول أن الحكم المعمم الراجح باستحالة ترجمة الشعر استحالة مطلقة مجرد استباق بلا مبررات كافية. فالملاحظة الماسحة للترجمات المنشورة، والمعادة لدواوين ومختارات لبعض الشعراء تسمح بالوقوف على تمكن المترجمين من نقل المعاني لكن دون كبير عناية أو تمكّن من صبها في قالب موسيقي المطلوب وتحديد الأوزان. لنقل إنها ترجمات لقصائد لكنها نثر. وهو نثر حين يقارن بالأصل المحكم السبك يكشف فارقا شاسعا يحمل النقاد الصارمين وقراء الشعر المتمكنين من وصفه بالنثر الباهت والمترهل ولو أن مفرداته وعباراته تحمل المعاني والأفكار ذاتها الواردة في القصيدة الأصل. فهل الشعر محكوم بالوزن، وهل النثر خروج عن كل شيء في الشعر؟

¹ - نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 9.

² - فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، حسين داي، الجزائر، 2010، ص 255.

3. على الحدود بين النظم والترجمة والنثر:

إذا جاز الاعتراض على المقارنة كحجة غير كافية في التدليل والاستشهاد، أو كوسيلة فكرية لتقريب مفارقة أو تبسيط حالة عصيت على الاستيعاب، فإن هذا الاعتراض يتضاءل أثناء الحديث عن الشعر حين نقارنه بالنثر، لاسيما بُعيد نقله إلى لغة أخرى، بل تحل المقارنة كوسيلة ناجعة للتوصل إلى تحديد ماهية الشعر كجنس أدبي مختلف. وتجد هذه المقارنة في ترجمة الشعر أنسب سياقاتها، إن لم نقل إنها تكتسي طابع الضرورة لمجابهة فرضية تعذر ترجمة الشعر، تماما كضرورة شرح حالة الظلام في الفيزياء بغياب مادة النور ومصادرها. وكذلك هو تعريف الشعر بالمقارنة بالنثر، يكمل حضور أحدهما المنفصل تعريف الآخر، وإن تراوحت بعض عناصر الشعر في النثر، فلسعة أحدهما للآخر ولتماثل في نواح جوهرية ما.

إن إبراز خصوصية الشعر بالمقارنة مع شكل النثر جزء هام من تحديد طبيعته ووسيلة عملية جدا في فصله فصلا عضويا، من ناحية الشكل والمضمون، عن غيره. وهو فصل قد يبدو للوهلة الأولى مثار إحباط كبير لمترجم الشعر، غير أن استثماره عمليا، قد يفيد الترجمة أيما إفادة في معاينة نقل الشعر نقلا يتحرى مبررات علمية وفنية واحتمالات استبقاء هذا الشكل أو التوضيحية به. ولذا فلا بد من مواجهة ثنائية الشعر والنثر، وترقيتها كحجة دعم في الرد على معارضي قابلية ترجمة الشعر، عسى أن يشق الإنجاز طريقه ويبرر اختياراته مهما تحللت الترجمة من شروط الشعر أو انسأقت مع إجازات النثر، فمبدئيا نميل إلى التسليم بأن الشعر شعر سواء كان من الموزون أو الحر والنثر نثر مهما تكاثفت فيه الصورة الفنية. وإلا فكيف يمكن أن ننتظر من عربي خبير بالشعر، دربت ذائقته وسمعه على القافية الموحدة والسيولة الموسيقية، حين يتناول ديوان شعر أجنبي منشور الترجمة، أن يقتنع بأن ما بين يديه شعرٌ لأنه كان شعراً في لغته الأصلية؟ وعلي أي أساس يمكن أن تروق له مواصلة تصفحه والاستمتاع به حين تغيب من القصائد الأولى تلك الموسيقى وتضطرب القوافي وتتباعد؟ هل يكفي التبرير بأن تحري أولوية نقل المضمون من النص الأصلي في الترجمة هو ما تسبب في انحلال

مكونات الشعر الموسيقية وغياب الكثير من الجماليات التي كانت توشي القصائد الأصلية؟ وهل الأولوية لترجمة الشعر نثراً، التزاماً بهوس الأمانة للأصل ولو على حساب تحقيق جماليات ممكنة بشيء من التصرف الفني في لغة الوصول؟ وهل يمر التجوّز في الترجمة، بشيء من الإضافة أو الحذف أو غيرهما، مرور الكرام في سبيل ترجمة منظومة؟

يشير ناقد انجليزي اهتم بتحديد ماهية الشعر وفصله فصلاً عضوياً عن غيره كجنس وطريقة كتابة، ويدافع في كتاب خصه برمته لتحديد طبيعة هذا الفن موسوم بـ "طبيعة الشعر" ويقرر بحزم خصوصية هذه التقنية الإبداعية ويؤكد بتؤدة على الفاصل الجوهري، إذ يقر بالتمييز الفصفاض الذي درج تناوله في المقارنة بين الشعر والنثر: "وأستخدم كلمة الجوهري هنا لأنني أعتقد أن الاختلاف بين الشعر والنثر لا يمكن أن يكون اختلافاً في خاصيات سطحية، وهو ليس اختلافاً شكلياً من أي ضرب كان، حتى أنه ليس اختلافاً في شكل التعبير، فهو لا محالة اختلاف في الصميم"¹.

أبرز ما يفرّد الشعر عن النثر، أن الشعر في الأصل موزون ومقفى، أو على الأقل ينضبط بشكل محدد في توزيع العبارات وعلامات الوقف فيها، ويتجلى ذلك في مساحة البياض التي يتركها لصالح، القطع المتساوية في الشعر العمودي، أو المتفاوتة في الشعر الحر، وهي ذاتها مساحة التفكير المتأمل والخيال المتوثب وفراغات التشويق قيد انتظار الموقف العاطفي، التي يفترض أن تحدثها القصيدة لدى المتلقي. أما النثر فلا مساحة فيه ولا فراغ غير ما يفصل ما يسمى بالفقرات، وما على القارئ سوى متابعة ما يتتالى من أفكار وشروح ووقائع على متن ما يتتالى من عبارات متراسة. ويكفي إدراك معاني الكلمات لرصد المقاصد المباشرة دون جهد خاص أو كبير إمعان للتأويل. ولئن وُجد في بعض النثر الفني، تماثلٌ في نهايات الجمل أو العبارات فهو من قبيل السجع أو ضروب البديع، ولا يتحول بموجبها النثر شعراً لأن التقفية لازمة لتفصيل الكلام وفق كمّ محدد هو الوزن. وإن اشترك الشعر مع النثر في الإيقاع فإن الشعر ينفرد بتقسيم وحدات

¹ - هريبرت ريد، طبيعة الشعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 40.

الإيقاع وفق كمّ محدد ثابت مثل بعض البحور متكررة التفعيلات المتساوية أو متناوب على منوال تكراري معين مثل باقي البحور أو أوزان الشعر الحر.

وينفرد الشعر بغلبة الخيال، وتحرره لحد الإغراب في التعبير، وكثافة التصوير في وصف الواقع الموضوعي باستعمال الكلمات لكثيرٍ من الإيحاء وقليلٍ من الإحالة. ويتخذ الإيحاء في الشعر، أحيانا، صورا مغرقة في البعد عن المعاني الأولى التي وضعت لها الكلمات، إذ يتفنن الشعراء في التصوير الفني بأنواع المجاز والكناية والتشبيه، لحدّ أن تلك الصور التي ابتكروها توارثتها أجيال من الكتاب والشعراء، ونزل بعضها منزل المثل والتعبير الاصطلاحي أو العرف في القول. كما إن تلك الميول الفنية في توليد الصور وتركيب الكلمات هي موضع الأصالة والابتكار التي اعتبرت في بعض الفترات عامل تجديد ومذهبا فنيا ساد في الشعر. أما النثر، وإن جاز فيه هذا التفنن في القول والتصوير، فإن تلك الصور في غالب الأحيان لا ترد بالأهمية نفسها من حيث ظهورها وإبرازها وعمقها الدلالي، بل ينحسر بريقها وحضورها لصالح الموضوع العام، حيث تستعيد الكلمات إحالاتها الدلالية في غالب الأحيان ويبرز دور الاصطلاح العلمي الدقيق لتعود اللغة للاضطلاع بوظيفة التبليغ والتواصل.

والاستشهاد بتجربة الترجمة لتوضيح خصوصية الشعر بمقارنته بالنثر اكتست طابع الناقلة في جل الكتب والبحوث النقدية التي رامت تشريحا دقيقا للقضية، إذ نجد ميلا لتجريب الترجمة على الشعر، وقد سبقتها طروح الجاحظ ودانتي وروبرت فروست وجان كوهن، ومع أنها لم تتعد في طبيعتها حجم الرأي المقتضب النابع عن افتراض انطباعي سريع من شاعر أو ناقد، إذ لم يتعرضوا لها بفائض في الشرح، إلا أنها ظلت آراء حية روجت لفرضية استحالة الترجمة أو استعصاء تحقيق المكافئ. وهو تجريب تزدد بموجبه إشكالية ترجمة الشعر حدّة بسبب شكله المختلف، بل إنه المحور الوحيد لتوازن فرضية الاستحالة، ذلك أن الإشكالية تجد مبررها الوجيه في تعذر تحقيق مخرج لمعادلة تآلف اللفظ والوزن للمعاني المنقولة في لغة أخرى، وهي معادلة تبدو، حقا، مستعصية الحل حين تسمى إجمالا إتحاد الموسيقى والمعنى. فكيف تؤزم حقيقة

الاختلاف بين الشعر والنثر إشكالية الاختلاف بين الأصل المنظوم والترجمة النثرية؟ ألا يستدعي استقرار الشكل الشعري بخواصه ضرورة احترام تلك السمة والخصوصية في الترجمة والسعي لتداركها ومقاربتها تقريبا فنيا؟

إن المقارنة بين الشعر والنثر لابد أن تلقي بثقلها على منجز ترجمة الشعر، بل نجد أنها تروج لمشروعية بعض الأحكام الجائرة، غير المؤسسة، والتي تتجاوز حصر عقبات الترجمة، إلى حكم شامل بالاستحالة المطلقة، فتزيد الأمور تعقيدا لو اعترفنا مبدئيا بنسبية الاحتفاظ بالشكل والمضمون معا. ومن الملفت للانتباه في البحوث التي عاينت الشعر، أو أحد مكوناته العضوية، معاينة تروم فصله فصلا علميا صارما عن النثر، أنها تستشهد بواقعة الترجمة وما يترتب عنها من اختلاف الناتج وكأنها تجربة ترقى للدقة العلمية المخبرية.

ترك جان كوهن للشعرية والشعر أحد أبرز الأعمال التي أنعمت النظر في الشعر تحليلا لغويا بنيويا شافيا كافيا. إذ زوّد البحوث التي تروم الشعر بدراسة فككت مكونات الشعر وعايينتها معاينة موضوعية اجتمع فيها لبّ ما سبقه من دراسات، وألّمت، على ضوء علم اللغة، بكل ما قد يدور حوله من تساؤلات. ولم يغفل إبداء رأيه في ترجمته ولو أنه كان رأيا مقتضبا محدود الزاوية. يقول في بداية فصل رصده لتحديد طبيعة الشعر: "إن قابلية الترجمة تكاد تكون، على وجه التدقيق، المقياس الذي يتيح لنا التفريق بين هذين النمطين من اللغة. وهذه واقعة يشهد عليها الجهاز المترجم يكمن المشكل بتمامه في معرفة سبب استعصاء الشعر على الترجمة"¹.

قد يبدو بسط الفرق بين ترجمة الشعر وترجمة النثر، بشكل عام، مقتعا ومن بين أنجع ما يرسم الفوارق الألسنية، لاسيما الشكلية، بين هذين النمطين من الكتابة أو القول. إلا أن المبالغة في الاتكاء على هذه الفرضية المائلة ميلا لغويا بنيويا واضحا، للبحث في عمل إبداعي، أساسه الفن وجوهره قيمة الجمال، لا يصمد أمام النقد. يمكننا التسليم بأن القوانين العضوية في كتابة الشعر تؤثر على ترجمته شكليا، بالزيادة أو النقصان في

¹ - كوهن، لغة الشعر، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص34.

الوحدات النحوية والمعجمية وتوزيعها، وما قد يستتبع كل ذلك من خسارة فنية أو تعدّد لحدود الغرض من الترجمة. فإذا كان النثر متسع المساحة للتطويل وتفكيك مكونات مفردة، أو الإضافة أو انصهار دلالة عدة وحدات في وحدات أقل، فإن الشعر لا يتسع لهذه الإجراءات إلا في حدود عدد أبيات قصيدة أو مقطوعة. ولو خاض التجربة شاعر ضليع بلغة أجنبية فإنه لن يسلم، رغم إمكانيات الموهبة والخبرة بصناعة الشعر، من حقيقة اختلاف اللغات وما يترتب عنها من حتمية التطويل وإضافة الأبيات، وسيجني على حرمة الشكل في القصيدة ووحدة الدفقة الشعرية، وفقدان عذوبة الأسلوب وما يتبعه من رداءة المعاني ورتابة الطول، وهذا ما سيناقض سمة جوهرية في الشعر تتمثل في الإقلال في الكلمات وكثافة الدلالة والبراعة في التصوير والإيحاء.

أما على مستوى تجربة الترجمة الآلية، فإن ما يحدث للقصيدة في الجهاز المترجم لا يتجاوز انحلال الوزن وغياب القافية، أي عنصر الشكل الصرف، أما المعاني فستسري عليها حالة انتقالية المعاني في ترجمة فقرة نثرية، من حضور المقابلات أو انعدامها أو ورود أخطاء ناجمة عن سوء تأويل. هذا إن انطلقنا من حيث انتهى كوهن، أما إن عدنا لقضية الجهاز المترجم فقد كانت محل خلاف وحُسم أمره منذ زمن فيه لصالح استحالة أن تؤدي الآلة أداء الإنسان في الترجمة¹. فالتجربة تفقد مشروعيتها أصلاً كون الترجمة التي يؤديها الجهاز ناقصة كثيرة الأخطاء، إذا ما قورنت بالجهد الفكري التأويلي المطلوب في استخراج المعنى. أما حين يتعلق الأمر بالنصوص الإبداعية فتجربة قطعة نثرية وقطعة شعرية فيه تلميح لقبول أداء الجهاز مع نصوص إبداعية، وفي هذا مبالغة في اعتبار ملكة اللغة وما تفتحه من آفاق الترجمة لدى الإنسان سلوكين آليين رتيبين خاليين من التفكير والإبداع.

وهذا ما يستدركه في نتيجة أنصفت قسطاً كبيراً من قابلية نقل المعاني في الشعر: "عندما تكون لغة الانطلاق ولغة الوصول معا نثراً، فإن المستوى الشكلي يفقد كل قيمة مميزة فالنثر هو بالتحديد درجة الصفر في الأسلوب. وسعنا دائماً ترجمة نص علمي

¹ - جورج موان، الترجمة وعلم اللغة، تر: أحمد زكريا إبراهيم، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2002، ص63

ترجمة دقيقة إلى لغة أخرى أو داخل اللغة الواحدة، وذلك بالتدقيق لكون العبارة هنا تظل مفارقة للمحتوى. غير أن الأمر يختلف بمجرد ما يتدخل الأسلوب. فالعبارة تعطي المحتوى حينئذ شكلا أو بنية خاصة يعسر أ يستحيل جعله بخلاف ذلك. ولهذا يمكننا أن نحفظ من القصيدة بالمعنى (في مادته)، في حين نضيّع شكله ونضيع الشعر مرة واحدة¹.

ويميل بنا الاقتناع إلى أن إرجاع الشعر إلى مقوماته الشكلية فضيلة فنية، فالشعر شعر بشكله ورشاقته على ركح البياض الورقي، وما يصاحبهما من وقفات شعورية وفكرية تأملية ومتعة، ومهما خلت العبارات من الجمال والتصوير لغرض الحفظ، والنثر نثر مهما أشعت فيه الصور أو ضج بالسجع والإيقاع. ومهما استعصى على الترجمة أو تيسر لها تحقيق التكافؤ الشكلي، فلا ينبغي الانسياق مع مغريات حجج المعترضين على اختلاف النوعين شكلا والتقائهما مضمونا، وتمرير إمكانية اعتبار ترجمة نثرية، أسقطت مقومات الشكل الشعرية، ترجمة لقصيدة. فهذا الفصل والاعتراف بالاختلاف، يمثل مبرر التحدي والعبقرية وروح الإبداع في الترجمة. ولا يعني هذا الاعتراف للشعر بخصوصية الشكل أنه ينزل على الشاعر مرة واحدة في دفقة إلهام كما ينزل الوحي، بل إن القصيدة تمر بمراحل لتتكون في ذهن الشاعر وتخضع لمراجعة وتنقيح وتعديل وتصفية مثلها مثل النثر في أبسط أشكاله ومواضيعه. فالشاعر حين يهّم ببناء القصيدة لا بد أن يمر بمرحلة تجميع أفكاره وحكايته وتمر في مرحلة ما على لغة نثرية عادية في ذهنه ثم يبدأ الجهد الموسيقي الذي يقتضي نظم هذه الأفكار والمعاني في قالب موسيقي: "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقها، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا اكتملت

¹ - كوهن، مرجع سابق، ص 35.

له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها.¹

ومهما كانت النقاط المشتركة بين الشعر والنثر، ومهما كانت محاولات الجدل في استبعاد حيازة الشعر لمزايا تفردته عن غيره، فالترجمة الأدبية، والشعرية تحديدا، تبقى محاصرة بضرورة البحث عن سبل تحقيق أقصى حدٍّ من التكافؤ والتوازن الفنيين بين الأصل والمنقول على مستوى الشكل والمضمون. ورغم ما قد توفره تلك الخلافات حول الشعر والنثر، من أرضية للخروج بمحتوى القصيدة وصورها، وإعادة بنائها في شكل فني آخر غير الشكل الأصلي في اللغة المنقول منها، وتستفيد من فرصة تحرر في توزيعها في أوزان أكثر مرونة وقوافٍ أكثر تنوعا، بدل الوقوف دون حراك أمام استحالة تحقيق نظم موزون وتعذر العثور على كلمات مناسبة للمعاني المنقولة وتنتهي بنفس الروي. فالمترجم، وإن أغرته تلك الجدلية التي قد تنجح في الإطاحة بقديسية الشكل في الشعر، ينبغي أن يلتزم بالحدود العلمية في إتباع سنن الترجمة من جوازات وقيود فنية. فاستغلال تلك الفرصة لتبرير استباحة تحليل الشعرية من الموسيقى بعيد الترجمة يشبه كثيرا الصيد في المياه العكرة.

تطالعنا الكثير من ترجمات الشعر بنصوص تقتفي أثر الكلمات تقريبا مفردة بمفردة وتسعى لتوزيعها على نحو يكاد يطابق توزيعها في الأصل، وتخرج بنص لا يعادل النثر من حيث تتابع الجمل وتقسيم الفقرات، ولا يشبه الشعر في شيء من حيث النظم أو التداعي الفني الذي يفترض أن يتذوقه المتلقي، على الأقل كما في الشعر الحر. وتتبعثر المعاني على هذا النحو، لاسيما في طريق الترجمة الحرفية، وتضمحل الكثير من جماليات الأصل الموسيقية في نثر يشبه الشعر، أو تزدهم عشوائيا وفوضويا في قطع تعابير رفيعة المعنى لكن بإيقاع باهت تعوزه الروح.

¹ - ابن طباطبا، مرجع سابق، ص 11.

4. المكونات الجمالية في الشعر ورهان التكافؤ في الترجمة:

تشتدُّ معظم نظريات الترجمة، وتوصياتها من القديم إلى الحديث، أن يحاكي المُترجمُ أسلوب الأصل وأن يحتفظ بروح الأصل لتحقيق تأثير الترجمة، ويتضمن ذلك وجوباً، تحكمه البارع في تقنيات التعبير وذوقاً مرهفاً يزن به الكلمات والصور. بينما يضعه بعض النقاد أمام حقيقة مركبة عبثاً كمسألة، مفادها أن ذلك يستحيل، وحظه قليل مهما كانت مقومات المترجم متكاملة. وما يميز تلك الطروح هو تعميمها المبالغ فيه، أو أمثلتها الحصرية التي تكاد تتخذ من حالات استثنائية قاعدة عامة وهو ما لا يطابق الواقع.

تفرض مقارنة انتقالية جماليات الشعر عبر الترجمة ضبط مفهوم الجمال في الشعر ومواضعه ووسائله وطبيعة تلقيه على نحو يتجاوز المحلية ويخلق فوق الشعر عموماً كإبداع إنساني يقرّ بكل الاختلافات داخل وحدة التجربة العاطفية والإبداعية، لكن يرى فيها تنوعاً لا تناقضاً أو مواطن نقص أو قصور. وعليه يمكن القول من وجهة نظر ترجمية أن معاينة انتقالية البناء الفني تستدعي أولاً وبالضرورة إماماً مفصلاً، بمكوناته الجمالية في اللغة الأصل واللغة المنقول إليها. ومهما يكن المقبل على ترجمة الشعر خبيراً باللغتين معجماً ودلالة، فتغيبه لهذا العمق في استكناه خبايا الشعر الفنية يجعل من المشروع الإبداعي وظيفة روتينية تُبتذل مع مرور الوقت وتراكم الإنتاج، وتستحيل إعادة الخلق الفني محض تحويل لغوي ميكانيكي كما يسري على باقي أشكال الخطاب والوثائق، خالٍ من الاجتهاد الفكري والفني، ونقل لغوي أساسه التقابل لا التكييف الإبداعي. دون ملامسة مواضع الجمال في القصيدة، تصير ترجمة الشعر شرحاً لغوياً باهتاً أبعد ما يكون عن التذوق الجمالي يترتب عنه نزيف فني وفراغ كبير من روح الشعر الأصلية.

وننوه هنا مسبقاً، على أننا نسعى لصبّ الملاحظة الفاحصة على المكونات المختلفة التي تساهم في رفع المعمار الفني للقصيدة من آليات تأليف الألفاظ والاستعارات والموسيقى، ونفحصها كظواهر تتردد في الشعر، لأنها تمر تحت عدسة مجهر الترجمة

قابلة لهذه الملاحظة التجزيئية لكنها في صورة حية متحركة مؤدية لوظيفتها العضوية، ومنصهرة في العمل الفني ككل. ولا نقصد من ذلك إطلاقا المجازفة بمقبولية تجزؤ العمل الفني، لاسيما القصيدة، لأننا بصدد إجراء دراسة تحليلية موضوعية، لا عملية تقييم ونقد فني يفترض أن ينطلق من العمل برمته كجسد مترابط الأعضاء ومتكامل المقومات. فأقصى ما يسعنا، لتحقيق هذا الحذر العلمي المتوخي لاعتبار الكلية، أن ننتقي الأمثلة عن هذه المكونات موضوع التحليل من أعمال شعرية منجزة، ليتسنى لنا فحصها ضمن نسق مكتمل، لتكتسي الدراسة طابع الجدية في المرجعية والتقريب من لحظة الواقعة الجمالية في وسطها الفني، وهي في حالة تفاعلية لأن قيمتها تتوقف على وجودها مع العناصر الأخرى التي تبرز تميزها واختلافها وتفردها ومقبولية دراستها معزولة عما قد يشابهها في العمل الفني. وهذا لأن ترجمة الشعر، تحديدا، تنطلق فعليا من كلية العمل الفني، لتحقيقها كناتج متكامل، دون زيادة أو تفخيم بلا حاجة أو حذف أو تغييب بلا ضرورة، مهما توفرت فرص التسامي بالأصل وتبجيله أو التقليل منه وابتذاله في العرف الأدبي، في اللغة المنقول إليها.

1.4. كلمات الشعر:

الكلمات في الشعر ليست كالكلمات في غيره من سائر أشكال الكتابة والقول. فقد يتحول أبسط حرف جر إلى حجر الزاوية الذي تبنى عليه قصيدة مغرقة في الطول، كما قد نقع على جزء متناهي الصغر لكنه ذو دور عضوي يعضد بنيانا متكاملا يشكل موسيقى القصيدة. وقد يشكل هذا الحرف البسيط إحدى العقبات التي تؤزم عمل مترجم الشعر، أو تفكك إحدى العقد التي تؤرقه، فيكون الإضافة التي تبدو غير ذات بال، إلا أنها في الواقع تسهم في شد عضد وزن الترجمة، ليمثل كأحد المقاومات التي تنهزم فيها مزاعم استحالة تحقيق الوزن في ترجمة الشعر.

هل توجد في معجم اللغة مفردات خالصة للشعر، أم أن الشعر يمتح كلماته من معجم أو مفردات اللغة العادية؟ وهل يطبع الشعر الكلمات والعبارات بالجمال أم أن الكلمات تحمل في ذاتها القابلية، والقدرة لتكوين الجمال والمشاركة في البناء الفني للشعر؟ وهل

تلتقي هذه المفردات التي تشكل خصوصية الشعر الجمالية في الترجمة أم تنسحب عليها إشكالية المتعذر والفجوة المعجمية ؟

ساد اعتقاد مداره أن للشعر مفرداته الخاصة، يستحسن أن يستعملها الشعراء لبثت الحياة في القصيدة، عدا ما سيرافقها بالبديهة من إمكانيات اللغة العادية من المفردات المشاعة من ضمائر وحروف ربط ونعوت وتراكيب نحوية وتجاوزات بلاغية، وخروج عن سنن القواعد يكاد لا يجوز إلا للشعراء. يقول ابن رشيق القيرواني: "وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلاحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى ما سواها.¹ ولم يكن هذا التصور المضلل سائدا لدى العرب فقط بل عرفته آداب أخرى على غرار الأدب في الفرنسي في عز اضطرام الحركات الأدبية وازدهار النقد والدعوة لتقنين الفنون. فقد بلغ الأمر بالحركة الرومانسية، إذ أحدثت ثورة في الشعر، أن جهرت بالدعوة إلى اجترار قاموس شعري، لا تزال بقاياها راسبة في قاموس اللغة الفرنسية العام موسومة بوصف "شعري"، وكأنها ألفاظ أنبل من غيرها، وهي دعوة سبقت في الأدب العربي، واتخذت حجم مشروع قطع أشواط من الإنجاز، إذ عمل بعض النقاد القدامى على تأليف كتب ترشد الأدباء والشعراء لما يحسن من الألفاظ والعبارات التي ينبغي مراعاتها كابن قتيبة في "أدب الكاتب" وكتاب "اصطلاح المنطق" لابن السكيت وكتاب "جواهر الألفاظ" لقدامة بن جعفر.²

وفي الواقع إن استظهار بعض المرادفات أمام قريناتها يشعرا بتفاوت ما في حملتها الدلالية الأقوى أو عاطفتها الأعمق أو مناسبتها أكثر لسياقٍ دون غيرها. فالفعل "توارى" لا يعادل "اختفى" من حيث تدرج الحدث وقوة الدلالة المترتبة عن حجم المسافة أو موضوع الحدث "توارت الشمس بين السحب"، وسيبدو الفعل أثقل من سياقه "توارى العصفور بين الأغصان". ومفردة "قلب" لم تكن لتؤدي ما تؤديه مفردة "فؤاد"، ومفردة "هيام، وافتتان" تتجاوزان البداية التي تقف عندها مفردة "الحب". والشاعر

¹ - ابن رشيق، العمدة، الجزء الأول، مطبعة السعادة، مصر، ص 107،

² - فاتح علاق، مرجع سابق، ص 257.

الموهوب أرهف من يلامس تلك الفروق بين أقرب ما يتشابه من المترادفات، يقول سارتر: "والكلمات للمتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد، فهي على حالتها الوحشية. والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى، وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها، ويطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال، وهي للشاعر أشياء طبيعية، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار"¹.

إن تسليم القياد لفرضية المعجم الشعري يفرغ الشعر من هويته الفنية كإبداع ولحظة تجسيد للعبقرية وتحقيق للفردة الجمالية. وإذا كانت نظرية الصنعة في تفسير الشعر قد لاقت تحفظا من باب أنها ألغت دور الموهبة والعفوية وصدق العاطفة وعمق التجربة، فما بال رؤية تختزل كل تلك العوامل الحاسمة في إمكانية إبداع قصيدة من قائمة مفردات في متناول القاصي والداني عن فن الشعر؟

يؤيد فاتح علاق معارضة مشروع لغة مخصصة للشعر، ويقرر وهو يستعرض آراء رواد الشعر الحر في قضية قاموس الشعر، بأن حصر ألفاظ الشعر هو حصر لمجال الشعر، وهو بدوره حصر للشعر ذاته وتقييد له. فالشعر ليس له موضوع محدد يخوض فيه، وليس له ألفاظ محددة لا يتجاوزها. إنه يأخذ في كل قضايا الحياة والوجود. ومن ثم يستطيع أن يستعين بكل الألفاظ التي يراها مناسبة لموضوعه ويتطلبها سياقه الشعري². ويشرح سارتر الفكرة نفسها إذ يرى أن الشاعر يستخدم الكلمات كما يستخدمها الناثر، أو كما يوظفها هو نفسه في كتابة نثرية، ولكنه لا يستثمرها إبداعيا بالطريقة نفسها، بل "لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها. فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية"³. وإن كان الإنسان محاطا باللغة ولا يسعه أن يفكر ويبدع إلا في حدود العالم الذي تحيل إليه، فالشاعر حسب سائر خارج عن نطاق اللغة، يرى الكلمات من موقع آخر، يتيح له التعرف على مزاياها وطاقاتها التعبيرية على نحو أدق. ففي لحظة الإبداع الشعري تتبوأ الكلمات الأبسط أو الأكثر حيادا وسطحية في دلالتها مكانا جميلا

¹ - جان بول سارتر، ما الأدب، تر: غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، مصر، ص 14.

² - فاتح علاق، مرجع سابق، ص 258.

³ - سارتر، المرجع نفسه، ص 12

كله ألوان مضيئة يسطع عليها شيء من نورها. فمفردات سياسية مثل الرأي والحزب والكرسي والانتخاب قد تجتمع في قصيدة وتتحمل بجماليات ربما لم يسبق لها أن بدت فيها. يقول مفدي زكريا في إحدى قصائد "إلياذة الجزائر" :

وإن وزع الرأي حزبا عتيدا ففي القصد ما انفك حزبا وحيدا
وتأبى الزعامات كبج الطموح، فتصنع للخلف شكلا جديدا
وتغري الكراسي ضعاف العقول، كنار جهنم، ترجو المزيد
وتغزو السياسة فكر الزعيم، فيصبح فكر الزعيم بلــــيدا¹

ورغم كل المحاولات النقدية لتحرير الكلمات من سلطان الشعر ومسحته السحرية، يبقى الكثير منها حاملا لتلك المسحة مسكونا بمساس الشعرية تسري فيها قيمة جمالية تتعدى حدود الدلالة الأولى. ولا يمكن إنكار قيمة التنوع وتدرج المعاني وتراتبيتها مهما بدت المرادفات متقاربة في المعاني. فوقع كلمة اليراع في سياق التواصل اليومي ليس كوقع كلمة القلم، وشتان بين وقعهما في الشعر، فلو استبدلنا مفردة "اليراع" بمفردة "قلم" في القصيدة التالية، لن يخل المعنى في شيء لكن سيختل في الشعر والصورة كل شيء:

تأذن ربك ليلــــة قدر وألقى الستار على ألف شهر
وقال له الشعب: أمرك ربي ! وقال له الرب: أمرك أمري !
ودان القصاص فرنسا العجوز، بما اجتاحت من خداع ومكر
ولعل صوت الرصاص يدوي فعاف اليراع خرافات حبري²

ولا يمكن بأي حال من الأحوال التسليم بتوازي المعاني بين سرور وحبور وجذل وسعادة، واختزال قيمة ما هو خلاب وآسر مع ما هو جميل، ولا بد أن نتراجع في اعتبار الكرم والجود والسخاء على القدر نفسه من العطاء. فالشعر يملأ الغياب بوصف

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص 63.

² - مفدي زكريا، مرجع سابق، ص 67.

لوعة الفراق ويشعرنا بصفاء النور أمام وضوح الضياء ويقنعنا بكسل الهلال في سهاد وشروود القمر السهران، ويغتاب لنا الفجر الناعس بينما يسري فينا أمل من شروق الشمس النشيط. يقول بارتليمي في مبحث عنوانه "المعجزة الشعرية": "أن نجعل من الكلام أغنية، ونربط أجنحة الشعر بالنثر، هذا هو عمل آلهة الوحي ... هذا الامتياز هو الذي يحول اللغة العادية ويطورها، ولاشك أن هذه الكلمات وتلك اللغة هي بعينها التي نعرفها ... لكنها لا تتمتع بنفس القيم التي تتمتع بها في الشعر إطلاقاً. كما لو كان قد مسها سوط ساحري، تجدها تفقد صبغتها العادية التي ترجع إلى العادة والتقليد، وتكشف عن كنوز وتظهر كما لو كان وجهها جديدا فتستعيد مجدها".¹

فالشعر يميز تلك الكلمات المحملة بالإيحاء وذات الدلالة الأعمق ويستثقل الإكثار من الألفاظ المحايدة والرسمية "فما قتل الأدب العربي إلا توسله إلى الفن بلغة "رسمية" لا يحيد عنها. ولو كان في ذلك الأسلوب الرسمي خير، ما نزل القرآن بلغة الناس الفاتنة الطرية الناعمة المصقولة".²، كما أن الشعر يمجّ كثرة الروابط اللغوية لأغراض الاتساق والتسلسل المنطقي للخطاب أو الحجاج كما في الكلام العام، ولهذا يتجنب الشعراء غريزيا ألفاظا مثل "الن" و"لكن" و"إذا" و "هكذا"³، رغم أنها في بحر الشعر قد تنزل، لدى الشاعر الموهوب، منزل الضيف الكريم وتتعطر بالجمال وتظهر في أليق ما يمكن تصويره.

واللغة ليست جميلة فحسب، بل إن لجمالها أثرا سحريا، بالمعنى المجازي والحقيقي للكلمة، "فثمة حشد من الكلمات المتصلة بالشعر في اللغات السامية واليونانية واللاتينية والجرمانية، كانت لها دلالات سحرية ومعان متعلقة بالطقوس"⁴، ومن بين وسائل العزائم السحرية كلمات تتراوح أغراضها بين ربط للحب أو تفرقة أو توسل لتحقيق أمنية أو استئزال لعنة، ولا ريب أن تلك الكلمات من قاموس اللغة العام، إلا أنها منتقاة بعناية وعن قصد ومنمقة ومرتبة وفق وزن وسجع أو تكرار معين أو رمز أو تنغيم

¹ - جان بارتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1970، ص 285

² - ماورن عبود، مجددون ومجترون، مؤسسة هنداوي، ص9.

³ - جان بارتليمي، المصدر نفسه، ص 273.

⁴ - مبروك مناعي، الشعر والسحر، ط1، دار الغرب الإسلامي، المغرب، ص10

مؤثر على الإرادة وسالب للأذهان." ولعل أهم جامع بين الشعر والسحر في هذا الصدد هو موقف كليهما من الكلمة: فهي فيهما موضوع اعتقاد، وهي مفتاح ألغاز الكون وطلاسمه ومغلقاته، وهي أولى الأدوات التي واجه بها الإنسان الطبيعة كي يعيش وأولى المظاهر التي عبر بها عن وجوده¹.

يقرر سارتر أن الشاعر خارج عن نطاق اللغة، يرى الكلمات من جانبها المعكوس، كأنه من غير عالم الناس. وكأنما - وقد حلّ بعالمهم- قد وجد الكلام حاجزا بينه وبين هذا العالم. فيبدو كأنه لم يتعرف على الأشياء أولا بأسمائها بل تعرفها تعرفا صامتا، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره: ألا وهي الكلمات، فأوسعها لمسا وجسا واختبارا وبحثا، فاكتشف أن لها نوعا من الإشعاع الخاص بها، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى العالم². ويخلص عز الدين إسماعيل في بحث مفصل للأسس الجمالية لنقد الشعر إلى "أن اللغة في الشعر شأنًا آخر، إن لها شخصية كاملة تؤثر وتتأثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلا آمينا ... وهي بعد لغة فردية مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم، وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم"³.

وما يردده المطربون من أغان ومواويل وأناشيد ليس سوى كلمات من اللغة ونوع من الشعر يهتزُّ بموجب التلحين وذلك أبرز ما تتجلى فيه طاقة اللغة على الانسجام والتناسق التام مع التوزيع وتوقيع الآلات الموسيقية، إذ تستحوذ كلمات قصيدة مقترنة بالحن في على إعجاب أجيال متلاحقة وتبقى راسخة في تراث المجتمع. بل إن ملكة اللغة التي انفرد بها الإنسان، كانت وسيلة إعجاز ديني، مثلها مثل تلك القوى العجيبة التي انفرد بها الأنبياء ليزحزحوا بها المعتقدات المتحجرة لدى أقوامهم، فكانت الكلمة مثل قطرات الماء البسيطة في تكوينها ومظهرها لكن لها طاقة عجيبة، إذ مع مرور الزمن تروج للضلالة والشطط أو تقضي على الخرافة والجهل والخطأ الراسخ عبر قرون. هذا لنقول أن اللغة

¹- المناعي، المصدر نفسه، ص 39.

²- سارتر، مرجع سابق، ص 14

³- عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 350.

يمكن أن تمارس أثرا فعالا كعلامة فارقة في تغيير الواقع الفكري والمعيشي من الضد إلى الضد مهما استغرقت العملية من زمن .

والكلمات بمثابة مجموعة محدودة من الألوان تتيح لا نهاية من التدرجات، مثلما تتيح الحروف لانهاية من الكلمات، ولا نهاية من العبارات، إذ توفر المادة الأساسية لتصوير حالات واقعية أو متخيلة وكأنها تتراءى للسامع أو القارئ في لحظة التلقي. فوصف آلام اليتيم في قصيدة أو ملامح أرملة أو طفل ضائع يقاومان الأسيّة، أو مظهر طفل أو صبية هائمة في شارع أنهكته الحرب تدميرا وتنكيلا، أو محاولة البوح بأزمة عاطفية بسبب الشوق ولوعة الهجران هاضت جناح عاشق قبيل الغروب، كما في مطالع النسيب في الشعر العربي يضاهي تماما محاولة التركيز على إبراز تلك الملامح أو المشاهد بالألوان الزيتية على لوحة أو في وضعية تمثال ينقش على جسم صلب. فكما إن اللون يحمل في ذاته الاستعداد للمساهمة في تكوين جمال رسم أو لوحةٍ ما، وتظهر قيمته الفنية حين يستعمل مع الأسود أو البني وفي موضعه المناسب من التنسيق، كذلك تحمل الكلمة استعدادا لتظهر قيمتها الشعرية بين باقي الكلمات في البيت الشعري، ضمن الصورة أو في موقعها ككافية. ولا غرابة في أن تشيع مقارنة الشعر بفن الرسم لدى الكثير ممن تناولوا تشريح ظاهرة التصوير الشعري. فقد وصل الأمر، من شدة تقارب الحالتين، إلى البحث في الحد الفاصل بين الشعر والرسم بحثا متخصصا¹. يقول كايزر: "لقد توصلت البحوث الطويلة المهمة، التي عادت إلى طرح مشكلة ليسينغ فيما يتصل بالحد الفاصل بين الشعر والرسم، إلى أن القارئ لا يستطيع، عندما تُستخدم اللغة الشعرية في معالجة موضوعاتها بصورة مستمرة، أن يجعل منها شيئا مرئيا"². وهي مقارنة لا تتجاوز كونها وسيلة تقريب لطبيعة الشعر التخيلية في ذهن الإنسان فحسب. فالشعر والرسم باعتبار المكونات العضوية والجوهرية لكل منهما إنجازان من كوكبين مختلفين تماما. الشعر مهما كان غامضا واضحا وصريح العبارة والفكرة، بموجب الطاقة التعبيرية الكامنة في

¹ - ألف Dubos Jean-Baptiste (1670-1742) كتابا ضخما أجرى فيه مرارا الربط بين الشعر والرسم موسوم بعنوان *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* متوفر كنسخة مصورة على موقع المكتبة الوطنية الفرنسية، Gallica.

² - كايزر، مرجع سابق، ص 218.

الكلمات ودلالاتها، أما في الرسم فلا يُعقل أن يكون اللون الأصم مولّد معانٍ وأفكار ومثيرَ تأويل كما يحدث في الشعر، غير أنه يتفوق على الشعر من حيث قيمة الجمال الظاهرة الطاغية بشكل مباشر.

فالكلمات من قبل الشعر وبعده، محملة بطاقة جمالية، وإنما يمثل الشعر أحد أنسب البيئات لاستثمارها استثماراً فنياً خالصاً، وتحتفظ دائماً بقابلية للتحوّل من حالة فتور وخفوت إلى حالة توهج ونُصوعٍ بتدرج يلفت الانتباه لتشارك في صنع الجمال حسب موضعها مع غيرها من الكلمات، وفي الوقت نفسه، حسب موضعها من البيت الشعري. بل إن الحروف حين تلتقي تترك جماليات الرنين لتتذوقها الأذن السامعة أو الأفواه المنشدة. فالكلمات تحمل خاصية القابلية للاتساق وطاقة خفية في التأثير فيما حولها، مثلها مثل الألوان. الفن القولي أدواته اللغة، واللغة ألفاظ، فالألفاظ هي عناصر العمل الأدبي¹.

1.1.4. المقومات صوتية في الكلمة :

يبدأ جمال اللغة من تنوع أصواتهما، وتدرجها وتقاربها وتنافرها حسب تتابعها وتلاقيها، إذ إن بعض الحروف حين تلتقي أو تتكرر في بعض الكلمات تجعل نغمها جميلاً تستعذبه الأذن المصغية². والجهاز الصوتي للإنسان يبهز في كثير من الأحيان بقدرته أن يحاكي أجمل ما نسمعه من الأصوات في الطبيعة. وقد كانت هذه المحاكاة أحد الأجوبة المقنعة على سر تشابه الألفاظ وما تدل عليه سواء من أصوات أو أفعال ذات أثر مسموع كالفعلين "وشوش" و"وسوس" ونظيراهما في اللغة الفرنسية chuchoter أو murmurer، وسائر الألفاظ المحاكية للصوت الذي تدل عليه onomatopée على غرار صوت الخريز والشجب والصفير. وهي في الشعر توفر معطيات لتحليله على مستوى ورود هذه الأصوات ودورها في ربط الدلالة بمادة اللفظ ربطاً أسلوبياً قابلاً للتحليل

¹ - عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص 236.

² - الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، الصفحتان 47 و55.

والتأويل والتقييم الفني لأثرها الجمالي الأكيد¹. ويتجلى جمال اللغة في قدرتها على التماهي مع الإيقاع والاستجابة للتلحين، وتصعيد النغم ومدّه أو قطعه أو تقليبه حسب الرغبة ومن هذا ما يكشف أن اللغة وتحديد حروفها، توفر المادة الفيزيائية الخام من باقة الأصوات المختلفة لتخلع على الشعر ميزة القابلية للإنشاد والغناء، يقول الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير: "الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تُلتأم، ثم الأسباب، ثم الأوتاد ثم المركبة على الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان فإن التي منها تأتلف، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن يُنتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل والتي تُتخيل كأنها ممتدة"². فروائع الأغاني التي تعلق في الذهن ويترنم بها الناس ماشين أو منهمكين في شغل ما، لا تعدو كونها سوى شعر يقوله المطرب بلحن شفاهي معين مسجل مع عزف موسيقي مؤلف بوساطة آلات مختلفة، موزع حسب أزمنة معينة وفقا لتوقيع وقفات أو مدود معينة على حروف معينة. فلو فصلنا في الشعر "النقي من غير النقي من قبيل التجريد، وسحبنا من القصيدة ما ينتمي للنثر، ماذا يبقى..؟ يبقى الغناء، والتوافق، والنغم والموسيقى، ولهذا يُقال إن الشاعر -على عكس المتحدث العادي- يغني، ولهذا فإن الترابط بين الشعر والموسيقى قائم قياما متينا"³.

وورود بعض الحروف في بعض الكلمات يتجاوز تزويدها بجمال النطق على اللسان والوقع على السمع، ليمنحها بعدا جماليا على مستوى دلالتها فيبرزها ويحملها لمرتبة أعلى بين نظيراتها من المترادفات أو كلمات السياق الشعري أو النثري الذين وردت فيهما. يقرر عز الدين اسماعيل أن "الألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها، فالعلاقة بين الأصوات في الشعر - كالموسيقى تماما - يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة أو المتناسبة. والكلمة الشعرية لذلك يجب أن

¹ - Jacques Durenmat, Stylistique de la poésie, Armand Collin, Paris, 2003, pages 90-91.

² - المصدر نفسه، الصفحة 85-86.

³ - بارتلبي، مصدر سابق، ص 275.

تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة : المحتوى العقلي، والإيحاء عن طريق المخيلة، والصوت الخالص، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالاً إيقاعياً بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة¹ فمفردة "حنين" تحمل دلالة الانتظار الطويل عدا دلالة الشوق والرغبة في اللقاء، ويمكن ربطها ربطاً فنياً ب ورود المد المجرور وتكرار حرف النون الذي يمكن أن يُتصور منه أنين المشتاق لوطنه أو ذويه من الأحبة. يقول الفيتوري في قصيدة حَمَلَ كلماتها عناء البوح بأسية فراق في الماضي بقي يؤرقه ويهجس في أروقة ذكرياته وغرف فكره:

سرعان ما أنسى..

فلا أذكر من أنت.. وأين؟

رأتك عيني.. أنت يا عيني..

يا شهوة عين..

يا عرق الحنين..

يا عاصفة في شفتين (...)

لا تحزني.. لا تجعلي روحك سوداء الصفات

لا تجعلي الغربة تجتاح جلال الكائنات

وانسي حكاياتي.. ووضائي

وانسي كلماتي

إني سأنساك².

وكلمة "الخوف" تحمل دلالة تتجاوز التوجس من خطر محتمل أو مستطير لكنه غير ظاهر، قد تقي للتعبير عنه مفردة "الخشية" إن كان غير معلوم بعد ومحدوداً بحالة تصور فحسب. فحرف الخاء الحاضر في الكلمتين منبه ومنذر بالخطر ويترك في جرس اللفظ جلبه مقلقة، وليس من الصدفة حضور حرف العين ليحدث جلبه في ألفاظ مثل الهلع والرعب والروع والفرع والجزع والفجعة والفظيعة ويوحى بعنف الاندلاع

¹ - عز الدين اسماعيل، ص 350.

² - محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 387.

وبشاعة الاقتتال في صراع وحرف الواو يرسم على الشفتين الشكل نفسه الذي يعبر به المندھش من هول منظر ما. وليست مفردة peur في اللغة الفرنسية ببعيدة عن الإيحاء الدلالي على التوجس من خطر نظرا لتوفر مد على مستوى الصائت المتوسط للكلمة، نظير المضموم في اللغة العربية، بينما يزداد الأداء الصوتي والدلالي ارتباطا في مفردة épouvante، وكذا في horreur، إذ يوحي عمق النفس المأخوذ لنطق تركيبة ou بعمق في الدلالة على خوف أكبر يناهز الفزع¹. وإن بدت مفردة الفرع باسمه كاتمة السرور فإن مفردة المرح تبوح به في حركية ما ويبدو المبتهج منفعلا فاعرا فاه واسع العينين والجدلان متقافزا يسري السرور في أوصاله. فالكلمات، إن تجاوز متذوقها دلالاتها السطحية الباهتة، وجد فيها شبها كبيرا بينها وبين ما تحيل إليه. ولاشك أن الشعراء أقرب الندماء من الكلمات وأكثر حميمية من غيرهم في استدرار امتيازاتها وودها للاستمتاع بما تستره من مفاتها. وشئنا أم أبينا يوجد تدرج في قيمة المترادفات مهما كانت متقاربة في الدلالة، فلا بد أن تحمل بعض المترادفات أثرا أسلوبيا².

وتتشترك اللغات في معظم أصوات اللغة³، بفوارق طفيفة في طريقة النطق ووجود بضعة أصوات بالزيادة والنقصان مثل توفر اللغة العربية على فارق عشرة أصوات تغيب في النظام الصوتي في اللغة الفرنسية، وهي الحاء والحاء والعين والطاء والحاء والضاد والظاء والذال والقاف والهاء. بينما يغيب صامتان من الفرنسية في اللغة العربية وهما (p) و (v) والصائت (u)، ورغم أن تلك الفروق لا تعدو كونها حالات جهر أو همس بالصوت نفسه، وبغض النظر عن حالات التفخيم أو الترقيق في تحريك الصوامت، إلا أنها كانت ذات أثر كبير جدا في إثراء معجم اللغة وتزويده بعدد مضاعف من الكلمات وبفيض من الإيحاء. وتشتمل كل اللغات، إزاء هذه الفروق في مكونات ألفاظها، على تآليف جميلة من هذه الأصوات يستسيغها السامع ولو ولم يدرك مدلولها.

¹ - يذكر قاموس Larousse للمترادفات أن peur يقال عن التوجس من خطر وشيك أو مُتخيل ويوردها في مرادفات مادة crainte، ويحيل إلى مادة épouvante، يخصص لها مدخلا مستقلا مع مرادفات تدل على خوف مفاجئ وعميق فيه انفعال وهروب مثل frayeur, effroi, panique, horreur. ويميل المترجمون، المتحرون للفروق الدلالية، إلى ترجمة peur بخوف، و Crainte بخشية وأحيانا بخوف، وépouvante بفزع.

² - كوهن، مرجع سابق، الصفحة 45.

³ - أنيس إبراهيم، من أسرار اللغة، ط3، دار ملتزم للطبع والنشر، المكتبة الأنجلو المصرية، 1966، ص 124.

وإن أظهرت بعض اللغات درجة معينة من الغرابة في تلاقي الحروف أو تشديد الكثير من المواضع، على نحو قد يثير الاستئقال وربما النفور، فإنها رغم ذلك تحمل مواطن جمال يدركها ويتذوقها أهلها حتما. ولا يعدو ذلك الانطباع الأول لدى سامعيها، سوى حكم مسبق يصدر عن غير دراية كافية تجعل منه ذا قيمة موضوعية. فلو أخذنا مثال اللغة الألمانية، ربما قربنا صورة لغة تحتشد فيها كل الأصوات الخشنة الصاخبة على نحو يترك انطبعا بلغط كبير بدل تنسيق أنيق للأصوات. فمن لا يفقه الألمانية قد يبدي نفورا ما ولو أنشدت له منها قصيدة، رغم أنها قد تكون من روائع شعرهم، وقد يلفت انتباهه ضوضاء الأصوات بدل أن يتمتع ببعض المحسنات البديعية الموسيقية، أما خبير الألمانية فسينتبه بسهولة إلى الكثير من التراكمات الصامتة المتكدسة المتكررة دون فواصل صائتة مريحة في هاته اللغة، مما قد يثير عنده رد فعل كأن ينقلب فضوله حيالها على عقبيه ويتراجع عن دراستها. غير أن كليهما قد يندهشان لو كانا يفقهان معاني شعرهم أو الأثر الفكري والعلمي والنفسي والترابط الاجتماعي الكبيرين الذي تتركه تلك اللغات في متحدثيها أو المطلعين عليها. تخبرنا الناقدة الفرنسية مدام دوستال في كتاب كرسته للتعريف بالحضارة الألمانية وأدبها قائلة: " إن اللغة الألمانية وإن شابها الإغريقية من حيث مستوى النحو فقد صدق ذلك من حيث بعض التعقيد إلا أنه لم يصدق من حيث الجمال، ذلك أن احتشاد الصوامت في اللفظ الألماني يجعل مسمعه صاخبا ممجوجا، ويجعل الكلمات أقوى - من حيث نطقها - مما تدل عليه وهذا ما ينجر عنه غالبا رتبة محسوسة في الأسلوب.¹ غير أنها تثني على أن هذه اللغة استوعبت بالترجمة روائع الشعر، على نحو منقطع النظير بالمقارنة مع باقي اللغات الأوروبية.²

وقد كانت العرب تقيس الفصاحة من عدمها بالتقاء بعض الحروف في ذات الكلمة التي تتسبب في ثقل أو خفة تتعارض مع الذوق الذي ساد في سماع الشعر. وتذهب الدراسات الفنية حين تتناول المكون الصوتي في الشعر إلى أن الكلمات تستمد قسطا كبيرا من جاذبيتها وعمقا موسيقيا ودلاليا من التقاء أصوات معينة فيها وتجتهد لإثبات علاقة بين

¹ - Madame De Stael, Op. cit, page 259.

² - Ibid, page 262.

أصوات بعض الكلمات ودلالاتها، وتتمادى في العبث إلى ربط الدلالة الجميلة بأصوات جميلة في اللفظ وإصاق الدلالة القبيحة بلفظ تجتمع فيه أصوات نافرة، بينما يبقى الغموض يلف كلمات لا ينطبق عليها حكم القبح والجمال. ويستمد هذا الميل في تعليل العلاقة بين الدلالة واللفظ شرعيته من الأقدمين مثل ابن جني .

2.1.4. جمالية الدلالة :

تستمد اللغة جمالها من مستوى عميق على درجة ما من التعقيد، وهو مستوى الدلالة. فالكلمات هي التي طبعت صور الأشياء في أذهاننا لأول مرة، وهي التي عرفتنا على طبيعتها وصفاتها الجميلة ونفرتنا من القبيح وحذرتنا من الخطير. فاللغات تتفق في وجود ألفاظ تحيل إلى الجميل وأخرى تحيل للقبيح بتدرج دلالي نسبي من حيث تعدد المترادفات أو قلتها. وهو تحصيل حاصل من ظاهرة اعتبارية إطلاق المسميات على الموجودات، وتراكم كلمات المعجم ودورة حياة الدلالة وتعميرها أو تغييرها، وهي حركية في تطور اللغة تشترك فيها كل اللغات. والتواضع في إسناد الدلالة فرضية أثبتت شرعيتها، على نحو لا يكاد يترك مجالاً لاعتراض ذي مغزى في دراسة الشعر والترجمة، إلا من حيث التركيز المقارن على اختلاف عبقریات اللغات ورؤى العالم وأثرهما في تحفيز مشروع ترجمة الشعر أو تعطيله¹. أما من حيث القيمة الفنية والعمق الإيحائي، فدلالات الكلمات لا جدوى من المفاضلة فيها إلا داخل المجموعة اللغوية نفسها، ولذا لابد من مسايرة الميل إلى تقديس بعض المفردات دون غيرها شعرياً.

واللغة جميلة قبل أن يكشف فيها الشعر ذلك، فهي نشاط إنساني خلاق، إذ يسمح تنوع الأصوات بخلق لانهاية من الكلمات ومن تلك الكلمات عدد لا ينتهي من العبارات، ويحمل كل ذلك، وبكل اللغات، تجربة الإنسان مذ وسوست له نفسه أن يقرب شجرة الخلد وأنزل من الجنة إلى آخر محنه في الأرض من هموم العصر، من الأمس واليوم والمرتب في الغد. فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير وتأنيث ومظهرها في نظر العين، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تتال

¹ - موان، مرجع سابق، الصفحتان 40 و46.

عليه. وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادي للكلمة¹. وليس الشعر وحده ما يمكن أن يستخرج مكنونها الباهر، مع أنه يؤلف، حتى من أبشع الحروف التي قد يمجها السمع في الكلمات التي تحيل على أقبح المدلولات، تنغيما وعبارات يستعذبها الذوق وتشارك في توليد دلالات جميلة على مستوى الصورة والعبارة.

فشعر شارل بودلير كان علامة فارقة جعلت الكلمة بدالاتها السلبية قابلة لتحقيق أثر جمالي، وقلب موازين الشعرية والتصوير الفني في العصر الحديث بصدور ديوان "أزهار الشر"، بدءا بعنوانه الصادم إلى آخر قطعة يتمثل فيها نفسه شبعا نحىلا ليس له سوى إكليل من أبيات شعر منحرف الوضع². ومن بين ما يميزه في الواقع أنه طرق في الشعر مواضيع بكرا واستعماله لكلمات تحيل لما هو قبيح، عزف الشعر قبله لمدة قرون على المجازفة بتناولها فنيا. ولا ندري هل كتبها ليتعمد إبراز هذه القدرة في اللغة على تحسين القبيح في الشعر أم أنه فعلا مرّ بما وصفه في تلك القصيدة، بل بجديده الذي ألبس فيه القبيح أرقى ما في الجمال الشعري من رمزية، ليحوز قصب السبق في تحويل القبح إلى قيمة جمالية بالشعر. يقرر روبرت نوتنبوم مسايرا تلك الرؤية إذ يرى أن جمال الشيء أو قبحه ليس مرتبطا بالشيء ذاته، كغروب شمس أو نفايات متناثرة، بل في طريقة رؤيتها، وطريقة سماع شدة العصفور أو استنشاق عبير أزهار. ذلك أن "مصدر الشعر موجود بداخلنا. فثمة كيمياء غريبة ودقيقة تحدث بين ما نحمله في داخلنا وبين ما ندركه من العالم"³.

ويكفي الإطلاع على عناوين الكثير من قصائد بودلير Charles Baudelaire لاختبار عالمه الشعري الغريب الجميل. كتب بودلير عن "البوم، رقص الأفعى، ومس الجن الجميل، وجيفة في عز لقاء رومانسي، وأم تجهر بنفورها من طفل بريء، ومس

¹ - سارتر، الصفحة 14.

² - ترد هذه القصيدة القصيرة ضمن فصل أخير موسوم بـ fragments et reliques ويقول فيها:

Ce fantôme de squelette

N'a pour toute toilette

Qu'un diadème de vers

Posé tout de travers. (p 223)

³ - Notenbaum, Op.cit, page 10.

شيطاني". ولعل القصيدة الشهيرة Une charogne (جيفة) قد تحل كخير ما نستشهد به
على قدرة الشعر على استخراج الطاقات الجمالية للغة:

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint.¹

أتذكرين، يا روعي، ما رأينا ..
ذاك الضحى، ذات صيفٍ عذبٍ، جميل ..
جيفةٌ شائهةٌ، في منعطف السبيل ..
على سرير من حصى ، أتذكرينا؟

ساقاها في الفضاء، كامرأة أنهكها البغاء
تحترق نافثة سموما،
تكشف، في طيش وغي،
عن جوف نتن الهواء.

والشمس، إذ لفحت تلك القذارة،

¹ - Charles Beaudelaire, Les fleurs du mal, Talantikit, Bejaia, Algérie, p38, 2008.

كما لو رامت طهيها حتى النضوج،

لتعيد لسمو الطبيعة، في غزارة،

كل ما ضمته في نسيج موشوج¹. (ترجمتنا)

ولم تقصر اللغة العربية على مجازة ذلك التحول الموضوعي في تجربة تحويل القبح إلى قيمة شعرية، فكانت الكثير من كلمات المعجم جاهزة لتستضيف شعرا يحمل أبشع التوصيفات وأرذل الصفات دلالة وصوتا في ديوان شعرها العريق الباهر. فالشاعر نزار قباني استنفذ كل المفردات الجميلة في شعره ليشيد عالما أسطوريا متطرف الخيال وعميق العاطفة ليرفع معابد وينقش محاريب لاسترجاع قدسية الأنثى في ذهن الرجل العربي، عسى أن يعوضها محنة الواد العاطفي التي لازالت ليومنا هذا تمزقها من الداخل في صمت. غير أنه يصدمننا في بعض قصائده بكلمات من قاموسي الكراهية² والاشمئزاز، لكنه يحيك بها قصائد في قمة التصوير الفني الشعري .

يصور في قصيدة "حبل" على لسان امرأة تخلق عنها حبيبها حين علم أنها حامل، أحد أبشع الأوجه التي يخفيها الإنسان حين يتنكر للحب ويتخاذل بدل أن يواجه أخطاءه ويتخلى بدل أن يساند. اخترنا من القصيدة نصفها الثاني، حيث نقطة الذروة ونهاية القصة:

(...) ماذا؟ أتبصقني،

والقيء في حلقي يدمرني

وأصابع الغثيان تخنقني..

ووريتك المشئوم في بدني

والعار يسحقني..

وحقيقة سوداء .. تملؤني

هي أنني حبل..

¹ - وشج الشيء: اشتبك وتداخل والتف، فهو موشوج.

² - ينظر قصيدة "هرة"، نزار قباني، الأعمال الكاملة، الكتاب الثالث (أنت لي)، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ص 243.

ليراتك الخمسون..

تضحكني

لمن النقود .. لمن؟

لتجهضني؟

لتخيط لي كفني؟

هذا إذا ثمني؟

ثمن الوفاء يا بؤرة العفن..

أنا لم أجئك لمالك النتن..

"شكرا" ..

سأسقط ذلك الحمل

أنا لا أريد له أبا ندلاً..¹

والكلمات في الشعر تحتفظ بارتباطها العضوي بمعانيها الأصلية الأولى، وتلك المعاني تمثل المادة الأولية لبناء الصور الفنية فالصور الإبداعية ليست جديدة في شكلها بل في الكلمات الجديدة التي جسدتها فيها عبقرية الشاعر لا غير². ولكن إزاء هذه الأهمية التي تكتسيها المعاني في الشعر، لا يمكن اعتبارها مصدر الشعرية الأوحى بل هي وسيلة من وسائل بناء الصورة فحسب. وإن اجتمعت الكثير من الآراء في الحرية شبه المطلقة للشاعر أن يبدع ما يشاء وكيفما شاء بموجب المجاز والاستعارة والكناية، فإن ذلك يعني إجازة الحياد عن معاني الكلمات حياداً له حرّيته، لكن للذوق حرّيته في رفضها ومجها، وإن تمادت بعض الاستعارات والصور مغلّة في الإغراب اليوم وفي الأمس البعيد، فإن النقاد لم يرخوا العنان كلياً للشاعر ليقول ما يشاء في شعره. "وليست الدلالة الهامشية كلها شراً، فقد تكون سبباً من أسباب المتعة لبني الإنسان حين يستغلها الأدباء والشعراء الذين لا يقنعون في غالب الأحيان بالدلالة المركزية... فالدلالة الهامشية هي المسؤولة عن روائع الآداب"³.

¹ - نزار قباني، الأعمال الكاملة، الكتاب الخامس (قصائد)، ص 340.

² - كوهن، ص 44.

³ أنيس إبراهيم، دلالة الألفاظ، الطبعة الخامسة 1984، المكتبة الأنجلو مصرية، ص 117

فالشعر ينهض على التصوير الفني القائم في أساسه على مناطق التآلف أو التنافر المقصودين بين الكلمات المختلفة مهما غمضت المعاني المنطقية بينها وعامت. فبعض العبارات لا يتقبلها المنطق إلا إذا عرفت بوسطها الشعري. ويمكننا تشبيه الأمر بالفارق بين الانطباع الذي يتركه شكل العينين وهما في وجه الإنسان، إذ تعتبران مركز الجاذبية والجمال، وشكلهما المنقّر وهما منزوعتان وموضوعتان فوق طاولة تشريح. فالعين ذاتها التي أعجبنا وهي في موضعها في الوجه، تترك شعورا بالنفور وهي منفصلة عن مكانها في الجسم. بينما تُحوّل أسماء شهرزاد وشهريار وبنلوب وعنتر والسندباد لمكونات فنية تاريخية يبنى عليها الحكم بتوفر الشعر على الرمز الأسطوري ويعمق التحليل ويزيد من ثقل وزن القصيدة فنيا. فأنماط الصور البيانية هي قوالب ثابتة يمكن أن يستعملها أي كان، والشعرية تكمن في عبقرية اختيار الكلمات توضع في تلك القوالب.

3.1.4. إشكالية الجنس النحوي في الكلمات:

تعترف نظرية الترجمة بالعقبات النحوية الناجمة عن الاختلافات الجوهرية بين اللغات في التوزيع الوظيفي لوحدات الخطاب وفئاتها النحوية وحالاتها الصرفية، وما يترتب عن ذلك أثناء الترجمة من تفاوت أو نقص من شأنه فرض جهد مضاعف لرأب الفجوات أو حذف أو دمج. غير أن إحدى الإشكاليات المرتبطة بالخصائص النحوية اللصيقة بالكلمات، فئة الأسماء تحديدا، تزيد من حدة التعقيد في ترجمة الشعر وتصيب المقبل على الترجمة بخيبة كبيرة، وهي سمة الجنس النحوي في الكلمة¹. فمعروف أن الأسماء في اللغتين الفرنسية والعربية، على خلاف الإنجليزية مثلا، موسومة بحالة الجنس النحوي، أي التذكير والتأنيث. وتزداد عقبة الاختلاف وعورة بسبب التوزيع التوافقي والمصمود للجنس، ولكونه أحد الثوابت التي لا يمكن للترجمة أن تسير فيها منطق اللغة المنقول منها، أو مواربتها بأي شكل من الأشكال، باعتبارها تخضع لقاعدة صماء من قبيل المتواضع عليه في اللغة، وكذا لدواعٍ فنية وجيهة في الشعر، وهي

¹ - Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, page 84.

احتمالات الاستعمال المجازي لهذه المفردات وما تحمله من رمزية راسخة في التقاليد الشعرية. ففي اللغات السلافية، حسب مثال يضربه رومان جاكبسون، وفي غيرها من لغات كثيرة أخرى كالفرنسية، مفردة "النهار" مذكر و"الليل" مؤنث، ويمثل "النهار" في الكثير من القصائد على أنه عشيق "الليل"¹، وهذا ما سيخيب مترجم شعرهم، ويزيد من حيرته في إيجاد مخرج من مأزق كهذا.

ولا تنحصر المشكلة عند الاستعمال المجازي، للكلمات موضع الفرق في الجنس النحوي، وهي مجازات لا يمكن أن يُسأل عنها الشاعر إذ لا جدال في الخيارات الفنية اللغوية، بل إن الأسوأ يتمثل في أن تكون تلك الكلمة، موضع الاختلاف في الجنس النحوي، محور موضوع القصيدة بكاملها. فقد تتناول شاعرة "الليل" على أنه رجل وتطلق العنان للروح بهموم الصبايا له وتطارحه بعض أسرار الغرام سرا في تضاعيف القصيدة، ومن المؤكد أن الوصف سيرد مخصصا لمذكر، فكيف سينقل في ترجمة، إلى الفرنسية مثلا، إلى أنثى؟ وهل سيتسنى تعويض الصورة الفنية وتفاصيل إبراز قيمة الليل الذكورية وإسنادها لأنثى؟

تقول نازك الملائكة في قصيدة "عاشقة الليل":

يا ظلام الليل يا طوي أحزان القلوب

أنظر الآن فهذا شبح بادي الشحوب

جاء يسعى، تحت أستارك، كالطيف الغريب

حاملا في كفه العود يغني للغيوب

ليس يعنيه سكون الليل في الوادي الكئيب

هو، يا ليل، فتاة شهد الوادي سُراها

أقبل الليل عليها فأفاقت مقلتها

ومضت تستقبل الوادي بألحان أساها

ليت آفاقك تدري ماتغني شفتاها

¹ - Jakobson, Ibid, page 85.

آه يا ليل ويا ليتك تدري ما مُناها¹

ويقول آرتور رامبو في قصيدة عنوانها Soleil et chair :

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,
Verse l'amour brulant à la terre ravie,
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et débordé de sang ;
Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme dieu, de chair comme la femme,
Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons !²

وإن ترجمها كاظم جهاد كالتالي:

الشمس والجسد

الشمس، بؤرة الحنان والحياة، تسكب
للأرض المنتشية الحب اللاهب،
وعندما نتمدد في الوادي تبدو لنا الأرض
فتاة صالحة للزفاف وتفيض بالدم،
وبأن حضنها الواسع، المنتعش بروح،
هو كالله من حب، وكالمرأة من لحم هو،
وباكتنازه بالأنساغ والنور يحضن
ذلك العجيج الهائل لجميع الأجنة!³

فهل نقلت الترجمة صورة اللقاء الملطفة المختصرة بين الرجل، ممثلاً في الشمس – في
القصيدة الفرنسية-، الذي يغمر بالحب فتاة عذراء مهياة للزواج، ممثلة في الأرض، فيلي
انسكاب ذلك الحب خروج البراعم الممثلة في لفظ أجنة؟

¹ - نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 546.

² - Arthur Rimbaud, Poésie : Une saison en enfer et Illuminations, Gallimard, 1984, page 23.

³ - آرتور رامبو، الأعمال الشعرية الكاملة، تر: كاظم جهاد، منشورات الجمل، 2007، ص 155.

ويقول شارل بودلير في قصيدة Tristesse de la Lune :

Ce soir, la Lune rêve avec plus de paresse ;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui, d'une main distraite et légère, caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins, (...) ¹

هذا المساء،
قمرٌ تحلُمُ في كسل
مثل الحُسنِ تفترش النمارق،
وبيد غاوية، أسكرها الإرتخاء
تتلمس بلطفٍ ولا تُفارق،
نهديها، قُبيل نشوة الإغفاء.. (ترجمتنا)

وإن أجازت الضرورة الفنية الشعرية استثمار الانزياح لغرض التصوير والتخييل، وانتهاك الحرمة النحوية للمؤنث ولمذكر في التَّكْنِيَةِ أو التشبيه، فإن هذا الإغراء اللغوي الفني لا يصمد في بعض القصائد التي تمتد فيها الصورة على طول موضوع القصيدة، إذ يتوغل الشاعر في تفاصيل الثيمة الشعرية المستعارة، ويفرض فيها الجنسُ النحوي ضرورات لسانية تمسُّ في الترجمة وحداتٍ لغويةٍ أخرى، تقعُ حتماً في مفاصل فنيةٍ بارزةٍ الأهمية بين تضاعيف القصيدة. ومع ذلك، يمكن الاستئناس بأن الشعر، منذ النوابع الأوائل، يتجاوز، أحياناً، هذه العقبات الألسنية بتقنيات فنية تراهن على استمالة الذوق والإعجاب بدل لفت الانتباه للمفارقات المنطقية أو النحوية. قال النابغة الذبياني يعتذر للنعمان بين المُنذر (ملك الحيرة) ويمدحه إذ يشبهه بالشمس:

ألم ترى أن الله أعطاك سورة ترى دونها كل ملك يتذبذب
فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبدُ منهم كوكب

¹ - Baudelaire, Op. cit., page 89.

- ترجمها رفعت سلام كالتالي : هذا المساء، يحلُمُ القمر بكسل كبير، / كامرأة جميلة مسرتخية على وسائد كثيرة، / تُداعب بيدٍ شاردة خفيفة، / حدود تديبها قبل النوم (...). رفعت سلام، مرجع سابق، الصفحة 269.

ولست بمستبق أخا لا تلمّه على شعث أي الرجال المهذب

فإن أك مظلوما فعبد ظلمته وإن أك ذا عُتْبَى فمثلك يعتب¹

ويشبه نزار قباني امرأة بقر في قصيدة رائعة بعنوان "نهر الأحزان" :

عيناك .. كنهر أحزاني

نهري موسيقى .. حملاني

لوراء. وراء الأزمان

نهري موسيقى قد ضاعا

سيدتي .. ثم أضاعاني

والدمع الأسود فوقهما

يستاقط أنغام بيــــــــان ..

عيناك. وتبغي. وكحولي

والقدح العاشر أعماني

أنا في المقعد محترق

نيراني تأكل نيرانني

اقول أحبك.. يا قمري

آه.. لو كان بإمكانني²

ورغم هذه الكوة الأسلوبية التي ينبعث منها بصيص أمل في كسر صرامة الجنس النحوي في التصوير الفني، إلا أن التطلع الطموح في ترجمة الشعر، بين اللغتين الفرنسية والعربية مثلا، قد يغرق شيئا فشيئا في غيابات الاستسلام لو عُرضت أمامه في عجالة كثير من المفردات التي تتنافر من حيث الجنس النحوي. فعلى سبيل المثال، مفردات من الطبيعة مؤنثة مثل :

¹- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني ، شرح : محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص 56.

²- نزار قباني، مرجع سابق، الكتاب السادس (حبييتي)، ص 401.

La nuit, la lune, la mer, la rivière (le fleuve), la lumière, la promesse, la pluie, la neige, la brume, la montagne.

وكذا مفردات دالة على مشاعر وحالات نفسية أو جسمانية أو علاقات اجتماعية كثيرا ما ترد في الشعر مثل :

La nostalgie, la tristesse, la mort, la beauté, la bravoure, la peur, l'attente, l'absence, la présence, la douleur, la loyauté, la fidélité, la joie, la gloire, la patrie, la maison.

هي مذكر في اللغة العربية. ومفردات من قاموس الطبيعة مذكورة الجنس مثل :

Le soleil, l'abîme, le ciel, un arbre, le vin, le courage, un souvenir, le feu, le lac, le sommet, la cime, le vent, le poème.

مؤنثة في اللغة العربية.

وهي مفردات قد يمر عليها المترجم مرور الكرام في الكثير من القوائد، إلا أنه قد يواجهها في قصائد أخرى مواجهة خصم عنيد، إذ تحل كثيمة شعرية رئيسة في قصيدة، أو تحتل موضوع القصيدة بأسره فتتخصص لتتطرق وتعيش حالات العشيق أو العشيقة والأم الرؤوم أو الأب العطوف وتقاوم الترجمة مقاومة شديدة. وإن وجد المترجم مُراعِماً بين المرادفات التي قد تحمل الجنس نفسه مثل مفردة الدار بدل البيت والعتمة بدل الظلام والذهب بدل النار والكلمة بدل الوعد، فإن المشكلة تبقى دائما قائمة وتحتم مواجهة تعذر العثور على مفردة من الجنس نفسه في نسق مترادفات اللغة المنقول إليها لتؤدي الدور، فهل أفتت نظرية الترجمة في مخرج لتحويل الأدوار دون توقع التحفظ الشديد من النقد والذوق؟

وللانتقال من هذا الاستقصاء لخواص الكلمة في الشعر لما يترتب عنها في عملية ترجمته، يمكننا إجمال القول أن مكونات الشعر اللغوية من مفردات وتراكيب مستمدة من معجم اللغة والموروث من التراث، وتحتكم لقوانينها الداخلية المحددة وتسري عليه خصوصياتها كلها. وكل هذه المكونات التي يتحرك بفضلها الإبداع الشعري يتميز

بنطاقه المحدود مهما بدا واسعا، كمقوم المعجم مثلا، ومهما بدا عميقا كعمق الدلالة والإيحاء، إذ لا يمكن للشاعر أن يبتدع كلمات جديدة ولا أن يضيف معاني جديدة لها، غير أنه بإمكانه إعادة توظيفها شعريا، وابتداع آلاف المجازات لها وعددا لا نهائيا من الصور الفنية، لكن في حدود الكمّ المفرداتي المرصود في معجم اللغة وانطلاقا من الدلالة الأولى المتفق عليها وفي حدود الذوق الفني السائد في تراثها ومحاولات التجديد المحتكمة لقوانين الجمال والذوق السليم. ولا يمكنه أن يحيد عن تراكيبها، أو الجوازات الشعرية المحدودة جدا فيها. والمسألة مسألة إبداع وتذوق فحسب. وهذا ما يوفر للترجمة معطيات ثابتة في مكونات الشعر. فهل خدمت هذه المعطيات نظرية الترجمة لتجد مخرجا لقابلية الشعر للترجمة؟ وهل استثمارها نظرية الترجمة بشكل يفيد المترجم إفادة إجرائية؟

أما على مستوى التساؤل الذي يروم طرح فرضية قاموس شعري، فلو كان الرد، في عرف الترجمة كفن، على ذلك الطموح الجريء بالإيجاب، لانفكت عقدة الشعر بعصا ساحر، ولاختفت دعوى استحالة ترجمته مرة واحدة ! ولصار بإمكان أي كان أن يتناول مسرد مصطلحات شعرية، قد يتضمن أيضا قسما مرتبا حسب نهايات الكلمات لتطعيم التقفية، وإحكام موسيقية قصيدة. ولما بقي للترجمة سوى الاجتهاد في العثور على مقابلات تلك المفردات المعدودة، وجنبها الأمر عناء المقاربة الفنية والاجتهاد العروضي وغواية الإضافة والتوشية الجمالية !

ومع ذلك، فإن طرح هذه التساؤلات من المشروعية العلمية والفنية في الترجمة بمكان، بغية التعرف عن قرب على المكون المعجمي في الشعر ومعاينة ملامح التفاعل الجمالي فيه، كذا جسّ حظه من التكييف الفني في الترجمة ونجاحه. فقد آن للشعر أن يسلم قياده للترجمة ويخضع للفحص والتحليل الضرورية لمعاينة إمكانيات انتقاليته أو علّل تعذرها. فالترجمة كعملية لها أسسها، ولو تسامت إلى حالة إبداع، تعلو على القصيدة كمنجز، إذ سيخضع لها الشعر مثلما يخضع فن صنع التماثيل إلى علم التشريح الذي يمهده بمقاييس محددة ضرورية. وتاماما كما يخضع خلق الإنسان لعلم الأحياء أو

الطب. الطبيب أقرب من يعبت بالجسد ويتعرف على أسرار خلقه من أبرز عضو ظاهر إلى أخفى حركة للدم أو انقسام خلوي. كذلك المترجم حين يهّم بالتعامل مع القصيدة كخلق إبداعي، هو أقرب من يزاحم مبدعها في سبر قيمة الكلمة لكشف أسرارها الظاهرة والباطنة، ومن أقرب من يتحملون مسؤولية استعمالها من نقاد وقراء ودارسين ومقتبسين. فالمترجم يفحصها في مخبر مزوّد بوسائل وعلوم مختلفة تجتمع في كونها تخدم عملية الترجمة كمشروع إعادة نقل منجز ذي هوية مشكّلة من عدة أجزاء حضارية وثقافية معقدة متشابكة ومتناسقة، من بيئة إلى أخرى. يعرض مكوناتها لكشف ضوئي يختبر علاقة الهيكل الداخلي بجسد القصيدة الظاهر، ويحلل قدر ما المستطاع كيميائ الصور والمعاني والظواهر الصوتية الدالة السارية في عروق الحروف والكلمات، ويكشف عن إمكانيات حقنها في أوردة لغة أخرى وحظوظ زراعتها واستنباتها بيئة أخرى. فالعملية علمية في مخبر الترجمة في مراحلها المختلفة من ملاحظة وكشف عن مختلف العلاقات والمقاصد وبحث عن المقابلات من ألفاظ وتراكيب، وفنية صرفة على مستوى الإنجاز وتحقيق التساوق والتكافؤ الفني وحدود التغيير والإضافة. وحتى لا تكون الترجمة صناعة وإعادة تكرار آلي تحكمه قوانين محددة، ينبغي أن يطلق مترجم الشعر العنان لبحثه عن المقابلات في جو إبداعي متحرر فنيا ولو تقيّد ترجمياً.

وإذا كان الشعر يستمد مفرداته من معجم اللغة العام، فهل يمكن القول أن مقبولية ترجمته تحصيل حاصل من توفر قدر كبير من التقابل المعجمي بين لغتين ؟

تجد لغة الشعر مقابلاتها حين الترجمة، وتعدم بعضها في مواضع التذعر بأنواعه، وتبدو بذلك مثلها مثل ترجمة أي نص نثري. وهذه بساطة مغوية ومضلّة. إذ إن رص تلك المقابلات حسب البنية النحوية للغة الآخذة لا ينته بنفس خصائص النص الشعري الأصلي. وإن أغرت المترجم ألفة جميع الكلمات التي يقرأها في القصيدة، وسابق معرفته المتينة بها، ولو تذوقها وأحسن تقدير الحمولة الجمالية فيها، فإنه سيقف حتما مكتوف الأيدي أثناء ترجمتها. فالكلمة في الشعر لا تستسلم بسهولة للترجمة. ولن يكون النص الممكن إنتاجه من ترجمة هاول للشعر مجرّب، رزح تحت ثقل الأصل والتزم

بتفاصيله اللغوية السطحية، مختلفا عن الأصل فحسب، بل ستعثره، فنياً، الكثير من العيوب والفجوات، لاسيما على المستوى الموسيقي، وسنناقشه في موضعه المناسب من هذه الرسالة. فكثير من الترجمات الحرفية تكشف بوضوح عن تفاوت كبير في مكونات الأبيات بين الأصل والترجمة، وهو فارق ينجم عن حتميات في تحوّل الفئة النحوية أو طول الكلمة أو قصر التركيب، وهي قواعد وأطر لا يمكن أن تخرج عن حدودها اللغة، وليست عوارض يتحكم فيها مترجم الشعر. ومهما بدت تلك الأطر والقواعد ضئيلة الأثر فنياً، بالمقارنة مع سائر مكونات الشعر الشائعة، إلا أنها تلعب دور هاماً في تحقيق الشعرية على أكثر من مستوى واحد.

2.4. التركيب النحوي والإمكانات البلاغية:

لا تختلف التراكيب النحوية والصرفية في الشعر عن غيرها في النثر، إلا من حيث تكريس جوازات أو ضرورات شعرية ذات أغراض بلاغية أو موسيقية، تتجنبها باقي أشكال الكتابة والخطاب في غالب الأحيان، إذ يكفي المؤلف والأيسر لتحقيق التواصل المطلوب فحسب. أما التراكيب النحوية في الشعر، فتسمح بكثير من التجوّز في ترتيب الكلمات، لاسيما في بعض اللغات على غرار العربية والألمانية، غير أن هذه الحرية في الخروج عن قوانين اللغة قد تترك أثراً مضاداً ويترتب عنها استهجان الشعر بدل الإعجاب به، إذ "ليست في الواقع حرية مطلقة من هذه الناحية، بل تحدّها قوانين الأسلوب، والمفاضلة بين أسلوب وآخر أو تخصيص أسلوب معين بمجال من القول"¹. فبديهي أن ينصاع إنشاء أي خطاب لقوانين اللغة بشكل عام، غير أنه من المسلّم به أيضاً أن اللغة في الشعر تتجاوز غرض التواصل، ومن المتوقع دوماً، بموجب ذلك، أن يميل الشاعر للاستئثار برخصة الجوازات النحوية المتفق على أغراضها الفنية ليتجاوز بها الشاعر لتحقيق الانسياب التلقائي للمعاني الشعرية وكلماتها المنتقاة في مجرى النحو والصرف بشكل عفوي يجمع بين البساطة والبلاغة وبعض الجواز في الحياد لكن في

¹ - أنيس إبراهيم، أسرار اللغة، ص 281.

حدود أقصى الإمكان النحوي وإرضاء للضرورات¹ الفنية، الموسيقية في غالب الأحيان. فالشعر سواء في المستوى النحوي أو في المستويات الأخرى يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة².

يشارك التركيب البلاغي في رفع معمارية القصيدة، ويوفر إمكانيات تنميقها بطريقة أو بأخرى، ويضفي على الشعر، في حالات استغلال مرونة اللغة في التحويل النحوي الوظيفي، جمالية الاتساق ويرسّخ عبقرية اللغة ويستخرج ما تتيحه من مساحات تبديل وتحرر وتدوير في الشعر. فلغة الشعر تكسر رتابة اللغة المألوفة، وليس المقصود بهذا الكسر – بالطبع – كسر نظام اللغة الصرفي أو النحوي، لأن قمة الإبداع تتمثل في كونه إبداعا داخل هذا النظام نفسه.³

يقول عمرو بن كلثوم:

وإن اليوم وإن غدا لرهن وبعد غد بما لا تعلمينا

فلو عدنا إلى الترتيب العادي المتوقع لوحدات هذا البيت، لكان موضع عبارة المعطوف عليه "بعد غد" يلي "غدا"، ولكان البيت كالتالي:

وإن اليوم وإن غدا وبعد غد لرهن بما لا تعلمينا

ولانكسرت موسيقية البيت انكسارا فادحا يصعب جبره. فورود هذا الفصل بين المعطوف الأخير وبين ما يفترض أن يتصل به في ترتيب وحدات الصدر من هذا البيت، مهما قد يبدو بسيطا، إلا أنه يمثل واقعة بلاغية على قدر كبير من الجمالية الموسيقية التي تميز الإيقاع الحماسي الحاسم والمتصاعد بشكل عنيف يبرز التهديد والوعيد الوشيكين في تضاعيف معلقة عمرو ابن كلثوم. فالشاعر يجد نفسه مجبرا على

¹ - " هذه الضرورات لا تستوي في مرتبة واحدة من حيث القبول والاستساغة، فبعضها مقبول وبعضها الآخر مستقب محجوج، وفئة ثالثة تتوسط بين القبول والقبح، وكلما أكثر الشاعر منها، فُح شعره."، ينظر تفصيل الضرورات الشعرية في : إميل بدیع یعقوب، المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 304.

² - كوهن، مرجع سابق، ص 182.

³ - الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص 15.

الخروج عن الترتيب المألوف المفترض في توزيع وحدات كلامه لموضوعة عبارة معينة أو كلمة معينة، وهو يخضع للقافية والوزن، لا يرتب الكلمات وفق رغبته.¹

والالتواءات النحوية واضحة في هذا المقتطف من قصيدة "Rêve parisien" :

De ce terrible paysage,
Tel que jamais mortel n'en vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine, me ravit.(...)
Non d'arbres, mais de colonnades
Les étangs dormants s'entouraient,
Ou de gigantesques naïades,
Comme des femmes se miraient.²

فلو أرجعنا مكونات الجملة لمواضعها الأصلية لتحصلنا على التالي:

Ce matin, encore, l'image de ce terrible paysage, vague et lointaine, me ravit, tel que jamais mortel n'en vit.

Les étangs dormants s'entouraient, non d'arbres, mais de colonnades. Ou de gigantesques naïades se miraient comme des femmes.

ولانحل الوزن وتسربت موسيقى المقطوعتين وتلاشت، وفقدت المعاني وهجها وذوى الجمال كلياً من المضمون والشكل.

يشرح لنا محمد حماسة عبد اللطيف، ضمن بحث كامل خصصه للجملة في الشعر العربي، وبما فيه الكفاية والدقة، أن أساس تقسيم الفكرة وما يحمل أجزائها تفاصيلها من مكونات العبارة والجملة في الشعر مختلف عنه في النثر. فالنثر مقسم إلى جمل، والشعر

¹- كوهن، مرجع سابق، ص 186.

² - Baudelaire, page 179.

ترجمها رفعت سلام كالتالي : بهذا المشهد المروع، / الذي لم يشهد له إنسان أبداً، / هذا الصباح ما تزال صورته، / الضبابية البعيدة، تذهلني، (...) / لا أشجار، بل صف أعمدة / كان يُحيط بالبرك النائمة / حيث كانت حوريات ماء هائلة / تتملى نفسها كالنساء، (...). رفعت سلام، شار بودليير، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الشروق، مصر، 2009.

مقسم إلى أبيات، الجملة هي وحدة الكلام، والبيت هو وحدة الشعر¹. وينتج من هذا، حسب، أنه يحسن في النثر الوقف في آخر الجملة، بعلامة نقطة. بينما يحكم نهاية البيت، القافية، واكتمال عدد المقاطع التي تخضع للوزن، أي أن الوقف في الشعر يدل على اكتمال دورة وحدة الإيقاع (البيت) بينما يدل الوقف في النثر على اكتمال معنى الجملة على كمّ معين، أو جزءٍ مكتمل كمعلومة، من الموضوع العام. الجملة في الشعر قد تتوزع أجزاؤها على أكثر من بيت واحد².

ويتجاوز التحكم العميق المتنّبه في تراكيب اللغة، لا سيما لإمكانيات استثماره في نماذج أوسع، وعلى يد الشعراء البارعين دون غيرهم، إلى إخراج طاقات نحوية كامنة في اللغة ويثبتون براعة منقطعة النظير في العثور على الإمكانيات التي تتيحها لتشكيلات شعرية غريبة، هي في الواقع لا تعدو كونها تمارين لغوية، يتبرّم منها النقد الفني للشعر ويرى فيها علامة ضعف وممارسات أقرب للهو اللغوي تحيد بالشعر عن طبيعته التي يُسهّم فيها التدفق العفوي والتداعي الحر استجابة لتجربة معاشة أو متخيلة، لا كتحدٍّ لإبراز براعة في النسج على منوال معين لوفرة كم معجمي وحافضة قوية للشعر. والبيتان المشهوران للشاعر إسماعيل صبري يكشفان عن اجتماع قدرة التحكم في الكلمة والتكلف الخاضع للعبة اللغوية في إيجاد موضعها المحتوم :

دققت الباب حتى كلّ متني ولما كلّ متني كلمتني

قالت يا إسماعيل صبرا فقلت يا أسما عيل صبري

ومادام الشعر يقوم في تكوينه العضوي أساساً على نسيج نحوي لا يخرج عما تملّيه الأطر المتعارف عليها في نظام اللغة، فستكون استجابة تلك التراكيب للنقل اللغوي من قبيل الممكن مبدئياً، على أن يُركّز المترجم الجُهد المطلوب على تعويض ما يتعرض من جماليات النص المترجم من خفوتٍ أو تلاشٍ ينجم عما تفرضه سليقة اللغة الآخذة من الزيادة أو الانصهار، وذلك باستغلال أفضل السبل التي تؤمنها اللغة المنقول إليها

¹ - محمد حماسة عبد اللطيف، مرجع سابق، ص 28.

² - المصدر نفسه، ص 28.

للمحمول الدلالي والجمالي. ولا تقف الاختلافات اللغوية في الأنظمة النحوية عقبة في ترجمة الشعر بقدر ما قد تكون متنفسا يجد فيه المترجم مصدر وسائل لشد عضد البنيان العروضي أو رأب النشاز للحفاظ على الشفاهية والتقاليد الإيقاعية. فما توفره الاختلافات اللغوية من بدائل صرفية ونحوية وحروف عطف وصيغ صرفية، ولا سيما مرونة التقديم والتأخير يمثل حجة تبدد الهواجس المنبعثة لدى رافضي إمكانية ترجمة الشعر لبديهيّات ظاهرة في اختلاف اللغات. والممعن في تعداد تلك الفروق قد يصطدم بضالة كمّ الاختلاف أمام الوفرة الكبيرة لمواضع التوافق والتقابل وفرص التعويض .

يُحدث اختلاف البنى اللغوية في ترجمة الشعر خلخلة عميقة وشاملة تكاد تمس كل أجزاء القصيدة. ذلك أن الجملة في القصيدة غير مرتبطة بنظام الوقف نفسه في النثر. فإذا كانت الفكرة في النثر تمتد على طول فقرة بجمل، أو جملة واحدة، تتخللها عبارات شارحة واعتراضية لها أغراضها الإيضاحية أو أثرها الإسهابي، ويساعد على خطيتها الدلالية نظام النثر الذي يفسح المساحة على حدّي الصفحة ولهذا ما يتبعه من حركة الذهن. ويمكن تقديم فكرة عن أخرى أو عبارة عن أخرى دون إخلال بالمقصود العام أو القالب الذي قيلت فيه. فإن الفكرة في القصيدة لا تمتد على نفس المنوال. بل إنها محكومة بنظام وقفي صارم لا يقبل التحوير. ويستثنى من ذلك القصائد التي تستأثر فيها بعض الأبيات بوحدة المعنى، وقصائد الشعر الحر.

وتمثل التراكيب اللغوية في الشعر، وما تبرزه من جمود أو توفره من مرونة، محل اجتماع النقيضين بالنسبة للترجمة، إذ تبرز، من جهة، كعقبة لسانية تبرز عمليا وعلميا الفارق الذي يصل إلى حد الضدية بين لغتين من عائلتين لا تمتان بصلة لبعضهما في أدنى تركيب، كالفرنسية والعربية، وكأحد الثوابت، المحصورة كميا وكيفيا كحالات محدودة، تشارك في تحقيق تقريب أجدى بين الأصل والترجمة، لاسيما حين يتعلق الأمر بلغتين تنحدران من أصل مشترك كالإسبانية والفرنسية، على نحو يفتح أفقا رحبا لنقل عناصر شكلية كالوزن والإيقاع ويقصص مساحة الخسارة في شعرية الترجمة. كما أن محدودية مقومات التراكيب وجوازاتها يتيح ضبط مقابلات محددة للتراكيب البلاغية بين اللغتين وحصر الاستثناءات التي، إن قلّ عددها، تشذب المداخل الوعرة في البناء

الشعري حتى يسلك المترجم أفضل السبل بقارئ الترجمة ليمتعه بالجمال الكامن في عمق شعر الآخر أو يأتيه بقطوف منه، مكيفة بموجب مرونة لغة كاللغة العربية، ساعيا في حدود المستطاع أن يقدم الشعر الأجنبي في بنائه الفني وصورته العفوية قدر ما استطاع. ومع أن كل لغة تخضع لنظام معين في ترتيب كلماتها، ويُلْتزَم هذا الترتيب في تكوين الجمل والعبارات، يدرك دارسو اللغة الأجنبية وثنائيو اللغة والمترجمون أنه لا يصح الإخلال بهذا النظام أو الخروج عنه.¹ إلا أن مترجم الشعر يجد نفسه مسيرا ومحتما على أن يحوّر ويغير في نظام الجملة تقديمًا وتأخيرًا في وحداتها. وقد يجد نفسه مضطرا للبدء من كلمة تقع في آخر بيت أو في آخر المقطوعة.

ومن المسلم به في الألسنية ونظرية الترجمة أن الأنظمة النحوية في اللغات مختلفة، وتشتمل على تفاوت بالزيادة والنقصان في عدد الوحدات النحوية واحتمالات توزيعها على مستوى الخطاب. وقد تعود الباحثون من الأوروبيين² حين يعرضون لنظام الكلمات في الجمل أن يقسموا اللغات إلى لغات تبيح التحرر في ترتيب الكلمات على غرار الإغريقية واللاتينية، ولغات جنحت إلى تشدد في تطويق نظام ورود الوظيفي للكلمات على شاكلة الفرنسية والإنجليزية اللتين صارتا مضرب مثل في الظاهرة.³ غير أن الكثير من فقهاء الألسنية ممن اهتموا بالترجمة على غرار موان وجاكسون، من الذين وقفوا على هذه الاختلافات لمعاينة فرص الترجمة، يطمئنوننا في النهاية بأن هذه الاختلافات ليست مبررا للقول باستحالة الترجمة بشكل قاطع، إذ يمكن العثور على مخارج لمرور المعنى.⁴ فالشعراء ليسوا كغيرهم ممن تعلموا اللغة من بني قومهم، بل إنهم يتحكمون في ناصيتها تحكما يسمح لهم بالتحرك في جوازاتها براحة وحذر أكبر فتحضرهم بديهة الصواب وحكمة التقديم والتأخير أو التضمين أو التصريح، ناهيك عن حنكة التقاط الكلمة المناسبة لتقييد ما يخطر في باله. ورغم ما حاولته أنظمة النحو في عديد اللغات، من صرامة في فترات الخشية على ضياع التقاليد اللغوية والبلاغية، إلا أن تطور اللغات

¹ - أنيس إبراهيم، مرجع سابق، ص 279.

² - ينظر: فنريديس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، المكتبة الأنجلو المصرية، ص 187.

³ - أنيس إبراهيم، المصدر نفسه، ص 281.

⁴ - Jakobson, Op.cit, pages 82-83.

يشهد دائماً، إزاء القواعد التي تنزع للصرامة، إجازاتٍ تنزل منزل المباح من إفتاء الشعراء والأدباء، أو تبقى حكرًا على بعض أعمالهم و تُحاصر كضرورات. "فتلك اللغات التي وُصفت بالجمود في نظام جملها، قد بولغ في أمرها، حتى خيل لنا أنه من المستحيل نقل كلمة من موضعها في الجملة إلى موضع آخر. وفي الحق أن اللغات جميعاً لا تكاد تخلو من نوع من المرونة في ترتيب كلماتها"¹.

وتعتبر اللغة الفرنسية أكثر اللغات المشتقة عن اللاتينية تشدداً في بناء الجملة.² وهذا ما يقرره كوهن في فصل وسمه بترتيب الكلمات حين يقول عموماً أبدى الشعر الفرنسي احتراماً لقواعد النحو. وانحرافاتُه تبقى دائماً خجولة. وذلك على الأقل حتى مالارمي الذي يظهر أنه كان يبحث في الانزياح النحوي عن دعامة أساسية لكتابته الشعرية.³ يوفر نظام المقتطف strophe فرصة لا مثيل لها في تحديد امتداد الفكرة في القصيدة الفرنسية، على عكس القصيدة العربية التي ينتقل فيها من موضوع لآخر في عدد متفاوت من الأبيات، أو يسترسل في موضوع معين على طول عدد كبير من أبياتها، على نحو يربك القارئ والمترجم لتقسيمها إلى أفكار، إذ يتميز الشعر العربي القديم بوحدة البيت واستقلاليتة كجملة بينما الشعر المعاصر يسمح بامتداد الدفقة الشعرية لأسطر.

1.2.4. صور التجوُّز في ترتيب الكلمات في البلاغة الفرنسية:

تتواتر في الشعر الفرنسي، أكثر بكثير مما في النثر، مجموعة من الظواهر البلاغية التي تمسّ الترتيب الوظيفي للكلمات، وتضمها البلاغة الفرنسية في منظومة الصور البيانية، أوردها باتريك باكري في فصل عنونه "صور ترتيب الكلمات Les figures de l'ordre des mots، بينما تبقّيها اللغة العربية في خانة البلاغة بشكل عام.

¹- أنيس إبراهيم، مرجع سابق، ص 282.

²- كايزر، ص 229.

³- كوهن، مرجع سابق، ص 177.

يمثل القلب ¹l'inversion أبسط حالات الخروج عن ترتيب الكلمات الذي يمليه النظام النحوي في اللغة الفرنسية، والأكثر وروداً. ويقصد به تسخير كل ما في وسع النظام النحوي من جوازات يمكن للشاعر بموجبها، ترتيب الوحدات في حسب ما تقتضيه المعاني أو الإيقاع أو التقفية. وتتنوع تسميات فنون القلب في اللغة الفرنسية حسب نوع الفئة النحوية الخاضعة لهذه الإجازة وطريقة ورودها في السياق ولكل ذلك قيمة فنية.

فإمكانية ورود مفردتين مقرونتين في الوسط عن قصد وبموجب علاقة دلالية معينة تسمى ²chiasme، ويقطف لنا باكري الأمثلة التالية:

Ces murs maudits par Dieu, par Satan profanés.

حيث نلاحظ اقتران مفعولين بين نعتين.

Et osent les vaincus les vainqueurs dédaigner.

حيث نلاحظ اقتران لفظين مشتقين من الأصل نفسه، رغم اختلاف فئتيهما النحوية.

La neige fait au nord ce qu'au sud fait le sable.

وقد يكون عامل الاقتران انتماء المفردتين لنفس الفئة النحوية، أو نفس الحقل الدلالي سواء بعلاقة ترادف أو تضاد، أو بموجب اشتقاق واضح.

وإذا وردت الوحدات متناوبة على المنوال ABAB كما يوضح باكري، فتسمى التوازي ³parallélisme أو التناظر symétrie، وهو تحويلٌ خفيف تتوالى بموجبه المسندات، الخاضعة لجواز تحويل الموضع النحوي، وفق تتابع المسند إليه، ويضرب لنا المثال التالي :

Dans la flamme étouffée, sous le fer expirants

¹ - Patrick Bacry, Les figures de style et autres procédés stylistiques, ed : Bélin, 1992, p 118.

² - Ibid, p 120.

³ - Ibid, p 123.

حيث نلاحظ توازي ورود الوحدات النحوية المقلوبة حرف جر (dans) وصفة (étouffée)، وحرف جر (sous) وصفة (expirants) في عبارتين متتاليتين مفصولتين بفاصلة، والأصل في الترتيب النحوي أن يكون صفة (موظفة بقيمة فعل) ويليهما الظرف في كلتا العبارتين.

وقد أتاح النظام النحوي في اللغة الفرنسية للشاعر التجوز في الفصل بين وحدتين تربطهما رابطة الصرف والنحو شبه الصماء، إذ لا تقبل، أو من غير المتوقع أن تكون موضع إخلال في نظامها القسري، ويندرج هذا بموجب صورة سمّيت ¹l'hyperbate، أي "مخالفة الترتيب"²، وتجيز، في اللغة الفرنسية أن يعمد الشاعر، ولغرض بلاغي، لتأخير شبه الجملة، أو جزء من الجملة، يفترض أن يلي مباشرة وحدة نحوية من باب الضرورة.

نأخذ من باكري أحد الأمثلة التي أوردها لشرح الصورة :

Il est sévère, il est vertueux. Il est membre,

Ayant de bon tapis sous les pieds en décembre,

Du grand parti de l'ordre et des honnêtes gens

وقد يصل التجوز في كسر قوانين النحو إلى ابتذال في التنميق الشعري، ويتمادى ليحيد عن الأغراض الفنية إلى مجرد تمارين تسلية باللغة دون أية قيمة فنية شعرية تذكر.³ حيث تتحول الحروف إلى وسائل للتنبيه لكلمات أخرى وعبارات مضمنة داخل استعمال سطحي لكلمات أخرى. وقد يكون الأمر أن تقرأ أبيات من اليمين إلى اليسار والعكس. أو أن تشكل الحروف الأولى من كل بيت اسم شخص عزيز. تندرج هذه التمارين في اللغة الفرنسية تحت اسم ⁴palindrome، أي "لفظية تقرأ عكساً"، وهي تمرين يركز الجهد على إمكانية قراءة البيت أو العبارة من اليمين إلى اليسار بنفس

¹ - Ibid, p 125.

² - وفقاً للمعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم 1، 2002.

³ - Bacry, Op.cit, Ibid, p 127.

⁴ - Ibid, p 127

المكونات الحرفية والدلالية، مع نسبية في الدقة أثناء عملية القراءة المقلوبة. نأخذ من باكري المثال التالي:

Esope reste ici et repose

أما ¹la contrepèterie، أي "تصحيّف بالقلب"، فيقتصر القلب بموجبها على تحقيق دلالة مختلفة بقلب مقطعين من لفظتين مع استبقاء أو لغرض الإيحاء لدلالة مدسوسة في البيت أو العبارة، على نحو ما في المثال زلة لسان لها دلالتها، على لسان مؤبن يعزي أسرة فقيد :

Vous qui avez la douleur d'avoir perdu un par*î* et un amant*..*

والمقصود :

un parent et un ami

وفي اللغة العربية أمثلة مشهورة عن هذه التمارين تثبت مرونة نحوية كبيرة توارثتها أجيال، ولا زال الطلاب يستشهدون بها لإثبات الإعجاز البلاغي في اللغة العربية. ولا تعدو في فن الشعر كونها تمارين تسلية لا تمت للشعر العفوي بكبير صلة. يقول الإمام علي بيتين يمكن قراءتهما من اليمين إلى اليسار مدحا ومن اليسار إلى اليمين ذما :

حلموا فما ساءت لهم شيم سمحوا فما شحت لهم منن

سلموا فما زلت لهم قدم رشدوا فما ضلت لهم سنن

أما هذا البيت فيمكن قراءته من الجهتين حرفيا دون تغيير في مضمونه :

مودته تدوم لكل هون وهل كل مودته تدوم

¹ -Bacry, p 127.

2.2.4. صور البناء:

يمثل الاستباق ¹le prolepse، أو التقديم، أشهر صور بناء العبارة في البلاغة الفرنسية، ويقصد به تقديم عنصر من العبارة، لاسيما شبه الجملة أو المفعول به، لغرض الاهتمام بأمره، كما في اللغة العربية.

وقد يتمادى الشعراء في التجوز، ويحدث أن يجترح أحدهم الحق في خرق صارخ لقاعدة نحوية، أو كسر صارخ في بناء الجملة، ويصدم القارئ بفجوة في بيت أو صورة وهنا نكون بصدد ²l'anacoluthie، أي "التفات".

وتدخل البنى النحوية المستعارة من لغات أخرى، ضمن صورة الاقتراض ³l'emprunt، ويعدّ ذلك من التقنيات التي تمس بناء العبارة، والشعر يتبنى بالخصوص البنى اللاتينية كتقليد فني، وشاع ذلك لدى كتاب القرنين السادس عشر والسابع عشر. إذ يستعيرون بنى الجمل الطويلة المسهبة في الشرح. وكان الاقتراض يميل للهزل والترويح عن النفس في المسرح الهزلي، غير أنه يذكر في كثير من الأحيان بسمو مقام لغة الأصل كتمجيد اللاتينية أو لغة أخرى راقية. ويعد اقتراض الكلمات من المحاكاة، وكذا التحوير في بعض الأصوات.

ويشكل تتابع كلمات من نفس الفئة النحوية، تفرقها الفواصل فقط، وبتدرج دلالي لأغراض بلاغية صورة من الصور المرتبطة بالتركيب في العبارة وتسمى ⁴l'asyndète أي "فصل"، وإن ربطت بينهما أداة عطف اختلف الأمر وسميت ⁵une polysyndète، ما يُمكن أن نسميه "وصلاً متعدداً"، والفارق طفيف لكن الغرض أهم. كما في هذا البيت لشارل بودلير:

Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,

Polis comme de l'huile, onduleux comme un signe,

¹ - Ibid, p 130

² - Bacry, p 133.

³ -Ibid, p 252.

⁴ - Ibid, p 139.

⁵ - Ibid, p 139

وحيث تنتقل وظيفة الصفة والنعت لوصف عنصر غير متوقع في العبارة، ولا سيما إن توفر في العبارة ما يفترض أن تسند إليه، نكون بصدد صورة ¹l'hypallage، أي "مشاكلة"، أو "المجاز التعاوضي" وفق عبد السلام المسدي²، وتجمع هذه الصورة بين تجاوز تركيبها ودلالي، مثل انزياح الصفة (lassées) في البيت التالي :

Les moissonneurs posant leurs faucilles lassées

إذ بدل أن تُسند للحصادين أُسندت للمناجل.

ويجوز بموجب، "المعاوضة" أو "التضمين" ³l'énallage، وهو بالكاد صورة بلاغية، المساس بالبنى النحوية والصرفية كاستعمال زمن غير متوقع تماماً مثل استعمال المستقبل في سياق كله ماضٍ في اللغة الفرنسية، أو استعمال الصفة كاسم، أو الانتقال من المفرد tu إلى الجمع vous في مخاطبة المفرد، وهذا ما تسلل استعماله في اللغة العربية. بينما تساعد إمكانية الحذف تكريس فضل الإيجاز، ⁴ellipse، لتجنب تكرار مثقل في القصيدة. كما أن تقنية أخرى بفارق طفيف تجيز توظيف مفردات أخرى من حقول دلالية مختلفة لكن باقتصاد في العبارة وتسمى ⁵le zeugme، أي "حذف النسق"، وتقوم على اقتران التجريد بالتجسيد، أي اقتران حقلين دلاليين متناقضين، كما في القول:

Vêtu de probité candide et de lin blanc.

أما استرجاع أحد مكونات البيت، كلمة كان أو عبارة، فتتجم عنه صورة بموجب التكرار. ويمثل التكرار la répétition أولها، وهو ببساطة تكرار الكلمة، أو العبارة نفسها في نفس الموضع من الجملة، في بدايتها أو نهايتها، ودون فاصل يكسر توالي العناصر المكررة. ويعبر عن قلق أو ألم أو اهتمام.

¹ - Ibid, p 143

² - عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، 1984

³ - Bacry, Ibid, p 147.

⁴ - Ibid, p 150.

⁵ - Ibid, p 152.

أما إذا انتظم التكرار في بدايات أبيات قصيدة فإنه يمثل صورة ¹l'anaphore، أما إذا وردت الوحدة المكررة في نهايات الأبيات كنا بصدد ²l'épiphore.

وقد يتخذ هذا التكرار مواضع أخرى تولد صورا أخرى رصدت لها البلاغة الفرنسية مصطلحاتها. فإن تكررت الوحدة في نهاية عبارة، أو مصراع بيت، وفي بداية العبارة التي تليها مباشرة سميت الصورة ³l'anadiplose، أي "الترداد توكيدي" أو "المعاودة"، إما إن انزاحت الوحدة المكررة لآخر العبارة أو نهاية المصراع الثاني سميت ⁴l'épanadiplose، أي "الرجع الطرقي"، أما إذا اقترنت وحدات مكررة كثيرة وتوزعت وفق ورود معين مثنى مثنى في أجزاء بيت أو مقطوعة من النثر الشعري، فنكون بصدد ⁵la concaténation، أي "الترابط".

وتمثل تلك الصور المترتبة عن استغلال إمكانات التركيب النحوي ونظام ترتيب الكلمات في اللغة، حوصلة الضرورات النحوية التي يمكن للشاعر استباحتها لأغراض بلاغية، وهي ضرورات لا تقل قيمة وخطورة عن نظيراتها من إمكانات تحويلية في البلاغة العربية. ولا تتجاوز تلك الضرورات في الترجمة، بحضورها في القصيدة عتبة الارتباط بقيد اختلاف اللغات من حيث تكوينها المورفولوجي مفردات ونحوها، وما يترتب عنه من مواطن إكراه أو انسداد أو إمكانية اجتهد للخروج بالمعنى من بيئة تركيبية معقدة إلى أخرى قد لا تقل تعقيدا.

3.4. الصورة الفنية:

يقف مجهر مكونات العمل الشعري عند الصورة الفنية على أحد أبرز ما يميز الشعر من حيث المحتوى. فبعض النظم الدقيق الموزون يفقد شعريته لخلوه منها، مهما توفرت فيه عناصر الشكل الموسيقية كالفافية والسجع وغيرها من قوانين النظم المحكم. وألفية ابن مالك مضرب مثل في إمكانية تحقيق كلام موزون مقفى لكن دون شعرية، إذ تبقى

¹ - Ibid, p 165

² - Ibid, p 167.

³ - Ibid, p 167.

⁴ - Ibid, p 168.

⁵ - Ibid, p 168.

بعيدة عن قابلية معاينتها كشعر لخلوها من الصورة الفنية في أبسط أشكالها. فهي السر الذي يستمد منه العمل النثري شرعيته الشعرية نظرا لما يزينه منها. فالصورة تمثل بهذا كالروح التي تسري بفضلها الحياة في جسد الشعر وتمده بطاقة التأثير والإعجاب والجمال أو الضعف. وهي بذلك امتحان نجاح المترجم أو إخفاقه، ومعيار كفاءته أو رداءته في تذوق جماليات النص الشعري، وعمق فهمه الملازم لها.

لقيت الصورة الشعرية عناية فنية أوفتها مكانتها في الإبداع بالكلمة، وكان الالتفات إليها المفترق الذي وجّه النظر للشعر على أنه حالة من توليد الصور وليس مجرد ترتيب آلي للكلمات على متن هيكل إيقاعي رتيب التردد. بل إن الصورة كانت تستحوذ على منطلق التفكير لدى القدامى. فقد كان أفلاطون يبرر الموجودات مما يقع عليه البصر بصورة وهمية لعالم هو الآخر مجرد تصور في ذهنه، وسار من تبعوه على هديه حين أنزلوا المحاكاة من السماء إلى ما يحيط بهم، فالمأساة محاكاة تصور بالتمثيل حالات الحزن والبؤس لتثير مشاعر حقيقية. وقد كانت الصورة اكتشافا أدبيا كمكون شعري ارتقى إلى اعتباره مكونا رئيسا، بل ميسم الشعرية في القصيدة والنثر. فقد كانت الحركات الأدبية تستمد فرادتها وتوجهاتها الفنية من أساليب التجديد أو التقليد في خلق الصور الفنية. وإن كانت الصورة الكلاسيكية القطب الذي يمثل أقرب أشكال التصوير الشعري للواقع والطبيعة فإن الصورة السورالية كانت القطب النقيض حين بلغ بها الهذيان أقصاه للتحرر من قيود الواقع في التصوير لخلق ليس له مثل سابق.

والصورة في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، فالوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، وأن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة¹. ورغم التعريفات الموضوعية التي تلقنها المدارس وتعج بها الكتب والقواميس، لازال الصبي يلجأ للتشبيه لوصف شيء رآه وليحاول الكبير تقريب هيئة شيء سماه، حتى النخبة المتعلمة والمتقنة يكادون لا يستغنون عن التصوير لتقريب الفكرة وتوضيحها بشكل أدق. وإن رامت

¹ - سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ص 21.

الصورة في غير الشعر إلى الإيضاح والإقناع، فإنها تتميز في الشعر بأنها لا تشدد على الصلة العقلية الصافية بين لفظتين متماثلتين، بل تحاول إثارة شعور بالتشابه، بإبراز تمثيل محسوس للون والشكل والحركة¹. يشرح كوهن هذه الصلة بشكل أدق إذ يقول: "وليس تغيير المعنى، بالطبع، عملاً مجانياً. إذ يوجد بين المدلول الأول والثاني علاقة متغيرة. ونحن بهذا التغيير ننتج أنواعاً مختلفة من المجازات. إذا كانت العلاقة هي المشابهة كنا بصدد الاستعارة، وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية أو الكلية نكون بصدد المجاز المرسل"²

وحضور الصورة غير مقصور على الشعر، بل ترد في كل أشكال الإبداع النثري، ولعلها المشترك الفني الذي أدى لظهور النثر الشعري، غير أن بيئتها الأصلية هي الشعر حيث تبرز أكثر وتحقق أثراً جمالياً أعمق. فالصور الخيالية - كالتشبيه والمجاز والكناية والمطابقة وحسن التعليل - تكون في الشعر أشد قوة وأروع جمالاً، وهي في النثر أميل إلى الإيضاح، والإيجاز ثم التأثير أيضاً، لذلك كانت الكناية والاستعارة أكثر وروداً في النظم وكان التشبيه أكثر دوراً في النثر وهذا الفرق يقوم كما ذكر على أن وظيفة الشعر التأثير وبعث الانفعال أولاً ووظيفة النثر الإفادة وتغذية العقل أولاً³.

وتحوز البلاغتان العربية والفرنسية على باقة متنوعة من الصور بفضل إمكانياتهما المعجمية والفنية، وبفضل المزايا الصوتية في الكلمات التي تتيح تشكيلات بديعية غاية في الجمال. وإن كشفت الاختلافات أثناء الترجمة بعض المنعرجات المحبطة والممرات المسدودة، إلا أن الإمكانيات تغلب عليها سمة القابلية للمقابلة والتكييف، كفيلة بإجراء شرح ومقابلة من شأنها أن تعطي دفعا حيويًا لمشروع ترجمة فنية للشعر. فرص متماثلة في الباقة من الصور الفنية التي تلون شعرهما، مع بضعة اختلافات من حيث مكونات الصورة اللفظية، لكنها اختلافات تقل كثيراً عما يجمع النظامين الفنيين في التصوير الشعري. فالقارئ للشعر العربي والفرنسي، يلاحظ بوضوح حضور ألوان التصوير وفنون هندسة العبارة في البيت بمختلف تشكيلاتها وتصاميمها النحوية، حسب

¹ - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الثانية، 1984.

² - كوهن، مرجع سابق، ص 109.

³ - أحمد الشايب، الأسلوب، دار النهضة المصرية، ط8، 1991، ص 68.

حدود المسموح، والممعن في أبعادها الدلالية ومكوناتها الثقافية ومواطن جمالها لا بد أن يجد اختلافات في المنطلق والتناول الفني والوقع الجمالي. لكنها إجمالاً تمثل اختلافات فنية يسودها التنافس واحتمال الإثراء والتكامل لا اختلافات تراتبية مدعاة تفاضل وتجريح أو انتقاص.

تميز البلاغة الفرنسية بين الصور التي تؤثر في الدلالة les tropes وتكاد تنحصر فيها صورتا التشبيه والاستعارة، والصور التي تكتفي بالتركيز على كل عناصر اللفظ إلا معناه non-tropes، فتصنيف الصور إذاً يستند إلى قدرتها على التأثير في المعنى أو ترتيب الكلمات في العبارة، أو تحريف النسق النحوي، أو الوحدات المعجمية أو على جرس الكلمات، وهي كلها جوازات لغوية فنية يكاد ينفرد بها الشعر في أدبهم. وتشاكلها اللغة العربية في توفر نفس الموازين في تشكيل الصورة وتحريف الدلالة والخروج عن النظام النحوي المألوف لأغراض بلاغية شعرية، أو لمقاصد خطابية أخرى. وإن كانت الصور قابلة للتحديد والمقابلة من حيث آلية تشكيلها، فإنها لا تستجيب لإحصاء ثابت من حيث محتواها ونزوعها للتححرر في الإسناد والتراكم والتعقيد في الدلالة الإيحائية والرمزية، ونتفحص فيما يلي أهمها في البلاغتين العربية والفرنسية.

1.3.4. التشبيه La comparaison

وهو أحد الصور البيانية في البلاغة التقليدية، ومكوّن رئيس في ما أجمله النقد الحديث في مصطلح الصورة الفنية. ورغم مرور الزمن ما زال التشبيه في أبسط أشكاله يحتفظ بحضوره كحجة في المقارنة والقياس ووسيلة تقريب ذهنية وصورة فنية توفر أرضية خصبة للابتكار الأصيل في جمع ما لم يجمع من قبل على كثرة ما قيل وشبه. لا يمكن أن نتصور شعراً، أو أسلوباً جميلاً في الخطاب دون تشبيهات. وإن خلت منه قصيدة لصالح سائر فنون التصوير، فهو بموقع الصورة الأولى التي انبثقت منها باقي الصور المعقدة.

والتشبيه "إسناد صفة لبيان أن شيئاً ما شارك غيره في صفة أو أكثر، بأداة ملفوظة الكاف، مثل أو كما، أو مقدرة تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه"¹. وقد حظيت

¹ - إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ط 1، 1987، ص 388.

هذه الصورة باهتمام كبير في البلاغة العربية، وهذا ما يبرره التصنيف المتعدد لأنواعه المترتب عن ملاحظته تفاصيله الإسنادية التي لم تترك مكونا إلا وأنعمت فيه الملاحظة والتقييم والنقد. تتدرج في البلاغة العربية أنواع من التشبيه حسب حضور أو غياب أحد مكوناته، أو حسب درجة الاهتمام بإبراز أحد عناصر الإسناد. فيكون مرسلا، باعتبار أدواته، أو مؤكدا إذا حذفت منه الأداة. ويكون مجملا إذا حُذفت منه الأداة، ومفصلا إذا ذكر وجه الشبه، وبلغا إذا غابت منه أداة التشبيه ووجه الشبه. ويكون تمثيلا باعتبار وجه الشبه وتعدد العناصر وحالتها ووضعها أو تناسقها. فيكون تشبيه تسوية إذا تساوت عناصر الإسناد في الحالة المشتركة، وتشبيه التفضيل إذا جرى تفضيل أو إعلاء مقام أحد عنصري الإسناد، وتشبيه الجمع إذا كان المشبه به متعددا، وتشبيها ضمنا إذا كانت علاقة الإسناد بعيدة الغور تُفهم من ضمن المتوفر في الصورة من عناصر إسناد كالقول، ومركبا إذا كان المشبه والمشبه به في حالة تراكب لوجه الشبه، أي متعددة التفاصيل¹.

ولا يحيد التشبيه في البلاغة الفرنسية عن آلية توليده في اللغة العربية بكل ما يحمل من عناصر بنيوية ودلالية. يفيدنا باتريك باكري أن التشبيه يستدعي في الخطاب تحقيق تقارب غير متوقع وغير ضروري بين حقيقتين مختلفتين، غريبتين بعضهما عن بعض أصلا². ويمكن عمق أثر التشبيه في البيان الفرنسي في أن يخاطب الأحاسيس لا العقل والذكاء، بأن يكون المشبه والمشبه به من حقلين دلاليين مختلفين اختلافا كبيرا لكن يجتمعان في التناظر لتقريب صورة معينة وفكرة معينة³. وشأنها في اللغة العربية شأن التخيل الذهني باللغة إذ تسعى التشبيهات إلى توضيح فكرة، وبإدخال عنصر مقارنة جديد، تتجاوز إلى تقديم رؤية جديدة تلفت النظر، وأصيلة تحقق الفريدة والإبداع، وصادمة تحرك الفكر ومثرية تعزز رصيد التراث البياني والثقافي في الأعراف الشعرية والأدبية.

¹ - إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المصدر نفسه، ص 389.

² - Bacry, Op.cit, p 30.

³ - Ibid, p 35.

ويقرر باتريك باكري أن التشبيه صورة على قدر كبير من الأهمية من حيث تواترها أكثر من حيث دورها. إذ تظهر بشكل مستمر في الخطاب وتعج بها اللغة اليومية لا سيما الحاجة تقريب الوصف¹. وصار ورودها في الأعمال الأدبية مكرورا مبتذلا لدرجة أن حمل البعض على تجنبها.

والتشبيهات تتأثر بالسياق الثقافي بكل مكوناته من بيئة وتقاليده وميول حضارية وتعلق به التوجهات الفكرية والدينية. ويكفي أن يتناول الباحث أي ديوان أو قصائد متفرقة لشعراء من نفس البيئة ليطلع على الكثير من موجوداتها في تضاعيف شعرهم على متن التشبيهات. وليست الصور النمطية في تكرار المسندات التي تترك فينا أثر صورة مكررة متغير المواضع في القصيدة فقط في الشعر العربي القديم سوى ما ينتقل من التشبيهات التي استنزفها شعراء العرب الأوائل في المعلقات إذ يميلون لاستعارة أعضاء الحيوانات أو الطيور نفسها التي ألفوها في صحاريهم أو دجنوها، فيستحضرون ألوانها أو مواصفاتها لتصوير جمال امرأة أو بعض أعضائها كعيون المها وسيقان النعام وصدر الخيل وجوف العير وحنين ناقة فقدت وليدها وتخفيف سرحان ونوح حمام.

بينما نجد القصيدة الفرنسية لا بد أن يغشاها ضباب، ويتلأأ فيها قطر الندى، متكورة على نفسها من البرد والصقيع، محتمة من هبوب ريح أكتوبر، وفي قلق من الليل والقطط، تستأنس بالصليب والمسيح، وتتناجي ربات الشعر، أو تحكي قصة ذئب شرس. وينعكس هذا الارتباط الوثيق بين التشبيه وبيئته المكانية أو الزمانية على الترجمة ويلقي بكل ثقله على رهان نجاحها. يشبه بودلير النوم الأبدي الذي يأمله باسترخاء سمكة قرش في البحر :

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde.²

¹ - Ibid, p 38.

² - Baudelaire, Op.cit, page 88.

على أرض سميكة تعجُّ بالحلازين
يعنُّ لي أن أشق بنفسي قبراً سحيقاً.. سحيق،
حيث تسترخي عظامُ أُنْتِ عليها السنين،

مثل قرش، تائه في البحر، أغطُّ في نسيان عميق. (ترجمتنا)

وكباقي صور الشعر، يسري على الميل في التشبيه أثر السياق الزمني، فنتقدم وتتجدد تبعاً لزمان ولادة القصيدة ودورة حياتها. إذ يعتبر ما نجده في شعر حقبة ما من تصوير، لاسيما في مفاصل التجديد الفني، وليد ملابسات الفترة التي كتبت فيها القصيدة¹. وذلك تحصيل حاصل من ميل الشعراء ودعوة رواد حركات التجديد لمواكبة متغيرات العصر. فقد كانت بعض حركات التجديد تدعو في بيانات صريحة إلى التجديد في مسندات الصورة والتخلص من الصور النمطية المكرورة المتسببة في ضعف الشعر واختناقه في الرتابة. وبغض النظر عن حقيقة تقادم الكلمات ودلالاتها في اللغة، تعترض الباحث في ترجمة الشعر مشكلة ارتباط نمطية الإسناد بسياق تاريخي معيّن أيضاً. هو ذاته سياق ازدهار تلك التشبيهات وباقي المقومات التي ينهض عليها شعرُ فترةٍ ما. فقديمًا شاع إسناد الجمال إلى الغزلان وأعضاء الفرس والخيول والنوق، واستحضار الليل والبحر والقفار للإحياء بعمق الحزن والهم، بينما نجد الشعراء اليوم يستحضرون، مثلاً، نضارة الأزهار وغصن البان والتفاح لتصوير الجمال أو الإحياء لمواضع من جسد المرأة، أو ضباب المدينة الغارقة في الليل أو نافذة أو وسادة خالية لتصوير الحُزن. ويكفي تناول قصيدتين أو ثلاث لنزار قباني للتحقق من الكمّ الهائل واللامحدود من التشبيهات التي تستحضر كل مكونات حضارة القرن العشرين وتخللها بعض عناصر الميثولوجيا والتاريخ ومحاولة إحياء تشبيهات العرب التقليدية. وقد نسج جيل بأكمله على منوال تشبيهات نزار، لنقول أنه سنّ سنة التحرر في تأليف الصور عموماً.

قديمًا يحبذ الشعراء والخطباء التشبيهات التي يرتبط فيها المشبه والمشبه به بعلاقة محسوسة تتييس للفهم، وتكون في متناول الذهن خالية من الغرابة والشطط الدلالي. بينما

¹ - رغم أن مذهب المحافظين كان شعرهم ضارباً بجذوره في القديم شكلاً ومحتوى، إلا أنهم استطاعوا في الوقت نفسه أن يعكسوا في شعرهم العناصر الحديثة في الأدب. (للمزيد حول الموضوع ينظر: الإتجاهات والحركات، الصفحات: 235، 271، 311)

نجد المحدثين يفضلون ندرة التشبيه في الصورة الفنية، ونجد في الرمزية والسوريالية مثلاً ميلاً صارخاً للإغراب في الصور الحسية، الذي يصل لحدّ الإبهام غير المبرر إطلاقاً. وهذا ما من شأنه أن يخلق للترجمة ضرورة مراعاة كل هذه الاعتبارات ووضعها نصب الأهداف والغايات الفنية.

تُظهر القراءة المنتبذة لمواطن التشبيهات في ما تُرجم من الشعر أن التشبيه يستجيب للنقل غير أنه يتأثر ببعض الفوارق الثقافية والفجوات المعجمية التي قد تجعل منه موضع تعرج وتطويل مثقل حين يضطر المترجم لإضافة حاشية شارحة¹، تكسر كلية الصورة وتمس صفة الاقتضاب في التشبيه، أو يشكل طريقاً مسدوداً إن لم يتوفر مقابل. فالشعراء تحت تأثير الطبيعة من حولهم وعاداتهم وتقاليدهم ودياناتهم يسندون الصفات والحوادث لعناصر من بيئتهم ولما تميل إليه أهواؤهم إن لم نقل أن تلك العناصر ذاتها هي مصدر الإلهام ومحور القصيدة برمتها. وتبقى قضية تلقّي التشبيهات وانسجامها مع ذوق متلقي الترجمة الشغل الشاغل لمشروع ترجمة الشعر. ومهما بدت شائكة ومستعصية على القياس والسبر والدراسة إلا أنها قابلة للملاحظة والضبط. فقوائد الشعراء وغزير ما كتب من الشعر يسمح برصد ميول الشعراء في اللجوء للطبيعة لابتكار تشبيهاتهم أو إحياء ما تقادم منها.

حين يغيب أحد طرفي التشبيه تحصل صورة أخرى يكاد الشعر يفقد خصوصيته دونها. وهي الاستعارة.

¹ - ينظر ترجمة كاظم جهاد للأعمال الكاملة لأرثر رامبو، حيث تعج الترجمة بالحاشية الشارحة. والملاحظ أن معظم الترجمات العربية للشعر تتجنب الحاشية، كونها لاقت نقداً لاذعاً كعلامة انهزام وإحباط للمترجم. وصفتها دومينيك أوري Dominique Aury بعار المترجم في المقدمة التي كتبها لكتاب المشاكل اللغوية للترجمة، لجورج موان. ويغيب عن القائمين بتلك الترجمات الدورُ الفعال للحاشية في إضاءة المناطق التي تتضمن بعض التلميحات والإشارات الثقافية في القصيدة الأصلية. يقول الدكتور رضوان طاز في مشاركة موسومة بعنوان "حواشي المترجم وهاجس التلقي": "وإننا نرى أن حواشي المترجم خيرٌ حيزٌ لمحاولة تقريب ثقافة النص الأصلي إلى الثقافة المنقول إليها، أي تقليص المسافة التي تفصل بين وضعية مُتلقي النص الأصلي، ووضعية مُتلقي النص المترجم." (ينظر: الترجمة وإشكالات المُثاقفة، منتدى العلاقات العربية والدولية، إعداد وتقديم: مجاب الإمام ومحمد عبد العزيز، ط1، 2014، مطبعة كركي، بيروت، لبنان، 2014، ص 563.

2.3.4. الاستعارة La métaphore

هي ببساطة في علم البيان، "تشبيه حذفت منه جميع أركانه إلا المشبه أو المشبه به، وألحقت به قرينة تدل على أن المقصود هو المعنى المستعار لا الحقيقي"¹. وتقسّمها البلاغة العربية إلى أنواع حسب المكوّن المعجمي الإسنادي الحاضر في العبارة وموضع التركيز في الدلالة. ويستدعي هذا أثناء ترجمة الشعر تناول عدسة فاحصة تعين آليات إجراء الاستعارة كخطوة ضمنية تهدف إلى تعيين مكوناتها وتحليل العلاقات الدلالة والإسنادية التي تقوم عليها لتحقيق قراءة ترجمة علمية للتركيب الفنية لهذا المكون الشعري الدلالي. وقد نالت هذه الصورة تحديدا اهتمام فقهاء البلاغة الأوائل من الغرب والعرب²، ولا زالت إحدى أهم القرائن التي تجعل بعض النثر موشى بالشعرية في تضميناته، وتقارب في كثير من الأحيان حالة ضرورة لدعم المعجم وتوليد الدلالة وتسمية الأشياء والاصطلاح عليها، إذ نجد بعض المدلولات تستعير دالاتٍ أخرى لفردتها بالتسمية وتمثل مجالات علوم كثيرة أرضية خصبة لدراسة التسمية الاستعارية لمكتشافتها.

وتقسم البلاغة العربية الاستعارة لأنواع حسب مكوناتها المعجمية والدلالية. فهي تصريحية إذا صرح فيها بالمشبه به أو المستعار منه، أو مكنية إذا حذف فيها المشبه به ورمز، أوحى إليه بشيء من لوازمه. واستعارة أصلية إذا كان اللفظ الذي أجريت فيه اسما جامدا غير مشتق كالتشبيه بكوكب، مثلا، واستعارة تبعية إذا كان اللفظ المستعار أو الذي أجريت فيه الاستعارة مشتقا أو فعلا.

أما باعتبار ما يتصل فقد تكون الاستعارة مرشحة وتقترن بما يلائم المستعار منه من حيث دلالة المكون المعجمي، والاستعارة المجردة حين تخدم الملاءمة المستعار له. أما الاستعارة المطلقة، فتخلو من ملائمت المشبه والمشبه به، أو يذكر فيها ما يلائم المشبه والمشبه به معاً.

¹ - إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، مرجع سابق، ص 79.
² - تناولها الجرجاني بشرح وافر في " أسرار البلاغة" وكانت الموضع الوحيد الذي ذكر فيه الترجمة وأشار لضرورة البحث في ترجمتها من قبل المختصين. ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاکر أبو فهر، ط1، دار المدني، جدة، 1991، الصفحة 30.

وتقرر البلاغة الفرنسية نفس التعريف للاستعارة. يخبرنا باتريك باكري بأن الاستعارة بدل أن تضم ثلاثية المشبه والمشبّه به والأداة، غالباً ما تكتفي بشكل مصغّر قوامه المشبه به تحديداً¹. وتتفق المصادر على تقسيم هذه الصورة إلى استعارة تصريحية *explicite* حين يتقدم المستعار منه على المستعار له ويُبرز على حسابه ويليه مباشرة، واستعارة خالصة *metaphore pure* حين تنوب عن المستعار منه، المغيب في السياق، مفردات تحيل إليه بشكل مباشر واضح، واستعارة غير مباشرة أو سياقية *metaphore indirecte* حين توحى كلمات في السياق بالمستعار منه. أما الاستعارة المطردة *metaphore filée* فتتمثل في توارّد تفاصيل أخرى لقريضة الاستعارة بدل الاكتفاء بقريضة واحدة. والاستعارة صورة كثيرة الورد في الشعر الفرنسي، بل إنها قوام الشعرية في النظم أو النثر.

ويحظى كلّ من التشخيص والإيحاء باهتمام خاص في البلاغة الفرنسية، وتعدّان شكلاً من أشكال التشبيه البليغ حيث يركّز كلّ الاهتمام والإسناد على المشبه به. إذ يتحول الحيوان أو الشجر أو الحجر أو القمر بموجب التشخيص²، إلى كائن عاقل ذي إرادة ونوايا، فينغص ويسكن القلب، ويشعر ويشارك في حركية الصورة والواقعة الوجدانية التي تولدت من رحمها القصيدة، بينما ترتقي لما يسمى بالإيحاء *allégorie*³ حين تجعل الصورة من الموت والحزن والكذب والألم كائنات ذات إرادة يعي ما يفعله بالإنسان. وتنحدر من هاتين الصورتين صورة أخرى، تخصها الأسلوبية الفرنسية باسم *prosopopée*⁴ وتبلغ بموجبها الكناية أوجها حين يسلم الناثر أو الشاعر دور البوح والقول إلى المسند إليه ليتحدث ويصف ويحكي لعل الإقناع يكون أقوى ويتغلغل في الفكر والقلب، ولربما لامست الحال الموصوفة القارئ بشكل أقوى.

أول ما يسطع للترجمة من مقابلة الاستعارة في اللغة العربية والفرنسية هو رجحان كفة الحظ للنقل إلى العربية إذ تحظى هذه الصورة الفنية بمساحة أوسع في الشعرية

¹ - Bacry, Op.cit, 2002.

² - Bacry, Op.cit, page 66.

³ - Ibid, page 67.

⁴ - Ibid, page 74.

العربية بموجب هذا التنوع والعمق في قيمة تشكيلات هذه الصورة، ويرجع ذلك أساسا إلى مقومات معجم اللغة العربية ومرونة الاشتقاق وما يترتب عن ذلك من عمق الدلالة ومضاعفة فرص التشكيل الفني. فتلك الإمكانيات تجعل من الشعر الرفيع والغزير حالة طبيعية فيها. ويفيد هذا بالضرورة ضيق نطاق النقل إلى اللغة الفرنسية والحصص الحتمي لذلك التنوع فيما اجتهدت البلاغة واللسانيات في الأنواع الثلاثة التي تتناولها الدراسات البلاغية والأسلوبية.

والقارئ لترجمات الشعر قراءة فاحصة يلاحظ أن معظم المترجمين، إن لم نقل كلهم، يميلون لنقلها نقلا حرفيا. ورغم أن الصورة تستجيب للترجمة، مثلها مثل عديد مكونات الصورة الفنية الأخرى، إلا أن هذا النوع من الانزياحات الدلالية في تشكيل اللغة الشعرية يعمق مأزق الترجمة نوعا ما. ومبعث هذا التأزم يتمثل في طريقة تكوينها المعقدة التضمينية التي تتطلب استبطانا أعمق لبلوغ معنى المعنى. ولا يتحقق التوفيق في هذه العملية التأويلية المعقدة إلا إذا تحقق اطلاع كامل ومفصل على نقاط تقاطع الثقافة (في كل نواحيها) باللغة وما يرسب في كلماتها من إحياء متفق عليه في عرف الاستعمال الأدبي، وبطبيعة الحال في الشعر. وإذ تتخذ بعض أشكال اعتماد الإحياء صبغة أسطورية ودينية وخرافات وكليشيهات، تتطلب الترجمة جهدا أكبر من النقل الحرفي، لاسيما وأن الشعر الحديث صار يميل أكثر وأكثر لخلق الشعر بالاستعارات المتراكبة والمطرودة ويبلغ أحيانا الوضع حالة تفنن في ابتكار الاستعارات كلعبة غرضها عرض القدرة على تلبيس المعنى وتخفيته لأقصى حد.

3.3.4. المجاز المرسل La métonymie:

نمهد بالإشارة إلى الاضطراب المصطلحي الذي اعترضنا ونحن نحاول العثور على مقابل باللغة الفرنسية لهذه الكلمة. وهو تشعب ناجم عن ثراء لغوي في التعريف بهذه الواقعة التصويرية في الشعر وخصوبة مجالها من حيث الاستعمال، لا عن نقص في تحديد مفهومها أو تناقض في رؤيتها قد يقوض عملية ترجمته. فالمعاجم تقترح الصفة figuré, figuratif لتدل بها على المعنى المجازي الذي قد يتسع بموجبه نطاق

دلالة لفظة ما في اللغة وتدرجه المعاجم في مداخلها. وإن تناولنا المعجم الثنائي اللغة "المنهل" فس نجد لفظة *métonymie* تستعمل للدلالة على إحدى الصور البيانية في اللغة الفرنسية ويرصد لها المقابلات التالية "الكناية، التعريض، المجاز المرسل" دون التفصيل في تعدد أشكالها. ومن خلال استقصاء المقصود بهذه الصورة في البلاغة الفرنسية سيقابلها في البلاغة العربية المجاز المرسل بأنواعه، وهذا ما سنتطرق لمواضع التلاقي فيه بين البلاغتين فيما سيأتي.

تناول النقاد العرب القدامى المجاز بجدلٍ حادٍ وواسع يبيّن خطورة هذه المنطقة من حيث الدلالة والتأويل. إن العرب كثيراً ما كانت تستعمل المجاز وتعدّه من مفاخر كلامها فإنه دليل على الفصاحة ورأس البلاغة وبه بانّت لغتها على سائر العلوم¹.

يقول الجرجاني: "المجاز مفعّل من جاز الشيء يجوزّه إن تعداه. وإن عدل باللفظ عما يوجبّه أهل اللغة وصف بأنه مجاز، على معنى أنهم أجازوا به موضوعه الأصلي وأجاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً"². ويرى أن المجاز هو استعمال اللفظ لغير ما وضع له للدلالة على حقيقة أو واقعة أخرى. وهذه التقنية في الانزياح بدلالة اللفظ يجب أن تستند للحقيقة الاصطلاحية لمعاني الكلمات³. وتتفق المصادر البلاغية العربية الحديثة على أنه استعمال الكلام في وجه غير الوجه الذي وضع له في الأصل⁴.

وتقسمه البلاغة العربية إلى نوعين، عقلي ولغوي، لكل منهما مجالاته الإيحائية حسب العلاقة وانتقال الإجازة الفنية. فيكون المجاز عقلياً، إذا أسند الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي. وقد تكون العلاقة سببية حين يُسند الفعل أو الحالة إلى سببها، أو زمانية حين يسند الفعل أو الحالة لزمن

¹ - القبرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ص187.

² - الجرجاني، مرجع سابق، ص 291.

³ - المصدر نفسه، ص260.

⁴ - إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، مرجع سابق، ص 1119.

حدوثها ، أو مكانية حين يُسند الحدث أو الحالة إلى المكان، وقد يُسند الحدث أو الحالة إلى ما وقعت عليه.¹

وقد يكون لغويا، ويكون بدوره مجازا استعاريا علاقته المشابهة، أو مجازا مرسلا بموجب نقل الألفاظ من حقائنها اللغوية إلى معانٍ أخرى لصلة ومناسبة غير صلة المشابهة. وله علاقات متغيّر الاختلاف فيها هو انتقال التسمية من المسند إلى المسند إليه سواء كان هذا الأخير سببا أو مسببا أو جزءا أو كلا وغير ذلك مما لم ترصده البلاغة وتجاوز فيه الشعراء.

وتلتقي البلاغة الفرنسية مع العربية في النظر إلى المجاز وتقنيته الانزياحية، وتكادان تلتقيان في أشكاله المترتبة عن اختلاف حالات الإسناد. يذكر باكري عشر علاقات للمجاز. فقد تنتقل الدلالة من اسم المحتوى إلى الحاوي، ومن الجزء إلى الكل، ومن اسم علم، طغت عليه صفة ما، إلى اعتماد هذا الاسم ذاته للدلالة على تلك الصفة.² وقد يدل اسم المؤلف على المؤلف، ويدل المفرد على الجمع، وتنتقل تسمية علامة أو ميزة إلى الشيء ذاته، وينتقل اسم السبب إلى النتيجة، واسم الأداة للفاعل agent، واسم المصدر إلى المنتج واسم المادة للشيء المصنوع منها.³

ويعد المجاز من مناطق التقاطع الثقافي في ترجمة الشعر، فأحيانا نجده متوفرا كعامل سلاسة وإثراء محفز لترجمة الشعر، إلا أنه أحيانا لا يخلو من مفارقات يضعها الواقع الثقافي والتقليد الشعري والذوق السائد في المحك ويتحكم تحكما نسبيا يتراوح بين القبول والرفض حسب منهج الترجمة وصمودها أو سهولتها للتجريح والنقد، ولا يشكل بالتالي مصدر قلق كبير من شأنه إعدام حظوظ انتقالية الشعر عبر الترجمة بشكل بات.

يستجيب المجاز للنقل في ترجمة الشعر دون كبير خسارة في غالب الأحيان، غير أنه يطرح مازقا في بعض علاقاته التي تستدعي الاقتراض أو الإضافة أو التكييف أو

¹ - المصدر نفسه، ص 1119.

² - نزل اسم Hercule من الأسطورة اليونانية في المعجم الفرنسي ليدل على بطل جبار، ونزل اسم harpagon ليدل على البخل والتقتير، ونزل اسم gavroche ليدل على الفطنة والمواربة. ويدل اسم فرعون في على الطغيان والقوة ويدل اسم قيس على الشاب العاشق، وينزل اسم ليلي في الشعر الحديث والمعاصر ليدل على الفتاة المحبوبة.

³ - Bakry, Op.cit, p 81.

إظهار المضمّر لتحقيق انتقاله كقيمة جمالية. فبعض أسماء العلم نزلت في الشعر منزلة الرموز مثل شهرزاد، فرعون، عشتار، أوديب، عنتر، ليلي. ويمكن القول أن الشعراء يستعملونه على استحياء أو بتحفّظ من حيث التكرار أو الإكثار منه، وهذا ما جعل إحصاء الأسماء التي تحولت لصفات ووحدات معجمية قابلة للتأويل عملية ممكنة.

4.3.4. الكناية :

أحد أبرز مكونات الشعر إن لم نقل أنها الشعر نفسه. هي البيان والإفصاح متلاحمين، وهي صورة تتعاشق فيها مدلولات مختلفة، ويعتق فيها الضد بضده ويولدان المعنى في أبهى صورته. تتفق المصادر في تعريف الكناية على أنها لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، أو كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقي الذي وُضع له، مع جواز إرادة ذلك المعنى الأصلي، إذ لا قرينة تمنع هذه الإرادة. وتصنفها البلاغة العربية إلى ثلاثة أنواع حسب الموضوع محور التصوير. فتكون كناية عن صفة، إذا كان موضوع الإيحاء الكنائي الصفة نفسها، أي الصفة المعنوية كالجود والشجاعة والجمال والموت، كما في قول الخنساء:

طويل النجاد، رفيع العماد كثير الرماد إذا ما شتى

حيث تركزت الكناية في البيت على رسم صورة الجود بكثرة الرماد.

وقد تكون كناية عن موصوف، إذا كان موضوع الصورة غائبا وناب عنه ذكر صفة تحليل إحالة مباشرة لموضوع الكناية المغيّب، وهي إحدى ميزاته فحسب، وتعزيز ذلك بنسبة حدث أو فعل يسلط النور عليه اعتدالا في الانزياح وتحاشيا للإغراق في لغموض، كما في قول الفيتوري في قصيدة الطوفان الأسود التي يخاطب فيها إفريقيا ليستنهض هم الشعب الإفريقي ليفيق من بؤسه التاريخي:

يا بلاد الزنوج الحفاة العراة

نرى كيف يمشون في عريهم

وكيف يعيشون خلف الحياة؟¹

حيث كنى عن إفريقيا بعبارة "بلاد الزنوج" مبرزاً رمزية السواد والعرق الزنجي، وأغرق في الإيحاء لبؤس هذا المكون الإنساني حين نسب إليهم حالة العري والحفاء والعيش على هامش التاريخ والإنسانية مصورة في عبارة "خلف الحياة"، وهي حالات كانت لصيقة بهم ومن واقعهم، إلى يومنا هذا.

وكناية عن نسبة، وهي ما صرح فيها بالصفة والموصوف دون النسبة مع أنها هي المرادة، ومنها بيت المتنبي الشهير :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

حيث يعزف الشاعر أن يزكي نفسه بذرى العبقريّة والجلال في إبداع الشعر، لكنه في كثير من المبالغة الصادمة للمعقول يصور جمال شعره في إمكانية أن يقرأه الأعمى ويسمعه الأصم !

والكناية وكنة من وكنات اختباء معالم شخصية المجتمع بكل تفاصيلها، من أبسط ما يحيط به من موجودات تدركها العين إلى أغرب ما يختبئ في أعماق لا وعيه. وتستمد وسائل التصوير من كل مناحي حياة الشاعر. بدءاً بالكون الفسيح الذي يحيط وما يراه فيه ليلاً كما في النهار، ومن الطبيعة التي حوله من نابتها وحيواناتها وجوامدها من حجر أو شجر أو رمل. وتكشف الكناية في الشعر، كما في النثر، عن علاقات الشاعر بما حوله من الطبيعة ونوع الارتباط بها من حب أو نفور أو تقديس أو ابتذال، أو رغبة أو رهبة. والكناية بصفاتها انتقائية من حيث عناصر تركيبها المعجمية، تحتفظ بخاصية العمق والخلفية الثقافية، إذ يكاد شعراء زمن ما أو منطقة ما لا يخرجون عن كمّ محدد من الألفاظ والتعابير، ويتبعه نمط محدد في تشكيل الكناية والإيحاء فيها. فبيت عمرو ابن كلثوم المشهور يؤكد بوضوح تبرم العرب تلك الأزمنة بالأنثى، ويفصح عن ذلك الزهو المبالغ فيه بميلاد الذكر:

إذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدينا

¹ - الفيتوري، مرجع سابق، ص 90.

تمثل الكنايات عقبات وعرة في ترجمة الشعر، إذ تعتبر وكنة من وكنات اختباء مفردات من قاموس الطبيعة والدين بمحرماته ومقدساته والتقاليد. ويترتب عن ذلك في بعض الحالات ثغرات نزيه جمالي يصعب سده في ترجمة الشعر، بينما تمثل في أحيان أخرى عامل تبادل جمالي يفترض أن يثري الشعر ويمده بوسيلة ابتكار الجديد وتشكل في حد ذاتها عنصر التجديد وإعادة بعث الروح في الشعر بالترجمة والاستلهم. تزدهر بعض الكنايات بعد الترجمة وتلقى رواجاً شعرياً فنياً وبعضها يلقى الذبول، مثلها مثل بعض أنواع الأزهار التي لا تقاوم طويلاً في بيئة مختلفة عن بيتها.

5.3.4. صور أخرى في البلاغة الفرنسية:

حين تترسخ الكناية في شبه عبارة اصطلاحية بفعل التداول نكون بصدد التورية أو التعريض ¹Périphrase، وهي صورة يمكن بموجبها تغييب المراد خلف وصف أو تلميح قد يكون بعيداً أو قريباً للفهم حسب مكونات التكنية، مثل تسمية اليابان ببلد الشمس المشرقة، وبدل القول أنا ذاهب لأخلد للنوم، يقول "أنا ذاهب للقاء مورفي Morphée"، أما ²Euphémisme، فهي تورية غرضها تلطيف المعنى السلبي أو التخفيف من أثر دلالة سلبية، جارحة مثلاً أو صادمة، فيمكن بموجبها التلميح للفكرة دون ذكر أي كلمة جارحة أو محزنة، مثل "رحلت أمك للسماء" بدل القول ماتت.

أما حشد المرادفات أو استرجاع فكرة في ثوب آخر فيسمى ³Pléonasme، أي تكرار مرادفات أو كلمات، كان يمكن أن يُجزئ ما ذُكر عنها، أو ما قبلها. وقد يحيد ذلك التكرار إلى الإطناب المثقل للأسلوب.

أما صورة ⁴Hendiadys، أي "التعبير المزدوج" أو "تفريق تفصيلي"، فتجيز الحشو بالتفصيل بذكر أجزاء الشيء المعروفة التي يسهل استنباطها بالبديهة من ضمن الكلمة. كأن يتمادى واصفٌ حين يقول: "سلطنا طريقاً وعراً ملتوياً ذا تعرجات تارة إلى اليمين

¹ - Bacry, Op.cit, p 100.

² - Bacry, p 105.

³ - Ibid, p 108.

⁴ - Ibid, p112.

وتارة إلى اليسار. " أو أن يقول : " اقرعي، ياطبول وياجلود حيوانات، اعزف يا نحاس ويا بوق. " وهو ما قد يثير ثقلاً مترتباً عن الحشو الذي لا حاجة له.

أما صورة ¹Syllepse، أي "المطابقة المعنوية"، فتطلق على الصورة التي يستعمل فيها اللفظ بمعناه المجازي والأصلي في ذات السياق كأن يُقال: الشعر سحر، والمقصود به سحر مجازيا وسحر في البيان.

أما صور الطباق فهي ²L'oxymore، الذي يقرن متناقضين دون وحدة نحوية فاصلة، على عكس ³l'antithèse التي تجمع المتناقضين بفواصل معجمي أو نحوي.

4.4. الرمز Le symbole :

نفرد للرمز مبحثاً خاصاً في مكونات الشعر كونه فعلاً حالة خاصة من بين كل المكونات الفنية. فسواء أكان الرمز مفردة من معجم اللغة كرسها التناول الفني في الشعر، أو اسم علم بقي على قيد الحياة على مر العصور وفرضه الاستعمال كوحدة معجمية، يشكل بالنسبة لترجمة الشعر موضع اهتمام ووقفة تأمل وبحث واجتهاد. فالصورة الفنية مهما كانت غامضة الإيحاء توفر هامش اجتهاد واسع كونها مركبة عضوية من مفردات المعجم قابلة للترجمة والتقريب والتعويض، في حين أن الرمز إن كان مقومه اسم علم (شهریار، شهرزاد، بنلوب، نيسان) لا يوفر فرصة الاجتهاد نفسها، بل يبدي مقاومة شديدة حيال أي تغيير في الترجمة، ويفرض نفسه شكلاً ومضموناً.

نتعرض للرمز الشعري كأحد ثوابت جماليات الشعر، وكمتغير لغوي في الترجمة يخضع لأكثر من حالة أثناء النقل، سواء كلمة أو عبارة. ونتطرق لطبيعته اللغوية والفنية بشكل عام، نعرّج فيه على نوعيه الرمز اللغوي المضمن في مفردات متاحة من معجم اللغة، أو الرمز المستعار من أسماء العلم كشخصيات تاريخية واقعية أو خيالية أو أحداث، أو مواقف أو أسماء مواقع كما نجدّها ماثلة هنا وهناك لدى كثير الشعراء من الذين يستهويهم التضمين الرمزي.

¹ - Ibid, p113.

² - Ibid, p174.

³ - Ibid, p172.

يرى غنيمي هلال أن الرمز معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغوية في دلالتها الوضعية¹. ويرسو محمد فتوح أحمد، بعد مناقشة مستفيضة لمفهوم الرمز ومصطلحه²، على "أنه تركيب لفظي أساسه الإيحاء - عن طريق المشابهة- بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر"³. ويعرفه المعجم الأدبي على أنه الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب⁴.

استعمال الرمز في الشعر، واللغة عموماً، قديم جداً، وقضية تبلور مذهب الرمزية كثورة على البرناسية⁵ التي أخضعت الأدب للحقائق العلمية المفرطة في الوضوح والطبيعة البالغة في الجمود، ليس إلا محطة زمنية تمثل موقفاً فنياً، ثمن ذلك الانزياح اللغوي الذي اثبت قيمته، كما صمدت الصور البلاغية بأنواعها. واستعمال الرمز ترسخ رغم تطور العلم، ولا زال يحل كبديل حين ينهار وهم اليقين العلمي المطلق ويبدو عاجزاً عن إشباع رغبة الإنسان في الإحاطة بمعرفة كلية لأسرار الكون. يستعار الرمز من الأسطورة والخرافة والسحر والدين والتراث والتاريخ والحاضر والفلكلور ويبدأ من أبسط المسميات كالزهرة أو اللون إلى المقدسات كاسم المسيح والعذراء أو اسم بطل حرب أو قضية إنسانية. يرحم مفدي زكريا في هذه الأبيات الحملات الأوروبية التي حولها الأوروبيون لتمسيح وتهويد المغرب العربي، بمفردات استعملت استعمالاً رمزياً:

وأوغر قلب الصليب الحقود علاناً، وأمعن فينا الحسود
وطافت بوهرا ن جيطان غدرا وزيان ما اسطاع حشد الجنود
ولعل في بربروس نداها فثار ... وأقسم أن لا يعود
وللدين خير يصون حماه وأسطولنا في البحار يسود

¹ - غنيمي هلال، الأدب المقارن، النهضة المصرية، 2008، ص 43.
² - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1974، ص 41.
³ - محمد فتوح أحمد، المصدر نفس، ص 37.
⁴ - جبور عبد النور، مرجع سابق، ص 124.
⁵ - جبور عبد النور، المصدر نفسه، ص 124.

وقراصنة البحر، عاثوا فسادا فأدب ليث البحار القـرود¹

وتعدّ المفردات التي تحل في الشعر بحمولة رمزية مركز ثقل في جمال الشعر، وتدخل بذلك في خانة المتعذر والمتطلب لتعويض قد لا يتحقق إذ استعبروا من شخصيات حقيقية كأبطال الحروب والشخصيات الدينية كالمسيح والعذراء ذات الاستعمال الرمزي المتواتر في الشعر. ويتخذ استعمال بعض الرموز شكلا نمطيا، حين يتكرر استعمالها في شعر شعب أو قطر من أقطار إقليم واسع كالوطن العربي. وتبرز نمطيته من حيث تعبيره عن نفس القضية أو الموقف النفسي أو الاجتماعي أو العاطفي عموما، كورود الليل في الشعر رمزا للاستعمار، والفجر رمزا للاستقلال. ويستدعي ذلك من مترجم الشعر عناية أكبر، وحذرا أشد في التوفيق في نقله. ومع ما يتطلبه من جهد، إلا أن هذه النمطية تكون عامل سهولة في نقله، إذ يمثل الرمز في هذه الحالة موضع توافق من حيث الذوق، ويثبت وحدة التجربة التي انبعثت على إثرها القصيدة. ويحظى الرمز بالتالي، بقدر أكبر من المقبولية والاتفاق.

والرمز احد مكونات الجمال في الشعر، وقد كانت قيمته الفنية تاريخية إلى حد سيادته كمذهب خالص في الكتابة الشعرية، لم تقتصر قيمته على ما منحه له أي شعب من الشعوب في تقاليدهم الأدبية والشعرية، بل كان الرمز من مواطن التلاقح الفني التي انتقلت بالترجمة والاقتباس الحرفي. فلا زال الدرس الأدبي يتوقف عند ورود اسم "عشتار وشهريار وشهرزاد، أو بروميثيوس أو فينوس، أو كليوبترا أو الأوراس، أو الجزائر الثائرة" ليرز استناد قصيدة ما للرمز الأسطوري، أو الرمز التاريخي وتجذر الانتماء الحضاري والتزامه بدعم قضايا العصر، ثم يدعم التحليل بتأثر الشاعر بالثقافة اليونانية أو الفارسية أو عمق ثقافته التي ينهل من التاريخ. ويترتب عن ذلك أن يمثل الرمز الشعري، إحدى أخطر المناطق في الاحتفاظ بالقيم الجمالية للعمل الفني أثناء الترجمة لاسيما حين يرد على متن كلمة أو اسم علم مثقل بالدلالة، إذ لا ينصاع بهذا الثقل للترجمة بسهولة، وإن تيسر نقله تبقى حظوظ تلقيه متقلبة قد تعلو نسبة مقبوليته

¹ - مفدي زكريا، مرجع سابق، ص 50. يرمز لحملة التمسيح بالصليب، وفي استعمال اسم "جيطان" كناية عن راع الإسبان من الغجر، ويقصد بخير "خير الدين بربروس، ويقصد بالقرود اليهود في تلميح لقصة أصحاب السبت الذين مسخوا قرده وخنازير بسبب عصيانهم ومخالفتهم لتحريم الصيد يوم السبت.

للقمة أو تهوي للحضيض وذلك حسب رهانات تلقي الترجمة. ونجاح الاحتفاظ بالرمز في الشعر أثناء الترجمة يعني إيصال العمق الفكري والجمالي للقصيدة بكل أبعادهما. ولا بد من الإقرار بأن المترجم يسلك سبلا شائكة، ويختار بين عدة اتجاهات، وهو يحاول تمرير الرمز كقيمة فنية جديرة باهتمام خاص.

5.4. المكون الموسيقي:

1.5.4. الإيقاع :Le rythme

يمثل مكوّن الموسيقى أبرز خاصية في الشعر، ويمكن القول أنه ظل لردح من الزمن العلامة الفارقة التي تفرده تماما عن النثر بُعيد انقلاب الموازين وظهور الشعر الحر. إذ كان عمود الشعر القائم أساسا على ضبط محكم التقسيم لموسيقى القصيدة معيار الفصل بينه وبين سجع الكهان أو الخطب أو غير ذلك من آيات الكتب السماوية. وقد عكف القدماء على دراسة الظواهر البلاغية واللغوية في الشعر ولم يغفلوا النظر في الظواهر الموسيقية في الشعر. وإن عانى نقد الشعر من الاحتكام للانطباعية في التقييم ومحدودية معايير الجودة ولغة النقد الواسفة أو المتغلغلة في بواعث تناول الموضوع ووسائله الفنية، فإن موسيقى الشعر نجت من تلك الانطباعية وكان لها الحظ الأوفر إذ حظيت بدراسة تركزت فيها كل الدقة والمنهجية لتنفرد كعلم تمكن من قوانين الموسيقى الشعرية وقيض لها المصطلح والقياس والتكميم.

يرى ابن منظور أن الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها. ودقق الخوارزمي في ذلك أكثر إذ تناول الحالة في مبحث أكثر ارتباطا بالموضوع، وهو الموسيقى. إذ ورد في "مفاتيح العلوم" أن المراد بالإيقاع في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب¹. وتجمع المصادر الحديثة في تعريف لا يحدد كثيرا عن الأولين لكن بشيء من التفصيل، إذ يقترح المعجم الأدبي أن الإيقاع فن في إحداث إحساس مستحب من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة.

¹ - التهانوي، مصدر سابق، ص 245.

يتفق الباحثون في الشعر العربي على أن العرب اكتشفت الإيقاع مما كان يتكرر حولهم من الحياة في الصحراء، من أشكاله الأولى كالحداء والنصب والركبانية، وصولاً إلى ما انغلقت فيه القصائد العربية من الأوزان المعروفة. فشعر العرب الأوائل كان قوامه شفويا كونه وصلنا محفوظاً في الذاكرة لا مكتوباً، وفضيلة هذه الشفاهية كان فناً خاصاً في قول الشعر يجتذب بطريقة التعبير. فالشعر الجاهلي ولد نشيداً مسموعاً لا مقروءً، غناء لا كتابة. وكان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسم الحي، وكان موسيقى جسدية².

يعرف معجم مصطلحات التحليل الأدبي في اللغة الفرنسية الإيقاع على أنه ظاهرة تكرر وتناوب يمكن ضبطها عددياً، ويمكن تحسّسه بموجب معلم رجوع وفق نوبات منتظمة، وينبع من رغبة ملحة ساعية لتحقيق الانسجام³. ويفيد أن الإيقاع جوهري في الشعر لتحقيق التعبيرية، وذو أهمية في جل نصوص النثر أيضاً.

يخبرنا ميشونيك في كتاب خصصه للإيقاع أن مختلف القواميس والموسوعات، مهما كانت اللغة أو التخصص أو الأهمية، تتفق على تعريف الإيقاع وحسب رؤية جامعة، أنه يمر بالنسبة لطبيعة الأشياء على أنه ترجيع عنصر ثابت يمثل معلماً، وبنوبات متعادلة نسبياً⁴، ويؤيد بارفيلد وهو يناقش ثنائية النثر والشعر في كتاب *Poetic Diction* أن كل الآداب في مرحلة طفولتها، كانت خاضعة لظاهرة الوزن في تأليفها، أي أن أساس الكتابة فيها كان إيقاعاً مختلفاً من حيث تردده⁵. ويستقيض ميشونيك حين يتحدث عن أثر الطبيعة ووجود الإيقاع الأبدي في كل تفاصيلها، في ترسيخ أولية تحقيق الإيقاع في الكتابة تبعاً لانتظام إيقاع خفقان القلب، وتناوب الليل والنهار وغيرها مما يتكرر من

¹ - عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، الطبعة الأولى 1989، دار الحصاد، دمشق، سوريا، الصفحات 12، 16، 18.

² - أدونيس، الشعرية العربية، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت، ص 5.

³ - Daniel Bergez, Violaine Geraud, Jean-Jacques Robrieux, Vocabulaire de l'analyse littéraire, p 223.

⁴ - Henri Meshconnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, Armand Collin, Paris, 2005, page 50.

⁵ - Owen Barfield, *Poetic Diction: a study in meaning*, Fabre and Gwyer, London, pages 156-157.

الظواهر وفق نظام معين. ويشير على غرار كثير من الباحثين ممن قرروا أسبقية الكتابة الشعرية في آداب الأمم إلى أسبقية النظم على النثر. ومن يتصفح تاريخ الآداب في أي لغة سيجد في مطلعها الشعر والشعراء، ويندر، إن لم نقل يعدم أن يجد أعمالاً نثرية ذات بال تسبق منجزاً إبداعياً شعرياً.

لم يبتكر الإنسان الإيقاع، بل هو أحد حالات الجمال الموجودة في الطبيعة واهتدى إليه بملكة الإحساس المرهف والأذن السميعة المتذوقة. فبعض حالاته المباشرة لا تغيب عن السمع، كصوت وقع المطر المختلف من سقوطه على سطح ماء، إلى انهماره على الأسطح أو على ورق الشجر، وكذا صوت مرور الريح بين الفجاج أو بين أوراق الشجر أو سعف النخيل أو تمزقها على رؤوس الشوك، بغض النظر عن أصوات بعض الطيور المتدرجة من نوح بوم، أو شذو عصفور مبتهج أو رغاء بغير هائج أو حنين ناقة فقدت صغيرها. يقول الجاحظ: "ما أودع صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغاني المطربة، فقد يقال إن جميع اصواتها معدلة وموزونة وموقعة"¹ فمرجع الإيقاع الثابت قد يكون فيزيائياً كحركة أو سمعياً كصوت موسيقى أو حرف، أو بصرياً كشعلات متناوبة لمنارة، وقد يكون في الطبيعة مثل تعاقب الفصول وتناوب الليل والنهار أو فيزيولوجياً كخفقان القلب والتنفس، وقد يتجلى في الفنون أو العمران التي يبدع فيها الإنسان كأعمدة المعابد أو عناصر موسيقى أو شعر². ولم يكن إدراك الإيقاع مجرد حدث عابر في اللغة، أو توقف عند حافة الاكتشاف، بل إنه كان من عوامل تنويع المفردات في تسمية الأصوات، وحجر عثرة للترجمة، حين يضيق نطاق التعدد، وبريق أملٍ ومنفذٍ إبداع حين يجد المترجم نفسه أمام باقة "أصوات الريح..، أصوات الحيوانات، أصوات الماء..." وظاهرة الإيقاع تنسحب على اللغة من حيث مكوناتها الفيزيائية الصوتية، فهي مجموعة أصوات ومقاطع قابلة للمد والخفض والسكتات حسب مقادير زمنية معينة. ويمكن ضبط ذلك في الشعر بشكل مباشر، وبشيء

¹ - الجاحظ، الحيوان، الجزء الأول، تحقيق محمد عبد السلام هارون، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1965، ص 35.

² - Meschonnic, Op.cit, page 50.

من التركيز والتدقيق المكثفين والمتأملين والمتأنين. ولعل مقاييس تلك التواترات المتمثلة في التفعيلات والبحور خير مثال على وجود انتظام معين في توزيع الأصوات والسكتات وتآلف كل ذلك على نحو موقع. وتجدر الإشارة هنا إلى أن العملية صعبة وغاية في التعقيد، وتتطلب درجة كبيرة من الملاحظة الموضوعية وحسا مرهفا جدا، وتسأولا باحثا فاحصا للظاهرة. فلا شك في أن استنباط الخليل للأوزان الشعرية وتقعيدها عمل إبداعي لا يكشف عن حسه الموسيقي الأصيل وحسب، وإنما يكشف كذلك عما كان يمتلكه من قدرة تحليلية باهرة.¹

ولكن أين يكمن الإيقاع على مستوى اللغة، وكيف يمكن للمترجم ضبطه والحفاظ عليه؟

يوجد الإيقاع على مستوى ترديد صوت معين في البيت أو القصيدة، أو على مستوى مقطع معين مكرر أو ممدود أو مجهور في كلمة، أو على مستوى كلمة معينة في العبارة، أو في البيت الشعري كله. فعلى مستوى تردد صوت معين تذكرنا الكثير الحروف في الكلمات بتشابه بين الأصوات والمدلولات، كدلالة حرف الراء على فضيلة التكرار كما في لفظ التكرار ذاته، ولفظ الاجترار والإصرار والخير والصرير. ويوحي حضور المد في النواح والعيول بصوت التألم، وغير ذلك كثير في الشعر وفي غير الشعر. ويمكن تحسس صوت الأنين المكتوم في القوافي النونية المنتحبة الحزينة بموجب الجر الممدود في قصيدة "نهر الأحزان" لنزار قباني، وجل قصائد الرثاء المتفجعة، التي تبكي فيها الخنساء أخاها صخر. تقول في إحداها:

يؤرقني التذكر حين أمسي فأصبح قد بلبت بفرط نكس

على صخر وأي فتى كصخر ليوم خديعة وطعان خلس

فقد ودعت يوم فراق صخر أبي حسان لذاتي وانسي

¹ - أدونيس، مرجع سابق، ص 17-18.

إن ما يحقق الإيقاع الحزين تحديداً هو المد المجرور للحرف الأخير في كلتا القصيدتين. وهذا المد يمكن أن نعتبره إيقاع حزين أو منتحب أو باك، لأنه يقارب صوت البكاء الطبيعي وأنين المتألم لفراق حبيب للأبد.

يقول علي الشوك في مبحث مقتضب خصصه لبعض أسرار حرف الهاء "لعله أكثر حروف الأبجدية أهمية، على الإطلاق ! لأنه في المقام الأول، يفترن بالتنفس. فهو إذاً حرف الحياة والهواء. ولم يكن اعتباطاً اشتقاق كلمة "هواء" العربية من الهاء. وحرف الهاء من أكثر الحروف تعبيراً عن الانفعالات"¹. وحقيقة يحضر هذا الصوت في التشهي والتأوه من الألم أو الدهشة من الوهلة الأولى وفي شهقات البكاء وانهيار المعنويات المفاجئ، وغيرها من الكلمات التي تمر سريعاً مرور الهواء في الجهاز الصوتي. ويحضر في لفظ اللهث واللهج والهزج والهتاف والهذر والهبوب والهزيم والهدير. ومن غير المعقول أن الصدفة وحدها في اللغة الفرنسية قضت بورود أصوات متشابهة في كلمات مثل *souffle, bouffée, effluve, vent, air, haleine, haleter, exhalaison* و *rafale* التي تشترك معظمها في ثبوت دلالة الهواء بمتغيرات في الإحالة إلى حركته أو أثره. وهي ألفاظ، إن كان المعجم يقدمها لنا مية بلا حراك، فإنها في الشعر، تستجيب لاستثمار فني واسع يستخرج منها طاقات دلالية تتجاوز الاعتباط والتوافق في تسمية الأشياء، إذ تترك على متن الشعر الأثر صوتاً وصورة وكأنها جزء من الطبيعة الحية المتحركة، لاسيما من قراءة شعرية أدائية.

يتعرض الإيقاع أثناء الترجمة لتغيرات تفرضها الفوارق الجوهرية في طبيعة تركيب اللغات بدءاً بأبسط الحروف التي تشكل الكلمة وتسهم في التنغيم إلى أعقد تركيب صرفي ترزح في قبضته فكرة أو صورة فنية. ويتأثر حتماً بالتغيرات التي يتعمدها المترجم أو تفرضها عليه القيود اللغوية أو الفنية في الترجمة. وذلك لسبب وجيه وبديهي هو أن العلاقات الإيقاعية بين كلمات القصيدة تنبثق من اللغة نفسها وتحكمها قوانين اللغة من بنية كلمات صرف ونحو وتوزيع وظيفي. وبالتالي فتكوين الإيقاع ملازم للقصيدة في

¹ - علي الشوك، كيمياء الكلمات، دار المدى، ص 177.

بيئتها اللغوية ولا يمكن أن تعزله الترجمة كـمكوّن يمكن البحث عن مقابل له على غرار الوحدات المعجمية أو الوظائف النحوية. وأمام هذه الحالة المتماهية للإيقاع في وسطه اللغوي الأصل، وما يترتب عنها من توجّس من تعذر توصيله في الترجمة من المشروع التساؤل عن مصير هذا المكون الجمالي ومصير باقي القصيدة بعد الترجمة. فهل يمكن الجزم بأن زوال الإيقاع بعيدا لترجمة ما يلزمه زوال مكوّن جمالي رئيس وبالتالي خسارة الشعرية في الترجمة؟ وهل ينجرّ عن ذلك نصّ بدون إيقاع ؟ وهل من سبيل لتعويضه في اللغة المستضيفة للقصيدة المتهالكة؟

فهل أجابت نظرية الترجمة عن هذا القلق؟

يمكننا الاطمئنان سلفا إلى أن الإيقاع في النص الأصلي، من الطبيعي أن يُمنى بهدم شبه كامل، لو تذكرنا ببساطة مسلّمة اختلاف اللغات في تكوينها وتركيبية مفرداتها ونحوها وغير ذلك من مقومات الإيقاع، وبالتالي فمن غير المعقول التشبث به كحجة في قصور الترجمة وعجزها. إذ بموجب مسلمة وجود مشترك لغوي إنساني، كاشتراك اللغات في معظم باقات الحروف، وغلبة التقابل المعجمي وتشابه الوعاء النحوي، يمكن أن تجد المعاني بيئة إيقاعية تتوفر على شروط التكيف الموسيقي في لغة أخرى. ويمكن تشبيه الحالة بالآلات الموسيقية نفسها التي يمكن أن تؤدي الإيقاع الغربي والشرقي أو غيرهما باحترام الفوارق في تأليف اللحن وتوزيع أداء الآلات. فالآلات تمثل الحروف والأصوات والكلمات تمثل أجزاء المعزوفة. فالمعاني والأنغام التي كانت تخفق وترقص على إيقاع لغة، يمكن أن تستعيد حركية وحياة بما توفره اللغة الآخذة من مقومات صوتية.

2.5.4. Le mètre الوزن

تُجمع الدراسات الأدبية والعروضية أن عنصر الوزن يضيف على الشعر جمالية الإسماع والإطراب بالدرجة الأولى، ويليهما إبراز جماليات الصور والدلالات في درجات تالية بتفاوت في الأهمية وإثارة الذائقة الشعرية لدى المتلقي.

يقول كايزر: "يتحقق النظام الشعري في وحدة البيت، كما أشرنا إلى ذلك، بطرق متباينة. فالقارئ الفرنسي متعود على نظام يقوم على عدد من المقاطع وعلى النبرات الثابتة، وكذلك الأمر في اللغات الأخرى المشتقة عن اللاتينية، أما في اللغات القديمة فإن النظام الشعري يتم على أساس وحدات زمنية طويلة وقصيرة، فتوزن المقاطع أولاً ثم تدمج في صنفى القصر والطول"¹، ويخبرنا ميشونيك أن العروض الفرنسي اعتُبر لردح من الزمن، ولازال لدى البعض، ذا أساس مقطعي كما تشير إلى ذلك بوضوح تسميات بعض الأبيات: ثمانى المقطع، عشري المقطع.²

ويذكر معجم مصطلحات التحليل الأدبي في اللغة الفرنسية أن الوزن يدل على طبيعة البيت الشعري، إذ يحدد طوله، أي عدد المقاطع التي يتكون منها.³ ويميز العروض الفرنسي بين البيت الموزون وغير الموزون (metrique, non metrique) إذ ترد إمكانية تحرر البيت من قيد الوزن، فتتفاوت بموجب هذا التحرر الأبيات من حيث طولها ويحل النبر والتقفية كحدين وخاصيتين للأبيات المشكلة لمقطوعة شعرية strophe.⁴

الواقعة الوزنية مميز شعري تشترك جميع اللغات في إمكانية تحقيقه بنظم الكلمات حسب بناها النحوية الخاصة، أي أنه عنصر موضوعي على درجة من الثبات في سماته الكبرى، مهما تنوعت البحور والتقطيعات للبيت أو القصيدة حسب تقاليد كل لغة، وهذا ما يفتح مجالاً واسعاً للمقارنة والمقاربة. فما نسميه تفعيلات في العروض العربي تسميه اللسانيات مقاطع تقسمها الكتابة العروضية بكميات محددة. يقرر كوهن في ختام عرضه لمنهج عمله وموضوعه أنه "ولاشك أن إنشاء شعرية أدبية جديرة بهذا الاسم يقتضي استخلاص السمات المشتركة بين قصائد من عدة لغات أو عدة ثقافات. غير أن مبدأ الانسجام في هذا المجال الذي لم يستصلح بعد، أكثر إلحاحاً من أي وقت آخر"⁵.

¹ - كايزر، مرجع سابق، ص 144.

² - Meschonnic, Op.cit, page 24.

³ - Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques, Op.cit, p170.

⁴ - Ibid, page 171.

⁵ - كوهن، مرجع سابق، ص 14.

ينتاب المترجم قلق مزمن، وهو يهيم بالشروع في ترجمة قصيدة موزونة ومقفاة إذ يتيه قاربه البسيط في بحور الشعر وأوزانه، وينجرف مع الظنون بأنه يجتاز منطقة وعرة لغويا وفنيا، ويجازف في ناحية كثيرة الفخاخ والشعاب عمليا. ومبعث ذلك الانطباع، الذي كثيرا ما يترك شعورا محبطا بفجوة لا يمكن أن تُسدّ ولا يسع المترجم إلا ترقيعها، مرتبط في قسط كبير منه بصرامة النقد في اعتماد عمود الشعر كمقوم جوهرى من مقومات جمال القصيدة، ولذا يمثل على الدوام كتحدٍّ صارم وهاجس مثبط أثناء عملية النقل اللغوي، ويُشهر مسبقا راية النصر وينذر المترجم بخسارة لا مجال لتعويضها. فهل حقا تستحيل ترجمة قصيدة موزونة ترجمة موزونة؟ وهل يحق لناقد الترجمة أن يشترط وجوب مطابقة القصيدة المترجمة بأوزانها في اللغة الأصلية؟

يقول شارل بودلير في قصيدة Hymne à la beauté :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abime,
O Beauté ? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.¹

ترجمها رواد طربية كالتالي:

نشيد الجمال

أترى أنت من عميق سماء ،	أم ترى أنت من مهاو سحيقة،
أيهذا الجمال؟ طرفك فيه	من إله ومن جحيم صفيقة

¹ - Baudelaire, Op.cit, page 143.

يسكب الخير والجريمة غهبا ولذا فهو كالخمر العتيقة.
أنت في عينك البليلة تحوي مطلع الفجر وانكسار الغروب
أنت مثل المساء هاج وأرغى تسكب العطر عاصفا في الطيوب:
شربة العاشقين قبلا لك الحرى - وثغر كالقلم المسكوب -
تجعل الباسل الشجاع جبانا وتحيل الوليد شحذ نيبوب¹

فهل تخفف هذه الترجمة الموزونة من حدة ذلك التساؤل حول إمكانية الترجمة الموزونة، المتضمن في ثناياه التعجيز بدل التحفيز على مناقشته؟ وهل ناقشت نظرية الترجمة مسألة الوزن بما يكفي لتسويغ مبررات للإضافات التي استباح فيها المترجمون الذين برعوا في إبراز طاقات اللغة العربية في مضارعة القصيدة الغربية معنى ومبنى؟ قد يجرنا هذا الاستفهام المتشعب حول مآزق المكوّن العروضي إلى الغوص بالتفكير الترجمي، في مقارنة واهية، نبحت من تعرجاتها عبثا ودون أدنى جدوى، عن عناصر تلاقٍ أو تشابه في الأوزان والبحور، ونتصور، جدلا بلا طائل، إمكانية صب الصور في مخطط جاهز محدد المقاطع والتفعيلات. وتتبعث هذه العدمية التي تطبع كل هذا، من عامل جوهري، لا يتحمل التغيير، وهو الاختلاف الطبيعي الذي يفصل اللغتين في كثير من المفاصل وطبيعتها المزدوجة حتما ويتعلق الأمر بنوع التراكيب الصرفية من جهة والظواهر الدلالية من جهة أخرى. ومع أننا نقف أحيانا على مناطق يتقلص فيها هذا التنافر حين نطمئن لوجود نقاط تقارب كثيرة بين اللغتين، ويتضاءل فارق العدمية إلى حد كبير، إلا أن مضائق ضغط وإكراه كثيرا ما تثير الإحباط وتتمثل في ما تمليه الضرورات من الحياد عن الخيارات المعجمية للشاعر الأصلي التي لا يمكن أن تستمر برفقة الوزن. إذ سيبقى مشروع الترجمة رهين احتمالين، إما ترجمة نثرية تتعقب المعاني ويغيب فيها الوزن، وإما ترجمة موزونة تتخللها إضافات أو حذفات. والحقيقة الفنية هي أن لكل شاعر مفرداته التي يملئها إلهامه ولحظات الدفقة الشعرية التي تنتابه وتجعل من تلك الخيارات وتشكيلتها مركز الإبداع عنده، وتكون بالنسبة للمترجم

¹ - رواد طربية، مختارات من الشعر الفرنسي من بودليير إلى بريفيير، المسار، بيروت، 1994، ص 15.

موضوع التكافؤ والامانة والتحدي والصعوبة وكل ما سيرهقه في إعادة الخلق الإبداعي. فهل نجحت نظرية الترجمة في إيجاد مخرج من الحيرة الفنية؟

إن التسليم بضرورة الوزن كمعيار أساسي لقياس الشعرية يثبط التفكير في تحديد طرق ترجمة الشعر، بل يجعلها حقا مستحيلة. فلا مجال للاجتهاد في تغييب ميزة أساسية في الشعر وتسميته بذلك بعد تبديله. فمقابلة القوالب الوزنية أو المنظومة الإيقاعية ككل بين اللغتين الفرنسية والعربية تكشف عن تباين واضح في طريقة قياسهما، لا في مقوماتهما اللغوية التي تبدو قابلة للمقارنة والموازنة. والوزن مميز شكلي وعلاقته بدلالة الكلمة والعبارة موضع جدل ونسبية. وينتابنا تردد في التسليم بأنه يساهم في حمل الدلالة، إلا بقدر ضئيل، وتناسب وزن قصيدة مع موضوع شعري معين لا يمكن التعامل معه إلا بالأعراف الفنية التي تعين وقعه وأثره الجمالي، لا استنادا إلى تقنين علمي صارم يتأسس على تجربة أو دراسة دقيقة. فتأثير الموسيقى على توصيل فكرة محددة يعدّ تعدّيّا على علاقة الدال بالمدلول في اللغة. "فجميع نُظُم نظم الشعر تستند في الواقع، إلى معايير متواضع عليها، وتشترك هذه المعايير في أنها لا تستخدم من اللغة إلا وحدات غير دالة، ولا يبدو إذن أن الوزن والقافية خاصيتان عالقتان باللغة. بل يبدو أن كبنية فوقية يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها، دون أن يكون لهما تأثير وظيفي في المدلول".¹

تتوفر اللغتان الفرنسية والعربية على ما يتشابه من حيث المعطيات اللغوية الأولية من حروف وتكوين ألفاظ ودلالات وقوانين نحو محددة. وهذا ما يفتح الأفق للبحث عن مواضع المشترك اللغوي لغاية تقريب إيقاعي في الشعر المترجم أساسه تكييف الدلالات والصور المنقولة من اللغة الأجنبية في إيقاعات اللغة المستضيفة. فقد نُظمت المسرحيات وُترجمت الإلياذة وغيرها من أشعار الملاحم فأتسع لها الشعر العربي بعروضه وقوافيه²، وإن ظلت في عرف النقد دائما مجرد تجارب قيّمة لم تسلم من النقد، إلا أن

¹ - كوهن، مرجع سابق، الصفحة 29.

² - العقاد، أشعار مجتمعات في اللغة والأدب، دار المعارف، مصر، ط6، 1977، ص 106.

حظها في اللغة العربية مثل حظها في اللغات الأخرى¹. فنجاحها الكامل يعتمد أولا على الشرط الأبدي في الترجمة وهو البراعة اللغوية ، والشرط الكمالي الذي يعد من حظ أشعر، وهو أن يكون المترجم شاعرا، وتلتقي فيه تلك البراعة الترجمية اللغوية وحضور الحس الشعري المرهف، بموسيقاه ومعانيه وصوره، المتقمص لذات الآخر بكل خلجاتها وانخطافات وأحلامها، لا المحكوم في تقاليد الشعرية المحلية. فالشعر في الترجمة سيظل تلك المدينة الطوباوية لكنها موجودة وممكنة الزيارة، لا يدخلها سوى الشعراء ولا يعرفها بحق سواهم وحدهم يتقنون تأويل طلاسما مهما اختلفت لغاتهم ووحدهم يعتنقون شرائعها بصدق مهما تنافرت عقائدهم ووحدهم يفقهون ثقافتها الفسيفسائية مهما تنوعت أصولهم.

يمكننا الاستئناس إلى الوزن ليس كفيلا لوحده، كمكون فني ذي طبيعة موسيقية، لإبراز شعرية القصيدة وحمل العواطف والأصالة فيها، بل يمكن أن تكون مجموعة أبيات في قصيدة حرة التفعيلات أوفر حظا في التلقي من المنظومة وفق عمود الشعر. فبعض الشعر العمودي رتيب ورديء. ولعل في محاولة العقاد العنيدة لخوض مسالك الشعر الوعرة مثالا على تكلف الشعر رغم توافره على عنصر الوزن وانتقاء دقيق المفردات². وعديد الأوزان في اللغة العربية، مضافة إلى خاصية هذه اللغة الاشتقاقية العالية المرونة والثراء المعجمي بالمترادفات، يتيح للصور الشعرية المنقولة بالترجمة التحرك في إطار عدد غير محدود من الأشكال الموسيقية، وهذا ما يجيز لنا القول، لا سيما إن تذكرنا القول بجواز تعدد البحور في القصيدة المترجمة، بتقلص مساحة العقبات وتضاؤل عددها والتفكير في حصرها حصرا يفسح المجال لتقليد الأشكال الغربية وإنزالها في بيئة شعرية موسيقية متحررة نوعا ما في تواتر نظام موسيقي ينعم بالتقفية

¹ - يقول العقاد (لم يكن نقص الترجمة - حيث يوجد النقص - راجعا إلى عيب في أوزاننا وقواعد عروضنا كما توهم المتعجلون من نقاد هذه الأوزان والقواعد، لكنه كان شبيها بالنقص الذي يعرض للشعر المترجم من لغة إلى لغة ولو تُرجم من اليونانية إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية، وكلها تجري على قواعد متشابهة في الأوزان). المصدر نفسه الصفحة 107. ويثني محمد عناني على عبد القادر المازني ويزكيه كأفضل من ترجموا الشعر الإنجليزي وأبرعهم بشهادة العقاد، إذ مع أنه لم يكن يوازن بين بحور الشعر في ترجماته لشكسبير إلا أنه كان يوازن بينها في إطار استجابة أبناء كل من اللغتين لإيقاع الشعر. ينظر " فن الترجمة"، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 2000، الصفحة 147.

² - تطرقت سلمى الخضراء الجيوسي إلى النقد اللاذع الذي مني به شعر العقاد بفائض من الإستشهاد في الصفحتين، 221- 222.

وتوزيع إيقاعي قد لا يضاهي النظم الموجود في الأصل لكنه كفيل بإبراز عذوبة تجعل القارئ يميز أن ما يتعاطاه شعر وليس نثرا رتيباً.

إن طبيعة عمود الشعر بأوزانه الصارمة الثابتة جعلته يكتسب تحديدا شبه علمي في وجوده ودقته وسهولة ملاحظته وضبطه، و يبدو مضاهيا في ذلك لدقة الهندسة في التقييس . وإن كان تحرير الشعرية من هذا التحديد، الصارم الذي ساد كمعيار لردح من الزمن بلا مبررات علمية جمالية كافية، يعد مكسبا فنيا ذا اثر كبير في توجيه النقد، ومنعطفات تاريخيا في تطور الشعر وتحريره من قيود غير لغوية، فإنه بالنسبة لترجمة الشعر يفتح حجب تحقيق التكافؤ الشعري التي ظلت لردح من الزمن مستعصية، ويضرب بثقة مُشرعا نافذة الإمكان على مصراعيها تقضي بالمترجم إلى آفاق مزهرة واعدة ناجمة عن التحرر من سلاسل الوزن والقافية الواحدة.

3.5.4. القافية والروي La rime :

أحد المكونات الشكلية في الشعر عموما، و شرط ضروري في عمود الشعر التقليدي . ولعل كونها أحد حدّي تعريف الشعر "كلام موزون ومقفى"، الذي ما زال معتمدا حتى الآن في دراسات الأدب والكتب المدرسية، يبرز الأهمية التي ما زالت تكتسيها للآن .

القافية، في الشعر، هي آخر البيت، أو البيت كله، أو القصيدة كلها، أما في الاصطلاح فقد تمّ تعريفها عدة تعريفات، إلا أن جمهور علماء العروض، يذهبون مع الخليل إلى أنّ "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".

هي الحروف الأخيرة التي يلتزمها الشاعر في آخر بيت من أبيات القصيدة. وقد أطلقت العرب كلمة القافية على مجمل القصيدة. وقد نالت القافية، مثلها مثل كل ما يتصل بالشعر، حظها من الاهتمام والدراسة بكل أشكالها. إذ لم يكد نقاد الشعر، لاسيما الذين

¹ - إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 347

تبنوا النهج العروضي، يغفلون شيئاً عن هذا المكون البنيوي في الشعر إلا وسموه ووصفوه وعللوا وجوده. فخصّص له بعضهم فصولاً وبعضهم أفرد له مؤلفاً.

ويميز العروض العربي بين حروف القافية وهي حسب تتابعها في القافية: التأسيس والدخيل والردف والروي والوصل والخروج. فإذا وقع حرف من هذه الحروف في قافية بيت من القصيدة، لزم قوافي سائر أبياتها¹.

أما حسب ما تتوفر عليه القافية من حروف ساكنة ومتحركة فهي خمسة أنواع :

المترادف حين يجتمع في آخرها ساكنان، المتواتر حين يفصل الساكنين حرف متحرك، المتدارك هي التي يفصل ساكنيها متحركان اثنان، المتراكب ثلاث متحركات، المتكاوس أربع متحركات².

وقد اتسع الاهتمام بالقافية ليوازي فرعاً من العروض افتكّ صفة علم القافية. فعدا التقسيمات المذكورة سابقاً، قسم فقهاء العروض القوافي تبعاً لحركة الروي، وحسب حركات القافية³ وحسب عيوبها⁴.

ولم ينفرد الأدب العربي بتطور الاهتمام بالشعر والتوغل في البحث لاستكناه قوانينه وخباياه الشكلية، بل نشأت حول شعر الأمم الأخرى دراسات عروضية وبلاغية وعرفت تطوراً لا يستهان به⁵. ومع أن دراسة الشعر في الآداب الأخرى لم تبلغ الحد نفسه من استنباط القوانين والتعديد والتدقيق في أجزاء متناهية الصغر، إلا أنها كانت مقاربات استنفدت كل الوسائل وضبطت كل ما يمكن من ظواهر بلاغية وعروضية في الشعر حسب مقومات اللغة وعبقريتها وحسب ما جادت به قرائح الشعراء على متنها. فقد عُني

¹ - إميل بديع يعقوب، المصدر نفسه، ص 349.

² - إميل بديع يعقوب، المصدر نفسه، ص 348.

³ - الرس هي حركة ما قبل ألف التأسيس، والحذو حركة ما قبل الردف والإشباع هو حركة الدخيل، والتوجيه هو حركة ما قبل الروي المقيد، والمجرى حركة الروي المطلق، والنفاذ حركة هاء الوصل المتحركة. (المصدر نفسه، ص 359)

⁴ - للمزيد حول العيوب الموسيقية و العيوب اللغوية للقافية ينظر: المصدر نفسه، ص 361.

⁵ - يعقود محمد عوني عبد الرؤوف في كتاب "القافية والأصوات اللغوية: دراسة مقارنة" مقارنة للقوافي في الشعر العربي شعر لغات أخرى ويستند إلى عروض تلك اللغات، ويكشف اهتماماً كبيراً وتطوراً في دراسة اللغات الأخرى لهذا المكون الموسيقي في الشعر.

العروض الفرنسي بنهايات الأبيات، وضرورة تحقيق انسجام صوتي وتناغم يفصل بينها، فورد في القصائد تكرار صوتي يحقق تلك القيمة الموسيقية بشكل متناوب، ولا يختلف في قيمتها الموسيقية والدلالية عن العروض العربي. وإن بدت مقومات اللغة تنم عن فقر نسبي في إمداد القصيدة بما يكفي من الكلمات المتماثلة في نهاياتها مثل اللغة العربية، إلا أن الشعرية تتيح أفقا موسيقيا أرحب لتنوع القافية، إذ يكفي المقطع الأخير المكون من صامت وصائت ليحدث وحدة نغمية تفرد الشعر بجرس معين.

يطلق في العروض الفرنسي مصطلح *la rime* على تلك اللازمة الصوتية المتكررة، بينما تجتمع فيه الدلالة على الروي والقافية في اللغة العربية. وتعني *arithmos* في اليونانية، وتعني *rim* التي مدت الجذر للفعل *rimare* في اللغات اللاتينية، العدد والنظم في شكل سلسلة، وأصبحت معروفة لنا عن طريق الفرنسية القديمة في الفعل *rimer* بالمعنى نفسه، واتسعت دلالة الكلمة لتعني بيت الشعر وقرض الشعر.¹

ويعرف معجم مصطلحات التحليل الأدبي القافية على أنها التجانس الصوتي، بين بيتين على الأقل، على مستوى الصائت الأخير المنبور وكل ما يليه صوتياً² ويقصد بذلك المقطع الأخير لكلمة المكون من آخر صائت وما يليه. ويشير المدخل إلى أن الشعر اللاتيني لم يكن يقوم على القوافي، وإنما ظهرت في الشعر الفرنسي على أنقاض وحدة القدم وتأسيس الوزن القائم على احتساب المقاطع. ويتفق ذلك مع تقرير كايذر أن القافية بكل بساطة يقصد بها القافية النهائية. وتكون هناك قافية نهائية عندما يتخذ الحرف الأخير المنبور في كلمتين أو عدة كلمات شكلا مماثلا لما يتبع من حيث الصوت³. ولعل من الغريب أن نجد مثل هذا التعريف عند العرب القدماء وإن كانوا يتحدثون عن الحروف والأسباب والأوتاد أي بنفس مصطلحات الخليل⁴.

¹ - عوني، محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977، ص 1.

² - Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques , Op cit, page 219

³ - كايذر، مرجع سابق، ص 170.

⁴ - عوني محمد عبد الرؤوف، المصدر نفسه، ص 7.

وقد انتقلت القافية النهائية من الأناشيد اللاتينية، التي تعد إلى بدايات العصور الوسطى، إلى الآداب الأوروبية، وقد بقيت المعارك الأدبية، التي ناهضت القافية في القرن الثامن عشر، بدون نتيجة¹.

ويميز العروض الفرنسي، على غرار غالبية الآداب الأوروبية، أنواعا أخرى من القافية لا تلزم أواخر الأبيات فقط. ففي مبحث عن طبيعة القافية وموضعها يتناولها معجم مصطلحات التحليل الأدبي على مستويين، أولا، من حيث عدد الأصوات المتماثلة، فتكون قافية هزيلة إذا كان المشترك الصوتي المكرر صوتا واحدا كما في beau و matelot، وتكون كافية إذا كان المشترك الصوتي المكرر صوتين كما في été و chanté، وتكون وافرة (غنية) إذا كان المشترك الصوتي ثلاثة أصوات أو أكثر كما في captif و rétif. وثانيا، من حيث موضع الكلمات في الأبيات التي تضم هذه الأصوات المشكلة للقافية، أي حسب نظام تواليها أو تناوبها في الأبيات². فتكون قوافي مطردة *rimes plates* إذا توالى الصوتان المكرران مثنى مثنى في المقطوعة، وتكون قوافي متقاطعة *rimes croisées* إذا تناوب الصوتان المكرران في الأبيات، وتكون متعاشقة *rimes embrassées* إذا اتفق الصوتان في البيتين الأول والثالث والثاني والرابع، وهكذا دواليك.

وقد كانت القافية في الشعر الفرنسي موضع تنافس خطير في عصر البيان العظيم، حيث كان الشعراء يتبارون في تشكيل القوافي تشكيلا شط عن العفوية كقاعدة إبداعية في قرص الشعر، إذ عرفت القافية *batelée* والقافية *équivoquée* والقافية *couronnée*.

والقافية مكون صوتي ذو قيمة فنية قد تبدو شكلية، تتمثل في تكملة تنسيق البناء الموسيقي للبيت حين تشارك في توازن أقسامه، وتحديد نهاية الأبيات بوقف جمالي قوامه تماثل انسجام البناء، غير أن حصر القافية في وظيفة صوتية من قبيل التعسف في تبسيط دورها والتقليل من قيمتها، إذ إن دورها أعمق من حيث أنها تستلزم بالضرورة

¹ - المصدر نفسه، ص 171.

² - Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques , Op cit , p 221.

وجود علاقات دلالية بين الأجزاء التي ترتبط بموجبها¹. وقد تكون ذات علاقة وثيقة بالمعنى إذ ترتبط بعلاقة نحوية مع مجمل ما يكون البيت الشعري، وتكون في هذه الحالة ضرورة يستدعيها البناء الشعري لإتمام المعنى وإبرازه. والقافية في نظره ليست سوى حالة خاصة، مكثفة على نحو ما، من مشكلة أعمق وأعم، يمكننا أن نعتبرها المشكلة الأساسية للشعر وهي قضية التوازي.

أما من حيث دورها، فعدا الضرورة الموسيقية والعروضية التي تحتم وجودها الفني، تشارك القافية في القصيدة في حمل المعنى وتحريك عواطف متعاطي الشعر وإثارة أكثر من الاهتمام بالمعنى، ناهيك عن الرنين الموسيقي الجارف الذي تتركه بعض المدود في بعض القوافي. فهي في القصيد، في المقام الأول، خاصية إنشادية موسيقية. فمن شروطها ألا توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت، تتفق مع وزنه ومعناه. وهي إذا جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ².

وبما أنه من المسلّم به في الترجمة والألسنية أن الكلمات تختلف من حيث تكوينها العضوي الصوتي نطقا وكتابة، ومن أول حرف لآخر حرف فيها، فمن المسلم به أيضا أن يسري أثر هذا الاختلاف على مقتضى التكرار والتناوب الذي يحكم كون القافية ويترتب عن ذلك اختلال واضح في الشعر، كما تظهره الترجمات التي تلاحق الكلمات كما هي في القصيدة الأصل. وإن صادف الأمر والتقت كلمة وترجمتها في نهاياتهما فلن يتوفر العدد المطلوب، لو رام المترجم أو العائب على قصور الترجمة وحدة القافية على طول الترجمة الموزونة. فيمكننا الافتراض على مستوى مكون القافية، أنها قد تمثل المكون الجمالي اللغوي الوحيد الذي سيتغير كليا في ترجمة الشعر. وتكون هذه النقطة تحديدا المتكأ الوحيد لفرضية الاستحالة المطلقة لترجمة الشعر ترجمة تضارع الأصل. فإن قاومت ظاهرة الوزن الاستحالة ونالت حظا وافرا في الترجمة من إمكانية التقريب بفضل طبيعته الموسيقية المرنة بموجب تعدد البحور، والمساحة التي يوفرها بموجب الامتداد النحوي والصرفي لصب المعاني وتحريك الكلمات، فإن الترجمة لا توفر

¹ - Jakobson, Op.cit, page 233.

² - أدونيس، مرجع سابق، ص 13.

لمكوّن الروي المساحة نفسها، باعتباره مرتبطاً بأصغر وحدة عضوية لا تقبل التغيير، وهي الصوت وما يمثله على مستوى الكتابة من حرف.

شكّل التنازل عن القافية الموحدة في الشعر العربي حدثاً فنياً بارزاً رافق التحرر من الأوزان الخليلية وفتح آفاقاً جديدة للشعر شكلت متنفساً جمالياً، على مستوى المبنى والمعنى، أخرج الشعر من أزمة الجمود الشكلي وضحالة التكرار في خضم وثبات التطور العاتية من حوله. وقد سايّرت اللغة العربية وأثبتت فيه صموداً تراثياً راشداً وتكيفاً جمالياً متروياً وحكيماً وبسلاسة منقطعة النظير. إذ صار من الجائز تنويع القافية ومناوبتها حسب اعتبارات مختلفة تشارك في صناعة المعنى والجمال في ما صار يسمى بالشعر الحر شعر التفعيلة. ورغم الضجة الناقمة التي أثّرت حيال هذا التغيير، إذ استمرت الكثير من الأصوات الناقدة في رفضها لاختراق قدسية قوانين الشعر التقليدية¹، إلا أن فكرة التغيير مضت في سبيلها مع مرور الزمن وتحول الأمر إلى مشروع تجديد في الشعر أرسى قواعد متينة واستقر كنقطة تحول حاسمة، وللترجمة فيها مثالب عديدة تتمثل في إمكانية افتكاك رخصة فنية للتنويع بدل عناء التقيد بقافية واحدة. وتجدر الإشارة إلى ملاحظة هامة للدور الذي كان يفترض أن تناط به الترجمة هنا. فلو تتبعنا جذور هذا التحول ومنابعه لوجدناها تصل بنا إلى شعر أجنبي. فتنوع القافية في القصيدة الواحدة من سمات الشعر الأجنبي، وجل الشعراء الذين بادروا إلى استباحة وحدة الوزن والقافية أسسوا تجاربهم على نماذج من الشعر الأجنبي. وهذا ما سنناقشه في موضعه من هذا العمل.

ومهما كانت أهمية القافية ودورها الحاسم كمكون شعري أو خطير، وكموضع مقاومة في الترجمة فإنها وإن أفلتت من إمكانية تحقيق تعادل صوتي على مستوى الترجمة، إلا أنها لا تشكل كحجر عثرة يعيق نقل كل شيء من الشعر الأجنبي.

¹ - عزّت السيد أحمد، انهيار الشعر الحر، دار الفكر الفلسفي، دمشق، ط2، 2003، الصفحات 28، 29، 30.

5. الشعر حامل ثقافة

تصعب إثارة موضوع الثقافة بإيجاز، وتتفاقم الصعوبة في إيجاد مكان يناسب عمقها في الحديث عن الشعر ومختلف مقوماته من الصورة الفنية أو العروض، لاسيما وأن التراث الشعري واسع الامتداد زمنيا وجغرافيا. وتتجم الصعوبة من سبب وجيه هو حمولة هذه الكلمة المجهددة فكريا وما يترتب من ثقلها على أرضية مرهفة لا تحتمل الاهتزازات القوية مثل اهتزاز الثقافة بجوار لوحات الشعر الجميلة. فمفهوم الثقافة الفضفاض وسعة نطاقه إذا طلع على ديوان الشعر بجلبته المحسوسة، يصعب تحديد الموضوع فيه إلا إذا أفلت من عقال الفلسفة. ولا يمكن تجاهل جلبته حين يلاحق كل مكونات حضارة ما ومنجزاتها من أبسط آلة أو بيت شعري إلى أعظم هرم أو إلياذة. فهذا المكون الخفي الذي يسمى "الثقافة"، دائما يثبت وجوده وينعكس ظله، والحقيقة أنه لا يؤنس الترجمة بقدر ما يثير القلق، غير أنه يطغى أحيانا إن استعمل كوسيلة لغايات معينة خفية وما لم تلزمه ثقافة أخرى مستهدفة حدوده.

ما علاقة الشعر بالثقافة؟ وما حدود هذه العلاقة من حيث التأثير؟ وأين يمكن ضبط لمكون الثقافي في القصيدة؟ وما هي انعكاساتها على ترجمة الشعر؟

الشعر والثقافة أقرب قريبين في اللغة، ويحلان كأعز ضيفين في ملتقى الترجمة. وخير شاهد على هذا الانسجام الباهر بين الأطراف الثلاثة سلاسة حلول مختلف الثيمات الشعرية الأجنبية في الشعر أخذًا وعطاءً. ويكفي التعرف على شكل الحروف ونمط الكتابة فحسب ليتمكن أيّ كان وبكل سهولة من أن ينسب القصيدة على الأقل لموطنها الأصلي، ومرجعه الظاهر في ذلك ببساطة هو رسم الحروف، وإن تشابهت الحروف على مثقّفٍ أو خبير في لغةٍ تُشابهها، فستدله بعض الكلمات وما يلحقها من تصريف وتوزيع نحوي على انتماء تلك اللغة، على الأقل لإحدى المجموعات البشرية الكبرى المتوزعة قاريا. هذا لنقول إن أول علامات الهوية للقصيدة هي لغتها. فاللغة تمثل المورثة الدالة على جنس الكلمة والقصيدة وعرق الناطق بها والناظم، وهي بالتالي، أول ما يعكس الثقافة في الشعر، وهي وسيلة الشعر ليخبر عن ثقافة شعب ما في حقبة ما.

يقول كامل حسن البصير: "والكلمات هي تاريخ فكر الأمة في تطور مدلولاتها ومرآة عقل التراث في رموزها وإشاراتنا ووساطة تخاطب عقول الناس ومشاعرهم في أبنيتها".¹ ويرى رولان بارت، وهو يتوغل في مواضع الربط التي تجمع الكاتب باللغة، أننا نجد في الشكل الأدبي، مهما كان، اختيارا عاما لنغمة أو صفة معبرة عن روح الجماعة (etho)، إن شئنا. وها هنا تحديدا يعبر الكاتب عن تفرد بوضوح.² والكتابة الواقعة في صميم الإشكالية الأدبية التي لا تبدأ إلا معها، هذه الكتابة في جوهرها أخلاقية الشكل، وهي اختيار للمناخ الاجتماعي الذي يعزم الكاتب أن يوضع داخله طبيعة لغته.³

فالشعر العربي لم يكن حامل ثقافة ومرصد تجليات ميول حضارة ما في اللغة فحسب، بل إنه كان الحرم الذي تطوف حوله الكلمات وتتمسح بجدرانه وأحجاره ليخلع عليها قدسية الشعرية ويسمها بميسم المقبول والصحيح مضافين إلى رفعة المقام، إذ يتجاوز عنها الشطط والغلو والمجاز فتخرج منه ظافرة بموافقة التحول متبدلة الجوهر، وتنتشر بين اللاحقين من الشعراء كبدعة أو سنة. فالدلالة المجازية وبعض الكنايات التي توردها مداخل المعاجم وتختلف في بعضها وتتجنب بعضها، كثيرا ما كان أصلها الاستعمال الشعري. يقول ابن سلام الجمحي في الطبقات: "وكان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون". وقال ابن عوف عن ابن سيرين قال: قال عمر بن الخطاب "كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب وتشاغلو بالجهد".⁴

ويجد الباحث عن سمات الثقافة في تضاعيف الشعر تصويرا حيا ودقيقا للكثير من التفاصيل والمعالم المحيلة للشخصية الفردية والروح الجماعية للفترة التي كتب فيها. إذ يمكن الإطلال عبر قصيدة أو ديوان ما أو شعر بلد أو حقبة ما على أحوال مجموعة

¹ - كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي: موازنة وتطبيق، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1987، ص 28.

² - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 20.

³ - المصدر نفسه، ص 23.

⁴ - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2001، ص 34.

بشرية معينة¹ ومقاربة نمط تفكير المجتمع فيها، أو استقرار بعض أشكال العلاقات التي كانت تربطها بالمجموعات المجاورة كالحرب والتحالف والجنوح للصالح²، وعلاقة أفراد القبيلة ونظام حياتها كزعامة شيوخ القبائل. لا بل إن بوح الشعراء يكشف حتى عن أدق السلوكيات السائدة لدى الأفراد، كجنون التعلق والحب وشروط المهر واستباحة المحظورات³ وطرق اللباس والأكل والسهر، وعقوبة النبذ أو هجران الأهل والقبيلة. يقول الشنفرى فى لامية العرب الشهيرة :

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأمير
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل
لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل
ولى دونكم أهلون: سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيـال

ويمكن رسم صورة شبه مكتملة لمعالم الشخصية حتى في ذوقها من خلال ما يكشف عنه الشعر من تصريح بالميل المكبوتة والمواقف وممارساتهم الخفية التي مرت عليها قرون. وإن كان التاريخ المتخصص في ضبط الأحداث يرتاب في أن لا مجال للتحقق من صدقها أو كذبها، فإن الشاعر ومتذوق الشعر يهتدي بفكره المتذوق وبتفكيره الممعن الجاسّ لنبض العاطفة والمستند إلى عفوية التداعي الشعري الذي يشهد له التماسك اللغوي والتسليم أمام الإعجاز الشعري لصواب ما ورد في قصيدة ما. يقول أحمد أمين: "وإن أنت نظرت إلى الأدب العربي في الجاهلية رأيت هذا بعينه، فكم استغرق الجمل والناقة من الشعر وخيال الشاعر؟ وكم استغرق وصف الأرض سهلها وحزنها؟ وكذلك إنما يمدح الشعراء ممدوحهم، ويرثون ميتهم بالأخلاق الفاشية لعهدهم، من كرم وشجاعة، وكان للبطولة وصف عاطفة الحماسة، والتمدح بشن الغارة ورد العدو المنزلة

1- ينظر قصائد " أغاني افريقيا" الصفحة 72، " أنا زنجي" الصفحة 80، " الطوفان الأسود" الصفحة 89، " حدث في أرضي" الصفحة 108، من ديوان محمد الفيتوري، حيث يؤرخ الشاعر فنيا في قصائد رائعة لمعاناة الزوج، ويحمل القارئ إلى معاناة هذا المكون الإنساني عبر التاريخ وفي الحاضر.

2- يذكر زهير ابن أبي سلمى في معلقته حرب داحس والغبراء، إذ يذكر طرفي النزاع عيس وذبيان، ويمدح هرم بن سنان والحارث بن عوف لمساهمتها في التخفيف من حدة الاقتتال وإحلال السلم باحتمال ديّات القتلى بين هاتين القبيلتين. دامت الحرب أربعين عاما، وهي من أطول الحروب التي خاضها عرب الجاهلية مع حرب البسوس وحرب الفجار وحرب بعاث.

3- يكشف بيت أمري القيس عن مبالغة في انتهاكها حين يقول: فمئلك حبلى قد طرقت ومرضع
تمائم محول

العالية. وكذلك قل في تشابيههم وأمثالهم، فكلها منتزعة من نوع معيشتهم وصورة صادقة لحياتهم.¹

وتقدم لنا الإلياذة صورة حية مفصلة عن معيشة الناس ونمط تفكيرهم وأسلوب تخاطبهم في كثير من عصور الكفاح. فقد كشف تنقيب علماء الآثار عن موقع طروادة وغيرها من المواقع في بلاد اليونان، والأناضول ومصر، ووجدوا الكؤوس الذهبية التي كان يستعملها الناس لشرابهم، كما وجدوا السيوف البرونزية المطلية بالذهب التي كانوا يحاربون بها حتى قبل حرب طروادة بقرون، وهذا ما يُمكننا اليوم أن نفهم أحوال الناس في تلك الأيام ونتصور فنههم ومدنيتهم كما نتصورها من أشعار هوميروس². فذلك الفلك السماوي الفسيح الذي تصوره أبيات الإلياذة والزخم الأسطوري الذي عامت فيه، لا يتوقف عنده التفكير كأنما يتوقف لمشاهدة عابرة تكتفي ببداية ونهاية الأحداث، بل يستنبط من كل كبيرة وصغيرة سعة الفكر، وبعد النظر وإمكانيات الإبداع الفائقة وتعقيد التفكير ودقته والميل للبحث عن القوة التي أوجدت الكون وتسيره وتتحكم فيه. ويكفي للاستدلال على قوة ذلك الإبداع وصموده وصوله إلينا، والاستناد إليه ولو بالتسمية والتمين، ناهيك عن رسوخ الرمز المستلهم منه.

ولضبط المتغير الثقافي في القصيدة أو الشعر إجمالاً، يكفي تناول أي قصيدة وتقريب عدسة مجهر الترجمة إلى المكونات المعجمية فيها والغوص في دلالتها وملاحظة تواترها في شعر اللغتين المنقول منها والمنقول إليها. فقوائد الشعر الجاهلي تكاد لا تخلو من ألفاظ مثل: الطعن، والطلل، والأثافي، والأصيل، والخمر، والقوم، وتخبرنا هذه الكلمات عن عادات مثل الارتحال الدائم والوقوف على بقايا المساكن وآثار الإقامة ليلاً، وهواية ترقب غروب الشمس وعودة الإبل، ومعاقرة الخمرة مع الندماء، والمفاخرة بالانتماء للقبيلة والمخاطبة بنسب الابن لأبيه، وغيرها من التفاصيل التي لا يسعها المقام هنا. يقول أدونيس: "القصيدة الجاهلية خيمة، هي كذلك، مليئة بأصوات النهار وأشباح الليل، بالسكون والحركة، بالحسرة وانتظار الوعد. هي شيء يحيط به الفضاء من كل

¹ - أحمد أمين فجر الإسلام، ج2، الصفحة 57.

² - هوميروس، الإلياذة، تر: عنبرة إسلام الخالدي، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1995، ص12.

جانب: مليء بالتجاويف، يتخلخل ويترنح، ويجلس في الحرارة الشاغرة. إنها فضاء الشاعر إلى جانب الفضاء الآخر المحيط¹.

ومتصفح الشعر العربي اليوم سيجد ممزقا تمزق الأمة العربية، ومحملا بهوم العصر من فراغ روحي، وضياح، ورغبة في الهروب من الواقع، وخجلا من حال العرب والمسلمين، مناهضا يصرخ من بعيد ضد الوحشية والعُشْم، ومشحونا بالغضب ضد المستعمر ومشهراً رفضه للظلم والاستبداد، وفاضحا للمجازر يبتهل للوحدة والنهوض من السبات التاريخي. ويذكر الصاروخ والحجر والبندقية والسكين ورغيف الخبز وغصن الزيتون والكثير من مبتكرات العصر. ويذكر تفاصيل الحياة اليومية مهما بدت غير ذات بال، وكل شاعر حسب القطر الذي يعيش فيه.

وقصائد الشعر الفرنسي لا تكاد تفارقها مفردات مثل:

Brume, océan, flots, large, vaisseau, hiver, parfum, aquilon, bouquet,

نُشعرنا بالبرد والصقيع ورياح الخريف وقطر المطر والندى والثلج وهدير عواصف الشتاء، غير أنها في الكثير من المواضع تتخللها دوماً تباشير حلول الربيع وتفتح البراعم والأزهار بكل أسمائها الجميلة العطرية. والطبيعة ليست حاضرة في الشعر الفرنسي فحسب، بل إن مذهباً أدبياً برمته جعلها مصدر إلهام وعبقورية في التصوير الفني. والمتصفح لشعر الأوائل سيجد نفسه مأسوراً بروائع شعرية يعيش فيها لياقات الملوك والأمراء وتفاهاتهم، ويسترق السمع لكل ما يحاك في قصورهم من دسائس ومؤامرات، ويتزود على متن الكلمات بالكثير عن تفاصيل حياتهم وخرجاتهم للصيد أو للحرب.

إن الثقافة باعتبار مكوناتها وحسب المفاهيم التي تأخذ في الحسبان هذا الاعتبار، تشكل جزءاً عضوياً على درجة كبيرة من الأهمية والخطورة في ترجمة الشعر. فكون الثقافة تمثل نظاماً متكاملًا يشتمل على كل من المعرفة والأدب والفن والقانون والعادات

¹ - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979، ص 32.

والتقاليد والأخلاق¹ وغيرها من الأمور التي يكتسبها الإنسان بوصفه أحد أفراد المجتمع، فهذا يفيد بالضرورة أن الشعر أحد تجلياتها، وببساطة على مستوى ما يرد فيه من ألفاظ محيلة لكل تلك المكونات وتفاصيلها. وإن كانت اللغة تمثل أحد هذه المكونات، ولو لم تكن مكونا رئيسا حاسما، إذ يمكن تجاوزه لعدم ارتباطه ارتباطا عضويا يمكن إثباته، إلا أن هذا المكون يبقى ذا دور لا يمكن التغاضي عنه أو تجاهل خطورته في المشاركة في حمل هذه الثقافة. فظاهرة الثقافة بلا لغة مثل إنسان بلا قدرة على الكلام. وإن تسنت لغة الإشارة فستحرم الكمال المعرفي والجمالي والشعري بموجب علة وعطب لا يمكن تجاهله، فتبقى الكلمات عنوان الكمال الفكري.

نخلص من هذه المناقشة الموجزة للمكون الثقافة في الشعر أنه أحد مواضع الإشكال في ترجمة الشعر وفي الوقت ذاته أحد مفاتيح الأبواب المغلقة ويتوقف استثمار فرصة العبور ونجاح المشروع الفني لترجمة الشعر على عدة عوامل ترتبط برحابة أفق الأدب المستقبل للترجمة ومدى توفر ثقافته على الاستعداد الكافي للتبادل الحضاري والفني والشعري دون قيود مهما كان نوعها، كما يتوقف التعامل مع المكون الثقافي بقدر كبير على مدى وعي المترجم الفعلي الواقعي، وليس النظري فقط، بطاقات اللغة والنظام الفني وطرق تسخيرها لإنجاح ترجمة متكاملة تمر دون جلبة بموجب تحقيق انسجام ثقافي لا ثغرات فيه لتسرب جدل إيديولوجي ذي مرامي خفية، ولا توجس وهمي متعصب من حالة غزو ثقافي أو قلق من حالة تقمص وذوبان ثقافي يهدد التقاليد الفنية.

6. فضاء التناظر الشعري:

يمكننا الاستئناس من خلال هذه الجولة المقارنة في تعريف الشعر بين الأدبين العربي والفرنسي ومعاينة مكوناته، بإثبات وجود مجموعة من نقاط التلاقي التي توفر أرضية عملية للترجمة، ووعاء شكلي لقولبة المعاني والصور، من شأنها تقديم أفق محاولة عملية أفضل بعيدا عن فرضيات الرفض القاطعة العشوائية الطرح، التي لا تستند للملاحظة الفاحصة.

¹ - حفناوي، بعلي، مدخل في نظرية النقد المقارن، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، الجزائر، ص 19.

تتفق المجموعتان اللغويتان في الميل لتصوير مصادر الشعر الغيبية، وإن كانت رؤية يصعب تأسيس قاعدة علمية مقنعة لها، غير أنه من الممكن أن نسوّغ لها مبررات ذات دلالات، تتمثل أساساً في المكانة الخاصة، ذات المسحة القدسية، التي افتكها الشعر والشاعر لدى المجموعتين. إذ يدلّ الاهتمام بمعرفة مصادر الشعر والارتقاء بها لعالم غيبي، على عظمة الشعر في نفوس اليونان والعرب¹. وإذ نسب اليونانيون مصادر الشعر للآلهة، ألصقها العرب بالجنّ، إلا أن كلتي الحضارتين كانت تقدر الشاعر وترى أنه يعلو بصاحبه مقاماً بينهم. فقد "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه (أي الشاعر) حماية لأعراضهم وذبح عن أحسابهم وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بسلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج"².

ويقول البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة: "ذكر سقراط وأفلاطون وغيرهما أن المنشدين كانوا يتهافتون إلى مجتمعات الناس في أثينا وسائر مدن اليونان فينشدون ما حفظوه من الإلياذة وغيرها، وكان قيام هؤلاء المنشدين بين العامة والخاصة من لوازم كل احتفال وطني وعيد ديني. فتقام لهم في أثينا وساقس وتيوس وأرخميناء، ومداين أخرى أسواق كسوق عكاظ ومربد البصرة يتناظرون فيها، وتعد لهم الجوائز السنوية فيحرزها المبرز منهم ويحرص عليها حرص الفائز بإكليل الغار بعد الانتصار"³. والممعن في هذه المعتقدات والمقاربات التي حاولت بقدر كبير من الجد تفسير هذه الضرب من الإبداع الشفهي يلاحظ أنها اقتربت كثيراً، بالاتفاق، من أحد مصادر الشعر، إذ تعزو حدوثها لعامل الإلهام، وهو ما طوقته الدراسات النفسية الحديثة في الموهبة بمفهومها العميق كملكة فطرية تلازم الإنسان من صغره وتتيح له الإبداع، وهو ما يتعذر حقا على سواه.

¹ - تتضمن رؤية أفلاطون الرافضة للشعر كونه لا يفيد في التربية السليمة للأطفال تقارباً مع موقف الإسلام المتحفظ من الشعر ومعظم أغراضه التي كانت سائدة أيام الجاهلية.

² - ابن رشيق، مرجع سابق، ص 49.

³ - هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2011، ص 33.

وإن بدا أن الزمن والتطور الفكري قد تجاوزا تلك المحاولات الميثولوجية لتفسير لغز إبداع الشعر، إلا أن همس ملهمات الشعر يتناهى من هنا وهناك في صورة فنية أو رمز أو عنوان قصيدة، لترسخ وجودها وذكرها كمكوّن ثقافي على قيد الحياة يؤثث فكر الشاعر، ولا يزال جاثما على صدر الشعر والترجمة. فأسماء تلك الشخصيات المبتكرة لم تختف من قاموس الشعر، بل إن الفن خلدها رسما في اللوحات ونحتا على شكل تماثيل¹، واستحالت في شعر العصور التالية رموزا تقتض أسماؤها كما هي في اللغات المشتقة من اللاتينية، وحتى العربية وينتقل معها الرنين المختلف في القصيدة، لتكون محل استشهاد في تضاعيف الشعر، أصليا كان أو مترجما، على أثر الأسطورة والإثراء من الأجنبي، وتكشف بذلك عن عمق فني وحضاري راسخين لحد الخلود، وعن أثر وامتداد تاريخين في مُنجز شعري استسقى جماله وخفقانه الفني من عواطف الإنسانية برمتها. فقد مدت تلك المسميات جذورها لألفاظ ودلالات لا تقل ثقلا لغويا وأدبيا وثقافيا عن غيرها كصفة ايروتيكي، واسم فن الموسيقى، ومازال إسم Muse يطلق مجازا على مصدر إلهام العمل الإبداعي. كما أنها لا تزال تخطر للشعراء منذ ذلك الزمن إلى اليوم. يقول جون دولافونتان وهو يستحضر إحداها في قصيدة بعنوان Contre ceux qui ont le gout difficile :

Quand j'aurais en naissant reçu de Calliope
Les dons qu'à ses amants cette Muse a promis,
Je les consacrerai aux mensonges d'Esope:
Le mensonge et les vers de tout temps sont amis.

حينما ولدت وتلقيت من كاليوب
ما تعد به ربة الشعر عشاقها، كنُذر
نذرُتها شعرا لأكاذيب إيزوب

¹ - وضعت تماثيل من إنجاز النحات الفرنسي بيير فرونسوا برويي (1797-1733) Pierre François Berruer في أعلى واجهة مسرح بودرو الكبير Grand Théâtre de Bordeau. وكانت هته الشخصيات موضوع لوحة للرسم نيكولا بوسان Nicolas Poussin حملت عنوان " أبولو وملهمات الشعر "

فالكذب والشعر صديقان مدى الدهر. (ترجمتُنا)

وإن اختار أحد رواد التجديد في الشعر العربي، الشاعر أحمد زكي أبو شادي اسم إله الشعر "أبولو" Apollon من الميثولوجيا اليونانية ليسم به اسم المجلة وباقية المبدعين التي التفت حولها لتتحول إلى مذهب شعري وأدبي، فليس من قبيل المجاملة الأدبية لمن ثوى بين ظهرانيهم عشر سنوات، بل إن ذلك كان معلم فلق في كعبة الشعر العربي العتيقة المحكمة الإرساد، وغيوم نبات فني سُقيت منها الرومانسية في أرض الشعر العربي التي كادت تأتي عليها سنوات قحط من فرط المحافظة والمناسباتية وتكرار الأوزان. وقد يجد المترجم في ذلك مؤشر اعترافٍ من قبل شاعر عاشر الأجناب طيلة عقد منا لزمان، وعاد بالموافقة على مقبولية تلاقي شعريتين، ليكون ذلك بادرة حركة صلح تستكمل مسيرة الإحياء وتعيدها لطريق تقدم، وتفتح لها نوافذ الترويج عن الرجوع لقيود المحافظة على إرث الماضي، وتخرج الشعر آنذاك من قصور الملوك والمناسبات وتحرره من مناسبات المدح والرثاء والمجاملات ولتضخ دماء جديدة في عروق الصورة واللغة.

ورغم التشويش الذي قد يترتب عن التقلبات التي عرفها مفهوم الشعر، وبسبب التطور الباهر الذي رصدته الدراسات الأدبية في حركات ومدارس فنية، وما قد ينجر عنها من تأثير سلبي على الترجمة من حيث توسيع الهالة الفضفاضة التي تحيط هذا الفن، إلا أن الحركات التي أملت لها كانت ذات فضل كبير في سحب الترجمة إلى دائرة الاهتمام ومنحها دوراً رئيساً في تلك التطورات العضوية التي مست الشعر نفسه. فتلك التغيرات كانت تحصيل حاصل من حاجة البقاء والإحياء والتجديد التي تسري في أوصال الكتابة الشعرية حين تدركها فترات وهن وجمود، وتدفعها للاستعانة بمصادر طاقة أخرى لتحقيق هذه الحاجة وتمنحها روحاً جديدة في كل مرة، وهي تقلبات لم تمس أركان طبيعة الشعر المتعارف عليها سلفاً، إذ لا تعدو تلك التغيرات توجيهها لمواضيع جديدة أو تجوزاً في اللغة والوزن أو استباحة آفاق أخرى في التصوير والتعاطي المجازي مع المعاني والكلمات لكسر الرتابة وتحاشي التقليد وتكريس الابتكار واستيعاب أفكار جديدة.

غير أن هذه التقلبات حظيت لدى استقلال دراسة الأدب بقيمة مذاهب فنية لها وزنها واعتبارها وخصوصياتها توفر لعلم الترجمة أرضية خصبة لرصد معطيات عن تعايش تلك الخصوصيات الفنية في بيئة لغوية وأدبية أخرى، سواء انتقلت عبر الترجمة أو الاستلham، ورصد أثرها ومقبوليتها لدى جمهور القراء من خلال نافذة مشرعة على السنوات التي مرت على إدخال تلك الخصوصيات مثل تجديد الموضوعات وإخضاع الدفقة الشعرية، وألفاظ اللغة العربية وبنائها لأوزان جديدة وتنويع في القافية والروي.

وتوسيع النظر في تعريف الشعر الذي يعرفه النقد الحديث اليوم، على قدر كبير من الأهمية في الترجمة، ذلك أنه خلّصها من ضيق خناق الوزن عن الترجمة ووسع أفق الاجتهاد الموسيقي أمام المترجم، وفتح أبواب ديوان الشعر للشعر المترجم مشرعة تبرز أفق الإمكانية لمعالجته في مخبر التعدد الغوي. فالنقد الأدبي الحديث حين هز أركان عمود الشعر وحرر الشعر من مشكلة وحدة القافية التي ظلت جاثمة على صدر الترجمة الأدبية لقرون من الزمن، كان منعطف انفراج فني في أزمة ترجمة الشعر.

كما سمحت هذه المقابلة باستنباط وجود اتفاق في المقومات الفنية لهذا الجنس الأدبي، وهو اتفاق في الأسس التي ينهض عليها فن قرض للشعر. فكلا الأدبين يميز الشعر أساسا على مستوى شكلي يتمثل في ضرورة توافر الوزن والروي، من شكل القصيدة. ويطالعنا التراث المأثور باللغة اللاتينية، وبواكير التراث الفرنسي بأقدمية الكتابة الموزونة ولو أنها ليست دائما موحدة الروي. وهذا ما نلّفه في الأدب العربي بشيء من التشديد والصرامة تتجليان في وحدة الروي مثلا والوزن في القصيدة كاملة لتستوفي الكتابة الشعرية شروطها كاملة.

ويكتفي العروض اللاتيني والفرنسي بالتصريح وتنويع الروي في القصيدة الواحدة بينما جرى اعتماد الروي الواحد في الشعر العربي، وعُدَّ الإخلال بذلك من عيوب القافية وخصص له مبحث في علم العروض. ويكشف هذا التنويع في الشعر الفرنسي عن فقر ما في اللغة يجعلها قاصرة تلبية كثير من الضرورات الشكلية الشعرية، إذا ما قورنت بقدرة اللغة العربية على مجازاة هذا التنويع من جهة، وإمكانيات معجمية وصوتية جد

وفيرة في تكوين الكلمات لتحصيل التقفية على طول قصائد تقارب المائة بيت، ويتيح ذلك فرصة ثمينة للخروج من مأزق تحقيق الوزن في الترجمة، إذ يوفر إمكانية تنويع القافية، والاستراحة من عبء البحث عن كلمات تنتهي بنفس الحرف.

كما يلتقي التعريفان في ضرورة تكثيف الوصف وانتقاء اللفظ في هذا اللون من الإبداع اللغوي. فرغم انتشار اللغة بنفس المستوى من استعمال الألفاظ والتراكيب في المجموعتين اللغويتين آنذاك، إلا أن حدا فاصلا كان يميز بموجبه الخطيب البليغ والشاعر الجليل مستوى العامة وكلامهم المستعمل في ضرورات التواصل اليومي من حالات الإبداع المؤنقة الموشاة بالمجاز والموسيقى. فقد كان الميزان نظم الكلام وحسن انتقاء المسندات لتحقيق أرقى شكل من الاستعارة والكناية والتشبيه. وإن اختلفت ميول اختيار المسندات في تشكيل الصور، إلا أنها لا تخرج في معظمها عن قاعدة النهل من معجم اللغة العام، فيبقى احتمال العثور على المقابلات من عدمه مساهرا للإشكالية العامة في الترجمة، ولا يمثل في الشعر نطاقا أضيق، وكذا تبقى احتمالات تقبلها عبر الترجمة مفتوحة المجال، بحاجة لدراسة خاصة ورهن جمالية التلقي والتذوق الفني.

وفي كلا الأدبين ساد إحجام عن ترجمة فن الشعر لفترة طويلة. وإن تفاوت حضور الترجمة والنظر فيها تفاوتاً كبيراً، إلا أن السكوت عن ترجمة الشعر ظل سيد الموقف. وفي كلا الأدبين مرّ الشعر بتطورات مستّ شكله وتعاطيه مع تحولات العصر حرباً وعلماً وغيرت في طريقة كتابته فظهر الشعر الحر والنثر الشعري، ولم تقصر الشعرية العربية عن استيعاب مناحي هذا التحول نظرياً وتطبيقياً. وكلاهما كان يستجيب من حيث الموضوع وطاقت الكلمة والتصوير لحركات التطور الفني التي تؤثر فيه تأثيراً عضوياً على غرار المذاهب الأدبية والفنية التي تزدهر وتذوي تباعاً. فتحملت المفردة العربية جرف الشعر الحر وخاضت طرقه الوعرة بحذر ومرت التجربة بنجاح، رغم سنّة التجريح التي أخرجت الضيف الجديد في صالون الأدب العربي في الفترة الأولى. وواكبت القصيدة العربية حركات الإحياء والتجديد من ضرورة العودة لمنوال السلف

الصارم عمودا ولفظا، إلى أغرب التهويمات السورالية الحالمة أو التشكيلات الشعرية
الطريفة¹.

¹ - وردت في ديوان "المحكمة" للشاعر كريم العراقي، وتحت عنوان "القصيدة السرية" سبعة أسطر من النقاط
(يقصد بها فراغات) المتلاحقة على منوال الشطر والعجز، وورد تحتها :
هذه القصيدة ..

بريئة بيضاء كقلبك يا حبيبتي..
قد لا يرى الآخرون حرفا منها.. عجبي؟
كيف؟ إنها ملحمة.. إنها أطول وأجمل وأشهى ،
وأصدق قصيدة.. كتبتها بالقلم السحري.. بالحرف السري،
الذي لا يراه سوانا.. أنت وأنا.. أحبك...

المبحث الثاني

الشعر ونظرية الترجمة

1. أزمة المترجم في الترجمة :

كل ما توصلت إليه مختلف العلوم بدءاً من تحقيق الانفصال عن الفلسفة وما ارتقت إليه من ازدهار وإنجاز، لم يكن ليستوفي اكتماله دون مرحلة المشكلة والبحث الدؤوب عن الحل. ورغم التقدم الباهر الذي أحرزته تلك العلوم في التنظير وما ترتب عنه من ازدهار في الابتكار، إلا أنها لازالت تعاني من شيء من العجز عن إيجاد حلول للكثير من الظواهر والقضايا. فلازالت الفلسفة، طيلة قرون من الترك والهجر، تناضل لتستبقي مكانتها الفكرية عبر نظرية المعرفة وملاحقة العلوم بالنقد والتقييم، ولا زالت الرياضيات رغم كل وسائل البرهان ودرجات اليقين، تحتل النسبية في بعض المسائل، ولا زالت متحجرة من الطبيعة الرياضية لرمز الصفر الذي يُضاعف القيمة لكنه بلا أي قيمة لوحده، ولا زالت الكيمياء والفيزياء تتنازعان حدود الاختصاص وكلاهما في حرج من معدن الزئبق السائل، ولازال الطب في عز تقدمه يصادف حالات مستعصية وفيروسات مستجدة، عدا حالات المترجم التاريخي التي وضعها جانباً، وكذا، تبعاً لسنة النقص هذه، كان للترجمة نصيب من المترجم انصبّ في مسألة قابلية الشعر للنقل بين لغتين. وإن كانت تلك العلوم قد وضعت المسائل المستعصية جانباً، أو زودتها بحلول مؤقتة وأجلت النظر الممعن فيها لحين توفر الوسيلة، فإن الترجمة حذت حذوها إذ كان الإنجاز قائماً ساري المفعول، بشيء من التجنب والحيطة حيال نوع الشعر.

تعدّ مسألة المترجم في الترجمة جزءاً من الأسس التي انطلق منها البحث الحثيث للخروج من الممارسة إلى تسليط الملاحظة الفاحصة للترجمة من خارجها، كحالة تقاطع أكثر من لغتين، والتفكير في طبيعتها وأهدافها وشروطها. فنظرية الترجمة اضطلعت أساساً بالنظر في مشاكل الترجمة والسعي للخروج بحلول كفيلة بشق الطريق أمام المترجم ليتصرف وفقاً لمبادئ مؤسسة ومحكمة تحدّ من الحرية السالبة لهوية الأصل وتحرر الترجمة من آثار الحرفية السالبة لروح الأصل ويسلك سبيلاً بين هذا وذاك وفقاً لمقتضيات مجال الترجمة والعصر الذي تؤدّي فيه والهدف الذي تصبو إليه.

وتنبثق إشكالية المتعذر من حقيقة أجمع المفكرون ممن تناولوا ظاهرة تعدد اللغات والترجمة على كونها متصلة بالفوارق الجوهرية التي تفصل اللغات.

ومسألة التعذر ليست وليدة التفكير المعاصر في علم الترجمة، بل قديمة لازمت البدايات الأولى لممارسة الترجمة. وقد كان لظهور هذه المسألة المبكر، وما أحدثه من انقسام في الآراء وما ترتب عنه من نقد لم يعرف الرحمة، مبررٌ وجيه تمثل في أن هذه الممارسة المليئة بالهفوات والأخطاء والصعوبات ستتعاطى مع نص مثل الكتاب المقدس¹. إذ ذهب رأيي إلى أن الترجمة تلبي حاجة روحية وفكرية كونها ستساعد على كشف أسرار الملل والنحل الأخرى ونقل الرسالة الدينية واستمرارها، بينما ذهب رأي مخالف إلى أن فيها مساسا بقدسية النص الديني، ومعرضة لخطر الشطط في التأويل، فرجمتها فتاوى المتحفظين بحكم التجديف ورأوا فيها عبثا بشريا بالوحي الإلهي². وهذا ما يفسره امتحان الترجمة السبعونية، وتعدد ترجمات الإنجيل، والتأخر التاريخي في نقل معاني القرآن وتعدد ترجماته، إذ لازال العامة والنخبة، إلى اليوم، يتحفظون في إطلاق لفظ "الترجمة" ويؤيدونه بلفظ "معاني" تنزيها للنص الأصلي من إمكانية مضاهاته بفعل مجهود بشري. وهو شكل من أشكال الرفض غير أنه متكيف مع متطلبات العصر في النظر إلى الأمور.

ورغم أن هذا الجدل الفكري حيال ممارسة الترجمة اتسم بطابع الرفض العنيف وتراكم الحجج القوية النافذة التي تمكنت من ترسيخ معادلة المتعذر وتمكينها، إلا أنه أسهم بفعالية في نمو التفكير في الترجمة ودفع إلى التنظير لها. فأزمة المتعذر كانت وقود الهمة في تحدي العقبات والمضي بدراسات الترجمة إلى أبعد طموح. فالمؤلفات الأولى التي اجتهدت في تأسيس "علم الترجمة" الحديث كانت من إنشاء أولئك الذين أسندت لهم الرئاسة في ترجمة الأناجيل من أمثال "نايدا"، بل حتى أولئك الذين لم يعجبهم نمط هذا التأسيس، وانتقدوا مبادئه النظرية ومناهجه العلمية كانوا ممن شهد له

¹ - محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 2003، ص 29.

² - ماتييو غيدير، مدخل إلى علم الترجمة، تر: محمد أحمد طجو، النشر العلمي والمطابع-جامعة الملك سعود، الرياض، 2012، ص 32.

بطول الباع في الترجمة المقدسة مثل "ميشونيك"¹. ولم يكن ذلك الرفض المتطرف أحيانا لقابلية الترجمة بدون حجج وبراهين تسنده، بل إنها براهين تتمثل في عقبات يمكن لأي مقبل على ترجمة أي مقال بسيط أن يتنبه إليها من العبارات الأولى، فما بالنا بفقهاء الدين والبلاغة ممن همهم سلامة القول ووضوح القصد ومتانة الأسلوب؟

تستمد فرضية تعذر الترجمة مشروعيتها من حقيقة اختلاف اللغات في أكثر من مقوم من مقوماتها البسيطة والخطيرة، السطحية والعميقة. ويمس هذا الاختلاف البنية النحوية في أهم أجزائها كغياب بعض الضمائر بين لغتين وغياب قرائن عدد معتبر من نظام أزمنة الأفعال واختلاف توزيع هذه الوحدات على متن العبارة وغير هذا كثير. فهل كانت الترجمة التي ستعترضها مثل هذه العوائق لتفلح في نقل المعاني والأفكار وإحلالها في مواضعها الصحيحة وبالأسلوب الذي يستجيب لتوقعات فقهاء البلاغة وشعراء القافية والخطباء؟ وهل كان للمترجم من إجابات شافية حيال ارتباك بناء عبارات الترجمة والهجنة التي قد تعتورها إن انساق مع كلمات اللغة الأصل، ساهيا أو مُكرها، وهل سيبرر غياب سمات قصيدة من جماليات الشكل السائدة في التقاليد البلاغية والمحكومة بمنطق اللغة وأنظمتها وإجازاتها الخاصة؟

يقول رامبو :

Le Bateau Ivre

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidés par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blé flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages

¹ - طه عبد الرحمان، فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص 63.

Les Fleuves m'ont laissé descendre ou je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,

Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,

Je cours ! Et les péninsules démarrées

N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.¹

ترجمة كاظم جهاد:

المركب السكران

بينما أنزل أنهارا واجمة،

لم أعد أحس بي مقطورا من لدن ساحبي الحبال،

كان هنود حمر صارخون قد اتخذوهم أهدافا

بعدما سمروهم عراة على الأعمدة الملونة

لم أعد مهموما بالملاحين،

وأنا أنقل قمحا فلامنديا أو قطنا انجليزيا.

عندما انتهت وساحبي تلك الضوضاء

تركنتي الأنهار أنحدر حيثما أردت.

الشتاء الماضي في تلاطم الأمواج الغاضب،

ركضت، أكثر صمما من أدمغة الأطفال،

إن أشباه الجزر العائمة لم تشهد قط

¹ - Arthur Rimbaud, Poésies : une saison en enfer, illuminations, Gallimard, 1984, page 94.

ما هو أكثرُ انتصاراً من فوضاي.¹

هل يمكن اعتبار هذه الصياغة التي تسود فيها الحرفية ترجمةً لقصيدةٍ كانت موزونة ومقفاة في الأصل؟ لو اطلع قارئ الترجمة على الأصل سيكون الجواب بالإنكار، رغم أن المترجم راعى في عمله المُضني والمجتهد كل الأمانة وتحرى فيها الأصل ومقاصده، وأوسع مراميه الضمنية شرحاً وتأويلاً عميق التأمّل في حواشي غزيرة التحليل والتفسير، إلا أن الترجمة تعوزها روح الأصل والموسيقى كما في الأصل.

أنعمت البحوث اللسانية النظر في الاختلافات اللغوية، وتلقفها من سلط الضوء على الترجمة، وكانت ملاحظات على قدر كبير من الإحباط للترجمة، إذ يتخذ الباحثون في دراسات الترجمة وكذا الممارسون، هذه الفرضية، ضمناً، كمسلمةٍ مؤسسة لا مجال للجدل فيها. فنادياً رغم أنه يفتح مؤلفه المشهور في دراسات الترجمة "نحو علم الترجمة" بطروحات متفائلة، جنباً إلى جنب مع الاعتراف بتعذر النقل الوافي لما قيل في لغة أخرى، إلا أننا نجده يعود مراراً وتكراراً للتذكير بالهوة العميقة الفاصلة بين اللغات. يقول في أول عنوان من الفصل الأول "معارضة على الترجمة": "يتمثل أساس جميع المضاعفات الكامنة في الترجمة بالحقيقة الأساسية القائلة أن اللغات تختلف جذرياً فيما بينها. وتبلغ الاختلافات بينها حداً بحيث يصر البعض بأن المرء لا يستطيع أن ينقل ما قيل في لغة نقلاً وافياً إلى لغة أخرى."² ويقول في فصل موسوم بـ"مبادئ التناظر": "لا توجد لغتان متماثلتان سواء في المعاني التي تعطى للرموز المتطابقة أو في الطرق التي ترتب فيها مثل هذه الرموز في عبارات وجمل. ومن الصواب القول أنه لا يمكن وجود تطابق مطلق بين اللغات. من ثم لا يمكن أن تكون هناك تراجم على الوجه الأكمل."³

ولم يتجاوز كاتفورد John Catford النظر في المتعذر اللساني والمتعذر الثقافي في الترجمة. إذ يُخبرنا أن المتعذر اللساني يمكن ضبطه في الحالات التي لا تجد فيها اللغتان

¹ - أرتور رامبو، الأعمال الشعرية الكاملة، تر: كاظم جهاد، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، 2007، ص 351.

² - نايدا، نحو علم الترجمة، تر: ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1987، ص 21-

22.

³ - المصدر نفسه، ص 303.

المترجم منها والمترجم إليها توافقاً في منوال إنشاء العبارة من حيث الخيارات المعجمية الرائجة الاستعمال أو الوحدات الوظيفية ووجودها من عدمه، أو قوانين التوزيع في بناء الجملة. ويضرب مثلاً بقضية التأنيث والتذكير المنعدمة في اللغة الانجليزية. بينما يمكن ضبط المتعذر الثقافي¹ حينما لا تجد اللغتان تقابلاً في وحدات معجمية أو وضعيات لغوية ثقافية متماثلة. ولم يقف الأمر لدى كاتفورد عند التمييز بين أشكال المتعذر في الترجمة، بل إن هذه المشكلة لم تكن سوى الشجرة التي تغطي غابةً يصعب تشذيب مسالك للترجمة عبرها، وهذا ما حدا به لاقتراح مبدأ جواز التغيرات Shifts في الترجمة².

ولعل إثارة مسألة التعذر من جديد، وبالكثير من التوغل في تفاصيلها، أخذت شهرتها في دراسات الترجمة بقلم جورج مونان، إذ تمكن من إعادتها للواجهة في مؤلفه الذي خصصه لدراسة الترجمة الموسوم بـ Les Belles Infidèles والذي جمع فيه كما غزيراً من آراء الباحثين في الأدب والأدباء والشعراء ممن أدلوا بدلوهم حيال تعذر الترجمة³.

يفتح جورج مونان الكتاب بفصل يسمه بإشكالية يطرحها صراحة وفي أبسط استفهام "هل الترجمة ممكنة؟" ويجذب الأنظار بذلك لطرح جريء يعود إلى نقطة الصفر في النظر للترجمة، بعد قرون وأجيال من الترجمات وإعادة الترجمات. وإن أثار هذا السؤال الذي يقصد الترجمة بشكل عام، أو لنقل في أبسط أشكالها، قلقاً في أوساط الممارسين والباحثين في الترجمة، فإن هذا القلق يتعاضد إن وصل الجدل إلى إثارة موضوع الشعر. ليمثل الشعر مجدداً، كمتكاً وحيد لإثبات قصور الترجمة ونسبية نتائجها إثباتاً تجريبيّاً لا يرقى إليه الشك.

ولا يتوانى في حشد أصناف من الحجج التاريخية، التي يحيي فيها آراء الأولين والنقص والرداءة التي رافقت الترجمات منذ الأزل، والحجج الجدلية التي يسوق أمثلتها من واقع الترجمات الرديئة ومواضع ضعفها المكشوفة دائماً، والحجج النظرية الخالصة التي يتكئ بموجبها على تعذر ترجمة الشعر ومأزق إيجاد حل لمعادلة الأسلوب بين

¹ Catford, John Cunnison, A linguistic Theory Of Translation, Oxford University Press, 1965, p 99.

² - عناني، مرجع سابق، ص 98.

³ - Jean-René Ladmiral, Théorème pour la traduction, Gallimard, 2002, page 87.

اللغات¹. فبحور الشعر، حسب موان، التي تساهم مساهمة فعالة في إبراز غرض القصيدة ورفع بعض المقاصد شفافيا، لا تتطابق كليا في اللغات وهذا ما يزيد من تعسير ترجمة الشعر، يقول في هذا: "وأخيرا تصطدم الترجمة أحيانا بعقبات من نوع آخر تلو أحيانا فوق عقبات ثقافية وأخرى بنيوية وهي عقبات ناشئة عن نظم الشعر وعلوم العروض والإيقاعات والمحسنات التطريزية والأنواع الأدبية والتراث الجمالي. وتختلف هذه العقبات في اللغة المصدر عنها في اللغة الهدف".² وينعقد بموجب هذا التثريب النظري، الذي لا هوادة فيه حيال الترجمة، تأسيس حجاجي يبدو قويا منيعاً، وقد كاد يعطل التعقيد لنظرية الترجمة تعقيدا يروم الإلمام بكل نواحي هذه العملية.

وحقيقة، يمس الاختلاف بين اللغات الألفاظ مساسا مربكا على مستوى الكم والعمق الدلالي. فالتراث اللغوي المحشور في المعاجم وذاكرات حفاظ الشعر ومتون الكتب المقدسة لا يتناسب رأسا مع تراث لغة أخرى، وإن توفر التقابل في المشترك الموجود مما يحيط بالإنسان، إلا أنه تقابل محدود محدودية هذا المشترك³. فما يحيط بالإنسان ليس فقط النهار والليل والشمس والقمر والنجوم وتناوب الفصول وأحوال الطقس، والبحر والجبال والسماء والغيوم. فإن اتفق مظهر الليل والقمر والنهار والشمس فإن تسميته المختلفة قد تخبي وراءها نظرة مختلفة ومعتقدات مختلفة ومشاعر مختلفة حيال تلك الموجودات. ومثل ذلك تتطابق أجزاء الجهاز الصوتي للإنسان وتتطابق تركيبة الدماغ ومكانه من الجسم، وتتفق أصوات اللغة في معظمها لكن تختلف الكلمات المنطوقة وصورة المدلول التي تتقلب في تلك الأعضاء المتشابهة لحد التطابق! تزداد الأمور تعقيدا حين يصل المترجم إلى أحد أهم مستويات اللغة والترجمة، وهو مستوى الدلالة، إذ، وإن عُثر على المقابل ومرادفات له، فإن نطاقه الدلالي والمجازي لا يخدمان الترجمة على النحو المتوقع⁴، بل يتسببان دائما في ارتباك مبعثه نقص الحمولة الدلالية أو حيادها عن المقصود أو تعارضها مع غرض صوري أو

¹ - Ladmiral, Ibid, pages 91, 94, 95.

² - موان، جورج، علم اللغة والترجمة، تر: أحمد زكريا إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2002، ص 52.

³ - المصدر نفسه، ص 57.

⁴ - Jakobson, Essais de linguistique générale, Minuit, 1963, page 80.

بلاغي. ويصل الاختلاف على مستوى الدلالة إلى ذروة المستحيل حين تُثار مشكلة الفراغ المعجمي، إذ تُعدُّ الكلمة مقابلها الذي يحمل أصلاً تميزه بموجب شرعة الاختلاف الكونية، لسبب وجيه ومقنع هو غياب ما تدل عليه، إذ لا قبل للغة الآخذة به ولا بعد.

وهل يمكن المضي بالترجمة في مغامرتها الفكرية وهالة الاختلاف تزداد اتساعاً ولا تعرف حداً؟ وهل ستبني الترجمة الحاجات التي يفترض أن تقدمها ومتلازمة المتعذر تلازمها في كل مفصل من مفاصل العبارة والمعنى والقصد؟

تزداد مشكلة التعذر حدة في ترجمة الشعر¹، ويمكننا القول أنه يحل في المقام الثاني من حيث استعصاؤه على النقل اللغوي بعد الكتب المقدسة. بل إن الشعر يكاد يكون الحجة الوحيدة، دون الكتب السماوية، التي تتكئ عليها الرؤية التي تؤيد استحالة أداء ترجمة توازي الأصل شكلاً ومضموناً. يقول نايدا في أحد مباحث الفصل الثاني الموسوم بـ"التضاربات الأساسية في نظرية الترجمة"، ناقش فيه ثنائية الترجمة الحرفية والترجمة الحرة: "ويصبح التضارب بين ما يمليه الشكل وما يمليه المحتوى مهما بشكل عندما يكون شكل الرسالة متخصصاً بدرجة عالية كما هو الحال في الشعر."² ويسوق رأي الشاعر دنهام John Denham حيال الترجمات التي تروم الأمانة والدقة وتحلم بإخراج ترجمة شعرية، إذ يرى أن من يستهدف الدقة في الشعر، عندما يحاول القيام بما ليست هناك حاجة له، فإنه لن يحقق ما يحاوله، إذ لا ينحصر عمله في ترجمة اللغة باللغة بل ترجمة الشعر بالشعر.³ ومن نافلة الجدل التسليم بصواب هذا الطرح، على الأقل في نواحٍ ما منه، لاسيما إن استعرضنا مبرراته التي تمثل حقائق ظاهرة كانهدام التقابل في الوحدات المعجمية وتباين الأنساق النحوية وما يترتب عن ذلك من تعرض الكثير المقومات الجمالية في الشعر لنزيف يصعب توقيفه أو الحد من تأثيره. وهذا النزيف يطرأ، بطبيعة الحال، كتحصيل حاصل من سريان نتائج هذا الطرح، الذي لم

¹ - موان، مرجع سابق، ص 74.

² - نايدا، مرجع سابق، ص 62.

³ - جون دنهام، نقلاً عن نايدا، المصدر نفسه، ص 62.

تتكبره مقاربات الترجمة، سواء كانت ذات منطلق لغوي أو توجّه فني، على نوع الشعر باعتباره، في الأساس، مكونا من مادة اللغة ويتغذى من كل ما يتصل بها من مؤثرات خارجية أو داخلية عضوية فيها.

إن الاعتراض على هذه الحجج والوقائع اللغوية، التي قدمها مؤيدو فرضية التعذر كبراهين، لا ضيرَ في أن يُنظر إليه نظرةً مُجانبَةً للبديهة والتفكير المنطقي السليم. ولكن هل يعني هذا التسليم لذلك الطّرح غياب الحل غيابا مطلقا وطّيّ صفحة ترجمة الشعر، وتسليم قياد العلم والأدب والتبادل الحضاري لقوّة الحُجّة في الجدل؟ وهل يعني ذلك الاكتفاء بنقل ما يستجيب للترجمة بمنهجية واحدة؟ وهل للفكر طريقة واحدة لمقاربة ما استعصى على الشرح والتفسير والتأويل والحل؟ وهل كان للترجمة سبيل واحد لنقل المعاني، وتستحيل إذا انقطع هذا السبيل؟ وهل يعني ثبوت الفروق اللغوية من سطح الكلمة والعبارة إلى أعماق المعنى والقصد المبطن، ثبوت الاستحالة والتعذر الأبدي؟

يقول برمان Antoine Berman تحت عنوان "بشرى قابلية الترجمة الكونية": "أضف إلى ذلك أن كل اللغات واحدة، لأن اللوغوس يسود عليها جميعها، وهذا ما يؤسس الترجمة في ما وراء اختلاف اللغات. ويتعين على الترجمة أن تستقر في دائرة النموذج المثالي، وأن تبرهن على وجود هذا اللوغوس الخالص المشكل لكل لغة باعتبارها كذلك ومن هنا، لن يتم فقط إنكار الاختلاط البابلي، هذا الشبح المخيف لتعدد اللغات، بل أيضا واقع كون هذه التعددية تتوفر على معنى ما.¹ فالترجمة تمثلت دوما في مقاومة للفرقة إذ تصدت لواقع الاختلاف بالإنجاز، قبل الجدل. وكان مصير التعذر أن يوضع جانبا، كحقيقة لا مجال لإنكارها، لكن لا هوادة في تحديها. فالحاجات الفكرية والحضارية والدينية للترجمة كانت أقوى من واقع الاختلاف، بل كانت الدافع إلى ملاحقة الحلول وتحقيق التقارب. ولعل القلق من الركون إلى التعذر كان مصدرا من مصادر الطاقة التي تحرك الترجمة وتدفعها إلى التجريب والمحاولة والمضي بغايتها إلى أفق الإمكانية مهما كان الثمن. يسوق كاظم جهاد رأيا لجاك دريدا Jacques Derrida

¹ - برمان، الترجمة والحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2010، ص 52.

ينطلق من إنكار مسلمة تعذر ترجمة الشعر، ويمس هذا المسعى الإنساني في الصميم :
"ليس الشعر بالأنموذج الأمثل لما يمتنع على الترجمة فحسب، بل هو الذي يوفّر لتجربة
الترجمة محلّها الأكثر ملاءمة وفي الأوان ذاته محلّها الأكثر عدم ملاءمة. إنّ القصيدة
هي بلا ريب أكثر الفضاءات مؤاتاة لتجربة اللّغة، لتجربة لسان لا ينفكّ يتحدّى الترجمة،
وبالتالي يرتجي ترجمة منذورة للمستحيل، ترجمة منذورة لجعل المستحيل ممكناً لحظة
حدّث خارق"¹

لا يخضع التفاوت بين اللغات لنظام معين يسمح بتعقبه بشكل دقيق، وهذا ما يبرر
تعدد الترجمات وتشابهها في السلامة رغم اختلافها. ومع أن علم اللغة تنبه إلى هذا
الاختلاف والتفاوت، إلا أنه لم يتمكن من ضبطه ومحاصرة حركته والحد من مرونته،
إلا على ضوء ما تزودنا به الدراسات من إشارات إلى وجود وحدة تجمع الفكر واللغة،
بموجب وحدة التجربة البشرية بمختلف اتجاهاتها وأبعادها.

وحالات المتعذر، وإن كانت أمثلتها دامغة على مستوى انعدام المقابل للفظ ما بسبب
فجوة ثقافية مهما كان نوعها وقوة ارتباطها بالواقع، إلا أنها لا يمكن أن تجر معها
قصيدة كاملة أو ديوانا كاملا أو أدبا بأكمله. فهل ينسحب حكم المتعذر على كل الشعر
المُراد ترجمته بسبب لفظ أو مجموعة ألفاظ لا تجد مقابلاتها؟ الأعمال الأدبية والفنية لا
تتأسس على اللفظ بمفهومه السطحي والصارم كجامع لوجهي الدال والمدلول فحسب،
بل إن نطاق استعماله ودلالته يتخذ أشكالا مختلفة تماما عن موضعه في المعجم أو
كمثال مجتزأ من سياقه. كما أن حالات الاقتراض، التي وردت كحل لحالة الذروة في
الصعوبة وضرورة إيجاد المخرج، والتي رسّت كآلية تبادل بين اللغات يفترض أن
تكون مؤشر تخفيف يحد من مُطلقية رؤية المتعذر ومحاولة تمرير إجراءاتها على
مشروع الترجمة الضخم، فيما لو أمعنا النظر فيها وجدناها لا تمثل سوى حالات
استثناء، لا يمكنها تعطيل نقل الأدب والشعر تعطّيلا كلياً. فبين المستحيل والممكن في
ترجمة الأدب درجات من المحاكاة والاستلهام والتطعيم والاقتباس وحتى السرقة، فهل

¹ - كاظم جهاد، حصة الغريب: شعرية الترجمة وترجمة الشعر عند العرب، الجمل، كولونيا-ألمانيا، 2011، ص 76-77.

كان فيرجيل ليظهر اسمه لولا استلهامه من هوميروس؟ وهل غاب عن جمهور القراء أن قصص كليلة ودمنة من أصل هندي؟ وهل كان الشعر العربي الحديث لينبعث من غيبوبته لولا روح الأجنبي التي نُفخت في عروقه؟

وقد انعقد بموجب التثريب النظري الذي أفاض فيه مونان بالاستشهاد، والذي لا هوادة فيه حيال ترجمة الشعر، أساسٌ حجاجي كاد يعطل التقعيد لنظرية الترجمة تقعيدياً يروم الإلمام بكل نواحيها، غير أنه وقع في متاهة جدلٍ التفّ على نفسه لينتهي بحلقة مفرغة. إذ يعترف مونان في النهاية بأن الإنجاز كان سيد الموقف، ويقر بأن الممارسة أثبتت منذ ألفي عام أن الشعر قابل للترجمة¹، وينضم للدعوة لضرورة استمرار ممارسة الترجمة مهما كانت العقبات. يقول كاظم جهاد: " يذكّر مونان بدايةً أنّ مترجماً كُفواً لن يعدم السبيل إلى إعطاء فكرة عن التّصوّر أو الفارق الدلاليّ اللطيف الذي تقصده الصّيغة اللّسانية، إنّ بتوسّط التّرجمة أو بالاستعانة بحاشية تعلّيق. ثمّ إنّ الجانب المشترك بين البشر، أي الكليّات، لا يني يتوسّع وينتشر، توسّعاً لا مرأى في مساهمة التّرجمة فيه. فبفضل تقلّص المسافات وتوسّع شبكات التواصل، ما فتئت الفروق بين الثقافات تنصهر وما فتئ هامش الأشياء غير القابلة لأن تُبلّغ يضيق يوماً عن يوم." ²

ولا تتساوى حدة ذلك التفاوت في كل اللغات، فبعض اللغات متقاربة جداً، وإن اتسع التفاوت بين لغات غير متقاربة فليس لحد الضدية في كل شيء. بل إن الاختلافات تنزع للانحسار كحالات استثنائية أمام نسبة التشابه والتقارب وفرص التعويض. ويمكننا القول أن تلك الحجج التي نجحت في تكريس واقع التعذر، تغلب عليها محدودية النطاق من حيث اللغات موضع المقارنة، ونزوع لتعميم نتائج هذه المقارنة، وكأن اللغة الهدف تبدي التفاعل الترجمي نفسه مع جميع اللغات وبنفس الآثار، إيجابية كانت أم سلبية. فلا تُبد اللغات الثراء المعجمي نفسه والمرونة التركيبية نفسها، وهذا ما قد ينعكس على تفاوت بينها في استيعاب مشروع ترجمة الشعر.

ترجم رواد طربية قصيدة Le Bateau Ivre لرامبو كالتالي:

¹ - مونان، مرجع سابق، ص 129.

² - كاظم جهاد، المصدر نفسه، ص 52.

وبينما كنتُ في الأنهار أنزلها نهرا فنهرا، عديمات من الألم،
ما عُدتُ أشعر أني بعد في رشد إلى الموانئ أو أني بمعتصم
...وفي هدير من الأمواج يدفعها مدّ وجزر، شديد الغيظ ملتطم
أنا، وكالطفل في الماضي الشتاء، عرا أذني ما يشبه التخدير من صمم،
أنا ركضت ! وأشباه الجزائر قد فكت حوالي في خبط بها عرم.¹

إن فحص هذه الترجمة من قبل أي قارئ، وإجراء مقارنة بينها وبين الأصل سيجلب الانتباه حتما لفروق بينهما، وهي فروق لا يمكن التغاضي عنها أو تجاوزها. وله كل العذر في الحكم عليها بالخروج عن الأصل وعدم التقيد بما ورد في الأصل وتغيب الكثير من المفردات، ناهيك عن الحياد عن ترتيب القوافي في الأصل وطول العبارات أو قصرها وما يترتب عنه على مستوى الوزن. وهي ملاحظات لا بد من التحسب لها وتوقعها. ولناقد الترجمة أن يصدر ما يشاء من أحكام عن التغيير، ولكن لو أتيحت الفرصة للمترجم أن يناقش هذه الأحكام، لما أعدم الحجة، ذلك أن لتلك التغييرات ما يبررها. ولكن هل يبرر المترجم ذلك العبث بالأصل لمجرد أنه يسعى لإخراج ترجمة تلبي الحاجات العروضية للشعر؟ وهل يكفي اجتهد المترجم من نفسه لتسوية هذه المبررات وتوقع أن تلاقي صدى وقبولا لدى النقاد والمتلقين؟

لم يرفض كل الشعراء ترجمة الشعر، فالكثير منهم اعتنق عالمية الإبداع الشعري واعتنق قابلية الترجمة وجسد عقيدته في ذلك عبر ترجمته على غرار غوته وبودلير وكثيرون غيرهم ممن لا يقلون تأثيرا عن نظرائهم، ممن أفتوا بالتحفظ على ترجمة الشعر أو سكتوا عنها، في إحداث هزات في الإبداع الشعري وصلت حركتها إلى آداب أقطار أخرى. يقول سعيد عقل: "يطيب لي أحيانا أن أتناول الأصل والترجمة لقصيدة ذات ترجمة عبقرية. (أقول الترجمة غير ناس ما يزعمون من أن الشعر لا يُترجم. وإنه كذلك إن كان المقصود أن تحصل على مساواة في المعاني بين أصل وترجمة. ولكن

¹ - رواد طربية، مختار الشعر الفرنسي من بودلير إلى بريفيير، دار المسار، بيروت، بنان، ط1، 1994، ص 53.

الشعر أكيدا يُترجم إن كان المقصود مساواة الحالة الشعرية يطلعها الأصل بالحالة نفسها تطلعها الترجمة.¹ واختبر وقع الصيغتين على من يجهل لغتي الأصل والترجمة فألحظه يستشعر، دوماً على وجه التقريب، الحالة الواحدة: ففي اللغتين يسمع الحلق يعمل إن كانت الحالة الشعرية متمظهرة الجوهر بأصوات مختنقة، وفي اللغتين يتحسس الأبيات عصبية أو متطايمة إن كانت الحالة متجلية الجوهر بأنفاس مقتضبة أو وثابة. فأوقن أن أبيات الترجمة لم تتمكن من نقل الحالة الشعرية بالذات إلا بعد أن ساوت أبيات الأصل جوهرًا وشكل جوهر.² ويلفت الانتباه أن الشعراء الذين نافحوا عن ترجمة الشعر كانوا مؤثرين في مفاصل تجديد في شعر زمانهم، فقد كان سعيد عقل مسيحي الديانة، أسهمت قراءته للقرآن قراءة أدبية وسعيه الحثيث في إثراء ذائقته بملاحقة الألفاظ النادرة وتوظيفها توظيفاً شعرياً بارعاً لاقى استحساناً كبيراً من قبل النقاد والقراء. وعمق اطلاعه على الروايات الأسطورية الفينيقية وآثار الشعر الأجنبي من تجربته الشعرية وجعل منه رائداً من رواد الرمزية في الشعر في الوطن العربي.³

كانت الترجمات دوماً عرضة لنقد صارم لا يركز إلا على مثالبها، ونقائصها وقصورها، ولم يكن من المترجمين سوى لزوم الصمت، أمام ممالأة تلك الآراء التي لم تكن خاطئة كل الخطأ، لكنها لم تُنصف الاجتهاد الفني في مضارعة الأصل والذي يسطع واضحاً في تضاعيف ترجمات شعرية لم تكن قادرة على الدفاع عن نفسها أمام توجهات نقدية تحاسبها على كل شيء ومن كل المنطلقات إلا من منطلق تخصص الترجمة، ولذا لا غرابة أن نجد النقد الذي لا يتأسس على وجهة نظر ترجمية، يحمل على أوجه التغيير. ومع طل ذلك، كان لابد من تجاوز مسألة التعذر.

2. نظرية الترجمة وتأخر النظر في الشعر:

من المتفق عليه أن ممارسة الترجمة سبقت كل ميول ومحاولة للتنظير لها. فمثلاً في ذلك مثل الشعر وألوان الأدب، إذ سبق ظهورهما للوجود كإبداع خالص كل ما نشأ

¹ - القوسان موجودان في متن النص من المصدر.

² - سعيد عقل، سعيد عقل: شعره والنثر، المجلد 1، دار نوبليس، بيروت، لبنان، ص 92.

³ - سلمى الخضراء الجبوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، 2008، ص 518.

حولهما من مقاربات وصفهما ونقدتهما وتفكيك مكوناتهما وتحديد مقوماتها الفنية ربما بقرون. وإن تلا نشاط الترجمة أية مقارنة لتقنيته أو وصفه انطلاقاً من ممارسته فقد كانت ترد في شكل مبررات انصب اهتمامها على توجيه مواقف قراء الترجمة¹ واحتواء استنكارها لرداءة ما أو ارتباك ربما وقع فيه الناقلون، وأقصى ما يرد عدا ذلك محاولات استخلاص الشروط العامة لإخراج ترجمة أمينة تعكس صورة الأصل. ولم تخل تلك المقاربات، مثلها مثل بدايات التوصيات الأولى، من حذر وظلال انطباعية ومحدودية في الوسيلة، وهي عوامل مترتبة عن محدودية روافد الدراسات التي توفر الوسائل النقدية الموضوعية التي لم تعد مفقودة اليوم. ذلك أن المترجم ما إن ينجز عمله حتى يتوجس مما سترجم به ترجمته من تجريح وتقريع ونقد سالب، أو يتكهّن، غارقاً سلفاً في قلق مزمن، إذا كانت ستفهم مقاصد المؤلف الأصلي، التي أجهّد نفسه وذهنه في تقديمها في أوضح شكل، وإن كانت ترجمته ستلقى الصدى المأمول.

وإن لاقت الترجمة، على مر العصور واحتكاك الحضارات والشعوب، قبولا وطلباً، كونها ضرورة لتحقيق غايات التواصل والتبادل التي أملتها ظروف سياسية أو تجارية عسكرية أو دينية²، فإنها لم تلق القبول نفسه كممارسة أدبية إلا في وقت متأخر. وذلك لسبب وجيه، هو أن الإبداع الأدبي كان في البداية من قبيل المستعسر المقتصر على نخبة معينة وتحوطه هالة من القدسية لدى بعض الأمم، ويمثل خزان المآثر والتاريخ، وهذا ما جعل كل الاهتمام منصبا عليه إعجاباً، وتذوقاً ونقداً واحتفاءً، وما ترتب عليه

¹ - يقول شيشرون في مقدمته لترجمة خطب ديموستان Demosthène وإشين Eschine :

« Je ne les ai pas rendus en simple traducteur (*ut interpres*), mais en orateur (*sed ut orator*) respectant leur phrases, avec les figures de mots ou de pensées, usant toutefois des termes adapté à nos habitudes latines. Je n'ai donc pas jugé nécessaire d'y rendre chaque mot par mot (*verbo verbum reddere*) ; pourtant quant au génie de tous les mots et à leur valeur, je les ai conservé... j'ai cru, en effet que ce qui importait au lecteur, c'était de lui en offrir non pas le meme nombre, mais pour ainsi dire le meme poids (*Non enim adnumerare sed tanquam adpendere*). » Cité dans : Ines Oséki-Dépré, Théories et pratiques de la traduction littéraire, page 19.

" أنا لم أترجم تلك الخطب كمترجم فحسب، بل كخطيبٍ مُراعياً فيها العبارات وما كان فيها من صور الكلمات والفكر، لكن مقبضاً لها ما تألف من اللفظ وسليقتنا اللاتينية. ولذا، لم أرى ضرورةً لأن آتي فيها لكل لفظ بما يقابله، غير أنني، وفيما يختصُّ بفضيلة كل الألفاظ وقيمتها، احتفظت لها بذلك.. فقد قدّرتُ أن ما يهمُّ القارئ هو أن تقدّم له منها، لا الكمّ نفسه من الألفاظ، بل الحمولة الدلالية نفسها." (ترجمتها)

² Jean –René Ladmiral, Traduire : Théorèmes pour la traduction, Gallimard, page 11.

من حصانة ضد التحريف والنقل والتشويه. وقد ترسخ ذلك الاهتمام وتعاضم ورفع حوله فقهاء البلاغة والنقد أسوارا عالية وجعلوا فيه مناطق محرمة لا يجوز العبث فيها دون كبير دراية بكل شؤونه. ولذا فقد كانت الترجمة من غريب ما قد يحوم حول تلك الدائرة ليرaud محمول الشعر والوحي، ويجازف بانتهاك قدسية العبارة وحرمة المقاصد. وحتى وإن تخللت التراث الأدبي لشعب ما كتابات نثرية، كالخطب أو الفلسفة أو الأحاديث والحوارات المدونة، فإن الكثير منها يستعير عبارات بليغة وتقنيات من الشعر وثيمات من الكتب المقدسة¹، فتقوم معماريتها مبنى ومضمونا، في معظمها، على كثير من فن الشعر كاستحضار فنون السجع والبديع ورفع الحجج بالأساليب البلاغية المغرقة في التعقيد والصور البيانية المحكمة في التأليف والإسناد، واقتباس آيات وعبارات من الكتب المقدسة، وهذا ما ظل ساريا كسَنَ فني في الشعر والنثر إلى اليوم، وتنسحب عليه، بطبيعة الحال حالة التعذر إذ يمثل موضع مقاومة شديدة في النقل.

ولعل غياب الترجمة الطويل يعزى لكون ذلك الاهتمام كان يمثل بواكير الإبداع وإعمال الفكر في الإبداع، وكانت تغلب عليه الشفاهية التي لا توفر فرصة مقابلة النصوص، فالشفاهية تفقد الكثير من معطيات الأثر المكتوب. فتلك الإرهاصات تقدم الكثير من المعطيات التي تفسر غياب ترجمة الأدب والشعر تحديدا، وتبرر موقف العزوف عن تناول الترجمة بالدراسة والوصف في مباحث البلاغة واللغويات التي انتعشت مبكرا وبقيت مزدهرة لفترة طويلة، وذلك مترتب عن إنكار الناتج الرديء المتوقع من الترجمة، وكذا عن غياب تصور نظري واضح كاف ليسوغ للترجمة متطلباتها الإبداعية من جوازات وآليات تعويض. فالتصور التلقائي الأولي عن الترجمة كان مرتبطا بتساؤل في الصميم عن الأصل، ولا بد أنه انطلق عفويا من فرضية أسبقية الحرفية وأولويتها كسبيل طبيعي لانتقال المعنى، وإلا فالأمر مستحيل، وهذا ما كان ليبرز حتما تعذر إمكانية تحقيق ترجمة وفية للأصل بكل جماله وإعجازه البلاغي. فلا بد

¹ - " تعامل الشعر مع هذه النصوص الدينية بحرية كاملة، ولم يخضع لسياقها الديني بل قام بتوظيفها شعريا، بما يحقق التعبير عن رؤية الخاصة للشاعر، وفي السياق الشعري الخاص به، بما يجعل النص الشعري، أحيانا، موازيا للنص الديني المقدس، وفي أحيان أخرى، معارضا لمضامينه، وأحيانا أخرى، مستشهدا به، وفي أحيان، مفسره وشارحه.. وغيرها من الاستخدامات في التعامل." كامل فرحان صالح، الشعر والدين: فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، ط2، 2006، الصفحة 22.

أن فقهاء اللغة البلاغة والنقد من مزدوجي اللغة تنبهوا من وهلة المقارنة الأولى لعدم تلاقي كل البنى اللغوية والفكرية وعدم توفر المكونات المعجمية والصوتية نفسها لتكفل إعادة خلق تلك الأعمال الإبداعية بما تحمله من جماليات صوتية ودلالية. كما أن الحراك التبادلي الدؤوب الذي حتمته، الحروب والتجارة والفتوحات الدينية لم يوفر للمترجمين أو الشعراء أو فقهاء اللغة فرصة الاهتمام اللازم لخوض تلك التجربة، ممارسة أو تنظيراً. وكل ما يمكن العثور عليه بضع عبارات، في مجلدات ضخمة كمّا ومضمونا، تشير إلى تعذر ترجمة الشعر، أو إمكانية ترجمة الاستعارة، أو تنثني على مهارة مترجم وتواضع عمل مترجم آخر.

كما يعزى التأخر الفادح في التنظير للترجمة إلى كونه تحصيل حاصل من التقصير في تناول دراسة اللغة تناولا علميا ونظريا كافيا، وبدءا من هيمنة الفلسفة التي كانت تستأثر بكل ذلك، رغم اتصال اللغات وما يترتب عنه من مختلف أشكال وظواهر التأثير والتأثر في اللغة والثقافة والحضارة بشكل عام. فقد كانت كل حضارة منكبة على التمحيص في دراسة أدبها ولغتها، ولم تكن تلك الدراسات قد قطعت المسافة العلمية الموضوعية المطلوبة، من حيث التعمق والشمولية والمنهجية والنتائج، لتلتفت للترجمة أو ترجمة الشعر. فقد كانت الضرورة تستعجل في مراحل لاحقة تحرير التفكير العلمي من ربة الخرافات أو قيود التأويل الديني المتطرف، ومن ظلال الفلسفة الوارفة. وهو ما استغرق قرونا ليؤتي أكله ويحقق غايته ويعبّد السبيل للتفكير المنهجي. ويمكن القول إن أبرز ما تحقق على امتداد تاريخ التنظير للعلوم هو استفراد الترجمة بحقلها النظري الخاص. ومع أنه كان حدثا متأخرا جدا بالنظر لما تحقق قبله، لسائر العلوم والفنون الأخرى، في كل ما يمس الإنتاج الفكري للإنسان، لاسيما الحركات والتطورات والاتجاهات العديدة التي عرفها الشعر، إلا أنه حدثٌ يحمل في ذاته تكفيرا عن هذا التقصير، إذ يمكن أن ينسحب، بما يوفره من وسائل منهجية، على القديم والحديث من الشعر.

ورغم الامتداد التاريخي لممارسة نشاط الترجمة لدى مختلف الشعوب، لم يتناول المتحدثون الأوائل عنها ترجمة الشعر تناولاً صريحاً، إلا ما كان تضميناً، إن استثنينا النزر القليل مما ورد في مقدمات ممارسيها، إلا بملاحظات منفصلة عن فروع علم اللغة التي من اختصاصها معاينة هذه الظاهرة وعلى رأسها علم الدلالة. وكانت هذه الملاحظات متضمنة للشعر، كونها تستهدف مناطق على التماس مع الشعر من خطابة وبلاغة، مما يلغي اعتبارها نظريات تخص الشعر.

وقد امتد هذا التحرُّج في مقارنة الشعر سواء مقارنة فنية أو لغوية أو أدبية، حتى بعد أن تأسس علم الترجمة كمبحثٍ مستقلٍّ تَزَوَّدَ بما يلزمُ من الأدوات الفنية من علوم اللغة والأدب، مما أتاح معاينة استجابة الشعر لمفعول الترجمة مُعاينة متينة الأساس. تقول سوزان باسنت Susan Bassnett : "العديد من الدراسات التي تدعي الخوض في تلك المشكلات كان مفادها إما تقويمات لترجمات مختلفة لعمل واحد وإما آراء شخصية كتبها مترجمون فرادى حول سبيل حلهم لتلك المشكلات. ونادراً ما تحاول دراسات الشعر والترجمة مناقشة مشكلات منهجية لحالات غير مطروقة من قبل، ومع هذا فإن هذا النوع من الدراسة بالضبط هو الأكثر قيمة والأكثر لزوماً".¹

ويرتد سبب هذا التأخر، حديثاً، في تخصيص مبحث خاص للشعر، إلى أن نظرية الترجمة ارتبطت من البداية بازدهار مبحث اللسانيات، لا بمبحث الأدب رغم وقوعها على التماس معه في كثير من المفاصل التاريخية لتطور الأجناس الأدبية واتجاهاتها الفنية. فرغم أن الترجمة كانت ذات ارتباط عضوي بالأعمال الأدبية، إذ تمد قنوات داخله لإحياء ما يحتضر منه، إلا أن مبحث الأدب كان يتجاهل هذا الدور الخطير، ولا زال إلى اليوم لا يستغني عنها ولكن يضعها في المقام الثاني ! ويكتفي بتذكر دورها كوسيلة تجديد للنفس الإبداعي ومصدر استلهام لموضوعات أخرى، وقناة لضخ دماء جديدة لإحياء الشعر والأدب المحلي من الرتابة والأساليب والمواضيع المكرورة التي تقتل الذوق. لا بل إن عديد الآراء المنكرة لقابلية الشعر للترجمة كانت من قبل شعراء

¹ - سوزان باسنت، دراسات الترجمة، تر: فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص 116.

قوي حكمهم على الترجمة تبعا لقوة حضورهم، أيضا، في المشهد الأدبي والشعري على غرار الجاحظ ودانتي Alighieri Dante ويواكيم دوبيلاي Joachim Du Bellay وروبرت فروست Robert Frost . ولا غرابة في أن تصدر مثل هذه الملاحظات أو يُداول هذا التقييم المانع، لاسيما في فترة كان الإنتاج الأدبي، الشعري في معظمه، فيها يتحرى البلاغة والجزالة والأصالة والإبداع المنبثق من السليقة. فلم يكن من المعقول أن يأتي مترجم بكلام لا وزن فيه ولا قافية ليدعي أنه ترجمة شعر منظوم، ويبرر غياب المحسنات الموسيقية بوازع الأمانة الأخلاقي، وما يترتب عن ذلك من ضرورة تلاشيها طوع الاختلاف في تراكيب اللغات وطرق القول ! فقارئ الترجمة ينتظر أن يطرب ما يُسمى شعرا، مسامعه وأن يثير إعجابه ويجتذب ذائقته لهذا البيت أو ذلك التشبيه أو تلك الاستعارة، ولفصاحة هذا اللفظ أو بلاغة أصيلة لذاك التركيب.

3. مهادّ نظري لغوي ومشروع علم للترجمة :

قبل أن تظهر أي دعوة لاجتراف نظرية للترجمة أو علم يضطلع بمشاكلها ويشرّع لها المسموح والمحظور، تفتنّ جيل تلا الأوائل إلى أن أكبر مغالطة في الترجمة هي تصور إمكانية نقل المضمون وإحلاله في اللغة الهدف إحلالا حرفيا والخروج بترجمة أمينة تحمل روح الأصل يرضى عنها الجمهور.

وقد كان مشروع الخروج بعلم الترجمة أبرز منعطف لترقية ممارسة الترجمة وتأطيرها نظريا. وتتفق الآراء في أن بدايات التأسيس له تعود لمنتصف الخمسينيات، وقد كان يتطلع لإرساء أسس منهجية مُحكمة للترجمة، ليقوم بنيانه على قواعد علمية متينة تستغل أكبر قدر يمكن أن تتوصل إليه من الدقة والموضوعية وغيرها من شروط التقنين العلمية. وكان علم اللغة الراعي الأنسب، إذ وفّر الفرصة التاريخية لهذا الطموح، وكرّس للترجمة ودراساتها ما فاتهما من اهتمام على مر التاريخ، إذ طلع نايدا باقتراح تكريس علم للترجمة في عنوان صريح لكتاب "نحو علم الترجمة"، والأساس النحوي التوليدي واضح في تفاصيل التحليل اللغوي لدى نايدا بشكل جلي¹. وقد لاقى

¹ - غتسلر، مرجع سابق، ص 130 و 145.

الكتاب تأثيرا كبيرا انطلاقا من ألمانيا، حيث كان يُدرّس "علم الترجمة"، وظهر كتاب يحمل نفس التوجه الصريح لتأسيس علمٍ لترجمة، "علم الترجمة: مشكلات ومناهج"، من توقيع فولفرام فيلس Wolfram Wills، كان صدى لدعوى الخروج بالترجمة كتخصص وعلم، وامتدادا لتأثير نايدا في القارة الأوروبية¹. ومذ ذاك بدأ الالتفات لظاهرة الترجمة يتفشى في البحوث، في أكثر من قطر من العالم، وانتقلت الدعوة الصريحة من التأليف إلى مرحلة توحيد وجهات النظر والخروج بتسمية "دراسات الترجمة، وعلم الترجمة".

وما يجتذب الانتباه في هذا المنعطف الحاسم في تاريخ الترجمة أن القائمين بتلك المقاربات اللسانية لم يكونوا من المتخصصين الأدب بل غلب على الفاعلين والمؤثرين أنهم متخصصون في علوم اللسان، أمثال أمثال تيودور سافوري Theodor Savory وفيني Jean-Paul Vinay وداربلني Jean Darbelnet وأوجين نايدا Eugène Nida، أو أسسوا تقعيدهم لنشاط الترجمة على ما توصلت إليه بحوث اللسانيات. فعلى سبيل المثال، فقد طور أول رائد اقترح مشروع علم الترجمة، تصوره لنظرية علم الترجمة انطلاقا من أعمال الألسني نوام تشومسكي Noam Tchomsky، وتحديدًا مفهومي البنية السطحية والبنية العميقة، ورأى في البنية الباطنة المشتركة بين جميع اللغات سبيلا محفزا لتحويل هذه الكيانات فيما بين اللغات². فهو يؤسس تقعيده لعملية الترجمة على ما توصلت إليه بحوث النحو التوليدي من نتائج، ويرى أنها عملية تقوم على الاحتفاظ بمحتوى البنية العميقة (المعنى والتأثير) من اللغة المصدر وإحلال هذا المحمول حسب قوانين البنية السطحية (الأشكال النحوية والصرفية) في اللغة الهدف. ويكون بهذا قد استثمر نظرية وحدة البنى النحوية في اللغات لنوام تشومسكي وأسقطها إسقاطا مباشرا على عملية التحويل التي تجري أثناء الترجمة وله الفضل الكبير في أنه أخرج الجوانب الإجرائية لنظرية الترجمة إلى النور، إذ يمكن للمطلع على الوصف المستفيض لعمليات

¹ - تشير إيناس أوزكي دوبري Ines Oséki-Dépré إلى أن بدايات التفكير المعاصر في مسألة قابلية الترجمة وما ترتب عنه من امتداد للتفكير في الترجمة ككل، كانت أمريكية وتشير إلى أن جورج موان يعزوها إلى الفيلسوف Wibur Marshall Urban. وقد نقشى الإهتمام بالترجمة عقب نهاية الحرب العالمية الثانية.
² - غنتسلر، مرجع سابق، ص 136.

التحويل، على ضوءها، أن يقف عمليا على أن المعنى (البنية العميقة) جزء متكامل منفصل عن الجزء الذي يحمله (البنية السطحية) وبفضل توفر هذه الأخيرة في جميع اللغات يمكن نقله .

ولابد أن سكوت الباحثين في الأدب لم يكن سكوت تسليم، بل سكوت امتعاض، فالبدائية كانت بالتشكيك في جدوى بحوث النحو التوليدي في دراسة العمل الإبداعي، ذلك أن المبدعين والكتاب أبدوا تحفظا شديدا حيالها وانتباها يغلب عليه الفتور في قبول إمكانية إجراء تلك الدراسة على الأعمال الأدبية¹. ثم الانقسام الحاصل في بدايات دراسة الترجمة، بين فريق اعتمد مقارنة أدبية وركز الجهد والبحث على عينات من نصوص أدبية ومحاولة مقاربتها فنيا، وفريق أولى الأهمية للمقاربة اللسانية مقصيا الميول الأدبية في التحليل. وقد كان يسود هذا الاختلاف جو من التشكيك والتجاهل بين الفريقين². ولا بد من الاعتراف في هذا المنعطف بمفارقة محرجة لمبحث الأدب واستمرار تجاهله لقيمة الترجمة كإبداع، وهي الثقافات علماء اللغة، لا المتخصصين في الأدب والنقد، إلى معاينة الشعر والأدب معاينة أنتجت توجهات حديثة في مقارنة العمل الأدبي، وانسحبت تلك التوجهات على الترجمة كظاهرة لغوية وأمست قابلة للإسقاط على ترجمة الأعمال الأدبية. واستمرار التطلع بجدية استثمار تلك البحوث اللغوية لتحقيق مشروع تقنين الترجمة دون استثناء المجال أو الجنس الأدبي، وهو مشروع كان بعيد المنال لكنه استحال قريبا، فيما لا يتردد البعض في تكرار مقولات أكل الدهر عليها وشرب تُرجع "استحالة" تغط في سبات عميق.

ومع ذلك فتفتشي البحوث اللغوية وتطور مقاربات موضوعية للترجمة على أيدي المتخصصين في اللسانيات فتح أفقا واعداً تُوج بمشروع علم الترجمة، الذي رأى النور. فقد تفتن أوائل من وجهوا الاهتمام للترجمة، للهوة العميقة التي تفصل ممارسة واسعة النطاق مثل الترجمة عن نظرية علمية توطرها. وصدرت مؤلفات تعتبر مهادا نظريا لغوي الأساس لا يمكن أن تتجاوزها دراسات الترجمة، ولا يمكن أن تنكر كل التوجهات

¹ - المصدر نفسه، ص 143.

² - غنتسلر، المصدر نفسه، ص 199.

النظرية الأخرى في الترجمة فضلها الرائد في رفع قواعد موضوعية متينة مكنت الترجمة من إثبات نفسها كظاهرة لغوية خاصة يمكن تناولها من زوايا أعمق نظرا لأبعادها الإنسانية المختلفة كمر بين ثقافتين وحضارتين وأدبين وشعريتين.

ومع أن هذه الدراسات ركزت جل اهتمامها على الجانب الشكلي الصرف في الترجمة، وهو ما لا يكفي في معاينة الأعمال الإبداعية لاسيما الشعر، إلا أنها تمثل مهادا إجرائيا لمقارنة أدبين أو شعريتين مما يخدم الترجمة الأدبية خدمة منهجية متينة الأساس¹. فهي بحوث ذات فائدة جمة ليس لنظرية الترجمة فحسب، بل أيضا للشعرية التاريخية والأسلوبية المقارنة². فخرج فكرة مشروع علم الترجمة لم يكن لينتقل إلى خطوة الإعلان عنه لولا جهود الباحثين في علم اللغة، ذلك أنه يستمد مقوماته الأساسية من علوم اللغة ويزود نشاط الترجمة بمخبر مجهز بأدوات من الأدب والنقد وعلوم الشعر ودراسات الثقافة والترجمات والترجمات المُعادة، تسمح للمترجم بمعالجة نواحي استجابة العمل الإبداعي للترجمة الجيدة بدقة وموضوعية متناهيتين، كما تسمح بإنعام النظر في الترجمات ونقدها على ضوء منهج المقارنة ومراجعتها واستخلاص عوامل النجاح أو الإخفاق في بلوغها للأغراض الفنية التي تخولها لترقى للترويج الأدبي. لاسيما إزاء رواج مبحث اللسانيات النصية وتبلور منهجية تحليل الخطاب، اللذين يمكن أن يتسمد المترجم وناقد الترجمة منهما وسائل منهجية ناجعة بما فيه الكفاية للغوص لأعمق المقاصد في النص الإبداعي، أو في ترجماته لتحقيق ترجمة تستوفي أكبر قدر من التكافؤ، وتقلل من تعدد الترجمات التي يمثل كل منها نسحا يلغي التي قبلها. فتطور هذين المبحثين من علم اللغة يمكن مترجم الشعر أن يضع القصيدة تحت مجهر دقيق يتيح له أن يُعاين بنيتها المتلاحمة بدقة متناهية، ويفكك مكوناتها ويُفاوض احتمالات تشكيلها على ضوء منهجية ذات أساس مُقنن يُشعر المترجم أنه يمارس سلطة علمية على العمل الشعري. فإزاء التفاسير الغيبية التي استحوزت على هذا الفن لردح من الزمن، لا زالت الموهبة الخالصة والفترة يُلقيان بظلالهما عليه، مما تسبب في تكوّن

¹ - Jiri, Levy, The art of translation, John Benjamins, Amsterdam, 2011, page 13.

² - Ibid, page 14.

قشرة صلبة من المناعة الفنية حنّطت الشعر والكلمة في الشعر، ورسخت فُرادته كهالة مقدسة يتردد أمامها المترجم، وظلت تُغذي فرضية الاستحالة بشكل فعال.

4. رؤية متميزة، وأكثر من إحتمال لترجمة قصيدة :

وقد عرف التنظير للترجمة تطورا وتحولا في مستويات تناول عملية الترجمة ومُنجزها من حيث التحليل، وكان تطورا على قدر كبير من الحرص على ترقية الجانب الإجرائي في الترجمة، وهذا ما يمكن تحسسه في بحوث كاتارينا رايس Katharina Reiss التي انتقلت من أنماط التغيير على مستوى وحدات جزئية في الترجمة إلى توسعة النظر في أنماط النصوص إذ اتخذت النص، بدلا من الكلمة والجملة، إطارا لتحقيق التوصيل والتعادل، أي أنها جعلت مستوى النص كله مجال عمل ودراسة¹. وكانت النتائج التي توصلت إليها مهادا موضوعيا لها في مقاربتها للترجمة مقارنة وظيفية اعتمدت في البداية على مبدأ أن أنماط النصوص تفرض منهج الترجمة وما يتخلله من درجات من الالتزام الحرفي بالأصل أو التجوز في التحرر منه، ثم استكملتها بتحديد دور غرض النص الذي كُتب من أجله في توجيه منهجية الترجمة، لتطالعنا بالتنسيق مع هانز فيرمير Hans Josef Vermeer بما نزل في دراسات الترجمة بنظرية الهدف Skopos Theory التي صارت من أهم المقاربات الترجمية. وقد تناولت رايس العمل الإبداعي على أنه نمط من أنماط النصوص يستعمل فيه المؤلف البعد الجمالي للغة ويحتل فيه المؤلف أو مرسل الرسالة، موقع الصدارة وكذلك شكل الرسالة ووظيفتها التعبيرية

وإن شئنا القيام بإسقاط لما تقترحه هذه النظرية على الشعر، لوجدنا أنها تفتح للمقبل على ترجمة القصيدة أكثر من باب، حسب غايته من تلك الترجمة. فإذا كان الغرض مثلا شرح محتوى قصيدة شرحا حرفيا غايته تمكين أجنبي، أو طلبة الجامعة من إدراك المعنى الدقيق للكلمات في القصيدة، يمكن تقديم ترجمة بين السطور أو في صفحة مقابلة تسمح بالتنقل مباشرة من الأصل إلى تلك الترجمة، ولا مجال لتعرض مثل هذه

¹ - عناني، مرجع سابق، ص 115.

الترجمة للنقد أو تقييمها تقييماً فنياً، لأن غرضها تعليمي محض، ويمكن أن تؤديه على أكمل وجه، إذ تتوقف فعاليتها على استفادة الطلاب منها. وإذا كان غرض الترجمة نقل عمل شعري إلى جمهور الشعر من القراء في وطن آخر، وفي فلك أدب آخر، فإن الترجمة تكون ذات هدف أدبي محض، يمكن تعقب دوافعه المختلفة كطموحه إلى إحداث زراعة فنية لإحياء روح الشعر، وإخراج الإبداع اللغوي من الرتابة والموات الفني والتفوق الحضاري، أو تبني مشروع التعريف بآداب الآخرين، وإظهار سماحة الثقافة الآخذة وأدبها، أو غيرها من المقاصد التأميرية على ثقافة كمحاولة ترسيخ هيمنة أدبية ما وطمس هوية ثقافية ما أو دعم سيادة لغة وثقافة أجنبية على حساب لغة محلية أو غير ذلك من احتمالات أدلجة وجهات النظر.

نتصور أن النجاح الباهر الذي حققته هذه النظرية راجع إلى أنها فتحت أوسع مساحة للمترجم في مهمته، إذ يستفيد منها المترجم مهما كان مجال تخصصه. وهي، وإن لم تتجاهل النوع الأدبي من النصوص كلياً، إلا أن رؤيتها له لم تكن بحجم المنجز الأدبي ووزنه التاريخي واللغوي والفني، إذ قصرت حياله إلى حد بعيد حين اكتفت بإشارة عابرة إليه، ووضعت روائع الآداب مع الإعلانات الإشهارية والنصوص الإخبارية ولم تخصص لها العناية الكافية. ولكن مع ذلك فالخطوط العريضة للنظرية قابلة للإسقاط على عدة نواح في العمل الأدبي لاسيما الشعر حين ترخص لمقارنته حسب الناحية الوظيفية المطلوبة، إذ يُعتبر تحديد الهدف من ترجمة قصيدة جزءاً يتحكم في التوجه المنهجي في نقل محمولها. يقول جيرى ليفي في كتاب فن الترجمة: "إن المقاربة الأكثر إثارة في نظرية الترجمة، برأينا، هي المقاربة الوظيفية، التي تركز على الوظائف الإعلامية-التوصيلية من اللغة الهدف ووسائلها المناسبة (المقابلة) التي تؤدي الوظائف نفسها في اللغة الهدف."¹

ورغم أن دراسات الترجمة لم تخص الشعر بما يكفي من الاهتمام، إذ لا يتجاوز ما ناله هذا الشكل من الإبداع الأدبي عتبة ملاحظاتٍ لم تعرف خلاصاً من مأزق الصعوبة

¹ - Levy, Op.cit, page 10.

أو استحالة استعادة نسقه المنظوم أو الموسيقى أو السجع، إلا أنه صار بالإمكان، اليوم، معاينته استجابة ترجمة قصيدة لمختلف طروح نظرية الهدف، أو تبرير المؤثر الثقافي لدى مترجم معين على ضوء نظرية تعدد النظم، أو تبرير تفكك البنية الجمالية للعمل الأصلي في ترجمة ما على ضوء التقطيع اللساني الذي قعدت له النظريات ذات المنطلق اللساني المحض. كما صار بالإمكان الحديث عن ترجمة تحقق النظم والتقنية بترخيص نظري للإضافة والخروج عن آيات العمود الشعري وشرع مجازات التحويل والاستعاضة والضرورة الشعرية لتنويع للقافية أو تجميع البحور. ومع ذلك فإن ترجمة الشعر، والشعر المترجم لازالا بحاجة إلى توسيع البحث في نظرية الترجمة واهتمام أكبر في الأدب، ليدخل مدخلا فنيا ومتناولا نقديا يليقان بالمُنجز المُهمّش والجهد المبذول، ويحلا بين ضيوف الندوات والجوائز الأدبية.

كانت النظرية ضرورة من ضرورات خروج الترجمة من رحم التكوين الأولي، لتستكمل حياتها وتؤدي وظيفتها إلى جانب العلوم الأخرى. يقول ميشونيك :

« L'importance de la traduction pour la littérature est un aspect de l'importance première de la traduction dans l'histoire des cultures et des échanges. D'où l'importance de la réflexion sur les notions et les pratiques qui gouvernent le traduire. »¹

" إن أهمية الترجمة بالنسبة للأدب هو مظهر من مظاهر الأهمية الأولية للترجمة بالنسبة لتاريخ الثقافات والتبادل، وهذا ما تنبثق منه أهمية أعمال التفكير في المفاهيم التي تحكم عملية الترجمة وممارساتها. " (ترجمتنا)

5. مقاربات فنية لترجمة الشعر:

1.5. من المدرسة الغربية :

لم تلق الترجمة حظها من الدراسة والتمحيص كما حظي بذلك الشعر، في عز ازدهار الفكر اليوناني. ولعل من المنطقي أن تكون الأولوية للبدء بدراسة الشعر، إذ لم يكن من

¹ - Meschonnic, Poétique du traduire, Verdier 2012, page 112.

المعقول أن يتسنى النظر في ترجمة الشعر قبل الإحاطة بطبيعته هو ذاته وكشف أسرار ه الفنية، لاسيما وأن التعيد النظري لم يكن قد استكمل مقوماته بعد. ومهما كان منطلق التفكير في الظواهر آنذاك نزاعا للتجرد والتقرب من الحقائق، إلا أنه ظل يعاني من تعايش الخرافة والأسطورة مع التطلع العلمي لتفسير الأمور¹، فلم يحقق الانفصال المطلوب منهما، واستمر التفكير عاجزا عن التخلص من الطابع التأملي والحكم الانطباعي، الذي كان سبب في الترجمة لا محالة. فقد كان يشق على المفكر اليوناني والروماني التخلص من سيطرة المعتقدات، لاسيما الدينية التي عانت الجدل والتكذيب والتحريف والإضافة، والتي وجدت سائدة ورائجة لتفسير ظواهر الكون وأسرار الحياة. فقد كان المفكر محاصرا بالكثير من التساؤلات، ولا يملك إلا تحسس تكرار الظواهر والنقاط أقرب تصور لتفسير أسبابها، وينتهي به الأمر لإصدار حكم نزاع إلى المثالية مسهب كثير الغموض².

يشير استقراء منهج التفكير لدى الأولين أن توجهاتهم في تناول المواضيع تجمع بين منطلق التأمل وما يستتبعه من انطباعية، والحرص والصرامة في تقرير التغيير، وهي عوامل لا يتييسر بموجبها الاهتمام المطلوب بظاهرة دقيقة مثل الترجمة، لما تتطلبه من الانفتاح الفكري على الغير والتخفف من عقيدة السمو ووهم الأفضلية وتطرف الفتوى، والاعتراف بضرورة التغيير والتحويل والتكييف، مما يعسر فحصها فحفا موضوعيا يفي غايتها وضرورتها وتحقيق القدر اللازم من الملاحظة والتحديد والمقابلة النصية. فرغم إشعاع الفلسفة آنذاك، لم تكن الرؤية العلمية، التي يفترض أن يستفاد منها للتعديد للترجمة، قد حققت شروطها الضرورية ومكانتها واستقلالها كما هي بمنهجها الدقيق اليوم. ولم يكن مفهوم النظرية ومعالمه المنهجية قد رأى النور بعد، بل إن المسافة الزمنية بين الترجمة وتلك الحقبة الغارقة في التاريخ كانت بعد طويلة جدا.

ويعود سبب هذا المرور المغفل على الترجمة لدى القدماء إلى عدة عوامل، ولعل أهمها أن واقع احتكاك الحضارات في البداية كان ذا طبيعة سياسية محضة ويغلب

¹ - حسن ملحم، التفكير العلمي والمنهجية، مطبعة دحلب، حسين داي، الجزائر، 1993، ص33.

² - المصدر نفسه، ص167-168.

الطابع العسكري في الكثير من نواحيه، أما الشق الحضاري الخالص منها، فكان يتجاوز الترجمة إلى تجسيد حلم هُنة ساكنة العالم¹ وترك الحرية شبه كاملة في الجزئيات المتعلقة باللغة والتقاليد وخصوصيات كل جماعة تصلها سيول الفاتحين الرومان. فسرعة انتشار مدّ الرومان المتحمسين لنجاح فتوحاتهم، والمتعطشين لنور المعرفة والتعليم في الجزيرة الصغيرة المضيفة، عجل بضرورة تعلّم الإغريقية لمن يريد التعلم والتحضر، بدل عناء الترجمة وما تتطلبه من تقنين وما قد تثيره من جدل ونقد. فانحسرت اللاتينية كلغة للعامة والشارع، بينما قاومت اللغة الإغريقية ورسخت قدمها كلغة النخبة والثقافة والفلسفة، وطال إهمال الوسيط الطبيعي بين هذا وذاك، وهو الترجمة.

وبالتالي فإن تلك الأحداث تجاوزت بحجمها السياسي والعسكري وما ترتب عنهما، تخصيص اهتمام أكبر بإبداع اللغوي مثل الشعر. وتكاد تتشابه ظروف هذا التجاوز مع ما كان سائدا لدى العرب وفتوحاتهم الدينية، إذ إن الاهتمام كان منصبا أساسا على تصدير الحضارة الإسلامية، التي استهلكت منها الفتوى والجدال العنيف في محاربة البدع والانقسام المذهبي حصة الأسد، وعلى ما ثار من قلق سياسي، بشكل استنفد جهدا فكريا كبيرا وزمنا طويلا، وهو ما صرف الاهتمام بالشعر وتسبب في ضيق نطاق استيراد المنجز الفكري والأدبي الأجنبي، أو التفكير الجاد في تصدير الإبداع الأدبي.

وإن دلّ هذا الغياب التام للاهتمام بالترجمة عموما على أن قدماء مفكري اليونان، على عكس الرومان، لم يكونوا على وعي تام بقيمتها ودورها في تهذيب الفكر وإثرائه، وتوجيه الحضارة وإغنائها، إلا أنه يحمل بالمقابل دلالة قوية على دور الترجمة كطريق تفوق واضح الأثر إذ كان الإقبال على المنجز الفكري، استلهاما أو ترجمة، وراء بزوغ

¹ - يقول أحمد عثمان : "أما فيما يتعلق بنظرة الإغريق للآخر، فبعد الحروب الفارسية وانتصار الإغريق على الإمبراطورية الصخمة والملك العظيم في ماراثون 490 ق.م. وسلاميس 480 ق.م. انطلق الكتاب الإغريق يسجلون هذا الانتصار وينتصرون أسبابه. فهناك في فكر هيرودوتس وأيسخولوس وثوكيديديس وغيرهم قلق ما تجاه التفوق الأجنبي ولاسيما المصري والفينيقي والشرقي عموما. دفعت هزيمة الفرس المنكرة وغير المتوقعة الأثينيين لإعادة اكتشاف تاريخهم وقراءة ماضيهم للإجابة عن السؤال : كيف تهزم قوة صغيرة مبتدئة وهي أثينا أكبر إمبراطورية عرفها التاريخ حتى ذلك الوقت؟ وهذا ما قادهم إلى فكرة "الهيلينية" في مقابل "البربرية" " ينظر : أحمد عثمان، الترجمة وحوار الثقافات من بغداد إلى طليطلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013، ص 37.

روما التي التهمت دون هوادة ثمار ازدهار الفكر اليوناني بالترجمة، وكان ذلك أحد عوامل رواج حضارتها وثقافتها ولغتها خارج أوروبا. يقرر أنطوان برمان تحت عنوان "روما والقديس جيروم": "نشأت الترجمة المتمركزة عرقيا في روما، إذ اعتُبرت الثقافة الرومانية ثقافة ترجمة منذ بداياتها الأولى، فبعد المرحلة التي كان اللاتينيون يكتبون فيها باليونانية، جاءت الفترة التي تمت فيها ترجمة كل المتن المكتوب بهذه الأخيرة، بحيث يمكن الإقرار بأن عملية الترجمة الهائلة هاته، شكلت الأرضية الحقيقية للثقافة اللاتينية."¹ فحين زحفت جيوش الرومان على اليونان، سلمت شبه الجزيرة أمرها سياسيا وعسكريا، لكنها ظلت متحفظة متعالية فكريا. ولم تسلم حضارتها عن مقاومة وصمود، بل إن تلهف الرومان لسقي تفكيرهم المتحجر في الخرافات ورغبتهم في تلبية الحاجة إلى فكر عملي نفعي كان وراء إقبالهم على الفلسفة والتفكير المنطقي سواء بالترجمة أو بتسليم قيادهم لمعلميهم اليونانيين²، والاعتراف الضمني بالشرح الفاصل بين لغة البرابرة اللاتينية ولغة الفكر والعلم الإغريقية.

وإن كان الاحتكاك مع اللغات والحضارات الأخرى حتمية لا مفر منها، فإن الأخذ والعطاء كانا رهيني قوة التعصب، بشكل أو بآخر، للكثير من الخصوصيات والقناعات السائدة، مهما بدت في شطط. وتمثل ذروة ما وصل إليه الفكر اليوناني، بالنظر إلى الإمكانيات المحدودة جدا آنذاك، عاملا من عوامل تأخير التفاتهم لفضيلة تعدد اللغات كونه عامل انكفاء على الذات وعلة تكوين مركب تفوق تجاوز كل حاجة للنظر في منجز الغير، والأخذ من الغير بحذر وميل لتطويعه وتكييفه حسب رؤية مركزية، تماما كما حدث في الشعر العربي القديم الذي من فرط ما كان عبقي التكوين عميق الغور صعد

¹ - برمان، أنطوان، مرجع سابق، ص 50.

² - أول مترجم أوروبي تناول الشعر عبد إغريقي معنوق، اندرونيكوس ليفيوس Livius Andronicus، وقد أخذ على عاتقه ترجمة الأوديسة منظومة إلى اللاتينية حوالي سنة 240. ق.ت. حين سقطت مدينة تارونت في قبضة الرومان، أخذ هذا الأسير منذ صغره مع الكثير من الإغريق، وكُلف بتمثيل مسرحيات وكتابتها وتعليم الإغريقية واللاتينية إلى أهل البيت بدل العائلات الميسورة. وقد كان تكليف العبيد والمعتوقين بالتعليم من قبيل التقاليد. ذاع صيته بسبب الترجمة وكافأه الحكام نظير ما كان ينظمه من أناشيد تحتفي بالانتصارات في الفتوحات. ينظر:

- Michel Ballard, Histoire de la traduction: Repères historiques et culturels, De Boek Supérieur, 1ere édition, 2013, page 20.

إلى حيث تعذر الوصول إليه أو إنزاله، فتصلب وكان مصيره التحنيط في متحف التراث الأدبي.

والمفارقة أن تقاطع اللغات كان واقعا بينما غابت فعالية الترجمة، بل يتصور متتبع الأحداث أن الترجمة يفترض أن تتبلور كضرورة متعددة الدواعي، في خضم احتدام صراع حضاري وفكري منقطع النظير تاريخيا بين الحضارتين الإغريقية والرومانية، عدا الحراك الإنساني في باقي مناطق الجوار والذي انصهرت بموجبه شعوب مختلفة اللغات. إذ تحتم احتكاك اللغات في الغزو والتجارة والهجرات والمعاهدات ودواوين الأباطرة أو لفراعنة والملوك، بين اليونانيون والإغريق والإتروسكيين والرومان والمصريين والفينيقيين والبابليين والأكاديين، وقد بقيت شواهد ثنائية اللغة كان من بينها الشعر من تلك الحقبة البائدة. فالاتصال بشعوب المشرق كان يوجب فضولا لمعرفة أسرار توصل تلك الأمم، الفراعنة والبابليين تحديدا، إلى ذرى العلم والتشييد والتطور الذي كانوا عليه آنذاك.¹ ويُرجح أن ذلك الحراك البشري استمر على امتداد زمني طويل يفترض أن يكون كافيا لأن تلفت الترجمة إيّاه الانتباه وتحظى بالاهتمام وترسخ موطن قدم لها كوسيلة تعامل ملازمة. ولعل لهذا العزوف ما يفسره من بروز الحاجة لتطوير جوانب أخرى في الحياة والمجتمع والتفكير بعيدا عن التهويم الشعري الذي سئم منه النظم قبل أن يسأم منه الشاعر ومشروع التشييد الحضاري.

1.1.5. تايترلر Fraser Tytler:

يعتبر تايترلر من الرعيل الأول في دراسات الترجمة بمعناها الواقعي العملي، إذ خص الترجمة بمؤلف كامل أودعه دراسة مستفيضة بالمقارنة مع سابقه ممن تناثرت آراؤهم في مقدمات. ورغم أن المطلع على الكتاب يتحسس في بداياته رغبة المؤلف في مقاربة الترجمة بشكل عام، إلا أن المحتوى الذي يكاد ينحصر في معاينة الترجمة الأدبية أخذ منها الشعر حصة الأسد. وقد حقق تايترلر للترجمة ونظرية الترجمة سبقا آخر يتمثل في التشريع الفني لهامش من التعبير في الترجمة.

¹ - رالف لنتون، شجرة الحضارة، تر: أحمد فخري، ج2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 284-287.

طرح تايترل قضية إجازة الإضافة أو الحذف في الترجمة في سؤال مباشر: "هل يجوز في كل الأحوال الإضافة لأفكار الأصل ما قد يزيد المحمول منها عبر الترجمة قوة ونضارة ووضوحاً أو إقصاء ما قد يُبدي فيها ضعفاً ومثالباً؟"¹ وكإجابة عامة يرى تايترل أن هذه الحرية يمكن اللجوء إليها لكن بشرط التزام الحذر الشديد، في قبول منه للإضافة التي تحيي روح القصيدة وتوشىها بالجمال من جديد، وتحذير من التماهي في استغلال هذه الرخص في الترجمة. ويرى أن هذه التغييرات، إن جازت في النشر من باب المؤلف والمستحب لأغراض إيضاحية، فإنها في الشعر تكتسي طابع الاستثناء والضرورة لما يمليه هذا الشكل من قيود فنية شكلية كاسترجاع الوزن وتحقيق الإيقاع، ويثني على مترجم الشعر حين يضيف وتكون إضافاته ذات أثر في طلاوة الأسلوب وعذوبة المعاني، على أن تكون مكملّة لا متجاوزة للحد بالمقارنة مع الأصل. ويذهب أبعد من ذلك حين يُجيز أن يُستخلص محمول الصورة الفنية ويُسترجع في صورة أخرى أو يُعبر عنه في عبارة أعذب بأسلوب أسمى في تضاعيف ترجمة قصيدة². ولعل في هذا تلميحا إلى إثثار مساحة تصرف أوسع مما يفترض أن يتعين على الترجمة أن تلتزمه.

ويسوق تايترل رأي جورج دنهام من مقدمة ترجمته للإنيادة لفرجيل :

"I conceive it a vulgar error in translating poets, to affect being *fidus interpres*. Let that care be with them who deal in matters of fact or matters of faith ; but whosoever aims at it in poetry, as he attempts what is not required, so shall he never perform what he attempts ; for is not his business alone to translate language into language, but poesie into poesie; and poesie is of so subtle a spirit, that in pouring out of one language to another, it will all evaporate; and if a new spirit is not added in the transfusion, there will remain nothing but a *caput mortuum*."³

¹ - Fraser, **Tytler**, Essay on the principles of translation, Every Man's Library, page 22.

² - Ibid, page 27

³ -Denham George, cited in : Tytler, page 35.

"أعتبره خطأً مبتذلاً في ترجمة الشعراء، أن يدعي المترجم تحري الأمانة في النقل. ليكن ذلك ديدن من يتعاطون مع قضايا الحقيقة أو قضايا الوفاء، لكن كل من يتحراها في الشعر، إذ يحاول ما ليس مطلوباً، فهو لن يؤدي أبداً ما يحاوله، ذلك أنه ليس من مهمته النقل من لغة إلى لغة فحسب، بل من شعر إلى شعر، والشعر ذو روح جد رفيعة لحد أنها ستتبخّر كلياً حين النقل من لغة إلى أخرى، وإن لم تُنفخ روح جديدة في المحمول عبر الترجمة، فلن يتبقى غير هيكل ميت." (ترجمتنا)

يعتق تايترل رأي الشاعر دنهام في أن محاولة التشبث بالأمانة سيكلف ترجمة الشعر خسارة جسيمة تودّي بمكوّن حيوي فيه وهي "روح الشعر"، ويأمل من المترجم الحاذق إعادة بعث تلك الروح ولو اضطره ذلك إلى الإضافات، فحسبهما إن ترجمة مستوفية لأكبر قدر من مقومات الشعرية تتخللها إضافات، أفضل من ترجمة تختنق فيها الشعرية أو تذوي تماماً تحت وطأة خشية مبالغ فيها من خيانة الأصل.

كما يتكئ تايترل على رأي الشاعر روسكومون¹ Roscomon الذي يشترط أن يترجم الشعر شاعر، ويوصي بتقص إحساس الكاتب الأصلي أثناء الترجمة ويحاكي أسلوبه وطريقته في البوح الوجداني في القصيدة، فينزل مع نزول العواطف و يصعد مع صعودها في القصيدة، يتساق مع الأصل مهما كان ضعيفاً أو قوياً، لا يتجاوزهُ.²

ويُعرّب تايترل عن قلق كبير حيال سمة ذات حضور بالغ الأهمية في الشعر، إذ تؤثر في تعطيل حظوظ نقل فني في استبقائها وهي "الغرض"، إن شئنا استرجاع مصطلح من الشعرية العربية، أو ما يُطلق عليه هو "النوع species"، ويخشى أن تتلاشى هذه الخاصية الجوهرية في القصيدة إن نُقلَ محمول هذه الأخيرة نثراً، يقول تايترل :

¹ - أحد رواد المدرسة الكلاسيكية في الشعر الإنجليزي، ولد ونتورث دايلون إيرل (دوق) روسكومون Wentworth Dillon، حوالي سنة 1633. كان يتقن اللاتينية والفرنسية والإيطالية.

² Tytler, Op.cit, page 45.

“ There are certain species of poetry, of which the chief merit consists in the sweetness and melody of the versification. Of these it is evident, that the very essence must perish in translating them into prose.”¹

" هناك بعض أنواع الشعر، أهم ما يطغى من محاسنها عذوبة النظم والنغم، ومن المؤكد أن جوهر هذه الأنواع سيتلاشى إن تُرجمت نثراً. " (ترجمتنا)

ويُستخلص من الإجازات التي يقررها تايترلر لمترجم الشعر تأكيده المُلزم بالحفاظ على الشكل الشعري والموسيقي تحديداً، ولذا نجده يناقش بتحفظ كبير حيال صبّ المحمول الشعري من قصيدة منظومة موزونة مقفاة في نثرٍ باهتٍ تفقد فيه تلك المعاني بيئتها الموسيقية اللازمة، إذ يرى أن بعض الشعر يكمن قدرٌ كبير من جمالياته في مكون الموسيقى، وإن تُرجم نثراً ذهبت منه عذوبة المعاني والألحان التي تحملها. ولذا نجده يُثني مراراً، على مترجمي الشعر ممن يسعون لتحقيق نوع من الوزن، ويرى في ذلك إنقاذاً لمحمول القصيدة المترجمة من التخشب بين جنابات لغة نثرية اعتيادية².

وإزاء هذا التحيز في الحفاظ على التردد الموسيقي المنتظم، يؤيد تايترلر الرأي القاضي بأن الوزن ليس المعيار الحاسم في تمييز الشعر عن النثر، بل إن للبوح الوجداني والأفكار وانتقاء الكلمات لتحقيق الشعرية في التعبير وكثافة التصوير الفني للمعاني والاستعارات المبتكرة وسلسلة الانتقال سمات، ليست فقط مسموحة في الشعر بل جوهرية فيه، وتتفوق على دور مكوّن الوزن في الشعر³. أما إن تعلق الأمر بالشعر المنثور فما على المترجم سوى أن يسير على خطى الشاعر الأصلي، فلا ينظم ويقفي ما توارد في شعر شاء مبدعه أن يبوح فيه في لغة نثرية، فحينها ستكون غاية الترجمة استعلاء على الأصل لا نقلاً فنياً لما فيه⁴. ويرى أن من أسوأ درجات التفاهة ترجمة

¹ Ibid, page 107.

² - Ibid, page 108.

³ - Tytler, Op.cit, 108.

⁴ - Ibid, pages 108-109.

الشعر الغنائي إلى نثر، إذ يستحيل إلى نثر فجّ يمجّه الذوق وتنزفُ منه كل الشعرية التي توشي الشعر الغنائي¹.

ويؤيد تايتلر في ترجمة الشعر التوجّه الذي يتجاوز المترجم ويُقصيه أمام وجود الشعراء، ويضع كامل ثقته، بشيء من المبالغة في اليقين، في أن الشعراء هم من ينقذون محمول القصيدة الأجنبية من التشتت والانحلال في النثر إن تناولوها بالترجمة. يقول في هذا الصدد:

“We may certainly, from the foregoing observations, conclude, that it is impossible to do complete justice to any species of poetical composition in a prose translation; in other words, that none but a poet can translate a poet.”²

"ويمكننا أن نستنبط، يقينا، من الملاحظات السالفة، أنه يستحيل إيفاء أي من أغراض قرص الشعر في ترجمة نثرية، وبعبارة أخرى لا يمكن أن يُترجم الشاعر إلا شاعرًا." (ترجمتنا)

فتح تايتلر أبواب نقل الشعر بين اللغات مُشرعا، وزكّي تحدي المتعذر في الترجمة باستنزاف كل السبل، بما فيها تشريع فني ونظري لأقصى حدود التغيير المُضيف المُثري، غير أنه إزاء هذا السخاء النظري، يُخشى أن تضيق رسالة الترجمة، وتجربها تلك السهولة إلى عواقب أدبية وفكرية لا خلاص منها. فيفترض أن يكون باب الجواز مشروعا في حدود تجاوز العقبات، أو تحقيق الأهداف الفكرية والفنية والثقافية المتوخاة من الترجمة. فتقديم نص نثري للقارئ من توقيع شاعر سينجر عنه حتما اعتراض على الأقل لدى بعض القراء من النخبة، أو تصور خاطئ، ولو لفترة من الزمن، عن مجال الإبداع لدى قامة شعرية ترجمت آثارها نثرا. وهذا ما فيه من التضليل المعرفي ما يضرّ بأهم أسس مهمة الترجمة الفكرية وهي التعريف بالآخر بأكبر قدر من الأمانة.

¹ - Ibid, page 111.

² - Ibid, page 111.

2.1.5. فالتر بنيامين Walter Benjamin:

فيلسوف وناقد ومترجم ألماني، كان مترجماً ممارساً بامتياز، إذ عكف على نقل أعمال بلزاك ومارسيل بروس وشارل بودلير من الفرنسية إلى الألمانية. ويعدّ ضمن الأسماء التي أعطت دفعا، بالمنجز والرأي، لإمكانية ترجمة الشعر في نهاية القرن العشرين. وتعدّ مقالته "مهمة المترجم"، *Die Aufgabe des Übersetzers*، التي وردت في مقدمة ترجمته لـ *Tableaux Parisiens* وهي قصائد الجزء الثاني من ديوان *Les Fleurs du Mal* لشارل بودلير، مصدر طاقة تغذي ترجمة الشعر إذ أثارت نقاشاً غلب فيه الدفاع عن الترجمة الأدبية، وترجمة الشعر تحديداً.

يقرر بنيامين أن الترجمة الأدبية التي تكتفي بأداء وظيفة النقل اللغوي ستكون مجرد توصيل للأفكار بشكل سطحي يُغيّب عنصرياً جوهرياً، ينبغي أن لا يغفله المترجم، وهو البعد الشعري للعمل الأدبي الفني. ولا يتأتى له ذلك إلا إن كان شاعراً. ويؤكد أن ميزة الترجمات السيئة إهمال لهذا البعد في الترجمة. يقول في هذا الصدد:

“What does a literary work « say »? What does it communicate? It tells very little to those who understand it. Its essential quality is not statement or imparting information. Yet any translation which intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but information-hence, something inessential. This is the hallmark of bad translations.”¹

" ماذا يقول العمل الأدبي؟ وما الذي يسعى لتوصيله؟ إنه يقول القليل لمن يفهمونه. وليست قيمته الجوهرية في ذكر معلومة أو مشاركتها. وكل ترجمة لا تروم سوى وظيفة النقل، لن تنقل سوى معلومات، أي جزءاً غير جوهري، وذلك هو دأب الترجمات الرديئة." (ترجمتنا)

ويكشف صدق هذا الطرح من قبل بنيامين، تلك الظواهر التي ترافق نشاط الترجمة ومنها إعادة الترجمات، ومحدودية نطاق توزيع الكثير من الترجمات، ومعاينة الكثير من

¹ - Benjamin, Walter, The Task Of The Translator, in: Lawrence Venuti, *Translation studies reader*, Routledge, 2004, page 15

الترجمات التي تصدر دون مراجعة، إذ يقع فيها المطلع المدقق على الكثير من مواضع الضعف والأخطاء التي تكشف غياب المحررين والمراجعين وتغييب الاهتمام بالأعمال المترجمة.

ويضيف بنيامين على العمل الأدبي قدسية، فيها شيء من المبالغة حيال جنس الشعر، إذ يخلع على العمل الشعري حالة من السمو الفني التي يصعب جدا بلوغها، ولا يتردد في إجلاله بـجِبِّ من الغيبية كالإلهام وموهبة، ويرفع سقف شروط بلوغ ذلك في الترجمة إلى أن لا يوكل الأمر لغير أهله من الشعراء، يقول بنيامين:

“But do we not generally regard as the essential substance of a literary work what it contains in addition to information –as even a poor translator will admit- the unfathomable, the mysterious, the “poetic”, something that a translator can reproduce only if he is a poet?”¹

" ولكن ألا نرى أن جوهر العمل الأدبي هو ما يتضمنه زيادة على المعلومات – كما يمكن لأبسط مترجمٍ يقرّ به – أي المُلغِزُ، الغامضُ، "الشعري"، وهي سمات لا يمكن للمترجم أن يعيد إبداعها إلا إن كان شاعرا. " (ترجمتنا)

ويرى بنيامين أن الترجمة "أسلوب mode"، ولكي نستوعب فيها ذلك يجب الرجوع إلى الأصل لأنه يحمل القانون الذي يحكم أهم مفاتيح الترجمة، وهو قابلية الترجمة، فقابلية الإبداع اللغوي في الترجمة ينبغي أن تُعاين، بالنسبة له، حتى وإن تم إثبات تعذر نقلها. وبما أن الأعمال الأدبية العالمية لم تجد مترجميها في الحقبة التي عرفت ولادتها، فإن ترجمتها ستسجل لها مرحلة استمرارية لحياتها². على الأقل بعض الأعمال قابلة للترجمة، ذلك أن ميلا ما للدلالة يطبعه الخصوص جوهري في العمل الفني يتجلى من تلقاء نفسه للقابلية للترجمة. ولا ترجمة، مهما كانت جودتها، ترقى لتضاهي الأصل³.

¹ - Benjamin, Op.cit, page 15.

² - Benjamin, Op.cit, page 16

³ - Ibid, page 17.

ويدعو بنيامين قارئ الترجمة وممارسها لبحث مسألة تحقيق معبر بين اللغات، ويرى أن الترجمة تحمل في ذاتها وسائل إثبات تقارب اللغات، ويعرب عن قلق فكري طموح لحد المثالية حيال صعوبة تحقيق ذلك التقارب بنقل الشكل والمضمون من الأصل بأكبر قدر من الدقة، لأن العمل الأصلي سيكون عرضة فيما بعد حياته – والتي لا يمكن أن تسمى كذلك إن لم تكن تلك حالة تحول وتجديد لشيء على قيد الحياة – لتغيرات¹. ويعترف بنيامين مسبقاً، أن السعي النظري سيقف دوماً حائراً أمام مأزق تعريف طبيعة هذه الدقة ولن يسع النظرية بالتالي تسليط الضوء على ما هو أهم في الترجمة.

ويرى أن القانون الذي يحكم قابلية الترجمة يكمن في النص الأصلي، ويتمثل في إتاحتها لفرص النقل الحرفي. ويقول بنيامين في سياق تحديده للترجمة الجيدة:

« A real translation is transparent; it does not cover the original, does not black its light, but allows the pure language, as though reinforced by its own medium to shine upon the original all more fully. This may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax which proves words rather than sentences to be the primary element of the translator.»²

"الترجمة الحقيقية هي ترجمة شفافة، لا تخفي الأصل ولا تسلب منه بريقه، بل تسمح للغة الصافية مدعمة بنفسها بأن تلقي بنورها على العمل الأصلي نشداناً لكمال أكبر. ويتأتى هذا أولاً وقبل كل شيء بالنقل الحرفي للبنى الصرفية التي تثبت أن الكلمات هي أولى العناصر بالنسبة للمترجم وليست الجمل. " (ترجمتنا)

ومن النقاط الصريحة في أطروح بنيامين أنه يدعو لالتزام أقصى درجات الترجمة الحرفية، إذ يرى فيها أفضل طريقة تحافظ على الأصل وجمالياته، ويحاول إزالة الحيرة من المتعذر في الترجمة، وما يترتب عنه من تعثر مشروع الترجمة بدفاع عن النقاط التي تجتمع بموجبها اللغات حين يقول :

¹ - Ibid, page 17.

² - Ibid, p 21.

« Languages are not strangers to one another, but are, a priori and apart from all historical relationships, interrelated in what they want to express. »¹

" اللغات ليست غريبة بعضها عن بعض، بل إنها، مبدئياً وبغض النظر عن صيرورتها التاريخية، متقاربة وتجتمع على وحدة ما تعبر عنه". (ترجمتنا)

وتقارب اللغات في نظره لا يتجلى في تكيف غامض فضفاض المعالم تغيب فيه الكثير من ملامح الأصل، مع أن التقارب لا يعني بالضرورة التوازي والتساوي في الأعمال الأدبية والكلمات، كأن يلقي الشعر قوالبه في لغة أخرى وتلقى الكلمات ما ينقل محمولها الدلالي والإيحائي في مقابلات لها في اللغة الآخذة². ويرى أن هذا التقارب تنعكس صورته بجلاء في ترجمة الأعمال الأدبية، شريطة ألا يقع المترجم المبدع في شرك ظنونه بضرورة التشبث بمحاكاة الأصل، بل أن يسعى لانجاز نقل فني قوامه التوفيق بين اللغتين المختلفتين. وذلك مجهود يقع على عاتق المترجم الجيد الذي ينبغي أن ينجز ترجمة يتحقق فيه إخراج اللغة الصافية، التي تمثل ثمرة التعايش والتكامل بين النص المترجم والأصل. ويرى أن الترجمة ضمان لبقاء الأعمال الأدبية على قيد الحياة مهما طرأت عليها من تحولات قد تمس بصورتها الأولى الكاملة. ويقر بنيامين بأن التطابق بين الأصل والترجمة غير وارد على الإطلاق، إذ يجزم بأن التحويل يستحيل أن يكون كلياً، ذلك أن ما يتسبب في هذه الحالة هو عنصر لا يمكن ضبطه على مستوى ما يجري عليه النقل، ولا ينصاع للترجمة بسهولة، ويشبه علاقة الشكل والمضمون في اللغة الأصل بفاكهة وقشرتها، وفي الترجمة بثوب ملكي كثير التجاعيد.

“The task of the translator consists in finding that intended effect (intention) upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original. This is a feature of translation which basically differentiates it from the poet’s work, because the effort of the latter is never directed at

¹ - Ibid, page 17.

² - Ibid, page 18.

language as such, at its totality but solely and immediately at specific linguistic contextual aspects.”¹

"إن مهمة المترجم هي العثور على ذلك الأثر المُرام (القصد) في اللغة التي ينقل إليها، والذي يحقق فيها صدى الأصل. وهذه ميزة في الترجمة تحقق فيها اختلافا عن إبداع الشاعر، ذلك أن مجهود هذا الأخير غير موجه إلى اللغة بوصفها لغةً وإلى كليتها بل إن مجهوده موجه، وبشكل حصري وأناي، إلى نواح لغوية وسياقية معينة." (ترجمتنا)

يمكننا القول إن بنيامين فتح أفقا واسعا لترجمة الشعر والإبداع الأدبي، ولعل الشهرة التي عرفها هذا المقال في دراسات الترجمة، ترتد إلى عمقه الفلسفي المُنافح عن إمكانية ترجمة الشعر وتثمين الإقبال عليه كإبداع. غير أن هذا الدفاع لا يخلو من تكليفٍ لمُترجم الشعر بما لا يطيق، فالدعوة إلى انتهاج الحرفية، من جهة، وتحقيق الإبداع نقيضان لا يجتمعان في الفن، فالحرفية تقييد بينما فن نقل الشعر يتطلب على الأقل شيئا من الحرية. وإن صدق ذلك، فيصدق على بعض اللغات التي تتميز بغزارة المرادفات ومرونة التراكيب، ولعله أنطلق في ملاحظاته من اللغة الألمانية التي توفر مادة خصبة جدا لترجمة الشعر. وهذا ما أثنت عليه مدام دوستال في معرض حديثها عن اللغة الألمانية. كما أن معظم تصوراته عن تقارب اللغات واحتمالات تعايشها تفتقر إلى الدقة إذ ما إن تسطع الفكرة ويطمع القارئ أن يجد استرسالا في شرحها، سرعان ما تنكفي على نفسها ويلفها الغموض، إذ تدلي بعض الآراء النقدية أن الأسلوب يفتقر إلى الدقة في توضيح المقصود². كما أن آراءه تعد نظريا أكثر مما تفي في الواقع والتجربة، إذ لا يتجاوز في طروحه لاقتراح الحلول الإجرائية، على الأقل التي انتهجها في الترجمة التي ورد ذلك التقديم لها، بل يكتفي بتكليف المُترجم بمتطلبات قليلة غير أنها مغرقة في المثالية التي بقيت حبيسة مفاهيم تجريدية تتطلب شرحا وتفصيلا مثل "اللغة النقية". فإن كان الشعر الأصلي يمتح مواد من معجم اللغة العام، فكيف يمكن استخلاص لغة نقية عبر الترجمة؟ إن هذه اللغة مهما وفق المُترجم في حصرها عمليا، فستظل جزءا من مفردات من معجم

¹ - Benjamin, Op.cit, page 20.

² - عناني، مرجع سابق، ص 284.

اللغة العام، تتبعُ ترجمة الأصل مخيرة لنقل أجمل ما قد تتلاقى لوصفه مفردات اللغتين من شعر رومانسي، أو مُكرهة لنقل محمول أغرب ما قد يهذي به شاعر سوريلي.

3.1.5. جيري ليفي :

ينطلق ليفي من مقارنة ميزات النصوص التقنية والنصوص الفنية، ويرى أن تكرار وحدات لغوية معينة وتوزيعها يشكل خصوصيتها. وحسب توجّهات الرؤية الشكلانية للأدب، والتي استلهم منها ليفي تأسيسه لرؤيته في الترجمة¹، فإن النص الفني يمتاز عن التقني بوجود طبقات منفصلة (صوتية ووحدات دلالية وصور وهياكل أي وزن وقافية) ويجب الاحتفاظ بها في الترجمة كما هي متشابكة في الأصل².

يدعو ليفي إلى ضرورة تحقيق الأثر الفني في ترجمة النظم، ويسوق وجهة نظر أحد مؤسسي حلقة براغ الألسنية، فيلام ماثيسوس Vilem Mathesius، وهو يضع أصبعه على عامل الوظيفة في توجيه الترجمة. يقول ماثيسوس :

“... essentially, *transversification* is an attempt to achieve an artistic effect, possibly by different literary means than were found in the original. (...) Frequently the same or approximately the same means achieve different effects. The principle that it is more important to achieve an equivalent artistic effect than to use the same artistic means is especially important in the translation of poetry.”³

" إن عملية إعادة النظم عبر الترجمة هي محاولة لتحقيق أثر فني، احتماليا بوسائل أدبية مختلفة عن تلك التي توجد في اللغة الأصل ... وغالبا ما تحقق الوسائل نفسها أو بالتقريب نفسها أثرا مختلفا. والمبدأ هو أنه يهم أكثر أن نسعى لتحقيق أثر فني مكافئ بدل أن نستعمل الوسائل الفنية نفسها، وهذا مهم بخاصة في ترجمة الشعر. " (ترجمتنا)

¹ - إدوين غنتسلر، مرجع سابق، ص 211-212.

² - Levy, Op.cit, page 8.

³ - Vilem Mathesius, cité dans: Levy, Ibid, page 10.

ويقترح في الفصل الثاني الموسوم بـ "الترجمة كعملية"، وفي أول عنوان "نشوء العمل الأدبي وترجمته"، أن يعود المترجم لرسم المخطط النظري لعملية خلق العمل الأصلي وما ينعكس من ذلك على الترجمة من إمكانيات إسقاط. ويعود إلى حقيقة أن الترجمة عملية توصيل تتضمن فك رموز الرسالة المحمولة في النص الأصلي من لغة أجنبية وإعادة تركيبها في لغته، ثم يعيد القارئ فك رموز ذلك النص المترجم، وإن تلت هذه السلسلة مرحلة أخرى فهي الأداء المسرحي للنص المترجم، حين يتدخل عنصر المشاهد أو المستمع. ويرى أن تحليل حمولة المعنى في العمل الأدبي يمكن مقاربتها من ناحيتين، أما الناحية الأولى فهي توصيلية محضة يتواصل بموجبها الكاتب أو الشاعر والقارئ، أما الناحية الثانية فهي تمثيلية representative تُعنى بما يجسده العمل الأدبي وبالعلاقة بين مضمونه وكاتبه، من جهة، والعلاقة بين المحتوى والتفاعل بينه وبين العوامل السياقية، من جهة أخرى.¹ أما من ناحية فضل هذا التقسيم فيرى أن الناحية الأولى تفتيدنا في تحديد ما يُستبقى في الترجمة ولا يحتمل التغيير (الرسالة)، وما يمكن أن يُستبدل (الرموز اللغوية)، أما الناحية الثانية، مشيراً إلى استهلاك شرحها في نظرية المحاكاة الشهيرة لدى أرسطو، فتفتيدنا في أن العمل الإبداعي ما هو إلا انعكاس للواقع يتناوله الأديب أو الشاعر تاركاً بصمته ووجهة نظره مبنوثة هنا وهناك في تضاعيفه. ويرى أن نتاج الإبداع هو محتوى فكريٍّ جماليٍّ مُنجز في مادة لغوية، غير أن كلا المكونين يشكلان وحدة جدلية، إذ غالباً ما يكون للشكل حركة سيميائية دلالية خاصة، بينما المحتوى مقدم ومرتب وفق طريقة معينة. إن الوقائع الموضوعية يجب تمييزها عن الوقائع المروية الموجودة في العمل الفني، ووقائع الحياة يجب تفرقتها عن الحقائق الفنية، وعلى المترجم إحكام التركيز على أكبر مساحة من تأويل مبدع العمل الفني للوقائع المدسوسة في عمله، رمزا أو صورا، لا الوقائع الموضوعية التاريخية التي قد ترد في العمل.²

¹ - Levy, Op.cit, page 25.

² - Ibid, page 25.

ويرى ليفي ضرورة التمييز بين الشكل اللغوي وقيّمته الفكرية والجمالية - ومهمة المترجم هي نقل المحتوى الفكري الجمالي- اللذين لا يمثل النص بالنسبة لهما سوى الحامل، لأن النص مُكَيّف بوساطة اللغة التي ورد فيها مُؤسلباً، فكثير من القيم يتعين عليه التعبير عنها بوسائل لغوية مختلفة عبر الترجمة¹.

وانطلاقاً من القيمة الدلالية والجمالية للعمل، لا النص ذاته، ففي الشعر سيتعين أن يكون منطلق المترجم الإيقاع في العمل الأصلي، لا الوزن، ويرى أنه من الطبيعي أن يحمل الشكل بعض القيم ذات اللون التاريخي، ويضرب مثلاً بجناس الصوائت في الشعر الألماني القديم أو البيت الثماني المقاطع في القصيد الكلاسيكي، وتمثل مظاهر ذات ارتباط عضوي بمسحة ثقافية وتاريخية للقصيدة التي ستترجم، ويمكن إسقاطها على ترجمة ما يرد في الشعر الجاهلي من مطالع النسيب، البدايات البكائية في شعر الرثاء عند الخنساء، والوقوف على الأطلال.

إن هدف المترجم هو نقل العمل الفني الأصلي، لا خلق عمل جديد لا وجود له من قبل في الأصل وبالتالي فههدف الترجمة إعادة خلقٍ فني، وعملياً (في الممارسة) تتضمن العملية استبدال سلسلة من الأدوات والمواد اللغوية بأخرى، وهذا ما يستدعي (يترتب عنه) استقلالية إبداعية تجنّد لها كل الوسائل الفنية في اللغة الآخذة². فهي بالتالي عملية إخراج عمل إبداعي أصيل يتخذ وجوده ومكانه في بيئة لغوية أخرى. وإن شاعت مقارنة الرسم بالشعر، فإن ليفي يبهنا بمقارنة الترجمة بالتمثيل كأقرب فن لها.

إن حقيقة العمل الفني لا تتطلب بالضرورة تطابقه مع الواقع، فمثلاً، لا يستدعي بالضرورة، مشهد تمثيليّ ما، شجرة حقيقية إذا أمكن استعمال شجرة مزيفة. ويمتد الفن التصويري إلى صنع نماذج لأشياء غير موجودة ليجري التمثيل، وتغيير شكل الممثلين، فمطابقة الواقع يُخشى أن تقع في مطب الطبيعة والحياد عن التمثيل والابتكار. كذلك الترجمة متطلباتها لا تستدعي في الممارسة نسخة طبيعية، بل توصيل كل مواصفات وميزات الأصل للقارئ. فالترجمة لا يمكن أن تكون مثل الأصل تماماً، بل يجب أن

¹ - Ibid, page 25.

² - Ibid, page 57.

تحدث الأثر والانطباع نفسيهما في القارئ¹. فالمترجم يمكن أن يلعب دور مصمم المشاهد السينمائي أو المسرحي، ويركز على رد فعل المشاهد، والنسخة الآلية سينتهي بها الأمر إلى فشل في فهم وسوء تأويل المقاصد الفنية، لأن قراء الترجمة قد ترسبت لديهم معرفة وتجربة جمالية مختلفة عن تجربة قراء الثقافة الأصل الذين توجه إليهم المبدع أو الشاعر بعمله الفني فالمترجم مطالب بنقل القيم الدلالية والجمالية وتجنييد الوسائل اللغوية المناسبة لها في لغة قارئ الترجمة.

ويرى ليفي أن الشعر يختلف كثيرا عن النثر، من حيث تكريسه للغة الصور وكسر القيود النحوية مما يتطلب في الترجمة اهتماما دقيقا بالصورة وتعاملا حساسا مع الكلمات². فللشعر ميزاته المعجمية الخاصة في انتقاء الألفاظ حسب متطلبات شكلية، لذا نجد الشعراء يفضلون نسبة كبيرة من الكلمات القصيرة لأنها تنصاع بسهولة للانتظام وفقا لمتطلبات الوزن³. ويحذر ليفي المترجم أن يضع في الحسبان، حين ترجمة الشعر، حقيقة أن نطاق الأجناس الأدبية والموضوعات التي يتناولها الشعر لا تتقابل في كل الآداب.

أما فيما يتعلق بقيمة القافية في ترجمة الشعر فيرى أن ثمة عاملا وحيدا لا يمكن تجاوزه في تحري موضعها من القصيدة، وهو ارتباط موقعها بالحركة الدلالية العامة في القصيدة، أي ائتلاف موقعها مع دلالتها بالنظر لباقي المعاني والأفكار، وهذا ما يحتم الاحتفاظ بموقعها في الترجمة مهما كلف الأمر. ويشير إلى أن هذا يتسنى بحظ أوفر بين اللغات المتقاربة من حيث أصولها وعبقريتها⁴. وتظهر براعة المترجم وأسلوبه الخاص في نهايات الأبيات، أي الكلمات التي يختارها للتقفية.

أما فيما يخص المكون العروضي، يرى ليفي أن العلاقة بين الخصائص الثابتة والمتغيرة ليست متقابلة في الأنساق العروضية في سائر اللغات⁵، ويشير إلى وجود

¹ - Ibid, page 58.

² - Ibid, page, 189.

³ - Ibid, page 190.

⁴ - Ibid, page 192.

⁵ - Ibid, 202.

علاقة عضوية بين الخصائص الشكلية للبيت والأفكار التي يعبر عنها، ويشدد على أن لا يتجاهل المترجمون هذه العلاقة والدور الدلالي للشكل. ويخفف من هذا التشديد في السياق نفسه، حين يحذر من اعتبارها حكماً مطلقاً في وجود علاقة بين التقنيات الصوتية في القصيدة والإيقاع والفكرة المعبر عنها. غير أنه يرفع سقف الإلزام ويطلب المترجم باجتهاد فني في تحقيق علاقة بين المكونات العروضية والحمولة الدلالية للقصيدة¹.

4.1.5. أنطوان برمان :

وهو فرنسي المولد والنشأة، درس الفلسفة والأدب وكان مترجماً بين الألمانية والفرنسية وهذا ما يفسر منطلقه الفلسفي الأدبي لا اللغوي الصرف في رؤيته للترجمة، كما يجد تأثره الجلي بالرومانسيين الألمان عكوفه على ترجمة الأدب الألماني وإعجابه بأفكار شلايرماخر وهولدرلين. وقد انصبّت جلّ ملاحظاته وانتقاداته على ترجمة الأدب وجنس الرواية وأولى اهتماماً بترجمة الشعر في مقترحه لمشروع نقد الترجمات.

تتطلق نظرة برمان بعنف ضد التوجه الذي يدعو لإخراج ترجمات لا يشعر جمهور متلقيها أنها ترجمات، ويستنكر اعتبار ذروة العبقرية أن ينجح المترجم في تحقيق القطيعة الكاملة بين محمول الترجمة والقراء، ويعتبر ذلك أسوأ خيانة في الترجمة. وإن سبقه خلاف راسخ على مرّ التاريخ بين مؤيد لبعض التغيير في الترجمة ومُنكر لكل مساس بالأصل وتفصيله، فإن التوجه النظري العام استقر على الترجمة عملية ينبغي أن تحيط بمعاني النص الأجنبي ولا بأس أن تكيّفها، في حدود معقولة، مع بيئة اللغة المستقبلية بكل مكوناتها اللسانية والسوسiolسانية، فنجد برمان يرفض ذلك ويرى فيه تجاهلاً لقيمة جوهرية في الترجمة وهي تثمين "الأجنبي"، وتحديد الهويات واختلافاتها كتتنوع فيه إثراء وتبادل، ويرى في تغييب هذه "الأجنبية" مشروع هيمنة وطمس للثقافات.

¹ - Ibid, page 202.

فروئيته تبدأ بهدم هذا التوجه الذي يسميه بالترجمة المتمركزة عرقياً¹، ويعرفها على أنها تميل إلى إضفاء اللون المحلي متى سمحت الفرصة. ويبلغ نقده اللاذع مداه للمنهج الحر حين يشرح آليات تشويه النص الأجنبي التي حصر عددها في ثلاث عشرة وصمها بالميل التحريفية² وهي مجمل التحويلات اللغوية التي تمس مكونات العمل المترجم وتغير فيه سمات جوهرية. ورغم أنه رصدتها في سياق نقده لترجمة النثر، وجنس الرواية تحديداً، إلا أن إسقاطها على الشعر ينذر بالأسوأ، ذلك أن الاتكاء عليها في نقد مناحي التحويلات التي تطرأ على ترجمة قصيدة سينتهي بغياب تام لأهم مكونات الشعرية لاسيما الشكلية. فإجراء تحليل يقتضي آثار تلك الميل التحريفية لن يترك لترجمة الشعر أية حجة لتبريرها، وسينتهي بتكوين صورة مشوهة تماماً عن الترجمة كفن تتجاوب عبره شعريات لغات مختلفة. ويستغرب برمان أن المترجمين يلجئون إلى هذه التحويلات بدعوى أنها اجتهد في اللغة الآخذة الغرض منه جعل الترجمة تغني عن قراءة الأصل بإعادة إبداع العمل وكأنه كتب باللغة المنقول إليها، ويرى في ذلك مجانيةً سافرة للصواب، إذ ما دام المترجم أمام فرصة لنقل حرفي معتدل في احترام عبقرية اللغة المنقول إليها، وإزاء قدرة هذه الأخيرة على مجازاة هذه التعابير دون المساس بمنطق اللغة المنقول إليها، فلم التحريف؟ فالجوء إلى مقابلة تعبير اصطلاحي بمكافئ، قد لا يتضمن بالضرورة نفس الوحدات اللغوية، في رأيه لا مبرر له أمام توفر مفردات كفيلة بنقله كما هو بمكوناته المعجمية وإلا فلم نتحدث عن تلاقي الآداب والثقافات؟

ويحمل برمان المترجم مسؤولية أخلاقية إذ يقول "ففي مجال الترجمة، يكون المترجم مأخوذاً بروح الأمانة والدقة، ذلك هو شغفه، وهو شغف أخلاقي وليس أدبياً ولا جمالياً".³ ويغوص برمان في قيمة التبادل والتأثير الذي يترتب عن الترجمة ويؤمن الترجمة التي تعكس الأصل وتقدم صورة الآخر بكل موضوعية، وتبرز الاختلاف كمزية وجزءاً من حقيقة التنوع، ولذا كان سباقاً في الحرص على الترويج لنقد

¹ برمان، أنطوان، مرجع سابق، ص 47.

² المصدر نفسه، الصفحة 75.

³ برمان، المصدر نفسه، الصفحة 101.

الترجمات، وانحاز بشكل واضح ضد كل تغيير وتحويل يُعتمد جوانب الهوية في الترجمة، وقد كان أبرز ما بادر إليه برمان في نظرية الترجمة أن سنّ مشروع نقد الترجمات، ولم يتردد في اقتراح منهجية شرحها خطوة بخطوة¹.

ورغم الأساس المتين الذي يبدو على طرح برمان في دفاعه عن الحرفية في الترجمة، والحجج القوية التي تُغذي رؤيته العميقة، إلا أنهما أساسٌ وحُججٌ لا ينطلقان من واقع الترجمة ومشاكلها بقدر ما ينطلقان من المأمول والمفروض فيها، وهذا ما كشف فيها عجزاً تناوله النُّقاد في دراسات الترجمة². فبدل أن يكون أساس تفضيل منهج الحرفية بتفاصيله منطلقاً لدى برمان من نظرة واسعة لإمكانات الترجمة الواقعية بين اللغات، انطلق من قناعة انساق وراء التصوُّر الأول الذي يتوقعه عفويا من لم يُعص في نقاط ضعف نشاط الترجمة، وهو طريق الحرفية. وهو تصور أولي تغلب عليه العفوية والسذاجة ولا يتحمّله واقع الترجمة، وإن أفلح الجدل الفلسفي الأساس في إيجاد حجج له، كما فعل برمان، إلا أنه لم يفلح من حيث أن تلك الحجج تبقى حبيسة رؤية نظرية لا تتجاوز مستوى التصوُّر لتحقيقها بحذافيرها. كما أن حجاج برمان ما إن أُطلق له العنان ليتوسّع حتى التف على نفسه، إذ يستخرج من الترجمة ميولا تحريفية مثلاً، لم يمكن أن تسلم منها أية ترجمة مهما كانت ممتازة، بما فيها ترجماته هو³. فبدل أن يُنظر إلى التغييرات، لاسيما الإيجابية، نظرة موضوعية علمية على أنها واقع يفرضه اختلاف اللغات - وهذا ما روج لعمل فيناي وداربلني - رأى فيها انساقاً تحريفية ووسمها بأسماء خالية من موضوعية المصطلح العلمي. ومُجمل القول حول رؤية برمان أنها كانت مثالية تُكَلِّف الترجمة والمُترجم ما يتجاوز الدور المنوط بهما.

¹ - ينظر الصفحة 254 من هذا الفصل.

² - Dominique Rougé, Introduction à l'œuvre théorique d'Antoine Berman, Synergies Pologne n° 12 - 2015 p. 11-17

³ - Charron, M. (2001). Berman, étranger à lui-même? *TTR*, 14(2), 97-121.
<https://doi.org/10.7202/000571ar>.

5.1.5. هنري ميشونيك :

يعتبر ميشونيك من الرواد النادرين في مدرسة الترجمة الفرنسية، ممن اقترحوا منهجية لترجمة الشعر ومع أن بعض مقترحاته تمثل موضع جدل، إلا أنه لا مناص من الاعتراف بأصالة ورسوخ مشروعه النظري. يمكننا تقديم عمله على أنه سلسلة من المعايير التي تستنكر تشويه الترجمة الشعرية.

وينتقد ميشونيك بعض التوجّهات في دراسات الترجمة وضعت لها تقسيما ثنائيا مفاده أنها من جهة تقنية، وحتى علمٌ حددت بموجبه الوسائل، والباقي كله عبارة عن فن. وإذ يرى في ذلك مجانية لما يُفترض أن توجه إليه الجهود المنظرة للترجمة، يستغل الفراغ الكبير في كل ما سبق من رؤى، وينادي بضرورة وجود نظرية لشعرية الترجمة¹، ويشدد بلهجة المُعلم الصارم، انه ينبغي أن تكون هذه النظرية متضمنة في نظرية قيمة ودلالة النصوص.

ويستنكر ميشونيك التقسيم الذي يميل إلى الفصل بين التخصصات في الترجمة وكأن المترجم يجب أن يكون متخصصا في المجال الذي يترجم في نطاقه بدل أن يتخصص في الترجمة في حد ذاتها. يقول:

« Ce n'est pas traduire qui est différent pour une recette de bouillon en poudre, un article de physique nucléaire, un poème, un roman. C'est la recette, l'article, le poème, le roman qui ne sont pas dans le langage de la même manière. »²

" ليست عملية الترجمة هي التي تختلف بالنسبة لوصفة طيبخ أو مقال في الفيزياء النووية أو قصيدة أو رواية، وإنما كلّ من الوصفة والمقال والقصيدة والرواية ليست واردة على متن اللغة بنفس المنوال." (ترجمتنا)

¹ - Meschonnic, Op.cit, page 82.

² - Ibid, 102.

واستنادا له، فعدا خصوصية النصوص التي تُحدث الفرق في ترجمتها، يلفت الانتباه إلى منحى يعتبره من قبيل الغريب في الميل إلى إضفاء هالة قدسية على الأدب من بين كل سائر أصناف الكتابة، يقول في ذلك :

« Mais, outre le caractère des textes qui fait la différence, et qui est essentiellement terminologique pour la technique et la science, il est admis que celles-ci requièrent pour les traduire une compétence dans la matière dont il s'agit, dans le référent. Un chimiste pour traduire de la chimie. Mais pour la littérature, le critère est seulement philologique : connaître les deux langues, de départ et d'arrivée. Etrange contradiction, qui dans notre société à la fois sacralise la littérature et la traite simplement comme de la langue, et qui pose une question fondamentale à la traduction littéraire, sur la relation qu'elle suppose de la littérature à la langue. Si on y appliquait le même critère de compétence, qu'on évoque sans toujours le réaliser, il faudrait qu'un traducteur de romans soit romancier, et poète pour des poèmes. »¹

" ولكن عدا تفرد النصوص الذي يصنع الفرق، والذي قوامه سيادة المصطلح في الكتابة بالنسبة للتقنيات والعلم الصرف، فمن المسلم به أن هذين المجالين يتطلبان كفاءة في التخصص لترجمتهما، كفاءة في المدلول. كضرورة متخصص في الكيمياء لترجمة الكيمياء. أما بالنسبة للأدب، فالمعيار لغوي بحت، ويتمثل في معرفة اللغتين الانطلاق والوصول، وهنا المفارقة الغريبة، تلك التي بموجبها، وفي الوقت نفسه، يقدس مجتمعنا الأدب ويتعامل معه كلغة وحسب، وذلك يطرح تساؤلا رئيسا في الترجمة الأدبية، أي عن العلاقة التي يفترض ترسيها بين الأدب واللغة. وإن أجرينا معيار الكفاءة نفسه، والذي يُذكر دون تحقيقه دوما، سيتوجب أن يضطلع بترجمة الرواية روائي، وينفرد بترجمة الشعر شاعر. " (ترجمتنا)

وهنري ميشونيك، إذ يلاحظ هذا التعميم الذي يهدف لإضفاء هالة من القدسية على الأدب، يستنكر عددا من الميول، أقل من حيث الكمية من النثر، تهدف لإلحاق الشعر.

¹ - Meschonnic, Op.cit, 103.

وفي الواقع، وبأخذ خصيصة التميز في الشعر في الحسبان، وفي نطاق أن كل شعرٍ له شكلٌ، وفي الشكل يوجد شكلٌ ما، يمكننا التخمين أنه من الأصعب طمسه "تحويره"، أثناء ترجمته، على الأقل من وجهة نظر كمية.

وفي إطار كون الترجمة نشاطا بينلغوي، أي عابر للغات، ينبغي أن تُعامل على قدم المساواة مع نص كُتب من جديد، وان لا يُنظر لها من زاوية السنية الإنشاء أو الشعرية الصورية. وما يريد ميشونيك أن يشدد عليه، هو الجانب الشعري والاجتماعي للترجمة، إذ بما أن الكتابة تنبثق من المستويين، ولكي نكتب عنها، ينبغي أن تأسيس نظرية عبرلغوية للتلفظ. ومن جهة أخرى، يوجب اعتبار الترجمة، على المستوى الخاص كما العام، ليس كإنتاج ثانوي، بل كإنتاج بنفس القيمة مع العمل الأصلي. ويتضح من كل ذلك بروز قضية شفافية الترجمة، من حيث المقاصد لا من حيث نتائجها.

وينوّه ميشونيك في شيء من التحفظ بالانصهار الذي اجتمعت بموجبه البنيوية في دراسة اللغة والمذهب الشكلائي الذي تبلور لدراسة الأدب، ويدافع عن قناعة راسخة بأن الترجمة امتداد حتمي للأدب¹، ويقول مشددا على الضرورة القصوى للخروج بنظرية تؤطر علاقة الترجمة بالأدب:

« Aujourd'hui, après le triomphalisme structuraliste, il ya plus que jamais à situer historiquement la traduction, mais pas plus dans le binaire du signe et ses effets – La science, du coté des signifiés et de la langue ; art, du coté des signifiants et du style- que dans une logique de conciliation. Le discours, organisation subjective et historicité, est ce qui permet de tenir en tension le sens et la valeur, les moyens et la visée, l'écriture et la traduction. Car la relation entre la littérature et la traduction implique une théorie autant qu'une historicité. »²

¹ -Meschonnic, Op.cit, page 102.

² - Ibid, 115.

" الآن، وبعد انتصار البنيوية، حانت الفرصة، أكثر من أي وقت مضى، لأن تُنزل الترجمة تاريخياً، لكن ليس في ثنائية العلامة اللغوية وما يترتب عنها - العلم من جهة المدلولات، والفن، من جهة الدوال والأسلوب - بل من منطق مصالحة وتكامل. فالخطاب، باعتباره نظاماً ذاتياً محملاً برواسب تاريخية، هو ما يسمح باستبقاء المعنى والقيمة، الوسائل والغاية، والكتابة والترجمة في حالة من التوتر، ذلك أن العلاقة بين الترجمة والأدب تستلزم نظريةً وتاريخانيةً أيضاً." (ترجمتنا)

وينتقد ميشونيك التصرف في الأصل أثناء الترجمة ويرى فيه محواً لسمات جوهرية لهوية النص الأصلي ويرى أن ذلك يترتب عنه ما يسميه بعملية إلحاق. يقول ميشونيك في هذا:

" L'annexion est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque de structure linguistique."¹

" الإلحاق هو محو هذه العلاقة، هو التضليل بما يبدو كالطبيعي، هو الشبه، وكأن نصاً باللغة المصدر كُتب باللغة الهدف وبغض النظر عن الفروق بين الثقافات وبين حقبة البنية اللغوية." (ترجمتنا)

يرى ميشونيك أن المترجم يعتقد أن عملية الإلحاق هذه كفيلة بتحقيق تكافؤ بين النص المصدر والنص الهدف على نحو يجعل من هذا الأخير وكأنه كتب بلغته التي نقل إليها على لسان كاتبه الأصلي، وهي عملية إيهام أول من يقع في شرك تصديقها هو المترجم. ويسير هذا الرأي في انسجام مع ما انتهت إليه دراسات مشاكل الترجمة، فجّل الدراسات اللسانية والأسلوبية للترجمة سلّمت باستحالة تحقيق الأثر الموازي ولو فاقت الترجمة الأصل جمالاً.

¹ - ميشونيك، هنري، نقلاً عن مريم يحي عيسى، الترجمة الأدبية بين الحرفية والتصرف، رسالة ماجستير، الصفحة 26.

وإذ يستند ميشونيك كل سهام النقد للتصرف في الترجمة، يفضل الترجمة التي تحتفظ بهوية النص الأصلي وغرابته، بل وتبدي الاختلاف بينهما، ولا يرى في ذلك اختلافًا تنافرًا بل اختلافًا تعايشًا بين ثقافتين ولغتين في إطار علاقة يسميها اللامركزية¹ le décentrement. ويرى أن أحد الميول الهادمة في الترجمة الشعرية هو الاختزال abstraction، حينما يجنح المترجم في اتجاه التبسيط، ويستتكر أن يصل هذا التبسيط إلى بُعد يتجاوز القصيدة من حيث غرضها ونوعها. ولذا فلا يرى ميشونيك ضيرا أن يتبع النقد حركة حذف أو إضافة جزئيات يرى المترجم أنها قد تكون في خدمة الإيقاع وتشد عضد الوزن في القصيدة.

يرى ميشونيك أن المترجم يجب أن يضطلع بدوره كمبدع، لا ينبغي أن يختفي خلف العمل الأصل وينمحي. لأنه وببساطة، لا يمكن إنتاج ترجمة شفافة بما أن دائما هناك عملاً إبداعياً آخر، ينبغي أن ينظر إليه كذلك ويأتي ليعلو عليها. وما يقصده بالشفافية يقارب تماما رؤية موان، ويقصد به أن لا تترك الترجمة انطبعا بأنها ترجمة. أي أن تبدو كنص أصلي.

بينما يمثل الأدب ابتكارا مستمرا، في حدود وضد التقاليد الفنية السائدة، وهي لا يعترف بها إلا في هذا النطاق خشية أن تكون لا شيء، والترجمة مجال نشاط حيث التقليد الفني (التقاليد) ليس أقوى فحسب من الابتكار بل معطى من معطيات شرط الممارسة والنجاح. ففي الأدب لا توجد براهين، بينما في الترجمة بعض البراهين سنت قوانينها. فبقوة البرهان يمكننا القول إن الترجمة تؤدي وظيفتها في اللغة الآخذة، دون الرجوع إلى اللغة الأصل².

ويرى أن العلاقة الشعرية بين النص والترجمة تستلزم عملا إيديولوجيا مجسدا محسوسا ضد سيادة التجميل élégance، الذي يبرز بممارسة ذاتية للحذف، والتكرار،

¹ - Ines Oséki-Dépré, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, Paris, 1999, page 83.

² - Meschonnic, Op.cit, page 108.

والإضافة والتحييد، والتحويل حيال أفكار منجزة في اللغة والأدب¹. ولذا يُلزم المُقبل على خوض تجربة ترجمة الشعر بمراعاة تقابل صارم في طرق التعبير، وبتشديد في الاهتمام بأدق أجزاء الشعرية لتي لا تحتل أي تدخل من مترجم الشعر، لاسيما الشكلية. ولعل هذه الصرامة خلف اهتمامه الكبير بعنصر الإيقاع الذي نال حصة الأسد في مقاربتة لترجمة الشعر²، من باب أن الاهتمام بباقي مكونات الشعر تحصيل حاصل وأمر بديهى لا حاجة للرجوع إليه، ويذهب أبعد من ذلك حين يرى فيه سر جودة الترجمات ورواجها الدائم وشعريتها إذ يقول في مستهل إعلانه عن مشروعه النظري:

« Il s'agit de montrer que le rythme, comme donnée immédiate et fondamentale du langage, et non plus dans sa limitation formelle et traditionnelle, renouvelle la traduction et constitue un critère pour l'historicité des traductions, leur valeur. Leur poétique, et leur poéticité. »³

" يتعلق الأمر بتبيان أن الإيقاع، كمعطى مباشر أني رئيس في اللغة، لا في محدوديته الصورية التقليدية، يجدد الترجمة ويمثل معيارا لتاريخية الترجمات وقيمتها، وشعريتها وشاعريتها. " (ترجمتها)

ويرى ميشونيك تحت عنوان الإيقاع والترجمة، أن هذه الأخيرة لا يمكن أن تتجاوز هذا المكون الحساس سواء في الشعر أو في النثر، ونجازف باعتبار جلّ نظريته إلزاما للمترجمين بتحدي هذه المشكلة، لاسيما في الشعر. يقول ميشونيك :

« Dans l'état actuel de la théorie du langage et de la littérature, confronter les deux termes de rythme et de traduction ne consiste plus à rappeler, banalement, stylistiquement, qu'il ya du rythme dans un texte, et que la traduction doit en tenir compte. »⁴

¹ Ines, Op.cit, page 83.

² - لا ينفك ميشونيك يشير قضية الإيقاع في منجزه النقدي الغزير، وقد خصه ببعض المؤلفات أبرزها:

- Critique du rythme, Anthropologie historique du langage.

- Traité du rythme, des vers et des proses.

³ - Meschonnic, Op.cit, page 122.

⁴ - Meschonnic, Op.cit, page 122.

ويروم ميشونيك توضيح وجهة نظره ومقاصده، وكأنه يتوقع معاناة القارئ من متاهاته الشارحة المستفيضة، ويحدد ما يقصده بالإيقاع ويوجه فهم القارئ إلى منوال ربط هذا المكون الغائب الحاضر بالمعنى وحركية الدلالة في النصوص وضرورة تعقبه في الترجمة، إذ يقول :

« Je prend le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiante généralisée d'un discours. Ce qui s'impose immédiatement comme l'objectif de la traduction. L'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier. »¹

" أنا أتناول الإيقاع على أنه إعداد المعنى وإجراؤه في متن الخطاب. أي إعداد ذاتية الخطاب (من العروض إلى النبر)، وكذا خصوصيته، أي تاريخيته. ولا أتناوله أبدا كمقابل للمعنى، بل كحالة دلالة سارية معممة في جسد الخطاب، وهذا ما يفرض نفسه أنيا كهدف للترجمة. إذ لن يبقى هدف الترجمة المعنى، بل ما يتجاوز المعنى ويتضمنه، وهو طريقة الإدلال " (ترجمتنا)

اعتُبرت مقاربة ميشونيك لترجمة الشعر نقطة صعودٍ في دعم ترجمة الشعر، إذ كرس للترجمة جزءا هاما من اهتمامه إزاء تركيزه على مكوّن الإيقاع. وقد أعلن على الترجمات التي تقصر في إهمال الإيقاع نقدا لا هوادة فيه، ويمثل كمحاسب لا يرحم أئفه الأخطاء، ولا يتردد في إطلاق أقسى النعوت لخللة كسل المترجمين في إخراج ترجمات لا تستدعي الإعادة. يقول برمان :

يقول برمان :

¹ - Ibid, page 125.

« Si la traduction est « moyenne », « insuffisante », « laide », « gauche », « mauvaise », « exécration », « fausse », « erronée », « aberrante », tous prédicats impressionnistes qui ont leur vérité et que l'analyse vérifie généralement, alors il ne faut pas se contenter, comme le fait Meschonnic, d'un simple travail de destruction. »¹

" إذا كانت الترجمة "متوسطة" أو "غير كافية" أو "قبيحة" أو "خرقاء" أو "رديئة" أو "منفّرة" أو "خاطئة" أو "مشوبة بغلط" أو "غريبة" وتحتل النُوع الانطباعية التي فيها قسطها من الحقيقة والتي يُعابنها التحليل عموماً، فلا يجب الاكتفاء، كدأب مشونيك، بعملية هدم بسيطة. " (ترجمتنا)

وذلك التوجه التقويضي هو ما جعل ميشونيك يثير اهتماماً كبيراً حول مقاربتة في الترجمة ونقد الترجمات، تراوح بين الاحترام العميق وإثارة التحدي والسعي للعثور على نقاط ضعف أو مبالغة في طروحه. ولذا لم تسلم من النقد، إذ نُظر إليها على أنها إعادة صياغة لما شاع في علم الترجمة، وبدل أن يكون واضحاً في التعقيد، جاء جلّ نقده في ثوب فلسفي مغرق في التعقيد.²

وتتمثل نقطة الضعف الثانية عند ميشونيك، استناداً إلى ما سجله مونان من مأخذ، في استخدام المفاهيم اللغوية، فهو عقلية ذات تكوين أدبي وفلسفي واكتسب بلا شك أفكاراً لغوية سريعة ومستحدثة، استخدمها بشكل يثير الغضب، أي أنه استخدم هذه المفاهيم والأفكار بطريقة تبدو محزنة أو مؤسفة.³ كما أنه عرض الكثير من الحقائق البديهية في ثوب اكتشافات علمية⁴، إذ أخذ عن أنطوان مايي Antoine Meillet أن نظرية اللغة تتضمن نظرية الأدب، ونظرية الأدب تتضمن نظرية اللغة، وليس ذلك كحدّ أو استثناء ولكن كممارسةٍ نوعية من بين الممارسات الاجتماعية الأخرى، وهذه الممارسة ليست مقدسة ثقافياً. أما فيما يتعلق بتثريبه على ما وصفه بـ "تقديس الأدب"،

¹ - Berman, Pour une critique des traductions : John Donne, Gallimard, 1995, page 17.

² - مونان، مرجع سابق، ص 156.

³ - مونان، المصدر نفسه، ص 157.

⁴ - المصدر نفسه، ص 157.

فإن لم يحظَ الإبداع الأدبي باهتمام يقارب ذلك الوصف، فأى نوع من الكتابة نوليه هذا الاهتمام؟ فالإبداع الأدبي في عصر ازدهار العلوم وما يفيض حولها من مؤلفات يكاد يغمر الأدب والشعر ويدفعهما إلى هامش التغييب والنسيان وإنكار دورهما التاريخي في مختلف مراحل تطور الفكر الإنساني.

ويكفّ ميشونيك المترجمَ مالا يطيق حين يشدد على أن الترجمة هي كتابة، ويترتب عن ذلك أنها يجب أن تتفادى خلق فجوات وفروق وتباعد بين لغة الشعر واللغة العادية التي يستعملها متلقي الترجمة يومياً، إلا إذا انطوى الأصل على هذا التباعد بين المستويين اللغويين. وإن سلمنا بهذا الطرح، ألا يعني ذلك أن مترجم الشعر القديم سيواجه ضرورة مضاهاة مستوى لغة المهلهل والسّمّوأل في اللغة الفرنسية اليوم؟ وهل على مترجم شعر رونسار Ronsard وراسين Racine إلى القارئ العربي في هذا العصر، إحلال محمول شعره في لغة وأسلوب يرومان مضارعة أسلوب ذلك الزمن؟ وإذا كانت قصيدة في الأصل الفرنسي تحمل مستوى لغوي لا يختلف عن اللغة العادية، فهل يجب أن تُقيم الترجمة في العربية هذا الفارق؟

6.1.5. إفيم إتكيند:

طرح إتكيند الخطوط العريضة لرؤاه وتوسع فيها كنظرية في كتابه الشهير *Un art en crise* "فن في مأزق"، وهو يقف في منتصف النظريات الوصفية والتقنيّة، غير أن رؤيته تنطوي على ميزة مُخالفة وتحرر من أي تجاذبات إذا ما قورنت بالنظريات الفرنسية.

يرى إتكيند Efim Etkind أن مسخ الوظيفة الفنية للعمل الإبداعي هي مسخ للعمل نفسه، وإقصاء هذه الوظيفة عبر الترجمة يمثل إقصاء لمعنى الترجمة عموماً، ولا يمكن أن يتقبل الأدب عملاً مُستأصل الجذور مفصولاً عن وظيفته الأصلية¹. ولذا يتساءل عما سيبقى من القصيدة المزمع ترجمتها إن لم يول المترجم عناية فنية بالعناصر الصوتية والموسيقى ولم يكن همّه سوى ما يحمل الدلالة من الصور والكلمات.

¹ - Efim, Etkind, *Un art en crise*, L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse, 1982, page 1.

ويشير إلى أنه لا يندر أن نجد في الأدب الأصلي في لغة ما، أي غير المترجم، أعمالاً متواضعة من حيث قيمتها الفنية، أو حتى رديئة ضعيفة الحضور مثل شعر مكرور المواضيع أو المتكلف اللغة أو الروتيني التشكيل، لكنها مع ذلك تبقى على الأقل ذات وظيفة معينة في سياقها الذي ظهرت فيه، ولا بد أن لها دوراً ما ومبرراً ما لوجودها ولو كان التسلية. وتغيب هذه الوظيفة في الترجمة هو أكبر عيب في أدب الترجمة. ويضرب أمثلة كثيرة ليبيدي تحفظه حيال تغيب الأغراض الشعرية مهما كانت تافهة أو غير ذات بال كما في القصائد الموجهة لتعليم الأطفال لأغراض تعليمية، نأخذ منها مساءلته لجدوى الحديث عن ترجمة تعجز عن استبقاء تمرين السجع الظريف في القصيدة الآتية :

A Paris,
Sur un cheval gris
A Revers,
Sur un cheval vert
A Issoire,
Sur un cheval noir.

ويشدد اتكيند على ضرورة أن لا يتجاهل المترجم المكون الشكلي في ترجمة الشعر، ويرى أن المترجم إن وضع نصب عينيه أحد جوانب النص، فإنه حتماً يقع في التضحية بجوانب أخرى لن تقل أهمية بالتأكيد، وهذا ما حدا به لرصد مختلف التوجهات في نقل الشعر وأفاض في شرحها بالاستشهاد¹. ويرى أن تحديد غرض القصيدة السائد والاختيار الحصيف، بعد إمعان، لما يمكن التضحية به يمثل أهم منطلق في فن ترجمة الشعر، وأبسط خطأ أو سوء تقدير في مرحلة تحديد الغرض السائد سيكون ذا تداعيات وخيمة تضيق بموجبها أهم الخصائص الفنية التي تحملها القصيدة الأصلية. يقول في ذلك :

¹ - ينظر: الصفحة 238 من هذا الفصل.

« Il est bien évident que le traducteur, s'il place au premier plan un aspect du texte, en sacrifie d'autres pour mettre celui-ci en relief. Etablir la dominante, choisir au plus juste ce qui doit être sacrifié, tels sont les principes premiers de l'art du traducteur. »¹

ويدافع إتكيند عن ترجمة الشعر في أدق مناحيها التي تستهدفها حجج المتحفظين على مقبولية ترجمة الشعر، أو ممن يتحفظون على بعضها ويسلمون بالتضحية بها مثل القافية والوزن، ويسوق رأي الناقد روجي كايوا Roger Caillois الذي يولي أهمية خاصة للمعنى والصورة ويُنكر أن تكون مكونات الشعر فعالة بالوتيرة نفسها في القصيدة، ولذا يرى ضرورة مراعاة الوظيفة أو المكوّن السائد في الترجمة. ويرفض إتكيند تلك الرؤية ويستنكر طرح التضحية بالمكون الموسيقي، ويدافع عن إمكانية استرجاع كل تلك المكونات عبر الترجمة².

ويتحفظ إتكيند على ترجمة الشعر نثراً، ويرى أن هذا الخيار في الترجمة يخرج نصاً خالياً من الصراع الذي نجده في النص الشعري وهو خاصية عالقة فيه. ويرى أن الترجمة النثرية غير جديرة بكبير نقاش كونها لا تستجيب لأي معايير نظرية فنية. ويؤيد وجهة نظره باستنكار بوشكين لنثر الشعر عبر الترجمة، ويعتبر ذلك خيانة فنية، ويسوق رأيه القائل: "ترجم شاتوبريان ميلتون كلمة بكلمة تقريباً، بأكبر قدر يسمح به النحو والصرف الفرنسيين وهذا عمل شاق ومضنٍ. ولاشك أنه، وإذ انساق للنقل كلمة بكلمة، لم يوفق في الحفاظ على الوفاء للمعنى والعبارة. فالترجمة بين الأسطر لا يمكن أن تكون وفية."³

ويمثل طرح إتكيند منحىً مخالفاً للرأي السائد في ترجمة الشعر إلى اللغة الفرنسية، إذ يُعتبر أول من دعا لترجمة الشعر في أبيات موزونة في اللغة الفرنسية، تَمِيناً منه لإمكانياتها اللغوية التي لم تلقَ العناية المطلوبة. وانطلاقاً من وصف عدة ترجمات، ورصد أشكال الترجمة، يطرح تصوراً مُجازِفاً مفادُهُ يتجاوزُ إمكانية ترجمة الشعر إلى

¹ - Etkind, Op.cit, page 12.

² - Ibid, page 12.

³ - Ibid, page 17.

استرجاع محتواه في شكله، أي إعادة التعبير عن محمول الترجمة من الشعر منظوماً. ويركز إتكيند في حجاجه لصالح ترجمة الشعر على النقل من اللغة الروسية إلى الفرنسية، دفاعاً عن هذه الأخيرة¹، إذ يبدي أسفاً وتعاطفاً شديدين حيال مأزق البيت الشعري "الوزن" في اللغة الفرنسية، الذي يحول دون تمكن المترجمين الفرنسيين أن يترجموا الشعر في الأشكال الشعرية المناسبة، مبدياً من ذلك نوعاً من اللامبالاة "تتميشاً" لكل شعر ليس فرنسي. ويعترف أيضاً بأن الفرنسيين أنفسهم لم يعودوا يكتبون الشعر وفق البيت الموزون.²

ويرى إتكيند أن الترجمة كإعادة إبداع لن تتسنى دون توضيحات وتغيير، غير أنه يشدد على أن تكون هذه التجزئات تجزئات فنية لأغراض تفرضها الترجمة كفن ولحظة إبداع خالص، ولذا يحذر من أن تتجاوز التوضيحات ما تفرضه الضرورة، وأن لا يُرخى العنان للتحويل إلا في الحدود التي يسمح بها النسق الفني الآخذ لمحمول الترجمة، وألا تُجرى إضافات إلا في إطار ما تحتمله التقاليد الجمالية في عالم الشاعر.³

ويرى إتكيند من ناحية ما يؤثر على المترجم، أنه يستحيل أن تسلم الترجمة من ذاتية مُنجزها، إذ لا بد أن تنبث فيها أشياء من المترجم وما يحيط به. يقول إتكيند :

« La traduction la plus fidèle à l'original est nécessairement subjective. S'il est vrai « qu'une œuvre d'art reste un morceau de réalité vu à travers un tempérament », alors la traduction artistique, étant une œuvre d'art est soumise à la même loi : elle représente toujours « une œuvre poétique vu à travers un tempérament »⁴

" إن الترجمة الأوفى للأصل هي بالضرورة ذاتية، وإن صدق أنّ عملاً فنياً يبقى قطعة من الحقيقة منظوراً إليه وفق مزاج، فالترجمة الفنية، ولكونها عملاً فنياً تخضع للقانون نفسه، وتمثل حينئذٍ ودوماً، عملاً شعرياً منظوراً إليه وفق مزاج. " (ترجمتُنا)

¹ - Ibid, page 22.

² - Ines, Op.cit, page 86.

³ - Etkind, page 22.

⁴ - Ibid, page 24.

ويشير إتكيند انتباهنا إلى أن الكثير من العوامل تؤثر في توجّه الترجمة، فترجمة النص الشعري تتلون بعامل جنس المترجم وسنه، حالته الجسمانية ومزاجه وتجاربه العاطفية المعاشة، إن كان متيمًا، أو غيورًا، أو مبتهجا أو مكتئبًا، أو إن كان في بلاده أو منفيا، إن كان ناجحا في الحياة أو مهزوم الواقع¹.

2.5. المدرسة العربية :

1.2.5. الحلقة المفقودة في التراث الشعري العربي :

لا يخفى على المطلّع على التاريخ العام للحضارة العربي دور المكون الشعري فيها. فحتى المؤلفات الأجنبية التي تُعنى بالتاريخ الصرف والمنجز الحضاري للشعوب، لم تتمكن من المرور على التراث الحضاري لساكنة شبه الجزيرة دون المرور على ذكر الشعر، ولو مرورا عابرا². غير أن المؤلفات للانتباه، إزاء هذا المنجز الشعري الضخم، هو الغياب التام لفعالية حضارية كان بالإمكان أن تبلغ بها العبقرية العربية في الشعر حد الكمال، ويثبت للغة الضاد حكم استثنائي بالسمو على باقي اللغات في القدرة على استضافة الإبداع الأجنبي بما يليق به فنيا، وهي الترجمة.

كانت الجزيرة العربية مركز تقاطع شعوب وحضارات ولغات وثقافات مختلفة. واختلفت أسباب مرور تلك الحضارات ودواعي استقرار بعضها بجوار العرب، وتنوعت أشكال الاحتكاك وأغراضه من التجارة إلى الاستكشاف ومن الحرب إلى الهجرة ولأغراض دينية وعلمية وتعبدية صرفة³. وكانت مكة واليمن وضواحيهما قلب تلك المنطقة النابض بسبب موقع الكعبة وركن الحج الذي فرض قبل الإسلام. ولم يكن التعدد اللغوي غائبا تماما في الجزيرة، بل كانت لغات غير العربية على التخوم يتسرب

¹ - Ibid, page 25.

² يقول رالف لنتون وهو يتحدث عن أهم حيوان استأنسه الساميون في الجزيرة العربية "وكل من يعرف الجمل يعجب كيف أمكن استئناس هذا الحيوان. فإن أجمل الجمال في الوقت الحاضر تبدو في نظر الرجل الأوروبي حيوانات سيئة الخلق وعنيدة، وذات رائحة كريهة، ولكن يجب أن لا ننسى أن العربي لا يقر الأوروبي على ذلك. فالعربي ينظر إلى الجمل كمثال للنبل ورمز للوفاء، والأدب العربي من العصر الجاهلي، أي قبل الإسلام، مليء بالقصائد الكثيرة التي تتغنى بفضائل هذا الحيوان." لنتون، شجرة الحضارة، تر: أحمد فخري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2010، ص186.

³ يقول الزيات : " كان لأشراف قريش وأمرائها مكانتهم من الحضارة وزعامتهم في الحج، ورياستهم في عكاظ، وإيلافهم رحلة الشتاء إلى اليمن ورحلة الصيف إلى حوران، أشد الناس بالقبائل ارتباطا، وأكثرهم بالشعوب اختلاطا. كانوا يختلطون بالحبشة في الجنوب، وبالفرس في الشرق، وبالروم في الشمال." ص 16-17. تاريخ الأدب.

منها اللحن والاقتراض كالسريانية والآرامية، إلا أنها كانت نائية نوعا ما جغرافيا عن الربوع التي بزغت منها معجزات العرب اللغوية والحضارية من شعر وقرآن وشريعة سمحاء. وقد احتفظت أقلّيات منهم بلغات مختلفة عن العربية بسبب محافظتهم على ممارسة الشرائع التي سبقت الإسلام، ولحفظهم لنسخ من الكتب المقدسة التي نزلت في تلك البقاع بلغات غير العربية. ولم يكن احتكاك أهل تلك الجزيرة بغيرهم من الشعوب أمرا جديدا، بل سبقهم إلى ذلك بقرون جيرانهم وأجدادهم الكنعانيون والفينيقيون الذين جالوا وصالوا في شمال أفريقيا وأوروبا وأعطوا وأخذوا منها. غير أنه احتكاك لم يذكر له أي أثر لغوي أو أدبي ذي قيمة. وإن ذكرت بعض المصادر نشاطا ترجميا فهو يُنسب إلى حضارة الرومان التي جرت معها جيوشا من المفكرين والفلاسفة في سعي منها لتحقيق تهجين الشعوب التي تصل إليها¹.

أما فتوحات العرب بعد الفراغ من تمكين رسالة الإسلام في الجزيرة، فقد كانت ذات غرض ديني محض، إذ كلما حل المسلمون ببلاد واستلموا زمام أمورها، لم يكن يشغلهم سوى بناء المساجد وتزيينها والتفنن في رفع المآذن، وتزيين القصور، ونشر تعاليم الإسلام وقوانينه، وتحفيظ القرآن، نحو اللغة العربية، وكان المكلفون يعنون بفرض اللغة العربية.

نجازف بالقول أن تلك الفرص التي ضاعت في تجربة الترجمة، ولو من باب التجريب، كانت تحصيل حاصلٍ من قصور النظر في طبيعة الشعر، علته صرامة الحصر الشكلي وضيق الرؤية الفنية، وما ترتب عنه ذلك من مساوئ اعتماده وتعميمه وتحريم العبث بها كقوانين لازمة له كجنس فني. فهو تعريف لا يلم، إلى جانب المعاينة الفنية، إلماما كافيا واسع الأفق بأن هذا الإبداع في جوهره بوح وجداني إنساني قد تتحاور بموجبه مختلف القرائح واللغات الآداب عبر قناة الترجمة، وتتعاطى الأذواق جمالياته سواء في لغتها أو منقولة في لغة أخرى. وهو قصور ليس نابعا عن عدم كفاية نقاد ذلك العصر أو شعرائه أو لفقرٍ وضمور في اللغة العربية وقاموسها أو عقم بحور

¹ - أحمد عثمان، مرجع سابق، الصفحة 48.

شعرها، بل إن مبعثه ببساطة تأخر التلاقي الحضاري وما قد يترتب عنه من احتكاك أدبي، في سياق وظروف أفضل من التي كانت، وقوة الذهنية المُحافظة التي أُلقت بظلالها على الذائقة، وتبررها حالة التوجس من الخطأ والشطط بسبب الدخيل. وهي ذهنية متغلغلة ومتحكمة في جذور التفكير العربي، رافقت العزلة التي عانى منها العرب في قفار بالغة النأي عن أي جوار، ولم تزد لها صرامة الفتوى في القرون الأولى للإسلام إلا مشروعية ورسوخا مضلّلين، وفوتا على اللغة العربية المبهرة بثرائها المعجمي وطاقتها البلاغية الخلاقة آنذاك، فرصة سبق تاريخي في الإبداع في الترجمة الأدبية ولاسيما الشعر. فالعرب "لم يتذوقوا- كما لم يتذوق أفلاطون نفسه من قبل- ما يغشى آداب اليونان من خرافة، ولم يعجبهم إسراف شعراء اليونان في خيالهم، وهالتهم على ما يظهر، هذه الكثرة الكثيرة من الآلهة والأبطال وقد لبسوا عليهم سلاحهم، وأسرعوا رماحهم، وأصلى بعضهم بعضا حربا دميمة زبونا، حتى إذا فرغوا من تطاحنهم، استناموا للراحة واستسلموا إلى شهواتهم الدنيا. لم يستسغ العرب ذلك وهم نجوم الحكمة وأعلام التوحيد. ولو أنهم تخطوا هذه الغشاوة التي ترين على آداب القوم ونفذوا إلى ما وراءها من فن وعمق وجمال، لكان الأدب العربي أسمى أغراضا وأغزر إنتاجا، بل لكان خلقا آخر."¹

حمل كتاب آخر الأديان في رسالته تنويها لمهمة الترجمة، لكن مركب النخوة والعصبية كان أقوى، إذ استمر في بسط سيادته وجبروته على الحياة الأدبية والفنية، وكان ضاربا بتحكمه في أوصال التراث الشعري، وكان تأثير العزلة الحضارية وراء كل ذلك. ويفترض أن تلك الإشارة القرآنية كافية للفت نظر الحضارة العربية الفتية والمقبلة على أزهى عصورها، بفضل رسالة الإسلام، إلى تراث الآخرين وبأن تنثير التساؤل عن احتمالات وجود هذه الصناعة اللغوية لدى شعوب أخرى، على الأقل للإطلاع عليها. لاسيما وأن علماء أجانبا كانوا يؤمنون المشرق ويحضرون حلقات فقهاء اللغة والدين، للاستزادة من العلم والنهل من معين حضارة الإسلام المشرقة آنذاك. يقول الدكتور عبد الهادي محبوب في تقديمه لكتاب قضايا الشعر المعاصر "ألفت المجتمعات

¹ - حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، ج1، الطبعة2، ص6، 1956.

الإنسانية عبر التاريخ، أن تقابل التجديد في كثير من الريبة والتحفظ فلا تقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزا أقوى منها يدفعها إلى أن تحمي نفسها من هذا الطارق المريب.¹

ولابد أن لهذا التجاوز أو التأجيل المؤسفين مبرراتهما الموضوعية آنذاك، وحسبنا أن نشير هنا إلى أن أول التفات موضوعي إلى اللسان الأعجمي قد اتخذ من البداية طابع تحذير وتوجس إثر شيوع اللحن. إذ عزي تحريف النطق ومواضع الكلم إلى الأعاجم ممن يشرفون على تربية الصبيان ويعلمونهم. فكان لابد من مهلة كافية ليتبلور الوعي بضرورة تعبيد السبيل يوما ما لمرور الأعجمي معنى ولفظا واستيعاب أثره في الواقع اللغوي والفكري. وللاستدلال على توقع موقف سوق الشعر العربي والذوق السائد فيه من أبسط تغيير يطرأ على قوانين الشعر المسنونة، قد يفيد على نحو ما، أن نستدل بما نقلته نازك الملائكة عن الجو العام للاستجابة النقدية والفنية في ساحة الشعر العربي حين خرجت حركة الشعر الحر لتجهر بالدعوة للتححرر من وزن الشطرين. فقد كانت دوائر الشعر آنذاك، لا تزال تعتنق نحلة عمود الشعر، وهذا لنسقطها إسقاطا افتراضيا على ما كانت عليه سوق الشعر والنقد في أيام العرب الأولى. ولعله تقرير كاف لتصور استجابة جمهور النقاد والشعراء لقصيدة مترجمة متحللة من الوزن ووحدة القافية. تقول نازك الملائكة: "وما كاد الجمهور العربي يتسامع بالدعوة حتى أسرع إلى رفضها وأساء الظن بها واتهمها. وكانت أحب التهم إلى قلوب المعارضين أن الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الأوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية. قالوا إن الحرية من القيود العروضية استسلام إلى السهولة والرخاوة ولجوء إلى الترف، وإن هذا الشعر الحر قضية هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعرا. والواقع أنه ليس من الثابت فلسفيا أن الحرية أسهل من إتباع القيود."²

¹ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، مصر، ط3 1967، الصفحة 37.

² - المصدر نفسه، ص39.

ما يلفت الانتباه كمنعطفٍ حاسم في الشعر العربي هو أن التغيير كان واردا من الخارج، وبموجب الاحتكاك مع الأجنبي، ولامس الترجمة أو استعملها¹، ولكن المؤرخين للأدب العربي والنقاد غيّبوا ذكرها تغييرا غير مبرر، وإن ورد ذكرها فعلى نحو عابر جدا. حين بلغ الأمر، طيلة قرون، حدّ الاختناق من الرتابة الشكلية والمواضيع المكرورة، وجد الشاعر العربي متنفسه في المهجر أو فيما وفد إليه مع المستعمر من لغة وثقافة، فتعاطى مع الشعر الأجنبي وأنعم النظر فيه بلغته الأصلية، ولا بد أنه عقد المقارنة واستحضر تراثه الشعري الأصلي، وخطرت له مرارا فكرة المفاضلة والتطعيم بعيد استحضار قابلية اللغة العربية لاستيعاب تلك الأشكال في الكتابة، فخاض المغامرة وتلا ذلك ما تلاه مما أمسى حركة تجديد. فصنم عمود الشعر لم يعرف حركة شعرية مكنت التغيير وزحزحته عن موضعه وسحبت قداسته الوهمية، إلا أواخر القرن التاسع عشر مع شعراء استلهموا تجارب شعرية جديدة من إطلاعهم على الأدب الأجنبي على غرار البياتي ونازك الملائكة²، ومنهم من كان مبالغا في الدعوة للتغيير لحد المساس بأحد أركان الشكل والغائها دون أي اعتبار للأعراف الفنية على غرار توفيق البكري وجميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمان شكري وهم من أقدر أدباء عصرهم على الموازنة بين محاسن النظم في اللغة العربية وبعض اللغات الشرقية والغربية. ومنهم من كان يقرأ الشعر بالتركية والفارسية عدا ما يعلمه من أشعار الإفرنج المحدثين والأقدمين³.

2.2.5. فسحة في حكم الجاحظ :

تمثل الترجمة فجوة مؤسفة في تاريخ الأدب العربي، لاسيما في بداياته، كما رأينا في مواضع سبقت من هذه الرسالة. غير أن ثمة ما يزيد الطينة بلة، عدا هذه الفجوة، وهو غياب المساهمة العربية في نظرية الترجمة غيابا تاريخيا. فالمقاربة النظرية للترجمة الشحيحة لدى العرب، يمثل الجاحظ في بدايتها كأول من تحدث عنها لكنه لم

¹- الجبوسي، مرجع سابق، ص 32.

²- الجبوسي، المصدر نفسه، ص 598.

³- العقاد، أشات مجتمعات في اللغة و الأدب، دار المعارف، مصر، ط6، 1977، ص 107.

ينصف تلك الفعالية الحضارية الأدبية شيئا. وتكمن المشكلة في أنه مثولٌ على قدر كبير من السلبية بالنسبة لمشروع النهوض بدراسات الترجمة وترقية ممارستها، ذلك أن هذا المفكر الذي أثر كثيرا بآرائه النقدية في التفكير الموضوعي العربي، تناول الترجمة بكثير من الاستنكار والتبرُّم من رداءة الترجمات، ومن وجهة نظر شاملة أطل من خلالها على الترجمة إطلالة عابرة غير متمعنة. ونتصور أنه لو قُدِّر للترجمة إنجاز أوسع في الأدب والشعر إبان تلك الفترة، لأنصفها الجاحظ بكثير من التفصيل وتكريس وقت وجهد أكثر، ولكانت رؤاه حجر الأساس لنظرية في الترجمة لدى العرب. ورغم أن هذا المفكر يبدو في رفضه صارما ومتحيزا للثقافة العربية حين اكتفى بالحديث عنها بشكل عابر جدا، إذا ما قورن بما أدلى به نظراؤه ممن سبقوه أو عاصروه في ثقافات أخرى على غرار شيشرون Cicéron وسان جيروم Saint Jérôme، إلا أن الإمعان في رأيه وسياق صدور أحكامه تلك، يكشف فسحة ما للترجمة.

لقد لفتت ظاهرة الترجمة نظر الجاحظ لشيوعها في المجتمع العربي الإسلامي، فسجل بدوره أفكارا عن بعض حدودها وشروطها ونوعية مادة الترجمة وشخص المترجم، ولم تكن تلك الملاحظات توجيهية بقدر ما كانت ناقدة للردىء من المنجز.

ينسب الجاحظ القول باقتصار فضيلة الشعر على العرب، وتعدّر ترجمته إلى شخص آخر غيره هو، ويتحفظ على أن الترجمة تذهب في الشعر بخصيصتي النظم والوزن، ولم يول غير ذلك من مكونات الشعر، التي أفاض فيها بشيء من الإضافة، كبير اهتمام، بينما أبدى اعتدالا ما حيال ترجمة النثر، وفضلَ النثر الأصلي على ناتج ترجمة شعر نثرية. وحين يعود لترجمة مُنجز العرب، من الحكمة، يبرر تعذر ذلك مرة أخرى بعامل الوزن فحسب، ذلك أنه يقرّ أنها لو تُرجمت سيكون محمولها من المعاني مناسبا لما عندهم لتوافق وجهات النظر في أمور الحياة، واعترافا للأمم الأخرى بفضائل أخرى.

يمكننا الوقوف هنا على أن الجاحظ يأخذ على الترجمة تغييب قانون عمود الشعر في نقل الشعر العربي تحديدا، ذلك أن الكلام المنقول كان في سياق الحديث عن فضيلة

شعر العرب، لا الشعر بشكل عام، كما أننا نجده في سياق موالٍ يعتدل في حكمه، حين يقرر أن بعض ما تُرجم من كتب الأمم الأخرى كالهند واليونان والفرس إلى اللغة العربية ازداد حسناً وبعضها لم ينقص منه شيء، وفي هذا تقرير لإمكانية ترجمة تفوق الأصل أو توازيه. "فالإعجاز بحسب نظر الجاحظ يقع فيما هو عربي منقول إلى غيره، وعليه فالجاحظ لا ينكر ترجمة ما هو غير عربي إلى اللغة العربية وإن ضُفّ أحياناً، ذلك أنه يرى أن أفضلية الشعر مقصورة على العرب ونقل ما هو غير عربي إلى العرب يزيده حسناً أو يساويه بلغة العرب، وفي كلا الحالتين فإن المنقول أو المُترجم سيكسبه شأناً وقوة."¹

يصدق حكم الجاحظ إذا تصورنا أنه يقصد النقلَ الحرفيَ للشعر أو غيره، فحقيقة لا يمكن أن تبقى عناصر الشكل كما هي في لغة تختلف عن لغة الضاد اختلافاً في الأصل وما يترتب عنه. "فمكمن الصعوبة في ترجمة الشعر العربي عند الجاحظ لا تكمن في معاني الشعر لأن المعاني كما يراها معروفة ومطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي وغيرها، فتحويل الشعر بمعناه جائز ولكن العجز في الترجمة يكمن في طبيعة الشعر العربي وبنائه ونظمه وموسيقاه ووزنه."² كما يصدق إن كان الشرط في الترجمة ألا تستبجح أي شكل من أشكال التغيير أو الإضافة أو التعديل، لا لغرض فني ولا لغيره، إذ لم يكن أصلاً وارداً بالبديهة بالنسبة للجاحظ أن يضيف المُترجم أو يحذف من القصيدة المزمع نقل محمولها إلى لغة أخرى، ففي زمنه كانت الحرب على التحريف والتصحيف مستعرة تصل لحد الاتهام بالدس والزندقة وتلوّث العقيدة. والأهم من كل هذا أن الجاحظ يحمل فيما يحمل على المُترجم الذي لا يستوفي شروط الاضطلاع بهذه المهمة الشاقة، مُمعناً، بشكل غريب، في الخلط بين الإبداع والفهم، وبين القدرة على الاستيعاب والقدرة على الصياغة، يعمد إلى نقل القضية إلى حقل

¹ - مريم محمد المجمع، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009، ص 112

² - المصدر نفسه، ص 115.

استحالة آخر، ذلكم هو حقل الازدواج اللغويّ المثاليّ، وهي استحالة لا يسعنا إلا أن نجاريه فيها ونناقضه في الآن ذاته¹، لذا نجده يطرح شروط المترجم الجيد حين يقول:

"ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما؛ لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعرض عليها، وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه، كنمكته إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة، فإن تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليهما، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات."²

وحكم الجاحظ ليس واضح الاتجاه من حيث اللغات المعنية بالنقل واستقبال محمول الشعر المبتغى ترجمته، فإن كانت لغة الانطلاق العربية فالى أي لغة يمكن إجراء تصور هذه الاستحالة في نظره؟ وهل ستعجز كل اللغات عن استيعاب محمول الشعر العربي وإعادة تشكيله؟ وهل كان سيستقر على الرأي نفسه لو كان ملما ببعض اللغات المتقاربة أو القريبة من اللغة العربية مثل الفارسية؟ وهل كانت حدة رفضه ستصمد إن تعلق الأمر بلغتين متقاربتين السميت والعمق؟ الشعر ليس مجرد وزن وقافية بل هو الصورة والتصوير والإحساس والنسج والذوق والفن والتركيب. "ولئن كان هذا هو موقف الجاحظ، فلعله متأثراً، كما يرى بعض مؤرخي الأدب، من كونه لم يكن يتقن غير لغة واحدة، مما اضطره، هو القارئ النهم، للاستعانة بالترجمات التي لطالما أزعجته بنواقصها واعوجاجها."³

3.2.5. كاظم جهاد:

يؤسس كاظم جهاد رؤاه للترجمة ونقد الترجمات على قاعدة فلسفية، إذ يرصد قسما لمباحثة وجهات النظر التي ثمنت الترجمة وأماطت اللثام عن دورها المصيري في

¹ - كاظم جهاد، حصة الغريب، ص 113

² - الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965، ص 76.

³ - كاظم جهاد، مرجع سابق، ص 112.

تاريخ الفكر الإنساني بشقيه المُعطي والسالب. ويتناول كاظم المهاد الفلسفي بشرح أخذ وانتقاء أسر للفكر من أعلام من أفتوا للترجمة ورفعوا قدرها بعد طول إهمال. يأخذ من هايدغر معنى فعل الترجمة قائلاً: "إذ نترجم، حسب هايدغر، فإننا نحذو حذو المؤول والعازف، أي أن نتصرّف، في الآن نفسه، مثل ذلك الذي يعلّق على النصّ كاشفاً ما يكتمه النصّ، ومثل ذلك الذي يعمل على عزف عمل موسيقيّ، ومن هنا أهمية التمكن من حسّ إيقاعيّ يسمح باقتران معنى العمل والشكل الذي يتّخذ هذا المعنى. فأن نترجم نصّاً ما، معناه أن نحرص على عدم انتزاعه من إيقاعه، حيث يكمن معناه الأعرق، وعلى عدم إخراجه عن سياقه."¹

وعلى غرار من أعجبوا بالعمق الفلسفي في مقدمة فالتر بنيامين لترجمته، لا يتوانى كاظم في إعادة قراءتها، ويقترح تكثيف ما جاد به فالتر للترجمة في ثلاث نقاط :

- مثلما تسعى الظواهر الحيّة إلى التعبير عن جوهر الحياة، فإنّ هدف التّرجمات يتمثّل في التعبير عن العلاقة الحميمة القائمة بين اللّغات.
- بإمكان التّرجمة إذن أن تبدو، من هذا الجانب، طريقة "مؤقّته" لتقدير الغرابة الملاحظة "أمبريقياً" (أي في المراس وليس بالضرورة من حيث المبدأ) بين اللّغات. إنّ التّرجمة ترفع العمل إلى جوٍّ من تلك "اللّغة الخالصة" يتّسم بالعلوّ والنقاء.

- مع أنّ كلّ ترجمة، تظلّ محكومة بإمكانية أن تُعاد أو تُبدأ من جديد، إلّا أنّ التّرجمات، في مجموعها، تضمّن القرابة الأصليّة بين اللّغات وتُحقّقه².

أما عن دريدا فيبيدي كاظم إعجابه الشديد بإعادة قراءته لأسطورة بابل، إذ يقترح دريدا قراءة جديدة ويعيد بعث الأسطورة ليضعنا أمام قوّتها الرّمزية وأساسها اللاهوتيّ اللّذين ما فتئنا نتعثر بهما. ويرى في حادثة بلبلّة الألسن كسراً لكلمة الإنسان المتناول بغيه وفضوله وإعلاء لكلمة الله واسمه الذي سيتحتم على البشرية البحث عنه في المجهول والعثور عليه مهما كانت المشقة، لتشهد أسطورة بابل إذن على

¹ - المصدر نفسه، ص 22.

² - كاظم جهاد، المصدر نفسه، ص 23.

ولادة الترجمة وحضّ الناس على ممارستها، ممارسة تبدو في الآن نفسه ممكنة ومستحيلة¹.

ويأخذ من دريدا، بشرح جذاب، تبريره لعدم مطلّقية قابلية النصوص للترجمة إذ يسوق رأيه حين يقول: "النص لا يعيش إلّا متى كان قادراً على البقاء، ولا يبقى إلّا متى كان يقبل الترجمة ويمتنع عليها في الآن نفسه. يقبل الترجمة بأن يظلّ مفتوحاً أمام الترجمات، ويمتنع عليها بأن يحفظ دوماً في داخله ذلك العمق الذي لا يمكن بلوغه والذي يقول بنيامين إنّه يظلّ يرافق كلّ نصّ مترجم. ومتى كان النصّ قابلاً لأن يُترجم بإطلاق، كان مصيره الامحاء، الامحاء كنصّ وكتابة وكجسد لغوي².

وتحرّك كاظم جهاد منافحاً عن أصوله وما تعرضت له ثقافته من ويلات الاستعمار، فيخصص فصلاً للترجمة والإيديولوجيا أو الترجمة في الفكر ما بعد الاستعماري، وعنوانا يسمه بالترجمة والتهام اللغات³. وفي معرض تشريحه لمناهج الترجمة التي سار عليها المترجمون، يستعرض تقسيم أبو يعرب المرزوقي لترجمة الأعمال العلمية في الثقافة العربيّة في العصر الوسيط، إذ رصد في حركة الترجمة أربعة أصناف تبعاً لشكل العلاقة الجامعة بالآخر⁴. ويضيف كاظم إلى تلك الأصناف صنفاً خامساً يدعوه الترجمة الاستلهامية، ويقصد به "حالة الثقافات الناشئة التي ترغب في مجاراة ركب الثقافة العالميّة، وكذلك حالة الثقافات التي كان لها، كالثقافة العربيّة، ماضٍ زاهر وتحاول في طورها الرّاهن هي أيضاً اللّحاق بالتطوّر الفكريّ والأدبيّ العالميّ وتساهم في الإضافة إليه. وتبعاً لكون الاستلهام خلافاً أو محاكاةً، نكون هنا أمام إفادة إيجابية من إنجازات الآخرين أو بإزاء تبعيّة سلبية لها⁵.

¹ - المصدر نفسه، ص 27-28.

² - المصدر نفسه، ص 30.

³ - المصدر نفسه، ص 35.

⁴ - وتتمثل تلك الأشكال من الترجمة في الاستيعاب التام، الترجمة-المجاورة، الترجمة-التجسس أو الترجمة-الاستعلام،

الترجمة-الوساطة. لمزيد من التفاصيل حول دينامية هذه العلاقات ينظر : كاظم جهاد، المصدر نفسه، ص 35.

⁵ - المصدر نفسه، ص 36.

ويرى كاظم جهاد أن حركة الترجمة التي ازدهرت في الجزيرة العربية أيام بيت الحكمة طبعها غياب أدنى اهتمام بترجمة الشعر، ويتصور أن ذلك "التجنب يجد تفسيره في تحرق الثقافة العربية إلى كسب المعارف الفلسفية والعلمية" إلى جانب عامل آخر ربطه بتحكم تقاليد فنية في الإبداع الشعري آنذاك، ويقول في ملاحظة أصابت عمق العلة: "يبدو موقف العرب من ترجمة الشعر صادراً بالأحرى عن ذائقة جمالية خاصة، قد لا تكون براءً من دافع أيديولوجي. ثم إن الثقافة العربية اتخذت الموقف ذاته تجاه ترجمة النصوص المقدسة، وليس بخفي مقدار حضور الشعر في كل نص مقدس".¹

ويقرر كاظم جهاد دور الترجمة في توليد أجناس جديدة في الأدب العربي، إذ يرجع ميلاد المسرح الشعري مع شوقي، وتجربة العمق الفلسفي في الإبداع الأدبي مع توفيق الحكيم، إلى احتكاك العرب بالغرب عبر الترجمة. ورأى في ذلك إرهابات فلق جديد في الأدب العربي استمرت في حركة تطوّر، فكان للترجمة فضل تاريخي في إنعاش الإبداع الأدبي العربي، الذي بدأ مقلداً وانتهى أصيلاً. ويلفت الانتباه إلى أن الظاهرة نفسها عرفت امتداداً إبان القرن العشرين، إذ شهد الأدب العربي موجات من التأثير الجذري، لاسيما في فن الشعر، الوافدة من الخارج مع أدباء المهجر² وكذا مع أدباء الحركة الرومنطيقية في مصر، الذين اقترحوا مفاهيم أدبية مستقاة في أغلبها من الثقافة الغربية، ولعبت الترجمة فيها دوراً حاسماً³، خاصة من خلال نشاط الحركة في مصر عبر مجلة أبولو.

ويسجل كاظم جهاد المآخذ نفسه على تقصير المجهود العربي في مقاربة الترجمة مقارنة نظرية، إذ "على غرار رواد الترجمة في العصر العباسي لم يصاحب المترجمون النهضويون نشاطهم بتفكير مسهب في سؤال الترجمة. إذ لو غرضنا الطرف عن بعض العبارات والتوضيحات التي تنصّر ترجماتهم لبعض الأعمال

¹ - كاظم جهاد، المصدر نفسه، ص 111.

² - تناولت الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي، الموضوع بفائض في الشرح، ينظر الصفحات : من 101 إلى 108.

³ - لاطلاع أوسع حول دور الترجمة في هذا التأثير ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، ص 191-192.

المعينة، فلسنا نعثر لدى مترجمي عصر النهضة على أكثر من ملاحظات عامة وذاتية.¹

ويستنبط كاظم جهاد، من قراءة ناقدة للترجمات التي كانت تنشرها مجلة شعر، أن المترجمين كانوا يميلون إلى ترجمة حرفية ينتهي بها الأمر دائماً إلى قصائد ذات أبيات متحررة من الوزن، ويرى أنها لا زالت تسمى خطأ "قصيدة النثر". ويسجل لمترجمي مجلة شعر المزايا التالية في مقارنة الشعر الأجنبي في اللغة العربية:

1- مجهود يسعى إلى تشييد بنية شعرية تستطيع أن تخلق، خارج العروض، أثراً إيقاعياً أقرب ما يكون إلى أثر النصّ الأصل.

2- جرأة في اختيار المعجم وبناء العبارة، تجتهد في التقاطع والنصّ الأصل، وتصل إلى حدّ إحداث انزياحات لغوية تصير شيئاً فشيئاً إلى نمط كتابة جديد.

3- لجوء إلى سجلات أو مستويات للكلام الشعريّ مختلفة، وتنويع لنبرة الخطاب يستطيع أن ينزع القصيدة من قبضة الجزالة المغالية التي درج العرب على تعميم قصائدهم بها، سواء في عصر القصيدة العربية القديمة أو بدايات عصرها الحديث.²

ويرى كاظم جهاد بعين فاحصة أسسها على قراءة فاحصة لنماذج ترجمات مختلفة، أن ترجمة الشعر في الأدب العربي تأثرت كثيراً بالمنحى الذي شاع في الترجمات التي روجت لها مجلة "شعر" ومجلة "أبولو". ويرى أن أغلب من يقبلون على ترجمة النظم من الشعراء، ويُسَجِّل على مُنجزهم تحولاً ملحوظاً من مراعاة الوزن والتقنية إلى الجمل الإيقاعية التي تقارب الإيقاع وتنويع القافية في البيت الأوروبي، وذلك رغم المحاولات النادرة التي تقدم ترجمات موزونة.³

ويخلص كاظم جهاد إلى تقييم عام، مفاده أن مُنجز ترجمة الشعر يكشف عن عثراتٍ وسوء فهمٍ أكثر مما يقدّم روائعاً، إذ يتسم الإبداع في الترجمة بالندرة، رغم أن الكثير

¹ - كاظم جهاد، المصدر نفسه، ص 131-132.

² - كاظم جهاد، ص 140-141.

³ - المصدر نفسه، صفحة 142-143.

منها من توقيع شعراء مرموقين. وهذا ما يبرر في نظره ضرورة التوفّر على شعريّة ونقد خاصّين بالترجمة¹. يقول في ذلك: "إنّ المقالات المنشورة على صفحات المجلّات، والتي تُعنى بشعرية الترجمة وبنقدها، لا يجاوز النقاش فيها درجة التنقيب عن الأخطاء الحرفيّة وسرد الاعتبارات الذاتية التي توجّه هذا المترجم أو ذاك في عمله. في حين يبدو لنا أنّ نقد الكلمات ينبغي أن يترك مكانه لنقد أعمّ وأشمل، يقارب الترجمة منظوراً إليها في كليّتها؛ نقد ينصبّ في الآن ذاته على معنى الكلمات كما على الإيقاع الشعريّ وعمل الاستعارات والتلميحات والفلسفة الضمنيّة الملازمة لكلّ نصّ شعريّ".²

4.2.5. إدوار البستاني:

يرى البستاني أن الترجمة من وجهة عامة أداة لنقل محاسن الأفكار والصور وضروب الإبداع من لغة تتوافر فيها إلى لغة تقتقر إليها³، ويعلن منذ البداية رؤية ذات ميل فني إلى الترجمة، لاسيما إن تعلق الأمر بنقل الإبداع الأدبي بمختلف أجناسه، وهذا ما يسطع للمطلع على الكتاب الوحيد الذي تركه البستاني كمقاربة منهجية للترجمة.

ويرى إدوار أن الترجمة من وجهة نظر أوسع "سبيل إلى تمازج العبقریات المختلفة وتلاقى شرر النبوغ في العالم. وهي الفجوة التي تنهمر فيها بحار العلوم بين الأمم لتغتترف منها كل أمة ما يعوزها من أمة غيرها".⁴

ويرى البستاني أن شرط إتقان اللغتين غير كاف، ويحمل رأيه في هذا الخصوص دعماً للتوجه الذي يرفض حصر الإبداع في ترجمة الأدب في ضرورة كون المُقبل على ذلك أدبياً أو شاعراً، ويُعلي من شأن المترجم الذي غدّى ذائقته عبر الإطلاع على أدبين وإعادة اكتشاف كنوز لغته عبر الترجمة⁵ وما تدريبه عليه من تدقيق وتدقيق لمحمول الكلمات. يقول إدوار: "فلربّ أديب بلغ من العلم والثقافة حدا بعيدا وتحكم في

¹ - المصدر نفسه، ص 142-143.

² - كاظم جهاد، المصدر نفسه، ص 142-143.

³ - إدوار البستاني، مناهج الترجمة، الجامعة الأمريكية، بيروت، ط1، 1945، ص 1.

⁴ - المصدر نفسه، ص 2.

⁵ - يقول إدوار وهو يصف دور الترجمة في شحذ ذائقة المترجم وإغناء معارفه "فهي أشبه ما تكون بروضة أنف أو غابة عذراء يلجها الباحث فيرجع منها مثقل الأنف بالطيوب ومفعم العين بما رأى مما لم يره." ينظر الصفحة 4

ناصية اللغتين يرتبك ويحجم أمام معضلة ترجمة أو تعريب فيعالج النص خائفا ويرتد عنه خائبا أو ينقله ماسخا.¹

ويشترط البستاني ركنين في الترجمة هما التفهم والأداء. ويوزع تحقيق متطلبات الركن الأول على ضرورة إنجاز قراءة ممعنة للأصل قبل الشروع في النقل، ويشترط قراءة تحقق تلمس روح النص والدلالة المترجمة في الألفاظ والموسيقى التي تناسب مع انسجام الكلمات. ومن خلال قراءة ثانية أو ثالثة أو أكثر يحقق المترجم تحكما في الموضوع بأكمله إذ يتمكن من استرجاع تسلسل أجزائه من خلال تكرار القراءة.² ويعزز تحقيق الفهم العناية الكبرى التي يوليها المترجم لمعاني الكلمات في سياقاتها، ويركز البستاني على إثارة مسألة التنقيب عن المترادفات³ وتحسس ما بينها من دقائق المعاني والفروق في المرامي⁴. ويأتي في المقام الثالث تحري مؤدى الجمل، ويرى في هذه النقطة إمكانية ملازمة روح النص، يقول البستاني في هذا: "عندما نتبين معاني المفردات فقد ألممت بمعنى الجملة. ولكن هناك فكرة مسيطرة تُستخرج من مقابلة الجمل ومقارنة الألفاظ وهو ما نسميه بروح النص. فتلك الفكرة المسيطرة يجب أن تلازمك أثناء العمل لتستطيع معها من الإحاطة بشيء تحسه ولا تراه. فهو تارة روعة وفخامة وقوة، وهو تارة عذوبة ولين وموسيقى، أو هو سمو وإعجاز وقد يكون سخافة وابتذال وانحطاط وإسفاف."⁵

ولكي يتأتى لمترجم الشعر تأدية المراد من الترجمة يقترح البستاني أربعة شروط:

أولاً، النفاذ إلى روح المنشئ، ويقصد به الشاعر أو الكاتب، ويتحقق ذلك بفضل جهد نفسي طاقته الإحساس، ويريد به البستاني عملية تقمص حالة الشاعر من خلال أفكاره وعواطفه المبنوثة في تضاعيف القصيدة. فإذا كانت قصيدة عن فراق حبيبين تمايلت

¹ - المصدر نفسه، ص 3.

² - إدوار البستاني، المصدر نفسه، ص 6.

³ - يقول إدوار مقارنا اللغة العربية باللغة الفرنسية : " وثمة أمر لا يكثر الإلحاح في صدده وهو أن اللغة العربية تتسع لما لا حد له من المترادفات في حين أن لا ترادف في اللغة الفرنسية على ما يقول تيوفيل غوتيه. فكل كلمة فيها نطاق وحد يقصر عنهما أو يتعداهما أي مرادف آخر." ينظر الصفحة 3، وتفصيلا أكثر في الصفحتين 18 و 19.

⁴ - المصدر نفسه، ص 9.

⁵ - المصدر نفسه، ص 10.

روح المترجم مع أحزان الشاعر، وإن كانت قصيدة عن آلام يتيم لا بد أن يتحرك في المترجم الكثير مع مشاعر المؤلف، وهكذا دواليك.

ثانياً، المحافظة على الأصل، ويقصد به البستاني أن يعتني المترجم بالتأليف بين المباني والمعاني في ترجمته، ويكلف البستاني المترجم أمانة ثقيلة حين يقول في تأدية هذا الشرط: "انقل الأصل بحذافيره ودقائقه معنىً ومبنىً. فالمترجم ملزم بالأمانة في تأدية المعنى وفي طريقة إخراجه أحياناً. وكما ينبغي أن تنتقل الفكرة صحيحة سالمة يتحتم أيضاً أن تلبس هذه الفكرة ديباجة الأصل أو مسحته أو ما سميناه بروح النص."¹

ثالثاً، المحافظة على الإيقاع، ويرشدنا إلى أن الإيقاع يتمثل في تأخي الصيغة والمعنى وتوافق النبرات بين الأصل والنقل. ويتطلب الأذن الصادقة والذوق الصحيح. ويذكر المترجم بأن هذا المكون في الشعر نسبي كونه مرتبط أساساً باللغة التي يُنقل إليها ويخضع لأحكام بديعها وبيانها²، ويخفف من عبء الإيقاع على المترجم حين يُشير أنه مكوّن فنيّ غالباً ما ينساب مع الترجمة الجيدة عفواً واتفاقاً، ولا ينحصر في قاعدة حسابية إيجابية. ويرى أن الإيقاع لا يتحقق بالتكلف والتنميق، فالمترجم غير المنشئ الأصلي³.

ويرى أن النفاذ إلى روح المنشئ جهد نفسي يتمثل في تمازج روح المترجم مع روح المؤلف الأصلي إلى شعور ذاتي بالتجربة الوجدانية التي أملت للشاعر القصيدة، وتعامل المترجم يتدرج من بدء التماس الذي يحدث حال قراءة النص ويؤدي للتقرب من روح المؤلف ويتلمس من قراءة معمقة العواطف المختلفة بمجهود الإحساس. ومن خلال الشعور الذاتي، يحاول المترجم أن يتحسس في نفسه مثل تلك العواطف ولو افترضها فرضاً، يلي ذلك الاستيلاء على الفكرة وتبني نفثات الشاعر، في حالة استحواذٍ أناني، لتصدر عن المترجم متسمة به فيعبر عنها مما يمتحه من لغته مما يحمل الحالة وينقل الفكرة والعواطف.

¹ - إدوار البستاني، المصدر نفسه، ص 16.

² - المصدر نفسه، ص 24.

³ - المصدر نفسه، ص 26.

ويتحفظ البستاني كثيرا في فتح المجال للمترجم ليتجاوز في التغيير أو الحذف، ولا يثير في أي من المحاور التي فصل فيها تفصيلا مملا، أدنى إشارة للتغيير، وفي هذا تكليف لمترجم الشعر بالمستحيل. رغم أنه استباح الكثير من التغييرات والإضافات في المثال الذي اقترحه لترجمة إحدى القصائد.

والبستاني يبلي بلاء فنيا ملحوظا في الترجمة، إذ يضرب مثالا بترجمة قصيدة لفليكس دارفار Félix d'Arvers.

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère
Un amour éternel en un moment conçu,
Le mal est sans espoir, aussi j'ai du le taire
Et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su.
Hélas ! j'aurais passé près d'elle inaperçu,
Toujours à ses cotés et pourtant solitaire,
Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre
N'osant rien espérer et n'ayant rien reçu

Pour elle quoique Dieu l'ait faite douce et tendre
Elle ira son chemin, distraite et sans entendre
Ce murmure d'amour élevé sur ses pas
A l'austère devoir pieusement fidèle,
Elle dira lisant ces vers tout remplis d'elle :
« Quelle est donc cette femme ? » et ne comprendra pas.¹

في العمر سر كامن ودفينة في مهجتي
يا للهوى الأبدي يبعث من خلال هنيهة
داء بلا أمل كتمته فيا

¹ - Félix d'Arvers, cité dans : إدوار البستاني، المصدر نفسه، ص 12 .

وما درت ويحها من أمره شـيا

لقد أمر بها - تعست - فلا أمر ببالها
مستوحشا مهما لمت بظلمها وخيالها
ولسوف أنفق عمري صامتا عينا
لم أجتري طلبا ولم أنل شيئا

ولئن براها بالحنان وبالعدوبة من براها
ستسير لاهية وداعي الحب يهمس في خطاها
لحنا تمر ولم تسمع له شيئا

وهي التي في الواجب القاسي تظل على وفاها
ستقول إن عثرت بأبياتي وقد ملئت هواها
يا ويح نفسي من عساها ولا تعي شيئا¹

5.2.5. صفاء الخلوصي:

يرى أن فن الترجمة أكثر فنّ حاق به الإهمال. لم يبحث الأوائل في مبادئه أو وضع قواعده. بل نصحوا بالتمرين عليها كوسيلة من وسائل تنشئة الكتاب والخطباء، لم يساهموا بالكثير في تكريس دراسات للترجمة كفن. تعاملوا معها كوسيلة فحسب كوسيط لا قيمة له في ذاته².

وإزاء التذمر من الوضع الهامشي الذي عانتته الترجمة، يحتاج الخلوصي من أجل الترجمة التي أثبتت وجودها كفنّ، ويثني على المترجمين الذين حملوا في البداية على عاتقهم محنة هذه التجربة العصبية، تمكنوا من تحقيق سبق فني بالترجمة، لا يمكن أن يتجاوزوه التاريخ، ويعرب عن نظرة مشرقة، ويذهب لأبعد من ذلك إذ لا يتردد في

¹ - إدوار البستاني، المصدر نفسه، ص 14.

² - صفاء خلوصي، الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة، دار الرشيد، 1982، الجمهورية العراقية، ص 9.

الدفاع عن الترجمات الرديئة وتقدير دورها في الكشف عن المناهج السليمة، ويرى فيها أساساً نقدياً تقييماً مفضياً لترجمات أخرى أجود، يقول خلوصي: "ومع ذلك فقد ظهر خلال العصر مترجمون بارعون رفعوا مقام هذا الفن ونحوه شيئاً من الإجلال والحرمة وأصبحت مترجماتهم مصدراً للقواعد التي نضعها لفن الترجمة اليوم، على أننا يجب ألا نهمل المترجمات الرديئة التي أنتجها مترجمون أقل كفاية فهي مفيدة أيضاً لأنها أمثلة صارخة على خرق هذه القواعد ومخالفتها".¹

ويتناول الخلوصي الترجمة في بداية حديثه من وجهة نظر أدبية وفنية بحتة إذ يرى أنها فن جميل يعنى بنقل ألفاظ ومعانٍ وأساليب من لغة إلى أخرى بحيث أن المتكلم باللغة المترجمة يتبين النصوص بوضوح ويشعر بها بقوة كما يتبينها ويشعر بها المتكلم باللغة الأصلية.² وذلك مع أنه يتناول أنواعاً أخرى غير النصوص الأدبية، وفي ذلك ميل يسحب بموجبه الخلوصي الترجمة إلى الأدب، ويولي اهتماماً أكبر بشروط بمترجم الأدب ويلقي مسؤولية فنية أثقل على عاتق المجازف في ترجمة فن الشعر.

ولا يختلف الخلوصي عن سائر من بادروا لاقتراح شروط في المترجم المقبل على نقل الأدب والشعر، وإنما يكتفي بتعميم في التذكير بأهم ما ينبغي أن يتوفر في المترجم، يركز بعض الشيء على شروط يتطلبها نقل فن الشعر تحديداً.

فالخلوصي يرى أن المترجم فنان يتحلى بروح الفن، وفي هذا إقرار بأن عملية الترجمة فن خالص، لاسيما إن تعلق الأمر بنقل فنون الأدب. فلا بد للمترجم، كي يُحصل الفرق بين نسخ حرفي ينتهي بتحقيق أمانة للمعاني وخيانة للجماليات، أن يرتقي عن جداول المعنى والمضمون وما يرافق ذلك من متلازمات وحصر بين اللفظ والمقابل، ويتجاوز إلى استخراج إمكانيات اللغة في إعادة خلق إبداعي يضاهي الأصل أو يفوقه، لكن لا يدنو منه أو يقصر في مجاراته. لذا نجده يؤيد أن يتجاوز المترجم في سبيل وضع الترجمة على سكة فنية خالصة لا تسابقها على متنها غايات أخرى. فروح الفن لا بد لها من شيء من الحرية لتحقيق لمعة الإبداع.

¹ - الخلوصي، المصدر نفسه، ص 11.

² - المصدر نفسه، ص 14.

ويذكر الخلوصي بأن المترجم ينبغي أن يرتقي بنظرته إلى اللغة، ويوسع من نطاق التعامل معها، فاللغة ليست ألفاظاً ميتة في القواميس، بل إن المفردات تتحول في السياق إلى مكونات عضوية تسري فيها مختلف الجزيئات المؤدية لأدوار مختلفة والحاملة لمعلومات مختلفة تساهم، وهي في وسط حي خفي حركي، في تكوين مواصفات العمل الإبداعي وخصوصياته الظاهرة والمضمرة، تماماً كما تحمل المورثات الصفات التي تظهر على شكل الإنسان وفي بعض مكونات مزاجه. فالكلمات في الترجمة، لاسيما ترجمة الإبداع الأدبي، تمر تحت مجهر يرى أجزاء متناهية الصغر، قد يتجاوزها المعجم، ولا حاجة لأن يفصل فيها.

ويرى الخلوصي بضرورة أن يتحلى المترجم بنظرة فاحصة ناقدة، إذ لا يكتفي بقراءة عابرة كباقي مستهلكي الأدب من المطالعين، بل يلزم المترجم أن يُنجز قراءة فاحصة، وقراءة النص عدة مرات، حتى تتشرب روحه بروحية مؤلف الأصل، وتستقر المعاني في ذهنه، فتتفتح نفسه لترجمة القطعة الشعرية التي بين يديه. ويذهب الخلوصي أبعد من ذلك فيتساءل عن حدود المترجم في التصرف بالنص الأصلي، ويدخل منطقة كثيرة المزالق إذ يذكر برأيٍ كاد ينال حظوة مفاده أنه يجوز للمترجم أن يصقل الأصل ويحسنه في شكله المترجم، وظهر رأي يناقضه ويحتاج لصالح الاحتفاظ حتى بأخطاء الأصل ونواقصه، يقول الخلوصي: "أما نحن فنأخذ برأي وسط بين الرأيين فلا نحسن الأصل ونصقله أكثر مما ينبغي بحيث تبعد الشقة بينه وبين الترجمة ولا نبقى الأخطاء على ما هي عليه، بل ننصح بتعديلها بطريقة ما و الإشارة إلى ذلك في الحواشي، إذا أمكن."¹

ويقترح الخلوصي القواعد التي يعتمد عليها فن الترجمة :

- يجب أن تعطي الترجمة صورة صحيحة للأفكار المتضمنة في النص الأصلي.
- يلزم المحافظة على الأسلوب الأصلي قدر الإمكان.

¹ - الخلوصي ، المصدر نفسه، ص 15.

- ينبغي ألا تقل سلاسة الترجمة عن سلاسة أي قطعة موضوعة.¹

ولا يرى الخلوصي ضيرا في أن تميل الترجمة إلى إيضاح ما شابه الغموض في النص الأصلي، ويرى في العزوف عن ذلك تشكيكا في فهم المترجم لبؤر الغموض في النص الأصلي، يقول في ذلك: "ويجب على المترجم حينما يرى النص الأصلي غامضا أو مشكوكا في معناه أو مُحتملا لمعنيين، أن يختار المعنى الأنسب لسياق الكلام في القطعة بكاملها والأقرب إلى مزاج الكاتب الأصلي، أما محاولة تقليد غموض الأصل وإبهامه فأمر معيب قد يدل على عدم فهم المترجم للنص الأصلي على وجهه الصحيح!"²، ويتجاوز الخلوصي بذلك أحد أهم مبادئ الترجمة، التي يقترحها هو نفسه، وهي أن تعكس الترجمة الأصل بأقصى حد من الفنية، فإن استدعى الغموض أن تكون الترجمة موضحة فهل ستكون ترجمات الشعر السورياتي أو شعر مالارمي شرحا في معظمها، كما أنه يتجاوز دور الحاشية التي يمكن أن تنفذ الموقف وتقدم لقارئ الترجمة أنيسا لتوجيه قراءته لبعض أنواع الشعر المتسمة بالغموض.

6.2.5. محمد عناني :

مترجم مصري غزير الإنتاج، درس الأدب الإنجليزي. ترجم معظم أعمال شكسبير، وتصدى لترجمة نماذج مهمة من الأدب الإنجليزي مثل ملحمة لورد بايرن Lord Byron "دون جوان" وملحمة جون ميلتون John Milton "الفردوس المفقود" التي قضى عشرين عاما في ترجمتها. ويعد من أهم الأسماء العربية التي كتبت في الترجمة والدراسات الترجمة.

يرى عناني أن الترجمة الأدبية تخصص ينهل من مختلف العلوم الإنسانية، عدا كونها فنا من الفنون. ويلقي على المترجم مسؤولية تتجاوز الحرص على نقل دلالة الألفاظ ومقاصد المؤلف إلى نقل المغزى والتأثير اللذين يرمي إليهما الكاتب في نصه

¹ - المصدر نفسه، ص14.

² - المصدر نفسه، ص 15.

الأصلي. وهذا ما يستدعي من المترجم معرفة أدبية ونقدية عميقة حتى يؤدي مهمته الشاقة بأكبر قدر من التوفيق.

ويؤكد عناني في مقدمة كتابه "فن الترجمة" أن الترجمة الأدبية فنٌ تطبيقي لا يتأتى إلا بالممارسة والموهبة، ولا يمكن للكتب التوجيهية أن تغني عن هذين الشرطين الجوهريين فيها. ويرى أن المترجم كاتب محروم من الحرية الإبداعية أو الحرية الفكرية، لأنه مقيد بنص تمتع فيه صاحبه بهذا الحق من قبل، وهو مكلف الآن بنقل هذا السجل الحي للفكر من لغة لها أعرافها وتقاليدها وثقافتها وحضارتها إلى لغة اختلفت في كل ذلك¹. ويؤكد، على غرار سامي الدروبي، على شرط التبحر في آداب تلك اللغة لتحقيق ذلك.

ويدعو عناني المترجم للتخلص من قيود الشكل التي فرضتها الرؤية التقليدية للشكل الموسيقي، ويتجاوز حد النظم كمعيار لجمال الإبداع اللغوي، ويفتح أفقا أرحب لمقاربة الأوزان الغربية في اللغة العربية، إذ يقول: "ليس النظم وحده معيار الشكل، بدليل وجود كثير من النظم بالعربية والانجليزية الذي لا يرقى إلى مصاف الشعر، ووجود نثر يرقى إلى تلك المصاف، ولكن المترجم مضطر إلى الالتزام بالنظم إن ترجم نظاما مهما يكن حظه من الشاعرية".²

وما يُحسب لعناني رؤيته التفاؤلية لترجمة الشعر التي يفتح بها آفاق إمكانية الإبداع في اللغة العربية، بعيدا عن الرؤى المثبطة. إذ يقول إن "ترجمة الشعر على صعوبتها تتيح للمترجم اختيارات أكبر من حيث المعاني الإحالية والشعرية جميعا"³. وينوه في ذلك بفضل تراث اللغة العربية الزاخر بالمتراجمات والبحور الشعرية التي توفر بدائل تناسب الإحساس والإيقاع في الشعر الأجنبي. وتتجلى رؤيته المشرقة هذه في الترجمات الإبداعية الملفتة للنظر التي يُبرز فيها إمكانات اللغة العربية في استيعاب

¹ عناني، محمد، فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الخامسة، 2000، الصفحة 7.

² - عناني، نظرية الترجمة الحديثة، ص 124.

³ عناني، محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، 2003، صفحة 41.

جماليات الشعر الإنجليزي، نأخذُ منها ترجمة لمقطوعة من قصيدة لوردز وورث
:Wordsworth

يقول وردزورث:

And what art thou ? I know, but dare not speak,
Time may interpret to his silent years;
Yet in the paleness of thy thoughtful cheek,
And in the light thine ample forehead wears,
And in thy sweetest smiles, and in thy tears,
And in thy gentle speech, a prophecy
Is whispered, to subdue my fondest tears,
And through thine eyes, even in thy soul I see
A lamp of vestal fire burning internally.

ترجمها عناني كما يلي :
وماذا تكونين؟ أعرف لكن لساني سجين
فليت الزمان تولى الحديث فبد صمت السنين
ولكنني اسمع الهمس في فكر وجنتك الشاحبة
في نور جهتك العالية
وفي أعذب البسمات وفي العبرات
ورقة أفاظك الحانية
فهمس النبوءة يطمس كل مخاوفي الساذجة
ومن كوة المقلتين أرى داخل النفس نورا

ومصباح ضوء توقد في القلب نارا طهورا¹.

6. أفق التكافؤ:

استقر التكافؤ كأحد أهم محاور نظرية الترجمة، لا بل السبيل العملي الوحيد للخروج بها من قُفْمُ الجدل التاريخي العقيم، وإخلاء سبيلها بدفعةٍ إلى الأمام لترقية الإنجاز والمنجز. وقد تناولت بحوث علم الترجمة التكافؤ بفيض من الرؤى والنظريات، ورغم أن الباحثين في الترجمة بمختلف منطلقاتهم ومشاربهم لم يُجمعوا على الفصل في طبيعته فصلا تاما، إلا أنهم، بالمقابل، لم يختلفوا في أنه يمثل منعطفا إجرائيا لتجاوز مسألة التعذر والتحرر من مفهوم الحرفية التقليدي بشكل نهائي، ليمثل أفق اجتهد واسع الاحتمالات والإجازات، ويتجلى ذلك في المصطلحات التي أفرزتها مختلف الدراسات متحرية تدقيق مستويات هذا المخرج.

فالبحوث التي تتناول نظرية الترجمة، ينذر أن تتجاوز مسألة التكافؤ، بل إن هذا المفهوم كان محل تطوير وتوسيع في البحث وهذا ما يفسر ظهور تسميات تكرر عزل أشكال أخرى من التكافؤ تختلف وتتفاوت حسب تركيز المترجم على جانب من جوانب النص وتأثيره، كأن يرتبط تحقيق التكافؤ بتوجيه الاهتمام للغرض أو الشكل أو إبراز الجماليات في ترجمة شعرية. ولذا نجد أوتو كيد Otto Kade يميز بين التكافؤ الكلي (عنصر مع عنصر) والتكافؤ الاختياري (عنصر مع عدة عناصر) والتكافؤ التقريبي (عنصر مع جزء) والتكافؤ الصفري (عنصر مع لاشيء). بينما يتناول كولر Werner Koller التكافؤ بشيء من التوسيع حين يميز بين التكافؤ الدلالي، والتكافؤ الإيحائي والتكافؤ المعياري النصي والتكافؤ التداولي والتكافؤ الجمالي الشكلي². ولعل أبرز أشكال التكافؤ التي توصلت لعزلها الدراسات الأولى للترجمة، وألهمت استنساخ باقي الأشكال تتمثل في ثنائية التكافؤ الشكلي والتكافؤ الدينامي التي اقترحتها نايدا، وكذا المناقشة التي أصابت عمق هذه الإشكالية لدى الألسني جاكبسون. أما أنتون بوبوفيتش

¹ - عناني، نظريات الترجمة الحديثة، ص 145.

² - مارك شتلويرث، مويرا كوي، معجم دراسات الترجمة، تر: جمال الجزيري، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2008، ص 112.

Anton Popovič فيمكن اتخاذ تقسيمه كعينة من التقسيم الذي استوفى الشمولية. لذا سنتعرض مقاربات هؤلاء الثلاثة بشيء من التفصيل محاولين إسقاطها لمعاينة ترجمة الشعر.

تدين نظرية الترجمة للألسني رومان جاكبسون برؤية ثاقبة لمفهوم التكافؤ، عدا عن كونه من أوائل من وجهوا الاهتمام إلى هذا الحل على نحو أصاب مشاكل الترجمة في الصميم، إذ حقق توازنا ملفتا بين ما يؤثر في تعطيل الترجمة من عقبات موضوعية على مستوى اللغات وما يمكن أن يلجأ إليه المترجم من مخارج حتى من أضيق السبل. وصميم ما وضع جاكبسون إصبعه عليه هو حقا موضع الحيرة في أسوأ المواقف في الترجمة، وهو مسألة تفاوت القيمة والحمولة الدلالية للكلمات بين اللغات، ويذكر بأن فرضية تساوي المترادفات في الحمولة لا جدوى منها، وهذا ما حدا به لاقتراح شكل الترجمة داخل اللغة الواحدة¹. ولذا يرى أن التكافؤ لا ينبغي أن يعرف على أنه حالة تطابق وترادف. يقول جاكبسون في سياق تعريفه لمشكلة التعادل في الترجمة، مُرجعا علة المشكلة إلى مشكلة اختلاف دلالة المترادفات:

« La traduction intralinguale d'un mot se sert d'un autre mot, plus au moins synonyme, ou recourt à une circonlocution. Cependant, en règle générale, qui dit synonymie ne dit pas équivalence complète (...) De même, au niveau de la traduction proprement dite, il n'ya ordinairement pas équivalence complète entre les unités codées, cependant que des messages peuvent servir adéquatement d'interprétation des unités ou des messages étrangers. »²

" تستعمل الترجمة بين- اللغوية بلفظ آخر، ويكون مرادفا نسبيا، أو تلجأ إلى عبارة. غير أنه، وكقاعدة عامة، من يقول مرادف لا يعني بذلك التكافؤ التام (...) وكذلك على مستوى الترجمة الحقيقية، لا يوجد تكافؤ تام بين الوحدات الحاملة للدلالة، مع أن رسالة يمكنها أن تؤدي بشكل جيد تفسير وحدات أو رسالة من لغة أجنبية." (ترجمتنا)

¹ - Jakobson, Op.cit, page 80.

² -Ibid, page 80.

ويركز في هذا الطرح النظري الثاقب الرؤية الضوء على المشكلة المحورية في الترجمة بشكل عام، غير أنها المشكلة نفسها التي تقض مضجع مترجمي الأعمال الأدبية، ويقترّب من أقصى عمق يمكن أن يبلغه البحث في الترجمة، إذ يخرجُ بنتيجة أن قضية الترجمة تجد الحل في تحقيق التكافؤ.

ويجزم بأن لا يمكن لأي ترجمة أن تكون نسخة كاملة عن الأصل. ويستدل على ذلك بإثارة مشكلة شائكة وهي ضالة إمكانية تعادل المعنى بين كلمتين من لغتين مختلفتين. ويرد ذلك إلى قضية اختلاف اللغات في تقسيمها للواقع وتحديد أسماء الأشياء والأفعال والصفات¹. ويصرّح في معرض بسطه لمبررات إنكاره الجازم لإمكانية تحقيق التكافؤ، بأن كل فن شعري تقنيا غير قابل للترجمة وأقصى ما يمكن حيال هذا الشكل الإبداعي هو عملية إبدال خلاق². وتتساقق وجهة نظر جاكبسون مع رؤية فالتر بنيامين إذ يقول:

“ While a poet’s words endure in his own language, even the greatest translation is destined to become part of the growth of its own language and eventually to be absorbed by its renewal. Translation is so far removed from being a sterile equation of two dead languages that of all literary forms it is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original language (...)”³

" وبينما تصمد كلمات الشاعر في لغته الأم، فإن أعظم الترجمات موجهة لتصير جزءا من تطور لغتها -التي تنقل إليها-، وقد يمتد الأمر لأن يغمرها ذلك التجديد. فالترجمة صارت أبعد ما يكون عن المعادلة العقيمة بين لغتين ميتين التي يوكل إليها من بين كل أشكال الأدب أن تسهر على عملية ترقية اللغة الأصلية (...)" (ترجمتنا)

أما نايدا فيرهن عملية الترجمة برمتها بتحقيق المكافئ حين يقول تحت عنوان طبيعة الترجمة: "إن عملية الترجمة تتمثل في إخراج أقرب مكافئ طبيعي للنص

¹ عناني، محمد، نظريات الترجمة الحديثة، ص48، 47،

² - Jakobson, Op.cit, page 86.

³ Tytler, Op.cit, page 18.

الأصلي في اللغة الهدف، أولاً على مستوى المعنى وثانياً على مستوى الأسلوب"¹.
ويقسم التكافؤ إلى نوعين:

المكافئ الشكلي:

ويعرفه على أنه ترجمة تتجه أساساً نحو النص الأصلي، أي أنها تهدف إلى الكشف بأكبر قدر ممكن، عن شكل ومحتوى الرسالة الأصلية ومن هذا المنطلق، فهي تسعى إلى إعادة عدد من العناصر الشكلية التي تشمل الوحدات النحوية والشحنة أو الكثافة التي ينطوي عليها استعمال الكلمة والمعاني حسب ما وردت في سياق لنص الأصلي².
ويستخلص من تحليل لغوي يكاد لا يفلت أية جزئية سواء على مستوى الدلالة أو الشكل، أن المكافئ الشكلي حالة ومطلب بعيد المرام، لسبب وجيه هو ندرة وجود المقابلات المتوقعة والمطلوبة لصب المعاني والصور. ويركز هذه الندرة تحديداً في مجال الترجمة الأدبية لاسيما الشعر.³

وهو تكافؤ يروم نقل المعاني بحذافيرها، إذ ينطلق من مبدأ التركيز على ما يمليه شكل النص الأصلي، وينتهي في اللغة الآخذة بصورة ترجمة حرفية، وهو محتمل النجاح بين لغات متقاربة الأصل دون تغير كبير في تطورها، وصعب التحقيق بين لغات مختلفة الأصول والعبقرية.

المكافئ الدينامي:

ويصف به ترجمة قوامها تعادل التأثير ويشرحه نايدا على أنه تطابق العلاقة بين متلقي الترجمة والرسالة في اللغة الهدف ومتلقي النص الأصلي والنص في اللغة المصدر. ويرى أن تركيز التكافؤ الدينامي لا ينصب على النص الأصلي بقدر ما

¹ Nida and Taber, Theory and Practice of Translation, Brill, Leiden, page 12.

² نايدا، أوجين، نحو علم الترجمة، ص308.

³ - نايدا، المصدر نفسه، ص 340.

ينصب على استجابة المتلقي. ويرى أنه ليس مجرد رسالة مشابهة للأصل بل إنها ترجمة ينبغي أن تعكس بوضوح المعنى الوارد في لنص الأصلي والقصد¹.

ويرى أنه السبيل الأنسب لتحقيق نقل فني وأثر جمالي في ترجمة الشعر. ويجوز بموجب غاية تحقيق هذا التكافؤ اللجوء إلى بعض التغييرات، ويذهب أبعد من ذلك حين يدعو المترجم إلى أن يرفع الكلفة عن نفسه وينظم قصيدة أخرى تنقل نفس الدفقة الشعورية والتجربة الوجدانية التي أدت لخلق القصيدة الأصل، ويبرر ذلك بأن غاية الشعر لا تتمثل في توصيل الحقائق اليومية بل نقل الشعور².

ويميز بوبوفيتش³ بين أربعة أنواع من التكافؤ:

التكافؤ اللساني: ويتحقق في حالة تجانس على المستوى اللساني للنصين المصدر والهدف، أي الترجمة كلمة بكلمة. وقد يسهل ذلك ترجمة الشعر ترجمة تحقق قدرا كبيرا من الاحتفاظ بالشكل والمضمون، غير أن ذلك سينحصر بين لغات يتحقق فيها تقارب شديد على غرار الفرنسية والإسبانية، أو الإسبانية والبرتغالية. وهذا النوع من التكافؤ لا يتسنى في الشعر بين اللغة الفرنسية والعربية، نظرا لانتماء اللغتين إلى عائلتين مختلفتي السمات اختلافا جذريا. حيث ستمر أسماء العلم والرموز الأسطورية مرورا كاملا بشكلها وحمولتها الدلالية.

التكافؤ التركيبي: ويتحقق في حالة وجود تعادل في عناصر المحور التعبيري التركيبي، أي العناصر النحوية، التي يراها فئة أعلى مستوى من التكافؤ المعجمي. ويصعب ضمان تحقيقه بين لغتين مثل العربية والفرنسية، ويترك في ترجمة الشعر أثرا ظاهرا، إذ يضطر المترجم لمواجهة عديد حالات الإبدال والتطويع الإجبارية نظرا للفروق النحوية التي تحتم ذلك. غير أن مرونة توزيع الوحدات النحوية في اللغتين، لاسيما العربية تفتح أفقا شعريا واعداء، من حيث الإجازات التركيبية التي

¹ - المصدر نفسه، ص 309.

² - المصدر نفسه، ص 341.

³ - باسنت، مرجع سابق، ص 51.

تبيحها التقاليد الشعرية في اللغة الآخذة. تندرج ضمنه الأساليب البلاغية والجوازات الشعرية، ورأينا أنها تلتقي في الكثير من التقنيات بين اللغتين الفرنسية والعربية.

التكافؤ الأسلوبي: حيث يتحقق وجود تكافؤ وظيفي للعناصر في كلٍّ من الأصل والترجمة يهدف إلى تطابق تعبيرى بوجود ثبات في المعنى في الأصل والترجمة. ويمس هذا المستوى من التكافؤ روح الشعر، إذ يضع ميسمه على أبرز خاصية لغوية تجعل من الكتابة شعراً، وهي اختيار الكلمة حسب قيمتها ومحملها الجمالي، وتحقيق التأليف الفني بينها وبين الوسط الذي توضع فيه سواء على محور التراكيب، حيث الأثر البلاغي، أو على مستوى ما جاورها من محور النظم، حيث الفصاحة والصورة الفنية والاتحاد العضوي الذي تنبثق منه جمالية التعبير وعمق الإيحاء وعذوبة الأسلوب، وفنية الصورة.

التكافؤ النصي: ويتحقق بوجود تكافؤ في بناء النص بالجمال وهو تكافؤ الصورة والشكل. ويترتب هذا التكافؤ عن إمكانية وجود تقابل شبه كامل بين الوحدات المعجمية والبنى النحوية ومحملها الدلالي والوظيفي بين اللغتين الأصل والهدف، أي أنه يتحقق بموجب تكافؤ لساني، ويتحقق هذا بين اللغات المتقاربة المتحدرة من أصل واحد كما سبق وذكرنا. ويطلق بوبوفيتش عليه مصطلح التكافؤ النصي باعتبار أن وحدة الترجمة النهائية هي النص، وليس أجزاءه. ويمكن إسقاط هذا النوع من التكافؤ في الشعر على درجة نجاح انتقال مضمون القصيدة من دلالات وصور ورموز في شكل شعري يحقق الموسيقى اللفظية والعامة كنظام الشطرين أو الشعر الحر ممزوج الأوزان، وقافية سواء كانت موحدة أو متواترة.

ويوازي بوبوفيتش بين كفاية الترجمة وبين الأمانة للأصل والتعادل الأسلوبي في الترجمة. ويعد من الرواد في المعالجة الجمالية للنصوص المترجمة.

أما فيناي وداربلني فيريان أن التكافؤ يتجلى في إمكانية أن يتفق نصان في تصوير وضعية تعبر عن واقع واحد، وذلك باللجوء إلى وسائل أسلوبية وتراكيبية مختلفة تمام

الاختلاف. وتشكل التعابير الاصطلاحية والأقوال المأثورة والأمثال والحكم مجالا مثاليا لملاحظة التكافؤ¹.

قد يرتبك المطلع على هذه البلبلة من الرؤى التي سعت للتقعيد للترجمة على أساس تحقيق التكافؤ، إذ يتوجس من تشعبها واختلاف منطقاتها، إلا أن التدقيق في مضمونها وإنعام الملاحظة الفاحصة لخط نشوئها سينتهي به إلى أنها ليست سوى تفكيك عضوي للجدلية التقليدية بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة. فهي لا تعدو كونها تطورا في البحث الحثيث عن السبيل الأنجع لتحديد هدف الترجمة وطريقة الوصول إليه. ورغم غزارة المحاولات في احتواء مشكلة التكافؤ في الترجمة إلا أنها بقيت نقطة ضعف تكشف افتقار البناء النظري للترجمة والذي يفترض فيه أن يفضي إلى اقتراح استراتيجيات تحقيق هذا التكافؤ. وتأخذ المشكلة حيزا أوسع في مضمار الترجمة الأدبية وترجمة الشعر تحديدا، وهذا ما فتح مجال الاجتهاد في تسويغ مبررات للتغيير في حدود ما يتيح تجاوز عقبة التعذر.

7. إجازات التغيير :

رزحت ممارسة الترجمة طويلا تحت وطأة حكم ترتب ثقله من ثقل كلمة "الأمانة" التي يُضفي وقعها على عمل المترجم قدسية شبه دينية، ويترك انطبعا بتكليف يتجاوز المعقول بالنظر إلى الأهداف المتوخاة بشكل عام من عملية تبادل الأفكار والآداب والعلوم وغير ذلك من الإنتاج الفكري الإنساني. فالأمانة كانت، ولا زالت تؤرق المترجمين، لولا المقاربات النظرية التي ما فتئت تُعمل حيالها مبضع النقيض والنقد لتقويض وطأتها. يقول ميشونيك، وهو المنافح عن أقصى قدر من الحرفية لإثبات انعكاس صورة الأصل:

« Aussi faut-il examiner la notion de fidélité, qui est censée être le critère des bonnes ou des mauvaises traductions. Si la fidélité est l'exactitude dans

¹ - Vinay et Darbelnet, La stylistique comparée du français et de l'anglais, Didier, Paris, 1958, page 52.

l'équivalence, on suppose qu'elle a accès au fonctionnement du texte. Mais on oublie que *nul n'a accès direct au langage* : mais toujours à travers les idées qu'on en a, et qui sont instituées. Car le texte ne fonctionne qu'à travers la lecture, et celle-ci comporte un élément qui lui est invisible à elle-même mais qui n'est pas transparent, qui est d'ordre historique : l'idée qu'on a du fonctionnement du langage, et du texte. »¹

" ولذا فلا مناص من معاينة مفهوم الأمانة الذي يفترض أن يكون معيار الترجمات الجيدة أو الرديئة. فإذا كانت الأمانة هي دقة التكافؤ، فيجوز افتراض أنها يمكن أن تنفذ إلى اشتغال النص، لكننا ننسى دائما أنه لا يمكن لأحد أن ينفذ مباشرة إلى اللغة، إلا عبر الأفكار التي كونها عنها وهي ذات طبيعة توافقية. فالنص لا يشتغل إلا عبر القراءة، وهذه الأخيرة تتضمن عنصرا لا يُرى ولكنه غير شفاف، وهو ذو طبيعة تاريخية: إنه الفكرة التي استقرت في أذهاننا عن آلية اشتغال اللغة والنص. " (ترجمتُنا)

وقد ترتب عن مسلمة التعذر في الترجمة، مسلمة ضرورة التغيير في نظرية الترجمة. وهذا ما يمكن اعتباره بداية الانفراج بالنسبة لترجمة الشعر تحديدا. فترجمة الشعر لم يكن يحدها سوى الإذن النظري، ولو بالقليل من الحرية في التغيير أو الإضافة، لتنتقل المحاولات من عقالها وتهيم مع الشعراء في رحلة التأليف بين الكلمات والمعاني والموسيقى.

وقد كانت المؤلفات ذات الأساس اللغوي في مقاربة الترجمة رائدة في معاينة جزئيات عملية الترجمة من الداخل، إذ قدمت حولا إجرائية فعالة تقوم على استخدام وسيلة المقارنة بين اللغتين التي يشتغل المترجم بينهما على نحو يسمح له بتعامل أكثر اطمئنانا وحرية في معاينة الثابت والمتغير في النسيج اللغوي لقصيدة والبحث عن فرص النقل دون هواجس بلا مبرر. وقد كانت تلك البحوث، بذلك ذات دور منهجي فعال في تزكية إمكانية الترجمة الأدبية مما يسمح لها بتأطير نفسها تأطيرا يساهم في ترقية ممارستها وتحقيق تطور مستمر في البحث عن حلول للمشاكل التي طالما أرقت

¹ - Meschonnic, Op.cit, page 111.

المترجم وعطلت الإقبال على ترجمة الشعر لقرون. فقد اعتمدت المقترحات النظرية اللغوية التي كان تأثيرها واضحا، رغم الصراع الذي واجهته ببروز مقاربات أدبية جمالية، في توجيه عملية الترجمة، ودفع دراسات الترجمة إلى أفق أرحب من مجرد التلميح إلى إمكانية اللجوء إلى التغيير لتحقيق تقارب أفضل بين الشكل والمضمون في الترجمة.

وقد أتاحت هذه البحوث فرصة غير مسبقة لإخضاع العمل الشعري، موضوع الترجمة، إلى تحليل أولي تمهيدي، مقارن مؤسس على قواعد لسانية دقيقة من شأنها ضبط العقبات التي تواجه نقل محمول القصيدة ومن ثم الانتقال إلى مرحلة مقاربتها فنيا مقارنة مطمئنة البال. ومهما كانت نقائص هذه الدراسات، من حيث تركيزها على الشكل أو إهمال العمق الجمالي في اللغة، إلا أنها تبقى محتفظة بصفة الأساس الذي قامت عليه دراسات لاحقة، وذات دور إجرائي هام لا يستغني عنه المترجم تلقائيا حين يصرف النظر إلى الحلول وأساليب التعويض بدل الوقوف مكتوف اليدين أمام ظاهرة نحوية تُعدهما اللغة الآخذة ويسري أثرها على مجمل القصيدة موضوع الترجمة.

يقول نايدا: "من الجلي أن الشعر الغنائي لا يمكن أن يُصير إلى مجرد نثر بالشكل الذي يفي بالمُرام، لأن الشكل الأصلي "للأغنية" يجب أن ينقل بشكل ما إلى "أغنية" أخرى. ويجوز الاختلاف في التفعيلة الشعرية ولكن الوقع الكلي يجب أن يكون مكافئا للأصل إذا أريد للترجمة أن تكون وافية بالمراد في كل الأحوال. وهكذا ورغم أن الشكل قد يُهمل في بعض الحالات من أجل المحتوى، ففي حالة الشعر الغنائي يجب الإبقاء على شيء من الاقتراب نحو الشكل، حتى ولو تم ذلك على حساب حذف جزء من المحتوى أو تبديل ذلك المحتوى".¹

¹ - نايدا، مرجع سابق، ص 62.

وقد انطلق بوبوفيتش من تحديد مواطن التوافق والتخالف قبل الترجمة، والتسليم بالحقيقة القاضية بأن الخسائر والمنافع والتغييرات جميعا هي جزء ضروري من عملية الترجمة، بسبب الاختلافات المتأصلة بين الثقافتين في القيم العقلية والجمالية.¹

وقد صارت هذه التغييرات التي كانت موضع تقريع وتهم بالخيانة والتحريف وعدم الكفاءة موضع دفاع في نظرية الترجمة، فقد وسّع بوبوفيتش أفقه النظري بتحليل التغييرات البديلة من منظور اختلاف القيم الثقافية والمعايير الأدبية، ورأى فيها اجتهدا لتقريب محتوى الأصل تقريبا جماليا رغم الفوارق، لا كشفا عن قصور في الترجمة.²

كما آمن بوبوفيتش بأن المفتاح الموصل إلى فهم الوسائل الجمالية الأساسية في الترجمة إنما يكمن في تحليل التغييرات البديلة للظلال الدقيقة والرهيفة في التعبير والتي تمثل المفتاح الموصل إلى تحديد مجمل الخاصية الفنية في العمل الإبداعي.

1.7. الإضافة:

توصلت نظرية الترجمة، لاسيما بدايات المهاد اللغوي، إلى ضرورة الإضافة أثناء الترجمة. وتكون ضرورة يفرضها الفرق العضوي في مكونات اللغتين محل التقاطع في الترجمة، كأن يُضطر المترجم لإضافة فعل الكينونة لتحقيق بعض الديمومة الزمنية المتضمنة في زمن الماضي الناقص في اللغة الفرنسية l'imparfait، أو إضافة أية إشارة لتوضيح دلالة التثنية من النحو العربي. وتكون ضرورة قصوى للتصريح بمحمول مفردات لا يوجد مقابل مباشر لها بنفس الحمولة، ويكفي مثال ما تولده اللغة الفرنسية من مفردات بموجب البادئة préfixe التي تولّد الضد أو تُضيف للدلالة التكرار، مما يستدعي في بعض من الأحيان إضافة معتبرة لإحلال dilution محمول الترجمة في وحدات معبرة يفوق عددها وحدات اللغة الأصل.³

¹ - غنتسler، مرجع سابق، ص 221.

² - المصدر نفسه، ص 222.

³ - Jean Delisle, Hannelore Lee-Jahnke, Monic C. Cormier, Terminologie de la traduction, John Benjamins, Amsterdam, page 30.

أما في الشعر فعدا الإضافات التي تفرضها ضرورات راب الفجوات اللغوية، طُرحت في المقاربات التي تناولت العمل الإبداعي إمكانية إضافات ذات دواعٍ فنية، وبالتالي ليست من الضرورة في شيء، وهذا ما جعلها عرضة للتحذير والتحديد والنقد باستمرار، وتعتبر من قبيل الخطأ إن لم يكن لها ما يبررها فنياً¹. يقول الخلوصي: "ويجوز للمترجم أن يُضيف للمعنى الأصلي شيئاً من عنده لتقويته وهو ما يُعرف بالمعنى المُضاف إضافة تركيبية أو يحذف معنى ثانوياً لا رئيسياً غيماً إذا وجد أن ذلك يُضعف من قوة النص الأصلي وعلى المترجم في مثل هذه الأحوال أن يستعمل الحكمة في الزيادة والحذف وأن يتخذ طور المؤلف الأصلي الذي يحاول تنقيح كتاباته لإخراجها بحلة جديدة."²

2.7. إعادة التعبير La paraphrase:

وهي إجازة اقترحها الشاعر والناقد جون درايدن John Dryden، ويقترحها كحل وسط بين الترجمة الحرفية والحرية، ويعتبرها إزاء المحاكاة الحلّ الأفضل لترجمة الأعمال الأدبية، خاصة الشعر. ويعرفها على أنها "ترجمة ذات حرية في التصرف يضع فيها المترجم المؤلف نصب عينيه كي لا يتوه عنه، لكنه لا يتبع كلمات المؤلف تماماً كما وردت في الأصل."³

3.7. الإبدال :

تتيح إجازات التغيير في الترجمة إبدال الفئة النحوية ما ظهرت الحاجة لذلك، وقد يكون هذا الإبدال من قبيل الضرورة لتعويض فجوة في الفئة النحوية أو المعجمية في اللغة الآخذة. وهو أحد المخارج التي تخدم ترجمة الشعر خدمة فنية كبيرة، لاسيما في شقه الاختياري إذ يتيح للمترجم ترجمة الفئة النحوية لمفردة بفئة مغايرة، أو بمرادف آخر، لأغراض فنية كشد عضد الوزن، أو تحقيق التقفية باللجوء لباقي الأدوات التي تتيحها مرونة اللغة الآخذة.

¹ - Ibid, page 10.

² - الخلوصي، مرجع سابق، ص 15.

³ - معجم دراسات الترجمة، ص 238

4.7. التعديل :

التعديل، أو التطويع، كما يفضل عناني أن يسميه، ويُمكن بموجبه الخروج عن طريقة التعبير الواردة في الأصل، بالتخلص من أجزاء هذا التعبير المتمثلة في الوحدات المعجمية تحديداً، وذلك ليناسب وجهة النظر وطريقة التعبير في اللغة الآخذة¹. وهو تغيير يفوق مجرد إبدال الوحدات المعجمية الذي قد ينتهي بتعبير سليم من الوجهة النحوية واختيار المقابلات المعجمية، لكنه يبدو مستقلاً أو خالياً من لمسة ما من المؤلف. وينسحب هذا على الشعر، إذ ستبدو تلك التعبيرات نافرة جداً، إذا ما قورنت بالمتوقع في لغة الشعر من عذوبة الألفاظ وطلاوة الأسلوب وقوة العبارة وعفويتها.

5.7. الحذف:

ويكون من باب الضرورة إذا توفرت اللغة الآخذة على مفردة أو تركيب نحوي يؤدي المعنى دون الحاجة لتتبع كل الوحدات الواردة في الأصل، كتوفر اللغة العربية على حالة استتار الفاعل، أو غياب الأفعال المساعدة وما يترتب عنه من زيادات. وإن بدت هذه الحالات بعيدة عن الأثر الفني كونها مرتبطة بالتكوين الألسني العضوي للغة، إلا أنها ذات أثر كبير في تحقيق الشكل الفني في الشعر أو نقضه، وهذا ما يستوجب صب الملاحظة عليها. كما أن الحذف الاختياري يفرض تركيزاً لعدسة النقد لمعاينة دواعيه وأغراضه التي قد تمتد من أبسط غرض عروضي سطحي إلى أعمق ميل في الترويج لمذهب فني أو تحاشي بؤرة إيديولوجية كإسقاط مفردة تتناول فكرة تُخالف عقيدة المترجم، وقد يتمادى الحذف إلى أبيات بأكملها، كما حدث في الإلياذة. يقول البستاني مستنكراً الحذف والإضافة في ترجمة الإلياذة: "وكنْتُ أثناء مطالعتي ترجمات الإفرنج أنكر أموراً كرهت أن ينكرها علي غيري فاجتنبتها، مثال ذلك: تصرف البعض منهم تصرفاً غريباً، فيبدلون معنى بآخر ولفظة بغيرها، ولهم في ذلك أعداءٌ تافهة أشرنا إليها في مواضعها، وأغرب من هذا ما يقدمون عليه من الحذف والإضافة، فقد رأيت في

¹ - معجم دراسات الترجمة، ص 215.

بعض المواضع أبياتا كثيرة حسنت لهم أنفسهم إضافتها حتى إن أحدهم حاك من أربعة أبيات أربعة وثلاثين بيتا ضمنها معاني لم تخطر على بال هوميروس.¹

6.7. التعويض:

ويعرفه هرفي Herevey وهيجنز Higgins بأنه "أسلوب تعويض فقدان سمات مهمة من سمات النص الأصلي في الترجمة بإحداث آثار مقاربة لآثارها في النص المستهدف، باستخدام وسائل غير تلك الوسائل المستخدمة في النص الأصلي". ويصفان الترجمة بأنها عملية مفعمة بالحلول الوسط. ويقترحان أربعة أنواع مختلفة من التعويض.

فإما أن يكون تعويضا للنوع، ويُقصد به نوع التأثير النصي لإحداث أثر أسلوبى مشابه. مثل تعويض نزع الزمن السردي. وإما أن يكون تعويضا في الموضع، أي أن يُعوض فقدان أثر محدد في موضع ما من الأصل، وتأخيرته في موضع آخر من النص الهدف. مثل حذف تورية، صورة فنية وإحلالها في البداية أو النهاية من مقطوعة أو قصيدة. وقد يكون التعويض بالدمج، وتُكثف بموجبه سمات النص الأصلي التي يتم التعبير عنها في جزء طويل نسبيا، في جزء قصير في النص الأصلي. وتُميز المفردة التي تعوض بعبارة، والعبارة التي تشرح في جملة. وقد يكون التعويض بالتجزئ، عكس الدمج، أي تفكيك المكونات حسب ما توفره اللغة الآخذة من تفاصيل.²

ولتقريب أثر هذه التغييرات في الترجمة، نقترح فيما يلي، مقطوعتين، أي ما يقابل أربعة أبيات في النظم العربي، من قصيدة Le Lac، ونرفقها بترجمتين ثريتين لكل من صبري والزيات، وترجمة موزونة مقفاة لعلي محمود طه، ونحاول معاينة منهج الترجمة المتبع وما يترتب عليه من احتمالات التغييرات، التي عمد إليها المترجمون واضطروا، وأثرها الفني على مستوى الترجمة المنجزة.

¹ - هوميروس، الإلياذة، تر: البستاني، ص 67.

² - معجم دراسات الترجمة، ص 68-69.

Le Lac

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !

أ. ترجمة عبد العزيز صبري :

البحيرة

كذلك لا نزال مدفوعين أبدا نحو شطآن جديدة، في الليل الأزلي، ومسافرين بلا عودة
أفلا نستطيع أن نلقي المرساة يوما واحدا في محيط العمر؟
أيتها البحيرة ! يكاد العام يتم دورته، فانظري !
لقد جنّت وحدي، قرب الأمواج العزيزة
التي يجب أن تراها هي،
جنّت أجلس على هذا الحجر الذي رأيتها تجلس عليه !¹

¹ - عناني، محمد زكريا، شعر لامارتين في ترجماته العربية، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2006، ص 73.

ب. ترجمة أحمد حسن الزيات :

البحيرة

أهكذا قضى الله أن نمخر في عباب الحياة
مدفوعين في ظلام الأبد من شاطئ إلى شاطئ، دون أن نملك الرجوع إلى ملجأ،
أو الرسو ذات يوم على مرفأ؟
أنظري أيتها البحيرة ! ..

ها هو ذا العام قد يكاد يشارف تمامه،
وأنا وحدي بجانب أمواجك الحبيبة
أرتقب عبثا عودة جوليا إليها،
جالسا فوق الصخرة التي كنت ترينها جالسة عليها ! ¹

ج. ترجمة علي محمود طه :

البحيرة

ليت شعري أهكذا نحن نمضي في عباب إلى شواطئ غمض
ونخوض الزمان في جنح ليل أبدي يضني النفوس وينضي
وضفاف الحياة ترمقها العيـ ن فبعض يمر في إثر بعض
دون أن نملك الرجوع إلى ما فات منها ولا الرسو بأرض
حدثي القلب يا بحيرة مالي لا أرى أولفير فوق ضفافك
أوشك العام أن يمر وهذا موعد للقاء في مصطافك

¹ - المصدر نفسه ، ص 69.

صخرة العهد ويك ها أنا عدت فماذا لديك عن أضيافك¹

تحليل ونقد:

أ. ترجمة عبد العزيز صبري:

تكشف القراءة الممعنة لترجمة صبري أنه قد مزج فيها بين الحرفية والتصرف اللغوي دون أي مكسب فني يذكر. أي أنه انساق وراء القيود اللغوية أحياناً، وتحرر منها في أحيان أكثر عن طريق الإضافات التي لم تكن ذات بال. فقد انتهج حرفية مغالية في ترجمة « *poussés, vers, sans retour, ainsi, un seul jour, elle,* » إذ نقلها الشاعر نقلاً حرفياً كان بوسعه تجنب ما قد ينجّر عنه من إثقال لكاهل الترجمة من تعريج للإيقاع وتطويل في غير موضعه. لا سيما وأن الشعر يتطلب مراعاة تحديد الكم اللفظي قدر المستطاع لتلبية ضرورات موسيقية. فقد كان بإمكانه استغلال عبقرية النحو العربي التي يوفر فيها التضمين النحوي فرصة تجنب إضافات لا داعي لها، مثل حالة، "يوماً" التي تتضمن الوحدة الدلالية "واحدًا" والضمير المتصل "ها" الذي يُجزّي عن ذكر "هي"، والظرف "نحو" الذي أمكن أن يستعاض عنه باللام ليقول "لشطان" التي تفيد المعنى ذاته. وأمثلة هذه الإضافات عديدة في باقي الترجمة. وهي إضافات سلبت من الجانب الفني، الموسيقى تحديداً، الكثير مع أن فرصة استغلالها لشدّ عضد الوزن والإيقاع في الترجمة كانت متوفرة على الدوام.

أما مفردات مثل "كذلك"، وبغض النظر عن احتمال مناقشتها كخطأ، فقد خلا ورودها من إحياء الحسرة والأسى والحزن الذي يمكن أن نجده في "هكذا" أو بنبرة تحسر أبلغ في استغلال فرصة إضافة طفيفة تتمثل في ألف الاستفهام "أهكذا..". و "بلا عودة" التي، وإن كانت في محلها من حيث حملها للمعنى، إلا أنها، جمالياً، بدت باهتة، لاتنضي رونقا، إذا ما تذكرنا إمكانية قول "بلا رجوع، بلا إياب" أو "ولا نعود..". اللتين تبدوان أكثر شعرية وتوفران من حيث نهايتهما فرصة لتقفية بحروف تعبر عن التفجع وامتداد الحزن الزمني.

¹ - عناني، محمد زكريا، المصدر نفسه، ص 33.

أما على مستوى الموسيقى فنلاحظ أن القصيدة الأصلية تتوفر على عنصر التقفية المتقاطعة « rimes croisée A.B.A.B »، والمقصود منها أن يتناوب تشابه الحرف الأخير في البيتين الأول والثالث، والثاني والرابع وهكذا دواليك. وهو جرس موسيقي، غطى على غياب التوازي العروضي في أبيات القصيدة إذ يغيب اعتماد وزن محدد فيها بين زيادة مقاطع "تفعيلات"، ونقص أخرى بشكل ملحوظ على طول القصيدة. وهذا ما يضائل من حجم معاناة المترجم في البحث عن مخرج لهذا التعادل، والاطمئنان لتوفر مساحة اجتهد عروضي، لا يمكن أن تقصر اللغة العربية ومعجمها عن تلبية ما يستلزمه من مقومات فنية.

غير أن معاينة الترجمة عروضيا، تبرز أن الحرفية، التي انصاع فيها المترجم حتى للصيغ الصرفية، لم تأت من القصيدة الأصلية، المنظومة أساسا بلغة شعرية عالية الجودة سعت لتحقيق إيقاع الحسرة المتقطع بسكتات يشي بها غياب تفعيلات، بشيء من تلك الشعرية، إذ تبرز المقارنة بين الأصل والنقل تلاشي مقومات الموسيقى الخارجية والداخلية بشكل كامل تحت وطأة التقيد بالنص الأصلي.

ب. ترجمة حسن الزيات:

ونفس الملاحظة تنطبق على ترجمة حسن الزيات، التي، وإن كانت ممهورة بأسلوب متين، تكاد تخلو تماما من الموسيقى الشعرية لولا محاولته لإحياء إيقاع داخلي ما، يحمل انسيابية تداعي التحسر على ما انقضى من الزمن، الموجودة في الأصل، إذ لم يسعه سوى الاحتفاظ بوحدة المعنى في كل بيت وهذا ما انجر عنه جمل مضطربة من حيث الطول والقصر، وينطبق هذا الاضطراب على ترجمة صبري.

فعلى مستوى الدلالة، نلاحظ أن الترجمة احتفظت بكل ما ورد في القصيدة الأصلية من المعاني الظاهرة والمضمرة التي باح بها الشاعر لامارتين حول هذه التجربة العاطفية التي منيت بفجعة. فأنين الفراق ومناجاة المشتاق لحبيب لن يعود تنساب مع الحسرات والكلمات بسهولة، وإيقاع الحزن ولحن الأسى محسوسان دون الحاجة لأن يكون محمولا في توقيع موسيقي منتظم المقاطع. بالتالي يمكن القول بثقة أن الترجمة لم

تواجه عقبات من قبيل المتعذر النحوي أو المعجمي أو التأليف الفني، إذ كان الصور والمعاني موضع مشترك ثقافي وشعري بين اللغتين الفرنسية والعربية.

أما على مستوى المكونات الفنية فإن الترجمة لم تلاق صعوبات بقدر ما توفر لها من حلول ومخارج. فعلى مستوى الصورة الفنية، نلاحظ أن الزيات، وعلى غرار باقي مترجمي القصيدة، انتهج حرفية على مستوى المعجم السائد، وهذا يبرره أن الكلمات تجد مقابلاتها المناسبة دون كبير عناء أو نفور في اللغة الهدف. إلا من حيث بعض المواضع التي تستدعي مراعاة خيارات نحوية ومرادفات أنسب لبلوغ المعنى الدقيق كما على مستوى ألفاظ مثل *poussé, a peine, jamais* وهي كلمات قد يقع المترجم تحت سيطرتها ومحاصرها بوجودها، بفعل وطأة وازع الأمانة المتطرف، في حين أن اللغة الهدف ربما تتوفر على ما ينوب عنها ويخدم نواح موسيقية أخرى في تخريج ترجمة شعرية أفضل.

نلاحظ أن الزيات حاول التحرر من وقع الأصل عليه لكن دون أن يستغل فرصة هذا التجوز في ترجمة الشعر، ليحقق كسبا للترجمة الشعرية. فإضافته للعبارة القدرية "قضى الله" التي توحى بتدخل ثقافي من رافد الدين، لم تكن ذات بال، على مستوى الصورة ولا على مستوى الموسيقى، إن استثنينا محاولة إحلال المكون الدلالي في إحدى صورة متراكبة "نمخر عباب الحياة" لم تحد عن الأصل بالكثير. والملاحظة نفسها تنطبق على إضافة "دون أن، نملك.. إلى ملجأ، من شاطئ لشاطئ"، وهي خمس وحدات نحوية لترجمة وحدتين فقط في الأصل، وقد أثقلت البيت دون طائل دلالي أو فني، أو عروضي يذكر. وكذلك الشأن بالنسبة للمفردات "من.. إلى، أو، قد، التي" وهي روابط نحوية ينفر الشعر من الإكثار منها في غالب الأحيان. والتغيير على مستوى دلالة مفردة "أرتقب" والاسم "جوليا"، وهي تغييرات لا مبرر لها، ولا سيما لتفويتها فرصة "مساحة التغيير"، والبحث عن خيارات وبدائل تخدم الإيجاز والتضمين في الشعر.

ترجمة علي محمود طه:

أما ترجمة علي محمود طه، وهي التي عرفت رواجاً أكثر في دوائر الشعر العربي، فتبدو موزونة، محكمة النظم، من حيث انتقاء الكلمات الشعرية التي تلامس قلب المتلقي العربي، لا سيما آنذاك في فترة ازدهار الحركة الشعرية التجديدية. إلا أن القصيدة إن وضعت تحت مجهر نقد الترجمة، ومعاينة نجاعة التحويل والإبدال ودواعيها الفنية، فستبوء بحياد كبير عن مكونات الأصل، انجرّ عن تصرفٍ مغرٍ في النأي عن الأصل. وهو ابتعاد لا مبرر له في كثير من المواضع.

ومع أن التغييرات كانت معتبرة، إلى حد تجاوز المتوقع، بالمقارنة مع القدر الأقصى الذي يمكن أن يلجأ إليه المترجم لشد عضد البناء العروضي، إلا أن قراءة القصيدة ككل متكامل يسمح بملاحظة تشابه يصل لحد المضارعة في الدفقة الشعرية التي تميز الأصل. غير أن التحفظ يبقى سيد الموقف النقدي.

ورغم ما واجه هذه الترجمات من قيود فنية، إلا أنها تبقى حية بنبض الإيقاع الشعري، وحركية الصور التي تحيل لموضوع القصيدة الأصلية بدقة متناهية، وهي دقة آثرت الأمانة الفكرية على الابتداع الفني. فكانت ترجمة شارحة توصيلية بدقة لطريقة الشاعر الفرنسي في البوح بتجاربه الوجدانية.

وعلى غرار ترجمات كلٍّ من إبراهيم ناجي، ونيقولا فياض، ومحمد أسعد ولالية، وشحادة عبد الله اليازجي، وفهد بن علي النفيسة، وأبو الفضل الوليد (الياس عبد الله طعمة)، يمكن القول أن الترجمة، رغم مساحة التصرف الكبيرة التي وصلت للشطر وحتى البيت، كانت شعرية أثبتت رحابة بحور اللغة العربية في الاضطلاع باستضافة فنية رفيعة لروائع الشعر الفرنسي، وتذليل السبل اللغوية والمعجمية لها للوصول شكلاً ومضموناً لمتلقيها.

ونقترح فيما يلي ترجمة للمقطوعة، تحريماً فيها أدنى حدٍّ من التغيير مع مراعاة الحفاظ على أقصى حدٍّ من المكونات الشعرية :

وهكذا، ما زلنا تحدونا الأقدار

لضفاف أخرى ونجوع

في ليل أبدي، بلا نهار

في ارتحال بلا رجوع

أما باليد أن نلقي، يوما، المراسي

في بحر السني الراسي؟

يا بحيرة، سنة للتو، تنقضي

وقرب موج عزيز، عز عليها أن تراه

ها أنذا، أجلس وحيدا، وا حسرتاه !

على الحجر حيث رأيته، يوما، تتكي (ترجمتنا)

ترشدنا هذه العينة البسيطة من تحليل الترجمات إلى أن الشعر ممكن الترجمة على ضوء التصرف في حده الأدنى ذي الأغراض الشعرية، لاسيما الشكلية، والذي يسمح بالتجاوز الفني لأغراض بلاغية وشعرية، لكن في حدود الضرورة ودون كبير بُعد عما توفره اللغة الهدف من مقابلات مناسبة للوفاء بمعاني وأفكار القصيدة الأصلية.

ورغم أن هذه الإجازات كانت بمثابة الكوة التي تنشق منها الشعرُ هواءَ الإحياء بعد احتضار ونور الظهور إلى العالم، إلا أنها لم تكن دائما نعمة وخيرا على الترجمة، بل إنها وفرت في نظرية الترجمة مادة دسمة لظهور مبحث يوازي باقي البحوث التي أسست لعلم الترجمة، في حضوره ودوره الفاعل في توجيه الترجمة، لاسيما الترجمة الأدبية، وهو مبحث نقد الترجمات. فقد أدى ازدهار دراسات الترجمة والتحويلات العميقة التي عرفتها إلى استقطاب تأثير التوجهات الثقافية والحركات الأدبية والتيارات الإيديولوجية، مما أوحى إلى بعض المهتمين بالترجمة إلى معاينة أثر هذه التجاذبات

على مستوى الترجمة، وتحديدًا على مستوى الخيارات اللفظية ودرجات الميل للتغيير ودوافعها الظاهرة والخفية.

8. توجهات في ترجمة الشعر :

يتفق المترجمون في الهدف من نقل قصيدة شعرية جمالية، لكنهم يختلفون في المنطلق والوسائل الفنية لتحقيق هذا الهدف على مستوى المنجز. فالإجماع على ضرورة التركيز على المعنى لم تعد موضع جدل أو خلاف، وقضية تجنب الحرفية للصيقة بكل المفردات ومواضعها تجاوزتها الترجمة تنظيرًا وممارسة، لاسيما في الشعر، ومع ذلك تطالعنا الترجمات المنجزة بأوجه اختلاف تتفاوت من حيث عدة اعتبارات، أهمها النقل الحرفي.

عزل لوفيفير سبع طرق انتهجها المترجمون لنقل محمول إحدى قصائد الشاعر الروماني كاتولوس Catullus¹، وهي :

- ترجمة المقاطع الصوتية، وفيها يحاول المترجم إعادة تقديم الصوت من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف، مع تقديم شرح مقبول للمعنى في الوقت نفسه. وإن أتت هذه التجربة بنتيجة ما، لا تتجاوز تيسير التهجئة، بين اللغات التي تعتمد الرموز الكتابية نفسها، كاللغات التي تبنت الحرف اللاتيني فإنه لا يصدق باليسر نفسه بين لغات مختلفة الرموز كالعربية.

- الترجمة الحرفية: وفيها يركز المترجم على النقل كلمة بكلمة، ورأى لوفيفير أن فيها إفسادًا للمعنى الأصلي ومبناه، ويصدق ذلك على نقل الشعر إلى اللغة العربية إذ لن يبقى من الشعر سوى أفكار ومعانٍ تغلب عليها النثرية وموات الكثير من الشعرية.

- ترجمة الوزن الشعري: ويكون المعيار الغالب فيها إعادة صياغة الوزن الشعري للغة الأصل. ويمكن إسقاط هذه الطريقة على النقل من وإلى اللغة

¹ - باسنت، مرجع سابق، ص 116-117.

العربية بالحرص على مضاهاة البحور مع الأقيسة المقطعية والنبرية المعتمدة في عروض اللغة المنقول منها. وإن لاقت هذه المضاهاة تقريبا بين اللغات المتشابهة فإنها ستتطلب تضحية معتبرة من حيث الإضافة والحذف لتحقيق الكم المطلوب، وهذا على حساب محتوى الأصل.

- الترجمة من الشعر إلى النثر: تؤدي إلى تشويه المعنى، والقيمة التواصلية، ومبنى نص اللغة الأصل الناجم عن هذه الطريقة، ولو لم تكن بالدرجة نفسها في طريقتي الترجمة الحرفية أو ترجمة الوزن الشعري.

- ترجمة القافية الشعرية: ويرى أن المترجم يواجه قيودا مضاعفة لتحقيق توازٍ على مستوى الوزن والقافية الشعرية. ويرى لوفيفر أن أثرها على مُنجز الترجمة لا يرقى في شيء للشعرية، إذ يصف أن نهاية العمل هي محض رسم كاريكاتوري لكاتولوس.

- ترجمة الشعر غير الموزون: يؤكد لوفيفر على القيود المفروضة على المترجم بسبب اختياره لتركيب ما، مع العلم أنه هنا يتم أيضا ملاحظة الدقة العالية والدرجة الرفيعة للحرفية.

- التفسير: ويناقش فيه ما يسميه نسخة معدلة حيث يقوم المترجم بالاحتفاظ بمادة نص اللغة الأصل ولكن الشكل يتغير. كما يناقش ما يسميه المحاكاة.

بينما عزل إفيم اتكيند ستة أنماط لترجمة الشعر¹ من خلال قراءة ماسحة قام بها للترجمات التي تُنشر ومن خلال استقراء ما يرد في مقدماتها من المناهج التي اتبعها المترجمون في أعمالهم.

أ. الترجمة الإعلامية La Traduction-Information:

تكتفي بتقديم فكرة عامة عن الأصل، وهي نثرية، إذ تنقيد بما في الأصل من مفردات ومعان. وهي دون أية قيمة جمالية¹. وهي في تعارضٍ صارخ مع ترجمة الشعر

¹ -Ines Oséki-Dépré, page 86.

باعتباره فناً، إذ تروم شرح ما يقول الشاعر في القصيدة لا أكثر ولا أقل. ويمكن إدراج معظم الترجمات الحرفية العربية للأعمال الكاملة لبعض الشعراء الفرنسيين في هذا الصنف، ذلك أنها، إذ تقتفي أثر الكلمات في القصيدة الأصلية، بعيدة كل البعد عن الشعرية، وتسترجع ما قيل في الأصل حرفياً.

ب. الترجمة التفسيرية La Traduction-Interprétation :

تدمج الترجمة بالجمال الشارحة والتحليل. وهي تابعة للدراسات التاريخية والجمالية، ويضرب مثلاً بترجمة بودلير لقصيدة (الغراب) لإدغار بو، التي تمثلت في نشر مرفق بتعليقات شارحة. ويمكننا أن ندرج في هذا النحو ترجمة عنبرة إسلام الخالدي للإلياذة، إذ وردت نثراً في شكل سرد قصصي يحمل أهم الأحداث وتفاصيلها للقارئ، وكأنها من إنجاز المترجم. ورغم أنها رفعت راية الاستسلام أمام النظم إلا أنها تساهم في توفير أكثر من قراءة للإلياذة للقارئ العربي.²

ج. الترجمة التلميحية La Traduction-Allusion :

وترتني هزّ خيال القارئ الذي لا يبقى له سوى استكمال المبادرة، ولا يتوانى عن كشف حيل المترجمين لإغواء القراء حين يكتفون بضبط قافية الأبيات الأولى فقط، وكأن القصد توجيه ذهن القارئ في الاتجاه الذهني السليم، ويوحي للقارئ بأن هذه ترجمة لقصيدة مقفاة وموزونة في الأصل. ويضرب مثلاً بقصيدة للشاعر الروسي الكسندر بلوك التي اكتفى فيها المترجم بتقنية الرباعية الأولى من الأبيات، بينما جاء باقي القصيدة خالياً منها.³

¹ Ines, Op.cit, page 87.

² - يقول طه حسين في مقدمته لهذه الترجمة: "وقد كانت خطوة البستاني رحمه الله جريئة خصبة مع ذلك، فهو أول من اهتم لهذا الأمر ولفت العرب إلى هذا النحو من آيات البيان اليوناني. وقد ظلت ترجمته مقصورة النفع على المثقفين الممتازين لا تتجاوزهم إلى أصحاب الثقافة المتوسطة. ومع ذلك فلن تجد في أوروبا وأمريكا طبقة من طبقات الناس الذين يقرؤون إلا والسبيل ميسرة لها لتقرأ الإلياذة والأوديسا في غير مشقة ولا عناء. تقرؤها في الترجمة الدقيقة وتقرؤها في الترجمة المقاربة وتقرؤها إن شاءت في ملخصات سهلة قريبة المنال. وهذا هو الذي قصدت إليه هذه السيدة الجليلة التي تهب هذا الكتاب إلى قراء العربية." هوميروس، الإلياذة، تر: عنبرة إسلام الخالدي، دار العلم للملايين، ط1، 1974، ص 6.

³ - Ines, Op.cit, page 87.

ويمكننا أن نسوق مثالا لهذا الميل ترجمة أحمد سليمان الأحمد لقصيدة Le loup لأفرد دوفينيي Alfred De Vigny، التي حضرت فيها القافية على مستوى البيتين الأول والرابع وغابت في باقي القصيدة :

كانت الغمام تركض على وجه القمر الملتهب

مثلما يمر الدخان هاربا أمام الحرائق

وكانت الغابات سوداء، حتى الأفق،

وكنا نسير بصمت، على العشب الرطب

في منابت الوزال الكثيف والصنوبر الشامخ،

الشبيهة بأشجار منطقة "لاند"

فشاهدنا المخالب الطويلة

التي طبعت آثارها على الثرى

ذئاب جواله طاردناها.¹

د. الترجمة التقريبية La Traduction-Approximation:

ويرى إتكيند أنها تظهر عندما يقتنع كاتب النص الفرنسي مسبقا، حتى قبل الشروع في العمل، بأنه لن يقدر، أن يتوصل لترجمته، وغالبا ما يعتذر هذا النوع من المترجمين في ديباجة العمل المترجم.²

ويرى في معرض مثالٍ عن اعترافٍ مترجمٍ انطولوجيا من الشعر الروسي، بأن القول بإعادة خلقٍ إبداعيٍّ يُحقق الوحدة بين عنصر الدلالة والموسيقى، في ترجمة الشعر، لا يتحقق إلا على يد شاعر. ومع أنه يولي الشكل الشعري أهمية كبيرة إلا أنه

¹ - ألفرد دوفينيي، الذئب، تر: أحمد سليمان أحمد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد الثالث، كانون الثاني 1975، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 172.

² - Ines, Ibid, page 88.

لا يُغفلُ العناية بالمعنى، إذ يُذكرُ بأن الشعر يتحقق في الدلالات قبل الموسيقى. ويؤكد أن القافية ليست إكسسوارا زائدا غرضه إحداث انسجام صوتي في نهاية البيت، بل أنها أساس بناء القصيدة، وعنصر رئيس في تكوين المقاطع.

يقول كاظم جهاد في مقدمته لترجمة أعمال آرثر رامبو: "حرصنا على الإخلاص لا لمعاني شعر رامبو وحدها، بل عملنا بمقولة فالتر بنيامين التي تستلهم بالأصل تفكير هولدرلين ومراسه في ترجمة الشعر، في أن "الترجمة شكل"، وكذلك بقناعة فلاسفة الترجمة المعاصرين في أن "الشكل يصنع معنى". هكذا حرصنا حرصا شديدا على الإخلاص، بلا تكلف ولا قسر، للأواليات اللفظية والبنائية من متوازيات نحوية وتصاديات داخلية وإحالة للكلمات بعضها إلى بعض، ولطبيعة النبر في كل قصيدة.."¹

فمترجم الديوان نلاحظ أنه يعلن صراحة توجهها معينا في إنجازها للترجمة التي يضعها بين أيدي القراء. وإذا يدرج مسبقا هذه المبررات هو يفرض توجهها معينا على قراء ترجمة يفترض أن يجدوا فيها الحد الأدنى من الشعرية التي يسهل تحسس خفقانها في الأصل للمتمكن من اللغة الفرنسية، لكن قراءة الترجمة تقدم واقعا آخر يخالف تماما الوقائع الفنية في الأصل. إذ يقف القارئ أما عبارات عصبية، وترصيص معجمي، وانقباض أسلوبية يكشف أكثر ما يكشف عن تطرف في الحرص على نقل المعاني وغياب كلي لأريج الشعرية وأنغامها التي يمكن تحسسهما بشكل مباشر في الأصل.

هـ . الترجمة كإعادة إبداع La Traduction-Recréation:

تعيد خلق مجمل العمل، مع الاحتفاظ ببنية بناء الأصل" يحذو إتيكند هنا حذو نقاد آخرين من بينهم جيرى ليفي الذي يرى أن الترجمة دون خسارة مستحيلة². يقول إتيكند في ذلك: "إن الترجمة كإعادة الخلق غير ممكنة دون توضيحات، دون تحويل أو دون إضافات، ففن المترجم في كليته يتمثل تحديدا في أن لا يضحي فوق ما تستدعيه الضرورة، بأن لا يجري تحويلا إلا إذا بقيت في حدود إطار معين ومتقيد محدود في

¹ - رامبو، الأعمال الكاملة، تر: كاظم جهاد، ص120.

² Ines, Op.cit, page 89.

النسق الفني المعني، أن لا يلجأ للإضافة إلا إذا كانت لا تخترق حدود عالم الجمال الخاص بالشاعر"¹

و. الترجمة المُحاكية La traduction-Imitation :

ويرى إتكيند أنها تظهر أحيانا في أعمال الشعراء الأصليين، الذين لا يكلفون أنفسهم عناء إعادة خلق العمل الأصلي، بل يشغلهم بالأحرى التعبير من عفويتهم. ويمكن تعقب هذا الميل في القصائد التي يُسمع في تضاعيفها صوت شاعر آخر، أو يتحسس فيها القارئ تشابها كبيرا من حيث الموضوع العام أو طريقة التناول، بينها وبين أعمال من التراث الأدبي.²

1.8. ترجمات بين ناثر وناظم :

لو ألقينا نظرة فاحصة على الترجمات العربية، سواء للشعر الفرنسي أو غيره من الشعر الأجنبي، لوجدنا خيارات المترجمين تتراوح بين النثر والنظم. ونتصور من ملاحظة أولية أن خيار الاجتهاد في إخراج ترجمة منظومة يشيع في المختارات التي تنشر في المجالات الأدبية، وفي بعض القصائد من المختارات التي ينتقيها المترجم حسب اعتبارات قد يفصح عنها في المقدمة وقد يتركها لتكهنات القراء والنقاد. ومن اليسير الافتراض أن خيار النظم، من قبل من يتنافسون على تقديم ترجمة أفضل، يقع على القصائد التي تلقى رواجاً من الشعر الأجنبي في بيئتها الأدبية الأصلية أو في بيئات مُجاورة، مثل قصيدة Le Lac لألفونس دولامارتين، التي عرفت رواجاً أدبياً وذاع صيتها أيامها بسبب الأفلام الشعرية المرموقة التي تبارت في إخراج الترجمة الأفضل. جمعها محمد زكريا عناني في كتاب واحد صدر سنة 2006 عن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. وقصيدة Le Bateau Ivre لآرتور رامبو، وقصيدة Waste Land للشاعر الإنجليزي توماس ستيرنز إليوت التي

¹ Etkind, Cité dans : Ines, page 90

² - Ibid, page 91.

استهلكتها الترجمات والاستشهاد باعتبارها علامات مفصلية في منعطف فني في الشعر.

والأنطولوجيات التي تكاد تُلَمُّ بمنجز شاعر ما، فغالبا ما تكون ترجمتها نثرية على مستوى كامل القصائد المنتقاة للترجمة، باستثناء ما يتخللها من محاولات نازمة، كما ذكرنا، أو ما يتخلل بعض القصائد من قوافٍ تائهة في طول القصيدة الواحدة. ويسري الافتراض نفسه على اختيار القصائد، إذ يتدخل في توجيه انتقاء القصائد الذوقُ البحثُ أو سهولةُ القصيدة المُرام ترجمتها. وهذا التوجه في الاختيار لا يفسد للود قضية في تثمين ترجمة الشعر، فمقاربة الترجمة نظما أفضل من النشر المُتاح لأي كان. وبشكل مثال رواد طربية حالة استثناء ممن اجتهدوا في تقديم شعرٍ لغةٍ تختلف في سمتها عن اللغة العربية مع تحقيق اتحادٍ محمولٍ المعنى والموسيقى، إذ قلب الطاولة على الجميع بترجمة مختارات من الشعر الفرنسي، ترجمة منظومة ومقفاة في قمة الشعرية والأداء الفني وأقصى حد من تحقيق التكافؤ في المضمون. ورغم أن القصائد التي اختارها رواد كانت لشعراء مختلفين، أي أنها تُعد قصائد متفرقة، إلا أنه أثبت عمليا إمكانية نقل الشعر نظما، وأثبت للغة العربية سعة معجمها وبحورها لمحمول تجربة شعرية وجدانية أو وصفية أو سورالية أجنبية.

أما الدواوين الكاملة فيسري عليها توجه نثري حرفي، إذ تطالعنا دور النشر بترجمات نثرية، يغلب على الكثير منها ضعف العبارة والتكلف في تحقيق التوازي بين الأصل والترجمة في توزيع المعاني والأفكار كما هي في أبيات الأصل، مما ينجرُّ عنه نزيفٌ حاد في مقومات الشعرية، وينتهي الأمر بغياب روح الشعر في أبسط أشكالها. ويمكننا أن نضرب مثلا إجماليا بترجمة أدونيس للأعمال الكاملة لسان جون بيرس، وترجمة كاظم جهاد لأعمال آرثر رامبو وترجمة رفعت سلام لأعمال شارل بودلير.

ولا نجد مبررا واضحا للاستسلام للنشر الباهت في مقاربة القصائد الأجنبية، "فتلك خسارة فادحة، وإساءة إلى الآداب الأوروبية التي ينقلونها لنا، لأن من حق تلك الآداب أن تُترجم إلى العربية في حدود أساليبها الجمالية لمقبولة دونما خروج عن نطاقها

الذوقي. وكلما كتبوا بالشكل المطلوب المصطنع الذي يستعملونه، ساهموا في حرماننا من فرصة يتذوق فيها القارئ العربي الذي يجهل اللغات الأجنبية أدبا غنيا عريقا كالأدب الأوروبي¹. "هذا، لاسيما أمام ما تتيحه قوانين الشعر الحر من مناوبة للقوافي ومزج البحور، ناهيك عن المرونة التي توفرها اللغة العربية في نظامها النحوي، والثراء المعجمي الغزير بالمتراذفات المتقاربة مما يوفر لمترجم الشعر إلى اللغة العربية، تحديدا، فرصاً فنية نادرة لإخراج ترجمة تراهن على الكثير من الشعرية شكلا ومضمونا. وكذا أمام ما توفره نظرية الترجمة من تعقيد نظري يرافق المترجم في وعاء التنقل والنقل بين شعريتين تنبعث منهما الاختلافات والتشابهات وكأنها في تناظر أبدي، يحتمل التقارب ولا يحتمل التلاقي والتلاحم، وهو تنقلٌ من لغة إلى لغة، ومن ثقافة إلى ثقافة، ومن عبقرية إلى عبقرية، ومن زاوية إلى زاوية، ومن عالم إلى عالم، وكل ما يرومه تحقيق مكافئ يحتضن الاختلاف في رحم الائتلاف. يقول البستاني وهو يعقد مقارنة بين شعرية اللغة اليونانية وشعرية اللغة العربية: "واللغة العربية شعرية بطبعها، لتفرع مفرداتها، وتنوع اشتقاقاتها القياسية على أسلوبٍ لا يُرى له مثل في اللغات الآرية، والقوافي مزدحمة فيها ازدحاما سهل النظم، وهي بخلاف ما يزعم بعض الأعاجم جزلة التركيب محكمة الانسجام، وفيها من طرق الحذف والتقدير، والتقديم والتأخير ما ينفسح معه المجال للشاعر لصوغ عبارته على قوالب شتى، وتلك ميزة تُمدح عليها اللغة في الشعر."²

وجدير بالملاحظة إزاء قضية نَوسان الترجمات بين قطبي النثر والنظم، أن غالبية الموقعين على الترجمات شعراء، وينذر أن يخوض مترجم، ليس بشاعر، مضمار ترجمة ديوان كامل أو مختارات بكمٍ كبير. فهل يشترط أن يكون المترجم شاعراً؟ وهل أداء الشاعر في الترجمة أفضل من المترجم المتخصص؟

¹ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 130.

² - هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، ص 170.

9. هل يؤدي شاعرٌ ترجمة أجود؟

إذا كانت الحال تقتضي أن يكون المترجم متخصصا في مجال معين، ويفترض به أن يلمّ فيه بالمصطلح، ونوع العبارة ودقة الفكرة وتقنيات الصياغة الواضحة، وكلّ حسب مجاله. وإذا كان بعض النقاد يدفعون بإلزامهم للمترجم في تخصص معين أن يشبه المتخصص فيه كأن يكون مثل عالم الأحياء أو كرجل القانون أو كالطبيب¹، فهل ينبغي لمترجم الشعر أن يكون شاعرا؟ وهل ينبغي عليه أن يرصد مفردات الشعر ويميزها عن باقي مفردات اللغة؟ وهل يترتب على ذلك أن يتقن علما معنا ليكون بمقدوره ترتيب الكلمات والعبارات في صياغة يمكن أن نطلق عليها وصف كلام منظوم أو نقيس مكوناتها الكمية لندرجها في موضع الكلام الموزون والمقفى؟ أم أنّ الأمر مسألة محاولة فنية يجتهد فيها المترجم قدر المستطاع وإن أصاب فله أجران وإن أخطأ فله أجر المحاولة؟

أفرزت دراسات الترجمة منهج تقسيم النصوص حسب موضوعها وتبع ذلك استقلال مبحث تحديد المصطلح، وكان ذلك من قبيل تحصيل الحاصل من استقلالية العلوم عن بعضها وتمكن ظاهرة التخصص التي بسطت سيادتها على العلوم والآداب، فقد كاد الأدب واللغة يغدوان ظاهرتين قابلتين للمعاينة الدقيقة مثل التحليل الجبري، تخضعان للملاحظة والتجريب وإصدار قوانين وتعميمها. ولم يكن للترجمة خيار في تتبع ذلك التقسيم، حين مرّ مشروع علم اللغة، إذ سرى التماذي في الحلم بأن يصل الأمر بها يوما لمضاهاة الدقة العلمية في النتائج. وهذا لعوامل عدة من بينها تنظيم

¹ - « Ainsi, la traduction philosophique, par exemple, ça regarde les philosophes : à tout seigneur, toute honneur ! Quand à la traduction des œuvres théâtrales, il y a lieu d'y voir déjà le premier pas de la mise en scène : en ce sens, c'est l'affaire des hommes de théâtre. Sur le plan méthodologique : il revient aussi une place importante à la traduction au sein de la littérature comparée. Et ainsi de suite ... En somme, la traduction n'est pas *que* l'affaire des linguistes. » (Jean-René Ladmiral, « Dichotomies traductologiques », La linguistique 2004/1 (Vol. 40), p. 25-50. DOI 10.3917/ling.401.0025)

" وبالتالي، فالترجمة الفلسفية، على سبيل المثال، من اختصاص الفلاسفة، وكلّ لما خلق له. أما فيما يخص ترجمة الأعمال المسرحية، فيجب أن يُحسب حساب أسبقية الإخراج لتدخل بذلك في اختصاص أهل المسرح. أما على مستوى المنهجية، فللترجمة مكانة على قدر من الأهمية في الأدب المقارن. وهكذا دواليك... فمجمال القول، أن الترجمة ليست من اختصاص الألسنيين فحسب." (ترجمتنا)

عملية الترجمة، وتسهيلها والتخفيف عن المترجم إذ لا يعقل أن يلم مترجم واحد بكل الميادين.

ولم يكن هذا التقسيم في فنون التحرير اللغوي، والموضوعي من حيث ما يتناوله جديداً على مبحث الترجمة بل إنه فرض نفسه، كضرورة عملية، في نشاطها من بدايته، فسان جيروم كان يشدد على الفارق بين ترجمة النصوص الدينية والمقدسة، ونصوص العلم الدنيوي. وكان العرب في بداية نشاطهم يحرصون على انتقاء ما يترجمونه في الظاهر حسب الموضوع، أي الفلسفة أو البلاغة أو الطب لحاجة فكرية أو علمية، وبناءً على ضوابط وعوامل متحركة كالدين والتوجه الحضاري والثقافي والسياسي، فتجنبوا الشعر تماماً كجنس يفرض قوانينه الفنية العضوية، بينما كانوا ينتقون ما يرونه مناسباً من الفلسفة وما كان يترعرع في رحمها من العلوم التي ملأت تاريخ العربي وغير العربي وأمدت الحضارات بأعاجيب الابتكارات والنظريات والمناهج في حياة الإنسان.

إن أول ما يقدم لنا إجابة أولية عن التساؤل حول جدوى شرط شاعر لترجمة الشعر هو ملاحظة لترجمات الشعر المنشورة، والمذكورة في بحوث دراسات الترجمة، والتي تكشف في معظمها أن جلّ من بادروا لترجمة الشعر كانوا من الشعراء، وإن لم يُترجموا فأول من اقتبسوا واستلهموا وسنّ التجديد في الشعر كانوا من الشعراء على غرار نازك الملائكة والسياب والبياتي وأدونيس. وبالفعل، وفي واقع الأمر إن معظم ترجمات الشعر كانت من إنجاز شعراء، ومن ذا الذي لا يوافق على أن تكون ترجمة القصيدة قصيدة إذ إنها ستحل محل الأصل؟ إن المفاضلة بين الشاعر والمترجم في أداء إبداعي أفضل في نقل الشعر من لغة إلى لغة، ليست رائجة لدى غير الخبراء بخبايا الترجمة فقط، بل إن أعلام من أفتوا في الترجمة كانوا يميلون إلى التصديق على هذا الطرح، ولو من باب نافلة الجدال، على غرار ميشونيك في معرض مساءلته لجدوى الارتقاء بمجال الأدب على حساب أنواع النصوص والمجالات الأخرى، إذ يسلم مبدئياً بأننا لو أجرينا معيار تقسيم النصوص وتحمل ما يترتب عن ذلك من كفاءة خاصة في الترجمة

فسيتمتعين علينا التسليم بضرورة المتخصص في مجال ما، ويزكي أفضلية أن يضطلع بترجمة الشعر شاعر¹. وسبقه فرايز تايتلر حين جزم أنّ لا غير الشاعر يمكن أن يتصدى لانحلال رابطة المعاني والموسيقى وانفلاتها في النثر، ويوفي ترجمة النظم إلى نظيم².

وفي هذا التصور عذرٌ وصوابٌ إلى حدٍّ ما. ويترتب عن ذلك تصور أن مترجم الشعر ينبغي أن يكون شاعرا. وإلا فكيف نكلّف طالبا في الترجمة مهما كان مستواه أن يأتي بمعادل قصيدة على مستوى الأفكار والصور والنظم والتقنية والإيقاع؟ كيف نكلّفه إعادة خلق عمل يتطلب أصلا موهبة فطرية صقلتها سنون من التعلم وحفظ الشعر أو على الأقل قراءته قراءة معمّنة متذوقة؟ أمّن العدل والموضوعية الفكرية أن ننتظر منه إعادة خلق إحدى المعلقات في اللغة الفرنسية التي تفتقر إلى كمّ القوافي الموجود في اللغة العربية؟ أو أن يعيد في اللغة العربية روائع لامارتين أو فيكتور هيجو أو سولي بريدوم بعذوبة معانيها ونعومة ألفاظها ونقاوة أسلوبها وعبقورية صورها؟ لا يصدق على هذا التكليف ميزان العدل ولا الصواب ولا النقد الفني، لأن القضية ليست قضية نوع القصيدة ولا كفاءة المترجم ومستواه وصفته شاعرا أو غير ذلك، بل الإشكال يكمن في وجهة النظر إلى العلاقة التي تتأسس بين المتخصص في الترجمة والنص الذي ينصبّ عليه عمله وجهده. فعلاقة الشاعر بقصائده علاقة مبتكرٍ أوّل لم يسبقه لها أحد لكن يمكن أن يبني على ابتكاره غيره. أما علاقة المترجم بها فلا تعدو كونها علاقة مقلد أو ناسخ أو مُعرّف بها أو سفير متحدث باسم الشاعر الأصل.

وهذا ما يقرره ليفي حين يقارن بين المترجمين المبدعين وغير المبدعين إذ يقول:

« The main difference between creative and mechanical translators is that *en route* from the original to the translation creative translators are able to imagine the realities they are expressing, reaching beyond the text to identify the characters, situations and ideas that lie behind it, whereas non-creative

¹ - Meschonnic, Op.cit, page 103.

² - Tytler, Op.cit, page 111.

translators merely perceive the text mechanically and merely translate words. »¹

"إن الفرق الأساسي بين المترجمين المبدعين والمترجمين التلقائيين هو أن المترجمين المبدعين، وأثناء الطريق من الأصل إلى الترجمة، بوسعهم تخيل الحقائق التي يعبرون عنها ويبلغون بذلك ما وراء النص ليتقمصوا الشخصيات والمواقف والأفكار الكامنة وراءه، أما المترجمون غير المبدعين فحسبهم أن يستوعبوا النص آليا ويترجموا الكلمات" (ترجمتنا)

ويؤيده في ذلك عناني حين يقول: "المترجم كاتب محروم من الحرية الإبداعية أو الحرية الفكرية، لأنه مقيد بنص تمتع فيه صاحبه بهذا الحق من قبل، وهو مكلف الآن بنقل هذا السجل الحي للفكر من لغة لها أعرافها وتقاليدها وثقافتها وحضارتها إلى لغة اختلفت في كل ذلك".² وهنا يمكننا التحفظ على كل رؤية تدعو لأن يُغَيَّبَ الكاتب الأصلي أو أن يختفي خلفه المترجم، بل ينبغي أن يظهر كل شيء عن الترجمة لينال كل ذي حق حقه، الشاعر الأصل هو الكاتب والمترجم من أبداع في النقل إلى اللغة الآخذة.

ولتقريب هذه العلاقة نسمح لأنفسنا بمقارنتها بفن الرسم ونحت التماثيل والطب وعلاقة كلٍّ منها بموضوع فنها وصنعتها. فلوحة الجوكوندا الأصلية تبقى ماثلة في متحف اللوفر، ومهما قاربها أحدٌ أو أخرجها بالتصوير الضوئي يبقى مجرد نسخ مساوٍ في الكثير للأصل، ومهما قُلدت يبقى ما يليها تقليداً أو نسخاً. والطبيب تربطه بجسم الإنسان وكل ما يحدث فيه علاقة حكيم خبير دقيق بتكوينه وكل ما ينفعه ويضره، لكنه يبقى دائماً محتاراً في سرٍّ أول مرة تنفس هذا الجسم ومشى وأدى وظائفه. كذلك مترجم الشعر، لا يعدو كونه خبيراً بتكوين الشعر ومادته الأولى وتقنيات توليد عباراته وصوره وأفكاره، وهو عبر الترجمة بصدد إعادة تشكيل عملٍ فني موجود أمامه بناءً على مجموعة من المبادئ والمعطيات والشروط، ويتساوى المترجم الشاعر وغير

¹ Levy, Op. cit., p 34.

² عناني، فن الترجمة، الصفحة 7.

الشاعر في أنهما يقفان على الحد نفسه من العمل الأصلي، وهو حدُّ نقل صورةٍ جميلة عن الإبداع لا الاستحواذ عليه وإقصاء مبدعه الأصلي، ولا يمكن لعمله هذا أن يكون بالصعوبة التي تجعل نجاحه مرهونا بكون الناقل شاعرا.

10. تقييم الترجمة :

لا تسلم ترجمات النثر الأدبي من النقد وتصيّد الأخطاء والحذف أو الدسّ ذي الخلفيات الإيديولوجية، فكيف يمكن التسليم بأن ترجمة الشعر ستسلم من تقرّيع مضاعف؟ ويكفي التذكير بالأحكام التي اتخذت طابع المُسلّمات في الأدب حيال ترجمة الشعر، وتكفي محاولة الرجوع إلى المنابع الأولى لحركة التأثير والتأثر بالشعر الأجنبي التي لا يُذكر فيها بتاتا، ولو بأدنى إشارة إلى سلوك شاعر، في المهجر أو في وطنه، حين يتناول ديوانا أجنبيا ويلتقط منه ما يوشّي به شعره في لغته سواء على مستوى تناول الموضوع أو آلية توليد صور جديدة أو طريقة في التقفية أو تحرر في الأوزان، فما يسميه الأدب المُقارن إجمالا تأثير الآداب أو تطعيمها لبعضها أو الاستلهام، كان مصدره المباشر الأول، وهو في واقع الأمر وليد احتكاك بين لغتين مهما كان ضئيلا وخفيا أو صريحا، ويتمثل دائما في نوع من الترجمة، فالأخذ والعطاء الفكري بين اللغات لا يمكن دون ترجمة، ولو في ذهن الشاعر في الخلوة بينه وبين نفسه.

والترجمة بحكم طبيعتها الازدواجية توفر عددا مضاعفا من الزوايا التي يتناولها منها النقاد فإن كانت حرفية انكشفت فيها ركافة الأسلوب وانتهت بالقصيدة المنظومة إلى نثرٍ باهت بلا موسيقى، وإن استباححت بعض التغيير تُنعت بالخيانة ولو كان الناتج في مستوى العمل الإبداعي، وإن تمادى المترجم في التصرف يشتبه في أنها سرقة أدبية. فقديما ساد معياران رئيسان لتقييم الترجمات هما الأمانة والجمال. وقد وقعت الترجمة بين المطرقة والسندان حين وقعت بين معيارين متناقضين هما الأمانة التي طالما اقتضت نقلا حرفيا، والجمالية التي تقتضي شيئا من الحرية. وقد مُنيت الرؤية لترجمة الشعر بسوء تقدير من زمن الجاحظ ولم تسلم من ذلك إلى اليوم، إذ كَلَّف رأيُ الجاحظ ترجمة الشعر قرونا من الصمت والتحفّظ والعزوف عن مقاربتة، مما أجبر الشعرية العربية على الوقوف أمام

نفسها وخلفها قرون من التدهور والجمود والسكوت وضياع لفرص تاريخية في النظر في الترجمة.

ولو أسقطنا الثنائيات التي رصدها سافوري¹ Theodor Savory لوقعت الترجمة فريسةً لشتى التناقضات النابعة من تلك الطبيعة المزدوجة. فهي بين من يريد فيها أن تعكس ما ورد في الأصل من كلمات، أو ما ورد فيه من أفكار، وبين من يريد الترجمة أن توفر قراءة كأنها عمل أصلي، ومن يريد منها أن تُقرأ كترجمة تحقق التعريف بالأجنبي ولا تنكره، وبين من يبحث فيها عن الأسلوب الأصل ومن ينكر عليها تغييره وبرز أسلوب المترجم، وبين من يتأمل فيها مواكبةً في أسلوبها لروح العصر الذي عرف ولادة العمل الإبداعي ومن يجيز لها التماشي مع أسلوب وأعراف العصر الذي تُنجز فيه الترجمة، وبين من يريد من ترجمة النظم نظيماً تحقيقاً للفنية ومن يقدر الأمانة ولو أخرج نثراً !

يرى تايتلر أن الترجمة الجيدة يجب أن تجمع بين المضمون والأسلوب واليسر الذي يتحلى به النص الأصلي². ويقول فالتر بنيامين بعد أن يُسأل عن مهمة العمل الأدبي وعما يبلغه :

« Its essential quality is not statement or the imparting of information. Yet any translation which intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but information- hence, something unessential. This is the hall mark of bad translations. »

" إن جوهر جودتها لا يكمن في مجرد التعبير أو مشاطرة المعلومات، فكل ترجمة ترمي إلى أداء وظيفة النقل لا يمكن أن تنقل سوى المعلومات، أي تنقل ما ليس بجوهري، وهذه علامة الترجمات السيئة." (ترجمتنا)

أما نايدا فيحدد أربعة شروط للترجمة الجيدة وهي¹:

¹ - Levy, Op.cit., pages 14-15.

² - عناني، نظريات الترجمة الحديثة، الصفحة 34.

1- أن يكون لها معنى.

2- أن تنقل روح النص وأسلوبه.

3- أن يكون شكل التعبير فيها طبيعياً وسهلاً المأخذ.

4- أن تحدث تأثيراً مماثلاً.

وإن تسنى تطبيق الطرق المتعددة التي تستهدف تقييم ترجمة النصوص العامة فإنها لا تطل الجانب الجمالي في الترجمة الأدبية إلا بشكل سطحي. فبينما يقع العمل الأدبي تحت مجهر النقد لتقييمه، تقع ترجمته بين المطرقة والسندان، إذ يتناولها المترجمون بالتصحيح، والإعادة أحياناً، فيما يتناولها الأدباء الذين تحل عليهم ضيفة بالنقد، إن حظيت برواج ما. وإن خول لنا أن نستنتج فإننا نستنتج أن الترجمة لا ينبغي أن تتطلع إلى الكمال وتزاحم المنتج الأدبي المحلي في غياب الاتفاق على معايير فنية لتحديد مقبوليتها. فإن كان الحكم على مقبولية الترجمة بشكل عام يتوقف أساساً على درجة مطابقتها للأصل، فإن مؤشر هذه المقبولية يعرف نزولاً مستمراً بالنسبة للأعمال الأدبية ولعوامل تتصل بالبيئة المتلقية الترجمة كالذوق الأدبي السائد والثقافة ومستوى التطور وغيرها. وتحديد درجة مطابقة الترجمة للأصل نسبي وغير ثابت بسبب عدم ثبات العلاقة بين الشكل والمضمون في الأصل والترجمة. وهذا ما يحدث تفاوتاً في معيار آخر من أهم معايير تقييم الترجمة الأدبية وهو التأثير. ذلك أن تحقيق التأثير المماثل للأصل من رهانات الترجمة الأدبية الجيدة، غير أن طرق قياس هذا التأثير لم تحظ بأي اهتمام من قبل المتخصصين. فرواج الترجمة في سوق الكتاب لا يعكس آراء قارئها، وأقلام النقاد غالباً ما تتجاهل الترجمة. ولكن مع ذلك لا ينبغي أن تسوغ هذه الملاحظات مبررات لتجاهل تقييم الترجمة أو تركه لمن هبّ ودبّ في عزّ تطور المذاهب النقدية والدراسات الترجمية.

¹ نايدا، اوجين، نقلاً عن محمد عناني، ص 64.

ويُصيب أحد أعلام الترجمة الأدبية في الوطن العربي شرطاً حساساً جداً في مُترجم الأدب والشعر، وهو تفعيل الذائقة الأدبية والفنية في الترجمة. يرى الدروبي أن أهمّ ما يجب أن يتوفر في مترجم الأدب، عدا بديهية إتقان اللغتين، التمتع بذائقة مرهفة تجاه الإبداع الأدبي، ويحدد مفهوم الذوق بأنه موهبة تُصقل ولا تُحصَل بالتعليم: "أما بالنسبة للأدب هي توفر الذوق الأدبي، وهذا موهبة تصقل ولكنها لا تتعلم فمن لم يكن ذا موهبة لن يحقق بموهبة ولا يمكن أن يعرف كيف يتذوق الأدب. والتمكن من المادة هنا هو هذه الموهبة، هذا الذوق الأدبي."¹ ويضيف إلى هذا الشرط الجوهري شرطاً آخر يتصل باستكمال الكفاءة اللغوية، بالنسبة لمترجم الأدب دائماً، وهو الاطلاع الواسع على آداب اللغتين المنقول منها والمنقول إليها. يقول في هذا الصدد:

"أتي إلى التمكن من اللغة الأجنبية، يصدق هنا ما يصدق على التمكن من اللغة العربية، ليس كل من درس اللغة الفرنسية في المدرسة والجامعة بقادر على أن يترجم منها. وإنما ينبغي للمترجم في ميدان الأدب، أن يعرف اللغة الأجنبية في آدابها. وأجازف فأقول: إن معيار التمكن من اللغة الأجنبية هو الوصول إلى القدرة على تذوق شعرها، الإحساس بموسيقى شعرها، وقبل ذلك لا يكون ثمة معرفة تامة باللغة الأجنبية وأعود إلى التمكن من المادة، فأثير أنه يعني، بالإضافة إلى الذوق الأدبي، مصاحبة ومعاشرة المؤلف المترجم عنه. أعرف أناساً يشرعون في ترجمة رواية قبل أن يقرأوها كاملة"²

وهامش الخطأ في ترجمة الشعر ينبغي أن ينحسر إلى أقصى حد، إذ إن تقييم ترجمة الإبداع يُفترض أن يكون تركيزها على الجودة الفنية للعمل، وهو عمل يتجاوز العودة إلى مسائل تتعلق بالشروط الأساسية البديهية في المترجم. فمن غير المتصور أن يتوقف التقييم الفني لترجمة رائعة من روائع الشعر على الأخطاء التي تشيع في الترجمات، إلا ما كان من قبيل المنزلق. وإزاء هذا التشديد على ضرورة مناعة ترجمة الإبداع ضد الأخطاء، يتسامح أقصى النقاد مع ورود الخطأ ولا يرى فيه معياراً للحكم على جودة ترجمة أو رداءتها، يقول ميشونيك في هذا :

¹ - بيات الدروبي، إحسان، سامي الدروبي، دار الكرمل، دمشق- سورية، 1982، الصفحة 77.
² - المصدر نفسه، الصفحة 77.

« S'il n'y a pas, selon chaque œuvre, une modification corrélative dans le traduire, il y a ce qu'on peut définir comme la *mauvaise* traduction. La bonne est celle qui fait ce que fait le texte, non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature), mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique. Ainsi les critères du bon ou du mauvais ne sont plus des critères philologiques définis par la bonne connaissance de la langue : Amyot et Baudelaire ont fait des fautes, mais leur traduction est bonne. Une traduction sans faute peut être mauvaise. »¹

" إن لم يكن هناك، حسب كل عمل، تحويل علائقي في عملية الترجمة، فهناك ما يمكن أن نسميه ترجمة سيئة. أما الجيدة فهي الترجمة التي تؤدي ما يؤديه النص، ليس فقط في وظيفته الاجتماعية في تمثيل الأدب، بل أيضا في سيرها السيميائي والدلالي. وعليه، فمعايير الجودة أو الرداءة لم تعد معايير لغوية يحددها التمكن من اللغة، فأميو وبودلير ارتكبا أخطاء لكن ترجمتهما جيدة، وترجمة دون أخطاء قد تكون رديئة." (ترجمتنا)

فهزيمة مشروع الترجمة ليس متولدا من قوة الحجج الراضية أو لقصور ملازم للعملية في حد ذاتها، أو لمقاومة فن الشعر للنقل، بقدر ما هو مترتب عن جزء محوري في تقييم الترجمات، وهو ضبط أسباب رداءة الترجمات وضعفها وتشتت الاهتمام بها، يسوق إتيكند رأي مُترجم كرس فكره للأدبين الصيني والياباني، لتبرير ذلك. يقول إتيامبل René Etiemble: "ليست هناك قصيدة لا تُترجم، بل ليس هناك سوى مترجمين كُسالى بلا كفاءة."²

فالترجمات النثرية الرديئة كوّنت صورة مشوهة إلى حد كبير عن الترجمة، ولا بد أن ينعكس ظل ذلك بشيء من التهويل على ترجمة الشعر، وقد ظلت ترجمة الشعر معطلة مشتتة بسبب ذلك، وظلت الرؤية النقدية لترجمات الشعر محدودة جدا لا تتجاوز تقديم ترجمة في أحد أعمدة الصحف، ويكشف هذا العزوف والنقص الفادح عن فجوة عميقة في تناول الترجمات والغوص في التفاصيل. ولا نبالغ إن قلنا إن الحكم على

¹ - Meschonnic, Op.cit, pages 105-106.

² - Etkind, Op.cit, page 12.

ترجمة الشعر امتحانٌ حقيقي لكشف نقطة ضعف النقد المتسرع، وأنّ في تجاهل ترجمة الشعر شيء من التهرب الأدبي والخشية من طغيان ثقافة على ثقافة وأدب على أدب واختلاط الذوق واستقطابه والتوجس من انحسار حظوة الأدب المحلي. وتعد الدعوة لمراجعة الترجمة مراجعةً متخصصة جزءاً من عمل المترجم، لاسيما إن بادر إليها غيرُ مُنجزِ الترجمة، ويستحسن أن يقوم بها مترجمٌ متمرسٌ، ويقوم بمقارنة الترجمة بالأصل يراعي فيها تحقيق الدقة واكتمال نقل النص بحذافيره وخلوه من الأخطاء والهفوات والسلاسة وحسن النظم وملاءمة الترجمة للغرض واصطلاحية اللغة¹.

ولا نجد نموذجاً بارزاً في تقييم الترجمات أكثر من النقد اللاذع الذي صبه أنطوان برمان على منهج الحرفية. ويبلغ النقد ذروته حينما يحتمل المترجم مسؤولية أخلاقية بسبب بعض الهفوات. وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على صعوبة مهمة المترجم، وغياب معايير تقييم موضوعية ومنهجية توجه أدائه إلى الأفضل، ومع ذلك لا يمكن التغاضي عن المبادئ الأساسية في تقييم الترجمة.

11. مُقترح منهجية لنقد الترجمات :

اقترح برمان منهجية لنقد الترجمات في كتابه *Pour une critiques des traduction*, أشار في مقدمة الكتاب للفكرة التي أوحى له بتحويلها إلى مشروع مؤلف، وهي تحضير حوصلة عن الترجمة للجامعة، يجمع فيها زبدة أعماله المتناثرة، غير أن أمراً مهماً لفت انتباهه وهو اتساع الفصل الذي كان يجمع فيه تحليل الترجمات الذي كان غزيراً، وهذا ما كشف له فراغاً كبيراً في نقد الترجمات. فأخذ المشروع الأول وجهة أخرى، هي اقتراح منهج لنقد الترجمات، يستمد أساسه النظري فيه من فالتر بنيامين، والمنحى الهرمينوطيقي المعاصر كما وضح أسسه كل من بول ريكور وروبرت ياكوس وهایدغر.

وقد لاقى مُقترحُ برمان لنقد الترجمات رواجاً لا يُستهان به، تماماً كما لاقت باقي رؤاه مسمعا واهتماماً كبيرين، إذ يمكننا القول أنه سدّ في دراسات الترجمة فراغاً نظرياً

¹ الديداوي، مرجع سابق، ص 341.

كبيراً، ودعم الترجمة الأدبية بأساس نقدي متين يمثل ورقة مرورها باقتدار لديوان الأدب المحلي. وهذا ما حدا بنا لتبني خطوات هذا المنهج في الجزء التطبيقي من هذه الرسالة.

1.11. قراءة وإعادة قراءة الترجمة :

يشدد برمان على أن تكون قاعدة النقد الأساسية في مقاربة الترجمات استبعاد الحكم المتسرع، والاستعداد بصبر لعملٍ متأنٍ ينطلق من وضع الأصل جانباً، أي مقاومة الرغبة في البدء بقراءته، وإنجاز قراءة متكررة للترجمة أو الترجمات. ويحذر مسبقاً ناقد الترجمة أن يستحضر رؤية متلقية لا تولي لنص المترجم إلا حداً معيناً من الثقة، يُحلها محل رؤية لا تكون مغالية في التوجس من الأخطاء ورداءة الترجمة سلفاً، وألا تكون موضوعية وحيادية كل الحياد¹. فقبل القراءة الأولى يستحضر الناقد أنه أمام "عمل أجنبي" نُقل إلى لغته. ويستحضر قبل قراءة ثانية أنه بصدد عمل مُترجم. ويشد انتباهنا إلى لحظة "منعطف" في رؤية ما بين يدي الناقد، فقارئ الترجمة لا يكون كذلك على نحو عفوي وتلقائي، بل إنه يكون نتيجة تعديل في الموقف من النص المقروء. يصير المتلقي قارئ ترجمة فقط حينما يتعمد ذلك ويحققه سلفاً. فالقارئ العادي حين يرغب في قراءة ديوان شعر فرنسي يتوجه اهتمامه للعمل في حد ذاته كأدب أجنبي لا كترجمة.

ويرى برمان أن ناقد الترجمة لا بد أن يحاول تحسُّس مواضع التوتر في النص الذي بين يديه، أي مواضع ضعف أو عدم مُلاءمة أو خلل في الإيقاع، أو أساليب وعبارات مستوردة البناء، يطلق عليها وصف العدوى اللغوية².

وكخطوة مهمة في إنجاز قراءة الترجمة، يحذر برمان من الانسياق خلف رغبة جامحة في قراءة الأصل والشروع في المقارنة³. ويبرر أن ترك الأصل ضروري حتى تتمكن القراءة الناقدة من معاينة ترسيخ الترجمة لقدمها في تقاليد الكتابة السائدة في الأدب المُتلقّي. أي لو أخذنا مثلاً ترجمة ديوان أو قصيدة، حتى يتحقق للناقد ما إذا كان مُنجز

¹ Berman, Op.cit, page 65.

² Ibid, page 66.

³ Ibid, page 65.

الترجمة مسايرا لمعايير الكتابة الشعرية في الأدب المُستقبل للترجمة. فقراءة الأصل قبل تحقيق هذا التلمُّس العميق لمستوى الترجمة قد يُؤثر على نقد الترجمة ويفسد مرحلة قاعدية ضرورية لتماسك النقد واتجاهه السليم.

2.11. قراءة الأصل :

ويترك الناقد بموجب تحقيق غايتها الترجمات جانبا، دون إغفال مواضع الضعف الإشكالية التي رصدها من قراءة تلك الترجمات، حبذا لو أنها قُيدت بالتسطير أو أي وسيلة في الإشارة إليها في متن النص تحضيراً لمرحلة المقابلة النصية¹.

وتنتقل هذه القراءة من مسح ذهني إلى نوع من التحليل الأولي يسبق النهائي، وقوامه ضبط السمات الأسلوبية مهما كان نوعها مما يحقق فرادة الكتابة واللغة الأصل وتجعل منهما شبكة من التعلّقات النسقية، ولا حاجة لأن تقتفي أثرها كلها في عمل ضخم، بل يمكن أن يكتفي الناقد بعينات من العناصر الأساسية المكونة للعمل الفني كأن يأخذ عينة من الخيارات المعجمية، وعينات من الأسلوب في سبك العبارة، وعينات من الأزمنة، والرموز الشعرية، أو المكوّن العروضي الحر، أو الثيمات الرئيسية المطروقة في تضاعيف إبداع شاعر ما مثلاً. وهنا يؤدّي الناقد القراءة نفسها التي يُنجزها المترجم، أو يُفترض أنه حققها قبل الترجمة وبعدها. وهي على قدم المساواة معها، رغم اختلاف ما. فقراءة المترجم هي ترجمة سابقة أولية، ذلك أنها قراءة تؤدي لغاية الترجمة المتأملّة المزمعة وكل السمات التي تحقق فرادة العمل اللغوي تتكشف في غضون حدوث عملية الترجمة أكثر مما فيما يسبقها.

ويحاول أن يضع الناقد خلال القراءة أصبعه على مواضع القوة في النص الأصل، ويختار منها عينات أسلوبية تكون موضع الكثافة التعبيرية والرمزية، ولا تتأتى له العملية إلا من خلال تفسير العمل الفني. في الشعر تمثل مواضع القوة أبيات أو نمطاً من الصور أو البحر المختار للقصيدة والمفردات التي تخدم الغرض الفني أو نوعه².

¹ - Berman, Op.cit, page67.

² - Ibid, page 70.

3.11. البحث عن المُترجم :

يوصي برمان بأن يسعى الناقد جاهداً أن يحيط بكل ما يتعلق بالترجمة من ظروف خارجية تتصل بالترجمة، لاسيما تلك التي قد يتحسس منها ميول المُترجم ودوافعه في الترجمة¹. فإن ساهمت معرفة ظروف إنتاج الأعمال الأدبية الأصلية من سيرة الكاتب والسياق السياسي والاجتماعي والتوجه الفكري، في تحليل العمل الأدبي واستقصاء أبعاده الفكرية والفنية، فإن في نقد الترجمة ما يستجلب الانتباه من ذلك. فيحسُن الإلمام ببعض ما يتصل بالترجمة من سيرة المُترجم، وعلاقته بالعمل المُترجم، كأن يكون مترجمه هو كاتبه أو عاصر كاتبه، وإن كان يترجم من لغة العمل الأصلي مباشرة أو من لغة وسيطة، وإن كان ممارساً للترجمة كهواٍ أو متخصص، وإن دُعيت الترجمة بإنتاج فكري مواز كمقالات أو دراسات حولها، أو روج لها في ندوات أو مسابقات أدبية². نظراً لما لذلك من أهمية في كشف توجه المُترجم وتبرير مستواه وربما تبرير حياده أو أخطائه. حتى يكون النقد موضوعياً لأقصى قدر ينفع الإحاطة بإنتاج الترجمات والترجمة عموماً³.

4.11. الموقف الترجمي :

يرى برمان أن كل مترجم يرتبط بعلاقة خاصة مع فعل الترجمة، أي أنه ينظر إليها من زوايته الخاصة من حيث معناها وغاياتها وأشكالها ومناهجها. أي مهما اتفقت الخطوط العريضة في نشاط الترجمة فإن اختلافات جوهرية يتحرك طوعها المترجمون في اتجاهات مختلفة⁴. فالمُترجم، في نظره، ليس براءً من تأثير سياق تاريخي و مذهب أدبي

¹ - Ibid, page 74.

² - يمثل هذا الشرط أحد نقاط الضعف في مُقترح برمان لنقد الترجمات، إذ يتعذر تحقيقه في الكثير من الأعمال المُترجمة، القديمة على سبيل المثال. فاستقصاء التفاصيل المرتبطة بكاتب العمل الأصلي والمُترجم يؤجل الترجمة وقد يعطلها تماماً إن شحت المصادر، ذلك أن البحث قد يستهلك الجهد خارج النصوص والترجمة بدل أن يتركز داخلها وعليها. كما أن إثارة قضية اللغة الوسيطة يثير لدى الناقد وحول المُترجم تحفظات في كفاءة هو غير مُلزم بها أصلاً، كان يكون العمل الأصلي كُتب باللغة الصينية، ومُترجماً عن لغة وسيطة هي الفرنسية، فإلى أي حد يعود الناقد إلى اللغة الصينية ليقف أثر ما سينتقد على مستوى ترجمة عربية؟

³ - تمثل هذه النقطة أبرز مواضع المُبالغة لدى برمان، إذ يطلب من المُترجم والناقد ما لن يصل إليه في كثير من الترجمات المُنجزه، لاسيما فيما يتعلق بالدوافع والميول إلى إنجاز الترجمة.

⁴ - يثمن برمان في بداية الكتاب المقاربة النقدية لنظرية تعدد النظم ويتبنى رؤيتها للعوامل المذكورة في توجيه استراتيجية الترجمة ومكانة الترجمة في النسق الأدبي المستضيف. (ينظر الصفحة 50 من المصدر نفسه)

أو سياسي أو سياق اجتماعي أو تيار إيديولوجي وديني.¹ كما يظهر الموقف في الترجمة على مستويات أخرى، كدافع اختيار اللغة التي يُترجم منها أكان خياراً أم حتمية²، وما يترتب عنه من الارتباط بأدبها وثقافتها، وما قد ينجر عنه من اهتمام مبالغ فيه بالعناية بالنص واللغة الأصل وإكراهه لعبقرية اللغة الآخذة لاستيعاب محمول جماليات وثقافة أجنبيتين، وما قد يترتب عن كل ذلك رواج الترجمة أو ركودها.

وهذه العوامل من شأنها التأثير في الترجمة وخلق تجاذبات تكشف موقفاً ما على مستوى الترجمة، وقد يتوزع هذا الموقف على أكثر من مستوى في الترجمة إذ يمتد من القصد المُعرض في الدس والتحريف، إلى أرقى أشكال العطاء الفكري والتبادل الفني والتغيير الناعم السلس في سلوك الحكام والناس.³

5.11. مشروع الترجمة:

يتحدد مشروع الترجمة من الموقف الترجمي إن كان يحقق استقلالية وحرية، ومن متطلبات جوهرية في العمل المزمع ترجمته. وتحديد درجة تحقيق الاستقلالية لا يتأتى للمترجم إلا إن استطاع أن ينجز تحليلاً معمقاً للنص قبل ترجمته.⁴

ويساهم مشروع الترجمة في تحديد أسلوب الترجمة الأدبية بالنظر للأعراف السائدة، ويتحدد المشروع من الغاية من الترجمة، مثلاً إن رامت التعريف بكتاب معين أو استيراد وسائل فنية أخرى أو فكراً آخر. وقد يتعطل المشروع أصلاً لو ورد مانع من ترجمة أعمال معينة. لا يمكن تحقيق المشروع في ظل حكم ديني مثلاً أو سياسي رقابي.

¹ - Berman, Ibid, page 74.

² - يمكننا أن نسوق مثال رواج التعاطي مع الأدب الفرنسي (كتابة وترجمة) في دول المغرب العربي وحالة الاستثناء في المشرق، لبنان، وكثير من الدول الإفريقية، بسبب سياق الاستعمار والانفتاح. وكذا رواج الترجمة على أيدي اللبنانيين في العالم العربي بسبب المكون الديني المسيحي الذي ترتب عنه التعاطي مع المسيحيين في العالم أجمع لاسيما **أوروبا**.

³ - يمكننا أن نسوق ما دار حول غرض ابن المقفع من حديث وشكوك في ترجمته لقصص قليلة ودمنة، إذ كان الكتاب يحمل رسائل مشفرة لسلوك الحكام والرعية.

⁴ - Berman, Ibid, page 76.

6.11. أفق المترجم:

يقول برمان :

« On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur. »¹

"يمكننا تعريف الأفق الترجمي من مقاربة أولى على أنه مجموع المقاييس اللغوية والأدبية والثقافية والتاريخية التي تحدد إحساس المترجم وسلوكه وتفكيره." (ترجمتنا)

ويقصد به ضرورة أن يتعقب النقد منطلق المترجم في مشروعه، سواء أعلق الأمر بترجمة أولى أو بإعادة ترجمة. ويتحرى في ذلك المشهد الشعري والأدبي السائد في الفترة التي تُنجز فيها الترجمة، وما يُحيط به من حركة أدبية وثقافية، ويضرب مثالا بحركة إعادة الترجمات في فرنسا وإنكبابها على التراث اليوناني والروماني وما له من دلالات². ويولي برمان اهتماما كبيرا لظاهرة الترجمة المُعادة أو الترجمات السابقة وتأثيرها بشكل أو بآخر في المترجم، إذ يعتبرها أحد مكونات أفق المترجم من حيث أنها توجه سلوكه ومنهجه حين يطلع عليها ويسعى لمخالفتها أو الارتقاء عليها أو تصويبها، مما يمثل عامل تجويد في منهج الترجمة³. كما يشير إلى دور الحركة الأدبية السارية كأفق يساهم في توجيه المترجم نحو تبني شكل فني معين في عملية إعادة الإبداع.

¹ - Berman, Op.cit, page 79.

² - Berman, Op.cit, page 79

³ - ولعل في ذلك الاهتمام بتلك العوامل مبالغة لاسيما في اعتبارها توجه سلوك المترجم أو ناقد الترجمة، فجودة الترجمة أو رداءتها مرتبط أساسا بكفاءة المترجم تمكنه من الترجمة كفن في بعدها الإبداعي والجمالي وكعلم في شروطها وحدودها في تحقيق التكافؤ، لاسيما إن تعلق الأمر بالشعر. أما فيما يختص بالأفق الترجمي ومقاييسه ففي توقع تحقيقها وتحديد ضرب من الطوباوية، إذ يخرج برمان بالترجمة من محاولة إعادة إبداع تبقى دائما نسبية النتائج، إلى ظاهرة تصدق على كل مترجم وكان الظروف نفسها تجعل مجموع المترجمين يُبدون حالة استجابة مُشابهة لمجموع العوامل التي تقبل الضبط والقياس والتحديد. ويكمن الخلل الرئيس هنا في تغييب عامل لا يمكن التحكم فيه في الترجمة ويتمثل في حرية المترجم والتي قد يتصرف بموجبها كما يشاء في النص - وهنا دور النقد في تهذيب حدود هذه الحرية - وهذا ما يكشفه واقع الترجمات المختلفة التي يرد فيها التغيير أحيانا متعمدا ولأغراض مختلفة قد تخدم الترجمة وقد تخذلها. (ينظر الصفحات 66، 67، 68، من المقال :

Godard, B. (2001). L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction. *TTR*, 14(2), 49-82. <https://doi.org/10.7202/000569ar>.

ويحذر برمان من أن يقع الناقد تحت تأثير النظريات الوظيفية والبنوية التي تختزل دور المُترجم في وساطة ذات سلوك آلي تتحكم فيه عوامل اجتماعية أو إيديولوجية، بل ينبغي أن يتأسس نقد الترجمة على الأفق والتجربة والسلوك وكل ما يمس عملية السُلخ من السياق وإعادة الإنتاج في سياق آخر. ويحذر برمان من الانسياق الأعمى خلف مغريات التوجهات الهرمنوطيقية والفلسفية والنفسية التي تغلغت في المترجم والترجمة كظاهرة فكرية محضة، وابتعدت عن ناتج الترجمة الذي يفترض أن يشكل مادة النقد والتنقيح والتصحيح.¹

7.11. تحليل الترجمة :

1.7.11. أشكال التحليل:

وتختلف أشكال التحليل، بالنسبة لبرمان، حسب الجنس الأدبي المُترجم والمزمع دراسته، فيكون ترجمة رواية أو قصة أو شعر، كما يختلف التحليل حسب كلية العمل المدروس أو جزئيته، كأن يتعلق الأمر بأعمال شعرية كاملة أو مُنتخبات. ويوصي بأن يُجرى التحليل على عمل كامل، كقصة كاملة أو قصيدة كاملة، لا أن يقتصر على عبارات ومقتطفات مبتورة من سياقاتها. ويُستحسن أن يُجرى التحليل على ضوء ترجمات أخرى أنجزها المُترجم حتى تتجلى ميوله ومنهجه وأسلوبه بشكل أفضل.²

كما يتوقف شكل التحليل عما إذا أُجري على ترجمة واحدة أو كان مؤسسا على مقارنة مع ترجمات أخرى للعمل نفسه، ويجد هذه المُقارنة مثمرة أكثر من الاشتغال على ترجمة واحدة، ذلك أن الترجمة الأولى غالبا ما لا تمدنا إلا بالقليل من المعطيات حول ظواهر في الترجمة، كونها تجتذب النظر إلى ضعفها ومثالبها، ذلك أنها ليست سوى تقديم وتعريف بالعمل المُترجم.³

¹ - Berman, Op.cit, page 80.

² - Ibid, page 83.

³ - Ibid, page 84.

2.7.11. مقابلة النصوص:

ويرى برمان أن يتخذ التحليل أربعة اتجاهات، تتقابل في أولها العناصر والمقتطفات المُختارة في متن الأصل مع نظيراتها في مُنجز الترجمة، ويليهما اتجاه معاكس ترتد بموجبه مقابلة المناطق النصية التي يراها المُترجم موضع إشكال في الترجمة، أو موضع كمال وجودة، مع ما يناظرها في الأصل¹. وإن كانت هناك ترجمات أخرى، فتتعدى المقابلة إلى ترجمات أخرى على مستوى المواضع نفسها التي ذُكرت في الاتجاهين السابقين، أما الاتجاه الأخير فيكون بمقابلة الترجمة بمشروع الترجمة، ويضع الترجمة أمام امتحان السبيل المنهجي الذي سلكته لتحقيق غايتها، ويواجه المُترجم ما انبث في الترجمة من ذاتيته وخياراته ومبررات ميوله، والنتائج المترتبة عن كل ذلك في الترجمة وأثرها، وإن كانت قد حادت عن المشروع والأهداف، أو انطوت على تناقض أو انساق مع مؤثرات.

3.7.11. أسلوب المقابلة:

ويقصد برمان بالأسلوب، لغة التحليل وتحديدًا مصطلحاته، ويُعيب أن تكون لغة التحليل عسوية مستغلقة على نفسها بسبب التزامها الصارم لمصطلحات متخصصة متاحة من علم اللغة أو تستعير أسماء مفاهيم معقدة لوصف ظواهر في متناول غير المُتخصص. ويرى أن محاصرة مضمون التحليل على هذا النحو يُخشى أن ينتهي بوقوع المقابلة والتحليل في انسداد يتعذر بموجبه تحقيق قراءة واضحة وتواصل نقدي طبيعي. فالنقد يُفترض أن غايته تحقيق انفتاح النص لصالح جمهور مختلف الفئات والمستويات ولذا ينبغي أن يتوفر فيه الاعتدال في الأسلوب واللغة².

ويرى أن التحليل الذي لا يتحرى العناية بأسلوب واضح وموضوعي قد يقع في شرك التقنين المصطلحي للأسلوب بالانسياق خلف مصطلحات من علوم اللسان والسيمانيات مما يُعتم تحليل ترجمة أدبية يفترض فيه مصطلحات فنية وأدبية في متناول القارئ

¹ - Ibid, page 85.

² - Ibid, page 87.

العادي المتوسط¹. كما يتربص بالتحليل بروز لغة النص الأصلي أو لغة أجنبية وسيطة نُقل من متنها محمول الأصل، وهذا ما تجتمع بموجبه أكثر من لغة في تحليل لترجمة يفترض أن يكون بلغة الترجمة المدروسة². وفي ذلك حتمية لا مفر منها، غير أن هذه البلبلة الألسنية، منضافة إلى تعقيدات اللغة المصطلحية قد يزيد الطين بلة. كما تعترض التحليل ميزة الدقة المتناهية والكثيفة التي إن لم تتوقف عند الحد المعقول والمطلوب منا لتحليل انتهت بخنق التحليل والترجمة، هذا بالإضافة إلى الطبيعة المُتخصصة والمعزولة للتحليل، إذ تكاد لا تخرج عن نطاق المقارنة ولا تترك بذلك مجالاً للسؤال والجدل.

ولذا ينصح برمان أن يتحرى محل الترجمة أقصى قدر من الوضوح والإفصاح عن كل كبيرة وصغيرة في النقد والتصويب أو الثناء على مواطن البراعة، ويتوجه بأسلوبه إلى أكبر شريحة ممن قد يقبلون على قراءة التحليل والاستفادة منه.

4.7.11. أساس التقييم:

ويوصي برمان بشيء من التشديد أن ينتهي النقد بتقييم العمل المُترجم، ويوجب أن يكون هذا التقييم في مستوى تطلعات القراء وفي مستوى طبيعة كل قراءة للترجمة³، غير أنه يثير إشكالية على قدر كبير من الأهمية تتربص بهذا التقييم، وهي احتمال أن ينطوي هذا التقييم على ميلٍ معين لتفضيل منحى معين في الترجمة، ولا يكون بذلك براء من الذاتية والوقوع تحت مؤثرات ما. ويجيبنا باقتراح إمكانية تأسيس كل تقييم على معيار مزدوج يتفادى هذا الخطر، ويتماشى مع المُتفق عليه لدى المترجمين والمهتمين بالترجمة، ومقوما ازدواجية المعيار هما أخلاقية الترجمة وشعريتها.

أما فيما يخص شعرية الترجمة⁴ فيُعاین الناقد كفاءة المُترجم في إنجاز نصٍّ يضاهي نصية الأصل، فتحقيق النصية لا يستلزم من المترجم لا أسلوباً ومنهجاً ولا غايةً مبيتة. وحتى ولو شعر المُترجم أن عمله ليس سوى انعكاس باهت للأصل أو صدى للعمل

¹ - Ibid, page 87.

² - Ibid, page 88.

³ - Ibid, page 91.

⁴ - Ibid, page 92.

الحقيقي، فالمُترجم ما عليه سوى أن يركز على أن يُنجز الترجمة التي يراها شعرية وخليقة بأن تُضاهي الأصل.

أما فيما يخص الشق الأخلاقي من معيار التقييم¹، فقوامه احترام الأصل، ويتجلى هذا الاحترام في تحاشي تحريف الأصل والدعوة لتواري المُترجم وتغيب ملامح الأصل وإخراج ترجمة لا يُشتبه في أنها نقل من نص أجنبي. ويمثل هذا المعيار وهذا المفهوم جسد رؤية برمان للترجمة.

الفصل الثاني

قصائد لإيف بونفوا بين ترجمتين

¹ - Ibid, page 93.

مقدمة :

كان الإبداع الأدبي من شعر ونثر وراء ظهور الدراسات التي تفتشت حولهما كضبط ظواهر النحو وتصنيفها وتحديد شروط البلاغة وأصول البيان وإرساء قواعد علم العروض وصناعة المعاجم وظهور تفاسير القرآن الكريم ونقد الشعر وما عرفته تلك العلوم من تطورات في حقب لاحقة لتصير دراسات أسلوبية ولسانيات وعلم مصطلحات وغيرها من فروع. وقد كانت كلها علوم ومباحث علّة وجودها السلوك الإبداعي اللغوي، استخرجت من الإبداع قوانينه التي يفترض أن يستن بها اللاحقون. ولعل أبرز ما تبلورت فيه تلك المباحث تمثل في الخروج بحالة النقد الأدبي، الذي صار في العصر الحديث الرقيب الموضوعي الرئيس على العمل الفني اللغوي شعرا أو نثرا كان، إذ كان تطوره، لدى العرب، في العصر الحديث سليل ما عرفه الأدب من هزات فكرية وفنية جاءت من الخارج لتبعثه من السبات العميق وتُحييه من سنين من العزلة والاحتضار.

ولا شك ما للنقد من دورٍ في إمداد الباحث في كل الفنون الأدبية بالوسائل الفنية بدءا بالمصطلح، أو اللغة الواصفة، وصولا إلى المنهجية لكشف بؤر الجمال والقبح في العمل الفني، وتحديد مواضع القوة والضعف في العبارة وكشف فصاحة اللفظ وائتلاف دلالاته مع السياق والشكل في قصيدة، أو منافرته لما يجاوره من ألفاظ، وغير ذلك من ملامح الكلمة والعبارة والنص التي يفحصها الباحث بعدسة النقد. واليوم، إذا لاقى العمل الأدبي ترحيبا وثناء من النقاد، فُرشت له طريق من النور إلى أفق الشهرة والتكريم في المحافل الأدبية، وقد يذيع صيته خارج حدود جنسيته الجغرافية إن تلقفته الترجمة. ومهما كانت جنسية هذا العمل أو الميول المختلفة التي يحملها المُنجز الصاعد متناقضة أو غريبة، فإن النقد والترويج الإعلامي الأدبي يمثلان عاملين مؤثرين في لفت الإنتباه له والإهتمام به. هذا لنُشير إلى السلطة التي صار يُمارسها النقد على درجة رواج العمل الأدبي أصليا كان مثل جنسية النقد أو مُترجما. وهذا ما تُعاني منه الأعمال الأدبية المُترجمة في الأدب العربي، لاسيما الشعر، إذ لم تنتبه الجوائز الأدبية للاحتفاء بأعمال مُترجمة إلا مؤخرا، أما الشعر المُترجم فلا زال بعيدا كل البعد عن النقاش الأدبي، إذ يستهلك القراء ترجمة الرواية بشكل أكبر.

ما زال الشعر المُترجم فعلا على هامش الأدب والنقد الأدبي، إذ يغيب الحديث عنه في المحافل الأدبية والجوائز غيابا رهيبا لا مُبرر له سوى احتمال رداءة الترجمات، الذي لن يتجاوز صفة الحُكم المُسبق، ما لم يصدرُ بعد معاينة موضوعية مقارنة متكاملة الوسائل والمُعطيات. فترجمة الشعر لا ينبغي أن يسري عليها حكم الرداءة ما لم يُحط الناقد بظروف إنجازها ومُنجزها ومدى توافر الشروط لديهم لتحقيق تلك الترجمة، وأهم من كل ذلك ما لم تتوفر قاعدة منهجية سليمة ينطلق على أساسها ذلك النقد. وهل تنطلق تلك القاعدة من النقد الأدبي المألوف المُداول أم أن الحديث عن عمل أدبي هو ترجمة يُقلب الموازين؟ وهل تستجيب ترجمة لمعايير نقد عمل أصلي؟ وهل يجوز تناول ترجمة قصيدة بالنقد كما نتناول قصيدة أصلية مُبدعها ابن بيئة لُغتها؟ وغير هذه التساؤلات كثير مما لم تتطرق له نظرية النقد الأدبي وكذا نظرية الترجمة، لاسيما المساهمة العربية المُحتشمة في دراسات الترجمة. ولعل هذا الغياب الرهيب لتناول نقد الترجمة في دراسات الترجمة كان وراء رواج رؤى أنطوان برمان، التي، رغم ما تُبرزه من مثالية وموضع ضعف تتصدر المشهد النقدي في الترجمة الأدبية. وهذا ما أرغما على نقد ترجمة عمل شعري في اللغة العربية بمنظور نقدي غربي، نعي تماما خطورة تطبيق منهج نقدي مستورد على إبداع لغوي محلي، قد لا يُناسبه أصلا، لولا اتساع مساحة دراسات الترجمة التي يتسع معها مجال الإسقاط النظري لغرض التحليل الموضوعي.

سنحاول في هذا الفصل إجراء دراسة تطبيقية مقارنة على قصائد اخترناها من المدونة المتمثلة في ترجمة للأعمال الكاملة لإيف بونفوا Yves Bonnefoy من توقيع الشاعر السوري أدونيس، وأنطولوجيا انتخبها وترجمها الشاعر التونسي محمد بن صالح، والنص الأصلي المتمثل في مجموعة ضمت الأعمال الكاملة للشاعر عنوانها (Poèmes : Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil) وستتناول شيئا من سيرة الشاعر إيف بونفوا لنعرف به قارئ بحثنا، ونعرج على مُنجزه الشعري والنقدي والترجمي مستعرضين شيئا من رأيه وتوجهاته المحدثّة في الشعر والترجمة. ثم نعرف بالمُترجمين،

ونستعرض أهم ما رافق الترجمتين من سياق اختيارهما إصدارهما وتداعيات كل ذلك في الوسط الأدبي والنقدي، ما توفرت لدينا الوسائل والمعلومات.

ثم سننتقل مباشرة إلى تحليل القصائد التي اخترناها بعد انجاز قراءة فاحصة متتالية تبدأ بالترجمتين ثم الأصل على المنوال الذي اقترحه أنطوان برمان، وهذا ما سنعتمده في تحليل القصائد، إذ نبدأ بترجمة أدونيس ثم تليها ترجمة بن صالح. ونشير هنا إلى أننا سنحرص على اعتماد أقصى ترتيب منهجي يتسنى لنا من خلاله تسهيل متابعة التحليل، إذ نقترح أولاً القصيدة باللغة العربية لأدونيس ثم تليها ترجمة بن صالح، ثم النص الأصلي. ونميز مواضع التحليل بالضبط في المتن بخط عريض، ونفس التحديد ينطبق على ما يقابله بالضبط من مكونات في المقتطفين من الترجمتين زيادة على التسطير. ونذكر بأننا سنعتمد كمדونة بحث على النص الأصلي « Poèmes : Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil » الصادرة سنة 1978 عن Mercure de France ، وترجمة أدونيس (إيف بونفوا: الأعمال الكاملة)، الطبعة الثانية الصادرة سنة 1998 عن وزارة المعارف السورية ، وترجمة محمد بن صالح (الصوت والحجر، أنطولوجيا)، الطبعة الأولى الصادرة سنة 2007 عن دار آفاق المصرية للنشر.

وقد اخترنا إجراء الدراسة على عشرة قصائد كاملة، إحداها مطولة مكونة من ستة مقطوعات، استعرنا لها لفظ مشاهد، والتي جرى اختيارها وفقا لعدة اعتبارات نوجزها فيما يلي:

أول سبب موضوعي تحكم في خياراتنا هو كون إحدى الترجمتين "أنطولوجيا"، فقد كان الاختيار محدودا بما ورد فيها، بل إن تحكمها تجاوز إلى حد ضرورة الإطلاع عليها وعلى ما انتخبه المترجم لنختار على ضوءها القصيدة موضوع المقارنة. فلم يكن بالإمكان اختيار قصيدة ترجمها أدونيس ولم ترد في المختارات، ومع ذلك كانت معظم الخيارات التي وردت في الأنطولوجيا ملائمة للإلمام بأقصى حد من التنوع الوارد في شعر بونفوا.

تحكم فينا بالدرجة الثانية متوسط طول القصيدة، إذ كشفت لنا قراءة شعر إيف بونفوا أن الكثير من قصائده تمتد في طولها إلى صفحات، لاسيما ما انتمى منها إلى النثر الشعري، أما بعضها فلا يتجاوز ثلاث أو أربع أبيات، وبين هذا وذاك، ارتأينا الحل الوسط معززا بشرط مكونات شعرية أخرى مثل توافر القصائد المزمع تحليلها على أهم الثيمات في شعر بونفوا، وحضور الأسطورة والمكون العروضي.

كما تحكم عامل نتصور أنه شديد الأهمية وهو الغموض الذي يتخلل شعر بونفوا، إذ حاولنا أن ننتقي القصائد التي تتفوق فيها مواضع وضوح الدلالات والمقاصد على مواضع الغموض. فشعر بونفوا عموما يتطلب دراسة متخصصة في بيئته الأصلية، كونه محاولة تجديد معلمها واقع الشعر في الأدب الفرنسي لا في الأدب العربي، وعليه فدرجة ملازمة الصواب في تفسيره التفسير الصحيح تتوقف على تحليله تحليلًا عميقًا يتجاوز محاولة نقد ترجمتين أو استخراج المدسوس من الدلالة والرمزية.

وتحكم فينا ميل لتنويع مواضيع القصائد سواء من حيث الموضوع العام، أو من حيث ما ورد في تضاعيف القصيدة الواحدة حتى نحقق أكبر قدر من الوقوف على المكونات الفنية في الشعر، التي رصدناها في الجانب النظري، من خلال ذلك التنويع. اخترنا من أهم ثيمات شعر بونفوا، ثيمة الصوت في قصيدة Douve parle، وثيمة الموت في قصيدة Aux arbres، وثيمتي السمندل والوجود في قصيدة Le lieu de la salamandre، وكذا اخترنا بعض القصائد التي برز فيها حضور الأسطورة والرمز الشعري اللذين تتأثرا بدرجات متفاوتة في تضاعيف هذه المختارات.

وعطفا على ملاحقة مكونات الشعر، تحكّم في الانتقاء ضرورة معاينة انتقالية المكون الموسيقي في الشعر عبر الترجمة، ولذا كانت خشيئنا كبير من أن تسقط من خيارات بن صالح القصائد التي تحرى فيها بونفوا المكون العروضي والقافية، وهذا ما كان الحظ فيه حليفنا، إذ عثرنا في ما انتخبه على ترجمة لقصائد موزونة مقفاة رغم تفاوت درجة حضور دينك المكونين العروضيين، ذلك أن بونفوا يتحرّر في الكثير من شعره من هذين القيدتين في البوح بما يختلج في وجدانه أو يعتلج في فكره.

وسنحلل القصائد التي اخترناها على ضوء ما رأيناه في القسم النظري من مكونات الشعر الفنية، و مقترح منهج الترجمات، فاحصين إمكانيات الترجمة الأدبية الإبداعية في اللغة العربية وعقباتها وحلولها، متوسلين بكل الأدوات النظرية اللغوية والفنية في تقدير جودة الترجمة أو مجانبتها للصواب أو تفوقها على الأصل في جمالياتها أو تفويتها لفرص الإبداع وكذا لضبط الأخطاء التي قد تتخللها من موضع لآخر.

المبحث الأول

الشاعر والمُترجمان

إيف بونفوا:

مولده ونشأته:

ولد إيف بونفوا سنة 1923 في مقاطعة تور، دراسات المقارنة للوظيفة الشعرية، كما درس في الجامعات الفرنسية والأمريكية. وبصدور ديوان "في حركة دوف وثباتها" سنة 1953، فرض بونفوا وجوده كشاعر يروم بلوغ العالمية بلغة تجمع الصرامة الصورية (الشكلية) والغنائية الداخلية¹. ووريثا لجوف وبودليير وملارمي، يستكشف بونفوا أغوار الذاكرة والكون في الوقت نفسه، والتاريخ والأساطير. وهو كذلك ناثر ومترجم لشكسبير وبييتس، ومؤلف اهتم بالإبداع الشعري والفنون البلاستيكية (الرسم). وقد تُرجمت أعماله إلى عدة لغات.

طغى على المشهد السياسي الفرنسي سنة 1950 حادثان رئيسان تأثر بهما الشعر والأدب عموما، وهما اشتداد الحرب في مستعمرتين فرنسيتين، والترويج الإعلامي لأسوأ أشكال القتل والتعذيب فيهما. فما إن ارتاحت أوروبا وفرنسا من شبح الحرب العالمية المدمر حتى استعرت عليها من جديد مشاكل في الضفة الأخرى من المتوسط، في الجزائر وفي الفيتنام. وما كان من بد أن يتأثر الشعراء بهذه الأوضاع التي كانت تطلع يوميا في الصحف وأثبتت نفسها جزء من يوميات المثقف والمفكر الفرنسي².

قراءة في شعر بونفوا:

من يقرأ شعر بونفوا يصاب، في البداية، بإحباط كبير من غياب أدنى مقومات الشعرية التقليدية من وزن وقافية وصور بيانية تستمد مُسنداتها من الطبيعة كالأزهار والقمر والشمس والبحر، ومواضيع الشعر المعهودة المُستهلكة كالحب ولوعة الشوق والفراق أو اليتم والمرض والخيانة، أو مقوماته الحديثة، التي ما انفك بعضها يحن للماضي، والتي تُحاكي توجهات إنسان العصر الحديث، من ثيمات الواقع وهيمنة الآلة والمد التحرري السياسي والفكري والذي جعل من العبث ذاته قيمةً، وذلك فيض من

¹ - Jean Orizet, Anthologie de la poésie française, pages 990-991.

² - Ibid, page 603.

غرض من التجارب الوجدانية والواقعية التي تحرك فكر الإنسان وتدفعه أحيانا لأن يكون شاعرا دون سابق إنذار أو نية في كتابة الشعر. وسيتردد الباحث في شعر بونفوا، أو ترجمة شعره، كثيرا بسبب الغموض الذي يتخلل تضاعيف جل القصائد، وكأنه لازمة فنية لم يملك الشاعر منها فكاكا. ومع أنه غموض يُعسرُ تحقيق فهم دقيق للمقصود من أبسط الكلمات، إلا أنه غموضٌ غاوي للفكر يحرك نواحٍ أخرى في اللغة، داعٍ للتأمل من جديد في علاقة الدلالة بالكلمة، وعلاقة الكلمة بالشعر وعلاقة الشعر بالفكر والوجود الإنساني المتفرّد بالعقل وملكة الكلام. وقد ينمو الإحباط لدى القارئ المجرى على التعاطي مع الشعر من طلبة المدارس أو الجامعات، أما مع القارئ الهاوي والمأخوذ بعالم الشعر والشعراء فسيختلف الأمر حتما. سيتحول ذلك الإحباط إلى فضول ينمو ليلاحق الممكن تأويله، وسيجد أنه سيقتم حقولا بكرا في الشعر، رغم استهلاكه لكل المواضيع ورغم أنه استهلك لحد انسداده فرص الإبداع والتجديد فيه، وسيكتشف أن الكلمة في الشعر كانت رهينة معتقدات فنية وسنن وقوانين عرفية في الأدب كادت تستحوذ على حرية الإبداع، تماما كما ساد اعتقاد بقدرسية عمود الشعر الذي ناء بكله على الإبداع في الشعر العربي لقرون.

شعر بونفوا شعر حالم، لكنه بسيط الكلمة والعبارة إلى حد يترك انطبعا بسطحية مُستفزة وفقر فني مُعلنٍ مُعترفٍ به يستدرُّ التعاطف الفكري والقبول، إلا أن التأمل في مراميه وحمولته الفلسفية الوجدانية ستقلب ذلك الانطباع رأسا على عقب. سيجد القارئ نفسه فقير الفكر مُعديم الحيلة، رغم ملكوت الشعر التي بين يديه بما فيها التي وصلته منذ أقدم العصور، سيكتشف أنه مُعديم الحيلة في التخلص من سحر الصورة بأشكالها النمطية، وتأثير الخيال ومجاز الكلمات، بل سيجد أن الشعراء ذأثم أنفسهم في حاجة للتعاطف الفكري والإطراء، ولو كان زائفا لإضفاء بعض الشرعية الإبداعية على ما لم يحمل جديدا سوى في تغيير مواضع الكلمات. يحمل شعر بونفوا مشروع تجديد، وطموحا لتحقيق هزة تلفت الانتباه وتعود للاهتمام بالشعر من جديد، إذ يختار الشعر كوعاء لفكر أمكنه أن يتوسع فيه على متن النثر، لكنه رغب أن يستعيد الشعر مكانته الأولى في احتواء فكر الإنسان، ولربما ضاق ذرعا بسيول الروايات والقصص التي

خفقت الأماكن وجرفت الأفكار والكلمات وصارت سببا في الكسل الفكري الرهيب الذي يتمادى في تكريس الإنسان-الآلة. يعود بونفوا إلى الشعر بخفته وقلة العبارة فيه والعمق المضمّر ليوّظ فكر إنسانٍ صبّ رؤيته في البداية على متن الشعر، إنسان لا يختلف في شيء عن إنسان العصر الحديث الذي يعتقد أن كل شيء صار مفهوما واضحا بينما لا يزال اللغز سيد الموقف في ما وراء الظلمة والغيب والموت.

وشعر بونفوا بسيط العبارة بشكل عام، لا يستهويه تعقيد التركيب وإثارة الإعجاب بالسطحات البلاغية التي توفرها البلاغة الفرنسية، غير أنه لا يتردد، في بعض الأحيان، في كسر النظام النحوي الفرنسي الصارم لغرض شد الانتباه إلى دلالة ما، أو إبراز حضور ثيمة ما، مهما بدت الدلالة بسيطة ومهما بدى التجوز مثل وضع ضمير في غير موضعه أو تكرار ظرف مكان، أو حذف علامة وقف ضرورية. وتنسحب البساطة على معجمه الشعري الذي نذره لتلك الكلمات التي مكثت طويلا على هامش الشعر، تلك الكلمات التي اعتقدنا أنها محايدة الدلالة باهتة اللون خالية من الإحياء، ولا مكان لها في الشعر. تلك الكلمات التي نبذها الشعر طويلا لخلوها من قيمة الجمال، والتي تجاوزتها الطفرة البودلييرية التي خلعت على أقبح الكلمات والدلالات قيمة فنية وشقت لها طريقا جماليا في الشعر. ولذا نجد بونفوا يخلعُ أعرق رمزية على أبسط فعل أو اسم أو صفة مثل:

(se faire, désigner, dit, venir, présence, absent, salamandre, renoncement, torche, lieu, mot, feuillage)

يمكننا تشبيه جمال قصائد بونفوا في خلوها من الألوان التقليدية للشعر، بمنحوتات من الزجاج أو الجليد، شفافة لا لون لها لكنها ذات أشكال رائعة تُثير الفكر بطريقة صناعتها ونحتها وتشكيلها ومغزى خلوها من اللون. ذلك الأثر الذي قد يغيب في شعور الإعجاب والإنجذاب الجمالي الآلي في الشعر الرومانسي، إذ تُبهر الصور وعبقورية الإسناد والاستعارة الفكر والذوق، كما تُبهرُ الألوان البصر في لوحة ببهرجها وتنسيقها أو تنافرهما.

يكاد ينحصر شعر بونفوا من حيث موضوعه في مسألة لغز الموت، إذ يطغى اسم (Douve) ويصورها امرأة في عالم الموت أو في عالم الذكرى والحلم. ويخرج في بعض القصائد من عالم الموت، لكنه خروج يلزمه ثقب يتسرب منه في كثير من الأحيان صوت يتناهى من ذلك العالم الغائب، لعالم الواقع الحاضر حيث الشاعر جالس أو بين النوم واليقظة ويتخطف ما يتناهى إليه. ورغم هذا التفشي الرهيب لثيمة الموت ففي شعر بونفوا إلا أن كثيرا من صور عالم الواقع حاضرة في تضاعيف القصائد، كشلة أطفال يمرحون، أو رهط مجتمعين في بيت، أو فرقة عازفين، أو سمندل متشبث بجدار، كما تحضر مشاهد من أساطير الغابرين كطائر الفينيق ينبعث من الرماد، أو طقوس أوزيريس الجنائزية، أو عاشقات ديونيزوس كرمز لاستمرار الحياة رغم حقيقة الموت.

وتناول بونفوا لثيمة الموت بريء من كل تشاؤم وسوداوية، بل إنه على العكس من ذلك تماما، فيه تأمل لوقائع عالم الموت ورحلة الروح، وفيه أعمال للفكر وتسخير للشعر بوقفاته، التي تناسب قلة الكلام وعمق التأمل والفهم، لمحاولة مسألة قضية الوجود العابر في الحياة والوجود الأبدي بعد الموت. فهي مقاربة فلسفية يتبدد فيها كل خوف وحزن عميق، وقد لا تخلو تماما من موقف ديني، إلا أنها تتساق إلى حد بعيد مع ما أتت به الأديان والملل والنحل التي حاولت تفسير الموت واهتدت إلى وجود حياة أخرى.

وللغوص في أعماق الكلمة الشعرية واستكناه إحياءها لدى بونفوا يستلزم تحقيق ذلك مراجعة الظروف السياسية التي ألقت بظلالها على حياة الناس وتفكيرهم ، لاسيما شبح الموت اليومي إبان الحرب العالمية الثانية، الذي كان له أثره في المفكرين والأدباء ممن أثروا في أجيال بعدهم. يقول غايتان بيكون: (من الطبيعي أن يستمد الأدب الحديث ألوانه من الجو العصري، وكلنا يعلم أنها ألوان قاتمة. لقد فقد الإنسان جميع دعائمه، ولاسيما معنى ضرورة وقيمة وجوده، هذا المعنى الذي استقاه سابقا، وبالتتابع من الله ، ومن الإيمان بكون عقلائي، ومن وهم التقدم، فلم يبق له سوى الحيرة التي زادت حنقا أحداث عصر فاجع. إن الوقوف وجها لوجه أمام وجدان عاجز، مهمل، وأمام عالم عبثي،

صامت، مرهق، هو ما نجده في أعماق معظم الآثار العصرية)¹. فالفرد الفرنسي والأوروبي كان دائماً، ومنذ إسقاط الأنظمة الملكية التي جثمت على الحياة والفرد، مؤثراً ومتأثراً ومشاركاً في الحياة السياسية، وكانت الكلمة والقلم والفلسفة من أقوى المنابر التي توصل صوت حرية الفكر مهما كان غريباً أو شاذاً ما دام دون حرية الآخرين الجسدية والنفسية. ولم يكن بونفوا بمنأى عن تأثير تيار الوجودية الذي اتهم بالتشاؤم بسبب استسلامه لحقيقة الموت.

يقول الناقد آلان بوسكي Alain Bosquet:

« En poésie, à cause de la vague civique des années d'occupation, l'existentialisme est venu avec retard. Il a pris deux formes, apparemment contradictoires. La première a été, avec Yves Bonnefoy, le refus du réel et la fuite en avant, hors du porté du signifiant, dans les adorables marais du texte à plusieurs sens, dont aucun ne prévaut sur les autres. La seconde s'est voulue plus radical : entre les parois de *Tel Quel* avec Denis Roche et Jean-Pierre Faye en tête, la constitution millénaire du français a subi des assauts répétés : tout y a été saccagé, depuis le vocabulaire jusqu'à la page même... l'incommunicabilité devenait une sorte de sacerdoce à rebours »²

" تفتت الوجودية في الشعر متأخرة بسبب موجة الوطنية التي طبعت سنوات الاحتلال. وقد اتخذت شكلين يبدو عليهما التعارض. أما المنحى الأول الذي جاء مع إيف بونفوا، فقد طبعه رفض الواقع والهروب إلى الأمام، خارج محمول الدال، في مساحات النص الحامل لدلالات متعددة لا يطغى بعضها على بعضها الآخر. وأما المنحى الثاني فكان شديد الراديكالية بين جدران جريدة تال كال على رأسها دوني روش وجان بيار فاي، حيث مُنيت اللغة الفرنسية ابنة الألفية هجمات متكررة، إذ أتت الحركة فيها على الأخضر واليابس، بدءاً بالكلمات إلى غاية حالة النص وهو على الصفحة... وصار الإبهام نوعاً من كهنوت في الاتجاه المُعاكس " (ترجمتنا)

¹ - غايتان بيكون، ص 105.

² - Alain Bosquet, cité dans : Jean Orizet, Op.cit., page 604

ورغم انفصال بونفوا عن الحركة السورية التي سادت تلك السنوات، إلا أن تأثيرها عليه يبدو أقوى من رغبته في توجه واقعي في فكره، ولم يكن تأثير الجنون الفني السوريالي قويا على بونفوا وحده بل اتضح أن الحركة كانت موجة تحرر فني عاتية سريعة العدوى يصعب التخلص من آثارها وهذا ما يقرره غايتان حين يقول: (السريالية لا زالت ولن تزال موحية في شعرنا بمقدار كبير، هذا الشعر الحديث، بكامله، الذي شعر بوجوده وذهب بذلك الشعور إلى الحد الأقصى. كل شعر، في الآونة الحاضرة، يريد أن يكون شيئا آخر سوى قصيدة، وسوى صناعة عروض، أو لعبة رتيبة من الكلمات والصور، إنه يريد أن يكون امتزاجا مضطربا بالحياة).¹

وتناول المواضيع بعمق فلسفي في الشعر ليس طارئا جديدا في الشعر العربي، بل اتسعت اللغة العربية والقصيدة، أفقا وعمقا لموضوعتي الموت والحياة. فالشاعر قبل الإسلام، نشأ في بيئة إنسانية تهللت فيها قيمة الحياة وكانت دون فضيلة الشجاعة وأخذ الثأر، لحد أن استشرى التهليل لميلاد الصبي والتبرم من ميلاد الأنثى، إذ صار الكبار يرون في الصبية وقودا بشريا للحرب، ولم يغفر التاريخ جريمة الوأد. ومع ذلك كان يسري من الديانات التي سبقت الإسلام إيمان بالموت كقضاء حتمي وتصديق بحياة أخرى، يقول زهير ابن أبي سلمى :

رأيت المنيا خبط عشواء من تصبه تمته ومن يعمر طويلا فيهرم
ومن هاب أسباب المنيا ينلنه وإن يرقى أسباب السماء بسلم
يقول عمرو بن كلثوم:

وإنا سوف تدركنا المنيا مقدرة لنا ومقدرينا

وحين طرأ الإسلام وأرست عقيدة التوحيد أسسها غيرت نظرة العربي للموت والحياة، وإن كانت مكملة لما سبق من الرسائل، إلا أنها رسخت قيمة الحياة الدنيا بتحريم القتل كأسوأ خطيئة يقتربها الإنسان تجاه أخيه الإنسان، والحث على الزواج والاستكثار من المال والولد، والدعوة بالتي هي أحسن. وكادت رسالة الإسلام تختصر

¹ - غايتان بيكون، الأدب الفرنسي الجديد، تر: نبيه صقر، الأب أنطون الشمالي، عويدات، لبنان، 1963، ص 47.

غاية وجود الإنسان بين قوسي العبادة والموت. ورغم كل أسباب الحياة الهنيئة التي أرشدت إليها شريعة الإسلام، إلا أنها لم تُغفل ترسيخ حقيقة حياة أخرى بكثير من التفاصيل حول محطات صعود الروح إلى بارئها بعد الإنزال في القبر. وأخذ التفكير في الموت ينمو شيئاً فشيئاً ليلفت انتباه الشعر والشعراء وظهر شعر الزهد ونبغ فيه أبو العتاهية وأبو علاء المعري.

سادت في شعر أبي العتاهية نزعة للتجديد تجلت في التحرر من التقيد بالمعاني والألفاظ والأوزان، ولأسيما الإغراق في مواضيع مر عليها سابقوه مرور الكرام، مثل موضوع الموت وما وراءه من أسئلة وأحوال. وقد فشى في شعر أبو العتاهية موضوع الموت في لحد أن معاصريه اتهموه بإنكار البعث، "كان أبو العتاهية حر التفكير، وكان أهل عصره ينسبونه إلى القول بمذهب الفلاسفة ممن لا يؤمن بالبعث، ويحتجون بأن شعره إنما هو في ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمعاد."¹

يسأل أبو العتاهية الأموات وعن أحوالهم قائلاً في قصيدة "من أحس أهل القبور؟" :

يا معشر الأموات يا ضيفان ثرا ب الأرض ! كيف وجدتم طعم الثرى

أهل القبور محا التراب وجوهكم، أهل القبور تغيّرت تلك الحلى

أهل القبور ! كفى بنأي دياركم، إن الديار بكم لشاحطة النوى

أهل القبور ! لا تواصل بينكم من مات أصبح حبله رث القوى²

وتكاد تحمل هذه القصيدة أجوبة لأسئلة وردت في قصيدة تشابه موضوعها في شعر

إيف بونفوا تحمل عنوان « Le lieu des morts » يقول في مطلعها :

Quel est le lieu des morts,

Ont-ils droit comme nous à des chemins,

¹ - ينظر مقدمة كرم البستاني لديوان أبي العتاهية : ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986، ص

7.

² - المرجع نفسه، ص 29.

Parlent-ils, plus réels étant leur mots,

Sont-ils l'esprit des feuillages ou des feuillages plus hauts ?

ويقول أبو العتاهية وهو يسائل اللحظات التي تلي الموت والبعث:

وإني لأجري إلى غاية، قد استقبل الموت لي مولدي

ومازلت في طبقات الردى أصعدُ في مصعدٍ مصعدٍ

فأوشكُ عما قليل أكون، من الموت في البرزخ¹ الأبعد²

وقد تأثر شعراء العصر الحديث بالتيارات الفلسفية التي كانت رائجة في بلاد الغرب التي تجولوا فيها جسدا وفكرا وشعرا، وانعكس ذلك بوضوح في ما حمله شعرهم من تجديد للمواضيع، ولا تتردد نازك الملائكة في خطوة جريئة حين تعترف بذلك التأثر في مقدمتها لقصيدة "مأساة الحياة"، إذ تقول: " وقد اتخذتُ للقصيدة شعارا يكشف عن فلسفتي فيها هو هذه الكلمات للفيلسوف الألماني المتشائم "شوبنهاور" : (لستُ أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أُسدِل على هزيمة الموت. لستُ أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تنور حول لا شيء؟ حتّام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي؟ متى نتدرّع بالشجاعة الكافية فنعترف بأنّ حب الحياة أكذوبة وأن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت؟)، والواقع أن تشاؤمي فاق تشاؤم شوبنهاور نفسه، لأنه - كما يبدو - كان يعتقد أن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الإنسان. أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت. كان الموتُ يلوح لي مأساة الحياة الكبرى، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي إلى سن متأخرة.³

ولم يكن الفرد العربي والشاعر العربي في منأى عن ويلات الحربين العالميتين، والأوبئة التي تخللتها، إذ زحف شبح الموت على الناس وكانت أخبار الموت الجماعي ومواكب الدفن جزءا من يوميات الإنسان الذي عايش تلك الظروف. ولعل القصيدة

¹ - البرزخ : الوقتُ بين الموت والبعث.

² - ديوان أبي العتاهية، ص 130.

³ - نازك الملائكة، المجلد الأول، ص 6.

مطولة "مأساة الحياة وأغنية للإنسان" لنازك الملائكة، رغم التأسي الرومانسي السائد فيها، صورة عن تلك المشاهد وتحمل ذلك العمق التأملي في الموت الذي يشبه كثيرا تأمل الوجوديين، والذي يسهل تحسسه في الكثير من المواضع في القصيدة، وفي شعرها بشكل عام. تقول نازك في جزء من مطولة "مأساة الحياة"، عنوانه "الرحيل" :

فوداعا يا كل ما في الوجود الـ عبقرى العميق من أهات
كنت في قلبي الخيالي مأسا وأنت الغداة سرُّ حياتي
سوف أهواك يا دموعي وأحزا ني ما عشت في الوجود الجميل
فأصحبيني إذا أنا عشت في العا لم أو حان عن ثناه رحيلى
يا حياتي في هذه الأرض أمّا أنت فامضي كما يشاء الزمان
انشري ذلك الشراع وسيري وتغني ما شاءت الألمان
وإذا ما هبت رياح الردى يو ما وهزت كف القضاء الشراعا
فابسمي للأمواج مغمضة العي من وقولي يا أغنيات وداعا
هكذا تبلغ السفينة يا شا عرة الحزن شطها الأبدى
شاطىء الموت شاطىء الوحي والأسد رار ذاك المحجّب المخفيا¹

ولهذا التشابه في تناول موضوع الموت ونقاط التلاقي في بعض التفاصيل التي لم يسعنا المقام للتفصيل فيها، مبرره البسيط والوجيه، وهو أن موضوع "الموت" من أبرز مواضيع المشترك بين البشر على امتداد التاريخ والجغرافيا. فهو يمثل كأحد الكليات التي لا يختلف فيها البشر إلا من حيث ما تفشى حوله من معتقدات وأساطير تكاد هي الأخرى تتشابه وتجد ما يجمعها رغم افتراق الرقعة الجغرافية والمدى الزمني الفاصل. ففكرة الخلود كانت رائجة لدى مصر الفرعونية، وفكرة صعود الأرواح إلى السماء كانت

¹ - نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 238-239.

سائدة لدى جل الشعوب والحضارات، وفكرة تناسخ الأرواح وحلولها في الشجر أو الحيوان سادت لدى أكثر من حضارة، وحين انتشرت المسيحية انتقلت معها ما أتى به الوحي من تصحيح وتخفيف من عبء هذه الحقيقة التي أعيت فكر الإنسان الأول وقلبه.

المترجمان :

أدونيس:

هو علي أحمد سعيد اسبر، ولد سنة 1930 في قرية قصابين في مدينة جبلة في سوريا. تبنى اسم أدونيس فنيا، تيمنا بأسطورة أدونيس الفينيقية. أمضى سنة ونصف في مدرسة البعثة العلمانية في طرطوس منتصف الأربعينات. ثم أغلقت المدرسة بعد جلاء القوات الفرنسية، ولم يكن قد استكمل بعد ما يمكنه من الإطلاع على الأدب والشعر الفرنسيين، ولم ينقطع عن تعلم اللغة الفرنسية إلى أن حقق فيها ما أراد. نمت فيه شغف باللغة الفرنسية امتد إلى الأدب والشعر الفرنسيين فانكب على قراءة بودلير ورينير شار وماكس جاكوب وهنري ميشو.

انتقل للعيش في لبنان واستقر في بيروت، بعد أن نال الجنسية اللبنانية. التقى في بيروت بالشاعر يوسف الخال، الذي عاد لتوه من أمريكا، وكان لقاء عمل أبرز ما جرى فيه الحديث عن تأسيس مجلة " شعر " ¹. وكان أحد الأسماء التي ارتبطت بتلك المجلة إلى جانب خليل حاوي ونذير العظمة.

نزل اسم أدونيس كأحد رواد الحداثة في الشعر العربي، إذ عاصر موجة الشعر الحر وكان من أبرز من سايروها وواصلوا تعبيد المهاد النظري لها على مستوى الشكل والموضوعات، إذ يُعزى له طرحُ الشعر- الرؤيا، إذ يقول " لم تُعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكارا ومعاني شأن القصيدة القديمة وإنما أصبحت تقدم حالة أو فضاء من الأخيالة ولصور ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلقُ (الشاعر) من موقف عقلي

¹ - أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 38.

أو فكري واضح وجاهز وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا¹. وقد شكل المُنجز النقدي الغزير الذي وقعه أساساً متيناً للشعرية العربية الحديثة، إذ ينبهر المُطلع على رؤاه الثائرة، والمُنافحة، في تناوله للمفاهيم التقليدية والمواضيع الشعرية، أمام براعة لم يسبق لها مثيل في إعادة النظر في التراث الشعري والنقدي العربي. لاسيما حين يعمدُ لإسقاطِ يُنصف شعر الآخر ولا يتنكر لشعر بني جلدته ليحل في سجل تاريخ الأدب العربي الحديث من أبرز من تمكنوا من السير على ذلك الحبل الرفيع بين شعريتين. يقول أدونيس: " حين أقرأ رامبو ومن يجري مجراه، أقرأ شرقيّ العربيّ في صوتٍ غربي: الهرب من نظام العقل، والارتقاء في حيوية الجسد، وتفجّر القوى اللامنطقية كالسحر والحلم والرغبة والخيال. وحين أقرأ ريلكه ومن يجري مجراه، أقرأ التصوف العربي، غوصاً على ماهية الإنسان، ووحدة وجود، وهشاشة عالم. وحين أقرأ السورالية أقرأ كذلك التصوف العربي، شطحا وإملاء وانخفاً².

أهم أعماله الشعرية:

- غاني مهيار الدمشقي، صدر سنة 1961.
- وقت بين الرماد والورد، صدر سنة 1971.
- هذا هو إسمي، صدر سنة 1970.
- شهوة تتقدم على خرائط المادة، صدر سنة 1987.
- تنبأ أيها الأعمى، صدر سنة 2003.
- من أهم مؤلفاته النقدية :
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإبداع عند العرب، صدر سنة 1973.
- مقدمة للشعر العربي، صدر سنة 1991.
- من ترجماته :

¹ - أدونيس، زمن الشعر، ص 278. نقلاً عن فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، 2010، ص 244. (تناول فاتح علاق في هذا المرجع تأثير أدونيس في بلورة رؤية حدائية لمكونات القصيدة العربية)

² - أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 70.

- فيدر ومأساة طيبة، أو الشقيقان العدوان، 1979.

- سان جون بيرس، الأعمال الكاملة، صدرت سنة 1999.

- كتاب التحولات، أوفيد، 2002.

- الأرض الملتهبة، دومينيك دوفيلبان، 2004.

محمد بن صالح:

ولد بن صالح في بلدة زرمدين بالساحل التونسي سنة 1946، ترعرع فيها وتلقى تعليمه الأول في مدارسها، وانتقل إلى دمشق حيث التحق بمعهد الفلسفة، وكُلّل مساره الحافل بإجازة في الفلسفة. كرس بن صالح حياته المهنية كمدرس للفلسفة في المعاهد الثانوية، وكان نشيطاً في الساحة الحقوقية بمشاركة أسبوعية عنوانها "وجوه في المدينة" على الصفحة الأخيرة من جريدة "الرأي" قبل أن تتوقف هذه الجريدة في العام 1987.

صدر أول مُنجز شعري له، مجموعته "المواسم" في الساحة الثقافية منذ العام 1980، تلتها في العام الموالي مجموعته الثانية "المواسم" ببيروت. وفتح عقد التسعينات الدخول الأدبي بإصدار مجموعته الثالثة عن دار الأقواس "أنت كالزهرة لا تبصرين" 1993، وكلله بعمل ملحمي استهلك الجزء الأكبر من اجتهاده الأدبي في هذا العقد وصدر موسوما بعنوان "الهوى قرطاج" وكان مقاربة إبداعية للتاريخ الحضاري الوطني وحفر في جذور الثقافة الوطنية.

وفي مجال المقاربات النقدية الإبداعية نشر محمد بن صالح كتابا بعنوان "لم يبق إلا الشعراء" في العام 1993 وكتابا بعنوان "الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء" 1994 واكتملت ثلاثيته في فن المقاربة الذي يعتبر مؤسسا له بكتاب عنوانه «الشعراء يدخلون المدينة» العام 1995، لكنه بعد توقف عاد إلى مواصلة التجربة بعملين آخرين الأول عنوانه "مدينة الشعراء" صدر في تونس عام 2002 و"النار والأبد" الصادر في دمشق العام 2009. ثم أصدر محمد بن صالح في العام 2010 مجموعة شعرية عن دار ممدوح عدوان للنشر بدمشق بعنوان "امرأة تنظر في اتجاه الماء من فوق الجبل" وأصدر في تونس مجموعته الأخيرة "قلوع" عن الدار التونسية للكتاب العام 2012.

اهتم محمد بن صالح بالترجمة وخصّص لها الجزء الأوفر من وقته لاسيما في المرحلة الأخيرة من حياته بعد التقاعد والانقطاع عن العمل الإذاعي والتوقف كلياً عن العمل في المجال الحقوقي، ومن أشهر الأعمال التي نقلها إلى العربية كتاب "دروب الغجر" الصادر في طبعتين 1982 و2013 وهي مجموعة مختارة من الأشعار لأراغون ولوركا وبابلو نيرودا، وفي العام 2005 نشرت دار الجمل في ألمانيا ترجمته للأعمال الشعرية لفريدريش نيتشه. ثم اختصّ في ترجمة أعمال الشاعر الفرنسي "إيف بونفوا" وكانت باكورة أعماله مجموعة قصائد بعنوان "الصوت والحجر" ومجموعة قصص بعنوان "مسرح الطفل" صدرت عن مؤسسة بيت الحكمة سنة 2008، ثم أنجز مقاربة لأعمال "بونفوا" بعنوان "السحاب الأحمر" 2011 ورواية تأملية بعنوان "ظهر البلد" في 2013، وبالتوازي مع ذلك نشر في 2009 عن دار الجمل ترجمته لأشعار "باولو بازوليني" بعنوان "زريبة الخنازير" ورواية لدانتي بعنوان "الحياة الجديدة" ومختارات شعرية بعنوان "قصيدة الإغريق" في 2012¹.

¹ - أخذنا كل ما ورد تحت هذا العنوان حول سيرة الشاعر بن صالح من مقال للصحفي والشاعر التونسي "عامر بوعزة" نُشر في المجلة الإلكترونية الشهرية (ليدز العربية)، وحمل عنوان "الشاعر والمفكر التونسي محمد بن صالح، وداعاً..." ينظر الرابط : <https://ar.leaders.com.tn/article/5197>

المبحث الثاني
جماليات الأصل بين ترجمتين،
على ضوء التحليل والنقد والمقارنة.

Aux arbres

Vous qui vous êtes effacés sur son passage,
Qui avez refermé sur elle vos chemins,
Impassibles garants que Douve même morte
Sera lumière encore n'étant rien.

Vous fibreuse matière et densité,
Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée
Dans la barque des morts et la bouche serrée
Sur l'obole de faim, de froid et de silence.

J'entends à travers vous quel dialogue elle tente
Avec les chiens, avec l'informe nautonier,
Et je vous appartiens par son cheminement
A travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve.

Le tonnerre profond qui roule sur vos branches,
Les fêtes qu'il enflamme au sommet de l'été
Signifient qu'elle lie sa fortune à la mienne
Dans la médiation de votre austérité.¹

¹ - Yves Bonnefoy, Poèmes, Mercure de France, Paris, 1978, page 66.

ترجمة أدونيس:

إلى الأشجار

أنت الممحوة على طريقها،
من أغلقت دروبك عليها،
ضامنة بلا انفعال أن دوف وإن ماتت
ستكون ضوء كذلك، هي اللاشيء.

أنت المادة الليفية والكثافة،
أيتها الأشجار، القرية إلي حين اندفعت
في سفينة الموتى مطبقة فمها
على عملة الجوع والبرد والصمت.

عبرك أسمع الحوار الذي تقيمه
مع الكلاب، مع النوتي الذي لا شكل له،
وأنتمي إليك بهذا السير
عبر ليل طويل ورغم هذا النهر.

الرعد العميق يتدحرج على أغصانك،
الأعياد التي يشعلها في ذروة الصيف
تعني أنها تجمع حظها إلى حظي
في توسط زهدك.¹

¹ - إيف بونفوا، الأعمال الكاملة، تر: أدونيس، ط 2، وزارة المعارف السورية، سوريا، 1998، ص 63.

ترجمة محمد بن صالح:

إلى الأشجار

أيتها التي كنت رسماً على دربها دارسة،

وأغلقتَ عليها دروبك،

يقينا أن دوف حتى ميتة

ستكون ضياء وهي بعد لم تكن.

أيها العنصر الليفي ويا أيتها الكثافة،

أيتها الأشجار كنتِ بالقرب مني عندما

في مركب الأموات قد ارتمت، مشدودة الفم

إلى قسط من الجوع، والبرد والصمت.

عبرك أسمع الحوار الذي تحاوله

مع الكلاب، مع الملاح غائم الهيئة، وبك،

خلال مضيتها عبر كم الليل،

برغم كل هذا النهر، بكِ أتعلقُ

الرعد المجلجل

الذي على أغصانك يتدحرج، والبهجة

التي يضرمها في ذروة الصيف معناهما أنها

تشد قدرها، في توسط كفافك، إلى قدري.¹

¹ - إيف بونفوا، الصوت والحجر، انطولوجيا، تر: محمد بن صالح، ط1، دار آفاق المصرية، مصر، 2007، ص 75.

تحليل ونقد :

الموضوع :

يرشدنا العنوان في الترجمتين، بشكل مباشر جداً، إلى المقصود من كلام موجه للأشجار يشكل جسد القصيدة كاملة. فالقصيدة باعتبارها كلاماً مباشراً، استحالت كلها خطاباً حياً منطوقاً، والعنوان معلم يفصح عن المخاطب الذي ناب عنه ضمير في بداية القصيدة. يعلن عنه الشاعر من أول كلمة في القصيدة وهو ضمير المخاطب الجمع (Vous). وقد أسند للعنوان دوراً يتجاوز دوره التقليدي كعتبة للولوج إلى عالم القصيدة، تعدى به إلى تقديم ثاني أهم طرف في هذا المقام التواصل، بُعد الشاعر المتكلم. وهو تواصل بين الحلم والحقيقة بين التصور والذكرى الواعية. تستحيل الأشجار ذاتاً حية تسمع وتعقل، رغم أنها ليست مُشخّصة في النص الأصلي بالحرف الكبير، ولم يفصلها فصلاً كلياً عن جسد القصيدة، إذ استرجع حضورها المباشر مرة أخرى في تضاعيف هذه المناجاة الهائلة بين الأرض والسماء.

يتناهى للقارئ من الترجمتين صوت الشاعر واضحاً جهيراً، وكأنه يقف أمام الأشجار يستنطقها في كلفٍ وجزعٍ مكتومين، عن امرأة ماتت وشقت طريقها للسماء تاركة لدى مرورها الأشجار تختفي وتُغلق الدروب عليها. فالأشجار بعلوها بدت من القصيدة وكأنها تحفّ بالنهر الذي سلكته الروح المحمولة على قارب الأموات إلى عالم آخر، عالم ما بعد الموت. عالم يتأمل فيه حياة أخرى، بعيد كمكانٍ ومُرامٍ وحقيقةٍ لكنه قريب كفكرة وذكرى. والأشجار تحيل إلى عدة مدلولات في الشعر والأدب، فهي أولاً رمز استمرار الحياة على الأرض، وهي الجسر الذي يربط الأرض بالسماء بعلوها الشاهق، وتمثل أحد مقدسات الطبيعة، إذ أوت إليها مريم وولدت في ظلها عيسى عليه السلام، وهي مزار الحجاج الهندوس إلى شجرة الحياة والخلود، وتارة، وهي أصل النار المقدسة إذ منها الحطب.

يصف الشاعر الأشجار بأنها بلا انفعال، في إحالة إلى طبيعة الأشجار الهادئة الصامتة الثابتة الجامدة منذ الأزل، كأنها تتحمل كل شيء بالمزاج نفسه. يحقق منها الشاعر المسكون بفضول عارم، يكاد يمد خطوات إلى عالم ما بعد الموت، أن دوف Douve وهي مينة ستكون نورا وهي بعد لاشيء.

لا يتواني الشاعر في العدول إلى وصفٍ نثري لهذا الجزء البديع من الطبيعة، بالمادة والكثافة الليفية، حين يذكرها بأنها –أي الأشجار- كانت بالقرب منه شاهدة حين أُلقت دوف بنفسها، وهي على متن قارب الأموات، وشفتاها مطبقتان بإحكام على القطعة النقدية، ثمن المرور إلى مقام الأرواح حيث الجوع والبرد والصمت.

ويسمع الشاعر من خلال الأشجار الحوار الذي كانت تحاوله دوف مع الكلاب ومع النوتي المسيح، قائد مركب الأرواح إلى مقامها، ويقرر أنه يصير جزءا منها (من الأشجار) عبر هذا الحوار المُتناهي رويدا رويدا لمسامعه، عبر طول الليل ورغم كل ذلك النهر.

ويتمكن، وقد اطمأن لوهم مغلف باقتناع مبعثه أن الرعد من عمق الهزيم يسحب هديره على أغصان الشجر والحفلات التي يُشعلها في قمة الصيف، أن ذلك يعني أن دوف تضم ثروتها لثروته¹ عبر وساطة هذه الأشجار.

من خلال هذا الاسترجاع النثري لأهم ما تحكيه القصيدة، يمكننا القول أن الترجمتين كانتا متقاربتين لحد التطابق على مستوى موضوع القصيدة، ومثلاً تماماً كصوتين يتناوبان على تكرار نفس الحكاية من الشاعر نفسه باختلاف بسيط في بعض الكلمات. فقد حل المترجم محل الشاعر، الكاتب الأصل، وتقمص عقله الحالم وفكره الحاضر إذ يسترجع الأحداث ويلاحق المشاهد والنوتي، ليطمئن على حال امرأة أخذها الموت. هذا ورغم مرورهما على بعض النواحي كانت بحاجة لإضاءة للتخفيف من الإبهام،

¹ - تذكر الأسطورة الإغريقية أن شارون Charon نوتي قارب الموتى nautonier، مكلف بتأمين عبور أرواح الموتى، وهم محشورين فيه لمصيرهم الأخروي، على نهر آشرون Achéron، ليوصل الأرواح إلى النار. وقضت الخرافة بأن يُدفع لشارون ثمن المرور قطعة نقد obole، وبدونها يُحكم على روح المتوفى بالتيهان دون أن تعرف أي سلام. ولكي تكتمل مراسيم جنازة فخمة تليق بمقام الميت، يتعين إتلاف ممتلكاته بإضرام النار فيها.

والضبابية التي بقيت ترافق التفاصيل المُحيلة إلى أعماق المقاصد، كما سنفصل فيه في موضع آخر من هذا التحليل.

الكلمات :

ينسج بونفوا قصائده من أبسط ما يتداوله الفرنسيون للتواصل في الحياة اليومية، فهو إذ يتَقَصَّدُ هذه العودة للكلمات التي يمر عليها الشعراء سارحين بخيالهم في عوالم من البهرج والموسيقى، يذكّرنا بالتواضع الجمالي الجمّ لفكتور هيجو ومغامرة بودلير الرائعة في التأليف بين القبح والجمال الشعري، وعفوية رامبو الأسرة، والذين تأثر بونفوا بهم. فهو على خطاهم لا يقصد التمرد على التقاليد الشعرية، بقدر ما يسعى إلى ممارسة حرية شعرية فكرية ترمي إلى الخروج من هيمنة الشعر كمطية لمذهب أو إيديولوجية معينة تملي طريقة ومنوالا وتحبذ نوعا وعددا معيناً من الألفاظ وتمجّ غيرها. وقد يكون بذلك شقّ للشعر والفكر طريقاً بين الحقيقة والحلم، يحكيان فيها وقائع الحياة على الأرض وأحوال الحياة في الغيب.

اتبعت الترجمتان ألفاظ النص الأصلي، وبدتا حرفيتين، بشيء من الغلوّ في الالتصاق بمفردات الأصل لدى أدونيس. وما يبرر هذا، حقيقة، هو البساطة الظاهرة التي تميز المعجم الشعري العام لإيف بونفوا، إذ تكاد تتردد فيه نفس المفردات التي كادت تنجح في الإشاحة بتجربتها عن كل الألفاظ المثقلة بالعمق الجمالي والضاجة برنين الجرس والتي استهلكها الشعراء على مرّ أزهي عصور الشعر الفرنسي. وهي بساطة، وإن بدت على قدر كبير من الإغواء، تكشف حين الترجمة عن عسرٍ كبير في إعادة تحقيق شعريتها. وقد رصد المترجمان لاستقبال المحمول الشعري، كلمات لم تقصر عن استيعاب معاني الأصل، والمشاركة في إعادة رسم الصورة الكلية لمشهد القصيدة، مع أنهما اختلفا في الاختيار من باقة المرادفات التي توفرها اللغة العربية.

اختار أدونيس (محموة) ليترجم (effacés) وأبدى غلوّاً في اتباع الأصل حين أوردها بصيغة المفعول به، إذ توفر اللغة العربية صيغة (أنتِ التي انمحيت، تواريت، اختفيت) حيث يشارك الفعل في حركية الصورة التي يؤديها واصف الأحوال الفعل (être) في

الأصل. بينما غامر بن صالح حين جنح إلى اللغة التراثية من الشعر العربي وآثر (رسم دارس)، وغيب سمة من أهم السمات التي يشتغل عليها إيف بونفوا وهي بساطة اللفظ وسلاسة المعنى، إلا أنه تدارك حركية الصورة حين لم يتجاوز فعل الكينونة. وبينما اختار أدونيس (في طريقها) فضل بن صالح (على دربها) ليترجما (passage) التي كانت تحتل أيضا اتساع دلالتها لتحيل إلى (لدى مرورها)، وحادا نوعا عن المقصود، وهو حياد لم يؤثر كثيرا على المعنى العام في البيت وهذه المقطوعة من القصيدة. ويظل أدونيس وفيا للأصل حين يترجم (garants) بـ (ضامنة) بنفس الشكل الصرفي للكلمة، بينما يستمر بن صالح في الاستئثار بمساحة دلالية أوسع حين يترجمها بـ (يقينا) إلا أنه يقع في مطب يصعب تجاوزه، إذ تغير بموجبه اتجاه الخطاب حين كسر إسناد مفردة (garants) ليوجه وجهه غير واضحة، وأقرب تقدير أنها تحولت إلى الصوت المُخاطَب في القصيدة إذ يُفهم من موضعها أن المتحدث في القصيدة يجزم بما يتوقعه، وهذا تحويل لا مبرر له أمام الحل البسيط الذي توفره المفردة واللغة الهدف، ويخدم معمارية القصيدة صورة وموسيقى، كما ورد لدى أدونيس مثلا. وما زاد الطين بلة، وفاقم من بروز هذا التحريف الشعري في دلالة المفردات وما تتركه من خلخلة، الترجمة في غنى تام عنها، هو تغيب بن صالح لمفردة على قدر كبير من الفنية إذ تتصل بثيمة (الأشجار) ذات حضور رمزي يعد مركز العمق في القصيدة، وهي ترجمة مفردة (impassibles) وهو حذف دون مبرر فني واضح.

وقد وردت في تضاعيف القصيدتين- الترجمتين اختلافات أخرى (أنت/أيها، مادة/عنصر، اندفعت/ارتمت، مركب/سفينة، مطبقة على فهمها/مشدودة الفم إلى، عملة/قسط، حوار تقيمه/تحاوله، نوتي/ملاح، لا شكل له/ غائم الهيئة، رعد عميق/مجلجل، أعياد/بهجة، يشعلها/يضرمها)، وهي اختلافات لم تمس دلالات القصيدة مساساً عميقا لكنها سلبت من جماليات الأصل الكثير، لاسيما بعض مما كان فيه حياد كبير عن المقصود الوارد في النص الأصلي، كما في استعمال بن صالح لمفردة (عنصر) التي لم تؤد المعنى مثل مفردة (مادة) التي تؤدي المعنى والنثرية باعتدال في البعد عن الشعرية، إذ تترك حسا صوتيا يناهز المدّ الوارد في كلمة (matière)، وكذا على مستوى مكونات

عبارة (لا شكل له) التي بدت باهتة جدا لحد تجاوز البساطة وعمق المعنى الموجودين في الأصل (informer)، وهذا ما تجنّبه بن صالح في مفردتي (غائم الهيئة) غير أنهما لا تؤديان دلالة التشويه وهجنة الشكل اللتين يفترض أن يكون عليها شكل قائد مركب الأموات كما في الأسطورة التي يتكئ عليها إيف بونفوا في هذا الموضع من القصيدة. وقد ورد حياد على مستوى الموضع نفسه، إذ ترجم بن صالح (la bouche serrée sur l'obole.. ب (مشدودة الفم إلى) بينما المقصود (مطبقة فمها على قطعة النقد) كما ورد لدى أدونيس، وهو حياد انجرت عنه عبارة متشنجة لا تناسب الانسياب العفوي للمعاني في الشعر وائتلافه مع التوارد السلس للألفاظ. ولابد من الإشارة إلى القيمة الفنية الرمزية لكلمة ¹(obole) ووقوع الترجمتين في ارتباك، كان شديدا بالنسبة لترجمة بن صالح، إذ اختزلها أدونيس في مقابل معجمي باهت (عملة)، أحياء شعريا نوعا ما حين أسند إليه حالة الجوع والبرد والصمت، وكأنها ثمن ذلك كله، بينما حاد بن صالح في تأويل مقصده تأويلا بعيدا حين طرح المعنى المراد وأحل محله دلالة (قسط من)، والتي يفهم منها لأول وهلة (نصيب، أو حظ من) وانجر عنه تغيير لا مبرر له، غُيبت بموجبه مفردة ذات إحالة مباشرة لعنصر الأسطورة، وإيحاء للمعتقدات التي كانت سارية ولا زال الشعر الأجنبي المعاصر يستجلبها بحثا وتثميناً لمتكى فني من التراث الفكري.

وردت في القصيدة الأصلية مفردات وجدت مقابلاتها في اللغة العربية، غير أن هذه المقابلات لم تستوعب العمق الأسطوري لارتباطه الوثيق بتلك الكلمات في لغتها تحديداً، وبيئتها الثقافية الأدبية ممثلة في التراث الأسطوري الذي تأسس كمبحث له معجمه الخاص، والذي يغيب نظيره في اللغة العربية. وهذه الألفاظ هي (obole, nautonier, barques des morts, fortune) وتقترن في دلالاتها بشكل وثيق بمعتقد أسطوري حول

¹ - « Charon, fils de l'Erèbe et de la Nuit, était un dieu vieillard, mais immortel. Il avait pour fonction de transporter au de-là du Styx et de l'Achéron les ombres des morts dans une barque étroite, chétive et d'une couleur funèbre. Il était non seulement vieux, mais avare ; il ne prenait dans sa barque que les ombres de ceux qui avait reçu la sépulture d, et qui lui payaient leur passage. La somme exigée ne pouvait être au-dessous d'une obole ni au dessus de trois ; aussi avait-on soin de mettre dans la bouche du mort l'argent nécessaire pour payer le passage. ». Pierre Commelin, Mythologie grecque et romaine, Pocket, France, 1994, page 154.

رحلة الأموات عبر قارب الحشر إلى المقام النهائي. وربما كانت الحاشية الشارحة لتقرب مضمون رمزيها في الترجمة وعمقها الأسطوري لذهن متلقي الترجمة.

معمارية النحو والصرف:

من البديهي أن يستن المترجم بسنن البناء الصرفي والنحوي في اللغة التي يأخذ إليها المعاني التي تمخضت في ذهنه والصور التي ألم بتفاصيلها في القصيد الأصلي، ولم يتبق أمامه إلا استحضار حالة استلهاهم ورهافة وتحقيق صفاء فكري لتخطف اللفظ المناسب ليوطن في أكنافه المعاني التي يبتعد بها من أوطانها وحروفها الأصلية إلى رحلة الغربة اللفظية والألفة الشعرية.

نلاحظ أن المعاني المنقولة من القصيدة الفرنسية لاقت في اللغة العربية، وعاء صرفيا ونحويا كافيا، وبشيء من الزيادة في الكثير من المواضع، لاستقبال المعاني وإحلالها في مواضعها المناسبة حسب ما تمليه عبقرية اللغة. فمن خلال قراءة عفوية أولى للقصيدتين تتشكل المعاني في ذهن المتلقي دون أي إبهام يتعذر إثره التأويل وتحصيل الفهم.

استعمال ضمير الجمع المخاطب Vous، له دلالاته الصرفية إذ يقصد الأشجار، ودلالاته الشعرية إذ يلفت الانتباه بموجب الحرف الأول الجهير النطق وما يعززه من مد صائت مجهور هو الآخر. وهذا ما يغيب في اللغة العربية حين يؤول مضمونه حرفيا إلى الضمير الأسلم نحويا (أنت)، وهذا ما أبدع بن صالح في مواربته حين استعمل (أيتها) إذ استرجع الكثير من المقوم الصوتي على متن هذا النداء.

وقد استغل أدونيس ما ائتلف للترجمة في اللغة العربية من إمكانيات التوزيع النحوي العادي على طول القصيدة، ولم يجد عنتاً، ربما كان متوقعا، من تصادم عبقريتي اللغتين المتحدرتين من سَمَتين مختلفين قلبا وقالبا، إذ كانت التراكيب ملائمة للمعاني المستضافة في الشعرية العربية، ولم تسبب حرجا يذكر، عدا موضعين اثنين كأقصى تقدير، حيث يمكن تحسس انكسار خفة اللغة التي يرتاح إليها بونفوا، وكان بمقدور المترجم محاكاتها

وإيجاد مخرج شعري لها في اللغة الآخذة. فالتركيب (اللاشيء)، عدا عن الثقل الذي يتركه لاسيما في أهم المواضع في البيت الشعري، لم يؤدّ الغرض الأسلوبي المُرام من صيغة الديمومة الحاصلة والمستمرة التي يحركها فعل الكينونة (étant)، وهو استعمال أسلوبي عزيز جدا في شعر إيف بونفوا، إذ يكرس حالة الآنية والحضور اللتين تطبعان الأصالة في شعره، كما نلاحظ أن الصيغة معززة بحال الديمومة (encore). وهذا ما استدركه بن صالح حين ترجم العبارة بـ (وهي بعدُ لم تكن) وأبرز يسر اللغة العربية في استيعاب هذه الناحية من جمالية شعر بونفوا.

ونجد ترجمة بن صالح تفتقد اليُسْر المطلوب في بعض المواضع، بسبب خيارات التقديم والتأخير التي جنح إليها، في حين أن البنى النحوية في القصيدة الأصلية لم تستدع من الترجمة كل هذا العناء لنقل ما فيها من معانٍ. فقد ورد في ترجمة بن صالح ميل إلى التقديم دون أثر أسلوبي يُذكر، مستوى عبارات (أغلقت عليها دروبك، في مركب الأموات قد ارتمت، الذي على أغصانك يتدحرج، تشد قدرها، في توسط كفافك، إلى قدري) حيث يكثر تقديم شبه الجملة دون أثر جمالي ذي بال. فقد كان بوسع هذه التغييرات أن تُستغل لأغراض تقفية أو توازن عروضي بدل أن تحل لمجرد مخالفة بُنى الأصل أو مضاهاتها.

كما نلاحظ أن المترجمين صبا المعاني في صيغ صرفية مختلفة للمفردات نفسها التي اختارها، فبينما اختار بن صالح (ميتة) وكان له أن أتى بمقابل الأصل دون أي خلل في المعنى، فضل أدونيس تفكيك المعنى وتوزيعه في عبارة (وإن ماتت) ووفق صرفيا في تحقيق صيرورة زمنية بين فعلين (ماتت، ستكون) ليربط المفاصل لزمنية للتحويل المُتصور في الأصل. واختار أدونيس (ضوءً) بينما فضل بن صالح (ضياء)، الأكثر إichاءً، والمُلفتُ أن كلا المترجمين الشعريين تحاشيا مفردة (نورا) التي أمكن أن تؤدي الدلالة الواردة في الأصل بشعرية أعمق. واختار أدونيس الجمع (موتى)، بينما اختار بن صالح (أموات) دون خلل أو أثر يُذكر. وبينما نجد بن صالح اختار إحلال دلالة الفعل (signifiant) في اسم مثنى الإسناد (معناهما) وترك ثقلا يمجّه الشعر، نُلفي أدونيس يحله

في فعل (تعني) ويسند دلالته لـ (لحفلات) تاركا البيت الأول هائم النهاية، غير مكتمل المعنى، وهو ما أمكن تحاشيه بأن يسند إليهما فعلا مُذكر ياء المضارع (يعنيان).

ورغم الاختلافات التي تخللت الترجمتين، إلا أن تحقيق التوزيع النحوي والخيارات الصرفية المناسبة كانت أكبر وأفضل. أما الاختلال الذي نجم عن ضرورات إيجاد البنية المناسبة لإحلال المعاني المنقولة، أو تصورات لتركيب أفضل، فهي ضرورات واجتهاد لترجمة قصيدة لا قطعة نثرية تحد فيها علامات الوقف فحسب، بموجب مساحة التحرر الأرحب، وهذا ما يجيز لنا الحكم عليها بأنها مواطن اضطرار فني غرضه أسلوب صنف، يفترض أن يجتهد فيه المترجم ليقدم ترجمة شعرية ترقى لمستوى الإبداع، وإن أخفق فهو اجتهد يكمله النقد والمراجعة الفنية.

الصورة :

نلاحظ من خلال قراءة أولى أن الترجمتين تمكنتا، بشكل عام، من تقديم مقاربة شعرية في نقل ما ورد في الأصل من صور فنية وإيحائية للألفاظ. غير أن القراءة المعمّنة تكشف بعض الفروق المتدرجة من حيث ما أضافت للترجمة أو سلبت منها. ولا يسعى الباحث من المقارنة التي تُحتملها العودة للقصيدة الأصلية، لإبراز مواطن التفاضل والتفوق بين الأصل والترجمة بقدر ما يسعى لاستقصاء آفاق ترجمة الشعر وتكريس الوسائل الفنية التي تتيحها اللغة الهدف لتحقيق ترجمة شعرية تكشف هشاشة فرضية الاستحالة التي لا زالت تنفّر المقبلين على ترجمة هذا اللون الأدبي. وإن اضطررنا للتعريج على بعض الهنات التي تخللت الترجمتين فهو من قبيل النقد والمراجعة التي تلي المجهود الفكري والفني الأول، باعتباره حالة إعادة إبداع وتخليق فني في الترجمة ولا يمثل ذلك التعريج سوى نقد مكمل، ولن يرقى للانتقاص من الإخراج الإبداعي لشاعرين مرموقين.

نلاحظ أن الترجمتين نقلتا مشهد رحلة دوف في مركب الأموات إلى المقام الأخير بكل تفاصيلها الجنائزية الواردة صراحاً أو تضميناً، وهذيان الشاعر، المتأسّي أسى مكتوماً، من هذا الفراق ورغبته الواقعية في ملاحقة حبيبته ولقاءها مجدداً ولو في الخيال.

كل ما في القصيدة يمثل جزءاً من مشهد خيالي، وكل كلمة تساهم بقدر أو بآخر في رسم هذا المشهد وتكثيفه تكثيفاً شعرياً تتسع بموجبه مساحة التأويل وتتحول محاولة القارئ لفهم المعاني إلى تفسير يتطلب جهداً فكرياً وتوثيقاً لفك بعض التوظيف الرمزي لبعض الكلمات.

مشهد القصيدة جنائزي يسود فيه تصوير غياب إنسان عزيز أخذه الموت، لكنه مشهد يغلب فيه التفكّر الوجودي في هذا الموت بدل التفجّع والحزن الرومانسي، إذ تبرز محاولة مجابهة جبروت هذه الحقيقة ولو بالعودة للتفسير الأسطورية في ملاحقة الموت ومرافقة الروح في رحلتها إلى مقامها الأخرى. وترد الإشارة إلى المتوفى تدريجياً عبر ضميرين son و ضمير الغائب المفرد المؤنث elle، اللذين يظهران في القصيدة قبل الاسم Douve الذي يظهر مرة واحدة ثم يختفي على طول القصيدة ليتحول إلى غائب، تماً كما يغيب الفقيد ولا يرجع سوى كذكرى وأثر. ومن دوال مشهد الموت مفردات تحيل من بعيد للرحيل والاختفاء مثل (effacé, refermé, étant rien, l'été) بينما مفردات أخرى تحمل مباشرة صورة الموت وطقوس الحشر إلى المقام الأخير من نعيم أو جحيم، مثل (barques des morts, obole, froid, silence, l'informe nautonier, le fleuve, enflamme)

تكشف قراءة الترجمتين أن اللغة العربية لم تقصّر، بين يدي المترجمين الشعراء، عن إعادة تشكيل صورة إسناد فكرة تجريدية مثل (فهم الكلام والحوار) إلى كائن لا سمع له ولا صوت مثل الأشجار، أو حيوان مثل الكلب، والقارئ العربي لن يُعَدَم التأويل المطلوب لتحقيق دلالات هذه الصورة البسيطة والمعقدة في آن معاً. فالأشجار رغم جمودها إلا أن لها رمزيتها للأبدية وتجدد الحياة وتمثل هنا الشاهد على موت دوف،

وطريق الوصل بين الأرض والسماء، من بين موجودات الطبيعة، كما أن جودها يضيف على المشهد حضوراً وسيطاً مؤنساً يحقق ديمومة الوجود حتى بعد الموت. وقد أسهمت تلك الصورة في بعث الحياة في المشهد وتصويره كعالم له حركيته وأشخاصه ومهامهم وفرص للتواصل معهم.

كما استرجعت الترجمتان صورة تحول الميت إلى نور، في كناية عن انبعائه، وإغلاق الدروب على الميت وروحه المسافرة كما يغلق الباب على الخارج أو الداخل والجامع هو غياب من يغلق عليه من الوجود الواقعي، وصورة ميت يرتمي على قارب يأخذ الأموات عبر نهر، وكلاهما تصوير استعاري لأموات يمكنهم خلاف الطبيعة الحركة والتصرف.

كما انتقلت صورة الرعد كجسم يتدحرج على الأغصان، على سبيل التشبيه البليغ، بينما هو في الحقيقة دوي عنيف ينجم عن ارتفاع في الضغط ودرجة الحرارة في وسط الهواء، وتصاحبه حالة ضياء يصدر من لمعان البرق، يظهر ويختفي فجأة ولا يمكن تصور حركته المستمرة ككرة تتحرك طويلاً على سطح ما.

نلاحظ أن أدونيس قد فضل عموماً خيار العناية بالنص الأصلي لإعادة تشكيل الصورة الفنية، وتقيد بحرفية تكاد تقتفي أثر كل مكونات الصور الواردة في الأصل. فهو لم يجد المقابلات المناسبة في اللغة العربية فحسب، بل إن الوفرة المعجمية حيرته أمام خيارات كثيرة. وقد ساهمت خيارات المترجم في استيعاب محمول الصور الواردة في القصيدة باللغة الفرنسية. والملاحظة نفسها تنسحب على ترجمة محمد بن صالح، من حيث تساوقها مع لأصل على مستوى الصورة. ويرتد هذا النهج الحرفي الذي فضله المترجمان إلى مبررين وجيهين. أولهما، أن القصيدة من حيث كلماتها وتراكيبها توفر هذه فرصة لا تعوز لسلوك أقرب طريق بمحمول الترجمة، دون كبير إخلال بالمعنى والصورة، ويستثنى من ذلك ما يتعرض له الإيقاع من اضطراب. وتنسحب هذه البساطة في الخيارات المعجمية على شعر بونفوا ككل، وإنما ينبغي التنبيه بأقصى قدر من إمعان تأويل الدلالات، إزاء هذه البساطة المغرية، إلى المقاصد البعيدة والصور البسيطة في

ظاهرها والمغارقة في إيحائها، الذي يصل حد الإغراب في بعض المواضع. وهذا ما يستدعي انجاز قراءات متكررة وممعنة لشعر إيف بونفوا، دون الانسياق وراء المرور العابر على العلاقات النحوية التي قد تبدو دون كبير أهمية. فالمفردة الفرنسية والإسناد النحوي لا يستجيبان في شعر بونفوا بسهولة للفهم من قراءة عابرة، وهذا ما يؤثر كثيرا على الترجمة، كما لاحظنا لدى كلا الشاعرين المترجمين. وثانيهما أن المترجمين شاعران، وهذا ما يحدّد التشكيك في علاقتهما الحميمة بالكلمات، وإحساسهما بأقرب المكافئات للمفردات والصور. فلا بد أن الترجمة تتخذ عند الشاعر المترجم حالة تقمص فني، يستحضر فيها طقوس الشعراء وتنبؤاتهم بالمراد والمقصود، ولا يعوزه إذ ذاك تقدير المراد من هذه الكلمة أو تلك، إذ يرى ما تقول الكلمات ولا يفهم فحسب، ويشاهد التصوير في جسد القصيدة بشكل لا يتسنى لغيره، فكلاهما قاسى محنة الإبداع والبحث عن المفردة والصياغة المناسبة.

لم تقصر الترجمتان في نقل الصور الفنية، بشكل عام، بعمقها الدلالي والجمالي. بل إن ذلك المشهد الغارق في الحلم وفي نشوة الذكريات وجد في اللغة العربية عالما فسيحا يتوفر على كل عناصر المشهد الجامدة والحية، الساكنة والمتحركة، مثل الأشجار ومركب الأموات والنهر وكل ما تحيل إليه الدوال اللفظية وما توحى به من طاقات جمالية.

الموسيقى:

يلفت الانتباه على حين غفلة انبثاق الكلام فجأة، من نفخ جهير بموجب تكرار متتالي للصوت (v) يعززه المد الجهور للتركيب (ou)، ويهدأ نوعا ما إذ يتخلله تكرار نغمي سينيّ الهمس يبدو متحركا في المفردات (effacé, sur, son, passage)، يتخلله جهير قوامه الصوت (z) في موضعي ملتقى المفردات (vous êtes effacés) ويوحى بهمس هادئ جدا يشبه استشعار الهمس في جو الجنازة الصامت، ويعود الصوت الجهير (v) ليتكرر ثلاث مرات، ويدخل صوت الميم ليتردد سبع مرات في المقطوعة الأولى في المفردات (refermé, chemin, impassibles, même, morte, lumière)،

ويوحي بهمس استرسال في الكلام، ويجسد بصورة واضحة دلالة الفعل المُحاكي (murmurer)، وكأن الشاعر يهمس لنفسه بكلام محسوس غامض الكلمات، ويستمر تردد هذا الصوت الهامس في باقي أبيات القصيدة أحد عشر مرة ويترك الانطباع نفسه.

كما يتكرر ورود الصوت (v) سبع مرات في المقطوعة الثالثة ومرتين في الأخيرة محتفظاً بدور شد الانتباه وتحقيق تفاعل في التواصل معززا بحضور الصائت المفتوح (a) إذ ورد سبع مرات في المقطوعة الأولى، وأربع مرات في الثانية، وتسع مرات في الثالثة وست مرات في المقطوعة الأخيرة.

ويتحسس القارئ تكرار الصوت الجهير (r) في المفردات (tonnerre, profond, roule, sur, branche)، ويترك انطباعاً بتشابهه مع هدير الرعد المتقصف لاسيما مع ورود ترديد للصوائت التي جاءت ممدودة (o, ou, -erre, -ur) ويترك في اللغة إيقاعاً يشبه إيقاع الرعد في الطبيعة.

وقد وردت في القصيدة قافية نونية الروي والرنين في المقطوعة الأولى تحققت على مستوى المفردتين (chemins, rien)، وتركت مسحة من أنين الحزن في نهاية القصيدة. كما وردت تقفية في المقطوعة الأخيرة على مستوى المفردتين (densité, jeté)، وإذ وردت في سياق وصف إلقاء دوف بنفسها في مركب الأموات، تترك انطباعاً بوقع جسم في الماء.

ويلاحظ في الترجمتين غياب هذه المؤثرات الموسيقية على مستوى المفردات التي استوعبت الدلالات وشاركت في إعادة تشكيل الصور، ومبرر ذلك هو اختلاف التكوين العضوي للكلمات في لغتين مختلفتي التكوين. كما ترتب عن ذلك، على مستوى الإيقاع العام للأبيات، تغيير شبه كامل في توزيع المكونات العروضية من مقاطع، إذ أخرجت الترجمتان أبياتاً حرة امتزجت فيها تفعيلات تخللتها بعض الزحافات، فإيقاع البيت الإسكندري انحسر في مواضع واسترجع ما يضاهي طوله في عدد المقاطع في مواضع أخرى.

ونرى أن غياب تحقيق شيء من التوازن العروضي في الأبيات يرتدُّ إلى أن المترجمين لم يشاء المساس بمكونات النص الأصلي ومعانيه ومقاصده، ولم يجازفا بأية إضافة أو حذف، مما أجازته نظرية الترجمة، لغرض عروضي. ونتصور أن استغلال شيء من التغييرات في حدها الأدنى، مما رخصت له نظرية الترجمة، كان يسمح بتحقيق بعض التوازن العروضي ولو كان ممزوج البحور.

نقترح فيما يلي ترجمة أخرى :

إلى الأشجار

أنتِ، يا من تواريت حين مرت،
وأسدلت الستار على الدروب،
شاهدةً فائرةً على أن دوف حتى وهي ميتة
ستكون نوراً وإن كانت عدما،
أنتِ، يا ليفية الهياة ومن كثافة،
يا شجرا كنتَ مني على بعد التفاتة
حينما أَلقت بنفسها رهن المَنون،
على متن مركب الموت الحزين،
وعلى فيها¹ درهم الجوع والبرد والسكون،
عبرك، لكلام بينها وبين الكلاب، أنصتُ
وكذا مع النوتي، حادي الأرواح الدميم
وأكون منك، عبر المسار والليل الطويل،

¹ - نقصد "فمها"، الفو في اللغة العربية هو الفم.

أكون، رغم هذا النهر.. عراب الرحيل
وفي هدير الرعد، إذ يهتزم في غصونك،
ويُضرم بهجّة في ذروة الصيف،
بُشرى أنها تشد مصيرينا في كفافك. (ترجمتنا)

Douve parle

Quelle parole a surgi près de moi,
Quel cri se fait sur une bouche absente ?
A peine si j'entends crier contre moi,
A peine si je sens ce souffle qui me nomme.

Pourtant ce cri sur moi vient de moi
Je suis muré dans mon extravagance.
Quelle divine ou quelle étrange voix
Eut consenti d'habiter mon silence ?¹

¹ - Yves Bonnefoy, Op.cit, page 79.

ترجمة أدونيس:

دوف تتكلم

أي كلام قربي انبجس،
أي صراخ شب على فم غائب؟
لا أكاد أسمع صرخة إزائي،
لا أكاد أحس بهذا النسم الذي يسميني.
مع ذلك تجيء هذه الصرخة مني علي،
إنني مخفي في غرابتي .
أي صوت غريب أو إلهي
رضي أن يسكن في صمتي؟¹

ترجمة محمد بن صالح:

دوف تتكلم

أي كلام قربي انبجس،
أي صراخ يشب على فم شارد؟
بالكاد أسمعه في وجهي يصرخُ،
بالكاد أحس بهذا العصف الذي يناديني.
مع ذلك فهذا الصراخ الذي يعلنني عني يصدر،
محوطٌ أنا في غرأتي
أي صوت سماوي أو أي صوت غريب
قد ارتضى الإقامة في صمتي؟¹

¹ - بونفوا، الأعمال الكاملة، ص 75.

التحليل والنقد:

يمثل اسم دوف ثيمة رئيسة في شعر بونفوا كله تقريبا، إذ لا يكاد يخلو ديوان منه، بل إنه يحل كعنوان لأنجح دواوينه (في حركة دوف وثباتها) وينسب الشاعر في الكثير من القصائد إلى دوف، حالات امرأة أحبها وأخذها من الموت، ويكاد يمثل شعره تداعيا نفسيا من الشاعر لنفسه ليتخلص من هوس رفض هذا الفقدان والفراق.

في هذه القصيدة يمنح الشاعر دوف دورا قصيرا لكنه رئيس في العنوان حين يخبرنا أنها تتكلم لترد القصيدة كتفاعل من الواقع الشعري مع طرف من عالم الرؤيا والحلم، غائب، لكن حاضر عن طريق الكلام، الصوت.

تخبرنا الترجمتان عن الشاعر مأخوذا في حالة تعجب وارتباك وتشوش من الكلام الذي تنهى فجأة لمسمعه بالقرب منه، ويمعن في تتبع أدق الوقائع من حادثة النداء ويصورها تصويرا بطيئا. ويتساءل عن هذا النداء الذي انبعث من فم شخص غائب، ويعبر عن حيرته من ابتعاد مصدر الصوت وتلاشي الوضوح في ما يسمعه إذ لا يكاد يميز حقيقة ما يخطر له، وتنحدر حيرة الشاعر تدريجيا منسابة مع خفوت الصوت الذي يناديه، في شبه استسلام للحيرة، ثم، في منعطف صعود دلالي قوي في القصيدة، يعود ليصعد احتجاجا على الرغبة في أن يتحقق من مصدر الصوت، ويقرر أنه صادر منه وعليه، إذ يكتشف أن كل شيء يحدث في ذهنه وهذا ربط للخيال بالواقع، وربط للشعر بالواقع، ووقوف في حالة بين الحلم واليقظة، وكأن دوف تنطق على لسانه، ويعترف في النهاية أنه محاصر بهوس وغرابة منبعثان منه، بموجب استحواذ هذا الخيال والتهويم والتصور، ويعود ويتساءل عن الصوت الذي ارتضى أن يسكن صمته ويصفه بالإلهي والغريب.

يصور الشاعر حالة ارتباط حاصلة آنية الحدوث، يفعلها زمن الأفعال المضارع، بين إنسان غائب واقعا حاضر في ذهن حضورا فيزيائيا عن طريق إحدى ملكات

¹ - بونفوا، الصوت والحجر، ص 98.

الإنسان (الكلام). والحضور تعززه ثيمة من ثيمات شعر بونفوا وهي الصوت، ممثلاً في دوال (الكلام، الصرخة، يناديني، يصرخ، صوت..)

بالعودة إلى الأصل نلاحظ أن المترجمين نقلاً الدفقة الشعرية من القصيدة الأصلية نقلاً استوفى الموضوع بشكل عام، إذ تتقابل تفاصيل الحادثة وجزئيات وصفها تقابلاً واضحاً. وقد كانت الترجمتان حرفيتين، إذ لم ترد فيهما أية إضافة أو حذف يذكران. وقد بدتا على قدر كبير من التقارب في المفردات والعبارات التي صُب فيها المحمول الشعري من اللغة الفرنسية. ونبرر هذه الحرفية التي كان الميل إليها شبه آلي، للمرة الثانية، بالسلاسة التي يوفرها المُعبر عنه في تضاعيف القصيدة الأصلية، وبساطة المفردات الواردة والتي تصف ظاهرة لا تختلف اللغات في وصفها ولا تختلف في وجودها، إذ يتعلق الموضوع بحالة تصدر وترد إلى جوارح الإنسان من مسمع وعقل وخيال مما لا تُعدم اللغة العربية وصفه أدق وصف.

الكلمات:

مفردات القصيدة من أبسط ما يكون، ولم ترد في القصيدة في اللغة الفرنسية أية مفردات تنطوي على لبس قد تتعثر عنده الترجمة. وبدل أن توفر هذه البساطة معالم دلالية توجه الآخذ للمعاني، نجدها في بعض المواضع تستدعي التأني وإعادة النظر في المقصود الفعلي والضمني الذي أراده الشاعر وقد يفلت من البساطة التي توهم بها المفردات الواردة في القصيدة. فعلى سبيل المثال لفظ (cri) والفعل المشتق منها، وإن اهتدى إلى دلالتهما، فإن المترجم يتردد في الثبوت على الأنسب بين (صراخ، وصياح، ونداء، وصوت)، لفظ (extravagance) الذي يحسُن أن يتحسس مترجم الشعر مقابله الأنسب بين (هوس، غرابة) التي يقترحها المعجم، أو الإيحاءات البعيدة التي يقصدها الشاعر، وإن كانت اللغة العربية تتوفر عليه بمحمول صوتي يناسب التفجرات الإيقاعية في مفاصله الصوتية العضوية.

ويمكن تسجيل جملة من المفارقات التي اختلفت عندها الترجمتان تفاوتت حسب تفاوت المترجمين في استخلاص المقصود. فبداية، وردت مفارقة على مستوى مفردة

(absente) إذ ترجمها أدونيس بمقابلها العربي الأبسط (غائب) وكان الأنسب، إذ يعزز موضوعه شعريّة رئيسة في شعر بونفوا، بينما ترجمها بن صالح بـ (شارد) واستباح متسعا دلاليا لم تكلفه إياه الدلالة الواردة في الأصل، إذ يحيل الشرود إلى (حالة من الحيرة والسير على غير هدى) ولا ترتبط هذه المعاني، بالضرورة، بحالة (الغياب). فمقابل اللفظة واضح ومتوفر ويوازي دلالتها بشكل يخدم الترجمة شعريا .

كما اختلفت الترجمتان على مستوى دلالة كلمة (souffle) إذ ترجمها أدونيس بـ (النسم) بينما ارتأى بن صالح (العصف)، وقد بدت شعريّة جدا لدى أدونيس، بينما بدت نافرة جدا في السياق في ترجمة بن صالح، فإذا اتسعت دلالة المفردة في اللغة الفرنسية إلى النفخ والهبوب العنيف، فإن تدرج المفردات في اللغة العربية يوفر ما يؤدي المقصود من دلالة أخف من حيث القوة (نفس، هواء، نسم). كما اختلفت الترجمتان في نقل ما يبدو من أبسط المفردات في اللغة الفرنسية وفي شعر بونفوا (nommer)، وهو فعل يحيل لأول وأبسط عمليات إلحاق الدال بالمدلول، ويمثل الفعل بهذا نقطة حساسة في القصيدة إذ تكشف ملاحقة بونفوا المعاني في مواضع مفصلية متناهية الجزئية والصغر. أحل أدونيس دلالة الفعل في (يسمّيني)، وكان في حدود المتوقع، غير أن الترجمة بدت لصيقة جدا بالأصل، وأضاعت شيئا من المقصود وهو (المناداة بذكر الاسم) وقد يُفهم من (يسمّي) في اللغة العربية (إطلاق التسمية لأول مرة)، وهذا التباس تجنبه بن صالح حين اقترح (يناديني)، وقد كانت مناسبة للمقصود والسياق، ففي النداء حالة إصدار الصوت والتلفظ، التسمية، ساكنة الدلالة بلا حركة أو جهد، تفيد إطلاق الدال فقط وليس بالضرورة التلفظ به نطقا.

كما اختلفت الترجمتان في نقل المقصود من (contre moi) وهو ظرف يحدد اتجاه الكلام والخطاب، فاقترح أدونيس (إزائي) وهو خيار ينم عن علاقة الشاعر الحميمة بكلمات لغته، إذ يدل اللفظ على (وضع مقابل، أمام، تجاه، لصقي) وقد أدت المعنى، بينما اقترح بن صالح (في وجهي)، وشارك في تحميل لفظ (صرخة) كثيرا من الجلبة، والمقصود هو صيحة قصيرة سرعان ما اختفى مصدرها حينما انتهت. وبينما نجد

أدونيس ترجم (vient) بـ(تجيء)، نجد بن صالح يقع في لغة نثرية إذ يقترح ببساطة (يصدر)، بينما توفر اللغة العربية بدائل أقل نثرية مثل (ينبعث، يخرج من، ينساب من)، وقد أدى وقوعها بعد الصياغة المتوقعة (يعلو عليّ عني..) إلى فقدان العبارة للكثير من العفوية التي يفترض أن تكون في الشعر، وتوفرها مرونة اللغة العربية في تراكيبها.

وبينما فضل أدونيس استخلاص أثر اسم الفعل (muré) والإفصاح عنه في (مخفي) بقي بن صالح لصيقا بدلالة الكلمة وأتى بمقابل يؤدي المعنى (محوط)، إلا أن كلا الترجمتين غابت فيهما قيمة لفظ (الجدار) ورمزيته التي تلوح من الصيغة المشتقة في المفردة في لغتها الأصل، ولا يمثل الاشتقاق عقبة لغوية، إذ تتيح اللغة العربية الاشتقاق من لفظ (جدار) الفعل (جَدَر، وجَدَّر) لمعاني (حوط، وشيد الجدار)، غير أن استعمال هذه الصيغ نادر جدا، لا يمكن أن يخدم الغرض الجمالي في الترجمة. ونتصور أن المقصود من اللفظ (حبس، أسير).

وبينما نقل أدونيس محمول الصفة (divine) في (إلهي)، ارتأى بن صالح (سماوي)، وكانت ترجمة أدونيس في مستوى المتوقع من المقابل الذي أدى الدلالة الواردة في الأصل، أما خيار بن صالح، وإن كان مجازيا تحاشى لفظ الجلالة، واتسعت دلالاته إلى مصدر غيبي غير واضح، إلا أنه لم لم يخذل المقصود الوارد في الأصل، ويلفت الانتباه أن المترجمان تحاشيا إمكانية (رباني) التي أمكن أن تؤدي المعنى.

واختلف المترجمان في البيت الأخير في نقل دلالة الفعل (habiter) إذ أحل أدونيس محمولها في الفعل (يسكن) ونتصور أنها أدت الدلالة وكانت أفضل، في حين ارتأى بن صالح خيار (الإقامة) وكانت دون الشعرية المتوقعة، لاسيما وأنه مُني بخسارة ما حين ارتأى صيغة الاسم بدل الفعل، إذ توفر اللغة العربية بدائل شعرية تتراوح بين الإحالة والمجاز مثل (يجل في، يلوذ إلى، ينكفي في، يأوي إلى).

معمارية النحو والصرف:

نلاحظ أن الدلالات المتحركة على متن عبارات القصيدة الأصلية لاقت في اللغة العربية، المساحة النحوية نفسها وما يكونها من وعاء صرفي للكلمات والروابط، وبكثير من التطابق والمرونة واحتمالات أخرى في بعض المواضع. إذ لم تكن تراكيب اللغة الآخذة في استقبال المعاني وإحلالها في مواضعها المناسبة فحسب، بل وفرت متسعا من الاجتهاد الفني. فقراءة القصيدتين المترجمتين في اللغة العربية، يُنبئ أن كاتبهما الشاعر نفسه، إذ تتشكل المعاني نفسها في ذهن المتلقي، دون أي إبهام يستعصي على التأويل.

ولم يُضطر المترجمان لإجراء قدر كبير من التغييرات على مستوى التراكيب، إذ وإن وردت تغييرات في مواقع بعض الكلمات، إلا أنها تغييرات رافقتها كل حالات الإسناد النحوي والتصويري ولم تكن ذات أثر سالب من الدلالة أو سلامة التراكيب من الأصل، على العكس من ذلك نتصور أن الحرفية التي كانت ديدن المترجمين في جل القصيدة لاقت فرصة مؤاتية في مضاهاة تراكيب الأصل في الترجمة وهذا بسبب بساطة تراكيب القصيدة وسهولة كلماتها، من جهة، ونظرا للمرونة التي وفرتها اللغة الآخذة من جهة أخرى. ورغم الضرورات التي أمكن أن يفرضها الاختلاف الجوهرى بين اللغتين الفرنسية والعربية، إلا أننا نلاحظ أن أدونيس كلف نفسه تحقيق التوزيع النحوي نفسه للمحمول الدلالي من محتوى الأبيات والتضمينات الواردة في الأصل، وتمكن من ذلك بقدر كبير من الرشاقة الظاهرة في كم الألفاظ في الأبيات الذي جاء موازيا تقريبا للكم المتوزع في الأصل، مع أن هذه الرشاقة مُنيت بتضحية على مستوى الإيقاع.

يُؤخذُ على خيارات بن صالح على مستوى التراكيب أنها تكشفُ عن ضعف كبير في بعض المواضع، وانجر ذلك على ما تعمد من تقديم على مستوى البيتين الثالث والخامس، في حين أن البنى النحوية في القصيدة الأصلية لا تستدع من الترجمة هذا العناء للاحتفاظ بمواضع المعاني. وكثيرا ما يميل بن صالح في سائر القصائد إلى مخالفة التراكيب والبنى الصرفية دون أثر أسلوبى أو فنى يُذكران، في حين أنه كان بوسع هذه

التغييرات أن تُستغل لأغراض تقفية أو توازن عروضي بدل أن تحل لمجرد مخالفة بُنى الأصل أو مضاهاتها.

وعلى مستوى البنى الصرفية، فقد اتفق المترجمان في صب محمول الفعل (a surgi) في الفعل (شَبَّ)، واختلفا في إجراء دلالاته الزمنية، إذ غيَّب بن صالح دلالة الآنية المقصودة في الأصل، ويلفتُ الانتباه اتفاقهما في صب محمول الفعل (se fait) في دلالة مجازية استعيرت مما كرسه الاستعمال للنار، أو بلوغ الصبي لطور الشباب، ومبعث الهروب إلى دلالة مجازية يكمن في صعوبة ضبط دلالة الفعل في الأصل، على البساطة التي تبدو عليه، إذ تتبع دلالاته السياق. ونلاحظ أن الفعل ورد في سياق يعسر إيجاد ما يؤدي دلالاته في مثله في اللغة العربية، إذ تبدو مقابلاً مثل (تم التلطف به، نطقه، قيل) ثقيلة وبعيدة عن الوصف الدقيق الذي أراده بونفوا، ولذا نقترح مخرجاً قوامه قلب الأدوار بإسناد الفعل إلى (الفم) كفاعل لتتسنى سيولة العبارة كأن نقول (أي فم نادى، همس، تفوه، نبس..؟).

كما اختلف المترجمان في تقييض التركيب المناسب لعبارة (A peine si..) إذ ترجمها أدونيس ب(لا أكاد)، وكانت في حدود المتوقع والصواب، بينما ارتأى بن صالح (بالكاد) وهو استعمال خاطئ والصحيح هو (لا أكاد)، وأمكن أن تؤدي الدلالة (بصعوبة). واختلفت البنى الصرفية في السياق نفسه، لنقل محمول الفعل (crier) إذ كان خيار أدونيس اسماً (صرخة)، بينما ورد خيار بن صالح فعلاً (يصرخ)، وكانا في نفس المستوى من الإحالة ومحمول الدلالة، ودون المتوقع من الاجتهاد الفني في ترجمة الشعر، إذ توفر اللغة العربية بدائل أفضل مثل (يُنَادِي، يهْتَف، يصيح، يُنَاجِي) تجنَّب تنغيم الكلمات المطلوب في الشعر صخب حرف الخاء.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول لفظ (mon extravagance) إذ صب أدونيس محموله في (غرابتي)، وكان في حدود المقصود من الدلالة في الأصل، بينما ارتأى بن صالح (غربتي) ووقع في حياد في تأويل المقصود، إذ يُحيل لفظ (غُرْبَة) إلى الاغتراب

عن الوطن والأهل ولا يتسع في دلالاته إلى الهُجنة والخروج عن المؤلف المقصودين في السياق.

الصورة الفنية:

لقيت دوال الكلام في القصيدة (parole, cri, crier, une bouche, entendre, souffle, nommer, voix) مقابلاتها في اللغة العربية دون كبير انزياح عن دلالاتها الدقيقة. فقد أدت مقابلات تلك الدوال في اللغة العربية الدلالات المقصودة دون خسارة تُذكر، نظرا لكونها من مفردات المعجم العام وموظفة بدلالاتها الإحالية المرتدة إلى المعنى مباشر المقصود، وسهل المتناول في الترجمة، وإن أبدت مفردات (صراخ، عصف، ويسميني) شيئا من التوتر في الثبوت في مواضعها، إلا أنه توتر طفيف لا يترك الضعف بقدر ما يشهد على حرص الإخلاص للنص الأصلي.

كما وردت دوال التعجب في صيغة تكرار مقصود متفرق، أو متوالٍ لبعض المكونات المعجمية والنحوية (Quelle/quel, cri/crier/cri, A peine/ A peine, moi/moi)، وتوحي بحالة التركيز المكثف لجوارح الشاعر، مع الصوت وهدوء عميق يمتلكه فضول لمعرفة مصدر التلفظ ورغبة جامحة مكتومة متلاشية في استحضاره. فتكرار الاستفهام ترك صورة الإلحاح وغياب الإجابة، وتكرار النسبية ترك صورة الخفوت والتلاشي التدريجي، وتكرار ضمير المتكلم، إثبات لحضور ذات وغياب ذات أخرى، وتحديد دقيق مكثف لبؤرة اتجاه الصوت والكلام.

ووردت صورة تكثيف التركيز على عضو محدد له رمزيته ودوره في تحقيق وجود غير الحاضر على نحوٍ ما، وأريد بها إنسان في (une bouche absente)، إذ صور الشاعر على سبيل المجاز المرسل الكلّ (الشخص المتكلم) بالجزء المؤدي لهذه الغاية وهو الفم، والحقيقة أن مجموعة من الأعضاء تشترك في ذلك، عدا ملكة الكلام المُحيّرة لدى الإنسان.

كما وردت صورة نسَم ينادي في (ce souffle qui me nomme) على سبيل الاستعارة المكنية، إذ خلع الشاعر على النَّسَم، وهو حالة صدورٍ خفيفٍ للهواء من جسم الإنسان، القدرة على التلّفظ بكلام يقصد به لفت انتباه شخص ما. وهي نسبة لخاصية فيها وعي وتفكير إنسانية إلى حالة غير عاقلة (الهواء) لكن الارتباط الحقيقي وارد بحكم أن هذا النَّسَم هو الذي يحمل الأصوات، والصورة ليست بعيدة عن الواقع الفيزيائي لشرح ظاهرة النطق لدى الإنسان، ذلك أن اللغة فقط تخون الوصف وتكتفه.

كما وردت صورة التشبيه في (je suis muré dans mon extravagance) وترجمها أدونيس ب (مخفي أنا في غرابتي)، وكانت دون المتوقع بالمقارنة مع دلالة الأصل، بينما ترجمها بن صالح ب (محوط أنا في غربتي)، ويلفت الانتباه الاستعمال المجازي لكلمة (محوط)، وفيها اجتهاد واضح لولا أنها مُنيت باتساع في الدلالة، إذ تُقال في الأصل عن مدينة أو قرية أو أرض تُحاط بجدران، أو حصون منيعة. شبه الشاعر الغرابة بمكان مغلق مثل البيت، وقرينة المكان والبيت هي مفردة (muré) ولا يتوفر في اللغة العربية مشتق من كلمة (جدار) يؤدي نفس الاشتمال من صيغة الفعل إلا من مفردة (سور)، ومع أن (محوط) قد تؤخذ على أنها مشتقة من (حائط) لكن استعمالها الاشتقاقي لا يحيل مباشرة إلى المقصود في الأصل، كون المفردة مستعملة في اللغة العربية باتساع دلالي يبدو بعيدا عن فكرة اعتبارها مشتقة من (الحائط) كمرادف لـ(جدار)، ولا يعني ذلك أن الوضع مسدود أمام الدلالة، غُذ يُمكن تهريب الدلالة في استعمال مجازي لمفردات مثل (حبّيس، أسير..).

الموسيقى :

تحركت في النص الأصلي دوال القصيدة وصورها على إيقاع تدرج في اتجاهين من الصاعد إلى النازل ثم عاد للصعود. وهذا ما تكشفه قراءة توظيف الوحدات الصوتية النغمية لحروف اللغة الفرنسية.

نلاحظ ورود حرف الـ (r) بأثره الترجييعي في وسط الكلمات التي ورد فيها وبمسافة نطقية قريبة تسمح بتحسس صдаه، مرتين معززا بالصائت المجرور (i) ثم

نهائيا هادئا في الظرف (sur)، ليفسح المجال لصوت يبدو أقوى (b) على مستوى مفردة (bouche) ومرة ثانية على مستوى مفردة (absente) لكنه في موقع يغلب فيه همس الأصوات المجاورة التي تحسس بنزول النبرة في النغم. ويرد في البيت الثاني النزول التدريجي في النغم بموجب انحسار الجهر للخروج من البيت الثالث، إذ تبدأ مفردات بأصوات مهموسة خفيفة على المسامع تستأثر بالمساحة النغمية على مستوى البيت الأخير من المقطوعة الأولى، حيث تهدأ ضوضاء الجهر، التي ترافق جلبلة صدور الصوت.

وتعود النبرة للصعود في البيت الأول من البيت الأول في المقطوعة الثانية بأداة الاحتجاج (Pourtant) التي تحمل نبرة التشديد وشد الانتباه، ودون فاصلة وقفية، تجوز الشاعر في حذفها، لتحقيق خطية في الإيقاع، يليها ورود الـ (r) لمرتين، يليهما ضربتان بالإيقاع نفسه على مستوى تكرار الوحدة الصوتية المجملة (moi). ويصل الصعود في النبرة إلى نقطة الذروة في البيتين الثاني على مستوى مفردة (extravagance) حيث ينفث الصوت المركب (x) بـ (e) ليتلوه تتابع ثلاث صوامت معززة بنفس الحركات وبمد مَنُون مختوم بعذوبة السين التي تقدم إشارة السكوت.

نلاحظ أن المقومات الموسيقية لم تلق وعاء صوتيا رحبا في المفردات التي استوعب المعاني والدلالات. المانع ارتباط تلك المكونات ارتباطا عضويا بتكوين الكلمة في اللغة الأصل، وتواشج ذلك التكوين مع الدلالات الموسيقية التي يخترنها، فالكلمات في الترجمة لا تتقابل دائما من حيث إيحائيتها الصوتية.

نقترح في ما يلي ترجمة أخرى:

دوف تتكلم

أي صوت من قربي تنأهى؟

أي فم غائب نادى؟

فبالكاد، أسمع ذلك الصوت بقربي

وبالكاد أُمِيزُ نفساً بِإِسْمِي هَمْسٍ.

وإن كان، فالصرخة مني علي

فما بالي كأنني حبيسٌ غرابتي،

وأي صوت إلهي غريب..

رضي أن يسكن صمتي الرهيب؟

Lieu de la salamandre

La salamandre surprise s'immobilise
Et feint la mort.
Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres,
Le mythe le plus pur,
Un grand feu traversé, qui est esprit.

La salamandre était à mi-hauteur
Du mur, dans la clarté de nos fenêtres.
Son regard n'était qu'une pierre,
Mais je voyais son cœur battre éternel.

O ma complice et ma pensée, allégorie
De tout ce qui est pur,
Que j'aime qui resserre ainsi dans son silence
La seule force de joie.
Que j'aime qui s'accorde aux astres par l'inerte
Masse de tout son corps,
Que j'aime qui attend l'heure de sa victoire,
Et qui retient son souffle et tient au sol.¹

¹ - Yves Bonnefoy, Poèmes, Mercure de France, Paris, 1978, page 111.

أدونيس:

مكان السمندل

يجمد السمندل المفاجأ

ويتصنع الموت.

تلك هي الخطوة الأولى من الوعي في الحجر،

الأسطورة الأكثر نقاء،

نار عظيمة مخترقة هي فكر.

كان السمندل في منتصف علو

الجدار، في ضوء نوافذنا.

لم تكن نظرته إلا حجرا

لكن كنت أرى قلبه يخفق أبديا.

آه يا شريكي وفكرتي، رمزا.

لكل ما هو نقي،

كم أحب من يأسر هكذا في صمته

قوة الفرحة الوحيدة.

كم أحب من يتطابق مع الكواكب

بالكتلة الهامدة من جسمه كله،

كم أحب من ينتظر ساعة انتصاره

ويحبس نفسه ويتشبث بالأرض.¹

¹ - إيف بونفوا، الأعمال الكاملة، ص 105.

ترجمة محمد بن صالح:

مقام السمندل

مأخوذاً يتثبت السمندل

ويفتعل الموت. تلك هي

أولى خطوات الوعي في الحجر،

الأسطورة الأكثر قدماً،

العقل، نار عظيمة مختربة.

كان السمندل عند منتصف الجدار،

في وضح نوافذنا.

كان بارداً وجهه، لكنني

كنتُ أرى قلبه ينبض دون انقطاع.

فيا محرضتي ويا غايتي،

يا استعارة كل ما هو مجرد، كم أحبُّ

لذلك من يضم في صمته

قوة الفرح الوحيدة.

كم أحب الذي

بكل ركام جسمه يجاري النجوم،

كم أحب الذي

ينتظر ساعة النصر، ويحبس أنفاسه ويتعلق بالأرض.¹

¹ - إيف بونفوا، الصوت والحجر، ص 112.

تحليل ونقد:

الموضوع :

تناول الشعراء الحيوان وتراوح وروده بين الحقيقة حين يوصف أو يرافق الشاعر أو رمز أو متكئا في تشبيه أو استعارة أو كناية. وتبدو ثيمة الحيوان أعمق في شقها الرمزي وتتخذ شكلا نمطيا عند أجيال من الشعراء

يلتقط الشاعر في تضاعيف هذه القصيدة منظرا وقع عليه بصره فجأة لكن التأمل فيه اتخذ أبعادا وجودية كونية الامتداد في الرؤية، وعمقا فكريا امتد إلى ملامسة أولى لحظات تفنق الوعي لدى الإنسان.

يلفت الشاعر انتباهنا معه إلى سمندل تشبث بالجدار متشنجا حين بوغت ودُعر، وادعى الموت. ويستوقف تفكيرنا على حدود الحدث المتأمل على التخوم بين الفلسفة والشعر والحياة، ويذكر فينا الإنسان بالخطوة الأولى للوعي في الحجر. وفي الحجر دلالة الخلود واستمرار الحياة والوجود، فهو أول الموجودات وأدومها، وكان وسيلة للإنسان مسكنا وسلاحا ومدفنا وبيتا وحياتا وموتا، وهو مصدر النار التي كانت مصدر النجاة بالنسبة للإنسان الأول، إذ تتولد من احتكاك حجرين النار. ويلقي في تلك الوقفة التأملية السارحة أطروحته الفلسفية على ورقة خط فيها سطورا متقطعة من الشعر، أطروحة "الأسطورة الخالصة"، الأكثر وضوحا وقربا من الحقيقة وهي " وجود البقاء في رحم الموت".

والسمندل أحد الثيمات التي كرسها بونفوا في شعره، إذ ورد في أكثر من قصيدتين في العنوان، وورد في قصائد أخرى بالاستعمال الرمزي نفسه. وهو موضع أصالة في شعر بونفوا من حيث استعماله الرمزي الذي استرجع به، من جهة، أسطورة¹ عفى عليها

¹ - « Pour les anciens ce triton était capable de vivre dans le feu sans y être consumé. Il fut identifié au feu dont il était une manifestation vivante. Dans l'iconographie médiévale, elle présente le Juste qui ne perd jamais la paix de son âme et la confiance en Dieu au milieu des tribulations. » Dictionnaire des symboles, page 842

الزمن والشعر، ولكنه أولاه رمزية مليئة بالحقيقة وقريبة جدا من الواقع. فهذا الزاحف يرد في شعر بونفوا ليؤدي دورا واقعيًا، من خلال قدرته العجيبة على مقاومة النار¹ وتشبثه بالحياة، إذا ما قورن بالفينيق الذي يترك له بونفوا الدور الأسطوري في الرمز للخلود والبعث بعد الموت لتبديد أحزان الفقد وتعزيز التوق إلى اللقاء.

ويستوقف الشاعر فكر المتلقي ليتأمل في لغز نار عظيمة تُحترق وهي العقل. وفيها إحياء للنار التي تنبعث من بعدها روح الميت مُطهرة مهياة لحياة أخرى. وفي النار إحالة إلى النور الذي يبدد ظلام القلق الوجودي الذي جثم على صدر الإنسان لعصور. والنار باستعمالها المجازي المفضي إلى نور العقل، والمعنى الواقعي إذ كانت النار وراء كل ما اكتشفه الإنسان من حقائق وأبدعه من أدوات ووسائل وحمى بها نفسه من الموت على يد الطبيعة، بردا أو جوعا، أو بين أنياب الحيوانات المفترسة. فالنار كانت عامل وعي، أوقدت فكر الإنسان الأول ولم تكن وسيلته وأنيسه في خوفه سوى الحجر، ولم يحمه قرّ البرد سوى كهوف من حجر.

ويعود الشاعر لمشهد السمندل لكن في زمن سردي يختلف عن البداية، كان السمندل في منتصف علو الجدار، في ضوء النوافذ (ضوء مجاز وحقيقة الوجود، نوافذ العقل ونوافذ البيت) ويصف نظر السمندل أنها لم تكن سوى حجر (ثابت النظر، شبه ميت..). لكنه كان متحققا أنه يرى قلبه يخفق أبدي باستمرار مده للأبد في إعجاب وتفاؤل.

" اعتقد القدماء أن هذا الزاحف بمقدوره العيش في النار دون أن يحترق، وكان يمثل صورة النار إذ تتجلى فيه صورتها الحية. وقد كان يمثل في الفنون الدينية في العصور الوسطى إيقونة صورة العادل الذي لا يم سلام روحه شيء كما يمثل صورة الثقة في الله إبان المحن." (ترجمتنا)

¹ - يتميز السمندل بمنظره الملفت للانتباه، إذ يسهل التعرف عليه والانتباه لوجوده من بعيد من لونه الأسود المبع بالأسفر أو البرتقالي. وقد ارتبط هذا الزاحف في المعتقدات والأساطير بالنار، إن ساد اعتقاد أنه مخلوق من النار وبقدرته أن لا يموت فيها. وربما كان سباته في جذوع الأشجار التي تُقننى للتدفئة وراء هذا التصور، إذ يبقى الحيوان ملتصقا بها في حالة تخدر إلى أن توقظه الحرارة ويدب من وسط النار. والتفسير البيولوجي لاحتمال خروجه دون أن يحترق هو أن جلد الحيوان يفرز سوائل بلون الحليب، أصلها سموم ضد المفترسين، تؤخر هذه السوائل أثر النار مؤقتا فقط، لكن إن طال مكوثه فيها احترق كليا. (من موقع : <https://www.science-et-vie.com>، تمت زيارته يوم 2022-08-4، الساعة 17 و 11 دقيقة.)

الموضوع :

نلاحظ أن الترجمتين احتملتا الموضوع كما احتوته اللغة الأصل مفرداتٍ وتراكيباً، فالقارئ للقصيدة العربية يستجيب من الوهلة الأولى للحدث الداعي للانتباه، البسيط في ظاهره والعميق في مؤداه، إذ يُعائش اتجاه تأمل الشاعر، ويوقد في العقل صفاء الفكر ليفقه المغزى من الواقعة البسيطة ومدلولاتها الكونية، ويتصور المشهد ويستحضر أجزاءه ويتساءل حول الغموض الذي يختبئ هنا وهناك في تضاعيف القصيدة، والدلالات التي تطل على استحياء من زوايا الكلمات. وسبب هذه الانسيابية والسلاسة الأولية في الترجمتين هو بساطة الكلمات التي اختارها الشاعر لموضوعه ووضوح معانيها وتوفر مقابلاتها في الأصل.

ومع أن الألفاظ العربية احتملت الدلالات احتمالا شبه كامل، إذ لم ترد في القصيدة الأصلية كلمة أو عبارة تفتقد المقابل في اللغة الآخذة، إلا أن الكثير من المقاصد بقيت بعيدة المنال أو منطوية على نفسها تعوزها الإضاءة وجهد التأويل. فقد استوعبت الكلمات المحمول الشعري واتسعت لعمقها الدلالي والفكري من القصيدة الأصلية، بما فيها من مناطق وضوح وإحالة أو مناطق إichاء ورمز كما هو ديدن الشعر لدى بونفوا.

تمثل هذه القصيدة نموذجا خصبا عن موضوعة الوجود الخالص لدى بونفوا بشكلها الواقعي ودوالها الحسية (حجر، كوكب، سمندل، ضوء، نار، وضوح، منتصف الجدار، نافذة، جدار) وعمقها الفلسفي موحى إليها بالدوال التجريدية (يتصنع الموت، الوعي، العقل، الفكر، الأبدى، الرمز، أكثر نقاء، صفاء، انتصار –البقاء-)

الكلمات:

تبدو الترجمتان على قدر كبير من التشابه نظرا لتمائل المعاني الواردة تماثلا حرفيا. إذ يمكن للقارئ العادي تحصيل هذه الملاحظة والوقوف على الفرق البسيط في المواضع التي نسخت فيها الترجمة المُعادة نظيرتها بمرادفات مغايرة ولو أنها تحيل إلى الدلالة

نفسها (يتصنع/ يفتعل، فكر/ عقل، يجمد/ يثبت، أبدى/ دون انقطاع) وغيرها. ويحقق بكل يسر أن النصين يتضمنان الموضوع نفسه، أي أنهما ترجمتان للقصيدة نفسها.

اتفق المترجمان في صب المعاني في مقابلاتها من المفردات في اللغة الآخذة بجهد تقريبي تمكنا فيه من مناهزة الأصل من حيث الدلالات الإحالية والمبطنة، واختلفا في الكثير من المواضع اختلافات تراوحت بين التدرج المرادفاتي إلى التصرف، ولو أن مواضعه تنذر.

ترجم أدونيس (surprise) بـ(مُفاجأ) مناسبة يلفت الانتباه رزوحها تحت صيغة المفعول التي أرهقت جمالية الدلالة، المقصود (مذعور) ويعزز هذه الدلالة في السياق هو وحدتي (يتصنع الموت). أما (المأخوذ) فكانت أبعد من حيث حياديتها وحاجتها إلى إكمال المعنى وتعزيز حالة الخوف الواردة في الأصل.

وترجم أدونيس (s'immobilise) بـ (يجمد) وهو لفظ حمل أكثر من المقصود إذ استعير من حالة تحول لا من حالة أصلية كما يحيل إلى ذلك (يثبت، يسكن، توقف) فما يجمد كان سائلا واستعير اللفظ لثبات كل ما يتحرك وهو قليل الاستعمال كفعل مشتق. فقد كرس الاستعمال دلالات مثل (جمد الدم في عروقي، تجمد الماء، تجميد النشاط، الأرصدة باعتبارها سيولة من التعاملات، سكنت حركته، ثبت على رأيه، سكنت الريح..) من شأنها التأثير في المتلقي العادي للترجمة وتحريف انتباهه في الشعر، إذ بدل أن ينساب مع الترجمة ويتذوق عذوبة الألفاظ وائتلافها مع المعاني، سيفقد الإحساس بشعريتها ويفسد تلقيه للشعر الغربي المترجم.

وقد وقفنا أثناء المقارنة بين الترجمتين على تفاوت غير محسوس الأثر في المعنى بين (يأسر/ يضم) لترجمة (qui resserre) فالأسر يوحي بشيء من القوة، بينما توحى (يضم) بقيمة الشيء، لولا أنها تنتهي بتوليد صورة الفرح بشيء يُحتضن بين الذراعين. بينما تتفاوت (يتطابق/ يجاري) في ترجمة (qui s'accorde) إذ تحيل (يتطابق) التماثل الكلي، بينما تحيل (يجاري) إلى المضاهاة وكانت أكثر شعيرية دلالة وصوتا. أما على مستوى ترجمة (astres) وترجمتها بـ(الكواكب/ النجوم) فنتحسس ميلا للتصرف من قبل

بن صالح، إذ ورد في الأصل اللفظ (astres) معمما، وهو خيار تقصّده بونفوا، الذي يحبذ دائما أن يتخفّف في شعره من الصور والمفردات التي استهلكتها مختلف مذاهب الشعر قبله، ولم تعدم اللغة الأصل من اللفظ المخصص للنجوم (étoiles). ويكاد الفرق الدلالي ينصهر بين الوجدتين (كتلة/ركام) لترجمة وحدة (masse)، فبينما أرشدنا الاستئناس بالمعجم أحادي اللغة للعربية والفرنسية أن (الكتلة) متماسكة وطبيعية ومتلاحمة الأجزاء، يوضح المعجمان أن (الركام) يلفت الانتباه إلى التكوّم وتراكب الأجزاء بعضها فوق بعض دون صيغة التعاضد والالتحام¹. أما على مستوى المترادفين المتقاربين (يتعلق/يتشبّث) لترجمة دلالة الفعل (tenir à)، فنتحسّس أن دلالة (يتعلق) تحيل إلى علو وفوقية السطح وسفلية الملتصق به، وتترك انطبعا ثانويا بالتدلي (يحبذ الشعر القمر المعلق، والعناقيد معلقة، مصباح معلق في السماء..)، بينما المقصود في الأصل الثبات على سطح تحتي (sol)، ويرشدنا هذا إلى أن الشاعر يتقصّد لفت الانتباه لمفارقة كونية بين موضع الكواكب في أقصى الفضاء وموضع التشبّث بأديمها في حضيض الأرض، ويرى فيها حكمة ومغزى ما، وفي هذا التفاوت شيء من الحياد عن الدلالة، قد يصل إلى التناقض الذي فصل بين المترادفات، والذي لا يمر مرور الكرام في الوسط الشعري المرهف الحس تجاه إحياءات المرادفات وإحلالها في مواضعها المطلوبة.

ويلفت الانتباه على مستوى الترجمتين الاختلاف الصريح في ترجمة وحدات على قدر كبير من الأهمية في القصيدة، وفي شعر بونفوا عموما. فبينما ترجم أدونيس (pur) بـ (نقاء)، وهي الأنسب من حيث وضوح دلالتها في هذا السياق، إذ لا مؤشر على استعمالها استعمالا مجازيا، نجد بن صالح قد ارتأى (القدم)، ونرى في ذلك حياداً عن المقصود، وربما تأتّى هذا التأويل من انسحاب شيء من مدلول مفردة (mythe) التي احتلت موقعا محوريا في القصيدة وحضورا مهيمناً من حيث إحالتها إلى ما هو قديم، فقد وردت الصفة في صيغة المفضل المطلق في عبارة (Le mythe le plus pur). وتنازعت

¹ - يعرف معجم اللغة الفرنسية أحادي اللغة كلمتي (masse, amas) كالتالي :

- masse : Quantité importante d'une matière **compacte**, sans forme définie.
- amas : **Accumulation** de choses formant une masse confuse ; monceau, tas.

الترجمتان دلالة مفردة (esprit)، ذات المعنى تجريدي متسع التأويل لا ينصاع للضبط بسهولة، وبينما ترجمها أدونيس بـ(فكر) التي توحى بأكثر من ملكة العقل الفطرية في الإنسان، ابتعد بن صالح، مرة أخرى، حين عاد بالدلالة إلى مركز هذا النشاط البشري وطبيعته (عقل)، إذ من بين فضائل هذا المرادف أنه يميز بين البشر وغيرهم من الموجودات غير العاقلة، ويلفت الانتباه أن المترجمين تحاشيا ترجمتها بـ(روح)، رغم أنه احتمال وارد. أما على مستوى ترجمة مفردة (clarté) فكان الحياد هذه المرة من نصيب أدونيس إذ عاد بدلالة المفردة إلى المصدر (ضوء) الذي يترتب عنه الأثر المذكورة دلالاته في الأصل وهي (الوضوح، أو الصفاء)، بينما نجد بن صالح قد تدارك المقصود حين ترجمها بـ(وضح). وبينما تركت مفردة (أبدية) مسحة شعرية على الترجمة، جاءت شبه الجملة (دون انقطاع) سطحية ونثرية خالية من الكثافة الشعرية، وينسحب نفس الانطباع على العبارتين (نظرته حجر/بارد وجهه)، إذ تفوقت ترجمة أدونيس في سلاستها على ترجمة بن صالح التي تصرف في إحلال الدلالة التصويرية في صورة أخرى مختلفة تماما، وليس لهذا التحويل أي مبرر واضح. وبينما استغل أدونيس بساطة المقصود حين ترجم (ma complice) بـ(شريكي) استمر بن صالح في ميله لمجانبة المعنى المباشر الظاهر وأتى بإحدى إحياءات المفردة المتمثلة في دور المتآمر وتأثيره الخفي (التحريض) وهي دلالة بعيدة بالمقارنة مع المقصود في الأصل، ونقف هنا على سوء تقدير بن صالح للمقصود من الضمير في (ma complice)، إذ انجر مع التأنيث دون إحالة واضحة، وهذا ما نجد أدونيس تحقق منه حين أجرى الضمير على السمندل. ويتفق المترجمان في مفترق ترجمة مفردة (pensée) في حيادهما عن حمولة المفردة في اللغة الأصل، فمدلولها أعمق من (الفكرة) إذ تحيل إلى (الفكر، والتأمل، والحلم) ودون (الغاية) إذ إن الغاية تتجاوز الفكر والتأمل بقربها من التحقيق والتجسيد. وترجم أدونيس (allégorie) بـ(رمزا) مستخلصا المقصود بأقصى حد من الشعرية حين أحل دلالتها بلاغيا في صيغة تمييز، بينما ركن بن صالح المعنى في لفظ انطوت دلالاته على نفسه بدل أن تمتد إلى إثارة التأمل والتفسير حين اقترح (استعارة)، وبينما نجد أدونيس وفيما لخياراته حين استقر على ترجمة (pur) التي وردت مجددا في القصيدة

بـ(نقي)، نجد بن صالح يخالف خياراته ويخالف نفسه ويخالف المقصود بكثير من التجوز في تأويل الدلالة والمجازفة بالحياد عنها حين يقترح ترجمتها بـ(مجرد).

وبينما يغيب الحذف عند أدونيس، نجد بن صالح يتجاوز مفردتي (mi-hauteur) و (inerte) دون مبرر واضح، ومع توفر مقابلين لهما. وهو حذف لم يخلّ كثيرا بمجمل الدفقة الشعرية وعمقها الفكري، رغم أنه حتما يأخذ الشيء القليل.

معمارية النحو والصرف :

لقيت معاني القصيدة استجابة كبيرة للترجمة، سواء لدى أدونيس أو لدى بن صالح، إذ لم تلق الحمولة الجمالية من مدلولات وصور عقبات حالت دون التعبير عن المنقول. وقد تحققت هذه الاستجابة بنسبة عالية، قد تصل إلى الكمال التقابلي لولا بعض المواضع القليلة جدا حيث تحتم بعض التطويل الذي يؤثر حتما في استجابة الإيقاع لمسعى تناظري، وسبب هذا التقارب الملحوظ هو اليأس الكبير الذي تناول به الشاعر ما تدعى له في هذه القصيدة.

أما على مستوى الترجمتين فقد اتفق المترجمان في أكبر قدر من التراكيب، إذ لم يفوتا الفرصة الثمينة التي تتيحها القصيدة من سهولة المأخذ من حيث الشكل وسهولة الظفر بالعمق الفني والفكري المنقطع النظير في الشعر الفرنسي، وهي فرصة قلما تتاح في ترجمة الشعر. ولم تسلم الترجمتان، إزاء هذا الاتفاق على طول القصيدة، من الاختلاف، إذ تخللتها فروق تفاوتت من حيث أثرها، إذ لم تسلب من المعنى الكثير بيد أنها تركت ضعفا على مستوى العبارة وهشاشة لا تليق بإمكانيات اللغة العربية ولا بالبساطة المقصودة، والمحمول الفكري الوجودي العميق في القصيدة في لغتها الأصلية، إذ كان بالإمكان تقديم الأفضل لمضاهاة الأصل.

نلاحظ أن بن صالح مستمر في استغلال إمكانيات التقديم التي تتيحها اللغة العربية، إذ نجد أدونيس يسائر المتوقع في التوزيع النحوي العادي حين يترجم (le premier pas) بـ(الخطوة الأولى)، نجد بن صالح يلتصق بتوزيع الوحدات في الأصل (أولى

الخطوات)، ربما لإثبات توفر اللغة العربية على فسحة أرحب لاستيعاب حالة النعت المقدم.

أما على مستوى ترجمة التفاضل المطلق الوارد في (le plus pur) فنلاحظ أن كلا المترجمين وقعا في مطب نسخ التركيب الأصل (الأكثر نقاء، الأكثر قدما)، وهذا ما انجر عنه ضعف في الأسلوب أمام إمكانية استغلال صيغة التفضيل في اللغة العربية (الأنقى، الأقدم) وهو أنسب. ونجد الضعف يصل إلى حد يتجاوز النثر الباهت لدى بن صالح في رصه للمقابلات رصا بلا أي اهتمام بالسياق الشعري الذي يفترض أن يكون جاذبا للتأمل وإعمال التفكير (العقل، نار عظيمة)، وهذا ما تداركه أدونيس بتأجيل الفاصلة لنهاية العبارة وتعزيز ثيمة (فكر) بالضمير (هي) حين ترجمها بـ (نار عظيمة مخترقة، هي فكر). ونلاحظ أن المترجمين اتفقا في الاستسلام لصيغة المفعول (مخترقة) والمقصود تم اجتيازها المرور عليها ووراءها، للفهم وفك اللغز الذي خلفها، فمقصود الخرق التجاوز للمرور وحسب، ويوحى بقوة الحدث وكونه غاية في ذاته تتوقف في حدوده الدلالة ويكتمل المعنى والغرض.

الصورة الفنية :

يتخفف الشاعر في هذه القصيدة من الصور الفنية التقليدية، كما في معظم شعره، وإن وردت هذه الصور فبشبه محض صدفة، لا عن سابق تصنع في تشكيل صورة معينة لهدف معين. فالعمق الفكري التأملي يطغى على كل اتجاه تنمقي بالصور والمجازات. لقد عاد بونفوا في هذه القصيدة إلى الاستعارات ذات الغرض التوضيحي العقلي، وإلى استعمال اللغة التي تخاطب العقل وتحاور الوجود وتلاحق الحقائق مشدبة من كل ما أرهقها من توالي المذاهب الأدبية وتعاقب هيمنة مدارس أدبية ومذاهب فكرية على طبيعتها الأولى ووجودها الأول المستقل الطبيعي النقي الذي يربطنا بعالم الحقيقة والوجود في أبسط أشكاله المباشرة. ولم يكن خيار الشاعرين متمثلا في نقل محمول الصور إذ بينما ارتأى أدونيس، كدأبه، صب محمولها في ما يُقابل الكلمات المكونة

لأجزاء الصور، ظل بن صالح مُصرّاً على بعض الانزياح والتصرف، والذي لم تكن عواقبه دائماً محمودة على مستوى انتقالية جمالية الصور وعمقها الفلسفي المقصود.

فعلى سبيل المثال وردت كناية في البيت (son regard n'était que pierre) ويصور بموجبها الشاعر السمندل المذعور ثابت النظر ساكنه، موحياً بذلك إلى حالة السكون الرهيبة التي تشبه الموت حقاً، والخوف الشديد الذي اعتراه وجعل نظره مثبتاً جامدا جمود الحجر. وقد ترجم أدونيس الصورة بـ(ما كانت نظرتة إلا حجراً) وتخطف أول ما عنّ له مقابلات وفرتها اللغة الآخذة، ولم يسلب من الصورة الأصلية شيئاً، إذ يتوقف الغوص إلى دلالتها العميقة على مستوى المُتلقي من القدرة على تأويل رمزية لفظ (الحجر) وإحياءاته. بينما ارتأى بن صالح تصرّفاً كاملاً حين ترجمها بـ (كان بارداً وجهه) ونرى في ذلك حياداً كاملاً غيّب الصورة ولم يأتِ بأي مكون من مكوناتها التي تُوحى بمحمولها الدلالي. ولعله كان يقصد بالبرودة (الجمود) الذي يُستعار للوجوم والذعر، ولكن البرود لا توحى بذلك إلا من بعيد، إذ يمكن تصور دلالة اللامبالاة حيال موقف ما مُخيف أو مُثير.

كما وردت استعارة مترابكة يصور وزع فيها دلالة الخلود في (Mais je voyais son cœur battre éternel) إذ أجرى الشاعر فعل (الرؤية) على (القلب الخافق) وهو ما لا تُدرکه العين، لكن تتحسسه اليد فقط، ومُراد الصورة قصد بسيط هو حالة اليقين من إدراكه لذلك، وهي ربما فعلاً رؤية لموضع القلب من صدر هذا الزاحف الصغير، تتحرك بفعل أثر النبضات التي تظهر جلياً لدى الزواحف، على خلاف الثدييات التي لا ترى بالعين لكن تُحسّ بالجسّ وبوضع اليد. أما الخفقان الأبدي للقلب، وهو ما يخالف الطبيعة، ففيه احتفاء بالوجود والحياة وإحياء لأمل ممتد للمستقبل في البقاء الأكيد، يبدد ما تتركه نظرة حجر من إحباط وجمود واستسلام. ترجمها أدونيس بـ (أرى قلبه يخفق أبدياً)، وكان انتقالية دلالة الصورة في حدود المتوقع من الترجمة، إذ لم تخذل الحرفية الترجمة الشعرية في شيء، أما بن صالح فترجمها بـ (كنتُ أرى قلبه يخفق دون انقطاع) وكادت تلامس الشعرية الواردة في الأصل لولا النثرية المحسوسة على مستوى

عبارة (دون انقطاع) التي غطت على الصورة وسلبت منها أهم مفردة ودلالة وهي (الأبدية)، هذا رغم أن اللغة العربية توفر مقابلات ترتقي إلى الشعرية مثل (أبدى، سرمدى، أزلي، خالد).

كما وردت استعارة على مستوى العبارة (O ma complice..)، إذ أضفى صفة إنسانية على غير عاقل (السمندل)، وارتقى الشاعر بهذا الزاحف الصغير إلى مرتبة رمزية جعله بموجبها ذا وجود أكثر من مؤثر وهام، إذ أسند إليه قوة الإحياء بسلوكه وهدوئه وكل تفاصيل ردة فعله، ليرتفع به إلى قيمة الثيمة المركزية في القصيدة، ناهيك عن إحياء حملته الأسطورية التي لم يعف عنها الزمن. وترجمها أدونيس ب (يا شريكي..) وكان في حدود المتوقع إذ انتقلت الصورة تلقائياً بموجب ضبط الإسناد النحوي للوحدة (ma) التي تحولت إلى مذكر في اللغة العربية، وهذا ما حاد عنه بن صالح حين ترجمها ب (يا محرضتي..) إذ وقع في خطأ سببه النقل الحرفي لتلك الوحدة، وهو خطأ يستدعي التصحيح. ويلفتُ الانتباه خياره لمفردة (محرض..) الذي لم يكن في مستوى المقصود الوارد في الأصل، فالتحريض غير (التأمر) وما قد يجوز منه من معانٍ مجاورة.

الموسيقى:

وردت في القصيدة بعض المؤثرات الموسيقية، وتركز دورها في لفت الانتباه وتعزيز بعض الدلالات أكثر من إحداث النغم والعذوبة الصوتية كما هو شائع في الشعر بشكل عام.

ورد ترديد محسوس في البيت الأول لصوت الـ (s) في طبقة المهموسة على مستوى مفردتي (salamandre, surprise) وفي وحدة إثبات الانعكاس في إسناد الفعل (se)، والمجھورة المنطوقة (z) في خاتمة (surprise, s'immobilise) وحققت بذلك قافية داخلية اكتفى بها الشاعر متخففاً من تعمد حشو الجرس اللفظي. ونلاحظ أن هذا الاستهلال الصوتي في مقدمة القصيدة يغيب في الترجمتين، إذ يرتبط عضوياً بالتكوين الصوتي للكلمات في الأصل.

كما يتحسس القارئ الهدوء في الهمس الغالب في حروف كلمات البيت الثاني (et feint la mort) ويألف مع شيوع جو من السكون والصمت من موقف ادعاء الموت من قبل السمندل، والتأمل الذي يدعو إليه سياق القصيدة من هذا السلوك المحمل بالدلالات، وهذا ما لم يتمكن المترجمان من تحقيقه على مستوى خياراتهما المعجمية. كما نلاحظ انتلاف المعنى مع نهاية البيت المتحقق من وقوع لفظة (la mort) في نهاية الكل، فالموت يحل عند بونفوا في النهاية، كما هو في الواقع دلالة النهاية، غير أنه نهاية داعية للتأمل وفتح الفكر لفصل آخر في كتاب الوجود، الذي يراه أبديا بحكم أثر الوجود الأول، وهو انتلاف تحقق بموجب مناسبة تراكيب اللغة الأخذة للمعاني المحمولة.

كما نلاحظ ترجيع الحرف (r) وتردد صدهاء على طول القصيدة، إذ يحضر رنينه في كل عباراتها تقريبا، وفي كل القوافي دون أن يحل كروي، ويتكرر في بعض الأحيان أكثر من مرتين في البيت الواحد، إذ ورد ثلاث مرات في البيتين الأول والخامس من المقطوعة الأولى، وفي البيتين الثاني والثالث من المقطوعة الثانية، ومرتين في نفس الكلمة في البيت الثالث من المقطوعة الثالثة، ليستأنف تكراره إلى أربع مرات في البيت الأول من المقطوعة الرابعة ويتضاءل إلى مرتين في البيت ما قبل الأخير، ويخفت تماما بموجب مرة واحدة في بداية البيت الأخير، ويسلم المعاني للهمس بعده، والذي يوحى به تكرار الحرف (s) ثلاث مرات في نفس البيت. ولعل فضيلة هذا التكرار لصوت جهير مثله هو الاستمرار في يقظة الذهن وإعماله المتأني في العمق الفكري للقصيدة الأصل. أما على مستوى الترجمة، فيمكن القول أن هذا النسق الصوتي لم يجد له الوعاء الصوتي الكافي في التكوين العضوي للمفردات التي نقلت المعاني المحمولة في المفردات التي ورد فيها هذا الحرف الموحى والمحرك للدلالة، هذا رغم أن الحرف يكاد يعبر عن نفس الفضائل الدلالية في اللغة العربية.

نقترح فيما يلي ترجمة أخرى:

مكانُ السمندل

مذعورا، ثبت السمندل
وكي يدعي الموت، تبدّل
تلك أولى ومضات الوعي في حجر
والأسطورة الأنقى،
نار هائلة اجتيزت، هي فكر.
وبلغ السمندل منتصف الجدار
في نور نوافذنا ،
وما كانت نظرتة سوى كجمود الحجر
لكن قلبه يترائى لي، ينبض سرمديا
آه يا شريك الوعي، ويا فكرتي، حكايةً
لكل ما كان صِرَفا
كم أحب من يغمُرُ بسكونه
شِدّة الفرحة الفريدة.

كم أحب من ينسجم مع النجوم
بكتلة جسمٍ غارقة في سكون،
كم أحب من ينتظر ساعة الانتصار
ويحبس أنفاسه ويلزم الأرض.

Le bruit des voix

Le bruit des voix s'est tu, qui te désignait.

Tu es seul dans l'enclos des barques obscures.

Marches-tu sur ce sol qui bouge, mais tu as

Un autre chant que cette eau grise dans ton cœur,

Un autre espoir que ce départ que l'on assure,

Ces pas mornes, ce feu qui chancelle à l'avant.

Tu n'aimes pas le fleuve aux simples eaux terrestres

Et son chemin de lune ou se calme le vent.

Plutôt, dis-tu, plutôt sur de plus mortes rives,

Des palais que je fus le haut délabrement,

Tu n'aimes que la nuit en tant que nuit, qui porte

La torche, ton destin, de tout renoncement.¹

¹ - Yves Bonnefoy, Op.cit, page 122.

ترجمة أدونيس:

ضجيج الأصوات

هدأ ضجيج الأصوات الذي كان يشير إليك.
وحيداً أنت في حظيرة المراكب القاتمة.
تسير فوق هذه الأرض المتحركة، لكن لك
نشيدا آخر غير هذا الماء الرمادي في قلبك.

أملا آخر غير هذا الرحيل المؤكد
هذه الخطوات الكئيبة، وهذه النار التي تنهاوى إلى الأمام.
لا تحب النهر ذا المياه الأرضية البسيطة
وطريقه القمرية حيث تهدأ الريح.

خير لي، تقول، خير أنني كنت الانهدام
العالي على الشواطئ الميتة، لا في القصور،
لا تحب غير الليل بوصفه ليلاً، يحمل
المشعل، مصيرك، مشعل الزهد.¹

¹ - بونفوا، الأعمال الكاملة، ص 114.

ترجمة بن صالح:

صخب الأصوات

صخب الأصوات الذي كان يعينك انكتم،
وحيدا أنت داخل سور المراكب المعتمة،
على هذا التراب المتحرك تمشي، ولكن
لك حرف آخر غير هذا الماء الباهت في داخلك،

مرتجى آخر، هذا الرحيل الذي نؤكد،
هذه الخطوات الكئيبة، هذه النار التي قدامنا تترنح
النهر ذو المياه المتربة البسيطة أنت لا ترغبه
ولا دربه المكور حيث الرياح تلين

الأولى، تقول، الأولى، على ضفاف أكثر موتاً،
قصور كنت منها أعلى الخراب،
الليل لا ترغبه إلا بما هو ليل
يحمل أقدارك مشعل كل عدول.¹

¹ - بونفوا، الصوت والحجر، ص 125.

تحليل ونقد:

الموضوع:

يتوارد مضمون القصيدة ككلام موجه لمُخاطَبٍ مذكر، ونقدُّ أن الشاعر يخاطبُ بموجبه دوف "الإنسان الفاني"، الإنسان الراحل على متن مركب الأموات. وفي الخطاب تحقيقٌ لتواصل آني، حيوي حاضر الأطراف وتفاعلي المقام. يخبر الشاعرُ في الترجمتين، أن ضجيج الأصوات، الذي كان يُخاطبُ ذلك الإنسان الراحل، إذ يردد اسمه، ويناديه، انكتم وكفَّ عن التواصل. وينفذ الشاعر بلفظ "الضجيج" إلى عمق المكونات المادية الفيزيائية للغة إذ تصدُّق من وجهة نظر منطقية على أصوات الكلام المختلفة التي رتبها الإنسان اتفاقاً لتسمية الموجودات، كلُّ حسب لغته. فبونفوا يصف الكلام وصفا حقيقيا، ملمّحا لا اعتباطية تأليفها بكلمة "ضجيج"، لتحلّ التسمية في الشعر كمجاز وحقيقة في الآن نفسه. يقرر المتكلم في القصيدة أن دوف وحيدةٌ في حظيرة المراكب التي يغشاها الظلام، وهو ظلام العدم وغياب إشراق الحياة. ويحلّ ذلك المشهد الجنائزي الشاحب فجأة بُعيد سكوت الصوت وكأنه حتمية لا موعد لها، ويسقط كحقيقة لا مفر منها، وكأن ضجيج الأصوات كانت يؤنسُ الوجود. يتهدى ذلك الإنسان على ترابٍ متحركٍ، ولعله ترابُ الأرض التي ليست ساكنة، وربما هو الماء الذي يسيرُ عليه المركبُ، كجزء من سطح الأرض، إذ سيانٍ في عالم الموت أسارت الروح على التراب أو الماء، ويتردد في قلب الراحل نشيد آخر غير الكآبة التي أترعت فؤاده مثل ماء رمادي، وأمل آخر غير ذلك الموت المحتوم الذي رسمته الأقدار، والذي تسوقه إليه الخطى الجنائزية، حيث شعلة نار تتماوج في انتظاره.

ويبوح الشاعرُ أن الراحل لا يحب ذلك النهر بمياهه الأرضية، مياه تشبه مياه عالم الحياة، مياه تأخذ من سنَى القمر لونها ورفيقا لها في الطريق الصاعد، الطريق الذي تهدأ عنده الريح.

ويصوّب الشاعر مُلِحاً في تكرار أنه من الأحرى أن يقول الراحل أنه لا يحب من القصور التي كان في قمة حُطامها المتراكم، سوى الليل كليلٍ، بعتمته وغياب كل شيء

فيه، على ضفاف أكثر موتا وسكونا وهَجْراً، لَيْلٌ يحمل، رغم هالة العدم، مصباحاً ليدل على سبيل ما، هو سبيل مصيرٍ آخر بعد الموت، مصير الزهد في كل شيء.

الكلمات:

نلاحظ أن الترجمتين لاحقاً مفردات القصيدة الأصلية واحدة بواحدة، ويظهر هذا بوضوح من أول قراءة مقارنة مع الأصل. وقد توصلنا إلى نقل المعاني وإحلالها في مقابلاتها التي كانت متوفرة دون أي ضرورات تذكر لرأب فجوة أو تغيير معتبر على مستوى الفئة النحوية، إلا في حدود المتوقع والمألوف. غير أن هذه الحرفية في تخطف دلالات الأصل بما يقابله من دوال في اللغة الآخذة شابه اختلاف على مستوى نعمة المترادفات المزدحمة في معجم اللغة العربية، وما انجر عنها من سلبات الانزياح الطفيف ذي الأثر الظاهر في السلب من شعرية المعاني في بعض المواضع.

وردت بين الترجمتين اختلافات غير مؤثرة على مستوى الثنائيات (ضجيج/ صخب، هدا/انكتم، تسير/تمشي، طريق/درب، حظيرة/سور، قاتمة/معتمة)، ولم تسلب من جماليات الترجمة شيئاً. غير أن الاختلاف في مواضع أخرى كان محسوس الوقع على الترجمة وتراوح من الحياد عن المقصود والخطأ في تقدير الأنسب، إلى طمس شعرية القصيدة الأصلية وتغييب الصورة منها.

نلاحظ أن أدونيس ترجم (qui te désignait) بـ (يشير إليك) وكانت مقبولة ولو أن المقصود (يسميك، يذكرك، يناديك)، وهو فعل عزيز في شعر بونفوا باعتباره إحدى العتبات بين العدم والحدوث، بينما ترجمها بن صالح بـ (يعيّنيك) وكان في ذلك بعدٌ كبير عن المقصود في أبسط حالاته، إذ يحتمل التعيين أكثر من ذكر الاسم حين يفيد التخصيص لأغراض أخرى غير ذكر الاسم في أبسط حالات حدوثه الوجودية والفيزيائية الخالصة.

وقد اختلف المترجمان في استرجاع مضمون مفردة (sol) إذ ارتأى أدونيس (أرض) فكان المعنى عائماً قد تشتمل دلالاته على أكثر من تراب بالنسبة لمتلقي الترجمة، بينما ووفق بن صالح في اختياره لمفردة (تراب) إذ التأمت أجزاء الصورة، فوقوع المفردة مع

فعل يجعلها ذات أهمية أكبر لاسيما وأنها في موضع صورة كنائية. فالشاعر أراد بما (يتحرك) ثيمة (ماء النهر) الذي يشبه التراب الذي نمشي عليه. وموضوعة التراب شعرية أكثر من الأرض التي ترد في الشعر بدلالة الكوكب البيت ونظير السماء، وإحدى أهم معالم الوجود المحسوس بكل جوارح الجسم.

يلفت الانتباه في موضع ترجمة مفردة (chant) تصرف بن صالح في صبّ الدلالة في لفظ رمزي جدا حين ترجمها بـ(حرفا آخر)، وهو اجتهاد فني يصعب توقع استجابة المتلقي له، ونجد الخيار الذي ارتآه أدونيس (نشيدا) أسلم، وأنسب في رمزيته ما دام المقابل متوفرا بالأداء الدلالي نفسه. ونفس الملاحظة تنطبق على ترجمة مفردة (lune) إذ يقترح لها بن صالح (مكور)، وهو انزياح غريب ننكره لأنه غيبّ ثيمة شعرية بامتياز هي (القمر)، وأقرب تفسير لهذا الخيار، هو أنه أخذ من صورة القمر شكله الكروي دون أن يحسب حساب ما يضيع من شعرية هذه الموضوعية. فما دامت اللغة العربية توفر المقابل بنفس الإحالة والرمزية الشعرية، لا نجد مبررا لهذا الاجتزاء الدلالي من ثيمة القمر الثمينة في الشعر. وبينما يلزم أدونيس حدود فرصة الحرفية في اللغة العربية لترجمة (grise) يجازف بن صالح بالتصرف واستخلاص الصورة ومحاولة الإفصاح حين يقترح (باهت). وقد انجر عن ذلك، مرة أخرى، تغيب المقصد والحياد عن محتوى الصورة، إذ ألصق دلالة إحالية بمفردة (الماء) بدل الإبقاء على الإيحاء الذي أمكن تحقيقه، وهذا ما نلاحظه لدى أدونيس. فوصف الماء بالباهت وصف عائم فضفاض لا يوحي بصورة، في حين أن عمق دلالة الألوان في الشعر وغيره لا تغيب على أحد. ونجد بن صالح يمضي في نهج التصرف ويعوم الدلالة مرة أخرى حين يغيب مفردة قيّمة في الشعر ويحل محلها مرّة متسعة التأويل (داخلك)، فقد يفهم منها النفس، أو الروح، أو العقل أو الذكريات، عدا القلب.

ويلفت الانتباه لدى أدونيس أنه تصرف في محمول الفعل (qui chancelle) إذ ترجمه بـ(تتهاوى) حيث تعدّى بنقل المقصود من الحالة، وهي الترنح ووشاكة السقوط، إلى اكتمالها (تتهاوى)، وهذا لا يصدق في الواقع على النار التي شعلتها في حالة صعود

دائماً، فالنيران لا تسقط ولا حركة لها في اتجاه الأسفل، وقد استدرك ذلك بن صالح حين ترجمه بـ (قدامنا تترنج)، وأتى المقصود وهو حالة النوسان بين اليمين واليسار كأنما تتمايل.

وبينما يستمر أدونيس ثابتاً على خيار الظاهر من المقاصد ودلالة الكلمات حين ترجم (eaux terrestres) بـ (مياه أرضية)، نجد بن صالح مستمراً في ميله إلى الاجتهاد المكلف إذ ترجم الصفة بـ (متربة)، ولم يكن الخيار موفقاً كل التوفيق، إذ لا توحى صفة (متربة) سوى بأن المياه ممتزجة بتراب فاقدة لصفاتها الطبيعي، لكن المقصود من (terrestres) قد لا يحيل بالضرورة إلى لونها أو شكلها، بقدر ما يحيل إلى مكانها، وربما تعزز هذه الدلالة تلك المفارقة الصورية التي وردت في البيت الموالي، وهو تضمين مكمل لمعنى البيت الذي قبله ووردت فيه هذه الصفة (Et son chemin de lune ou se calme le vent)، ولذا فنرى أن هذا الاجتهاد انتهى بتغيب دلالة صورية في هذه الصفة وسلب من عمقها. وفي البيت نفسه، نلاحظ أن المترجمين ظلاً مفترقي الخيار في ترجمة أبسط الأفعال في اللغة الفرنسية وهو الفعل (aimer)، الذي ورد منفياً حركي الدلالة في زمن المضارع مستحضراً الحالة، وترجمه أدونيس بـ (لاتحبه) كالمتوقع والصائب ومكّن المقصود في اللغة الآخذة، بينما فضل بن صالح (لاترغبه)، ولم يكن يبعد عن دلالة الفعل في نطاقها الواسع، غير أنه يجبرنا، كوننا بصدد ترجمة شعرية، على تحسس الفرق بين اتساع دلالة (يحب) للمشاعر الإنسانية تجاه البشر والأشياء العزيزة (حب الأم، حب الوطن، حب فصل الربيع، وحب المقام) وديمومتها الزمنية والشعورية، وضيق نطاق دلالة (يرغب) لغرض عابر ما (الرغبة في العودة إلى الوطن، الرغبة في زيارة قبر الأم، الرغبة في وصف الربيع، الرغبة في تغيير المقام) ومحدودية ديمومتها الزمنية وحالتها العابرة، ولو بقيت كامنة مختبئة في وكنات اللاشعور، إن لم تتحقق، كالرغبات المكبوتة. كما نلاحظ في نفس البيت أن أدونيس ترجم (se calme) بـ (تهداً) وهو الأصوب والأنسب لبساطة ما ورد في الأصل، بينما نجد بن صالح قد حاد نوعاً ما عن مدلول الفعل، إذ تجوّز في صبّ المعنى المنقول في فعل (تلين) حملة عناء دلالة مجازية، ذلك أن الليونة خصيصة فيزيائية ملموسة على مستوى السطوح والجمادات

كالمطاط والحجر والخشب والمعادن وغيرها من المواد، بينما الهدوء يميز الحركة والصوت وسرعتهما أو بطئهما، ولذا فالفعل (تلين) ورد نافرا في السياق ذلك أن الريح حركة وليست جسما محسوسا باللمس.

كما نلاحظ اختلاف المترجمين في نقل محمول لفظٍ بسيط (rives)، إذ ارتأى أدونيس (شواطئ)، بينما ترجمه بن صالح بـ (ضفاف)، وهما مرادفان على قدر كبير من التساوي في اللغة العربية إذ يجوز إطلاق كل منهما على اليابس مما يحاذي السطوح المائية الراكدة أو الجارية على غرار المحيط أو البحر أو النهر أو الوادي، غير أن الاستعمال كرس لفظ الشاطئ للبحر والصفة للمجاري والبحيرات.

كما نلاحظ اختلافا في ترجمة عبارة (le haut délabrement) إذ ترجمها أدونيس بـ (الانهدام العالي) وترتب عن النقل الحرفي حياد عن الدلالة الواردة في الأصل، إذ انجر عن رصّ المقابلات إسناد نحوي خاطئ (العالي)، وكانت العبارة لا تعكس الدلالة المقصودة في الأصل، ونتصور أن ذلك الهروب للحرفية يرتد إلى الغموض الذي يتخلل المقصود من الصفة (haut) التي وردت مقدمة على الموصوف في الأصل، ونتصور أن المقصود هو دلالة الذروة والحد الأقصى (ذروة الحُطام)، بينما حشر بن صالح المحمول الدلالي في لفظ أعنف نوعا ما (أعلى الخراب)، ونسجل حيادا طفيفا لدى بن صالح إذ أحل دلالة الصفة (haut) في ظرف مكان (أعلى..) وهذا دون المعنى الوارد الأصل.

وافترق المترجمان في نقل محمول لفظٍ ثَقِيلِ الحمولة عميق الدلالة (ton destin)، غير أنه خفيف النقل عبر الترجمة متواضع الحضور إذ يحل بكثير من اليسر في اللغة الآخذة، إذ يتوفر مقابلا بالعمق نفسه وثقل الدلالة نفسه، فترجمه أدونيس بـ (مصيرك) بينما ارتأى بن صالح (أقدارك)، وأوردها جمعا كما يحلو للشعراء أن يستعملوها، ومع أن المرادفين يحملان ملامح مختلفة في الدلالة إلا أنها لا تؤثر كثيرا في دلالتها، إلا من حيث حضورهما الشعري في تضاعيف النظم، أو التقفية. وفي نفس الموضع، البيت الأخير في القصيدة، ترجم أدونيس مفردة (renoncement) بـ (الزهد)، وصهر فيها سمة الكلية الواردة في الأصل ووردت ناصعة الشعرية عميقة المعنى يُخشى أن تكون قد

تفوقت على الأصل، بينما فضل بن صالح اقتفاء أثر الكلمات حين ارتأى (كل عدول)، وهو خيار مقبول يناسب ما ورد في الأصل من عزوف طارئ عن رغبات أو أمانى.

معمارية النحو والصرف :

يظهر على الترجمتين توافق كبير مع الأصل من حيث مقوم التراكيب مما يرفع معمارية القصيدة، إذ لاقى المحمول الدلالي الشعري المنقول من القصيدة الفرنسية القوام النحوي والصرفي المناسبين لإعادة تشكيله إلى حدٍّ ما. ولكن مع أن اللغة العربية توفرت على المرونة الكافية والبُنى الصرفية اللازمة لإعادة تشكيل جماليات الأصل، إلا أن المترجمين لم يستثمروا تلك الإمكانيات بما يليق بترجمة شعرية تراكيباً وصوراً، لاسيما إن غاب منها البُعدُ الأهم والعُمق الفلسفي. وقد وردت إزاء هذا التفاوت الملحوظ في التساوق الفني بين معمارية الأصل والترجمة، اختلافات ذات بال، نتعرض فيما يلي لها.

كما هو دأبه من حيث الخيارات التركيبية، يستمر بن صالح في سنّة تأخير الفعل، وورد ذلك في هذه القصيدة على مستوى الأفعال (انكتم، تترنج، لا ترغبه، تمشي) ولم تكن ذات أثر يذكر في تغيير المعنى المحمول، غير أن أثرها محسوس في إبراز شيء من شعرية الموضع، وإن أسهم موضع الفعل (انكتم) في انتلاف القافية مع المعنى، إذ تناسبت دلالة نهاية الكلام مع موضع الفعل في نهاية البيت، فإن الفعل (تترنج) حين تأخر، ضيع فرصة إنتلاف دلالة الإفضاء والاستمرار التي توحى بها (إلى الأمام) وموضعها النهائي المفضي والمشير إلى النار التي تتجه إليها الخطى الكئيبة الوئيدة.

كما نلاحظ اختلاف الترجمتين في صبّ محمول الفعل (que l'on assure)، إذ حشره أدونيس في صيغة مسندة لمجهول (مؤكد)، ولعل (أكيد) كانت لتخدم الإيقاع بشكل أفضل، بينما ارتأى بن صالح الاحتفاظ بالمنقول بصيغة الفعل (الذي نوّكده)، مجازفا بإسناده إلى نون الجماعة التي عومت دلالة الفاعل وتركّت شقا صغيرا تسربت منه

بعض الشعرية. ومنتصور أن المقصود (رحيلٌ محتوم) في إحياء إلى حتمية قضاء الموت ورحلة الروح بين جحيم ونعيم.

أما على مستوى صيغة التفضيل المطلقة في (plus mortes rives) فنلاحظ أن أدونيس عزف عن خرق وحدة الموت بتجاهل صيغة المفاضلة التي لم يجد لها طواعية على مستوى صفة (ميت) في اللغة العربية، بينما نجد بن صالح يجازف بنسخ التركيب من اللغة الأصل، (الأكثر موتاً)، وقد أتى بالمعنى المقصود، دون الخفة الشعرية في العبارة، إذ يتحسس القارئ شيئاً من الثقل، إذ أمكن توزيع الثقل في عبارة مثل (ضفاف يحفها الموت أكثر). وفي نفس الموضع، المقطوعة الأخيرة، نلاحظ أن الترجمتين تشنجتا في إعادة التعبير عن مضمون تركيب ليس بذلك التعقيد (en tant que nuit)، إذ ترجمه أدونيس بـ(بوصفه ليلاً)، بينما ترجمه بن صالح بـ(إلا بما هو) بتشنج أكبر، ولعل القول (كليل) كانت تُنصف المقصود وتجنب المقطوعة لأخيرة مزيداً من العصبية والتشنج في التركيب الذي قد يسبب إرهاقاً في ملاحقة الدلالة، ويصرف الذوق والفكر عن عفوية الشعر وعمق التأمل.

ونلاحظ على مستوى التراكيب أن أدونيس كان حريصاً على ضبط مواضع التضمين في ترجمته كما وردت في القصيدة الأصلية، في نهاية البيت الثالث من المقطوعة الأولى (لكن لك، ..) والبيت الثالث من المقطوعة الثانية، إذ احتفظ للعطف بموضعه في بداية البيت الموالي، بينما نجده اضطر لتحويل التضمين الوارد على مستوى البيت الأول من المقطوعة الأخيرة، وإيراده على من نهاية البيت الأول إلى البيت الموالي بفصل الصفة عن الموصوف، ويستعيد وتيرة الاحتفاظ به على مستوى الفعل (يحمل). بينما نجد بن صالح فصل بين (لكن) و(لك) مع إمكانية جمعهما دون أن يترتب عن ذلك خلل في المعنى أو الإيقاع، بينما يحوره على مستوى الفعل (يحمل) إذ ينزل به ليلحقه بالبيت الأخير.

الصورة:

تناثرت في تضاعيف هذه القصيدة دوال الصمت والرحيل وغياب الأثر وشيء من الحزن المكتوم. فدوال غياب الكلام وحلول الصمت كانت قليلة وهي تحديداً (bruit, voix, s'est tu, désigner, chant) وقد لاقت هذه الدوال مقابلاتها وبالمتسع نفسه من وضوح الإحالة وطاقة الإيحاء إلى لحظة الانتقال من ضجيج الكلام إلى وقع الصمت وحلول الهدوء وحالة السكينة المستمرة وما ترتب عن ديمومتها من تأمل وتوارد صور ومشاعر.

بينما تفشّت دوال الرحيل وحلول حالة الغياب وتلاشي الأثر، وتراوحت من حركات الإنسان ومشاعره ومآله إلى عناصر من الطبيعة. فمن الإنسان وردت دلالة الرحيل على متن المفردات (chant, marcher, seul, espoir, pas, à l'avant, destin) ومن الطبيعة على متن المفردات (fleuve) إذ يمثل طريقاً مائياً ويوحى بمسير لانهائي، بينما توحى ثيمة (le vent) بمسح الأثر وتحريك المراكب والاتجاه، أما (chemin) فتحيل مباشرة إلى مسلك الرحيل واتجاهه واستمراره. أما دوال الحزن المكتوم فتمثلت في (enclos des barques, obscures, eau grise, dans le cœur, mornes, lune, mortes rives, la nuit)، وفيها إيحاء بحزن معتدل يغلب عليه الجلد والتسليم للقدر، والتذكر واستحضار الأماكن والمؤشرات التي تذكر به، بدل الذوبان الرومانسي في تداعيات ألم الفراق واستمرار المعاناة. وقد لاقت هذه الدوال مقابلاتها التي كانت بشكل عام، حاملة لنفس الدرجة من الإيحاء رغم بعض الاختلافات التي رأيناها فيما سبق، ومرجع ذلك دائماً يتمثل في بساطة معجم الشاعر وعمق مقاصده.

(sol qui bouge) وهي صورة أسند فيها الشاعر مجازياً الحركة إلى عنصر ساكن في الطبيعة هو التراب، أو أديم الأرض الذي نمشي عليها، ليحدث توتراً وقلبا في انتباه المتلقي يتمثل في عكس موازين الطبيعة إذ المتوقع أن من يتحرك هو الماشي، وليس التراب أو الأرض، ولعله ليس بعيداً تمثيل الماء بالتراب إذا استأنسنا من السياق بثيمتي (مراكب والنهر)، وقد ترجمها أدونيس حرفياً بـ(الأرض المتحركة)، ولم يكن فيها كبير

بُعدٍ عن الصورة في الأصل، ولا أن مفردة (الأرض) قد تتسع دلالاتها لتحيل إلى الكوكب، وما الشاعر ببعيد من أن يوظفها مثل هذا التوظيف، أما بن صالح فقد أنقذ الصورة حين ترجمها بـ (التراب المتحرك)، وكانت في مستوى التصوير الوارد في الأصل، وولفت الانتباه في ترجمته تحويل لم تملأه أية ضرورة نحوية أو فنية، (qui bouge) من فعل إلى اسم وترتب عنه تغييب دلالة الزمن وحركية الصورة الذي يمثل جزءا هاما منها.

وترد الكناية عن الحزن في الصورة (eau grise dans le cœur)، إذ يوحي الماء إلى الامتلاء القلب والحركة المستمرة، بينما يوحي اللون الرمادي بكآبة غامضة المصدر تماما مثل الغموض الذي يسببه الضباب في الأفق والضبابية التي تطبع اللون الرمادي في الطبيعة. وقد ترجمها أدونيس حرفيا (الماء الرمادي في قلبك) وانتقلت بما تنطوي عليه من مساحات تأويل وغموض، بينما احتفظ بن صالح بثيمة الماء ودلالاتها، وتصرف في تأويل صورة الرماد وترجمها بـ(باهت) وزاد الصورة غموضا وتوقعًا، إذ تفوق رمزية اللون الرمادي في الشعر حمولة الصفة (باهت) بكثير.

وترد استعارة مكنية في (son chemin de lune) أحلَّ بموجبها القمر محل الوعاء الأرضي الذي يُفترض أن يحتوي مياه النهر، ليصير لون الطريق كله نورًا مثل نور القمر. صب أدونيس محمول الصورة في (طريقه القمرية)، وكانت ترجمة في حدود المتوقع والمقصود وانتقلت بموجبها الصورة دون أي إبهام يُذكر. بينما ارتأى بن صالح خيار (دربه المتكور) آخذا من القمر الشكل دون نوره والسهرة والرفقة المستمرة وظهوره الواضح ليلا، وكانت ترجمته دون الشعرية المطلوبة، وبعيدة كل البعد عن المقصود، إذ لا يمكن إجراء المُشترك الصوري بين شكل القمر الكروي وطريق النهر الطويل الممتد. وقد غيب هذا الحياد إحياء اليدومة الزمنية في رحلة الموت من دالة (الطريق)، كما غيب إحياء التفاؤل بوجود حياة أزلية تلي نهاية الحياة الأولى، وهي دلالات من عالم الوجوديين يعزُّ على بونفوا أن يُقيِّض لها دورا جديدا في الشعر مختلفا عن الدور الذي استنزفت فيه طاقاتها في الشعر الرومانسي.

كما ترد الاستعارة المكنية مرة أخرى في (la nuit qui porte la torche) حيث أسندت اليدان إلى الليل، وكأنه إنسان، يحمل مشعلا يكشف به في الظلمات مصير روح إنسان. وقد ترجمها أدونيس (يحمل المشعل، مصيرك، مشعل الزهد)، ومع أن الإسناد كان سليما نقل شكل الصورة، إلا أن العمق الدلالي غاب منه بعضه، إذ ورد التعبير خال من عفوية الشعر، متقطعا متشنجا بسبب الحرفية التي أجبرته على رص وحدات نحوية وفق ما كان في الأصل، ولم يختلف عنه بن صالح حين ترجمها ب (يحمل أقدارك مشعل كل عدول)، ومع أنه تكلف إعادة ترتيب الكلمات ليُخرج جملة سليمة الإسناد النحوي، إلا أنه طلع علينا بعبارة سليمة نحويا لكن لا حياة فيها للدلالة والإيحاء والخيال الشعري والعمق الفلسفي الذي يميز شعر بونفوا.

الموسيقى:

غلب في القصيدة إيقاع الحزن بأنينه المكتوم المحمول في وكنات الكلمات الخفي بين الحروف المطل على حياء من شقوق الدلالات والمعاني، وبوقفات الباكي المخنوق بغصة الشوق والكبت والجلد.

فرنين الحزن وأنين صوت الشاعر منشور في تضاعيف القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، في ترنيمة النون المتكررة وما يتخللها من نقط تسكيت وأخذ نفس في وقفات صوت الميم في الكثير من مفردات القصيدة مثل (chant, dans, ton, chancelle, avant, vent, lune, délabrement, n'aime, nuit, en tant, destin, chemin, calme, simple, renoncement)، وتعزز الأنين بعض المدود الواردة في بعض المواضع في القصيدة، مستوى بعض الألفاظ الحاملة لدلالة الديمومة مثل (fleuve) أو موقع الحزن مثل (cœur) أو سببه مثل (seul). ويمكننا القول أن الترجمتين منيتا بخسارة كبيرة في هذا المستوى الشكلي الذي أضفى على القصيدة الأصلية مساحة فنية تجاذبت فيها مقومات الشكل والمضمون جماليات إئتلاف الصوت والدلالة على مستوى المفردات وفي القصيدة ككل.

وقد وردت في القصيدة تقفية داخلية قوام رويها (-eu, -oeu) على مستوى الوجدتين (seul, cœur) في المقطوعة الأولى، وقافية خارجية ضعيفة المقومات من حيث غياب

تجانس الصوائت، قوام رويها الحرف الصامت (r) وتقارب بين (-ures, -eur)، وتتماسك القافية من حيث قوتها في المقطوعة الثانية على مستوى الوجدتين (avant, vent) وهي قافية مشبعة الروي بموجب التساوي في حضور الصائت نفسه وما يليه من ترنيمه نونية الرنين. وتسبق ذلك قافية داخلية على مستوى الوجدتين (espoir, départ)، وتمتد في باقي نهايات القصيدة القافية نفسها بمقوم الروي نفسه، بالتناوب وفق تجاوز بيت واحد في كل نوبة.

ويلاحظ على الترجمتين غياب هذا المكون الموسيقي في القصيدة الأصلية، ويرجع ذلك إلى ملاحقة المترجمين للمعاني باقتفاء أثر الكلمات، وتجنب أي تجويز في الإضافة لغرض عروضي لتعويض المؤثرات الصوتية. وقد كان لهذا الغياب أثر كبير في السلب من عمق القصيدة الدلالي والجماليات التي تركتها الصورة ووقفات التأمل الواردة في القصيدة.

نقترح الترجمة التالية:

صخبُ الأصوات

صخبُ أصواتٍ كان يقصّيدك انكتم،

وحيد أنت في عتمة سور المراكب،

تتهادى على هذا التراب السائب،

ونشيدك غير هذا الماء الرمادي،

الساري في قلبٍ أترعه السأم.

أمل آخر غير هذا الرحيل المُحتّم

غير تلك النار الراقصة، وهذي الخطوات الشجية.

لا تحب، أنت، هذي المياه الأرضية

وطريق القمر حيث الريح تترفق.

ليتني، بالأحرى، قل ليتني،

وعلى ضفافٍ حفّها الموت الزّوام،

كنتُ من قصورها ذرى الحُطام

لا تحب، أنت الليل إلا قليل،

في كفه مصيرك،

وزُهدٌ، يُنيره قنديلٌ، هجرَ كلَّ مُرام. (ترجمتُنا)

Le bel été

Le feu hantait nos jours et les accomplissait,
Son fer blessait le temps à chaque aube plus grise,
Le vent heurtait la mort sur le toit de nos chambres,
Le froid ne cessait pas d'environner nos cœurs.

Ce fut un bel été, fade, brisant et sombre,
Tu aimas la douceur de la pluie en été
Et tu aimas la mort qui dominait l'été
Du pavillon tremblant de ses ailes de cendre.

Cette année-là tu vins à presque distinguer
Un signe toujours noir devant tes yeux porté
Par les pierres, les vents, les eaux et les feuillages.

Ainsi le soc déjà mordait la terre meuble
Et ton orgueil aima cette lumière neuve,
L'ivresse d'avoir peur sur la terre d'été.¹

¹ - Yves Bonnefoy, Poèmes, Mercure de France, Paris, 1978, page 127.

ترجمة أدونيس:

الصيف الجميل

كانت النار تعاشر أيامنا وتكملها
كان حديدها يجرح الزمن في كل فجر أكثر اكفهرارا،
كانت الريح تلطم الموت على سقوف غرفنا،
والبرد يواصل تسوير قلوبنا.

كان الصيف جميلا باهتا، محيطا وقائما،
أحببتَ عذوبة المطر في الصيف
وأحببت الموت الذي كان يهيمن على صيف
البيت الصغير بأجنحته الرمادية المرتجفة.

تلك السنة، نجحت تقريبا في أن تميزَ
إشارة سوداء دائما أمام عينيك، محمولةً
على الحجارة والرياح، المياه وأوراق الشجر.

هكذا كانت سكة المحراث تعضّ الأرض السهلة
وأحببت كبرياؤك هذا الضوء الجديد،
نشوة الخوف على أرض الصيف.¹

¹ - بونفوا، الأعمال الكاملة، ص 119.

ترجمة بن صالح:

الصيف الجميل

كانت النار تلازم أيماننا وتنمها،
كان سيفها يثلم الوقت في كل فجر مكفهر،
كانت الريح على سطوح غرفنا بالموت تصطدم،
كان البرد على أكتافنا لا ينقطع.

كان صيفا رائعا، باهتا، كاسرا ومعتما،
كنت أحببت عذوبة المطر في الصيف
والموت الذي كان على الصيف يهيمن
مرجفا راية جناحيه الرماديين.

في هذه السنة، توصلت بالكاد أن تتبينني
علامة دائمة السواد قدامك
تحملها الحجارة، والرياح، والمياه، وأوراق الشجر.

هكذا السكة الحديدية كانت تقرض الأرض الطرية
وكبرياؤك أحب هذا الضياء الجديد،
نشوة أن ينالنا في البر الصيفي خوف.¹

¹ - بونفوا، الصوت والحجر، ص 126.

تحليل ونقد:

الموضوع:

يصف الشاعر على لسان متكلمٍ يتذكر النار التي كانت تسود أيامهم وتكملها، ونتصور أنه يقصد الشمس، ويصفها وصفاً فيزيائياً لم يجد فيه عن الصواب، إذ لا نُطلقُ لفظ الشمس إلا على كومة متراصة ملتهبة. فلفظ النار لا يعدو كونه تسمية علمية فيزيائية للفظ الشمس الذي كرسه الشعراء أكثر للشعر. وظهور الشمس اليومي وغيابها علامة انقضاء الزمن وانقضاء يوم من الحياة. ويخلعُ بونفوا على وجود الزمن وجوداً بشرياً إذ يصور بزوغ الفجر بالشمس تجرحُ الزمن، وتنبئُ ببداية تقضي الزمن من مطلع كل فجر مكفهر. وكانت الريح تُلقي الموت على سقوف البيوت تحديداً على سقوف الغرف، والريح أحد عناصر الكون الخمسة، تحمل الموت بعنفها واهتزازها كالماء، وتحمل الحياة والروح. وكان البرد يطوق القلوب، ونتصور أنه برد الموت، برد حقيقي أخذ حرارة الحياة من القلب والجسد، ليكون المشهد من عالم الأموات لا من عالم الحياة.

تتفتح القصيدة في المقطع الموالي على رؤية مشرقة يترسم فيها الصيف جميلاً، رغم أنه كان باهتاً قائماً يسوده لون الموت الجنائزي. وقد تفتق في عز الموات الذي كان يبسط أجنحة رايتها لرمادية، حب عذوبة المطر. ونتصور أن المطر يحمل رمزية الحياة العائدة من السماء، إذ يسقي الأرض الميتة ويسقي معها الوجود الذي يهيمن عليه الموت باستمرار بأمل الخلود المتجدد دوماً.

ويقرر المتكلم أن الشاعر، في تلك السنة، نجح تقريباً في أن يميزَ أمام ناظره، إشارة سوداء كانت تُلازمُ باستمرار منظر الحجارة والرياح، المياه وأوراق الشجر، ونتصور علامة تحمل رمزية الموت الذي يُلازمُ الوجود، ولم يولها هذه المرة أكثر من حجم علامة، ليضائل من حجم شبح الموت، ومع ذلك يصورها حاملة لدلالة الخلود، إذ تشهد العلامة بنفسها على نفسها بوجود أزلي. وتتحرك في آخر القصيدة دلالة التسليم بالمصير في الأرض السهلة للحرث التي يشقها المحراث دون عناء، وهو تسليم يبدو عن رضى لكن تشوبه مقاومةٌ يشي بها كبرياءه الذي أحب النور الجديد، نور الانبعاث، ونشوة

الخوف على أرض الصيف، أرض الموت. والقلق قلق الوجود الذي يخشى نهاية بلا رجوع، قلق أن يكون الخلود وهما.

الكلمات:

تكشف قراءة القصيدتين المترجمتين عن موضوع ملتئم الأجزاء، مكتمل النسيج من حيث الخيارات المعجمية ومواضعها التي فُيضت لها حسب ما استدعاه الموضوع وما تداعى منه سواء أكان في حلم أو حقيقة أو في مكان وزمن ما بينهما. فايف بونفوا يهوى تخطف الخواطر التي تنتاب ذهنه وهو يفكر واقفا متأملا في رواق بين الغياب والحضور وبين السكوت والكلام وبين الحياة والموت¹. وها هو ذا يقف بين لحظة تخطف معاني القصيدة والصيف الذي كان، ولا زال عالقا في رواق الذكريات. فالقصيدتان المترجمتان تحملان المفارقة نفسها بين العنوان الرومانسي الغاوي بوصف تقليدي شعري للصيف كما عهدناه بأيامه المتراخية الطويلة، وسمائه الزرقاء الصافية وريحه المنعشة ونجومه المتألقة ليلا، وبداية القصيدة التي تعصف فيها ريح عنيفة تلطم الموت على السقوف وبرد يسور القلوب ونار تعاشر الأيام، ليفاجئنا بظاهر التناقض وباطن الحقيقة المواربة من بين الكلمات. فالنار التي كانت تؤرق أيامهم نار الشمس والقيظ، والبرد برد الموت التي كانت متفشية تبسط سيادتها على الموجودات والمشاعر.

وقد تخللت هذا الانسجام الموضوعاتي بين القصيدتين المترجمتين والقصيدة الأصل بعض الاختلافات التي تفاوت تأثيرها في الاحتفاظ بجمالية الأصل من موضع لآخر، نتعرض فيما يلي لأقصى قدر منها.

اختلف أدونيس مع بن صالح في ترجمة الفعلين (hantait) و (accomplissait)، إذ تلطّف في نقل فحوى الفعل (hanter) وارتأى (تعاشر) ونخشى أن يكون قد حاد عن المقصود منه في الأصل، إذ يوحي بأن النار تسلطت وبسطت جبروتا ما وتسببت في قهر ما وهذا ما تعززه في السياق عنف أفعال مثل (blessait, heurtait)، بينما يحيل (تعاشر) إلى انسجام وتآلف وانسحاق، وهذا ما يكسر تساقق الدلالة مع (يجرح، تلطم)،

¹ - غايتان بيكون، الأدب الفرنسي الجديد، ص 245.

أما بن صالح فنلاحظ أنه احتفظ للفعل بشيء من دلالاته حين اقترح (تلازم) غير أنه ورد باهت الحضور خاليا من العمق الفني الوارد في الأصل، هذا رغم توفر اللغة العربية أفعال أمكن أن ترأب هذا الفراغ الدلالي في الإيحاء بالقوة والعنف (تسيطر على، تسود، تبسط جبروتها على..). أما على مستوى الفعل الثاني فبينما ترجمه أدونيس بـ (تكملها) وكان في حدود المتوقع والمقصود في الأصل، نجد بن صالح في المستوى نفسه من أداء المعنى حين يقترح (تتمها)

وترجم أدونيس (son fer blessait) بـ(حديدها يجرح الزمن)، وانتقلت الدلالة المشكلة للصورة دون أية خسارة جمالية تُذكر، بينما ترجمها بن صالح بـ(يثلم الوقت) وآثر اللغة التراثية، غير أنه أوقع الدلالة في حرج وضيق كبيرين من شأنهما صرف التذوق وفتح المجال للتفكير في صواب توظيف الفعل، ومدى مناسبة لفظ (الوقت). فقد صب الدلالة في غير ما يناسبها من مفردات اللغة العربية، إذ يطلق الفعل (ثلم) عادة على ما يطرأ على الصلب من حواف السطوح كالجدار أو خشب أو القواطع كسيف أو سكين، أما الجرح فيناسب اللين المرن منها، وفي الزمن من المرونة والسيولة ما يخالف السطوح الصلبة، ولذا فقد كانت اللفظة في الأصل في متناول المقابل في اللغة الآخذة، وبكثير من المناسبة لإعادة تشكيل الصورة. ونسجل مأخذا بسيطا على اختيار بن صالح لمفردة (وقت) التي لم تتعارض في شيء مع المفردة الوحيدة في اللغة الأصل، لكنها لم تكن في مستوى دلالة مفردة (زمن) التي تحمل شيئا من أزلية الدهر، وتعدي الوقت إلى ديمومة واستمرار، ولذا فنرى أن (زمن تضيي شعريّة أفضل).

وبينما ترجم أدونيس (le vent heurtait la mort) بـ(الريح تلطم الموت على)، ولم تفقد من دلالة الأصل شيئا إذ تحيل إلى عنف الحدث، فإن كان الفعل يقال على (لطم الخد، والصدر، اندهاشا أو تفجعا) فإنه يقال أيضا على (تلاطم الموج بعضه ببعض أو على الصخور)، ترجمها بن صالح بـ(تصطدم)، ولم تكن بعيدة كل البعد عن المقصود، إلا تترك انطبعا بوجود الأفضل لأداء المعنى بشعرية أكبر، فالصدام يوحي بصلابة

طرفي الحدث بينما يوحي التلاطم بالمرونة والليونة التي تكون في الماء أو جسم الإنسان، لذا نرى أنها لم تكن أفضل ما تجود به اللغة العربية.

ونقف في موضع آخر على اختلاف شاسع إذ بينما يترجم أدونيس (ne cessait pas d'environner nos cœurs بـ) (يواصل تسوير قلوبنا)، ويُجري تطويعا ترك فيه النفي ولجأ لمعنى تقريرى مثبت، لم يحد في شيء عن دلالة الأصل، نلفي بن صالح يذهب أبعد من ذلك حين يحتفظ بالنفي (لا ينقطع) لكن في جملة نثرية حاد فيها كثيرا حين يخرج الصورة من داخل إلى الإنسان إلى خارجه (على أكتافنا) وتجاهل ثيمة على قدر كبير من الشعرية وهي (القلب).

ونلاحظ اختلاف المترجمين على مستوى المقطوعة الثانية في الكثير من المواضع. فبينما ترجم أدونيس (Ce fut un bel été, brisant et sombre) بـ (صيفا جميلا، محبطا قاتما)، وكان في مستوى المتوقع من خيارات لفظية تساوقت مع الوصف الشعري الوارد في الأصل، إلا (قاتما) التي انصاع فيها للدلالة الظاهرة لمفردة (sombre)، نجد بن صالح ترجمها بـ (كان صيفا رائعا، كاسرا معتما)، وتجاوز البساطة الواردة في الأصل حين اختار (رائعا)، وكشف رزوحا لا مبرر له مع صيغة الفاعل في خيار (كاسرا)، وطواعية عشواء للدلالة الظاهرة بمفردة (معتما). فربما تضمنت مفردة (sombre) دلالة (كئيبا، حزينا..).

وبينما نجد أدونيس متقيدا بكلية القصيدة وجميع أجزائها، نجد بن صالح قد تجاوز مفردة (pavillon)، دون أي مبرر أو ضرورة فنية واضحة، وترجمها أدونيس بـ (البيت الصغير).

كما نلاحظ اختلاف الترجمتين في نقل دلالات عبارة (tu vins à presque distinguer..). إذ ترجمها أدونيس بـ (نجحت تقريبا أن تميز..)، وكانت في مستوى المتوقع مما توفره اللغة العربية من تقابل يحمل الدلالة دون أية خسارة، بينما ترجمها بن صالح بـ (توصلت بالكاد أن تتبينني)، واحتملت نفس الدلالة في التقريب الوارد في الأصل، إلا أن خلا خطيرا ينكشف على مستوى هذه العبارة إذ أسند بن صالح القصيدة

إلى مخاطب مؤنث بينما أسندها أدونيس إلى مذكر، ولا ترد في القصيدة أية قرينة نحوية تشير إلى جنس المخاطب. ومن محاولة استقراء بعض قصائد بونفوا التي يخاطب فيها، غالب الأحيان، امرأة، أما القصائد التي ينسب فيه صوتا لذات غائبة، يكون المخاطب رجلا، هو في تصورنا الشاعر ذاته.

وبينما يستغل أدونيس، كدأبه، بساطة مفردات شعر بونفوا، وسماحة التقابل في اللغة العربية، ويترجم (devant tes yeux)، بـ(أمام عينيك)، دون أية خسارة تذكر، نجد بن صالح، يواصل ميله إلى المخالفة حسن يترجم العبارة بـ(قدامك)، في ظرف مختصر ترك انطبعا بالثرية.

وقد وردت اختلافات على مستوى المقطوعة الثالثة، إذ ترجم أدونيس (le soc) بـ(سكة المحراث) وكان في حدود المقصود من الكلمة في الأصل، بينما ترجمها بن صالح بـ(السكة الحديدية) ووقع في شطط بعيد لا يمكننا أن نتصور له مبررا، فمع أن المحراث سكة ومن حديد، إلا أن المترجم من المفروض أن يضع في الحسبان تيهان المتلقي في تأويل المقصود تحت تأثير شيوع الاستعمال، فالسكة الحديدية ارتبطت دائما في ذهن العربي بالطريق الحديدي للقطار. وفي نفس الموضع نجد أدونيس ترجم (mordait la terre) بـ(عضت الأرض) وهو صبّ حرفي للدلالة في وعاء لفظي مماثل في الدلالة لكنه ليس بالإحياء نفسه، لا يوحي الفعل (عض) في اللغة العربية شعريا بشيء من غرز الأنياب الذي يوحي به الفعل في الأصل، فالفعل يرسم سورة المحراث مثل ناب كبير ينغرز في الأرض، أما بن صالح فقد ترجمها بـ(تقرض الأرض)، وتناول من الفعل ظاهر دلالاته المتمثلة في الشد بالأسنان، وكان دون ترجمة أدونيس إذ بفعل أقل قوة ودلالة، فيقرض توحى بضالة القارض وجاءت متنافرة مع سكة المحراث الكبيرة والعنيفة في أثرها على الأرض. وفي نفس الموضع نجد أدونيس يترجم (la terre d'été) بـ(أرض الصيف)، مسايرا الأصل، ودون خسارة تُذكر، بينما ارتأى بن صالح أن ينزاح بعض الشيء بالدلالة حين ترجمها بـ(البر الصيفي)، ولم تكن مفردة (بر) في مستوى

المتوقع، إذ يترتب عنها اتساع في تأويل دلالة (الصيف) الذي يمكن أن نتصور التلميح لتشبيهه بالبحر.

وإجمالاً يمكننا القول أن تلك الاختلافات لم تحد بالمحمول الدلالي من الأصل حياداً من شأنه بث المغالطة وتحريف المقاصد، بل إنه كان حياداً ينم عن رغبة في تحقيق شعرية أفضل، ويكشف عن تكلف في استرجاع المعاني واستعادة جماليات القصيدة الأصلية، وهو تكلف استسلم لضغوط فنية لم تكن كلها وبالا على القصيدة الترجمة.

معمارية النحو والصرف :

استوعبت اللغة العربية المحمول الدلالي والجمالي من القصيدة الأصلية، بسعة كبيرة ومرونة واضحة على مستوى التراكيب والإجازات المتاحة في الشعرية العربية. وقد استغل المترجمان هذه الفسحة عموماً، على نحو خدم ترجمة الشعر، أكثر مما أخذ منها. ولم تمنع هذه المرونة والسعة في مساحات توزيع الدلالات على مستوى الأبنية، من ورود اختلافات في خيارات المترجمين على مستوى بناء العبارة وتصريف الكلمات.

فبينما يحتفظ أدونيس بمواضع أجزاء الجمل، ويظل وفياً للبساطة ومتربحاً لكل فرص النقل السلس دون أي تفويت، نجد بن صالح يستمر في استغلال فرص المرونة ويتجاوز ما تسنى له ذلك في التأخير كما على مستوى الأفعال (يصطدم، لا ينقطع، يهيمن...)، ولم يكن لها وقع بلاغي ذو بال على مستوى الترجمة، ولعل البساطة كانت لتتناسب البساطة التي يجذبها بونفوا في كل شيء.

كما وردت اختلافات في صياغة أبنية الكلمات، ولم تكن ذات أثر سلبي يذكر في تغيير الدلالة، غير أنها ربما ساهمت في كشف الرزوح لقوالب الأصل، كما في ترجمة (tremblant de ses ailes)، إذ بينما نجد أدونيس حقق لها دلالتها حين أسندها كصفة (مرتجفة) إلى الأجنحة، نجد بن صالح قد توغل بها في الانصياع لصيغة الفاعل في الأصل (مُرجفاً)، وهي صياغات انساق معها المترجمان بسبب ما تتيحه اللغة العربية من مرونة اشتقاقية كبيرة.

وبينما نجد أدونيس في موضع آخر، ينصاع لصيغة المفعول حين ترجم (porté) بـ (محمولة على)، نجد بن صالح يتحرر من القالب اللفظي للأصل ويُجِل دلالة الكلمة في فعل (تحميلها الحجارة)، وقد كانت الترجمتان في مستوى المتوقع من النقل الفني دون أية خسارة تذكر. كما اختلف المترجمان في صب مضمون (toujours noir) إذ بينما يجد أدونيس في نقلها بـ (سوداء دائماً) سلاسة وبساطة، ربما فضل بن صالح إبراز طاقات اللغة العربية في مجازاة تراكيب الأصل حين ترجمها بـ (دائمة السواد)، غير أنه حول الصفة إلى اسم.

الصورة :

ينما يحيل العنوان إلى صيف جميل، وردت في القصيدة دوال توهم بجو الشتاء (le feu, le vent, aube grise, le froid)، وفيها إحياء مجازي إلى مدلولات أكبر، إذ يقصد بالنار الشمس التي تلقي من الحر ما يشعرُ بأن كرة اللهب قريبة مثل نار حرارتها مهيمنة على الأيام، أما الريح فهي أنيس الأيام والأمسيات في قيظ الصيف، ومع أنها وردت في صورة عنيفة مقترنة بإلقاء الموت أو الارتطام به على السطوح، والمشارك هو تنازع السيطرة والسيادة على الوجود، أما البرد فهو برد الموت الذي يظل لصيقاً بجسد الإنسان ولو في عز الحر صيفاً، فالبرد يثبت على نحو ما وجود النار ويميز الصيف، مثل وجود الظلام الذي يثبتُ بغياب النور. وقد لقيت تلك الدوال مقابلاتها في الترجمة وبالمساحة الإيحائية نفسها، إذ تتفشى في الشعر العربي مثل تلك الثيمات في القصائد التي تستحضر نقائض الشتاء لإبراز عز الصيف.

أما دوال الصيف فقد وردت في معظمها موحية بمظاهر الموت والنهاية والتذكر الكئيب المكتوم الغصة، غير أنه إحياء مشفوع بعمق تأملي متعالٍ على الاستسلام للأحزان حائل دون تفشيها بين المقاصد، إذ يروم انفتاح العقل أكثر مما يبيت النية في بث الحزن وإثارة الذكريات (été, fade, la mort, dominait, cendre, douceur de la pluie d'été)، وهي دوال لقيت ما يسترجع محمولها الشعري الجمالي، دون أي خسارة

تُذكر ذلك أن الوحدات المعجمية كانت متوفرة وبالطاقة الإيحائية نفسها مما حفّز إخراج الترجمتين، من حيث الصورة، في أفضل ما يكون.

وقد تشكلت إلى جانب حضور هذه الدوال الحاملة للكثير من جماليات شعر بونفوا، مجموعة من الصور الفنية التي وشّحت القصيدة بكثير من البساطة والعمق في المرامي، وقد كانت الترجمتان في مستوى المتوقع من نقل هذه التشكيلات الفنية. فعلى مستوى الصورة الواردة في (Le vent heurtait la mort)، نلاحظ أن الترجمتين نقلتا الصورة باختلاف بسيط لدى بن صالح. وقد ترجمها أدونيس دون كبير عناء، إذ تيسرت للنقل الحرفي، بـ (الرياح تلطم الموت على السقوف)، وكانت ترجمة انتقلت عبرها صورة تشبيه الريح بإنسان يحمل ويختار موضع السقف لينفذ فعل اللطم أو الصدم أو الإلقاء الإرادي الهادف، وتصوير الموت في هيئة شيء محسوس له مكان معلوم على السقف أو يُحمل ويقذف ويلقى، وتحرك الصورة مشهدا يسوده عنف حركة الإلقاء وصدى الارتطام على السقف، والمراد أن الريح، بما توحى إليه من تغييب الأثر وتحريك الموجودات تحريكا عنيفا ونفخ الروح وأخذها، تثير الشعور بوجود آخر رغم غياب الفاعل فالرياح هواء وخواء لكن لها صوتا وأثرا حركيا محسوسا بالسمع، فالموت والرياح يجتمعان في قوة وجودهما الكامنة في عمق غياب طبيعتهما غيابا مرئيا لكنه محسوس فيزيائيا، فهما غائبان لكنها يُغَيَّبَان الموجودات على نحوٍ مساحة الغز فيه تلتهم مساحات الحلول. أما بن صالح فوقع في ارتباك محسوس حين اقترح (كانت الريح على سطوح غرفنا بالموت تصطدم) وخذلت الصورة نوعا ما حين ورد فيها الفعل (يصطدم) الذي يترك انطبعا بأن الموت والرياح ممثلان في جسم صلب، وإن صدق التصوير على الموت، فهو لن يصدق على الريح التي يتهاى لمن يستحضر حالة حدوثها أنها أقرب إلى المرونة منها إلى الصلابة، ولذا نرى أن فعل (اللطم) كان أنسب.

كما نقلت الترجمتان على مستوى (حديدها يجرح الزمن) و(يثلم الوقت) صورة النار، أو محمولها المجازي المتمثل في الشمس، ممثلة في آلة حادة قاطعة مثل سيف أو خنجر، والزمن ممثلا في كائن من لحم ودم يترك الحديد القاطع فيه أثر الجرح وما يوحي به من

نزيف. فالصورة المنقولة من الأصل التأمّت في الترجمتين دون خسارة فنية تُذكر. ولعل مقصود الجرح هو لون الفجر الذي يتجلّى محمرا واضحا مع بزوغ قرص الشمس في الأفق مثل خطوط تخضب موضع طلوعها، تمثل تدرجات الأصفر الداكنة بحمرتها.

كما وردت على مستوى العبارة (le froid ne cessait pas d'environner nos cœurs)، وتشكلت فيها، على سبيل التشبيه البليغ، صورة البرد مشبها بجسم محسوس تدركه العين يحيط بعضو مخفي في جسم الإنسان وكأنه ظاهر للعين وهو القلب، وبينما ترجمها أدونيس بـ(البرد يواصل تسوير قلوبنا)، واستعاد تشكيل الصورة دون كبير خسارة جمالية من أجزاء الصورة، نجد بن صالح ترجمها بـ(والبرد على أكتافنا لا ينقطع)، ومنيت الترجمة لديه بخسارة جسيمة على مستوى الخيار (أكتاف)، إذ انزاح بالصورة من ثيمة عزيزة في الشعر، إلى ثيمة موظفة في غير سياقها المناسب، وذلك رغم أن الصورة الأصل لم تكن بالتعقيد الذي يستدعي اجتهدا يوجب هذا التغيير.

ووردت في العبارة (Du pavillon tremblant de ses ailes de cendre)، صورة الراية المؤقت خافقا من رماد، غير أننا نلاحظ أن المترجمين اتفقا على تحويل في الفئة النحوية (أجنحته الرمادية/جناحيه الرماديين)، ووقعا في مطب تغييب للصورة حين أجريا تحويلا لمفردة (de cendre) من اسم مضاف إلى صفة، وتحول المقصود من الإحالة، في الأصل، إلى مادة تكوين الجناحين، وهي موضع المجاز والصورة، إلى إحالة إلى لون الجناحين في الترجمة، ولم يكن لهذا مبرر إذ أمكن ترجمتها بـ(خافقا بجناحين من رماد).

كما وردت في العبارة (et le soc mordait la terre)، صورة أسند فيها الشاعر سلوك حيوان مفترس إلى آلة جامدة، هي سكة المحراث على سبيل التشبيه البليغ، وقد ترجمها أدونيس بـ(كانت السكة تعض الأرض)، وانتقلت الصورة بمحملها الجمالي والدلالي كما كانت في الأصل، إذ يحيل الفعل (عض) إلى الشد بالأسنان وقرز الأنياب، أما بن صالح فقد ارتأى ترجمتها بـ(كانت السكة تقرض الأرض) وخذل الصورة كثيرا حين استقر خياره على الفعل (قرض) إذ لا يحمل الدلالة نفسها مع (عض) ذلك أنه يختلف

عنه كونه يحيل إلى حركة أخف لا تناسب سكة المحراث وإيحاء القوة المتضمن في (عض)، ويعزز هذا الطرح لدينا أن الاستعمال كرس (يقرض، قوارض) لصغار الحيوانات.

أما على مستوى العبارة (l'ivresse d'avoir peur) فنكون بصدد صورة جمعت شعورين متناقضين على سبيل المقابلة *antiphrase* إذ ارتبطت بموجبها ذروة الشعور بالمتعة مع شعور سلبي هو الخوف، وهما حالتان لا تلتقيان بحكم المنطق ورد الفعل النفسي العادي، ونجد أن الترجمتين نقلتا هذا التناقض ملتحما في صورة طباق (نشوة الخوف).

الموسيقى:

يتحسس قارئ القصيدة الأصلية توقيعا تائيا، بموجب تكرار الحرف (t) بشكل محسوس، يتكاثر في مواضع ويتضاءل في أخرى، يشبه تماما وتيرة نقر المطر وتسارعه وتضاؤله المتقطعان صيفا، فقد تكرر أربع مرات في المقطوعة الأولى، على مستوى المفردات (hantait, heurtait, temps, toit) وقد تعزز حسه وحضوره السمعي بموجب المد على مستوى الصوت المتضمن في التركيبية (-ait, -emps) وتكرر وروده ثلاث مرات في المقطوعة الثانية بالإيقاع نفسه في المفردة نفسها (été)، وثلاث مرات في المقطوعة الثالثة على مستوى الوحدات (cette, tes, porté) وثلاث مرات في المقطوعة الأخيرة على مستوى المفردات (ton, terre, été).

وقد رافق هذا التوقيع التائي المتكرر، صوت آخر تردد في مفردات مختلفة اجتمعت في حضور صوت هوائي المخرج، يشبه هبوب الريح بموجب حضور الصائت الممدود في مفردة (mort) والمقتضب في مفردة (toit) والمفتوح المخفف في (nos) والمفتوح الممدود في مفردة (froid) و (pas) والمنسرح في مده في مفردة (cœur) ويتساق مع التردد التائي في التذكير بضجيج الريح المرافق لتساقط المطر في أمسيات الصيف.

وقد غابت هذه التوقيعات النغمية للحروف في الترجمتين غيابا كاملا على مستوى المفردات التي استوعبت الدلالة لكنها لم تكن حاملة للعناصر الصوتية التي يمكن أن تحقق التساوق بين المعنى والصوت، وهذا مما لا يتسنى دائما في ترجمة الشعر، وفي الشعر الأصلي نفسه، إلا بجهد مضاعف قد يُكلل بالنجاح والعثور في بحر المعجم وتراثه المهجور، وقد يبنى بخيبة لكنها خيبة لها عزاء في انتقال أكبر قدر من الدلالة والتصوير الفني.

وقد وردت في القصيدة قواف تناثرت في تضاعيف القصيدة ونهاياتها، وأول صوت حقق التجانس المحسوس هو الصوت المفتوح الممدود (é) المترتب عن نهايات الأفعال المصروفة في الماضي الناقص (hantait, accomplissait, heurtait, blessait, cessait, dominait) ويتحسس القارئ منها الاسترخاء والإرهاق يطبع أيام الصيف وأجواءه الراححة تحت هيمنة الحر. وقد وردت قافية داخلية على مستوى هذه المفردات حيث وقع أغلبها في المقطوعة الأولى، بينما وردت قافية داخلية على مستوى المقطوعة الأخير على مستوى المفردتين (terre/lumière)، ووردت القافية في المقطوعة الثانية على مستوى المفردتين (sombre/cendre) وتساوقت مع المفردة (chambres) في المقطوعة الأولى، بينما أفضى تكرار المفردة (été) ثلاث مرات، ومرتين متتاليتين اجتمعتا داخل المقطوعة الثانية معززان وجود (porté) في المقطوعة الموالية في البيت الثاني منها. وهي قواف حققت بموجب توفرها على تكرار الروي نغما يجعل من القصيدة ترنيمة صيفية تناسب تماما عذوبة المطر والريح التين تكسران سطوة النار المهيمنة وتثيران عذوبة الذكريات الطافحة بالاستغراق في كل التفاصيل البسيطة لكنها عميقة الحضور والدلالة.

ومرة أخرى تُمنى الترجمتان بخسارة موسيقية جسيمة ترتبت عن غياب هذا الرنين للقوافي وروبيها، وهذا تحصيل حاصل من اختلاف التكوين الصوتي للكلمات في اللغات، وليس تقصيرا فنيا من المترجمين، أو قصورا في بحر اللغة العربية في الإتيان بمثل من

المفردات مم يتوفر على الأصوات نفسها في المقابلات، فالترجمة كسائر إنجازات الإنسان لا بد أن يشوبها نقص، وإلا بلغت درجة الكمال، وهو مطلب محال.

نقترح ترجمة أخرى فيما يلي:

الصيف الجميل

كانت النار تسود أيامنا وتُتَمُّها

ويجرُحُ الزمنَ الحديدُ مع كل فجر مكفهر

وكانت الريح تُلقِي الموت على السطوح

وما انفكَّ البردُ يدنُّ قلوبنا

كان صيفا جميلا قاتِمًا مُترعاً بالشجن

راقت لك عذوبة مطر الصيف

وراق لك موتُ تسيد الصيف

خافقاً بجناحي رايةٍ من رماد،

بالكادِ تراءت لي تلك السنة

علامة سوداء دوما لازمت ناظريك، محمولة على الحجر

على الرياح والمياه.. وحتى في أوراق الشجر

هكذا كان الفدانُ يُمزَّقُ الأرض السَّمُوح،

وهام كبرياؤك بهذا النور الجديد،

ونشوة الخوف على أرض الصيف. (ترجمتُنا)

Le lieu des morts

Quel est le lieu des morts,
Ont-ils droit comme nous à des chemins,
Parlent-ils, plus réels étant leur mots,
Sont-ils l'esprit des feuillages ou des feuillages plus hauts ?

Phénix a-t-il construit pour eux un château,
Dressé pour eux une table ?
Le cri de quelque oiseau dans le feu de quelque arbre
Est-il l'espace ou ils se pressent tous ?

Peut-être gisent-ils dans la feuille du lierre,
Leur parole défaite
Etant le port de la déchirure des feuilles, ou la nuit vient.¹

¹ - Yves Bonnefoy, Poèmes, Mercure de France, Paris, 1978, page 205.

ترجمة أدونيس:

مكان الموتى

ما مكان الموتى،

ألهم الحق مثلنا في الطرق،

هل يتكلمون، لأن كلماتهم أكثر حقيقية،

هل هم روح أوراق الشجر أو أوراق أكثر علواً؟

هل بنى الفينيقي لهم قصراً

وأقام لهم مائدة؟

هل صرخة عصفور ما في نار شجرة ما

هي الفضاء حيث يتدافعون؟

ربما يسكنون في ورقة اللبلاب

لأن كلامهم المنهك

مرقاً لتمزق الورق، حيث يجيء الليل.¹

¹ - بونفوا، الأعمال الكاملة، ص189.

ترجمة محمد بن صالح:

مقام الأموات

إقامة الأموات أين هي

هل لهم الحق مثلنا في الطرقات،

هل يتكلمون، هل أن كلامهم أصدق،

هل هم روح أوراق الشجر أم هم الأوراق أعلى؟

والعنقاء هل بنت صرحا لهم،

وهل مدت لأجلهم السماط؟ صراخُ بعض الطيور

في أتون بعض الشجر

أهو الفضاء الذي إليه يحثون الخطى؟

في ورق اللبلاب لعلمهم

يسكنون كلامهم الشاحب كونه المرفأ

لتمزق الأوراق، حيث الليل يقبل.¹

¹ - بونفوا، الصوت والحجر، ص 155.

تحليل ونقد:

الموضوع :

يعود بنا بونفوا في هذه القصيدة مجدداً إلى التأمل في الموت، ويأخذنا معه هذه المرة في رحلته الفكرية المضنية على متن تضاعيف الشعر، ملاحقاً قدر الموت متجاسراً على جبروتها، باحثاً عن مكان الموتى ويستفسر إن كان لهم الحق مثلنا في الطرق، وإن كانوا يتكلمون، متحققاً، سلفاً، أن كلماتهم أقرب للحقيقة والواقعية من كلمات عالمناء، ولعله يؤمن أن الحياة الآخرة هي المقام الحق وما حياتنا هنا إلا تجربة عابرة، ويتساءل إن كانت أرواحهم تحلُّ في روح أوراق الشجر أو أوراق أكثر علواً؟

ينتقل إلى غيبوبة فكرية ليهوم عائداً إلى الزمن الأول باحثاً كأسلافه من الشعراء، في عالم الأسطورة لينقب في آثارهم عن تفسيرٍ مجدٍ يخلصه من قبضة الفضول والرغبة في المعرفة التي انسدت أمامها السبل، فيلجأ إلى الفينيق ليستنطقه هل حضّر لهم طقوس استقبال الأموات، وبنى لهم قصراً وأقام لهم مائدة، ويعود ليهوم بتصور آخر، هل صرخة طائر ما في نار شجرة ما هي الفضاء حيث يتدافعون؟

ويتخيل في صورة أخرى أنهم يسكنون في ورقة اللبلاب المفعم بالحياة طول السنة، حامل رمز أبدية الوجود الماضي والحاضر، لأن كلامهم المنهك مرفأً لتمزق الورق، حيث يجيء الليل.

وهذه الرحلة التي يرافق فيها القارئ الشاعر في القصيدتين في اللغة العربية، هي نفسها الرحلة الموصوفة في القصيدة باللغة الفرنسية بكل ما ورد فيهما من أسئلة مفضية إلى عالم من التأمل والتفكير، وبكل ما فيها من عمق الإيمان الحقيقي الواقعي والمضمن في الوثبات على أجنحة الخيال المهوّم في الأسطورة، رمزا واحتفاءً بنضال العقل الأزلي في مجابهة الردى، لا تصديقا لها.

الكلمات:

تماما كما ورد في الحديث عن مُجمل الموضوع، استوعبت اللغة الآخذة موضوع القصيدة إذ تسنى للمترجمين العثور على ما يؤدي المعاني والدلالات الباطنة، رغم الاختلاف الكبير في الخيارات اللفظية، بفضل الزخم المعجمي الذي تتوفر عليه اللغة العربية، وكذا بفضل البساطة التي جمعت العذوبة والعمق الفكري للذين طبعًا دائما شعر بونفوا، والذين لم تقصُر لغة الضاد عن مجاراتهما. فالشاعران قيّضا للمعاني المحمولة ما ناسبها من ألفاظ، وقد كانت في مستوى المتوقع من حيث تحقيقها لمضاهاة شعرية للتداعيات الفكرية التأملية في قصيدة الشاعر، إذ وجدت جل الوحدات الدلالية من القصيدة في لغتها الأصل، مقابلاتها من وحدات معجمية في اللغة الآخذة، فانتقل مضمونها في كل متكامل شكلا في أبيات حرة، ومضمونا. ورغم هذا التساوق الموضوعاتي بين الترجمتين والأصل، والتشابه الكبير بين الترجمتين في احتمال الموضوع نفسه، إلا أن الاختلاف يظل رفيق الترجمة والترجمة المُعادة.

وردت في القصيدة اختلافات كثيرة على مستوى الخيارات المعجمية التي لجأ إليها المترجمان لصب المحمول الدلالي الشعري من القصيدة الأصل، وقد تفاوتت حدة الاختلاف الخيارات من حيث دقة أداء المعنى والعمق الفكري واللمسة الشعرية التي تتركها في مواضعها.

نلاحظ أن أدونيس لا يخالف سنّة المُقابل الأبسط كما ورد في الأصل، وترجم كلمة (lieu) بـ(مكان)، وحقيقة كانت مناسبة في حدود المطلوب والمقصود في الأصل، وظل وفيها لهذا الخيار في باقي القصيدة، بينما ترجمها بن صالح بـ(مقام) في العنوان، وخالف الصيغة في موضع آخر، هو بداية القصيدة حين اقترح (إقامة)، وإن كانت (مُقام) مناسبة وشعرية أكثر، تفتقد (إقامة) للكثير من ذلك، وقد جاءت حاملة لأكثر ما تحمله (lieu)، إذ لا يختار بونفوا كلماته البسيطة عبثا، بل يحرص على أبسط لفظ لأبسط دلالة، وإن أتى المقابل (مكان) بهذه البساطة، فإن (مقام) تكون قد تجاوزتها نوعا ما، وهذا لا يخدم غرض الترجمة بشكل عام. ونتصور أن خيار (موطن) أمكن أن يؤدي المعنى المُراد.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول الصفة التفاضلية الواردة في (plus réels étant leur mots)، إذ ترجمها أدونيس بـ (أكثر حقيقية)، ورزح تحت وطأة البناء التفاضلي في اللغة الأصل إلا أن الوصف جاء مناسباً للصفة، أما بن صالح فترجمها بـ(أصدق)، وحاد بمسافة ما عن الدلالة الواضحة المقصودة الواردة في الأصل، إذ تفقد كلمة (الصدق) الكثير من الموضوعية والحيادية الواردة في مفردة (réel) في اللغة الفرنسية، فالصدق يحيل إلى قيمة في محتوى الكلمة بينما (الواقعية والحقيقية) تحيل إلى وجودها الكلي، وهذا ما يقصده بونفوا.

واختلف المترجمان في نقل مفردة على قدر كبير من الأهمية، إذ تمثل ثيمة شعرية رمزية بامتياز¹، فبينما يفضل أدونيس استرجاع رنين اللفظ الأصلي بحروف عربية حين ترجمها بـ(الفينيق)، يزيح بن صالح دلالة الرمز وينحاز إلى ثيمة مشابهة في لغته وثقافته إذ ترجمها بـ(العنقاء)، وهو انزياح لا يخدم ترجمة ثيمة شعرية متفق على محمولها ورمزيها وقصتها التي لاتزال متواترة حية معها. فـ(عنقاء مغرب) عند العرب طائر عظيم وهمي يُضرب به المثل في طلب المُحال الذي لا يُنال، ويأخذ كل ما ينقض عليه². ولم تذكر المصادر المعجمية أي معتقد بأنه ينبعث من موته، وبالتالي فلا رمزية للخلود لطائر العنقاء في الثقافة العربية. وعليه يمكننا القول أن خيار التصرف في إبدال الثيمة الشعرية الأسطورية لدى بن صالح لم يوفق تماماً، إذ غيب دلالة المفردة ورمزيتها.

كما نلاحظ أن المترجمين اختلفا في نقل مفردة (palais)، إذ وردت مقابلها المؤلف المعروف لدى أدونيس (قصر)، بينما تجاوز بن صالح دلالة المفردة إذ ارتأى (صرحاً)، فالصرح، وإن أُطلق على القصر العالي، في اللغة العربية إلا أنه غالباً ما

¹ - « Le phénix, suivant ce qu'en ont rapporté Hérodote ou Plutarque, est un oiseau mythique, d'origine éthiopienne d'une splendeur sans égale, doué d'une extraordinaire longévité, et qui a le pouvoir, après s'être consumé sur un bucher, de renaître de ses cendres » Dictionnaire des symboles, page 747.

² " الفينيق، حسب ما رواه هيرودوت وبلوتارك، طائر خُرافي، أصله أثيوبي وذو بريق منقطع النظر، له قدرة عجيبة على استمرار العمر، وله القدرة على الانبعاث من رماده بعد أن يحترق بشكل كامل في النار. " (ترجمتنا)

يكون أعظم من القصر¹، إذ يميزه العلو والعظمة في البناء بينما يميز القصر الجمال والفخامة.

وبينما ترجم أدونيس بقية الاستفهام (Dressé pour eux une table ?)، مقتفياً أثر الألفاظ بـ(أقام لهم مائدة)، ولم يكن في ذلك أي بُعد أو تحييد للدلالة وما توحى به، نجد بن صالح يخالف منظور الأصل وترجمة أدونيس، حين يعبر بجزء (السماط) عن الكل(المائدة)، ورغم أن المتلقي لا يقصُر ذهنه عن فهم المقصود، إلا أن السياق يفقد الكثير من رمزية لفظ (المائدة)² في الثقافة الغربية، التي يغترف منها بونفوا مفردات موحية من الميثولوجيا ليؤثث بها العمق الفكري في تضاعيف شعره.

كما نلاحظ افتراق المترجمين في نقل دلالة مفردة على قدر كبير من الأهمية وهي (le feu) إذ ترجمها أدونيس كما المتوقع والأصوب بـ(نار) ونقل معها دلالتها ورمزيتها المقصودتين، بينما يحيد بن صالح مرة أخرى حين يتجاوز إلى موضع إشعال النار(أتون)، إذ تطلق على الموقد الكبير، وتستعار للدلالة على اضطرام الحرب واشتداد ضراوتها، وهذا ما يفتح مساحة تأويل تحيد عن الغوص في رمزية (النار)، لاسيما لورودها مع ثيمتي (شجرة والفينيق) إذ تعزز المشاركة في تشكيل صورة أبدية الوجود حتى بعد الموت، عبر الاحتراق والانبعاث والإحياء بالخلود.

كما اختلف المترجمان في نقل مضمون الفعل (se pressent) إذ أتت ترجمة أدونيس بالدلالة نفسها حين اقترح (يتدافعون)، بينما حاد بن صالح حين ارتأى (يحثون الخطى)، فالشروح التي يقدمها المعجم للفعل في الأصل لا يرد فيها ما يشير إلى السرعة في المشي أو التعجيل أو الإصرار الذي يرد في الفعل (حث) في اللغة العربية. كما أن

¹ - ترد في الآيات التي رام فيها فرعون بلوغ أسباب السماء كلمة صرح، يقول الله عز وجل (وقال فرعون يا هامان ابن لي صرحا لعلي أبلغ الأسباب) غافر، الآية 36. ويقول في سورة القصص (فأوقد لي يا هامان على الطين فاجعل لي صرحا) الآية 38.

² - « La table au sens courant évoque le repas communiel. Ainsi de la Table Ronde des Chevaliers du Graal. Devant recevoir le Graal en son centre, la table est ici l'image d'un centre spirituel. Elle rappelle bien entendu, les douze apôtre autour de la table du Cénacle. » Dictionnaire des symboles, page 916.

" تذكر المائدة في دلالاتها الرائجة عشاء القُرْبان، وكذا المائدة المستديرة لفرسان غرال (وعاء مفقود يرمز للولاء والطاعة للحاكم) ، وإذ يُنتظر استقبال الوعاء في وسطها، تمثل المائدة صورة المركز الروحي الجامع. كما تُذكر المائدة، في سياق آخر، بالقساوسة الاثني عشر الذين كانوا حول مائدة العشاء السري." (ترجمتنا)

السياق يشير إلى حشد من الأموات محشورين إلى ماثوهم الأخير. وعليه، نرى أن ترجمة أدونيس وفقت في استرجاع دلالة الفعل. وغير بعيد عن الموضع نفسه، نلاحظ أن المترجمين واجها صعوبة في نقل إسناد دلالة الصفة (défaite) إلى (كلام) في اللغة العربية، نظرا لاتساع دلالة هذه الصفة وصعوبة تكيفها مع (كلام) شعريا، وبينما نجد أدونيس يستغل أقرب فرصة ويأخذ من معانيها في الأصل (الإنهاك) وما يوحي به من هزيمة، وهو أقرب تأويل لمقصود المفردة في الأصل، أما بن صالح فيحدد بعض الشيء حين يترجمها بـ (شاحب) إذ يأخذ من دلالة الكلمة أثرها، فالإنهاك قد يترك الشحوب، وهو امتقاع في اللون وذهاب النضارة. ويلفت الانتباه أن كلا المترجمين استبعد دلالة تناسب السياق أكثر وهي (كلامهم المهزوم، المنكسر).

معمارية النحو والصرف :

لم تقصُر تراكيب اللغة العربية على تزويد المحمول الشعري من الأصل بالعبارة المناسبة والتوزيع المطلوب وبفسحة كبيرة في اختيار المواضع المناسبة للمفردات. كما لم تقصُر المفردات على استيعاب الدلالات واسترجاع الأداء الوظيفي لكل الفئات النحوية والروابط تصرّيجا أو تضمينا، كما اتسعت الصيغ الصرفية لتقليب المحمول الدلالي للمفردات في أوزان لفظية مختلفة، كانت موضع خيارات مختلفة في الترجمتين، ومنها (موتى/ أموات، طرق/طرقا، علوا/ أعلى، صرخة/ صراخ)، ولم يترتب عنها أي خسارة دلالية تُذكر.

كما ورد اختلاف في إعادة بناء الاستفهام، إذ بينما اختصره أدونيس بلاغيا باستغلال الألف حين ترجمه بـ (ألهم..؟)، وترك انطبعا بخفة العبارة وعفوية السؤال، بدا أن بن صالح أثقل كاهل التساؤل حين ترجمه بـ (هل لهم؟). وبينما نجد أدونيس يخالف طريقة السؤال حين يستغني عن الألف (هل يتكلمون؟)، ويحتفظ بفتة الفعل وينقل حركية الصورة، نجد بن صالح يحشُر مدلول الفعل في اسم (هل أن كلامهم؟) ويغيب شيئا من الدلالة الزمنية والحركية للحدث، وغير بعيد من الموضع نفسه، أي على مستوى المقطوعة الأولى، وفي البيت الأخير تحديدا نلاحظ وقوع الترجمتين في ارتباك من نقل

صيغة التفاضل المطلق (des feuillages plus haut)، فبينما يقع ادونيس دائما فريسة لأداة المُفاضلة ويفوت فرصة الوزن الصرفي الذي تتوفر عليه اللغة العربية، إذ ترجمها بـ (أو أوراق أكثر علوا؟)، نجد بن صالح يستدرك هذه الغفلة ويخرج ترجمة أقل ارتباكا (أم هم الأوراق أعلى؟)، ونتصور أن المقصود (أوراق قمم الشجر).

الصورة الفنية :

وردت في القصيدة دوال الموت الواقعية والمغترفة من الأسطورة، مثل (phénix, feu, esprit, le lierre, giser, nuit) وقد تناثرت في تضاعيف القصيدة بين جنبات التساؤل والتوقع ورغبة جامحة في طلب الحقيقة منبعثة من أعماق الصدق للمعرفة الخالصة. كما تسمح تلك المفردات بالكشف عن إيمان الشاعر بفكرة الوجود الأبدي، مصدقا بأن الموت وعالم ما بعد الموت امتداد للوجود في عالم الحياة، ولذا نجده يضمن تساؤلاته افتراضات أن الأموات يتكلمون، ويسيرون في دروب ما، ويجتمعون مع رمز التجدد والخلود حول مائدة. وقد لاقت تلك الدوال مقابلاتها في اللغة العربية، بنفس الإحالة الأسطورية والإيحاء الرمزي لها، فثيمة الفينيق لم تعد من الغريب في الشعر العربي إذ وظفت برمزية الخلود إزاء الرماد. ويمكن استثناء ثيمة (le lierre) التي وردت في شعر بونفوا في أكثر من موضع، ولا تحمل في الشعر العربي نفس الرمزية¹ في ثقافة الشاعر، على الأقل، ونرى أن الحاشية يمكن أن تساعد المترجم في توصيل رمزية الألفاظ العميقة، وإثراء الذوق العربي وتوجيهه قراءته للشعر المترجم توجيهها فنيا.

والترجمتان عكستا المشهد المتوارد في الأصل بكل ما يحمله من انتقال من قلق السؤال الواقعي إلى التفسير الأسطوري وبعض تفاصيله المكثفة في لغة الرموز، فالترجمتان

¹ - « L'un des ornements habituels de Dionysos : vert en toute saison, il symbolise la permanence de la force végétative et la persistance du désir. Le lierre était également consacré à Attis, dont la déesse de la terre et des moissons, Cybèle, était amoureuse ; il représentait le cycle éternel de la mort et des renaissances, le mythe de l'éternel retour. » Dictionnaire des symboles, page 571

" أحد الزينات التي اعتاد أن يتوشح بها ديونيزوس، وكونها تبقى خضراء طيلة فصول السنة، ترمز للاستمرارية القوة المعمرة في النبات وديمومة الرغبة. واللبلاب كان مكرسا لآتيس الذي كانت إلهة الأرض والحصاد سيال مغرمة به، وكان يرمز للدورة الأبدية للموت والولادة، أي أسطورة العودة الأبدية. " (ترجمتا)

تأخذاننا مع بونفوا في تصوره، المدسوس في أسئلة، لمشهد الأموات في مكان ما، يرسم لنا، في اللغة العربية، بعض تفاصيله كدروب يسرون فيها، وكلام ينطقونه، ويشير إلى أن كلماتهم أكثر قربا لحقائق الأشياء من كلامنا، فوجودهم في عالمهم الآخر يشبه وجودهم الأول في كثير من تفاصيله، ويكشف ذلك التصور لدى الشاعر عن إيمان راسخ بوجود حياة أخرى بعد الموت. وحين تفقد اللغة قدرتها عن احتمال رغبته الجامعة في التصوير، يستحضر بونفوا لغة أخرى تنصهر فيها كل ميول التصوير الفني وتتكشف فيها لحظة فهم واستعصاء على القول والشرح الواضح، فيهرّب ما تخطفه ويدسّ الدلالة في رمزية أوراق الشجر إذ يسألها إن كانت روح الأموات حلت فيها، ويتوغل في التهرب ليخلق في فضاء الأسطورة الفسيح حين يستحضر رمز الخلود، الفينيق، مجتمعا معهم إلى مائدة وقد شيد لهم قصرا، وما يوحي به من فخامة عالم الأموات وقديسيته. ويستمر في إحياء المشهد بصيحة طائر، أسند لها وجودا مكانيا، من وسط نار شجرة، وجعل منها فضاءه والجهة التي يتدافع إليها الأموات، في مشهد حشر جماعي، وينتهي بصورة الموتى، في استعارة مطردة *métaphore filée*، معقدة التراكم الدلالي، يرقدون ممددين في ورق شجر اللبلاب رمز الخلود، وصورة كلامهم ينبعث منه شعور بالانكسار وفاقدا حسه وحياته الأولى، ممثلا في مرفأ تتمزق فيه الأوراق، ليسدل الستار على المشهد بثيمة الليل، بما تحمله من نهاية وسواد وغياب وحداد.

يمكننا القول من قراءة منجزة متكررة بين الأصل والترجمتين، أن اللغة العربية، بمفرداتها وعمقها الدلالي، وتراكيبها بفسحتها التجوزية، لم تُعدّ طاقة الإحياء والتكثيف الرمزي بشكل عام، وهذا ما تحقق في ترجمة أدونيس أكثر، إن استثنينا الغموض الذي قد يغيب العمق الرمزي لمنقول ثيمة (Le lierre)، وبشكل أقل كمالاته لدى بن صالح، إذ يزيد على أدونيس بالفجوة التي تترتب عن تغييب محمول ثيمة (Phénix).

الموسيقى:

حملت القصيدة في اللغة الأصل مجموعة من المؤثرات الصوتية التي تركت موسيقية انتلقت في كثير من الأحيان مع موضوع القصيدة. فالقارئ المتمعن في الحمولة النغمية

لكثير من المفردات يتحسس نداءً للبعيد على مستوى الصوت (o)، وتركيبتيه الحرفيتين (eau, au) المضموم الممدود في أغلب المواضع التي ورد فيها وهي (mort, mot, haut, château, oiseau, eaux, parole, port)، وبما أن غالبية مواضعه كانت نهائية على مستوى المفردات وعلى مستوى أبيات القصيدة فقد ترك شعور بالإصغاء لنداء في الخواء إلى إنسان بعيد، وشيء من رجع الصدى داخل القصيدة في حروف تضمنت صوتاً يقاربه لكن يخالفه في خفته وضموره على مستوى المفردات (eux, feu, leur) وما شابه حضورها الخافت في مواضع أخرى مثل (feuillage, feuil, ou, tous). وهي مؤثرات غابت في الترجمتين غياباً كلياً نظراً للاختلاف الشاسع في الأصوات الواردة على مستوى المقابلات الحاملة لدلالة المفردات الحاملة لهذه المؤثرات في الأصل، وخاصة الصوت المضموم المفخم الجهر (o) الذي يرد في التكوين العضوي الصوتي للكثير من مفردات اللغة الفرنسية ولا يرد بنفس الوتيرة والتفخيم في اللغة العربية، إذ تحل محله الضمة المقتضبة النطق وتعزز أحياناً في الجموع أو تصريف الأفعال بمد غالباً ما يُرَقَق.

وكادت القصيدة تخلو من القافية والتوازي العروضي في محتوى أبيات القصيدة، إلا على مستوى القافية الداخلية التي شكلتها المفردات (mort, mot, haut, château) والتي تناثرت في مواضع غير متباعدة حققت شيئاً من الموسيقية على مستوى البناء العروضي.

وقد كان بناء القصيدة قائماً على أساس البيت الحر، فتوزعت الأفكار وفق إيقاع ذو وقفات، وقد تفاوتت من حيث الطول تفاوتاً معتبراً، غير أنه كان متوافقاً مع الوقفات التأملية الفكرية. فالشاعر، معتلياً بفكره الذروة سابحاً بين الواقع والغيب، لا يعبأ أبداً بحدود الشطر وتوازي الأبيات ورنين القوافي. ولذا كانت المعاني تتحرك وفق إيقاع البيت الحر. ويلاحظ أن امتداد الأبيات كانت يتفاوتت من حيث انحساره أو مقاربته للأصل أو تجاوزه، وهذا ما ترتب عن اختلاف تركيب اللغتين العضوي سواء من حيث

تكوين المفردة أو الوحدات النحوية الوظيفية من أفعال مساعدة وأدوات تعريف وضمائر وطبيعتها المنفصلة، إذ تساهم بشكل كبير في تحسس كثرة المقاطع.

نقترح الترجمة التالية:

مكان الموتى

أين مُقام من ماتوا،

ألهم الحق مثلنا في دروب،

هل يتحدثون، وكلماتهم أصدق من كلامنا،

أيحلُّون في روح أوراق الشجر أم في أوراق القمم؟

هل بنى الفينيقي لهم قصرا

وأقام لهم مائدة؟

هل صرخة طائرٍ في نار شجرةٍ

هي الفضاء حيث يتزاحمون؟

ربما في ورقة اللبلاب يسكنون،

لأن كلامهم المنهزم

مرقاً لتمزق الأوراق، حيث سجي ليلُ العدم. (ترجمتُنا)

Ici, toujours ici

Ici, dans le lieu clair. Ce n'est plus l'aube,
C'est déjà la journée aux dicibles désirs.
Des mirages d'un chant dans ton rêve il ne reste
Que ce scintillement de pierres à venir.

Ici, et jusqu'au soir. La rose d'ombres
Tournera sur les murs. La rose d'heures
Défleura sans bruit. Les dalles claires
Mèneront à leur gré ces pas épris du jour.

Ici, toujours ici. Pierres sur pierres
Ont bâti le pays dit par le souvenir.
A peine si le bruit de fruits simples qui tombent
Enfièvre encore en toi le temps qui va guérir.¹

¹ - Yves Bonnefoy, Poèmes, Mercure de France, Paris, 1978, page 172.

ترجمة أدونيس:

هنا، دائما هنا

هنا، في المكان النير. رحل الفجر
وها هو نهار الرغبات التي يمكن قولها.
لم يبق من أوهام نشيد في حلمك
إلا هذا التلألؤ الحجري الآتي.

هنا وحتى المساء. ستدور وردة الجدران. ستسقط
أوراق وردة الساعات بلا صوت. سيقود البلاط
كما يشتهي هذه الخطوات المأخوذة بالنهار.

هنا دائما هنا حجرا إلى حجر
بُنيت البلاد التي قالتها الذكرى.
يكاد ضجيج الثمار البسيطة التي تسقط
ألا يثير فيك الزمن الذي يحمل الشفاء.¹

¹ - بونفوا، الأعمال الكاملة، ص 159.

ترجمة محمد بن صالح:

هنا، على الدوام هنا

في هذا المقام المضيء، هنا، ما عاد الوقت من سحر
النهار ذو الرغائب اللامحددة بعد قد طلع.
من سراب أغنية في حلمك ما بقي
غير هذا الوميض المقبل من حجر.

هنا، وحتى يجيء المساء.

وردة الأشباح تجول فوق الجدران.
وردة الأيام تُلقى بأوراقها في سكون.
وفق رغائبها البلاطات تقود هذي الخطوات المأخوذة بالضياء.

هنا، على الدوام هنا، أحجار فوقها أخرى

شيدت البلد الذي حكته الذاكرة.

بالكاد صوت الثمار البسيطة التي تقع

مازال فيك يثيرُ الوقت الذي سوف يشفي.¹

¹ - بونفوا، الصوت والحجر، ص 132.

تحليل ونقد :

الموضوع:

يؤكد بونفوا قيمة المكان حين يكرر الإشارة إليه مرتين، ويربط التكرار بديمومة لغوية قوامها (دائما). يقف بنا بونفوا، عبر هاتين الترجمتين، وكأننا حقا معه، في مكانٍ منيرٍ شهد رحيل الفجر، الفجر الذي لم يعد يره، إذ غاب وغابت معه ظلمة الليل الذي يقتسم الوجود مع النهار. انسحب الفجر وأسلم الكون لنهار الرغبات المباح الإفصاح عنها صراحا، ويوجه الشاعر الخطاب إلى إنسان يخبره أنه لم يبق من أوهم نشيد في حلمه سوى التلألؤ الحجري التي كانت محمولة لتشبيد البلد.

في ذلك المكان وحتى المساء يتأمل الشاعر مستقبلا أن وردة الجدران ستدور، ويتكهن بأن أوراق وردة الساعات ستسقط دون أي صوت لوقعها، وسيقود البلاط تلك الخطوات المأخوذة بالنهار كما يشتهي. ونتصور في ذلك مشهد حركية الزمن مقرونة بحركة الخطوات، وكأن الزمن إذ يُكمل دوره مستمرا يُشبه تماما سير الخطى وهي تمضي. يكشف النهار مضي الزمن أكثر مما يكشفه الليل الذي يلف الكون في السكون والعدم. يعاود الصوت الإشارة إلى المكان النير الذي شهد رحيل الفجر، ويستحضر البلاد التي بُنيت حجرا إلى حجر، البلاد التي تردد صدى حكايتها في الذكرى. ويُصورُ الشاعر أملا مُعلقا في تغير الحال من الموت إلى الحياة في ثمار بسيطة تسقط¹ ويكاد صوت سقوطها ألا يثير الزمن، وقود الوجود، الذي يحمل الشفاء من علّة الموت.

¹ - ترسبُ في هذا البيت صورة من أحد مشاهد الموت في الأسطورة اليونانية، هذا أحدها :

« Tentale , dont, l'infanticide barabrie ne recula pas devant le festin ou il fit servir aux dieux ses convives, les membres de son fils Pélops, souffre à jamais d'une faim dévorante, d'une soif inextinguible. Il est là, au milieu d'un étang, aspirants les flots qui fuient de ses lèvres entrouvertes. Des branches chargées de fruits pendent sur sont front, et loin de ses bras étendus, échappent les rameaux repliés en arrières. Allégorique tableau de la passion qui désire et qui possède et ne jouit pas. » Boime-Simon, Mythologie grecque et romaine, imprimerie de Ducasso, Paris, 1833, pages 66-67.

"تنتال، الذي لم يعرف جرمه تجاه ابنه ندماً ولا تردد أمام الوليمة التي قدم فيها أعضاء ابنه بلوبس للآلهة الضيوف، ظل يُعاني إلى الأبد من جوعاً لا يُسد، وعطشاً لا يُروى. وقد خلد هناك، وسط مستنقع يلاحق موج الماء الذي يهرب من شفتيه الفاغرتين ولا يشرب، وأغصان محملة بالثمار تتدلى على جبهته لكنها بعيدة عن ذراعيه الممدودين هاربة عن متناوله. وهي صورة رمزية للأهواء التي ترغب وتملك لكنها لا تستمتع." (ترجمتُنا)

وبالعودة إلى الأصل، نلاحظ أن ما تدعى في الترجمتين جاء بشكل عام مطابقاً، من حيث الأفكار والمعاني والصور، لكل التفاصيل المتداعية للشاعر بونفوا، غير أنهما قصرتا عن تحقيق الموسيقى التي كانت واضحة داخل القصيدة وخارجها. فإن غاب شيء من الشكل، يمكننا القول أن الترجمتين جعلتا بونفوا، يعبر عما تخطفه فكره في اللغة العربية بوضوح، رغم ما ورد فيهما من اختلاف ومواضع ضعف في اختيار المقابل المناسب.

الكلمات :

على مستوى البيت الأول اختلف المترجمان في نقل دلالة المفردة (lieu) إذ اختار أدونيس أقرب حل (مكان)، وكانت ترجمة في حدود المقصود في الأصل، بينما اختار بن صالح (مقام)، التي تحمل أكثر من دلالة المكان، وإن لم يكن بعيداً عن المقصود، إلا أنه خذل البساطة والعمق الشعري الواردين في الأصل، واللذين أمكن أن يسترجعهما عبر مفردة (مكان). وترجم أدونيس الصفة (claire) بـ(النير) في وثبة لغوية رائعة، بينما نقل بن صالح مدلولها بـ(مضيء) وكان الخيار أقل شعرية، لاسيما وأنه وقع في سوء تقدير حين جعل المكان مصدراً للضوء بينما هو المضاء بطلوع النهار. وبينما ترجم أدونيس (l'aube) بـ(الفجر) وكانت مناسبة للمعنى المنقول، نقل بن صالح مضمونها بـ(سحر) وكانت أكثر شعرية برأينا. واتفق المترجمان في تفكيك مضمون (dicibles) وتوزيعه في أكثر من وحدة، إذ ارتأى أدونيس عبارة موصولة كاملة (التي يمكن قولها)، وقد أثقلت كاهل البيت، بينما حاول بن صالح اختصارها بعض الشيء حين ترجمها بـ(اللامحددة)، غير أنه وقع في خطأ تصور سببه أنه اعتقد أن المذكور في الأصل (indicibles) الشائعة الاستعمال في أكثر في اللغة الأصل¹، ونرى أن المترجمين انساقا في لحظة ما مع الأصل ونسيا سعة معجم اللغة العربية لاستعادة دلالة مثل التي تحملها تلك الصفة، فقد أمكن أن تؤدي الدلالة مفردات مثل (مباحة، الممكنة)، كما اختلف المترجمان في نقل مضمون العبارة (C'est déjà)، إذ ارتأى أدونيس تركيباً مشابهاً حين ترجمها بـ(ها هو..)، بينما صرح بن صالح بمضمون تلك الوحدات في الفعل (طلع)

¹ - استشرنا بعض المعاجم احادية اللغة **فوجدناها** تذكر في مداخلها indicible بينما تتجنب ذكر dicible.

معززا بأداة التوكيد (قد)، وبرأينا أن خيار بن صالح كان أنسب، إذ قد تحيل الوجدتان المقترحتان من قبل أدونيس إلى إشارة (وكأن النهار مجسم محدود المعالم للعين المجردة)، خالية من أثر الدلالة على طلوع النهار وانتشار ضيائه المقصودين في العبارة في الأصل. ونلاحظ أن أدونيس ترجم (mirages) بـ(أوهام)، واستخلص الدلالة البعيدة، إذ يحيل السراب، كظاهرة فيزيائية، إلى انعكاس نور الشمس في الرمال ويبدو كماء صاف، بينما يوحي مجازا بالوهم والوعود والأمانى المستحيلة، فيما التزم بن صالح حدود دلالتها الإحالية (سراب) واستوعبت المعنى والشعرية الواردين في الأصل، إذ لم يكن فيها أي بُعدٍ عن المقصود. كما اختلف المترجمان في نفس البيت في نقل معنى (chant) إذ استمر أدونيس وفيما لخياره، كما في جل القصائد التي وردت فيها هذه المفردة، وترجمها بـ (نشيد) وكانت مناسبة تماما، بينما يخالفه بن صالح إذ يُحلّ دلالاتها في (أغنية)، ولم تكن بعيدة عن الدلالة المقصودة إلا أن (غناء) أعمق وأكثر شعرية، وكانت لتعبر بشكل أفضل من مدلول مفردة (أغنية) التي أخذ منها شيوع الاستعمال الكثير. وبينما ترجم أدونيس (scintillement) بـ(تألؤل) وأدت المعنى بشعرية، ترجمها بن صالح بـ(وميض) ولم تكن على كبير خلاف مع المقصود في الأصل، إلا أن تحسس الفرق من شروح المعجم يجعلنا نرتاح إلى أن (تألؤل) أكثر شعرية وأجمل، إذ يميز الوميض قوة الضوء وتقطعه كما في البرق أو الكهرباء أو انعكاس النور على سطوح تعكس الإشعاع، بينما التألؤل أدوم في ظهوره وأخف في قوته كما انعكاس نور الشمس الغاربة أو سنا القمر على سطح البحر الهادئ، أو النجوم من بعيد أو نقاط الضوء على قطر الندى أو في الدموع أو في العيون.

كما وردت اختلافات في المقطوعة الثانية في إعادة التعبير عن المحمول الدلالي من القصيدة، إذ بينما نجد أدونيس يستغل، كما عودنا، فرص الحرفية المؤدية للمعاني حين ترجم (jusqu'au soir) ببساطة بـ (وحتى المساء)، وأدت الدلالة بكل أناقة، نجد بن صالح يصرح بمضمون شبه الجملة في الفعل (يجيء) وكانت في حدود المقصود ولعل (يجلّ) بديل أنسب. وبينما نجد أدونيس تجاوز مفردة (ombres) ، وأسند (وردة) إلى الجدران، دون أي مبرر فني واضح، رغم دلالتها العميقة في القصيدة، إذ قد تحيل إلى

وجود محسوس بالعين يرافق وجود النور وهو (الظل)، وقد تحيل إلى الزهور التي لا تتفتح إلا في الظل، نجد بن صالح ترجمها بـ(أشباح) وحاد حيادا انجر عنه نزيف دلالي وجمالي جسيم في الترجمة، إذ المقصود (ظلال)، كما أنه وقع في ارتباك ما في فهم دور الوحدة النحوية (de)، فإسناده لمفردة (زهرة) إلى (أشباح) يشي بخطأ في تقدير الإسناد النحوي المباشر لأداة الإضافة والتبويض (de)، إذ أُسندت في الأصل إلى (ombres) على سبيل الإضافة (d'ombres)، أي أن شكل الزهرة، يُقصد به احتمالا، ومنسوب لما ترسمه الظلال على الجدران (أو لطبيعة نموها وتفتحها في الظل)، والقرينة الدالة على هذه الإضافة النحوية هي غياب أداة التعريف التي يُفترض أن تُقَدَّر بعلامة الجمع في (des). كما اختلف المترجمان في نقل محمول الفعل (tourner) إذ ارتأى أدونيس ببساطته المعهودة (تدور) بينما استمر بن صالح في عادة الحياض الطفيف إذ يحمل الفعل (تجول) أكثر من دلالة (تدور).

وبينما ترجم أدونيس (rose d'heures) بـ (زهرة الساعات) مقتفيا أثر الكلمات، وأدى المعنى المقصود، ترجمها بن صالح بـ(وردة الأيام)، وخالف الوارد في الأصل، رغم أنها كانت شعرية رومانسية الوقع، مع أن هذه الرومانسية لم تكن غرضا في الأصل. ونلاحظ أن أدونيس ترجم الفعل (défleura) بـ (تسقط) وكان مقابلا في حدود المتوقع ودو أي قصور في تأدية المعنى أو المشاركة في إجراء الصورة الواردين في الأصل، بينما تجوز بن شيئا من الإضافة ونثر محمول فعل في عبارة (تلقي بأوراقها) مُرسِّما صورة وردة تنثر أوراقها وكأنها عاقل يتعمد ما يفعل، وقد جاءت شعرية، ويلفت الانتباه أن المترجمان اجتمعا في تغييب دلالة زمن المستقبل من الأصل.

نلاحظ أن كلا المترجمين حذف الصفة (claires) المُسندة لـ (dalles) وهي صفة عزيزة متواترة في شعر بونفوا، ولم يكن لحذفها مبرر واضح، لاسيما أن معناها سهل المتناول ومقابلها متوفر بمترادفات. وبينما اتفق المترجمان في نقل محمول الفعل (mèneront) بالمقابل نفسه (يقود) ولم يكن بعيدا عن المعنى المقصود والترجمة المتوقعة، نلاحظ أنهما ضيعا أكثر مما حملا من الفعل، إذ غيبا دلالة زمن المستقبل

المقصودة والحاملة لأكثر من بُعد في شعر بونفوا، دون مبرر فني واضح يمكن تحسسه في الترجمة. فآزمنة الأفعال ليس مما تجيز نظرية الترجمة التنازل عنه، وليس مما يُضطر المترجم لتغييبه أو التنازل عنه، لاسيما إن تعلق الأمر بزمان يجد مقابله دون عناء في إضافة وحدات أو حذفها مثل المستقبل.

ونلاحظ أن المترجمين اجتماعاً حتماً في الحيرة من نقل محمول العبارة الاصطلاحية (à leur gré)، بينما افترقا في استرجاع مضمونها إذ صبه أدونيس في فعل (كما يشتهي) وزاد بعض الشيء عن محمول الأصل، إذ يبدو الفعل (يشتهي) حاملاً لأكثر من دلالة رغبة شخصية وخيار ينم عن عناد في تحرر ما، فيما زاد بُعد صالح بعض الشيء حين ارتأى لترجمتها عبارة نثرية بعض الشيء على مستوى (وفق)، وبلغظ يحمل أكثر من المراد (رغبة) ومازاد على النثرية ضعفاً أنه قيض لها ما قيض لسياقها من صيغة الجمع فسادت الرتبة النحوية على العفوية الشعرية في الترجمة، فقد كان بإمكانه لتخلص من ضغط الجمع واستغلال فرص شعرية أوفر في لغة الضاد (طوع الهوى، طوع المراد، طوع، نهب المشيئة..).

كما وردت اختلافات على مستوى المقطوعة الأخيرة تفاوتت من حيث ما أعطت أو سلبت من جمالية الترجمة. يبدو أن الحرفية خدمت أدونيس حين أتاحت استرجاع قيمة التكرار الفنية في ترجمته لـ (Pierres sur pierres) بـ (حجراً إلى حجر)، إذ كانت في مستوى الأصل من حيث الدلالة ومن حيث رشاقة العبارة، ويبدو أن التصرف وتحاشي التكرار خذلاً بن صالح حين ارتأى (أحجاراً فوقها أخرى)، إذ غاب أثر اقتران البساطة وعمق الدلالة الواردين في الأصل على مستوى هذه العبارة. وفي السياق نفسه، افترق المترجمان في اختيار المرادف المرصود لاستيعاب محمول الفعل (ont bati) إذ قيض له أدونيس (شُيدت)، وكانت مناسبة أكثر من حيث اتساع دلالاته لامتداد المنجز من التشييد مكانياً وزمناً، وكان خيار بن صالح في حدود الدلالة في الأصل، من حيث استعمال الفعل بشكل عام، حين ارتأى (بُنيت)، وإن كان الخيار دون (شيد) من حيث سعة دلالاته إلا أنه لم يسلب من الترجمة شيئاً.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول العبارة (dit par le souvenir) إذ صب أدونيس فحواها في (قالتها الذكرى) وخطف أول مقابل تُعْري به بساطة التعبير والمقصود في الأصل، ولم يتجاوز في الترجمة فنيا إعادة التعبير عن ظاهر الدلالة، بينما نجد بن صالح يتجاوز هذه السطحية حين ارتأى مقابلا سمي بالدلالة إلى الشعرية (حكته)، لولا أنه مُني بخسارة جسيمة كادت تؤدي باجتهاده على مستوى هذا البيت من القصيدة حين اختار (ذاكرة) وأدار ظهره لكلمة في قمة الشعرية (ذكرى) التي وردت في الأصل دون أي لبس قد يستدعي التحقيق في احتمال أني قصد بها الشاعر غير غير هذا المعنى.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول لفظ (bruit) إذ خالف أدونيس ما أتى به في موضع سابق في القصيدة نفسها، البيت الثالث من المقطوعة الثانية، حين ترجم (sans bruit) ب (بلا صوت)، وترجمها في المقطوعة الأخيرة ب (ضجيج)، وكانت متجاوزة للصوت المقتضب المسترق الذي تحدثه الثمرة حين تسقط، مع أن اللفظ يحمل في كلا السياقين دلالة الجلبة المحسوسة التي تشي بالوقوع أو التحرك. وكذلك كان خيار بن صالح (صوت)، في سياق البيت ما قبل الأخير، إذ خالف (في سكون) التي ترجم بها دلالة اللفظ في الموضع السابق وكان مخرجا شعريا دلالة ونغما، ولم يكن مخالفا للدلالة المقصودة في هذا السياق، إلا أن دلالاته اتسعت وغاب منها الأثر الفني. واختلف المترجمان، في نقل دلالة الفعل (qui tombent) إذ ترجمه أدونيس ب (التي تسقط) بينما كان خيار بن صالح (التي تقع)، ورغم أن الخيارين يؤيدان المقصود في الأصل دون لبس يُذكر، إلا أن ميزان المرادفات في الشعر يقدم خيار (تقع) إذ يحمل هذا الفعل دلالة الصوت، أي الأثر السمعي لسقوط الشيء. والمفروض أن الشعراء، لاسيما من يخوضون ترجمة الشعر، يعرفون الدلالة العميقة لهذا الفعل، إذ يجتمع فيه كل ما يرتبط بالإيقاع، أحد أهم المكونات الفنية الشكلية في الشعر.

كما اختلف المترجمان في آخر بيت في القصيدة في نقل محمول (le temps) إذ ترجمها أدونيس ب (الزمن) بينما ارتأى بن صالح خيار (الوقت)، وكانت ترجمة أدونيس في

حدود المتوقع، وأدت الدلالة المقصودة في الأصل، بينما نجد ترجمة بن صالح دون المطلوب والعمق المقصود في الأصل، إذ يدل أن يُوسع دلالة اللفظ كما هو في الأصل، ضيق منها وحشر بعضها في مرادف (وقت)، وضحي بإمكانية ترجمة شعرية وتجنب اضطرار كان في غنى عنه. فمرادف (الوقت) يدل على فترة و جزء محدود في الزمن يفضي غالب الأحيان إلى موعد وشيك، ولا يحمل الديمومة والآنية والارتباط بالماضي والامتداد في المستقبل. ومفردة (الزمن) لا يوظفها بونفوا بالسطحية والبساطة المتوقعة من قراءة أولى لشعره، بل يتسدي فهم دورها عمقا فلسفيا، إذ نتصور أنه يقصد بالزمن الذي يكاد يُثيره صوت وقع الثمار في المُخاطَب في القصيدة، هو زمن الحياة الذي انقضى وحل بموجب انقضاءه أجل الموت.

معمارية النحو والصرف:

وردت في القصيدة الكثير من العبارات والكلمات التي اضطرت المترجمين لتحري قدر كبير من التغيير في توزيع معاني في اللغة العربي، أو توزيع محول كلمة في عبارة، ومنها (Ce n'est plus, c'est déjà, dicibles, défleurira, dit, a peine si, encore) إذ تبدلت مواقع الكثير من الكلمات، إلا أنها ضرورة لاقت في اللغة الآخذة ما يُناسبها من الإسناد النحوي دون أثر سالب من الدلالة أو بلاغة التراكيب من الأصل، بل على العكس من ذلك، نتصور أنه كان بوسع المترجمين تحاشي بعض ما ورد في الترجمة من ثقل ورص للوحدات الزائدة، وهذا بالرجوع إلى الجوازات الشعرية التي تُتيحها اللغة العربية. ورغم مواطن الصعوبة التي فرضتها حقيقة الفروق الصماء بين اللغتين الفرنسية والعربية، إلا إن الاجتهاد الفني واضح لدى أدونيس، لولا مغبة الحرفية التي غيبت الكثير من الشعرية في ترجمته، إذ كان حريصا على أن يُحقق في الترجمة توزيع المحمول الدلالي نفسه، من مضمون الأبيات والتضمينات، الوارد في الأصل. وتمكن من ذلك بقدر كبير من خفة العبارة والرشاقة المحسوسة في كم الألفاظ في الأبيات، إذ كاد يوازي الكم اللفظي المتوزع في الأصل، إلا أن هذه الرشاقة فقدت الكثير على مستوى الإيقاع.

أما بن صالح، فنجد أن ترجمته يشوبها ضعف شديد في بناء العبارة مترتب عن تراكم حروف الربط، وميله إلى التقديم في بعض الجمل، دون غيرها، مما قلب هندسة التركيب في مقطوعات القصيدة عاليها سافلها، إذ مس التغيير كل العبارات تقريبا. فقد أحدث تدويرا أوقف التضمين بموجبه عند الأفعال، على مستوى البيتين الثاني والثالث من المقطوعة الأولى، والبيت الرابع من المقطوعة الثانية، والبيت الأخير من القصيدة. ويبدو ميله للتقديم دون غرض فني أو عروضي واضح، ذلك أنه يعود في الأبيات الأخرى للترتيب العادي لتوزيع وحدات الجمل. وقد مُني هذا الميل في زحزحة المعاني ومضامين القصيدة بمطرب خطير ترتب عن إنشأ نصف البيت الثالث في البيت الرابع من المقطوعة الثانية وخرج بجملة طويلة جدا فاقت الحد المتوقع في الشعر، قوامها (وفق رغائبها البلاطات تقود هذي الخطوات المأخوذة بالضياء). وأمكن تجزئة محمول تلك الجملة في الترجمة وتحقيق الخفة الشعرية، فقد انجر عن ذلك رص ركيك جدا للألفاظ تجاوز حجم البيت، وهذا ما قصم ظهر القصيدة بكاملها.

اختلف المترجمان في الكثير من الصيغ التي حملت الدلالة نفسها بشكل عام، غير أنها تتفاوت في أثرها الفني وما تقدمه لموسيقى القصيدة والإيقاع من حيث ما يرد فيها من تفاوت صوتي. فمفردة (دائما) لدى أدونيس كانت أخف وأبلغ من شبه الجملة (على الدوام) لدى بن صالح، إذ كسر حرف الجر خفة العبارة الوارد في الأصل، والذي أمكن للترجمة تحقيقه. ووردت (رغائب) غريبة جدا لدى بن صالح، في هذا السياق تحديدا، ولعل استغرابنا لها متأث من قلة شيوع استعمال هذه الصيغة التي أثارت شكوكنا حول مناسبتها للسياق، ومن خلال الاستئناس بمعاجم اللغة العربية وجدنا أنه لا غبار على سلامتها إذ تُطلق (الرغبية) على كل ما هو مرغوب فيه من أشياء أو أمنيات. ومع ذلك نتصور أن الجمع الشائع، والسليم صرفيا، (رغبات) أيسر وأنسب موسيقيا بالمد الوارد في آخره. واختلف المترجمان في نقل دلالة (de pierres à venir..)، إذ ارتأى أدونيس، على غير عادته، شيئا من التصرف بإحلال المعنى في صفة (حجري)، بينما كان خيار بن صالح اسما (حجر)، وترك خيار أدونيس تنافرا دلاليا بين (التلألؤ) و(الحجر) يسهل تحسسه في الشعر العربي، على الأقل. فالحجر المقصود حجر بناء لا يوحى بقابلية

إصدار بريق أو انعكاس النور عليه، ونتصور أن المترجمين وقعا في سوء تقدير لارتداد دلالة (à venir)، إذ نُقدِّر أنها (الأحجار) لا (التألُّو)، أولاً نظراً لورودها جمعاً، وهذا ما خالفه بن صالح، وثانياً لكونها ثيمة رئيسة في القصيدة، لا مجرد لفظ بقيمة صفة، إذ يعود الشاعر ليصف تلك الأحجار وهي توضع لتشييد بلد. وبينما ترجم أدونيس (A peine si.. ب (يكاد.. ألا)، وكانت ترجمة في مستوى المتوقع من تحقيق سلامة المعنى، نقل بن صالح شبه الجملة في (بالكاد)، وكان المُقابل صحيحاً، غير أنه لم يلقى الإحلال الدلالي السليم، إذ وقع المترجم في ارتباك حين شفعه بعبارة (ما زال فيك ..)، التي لم يكن لها أثرٌ سوى ترك ركافة وثقل محسوسين، بدل أن يُجري باقي محمول الدلالة بعده مباشرة. وقد ترك هذا الخلل تراكما ترتب عن ورود حروف لا طائل منها (ما زال، فيك، الذي، سوف) انجر عنه تطويل ضعف شديد في نهاية القصيدة التي يُفترض أن تكون موضع قوة شعرية. كما اختلف المترجمان في نقل محمول (qui va guérir) إذ كان خيار أدونيس بعض التصرف حين أحل دلالة المستقبل القريب في الفعل (يحمل) وكانت مناورة شعرية محمودة العواقب، بينما ارتأى بن صالح التزام الحرفية حين ترجمها ب (الذي سوف يشفي) وغاب عنه أن سين المستقبل القريب في لغة الضاد أنسب للسياق ولرشاقة العبارة الشعرية. وعموماً نتصور أن هذه الاختلافات لم يحكُمها سوى البنية النحوية أو العدد أو صيغة بديلة للفئة النحوية نفسها توفرها مرونة الاشتقاق في لغة الضاد. ولم تكن اختلافات ذات أثر خطير على المعنى، إلا تكشف فرص تحقيق موسيقية أو تهذيب الإيقاع حرم المترجمان منها محمول الشعرية من الأصل.

الصورة:

وردت في القصيدة دوال المكان الحسي والضماني في مفردات مثل (Ici, lieu, en toi) وفي مجاورة رمزية مجازية، إذ يُحيل جزء منه إلى كليته في (pierre, murs, bâtir) وينمو المكان ويتسع في مواضع أخرى ليكون بلداً (pays)، وتحركت بين جنبات الأماكن دلالة الزمن بمختلف مراحلها في اليوم في (l'aube, journée, heures) ينمو الزمن من آنية واقعية ليحقق ديمومة من الحاضر متوثبة لمواعيد محددة وغير محددة

(jusqu'au soir, à venir) ويمتد إلى المُستقبل متحققا في زمن المستقبل في الأفعال (mèneront, tournera, défleurira, qui va guérir) ويرتد الزمن في لمحة خاطفة إلى الماضي ويفتح سجل الذكرى التي تحكي حكاية بلادٍ بُنيت حجرا بحجر في (Ont bâti le pays dit par le souvenir) ، يرتد الزمن لوهلة ثم يستأنف مضيه إلى موعد وشيك ليُشفي. وهي دوال وجدت مقابلاتها في اللغة الآخذة عموما دون أي قصور يُذكر يمكن أن يسلب من شعرية المكان والزمان ويرجع ذلك ببساطة لكون هاتين الحقيقتين، الفاصلتين في إثبات حدود الوجود، من أبرز ما تشترك فيه الإنسانية، ومن أبرز ما قيضت له اللغات مفردات أحاطت بكُلّيتهما بدءا بأبسط الدوال النحوية (الآن، بعد، قبل، اليوم، الأمس، الغد، هنا، هناك، بين، على حافة..) إلى أوسع تجزيء وما حُمّلت من عمق رمزي في الشعر (لحظة، الدقيقة، الساعة، اليوم، الشهر، السنة، الماضي، الحاضر، المستقبل، البيت، العتبة، الركن، البلد، الأرض، الوطن) وغير ذلك من مقادير الزمن وأجزاء المكان وتجلياتهما المعجمية والنحوية.

وتشكلت في القصيدة بعض الصور التي دار معظمها حول حركة الزمن إذ ترامت إحالاتها إلى الحركة الفلكية التي تُشير إلى الزمان وتُلقي بظلالها على المكان تخطف بونفوا بعضها هنا. فوردت صورة غياب الفجر في (Ce n'est plus l'aube) وهي كناية عن انقضاء الليل وطلوع النهار، وتكمن قيمتها في وقوف بونفوا على حافة نقطة بينية زمنية ويشبه وقوفه بالتأمل على العتبة والحافة في قصائد أخرى، ويهوى بونفوا الاستمرار في وصف النهار وهو يتمطى بخطاه ويبسط النور على السقوف والكون. ولحظة بزوغ النهار من رحم الفجر هي لحظة انسلاخ النهار من الليل، وهي لحظة انسحاب طيلسان الليل الحالك المُخادع كونه مجرد انعكاس للظل، فالوجود المُنتصر الحقيقي هو النور والصورة المُصغرة للحضور الفيزيائي لحالة الليل هي صورة وردة الظلال المنعكسة على الجدران.

الموسيقى:

حملت القصيدة في اللغة الأصل مجموعة من المؤثرات الصوتية التي تركت موسيقية انتلفت في كثير من الأحيان مع موضوع القصيدة. فالقارئ المتمعن في الحمولة النغمية لكثير من المفردات يتحسس نداءً للبعيد آمرا بالحضور إلى مكان معلوم قوامه (ici)، على مستوى الصوت (i)، وأبرز تجلياته في تكرار نغمي نم عن إصرار عذب حين ورد مرتين (Ici, toujours, ici) ، وحين ورد مكررا ونهائيا في أغلب المواضع وهي (dicibles désirs, mirages, il ne reste, bâti, dit, souvenir, à venir, bruit, qui va guérir)، وبما أن غالبية مواضعه كانت نهائية على مستوى المفردات وعلى مستوى أبيات القصيدة فقد ترك شعور بتوجيه نداء إلى إنسان بعيد يكاد يترسم حضوره من ليكون حاضرا وقريب، كما يتحسس المُمعن في أصوات كلمات القصيدة شيئا من نمو النداء وانتشار الصوت ورجع الصدى في حروف تضمنت صوتا يقاربه لكن يخالفه في خفوته وضموره على مستوى المفردات (mures, heures, claires,) وما شابه حضورها الخافت في مواضع أخرى مثل (gré, épris, pays). وهي مؤثرات غابت في الترجمتين غيابا كليا نظرا للاختلاف الشاسع في الأصوات الواردة على مستوى المقابلات الحاملة لدلالة المفردات الحاملة لهذه المؤثرات في الأصل، وخاصة الصوت المفتوح المفخم الجهر (é, ai) الذي يرد في التكوين العضوي الصوتي للكثير من مفردات اللغة الفرنسية ولا يرد بنفس الوتيرة والتفخيم في اللغة العربية، إذ تحل محله الفتحة المقتضبة النطق.

وتحققت في القصيدة قافية يائية غينية الروي بموجب ورود المفردات (désir, venir) على مستوى المقطوعة الأولى، و (souvenir, guérir) على مستوى المقطوعة الأخيرة، لتخلو المقطوعة الثانية منها، رغم أنها ترتبط من البيت الثالث بالبيت الأول من المقطوعة الأخيرة بتمائل صوتي بين (claires, pierres)، كما تحقق توازٍ عروضي بين أبيات القصيدة، شابهته بعض العلل بفارق مقطع أو مقطعين، وهو فارق تناثر في مواضع متباعدة، غير أن التقفية حققت الكثير من الموسيقية على مستوى البناء العروضي عموما.

وقد كان بناء القصيدة قائماً على أساس البيت الحر، إذ توزعت الأفكار وفق إيقاع ذو وقفات، لم تفاوتت من حيث الطول تفاوتاً معتبراً، غير أنه كان متوافقاً مع الوقفات التأملية الفكرية. ويُلاحظ أن امتداد الأبيات في الترجمتين كانت يتفاوتت من حيث انحساره أو مقاربته للأصل أو تجاوزه، وهذا ما ترتب عن اختلاف تركيب اللغتين العضوي سواء من حيث تكوين المفردة أو الوحدات النحوية الوظيفية وطبيعتها المنفصلة في اللغة الفرنسية، إذ تساهم بشكل كبير في تحسس كثرة المقاطع.

نقترح الترجمة التالية:

هنا، دائماً هنا

هنا، في هذا المكان المنير انسحب السحر
وحلّ نهار ما يُرأى من المباح.
ولم يبق من أو هام نشيد في الرؤى
إلا بريق أحجار آتية.

هنا، وحتى المساء. ستدور وردة الظلال.
ستهوي أوراق وردة الساعات بلا صوت.
سيقود السقف طوع الهوى،
هذه الخطوات المستهامة بالنهار.

هنا، دائماً هنا، وحجراً على حجر
بُنيت البلاد التي حكتهما الذكرى.
يكاد ضجيج الثمار البسيطة الهاوية
ألا يُحيي فيك زمناً يحمل الشفاء. (ترجمتُنا)

Une voix

J'ai porté ma parole en vous comme une flamme,
Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sont les vents.
Et rien ne m'a soumise en si profonde lutte,
Nulle étoile mauvaise et nul égarement.
Ainsi ai-je vécu, mais forte d'une flamme,
Qu'ai-je d'autre connu que son recourbement
Et la nuit que je sais qui viendra quand retombent
Les vitres sans destin de son élancement ?
Je ne suis que parole intentée à l'absence,
L'absence détruira tout mon ressassement.
Oui, c'est bientôt périr de n'être que parole,
Et c'est tache fatale et couronnement.¹

¹ - Yves Bonnefoy, Op.cit, page 87.

ترجمة أدونيس:

صوت

كمثل اللهب حملت كلامي فيك،
ظلمات أكثر قسوة من الرياح في اللهب.
ولا شيء أخضعني في هذا الصراع العميق
لا كوكب مشئوم ولا أي ضياع.
هكذا عشت لكن قوية باللهب
ماذا عرفت غير تعرجه
والليل الذي أعرف أنه سيأتي حين تسقط ثانية
من علوها، النوافذ الزجاجية التي لا قدر لها ؟
لستُ إلا كلاما لمحاربة الغياب ،
سيهدمُ الغياب جميع أقوالي المكررة.
نعم، سرعان ما نبيذُ لأننا لسنا إلا كلاما
وتلك مهمة مشئومة وخاتمة باطلة.¹

¹ - بونفوا، الأعمال الكاملة، ص 84.

ترجمة بن صالح:

صوت

كما لهب حملت كلامي إليك
دياجير أعتى من الهبوب على الشعل.
ولا شيء في هذا الصراع الشديد قد أخضعني
لا طالع السوء ولا الضلال.
كذا عشتُ لكن بشعلة معضدة
ما عرفتُ غير ليّاتها
والليل الذي أعلمُ أنه قادم حينما
زجاج النوافذ غير المحفوظ من ثوبه ينهار؟
ما أنا إلا الكلام منذورا للغياب،
كل اجتراري سيهدمه الغياب.
بلى، هلاك قريب لكوننا محض كلام،
مهمة قاتلة هي وتتويج سدى.¹

¹ - بونفوا، الصوت والحجر، ص 102.

تحليل ونقد:

الموضوع:

من خلال قراءة أولى للترجمتين نجد بونفوا يعود بنا عبر العنوان إلى صوت امرأة تلقي علينا محمول قصيدة لم يبتعد فيها كثيرا عن أضغاث الرؤى التي تتردد في الكثير من شعره. إذ يتوارد مشهد قصير جدا، كما تمر الخاطرة في لمح البصر وتكاد تغيب تفاصيلها لولا ما يعلق في الذاكرة منها. وتكثف مشهد القصيدة بين اليقظة والحلم، بين ماض قريب جدا وحاضر ومستقبل قريب، وقد توزعت دلالاته الحية الآنية والمفضية إلى زمن مرتقب يتجاوز الراهن على متن صوت امرأة، تتداعى من وجدانها حالة صراع وحتمية صمود لإثبات البقاء رغم شبح الفناء وتحقيق الحضور رغم الغياب وبين هذا وذاك يستمر زمن وتستمر معه معاناة فيها بعض الخضوع وكثير من التمرد على قدرة تفوق كل ذلك، قدرة القضاء.

يتشبث صوت الغائبة بكل شيء ليقيم له مكانا بين الأحياء، ليقيم جسرا بين عالمه وعالم من يصغي حتما لهمسه من عالم آخر. فذلك الصوت اتخذ صورة اللهب وهو يُحمل ليقع على مسامع متلقيه الشاعر، ويتخذ المتلقي صورة ظلمات أكثر قسوة وعنادا ومقاومة لنور اللهب من عناد الرياح وهي تعبث في اللهب، وتتنزه المتحدثة بشموخها على الخضوع في ذلك الصراع العميق إلى أثر نجم مشؤوم أو تيهان في إحياء إلى تحول ذلك الصراع إلى متعة مغامرة رغم ما يتسرب منه معاناة ويأس وألم دفينين. ويكثف في لفظ بسيط مشهد حياة طويلة قضتها المتحدثة قوية بلهب ينحني، بينا هي صامدة منتصبّة القامة، وتتساءل إن عرفت غير ليل تتأمل سلفا، في ثقة، أنه سيحل، حين ينهار الزجاج الكاشف لما وراءه مع أنه حائل ملموس، ولا يملك مع القدر شيئا في حوله. ويقرر الصوت أنه ليس إلا كلاما لمحاربة الغياب، إذ سيهدم الغياب جميع أقواله المكررة. نعم، سرعان ما نبيذ لأننا لسنا إلا كلاما وتلك مهمة مشؤومة وخاتمة باطلة. وكل من النار والنور و الريح والنار، حالات صراع أبدي بين الوجود والعدم، وفي الوقت نفسه

أحدهما قد يحيى بفضل الآخر، وهي صورة تشبه في شيء ما ارتباط الحياة والموت، لا ندرك الحياة إلا حين يتحقق الموت.

من خلال قراءات أخرى للترجمتين يتشكل المشهد الشعري نفسه، فمن ناحية الموضوع يمكننا القول أن الترحمتين كانتا في حالة تطابق من حيث الصور والدوال الشعرية المحيلة للموضوع بكليته وتجزئته، كما أن الترحمتين حملتا مواطن الغموض وانكفاء الدلالات الضمنية على نفسها، دون أن نُغفل أن الترحمتين حملتا قدرا متفاوتا من القوة والضعف في استرجاع شعرية المحمول من الأصل، وهذا ما سنفصل فيه فيما يلي من التحليل.

الكلمات :

لم يجد المترجمان عناء في العثور على مقابلات المفردات التي حملت معاني القصيدة، والدوال والصور الفنية التي تشكل بموجبها المشهد الرؤيوي في هذه القصيدة، ومع ذلك فقد وردت مواطن اختلاف كانت أكثر من المتوقع، وبعضها كان بالغ الأهمية كما سنرى. نلاحظ أن أدونيس ترجم (ténèbres) ب (ظلمات) وكانت في حدود المطلوب والمتوقع من الترجمة، بينما قيض لها بن صالح مفردة من المُتقادم نسبيا في اللغة العربية (دياجير)، وإن أحيائها الشعر. ولعل البساطة والعودة لمفردات أكثر تداولاً كان ليتوافق مع ميول بونفوا في انتقاء بسيط اللفظ، وهذا ما لم يفوته أدونيس، وتوفر اللغة العربية مفردات أخرى كن يمكن أن تؤدي المعنى (عتمة، ليل، قتام، غيهب، دُجى). ونلاحظ أن المترجمين كانا مترددين في توضيح الإسناد النحوي لهذه المفردة، وهذا ما ترك في الترجمة فجوة تتم عن سوء تقدير في إعادة التعبير عن دور هذه المفردة، إذ لم تأتِ الترجمة الحرفية في اللغة العربية بالإشارة الضمنية لكونها المقصود بالخطاب والنداء المُضمر بموجب الفاصلة في الأصل، فالظلمات هي المقصود بالضمير (vous)، وهذا ما تغيب أية إشارة إليه في الترجمة لا تصريحا ولا تضمينا.

وإذ ترجم أدونيس الصفة (ardu) ب (قاسية) ليصف الظلمات، يُخشى أن تفتح أبواب التأويل وتشتت الفهم من مقصودها في الشعر، فلفظ قسوة لا يعكس دلالة عُسر المراس

بين النور والظلام الواردة في الأصل، بقدر ما يُوحى بانعدام الرحمة وما يصاحبها من معاناة وألم، و إذ ترجمها بن صالح ب (عاتية) وكان اختيارا موفقا جدا، أحيا استعمالها من الركود في التراث، إذا كرسها الاستعمال لوصف الرياح. جمع بن صالح بين دلالة (الظلمة) الساكنة ودلالة (عاتية) التي تصف حلقة الظلام وسواده في كل الأماكن، ويتساق ذلك المعنى مع ثيمة الريح إذ استعار من العربية أحد ما يصف حالات هبوبها العنيف وأتى بلفظ كاد يتجاوز في قوة حملته ما يحتاجه منقول المعنى من الأصل.

ويباغثنا بن صالح بخروج عن المُتوقع والسهل الأبسط حين يترجم (vents) ب(هبوب)، واذ يستعير من الريح اسم حركتها وحدثها فحسب، يحيد عن فرصة ثمينة يوفرها النقل الحرفي بمقابل مباشر في اللغة العربية (رياح)، ويغيب مفردة بقيمة ثمينة في الشعر، وهي موضوعة محورية في شعر بونفوا ذات دلالة شعرية تتكرر في شعره، وترتبط ارتباطا عضويا بأهم المواضيع التي يعز على الترجمة أن يمسه طمس، وهو الحضور والغياب. فالريح تمثل إحدى قوى الطبيعة الرئيسة، وتمثل حالة مباشرة في الطبيعة لغياب فعلي عن العين واللمس، لكن بحضور ذو أثر واضح في صوتها وكل ما تحركه. فيما نجد أدونيس ينتهز الفرصة ويحتفظ لها بمعناها الظاهر الأسلم.

واختلف المترجمان في نقل محمول ثمينة رئيسة أخرى في هذه القصيدة وفي شعر بونفوا ككل، إذ ترجم أدونيس (flamme) ب (اللهب) واستمر وفيا لخياره دائما، بينما اختار لها بن صالح ويبدو أنه لم يشأ الوقوع في التكرار (لهب، ثم شعلة) لكنه غيب بذلك خيارا استقر عليه الشاعر مع أنه كان يملك بدائل أخرى، هذا ما يترك للقارئ انطبعا أنها ذات أهمية وتحتاج لعناية وتدقيق في نقلها واسترجاعها بالمقابل نفسه إذ وردت في قصائد أخرى بالدلالة نفسها بسبب تشابه السياق والرمزية التي حملها إياها الشاعر. ونتحسس في مفردة اللهب حمولة دلالية أكبر مما تحمله المفردة في اللغة الفرنسية، فإن كانت الكلمة تصدق على أية شعلة كبيرة كانت لنار حريق مهول أو شعلة شمعة، ففي اللغة العربية، وإن صدقت في الأصل عن النار حين يغيب منها الدخان، فإن الاستعمال

كرس لها دلالة نار كبيرة. ونتصور أن مفردة (نار) كانت لتحتوي محمول الوارد في الأصل دون كبير بعد عن المقصود.

وبينما ترجم أدونيس (si profonde) بما يقابلها (عميق) وأدى المراد، انزاح بن صالح بعض الشيء عن المقصود منها حين ترجمها ب(شديد)، وإن كانت صفة الشدة تناسب عموماً الكفاح والمقاومة، فإن مُراد الشاعر من وصفهما بالعمق ليس اعتباطياً بل إنه وصف مقصود ينبغي الوقوف عنده والتعبير عنه بأكبر قدر من المضاهاة، لاسيما إن توفر المُقابل المطلوب.

ونلاحظ أن المترجمين اختلفا اختلافاً كبيراً في نقل محمول ما ورد على سبيل كناية ترسخت كتعبير اصطلاحي تورده المعاجم، إذ ترجم أدونيس (étoile mauvaise) ب(كوكب مشؤوم) بينما نقلها بن صالح (طالع سوء)، ولم يكونا بعيدين عن محمول الكناية، ويلاحظ أن المترجمين تحاشيا لفظ (نجم)، ونتصور أنهما قدّرا أنه لا يؤدي، كما في الثقافة الغربية، دلالة الشؤم في الشعرية العربية، وهو انعكاس لقيمة النجوم في نظر العربي إذ يُنظر إليها كأنيسٍ ومُرشدٍ ومصدر جمال وتألّق. وفي السياق نفسه، ترجم أدونيس (égarement) ب(ضياح) وكانت في حدود المتوقع وأدت المقصود، بينما اختار بن صالح (ضلال) وبدأت أعمق في دلالتها وشعريتها، وربما كانت ستوازيها شعرية مفردة (تيهان)

واختلف المترجمان في موضع آخر، إذ ترجم أدونيس (forte de..) ب (قوية ب..) وتساوقت مع فكرة البقاء على قيد الحياة، بينما كلف بن صالح نفسه أكثر من المطلوب حين ترجمها ب (مُعصدة ب..) وتجاوز اليُسْر الذي يوفره الأصل وتوفره اللغة العربية، إذ استعار لفظاً يحيل على ملموس (أداة عضد وإسناد) أكثر مما يوحي إلى طاقة مُجردة في وجودها (قوة، شجاعة، قدرة)، وهذا ما تداركه أدونيس.

وبينما ترجم أدونيس (recourbement) ب(تعرجه)، ومع أنه لم يكن بعيداً في إسناد حركة التعرج لشعلة النار المتمايلة، إلا أن المقابل حمل أكثر من المقصود إذ يوحي التعرج باعوجاج دائم بينما المقصود انحناء يتردد بين الفينة والأخرى تحت أثر نسمة أو

ريح، ترجمها بن صالح (لياتها) وأتى ببديل أدى الدلالة نفسها، وإن لم يرد في الترجمتين دلالة الحركة الموجودة في الأصل إلا أنهما، لم تبعدا كثيرا عن المقصود، إذ أمكن أن تُضفى تلك الصفة بالجوء إلى الحال (وما عرفت غيره إلا مُتعرجا، متمايلا، متراقصا..)

وبينما ترجم أدونيس الفعل (qui viendra) (سيأتي)، واحتفظ بدلالة حدث مرتقب وشيك الوقوع في زمن المستقبل، لم يُغيبها بن صالح تماما حين ارتأى (قادم)، ومثل أدونيس، لم يفوت فرصة تجسيد الليل حين أسند لحالة الظلام شيئا من الحركة والتواجد الفيزيائي الذين يحملهما الفعل (يأتي وقدم)، والفعل (يحل، يهبط) ما كانا ليقصرا على أداء المعنى والمقصود. وفي السياق نفسه، ترجم أدونيس (retombent) ب (تسقط ثانية)، في انصياح غير مبرر للضرورة التكرار التي تسبق الفعل حين أضاف لها (ثانية)، إذ لا تفرض تلك اللازمة دلالة التكرار فحسب بل تنسحب إلى حالات أخرى¹، إذ أمكن أن يؤدي الفعل (ينهار) كما ارتأى بن صالح في ترجمته. وفي السياق نفسه، نلاحظ أن المترجمين وقعا في اختلاف شابه سوء تقدير للمقصود من (vitres) إذ ترجمها أدونيس ب (نوافذ زجاجية) بن صالح (زجاج النوافذ)، ونجم سوء التقدير عن كون دلالة الكلمة تنسحب من المادة على المنتج، إذ تُطلق على الزجاج وعلى النافذة المزودة بمربعات زجاج، ويبدو لنا أن المترجمين وقعا في بعدٍ عن المقصود من الفعل بسبب هذا الإرباك في تقدير دلالة مفردة بسيطة، إذ أن المقصود في الأصل هو نزول مصراع النافذة حين تُغلق، لا سقوط زجاجها أو انهيارها، وهذا ما يكمل معنى حلول الليل المتوقع في كثير من التوكيد، فرغم إغلاق النوافذ، سيحل الليل لأن الزجاج شفاف ومفض لإدراك حقائق الأمور، رغم أنه حائل فيزيائي يحجب بعض الأشياء لكنه يسمح بالرؤية.

¹ - حسب قاموس Larousse أحادي اللغة، كلمة retomber تحتل الدلالات التالية :

- S'effondrer, s'affaisser après s'être relevé.
- Tomber de tout son poids après avoir été levé.
- S'affaisser, en parlant d'une préparation.
- Cesser de se produire, disparaître ou faiblir.
- Baisser, diminuer après une élévation.

كما وقع المترجمان في إرباك من نقل محمول موضوعة تمثل بؤرة عمق وجودي في شعر بونفوا، إذ ترجم أدونيس (sans destin) ب (لا قدر لها) وأتى بالمقصود والمتوقع، إذ أبرز إنكار القدرية التي تطبع قناعات الوجوديين، بينما ارتأى بن صالح التحرر من الأصل وصب محمولها في عبارة (غير محظوظ)، وعدا عن كونها جاءت نثرية إذ خلت من أدنى اجتهاد فني لاسترجاع العمق الفكري في الأصل، فإنها تكشف حيادا عن دلالة إنكار حتمية القضاء الواضحة في الأصل، إذ لا يفوق نطاق دلالة لفظ (destin) في الأصل متعاليا على دلالة (الحظ)، بل إن بعض الإمعان بعدسة الفلسفة في ترجمة بن صالح يكشف عن تعارض فكري مع الأصل وتغييب للعمق الفكري، فإنكار القدر، الوارد في الأصل، يتضمن إنكار الحتمية والتسليم بالصدفة، بينما يتضمن غياب الحظ تقرير الخضوع لترتيب مسبق للحوادث، ونتصور في لفظ (الحظ)، إذا ما قورن بلفظ (قدر)، سطحية فكرية يُنكرها ميل بونفوا لانتقاء البسيط العميق من الكلمات. ويستوقفنا في السياق وقوع المترجمين في ارتباك من الوصول إلى مدلول لفظ (élanement) وتحديد إسناده النحوي الصائب، إذ ترجمها أدونيس ب (من علوها) ولم يكن بعيدا من المقصود إذ قلب موازين الدلالة فحسب، فبدل أن يأخذ المعنى الحرفي المُحيل إلى حركة مستمرة في المكان والزمان (الانحدار، السقوط، الهبوط، الاندفاع في اتجاه معين) قيض لها نقطة انطلاق الحركة، ولم يأخذ ذلك الكثير من المعنى غير أنه لم يُصب المقصود، بينما نجد بن صالح ترجمها ب (من ثوبه) وبدى ذلك غريبا جدا، إذ يصعب التكهّن بمقصوده المباشر أو المجازي من ذلك، فالدلالات الهامشية للثوب لا علاقة لها بدلالات مفردة (élanement). وما اتفق فيه المترجمان هو حيادهما عن إسناد الحدث لفاعله المناسب، إذ أسندها كلاهما إلى نوافذ الزجاج بينما المقصود هو الليل، إذ ينسب للشاعر حالة لاقدرية لحلوله البطيء الذي يشبه بعض حالات الحزن والكآبة التي تتسلل للقلب العليل المغتم من حدث ما.

ترجم أدونيس العبارة (intenté à..) ب (لمحاربة) وحملها أكثر مما ينبغي بالمقارنة مع الأصل، وأفرغها من بعض ملامح التناص الديني إذ تُستعمل للتعبير عن النُّذر، بينما

وجد لها بن صالح مخرجا شعريا أفضل حين ترجمها ب (منذورا ل..) واحتفظ لها بملاحمها المستعارة من طقوس الدين.

وبينما ترجم أدونيس (tout mon ressassement) ب(جميع أقوالي المكررة) ترجمها بن صالح ب (كل اجتراري)، ووقع كلاهما في نثرية يسودها ثقل ناء على شعرية المعنى، وربما نأى عن عمق المعنى ككل، إذ عدا دلالة التكرار أو قلق تردد موضوع أو فكرة ما، تحيل دلالة الفعل (ressasser) إلى تردد أفكار في الذهن بوتيرة هواجس مثيرة للقلق الذي يعز كثيمة فكرية وأدبية على الوجوديين، لا إلى كلام منطوق، وكذا ذكرى مؤلمة أو هواجس من الماضي، ومع أن السياق الذي يضع الدلالات بين حضور الكلام وغيابه إلا أنه يدفع المُحتار في الترجمة للارتياح لدلالة فكرة متسلطة تتردد في الذهن لا رجوع ذكرى أليمة، لاسيما إن تذكرنا ميل الشاعر لإثارة الفكر في عمق ما يكتبه، لا لإثارة المشاعر بالعذوبة رومانسية في الكلمات.

وفي ختام القصيدة نلاحظ أن أدونيس صب المعنى في وعاء لفظي أوسع بكثير من المطلوب حين ترجم (périr) ب(نبيذ) وترك فراغا كبيرا بين الكلمات أفقد المعاني تماسكها وانسجامها، ذلك أن الفعل (باد) يتجاوز الهلاك والموت إلى انقطاع الأصل وفناء النسل¹، بينما اختار بن صالح رأب ذلك الفراغ حين ارتأى تقييد دلالة الفعل ب (هلاك) ووفق في تدارك الفجوة الدلالية، لولا أنه فقد شيئا من حركية الزمن المحسوسة في الأصل. وفي السياق نفسه، ترجم أدونيس الصفة (fatale) ب(مشئومة) وجانب الصواب، حين حملها إحياء سلبي و تجاهل دلالتها الموضوعية التي تُحيل على حتمية سطرها القدر مسبقا وهذا ما يعز على بونفوا محاورته وإثارته في تضاعيف شعره، وكانت ترجمة بن صالح على نفس المسافة من المقصود حين ترجمها ب(قاتلة)، وتجاوز شطط أدونيس بعض الشيء حين لم يتورع عن إسناد أثر (القتل) إلى (الهلاك) وأحدث إطنابا تمجه عفوية الشعر والسلاسة الواردة في الأصل، فدلالة الحتمية في لفظ (fatale) جاءت مكملة لدلالة (périr) وهذا ما فقدته الترجمتان، لاسيما وأن اللفظ ،

¹ - تتفق القواميس على معنى الهلاك والانقراض وانقطاع النوع والنسل بالدرجة الثانية في الدلالة، وقد كرس الاستعمال لفظ الإبادة للقضاء على مجموعات (بشرية أو حيوانية) بهدف قطع نسلها نهائيا.

بحمولته الفلسفية، يمثل مركز ثقل في القصيدة إذ يُبرز تسليم الشاعر القدري لحتمية الموت ويُخلصه مما يثيره من مواقع استهلكها الشعر الرومانسي.

ترجمة أدونيس (couronnement) ب (خاتمة) ودعمها ب (باطلة) بن صالح (تتويج) ودعمها ب (سدى)، ولم يتجاوز اجتهداهما عتبة المعنى الظاهر من الكلمة، إذ استغربنا ميلهما لتوشيحها بدلالة سلبية، فاللفظ يحمل إحياءات ومجازات إيجابية تتضمن السيادة والنجاح والسؤدد والكمال في النهاية. ونتصور أن مقصود الشاعر أن خاتمة الغياب التي تتضمن التتويج هي الموت، الذي يرى فيه انتصار البعث والبقاء الأبدي على البقاء العابر الزائل في الحياة.

معمارية النحو والصرف:

لم يرد في بناء القصيدة الصرفي عموماً ما يشكل موطن تعذر أو صعوبة تُذكر من شأنهما الحؤول دون انتقالية مجمل الموضوع والمعاني والعمق الجمالي والفكري فيها. ورغم السلاسة التي وفرت فرصة إنجاز ترجمة ترقى لمضاهاة الأصل إلا أن المُترجمين لقيا بعض العناء في إعادة التعبير عن محمول المعاني ووقعوا في سوء تقدير لإسناد الوظائف النحوية، مما انجر عنه بؤر ضعف في الترجمة. فعدا ما ذكرناه سابقاً من سوء تقدير إسناد (vous) إلى الوحدة (ténèbres) وإهمال الإيضاح المأمول في ذلك والذي كان ليخدّم الترجمة، والخلل الواضح في إسناد (son élanement) إلى (les vitres)، وردت بعض الاختلافات التي انجر عن بعضها تغييب رشاقة العبارة الشعرية.

ترجم أدونيس (en vous) ب (فيك) وكانت في مستوى المتوقع، بينما ارتأى بن صالح تركيباً آخر (إليك)، ومع أن التركيبين لم يحيدا عما ورد في الأصل، إلا أن تجاهل النداء، المُضمّر في وقفة الفاصلة في الأصل، المفضي لإبراز الوحدة المقصودة بالخطاب (ténèbres)، ترك شبه الجملة معلقة شبه مبتورة، إذ لا يُحيل ضمير المفعول المتصل في الترجمة إلى أي طرف واضح، وإن توقع القارئ أنه منصوب فإنه يقع في خطأ تسبب فيه هذا الإبهام، وإن كان مجروراً فإن اللغة العربية تمج إضمار النداء أو إبراز المُخاطب من مجرد إجراء الحركة الإعرابية. كما ورد في نفس البيت اختلاف

بسيط بين المترجمين على مستوى موضع آخر، إذ ترجم أدونيس (plus ardues que..) ب (أكثر قسوة)، وأنسته غوايةً بساطةً شعر بونفوا فرص أوزانٍ أمكن أن تتساق مع الخفة التي يجذبها البناء الصرفي الشعري، إذ أمكن أن يتخلص من زيادة (أكثر) إن قال (أقصى)، وهذا ما تداركه بن صالح حين ارتأى (أعتى).

ونلاحظ أن كلا المترجمين اضطر للخروج عن صيغة مقارنة قيض لها الشاعر في الأصل خياراً صرفياً يغلب فيه الاختصار على التكرار، ويسود فيه التعقيد على بساطة العبارة، حين قال (Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sont les vents)، وهو خيار لا يمكن أن ينتقل إلى اللغة العربية بالشكل نفسه، وإلا انتهى الأمر بانسداد كامل، ومع ذلك لم يكن متعذراً إعادة التعبير عن المقصود في عبارة رشيقة (ظلمات أعسر من الرياح على اللهب)، وهذا ما لم يجد فيه المترجمان عناء، عدا عن كون خياراتهما المعجمية لم تأتلف مع الرشاقة الصرفية التي وفرتها لغة الضاد.

وبينما ترجم أدونيس (ainsi..) ب (هكذا)، وكان المقابل المناسب المتوقع إذ لا تمثل أداة الربط تلك صعوبة تُذكر، نجد بن صالح يختزل منها الهاء حين يقترح (كذا)، ويقع في حياد عن مدلولها ووظيفتها المطلوبة، إذ يكثف ذلك الرابط النحوي في هذا السياق حوصلة سنوات مرت على عجل، وهذا ما لا تعبر عنه الأداة (كذا) التي تحقق دلالة الإضافة.

ونلاحظ على مستوى التراكيب أن المترجمين اجتمعا في تجاهل الفاصلة التي عزلت العبارة (mais forte d'une flamme) في محمول البيتين التاليين :

Ainsi ai-je vécu, mais forte d'une flamme,

Qu'ai-je d'autre connu que son recourbement

واكتفيا، كما في الكثير من القصائد، بجوازات التدوير التي يسكت عنها الشعر الحر، ونرى أن تحقيق موضع الوقف بعلاماته يخدم الإيقاع.

ونلاحظ أن المترجمين اجتهدوا في تكييف التوزيع النحوي للاحتفاظ بالتضمين الوارد بين البيتين:

Et la nuit que je sais qui viendra quand retombent

Les vitres sans destin de son élanement ?

وبينما وقع أدونيس في ارتباك من إضافة وحدة (ثانية) حين ارتأى :

والليل الذي أعرف أنه سيأتي حين تسقط ثانية

من علوها، النوافذ الزجاجية التي لا قدر لها ؟

وضيع تحقيق بناء شعري رشيق بالتزام حد أقصى في حرفية نقل المكون النحوي ذي الدلالة في الكلمة، تمكن بن صالح من تحقيق التضمين بشق الأنفس حين خرج به في ختام الاستفهام حين وزع محمول البيتين في التركيب :

والليل الذي أعلم أنه قادم حينما

زجاج النوافذ غير المحفوظ من ثوبه ينهار؟

كما نلاحظ اختلاف المترجمين في إعادة توزيع محمول أسلوب القصر الوارد في العبارة (je ne suis que..) إذ ترجمها أدونيس ب (لست إلا كما..) ومع أنه لم يكن بعيدا عن المضمون والمعنى، إلا أنه فوت فرصة تخفيف عدد الوحدات الذي يخدم خفة الشعر وسيولة الإيقاع، وهذا ما تداركه بن صالح حين ترجم العبارة ب(ما أنا إلا..).

الصورة:

تناثرت في القصيدة دوال الصراع والصمود ويمكن الوقوف على تحقيق سواد هاتين الثيمتين على مستوى مجموعة من الألفاظ التي تمثلت مراكز ثقل وتوازن موضوعي في القصيدة ومنها (ardues, soumise, lutte, forte, recourbement, retombent, détruire, périr que de n'être, couronnement) ولم تُعدم هذه الألفاظ مقابلاتها في اللغة العربية مما يجيز لنا القول أن الترجمتين حققنا انتقالية شبه كاملة لأحد أوجه

التصوير الشعري على مستوى اللفظ المحمل بالرمزية والتكثيف الدلالي الشعري. ومع أن الترجمتين تفاوتتا في اختيار المقابل الأنسب في حالات وفرت فيها اللغة العربية تنوعاً مُربكاً في أوجه التعبير عن المعنى، نظراً لعمق القاموس وثراءه، إلا أن ما قيضه المُترجمان من مقابلات كان عموماً كان في مستوى المعاني المحمولة من الأصل.

كما وردت دوال مقاومة الغياب مجازية ومن الطبيعة (flamme, parole, vent, lutte, étoile, nuit, forte, vitres) ورغم أن اللغة الآخذة توفر كل ما يسترجع محمولها إحالةً ويعبر عن إحياءاتها، إلا أن المُترجمين وقعا في اختلافات شابهها تفاوتٌ في استيعاب المقصود وصل لحد حيادٍ غير مبرر سلب من الأصل الكثير مثل استعاضة بن صالح بمفردة (الهبوب) عن (الريح)، واختيار (مُعصدة) بدل (قوية)، وغياب دلالة مفردة (نجم) المُترتب عن احتمال سوء تأويل والتي انصهرت بموجب استخلاص مضمون تعبير اصطلاحي، وتغيب دلالة (الزجاج) حين وردت لدى المُترجمين في درجة ثانية من الاهتمام كصفة منسوبة لنوافذ بينما هي في الأصل مُبرزة عن قصد. وقد كان لتلك الدوال أدوارها في ترسيم المشهد الشعري في القصيدة وإبراز الكثير من خصائص شعر بونفوا، فاللهب، أو النار، يحملان بحضورهما دلالة انقشاع الظلام وظهور الموجودات للنظر، كما تحمل دلالة الأُنس في وحشة الليل والعتمّة والعثور على هُدًى، والكلام يحمل دلالة حضور صوت حي يوقظ الوعي بوجود حقيقي لا مُتصور فحسب، والريح تحمل دلالة وجود رغم غياب فهي حالة حاضرة بالصوت تحرك بعض الموجودات، مصدرها وفاعلها غائبان كلياً، غير أن أثرها أقوى كقوة القاهرة تنطق بين الحجر والشجر بهبوبها وتنوع أصواته تحمل الريح دلالة الأخذ والعطاء.

تناثرت في تضاعيف القصيدة مجموعة من الصور التي لم يتقصد الشاعر فيها العمق الجمالي بقدر ما ابتغى العمق الفكري من إجراء الدلالات على متنها، وهي صور لم يجد المُترجمان عناء في انتقالية بنائها ومضمونها. وأول صورة تعن للقارئ هي التشبيه البليغ، وردت في البيت الأول:

J'ai porté ma parole en vous comme une flamme,

Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sont les vents.

وأسند بموجبه الشاعر هيئة النار إلى كلام ليصور حضور الصوت مثل حضور النور ويترتب عن ذلك تشبيه الصمت بالظلمات على مستوى بداية البيت الثاني، ويعز على بونفوا انتقاء مكونات الصور ذات البساطة الجملة والعمق الفكري لا العمق الجمالي الذي طبع مختلف المذاهب الشعرية. وقد انتقل ذلك التشبيه بكل مكوناته إذ ساعدت البساطة التي وردت في الأصل انتقالية الصورة دون الحاجة لتفكيك محمول لفظ أو التصرف في آخر.

وأسند الشاعر في البيت الثالث حالة العمق إلى حالة الصراع على سبيل الاستعارة الممكنة إذ شبه الكفاح والصمود بالبحر أو مكان ذو غور واستعار منه العمق:

Et rien ne m'a soumise en si profonde lutte,

وهي صورة يغلب فيها الميل لتجسيد دلالات تجريدية يصعب تجسيمها مثل (كفاح، مقاومة، تأكيد حالة الحضور) على استحضار مكونات حسية مرئية أو ذات أثر مباشر كالمعاناة أو عنف الصراع وتجلياته. وقد ترسمت مكونات هذه الصورة في اللغة العربية دون خسائر تُذكر على مستوى المقابلات اللفظية وحمولتها الدلالية، ويبقى هامش ما رهن الاحتمال من ناحية التفاوت في التأويل ويتوقف على أفق التلقي والتذوق.

كما وردت في البيت الرابع كناية عن سوء الحظ أو نذير الشؤم دسها الشاعر بين جنبات لفظ يحيل إلى النجم وصفة تحيل مباشرة إلى السوء، ومجمع القصد أن الصراع الذي كانت فيه المتحدثة في القصيدة لم يكن بسبب سوء طالع، في إنكار وازدراء عابرين جدا للتفسير الغيبي الخرافي لما يقع واعتراف، في الوقت نفسه، بسيادة تفسير كهذا يوما ما. وقد اضطر المترجمان للمجازفة لإيجاد الوعاء اللفظي المناسب لبقاء مضمون هذه الصورة حيا سهلا للفهم والتأويل حين ارتأى بن صالح التعامل معها كعبارة اصطلاحية وأتى بما يناسبها من معين اللغة العربية (طالع سوء)، بينما غامر أدونيس بنقل حرفي استعاض فيه بلفظ (كوكب) عن (نجم) في محاولة لتحاكي التنافر الذي توقعه من دلالة نجم في الثقافة والشعرية العربية مع المقصود في الأصل.

Nulle étoile mauvaise et nul égarement.

كما وردت صورة نذر الكلام للصمت على سبيل في إحدى أعماق الصور الواقعية التي يشتغل عليها إيف بونفوا في شعره، إذ تبدو الدلالات مترابكة في صورة تخيلية تجمع بين الكلام والغياب والنذر، في حين أن المُمعن فيها يجد فيها وصفا واقعيا يكاد يخلو من الخيال المتوثب كما أُلْفاه في الشعر. ويصور الشاعر، في تخفف شديد من النية في إثارة الإعجاب بالمكونات اللفظية، وفي قصد واضح لاستمالة أعمال التفكير والتأمل العميق، حالة كلام نُذر إلى الغياب، مثلما تُنذر الأمانى والأدعية لغاية مرجوة مرغوبة، فيتشكل الغياب مثل حالة مجسدة في حين أنه حالة مجردة جدا تقع على حد نقيض من الحضور، والمُراد بالنسبة للشاعر إثبات حالة الوجود ممثلة في الكلام المنذور بفضل الوعي بحالة الغياب. وللنفاذ إلى هذا العمق من المقاصد المُضمّنة في هذه الصورة تحتاج الترجمة إلى التعريف بتوجه بونفوا في مشروعه الشعري الذي نذره من البداية إلى الواقع والفلسفة وإعادة النظر في الكثير مما رسب في الأذهان من مفاهيم.

Je ne suis que parole intentée à l'absence,

L'absence détruira tout mon ressassement.

ووردت في البيت الموالي صورة شبه فيها الشاعر الغياب، وهو حالة مجردة، بشيء محسوس يمكنه أن يهدم ويقضي على حالة تردد هاجس أو فكرة متحكمة. وقد انتقلت الصورة بمحملها دون خسارة تُذكر.

الموسيقى:

يلفت الانتباه من البيت الأول في القصيدة ورود ضمير المتكلم ممتد النطق والحضور والأداء اللفظي بموجب الفعل المساعد (ai) الممدود، وكذا لورود تجانس مختلف الصوامت متشابه الصوائت متناوب على مستوى بدايات نطق الوحدات (porté, ma, parole) ويتحسس فيها مقتفي أثر المكون الصوتي تنوعا حيويا يطبع ضرورة تنوع أصوات الكلام الذي يحقق السمع والوعي. ويعزز الأداء اللفظي ورود ضمير المُخاطب المجموع (vous) ببدايته الجهيرة بموجب الصوت (v) يعززه المد الهوائي للتركيب

(ou)، ويهدأ هذا اللغظ والنفخ الصوتي حين تدخل أصوات يسودها هدوء فحرف الفاء في لفظ (flamme) أهدأ من (v) وسيولة اللام المتروية والميم المُطبقة تُحدثان موضع نزول وسكوت في الإيقاع، غير أنا لبيت الثاني لا يشهد النزول والصمت نفسيهما إذ يختم البيت لفظ يشبه كثيرا ما يحيل إليه فلفظ (vent) أقرب في دلالاته ومكوناته الصوتية للحركة منه إلى الهدوء والسكون. ويسود الرنين النوني المُطلق باقي نهايات القصيدة على سبيل قافية ميمية الروي توحى صوتيا برنين حركي لكلام مسموع. وقد غلب في تضاعيف القصيدة تكرار نغمي ميمي الهمس، إذ يرد على الأقل لمرة واحدة في كل بيت، ويبدو معززا بحركة قوية في المفردات (flamme, ma comme, mauvaise, mais)، ويرافقه تكرار نوني قوامه الصوت (n) في معظم الأبيات التي ورد فيها، ويوحى بهمس هادئ ناعم الوقع على السمع يشبه همس الهواجس وخروج

الذكريات وكلام النيام في عز الظلام. وكأن الصوت المُجسد في ألفاظ القصيدة يهمس للقارئ بكلام محسوس غامض المرامي.

كما يتكرر ورود الصوت (r) بمعدل مرة على الأقل وثلاث مرات على الأكثر في كل بيت تقريبا، وهو صوت له فضيلة التردد وتحقيق الاختلاف بدور شد الانتباه وتحقيق تفاعل في التواصل معززا بحضور الصائت المفتوح (a) إذ ورد سبع مرات في المقطوعة الأولى، وأربع مرات في الثانية، وتسع مرات في الثالثة وست مرات في المقطوعة الأخيرة.

ويتحسس القارئ تكرار الصوت الجهير (r) في المفردات (tonnerre, profond, roule, sur, branche)، ويترك انطبعا بتشابهه مع هدير الرعد المتقصف لاسيما مع ورود ترديد للصوائت التي جاءت ممدودة (o, ou, -erre, -ur) ويترك في اللغة إيقاعا يشبه إيقاع الرعد في الطبيعة.

وقد وردت في القصيدة قافية ميمية الروي منونة الرنين تحققت في جميع الكلمات الخاتمة بموجب اللاحقة (-ment)، وتركت مسحة من أنين الحزن في نهاية القصيدة. كما وردت تقفية داخلية في بيتين متتاليين على مستوى العبارتين (Ainsi ai-je vécu،

(...Qu'ai-je d'autre connu, ويتحسس فيها متتبع مكونات الإيقاع توازيا عروضيا. وتبين قراءة القصيدة تحقيق إيقاع مقسم تقسيما عروضيا متوازن الأجزاء على مستوى عدد المقاطع والمصاريح، يسمح بقراءة إيقاعية عروضية واضحة التقطيع، وهذا ما غاب في الترجمتين غيابا تاما.

ويلاحظ في الترجمتين غياب هذه المؤثرات الموسيقية على مستوى المفردات التي استوعبت الدلالات وشاركت في إعادة تشكيل الصور، ومبرر ذلك هو اختلاف التكوين العضوي للكلمات في لغتين مختلفتي التكوين. كما ترتب عن ذلك، على مستوى الإيقاع العام للأبيات، تغير شبه كامل في توزيع المكونات العروضية من مقاطع، إذ أخرجت الترجمتان أبياتا حرة امتزجت فيها تفعيلات تخللتها بعض الزحافات، فإيقاع البيت الإسكندري انحسر في مواضع واسترجع ما يضاهي طوله في عدد المقاطع في مواضع أخرى.

ونرى أن غياب تحقيق شيء من التوازن العروضي في الأبيات يرتد إلى أن المترجمين لم يشاء المساس بمكونات النص الأصلي ومعانيه ومقاصده، ولم يجازفا بأية إضافة أو حذف، مما أجازته نظرية الترجمة، لغرض عروضي. ونتصور أن استغلال شيء من التغيرات في حدها الأدنى، مما رخصت له نظرية الترجمة، تسمح بتحقيق بعض التوازن العروضي ولو كان ممزوج البحور.

نقترح الترجمة التالية:

صوت

حملت كلامي إليك مثل نارٍ،
يا ظلاما أقسى على نارٍ من رياح
ما جبرني لأستكين في هذا الكفاح،
لا نجمٌ شؤم ولا أي ضياع.
هكذا حييت دوما، قوية بلهبٍ

أما عرفته إلا متملّوجاً،
وليلٌ أدركُ أنه آتٍ حين يؤول إلى حُطام،
زجاجٌ بلا قدرٍ هاوٍ من القمم؟
ما أنا سوى كلام نَدَّ الغياب،
غيابٌ سيمسح الأوهام.
نعم، سرعان ما سنفنى، فما نحنُ سوى كلام
وتلك مهمة شاءها القدر، حفّها سوءُ الختام. (ترجمتنا)

Vrai lieu

Qu'une place soit faite à celui qui approche,
Personnage ayant froid et privé de maison.
Personnage tenté par le bruit d'une lampe,
Par le seuil éclairé d'une seule maison.
Et s'il reste recru d'angoisse et de fatigue,
Qu'on redise pour lui les mots de guérison.
Que faut-il à ce cœur qui n'était que silence,
Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison,
Et comme un peu de feu soudain la nuit,
Et la table entrevue d'une pauvre maison ?¹

¹ - Yves Bonnefoy, Op.cit, page 107.

ترجمة أدونيس:

مكان حقيقي

لِيُهَيَّأَ موضع لهذا الذي يقترب،
إنه شخصٌ بردانٌ ولا بيت له.
شخص يغريه ضجيج مصباح
تغريه عتبة مضاءة لبيت واحد.
ولئن ظل مرهقا من التعب والقلق
فلنُكرّر من أجله كلمات الشفاء.
ماذا يلزم لهذا القلب الذي لم يكن إلا صمتا
غير الكلمات التي تكون الإشارة والموعظة،
تكون مثل نارٍ ضئيلة تفاجئ ليلا،
ومائدةٍ منتظرة في بيت فقير؟¹

¹ - بونفوا، الأعمال الكاملة، ص 101.

ترجمة محمد بن صالح:

مكان حقيقي

لِيُهَيَّأَ مكان للذي يقتربُ،
إن شخصاً أصابه البردُ لا بيت له.

شخصٌ مهووسٌ برفرفة سراجٍ،
بالوصيد المضاء لبيتٍ وحيد.

وإن ظل منهكا من الغم والتعب،
فلتُتلى عليه أدعية الشفاء.

ما الذي يلزمُ هذا القلب الذي ما كان غير السكون،
عدا كلمات تكون العلامة والصلاة،

وشيءٍ كما بعضُ نارٍ فجأة في الليل تنبجسُ،
وطاولةٍ للضيوف تلوح ببيت فقير؟¹

¹ - بونفوا، الصوت والحجر، ص 111.

تحليل ونقد:

الموضوع:

يعود بنا العنوان إلى ثيمة المكان في شعر بنوفوا، غير أن ما يلفت الانتباه هذه المرة هو الصفة "حقيقي" وكأن بعض الأماكن التي تُذكر غير ذلك من أماكن الخيال والحلم. والمكان يشغل في شعر بنوفوا مساحة كبيرة ويمثل بؤرة عمق في شعره، والمكان بما هو مكان فحسب مكان لشيء ما يدل عليه من حجر أو شجرة أو بيت أو مائدة أو نار أو كوكب. وبعض أجزاء المكان تكتسب عند بنوفوا دلالات أخرى كالبداية أو نقطة ربط بين عالمين وحالتين، حالة الحاضر المائل للعين والغائب المائل للفكر مثل العتبة، أو الحافة أو جناح مائدة أو كوخ، وقد يتسع حيز المكان وتغيب معالمه المحددة ليكون موضعاً ما أعلى أسفل أو هناك أو هنا بلا تعيين نهائي. وقد يلاحق الشاعر مواضع لم يسبق للشعر أن ذكرها كمواضع بين الحضور والغياب وبين اليقظة والحلم ويتخطف منها ما يخطر للفكر قدر ما استطاع من وضوح. فالمكان كدلالة وجود وموجود تتحقق فيه الحياة ويتحقق فيه الزمن وسيرورتة والمكان هو الشاهد على البداية والأزلية والأبدية.

تتوارد القصيدة على شكل أمر يتخلله رجاء بموجب زمن التمني الذي احتواه فعل الكينونة في بداية القصيدة، ومشهد القصيدة متحرك حيوي، من البيت الأول قوامه شخص قادم في اتجاه المتحدث في القصيدة، ويمد الخطى، بعد تيهان، نحو بيت مُضاء، أريد أن يُهيأ له مكان فيه. يوصف الوافد أنه شخص يعاني من برد الخارج والمسير إذ لا بيت يأوي إليه، وبينما هو هائم يجتذبه صوت ضجيج مصباح، وتغريه عتبة مضاءة لبيت وحيد. ويرجو المتحدث في القصيدة أن تكرر على مسمع الضيف الوافد كلمات تشفيه من حاله، إن ظل يلزمه الإرهاق من التعب والقلق. ويتساءل في تأسٍّ وحزْمٍ عما يلزم مثل هذا القلب الذي كان رهين سكون الموت، ممثلاً في سكون القلب، غير الكلمات التي تكون الإشارة والموعظة، تكون مثل نارٍ ضئيلة تفاجئ ليلاً، ومائدةٍ منتظر في بيت فقير. لا يتضح مشهد القصيدة إن لم يعد القارئ لشعر بنوفوا عموماً، فالمكان الحقيقي هو مكان الموتى، والبرد والصمت هما برد وصمت الموت، والمنزل منزل وحيد في مقام

الأموات. والإرهاق هو إرهاق رحلة الروح إلى مقامها الأخير، وكلمات الشفاء والموعظة (oraison) هي الأدعية والتمنّيات التي رافقت طقوس الموت من ابتكار الإنسان المفجوع أو مما نزلت به الديانات للتخفيف من أثر هذه الحقيقة التي ما فتئت تؤرق فكر الإنسان منذ أنزل من الجنة.

الكلمات :

وردت في القصيدة مفردات من المتداول وكانت بالنسبة للترجمة سلسلة في حدود المتداول دون أي فجوة معجمية تذكر لا على مستوى الإحالة ولا الإيحاء. ومع ذلك اختلف المترجمان في الكثير من المواضع وتفاوتت الحدود الدلالية والشعرية في الاختلاف حسب مساحة التأويل التي انطوت عليها الألفاظ في الأصل وتبعاً للتنوع المفرداتي الذي جادت به لغة الضاد.

ترجم أدونيس (une place) ب (موضع) ولم تحمل قيمة ثيمة المكان في أحد تجلياته، فلفظ (place) من الشمولية بما يسمح أن يقترن في اللغة الأصل بالمكان في شموليته، وفقدت الترجمة في هذا الموضع أحد بؤر الثقل في القصيدة إذ لا يحيل الموضع في اللغة العربية إلا على جزء من المكان، وإن دل لفظ (lieu) في العنوان على مكان أول هو البيت، فإن وريث الدلالة الوحيد في تضاعيف القصيدة هو هذه اللفظة، وقد تدارك بن صالح هذه الهوة حين ترجمها (مكان) وحقق تجلي ثيمة المكان ودلالاته الوجودية في القصيدة.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول عبارة (ayant froid) إذ ترجمها أدونيس ب (بردان) محاولاً عبر هذه الصيغة تحديداً تحقيق الحالة الناجزة المحسوسة الحاضرة زمنياً بموجب ورود فعل الملكية في حالة ديمومة (ayant)، وأتت الترجمة بالمقصود، بينما ترجمها بن صالح ب (أصابه البرد) وجازف بالانتقال من حالة الحضور والآنية المقصودة في الأصل إلى حالة سرد حكائي ألقى بكل شيء في غيابات الماضي وأسقط من روح القصيدة الكثير من الآنية.

واتفق المترجمان على نقل محمول (privé de) ب(لا بيت له) وكانت في مستوى المتوقع، إذ أدت محمول العبارة في الأصل، وتحاشيا (مُعدم المأوى والملجأ) التي كان تبدو مضاهية شعريا.

وبينما ترجم أدونيس (tenté par..) ب (يغريه) ولم يكن بعيدا عن المحمول الدلالي من الأصل، اختار لها بن صالح (مهوس ب..) وابتعد عن المقصود إذ أثقل كاهل السياق بمعنى لا يتسع له محمول (tenté) في إحياءه، فالهوس يتجاوز الانجذاب والاستسلام للإغراء والحاجة البيولوجية إلى إلحاح وملاحقة وإدمان وتملّك عنيف للرغبة، فالسياق يتحدث عن هائم في عتمة الليل استأنس بضياء في عتبة منزل فحسب.

ترجم أدونيس (le bruit d'une lampe) ب(ضجيج مصباح) ولم يكن بعيدا عن المقصود في الأصل، إذ يلتفت الضجيج ليلا السمع ويثير الفضول أو يؤنس المستوحش مرير الملاذ، بينما ترجمها بن صالح ب(رفرقة سراج) وانزاح عن الأصل انزياحا ملفتا للانتباه إذ استعار فعلا يدل على حركة خفقان مستمرة بسبب الريح أو ضرب جناحين وفيها الخفة وصوت الهواء أكثر من قرع المعادن الذي ربما تثيره بعض أجزاء المصباح. وربما أراد بن صالح من الرفرقة صوت الشعلة التي قد تكون خفاقة في الهواء أحيانا إذ تُصدر النار زفيرا وتتأجج حين تخرقها الريح. ومهما استجاب خيار بن صالح للتأويل إلا أن الأفضل في ترجمة الشعر أن يُعفى قارئ الترجمة من الرغبات الإنزياحية العابرة للمترجم، التي قد تصرف عن التذوق إلى إجهاد الفكر، فالأولوية لتماسك النص وتساق الدلالات والصور مع الموضوع في الأصل. واقترح بن صالح مفردة (سراج) وكانت رائعة الوقع في السياق، وقد عودنا بن صالح في ترجمته على توشية المحمول من النص الأجنبي بقبسات من التراث.

واختلف المترجمان في نقل محمول ثيمة على قدر كبير من الأهمية في شعر إيف بونفوا وهي (seuil) إذ يعز على بونفوا الوقوف عليها في هذه القصيدة كمر بين الظلمة والضياء بين التيهان والاستقرار والأنس، بين الموت وحياة بعد الموت. العتبة عتبة بين وجود عابر ووجود خالد. نلاحظ أن أدونيس ترجمها ب(عتبة)، وكان خيارا تضمن

صميم المقصود، إذ تحمل العتبة في اللغة العربية دلالات مقاربة أخرى إذ تمثل العتبة مدخل البيت وحرمته، وتحمل المفاجأة للخارج من البيت، وقد تمثل نذير شؤم إذ يرش السحر عند عتبات المنازل، ويُراد بها الزوجة حين يُقال "غير عتبة بيتك أو ألزمها". بينما ارتأى بن صالح النهل من التراث إذ ترجمها ب (وصيد)، وتعني الكوخ الحجري، وفناء البيت وعتبته الواسعة، ولم تكن الترجمة بعيدة عن المقصود في الأصل وإن كان المقصود في الأصل تحديدا الإطار المفضي بخطوة إلى تجاوز العتبة، أما الوصيد فأوسع نوعا ما، هذا لنقول أن عتبة تؤدي الدلالة الشعرية بالعمق المقصود في الأصل.

وترجم أدونيس (recru) ب(مرهقا) بينما اختار بن صالح (منهكا) ولم يشب الخيارين سوى فرق طفيف في الدلالة، إلا أنهما اجتماعا في ترك ثقل ترتب عن رص مرادفات تحمل الدلالة نفسها تقريبا (تعب، مرهق، منهك)، وهذا مما يمجس الشعر ويترك فيه ضعفا، في حين أن اللغة الآخذة توفر ما يتجنب به المترجم هذا العيب كأن يقول (وإن نال منه التعب، وإن تحامل عليه التعب والقلق، وإن ناء به التعب)، وترجم أدونيس، في السياق نفسه، (angoisse) ب (قلق) وكان في حدود المقصود من حيث الحموله الدلالية المُتضمنة في السياق، بل إنه حقق إحدى أهم ركائز النزعة الوجودية في شعر بونفوا¹، بينما اختار بن صالح لفظا حمل شعورا أعمق ودلالة أثقل (غم)، غير أنه لا يناسب العمق الفكري الوارد في سياق الأصل، فالغم تُحيل أكثر إلى اشتداد الحزن والأسى الذين يعزان في الشعر ذي العمق الرومانسي، لا اشتداد الحيرة والقلق من التيهان والخوف، فالهائم الذي طرق ذلك المنزل ليلا لا يكون في حالة حزن، بقدر ما يتعدها إلى الحيرة والخوف ومن اليأس إلى القنوط.

وورد في البيت الموالي اختلاف في ترجمة (Qu'on redise..)، إذ ترجمها أدونيس ب(فلتُكرّر) وبدت ترجمة باهتة خالية من أي إحياء إلى الطقس الديني الذي يترسم في هذا الموضع، وهذا ما تداركه بن صالح ببراعة حين ارتأى (فلتُتلى)، ولو أن بونفوا

¹ - القلق أحد مرتكزات الرؤية الوجودية للكون والذات، وهو قلق من خطر الزوال والفناء، ويصل القلق إلى منتهاه أمام حقيقة الموت وتلك أعلى درجات تحقق الوجود وإثباته، فالموت أقوى ما يحقق الحياة والوجود، وهو قلق يتبعه تفاؤل بأن ما بعد الموت انبعاث وخلود. (سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ص 18-19)

تقصد استعمال فعل من أبسط ما يكون وهذا ما يجتهد أن يحققه في شعره، إلا أن الفعل (تلى) حقق ائتلاف اللفظ في السياق وهذا أهم لتحقيق الشعرية.

وبينما اكتفى أدونيس بأقرب مقابل حين ترجم (les mots de guérison) ب (كلمات الشفاء)، وكانت في حدود المقصود في الأصل، ودون أي خسارة تُذكر، توسع بن صالح في إحلال دلالة المفردة البسيطة التي وردت في الأصل إذ اختار (أدعية شفاء) وفضل أن يهيئ لها طقساً دينياً غير أنه حاد بعض الشيء عن مدلول (الرُقِيّة) لو شئنا أن نحدد لتلك الكلمات إطاراً دينياً ما، فالدعاء أوسع دلالة من الرقية التي تُكرس للشفاء من الهوس والقلق والمس. ولم يستمر بن صالح في ميله إلى تقييض المفردات التي تعيد ترسيم المشهد الديني على مستوى مفردتي (signe) التي ألقى محمولها مباشرة في أبسط مقابل (علامة) وكان نقلاً شبه عشوائياً لم يُعر اهتماماً لحمولتها الدينية، إذ تُحيل الكلمة إلى رمز الصليب الذي يؤدي بحركات يُطلق عليها اللفظ ذاته، ونتصور أن خيار أدونيس (إشارة) و (علامة) كانا أجوفين مبتوري الإحياء، إذ لا يؤديان سوى بعض محمول المفردة في الأصل، ونقدّر أن إبراز ذلك المقصود من قبيل الضرورة سواء بذكر لفظ (الصليب) أو شرح تلك الحمولة في حاشية. بينما نجده يتدارك تصوير الطقس الديني حين ترجم (oraison) ب(صلاة) وكانت فرصة المقابل الأول مؤاتية جداً لاستيعاب محمول الدلالة ومناسبة السياق، وهذا ما كان خيار أدونيس دونه حين ترجم المفردة ب (موعظة)، ذلك أن الوعظ يُحيل في إلى التذكير بحقيقة الموت وعذاب القبر وطرق تحاشي الآثام وتحقيق الثواب، أما في الأصل فالمقصود هو صلاة تُتلى على روح ميتٍ وليست صلاة جماعية يؤديها الحاضرون في القداس.

وورد اختلاف طفيف افترق بموجبه المترجمان في نقل محمول لفظ بسيط بساطة دلالاته، إذ ترجم أدونيس (silence) ب (صمتاً) ولم ينأى عن إسنادها إلى (القلب) كما ورد في السياق، إذ جعل الشاعر من القلب كله (صمتاً)، ولم يخالف المقصود في الأصل، غير أن الاكتفاء بذلك الخيار الأول كان دون المتوقع من الاجتهاد الفني المشروع في ترجمة الشعر، بينما كان خيار بن صالح متحرراً من وطأة الحرفية التي تُغري بها بساطة

كلمات الأصل حين ارتأى خيار (سكون) ونتصور أنها كانت أكثر لو قيض لها ما يبرز شعريتها من الحد الأدنى من الإضافة كأن يقول (هذا القلب الذي يملأه السكون، القلب الساكن، ماذا يلزم قلبا من سكون، قلبا جلّهُ السكون).

كما اختلف المترجمان في نقل محمول ثلاث مفردات في البيتين الأخيرين، إذ ترجم أدونيس (un peu de feu) ب (نار ضئيلة)، وإن لم تكن في شطط كلي عن دلالة الأصل غير أنها كانت دون المتوقع من ترجمة الشعر والاجتهاد الفني في مضاهاة جمالية الأصل، أما بن صالح فنلاحظ أنه تدارك تلك الهوة ورأبها حين ارتأى خيار (بعض نار...) وكانت مخرجا فنيا أدى الدلالة وترك خفة ورشاقة تليق بعبارات الشعر. وفي البيت الأخير، ترجم أدونيس (table) ب(مائدة)، وكانت مؤدية للدلالة المقصودة في الأصل، ورائقة في سياق شعري متسعة المساحة المكانية والدلالية التاريخية المتغلغلة في عمق الدين، إذ تُذكر بالعشاء الأخير للمسيح مع الحواريين، عشاء الانتقال إلى السماء¹، أما بن صالح فترجمها ب (طاولة) ومع أنها المفردة لم تكن في معناها مخالفة أو في حياد عن محمول مفردة الأصل، إلا أننا نتصور من اطلاعنا المتواضع في الشعر، قلة تناولها الرمزي، في سياق ديني أو ما جاوره، في الشعر تُبعدها من صفة الخيار الأفضل في هذا السياق بالذات، فالمائدة لا تحمل رمزية تناول العشاء فحسب، بل موضع التلاقي والاجتماع والحوار وتحقيق الحضور والتواجد. وفي موضع أخير، ترجم أدونيس (entrevue) ب(منتظرة)، وأدى ما جاور المعنى المقصود، غير أن الإنصياح للصيغة الصرفية في الأصل خنق اتساع الدلالة، وهذا ما تداركه بن صالح حين حرر الدلالة والسيولة النحوية إذ ارتأى خيار الفعل (تلوح)، ومع أنه حاول دعمها بمفردة (للضيوف)، إلا أننا نخشى أنه أقصى دلالات ضمنية أخرى محتملة قد تستخرجها قراءات أخرى من السياق.

¹ - تمثل الواقعة حدثا مفصليا في الديانة المسيحية، إذ تأسس بموجبها سرُّ القربان المقدس Eucharistie، الذي تؤدي بموجبه عبادة جماعية لطلب المغفرة من خطيئة السلف وضمن الخلود بعد مفارقة الجسد للروح، ولم يرد هذا التفصيل في القرآن الكريم، إذ يمثل موضع خلاف حول ما إذا كانت الآية التي ذكرت معجزة إنزال المائدة من السماء مرتبطة بهذه الواقعة.

معمارية النحو والصرف:

يُلاحظ في ترجمتي هذه القصيدة، على غرار سائر ترجمات القصائد التي سبق تناولها، وقوع المُترجمين عموماً تحت وطأة حرفية تجلت بوضوح على مستوى تراكيب الترجمة التي يُفترض أن تُراعى فيها الرشاقة والخفة اللتان يتطلبهما الشعر، والحذر الشديد من تكديس حروف الربط التي لا تخدم معمارية القصيدة وتؤثر على إيقاعها وتعطل قراءتها قراءة شعرية ذات سيولة وعفوية تشارك في تحقيق الإنشاد، إن تعلق الأمر بشعر موزون، أو الأداء في قراءة الشعر كما هي حال هذه القصيدة. فالترجمتان تنطويان على الكثير من الثقل الذي أمكن تجنبه، دون أية خسارة على مستوى الدلالة وجمالية التصوير الشعري الكامنة في عناصر تحقيق المشهد الشعري من ألفاظ وصور وما يتحرك بينهما من أصوات وطقوس دينية.

أول ما يعن لمُعائِن التَرجَمَتين هو الإسراف في استعمال حروف الوصل والربط، دون الحاجة لها في الكثير من المواضع، مما كان لِيُفسح المجال لسيولة الدلالة وخفة الإيقاع، فأدونيس تكلف قول (لهذا الذي يقتربُ) وبن صالح (للذي) ويتحسس القارئ منهما ثقلاً ترتب عن تراكم الإشارة والوصل المتقاربين جداً في الدلالة على المُسند إليه نفسه، دون طائل فني عروضي يُذكر، وأمکن قول (للقادِم، للوافد، للسائر، لمن يتهدى إلى هنا..).

كما أمكن تجنب حشر دلالة شعرية رئيسة بين حرفين في قول المُترجمين (ولا بيت له) إذ قضيا على العمق الشعري لدلالة التشرد والتهيّان ليلاً في عز البرد دون بيت يأوي، حين اكتفيا بحرف اللام كأداة دالة على الملكية، والنفي النحوي، وهذا ما انجرت عنه سطحية لا تليق بتاتا بشعرية الترجمة، لاسيما بالعمق الفلسفي الوجودي لشاعر أراد أن يكون علامة فارقة، فقد أمكن القول (بلا مأوى، محروم من المأوى، بلا سقف، الهائم، التائه).

كما تستوقف المُمعن في ترجمة بن صالح انسياق لا مبرر له مع حروف الجر وأدوات التعريف التي يمج الشعر الإكثار منها على مستوى البيت الرابع حين قال (بالوصيد

المُضاء لبيتٍ وحيد) إذ يترك لغة تقريرية يسودها الحرص على التحديد بينما يستهوي الشعر إطلاق الدلالة وتحريرها من الترصيص النحوي الصارم وهذا ما تداركه أدونيس حين تخفف منها في ترجمته (وتُغريه عتبة بيت واحد)، ويلفت الانتباه هنا سوء تقدير بن صالح لدلالة (une seule maison) إذ تبدو مفردة (وحيد) ذات مسحة رومانسية توحى بالهجران والفراق بينما المقصود في الأصل كما ورد لدى أدونيس (بيت واحد)، وقصد بونفوا هو الإيحاء إلى العدمية المتمثلة في الظلام العارم ونقطة النور المتمثلة في البيت ينبعث منه ضوء مصباح ونار.

ويبدو أن المبالغة في الحرفية نالت من المترجمين وبلغت أوجها في البيتين السابع والثامن إذ نلاحظ أن أدونيس حين ارتأى :

ماذا يلزمُ لهذا القلب الذي لم يكن إلا صمتاً

غير الكلمات التي تكون الإشارة والموعظة،

أثقل ترجمته بآثار من الحرفية تجلت في الحروف (ماذا.. لهذا.. الذي..لم..إلا / غير..التي..) وهي أدوات قابلت ما في الأصل غير أنها لم تُضف شيئاً من الفنية على الترجمة، وأمكن التَّخَفُّفُ منها دون مساس بالدلالة، وتنسحب الملاحظة نفسها على ترجمة بن صالح التي ورد فيها تقريباً نفس الحشو بالروابط الزائدة (ما الذي.. هذا..الذي..ما..غير/ عدا..) حين ترجم البيتين ب :

ما الذي يلزمُ هذا القلب الذي ما كان غير السكون،

عدا كلمات تكون العلامة والصلاة،

فإن تلك الحروف والروابط من قبيل الحتمي في اللغة الأصل، ومن المواضع التي لا تحتل جوازات الحذف أو التضمين دونها، فإنها في اللغة العربية تقبل التحديد دون إسقاط شيء من الاتساق في معمارية العبارة وتماسك الدلالة والإسناد، فهل كان الأصل سيفقد الدلالة والعمق التصويري لو صُبَّ محمول الدلالة في :

ما حاجة قلبٍ يجلّله السكون

سوى كلماتٍ تكون آيةً وصلاة.

الصورة:

يسطعُ في الترجمتين مشهد حي زمنيا ومكانيا، تحمله دوال الحركة والآنية على مستوى الفعل (يقترِبُ) إذ يضع المتلقي في مكان المُتحدث الذي يسرد الحدث البسيط العميق، وكذا على مستوى استعمال زمن المضارع وصيغة الفعل الآني الإنجاز *participe présent* إذ توحى بديمومة زمنية لحال الهائم الذي أقبل وقد لازمه البرد واستمر يستحوذ عليه قلق وتعب، ويبرع بونفوا في مد جسر زمني بين لحظة حاضرة وتكثيف سردي من الماضي لقصة هذا الضيف الذي طال تيهانه على مستوى زمن الماضي الناقص (*qui n'était que silence*) وأمرٍ يتلخفُ الرجاء مثل رجل دين يُرشد الحضور إلى ما يحسنُ إزاء حالة كتلك. يمكننا القول أن الترجمتين لم تقصُرا عن إعادة تصوير المشهد بشكل عام في اللغة العربية، ويرجع ذلك لوفرة ما تتطلبه المعاني الواردة في الأصل، من مفردات في لغة الضاد.

كما وردت في القصيدة دوال التيهان بلا مأوى دون عمق في الإيحاء إلى ما ترسمه من بؤس وشقاء، وتحيل إلى ذلك في الأصل مفردات مثل (*froid, privé de maison, angoisse, fatigue, nuit*) وقد تحركت الدلالة في سياق يوحى بأن حيز الأمكنة حقيقي ورغم أن القادم يتمثل في روح، يقدمه على أنه إنسان حقيقي، ويجد هذا الميل مبرره في اعتبار الشاعر أن عالم الأموات عالم له وجوده الواقعي مثله مثل عالم الأحياء تماما، وعدا تبريرنا لهذه القراءة بالرجوع إلى قصائد أخرى يُفصح فيها بونفوا عن هذا العالم بشكل أوضح، تشير لفظتان في القصيدة إلى ذلك وهما (*les mots guérison, oraison*)، وكأن بونفوا يجعل من الموت والحياة حالتين مثل الألم العضوي أو النفسي والشفاء منه، كما لو أن لا فاصل بين الموت والانبعاث منه سوى لحظات من المعاناة تليها بواذر شفاء تحت أثر كلمات أو ما صاحبها من طقوس علاج، وفي هذا التصوير محاولة لتقريب حالة الموت، وما يليه من رحلة الروح، إلى أقصى نقطة من الإدراك الحسي المباشر

والتأمل فيه كحدث واقعي ملموس، وهذه سمة من سمات التفكير الوجودي الذي لا يصدق ما لا يلامسه الإدراك المباشر وما لا يخضع للتجريب الحسي المباشر.

نقترح الترجمة التالية :

مكان حقيقي

لُيفسح مكان لهذا المقبل إلينا،
إنه شخصٌ أزه¹ البرد، إذ حُرِمَ المُقام².
شخص أنسه رنينٌ قنديل،
وعتبهُ بيتٌ وحيدٌ، في ليل النّوى³.
وإن طال به النصب، والقلق اجتوى⁴،
فلتتلى عليه كلمات الشفاء ليرتاح.
ما حاجةُ فؤادٍ جَلَّلهُ السكون
سوى كلمات تكون آيةً وصلاة،
وتكون ناراً هادئةً، يُطارحُ نورُها ليل النّوى.

¹ - أزه تعني حرّك، وتقال عن صوت والرعد والنار والغليان حين تصدر صوتاً، واستعرناها لما يُحدثه البرد من ارتعاد وارتجاف.

² - تعني : الدار.

³ - تعني : البُعد، غُربة السفر والترحال.

⁴ - اجتوى تعني كرهه وسئمه، وضاق ذرعاً بحال أو بلد أو شيء ما.

من القصائد المطولة

Le seul témoin

Le seul témoin

Ayant livré sa tête aux basses flammes
De la mer, ayant perdu ses mains
Dans son anxieuse profondeur, ayant jeté
Aux matières de l'eau sa chevelure ;
Etant morte, puisque mourir est ce chemin
De verticalité sous la lumière,
Et ivre encore étant morte : o je fus,
Ménade consumée, dure joie mais perfide,
Le seul témoin, la seule bête prise
Dans ces rets de ta mort que furent sables
Ou rochers ou chaleur, ton signe disais-tu.

II

Elle fuit vers les saules ; le sourire
Des arbres l'enveloppe, simulant
La joie simple d'un jeu. Mais la lumière
Est sombre sur ses mains de suppliante,
Et le feu vient laver sa face, emplir sa bouche
Et jeter son corps dans le gouffre des saules.

O t'abimant du flanc de la table osirienne
Dans les eaux de la mort !
Une dernière fois de tes seins

Eclairant les convives.

Mais répandant le jour de sa tête glacée

Sur la stérilité des sites infernaux.

III

Le peu d'espace entre l'arbre et le seuil

Suffit pour que tu t'élance encore et que tu meures

Et que je croie revivre à la lumière

D'ombrages que tu fus.

Et que j'oublie

Ton visage criant sur chaque mur.

O Ménade peut-être réconciliée

Avec tant d'ombre heureuse sur la pierre.

IV

Es-tu vraiment morte ou joues-tu

Encore à simuler la pâleur et le sang,

O toi passionnément au sommeil qui te livre

Comme on ne sait que mourir ?

Es-tu vraiment morte ou joues-tu

Encore en tout miroir

A perdre ton reflet, ta chaleur et ton sang

Dans l'obscurcissement d'un visage immobile ?

V

Où maintenant est le cerf qui témoigna
Sous ces arbres de justice,
Qu'une route de sang par elle fut ouverte,
Un silence nouveau par elle inventé.

Portant sa robe comme lac de sable, comme froid,
Comme cerf pourchassé aux lisières,
Qu'elle mourut, portant sa robe la plus belle,
Et d'une terre vipérine revenue ?

VI

Sur un fangeux hiver, Douve, j'étendais
Ta face lumineuse et basse de forêt.

Tout se défait, pensais-je, tout s'éloigne.
Je te revis violente et riant sans retour,
De tes cheveux au soir d'opulentes saisons
Dissimuler l'éclat d'un visage livide.

Je te revis furtive. En lisière des arbres
Paraître comme un feu quand l'automne resserre
Tout le bruit de l'orage au cœur des frondaisons.

O plus noir et déserte ! En fin je te vis morte,
Inapaisable éclair que le néant supporte,
Vitre sitôt éteinte, et d'obscur maison.¹

¹ - Yves Bonnefoy, Op.cit, page 67.

ترجمة أدونيس:

الشاهد الوحيد

I

حين أسلمتِ الرأس للهب البحر، الأسفل

وأضاعت اليدين

في غوره المضطرب، ورمت

شعرها إلى هيولى الماء،

حين ماتت، لأن الموت هو هذه الطريق

العمودية تحت الضوء

ولا تزال سكرة بموتها : آه كنتُ

أيتها المأجنة المُستهلكة، فرحا قاسيا لكنه خادع

كنتُ الشاهد الوحيد، الحيوان الوحيد المأخوذ

في شباك موتك التي كانت رمالا

أو صخورا أو حرارة، إشارتك مثلما قلتِ.

II

تهربُ نحو الصفصاف، تغمرها

ابتسامة الشجر، متصنعة

فرح اللعب، لكن الضوء

قائم على يديها المتوسلتين،

وتجيء النار لتغسل وجهها، وتملأ فمها

وترمي جسدها في هاوية الصفصاف.

أيتها الهاوية من جذع المائدة الأوزيرية

في مياه الموت !

مرة أخيرة بنهديك

تنورين الضيوف.

لكنك تبسطين نهار رأسك الجامد

على الأماكن الجحيمية العاقرة.

III

يكفي الفضاء القليل بين الشجرة والعتبة

لكي تنطلقى أيضا ولكي تموتي

ولكي أظن أنني أحيا من جديد في ضوء

الظلال التي كنت.

ولكني أنسى

وجهك صارخا على كل جدار،

أيتها الماحنة التي ربما تصالحت

مع الظل الغامر السعيد فوق الحجر.

IV

هل أنت ميتة حقا أمل لا تزالين تلعبين

لاصطناع الشحوب والدم،

أنت يا من تستسلمين بهيام إلى النوم

كما لو أنك لا تعرفين إلا الموت ؟

هل أنت ميتة حقا أم لا تزالين

تلعبين في كل مرآة

لإضاعة صورتك، حرارتك ودمك

في عتمة وجه جامد ؟

V

أين الآن الأيل الذي شهد تحت أشجار العدالة هذه،

أنها فتحت طريقاً من الدم،

وابتكرت صمتاً جديداً،

أنها ماتت لابسة ثوبها كمثل بحيرة من الرمل،

كمثل البرد،

كمثل أيل مطاردٍ في التخوم،

لابسة ثوبها الأجمل،

وأنها عادت من أرض أفغانية؟

VI

فوق شتاء موحل كنت، يا دوف، أطرخُ

وجهك الغابي المضيء المنخفض.

كنتُ أظن كل شيء يبتعد، كل شيء يتفكك.

رأيتك ثانية عنيفة ضاحكة بلا عودة.

تغطين بشعرك بريق وجه أدكن

في مساء فصول باذخة.

سرية، رأيتك ثانية. تظهرين

على حدود الشجر كمثل نار حين يضغط الخريف

هدير العاصفة في قلب الأوراق.

أيتها الفقراء والأكثر سوادا ! أخيرا رأيتك ميتة،

برقا لا يُهدأ يسنده العدم،

نافذة زجاجية انطفأت، وبيتا مظلما¹.

ترجمة محمد بن صالح :

الشاهد الوحيد

I

أما وقد أسلمت

لشعل البحر الوطنية رأسها، أما وقد فقدت

في عمقه المضطرب يديها، وبالضفائر قد رمت

في عناصر الماء، والموت هو الطريق العمودي تحت الضياء،

وصارت ميتة

ومنتشية بعدُ وهي ميتة : فقد كنت

أيتها الفاجرة المستهلكة، يا فرحا صامدا لكنه خؤون،

الشاهد الوحيد، الدابة الوحيدة الواقعة

في شرك موتك هذه التي،

رمالا كانت، أم صخورا، أم هجيرا، قلت إنها عنك العلامة.

II

نحو الصفصاف تنسحبُ

ابتسامةُ الأشجار تحضنها

متصنعةُ فرحا بسيطاً باللعب

غير أن الضياء على يديها المتضرعتين كئيبٌ،

¹ - بونفوا، الأعمال الكاملة، ص 65.

والنار شرعت تغسل وجهها، وتترغُ فمها
وترمي جسدها في لجة الصفصاف.

أيتها المتلفُ ذاتها من حرف المائدة السّوخرية
في مياه الموت !

ها أنتِ مرةٍ أخيرة

تضيئين بنهديك للضيوف،

ناشرة أنوار هامتك الثلجية

على قحل المواقع النارية.

III

القليل من الضياء بين الشجرة والعتبة

كاف لكي تنثبي مرة أخرى، ولكي تموتي،

وحتى أظنُّ أنني ثانية أحيًا

في ضياء الفيء الذي كنتِ.

حتى أنسى

وجهك صارخا على كل جدار،

أيتها الفاجرة التي، لعلها في وفاق

مع هذا القدرِ من الظل المرح فوق الحجر.

IV

هل أنت ميتة حقا أم بعدُ مازلتِ
تتعايشين : تتصنعين الدم والشحوب،
أيتها التي، بولع تنصاع للموت الذي يحكمها
لكوننا لا نعرف إلا أن نموت؟

هل أنت ميتة حقا أم بعدُ مازلتِ
في كل مرآة تتعايشين
بإتلاف ظلك، ودفنك، ودمك
في ظلام وجه متجمد؟

V

أين هو الأيل الذي الآن يشهد
تحت أشجار القصاص، هذي التي
فيها طريقا من الدم قد فتحتُ،
وصمتا جديدا قد ابتكرتُ.

لابسة فستانها كما بحيرة من الرمل،
كما بردٌ كما أيلٌ على التخوم مطاردٌ، فهل كان لزاما
أن تموت لابسة فستانها الأجمل،
ومن مفعاة تعود؟

VI

على وحل الشتاء، يا دوف، كنت أبسطُ
سحنتك الغابية الوضاعة والخفيضة.
كل شيء يتلاشى، كان ظني، كل شيء يبعدُ.

فضة أراكِ ثانية ودوما ضاحكة،
أصيلُ الفصول الحبلى شعركِ
كان على شمس وجهك الشاحب ينسدلُ.
منسلّة أراكِ ثانية. في تخوم الشجر
كمثل نار عندما
كتم الخريف صرخة الإعصار في قلب الشجر.

يا ذات السواد الأدهم، أيتها القفرُ الموات ! أخيرا أراكِ ميتة
برقا لا يهدأ، يتحمل وزره العدم،
زجاج نافذة حالما انطفأ، والبيتُ من عتمة.¹

¹ - بونفوا، الصوت والحجر، ص 88.

النقد:

يتوزع محمول القصيدة في ستة مشاهد حددها بونفوا بست مقطوعات تحديدا صريحا بأرقام رومانية.

المشهد الأول:

Ayant livré sa tête aux basses flammes /De la mer, ayant perdu ses mains /
Dans son anxieuse profondeur, ayant jeté /Aux matières de l'eau sa
chevelure ;/ Etant morte, puisque mourir est ce chemin /De verticalité sous la
lumière, /Et ivre encore étant morte : o je fus, /Ménade consumée, dure joie
mais perfide, /Le seul témoin, la seule bête prise /Dans ces rets de ta mort
que furent sables /Ou rochers ou chaleur, ton signe disais-tu.

نترسم، من خلال قراءات ممعنة للترجمتين، في المشهد الأول مباشرة أعلى لحظات الوجودية، لحظة الموت، لحظة الانتقال من الوجود إلى العدم، من الكون والحياة إلى لجج العدم، ممثلة في البحر. حالة سقوط إنسان ميت في ظلمات البحر. يخبرنا في مشهد رؤيوي متقطع، عن امرأة ميتة، إذ سقطت في غيابات الموت، أسلمت رأسها إلى نيران في قاع البحر، وأضاعت يديها في أعماقه القلقة المضطربة، وألقت بخصلة شعرها لهيولى الماء. ويحمل الشاعر فكرنا إلى أن الموت هو طريق متعامدة تحت النور، نور يخلو له كل الوجود، نور الحقيقة النهائية الأسمى. ويشيع النور جو بهجة، لا حزن، إذ تبدو المأخوذة في عالم الموت منتشية وهي مفارقة للحياة، نشوة التسليم بالمصير وإدراك الموت إدراكا حسيا مباشرا، إذ ختمت مراحل الرغبة والمخاطرة واليأس والقلق من هاجس نزول الحمام في أية لحظة. ويستلم الشاعر زمام الخطاب ليخبر أنه كان الشاهد الوحيد على لحظة الموت، ويتجاوز في تضاعيف الشعر في التسمية، وينزل في مقاربتة الفلسفية لحقيقة الإنسان حين يصور أنه كان الحيوان الوحيد الذي علق في شرك موتها، تلك الشرك التي لم يدرك هيأتها أكانت رمالا أو صخورا أو حرارة.

الكلمات:

وردت المعاني والدلالات في الترجمتين متماثلة إلى حد بعيد، إذ كان المنتقى من اللفظ في الأصل ومحموله الدلالي وعمقه الفكري والشعري في متناول اللفظ ومساحاته الدلالية في اللغة العربية، وهذا ما وفر فرصة مضاهاة شعرية عبر الترجمة. ورغم السهولة الناصعة في الأصل، والمُغرية بإمكانية الخروج بترجمة في مستوى المتوقع، إلا أن الترجمتين انطوتا على اختلافات تفاوتت من تحبيذ مرادف على آخر دون الخروج عن حدود المقصود، إلى الانزياح المجاور للمقصود وتغييب العمق في بعض المواضع، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في ما اخترناه من مواضع التفاوت.

ترجم أدونيس (basses flammes) ب (لهب البحر الأسفل) وكدأبه، اقتفى أثر الإسناد والدلالة، وخذل هذه الحرفية بعض الشيء حين عزل صفة الأسفل بفاصلة وتركها مفتوحة للإسناد، إذ قد تعود للبحر أو اللهب، وأمكن أن يزيل هذا الغموض لو ترجمها ب (النيران السفلية، اللهب السفلي، لهب قاع البحر)، وفي كل تلك الحالات كانت الترجمة في حدود المتوقع، أما بن صالح فتحري الإسناد حين ترجمها (شُعْل الوطينة) غير أنه فضل (شعلة) على (لهب) ونرى أن دلالتها دون المقصود في السياق، لاسيما أن الأصل أورد اللفظ جمعا ووسع من مراده حين جعل سياقه البحر، وهذا ما تؤديه مفردة (اللهب) أو (النار).

واختلف المترجمان في استرجاع محمول (ayant perdu) من الأصل إذ ترجمها أدونيس ب (أضاعت) بينما ترجمها بن صالح (فقدت) ولم يكن كلاهما بعيدا عن المُتوقع من تأويل سطحي لمقصود ذلك الفعل كثير الاستعمال، وهذا ما حاد بهما عن المقصود الفعلي، إذ لا يوحى الإعلان (أضاع وفقد) بغياب اليدين في ظلمة الماء بقدر ما يحيلان إلى الدلالة البسيطة في ضياع الأشياء ونسيانها، فالشاعر يستأنف في بيت آخر وصف يديها وهما متضرعتين والنور يفقد إشراقه على صفحاتهما. فإن سعى بونفوا إلى استخراج الطاقة الشعرية من البسيط من الكلمات، فإنه يُخرجها في مظهرها الفني اللائق ويحمّلها وزنها الفكري. وأمكن أن يعبر عن الفكرة أفعال ذات مسحة شعرية إن حاد

الإسناد بعض الشيء (تلاشت، اضمحلت يداها، أفلت، غابت يداها). وفي البيت والسياق نفسيهما، ترجم أدونيس (profondeur) ب (غوره) وبدأت أكثر حركية وأقرب للدلالة وأكثر شعرية، بينما صب بن صالح محمولها في (عمقه) وأدت المعنى المقصود فحسب.

وترجم أدونيس (chevelure) ب (شعرها) ولم يحقق في اللغة العربية التدقيق الدلالي الوارد في الأصل إذ ينطبق تسري دلالة (شعر) على (cheveux) أيضاً، وإذ تقصد بونفوا استعمال (chevelure) فإنه يلمح إلى شعر امرأة طويل وهو ينتشر في الماء، ويُحمله دلالة رمزية، بينما ترجمها بن صالح ب (الضفائر) وفتح أكثر من باب للخوض في المحمول الرمزي الأسطوري لدلالة مكون الشعر من جسم الإنسان¹، لاسيما حين اقترح هيئاته في ضفيرة. وفي السياق نفسه، ترجم أدونيس (matières de l'eau) ب (هولي الماء) بن وتوافق مع ما ورد في الأصل من قصد في النفاذ إلى منتهى الوصف الفيزيائي للموجودات الذي لا يتورع بونفوا عن المجازفة به فنياً في تضاعيف ما يتحدى به الموازين، إذ بدل الاستئناس بما ساد التقاليد الشعرية، راح يجافيهما ويُجانبهما بكل ما أوتي من تذكر لمشروعه الشعري، ولم يبتعد بن صالح عن ذلك حين ترجمها ب (عناصر الماء).

واستعاد أدونيس محمول العبارة (Et ivre encore étant morte) في اللغة العربية بعبارة (لا تزال سكرة بموتها) وحقق الآنية والديمومة الزمنية التي تقصدها الشاعر بعبارة (لا تزال)، وكانت الترجمة في مستوى المتوقع من حيث دلالة مفردة مركزية هي (سكرة)، بينما نثر بن صالح محمولها في عبارتين بتوزيع بيتين (وصارت ميتة / ومنتشية بعدُ وهي ميتة) وأوقع المعاني في إرباك شديد ضيع بموجبه دلالة الآنية لصالح سردية غارقة في الماضي مترتبة عن فعل الصيرورة، كما شاب الإرباك تكرار مفردة (ميتة) أمكن تجنبه لو قال (منتشية بعدُ في موتها) لكسر رتابة التعبير الناجمة عن رص الصفات المشتقة، وفك الخناق الدلالي على الظرف المتضمن لمعنى الديمومة (بعدُ)،

¹ - تعددت الدلالات الرمزية للشعر في مختلف الحضارات وارتبط بطقوس دينية وسحرية، إذ توجب الفريضة أن يخلق الحاج أو المُعتمر شعره، بينما تأخذ منه المرأة قدر أنملة. ويمثل الشعر أحد أهم أنواع الأثر التي تتيح للساحر إجراء تعويذته ومقاصده على المستهدف بالسحر. وكان القدماء يحتفظون ببعض شعر الصغير، أو المُتوفى أو المُفارق كتذكّار من جسده. ويدل الشعر المحرر من أي رباط، لدى الصينيين، على الخلود وعدم الخضوع للموت.

الذي يُفترض أن يسبق الصفة (الواقعة موقع الخبر للفعل الناقص "صارت")، وتحقيق بعض الحركية والزمنية في العبارة.

وبينما اتفق المترجمان في الانزياح عن الأصل لنقل محمول مفردة على قدر كبير من العمق والرمزية (Ménade) اختلفا في استرجاع محمولها الدلالي في اللغة العربية إذ ترجمها أدونيس ب (ماجنة) وأدى بعض المعنى المقصود إذ استخلص المعنى السطحي المُرد منه، لكن دون العمق الشعري للإسم، ولم يكن بن صالح بعيدا عنه حين ترجمها ب (فاجرة) وكان دون العمق الأسطوري، إذ لا يُحيل لفظ الفجور في اللغة العربية إلا للتمادي في الغواية والعبث، بينما تحمل المُفردة في الأصل أكثر من ذلك، إذ يتجاوز الشاعر في الأصل دلالتها الإيروسية العابرة، ويستعير لشعره الوجودي من الأسطورة ذلك الانفعال والقلق الذين سادا لدى غاويات ديونيزوس Dionysos في الأسطورة¹، وهي حالات اتخذت شكل طقوس دينية لأغراض وجودية روحية² لا لغرض المتعة فحسب، فديونيزوس نزل في التراث الأسطوري كرمز لديمومة النسل وخلود البشرية بتأمين الولادة إزاء حتمية الموت³، وهذا ما أمكن تداركُه باللجوء لحاشية شارحة، إذ لا فرق بين نزفت جرائه الكثير من شعرية الأصل، إذ غيبا ثيمة من الأسطورة أمكن أن توشي الترجمتين بمسحة من التراث الشعري الغربي، وتكسبهما عمقا فنيا

¹ - Les Bacchantes ou Ménades, les furieuses, les impétueuses, femmes éprises de Dionysos et s'abandonnant avec ferveur à son culte, parfois jusqu'au délire et à la mort. (...) Elles symbolisent l'ivresse d'aimer, le désir d'être pénétrées par le dieu de l'amour, ainsi que l'irrésistible emprise de cette folie, qui est comme l'arme magique de dieu. (Dictionnaire des symboles, page 94)

" باكوس أو ميناد، الهائجات العاتيات، وهن نساء مولعات بديونيزوس، ويستسلمن لطقوسه في حماس متهيج يبلغ أحيانا الجنون والموت، ترمزن نشوة الوقوع في الحب والرغبة في أن يدخلهنَّ إله الحب، كما يرمزن لتملك هذه الرغبة الذي لا يُقاوم، والتي تمثل السلاح السحري لذلك الإله." (ترجمتُنا)

² - يشرح معجم لاروس كلمة ménade كالتالي:

Compagne de Dionysos. Femme consacrée aux mystères de ce dieu et adonnée aux trances sacrées, bacchantes.

ما معناه : رفيقة ديونيزوس، وتقال عن امرأة كرست نفسها للممارسات الغيبية لهذا الإله وتؤدي الرعدة المقدسة، وتستعار للماجنة في الممارسات الإيروسية. ويشرح المعجم كلمة transe كالتالي :

Inquiétude très vive, peur accompagnée d'angoisse à l'idée d'un danger proche.

ما معناه : عدم ارتياح حاد وخوف يرافقه قلق من تملك فكرة بوجود خطر مستطير وشيك. وهذا أحد متركزات الفلسفة الوجودية، وهو قلق اللحظة العليا المتمثلة في خطر الموت وتجريبه. هذا، لنقول أن توظيف تلك اللفظة يحمل العمق الفكري والفلسفي لا الدلالة السطحية على المجون والفجور الجنسيان.

³ - Dictionnaire des symboles, page 357.

اتفق المترجمان على ترجمة (consommée) ب (مستهلكة) ولم يوليا أية عناية لخيار الشاعر لهذا المرادف دون غيره، إذ أن دلالة (مستهلك) تسري أيضا على (consommé) ولم يكن خيار الشاعر بهذه السطحية في شعره، إذ يُريد أن يُوحى بالكلمة إلى حالة الفناء من أثر النار والاحتراق¹، وهو إحياء مجازي للاحتراق في العذاب والمعاناة في الرحلة إلى حياة أخرى. وفي البيت نفسه، ترجم أدونيس محمول العبارة (dure joie mais perfide) ب (فرح قاسي، لكنه خادع) وكان في حدود أحد الاحتمالات المتوقعة في الترجمة، لولا أن لفظ (قاسي) غيب دلالة (العُسر والمشقة) التي يوحى إليها السياق، وكان بن صالح أبعد عن المقصود الضمني حين ترجم العبارة ب (فرح صامد لكنه خؤون)، إذ تتجاوز مفردة (صامد) دلالة (dure) وتُوحى بالديمومة أكثر مما توحى بالعُسر والمشقة، وتشوي بسوء تقدير لمعنى الكلمة، فالفرح الذي تحقق في عُسرٍ وسكنه العُسر يبدو في ذلك زائف المظهر، إذ يتأمل الشاعر تغيُّر الحال ونهاية العذاب.

كما اختلف المترجمان في استعادة محمول البيتين (La seule bête prise / Dans ces rets de ta mort) إذ ارتأى أدونيس ترجمتهما ب (الحيوان الوحيد المأخوذ في شباك موتك) وكان متحررا للشعرية قدر المُستطاع وكان في حدود المتوقع، أما بن صالح فكان متكلما لتحقيق الاختلاف عنه حين ترجمها ب (الدابة الوحيدة الواقعة في شراك موتك)، وكان خيار (دابة) مقيدا جدا بالمقارنة مع دلالة الكلمة في الأصل، إذ يتقصّد الشاعر الفصل الوجودي المحمول في لفظ (bête) والذي يستثني الإنسان من أصناف الحيوان، ولا يتحقق هذا الفصل في اللغة العربية في كلمة (حيوان)، إذ تحمل دلالة مجاورة هيأته وخلقته مع الإنسان، بل تشمله مبدئيا كونه يدخل في صنف الحيوان من باقي الموجودات في الكون، وهذا ما تتضمنه في اللغة الفرنسية كلمة (animal)، أما لفظ (دابة) فيحمل ذلك الفصل إذ يضيق نطاق دلالاته ليدل على ما يدب في الأرض من صغار الحشرات

¹ - يشير قاموس Larousse للمترادفات إلى الفرق التالي بين الكلمتين :

- Consommer : marque la destruction de la chose dans un but utile ; il se dit de ce qui se détruit par l'usage, comme le vin, la viande, le bois et toute sorte de provisions.
- Consumer : qui a eu longtemps le même sens que consommer, indique aujourd'hui une action destructive et ordinairement rapide ; il se dit proprement du feu, et, par analogie, du temps, du mal ; c'est user, détruire, réduire à rien.

والهوام وما روضه الإنسان من ركوب، غير أنها، حسب قلة استعمالها في الشعر، لا تحمل العمق الفلسفي للفظ (حيوان)، إذ تبدو هذه الكلمة من شكلها ورواج استعمالها أكثر خِفّة وملائمة في الشعر.

وورد اختلاف مُلَفَّتْ للانتباه بين المُترجمين لاستعادة محمول مفردة (chaleur) إذ ترجمها أدونيس ب (حرارة)، وكان في حدود المتوقع إذ أتى بمدلول اللفظ المقصود في الأصل، بينما ارتأى بن صالح مفردة من التراث (هجير) إلا أنها لم تكن مناسبة للسياق، إذ أطلقت العرب اللفظ على حرارة الشمس الخانقة التي تستعر منتصف النهار، أما السياق فمدلول اللفظ هو الحرارة المعتادة من النار وتُرشد لهذه الدلالة مفردات وردت سابقا في المقطوعة نفسها مثل (flammés, consumée)، وغير مستبعد أن الشاعر يقصد الدلالة الجنسية للكلمة، أي حالة توقّد الرغبة، إذ يكتمل تحقيق دور (Ménade) في التضحية بنفسها شغفاً لإحلال حب ديونيزوس في جسدها والانبعاث في صورة أخرى بعد ذلك الموت.

معمارية النحو والصرف :

اضطر المُترجمان لإجراء قدر كبير من التغييرات على مستوى التراكيب، إذ تبدلت مواقع الكثير من الكلمات، إلا أنها تغييرات رافقتها كل حالات الإسناد النحوي والتصويري ولم تكن ذات أثر سالب من الدلالة أو بلاغة التراكيب من الأصل، على العكس من ذلك نتصور أنه كان بوسع المُترجمين تجاوز بلاغة تراكيب الأصل في الترجمة وهذا بسبب المرونة التي توفرها اللغة العربية. ورغم الضرورات التي فرضتها حقيقة الاختلاف الجوهرية بين اللغتين الفرنسية والعربية، إلا أننا نلاحظ أن أدونيس تحرى تحقيق التوزيع نفسه للمحمول الدلالي من محتوى الأبيات والتضمينات الواردة في الأصل، وتمكن من ذلك بقدر كبير من الرشاقة الظاهرة في كم الألفاظ في الأبيات الذي جاء موازيا تقريبا للكم المتوزّع في الأصل، مع أن هذه الرشاقة لا بد أن تفقد الكثير من الإيقاع.

أما بن صالح، فنلاحظ أنه قلب الهندسة التي بنى عليها بونفوا المشهد الأول عاليها سافلها، إذ أجرى تغييرات شملت كل الأبيات تقريباً. فقد أحدث تدويراً وقف بموجبه عند الأفعال وآخر بموجبه المفاعيل على مستوى كل من (أسلمت وفقدت ورمت) وهذا ما قصم ظهر الأبيات الأولى من القصيدة، ونتصور أنه كان يروم شيئاً من التقفية. كما أنه استمر في هذا الهدم لتراكيب الأصل، وبشكل مخالف لميله في البداية، إذ أنشأ محتوى الأبيات الرابع والخامس والسادس وكان على الترجمة احتمال مغبة طول البيت طولا تجاوز المتوقع، وبفارق عبارة (صارت ميتة) عزلها على سبيل فضلة لم يُعر موضعها كبير اهتمام، بينما أمكن أن يعضد بها التوازن العروضي ممزوج البحور. ولم يحقق بن صالح التوزيع التراكبي المتساق مع الأصل إلا في البيت السابع والثامن والتاسع، ليخرج عنه مجدداً في البيت العاشر، ويطيل في البيت الأخير من هذه المقطوعة في القصيدة المطولة.

الصورة:

كل ما ورد في المشهد الأول من القصيدة يشارك في تصوير لغوي باهر يتتبع بأقصى قدر من النزوع للتوضيح رؤياً حاضرة التفاصيل رغم الغموض الذي يتخلل دلالات بعض الأجزاء، ورغم ذلك فقد تمكن الشاعر من استجماع أكبر قدر مما توارد له في رؤياه التي وضعها بين الواقع والخيال عبر هذه القصيدة، إذ يحمل القارئ على استدعاء الفكر وهو يقرأ شعراً يبدو للوهلة الأولى أضغاث أحلام لا تأويل لها ولا مغزى منها، لكيكتشف أنه يسأل أقدم لغز حير الإنسان: ماذا بعد صعود الروح من الجسم وبُعْد الإنزال في القبر؟

وردت في هذا المقطع على مستوى الترجمتين دوال الموت وحياة أخرى غلبت عليها التضمين في الرمز والأسطورة، تذكيراً بأزلية لغز هذه الثنائية التي رافقت وجود الإنسان في الكون. يمثل البحر الثيمة السائدة في المشهد إذ يحضر كحيز مكاني تحركت فيه حادثة إلقاء دوف بنفسها وتماوجها بين الظهور والتلاشي بيت نور النار وظلمات أغوار الماء المضطربة، وتحركت في ذات الوقت دلالات وجود يتمثل في الماء بعظم

مساحته وعمقه السحيق المتحرك باضطرابه، لكنه وجود يلزمه عدم مُتحقق رمزيا في غياب اللون رغم عظمة كمية الماء، وفي الظلام الذي يسود أغواره، ظلام أعىى اللهب أن يُنيره. فالبحر يجمع بين اتساع المساحة المُريحة بمائها الهادئ المُؤنس، والخواء المُخيف وأعماقه القاتلة وأواجه العاتية، ويجمع بذلك بين الحياة والموت.

ووردت ثيمة النار متمثلة في لفظ اللهب (flamme) وتُسند في المشهد طقس تطهير الروح، إذ وردت جنبا إلى جنب مع ثيمة الماء، ممثلة في البحر، فالنار مُنتهى رحلة الروح وإذ تأخذ وتُحرق الأجسام تنمو وتزيد لتنبعث منها حياة أخرى أصفى وأنقى، فمن النار نور يبدد ظلمات العدم، ويبدد الخوف ويضمن البقاء ويحمي من الخطر. وقد تعززت الدوال الرمزية للموت بإحالة مباشرة إليه في ثلاثة أشكال للكلمة فعل وصفة واسم (morte, mourir, la mort) وكأن الشاعر يجسد دلالة الموت في كل الأشكال المُحتملة التي يمكن أن توجد على هياتها الأشياء، حركية الفعل وديمومته الزمنية والحالة والجماد. وينم هذا التكرار والإصرار على حدث الموت تسليم بحقيقته وتقبل ومواجهة له تتمثل في ملاحقة تفاصيله من الآن ورجوعا إلى تفاسير الأولين وبمحاولات استراق رؤية أو قبس من الغيب، ممثلا في طريق النور العمودية.

ووردت في المقطع صورة الطباق التي جمعت ألد نقيضين في الطبيعة وبموجب قوانين الفيزياء (basses flammes de la mer) إذ أحيأ بونفوا نارا وسط ألد ما يقضي عليها (الماء)، وفي هذا عودة لتفاسير الأقدمين الأولى لأسرار الخلق التي رصدت عناصر تشكيل الكون وعلى رأسها النار والماء والريح والهواء والتراب. فإن كان الماء يطهر الجسد في الحياة الأولى وفي مفترق رحلة الحياة والموت، فإن النار تطهر الروح لتُبعث من جديد لحياة أبدية نقية.

كما وردت ثلاث صور تجتمع في الكناية عن الدخول في حالة الموت (أُلقت برأسها للهب، غابت يداها، أُلقت شعرها)، وهي صور غرضها تحريك المشهد تحريكا بطيئا يستوقف الفكر.

كما صور الشاعر الموت كطريق صاعدة من نور على سبيل الاستعارة المترابكة التي جمع فيها حالة غير مدركة الأجزاء إدراكا حسيا مباشرا، بدوال حسية يمكن أن يجمع العقل أجزائها بالتأمل والتفكير. وصوره في آخر المقطع بشراك يعلق فيه حيوان يُبتغى صيده.

كما وردت صورة الفرع موصوفة بالقسوة والخيانة، على سبيل الاستعارة، إذ استعار من مُسند مُغيب للازمته الخيانة والقسوة ليُمثل الفرع في المشهد ككائن عاقل يفكر وتميل مشاعره لانعدام الرحمة أو عُسر المراس، ويبين نيات سيئة تسطع منها الخيانة، والمُراد أنه فرع عابر زائل يخدع بقصر مدته وأيلولته للتلاشي.

المشهد الثاني:

Elle fuit vers les saules ; le sourire /Des arbres l'enveloppe, simulant /La joie simple d'un jeu. Mais la lumière /Est sombre sur ses mains de suppliante, /Et le feu vient laver sa face, emplir sa bouche /Et jeter son corps dans le gouffre des saules.

O t'abimant du flanc de la table osirienne /Dans les eaux de la mort ! /Une dernière fois de tes seins /Eclairant les convives. /Mais répandant le jour de sa tête glacée /Sur la stérilité des sites infernaux.

تهرب روح الميتة إلى أشجار الصفصاف، أشجار الحياة الأبدية، التي دثرتها بفرح يشيع من ابتساماتها، تهرب مدعية فرحا بسيطا يشبه فرح اللعب البريء. غير أن النور على يديها نور كامد يخلو من الإشراف على يديها المتضرعتين، ويحين دور النار لتغسل وجه الميتة وتملأ فاهها، وتلقي بجسدها إلى هاوية أشجار الصفصاف.

يأخذ الشاعر دورا في هذا المقطع من مشهد القصيدة إذ يستلم الخطاب ليصف رؤياه الآنية وكأنها تحدث الآن في لحظة النطق بالكلام الواصف، يقول مندهشا أنها تهوي بنفسها من جانب مائدة أوزيريس، في مياه الموت. وتتور الندماء الحاضرين بضياء نهديها لآخر مرة، لكنها تُشيع النهار برأسها المتجمد، على بوار مواضع النار (الجحيم).

الكلمات:

لم تكن كلمات المشهد الثاني هذه القصيدة عصية على الترجمة، بل على العكس من ذلك، كانت على مستوى من البساطة أوقع المترجمين في حيرة من المقصود واختيار المرادف الملائم للسياق، نظرا لتوفر الكثير منها على أكثر من مقابل في اللغة العربية. وهذا ما ترتب عنه اختلاف في الترجمتين سنقف عند أغلب حالاته فيما يلي.

ترجم أدونيس (Elle fuit vers) (تهربُ نحو) بينما ترجمها بن صالح (نحو الصفصاف تنسحبُ)، ونرى أن خيار (ينسحب) لم يكن مناسباً، إذ لم يتجاوز أداء المعنى وبشكل خال من أي إحياء، إلا إحياء التنازل والاستسلام المتسرع، وكان دون الشعرية والحركية ودلالة الرغبة في الخلاص للفعل (يهرب) الذي يؤدي عمق المقصود في الأصل، إذ يشيع منه إحياء عميق لأحد مراحل الصراع وتحاشي الخطر والسلوك الآلي لضمان البقاء.

وبينما ترجم أدونيس (l'enveloppe) الواردة في عبارة اعتراضية، ب (تغمرها) وكانت على قدر كبير من الشعرية ومناسبة الدلالة، لاسيما أنها وقعت موقع القافية إذ احتفظ بالتضمين لكن لصالح هذا الفعل، نجد بن صالح أضفى على الصورة شيئاً من التجسيم والحركة حين ترجمها ب (تحضنُها)، ورغم هذا الاختلاف بين الترجمتين إلا أنه لم يسلب من محمول الدلالة والشعرية شيئاً إلا البساطة المقصودة في التعبير من اختيار الشاعر للفعل (envelopper).

ترجم أدونيس محمول كلمات البيت (Est sombre sur ses mains de suppliante)، وفيه وصف للنور (La lumière)، ب (قائم على يديها المتوسلتين)، وكانت في مستوى دلالات مفردات الأصل وإحياءها إذ أعاد أدونيس من خلال خياراته تشكيل صورة الطباق (نور/قائم) واليأس المترسمة في الأصل، بينما نقل بن صالح دلالاتها ب (الضياء على يديها المتضرعتين كئيبٌ)، وغيب الطباق المقصود إذ انزاح بمحمول لفظ (sombre) إلى أحد إحياءاته (كئيب) التي لا تشارك بالضرورة في ترسيم الصورة التي

يغلب فيها وضوح تشكيل الحلم المُحيل إلى إثارة الفكر لا الجمال الرومانسي الذي يستهدف إثارة العواطف.

ترجم أدونيس (vient laver..) ب (تجيء النار تغسل) وكان مقتفياً لحرفية مغالية، انتهت بتعبير مرتبك، أثقل كاهل البيت والدلالة، ترتب عن رص فعلين مضارعين في انصياع تام لقوانين اللغة الأصل، دون أن يكون له أي أثر جمالي أو دعم إيقاعي للترجمة، إذ أمكن التخفيف من هذا الثقل بحرف كأن يقول (لتغسل، كي تغسل)، بينما كان بن صالح متحرراً من وطأة الأصل إذ ترجم العبارة ب (والنار شرعت تغسل..) ومع أنه حاد عن دلالة (vient) المقصودة حين أبدل دلالة الحدوث الآنية بدلالة شروع تجاوز الآنية، إلا أن حسن التخلص من الثقل الذي وقع فيه أدونيس يعوض ما غُيب من حركية في المشهد ويبرر الحياد، إذ نتصور أن تغييراً طفيفاً تتحقق منه رشاقة في البيت الشعري أولى من تتبع حرفي للمعاني يرافقه ثقل في التركيب.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول الفعل (emplir sa bouche)، إذ اختار أدونيس أقرب وأول مقابل يعن للمترجم (تملاً فمها) وكان في حدود المقصود والمتوقع، بينما خالفه بن صالح واختار مرادفاً آخر (تترغ فمها..)، ولم يحد عن المقصود في شيء، إلا أن الخيار يحمل أكثر وأجمل من الوارد في الأصل ومما يحمله الخيار (ملاً)، كما أنه ليس من المتداول وكثير الورود في الشعر، ونتصور أنه بذلك لا يتساق مع ميل بونفوا في استرجاع قيمة البسيط المستهلك من اللفظ مما وضعت التقاليد الشعرية على هامش الشعرية وكادت تُقصيه الجمالية. وفي سياق البيت نفسه، اختلف المترجمان في نقل محمول (gouffre des saules) إذ ترجمها أدونيس ب (هاوية الصفصاف)، وكان في حدود دلالة العمق والعدم المظلم المقصود في الأصل، بينما ترجمها بن صالح ب (لجة الصفصاف) وترك شيئاً من عدم الارتياح لإسناد دلالة أغوار البحر الممتلئة المتحركة وموجه المتلاطم التي يحملها لفظ (لجة) إلى دلالة لفظ (الصفصاف) ورمزيته، ورغم أن خيار بن صالح ليس خاطئاً تماماً، لكنه ذو تأثير خطير على إعادة تشكيل الصورة في الترجمة.

وورد اختلاف مُعتبر بين الترجمتين في نقل محمول البيت (O t'abimant du flanc de la table osirienne)، إذ اختار أدونيس لمكوناته من الكلمات ترجمة قوامها (أيتها الهاوية من جذع المائدة الأوزيريسية)، وكانت في حدود المقصود إلا على مستوى خيار (جذع) التي لا يُناسب مدلولها المقصود من اللفظ في الأصل ولا الحمولة الرمزية الشعرية المدسوسة فيه، إذ يحيل اللفظ في الأصل إلى جانب المائدة الأيسر أو الأيمن وعمق الدلالة يتمثل في مفارقة حافة المائدة، وبونفوا تستوقفه الحافة والعتبة والنافذة والزجاج الفاصل وممرات حافة بين الحضور والغياب والحلم والحقيقة إذ يرى فيها مواضع تأمل للحركة من عالم إلى عالم، وهذا ما تنبه إليه بن صالح وتداركه، لولا أن باقي المشهد اعتورته نقائص إذ نقل محمول البيت في ترجمة قوامها (أيتها المتلفة ذاتها من حرف المائدة السوخرية) وحاد عن الشعرية حين اكتفى بعبارة سطحية الدلالة (المتلفة ذاتها)، وأسوأ من ذلك حين غيب مفردة (osirienne) وأودى بالعمق الأسطوري¹ في الصورة ونقطة تقاطع ثقافي وحضاري وتكشف انفتاح فكر بونفوا وشعره وامتداد مصادرها إلى التراث التاريخي العالمي.

ترجم أدونيس (Mais répandant le jour de ta tête glacée) ب (لكنك تبسطين نهار رأسك الجامد) واقتفى أثر كل ما ورد من مفردات في الأصل بكثير من الإرباك في إسناد الدلالات المجازي الذي غيب الكثير من الصورة المترسمة في الأصل، ناجم عن سوء تقدير وظيفة حرف الجر (de) إذ أجرى المترجمان وظيفتها على سبيل الإضافة، لا الجر، وهذا ما جانب الصواب وترتب عنه أن الترجمة لم تكن في شيء من الشعرية وعفوية رسم الصورة الفنية بحمولتها الدلالية، ولم يكن بن صالح بعيدا عن ذلك الخلل،

¹ - يذكر معجم Handbook of Egyptian Mythology رمزية أوزيريس كالتالي:

« Osiris was usually presented as a mummified king wearing an **atef** crown and carrying a crook and a flail. His skin can be black or green. These colors may originally have indicated putrefaction, but they came to symbolize the connection of Osiris with a cycle of death and regeneration based on plant life. Every aspect of burial and mummification came to be linked to the mythology of Osiris. (Page 178)

" يُمثل أوزيريس دائما كملك محنط يعتمر تاجا ويحمل عصا ومخباط (عصا فيها سلسلتان تنتهيان بكتلة حديدية شائكة للتعذيب). وأحيانا يرد جلده أسودا أو أخضر، وربما دل هذان اللونان على التحلل والعفن، غير أنهما يرمزان لاتصال أوزيريس بدورة الموت والبعث المؤسسة على نبتة حياة. وقد كل طقوس الدفن والتحنيط مرتبطة بأسطورة أوزيريس."

إذ نقل محمول البيت ب صالح (ناشرة أنوار هامتك الثلجية)، ووقع في انزياح على مستوى خيارى (هامة/ ثلجية) وهو انزياح لم يخدم الشعرية بقدر ما عطل احتمالات أفضل، فالصفة (ثلجية) لا تخدم شيئاً من دلالة (glacée) والصورة التي أسند فيها الشاعر النور إلى حالة (مُجمد)، فالتجمد الذي يُحتمل أن يكون صقيلاً، ويشبه حياة الزجاج الشفاف، قد يؤدي إلى حد ما دور انعكاس النور والإشعاع، أما الثلج، الذي غالباً ما يكون أبيض وغير شفاف، فيلفت الانتباه إلى شيوع البياض واتساع مساحته.

ترجم أدونيس محمول البيت من كلمات (Sur la stérilité des sites infernaux) ب (على الأماكن الجحيمية العاقرة) ورغم أنه استوفى فيها أقصى قدر من المعاني الواردة في الأصل إلا أن الحرفية، التي اقتفى فيها حتى أثر الصيغ، خنقت الفسحة الشعرية للمحمول الفني من القصيدة الأصل، إذ لم تكن الصفة (جحيمية) في اللغة العربية من الشعرية في شيء، بسبب الثقل الذي تتركه على مستوى الإيقاع إذ تعطل سيولة القراءة الشعرية العفوية، ولم يكن لفظ (الأماكن) يحمل تحديد بعض الأماكن في الأصل بقدر ما ترك انطباعاً بانسياق المترجم خلف حرفية صارمة، إذ أمكن تنوب عنه ألفاظ ومجازات أخرى مثل (بؤر الجحيم، بقاع الجحيم، عيون الجحيم)، أما لفظ (عاقرة) فكان موضع التحرر الوحيد في هذا البيت من الحرفية ولعل أدونيس لم يستغص صيغة (عُقر، عُقم)، ورغم أنه لم يكن نافراً في السياق إلا أننا نتصور أن اللفظ تتسع دلالاته إلى (بؤر جذباء، بور، قاحلة، قحط)، وهذا ما توقعناه وأنساه في ترجمة بن صالح (على قحل المواضع النارية)، لولا أنه خنق دلالة اللفظ في اسم (قحل) بدل الفسحة التي يمكن يتمدد فيها المعنى على متن الصفة، كما أنه تحرر من ضرورة لفظ (جحيم، جهنم) وارتأى (نار) غير أن صيغة الجمع لم تخدم رشاقة البيت بشكل محسوس.

معمارية النحو والصرف:

وردت عبارات الترجمة لدى أدونيس في هذا المقطع مشابهة لغيرها، ومثلت امتداداً لدأبه في المقطع الأول، وحرفيته التي طبعت كل الترجمة. وإن بدت الصياغة عفوية، تخلو من تشنج التعبير وتعقيد التركيب وحققت سلاسة في اللغة الآخذة في مسaire

المعاني المحمولة من الأصل، إلا أنها كانت دون كبير عناية بأي صيغ بلاغية تكشف خلو الترجمة من أي اجتهاد فني على مستوى التركيب من شأنه خدمة الإيقاع وتحقيق توازن ما في الأبيات. بينما نلاحظ لدى بن صالح اجتهادا بلاغيا، تمثل في تقديم المفاعيل في الأربع أبيات الأولى، ويسكر هذا المنحى المقصود في وسط القصيدة مع البيت الخامس، إلا أنه كان محض تحويل آلي مكرور لموقع الفعل والصفة في آخر الجملة، وبدل أن يجتذب الإعجاب في وسط شعري، ترك ضعفا شديدا تقاوم حين اضطر المترجم حين حوِّسِر بضرورة الابتداء في بيتٍ موالٍ بالحال (متصنعة)، مما خالف المنحى البلاغي الأول في تأخير الوحدات الحاملة لدلالة الحدث سواء احتوى حركية الزمن أو خلى منها، كما ازداد ثبوت هذا الضعف حين اضطر المترجم للعودة إلى البناء العادي في الجملة في البيتين الرابع والخامس، حيث عادت مكونات الجملة لأدوارها المعهودة.

كما يُلاحظ لدى المترجمين انصياع شبه أعمى للصيغ الصرفية في الأصل ينكشف على مستوى المفردات (متصنعة، الهاوية الجحيمية، النارية، متلفة ذاتها، ناشرة) دون مبرر إضافة فنية تُذكر في الكثير من المواضع التي كانت فيها فرص مؤاتية لإعادة بناء يناسب الشعرية، كأن تحل أفعال وأسماء تُهيأ لها مواقعها المناسبة لتبدو العبارة الشعرية أخف وأيسر لتحقيق سيولة إيقاعية وسلاسة في توارد حركية وتناسق في ترسيم المشهد وصقل واجهة الدلالات لتتراءى للقارئ بعض المعطيات لفك الإيحاءات الرمزية المدسوسة. وتكشف مواضع تلك الصيغ رصا لا تحتمله العبارة الشعرية على سبيل المثال حين ترجم أدونيس (simulant la joie simple d'un jeu) ب (متصنعة فرح اللعب) وبن صالح (متصنعة فرحا بسيطا باللعب) حيث توالى مفردات لم يجمعها ميل فني للتنسيق الصوتي أو الإنسجام التصويري ذي الغرض الجمالي، بقدر ما فرضتها الحرفية التي أثرت على الترجمة تأثيرا سلبا، وهذا ما أمكن تحاشيه، ولو بإضافة لإنقاذ الشعرية والأثر الجمالي من السقوط.

الصورة :

وردت في المشهد الثاني من القصيدتين المترجمتين دوال الهروب إلى شجر الحياة والخلود (elle fuit vers les saules) ونيران رهيبة تمتد ألسنتها من قاع البحر المتلاطم الأغوار في مشهد يجمع الخوف والقلق المزمنين إزاء مغامرة واعية يتخللها، على نحو غريب، نفحات من الفرح والتفاؤل ونور حياة ينبعث من رحم الظلمة. وتسود المشهد من البداية دالة حققت مسحة من الدرامية تتمثل في كون بطل الرؤيا أنثى، بشعرها المسترسل المنتشر في لجج الماء، صورها بونفوا في أقصى حدود العبودية والتضحية والاستلاب لجنس الذكر حين استعار من الأسطورة دالة Ménade وضمنها ما احتملت حواء عبر التاريخ من رزايا جنسها المختلف الذي احتملت بموجبه العبودية للشهوات ومحنة الولادة وتحقيق خلود الإنسان رغم حقيقة الموت التي تسري وتقترب كلما مر الزمن.

وتجاورت دوال الموت المحملة برمزية الخلود المندسة في (saules, feu, gouffre) ودوال البعث والتفاؤل بدل الحزن (sourire, laver, lumière)، وقد وجدت هذه الدوال مقابلاتها الحاملة للدلالة نفسها، لكن ليس الإيحاء الرمزي والأسطوري نفسها، مع أن الرمزية كانت متوفرة بحد أقصى، إذ استوعب الشعر العربي الصورة الأسطورية والرمزية للبعث من الرماد والنار، والنار المُطهرة للروح من الذنوب. وربما يتضائل حظ مفردة (saules) من الرمزية في الترجمة ويمكن مواجهة النزيف الرمزي بحاشية شارحة.

وبينما اختلف المترجمان اختلافا بسيطا على مستوى الخيارين (تنويرين/ تضيئين) في نقل محمول صورة (de tes seins/ Eclairant les convives) .. إذ ترجمه أدونيس ب (بنهديك تنويرين الضيوف) أما بن صالح ب (تضيئين بنهديك للضيوف)، وكان حظ الصورة في المترجمتين، من حيث مدلولها وإيحائها متماثلا ومتساوقا مع ما ورد في الأصل، أما فارق الشعرية بين المترجمتين فكان بشيء من التفوق لدى أدونيس، إذ نلزم رؤيتنا إلى أن خيار مفردة (نور) وما ينحدر منها من أسماء وأفعال شعرية وذات دلالة

أعمق من مرادفها (ضوء). ويلفت انتباهنا إلى أن المترجمين تحاشيا المرادف (ثدي)، التي أمكن أن تؤدي الدلالة بقدر أقل من الإيحاء الجسدي لهذا العضو الأنثوي، أو تلطيف الدلالة بخيار (صدر) لتحاشي الإيحاء الجنسي الذي يسطع من مفردة (نهد)، ويغيب البعد الفلسفي الوجودي لمدلوله العميق. فحضور الأنثى والجنس في شعر إيف بونفوا يرتد في رمزيته إلى أن الأنثى هي موضع تجدد الحياة وضمان الخلود كونها مصدر الولادة، والجنس يحضر كضمان لوهب أسباب هذا الخلود وتجدد الحياة.

كما نقلت الترجمتان صورة ابتسامة مرتسمة لدى الأشجار (le sourire des arbres l'enveloppe) على سبيل الاستعارة المطردة، إذ تراكب إسناد حالة الابتسام الإنسانية لجما، وتحميل الابتسامة صفة حسية خارج جسم الإنسان بأن تلف وتغمر جسما، وتحمل الصورة إجمالا دلالة تبديد ما يرافق الموت عادة من أجواء التفجع والحزن.

كما وردت صورة النور مُظِلما قاتما على يدين متوسلتين في /Mais la lumière (Est sombre sur ses mains de suppliante) وتوحي الصورة بغلبة الظلمة رغم النور، وغلبة شيء من اليأس من التضرع، ولعل في ذلك مسحة من إنكار بونفوا لجدوى ما ترسب من الدين حول واقعة الموت وما يحدث للروح من نعيم أو عذاب، إذ يستأنس بونفوا بالتفسير الأسطوري في شعره بدلا من التفسير الديني بكل أشكاله.

كما وردت صورة النار تغسل وجه الميت (Le feu vient laver sa face..) وهي استعارة شبه فيها النار بالماء الذي غاب وحضر أثره، ومحمول الصورة أعمق من آلية التركيب البياني التقليدي، إذ نزلت في الأسطورة والمعتقدات الدينية كحقيقة تتمثل في أن دور النار ليس مجرد إلحاق الألم والانتقام بقدر ما دورها التطهير من الندم والذنوب وتعذيب الضمير.

المشهد الثالث:

Le peu d'espace entre l'arbre et le seuil/ Suffit pour que tu t'élance encore et
que tu meures/ Et que je croie revivre à la lumière/ D'ombrages que tu fus.

Et que j'oublie/ Ton visage criant sur chaque mur. / O Ménade peut-être
réconciliée/ Avec tant d'ombre heureuse sur la pierre.

ويستوقف الشاعر القارئ في المشهد عند الفراغ الضئيل الفاصل بين الشجرة والعتبة
كموضع واقع موقع البين بكل ما يحمله برمزية ودلالة عالمين وحالتين، رغم الضالة
الموضع كاف لتجد المنطلقة في رحلة الموت مكانا لها لتلقي بنفسها وتتجاوز مرحلة
عتبة اليأس والخوف والقلق من مفارقة الحياة الأولى، وتستوقف ضالة الموضع الشاعر
كفايتها لأن يستقر ظنه أنها كافية لتنبعث بموجبها الروح نورا، نورا يستمد طاقته من
الظل الذي كانته، تماما كما يستمد النهار إشراقه من غياب الليل وظلمته، كما يكفي لأن
ينسى الوجه الذي كان يصرخ على كل جدار، يتنهد الشاعر، في لحظة حضور صوتي
في القصيدة، وينادي على الغاوية يرجو ويتأمل أنها متصالحة منسجمة مع ظلمة العدم
سعيدة على الحجر.

الكلمات:

لم تكن الكلمات في المشهد الثالث من القصيدة عصية على الترجمة ولا انطوت على ما
يعطل نقلها وانتقالية مضمون شعر بونفوا الفكري والجمالي، ورغم انتقال قدر كبير من
المعاني والدلالات إلا أن الترجمتين انطوتا على مواضع تفاوتت من حيث الشعرية في
الخيارات التي صبا فيها محمول الدلالة من الأصل.

ترجم أدونيس (Le peu d'espace) ب (الفضاء القليل) وأدت المفردتان محمول
الدلالة الوارد في الأصل في حدود المتوقع، غير أن إنعام النظر في مفردة (فضاء) ينبئ
عن تجاوز دلالتها للفراغ المحدود والضئيل، إذ تتسع المفردة لمساحة أكبر تفوق فراغا
بين شجرة وعتبة، أما بن صالح فقد كان خياره بعيدا كلياً عن مدلول مفردة (espace)
حين اقترح (الضياء)، ولم يكن لهذا الحياء أي مبرر فني واضح، بل نتصور أنه مس

موضعا حساسا في قيمة المكان والمواضع الحافة الفاصلة بين مكانين وحالتين التي يعز على بونفوا أن يتأملها قارئ شعره. وورد اختلاف في السياق نفسه، إذ صب أدونيس محمول العبارة (pour que tu t'élance encore) في ما قوامه (لكي تنطلق أيضا) من الكلمات، بينما ارتأى بن صالح (لكي تثبي مرة أخرى)، وكلاهما غيب دلالة الديمومة الزمنية والاستمرارية التي يوجبها الحال (encore)، إذ قصر المترجمان دلالاته على الكرة التي تتضمن معاني الفترة والفاصل الزمني حين جناحنا لخيار (أيضا/مرة أخرى)، أما على مستوى (تنطلق) لدى أدونيس فنتصور أنه لم يكن بعيدا عن المقصود إلا أنه خيار لفظي دون الشعرية والحركية الواردة في المشهد أمام بدائل أخرى تحمل دلالة الديمومة في الحركة مثل (تمضي، تتهادي، تسري، تأوبي، تسحي، تنسابي)، ولم يكن خيار الفعل (وثب) لدى بن صالح أفضل مما ورد لدى أدونيس، إذ يلفت الانتباه أكثر إلى سرعة الحركة وقصر مدة بلوغ المرام منها (الانقضااض أو القبض أو التجاوز أو الفرار)، لاسيما وأنه يترك المعنى معلقا كونه مشتق من فعل متعد يحسن ألا يستعمل دون مفعول.

ونقل أدونيس محمول البيت وما سبقه من تضمين الوارد في (revivre à la lumière/ D'ombrages que tu fus) ب (أحيا من جديد في ضوء / الظلال التي كنت) ولم ينأى عن المعاني الواردة في الأصل، غير أنه لم يستثمر ثراء اللغة العربية في التخلص من الحرفية التي رزحت تحت تكوين الكلمات في الأصل وفوت فرصة تعبير سلس في عبارة رشيقة، فالفعل (أنبعث) يؤدي في اللغة العربية دلالة (revivre) في الأصل، ومع أن ضوء لم تفارق المعنى في أي شيء، إلا أن (نور) كانت لتحدث فرقا في شعرية الترجمة لخفتها وعمق دلالتها التي تناسب الأصل، أما بن صالح فلم يكن بعيدا عما أنت به ترجمة أدونيس حين نقل محمول التضمين والبيت الذي يليه ب (أنني ثانية أحيا / في ضياء الفيء الذي كنت) إذ تكلف إضافة (ثانية) ليؤدي دلالة الانبعث وانساق مثل أدونيس لباقي السهولة في ألفاظ الأصل، إلا أنه خياره الذي وقف عند المرادف (فيء) يبدو لنا أكثر شعرية من (ظلال)، لولا الشك الذي يساورنا في أن المقصود ليس الظل

مثل الظل يلقيه النور على الأرض من الأشجار بقدر ما في الكلمة من إحياء إلى طيفها المُنغَيَّب الملامح.

وبينما ترجم أدونيس (peut être réconciliée) ب (التي ربما تصالحت)، وكان خيار (تصالحت) في حدود المتوقع في نقل دلالة ما ورد في الأصل، نجد بن صالح يحقق دائما الاختلاف حين ترجمها ب (التي، لعلها في وفاق) ولم يكن على شطط أو سوء تقدير للدلالة، وما اعتور الترجمتين على مستوى هذه العبارة أنهما وقعا في حشو بموجب خيار صلة الموصول التي تتم عن انصياح حرفي في اقتفاء أثر ما يوجد من كلمات وتراكيب، لا ما يتحرك من دلالات على متن كلمات رشيقة المظهر والحضور مثقلة بالعمق والرمزية، فلو قال أدونيس (يا ماجنةً ربما تصالحت ..) ولو قال بن صالح (يا ماجنة علها في وفاق..) لما اختلف شيء في المعاني ولكانت أخف وأسلس على اللسان في قراءة شعرية. وبينما ترجم أدونيس البيت الأخير من هذا المشهد ب (Avec tant d'ombre heureuse sur la pierre) ب (مع الظل الغامر السعيد فوق الحجر) وبقي وفيما لخياره اللفظي (ظل)، نجد بن صالح ترجمه ب (مع هذا القدر من الظل المرح فوق الحجر) وارتأى الرجوع إلى (ظل) بديلا ل(فيء)، كما اختلفا على مستوى (غامر/هذا القدر) لنقل (tant) وهو في الأصل بمقام حال يدل على الكثرة والكثافة فحسب، ونتصور أن خيار أدونيس كان شعريا، بينما كان خيار بن صالح أقرب للنثر الباهت عدا عن كونه لم يؤد المعنى الذي كان في المتناول، أما على مستوى الصفتين (سعيد/مرح) فرغم أنهما كانتا في حدود الدلالة عموما، إلا أن الشعر يُجيز تفضيل المرادف الأنسب إن توفر الفارق مع خيارات أخرى، فسعيد، التي نراها أنسب، تعبر عن الشعور العام العميق بالرضى دون الحركة والتفافز الذي قد يتضمنه المرادف (مرح) المُشتق من فعل يحيل إلى التفافز بسبب البهجة والجدل.

معمارية النحو والصرف:

انساق أدونيس خلف حرفية آلية أثقلت الترجمة بفائض لا حاجة له من المعنى في الشعر، فلفظ (القليل من..) لدى أدونيس كان معزولا لم يتحقق منه لا تماسك في النظم،

ولا أثر صوتي يتساق مع بقية الألفاظ ليشارك في المعنى والموسيقية، إذ أثقل البناء أكثر مما ترك أضاف للدلالة أو الفنية، في حين أن أمكن إيجاد مخرج في الترجمة لتحاشي ما يترتب عنه.

وقد انجر عن الحرفية التي حاصر بها أدونيس نفسه، تكرر لم يكن له أي دور بلاغي أو فني يُذكر، إذ وردت (لكي) في ترجمته ثلاث مرات في البيت نفسه، وتركت ثقلاً مع أنها وردت كحرف ربط يُبرز الغاية، غير أن آلية التكرار طغت على تحقيق تلك الغاية، لاسيما حين ورد للمرة الرابعة وقسم التكرار ظهر الإيقاع والرشاقة الشعرية في موضع موالي. وأمکن تحاشي مغبة هذه الحرفية بفرصة توفرها لغة الضاد وهي حرف اللام الذي يحمل الدلالة نفسها بمفرده.

كما يظهر أثر الانسياق للمكون الشكلي للكلمة والتركيب في الأصل على مستوى موضع آخر من الترجمتين، إذ رزح المترجمان تحت وطأة أداة التجديد ومعنى التكرار في (revivre) حين ترجمها ب (أحيا من جديد/ أحيا ثانية)، في حين أن اللغة العربية تتوفر على فعل يتضمن دلالة تلك السابقة (أنبعث) وفرصة التخفيف على الإيقاع وتحاشي وحدات نحوية ومعجمية زائدة.

وترتب عن الانصياع الحرفي، لدى المترجمين، لصيغة الفاعل (criant) ثقل ونشاز يمجّه الشعر وجو الهمس والصمت الذي يحسُن أن يسود القصيدة، فالحال (صارخا)، عدا عن كونها دون الشعرية المتوقعة، إذ تشي بأن اللغة الآخذة معدومة البدائل المناسبة، في حين أن الأمر عكس ذلك، إذ أمكن أن يؤدي الفعل (يصرخ) تلك الدلالة في الأصل التي تميل للحدث أكثر من ميلها لتصوير حال، كما أمكن التخلص من نشاز حرف الخاء بالبدائل (يصيح، ينادي، ينوح، يُناجي)

كما ورد لدى كلا المترجمين تراكم في حروف الربط والوصل في البيت الواحد، إذ حشى أدونيس (أيتها.. التي، وأداة التعريف)، تحت وطأة الحرفية، في (أيتها الماجنة التي ربما تصالحت..) والحشو نفسه ورد لدى بن صالح، وترتب عنه رص أثقل العبارة

الشعرية وفوت فرصة الخروج ببیت أخف، كأن يكتفي المترجمان ب (يا ماجنةً عليها
تصالحت..) أو (يا ماجنة قيدَ وئامٍ مع ..) وربما أتى النقد بطروح أخرى أبلغ وأسلم.

الصورة:

يمثل هذا المقطع عمق الرؤيا التي يصورها الشاعر في القصيدة، وموضع هدوء
وسكون في المشهد، إذ يقف الشاعر بنا أمام فسحة بين شجرة وعتبة، كعنصرين من عالم
الواقع والحقيقة الملموس، ليعود إلى عالم الحلم والروح ويقيظ له الكلمات والدلالات
الأنسب لنقله كما خطر له في ذهنه مشنت المشاهد مظلل الزوايا، وسعى أن تشارك كل
كلمة فيه وكل عبارة في تجميع أجزاءه بأكبر قدر من التذكر وأكبر جهد لتنسيقه وتقديمه
 للقارئ.

برزت في المقطع دوال المكان (peu d'espace, arbre, seuil)، وفيها إشارة لتناوب
العدم والموجودات التي تخفف من وطأة ذلك العدم، وهي دوال، رغم تناثرها الذي يُشعر
بفراغ شعري من حيث قلة الكلمة وضمور دلالتها، إلا أنها دوال تملأ برمزيتها ذلك
الفراغ، إذ تتسع الشجرة برمزيتها لأمل الخلود، وتحقيق تواصل بين عالم الحياة العابرة
في الأرض وعالم الحياة الأبدية في السماء، كما تحمل العتبة نقطة انتقال من مكان إلى
مكان، من حال إلى حال، ويمثل الفضاء مساحة التي تُثبت حالة الوجود والظهور ولو
كظل ينعكس على أبسط حجر. وقد لقيت تلك الدوال ما يحتمل معانيها وإيحائها في
اللغة العربية، (الفضاء القليل)، (العتبة)، (الشجرة)، وإن اختلف المترجمان في المرادف
لصب معنى اللفظ فإن حمولة الصورة وعمقها الرمزي لم يسلب منهما اختلاف المرادف
شيئاً، إلا على مستوى خيار (ضياء) لدى بن صالح، الذي أشاح بالدلالة عن رمزية
الفضاء الواردة في الأصل.

كما حضرت في المشهد دوال الحياة والحركة في عز الموت في تكريس الشاعر
للوحدات (pour que tu t'élances, que tu meures) وفيها وقوف على لحظة زمنية
وشبكة تشبه الخطوة التي يكاد يمدّها الواقف عند عتبة ويهم بالدخول أو الخروج، وتمثل
تلك اللحظات مناطق بينية يعز على بونفوا وصفها، ولا يقل الفعل (criant) حركية وآنية

عن ذلك، إذ يحقق استحضارا حيا من الذاكرة لوجه يترسم في القصيدة وهو ينادي بصوت عال على كل جدار، ولعها جدران تمثل اليأس ونقطة الذروة في الإحباط والقلق الوجودي. كما وردت دوال الخلاص من قلق الموت (Lumière, réconciliée, ombre heureuse) ولم تُعد مقابلاتها في اللغة العربية إذ استوعبت الترجمتان تلك الدلالات على متن الخيارات التي قيضها المترجمان وكانت موضع تفاق في الترجمتين (ضوء، تصالحت، ظل سعيد).

المشهد الرابع:

Es-tu vraiment morte ou joues-tu/ Encore à simuler la pâleur et le sang,/ O toi passionnément au sommeil qui te livre/ Comme on ne sait que mourir ?

Es-tu vraiment morte ou joues-tu/ Encore en tout miroir/ A perdre ton reflet, ta chaleur et ton sang/ Dans l'obscurcissement d'un visage immobile ?

يقتحم صوت الشاعر المشهد الرابع من القصيدة، ويقف حاضرا حائرا خارج الرؤيا إذ يغرق بفكره وشعره في سؤال يروم التحقق أكانت دوف في حالة موت حقا أم أنها تلهو بتمثيل تلك الحال، إذ تستمر في تقمص لون الشحوب والدم، ويتنهد وهو يقف عند وضعها وهي حال هُيامٍ في نومٍ يُسلمها لسلطته، ليعمق فحوى سؤاله بحقيقة أضنته وهي أن الإنسان لم يعرف سوى أن يموت.

يتساءل صوت الشاعر مجددا، على متن الكلمات نفسها إذ يسأل الميتة أهى حقا ميتة أم أنها لهُو في كل المرايا، رمز الحقيقة والسراب في الآن نفسه، يسأله أهى تلهو ليضمحل إشراق الحياة منها، وتغيب حرارتها ودمها في غيابات السواد الذي يغشى وجهها ساكنا.

الكلمات:

ترجم أدونيس محمول التساؤل (ou joues-tu..) ب (أم لا تزالين تلعبين) ولم يكن بن صالح مختلفا عنه حين صب محموله في (أم بعدُ مازلتِ تتعابثين)، وإذ تجاوز بن صالح دلالة اللعب إلى الإسراف في البُعد عن الجد حين اقترح (العبث)، إلا أنه يجتمع مع أدونيس في الحياد عن تأويل المقصود بالفعل (jouer) في هذا المشهد تحديدا، إذ نتصور

من دوال السياق أن الشاعر في يقصد التمثيل والتظاهر بتلك الحالات الموصوفة، لا اللعب بما يتضمنه من حركة وجلبة، ويلفت الانتباه وقوع أدونيس في إرباك من المضارع الذي تلاه ظرف تحقيق الديمومة الزمنية (encore) إذ دفعه الحرص المغالي في اقتفاء أثر المعاني على مستوى الأبنية والكلمات إلى المبالغة في تحقيق الآنية حين ارتأى زمن المضارع للفعل (مازال) الذي يحمل، وهو في الماضي، دلالة ديمومة حدث من الماضي في الحاضر، دون الحاجة لتصريفه في الحاضر، وهذا ما تداركه بن صالح في ترجمته.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول كلمات البيت الثاني (Encore à simuler la pâleur et le sang)، إذ أتى أدونيس بما قوامه (لاصطناع الشحوب والدم) من المفردات، ولم تكن الخيارات بعيدة عن الدلالات المنقولة إلا أنها لم الخيارات الأفضل لاسيما حين رص دلالة (simuler) التي تشي ببعض الحركية في اسم (اصطناع) لم يكن الأنسب، وهذا ما تداركه بن صالح إذ تحرر من القوالب اللفظية للأصل حين ترجم الفعل ب (تتصنعين الدم والشحوب)، ولا يقصر معين اللغة العربية عن العثور على فعل يستعيد الدلالة الواردة في الأصل ويناسب خفة الفعل في اللغة الفرنسية وبنفس الحمولة الدلالية التي لا تبدو فيها أية صعوبة (تتماوتين، وتُبدِين شحوبا ودم، تتوشحين شحوبا ودم، تتلحفين..).

وترجم أدونيس (O toi passionnément au sommeil qui te livres) ب (أنتِ يا من تستسلمين بهُيام إلى النوم) وارتأى (تستسلمين) لنقل دلالة (livrer) و(هيام) للحال (passionnément) وكان في حدود المعاني الواردة في الأصل، بينما نقل بن صالح محمول تلك المفردات في البيت بما قوامه (أيتها التي، بولع تنصاع للموت الذي يحكمها)، إذ اختار (بولع) ومع أنه لم يتجاوز دلالة الأصل إلا أن (هيام) تبدو أكثر رشاقة في الشعر، بغض النظر عن التدرج الدلالي الذي قد يفصل المرادفين، وغيرهما مما يستهوي المعجبين بثرأء مفردات المعجم العربي التي تعبر عن عمق عاطفة الحب. ونتصور أن خيار (تنصاع ويحكمها) لدى بن صالح كانا أثقل من الوارد في الأصل،

وأمكن تحاشي هذا الثقل بمقابلات أخرى توفرها اللغة العربية مثل (تسلمين للنوم، تنفيئين نوما..)

ترجم أدونيس (Comme on ne sait que mourir ?) ب (كما لو أنك لا تعرفين إلا الموت؟) وما يلفت الملاحظة في الترجمة أنه لم يكن في حياد كامل عن المعاني الواردة في الأصل، إلا أنه لم يولِ بناء العبارة أية عناية شعرية كأن يخدم الإيقاع أو يتخفف مما يمكن التغاضي عنه من أدوات لم تضيف للدلالة والشعرية شيئاً. ناهيك عن كونه وقع في سوء تقدير، من البداية لمعنى الأداة (comme) إذ حاد عن السببية وأسند لها دور المقارنة (كما لو أن..) أي أولها على أنها (Comme si..)، وهذا ما أمكن أن يعبر عنه بالأداة (إذ) ويُجنَّب ترجمة الشعر ثقلاً معتبراً ترتب عن رص الوحدات (كما لو أنك)، وهذا ما تداركه بن صالح إلى حد ما حين ارتأى أن يترجم العبارة ب (لكوننا لا نعرف إلا أن نموت؟) التي غابت فيها رشاقة العبارة الشعرية هي الأخرى (إذ لا نُحسِنُ إلا أن نموت).

كما اختلف المترجمان في نقل محمول البيت (A perdre ton reflet, ta chaleur et ton sang) إذ ترجمه أدونيس ب (لإضاعة صورتك، حرارتك، ودمك) بينما ارتأى بن صالح الخيارات اللفظية التي شكلت البيت التالي (بإتلاف ظلك، ودفؤك، ودمك) وقد كان الفارق شاسعاً بين (إضاعة) الدالة على فقدان شيء، ربما عن غير قصد، و(إتلاف) الدالة على إفساده عمداً، مع أن كلا الخيارين كان دون العمق الشعري التصويري الوارد في الأصل، واللذين لا تقصر اللغة العربية بقاموسها الحافل عن تحصيله، إذ يقصد الشاعر أ قول الإشراق أو احتجاب الطيف من المرايا، وغياب الحرارة الذي يصاحب جفاف الدم من شرايين الحياة في الجسم، وهذا ما اختلف فيه المترجمان إذ اقترح أدونيس (صورة) لمحمول مفردة (reflet) وكان لفظاً مؤدياً للمعنى غير أنه مُتسع الدلالة عائماً المقصود، أما بن صالح فكان أبعد حين ارتأى خيار (ظلك) التي كان لها مكانها ودلالاتها في مواضع سابقة.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول ما يفضي إليه التضمين، أي في السياق نفسه، في البيت الأخير من هذا المشهد من القصيدة والذي قوامه (Dans l'obscurcissement d'un visage immobile) إذ ترجم أدونيس محمولة ب (في ظلام وجه متجمد؟) وسلب الكثير من الصورة المتضمنة لشيء من الآنية الراسبة في نهاية المصدر المشتق (obscurcissement) إذ نتصور أن (ظلام) لا تؤدي من الأصل دلالة الاستحالة إلى السواد، وسريان الظلال أو الظلام وتغطيته التدريجية لوجه المقصودة بهذا الوصف، ولم يكن بن صالح ببعيد عن مغبة الانزياح نفسه الذي وقع فيه أدونيس حين ارتأى المرادف (عمّة) وشجب الحركية وتدرج التحول من دلالة الكلمة، واجتمع المترجمان في أنهما نقلًا محمول الصفة (immobile) في تصرف يثير الاستغراب أكثر مما يبعث على البحث عن دافع فني أو عائق ما اضطرهما لمثل هذا اللفظ الحامل لدلالة مشابهة لكنها بعيدة كل البعد عن احتمالات شعرية أنسب توفرها اللغة الآخذة، ونتصور أن (ساكن، هامد، واجم، أصمّ) بدائل تؤدي الدلالة الواردة في الأصل.

معمارية النحو والصرف:

اتفق المترجمان في أكبر قدر من التراكييب، إذ انساقا خلف الفرصة الثمينة التي تتيحها عبارات بونفوا من سهولة المأخذ من حيث الشكل، وإغواء بالظفر بالعمق الفني والفكري، وهي فرصة قلما تتاح في ترجمة الشعر. ولم تسلم تراكييب الترجمتين من الاختلاف رغم هذا الاتفاق، إذ كانت مرونة التوزيع في اللغة العربية وراء فروق تفاوتت من حيث أثرها. وهي اختلافات لم تخذل المعنى كثيرًا، إلا أنها تركت ضعفًا محسوسًا على مستوى العبارة تُنافي البساطة الواردة في الأصل ولم تكن في مستوى الخفة المطلوبة في العبارة الشعرية.

ورد في الترجمتين نفس الثقل المترتب عن حرف الاستفهام (هل) و الضمير (أنت)، وهو حرص حرفي أمكن تحقيق رشاقة ما بتحاشيه (أمية؟)، إذ تؤدي الألف في اللغة العربية الاستفهام، وبما أن البيت وارد في سياق، يُفهم المقصود بالسؤال من تاء التأنيث.

أما على مستوى البيت الثاني، فقد تركت صيغة الاسم (إصطناع) تنافرا صوتيا، فحرف الطاء أصلا موضع اضطرار صوتي في الاشتقاق من الفعل تصنع، مما خلف في الترجمة تشوها نثريا جدا، فنون النسوة في الأفعال في اللغة العربية فرصة شعرية لا تعوض، وهذا ما تدراكه بن صالح بفعل (تتصنعين)، إذ خلّص حرف النون برنينه من مغبة حرف "الطاء" وخفف من صوت "العين" التي لا تخدم عذوبة الكلمات كثيرا في الشعر وهي موضع أخير.

وورد في البيت الثالث تراكم لحروف الربط والوصل لدى بن صالح حين ترجم (O toi passionnément au sommeil qui te livre) (أيتها التي، بولع تتصاع للموت) وكان مخالفا للخفة التي اضطر فيها بونفوا لكسر النظام النحوي الصارم والاكتفاء بالمفعول (au sommeil) من أجل خفة العبارة وسيولة الدلالة، وهذا ما تقاده أدونيس (أنت يا من..) وأمكنه تحقيق رشاقة تامة بحذف الضمير (أنت).

وورد لدى أدونيس، في البيت الرابع من هذا المشهد، تراكم ترتب عن حرفية إظهار حروف الربط على مستوى (كما لو أنك لا تعرفين إلا الموت)، وتقاده بن صالح لكن على نحو خلى من الشعرية حين قال (لكوننا لا نعرف إلا أن نموت؟)، إذ سادت نثرية قوامها اضطرار لا مبرر له لفعل الكينونة ولا مفسرة وكأنه عبارة حجاجية لا يحتملها الشعر، فقد أمكن تضمين الحمولة الفلسفية لتلك العبارة الواردة في الأصل في عبارة بسيطة لا يقصر ذهن العربي من النفاذ إلى عمقها بموجب القدرية التي رسختها عقيدة الإسلام حول الموت والبعث. أمكن قول (فنحن ما عرفنا سوى الموت..) أو (فلا نُحسِنُ إلا الموت). وإذا يتكرر في البيت السادس، الاستفهام نفسه، تزداد وطأة الثقل على مستوى التراكم لدى المترجمين، وتأتي فرصة أخرى لتحايشه بخيارات معجمية أخرى تتيحها اللغة العربية، عدا التخفيف لأقصى قدر من حروف الربط، ونقترح هنا (أطواك الردى أم تهزئين؟)

كما تزداد حدة تأثير صيغة المصادر السلبية في البيت ما قبل الأخير على مستوى (إضاعة، إتلاف) إذ بدت الترجمة باهتة نثرية جدا، لاسيما وأنها ضيعت فرصة عذوبة

في لحن الكلمات بموجب نون النسوة الشعرية، إذ أمكن قول (تواربين، تتسلين، تهزئين، تُخفين طيفك ... في ظلام وجه ساكن)، إذا تذكرنا ضرورة التخلص من لفظ (جامد) الذي لم يترك شيئاً من الشعرية.

ورغم أن معاني هذا المشهد من القصيدة استجابة كبيرة للترجمة، إذ لم تلق الحمولة الجمالية من مدلولات وصور عقبات حالت دون التعبير عن المنقول، إلا أن الكثير من المواضع عانت من انكسار رشاقة البيت، حيث تحتم المترجمان على تطويل، لا مبرر له، وبوحدات نحوية لم تُضف للدلالة ولا للشعرية شيئاً، مما خذل الإيقاع الذي لا تقصر اللغة العربية بمرونتها النحوية والتوزيعية وخفة مفرداتها على مضاهاته، في شعر بونفوا بالذات، وسبب الإمكانية الكبيرة في هذه المضاهاة هو خيار البيت الحر واليسر الكبير الذي تناول به الشاعر ما تداعى له في هذه القصيدة.

الصورة:

يمثل هذا المشهد امتداداً لما يتوارد من رؤيا الشاعر التي يقدمها لنا في هذه القصيدة، غير أن صوت الشاعر يقتحم المنصة الشعرية، ويتخذ له ركناً ودوراً إذ يُسمع القارئ صوته متسائلاً من خارج الرؤيا متفكراً بين شتات صورٍ من عالم الموت وعودة إلى عالم الحياة على متن الذكريات، يروم التحقق أكانت دوف في حالة موت حقا أم أنها تتسلى بتمثيل تلك الحال، إذ تستمر في تقمص لون الشحوب والدم، ويتنهد وهو يقف عند وضعها وهي حال هُيامٍ في نومٍ يُسلمها لسلطته، ويغوص بفحوى سؤاله إلى قاع الوجود ويقف وجهاً لوجه أمام حقيقة أضنته وهي أن مُنتهى حياة الإنسان وكل ما كان فيها من رغبة في فك لغز البقاء وأسرار الوجود هو أننا نسير حتماً إلى حقيقة هي الموت.

وينتقل صوت الشاعر، ليسأل مجدداً، على متن الكلمات نفسها، الميتة أهي حقا ميتة أم أنها في لهو في كل المرايا، يسأله أهي تلهو ليضمحل إشراق الحياة منها، وتغيب حرارتها ودمها في غيابات السواد الذي يغشى وجهاً ساكناً.

وردت في المشهد دالتا (الشحوب) و(الدم)، ويذكر الشحوب بلون جنث الأموات، ورغم أنه وُظف توظيفاً فيه فكراً فلسفياً يتضمن مجابهة لحقيقة الموت، حين قيض له الشاعر دوراً عابراً كأداة تمثيل وادعاء لا موضع إحياء يستدعي التأويل، فلم يكن توظيفه ذا عمق جمالي صوري إذ مر بونفوا مروراً عابراً على وصف الأموات، وتحاشى الإغراق المتأسّي والباكي والراثي الذي نقشى في الشعر. وكذلك وردت دالة (الدم) بالدرجة نفسها من القيمة الرمزية الفكرية، لا الجمالية الشكلية في تصوير مشهد دموي أو غيره مما يرد في الشعر، إذ ورد في موضع ادعاء أيضاً، وكان لها دور تصويري عابر جداً. فأن يدعي إنسان الشحوب والدم، يمكننا تصويره واضعاً قدراً ضئيلاً من الدم لا نزيفاً كما في منظر قتل، أو ما شابه، وإن اتسعت دلالة المفردة في المشهد الموالي إلى طريق، فهو ليس طريق مخضب بالدماء بقدر ما هو إحياء إلى استمرارية الوجود والنسل ودلالة على الخلود.

كما وردت دالة المرأة، وحملت رمزية الحقيقة والسراب في الآن ذاته، إذ جعلت مشهد الظهور يجمع بين واقع انعكاس صورة حقيقية غير أنها صورة عابرة زائلة لا يمكن إدراكها إلا بالنظر ولا يمكن الوصول إليها كواقع ملموس. وتمثل المرأة ثيمة عزيزة في شعر بونفوا، إذ يوظفها في قصائد أخرى حملت عنوان " المرأة المقوسة"، كما ترد في القصائد كمكان حقيقي يستدعي إعادة النظر في الوجود واللغة وما حولنا وتأمله بعين العقل ومن زوايا أخرى غير ما سبق مما تترسب في معارفنا من فكر الأوائل. فالمرأة رافقت فكر الإنسان ومثلت نقطة تحول في تفكيره وفضوله من اتجاههما نحو العالم المحيط إلى الرغبة في استكشاف ذاته واستكناه خباياها¹.

¹ - Dictionnaire des symboles, page 636.

المشهد الخامس:

Ou maintenant est le cerf qui témoigna /Sous ces arbres de justice,/ Qu'une route de sang par elle fut ouverte,/ Un silence nouveau par elle inventé.

Portant sa robe comme lac de sable, comme froid,/ Comme cerf pourchassé aux lisières,/ Qu'elle mourut, portant sa robe la plus belle,/ Et d'une terre vipérine revenu ?

الموضوع:

يستمر تساؤل الشاعر في هذا المشهد، الذي يمثل امتدادا لفحوى القصيدة المطولة، ويُدخل في الرؤيا ثيمة من عالم الحيوان "الأيل"¹، ويرصد له دور شاهد حضر، تحت أشجار الخلود والحقيقة العادلة، لدوف وهي تشق طريقا من الدم لدى مرورها، والسكون الجديد الذي ابتكرته وأشاعته بغيابها. ولعله الصمت المتأمل في الموت، السكون الذي رغم كشفه لرهبة العدم الهائل الذي يحيط بنا، إلا أنه سكون يحمل خلاصا من القلق الوجودي من النهاية، إذ يملأ الكون بالحقيقة الأزلية الموعودة، حقيقة تُلاحق إثبات حياة أخرى لا تزول.

يسأل الشاعر عن الأيل الذي شهد دوف وهي تفتح تلك الطريق وتلبس ثوبها الذي دثرها ويبدو، في مشهد سوريالي متقطع، كما يُدثر التراب بحيرة وكما يدثر البرد الموجودات، وكما أيل هارب إثر مطاردة يجوب التخوم. الأيل الذي شهد أنها ماتت وعليها ثوبها الأجمل، وأنها عادت من طريق أخرى مختلفة تماما، هي طريق عودة الموتى وقد نُفخت فيهم حياة جديدة.

¹ - « Par sa haute armure, qui se renouvelle périodiquement, le cerf est souvent comparé à l'arbre de vie. Il symbolise la fécondité, les rythmes de croissances, les renaissances. Le cerf est encore un symbole de vélocité, mais aussi de crainte. Le cerf apparaitra comme le médiateur entre le ciel et la terre, comme le symbole du soleil levant et qui monte vers son zénith. » (Ibid, pages 195- 196)

" يرتبط الأيل بقرونه الشجرية العالية، والتي تتجدد دوريا بشجرة الحياة. ويرمز لخصوبة التناسل ووتيرة النمو والتجدد والولادة. كما يرمز للخفة ولكن أيضا للخشية. يظهر الأيل دائما كوسيط بين السماء والأرض، وكرمز للشمس المشرقة الصاعدة إلى السمّ." (ترجمتنا)

الكلمات:

لم تعتر المشهد الخامس من القصيدة الكثير من الاختلافات إذا ما قورن بالمشاهد والقصائد الأخرى، غير أن التراكيب لم تسلم من الاختلاف. وقد كانت مفردات القصيدة من أبسط ما يجد مقابلاته في اللغة العربية، إذ لم ترد في القصيدة الأصلية أية مفردات تحمل دلالتها اتساعاً تأويلياً قد تتعثر عنده الترجمة. غير أنه بدل أن توفر هذه البساطة معالم دلالية توجه الآخذ للمعاني، نجدها في بعض المواضع تستدعي التأنّي وإعادة النظر في المقصود الفعلي والضمني الذي أراده الشاعر وقد يفلت من البساطة التي توهم بها المفردات الواردة في القصيدة.

ترجم أدونيس (les arbres de justice) ب (أشجار العدالة) وكانت ترجمة في حدود المتوقع إذ لا يحيد محمول المفردة في اللغة الأصل عن ذلك الخيار، ولم يكن الخيار الوحيد، إذ ربما قصد الشاعر أوسع من مدلول العدالة الذي فيه انحياز إلى الشق الإيجابي من إحياءات اللفظ، في حين أنه يتسع للدلالة على القضاء والحق والقانون، ونتصور أن بونفوا لا يكتفي بالدلالة الظاهرة لمفردة مثلها، بل يحملها شيئاً من التراث الأسطوري والعمق الفلسفي الوجودي، فعدا رمزية الخلود التي تحملها الأشجار، يحمل لفظ (justice) أكثر من دلالة (العدل والقضاء والحكم) إذ يرمز في الميثولوجيا اليونانية إلى الحياة الأبدية¹، ويطلق على إلهة العدل، وهو عدل قوامه الحياد والتخفّف من أي مؤثرات في إصدار الحكم، ويشي استعمالها لدى بونفوا بمسألة الوازع الأخلاقي الذي تبلور عبر التاريخ وتراكم في شكل معتقدات وتقاليد تتحكم في سلوكات الناس وتفسر أقدارهم دون مبرر منطقي واضح، وهذا أحد أركان الفلسفة الوجودية². أما بن صالح فحين ارتأى (أشجار القصاص)، أحسن على الأقل في محاولة التحرر من الحرفية، غير أنه شط بمحمول الدلالة من الأصل إلى معنى مستبعد جداً، بل نتصور أنه كان على نقيض من الدلالة الإيجابية التي أتى بها أدونيس، فالقصاص فيه إثبات قطعي للخطأ الموجب للعقاب المُطهر من أثر الإثم، ولم يرد في سياق القصيدة بمختلف مشاهداتها أية دلالة ظاهرة أو

¹ - Dictionnaire des symboles, page 550.

² - ينظر : جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحفني، الدار المصرية، ط1، 1964، الصفحات 26، 31، 56، 57.

مدسوسة لثيمة الذنب أو التطهير منه. العدالة التي يوحى إليها بونفوا هي عدالة الموت التي يتساوي فيها كل بشر، وهو القضاء والحكم العدل الذي وجد مناصفة مع وجود الحياة، والأشجار هي أشجار الخلود الشاهدة على الموت الضامنة للمرور إلى السماء، فهي التي تصل عالم الحياة العابرة الزائلة في الأرض بعالم الحياة الأخرى الأبدية في السماء، و Justice ، التي ترمز للقوة الأخلاقية التي يقوم عليها النظام الشرعي، ذكرت في الميثولوجيا اليونانية أن إسمها الآخر Thémis ، ويعني القانون الإلهي، وهي سليله Oranos وهو السماء و Gaia وهي الأرض.

وقد وقع المترجمان في ارتباك واضح من دلالة مفردة بدت منعزلة في السياق، إذ ترجم أدونيس (Et d'une terre vipérine revenue ?) ب (وأنتها عادت من أرض أفعوانية) بينما ارتأى بن صالح ب (ومن مفعاة تعود؟) وكلاهما التصق بقشرة الكلمة بشكل مباشر إذ لم يتجاوز اجتهداهما في تحصيل دلالة اللفظ حدود تحقيق الاشتقاق، الذي لم يخدم شعرية ترجمة في شيء، وإن سلمنا بالضرورة التي وقع فيها المترجمان فإننا نجد صعوبة في إجراء دلالة المشتق على اللفظ الذي أسند إليه. وإن افترضنا أن خيار أدونيس سليم في حدود الصواب، إذ يمكن إجراء صفة (الأفعوانية) على طريق العودة الذي سلكته الروح، بموجب مشترك الطول والتعرج، فإن العودة لدلالة الكلمة في الأصل تحتم مراجعة ذلك الخيار، إذ لا تحمل الصفة الواردة في الأصل (vipérin) ذلك الإيحاء، كونها تُحيل إلى مشابهة نوع محدد من الأفاعي (vipère) من حيث هيأته وسلوكه العدوانى لا من حيث حركته، ذلك أن اللغة الفرنسية تكرر مشتقات من لفظ (serpent) للدلالة على الحركة الملتوية أو التعرجات في طريق أو أثر سريان مرض ما على الجلد أو نقش أو وشم (serpentin, serpigineux, serpentement). كما يصعب إجراؤها، أي صفة الأفعوانية، على كلمة (أرض) بمساحتها الشاسعة. ويتعقد الأمر أكثر من خيار بن صالح (مفعاة) إذ تُحيل دلالة هذا المصدر في اللغة العربية إلى مكان التكاثر أو المصدر الذي قد تنسل منه الأفاعي وهذا ما بدى لنا نافرا جدا في الترجمة والسياق الأصلي.

ونتصور أن اللفظ ذو عمق رمزي يتطلب قراءة أعمق وتأويلاً أبعد من المعنى الظاهر، فالعودة تشير إلى تجدد طراً على الروح في محطة ما¹ إبان أوبتها من رحلة الموت.

معمارية النحو والصرف:

يعن من الترجمتين عموماً أن المترجمين استنابا بسنن البناء الصرفي والنحوي في اللغة العربية التي لم تقصُر عن استيعاب هذا المشهد من أبسط المعاني التي قبض لها الشاعر أبسط الكلمات، إلى أبعد الإيحاءات الرمزية والصور التي تتسع لأكثر من احتمال في التأويل. ولم يكن على المترجمين إلا استحضار حالة استلهاهم ورهافة وتقليب الدلالات بأدوات من الشعرية العربية الثرية، لتخطف اللفظ المناسب لإعادة بناء الصورة الفنية واستكمال المشهد الحلمي الذي يتوارد في الأصل.

نلاحظ أن المعاني المنقولة لاقت في اللغة العربية، وعاء صرفياً ونحوياً أدى الإسناد والتوزيع الواردين في الأصل دو خلل في الدلالة، بل بفرص أخرى في الكثير من المواضع، إذ توفرت لغة الضاد على احتمالات أخرى لاستقبال المعاني وإحلالها في مواضعها المناسبة حسب اللياقة الشعرية. فمن خلال قراءة عفوية أولى للقصيدتين تتشكل المعاني في ذهن المتلقي دون أي إبهام يتعذر إثره التأويل وتحصيل الفهم. غير أن هاجس الأمانة في الترجمة، بدى متحكماً في المترجمين الذين انساقوا خلف تفاصيل أثرت على رشاقة العبارة وسيولة الإيقاع.

¹ - يشرح قاموس الرموز الأسطورية دلالات ثيمة vipère كالتالي :

« Vipère : Pour symboliser les transformations qui conduiront les défunts, des formes de cette vie terrestre, aux formes de la vie renaissante, dans un autre monde, les morts sont représentés dans certaines peintures égyptiennes comme absorbés par la gueule d'une vipère, enroulés dans son ventre et sortant par sa queue sous la forme d'un scarabée. Dans d'autres exemples, l'âme du défunt entre par la queue et sort par la gueule de la vipère. La vipère porteuse elle-même d'un poison mortel jouerait ici le rôle de lieu de transformation. » (Dictionnaire des symboles, page 1021.)

" لكي ترمز الأفعى للتحويلات التي تنقل الموتى، بعد أن تُحوّل أشكالهم وهم في الحياة الأرضية إلى أشكال أخرى في الحياة الجديدة، إلى عالم آخر، يُمثّل الأموات في بعض الرسوم المصرية على أنهم غائرون في فم أفعى ابتلعتهم، تكوروا في بطنها وخرجوا من ذيلها على شكل جُعل. وفي أمثلة أخرى، تدخل روح الميت من الذيل وتخرج من فم الأفعى. تلعب الأفعى الحاملة للسّم القاتل دور إله التحوّل." (ترجمتنا)

ورد ثقل كشف تراكما لحروف الربط (هذي، التي، فيها، من، قد، قد) على مستوى الأبيات التي امتدت على طولها الجملة الأولى من هذا المشهد، كما أنه انساق دون أي مبرر فني وراء فعل الكينونة إذ أحل محله (هو)، وهذا ما تداركه أدونيس في ترجمته. كما تنكشف لدى بن صالح مخالفة الترجمة للمُنقلب السردى في هذا المشهد، إذ ارتد الزمن في هذا المشهد إلى غيابات الماضي والذكرى، وأمكن أن يتحاشى المترجم مغبة مخالفة السردية، العريضة في شعر إيف بونفوا، لو تهرب إلى صيغة اسم الفاعل (أين الأيل الشاهد)، كما أن متابعة التوزيع النحوي لدى بن صالح تكشف خلا خطيرا لا يمكن التغاضي عن تصحيحه، إذ نسي إكمال معنى الفعل (يشهد) إذا غابت (أن) في البيت الثالث حيث يفترض أن يكتمل المعنى.

كما ورد لدى بن صالح، كدأبه في ترجمة سائر القصائد، تقديم المفاعيل على مستوى جل العبارات التي وردت فيها أفعال، إن استثنينا الفعل (تموت) على مستوى البيت ما قبل الأخير. وهو تقديم لم يكن ذا أثر فني بقدر ما كان آليا ترك حركة روتينية في توزيع الوحدات على مستوى التراكيب وكأنها حتمية غيبية المرونة التي تفتح أفقا شعريا أوسع في النظام النحوي العربي.

ورغم أن أدونيس تفادى الكثير من الثقل والحشو الذي وقع فيه بن صالح، إلا أن ترجمته لم تسلم من أثر الحرفية، إذ ترك الورود الآلي لأداة التشبيه المركبة أصلا من حرفين (كمثل) ثلاث مرات، ثقلا أمكن تجنبه لو اكتفى بالكاف، ويحقق خفة أكثر في الترجمة.

ويلفتُ الانتباه لدى بن صالح سوء تقدير لامتداد استناد فعل الشهادة على طول هذا المشهد، إذ أورد استفهاما لم يرد في الأصل، ونتصور أن الخطأ ناجم عن سوء تقدير للأداة (Quelle..)، إذ بدل أن يحمل دلالتها محمل العطف على ما بعد الفعل (témoina que..) تسرع وتخلص منها حين ترجم البيت (Qu'elle mourut, portant sa robe la plus belle) (فهل كان لزاما أن تموت لابسة ثوبها الأجمل)، إذ عدا عن كون العبارة طويلة جدا دون طائل فني، تكشف عن إسناد خاطئ للاستفهام الأول والمترامي الأجزاء

بسبب العبارات الاعتراضية، وهذا ما تسبب في خلخلة الترجمة على نحو يستدعي التصحيح.

الصورة:

تسود في هذا المشهد دلالة الآنية والحضور القوي محمولة في مفردات (maintenant) والفعل (témoigna)، الذي يُثبِتُ تواجدا في لحظة الحدث محمولة في الذاكرة كشكل من أشكال الديمومة، و (revenu) التي تُحقق ظهورا بعد غياب، وفي ذلك حضور وآنية أُجريتنا جنبا إلى جنب مع حركة زمنية مرتدة إلى الذكريات بموجب زمن الماضي المقتضب الظهور مُفسِحاً الساحة لحركة المشهد الحُلُمي. ويتسيد المشهد (Un cerf) يطغى بشكله في الخيال ورمزيته في الفكر، ويمثل كشاهد حاضر لدوف وهي تشق طريقا من الدم. وفي الطريق دلالة الاستمرار والوصل، ويتساق مع دلالة الوصل التي تحملها ثيمة الأشجار. ويحمل الدم دلالة الحياة والتجدد.

ويعود ظهور الأيل مُسندا كمشبه به لدوف، مُطاردا، وفي ذلك إحياء للرغبة الدائمة في الحياة والوجود رغم كل المخاطر، ويرمز هذا الحيوان، بقرونه الشجرية المتجددة إلى دورة الحياة الأبدية، والخلود. ويمكننا القول أن تلك الثيمات لا تحمل غرابة وتتافرا على مستوى محمولها الرمزي في الشعرية العربية، باستثناء ثيمة (الأيل) التي يمكن أن يسري عليها تأثير العامل ثقافي، الذي يجعل رمزيته وإحياءاتها الشعرية ترتبط بالبيئة التي يعيش فيها هذا الحيوان، فهو يغيب في البيئة العربية ويكاد يغيب ذكره في الشعر العربي برمزية الخلود.

وتستوقف الملاحظة في هذا المشهد الصورة الرمزية في العبارة (arbres de justice) و (d'une terre vipérine revenue) واللذان تجتمعان في تكثيف الدلالة على حقيقة الموت والبعث من الموت، كما حاولنا شرحه في الموضع السابق من تحليل انتقالية كلمات هذا المشهد.

المشهد السادس:

Sur un fangeux hiver, Douve, j'étendais/ Ta face lumineuse et basse de foret.
/ Tout se défait, pensais-je, tout s'éloigne.

Je te revis violente et riant sans retour, / De tes cheveux au soir d'opulentes
saisons/ Dissimuler l'éclat d'un visage livide.

Je te revis furtive. En lisière des arbres/ Paraitre comme un feu quand
l'automne resserre/ Tout le bruit de l'orage au cœur des frondaisons.

O plus noir et déserte ! En fin je te vis morte,/ Inapaisable éclair que le néant
supporte,/ Vitre sitôt éteinte, et d'obscur maison.

الموضوع:

يتقارب في هذا المشهد وجود دوف مع وجود الشاعر على مستوى البصر، إذ يبسُطُ
محياتها الساطع بالنور الداني، وهو وجه يرسمه بونفوا في الأذهان مستحضرا الغابة لونا
وشكلا له. ولكنه تقارب، ما إن يتحقق حتى يتبدد، إذ يساور الشاعر ظن يميل إلى اعتقاد
بان كل شيء يتلاشى ويتناهى ويغيب.

يراها ثانية نهبَ سورة من العُنف وسورة من الضحك في ذهاب بلا إياب، تُغطي
بشعرها إشراق وجه رغم ما يسري فيه من شحوب، في مساء مواسم حُبلى بالكثير.
يراها كلمح البصر على حدود الشجر، تلوح كنار حينما كان الخريف يضخ هدير
العاصفة ليحل كإكسير يمد الحياة في الأوراق المتفتحة.

وأخيرا يُطلق آهة حسرة، إذ يتذكر حين رآها أحلك سوادا وأكثر خواءً، وحين رآها
أخيرا ميتة، كما لمعة برق مُضيء احتمله العدم، وكما زجاج نافذة أفل نوره، ليغرق بيت
الحياة الدنيا في الظلام.

الكلمات:

اتبعت الترجمات ألفاظ النص الأصلي، وبدأت حرفيتين، بشيء من التطرف في الالتصاق بمفردات الأصل لدى أدونيس. وما يبرر هذا، حقيقة، هو البساطة الظاهرة التي تميز المعجم الشعري العام لإيف بونفوا، إذ تكاد تتردد فيه نفس المفردات التي كادت تنجح في الإشاحة بتجربتها عن كل الألفاظ المثقلة بالعمق الجمالي والضاجة برنين الجرس والتي استهلكها الشعراء على مر أزهي عصور الشعر الفرنسي. وهي بساطة، وإن بدت على قدر كبير من الإغواء، تكشف حين الترجمة عن عسرٍ كبير في إعادة تحقيق شعريتها. وقد رصد المترجمان لاستقبال المحمول الشعري، كلمات لم تقصر عن استيعاب معاني الأصل، والمشاركة في إعادة رسم الصورة الكلية لمشهد القصيدة، مع أنهما اختلفا في الاختيار من باقة المرادفات التي توفرها اللغة العربية.

اختلف المترجمان في نقل محمول البيت (Ta face lumineuse et basse de foret) إذ ترجمه أدونيس بما قوامه من الألفاظ (وجهك الغابي المضيء المنخفض)، ورغم أن الخيارات المعجمية أدت المعاني ولم تترك لبساً، إلا أنها لم تكن المقابلات الأفضل مما توفره اللغة العربية، ذلك أن (منير، نير) تبدوان أكثر شعرية، وهو خيار ورد في مواضع سابقة لدى أدونيس، وخيار (منخفض) يكشف عن تتبع حرفي لكلمات الأصل وانجر عنه ضعف شديد، إذ لم يحمل أي دلالة واضحة ولا شعرية. أما بن صالح فكانت له خيارات أخرى إذ صب محمول البيت في (سحنتك الغابية الوضاء الخفيضة) وكانت كلمة (سحنتك) مجاورة لدلالة ما ورد في الأصل، إذ تدل على الحال والهيئة البادية على الوجه، لكن غير مُجانبية للمقصود مجانبية كلية، إذ حُسِّن فيها التحرر من الحرفية، وكان لفظ (وضاءة) متجاوزاً، بصيغة المبالغة، للدلالة البسيطة التي أمكن أن يعبر عنها (مضيء، مُنير)، أما (خفيضة) فكانت دون الاجتهاد الفني على غرار ما ورد لدى أدونيس. نتصور أن اللغة العربية لا تُعَدُّ ألفاظاً لمختلف الاحتمالات المقصودة من اللفظ في الأصل إذ قد يُحيل اللفظ إلى القرب من الأسفل ويمكن أن تؤدي تلك الدلالة ألفاظ مثل (الداني، الهاوي) وإن ورد اللفظ باحتمال دلالة غياب إشراق المُحيا فأمكن أن تعبر عن

ذلك كلمات مثل (المكفهر، الغائم) وإن أرحنا الدلالة إزاحة مجازية للتعبير عن دلالة الوجه الخجول المنكفي على نفسه أمكن القول (المُستحي).

كما اختلف المترجمان على مستوى مكونات البيت الموالي من المشهد، إذ ترجم أدونيس (Tout se défait..tout s'éloigne) ب(كل شيء يبتعد.. كل شيء يتفكك)، أما بن صالح فكان له خيار (كل شيء يتلاشى..كل شيء يبتعد)، ولم يكن الفعل (يتفكك)، مع أنه قارب دلالة الانحلال الواردة فيه، مناسباً للسياق ولا للشعرية لا من ناحية مكوناته الصوتية ولا من ناحية عمقه الدلالي، إذ يُحيل إلى آلية الحدث وصلابة الشيء المتفكك، بينما يُحيل السياق إلى مشهد حالم كل شيء فيه يتحرك ببطء ونعومة وظهور أو تلاشٍ تدريجي تاركاً أثراً، وهذا ما تداركه بن صالح حين ارتأى (يتلاشى)، لولا أنه يتعارض في موضعه مع دلالة الفعل (يبتعد)، وهذا خلل يمجّج الشعر، ونتصور أن الفعل في الأصل يوحي بخضوع الأشياء لسيادة الشتاء ووجه دوف الغابي المُنير بحضورهما الطاعي، ليكون القصد أن (كل شيء ينهزم)، ولم يكن خيار الفعل (يبتعد) الذي اجتمع فيه المترجمان هو الأفضل، إذ أمكن أن يعبر عن محموله أفعال مثل (يتنأى، ينأى، يغيب، يتوارى).

وبينما ترجم أدونيس (Je te revis violente et riant sans retour) بما قوامه من الكلمات (رأيتك ثانية عنيفة ضاحكة بلا عودة) ترجم بن صالح البيت ب (فضة أرك ثانية ودوما ضاحكة)، واقتفى أدونيس أثر الكلمات ونسخ التركيب نسخاً كاملاً، ومع أن المعنى انتقل كاملاً دون أي خلل لغوي يُذكر إلا أن الشعرية في اللغة العربية تستنقل رص الأسماء والمصادر كما ورد لدى المترجمين، وهذا ما أمكن تحاشيه بنقل محمول صيغة الفاعل (riant) المُراد بها الأنية، في فعل (تضحكين)، ونتصور أن (رجوع) تحمل مقومات صوتية في موضعها ككافية أكثر من (عودة). ويلفت الانتباه لدى بن صالح خيار (فضة) الذي، وإن حمل إحدى درجات دلالة (عنيف)، إلا أن الاستعمال كرسه لسلوك معين لشخص معين فيه خشونة وحياد عن اللباقة، وهو بذلك دون الدلالة

الواسعة العميقة لمفردة (عنيف) التي يُقصد بها حركات الجسد كاملة، كما أنه حذف دلالة (sans retour) دون مبرر يُذكر، وأحل محلها (دوما) التي لم تؤدّ المقصود.

وبينما ترجم أدونيس عبارة (au soir d'opulentes saisons) ب (في مساء فصول باذخة) نقل بن صالح محمولها ب (أصيلُ الفصول الحُبلى)، وكان خيار (باذخة) متجاوزا بعض الشيء لدلالة الوفرة المألوفة في اللغة الأصل، إذ يوحي في اللغة العربية بوفرة تتجاوز المتوقع، كما أن المقومات الصوتية للكلمة، حرف الذال والخاء تحديدا، تخذل الخفة التي يؤثرها الشعر، وهذا ما تداركه بن صالح بإحلال الدلالة في مجاز كان في مستوى الشعرية المتوقعة من الترجمة (حبلى)، وأمكن إحلال الدلالة في مفردات أخرى أو عبارات (تحمل الكثير، وافرة، خير)، وولفت الانتباه في ترجمته شعرية خيار (أصيل)، وتوفر اللغة العربية خيار (مواسم) التي تبدو أعذب وأخف وقعا.

كما اختلف المترجمان في نقل محمول كلمات البيت (Dissimuler l'éclat d'un visage livide) إذ ترجمه أدونيس ب (بشعركِ تغطين بريق وجه أدكن)، أما بن صالح فصب محموله في (على شمس وجهك الشاحب ينسدل). وولفت الانتباه النسخ الحرفي صارخ لدى أدونيس، إذ اقتفى أثر المفردات ومواضعها، غير أنه لم ينطو على أي حياد عن الدلالة، إلا الركاقة التي ترتبت عن خيار (أدكن) التي وردت على وزن مفاضلة دون أي مبرر عروضي أو فني واضح، فأمكنه قول (داكن) وتحقيق سيولة إيقاعية أيسر، هذا، عدا عن كون المرادف قليل الاستعمال للدلالة الشحوب، ذلك أن الاستعمال كرس الصفة لما يميل إلى السواد من الألوان أو ما يغيب فيها اللمعان والإشراق.

وأنت ترجمة أدونيس للصفة (furtive) باهتة جدا في خيار (سرية)، إذ خلت بدت الدلالة جامدة خالية من الحركية التي توحى بها الدلالة العميقة في الأصل، وهذا ما حاول بن صالح تداركه حين ارتأى (منسلة)، وكان مُقاربا للمقصود غير أن اللغة العربية توفر خيارات أخرى أكثر شعرية، لاسيما على متن المرونة الاشتقاقية للصفات (مفاعل، متفاعل)، مثل (مخاتلة، متسائرة، مواربة، متخافية) التي تشي بشيء من الحركية.

وبينما صب أدونيس محمول البيت (quand l'automne resserre/ Tout le bruit de l'orage au cœur des frondaisons.) (حين يضغط الخريف هدير العاصفة في قلب الأوراق) قيض له بن صالح ما قوامه من الكلمات (عندما كتم الخريف صرخة الإعصار في قلب الشجر)، وبدت ترجمة أدونيس دون المتوقع من الشعرية، إذ مُنيت بخسارة فنية جسيمة على مستوى خيار (يضغط) الذي تجاوز النثرية إلى فجاجة التعبير بالمقارنة بالسياق الشعري وفرصة الاجتهاد الفني التي يوفرها السياق والتي لا تقصُر دونها شعرية اللغة العربية إذ توفر مقابلات إحالية ومجازية مثل (ضمّ، لمّ، ملم، لحم، دكّ، وأد) وهذا ما تداركه بن صالح باجتهاد كان في حدود الدلالة المقصودة وفي مستوى اللياقة الشعرية في لغة الضاد، إذ أخرج ترجمة رائعة، ما كان ينقصها سوى شيء من الاهتمام بمفردة (frondaison) العريضة في شعر إيف بونفوا، ذلك أنها تُحيل إلى موسم تفتح الأوراق وتلك الأوراق في ذلك الموسم بالذات، كما أنها تحمل عمقا رمزيا تابعا لرمزية الشجرة، ذلك أن اللون الأخضر يحمل حالة حياة متحققة آنية. وصحيح أن الكلمة تطلق على مجمل أوراق الشجرة مجازيا (feuillage)، لكن نتصور أن المقصود هنا هو الأوراق في حالة تفتحها من البراعم، أو حتى في لحظات تفتحها الجماعي الذي غالبا ما يحدث ليلا قبل طلوع الشمس. ولهذا دوره في تشكيل الصورة الفنية، التي ربما يُحرم من بعضها المتلقي العربي، بموجب غياب مفردة تحمل نفس التفاصيل الدلالية، فمفردة (إيراق) ليست شائعة الاستعمال بالقدر نفسه من شيوع اللفظ في اللغة الفرنسية.

وبينما ترجم أدونيس محمول العبارة المُتَحَسَّر (O plus noir et déserte) ب(أيتها القفر والأكثر سوادا!) صب بن صالح محمولها في (يا ذات السواد الأدهم، أيتها القفر الموات!)، ويُلاحظ أنهما اجتماعا في تقييض لفظ من المُتقادم (قفر) الذي نتصور أنه كان نافرا في الساق، ومخالفا للبساطة التي يُفترض أن يجتهدا في توصيلها من ميل بونفوا المعجمي، كما أن اللفظ لا يُحيل إلى دلالة الهجر والنسيان والوحدة التي كانت ضمنية في الأصل، بقدر ما يُحيل، في تراث اللغة العربية، إلى الخواء والخلاء الكبيرين من الماء والنبات والناس. ويلفت الانتباه الثقل والسطحية التي ترتبت عن الحرفية التي جرت أدونيس إلى إيراد حرف التفضيل (أكثر) وهو انسياق لا مُبرر له في ترجمة الشعر، إذ

كانت أمامه فرصة (حالكة السواد)، وذلك ما حاول تداركه بن صالح حين ارتأى (أدهم) غير أنه وقع في إطناب إذ أن (أدهم) مرادف ل(أسود)، بينما يُحيل لفظ (حالك، حلك)، حسب معاجم اللغة العربية، إلى اشتداد السواد.

ولم يكن اختلاف المُترجمين كبيراً في نقل محمول البيت الأخير، إذ ترجم أدونيس (Vitre sitôt éteinte, et d'obscur maison.) ب (نافذة زجاجية، انطفأت، وبيتنا مظلماً). وارتأى بن صالح (زجاج نافذة حالماً انطفأ، والبيت من عتمة.)، إذ لم يفترق المُترجمان سوى في صيغ الكلمات (نافذة زجاجية/زجاج نافذة) والمرادفين وصيغتهما (مظلماً/عتمة)، ولا يطرح هذا الاختلاف مشكلة على مستوى الدلالة بقدر ما يكشف غياب الاجتهاد الفني المتوقع لإخراج ترجمة شعرية، إذ يوفر السياق فرصة ثمينة للترجمة كي تظفر بقدر أوفر من الدلالة والشعرية التي تتسع لها اللغة العربية، فأمكن أن يقول المُترجمان (زجاج سرعان من أفل النور منه، وإذا الدار في عتمة)

معمارية النحو والصرف:

لقيت معاني القصيدة عموماً وتراكيبها استجابة كبيرة للترجمة، إذ لم يلق إسناد الحمولة الجمالية بين المدلولات والصور عقبات اضطرت المترجمين إلى كبير تغيير، أو فجوات نحوية حالت دون نجاح إعادة التعبير عن محمول الدلالة. وقد تحققت هذه الاستجابة إلى حد بعيد، بفضل بساطة عبارات الأصل ومرونة النظام النحوي في اللغة العربية. ولم يمنع هذا التساوق ورود تشنج في بعض المواضع، التي تحتم فيها بعض التطويل الذي أثر في حركة الإيقاع. وسبب هذا التقارب الملحوظ هو اليُسْر الكبير الذي تناول به الشاعر ما تداعى له في هذه القصيدة.

أما على مستوى ترجمتي المشهد الأخير، فقد اتفق المترجمان في أكبر قدر من التراكيب، إذ لم يفوتا الفرصة التي أتاحتها عبارات المشهد من سهولة المأخذ من حيث عفوية الإسناد النحوي، مما وفر للترجمة حظوظاً كبيرة في الجمع بين سلامة البناء النحوي والصرفي وشعرية العمق الفني والفكري من شعر بونفوا. ورغم تلك الفرصة، إلا أن الترجمتين لم تسلما، إزاء مواضع الاتفاق، من فروق تفاوتت من حيث أثرها. و

مع أن تلك الفروق لم تسلب من الدلالة الواردة في الأصل، الكثير إلا أنها كانت وراء ضعف على مستوى العبارة وهشاشة لا تليق بالبساطة والعمق الفكري المقصودين، ناهيك عن بعض الانزياح الذي خذل المحمول الفكري الوجودي العميق في القصيدة في لغتها الأصلية، إذ كان بالإمكان تقديم الأفضل لمضاهاة الأصل.

يُلاحظ على خيارات بن صالح على مستوى التراكيب أنها مشوبة بضعف كبير في بعض المواضع، وذلك مترتب على خيارات التقديم التي جنح إليها، في حين أن البنى النحوية في القصيدة الأصلية لم تستدع من الترجمة كل هذا العناء لنقل ما فيها من معاني. فقد ورد في ترجمة بن صالح ميل إلى التقديم دون أثر أسلوبى يُذكر، مستوى عبارات (على وحل الشتاء، كان ظني، فظة، على شمس وجهك، منسلة) حيث يكثر تقديم شبه الجملة دون أثر جمالي ذي بال. فقد كان بوسع هذه التغييرات أن تُستغل لأغراض تقفية أو توازن عروضي بدل أن تحل لمجرد مخالفة بُنى الأصل أو مضاهاتها.

كما نلاحظ أن المترجمين صبا المعاني في صيغ صرفية مختلفة للمفردات نفسها التي اختارها، فبينما اختار أدونيس (شتاء موحل) وكان له أن أتى بمقابل الأصل دون أي خلل في المعنى، فضل بن صالح حشر الدلالة في اسم واضطر لعبارة (وحل الشتاء)، وقوض فرصة في تحقيق حالة الديمومة والصيرورة والتحول التي يتضمنها النعت ¹(fangeux) في الأصل. واختار أدونيس (مضيء) بينما فضل بن صالح (وضاءة)، ولم تكن صيغة المبالغة أكثر إحياءً، والمُلفت أن كلا المترجمين الشاعرين تحاشيا مفردة (منيرا، مشرقا) التي أمكن أن تؤدي الدلالة الواردة في الأصل بشعرية أعمق. واختار أدونيس الصيغة (المنخفض)، بينما شط بن صالح إلى (الخفيضة) دون يكون في أي منهما أثر فني يُذكر. وبينما نجد بن صالح اختار إحلال دلالة الفعل (pensais-je) في اسم أسنده سرديا بفعل الكينونة (كان ظني) وترك مسحة شعرية ما، نُلفي أدونيس حين ترجمه ب (كنتُ أظن) يُوزع دلالاته بين فعلين، ولم يكن مضطرا لفعل الكينونة لتحقيق

¹ - يشير معجم المترادفات Larousse إلى ذلك في توضيحه لمحمول مفردة fange :

Fange : suppose un long croupissement de boue mêlée, délayée avec des matières impures et corrompues, des immondices de toutes sortes.

الديمومة التي يحملها فعل الظن أصلاً. ووردت اختلافات على مستوى مواضع أخرى (الفقر/قفرء، زجاج/زجاجية، عتمة/مظلمة) لم تحمل فرقاً دلالياً يُذكر، غير أنها لم تكن ذات فارق فني في الترجمتين.

ولفت الانتباه خلل في ترجمة بن صالح على مستوى البيت (أصيلُ الفصول الحبلَى شعركُ/ كان على شمس وجهك ينسدلُ)، إذ تركت الضمة التي تعلو مفردة (أصيل) لبساً نحويًا، مخلفة البيت هائم النهاية، غير مكتمل المعنى، وهو ما أمكن تحاشيه بأن ينصّب اللفظ، أي (أصيل)، ليرد على سبيل ظرف زمان ويعزله بفاصلة بعد لفظ (حُبلى) .

ورغم الاختلافات التي تخللت الترجمتين، إلا أن تحقيق التوزيع النحوي والخيارات الصرفية المناسبة كانت أبرز. أما الاختلال الذي اعتور بعض المواضع في الترجمتين، ونجم عن ضرورات إيجاد البنية المناسبة لإحلال محمول الدلالة، فيقع ضمن الضرورات التي يحتمُّها الاجتهاد الذي يفترض أن يكون ذا أثر فني في ترجمة قصيدة، لا أن يكشف حيادا عن المقصود وأخطاء تستدعي التصويب. وهذا ما حكمنا عليها بأنها مواطن عُسر فني غرضه أسلوبِي صرف، من باب المجاملة الفكرية، إلا أن الصرامة الأكاديمية والأمانة العلمية أولى، فإن وفق المترجم في اجتهاده المترجم فيُثمن إبداعه، وإن أخفق فيكمله النقد والمراجعة الفنية.

الصورة:

تصور الترجمتان في المشهد الأخير، رجلاً، هو الشاعر المتحدث في القصيدة، يبسطُ إذ يبسطُ وجه امرأة تسطع سحنته بالنور، وهو وجه يرسمه الشاعر بمخيل سورياتي مستحضرا الغابة لونا وشكلا له. ويساور الشاعر ظن يميل إلى اعتقاد بأن صورة ذلك الوجه وصاحبه يتلاشى مع كل شيء ويتناهى ويغيب.

يرى الشاعرُ، تحت وطأة المخيال السورياتي ثانية، طيف المرأة ثانية مأخوذة في نوبة عُنف تمضي ضاحكة في ذهاب بلا رجوع، وشعرها مُنسدل يسيل على محياها مُغَيِّباً إشراق وجه رغم ما عليه من ظلال الشحوب، في مساء مواسم حُبلى تعدُّ بالكثير.

يراهما متخفية لا تظهر إلا كلمح البصر على حدود الشجر، تلوح كقبس نارٍ بينما الخريف يحشُرُ هدير عاصفةٍ في قلب أوراق الشجر موسم تفتحها.

وأخيرا تترسم مع آهة حسرةٍ صورة دوف أحلك سوادا وأكثر انعزالا، ليكتمل مشهد الموت في النهاية أما ناظريه، وتعن له تلك النهاية في الخيال كما لمعة برق مُضيء لا يساوي شيئا في فلك العدم، وكما زجاج نافذة أفل نوره، ليُسدل الستار على المشهد والقصيدة كاملة والرؤيا، حين يغرق بيت القصيدة في الظلام.

يتكشف لنا على مستوى المشهد الأخير أن الترجمتين حققنا إجمالا مقاربة شعرية في نقل ما ترسم في الأصل من صور ودلالات. غير أن القراءة الممعنة تكشف بعض الفروق المتدرجة من حيث تأثيرها على انتقالية جماليات المشهد الأخير.

نلاحظ أن أدونيس قد استمر عموما على خيار العناية بالنص الأصلي، إذ كرس الحرفية لإعادة تشكيل الصورة الفنية في هذا المشهد، وتقيد بإحلال الدوال الحاملة للعمق الرمزي في أبسط مقابلاتها في اللغة العربية، إذ اكتفى بما قد يخطر لأي مقبل على ترجمة المشهد دون أي اجتهاد فني قد يتطلبه تحقيق الشعرية في الترجمة. و لم يجد أدونيس المقابلات المناسبة في اللغة العربية فحسب، بل إن الوفرة المعجمية أغدقت عليه، وعلى بن صالح، إذ وضعتهما أمام خيارات كثير في معظم الأحيان. وهي خيارات ساهمت بشكل لافت للانتباه في استيعاب الصور الواردة في القصيدة باللغة الفرنسية.

وتنسحب الملاحظة نفسها على أداء محمد بن صالح، من حيث تجاوب معاني الترجمة مع لأصل. إذ لم يترتب عن الاختلافات التي وردت فيها عن ترجمة أدونيس، الحرفية هي الأخرى، حياءً خطير عن المعاني وتشكيل الصور ومحمولها الجمالي. نلاحظ أن أدونيس لم يوفق في نقل الصورة الفنية على مستوى ألفاظ (فوق، المنخفض، يتفكك، أدكن، باذخة، يضغط، الأكثر سوادا، الفقراء، لا يُهدأ)، ولم يُوفق بن صالح على مستوى (سحنتك، الخفيضة، فظة، منسلة، تخوم، الأدهم، يتحمل وزره) رغم بساطة ما كان يُغلفها من ألفاظ في الأصل، ورغم توفر اللغة العربية على ما يؤدي دورها في إعادة ترسيم الصور بشكل أكثر فنية وشعرية، ومع أنها خيارات ساهمت في إبراز

ملاح صورة البعد وشحوب الموت في مشهد النهاية هذا، إلا أنها ملاح لم تتجاوز محاولة خالية من رونق الشعر والعمق الفني الذي فوت فرصته، الشاعر الذي خاض تجربة الترجمة، حين اكتفى بدور المُترجم ولم يكرس جهده سوى لنقل المعنى وحسب.

ورغم ما وقع فيه المُترجمان من هنات، لاسيما فجاجة توزيع التراكيب لدى بن صالح، إلا أن الترجمتين وما قُيِّضَ فيهما من كلمات نقلتا أقصى قدر من صورة النهاية في المشهد الأخير، مع أنها لم تجد لها نفس الوعاء اللغوي والإيحائي في الترجمتين، ذلك أن الصورة في القصيدة خضعت في كليتها إلى الجمع بين حالة توارد الذكريات وتداعي مشاهد حلم، وحالات تشتت سوريالي للدوال والمعاني.

ونذكر أننا لم نسع من المقارنة التي حتمت علينا العودة للأصل، والموازنة التي أغرتنا بها الترجمتان منذ البداية، إلى إبراز مواطن التفاضل والتفوق بقدر ما ركزنا على استقصاء آفاق انتقالية الحمولة الفكرية والجمالية في إحدى القصائد المطولة من شعر بونفوا، وما قُيِّضه الشاعران من الوسائل الفنية التي تختزنها لغة الضاد لتحقيق ترجمةٍ شعريةٍ تفكك مفعول لعنة الاستحالة التي كادت تحرم الشعرية العربية من إثبات باعها وقدراتها الباهرة في استيعاب محمول الشعر الأجنبي. وإن اضطررنا للتعريج على بعض الهنات التي تخللت الترجمتين فهو من قبيل النقد والمراجعة التي تلي المجهود الفكري والفني الأول، باعتباره حالة إعادة إبداع وتخليق فني في الترجمة ولا يمثل ذلك التعريج سوى نقد مكمل، ولن يرقى للانتقاص من تشريف ترجمة الشعر إلى اللغة العربية، من قبل شاعرين مرموقين، بتجربة بثت الحياة في الشعر الذي لازال على هامش الاهتمام في دور النشر.

نقترح الترجمة التالية :

الشاهد الوحيد

I

حين أسلمت رأسها لنيران اليمِّ
الهاوية، وضاعت اليدان
في أحشاء المتمرده، وألقت
في صميم الماء شعرها،
وبيناً هي في كف الموت، إذ هو ذي الطريق،
تحت النور صاعدة،
وبعد، هي قيدُ نشوةٍ من موتها : آه كنتُ،
يا ماجنة¹ أفنت العمر سدى،
فرحاً عسر المراس، لكن خائناً،
الشاهد الوحيد، حيواناً وحيداً ساكناً
في شراك موتك التي، كما قلت، كانت رمالاً
أو صخوراً أو حرارة، أينك كما قلت².

II

تهربُ نحو الصفصاف، تغمرها
ابتسامة الأشجار،
تدعي فرح اللعب، لكن النور
قائم على يدين في ابتهاج،

¹ - راودتنا فكرة ترجمة Ménade باسم "لاقيس" وهو اسم اشتهر بأنه يُطلق على إحدى بنات الشيطان واختصت بتعليم الفاجرين في زمن النبي لوط الجنس، غير أننا ترددنا أمام القناعة بأن الترجمة يُفترض أن تنقل العناصر الثقافية الواردة في الأصل.

² - آية: تعني علامة، أقصد بها علامة الفاني، فناء الموت.

تُغسِّلُ وجهها، إذ تحلُّ، النار،
وتملاً فمها،
وترمي جسدها في هاوية الأشجار.
يا هاويةً من حافة مائدة أزيريس
في مياه الموت !
مرة أخيرة بنهديك
تُشيعين على الضيوف بأنوار.
ويشيعُ من رأسك المتجمد نهارٌ
على مواقع جحيم أنهكها العقار¹.

III

يكفي الفضاء القليل بين الشجرة والوصيد
كي تنطلق وتموتي
ولكي أظن أنّي أحيا من جديد،
في نور الظلال التي كنتِ.
ولكني أنسى
وجهك صارخا على كل جدار،
أيتها الماجنة التي ربما تصالحت
مع الظل الغامر السعيد فوق الأحجار.

IV

هل أنتِ ميتة حقا أم لا تزالين تلعبين
لاصطناع الشحوب والدم،

¹ - العقارُ، دون تشديد القاف، حسب معجم الجامع، هي الاسم المشتق من صفة عاقر، ويقال مثلا سنوات عقار، أي سنوات عُقم.

أنت يا من، في هُيامٍ، للموتِ تُسلمين،
كما لو أنك غير الموتِ لا تعرفين؟
هل أنتِ ميتةٌ حقا أم لا تزالين
في كل مرآة تُمثلين
لإضاعة صورتك، حرارتك ودمك
في عتمة وجه ساكن؟

V

أين تُراه أَيْلٌ شهد عند أشجار القضاء،
أنها شقت دربا من الدماء،
وابتكرت صمتا جديدا،
وأنها ماتت وثوبها كبخيرة من الرمل،
كالبرد الشديد،
كأيل عند الحواف، طريد،
ماتت بثوبها الأجل،
وأنها عادت من أرض البقاء، من جديد؟

VI

فوق شتاء موحل كنت، يا دوف، أبسطُ
مُحياك الغابي المنير الداني.
كنتُ أظن كل شيء يتناهى، كل شيء مضمحلٌ فان.

رأيتك ثانية عنيفة تضحكين بلا رجوع،
تغمرين بشعرك إشراق وجه شاحب

في مساء مواسم وافرة الربوع.

مواربةً، لمحتك ثانية، تظهرين

على حافة الأشجار كمثل نار،

حين يُغمدُ الخريف هدير العاصفة في قلب الأوراق.

أيتها المهجورة حالكه سوادا ! أخيرا رأيْتُكِ ميتة،

برقا ثائرا يتحمّلهُ العدم،

نافذة سرعان ما أفل نورها، والبيت عتَمَ.

خاتمة:

أجربنا من خلال هذه الرسالة معاينة بعدسة الترجمة في عالم الشعر الجميل، وخلصنا من ثنائها إلى أن دراسة انتقالية جماليات النص الشعري عبر الترجمة تستلزم بناء نظريا متكاملًا يقوم على اتحاد أساسيين متينين. أما الأساس الأول فقوامه أدوات فنية ولغوية من درس الأدب والنقد الأدبي وتحديدًا ما سلط الضوء على فن الشعر، أما الأساس الثاني فيستمد وسائله المنهجية من تخصص الترجمة لتقوم الدراسة من هذا الاتحاد مقارنة ثابتة الأسس والمرجعية، مما يتيح لها سعة الأفق ورحابة الصدر، فتعطين مواطن التوافق والتباين في شعري اللغتين المنقول منها والمنقول إليها، وتستحضر في الوقت ذاته أبسط احتمالات التكافؤ الجمالي في مقارنة النص الشعري.

ولا تبلغ هذه الدراسة مستوى الدقة والشمولية بدون هذا التكامل بين مبحث الأدب ومبحث الترجمة، ولو بحد أدنى، كما أنها لن تكون ذات جدوى إن لم تتكئ بثقة تامة وحذر شديد على أركان موضوعية تمكن من الحد من التأثيرات التي تنبعث حتما من الشعر لارتباطه الوثيق، بشكل أو بآخر، بالهوية والثقافة والتراث القومي والتي يصدر منها هذا التأثير، وتشكل بالنسبة للترجمة متغيرات يصعب تحديد درجة ضبطها والترخيص لاجتهاد فني لإيجاد مخارج فنية للاحتفاظ بها بمنهجية موحدة ثابتة القوانين تضمن القبول المتوقع. وهي بالذات تلك التأثيرات التي تجعل نشاط الترجمة ممارسة إبداعية تتخللها لحظات مقاومة وتجاذب مختلف الاتجاهات، كالإعجاب المتحكم بالتراث والتسليم الضليل بالموانع التقليدية والدينية والجمود التاريخي، والتوجس الغريزي من المستحدث والجديد.

بل إن المطلوب هو أن تنتهج المقارنة سبلا علمية وفحصا دقيقا للعناصر المكونة للبناء الفني في الشعر، وإلا فيكون الحكم على الشعر المترجم جنائية نقدية جارحة، ومحض تقدير عابر، وليد الصدفة، أو من قبيل الحدس الفكري المتكاسل في منهجيته والنازع للتعميم بذاتيته، ويتجاوز بذلك قيمة الترجمة الأدبية العميقة، ودورها التاريخي الفاعل في ضخ روح جديدة في الأدب المستقبل، ويستصغرها أمام أصول النقد المنهجي

الهادف للتنقيح والتقويم، المؤسس على الإلمام الكافي بالموضوع قبل الحكم عليه. فالجزم بعدم نجاح ترجمة الشعر أو المجازفة بافتراض استحالتها أو الحكم على جودتها أو سوءها لا مبرر له بدون إلمام واسع ومقارن ومتخصص ومعمق لطبيعة هذا اللون الأدبي ومكوناته واستكناه واضح ومتذوق لجمالياته.

والاسترسال في تعديد الصعوبات، دون ذلك الإلمام المقارن، لا يعدو كونه استباقا افتراضيا معمما على مشكلات بعضها متصور وبعضها مبالغ فيه على أنه الدليل الوحيد على عتبة ترجمة أبدية لا يمكن زحزحتها. أما المبرر التاريخي القاضي بترسيخ أولية بعض الأحكام التي اجتزأت من قيمة الشعر المترجم، والتي بدت كأنها لا يمكن تجاوزها لفتح مجال محاورة الإمكانية أمام باب موصد منذ قرون، فهذا المبرر في حد ذاته لا شرعية له سوى كونه ضاربا بقدمه في عمق التاريخ، و أنه صادر عن شاعر أو ناقد علامة متبحر في أكثر من علم، كما كانت عليه العلوم والفنون في الفترات السابقة لاستقلال العلوم وتخصصها، وهذا ليس أساسا علميا أو علميا يثبت فرضية استحالة ترجمة الشعر كله، وإن بقي سائدا ومنتكأ عليه كمرجع فلأنه لم يتعرض للنقض والنقد فحسب، ذلك أن الترجمة كانت حالة كامنة مجهولة كليا في فلك العلم لم تدركها الملاحظة الفاحصة ولم يتسنى لها أن تنال حظها من المعاينة الدقيقة والاستقلال بمنهج علمي محدد أو رعاية مخبرية سوى مؤخرا. وهذا يذكرنا بالتصور الذي ساد لقراءة العشرين قرنا بان الأرض ثابتة والشمس تدور حولها، كمسلمة مبررها الوحيد، في فترة تقادمها، هو ما مر عليها من زمن فحسب. بحيث يصير الخوض فيها بالتشكيك مساسا بقيمتها التاريخية. فمتى كانت الآراء الانطباعية مطلقة الصواب أمام نسبية الدراسات العلمية ؟

يجيز لنا هذا التساؤل القول أنه لم يعد من البديهي أن نقول أن ترجمة الشعر مستحيلة إذا استدللنا على ضوء دراسة أسلوبية المقارنة، بوجود تقابل في مقومات البناء الفني في أشعار الجماعات اللغوية مهما كانت الاستثناءات التي تلح على إبراز اختلافها، أو إن إتكأنا على ما توصل إليه مبحث الأدب المقارن، وجود عناصر شعرية غربية في قصائد عربية أو العكس. وهذا ما يشهد عليه تسرب الكثير من الشعرية الغربية إلى

الشعرية العربية والرواج الفني الساطع الذي لاقته الأساليب المستوردة سواء على التي تغلغت في عمق المكونات الشكلية العضوية أو المكونات الموضوعاتية من حقول بكر لم يسبق للشعر العربي أن طرقها أو صورة فنية وإيحاءات ورموز. ولم يبق من مبرر يفصل في القول بانتفاء صفة الشعرية على الترجمة إن لم تُجر معاينة دقيقة عملية لمقومات الجمالية، ورهانات تذوقها، في اللغتين بالإستناد إلى أمثلة واقعية ملموسة تمكن من ملاحظة أنية بمقابلة النصوص.

ولا مبرر للحديث عن تأثير جمالي متواز للترجمة والأصل بناء على افتراض رد فعل قارئ الترجمة بدل إجراء دراسة ميدانية لتأثير تلك الترجمة. وهذا ما تفتقد إليه دراسات الترجمة اليوم على نحو يستدعي تدارك التأخير في أعجل ما يمكن، بتوجيه البحوث إليه والتواصل مع دور النشر وفتح واقع الترجمات وبيعها ومقروئيتها وسبر الآراء في تلقيها وتذوقها. فتوقع أثر الترجمة لا يعدو كونه احتمالات، قد تصيب وقد تخطئ، وقد لا يصدق في صوابه على العينات المتلقية كاملها، وأدنى ما يمكن، عمليا، هو إجراء قياس يختبر وجود نفس العناصر الجمال الشعرية في اللغتين ومدى تطابقهما وحظوتها لدى قراء الشعر في المجتمعين. وتبدو العملية معقدة وملينة بالمرتفعات والمنخفضات والاختلافات والثنائيات المربكة، لكن ذلك ليس مبررا لترسيخ صعوبة دائمة بدل حصرها في استثناءات وتحليلها وضبط ما يجعلها تخرج عن شكلها كقاعدة صماء لا تقبل المناقشة.

لذا ارتأينا في بحثنا هذا أن نجعل من الفصل الأول تأسيسا أدبيا للعينة التي تنتمي إليها مدونتنا، إذ عدنا للتساؤل حول ماهية الشعر ومكوناته الفنية، وقلبناه بين الأدب العربي والأدب الفرنسي قدر ما استطعنا من التنقيب في أمهات الكتب في اللغتين، قبل الحكم على شعرية الترجمة، كخطوة ضرورية لبناء نظرية تلغي كل الفرضيات السلبية التي تهدد بإثبات عدم انتقالية الشعرية عبر الترجمة وتصمد لكل نقد صارم يتجاوز مجهود المترجم ولا يثمن تحديات محاولته ويزج بها جورا في مقارنات غير عادلة حين يضعها على حد سواء مع التراث المحلي العريق من روائع الشعر والنثر، أو يتناولها بمعايير

نقد حاسمة قاسية في حكمها تفوق قدرة العمل المترجم، مهما كان متواضعا أو نزاعا للكمال، على تحملها والصمود لها رغم ما بُذل فيه من جهد وما روعي فيه من أمانة إبداعية وتدقيق لغوي.

فانطلقت تساؤلاتنا من ماهية الشعر، ومدى اختلاف مفهوم هذا اللون الأدبي باختلاف اللغات وثقافتها وتقاليدها الأدبية، وإن اختلافا فاصلا يعطل ترجمته. وحاولنا من خلال توسعنا في البحث معاينة درجات التفاوت بين أوجه التقارب أكثر وجوانب الاختلاف، وكنا نسترجع باستمرار في كل منعطف مهم عن مبرر صعوبة الترجمة إذا كانت أوجه التقارب أكثر.

ورأينا أن دراسة ترجمة الشعر تتطلب، لزاما لا اختيارا، تحديدا متنبها لمفهومه السائد في اللغة المنقول إليها والمنقول منها، كخطوة أولى ثم بحثا معمقا في مكوناته الفنية وطبيعة تلقيه لدى المجموعة اللغوية المتلقية للترجمة. ليتمكن دارس ترجمة الشعر، كيفية ونتاجا، من التكهّن باحتمالات تلقي هذه الترجمة وتماشيتها مع شعرية اللغة الهدف وإمكانية ملائمتها ومقبوليّتها دون أن يسهو عن مراعاة احتفاظه، قدر المستطاع، بأبرز ما في الأصل من عناصر الشعرية، لا سيما ما ارتبط بالمكون الجمالي اللغوي من صور فنية ودلالات مبتكرة.

فالمقارنة تفرض نفسها كمعيار يتكئ عليه النقد الترجمي الفاحص الذي لا يمكن أن ينصب على النص الناتج بمعزل عن النص الأصل، وهي طريق لا بد من سلوكه بما إنها قد تبرز نقاط ضعف أو قوة في الترجمة أو تضيق الأفق الواعد في العثور على مخرج آمن للقوائد الأجنبية في المنظومة الأدبية المتلقية للترجمة. وبما أن تحديد ماهية الشعر ومفهومه، شأنه شأن الأدب ككل، عرف تحولات وتطورات وتأثر بعوامل عدة، سعيّا أن تكون دراستنا شاملة تنطلق من المفهوم التقليدي للشعر وتواكب ما لحقه من تطور واتساع، بناء على قناعتنا أن الترجمة، كتخصص متعدد الوسائل والروافد، اتسعت بما فيه الكفاية لتحتوي الظواهر اللغوية بالدراسة وتعالج الوقائع البلاغية والأسلوبية، لكونها

حققت خطوات محمودة في الموضوعية وتكريس التخصص، ولاسيما لوجود وشائج محكمة العلاقة بينها وبين الأدب وما تطور حوله من دراسات نقدية وفنية ولغوية.

فكان لابد أن يمر تعريف الشعر في مبحث الترجمة الذي يروم معاينة الشعر، بين مرايا التقابل وبالتحديد المقارنة بين اللغتين محل الترجمة، بمعنى عام، على أن لا يخرج من دائرة الأدب والنقد الأدبي، ذلك أن المفاهيم لا تقبل التغيير بتغير مجال دراستها، بل يفترض أن تبقى محتفظة بجوهرها وما يكونها من أجزاء مهما تغيرت زاوية النظر إليها، فالشعر يبقى شعرا بصفاته وشروط وجوده، والترجمة كنظرية ومختبر دراسة، تمثل زاوية نظر، لسانية كانت أو أدبية، لها حدودها ولا تغير شيئا في صفاته حين معاینته، أما الترجمة كفن وممارسة تسعى لنقله في ثوب جديد، فيمكن أن تغير بعض ملامحه الأصلية أو تجلوها كلها، بموجب مساحة الحرية الضرورية في الفن.

وبما أن الترجمة نشاط فضاءه يمتد فضافا على الحدود بين لغتين وثقافتين وأدبين وشعريتين، فالازدواجية بهذا، كانت متلازمة رافقت الدراسة والتحليل. وتقيدنا في هذه الازدواجية بمعاينة نقاط الاتفاق والاختلاف في شعرية اللغتين المنقول منها والمنقول إليها لتحقيق مقاربة أدبية ترجمية للشعر، وقفنا فيها على ما يتوفر من سبل لإعادة البناء الفني لقصيدة في لغة أخرى وتوقع نسبة التذوق الجمالي التي تحققها لدى متلقي الترجمة. فترجمة الشعر كفرع متخصص، تخضع لكليات الترجمة باعتبارها فنا يسير متقدما نحو التدقيق، وممارسة إبداعية، تقبل التقنين في أكثر من جانب، وتسعى لتحقيق تكافؤ متعدد الأبعاد انطلاقا من نقاط الاختلاف، وكذا لكونها نشاطا فكريا منتجا له آثاره وتداعياته وما يترتب عليه وذو فاعلية في تحقيق تلاقي الآداب والثقافات واغتناءها من بعضها، لا يمكن أن تؤدي وظيفتها الحضارية الإغائية إذا تقيد المترجم بنواميس الأدب المحلي، وحينها تعاب بالعرقانية، ولا تحقق الاستيعاب الإبداعي المطلوب حين يبالغ الممارسون في تقديس الحرف والحرص المتفاني للأصل، وتصير حينها نكرانا للذات يفسح وسعة للولع السلبي بالآخر. وإن حدث هذا الانحياز يكون بحثا أعرج، أو ناقصا مهما بدا

ناجحا. وهذا لنعود ونؤكد على أن بداية حل لغز ترجمة الشعر واستكناه عراقيل ترجمته ومقاربة حلولها وحصر استثناءاتها لا يمكن أن تنطلق انطلاقا صحيحا بدون تحديد ماهية الشعر ومكوناته وتقليبها بين اللغتين.

أما على مستوى الفصل التطبيقي، فلا يسعنا إلا أن نعترف أن الخوض في تضاعيف الشعر بين لغتين حقا مغامرة غير محمودة العواقب، إلا أنها أجمل مغامرة قد يخوضها الباحث في الترجمة، وبقدر ما يأسف للعزوف الطويل عن تجربة نقل الشعر لدى العباقرة الأوائل، يتفائل للواقع الذي اتسع فيه الأفق لمقاربة الشعر مقاربة جمالية في الترجمة. ونذكر أننا من خلال هذه الصفحات المتواضعة، ركزنا حرصنا على تحقيق أقصى قدر من الموضوعية الفكرية، والتخلص من الإعجاب ببحر اللغة العربية، والتراث الشعري العريق الكبير، في تناولنا لشعر إيف بونفوا، والتخلص من وطأة اسمي الشعارين الموقعين للترجمتين، وتعاطينا معهما ك مترجمين بالدرجة الأولى. وحاولنا قدر المستطاع تجنب الأحكام الانطباعية، وهذا ما يبرره ميلنا إلى تأسيس التحليل على مقاربة أنطوان برمان النقدية الفنية المقارنة، إذ تتناول الترجمتين والأصل، ذلك أن هدفنا هو معاينة انتقالية المقومات الجمالية في الشعر عبر الترجمة، وطواعية القصيدة كتجسيد إبداعي ووجود مستقل كامل لأن تتحقق متكاملة بعيد الترجمة، وهذا ما دفعنا لخيار معاينة قصائد كاملة، لا معاينة مكونات الشعر منفصلة ومتفرقة. ومن خلال تأسيسنا لهذا البحث، والجانب التطبيقي، على معطيات مبحث الأدب لضبط السمات التي تُفرد الشعر عن باقي فنون الكتابة، ومعاينة مقاربة نظرية الترجمة وجوازاتها لنقل محمول هذا الجنس، خرجنا بالنتائج التالية:

أولا، اتضح لنا، بالفعل كما رأينا في القسم النظري، أن النص الشعري حقيقة يختلف تماما عن سائر أنواع الكتابة والأجناس الأدبية شكلا ومضمونا، لكنه لا يخرجُ بهذا الإنفراد عن حدود القابلية للفهم والتفسير وإعادة تخليقه في مقاربة ترجمية، إذ يستعمل فيه مُبدعه معجم اللغة العادية لكن على نحو خاص يتدرج من روائع لحد العبقرية والإعجاز الإبداعي إلى البساطة ولزوم أقصى التواضع الفني في استضافة المبتذل من

المواضيع واللفظ في تضاعيف قصيدة. ويتجلى ذلك في التعبير عن حالات وجدانية وتجارب في الحياة وتخطُّفِ رؤى من بين الواقع والحلم وتقييدها بحروف اللغة بكلمات تنتقل إليها عدوى المس الشعري، فتخرج المعاني في لمسة فنية تتجلى في تراكيب بلاغية وبيانية تستدعي حسا إبداعيا مرهفا ليتذوقها القارئ، لاسيما المترجم. وينعكس هذا الاستعمال الخاص للغة على المحمول الشعري في القصيدة من حيث أن المعاني لا تفهم بشكل مباشر، بل تستدعي إنجاز قراءة معمقة متذوقة وإنعاما في التأويل لضبط ما توحى إليه الكلمات في سياقاتها الغامضة، ولتجميع أجزاء الدلالات العائمة، وهذا ما ينعكس على ترجمة هذا النوع من النصوص إذ تطرح خلال مقاربتها في الترجمة إكراهات فنية خاصة تتطلب تقعيدا نظريا للإجتهاد في تجاوزها بالتعويض أو الإضافة أو الترخيص لحاشية شارحة، وهذا ما يتطلب جهدا فكريا وموسوعيا أكبر وقراءة أعمق ونفسا أطول في البحث عن المفردة المناسبة، وقرار الإخراج النهائي المناسب للقصيدة- الترجمة.

الكلمات:

تجلى لنا أن صفة الشعرية تحملها بأكبر قدر الكلمات بدءا بأبسط حرف مثل "هنا" أو "هناك"، إلى أثقل كلمة يتفجر منها الجمال والمعنى وكل أشكال الإيحاء. فالكلمة هي الجسد الذي تتحرك فيه الروح التي يتحدث عنها المدافعون والناقمون على ترجمة الشعر والترجمة عموما. فهل كانت الترجمة لتكون لولا الكلمات المختلفة الكثيرة المتدرجة في دلالاتها؟ ولولا الكلمات بأشكالها ومختلف تجلياتها النحوية والصرفية لما أمكن أن تتفتق في فكر الإنسان ملاحظة قابليتها للتأليف والتنسيق في شكل جميل يتجاوز ضرورات تسمية الأشياء والتعرف للتعرف عليها لاحقا ولقضاء سائر الأغراض التي حقق فيها الإنسان تقدما عجيبا اليوم. وهل كان جزاء بعض الكلمات السقوط في حكم المتقادم، والمهجور، وموت الدلالة وخفوت البريق؟

تجلى لنا أن سمات الشعرية المبنوثة في هذا الجنس الأدبي هي نفسها شعرية كلمات اللغة كلها، كما تعلمنا من بونفوا ومن ادوار البستاني، فجمال إحلال اللفظ في موضعه

المناسب لمعناه المناسب، في قرض الشعر وترجمة الشعر، هو تحديدا ما يكشف حالة الإبداع فيهما، وبؤرة التجاذب الجمالي بين الأصل والترجمة، وهي أيضا، موطن الصعوبة، والتعذر أحيانا، في تحقيق مكافئاتها في اللغة الهدف. وتتجلى تلك السمات بالضبط في أشكال الانزياح عن الدلالة الأولى للكلمات، المتمثل في الاستعمال الإيحائي والمجازي والرمزي للكلمات، والذي لا يجد بالضرورة نظيره في اللغة الهدف بالمسافة نفسها من الانزياح والرمزية، ويرتد ذلك إلى حقيقة اختلاف اللغات في رصد الدوال للمدلولات، غير أنه انزياح قابل للتعويض والمقاربة في أكثر حالاته، وقابل للتفسير والإسناد بحاشية في أسوأ حالات الانسداد.

وتجلى لنا أن المفردة الفرنسية حقا عسيرة المراس، رغم بساطتها المغرية وفقرها المزعوم والموهم، وينسحب هذا العسر على ترجمة الشعر الفرنسي. غير أن تلك المفردة بالمقابل، تكشف عن قدرات مبهرة في مد الشعر بأرقى أشكال الجمال وتوفر للمقبل على الشعر وترجمة الشعر فرصة لا تُعوض لاكتشاف قابلية الشعر لإعادة خلق فني يكسر كل الظنون والمزاعم المُحِبطة.

فاللغة الفرنسية على ما قيل عنها من صرامة النحو وفقر القافية والميل للوضوح والنفور من الخيال، تفتح للشاعر ميادين لم سبق له أن خبرها في قدرة الفكر البشري على استخلاص الفكرة والدلالة والصورة من الواقع الجميل استخلاصا ليحاكيه فنيا بأعلى مستوى من العبقرية، تماما كما تستخلص من الأزهار مواد لصنع أفخم العطور. فأريج بستان الشعر الفرنسي يُصنع ليتذوقه العالم بأسره على نحو يذكره دائما بمصدره الأول.

وإزاء هذا الجمال المضمر في اللغة الفرنسية، يتكشف بسببها جمال اللغة الآخذة منها. فكلما ظهرت قدرات الشعرية الباهرة في اللغة الفرنسية، ازدادت قدرات اللغة العربية إبهارا ورسوخا. فما إن يتماسك الباحث في الترجمة بين اللغتين وشعريتهما، حتى ينمو لديه حسٌ فني يهتدي به إلى الطاقة الكامنة في عمق المفردات. وما إن تتجلى له الطاقة الشعرية في المفردة الفرنسية، حتى يتجلى له بالمقابل، طاقات شعرية موازية وواعدة في

الترجمة في المفردة العربية. ويعود المترجم إلى اللغة العربية أدراجَه لزمان السَّموأل والمهلل والخطاريف الأوائل محتاراً أمام عبقريةٍ شعريةٍ حقَّ لها أن تُناهز الوحي الإلهي جمالاً. واللغات تتقاطع في معرض الترجمة لتتكشف لكل منها حقيقتها العميقة والجميلة.

الصور:

كما تجلّى لنا أن السمة الشعرية محمولة على متن الصور البيانية بقدر كبير، سواء تلك التي يتحقق أثرها بمكونات معجمية دلالية، أو التي تتحقق على مستوى البناء النحوي. وتبين لنا أن حظوظ استجابتها لمفعول الترجمة متفاوتة ويتحكم فيها عاملان رئيسان أولهما يتعلق تحديداً بمدى استجابة البيئة الفنية المستقبلية للترجمة، ومدى ارتباط مكونات الإسناد في الصورة المنقولة بتلك البيئة كما رأينا مثلاً في الثيمات المستجلبة من الأسطورة والتي استدعت حاشية شارحة تكشف العمق الرمزي فيها. هذا بالإضافة إلى ورود ألفاظ وعبارات ذات حمولة ثقافية أو شحنة دينية أو قيمة رمزية، لا يناسبها إلا الإقتراض أو التعويض أو الشرح، إذ يختلف تلقيها لدى قارئ النص الأصلي وقارئ الترجمة، وتضع المترجم في حيرة بين نقلها كما هي بغية التعريف بها وإحداث زراعة فنية وثقافية برعاية الترجمة، أو التضحية بها، وتغيبها في مسعى يروم التجنيس تقديراً لتحقيق أثر النص، لا حاجة إلى إبراز الإعجاب بهوية المحمول الشعري وثقافته.

والعامل الثاني يرتبط بالمكون التركيبي للصورة، أي المستوى البلاغي للعبارة. هذا لنقول أن العاملين مترتبان عن صنفَي الصور الذين حددهما الدرس الأسلوبى. أما صور الصنف الأول فيمكن في كثير من الأحيان إعادة تشكيلها دون كبير خسارة على مستوى المعنى والتأثير، بل قد تحل كأنماط تُستنبط وتلقى رواجاً فنياً في التقاليد الشعرية للغة الآخذة. أما صور الصنف الثاني، أي صور تحوير بناء العبارة، فكثيراً ما يلقي المترجم ارتباكاً أو استحالة في إعادة تشكيلها، وتؤدي ترجمتها بما قد يُعثر عليه من مقابلاتها، أو بانتهاج التصرف، إلى تغيب القدرات البلاغية للغة المنقول منها ولا بد أن يغيب شيء

من عمقها الفني إن صُبَّ محمولها في عبارة نثرية سطحية البناء، لتصير الترجمة محوا حقيقيا لملامح النص الأصلي.

وقد وقفنا على ذلك فعلا في مناطق التعذر المرتدة إلى طبيعة تكوين اللغات والمتعذر الثقافي المترسب في قاع الدلالة، وهذا ما وجدناه يحدو بالمترجم، طوعا أو كرها، إلى إجراء تطويع ثقافي قد يتحمل إثره نقدا لاذعا وتنجر عنه مسؤولية تضع شعرية الترجمة وأساسها الفني وغاياتها الأدبية في المحك، أما التطويع اللغوي فلاحظنا أنه يتناوب بين اختياري لأغراض أسلوبية، وتحصيل حاصل من اختلاف اللغات في تركيبها وسليقتها ويترتب عنه حتما تغييب جماليات الشعر الأصل، وبالتالي فالحسارة في الترجمة الحرفية واردة حتما. وهذا ما بين لنا أن الترجمة الأدبية لا يمكن، عن طريق اقتفاء أثر الكلمات بحذافيرها، أن تنقل الجماليات الواردة في الأصل، وبالتالي لا مجال للحديث عن تعادل أسلوبى بين لغتين مختلفتين قلبا وقالبا. لكن لا ينبغي أن تكون هذه الحقيقة مدعاة إحباط يوصد كل أبواب نجاح تحقيق ترجمة ترقى إلى الشعرية المتوقعة، إذا اتكأ المترجم على فتاوى الإجتهد النظري في دراسات الترجمة. فقد وقفنا في ترجمة أدونيس على مقتطفات استحضر فيها العمق الجمالي والفكري لشعر بونفوا بلغة رائعة، وأحيانا متفوقا على الأصل، مع أن هذا التفوق ليس هو غاية الترجمة بقدر ما غايتها إخراج نسخة تضاهي الأصل لا تفوقه ولا تكون دونه شأنًا.

التراكيب والموسيقى :

وتجلى لنا أن ترجمة الشعر تقف وجها لوجه أمام المشكلة الحقيقية التي غدت الشكوك حول استحالتها، على مستوى لتراكيب. فإشكالية توفر المقابلات اللفظية الحاملة للدلالة نفسها بدرجة موازية أو متفاوتة في جمالية التعبير أو الصورة يمكن أن يجد لها المترجم عدة حلول بموجب توفر بدائل في الكلمات وتوفر احتمال توزيع المعنى في أكثر من وحدة معجمية أو ضم دلالات في مفردة واحدة، لكن على مستوى التركيب تنحسر احتمالات الاجتهاد الفني ويجد المترجم نفسه مجبرا على إتباع قواعد التوزيع النحوي، الصارمة مثلا في اللغة الفرنسية، وإن كانت اللغة الآخذة توفر مرونة ما، فلحسن حظ

المُترجم إليها، لكنه حظ محدود إذ لا يمكن تجاوز الضرورات المُحدد التي تُحبذ الشعرية عدم التماذي فيها أو تكرارها أو اللجوء إليها لغير حاجة أو أثر فني. هذا إن تعلق الأمر بالترجمة عموماً، أما إن تعلق الأمر بترجمة الشعر، فإن تأثير اختلاف اللغتين في تركيب العبارة سيتفاقم ويؤزّم عمل المُترجم الذي كُلما انتهى من عبارة وبيتٍ يخبو فيه الأمل بإخراج ترجمة ترقى إلى الشعرية. وهذا ما تحسّناه لدى الشعارين، إذ تخللت ترجمت القصائد مواضع ضعف شديد في العبارة وانهزام في الإيقاع، تشي باستسلام واضح لواقع اختلاف اللغتين بدل إعادة النظر في المُنجز، والبحث عن حلول أخرى لإنقاذ الترجمة من مأزق الرداءة.

وتجلى لنا إزاء هذه الحقيقة المثيرة للإحباط في استرجاع المحمول الشعري عبر الترجمة حقيقة أخرى تقف في المواجهة، وهي أن اختلاف اللغتين المنقول منها والمنقول إليها ليس المصدر الوحيد لنسبية أو استحالة استرجاع الجانب الكمي مقروناً بالمحمول الدلالي في البيت الشعري، بل تتدخل عوامل أخرى تتمثل على سبيل المثال لا الحصر في منهجية الترجمة المُتبعة، إذ لاحظنا أن أدونيس مثلاً اعتمد في كافة القصائد نقلاً حرفياً تحرى فيه لأقصى مواضع الكلمات ويكفي مقارنة التضمينات ونهايات الأبيات ليتحقق الناقد أنها متطابقة بشكل رهيب، وكأن جل تركيزه كان في إثبات قدرة اللغة العربية على استرجاع بناء العبارة الفرنسية دون خلل منطقي في المعنى ! أما بن صالح، وإن حاول في كثير من المواضع التحرر من تلك الحرفية، إلا أنه كان يقع في ركافة وأخطاء تستدعي إعادة النظر والتصحيح.

وغياب المؤثرات الموسيقية والصوتية في الترجمة أمر لا بُدّ من التسليم به، ويتدرّج ذلك الغياب من الكلّي على مستوى الدلالة الصوتية الموسيقية لحروف اللغة الأصل، إلى الجزئي على مستوى الإيقاع والتقفية أو تحقيق الوزن إن كانت القصيدة المُترجمة موزونة في الأصل. وهذا تحصيلٌ حاصل من تغير الوعاء الصوتي الذي تُصب فيه الدلالة المحمولة من لغة مختلفة. أما على مستوى القافية فالأمر ليس رهين الاستحالة إن تذكرنا ثراء اللغة العربية بالمفردات التي كادت تُغطي حاجة تحقيق القافية، لكن بفضل

جوازات التغيير التي رخصت لها الترجمة بالتزام أدنى حد منها. وقد لاحظنا أن المترجمين لم يعمدا إلى أي تغيير ذي بال ولغرض فني موسيقي. فأدوينس لم يحوّد عن قبلة الحرفية واستمر وفيا للحرف رغم العواقب الوخيمة على الشعرية التي أمكن تحاشيها. أما بن صالح فاتخذ التغيير عنده، في غالب الأحيان، شكل حياد لدلالة مجاورة أو قلب للأدوار في التوزيع النحوي لكن دون غرض واضح. ونتصور أن ذلك ناجم عن عدم الإطلاع الكافي على نظريات الترجمة.

وعلى ذكر الركاكة والأخطاء، تجلّى لنا غياب محررين مختصين في مراجعة الترجمة في دور النشر، ناهيك عن التغاضي عن مراجعتها من قبل المترجم نفسه وغياب التواضع الفكري المتمثل في التحقق من دلالات بعض الكلمات التي يُثير معناها اللبس. فشعر بونفوا يظهر فيه الغموض بشكل واضح وهذا ما يستدعي إعادة النظر في الدلالات المجازية للكثير من الألفاظ التي تبدو بسيطة من خلال رواج استعمالها بمعانيها الأولى. فبعض الخيارات التي كانت مجانبية للمقصود من اللفظ انجر عنها ورود كلمة بمعنى نافر في السياق يسهل ضبطه من قراءة مُمعنة لمعاني القصيدة، رغم ما قد يكتنف السياق من غموض. كما يشي صدور تلك الترجمات وعدم إعادة إصدارها منقحة عن غياب فعالية النقد والتقصير الفاضح حيال ترجمة الشعر كمُنجز فكري له دوره. والغريب في الأمر أن النقد الذي يُغفل النظر في ترجمات الشعر ويقضي باستحالتها هو نفسه النقد الذي يشيد بعبقرية إحلال موضوعات جديدة مستجلبة من الشعر الأجنبي في الشعر المحلي ! وكأن حلول عناصر من الشعر الأجنبي طريقة معينة في النظر فيها والتلهيل لها. ولذا نتصور أن إرساء شرط مراجعة الترجمات مشروع مستعجل جدا يسبق إصدارها وتوزيعها.

كما يلفتُ انتباهنا غياب الاهتمام بتلقي الترجمات الشعرية إذ تغيب الدراسات الميدانية حياله غيابا رهيبا، ويتمثل ذلك في غياب إحصائيات مبيعات ترجمات الشعر وغياب استراتيجيات دور النشر في قبول الترجمات والترويج لها وتوزيعها من الترجمة ومتابعة مقروئيتها وتذوقها بسبر آراء في المعاهد والجامعات العربية. ويكشف سوق

الكتاب غياب الترجمة لشعراء مرموقين في الأدب الفرنسي، أو محدودة توزيع ترجماتهم العربية مثل فيكتور هيغو Victor Hugo وسولي بريدوم Sully Prudhomme وتيودور بانفي Théodore Banville وغيرهم كثير من عباقرة الشعر الفرنسي.

وتجلى لنا أن الشاعر لا يقدم بالضرورة ترجمة جيدة سليمة من الأخطاء مهما كان مستواه في اللغتين متغلغلا إلى حد تذوق الحمولة الجمالية في الكلمات. رغم أن هذه الملاحظة مُنيت بخسارة فرصة لا تُقدر بثمن تتمثل في كون المترجمين شاعرين. فأدونيس رغم أنه شاعر لا مجال للجدل في عذوبة شعره وعلاقته الحميمة بلغة الضد معجما وبلاغة، إلا أنه وقع في الكثير من الركاكة. ونتصور أن لتلك الركاكة مبررها، وهو انسياقه وراء الحرفية، والتزامه خيار الوفاء لها، والامتناع الكامل عن أي تغيير. ولعله لم يكن مطلعاً على ما اقترحته نظرية الترجمة من جوازات التغيير أو لقناعة شخصية بقيمة الكلمات التي يختارها الشاعر الأصلي.

ورأينا من خلال فحصنا للعينات على ضوء رخص التغيير ومنهجية النقد التي اقترحتها نظرية الترجمة، تحديداً انطوان برمان، أنها مخارج ناجعة كمتكاً نظري لإجراء تحليل تطبيقي هو الأقرب للموضوعية والعلمية التي يصبو إليها علم الترجمة، ذلك أنها مكنتنا من تأطير دراستنا التطبيقية بشكل منهجي. فقد تمكنا بفضلها وبفضل الأساس الفني الذي تقوم عليه من الغوص في تضاعيف القصيدة – الترجمة ومواجهتها بالأصل، لمعينة الكلمات ودلالاتها البعيدة والقريبة، ومعمارية النحو ذات البنية الإبداعية المتلاحمة وتشكيلات الصورة الفنية وموسيقى القصيدة لبسط جميع احتمالات دلالتها، ومقارنتها بما جاءت به الترجمة ومعينة درجات التطابق أو التنافر وتحديد أو افتراض أسبابه.

ونشير في ختام هذه الدراسة إلى أننا لا ندعي أبداً أننا حققنا إلماً كلياً بكل ما يرتبط بعالم الشعر الجميل الواسع سعة بحوره والعميق عمق دلالاته. فبالنظر للكم الهائل من الدراسات التي تناولت الشعر المحلي، والكم الهائل من دواوين الشعراء وما نمت حول

هذا الفن من دراسات ومذاهب فنية وعلوم، لاسيما في الأدب العربي، يمكننا القول إن مجال البحث فيه مشرع على مصراعيه دائماً، ومهما توقع الباحث في الترجمة أن يخوض في الشعر، ويأخذ من تلك الدراسات سيجد نفسه دوماً محاطاً بغزارة المنجز الشعري والدراسات النقدية التي تناولته. وعليه يمكننا أن نذكر أن رسالتنا لم تتسع، على سبيل المثال، لا الحصر، للتفصيل في ظاهرة إنحلال الوزن (كمكون عروضي) وإختلال النظم (كمكون دلالي)، التي يمكن تخصيص بحث كامل لها، إذ تحققنا من الارتباط الوثيق بين مكون الوزن الموسيقي والمكون التركيبي (النحوي) في اللغة، وهذا ما يمكن التوسيع فيه في دراسة خاصة.

وعلى غرار ظاهرة الوزن، يمكن أن تتسحب هذه الملاحظة على باقي مكونات الشعر، لاسيما مكون الدلالة في الشعر وما يرتبط به من مختلف أشكال نوظيف الكلمة شعرياً، مثل المجاز وسائر الصور الفنية. إذ يستحق هذا المكون الخطير تخصيص بحث كامل، لا بضع عناوين يغلب عليها الإقتضاب كما ورد في هذا العمل المتواضع.

كما أنها لم تتسع للبحث في مختلف أشكال القصيدة الفرنسية وأغراضها وحدود الخسارة والكسب في انتقالية جمالياتها، واحتمالات تناسبها مع أغراض الشعر في اللغة العربية، إذ، ورغم ما يبدو من إختلاف جذري ظاهري بين الشعّرين، إلا أنه إختلاف موهم يغطي الكثير من إحتتمالات تحقيق تبادل فني وتعريف بأدب الآخر تعريفاً تبرزُ بموجبه رحابة ديوان اللغة العربية.

كما لم يتسع لنا المجال لنقد معمق للترجمات التي وردت في الفصل النظري من هذه الرسالة، على سبيل المقارنة مع ترجمات أخرى، إذ أودرناها على سبيل الإستشهاد، وهذا ما أوحى لنا مراراً أنها جاهزة جداً للكثير من الملاحظات والنقد والتوصيب. بل إن الكثير منها يوحي بترجمة أخرى قد تتدراك بعض ما اعتور سابقاتها من نقص أو غلو في الحرفية.

حاولنا في هذه الرسالة أن نقدم إجابة عن إشكالية انتقالية جماليات الشعر من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، ولم تكن تساؤلاتنا التي تفرعت عنها سوى ما يطفو للسطح

ليشي بما هو راسب من غموض واختلاف فكري ونقدي يشوب مقارنة ماهية الشعر أصلا قبل أن يطال ترجمته. ويفترض أن نلاحظ، أصلا، أن طرح تساؤلٍ عن إمكانية ترجمة الشعر يتضمن الإعتراف جزئيا بصدق نواحٍ في تلك الفرضية، ويفتح باب الإجتهد في تخريج مسوغات لوجودها. فالسؤال قلق علمي يفتح مجال الإمكانية لبلوغ نتائج معينة مهما كانت ضئيلة، وهذا ما نشير إلى أننا اضطررنا على التمسك به على طول السبيل التي سلكها بحثنا، اضطرارا يشبه في حالته حال استكره على أمر مشروع رغم أنه يُدركُ سلفا عقبات الخوض فيه من أعماقه. وكأن رغبتنا في التحدي والدفاع عن إمكانية ترجمة الشعر تريد أن تتخذ أي مسارٍ لتستمر إلا المسار المفضي للاستسلام لليأس.

قائمة المصادر والمراجع:

5- قائمة المصادر:

- 1 - ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006.
- 2 - ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2005.
- 3 - ابن سلام الجمحي، **الطبقات**، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.
- 4 - ابن رشيق، **العمدة**، الجزء الأول، مطبعة السعادة، مصر.
- 5 - التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، مراجعة هيثم خليفة الطعيمي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2011.
- 6- التهانوي، محمد علي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 1996.
- 7- الجاحظ، عمرو بن بحر، **كتاب الحيوان**، تحقيق محمد عبد السلام هارون، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1965.
- 8 - الجرجاني، **التعريفات**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- 9 - الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة.
- 10- أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة وتعليق الدكتور ابراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو مصرية.
- 11- أفلاطون، **المحاورات الكاملة**، المجلد الثالث، محاوره إيون، ترجمة : شوقي داود تماراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت 1994.

12 - أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد أحمد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004.

ب. قائمة المراجع:

- 1- إبراهيم، أنيس، دلالة الألفاظ، المكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1984.
- 2- إبراهيم، أنيس من أسرار اللغة، ط3، دار ملتزم للطبع والنشر، المكتبة الأنجلو المصرية، 1966.
- 3- أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1974.
- 4 - أحمد الشايب، الأسلوب، ط 8، دار النهضة المصرية، 1991.
- 5- عزت السيد أحمد، انهيار الشعر الحر، دار الفكر الفلسفي، دمشق، ط2، 2003.
- 6- البستاني، إدوار، مناهج الترجمة، الجامعة الأمريكية، بيروت، ط1، 1945.
- 7- الحلوي، حسيب، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، جز 1، ط 2، 1956.
- 8- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2001.
- 9- أدونيس، الشعرية العربية، الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1979.
- 10- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979.
- 11 - أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985،
- 12- أدونيس، هأنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، 1993.
- 13- إسماعيل، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي، 1974
- 14- الديدواوي، مفاهيم الترجمة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007.
- 15- الشوك، علي، كيمياء الكلمات، دار المدى.
- 16- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، مصر، ط3 1967، الصفحة

- 17- ألوجي، عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، الطبعة الأولى، دار الحصاد، دمشق، سوريا، 1989.
- 18- أمين، أحمد، فجر الإسلام، مطبعة الإعتدال، القاهرة، مصر، 1933.
- 19- بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
- 20- جان بارتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1970.
- 21- باسنت، سوزان، دراسات الترجمة، تر: فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
- 22- برمان، أنطوان، الترجمة والحرف أو مقام البعد، ترجمة عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2010.
- 23- بعلي، حفناوي، الترجمة وجماليات التلقي: المبادلات الفكرية والثقافية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2016.
- 24- بعلي، حفناوي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- 25- بيات الدروبي، إحسان، سامي الدروبي، دار الكرمل، دمشق- سورية، 1982.
- 26- بيكون، غايتان، الأدب الفرنسي الجديد، تر: نبيه صقر والأب انطون الشمالي، عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1963.
- 27- جهاد، كاظم، حصة الغريب: شعرية الترجمة وترجمة الشعر عند العرب، الجمل، كولونيا-ألمانيا، 2011.
- 28- حسن البصير، كامل، بناء الصورة الفنية في البيان العربي: موازنة وتطبيق، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1987.
- 29- حسين، طه، أحمد أمين، عبد الوهاب عزام، محمد عوض محمد، التوجيه الأدبي، عالم الأدب، بيروت، لبنان، 2016.
- 30- حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

- 31- خلوصي، صفاء، الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1982.
- 32- دي لويس، سيسيل، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1982.
- 33- ريد، هربرت، طبيعة الشعر، تر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.
- 34- سارتر، جان بول، ما الأدب، تر: غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، مصر.
- 35- جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، مصر.
- 36- ستالوني، إيف، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2014.
- 37- صالح، كامل فرحان، الشعر والدين: فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، ط2، 2006، الصفحة 22.
- 38- عبد الرحمان، طه، فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.
- 39- عبود، ماورن، مجددون ومجترون، مؤسسة هنداوي.
- 40- عثمان، أحمد، الترجمة وحوار الثقافات من بغداد إلى طليطلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.
- 41- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، حسين داي، الجزائر، 2010.
- 42- عناني، محمد، فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، 2000.
- 43- عناني، محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، 2003.
- 44- عناني، محمد زكريا، شعر لامارتين في ترجماته العربية، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2006.

- 45- عوني، محمد عبد الرؤوف، **القافية والأصوات اللغوية**، مكتبة الخانجي، مصر، 1977.
- 46- غنتسلر، ادوين، **في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة**، ترجمة د. سعد عبد العزيز مصلوح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2007.
- 47- غيدير، ماتيو، **مدخل إلى علم الترجمة**، تر: محمد أحمد طجو، النشر العلمي والمطابع-جامعة الملك سعود، الرياض، 2012.
- 48- فنرديس، **اللغة**، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، المكتبة الأنجلو المصرية.
- 49- محمد الجمعي، مريم ، **نظرية الشعر عند الجاحظ**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2009.
- 50- ملحم، حسن، **التفكير العلمي والمنهجية**، مطبعة دحلب، حسين داي، الجزائر، 1993.
- 51- مبروك مناعي، **الشعر والسحر**، ط1، دار الغرب الإسلامي، المغرب.
- 52- موان، جورج، **علم اللغة والترجمة**، ترجمة أحمد زكريا إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى 2002.
- 53- كايزر، فولفغانغ، **العمل الفني اللغوي**، تر: أبو العيد دودو، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر، 2012.
- 54- كوهن، جان، **لغة الشعر**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
- 55- نايدا، أوجين، **نحو علم الترجمة**، ترجمة ماجد النجار، مطبوعات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1987.
- 56- نهر، هادي، **اللغة العربية وتحديات العولمة**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن.
- 57- هلال، غنيمي، **الأدب المقارن، النهضة المصرية**، 2008.
- 58- هيجو، فيكتور، **مقدمة كرومويل**، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، سوريا، 1994.

ب. دواوين الشعر:

- 1 - ابن أبي سلمى، زهير، ديوان زهير ابن أبي سلمى، شرح علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1988.
- 2 2 - الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، شرح: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976.
- 3 - الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1997.
- 4 - الفيتوري، محمد، ديوان محمد الفيتوري، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.
- 5- قباني، نزار، الأعمال الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.
- 6- زكريا، مفدي، إلياذة الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص 63.
- 7- عقل، سعيد، سعيد عقل: شعره والنثر، المجلد 1، دار نوبليس، بيروت، لبنان.

ج. الشعر المُترجم:

- 1 - بونفوا، إيف، الأعمال الكاملة، تر: أدونيس، ط 2، وزارة المعارف السورية، سوريا.
- 2 2 - بونفوا، إيف، الصوت والحجر: انطولوجيا، تر: محمد بن صالح، ط1، دار آفاق المصرية، مصر.
- 3 - بوالو، فن الشعر، تر: رجاء ياقوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- 4- دوفيني، ألفرد، الذنب، تر: أحمد سليمان أحمد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد الثالث، كانون الثاني 1975، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- 5 - رامبو، آرتور، الأعمال الشعرية الكاملة، تر: كاظم جهاد، منشورات الجمل، 2007.

- 6- رواد طربية، **مختارات من الشعر الفرنسي من بودليير إلى بريفيير**، المسار، بيروت.
- 7- عقل، سعيد، **سعيد عقل: شعره والنثر**، المجلد 1، دار نوبليس، بيروت، لبنان.
- 8- هوراس، هوراس، تر: لويس عوض، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1988.
- 9 9 – هوميروس، **الإلياذة**، تر: عنبرة إسلام الخالدي، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1995.
- 109 – هوميروس، **الإلياذة**، تر: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2011.

قائمة المراجع الأجنبية:

- 1-Berman, **Pour une critique des traductions : John Donne**, Gallimard, 1995.
- 2- Ballard, Michel, **Histoire de la traduction : Repères historiques et culturels**, De Boek Supérieur, 1ere édition, 2013.
- 3- Théodore Banville, **Petit traité de poésie française**, Adrien Lemerre,
- 4-Bakry, Patrick, **Les figures de style et autres procédés stylistiques**, ed : Bélin, 1992.
- 5-Bergez, Daniel ; Girau, Violaine ; Robrieux, Jean-Jacques, **Vocabulaire de l'analyse littéraire**, Armand Colin, 2003.
- 6-Delisle, Jean ; Hannelore Lee-Jahnke, Monic C. Cormier, **Terminologie de la traduction**, John Benjamins, Amsterdam.
- 7- De Stael, **l'France**, Charpentier, Paris, 1844.
- 8- Jacques Durenmat, **Stylistique de la poésie**, Armand Collin, Paris, 2003.
- 9- Efim, Etkind, **Un art en crise**, L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse, 1982.
- 10- Jakobson, Roman, **Essais de linguistique générale**, Minuit, Paris, France, 1963.
- 11- Ladmiral, Jean-René, **Théorème pour la traduction**, Gallimard, 2002.

- 12- Meschonnic, Henri, **Poétique du traduire**, Verdier, Paris, France, 2012.
- 13- Meschonnic, Henri, **Traité du rythme des vers et des proses**, Armand Colin, Paris, 2005.
- 14- Notenbaum, Robert, *Langue française et poésie*, ed : Puits de Roulle, 2012.
- 15- Tournel, Nadine, Jacques Vassevières, **Littérature : textes théoriques et critiques**, Armand Colin, 2004.
- 16- Oséki-Dépré, Ines, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, Paris, 1999.
- 17- Vinay et Darbelnet, **La stylistique comparée du français et de l'anglais**, Didier, Paris, 1958.
- 18- Venuti, Lawrence, **The translation studies reader**, Routledge, 2004.

المراجع الإنجليزية:

- 1-Barfield, Owen, **Poetic Diction: a study in meaning**, Fabre and Gwyer, London, 2006.
- 2- Catford, J.C., **A linguistic Theory Of Translation**, Oxford University Press, 1965.
- 3- Fraser, Tytler, **Essay on the principles of translation**, Every Man's Library,
- 4- Levy, Jiri, **The art of translation**, John Benjamins, Amsterdam, 2011.
- 5-Venuti, Lawrence, **The translation studies reader**, Routledge, 2004, page 287.
- 6-Vico, Giambattista, **The first new science**, Cambridge university press, 2002.

دواوين الشعر الأجنبي:

- 1- Charles Baudelaire, **Les fleurs du mal**, Talantikit, Bejaia, Algérie, 2008.
- 2- Yves Bonnefoy, **Poèmes**, Mercure de France, Paris, 1978.

3- Rimbaud, Arthur, **Poésie : Une saison en enfer et Illuminations**, Gallimard, 1984

ج. المعاجم المتخصصة:

- 1- المسدي، عبد السلام، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، 1984
- 2- إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991،
- 3- إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، دار العلم للملايين، ط1، 1987.
- 4- شتلويرث، مارك ومويرا كوي، **معجم دراسات الترجمة**، تر: جمال الجزيري، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2008
- 5- عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الثانية، 1984.
- 6- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، **المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات**، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم 1، 2002.
- 7- Boime-Simon, **Mythologie grecque et romaine**, imprimerie de Ducassois, Paris, 1833,
- 8- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, **Dictionnaire des symboles**, Robert Laffont et Jupiter, Paris, France, 1969.
- 9- Commelin, Pierre, **Mythologie grecque et romaine**, Pocket, France, 1994.
- 10- Pinch, Geraldine, **Handbook of Egyptian Mythology**, Library of Congress Cataloging, United States of America, 2010.

قواميس عربية:

- 1- **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 2000.

2- بن زادي، مولود، معجم الزاد "المتراذفات والمتجانسات العربية"، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

د. قواميس عربية رقمية:

<https://www.almaany.com>

قواميس أجنبية:

4- Larousse, 2003.

5- Larousse, **Dictionnaire des synonymes**, Librairie Larousse, Paris, 1968.

ه- قواميس أجنبية رقمية:

<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais>.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

و- قواميس مزدوجة اللغة:

1- المنهل، قاموس فرنسي-عربي، سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت لبنان، 1998.

2- الكامل الكبير قاموس اللغة الفرنسية الكلاسيكية والمعاصرة والحديثة، قاموس عربي-فرنسي، يوسف محمد رضا، مكتبة لبنان- ناشرون، الطبعة الخامسة، 2005.

ح- الأطروحات:

1- مبروك قادة، مفهوم الجمالية في الترجمة الأدبية، ديوان أزهار الشر مترجما إلى العربية نموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الترجمة، قسم الترجمة، جامعة وهران، 2010-2011.

2- مريم يحي عيسى، الترجمة الأدبية بين الحرفية والتصرف: "الدروب الوعرة" لمولود فرعون نموذجا، مذكرة ماجستير، قسم الترجمة، جامعة منتوري-قسنطينة، 2007-2008.

المقالات:

1- Charron, M. (2001). Berman, étranger à lui-même ? *TTR*, 14(2), 97–121. <https://doi.org/10.7202/000571ar>.

2-Jean-René LADMIRAL, « Dichotomies traductologiques », *La linguistique* 2004/1 (Vol. 40), p. 25-50. DOI 10.3917/ling.401.0025

3- Godard, Barbara. (2001). L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction. *TTR*, 14(2), 49–82.
<https://doi.org/10.7202/000569ar>

4-Rougé, Dominique, Introduction à l'œuvre théorique d'Antoine Berman, traductologue français, *Synergies Pologne* n° 12 – 2015

فهرس المحتويات

المحتوى	رقم الصفحة
شكر	
مقدمة	
الفصل الأول: طبيعة الشعر ومكوناته الفنية وآفاق تلاقيها عبر الترجمة	
المبحث الأول : طبيعة الشعر ومكوناته الفنية	
الشعر في الأدب العربي	10
هل كان الشعر فضيلة العرب؟	23
الشعر في الأدب الفرنسي	26
على الحدود بين النظم والترجمة والنثر	45
المكونات الجمالية في الشعر واحتمالات التكافؤ في الترجمة	52
كلمات الشعر	53
التركيب النحوي والإمكانات البلاغية	78
الصورة الفنية	90
الرمز الشعري	106
المكون الموسيقي	109
الإيقاع	109
الوزن	114
القافية والروي	120

126	الشعر حامل ثقافة
131	فضاء التناظر الشعري
138	المبحث الثاني : الشعر ونظرية الترجمة
139	أزمة المتعذر في الترجمة
151	نظرية الترجمة وتأخر النظر في الشعر
156	مهاد نظري لغوي ومشروع علم للترجمة
160	رؤية متميزة، وأكثر من احتمال لترجمة قصيدة
162	مقاربات فنية لترجمة الشعر
162	من المدرسة الغربية
166	فريزر تايتلر
171	فالتر بنيامين
176	جيرري ليفي
180	أنطوان برمان
183	هنري ميشونيك
191	افيم اتكيند
195	من المدرسة العربية

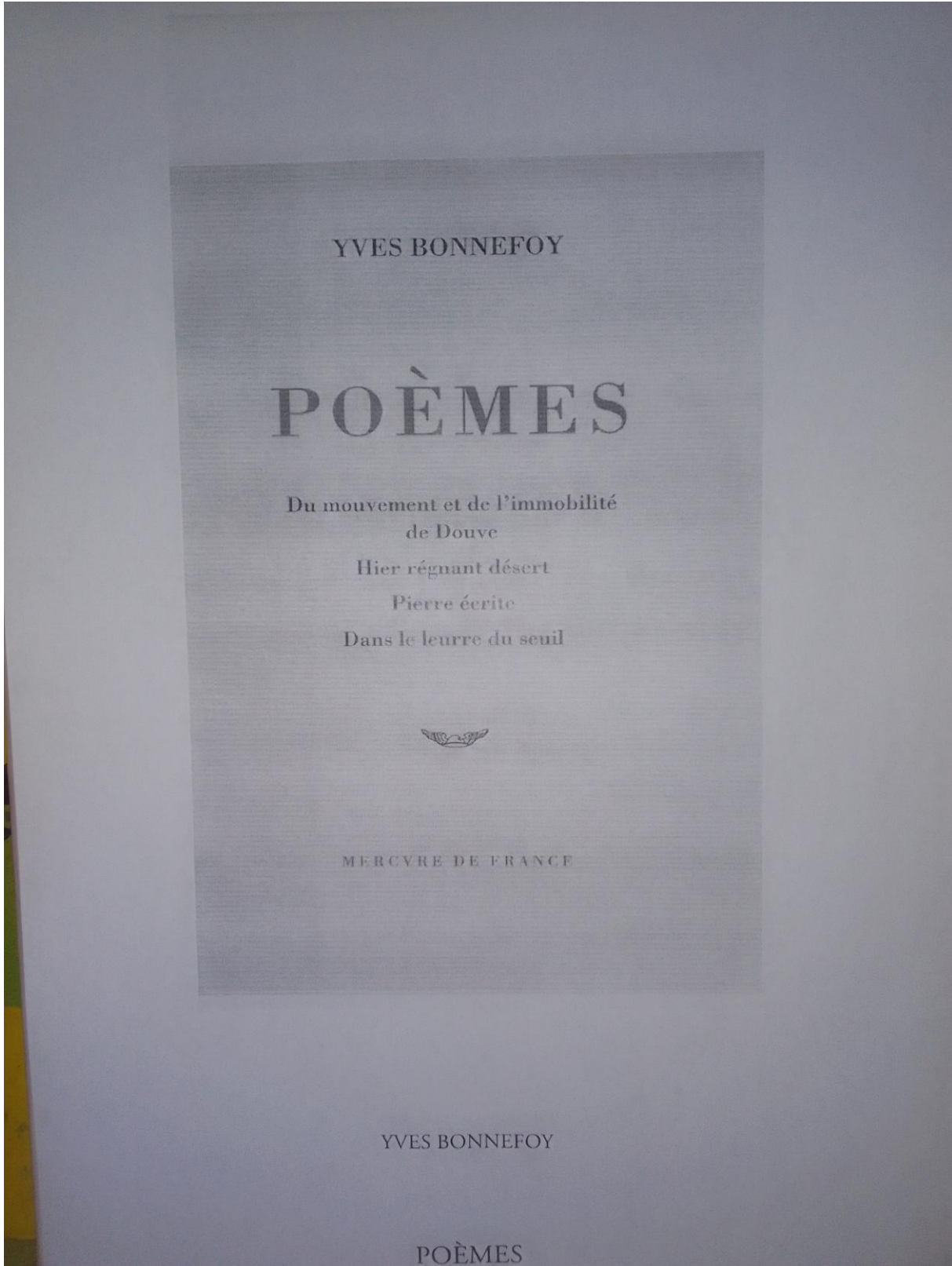
195	الحلقة المفقودة في الشعر العربي
199	فسحة في حُكم الجاحظ
202	كاظم جهاد
207	إدوار البُستاني
211	صفاء خلوصي
214	محمد عَنّاني
217	أفق التكافؤ
223	إجازات التّغيير
237	توجّهات في ترجمة الشّعر
245	هل يؤدّي الشاعر ترجمةً أجود؟
249	تقييم التّرجمة
264	الفصل الثاني: قصائدُ إيف بونفوا بين ترجمتين
265	مقدمة
270	المبحث الأول: الشاعر والمُترجمان
271	الشاعر إيف بونفوا، وشعره
280	أدونيس
282	محمد بن صالح
284	المبحث الثاني : جماليات الأصل بين ترجمتين، على ضوء النقد والتحليل والمقارنة.

285	Aux arbres	القصيدة الأولى
302	Douve parle	القصيدة الثانية
314	Le lieu de la salamandre	القصيدة الثالثة
329	Le bruit des voix	القصيدة الرابعة
344	Le bel été	القصيدة الخامسة
359	Le lieu des morts	القصيدة السادسة
371	Ici, toujours ici	القصيدة السابعة
386	Une voix	القصيدة الثامنة
405	Vrai lieu	القصيدة التاسعة
418	Le seul témoin	من القصائد المطوّلة
478		الخاتمة
484		المراجع
493		الفهرس
508		الملاحق
509		1. صفحات القصائد من المدونة الأصلية
517		2. صفحات القصائد من " إيف بونفوا الأعمال الشعرية الكاملة " أدونيس
542		3. صفحات القصائد من " الصوت والحجر " محمد بن صالح

ملاحق توثيق المدونة

1- المدونة الأصلية

واجهة الكتاب



YVES BONNEFOY

POÈMES

Du mouvement et de l'immobilité de Douve
Hier régna le désert
Pierre écrite
Dans le leurre du seuil



MERCURE DE FRANCE

ANTI-PLATON

(1947)

Derniers gestes

AUX ARBRES

Vous qui vous êtes effacés sur son passage,
Qui avez refermé sur elle vos chemins,
Impassibles garants que Douve même morte
Sera lumière encore n'étant rien.

Vous fibreuse matière et densité,
Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée
Dans la barque des morts et la bouche serrée
Sur l'obole de faim, de froid et de silence.

J'entends à travers vous quel dialogue elle tente
Avec les chiens, avec l'informe nautonier,
Et je vous appartiens par son cheminement
À travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve.

Le tonnerre profond qui roule sur vos branches,
Les fêtes qu'il enflamme au sommet de l'été
Signifient qu'elle lie sa fortune à la mienne
Dans la médiation de votre austérité.

Douve parle

Quelle parole a surgi près de moi,
Quel cri se fait sur une bouche absente ?
À peine si j'entends crier contre moi,
À peine si je sens ce souffle qui me nomme.

Pourtant ce cri sur moi vient de moi,
Je suis muré dans mon extravagance.
Quelle divine ou quelle étrange voix
Eût consenti d'habiter mon silence ?

LIEU DE LA SALAMANDRE

La salamandre surprise s'immobilise
Et feint la mort.
Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres,
Le mythe le plus pur,
Un grand feu traversé, qui est esprit.

La salamandre était à mi-hauteur
Du mur, dans la clarté de nos fenêtres.
Son regard n'était qu'une pierre,
Mais je voyais son cœur battre éternel.

Ô ma complice et ma pensée, allégorie
De tout ce qui est pur,
Que j'aime qui resserre ainsi dans son silence
La seule force de joie.

Que j'aime qui s'accorde aux astres par l'inerte
Masse de tout son corps,
Que j'aime qui attend l'heure de sa victoire,
Et qui retient son souffle et tient au sol.

LE BRUIT DES VOIX

Le bruit des voix s'est tu, qui te désignait.
Tu es seul dans l'enclos des barques obscures.
Marches-tu sur ce sol qui bouge, mais tu as
Un autre chant que cette eau grise dans ton cœur,

Un autre espoir que ce départ que l'on assure,
Ces pas mornes, ce feu qui chancelle à l'avant.
Tu n'aimes pas le fleuve aux simples eaux terrestres
Et son chemin de lune où se calme le vent.

Plutôt, dis-tu, plutôt sur de plus mortes rives,
Des palais que je fus le haut délabrement,
Tu n'aimes que la nuit en tant que nuit, qui porte
La torche, ton destin, de tout renoncement.

LE BEL ÉTÉ

Le feu hantait nos jours et les accomplissait,
Son fer blessait le temps à chaque aube plus grise,
Le vent heurtait la mort sur le toit de nos chambres,
Le froid ne cessait pas d'environner nos cœurs.

Ce fut un bel été, fade, brisant et sombre,
Tu aimas la douceur de la pluie en été
Et tu aimas la mort qui dominait l'été
Du pavillon tremblant de ses ailes de cendre.

Cette année-là, tu vins à presque distinguer
Un signe toujours noir devant tes yeux porté
Par les pierres, les vents, les eaux et les feuillages.

Ainsi le soc déjà mordait la terre meuble
Et ton orgueil aima cette lumière neuve,
L'ivresse d'avoir peur sur la terre d'été.

LE LIEU DES MORTS

Quel est le lieu des morts,
Ont-ils droit comme nous à des chemins,
Parlent-ils, plus réels étant leurs mots,
Sont-ils l'esprit des feuillages ou des feuillages

Phénix a-t-il construit pour eux un château,
Dressé pour eux une table ?
Le cri de quelque oiseau dans le feu de quelque
Est-il l'espace où ils se pressent tous ?

Peut-être gisent-ils dans la feuille du lierre,
Leur parole défaite
Étant le port de la déchirure des feuilles, où la r

ICI, TOUJOURS ICI

Ici, dans le lieu clair. Ce n'est plus l'aube,
C'est déjà la journée aux dicibles désirs.
Des mirages d'un chant dans ton rêve il ne reste
Que ce scintillement de pierres à venir.

Ici, et jusqu'au soir. La rose d'ombres
Tournera sur les murs. La rose d'heures
Défleura sans bruit. Les dalles claires
Mèneront à leur gré ces pas épris du jour.

Ici, toujours ici. Pierres sur pierres
Ont bâti le pays dit par le souvenir.
À peine si le bruit de fruits simples qui tombent
Enfièvre encore en toi le temps qui va guérir.

UNE VOIX

J'ai porté ma parole en vous comme une flamme,
Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sont les vents.
Et rien ne m'a soumise en si profonde lutte,
Nulle étoile mauvaise et nul égarement.
Ainsi ai-je vécu, mais forte d'une flamme,
Qu'ai-je d'autre connu que son recourbement
Et la nuit que je sais qui viendra quand retombent
Les vitres sans destin de son élancement ?
Je ne suis que parole intentée à l'absence,
L'absence détruira tout mon ressassement.
Oui, c'est bientôt périr de n'être que parole,
Et c'est tâche fatale et vain couronnement.

Vrai lieu

Qu'une place soit faite à celui qui approche,
Personnage ayant froid et privé de maison.

Personnage tenté par le bruit d'une lampe,
Par le seuil éclairé d'une seule maison.

Et s'il reste recru d'angoisse et de fatigue,
Qu'on redise pour lui les mots de guérison.

Que faut-il à ce cœur qui n'était que silence,
Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison,

Et comme un peu de feu soudain la nuit,
Et la table entrevue d'une pauvre maison ?

LE SEUL TÉMOIN

I

Ayant livré sa tête aux basses flammes
De la mer, ayant perdu ses mains
Dans son anxieuse profondeur, ayant jeté
Aux matières de l'eau sa chevelure ;
Étant morte, puisque mourir est ce chemin
De verticalité sous la lumière,
Et ivre encore étant morte : ô je fus,
Ménade consumée, dure joie mais perfide,
Le seul témoin, la seule bête prise
Dans ces rets de ta mort que furent sables
Ou rochers ou chaleur, ton signe disais-tu.

II

Elle fuit vers les saules ; le sourire
Des arbres l'enveloppe, simulant
La joie simple d'un jeu. Mais la lumière
Est sombre sur ses mains de suppliante,
Et le feu vient laver sa face, emplir sa bouche
Et rejeter son corps dans le gouffre des saules.

Ô r'abîmant du flanc de la table osirienne
Dans les eaux de la mort !
Une dernière fois de tes seins
Éclairant les convives.
Mais répandant le jour de ta tête glacée
Sur la stérilité des sites infernaux.

III

Le peu d'espace entre l'arbre et le seuil
Suffit pour que tu t'élances encore et que tu meures
Et que je croie revivre à la lumière
D'ombrages que tu fus.

Et que j'oublie
Ton visage criant sur chaque mur,
Ô Ménade peut-être réconciliée
Avec tant d'ombre heureuse sur la pierre.

IV

Es-tu vraiment morte ou joues-tu
Encore à simuler la pâleur et le sang,
Ô toi passionnément au sommeil qui te livres
Comme on ne sait que mourir ?

Es-tu vraiment morte ou joues-tu
Encore en tout miroir
À perdre ton reflet, ta chaleur et ton sang
Dans l'obscurcissement d'un visage immobile ?

V

Où maintenant est le cerf qui témoigna
Sous ces arbres de justice,
Qu'une route de sang par elle fut ouverte,
Un silence nouveau par elle inventé.

Portant sa robe comme lac de sable, comme froid,
Comme cerf pourchassé aux lisières,
Qu'elle mourut, portant sa robe la plus belle,
Et d'une terre vipérine revenue ?

VI

Sur un fangeux hiver, Douve, j'étendais
Ta face lumineuse et basse de forêt.

Tout se défait, pensai-je, tout s'éloigne.

Je te revis violente et riant sans retour,
De tes cheveux au soir d'opulentes saisons
Dissimuler l'éclat d'un visage livide.

Je te revis furtive. En lisière des arbres
Paraître comme un feu quand l'automne resserre
Tout le bruit de l'orage au cœur des frondaisons.

Ô plus noire et déserte ! Enfin je te vis morte,
Inapaisable éclair que le néant supporte,
Vitre sitôt éteinte, et d'obscur maison.

2- ترجمة أدونيس

واجهة الكتاب

(no stamps are applied by registered version)

من الشعر العالمي الحديث

ايث بونفوا
الأعمال الشعرية الكاملة

ضد أفلاطون
دوف، حركة وثباتاً
سائدة أمس الصحراء
حجر مكتوب
في خديعة العتبة

ترجمة: أدونيس



(no stamps are applied by registered version)

(No stamps are applied by registered version)

إيف بونفوا

الأعمال لشعرية الكاملة



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)

ترجمة، أوفيس

منشورات وزارة الثقافة / دمشق ١٩٨٦
في الجمهورية العربية السورية

حركات أخيرة

إلى الأشجار

أنتِ المحوَّةُ على طريقها ،
منْ أغلقتِ دروبكِ عليها ،
ضامنةٌ بلا انفعال أنْ دوف وإن ماتت
ستكون ضوءاً كذلك ، هيّ التلاشي .

أنتِ المادّة اللّيفيّة والكثافة ،
أيتها الأشجار ، القرية إليّ حين اندفعت
في سفينة الموقى مطبقةً فمّها
على عُملة الجوع والبرد والصّمت .

عبركِ أسمع الحوارَ الذي تُقيمه
مع الكلاب ، مع التوقيّ الذي لا شكل له ،
وأنتحي إليكِ بهذا السّير
عبرَ ليلٍ طويلٍ ورغمَ هذا النّهر .

الرّعد العميق الذي يتدحرجُ على أغصانكِ ،
الأعياد التي يُشعلها في ذُرّوة الصّيف
تعيّ أنّها تجمع حظّها إلى حظّي
في توسّط زهدكِ .

دوف تتكلّم

أيّ كلام ؟ *

أيّ كلامٍ قربيّ انبجسَ ،
أيّ صراخٍ شَبَّ على فمٍ غائب ؟
لا أكاد أسمع صرخةً لَزائي
لا أكاد أحسّ بهذا النَّسَم الذي يُسمّيني .

مع ذلك نجيء منّي هذه الصّرخة عليّ
لأنني مَخْفِيٌّ في غرابتي .
أيّ صوتٍ غريبٍ أو إلهيّ
رضيَ أن يسكن في صَمَتِي ؟

* العنوان من وضعنا (م.م) .

مكان السّمدل

يَتَجَمَدُ السّمدلُ المفاجئُ
ويتصنّعُ الموت .
تلك هي الخطوة الأولى من الوعي في الحجر ،
الأسطورة الأكثر نقاءً
نارٌ عظيمةٌ مُخترقةٌ هي فكرٌ .

كان السّمدل في مُنتصف علوِّ
الجدار ، في ضوء نوافذنا .
لم تكن نظرتَه إلّا حجراً
لكن كنتُ أرى قلبه يخفق أبدياً .

آه يا شريكِي وفكرِي ، رمزاً .
لكلّ ما هو نقيّ ،
كم أحبّ من يأسرَ هكذا في صمته
قوة الفرح الوحيدة .

كم أحبّ من يتطابقُ مع الكواكب
بالكتلة الهامدة من جسمه كلّهُ ،
كم أحبّ من ينتظر ساعة انتصاره
ويحبسُ نفسَهُ ويتشبّثُ بالأرض .

الصيف الجميل

كانت النار تُعاشِرُ آيَّامنا وتُكملها
كان حديدُها يجرحُ الزَّمنَ في كلِّ فجرٍ أكثرَ اكفهراراً ،
كانت الرِّيحُ تلطمُ الموتَ على سقوفِ غُرُفنا ،
والبردُ يُواصلُ تسويرَ قلوبنا .

كان صيفاً جميلاً باهتاً ، مُحبطاً وقاتمياً ،
أُحِبَّتْ علوبةُ المطرِ في الصيفِ
وأُحِبَّتْ الموتَ الذي كان يُهيمنُ على صيفِ
البيتِ الصَّغيرِ بأجنحتهِ الرماديةِ المرتجفةِ .

تلكِ السَّنةُ ، نجحتَ تقريباً في أن تُميّزَ
إشارةً سوداءَ دائماً أمامَ عينيكِ ، محمولةً
على الحجارةِ والرياحِ ، المياهِ وأوراقِ الشَّجرِ .

هكذا كانت سَكَّةُ المحراثِ عَضَّتْ الأرضَ السَّهلةَ
وأُحِبَّتْ كبرياؤكَ هذا الضَّوءَ الجديدَ ،
نشوةُ الخوفِ على أرضِ الصيفِ .

مكان الموتي

ما مكان الموتي ،
أهم حقّ مثلنا في الطرّق ،
هل يتكلّمون ، لأنّ كلماتهم أكثر حقيقيّة ،
هل هم روح أوراق الشجر أو أوراق أكثر علوّاً ؟

هل بنى الفينيقيّ لهم قصراً
وأقام لهم مائدة ؟
هل صرخة عصفورٍ ما في نار شجرةٍ ما
هي الفضاء حيث يتدافعون ؟

ربّما يسكنون في ورقة اللّيلاب
لأنّ كلامهم المنهك
مرفأً لتمزّق الورق ، حيث يجيء اللّيل ..

هنا ، دائماً هنا

هنا ، في المكان النير . رحلَ الفجرُ
وها هو نهار الرغبات التي يمكن قولها .
لم يبقَ من أوهام نشيدٍ في حلمك
إلاّ هذا التلاؤم الحجريّ الآتي .

هنا ، وحتى المساء . ستدور
وردةُ الظلّ على الجدران . ستسقطُ
أوراق وردة الساعات بلا صوت . سيقود البلاط النير
كما يشتهي هذه الخطوات المأخوذة بالنهار .

هنا ، دائماً هنا ، حَجراً إلى حجر
بُنيتِ البلاد التي قاتتها الذكري .
يكاد ضجيجُ الثمار البسيطة التي تسقط
ألاّ يُشيرَ فيك الزمنَ الذي يحمل الشفاء .

صوت

كمثل اللهب حملتُ كلامي فيك ،
ظلماتٍ أكثر قسوةً من الرياح في اللهب .
ولا شيء أخضعني في هذا الصراع العميق
لا كوكبٍ مشؤومٍ ولا أيّ ضياع .
هكذا عشتُ لكن قوّةً باللهب
ماذا عرفتُ غير تعرّجه
والليل الذي أعرف أنه سيأتي حين تسقط ثانية
من علوها ، النوافذ الزجاجيّة التي لا قدّر لها ؟
لستُ إلاّ كلاماً لمحاربة الغياب ،
سيهدم الغياب جميع أقوالي المكرّرة .
نعم ، سرعان ما نبيدُ لأنّنا لسنا إلاّ كلاماً
وتلك مهمّة مشؤومة وخاتمة باطلة .

مكان حقيقي

لِيُهِيمَ موضعٌ لهذا الذي يقترب ،
إنه شخصٌ بَرْدَانٌ ولا بيت له .

شخصٌ يغريه ضجيجُ مصباحٍ
تُغريه عتبةٌ مُضَاءَةٌ لبيتٍ واحد .

ولئن ظلَّ مُرهَقاً من التعب والقلق
فلتُكرَّر من أجله كلمات الشفاء .

ماذا يلزم لهذا القلب الذي لم يكن إلا صمتاً
غير الكلمات التي تكون الإشارة والموعظة ،

تكون مثل نارٍ ضئيلة تفاجيء ليلاً ،
ومائدةٍ منتظرة في بيتٍ فقير ؟

الشاهد الوحيد

I

حين أسلّمتَ الرأسَ لِلْهَبِ البحرِ ، الأسفل
وأضاعتِ اليدين
في غورِ المضطرب ، ورمّتْ
شعرَها إلى هَيُولَى الماء ؛
حين ماتت ، لأنّ الموتَ هو هذه الطريق
العموديةُ تحت الضوء
ولا تزال سكرى بموتها : آه كنتُ
أيتها الماجةُ المُستهلكةُ ، فرحاً قاسياً لكنّه خادع
كنتُ الشاهدَ الوحيد ، الحيوانَ الوحيد المأخوذَ
في شبّاكِ موتكِ التي كانت رمالاً
أو صخوراً أو حرارةً ، لإشارتكِ مثلما قلّلتِ .

II

تَهْرَبُ نَحْوَ الصَّفْصَافِ ؛ تَغْمَرُهَا
ابْتِسَامَةُ الشَّجَرِ ، مُتَّصِنَةً
فَرَحَ اللَّعْبِ ، لَكِنْ الضَّوْءِ
قَائِمٌ عَلَى يَدَيْهَا الْمُتَوَسِّلَتَيْنِ ،
وَتَجِيءُ النَّارُ لِتَغْسِلَ وَجْهَهَا ، وَتَمَلَأَ فَمَهَا
وَتَرْمِي جَسَدَهَا فِي هَاوِيَةِ الصَّفْصَافِ .
أَيْتَهَا الْهَاوِيَةُ مِنْ جَدْعِ الْمَائِدَةِ الْأَوْزِيرِيَّةِ
فِي مِيَاهِ الْمَوْتِ !
مَرَّةً أُخِيرَةً بِنَهْدِكَ
تَنُورِينَ الضُّيُوفَ .
لَكِنَّكَ تَبْسُطِينَ نَهَارَ رَأْسِكَ الْجَامِدِ
عَلَى الْأَمَاكِنِ الْجَحِيمَةِ الْعَاقِرَةِ .

III

يكفي الفضاء القليلُ بين الشجرة والعتبة
لكي تنطلقني أيضاً ولكي تموتي
ولكي أظنّ أنني أحيا من جديدٍ في ضوء
الظلال التي كنتِ .

ولكي أنسى
وجهكِ صارخاً على كلّ جدار ،
أيتها الماجنة التي ربّما تصالحتِ
مع الظلّ الغامر السعيد فوق الحجر .

IV

هل أنتِ ميتةٌ حقاً أم لا تزالين تلعبين

لاصطناع الشحوب والدم ،

أنتِ يا من تستسلمين بهيامٍ إلى النوم

كما لو أنّكِ لا تعرفين إلا الموت ؟

هل أنتِ ميتةٌ حقاً أم لا تزالين

تلعبين في كلِّ مرآةٍ

لإضاعة صورتك ، حرارتك ودمك .

في عتمةٍ وجهٍ جامد ؟

أين الآن الأيل الذي شهد
تحت أشجار العدالة هذه ،
أنها فتحت طريقاً من الدّم ،
وابتكرت صمّتا جديداً ،

أنّها ماتت لابسة ثوبها كمثل بحيرةٍ من الرّمْل ،
كمثل البرّد ،

كمثل أيلٍ مُطارِدٍ في التّخوم ،
لابسة ثوبها الأجمل ،
وأنّها عادت من أرضٍ أفعوانيّة ؟

VI

فوق شتاءٍ مُوحلٍ كنت ، يا دوف ، أطرَحُ
وجهك الغابي المضيء المنخفض .
كنتُ أظنّ كلَّ شيءٍ يبتعد ، كلَّ شيءٍ يتفكّك .

رأيتك ثانيةً عنيفةً ضاحكةً بلا عودة .
تُغطّين بشعركِ بريقَ وجه أدكن
في مساء فُصولٍ باذخة .

سريّةً ، رأيتك ثانيةً . تظهرين
على حدود الشجر كمثل نارٍ حين يضغط الحريف
هديرَ العاصفة في قلب الأوراق .

أيتها القفرَاء والأكثر سواداً ! أخيراً رأيتكِ ميتة ،
برقاً لا يُهدأ بسندُه العدم ،
نافذة زجاجيّة انطفأت ، وبيتاً مظلماً .

3- ترجمة محمد بن صالح

واجهه الكتاب

إيف بونفوا

الصَّوْتُ والحَجَرُ

أنطولوجيا

انتخبها وترجمها وحاور صاحبها

محمد بن صالح



منشورات الجمل

آفاق للنشر والتوزيع

شعر

محَمَّد بن صالح شاعر تونسي، من مواليد ١٧/٠٣/١٩٤٦ ببلدة زرمدين. مجاز في الفلسفة من جامعة دمشق. يدرّس الفلسفة بالمعاهد الثانوية. له العديد من المؤلفات والترجمات منها: الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء (مقاربة ١٩٩٢)، أنت كالزهرة لا تبصرين (شعر - ١٩٩٢)، البحر والصفصاف (مسرحية - ١٩٩٦)، الهوى قرطاج (ملحمة - ١٩٩٩)، ديوان نيتشه (ترجمة - ٢٠٠٣).

إيف بونفوا: الصوّت والحجر، أنطولوجيا
انتخبها وترجمها وحاور صاحبها: محمّد بن صالح
(العنوان من وضع الناشر والمترجم) الطبعة الأولى ٢٠٠٧
كافة حقوق النشر والترجمة والاقتباس
محفوظة لمنشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا) - بغداد ٢٠٠٧
ولـ آفاق للنشر والتوزيع ٢٠٠٧
75 شارع القصر العيني - أمام دار الحكمة - القاهرة - مصر، تليفاكس: 002027953811
Email: afaqbooks@yahoo.com

Yves Bonnefoy: La voix et la pierre
Choix de poèmes, traduction, préface et entretien avec l'auteur
Par Mohamed ben Salah

© Mercure de France 1947, 1953, 1958, 1965, 1975, 1987, 1988, 1991, 1993, 2001

© Gallimard 2003

© Yves Bonnefoy 1947, 2003

© Al-Kamel Verlag 2007

Postfach 210149. 50527 Köln. Germany

Tel: 0221 736982. Fax: 0221 7326763

E-Mail: KAlmaaly@aol.com

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع

المركز الفرنسي للثقافة والتعاون العلمي قسم الترجمة والنشر بالقاهرة

إلى الأشجار

آيتها التي كنتَ رسماً على دربها دارسة،
وأغلقَتَ عليها دروبك،
يقينا أنَّ دوفَ حتَّى مَيِّتة
ستكون ضياءً وهي بعدُ لم تكن.

آيتها العنصرُ الليفيَّ ويا آيتها الكثافة،
آيتها الأشجارُ، كنتَ بالقربِ مِنِّي عندما
في مركبِ الأمواتِ قد ارتمتَ، مشدودةً الفمِ
إلى قسْطٍ من الجوع، والبرد، والصَّمتِ.

عبركِ أسمع الحوار الذي تُحاولُ
مع الكلاب، مع الملاحِ غائمِ الهيئة، وبكِ،
خلالِ مضيتها عبرَ كَمِّ ليل،
برغمِ كلِّ هذا التهر، بكِ أتعلَّقُ

الرَّعدُ المجلجلُ
الذي على أغصانك يتدحرجُ، والبهجةُ
التي يُضرمها في ذروة الصَّيفِ معناهما أنَّها
تشدُّ قدرها، في تَوسُّطِ كفافك، إلى قدري.

أَيُّ كَلامٍ قَريبٍ انبجسَ ،
أَيُّ صَراخٍ يَشبُّ على فَمٍ شاردٍ؟
بِالكاد أَسْمَعُهُ في وَجْهي يَصْرُخُ ،
بِالكاد أَحَسَّ بِهذا العَصْفِ الذي يناديني.

مع ذلك فهذا الصَّراخ الذي يعلوني عَنِّي يصدُرُ ،
مُحَوِّطٌ أنا في غَربتي
أَيُّ صَوتٍ سَماويٍّ أو أَيُّ صَوتٍ غَريبٍ
قد ارتضى الإِقامة في صَمتي؟

مَقَام السَّمْنَدِل

مأخوذًا يَتَثَبَّتُ السَّمْنَدِلُ
وَيَفْتَعِلُ الموت. تلك هي
أولى خطوات الوعي في الحجر،
الأسطورة الأكثر قِدَمًا،
العقل، نارٌ عظيمة مُخْتَرِقة.

كان السَّمْنَدِلُ عند منتصف الجدار،
في وضع نوافدنا.
باردا كان وجهه، لكنني
كنتُ أرى قلبه ينبض دون انقطاع.

فيا مُحَرِّضَتِي ويا غَايَتِي،
يا استعارة كلِّ ما هو مُجَرَّد، كم أَحَبُّ
لذلك من يَضْمُ في صمته

قوة الفرح الوحيدة.

كَم أُحِبُّ الَّذِي
بِكُلِّ رُكَّامِ جِسْمِهِ يُجَارِي النُّجُومَ،
كَم أُحِبُّ الَّذِي
يَنْتَظِرُ سَاعَةَ النَّصْرِ، وَيَحْبِسُ أَنْفَاسَهُ، وَيَتَعَلَّقُ بِالْأَرْضِ.

منتدى سوره الألفية
www.books4all.net

صخب الأصوات

صَخْبُ الأصواتِ الذي كان يُعِينُكَ انكتمَ.
وحيدا أنتَ داخلِ سُورِ المراكبِ المعتمَةِ.
على هذا الترابِ المتحرِّكِ تمشي، ولكن
لكَ حرفٌ آخر غير هذا الماءِ الباهتِ في داخلِكَ،

مُرتجى آخرُ، هذا الرِّحيلُ الذي تُؤكِّدُهُ،
هذه الخطواتُ الكثيئةُ، هذه النارُ التي قدَّامنا تترنُّحُ
التهرُّ ذو المياهِ المتربةِ البسيطةِ أنتَ لا ترغبهُ
ولا دربهُ المكورِ حيثَ الرياحُ تَلينُ.

الأوَّلَى، تقولُ، الأوَّلَى، على ضفافِ أكثرِ موتًا،
قصورُ كنتَ منها أعلى الخرابِ،
الليلَ لا ترغبهُ إلا بما هو ليلُ
يحملُ أقدارك، مشعلَ كلِّ عُذولٍ.

الضيف الجميل

كانتِ النَّارُ تُلَازِمُ أَيْامَنَا وَتُتِمُّهَا،
كَانَ سَيْفُهَا يَثْلُمُ الْوَقْتَ فِي كُلِّ فَجْرٍ مُكْفَهَرٍ،
كَانَتِ الرِّيحُ عَلَى سَطُوحِ غُرْفِنَا بِالمَوْتِ تَصْطَدِّمُ،
كَانَ البَرْدُ عَلَى أَكْتَافِنَا لَا يَنْقَطِعُ.

كَانَ صَيْفًا رَائِعًا، بَاهِتًا، كَاسِرًا وَمُعْتَمًا،
كُنْتُ أَحْبَبْتُ عَذُوبَةَ المَطَرِ فِي الصَّيْفِ
وَالْمَوْتَ الَّذِي كَانَ عَلَى الصَّيْفِ يُهَيِّمُ
مُرْجِفًا رَايَةَ جَنَاحِيهِ الرَّمَادِيِّينَ.

فِي هَذِهِ السَّنَةِ، تَوَضَّعْتُ بِالكَادِ أَنْ تَتَبَّعَنِي
عَلَامَةً دَائِمَةً السَّوَادِ قَدَامَكَ
تَحْمِلُهَا الْحَجَارَةُ، وَالرِّيحُ، وَالمِيَاهُ، وَأَوْرَاقُ الشَّجَرِ.

مقام الأموات

إقامة الأموات أين هي
هل لهم الحق مثلنا في الطرقات،
هل يتكلمون، هل أن كلامهم أصدق،
هل هم روح أوراق الشجر أم هم الأوراق أعلى؟

والعنقاء هل بنت صرخا لهم،
وهل مدت لأجلهم السماء؟ صراخ بعض الطيور
في أتون بعض الشجر
أهو الفضاء الذي إليه يحثون الخطى؟

في ورق اللباب لعلهم
يسكنون كلامهم الشاحب كونه المرفأ
لتمزق الأوراق، حيث الليل يقبل.

١٣١

هنا، على الدوام هنا

في هذا المُقام المضيء، هنا، ما عاد الوقت من سحرِ
النهار ذو الرغائب اللامحددة بعدُ قد طلع.
من سرابٍ أغنيةٍ في حُلمك ما بقي
غيرُ هذا الوميض المُقبلِ من حَجَرٍ.

هنا، وحتى يجيء المساء.
وردةُ الأشباح تجولُ فوق الجدران.
وردةُ الأيام تُلقِي بأوراقها في سُكون.
وفوق رغائبها البلاطاتُ تقوِّدُ هذي الخطواتِ المأخوذةَ بالضياء.

هنا، على الدوام هنا. أحجارُ فوقها أخرى
شَيِّدت البلدَ الذي حكتهُ الذاكرةُ.
بالكاد صوتُ الثمار البسيطة التي تقعُ
مازالَ فيك يثيرُ الوقتَ الذي سوف يُشفى.

١٣٢

صوت

كما لهبٌ حملتُ كلامي إليك
دياجيرَ أعتى من الهبوبِ على الشعلِ.
ولا شيء في هذا الصراع الشديد قد أخضعني
لا طالع السوء ولا الضلال.
كذا عشتُ لكن بشعلة معضدة
ما عرفتُ غير لياتها
والليل الذي أعلم أنه قادم حينما
زجاجُ النوافذ غير المحفوظ من توثبه ينهار؟
ما أنا إلا الكلامُ مندورا للغياب،
كلّ اجتراري سيهدمه الغياب.
بلى، هلاكٌ قريب لكوننا محض كلام،
مهمة قاتلة هي وتويجُ سدى.

لِيَهْيَأَ مَكَانًا لِلَّذِي يَقْتَرِبُ،
إِنَّ شَخْصًا أَصَابَهُ الْبَرْدُ لَا بَيْتَ لَهُ.

شَخْصٌ مَهُوسٌ بِرَفْرِفَةِ سِرَاجٍ،
بِالْوَصِيدِ الْمُضَاءِ لِبَيْتٍ وَحِيدٍ.

وإِنْ ظَلَّ مُنْهَكًا مِنَ الْغَمِّ وَالتَّعَبِ،
فَلْتَتَلَى عَلَيْهِ أَدْعِيَةُ الشِّفَاءِ.

مَا الَّذِي يُلْزِمُ هَذَا الْقَلْبَ الَّذِي مَا كَانَ غَيْرَ السَّكُونِ،
عَدَا كَلِمَاتٍ تَكُونُ الْعَلَامَةَ وَالصَّلَاةَ،

وَشَيْءٍ كَمَا بَعْضُ نَارٍ فَجْأَةً فِي اللَّيْلِ تَنْبَجِسُ،
وَطَاوِلَةٍ لِلضُّيُوفِ تَلُوحُ بِبَيْتٍ فَقِيرٍ؟

الشَّاهد الوحيد

I

أما وقد أسلمتُ
لشُعْلِ البحرِ الوطيئةِ رأسها، أما وقد فقدت
في عمقه المضطرب يديها، وبالضفائر قد رمت
في عناصر الماء، والموتُ هو الطريق العمودي تحت الضياء،
صارت ميتةً
ومنتشيةً بعدُ وهي ميتةٌ: فقد كنتِ
أيتها الفاجرة المستهلكة، يا فرحا صامدا لكتفه خؤون،
الشَّاهدَ الوحيدَ، الدابةَ الوحيدة الواقعة
في شراك موتكِ هذي التي،
رمالا كانت، أم صخورا، أم هجيرا، قلتِ إنها عنكِ العلامة.

II

نحو الصفصاف تنسحب
ابتسامه الأشجار تحضنها
متصنعة فرحا بسيطاً باللعب
غير أن الضياء على يديها المتضرعتين كئيب،
والنار شرعت تغسل وجهها، وتترع فمها
وترمي جسدها في لجة الصفصاف.

أيتها المتلفة ذاتها من حرف المائدة السوخرية
في مياه الموت!
ها أنت مرة أخيرة
تضيئين بنهديك للضيوف،
ناشرة أنوار هامتك الثلجية
على قحل المواقع النارية.

III

القليلُ من الضياء بين الشجرة والعتبة
كاف لكي تثبي مرة أخرى، ولكي تموتي،
وحتى أظن أنني ثانية حيًا

في ضياء الفَيء الذي كنتِ.

حتى أنسى
وجهك صارخا على كل جدار،
أيتها الفاجرة التي، لعلها في وفاق
مع هذا القدر من الظل المرح فوق الحجر.

IV

هل أنتِ مَيِّتَةٌ حَقًّا أمْ بعدُ ما زِلْتِ
تتعايَشينَ : تتصنَّعينَ الدَّمَّ والشَّحوبَ ،
أَتَيْتِهَا التِّي ، بولَعَ تنصاع للموت الذي يَحْكُمُهَا
لكوننا لا نعرف إلا أن نموت؟

هل أنتِ مَيِّتَةٌ حَقًّا أمْ بعدُ ما زِلْتِ
في كلِّ مرآة تتعايَشينَ
بإتلاف ظِلِّكَ ، ودفنك ، ودمك
في ظلام وجه متجمّد؟

V

أين هو الأيلُ الذي الآن يشهدُ
تحت أشجار القِصاص، هذي التي
فيها طريقا من الدّم قد فَتَحَتْ،
وصمتا جديدا قد ابْتَكَرَتْ.

لابسة فستانها كما بحيرةٌ من الرّمْل،
كما بردٌ كما أيلٌ على التّخوم مطاردٌ، فهل كان لزاما
أن تموت لابسة فستانها الأجمل،
ومن مفعاة تعود؟

VI

على وَحْلِ الشتاء، يا دوف، كنت أبسطُ
سحتك الغاية الوضاء والخفيضة.
كل شيء يتلاشى، كان ظني، كل شيء يبعدُ.

فظة أراك ثانيةً ودوماً ضاحكة،
أصيلُ الفصول الحبلَى شعركِ
كان على شمس وجهك الشاحب ينسدلُ.
منسلّة أراك ثانية. في تخوم الشجرِ
كمثل نارٍ عندما
كتم الخريفُ صرخة الإعصار في قلب الشجرِ.

يا ذات السواد الأدهم، أيتها القفر الموات! أخيراً أراك م
برقا لا يهدأ، يتحمل وزره العدم،
زجاج نافذة حالما انطفأ، والبيت من عتمة.