

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات

قسم الترجمة

مدرسة الدكتوراه

دراسة تحليلية نقدية لمختارات شعرية من "يوميات  
الجلفة" لـ "ماكس أوب" ترجمة برناوي نجمة

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

فرع عربي / إسباني

إشراف الدكتور:

محمد منير صالح

إعداد الطالبة:

إيمان أمينة محمودي

السنة الجامعية: 2013 / 2014

# باسم الله الرحمن الرحيم

## اهداء

أهدي هذا العمل المتواضع الى جميع أفراد أسرتي، بما فيهم أعمام في الوجود

تتقدمهم:

أمي العزيزة الغالية التي شجعتني وساندتني لإنجاز المذكرة.

أبي الكريم الذي لم يتأخر بالوقوف الى جانبي ومساعدتي.

الى اخي وأختاي العزيزتين.

الى أقرب الناس الى قلبي.

والى كل من ساهم سواء من قريب أو من بعيد لإنجاح هذا العمل.

## كلمة شكر

أتقدم بجزيل الشكر الى كل من ساعدني من قريب او بعيد، وأخص بالذكر الدكتور المشرف على المذكرة "محمد منير صالح" الذي لم يتوانى بتوجيهي وارشادي لاختيار المعلومات الأساسية التي تخدم موضوع المذكرة وترتيبها بأسلوب منهجي متسلسل وصحيح.

كما أتقدم أيضا بجزيل الشكر للمركز الثقافي الإسباني "معهد سارفانتس"

« L'institut Espagnol Miguel de Cervantès »

المصدر الأول لجمع المعلومات المتعلقة بالموضوع.

كما أوجه شكري لكل من وقف في جانبي وقدم لي السند المعنوي ولو بكلمة طيبة....

إيمان أمينة محمودي

01.....	مقدمة
05.....	الباب الأول: اعتبارات عامة حول الشعر الاسباني والنظريات
06.....	الفصل الأول: الشعر الاسباني
	1-1 تقديم الفصل
07.....	2-1 مفهوم النص الشعري
09.....	2-1 مراحل تطور الشعر عند الإسبان
09.....	1-2-1 العصور الوسطى
11.....	2-2-1 العصر الذهبي
13.....	3-2-1 الكلاسيكية المحدثة والرومانسية والواقعية
15.....	4-2-1 القرن العشرون
18.....	3-1 جيل 27 في الأدب الاسباني
19.....	4-1 الشعر الإسباني المعاصر
21.....	1-4-1 المبادئ اللفظية والصوتية في الكتابة العروضية
21.....	1-1-4-1 La poesia - الشعر
21.....	2-1-4-1 La prosa - النثر
22.....	2-4-1 La métrica - العروض
22.....	3-4-1 الوحدات العروضية
	1-3-4-1 المقاطع اللفظية والصوتية العروضية La sílaba métrica y el grupo fónico -
23.....	2-3-4-1 El verso - البيت الشعري
23.....	3-3-4-1 La estrofa - المقطع الشعري
23.....	4-3-4-1 El poema - القصيدة الشعرية
24.....	5-3-4-1 El ritmo - الإيقاع الشعري
24.....	6-3-4-1 La rima - القافية الشعرية
25.....	5-1 الكتابة الشعرية في الأدب الإسباني المعاصر
25.....	1-5-1 المقطع الشعري الحر

- 25.....El romance – القصيدة الشعبية – 1-5-2
- 25.....La silva- قصيدة سيلفا – 1-5-3
- 26..... Poemas con versos sueltos- الشعر المرسل – 1-5-4
- 26.....Poemas en versos libres- الشعر الحر – 1-5-5
- 27..... مفهوم الصورة الشعرية عند الغربيين ..... 1-6-6
- 28..... الإستعارة..... 1-6-1
- 30..... الصورة الرمزية..... 1-6-2
- 33..... خلاصة الفصل.....
- 35..... الفصل الثاني: الترجمة الشعرية.....
- 1-2 تقديم الفصل
- 37..... 2-2 المفهوم اللساني للنص الشعري.....
- 38..... 1-2-2 شعرية الترجمة.....
- 41..... 3-2 مدخل إلى ترجمة الشعر.....
- 42..... 1-3-2 إستحالة الترجمة الشعرية.....
- 45..... 2-3-2 إمكانية الترجمة الشعرية.....
- 46..... 4-2 ترجمة الشعر بين الأمانة والإبداع.....
- 47..... 1-5-2 الترجمة الإبداعية عند هنري ميشونيك.....
- 48..... 2-5-2 الترجمة الإبداعية عند ليو روبال.....
- 49..... 3-5-2 الترجمة الإبداعية عند اوكتافيو باث.....
- 50..... 4-5-2 الترجمة الإبداعية عند ايرزا باوند.....
- 51..... 5-5-2 الترجمة الإبداعية عند ليفير.....
- 52..... 6-2 ترجمة الصورة في الشعر الإسباني المعاصر إلى اللغة العربية.....
- 53..... 1-6-2 المشاكل اللغوية في ترجمة الصورة الشعرية الإسبانية المعاصرة.....
- 56..... 2-6-2 المشاكل الثقافية في ترجمة الصورة الإسبانية المعاصرة.....
- 57..... 1-3-6-2 الأساليب المقترحة في ترجمة الصورة الشعرية.....
- 60..... 2-3-6-2 ترجمة الصورة عند أندري لوفيفر.....

- 61.....3-3-6-2 ترجمة إيقاع الصورة.....
- 61.....4-6-2 أساليب الترجمة الشعرية: أندريه لوفيفر.....
- 62.....1-4-6-2 الترجمة الصوتية.....
- 62.....2-4-6-2 الترجمة الحرفية.....
- 62.....3-4-6-2 الترجمة العروضية.....
- 63.....4-4-6-2 الترجمة النثرية.....
- 63.....5-4-6-2 الترجمة المقفاة.....
- 63.....6-4-6-2 الترجمة الحرة.....
- 63.....7-4-6-2 الترجمة التأويلية.....
- 64.....5-6-2 مفاهيم التشاكل.....
- 65.....1-5-6-2 التشاكل كمصطلح ثم كأداة ثم كإجراء نقدي.....
- 71.....2-5-6-2 Substantive- النظرية الإستبدالية.....
- 72.....**خلاصة الفصل**.....
- 73.....**الباب الثاني: الدراسة التطبيقية للمدونة**.....
- 74.....**الفصل الأول: ماكس أوب ويوميات الجلفة**.....
- 1-1 **تقديم الفصل**
- 76.....1-2-1 ماكس أوب حياته وشعره.....
- 77.....2-2-1 ماكس أوب شاعر الجلفة.....
- 79.....3-2-1 عمل ماكس أوب.....
- 82.....1-3-1 ماكس أوب والجزائر، مكان، معاناة.....
- 83.....2-3-1 يوميات الجلفة.....
- 83.....3-3-1 كتابة نابغة من الألم والمعاناة.....
- 84.....1-4-1 قصائد "ماكس أوب".....
- 87.....2-4-1 الأسلوب الشعري لماكس أوب.....
- 87.....3-4-1 الأداة الشعرية عند أوب.....
- 88.....4-4-1 السوناتا عند ماكس أوب.....

89.....	1-4-5 الرمز في الصورة الشعرية عند ماكس أوب
89.....	1-4-6 التكرار في الصورة الشعرية عند ماكس أوب
91.....	1-4-7 الصورة اللونية عند ماكس أوب
92.....	1-4-8 كلمات عربية: تأثر الاسبانية بالعربية في شعر ماكس أوب
94.....	1-4-9 دراسة عنوان المدونة
95.....	1-4-10 عناوين بعض قصائده
97.....	1-5 التعريف بالمختارات الشعرية والمترجمة
98.....	1-6 المنهجية المعتمدة في دراسة النماذج واختيارها
102.....	خلاصة الفصل
103.....	الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية للمدونة
	<b>1-2 تقديم الفصل</b>
105.....	2-2 دراسة القصائد الشعرية المترجمة
105.....	2-2-1 دراسة النماذج الشعرية وتحليلها حسب استراتيجية اندري لوفيفر
106.....	2-2-1-1 النموذج الأول
107.....	2-2-1-2 النموذج الثاني
107.....	2-2-1-3 النموذج الثالث
107.....	2-2-1-4 النموذج الرابع
108.....	2-2-1-5 النموذج الخامس
108.....	2-2-1-6 النموذج السادس
111.....	2-2-1-7 النموذج السابع
111.....	2-2-1-8 النموذج الثامن
111.....	2-2-1-9 النموذج التاسع
112.....	2-2-1-10 النموذج العاشر
117.....	2-2-1-11 النموذج الحادي عشر
118.....	2-2-1-12 النموذج الثاني عشر
118.....	2-2-1-13 النموذج الثالث عشر

119.....	النموذج الرابع عشر	14-1-2-2
119.....	النموذج الخامس عشر	15-1-2-2
119.....	النموذج السادس عشر	16-1-2-2
119.....	النموذج السابع عشر	17-1-2-2
120.....	النموذج الثامن عشر	18-1-2-2
121.....	النموذج التاسع عشر	19-1-2-2
121.....	النموذج العشرين	20-1-2-2
122.....	النتائج	3-2
125.....	تلخيص تخطيطي للنماذج	4-2
<b>132.....</b>	<b>خلاصة</b>	
<b>138.....</b>	<b>الخاتمة</b>	
142.....	المراجع والمصادر	
152.....	مسرد بعض أهم المصطلحات: عربي / فرنسي / اسباني	
156.....	فهرس الرسوم البيانية	
157.....	الملاحق	
158 .....	ملحق باللغة الفرنسية	
166 .....	ملحق باللغة الاسبانية	



## مقدمة

إن الحضارات والتجارب الإنسانية، قسمة مشتركة بين سائر شعوب العالم، واللغة ما هي إلا بوابة لثقافة وحضارة المجتمعات البشرية، ولذلك فإن الترجمة فعل معرفي وثقافي وفكري وحضاري غايته الثقافية هدم كل الأسوار التي تعوق تقارب الثقافات، والحضارات سواءً على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل، مع إضفاء طابع الخصوصية على المواد المترجمة، بغرض تأصيلها في بيئتها الثقافية الجديدة.

ترجمة النصوص الأدبية تسهم في عملية التواصل الثقافي، وتخلق نوعاً من التأثير والتأثير في الإنتاج الثقافي نفسه. فالأدب من أكثر الوسائط قدرة على التغلغل في الذات الإنسانية، وتصوير حياة البشر في مواقفهم الحياتية اليومية، وفي تناقضاتهم الإجتماعية والعاطفية وفي مخاوفهم .

وتبقى ترجمة الشعر من أصعب المهام التي يواجهها المترجم لأنه يحتاج إلى قريحة منفتحة، لذا يفضل قراءة شيء من الشعر الجيد قبل الترجمة لجعل القريحة منفتحة لهذا الغرض. وفي بعض الأحيان نجد أن الترجمة الشعرية أجمل من النص الأصلي بالفعل والعكس صحيح. وتتفاوت درجة صعوبة الشعر مع طبيعته. الشعر الغنائي مثلاً *La Poesía lírica* صعوبته في الترجمة أعظم، حيث الأفكار أقل انتظاماً والخيال أكثر اتساعاً، ومحاولة ترجمته نثراً قد تعطي صورة غير ملائمة مع الأصل، إذ ينقلب كل ما هو من المحسنات في الشعر إلى معائب في النثر، وقد نقول إنه لا يترجم الشعر إلا شاعراً. ولكن سلاسة التعبير في ترجمة الشعر - ولا سيما الغنائي - أيسر منه في النثر حيث أن الشعر الغنائي يجيز حرية في التصرف أكبر مما في صنف من صنوف الشعر الأخرى.

إن المترجم الاعتيادي لينوء تحت عبء النص الشعري، أما المترجم العبقرى فيرتفع فوقه، وبالرغم من أنه في بعض الأحيان يعتقد بعدم إمكانية ترجمة الشعر فإنه يمكن القول بأن الشعر المترجم إما أن يكون أحسن من الأصل أو أسوأ منه ونادراً ما يكون بمستواه تماماً.

وقد يبدو الأمر سهلاً في نقل شعر من لغة أوروبية إلى أخرى بنفس الوزن مع نفس القواعد اللغوية، غير أنه ليس بهذه السهولة حين يتصدى المترجم لنقل وزن أوروبي إلى لغة عربية محضة. ومن الخطأ الغير المسموح به في ترجمة الشعر المغالاة في الأمانة التي إن صحت في الحقائق العلمية والمسائل الدينية فلا تصح في الشعر، فمن أرادها فيه أراد شيئاً غير مستلزم وأدى ذلك إلى إخفاقه في تحقيق غرضه.

و الهدف الأسمى من اختيارنا الموضوع هو الرغبة في خدمة البحث العلمي في المقام الأول ، خاصة في ميدان الترجمة الشعرية الذي يكتسي أهمية بالغة إذ بقي الشعر عصياً على الترجمة الأدبية، وكل ترجمة له مهما امتلك المتصدي لهذه المهمة الإبداعية لمقدراتها وملكاتنا فإنه يكتب نصاً آخر ربما يكون قريباً إلى حدود معينة من النص الأصل سواء من الفكرة التي يبني عليها ومن الصور التي يكتنزها، والجماليات السطحية التي يظهر بها، لكنه لا يصل إلى عمق المكون الشعري الذي ينبع من كل لغة بحد ذاتها ومن بيانها وبلاغتها فهناك روح في كل لغة و هي التي تصنع جوهر الشعر في بنية النص.

وإن كان أحمد أمين يرى أن أي اختلاف في التعبير ينتج اختلافاً في التأثير وذلك في اللغة الواحدة، فما حال النص الشعري المنقول من لغة إلى أخرى، ومن بيئة جديدة، ثم فمن يترجم شعراً لا يستطيع أن ينقل إلا معناه الظاهري نظراً لصعوبة ترجمته.

سنحاول في دراستنا تبين اشتغال الترجمة بوصفها نصاً يقيم بلاغته الخاصة وجماليته عبر تشغيل آليات وأساليب اندريه ليفير في الترجمة الشعرية، انطلاقاً من مختارات شعرية للشاعر "ماكس اوب" المترجمة من اللغة الإسبانية إلى العربية. إن الأهمية التي تكتسبها محاولة تحليل ونقد الترجمة هو معرفة الطرق والأساليب التي اعتمدت في الترجمة وسنحاول الإجابة على الإشكالية التالية: هل تنحصر ترجمة الشعر على الترجمة الحرفية أي السعي وراء الكلمات والقوافي، أم على النقل المحض للمعاني؟

ومن خلال هذه الإشكالية، نعتمد على الفرضيات التالية:

1. ترجمة الشعر ممكنة فعلى المترجم أن يكون كفوء ذو قدرة في نقل الشعر دون

الإخلال بالمعنى الصحيح من جهة والمحافظة على الأسلوب وإيقاع الكلمات وجرسها

من الجهة المقابلة.

2. الاختلافات اللغوية والثقافية بين اللغتين الإسبانية والعربية تؤثر في ترجمة الصورة الشعرية.

3. ترجمة الشعر هي تأدية لخصائص نص من لغة الأصل الى اللغة المستقبلة. وللاجابة عن الإشكالية والفرضيات المطروحة، سنقوم في دراستنا التحليلية النقدية المنصبة أساسا على الترجمة الشعرية وعلى وجه خاص الشعر الاسباني المعاصر، سنتعرض اهم النظريات التي تعنى بالترجمة الشعرية وانطلاقا منها التطرق الى مختلف الأساليب التي تبنتها المترجمة برناوي نجمة في تصوير واقع ماكس اوب من نافذة عربية وذلك في المختارات الشعرية الصحراء 1 و2 ومنظر طبيعي.

وقمنا بتقسيم هذا البحث الى فصلين نظريين ينتميان الى الباب الأول أوجبتهما طبيعة الموضوع الذي حاولنا دراسته إذ لا شك أن باحث الترجمة الشعرية سينظر في المقام الأول إلى الشعر ليلبها في المقام الثاني الترجمة الشعرية.

لقد حاولنا في الفصل الأول المخصص للشعر إلى الخوض في جذوره الإسبانية ابتداء بمفاهيم أولية ثم مراحل تطور الأدب الشعري في اللغة الإسبانية منذ العصور الوسطى وحتى يومنا هذا ، و من ثمة الوقوف عند أهم التيارات و المدارس الأدبية التي ساهمت بصورة واضحة في تطوره ، و جعلته ما هو عليه اليوم ،بعدها و بما أننا بصدد دراسة النص الشعري الاسباني سنخوض مباشرة في ماهية الكتابة الشعرية الإسبانية و قواعدها و أهم المفاهيم العروضية لديها، لنختم هذا الفصل بمفهوم الصورة الشعرية عند الغربيين و نخصص بذلك نافذة من نوافذ الصور البيانية التي من شأنها خدمة موضوعنا من الناحية التطبيقية ألا و هي الاستعارة بما في ذلك الصورة الرمزية وهي محطة مهمة ارتأينا التطرق اليها.

اما الفصل الثاني من بحثنا المعنون "الترجمة الشعرية" تعرضنا فيه إلى مفهوم النص الشعري من المنظار اللساني ما مهدنا مباشرة إلى شعرية الترجمة التي بدورها توجب علينا الحديث عن الإستحالة و الإمكان للوصول إلى إمكانية ترجمة الشعر ، و بما أن الحديث عن الإمكانية يستلزم بالضرورة التطرق إلى مفهومي الأمانة و الإبداع ارتأينا الحديث عن أهم رواد الترجمة الإبداعية بعرض لأهم ما توصلوا إليه في سياق الترجمة الشعرية أمثال

"اوكتافيو باث و عند ارزا باوند و ليو رويال و عند هنري ميشونيك" ثم انتهينا بعرض لتقنيات الترجمة السبعة لأندريه ليفير، ثم عن ترجمة الصورة الشعرية بما أنها تشكل جزء مهم من أجزاء مذكرة بحثنا لنواصل تحليلنا و نقاشنا للتوصل الى المشاكل اللغوية و الثقافية في ترجمة الصورة الشعرية الإسبانية المعاصرة و بعد ذلك الأساليب المقترحة في ترجمة الصورة الشعرية عند انريه ليفير تمهيداً للجانب التطبيقي ، و أخيراً و ليس آخراً التطرق الى "مفاهيم التشاكل" التي ستخدم موضوعنا من الناحية التطبيقية بالدرجة الاولى. لنتطرق إلى النظرية الإستبدالية كآخر محطة نظرية.

اما الباب الثاني فهو جزء تطبيقي محظ، منقسم بدوره الى فصلين إذ خصصنا الفصل الاول وركزنا اهتمامنا بادئ لبدأ بالتعريف بصاحب المدونة "ماكس أوب" والوقوف عند أهم محطات حياته الشعرية والعملية وارتأينا الحديث عن أسلوبه الخاص في كتابة الشعر .  
والفصل الثاني خصصناه لتحليل المختارات الشعرية ودراستها دراسةً تحليلية نقدية وقمنا بذلك ختم موضوع بحثنا بحوصلة لأهم النتائج والاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال دراستنا والتي ساعدتنا في الإجابة عن الإشكالية المطروحة في مقدمة البحث. وقد أدرجنا في نهاية هذه الدراسة مسرداً لأهم المصطلحات التي وردت فيها من اللغة وملخص للمذكرة باللغتين الفرنسية والإسبانية.

الباب الأول  
الجانب النظري

الفصل الأول  
الشعر الإسباني

## 1-1 الفصل الأول: الشعر الإسباني

ارتأينا قبل الخوض في ترجمة الشعر أن نخصص الفصل الأول للشعر، باعتباره نصا أدبيا، بحيث سنتطرق إلى أهم مفاهيمه واختلافها وتطورها على مر العصور وباختلاف المذاهب الفكرية والأدبية، وكذا أهم الخصائص اللغوية وغير اللغوية التي تميزه بصفته فنا أدبيا قائما بذاته، وبما أن بحثنا هذا يختص بترجمة الشعر الإسباني المعاصر سنفرد مبحثنا من هذا الفصل نخصه لأهم الأشكال الشعرية الإسبانية فالطبيعة الفنية والإيقاعية للقصيدة تتأثر حتما بطبيعة البنية الشعرية التي ترد فيها.

لنخوض مباشرة في الخصائص الشعرية الإسبانية المعاصرة وبما أن بحثنا هذا يتعلق بترجمة النص الشعري الإسباني المعاصر إلى اللغة العربية، فقد ارتأينا أن نخصص المبحث الأخير من هذا الفصل إلى مجموعة المفاهيم العروضية في للكتابة الشعرية الإسبانية الحديثة، فنتطرق إلى طبيعة الوزن في الشعر الإسباني وكذلك إلى الشعر الحر لينصب اهتمامنا في آخر الفصل على الإستعارة والصورة الرمزية.

## 1-2 مفهوم النص الشعري

يعتبر النص الشعري من أرقى الأنواع الأدبية التي تتعامل مع الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، وتؤثر فيه بطريقة ساحرة تجعله يتمتع بلذة الحياة التي تبثها المعاني المنبثقة عن النص الشعري عبر مختلف الأساليب التي يوظفها الشاعر من الإيحاء والخيال، وكما هو جلي فللشعر عدة تعريفات منها بأنه: "كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة الى ذلك".<sup>1</sup>

وبالرغم من المحاولات التي لا تحصى لتحديد مفهوم وتعريف الشعر، إلا أنها لم تصل الى تعريفه وباءت كل المحاولات بالفشل. وإذا بحثنا في المعاجم اللغوية العربية وخاصة القديمة، نجدتها تتخذ من الجانب الشكلي للنص الشعري عموماً المعيار الأول لتعريفاتها له، فكان أول تعريف هو ذلك الذي وضعه قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر فيقول:

"إنه قول موزون و مقفى يدل على معنى " <sup>2</sup>.

وعلى نفس الخط تقريباً ذهب بن منظور في تحديده لمفهوم الشعر:

" الشعر: منظوم القول غلب عليه؛ لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً "<sup>3</sup> ويتجلى من هذين التعريفين أن ما يميز بين الشعر والأجناس الأدبية الأخرى ينحصر في الوزن العروضي والقافية ليدخل كل كلام منظوم في خانة الشعر.

أما الأزهرى فيتناول تعريف الشعر من وجهين فيقول:

" الشعر: القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، وقائله شاعر؛ لأنه يشعر ما لا يشعر غيره، أي يعلم "<sup>4</sup>.

ويبدو هذا التعريف فضفاضاً، بحيث يجعل الشعر ضمن حدود معينة لا يخرج منها دون أن يوضحها، ولو أنه أمكننا استنتاج أن المقصود هنا هو علامات الوزن والقافية. كما نلاحظ أيضاً أنه يوافق التعريف السابق في استقاء لفظة الشعر من العلم، بحيث أن الشاعر هو

<sup>1</sup> الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 1996، ص 20.

<sup>2</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق مصطفى كمال الخانجي، القاهرة، 1978، ص 60.

<sup>3</sup> <http://www.baheth.info/>

<sup>4</sup> الموقع نفسه



عالم، ويدل ذلك على المنزلة الهامة التي كان يحضى بها الشعراء عند العرب القدماء وهي بمنزلة اهل العلم.

وبعد هذه النظرة الخاطفة على هذه التعريفات القديمة للشعر عند العرب، نلاحظ تقصيرها في حصر خصائص الشعر في الوزن والقافية إلا أنها تركت انطبعا مغايرا ومخالفا للفنون الأدبية الأخرى عبر تميزه بالذاتية والعفوية وفسحه المجال للخيال والعاطفة ليتخذنا مكانا مرموقا في النص الشعري إضافة إلى أنه علم يخضع لأسس ومعايير ثابتة تمكنه من احتواء ونقل مختلف المعارف والعلوم الأخرى ومن هنا ظهرت مقولة 'الشعر هو ديوان العرب'.  
أما فيما يتعلق بتعريف الشعر باعتباره ظاهرة فنية أدبية عالمية، فكان من الأصعب حصره في مفاهيم ثابتة ودائمة، وهذا لتغير وتنوع تصورات مفاهيم هذا الفن الأدبي باختلاف الأزمنة وتنوع المذاهب الأدبية، فتبقى هذه المفاهيم نسبية غير قطعية تعكس المرحلة الزمنية والفكرية التي أتت فيها.

وبالرغم من كل المحاولات لوضع مفاهيم محددة للشعر، لكن كانت هناك دائما الحاجة للتساؤل مجددا عن ماهية هذا الفن الأدبي. وازدادت هذه الحاجة في عصرنا الحديث، حيث تطور الفكر البشري وتفرعت النشاطات الثقافية الإنسانية وبرزت علوم جديدة كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللسان التي كان لها التأثير البالغ في تغيير المفاهيم التقليدية للشعر. ولطالما عرّف النقاد والبلاغيون الشعراء الشعر من خلال تجاربهم الشخصية، لذلك أمكن وضع تعريفات بعدد الشعراء التي تعكس كل منها نظرتهم الشخصية لهذا الفن الأدبي. ونقل محمود الربيعي في كتابه ' في نقد الشعر'<sup>5</sup> بعض التعريفات عن الكاتب الأمريكي W.H. Hudson لشعراء عالميين كانت نظرتهم إلى الشعر من زوايا مختلفة تعكس تجربتهم الشخصية في هذا العالم الوجداني الفسيح:

ويعرفه راسكين *Ruskin* مثلا، على أنه " إرساء ركائز نبيلة للعواطف النبيلة عن طريق الخيال".

أما ادغار ألان بو فيصفه ببساطة أنه " الخلق الموقّع للجمال " ، ويعتبره كارليل *Carllile* " الفكر الموسيقي ". ويشبهه ماكولاي *Macolay* بالرسم في قوله "نقصد فن استخدام الكلمات بطريقة تلقى فيها خداعا على الخيال، الفن الذي يصنع بالكلمات ما يصنع الرسام بالألوان".

<sup>5</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق مصطفى كمال الخانجي، القاهرة، 1978، ص 65.

هذا وتعددت التعريفات التي حتى لو اختلفت مضامينها إلا أنها تمكنت في الغالب من إظهار جانب من الجوانب المتعددة للشعر فهو عبارة عن مجموعة من المكونات السحرية تتمثل في رسم وتصوير وفكر موسيقي وجمال وخيال وعاطفة.

يمكن تقسيم أنواع الشعر إلى ثلاثة أقسام:

**الشعر السردى - *la narrative*** : ويأخذ أشكالاً مختلفة، قصيرة أو طويلة، بسيطة

أو معقدة، أهمها الملحمة *l'épopée* والبلادة *La ballade* و الرومانس *la romance* (أي ما كتب بلغة الشعب أو بالعامية).

**الشعر الدرامى - *la poésie dramatique*** : ويعتمد الأسلوب السامى والشخصيات

النبيلة من الكتب المقدسة، مروراً بنصوص المسرح الإغريقي والرومانى ومسرح عصر النهضة ومسرح القرن الثامن عشر. وقد طوّر الإنكليزي روبرت براوننج *R. Browning* أحد أشكاله الحديثة وهو المنولوج الدرامى *Le monologue dramatique*.

**الشعر الغنائى - *Poésie lyrique*** : وهو الشعر المنظوم للغناء بمصاحبة آلة

موسيقية، ويركز على عاطفة الشاعر الذاتية. ومن أنواعه الترنيمة *l'Hymne* والأود *la Ode* و السونيتة *le Sonnet* والمرثية *l'Élégie*، والرعية *Pastorale*. وتختلف هذه الأنواع كلها من حيث الطول والوزن وعدد المقاطع والقافية.

## 1-2-1 مراحل تطور الشعر عند الأسبان

سنتتبع مراحل تطور الأدب الشعري في اللغة الإسبانية منذ العصور الوسطى وحتى يومنا هذا:

### 1-2-1 العصور الوسطى

تبدأ الرحلة في القرون الوسطى وتتطلق من الأندلس، أين كان العرب شعباً كاملاً من الشعراء تخرج القصائد من فمهم بأوزانها وقوافيها مرتجلة كأنها لغة التفاهم العادي. وكانت القصائد بأسلوبها الغنائى وجملها المتكررة في آخر المقاطع وقوافيها المتعددة ابنة قرطبة عُرُفت فيها منذ القرن التاسع الميلادى قبل أن تسافر إلى بقية أرجاء إسبانيا وإلى أوروبا<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Deyermond, Alan, Historia de la literatura española I. Edad Media, 1974, p23.

وفي الأندلس، كان العرب شعباً من الفرسان تسحرهم قصص البطولة وسير الشجعان يروونها في غربتهم حنيناً إلى الوطن الأصلي وتمسكاً بتقاليدهم. ومن قشتالة أبحرت الملاحم المروية إلى بقية المدن الإسبانية. فلا غرابة إذن أن يوجد في أول قصيدة مكتوبة في الأدب الإسباني وهي «قصيدة السيد» 1150م، ذاك الطابع الملحمي وتلك الغنائية العفوية التي ميزت قصائد العرب وسير أبطالهم. وما أقرب الشبه بين هذه القصيدة المكتوبة باللغة الرسمية في إسبانيا وهي لغة قشتالة وبين «أنشودة رولان» *La chanson de Roland* الفرنسية الشهيرة التي خضعت للتأثيرات نفسها. وإن كانت قصيدة «السيد» الطويلة (3750 بيتاً من الشعر) مجهولة المؤلف، فإن الكاتب الأول الذي وصل اسمه من القرن الثالث عشر هو الراهب غونثالو دي برثيو *Gonzalo de Berceo* الذي وقف قصائده لرواية حياة القديسين والشهداء ومعجزات السيدة العذراء بأسلوب نديّ وإيقاع بطيء.<sup>7</sup>

ولا تغيب تأثيرات العرب عن الأدب الإسباني في القرن الثالث عشر، بل تتأكد في النشاطات الأدبية والعلمية للملك ألفونسو العاشر الحكيم الذي أنشأ مراكز ترجمت أمهات الكتب العربية إلى القشتالية واللاتينية.

وتظهر هذه الثقافة الشرقية الواسعة في مؤلفات ابن شقيقه الأمير دون خوان مانويل الذي عاش في بلاط عمه وورث عنه حب الأدب وموهبة رواية الحكم والأمثال وأشهرها «أمثال الكونت لوكانور» *Ejemplos del Conde Lucanor* لكن أفضل مؤلفي القرن الرابع عشر بلا منازع هو رئيس كهنة هيتا خوان رويث *El Arcipreste Juan Ruiz de Hita*، صاحب كتاب «الحب الصالح» *Libro del buen amor*، وهو مؤلف شعري ذو نفس شعبي يمتزج فيه الشعور الديني العميق بمعرفة حقيقية بالنفس البشرية وهفواتها وخطاياها. وترتسم الشخصيات فيه بأسلوب ساخر حتى جاءت حجر أساس لموضوعات «رواية أدب الكدية» *Novela Picaresca* التي ظهرت فيما بعد.

في منتصف القرن الخامس عشر بدأت تظهر التأثيرات الإيطالية في الأدب الإسباني، فقد اتجه الكثير من الأمراء المثقفين نحو مؤلفات دانتي ينهلون منها ومن أهمهم بيينا *Villena* و سانتيانا *Santillana* وخوان دي مينا *Juan de Mena*.

<sup>7</sup> Deyermond, Alan, Historia de la literatura española I. Edad Media, 1974, p86.

ولقد اتصفت هذه المرحلة من تاريخ الأدب الإسباني بظهور كل الأنواع الأدبية، ويتضافر اتجاهين متناقضين ومتزامنين معاً هما الكتابة بإيقاع الأغاني الشعبية العفوي البسيط، والاتجاه نحو الصنعة المتقنة والبلاغة الرفيعة، وهي سمة ظلت ترافق الأدب الإسباني حتى اليوم.

وأكثر الأنواع ذيوماً في تلك المرحلة ما يعرف باسم «ديوان الأغاني» *Cancioneros* و«ديوان القصائد» *Romanceros* وقد ثار الجدل حول أصول هذه المؤلفات المكتوبة بأبيات ثمانية المقاطع *Octosilabos* و يقال إنها بقايا مأخوذة من أغاني المآثر *Cantares de gesta* لأنها قصائد روائية ملحمية تبرز تقاليد الفروسية والبطولة. وأشهر هذه «الرومانسيات» ما يتحدث عن مآثر «السيد» *El Cid*، البطل الشعبي التقليدي الذي أصبح خرافة؛ والقصائد الشعبية المورية (الموريسكية) *Romancero morisco* التي تزخر بالصور الشعبية الجذابة. ليس لهذه القصائد من كاتب معروف لأن شعبيتها جعلت جميع الكتاب يقبلون على التأليف فيها حتى تحولت إلى ما يشبه التراث الجماعي، مما جعل الكاتب الفرنسي فكتور هوغو يطلق عليها اسم الإلياذة الإسبانية.<sup>8</sup>

## 1-2-2 العصر الذهبي

يتوافق هذا العصر مع القرنين السادس عشر والسابع عشر إذ تعاضمت قوة إسبانيا السياسية واتسعت رقعتها وتطورت الآداب والفنون فيها على نحو كبير. والعصر لا يكون ذهبياً إلا إذا تحرر الفكر فيه من سيطرة الأوهام والمعتقدات ليجنح نحو البحث العلمي وطرح التساؤلات حول الدين والوجود والحقوق والسلطة. ولا شك في أن الفضل في هذه الاستنارة الفكرية يعود إلى تأثير النهضة الإيطالية التي تجلت في إسبانيا من خلال الحركة الإنسانية *Humanismo* والإراسمية *Erasmismo* (نسبة إلى الفيلسوف إراسموس). ولعل أكبر مظاهر التحرر الفكري تلك الدراسات السياسية التي عالجت مسألة الحقوق وأبعاد السلطة، مثل دراسة الأب ماريانا اليسوعي عن الملكية *De Rege*. وقد أحرقت هذه الدراسة في باريس بعد مقتل الملك هنري الرابع مما يدل على خطورتها وأهميتها. أما النثر السياسي فقد تميز بالدقة والوضوح، وأما النثر الفلسفي فكان أكثر عناية

<sup>8</sup> Garcia Lopez, José, Historia de la literatura española, 1984, p35.

بالأسلوب وأصول البيان. وسيد النثر الفلسفي بلا منازع هو اليسوعي بالتاسار غراثيان (-) *Baltasar Gracián* (1601-1658)، الذي كتب مجموعة من الدراسات ورواية فلسفية اسمها «الناقد» *El Criticón* نالت شهرة واسعة لدى المفكرين أمثال شوبنهاور الألماني ولاروشفوكو الفرنسي اللذين امتدحا مضمونها الفلسفي والفكري المنظم وأسلوبها المنحوت بدقة وجمال.<sup>9</sup>

وفي مجال التصوف، اتسمت الكتابة النثرية بالشفافية تارة وبالوضوح تارة أخرى وأهم ما وصل منها كتاب «أسماء المسيح» *Los nombres de Cristo* (1583) لفراي لويس دي ليون *Fray Luis de León* (1528-1591) والسيرة الذاتية للقديسة سانتا تيريسا دي أبيلا التي روت، بأسلوب مؤثر ومباشر، نضالها في سبيل الإصلاح من خلال المؤسسات الكرملية التي أنشأتها حتى تحولت في ضمير الشعب الإسباني إلى رمز لا يزال يعيش حياً حتى اليوم ويجعل من سانتا تيريسا صورة كاملة للألم. كتبت سانتا تيريسا القصائد أيضاً وروت فيها رحلة الروح مع العواطف وتساميتها إلى مرتبة العشق الإلهي بشفافية صادقة لا مثيل لها. أما تلميذها سان خوان دي لاکروث *San Juan de la Cruz* (1542-1591) فقد استمد قصائده من الكتاب المقدس، وتعد مجموعة قصائده «النشيد الروحي» *Cántico Espiritual* التي اشتهر بها من عيون الأدب الإسباني بصورة الفنية وجرسه الموسيقي.

ومن التصوف نثراً وشعراً لا بد من الانتقال إلى الشعر الغنائي والوقوف عند أسماء مثل فراي لويس دي ليون ومونتمايور *Montemayor* (1520-1561) ولويي دي بيغا *Lope de Vega* (1562-1635) الذي مارس كتابة السونيتات *Sonnets*، وروى فيها تأملاته حول حياته الخاصة ومشاعره الدينية. وإذا جنح دي بيغا في أغلب قصائده نحو الأسلوب الشعبي البسيط والعفوي ففي بعضها الآخر صنعة متقنة تتم على معرفة عميقة بعلم البلاغة والبيان والأسلوب المصنوع؛ وهي سمة مميزة لكل قصائد **عصر الباروك** التي انتشرت في **النصف الثاني من العصر الذهبي** وكان صاحب الشهرة الكبرى فيها الشاعر لويس دي غونغورا *Luis de Góngora* (1561-1627). ولغونغورا أيضاً أسلوبه العفوي البسيط في بعض القصائد. لكن الصفة المسيطرة على شعره هي الصنعة. فقد جاءت أغلب

<sup>9</sup> Alborg, José Luis, Historia de la literatura española. Época barroca. Siglo de Oro, 1993,p46.

قصائده مملوءة بالصور والإرشادات الثقافية، مسبوكة ضمن بناء متين ومزين مثل عمارة الباروك. وقد عرف هذا الأسلوب باسم الشاعر فأصبحت صفة الغونغورية *Gongorismo* مرادفة للتصنع في الأسلوب. وأهم قصائد غونغورا «السونيئات» *Sonetos* و«أمثلة بوليفيمو وغالاتيا» *Fábula de Polifemo y Galatea* و«مشاعر الوحدة» *Soledades* وترسم كلها العالم المحسوس بأسلوب بليغ يحوله إلى ما يشبه العالم الميتافيزيقي. أما قصيدته الشهيرة «كتابات من أجل ضريح الغريكو» *Inscripciones para el Sepulcro del Greco* فقد جعلت منه الأول في درب شعراء أمثال ألفريد دوفيني وبودلير ومالارمييه وفاليري. ويجد الدارس الصنعة ذاتها والأسلوب الجزل الباروكي نفسه في أشعار فرانثيسكو دي كيبيدو. لكن هذا الأخير يتميز بالقدرة على المزج بين حسن البلاغة والفكاهة اللاذعة التي تنبع من حس نقدي ونظر ثاقب وروح هجائية.<sup>10</sup>

### 1-2-3 الكلاسيكية المحدثة والرومانسية والواقعية

جرت العادة على تصوير القرن الثامن عشر في إسبانيا أنه عصر الانحطاط في مقابل عصر التنوير في فرنسا، لكن الدراسات الحديثة أعادت النظر في تلك الحقبة ونفضت الغبار عن كثير من المؤلفات المهمة ومنها كتابات الأب اليسوعي إيسلا *Isla* والأب البندكتي خيرونيمو فيخو *Jerónimo Feijoó*. كما أن مؤلفات رجل الدولة غاسبار ميلشور دي خوببيانوس (1744-1811) *Gaspar Melchor de Jovellanos* أصبحت تقرأ على أنها صورة لإسبانيا المستنيرة المنفتحة على تأثيرات الموسوعيين الفرنسيين ورجال الاقتصاد الإنكليز، حتى إن اتجاهها كاملاً نحو التمثل بالفرنسيين ساد هذا القرن وأطلق على دعائه اسم المتفرنسين *Afrancesados*، في حين حاول بعضهم إضفاء طابع إسباني على ما يستمدونه من فرنسا كما هو الحال لدى خوسيه دي كادالسو (1741-1782) *José de Cadalso* الذي كتب «الرسائل المورية» *Cartas Marruecas* على غرار «الرسائل الفارسية» لمونتيسكيو في قالب إسباني أصيل. أما بعضهم الآخر فكان يدعو إلى النضال

<sup>10</sup> Alborg, José Luis, op. cit. p.83.

ضد غزو الأفكار الفرنسية مثل الكاتب خوان بابلو فورنير (1756-1797) Juan Pablo Forner صاحب كتاب «مأتم اللغة القشتالية» *Exequias de la Lengua Castellana*. وعلى هامش هذه التيارات هناك مؤلفات جميلة تستمد روحها من الشارع الإسباني وتصور الأعياد الشعبية وحلقات مصارعة الثيران ومنها «الكشوف التهريجية» *Sainetes* التي كتبها رامون دي لاکروث *Ramón de la Cruz*. إضافة إلى مسرحيات توفق بين تقاليد الاتباعية الفرنسية وطابع الباروك الإسباني مثل مسرحية «عندما تقول الصبايا نعم» *El sí de las niñas* للكاتب لياندرو فرنانديث دي موراتين (1760-1820) *Leandro Fernández de Moratín*.

**القرن التاسع عشر:** لا ينفصل تاريخ الأدب الإسباني في القرن التاسع عشر عن تاريخ الأدب في أوروبا بمجمله. فقد انفتحت إسبانيا في ذلك القرن على الحركة الإبداعية وتأثرت الأشعار فيها بطابع بايرون الغنائي وبأصول البلاد الإبداعي كما هو الحال في قصائد ايسبرونثيدا (1808-1842) *Espronceda* العاطفية وفي أشعار خوسيه ثورييّا (1817-1893) *José Zorilla* الأسطورية. لكن إسبانيا بفضل خصوصية لغتها وعنفوان طباع أهلها تظل أبداً متميزة.<sup>11</sup>

لقد عادت إسبانية إلى قرونها الوسطى بحسب تقاليد الحركة الإبداعية الأوروبية لتتهل من نبع الأساطير القومية موضوعات وملاحم، فأنتجت شاعراً متميزاً هو غوستابو أدولفو بيكير (1836-1870) *Gustavo Adolfo Bécquer* الذي ولد في إشبيلية ومات في ريعان الشباب. فكان لعبوره الخاطف في تاريخ الأدب الإسباني لمعان الشهاب. كتب بيكير أشعاراً قصيرة ما إن تبدأ حتى تتلاشى مثل ضربات قيثارة في ليل الأندلس، تاركة وراءها زخم عواطف وسحرٍ مركّز لا يقل جمالاً عن أغاني هاينه وأشعار موسّه.

لكن عالم الأحلام والتأمل الذي غرق فيه الشعراء الإبداعيون في أوربا بأكملها لم يلبث أن انتهى بصحوة على الواقع، ونظرةٍ ثاقبة إلى الحياة اليومية ومشاكلها المتفاقمة. وقد ظهر هذا الاتجاه الواقعي في إسبانيا في نوع خاص أطلق عليه اسم التقليديّة *Costumbrismo*، وكان في أصله يتناول دراسة التقاليد والعادات القومية، وهو يهتم برصد العادات المحلية ويضعها في إطارها الاجتماعي، وأهم كتّاب هذا النوع رامون دي ميسونيرو إي

<sup>11</sup> Alborg, José Luis, op. cit. p.90.



رومانوس (1882-1803) *Ramón de Mesonero y Romanos* وماريانو خوسيه دي لارا (1837-1809) *Mariano José de Larra*، وكانت كتابتهما صورة نقدية للوطن الإسباني وبحثاً عن الحقيقة عن طريق طرح المشكلة القومية. والحقيقة أن إسبانيا كانت تعيش في أزمة حقيقية على الصعيدين السياسي والاقتصادي. فالأقاليم، مثل قطلونية والباسك، تطالب بالانفصال، وسيطرة الكنيسة تتزايد والملكية رجعية ولذلك فإن الجهود الحثيثة للفكر الليبرالي والديمقراطي لم تفلح في تدمير النظام وإنما اكتفت بإحداث هزات فيه كانت كافية لتخلق موقفاً متأزماً تجلى على الأخص في روايات كتّاب مثل خوان باليرا (1905-1824) *Juan Valera* وبييرث غالدوس *Pérez Galdós* (1920-1843).

وعند الاقتراب من نهاية القرن التاسع عشر في إسبانيا ولجت النزعة نحو الرمزية في الشعر: ولا عجب ففرنسا قريبة والرمزيون وشعراء البارناس فيها أكثر شهرة من أن يتجاهلهم شعراء مثل رامون دي كامبومور (1901-1817) *Ramón de Campoamor* وغاسبار نونيث دي آرثه (1903-1834) *Gaspar Núñez de Arce* لكن الاسم المسيطر على عالم الشعر في نهاية القرن هو اسم شاعر قادم من نيكاراغوا عاش في إسبانية وتكلم باسمها وأدخل على شعرها انفعالات لم تكن من قبل وصوّرها الدهشة السريعة نفسها للوحات الانطباعيين مع حساسية هندية خاصة، هذا الشاعر هو روبين داريود (1916-1867) *Rubén Darío*.<sup>12</sup>

## 1-2-4 القرن العشرون

مجموعة من الكتاب ظهوروا على الساحة الأدبية إبان فترة الحرب الإسبانية الأمريكية، واضطلعوا بدورهم في تاريخ الأدب الأسباني:

**جيل 1898:** إن كانت الأزمات السياسية تخلق حركة بحث فكري وتدفع إلى طرح الأمور بمنظار جديد، فإن أبناء جيل 1898 يحق لهم بجدارة أن يحملوا اسم بناء إسبانيا الحديثة. فقد شهد هؤلاء نهاية الامبراطورية الإسبانية في المستعمرات، وعاشوا انكفاء بلادهم على نفسها ومشكلاتها الداخلية فكان أن انبعثت بين طلائع المثقفين منهم

<sup>12</sup> Alborg, José Luis, op. cit. p.123.



حركة تجتهد في البحث عن ماهية إسبانيا في أعمال المؤلفين القدماء أمثال برثيو وسان خوان دي لاکروث. وهكذا أعيد كشف الرسام إغريكو *El Greco* على يد مانويل ب كوسيو *Manuel B Cossio* مثلما أعيدت تقاليد الثريانتية إلى الحياة وأشعار سان خوان دي لاکروث إلى التداول، وقد واكب هذا الحنين إلى الماضي رفض كامل للقرن التاسع عشر بأدبه السطحي والخطابي بحسب قول هؤلاء المثقفين، وانفتاح على الحداثة وعلى آراء المفكرين الفرنسيين والألمان والروائيين الروس والأنكلو ساكسون.

أهم كتاب جيل 1898 هو ميغيل دي أونامونو (1864-1936) المفكر الوجودي الذي تأثر بفكر باسكال وكيركيغارد فكتب الكثير من الدراسات الفلسفية والأشعار والروايات والمسرحيات.

والى الجيل نفسه ينتمي أدباء لامعون ولقد ساروا على دروب البحث عن الحقيقة التاريخية لإسبانيا وعن إمكاناتها في البقاء والتطور.<sup>13</sup>

ولا بد من الوقوف عند شاعر فيلسوف وجد مكانه في الذاكرة الجماعية للشعب الإسباني هو أنطونيو ماشادو (1875-1939) *Antonio Machado*. إذ لم يكتف ماشادو بقول الشعر الرائع في غناه وعاطفيته وفلسفته، بل انخرط في النضال الحقيقي في صفوف الجيش الجمهوري وحارب في كولبور *Collioure* حيث مات من التعب والألم.

لقد فتح مثقفو جيل 1898 الباب أمام التطوير الحقيقي للبنى الفكرية وأثاروا الجدل حول دور المسار التربوي في صياغة الإنسان الجديد. فكان أن هبت على الأوساط الجامعية تيارات ديمقراطية وكونية تدعو إلى الإصلاح ويمثلها سانت ديل ريو *Sanz del Río* وفرانثيسكو خينير دي لوس ريوس *Francisco Giner de los Rios* إضافة إلى الفيلسوف خوسيه أورتيغا إي غاسيه مؤسس مجلة الغرب *La Revista de Occidente* ومديرها مانويل أثنانيا *Manuel Azaña* الذي ارتبط اسمه بمركز أتنيو *Ateneo* الثقافي الشهير. وهكذا أصبحت الجامعة ومنابر الصحافة والمراكز الثقافية نقطة انطلاق لجيل ثانٍ من المثقفين عاش في ربيع جمهورية 1931 مدة، قبل أن يأتي انقلاب فرانكو ليبتز حركة فكرية مهمة ويشرد أفرادها في المنفى وفي غياهب السجون.

<sup>13</sup> Lazaro Carreter, F., Tusón V., Literatura española, 1981,p56.

. **جيل الجمهورية:** هذا السرب من الطيور المهاجرة والحبيسة يتألف من أسماء لامعة مثل الشاعر بدرو ساليناس *Pedro Salinas* والناقد داماسو ألونسو *Damaso Alonso* والشاعر خورخي غيين *Jorge Guillén* والشاعر رفائيل ألبرتي *Rafael Alberti* وفيدريكو غارثيا لوركا ابن غرناطة الشهيد الذي تحول بعد إعدامه على يد قوات فرانكو إلى أغنية في سماء إسبانيا. وشعر لوركا سيل متدفق من الصور المشعة وديوانه «قصيدة غجرية» *Romancero gitano* قمة في الشعرية العفوية والعميقة في آن واحد. في حين تبدو أشعاره في الأغاني *Odes* السريالية وفي «شاعر في نيويورك» *Poeta en Nueva York* قمة في الإيحاء والسحر. وقد كتب لوركا المسرح أيضاً ولا تزال «بيرما» *Yerma* و«عرس الدم» *Bodas de Sangre* و«بيت برناردا ألبا» *La casa de Bernarda Alba* تعرض في مسارح العالم كافة لما تثيره في أعماق المشاهد من توتر وهيجان عاطفي.

أما معلم **جيل 1927** فهو الشاعر الرمزي خوان رامون خيمينث (1881-1958) *Juan Ramón Jiménez* الذي نال جائزة نوبل عام 1956.<sup>14</sup> في حين يرى السرياليون في أشعار رامون غوميث دي لا سيرنا *Ramón Gómez de la Serna* البوادر التي ستتطلق منها حركتهم. لأن أشعار دي لاسيرنا تثير الفوضى في عناصر الكون لتعيد ترتيبها فيما بعد في تركيبات غير مقعولة.

. **الحرب الأهلية:** وضعت الحرب الأهلية (1936-1939) الحد لزمن من الغليان الفكري. وتفرق الأدباء في المنفى فكان لبعضهم التأثير المهم في الفكر في أمريكا اللاتينية وفي المكسيك ومن هؤلاء ماكس أوب *Max Aub* ولويس ثيرنودا *Luis Cernuda* وأمريكو كاسترو *Américo Castro* الذي جدد دراسة أعمال سيرفانتس وتعمق في دراسة الجذور الأدبية لإسبانيا من أجل إعطائها القدرة على المساهمة الفعالة في الحضارة العالمية.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Cano, José Luis, La poesía de la generación del 27, 1986, p38.

<sup>15</sup> Pedro Aullon de Haro, La poesia en el siglo XX (Hasta 1939), 1989, p45.

### 1-3 جيل 27 في الأدب الأسباني

تميزت فترة بدايات القرن العشرين في الأدب الإسباني بموجة تلاطم الاتجاهات وزحمة الأفكار الناشئة إقليمياً أو الداخلة من الخارج، فكانت للأيديولوجيات المحيطة أثرها الكبير في النتاج الأدبي الإسباني، مما ولد حساً معمقاً لدى الأديب بأن تكون هوية الأدب منفردة ذات خصوصية تلتصق بإنسانه وجغرافيته وأيضاً بكل رموزه **المعنوية والمادية**، مبتعدة في ذلك عن كل دخيل أو تأثير. وعد هذا الوازع أمراً محسوساً وملموساً في أهداف الطروحات الأدبية في بدايات القرن المنصرم بإسبانيا وكثيرون هم من كان يميزهم هذا الحس الذي تعاضم فيما بعد حتى ان بعضهم أصبح رائداً من رواد الحركات الفكرية، مثل السريالية التي أصبحت لصيقة بسلفادور دالي والانطباعية في الشعر التي ارتهنت بغارثيا لوركا. دخلت هذه التسمية في الحيز الثقافي الأسباني ابتداءً من سنة 1927م في خضم حفل تكريمي للشاعر لويس دي كركورا في اتينيو دي اشبيليا و الذي عرف مشاركة معظم الشخصيات المشكلة لتلك النزعة أي اعضاء جيل 27 .<sup>16</sup>



لقد توفي جميع من كان عضواً فيها حيث آخر من وافته المنية كان في عام 2009 في الثالث من شهر نوفمبر وهو فرانسيسكو ايبالا. تشكل هذا المذهب من عشرة مؤلفين خورخي قيبان وبدرو ساليناس ورافاييل البارتي وفديريكو

<sup>16</sup> Juan Manuel Rozas, El grupo poético del 27, Cuadernos de estudios 24, Cincel, España 1980, p 07.

قارثيا لوركا و دماسو الونسو و خرارو دييغو و لويس ثارنودا و فيسانت الكسندرو مانويل التولاثير و ايميليو برادوس غير انه هنالك العديد من الكتاب و الرواة و الشعراء المنتمين الى هذه النزعة و كان ماكس اوب من يترأسهم في الغالب.

حرصوا في كتاباتهم على خلق أسلوب جديد في التعبير عن أفكارهم وآرائهم بشكل صريح وناقذ للأوضاع السياسية آنذاك مما نتج عنه ثراء في الرواية والشعر. تميزت كتابات هذا الجيل بإدخال الصيغ التعبيرية وكثرة استخدام الاستعارة والتشبيهات اللغوية فنص الروائي كان ينتقد بشكل مبهم لكنة واضح المفهوم ونرى هذا في رواية

17  
«La casa de Bernarda Alba»

منزل برنالدا ألبا للشاعر فديكو غارسيا لوركا الذي أنتقد الوضع السياسي آنذاك وقد اغتيل لوركا وعمرة لم يتجاوز 38 سنة، ولكن أعمال لوركا ظلت خالدة حتى وقتنا الحالي. تناولت النصوص الأدبية والشعرية الزمان والمكان وكان بعض الشعراء والكتاب تسيطر عليهم البيئة التي نشأ فيها وكانت واضحة في النص وخاصة عند لوركا وتأثره بغرناطة حيث ترعرع ورافاييل البرتي وقصائده الرومانسية فقد قدم هذا الجيل للأدب الأسباني قيم أدبية غنية في المصطلحات التصويرية للكلمة وخلق مرحلة شعرية جديدة في كتابة الشعر الحديث حيث أوجد إنتاج شعري وأدبي هائل في الكلمات والصور والتعبير فالنتيجة هي تطور ونمو أدبي لرواية والشعر أوجده جيل الرواد في أسبانيا<sup>18</sup>.

وأيضاً كان للوضع السياسي غير المستقر في أسبانيا أثر وخاصة مع بداية الحرب الأهلية في العام 1936 فساعد على كتابة الشعر السياسي المعارض للأوضاع وخلق نضال ثوري في الشعر والكتابة فتلك الفترة ساعدت على نضوج فكري وتغيير في الفكر ورسم طريق أدبي متكامل الأركان.

#### 1-4 الشعر الإسباني المعاصر

من المعروف إن الشعر الأسباني المعاصر لم ينتشر ويخرج عالمياً سوى في ظرف العشرين من السنة الماضية، وبالأخص بعد انتهاء حكم فرانكو، وأسبابه عديدة، على المناخ

<sup>17</sup> Juan Manuel Rozas, op. cit. p.11.

<sup>18</sup> Juan Manuel Rozas, op. cit. p.15.

الثقافي الجديد وفرص الإطلاع على نموذج الآداب العالمية الأخرى، وهي الفرص التي ساعدت على شيوع التجديد والتجريب في الأدب الإسباني وإن جاء متأخراً عن الآداب الأوروبية، والمتوسطة على وجه الخصوص.<sup>19</sup>

المتتبع لحركة الشعر الأسباني المعاصر، يلمس تنوعاً تجريبياً وتداخلاً ضمناً بين الأساليب والرؤى الشعرية وطرق نقلها وتفصيلها، حتى إن الجيل الأدبي الواحد (أو ما يصنف على هذا الأساس) يرتبط تنوع الأصوات واختلافها بالتجربة الشخصية والاطلاع والتأثر سواء الداخلي أو الخارجي.

نلاحظ كذلك بأن أغلب الشعراء الأسبان كانت تحدهم رغبة للحاق والمواصلة على الأقل مع النموذج القريب، ونعني به الشعر الأميركي اللاتيني (لغويا على الأقل، الإسبانية كمحدد مشترك)، وكذلك محاولة التفرد والتميز عن النموذج الأوربي الآخر (تواجداً جغرافياً)، الذي شكل بتنوعه ونماذجه الرئيسية بؤرة جذب تقليدي أحياناً، ومتابعة وتداخل تام في أحيان أخرى.

من هنا نرى أن الشعر الأسباني المعاصر (ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية) قد تمثل بقدر وآخر التجربة الإسبانية العريقة ابتداءً بنماذج شعراء القرن الوسيط حتى موجات الحداثة في القرن التاسع عشر، دون أن يلغوا كثيراً مسألة التداخل والتجريب والمعاناة مع النموذج الشعري العالمي.

في الشعر تجمعات مهمة أعطت الشعر الإسباني المعاصر دفقة جديدة من الحياة منذ الخمسينيات تستمد دماءها من الأجيال السابقة. فقد حصل الشاعر بيثنتي اليكساندري *Vicente Aleixandre* على جائزة نوبل عام 1977 لما في شعره من قيم معاصرة. وتميزت أشعار بلاس دي أوتيرو *Blas de Otero* بالرغبة في التواصل الإنساني. ومن الشعراء المهمين أيضاً غابرييل ثيلايلا *Gabriel Celaya* واوخينيو دي نورا *Eugenio de Nora* وفكتوريانو كريمير *Victoriano Cremer* ورامون دي غراثياسول *Ramón de Garciasol* الذي يقدم نفسه على أنه من مدرسة ماشادو الشعرية، في حين يتميز خوسيه غارثيا نييتو *José García Nieto* بطابعه الاتباعي الجديد. ومن الشعراء المعاصرين يمكن

<sup>19</sup> Ricardo Velilla Barquero, La Literatura del exilio a partir de 1936, Cuadernos de estudios 29, Cíncel, España, 1981, p23.

ذكر أولئك الذين يتميزون بالحس الوطني ويجتهدون للبحث في الشكل أمثال خوسيه بيرو *José Hierro* وخوسيه مانويل كاباييرو بونالد *José Manuel Caballero* و *Bonald Carlos* وأنخيل كريسبو *Angel Crespo*. وهناك أخيراً الشعراء البرشلونيون أمثال خيل دي بييدما *Gil de Biedma* و كارلوس بازال *Carlos Barral* و كارلوس الباريت *Carlos Alvarez* و خيسوس لوبيث باشيكو *Jesus Lopez Pacheco* و خوسيه أنخيل بالينته *José Angel Valente* و خوسيه أغوستين غويتيسولو *Jose Agustin Goytisolo*. وتتبدى في شعر الجيل الجديد العودة إلى قيم الخيال والحسية سواء أكان هذا الشعر عاطفياً أم كان يهتم بمشكلات المجتمع على غرار فيليكس غرانده *Félix Grande* و كلوديو رودريغث *Claudio Rodriguez*.<sup>20</sup>

ولا تتوقف سيرورة الشعر الإسباني هنا بل تستمر متجددة، مليئة بالحرارة والغنى كما هي الحال في اللغة الإسبانية.

#### 1-4-1 المبادئ اللفظية والصوتية في الكتابة العروضية

هو التعبير عن الجمال من خلال الكلمات، سواء في النثر أو في الشعر.

#### 1-1-4-1 الشعر - *La poesía*

يعتبر الشعر بغض النظر عن كونه النوع الأدبي الذي من ميزاته الأساسية الإهتمام بالجانب الجمالي، مكتتفا مجموعة من القواعد الأسس والمعايير التي على الشاعر ألا يتناساها، ولذلك وبعد أن خصصنا الجزء الأول من فصلنا هذا للشعر الإسباني من العصور الوسطى حتى يومنا هذا، ارتأينا التطرق إلى أهم ما يميز الشعر المعاصر منه، بعرض لأهم المفاهيم العروضية قصد التمعن فيها ولو بصفة موجزة.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Dámaso Alonso, Poetas Españoles contemporáneos, Gredos, Espana, 1988, p15.

<sup>21</sup> F.J Diez de Revenga, Panorama Critico de la generación 27, Castalia, Madrid, 1987, p24.

### La prosa – النثر 2-1-4-1

نعني بالنثر كل شكل تعبيرى عادى، أى بلا قواعد ومعايير أدبية وفنية، منقولة كما هي كتابيا لذا من السهل التعرف على هذا النوع من الكتابة. يوضع في قالب مكتوب يحترم قواعد الإملاء الموجودة.

وعرف هذا النوع في اللغات اللاتينية، ليعتمد فيما بعد في الأدب واللغات الرومانية عن طريق ما يعرف بالنثر الإيقاعي ومن بين الذين تبناوا هذا النوع نذكر فراي أنطونيو دي غيفارا أو فراي لويس دي ليون ويستعمل النثر الإيقاعي المقاطع اللفظية الطويلة والقصيرة.<sup>22</sup>

### La métrica – العروض 2-4-1

هو جزء من النحو يبحث فيه الوزن الشعري والتركيبى والأبيات الشعرية إذن يدرس عناصر الأبيات وبنائه وتشكيلاته.

العروض كعلم يهتم بدراسة نظم الشعر، هو جزء من العلوم الأدبية الذي يتعامل مع التشكل الإيقاعي لقصيدة ما في سياق لسانی.

الشعر عموما والشعر الكلاسيكي خاصة، يقوم على أربعة إيقاعات :

Intensidad,el tono,el timbre(es decir rima)y la cantidad (número de silabas),

المشاعر، الجرس الموسيقي اي القافية، الكمية اي عدد المقاطع اللفظية.

تتشكل الدراسة العروضية من ثلاثة اجزاء اساسية:

El poema,la estrofa,y el verso,

القصيدة وقطعة القصيدة والبيت الشعري.<sup>23</sup>

### 3-4-1 الوحدات العروضية

تتضمن دراسة هذا الجزء من ثلاث وحدات أساسيه ألا وهي:

المقطع اللفظي والصوتي، البيت الشعري والقصيدة.

<sup>22</sup> QUILIS, Antonio: Métrica española, Aula Magna, Madrid, 1978, p24.

<sup>23</sup> QUILIS, Antonio, op. cit. p.35.

### 1-3-4-1 المقاطع اللفظية والصوتية العروضية *La sílaba métrica y el grupo fónico* -

هما أصغر الوحدات العروضية وتعتمد على الإيقاعات الكمية والمشاعر والقافية وبها يتكون البيت الشعري.

### 1-3-4-2 البيت الشعري *El verso* -

البيت هو مجموعة كلمات صحيحة التركيب، موزونة حسب علم القواعد والعروض، تكوّن في ذاتها وحدة موسيقية. ويسمى بيت كل سطر مكتوب من نص شعري. هي أقل وحدة عروضية باستقلالية الشعر. يكمن وصفه وتقسيمه في موافقة عدد المقاطع اللفظية العروضية التي تكونها، كمعيار أولي، وتوزيع النبرات، كمعيار ثانٍ منتبهين إلى المعيار الأول. أي ليس لوجوده معنى إلا إذا اقترن بأبيات أخرى تكوّن، عامة، المقطع الشعري وبذلك فهي تكون القصيدة<sup>24</sup>.

### 1-3-4-3 المقطع الشعري *La estrofa* -

وهو مجموع الأبيات التي تشكل فترة عروضية (ترتبط الوحدة الإيقاعية للمقطع الشعري بوحدة المضمون عامة). يعرف عادة بفراغ مطبوعي أبيض<sup>25</sup>.

### 1-3-4-4 القصيدة الشعرية *El poema* -

وهي أكبر وحدة عروضية، متشكلة أساساً من مجموعة من الأبيات من وحي الشاعر وتعد سياقاً لسانياً تبلغ فيه اللغة قيمة تعبيرية خاصة منسقة في قالب واحد بفضل الوزن الشعري والمعنى التام. يتطلب الإيقاع تنسيقاً خاصاً للعناصر الصوتية والنحوية. ويتحقق هذا التنسيق عن طريق الترتيب المتماثل والثابت لبعض العناصر<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> QUILIS, Antonio, op. cit. p.43.

<sup>25</sup> QUILIS, Antonio, op. cit. p.44.

<sup>26</sup> QUILIS, Antonio, op. cit. p.55.



### 1-4-3-5 الإيقاع الشعري - *El ritmo*

وهو عنصر أساسي في الشعر، مقترن مع القياس والقافية وتكوّن هذه العناصر كلها النغمة الموسيقية للبيت الشعري. في اللغة الإسبانية، للأبيات الشعرية علامة نطقية في المقطع اللفظي ما قبل الأخير. أما إذا كانت أبياتا شعرية مركبة فنجد العلامة اللفظية في كل شطر من البيت<sup>27</sup>.

نجد خمسة أنواع من الأوزان في عروض اللغة الإسبانية.<sup>28</sup>

هو تكرار لشيء ما، أما في البيت الشعري يحدث التكرار مؤقتاً، للحركات، وفونيمات معينة الواقعة في نهاية كل بيت في الشعر الإسباني، ومعظم هذه الآداب من أصل "الآداب الرومانية"، يستند البيت إلى وجود أربعة إيقاعات، التي لا يجب أن تظهر جنباً إلى جنب في القصيدة. وظهورها أو لا يكون على حسب إرادة الشاعر والعصر أيضاً بصفة أساسية، ويمكن تحديدها مع صفات الصوت وهي: إيقاع المقاطع اللفظية، إيقاع عدد المقاطع اللفظية وأخيراً إيقاع القافية.

### 1-4-3-6 القافية الشعرية - *La rima*

وهي الهوية الصوتية الكلية أو الجزئية بين بيتين أو أكثر. فهي ما يتكرر في آخر أبيات القصيدة، معبراً بالتكرار عن ثبات الموسيقى في آخر البيت. تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أنها ظاهرة صوتية وليست كتابية. ونميز نوعين اثنين من القافية في اللغة الإسبانية، ألا وهي:

**القافية الكلية - *rima total o consonante*** : وهو تكرار كل الأصوات (الساكنة والمتحركة) الموجودة في آخر كل بيتين أو أكثر.

**القافية الجزئية - *rima parcial o asonante*** : وهو تكرار الأصوات المتحركة فقط (الأحرف اللينة) الموجودة في آخر كل بيتين أو أكثر.

<sup>27</sup> QUILIS, Antonio, op. cit. p.60.

<sup>28</sup> Tomas Navarro, Tomas, Métrica española, 1991,p17.

### 1-5-1 الكتابة الشعرية في الأدب الأسباني المعاصر

أعمال أدبية تكون عبارة عن أبيات، وهي وحدة شعرية، تظهر من خلالها فكرة أو احساس الشاعر، وتتكون من مقاطع شعرية أو تكون مكوّنة حصريا من أبيات شعرية غير حرة، وفي بعض الأحيان يكون المقطع الشعري عبارة عن قصيدة شعرية.<sup>29</sup>

#### 1-5-1-1 المقطع الشعري الحر

توجد قصائد تكمن بنيتها في أنها لا تجمع بين الأنواع الأخرى من المقاطع الشعرية الانفة الذكر، لكن تتميز بنيتها الخاصة بها، بخصائصها، وبها تتكون القصيدة، وتسمى هذه الأخيرة بمقطع شعري.<sup>30</sup>

#### 1-5-2 القصيدة الشعبية - *El romance*

إلى جانب السونيتا (وزن من أوزان العروض)، هو النوع الشعري الأكثر استعمالا في الشعر الأسباني، ويتكون من الأبيات ذو ثمان مقاطع لفظية، مقفى في الأبيات الفردية ودون إيقاع في الأبيات الزوجية، وبدأ استعمالها بداية القرن XV، وكما يبدو يعود أصلها عند تقسيم أبيات الفن الكبير في القصيدة الحماسية إلى العصور الوسطى، معتمدة على عدد المقاطع اللفظية التي تحتويها أبياتها وتأخذ تسميات أخرى مثل الأبيات سداسية المقاطع اللفظية الخاصة بالشعر الشعبي، وبدونها تعد فنا كبيرا، وهو الشعر الحماسي.<sup>31</sup>

#### 1-5-3 قصيدة سيلفا - *La silva*

هي مجموعة من الأبيات ذات سبعة وستة مقاطع لفظية، ومن خلالها تظهر الأبيات المرسلّة كما يكمن الشرط الأساسي في ألا تكون القوافي متفرقة وهي ذات أصل ايطالي، وبدأ استعمالها في الشعر الأسباني في القرن XVI.

<sup>29</sup> Tomas Navarro, op. cit. p.62.

<sup>30</sup> Tomas Navarro, op. cit. p.66.

<sup>31</sup> Tomas Navarro, op. cit. p.70.

**Poemas con versos sueltos – 4-5-1 الشعر المرسل**

هي قصائد تظهر فيها كل الإيقاعات (الكمية، الحجم والرنه)، على وجه الخصوص الإيقاع الجرسى الذي لا يملك قوافي، وبدأ استعماله في بداية القرن XVI.<sup>32</sup>

Intensidad,el tono,el timbre y la cantidad,

**Poemas en versos libres – 5-5-1 الشعر الحر**

هي قصائد دون عروض، ويعني هذا لا تظهر عليها ولا إيقاع من الإيقاعات الانفة الذكر، ويركز هذا النوع من الأبيات على نوع آخر من الإيقاعات (وفرة الكلمات، البنية النحوية...)

وهو نوع وحيد لكل قصيدة. وهي البنية الرئيسية للشعر الأسباني في القرن XX.<sup>33</sup>

هذا النوع هو أكثر شيوعا في وقتنا الحالي،

يتصف ب:

أ) غياب قافية،

ب) غياب الشطر الثاني،

ج) غياب معايير الشعر،

د) تمزق الجملة النحوية،

- a) Ausencia de rima,
- b) Ausencia de estrofas,
- c) Ausencia de medida en los versos,
- d) Ruptura sintáctica de la frase,

هذا لا يعني أن القصيدة ليست لديها إيقاع. ما يحدث هو أن هذا الأخير يتحقق من خلال

وسائل أخرى:

تكرار التراكيب النحوية (Paralelismos)، وصور التكرار (Anáforas, Geminación, )، والتكرار المعجمي (Repeticiones léxicas)، وما إلى ذلك.

<sup>32</sup> Tomas Navarro, op. cit. p.74.

<sup>33</sup> QUILIS, Antonio: Métrica española, Aula Magna, Madrid, 1978, p90.

## 1-6 مفهوم الصورة الشعرية عند الغربيين

ساهم التراث الإغريقي القديم بشكل كبير في بلورة مفهوم الصورة الشعرية في الأدب الغربي الحديث وخاصة لدى الكلاسيكيين الذين تبنا مفهوم المحاكاة " فاعتبروا الصورة إعادة تشكيل ما رأته العين المجردة وخرزنته الذاكرة مباشرة كما هي، وقد دعا الكلاسيكيون إلى وضع حدود للخيال وتسبيق العقل والمنطق، لذلك فإن معظم الصور الفنية في الشعر الكلاسيكي جامدة كما قلت فيها روح الإبداع<sup>34</sup>.

وتلتها الحركة الرومانتيكية لتكسر الحواجز التي فرضها الكلاسيكيون على الخيال. فالصورة عندهم لا تركز على الجانب الحسي فقط، وإنما على وجدان ومشاعر الشاعر أيضاً، ويعتبر الرومانسيون أن الصورة مرآة لمشاعر الشاعر ومحاكاة الطبيعة

ووسيلة لإبراز التجربة الذاتية الشعورية، " كما انهم يتجنبون المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم، وفي اشعارهم تبرز ذاتهم محور تصويرهم<sup>35</sup>، وتعددت بعد ذلك مفاهيم الصورة الشعرية واختلفت عند باقي المدارس الأدبية والفكرية الأخرى:

وفي هذا السياق دعت البرناسية إلى اعتماد الوصف الموضوعي في الصورة بمعنى آخر " فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات ... لتعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر<sup>36</sup>، لذلك فقد اعتمدوا بالدرجة الأولى على الصور المجسمة أو الصور البلاستيكية كما سموها.

وفيما يتعلق بالرمزيين، فقد دعوا إلى تجاوز المحسوسات والتركيز على الأثر العميق للصورة في نفس المتلقي، لذلك تغلب على صورهم الشعرية الإيحاءات والغموض وهو تشبيه المسموعات بالمبصرات وبالمشومات وهذا ما جعلها تبتعد كثيراً عن المنطق والعقل وتسير أكثر نحو الأوهام والأحلام.

وتابعت السريالية في نفس اتجاه الرمزيين تقريبا، ورأى روادها انه كلما ابتعدت الصورة عن العقل ازدادت قوة وجوده، ولهذا الغرض نجد صورهم دائماً خيالية وحالمة وفي بعض الأحيان ساذجة وكأنها من وحي خيال الأطفال.

<sup>34</sup> هلال محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 1987، ص128.

<sup>35</sup> هلال محمد غنيمي، م ن، ص 415.

<sup>36</sup> الغنيم ابراهيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الطبعة: 1، القاهرة، 1996، ص31.

هذا و اعتمد الشعراء العرب المحدثون في بناء صورهم على توظيف وسائل بلاغية وفنية تتمثل في الصور البيانية، وتجب الإشارة إلى أن التصوير البياني من أقدم وأشهر انواع الوسائل الفنية التي استعملها الشعراء قديما و حديثا في بناء صورهم الشعرية، ووظفوه " لغرض التعبير عن انفعالاتهم، وكأنهم وجدوا فيه القدرة على نقلها الى المتلقي بشكل يفوق القدرة التي تحملها الالفاظ المباشرة والتي توصل المعنى بطريقة مباشرة، ذلك لأنه يصدر عن خيال المبدع، فيستوعب أحاسيسه، ويثير خيال المتلقي ليحي فيه انفعالات و أحاسيس مشابهة لتي كانت عند المبدع".<sup>37</sup>

وسنحاول فيما يلي التطرق الى الاستعارة والصورة الرمزية التي انصب عليها اهتمامنا من الناحية التطبيقية للمدونة الشعرية.

### 1-6-1 الاستعارة

يعرف احمد الهاشمي الاستعارة فيقول:

"الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن ارادة المعنى الأصلي"<sup>38</sup>

فنقول مثلا " رأيت قمرًا يمشي"، فأصل هذه الجملة هو " رأيت امرأة فائقة الجمال تمشي" فحذفنا المشبه " المرأة" وأداة التشبيه ووجه الشبه " الجمال".

وتنقسم الاستعارة إلى ثلاثة أركان هي:

- المستعار منه: وهو المشبه به
  - المستعار له: وهو المشبه، ويسمى المستعار منه والمستعار له طرفي الاستعارة
  - المستعار: وهو اللفظ المستعمل في الاستعارة
- وتنقسم الاستعارة حسب ما يذكر من طرفيها إلى:
- استعارة تصريحية :

تسمى الاستعارة تصريحية أو مصرحة حين يذكر المستعار منه ويحذف المستعار له.

كقول الشاعر مروان بن حفصة<sup>39</sup>

<sup>37</sup> الجهني زين بن محمد بن غانم، الصورة الفنية في المفضليات: أنماطها وموضوعاتها، ومصادرها وسماتها الفنية، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، 2004ص66.

<sup>38</sup> الهاشمي احمد (ب ت)، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع، منشورات دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص303.

بكت لؤلؤا رطبا ففاضت مدامعي عقيقا فصار الكل في نحرها عقدا  
فالشاعر يشبه دموع فتاة باللؤلؤ الرطب، فحذف المستعار منه " الدموع " وذكر المستعار  
له " اللؤلؤ الرطب "

• استعارة مكنية :

تكون الاستعارة مكنية حين يحذف المستعار منه ويذكر المستعار  
كما تنقسم الاستعارة أيضا:

• حسب طبيعة طرفيها إلى استعارة تحقيقه إذا كان المستعار له حسيا أو عقليا و  
إلى تخيلية إذا لم يكن المستعار له متحقق بالحس أو بالعقل.

• حسب طبيعة اللفظ المستعار إلى استعارة أصلية إذا كان اللفظ المستعار اسما  
جامدا غير مشتق، وإلى استعارة تبعية حين يكون فيها اللفظ المستعار فعلا أو اسم فعل أو  
اسما مشتقا أو حرفا.

وتتعدد المزايا البلاغية للاستعارة، حيث أنها توفر للشاعر الاغراض الفنية التي يحتاجها في  
صناعة صورته الشعرية، وإن كان هدف الشعر التأثير في المتلقي وإثارة عواطفه وأحاسيسه،  
فلا أحسن ولا ابلغ من الاستعارة لتحقيق ذلك لما تتمتع به من قدرة على الابتكار في التعبير  
عن الخيال. وتتميز الاستعارة بقدرتها على توليد معاني كثيرة بإيجاز ودقة.

كما تساعد الاستعارة الشاعر في شرح المعنى وتوضيحه وإبعاده عن الغموض والالتباس،  
فلكي نبرز صفات معينة في لفظ ما نعوضه بلفظ آخر تكون فيه هذه الصفات أوضح يسهل  
على القارئ فهمها دون الوقوع في الالتباس ودون الإطناب في الشرح.

وعلى غرار التشبيه فللاستعارة ميزة المبالغة، بل هي ابلغ من التشبيه. ففي الاستعارة  
التصريحية مثلا يحذف المشبه ويعوض بالمشبه به، فيصبحان وكأنهما شيئا واحدا لا فرق  
بينهما. وتفيد الاستعارة التشخيص والتجسيد، وعن هذه الميزة فيقول عنها الجرجاني:

"فأنك لترى بها الجماد حيا ينطق، و الأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، و المعاني  
الخفية بادية جالية"<sup>40</sup>

<sup>39</sup> سقال ديزيرييه، علم البيان بين النظريات والاصول، دار الفكر العربي بيروت، 1997ص162.  
<sup>40</sup> الجرجاني عبد القاهر، سرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1988ص 123.

بحيث أن الشاعر يتمكن، بفضل تجسيد المدركات المعنوية بمدركات حسية، من جعلها أكثر قرباً إلى نفس القارئ ويصبح تأثيرها فيه أكبر. لأن الإنسان بطبيعته يتأثر بالأشياء التي يدركها بحواسه أكثر من تأثره بها حين يدركها بعقله وحسب.

### 1-6-2 الصورة الرمزية

قام كثير من الشعراء في مستهل عصر النهضة إلى الاتيان بالمواضيع الجديدة دون أي إبداع في قالب الشعري فسموا بالمجددين في التقليد. ثم ظهر جيل آخر جعلوا للخيال والعواطف الفردية أو المشتركة مع عواطف المجتمع، المكانة الأولى في إنتاجهم الأدبية. فأطلق عليهم بالرومانسيين. ثم غلب آخرون علي الجو الشعري ووجدوا الرومانسية تغفل عما تجري في المجتمع العربي من واقع الحياة فلونوا أشعارهم بالألوان الواقعية واشتهروا بالواقعيين وتابعهم آخرون احتلّ الرمز المكانة الأولى في اشعارهم عرفوا بالرمزيين.

يعرف لسان العرب الرمز على أنه: "إشارة وإيماء بالعنين والحاجبين والشفنتين والفم والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ أي شيء أشرت إليه"<sup>41</sup>  
**أما اصطلاحاً للرمز مفهومين:**

**الأول قديم:** "فالرمز عند العرب القدماء ما قلت وسائطه من الكنايات، وخفي معناه بلا تعريض"<sup>42</sup>

وذلك كقول الشاعر: لا بلبل يزورها شوقاً ولا شحرورة

فيرمز البلبل إلى الإنسان الحر الطليق، والشحرورة إلى الفتاة الحرة وخفيفة الظل. اذن لقد فهم القدماء الرمز ووظفته في بناء صورهم الشعرية، إ لا أن هذا الفهم لميتعد حدود الإشارة والكناية.

أما حديثاً تغيرت أساليب الكتابة الشعرية شكلاً ومضموناً وأصبحت لغة الشعر تركز أكثر على الإيحاء وعلى المعاني الكثيفة والموجزة، فبدأ الاهتمام بالرمز ليس كغاية جمالية وإنما

<sup>41</sup> (/http://www.baheth.info)

<sup>42</sup> المرجع السابق ص 182.

كركيزة من ركائز الشعر الحديث. وقد أدرك النقاد العرب المحدثون هذه الأهمية، فلا توجد دراسة نقدية شعرية إلاّ وخصّصت حيزا للبحث حول علاقة الشعر بالرمز. والرمز عند أدونيس:

" هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص. فالرمز قبل كل شيء هو معنى خفي وإيحاء... إنه القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستأنف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر".<sup>43</sup>

ويأتي الرمز لفظا أو عبارة أو صورة أو اسم مكان أو شخصية يحمل دلالتين، فالدلالة الأولى هي ما تدرك بالحواس أو العقل مباشرة وهي الدلالة الظاهرة، أما الدلالة الثانية هي ما يريد الشاعر إيصالها من خلال الرمز وتسمى الدلالة الباطنة. والشاعر لا يصنع الرمز ولا يأتي به من العدم، وإنما يكتشفه ويعطيه صبغة ذاتية تظهر تجربته الشخصية. فبإدخال الرمز في سياق شعري معين يمزج بين دلالاته العرفية أو المتفق عليها والأحاسيس المخزنة في تلك الدلالة، وبين عواطف الشاعر ومكوناته الوجدانية. وترجع أهمية الرمز في بناء الصورة الشعرية الحديثة إلى العلاقة التفاعلية التي توجد بينهما والتي تركز على التأثير والتأثر، بحيث يرفع الرمز من القوة الإيحائية للصورة وكثافتها المعنوية ويضيف إليها بعده الدلالي الذي يختزنه قبل الاتحاد بها، كما يوسع الحدود الزمنية والمكانية للصورة بنقلها إلى الفترة التي ظهر فيها و إلى البيئة التي أنتجته. وكما تتأثر الصورة بالرمز فهي تؤثر فيه أيضا، حيث تقربه للقارئ أكثر من خلال الخيال والعاطفة، فتمنحه صبغة ذاتية وتجعله مجسدا ومحسوسا كلة حركة، ونشاط داخل العالم الوجداني للشاعر. وللصورة أيضا فضل في اكتشاف الرموز المنسية تعوض بها رموزا أخرى كثر استعمالها إلى حد الابتذال.

وتتنوع الرموز وتختلف حسب مصادرها ومرجعية دلالاتها المخزنة، وتنقسم بذلك إلى عدة أنواع من أهمها الرمز الأسطوري والرمز التاريخي.

لعل من أبرز وأهم الظواهر الفنية التي تركت بصمتها في التجربة الشعرية الجديدة هي الاكثار من استخدام الرمز والأسطورة كأداة للتعبير، وليس من الغريب ان

<sup>43</sup> أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1983، ص160.



يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره، فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر مرشحة لهذا الاستخدام، وتدل عندئذٍ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري.<sup>44</sup>

وتتميز طبيعة الرمز بالغنى والإثارة حيث تتنوع دراستها في فروع كثيرة من المعرفة، كعلم الديانات والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة نفسه، وحتى الأسطورة في أطر هذه المعارف المتخلفة، وإنما يهمننا هنا ان تفهم الطبيعة، «الرمز الشعري».

اللغة الشعرية لغة إيحائية تحفل كثيراً بالكلمات الثرية ذات الدلالات المتنوعة ليست لأنها كلمات خاصة تصلح لان تكون شعرية ، فليس ثمة كلمات شعرية وأخرى غير شعرية في طبيعتها المعجمية ، وإنما تكتسب هذه الصفة من خلال استخدام المبدع لها استخداماً خاصاً يضفي عليها جمالاً ويسمها بالشعرية التي «تمتع إذا ظلّ الاختيار الإفرادي في منطقة «المواضعة» وإذا ظلّ الاختيار التركيبي في منطقة «المألوف» بل لا بدّ من مغادرة مثل هذه المناطق، وزرع الدالّ في وسط تعبيرى يعمل على تفرّغه من دلالاته جزئياً أو كلياً»، فلغة الشعر تبتعد عن الاستخدام النمطي، وتعتمد على تجاوز الإشاري إلى الانفعالي، لتأخذ من العالم الخارجي صورتها العيانية، ومن العالم الداخلي بعدها الانفعالي المختلط، حيث تختلط فيه عوالم الأحلام والواقع واللاواقع وتسعى إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير، وعندها لا تكتفي اللغة الشعرية بالصورة، بل تتعداها في بحثها عن الإيحاء والتوسع والشمول، إلى الرمز «وطبيعة الرمز طبيعة غنية مثيرة» تضعيف إلى السياق الذي يرد فيه رحابة وعمقاً، وتتسع ساحته «إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة او المتناقضة» فتلبي اللغة عن طريق الرمز رغبة الشاعر في ايجاد اسلوبه الخاص، وتعود العجز الذي قد ينشأ عن حدة التجربة الشعورية وغموضها، فيضطر «إلى اللجوء لتركيبات لغوية متناقضة كانت ام متضادة و حتي بعيدة عن المألوف، تستطيع، فحسب ان تنقل الاحساس الخاص الدقيق الذي يعانیه».<sup>45</sup>

<sup>44</sup> الشعر العربي المعاصر، الدكتور عز الدين اسماعيل، ص 195.

<sup>45</sup> أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1983، ص 163.

## خلاصة الفصل

توقفنا في هذا الفصل عند أهم المحطات التاريخية التي ميزت الشعر الإسباني منذ العصور الوسطى و ساهمت في تطوره ما جعلت منه ما هو عليه اليوم و ما هو معروف بالشعر الإسباني المعاصر و ما يمكن القول عن هذا الأخير أن التحولات الكبيرة التي شهدتها بظهور أجناس شعرية لم تعهد من قبل، وأهمها الشعر الحر وقصيدة النثر، قد كان لها الأثر الكبير في رسم شخصية الصورة الحديثة، التي ارتقت من مفهوم قديم يحصر وظيفتها في تحسين المعنى وتجميله وتوضيحه وتفخيمه إلى مفهوم جديد يعتبرها نواة كل بناء شعري والوسيلة المثلى للتعبير عن تجربة الشاعر ومشاعره وأحاسيسه ورؤيته الخاصة للعالم من حوله. وقد دفع كل ذلك النقاد والشعراء إلى تبني وسائل فنية وإيقاعية جديدة لرسم صورهم، ومن أهمها الرمز والأسطورة وكذا أساليب التكرار الصوتي المختلفة. إلا أن هذه التوجهات الجديدة لم تصل بالصورة الى حد القطيعة مع الموروث البلاغي بحيث بقيت فنون التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية أهم الوسائل الفنية في بنائها.

وفي سياق آخر، وبعد استعراضنا للمقاطع اللفظية والصوتية العروضية في الكتابة الشعرية الإسبانية فإن أول ما يستدعي اهتمامنا هو أن المفاهيم التي تدور حولها، ونقصد خصوصا ماهيتها ووظائفها المحورية في النسيج الشعري، تقارب من حيث المبدأ نظيرتها في الشعر العربي المعاصر.

وفي الجانب الفني دائما، تستمد الصورة الإسبانية إيقاعها من تكرار متناسق للنبرات الصوتية وبخاصة في الأجناس التي تعتمد على الوزن والقافية. وهنا يبرز وجه الاختلاف مع النظام الصوتي العروضي في الشعر العربي الذي يعتمد على تكرار الحركة والسكون، ما يجعلنا نفترض أن ذلك يطرح إشكالية عويصة في الحفاظ على الأثر الإيقاعي عند الترجمة، أما الصورة في الشعر الحر الإسباني فتعتمد في بناء إيقاعها في ظل غياب الأوزان والقوافي، على تشكيلات مختلفة من المحسنات اللفظية كأصناف الجناس والسجع، وهي لا تختلف مبدئيا مع المحسنات اللفظية في الشعر العربي من حيث الإعتماد على تكرار متناسق لحروف معينة. وبالحدِيث عن التكرار فنلاحظ أنه ظاهرة فنية ذات وظيفة إيقاعية وتعبيرية لا يستغني عنها الشعراء سواء العرب المحدثون أو نظرائهم في الشعر الإسباني.

وبعد هذا العرض العام للشعر الإسباني والجوانب المحيطة به والعوامل المؤثرة في ولوج هذا النمط من الشعر وخصائصه، سنحاول في الفصل القادم أن نغوص في القضايا التي تطرحها ترجمته وفي أهم الوسائل النظرية التي من شأنها تذليل العقبات في ذلك.

الفصل الثاني  
الترجمة الشعرية

## 1-2 تقديم الفصل

نتطرق في هذا الفصل إلى محور بحثنا المتمثل في ترجمة الشعر، وسنلجأ بادئ لبدأ الى الطبيعة اللسانية للغة الشعرية. إن دراستنا للشعر من الناحية اللسانية يرمي إلى تحديد مفهوم لمعناه أولاً ثم عن الإمكانية والإستحالة في ترجمته ثم الترجمة الإبداعية عند كل من هنري ميشونيك وعند ليو روبال واوكتافيو باث وعند إيرزا باوند لننتقل إلى المشاكل اللغوية والثقافية في ترجمة الصورة الشعرية الإسبانية المعاصرة ثم ختمنا الجانب النظري بالتطرق إلى تقنيات الترجمة لأندرية لوفيفر وإلى التشاكل.

## 2-2 المفهوم اللساني للنص الشعري

تميز الشعر عبر مرور الأزمان بمرونته ومتابعته لجل التطورات التي شهدتها المذاهب والتوجهات الأدبية والفكرية المختلفة عبر التاريخ، سعياً منها للربط بين الوظيفة الشعرية وعلاقتها مع النشاطات البشرية الأخرى. وطراً التحول الجذري في الدراسات اللغوية للشعر في العصر الحديث على يد العالم اللغوي السويسري "فيرديناند دي سوسير" (1807 - 1913م) حيث ساهم في ظهور علم اللسانيات الحديثة، ليصبح هذا العلم في هذه الحقبة مختصاً بكل ما يتعلق بعمليات التواصل اللغوية شفوية كانت أو مكتوبة، معتمد في ذلك على المعايير العلمية الصرفية في تحليلها. وانطلاقاً من هذه النقطة، أبدى العلماء رأيهم في هذا التحول، والبداية مع رومان ياكوبسون العالم اللغوي الروسي والذي يعتبر من أهم مؤسسي حلقة موسكو اللسانية، ومن المسهمين في إنجازات حلقة "براغ"، حيث رأى بأنه لا مناص للساني من دراسة الشعر طبقاً لمنهجية اللسانيات، نظراً لتوفر عاملين أساسيين أولهما كون مجال الدراسة اللسانية تتمثل في الأشكال اللغوية كافة، وثانيها اعتبار الشعر نوعاً من اللغة. ولم تقتصر نظرة اللسانيات كعلم إلى الشعر كجنس أدبي فحسب، بل تجاوزته إلى رؤيته كخطاب تغطي عليه الوظيفة الشعرية، وهذه الوظيفة حسب العالم الروسي ياكوبسون هي التي تضي على أي رسالة أثراً فنياً. ولهذا الغرض ركزت اللسانيات اهتماماتها على هذه الوظيفة الشعرية في الخطاب وكيف تتجلى فيه، لتبرز بعدها نظرية الشعرية بصفتها منهجاً فرعياً يهتم بمقاربة النصوص اللغوية الإبداعية، والمقصود بها النصوص الأدبية بصفة عامة، لنتسع مساحته وتشمل الرواية والمسرحية وبخاصة الشعر. وسنحاول من خلال عرضنا الثري لمذكرتنا رصد أهم النظريات والمفاهيم الحديثة التي تبنت المنهج اللساني من أجل فهم أوسع لطرق تجلي الوظيفة الشعرية في الخطاب اللغوي عامة وفي النص الشعري خاصة، والتي وضعت أولى الأسس لإعتماد النهج العلمي في فهم ظاهرة لغوية لطالما صنفت في خانة الفنون الإبداعية الإنسانية.

## 2-2-1-1 شعرية الترجمة

يستهل "شتاينر" كتابه بمثل من (1954م) "*Dichterisch Wohnt der Mensch*"  
 "لمارتين هيدجر - *Martin Heidegger* يقول: " يخطئ الإنسان عندما يعتقد أنه يسيطر  
 على اللغة، في حين أنها هي التي تسيطر عليه"، ثم مثلاً من "*Las versiones Hoéricas*"  
 للكاتب "خورخي لويس بورخيس - *Luis Borges*" (1957م) يقول: " لا يمكن لأي مشكلة أن  
 تكون ملازمةً للأدب ولغموضها المتواضع ملازمةً المشكلة التي تعرضها الترجمة"، ومثلاً  
 ثالثاً يقول: " إن نظرية الترجمة ليست إذن لسانيات تطبيقية. إنها حقل جديد في نظرية  
 الأدب وممارسته. وتقوم أهميتها المعرفية على مساهمتها في ممارسة نظرية للإتحاد بين دال  
 ومدلول خاص بالممارسة الإجتماعية التي تمثلها الكتابة". والمثل الأخير من كتاب هام  
 "لهنري ميشونيك - *Henri Meschonnic* بعنوان من (أجل الشعرية 2)<sup>1</sup>، الذي يفرض بذلك  
 وجود شعرية للترجمة.

أما المثل الأول فيحيل إلى إرث الرومانسيين الألمان، لاسيما "هامبولت" الذي يرى فيه  
 "هيدجر" رائداً ليس في اللسانيات فحسب، وإنما أيضاً في فقه اللغة. فقد وضع التأمل في  
 الترجمة في أعلى مستوى، وهو أمر لا يجري بسهولة لدى الجميع: يرى البعض أن نظرية  
 الترجمة مجال ثانوي، إذ يركز المثل الثاني على تلازم الكتابة والترجمة، وهو تواز غالباً ما  
 تم نكرانه. وتميل الرؤية السائدة إلى تفحص الترجمة من زاوية ما يطلق عليه "أنطوان  
 بيرمان *Antoine Berman* " إسم "النقصان": كل نص مترجم ناقص بطبيعته. والنقص  
 الرئيسي هو "ثانويته": " هذا الاتهام القديم جداً، بأنه ليس الأصل، وأنه أقل من الأصل  
 (يحدث الانتقال من تأكيد لآخر بسهولة)، كان جرح النفس الترجمة وأصل كل الذنوب". وقد  
 كان "جورج مونان - *George Mounin* " أول من أتى بهذه الفكرة: "تتلخص كل الحجج ضد  
 الترجمة في حجة واحدة: إنها ليست الأصل"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Henri Meschonnic, Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction, 1973, p34.

<sup>2</sup> Georges Mounin, Les belles Infidèles, cahier du Sud, Paris, 1959, p56.

وينجم عن ذلك أنه إذا كان المقصود بالترجمة انتقال الأصل من دون أي تعديل إلى لغة أخرى، فإنه ينبغي التسليم باستحالة الترجمة، وهو تناقض أطلق عليه جان "رونيه لادميرال - René Ladmiral" اسم "إشكالية الإعتراض الإستباقي"، وأظهر بطلانه<sup>3</sup>.

ويذهب المثل الثالث أبعد من ذلك فيلغي ضمناً الثنائية التقليدية المتمثلة في الأصل والترجمة: "إذا كانت ترجمة نص مبنية كنص، فإنها تعمل كنص، وهي كتابة لقراءة، ومغامرة تاريخية لشخص ما، وليست شفافية *transparence* بالنسبة إلى النص الأصل"<sup>4</sup>.

ولا يختلف "هنري ميشونيك" عن "أنطوان بيرمان"، فهو يبني نظريته في الترجمة على تيار فكري يبدأ "بهامبولت" وينتهي "بهيدجر" مروراً "بوالتر بنيامين - Walter benjamin" ومقدمته الشهيرة (1923م) لترجمة "شارل بودلير - Charles Baudelaire" عنوانها "مهمة المترجم" (لوحات باريسية)<sup>5</sup>. ويوصفه مختصاً بالتوراة مثل "يوجين نايدا"، يدحض بشدة "ميشونيك" من دون مجاملة نظريات هذا الأخير: "هذا ما يدين الترجمة (لغة الوصول) التي يمثلها "التكافؤ الديناميكي" الذي يستبدل ب "لا تجعل يدك اليسرى تعرف ما تفعله يدك اليمنى" "اعمل بحيث لا يعرف حتى أقرب أصدقائك أي شيء عن عملك".

إن كل ما يمت إلى النص يرجع هنا إلى ملفوظ، وكل ما هو متعدد المعنى إلى أحادي المعنى. هكذا يترجم شكسبير *Shakespeare* إلى الإنجليزية المعاصرة، ونحصل على الملفوظ وليس على شكسبير. إن الترجمة شكل من أشكال الكتابة: "تعمل" الترجمة اللاتينية للتوراة *la Vulgate* وترجمة الملك جيمس *King James Version* كأثرين أدبيين<sup>6</sup>. ويتناول هنري ميشونيك التمييز بين "أهل المصدر" و"أهل الهدف" ليُلغيه، فهو يرى أن هذا التقابل لا معنى له: "لا تعرّف الترجمة بأنها انتقال من نص الإنطلاق إلى أدب الهدف أو بالعكس انتقال قارئ الهدف إلى نص الإنطلاق (حركة مضاعفة تقوم على ثنائية المعنى والشكل التي

<sup>3</sup> Voir Jean-René Ladmiral, *Théorèmes pour la traduction*, Paris Payot, 1979, p85.

<sup>4</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit. P. 307.

<sup>5</sup> Walter benjamin, *la tâche du traducteur*, in *Mythe et violence*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denl, 1971, (Heidelberg, 1923).

<sup>6</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p. 306



تميز تجريبيا كل الترجمات) وإنما بأنها عمل في اللغة، وإزاحة.<sup>7</sup> وتلتقي وجهة النظر هذه مع وجهة نظر "غوته".

فترجمة أهل المصدر الحرفية تقود إلى النسخ *calque*: "النسخ الشكلي الذي يقود إلى العوج اللساني"، وإلى الأيدولوجيا المزيّنة للكلمة. أما ترجمة أهل الهدف فإنها تجعل الأثر ثانوياً وتدعنا نعتقد أنه كتب في لغة الترجمة فتخلق بذلك وهم "الطبيعي" و"الشفافية" اللذان يميزان الترجمات "الأنيقة"<sup>8</sup>، وبعبارة أخرى، الترجمات التي تلتزم بالموقف الوسط الذي عرفه "درايدن"، والتي تلغي العلاقة بين اللغتين -الثقافتين المتقابلتين.

إن هكذا مفاهيم قد تبدو جذابة فكرياً، ولكنها مفاهيم حكم عليها أن تبقى نظرية كلياً. وهذا خطأ، كما تبين ذلك مثلاً لترجمات "دستوفسكي -Dostoïevski" المختلفة في فرنسا في عام 1968م.

تبنى أحد المترجمين، ويدعى "مارك شابيرو -Marc Chapiro"، وجهة نظر أهل الهدف: "يطرح أسلوب "دوستوفسكي" الأصلي مشكلة يتعذر حلها. وقد كان من المستحيل تقليد جملة الكثيفة *broussailleuses* على الرغم من غنى محتواها"<sup>9</sup>.

ما العمل عندما تكون الجملة طويلة، وبطيئة، ومليئة بالتكرار، وخالية كلياً من التناغم"<sup>10</sup>. يقوم الحل الأول، حرصاً على الوضوح والأناقة، على حذف هذه الرعونات. أما الحل الثاني فيقوم على الإبقاء عليها، وهو ما فعله "نابوكوف -Nabokov" لترجمة بطل من عصرنا "ليرمنتوف -Lermontov" إلى الإنجليزية: "أولاً، ينبغي التخلص نهائياً من الفكرة التقليدية القائلة إن الترجمة يجب أن تقرأ بسهولة"، وألا تعطي الانطباع بأنها ترجمة. ينبغي أن يعرف القارئ الإنجليزي أن أسلوب كتابات ليرمنتوف النثرية تخلو من الأناقة، وأن تشبيهاته واستعاراته في غاية الإبتذال، وأن نعوته رواسم يعوضها عند الحاجة استخدامها الخاطئ، وأن التكرار في المقاطع الوصفية غير مرغوب. وينبغي أن ينقل المترجم كل ذلك بأمانة، على الرغم من الرغبة الكبيرة في سد الثغرات وحذف الحشو"<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Henri Meschonnic, Pour la poétique II, op. cit., p. 313-314.

<sup>8</sup> Henri Meschonnic, Pour la poétique II, op. cit., p. 449.

<sup>9</sup> Cité par Henri Meschonnic, Ibid.p 317.

<sup>10</sup> Ibid., p. 316.

<sup>11</sup> Vladimir Nabokov, Translator's Foreword, Mikhail Lermontov. A Hero of our Time (1958), Londres, Everyman, 1992, p. 7.

إن "التكرار" في حالة دستوفسكي يشكل جزءاً من أسلوبه الخارج عن معايير الكتابة الأنيقية التي تميز عصره. وقد أعاد "أندريه ماركوفيتش - André Markowicz" ترجمة "دوستوفسكي" إلى الفرنسية وفق هذا المنظور، وصدرت الترجمة عن دار بابل للنشر.

إن الثنائيات التقليدية التي تقابل بين الحرفية والجوهر، والشكل والمضمون، والأسلوب والمعنى، والأصل والترجمة، والمؤلف والمترجم تحيل في الواقع إلى رؤية ثنائية. لا يضاف الشكل إلى المعنى: إنهما غير قابلين للانفصال<sup>12</sup>. إن شتاينر يجعل من "بوندي-Pound" رائداً لم يكتشف بعد<sup>13</sup>. وهناك في الواقع نظريات أخرى تؤيد الممارسة التقليدية التي كان يرفضها درايدن، لاسيما في مجال الترجمة الشعرية. وينطبق ذلك على "أوكتايفو باث<sup>14</sup> Octavio Paz" أو "إيفيم إتكند<sup>15</sup> Efim Etkind" الذي يرى أن الترجمة-الإعادة هي الأفضل لأنها "تعيد تكوين المجموع، وتحافظ في الوقت نفسه على بنية الأصل"<sup>16</sup>. وعند ذلك، نكون إلى جانب الترجمة بوصفها إبدالاً شعرياً *transposition poétique* تحدث عنه والتر بنيامين في "مهمة المترجم".

يمكن القول، أن علم اللسانيات ونظرية الترجمة، يكملان بعضهما بعضاً بالتبادل. كان ياكوبسون يدرس ترجمة الشعر من زاوية لسانية بعبارات مشابهة: "النقل المبدع هو الشيء الوحيد الممكن فقط"<sup>17</sup>.

## 2-3 مدخل إلى ترجمة الشعر

تعد ترجمة الشعر بوجه عام أصعب أنواع الترجمة وأكثرها إرهاقاً للمترجم وقد تكون أيضاً أكثر أنواع الترجمة أناقة. ودار حولها العديد من المناقشات وبخاصة في إطار مناقشة الترجمة الأدبية؛ حيث يفوق الكم المكتوب حول ترجمة الشعر حجم ما كتب حول ترجمة النثر أو الدراما بكثير. ودائماً ما يتركز الجزء الأكبر من النقاش في السؤال النظري حول إمكانية ترجمة الشعر؛ حتى برغم وجود ذلك النوع من الترجمة الذي حظى بقبول عالمي منذ

<sup>12</sup> Henri Meschonnic, op. cit. p. 311 et Paul Ricoeur, La métaphore vive, Paris, Le seuil, 1975.

<sup>13</sup> Henri Meschonnic, op.cit., p. 323.

<sup>14</sup> Octavio Paz, Traduction: litteratura y literalidad, Barcelone, Tusquets, 1971.

<sup>15</sup> Efim Etkind, Un art en crise. Essai de traduction poétique, Lausanne, L'Age d'homme, 1982.

<sup>16</sup> Efim Etkind, cité par Inès Oseki-Dépré, op. cit., p. 89.

<sup>17</sup> Roman Jakobson, Aspects linguistiques de la traduction, (1959), Paris, Editions de Minuit, 1963,p. 86.

أكثر من ألفي عام، ساد خلالها الشعر المترجم وغالبا ما أصبح جزءاً من قواعد التقاليد الأدبية للغة الهدف ومن أوضح الأمثلة على ذلك ترجمة "فيتزجيرالد-Fitzgerald" (لرباعيات عمر الخيام 1859م) وترجمة باوند *Pound* (لكانتوس *Cantos* 1925-1970م).

وهناك رؤى كثيرة ومتنوعة حول هذا الموضوع وغالبا ما تكون ذاتية بشكل لا يمكن تجنبه . وغالبا ما يتم الاستشهاد بتعريف "روبرت فروست-Robert Frost" للشعر بأنه 'ما يضيع في الترجمة' لإبراز صعوبة تلك المهمة؛ ورغم ذلك فإن المناقشات حول العملية الفعلية للترجمة ومحاولات تعريف أهم المشكلات التي تواجه المترجم وأساليب مواجهة تلك الصعوبات تبقى قليلة نسبيا.

إذن وبعد كل ما قيل، فماذا يجعل ترجمة الشعر عملية مستحيلة وما الذي يجعلها ممكنة؟ وهل يمكن تبني موقف وسطي بأن نقول بإمكانيتها الجزئية أو استحالتها النسبية؟

## 2-3-1 استحالة الترجمة الشعرية

يجب أن نذكر مع "موانان" كيف أن النظرة التقليدية للغة كانت في البداية ولقد انتقدوا مجموعة اصطلاحات على اساس انها جدول *Nomenclature* أو قائمة *Répertoire* جاء "سوسير" بهذه النظرة منذ البداية بتأكيد على أنه لو كان الهدف من الكلمات هو تمثيل مفاهيم معطاة إبتداء لكل منها مقابل دلالي من لغة إلى أخرى وهو أمر تدحضه الحقيقة كما يؤكد "سوسير".

إن فكرة أن اللغة هي قائمة كلمات تركز كما يقول "مارتيني" على الفكرة البسيطة القائلة بأن العالم كله ينتظم قبلياً حول نظرة واضحة يمتلكها الناس وتعطي لكل شيء بالضرورة تسمية محددة في كل لغة، والأکید أن افتراضنا لصحة هذه الفكرة - وهي ليست صحيحة بالتأكيد - كان سيجعل من الترجمة أمراً ممكناً وبسيطاً في آن واحد.

انتقد سوسير هذه الفكرة مؤكداً على أن التسمية في اللغة نسق أو نظام بمعنى أن الجزء التصوري لقيمة كلمة ما يتحدد فقط بعلاقتها واختلافاتها مع الكلمات الأخرى للغة<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction.p 23.

ما يعنينا في كل هذا هو أن النقد السويسري للنظرية الكلاسيكية للمعنى يشرح علمياً لماذا لا نستطيع الترجمة الحرفية أن تعطي نتائج مقبولة عندما يرجع الخلل إلى كون الكلمات لا تمتلك بالضرورة نفس المساحة التصويرية في اللغات المختلفة.

إن نظريته حول المعنى تؤدي بنا - باعتراف "بلومفيلد نفسه *Bloomfield*" إلى اعتبار التمكن من معنى ملفوظ لساني شيئاً مستحيلًا علمياً، إذ يؤكد أننا لا نستطيع أن نعطي تعريفاً علمياً دقيقاً لدلالة ملفوظ لغوي إلا إذا استطعنا أن نحيط معرفياً بكل الأشياء الأخرى في عالم المتكلم بهذا الملفوظ<sup>19</sup>. إن هذا الشرط المستحيل هو الذي يجعل التمكن من المعنى مستحيلاً حسب "بلومفيلد"، وهو كما نرى نفي كلي لأية إمكانية للترجمة إما من ناحية شرعية التنظير أو من ناحية إمكانية الممارسة.

هناك أيضاً مدرسة أخرى وهي مدرسة اللسانيات التوزيعية التي تحدثت عن نظرية المعنى في اللغة وهي ببساطة - وباختصار شديد - ترفض كل عودة أو ارتكاز على المعنى قبلياً في بحثها عن تعريف للمعنى. وإذا أردنا أن نختصر نظرة هذه المدرسة فإننا نقول إنها أمام نص ما ترفض أن يكون المعنى هو نقطة انطلاقها لتحليل هذا النص، وتؤكد أن التحليل الشكلي للنص هو الذي ينبغي أن يصل للمعنى. وهي تتخذ من دراسة توزيع العناصر اللسانية في النص وسيلة لإيجاد مجموع البنى التي تشكل اللغة.

ما يهم بحثنا من كل هذا هو أن المدرسة التوزيعية تلغي ابتداء كل إمكانية للارتكاز على "المعنى" من أجل الوصول إليه. ولا شك أن لهذه النظرة -زيادة على التطرف الذي تبديه - نتائج "وخيمة" على الترجمة باعتبارها عملية ترتكز على الإمساك بهذا المعنى وإعادة إلباسه ثوباً لسانياً جديداً، إذ أقل ما يؤدي إليه الإعتماد على نظرة "التوزيعيين" للمعنى هو حاجة المترجم إلى دراسة توزيع العناصر اللسانية في النص بعد تغييب كل دلالة لها للوصول من ثمة إلى معنى كل عنصر لساني. فتصبح الترجمة بالتالي عملاً "تقنياً" مضمناً يصل إلى حدود المستحيل.

<sup>19</sup> Mounin, op. cit. p 28.

غير أننا نلاحظ - قبل الرد عن مفهوم التوزيعيين للمعنى عن حديثنا عن إمكانية الترجمة - أن "التوزيعيين" وعلى رأسهم "هاريس-Haris" قد وقعوا في خطأ منطقي حينما قرروا أن تحديد الاختلافات بين معنى وآخر هو الذي يحل مشكلة تحديد المعنى ذاته، وهذا ما يمثل أكبر نقد وجه لهم باعتبار منجيتهم ذاتها غير منطقية حين تُلغى الإرتكاز على المعنى ابتداءً ثم تعود لتفرد له دور "المؤشر" القادر على تحديد وجهة البحث عن توزيع العناصر اللسانية في النص.

إن كل كلمة في لغة تحتوي على "مادتان"، أولاهما هي "مادة التعبير" التي تعتبر عموماً مادة "مجسدة" إذ نستطيع أن نعتمد على الفيزياء أو الفيزيولوجيا في دراستها، و " هالمسيلف" هنا يقصد بالضرورة الأصوات باعتبارها تخضع عملياً للتحليل، أما المادة الثانية فهي "المادة الدلالية" أو مادة "المعنى" إن شئنا، و هي مادة عاجزة برأيه عن "التعبير" بذاتها و دون أن نستمر في تحليل نظرة "هالمسيلف" لخصائص هذه الأخيرة - إذ هدف البحث هنا ليس هذا - نلاحظ أن النتيجة التي خلص إليها هي أن مادة المعنى تكون قبلياً كتلة عديمة الشكل تتفقت من كل تحليل و إذن من كل معرفة<sup>20</sup>، و هو ما يدفعنا إلى استنتاج أن "هالمسيلف" مثل غيره من علماء اللسانيات يؤكد أن الوصول إلى مادة "المعنى" مستحيل باعتبارها تتفقت كما قلنا من كل تحليل، و لا نعتقد أننا بحاجة إلى التذكير بأن كل دليل على استحالة الوصول إلى المعنى هو بالضرورة دليل على استحالة عملية الترجمة.

ولعل أهم موقف يعتدى به في العصر الحديث حول استحالة ترجمة الشعر هو موقف رومان ياكوبسون فيقول:

« La poésie par définition est intraduisible seule est possible la transposition créatrice »<sup>21</sup>

بمعنى أن ترجمة الشعر غير ممكنة، وحدها الترجمة الإبداعية هي الممكنة (ترجمتنا)

<sup>20</sup> Mounin, op.cit. p 37.

<sup>21</sup> Jacobson Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Editions de Minuit.1986, p86.

وتكمن أهمية ومصداقية رأي ياكوبسون في كونه مهندس نظرية الشعرية الحديثة وأحد كبار منظري الترجمة. حسب ياكوبسون لا يمكن أن تكون ترجمة لعدم احترامها مبدأ "الأمانة"، وإنما هي عملية إبداعية تقتضي إدخال تعديلات على هيكل البنية الشعرية لجعلها تتلاءم مع اللغة المنقول إليها وهذا ما سماها *Transposition créative* أي الترجمة الإبداعية.

كون النقد الموجه للنظرة القديمة للغة باعتبارها مجموعة كلمات يمتلك كل منها معنى محدداً ببساطة وبتلقائية هو نقد أساسي لإمكانية ممارسة الترجمة، صحيح أن سوسير و بلومفيلد و هاريس و هالمسيلف و غيرهم من علماء اللسانيات لم يضعوا نصب أعينهم النظر في مشروعية الترجمة أو إمكانيتها، غير أننا نقرّ بأن طرقهم المختلفة في دراسة المعنى استطاعت أن تحدّد من قيمة النظرية التقليدية للغة و أن تظهر من وجهة نظر لسانية (لا أدبية أو أسلوبية) صعوبة و عشوائية التمكن من الدلالات، و هي بالتالي تقترب من نفي إمكانية الترجمة أو هي على الأقل تصل نظرياً بممارسة الترجمة إلى الحدود القصوى للصعوبة التي تنفي صفة الترجمة على الكثير من الأعمال التي تعتمد النظرة التقليدية للغة في تقربها من المعاني و الدلالات أما فيما تقدم من رأي ياكوبسون فيستحيل بذلك إعادة تركيبها في لغة أخرى دون إحداث تغييرات في هيكلها وخصائصها ودون تشويهها.

### 2-3-2 إمكانية الترجمة الشعرية

لا يمكننا بأي حال من الأحوال إلا أن نعترف بمصداقية الآراء والمواقف التي ذكرناها والتي تصب كلها في وصف ترجمة الشعر بالمهمة المستحيلة، ولكن إذا أخذنا بها واعتبرناها مواقف قطعية غير قابلة للنقاش فإن ذلك سيدفعنا حتماً إلى القول بأن أية محاولة لترجمة الشعر هي فاشلة لا محالة.

فإن أول الأدلة على إمكانية الترجمة الشعرية هو وجودها، لأن العدد الهائل من ترجمات الشعر يدحض حجج القائلين باستحالتها، فالترجمة الشعرية قديمة الوجود، ولا شك أن كل قارئ لشعر ما في لغة غير لغته الأصلية، أي شعر مترجم لا يفكر أثناء قراءته في إمكانية الترجمة الشعرية أو عدمها، لأنه يرى أمامه ترجمة شعرية موجودة وحاضرة. بإمكان هذا القارئ أن يحكم على العمل الذي يقرأ بمضاهاته للأصل وبنجاحه كما يستطيع أن يبتسم

ابتسام الذي يرى في العمل جهداً لا طائل منه وابتعاداً مثيراً للشفقة عن الأصل، ولكن حكمه هذا بالسلب أو الإيجاب لا يكون إلا بعد إقرار ضمني منه أن ما يقرأ ترجمة للشعر ومحاولة من المترجم أن يقول باللغة الشعرية في اللغة الهدف ما قاله الشاعر في اللغة الاصل.

إنه لمن الغريب أن نفي إمكانية نشاط يزداد كما بمرور السنوات وكان حجج القائلين بالاستحالة لا تزيد الممارسين إلا رغبة في الفعل.

يحضرنا في هذا المقام مقال "لادميرال" الذي أشار ذات مرة إلى تلك المفارقة العجيبة بين المنظرين الأرستقراطيين، الذين يشيرون من أبراجهم العاجية باستحالة الترجمة فيما تتكبر "بروليتارياً" المترجمين وصغار المهنيين على الفعل والعمل.<sup>22</sup>

إن إلياذة "هوميروس" عرفت عدة ترجمات كما هو الحال في "رباعيات الخيام" منها ترجمة إلى الإنجليزية قيل عنها: لو بعث الخيام وكانت لغته الإنجليزية لما كتب رباعياته إلا كما ترجمها "فتزجرالد".<sup>23</sup>

إن وجهة النظر القائلة باستحالة ترجمة الشعر تقر أنه من المستحيل أيضاً حصر جميع العوامل المؤثرة بالنص ونقل جميع خصائص النص الأصلي في لغة وصياغة مقبولة في الثقافة المستقبلية وتقاليدها. ولكن من القبول بحذر بصعوبة المهمة وضخامتها، يأتي البحث في الإستراتيجيات التي يمكن من خلالها حفظ النص الأصلي بقدر الإمكان من الضياع في الترجمة. إذن فانطلاقاً مما قيل وإذا أخذنا فرضاً بأن الشعر قابل للترجمة، فسند أنفسنا قد انتقلنا من جدلية الإمكانية والاستحالة إلى إشكاليات أخرى أكثر إثارة للجدل وتعقيداً وهي: كيف يترجم الشعر؟ وكيف يتجلى مفهوم الأمانة في الترجمة الشعرية؟

## 2-5 ترجمة الشعر بين الأمانة والإبداع

لقد أجبنا على سؤال الإمكانية أو الاستحالة وقطعنا بأن ترجمة الشعر ممكنة وفقاً لما أشرنا إليه وما سنفصله من في النقل المبدع ولقد أجبنا أيضاً على سؤالنا حول طبيعة النص

<sup>22</sup> رشيد برهون، ترجمة الفكر العربي واختلاف المصادر، مجلة المترجم، 2001، وهران، ص 102.  
<sup>23</sup> رابح لعوي حقيقة الترجمة وحركتها خلال حقبة من الخلافة الاموية والعباسية مجلة المترجم، 2001، وهران، ص 166.

المترجم وقطعنا أن ترجمة الشعر لا تكون إلا شعرا ثم بسطنا القول في الحديث عما يجب أن يراعى في الترجمة.

إن كل ما سبق يمنحنا صورة تقريبية للنقل المبدع الذي نتبناه أي التحرر من النص الأصلي شكليا وهو يترجم دون انسياق وراء طريقة حاضرة تتسببنا الأصل ولا مهابة قاصرة تسجننا بداخله. ولأن الشعر إبداع فالترجمة الشعرية عملية ابداعية هي الأخرى.

### 2-5-1 الترجمة الإبداعية عند هنري ميشونيك

هو من رواد الترجمة الإبداعية في العصر الحديث الأدبية منها والشعرية على وجه الخصوص، ولهذا فقد كان أول ما دعا إليه هو وضع دراسات الترجمة ومفاهيمها ضمن مجال الأدب وليس اللسانيات، كما دعا أيضا إلى وضع نظرية خاصة بالترجمة الشعرية تحدد مناهجها وطرق التصدي لها.

فترجمة نص شعري في نظره ليست أصعب من ترجمة نص نثري آخر، كما يرفض ميشونيك مبدأ الترجمة الشفافة - *Traduction transparente* لأنه لا يمكن إنتاج ترجمة شفافة في الوقت الذي يكون فيه دائما إبداع آخر من المفروض أن يعوض النص الأصلي<sup>24</sup> و يتجلى مفهوم الأمانة في الترجمة في نظره حين تكون في نفس درجة إبداع النص الأصلي و يشترط في ذلك أن تحافظ الترجمة على نفس العلاقة بين ما هو مميز في النص الأصلي و بين ما هو مميز في النص المترجم<sup>25</sup>.

فلكل نص شعري سمات خاصة تميزه عن باقي النصوص الشعرية الأخرى كطبيعة الصور أو بعض الأساليب الإيقاعية والبلاغية كالتكرار والمحسنات اللفظية ونوع القافية... الخ، فإذا لاحظ المترجم أن بعض هذه الأساليب تغطي في النص، بحيث تمثل عناصر بارزة فيه تعكس هوية النص وقوته الإبداعية فلا بد من الحفاظ عليها عند عملية الترجمة، فيتمكن المترجم بذلك من التوفيق بين حريته في الإبداع وبين روح وإيقاع النص الأصلي.

ومصطلح الإيقاع في هذا المقام لا يدل على موسيقى النص وإنما عن حركية الكلام داخل الكتابة والتي تحدد "شخصية" النص التي تميزه عن غيره.

<sup>24</sup> Oséké-dépré inès, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Paris Armand Colin, 1996, p80.

<sup>25</sup> Oséké-dépré inès, op. cit. p. 84.



وحسب ميشونيك فإن ترجمة النص الشعري يمكن أن تكون في مرحلتين منفصلتين بمعنى " يقوم بالترجمة الأولية والتي تكون حرفية، من يتمكن من اللغة المصدر، ولكنه لا يتمكن من النص، ثم تضاف إلى الترجمة الخصائص الشعرية ممن يتمكن من النص ولكن لا يتقن اللغة المصدر<sup>26</sup>."

إن المرحلة الثانية أي الترجمة هي الأكثر أهمية ففيها يتجلى إبداع المترجم وقدرته على إضفاء الشحنات العاطفية والبلاغية والإيقاعية للنص المترجم فيصبح أكثر قرباً من النص الأصلي وأكثر أمانة له من حيث الأثر الذي من شأنه أن يتركه لدى القارئ.

## 2-5-2 الترجمة الإبداعية عند ليو روبال

يعرف ليو روبال *Leo Robel* الترجمة الشعرية بأنها:

" L'opération par laquelle on reproduit ce que nous avons tenté d'appeler la structure profonde phono sémantique du poème original"<sup>27</sup>

بمعنى:

"ترجمة الشعر هي العملية التي بفضلها نعيد تشكيل ما حاولنا تسميته البنية الصوتية والدلالية للنص الشعري الاصلي". (ترجمتنا)

ويحاول ليو روبال في اقتراحاته حول الترجمة عموماً وترجمة الشعر خصوصاً، إضفاء نظرة شمولية ومتفتحة باعتبار أن لكل أشكال الترجمة أكانت إبداعية أو حرفية دور في التعبير عن النص، فهو ينطلق من فكرة أنه يجب أن يكون لكل نص ترجمات عديدة ومختلفة تعكس دلالاته متعددة الأبعاد.

ومن هنا يضع روبال مفهومه الخاص للنص فيقول

" Un texte est l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes"<sup>28</sup>

بمعنى "النص هو مجموع ترجماته ذات الدلالات المختلفة" (ترجمتنا)

<sup>26</sup> Meschonic dans oséké-dépré Inès.

<sup>27</sup> Oséké-Dépré Inès, op. cit. p. 111.

<sup>28</sup> Efim Etkind, Un art en crise. Essai de traduction poétique, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, p24.

وانطلاقاً من ذلك يضع روبال سلماً يصنف فيه الترجمات المختلفة للنص الواحد، فيجعل في أسفل السلم الترجمة الحرفية لأنها تمثل قراءة سطحية للنص الأصلي، بتعبير آخر فهي تشكل دلالاته الظاهرية، ويضع في أعلى السلم الترجمة الأكثر أمانة والتي تعبر بأكبر قدر ممكن عن الدلالات المختلفة للنص ألا وهي الترجمة الإبداعية .

ترى إيناس ديبري أن اقتراحات روبال للوصول إلى ترجمة إبداعية وأمينة هي أكثر سلاسة من تلك التي قدمها ميشونيك، لأنه ينظر إلى النص الشعري بنظرة شمولية تتقصى دلالاته وكيفية تأثيره في نفس القارئ دون اشتراط نقل السمات المميزة بما يقابلها في نص اللغة المترجم إليها.

### 2-5-3 الترجمة الإبداعية عند اوكتافيو باث

من أتباع وجهة نظر هنري ميشونيك الذي يدافع عن الجانب الإبداعي في الترجمة الأدبية أي أنها عملية " تحويل ادبي للنص الأصلي.

وفيما يخص الشعر، يرى باث أنه كغيره من النصوص الأخرى قابل للترجمة ويوافق روبال في أن خصوصية ترجمته تكمن في دلالاته المتعددة، والتي تعود أصلاً إلى المعاني الإيحائية المميزة له والتي تنشأ من التطابقات بين الصوت والمعنى.<sup>29</sup>

فالمترجم بذلك يقوم بنفس العمل الإبداعي الذي يقوم به الشاعر فقط في ظل ظروف ومعطيات مختلفة فعملية ترجمة الشعر، في نظر باث، تسير في اتجاه معاكس لعملية كتابته في اللغة الأصل ويفسر ذلك بأن الشاعر يتعامل مع مكونات اللغة والتي تكون في حركية مستمرة بمعنى تحمل دلالات ومعاني مختلفة، ويوضعه هذه المكونات داخل قالب شعري معين فإنه يحد من حركيتها ويجعلها جامدة لا تحمل إلا دلالات السياقية محددة. أما المترجم فإنه يقلب هذه العملية، فيقوم في مرحلة أولى بدور القارئ أو الناقد فيخرج هذه الدلالات من سياقها الشعري ويعيد إليها حركيتها السابقة، ثم يعيد نفس العملية الأولى التي قام بها الشاعر فيضع بذلك تلك الدلالات في بنية شعرية للغة أخرى أقرب إلى البنية الأصلية.

<sup>29</sup> Oséké-Dépré Inès, Théories et pratiques de la traduction littéraire, 1999.p 113.

## 2-5-4 الترجمة الإبداعية عند إيرزا باوند

إيرزا باوند أحد أعمدة ترجمة الشعر في العصر الحديث بحكم تجاربه الواسعة و الناجحة في ترجمة روائع الشعر الكلاسيكي العالمي إلى اللغة الإنكليزية ، باوند لم يأت بنظريات محددة و واضحة المعالم حول ترجمة الشعر، و تبرر إيناس ديبري ذلك بأنه كان يلجأ لأساليب بلاغية و غامضة للتعبير عن نفسه حتى خارج كتاباته الشعرية ما يصعب و لكن ، الفهم المنهجي لمبادئ ترجمة الشعر عنده أهم ما يمكن استشفافه من خلال ما كتب النقاد عنه ، هو أن أسلوبه في الترجمة من حيث المبدأ هو نفسه الترجمة الإبداعية الذي دعا إليه ميشونيك و ايتكيند و غيرهم.<sup>30</sup> إلا أن باوند بحكم ترجمته للشعر الصيني القديم، وما ينجر عن ذلك من صعوبات تنتج عن الهوة الواسعة بين الثقافة الصينية الشرقية القديمة ، وبين الثقافة الإنكليزية الحديثة قد اتخذ بمعنى " التجديد " أسلوباً فريداً يمنحه حرية أكثر في الإبداع و يتمثل هذا الأسلوب في إعطاء النص المترجم القديم روحاً جديدة تعبر عن الحداثة ، دون تجريده من طابعه الكلاسيكي القديم وهذا الدمج يتجلى مثلاً في إعادة تفعيل المفردات القديمة و وضعها في بنية لغوية حديثة، أو حتى إبتكار شكل قريب من الأصل وطريقه باوند في الترجمة هي تطويع البنية اللغوية للغة المستقبلية لكي تتقبل قوالب شعرية للغة أخرى ليجعل القارئ يحس وكأنه يقرأ النص الشعري في لغته الأصل.

والمثير أيضاً في أسلوب باوند في ترجمة الشعر هو اعتماده على طرق تلقي النص أكثر من اعتماده على مكوناته اللسانية، بحيث ترجم قصائد صينية واحدة، وذلك باعتماده كلياً على الملاحظات والتعليقات التي يتركها النقاد.

وإذا كانت أول خطوة اتجاه الحفاظ على روح النص الأصلي أثره الفني تبدأ بفهم التجربة النفسية والعاطفية للشاعر وفهمها، فإننا نجد أن باوند قد استغل أحسن استغلال غريزته الشعرية وحسه الفني المرهف من أجل استشفاف مواطن الجمال في النصوص الشعرية التي تعامل معها، فيبدع في التعبير عنها في لغته متحدياً الفروقات اللغوية والثقافية الشاسعة بين اللغتين الإنكليزية والصينية التي تحول دون ذلك.

<sup>30</sup> Oséké-Dép Inès op. cit. p. 113.

## 2-5-5 الترجمة الإبداعية عند لوفيفر

يقول اندري لوفيفر أن الترجمة هي إعادة كتابة نص أصلي وكل النصوص مهما كانت مقاصدها تعكس إيديولوجيا معينة وشعرية ما، وهي بذلك توظف الأدب ليشتغل في مجتمع معين بطريقة معينة. أي أن الترجمة تتحدد بعاملين هما: إيديولوجيا المترجم والشعرية المهيمنة في الثقافة المتلقية. والإيديولوجيا تملّي اختيار النص للترجمة، وإلى حدّ ما تملّي حتى استراتيجيات الترجمة كما أنها تؤثر في نشر نصوص مترجمة بعينها، وقد اجتذبت هذه المقاربة الإيديولوجية للترجمة قدراً كبيراً من الاهتمام في السنوات الأخيرة، فالترجمة يمكن أن تقدم مفاهيم جديدة وأدوات جديدة وتساعد المؤسسات المهيمنة على شرعنة النظام القائم عبر منظومات قيم ومنظومات رمزية. لا بد لكل نص منتج من غرض يؤديه في الثقافة المنتجة ولذا من الضروري أن يعرف المترجم لماذا يترجم نصاً ما وماهي وظيفة النص المترجم في الثقافة المتلقية.<sup>31</sup>

يعتقد أن الإيديولوجيا تمارس تأثيراً "اطلاقياً" على الترجمة. والفكرة هذه يمكن اجمالها بأن الإيديولوجيا تؤثر على كل مفصل من مفاصل الترجمة ذلك أنها نتاج الإيديولوجيا ولا يمكن أن تتحرر منها. إنّ مثل هذه النظرة الإطلاقيه تنكر إبداع المترجم وفعاليتّه وهي تؤكد، ولكن بصورة غير مباشرة، على "ثانوية" الترجمة.

لكن الموقف هذا يتناقض مع محاولته التنظيرية في رفع المستوى الثقافي للترجمة. نظرياً، تتأثر الترجمة بشكل نسبي بالإيديولوجيا وذلك لأنها بطبيعتها حوارية وتتطوي على أكثر من صوت واحد، ومادامت الترجمة متعددة الاصوات شأنها في ذلك شأن الثقافة فلا بد لدراستها من أن تكون ذات تعددية في الأصوات والرؤى والجانب الإبداعي.

<sup>31</sup> في مقدمة كتابه الصادر عام 2004 (الترجمة وإعادة الكتابة وتوظيف الشهرة الادبية).

## 2-6 ترجمة الصورة في الشعر الإسباني المعاصر الى اللغة العربية

لا نجدنا نغالي إن مضيئنا إلى حد القول أن مدى انتصار ترجمة نص شعري معين متوقف في مدى تمكن المترجم من احتوائه وعلى وجه الخصوص صورته، و الحفاظ على أبعادها المختلفة التي تأسس لأثرها الإيحائي والبلاغي والإيقاعي. فالمترجم لا يتعامل مع نص ذي معاني جامدة كما رأينا ذلك آنفا في الترجمة الابداعية، وإنما مع بنية لغوية حية تعكس وتصوّر خيال الشاعر وما يختلجه من عواطف وأحاسيس، فلا مجال أن يضحى المترجم بالصورة وإلا فلا يتبقى من الشعر شيء يستحق الترجمة.

وبقدر ما تمثل الصورة الشعرية من الأهمية في الترجمة، بقدر ما تمثل عائق كبير في وجه المترجم، وينجم ذلك أساساً من الإختلافات التركيبية والدلالية والثقافية بين اللغات. بحيث تستقي الصورة الشعرية هويتها وخصائصها الجمالية والدلالية من طبيعة لغتها والسياق الثقافي الذي ترد فيه. وسنحاول فيما يلي التطرق الى بعض المشاكل التي تمس ترجمة الصورة وسنركز اهتمامنا على نقلها بين اللغتين الإسبانية والعربية.

ينبغي لترجمة الشعر أن تكون أساس ترجمة لفظية للقصيدة الغنية بالقيم الجمالية والتعبيرية. فقد يواجه المترجم المشاكل اللغوية والأدبية الجمالية والاجتماعية والثقافية في ترجمته. وتشمل المشاكل اللغوية ترتيب وحجب البنية النحوية لبعض العبارات. وتتعلق المشاكل الجمالية والأدبية بالبنية الشعرية وأشكال التعبير المجازي، والأصوات. في حين أن المشاكل الاجتماعية والثقافية تنشأ عندما ينقل المترجم التعبيرات الحاوية على أربع فئات ثقافية رئيسية، وهي: الأفكار، والبيئة، والسلوك، والمنتجات.

ففي القصيدة، لا يتحقق التعبير عن الجمال بإختيار كلمات ولغة تصويرية؛ كما في الروايات والقصص القصيرة، بل إنه يتطلب إنشاء إيقاع وقافية، ووزن، وتعبيرات وتراكيب محددة قد لا تتفق مع المتداول في اللغة اليومية. وباختصار، فإن ترجمة الشعر لشيء تحتاج إلى شيء آخر أكثر مما تحتاجه ترجمة الأنواع الأخرى من الأدب. وهذه بعض المشاكل المحتملة في ترجمة القصيدة:

## 2-6-1 المشاكل اللغوية في ترجمة الصورة الشعرية الإسبانية المعاصرة

هناك نقطتان جديرتان بالنظر فيهما، وهما: التجميع والحجب (غير القياسي) للتركيب اللغوية. ويقصد بالتجميع إعادة ربط عبارة أو كلمة مع مجموعة كلمات مع بعضها لتشكيل جملة مفيدة. ويتم الجمع إما بطريقة بناء تركيب نحوي جديد أو ترتيب أفقي للجملة، وهناك صفة أخرى تعرف بالتجميع العملي أو العمودي. وتكون فيه الكلمات منتميةً إلى الحقل الدلالي نفسه أو الدلالة المقابلة. وتختلف هذه الصفة عن الأولى أن الرديف في هذه الفئة قد يكون موجودا في لغات أخرى. وأيا كان السبب في ذلك، فهناك قبول بفكرة التجميع في رصف العبارات، وعلى المترجم العثور على المعنى الأصلي واستخدام ما يعادله في اللغة إذا كان موجودا.

ولكن ينبغي أيضا المزيد من الإهتمام لتجميع المعنى في العبارة. ويجب على المترجم أولا دراسة المعنى نفسه فكلمة.

أما النقطة الثانية التي ينبغي النظر فيها في المسائل اللغوية فهي الحجب (غير القياسي) للتركيب النحوية.

وقد يكون هذا النوع من التركيب مكتوب بشكل مقصود في قصيدة بوصفه جزءا من وظيفة تعبيرية للنص. ومن هنا، ينبغي نقل وترجمة مثل هذه التركيب إلى أقصى حد ممكن من الوصول إلى غاية الشاعر. فالخطوة الأولى للتعامل مع هذه المشكلة هي إيجاد التركيب الكامن في النص. والإجراء المفيد هو العثور على الموضوع المنطقي في المقام الأول، ومن ثم البحث عن الفعل المحدد المقصود في الجملة.

فإذا ما تم اكتشاف العنصرين المهمين، فإن بقية الجملة ستأتي في مكانها الصحيح. وبعد ذلك يمكن للمترجم إعادة بناء تركيب العبارة وبأقرب مدى ممكن من التركيب الأصلي. فضلا عن أهمية النظر في تركيب كل عبارة أو جملة بشكل واضح.

كما يعتمد الشاعر في بعض الحالات إلى تكرار حروف معينة كحروف الصفير وهو الأسلوب الذي يعتمد اليه الشعراء العرب المحدثون ليس لتوليد الإيقاع الداخلي وحسب وإنما أيضا لإضافة شحنات دلالية جديدة يمكن أن يستشفها القارئ ذو الإحساس الشعري المرهف، كما سيتضح ذلك في المثال التالي:

(Una teoría de camellos,  
Lentas, prietas cuentas, enhebra,  
Rista de sarna,  
Tiempo y tierra rastrea,  
Cieno y siena.)<sup>32</sup>

(قافلة من الجمال،  
تعد، ذرات الرمل المتراسة،  
وإبل من الجرب،  
زمن وارض زاحفة،  
وحل ومغرة)<sup>33</sup>

ونلاحظ أنه بالإضافة إلى الموسيقى التي تتولد من تكرار حروف السين في النص الأصلي وحرف الراء، فإن هذا التكرار له مقصد دلالي لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال قراءة معمقة ونقدية للبيت. فالشاعر يعبر عبر هذه الصورة عن غضبه واستيائه من اوضاع المنفى، ويمكن أن نستشعر نبرة الغضب هذه، من خلال حرف السين المتكرر، وهو حرف حاد يضفي إحساساً بالشدة. وبذلك فإن من يحاول التصدي لترجمة هذا البيت سيقع حتماً في إشكالية التعبير عن شعور الغضب هذا من الطاقة التي تولدها الأصوات، وهو أمر صعب جداً إن لم نقل مستحيل. ومن ذلك فإن تعويض هذه الصورة بأخرى تكافئها من حيث المعنى والأثر أمر عسير على المترجم من الناحية التركيبية.

إنّ يتم إيصال القيم الجمالية أو الحقيقة الشعرية في القصيدة من خلال الكلمات والأصوات، وكذلك في المعنى المعرفي (المنطق). وهذه القيم الجمالية ليس لها معنى مستقل، ولكنها متلازمة مع أنواع مختلفة من المعنى في النص.

وبالتالي، فإذا أخطأ المترجم اختيار الكلمة، وترتيب الكلمات، والأصوات، فإنه سيضعف ويشوه جمال القصيدة الأصلية. كما ستفقد القصيدة الرقة واللين إذا ما نقل مترجم جناساً خشناً بدلاً من الجناس الأصلي المنتقى بعناية. ولذلك، فإن المشاكل في ترجمة قصيدة هو كيفية الحفاظ على القيم الجمالية في النص الأدبي. فالقيم الجمالية، وفقاً للباحث الشعري

<sup>32</sup> Desierto I (6-03-1942)

<sup>33</sup> (1942-03-6) ترجمة قصيدة الصحراء 1

نيومارك، تعتمد على التركيب (أو التركيب الشعري)، والاستعارة، والصوت<sup>34</sup>. ويتضمن التركيب الشعري خطة للقصيدة الأصلية بشكل عام، وشكل وتوازن الجمل الفردية في كل بيت شعري. وترتبط الإستعارة 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.

فلا يمكن للمترجم تجاهل أي منها على الرغم من إنه قام بترتيبها تبعا لطبيعة القصيدة المترجمة.

في البناء والتركيب الشعري العامل الأول هو التركيب، ومن المهم أن نلاحظ أن التركيب المقصود هنا هو خطة القصيدة ككل، وشكل وتوازن الجملة الواحدة أو كل بيت شعري. فليس من الضروري أن يتصل مباشرة بتراكيب الجمل أو التركيب النحوي للغة، رغم أنه متأثر كثيرا بتراكيب الجمل. ولهذا، فإن الحفاظ على التركيب الأصلي للقصيدة قد يعني الحفاظ على التركيب الأصلي لكل جملة. ويوصي الباحثون في الترجمة الشعرية بتكرار قراءة النص المطلوب ترجمته قبل الشروع بالعمل، لأن في ذلك فائدة كبيرة في تفكيك إيقاعات النص من خلال تكرار القوافي والعبارات بما يؤثر في استيعاب أكثر للمعنى الذي يذهب إليه الشاعر.

التعبير مجازي، كعامل ثان، يعني أن إثارة الصور البصرية، والأصوات، واللمس، والذوق، والإستعارات التقليدية، توجه المقارنات بدون حاجة إلى كلمات من نوع «مثل» أو «كما لو كان»، وكافة التعبيرات التصويرية.

فالكاتب لا يستخدم الإستعارة في العنوان الفرعي لأن له معنى مختلف بالنسبة لبعض الناس. وما هو معروف عموما باسم الاستعارة التقليدية، على سبيل المثال، ليست هي نفسها الإستعارة المقصودة لدى ناقد الشعر. ويدور مصطلح الإستعارة المجازية حول معاني الوجوه، والصورة، والمعنى، الاستعارة، أما الأشياء فهي التي يتم وصفها مجازا. ففي تعبير «اجتثاث الأخطاء»، على سبيل المثال، فالشيء هنا هو «الأخطاء»، أما الصورة فهي «اقتلاع» الأعشاب، وبهذا يكون المعنى (عزل الأخطاء) بجهود جبارة، والمجاز هو استئصال الخطأ الى الخارج.

<sup>34</sup> Peter Newmark, Approches de la traduction. 1982, Pergamon Press, p133.



ويقترح نيومارك سبعة إجراءات لترجمة الإستعارات بصفة عامة<sup>35</sup>. الإجراء الأول هو إعادة إنتاج نفس الصورة في القصيدة إذا كانت الصورة متكررة للمقارنة. وعادة ما يستخدم هذا الإجراء لإستعارة كلمة واحدة، على سبيل المثال كلمة «بصيص أمل». ويمكن لكلمة بصيص أن تبتعد عن الأمل في ترجمتها البسيطة. أما الإجراء الثاني فهو استبدال الصور في النص الأصلي بصورة أخرى في حدود نفس الثقافة للقصيدة الأصلية. فعبارة «حياتي معلقة على حبل» المترجمة حرفياً عن نص انكليزي، يمكن الإستعاضة عنها بعبارة «حياتي معلقة على شعرة»، لتطبيق اجراء الإستبدال في الصورة. والسؤال هو إلى أي مدى يمكن تعديل العبارات المترجمة الحاوية على البلاغة المجازية، بحيث لا يبتعد فيه المترجم عن التعبير المجازي، وهو يعتمد على أهمية القدرة على التعبير.

أما آخر العوامل الأدبية أو الجمالية فهو الصوت. فهو شيء مرتبط بالقافية، والإيقاع، والسجع، والمحاكاة الصوتية، وغيرها. وإذا واجهت المترجم ظروف ينبغي فيها التوضيحية بواحد من العوامل الثلاثة، التركيب، أو الإستعارة، أو الصوت، فإنه ينبغي عليه التوضيحية بالصوت. ومن ناحية أخرى، ينبغي للمترجم الموازنة مع جمال القصيدة. فإذا كان الجمال يكمن في مزيد من الأصوات بدلاً من التركيز على المعنى (الدلالي)، فلا يمكن للمترجم أن يتجاهل عامل الصوت. ويقصد بالصوت هنا استخدام القوافي والإيقاعات الوزنية عبر تكرار الكلمات والعبارات<sup>36</sup>.

## 2-6-2 المشاكل الثقافية في ترجمة الصورة الإسبانية المعاصرة

إن الكلمات والعبارات التي تحتوي على كلمة محددة ثقافياً تخلق بعض المشاكل. فالمشاكل الإجتماعية والثقافية موجودة في العبارات، أو الجمل، أو الجمل المحتوية على كلمات تتعلق أربع فئات ثقافية رئيسية، وهي: الأفكار، والسلوك، والمنتج، والبيئة.

فالأفكار تتضمن المعتقد والقيم والمؤسسات. أما السلوك فيشمل التقاليد أو العادات. في حين أن المنتجات تشمل الفن، والموسيقى، والفنون، بينما تشمل البيئة النباتات، والحيوانات، والسهول، والرياح والطقس. وقد يطبق المترجم بعض الإجراءات: كالترجمة الحرفية، أو

<sup>35</sup> Peter Newmark: op. cit. p. 130.

<sup>36</sup> Peter Newmark: op. cit. p. 145.

النقل، والمعادلة الثقافية، والمعادلة الوظيفية، والمعادلة الوصفية، والحذف، والتقطيع الشعري، والملاحظات الإضافية، والتقليل، والترادف. وفي الترجمة الحرفية؛ يقوم المترجم بالنقل الحرفي؛ جملة فأخرى. وتكون النتيجة كلمات دخيلة، ويحتاج المترجم إلى أن يضبط لفظ الكلمات المتشابهة التي قد تختلف عن بعضها، ليس في الحروف، وإنما في اللفظ الصوتي.

إن ترجمة تعبير يتضمن كلمات مثل الصيف وشهر مارس والنسيم والحب والحببية والربيع، وهي كلمات متجانسة مع بيئة مريحة للنفس، ينبغي للمترجم النظر فيها، في كل تعبير بعناية لأهمية القدرة على التعبير. فمن المهم جداً النظر إلى المعنى الكامل للقصيدة لكي تتضح أصالة التعبير عندما تنقل إلى القصيدة إلى لغة أخرى. وينبغي للمترجم ملاحظة بيئة الشاعر في الحالة أعلاه وفهم حقيقة الكلمة الموجهة سواء إلى قريته أو الطبيعة بشكل عام، فالصيف يعني للجزء الآخر من الكرة الأرضية شيئاً مختلفاً عنه في الشرق.

## 2- 6-3-1 الأساليب المقترحة في ترجمة الصورة الشعرية

تركز معظم نماذج ترجمة الشعر إما على فك شفرة اللغة الأصلية أو ناتج ذلك بعد إعادة تشفيره باللغة الهدف. ومن المناهج التي يتم تبنيها غالباً هو مقارنة ترجمة أو أكثر لقصيدة واحدة بترجمة نموذجية في اللغة الهدف مع ما يستتبعه ذلك من أحكام ذاتية لا يمكن تجنبها. وهناك منهج أكثر فائدة بشكل ما وهو مقارنة عدة ترجمات للقصيدة نفسها ولكن ليس للخروج بأحكام قيمة ولكن لاختبار الاستراتيجيات المختلفة التي يوظفها المترجم.

وقد درس ليفيفير Lefevere (1975م) ترجمات مختلفة لقصيدة كتبها كاتولوس Catullus وميز بين سبع استراتيجيات مختلفة. تتطلب ترجمة أية قصيدة الانتباه لكل مستوى من المستويات المتعددة التي تؤثر فيها تلك القصيدة. فكل قصيدة تحمل على المستوى الدلالي رسالة أو حكماً عن العالم الحقيقي أو تحمل رد فعل الكاتب إزاء واقع هذا العالم؛ وهذا ما يعدُّ في كثير من الأحيان اللب الذي ينبغي على الترجمة أن تقدمه. ولكن رسالة القصيدة غالباً ما تكون ضمنية ورمزية وليست تصريحية ودلالية، مما يؤدي إلى قراءات مختلفة وتفسيرات متعددة.

وكثيرا ما تكررت الإشارة إلى أن الترجمة في المقام الأول هي عملية قراءة وكما أنه ليس هناك أسلوب وحيد لقراءة قصيدة، فلن يكون هناك تفسير وحيد أو ترجمة وحيدة لها. وفي الواقع فإن المترجم يترجم تفسيره الخاص؛ وهو ما ينبغي أن يكون تفسيراً مطلعاً. وبالمقابل فإن بعض الباحثين يروا أن المترجم يعيد إبداع النص الشعري على أساس المعنى الذي عناه الكاتب الأصلي؛ أي أن المترجم يعتقد أن الكاتب كان سيعبر عن نفسه أو أفكاره بتلك الطريقة إذا كان يكتب باللغة الهدف.<sup>37</sup>

ولكن المعنى الذي يقصده الكاتب نادرا ما يكون صريحا ولا يمكن استنباطه بدرجة عالية من اليقين؛ وليس هناك سبب لافتراض أن المترجم له امتياز في فهمه. وقد يفترض المرء أن المشاكل الدلالية للتفسير يمكن التعامل معها بكل بساطة بالرجوع للشاعر إذا كان لا يزال حيا؛ ولكن القارئ - كما يقول سقراط *Socrates* في الاعتذار *The Apology* - غالبا ما يكون أكثر دراية من الكاتب نفسه؛ وعلى ذلك فالمعنى لا يكون مع الكاتب ولكنه يكمن في النص نفسه وفي تفسير القارئ له.

ويعد إجراء تحليل أسلوبى شامل للنص شرطا أساسيا في ترجمة الشعر. فالأسلوب هو أحد الخصائص التي تميز الترجمة الأدبية عامة وترجمة الشعر بشكل خاص؛ وحيث أن القارئ يتوقع أن يجد في تلك الترجمة الخصائص المحددة التي تميز النص الأصلي وتشير إلى الشاعر الذي كتبه، فترجمة الشعر تتطلب بشكل ضروري الانتباه الشديد لمسألة الأسلوب. ويمكن أن يساعد التحليل الأسلوبى المترجم في وضع أولويات اختياراته أثناء عملية الترجمة على المستويات الأدنى. ومثل هذا التحليل يتم عادة بشكل غير واع أو بشكل بديهي لدى المترجمين المحترفين ذوي الخبرة وأيضاً لدى القارئ مرهف الحس. ويقترح ليفيفير<sup>38</sup> Lefèvre أن سبب عدم رضاه عن معظم الترجمات، هوالنسخ لأنها تميل للتركيز الكامل على جانب واحد من جوانب النص الأصلي بدلا من التركيز على النص كاملا؛ وذلك على ما يبدو بسبب عدم قيام المترجم بالتحليل الأسلوبى الكافي والذي ينبغي أن ترتكز عليه المعايير المنهجية.

<sup>37</sup> A.Lefevre 1975.p 103.

<sup>38</sup> A.Lefevre 1975.p 90.

والدور الذي يلعبه الشعر ليس فقط في دلالة محتواه وشكله الجمالي وإنما غالباً ما يكون في المشاعر التي يستهدف إثارتها والأثر العاطفي الذي يحدثه. وربما كان هذا البعد العملي من القصيدة هو الأصعب في الترجمة؛ فإذا كان هناك خلافاً حول تحديد ماهية المكافئ الدلالي والشكلي في ترجمة الشعر فإنه من الأصعب تحديد المكافئ العملي (الديناميكي). رغم ذلك فالإعتقاد العام هو أنه ينبغي على المترجم أن يحاول تحقيق التأثير المكافئ وأن "أفضل الترجمات هي ما تترك أثراً في المتلقي نفسه أقرب ما يكون للأثر الذي يتركه النص الأصلي في معاصريه.<sup>39</sup>

ولكن تكمن المشكلة الأساسية في عدم وجود الأساس النظري الذي يحكم معايير المكافئ في ترجمة الشعر؛ ويرجع ذلك جزئياً لعدم وجود اتفاق شامل حول العناصر في النص الشعري التي تمثل الوحدة الأساسية للترجمة. ورغم أن المكافئ يظل من العناصر المهمة للمناقشات الدائرة حول الترجمة فإن هناك خلافاً كبيراً حول أي أنماط المكافئ هو الأكثر أهمية؛ مع الأخذ في الاعتبار أنه من الصعب تحقيق المكافئ على كل مستوى من مستويات النص. فمثلاً إذا أردنا الحفاظ على المكافئ للجرس الصوتي فعادة ما تلزم التضحية بالمكافئ الدلالي أو التركيبي. ويفضل "دي بوجراند *de Beaugrande*" 1978م و ليفيفير<sup>40</sup> تحقيق المكافئ على مستوى التواصل.

ورغم ذلك فإنه لا توجد قصيدة يمكنها أن تكون نسخة طبق الأصل من القصيدة الأصلية، وما ينبغي أن يجاهد المترجم من أجله؛ كما يقول "هولمز"<sup>41</sup> *Holmes* هو أن يصل إلى نظائر أو أشباه؛ وهو ما يعني الألفاظ والعناصر الأخرى التي تحقق الوظائف اللغوية نفسها في اللغة المترجم لها وثقافة القارئ. رغم ذلك فستظل تلك الألفاظ عاجزة عن تحقيق الأثر نفسه الذي تحققه ألفاظ وتراكيب القصيدة الأصلية لدى قرائها في لغتها وثقافتها.

وتظل المعضلة التي تواجه مترجم الشعر باستمرار هي كيف يمكنه التزام الدقة قدر الإمكان، للخصائص التي يحملها النص الأصلي وفي الوقت نفسه يبدع نصاً شعرياً باللغة الهدف يكون له الأثر العملي نفسه على القارئ. إنه من المستحيل عملياً التوصل المتزامن للمكافئ

<sup>39</sup> ريوكما اقتبس ليفيفير 1975 ص 103.

<sup>40</sup> A.Lefevre, 1975.p 95

<sup>41</sup> Essais sur la traduction littéraire et études de traduction, 1988.p 54

على جميع المستويات التي يظهر فيها تأثير القصيدة؛ لذلك فالمترجم دائماً ما يجد نفسه في مواجهة عدة اختيارات وتوضيحات.

## 2-3-6-2 ترجمة الصورة عند اندري لوفيفر

يتساءل أندري لوفيفر -Lefevere.A (1992م)، مع قضايا ذات علاقة بالسلطة والمشروعية والحساسية الثقافية، مما يجعلها موضوع جدال دائم وعميق حول مشروعيتها، وكذا مدى التأثير المباح للغة أو ثقافة في لغة وثقافة أخرى. هل تشكل الترجمة اختراقاً ثقافياً للغة المترجم منها؟ هل تختلف الترجمة إذا كان المترجم أجنبياً يعرف اللغة كلغة ثانية، أم متكلم أصلي للغة المترجم إليها؟ ما مشروعية أن يترجم لغير ثقافته الأصلية؟ وإلى غير ذلك من الأسئلة ذات الطابع الإيديولوجي.<sup>42</sup>

ولطالما كثر النقاش حول تحديد الخط الفاصل بين ترجمة النص وتكييفه ومحاكاته؛ ويبدو أن الفرق بينهم يكمن في مدى قدرة المترجم على تفسير النص. فحسب لوفيفر Lefevere فإنه "يكفي المترجم أن يقوم بتوصيل مغزى الكاتب الأصلي من فكرة ما لجمهور مختلف؛ فمن يقوم برواية النص يقوم بالحفاظ على مادة النص الأصلي ولكنه يغير الشكل. أما الكاتب الذي يقوم بالمحاكاة فهو يقدم؛ لجميع الأغراض والمقاصد قصيدة من إنشائه هو، ليس لها من النص الأصلي إلا العنوان ونقطة الانطلاق." "وصحيح أن كثير من الأدبيات المكتوبة حول ترجمة الشعر تنصب حول أحكاما قيمة تستند على أسلوب النقد في مقارنة الترجمة مع النص الأصلي بغرض التوصل لنتيجة أن المحاكاة والتكييف هي أساليب غير صالحة. ولكن التقييم يجب أن يستند أيضا على أهداف المترجم. فينبغي الحكم على الترجمة من حيث تحقيقها تلك الأهداف وليس من حيث أي شيء آخر لم يرد لها أن تعنيه. فلا يمكن إدعاء أن هدف المترجم دائما هو نقل النص الأصلي بشكل كامل قدر الإمكان. فكل الأهداف صالحة بشرط أن تكون موضحة ومبررة. وما لا يمكن قبوله هو عدم اتساق الترجمة مع تلك الأهداف أو الخطأ في فك شفرة وإعادة تشفير النص أو فقدان المعنى نتيجة لعدم كفاءة المترجم.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> لو فيفر 1993 ص 29.

<sup>43</sup> للحصول على قائمة من خمس نقاط لتقييم كفاءة المترجم الأدبي - لوفيفر Lefevere 1975 ص 101.

وغالبا ما يؤكد المترجمون على ضرورة الشعور بالإنجذاب للشاعر الذي يقومون بترجمته وأن يحب المترجم أعمال الشاعر بدرجة من الإلهام؛ وهي عوامل هامة غالبا ما تتجاهلها النماذج والنظريات التي تكتب حول ترجمة الشعر. وكما يقول اوكتافيو باث *Octavio Paz*، كلاهما غير كاف ولكن كلاهما ضروري. وربما كانت هذه الرابطة العاطفية العميقة في ترجمة الشعر هي التي تحفز المترجمين إلى حد إدمان هذا الفن الذي أطلق عليه أحدهم اسم فن المستحيل.

### 2-3-6-3 ترجمة ايقاع الصورة

إن الفروقات والاختلافات كبيرة بين النظام الإيقاعي في اللغة العربية واللغة الاسبانية لدرجة أن المترجم لا يستطيع تجنب الوقوع في الخسائر عند قيامه بالترجمة. وللتقليل من هذه الخسائر يلجأ المترجمون عادة إلى تبني قالب موسيقي في اللغة الهدف يكون قريبا من الإيقاع الأصلي. ولتحقيق ذلك يعتمد المترجم إلى فك شيفرة الخريطة الموسيقية للنص قصد التحري في الأساليب الخاصة التي اعتمدها الشاعر، كنوع البحر وطريقة التقفية ونوع التكرار إن وجد وكذا درجة اعتماده على المحسنات اللفظية لمعرفة إن كانت سمة بارزة في النص. وانطلاقا من هذه المعطيات يعيد تركيب الصورة المترجمة حسب نظام موسيقي يأخذ بعين الاعتبار ميزات النظام الأصلي وكذا خصوصيات اللغة المترجم إليها، بعبارة أخرى أن لا يعتمد نظاما غريبا لا يتناسب والإيقاع المألوف فيها.

وخلاصة ما سبق، هي أنه لا توجد قواعد محددة ينتهجها المترجم في تعامله مع الجانب الإيقاعي للصورة الشعرية، وإنما يعتمد في أغلب الأحوال على الموازنة بين حسه الموسيقي في اللغة الهدف وعلى السمات الصوتية البارزة للصورة في اللغة الأصل، وبعبارة أخرى أن يوازن بين طاقته الإبداعية وبين أمانته للأصل وتقيد به.

### 2-3-6-4 أساليب الترجمة الشعرية: أندريه ليفير

تطرق الباحث "أندري ليفير" في موضوع ترجمة "الإشارة" أو أحد جوانب التناص، بحيث يحلّ للمترجم عدم ترجمة تلك الإشارات إذا لم تتلاقى مع ثقافة المترجم، بل يمكن استبدالها

بأخرى تتوافق مع ثقافة النص المترجم، في هذا السياق طوّر أندريه لوفيفر André Lefevre سنة 1975م مقاربة برغماتية تتعلق بترجمة الشعر في كتابه "سبع استراتيجيات والمخطط" سنتطرق إليها.

تعتبر هذه الإستراتيجيات شاملة كونها تغطي كل مميزات الشعر: الرسمية والسياقية، فهناك الترجمة الحرفية والوزنية والمقافة التي تركز على شكل القصائد إضافة إلى بقية الاستراتيجيات التي تتمحور حول نقل المعنى السياقي الدقيق للشعر إلى لغة أخرى. ويرى سين وشاؤول (2010م) أن تصنيف ليفيفر للأساليب الترجمة مفيد للحالات التي تكون فيها اللغات اللاتينية هي اللغة المصدر أو اللغة الهدف، مشيراً إلى أن هذه الاستراتيجيات شاملة بما فيه الكفاية وأن معالم كل استراتيجية واضحة ومحددة بشكل جيد. ويعتبر ليفيفر أن الترجمة سياق موحد يكون فيه الشكل والمحتوى والمسائل الجمالية متداخلين بشكل وثيق بينما تتميز كل هذه العناصر بقيمة خاصة بها. وفيما يلي قائمة الاستراتيجيات الشاملة لـ "ليفيفر":

## 2-4-6-1 الترجمة الصوتية

هي نقل الصوت المتواجد في اللغة المصدر إلى اللغة الهدف معتنية في الوقت ذاته بإعادة صياغة المعنى بطريقة مقبولة. يتوصل ليفيفر إلى أن نتيجة هذه الاستراتيجية، حتى ولو كانت ناجحة في ترجمة المحاكاة الصوتية، إلا أنها تكون ركيكة على العموم.

## 2-4-6-2 الترجمة الحرفية

يركز ليفيفر عن الحالات التي تخل فيها الترجمة كلمة بكلمة بالمعنى وبالتركيب وكذا بالمظاهر الأسلوبية للنص الأصلي فتشوه النص الشعري وتفقده جماله.

## 2-4-6-3 الترجمة العروضية

المعيار المهيمن لهذه الاستراتيجية هو استنساخ العروض الوارد في اللغة المصدر. ويستنتج ليفيفر أن هذه الطريقة، كما هو الحال بالنسبة للترجمة الحرفية، تركز على جانب واحد

للنص المصدر، ألا وهو العروض، مهمة باقي الجوانب المكونة للنص وهي نقل نفس الوزن في اللغة الأصل.

#### 2-6-4-4 الترجمة النثرية

يتوصل ليفيفر إلى أن هذه الطريقة تقوم بتشويه القيمة التواصلية للنص المصدر ونحوه حتى وإن قامت بإيصال المعنى. ولهذا السبب فهي تتسبب في فقدان القيم الشعرية للنص إذ هي تحريف المعنى، القيم التواصلية وبنية الجملة في النص المصدر.

#### 2-6-4-5 الترجمة المقفاة

والتي تتطلب من المترجم أن يحافظ على العروض والقافية في الوقت نفسه. وقد ينتج عنها نص غير صحيح وبعيد عن النص الأصلي.

#### 2-6-4-6 الترجمة الحرة

يبين هنا ليفيفر مرة أخرى القيود المفروضة على المترجم عند اختياره التراكيب الملائمة. كما يسلط الضوء على الدقة والحرفية التي يتحصل عليها المترجم عند اختياره لهذه الاستراتيجية. إيجاد المرادف المناسب في اللغة الهدف مع الوصول إلى نتيجة دلالية مناسبة.

#### 2-6-4-7 الترجمة التأويلية

في هذا الخصوص، يشير ليفيفر إلى أن هذه الاستراتيجية تحافظ عن المعنى الوارد في اللغة المصدر لكنها تقوم بتغيير الشكل. تبقى القواسم المشتركة بين النص المصدر والنص الهدف هي نقطة البداية والعنوان.

التحويل والمحاكاة. يحدث التحويل عندما يتم الإحتفاظ بغياب نص اللغة المصدر ويتم تغيير الشكل بينما يحدث التقليد عندما يكتب المترجم شعرا من تلقاء نفسه. يفضل ليفيفر ترجمة تؤثر في القراء كما هو الحال بالنسبة لتأثير النص الأصلي في قرائه. ويعتبر أن مهمة المترجم هي تقديم نص جديد يحترم النص الأصلي وينقل معناه على



أحسن وجه، فيحترم تأويلات الشاعر مستبدلاً الشكل والمعنى بمكافئاتها في لغة وزمان  
ومكان مختلفين.<sup>44</sup>

## 2-6-5 مفاهيم التشاكل

يمكننا القول بأنّ البدايات الأولى للتحليل السيميائي، ظهرت في صورتها الجزئية من خلال تناولها لهيكل النص كبنية ذات مستويات متعددة، ثم ما لبثت أن تجاوزت ذلك إلى التجليات الباطنية التي لا يبديها النص، ولا يملئها على المتلقي، وإنما يتمظهر من خلالها كخطاب ممكن، يحتمل أكثر من بعد دلالي، ويتراءى في أبعد من إمكان تأويلي. وفي ظل هذه الحركة النقدية مالت الدراسات العربية في الحقبة الزمنية الأخيرة إلى استلهاً النظرية السيميائية كتصور نقدي شامل يجمع بين رؤيا النص بوصفه دالاً لمدلول أول، ورؤية القراءة النقدية بوصفها مدلولاً ثانياً، أو لغة تعيد إنتاج لغة أخرى. وقد امتدت هذه الرؤى إلى النصوص الشعرية متسائلة عن أدبيتها (خصائصها الإبداعية) إذ ليس النص هو ما يشكل موضوع الشعرية، وإنما هو مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة<sup>45</sup> ومن ثمة صار البحث في هذه الخصائص، باعاً على مزيد من الكشف، ودافعاً إلى عالم الإحتمالات والإفتراسات، وقد وجدت تجسيدا لها في هذا العالم لأنه أصبح في مقدورها مقارنة النصوص وفق منظور رؤيوي تأويلي يتعامل مع النص بوصفه متصوراً ذهنياً غائباً، وليس معنى جاهزاً. ولعل هذا ما أفضى إلى إنحسار بعض المقاربات النقدية التي كانت رائدة في رصانها والتي لم يعد في إمكانها اليوم إحتواء الفيض الدلالي للنصوص الشعرية.

وهكذا فقد اتخذت المقاربات النقدية المعاصرة من القراءة مدخلاً تأملياً تحاول من خلاله تفكيك النصوص وما تتطوي عليه من رموز ودلالات توحى بغموض مدلولاتها وتحيل بدورها، إلى ما لا نهاية من الدلالات المتوالدة، فيما تشكل شبكة من العلاقات بين وحداتها تجعل من النص مجالاً أو فضاء لإخصاب خلايا الدلالة.

<sup>44</sup> Susan Bassnett, *Translation studies*, London, New Accents, 3<sup>rd</sup> edition, 2002, p 84.

<sup>45</sup> جزار جنيت: مدخل لجامع النص ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار طوبقال المغرب 1986، ص5.

ولعل التشاكل بمفهومه السيميائي الحديث، يمثل أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الإقتراب من هذه التعالقات الغامضة لما يمتلكه من قدرة على تجميع الرموز المبتوثة على امتداد نسوج النص المتوارية وإعادة تفكيكها.

## 2-6-5-1 التشاكل كمصطلح ثم كأداة ثم كإجراء نقدي.

غير أن هناك تساؤلات جمة، لا مناص من الخوض فيها تتمثل بالأساس في ماهية التشاكل كمصطلح ثم كأداة ثم كإجراء نقدي.

يمثل هذا المصطلح فرعية سيميائية مركزية ، اقتبسها جوليان غريماس - عام 1966 - من علوم الفيزياء والكيمياء ، وقد حاد بهذه الكلمة عن دلالتها الإغريقية الأولى : المكان المتساوي أو التساوي في المكان (*Isos* : يساوي « *égal* » ، و *topos* : المكان أو الموضع « *Lieu , Endroit* »)<sup>46</sup> ، ودلالاتها الكيميائية في التصنيف الشهير - 1869 - للعالم الروسي إيفانوفيتش مندليف (ذرات العنصر الكيميائي الواحد ، التي لا تختلف إلا في عددها أو كتلتها الذرية)، ليحملها دلالة سيميائية جديدة تقوم على التواتر أو التكرارية « *Itérativité* »<sup>47</sup> ، ولكن قصره لهذا المفهوم - في أول عهده - على المحور المضموني ، جعل فرانسوا راستي (*F. Rastier*) يمعن في توسيعه ليشمل المحور التعبيري أيضا ، بعدما ميز - على صعيد المضمون - بين : تشاكلات أفقية و تشاكلات عمودية ؛ طبقها على قصيدة ملارمييه "سلام" « *Salut* »<sup>48</sup> والتشاكل عنده هو : كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت<sup>49</sup> ، و يمكن أن يندرج ضمن متتالية لغوية لبعد أدنى أكبر من الجملة أو يساويها ، كما يمكن أن يظهر على أي مستوى من مستويات النص ، وفي وسعنا أن نعطي أمثلة بسيطة جدا على المستوى الصوتي : تجانس الصوائت ، الجناس الاستهلاكي القافية..<sup>50</sup> ، وأخرى على المستوى التركيبي والمستوى الدلالي .

وقد سبق لغريماس أن ميز - بناء على المسار التوليدي للخطاب وتوزع مكوناته - بين "تشاكلات نحوية" (أو تركيبية) تقوم على تواتر المقولات، و"تشاكلات دلالية" تمكن من

<sup>46</sup> J. Picoche : Dictionnaire Etymologique, p 551.

<sup>47</sup> Sémiotique, p 197. Voir aussi : Sémantique Structurale (ch.04).

<sup>48</sup> François Rastier : Systématique des Isotopies, In (Essais de Sémiotique Poétique), p 80 - 106.

<sup>49</sup> Ibid., p 80 et 82.

<sup>50</sup> Ibid., P 83.

القراءة المتسقة للخطاب و"تشاكلات الأدوار الحركية" (*Actorielle*) التي تنهض على الممثلين (*Acteurs*) وتتجلى بمساعدة التكرار الاستهلاكي (*Anaphorisation*)، مثلما ميز - اعتبارا بأبعاد التشاكل - بين تشاكلات جزئية وأخرى شاملة<sup>51</sup>. وعلى ما يكتنف هذه الأنماط من غموض، فإن غريماس - في مقام آخر - قد ترك الحبل على الغارب حين أعلن أن التشابه «*Analogie*» يستخدم أيضا نقطة انطلاق لتفسير طبيعة التشاكلات وانتشارها<sup>52</sup>، ونام على هذا الحكم المانع الفضايف، ليترك السيميائيين العرب يسهرون جراء هذا "التشاكل" ويختصمون، يزيدون عليه وينتقصون منه، بإجراءات نقدية خاصة قد تقطع الصلة - أصلا - بالمفهوم الغربي.

وقبل الاختلاف في المفهوم، اختلفوا في ترجمة المصطلح (وإن وقع الإجماع النسبي على التشاكل والمشكلة)؛ بين "التناظر" عند سعيد علوش<sup>53</sup>، و"الإيزوتوبيا" عند أنور المرتجي<sup>54</sup>، و"الإيزوتوبيا" عند رشيد بن مالك<sup>55</sup>، و"القطب الدلالي" في مجمل الكتابات التونسية السردية خاصة<sup>56</sup> و"التناظر الموضوعي أو التناظر الدلالي" عند محمد عناني<sup>57</sup>، و"تكرار أو معاودة لفئات دلالية" عند بسام بركة<sup>58</sup> و"تكرار وحدات لغوية" عند مبارك مبارك<sup>59</sup>، و"محور التواتر" عند محمد القاض<sup>60</sup>، ...

وربما كان الناقد المغربي محمد مفتاح على رأس من واجهوا هذا المفهوم الغربي ممارسة، وقد أغراه راستي - حين وسع المفهوم "الغريماسي" للمصطلح - بمشروعية التصرف فيه من جديد... سنقترح بدورنا توسيعا أكثر للمفهوم<sup>61</sup> ثم جاء عبد الملك مرتاض ليتلقف هذا المصطلح بشراهة علمية عجيبة، فكان - في حدود ما اطلعنا عليه - أكثر السيميائيين العرب تعاطيا لهذا المفهوم<sup>62</sup>، وأجراًهم تصرفا في دلالاته، حيث أعاد عجنه

<sup>51</sup> Sémiotique, P 197 (Isotopie).

<sup>52</sup> Sémiotique ..., P 14 (Analogie).

<sup>53</sup> معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 151

<sup>54</sup> سيميائية النص الأدبي: 40.

<sup>55</sup> قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: 93.

<sup>56</sup> في الخطاب السردية: 91، مدخل إلى نظرية القصة: 230

<sup>57</sup> المصطلحات الأدبية الحديثة: 47.

<sup>58</sup> معجم اللسانية: 116، ولكنه حين ترجم كتاب G. Molinié، نقل المصطلح إلى "المنظومة الدلالية" (الأسلوبية: 131).

<sup>59</sup> معجم المصطلحات الألسنية: 156.

<sup>60</sup> الحياة الثقافية، تونس، ع 41، 1986، ص 32.

<sup>61</sup> محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 20.

<sup>62</sup> مارسه في: - شعرية القصيدة، ص 33 - 127.

وشحنه بمحمول تراثي زاخر ؛ اقتبسه من العهد البلاغي القديم (المشاكله ، المقابلة ، مراعاة النظير ، الجناس ، الطباق ، الجمع ، اللف والنشر، ..) ، اعتقادا منه أن هذا المفهوم لا يبرح مرجا مضطربا ، وهو في تصورنا مفتقر-بحكم حداثة نشأته-إلى بلورة وصل وتدقيق . ولعل من أجل ذلك اجتهدنا نحن في التصرف فيه، فذهبنا إلى أقصى ما يمكن الذهاب إليه لدى التطبيق<sup>63</sup>.

ويبلغ هذا التصرف أقصاه في كتابه (نظرية القراءة)، في الفصل الثاني من القسم الثاني تحديدا؛ حيث يعرض لقراءة قصيدة (قلب الشاعر) لأبي القاسم الشّابي، وفقا للتشاكلات المرفولوجية القائمة بين وحداتها اللغوية التي تنتوع وتتوزع في هندسة إيقاعية عجيبة جعلت الناقد يسعى إلى الإحاطة بهذا السحر الإيقاعي التشاكلي من خلال نظام إجرائي سماه (الدورة التوزيعية)<sup>64</sup> يقوم هذا النظام على "مُشَاكِلِ موزَّع"، يتحكم في سائر المشاكِلات الموزَّعة (المنسوجة على نوله المرفولوجي)، ضمن حركة تبادلية وتعاقبية، يطلق عليها مرتاض مصطلح (الدورة التوزيعية الكبرى)، ثم يفرعها إلى (دورات توزيعية صغرى)، تتكون كل واحدة منها من مُشَاكِلِ موزَّع (بكسر الزاي) ومشاكِلات موزَّعة (بفتح الزاي)، تتبادل المواقع فيما بينها،

إن هذا المفهوم الإجرائي (المرتاضي) المستحدث هو تمثّل تجريدي خاص بالدكتور مرتاض من حول تمثله الشخصي لمفهوم (التشاكل) في العرف السيميائي العمومي. على أن هذه (الدورة التوزيعية)، التي يسميها مرتاض "نظرية"<sup>65</sup> لا تتسجم - في تقديرنا- مع روح النظرية؛ بما هي "إطار فكري يفسر مجموعة من الفروض العلمية ويضعها في نسق علمي مترابط (...). ويزداد يقين العلماء بالنظريات كلما أيدتها التجارب من ناحية وكلما فسرت أكبر عدد من الظواهر والقوانين من ناحية أخرى"<sup>66</sup> فلا أعتقد أن (الدورة التوزيعية) كذلك؛ لقلّة النصوص التي تؤيدها والتي يمكن أن تفسر على ضوءها، ولكنها إجراء تحليلي متفرد استطاع أن ينفذ - بامتياز - إلى (قلب الشاعر).

<sup>63</sup> نظام الخطاب القرآني ، ص 158 .

<sup>64</sup> عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص 333.

<sup>65</sup> نفس المرجع، ص 334.

<sup>66</sup> طلعت همام : قاموس العلوم النفسية والاجتماعية، ص 70.

وبالنظر إلى خصوصية هذه القصيدة ذات التركيب اللغوي المفرط الخصوصية، يمكن القول إن هذا الإجراء مستتب من هذه الأرضية الشعرية (الشابية) الخاصة، ومن الصعب إعادة زرعه في أرضية أخرى.

إنه باختصار تصرف إجرائي خاص في مفهوم معرفي عام.

لعل هذا التصرف أن يكون الدافع الذي جعل الباحثة خيرة حمر العين تحكم على التشاكل في تطبيقات محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض بأنه لا ينتمي إلى المفهوم الغريماسي<sup>67</sup>، بل هو في رأينا أدنى إلى المستوى الصوتي للتشاكل الذي أبرزه "فرانسوا راستي" كما رأينا منذ حين، وربما أدنى منهما إلى المفاهيم البلاغية القديمة.

وينسحب هذا الحكم بلا شك على صنيع عبد القادر فيدوح في (دلالية النص الأدبي)<sup>68</sup>؛ حيث يقوم التشاكل عنده جسرا بين مفتاح ومرتاض، منقطعا عن المرجع الغربي.

أما عبد الله الغدامي، وإن اصطنع التشاكل عنوانا لكتابه "المشكلة والاختلاف"<sup>69</sup>، فإنه لم يدع المفهوم الغربي، لأنه لم يومية - أصلا - إلى مصطلح (*Isotopie*) على امتداد الكتاب كله، وعلى هذا فالتشاكل هنا هو إبداع "غدامي" بحت، يمكننا إعادة بلورته بإدراجه في نطاق الموقف من التقاليد الأدبية؛ أي الاختلاف إليها أو الاختلاف عنها.

إن "عمود الشعر" مفهوم مركزي في هذا الكتاب، تتحدد به مواقف "المشكلة" و"الاختلاف" و"التشابه المختلف"؛ فالبحتري (بتكرار أمثلة الغدامي) شاعر "متشاكل" مع التقاليد الشعرية السائدة، لأنه لم يفارق أبواب (عمود الشعر)، وأبو تمام "مختلف" لأنه خرج عليها، بينما يسلك المتنبّي موقف "الشبيه المختلف" بينهما سيلا، لأنه قلد النظام الشعري ثم كسر الطوق وأطلق قيد النص. وعلى طرفة هذه الأفكار "الغذامية" في ذاتها أو في سياق فلسفة التقليد الأدبي، وبداعة صياغتها، واتساق فرعياتها الاصطلاحية، فإن من الجور عليها والاجترار أن نربطها بالمصطلح الغربي الذي لا يناسبها ولا "يتشاكل" معها حتما.

وهكذا، فمن الصعب على الباحث أن يبلور "للتشاكل" مفهوما واضحا وموحدا يخترق السيميائيات الغربية والعربية معا، نظرا إلى الأسباب التالية:

<sup>67</sup> جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص 13.

<sup>68</sup> عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، ص 97 - 111.

<sup>69</sup> عبد الله الغدامي: المشكلة والاختلاف، 1994.

- 1 - المرجعية العلمية، غير الأدبية، لمصطلح (*Isotopie*).
- 2 - اقترانه بمصطلحات أخرى، قد لا يقوم إلا بها أو عليها، كالتقابل (أو اللاتشاكل)، والتباين (*Allotopie , Hétérotopie*).
- 3 - التباسه بمصطلح آخر مماثل له هو « *Isomorphisme* » الذي وجدنا بعض السيميائيين العرب يترجمه - كسابقه - إلى "التشاكل"، وأحيانا إلى "التشاكلية" و"التناظر" و"موازاة النظائر" و"وحدة الصيغة"، وهو مستمد من علوم الكيمياء والرياضيات والمعادن، لكنه أصبح يحيل على التناظر بين بنيتين لنظامين من الأحداث مختلفين بحيث تمثلان - معا - نفس النمط من العلاقات التوافقية (..) وفي اللسانيات فإن المسألة الأكثر أهمية (..) هي حضور التناظر أو غيابه بين الأفعال الاجتماعية والثقافة واللغة<sup>70</sup>، وأهو الهوية الشكلية لبنيتين - أو أكثر - المتعلقة بمحاور أو مستويات سيميائية مختلفة، والتي نتعرف إليها بفعل التجانس (*Homologation*) الممكن بين الشبكات العلائقية التي تكونها<sup>71</sup> ولولا أن المعيار التداولي للمصطلح قد فعل فعله، لدعونا - ثانية - إلى إعادة النظر في ترجمة هذين المصطلحين بهذا المقترح الجديد: (التناظر = *Isotopie*، التشاكل = *Isomorphisme*).
- وحجتنا في ذلك - فضلا على المفهوم المبسوط منذ قليل - هي أن تأثيل المصطلح الثاني مشتق من الكلمتين الإغريقيتين<sup>72</sup> : (*Isos*) بمعنى "يساوي" و(*Morphe*) التي تحولت - في اللاتينية - إلى (*Forma*) بمعنى "الشكل" « *Forme* » أو القالب « *Moule* »، فيكون معنى الكلمة إذن: التساوي في الشكل، أو الأشكال المتساوية واذن فإن المشاكلة أو التشاكل أو التشاكلية هي أدنى إلى هذا المصطلح منه إلى (*Isotopie*) الذي ستمحض له - حينها - مصطلح "التناظر". ومن المفيد إذ نود التمييز بين المصطلحين أن نستحضر الفروق الكيميائية بينهما<sup>73</sup>
- 4 - شيوع "التشاكل" و"المشاكلة" في البلاغة العربية القديمة، ولا سيما علم البديع بمفاهيم الإعادة اللفظية والاشتراك اللفظي أو المعنوي<sup>74</sup>، ..

<sup>70</sup> Dictionnaire de Linguistique , P 270 .

<sup>71</sup> Sémiotique .. , P 197 (Isomorphisme) .

<sup>72</sup> Dictionnaire Etymologique .. , P 248 - 249 (Forme) .

<sup>73</sup> (Isomorphisme) و (Isomorphe) - في معجم الرياضيات - بالمقابلين: "تشاكل" و"متاكل" على التوالي، أنظر: م. بوزيت : معجم مصطلحات الرياضيات، ص 119

<sup>74</sup> أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 621 .

5 - شيوع المصطلح في الدراسات الشعرية والسردية على السواء ، وبمعنيين متميزين نسبياً؛ حيث يدل - في الحقل السردى - على مجموعة مسهبة من المقولات الدلالية التي تمكننا من التأويل المتسق لخطاب أو حكاية ، باختزال الالتباسات ، وتقود البحث إلى تأويل واحد<sup>75</sup> ، بمعنى "تكرار الملامح السيميوطيقية التي تشكل تماسك النص ، ففي ملفوظ مثل : (كان الجميع يرتدون أفخر الثياب ، وتوجّه خون وماري إلى مائدة رائعة في منتصف حجرة فخمة الزخارف حيث قُدمت لهما الشمبانيا ) ، يمكن القول بأنّ الكلمات التي توحى بالترف : أفخر الثياب ، رائعة ، فخمة الزخارف ، تقدم تشاكلا ل ( الترف ) ..."<sup>76</sup> ، لعل هذا المفهوم هو الذي أدى بكثير من الدراسات السردية التونسية إلى اصطناع مصطلح "القطب الدلالي" مقابلاً له، إضافة إلى عبارة ( السّمات السيميوطيقية المتماثلة )<sup>77</sup> التي جعل منها عابد خزندار مقابلاً للمصطلح الانجليزي (*Isotopy*) في قاموس جيرالد برنس السردى .

6 - طغيان التعامل الإجرائي العربي معه (الموصول بالدرس البلاغي القديم) على الدلالة الاصطلاحية الغربية، والذهاب به مذهباً ذاتياً؛ بالشكل الذي جعل عبد الملك مرتاض - مثلاً - يتخذ منه مجرد مفهوم إيقاعي يعكسه البنية الصوتية والخصائص البديعية للنص الأدبي.

ويمكننا القول - في الأخير - إن هذا المصطلح قد مر بمحنة دلالية عسيرة، جعلته يرتحل من "التساوي في المكان" الإغريقي إلى التباين في اختلاف الأزمنة والأمكنة الأخرى، وينتقل من دلالاته الكمية في جدول النظائر الكيميائية (عند مندليف)، إلى دلالة التكرارية في محتوى النص (عند غريماس)، ومنها إلى كل تواتر لغوي في المحتوى والتعبير معا (عند راستيي)، ثم إلى بدع دلالية أخرى (عند السيميائيين العرب المعاصرين)، حتى غدا من الصعب الوقوع على قاسم دلالي مشترك يُؤمّن وجوده الاصطلاحي.

وقد تبيننا مصطلح التشاكل في بحثنا من الناحية النظرية والتطبيقية.

<sup>75</sup> Lexique Sémiotique , P 83 (Isotopie)

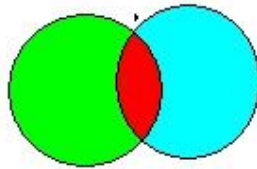
<sup>76</sup> جيرالد برنس : قاموس السرديات ، تر. السيد إمام ، ص100.

<sup>76</sup> المصطلح السردى ، ص120

وقد برزت مجموعة من النظريات في دراسة الصورة البيانية عامة والاستعارة على وجه الخصوص دائما في إطار التشاكل.

## 2-5-6-2 النظرية الاستبدالية Substantive

إذا شبها الرجل بالأسد، إنسان و حيوان ،فهذا يعني أن الرجل قوي : ( استبدلنا الرجل بالأسد لإتفاقهما في هذه السمة المشتركة المتمثلة في الشجاعة و القوة).لايمكن التحدث عن وجود استعارة إلا إذا تم الجمع في آن واحد بين "علامة إتفاق أو تشاكل" *isotopie* أي على الأقل سمة *un seme* متشابهة بين طرفي الصورة،و "علامة إختلاف" *allotopie* أي على الأقل سمة متباينة بينهما.<sup>78</sup>



شكل 1

Isotopie : سمات متشابهة (في الوسط اللون الاحمر).

Allotopie : سمات متباينة (في الجانبين بالأخضر و الازرق).

يمثل اللون الاحمر اذن تلك السمات التي تجمع بين طرفي هذه الاستعارة اي بين المشبه (اللون الاخضر) والمشبه به (اللون الازرق)، فهو قاسم مشترك.

وترى هذه النظرية أن كل استعارة تحتوي على تناقض ما كالجمع بين الجامد والمحسوس وغيره مثل وصف الجمل بسفينة الصحراء لفك هذا اللبس والتناقض يحاول القارئ إيجاد مقابل مقبول ليخفف به هذا التناقض، او ليقضي عليه كالإتيان بالنتشبيه وباستخدام الأداة<sup>79</sup>. ومعنى هذا أن الإستعارة يجب أن تكون معقولة مقبولة في مكوناتها اللفظية والمعنوية.

<sup>78</sup> Thomas Barège , "Des métaphores pour des théories", Acta Fabula, 2008, Notes de lecture, URL : <http://www.fabula.org/revue/document 4519.php>

<sup>79</sup> عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية الطبعة الثانية مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان، 2002، ص



## خلاصة الفصل

في نهاية الفصول النظرية، الحديث عن جانب مهم فيما نحن بصدد من البحث في الشعرية، و هو ذلك المتعلق بالإبداع و الأمانة، و إذا كان الكلام عن الإبداع الفني موضوع يحتاج لوقفة طويلة قد تخرجنا مما نحن فيه، فإننا نكتفي منه بالتأكيد على أن الشعر إبداع قبل كل شيء فمن المعروف أن الإحاطة باللغة مع الإلمام التام بقضايا الشعر لا تصنع الشاعر، بل تصنع قدرته على إبداع النص الشعري، و هي قدرة أفاض في الحديث عنها و عن أسسها النفسية الدكتور مصطفى سويف" في كتابة المعروف "الأسس النفسية للإبداع الفني" <sup>80</sup>، الذي خلص فيه إلى أن الشاعر مثل العبقرى في حاجة إلى إعادة تشكيل علاقته بالمجتمع ، و هو يمضى في ذلك بخطوات ينظمها إطاره الشعري الذي يلعب الاستعداد الفطري دورا كبيرا في تشكيله <sup>81</sup>، غير ان كل ما يعيننا في بحثنا هذا هو ان نؤكد -كما اسلفنا القول- ان الشعر إبداع.

<sup>80</sup> مصطفى سويف، الاسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة، 1959.

<sup>81</sup> المرجع نفسه، ص 327.

الباب الثاني

الدراسة التطبيقية للمدونة

## الفصل الأول

ماكس أوج ويوميات الجلفة

## 1-1 تقديم الفصل

بعد أن قمنا في الفصلين النظريين السابقين ، بالتطرق إلى أهم القضايا النظرية المتعلقة بالشعر الإسباني و عن الشعرية و قابلية الترجمة الشعرية و عدم قابليتها و عن مفهوم الأمانة ،مستندين في ذلك إلى آراء و نظريات مختلفة في الطريقة و التقنيات للوصول إلى الأمانة والتي تتفق في كون المترجم مبدع بالدرجة الأولى ،ها نحن الآن في الدراسة التطبيقية ، أين سنحاول من خلالها الإجابة عن التساؤلات المطروحة في مقدمة بحثنا النظري .نستهلها بطبيعة الحال بعرض أهم محطات حياة الشاعر "ماكس أوب" ثم التطرق إلى أهم عمل قام به و هي المدونة التي منها وقع اختيارنا على ثلاث قصائد لدراستها "يوميات الجلفة"، و سيكون لنا حديث و تحليل للأسلوب الشعري الذي اتبعه من ثمة قمنا بدراسة لعنوان المدونة و القصائد كل واحدة على حدى. ثم قمنا بعرض المنهجية المعتمدة في دراسة النماذج واختيارها ثم نختم هذا الفصل بخلاصة ما توصلنا إليه.



ماكس اوبج

## تمهيد

مر الأدب الإسباني المعاصر بتغيرات عديدة في المجال الأدبي الذي خلق الإبداع الباقي حتى وقتنا الحديث، ويقصد بالإبداع الباقي هو قدرة الرواية أو القصيدة على أبداع الحياة في أي مرحلة من مراحل العصر حيث تميزت فترة بدايات القرن العشرين في الأدب الإسباني بموجة تلاطم الإتجاهات وزحمة الأفكار الناشئة إقليمياً أو الداخلة من الخارج، فكانت للأيديولوجيات المحيطة أثرها الكبير في النتاج الأدبي الإسباني، مما ولد حساً معمقاً لدى الأديب بأن تكون هوية الأدب منفردة ذات خصوصية رموزه المعنوية والمادية، مبتعدة في ذلك عن كل دخيل أو تأثر. تناولت النصوص الأدبية والشعرية الزمان والمكان كما هو الحال عند شاعر الجلفة "ماكس أوب" إذ سيطرت عليه البيئة التي نشأ فيها وكانت واضحة في ديوان "يوميات الجلفة". قدم هذا الجيل للأدب الإسباني المعاصر قيم أدبية غنية بالمصطلحات التصويرية للكلمة وخلق مرحلة شعرية جديدة في كتابة الشعر الحديث. وأيضاً كان للوضع السياسي غير المستقر في إسبانيا أثر وخاصة مع بداية الحرب الأهلية في العام 1936م، فساعد على كتابة الشعر السياسي المعارض للأوضاع وخلق نضال ثوري في الشعر والكتابة فتلك الفترة ساعدت على نضوج فكري وتغيير في الفكر ورسم طريق أدبي متكامل الأركان.

### 1-2-1 ماكس أوب حياته و شعره

الكاتب الجوال ماكس أوب كان معتقلاً بمعسكر الجلفة بهضاب الأطلس الصحراوي الجزائري، أين دوّن هناك أجمل ماكتبه في الأدب والشعر آنذاك. بدأت عملية اعتقاله في المعسكرات الفرنسية والجزائرية من سنة 1939م إلى 1942م، حيث مكث بمدينة الجلفة مدة سنتين التي كانت مصدر إلهامه في تدوين أجمل الأشعار، حيث يقول ماكس أوب: "تمت كتابة هذه الأشعار في معتقل الجلفة في هضاب الأطلس الصحراوي، ربما أنا مدين لها بحياتي، لأنه لحظة ولادتها كنت أستعيد قواي لأقاوم في اليوم الموالي، وكل ما يروى فيها حقيقي وحدث في الواقع<sup>1</sup>".

<sup>1</sup> Aub, M, Diario de djelfa, Joaquin Mortiz, Méjico, 1970, p08.

ماكس أوب الذي استطاع أن يهرب من معسكرات الاعتقال، والوصول بعدها إلى المكسيك لتكون منفاه، ألف فيه معظم أعماله حتى وافته المنية هناك في عام 1972م، كان يقول دائماً: " عودت نفسي على احترام مشاعر الآخرين والإعجاب عن طريق التسامح، بالنسبة لي الحب والصداقة هما سبب الحياة "...

### 1-2-2 ماكس أوب شاعر الجلفة

ولد ماكس أوب في 02 جانفي 1903م، بباريس، من أب ألماني وأم فرنسية، لكن مع الحرب العالمية الأولى تم نفي عائلته إلى فالونسيا، وهكذا خسرت كل أملاكها بفرنسا.

في سن مبكرة، كان يتقن عدة لغات، الألمانية، الفرنسية، الإيطالية والكاتالانية إضافة إلى اللغة الإسبانية التي حلت محل لغته الأم منذ سن الحادية عشر.

تم تعيينه كملحق ثقافي بسفارة إسبانيا بباريس، من ديسمبر 1936م إلى جويلية 1937م، كنائب مفوض المعرض العالمي بباريس. باسم الحكومة الإسبانية كلف بابلو بيكاسو بإنجاز اللوحة الشهيرة "غويرنيكا"، حول الظلم والهمجية الفاحشة.

في أبريل من سنة 1940م، تم اعتقاله بفرنسا، ليطلق سراحه بفضل تدخل صديقه جون رومان.<sup>2</sup>

بعد ذلك، حارب في المقاومة الفرنسية بصفته ملحق صحافي بالقنصلية المكسيكية بمرسيليا، ضد حكومة فيشي، وبالأخص لأنه عانى كثيراً من التصرف المستقيل "السلبى" للبورجوازية الفرنسية اتجاه الحرب الأهلية الإسبانية.

سيعرف تهكم ووحشية عقارب الشرطة الفرنسية في جوان 1941م، عندما وشى به أحدهم للمرة الثانية، بعدها مر بسجون نيس، مرسيليا، وفيرنيت دارياج، قبل أن ينته به المطاف بمعتل الجلفة بالجزائر.

رغم كل تجاربه، كان هذا الاعتقال أكبر لغز في حياته كلها، حتى الرسالة التي كتبها إلى من أصبح فيما بعد رئيساً للجمهورية الفرنسية، فانسون أوريول، لم تساعد في شيء، وفي هذا الصدد يقول: "لا يوجد كتاب عظماء دون سجن".

<sup>2</sup> Soldevila Durnte, I., La obra narrativa de Max Aub, Gredos, Madrid, 1973, p34.

وصل إلى الجزائر في 24 نوفمبر 1941م، على متن باخرة تابعة للشركة العامة للنقل البحري، "سيدي عيسى"، ضمن ارسال المساجين، اللاجئيين الإسبان والعريفيين الدوليين. أمضوا ليلة بسجن الجزائر العاصمة وليلة أخرى بسجن البليدة، قبل الوصول إلى مركز إقامة المراقبة الجبرية الذي يشرف عليه الطاغية كابوش.

في أول لقاء له مع معتقل الجلفة، كان ماكس أوب مرتعباً ومنهاراً لدى رؤية المساجين الإسبان مهانين. وفي سنة 1941م وبالضبط في ليلة رأس السنة، ألف قصيدة رائعة على أسلوب عصر النهضة، وهي القصيدة الأكثر فظاعة وخبثاً قاضي العظام، وهي القصيدة التي تعكس وتؤكد واقع الرجال المحاصرين، في انهيار مخز، إذ يصور للأجيال الآتية معتقلاً من أشنع الأنواع، جحيم على أرض الواقع، في وسط السهول الجزائرية.

وأفضل دليل على الإبتزاز، الموت دون خطر، عنف وسخط أشنع الرقباء، غرافيل، الزنانات المظلمة ل كافاريلي القوي وعلى المعتقل الخاص، تم جمعه في "يوميات الجلفة"<sup>3</sup>، الكتاب الذي نشر في الجلفة سنة 1944م بالمكسيك.

كان وجود الكاتب بمعتقل الجلفة مثل البلمس لرفقائه في السجن، الذين كانوا ضحايا وحشية وطغيان بعض الفرنسيين الذين أعماهم الحقد.

لقد اعتاد أن يقرأ عليهم أشعاره، سرّاً، على ضوء مصباحٍ صغير، وهكذا كانوا يستعيدون الأمل، ويتغلبون، نفسياً، ولو قليلاً على الجوع، البرد، المعاملة السيئة وظلم المساجين.

عن أشعاره، يقول ماكس أوب: "... أنا مدين لها بحياتي، لأنه بولادتها أستعيد قواي لأقوام في اليوم الموالي: كل شيء يروى فيها حقيقي وحدث في الواقع."<sup>4</sup>  
بعيدا عن نظر السجانين عديمي الرحمة، كان يجمع وثائق هامة حول المنفى بالجزائر، ونظرا للقهر، كان يكتب بخط صغير جداً ويخبأ كتاباته داخل فراش القش.

<sup>3</sup> Aub, M, Diario de djelfa, Joaquin Mortiz, Méjico, 1970, p56.

<sup>4</sup> Biblioteca Max Aub, Instituto Cervantes, Mayo 2009, p13.



في هذا الشعر المقذع والقاسي، وفي نفس الوقت مهذب وحنيني، تنعكس من خلاله كل حالات شجاعة الكاتب، وبطريقة عنيفة تبرز الكراهية وعدم الإحترام اللتان يشعر بهما نحو العقول الفرنسية، شكاويه عنيفة وشتائه لاذعة. إن الغنائية الحنينية التي كانت تلهمه إياها المناظر الطبيعية وأهل المنطقة هي الدليل الحي عن اتحاد روح الكاتب مع روح ذلك البلد المغتصب. كان الدفء البشري الوحيد الذي يتلقاه المساجين يأتي من الأهالي العرب بمنطقة الجلفة. وتظهر أخوة الجزائريون مع المساجين التعساء من خلال حركة، نظرة، حضور صامت، بقي ماكس أوب حوالي سنتين بمعقل الجلفة، وبفضل جواز مرور شرطي فرنسي، تمكن من الخروج من المعتقل متجهاً إلى المغرب، ليستقل باخرة إلى فينيزويلا. لكن هناك تعرض إلى وشاية أخرى واضطر إلى الإختباء داخل عيادة هرباً من الشرطة الفرنسية.<sup>5</sup>

يعتبر النقد الأدبي ماكس أوب أفضل كتاب المنفى، ففي سنة 1970م، وبفضل عمله الجزائري "يوميات الجلفة"، تم إعلانه أول شاعر جمهوري للمنفى. عن إقامته بالجزائر، ترك تشكيلة مؤلف إجمالي حول البلد، لكنها لم تكتمل، فقد توفي سنة 1972م. في نفس الوقت هناك صورة العالم العربي في نظر شخص إسباني من القرن العشرين.<sup>6</sup>

### 1-2-3 عمل ماكس أوب

علاوة على عمله كروائي وشاعر وكاتب مسرحي وكاتب مقالات، من بين المظاهر التي تعرف الشخصية الجماعية للكاتب ماكس أوب، هو نشاطه كناقد فني، عامل بالطباعة وفنان.<sup>7</sup>

**كناقد فني**، لطالما إرتبط بإسبانيا بالدفاع عن العصرية والفنانين على غرار خينارو لاويرتا "1905-1985م" وبيدرو دي فالونسيا "1902-1971م"، أعضاء

<sup>5</sup> Soldevila Durnte, op. cit., p.56.

<sup>6</sup> Soldevila Durnte, op. cit., p.60.

<sup>7</sup> Soldevila Durnte, op. cit., p.63.

جمعية الإيبيريين والمعارض التي نظمها الناقد الفني مانويل ابريل مع جمعية الفنانين اليبيريين بمديرد 1925م.

ولاحقا بفالونسيا، سان سيباستيان، اولسو، برلين وباريس "1931-1936م"<sup>8</sup> لهذه المهمة، يجب إضافة إرتباطه بالمنظمة مع خوسي غاوس، خوسي برغامين، خوسي رينو وغيرهم من جناح الجمهورية الإسبانية بالمعرض الدولي للفنون وتقنيات الحياة المعاصرة، الذي نظم بباريس سنة 1937م، ومنه ظهرت "غويرنيكا"البيكاسو وغيرها من الأعمال الجديرة بالذكر لفنانين إسبان وأجانب مثل ألبرتو سانشيز، أليكساندر كالدير، حوليو غونزالز، جوزيب رينو، جوان ميرو، .....الخ

**كعامل بالطباعة** ومسؤول عن نشر بعض الكتب، عمل مع مطبوعات عديدة بفالونسيا -الطباعة العصرية-والمكسيك-الرسوم التخطيطية خوان بابلوس-مظهرا عناية كبيرة بالكتب، أي كل ما يتعلق بها، الورق، الحروف الأولى المزخرفة والصور التي شارك بها عدة فنانين في كل من إسبانيا والمكسيك، على غرار ليونورا كارينغتون، خينارو لاويرتا، جوزيب اوبيولس، فيسينت روخو، بيدرو سانشيز، الخ. في هذه الفترة، تم نشر كتب عديدة، نذكر من بينها "الاسطورة الخضراء (1932م) " (1933م)، لويس الفاريز بيرينيا (1934م)، حيث تمت طباعتها بفالونسيا، و " الحب (1960م)"،"مثالية (1957م)" ، هين(1957م)" ، "حول الحب ( 1960م) "، " جغرافيا (1964م )" ،روايات و روايات فرعية ( 1971م )" ، وكان هذا الأخير بحروف أولى مزخرفة وصور شخصية للكاتب نفسة ، وتمت طباعتها بالمكسيك .

وهي الكتب التي نشرها بالتعاون مع بعض الناشرين، مثل دار النشر ايرا، خواكين مورتيث، صندوق الثقافة والاقتصاد، وعدة فنانين اخرين في المكسيك، على غرار الفنانة السريالية ليونورا كارينغتون والرسام التخطيطي فيسينت روخو.

<sup>8</sup> Bernard Sicot, « Compte rendu de l'ouvrage de Gérard Malgat, Max Aub y Francia o la esperanza traicionada », Cahiers de civilisation espagnole contemporaine

**كفنان تشكيلي** إبداع السيرة الذاتية والعمل الفني ل جوزيب توريس مامبالانس والمعارض التي اقامها بمدينة مكسيكو قاعات العرض اكسيلسيور، (1958) ولاحقا بكل من نيويورك باريس.<sup>9</sup>

إلى كل تلك الاعمال، يجب أن نضيف الرسوم التخطيطية الإبداعية التي أنجزها ل لعبة الورق (1960م)، القصص الخاصة بأعياد الميلاد، بريد الاقليدس (1959م- 1968م) بالأخص، يجي استعراض الطبعة الفرنسية ل جوزيب توريس كامبالانس التي حققها بمساعدة الكاتب اندريه مالرو بدار النشر (غاليمار) باريس (1961م).<sup>10</sup> بغض النظر عن هذا، هناك الرسائل و المجالات التي نشرها -قاعة الانتظار (1948-1950م)، القيتارة الخالدة (1959م)، العلامات الإملائية (1968م)، الخ، و الكتب التي ألفها، التي تضم دورها صورا - المعتقل الفرنسي (1965م)، الموت بأغماض العينين (1967م)، و الأهم " جبل تيرويل " ، تحت إشراف أندريه مالرو، الصور ل اندريه توماس ، الرسونات التخطيطية ل فيسينت روخو ، و تمت الطباعة بدار النشر ليرا مكسيكو (1968م).

علاوة على هذا العمل، لا بد من إضافة دور النشر فينيل لمجموعات " الصوت الحي لمكسيكو " والصوت الحي لامريكا اللاتينية (1961-1966م)، فعلى خشبة مسارحها، اعاد نشر أعمالا فنية، تصويرية، رسوما تخطيطية، الخ لعدة فنانين من امريكا اللاتينية.<sup>11</sup>

كما كان ظهور الخاص لاسطوانة القصة الحقيقية لموت فرانسيسكو فرانكو (1971م) ل ماكس أوب مع رسم تخطيطي وواجهة غلاف من إنجاز فيسينت روخو. على النحو ذاته، كان ظهور أول كتاب يضم أبياتا شعرية، حيث نشره بالمكسيك تحت عنوان " يوميات الجلفة " سنة 1944م، وأدرج معه ستة صور وثائقية عن فترة احتجازه بالمعتقل الفرنسي في المستعمرة الجزائرية القديمة.

<sup>9</sup> Soldevila Durante, I, El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub, Edit, Fundación Max Aub, Segorbe, 1999.

<sup>10</sup> Soldevila Durnte, op. cit. p 78.

<sup>11</sup> Soldevila Durnte, op. cit, p123.

عموماً، يمكن التأكيد أن ماكس أوب، خلال مسيرته عبر إسبانيا، فرنسا و المكسيك، قام بعمل مميز و رائع في عالم الفنون، و ذلك بإتقانه عمل جدير بالذكر، فقد كان ناقداً فنياً مدافعاً عن الأفكار العصرية، و عاملاً بالطباعة يتمتع بذوق رفيع بالإعتماد على مساعدة فنانيين آخرين، أو يخطط الكتب بنفسه، و فناناً مبدعاً أذهلت سيرته الذاتية العديد من الكتاب المعاصرين تتدرج مشاركة ماكس أوب في الفن التشكيلي ضمن قائمة مثيرة من المؤلفين الرسامين و فنانيين مؤلفين في القرن العشرين، على غرار غيلوم ابولينار، فلاديمير ماياكوسكي، اندريه بريتون او رافئيل البيرتي، غارسيا لوركا، و خوسي مورينو فيليبا .

انه ارث من الماضي، قام بعض الفنانين بتوسيعه في المعاصرة، على سبيل المثال، ايدواردو اريو، انتونيو ساور، وانتوني تابيس.

لم يكن عمل ماكس أوب المطبوع دون أهمية، فقد تذكره الكاتب المنفي خوان رينو في كتابه خطوات وظلال المكسيك 1953م، عبر هذه الكلمات مثل الأكسجين، يتطلب الأمر بعض الأحرف الأولى المزخرفة من أجل عنوان كتاب صغير ألفه بنفسه.

### 1-3-1 ماكس أوب و الجزائر، مكان، معاناة

يعد الإبداع الأدبي "يوميات الجلفة" للشاعر ماكس أوب الذي كتبه إبان فترة سجنه في المعتقل بالجزائر بالتحديد في الجلفة، شهادة حيّة لما كان يقترفه الإستعمار الفرنسي في حق الشعب، وفي نفس الوقت صرخة ضد النسيان لتحقيق العدالة الإنسانية.

كتابات المؤلف والشاعر ماكس أوب التي تُعنى بسجنه وإعتقاله في الجزائر غير معروفة لأنه قليلاً ما تطرق إليها الباحثون الإسبان في تلك الفترة وقادنا هذا السبب بالتحديد للتعلم فيه.

سنحاول من خلال هذه الدراسة بغض النظر عن الدراسة التطبيقية للمدونة التي سنقوم بها، إحياء ذكرى المقاومة التي خاضها الجزائريون في وجه المستعمر الفرنسي مساهمة منا بهذه الطريقة التحرر من قيود الظلم والنسيان والإستبداد التي تحيط بها،

لهذا كان إختيار الأبيات الشعرية صعباً إلى حدّ ما، نظراً لمحتوى الديوان الشعري الثري والفريد من نوعه.

### 1-3-2 يوميات الجلفة

#### 1-3-3 كتابة نابغة من الألم و المعاناة

يتجلى العامل النفسي في كتابة أوب في تأثره وشجاعته خلال فترة إعتقاله لما كان يعايشه مع بقية المعتقلين، والتي ترجمها إلى أبيات شعرية موحية تفيض بالمشاعر والاحاسيس، التي تبعث في النفوس اليائسة والحزينة، الشجاعة والإيمان بأن العدالة والحرية لابد لهما وأن يتحققا مهما طال الزمن، ولا يتجسد ذلك إلا بالعزيمة وروح الاخوة.<sup>12</sup>

القصائد التي كتبها ليست مستوحاة من السلام والطمأنينة، بل عكس ذلك تماما، إذ أنت نتيجة للقلق والخوف فنتاجه الشعري كان متقلبا بحسب حالاته النفسية. فقصائده تعكس حقيقة ما عايشه، مع زملائه في الزنزانة إبان الإستعمار الفرنسي بمنظار حقيقي تارة، وتارة أخرى نرى البهجة في قصائده الشعرية، ليس تناقضا منه ولكن محاولة منه إضفاء جو من الحنين إلى الوطن والترفيه عن نفسية من معه في الزنزانة.

فعلى 47 قصيدة، ثلاثة منها تأملية أي إبتعد الشاعر من خلالها كل البعد عن الحزن والعنف ليصور بذلك المناظر الخلابة للمنطقة ولينسي رفقاه الظروف القاسية والصعبة. أما القصائد الأخرى فكلها حزن وقلق وسخط.

نلاحظ إذن أنّ أوب لا يتبع وتيرة منتظمة في كتاباته الشعرية، في السوناتا، تظهر أعمال العنف التي كتبت بها مرتين على ثلاثة.

- الرومانسية، على ما يبدو اعتمدها اوب في قصائده، للخروج من ظلمات الاستبداد والقهر ومن شعور السخط، هناك خمسة كتابات من عشرة هي من الغوغائية.

<sup>12</sup> Soldevila Durnte, I., La obra narrativa de Max Aub ,Edit. Gredos, Madrid, 1973, p 23.

• في الشعر الحر، هناك تناوب بين فترات الضغط والإسترخاء مع انخفاض نسبي للإجهاد النفسي، في إحدا عشرة قصيدة في الشعر الحر على أربعة وعشرون.

من خلال العرض مختصر لمضمون وبنية شعر ماكس أوب يمكن القول، أن له ميول لرسم المعاناة مكسوة بروح الأمل والابتسامة تارةً وتارةً أخرى يعود ليكشف حقيقة الوضع القاسي.

#### 1-4-1 قصائد "ماكس أوب"

العمل الشعري "يوميات الجلفة" هو عبارة عن سلسلة من القصائد الغنائية والسردية والجديد فيها يكمن في كيفية تقديمها. بحيث تُنسب إلى كل قصيدة ليتم التعرف عليها بتاريخ وبرقم معين.

أظف إلى ذلك، تحمل عدد من قصائده مقاطع مرقمة، وهناك أيضا عناوين فرعية مرقمة بأعداد السلسلة المعنية كما هو الحال في قصيدة<sup>13</sup>:

Toda una historia

وفي شأن تقسيمه هذه القصيدة عاد في ذلك إلى طريقة تقديم التقارير أو الأفلام حيث قسمها إلى 11 مقطع، معنونة ومرقمة، بحيث يقوم بطرح الوضعية باختصار ثم التعرض إلى الأحداث المحزنة مركزاً في قلب وجوهر المشكل الذي هو بصدد التطرق إليه.

وأحيانا أخرى يهدي قصائده إلى شخص عزيزا عليه كما هو الحال في القصيدتين:

Noches<sup>14</sup>

Cancionerillo africano<sup>15</sup>

ينطوي مضمون كتاب "ماكس أوب" على تجربته الشخصية هو ومن معه في المعتقل وتجدر الإشارة هنا إلى أن مدة إعتقاله خلقت في نفسية الشاعر الرغبة في

<sup>13</sup> Poema 19, pp.44-57.

<sup>14</sup> Poema 28, pp.70-71

<sup>15</sup> 29, pp.72-79

التحرُّر حيث زادت إنشغالاته الفلسفية والميتافيزيقية وطلق العنان للحنين بكل ما يحمله من معانٍ. وبذلك وبسبب الشعور بالانزعاج، تمرد أمام تلك الأحداث. ما يمكن ملاحظته أن في أعمال أوب بعض الأفكار الفلسفية الممزوجة بحب التحرر من قيود المستعمر.

يفتح عينيه برزانة على البيئة المحيطة به، يكتشف المناظر الطبيعية، متخذاً في ذلك النزعة الرومانسية، في مكان ووسط شعب غير معروفين، لهذا اكتسى شعره أبهى حلة.

تحمل القصيدتان: الصحراء 1 والصحراء 2، شحنة كبيرة من المشاعر، فعند قراءتهما تبعث فينا عاطفة قوية، لمدى مهارته في صياغة المشاعر العميقة في عبارات موجزة يلخص ما يعجز اللسان التعبير عنه بكلمات فحسب.

رسم بكلمة "nada -العدم" عظمة الصحراء في امتداده، خال من أي حركة بشرية، وهو تحت إضطهاد الصمت والوحدة والحزن:

### Desierto I

Donde pones el ojo,

Todo es nada...

Allá donde llega el ojo,

Llega la nada... (16)

Vv 1-2

الترجمة:

### الصحراء 1

حيث يمتد البصر،

هناك العدم،

حيث يصل البصر،

يصل العدم،

يبدو تأثره واضح بأسلوب "رامون غوميس دي لسارنا"، ويظهر ذلك جلياً في الصور البيانية كالإستعارة.

<sup>16</sup> Desierto I p.43.

## Desierto II

Una teoría de camellos,

Lento gusano de horizonte, pasa<sup>17</sup>

vv 19-

20

الترجمة:

الصحراء 2

تمر قافلة من الجمال،

وخرطون الأفق<sup>18</sup> البطيء

إستطاع أن يجمع بين إسبانيا والجزائر، كيف لا وهو في أبياته الشعرية يرسم

المناظر المحيطة به في الجلفة ويرى فيها الاراضي الاسبانية.

في أرض شمال إفريقيا، أرض إسبانيا و بذلك يتولد عند شعور الحنين إلى

الوطن و ترجم هذا الشعور إلى أبيات عنونها منظر طبيعي - Paisaje:

## Paisaje

En idéntica pobreza,

Idéntica desnudez,

Desolación africana

Igual a la de Teruel,<sup>19</sup>

vv 1-4

الترجمة:

منظر طبيعي

بفقر مماثل،

بعري مماثل،

بحزن افريقي،

يشبه حزن ترويل،

<sup>17</sup> Desierto II.p.63 .

<sup>18</sup> وخرطون الأفق دودة الأرض

<sup>19</sup> Paisaje.p.58.



تحت وطأة الظلم يحتج ويستنكر مثل هذه المواقف بحيث مقاومته للإستبداد تظهر جلياً وغالبا في قصائده مثل:

"ما تعفن! ", " Que se pudra i !",<sup>20</sup>

التي تنبعث منها ضراوة وسخط وتعتبر القوة الوحيدة المتبقية بمعنى أن يكون لها تأثير على القارئ حتى ولو لم يعايش الحدث.

"يوم سيء",<sup>21</sup> "Mal Dia",

كانت آخر ما ختم به قصائده في المعتقل بالمغرب، هي قصيدة وداع حزينة وفحواها الإنتقام طبق يؤكل بارد وأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة.

#### 1-4-2 الأسلوب الشعري لماكس أوب

#### 1-4-3 الأداة الشعرية عند أوب

الشعر الحر هو شكل شعري لا يعتمد على وزن منتظم أو طول واحد للسطور، وإنما يركز على الإيقاع الطبيعي للغة وتتابع النبرات الصوتية الطويلة والقصيرة. وهو نوع شعري إنتشر في أوروبا في القرن التاسع عشر كما رأينا ذلك في الفصل الأول من الجانب النظري، وقد أحدث ثورة كبيرة في الكتابة الشعرية بتحرره المطلق من قيود الوزن والقافية<sup>22</sup>.

دخلت الحياة في العالم الغربي مرحلة جديدة خاصة بعد الحربين العالميتين، حين ظهرت نظرة جديدة للحياة تدعو لتحرير الإنسان من الظلم والإضطهاد وأصبح الشعر الحر في الأدب رمزاً لهذا التحرر، حيث يترك الباب واسعا أمام الشاعر ليبدع ويعبر عن خلجات نفسه بعيداً عن قيود الوزن والقافية. وظهر شعراء كبار كتبوا على هذا النهج ليصبح الشعر الحر منذ السائد في المشهد الشعري الإسباني والغربي عامة. فالسوناتا وصلت ذروتها مع المركيز دي سانتيانا في القرن الخامس عشر ومع غارسيلاسو دي لا فيغا في القرن السادس عشر، بذلك مهدوا الطريق لإزدهاره مع ولوج العصر الذهبي أين وصل ذروته وازدهار الأدب.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Poema 22, pp.61-62

<sup>21</sup> Poema 47 , p.108

<sup>22</sup> Lázaro,F.,Tuzon,V.,Literatura española,Edit.Anaya,Madrid,1981,p.30.

فمنذ عصر النهضة إلى القرن عشر، كانت معظم الأعمال الشعرية والأدبية عامةً خاضعةً للمذهب الكلاسيكي الذي كان يحمل شعار " المعنى أولاً وطريقة التعبير ثانياً"، لذلك لم تكن وظيفة الصورة تتعدى حدود تجميل وتمييق النص باستعمال الوسائل البلاغية كالتشبيه والإستعارة والمجاز، ومع ظهور نظرية الشعر الهادف، التي أرت أن الشاعر يصبو من خلال شعره إلى خلق عالم مثالي. أصبحت الصورة تمثل رمزاً لنقاء الفكر الإنساني وعلوّه، وتكمن قوّة الصورة حسب Philip Sidney في قدرتها على السمو بالإنسان نحو كمال الأخلاق بعيداً عن الرذيلة، وذلك عن طريق تأثيرها القوي في العواطف. وهذا النوع من الشعر هو بمثابة مثال حيّ لتجربة عاشها ماكس أوب وأراد تصويرها للمتلقى بهدف توارثها عبر الاجيال، وكما سبق لنا الذكر أنه قد ارتى إلى هذا النوع من الشعر الحرّ في 24 قصيدة من مجموع 47 في ديوان يوميات الجلفة.

#### 1-4-4 السوناتا عند ماكس اوب

وهو شكل شعري إيطالي الأصل ينظم في أربع عشرة سطرًا شديد التقيد بالقوافي والوزن الواحد الذي هو في الغالب الوزن الايامبي الخماسي .

وكتب كثير من الشعراء الاسبان على هذا الشكل على رأسهم:

Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458)

للسوناتا الإسبانية نظم ثابت في الأبيات 8 الأولى، ويمكن التصرف بطلاقة في

الستة المتبقية كالتالي: CDE: CDE، CDE: DCE، CDC:DCD،

وهي الأكثر استعمالاً، نذكر منهم دييغو هورتادو دو مندوزا، هرناندو دي اكونا،

فرناندو دي هيريرا، جوتيريز ستينا دي، وغيرهم من شعراء القرن السادس عشر.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> AAVV, Antología poética de los siglos XVy XVI. Anaya, Madrid, 1987, pp. 41y 136.

<sup>24</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Soneto>

في قالب جميل متميز يصور ماكس اوب الفضاء والرعب، اللذان كانا يداهما في المعتقل، إنه لتضاداً مثير يبعث في نفسية القارئ مشاعر ممتزجة بالفرح والأمل والسخط وهذا هو جوهر السوناتا.

#### 1-4-4 الرمز في الصورة الشعرية عند ماكس أوب

الرمز في الصورة الشعرية لماكس كما سبق لنا وأن تعرضنا الى مفهوم الصورة الرمزية كيف لا وهي تعد من أهم اقطاب الشعر المعاصر. يعد من أهم مقومات الشعر العربي المعاصر والغربي على حد سواء. ولعل الرمز التاريخي وبدرجة متفاوتة الرمز اللوني والخيالي كانت أكثر هذه الرموز شيوعاً عنده. فدائماً يدعو في قصائده إلى التحرُّر من قيود المستعمر في قوالب مختلفة باختلاف الموضوع والحالة النفسية عنده.

#### 1-4-5 التكرار في الصورة الشعرية عند ماكس أوب

من المعروف أن نجد في الكتابات الأدبية شعرية كانت أم نثرية عربية أم غربية، كلمات تتكرر ما يمكن أن نسميها ب"الكلمة المفتاحية"، و في تكرارها مغزى و ربما مع تغير السياق يغير معناها المعنى. هي كلمة تعكس بالدرجة الأولى ما اختلج صدر المؤلف من مشاعر وأحاسيس.

وعند ماكس أوب الكلمة التي تتكرر هي كلمة "بني داكن - Pardo" بعناها الحرفي أو المجازي، وفي كلتا الحالتين لا يمكن أن نجزم بالقول أنه استعملها عفويا أو ربما تعمد استعمالها للإشارة إلى حالة الإحباط ومشاعر الحزن والألم.

هذا اللون المحايد مزيج من الألوان الحية كالأصفر والأحمر مع الأسود، قد يكون حسب المؤلف الرمز المناسب الذي من خلاله، يحسن التعبير عن المشاعر الحزينة شأنه في ذلك شأن الرسامين.<sup>25</sup>

وربما حالة لاوعي الشاعر دفعته إلى ربط لون الأرض التي كان متواجداً عليها والحالة النفسية هي فرضية أيضاً.

<sup>25</sup> Soldevila Durante, Ila obra narrativa de Max Aub, op.150-151.

كما سبق لنا الذكر في استعمال الشاعر لهذه الصفة المتكررة في ديوان شعره،  
بمعنيها الصحيح والمجازي، كالتالي:

1. **المعنى الصحيح:** جاء إستعمالها لإيضاح ألوان بعض الملابس والأماكن

- في الذاكرة *In memoriam* ، ليصف ملابس السجناء :

*Quedas las espaldas pardas*<sup>26</sup>

- اختار لاعب الدومينو *Elegia a un jugador de domino* ، يربط الشاعر

في هذه القصيدة بين حالتين يشير ربما إلى حيوية اللون الأخضر للحقل كما  
لو أنّ هذا اللون كان متصل بالأصوات و الضجيج و بعد حالة الجفاف التي  
أصابت المنطقة أصبحت ذات لون بني كيف لا و الأرض قاحلة:

*Este campo callado*

*Es aquel de ayer, pardo*<sup>27</sup>

هذا الحقل الصامت

هو حقل الباحة البني

- في التاريخ ، *Toda una historia* ، يتطرق فيها الشاعر إلى ضحايا التعذيب :

*En bulto deleznable*

*Pardo color de pájaros*<sup>28</sup>

2. **المعنى المجازي:** يستعملها ماكس أوب لأغراض جمالية مع الصفة:

- في قاضي العظام ، *Los roedores de huesos* ، اتبع فيها أسلوب الشعراء

المعاصرين لكل لون ألم :

*Hambre a muerte rayendo, el mundo espejan*

*Que a esto les trajo. Pus, gusanos, yedras,*

*Hieden pardos royendo sus extrañas*<sup>29</sup>.

ترجمة:

مجاعة قاتلة، انهم انعكاس لصورة العالم

<sup>26</sup> Poema 8,p.24,v.13.

<sup>27</sup> 17,p.41,vv.56-57.

<sup>28</sup> Toda una Historia,c-castigo,p.47,vv.47-48

<sup>29</sup> Poema 7,p.23.

الذي اوصلهم الى هذه الحالة

قيح ديدان ولبلاب

تسم احشائها وتسحقها

- في الصحراء 1 و 2: يمنح اوب طابع بصري و ملموس لمفهوم ميتافيزيقي  
كلمة العدم - La nada ، يفتح و يختم قصيدة الصحراء 1 بهذه الابيات  
المتكررة:

*Allá donde llega el ojo,*

*Llega la nada,*

*Amarilla y parda.*

vv 1-3

ترجمة

حيث يمتد البصر،

هناك العدم،

أصفر و بني.

- في الصحراء 2 ، يعيد أوب نفس الكلمة:

*Donde pones el ojo*

*Pones la nada,*

*Amarilla y parda.*

vv 8-10

حيث يمتد البصر،

هناك العدم،

أصفر و داكن

### 1-4-6 الصورة اللونية عند ماكس اوب

يعتبر ماكس اوب من أهم الشعراء المعاصرين الذين استخدموا الألوان في بناء  
صوره الشعرية ولتصويره للمحيط الذي كان متواجداً به: لما لذلك من أثر كبير في  
تقوية الإستجابة الحسية للقارئ. واصفا ومصورا لما يحيط به من مناظر الجلفة، كما  
في المقطع التالي من قصيدة منظر طبيعي:

Si el sol más alto y más fuerte

Apenas más **negra** tez.

vv.21-22

ترجمة:

شمس أكثر إرتفاعا وأكثر قوة،

لون داكن نوعا ما.

في الصحراء 2 و 1 كما سبق لنا الذكر في الصورة المتكررة فاللون البني في هاتين القصيدتين كان بمثابة الفكرة الأساسية هو اللون الذي يتكرر في معظم قصائده.

*Donde pones el ojo*

*Pones la **nada**,*

*Amarilla y **parda**.*

vv 8-10

ترجمة:

حيث يمتد البصر،

هناك العدم،

أصفر وداكن

### 1-4-7 كلمات عربية: تأثر الإسبانية بالعربية في شعر ماكس أوب

اللغة الإسبانية هي اللغة اللاتينية الوحيدة التي توجد بين حروفها الخاء ، ge ، j ، gi والناء ، ce ، ci ، z، وتمثل في كلماتها بكثرة وفي اللغة الإسبانية كلمات كثيرة جداً ترجع إلى أصول عربية و من القواعد المسلم بها أن كل كلمة إسبانية تبدأ ب " ال " " al " هي عربية الأصل ،تبدأ بأداة التعريف العربية ونحن نكتف هنا بأن نورد نماذج قليلة من الكلمات الإسبانية ذات الاصول العربية الواضحة في قصائده:

- في قصيدة: يا الهي ما كل هذه الكلاب؟<sup>30</sup> ، *i Dios Cuanto perro !* ، تظهر كلمة

30 Poema 25,p.66,v.54.

**Albarraniego** de albarán o albarraneo término de origen hispanoárabe anticuado que significa forastero o mozo o criado de labranza. Se aplicaba también al que no tiene domicilio en ningún pueblo. En el caso que nos interesa, paso el término a referir más bien una raza de perros con orígenes extraños tal como lo explica la acepción de origen, sin lugar a duda:

¿Quién es más perro

El comandante o aquel **albarraniego**?

ترجمتنا:

*Albarraniego* مصطلح من اصل عربي قديم من كلمة *albarraneo* او *albarrán* وهو ما يعني الغريب أو النادل أو خادم الحراثة. ينطبق هذا المصطلح أيضا على الذي لا منزل له و لا انتماء قبلي و في السياق الذي يعنينا في القصيدة فهي كلمة تشير إلى سلالة من الكلاب مع أصول غير معروفة كما هو موضح في معنى الذي يعطينا إياه المعجم اللغة الاسبانية ماريا مولنير<sup>31</sup> ، من دون شك:

من يشبه الكلب أكثر

القائد ام كلب الراعي؟

- في قصيدة<sup>32</sup>, *Dice el moro en cuclillas*, استعمل ماكس اوب كلمات عدة ذات أصل عربي :

*Mirando su alminar* <sup>1</sup>

*Sus joyas y albengalas* <sup>2</sup>

*Aceñas*<sup>3</sup> del segura

*Sus fuertes albacaras* <sup>4</sup>

*Con grandes alharacas* <sup>5</sup>

*De la misma almenara* <sup>6</sup>

31 M.Moliner ,Diccionario de uso del español ,Edit.Gredos ,Madrid,1994,p.448.

32 Poema10,p29,vv.7 ,p64

- 1 المنار برج المسجد هو طويل و ضيق.
  - 2 قماش رقيق جدا، واستخدم قديما من قبل المغاربة الاسبان في لزخرفة العمائم
  - 3 مطاحن الدقيق الموجودة على مجرى النهر، تتحرك بفعل قوة التيار
  - 4 البكرة شريحة أو عجلة صغيرة.
  - 5 هرج ومرج
  - 6 المنارة الحريق الذي جرى في أبراج للتحذير من شيء، من قوات العدو أو وصول السفن- الشموع لإضاءة غرفة كاملة.-الخدق الذي تتجمع فيه مياه النهر المتدفقة -و المعنى الاخير هو الذي يقصده الشاعر هو القبر.<sup>33</sup>
- سوف نكتف بهذا القدر من الامثلة على الرغم من كثرتها في ديوان يوميات الجلفة، كي لا نبتعد عن المشكلة المطروحة.

#### 1-4-8 دراسة عنوان المدونة

قد يبدو من الوهلة الأولى أنه عنوان غامض، فمن يتلقى كلمة "يوميات" قبل التعرض إلى فحوى المدونة سيتراود إلى ذهنه مباشرة "دفتر مذكرات سري أو مجلة سفر".

والمعروف بكتاب يوميات الجلفة نشره سنة 1944م بالمكسيك حيث قال " ماكس أوب " في مقدمته: (تمت كتابة هذه الأشعار بمعتقل الجلفة، في هضاب الأطلس الصحراوي. ربما أنا مدين لها بحياتي. لأنه لحظة ولادتها كنت أستعيد قواي لأقاوم في اليوم الموالي).

ولا يخفى علينا أن ارتباط " ماكس أوب " بالجلفة كان ارتباط حنيني، لأن " أوب " كان معتقل ب "عين أسرار" مقيد الحرية بعد أن حارب مع المقاومة الفرنسية ضد حكومة " فيشي " .

33 Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, vigésima segund ed.en línea.



### 1-4-9 عناوين قصائده

كان المعتقل مرادفاً للبأس والشقاء والحرمان والجوع والتعذيب. حيث وصل مع بداية شهر ديسمبر 1941م إلى منطقة تعتبر من أسوأ المناطق بالمستعمرة الفرنسية خاصةً من ناحية المناخ والتي تتميز بالبرد القارس والصقيع والجليد.

وصور ذلك في قصيدة " قاضي العظام " بتاريخ 15 ديسمبر 1941م في المعتقل المخزي كما وصفه: ( في مقابر عامة - وفي الهواء الطلق-مصارف المجاري الصخرية الكريهة -اغطية ملتوية ، تلك هي الالبسة الوحيدة المتوفرة - مفرغوا الاحشاء شديدي القلق- مجاعة قاتلة - قمة جنون رجال مثل الضباع . بؤساء ضعفاء - هم لا يقضمون التراب، بل الحجارة)،

ثم الوصف الذي أطلقه في قصيدة " سبق وقاله المثل " حيث يقول: (ضد الجوع، ضد الاسلاك الشائكة: ليلا ونهارا - يبدوا المغربي نائما - البندقية في المنخاس - من التلال الى الكثبان القاحلة).<sup>34</sup>

وهذا بالتأكيد يؤكد أن الوحيد الذي أعطى وصفاً مفصلاً ودقيقاً للمعتقل، ولحالة السجن والسجين هو " ماكس اوب " . إذ كان يصف الحالة النفسية للسجناء وما يلاقونه جرأً الجوع والبرد القارس وسوء المعاملة والتعذيب، بالإضافة إلى موت الأصدقاء وحالة الذعر التي تتملك السجناء حينما يروا فقدان أحد المعتقلين في " الفضاء الخالي " كما يصفها ماكس.

كما حملت عناوين قصائده كذلك حالة المعتقل الشبح خاصة قصيدة " يا الهي، ما كل هذه الكلاب " كتبها " ماكس " في 15 مارس 1942م: (القائد وكلبه - النائب وكلبه - الرقيب وكلبه - يا الهي، ما كل هذه الكلاب - يذهب القائد - حاملا السوط الحاد - الكلب يرتجف - وهو يلحق العصا التي ستقتله - من يشبه الكلب اكثر؟ - الكلب ام القائد)، ثم قصيدة " ريح السموم " التي كتبها في 02 افريل 1942م: (رياح عاتية، ارض قاحلة، فم جاف، عطش - عالم أعمى، الرمال متناثرة في السماء - غبار، زوبعة وقلق كبير - من كئيب الى اخر - تحلق الرمال -، تطمر وتدوي بصوتها - ارض تذهل وتطمر - في سماء متقلبة وعائدة) الى اخر قصيدة " حاملا

<sup>34</sup> Soldevila Durnte, I., La obra narrativa de Max Aub, Edit.Gredos, Madrid, 1973.

الهرارة في يده " التي يقول فيها " ماكس " : ( حاملا الهراوة في يده - ينظر الرقيب الحارس ، ويمعن في النظر - في اللحم الرديء- فم واعين مفتوحة -ندبة على الصدر - اثر عميق من اسبانيا - سألهم : ماسبب وفاته ؟ - الجوع والبرد - تنزل على وجهه دمعين من الوحل - الا تخجلوا من انفسكم؟).

وفوق ذلك نرى أن " ماكس اوب " أثرت فيه السنوات التي قضاها في المعتقل كما أسلفنا الذكر، حيث فرضت إدارة الإحتباس على المعتقلين أعمالاً شاقة تمثلت في بناء الثكنة العسكرية ومشروع قطار الصحراء. كما أن " أوب " كان يمضي وقته المتبقى في صنع الأحذية التي يستخدم فيها مادة الحلفاء.

كما كانت أشعاره بمثابة عزاء واستئناس لرفاقه. حيث اعتاد قراءتها عليهم وجعل منها مصدرا للالهام ليكتب حول المعتقل وحول " فيشي " وحول الجلفة.

وحتى حول الغرباء من متسول " ماكس اوب " الى جندي " روجي غارودي " هذا الأخير الذي كتب وهو معتقل في مخيم " العار " بعين اسرار بان (سبب بقائنا - يعني المعتقلين -يعود الى ذلك الجلفاوي).<sup>35</sup>

ثم تتكرر نفس الواقعة مع نفس السيناريو مع " ماكس " الذي علمه ذلك المتسول الآثار على النفس " عندما رآه يشحت اللقمة ويتقاسمها مع المساجين " وهي ما تضمنتها قصيدة " حكاية كاملة " حيث جاء فيها: (عند مروره - وبحركة سريعة - اعطاني المغربي خبزا - عرف، لقد عرف ذلك، انه الجوع).

علاقة "ماكس اوب " بالمعتقل علاقة كبيرة وعلاقته بأهل الجلفة والذين يسمينهم المغاربة علاقة أكبر حيث افرد حيزا كبيرا من أدبه للجلفة. ليمنح له بحق اسم " شاعر الجلفة " والتي تضمنها ديوان " Diario de Djelfa " والتي رحل عنها يوم 18 ماي 1942م، بعد أن صورها في قصائده بعد عشرة دامت قرابة السنتين بمعتقل " عين أسرار " والتي تعتبر شهادة أديب إسباني عن فترة من أحلك فترات بداية القرن العشرين.

ذلك مما جاء في قصيدة " الجلفة منظر طبيعي " والتي كتبها قبل قصيدة " منظر طبيعي " حيث يقول فيها: (أمازال الوقت ليلا؟ - ربما نسيم بارد وشاحب ، ينتصب

<sup>35</sup> Soldevila Durnte, 1973, op. cit., p.89.

على التلال الميتة - مانحا النجوم بريقا جديدا وقاتلا - شاطئ فضي عريض يمتد حتى الافق - آخر نفس للقمر ، هاهو يوم جديد ، نسيم عليل خفيف - أصل ، بريق رونق ليل مضيء غاية في العذوبة ، بطء ابدي - في هذا الصمت ، اشعر بالأرض تتدحرج نحو الأمام - هاهي الأسلاك الشائكة تبرز بوضوح ، نحو المشرق ، سواد ورمادية ناعمة - نسيم خفيف وبارد ، لقد وقع النهار في اسرها ، بعيدا جدا ، تسمع اخر وقوفة مستعزئة لضبع أخير - الصحراء انها مرآة السماء - للسماء : بطاقة بريدية لقسطنطينية - يا لشساعة كل هذا - لكن النور يغطي المحيطات ويلغي المسافات .

### 1-5 التعريف بالمختارات الشعرية المترجمة

المدونة التي بين أيدينا هي مجموعة من مختارات شعرية تم إنتقاؤها من ديوان الشعر "يوميات الجلفة" للشاعر ماكس أوب، تتطرق كلها إلى مواضيع تدعو لتحرير الإنسان من الظلم والإضطهاد اللذان تسبب فيهما المستعمر الفرنسي، باللغة الإسبانية بخط يده وترجمها إلى العربية برناوي نجمة وجمعت النصوص الأصلية والمترجمة في كتاب واحد بالتعاون مع معهد سرفانتيس الذي نشره بالتعاون مع RAFAR COMMUNICATION مايو 2009م تحت عنوان "مكتبة ماكس أوب".

ويتألف الكتاب ضمنا من جزأين: يعرض الجزء الأول أهم محطات ماكس أوب ومحطاته الفنية وأهم أعماله أما في جزئه الثاني فنجد من قصائد ومقاطع شعرية اختارتها المترجمة من ديوان "يوميات الجلفة" "Diario de Djelfa".

المختارات الصحراء 1 الصحراء 2 ومنظر طبيعي.

### المترجمة

ترجمة منجزة من قبل "برناوي نجمة"، مترجمة من معهد الترجمة تخصص (عربي فرنسي اسباني).

Traducción realizada por señorita Bernaoui Nadjma licenciada en traducción (árabe francés español).

## 1-6 المنهجية المعتمدة في دراسة النماذج و اختيارها

الشعر هو النوع الأدبي الوحيد ربّما الذي يكون للجانب الصوتي فيه الأهمية نفسها التي يكتسبها الجانب الدلالي، فالتأثير الصوتي في القصيدة القصيرة يمثل كل شيء فيها، على الرغم من إبحائية الكلمات كما هو الحال في قصائد ماكس أوب. إنّ القصيدة يجب ألا تعني فقط بل أن تكون. فهي ليست مجرد تعبير عن فكرة خارجة عن الشعر مستقاة من الفلسفة أو الدين أو السياسة أو أيّ مجال لا شعري آخر، بل إنّها تعبير مباشر لتجربة كائنة في صورتها الحاضرة. ولحالة الأسرى في معتقل أسرار بالجلفة لذا ينبغي فهمها كلّها بعالمها وألفاظها. والتقليد هو تحويل أحد هذه المستويات إلى التمييط يتمّ فيه تلبّسه وتكراره. أمّا التمييط فهو إعادة إنتاج العلاقات نفسها: علاقة نظرة الشاعر للعالم والأشياء، وعلاقة لغته بها، وبنية تعبيره الخاصة التي تعطي لهذه العلاقات تشكيلا خاصًا.

وقد حاولنا في تحليلنا أن نسلط الضوء على بعض الإيحاءات التي أغفلتها الترجمة وأهمّها الحنين الذي ترشح به قصائد ماكس أوب والذي يحيل إلى تراث وثقافة وزمان ومكان. والحنين الذي عنيناه هو تلك الشحنة الوهاجة التي تلف الكلمات وتبطن ثنايا معانيها وشيآتها، الحنين الذي نستشعره بين الأبيات الشعرية.

الحنين الذي نحسه في قصيدة "منظر طبيعي" و" الصحراء 1 و2" والحنين الموروث المطبوع في صبغياتنا كذاكرة أزلية كيف لا وشهدنا في الخامس جويلية الفارط احتفالات لم تعهد لها الجزائر مثيل.

أبيات ماكس أوب حتى ولم يكن جزائرياً استطاع أن يصور عبرها الحنين إلى ماض، لا نعيه وحاضر لا نملكه. إنّ الحنين كإيحاء حاضر أبداً، هي كانت غايته ليتم توارثه جيل عن جيل إذ يلف قصائد ماكس تفتح جروح المنفى ومرارة الإحباط.

فأية ترجمة يمكنها الإحاطة بكلّ ألوان الحنين هذه من جهة وتصوير مظاهر اليأس والحزن من الجهة المقابلة؟

قد قمنا بمعالجة النص المترجم من منطلق بعض الإستراتيجيات السبع للترجمة الشعرية التي صنّفها أندريه لوفيفر (1975) André Lefèvre :

1. الترجمة الصوتية.

2. الترجمة الحرفية.
3. الترجمة العروضية.
4. الترجمة النثرية.
5. الترجمة المقفاة.
6. الترجمة الحرة.
7. الترجمة التأويلية.

### الإجراء

قمنا بدراسة تحليلية نقدية للترجمة العربية ذلك بالوقوف عند ثلاث مراحل:

1. قراءة كل قصيدة أصلية (في اللغة المصدر)، قراءةً دقيقةً، وتحليلها مع التركيز على كل سطر والانتباه في كل سطر على مرادفات الكلمات باللغة العربية لمعرفة ما إذا استطاعت المترجمة نقل معنى السطر بكامله أم لا.

2. التأكد من تطبيق استراتيجيات لفيفر في كل سطر مترجم إلى اللغة العربية وتمت دراسة كل الإستراتيجيات المطبقة وحساب وتيرة إستعمالها ثم تحديد أكثر من إستراتيجية مستعملة.

3. حساب وتيرة كل إستراتيجية لجأت إليها المترجمة وتقديم النتائج فقد بدأنا بحساب وتيرة إستخدام كل إستراتيجية من الإستراتيجيات السبعة في كل القصائد، التي وقع اختيارنا عليها (الصحراء 1 و 2 و منظر طبيعي)، ثم قمنا بحساب مدى استعمال كل استراتيجية مطبقة من قبل المترجمة.

ثم قمنا بحساب عدد المرات التي استعملت فيها كل استراتيجية في مجمل المختارات الثلاثة، ويجدر بنا التذكير انه قمنا بعرض 20 نموذجاً منها فحسب على سبيل الدراسة والتحليل والشرح. أي أن نحدّد أيّاً من هذه الإستراتيجيات السبع تمكنت المترجمة من تطبيقها، والفضاءات التي تبخرت فيها إحياءات الحنين.

تحليل الأساليب مكننا من تحديد الاستراتيجيات المهيمنة التي إعتمدها المترجمة في إظهار مدى تمكنها من الإحاطة بكلّ ألوان الحنين من جهة، ونقل رسالة السخط والغضب، ونقدها وتصنيفها على أساس ما توصلنا إليه مع تصنيف أندريه لوفيير في إستراتيجيات الترجمة الشعرية، مع الأخذ بعين الإعتبار، نقصي مدى حفاظ المترجمة على الجوانب

الدلالية والشعرية للصور والمعاني، ونقصد بذلك حفاظه على معانيها الدلالية والإيحائية وكذا أثرها البلاغي والإيقاعي.

وفي كل ذلك لم نتبع ترتيب معين للنماذج بل اتبعنا نفس الترتيب على حسب المدونة الشعرية.

وفيما يلي عرض لعينتين اثنتين من أجل توضيح كيفية جمع المعطيات.

Se parece al de Aragón

Como hoy se parece a ayer.

En idéntica pobreza,

Idéntica desnudez,

Desolación africana

Igual a la de Teruel,

Despellejadas mesetas

vv 9- 15 – Paisaje

يشبه اراغون،

مثلما يشبه اليوم أمس،

بفقر مماثل،

بعري مماثل،

بحزن افريقي،

يشبه حزن ترويل،

هضبات مجردة،

يتبين لنا من خلال هذا المثال أنه تم نقل الكلمات المفتاحية للأبيات السبعة من الإسبانية إلى العربية نقلا حرفيا، تشكل هذه الحالة مثلا حيا وجيها عن الاستراتيجية الثانية المسماة بالترجمة الحرفية، وهي التي ينقل فيها المترجم كل كلمة من النص المصدر إلى مرادفها في اللغة الهدف، وتغاضت المترجمة بذلك عن معنى النص والقيمة الإتصالية للنص المترجم.

¡ Horizonte roído de miradas!

أفق أضنته النظرات.

Vv 17 – Desierto II

يمثل هذا السطر نموذجاً عن الإستراتيجية السادسة المسماة بترجمة البيت الشعري الحرّ، ويتبين لنا من خلال المثال أن الكلمات في اللغتين المصدر والهدف متطابقة باستثناء كلمة roído، التي ترجمت ب: أضنته، عوض: قضمته استناداً لتعريف ليفير (1975) تحاول المترجمة من خلال هذه الاستراتيجية إيجاد أنسب وأدق مرادف وإضفاء لمسة أدبية على اللغة الهدف.

### خلاصة الفصل

بعد عرض أهم المحطات التي ميزت حياة الشاعر ماكس أوب وأهم ميزات شعره، وعرض للمنهجية المتبعة في الدراسة التطبيقية للمدونة سنخوض مباشرة في دراسة النماذج الشعرية ودراستها وتحليلها حسب إستراتيجيات أندريه ليفير السبعة.



## الفصل الثاني الدراسة التطبيقية للمدونة

## 1-2 تقديم الفصل

فيما يأتي الدراسة التطبيقية للمدونة، مع تحليل كل قصيدة على حدة، ثم قمنا باستخراج النماذج ودراستها من حيث المضمون والتركييب، وختمنا الفصل بحوصلة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

2-2 دراسة القصائد الشعرية المترجمة

1-2-2 دراسة النماذج الشعرية و تحليلها حسب استراتيجية اندري ليفر:

القصيدة الاولى

DESIERTO I	الصحراء (1)
<p>Allá donde llega el ojo, Llega la nada, Amarilla y parda.</p> <p>(Una teoría de camellos, Lentas, prietas cuentas, enhebra, Rista de sarna, Tiempo y tierra rastrera, Cieno y siena.) Donde pones el ojo, Todo es nada. Duna, duna, arena. Lo único cierto: el hombre. -i Oh...é! loye! Sin más eco que Jehová O Mahoma. (Al fin y al cabo tanto monta, Sólo oye El hombre.) Allá donde llega el ojo, Llega la nada, Amarilla y parda. (6-3-1942)</p>	<p>حيث يمتد البصر، هناك العدم، أصفر وبني. (قافلة من الجمال، تعد، ذرات الرمل المتراسة، وإبل من الجرب، زمن وارض زاحفة، وحل ومغرة (1) حيثما وجهت نظرك، هناك العدم. كثيب، ريب، رمال الحقيقة الوحيدة هي: الانسان. اوه .... اسمع. دون اي صدى آخر غير خينوفا او محمد. (في آخر المطاف الامر سيان، وحده الانسان يسمع) حيث يصل البصر، يصل العدم، اصفر وبني.</p>

	(1) تراب صلصالي. (6-03-1942)
--	---------------------------------

تتطوي هذه القصيدة على شعور عظيم، وهو واضح ذات لهجة كئيبة حيث تشكلت في المدخل والنهاية من 3 مقاطع قصيرة و 15 مقطع في الوسط. نلاحظ وجود أقواس لتجزأ القصيدة بذلك إلى ثلاثة أجزاء:

- 5 أبيات يلخص ويوصف فيها الشاعر قافلة من الإبل بنظرة فلسفية.
- 7 أين يصف فيها الشاعر الصحراء بين الواقع والخيال.
- 3 هي بين قوسين يعترف فيها الشاعر بقيمة الإنسان.

الجمع بين الأبيات القصيرة والطويلة يترجم حتماً حالة الشاعر النفسية وتدفق الأفكار عنده لأنه حائراً بين التناؤم والتفاؤل.

كرّر الشاعر 3 أبيات في البداية و النهاية لغرض البعث في المتلقي الشعور بالحنين في عالم غير متكافئ و غير عادل.

### تطبيق إستراتيجية الترجمة الصوتية

الملاحظة الأولى التي تظهر من الناحية الصوتية هي:  
أ- تردد حرف "راء" في مستهل قلب ونهاية القصيدة:

### 2-2-1-1 النموذج الأول

البصر، اصفر، الرمل، الجرب، مغرة، نظرك، ارض، ريب، رمال، اخر

وإذا نظرنا في النص الأصلي نجد أثراً لهذا التردد الصوتي «R» :

Amarrilla, parda, teoria, prietas , enhedra, rista, sarna, tierra, rastera , arena, cierto, hombre.

ب-تردد حرف " اللام " في:

### 2-1-2-2 النموذج الثاني

الجمال، الرمل، إبل، وحل، رمال، يصل

الترديد الصوتي موجود في النص الاصيلي في لكن ليس بنفس الوتيرة:

Alla,llega,el,la,amarrilla,camellos,lentas,lo,al.

ج - تردد حرف " الدال " في:

### 3-1-2-2 النموذج الثالث

يمتد، العدم، تعد، دون، صدى، وحده

في النص الاصيلي:

Donde,nada,parada,todo,duna,duda.

وهنا لا ندري إن كان الترديد مقصودًا من المترجمة أم أنه مجرد مصادفة استدعتها

المقابلات المعجمية المباشرة في اللغة العربية.

### تطبيق إستراتيجية الترجمة الحرفية

تطبيق إستراتيجية الترجمة الحرفية تعني المقابلة، كلمة بكلمة بين عناصر نص الأصل

ونص الوصل، هذه القصيدة التي نحن بصدد تحليلها ترجمت ترجمة حرفية

### 4-1-2-2 النموذج الرابع

Tiempo y tierra rastrea, زامن و ارض زاحفة,

ولا يخفي علينا أن في الترجمة الحرفية جانبان أحدهما سليم والآخر سقيم.

أما الصحيح منها فهو الذي تتطابق فيه اللغتان المنقول منها والمنقول إليها تطابقا كليا

أو شبه كلي كما أوردنا منذ برهة في المثال السابق ولم يخل في ذلك المعنى المراد تبليغه.

وفي بعض الأحيان اللجوء إلى الترجمة الحرفية تقتصر إلى الشحنة الثقافية التي كما في

هذا المقطع:

## 2-2-1-5 النموذج الخامس

Lentas, prietas cuentas, enhebra,

ترجمت كالآتي:

تعد، ذرات الرمل المتراسة،

**تحليل:** ترجمة حرفية محضة متلقي هذه الترجمة سوف لا يتبادر إلى ذهنه أن الأمر متعلق بقافلة من الجمال تمشي على رمال الصحراء هي خالية من المعنى الحقيقي المراد تبليغه.

## 2-2-1-6 النموذج السادس

Sin más eco que Jehová

O Mahoma.

(Al fin y al cabo tanto monta,

Sólo oye

El hombre.)

ترجمت كالآتي:

دون اي صدى آخر غير خينوفا او محمد.

(في آخر المطاف الامر سيان،

وحده الانسان يسمع)

**التحليل:** ترجمة حرفية لا تمت بصلة للنص الأصلي عدا الكلمات، دائماً يُتاح للمترجم حق التصرف في ترجمته، خاصة إذا وقع على عاتقه مهمتان أساسيتان في الترجمة الشعرية وهي عدم إهمال للمعنى وللجانب الجمالي لما لهما من أهمية. في هذا المقطع بالتحديد اعتمد الشاعر على الرمز الديني وفي الترجمة لا نلتمس لها معنى لأنه مجرد تماماً من أي تأويل حتى يتبادر إلى متلقيها أن المسألة هي دينية محضة.

ميزنا في هذه القصيدة إستراتيجتين الصوتية والحرفية على وجه الخصوص، وما يمكن ملاحظته من هذا التحليل أن الترجمة قد نجحت في الجانب الصوتي فحسب وأخفقت في جوانب متعددة أهمها:

الجانب الثقافي الديني والجانب المرجعي والجانب الإيحائي . بحيث أعطت نصاً بعيداً عن مطابقة المعاني الواردة في الأصل وقريباً جداً من الكلمات كيف لا والترجمة كانت حرفية.

ولا يتفق مع ثقافة اللغة الوصل، لأننا إذا ما قرأناها بمعزل عن النص الأصل نحس طابعه الأكاديمي لا الشعري، على الرغم من مراعاتها للمقتضيات اللسانية للغة العربية. لكنه يفتقر إلى الإحساس العميق بالفراغ والوحدة التي نتلمسها على مدى القصيدة في اللغة الإسبانية، أي الأصلية بما كان يختلج صدر شاعر الجلفة. نتلمس حجم الخسارة إذن في المعنى ما ينجر عنه سوء فهم وتقبل لدى متلقي للترجمة.

### القصيدة الثانية

DESIERTO II	الصحراء (2)
Allá donde llega el ojo	حيث يمتد البصر،
Llega la nada.	هناك العدم،
Una teoría de camellos,	أصفر وبني.
Lento gusano de horizonte ,pasa:	تمر قافلة من الجمال،
Ristra de sarna siena en seco cieno,	وخرطون الأفق (1) البطيء
Prietas cuentas enhebradas,	وإبل من الجرب،
Tiempo tirado a rastras.	بنية، في الوحل الجاف،
Donde pones el ojo	تسبح حبات الرمل المتراسة،
Pones la nada,	وتعد الزمن الممتد كراهة.
Amarilla y parda.	حيث يمتد البصر،
Perdida mirada	هناك العدم،
En hilo y llana,	أصفر وداكن.
Espátula tirada.	نظرة مستغرقة في التأملات،
Lombriz, la caravana	
Dobla la hoja	

<p>Seca De la llanura desierta. I Horizonte roído de miradas! Allá donde llega el ojo Llega la nada.  (14-3-1942)</p>	<p>ملوق مستطيل، ضامر ومسطح. الخرطون، تقلب القافلة الورقة الجافة للسهل القاحل، أفق أضنته النظرات. حيث يمتد البصر، هناك العدم.  (1) دودة الأرض  (14-03-1942)</p>
---	--

تعتبر هذه القصيدة تكلمة و امتداد ل "الصحراء 1" في 20 بيتاً، يجمع بين أبيات صغيرة و 11 مقاطع لفظية endécasyllabe، تبدأ و تنتهي بنفس الطريقة كما في القصيدة السابقة .

يُبرز من خلال البيتين 14-16 هشاشة المنطقة، وهو وصف يذكرنا بالفظائع التي مورست من طرف المستعمر منتهجا في ذلك طريقة "رامون غوميس دي لا سارنا"

Una teoría de camellos,

Lento gusano de horizonte, pasa:

vv3-4

Espátula tirada

Lombriz, la caravana

Dobla la hoja

Seca

De la llanura desierta.

Vv13-16

الترجمة:

تمر قافلة من الجمال،  
وخرطون الأفق البطيء



ملوق مستطيل، ضامر ومسطح.  
الخرطون، تقلب القافلة الورقة الجافة  
للسهل القاحل،

### تطبيق إستراتيجية الترجمة الصوتية

الملاحظة الأولى التي تظهر من الناحية الصوتية هي:  
أ- تردد حرف "راء" في مستهل قلب ونهاية القصيدة:

#### 2-2-1-7 النموذج السابع

البصر، اصفر، تمر، خرطون، الرمل، كراهة، بصرك، نظرية، ضامرة، الخرطون، الورقة، النظرات.

Teoria, horizonte, ristra, sarna, prietas, enhebradas, tirado, rastras, amarilla,  
parda, perdida, mirada, lombriz, caravana, llanura, desierta, roido.

ب- تردد حرف "اللام":

#### 2-2-1-8 النموذج الثامن

قافلة، ابل، الوحل، الرمل، التأملات، ملوق، مستطيل، تقلب، للسهل، القاحل

Camellos, la, hilo, espátula, lombriz, dobla.

ج- تردد حرف "السين والصاد":

#### 2-2-1-9 النموذج التاسع

البصر، اصفر، تسبح، بصرك، مستغرقة، مستطيل، مسطح، للسهل

Gusano, pasa, ristra, sarna, siena, seco, prietas, cuentas, enhebradas, rastras,  
pones, espátula, seca, desierta, miradas.

### تطبيق إستراتيجية الترجمة الحرفية

بما أن القصيدة التي بين أيدينا هي امتداد للصحراء 1، والمدخل والمخرج لهذه القصيدة هو مطابقاً لها فالترجمة اتبعت في المقدمة منهاج الترجمة الحرفية كما هو الحال في هذان المقطعان.

### 2-2-1-10 النموذج العاشر

Una teoría de camellos,

Lento gusano de horizonte, pasa:

vv 4-5

تمر قافلة من الجمال،

وخرطون الأفق (1) البطيء

### التحليل:

إرتأت المترجمة إلى الترجمة الحرفية أبقت على ترتيب الكلمات وأتت بمقابها في اللغة العربية، لا نلتمس بصمة شخصية لا نعني هنا بالضرورة الإبداع بل لأن اللغة العربية هي أجمل اللغات والتي تتيح لنا التصرف بطلاقة تامة في جمل وكلمات موحية تحترم المعنى المراد تبليغه من جهة، وفي قالب مرموق وجميل من الجهة المقابلة والتي يستوعبها المتلقي العربي بكل سهولة ووضوح.

ليست على ما يبدو ترجمة متخصصة، في هذا السياق يمكن إن نتطرق إلى مارغريت يورسنار - Marguerite Yourcenar إذ ميزت بين نوعين من ترجمة الشعر حين ترجمت قصائد إغريقية نظماً إلى الفرنسية (La Couronne et la Lyre) وهما الترجمة الأكاديمية أو الجامعية والترجمة الجمالية.<sup>36</sup>

حسب أمبرتو إيكو الفعل الشعري.

«... le verbe poétique est celui qui établit dans un rapport

Absolument nouveau son et concept, sons et paroles, et qui unit les

<sup>36</sup> Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la lyre*, Gallimard, Paris, 1984.

Phrases de manière inusuelle, communiquant ainsi, en même temps  
Qu'une signification déterminée, une émotion insolite, au point que  
L'émotion naît alors même que la signification n'est pas  
Immédiatement saisie. »<sup>37</sup>.

ترجمتنا:

... "يضع الفعل الشعري، في علاقة جديدة تمامًا، الصوت والمفهوم، والأصوات والكلمات،  
ويربط الجمل بطريقة غير مألوفة، موصلًا في نفس الوقت المعنى المحدد والانفعال المتفرد .  
حتى أن الانفعال يتولد قبل أن يتم استيعاب المعنى".  
إذ أن الشعر هو النوع الأدبي الوحيد ربما الذي يكون للجانب الصوتي فيه الأهمية نفسها  
التي يكتسبها الجانب الدلالي وفي هذا السياق اهتمت المترجمة بالجانب الصوتي على  
حساب الجانب الدلالي.

37 Umberto Eco Sémiotique et philosophie du langage, , 2006,p80.

القصيدة الثالثة

PAISAJE	منظر طبيعي
<p>Este paisaje tremendo                  Que toma luz de su sed,                  Callados, muertos alcores                  Infinitos, con la sien                  De piedra; duro al cansancio                  Con el desprecio de cien                  Planetas a los que gana                  En inmutable vejez,                  Se parece al de Aragón                  Como hoy se parece a ayer.                  En idéntica pobreza,                  Idéntica desnudez,                  Desolación africana                  Igual a la de Teruel,                  Despellejadas mesetas                  A los campos de Daimiel ,                  Españoles en Castilla                  Y moros en el Magreb.                  La jerga más bronca, como                  El pan que les cuesta el ser.                  Si el sol más alto y más fuerte                  Apenas más negra tez.                  Iguales, largos silencios,                  Lejano regusto cruel;                  El mismo sentarse al sol</p>	<p>هذا المنظر الطبيعي الفتان،                  الذي يستمد نوره من عطشه،                  تلال غير منتهية، صامتة،                  وخاسفة، مثل لون الحجارة،                  صامدة أمام التعب،                  مع احتقار مائة كوكب،                  يتفوق عليها بشيخوخة ثابتة،                  يشبه اراغون،                  مثلما يشبه اليوم أمس،                  بفقر مماثل،                  بعري مماثل، بحزن افريقي،                  يشبه حزن ترويل،                  هضبات مجردة،                  مثل حقول دايميال،                  اسبانيين بكاستيليا،                  وعرب بالمغرب.                  لهجة خشنة،                  مثل الخبز الذي يكلفهم العناء.                  شمس أكثر ارتفاعا وأكثر قوة،                  لون داكن نوعا ما.                  صمت طويل متساو،                  خلفه قاسية وبعيدة،</p>

<p>Quietos, callados, a ver          La misma hospitalidad;          A vanagloria, desdén;          Mismo gusto repostero:          Tortas, buñuelos de miel;          Ni el tiempo ni la distancia          Cuentan verdad para el ser;          De tanto mal, desconfiados,          Pero como nadie fiel;          Los mismos celos feroces,          Trato igual de la mujer;          Si amigos de mil rapiñas          Desprendidos de su bien;          Todo para el forastero:          Lo primero ser cortés.          Tan español el paisaje          Como el nuestro berreber?          Para todos los oídos          Mejor que Alger suena Argel.          Este paisaje africano: Ruzafa,          Benimaclet.          (10-3-1942)</p>	<p>الجلوس تحت الشمس بنفس الطريقة،          والنظر في هدوء الصمت.          نفس الضيافة، تفاخر واحتقار.          نفس ذوق الحلويات،          فطائر، فطائر عسلية،          حقيقة، لا الوقت ولا المسافة          لهما أهمية بالنسبة لتلك الكائنات،          نظرا للاذى المتواصل، حذرين،          لكن جد اوفياء،          نفس الغيرة العنيفة،          نفس التصرف اتجاه المرأة،          وحتى وان كانوا مختلسين،          غير مبالين بممتلكاتهم،          كل شيء للغريب،          لكن الادب قبل اي شيء.          يشبه المنظر الطبيعي الاسباني،          منظرنا البربري.          لكل الأذان،          الجزائر العاصمة(1)          ترن أفضل من الجزائر العاصمة. (2)          هذا المنظر الطبيعي الافريقي،          هو روثافا، بني ماكلت.          (1) باللغة الفرنسية.          (2) باللغة الاسبانية.          (10-03-1942)</p>
---	--

يجب أن ننوه قبل كل شيء أن هذه القصيدة تنصدر الديوان للطبعة التي نشرت سنة 1944م، قصيدة شعرية ذات المقاطع الأحادية متألّفة من 46 بيتاً ذات 8 مقاطع لفظية octosyllabes مشحونة بالمشاعر الفياضة وجاءت مقسمة كالتالي:

1- في الابيات العشرة الأولى يطلق الشاعر العنان لتفكيره مثل الشعراء المعاصرين لاجئاً في ذلك إلى كلمات محدّدة وهي كلمات تمثل رمزاً معين مثل:

(Luz, sien, planeta, cien)

نوره التعب كوكب، مائة

تجول هذه الكلمات في خاطره، ويبحث في الأشياء التي تشكل الكون ما أعطى لهذه القصيدة بالذات بصمة فلسفية، والتي تبدو من الوهلة الأولى أبيات كان قد كتبها إجلالاً وتكريماً لأهل المنطقة:

Se parece al de Aragón

Como hoy se parece a ayer. Vv 9-10

يشبه اراغون،

مثلما يشبه اليوم أمس،

يقوم هنا بمقارنة المكان الذي يشبه اراغون وتيروال في الحزن والعري.

Españoles en Castilla

Y moros en el Magreb. Vv 17-18

الترجمة

اسبانيين بكاستيليا،

وعرب بالمغرب.

ما يلفت انتباهنا هو عندما تحدث عن كاستيليا وليس عن إسبانيا، ربما كان ذهنياً متمركزاً في الفترة التاريخية حين استعيدت كاستيليا والأندلس، وكما هو معروف في التاريخ أن مملكة كاستيليا هي التي أخرجت المغاربة منها.

هناك تقليص وتمديد للمعنى في نفس الوقت حين استعمل كلمة كاستيليا للإشارة إلى إسبانيا والمغرب للجزائر، فهي صورة بيانية ما يمكن أن نعتبره كناية عن جزء من الكل.

2- في الجزء الثاني يقدم لنا الشاعر قراءة انتروبولوجية من خلال المقارنة التي يقوم بها في 36 بيتاً المتبقي، يعرض فيها كل ما يمكن له ان يجمع بين كلا الشعبين الجزائري والاسباني،

- لون بشرة الجزائريين يقرّ بأنها كبشرة الإسبانيين.
- الخرس،

Iguales, largos silencios v.23

صمت طويل متساو

- شعب مضياف خاصية تميز كلا الشعبين،

La misma hospitalidad v.25

نفس الضيافة

- تقارب في الاكلات تمثل ايضا نقطة التقاء البلدين،

Mismo gusto repostero:

Tortas, buñuelos de miel vv.29-30

نفس ذوق الحلويات،

فطائر، فطائر عسلية،

### تطبيق إستراتيجية الترجمة الصوتية

الملاحظة الأولى التي تظهر من الناحية الصوتية هي:

أ- تردد حرف "الراء" في الترجمة العربية دائما:

### 2-2-1-11 النموذج الحادي عشر

المنظر، نوره، غير، الحجارة، احتقار، اراغون، بفقر، بعري، ترويل، مجردة، عرب، المغرب، اكثر،

ارتفاعا، فطائر، نظرا، الغيرة، التصريف، الغريب،

في النص الاصيلي تكرر «R» بكثرة:

Tremendo,

Alcores, piedra, duro, desprecio, parece, ayer, pobreza, africana, Teruel, moros, Magreb, jerga, bronca, ser, fuerte, negra, largos, regusto, cruel, sentarse, ver, va nagloria, repostero, tortas, verdad, para, ser, pero, feroces, trato, mujer, rapiñas, forastero, primero, ser, cortes, nuestro, berreber, mejor, Argel

ب- تردد حرف "السين":

### 2-2-1-12 النموذج الثاني عشر

يستمد، خاسفة، أمس، اسبانيين، كاستيليا، شمس، متساو، قاسية، الجلوس، نفس، عسلية، بالنسبة، مختلسين،  
في النص الاصيلي:

Paisaje, sed, callados, muertos, alcores, sien, cansancio, desprecio, planeta s, desnudez, desolacion, despellejadas, mesetas, campos, españoles, Castilla, moros, cuesta, ser, sol, más, iguales, largos, silencios, regusto, mismo, sentars e, quietos, callados, hospitalidad, desdén, gusto, repostero, tortas, distancia, ser, desconfiados, mismos, celos, feroces, amigos, forastero, ser, cortés, nuestro, todos, oidos, suena.

التحليل:

إن لكثرة حرف السين في اللغة الإسبانية، هو لجوء الشاعر في تصوير المواقف إلى استعمال صيغة الجمع، وهذا ما أعطى للنص الأصلي نعمةً فريدة من نوعها بحيث نجد في البيت ذاته وعلى التوالي هذا السجع كما سنراه كالتالي:

### 2-2-1-13 النموذج الثالث عشر

Callados, muertos alcores

v3

تلال غير منتهية، صامتة،



14-1-2-2 النموذج الرابع عشر

Iguales, largos silencios v14

صمت طويل متساو

في الترجمة لا وجود لهذه القافية الرنانة فالترجمة جاءت حرفية. نجد حرف السين في "متساو" فقط

نفس الشيء نجده في المقطع الآتي:

15-1-2-2 النموذج الخامس عشر

Los mismos celos feroces v35

نفس الغيرة العنيفة،

الملاحظة نفسها ليس هناك اتباع للشكل الأصلي معناه أحداث جمال صوتي.

تطبيق إستراتيجية الترجمة الحرفية

16-1-2-2 النموذج السادس عشر

Que toma luz de su sed, v 2

الذي يستمد نوره من عطشه

17-1-2-2 النموذج السابع عشر

Se parece al de Aragón  
Como hoy se parece a ayer.  
En idéntica pobreza,  
Idéntica desnudez,  
Desolación africana  
Igual a la de Teruel,

Despellejadas mesetas vv 9- 15

يشبه اراغون،  
مثلاً يشبه اليوم أمس،  
بفقر مماثل،  
بعري مماثل، بحزن افريقي،  
يشبه حزن ترويل،  
هضبات مجردة،  
التحليل:

في المقاطع المذكورة ترجمت ترجمة حرفية مع تعديل في مستوى الجملة الإسمية التي تميز اللغات اللاتينية، وتحويلها إن اقتضى الأمر إلى جملة فعلية.

### تطبيق إستراتيجية الترجمة التأويلية

التحليل:

نجد في مقاطع عدة من هذه القصيدة عدد من الصور الشعرية وفيه تصرف تام أي أنّ المترجمة قد لم تسعى وراء الكلمات لتطلق العنان لروح إبداعها، والذي في بعض الأحيان يُبقي المعنى غامض ما يستصعب على المتلقي استيعابه.

### 2-2-1-18 النموذج الثامن عشر

La jerga más bronca, Como

El pan **que les cuesta el ser.**

Vv 19-20

لهجة خشنة،

مثل الخبز الذي يكلفهم العناء.

هي صورة شعرية موحية جداً، في هذا المقطع بالتحديد يصف أهل المنطقة (الجلفة) مشبهاً لهجتهم الخشنة، كالخبز الذي يخبزونه وما يتكلفونه من عناء للحصول عليه، ولم تتبع المترجمة الترتيب نفسه في عدد الكلمات وأولت للمعنى الأهمية الأولى في آخر البيت ولم تتبع فيه منهاج الترجمة الحرفية.

## 2-2-1-19 النموذج التاسع عشر

Si el sol más alto y más fuerte

**Apenas más negra tez.**

Vv 21-22

شمس أكثر ارتفاعا وأكثر قوة،

لون داكن نوعا ما.

يشير ماكس أوب في هذا المقطع إلى لون بشرة أهل المنطقة (الجلفة) الذي يتقارب مع لون بشرة الإسبانيين أما في الترجمة العربية لم تذكر بأن الامر متعلق بلون بشرة بل قول مباشرة "لون داكن نوعا ما." وغلق الفكرة بنقطة فإن المعنى هنا بقي غامضاً.

## 2-2-1-20 النموذج العشرين

**Iguales, largos silencios,**

Lejano regusto cruel

vv 22-24

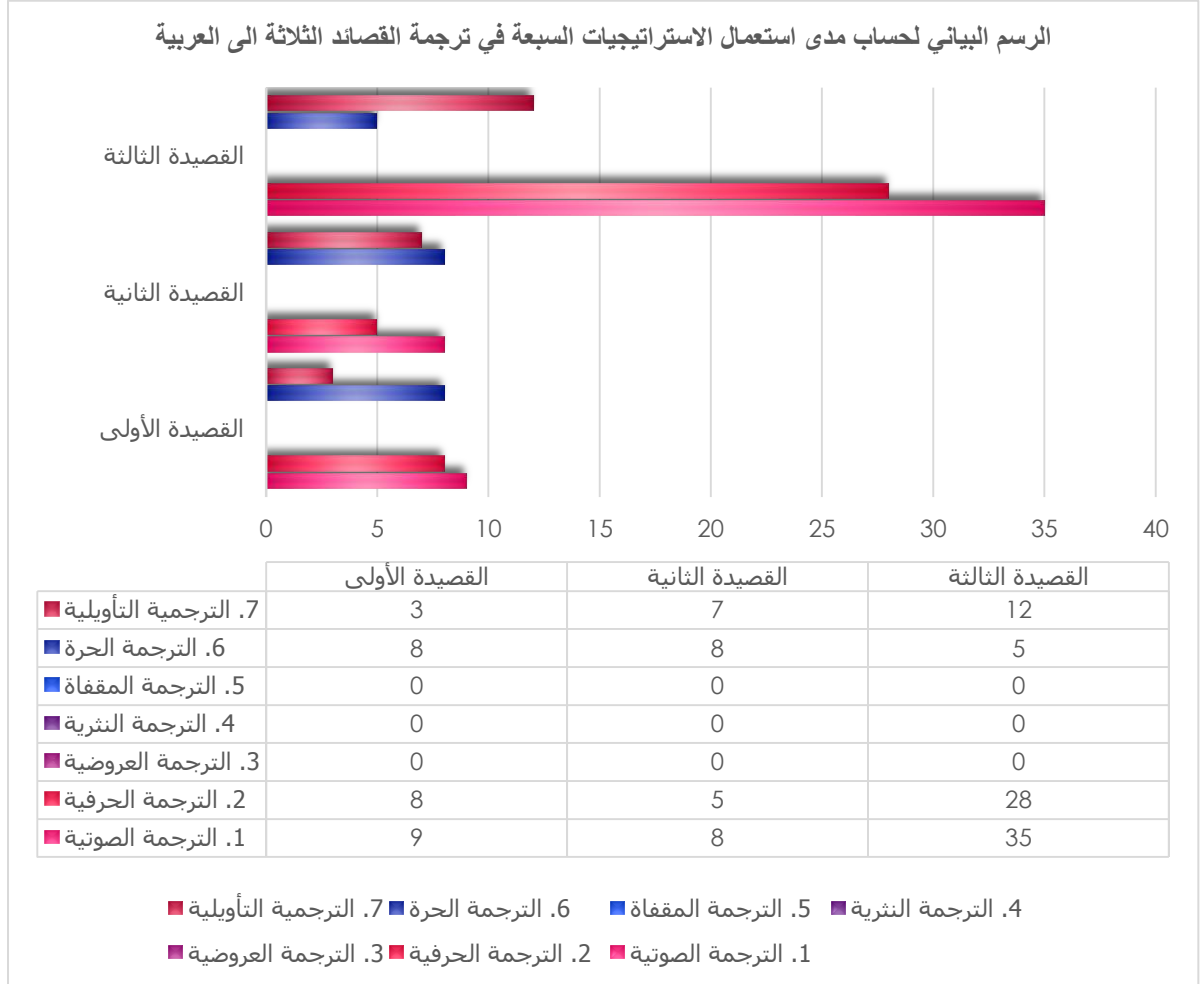
صمت طويل متساو،

خلفة قاسية وبعيدة،

في هذا المقطع تصوير خام للمنظر الطبيعي الذي يحيط بالشاعر، وهي صورة تعكس الموت البطيء الذي هو معرضٌ له هو ومن معه أي الموت المحتم، البعد والصمت والقسوة كلها مفردات تتم عن مشاعر الوحدة والخوف والموت الذي لا مفر منه.

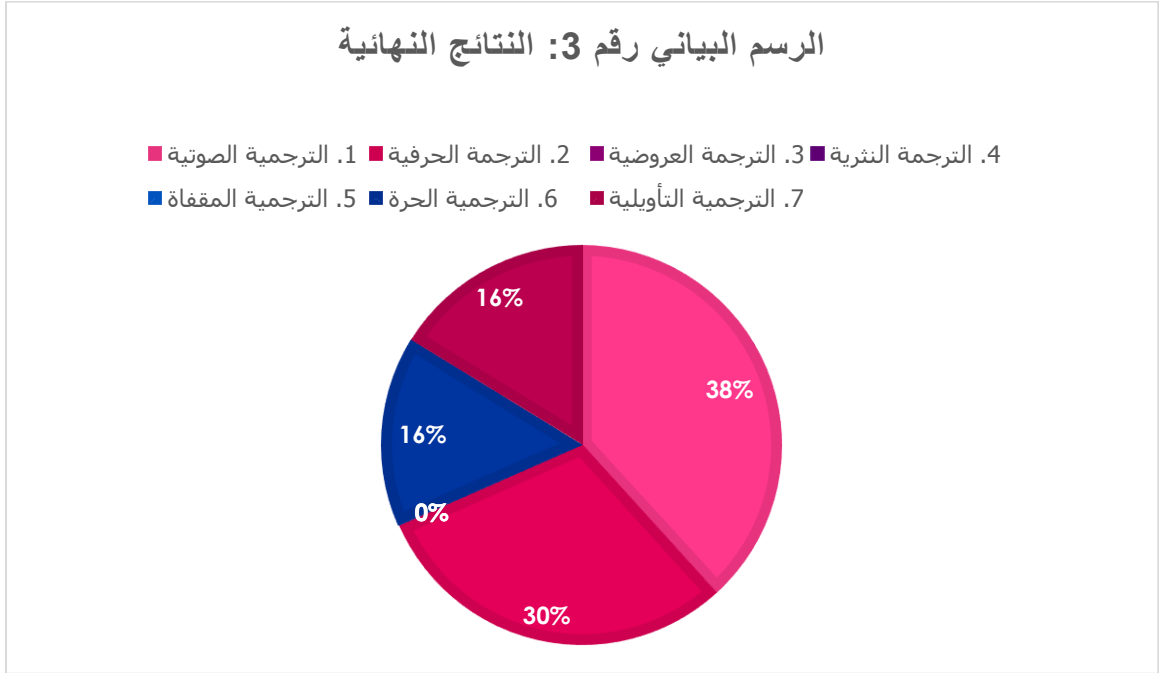
## 2-3 النتائج

بعد تطبيق الإستراتيجيات السبعة في الجزء الأساسي من هذه الدراسة، تم الحصول على النتائج المذكورة أدناه، وتمثل هذه الرسوم البيانية في مدى تطبيق المترجمة للاستراتيجيات:



يتبين لنا من خلال الرسم البياني رقم 02 أن المترجمة طبقت الاستراتيجيات الأولى والثانية والسادسة والسابعة وجاءت الترجمة الصوتية أكثر من الاستراتيجيات الأخرى وبنسبة 35 بالمائة كحد أقصى في استعمالها في القصيدة الثالثة وب 8 بالمائة في القصيدة الأولى كحد أدنى، متنوعة بالاستراتيجية الثانية من حيث تداول في الاستعمال ألا وهي الترجمة الحرفية بنسبة 28 بالمائة كحد أقصى في القصيدة الثالثة وكحد أدنى في القصيدة الثانية وذلك بنسبة 5 بالمائة. وتم تطبيق الاستراتيجيتين السادسة (الترجمة الحرة) والسابعة (الترجمة التأويلية)

بنفس الوتيرة تقريبا في الوقت الذي كانت فيه الاستراتيجيات الثالثة والرابعة والخامسة غائبة تماما في الترجمة العربية.



ويظهر هذا الرسم البياني النتائج التي توصلنا إليها والتي تشير إلى أن المترجمة في القوائد الثلاثة لم تلجأ إلى الإستراتيجيات الثالثة والرابعة والخامسة. وتبقى الإستراتيجية الأولى الأكثر استعمالا في الجزء الأساسي من هذه الدراسة بنسبة 38 بالمائة، متبوعة بالإستراتيجية الثانية (الترجمة الحرفية) بنسبة 30 بالمائة ثم الإستراتيجيتين (الترجمة الحرة) بنسبة 16 بالمائة، بتعادل مع الإستراتيجية السابعة (الترجمة التأويلية) أي 16 بالمائة.

يعتبر ليفيفير أن العيب الأساسي في الترجمة الحرفية يكمن في نقص مطابقة معنى النص الأصلي والقيمة الإتصالية. وعليه، فإن استعمال هذه الإستراتيجية يمكن أن يتسبب في عدم نقل المعنى التخيلي.

وتتمتع (الإستراتيجية السابعة) التأويلية بقيمة اتصالية أعلى من النص المصدر نفسه بحيث يمكن أن تولد صدمة في نفوس قراء الترجمة الذين يظلمون على النص للمرة الأولى. كما

يمكن أن تكون هذه الاستراتيجية مفيدة بالنسبة إلى المترجمين كونها تسمح لهم بتفسير القوائد وإعادة كتابتها في اللغة الهدف وبأسلوبهم الخاص. وسينتج عن هذا النوع من الترجمة نصا مكتوبا بلغة أدبية راقية.

ويتبين لنا أن المترجمة لم تتفوق كثيرا في بعض الأحيان في استيعاب المعاني المجردة للكلمات التي استعملها ماكس اوب في قصائده بحيث تقتصر ترجمتها على الكلمات التي يقترحها القاموس والمعاني الدلالية.

ونسنتج أن الترجمة العربية للقصائد لا تولد نفس التأثير الذي يشعر به قارئ القصائد الأصلية وأن القوائد المترجمة تخلق غموضا عند القراء. وهناك نقطة مهمة فيما يخص قصائد ماكس اوب فهي تتسم بالجدية والواقعية. ولم يتم نقل لهجة اوب الخاصة بشكل جيد في أغلب سطور قصائده.

وتجدر الإشارة إلى أن السبب الرئيسي وراء ميل المترجمة إلى الترجمة الحرفية ولا سيما الصوتية يمكن أن يكون عدم اختصاص المترجمة لقصائد ماكس اوب في ترجمة القوائد الشعرية.

وجدير بالذكر أنه من أجل الحصول على أحسن ترجمة أدبية خلال ترجمة القوائد، يجب على المترجمين المهتمين بترجمة القوائد أن يتعرفوا على كل الاستراتيجيات الخاصة بترجمة الشعر التي يقترحها مختلف العلماء.

#### 4-9-3 التماثل: تلخيص تخطيطي للنماذج

بعد دراستنا لترجمة قصائد ماكس أوب، ارتأينا أن نقوم بتلخيص تخطيطي من شأنه أن يبرز أن على المترجم قبل أن يقوم بعملية ترجمة عليه بالإحاطة في المقام الأول بالموضوع الذي من أجله كتبت الابيات الشعرية من ناحية الظروف الزمان والبيئة اذ هي امور غاية في الأهمية، وعلى المترجم ألا يتغاضى عنها. ولنرى أن كانت المترجمة قد وفقت في ترجمتها للمعاني الأساسية التي تضمنتها البيات الشعرية، هذه المعاني التي استطعنا التوصل اليها بعد قيامنا ببحث مطول حول الغاية التي كتبت من أجلها هذه الابيات والأجواء المحيطة بها والظروف التي ساعدته على انتاجها الأمر الذي مكننا من الالمام بجوهر كل قصيدة على حدا.

ارتأينا استخراج ايزوتوبيا القصائد الثلاثة المدروسة، ويمكن ان نعتبرها طريقة مثلى يمكن انتهاجها لمعرفة صحة الترجمة في تأدية المعنى أو إخفاقها<sup>38</sup>.

وفيما يأتي تحليل سيميائي للقصائد الثلاثة:

#### «التماثل - L'isotopie»

##### الصحراء 1:

يمكن إدراج هذه القصيدة التي تعنى بالحنين إلى الوطن، أين نجد فيها التناظر بين / الضحامة والعدم/.

اللجوء الى كلمة العدم لم يأت عفوية بل لما ينطوي من معان كوحداث دلالية محددة:  
/عجز/،/غياب كل شيء/،/ضعف/،/شقاء/،/موت/،/عدم وجود/،/لا مبالاة/،/قحط/  
في مقابل:

/ازدهار/،/قوة/،/ثروة/،/حياة/،/علم/ مشيرا لكل ما هو سلبي.  
لا تفوتنا انه ربط بكلمة العدم لونين أصفر وبني.

38 **Isotopies sémantiques pour la vérification de traduction.** Ludovic Tanguy, Susan Armstrong, Derek Walker' Université de Genève.

نشير الى كلمة قافلة هنا الى المعنى/افقية/

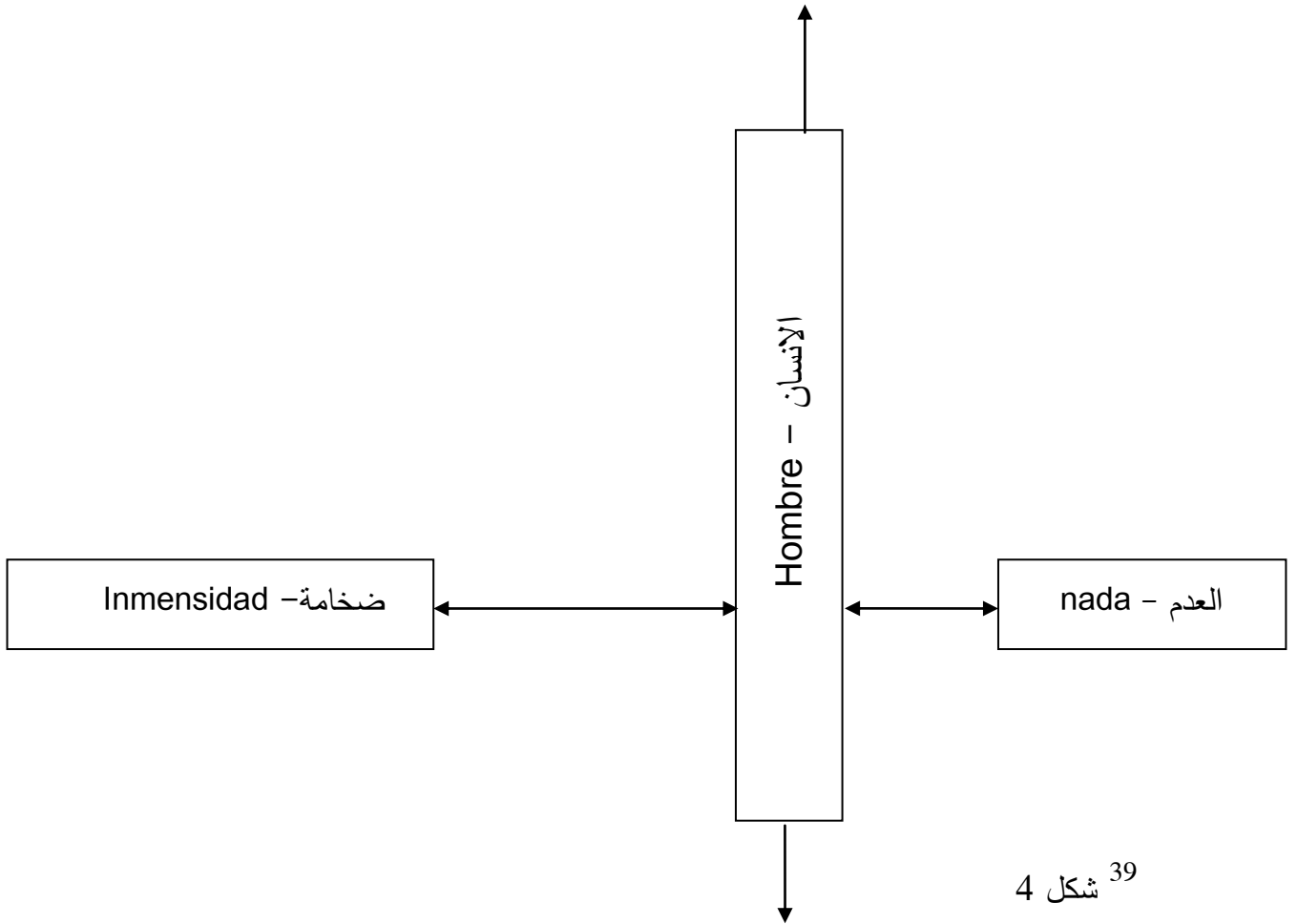
Una teoría de camellos v4

تمر قافلة من الجمال

وعبارة /حيث يمتد البصر/، /Donde llega el ojo/تدل على /الضخامة/، في مقابل  
الإنسان الذي يجسد ميزة /الاستقامة/، /جدير/، في مقابل /الحقارة/ السلطات.  
يتجلى معنى الافقية في الكلمات:

/Enhebra/،/ristra/،/tierra rastera/،

التي ترجمت ب: /ذرات الرمل/، /متراسة/، /ارض زاحفة/، تؤكد على الاستمرارية  
وتشكيل الصفوف اي هنالك تقابل والتقاء عمودي افقي ويشكل بذلك شكل الصليب كالتالي:



39 شكل 4

<sup>39</sup> Ilustrado de Tesis en literatura española contemporánea, Max Aux, Y Argelia



الكلمات التي توحى ب/العدم/، حاضرة في معان عدة مثل

/Arena/ /ciena/ ترجمت ب: /الرمال/ ، /الوحل/

تتضح لنا الأمور حين استعمل كلمة /ريب/duda/، أن كل شيء حوله يدعو إلى التشاؤم.

التنافر بين /الضخامة والعدم/ حملت الشاعر إلى الحديث عن الجانب الديني بأنه الشيء الوحيد المتبقي عنده:

Sin más eco que Jehová

O Mahoma.

w 16-17

ترجمت ب:

دون أي صدى آخر غير خينوفا أو محمد.

لجوء الشاعر إلى الألوان كتأويله الجوهري وقد يكون المكان المتواجد به فصغناه بهذه الطريقة:

/Arena amarilla /y /piedras pardas/

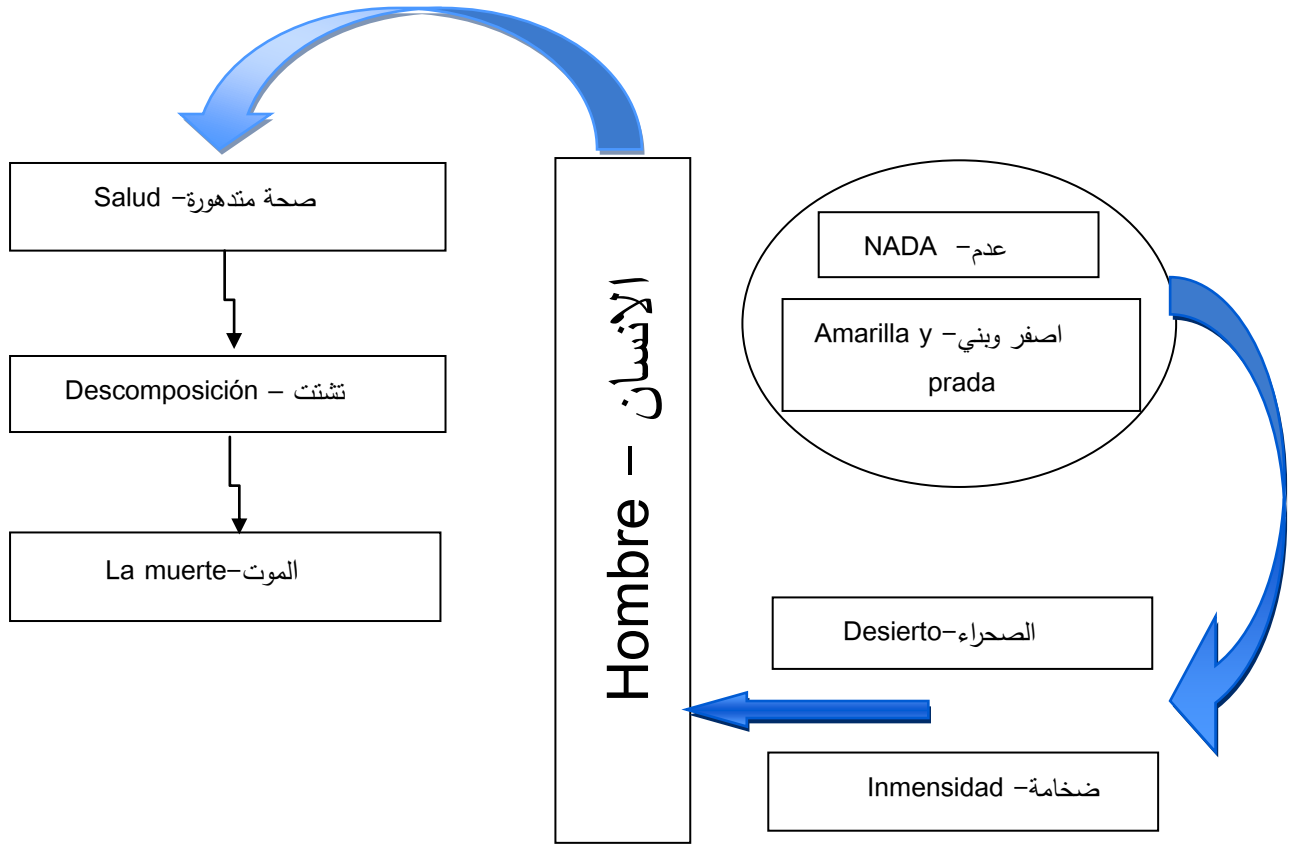
/رمال صفراء/، /حجارة بنية/

ولكن المعنى الجوهري هو أن الإصفرار رمزا للجفاف إصفرار الأوراق والأرض القاحلة ما يعكس الرؤية المتشائمة للحياة.

أما ما كان بنياً فهو يرمز إلى لون المدينة التي هي في حالة جفاف وإنحلال تام.

كل هذه العناصر المؤدية إلى العدم تشكل إزوتوبيا الموت كمطاف أخير على هذا

الشكل:



## الصحراء 2

هذه القصيدة كما أشرنا سابقاً قد تكون تكملة لـ"الصحراء 2" من خلالها يصور فيها  
ماكس أوب مظاهر الإنغلاق في المعتقل و لحظات الوحدة:

/Ristra de sarna/, /prietas cuentas enhebras/,

Lombriz, la caravana

Dobla la hoja

Seca

De la llanura desierta.

Vv 14-17

ترجمت ب:

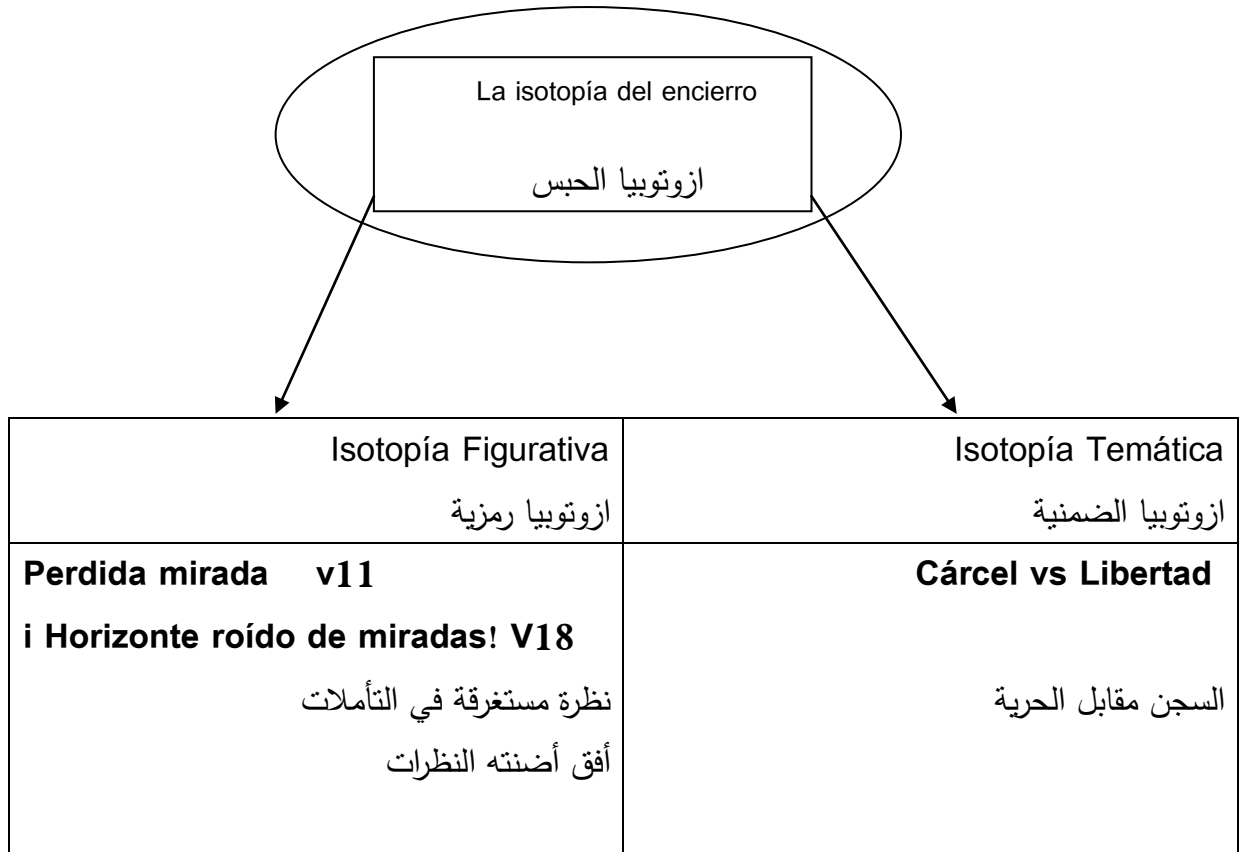
الخرطون، تقلب القافلة الورقة الجافة  
للسهل القاحل،

صورة غير عادية ورائعة في نفس الوقت إستلذمت الطابع /الملموس/ و /المحسوس/

/Sequia/ y/ dobla/

في آخر القصيدة صور الشاعر فقدان الأمل وحالة الإعياء بصيغة المعجب /الترقب/  
i Horizonte roído de miradas!

أفق أضنته النظرات.



(41) شكل 6

منظر طبيعي

تتضوي بالدرجة الأولى هذه القصيدة على المعاني التالية:

/Desolación/ vs /opulencia/ y /reconocimiento/ vs /rechazo/

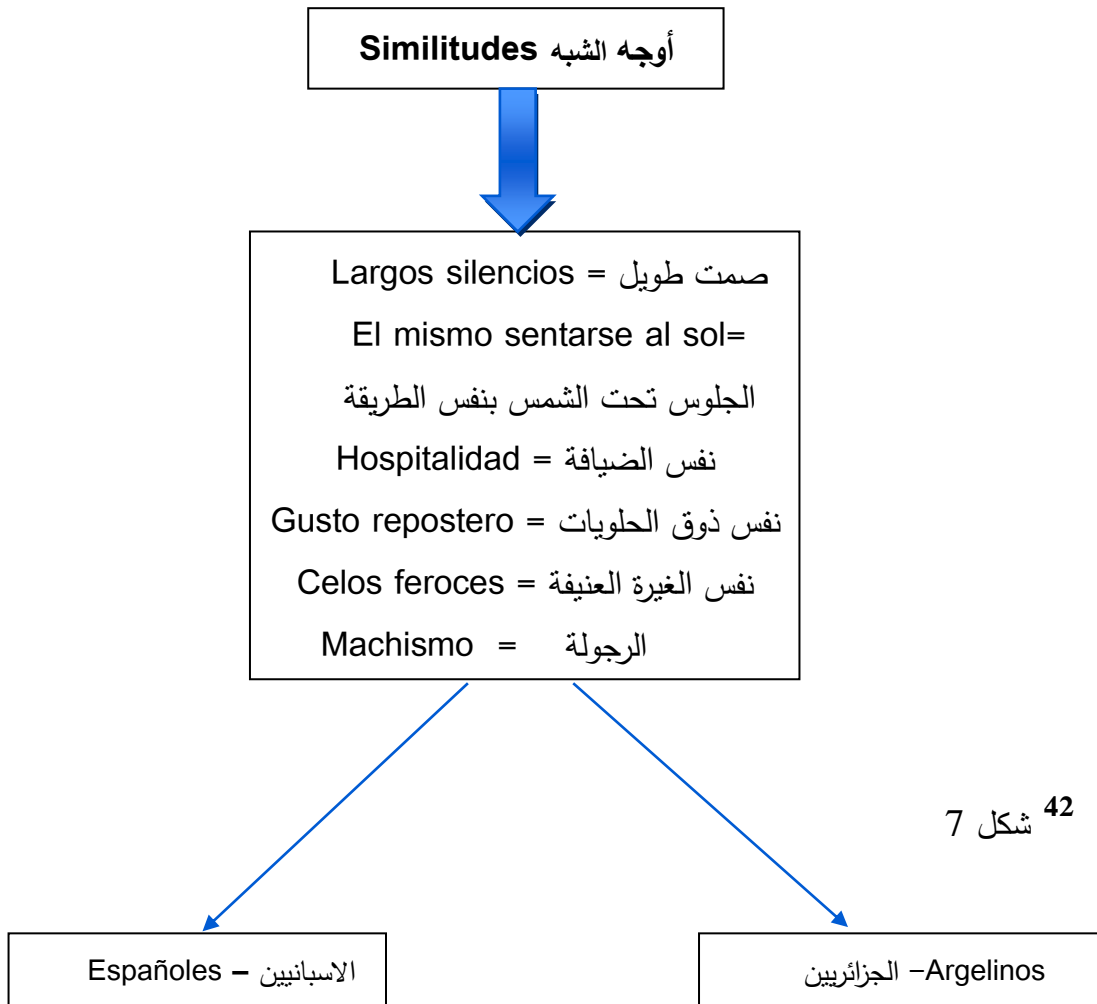
/أسى/ مقابل /يسر/ و /اعتراف/ مقابل /صدّ/

الذي نراه في عبارات:

Tremendo, sed, muertos alcores, vejez, pobreza, desnudez,  
الفتان،

Largos silencios, sentarse al sol, hospitalidad, gusto repostero, celos  
feroces, machismo

صمت طويل، الجلوس تحت الشمس، الضيافة، الذوق، الغيرة العنيفة، الرجولة



42 شكل 7

<sup>42</sup> Ilustrado de Tesis doctoral en literatura española contemporánea, Max Aux, Y Argelia

إستعمال التشاكل لفحص الترجمة هو نهج ليس بالجديد، إذ سبق ل لودوفيك تانكي Ludovic Tanguy وسوزان امسترونغ Susan Armstrong وديريك والكر، Derek Walker بجامعة جنيف وإن تطرقوا إليه، تسعى للحدّ من التقييد المفرط لما تعودنا عليه في مراجعة ترجمة نص ما معتمدين في ذلك على تقطيع النص المترجم، وهنا بالتحديد إرتأينا إتباع التشاكل رغبة منا تبسيط قدر المستطاع عملية مراجعة الترجمة والحدّ من كمية المعلومات ليتسنى إستيعابها وهو الجديد الذي أتينا به.

لقد رأينا أنه يمكن تحديد بعض الأخطاء على أساس التحليل لمختلف القصائد، فإنّ الإنتقال من تحليل الأفكار والأبيات مكننا من الوصول إلى التمثيل البياني لكل قصيدة على حدا والتنسيق بين حوادثها، بالتالي يسمح لنا بالحكم بطريقة مثلى على الترجمة و التي كانت حسب رأينا متممة للمعنى و لكن الاسلوب بقي مقيد لا إبداع فيه كما تتطلبه الترجمة الشعرية.

## خلاصة

النص الشعري يكون أحيانا متعدد المعاني بتعدد القراءات، وهي سمة عامة للإبداع الأدبي ولكنها أخص باللغة الشعرية، وهذا ما يطرح أحيانا مشكلة عويصة أمام المترجم الذي عليه أن يكون واعياً بالمعاني الممكنة والمتعددة للكلمة داخل النص.

إذ أنه من المعروف لكل مترجم بصمة خاصة به، مما يحملنا إلى القول أن إمكانية ترجمات متعددة لنص شعري واحد، ستكون أحسنها ولا شك تلك التي يستطيع المترجم ان يحدد فيها المعنى الشعري الذي أراده الشاعر وأن يستعمل بعد ذلك إمكانيات اللغة المستقبلية ليعبر بها شعرياً عن المعنى ذاته.

حتى وإن كان ذلك يبتعد عن دراستنا نسبياً فيتوجب علينا في هذا السياق، التطرق الى التجربة التي قام بها "اندريه ميكائيل" و "ايتامبل" و "جمال الدين بن الشيخ" و "السيدة مرسي" و "رواد طرييه" من نماذج الترجمة الشعرية "الجماعية" الناجحة ما فعله حين اجتمعوا في إطار مؤتمر الترجمة الشعرية الذي نظمته جامعة "السربون" بباريس في ديسمبر 1972م، و قاموا بترجمة مقطع من قصيدة "أنشودة المطر" للشاعر العراقي "بدر شاكر السياب"<sup>43</sup>. ودون أن ندخل في تفاصيل هذه الترجمة فإننا إستنتجنا من محاوراتهم وإقتراحاتهم أن **تعدد ابعاد النقل المبدع هو فعلاً من الخصائص الأساسية التي يجب أن لا يغفلها من يتصدى لترجمة الشعر.**

إذ أن اللمسة الإبداعية للمترجم لا بد لها وأن تظهر في النص الوصل.

و في هذا السياق يتحدث "ليون روبال" - وهو الاختصاصي في ترجمة الشعر الروسي- عن الترجمة الشعرية فيؤكد - في رده على "ميشال دوقي" -الذي يفضل الترجمة الحرفية- أنه من غير الممكن أن توجد ترجمة واحدة لنص شعري، لأن تعدد الترجمات كما أشرنا ناتج ضروري لتعدد القراءات، و لهذا فهو يدعو في نظريته للترجمة الشعرية إلى أن يقابل تعدد معاني النص الشعري بتعدد ترجماته و هو ما يسمح لكل أنواع الترجمة - و منها الحرفية- بالوجود، ثم هو يؤكد أن الترجمة الأكثر أمانةً للنص الشعري هي الترجمة التي تقترب أكثر من هذا النص بتعدد معانيها، و هو ما يعضد رأي "ايرول كاريا" و رأينا في ان الترجمة الشعرية هي ابتداء عملية متعددة الأبعاد. ومن هنا نفهم ونقبل تعدد الترجمات لنص واحد

<sup>43</sup> Voir Etiemble, op.cit. p 217 .

كما حدث مثلا مع "رباعيات الخيام" كما ذكرنا ذلك في الفصل الثاني عندما تطرقنا الى إمكانية الترجمة الشعرية التي نقلت إلى أكثر من لغة كما نقلت مرات عديدة الى اللغة الوحيدة.

لقد قمنا في دراستنا هذه بتناول كيفية ترجمة الشعر الإسباني المعاصر والسؤال الذي إتخذناه عنوان هو مهم لسببين وجيهين، إما أحدهما فهو وجود الكثير من الترجمات النثرية لأعمال شعرية، وأما ثانيهما فهو فيما يتذرع به الذين يترجمون الشعر نثرا من أن هذا العمل ضرورة أكيدة تدفع إليها الرغبة في ترجمة "حقيقية" تبتعد عن خطر إبداع عمل شعري لا علاقة له بالأصل ثم زعم أنه ترجمة شعرية.

إن أول ما يتخذه الذين ينقلون الشعر نثرا ذريعة لعملهم هو "الأمانة" من المؤكد أننا لن ندرس واحدة من الإشكاليات الدائمة للترجمة والمتمثلة في تفضيل الترجمة الأمانة على الحرة أو العكس لكوننا لا نتحدث عن الأمانة ها هنا، إلا لفهم موقف القائلين بإمكانية ترجمة الشعر نثرا متخذين منها ذريعة لعملهم. ولا شك أن اتخاذ البحث عن الأمانة وترجمة المعنى بدقة ذريعة لترجمة الشعر نثرا يحتوي على الكثير من التناقضات أهمها أننا رأينا في الفصل الأول كيف أن الشعر هو تلك الكتابة الخاصة التي تستثمر تألقا خاصاً بين الصوت والمعنى الدلالي للكلمة لتنتج معنى شعريا يستحيل أن يعبر عن نفسه، بل أن يوجد خارج الشعر، إننا نلاحظ أن أغلب الترجمات النثرية فيها، وبصيغة أدق على ما كان سيقوله الشاعر لو لم يكن شاعراً.

ومن الواضح أن تقريرنا هذا يفيد شيئا غاية في الأهمية وهو أننا نستطيع أن نحكم على الذين يترجمون الشعر نثرا بأنهم لم يفهموا أن المعنى الشعري غير الدلالة المباشرة للكلمات كما رأيناه في الترجمة التي قمنا بتحليلها وفيها المترجمة لم تتمكن من التحرر من قيود الكلمات والسعي في البحث عن مقابلها دون أن تراعي في ذلك المعنى والنغمة الشعرية.

إذ أن المعنى الذي يترجمونه ليس إلا جزءا يتألف مع الجزء الآخر و المتمثل في الصوت لكي يخرج معنى شعريا، و لطالما أشار الكثير من المترجمين و المنظرين أن هذا المعنى الشعري لا يقبل الفصل، فهذه "جاكلين ريسي" Jacqueline Risset قد أشارت في تحليلها لترجمتها "دانتي" ترجمة حرفية أن قطع الرابط الغير القابل للفصل بين الصوت و

المعنى في النص الشعري عملية مختزلة 44 وهذا ما دفعها إلى تبني نظرة "والتر بنجمين" Wallter Benjamin الذي دعا في مقاله المشهور "عمل المترجم" ( La tache du traducteur) إلى التزام الحرفية في الترجمة كي تمحى الترجمة (و المترجم) و تدع "نور" الأصل يعبر من خلالها.

ولقد درسنا الشعرية في الفصل الثاني وعرفنا معه أن ترجمة الشعر هي العملية التي يصدق عليها تماما وصف الجاحظ لفساد النظم وبطلان الوزن وذهاب الحسن وسقوط موقع التعجب من الشعر حين يترجم. وأنا الآن نؤكد مع الجاحظ أن الكلام المنثور ابتداء أي النص النثري خير من الشعر المترجم نثرا لأن النص النثري "طبيعي" الجمال والصنعة، فيما تحاول الترجمة النثرية للشعر التعبير عن معان لا يستطيع إلا الشعر أن يعبر عنها. لقد تأكدنا أثناء بحثنا أنه لا يكاد يخلو عمل منظر للترجمة أو ممارس لها - وخاصة أولئك الذين يبحثون في الترجمة الشعرية أو يمارسونها- من حديث عن النثر و الشعر و من مقابلة بينهما، و غني عن القول أن السواد الأعظم منهم لا يرى أن تكون ترجمة الشعر إلا شعرا ، و سنختار من ملاحظاتهم و تقاريرهم تلك كلام الشاعر و المترجم المعروف "أوكتافيو باث" Octavio Paz الذي يقول: " أن الشعر يحول جذريا اللغة في إتجاهاً معاكساً لتوجه النثر ففي حالة أولى نجد حركية الأدلة يقابلها التوجه إلى تحديد معنى واحد أما في الحالة الأخرى فإن تحديد الأدلة هو الذي يقابل تعدد المعاني" <sup>45</sup> . إن الممتعن في حديث "أوكتافيو باث" يفهم مرة أخرى أن الشعرية -ومنذ أن وجدت- كانت تضع الشعر مقابل النثر، كما يفهم مرة أخرى كيف أن الشعر نقيض النثر إذ هو يحول اللغة بالطريقة المعاكسة لما يفعله النثر.

وقد استشهدنا بكلام "أوكتافيو باث" لندلل بأن ترجمة الشعر نثرا هي تماما محاولة "تحريك" اللغة -وفي لحظة واحدة- نحو وجهتين مختلفتين وهو المستحيل بعينه. إن الحل الذي اختارته "جاكلين ريسي" باعتمادها لترجمة حرفية شعرية أقرب الى الصواب من الترجمة النثرية للشعر، ونحن نقول هذا من باب الإكتفاء عند الإضطرار رغم أننا على

<sup>44</sup> Oséké-Dépré Inès, Théorie et pratique de la Traduction littéraire, Colin, Paris, 1999, p 107.

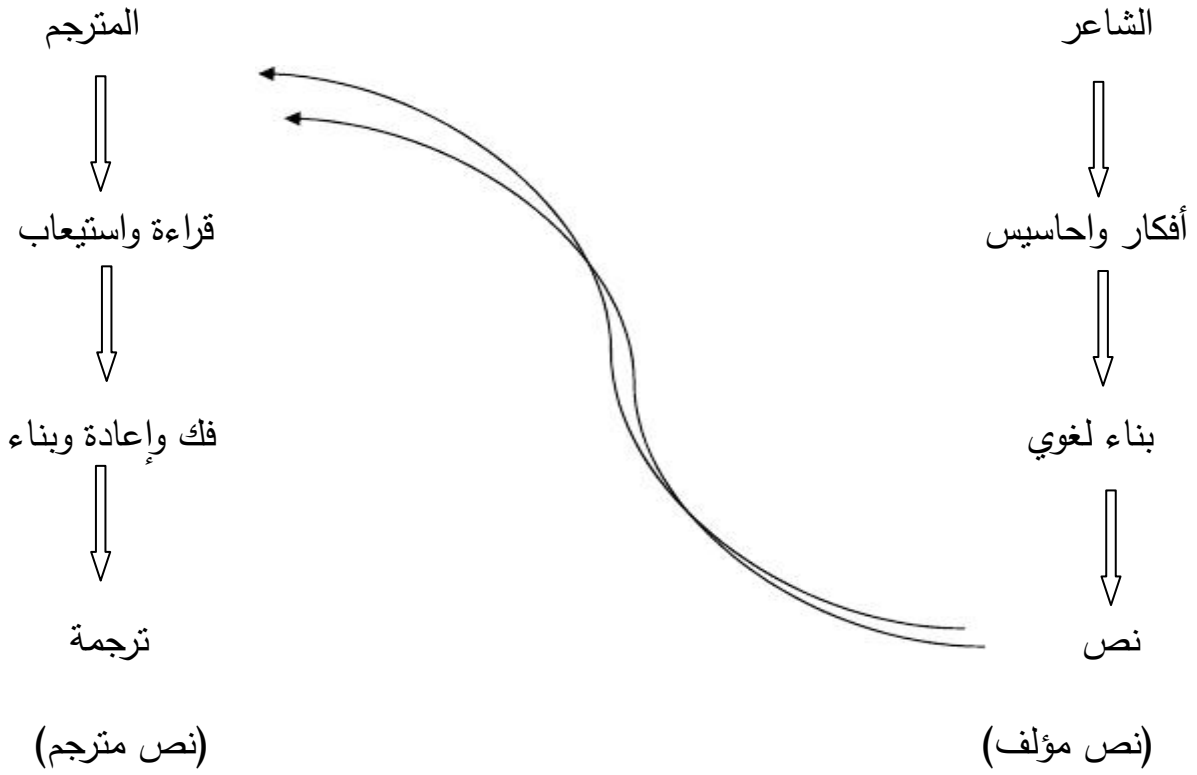
<sup>45</sup> Inès, op.cit. p 81.



يقين أن المترجم القادر لن يصل إلى مرحلة الإضطرار هذه، لأن في الترجمة المبدعة ما يغنيه عن الوقوع في خطأ ترجمة الشعر نثراً، كما فيها ما يغنيه عن جمود الترجمة الحرفية. لن نختم حديثنا عن هذه المسألة قبل أن نناقش رأي "عناي" فيها و الذي ضمنه في فصل سماه "ترجمة الشعر نظماً و نثراً" في كتابه "الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق"، حيث يقول فيه أن لمترجم الشعر أن يستعويض عن كلمة بأخرى طلباً للقافية و هذا كله محمود في ترجمة الشعر الغنائي، غير أن هذه الوسائل -برأيه- غير مقبولة و لا محمودة عندما يكون التركيب الفكري هو الأساس في النص الشعري، و هذه النقطة بالتحديد أي التركيب الفكري هو ما لم نحسه في الترجمة التي درسناها، فحينها يحق للمترجم أن يترجم النظم نثراً حفاظاً على الأصل. إنه لمن الواجب أن نذكر أن "عناي" أورد هذا الرأي و أشار الى هذا التعليل في معرض حديثه عن تفضيله لترجمة بعض الشعر نثراً في نقله لبعض أعمال "شكسبير" من الانجليزية الى العربية، و هو يبرر ذلك مرة أخرى بقوله: "إن محاولة الإقتراب الحرفي و الدقيق من النص الأصلي نثراً أصدق للمسرحيات التاريخية و أقرب للحفاظ على روح الوقائع المرورية"<sup>46</sup>. إن مناقشتنا لرأي عناي هذا تبدأ من تذكيرنا بالأجناس الأربعة التي ميز بينها كوهن في بداية دراسته للشعرية وهو ما فصلناه في الفصل الذي يحتفظ من الشعر بسماته الصوتية فيما تغيب عنه السمات الدلالية للنص الشعري.

إن كل ما سبق من بحث يمنحنا صورة تقريبية للنقل المبدع الذي نتبناه وندافع عنه، فالشعر يترجم شعراً، وهو يترجم دون انسياق وراء طريقة حاضرة تنسينا الأصل ولا مهابة قاصرة تسجننا بداخله.

<sup>46</sup> محمد عناي، الترجمة بين النظرية والتطبيق، منشورات لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 138.



شكل 47<sup>8</sup>

ولأن الشعر إبداع فالترجمة التي ليست إلا شعراً لا تستطيع أن تكون إلا إبداعاً وإذن فالترجمة المبدعة أو النقل المبدع هو الطريق الأجدى لترجمة الشعر.

وللتمكن من النجاح فيها، نظن أنه لا بد من التحكم التام في بنية اللغتين الدلالية والشكلية والنحوية. كما يجب الإحاطة بمعجميهما، وبحقولهما المعجمية، وبالتغيرات الشكلية والمدلولية للألفاظ، حتى نتمكن من حسن إختيار الكلمات المناسبة. ويفضل ذلك يتمكن المترجم من تجنب بعض الأعراض والإنزلاقات الأسلوبية والمعنوية والنحوية التي قد تتجرعن النسخ وسور الترجمة أو التسرع فيها.

وتنتج عن هذه الإنزلاقات مشاكل أخرى مثل التفتك في المعاني، وانعدام التنسيق والترابط، وسوء التعبير والصياغة، واللامعنى أو الصيغ التي لا تؤدي أي معنى، وكذا انقلاب المعنى إلى معنى خاطئ والحذف والإهمال الذي قد يكون متعمداً نتيجة صعوبة في الترجمة، والأخطاء النحوية، وسوء استعمال زمن الأفعال والضمائر وظروف الزمان والمكان...

<sup>47</sup> رسم بياني لمراحل الكتابة في النص الاصل والنص الوصل.

الخاتمة

## الخاتمة

إن أول ما خلصنا إليه من بعد تطرقنا إلى الجوانب النظرية وتطبيقية الترجمة عموماً وفي الشعر خاصة، الجزم بأن الترجمة الشعرية عملية ممكنة، والحجج التي جاءت على لسان المترجمين واللسانيين والمتخصصين في الترجمة الشعرية ليست سوى برهان على صعوبة المسلك لا استحالة الترجمة، فإمكانية الوصول واردة في كل الأحوال، ومن هذا المنطلق فإن اللسانيات كعلم يدفع الدارسين لها على الكف عن النظرة التقليدية القائلة بإمكانية كل موجود، بل النظر في العوائق، التي من شأنها الوقوف بوجه العملية المترجمة بغية تحديدها بدقة، ثم النظر في سبل تجاوزها.

وعلى ضوء ما درسنا تبين لنا أن اللسانيات كعلم واضح المنهج ومضبوط الوسائل ودقيق المصطلحات يمثل قاعدة كبرى، فهو علم يشترك مع الترجمة في الجانب الأكبر من المفاهيم ومواضيع البحث، فقد أكد البحث أن النظر في الترجمة الشعرية دال على طبيعة وحجم الإهتمام المشترك الذي غالباً ما يصنعه اهتمام كل من اللسانيات والترجمة باللغة.

إن من نتائج بحثنا في الترجمة الشعرية - في الفصل الثاني - من الجانب النظري التأكد من أن الشعر مخالف تماماً للنثر، فانثر والشعر طبيعتهما مختلفة كل الإختلاف هذا الأخير الذي أوصلنا إلى أن الشعر لا يترجم إلا شعراً وحتى وإن كان شعراً حراً، إذن نشير إلى أنه ترجمة الشعر عملية ممكنة وهي إن شئنا ذلك النقل المبدع الذي لا يستلزم أبداً دقة الترجمة العلمية.

إن تنويرنا إلى النقل المبدع - الغاية التي سعينا الوصول إليها - وهو الحديث عن الإبداع في الترجمة الشعرية، وهي من بين النتائج الأخرى التي تأكدنا منها، هي أن ترجمة الشعر هي عملية إبداع تتطلب في نفس الوقت إحالات لسانية والإبداع باللغة الشعرية في اللغة الهدف ما أبدعه الشعر في لغة الإنطلاق، بمعنى أنه يتوجب على مترجم أية قصيدة إعطاء الأولوية للجانب الجمالي والمعنى على حد سواء، لا الإنسياق وراء الكلمات ولا القوافي بصيغة الترجمة الحرفية.

خاصة وأنا حصرنا اهتمامنا على الشعر الإسباني المعاصر، حيث تحظى الصورة بمكانة مرموقة جداً. وقد ترسخت هذه القناعة أكثر ونحن نتعامل مع قصائد الشاعر ماكس أوب لما

تتميز به من خيال واسع ورقي وحنين إلى الوطن .وتلك مظاهر نفسية لا يمكن الإبداع في إبرازها إلا من خلال التصوير الشعري.

وبالعودة إلى الدراسة التطبيقية التي أجريناها على نماذج لصور شعرية مأخوذة من مختارات ماكس أوب و مترجمة إلى اللغة العربية، فإن ما استنتجناه في المقام الأول هو هيمنة الأساليب الغير المباشرة أي تلك التي اعتمدت فيها المترجمة على طرق أخرى عوض الإبقاء على الصورة نفسها، مع العلم أنه ما يتلاءم مع الذوق الشعري والاستجابة عند القارئ لا يتحققان إلا إذا تحقق معهما الإبداع في حد ذاته.

وفي ظل هذه الظروف الثقافية والنفسية الخاصة، يلجأ المترجم في كثير من الأحيان إلى حسه الشعري واللغوي وروح الإبداع والإبتكار عنده حتى ولو لم يكن شاعراً، ليشكل الإيقاعات الجمالية اللازمة للصورة الأصلية وسماتها الدلالية وجعلها تتلاءم مع الحس الذوقي للمتلقي العربي كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الثاني من الترجمة الشعرية.

تحدثنا عن دلائل متعددة تقضي بأن ترجمة الشعر لا تكون إلا شعراً، وما يمكن المترجم من إحتواء أية قصيدة شعرية هو الرجوع إلى اللغة الأصل فعلى المترجم أن يكون عارفاً بلغة الشاعر الذي يترجم له، وإيقاعها، وأسلوب تشخيصها للذات الكاتبة والعالم الحسي والعقلي، كما أوضحنا ذلك في الدراسة التطبيقية للمدونة.

إذن يجوز للمترجم الخروج عن الأصل بمقادير، مبدعا فيه، ومهتدياً إلى ذلك بحدسه وإصغائه شديدي الإرهاف. مدركاً بأنه بصدد فعل كتابي لا يقل إبداعية، ويقرّ في أصالته ومسؤوليته أن يستضيف الشعر "الآخر" بيديه الأمينتين كما أشرنا إلى ذلك في سياق الأمانة، فتأتي الترجمة بأقلّ خسارة، يجب، بهذا المعنى، أن يؤمن الاختلاف حتى يبعث في لغته بما يحمل إليها من تحولات عنيفة أو رقيقة، حضوراً لما هو مختلف، أصلاً، في الأصل هذا النوع من الترجمة الإبداعية صارت له قيمته في الفترة ما بعد الاستعمارية لتبقى بذلك صالحة في زمان ومكان.

وفي الحديث عن الإستعارة فجزمنا أن ترجمتها تعد بالمهمة الشاقة والعويصة، فحتى وإن تمكن المترجم الذي يعتمد على أي نظرية من نظريات الترجمة من تحقيق بعض النجاح في ترجماته فإنه قد لا يتحكم في جزء من الإستعارات ولن يتمكن من نقلها من لغاتها الأصلية إلى لغة الترجمة. فنظن أن الترجمة التي تنقل الأصل حقا هي التي لا تنقيد بطريقة واحدة

فحسب، بل تلك التي تسبح بحرية بين مختلف طرائق الترجمة مركزة تارة على النص الأصلي وتارة أخرى على النص المترجم.

ومن بين النتائج التي توصلنا إليها من خلال تقطيع الترجمة هي بغية استنباط قواعد نظرية تطرقنا إليها في نهاية فصلنا الثاني من الترجمة الشعرية، لأن هذا التقطيع لا بد أن يتخذ منطلقاً محددًا لكون أي نص يختزن أفكارًا وتجارب وله وظائف توصيلية تجعل من عملية تقطيعه مهما كانت حيادية تنهل من أسس معيارية، وبالتالي فلا بد أن تختلف تجربة التقطيع باختلاف ممارستها من الناحية الموضوعية، خاصة ما تعلق منها بالموضوع الشعري. إذ سهل علينا عملية فرز الأفكار والصعوبة التي واجهتنا في هذا التقطيع في عدم التمكن المطلق من عزل أساليب الترجمة، من الناحية الشعرية نظرًا لتواتر هذه الأساليب وتداخلها فرادى أو مجتمعة في القصيدة الواحدة. هذا التقطيع مثل لنا قاعدة ضرورية إذ كان تطبيق مبدأ التحليل حري بتزويدنا بالمعلومات الوافية عن المناهج والتقنيات الكفيلة بتحقيق ترجمة ملائمة وعن سبر نقدي لعملية الترجمة التي أخفقت في مجالات عدة هذا لا يعني بأنها ليست ناجحة و لكن المترجمة تقيدت في اللغة العربية بالجانب الصوتي و التركيبي لإعطائها أسلوب يقترب إلى الأسلوب المعتمد في العربية ساعية في بعض الأحيان وراء الكلمات في ترجمة حرفية محضة متناسية بذلك المعنى وهو الجوهر الذي على المترجم أن يهتم به قبل أن يرى في الشكل أو عليهما في آن واحد.

ارتأينا استعمال التشاكل لفحص الترجمة، وقمنا بدمجه بالنظرية الاستبدالية في سياق دراسة الصورة البيانية عامة والإستعارة على وجه الخصوص، هذا ما أتينا به كإسهام مناً ومحاولة لوضع تقنية من شأنها أن تساعد في حصر جوهر قصيدة ما، وبمقتضى النتائج المتحصل عليها يمكننا أن نحكم فيما إذا كانت الترجمة مؤدية للمعنى أم لا.

لقد رأينا أنه يمكن تحديد بعض الأخطاء على أساس التحليل لمختلف القصائد، فإن الانتقال من تحليل الأفكار والأبيات مكننا من الوصول إلى التمثيل البياني لكل قصيدة على حدى والتنسيق بين حوادثها.

على المترجم أن يكون ذو حس شعري ليترجم المعاني والأحاسيس على حد سواء، في قالب لا يستهان به يعكس الملكة الإبداعية لديه.

استلزم أن يكون بحثنا شامل ما استطاع لمختلف العوامل و المفاهيم المؤثرة في هذا الموضوع، و هو ما أدى بنا الى النظر في التوجهين المشهورين في الترجمة عموماً و في نقل الشعر خاصة، أي نعني بهما التوجه الذي ينادي الى تركيز الاهتمام على الأصل بالاعتماد على الحرفية، و ذلك الذي يدعو الى تركيز الاهتمام على الترجمة وعدم جعل الامانة فيها حاجزا و هاجسا في نفس الوقت "تطويع"النص لثقافة اللغة المستقبلية.تمكنا من الوصول الى رأي وسط بين هذين التوجهين المتناقضين يؤكد أن حرية مترجم الشعر لا تدفعه إلى إبداع نص جديد لا علاقة له بالأصل إن انطلقه من هذا الاصل و اهتمامه به لا يمنعه من الوصول الى ترجمة شعرية طابعها ابداعي، تقترب مما كان سيقوله مبدع الأصل لو سمحت له الفرصة على التعبير بلغة المترجم.

لا شك أن عملية الإحاطة بالموضوع الذي حاولنا البحث فيه مستعص، استعصاء الجزم على النتائج النهائية، إذ هو لا محالة والمرجو أن يكون قبلة للباحثين للنظر والدراسة إذ أن أهمية الموضوع الذي بحثنا فيه من كون كل نتائجه تدعو إلى دوام البحث ومواصلة النظر فيه، فإذا خلصنا إلى درجة الإبداع الشعري في الترجمة الشعرية قد تكون أول مؤشر على نجاحها أو فشلها، وباختصار فإن طبيعة هذا البحث النظري والتطبيقي وطبيعة الموضوع يعتبران بحث أولي وقابل لإعادة النظر فيه.

على العموم لقد استطعنا أن نقدم بعض الاسهامات الجديدة كتدوين المراجع المستعملة، وهي تختلف عن الدراسات الأكاديمية السابقة، واستطعنا تقديم رؤية شخصية في ترجمة القصائد الشعرية وفي طريقة التعامل مع الترجمة الشعرية.

وما يمكن أن نختم به هذا البحث هو أنه مهما تباينت طرائق الترجمة ومحتوياتها، إلا أنها قد تسعى لتحقيق نفس الهدف، المتمثل في جعل قارئ اللغة الهدف لا يشعر أنه أمام كتاب مترجم نظراً لما في نصه هذا من أصالة وإبداع.

## المصادر والمراجع

### • المراجع باللغة العربية:

- ابن المقفع، كلية ودمنة، تقديم الدكتور مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1982.
- احمد جوهرى درس الترجمة المدرسة العليا للأساتذة، مكناس، المغرب، 1995.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1983.
- الهاشمي احمد (ب ت)، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، منشورات دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الخامسة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 1996
- الجاحظ ابو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1997.
- الجهني زين بن محمد بن غانم، الصورة الفنية في المفضليات: أنماطها وموضوعاتها، ومصادرها وسماتها الفنية، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، 2004.
- الجرجاني عبد القاهر، سرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1988.
- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، دراسة في اشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1 2009.
- الغنيم ابراهيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الطبعة: 1، القاهرة، 1996.
- اندريه لوفيفر، الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية، نظرية الترجمة، المترجم: فلاح، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2011.
- انعام بيوض منور الأساليب التقنية للترجمة، دراسة نقدية، مقارنة لأساليب الترجمة من منظور فيناي ودربلناي، رسالة ماجستير، مخطوط، معهد الترجمة جامعة الجزائر.
- بشير العيسوي الترجمة الى العربية قضايا واءراء، ط1، دار الفكر العربي، مصر 1996.



- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،  
الدار البيضاء، 1986.
- جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، حمر العين، خيرة، اتحاد الكتاب العرب، الطبعة:  
1، 1996.
- جرار جنيت، مدخل لجامع النص ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار طوبقال المغرب  
1986
- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1983.
- سقال ديزيرييه، نشاه المعاجم العربيه وتطورها (معاجم المعاني -معاجم الالفاظ)  
بيروت: دارالفكر العربي، 1997.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق مصطفى كمال الخانجي، القاهرة، 1978.
- سقال ديزيرييه، علم البيان بين النظريات والاصول، دار الفكر العربي بيروت، 1997.
- عبد القادر فيدوح: دلالاتية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1993.
- عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الطبعة: 1، 1994.
- عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2001.
- عبد الرحمن أيوب، مدخل لجامع النص ترجمة، دار طوبقال المغرب 1986
- مايكل ريفاتير، دلالاتيات الشعر، ترجمة محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الانسانية  
الرباط.
- محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنية الى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب،  
القاهرة، 1988.
- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى، مدخل إلى نظرية القصة، الدار العربية  
للكتاب، تونس، 1991.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتها وابدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار  
البيضاء، 1990.
- محمد شاهين نظريات في الترجمة، دار الثقافة، الأردن 1998.
- محمد عناني، الترجمة بين النظرية والتطبيق، منشورات لبنان ناشرون، بيروت، 1997.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الطبعة: 4، 1995.
- محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، الطبعة: 1، القاهرة، 1968.

- مصطفى سويف، الاسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة، 1959
- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية: دراسة في الاصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 1994.
- هلال محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 1987.
- ياكوبسون رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، 1988.

● المراجع باللغة الفرنسية:

- Alisse Lehmann, Introduction à la lexicologie, Armand Colin, Paris, 2005.
- Antoine Berman, La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain, seuil, 1991.
- Antoine Berman, pour une critique des traductions : John Donne, Gallimard, Paris, 1995.
- Edmond cary, comment faut-il traduire, P.U Lille, France, 1986.
- El Foul Lantri, Traductologie Littérature Comparée, études et essais, casbah, Alger 2006.
- Etkind Efim, Un art en crise : Essai de poétique de la Traduction poétique, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.
- François Rastier : Systématique des Isotopies, In (Essais de Sémiotique Poétique)
- G. Delisle l'analyse du discours comme méthode de traduction, théorie et pratique, Université d'Ottawa ; Canada 1980.
- George Mounin, les belles infidèles, cahier du Sud, Paris, 1959.
- George Mounin, les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard, paris, 1963.
- George Steiner, après Babel : une poétique du dire et de la traduction, Albin Michel, paris, 1978.

- Henri Meschonnic, poétique du traduire, verdier, Paris, 1999.
- Henri Meschonnic, Pour la poétique II, Gallimard (28 février 1973).
- Isabelle Larrivée, la littérature comme traduction, université Paris XIII, 1994.
- Jakobson Roman, Essai de linguistique générale, les Éditions de minuit paris, 1986.
- Jakobson, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), Essais de linguistique générale, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Editions de Minuit, 1963
- Jean Cohen, structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1996.
- Jean-René Ladmiral, Théorèmes pour la traduction, Paris Payot, 1979.
- Lederer Marianne, Seleskowitz Danica, Interpréter pour traduire, 1993.
- Maurie Pregnier, les fondements sociolinguistiques de la traduction, P.U Lille, France, 1983.
- Marguerite Yourcenar, La Couronne et la lyre, Gallimard, Paris, 1984.
- Oséké-Dépré Inès, Théorie et pratique de la Traduction littéraire, Paris Armand Colin, 1999.
- Peter Newmark, Approches de la traduction.1982, Pergamon Press.
- Susan Bassnett, Translation studies, London, New Accents, 3rd edition, 2002,
- Umberto Eco, Sémiotique et philosophie du langage, Edit puf, 2006.
- Vladimir Nabokov, Translator's Foreword, Mikhail Lermontov. A Hero of our Time (1958), Londres, Everyman, 1992.
- Walter benjamin, la tâche du traducteur, in Mythe et violence, trad. M. de Gandillac, Paris, Denl, 1971, (Heidelberg, 1923).

• المراجع باللغة الإسبانية:

- AAVV, Antologia poética de los siglos XVy XVI, Anaya, Madrid, 1987.

- Alborg, José Luis, Historia de la literatura española. Época barroca. Siglo de Oro, t.II, Gredos, Madrid, 1993.
- Andrew P. Debicki, Estudios sobre poesía española contemporánea, La generación de 1924–1925, GREDOS, Madrid, 1981.
- Aub, M., Diario de djelfa, Edit. Joaquín Mortiz, Méjico, 1970.
- Aub, M., Diario de djelfa, Edit. Joaquín Mortiz, Méjico, 1970 .
- Ayuso José Paulino, La poesía en el siglo XX desde 1939, lectura crítica de la literatura española , playor, Madrid
- Biblioteca Max Aub, Instituto Cervantes, Mayo, 2009.
- Cano, José Luis, La poesía de la generación del 27, Guadarrama, Madrid, 1986.
- Celaya Gabriel, Poesía y verdad, Primera edición en Colección ensayo, Planeta, Barcelona, 1979.
- Damaso Alonso, Poesía Española, ensayos de métodos y límites estilísticos, Gredos, Madrid 1987, (Quinta edición.)
- Damaso Alonso, Poetas Españoles contemporáneos, Tercera edición aumentada, Gredos, Madrid España 1988.
- De Haro Pedro Aullon, La poesía en el siglo XX (hasta 1939), Historia crítica de la literatura Hispánica, Taurus, Madrid, España 1989.
- Deyermond, Alan, Historia de la literatura española I . Edad Media, título original "A literary history of Spain. The middle ages" trad., Luis Alonso Lopez, Ariel, Barcelona, 1974.
- F.J Diez de Revenga, Panorama Crítico de la generación 27, Castalia, Madrid, 1987.
- García López, José, Historia de la literatura española, Vicens Vives, Barcelona, 1984.
- Juan Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución (1930–1936), Gredos, Madrid España 1983.

- Juan Manuel Rozas, El grupo poético del 27, Cuadernos de estudios 24, Cincel, Madrid España 1980.
- Lazaro Carreter, F., Tusón V., Literatura española, Anaya, Madrid, 1981.
- Lázaro, F., Tuzon, V., Literatura española, Anaya, Madrid, 1981.
- López Garcia, Damaso Teorías de la traducción, Antología de textos, de la universidad de castilla, La mancha Cuenca 1996.
- Max Aub, Textos sobre artes, edición de Manuel Garcia, Calabria, artes Valencia, 2005.
- Octavio Paz, Traduction: litteratura y literalidad, Barcelone, Tusquets, 1971.
- Pedro Aullon de Haro, La poesia en el siglo XX (Hasta 1939), taurus, Madrid Espana 1989.
- Pedro Aullon Haro, La poesía en el siglo XIX, playor, Madrid, 1982.
- Quilis, Antonio, Métrica española, Edit. Ariel, Barcelona, 1979.
- Ricardo Velilla Barquero, La Literatura del exilio a partir de 1936, Cuadernos de estudios 29, Cincel, Madrid España 1981.
- Soldevila Durante, I, El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub, Fundación Max Aub, Segorbe, 1999.
- Soldevila Durnte, I., La obra narrativa de Max Aub, Gredos, Madrid, 1973.
- Tomas Navarro, Tomas, Métrica española, Labor, 1991.
- Xelo Candel Vila, De lo vivo a lo pintado, la poética realista de Max Aub en el ambito de la modernidad literaria, Fundacion Max Aub Segorbe España 2008.

• المجالات:

- الحياة الثقافية، تونس، ع 41، 1986.
- المترجم، مجلة محكمة تعني بقضايا الترجمة يصدرها مخبر "تعليمية الترجمة وتعدد اللسان"، قسم الترجمة، كلية الاداب، اللغات والفنون، جامعة السانية/وهران-الجزائر-العدد 10، جويلية-ديسمبر 2004، دار الغرب للنشر والتوزيع.

- انظر رشيد برهون، ترجمة الفكر العربي واختلاف المصادر، مجلة المترجم، عدد 02 سنة 2001، جامعة وهران، ص 102
- انظر: عبد الله الحراصي، 2002، دراسات في الاستعارة المفهومية الطبعة الثانية مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان ص 16.
- بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة، جوانب من نظرية الترجمة، ترجمة الدكتور محمود اسماعيل صيني، جامعة الملك سعود، الرياض، دار المريخ للنشر، 1986.
- ترجميات، تعنى بشؤون الترجمة والتواصل، العدد الاول، طبع بدعم من وزارة الثقافة، دار جذور للنشر، الرباط، فبراير 2006.
- دفاتر الترجمة، تكوين الترجمة والمترجمين في الجزائر، العدد 5، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم الترجمة، الجزائر، ماي 2008.
- سيميائية النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987.
- عبد الرزاق البصير، "الترجمة الى العربية قبل الاسلام"، مجلة "العربي" العدد 378 السنة 1990، الكويت.
- مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد 104 السنة السادسة والعشرون، كانون الأول 2006، ذو الحجة 1427.
- مجلة علي تابليت، "نظرة تاريخية عن حركة الترجمة عند العرب"، دفاتر الترجمة، العدد 2 السنة 1996، معهد الترجمة، جامعة الجزائر.
- القواميس المعاجم:  
العربية
- بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
- 1995، بارك مبارك حالة، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني.
- ابن منظور، لسان العرب، اعداد و تصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، 1982.
- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، بيروت، 2007.
- الشامل، معجم في علوم اللغة ومصطلحاتها، دار العودة، بيروت، 1993.
- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2000.
- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، 1994.

- المورد، قاموس عربي-اسباني، الدكتور روجي البعلبكي، دار علم للملايين، الطبعة الثالثة، 2001.
- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987.
- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تز. السيد إمام، ميريت - الطبعة: الأولى القاهرة، 2003.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
- طلعت همام، قاموس العلوم النفسية والاجتماعية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.
- طلعت همام، قاموس العلوم النفسية والاجتماعية، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1984.
- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة: الثالثة، 2003.
- معلوف لويس، المنجد العربي في اللغة والادب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1956.

#### • الاجنبية

- Alhambra, Diccionario Español –Arabe, Arabe –Español, maurice Gkapalmian ed Romon Sopena, Barcelona, 1998.
- Breve diccionario étimológico de la lengua castellana, Jean Goraminas, ed, Gredos, Madrid, 1990.
- Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española, Manuel Seco, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- Diccionario de sinónimos y antónimos, Espasa de bolsillo, ed EspasaCalpe, sa, Madrid, 1996.
- Diccionario Español–Arabe; F, Corriente, tercera edición Herder, 1997.
- Jacqueline Picoche, Dictionnaire étymologique du français, Le Robert, 2008.

- María Moliner, diccionario Del USO del español (A–G) tomo1, Gredos, Madrid 1991.
- Paul Robert, le petit Robert, dictionnaire de la langue française, paris, 1977.
- Jacqueline Picoche, Dictionnaire Etymologique, Collection les usuels, Editions Le Robert, Paris, 2009.
- Jean Dubois, Dictionnaire de Linguistique, Larousse, Paris, 1987.
- **Tesis:** Tesis doctoral en literatura española contemporánea, Max Aux, Y Argelia, Una escritura entre literaridad, realidad y simbólica, Saliha zerrouki, universidad de oran facultad de letras lenguas y artes, Argel, 2004.

• مواقع الإنترنت:

- <http://ccec.revues.org/2520>
- [http://www.atala.org/doc/actes\\_taln/AC\\_0021.pdf](http://www.atala.org/doc/actes_taln/AC_0021.pdf)
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Isotopie\\_\(linguistique\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Isotopie_(linguistique))
- [http://maktaba1.blogspot.com/2008/12/blog-post\\_24.html](http://maktaba1.blogspot.com/2008/12/blog-post_24.html)
- <http://al-mostafa.info/books/htm/disp.php?page=list&n=44>
- [http://www.mohamedrabeea.com/books/book1\\_1150.pdf](http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_1150.pdf)
- <http://www.atida.org/forums/>
- <http://www.saaaid.net/>
- <http://www.books4all.net/>
- [www.atala.org/doc/actes\\_taln/AC\\_0021.pdf](http://www.atala.org/doc/actes_taln/AC_0021.pdf)
- [http://www.revue-texto.net/Parutions/Essais-de-semiotique/Rastier\\_essais\\_de\\_semiotique.html](http://www.revue-texto.net/Parutions/Essais-de-semiotique/Rastier_essais_de_semiotique.html)
- [http://www.fabula.org/revue/document\\_4519.php](http://www.fabula.org/revue/document_4519.php)
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Soneto1997>



- <http://www.baheth.info>
  
- **Dictionnaires en ligne :**
  - Dictionnaire de sémiotique générale  
<http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>
  - Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, vigésima segunda edición en línea.  
<http://www.rae.es/rae.html>
  - Real Academia Española, DICCIONARIO PANHISPÁNICO DE DUDAS – Primera edición (octubre 2005)  
<http://lema.rae.es/dpd/>
  
- قاموس المعاني قاموس اسباني عربي  
<http://www.almaany.com/home.php>
  
- كتاب الكتروني:
  - عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، كتاب الكتروني.  
[http://www.univ-biskra.dz/lab/Labreception/index.php?option=com\\_content&view=article&id=61&Itemid=59](http://www.univ-biskra.dz/lab/Labreception/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=59)

• مسرد بعض أهم المصطلحات: عربي / فرنسي / إسباني:

ESPAGNOL	FRANCAIS	ARABE
Dodecasílabos	Dodecasyllables	اثنا عشرة مقطع
Endecasílabos	Hendécasyllabes	احدا عشرة مقطع
Abreviación	Abréviation	اختزال
Cognitivo	Cognitif	ادراكي معرفي
Sustitución	Substitution	استبدال
Intraduisibilidad	Intraduisibilité	استحالة الترجمة
Metáfora	Métaphore	استعارة
Estilo poético	Style poétique	اسلوب شعري
Paráfrasis	Paraphrase	اعادة صياغة
Cantas de gesta	Chants épiques	أغاني المائثر
Efecto	Effet	الاثثر
Lengua fuente	Langue source	اللغة المصدر
Lengua de objetivo	Langue cible	اللغة الهدف
Deviación	Déviation	انزياح
Connotación	Connotation	ايجاءات او ظلال المعنى
Ritmo	Rythme	ايقاع
El verso	vers	بيت شعري
Aliteración	Allitération	تجانس استهلاكي
Asonancia	Assonance	تجانس صاءتي / السجع
Clasificación	Classification	تجمع لفظي
Cohesión	Cohésion	ترابط
Traducción literaria	Traduction littéraire	ترجمة ادبية
Traducción interpretativa	Traduction interprétative	ترجمة تفسيرية

Traducción libre	Traduction Libre	ترجمة حرة
Traducción literal	Traduction littérale	ترجمة حرفية
Traducción palabra por palabra	Traduction mot à mot	ترجمة كلمة بكلمة
Calco	Calque	ترجمة مقترضة
Imagén poética	Image poétique	تصوير شعري
Equivalencia cultural	Equivalence culturelle	تعادل ثقافي
Modulación	Modulation	تعديل
Equivalencia	Equivalence	تكافؤ
Repetición	Répétition	تكرار
Adaptación	Adaptation	تكيف
Intertextualidad	Intertextualité	تناص
Tridecasílabos	Tridecasílabos	ثلاثة عشرة مقطع
Trisílabos	trisyllabique	ثلاثي المقاطع
Octosílabos	octosyllabes	ثمانية المقاطع
Literalismo	Littéralisme	حرفية
Humanismo	Humanisme	حركة إنسانية
Pentasilabos	Pentasyllabe	خماسي المقاطع
Cancioneros	Chansons	ديوان الأغاني
Romanceros	Ranmanciers	ديوان القصائد
Endecasílabos	hendécasyllabe.	ذات تسعة المقاطع
Bisílabos	disyllabic	ذات مقطعين
Tetrasílabos	tétrasyllabique	رباعي المقاطع
Símbolo histórico	Symbole historique	رمز تاريخي
Símbolo religioso	Symbole religieux	رمز ديني
Simbólico, (a) – alegórico	Symbolique – Allégorique	رمزي
Heptasilabos	heptasyllabe	سباعية المقاطع
Hexasilabos	Hexasyllabic	سداسي المقاطع

Soneto	Sonnet	سوناتا
Micro contexto	Micro-texte	سياق اصغر
Macro contexto	Macro-texte	سياق اكبر
Co-texto	Cotexte	سياق لفظي
Carga emocional	Charge émotionnelle	شحنة عاطفية
Glosario	Glossaire	شرح معجمي
Verso libre	Vers libre	شعر حر
Poesia Narrativa	Poésie narrative	شعر سردي
P lírica	P Lyrique	شعر غنائي
Decasílabos	Decasyllabic	عشرة المقاطع
Semántica	Sémantique	علم الدلالة
Semiótica	Sémiotique	علم الرموز
Lingüístico (a)	Linguistique	علم اللغة
Rima	Rime	قافية
Rima parcial	Rime partielle	قافية جزئية
Rima Total	Rime totale	قافية كلية
Neologismo	Néologisme	كلمة مبتكرة او مولدة
Paralenguaje	Paralangage	لغة موازية
Metalingüístico (a)	Métalinguistique	ما وراء اللغة
Polisemia	Polysémie	متعدد المعاني
Receptor	Récepteur	متلقي
Abstracto (a)	Abstrait	مجرد
Imitación	Imitation	محاكاة
Corpus	Corpus	مدونة
Término	Terme	مصطلح
Denotación	Dénotation	معنى حقيقي
Periférico (a)	Périphérique	معنى هامشي
Silaba	syllabe	مقطع لفظي
Estrofa	Strophe	مقطع شعري

Sílaba	Syllabe	مقطع صوتي
Componente	Composant	مكون
Epic	Épique	ملحمة
Acento	Accent	نبر
Canto Espiritual	Chant spérítuel	نشيد روحي
Teoria substantiva	Théorie Substantive	نظرية استبدالية
Sistema lingüístico	Système linguistique	نظام لغوي
Gusto	Goût	نكهة أو طابع
Unidad lexical	Unité lexicale	وحدة معجمية
Unidad sintaxica	Unité syntaxique	وحدة نحوية
Descripción	Description	وصف
Cesura	Césure	وقفة انقطاعية
Pausa versal	Pause coupe	وقفة بيتية
Pausa interna	Pause interne	وقفة داخلية
Pausas estrofica	Pauses strophique	وقفة مقطعية

• فهرس الرسوم البيانية

- شكل 1 علامة الاتفاق او التشاكل L'isotopie .
- شكل 2 الرسم البياني لحساب مدى استعمال الاستراتيجيات السبعة في ترجمة القصائد الثلاثة الى العربية
- شكل 3 النتائج النهائية
- شكل 4 الصليب.
- شكل 5 ازوتوبيا الموت.
- شكل 6 ازوتوبيا الضمنية وازوتوبيا رمزية.
- شكل 7 أوجه الشبه.
- شكل 8 رسم بياني لمراحل الكتابة في النص الاصل والنص الوصل.

ملخص المذكرة

**Ce travail de recherche s'inscrit dans le cadre de la traduction poétique.**

Si nous voulons traduire la poésie en poésie, il faut avant tout du beau langage qui ne vient pas du respect strict des règles, mais de la bonne **compréhension** de ce qu'elles rendent possible. Les traductions qui ne respectent systématiquement ni les règles classiques, ni le mot à mot, peuvent toutefois être très agréables d'écoute et pleines d'inventions qui sont bien plus précieuses.

Pour se faire nous nous sommes fixés une problématique :

La traduction de la poésie se limite à la traduction mot à mot c'est-à-dire suivre les rimes, ou le transfert pure du sens ?

Et des hypothèses :

1. La poésie est traduisible, c'est au traducteur de relever les obstacles en traduisant le vrai sens d'une part et d'autre part conserver le style et le rythme et la rime.
2. Les différences linguistiques et culturelles entre les deux langues, l'espagnol et l'arabe influencent sur la traduction l'image poétique.
3. . La Traduction de la poésie est une action de transfert des caractéristiques du texte de la langue départ vers la langue d'arrivée.

La traduction poétique est d'abord considérée comme un art de recoder, c'est-à-dire une activité linguistique destinée à déchiffrer les codes d'un message source et à produire par voie de transfert de sens et de style sa double cible, dont les constituants sont reliés à ces mêmes codes par une relation à la fois interne et externe.

En effet chaque mot, ou chaque groupe de mots, prend son sens véritable selon sa position contextuelle ou sa fonction dans l'énoncé dont il est un constituant.

C'est à dire que l'activité de traduction poétique ne consiste pas seulement à transférer d'une langue à l'autre une pensée ou un sentiment, mais aussi à



mettre en œuvre une valeur d'ordre esthétique mais de caractère sonore. En d'autres termes, le langage poétique, en tant qu'il implique une double structure, ou plus exactement une double dimension d'interdépendance — dimension référentielle et dimension stylistique ou esthétique (Hymes 1984 : 26) quant à sa structure interne et à sa valeur sonore — peut se définir comme une expression ou une transposition au moyen de «signes particuliers» (Bréal 1904 : 329) d'une psychologie ou d'un comportement, d'un sentiment ou d'une pensée, d'une attitude ou d'une esthétique.

D'où la différence entre le mode poétique fondé sur la fonction symbolique et le pouvoir harmonique du langage, et le mode technique ou prosaïque fondé sur des codes dont la fonction ne consiste qu'à signifier et à communiquer une expérience objectivante et rationnelle (Guiraud 1971), expliquée tout simplement par cette connaissance du monde et du réel découpé différemment dans chaque langue, et cela non seulement parce qu'il s'agit pour chaque langue de rapports différents à «exprimer» (Martinet, cité par Mounin 1963 : 261), mais aussi parce que «chaque langue est constamment en formation et en développement» (Gadamer 1975 : 415).

Or le code poétique ne consiste pas seulement à nous informer, mais aussi et surtout à nous communiquer une certaine impression, à provoquer en nous des «émotions analogues» (Earnap, *Philosophy and Logical Syntax*), et cela non seulement par le pouvoir symbolique des mots qui impliquent des sens au-delà de leur aire naturelle, mais aussi par leur valeur harmonique.

C'est de là que vient ce caractère symbolique, expressif, descriptif et stylistique de l'œuvre poétique dû, d'une part, à la vertu des codes choisis parmi les plus abstraits et dont on utilise toutes les nuances et, de l'autre, au pouvoir imaginaire et harmonique des figures, qui ont une fonction très variée — descriptive, combinatoire, expressive, codificatrice, antithétique, etc. — **ce qui fait de la traduction poétique une activité aux multiples dimensions.**

De là on peut déduire que, dans la traduction poétique, les codes, étant de nature non seulement à actualiser les valeurs connotatives mais aussi à les développer (Guiraud 1971), se trouvent canalisés nécessairement autour d'une image-concept (Claret 1979) et prennent leur véritable signification eu égard à cette image-concept qui tient au contenu sémantique du contexte en même temps qu'à la valeur phonique des éléments utilisés en vue d'augmenter l'efficacité du pouvoir poétique et d'exercer ainsi une influence relative sur la substance sémantique. C'est dire que les éléments intrinsèques qui caractérisent l'œuvre poétique tels que couleur, harmonie, rythme, ont un caractère plastique et sont de nature à désigner un rapport interne et constitutif entre le sens et le son considéré par certains linguistes comme un «un écho du sens».

Cela revoit à ce que la traduction poétique n'est pas une simple opération d'ordre lexical ; elle est une activité linguistique prise sous toutes ses formes en même temps qu'une esthétique de caractère phonique impliquant le sens le plus mélodique du mot. Ce rapport strict entre la poésie et le langage fait de la poésie un art du langage, et du traducteur un bon technicien du langage mais conscient de l'effet poétique qui est au fond l'œuvre commune du sens et du son.

Le langage poétique, nous conduit à être soucieux de ce qui est rythmique et concentrique linguistiquement et esthétiquement parlant, à traiter le texte source à deux niveaux (niveau d'ordre référentiel et niveau d'ordre stylistique ou esthétique) et sur deux plans (plan sensible et plan intelligible), parce qu'il s'agit de concilier dans une même expérience *Idée* et *Harmonie*, qui ont leur source «dans les variations stylistiques et connotatives» (Guiraud 1971 : 10) issues des propriétés formelles et substantielles des figures, tropes, métaphores, etc. (Kayra 1993 : 164).

La tâche première du traducteur poétique doit consister à poser le problème, d'une part, au niveau de la fonction poétique elle-même et, de l'autre, au

niveau où le message poétique (le vers) est pris en tant que partie de la linguistique, car il s'agit avant tout d'une série bien combinée d'énoncés qui demandent à être analysés sur le plan sémiotico-sémantique.

Il faut donc traiter d'abord le message poétique au regard des éléments propres à la Poésie qui consistent en deux aspects — l'aspect acoustique et phonétique, révélé par l'expression et qui constitue la substance phonique, et l'aspect sémantique lié aux significations et qui constitue la substance du contenu —et l'analyser ensuite en tant que «forme conventionnelle et strictement codifiée du langage» (Cohen 1966 : 8). Cela revient à dire qu'il ne suffit pas de traduire le sens, qu'il faut traduire aussi le style ou l'esthétique du poète qui procède de son sens de la beauté formelle et de la profondeur psychologique.

Jakobson voit même dans le style un élément servant de sous-code par rapport au code total. On lui attribue même une fonction suprasegmentale faisant partie du message communiqué (Hill 1958).

Exprimer la même chose dans une autre langue sans rien perdre de sa musique et de son harmonie, de sa couleur et de son rythme intérieur exige nécessairement une pratique linguistique et péri-linguistique en même temps qu'une série de compétences de caractère spécifique, entre autres une spécialisation du domaine, un sens de l'harmonie et du rythme, et surtout ce goût du beau poétique, qui réside tant en la forme qu'en le fond, en le visible qu'en le caché. Le traducteur est un «co-auteur» animé d'une certaine théorie esthétique mais doté en même temps d'une certaine pédagogie de la pratique en son genre.

**Le traducteur doit savoir aussi actualiser l'atmosphère du poème**, le traducteur, peut ajouter une certaine couleur au poème qu'il traduit mais sans faire abstraction du caractère propre à la création poétique.

Avec les poésies que nous avons pris soigneusement le temps de sélectionner dans l'optique de l'activité traduisante, typiquement poétique avec

dans chacune une présence d'une structure abstraite de la réalité vécue, saisie et interprétée à travers et par l'intuition : il faut traduire la poésie surréaliste de façon à conserver son caractère philosophique et son aspect pathétique, l'attention doit porter sur les symboles et les images riches d'impressions et de suggestions, sans négliger «sonorités, timbres, accents» (Varéry 1941 : 99).

En effet, chez Max Aub, où l'on utilise plusieurs dénominations pour un même concept (le «Désert», par exemple, y est dénommé «Le néant», nous assistons à une création poétique.

La caravane de chameaux aperçue dans le lointain ne figure pas dans le paysage, c'est-à-dire dans le texte, en tant que détail à effet réaliste ; rôle qu'elle ne tente même pas de jouer en recherchant l'exactitude zoologique (chameaux / dromadaires). Elle n'est pas, non plus, un élément décoratif ou d'identification : « chenille d'horizon » qui lentement passe, elle est la mesure d'un temps qui ne s'écoule pas, « temps étiré qui se traîne » sur un espace que rien n'anime, constitutive d'une paratopie chronotopique.

Il s'agit, pour ainsi dire, d'un travail sur soi destiné à retrouver ce qu'il y a de plus profond et de plus absolu dans le Moi, d'une interprétation purement symbolique du monde coloniale saisi par une conscience .Le poète cherche, à cet effet, à donner aux images, figures, métaphores, etc. ,outre leur propre signification, une signification susceptible de donner une interprétation originale de du colonialisme à cette époque où il suffoquait avec des amis dans leur exile au sud algérien ( El-Djelfa ).

D'où, dans la traduction poétique, la bonne utilisation des figures, entre autres des métaphores et des métonymies, qui peuvent être confondues, car dans le langage poétique, pour reprendre les termes de Jakobson, «toute métonymie est légèrement métaphorique et toute métaphore a une teinte métonymique» (1983 : 238). D'où le bon choix des éléments susceptibles d'ajouter une valeur poétique tant au niveau des sonorités et des rythmes que des images, tels que

homophonie, assonance, redondance. D'où aussi cette conscience à l'égard du principe de similarité et de contraste sémantiques, susceptibles d'être apportés par le parallélisme métrique et l'équivalence phonique (Jakobson 1963 : 66–67), sans passer sous silence le rôle joué par des figures utilisées en vue de servir de support aux significations, telles que archaïsmes, étymologismes, néologismes.

Le traducteur d'autre part, doit savoir, comme le poète, tirer des effets sonores en recourant à la force de leur suggestion acoustique.

L'important, c'est de pouvoir bien saisir le sens profond et symbolique du message poétique et d'être conscient de la valeur contextuelle des éléments utilisés en vue de créer l'effet poétique.

À cause des différences stylistiques et métaphoriques et de la fréquence des images allusives, il n'est pas facile d'aller à une équivalence idéale. Pour ne pas tomber dans l'illusion, il vaut mieux reformuler un mot du texte source à la lumière de son interprétation contextuelle que de chercher dans la langue cible son équivalence sémantique.

Et, d'autre part, le poète peut recourir aux jeux du langage destinés à nous éveiller à la conscience d'une réalité à peine perceptible. Dans ce cas, le traducteur peut avoir du mal à distinguer le rapport susceptible d'exister entre figures et idées, c'est-à-dire entre l'objet réduit à ses propriétés essentielles et l'idée qui en fait une réalité symbolique. L'important, pour le traducteur, c'est de saisir l'idée centrale et de la reformuler par les mots correspondants de la langue cible mais sans perdre l'humour et le style du texte source.

Atteindre au beau esthétique par les effets du langage, qui est à la fois idée (sens) et musique (son), «la traduction poétique ne peut donc être qu'un **acte de voir d'abord et de créer ensuite** mais à partir d'un contenu qui va du clair au sombre, du concret à l'abstrait, et conçu d'après une esthétique au sens

étymologique du mot, c'est-à-dire prise dans le sens d'*aesthetica*, qui signifie sentir et par analogie "avoir le sentiment du beau"» (Kayra 1993).

Il faut pour cela remonter aux sources du poème pour y chercher le véritable charme poétique, atteindre «le suggestif symbole» (Ghil 1887). Cela suppose, pour ainsi dire, la recherche d'une syntaxe picturale liée aux lois de l'esthétique musicale (Saoula : 1969) et l'utilisation d'un langage fondé sur l'esprit d'analyse et de synthèse. Le passage d'une langue à l'autre n'est pas seulement une opération d'analyse mais aussi de synthèse, car, particulièrement dans la traduction poétique, il s'agit de fixer non seulement l'origine des obstacles rencontrés dans les deux langues mais aussi l'élément commun qui provient de ces obstacles.

Nous avons présenté également une approche conçue justement dans la vérification de traduction, qui permet une plus grande fluidité. En s'attachant à réduire la trop grande restriction des approches habituelles. Nous avons vu que certaines erreurs ne pouvaient être repérées en se basant que sur un meilleur jugement synthétique, qui peut toujours être affiné par un retour aux valeurs précises sous forme d'isotopie vérificative.

Comme conclusion, dans la traduction poétique, il faut commencer par voir la poésie comme la pensée la mieux organisée tant du point de vue linguistique que du point de vue esthétique, ou comme l'expérience sensible la plus hermétique. Cela est nécessaire pour être dès le début conscient du fait que la traduction poétique n'est pas exclusivement une activité faite sur le seul plan linguistique. En tant qu'elle est un acte de voir d'abord et de créer ensuite d'après un modèle qui nous montre à peine sa figure propre, elle devient nécessairement à la fois un art et une technique où interviennent nombre de compétences, qui vont du symbolisme linguistique au symbolisme phonologique. Elle est un art, parce qu'elle implique une originalité marquée

par une certaine esthétique. Elle est une technique, parce qu'elle a ses règles et son esprit, conçus à la lumière des connaissances et des techniques acquises empiriquement. Cette caractéristique de la traduction poétique nous conduit forcément à procéder à une analyse juste et claire des problèmes posés par les contraintes susceptibles de provenir soit de l'art poétique proprement dit, soit du caractère descriptif et analytique du langage. Une telle analyse ne nous permet pas seulement de mieux apprécier la juste valeur du contenu connoté dans le texte source, d'aborder le problème dans sa perspective «sémiotico-sémantiste» (Ladmiral 1979) et sa valeur stylistique, mais aussi de l'étudier plus consciemment et plus nettement sur son plan herméneutique qui se trouve à l'origine de l'analyse poétique.

Elle permet, d'autre part, de saisir la nature et la dimension exactes de la création poétique, de mettre en œuvre une pratique traduisante jugée à tous les niveaux et de voir les choses de l'oeil à la fois d'un théoricien et d'un praticien, chose nécessaire pour une activité de cette ampleur.

ملخص المذكرة بالإسبانية



**Este trabajo de investigación se inscribe en el marco de la traducción poética.**

Si queremos traducir la poesía, es necesario utilizar un buen lenguaje. Las traducciones que no respetan sistemáticamente ni las reglas clásicas, ni la traducción literal, pueden ser frecuentemente muy agradables a escuchar y llenas de invenciones que son mucho más preciosas.

**Para hacer nos hemos fijado una problemática:**

¿La traducción de la poesía se limita a la traducción palabra por palabra quiere decir las rimas, o sino la trasferencia puro del sentido?

**Y unas hipótesis:**

1. La poesía es traduisible, es el traductor a quien se devuelve la misión de identificar las barreras para transferir el verdadero significado, de un lado, y por otro lado mantener el estilo y el ritmo y la rima.
2. Las diferencias lingüísticas y culturales entre las dos lenguas, castellano y el árabe influyen sobre la traducción de la imagen poética.
3. La traducción de la poesía es una acción de transferir las características de un texto de lengua A hacia lengua B.

La traducción poética es en principio considerada como un arte de recodificar, es decir una actividad lingüística destinada a descifrar los códigos de un mensaje fuente y a producirlo por vía de la transferencia de sentido y de estilo su doble objetivo, del cual los constituyentes están vinculados a esos mismos códigos por una relación a la vez interna y externa.

En efecto, cada palabra, o cada grupo de palabras, toma su verdadero sentido según su posición contextual o su función en el enunciado del cual es un constituyente.

Es decir que la actividad de traducción poética no consiste solamente en transferir de una lengua a otra un pensamiento o un sentimiento, sino que consiste en dar a una obra un valor de orden estético y sonoro. En otras palabras, el lenguaje poético, en tanto que implica una doble estructura, o más exactamente una doble dimensión de interdependencia –dimensión referencia y dimensión estilística o estética (Hymes 1984:26) en cuanto a su estructura interna y a su valor sonoro – puede definirse como una expresión o una transposición por medio de "signos particulares" (Breal 1904:329) de una psicología o de un comportamiento, de un sentimiento o de un pensamiento, de una actitud o de una estética.

De ahí la diferencia entre el modo poética fundado en la función simbólica y el poder armónico del lenguaje, y el modo técnico o prosaico fundado en códigos en los que la función no consiste sólo en significar o comunicar una experiencia objetivante y racional (Giraud 1971), explicada simplemente por este conocimiento del mundo, no solamente porque se trata de relaciones diferentes a "expresar" (Martinet, citado por Mounin 1963: 261) sino porque "cada lengua está en continuo formación y desarrollo" (Gadamer 1975:415).

El código poético no consiste solamente en informarnos, pero también y sobre todo en comunicarnos una cierta impresión, en provocar en nosotros "emociones análogas" (Earnap, *Philosophy and Logical Syntax*), y eso no solamente por el poder simbólico de las palabras que implican sentidos más allá de su aire natural, sino también por su valor armónico.

De ahí viene ese carácter simbólico, expresivo, descriptivo y estilístico de la obra poética debido, por una parte, a la virtud de los códigos escogidos entre los más abstractos y de los cuales se utilizan todos los matices y, por otra parte, un poder imaginativo y armónico de las figuras, que tienen una función muy variada –descriptiva, combinatoria, expresiva, codificadora, antitética, etc. – **lo que hace de la traducción poética una actividad con múltiples dimensiones.**

Podemos deducir que, en la traducción poética, los códigos, siendo de naturaleza no solamente para actualizar los valores connotativos pero también para desarrollarlos (Guiraud 1971), se encuentran canalizados alrededor de una imagen–concepto (Claret 1979) y toman su verdadera significación respecto a esta imagen–concepto que mantiene al contenido semántico del contexto ,al mismo tiempo que al valor fónico de elementos utilizados en vista de aumentar la eficacia del poder poético y ejercer así una influencia relativa sobre la sustancia semántica. Es decir que los elementos intrínsecos que caracterizan la obra poética tales como el color, armonía, ritmo, tienen un carácter plástico y son de naturaleza para diseñar una relación interna y constitutiva entre el sentido y el sonido considerado por algunos lingüistas como un "eco del sentido".

Esto se refiere a que la traducción poética no es una simple operación de orden lexical. Es una actividad lingüística tomada bajo todas sus formas al mismo tiempo que una estética de carácter fónico implicando el sentido más melódico de la palabra. Esta relación estricta entre la poesía y el lenguaje hace de la poesía un arte del lenguaje, y del traductor un buen técnico del lenguaje pero consciente del efecto poético que está al fondo de la obra común de sentido y de sonido.

El lenguaje poético, nos hace estar preocupados de lo que es rítmico y concéntrico lingüística y estéticamente hablando, a tratar el texto

fuerza en dos niveles (nivel de orden referencial y nivel de orden estilístico o estético) y sobre dos planos (plano sensible y plano inteligible), porque se trata de conciliar en una misma experiencia idea y armonía, que tienen su origen "en las variaciones estilísticas y connotativas" (Guiraud 1971:10) resultados de las propiedades formales y sustanciales de figuras, tropos, metáforas, etc. (Kayra 1993:164).

La primera tarea del traductor poético debe consistir en proponer un problema, de una parte, al nivel de la función poética en sí misma y, por otra parte, al nivel en el que el mensaje poético (el verso) es tomado como parte de la lingüística, dado que se trata ante todo de una serie bien combinada de enunciados que solicitan ser analizados en el plano semiótico-semántico.

Hay que tratar entonces primero el mensaje poético bajo la mirada de los elementos propios a la Poesía que consisten en dos aspectos –el aspecto acústico y fonético, alzado por la expresión y que constituye la sustancia fónica, y el aspecto semántico ligado a los significados y que constituye la sustancia del contenido –y analizarla acto seguido como "forma convencional y estrictamente codificada del lenguaje" (Cohen 1966:8). Esto vuelve a decir que no es suficiente traducir el sentido, que hay que traducir también el estilo o la estética del poeta que procede de su sentido de la belleza formal y de la profundidad psicológica.

Jakobson ve incluso en el estilo un elemento que sirve de sub-código con respecto al código total. Incluso se le atribuye una función supra-segmental que forma parte del mensaje comunicado (Hill 1958).

Expresar la misma cosa en otra lengua sin perder nada de su música y de su armonía, de su color y de su ritmo interior exige necesariamente una práctica lingüística y peri-lingüística al mismo tiempo

que una serie de competencias de carácter específico, entre otras una especialización del dominio, un sentido de la armonía y del ritmo, y sobre todo ese gusto de la buena poética, que reside tanto en la forma como en el fondo, en lo visible y en lo oculto. El traductor es un "co-autor" animado de una cierta teoría estética pero dotado al mismo tiempo de una cierta pedagogía de la práctica en su género.

El traductor debe saber también actualizar la atmósfera del poema, o su sujeto, sin menoscabar su contenido semántico, a su valor fónico y a su dimensión universal.

El traductor, puede agregar un cierto color al poema que traduce pero sin hacer abstracción del carácter propio de la creación poética.

Con las poesías que hemos tomado cuidadosamente el tiempo de seleccionar en la óptica de la actividad traductora típicamente poética con cada presencia de una estructura abstracta de la realidad vivida, aprehendida e interpretada a través y por la intuición: hay que traducir la poesía surrealista de forma que conserve su carácter filosófico y su aspecto patético, la atención de estar en los símbolos e imágenes ricas de impresiones y de sugerencias, sin ser negligente con "sonoridades, timbres, acentos" (Varéry 1941:99).

En efecto, en Max Aub, donde se utilizan muchas denominaciones para un mismo concepto (el "Desierto", por ejemplo, que es denominado "la nada", asistimos aquí a una creación poética.

La caravana de camellos percibida desde la lejanía no figura en el paisaje, es decir en el texto, como detalle de efecto realista; rol que ella ni siquiera intenta jugar buscando la exactitud zoológica (camellos/dromedarios). No es, tampoco, un elemento decorativo o de identificación: "oruga del horizonte" que pasa lentamente, es la medida de

un tiempo que no pasa, "tiempo estirado que se arrastra" sobre un espacio que no anima nada, constitutivo de una paratopía cronotópica.

Se trata, por así decirlo, de un trabajo sobre sí destinado a encontrar lo que hay de más profundo y absoluto en el Yo, de una interpretación puramente simbólico del mundo colonial aprehendido por una consciencia. El poeta busca, para ello, dar a las imágenes, figuras, metáforas, etc, su propia significación, una significación susceptible de dar una interpretación original del colonialismo en esta época en la que se sofocaba con los amigos en su exilio al sur de Argelia (El-Djelfa).

De ahí, en la traducción poética, la buena utilización de las figuras, entre otras de metáforas y de metonímias, que pueden ser confundidas, dado que en el lenguaje poético, retomando los términos de Jakobson, "toda metonímia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene un tinte metonímico" (1983:238). De ahí que la buena opción de los elementos susceptibles de agregar un valor poético tanto al nivel de sonoridad y de ritmo como de imágenes, tales como homofonía, asonancia, redundancia. De ahí también esa consciencia con respecto al principio de similaridad y de contraste semánticos, susceptibles de ser aportados por el paralelismo métrico y la equivalencia fónica (Jakobson 1963: 66-67), sin pasar en silencio el rol jugado por las figuras utilizadas en vista de servir de soporte a las significaciones, tales como arcaísmos, etimologismos, neologismos.

El traductor por otra parte, debe saber, como el poeta, sacar efectos sonoros recurriendo a la fuerza de su sugestión acústica.

Es preferible que el traductor recurra a la virtud de los elementos formales pudiendo dar a los sonidos el sentido de la palabra con la cual están introducidos. Es decir que hay que considerar el sentido, la armonía, el

ritmo como los aspectos diferentes pero complementarios de una realidad poética.

Lo importante, es poder aprehender bien el sentido profundo y simbólico del mensaje poético y ser consciente del valor contextual de los elementos utilizados para crear el efecto poético.

A causa de las diferencias estilísticas y metafóricas y de la frecuencia de las imágenes alusivas, no es fácil llegar a una equivalencia ideal. Para no caer en la ilusión, es mejor reformular una palabra del texto fuente a la luz de su interpretación contextual que buscar en la lengua objetivo su equivalencia semántica.

Y, por otra parte, el poeta pueda recurrir a los juegos del lenguaje destinados a despertarnos a la consciencia de una realidad a penas perceptible. En ese caso, el traductor puede tener problemas para distinguir la relación susceptible de existir entre figuras e ideas, es decir entre el objeto reducido a sus propiedades esenciales y la idea que de hecho es una realidad simbólica. Lo importante, para el traductor, es aprehender la idea central y reformularla con las palabras correspondientes de la lengua objetivo pero sin perder el humor y el estilo del texto fuente.

Alcanzar la buena estética por los efectos del lenguaje, que es a la vez idea (sentido) y música (sonido), " la traducción poética no puede entonces ser más que un acto de ver primero y crear después pero a partir de un contenido que va de lo claro a la sombra, de lo concreto a lo abstracto, y concebido a partir de una estética en el sentido etimológico del término, es decir tomado en el sentido de *aesthetica*, que significa sentir y por analogía "tener el sentimiento de lo bueno" (Kayra 1993).

Para esto hay que remontar a las fuentes del poema para buscar el verdadero encanto poético, alcanzar "el sugestivo símbolo", (Ghil 1887). Eso supone, por así decirlo, la búsqueda de una sintaxis pictural ligada a las leyes de la estética musical (Saoula: 1969) y la utilización de un lenguaje fundado en el espíritu del análisis y de la síntesis. El paso de una lengua a otra no es solamente una operación de análisis sino también de síntesis, porque, particularmente en la traducción poética, se trata de fijar no solamente el origen de los obstáculos encontrados en las dos lenguas sino también el elemento común que proviene de esos obstáculos.

Hemos presentado igualmente una aproximación concebida justamente en la verificación de traducción, que permite una mayor fluidez. Apegándose a reducir la gran restricción de las aproximaciones habituales. Hemos visto que ciertos errores no pueden ser reparados si no es basándose en un mejor juicio sintético, que puede siempre ser afinado por un regreso a los valores precisos bajo la forma de isotopía verificativa.

Como conclusión, en la traducción poética, hay que empezar por ver la poesía como el pensamiento mejor organizado tanto desde el punto de vista lingüístico como desde el punto de vista estético, o como la experiencia sensible más hermética. Esto es necesario para ser desde el principio consciente del hecho que la traducción poética no es exclusivamente una actividad hecha sólo sobre el plan lingüístico. En tanto que es un acto de ver primero y de crear después a partir de un modelo que nos muestra a penas su figura propia, ella se convierte necesariamente a la vez en un arte y una técnica en la que intervienen un número de competencias, que van del simbolismo lingüístico al



simbolismo fonológico. Es un arte, porque implica una originalidad marcada por una cierta estética. Es una técnica, porque tiene sus reglas y su espíritu, concebidos a la luz de los conocimientos y de las técnicas adquiridas empíricamente. Esta característica de la traducción poética nos conduce forzosamente a proceder a un análisis justo y claro de los problemas expuestos por los contratos susceptibles de provenir de arte poético propiamente dicho o del carácter descriptivo y analítico del lenguaje. Un análisis tal no nos permite solo apreciar mejor el justo valor del contenido connotado en el texto fuente, de abordar el problema en su perspectiva "semiótico-semantista" (Ladmiral 1979) y su valor estilístico, pero también estudiar más conscientemente y más claramente sobre su plano hermenéutico que se encuentra en el origen del análisis poético.

Permite, por otra parte, aprehender la naturaleza y la dimensión exactas de la creación poética, de meter en obra una práctica traductora juzgada a todos los niveles y de ver las cosas con el ojo a la vez de un teórico y de un práctico, cosa necesaria para una actividad de esta amplitud.