

جامعة الجزائر -2-

كلية الآداب و اللغات

قسم الترجمة

مقاربة هرمنيوطيقية على ضوء نظرية جورج ستينر
لديوان عشرون قصيدة حب
وأغنية يائسة لبابلو نيرودا
ترجمة محمود السيد علي

(Veinte Poemas de Amor y Una Canción Desesperada)
Pablo Neruda

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

تخصص عربي- إسباني

إعداد الطالبة: صبرينة رميلة

إشراف: الأستاذة زهرة حاج عيسى

مساعد مشرف: الأستاذ محمد مسباعي

2015 -2014

إهداء

أهدي عملي هذا إلى من ربطني و أنارت دربي إلى أعلى
إنسان
في هذا الوجود أُمي الحبيبة
حفظها الله لي
و إلى كل أفراد عائلتي و أصدقائي

شكر و تقدير

الحمد لله الذي أنار طريقنا للعلم و المعرفة و وفقنا في إنجاز هذا العمل

أتوجه بجزيل الشكر و الامتتان و العرفان إلى الأستاذة المشرفة على البحث
الدكتورة زهرة حاج عيسى التي لم تبخل علي بنصائحها القيمة و إرشاداتها لي
طوال قيامي بهذا العمل و الأستاذ المساعد محمد مسباعي الذي أعانني و قدم لي
الكثير من التوجيهات و النصائح فجزاهما الله خيرا و لهم مني كل التقدير
و الاحترام.

كما أشكر الأستاذة الكريمة زينة سي بشير، رئيسة لجنة المناقشة على قبولها ترأس
اللجنة و قراءة هذا العمل و تقييمه و إبداء الرأي فيه.
و أتوجه بالشكر كذلك للأستاذ صالح منير، عضو لجنة المناقشة على قبوله تقييم
عملي أيضا كما أشكره على مساعدته القيمة لي بتزويدي بالكتب التي أنجزت
بحثي بفضلها.

و لا يفوتني أن أشكر كل أفراد عائلتي و أصدقائي على دعمهم المعنوي لي خلال
عملي.

و أرجو من الله تعالى أن يكون عملي نافعا مفيدا لكل الطلبة و الباحثين.

01 المقدمة

1- الفصل النظري: مقارنة هرمنوطيقية للشعر

- 1-1- صعوبة ترجمة مفهوم الهرمنوطيقا06
- 1-2- نبذة تاريخية عن الهرمنوطيقا الحديثة10
- 1-3-1- الهرمنوطيقا و الترجمة الشعرية12
- 1-3-1-1- علاقة الهرمنوطيقا بالترجمة على ضوء نظرية جورج ستينر15
- 1-4-1- الترجمة الشعرية: خصوصيات و مشكلات17
- 1-5-1- هرمنوطيقا جورج ستينر24
- 1-5-1-1- نبذة عن هذا السيميائي و عن مؤلفه25
- 1-5-1-2- مقارنة الانتقال الهرمنوطيقي لجورج ستينر و مراحلها30

(Confianza- agresión- incorporación- restitución)

2- الفصل التطبيقي: دراسة تطبيقية لأربع قصائد من ديوان بابلو نيرودا

- 1-2-1- نبذة عن حياة الشاعر بابلو نيرودا36
- 2-2- تعريف المترجم محمود السيد علي38
- 3-2- تعريف المدونة39
- 4-2- دراسة تحليلية و نقدية للقصائد الأربع لبابلو نيرودا41
- 5-2- دراسة مقارنة و نقدية بين القصائد الأربع و ترجمتها50
- 1-5-2-1- مقارنة من ناحية الأسلوب الخاص ببابلو نيرودا50

6-2- تطبيق مراحل الانتقال الهرموني لسنتين على القصائد الأربعة.....61

7-2- التعليقات المقترحة بعد تطبيق المقاربة الهرمونية.....78

82.....الخاتمة

86.....المراجع

91.....الملاحق

المقدمة

تحتل الهرمينوطيقا مكانة هامة، حيث كانت تستخدم لتأويل النصوص المقدسة، و ما لبثت أن أصبحت علما قائما بذاته كما اقترنت بالآداب و الفنون. فهي تُجلي الغموض و استخدامها يسهل على القارئ فهم مختلف الفنون و النصوص الأدبية و الشعرية بطريقة أعمق.

فهي لا تتوقف عند حدّ الفهم السطحي بل تغوص بنا في أعماق المعاني المختلفة و نكتشف من خلالها أفكار و مقاصد الكاتب فيصبح كل شيء جليًا واضحًا.

و لهذه الأسباب، سنجمع في عملنا هذا بين الهرمينوطيقا و الشعر لأننا نعتقد أن الشعر من أفضل الفنون الأدبية التي يمكن أن تُطبق عليها الهرمينوطيقا لما فيه من المعاني العميقة و الغامضة و الأساليب اللغوية الجميلة التي تستحوذ على انتباه القارئ و تشغله أحيانا عن اكتشاف المعاني و الأفكار الكامنة وراءها.

و بالرغم من وجود مترجمين متميزين في هذا الميدان و إن لترجمتهم لطلاوة و حلاوة لا نستشعرها أحيانا حتى في النص الأصلي، بيد أننا نلاحظ اليوم ظهور مشكلة الترجمة الحرفية للشعر فنجد فرقا شاسعا بين القصيدة و ترجمتها ذلك أن المترجم لا يتعمق في المعاني و لا يفك الرموز و لا يلج إلى روح الكلمات، بل يكتفي بإيجاد ما يطابق تلك

الكلمات في اللغة الهدف و يترجمها. لهذا السبب نظن أن حل مشكلة الترجمة الحرفية للشعر يكمن في اللجوء إلى الهرمينوطيقا.

و قد طرحنا فرضيات لهذه الإشكالية أهمها هل سنتمكن في نهاية هذا العمل من التوصل إلى مقارنة تفتح آفاقا جديدة لإحساس أكثر عمقا بالتعبير عن المعنى؟ هل سنتمكن بفضل التطبيق الفعلي للهرمينوطيقا على الشعر من الوصول إلى المعاني العميقة للكلمات و إيجاد حل للترجمة الحرفية للشعر أم على العكس، سيؤدي البحث عن المعاني الكثيرة إلى الابتعاد عن المعنى الحقيقي و الوقوع في المتاهة الهرمينوطيقية ؟

سنحاول في هذا البحث حل إشكالية الترجمة الحرفية للشعر بفضل الهرمينوطيقا و سنؤكد في الأخير من صحة أو خطأ الفرضيات المقترحة.

و قد اخترنا أن تكون المدونة التي سنعمل عليها هي بعض القصائد المختارة من ديوان الشاعر الشيلي بابلو نيرودا "عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة" (Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Pablo Neruda) لدار نشر أوسترال، طبع في إسبانيا، 2012، قراءة خوسي كارلوس روفيرا، يحتوي الديوان على نبذة عن حياة الشاعر بابلو نيرودا و النقد الذي وُجه للديوان بالإضافة إلى القصائد و بعض الشروح التي قدمها خوسي كارلوس روفيرا عنها. هذا زيادة على ترجمة هذا الديوان للمترجم محمود السيد علي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1998 ، يحتوي على نبذة عن حياة الشاعر و لمحة عن أبرز القصائد التي كتبها.

و قد اخترنا بعض القصائد من هذا الديوان، التي سنقدم تفاصيل أكثر عنها في الفصل التطبيقي، لجمالها و احتواءها على الكثير من الرموز و الإيحاءات و الصور البلاغية التي تساعدنا أكثر في تطبيق الهرمينوطيقا عليها فضلا عن الأسلوب القوي و الجريء للشاعر و فضلا عن كون القصائد ذات طابع رومانسي و من المتعارف عليه أن هذا النوع من القصائد يشدّ انتباه الكثير من القراء.

أما فيما يخص المنهجية التي اعتمدها فقد قررنا تطبيق نموذج الانتقال الهرمينوطيقي لجورج ستينر (George Steiner)، فبعد اطلاعنا على بعض الأفكار الأساسية لأبرز الهرمينوطيقيين الفلاسفة مثل شلايرماخر (Schleiermacher)، غادامير (Gadamer)، هايدجر (Heidegger)، بول ريكور (Paul Ricoeur)، وجدنا أن أنسب طريقة تطبق في هذه الحالة هي طريقة جورج ستينر لأنها محددة و مقسمة لأربع مراحل تبدأ بالثقة ثم الاختراق فالدمج و أخيرا التعويض، هي طريقة منظمة و مرتبة، في تناول المترجمين.

نبدأ الفصل النظري من خطة بحثنا بالتطرق لصعوبة إيجاد ترجمة مناسبة لمفهوم الهرمينوطيقا باللغة العربية ثم ننقل إلى نبذة تاريخية عن الهرمينوطيقا، نقدمها فيها و نتطرق باختصار لأبرز الهرمينوطيقيين ثم نوضح علاقتها بالترجمة على ضوء نموذج جورج ستينر و بعدها نتحدث عن الترجمة الشعرية و عن خصوصياتها و مشاكلها لنصل بعدها إلى هرمينوطيقا جورج ستينر ثم نبذة عن هذا السيميائي و بعدها نشرح نموذج الانتقال الهرمينوطيقي بمراحله الأربع.

أما الفصل التطبيقي فنقدم فيه أولاً نبذة عن حياة الشاعر ثم تعريف المترجم ثم تعريف المدونة تليها دراسة تحليلية نقدية للقوائد الأربع التي اخترناها ثم دراسة مقارنة نقدية لها من ناحية الأسلوب الخاص بالشاعر بابلو نيرودا لنصل إلى تطبيق مراحل الانتقال الهرمينوطيقي لستينر ثم نقترح في الأخير بعض التعليقات عقب تطبيق تلك المراحل. و يكمن السبب وراء اختيار هذه الخطة أننا فضلنا بعد قراءة متمعنة للقوائد أن نحللها لنشرح بعض الرموز و الصور التي استعملها الشاعر ثم نقارنها مع الترجمة باللغة العربية و ننقدها في نفس الوقت لنتمكن في الأخير من تطبيق المراحل الأربعة للانتقال الهرمينوطيقي عليها فنتعمق في معانيها و نكتشفها.

و قد واجهتنا بعض الصعوبات خلال قيامنا بهذا البحث أولها مشكلة إيجاد بعض المصطلحات باللغة العربية لكي تشمل المعاني المتعددة و العميقة لمصطلحات علمية باللغة الإسبانية أبرزها مصطلح الهرمينوطيقا الذي سنتطرق له بالتفصيل لاحقاً. بالإضافة إلى مشكلة صعوبة الحصول على معلومات أكثر عن المترجم محمود السيد علي.

الفصل النظري

مقاربة هرمينوطيقية للشعر

1-1- صعوبة ترجمة مفهوم الهرمينوطيقا

1-2- نبذة تاريخية عن الهرمينوطيقا الحديثة

1-3- الهرمينوطيقا و الترجمة الشعرية

1-3-1- علاقة الهرمينوطيقا بالترجمة على ضوء نظرية جورج ستينر

1-4- الترجمة الشعرية: خصوصيات و مشاكل

1-5- هرمينوطيقا جورج ستينر

1-5-1- نبذة عن هذا السيميائي و عن مؤلفه

1-5-2- مقارنة الانتقال الهرمينوطيقي لجورج ستينر و مراحلها

(Confianza- agresión- incorporación- restitución)

1- الفصل النظري: مقارنة هرمينوطيقية للشعر

1-1 صعوبة ترجمة مفهوم الهرمينوطيقا:

ارتأينا قبل البدء في عملنا هذا أن نشرح الأسباب التي قادتنا لاختيار تسمية "هرمينوطيقا" دون غيرها في بحثنا، حيث أن هناك العديد من الترجمات لهذا المصطلح، "فلا يكاد الباحث عن ترجمة لمصطلح "هرمينوطيقا" Herméneutique في الثقافة العربية، يجد مقابلا واحدا، أو مصطلحا جامعا لما يدلّ عليه المفهوم في أصوله الغربية، إذ تتباين الترجمات و تتعدد"¹ فهناك من ترجمها " نظرية التأويل" و هو عنوان كتاب الدكتور و الناقد المصري مصطفى ناصف و هناك من ترجمها "فن التأويل" مثل شوقي الزين و هو دكتور في الدراسات العربية و دكتور في الفلسفة أما نصر حامد أبو زيد، و هو أكاديمي مصري وباحث متخصص في الدراسات الإسلامية ومتخصص في فقه اللغة العربية والعلوم الإنسانية، فترجمها "بنظرية التفسير" أو "علم التفسير".

و هناك العديد من الترجمات الأخرى لهذا المصطلح، أما نحن في بحثنا هذا فضلنا استعمال مصطلح "هرمينوطيقا" رغم أنه دخيل معرّب، لأنه المصطلح الأقرب من الكلمة الأصلية فنعتقد أن مصطلح "نظرية التأويل" أو "فن التأويل" الذين تكلمنا عنهما مسبقا لا يستوفيان المعنى الشافي و الوافي للكلمة الأصلية إذ يمكن أن يحصل خلط بين مفهوم الهرمينوطيقا Hermenéutica و نظرية التأويل teoría de la interpretación التابعة لعلم

¹ بارة، عبد الغني. الهرمينوطيقا و الفلسفة: نحو مشروع عقل تأويلي. ط 1. الجزائر العاصمة / الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008. ص 85.

الترجمة كما هناك من يعتبر الترجمة تأويلا بحد ذاته مثلما يقول مارتن هيدغر (Martin Heidegger) على اعتبار أن مهمة الترجمة الأساسية لا تنحصر في نقل لغة إلى أخرى بل بترجمة داخل اللغة نفسها "فما يشكل جوهر الترجمة، إذن ليس كونها حركة بين اللغات، وإنما كونها تأويلا"². "فالتأويل و الترجمة هما في جوهرهما الشيء نفسه"³.
و لم يكن بمقدورنا ترجمتها "بنظرية التفسير" أو "علم التفسير" مثلا خوفا من وقوع التباس أيضا بين مفهومي الهرمينوطيقا و التفسير المقابل لـ "exégesis" التابع لعلم فقه اللغة، فالفرق بين "exégesis" و "hermenéutica" وفقا للكاتب Romo Feito Fernando (رومو فييتو فرناندو) يتجلى كالتالي :

«Por lo general, se entiende por exégesis el trabajo concreto de comprender los textos e interpretarlos, mientras que la hermenéutica se plantearía más bien el problema teórico de cómo es posible llevar a cabo una actividad semejante.»⁴

و يضيف بالمر (Palmer) في حديثه عن الفرق بين التفسير و الهرمينوطيقا « En el contexto descrito, hermenéutica pasará a designar el conjunto de reglas para la interpretación mientras que exégesis se empleará para referirse al comentario

² تأليف جماعي. التأويل و الترجمة: مقاربات لآليات الفهم و التفسير. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009. ص. 28.

³ HEIDEGGER, Martin : « Herklit », G.A. Bd. 55, pp. 63-64. Cité in l'Herne (cahier consacré à Martin Heidegger), 1983, p.456. [وردت في تأليف جماعي. التأويل و الترجمة: مقاربات لآليات الفهم و التفسير. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009. ص. 28]

⁴ ROMO FEITO, Fernando. *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Barcelona/España: Anthropos, 2007, p.13.

mismo, uso diferenciado que desde J.C.Dannhauer hará carrera en el ámbito teológico.»⁵

و بحثنا عن ترجمات أخرى لكن نعتقد أنه لحد الآن لا يوجد كلمة مقابلة لكلمة hermenéutica باللغة العربية تعبر عن كل المعاني التي تحملها الكلمة الأصلية شأنها في ذلك شأن نظرية « la deconstrucción » لجاك دريدا مثلا التي ترجمها العديد بنظرية التفكيك منهم الدكتور محمد شوقي الزين في كتابه " جاك دريدا. ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، الخطاب، التفكيك" و ترجمة المغربي طه عبد الرحمان لنفس الكلمة بالتفكيكات، بيد أن نظرية "la deconstrucción" حسب ظننا، لا تشمل فقط معنى التفكيك، فهي تفكك المعاني إلى أدق تفاصيلها لتعيد جمعها فتصل إلى معاني جديدة، أكثر عمقا. و بالتالي لتجنب الوقوع في التباس و خلط في المعاني، قررنا اختيار كلمة هرمنيوطيقا كمقابل لـ "hermenéutica".

و تعود أسباب وقوع هذه الالتباسات في المفاهيم إلى:

1. الخلط الدلالي بين مختلف المفاهيم

2. الاستعمال الزمني للمفهوم: فالكلمة تشمل عدة مفاهيم في أول الأمر لكن تظهر

كلمات أخرى تضع حدودا لاستخدام تلك الكلمة التي كنا نستعملها أولا مثل

الهرمنيوطيقا ففي بادئ الأمر كانت منحصرة في الميدان الديني لكن لما اتسعت

⁵ PALMER, Richard.E. ¿Qué es la hermenéutica? Madrid: Arco Libros, 2002, p.54 [Parecido en SUAREZ, Juan Camilo. "Hermenéutica: una vía para la comprensión del poema". Medellín/Colombia: Revista Co-herencia, Vol. 8, No 15. Julio- Diciembre 2011. P. 223]

و دخلت ميادين العلوم و الفنون و الآداب أصبح استعمال الكلمة مختلفا من ميدان

« Tout déplacement d'un terme, dans l'espace الزمن

comme dans le temps, entraîne un glissement de sens. »⁶

3. عدم معرفة و إتقان المفاهيم و دراستها من كل الجوانب مما يؤدي أحيانا إلى

استخدامها بطريقة خاطئة أو إيجاد مقابل لها في اللغة الهدف لكن لا يشمل كل

المفاهيم التي تعبر عنها تلك الكلمة في النص الأصلي.

⁶ BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala. *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie*. Paris : Editions Champion, 2008. P. 155.

1-2- نبذة تاريخية عن الهرمينوطيقا الحديثة:

ينحدر مصطلح (هرمينوطيقا) من الفعل اليوناني *hermeneueien* والذي يعني يفسر، يصرح، يعلن، يوضح وأخيرا يترجم، كما تم اشتقاق المصطلح أيضا من هيرميز (Hermes) والذي نسبت له الإغريق أصل اللغة والكتابة واعتبروه راعي الاتصال والتفاهم بين البشر

« Hermes, el mensajero de los dioses ejercía una actividad de tipo *práctico*, llevando y trayendo anuncios, amonestaciones, profecías »⁷

ومن المؤكد أن هذا المصطلح في الأصل كان يعبر عن فهم وشرح أي حكم غامض أو مبهم من الآلهة كان يحتاج إلى التفسير الصحيح. ويعود اشتقاق مصطلح الهرمينوطيقا مباشرة إلى الصفة اليونانية *ἑρμηνευτική* (*hermeneutiké*) والذي يعني الفعل يعرف أي التوضيحية أو التفسيرية، وخاصة في الكتاب المقدس، ومعاني كلمات النصوص. و بالتالي فإن تحليل النظرية نفسها أو العلم قد تحول إلى تفسير وتأويل العلامات وقيمتها الرمزية.

و قد استخدمت الهرمينوطيقا سابقا لتأويل و فهم النصوص الدينية حصريا و أشهر المفكرين و الفلاسفة الذين بدؤوا بوضع أسس هذه النظرية آنذاك هم أرسطو و نيتشه و مارتن هيدغر و هانس جورج غادامير و شلايرماخر و غيرهم أما الهرمينوطيقا الحديثة فانفتحت على علوم و فنون أخرى بل وأصبحت مقسمة لأنواع عديدة منها الهرمينوطيقا الأدبية و هرمينوطيقا

⁷ FERRARIS, Maurizio. *Historia de la hermenéutica*. S.I: siglo XXI editores, S.D. p. 11.

العلوم الإنسانية و الهرمينوطيقا العلمية و غيرها. و أشهر الأسماء التي ظهرت فيها هي ديلتي و بول ريكور و جاك دريدا صاحب نظرية « La deconstrucción » و أومبرتو إيكو و جورج ستينر أما نحن فاخترنا في مذكرتنا هذه استخدام الهرمينوطيقا الحديثة التي تهمننا و تساعدنا أكثر من القديمة في بحثنا فضلا عن انتماء جورج ستينر للهرمينوطيقا الحديثة.

1-3- الهمينوطيقا و الترجمة الشعرية:

تعتبر الترجمة من أفضل جسور التواصل و الاتصال التي تربط بين مختلف الثقافات و الشعوب "فالترجمة هي التي تنفخ الحياة في النصوص و تنقلها من ثقافة إلى أخرى، و النص لا يحيا إلا لأنه قابل للترجمة و غير قابل للترجمة في الوقت ذاته، فإذا كان في الإمكان ترجمة نص ما ترجمة نهائية فإنه يموت، يموت كنص و كتابة"⁸ و مع مرور الزمن تطور مفهوم الترجمة أو بالأحرى بات يحمل عدة مفاهيم ففي بادئ الأمر كانت الترجمة تقتصر على نقل الكلمات و الجمل من لغة إلى أخرى بل و تم رفضها في القرون الماضية في أوروبا حيث أن الميتافيزيقا الغربية كانت تقدّس اللغة الأصلية و تعتبر كل ترجمة لها خيانة و كلما انتشرت الترجمة كلما ازداد تشويه النص الأصلي و خيانتة حيث ذكر ستينر ما كان يقوله الفيلسوف هيردير (Herder) في نفس هذه الفكرة

« En los *fragmente* afirma que una lengua se beneficiaría enormemente protegiéndose "de todas las traducciones". La idea no sería extraña a los gramáticos místicos que se empeñaban en proteger de la traducción los textos sagrados. Una lengua no traducida conservará su inocencia esencial, no

كما يقول عبد الفتاح كيليطو في تقديمه لكتاب عبد السلام بنعيد العالي، في الترجمة، التقديم معنون بـ "مناهات الترجمة"، ص 90 [وردت في ⁸تأليف جماعي. *التأويل و الترجمة: مقاربات لأليات الفهم و التفسير*. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009. ص. 25]

padecerá la aportación menguante de una sangre extraña.»⁹

"و من هنا نشأت المفاهيم الخاطئة العديدة عن الترجمة: منها أن الترجمة ليست عملية إبداعية مهما بذل فيها من إتقان و فنون و منها وصفها بالزوال مقابل بقاء الأصل و اعتبار المترجم أقل منزلة من المؤلف، و غير ذلك من الاعتقادات التي تفقد ثقة المتلقي بالترجمة و المترجمين.¹⁰

أما لاحقا فتطورت مفاهيم الترجمة حيث كانت تعتبر خيانة للنص الأصلي في العصور الماضية وأصبحت في عصرنا تعتبر إبداعا و فنا بل وكتابة ثانية للنص حتى أصبحت تفوق في بعض الأحيان النص الأصلي شهرة « Hay textos originales que ya nadie lee, porque la traducción es de magnitud superior a lo traducido ; por ejemplo, los sonetos de Louise Labé, después del *Umdichtung (Transposición poética)*, de Rilke. »¹¹

" [فأصبحت] الترجمة حوارا حضاريا و منها يتجاوز الفهم إلى فهم الفهم¹² و مع تطور مفاهيم الترجمة، ظهرت الهرمينوطيقا التي منحتها قوة أكبر و عمقا أكثر، فعند الترجمة يمكننا بفضل الهرمينوطيقا الولوج إلى المعاني العميقة للنص الأصلي ، إلى ما بين السطور، أن نفهم ما قيل و نستخرج ما لم يقل " و هكذا نلاحظ أن هدف الهرمينوطيقا هو تجاوز أزمة

⁹ STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. p.98.

عمر، كوش: أقلمة المفاهيم، (تحولات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2002، ص 112 [وردت في تأليف جماعي. *التأويل و الترجمة: مقاربات لأليات الفهم و التفسير*. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009. ص. 21]

¹¹ STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. p.305.

¹² بارة، عبد الغني. *الهرمينوطيقا و الفلسفة: نحو مشروع عقل تأويلي*. ط 1. الجزائر العاصمة / الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008. ص.108.

المعنى التي يعاني منها الإنسان، من خلال إقامة تأويل على أسس صحيحة، بالتركيز على تعدد القراءات بدل القراءة الواحدة. من أجل الوصول إلى المعنى العميق و الخفي بدل المعنى السطحي¹³. و " ما دامت الترجمة حوارا عبر اللغة بين الثقافات و الشعوب [...] فإنها تسهم، لا محالة، في خلق "حوار هرمنيوطيقي" (dialogue herméneutique) يعمل على تحقيق تفاهم entente و يكون أداة في خدمة هذا التفاهم/ الوفاق بين النص/المنطلق و النص/الوصول"¹⁴ حيث نكتشف بفضل الهرمنيوطيكا معاني جديدة للنص تمكننا من الترجمة بطريقة أفضل بصفة عامة و بالتالي نزن أن الترجمة و الهرمنيوطيكا عالمين متكاملين لا يصح أحدهما دون الآخر "إذ أننا نصل عبر الترجمة و القول لغادامير، على تحقيق أدبيات "الحوار الهرمنيوطيقي".¹⁵ و يجب الإشارة هنا إلى أن الهرمنيوطيكا لا تُطبق فقط على القصائد الشعرية بل على الأنواع الأدبية الأخرى أيضا para [...] « suscribir inmediatamente la pertinencia de la hermenéutica como base y saber preliminar de toda interpretación literaria . »¹⁶

¹³ كيجل، مصطفى. الأنسنة و التأويل في فكر محمد أركون. ط 1. الجزائر العاصمة / الجزائر: منشورات الاختلاف، 2011. ص.89.
¹⁴ GADAMER, Hans- Georg. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale, revue complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gibert Merlio, Paris : éditions Seuil, 1996. p.410
¹⁵ Ibid., pp. 406- 410
¹⁶ SUAREZ, Juan Camilo. "Hermenéutica: una vía para la comprensión del poema". Medellín/Colombia: Revista Co-herencia, Vol. 8, No 15. Julio- Diciembre 2011. P. 233.

1-3-1 علاقة الهرمينوطيقا بالترجمة على ضوء نظرية جورج ستينر:

يملك جورج ستينر نظرتة الخاصة بالعلاقة التي تربط الهرمينوطيقا بالترجمة حيث أن الترجمة بالنسبة له لا تنحصر فقط في كونها ترجمة بين اللغات (interlingual) بل تكون أيضا داخل اللغة نفسها (intralingual) و ما بين السيميائية (intersemiótica) أي أن الترجمة بالنسبة له موجودة في كل عملية تواصل بين الأفراد:

Esta visión de la traducción como hermenéutica del impulso confiable (élanement), de la penetración, de la búsqueda de dar forma y de la restitución nos permite superar el modelo estéril, la tríada que ha dominado toda la historia y la teoría del tema. La eterna distinción entre literalismo, paráfrasis e imitación libre se revela como mera contingencia. Carece de fundamento filosófico y de precisión. Pasa por alto el hecho clave de que una hermeneia de cuatro fases (...) es indisociable, en la práctica y en lo conceptual, hasta en los rudimentos mismos de la traducción.¹⁷

¹⁷ STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. p.309.

فيقول أن الترجمة لطالما قامت على أساس نموذج ثلاثي عقيم إما الترجمة الحرفية أو الترجمة بإعادة صياغة النص أو الترجمة بتصريف أي أن المترجم يترجم بطريقة ذاتية فيحذف و يضيف و يغير المعاني أحيانا، و بالتالي أنسب طريقة للخروج من هذه النماذج العقيمة و الولوج إلى أعماق النصوص بل و إلى أبعد من ذلك، هي اللجوء إلى الهرمينوطيقا و هنا تكمن العلاقة التي تربط الترجمة بالهرمينوطيقا حسب جورج ستينر.

1-4- الترجمة الشعرية: خصوصيات و مشكلات

لطالما حظيت الترجمة الأدبية عامة و الترجمة الشعرية خاصة باهتمام المترجمين لكن يمكننا ملاحظة انهماكهم بترجمة القصة القصيرة و الرواية و المسرح أكثر من القصائد الشعرية لصعوبتها فمترجم الشعر يواجه صعوبات شتى منها الجمالية و الأسلوبية و اللغوية و الثقافية و البيئية و الاجتماعية في آن واحد. و سنذكر هنا بعض المشكلات التي تعترض طريق المترجم أثناء ترجمته الشعر منها:

1- المشكلات الجمالية:

تسهم الألفاظ و الأصوات و المعاني في النصوص الشعرية في تبليغ القيم الجمالية للمتلقى فيجب أن ينقل المترجم المعنى بأمانة من النص الأصلي إلى المتلقي و الأخطاء التي تقع في ترجمة المعاني هنا تكون بدرجات مختلفة فيمكن أن يعود السبب لتدخل المترجم في القصيدة أو بمعنى آخر لترجمته بطريقة ذاتية تبعده عن المعنى الأصلي الذي كان يريد الشاعر تبليغه في بادئ الأمر " فالشعر يكتب بدرجة عالية من الذاتية و يفسر من قبل المتلقي بدرجة لا يستهان بها من الذاتية. و نظرا لأن المترجم هو متلق النص بالدرجة الأولى فإنه سيقوم بتحليل القصيدة على نحو لا يخلو من الذاتية التي ربما توقعه في الخطأ

في فهم النص مما يؤدي إلى امتداد هذا الخطأ ليطال مرحلة التركيب في اللغة المنقول إليها¹⁸.

المشكلة التي تكمن في ترجمة القصيدة الشعرية هو الحفاظ على القيم الجمالية:

فالقيم الجمالية وفقا للباحث الشعري نيومارك، تعتمد على التركيب (أو التركيب الشعري)، والاستعارة، والصوت. ويتضمن التركيب الشعري خطة للقصيدة الأصلية بشكل عام، وشكل وتوازن الجمل الفردية في كل بيت شعري. وترتبط الاستعارة بالصور المرئية المستوحاة عبر مزيج من الكلمات، والتي قد تثير أيضا حواس السمع، واللمس، والشم، والذوق. في حين أن الصوت شيء متصل بالقافية، والإيقاع، والسجع، والمحاكاة الصوتية، وغيرها.¹⁹

و بالتالي لا يكفي المترجم بنقل المعاني الصحيحة للقصيدة فقط بل و يجب أن يخلق توازنا و تناغما إيقاعيا في القصيدة المترجمة من استعارات و كنايات و مجاز و قوافي و غيرها شأنها شأن القصيدة الأصلية.

د.حداد، سلمى. " لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟ حلول لمشاكل تناصية". مجلة جامعة دمشق، المجلد 22، العدد (3+4). 2006. ص. 355-356.

روبرت، فيليب، ترجمة مرتضى صلاح، "مشاكل ترجمة القصيدة الشعرية". المجلة الإلكترونية للإمبراطور، تحت إشراف أسعد الجبوري (د.ب).¹⁹

2- المشكلات التحليلية:

من بين الصعوبات التي يواجهها المترجم أيضا أثناء ترجمة القصيدة هو تحليل هذه القصيدة قبل ترجمتها و هي مسؤولية كبيرة تقع على عاتق المترجم فلا يمكنه المغامرة بترجمة هذه القصيدة دون قراءتها قراءة متمنّنة و معرفة الشاعر و أسلوبه في النظم و ثقافته و حقبته الزمنية و هذا ما سماه بعض اللسانيين بالمعلومات المسبقة أو la pre- información

« Al enfrentarse al problema de un contexto necesario y suficiente, a la cantidad de material previo requerido para comprender cierta unidad de mensaje, algunos lingüistas han propuesto un término: *pre-información.* »²⁰

و لا تكمن المشكلة في الصور الشعرية و اختلاف استخداماتها من لغة لأخرى فقط بل إن الشعر معروف باستخدام القليل من الرموز التي تحمل في طياتها الكثير من المعاني و في حال لم يجد المترجم مقابلا لها في اللغة الهدف يلجأ إلى التوسع (expansion) أو إلى الحواشي مما يشوّه الجانب الجمالي للقصيدة في غالب الأحيان.

²⁰ STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. p 33.

3- مشكلة التأثير المتساوي

غالبا ما يكون الشغل الشاغل للمترجم أثناء الترجمة هو أن يكون التأثير الذي أحدثه الشاعر في المتلقي للقصيدة الأصلية نفسه الذي سيحدثه هو في متلقي ترجمة هذه القصيدة لكن نعتقد أن هذه المهمة صعبة إن لم تكن مستحيلة فبين الشاعر و المترجم هناك عالم كبير يحتوي على ثقافات و مجتمعات و آراء و أفكار و انتماءات مختلفة فحتى الأفراد الذين ينتمون إلى البلد نفسه و الثقافة ذاتها و المجتمع عينه يكونون مختلفين في أحاسيسهم و مشاعرهم و أفكارهم فكيف سيتمكن المترجم من إحداث تأثير متساوي بين أفراد من عالمين مختلفين. غير أنه من ناحية أخرى يمكن أن يتحقق ذلك لكن بدرجات متفاوتة فلما تكون القصيدة حزينة مثلا سيكون لها وقع كبير في نفس المتلقي في اللغة الأصلية غير أننا لن نتحصل بالضرورة على نفس النتيجة إذا ما قدمنا القصيدة المترجمة للمتلقي في اللغة الهدف فيمكن أن يشعر بالحزن لكن ليس بنفس شدة القصيدة الأصلية و العكس صحيح فمثلا ذكرنا سابقا تفوق الترجمة أحيانا النصوص الأصلية شهرة فيمكن أن يكون للترجمة أثر أكبر من القصيدة الأصلية على المتلقي.

4- الانتماء التاريخي للقصيدة

يشكل الانتماء التاريخي للقصيدة عقبة أخرى أمام المترجم، فإذا قارنا بين شعر نُظم في عصر الجاهلية و شعر في العصر الحديث هناك فارق كبير بينهما من حيث الحقبة الزمنية والبيئة و الطبيعة و الأسلوب و التراكيب و الجمل و الصور البلاغية و حتى من حيث

البحور الخليلية و موازيتها فقد عُرف الشعر في العصر الحديث بالشعر الحر الذي لا يتبع تلك القواعد بحذافيرها فالسؤال الذي يُطرح هنا هو هل يتمكن المترجم الذي يعيش في هذا العصر أن يترجم شعرا ينتمي إلى عصور ماضية؟؟ و إذا تمكن من الترجمة هل ستضم هذه الترجمة كل السمات البيئية و الثقافية و الأسلوبية السائدة آنذاك؟؟ في الحقيقة لا نظن ذلك ممكنا فشتان بين تلك العصور و عصرنا إن الاختلاف بينها شاسع.

«Cuando usamos una palabra despertamos la resonancia de toda su historia previa. Un texto está siempre incrustado en un tiempo histórico específico; posee lo que los lingüistas llaman estructura diacrónica.»²¹

5- مترجم الشعر يجب أن يكون شاعرا

يؤكد الكثيرون من علماء الترجمة و المترجمين "... أن المترجم الاعتيادي لا يستطيع أن ينصف شاعرا بترجمة قصائده نثرا و بعبارة أوضح: لا يستطيع ترجمة شعر إلا شاعر!!"²². من جهة نظن أن هذه المقولة فيها شيء من الصحة فالشاعر يكون حساسا أكثر اتجاه القصيدة التي سينترجمها فيغوص في معانيها و يتعمق فيها بل و ربما يرى أمورا و يدركها أكثر من المترجم في تلك القصيدة لكن من جهة أخرى يجب القول أن ليس كل شاعر

²¹ STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. p 46

خلوصي، صفاء. فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة. العراق: دار الرشيد للنشر، 1982. ص. 37 [وردت في د. حداد، سلمى. " لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟ حلول لمشاكل تناصية". مجلة جامعة دمشق، المجلد 22، العدد (4 +3). 2006. ص. 358]

مترجما و ليس كل مترجم شاعرا فعدد قليل من الأشخاص يملكون هاتين الميزتين في آن واحد و بالتالي إذا اتبعنا هذه القاعدة ستكون الترجمة الشعرية قليلة إن لم تكن نادرة و السبب الثاني هو "ألا يمكن أن تكون ملكة الشعر سلاحا ذو حدين؟ بمعنى آخر: أوليس المترجم الشاعر أقدر من غيره على استخدام خياله في بعض الأحيان لدرجة الشطط الذي يبعده عن مقصد الشاعر الأصلي؟"²³ و بالتالي يقترب المترجم هنا من الذاتية و يبتعد عن أمانة الحفاظ على المعاني من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف و هذا ما يمهد للمشكلة الآتية:

6- مفهوم الأمانة

يواجه المترجم دوما مشكلة ترجمة النصوص بأمانة و خاصة حينما يتعلق الأمر بالترجمة الشعرية فالقصيدة الشعرية لا تحمل معاني و كلمات فقط بل تعبر عن روح و أحاسيس و أفكار الشاعر أي أن الشعر يتميز بقدر عالي من الذاتية مما يجعل مهمة الترجمة الشعرية أصعب بكثير من غيرها بحكم كون الشعر " [...]. نص موقّع يحمل اسم الكاتب، نص له هوية ينبغي ألا تضيع في عملية الترجمة، نص له حرمانه و ينبغي معاملته بنزاهة علمية، لذا فإن المترجم يحس هنا بمسؤولية أخلاقية، ويشعر بأن عليه دينا، و أن في عنقه أمانة. إنه يحس بأن عليه أن يكتب النص باسم كاتبه، أن يكتبه للمرة الثانية، أن يكتبه من دون أن يكتبه، أن يتدخل دون أن يتدخل، و أن يظهر ليختفي"²⁴ لكن هل اختفاء المترجم

²³ أنظر المرجع السابق ص. 359.

²⁴ تأليف جماعي. التأويل و الترجمة: مقاربات لآليات الفهم و التفسير. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009. ص. 30.

« Plus on veut effacer qu'une كليا أمام ترجمته يعبر حقا عن الأمانة؟

traduction est une traduction, plus on veut vous le faire oublier, plus

on vous trompe. »²⁵ و يصبح للأمانة هنا أكثر من معنى "فيقف مترجم الشعر حائرا

وسط تساؤلات كثيرة: هل هي الأمانة بنقل الأسلوب؟ أم الفكرة؟ أم الإيقاع؟ أم الصور

الشعرية؟ أم اللفظ؟ أم المعنى العام؟²⁶ و بالتالي يبقى من الصعب على المترجم نقل كل هذه

النقاط بأمانة تامة حسب ظننا.

إذن كانت هذه أهم خصوصيات و مشكلات الترجمة الشعرية التي قد تعوق طريق المترجم

أثناء ترجمته للقصيدة الشعرية.

²⁵ HENRI, Meschonnic. *Gloires. Traduction des Psaumes*. Paris :Desclée de Brouwer, 2001. p.12 [Parecido en BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala. *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie*. Paris : Editions Champion, 2008. P.95]

د. حداد، سلمى. " لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟ حلول لمشاكل تناسلية". مجلة جامعة دمشق، المجلد 22، العدد (3+4). 2006. ص. 365²⁶

1-5- هرمينوطيقا جورج ستينر:

يملك جورج ستينر أفكاره الخاصة بالهرمينوطيقا التي تعرفنا على جزء منها سابقا فله نظرة حديثة اتجاهها مختلف عن الهرمينوطيقا القديمة التي كانت تُستخدم فقط لشرح النصوص الدينية حيث أن أفكاره مختلفة لأنه يقول أن الترجمة لا تنحصر فقط في عملية نقل كلمات و عبارات من لغة إلى أخرى و لا ترجمة داخل اللغة نفسها فقط بل يقول ستينر أن الفهم هو عملية ترجمة أيضا « *En suma : dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción. Un estudio de la traducción es un estudio del lenguaje.*»²⁷

كما يقول أن المقاربة الهرمينوطيقية التي يقترحها هي نموذج و ليست نظرية لأنه لا يؤمن بوجود نظرية معينة للترجمة و يؤكد وجود لغة واحدة يتكلمها كل الناس تتسم بالكمال كانت موجودة قبل حادثة بابل و أن البشرية ضيعتها بعد سقوط برج بابل و تفرق ألسنة الناس و يطمح بفضل مقارنته الهرمينوطيقية لاسترجاع هذه اللغة كما أن له نظرة خاصة اتجاه المترجم فالمترجم وفق ستينر يجب أن يتميز بالكمال فيقول الشاعر البريطاني هوسمان (A.E.Housman) بحديثه عن الشروط التي يجب أن تتوفر في المترجم حيث يجب أن يقرأ بطريقة متمعنة و أن يفكر بطريقة صائبة و أن لا يغفل عن أي اعتبارات مهمة في ترجمته و أن يتفادى الذاتية «*Leer atentamente, pensar correctamente, no*

²⁷ STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. P. 69.

omitir ninguna consideración relevante y reprimir el impulso propio
no son logros ordinarios»²⁸ و يضيف ستينر على هذه الشروط أخرى قائلاً أن
المترجم يجب أن يتمتع أيضا بفتنة أدبية و يبني علاقة مميزة مع الكاتب و يستفيد من
التجربة التي حصدها بفضل الدراسة و أن يحمل براعة و إبداعا بالفطرة «Una justa
percepción literaria, una intimidad que es afinidad con el autor, la
experiencia ganada por el estudio y un ingenio natural venido del
seno materno.»²⁹

1-5-1- نبذة عن هذا السيميائي و عن مؤلفه:

فرانسيس جورج ستينر كاتب إنجليزي فرنسي أمريكي متخصص في الأدب المقارن
(Littérature comparée) و في نظرية الترجمة، ولد بباريس في 23 أبريل 1929 كتب
العديد من المقالات حول علم اللغة و الترجمة و حول فلسفة التربية. كما أنه مشهور بالنقد
الأدبي خاصة في المجلة الأمريكية « The New Yorker » و المجلة الأدبية الإنجليزية
« Times Literary Supplement ». نذكر من بين مؤلفاته تولستوي أو دوستويفسكي
(1959) و موت المأساة (1960) و في اللغة والصمت (1967) و خارج حدود الدولة
(1971) و غيرها.

²⁸ Op.cit. p.47.

²⁹ Ibid. Pp. 47- 48.

تشبّع جورج ستينر بالعديد من الثقافات منها الألمانية و الفرنسية و الإنجليزية كما يدافع بشدة عن الثقافة الكلاسيكية الإغريقية اللاتينية و تأثر بعدة فلاسفة ألمان منهم والتر بينجامان (Walter Benjamin) و هانس جورج غادامير (Hans-Georg Gadamer) و مارتن هايدغر (Martin Heidegger) و غيرهم.

و من أشهر مؤلفات جورج ستينر كتاب « Después de Babel » الذي نشره لأول مرة باللغة الإنجليزية سنة 1975 يحتوي هذا المؤلف على أفكار و آراء المفكر و على تحليله لنظريات مختلفة في الترجمة و اللسانيات عن طريق دراسته لمختلف القصائد منها الأشعار الشكسبيرية و سونيتة دانت قابرييل روسيتي (Dante Gabriel Rossetti) و الروايات الكلاسيكية مثل (Sense and sensibility) لجاين أوستن (Jane Austen) و غيرهم. أطلق المفكر عنوان "بعد بابل" على مؤلفه للحديث عن الوضع الذي كانت عليه لغة الإنسان قبل حادثة برج بابل و ما حدث بعدها و حلمه بأن يعود الحال إلى سابق عهده أي إلى ما كان عليه وضع اللغة قبل هذه الحادثة

أما قصة برج بابل فتفيد بأن أولاد سام بن نوح نزلوا بعد الطوفان أرضا بين النهرين (أرض شنغار)، فأقاموا بها مدينة يزينها برج عال أرادوا أن يبلغ عنان السماء، حتى يطلّعوا منه على أسبابها، فعاقبهم الإله على فعلتهم، بأن أحبط أعمالهم و فرّق شملهم ولبس عليهم لسانهم، حتى أضحوا لا يدركون مقاصدهم فيما بينهم. و من ثمّ غدت قصة "بابل" في التراث اليهودي المسيحي رمزا

لاختلاط الألسن. و لا يستبعد أن يكون الفعل "بَلْبَل" في العربية، الذي يعني

الاختلاط أو الوقوع في الاضطراب، مشتقا من "اسم بابل"، و مستندا إلى هذه

القصة العجيبة التي تنقلها التوراة.³⁰

و بالتالي يعود اختلاف اللغات في العالم لهذه القصة وفقا لما ورد في التوراة و الإنجيل

و حلم جورج ستينر هو عودة اللغات إلى تلك اللغة المصدر، اللغة التي كانت تتكلم بها

البشرية جمعاء فتتوحد بفضلها. و بانتظار الوصول لتلك اللغة تأتي الترجمة، وقتئذ، كفعل

لغوي، ووسيط بين هذه الألسن في محاولة لتهديب الفروق و تذليل المحجوب و تقريب

البعيد.³¹ لكن نتساءل هنا ألا يمكن أن يكون لهذا عواقب سيئة على البشرية؟ فاختلاف

اللغات يعني اختلاف الثقافات و تنوعها و هو سر جمال هذا الكون؟ أيمن أن يتحقق حلمه

هذا أم يبقى مجرد حلم للغة مثالية ينطق بها كل الناس؟

إنن يبدأ ستينر مؤلفه بالتساؤل لما نحمل نسا بين أيدينا لفهمه و لنترجمه لمن نولي

الأهمية الأكبر؟ هل للنحو؟ أم للمفردات؟ أو للمعطيات التاريخية؟ أو للمظاهر الثقافية؟

و إذا كانت القراءة هي المرحلة الأولى التي تسبق الترجمة ففي أي مرحلة من القراءة نصبح

فعلا مستعدين للترجمة؟ ثم ينتقل من هذه الأسئلة و يطرح قضية ما هو إذن مفهوم القراءة؟

³⁰ طه، عبد الرحمن. فقه الفلسفة: 1- الفلسفة و الترجمة. دم، دبت. ص. 61- 62 ووردت في باره، عبد الغني. الهرمينوطيقا و

الفلسفة: نحو مشروع عقل تأويلي. ط 1. الجزائر العاصمة / الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008. ص.105.

³¹ أنظر المرجع السابق. ص.105.

فالقراءة الحقيقية للنص وفقا له عبارة عن أشكال متعددة من التأويل و في أغلب الأحيان ندرك هذا بطريقة سطحية أو لا ندركه أبدا:

Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura constituye un acto múltiple de interpretación. La gran mayoría de las veces este acto es apenas esbozado, o bien ni siquiera es conscientemente reconocido. En el mejor de los casos, el lector tiene que depositar su confianza en el auxilio momentáneo que dan los glosarios y las notas al pie.³²

و بالتالي لنصل إلى مستوى القراءة المثالي وفقا له يجب إتقان اللغة الأصل و اللغة الهدف و استعمال القواميس بطريقة مفصلة و نقدية و امتلاك المصطلحات الملائمة لكل سياق بالإضافة إلى إحساس مرهف و دقة الملاحظة لنتمكن في الأخير من فهم النص. و هنا تظهر قضية أخرى، كيف نترجم؟ ما الشروط التي نحتاجها للترجمة؟ و منها ننتقل إلى "النموذج" (modelo) كما سماه هو لأنه لا يؤمن بوجود نظرية للترجمة بل هي فن

« No se trata de una ciencia sino de un arte exacto »³³

و يضيف قائلا «La teoría de la traducción – **si es que en verdad hay una, a diferencia de un acopio de recetas ideales**– gira monótona alrededor de polaridades no definidas : “letra” o “espíritu”, “palabra” o

³² STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. pp. 39- 40.

³³ Ibid. p. 302.

³⁴ « "significado" و بالتالي "النموذج" الذي اقترحه جورج ستينر من أجل ترجمة تتعدى فكرة نقل النصوص من لغة إلى أخرى لتصل إلى أعماق النص و تسبر أغواره، سماه الانتقال الهرمينوطيقي و قسمه لأربع مراحل نكتشفها في العنوان التالي.

³⁴ Op.cit. p. 284.

1-5-2- مقارنة الانتقال الهرمينوطيقي لجورج ستينر و مراحلها

• الثقة / Confianza:

قبل أن يشرع المترجم في ترجمة النص يضع ثقته التامة فيه و في الكاتب، أي أنه سترجم هذا النص و هو يثق مسبقا أنه يحمل معنى فيغامر و يؤمن بجدية النص الذي بين يديه بالرغم من كونه نصا مكتوبا بلغة أخرى و رموز و تراكيب مختلفة و يعبر عن عالم آخر، « Car les mots/ont ceci de cruel qu'ils se refusent/À ceux qui les respectent et les aiment/Pour ce qu'ils pourraient être, non ce qu'ils sont. »³⁵ فكل ترجمة إذن مسبقة بمرحلة الثقة التي يمر بها كل المترجمون و لا يدركونها

Confianza por lo común inmediata y espontanea, pero no por ello menos compleja en su fundamento. Constituye una convención operativa derivada de una secuencia de hipótesis fenomenológicas sobre la coherencia del mundo, sobre la presencia de la significación en sistemas semánticos muy diversos y, quizá antitéticos en lo formal, y sobre la validez de la analogía y semejanza³⁶

فتظهر مرحلة سهلة لكنها غير ذلك بتاتا فزيادة على كونها مرحلة مرهقة للمترجم من الناحية النفسية لأنها تشعره بالضغوطات، يمكن أن تكون مرحلة محبطة أيضا فبعد أن يضع

³⁵ BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala. *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie*. Paris : Editions Champion, 2008. P. 46.

³⁶ STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 303.

المترجم ثقته في النص يجد أنه من غير الممكن ترجمته و يذكر جورج ستينر مثالين عن ذلك « [...] la *poésíe concrète* , la glosolalia, son intraducibles porque están vacías de mensaje léxico, o deliberadamente privadas de significación»³⁷

• الاختراق / La agresión

أخذ جورج ستينر هذا المفهوم من الفلسفة الألمانية لهيدغر حيث يعتبر أن كل عملية فهم اختراق فالمترجم يخترق أعماق نص ليس ملكه ليستخرج معانيه ويفككها إلى أدق التفاصيل و يترجمها ترجمة أولية كأنها عملية هجوم على النص و مقاومة بين المترجم و المعاني الأجنبية للغة الهدف و يصور لنا سان جيرونيمو هذه العملية بطريقة ممتازة في قوله التالي « "Rompeamos" un código : el desciframiento es disección, se ha roto la concha y los órganos vitales aparecen a la vista »³⁸ و بالتالي فهذه العملية مهمة و لا بد للمترجم أن يمر بها و هي مرحلة "عنيفة" إن صح القول³⁹ « El traductor invade, extrae y "trae a casa" » لأن النص الذي يحمله المترجم بين أيديه نص أجنبي عنه لا يعرفه، وضع ثقته فيه، بأنه يحمل معاني معينة لكن سرعان ما يجد رموزا و معاني و أفكارا مختلفة كلياً عن لغته فلمحاولة فهمها لا بد أن يخترقها ليصبح النص بعد ذلك واضحا « [...] el texto en la otra lengua se

³⁷ Ibid. p.303

³⁸ Op.cit. p.304

³⁹ Op.cit. p.305

vuelve, por decirlo así, más delgado ; la luz parece atravesar sin dificultad sus ya aflojadas fibras. En un momento mágico se disipa la resistencia de la "otredad" hostil o seductora."⁴⁰

• الدمج / La incorporación

ينتقل جورج ستينر إلى المرحلة الثالثة من مراحل الانتقال الهرمينوطيقي و هي الدمج، أي دمج معاني النص الأصلي في النص الهدف في هذه المرحلة يكون انتقل من تفكيك النص و ترجمته ترجمة أولية إلى التعمق في معانيه أي أنه يصل إلى مرحلة التجسيد علما بأن هذا المترجم يحمل هو الآخر الحقل الدلالي الخاص به و بالتالي يصبح النص الأصلي عرضة إلى زعزعة و احتواء البنية الكاملة لهذا النص « Ninguna lengua, ningún sistema simbólico tradicional, ningún grupo cultural importa elementos ajenos sin correr el riesgo de transformarse. »⁴¹

و لهذا السبب بعد أن نضع ثقتنا في النص الأصلي فنميل نحوه، نميل للتأثر به ثم نخترق معانيه و نفككها و نترجمها ترجمة أولية لأننا تعرفنا على المعاني الأولى و السطحية للكلمات و العبارات فلمحاولة الوصول إلى أبعد من تلك المعاني الأولية ندمجها أي نبحث عن معانيها العميقة و ننقلها إلى اللغة الهدف لكن لما نطبق كل هذه المراحل سنخلّ بتوازن النص كلياً لهذا نحتاج هنا إلى المرحلة الرابعة أو كما لقبها جورج ستينر « La vuelta de

⁴⁰ Ibid. p. 305.

⁴¹ Op.cit. p.305.

42 « tuerca التي ستعيد التوازن للنص و التي ستكتمل بفضلها حلقة الانتقال الهرمينوطيقي

ألا وهي:

• La restitución / التعويض

كما قلنا سابقا بعد أن نخترق معنى النص الأصلي يحدث خلل في التوازن و قد استلهم جورج ستينر هذه الفكرة من كلود ليفي ستروس (Claude Lévi-Strauss) حيث يقول أن لغة الانطلاق تحمل توازنا و لغة الوصول تحمل هي الأخرى توازنا كما أن الرسالة بين هاتين اللغتين تحمل توازنا أيضا و لما نطبق المراحل الثلاثة السابقة نزرع هذا التوازن و لإعادته نلجأ إلى التعويض أي إلى جمع كل المعاني و التفاصيل التي حصلنا عليها و نعوضها بأخرى في اللغة الهدف و تأتي هذه المرحلة بطريقة تلقائية بعد مرحلة الدمج فلما ندمج المعاني العميقة للنص الأصلي في النص الهدف وندمج نحن معها أيضا ستغمرنا تلك المعاني و سنتمكن تلقائيا من نقل مستوى الترجمة من أولية و حرفية إلى ترجمة عميقة لا تكتفي بنقل كلمات و عبارات بل تنقل معاني المعاني. أي الترجمة هي التي ستعيد التوازن الذي تضعه بسبب كل هذه التحويلات التي طرأت على النصين و هي التي ستهدب للنص الأصلي أملا في الحياة أو في البقاء على قيد الحياة في منطقة جغرافية و ثقافية جديدة. و بالتالي يجب أن تحافظ الترجمة على نفس مستوى النص الأصلي و في بعض الأحيان تفوقه في المستوى «Cuando sobrepasa al original, la verdadera traducción permite deducir que el texto fuente encierra un

⁴²Ibid. p. 306.

potencial de reservas esenciales de las que no es consciente ni él

mismo. »⁴³

⁴³ Op.cit. p. 308.

الفصل التطبيقي

دراسة تطبيقية لأربع قصائد من ديوان بابلو نيرودا

1-2- نبذة عن حياة الشاعر بابلو نيرودا

2-2- تعريف المترجم

3-2- تعريف المدونة

4-2- دراسة تحليلية ونقدية للقصائد الأربعة لبابلو نيرودا

5-2- دراسة مقارنة و نقدية بين القصائد الأربعة و ترجمتها

1-5-2- مقارنة من ناحية الأسلوب الخاص ببابلو نيرودا

6-2- تطبيق مراحل الانتقال الهرمينوطيقي على القصائد الأربعة

7-2- التعليقات المقترحة بعد تطبيق المقاربة الهرمينوطيقية

الفصل التطبيقي: دراسة تطبيقية لأربع قصائد من ديوان بابلو نيرودا

1-2- نبذة عن حياة الشاعر بابلو نيرودا:

ولد بابلو نيرودا في 12 جويلية 1904 ببارال في الشيلي و اسمه الحقيقي ريكاردو إلبيثير نيفتالي ريبس باسوالتو (Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto) و هو شاعر و كاتب و دبلوماسي و رجل سياسي و مفكر شيلي. حصل على جائزة نوبل سنة 1971 و هو أحد أكبر الأسماء الأربعة البارزة في الشعر الشيلي بالإضافة إلى غابرييلا ميسترال (Gabriela Mistral) و بابلو دي روكا (Pablo de Rokha) و بينثيني ويدوبرو (Vicente Huidobro).

ألف أول كتاب له (Crepusculario) و هو يبلغ تسعة عشر عاما و بعد مرور سنة ألف عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة (Veinte poemas de amor y una canción desesperada)

انضم إلى السلك الدبلوماسي سنة 1927 و أصبح قنصلا في رانغون و كولومبو و باتافيا و كالكوستا و بوينوس أيرس. تزوج في ديسمبر 1930 بامرأة هولندية، ماريكا هاجينار (Maryka Hagenaar) أنجبت منه طفلة مالفا مارينا ريبس (Malva Marina Reyes) و أصبح قنصلا في إسبانيا سنة 1935 حيث وطّد صداقته مع فيديريكو غارثيا لوركا (Federico Garcia Lorca).

أسس سنة 1937 اللجنة الإسبانية الأمريكية لدعم إسبانيا و تحالف المفكرين الشيليين للدفاع عن الثقافة. و انتُخب سنة 1945 في مجلس الشيوخ و أصبح عضوا في الحزب الشيوعي الشيلي.

نظم بابلو نيرودا سنة 1946 الحملة الانتخابية لفونثاليت بيديلا (Gonzalez Videla) الذي اتّضح، عقب انتخابه كرئيس، أنه ديكتاتور مناهض للشيوعية فردّ الشاعر على ذلك في خطاب بمجلس الشيوخ تحت العنوان المشهور لإيميل زولا (Emile Zola): أتّهم ! (J'accuse) و كان سيتم اعتقاله لكن أصبح لاجئاً في الخارج و لما كان منفياً في أوروبا زار اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية (URSS) و بولونيا و هونغاريا و إيطاليا و الهند و المكسيك حيث ألف سنة 1950 Canto General و نشره محظور في الشيلي. تحصل سنة 1953 على جائزة ستالين "للسلام" و سنة 1955 على الجائزة الدولية للسلام ثم التقى بزوجه ماتيلدي أورتيا (Matilde Urrutia) التي ألهمته لكتابة قصائد حب في غاية الروعة (Cien sonetos de amor). كما ألف مسرحيته الوحيدة (Fulgor y muerte de Joaquin Murrieta) سنة 1967. لما أصبح سفيرا في فرنسا أصيب بسرطان البروستاتا و توفي في 23 سبتمبر 1973. و تم نشر سيرته الذاتية (Confieso que he vivido) بعد وفاته سنة 1974.

2-2- تعريف المترجم محمود السيد علي:

هو عضو في لجنة الترجمة في المشروع القومي للترجمة للمجلس الأعلى للثقافة في مصر. ترجم "عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة" لبابلو نيرودا كما ترجم الجزء الثاني من الأعمال الشعرية الكاملة لفدريكو فارتيا لوركا (Federico Garcia Lorca). و حصل سنة 1991 على جائزة الدولة التشجيعية للمجلس الأعلى للثقافة.

2-3- تعريف المدونة:

ألف بابلو نيرودا كتاب "عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة" في أبريل سنة 1924 بسانتياغو لما كان يبلغ من العمر عشرون سنة وبالتالي فهذا الكتاب متواجد منذ أكثر من سبعين سنة و نُشر عدّة مرات و يبقى من أبرز الكتب الشعرية للقرن العشرين و كان له تأثير في حياة الكثير من الناس على مرّ السنين حيث يقول نيرودا في الحديث عن كتابه « *Veinte poemas se ha editado muchas veces. He visto muchas parejas de enamorados perdurables a quienes unió este libro triste. ¿Cómo se ha mantenido la frescura, el aroma vivo de estos versos durante todos estos años que fueron como siglos? Yo no puedo explicarlo.* »⁴⁴

يعبر هذا الكتاب عن حالة الحب الشديد و المطلق الذي عاشه الشاعر في شبابه و عن أحزانه و كربه

Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme.

Sígueme, compañera, en esa ola de angustia.⁴⁵

⁴⁴ NERUDA, Pablo. *Las vidas del poeta: Memorias y recuerdos de Pablo Neruda (Diez crónicas autobiográficas)*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro Internacional, 16 enero- 1 junio de 1962 (primera crónica). [Mencionado en NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2012. P.10]

⁴⁵ NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2012. Poema 5.

فأغلب القصائد التي نظمها في هذا الكتاب تعبر عن حب حزين، عن معاناة و عذاب

قاساه جزاء هذا الحب

« Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* son un libro doloroso y pastoril que contiene mis más atormentadas pasiones adolescentes, mezcladas con la naturaleza arrolladora del sur de mi patria. »⁴⁶

لهذا اخترنا أربع قصائد محددة من ضمن القصائد التي نضمها الشاعر لندرسها و هي القصائد رقم 4 و 5 و 15 و 20 وقد سلطنا الضوء في بحثنا على هذه القصائد بالذات لأنها نالت إعجابنا شخصيا و أيضا لأننا بعد قراءتها لاحظنا أنها تجمع جوانب مختلفة من مشاعر الحب التي عبّر عنها الشاعر و بالتالي لما نجتمعها تقدم لنا الإحساس متعدد الأوجه (poliédrico) الذي يتميز به الشاعر في هذه القصائد فننتقل من السعادة إلى الكرب و من حلاوة الحزن المتناقضة إلى الحنين للماضي و بالتالي فهو يعيش مشاعر الحب من خلال هذه القصائد الأربعة بطرائق مختلفة، تارة يعبر عنها بأسلوب مباشر و تارة أخرى بأسلوب متناقض «Es un libro de amor porque a pesar de su aguda melancolía está presente en él el goce de la existencia. »⁴⁷

⁴⁶ NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 64- 65 [Parecido en NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2012. P.22]

⁴⁷ Ibid. p.64.

2-4- دراسة تحليلية و نقدية للقائد الأربع لبابلو نيرودا:

قبل الشروع في تحليل و نقد القصائد الأربعة التي اخترناها أردنا تقديم بعض الملاحظات بخصوص المؤلف بصفة عامة.

يظهر جلياً التأثير الكبير لبابلو نيرودا بالطبيعة في قصائده حيث نجد العوامل الطبيعية حاضرة في جميع أشعاره بالإضافة إلى المحيط الذي كان يعيش فيه شاباً.

Escribir, por ejemplo: « La noche está estrellada,

Y tiritan, azules, los astros a lo lejos »⁴⁸

فقد استخدم الكثير من عناصر الطبيعة سواء في وصف نفسه أو في وصف النساء اللواتي ذكرهن في قصائده حيث نلاحظ أنه عبّر بكثرة عن المرأة مشبها إياها بالبحر. و من ضمن هذه العناصر نذكر: الشمس، الشفق، الأنهار، غروب الشمس، السنابل، الريح، العواصف، الصيف، السحب، الشجر، العصافير، الشواطئ، العنب، الخريف، النجوم، الليل، الفراشات، المطر... وبهذا نلاحظ و نحن نقرأ قصائده الواحدة تلو الأخرى تدرّج الفصول الأربعة التي تعبر هي الأخرى عن مراحل الحب؛ الربيع، ثم الصيف فالخريف فالشتاء مثلما ذكر خوسي كارلوس روفيرا (José Carlos Rovira) الذي قام ببعض التعليقات عن كتاب عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة لبابلو نيرودا.

⁴⁸ NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2012. Poema 20.

و لطالما سُئل الشاعر عن المرأة التي يتحدث عنها في قصائده فكان يستصعب السؤال فيقول أنه لا يتحدث عن شخص أو عن امرأة محددة في كتابه إنما يتحدث عن رمزين، عن إلهام مجسد في شخصيتين سماهما ماريسول (Marisol) و ماريسومبرا (Marisombra) و تعبر ماريسول عن حبه لبلدته، لغابات تيموكو (Temuco) و براري ساحل المحيط الهادئ. أما ماريسومبرا فتتمثل حب الطالب الشاب لشوارع و تجايف المدينة:

« [...] Los *Veinte poemas* son el romance de Santiago, con las calles estudiantiles, la universidad y el olor a madreselva del amor compartido. Los trozos de Santiago fueron escritos entre la calle Echaurren y la avenida España y en el interior del antiguo edificio del Instituto Pedagógico, pero el panorama son siempre las aguas y los árboles del sur. [...] Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los *Veinte poemas*, pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se entrelazan en esta melancolía y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y Marisombra. Marisol es el idilio de la provincia encantada con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco. Ella figura con su alegría y su vivaz belleza en todas las páginas, rodeada por las aguas del puerto y por la media luna sobre las montañas. Marisombra es la estudiante de la capital. Boina gris, ojos

suavísimos, el constante olor a madreSelva del errante amor estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe.⁴⁹

عقب القيام بهذه الملاحظات، نتجه الآن نحو تحليل القصائد لنبدأ بالقصيدة رقم 4 حيث تصور ما يدور بين الشاعر و حبيبته أثناء هبوب العاصفة الصيفية فوصف صمتها العاشق و قُبلهما في ظل حركة السحب و الرياح و الأوراق المتساقطة و هما وسط هذه العاصفة.

و لاحظنا استعماله للكثير من الصور البيانية التي لها علاقة بالعوامل الطبيعية، فشبّه في البيت الثالث حركة السحب بالمناديل التي نحملها لنودع شخصا ما من بعيد

Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes⁵⁰

و استعمل الاستعارة لما نسب في البيت الرابع اليدين للريح

El viento las sacude con sus viajeras manos⁵¹

⁴⁹ NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 64- 65 [Parecido en NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2012. PP.22- 23]

⁵⁰ NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2012. Poema 4.

⁵¹ Ibid. poema 4.

فكأن للريح يدين تهزان السحاب لتوديع تلك المنطقة و الرحيل لمنطقة أخرى كما استعمل
استعارة أخرى في البيت الخامس جاعلا للريح قلبا

Innumerable corazón del viento⁵²

فكأن للريح قلبا لا يتوقف عن النبض و يريد القول هنا أن هذه العاصفة قوية و لن تتوقف
إلا بعد مرور وقت طويل.

و نلاحظ بالإضافة إلى ذلك أنه نسب للريح صفة الجلال و الوقار في البيت السابع قائلا:

Zumbando entre los árboles, orquestal y divino

و هنا استعمل صفة "شبه أوركسترالي" كناية عن الصفير و الضجة التي يحدثها لما يكون
هبوبه قويا أما صفة "الجلال" فيريد بها أن الريح لما يهب قويا و تتجم عنه عاصفة كبيرة،
يخلق جوا مهيبا و عظيما و جليلا.

و نلاحظ أن تواجد الشاعر مع حبيبته هنا يدور في مكان واحد وسط الطبيعة
و العصافير و وسط هذه العاصفة الصيفية و بالتالي نظن أن استخدام الشاعر للعاصفة
و تكراره لكلمة "الريح" عدة مرات – (el viento las sacude – corazón del viento –
viento que lleva en rápido – viento que la derriba – viento del
verano)

⁵² Ibid. poema 4.

تكراره لهذه الكلمة ليس عبثا فالريح الذي يتحدث عنه ليست الريح⁵³ الناعمة، الهادئة و المنعشة أحيانا في فصل الصيف بل الريح هنا قوي، عنيف، يجر كل ما في طريقه خلال فصل الصيف الساكن مثلما يكون الحب أحيانا قويا مدمرا بعد أن كان هادئا ثم يعود من جديد ليصبح ساكنا مثل العاصفة عند انحسارها.

ننتقل الآن لتحليل القصيدة رقم 5 التي تعبر عن كلمات الشاعر التي تخونه للتعبير عن حبه لحبيبته فكل كلماته لا تكفي للتعبير عن مشاعره نحوها ثم يطلق العنان لحزنه و ألمه بسبب تجربة الحب و تؤدي هذه الأحزان إلى إحساس بالكرب (angustia) حيث يناجي حبيبته أن تحبه و لا تتخلى عنه

Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme.

Sígueme, compañera, en esa ola de angustia.

و بالرغم من هذا الإحساس بالحزن الشديد الذي نشعر به عند قراءتنا لهذه القصيدة إلا أننا نجد في الأخير إحساسا بالسعادة فيقول الشاعر أنه لطالما كان يحس بالفراغ لكن ما لبثت حبيبته أن ملأته و تلوّنت كلماته الحزينة السوداء بألوان حبه لها.

Pero se van tiñendo con tu amor mis palabras,

استعملنا هنا الريح بصيغة المذكر ثم بصيغة المؤنث و ذلك لأن الريح لما تستعمل بصيغة المذكر تحمل معنى القوة و الشدة و القسوة أما المعنى المؤنث فيحمل معنى اللبونة و الهدوء و البركة كما أن الريح مؤنثة تأتيها مجازيا و ليس حقيقيا و المؤنث المجازي يجوز أن يوصف بالمذكر و بالمؤنث فنقول مثلا "هذه ريح عاصف" و "هذه ريح عاصفة" و نجد كلتا الصيغتين مذكورتين في القرآن الكريم في سورة يونس الآية 22: "جاءتها ريح عاصف و جاءهم الموج من كل مكان" و سورة الأنبياء، الآية 81: "و لسليمان الريح عاصفة تجري بأمره إلى الأرض التي باركنا⁵³ فيها و كنا بكل شيء عالمين".

Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas.

أما بالنسبة للجانب اللغوي فقد استخدم هنا أيضا بعض الصور البيانية مشبها كلماته بآثار
أقدام النورس فوق رمال الشاطئ التي سرعان ما تجرفها مياه البحر و تمحي كل آثارها
شأنها في ذلك شأن كلماته التي سرعان ما ينطق بها فتختفي لصغرها و لعدم تعبيرها كفاية
عن كل مشاعره و مثل اللباب تتسلق ألمه العتيق ثم تدخل كلماته تلك في حرب مع "رياح
الحنن" التي تحاول "جرفهن"

El viento de la angustia aún las suele arrastrar.

و مع "أعاصير الأحلام" التي تحاول "قبرهن"

Huracanes de sueños aún a veces las tumban.

وتبقى هذه المواجهة بين كلمات الشاعر المُحبة التي يحاول إخراجها و بين رياح الحزن
و حالة الكرب التي يشعر بها إلى أن تُهدم كل تلك العوامل السيئة تاركة مكانها للحب الذي
سيلون في الأخير كلماته و إلى أيادي حبيبته البيضاء التي شبهها بحبات العنب كناية عن
نعومتها و الفاكهة هنا رمز يستدعي أحاسيس الذوق و البصر و اللمس لدى الشاعر
و القارئ على حد سواء.

بعد تحليل القصيدة رقم 5 ننتقل الآن إلى القصيدة رقم 15 التي يتحدث فيها عن صمت حبيبته و هنا يمكننا ملاحظة أن المرأة التي يتحدث عنها يمكن أن تكون المرأة كإنسان و يمكن أن تكون المرأة هنا رمزا لصمته و حزنه هو فتصبح المرأة هنا تجسيدا للحزن بذاته

Y te pareces a la palabra melancolía.

فنشعر في هذه القصيدة بتناقض كبير بين الحزن، الصمت و الاستمتاع بهذا الصمت في أن واحد فيقول

Me gustas cuando callas porque estás como ausente

و ما تجدر الإشارة له هنا هو أن الشعور بالحزن و الاستمتاع به في نفس الوقت يذكرنا بشعور « La saudade » و هي كلمة برتغالية تعبر عن المشاعر التي نحسب في الظاهر أنها متناقضة لكنها تلتقي و تجتمع فيشعر الإنسان بالسعادة و الحزن في آن واحد بل و يتلذذ بذلك الحزن و الكرب.

و لما نستكمل تحليلنا لهذه القصيدة يتبين لنا أنه يمكن أن يكون حديثه عن صمت حبيبته كما يمكن أن يكون أيضا عن صمت الطبيعة فالطبيعة تصمت أيضا لما تكون هادئة، ساكنة كليا لتصبح المرأة و الطبيعة وجهان لعملة واحدة في هذه القصيدة.

و في المرحلة الأخيرة من تحليلنا هذا ننتقل لأحد أشهر قصائد حب لبابلو نيرودا ألا وهي القصيدة رقم 20 التي يعبر فيها عن حزنه و حنينه للأيام الماضية حيث كان فيها مع

حبيبته التي افترق عنها الآن و يستهل قصيدته بالحديث في الوقت الحاضر حيث يصف
الليلة التي يكتب فيها هذه القصيدة، ليلة هادئة مليئة بالنجوم و نسمة الريح الناعمة لكن
الشاعر حزين فيقول أنه يمكنه أن يكتب أحزن الأشعار في هذه الليلة ثم ينتقل للحديث عن
الماضي انطلاقا من البيت السادس إلى البيت الخامس عشر، يعبر فيها عن حبه القديم لها
و عن فقدانها و الإحساس بمرور الليل الطويل دونها و عن روحه المعذبة إثر خسارتها ثم
يعود و يذكر الوقت الحاضر حيث أن الليل نفسه الذي "يُبَيِّض" الأشجار و هي كناية عن
ضوء القمر الذي يعكس ضوءه على الأشجار فينيرها و هذه الليلة هي نفسها اليوم لكن
الشاعر و حبيبته لم يصبحا نفس الشخصين اللذين كانا سابقا

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles

Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

فيعود الشاعر لحالة الكرب التي اعتدنا عليها في قصائده السابقة لتنتهي بقوله أنه أحبها
كثيرا و لم يعد يحبها بعد الآن و أن هذا الألم هو آخر ألم يشعر به بسببها وأن هذه آخر
الآبيات التي يكتبها لها

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,

y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

هذا ونلاحظ دوماً تأثر الشاعر بالعوامل الطبيعية في هذه القصيدة أيضاً فيذكر الليل
و النجوم و الريح و السماء و غيرها ما يجعلنا نفهم أن الشاعر نظم قصائده الأربعة في
الطبيعة، في محيطه الذي أثر كثيراً فيه.

2-5- دراسة مقارنة و نقدية بين القصائد الأربع و ترجمتها:

عقب قيامنا بتحليل القصائد الأربعة سنقوم الآن بمقارنة و نقد هذه القصائد و ترجمتها استنادا على أسلوب الشاعر بابلو نيرودا للتحقق إن تم احترام الأسلوب نفسه أثناء الترجمة أم تم تغييره.

2-5-1- مقارنة من ناحية الأسلوب الخاص ببابلو نيرودا:

نبدأ المقارنة بالقصيدة 4 حيث يستهل الشاعر القصيدة قائلا

Es la mañana llena de tempestad/ en el corazón del verano

أي أن الصباح يشهد عاصفة هوجاء في أوج الصيف و قام المترجم بترجمة هذا البيت بتصريف في تغيير تركيب الأبيات:

الصباح في قلب الصيف / تملأه العاصفة⁵⁴

فقلب جزءا من البيت الأول مع البيت الثاني ليحاول إيصال نفس المعنى الذي ذكره الشاعر لكن نظن أنه لم يكن من الضروري أن يغير المترجم هنا تركيب الأبيات فيمكن إيصال نفس المعنى دون القيام بذلك.

أما البيت الثالث الذي يصف فيه الشاعر حركة السحب قائلا

علي، محمود السيد. بابلو نيرودا عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة. الطبعة الأولى. دم: المجلس الأعلى للثقافة/ المشروع القومي للترجمة، 1998. ص. 41.⁵⁴

Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes

نجد في هذا البيت أحد مميزات أسلوب نيرودا و هي تغيير بنية البيت (ruptura sintáctica) فلو لم يغير الشاعر تركيب البيت لكان على هذا الشكل:

Las nubes viajan como pañuelos blancos de adiós

أما بالنسبة للمترجم فنظن أنه كان من المستحسن أن يعود للبنية الأصلية للبيت الشعري هنا عوض أن يتبع نفس أسلوب الشاعر حرفيا فما يصح في لغة يمكن أن لا يصح في الأخرى فترجم البيت كالتالي:

مناديل وداع بيضاء تسافر السحب

و بالتالي نظن أن إتباع المترجم أسلوب الشاعر نفسه بتغيير بنية البيت الشعري جعل البيت خاليا من المعنى في اللغة الهدف.

أما البيت الأخير فلاحظنا أن المترجم لم يقم بترجمته

Combatido en la puerta del viento del verano

و توقف عند البيت الثالث عشر. و ما يجدر التنويه له في هذا المقام أن سبب حذف هذا البيت يعود ربما لترجمة المترجم لطبعة قديمة من ديوان "عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة" لبابلو نيرودا حيث أن الشاعر قد أحدث بعض التغييرات على قصائده في الطبقات

التي تلت الطبعة الأولى للديوان و لم نتمكن من التحقق من الطبعة التي ترجمها المترجم هنا ذلك أنه لم يذكر سنة إصدار الطبعة فذكر فقط سنة 1998 أي سنة ترجمته هو لهذه الطبعة.

أما بالنسبة للبنية العامة للقصيدة فمعروف عن بابلو نيرودا أسلوب الشعر الحر أي أنه لا يتبع ترتيبا معيناً في كتابة أبياته و لا يتقيد بعدد ثابت من التفعيلات في أبيات القصيدة و لا يلتزم بالقافية إلا ربما في بيتين أو أربعة مثلاً

Innumerable corazón del viento

Latiendo sobre nuestro silencio enamorado

و قد احترم المترجم نفس بنية الشعر الحر في ترجمته فلم يلتزم بالقافية إلا بين البيت السابع و الثامن (... بين الأشجار/ ... و الأشعار) و البيت التاسع و العاشر (... المتساقطة/ ... الخافقة).

كما لاحظنا احترام المترجم لأسلوب الشاعر المعروف أيضا بالتشخيص (Prosopopeya) في قوله:

El viento las sacude con sus viajeras manos

Innumerable corazón del viento

فكأنما للريح أيادي تهز الأوراق المتساقطة و كأنما للريح قلبا لا يتوقف عن النبض، في حين يريد الشاعر في الاستعارة التي استعملها في البيت الأول القول أن هبوب الريح قوي لدرجة أنه يجرف كل الأوراق المتساقطة و ينثرها في السماء أما الاستعارة الثانية فيعبر فيها عن قوة الريح دوما مستعملا كلمة "قلب" أي أن الريح في قمة ثورته.

فنقلها المترجم قائلا:

تهزها الرياح بأيديها الراحلة

قلب الريح الأبدي

أما الآن ننتقل لدراسة مقارنة بين القصيدة رقم 5 و ترجمتها التي يتحدث فيها عن الكلمات التي تخونه ليعبر عن حبه في حوار مع حبيبته حيث يستهل قصيدته قائلا في البيت الرابع:

Como las huellas de las gaviotas en las playas

ترجمت إلى اللغة الهدف كالتالي

صير آثار نورس على رمال الشاطئ

فلم نجد هنا من داع لإضافة كلمة "الرمال" التي وضعها المترجم فكلمة "الشاطئ" لوحدها تفي بالغرض هنا لأن الشاطئ يابس على طول حافة محيط أو بحر أو بحيرة أو نهر و بالتالي نفهم أن الشاعر يتحدث عن آثار أقدام النورس على الشاطئ أي على الرمال فلا

تثبت آثار أقدام في البحر كما أن إضافة هذه الكلمة يثقل ربما إيقاع البيت الرابع في اللغة الهدف.

أما البيت السادس فيشبه فيه الشاعر يدي حبيبته بحبات العنب في نعومتها و يقول

Para tus manos suaves como las uvas

و تُرجمت كالتالي:

ليديك الناعمتين، حبات عنب

فحبذا لو أضاف الشاعر أداة التشبيه كالكاف مثلا ليقول "كحبات عنب" لأننا لما نقرأ هنا البيت دون معرفة مسبقة للقصيدة الأصلية يمكن أن يحصل غموض في المعنى و أن يفهم المتلقي أن المرأة تحمل حبات عنب في يديها مثلا في حين أن الشاعر استعمل أداة التشبيه « como » ليشبه نعومة يدي حبيبته بحبات العنب.

فيما يخص البيت الثاني عشر يقول الشاعر في حديثه عن الكلمات

Ellas están huyendo de mi guarida oscura

و نقلها المترجم إلى اللغة العربية كالتالي:

من عشي المظلم تهرب كلماتي

فشرح إن صح القول « ellas » بـ"كلماتي"، نعتقد أنها ترجمة موفقة هنا لأن ضمير « ellas » في اللغة الإسبانية يعبر عن جمع المؤنث أي يعود على « palabras » فالبيت في اللغة المصدر مفهوم لكن لو استخدم المترجم ضمير المؤنث المفرد "هي" في اللغة الهدف لوقع لبس في الفهم فيمكن أن يظن المتلقي هنا أن الشاعر يتحدث عن حبيبته في حين أنه يتحدث عن كلماته و حتى و لو استعمل ضمير المؤنث الجمع "هنّ" لكان ربما سيتقل البيت في اللغة الهدف لذلك اختيار "كلماتي" هو الأحسن في هذا المقام حسبما نرى.

أما البيت الخامس عشر الذي يواصل فيه الشاعر الحديث عن كلماته قائلاً:

Y están acostumbradas más que tú a mi tristeza

نقلها المترجم للغة الهدف كالتالي:

تعودن أكثر منك على أنني حزين

حيث أضاف هنا كلمة "أني" عوض أن يقول "على حزني" مباشرة و نظن أنه تعمد ذلك

لتكون لهذه الأبيات نفس القافية:

تملئين كل شيء، كل شيء تملئين

قبلك ملأن الوحدة التي تملئين،

تعودن أكثر منك على أنني حزين

لكن بما أننا في الشعر الحر فهو لا يلتزم بالقافية كما ذكرنا آنفا إذ تختلف فيه أحرف الروي و بالتالي لم يكن من الضروري محاولة الحفاظ على نفس الروي في اللغة الهدف فمن جهة هو أمر مستحسن لكن من جهة أخرى إذا أثقل إيقاع البيت فمن الأفضل تركه. « On voit bien que, pour rendre les vers conformes aux règles syntaxiques et grammaticales de la langue d'arrivée, le traducteur ne peut pas toujours respecter la symétrie, même si lexicalement il dispose d'une petite marge de manœuvre, il ne peut rien faire pour restituer le schéma tonal. »⁵⁵ و قد لاحظنا هذا في ترجمة القصائد الأربع حيث يحاول المترجم المحافظة على نفس الروي و الالتزام بالقافية لكن ذلك يتقل الأبيات أحيانا فاختلاف الروي في الشعر الحر ليس أمرا سيئا بل نجد فيه أحيانا إيقاعا جميلا و اختصارا في الأبيات أجمل.

ننتقل الآن للمقارنة والنقد بين القصيدة رقم 15 و ترجمتها حيث يستمتع و يتأمل فيها الشاعر صمت حبيبته فيقول في البيت الثالث

Parece que los ojos se te hubieran volado

الذي نقله المترجم كالتالي:

كأنما قد طارتا، تبدو عيناك

⁵⁵ BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala. *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie*. Paris : Editions Champion, 2008. P. 68.

و نرى هنا مجددا أسلوب المترجم في تغيير تركيب الأبيات فجعل الفعل « volar » الذي كان في آخر البيت جعله في الشطر الأول منه و نقل العينين إلى آخر البيت الشعري لكن نظن أنه لو حافظ هنا تقريبا على نفس تركيب البيت الأصلي لأدى المعنى بطريقة أحسن لأننا لما نقرأ "تبدو عيناك" نشعر كأنما هناك معنى ناقص أو كأننا ننتظر ما سيلي هذا التعبير بالرغم من أن شطره الثاني في الحقيقة موجود في الجزء الأول من البيت "كأنما قد طارتا". و يعود هنا المترجم للاهتمام بالالتزام بالقافية على حساب المعنى أحيانا فنظن أنه تعمد قلب تركيب هذا البيت هنا ليتوافق الروي مع البيت الذي سيليه فيقول:

كأنما قد طارتا، تبدو عيناك

كما لو كانت قبلة تسد فاك

و في الأخير لاحظنا بعد قراءة القصيدة المترجمة أن المترجم قام بقلب تركيب الأبيات في قسم كبير من هذه القصيدة فنجد أن أغلب الأبيات تنتهي بالأفعال مثل الأبيات (1-2) (... تكونين/ ... تسمعين) و الأبيات (6-7) (... تطفين/ ... تبدين) و الأبيات (9-10) (11) (... تكونين/ ... تشكين/ ... تسمعين).

ننتقل الآن لمقارنة و نقد آخر قصيدة رقم 20 التي يعبر فيها الشاعر عن حزنه بعد افتراقه عن حبيبته و يحنّ لذكرياته معها فيصف في البيت الثالث شكل النجوم و يقول:

Y tiritan, azules, los astros, a lo lejos

بالحديث عن لمعان النجوم الذي يخف تارة و يقوى تارة أخرى فيتهياً لنا أن النجوم ترتجف

أما المترجم فنقلها للغة الهدف قائلاً:

تصطك زرقاء الكواكب بعيد

و هنا يمكننا ملاحظة غموض في المعنى بسبب ترك بنية البيت في اللغة الهدف على حالها

مثلاً كانت في القصيدة الأصلية:

tiritan / تصطك

azules / زرقاء

los astros / الكواكب

a lo lejos / بعيد

أما في البيت العاشر يقول الشاعر

Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos

و نقلها المترجم قائلاً:

كما لم يحب أحد عين المها فيها

فلاحظ هنا أن المترجم غير معنى البيت كليا فالشاعر استخدم كلمة « cómo » كتساؤل مقابله "كيف" فيتساءل كيف عساه لا يحب تلك العيون الكبيرة ذات النظرة الثابتة أي بصيغة التعجب فهناك فرق بين « cómo » و « como » باللغة الإسبانية و هذا ما غير معنى البيت كليا من تساؤل إلى مقارنة.

كما نلاحظ أيضا أن المترجم في البيت السابع عشر حذف جزءا من البيت حيث يقول الشاعر:

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos

و تُرجمت كآلاتي:

على البعد يغني إنسان، على البعد

و بهذا حذف في ترجمته « eso es todo ». و هذا يعود ربما لنفس مشكلة الطبعة التي ذكرناها سابقا.

كما ترجم كلمة « a lo lejos » بـ "على بعد" بيد أننا في اللغة العربية لما نقول "على بعد" يجب أن تليها كلمة معينة مثلا سقطت الكرة على بعد أمتار. فعوض استعمال هذه الكلمة كان يمكن استعمال "من بعيد" أو "بعيدا" على سبيل المثال. كما حذف كلمة أخرى من البيت العشرين فالشاعر يقول فيه:

Mi corazón la busca, y ella no está conmigo

و نقله المترجم هكذا:

قلبي، إنها ليست معي

فحذف فعل « buscar » أي أن قلب الشاعر يبحث عن حبيبته لكنها ليست برفقته لكن لما حذف المترجم فعل "يبحث" يتهياً للقارئ هنا أن الشاعر في حوار مع قلبه يخاطبه قائلاً له أن حبيبته ليست معه مما يغير معنى البيت أيضاً.

فيما يخص البيت الواحد و الثلاثين الذي يقول فيه الشاعر:

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa

أي أنه على يقين أن هذه آخر مرة يشعر فيها بالألم بسبب هذه المرأة و قد تُرجمت كالتالي:

مع أن هذا هو آخر آلامها

و لما يقول "آلامها" كأنه يتحدث هنا عن آخر ألم تشعر به هذه المرأة في حين أن الشاعر

يتحدث عن آخر ألم تتسبب فيه له فهناك تغيير في معنى البيت أيضاً في هذا المقام.

2-6- تطبيق مراحل الانتقال الهرمينوطيقي لستينر على القصائد الأربعة:

أسهم تحليلنا للقصائد الأربعة التي اخترناها من ديوان بابلو نيرودا و مقارنتها مع ترجمتها في اللغة الهدف ثم نقدها، في توضيح القصائد بطريقة أفضل. أما الآن سننتقل إلى تطبيق المراحل الأربعة للمقاربة الهرمينوطيكية لجورج ستينر على القصائد لنتحقق في الأخير إن كانت هذه المقاربة ستسهم في تحسين نوعية الترجمة أم لا.

إن كما ذكرنا آنفا في الفصل النظري، أول مرحلة من مراحل الانتقال الهرمينوطيقي لجورج ستينر هي الثقة (Confianza) فقبل أن يشرع المترجم في ترجمة النص يضع ثقته التامة في كون هذا النص يحمل معاني بالرغم من كونه أجنبيا عنه فهي مرحلة نفسية أكثر منها تطبيقية أو ملموسة و بالتالي لما يكون المترجم بصدد قراءة القصائد الأربعة من ديوان نيرودا دون معرفتها مسبقا سيحس ببعض الضغوطات فسيظن ربما أن هذه القصائد لن تكون مفهومة، ربما تحتوي على معاني و رموز تنتمي لثقافة أخرى لا يعرفها لكن بالرغم من هذا كله يثق بأنه سيجد هناك معاني عسيرة كانت أم يسيرة. فالكثير من المترجمين تتسبب لهم هذه الحالة في ضغط نفسي كبير و أرق إلى حد التوقف كليا أو فقدان الأمل في إمكانية ترجمة هذا النص لاحتوائه على مفاهيم و أفكار تعسر عليهم فهمها مثل استعمال بابلو نيرودا للرموز الطبيعية في قصائده فالمترجم الذي لا يضع ثقته في وجود معنى يريد الشاعر إيصاله خلف استخدامه لفاكهة العنب مثلا (رمز لنعومة الأيدي بالنسبة للشاعر) في القصيدة الخامسة، في البيت السادس

Para tus manos suaves como las uvas

و حديثه عن الليل في قصائده و ربطه دوما بالصمت في القصيدة الخامسة عشر، في البيت الخامس عشر حيث يقول:

Eres como la noche, callada y constelada

فالليل يرتبط دوما بالصمت و السكون لدى هذا الشاعر عكس النهار الذي غالبا ما يربطه في قصائده بالضجة و مرور الوقت الذي لا مفر منه إلى أن يموت الإنسان⁵⁶. فإن لم يضع المترجم ثقته التامة في وجود معاني خلف هذه العبارات التي رغم بساطتها ليست بالهينة، لن يستطيع ترجمتها و إن ترجمها ستكون سطحية خالية من المعنى الشعري و الجمالي الذي أضفاه الشاعر عليها.

و بعد أن يثق المترجم بالمعاني التي تحتوي عليها القصائد، سيبدأ بمحاولة اختراق (agresión) هذه القصائد و يستخرج منها كل المفاهيم و العبارات و التراكيب و الرموز و الصور البيانية و الأمور التي تدل على اختلاف ثقافة اللغة الأصل التي تشد انتباهه و يتعسر عليه ترجمتها فبعد أن كان مجردا محروما من معرفة معاني النص الذي يحمله بين يديه لكونه نسا أجنبيا عنه، يقرأه ثم يكتشفه فيصبح انتقائيا (selectivo) أي سيستخرج (extraer) التعابير و المعاني التي لم يفهمها و يحاول ترجمتها لكن في هذا المستوى من

⁵⁶ CALATAYUD, Diego. *Actualidad literaria*. [En línea]. <http://www.actualidadliteratura.com/el-estilo-de-pablo-neruda/>. 11 de octubre de 2012. (Consultado el 30.10.2015 a las 22.21h).

الانتقال الهرمينوطيقي يصبح المترجم متأثراً بتلك المعاني و جماليات القصيدة الأصلية و خصوصيات اللغة الأصل إلى درجة أنها تجرّفه معها فيخترقها أي يترجمها دون أن يحدث تغييرات عليها تتوافق مع خصوصيات اللغة الهدف التي سينساها كلياً في هذه المرحلة بسبب شدة تعلقه و انجرافه وراء اللغة الأصل و هنا تكمن مشكلة الترجمة الحرفية حيث أن الكثير من الترجمات تتوقف عند مرحلة الاختراق (Agresión) فينسى المترجم أحياناً "نسيان" النص الأصلي و الافتراق عنه و قراءة النص المترجم كما لو كان نصاً قائماً بحد ذاته و ليس ترجمة لنص آخر ففي الحقيقة لما يكون هذا النص بين يديّ القارئ هو لا يعرف النص الأصلي فسيقرأ النص المترجم من منظور اللغة الهدف فقط فإذا توقف المترجم عند مرحلة الاختراق سينتهي المطاف بهذا النص بأن يصبح مجرد ترجمة حرفية للنص الأصلي.

لهذا سنحاول تقديم بعض الأمثلة عن المفاهيم التي تجعل الترجمة متعسرة في القصائد الأربعة التي اخترناها لبابلو نيرودا بدأ باختراق القصيدة الرابعة و استخراج منها بعض المعاني المستعصية الفهم حيث يستهلها الشاعر بالبيتين التاليين:

Es la mañana llena de tempestad

En el corazón del verano

و المشكلة هنا تكمن في كلمة « corazón » لما نقرأ البيت نجد أن هذه الكلمة تعني "القلب" كترجمة أولية لكن إذا عاودنا قراءة البيت و فهمه، نلاحظ أن الشاعر يتحدث هنا عن الصيف و يقول بطريقة حرفية " في قلب الصيف" لكن في الحقيقة هل يمكن القول في اللغة العربية "قلب الصيف"؟ سنجيب عن السؤال بعد رؤية الترجمة في اللغة الهدف التي كانت كالتالي:

الصباح في قلب الصيف

تملاه العاصفة

و هنا نرى بوضوح أن المترجم توقف عند مرحلة الاختراق (Agresión) أي أنه تأثر لدرجة كبيرة بالصورة البيانية التي استعملها الشاعر هنا فأخذها كما هي و وضعها في اللغة الهدف لكن يا ترى لو ننسى لبعض الوقت القصيدة الأصلية و نقرأ القصيدة المترجمة بأعين القارئ الذي لا يعرف اللغة الأصلية، هل سيتمكن هنا من فهم مغزى الشاعر كما تمكن المترجم من فهمه في اللغة الأصل؟ و بالتالي لقد اختلف هنا توازن اللغة الأصل و اختلف أيضا توازن اللغة الهدف حيث حاول المترجم أن يسند لها معنى و تركيب لا يتوافق مع خصوصيات هذه اللغة مما أدى بدوره إلى اختلال في توازن الرسالة من القصيدة إلى الترجمة. و هنا بالذات نحتاج للمرحلة الثالثة و هي الدمج (Incorporación) أي فهم المعاني الكامنة وراء هذه العبارة و التعمق فيها مع الأخذ بعين الاعتبار أننا نترجم في لغة أخرى لها خصوصياتها فإذا حاولنا أن نفهم ما يعبر عنه الشاعر هنا نجد أنه يريد القول أن هذه العاصفة هبت وهم

في "قيظ" الصيف فالعواصف غالبا ما تكون في فصل الشتاء فلما نقول باللغة العربية مثلا:
سافر فلان في "قيظ" الصيف أي في أوج، في أقصى حرارة الصيف فنقول في قيظ الصيف
و في صقيع الشتاء.

نستمر الآن في دراسة بعض الأمثلة من القصيدة الرابعة و تطبيق مراحل الانتقال
الهرمينوطيقي عليها لفهمها بطريقة أفضل و محاولة اقتراح بعض الترجمات لها. أما الآن
ننتقل للبيت العاشر الذي يقول فيه الشاعر:

Y desvía las flechas latientes de los pájaros

و تُرجمت كآتي:

تتحرف بأسهم الطيور الخافقة

و هنا العبارة التي انتقيناها لما اخترقنا القصيدة هي « flechas de los pájaros » فلو
توقفنا عند حد مرحلة الاختراق، ستكون ترجمة « flechas » هي "الأسهم" لكن لو قلنا
"أسهم الطيور" باللغة العربية هل سيكون ذلك مفهوما للمتلقي؟ و هنا نظن أن المترجم كان
متأثرا و متعلقا بالقصيدة الأصلية و جمالياتها إلى حد أنه اخترق مرة أخرى هذه الصورة
البيانية للغة الإسبانية فترجمها في اللغة العربية لكن لم يتحصل على نفس النتيجة حسبما
نرى و بالتالي نمر هنا لمرحلة الدمج، أي البحث عن المعنى الكامن وراء هذه العبارة
و ترجمته لأن « flechas latientes de los pájaros » هي أجنحة العصافير التي

شبهها بالأسهم الضاربة كناية على سرعة تحركها بطريقة مستقيمة و سريعة و مواجهة الريح لها و الفعل *desvía* المقصود به هنا أن الريح يحوّل مسار العاصفير و يشتتها أما الفعل الذي قابلها في اللغة الهدف، كان "تتحرف".

ثم لما ندرس البيت السابع من نفس القصيدة حيث يتحدث فيه الشاعر عن الريح قائلاً:

Zumbando entre los árboles, orquestal y divino

الذي نقله المترجم للغة الهدف كالتالي:

يصفر، أوركسترالي، إلهي بين الأشجار

فأخذ فعل « *zumar* » الذي يعني "الطنين" من الفعل "طنّ" و الطنين غالباً ما يُنسب لصوت الذباب أو النحل فيتساءل المترجم هنا عن علاقة الطنين بالريح لأن للريح "صفيراً" و ليس "طنيناً" و بالتالي لماذا استعمل الشاعر هنا كلمة طنين في حين كان بإمكانه استعمال فعل « *silbar* » أي "الصفير"؟ فلما نحاول التعمق في المعنى هرمينوطيقياً هنا يجب أن نقرأ القصيدة كاملة فنذكر أن الشاعر يصف ريحا قويا يجرف كل شيء في طريقه و أن مروره السريع و القوي بين الأشجار و احتكاكه بها جعل الشاعر يصف صوته بالطنين مثل طنين الذباب الذي يكون صوته مزعجاً إذا ما اقترب منا فلو استعمل كلمة صفير هنا لتهدياً للقارئ أن الريح ليس بتلك القوة التي يصفها لأن الصفير صوت رقيق و خفيف.

لكن بفضل مراحل الانتقال الهرمينوطيقي لا نتوقف فقط عند فهم العبارات و الصور البيانية بل نفهم المعنى الحقيقي الكامن وراء هذه القصيدة ككلّ فبعد وضع ثقتنا التامة في وجود معاني فيها يمكننا استخراج العبارات و الرموز التي تعذر علينا فهمها و اختراقها أي ترجمة عباراتها ترجمة أولية في اللغة الهدف الأمر الذي يمكن أن يؤدي إلى ترجمة حرفية لا تتناسب مع لغة المتلقي فحاولنا لاحقاً دمج هذه العبارات و الصور أي التعمق فيها و ترجمتها بطريقة أخرى تتناسب مع اللغة الهدف و بعد أن فهمنا كل هذه الأمور ننتقل الآن إلى المعنى الجوهرى وراء هذه القصيدة فنتساءل لماذا يتحدث الشاعر هنا عن العاصفة الهوجاء التي تهب في فصل الصيف في حين كان بإمكانه الحديث عن عاصفة عادية في فصل الشتاء، لماذا فصل الصيف تحديداً؟؟ فنفهم عن طريق التعمق في المعاني بأدق تفاصيلها أن الشاعر بدأ بوصف هذه العاصفة بتدرّج، بوصف السحاب الذي "يودّعهم" ثم الريح القوي الذي يمر بعنف بين الأشجار مصدراً "طنينا" كاللسان الذي يعبر عن الحروب و الأغاني و هنا يبرز لنا جانبي الريح المختلفين تارة قوي تائر كالحروب و تارة أخرى ناعم، صفيه يغني ثم ينتقل ليصف أجنحة العصافير التي شبهها بالأسهم كناية عن سرعتها و هي تشبه في الحقيقة أسهم الحرب التي يطلقها الجيشان المشتبكان في ساحة المعركة قديماً، أسهم سريعة، مستقيمة تصيب العدو بدقة، إذن كل هذه العوامل تحدث في فصل الصيف، فصل السكون و الهدوء، ألا يشبه هذا حالة الحب؟؟ لما يكون هادئاً، ساكناً، مليئاً بالمشاعر و الأحاسيس الطيبة ثم يصبح مدمراً عاصفاً في حالة هجوم " كالأسهم" لما يتخاصم

الحبيبان ثم يعود لهدوئه و سكينته بعد تصالحهما كالعاصفة التي تجرف كل شيء في طريقها بسرعة ثم تتحسر فيصبح الجو هادئا و السماء زرقاء فجأة و تعود الأمور لسابق عهدها.

أما القصيدة الخامسة لما ندرس فيها البيت الثالث الذي يتحدث فيه الشاعر عن كلماته و يصفها كالتالي:

Mis palabras

Se adelgazan a veces

و التي نقلها المترجم كالتالي:

ترقّ

أحيانا كلماتي

أول ترجمة تخطر في بالنا للفعل « adelgazar » لما نخترقه هي "رقيق" لكن المشكلة هنا هي ازدواجية المعنى في اللغة العربية للفعل "رقّ" الذي يعني النحافة لكن هل الكلمات تتحف؟ أكيد لا، و يعني الفعل "رقّ" أيضا الرقّة أي الحنان و الكلمات يمكن أن تنسب لها صفة الحنان لكن هل هذا هو المعنى الذي يريده الشاعر هنا حقا؟ إذا حاولنا فهم الكلمة و الذهاب بالمعنى إلى أبعد من ذلك أي أن نندمج مع المعنى الحقيقي المراد نجد أن الشاعر إنما استعمل هذا الفعل بالذات عن عمد فمن خلال المعنى العام للقصيدة ندرك أن الشاعر

يَحسُّ أن كلماته تخونه ليبوح بمشاعره كلها لحبيبته، فما إن يخرجها تختفي مثل "آثار أقدام النورس" التي سرعان ما تختفي بفعل المياه في الشاطئ. و بالتالي فالكلمات لا ترقّ هنا بل "تختفي".

إنّ بفضل تطبيق الثلاث مراحل الأولى للانتقال الهرمينوطيقي على هذه القصيدة يمكننا التعمق في معانيها و محاولة فهم ما يريد التعبير عنه الشاعر هنا فيبدأ بالحديث عن كلماته التي تختنق و تخرج ثم تختفي فتخلّف حزنا عميقا في نفسه لأنها لا تتمكن من التعبير عما يخالجه اتجاه حبيبته و هنا يجب ألا ننسى أن المرحلة التي نظم فيها نيرودا هذه القصيدة كان شابا في العشرين من عمره و هذه المرحلة من العمر تعرف بكونها جارفة من حيث الأحاسيس التي تكون قوية، ثائرة في حالة غليان فيريد الشاعر أن يبوح بكل مكنوناته دفعة واحدة لكن الكلمات تخونه و حتى ولو ينطق بها فهي ليست كافية بنظره للتعبير عن كل ما يخالجه فنلاحظ أنه في مرحلة صراع بينه و بين كلماته و الدليل على ذلك بيته الحادي عشر الذي يقول فيه:

Eres tú la culpable de este juego sangriento

أي أنها السبب في هذه "اللعبة الدامية" كما وصفها الشاعر فكأنه في جدال مع كلماته، بين أخذ و رد، بين مدّ وجزر يصارعها إلى أن يتعب فيقع في حزن و كرب شديدين فيناجي حبيبته بأن لا تتركه و الغريب في الأمر هنا أنه يطلب منها أن تتبعه في موجة الحزن هذه و هنا نحسّ بالتناقض في القصيدة بين حديث الشاعر عن الحزن و استمتاعه به فكأنما

يستمتع بهذا الحزن الذي سببته له حبيبته فأصبح صديقه و رفيق دربه و من الغريب أن نجد هذا النوع من الشعور اتجاه الحزن فالإنسان بطبيعته لا يحب أن يحزن لكن الشاعر هنا كأنه وجد في هذا الحزن سعادته في نفس الوقت و هذا ما يذكرنا هنا أيضا بالقصيدة المشهورة للشاعر نزار قباني، "علمني حبك" و التي يقول فيها:

علمني حبك سيدتي أن أحزن

و أنا محتاج منذ عصور لامرأة تجعلني أحزن

.....

لم أعرف أبدا أن الدمع هو الإنسان

و أن الإنسان بلا حزن ذكرى إنسان.

و هنا نجد النقطة المشتركة التي تجمع الشعارين و هي تلذذهما بهذا الحزن.

ثم تنتهي قصيدته بفرحته لأن حبيبته تمكنت في الأخير من ملأ كل ذلك الفراغ الذي كان يشعر به و "تلونت" كلماته الحزينة بحبها.

ننتقل الآن إلى القصيدة الخامسة عشر فندرس كلمتي « lejano » و « distante »،

الأولى في البيت السادس عشر والثانية في البيت الثامن عشر فيقول الشاعر:

Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo

و تُرجمت كالتالي:

نجم نائي بريء تصمتين

ولما اخترق المترجم هذا البيت أي لما ترجمه ترجمة أولية نقل هنا كلمة « lejano » إلى اللغة العربية بقوله "نائي" بمعنى "بعيد" و هو حقيقة المعنى الذي أراد الشاعر هنا فنقول فلان نائي عن بلده أي أنه بعيد عنها. لكن يعود المترجم في البيت الثامن عشر و يستعمل مرة أخرى كلمة "نائية" لكن كمرادف هذه المرة لصفة « distante » في وصف الشاعر لحبيبتة فيقول:

Distante y dolorosa como si hubieras muerto

فترجمها كالتالي:

نائية، حزينة كما لو كانت ميتة

و بالفعل يمكن أن تكون كلمة "نائي" مقابلا لـ « distante » لكن لو نتعمق فيها هنا نرى أن الشاعر لا يريد بها البعد في الإطار المكاني بل "شرد" حبيبتة كأنها في عالم آخر بعيدة عنه رغم قربها و بالتالي يعود المترجم هنا و يتوقف عند مرحلة الاختراق أي أنه أخذ الكلمة كما هي في معناها الأولي و ترجمها في اللغة الهدف.

و هنا لما نحاول فهم هذه القصيدة بإتباع مراحل الانتقال الهرمينوطيقي لستينر، فنغوص في أعماق معانيها نجد أن الشاعر يعود لأسلوبه المتناقض حيث يستمتع بصمت حبيبته و الدليل على ذلك قوله في البيت الأول من القصيدة:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente

و لا يكتفي بالاستمتاع بصمتها بل يقول أنه يستمتع به لأنه يشعر كأنها غائبة لكن بالعادة يستمتع الحبيب بالعكس أي بحديث حبيبته معه و بوجودها دوما بقربه و هنا نلاحظ كأن للشاعر نظرة متفائلة في قصائده حيث يجد تارة في الحزن سعادة و تارة أخرى في الصمت و الغياب جمالا. كما نلاحظ في هذه القصيدة أنه يذكر الفراشة مرتين، الأولى لما يقول "فراشة حلم" و الثانية لما يشبه صوتها لما تنزعج "بهديل الفراشة" رغم أن "هديل" هو صوت الحمام.

وهنا نتساءل، فمنذ البداية و نحن نقول أن الشاعر يتحدث عن حبيبته لكن عندما نتعمق في المعاني ألا يمكن أن يكون يتحدث عن محبوبته المجردة، عن الطبيعة التي جسدها على شكل امرأة؟ خصوصا بعدما ذكرناه ببداية الفصل التطبيقي في نبذة عن الشاعر لما تحدث عن المرأة كرمز مجسد في ماريسومبرا و ماريسول أي في حديثه عن الطبيعة، فربما هو لا يتحدث عن امرأة محددة في هذه القصيدة فالطبيعة أيضا تصمت أحيانا لما تكون ساكنة، هادئة فنستمتع بصمتها لكن أحيانا نتذمر و تغضب تشبه الحمام في صوته الذي يتهيا لنا أنه دائم الانزعاج.

أما لما ندرس القصيدة العشرين، نجد على سبيل المثال البيت الثالث عشر حيث يقول
الشاعر:

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella

التي تُرجمت كالتالي:

أسمع الليل شاسعا، مترامي الأطراف بدونها

ف نجد هنا أن المترجم لما اخترق البيت ترجم صفة « inmensa » بـ"شاسعا" و "مترامي
الأطراف" لكن هل يصح قول أن الليل شاسع؟ و هنا توقف المترجم مجددا عند مرحلة
الاختراق، فترجم هذه الكلمة كما هي في اللغة الهدف لأن أول ترجمة تخطر بالبال هنا هي
بالفعل "شاسع" لكن مقابلها باللغة الإسبانية يحمل معنيين، الضخامة في الشكل و الشيء
الذي يصعب أن يقاس أو يحسب لهذا نطن أن الشاعر هنا استعمل أسلوب المبالغة
« la hipérbole » فعوض أن يستعمل صفة « la noche larga » مثلا فضل استعمال
« inmensa » للمبالغة في طول الليل فكأنه لن ينتهي على الشاعر الحزين إثر افتراقه عن
حبيبته. لكن لما نقول "شاسع" باللغة العربية فنحدث عن المكان "شساعة المكان" أما الليل
فنعبر عنه بالقول "الليل طويل" مثلما عبر عن ذلك الشاعر محمود درويش في أحد قصائده
قائلا:

من سوء حظي

نسيت أن الليل طويل...

و من حسن حظك

تذكرتك حتى الصباح..

و مثلما قال الشاعر امرؤ القيس في حديثه عن طول الليل:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلِ

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بَكَلِ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِيذْبَلِ

ويمكننا أن نذهب بالمعنى إلى أبعد من ذلك في مرحلة الإدماج، فالشاعر هنا يحس أن الليل طويل، أبدي و من المتعارف أن الشعراء غالبا ما يتحدثون مع الليل يطلعونه عن أحزانهم، عن أشواقهم لأحبابهم و لهذا نظن أن الشاعر استعمل هنا فعل « oír » أي يسمع الليل عوض ما يقول يرى الليل كأن الليل إنسان قام بتجسيده (personificación) و بما أنه يسمعه أي أنه لا يتحدث معه، فنذكر هنا أن الشاعر يبقى صامتا حزينا ينتظر مرور الليل الأبدى.

و لما نحاول التعمق في مفاهيم هذه القصيدة بتطبيق مراحل الانتقال الهرمينوطيقي نجد الشاعر حزينا يتذكر حبه القديم لحبيبته بعد افتراقه عنها لكن تبقى مجرد ذكريات فالشاعر يعترف لاحقا بعدم حبه لها الآن و بالتالي نجد أنه يطوي هنا صفحة الحزن و الكرب اللذين شهدناهما طوال قصائده الثلاثة السابقة كأن هذه القصيدة هي خاتمة أحزانه فيكمل قصيدته

قائلاً أن هذا هو آخر ألم تتسبب له فيه و هذه آخر أبيات يكتبها لها فنشعر بسعادة الشاعر بين أسطر هذه القصيدة في الحاضر و كأنه يودع هذا الحزن الذي أصبح من الماضي الآن و مجدداً يعود هنا إلى الأسلوب المتناقض حيث يجمع الحزن و السعادة في نفس القصيدة.

أما رابع و آخر مرحلة من مراحل الانتقال الهرمينوطيقي فتركناها للأخير و هي مرحلة التعويض (la restitución) كحوصلة لما عوضه المترجم بطريقة حسنة في القصائد الأربعة و ما يمكن أن نقترح له بعض التعويضات الأخرى بعدما تعمقنا في معاني القصائد ففي القصيدة الرابعة مثلاً في البيت التاسع الذي يقول فيه الشاعر

Viento que lleva en rápido robo la hojarasca

ترجم كالتالي:

ريح تسلب أوراق الشجر المتساقطة

و هنا نقل المترجم عبارة "lleva en rápido robo" بالفعل "تسلب" و نعتقد هنا أنها ترجمة موفقة فعوض أن يقول أن الريح يرفع الأوراق المتساقطة بطريقة سريعة و يخطفها استعمل الفعل "تسلب" الذي يحمل معنى السرعة و الخطف أو السرقة في آن واحد عوض أن يترجمها بعبارة تشرح ما قيل باللغة الإسبانية لأن ترجمة الشعر يجب أن تحتوي أيضاً على الجماليات و الإبداع و ليس محاولة شرح [...] « Si on a affaire à un poème

c'est une forme de délit [que de] transformer une chose belle par sa

densité et son oralité en un langage académique mort »⁵⁷

أما البيت السابع من القصيدة الخامسة فيقول فيه الشاعر

Y las miro lejanas mis palabras

تُرجمت كالتالي:

أرئوها نائية كلماتي

و هنا أنجز المترجم ترجمة موفقة لما ترجم الفعل « miro » بالفعل "أرئو" فأول ترجمة لهذا الفعل هي "أنظر" لكن غالبا ما يكون النظر سريعا في حين أن الشاعر هنا يتحدث عن كلماته التي يراها تبتعد شيئا فشيئا من بعيد فأحسن المترجم هنا باختيار الفعل "أرئو" فرنا للشيء أي أدام النظر إليه في سكون. أما فيما يخص ترجمة بعض العبارات التي "عوضناها" بأخرى بعد أن دمجناها في اللغة الهدف فسبق و اقترحناها أنفا مثل عبارة "قلب الصيف" في البيت الثاني للقصيدة الرابعة التي عوضناها بعبارة "في قيظ الصيف" و عبارة "الليل الشاسع" في البيت الثالث عشر من القصيدة عشرين التي عوضناها "بالليل الطويل" و غيرها مما ذكرنا سابقا. و هذا ما يؤدي بنا إلى القول أننا لا يمكن أن نفصل مرحلة الإدماج عن مرحلة التعويض فعندما نغوص في المعاني العميقة للقصيدة و ندمجها في

⁵⁷ BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala. *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie*. Paris : Editions Champion, 2008. P.93.

اللغة الهدف في آن واحد سنكتشف خباياها و أسرارها فنعوضها بما يلاءم تلك المعاني و ما يلاءم خصوصية اللغة الهدف في نفس الوقت. لكن ذلك لا ينفي كوننا نحتاج للمراحل الأربع كاملة للانتقال الهرمينوطيقي فبدون وضع ثقتنا في النص لا يمكن أن نتخطى الحواجز اللغوية و الثقافات الأجنبية فنخترق القصيدة و نترجمها ترجمة أولية تساعدنا للتمهيد لمرحلة الاندماج مع المعاني و إدماج المعاني في اللغة الهدف في نفس الوقت و دون الدمج لا يمكننا التعويض لاحقا أي تعويض العبارات و المعاني و الصور البيانية و غيرها فالترجمة هنا لا تنحصر في الترجمة اللغوية و الاصطلاحية بل تكون الترجمة أيضا عقلانية و عاطفية لا سيما في القصيدة، كل هذا لمحاولة تبليغ رسالة الشاعر قدر المستطاع فمن المعروف أن هناك دوما معنى يبقى غامضا في القصيدة بالنسبة للمترجم و القارئ أيضا، المعنى الخاص بالشاعر يبقى ذلك المعنى كأنه في حالة غموض. وهنا يحتاج المترجم لذكاء عاطفي (Inteligencia emocional) يوفّق فيه بين مختلف الصور البيانية و الإيقاع و المجاز و الإحساس و المعاني و غيرها.

2-7- التعليقات المقترحة بعد تطبيق المقاربة الهرمينوطيقية

عقب تطبيقنا لمراحل الانتقال الهرمينوطيقي على القصائد الأربع التي اخترناها لبابلو نيرودا ساعدنا ذلك في ملاحظة بعض الأمور منها:

- يستحسن عدم إعطاء الأهمية الأكبر للالتزام بالقافية و الإيقاع على حساب المعنى خاصة في الشعر الحر الذي لا يطبق كل تلك القواعد بحذافيرها لكن ذلك لا يعني إهمال الجانب الجمالي للقصيدة بطبيعة الحال بل إيجاد التوازن بين المعاني و الجماليات في آن واحد فلا تطغى الجماليات على المعاني و لا تتحول الترجمة أيضا إلى نص يشرح معاني القصيدة الأصلية فقط.

- يجب التعمق في المعاني و عدم التوقف عند مرحلة الاختراق لتقادي الوقوع في الترجمة الحرفية مكتفين بنقل التراكيب و الصور البيانية المستخدمة في القصيدة الأصلية و نقلها كما هي أثناء الترجمة. فالمترجم يجب أن يحافظ على توازن في المعارف بين اللغة الأصل أي اللغة الإسبانية التي نُظمت بها القصائد و اللغة الهدف أي اللغة العربية التي تُرجمت إليها القصائد في بحثنا هذا لتجنب الوقوف عند مرحلة الاختراق و الحصول على ترجمة حرفية « Ce qui est propre doit être aussi bien appris que ce qui est

étranger »⁵⁸

⁵⁸ — RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004. P. 37.

- يجب الأخذ بعين الاعتبار خصوصيات اللغة الهدف و عدم الانجراف وراء تأثرنا بالقصائد في اللغة الأصلية فمن المستحسن أن نقوم بفصل الترجمة عن القصيدة الأصلية و نسيان القصيدة الأصلية كلياً لبعض الوقت لنتمكن من قراءة الترجمة بأعين القارئ لتؤكد إن أصبحت ترجمتنا نصاً قائماً بحد ذاته أم لا تزال متعلّقة بالنص الأصلي. « Pour nous, un poème traduit en français est un poème français, c'est-à-dire qu'il doit se tenir tout seul, sans les béquilles du texte »⁵⁹

لكن ذلك لا ينفي وجود علاقة دائمة تربط الترجمة بالنص الأصلي لهذا يجب أن تكون في مستواه بل و تفوقه في تأثيرها على القارئ

« [...] Y volvemos así al tema del espejo que no solo refleja, sino que también genera luz. »⁶⁰

- محاولة المحافظة قدر الإمكان على المعنى الذي أراد الشاعر نقله عبر قصيدته فقضية الوفاء للنص الأصلي تبقى دوماً نسبية. « No existe un "doble" tan perfecto. »

⁵⁹ BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala. *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie*. Paris : Editions Champion, 2008.p. 155.

⁶⁰ STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 307.

Pero a través del ideal se revela la exigencia de igualdad en el
proceso hermenéutico»⁶¹

لاعتقادنا أن المترجم لا يمكن أن يكون موضوعيا بصفة كاملة أمام القصيدة أو النص الذي يحمله بين يديه فالذاتية و الأحاسيس و الإعجاب بالنص و الآراء الشخصية لها دور في الترجمة و غالبا ما نشعر ببصمة المترجم في النصوص المترجمة لكن الأهم في الأمر هو أن يعيد التوازن الذي أخلّه لما توقف عند حدّ اختراق النص فنقل تراكيبه على حالها في اللغة الهدف مما يخل بالتوازن الموجود في اللغة الأصل و اللغة الهدف و حتى بتوازن الرسالة التي أراد الشاعر نقلها عبر قصيدته، بمعنى آخر غير تراكيب و معاني القصيدة أو النص. لأن المترجم يكون في هذه الحالة بين موقفين، فيحاول دوما أن ينقل اللغة الأصل إلى اللغة الهدف و اللغة الهدف إلى اللغة الأصل « Sur le plan psychique [...] le traducteur est ambivalent. Il veut forcer des deux cotés, forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle. »⁶²

باكتمال مراحل الانتقال الهرمينوطيقي أي بدمج معانيه العميقة في اللغة الهدف ثم تعويضها بالبحث عن التراكيب و الصيغ الملائمة لها في اللغة الهدف دون المخاطرة بتغيير معاني النص الأصلي « El traductor, el exégeta, el lector solo es *fiel* a su texto,

⁶¹ Ibid. p.309.

⁶² - RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004. p.14.

solo tiene reacciones fidedignas y responsables cuando se empeña en establecer el equilibrio de las fuerzas, de la presencia integral que su comprensión apropiativa ha desquiciado. »⁶³

⁶³STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995. p.309.

الخاتمة:

أمكنا من خلال هذا البحث البسيط الذي لا يتطرق إلا إلى جانب من الجوانب المتعددة و الواسعة للهرمينوطيقا، أن نتعرف على الكثير من المعلومات بخصوصه و أن نعمق معارفنا أكثر في هذا الميدان حيث كنا طرحنا في بداية هذا البحث إشكالية الترجمة الحرفية للقصيد من اللغة الإسبانية إلى اللغة العربية و عن إمكانية حل هذه الإشكالية بتطبيق مراحل الانتقال الهرمينوطيقي عليها أم لا فنقع في الأخير في مشكلة المتاهة الهرمينوطيقية. و اتبعنا في بحثنا خطة متسلسلة المراحل بدأنا فيها بالتعرف على الهرمينوطيقا الحديثة و علاقتها بالترجمة و درسنا مشكلات الترجمة الشعرية ثم تعرفنا على جورج ستينر و نموذج الانتقال الهرمينوطيقي الذي يقترحه فمن المهم التعرف على هذه المقاربة و دراستها من كل جوانبها ثم تطرقنا في الفصل التطبيقي لدراسة القصائد الأربع المختارة دراسة تحليلية و مقارنة و نقدية ثم طبقنا المراحل الأربع للانتقال الهرمينوطيقي عليها و اقترحنا بعض التعليقات في الأخير.

و خلصنا بعد بحثنا هذا إلى نتائج و هي أن تطبيق مراحل الانتقال الهرمينوطيقي ساعدنا كثيرا في التعمق في معاني القصائد و فهمها بطريقة أحسن كما ساعدنا في حل الإشكالية التي طرحناها سابقا و هي الترجمة الحرفية للقصائد الشعرية و من أهم الأمور التي اكتشفناها في بحثنا هذا هي أن مترجم القصيدة الشعرية بصفة عامة غالبا ما يتوقف عند مرحلة الاختراق و يعود هذا حسب رأينا لعدة أسباب، إما ينجرف وراء معاني القصيدة

الأصلية التي تؤثر عليه تأثيرا يجعله ينسى خصوصيات اللغة الهدف فينقل الكلمات من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول كما هي دون أن يحدث فيها تغييرا يتناسب مع اللغة الهدف و يؤدي المعنى المراد في القصيدة الأصلية في آن واحد أو لخوفه من إحداث هذه التغييرات التي ربما قد تغير المعنى الأصلي بالنسبة له رغم أن نقله للتراكيب و المعاني كما هي في اللغة الأصل لا يحمي القصيدة المترجمة من تغيير معانيها فما يفهم في لغة يمكن أن يفهم بطريقة مختلفة في لغة أخرى أو يعود ذلك لقلة بحث ربما في اللغة الهدف عما يناسب المعاني التي يقصدها الشاعر في لغة الانطلاق لكن اللغة العربية لغة جميلة و ثرية جدا لا سيما من الناحية الأدبية و خاصة الشعرية بيد أنه تبقى المشكلة الأساسية في نظرنا هي عدم التعمق في المعاني حيث إذا حاول المترجم فهم ما يريد قوله الشاعر وراء أسلوب أو عبارة أو تركيب أو صورة بيانية أو رمز استعمله استطاع ربما نقله بطريقة صحيحة في اللغة الهدف و هذا ما ساعدتنا فيه مراحل الانتقال الهرمينوطيقي أي في الفهم التدريجي للمراحل التي يجب أن يمر بها المترجم لترجمة القصيدة و كلها مراحل متكاملة فلا تصح الواحدة دون الأخرى و لهذا يجب استكمال هذه المراحل بالمرحلة الرابعة و الأخيرة و هي مرحلة التعويض، في هذه المرحلة بعد أن نكون دققنا في المعاني العميقة للقصيدة في مرحلة الإدماج نتمكن من تعويضها أي إيجاد ما يناسبها في اللغة الهدف آخذين بعين الاعتبار كل العناصر الجمالية و الأسلوبية والإيقاعية و اللغوية و الشاعرية وغيرها .

أما بالنسبة لمشكلة المتاهة الهرمينوطيقية التي كانت المشكلة التي افترضنا وقوعها في البداية لما نطبق هذه المراحل فإكتشفنا أنه يمكن أن تقع هذه المشكلة في حالة ما إذا تعمق المترجم أكثر من اللازم في معاني القصيدة لدرجة أن يتيه عن المعنى الأصلي و أن ينساه كلياً فتختلط عليه الأمور و لا يجد طريق الرجوع و في هذه الحالة يجب أن نحافظ على درجة من التوازن فلا نتهرب من البحث عن المعاني الكامنة وراء القصيدة لكن لما ندرسها نضع البحث عن المعنى الأصلي في اعتبارنا و نحاول قدر الإمكان عدم الابتعاد عنه كلياً لكي لا نفقده.

و خلال دراستنا عنت لنا بعض التساؤلات و هي أننا بعدما تأكدنا من إمكانية تطبيق مراحل الانتقال الهرمينوطيقي على القصيدة الشعرية لتقادي ترجمتها بطريقة حرفية نتساءل هل يمكن تطبيقه أيضاً على أنواع أدبية أخرى كالقصة و الرواية و الأدب الشعبي و المقالة و غيرها باعتبار أنها أنواع أدبية مختلفة عن القصيدة الشعرية لها أسلوبها و خصائصها الفنية؟ و من جانب آخر هل يمكن تطبيق هذا الانتقال الهرمينوطيقي على الأنواع العلمية كالعلوم الطبيعية و التطبيقية و الإدراكية من علوم عصبية و لسانيات و غيرها؟ لأننا لاحظنا للأسف نقصاً كبيراً في المصطلحات العلمية باللغة العربية و هي أول مشكلة واجهناها في بحثنا حيث لم نتمكن من إيجاد مقابل يشمل كل ما يعبر عنه مفهوم الهرمينوطيقا، فهل يمكن أن يكون تطبيق مراحل الانتقال الهرمينوطيقي في ترجمة النصوص العلمية حلاً لإيجاد مقابل مناسب لهذه المفاهيم العلمية و ترجمتها؟

إن يمكن القول أن نموذج مراحل الانتقال الهرمينوطيقي من أهم جوانب الدراسة الهرمينوطيقية و يمكن أن يكون حلاً للترجمة الحرفية للقصيدة الشعرية و يمكن لنتائجه أن تستعمل حتى في ميادين أخرى لهذا يبقى هذا المجال بحاجة دائمة للمزيد من الدراسة و البحث و التحليل فهو ميدان في مرحلة تطور كبيرة و سريعة في الدول الأجنبية و يجب أن يكون كذلك في الدول العربية فيمكن أن يحدث هذا النموذج ثورة في البحث العلمي في السنوات القليلة القادمة.

قائمة المراجع باللغة العربية

قائمة الكتب:

- بارة، عبد الغني. الهرمينوطيقا و الفلسفة: نحو مشروع عقل تأويلي. ط 1. الجزائر العاصمة / الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008.
- تأليف جماعي. التأويل و الترجمة: مقاربات لآليات الفهم و التفسير. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009.
- علي، محمود السيد. بابلو نيرودا عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة. الطبعة الأولى. د.م: المجلس الأعلى للثقافة/ المشروع القومي للترجمة، 1998.
- كيجل، مصطفى. الأنسنة و التأويل في فكر محمد أركون. ط 1. الجزائر العاصمة/ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2011.

قائمة المجلات الإلكترونية:

- د.حداد، سلمى. " لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟ حلول لمشاكل تناصية". مجلة جامعة دمشق، المجلد 22، العدد (3+4). 2006.

- روبرت، فيليب، ترجمة مرتضى صلاح، "مشاكل ترجمة القصيدة الشعرية". المجلة الإلكترونية للإمبراطور، تحت إشراف أسعد الجبوري (د.ت).

قائمة المراجع باللغة الإسبانية

قائمة الكتب:

- FERRARIS, Maurizio. *Historia de la hermenéutica*. S.I: siglo XXI editores, S.D.
- NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2012.
- ROMO FEITO, Fernando. *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Barcelona/España: Anthropos 2007.
- STEINER, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Segunda edición. España: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- SUAREZ, Juan Camilo. “*Hermenéutica: una vía para la comprensión del poema*”. Medellín/Colombia: Revista Co-herencia, Vol. 8, No 15. Julio- Diciembre 2011.

قائمة المراجع الإلكترونية:

– CALATAYUD, Diego. *Actualidad literaria*. [En línea].

<http://www.actualidadliteratura.com/el-estilo-de-pablo-neruda/>.

11 de octubre de 2012. (Consultado el 30.10.2015 a las 22.21h).

قائمة المراجع باللغة الفرنسية

- BONHOMME, Béatrice, SYMINGTON, Micéala. *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie*. Paris : Editions Champion, 2008.
- GADAMER, Hans– Georg. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale, revue complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gibert Merlio, Paris : éditions Seuil, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.

قائمة الملاحق

– NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción*

desesperada. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2012.

– علي، محمود السيد. *بابلو نيرودا عشرون قصيدة حب و أغنية يائسة*. الطبعة الأولى.

د.م: المجلس الأعلى للثقافة/ المشروع القومي للترجمة، 1998.

– قائمة المصطلحات الخاصة بجورج ستينر و بابلو نيرودا.

– SUAREZ, Juan Camilo. “*Hermenéutica: una vía para la*

comprensión del poema”. Medellín/Colombia: Revista Co–herencia,

Vol. 8, No 15. Julio– Diciembre 2011.

Es la mañana llena de tempestad
en el corazón del verano.

Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes,
el viento las sacude con sus viajeras manos.

5 Innumerable corazón del viento
latiendo sobre nuestro silencio enamorado.

Zumbando entre los árboles, orquestal y divino,
como una lengua llena de guerras y de cantos.

10 Viento que lleva en rápido robo la hojarasca
y desvía las flechas latientes de los pájaros.

Viento que la derriba en ola sin espuma
y sustancia sin peso, y fuegos inclinados.

Se rompe y se sumerge su volumen de besos
combatido en la puerta del viento del verano.

Para que tú me oigas
mis palabras
se adelgazan a veces
como las huellas de las gaviotas en las playas.

5 Collar, cascabel ebrio
para tus manos suaves como las uvas.

Y las miro lejanas mis palabras.
Más que mías son tuyas.
Van trepando en mi viejo dolor como las yedras.

10 Ellas trepan así por las paredes húmedas.
Eres tú la culpable de este juego sangriento.

Ellas están huyendo de mi guarida oscura.
Todo lo llenas tú, todo lo llenas.

15 Antes que tú poblaron la soledad que ocupas,
y están acostumbradas más que tú a mi tristeza.

Ahora quiero que digan lo que quiero decirte
para que tú las oigas como quiero que me oigas.

El viento de la angustia aún las suele arrastrar.
Huracanes de sueños aún a veces las tumban.
20 Escuchas otras voces en mi voz dolorida.
Llanto de viejas bocas, sangre de viejas súplicas.

Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme.
Sígueme, compañera, en esa ola de angustia.

25 Pero se van tiñendo con tu amor mis palabras.
Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas.

Voy haciendo de todas un collar infinito
para tus blancas manos, suaves como las uvas.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

5 Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

10 Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
15 Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
20 Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: «La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos».

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

- 5 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

- 10 Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

- 15 Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
20 Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos á
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

25 De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos
30 mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

الصباح تملاؤه....

وأنت ذراعان من حجر شفاف
فيهما تعشش خضراء أشواقى ، وترسو قبلاتى .

آه ! صوتك الغامض يخضبه الحب ، ويحنو
فى المساء رنانا فانيا !
فى قلب الزمان على الحقول رأيتُ
فى فم الريح تنحنى السنابل .

الصباح فى قلب الصيف
تملاه العاصفة .
مناديل وداع ببيضاء تسافر السحب .
تهزها الرياح بأيديها الراحلة .
قلب الريح الأبدى ينبض
فوق صمتنا العاشق .

يصفر ، أوركسترالى ، الهى بين الأشجار ،
لسان يلهج بالحروب والأشعار .
ريح تسلب أوراق الشجر المتساقطة
تتحرف بأسهم الطيور الخافقة .
تهزها فى موج بلا زبد ، رياح
جوهر بلا ثقل ، ونيران مائلة .
ينكسر ويفرق كم القبل ،

تملئين كل شيء ، كل شيء تملئين .

قبلك ملآن الوحدة التي تملئين ،

تعودن أكثر منك على أنى حزين .

ها أريد أن تقول ما أريد أن أقول

كى تسمعيني ، كما أريد أن تسمعيني .

رياح الحزن تجرفهن .

أعاصير الأحلام تقبرهن .

تسمعين أصواتا أخرى فى صوتي الحزون .

نحيب أفواه قديمة ، دماء توصلات قديمة .

أجيبينى ... رفيقتى ، اتبعين ، لا تهجرين

اتبعيني ... رفيقتى فى هذا الموج الحزين .

بحبك تصبغ كلماتى .

تملئين كل شيء ، كل شيء تملئين .

أصنع سوارا أبديا

ليديك البيضاءوين ، كحبات عنب ، ناعمين .

كى تسمعيني ،

ترق

أحيانا كلماتى

صير آثار نورس على رمال الشاطئ .

سوار ، جرس نشوان

ليديك الناعمين ، حبات عنب .

أرئوها نائية كلماتى .

كلماتك أكثر منها كلماتى .

تتسلق اللى العتيق أشجار لبلاب .

تتسلق حوائط رطبة .

مذنبه أنت بهذا العبث الدامى .

من عشى المظلم تهرب كلماتى .

كى تسمعيني ...

تعجيبني متى تصمتين...

عليك أمطرت كلمات بأيدٍ من حنين .
أحببت منذ زمن جسدك الصدفي السخين .

أحسبك صاحبة الكون .
آتيك من الجبل بزهر سعيد ،
بندق أسود ، وسلال قبلات برية .
آه لو أخذتك
أخذ الربيع للكرز .

تعجيبني إذ تصمتين كغائبة تكونين ،
لا يلمسك صوتي ، من بعيد تسمعين .
كانما قد طارتا ، تبدو عيناك
كما لو كانت قبلة قد سدت فاك .

كل الأشياء ملأى بروحي
من الأشياء ملأى بروحي تطفين .
فراشة حلم كروحي تبدين ،
تبدين ككلمة حزين .
تعجيبني إذ تصمتين ، نائية تكونين .
هديل فراشة ، تشكين .
لا يبلغك صوتي ، من بعيد تسمعين :
دعيني بصمتك أكون من الصامتين .

فى سمائى لحظة الشفق....

استلهمت من القصيدة رقم ٣٠ من كتاب " رايندرانات طاغور " البستاني

فى سمائى لحظة الشفق سحابة أنت
لونك وشكلك كما أهوى .
أنت لى ، لى أنت ، امرأة ذات شفاه شهية
فى حياتك تحيا أحلامى الأبدية .

سراج روى يورد قدميك ،
نبذى الفج أحلى فى شفتيك ،
آه ، منك حاصدة أغنية المساء
كم تحسك لى أحلامى العزلاء !

لى أنت ، أنت لى ، اصرخ فى نسيم
المساء ، والريح تجرف صوتى الأرملى .
تقتنصين أعماق عيني ، سناك
يُجمدُ ماءً نظرتك الليلية .
حببتى ، صيد أنت فى شبك الحانى

دعيني أحدثك بصمتك
براق كمصباح ، بسيط كخاتم .
ملى بالنجوم ، أنت ليل ساكن
نجم نائى برى تصمتين .

تعجبيننى إذ تصمتين كغائبة تكوينين .
نائية ، حزينة كما لو كنت ميتة
كلمة ، ابتسامة تكفى فى ذاك الحين .
سعيد أنا ، سعيد فذاك غير يقين .

أستطيع أن أكتب شعرا...!

أستطيع الليلة أن أكتب أحزن الأشعار.

أكتب، مثلا : الليل منجوم

تصطك زرقاء الكواكب بعيد .

تهيم رياح الليل في السماء تغنى.

أستطيع الليلة أن أكتب أحزن الأشعار .

أحببتها ، ومرات أحببتى .

بين ذراعى فى مثل هذه الليالى احتويتها

تحت هذه السماء السرمدية كم قبلتها!

أحببتى ، ومرات أحببتها

كما لم يجب أحد عين لها فيها .

قلبي كئيب عنك يبحث .

أعشق جسدك الفرحان ، صوتك رهيف مسترسل .

فراشة سمراء، حلوة خالصة

كحقول القمح ، كشقائق النعمان ، كالشمس ، كالماء .

أعرف أنها ليست معي . أشعر أنني فقدتها ،
أسمع الليل شاسعاً ، مترامى الأطراف بدونها .
يسقط الشعْرُ على الروح سقوط الطل على العشب .

أيهم جبي ما استطاع الحفاظ عليها .
الليل منجوم وهي ليست معي .

على البعد يغنى إنسان ، على البعد
لا تسعد رويحي بضياعها .

لتقرب تبحث عنها نظرتي .
قلبي ، إنها ليست معي .

الليل نفس الليل الذي يغسل نفس الأشجار .
ونحن ذاك الزمان ، لم نعد نحن الآن .

لا أحبها ... بل كم أحببتها !
صوتى بحث عن الريح ليصافح سمعها .

لآخر ... ربما صارك لآخر ، كما كانت قبل قبلاقي ،
صوتها ، جسدها الوضاء وعيناها الأبدية .
ما عدت أحبها ... وربما أحبها .
كم الحب قصير ، وك النسيان طويل .
في مثل هذه الليلة بين ذراعي ملكتها ،
لا تسعد رويحي بدونها .

مع أن هذا هو آخر آلامها .
وهذه آخر أبيات أكتبها لها .

قائمة المصطلحات

• قائمة المصطلحات الخاصة بجورج ستينر:

المصطلحات باللغة الإسبانية	المصطلحات باللغة العربية
Pre-información	معلومات مسبقة
Interpretación	تأويل
Entender (según el autor)	ترجمة (وفق المؤلف)
Modelo	نموذج
Desplazamiento hermenéutico	الانتقال الهرمينوطيقي
Aproximación	مقاربة
Confianza	الثقة
Agresión	الاختراق
Incorporación	الدمج
Restitución	التعويض

• قائمة المصطلحات و الرموز الخاصة ببايلو نيرودا

المصطلحات باللغة الإسبانية	المصطلحات باللغة العربية
Sentido poliédrico	معنى متعدد الأوجه
Melancolía	الكرب
Marisol (según el poeta)	حب البلدة (وفق الشاعر)
Marisombra (según el poeta)	حب المدينة (وفق الشاعر)
Ruptura sintáctica	تغيير بنية البيت
Prosopopeya	تشخيص
La noche (según el poeta)	رمز للصمت و السكون (وفق الشاعر)
Las uvas (según el poeta)	رمز لنعومة الأيدي (وفق الشاعر)
La hipérbole	المبالغة
personificación	تجسيد

Hermenéutica: una vía para la comprensión del poema*

Recibido: agosto 22 de 2011 | Aprobado: octubre 3 de 2011

Juan Camilo Suarez**

jsuarez@eafit.edu.co

Resumen El presente artículo revisa la evolución y desarrollo teórico del concepto de hermenéutica con el objetivo de presentar dicha ruta como escenario pertinente para abordar la lectura de textos líricos. Para ello se realiza un balance del tratamiento que recibe dicha noción por autores reconocidos como autoridades en este campo y se propone su articulación con el interés interpretativo en el ámbito literario y poético.

Palabras clave

Hermenéutica, hermenéutica filosófica, hermenéuticas regionales, hermenéutica literaria, texto lírico, comprensión, interpretación, H.G. Gadamer, Paul Ricoeur, Jean Grondin.

Hermeneutics: A path to understand the poem

Abstract This paper speaks about theoretical evolution and development of the hermeneutics concept in order to present this route as a useful scenario to deal with the reading of lyric texts. A balance of the treatment that receives such a notion by recognized authors in this field and its articulation to the interpretative interest in the literary and poetic sphere, are made to achieve the previous goal.

Key words

Hermeneutics, philosophical hermeneutics, regional hermeneutics, literary hermeneutics, lyric text, comprehension, interpretation, H.G. Gadamer, Paul Ricoeur, Jean Grondin.

* Este artículo hace parte de la investigación *El poema como lenguaje celebrativo. Una aproximación hermenéutica*, vinculada al grupo de investigación *Estudios sobre Política y Lenguaje* (cat. A1, Colciencias) de la Universidad EAFIT.

** Profesor, Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. Magíster en Estudios Humanísticos de la misma Institución. Miembro del grupo de investigación *Estudios sobre Política y Lenguaje* (cat. A1, Colciencias).

Preguntamos por la poesía desde la hermenéutica. Esa es, en pocas palabras, la actividad que nos ocupa; pero dicha inquietud debe atender precisiones y definir escenarios de ubicación en un considerable contexto teórico. Asumir, en primer lugar, una manera de pensar la hermenéutica y su propósito. Qué entendemos por ella, cómo concebimos su tarea frente al texto y frente a la literatura para, luego, desde tal coordenada, inscribir nuestra búsqueda frente al poema en particular.

El concepto de hermenéutica ostenta un campo semántico amplio y tiene una historia extensa que ubica su propósito en enfoques que van desde el carácter instrumental de la misma hasta su independencia y pretensión de universalidad. Disciplina que auxilia a quien pretende desentrañar y declarar públicamente el sentido de textos que incumben a una comunidad en diferentes ámbitos. Herramienta que valida el proceso por el cual se aclara la confusión o disputa que puede generar un precepto religioso, jurídico o el pasaje oscuro de un texto canónico, con el fin de preservar la vigencia en el tiempo de un legado valioso y, por tanto, hacerlo aplicable. O, también, como reflexión que hace de su objeto central el fenómeno, proceso o experiencia de la comprensión e interpretación que como individuos hacemos del sentido de las cosas del mundo.

Para reunir elementos que nos permitan aproximarnos a una definición de hermenéutica, tendremos en cuenta los trabajos realizados por varios autores que se ocupan de su historia y naturaleza (Maurizio Ferraris, Jean Grondin y Richard Palmer). Luego, ubicaremos en este marco a dos autores insignes de la hermenéutica moderna (Gadamer y Ricœur) que sirven de pilares a esta iniciativa. Posteriormente, haremos una breve aproximación a la hermenéutica literaria, para, por último, tratar de inscribir en este marco la lectura y comprensión del poema.

El vínculo mítico religioso de la hermenéutica con el dios Hermes ha sido suficientemente denunciado por K. Kerényi como una elaboración posterior al prístino uso del término. Ferraris, en la apertura de su *Historia de la hermenéutica* se ocupa de tal aclaración (Ferraris, 2005) para definir la aparición griega del concepto como expresión lingüística, como enunciación, pero, al tiempo, observa el

matiz comprensivo de la misma. Ferraris, además, constata la existencia de tres direcciones en las que se ha movido esta búsqueda del sentido de la hermenéutica, a saber: como expresión, explicación y traducción. Y, acto seguido, recuerda el papel del texto en el desarrollo de este concepto en occidente de la siguiente manera: “dentro de los diferentes ámbitos en los cuales se ejercita la interpretación, legible pero no exclusivo para la hermenéutica ha sido el de los textos que tienen un valor canónico para una comunidad histórica: religiosos, jurídicos, literarios” (Ferraris, 2005: 12).

Al hacer tal afirmación, Ferraris considera la posibilidad del ejercicio interpretativo aplicado a objetos cuya naturaleza no es necesariamente textual y, en consecuencia, contempla a la hermenéutica como una disciplina que si bien puede ser concebida instrumentalmente también cuenta con otras corrientes que se ocupan de su objeto filosófico y posible universalidad. En suma, tenemos en la obra de este autor el uso de tres acepciones fundantes de la hermenéutica y la identificación de dos enfoques, instrumental y filosófico, como principales vías de aproximación a su historia.

Por su parte, Richard Palmer en *¿Qué es la hermenéutica?*, dedica el segundo capítulo de dicha obra a la elucidación del uso y sentido de las voces griegas *hermêneuein* y *hermêneia*. Palmer incluye en su exposición, tal vez entusiasmado por el influjo de Heidegger (Palmer, 2002: 30), el sentido mediador del dios Hermes para, más adelante, acoger la misma división ternaria de los principales campos del concepto; “estas tres direcciones son: (1) *expresar en voz alta en palabras* o «decir»; (2) *explicar*, como en la explicación de una situación, y (3) *traducir* como en la traducción de un idioma extranjero” (Palmer, 2002: 31). Tanto él como Ferraris, al emplear este recurso del triple sentido de la expresión en el ámbito griego, han adoptado la principal conclusión del trabajo de Gerhard Ebeling¹. Pero Palmer, por su parte, insiste adicionalmente en la importancia de considerar la hermenéutica como una actividad mediante la cual se trae algo a la comprensión, “algo que requiere representación, explicación o traducción” (Palmer, 2002: 31).

¹ “Hermeneutik” en *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, vol III, Tübinga, 1959.

El énfasis del recorrido y reconstrucción histórica de Palmer estará en la etapa que podríamos llamar moderna o más reciente de la hermenéutica. Aquella en la que Schleiermacher, Dilthey y Heidegger constituyen la secuencia fundacional del concepto con el que hoy trabajamos. Tal perspectiva le permite presentar una suerte de balance de dos tendencias básicas en la valoración del concepto de hermenéutica. En la primera ubica a Schleiermacher y Dilthey seguidos por un grupo de adeptos que ven la hermenéutica como “un cuerpo general de principios metodológicos que subyacen a la interpretación” (Palmer, 2002: 68). Y, en la segunda tendencia, identifica a Heidegger y sus seguidores para quienes esta actividad constituye “una exploración filosófica del carácter y las condiciones requeridas para toda comprensión” (Palmer, 2002: 68). Como principales representantes de estas dos vías señala, para la época², a H. G. Gadamer y a Emilio Betti, respectivamente.

Adicionalmente, Palmer presenta lo que considera seis definiciones modernas de la hermenéutica. Nociones que juzga importantes porque son ilustrativas de diversos momentos en la aproximación al problema, más que etapas exclusivamente representativas de un proceso histórico que supondría uniformidad de esfuerzos en el tiempo. Estas definiciones son:

(1) la teoría de la exégesis bíblica; (2) metodología filológica general; (3) la ciencia de toda comprensión lingüística; (4) la base metodológica de las *Geisteswissenschaften*; (5) fenomenología de la existencia y de la comprensión existencial; (6) los sistemas de interpretación, tanto rememorativos como iconoclastas, empleados por el hombre para descifrar el significado de mitos y símbolos (Palmer, 2002: 53).

Cada una de ellas obedece a una perspectiva o punto de vista desde el cual se asume la tarea interpretativa. Como teoría de la exégesis bíblica se constituye en una herramienta que permite unificar y regular los principios bajo los cuales debe interpretarse el texto sagrado. La palabra de Dios no se puede ofrecer al rebaño de cualquier manera, la mediación o sacerdocio supone un privile-

² La obra de Palmer fue publicada originalmente en inglés en 1969.

gio y una competencia para transmitir el sentido del texto sagrado. Además, la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento en términos interpretativos constituirá un asunto central y fértil para el desarrollo de principios que fortalecerán esta labor. En el contexto descrito, hermenéutica pasará a designar el conjunto de reglas para la interpretación mientras que exégesis se empleará para referirse al comentario mismo, uso diferenciado que desde J.C. Dannhauer (Palmer, 2002: 54)³ hará carrera en el ámbito teológico. Énfasis en el nivel metodológico e instrumental que se hará mayor con el surgimiento del protestantismo.

Como metodología filológica, Palmer asocia el desarrollo de la noción de hermenéutica con el avance del racionalismo y el surgimiento de la filología clásica del siglo XVIII (Palmer, 2002: 59). Más puntualmente con el surgimiento y desarrollo del método histórico-crítico en el campo de la hermenéutica religiosa, fruto, en buena parte, de asumir la Biblia como un texto que debe comprenderse mediante la razón. Además, será necesario en esta tarea atender el contexto histórico de la obra para aspirar a captar su espíritu y traducirlo racionalmente.

En tanto ciencia de la comprensión lingüística, la hermenéutica será tenida como arte de la interpretación con un interés que va más allá del establecido hasta el momento por la filología. Cambio que, tradicionalmente, se atribuye a Schleiermacher, opinión que Palmer también comparte (Palmer, 2006:61). La búsqueda de un modelo interpretativo aplicable a cualquier objeto y que, además, sea coherente como sistema, será determinante para el surgimiento de una hermenéutica de alcance general que hace a un lado su aplicación puramente disciplinar.

La cuarta definición hace de la hermenéutica el método propio de las ciencias humanas. Ante la dignidad cognitiva lograda por las ciencias naturales, Dilthey se fija el propósito de ofrecer a las ciencias del espíritu un método equivalente y propone a la hermenéutica como tal (proyecto de raigambre kantiana que Palmer también reseña como crítica de la razón histórica) (Palmer, 2006: 62).

³ Para esta referencia histórica Palmer se vale nuevamente del trabajo de Gerhard Ebeling *Hermeneutik*.

Estrechamente vinculada a la historia, esta concepción materializa el interés por dotar a las *Geisteswissenschaften* de un método interpretativo aplicable a las objetivaciones del espíritu que constituyen su objeto de estudio.

A su turno, la hermenéutica como fenomenología, tiene origen en el tipo de análisis que trabajó Martín Heidegger al ocuparse del ser en el mundo desde el punto de vista fenomenológico. Según este autor la comprensión y la interpretación son los modos básicos de ser en el mundo asumidos por el hombre. Tenemos ahora una hermenéutica vinculada a la fenomenología y a la ontología (Palmer, 2006: 63). Será H. G. Gadamer el encargado de continuar, en parte, este enfoque dirigiéndolo hacia matices epistemológicos, históricos y lingüísticos.

Por último, Palmer presenta a la hermenéutica como sistema de interpretación. De la mano de Paul Ricœur, recupera el sentido exegético de la disciplina (Palmer, 2006: 64). La hermenéutica como teoría de las reglas que rigen la interpretación de un texto o un conjunto de signos que pueda ser tratado como tal. El modelo interpretativo es el textual pero este puede extenderse a otros ámbitos culturales con propiedades significativas similares. El potencial simbólico de algunos escenarios en los que es factible hablar de un sentido aparente y otro profundo, hará posible la consideración de dos tendencias interpretativas: una que se ocupa de recuperar el significado oculto y otra que acusa la falsedad de la representación.

Como vemos, acá también podríamos agrupar en dos líneas, instrumental y filosófica, las anteriores acepciones de hermenéutica. Llama la atención para el primer grupo, en el que cabrían 1, 2, 4 y 6, la ausencia de otra aplicación instrumental de la disciplina: la hermenéutica jurídica. En cualquier caso Palmer hace eco de esta posible reducción al presentar un balance del debate hermenéutico en términos de una dualidad como la descrita: objetividad y validación, consecuencias propias de la preocupación metodológica, frente a las fenomenologías del acontecimiento de la comprensión, resultado del segundo tipo de aproximación. El autor describe este doble desarrollo de la hermenéutica en los siguientes términos:

El desarrollo histórico de la hermenéutica como disciplina independiente parece dar cabida a dos focos distintos: uno, la teoría de la comprensión en sentido general, y otro, el problema hermenéutico o lo que implica la exégesis de los textos lingüísticos (Palmer, 2002: 93).

Y, acto seguido, propone una forma de asumir esta doble vía: “estos dos aspectos no necesitan autoanularse, o ser totalmente independientes. Pero lo mejor es mantenerlos separados a una distancia suficiente para que uno aprenda del otro.” (Palmer, 2002: 94). Justamente en la valoración que hagamos de los aportes teóricos que ofrecen Gadamer y Ricœur, trataremos de sugerir la proximidad y articulación de algunos aspectos que aparecen vinculados a dichas perspectivas.

La aproximación que hace Jean Grondin al concepto de hermenéutica en *Introducción a la hermenéutica filosófica*, no resulta radicalmente diversa de las anteriores. En la apertura de su trabajo reseña la aparición del término en el siglo XVII⁴ designando la “ciencia o arte de la interpretación” (Grondin, 2002: 19); una ciencia que pretende ofrecer reglas que eviten la arbitrariedad en el ejercicio interpretativo. Se trata, pues, de un sentido metodológico de la hermenéutica relacionado con disciplinas a las que sirve de auxilio en la interpretación de los textos que constituyen su fuente y objeto principal.

En cuanto a la segunda vía, según ha sido presentada hasta ahora, Grondin prefiere hablar de una *hermenéutica filosófica*, de aparición más reciente, la cual es presentada por el canadiense en un sentido que él califica como más restringido, puesto que “designa la posición filosófica de Hans-Georg Gadamer, y ocasionalmente también la de Paul Ricœur” (Grondin, 2002: 19). Reconoce, claro está, el papel de los aportes que antecedieron la obra de estos dos autores y, adicionalmente, menciona a Schleiermacher, Droysen, Dilthey y Heidegger como predecesores; para nosotros no puede pasar desaper-

⁴ En *¿Qué es la hermenéutica?* (Grondin, 2008: 21), atribuye el primer uso histórico del término al teólogo J. C. Danthauer, tal como habíamos visto en el recuento de acepciones adelantado por Palmer. *Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum literarum* fue el título de la obra que se publicó en 1654 en Estrasburgo.

cibido que vincule la configuración básica de esta versión de la hermenéutica a los dos autores que sirven de base al concepto moderno de la misma. Además, en una nota al pie, Grondin cita a C. Borman para apoyar su juicio sobre la disposición de la noción más reciente de hermenéutica como un logro de Gadamer y, de paso, adjudicar a Ricœur, no tanto la acuñación del término, como sí la autoría de intentos por remontarse a formas más antiguas de la comprensión del sentido (Grondin, 2002). Algo que, desde ya, revelamos como una consecuencia de la manera como ha sido recibida la presencia del aspecto metodológico y analítico (explicativo puede ser mejor) en la obra de Paul Ricœur. Aspecto que algunos comentaristas utilizan para diferenciar la concepción hermenéutica de este autor con la de Gadamer, pero que sugiere cierta complementariedad en sus concepciones y, además, puede ser visto como manifestación del vínculo del autor francés con la, digamos, primera vía de la hermenéutica, y con su raíz histórica e instrumental.

Jean Grondin tampoco es ajeno al campo semántico identificado por G. Ebeling como fundamento histórico-etimológico del sentido de la hermenéutica. Grondin acoge la terna de acepciones compuesta por los verbos expresar (afirmar, hablar), explicar (interpretar, aclarar) y traducir (trasladar). Entendidas como: (1) llevar el pensamiento a las palabras, expresarlo a través del lenguaje que sirve de mediación hacia el destinatario, dando lugar a la división del logos en logos expresado y el logos interior o pensado. Así, (2) quien desea interpretar esa expresión debe remontar el curso desde la exterioridad hecha lenguaje hasta el origen interno del sentido (la averiguación sobre la verdad de lo comprendido en la expresión no hará parte de sus dominios). Algo equivalente a lo que debe ocurrir en la tarea de mediación que supone trasladar la idea a otra lengua (3). El valor mediador de la hermenéutica y su importancia religiosa son, precisamente, la fuente de consagración patronal de la disciplina a Hermes (correvidile divino) que hoy día parece refutada.

Continuando con la exploración del sentido de la hermenéutica desde el origen descrito, Grondin anota que "no es difícil percatarse de que los dos últimos significados pueden expresarse con la misma palabra, puesto que traducir, o sea el traslado de sonidos extraños a

un discurso familiar, es en cierto modo interpretar” (Grondin, 2002: 45). Resalta incluso, de la mano ahora de J. Pépin, la afinidad existente entre expresar e interpretar como “un movimiento semejante del espíritu que apunta a la comprensión, sólo que en uno se dirige hacia fuera y en el otro hacia adentro” (Grondin, 2002: 45)⁵. Movimientos que encontrarán manifestaciones equivalentes en el caso de la interpretación de textos literarios.

En *¿Qué es la hermenéutica?*, un texto más reciente de Grondin⁶, el autor presenta lo que considera las “*Tres grandes acepciones posibles de la hermenéutica*” (Grondin, 2008: 15). Al hacerlo retoma el papel protagónico que la historia reciente de la disciplina atribuye a Gadamer y Ricoeur, pero, aunque no suscribe al pie de la letra las acepciones clásicas, reconoce la tradición precedente a la que estos autores también apelan. Estas acepciones son: 1. Arte de interpretar los textos. 2. Reflexión metodológica sobre la pretensión de verdad y el estatuto científico de las ciencias del espíritu. 3. Filosofía universal de la interpretación (Grondin, 2008). Grondin convierte la segunda acepción en una especie de bisagra que explicaría la relación histórica entre la visión técnica o metodológica de la hermenéutica y la tarea fenomenológica y filosófica de la misma con aspiraciones de universalidad.

La importancia concedida a Gadamer y Ricoeur en este contexto obedece también a dos corrientes de recepción y desarrollo del trabajo hermenéutico posterior que, en razón de su filiación lingüística, alientan a grupos de lectores, estudiosos y comentaristas en las vertientes alemana y francesa, respectivamente. Sin negar la fecunda confrontación de estos resultados y el papel de autores como Jacques Derrida, Jürgen Habermas, Gianni Vattimo y Richard Rorty, es frecuente encontrar que, frente a algunos asuntos centrales de la hermenéutica moderna, se definen posturas teóricas a partir de su adscripción a Gadamer o a Ricoeur.

⁵ Paul Ricoeur también saca provecho de esta idea al explorar la relación entre retórica y hermenéutica en su trabajo *Retórica, Poética y Hermenéutica*. En uno y otro caso resulta evidente la base común del sentido de la disciplina, aquello que hermana las tres acepciones que hemos venido presentando. El texto se encuentra en *De la métaphysique à la rhétorique*, homenaje a Chaim Perelman. Editado por Michel Meyer (1986). Bruselas, Ediciones de la Universidad de Bruselas. Traducción de Edgar Mauricio Martínez.

⁶ El original en alemán de *Introducción a la hermenéutica* es de 1992 y *¿Qué es la hermenéutica?* fue publicado por primera vez en francés en 2006.

El mismo Jean Grondin es, justamente, un puente que legitima el impulso no digamos unificador, pero sí de conjunción de este legado hermenéutico. Canadiense de nacimiento, inicia su formación en la esfera francófona (Montreal) y la culmina en Alemania (Heidelberg y Tubinga). Biógrafo y reputado comentarista de la obra de Gadamer prueba en los trabajos hasta el momento mencionados un amplio conocimiento del panorama hermenéutico del que, por supuesto, no está ausente Ricœur.

En *De Gadamer a Ricœur: ¿Puede hablarse de una concepción común de la hermenéutica?* un ensayo publicado originalmente en 2008 (traducido al español un año después), Grondin explora la posibilidad de una concepción común de la hermenéutica en estos dos autores. En dicho trabajo, que retomamos por considerarlo pertinente para la consolidación del concepto de hermenéutica, Grondin propone siete puntos a partir de los cuales es posible adelantar un análisis comparado de los aportes hermenéuticos de Gadamer y Ricœur.

El primer punto comparativo está determinado por el recorrido y el corpus de las obras de los dos autores. Grondin afirma que Gadamer se traza como propósito “desarrollar una hermenéutica filosófica de las ciencias humanas” (Grondin, 2009: 108), en el marco de la pregunta por la verdad de estas ciencias del espíritu y adelantando una crítica del papel que se ha conferido al método en este ámbito. Y señala a *Verdad y Método* como la obra central de su trabajo. Constata, en contraste, la dificultad que supone referirse a una obra en particular de Ricœur, al cual sería más pertinente abarcarlo por períodos atendiendo a sus preocupaciones teóricas, pero identifica como idea de fondo del autor la siguiente: “el ego no puede conocerse «directamente», por introspección. No puede acceder al conocimiento de sí sino tomando el desvío de la interpretación” (Grondin, 2009: 109). Los vincula en la idea de que “en toda interpretación es nuestra concepción de nosotros mismos lo que se encuentra enriquecido” (Grondin, 2009: 109), pero hace notar como diferencia la preocupación de Ricœur por los métodos de los que disponemos para dicha interpretación. Esto no quiere decir, y el mismo Grondin lo hará notar, que Gadamer desestime la importancia de los métodos en las ciencias humanas ni que Ricœur sea un metodólogo o

historiador del método en las mismas. De igual manera, en el caso de la lectura del poema, juega un papel importante el momento explicativo o procedimental de cara a la comprensión del mismo. Y, adicionalmente, el texto poético implica una experiencia de autoconocimiento.

El segundo punto del paralelo entre estos dos pensadores de la hermenéutica moderna está determinado por los enemigos que afrontan. Grondin es consciente del riesgo simplificador que entraña este recurso pero lo asume para lograr un instructivo contraste, pues para él “Gadamer y Ricœur se enfrentan entonces a blancos diferentes, Dilthey y la metodología para el uno, el estructuralismo y la negación del sentido para el otro” (Grondin, 2009: 113). Gadamer se opone a quienes pretenden aplicar el modelo metodológico de las ciencias naturales para el caso de la comprensión en las ciencias del espíritu y, Ricœur, a quienes pretenden que signos y textos son autosuficientes e inmanentes y, por tanto, remiten a ellos mismos. Los desarrollos de uno y otro serán útiles para la consideración del texto poético: tanto los conceptos de juego y de fiesta utilizados por Gadamer para referirse a la experiencia artística como modelo particular de la comprensión, como el esfuerzo de Ricœur por ocuparse del mundo del texto, el mundo del lector y el decir del texto.

La diferencia en la relación que Gadamer y Ricœur establecen con Heidegger y las ciencias humanas, es el tercer factor comparativo. Para Grondin es claro que Ricœur atiende el legado de Dilthey en cuanto retoma la pregunta por los problemas epistemológicos de la hermenéutica clásica. O, en otras palabras, el carácter auxiliar de la hermenéutica que desemboca en la relación con los textos, su inteligencia, y en los criterios de validez y verdad a los que aspira esta vía. No sigue el camino, propuesto por Heidegger, de una “ontología de la comprensión en el sentido en que ella situaría en conjunto la comprensión en el modo de ser de un sujeto que es una pregunta para el mismo” (Grondin, 2009: 113). Gadamer, por su parte, si bien es cercano a Heidegger, no toma lo que Ricœur llama la *vía corta* de la hermenéutica: Gadamer se ocupa de las ciencias humanas, no para fundar sus métodos, sino para mostrar que “estas no tienen ninguna necesidad de una metodología particular para dar razón de su experiencia insigne de verdad” (Grondin, 2009: 114).

De esta forma se dispone el contexto para la enunciación del cuarto factor de comparación. Grondin designa los proyectos de Gadamer y Ricœur así: “el primero habla de una «hermenéutica fenomenológica» (o filosófica) y el segundo de una «fenomenología hermenéutica»” (Grondin, 2009: 114). Nos recuerda el esfuerzo de Gadamer por evitar la búsqueda epistemológica de un método que permita encontrar la verdad en las ciencias humanas y su propósito filosófico que consistiría en “describir, fenomenológicamente, la manera como se produce la comprensión y la verdad en esas ciencias” (Grondin, 2009:115). En el caso de Ricœur, la mención de su proyecto es, digamos, puntual. Y puede encontrarse en *Para una fenomenología hermenéutica*, el primero de los tres apartados que componen *Del texto a la acción* (Ricœur, 2006: 37). Allí su labor está determinada por un propósito reflexivo sobre el yo, pero a través de las obras de cultura; en palabras de Grondin “este no se ofrece más que al favor de los signos y de las obras de cultura que es necesario interpretar si se quiere comprender lo que somos” (Grondin, 2009: 116). Ambos recorridos, en efecto, dan lugar a rendimientos cognitivos en el plano de la comprensión que resultan provechosos para la lectura de poemas. En el caso de Ricœur será útil, adicionalmente, el interés por la explicación del texto (fruto de su aceptación de la vía instrumental de la hermenéutica).

El quinto punto de comparación es la respuesta que cada autor ofrece al desafío planteado por la historicidad. Gadamer hace de ésta un principio hermenéutico, según se puede ver en *Verdad y Método* (Gadamer, 1999: 331) y, así, conceptos como tradición y prejuicio serán importantes en el desarrollo de su exposición. Ricœur también asume la historicidad como una condición de la comprensión pero, en palabras de Grondin, “da cuenta de la deformación ideológica a la cual puede sucumbir nuestra comprensión histórica” (Grondin, 2009: 117) y, adicionalmente, enfatiza en el reconocimiento de “una capacidad de iniciativa en la conciencia inmersa en la historia” (Grondin, 2009: 118) o iniciativa del hombre capaz.

El ejercicio de una filosofía reflexiva en Ricœur y una crítica de las filosofías de la reflexión en el caso de Gadamer, constituye el sexto elemento comparativo propuesto por Grondin. Al primero se

le concede la conservación del ideal de autonomía del sujeto mientras que el segundo se encarga de señalar los límites de la filosofía de la reflexión, como toma de conciencia del individuo por él mismo. Ricœur es consciente de los riesgos deformantes de la subjetividad pero ve en ella una posibilidad. Los aspectos diferenciadores son señalados por Grondin explícitamente de este modo: “estos son los acentos que, a pesar de su común reconocimiento del ser-afectado-por-la-historia, distinguen la hermenéutica de Ricœur de la de Gadamer: la iniciativa, la distanciaci3n y la apropiaci3n reflexivas permanecen siempre posibles y deseables, frente al *moloch* de la historia” (Grondin, 2009: 119).

Por 3ltimo, Grondin presenta la promesa, as3 la califica, de una desembocadura ontol3gica de las propuestas de estos autores como t3rmino de la comparaci3n. Y, podr3amos decir, que este escenario 3ltimo de ambos recorridos se prefigura en el ingrediente fenomenol3gico que las acompa1a y que ya hab3a sido comentado. La relaci3n entre ser y comprender que determina aquello que se conocer3 como el giro ontol3gico de la hermenéutica y que, adem3s, activa su vocaci3n de universalidad, m3s all3 de las preocupaciones espec3ficas de cada parcela interpretativa o de las hermenéuticas regionales como tambi3n suelen ser designadas. Grondin ve en la m3xima gadameriana “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”⁷ el punto m3s fuerte de esta consideraci3n, de ah3 que el concepto de *Darste-*

⁷ Sobre esta m3xima vale la pena rese1ar la lectura que hacen Richard Rorty y Gianni Vattimo en un texto homenaje a Gadamer titulado con la misma expresi3n. Para Rorty la frase contiene toda la verdad del nominalismo y, al tiempo, toda la verdad del idealismo. Del primero porque, seg3n su interpretaci3n, s3lo el lenguaje puede ser comprendido y, del segundo, pues describe el proceso de aumento de nuestra comprensi3n. Y, bajo esta luz, se igualar3an ambas posturas pues no habr3a distinci3n entre apariencia y realidad. Motivando un modelo conversacional que medir3a su 3xito por las fusiones de horizontes logradas y no por los problemas resueltos (Rorty, 2003: 43-57). Vattimo, por su parte, advierte la tendencia a considerar la hermenéutica como la *koine* cultural de occidente, reconoce la desembocadura ontol3gica de la propuesta de Gadamer y propone una lectura radical de la expresi3n. Ser3a necesario entonces asumir responsablemente el pasado y aplicarlo en un proyecto vital. Su lectura intensifica la m3xima en la l3nea de Heidegger: el ser como verdad del lenguaje humano y no como cosa o dato (Vattimo, 2003: 61-69). Resulta curioso que ambos autores cierren sus lecturas con una sentencia poética. Versos de H3lderlin que, en el primer caso, recuerdan el di3logo que somos y, en el segundo, invitan a habitar poéticamente el mundo. Para Grondin estos dos autores sacan de la m3xima una conclusi3n posmoderna y relativista para la cual “es ilusorio pretender que nuestra comprensi3n se apoye en una realidad objetiva que pudiera ser alcanzada por nuestro lenguaje” (Grondin, 2008:148) y por tanto “habr3a que renunciar a la idea de una adecuaci3n del pensamiento a lo real” (Grondin, 2008:148). Aspectos que, para Grondin, no se compadecen con el contexto del trabajo de Gadamer en lo que respecta, entre otros motivos, a su inter3s por la verdad, a su idea del giro ontol3gico, a la concepci3n del lenguaje para nada instrumentalista y a una concepci3n de la hermenéutica como actividad que nos ayudaría “a redescubrir el ser y a superar el nihilismo” (Grondin, 2008: 159).

llung o presentación adquiriera una dimensión ontológica innegable. Grondin, refiriéndose a esta idea de Gadamer, afirma del lenguaje que “es en él que el ser de las cosas se autopresenta, se revela y se da a comprender” (Grondin, 2009: 120). El poema, por tanto, en tanto obra de arte del lenguaje, tiene algo que decir sobre el ser. Ahora, en el caso de Ricœur, recordemos que la preocupación por conocer al sujeto debe llevarse a cabo a través de un rodeo cognitivo. El texto, por ejemplo, como objetivación discursiva, no está cerrado: dice algo, se refiere a alguna cosa. Aspecto que también afectaría la referencialidad del texto poético y que, en la comparación de Grondin, aproxima el trabajo de los dos teóricos en la pretensión de universalidad de sus concepciones hermenéuticas. Así lo sintetiza: “la universalidad quiere decir aquí que el lenguaje puede acoger todo contenido de sentido, pero lo que busca decir, es justamente el ser mismo” (Grondin, 2009: 120). Pero Grondin lleva el análisis de esta vertiente mucho más lejos, hasta el ámbito antropológico y lo hace gracias a la ontología del hombre capaz. La lectura de poemas debe atender esta insinuación de la pertinencia ontológica de la hermenéutica actual y por venir, proponiendo la aplicación a un tipo textual en el que el *ego* se manifiesta con particular intensidad.

Hemos seguido de cerca esta comparación puesto que hace notoria la necesidad de tender puentes y establecer diálogos entre los trabajos de los dos pilares de la hermenéutica moderna. Grondin se resiste a plantear el futuro de la disciplina en términos de un dilema como ¿Gadamer o Ricœur? La aproximación hermenéutica al poema se erige, con precariedad claro, como una respuesta a esta invitación. Asunto para el que será necesario intentar la articulación de nociones de uno y otro autor que pueden ofrecer resistencia, pero creemos que permiten renovar el interés por textos como los poéticos. Textos que parecerían estar condenados al aislamiento especializado de un tipo de interpretación pero que revelan aspectos que interesan al asunto general de la comprensión.

Ahora, al definir la ubicación de la inquietud dominante en el marco de la hermenéutica filosófica moderna, se activa nuevamente la pregunta por la especificidad interpretativa. Es decir, si identificamos al poema como objeto de estudio, al hacerlo invocamos

un tipo de hermenéutica particular, una región interpretativa: la hermenéutica literaria. Ya la nostalgia conciliadora de Paul Ricœur por retomar problemas clásicos del arte de la interpretación en su configuración instrumental nos ofrece luces que orientan en cuanto al modo de proceder, pero no es posible obviar la confluencia de los aportes de la filología, la teoría literaria o la crítica e historia de la literatura respecto de la lectura y comprensión del poema.

Inclusive Richard Palmer, en el trabajo arriba citado sobre la naturaleza de la hermenéutica (Palmer, 2002), dirige la reflexión general al ámbito de la literatura. Lo hace, en principio, retomando la pertinencia del trabajo de E. D. Hirsch (*Validity in Interpretation*) del que afirma lo siguiente: “echó por tierra el total aislamiento existente entre la crítica literaria americana y la hermenéutica” (Palmer, 2002: 19), para suscribir inmediatamente la pertinencia de la hermenéutica como base y saber preliminar de toda interpretación literaria. Llamados de atención que para la época se dirigen a todos aquellos⁸ que adelantan su actividad crítica en el marco del realismo y consideran que la obra literaria “está ahí fuera en el mundo, esencialmente aislada de sus perceptores” (Palmer, 2002: 21).

También Fernando Romo Feito, en su obra *Hermenéutica, interpretación, literatura*, reseña la inquietud que genera la hermenéutica dentro de los estudios literarios. La historia de la reflexión de los mecanismos internos de la literatura lo obliga a rastrear el papel de la poética y de la estética en el conocimiento literario. Y, en este recorrido, describe de la siguiente manera la irrupción hermenéutica:

tenemos ya dos candidatas a la posición epistemológica: en primer lugar, la hermenéutica respecto de las ciencias del espíritu en general (en la versión Dilthey), y respecto de la historia de la literatura en particular en tanto que reflexión sobre la correcta interpretación de los autores que la componen. Pero además, en segundo lugar, estaría la teoría literaria en tanto que cuestionamiento constante de los principios de estudio de la literatura (Romo Feito, 2007: 19)

A su turno, Peter Szondi, en las lecciones impartidas en Berlín en 1967, publicadas bajo el título *Introducción a la hermenéuti-*

⁸ Los seguidores y practicantes del *New Criticism* son objeto de este llamado.

ca literaria, comprueba la dificultad de hablar de esta especialidad interpretativa: "Aunque la hermenéutica ha impregnado en gran medida la filosofía y, como autorreflexión, las ciencias humanas del siglo XX, la pregunta de si la disciplina a la que este libro ofrece una introducción todavía existe no puede recibir una respuesta afirmativa sin más" (Szondi, 2006: 41). Consciente del valor histórico de la hermenéutica material o filológica, Szondi mide la trascendencia e impacto de la hermenéutica filosófica en la interpretación de la literatura e identifica la alternancia histórica de los métodos gramatical y alegórico para mediar, en el tiempo, en la comprensión de un texto canónico. Pero, además, no olvida problemas como el de la historicidad de la comprensión, la historia efectual o el círculo hermenéutico vigentes en una hermenéutica moderna. Al presentar el camino que debe seguir su propósito introductorio afirma lo siguiente:

no se trata de suplir acríticamente la ausencia de una hermenéutica literaria en nuestra época con la hermenéutica filológica que los siglos precedentes nos han transmitido; en primer lugar, porque ésta tiene, contra su intención, premisas históricas, y en segundo lugar, porque no entendemos por hermenéutica literaria una teoría no filológica de la interpretación, sino una teoría que reconcilie la filología con la estética⁹ (Szondi, 2006: 57).

De ahí que nuestra pregunta por la lectura, comprensión e interpretación del poema en la actualidad deba obedecer una advertencia adicional como la formulada por Szondi.

Los estudios literarios nos ofrecen importantes y diversas herramientas para leer un poema. Enfoques históricos, impresionistas, sicologistas, estructuralistas y pragmáticos se suceden en un recorrido y en disputas que aportan elementos que nuestra capacidad nos impide aprovechar plenamente, pero que en el marco hermenéutico se hacen pertinentes. Nuestro esfuerzo no apunta al desarrollo de un método de lectura aplicable a un texto en particular, no pretende-

⁹ El traductor de la obra advierte en una nota al pie de éste mismo capítulo que el término alemán *Literaturwissenschaft* tiene un equivalente genérico a Filología y uno más específico a Teoría literaria.

mos un resultado instrumental. Más bien hemos intentado ocuparnos de la experiencia de lectura que supone el poema e inscribirla en el escenario interpretativo actual. Romo Feito afirma que “resulta algo difícil reflexionar sobre la poesía sin acabar en la ontología” (Romo Feito, 2007: 34). Para nosotros, además, envuelve la imposibilidad de hacerlo por fuera de la hermenéutica¹⁰ [

¹⁰ Los desarrollos y aplicaciones que se desprenden del recorrido propuesto constituyen la desembocadura de esta investigación. Aspiramos divulgar dichos resultados en una próxima publicación.

Referencias

- Ferraris, Maurizio (2005). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo veintiuno.
- Gadamer, Hans-Georg (1999). *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme.
- Grondin, Jean (2002). *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.
- Grondin, Jean (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.
- Grondin, Jean (2009). *El legado de la hermenéutica*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.
- Palmer, Richard E. (2002). *¿Qué es la hermenéutica?* Madrid: Arco libros.
- Ricœur, Paul. (2006). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Romo Feito, Fernando (2007). *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Barcelona: Anthropos.
- Szondi, Peter (2006). *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid: Abada.