مكتبة
t.me/soramnqraa

انضم لـ مكتبة .. امسح الكود

انقر هنا .. اتبع الرابط

telegram @soramnqraa

اختفاء المترجم

تاريخ للترجمة

- الكتاب: اختفاء المترجم (تاريخ للترجمة)
The Translator's Invisibility
(A History Of Translation)
- الكاتب: لورانس فينوتى
Lawrence Venuti
- الكتاب الأصلى صادر باللغة الإنجليزية ويصدر باللغة العربية بإذن خاص

© 1995, 2008 Lawrence Venuti
- جميع حقوق الطبعة العربية فى العالم محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب

- الطبعة الأولى باللغة العربية ٢٠٠٩
- طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل، رملة بولاق، القاهرة.
ت:٢٥٧٧٥٢٢٨/٢٥٧٧٥٠٠٠
فاكس: ٢٥٧٥٤٢١٣(٠٠٢٠٢)
ص.ب: ٢٣٥ــ الرقم البريدى:١١٧٩٤رمسيس
WWW.gebo.gov.eg
Email: info@gebo.gov.eg

فينوتى، لورانس.
اختفاء المترجم: تاريخ للترجمة/ تأليف لورانس فينوتى؛ ترجمة سمر طلبة؛ مراجعة محمد عنانى.ــ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
٤٥٦ ص؛ ٢٤سم. ــ (الألف كتاب الثانى)
تدمك ٢ ٢٤٠ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ــ الترجمة.
أ ــ طلبة؛ سمر(مترجم).
ب ــ عنانى، محمد (مراجع).
ج ــ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤٢٨٨ / ٢٠٠٩
I.S.B.N - 978 - 977 - 421 -240 - 2
ديوى ٨١٨,٢

الألف كتاب الثانى
نافذة على الثقافة العالمية

رئيس مجلس الإدارة
د. ناصر الأنصارى

رئيس التحرير
د. محمد عنانى

مدير التحرير
عزت عبد العزيز

مدير التحرير الفنى
محسنة عطية

سكرتير التحرير
هند فاروق

متابعة
نجوى إبراهيم
زوبة صالح
رشا محمد

تصحيح
محمد حسن
بدر شفيق

لورانس فينوتي

اختفاء المترجم

تاريخ للترجمة

ترجمة

سمر طلبة

مراجعة

دكتور محمد عناني

مكتبة
t.me/soramnqraa

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٩

الألف كتاب فى سطور .....

صدر مشروع الألف كتاب الأول عام ١٩٥٥ بإشراف الإدارة العامة للثقافة، التابعة لوزارة التربية والتعليم. وقد اهتم بأمهات الكتب العالمية والكلاسيكيات، كما شمل العلوم البحتة، والعلوم التطبيقية، والمعارف العامة، والفلسفة وعلم النفس، والديانات، والعلوم الاجتماعية، واللغات، والفنون الجميلة، والأدب بفروعه، والتاريخ والجغرافيا والتراجم. وتوقف العمل به عام ١٩٦٩.

صدر مشروع الألف كتاب الثانى عام ١٩٨٦عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وقد اهتم بترجمة الكتب الحديثة محاولةً منه للاتصال بالثورة العلمية والثقافة العالمية المعاصرة .

وقد قُسمت إصدارات المشروع إلى ١٩ فرعًا هى: الموسوعات والمعاجم، والدراسات الاستراتيجية وقضايا العصر، والعلوم والتكنولوجيا، والاقتصاد والعلوم الإدارية، ومصر عبر العصور، والكلاسيكيات، والفن التشكيلى والموسيقى، والحضارات العالمية، والتاريخ، والجغرافيا والرحلات، والفلسفة وعلم النفس، والعلوم الاجتماعية، والمسرح، والطب والصحة، والآداب واللغة، والإعلام، والسينما، وكتب غيرت الفكر الإنسانى، والأعمال المختارة.

(أنظر القائمة آخر الكتاب)

الفهرس

تمهيد ٧

الفصل الأول

الاختفاء (١٣ ــ ٦٣)

(١) السلاسة وسيطرتها ١٣

(٢) الترجمة والعنف ٣٢

(٣) قراءة الأعراض ٤٢

(٤) طريقة تتبُّع سلسلة النَّسَب ٥٩

الفصل الثانى

الدستور (٦٤ ــ ١٣٦)

(١) الترجمة كمشروع لتأييد الملكية ٦٥

(٢) تقليد إنجليزى للترجمة ٩٢

(٣) صورتان لكاتولوس ١١٤

الفصل الثالث

الأمة (١٣٧ ــ ١٩٥)

(١) شلايرماخر ومنهجه التغريبى ١٣٩

(٢) الجدل النيومانى الأرنولدى ١٥٨

(٣) تغريب نيومان والترجمة المعاصرة ١٨٩

الفصل الرابع

التمرد (١٩٦ ــ ٢٥٣)

(١) استيراد الفانتازيا ١٩٨

(٢) السرقة الأدبية: تاركيتِّى فى مواجهة مارى شِلِّى ٢١٠
(٣) الفانتازيا النسوية والترجمة ٢١٦
(٤) الترجمة كنقد إيديولوجى ٢٢٤
(٥) الترجمة التغريبية والدستور الأدبى ٢٣٦

الفصل الخامس

الهامش (٢٥٤ ــ ٣٦٨)

(١) الحداثة والترجمة ٢٥٥
(٢) الحداثة ورد الفعل المضاد ٢٧٧
(٣) التكوين الفكرى لشاعر ومترجم حداثى ٣٠٢
(٤) الترجمة الحداثية كمشروع سياسى ثقافى ٣٣٢
(٥) تاريخ مشروع ترجمة حداثى ٣٣٩
(٦) أشكال بديلة للترجمة الحداثية ٣٥٣

الفصل السادس

اتفاق الهوى (٣٦٩ ــ ٤١١)

(١) دستور الشعر الإيطالى الحديث فى الإنجليزية ٣٧٢
(٢) الترجمة بشكل مقاوم ٣٨٦
(٣) على هامش الشعر الأنجلوفونى ٤٠٣

الفصل السابع

دعوة إلى التحرك (٤١٢ ــ ٤٣٠)

الحواشى..... ٤٣١

تمهيد

مكتبة
t.me/soramnqraa

رغم أن مصدر هذا الكتاب هو خبراتى كمترجم محترف بدأ عمله فى أواخر السبعينيات؛ فإن تلك العناصر الذاتية فيه ليست إلا جزءًا من تاريخ الترجمة إلى الإنجليزية منذ القرن السابع عشر وحتى وقتنا هذا، فالكتاب هو مشروع هدفت فيه إلى رصد الأحوال والظروف التى يقوم كل مترجم إلى اللغة الإنجليزية بعمله فى ظلها، وذلك من منظورٍ ناقدٍ لتلك الأحوال والظروف، معارض لها، وهو منظور أرمى بتبنيه إلى الدعوة إلىٍ تغيير تلك الظروف والأحوال وإيجاد بدائل لها. ولتحقيق هذا الهدف، فقد استقيت أمثلتى من حقب تاريخية مختلفة ومن ثقافات متنوعة متباينة أشد التباين. ورغم أننى حاولت ألا أغفل شيئًا فى هذا البحث، فلم يكن هناك بُدٌّ من الانتقاء والانتخاب، فلم يكن بوسعى سوى التركيز على أهم "اللحظات" فى تاريخ الترجمة. وقد اتبعت منهجًا جدليًا صريحًا فى دراستى للماضى؛ بهدف التشكيك فى مدى شرعية الهامشية التى فرضتها الثقافة الأنجلوأمريكية على الترجمة.

كتبت هذا الكتاب عام ١٩٩٤، ولم تتغير أهدافى منذ ذلك التاريخ تغيرًا كبيرًا لأن الموقف الثقافى الذى وضعت تلك الأهداف فى ضوئه لم يتغير تغيرًا كبيرًا، وذلك رغم نمو دراسات الترجمة وتطورها كمبحث علمى وتشعُّب برامج تدريب المترجمين فى أنحاء العالم، فلا تزال الترجمة رغم ذلك نشاطًا يُساء فهم طبيعته

وتُتَجاهل أهميته، كما لم تتحسن الظروف التى يمارس المترجمون (إلى الإنجليزية أو غيرها) عملهم فى ظلها تحسنًا شديدًا، بل إنها قد ساءت فى بعض الأحيان.

كان التغير الحقيقى الذى شهدته السنوات المنصرمة بين ١٩٩٤ و٢٠٠٨ هو تغير جمهور القراء، ففى التسعينيات لم تكن لدىَّ فكرة واضحة عمن قد يجتذبهم كتابى، فكان الجمهور الذى تخيلته هو صورة يوتوبية، إذ عدَّدت، فى مقدمة الطبعة الأولى، المجالات والمباحث والمؤسسات التى شعرت بأنه من الواجب التوجه إليها حتى يتحقق التغيير المطلوب، وعلاوة على ذلك فلأننى كنت حينها ضمن أعضاء هيئة التدريس بواحدة من جامعات أمريكا الشمالية، فقد ركزت فى معالجتى للترجمة على الموضوعات والمجالات التى كانت أساس الجدل والبحث فى الدراسات الأدبية والثقافية، لاسيما فكرة أصالة الإبداع والعلاقة بين اللغة والذاتية الفردية والإيديولوجية ومفاهيم الجنس والعِرْق والطبقة والقومية، وكذلك الموضوعات التى تؤثر فى الممارسات الثقافية وأخلاقيات التمثيل الثقافى وسياساته والعلاقة بين العولمة والثقافة، وقد أدت رؤيتى للترجمة فى هذا السياق إلى إتاحة فرصة تخطِّى كتابى لحدود المؤسسات التعليمية والوصول إلى القراء المنتمين لمجالات أوسع من مجالات البحث اللغوى والأدبى، وإثارة الجدل ولفت الانتباه إلى الدور المهم الذى تلعبه الترجمة فى التبادل الثقافى، بل لم يتخط تأثير الكتاب حدود المؤسسات وحسب وإنما تخطى الحدود بين الدول، فنوقشت الترجمة داخل المجال الأكاديمى وخارجه؛ إذ تناولتها وسائل الإعلام المختلفة والجهات الحكومية والمؤسسات الثقافية والكُتاب والمترجمون فى أنحاء العالم.

غير أن الأفكار التى أدت إلى اتساع نطاق تداول كتابى هى نفسها التى أدت إلى تعقيد ردود الأفعال حياله، فانتماءات القراء الثقافية والمؤسسية (على اختلافها وتشعُّبها) هى ما حدد طريقة استجابتهم للأفكار التى يطرحها الكتاب، فرأى البعض أن للكتاب قيمته العملية، فى حين أساء فريق فهمه وشن آخرون (ممن انتموا إلى مبحث دراسات الترجمة أو غيره من المباحث) هجومًا صريحًا عليه، إذ كان مثارًا للكثير من الجدل ومصدر استفزاز لأكاديميين وباحثين نقدوه فى كتبهم ومقالاتهم واتخذوا من ذلك فرصة لبسط مناهجهم والتوسع فى شرحها وتوضيحها، وقد شملت مناهج هؤلاء أشكالاً مختلفة متنوعة من التحليل اللغوى والخطابى (انظر: بيكر

٢٠٠٠، ص٢٣)، كما اتخذ البعض من نظرية تعدد النظم (انظر: تيموزوكو ١٩٩٩ و٢٠٠٠) والمفهوم البين ثقافى (انظر: بيم ١٩٩٧) أساسًا لنقده، وتظهر ردود الأفعال النقدية المختلطة تلك أن الأحوال التى دفعتنى أساسًا إلى الكتابة لم تتغير كما كنت آمل؛ لذا فقد قررت إصدار هذه الطبعة الثانية من الكتاب، وانتهزت تلك الفرصة لتحديث الإحصائيات والأرقام وتوضيح المصطلحات الرئيسية والبراهين الأساسية التى لجأت إليها لإقامة الحُجَّة على كلامى فى الطبعة الأولى، كما ضمَّنت هذه الطبعة المزيد من البحث فى مجال النثر القصصى، ذلك المجال الذى لم يَلْقَ نفس الاهتمام الذى خصصت به الشعر فى الطبعة الأولى، كما أدخلت بعض التعديلات والمراجعات التى هدفت بها إلى الرد على تساؤلات النقاد.

وبالطبع، لا يمكن أن يكون مثل هذا المشروع نتاجًا لمجهود فردى، بل قد شرفت فيه بمعونة الكثيرين من أهل الخبرة الأدبية والنقدية، لذا يسرنى إيراد قائمة بأسماء من مدوا لى يد العون، إذ يذكِّرنى مجرد ذكر كل من ساعدنى (سواء بقراءة ما كتبت ومناقشتى فيه ونقده، أو حتى بمجرد التشجيع) بما حالفنى من حظ فى كتابتى لهذا الكتاب. وأشكر فى هذا المقام كُلاًّ من: أنطوان بيرمان، وتشارلز برنستين، وشيلى بريفيك، وآن سيزر، وستيف كول، وتيم كوريجن، وبيليرينو داكيرنو، وجاى دافينبورت، وديردر ديفيد، وميلو دى أنجيليس، وراشيل بلو دوبليسيس، وجورج إيكونومو، وجوناثان جالاسى، ودانا جيويا، وباربرا هارلو، وبيتر هتشكوك، وسوزان هاو، وسوزان جيل ليفيز، وفيليب لويس، وهارى ماثيوز، وجيرمى ماول، وسالى ميتشيل، ودانييل أوهارا، وتوبى أولسن، ودوجلاس روبنسون، وستيفن سارتر ريلى، وريتشارد سيبرث، وألان سنجر، ونايجل سميث، وسوزان ستيوارت، وإيفيلين تريب، ووليم فان فيرت، وجستين فيتيلو، ووليم ويفر، وسو ويلز، وجون زيلكوسكى. كما أشكر كل من أمدنى بمعلومات كان لها أكبر الأهمية فى إثراء مادة هذا الكتاب، ومنهم: ريموند بنتمان، وساره جولدن بلاكبرن، وروبرت إى. براون، وإيميل كابويا، وسدْ كورمان، وروب فيترمان، وبيتر جلاسجولد، وروبرت كيلى، وألفريد مك أدام، وجولى سكوت ميسامى، وم . ل. روزنثال، وسوزان ستارك، وسوزانا تامينن، وبيتر تاش، وموريس فالينسى، وإليوت واين برجر، وبالطبع لا يتحمل أى من هؤلاء أدنى مسؤولية عن أى نقائص لا مفر من وجودها فى هذا الكتاب.

كما أشكر كل من ساهم فى وصول الكتاب إلى جمهور القراء سواء داخل الولايات المتحدة الأمريكية أو خارجها، وهم: كارى أسمان، وجوان بانكيار، وسوزان باسنيت، وسيدريك براون، وكريج آيزندراث، وإد فوستر، وريتشارد ألان فرانسيس، وسث فريتشى، وأندرو موسين، وثيو هرمانز وبول هيراندى، وروبرت هولوب، وسيدنى ليفى، وجريجورى لوسينت، وكارول ماير، وماري خوسيه ميناسيان، وأنو نيدام، وبوبى بيرنس، ومارلين جاديس روز، وشيرى سايمون، ووليم تروبيا، وإيمانويل وولرشتاين.

كما أدين بخالص الامتنان للقائمين على المكتبات التى لجأت إليها لإتمام هذا العمل؛ لما أبدوه من صبر وسعة صدر فى معاونتى للوصول إلى ما أحتاج من مادة علمية، وأذكر من هؤلاء القائمين على المكتبة البريطانية (أرشيف الشعر الجديد، قسم ماندفيل للمجموعات الخاصة)، وجامعة كاليفورنيا، سان دييجو (قسم الكتب والمخطوطات النادرة)، ومكتبة بتلر، جامعة كولومبيا، وأرشيف مدينة نوتنجام، وقسم التبادل بين المكتبات بمكتبة بايلى، جامعة تمبل، ومكتبة بينيك للمخطوطات والكتب النادرة، جامعة ييل. وأتوجه بمزيد من الشكر إلى بيت ميلر من أرشيف الشعر الجديد على ما بذلته من جهد خارق لتوفير نسخ من العديد من الوثائق من مجموعة بول بلاكبرن، وكذا إلى أدريان هنستوك القائم على أرشيف نوتنجام الذى أتاح لى فرصة الاطّلاع على كتب لويس هتشنسون، كما أشكر السيد فيليب كروننويت رئيس قسم المجموعات الخاصة بمكتبة كلية دارتموث والذى أظهر سعة صدر وتعاوناً كبيرين فى إجابته عن أسئلتى حول أوراق رامون جوثرى، وكذا أشكر الأفراد والمؤسسات الذين سمحوا لى بالاقتباس من المواد الخاضعة لحقوق النشر، ومنها:

١ــ مقتطفات من مراسلات بلاكبرن، وترجماته وأعماله غير القصصية (حقوق النشر ١٩٩٥، ٢٠٠٨ جوان ميلر)، مقتطفات من "قصائد بلاكبرن المجمعة" (حقوق النشر ١٩٨٥، جوان بلاكبرن)، والتى أُعيدت طباعتها بإذن من "مطبوعات بيرسى".

٢ــ مقتطفات من مراسلات موظفى مكميلان، مثل خطاب إيميل كابويا إلى جون سياردى، وخطابه إلى رامون جوثرى، وتقرير جوثرى عن ديوان

الشعراء التروبادوريين الذى كتبه بلاكبرن، والذى أُعيدت طباعته بإذن من دار نشر كلية مكميلان، نيويورك ١٩٥٨. (حقوق النشر محفوظة).

٣ــ مقتطفات من "قصائد من شعر اليونان القديم" ترجمها ددلى فيتس (حقوق النشر ١٩٣٨، ١٩٤١، ١٩٥٦، وتابعة لدار اتجاهات جديدة للنشر).

٤ــ مقتطفات من شعر رامون جوثرى وترجماته بإذن من كلية دارتموث.

٥ــ مقتطفات من قصائد كاتولوس، ترجمها تشارلز مارتن (حقوق النشر ١٩٨٩، مطبوعات جامعة جون هوبكنز، وأُعيدت طباعتها بإذن من الجامعة).

٦ــ قصيدة يوجينو مونتالى Motteti 6 والتى أُعيدت طباعتها بإذن من Tutte le Poesie، وهى مجلة أدبية يحررها جورجيو زامبا. (حقوق النشر ١٩٨٤، أرنولدو موندا دورى، ميلان).

٧ــ مقتطفات من أعمال إيزرا باوند: ألف باء القراءة، كل الحقوق محفوظة، مقالات أدبية (حقوق النشر ١٩١٨، ١٩٢٠، ١٩٣٥، إيزرا باوند)، خطابات إيزرا باوند (١٩٠٧ــ ١٩٤١) (حقوق النشر ١٩٥٠، إيزرا باوند)، روح الرومانسية (حقوق النشر ١٩٦٨، إيزرا باوند)، الترجمات (حقوق النشر ١٩٥٤، ١٩٦٣ إيزرا باوند، وقد استُخدمَت بإذن من مؤسسة اتجاهات جديدة للنشر وفابر وفابر المحدودة). ما لم يسبق نشره لإيزرا باوند (حقوق النشر ١٩٨٣، ١٩٩٥، بإذن من الأوصياء على تركة باوند الأدبية، ومؤسسة اتجاهات جديدة للنشر، وفابر وفابر المحدودة).

٨ ــ مقتطفات من العقود التى أبرمتها مع فارار وشتراوس وجيروكس لترجمة "هذيان" بقلم باربرا ألبيرتى، بإذن من دار النشر.

٩ ــ كل أعمال لويس وسيليا زوكوفسكى (والتى لايحق استخدام أىٍّ منها بأى شكل بدون إذن من أصحاب حقوق النشر).

وأخيرًا، أتقدم بشكر خاص للدوريات التى ظهر فيها بعض من مادة هذا الكتاب فى صورتها الأولية، ومنها: دورية النقد، ودورية الدراسات القروسطية

ودراسات عصر النهضة، ودورية المادة، ودورية الممارسة النصية، ودورية "إلى: دورية للشعر والنثر والفنون البصرية"، وغيرها، كما ظهرت نسخة أولية من الفصل الرابع فى كتاب "إعادة التفكير فى الترجمة: الخطاب، الذاتية، الإيديولوجية" (رتلدج ١٩٩٢).

كما لا يمكن أن أنسى ما قدمته لى ليندساى دافيز من مساعدة لإنجاز الطبعة الأولى، وأنتهز الفرصة لأشكر جيما وجوليوس فينوتى لما أبدياه من صبر وقت إتمام الطبعة الثانية إزاء كثرة غيابى، ولكونهما مصدر بهجة وسعادة لا مزيد عليها فى أوقات الفراغ.

لورانس فينوتى

نيويورك وبرشلونة

يناير ١٩٩٤، أغسطس ٢٠٠٧

الفصل الأول

الاختفاء

"الترجمة فى رأيى هى محاولة إنتاج نص يبلغ من فرط شفافيته حدًّا يبدو معه كما لو لم يكن ترجمة، فالترجمة الجيدة هى لوح زجاجى لا نلاحظ وجوده إلا إذا شاب نقاءَه بعضُ الشوائب، كالخدوش والفقاقيع، وهو ما لا يجب أن يكون، فلا ينبغى أن تلفت الترجمة النظر إلى نفسها".

(نورمان شابيرو)

(١) السلاسة وسيطرتها

الاختفاء هو المصْطلح الذى سوف أستخدمه فى هذا الكتاب لوصف حال المترجم وموقعه ونشاطه فى الثقافة الأنجلو أمريكية المعاصرة، وهو مصطلح يشير إلى ظاهرتين تحدد كل منهما الأخرى فى علاقة تبادلية. أولى الظاهرتين هى انطباع مُضلِّل يوحى به النص المترجم نتيجةً لتلاعب المترجِم باللغة الإنجليزية، أما الظاهرة الأخرى فهى الطريقة المتبعة فى قراءة وتقييم الترجمات والتى لا تسود ثقافة الإنجليزية وحسب بل تسيطر على ثقافات أخرى. فمن الملاحظ أن معظم الناشرين والنقاد والقراء لا يقبلون الترجمة إلا إذا كانت سلسة شفافة تخلو من أية خصائص لغوية أو أسلوبية غريبة، وذلك بغض النظر عن نوع النص المترجم (فلا فرق هنا بين الشعر والنثر والقصة)، و"وهم الشفافية" هذا هو نتاج عمد المترجم إلى الإيحاء بأن الترجمة هى انعكاس مثالى لشخصية الكاتب الأصلى

ومقاصده، أو، بعبارة أخرى، بأنها نص أصلى وليست ترجمة، إذ يعمل المترجم على إنتاج نص تسهل قراءته بالالتزام بالاستخدام اللغوى الشائع، والعمل على إتمام الجمل الناقصة واستخدام التراكيب التى توفر الوحدة العضوية للنص، وإعادة بناء الجمل ذات البناء الغريب أو الملتوى بما يتفق وتراكيب اللغة المستهدفة، والإصرار على إزالة الغموض بالتركيز على معنى واحد مما قد يوحى به النص من معانٍ متعددة. ويُقصد بهذا الوهم أن يكون ستارًا يخفى الظروف التى أدى المترجم عمله فى ظلها، وعلى رأسها تدخُّل المترجم الحتمى فى النص الأجنبى، إذ كلما زادت سلاسة النص المترجَم زاد اختفاء مترجمه وزاد الكاتب الأصلى، وما أراد توصيله من معانٍ، ظهورًا.

ولا أدلَّ على سيادة تلك الأفكار للثقافة الأنجلوأمريكية مما يظهر فى صحفنا ودورياتنا من نقد للترجمات المختلفة (على قلة اهتمام نقادنا بالترجمة بوجه عام)، فعادةً ما يركز النقاد فى تعليقاتهم المقتضبة على أسلوب الترجمة، متجاهلين مسائل أخرى لها أهميتها، كمدى دقة الترجمة، ونوعية القراء المتوقعين لها، وقيمتها الاقتصادية فى سوق الكتاب، وعلاقتها بالاتجاهات الأدبية السائدة، وموقعها من حياة المترجم المهنية، فمن المثير للدهشة حقًا أنه طيلة الأعوام الخمسين الماضية عكست تعليقات النقاد إجماعًا على مدح السلاسة وإدانة أى انحراف عنها، أيًا كان نوع النص المترجم. وليكن مثالنا هنا هو الفن القصصى، والذى يتصدر قائمة الأنواع الأدبية المترجمة على مستوى العالم، بل فلنحصر اهتمامنا فى قصَّاصى أوروبا وأمريكا الجنوبية (إذ هم الأكثر ترجمةً إلى الإنجليزية)، ولنمعن النظر فى ترجمات أعمالهم، سواء أكانت قصصًا قصيرة أم روايات، وسواء أكانت تلك أعمالاً واقعية أم خيالية، أو ذات طابع فلسفى، أو نفسى أو سياسى أو جمالى. فلننظر مثلاً إلى رواية الغريب (١٩٦٤) لألبير كامو، وصباح الخير أيها الحزن (١٩٥٥) لفرانسواز ساجان، والتغيب بدون إذن (١٩٦٥) لهاينريش بول، والكوميديات العالمية (١٩٦٨) لإيتالو كالفينو، ومائة عام من العزلة (١٩٧٠) لجابرييل جارسيا ماركيز، وكتاب الضحك والنسيان (١٩٨٠) لميلان كونديرا، وفى مدح زوجة الأب (١٩٩٠) لماريو فارجاس لوسا، والساموراى (١٩٩١) لجوليا كرستيفا، والمظاهر (١٩٩٢) لجيانى سيلاتى، ودُمْيَة روسية (١٩٩٢) لأدولفو

بيوى كازاريس. سنجد أن بعض هذه الأعمال قد حظيت ترجماتها بنجاح نقدى وتجارى كبيرين، فى حين أحدثت ترجمات البعض الآخر دويًا فى البداية ثم ما لبثت أن طواها النسيان، كما لم يحقق بعضها أى نجاح يُذكر، وبالرغم من ذلك فقد كان معيار الحكم عليها جميعًا واحدًا، ألا وهو السلاسة، كما يبدو جليًا فى المقتطفات النقدية التالية، والمأخوذة من عدة دوريات بريطانية وأمريكية تخصص بعضها فى النقد الأدبى (وقد كتب بعض تلك المقتطفات روائيون ونقاد مُبرِّزون):

- ترجمة ستيوارت جلبرت إنجاز رائع، فليس من السهل الحفاظ على ما للنص الأصلى من لذعة وحيوية عند الترجمة من الفرنسية، إلا أن النثر الذى يكتبه السيد جلبرت يبدو حادًا وطبيعيًا ووهاجًا.

(ولسون ١٩٤٦، ص١٠٠).

- الأسلوب أنيق، والنثر جميل، والترجمة ممتازة.

(نيو ريببلك ١٩٥٥، ص٤٦).

- فى "التغيب بدون إذن"، تلك الرواية القصيرة التى ترجمتها لايلا فينويتز ترجمةً رشيقة أنيقة تكاد تخلو من أية نقيصة، يواصل بول سَبْرَه الصارم (والعديم الرحمة فى بعض الأحيان) لأغوار ضمائر مواطنيه وقِيَمهم ونقائصهم.

(بوتوكر١٩٦٥، ص٤٢).

- الترجمة ذات سلاسة هائلة، ولا أدلَّ على ذلك من أن مجلة البلاى بوى قد نشرت منها فصلين حتى الآن على أن توالى نشر بقية فصولها تباعًا.

(الملحق الأدبى للتايمز، ١٩٦٩، ص١٨٠).

- ترجمة راباسا هى انتصار للقوة الخلاقة السلسة، فهى مفعمة بأناقة وبراعة فنية تعكس الفطرة السليمة.

(وست ١٩٧٠، ص٤).

- لم تتميز كتبه الأربعة الأولى المنشورة بنفس الدقة والتحديد التعبيريين المذهلين المميزين لهذا الكتاب (والمترجم الخفى هنا هو مايكل هنرى هايم).

(متشنر ١٩٨٠، ص١٠٨).

- تتميز ترجمة هيلين لاين لعنوان كتاب ماريو فارجاس لوسا بالأمانة للأصل، ولكنها تفتقر بعض الشيء إلى الاتفاق ومصطلح الإنجليزية.

(برجس ١٩٩٠، ص١١).

- تؤرخ رواية الساموراى المبنية على وقائع حقيقية والتى ترجمتها باربرا براى ترجمة سلسة، لأيام المجد الفكرى للسيدة كرستيفا وباريس.

(شتاينر ١٩٩٢، ص٩).

- تنقل ترجمة ستيوارت هود الحس اللغوى الحاد للكاتب بدقة، وهى ترجمة سلسة رشيقة فى مجملها، بالرغم من لجوء المترجم من حين إلى آخر إلى إنجليزية بريطانيا، وما كان لذلك من أثر مشتّت ومزعج.

(دكشتاين ١٩٩٢، ص١٣).

- إن تلك الترجمة التى تُعْوِزُها الحيوية بوجه عام، وتعكس فى بعض أجزائها الإهمال وعدم الدقة لهى مثال للتعجل والافتقار إلى المراجعة... فعلى سبيل المثال نجد أن النص الأصلى أقصر من الترجمة بمقدار عشر كلمات، وهو أيضًا ذو أناقة لا تقارن.

(بولدرستون ١٩٩٢، ص١٥).

- إن لغة موا، التى تترجمها مارجريت إى. و. جونز بسلاسة، تدعو القارئ إلى التأرجح على حافة الجرف العاطفى الذى يحد الأفق العقلى للمضيفة.

(جافنى ١٩٩٧، ص٧).

- ترجمة فرانك وين سلسة وطبيعية، رغم أننى لاحظت أن وين كان يعمد إلى تعكير صفو ووضوح النزقة بين الحين والآخر.

(بيرمان ٢٠٠٠، ص٢٨).

- تدور أحداث تلك الرواية التى ترجمها إرداج م. جوكنور بسلاسة فى القرن السادس عشر.

(إيدر ٢٠٠١، ص٧).

- ترجمة الرواية البرتغالية، والتى أنجزتها مارجريت جول كوستا تنطق بسلاسة مباشرة.

(كوب ٢٠٠٤، ص٣٢).

- حتى فى هذه الترجمة عن الترجمة الفرنسية (لا الأصل الألبانى)، يمكننا القول بأن كادار يقف فى مصاف أورويل وكافكا وكونديرا، وسولز هنتسين كواحد من كبار الراصدين لتاريخ القمع الإنسانى.

(دورية الناشرين الأسبوعية، ٢٠٠٥، ص٤٣).

مما سبق يتضح لنا أن المعجم النقدى للصحافة الأدبية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، قد قام على مصطلحات تختص بتحديد مدى اتصاف الترجمات بالسلاسة أو مدى افتقارها إليها، بل بلغ الأمر حد استخدام المصطلحات التى تنعى افتقار الترجمات للسلاسة لوصف الكتابات النثرية الركيكة بوجه عام، من ذلك مصطلح لغة الترجمة (translationese أو translatorese أو translatese)، وهو أمر ليس بغريب، فطالما كانت السلاسة هى النهج المفضل للمترجمين إلى اللغة الإنجليزية، سواء أكان ما يترجمونه نصًا معاصرًا أم قديمًا، دينيًا أم علميًا، قصصيًا أم غير ذلك:

- ليس من السهل دائمًا الوقوف على ما يُعرف بلغة الترجمة فى ترجمات الكتاب المقدس من العبرانية، إذ صارت التعبيرات الاصطلاحية العبرانية مألوفة للقارئ بفضل النسخة المعتمدة.

(ملحق التايمز الأدبى ١٩٦١، ص١٧).

- حاولنا استخدام إنجليزية معاصرة تمتاز بحيوية محسوبة فلا تهبط مثلاً إلى قاع اللغة الدارجة. وأهم ما فى الأمر أننا بذلنا ما فى وسعنا لتجنب الركاكة المعروفة بلغة الترجمة التى عادةً ما يلجأ إليها المترجمون دون أخذ العواقب فى الحسبان، والتى صارت علَمًا على الأدب الروسى المترجم إلى الإنجليزية، بالرغم من عدم وجود أية علاقة بينها وبين الأصل.

(هنجلى١٩٦٤، ص١٠).

- ينظر المترجم للنص نظرة توقير وإجلال، الأمر الذى يدفعه إلى محاولة إضفاء نكهة كلاسيكية أصيلة على الترجمة بالعمد إلى تلك الركاكة المسماة بلغة الترجمة، والتى تعوزها الحرارة، والتى سبق أن لجأ إليها المترجم فى ترجمة من ترجماته الأقل أهمية.

(كورك ١٩٦٧، ص٧٦١).

- بل إن هناك نوعًا معترفًا به من الإنجليزية المولَّدة يُعرف بلغة الترجمة (والتى يُستخدم المصطلح الأمريكى المَنْشأ "الرطانة الترجمية transjargonisation" لوصف أحد أنواعها).

(ملحق التايمز الأدبى ١٩٦٧، ص٣٩٩).

- إن الجفاف المطلق (كما فى I'm concerned to) والركاكة الترجمية التى تشبه ارتطامًا مكتوم الصوت (كما فى Here is the place to mention Pirandello finally) هو الثمن الذى ندفعه بشكل أو بآخر كى نصل إلى الأفكار العظيمة.

(برادى ١٩٧٧، ص٢٠١).

وهكذا، فإذا ما جمعنا هذه المقتطفات إلى بعضها البعض أمكننا أن نقف على السمات التى تخلق السلاسة والتى تؤدى إلى انعدام السلاسة فى الترجمة. فالترجمة السلسة هى تلك التى تستخدم الإنجليزية المعاصرة لا المهجورة، والتى تفضل الألفاظ الشائعة لا المتخصصة، وتعتمد على اللغة القياسية لا الدارجة، كما تقوم السلاسة على تجنب الكلمات الأجنبية (الموصوفة هنا بالإنجليزية المولَّدة)، فلا تستخدم التعبيرات البريطانية فى الترجمات الأمريكية مثلاً، وكذا تقوم على تجنب التراكيب النحوية التى تغالى فى إخلاصها للأصل فتبتعد بذلك عن مصطلح اللغة المستهدفة، والاستيعاض عن مثل هذه التراكيب بأخرى تستقيم للقارئ وتسلمه زمامها بسهولة ويسر؛ مما يضمن تحديد المعنى والوصول الحتمى إلى نتيجة منطقية (فلا تدع مجالاً لذلك الارتطام الذى يتحدث عنه برادى). فالترجمة السلسة هى ترجمة يألفها القارئ ويفهمها فى الحال.. إنها ترجمة مستأنسة، لا أجنبية إلى حد التشتيت والإزعاج (كما يقول ديكشتاين)، تتيح للقارئ الوصول إلى "الأفكار العظيمة" من دون مواجهة عقبات، وتأخذه مباشرة إلى ما هو موجود وحاضر فى الأصل. فالمترجم الذى يضع السلاسة نُصْب عينيه يبذل جَهْده حتى يكون "غير

مرئى" فيعطى انطباعًا مضللاً بالشفافية، وهو انطباع يخفى طبيعته المضللة فى الوقت نفسه، إذ يبدو النص المترجم "طبيعيًا"، أو غير مترجم.

ولا يسيطر مفهوم الشفافية على الترجمة إلى الإنجليزية وحسب، بل يلقى بظله على أنشطة ثقافية أخرى، منها الكتابة بوجه عام. فقد شهدت الكتابة (اليدوية والإلكترونية) تطورًا هائلاً نتيجةً لما اكتسبه البحث العلمى من قوة اقتصادية وسياسية خلال القرن العشرين، ولما ظهر إبان الحرب العالمية الثانية من مبتكرات حديثة فى عالم تكنولوجيا الاتصالات كُرِّست لخدمة مجالَى الدعاية والترفيه وتدعيم إنتاج السلع وتبادلها. كان لذلك التطور أثره فى التركيز على دور اللغة (وغيرها من وسائل الاتصال) كأداة لتحقيق المنفعة المادية. وعليه، فقد صارت سهولة الفهم مع الاحتفاظ للرسالة المراد توصيلها بمظهر من المصداقية[1] هى أولى أولويات عملية الاتصال، وهو ما أشار إليه الشاعر الأمريكى تشارلز برنستين الذى عمل فى مجال الكتابة الدعائية لأعوام عدة، إذ يقول برنستين إن الجانب الاقتصادى وراء سيطرة مبدأ الشفافية على الكتابة المعاصرة، إذ يضع ذلك الجانب حدودًا للانحراف عن المقاييس التى لا يجب على أى كاتب أن يتجاوزها:

> فى الواقع، تتطلب معظم الوظائف الكتابية الدعائية استخدام أسلوب تقريرى بسيط (هذا إن لم يكن المطلوب هو إعلانًا صريحًا)، فالكتابة هنا ليست مجالاً للتفرد الأسلوبى، بل هى عملية تحكمها المعايير والقيود الاجتماعية، وليس للكاتب حرية اختيار لغة الوسط الذى ينتمى إليه بحكم العمل أو الميلاد، بَيْدَ أن التمرد قد يَلْقَى قبولاً شريطة ألا يتجاوز حدودًا معينة.
>
> (برنستين١٩٨٦، ص٢٢٥).

وبالطبع، لم يفرض الأسلوب التقريرى البسيط سلطانه على الإنجليزية بين عشية وضحاها، بل استغرق الأمر قرونًا عدة، وقام أساسًا على ما يصفه برنستين "بالاتجاه التاريخى إلى توحيد الهجاء والنحو، والذى سار يدًا بيد مع إيديولوجية تفضيل انسيابية التعبير وسلاسته، وخلوه من الشذوذ والغرابة، وتحاشيه للسماجة والافتقار إلى الرشاقة، إلخ، أى، وباختصار، تجنب كل ما من شأنه جذب الانتباه إلى اللغة فى حد ذاتها" (المرجع السابق، ص٢٧).

وقد كان لذلك الاتجاه أثره الواضح على الأدب الأنجلو أمريكى المعاصر، إذ سيطرت الواقعية على الآداب القصصية، وساد الشعر الحر الأقرب إلى النثر فى طبيعته. يقول برنستين:

على عكس أعمال ستيرن مثلاً، حيث يسود الإبهام واللانفاذية مظهر النص ونسيجه، فقد أصّلت بعض الروايات أسلوبًا نثريًا يتسمُ بالحياد والشفافية، تبدو كلماته كما لو كانت قد وُجِدَت خصيصًا كى ينظر القارئ من خلالها فينفذ إلى العالم الذى تصوره الرواية (الأعم ولا شك من حدود الصفحة). وبالمثل، فقد تميز الشعر لدى الأغلبية بتجنب القوافى والمُحسِّنات الصوتية الظاهرة، بل إنه لم يُبق على القوالب العروضية إلا فى حدود ما يسمح ببقائه فى دائرة الشعر (لا النثر).

(المرجع السابق)[٢].

وقد حتَّمت سيادة تلك التيارات الثقافية نُشْدان الشفافية كمطلب أساسى فى الترجمة، سواء كان النص المراد ترجمته أدبيًا أو علميًا أو فنيًا متخصصًا، وهو ما علق عليه المترجم البريطانى ج.م. كوهن قائلاً: "لقد تأثر مترجمو القرن العشرين بطريقة تدريس العلوم وازدياد الاهتمام بالدقة (فى التعبير) ... فركزوا بوجه عام على المعنى والتفسير، متجاهلين ما لمحاكاة الشكل والأسلوب من أهمية" (كوهن١٩٦٢، ص٣٥). كما يشير كوهن إلى الاستراتيجيات التقريبية التى يتبعها المترجمون لتحقيق أهدافهم، فيتحدث عن "خطورة اختزال التفرد الأسلوبى لكل كاتب وتجاهل ما يميز كل لغة عن غيرها من حيّل لفظية وأسلوبية، باتباع أسلوب نثرى بسيط موحد لا تنجو منه إلا أجود الترجمات" (المرجع السابق، ص٣٣)، غير أن كوهن قد فاته أن المعيار الذى تتحدد بموجبه جودة الترجمات هو معيار إنجليزى صِرْف، فالترجمة التى تهدف إلى إبراز المعنى والتفسير، والقائمة على التوصيل فحسب تعيد كتابة النص الأجنبى وفقًا لقيم الإنجليزية، كالشفافية، وفى الوقت نفسه تُعتِّم على ما يبذله المترجمون من جهد فى سبيل تحقيق الشفافية فتخفيه عن جميع الأعين، بما فى ذلك أعين المترجمين أنفسهم.

كما يعود اختفاء المترجم إلى سيادة المفهوم الفردى للإبداع وهيمنته على الساحة الثقافية الأنجلو أمريكية. فوفقًا لذلك المفهوم يُعد إبداع الكاتب تعبيرًا حرًا

عن أفكاره ومشاعره، وبذا يُعد ما يكتبه تمثيلاً أصيلاً وشفافًا لذاته لا دخل فيه لأية عوامل غير فردية، كالعوامل اللغوية والثقافية والاجتماعية والتى من شأنها أن تشوب أصالة ذلك الكاتب، ولا شك أن لذلك المفهوم أثره السلبى على وضع المترجم، والذى يتبدى فى أمرين: فمن جهة تُعتبر الترجمة فى إطار ذلك المفهوم نصًا من الدرجة الثانية، فالنص الأجنبى وحده هو الأصل، وهو التجسيد الحقيقى لشخصية الكاتب ونواياه ومقاصده، أما الترجمة فهى مشتقة من ذلك الأصل، فهى نموذج مُقلَّد، بل وزائف فى أغلب الأحيان. ومن جهة أخرى، فالترجمة مطالَبة بأن تنزع عن نفسها منزلتها الثانوية بوساطة انتهاجها الشفافية التى تضفى عليها الانطباع المُضلِّل بحضور الكاتب الأصلى فيها، وبكونها عملاً أصيلاً لا ترجمة. ولا تعنى الإشارة إلى تلك المعانى الضمنية أنه ينبغى علينا مقارنة المترجم بالكاتب الأصلى: فالترجمات تختلف عن الأصول من حيث نية الكاتب، والتأثير، وهو اختلاف مهم يجب التمسك به كأداة لوصف وتمييز الأنواع المختلفة من الكتابات. إنما المقصود هنا هو أن ماهية أصالة الكاتب تظل غير محددة، وبالتالى يظل مفهوم أصالة الإبداع يَصِم عمل المترجم. (انظر: فينوتى ١٩٩٨، الفصل الثانى).

وعلى الرغم من تقليله من شأن الترجمة، فقد بلغ ذلك المفهوم الفردى للإبداع حدًا من الهيمنة يجعله العامل الرئيسى فى تشكيل الصورة التى يمثل بها المترجمون أنفسهم، بل إن ذلك المفهوم يدفع بعض المترجمين إلى صياغة علاقتهم بالنص الأجنبى فى قالب سيكولوجى يتماهون فيه مع الكاتب الأصلى. يتجلى ذلك فيما يقوله ويلارد تراسك (١٩٠٠ – ١٩٨٠) الذى يُعدُّ من أهم مترجمى القرن العشرين بالنظر إلى عدد أعماله ومدى تأثيره، إذ يميز تراسك بين الكتابة والترجمة وذلك فى حوار أُجرى معه فى أواخر حياته سُئل فيه عما إذا كانت "الدفعة الشعورية" التى تحدو المترجم للقيام بعمله "هى نفسها التى تحفز من يريد كتابة رواية". ومن الواضح أن السؤال هو تجسيد للمفهوم الفردى للإبداع بإقراره بوجود الدفعة الشعورية المذكورة. وقد أجاب تراسك بالنفى قائلاً:

> كلاَّ، لا أؤمن بذلك، فقد حاولت مرة أن أكتب رواية، وحين تكتب رواية فأنت ولا شك تكتب عن أناس أو أماكن أو ما إلى ذلك، غير أن أساس عملك هو التعبير عن نفسك، أما حين تترجم فأنت لا تعبر عن نفسك، بل تؤدى دورًا شبيهًا بدور

البدلاء الذين يؤدون الحركات البهلوانية الخطرة نيابة عن الممثلين... لقد أدركت أنه يجب على المترجم أن يتحلى بموهبة الممثل، فكلاهما يأخذ شيئًا ينتمى لشخص آخر ثم يعيد صياغته بحيث يبدو كما لو كان يخصه هو. أعتقد أنه يجبُ على المرء أن يتمتع بتلك الموهبة إذا ما أراد أن يكون مترجمًا، لذا فبالإضافة إلى المهارة البهلوانية هناك أيضًا المران النفسى الذى يشبه الاستعداد للوقوف على المسرح. الأمر يختلف كثيرًا عما تتطلبه كتابة الشعر على ما أعتقد.

(هونيج ١٩٨٥، ص١٣ - ١٤).

وهكذا فوفقًا للتشبيه الذى يستخدمه تراسك يمثّل المترجمون أدوار الكُتّاب، وتبدو الترجمات كما لو كانت نصوصًا أصلية، ورغم وعى المترجمين الكامل بأن أى وجود للكاتب الأصلى فى الترجمة هو وَهْم ناجم عن انتهاجهم الشفافية (والذى يشبه القيام بالحركات البهلوانية الخطرة التى يشير إليها تراسك)، فهم يؤكدون ارتباطهم بالكاتب الأصلى فى علاقة "نفسية" يقومون فيها بكبح "شخصياتهم" المستقلة، وهو المعنى الذى يعبر عنه المترجم الأمريكى نورمان شابيرو حين يقول: "أرى أن عملى كمترجم هو عمل أتعاون فيه مع كاتب الأصل، أى أنه جهد مشترك، فلا شك أن لِذَاتى وشخصيتى دورهما فى عملية الترجمة، غير أنه يتوجب علىَّ دائمًا أن أحاول الالتزام بالأمانة للأصل بحيث لا تظهر شخصيتى فى الترجمة".

(كراتز ١٩٨٦، ص٢٧).

إذًا، فاختفاء المترجم هو نوع غريب من انمحاق الذات ... هو طريقة لرؤية الترجمة وممارستها تقوم على تأكيد هامشيتها فى الثقافة الأنجلو أمريكية بلا جدال، فبالرغم من أن العشرين عامًا الأخيرة قد شهدت تأسيس أقسام الترجمة وبرامجها فى الجامعات البريطانية والأمريكية، وكذا نشأة الهيئات المعنية بالترجمة وقيام المؤسسات الأدبية، كجمعية الكتّاب اللندنية ومركز بن فى نيويورك، برصد جوائز لأفضل الترجمات والمترجمين ــ فالواقع أن عمل المترجم لا يلقى إلا أقل تقدير، حتى إن كان نتاجه هو واحدة من تلك الترجمات التى تكتسب أهمية خاصة، إما لحصولها على جائزة، أو لكونها مثيرة للجدل، أو لخضوعها للرقابة. بل إنه فى

المقالات النقدية التى تتناول ترجمةً ما لا يُذكر المترجم عادةً إلا فى إشارة ثانوية مقتضبة تدور فى أغلب الأحيان حول مدى شفافية الترجمة. هذا إن ذُكر المترجم أصلاً، فالإشارة إلى المترجم هى أمر نادر الحدوث بوجه عام، إذ يصف دونالد كرايست ما يحدث غالبًا فيقول: "إن الكثير من الصحف، كصحيفة لوس أنجيليس تايمز، لا تشير إلى أسماء المترجمين فى رأس المقال، بل ويصل الأمر أحيانًا إلى أن بعض النقاد لا يجشمون أنفسهم عناء التصريح بأن الكتاب المذكور هو ترجمة، بل يقتبسون من الترجمة مباشرة دون إيراد الأصل مما يوحى بأن العمل الذى يتناولونه قد كُتب أصلاً بالإنجليزية، ويتفق جميع الناشرين فى عدم وضعهم اسم المترجم على الغلاف وعدم الإشارة إليه فى الدعاية" (كرايست ١٩٨٤، ص٨)، ولعل من أهم الاستثناءات هنا ما حدث عام ٢٠٠١ مع ترجمة ريتشارد بيفير ولاريسا فولوكونسكى لرواية "أنا كارنينا" لتولستوى، حيث قامت كلاسيكيات بنجوين بنشر إعلان اقتبست فيه من المقالات النقدية التى امتدحت الترجمة لشفافيتها (كمقال ألان ماسى فى دورية "الاسكتلندى" والذى قال فيه عن الترجمة: "تبلغ سلاستها حدًّا تنسى معه أنها ترجمة")، غير أن اسم المترجمين لم يُذكر بتاتًا فى هذا الإعلان (ملحق التايمز الأدبى، ٢١ ديسمبر ٢٠٠١، ص٧). وحتى إن كان الناقد أديبًا يقرض الشعر أو يكتب الرواية فلا يغير ذلك من الأمر شيئًا، بل يستمر الجميع فى التعامل مع الكتاب كما لو لم يكن ترجمة. ففى عام ١٩٨١، كتب الروائى الأمريكى جون أبدايك مقالاً للنيويوركر يتناول فيه ترجمتين لروايتَىْ "لو أنه فى ليلة شتوية قام المسافر.." التى كتبها إيتالو كالفينو، و"المقابلة المزعومة فى تيلجته" بقلم جونتر جراس. الجدير بالذكر هنا أن ذلك المقال المُطوَّل لم يَحْوِ سوى إشارة مقتضبة إلى المترجمَين، إذ اكتفى كاتب المقال بوضع اسميهما بين أقواس تحت عنوانَى الترجمتين، وهكذا فحتى النقاد الذين يُتوقَّع منهم موقف مختلف نظرًا لما يتمتعون به من حس أدبى ولغوى يندر أن نجد لديهم الاستعداد لاعتبار الترجمة نوعًا من الكتابة الإبداعية.

أقول أيضًا إن هامشية المترجم فى الثقافة الأنجلو أمريكية هى أمر يكرس له الوضع الثقافى المبهم والمُزْرِى للترجمة، والذى تعكسه قوانين حقوق النشر وبنود عقود الترجمة، فعلى سبيل المثال ينص القانون الأمريكى والبريطانى على أن الترجمة هى "اقتباس" أو "عمل مشتق" من "عمل إبداعى أصيل" لا يملك حقوق

نشره، بما فى ذلك الحق الحصرى "لاقتباس أعمال أخرى منه" إلا "مبدعه الأصلى"[٣]، أى أن القانون يرى المترجم كتابع للكاتب الأصلى المتحكم تمامًا فى نشر الترجمة مادام الكتاب الأصلى خاضعًا لحقوق النشر، والتى تظل سارية حتى مرور خمسين عامًا من وفاة الكاتب الأصلى. غير أنه وبما أن المقصود بالكتابة هنا هو إيجاد شكل أو وسيط تعبيرى لتوصيل فكرة موجودة بالفعل بما يضمن أصالة اللغة دون الأفكار، فإن القانون الأمريكى والبريطانى يسمح للمترجم بالانتفاع بحقوق نشر ترجمته، استنادًا إلى اعتماده فى عمله على لغة تختلف عن لغة العمل الأصلى، وعلى هذا الأساس يمكن اعتباره مبدعًا (سكوت جيمس وآخرون ١٩٩١، ستراتشر ١٩٩١). فطبقًا لقانون حقوق النشر فى بريطانيا وأمريكا، يُعد المترجم كاتبًا ولا يُعد كذلك فى الوقت نفسه[٤].

لا يعترف القانون بحقوق المترجم اعترافًا كاملاً وذلك لسيطرة كاتب النص الأجنبى على مجريات الأمور، بما فى ذلك تحديد حقوق المترجم كمواطن بريطانى أو أمريكى. فمثلاً عند انضمام الولايات المتحدة وبريطانيا إلى معاهدات حقوق النشر الدولية، كميثاق برْن لحماية الأعمال الأدبية والفنية، توافق الدولتان على معاملة مواطنى جميع الدول الأعضاء كما لو كانوا مواطنين بريطانيين أو أمريكيين فيما يتعلق بحقوق النشر (سكارلز ١٩٨٠، ص٨-١١)، وعليه ينص القانون البريطانى والأمريكى على عدم إمكانية نشر ترجمة إنجليزية إلا بالتنسيق مع الكاتب الأصلى للعمل الأدبى المالك لحقوق النشر، أو وكيله أو ناشره، وقد يُسمَح للمترجم بحق من حقوق الكاتب الأصلى فيُتاح له إخضاع الترجمة لحقوق النشر، بَيْدَ أنه لا يحظى بالحماية القانونية التى يتمتع بها الكاتب الأجنبى والذى يُعامَل بمقتضى الميثاق معاملة المواطن البريطانى أو الأمريكى.

ويكشف التوصيف القانونى المبهم للترجمة، سواء باعتبارها عملاً أصيلاً أو مشتقًا، عن قصور فى حق مُواطَنة المترجم، كما يكشف عن عجز قانون حقوق النشر بصورته الحالية عن معالجة القضايا المتعلقة بالترجمة والعلاقات الدولية، على الرغم من إبرام المعاهدات والمواثيق الدولية المخصصة لهذا الغرض. فعلى سبيل المثال، يعطى ميثاق برن (باريس ١٩٧١) المترجم حقًا وينكره عليه فى نفس اللحظة، فهو ينص على أنه "يجب أن تخضع الترجمات والأعمال الأدبية

والموسيقية القائمة على الاقتباس والتصرف للحماية باعتبارها أعمالاً أصلية بغض النظر عن حقوق نشر العمل الأصلى"، والذى يملكه "الكاتب الأجنبى" الذى "يتمتع بالحق الحصرى فى السماح بترجمته أعماله وإقرار ترجمات بعينها" (المادة ٢ (٣)، ٨)[٥]. وباختصار، فإن قانون حقوق النشر لا يسمح للمترجم بمساحة من الحرية مساوية لتلك التى يتمتع بها الكاتب الأصلى، بل لا يُخوِّله أى نوع من السلطة التى تحدُّ من الحقوق المطلقة للكاتب الأصلى، رغم أنه يقر بوجود الأساس المادى الذى يمكن أن تستند إليه هذه السلطة.

وقد عكست عقود الترجمة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تباينًا ملحوظًا نتيجةً لما يكتنف قوانين حقوق النشر من غموض وملابسات، وكذا نتيجةً لعوامل أخرى، كالتغيرات التى تطرأ من حين لآخر على سوق الكتاب، أو فارق الخبرة والتمكن الذى يميز بعض المترجمين عن غيرهم، أو صعوبة ترجمة عمل بعينه مقارنةً بسواه. بيد أن دراسة تلك العقود تكشف عن اتفاقها جميعًا حول عدة نقاط، أهمها حرمان الناشر للمترجم من أى حق له فى الترجمة، ففى بريطانيا مثلاً لا يُعتبر العقد صحيحًا إلا إذا تضمن إقرار المترجم بتنازله للناشر عن جميع حقوقه فى ترجمته، أما فى الولايات المتحدة فقد جرت العادة على الإشارة إلى الترجمات فى العقود "كعمل مدفوع الأجر"، وهو ما يعنى، وفقًا لقانون حقوق النشر الأمريكى، "أن يُعامَل الطرف الذى تتم الترجمة بناءً على طلبه وتكليفه كما لو كان الكاتب، فهو المالك لجميع حقوق النشر، إلا إذا قدم الأطراف موافقة كتابية وممهورة بتوقيعاتهم على غير ذلك" (١٧ القانون الأمريكى، الفقرتان ١٠١، ١٠٢ (٦)). ومن الواضح أن ذلك النوع من العقود التى تتعامل مع المترجم كأجير تحرم ذلك الأخير من ثمرة جهده، كما يبدو من هذه الفقرة التى نقتطفها من عقود مطبوعات جامعة كولومبيا:

> نوافق (نحن وأنت) على أن ما سوف تقوم به من عمل هو بناء على طلبنا وتكليفنا، أى أنك سوف تكون مستأجَرًا طبقًا لقانون حقوق النشر؛ وبالتالى فإننا نعتبر المالكين الوحيدين والحصريين لكل حقوق النشر الخاصة بهذا العمل فى جميع أنحاء العالم وللأبد، وليس بإمكانك المطالبة بتلك الحقوق، كما ليس لغيرك أن يطالب بها، سواءً من خلالك أو نيابةً عنك.

ويجسد هذا النوع من العقود الغموض الذى يكتنف الوضع القانونى للمترجم، إذ يتضمن هذا العقد بندًا يعترف ضمنيًا بالمترجم ككاتب أصلى إذ يقول: "عليك أن تلتزم بأن يكون عملك عملاً أصليًا لا ينتهك حقوق النشر ولا ينتهك أى حق يملكه أى شخص أو أى طرف أيًا يكن".

لا شك أن العقود التى تجبر المترجم على التنازل عن حقوق النشر باعتباره أجيرًا هى عقود استغلالية، ولاسيما فيما يتعلق بالمقابل المادى الذى يتلقاه المترجم نظير قيامه بعمله، إذ يتلخص حق المترجم فى مبلغ متواضع ثابت عن كل ألف كلمة، أما مبيعات الترجمة وما إلى ذلك من حقوق (كحق نشر الترجمة فى إحدى الدوريات أو المجلات، أو حق السماح لناشر آخر بنشر الترجمة، أو حق السماح بتحويل الترجمة إلى عمل سينمائى، إلخ)، فليس للمترجم أى حظ منها. وهاك واقعة تبين ما يعانيه المترجم من استغلال:

فى الثانى عشر من مايو ١٩٦٥، وقَّع المترجم الأمريكى بول بلاكبرن عقدًا من النوع المذكور مع دار بانثيون للنشر يتلقى بموجبه "١٥ دولارًا عن كل ألف كلمة" من ترجمته للمجموعة القصصية "نهاية اللعبة"، التى كتبها القاصُّ الأرجنتينى خوليو كورتازار[٦]. وكان أن تلقى بلاكبرن مبلغ ١٢٠٠ دولارعن ترجمته التى بلغت ٢٧٧ صفحة مطبوعة، فى حين تلقى كورتازار ألفَىْ دولار مقدمًا لقاء المبيعات، ونسبة ٧,٥ % من سعر النسخ الخمسة آلاف الأوَل، وربما كان من المفيد هنا أن نعرف أنه طبقًا لما حددته الحكومة الفيدرالية عام ١٩٦٥، فقد كان الذكور الذين لا يتجاوز دخلهم السنوى ١٤٩٨ دولارًا يُعدُّون من الواقعين تحت خط الفقر. كان دخل بلاكبرن من عمله كمحرر يبلغ عادةً ثمانية آلاف دولار، غير أنه ولكى ينتهى من الترجمة فى الموعد المحدد اضطُر إلى تقليل نشاطه كمحرر والسعى إلى الحصول على منحة من إحدى الوكالات الفنية أو المؤسسات الخاصة، ولما لم يفلح فى مسعاه اضطر إلى أن يطالب بتأجيل موعد تسليم الترجمة ومد المهلة المقررة من عام إلى ستة عشر شهرًا، وعليه فقد سُمِح له بتسليم الترجمة فى الأول من أكتوبر بدلاً من الأول من يونيو من عام ١٩٦٦. وجدير بالذكر أن ترجمة بلاكبرن لا تزال تُعاد طباعتها منذ ١٩٦٧، ولا تزال تعود بالربح على

ورثة كورتازار (الذى تُوفِّى عام ١٩٨٤)، كما تدر على دار بانثيون للنشر أرباحًا لو وصفناها بالضخمة نكون قد قللنا من شأنها.

فى الواقع ومنذ الحرب العالمية الثانية يجد معظم المترجمين أنفسهم فى هذا الموقف الحرج إذا كانوا ممن يعملون لصالح أكثر من جهة بدلاً من شغل وظيفة نظامية فى شركة أو مؤسسة بعينها، إذ يجبرهم ما يتلقون من أجر لا يكاد يقيم الأَوَد إما على القيام بأعمال أخرى كالتدريس أو الكتابة أو المراجعة إلى جانب الترجمة، أو الشروع فى أكثر من ترجمة فى الوقت نفسه، وتعنى كلمة "أكثر" هنا أى عدد من الترجمات تسمح به طاقة المترجم.

بحلول عام ١٩٦٩، زاد أجر المترجم إلى ٢٠ دولارًا عن كل ألف كلمة، أى أنه لو وقَّع بلاكبرن عقده فى ذلك العام لحصل على ١٦٠٠ مقابل ترجمته، علمًا بأنه فى العام نفسه حددت الحكومة الفيدرالية مستوى الفقر بـ ١٩٧٤ دولارًا سنويًا، ثم ارتفع أجر المترجم ثانيةً فى عام ١٩٧٩ إلى ٣٠ دولارًا عن كل ألف كلمة، أى أن بلاكبرن كان بإمكانه تَلقِّى مبلغ ٢٤٠٠ دولار لو أنه وقَّع عقده فى ذلك العام، ولا يعنى ذلك تخطِّيه خط الفقر، ففى العام نفسه حددت الحكومة الفيدرالية مستوى الفقر بـ ٣٦٨٩ دولارًا سنويًا[٧]. ووفقًا لمسح أجراه مركز بن الأمريكى عام ١٩٩١ وشمل تسعة عشر ناشرًا فإن ٧٥ % من الترجمات محل الدراسة قد تمت بمقتضى عقود من النوع المذكور، وتراوح ما تقاضاه المترجمون بين ٤٠ و٩٠ دولارًا لكل ألف كلمة (كيلى ١٩٩٠، ص١٠ -١٢، دليل مترجمى الأدب،١٩٩١، ص٥ -٦). ويوضح تقرير حديث أن الأجر الذى يتقاضاه المترجم عن ترجمة رواية من ٣٠٠ صفحة يتراوح بين ٣٠٠٠ و٦٠٠٠ دولار، فى حين تحدد مستوى الفقر عام ١٩٨٩ بـ ٥٩٣٦ دولارًا فى العام للأشخاص دون الخامسة والستين. ولا شك أن عمل المترجم على إنجاز أكثر من ترجمة فى الوقت نفسه هو أمر مشتِّت؛ إذ لا يُتاح للمترجم إيلاء كل ترجمة حقها وإنجازها على الوجه الأكمل، كما يضع ذلك المترجمين فى صراع أشبه بصراع الدِّيكَة.

غير أنه لا ينبغى أن ننسى أن الأمر قد اختلف قليلاً منذ مطلع الثمانينيات، فقد عكست عقود الترجمة منذ ذلك الحين اعترافًا ملحوظًا بدور المترجم يتجلى فى الإشارة إليه "بالكاتب"، ومنحه حق نشر ترجمته، وقد صاحَب ذلك تحسن فى

الأوضاع المادية للمترجمين، فأصبح المترجم الخبير يتلقى مقدمًا لقاء مبيعات الترجمة (عادةً ما يكون نسبة من السعر الرسمى للكتاب أو صافى الأرباح) إلى جانب جزء من عائدات بيع الحقوق الفرعية. ووفقًا للمسح الذى أجراه مركز بن عام ١٩٩٠، فإن أرباح المترجم قد "تراوحت بين ٢% و٥% عن الطبعات الفاخرة، و١,٥% و٢,٥ % عن الطبعات الشعبية" (الدليل١٩٩١، ص٥). ورغم ذلك، فإن تلك الزيادة التى تؤكد ازدياد الوعى بدور المترجم كأب شرعى للترجمة لا تُعد قفزة هائلة فى طريق تحسن الأوضاع الاقتصادية للمترجمين، إذ ما زال من الصعب على المترجم الحر (أى الذى لا يشغل وظيفة ثابتة فى شركة أو مؤسسة) الاعتماد على الترجمة وحدها كمصدر للدخل، وخاصةً إذا ما وضعنا فى اعتبارنا أن الطبعة الأولى لأية ترجمة أدبية تصدرها دار نشر تجارية لا تتعدى الخمسة آلاف نسخة (ويقل العدد كثيرًا فى حالة دور النشر التابعة للجامعات)، وإذا فحتى إذا ما مُنح المترجم نسبة من المبيعات بمقتضى العقد فإنه لن يحصل فعليًا إلا على المقدم، إذ نادرًا ما تدخل الترجمة قائمة الكتب الأكثر مبيعًا حتى تُعاد طباعتها، سواء كطبعات فاخرة أو شعبية.

أهم من ذلك كله أن الترجمات الإنجليزية قليلة بوجه عام. فرغم تضاعف الكتب المنشورة فى بريطانيا وأمريكا أكثر من عشرة أضعاف منذ الخمسينيات، فقد ظل عدد الترجمات دائمًا يتراوح بين ٢% و٤% من إجمالى الكتب الصادرة سنويًا، ولم يختلف الوضع إلا فى الستينيات حين تراوحت نسبة الترجمات المنشورة بين ٤% و٧% من الإجمالى[٨]، ثم عادت النسبة إلى الانحدار شيئًا فشيئًا. ففى عام ١٩٩٥، وطبقًا للإحصائيات، أخرجت المطابع الأمريكية ١١٣,٥٨٩ كتابًا كان من بينها ٣٢٥٢ ترجمة (أى ما لا يزيد على ٢,٨٥%)، وفى عام ٢٠٠٤ طبعت أمريكا ١٩٥ ألف كتاب ضمت ٤٠٤٠ ترجمة (أى ٢,٠٧% من الإجمالى)، وفى عام ٢٠٠٠ أصدر ناشرو بريطانيا ١١٩,٠٠١ كتاب من بينها ١٦٦٨ ترجمة (أى ١,٤% من الإجمالى).

وبالرغم من ذلك، فقد اتخذت الأمور مسارًا معاكسًا فى بلاد أخرى، فعلى سبيل المثال صاحب ازدهارَ طباعة الكتب فى أوروبا الغربية فى العقود الماضية ازدهارٌ فى الترجمة، إذ شكلت الترجمات نسبة كبيرة من المطبوعات، وكان

معظمها من الإنجليزية، فتراوحت نسبة الترجمات بين ٨% و١٢% من إجمالى المطبوعات فى فرنسا، فمثلاً فى عام ١٩٨٥ أخرجت المطابع الفرنسية ٢٩,٠٦٨ كتابًا، منها ٢٨٦٧ ترجمة (بنسبة ٩,٩% من المجموع الكلى)، وبلغ عدد الكتب الإنجليزية من تلك الترجمات ٢٠٥١ كتابًا (فيرمى ١٩٩٢). أما فى إيطاليا فقد كانت نسبة الكتب المترجمة أعلى، ففى عام ١٩٨٩ طبعت إيطاليا ٨٦٠٢ كتاب مترجم من أصل ٣٣,٨٩٣ كتابًا (أى ٢٥,٤% من إجمالى المطبوعات)، وكان أكثر من نصف تلك الترجمات من الإنجليزية (لوتمان١٩٩١، ص٨٥). ويفوق النشر كنشاط تجارى فى ألمانيا نظيرَيْه فى بريطانيا وأمريكا كذلك، ففى عام ١٩٩٠ بلغت المطبوعات الألمانية ٦١,٠١٥ كتابًا وكان ١٤,٤% منها ترجمات كان معظمها من الإنجليزية (٥٦٥٠ كتابًا مترجمًا من أصل ٨٧١٦) (فلاد ١٩٩٥، ص٤٠).

وفى عام ٢٠٠٤، زادت العناوين الجديدة فى ألمانيا إلى ٧٤,٩٧٤ عنوانًا كان ٥,٤٠٦ منها ترجمات (أى ٧,٣%)، وكان أكثر من نصف هذا العدد هو ترجمات من الإنجليزية (إيميرلنج٢٠٠٦). ومنذ الحرب العالمية الثانية صارت الإنجليزية أكثر اللغات المترجَمة، وأقل اللغات المترجِمة، فطبقًا لإحصائيات اليونسكو تُرجم من الإنجليزية فى عام ٢٠٠٠ (٤٣,٠١١ كتابًا) إلى مختلف لغات العالم، وأتت الفرنسية فى المرتبة الثانية بواقع ٦٦٧٠ كتابًا، ثم الألمانية (٦٢٠٤ كُتُب)، فالإيطالية (٢٤٣٢ كتابًا)، فالإسبانية (١٩٧٣ كتابًا).

وإن دلت تلك الأنماط المذكورة، فإنما تدل على افتقار سوق الكتب إلى التوازن، وهو أمر له تبعاته الثقافية ولا شك، ففى كل عام يسافر الناشرون البريطانيون والأمريكيون إلى المعارض الدولية، كالمؤتمر الأمريكى للكتب الأكثر مبيعًا ومعرض فرانكفورت الدولى للكتاب، حيث يبيعون حقوق نشر ترجمة الكثير من الكتب الإنجليزية، بما فى ذلك الكتب الأكثر مبيعًا على مستوى العالم، غير أنهم نادرًا ما يشترون حقوق ترجمة الكتب الأجنبية، وإن فعلوا فهم يوجهون جُلّ اهتمامهم إلى اقتناص الكتب الأكثر مبيعًا، وهى سياسة يعززها الاتجاه المتزايد إلى تكوين تكتلات تضم دور نشر متعددة الجنسيات وما يوفره ذلك من رأس مال كبير. فعلى سبيل المثال، أصبح من المعتاد فى أيامنا هذه تخصيص مقدم كبير قد

يصل إلى ملايين الدولارات لأى كتاب يتوقع الناشر منه أن يكون بين الكتب الأكثر مبيعًا، فى حين يحرص الناشرون قدر الطاقة على الابتعاد عن الكتب التى يتضمن نشرها مخاطرة مالية، كالترجمات (وايت ساييد ١٩٨١، فيلدمان١٩٨٦، شيفرين٢٠٠٠) وهو ما يؤكده الوكيل الأدبى اللندنى بول مارش حين يحث الناشرين على توجيه اهتمامهم إلى بيع حقوق نشر الترجمات لا شرائها، فيقول: "إن أى كتاب يبدأ مشواره بأربعة أو خمسة طلبات مضمونة لترجمته، قد ينتهى بتحقيق حوالى تسعة أو عشرة طلبات لحقوق ترجمته" (١٩٩١، ص٢٧).

ويضيف مارش أن "معظم صفقات حقوق الترجمة تُعقَد لقاء مبالغ متواضعة" (المصدر نفسه)، غير أن الحقيقة هى أن الناشرين الأمريكيين والبريطانيين يتلقون مقدمات كبيرة لقاء هذه الصفقات، حتى حينما يتعرضون للضغط من جانب ناشر أو وكيل أدبى أجنبى لتخفيض مقدماتهم وأخذ ما يُتوقع أن يحققه الكتاب من مبيعات تعوضهم عن ذلك التنازل فى الاعتبار. تقول أنتونيللا أنتونيللى وهى وكيلة أدبية من ميلانو: "لو أنك دفعت ٢٠٠ ألف دولار كمقدم لقاء حق نشر ترجمة ما فليس بإمكانك تعويض هذا المبلغ هنا فى إيطاليا"، ورغم أن مقصد أنتونيللا هو إيضاح ما يتصف به هذا النوع من الاستثمار من عدم حكمة، فإن كلامها يكشف إلى أى مدى تكون حقوق النشر مربحة للناشرين، الأجانب والبريطانيين والأمريكيين على حد سواء (لوتمان ١٩٩١، ص٣٦). ففى عام ٢٠٠٠، بلغت مبيعات الترجمات الفرنسية للكتب الأمريكية الأكثر مبيعًا (ككتب دانييل ستيل وباتريشيا كورنويل) ما يتجاوز المائتى ألف نسخة من الطبعة الأولى (جريدة الناشرين الأسبوعية٢٠٠٠).

إن التبعات الثقافية لذلك الوضع متشعبة وواسعة المدى، فقد استغل الناشرون الأجانب الاندفاع العالمى نحو الهيمنة الاقتصادية والسياسية للولايات المتحدة الأمريكية منذ الحرب العالمية الثانية فدرجوا على نشر ترجمات لكافة أنواع الكتب الإنجليزية، وبذا فقد شجعوا وبمنتهى الحماس التوسع الدولى للثقافة الأنجلو أمريكية، وبدورها حصدت دور النشر البريطانية والأمريكية ثمار نجاحها فى فرض قيَم الثقافة الأنجلوأمريكية على جمهور عريض من القراء الأجانب، وهى ثقافة أحادية بشكل عدوانى، غير مرحبة بالأجنبى، مدمنة على الترجمات السلسة التى تحفر قيمها بإزميل الشفافية فى النصوص الأجنبية، وتدغدغ نرجسية القارئ

بجعله ينظر إلى الآخر فلا يرى إلا نفسه فيه، وتُملِى شعبيتها وانتشارها استنادًا إلى قيمتها الاقتصادية، إذ تجذب تلك الترجمات القارئ لكونها سهلة القراءة ومباشرة وهو ما يضمن رواجها فى سوق الكتاب، لذا كان من الطبيعى أن يتجاهل الناشرون النصوص الأجنبية التى تصعُب ترجمتها ترجمةً سلسة.

وهكذا، فإن اختفاء المترجم يتلخص فى نجاحه فى التعتيم على كل العوامل والظروف التى تكتنف عملية الترجمة إلى الإنجليزية وكل الآثار التى تترتب عليها، فهو يقوم على إخفاء لكل ما يتخذه المترجم من خطوات وإجراءات، من تحديد لأولوياته واتخاذ قرارات بالتضحية ببعض الأشياء فى سبيل الإبقاء على أخرى، وما إلى ذلك، والتى هى جزء لا يتجزأ من عملية الترجمة. فاختفاء المترجم وَهْمٌ تخلقه السلاسة فيخلق بدوره تدجينًا خبيثًا للنص الأجنبى يخفيه فى الوقت نفسه تحت قناع الشفافية؛ إذ تتعرض النصوص الأجنبية لعملية إعادة كتابة وفقًا لقيم الإنجليزية، بل إن اختيار نصوص بعينها للترجمة يتوقف على مدى قابلية تلك النصوص لأن تُترجم بطريقة سلسة. والمحصلة ولا شك هى ذلك التهميش الثقافى والاستغلال المادى الذى يعانى منه المترجمون إلى اللغة الإنجليزية منذ الأزل، حيث لا يُعترف لهم بأى مكانة تُذكر ولا يحصلون على المقابل المادى اللائق لجهدهم، بالرغم من حيوية الدور الذى يقومون به لدعم الثقافة الأنجلو أمريكية وتعزيز هيمنتها. ووراء اختفاء المترجم يقف افتقار إلى التوازن التجارى يعضِّد سيطرة تلك الثقافة ويحدُّ من رصيدها من القيم الأجنبية، من خلال فرض السياسات التقريبية على ذلك القليل الذى يُترجَم من اللغات الأجنبية إلى الإنجليزية.

إن اختفاء المترجم هو عَرَضٌ من أعراض حالة الرضا المُفْرط عن الذات التى أصابت الثقافة الأنجلو أمريكية وصارت العامل الأساسى فى علاقتها مع ثقافة الآخر، حالة إذا ما وصفناها بأنها تعكس نزعة إمبريالية تجاه الخارج وخوفًا مَرَضيًا من الأجانب فى الداخل فلن نكون مبالغين.

إن الهدف من طرح مفهوم اختفاء المترجم هو تشخيص الوضع الثقافى القائم تشخيصًا ناقدًا، فهو يمثل نظرة إلى ذلك الوضع من مسقط سُفْلى. . من حيث يقف المترجم المعاصر كفرد يدفعه ما يجرى حوله من تطورات ثقافية واجتماعية على المستويين: المحلى والعالمى إلى التساؤل عن مدى شرعية الظروف المفروضة

عليه، أما هدف هذا الكتاب فهو وضع حد لاختفاء المترجم وإبراز ذلك المترجم حتى يقاوم ويغير تلك الظروف والأحوال التى تُمارَس الترجمة وتُصاغ نظرياتها فى ظلها، ولاسيما فى الدول الناطقة بالإنجليزية. وعليه، فستكون أولى خطواتنا هى وضع الترجمات فى إطار نظرى يسمح بقراءتها كترجمات، لا كنصوص أصلية بل كنصوص مستقلة قائمة بذاتها، وذلك حتى ينقشع ضباب الشفافية فلا تبدو الخيار الوحيد، بل كواحدة من عدة خيارات.

(٢) الترجمة والعنف

إن الترجمة هى عملية يُستعاض فيها عن سلسلة العلامات الدالة التى يتكون منها النص المُصدَّر بسلسلة من العلامات المنتمية للغة المستهدفة التى يستخدمها المترجم بناءً على تفسيره للنص، ولأن المعنى هو نتاج العلاقات والاختلافات بين تلك العلامات الدالة التى تنتظم فى سلسلة قد تمتد بشكل لا نهائى قوامها تعدد معانى الكلمات المفردة والتناصّ، إلخ، فهو دائمًا متفاوت ومُرْجَأ، وهو أبدًا غير حاضر ككيان واحد أصيل (دريدا ١٩٨٢). وعلى ذلك، فإن النص الأجنبى والترجمة كلاهما مشتقان، فكلاهما يتكون من مواد لغوية وثقافية متنوعة لم يخلقها الكاتب الأجنبى ولا المترجم تقلقل المعنى وتزلزل استقراره، إذ إنها حتمًا تتجاوز مقاصدهما، بل وتتعارض معها أحيانًا، ولهذا فالنص الأجنبى هو مهد لاحتمالات دلالية كثيرة ومتنوعة لا يثبت أىٌّ منها فى الترجمة إلا بصورة مؤقتة على أساس افتراضات ثقافية وخيارات تفسيرية متنوعة فى مواقف اجتماعية وحقب تاريخية مختلفة. فالمعنى هو علاقة جمعية اعتمادية، لا جوهر واحد ثابت، ولذا فلا يمكن الحكم على الترجمة فى ضوء مفاهيم رياضية كالتعادل الدلالى والتقابل المطلق، ولا يمكن اعتبار النص الأجنبى الأساس الأوحد للحكم على الترجمات المختلفة لذلك النص والمفاضلة بينها (إلا إذا كان جُلُّ اهتمامنا موجهًا إلى الأخطاء اللغوية فى تلك الترجمات المختلفة). فمعايير دقة الترجمة ومفاهيم الإخلاص والأمانة والحرية فى الترجمة تتغير على مر الأزمان، بل إن مفهوم الخطأ اللغوى نفسه ليس بمنجاة من التغير والاختلاف، بما أن الترجمات الخاطئة، وخصوصًا فى الترجمة الأدبية، لا يمكن أن تكون مفهومة وحسب بل وذات دلالة أيضًا فى الثقافة

المستهدفة. فجودة وصلاحية أية ترجمة تحددها علاقة تلك الترجمة بالظروف الثقافية والاجتماعية التى تنتج عنها الترجمة وتُقرأ فى ضوئها.

هذه العلاقة تشير إلى العنف الكامن فى طبيعة الترجمة كنشاط هادف، فإعادة بناء النص الأجنبى وفقًا لقيم الثقافة المستهدفة ومعتقداتها وطرائقها التصويرية (والتى يعكس ترتيبها مدى أولويتها فى الثقافة المستهدفة) تحدد طريقة إنتاج النصوص وتداولها وتلقيها (كما يوضح مفهوم المعايير الذى وضعه تورى ١٩٩٥، ص٣٥ــ٦٩). وقد طعن فى استخدامى لمصطلح العنف هنا واحد من المترجمين المحترفين المتخصصين فى لغتين بعيدتين كل البعد عن بعضهما، هما: العبرية والإنجليزية (جرين ٢٠٠١، ص٨٥)، غير أنه لابد أن أقول هنا إنه إذا كان المقصود هنا هو "الإتلاف" أو "الإساءة" فإن استخدامى للمصطلح ليس فيه أدنى مبالغة ولا هو من قَبيل المجاز، بل هو وصف دقيق لما يحدث، فالمترجم لا يُضطر إلى حذف بعض العناصر التى تشكل السلسلة الدلالية للنص الأجنبى وحَسْب، بدايةً من الخصائص الصوتية والشكلية للنص، وحسب، بل هو مضطر أيضًا إلى بعثرة حلقات السلسلة طبقًا لما تقتضيه الاختلافات البنائية بين اللغات؛ وبالتالى فإن كُلاًّ من النص الأجنبى وعلاقته بغيره من نصوص الثقافة الأجنبية يتغيران بعد انتهاء عملية الترجمة، فالترجمة هى إحلال قسرى لنص يفهمه قارئ اللغة المستهدفة محل ما يقوم عليه النص الأجنبى من اختلافات لغوية وثقافية، وبالطبع فلا يمكن محو تلك الاختلافات تمامًا، لكنها حتمًا تخضع لاختزال وإقصاء لاحتمالات وإمكانات والوقوف على غيرها مما يخص اللغة المستهدفة من احتمالات وإمكانات.

وهكذا، فإن الاختلاف الذى تقدمه الترجمة أيًا كان نوعه يصير مطبوعًا بطابَع الثقافة المستهدفة، خاضعًا لأعرافها ومحاذيرها وإيديولوجياتها ومتماشيًا مع المعايير التى تجعل النص مفهومًا ومقبولاً، فهدف الترجمة هنا هو تحويل الآخر الثقافى إلى المعروف والمألوف، بل إلى الذات، وهو هدف يقوم دومًا على التدجين الكامل والشامل للنص الأجنبى كجزء من مخطط أو مشروع تُغتصب فيه الثقافات الأجنبية تحقيقًا للأغراض الثقافية والاقتصادية والسياسية للثقافة المستهدفة، وعليه تُعتبر الترجمة إفضاء بنص أجنبى، ولكنه إفضاء محدود بتوجهه إلى جمهور

معين، وبالبيئة الثقافية أو المؤسسية التى سوف تُتداوَل الترجمة فيها وتمارس وظيفتها فى إطارها.

ويؤثر العنف المرتبط بالترجمة على الثقافتين: الأصلية والمستهدفة على حد سواء، فمن جهة، للترجمة اليد الطُّولَى فى صبغ الثقافات الأجنبية بهُوِيَّات قومية، ولذا فإن لها القدرة على إذكاء التمييز العرقى والمواجهات السياسية الجغرافية والنزعات الاستعمارية والإرهاب، بل والحرب (انظر: رافاييل ١٩٨٨، فنتون ومون ٢٠٠٢، ماسون ٢٠٠٤، بيكر ٢٠٠٦). ومن جهة أخرى، تُجنِّد الترجمة النص الأجنبى فتسند إليه دورًا مرسومًا فى مهمة الحفاظ على التقاليد الأدبية للثقافة المستهدفة أو إعادة صياغتها، فهى تعيد تشكيل الرواية والشعر مثلاً بحيث يصيران انعكاسًا للنزعات والاتجاهات الشعرية والروائية السائدة فى البيئة الثقافية المستهدفة (انظر ليفيفر١٩٩٢أ، ليز ٢٠٠١، دامروش٢٠٠٣). بل وتجنِّد الترجمة النصوص الأجنبية لتعزيز ما يسود الثقافة المستهدفة من نماذج نظرية وممارسات أو مراجعة تلك النماذج والمفاهيم وإعادة النظر فيها، أيًا كان المبحث الذى يعتمد على تلك النماذج والمفاهيم (سواء كان الفيزياء أو المعمار أو الفلسفة أو علم النفس أو علم الاجتماع أو القانون). (انظر: أورنستون١٩٩٢، مونتجمرى ٢٠٠٠، لونزنجر وكوهن ٢٠٠١). فالترجمة تتضمن فرض اتجاهات ونزعات على الكيان المادى للنص المستهدف تجرده من مراوغته وتُخْضِع تلقائيته واستعصاءه لمنطق اللغة المستهدفة، وهو ما يمتد إلى طريقة اختيار النص، وطريقة نشره ومراجعته وتنقيحه وتدريسه. وهذا كله هو ما يجعل الترجمة نشاطًا ثقافيًا وسياسيًا قوامه دمغ الثقافات الأجنبية بهويات معينة وفقًا لإيديولوجيات الثقافة المستهدفة وقيم مؤسساتها الاجتماعية، وقد تقوم على نقد تلك المؤسسات وتجاوز قيمها.

إن العنف المرتبط بالترجمة هو عنف محتوم ومحتمل فى الوقت نفسه، فهو كامن فى صلب عملية الترجمة، غير أنه قد يظهر فى أية مرحلة من مراحل إنتاج النص المستهدف وتلقِّيه، ويختلف فى معناه ومبناه باختلاف البيئات الثقافية والاجتماعية والحقب الزمنية. والمترجم إذا ما وعى ذلك كان أكثر ما يواجهه من الأسئلة إلحاحًا هو ما العمل؟ ولماذا أترجم؟ وكيف؟ وهنا تجدر الإشارة إلى أنه رغم كل ما تقدم، فللمترجم الأدبى المستقل دائمًا حق الاختيار فيما يتعلق بمدى

العنف واتجاهه فى أية ترجمة. وقد صيغ ذلك الاختيار فى عدة صور؛ لعل أكثرها تجديدًا هى تلك التى وضعها الفيلسوف واللاهوتى الألمانى فريدريش شلايرماخر. ففى عام ١٨١٣، ألقى شلايرماخر محاضرة حول طرائق الترجمة قال فيها : "ليس هناك إلا طريقتان، فإما أن يدع المترجم الكاتب فى سلام (قدر الإمكان) ويأخذ القارئ إليه، أو أن يدع القارئ فى سلام (قدر الإمكان) ويأخذ الكاتب إليه". (ليفيفر١٩٧٧، ص٧٢). ومن الواضح من استخدام شلايرماخر لعبارة "قدر الإمكان" أنه يقر بأنه ليس فى الإمكان أن تفى الترجمة النص الأجنبى حقه كاملاً، غير أنه يسمح للمترجم بالاختيار بين طريقتين، إحداهما تقريبية تقوم على الاختزال العرقى للنص الأجنبى وفقًا لقيم الثقافة المستهدفة وتأخذ الكاتب إلى القارئ، والأخرى تغريبية تضغط على قيم الثقافة المستهدفة فى تَحدٍّ للعرقية لتسجل الاختلاف اللغوى والثقافى الذى يمثله النص الأجنبى وترسل القارئ إلى عالم الكاتب.

وقد انحاز شلايرماخر للتغريب؛ مما دفع المنظِّر والمترجم الفرنسى أنطوان بيرمان للنظر إلى اختيار شلايرماخر كدستور أخلاقى للترجمة هدفه جعل النص المترجم مسرحًا لتجلِّى الآخر الثقافى، مع التسليم بأن ذلك التجلى لا يتحقق إلا بشروط اللغة المستهدفة، أى أن الصورة التى سيتخذها ستكون محددة سلفًا (بيرمان١٩٨٥، ص٧٨-٩١)[٩]. "فالأجنبى" فى الترجمة التغريبية ليس تمثيلاً شفافًا للُبّ ذى قيمة مطلقة، بل هو بناء استراتيجى محكم منظم تتوقف قيمته على الظروف التى تسود الثقافة المستهدفة فى لحظة معينة، ولكى تبرز الترجمة التغريبية ما يمثله النص الأجنبى من اختلاف فعليها إلحاق الفوضى والتمزق بما يسود الثقافة المستهدفة من قوانين، أى أنها كى تفى الآخر حقه فيجب عليها أن تسىء إلى المألوف والمتعارَف عليه بالانحراف عن المعايير المحلية حتى تقدم للقارئ تجربة قرائية غريبة، ولا يكون ذلك إلا باختيار نص أجنبى لا يتماشى والتقاليد الأدبية المحلية، والبعد عن المستويات اللغوية القياسية عند اختيار لغة الترجمة.

إن التغريب مرغوب قدر سعيه إلى وضع حد للعنف العرقى للترجمة، فهو تدخُّل ثقافى استراتيجى فى مسار الأحوال والظروف العالمية موجه ضد سيطرة

أمم الإنجليزية والتى تفرض على الآخرين وضعًا غير متكافئ فى مواقف التبادل الثقافى، وعليه فهو شكل من أشكال مقاومة التمركز العرقى والنرجسية الثقافية والإمبريالية فى سبيل إرساء الديمقراطية أساسًا للعلاقات السياسية بين الأمم. غير أنه من الجدير بالذكر أنه كثيرًا ما ارتبط التغريب، كمفهوم نظرى وممارسة عملية، ببلدان أوروبية بعينها، وبحقب زمنية معينة. فقد ظهر بدايةً فى ألمانيا خلال الحقبتين: الكلاسيكية والرومانسية، ثم أُعيد إحياؤه لاحقًا فى فرنسا فى ظل ما أدخلته ما بعد الحداثة على الفلسفة والنقد الأدبى والتحليل النفسى والنظريات الاجتماعية من تطورات عُرفت باسم "ما بعد البنائية"(١٠). وعلى النقيض، فقد سيطرت على الثقافة الأنجلوأمريكية نظريات تقريبية تنتصر للترجمة السلسة التى تخلق وهم الشفافية وتوحى بوجود التعادل الدلالى المطلق، فى حين تفرض على النص الأجنبى تفسيرًا ينحاز إلى قيم الإنجليزية ويختزل، إن لم يَمْحُ، الاختلاف الذى وجدت الترجمة لنقله فى المقام الأول. ويتجلى ذلك العنف العرقى فى نظريات الباحث الأمريكى الغزير الإنتاج الواسع التأثير يوجين نايدا، مستشار الترجمة بجمعية الكتاب المقدس الأمريكية، والذى يجند الترجمة لخدمة الحركة الإنسانية المسيحية.

فلنأخذ فى الاعتبار مفهوم التعادل الوظيفى (الدينامى) الذى وضعه نايدا عام ١٩٦٤، ثم عاد إليه مرارًا فى العديد من الكتب والمقالات فأعاد صياغته وتطويره على مدى الثلاثين عامًا الماضية. يقول نايدا إن "الترجمة القائمة على التعادل الدينامى تهدف إلى الطبيعية التامة فى التعبير، وتحاول أن تربط المتلقى بطرائق سلوكية تنتمى لثقافته المحلية" (١٩٦٤، ص١٥٩). ويعكس تعبير "الطبيعية" أهمية السلاسة فى نظرية نايدا، كما أن النظرة الشاملة إلى ما كتب نايدا توضح ارتباط السلاسة بالتقريب. يقول نايدا فى إحدى كتاباته الحديثة: "يجب أن يكون المترجم قادرًا على إزاحة أستار الاختلاف اللغوى والثقافى؛ حتى يرى البشر بوضوح مدى ارتباط الرسالة الأصلية بهم" (نايدا ودى وورد ١٩٨٦، ص١٤). ولأن مسألة الارتباط هذه هى أمر يخص اللغة المستهدفة فمن الطبيعى ألا يشغل بال الكاتب الأصلى، ولذا فلا يتحقق ارتباط الرسالة بالقارئ المستهدَف إلا بالاستيعاض عن ملامح الأصل الغريبة عن القارئ بأخرى مألوفة له، وهكذا فحين يؤكد نايدا أن "الأسلوب السهل الطبيعى، على صعوبة الوصول إليه، أساسى حتى تكون استجابة

القارئ المستهدف شبيهة باستجابة المتلقى الأصلى" (١٩٦٤، ص١٦٣) فهو فى الواقع ينتصر لما تفرضه الإنجليزية من شفافية على أية ثقافة أجنبية، ويغض الطرف عن الفجوة المحتومة بين النص الأصلى والنص المستهدف والتى تجعل إمكانية تعادل الاستجابة لدى المُتلقِّين أمرًا مشكوكًا فيه. غير أن نايدا، كغيره من المُنظرين الأمريكيين، يزعم اتساق التعادل الدينامى مع مفهوم الدقة، فالترجمة القائمة على التعادل الدينامى لا تعمد بدون تمييز "إلى أى ما من شأنه أن يشكل جذبًا للمتلقى ويؤثر فيه تأثيرًا خاصًا"، بل تعنى "الفهم الشامل لا لمعنى النص وحسب، بل وللطريقة التى يُحتمَل أن يفهمه بها أبناء اللغة المستهدفة" (نايدا ودى وورد ١٩٨٦، ص٧-٨، ص٩)، فالدقة فى الترجمة كما يراها نايدا هى خلق التأثير المعادل :"يجب أن يبلغ فهم المتلقين للنص حدًا يدركون معه الطريقة التى فهم بها أبناء اللغة المصدر النص الأصلى" (المصدر نفسه، ص٣٦). فالترجمة القائمة على التعادل الدينامى هى "عملية اتصال بين لغوى" تتغلب على الاختلافات اللغوية والثقافية التى تعترض سبيلها (المصدر نفسه، ص١١)، غير أن الفهم الذى تتيحه تلك الترجمة هو فهم يخضع بشكل مباشر لقيم الثقافة المستهدفة ويقوم على إخفاء عملية التقريب برمتها تحت قناع من الشفافية الناجمة عن سلاسة الترجمة. فالثقافة المستهدفة هى البادئة بعملية الاتصال والمتحكمة فى مجرياتها، بل إن عملية الاتصال ما هى إلا عملية تفسيرية قائمة على الدوافع الشخصية للثقافة المستهدفة، وعليه فهى ليست عملية تبادل للمعلومات، بل هى اغتصاب نص أجنبى لأغراض محلية. وهكذا، فإن نظرية نايدا لا تُولِى العنف المتأصل فى عملية الترجمة الاهتمام الكافى، وهو عنف يزيد إذا قامت الترجمة على التعادل الدينامى.

تقوم دعوة نايدا إلى التقريب على رؤية للبشرية كجوهر لا يتغير بتغير الزمان والمكان، فهو يقول :"لقد اكتشف اللغويون وعلماء الإنسان أن ما يوحد البشر هو أكثر بكثير مما يفرق بينهم، ولذا فإنه حتى فى حالة اللغات والثقافات شديدة الاختلاف هناك دومًا أساس للتواصل" (١٩٦٤، ص١٢). وقد تبدو تلك النزعة الإنسانية ديمقراطية فى توجهها نحو "ما يوحد البشر"، غير أنها تتناقض مع القيم الانتقائية لنظرية نايدا، ولاسيما الحماسة التبشيرية والإيمان بحكم النخبة الثقافية، فمنذ بداية مشواره انشغل نايدا بمقتضيات ترجمة الكتاب المقدس: فقد بنى نظرياته أساسًا على المشكلات التى واجهت مترجمى الكتاب المقدس على مر الأزمان، بل

وخصص دراسات كاملة فى اللغويات وعلم الإنسان لمترجمى الكتاب المقدس والمبشرين، بل إن مفهوم التعادل الدينامى يربط بين المترجم والمبشر، فنايدا يقول فى كتابه المسمى "تقاليد وثقافات: علم الإنسان والمبشر المسيحى" (١٩٥٤): "تكشف الدراسة المتأنية للحملات التبشيرية الناجحة عن قدرة المبشرين على التماهى مع الناس بنجاح بحيث يكونون 'كل شىء لكل شخص'؛ فيوصلوا رسالتهم باستخدام كلمات يرتبط معناها بحياة الناس" (نايدا ١٩٧٥، ص٢٥٠)، وهو هنا يرجع صدى ما قاله قبلاً عن مترجم الكتاب المقدس فى "كلمة الله بلسان البشر" (١٩٥٢) من أن "مهمة المترجم الحقيقية هى التماهى، فكخادم للمسيحية عليه أن يتماهى مع المسيح، وكمترجم عليه أن يتماهى مع الكلمة، وكمبشر عليه أن يتماهى مع الناس" (المصدر نفسه، ص١١٧). وعلى المبشر والمترجم كليهما أن يجدا المعادل الدينامى فى اللغة المستهدفة حتى يبنيا عليه معنى الكتاب المقدس فى اللغة المستهدفة.

بيد أن نايدا يحدد ذلك المعنى ويقيده، ففى حين ينتقد "الإعلاء من شأن وجهة نظر لاهوتية معينة، سواء كانت ربوبية أو عقلانية أو معمدانية أو ألفية أو جماهيرية على غيرها" باستخدام الكتاب المقدس، فهو نفسه قد انحاز للدوجماتية المسيحية كأساس لتلقى النص، ورغم أنه يتحدث عن إمكانية تأثير اختلاف الخلفيات الثقافية للمتلقين فى طريقة الترجمة، فهو يصر على أن "الترجمات الموجهة أساسًا للأقليات العرقية يجب أن تقوم على أشكال لغوية محددة؛ غير أنها يجب أن تخلو من أى استخدام لغوى أو نحوى غير قياسى، أو أى ألفاظ مبتذلة" (المصدر نفسه، ص١٤). ويتماشى مفهوم التعادل الدينامى بدًا بيد مع حماسة تبشيرية تسعى لفرض لهجة إنجليزية معينة وفهم مسيحى خالص للكتاب المقدس على القارئ المستهدف. فبينما يتماهى مترجم نايدا مع القارئ المستهدف لتوصيل النص الأجنبى إليه، فهو يتوجه إلى شريحة محدودة من أبناء هذه اللغة.

ولا تعنى الدعوة إلى التغريب كسلاح لمقاومة التقريب الأنجلوأمريكى التضحية بالأهداف الثقافية والسياسية، بل إن تلك الدعوة فى حد ذاتها مخطط ثقافى سياسى. فالهدف هو إرساء الأسس العملية والنظرية التى تستند إليها الترجمة فى مقاومتها لسيادة الثقافة المستهدفة وتجسيد الاختلاف اللغوى والثقافى للنص

الأجنبى. ومن الممكن أن يفيدنا مفهوم "الأمانة المسيئة" الذى وضعه فيليب لـويس كثيرًا هنا، فهو يجند تلك العلاقة المسيئة وغير المحددة بـين الترجمـة والـنص الأجنبى ويتجنب الاستراتيجيات التى تضمن تحقُّق السلاسة حتى يحتفظ للترجمـة بكل ملمح من ملامح الأصل من شأنه الإساءة إلى قيم الثقافـة المـستهدفة،فالأمانة المسيئة تصرف انتباه المترجم عن المجسـد وتوجهه إلى المجسـدات وطريقة "لعب" الكاتب الأصلى بها، فهى تجعله يصب كل اهتمامه على التراكيب الـصوتية والنحوية والمنطقية وتؤدى إلى "ترجمة تقدر التجريب وتعبث بـشائع الاسـتخدام، وتسعى للتكافؤ مع التعددية التى تميز الأصل ولأن تعكس ضغوطه التعبيرية بـأن تخلق التعددية والضغوط التعبيرية الخاصة بها" (لويس١٩٨٥، ص١٤١). وأفضل تسمية تلك الاستراتيجية "بالمقاومة" ليس فقط لأنها تتحاشى السلاسة، بـل وأيـضًا لأنها تتحدى الثقافة المستهدفة حتى فى ممارستها لعنفها العرقى الخاص بها علـى النص المترجم.

ولا حاجة بنا إلى هجر السلاسة كليةً فى وضعنا لمثل هذه الاستراتيجية، ولكن علينا إعادة خلقها وتشكيلها من خلال الابتكار والتجريب، فهدف المترجم التغريبى هو توسعة نطاق ممارسات الترجمة، لا إعاقة عملية القراءة، ولا تعريض عملـه للإدانة والاستهجان باعتباره نوعًا من رطانة المترجمين. هدف المترجم التغريبـى هو وضع معايير جديدة لقبول القراء والنقاد للنصوص، فما يجعل الترجمة السلسة سلسة يتغير بتغير الزمان والمكان، وما اعتبره قراء القرن الثامن عشر سلسًا سائغًا سهل القراءة يبدو غير ذلك فى أعين معظم القراء المعاصرين (انظـر: فينـوتى ٢٠٠٥أ، ص٨٠٤ – ٨٠٦). فالسلاسة كما يراها المعاصرون، أى السلاسة التـى مرجعها أساسًا الالتصاق بالإنجليزية القياسية المعاصرة فى الترجمة، هى تحديدًا ما يعتِّم على الترجمة ويقيد المترجم ويحد من قدراته وإمكاناته الإبداعية، لـذا فلـن يكون التقدم فى نظرية الترجمة وممارساتها وتغيير الوضـع القـائم إلا بوضـع السلاسة كما نعرفها الآن موضع مساءلة، وإعادة النظر فيها.

وجدير بالذِّكْر أن التجريب الذى ينبغى على المترجم التغريبى انتهاجه يتطلب الإفادة من قيم الثقافة المستهدفة اللغوية والثقافية، فهو تجريب لا ينفصل بحال مـن الأحوال عن ذلك التمركز العرقى الذى يكمن فى قلب عمليـة الترجمة ويُعد جزءًا

لا يتجزأ منها. وعلى ذلك (وبالرغم مما يقوله نقادى)، فإن مصطلحَىْ "التقريب" و"التغريب" ليسا مصطلحين متضادين، ولا يمكن المساواة بين العلاقة بينهما وبين العلاقة القائمة بين مصطلحات مثل الترجمة الحرة والترجمة الحرفية، أو التعادل الشكلى والتعادل الدينامى، أو الترجمة الدلالية والترجمة التوصيلية. (بيم١٩٩٥، ص٧، تيموزوكو١٩٩٩، ص٥٦). فالمصطلحان يشيران أساسًا إلى موقفين أخلاقيين تجاه النص الأجنبى وثقافته، والتَّبِعات الأخلاقية لاختيار نص معين لترجمته، ولوضع استراتيجية معينة لترجمة ذلك النص، أما مصطلحا "السلاسة" و"المقاومة" فيشيران أصلاً إلى سمات استراتيجيات الترجمة فى ضوء تعامل القارئ مع النص المترجم، وكلتا المجموعتين (أى التقريب والسلاسة، والتغريب والمقاومة) تؤديان إلى سمات نصية وثقافية معينة. تعتمد تلك السمات فى تحقيق أثرها على العلاقة بين ترجمةٍ ما والطريقة التى ترتب بها ثقافة التلقى قيَمها فى التاريخ الذى تحدث فيه الترجمة، وينبغى دومًا إعادة ترتيب هذه القيم، سواء من خلال جهود المترجمين أو المتخصصين الأكاديميين، وتبدأ عملية إعادة الترتيب تلك بإعادة النظر فيما يسود اللغة المستهدفة من أنماط وطرائق الاستخدام اللغوى، والتقاليد الأدبية والثقافية، وممارسات الترجمة التقليدية. فأية دلالة نعزوها إلى مصطلحَى التقريب والتغريب، أو مصطلحَى السلاسة والمقاومة، وأى استخدام تطبيقى لهذه المصطلحات فى مشروع ترجمةٍ ما عُرْضة للتغير بتغير اللحظة التاريخية والبيئة الثقافية، كما تعتمد دلالة المصطلحات واستخدامها العملى على طرق التفسير المختلفة وما يدعمها من بحث أرشيفى وتحليل نصى، وهو ما يجعلها قابلة للطعن والتشكيك والمراجعة فى ضوء المنهجيات المختلفة واستجابةً لما قد يعرض من جدل واختلاف بشأنها.

ورغم أن اهتمامى هنا ينصَبُّ فى المقام الأول على الثقافتين: البريطانية والأمريكية، فمن الممكن الإفادة من مفهوم التغريب فى أية لغة أو ثقافة، فالتغريب، شأنه كشأن غيره من المفاهيم التى تقوم عليها الترجمة، لا يمكنه أن يتيح مدخلاً إلى "الأجنبى" بدون وساطة، بل هو يخلق صورة معينة لذلك الأجنبى اعتمادًا على ظروف الثقافة المستهدفة وباستخدام مواد ثقافية ولغوية تنتمى إليها. بَيْدَ أن التغريب يهدف فى الوقت نفسه إلى وضع ظروف تلك الثقافة وأحوالها موضع مساءلة باستخدامه لتلك المواد الثقافية واللغوية التى تنتمى لهذه الثقافة، وبالطبع لا يمكن أن

يحدث هذا إذا ما اعتمد المترجم على ما يسود تلك الثقافة، بل عليه الاعتماد على الهامشى وغير القياسى، والمَقْصِيّ والمُستبعَد إذا ما أراد أن يطعن فى الأوضاع الراهنة ويضع حدًّا لسيادة السائد.

وحيث إن الترجمة تخلق هُوِيَّتَيْن فى الوقت نفسه، إذ تنشئ صورة معينة للثقافة الأجنبية وموضعًا يمكن للقارئ منه فهم النص الأجنبى، فعملية التشكيك والمساءلة التى تؤدى إليها الترجمة التغريبية هى عملية مزدوجة (انظر: فينوتى ١٩٩٨، الفصل الرابع، وكرونين ٢٠٠٦). فلا يمكن النظر إلى أية ثقافة باعتبارها مُنزَّهة عن نقد الذات، سواء كانت تلك الثقافة من الثقافات المُسيطِرة أو المسيطَر عليها، وبدون التغريب الذى يضطلع بمهمة النقد المنشودة تسقط الثقافات فى هُوَّة الرضا المفرط عن الذات والنرجسية، وتصير مرتعًا لممارسات إيديولوجية خطرة مثل النزعات القومية والأصولية، وأقول "خطرة" لأنه، رغم أن تلك النزعات هى المحرك لمشروعات تحررية كالحركات المناوئة للاستعمار مثلاً، فهى سرعان ما تتحول، بعد تحقيق أهدافها، إلى شكل آخر من أشكال القمع. فعلى سبيل المثال فى بداية القرن العشرين "أسهمت حركة الترجمة ذات الطابَع الشعبى ... إسهامًا ملموسًا فى إنهاء السيطرة الإمبريالية على إيرلندا"، ولكن "صورة الإيرلنديين كما ترسمها ترجمات بواكير الأدب الإيرلندى كانت أساسًا للكثير من السمات الرجعية للثقافة الإيرلندية منذ العشرينيات وحتى السبعينيات" (تيموزوكو ٢٠٠٠، ص ٤٢ – ٤٣). وينطبق هذا أيضًا على لغات الأقليات، مثل فرنسية إقليم كيبيك بكندا، حيث يبرز خطر محدق بحيوية تلك اللغة ليس من تبعاته ما تتخذه الحكومة من إجراءات محافظة وحسب، بل يبدو أيضًا فى فكرة النقاء الثقافى التى تؤدى إلى اتخاذ مواقف عدائية تجاه المهاجرين تنحدر فى بعض الأحيان إلى هُوَّة التعصب العرقى. (انظر: بريسيت١٩٩٦، الفصل الرابع). فى مثل هذه الحالات يكون للترجمة التغريبية فائدتها فى إثراء لغة الأقليات وثقافتها مع إخضاعها الدائم للمساءلة.

وأخيرًا، فلأن طبيعة الترجمة التغريبية تتنوع بتنوع الموقف التاريخى والثقافى كما ذكرنا سلفًا، فما يُعد تغريبًا فى مشروع ترجمة معين لن يكون كذلك بالضرورة فى غيره. ومع ذلك، فلا شك أن اللهجة القياسية فى اللغة المستهدفة (كالإنجليزية الرسمية فى مقابل العامية والدارجة مثلاً) هى اختيار أغلب المترجمين

المعاصرين، وعليه فسوف يستلزم التغريب دومًا رحيلاً عن تلك اللهجة القياسية أيًا كانت، وتنويعًا يلقى الضوء على إمكانات الترجمة إلى لغات مختلفة (لا الإنجليزية وحسب).

(٣) قراءة الأعراض

ولا شك أن بإمكان التغريب هنا أن يغير من طرائق إنتاج الترجمات وتلقِّيها؛ إذ يتبنَّى مفهومًا للذاتية الإنسانية يختلف تمامًا عن الآراء الإنسانية التى يقوم عليها التقريب. فهو لا يرى الكاتب الأجنبى ولا المترجم كخالق النص الذى يضطلع بمهمة التعبير بحرية عن فكرة ما حول الطبيعة البشرية وتوصيل هذه الفكرة بلغة شفافة لقارئ ينتمى لثقافة مختلفة، ولكن الذاتية التى يستند إليها التغريب تتشكل وفقًا لاتجاهات ثقافية واجتماعية متباينة بل ومتعارضة تلعب دور الوسيط فى أى استخدام للغة، وتختلف باختلاف الزمان والمكان. فالفعل الإنسانى يقوم على القصد والتعمد، ولكنه محدد، يُقيَّم ويُقاس عن طريق الاستبطان فى ضوء القواعد والإمكانات الاجتماعية، والتى يسمح تنوعها بإمكانية التغير مع كل فعل استبطانى (جيدنز ١٩٧٩، الفصل٢). فقد يبدأ النص من عند منتجه الذى يتحكم فى مجريات الأمور، غير أن النص يقوم على مواد لغوية وثقافية متنوعة تجعله منطقة لعدم الترابط والتفكك رغم ما قد يوحى به مظهره من وحدة أجزائه. تخلق تلك المواد المتنوعة منطقة لا وعى تتمثل فى مجموعة من الظروف الشخصية والاجتماعية والنفسية والإيديولوجية.

وهكذا، فعادةً ما يرجع المترجم إلى مواد ثقافية مختلفة من مواد اللغة المستهدفة، كالمعاجم وكتب النحو والنصوص والاستراتيجيات المنطقية والترجمات والقيم السائدة والإيديولوجيات (سواء كانت تلك معتمدة أو هامشية وهى مواد لا يمكن لمترجم واحد التمكن منها جميعًا، انظر: فينوتى ٢٠٠٢). ورغم أن المترجم يرجع إلى تلك المواد أساسًا حتى يتمكن من إعادة إنتاج النص، فإن ذلك يلعب دورًا آخر فهو يختزل النص ويكمله، حتى لو حاول المترجم تلافى ذلك بالرجوع أيضًا إلى المصادر الثقافية للغة المصدر، وهذا هو ما يؤدى إلى الانفصال الحتمى بين النص الأصلى والترجمة، بل وإلى الانقسام داخل الترجمة

نفسها، والذى هو من أعراض العنف العرقى السالف الذكر، أما قراءة النص من زاوية إنسانية كالتى يتبناها نايدا فهى تقوم على تجاهل الانفصال والانقسام بافتراض الوحدة الدلالية للنص الأجنبى، وتأكيد أهمية أن يكون النص مفهومًا وأن تمتاز عملية التوصيل بالشفافية حتى يُعد النص قابلاً للتداول فى الثقافة المستهدفة. أما القراءة التغريبية فهى قراءة تقر الانفصال والانقسام وتحاول تقصّى أعراضه وتتبُّعها، فهى تركز على غياب الوحدة الدلالية والنحوية والخطابية، وتكشف عن العنف المتأصل فى الترجمة كعملية إعادة كتابة لنص أجنبى تعتمد على قيم اللغة المستهدفة وتسىء إليها فى نفس الوقت (ألذوسر ١٩٧٠، ص٢٨-٢٩).

إن ترجمة أعمال عالم النفس الألمانى فرويد إلى الإنجليزية فيما يُعرف بالطبعة المعتمدة تعطينا مثالاً جيدًا فى مجال قراءة أعراض التفكك والانقسام، وذلك رغم أن الترجمات قد اكتسبت مرجعية لا غبار عليها تجعل من اللازم الرجوع إلى نقد "برونو بيتلهم" لها حتى نرى ما فيها من انقسام وتفكك. يقول الناقد إن تلك الترجمات تجعل أعمال فرويد تبدو لقارئ الإنجليزية "تجريدية، عارية من الذاتية، نظرية إلى أبعد الحدود، متثاقفة، روتينية، باختصار تجعل الترجمة أعمال فرويد تبدو كعبارات تقريرية علمية عن الطريقة الغريبة البالغة التعقيد التى تعمل بها عقولنا" (١٩٨٣، ص٥). ويرى بيتلهم أنه لكى ندرك صدق ما يقول فعلينا الرجوع إلى الأصل الألمانى ومقارنته بالترجمة حتى نقف على استراتيجيات المترجم، غير أن الحقيقة هى أن وجهة نظره تتضح بمجرد قراءة النص الإنجليزى وحده، فعلى سبيل المثال يقول بيتلهم إن مصطلح Parapraxis الذى يستخدمه المترجم فى ترجمته لـ "علم أمراض نفس الحياة اليومية" (١٩٦٠) يدل على الطابَع العلمى الذى يدمغ به المترجم ترجمته، إذ يلجأ إليه المترجم فى ترجمته لكلمة ألمانية بسيطة هى Fehlleistungen، والتى يفضل بيتلهم ترجمتها إلى "الإنجاز المَعِيب" (١٩٨٣، ص٨٧). كما تظهر استراتيجية المترجم فى غرائب استخدامه للكلمات، والذى يتجلى فى الفقرة التالية:

> I now return to the forgetting of names. So far we have not exhaustively considered either the case – material or the motives behind it. As this is exactly parapraxis that I can from time to time

observe abundantly in myself, I am at no loss for examples. The mild attacks of migraine from which I still suffer usually announce themselves hours in advance by my forgetting names, and at the height of these attacks, during which I am not forced to abandon my work, it frequently happens that all proper names go out of my head.

(فرويد ١٩٦٠، ص٢١).

كما نرى، فإن معظم ألفاظ تلك الفقرة هى كلمات بسيطة شائعة، بل عامية فى بعض الأحيان (مثل go out of my head)، لذا تبدو parapraxis غريبة شاذة متناقضة مع ما حولها، وهو ما يكشف لنا عن أن هذا النص هو ترجمة وليس نصًا أصليًا. ويُبرز انعدام التناغم فى معجم المترجم اعتماد فرويد على حكايات ومواقف وأمثلة من الحياة اليومية معظمها من خبرته الشخصية، بل وأيضًا تلك الحاشية التى أُضيفت إلى طبعة حديثة من النص الألمانى وأوردتها الترجمة الإنجليزية. تقول تلك الحاشية: "يتمتع هذا الكتاب بطابع شعبى جارف، فهو لا يرمى باعتماده على ذلك الكَمِّ الهائل من الأمثلة إلا إلى أن يكون مجرد تمهيد الطريق للافتراض القائل بوجود عمليات عقلية لا واعية ولكنها فعالة، والكتاب يتجنب كل الاعتبارات النظرية حول طبيعة اللاوعى" (فرويد١٩٦٠، ص٢٧٢ن). بل إن جيمس ستراتشى نفسه قد لفت النظر دون قصد منه إلى عدم الاتساق اللغوى للترجمة فى مقدمته لترجمة ألان تايسون حين حاول تبرير استخدام المترجم لكلمة parapraxis، إذ يقول: "من الغريب أنه لم يكن لذلك المفهوم وجود قبل أن يكتب فرويد هذا الكتاب، لذا لزم اختراع مصطلح إنجليزى للتعبير عنه" (فرويد ١٩٦٠، ص ٨ ن). بالطبع من الممكن أن نحتج على آراء بيتلهم فنقول إن ذلك المزيج من المصطلحات المتخصصة والألفاظ الشائعة هو أحد خصائص لغة فرويد، وبالتالى (وعلى عكس ما أزعم) فلا يمكننا الاعتماد على الترجمة الإنجليزية وحدها فى الحكم على الاستراتيجية التى يتبعها المترجم. وأوافق تمامًا على النقطة الأولى، إلا إننى أتمسك برأيى فى الثانية، فمقارنة الترجمات الإنجليزية المختلفة لمصطلحات فرويد الأساسية هى خير برهان على عدم الاتساق فى استخدام الألفاظ كما اتضح من الفقرة، ففى حين تستخدم بعض الترجمات اللفظ id تستخدم أخرى كلمة

unconscious، وتفضل بعضها cathexis بينما تفضل أخرى energy أو charge، ويلجأ البعض إلى sexual فى حين يلجأ آخرون إلى libidinal.

يحاول بيتلهم أن يبرر دمغ المترجم ترجمته بالطابع العلمى فى ضوء بعض الاتجاهات الفكرية السائدة، من أهمها التيار الفكرى الذى سيطر على علم النفس والفلسفة فى الثقافة الأنجلو أمريكية منذ القرن الثامن عشر، فيقول: "فمن الناحية النظرية، يمكن معالجة كثير مما ناقشه فرويد من موضوعات استنادًا إلى المنهج التفسيرى ــ الروحانى والوضعى ــ البراجماتى فى الوقت نفسه، وهو ما يغرى المترجمين بالانحياز إلى المنهج الأخير، حيث تُعد الفلسفة الوضعية أهم الفلسفات التقليدية الإنجليزية" (بيتلهم١٩٨٣، ص٤٤). وهناك أيضًا المؤسسات الاجتماعية التى أصّلت هذا الاتجاه للوضعية، والتى كان على منهج التحليل النفسى أن يناضل ويقاوم هيمنتها حتى يُعترَف به فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. يقول بيتلهم: "فالبحث العلمى فى مجال علم النفس، وطرق تدريس ذلك المبحث فى الجامعات الأمريكية يتميز بالتوجه إما إلى المدخل السلوكى، أو المعرفى، أو الفسيولوجى، ويقصر اهتمامه تقريبًا على ما يمكن قياسه وملاحظته من المظهر الخارجى" (المصدر نفسه، ص١٩). وعلى هذا، فقد تطلب انصهار التحليل النفسى فى الثقافة الأنجلو أمريكية إعادة تعريفه بحيث تصير ممارسته "امتيازًا حكرًا على الأطباء" (المصدر نفسه، ص٣٣)، ويصبح هو "تخصصًا طبيًا" (المصدر نفسه، ص٣٥). وقد جرى تفعيل التعريف الجديد للتحليل النفسى من خلال أنشطة اجتماعية متنوعة، لم تشمل التشريعات التى وضعتها مجالس الدولة والشهادات الممنوحة لممارسى ذلك التخصص وحسب، بل وأيضًا ذلك الطابع العلمى للطبعة المعتمدة:

> فيما يتعلق بالمفاهيم المجردة، لا القارئ نفسه، وبعقل الإنسان لا روحه، يبدو فرويد أحيانًا أكثر عمقًا وإبهامًا، أو أكثر تمسكًا برأيه فى الترجمة الإنجليزية منه فى الأصل الألمانى، والسبب ليس الإهمال أو العَجلَة من جانب المترجم بل هو مُتعمَّد مقصود فى محاولةٍ لوضع آراء فرويد فى إطار طبى.
>
> (المصدر نفسه، ص٣٢).

إذًا، فالهدف من الاعتماد على الطريقة التقريبية فى ترجمات الطبعة المعتمدة هو صهر نصوص فرويد فى بوتقة الوضعية التى هيمنت على الثقافة الأنجلو

أمريكية، وذلك لتيسير جعل التحليل النفسى ركنًا رسميًا من أركان الطب وعلم النفس الأكاديمى.

لا شك أن نقد بيتلهم كان قاسيًا، وهو ما يجب تحاشيه، أو على الأقل إعادة النظر فيه، إذا أردنا أن نفهم ما تحمله الطبعة المعتمدة من دلالات متعددة الأوجه، فبيتلهم يرى عمل ستراتشى ومَنْ شاركوه الكتابة كتشويه وخيانة "للنزعة الإنسانية التى هى جوهر عمل فرويد"، وتتجه رؤية بيتلهم هذه إلى ترسيخ مفهوم الفرد السامى على مستوى الخبرة البشرية عند كل من فرويد وبيتلهم نفسه. وتتجسد رؤية بيتلهم للتحليل النفسى فى الطريقة التى "يترجم" بها هذا الناقد ألفاظ الـ ego وsuper ego وid التى تستخدمها الطبعة المعتمدة، والتى تعكس بدورها إيمانه بالفكر الإنسانى، إذ يقول على سبيل المثال: "ما أراده فرويد للجميع هو أن يحكم الأنا كلٌ من الأنا الأعلى والهو حكمًا معتدلاً"، إذ يترجم الألفاظ السابقة إلى I وI above وit على التوالى. (١٩٨٣، ص١١٠). ففى إطار مفهوم حكم الأنا يكون الفرد هو المصدر لمعارفه الشخصية وأفعاله، ويتمتع باتساق مع الذات لا تؤثر فيه الاتجاهات النفسية للهو والاجتماعية للأنا الأعلى فتنال من وحدته واتساقه، فلا سلطان لتلك الاتجاهات على الفرد فى إطار تلك الرؤية، أو لا يتجاوز سلطانها أضيق الحدود فى أحسن الأحوال. وهو افتراض يتبدى أيضًا فى الأصل الألمانى، إذ يعكسه تأكيد فرويد للتكيف الاجتماعى، كما فى "مبدأ الواقع"، بل وأيضًا لجوؤه المتكرر إلى خبرته الشخصية فى التحليل، وكلاهما يمثل تغلب الفرد على الانقسام المحتوم فى وعيه. بَيْدَ أنه بقدر ما وضعت نماذج فرويد النفسية العديدة الاتجاهات المتعارضة أبدًا للوعى فى إطار نظرى، فقد أدت كتاباته إلى انتزاع الفرد من المركز وإزالته من عالم الحرية والوحدة الذى يتجاوز حدود الخبرات البشرية، ورؤيته كنتاج للعوامل النفسية والأسرية الوراثية التى لا يمكن للوعى التحكم فيها. ويكمن كل من تلك المفاهيم المتعارضة للفرد وراء واحد من ملامح مشروع فرويد، إذ تقودنا فكرة تسامى الفرد على كل العوامل والمحددات إلى تعريف التحليل النفسى كمجال علاجى فى المقام الأول يصفه بيتلهم بأنه "رحلة قاسية، بل قد تكون خطرة، لاكتشاف الذات ... وذلك حتى لا نظل، دون أن ندرى، عبيدًا للقُوَى المظلمة التى تكمن بداخلنا" (المصدر نفسه، ص٤)، أما فكرة الفرد باعتباره نتاج عوامل ومُحدِّدات عدة فهى تقود إلى تعريف للتحليل النفسى كموضوع

هرمنيوطيقى (تفسيرى) أو أداة نظرية ذات طابع علمى صارم تُستخدَم لتحليل القوى المتغيرة النشطة دومًا التى تشكل الذاتية الإنسانية وتقسمها. وإذًا، تتسم أعمال فرويد بانقسام لا سبيل إلى رَأْبِه، فى رأى بيتلهم، سوى من خلال تصوير التحليل النفسى كنوع من العلاج الشفيق الرحيم، وهو تصوير تتبدى فيه رؤيته الإنسانية، وتخالفه الصورة التى تقدمها الطبعة المعتمدة لفرويد كمحلل بارد الأعصاب منفصل عاطفيًا عن عمله وطبيب يمارس عمله التحليلى بحيادية تامة ودون اندماج عاطفى مع مرضاه(١١).

وهكذا، فمعجم الطبعة المعتمدة غير المتسق، والذى يجسد ما اضطلعت به المؤسسات الأنجلو أمريكية من إعادة تعريف للتحليل النفسى فى ضوء الفلسفة الوضعية، يلقى الضوء على قراءة بديلة لفرويد تركز على ما كان فى مشروعه من تناقضات.

يمكننا أن نحتج بهذا على أن المعجم غير المتناغم فى الترجمات الإنجليزية لا يستحق أن نحكم عليه بأنه خطأ، بل على العكس، فهو يكشف عن الخيارات التفسيرية التى تحددها سلسلة من المؤسسات الاجتماعية والحركات الثقافية، والتى يضع المترجم بعضها فى حسابه (كما هو الحال مع محاولة جعل التحليل النفسى جزءًا من المؤسسة الاجتماعية)، فى حين يبقى دور بعضها الآخر غامضًا أو خفيًا تمامًا على المترجم فى أثناء عملية الترجمة (مثل سيادة الوضعية والانقسام الذى يميز نصوص فرويد الأصلية). ويرجع خفاء التناقضات إلى عاملين يرتبط كل منهما بالآخر ويحدده، هما: المكانة الرفيعة التى اكتسبتها الطبعة المعتمدة بين قراء الإنجليزية، وتأصُّل القراءة الوضعية لفرويد فى مؤسسة التحليل النفسى الأنجلوأمريكية. لذا؛ فلا يمكن إدراك التناقض إلا بالاعتماد على منهج مختلف يقوم على افتراضات مختلفة، كمنهج بيتلهم الإنسانى، أو منهجى الذى يقوم على استقراء أعراض التغريب فى الترجمة. ومن الممكن أن يوصف منهجى بأنه يقوم بتغريب ترجمة تقريبية بلفت النظر إلى مواضع الانقسام والانفصال فيها، فاعتماد الترجمة على القيم السائدة للثقافة المستهدَفة يتجلى أشد ما يتجلى حيث تتنكر الترجمة لتلك القيم. غير أن قراءتى للنص أيضًا تكشف ما تقوم عليه أية ترجمة تغريبية من تقريب، بأن تكشف عن المواضع التى تعتمد فيها الترجمة على

مواد ثقافية محلية فى إعادة بنائها للأجنبى. وهكذا، فلطريقة قراءة الأعراض تلك أهميتها فى تبديد وهم الشفافية السائد فى الترجمة الأنجلوفونية.

فى بعض الترجمات تكون الانقسامات واضحة جليَّة بحيث تقاطع، بدون قصد، ذلك التدفق السلس للغة فتكشف المواضع التى تفرض فيها الثقافة المستهدفة نفسها على النص، والبعض الآخر من تلك الترجمات له مقدمات توضح فلسفة المترجم وتنوِّه عما سيلقاه القارئ من غرائب أسلوبية وشذوذ عن المألوف. للنوع الثانى تنتمى ترجمة روبرت جريفز لكتاب "القياصرة الاثنا عشر" الذى كتبه سويتونيوس، ففى مقدمة الترجمة يسهب جريفز فى شرح استراتيجيته التقريبية وتبريرها؛ إذ يقول:

> كى يتمكن القارئ الإنجليزى من فهم جمل سويتونيوس، وأحيانًا فقراته الكاملة، كان من الواجب قلبها ظهرًا لبطن، كما أنه فى المواضع التى من المحتمل أن يستعصى فيها النص على فهم غير المُلمِّين بالحدث التاريخى الرومانى أضفت بعض الكلمات على سبيل الشرح مما قد يوضع عادةً فى الحواشى. كما استعضت عن التاريخ قبل الميلادى بالتقويم الميلادى فى التأريخ للوقائع المذكورة، واستخدمت الأسماء الحديثة لا القديمة للمدن، كما استغنيت عن أسماء العملات الرومانية واكتفيت بالإشارة إليها "كقِطَع نقدٍ ذهبية" وحسب. (١٩٥٧، ص٨).

لا يألو جريفز جهدًا فى إعادة صياغة النص الأصلى بحيث تذوب ثقافة روما الإمبراطورية فى الثقافة المستهدفة، وهو لا يعتمد فى ذلك على معرفته الغزيرة بسويتونيوس والثقافة الرومانية فى العصر الإمبراطورى (لاسيما النظام النقدى) وحسب، بل وأيضًا على خبرته بالثقافة البريطانية المعاصرة، كما يتضح فى التراكيب النحوية الإنجليزية الطابع، وكذا فى رؤيته لوظيفة الترجمة، فهو يقول فى المقدمة إنه يريد لترجمته أن تكون "وسيلة مساعدة" يستعين بها الطالب على فهم النص الرومانى الأصلى بقراءة الاثنين معًا، لكنه، مع ذلك، حرص على السلاسة قائلاً إن "الترجمة الحرفية لا تسهُل وتطيب قراءتها" (المصدر نفسه، ص٨) لالتزامها الصارم بالنص اللاتينى.

حرص جريفز على أن تكون ترجمته سلسة إلى أبعد الحدود، ولعل من المهم أن نذكر هنا أن السبب الرئيسى لذلك كان القيم الثقافية الإنجليزية المعاصرة، لا ذوق المترجم الشخصى أو أية قيم مطلقة، فعملية الترجمة برُمَّتها، بدءًا من اختيار نص سويتونيوس دون غيره ومرورًا بما يقوم به جريفز من تحركات لحل مشكلات الترجمة وانتهاء بقراره نشر الترجمة فى هيئة طبعة شعبية ــ كانت نتاج عوامل محلية معاصرة، كاضمحلال دراسة اللاتينية بين المتعلمين من القراء، وعدم وجود ترجمة أخرى لذلك الكتاب فى السوق، بل والشعبية الجارفة التى تمتعت بها روايات جريفز المبنية على ما كتبه المؤرخون الرومان من أمثال سويتونيوس، مثل "أنا، كلاوديوس" و"كلاوديوس الإله" والتى أُعيدت طباعتها مرارًا منذ صدورها عام ١٩٣٤. وقد صدرت ترجمة جريفز ضمن سلسلة "كلاسيكيات بنجوين"، وهى سلسلة شعبية رائجة تلائم الطالب والقارئ العادى كليهما. ويذكر ج.م. كوهن أن الترجمات الصادرة ضمن تلك السلسلة كانت لها الريادة فى استخدام الأسلوب الشفاف، إذ يقول إنها اعتمدت على "النثر البسيط المُتَّسق" استجابةً للظروف الثقافية والاجتماعية:

> يهدف المترجم إلى جعل كل شىء بسيطًا عاريًا من التعقيد مع أنه لا يلجأ إلى الحواشى، بما أن ظروف القراءة قد تغيرت كثيرًا وصارت البيئة التى يمارس فيها الشاب القراءة فى أيامنا هذه أقل ملاءمة من تلك التى كان يقرأ فيها والده أو جده. لذا يجب أن يكون السرد متدفقًا جذابًا، وألاَّ نطلب من القراء الشباب إلا الانتباه، لذا يجب على المترجم أن يوفر لهم كل شىء، من معلومات ومعايير للمقارنة وخلفية ثقافية كلاسيكية، من خلال اختياره للكلمات أو من خلال مقدمة مختصرة قدر الإمكان.
>
> (كوهن١٩٦٢، ص٣٣).

تعكس ترجمة جريفز الموقع الهامشى الذى انحصرت فيه الثقافة الأكاديمية الكلاسيكية فى ما بعد الحرب العالمية الثانية وما شهدته سوق الكتب الأدبية الشعبية من رواج، لاسيما الروايات التاريخية الأكثر مبيعًا والتى كانت مصدر دخل جريفز لسنوات طويلة. وقد عكست ترجمته استجابة فعالة لهذا الموقف حتى إنها، هى نفسها، صارت من الكتب الأكثر مبيعًا فأُعيدت طباعتها خمس مرات خلال العقد

الذى نُشرت فيه. يقول جريفز فى مقال عن "المبادئ الأخلاقية فى الترجمة": إن القارئ "العادى" لنص كلاسيكى (وقد تحدث هنا تحديدًا عن نصوص ديودوروس) "يريد معلومات حقيقية خالصة، معروضة فى ترتيب جيد حتى تلتقطها عينه العَجْلَى بلا عناء" (١٩٦٥، ص٥١)، وكذلك رغم أن أبوليوس قد عرض أفكاره "بلاتينية شمال أفريقية مُنمَّقة" فقد ترجم جريفز أسلوبه "بأبسط وأوضح أسلوب نثرى ممكن، متوجهًا إلى العامة" ويعنى جعل النص الأجنبى "بسيطًا واضحًا" اعتماد المترجم اعتمادًا كليًا على التقريب، والذى لا يتطلب إقحام العبارات التوضيحية وحسب، بل وطبع النص بقيم عرقية وملأه بالمفارقات التاريخية (مثل تغيير التاريخ قبل الميلادى إلى التقويم الميلادى، وفرض نظام نقدى معاصر على النص، إلخ). فى مقدمة ترجمته يوضح جريفز أنه قد تعمد تحديث النص وطبعه بطابع إنجليزى، بل إنه فى لحظةٍ ما قد فكر فى إضافة مقال تمهيدى يشير فيه إلى الاختلاف التاريخى والثقافى للنص بوصف الصراعات السياسية المهمة فى روما الجمهورية المتأخرة، لكنه رجع عن تلك الفكرة إذ شعر أن "معظم القراء سوف يفضلون حتمًا الإلقاء بأنفسهم مباشرةً فى خِضَمِّ الأحداث والتقاط خيوطها أثناء السباحة" (١٩٥٧، ص٨). وهكذا فقد سمح جريفز بتحول نثره السلس إلى الشفافية بحيث يختفى جهده التقريبى خلف ستارها، وهو ما يتضح إذا نظرنا إلى الفروق بين لغة ترجمة جريفز والطريقة التى يعتمد عليها سويتونيوس فى سرده للأحداث التاريخية والسيَر الذاتية. فقراءة جريفز لسويتونيوس، كما يفصح عنها فى مقدمة ترجمته، تتفق كثيرًا مع رد الفعل الأكاديمى المعاصر حيال النص اللاتينى، والذى يعكسه تعليق الباحث الكلاسيكى مايكل جرانت، الذى يقول إن سويتونيوس:

> يجمع، ويستخدم بسخاء، معلومات فى صالح حكام روما وضدهم فى نفس الوقت، ولا يضيف عادةً أية أحكام ذاتية لصالح أى حاكم أو ضده، وهو، فوق كل شىء، لا يعظ أو يحاول تقديم أية دروس أخلاقية كما يفعل غيره من المؤرخين اليونان والرومان. وهو يزن بحرص وتَأنٍّ الروايات المتعارضة مع بعضها البعض، وبوجه عام يبدو عرضه لما يرويه حياديًا إلى حد الجفاف... ونادرًا ما يسمح لنفسه بالتدخل برأيه الخاص، ويبدو أنه هو نفسه فى خلال تجميعه لتلك المواد الغريبة الجذابة لا يشغل نفسه بالتوصل إلى أحكام بشأن الشخصيات التى يتناولها، أو الانتهاء مما يجمعه

من هنا وهناك إلى صورة متسقة الملامح لتلك الشخصيات، فهو ربما يؤمن أن هذا هو حال البشر وأن شخصيات هؤلاء الحكام تتكون من عناصر متنافرة؛ لذا فلا يجب محاولة توحيدها.

(جرانت ١٩٨٠، ص٨).

ويبدو مما يقوله جرانت أن النص اللاتينى لا يقدم موقعًا يمكن لذاتية القارئ أن تشغله، فهنا لا يمكننا التماهى لا مع الكاتب (الذى لا يسمح بتدخل آرائه الشخصية إلا لمامًا) ولا مع الشخصيات (التى لا يحاول الكاتب استخلاص صورة مترابطة الملامح لها). ونتيجةً لذلك، يمتاز كتاب سويتونيوس "بدرجة عالية نسبيًا من الموضوعية" لكنه أيضًا يحتوى على فقرات تثير شكًا لا يُستهان به، خاصةً أن "معجمه المتفكك قد يؤدى إلى الغموض أحيانًا" (المصدر نفسه، ص٧ – ٨). أما ترجمة جريفز السلسة فتقوم بتمهيد تعرُّجات الأصل وصقلها؛ ليضمن سهولة الفهم ويمنح القارئ موقعًا صلبًا يقف فيه ليحكم على القياصرة، ويجعل أى حكم على شخصياتهم يبدو حقيقيًا لا جدال فى صحته. فلننظر إلى الفقرة التالية التى تحكى عن يوليوس قيصر:

Stipendia prima in Asia fecit Marci Thermi praetoris contubernio; a qo ad accersenda classem in Bithyniam missus desedit apud Nicomeden, non sine rumorem prostratae regi pudicitiae; quem rumorem auxit intra paucos rursus dies repetita Bithynia per causaum exigendae pecuniae, quae deberetur cuidam libertino clienti suo. reliqua militia secundiore fama fuit et a Thermo in expugnatione Mytilenarum corona civicq donatus est.

(بتلر وكارى ١٩٢٧، ص١ ٢).

يترجم جريفز تلك الفقرة كالتالى:

Caesar first saw military service in Asia, where he went as aide-de-camp to Marcus Thermus, the provincial governor. When Thermus sent Caesar to raise a fleet in Bithynia, he wasted so much time at King Nicomedes' court that a homosexual relationship between them was

suspected, and suspicion gave place to scandal when, soon after his return to headquarters, he revisited Bithynia: ostensibly collecting a debt incurred there by one of his freedmen. However, Caesar's reputation improved later in the campaign, when Thermus awarded him the civic crown of oak leaves, at the storming of Mytilene, for saving a fellow soldier's life.

(جريفز ١٩٥٧، ص١٠).

تستند كلتا الفقرتين إلى التعريض والغَمْز لا الحكم التقريرى الصريح، على القيل والقال المشكوك فيه لا الدليل القاطع (كما يبدو فى rumorem التى يترجمها جريفز إلى suspicion)، غير أن النص الإنجليزى يضيف إضافات عديدة توحى بيقينية أشد من تلك التى ينمُّ عنها الأصل، فالترجمة لا تقوم على تشويه سمعة قيصر وحسب وإنما تعكس خوفًا وكراهيةً مَرَضيين من الميول الجنسية المِثْليَّة. يظهر هذا أول ما يظهر فى عدم الاتساق فى المعجم اللفظى، فاستخدام جريفز تعبير homosexual relationship كترجمة لـ prostratae regi pudicitiae (والذى يعنى حرفيًا اتَّضع للملك) هو مفارقة تاريخية، فالتعبير الإنجليزى الذى يستخدمه المترجم هنا هو مصطلح علمى ظهر فى القرن التاسع عشر لتشخيص الممارسات الجنسية المثلية باعتبارها حالة مَرَضيَّة، وعليه فهو تعبير لا وجود له فى الثقافة الرومانية القديمة التى يُفترض أن تعكسها الترجمة، والتى لم تكن الممارسات الجنسية فيها تُصنَّف بناءً على جنس ممارسيها (معجم أكسفورد الكبير: وايزمان ١٩٨٥، ص١٠ – ١٤). وإذًا، فجريفز يقود القارئ إلى الاعتقاد بأن تلك العلاقة المزعومة كانت حقيقة لا شك فيها، فهو لا يزيد من جرعة التعريض باستخدام تعبير and suspicion gave place to scandal (وتحول الشك إلى فضيحة) كترجمة لـ rumorem auxit (أو انتشرت الشائعة) وحسب، بل يُقْحِم كلمة ostensibly (أو ظاهريًا) المحملة بالمعانى الخفية، والتى لا وجود لها فى الأصل. وتساوى ترجمة جريفز من طرف خفى بين المِثْليَّة والانحراف الأخلاقى الجنسى، بل إنها تُحمِّل الموقف بدلالات سياسية ، فالعلاقة المزعومة هى علاقة مع ملك أجنبى وفى ذلك

ما فيه من تلميح إلى تَستُّر قيصر على مؤامرة سياسية ربما لاستغلال ذلك لاحقًا فى الوصول إلى السلطة، ففى الفقرة التى تسبق هذه مباشرةً نرى الدكتاتور سولا يربط بين قيصر وبين ألد أعدائه ماريوس. ولأن الفقرة حافلة باتهامات شنيعة، فإن however التى تَعِد بتحسن الصورة تخفق فى تحقيق هذا مع ذلك الإيحاء الأخير بعلاقة محتملة بين قيصر وأحد زملائه من الجنود فى نهاية الفقرة.

ويتحدث سويتونيوس لاحقًا عن سمعة قيصر الجنسية، وهنا أيضًا تعكس الترجمة نفس الخوف والاشمئزاز من الميول المثلية، إذ يقول سويتونيوس: pudicitiae euis Famam nihil quidem praeter Nicomedis contubenium، ويترجم جريفز تلك العبارة كالتالى: the only specific charge of unnatural practices ever brought against him was that he had been king Nicomedes' catamite (جريفز ١٩٥٧، ص٣٠). ففى حين يعتمد النص اللاتينى على إشارة عامة غامضة ملتبسة إلى ميول قيصر الجنسية، يختار جريفز كلمات إنجليزية تدين الميول المثلية وتعدها انحرافًا عن النهج القويم صراحةً، فالتساؤلات التى ثارت حول سمعة قيصر الجنسية (كما يقول سويتونيوس) تصبح "اتهامًا محددًا بالممارسات غير الطبيعية" عند جريفز، وتُترجم contubenium (والتى تعنى تشارُك نفس الخيمة، أو الرُفْقة، أو الحميمية) بحيث يكون قيصرُ catamite (مأبونًا، أو فتى فراش)، وهو تعبير مُهين استُخدم فى أوائل العصر الحديث للإشارة إلى الغلمان الذين كان الرجال يتخذونهم لأغراض جنسية (معجم أكسفورد الكبير)، وcatamite كلمة مهجورة لذا فهى انحراف عن معجم جريفز المعاصر والمعجم الذى اتبعته ترجمات كلاسيكيات بنجوين بوجه عام، ويعد ذلك أحد أعراض عملية التقريب التى يُخضِع لها جريفز النص، ونثر جريفز شفاف مطْوَاع لدرجة تجعل من السهولة بمكان تجاهل تلك الأعراض وبالتالى تُعيِّن الترجمة تفسيرًا واحدًا محددًا للنص.. تفسير رسمى مصدره موقع سُلْطَوىّ يتسامى على الفروق والاختلافات اللغوية والثقافية حتى يخاطب قارئ الإنجليزية. غير أن تفسير جريفز يقوم على صهر نص لاتينى عتيق فى بوتقة القيم الثقافية الإنجليزية المعاصرة، فهو يدمر أسطورة قيصر بمساواة الدكتاتورية الرومانية بالانحراف الجنسى، وهو ما يعكس خوفًا مرضيًا من الميول المثلية كان أحد السمات المميزة للثقافة البريطانية بعد الحرب العالمية الثانية، إذ

ارتبطت المثلية فى ذلك الحين بخطر الحكم الاستبدادى والشيوعية والخضوع السياسى من خلال التجسس. يقول ألان ساينفيلد: "فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، زاد تعرض الأشخاص للاضطهاد بتهمة المثلية خمس مرات على مدار ١٥ عامًا منذ ١٩٣٩" و"كان تصيُّد الخيانة الشيوعية المثلية يجرى على مرأى ومسمع من المؤسسات الثقافية العليا" (١٩٨٩، ص٦٦، ص٢٩٩). وقد ساهمت ترجمة جريفز السلسة فى تدعيم ذلك الموقف المحلى ليس فقط بتجريم اتجاهات قيصر الجنسية، وإنما بتقديم التهمة على أنها حقيقة لا جدال فيها. يقول جريفز فى مقدمة الترجمة إن سيوتونيوس "يبدو من الثقات" ولكنه أيضًا يوحى دون قصد منه بأن هذا المؤرخ الرومانى قد آمن بنفس القيم الجنسية والسياسية التى سادت بريطانيا فى أيام جريفز، فهو يقول: "كان انحيازه الوحيد هو انحيازًا للحكم الحازم المعتدل ولمراعاة الحشمة السلوكية وآداب اللياقة الإنسانية" (١٩٥٧، ص٧).

وجدير بالذكر هنا أن الترجمات التغريبية التى تتنصل من الشفافية والسلاسة وتفضل الخطاب المختلط لها انحيازاتها أيضًا، غير أنها تميل دومًا إلى إبراز تلك الانحيازات بدلاً من إخفائها، ففى حين يركز جريفز فى ترجمته على المدلول أو المضمون ويخلق وهم الشفافية نجد ترجمات إيزرا باوند، على سبيل المثال، تركز على العلامات الدالة، أو اللغة، فتخلق إبهامًا يلفت الانتباه إلى نفسه ويميز الترجمة عن كل من النص الأجنبى والقيم التى تسود الثقافة المستهدفة على حد سواء. فى ترجمات باوند أحيانًا ما يقوم التغريب على استخدام المهجور اللغوى. فعلى سبيل المثال، تنفصل ترجمته لقصيدة "المَلاَّح" (١٩١٢) عن الإنجليزية المعاصرة وتلتصق بالنص الأنجلوساكسونى محاكيةً كلماته المركبة وجناسه الاستهلالى وعَرُوضَه النَّبْرىّ، بل يلجأ باوند أيضًا إلى النقل بالمحاكاة حتى يرجع صدى أصوات النص الأنجلوساكسونى (فيستخدم تعبيرات مثل bitter breast-care (التى هى فى الأصل bitre breostceare) وcorn of the coldest (corna caldast) وmere-weary (merewerges) وthe mews singing all my mead-drink (mew) وhail- scur flew (haegl scurum fleag) وflood- ways (floodwegas)). كما أن ثورات باوند على الإنجليزية المعاصرة تقوم أحيانًا على استخدام ألفاظ مهجورة منتمية إلى فترات متأخرة من تاريخ الإنجليزية، كما فى :

ne ænig hleomæga feasceaftig ferð frefran meahte. Forþon him gerylfeð lyt, se þe ah lifes wyn gebiden in burgum, bealosiþa hwon, wlonc ond wingal, hu ic werig oft in brimlade bidan sceolde.

التى يترجمها باوند كالتالى:

Not any protector May make merry man faring needy. This he little believes, who aye in winsome life Abides 'mid burghers some heavy business, Wealthy and wine-flushed, how I weary oft Must bide above brine.

(باوند ١٩٥٤، ص٢٠٧).

تنتمى كلمة aye (التى تعنى "دائمًا") إلى الإنجليزية الوسيطة وقد ظهرت فيما بعد فى اللهجات الاسكتلندية والشمالية، فى حين ظهرت burgher أولاً فى العصر الإليزابيثى (كما يذكر معجم أكسفورد الكبير). أما كلمة mid (أى amid أو "بين") وكلمة bide، فهى ألفاظ شعرية استخدمها كُتَّاب القرن التاسع عشر مثل ولتر سكوت وتشارلز ديكنز وألفريد تينيسون وماثيو أرنولد وموريس. وفى الواقع، يفضل باوند المهجور اللغوى الذى صار جزءًا من المعجم الشعرى مثل brine وo'er وpinion وlaud وado. وتوضح مثل هذه الملامح النصية أنه لا يمكن للترجمة أن تكون تغريبية إلا إذا استعانت على ذلك بمواد ثقافية محلية، سواء انتمت تلك المواد إلى حقبة تاريخية واحدة أو إلى أكثر من حقبة كما هو الحال هنا. تقوم ترجمة القصيدة المذكورة على خبرة باوند بالثقافة البريطانية وآدابها منذ بداياتها الأولى، لكنها أيضًا تحمل بصمة الجماليات الحداثية، وهو ما يتبدى فى تفضيل باوند، لاسيما فى "الأناشيد"، للنَّظْم القائم على الحذف والتقطيع والتشظِّى والذى تبدو فيه الذاتية منقسمة مفككة، إذ يقدمها النص كمهد لأنواع مختلطة من الخطاب اللغوى (إيثروب١٩٨٣، الفصل التاسع). تبطئ غرائب ترجمة باوند (من نحو معقد وجناس استهلالى مُوحٍ ومهجور لغوى غنى بالتداعيات) من إيقاع هذا المنولوج وتقاوم انصهار الأصوات واتحادها فى شخص واحد (سواء كان ذلك الشخص هو الملاح أو الشاعر) ولو للحظة واحدة، وتبرز اللهجات الإنجليزية المتعددة وأنواع الخطاب الأدبى المختلفة التى غالبًا ما تسقط من الحسبان تحت

تأثير وهم وجود صوت متكلم واحد. استراتيجية باوند تغريبية فى مقاومتها للقيم التى تسود الثقافات الأنجلوفونية المعاصرة أو التقاليد التى تجعل السلاسة وشفافية الخطاب ووهم حضور الكاتب أمورًا لا غنى للترجمة عنها. غير أن ترجمة باوند تخلق نسختها الحداثية من الفردية بما تدخله على النص الأصلى من تغييرات، فكما تلاحظ كريستين فيل (الباحثة فى أدب العصور الوسطى) يقوم النص على تقليدين، "أولهما تقليد بطولى يعكسه انشغال بكيفية الاحتفاظ بالكرامة والشرف حتى النهاية، وثانيهما تقليد مسيحى يتمثل فى الأمل فى الظَّفَر بالأمان أخيرًا" (فيل١٩٩١، ص١٧٦). وأيًا كانت الطريقة التى وجدت بها هذه القيم المتعارضة طريقها إلى النص، وبغض النظر عما إذا كانت موجودة بالفعل فى نسخة شفهية أوّلية للقصيدة أو أنها أُدخلت عليها حين سجلها أحد الرهبان فى فترة متأخرة، فإن التقليدين يعكسان مفهومين متناقضين للذاتية يقوم أحدهما على الفردية (غربة الملاح عن قصره ومدينته)، والآخر جمعى (الملاَّح كروح تشكل جزءًا من مراتبية ميتافيزيقية مكونة من أرواح أخرى يحكمها الإله). تفض ترجمة باوند الاشتباك بحذف الإشارات المسيحية كلها وإبراز "الخيط البطولى فى النص الأنجلوساكسونى"، بجعل "الشهوة المسيطرة على عقل الملاح" والمتمثلة فى السعى خلف "بر أمان أجنبى" مثالاً لـ "اهتياج جرىء جَسُور/ حتى يكرمه كل الرجال الآتين من بعده". وكما تقول سوزان باسنيت، تمثل ترجمة باوند "معاناة فرد عظيم لا معاناة البشرية جمعاء ... إنسان منفى يعتصره الحزن، انكسر لكن أبدًا ما انحنى" (١٩٨٠، ص٩٧).

تتدخل استراتيجية الترجمة القائمة على التغريب فى مسار وهم الشفافية السلس والذى مرجعه فكرة وجود شخص واحد وراء القصيدة، غير أن التنقيحات تزيد من حدة نغمة الفردية البطولية، وهو ما يبرر الهُزْء المتكرر من "المواطن" الذى يسعى فى رضًا تام عن الذات خلف مصالحه المادية و"لا يعرف... ما يفعله البعض/ الذين يجتذبهم الترحال" (باوند١٩٥٤، ص٢٠٨). وتُعد التنقيحات من أعراض برنامج العمل الثقافى الذى يقوم عليه تغريب باوند، وهو تناقض إيديولوجى غريب يميز التجريب الأدبى الحداثى، إذ تسير الاستراتيجيات التى تقتلع الفرد من المركز جنبًا إلى جنب مع العودة المتكررة لذلك الفرد من خلال موتيفات فردية مثل "الشخصية القوية". فى نهاية المطاف، يشكل هذا التناقض استجابة لأزمة الذاتية

الإنسانية التى ظهرت جلية أمام الحداثيين مع تطورات اجتماعية، مثل الرأسمالية الاحتكارية وتبعاتها (جيمسون ١٩٧٩، ص١١٠، ١١٤).

وتوضح الأمثلة التى سقناها من أعمال جريفز وباوند أن الهدف من قراءة أعراض التغريب ليس تقييم "دقة" الترجمة أو "أمانتها"، بل هو كشف للمعايير التى تُقاس الدقة وتُقيَّم وتتحدد فى ضوئها. فلا يمكن اعتبار الأمانة كمجرد تعادل دلالى، فمن جهة، لا يمكن أن يكون للنص الأجنبى تفسير واحد بل غالبًا ما يكون له أكثر من تفسير حتى على مستوى الكلمات المفردة، ومن جهة أخرى، فاختيارات المترجم التى يعمد إليها فى تفسيره للنص بطريقة معينة هى دائمًا تلبية لمتطلبات موقف ثقافى محلى ولذا فهى تتجاوز دائمًا حدود النص الأجنبى، ولا يعنى هذا أن الترجمة منفية إلى الأبد إلى عالم الحرية أو الخطأ فهى إما حرة أو خاطئة، بل يعنى أن معايير الدقة تختلف من عصر إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى. فرغم أن جريفز قد أخرج ترجمة حرة باعترافه، فقد اعتُبرت تلك الترجمة أمينة ومقبولة وعُدَّت الترجمة الإنجليزية المعتمدة وفقًا للمتخصصين الأكاديميين مثل جرانت. ففى عام ١٩٧٩، نشر جرانت نسخة منقحة من ترجمة جريفز أعلنتها، أى ترجمة جريفز، "دقيقة" إن لم تكن "شديدة الدقة"، يقول جرانت:

> إنها تنقل غرائب أسلوب سويتوينوس وشخصيته كما لم تنقلها غيرها. لماذا إذًا طُلِبَ منى أن أنقحها؟ لأن روبرت جريفز (الذى لم يُصمم ترجمته خصيصًا لطلاب العلم كما هو واضح) لم يكن هدفه هو إخراج ترجمة دقيقة، لذا قدم، كما أوضح بنفسه، شروحًا وإيضاحات وحذف من الفقرات ما رأى أنه لا يخدم المعنى وقَلَب الجمل، بل أحيانًا قلب ترتيب فقرات كاملة ظهرًا لبطن ... فما حاولت أن أفعله، بناءً على ذلك، هو إدخال تعديلات تضع ترجمته داخل نطاق ما يعتبره قراء كلاسيكيات بنجوين فى الوقت الراهن ما يجب أن تكون عليه الترجمة، وآمل أن أكون قد حققت ذلك بدون تشتيت انتباه القارئ وصرفه عن أسلوبه الفذ.
>
> (جرانت ١٩٨٠، ص ٨ – ٩).

خلال العشرين عامًا التى فصلت النسخة الأولى عن النسخة المنقحة تغيرت معايير الدقة بحيث صار على المترجم أن يكون سلسًا ودقيقًا؛ حتى تكون القراءة

"حيوية ومُلزِمة" (المصدر نفسه، ص٨) وتتبع النص الأجنبى بمزيد من الدقة. ولا شك أنه فى عام ١٩٧٩ كانت الفقرات التى سبق اقتباسها عن حياة قيصر تُعد دقيقة، مادام ناقدها جرانت لم يُجْرِ عليها إلا تعديلاً واحدًا وهو تغيير catamite إلى bedfellow (أو "رفيق فراش") (المصدر، ص٣٢). ويقرب هذا التعديل النص الإنجليزى من الأصل اللاتينى، لكنه أيضًا إمعان فى السلاسة إذ فيه استغناء عن لفظة مهجورة بأخرى مألوفة معاصرة، وهذا التعديل أصغر، كما هو واضح، من أن يتغلب على طابع رهاب المثلية الذى يسود ترجمة جريفز. ولا يمكن كذلك أن تُتهم ترجمة باوند لقصيدة "الملاح" بأنها مبالغة فى حريتها لأنها تلتزم بالقراءة الأكاديمية للنص الأنجلوساكسونى. تقول باسنيت فى هذا المجال إن حذف باوند الإشارات المسيحية بما فى ذلك الإبيلوج الوعظى الصبغة، لم يكن انحرافًا كبيرًا عن النص المحفوظ فى كتاب إكستر بقدر ما كان تنقيحًا قام به الشاعر استجابة لسؤال أكاديمى مهم هو "هل علينا النظر إلى هذه القصيدة باعتبارها تنقل رسالة مسيحية مهمة هى أحد ملامحها الرئيسية، أم أن العناصر المسيحية هى إضافات مقحمة لا تزال تتقلقل فوق الأساس الوثنى؟" (باسنيت١٩٨٠، ص٩٦). فعلى سبيل المثال، أكد ستوبفورد بروك فى كتابه "الأدب الإنجليزى من البدايات وحتى الغزو النورماندى" أنه ليس صحيحًا أن "الملاح" تنتهى بخاتمة مسيحية، ولكن لأن النَّظْم فيها يشبه النظم فى الشعر الوعظى فقد اعتقد البعض ممن لا يُستهان بهم أن تلك الخاتمة المزعومة هى جزء من القصيدة الأصلية" (١٨٩٨، ص١٥٣). من الممكن إذًا أن تُعتبر ترجمة باوند دقيقة طبقًا للمعايير الأكاديمية التى سادت فى أوائل القرن العشرين، أو اعتبارها ترجمة هى فى الوقت نفسه مراجعة للنص الأصل، فقد كانت انحرافات باوند عن كتاب إكستر وليدة مشهد ثقافى كان القراء لا يزالون فيه يقبلون على دراسة الأنجلوساكسونية، وبالتالى كان من المتوقع أن يفهم القراء ويتذوقوا ويقدروا الجهد المبذول فيما تقوم به القصيدة من إعادة بناء لحظة تاريخية غابرة.

إن قراءة الأعراض هى مدخل تاريخى لدراسة الترجمة يهدف إلى وضع معايير الدقة فى إطارها الزمنى الصحيح، فالفئات النقدية المحددة "كالسلاسة" و"المقاومة" و"التقريب" و"التغريب" لا يمكن أن تتحدد إلا بالرجوع إلى تاريخ أنواع الخطاب الثقافى التى أنتجت ترجمة ما وخرجت إلى النور فى ظلها، ذلك التاريخ

الذى يعلى من شأن نظريات وممارسات معينة على حساب غيرها من نظريات الترجمة وممارساتها، ولكن فى نفس الوقت يقوم تطبيق تلك الفئات النقدية فى دراسة الترجمة على مفارقة تاريخية، فما يحدد تلك الفئات أصلاً هو برنامج عمل يسعى المترجم إلى تنفيذه فى الحاضر... هو مقاومة خطاب الشفافية ومنهج السلاسة الذى يسعى إلى إخفاء جهد المترجم والعلاقة غير السيمترية وغير المتكافئة بين أمم الإنجليزية وغيرها من الأمم على المستوى الثقافى والسياسى والاقتصادى. ورغم أن النظرية الإنسانية وتطبيقاتها فى الترجمة تقوم أيضًا على المفارقة التاريخية إذ تطبع النص الأجنبى بالقيم المحلية المعاصرة فهى تفتقر للبعد التاريخى، إذ تخفى الظروف المختلفة التى ترسم ملامح عملية إنتاج الترجمات وتلقيها وراء ستار المفهوم الفردى الذى يرى الذات ككيان يتسامى فوق العوامل والظروف الاجتماعية والثقافية والنفسية والسياسية من خلال الشفافية. أما منهج قراءة الأعراض فهو منهج تاريخى لا يرى الذات ككيان متحرر من كل التأثيرات، بل كيانٍ تحدده وتصنعه شتى العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية التى يُعد الفرد نتاجها، وبالتالى فإن ذلك المنهج يكشف العنف العرقى الذى هو جزء لا يتجزأ من الترجمة والطبيعة النفعية لها.

(٤) طريقة تتبُّع سلسلة النَّسَب

إن المشروع الذى يهدف هذا الكتاب إلى تنفيذه هو مكافحة اختفاء المترجم والاستعانة على ذلك بدراسة لتاريخ الترجمة الإنجليزية، ورفض لما أصَّل له هذا التاريخ من ممارسات الترجمة المعاصرة، والمنهج المتبع فى دراسة ذلك التاريخ هو منهج تتبع سلسلة النسب الذى وضعه نيتشه وفوكوه، فتاريخ الترجمة كما يقدمه هذا الكتاب ينبذ المبدأين اللذين يحكمان معظم الكتابات التاريخية التقليدية، وهما: الغائية والموضوعية. فمنهج تتبع سلسلة النسب هو شكل من أشكال التمثيل التاريخى لا يصور التطور على أنه سلسلة متصلة الحلقات ذات أصل واحد يقود فيها الماضى إلى الحاضر بشكل حتمى، وإنما يرى التطور كتتابع غير مترابط من التقسيمات والمراتبيات، وعمليات التسييد والاستبعاد، يزعزع استقرار الوحدة الظاهرية للحاضر بأن يستحضر ماضيًا مختلط المعانى والدلالات. يقول فوكوه إنه

فى التحليل القائم على هذا المنهج "لا يكون ما نجده عند البدايات التاريخية للأشياء هوية مقدسة لا يجب انتهاكها، بل هو نزاع بين أشياء وأشياء أخرى. إنه التباين" (١٩٧٧، ص١٤٢). ومادمنا قلنا بإمكانية استرجاع تلك الأشياء الأخرى، فلا مجال للقول بالموضوعية فى التأريخ التقليدى: فتركيز التاريخ على الغائية يكشف عن تواطؤ بغرض استمرار ما أرساه الماضى من تسييد واستبعاد بحيث يظل السيد سيدًا ويظل المستبعد مستبعدًا فى الحاضر. وهكذا يظهر هنا أن التاريخ هو ممارسة ثقافية سياسية، هو تمثيل يتصف بالانحياز (فهو يقوم على الانتقاء والتقييم) للماضى ويتدخل فى الحاضر، حتى لو كانت المصالح التى يخدمها هذا التدخل غير معلنة، أو ربما قابعة فى اللاوعى فى بعض الأحيان. يرى فوكوه أن منهج تتبع سلسلة النسب فريد وسابق فى تأكيده الطبيعة النفعية لطريقة تمثيل التاريخ التى يعتمد عليها، وفى اتخاذه موقفًا فى مواجهة الصراعات السياسية التى تكتنفه. ولأنه يسلط الضوء على ما سبق أن نبذه التاريخ التقليدى وأقصاه، فإن التحليل القائم على منهج تتبع سلسلة النسب ليس باستطاعته تحدى الظروف الثقافية والاجتماعية التى يمارس فى ظلها وحسب، بل باستطاعته أيضًا أن يضع نواة التغيير الذى يخلق ظروفًا مختلفة للمستقبل، فالتاريخ الذى يكتبه هذا المنهج "ينبغى أن يكون معرفة قائمة على المفاضلة .. معرفة بالطاقات والإخفاقات، المرتفعات والمنحدرات، السموم وترياقها، مهمتها الرئيسية هى أن تكون علمًا علاجيًا" (المصدر، ص١٥٦). وبتقديم صورة مختلفة للماضى يسهم هذا المنهج بدور فى النزاعات الثقافية والصراعات الاجتماعية الراهنة ويصنع قرارات تخلق صورًا يوتوبية.

يحاول كتاب "اختفاء المترجم" التدخل فى أحوال المترجم وطبيعة النشاط الذى يقوم به فى الثقافات الأنجلوفونية، برسمه شجرة لنَسَب الترجمة الإنجليزية الضاربة بجذورها فى الماضى والملقية بظلالها على الحاضر، فالكتاب يتتبع نشأة الخطاب الشفاف وتطوره فى الترجمة الإنجليزية منذ القرن السابع عشر وإلى الآن، وفى الوقت نفسه يفتش الكتاب فى الماضى عن طرق للخلاص، عن نظريات وممارسات بديلة فى الثقافات البريطانية والأمريكية وغيرها، سواء الألمانية أو الإيطالية أو الفرنسية[١٢]. تتتابع فصول الكتاب فى تسلسل زمنى عبر مناقشات للترجمة السلسة تبين أصلها وقيامها على أنماط مختلفة من التسييد والإقصاء، أو التقديس والتهميش، وتوضح المناقشات أيضًا أنه من الممكن للترجمة أن تخدم

أهدافًا أكثر ديمقراطية تُستعاد فيها النظريات المنبوذة والممارسات المهمشة ويُعاد بموجبها النظر فى السلاسة السائدة، وتستند المناقشات إلى بحث أرشيفى موسع يسلط الضوء على ترجمات منسية أو مُهمَلة، ويرسى قواعد تقليد بديل يتداخل أحيانًا مع التقليد المعتمد فى بريطانيا وأمريكا ولكنه يختلف معه فى أغلب الأحيان.

كان الدافع إلى وضع هذا الكتاب هو رغبة قوية فى توثيق تاريخ الترجمة الإنجليزية، ولفت الانتباه إلى من طال تجاهله من المترجمين وما طال تهميشه من الترجمات، وإلقاء الضوء على المناظرات والمناقشات ذات الدلالة فى هذا المقام. غير أن تلك الرغبة فى التوثيق تخدم أغراض التشكيك الذى يميز منهج قراءة الأعراض والذى يضع عملية التقريب التى تخضع لها النصوص (سواء المعتمدة أو الهامشية) عند الترجمة موضع مساءلة، وتلفت الانتباه إلى أهمية منهج قراءة الأعراض وفائدته للثقافة الأنجلوفونية المعاصرة. وتهدف الأحداث التاريخية التى يرويها كل فصل إلى الإجابة عن أسئلة مثل: ما القيم المحلية التى رسَّخها الخطاب الشفاف (وعمل على إخفاء ما يقوم به من ترسيخ لها فى الوقت نفسه) فى النصوص الأجنبية خلال سيطرته الطويلة؟ وكيف شكلت الشفافية تقاليد الآداب الأجنبية المعتمدة وهُوِيَّات وصور الثقافات الأجنبية فى الإنجليزية، بل والهويات الثقافية لأمم الإنجليزية نفسها؟ ولماذا سادت الشفافية على غيرها من استراتيجيات الترجمة فى الإنجليزية، مثل استخدام المهجور اللغوى الفيكتورى (عند نيومان وموريس) والتجريب الحداثى القائم على الخطاب المختلط (عند باوند وبلاكبرن وآل زوكوفسكى)، وما الذى يحدث حين يحاول المترجم إعادة توجيه عملية التقريب بأن يختار نصوصًا أجنبية تقاوم الخطاب الشفاف وبأن يترجم تلك النصوص بحيث يسجل اختلافها اللغوى والثقافى ويبرزه ويؤكده؟ وهل يؤدى ذلك إلى قيام تبادل ثقافى أكثر ديمقراطية ؟ وهل يغير القيم المحلية؟ أم هل يعنى غالبًا أن تُنبَذ الترجمات وتُقصَى إلى هامش الثقافة الأنجلوفونية؟ ويركز الكتاب بوجه عام على الترجمة الأدبية، لاسيما ترجمة الشعر والفنون القصصية، ولكنه يشير بين الحين والحين إلى السيَر والتاريخ والفلسفة ومباحث إنسانية أخرى، لكنه لا يتعرضُ للترجمة التقنية أو الترجمة المتخصصة، كالترجمة العلمية والقانونية

والدبلوماسية والتجارية، وليس السبب هو أن المترجمين الأدبيين أكثر اختفاءً من غيرهم فى أيامنا هذه، أو أن الاستغلال الذى يتعرضون له أبشع من ذلك الذى يتعرض له غيرهم (الذين لا يُسمح لهم أيضًا بإيراد أسمائهم على أغلفة ترجماتهم كما لا يسمح لهم بالانتفاع بحقوق نشرها، ناهيك عن تلقى نسبة من عائد مبيعاتها، كما يقول فيشباك١٩٩٢، ص٣)، بل إننا نركز هنا على الترجمة الأدبية لأنها هى التى، منذ قديم الأزل، وضعت المعيار الذى يُطبق على الترجمة التقنية المتخصصة، أى الشفافية، والأهم من ذلك، بالنظر إلى أغراضنا الحالية، كانت الترجمة الأدبية عادةً المجال الذى ظهرت فيه النظريات والممارسات المجددة المتمردة. فكما أدرك شلايرماخر منذ وقت طويل ارتبط خيار التقريب والتغريب بالمترجم الأدبى دون غيره من المترجمين، فالترجمة التقنية المتخصصة تحكمها مقتضيات عملية التوصيل ومتطلباتها فى المقام الأول، فهى دعمت البحث العلمى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وكذا المفاوضات السياسية والتبادل الاقتصادى، خاصةً وأن المؤسسات الكبرى المتعددة الجنسيات قد هدفت إلى توسيع أسواقها فى الخارج؛ مما أدى إلى زيادة الحاجة إلى ترجمات سلسة سهلة الفهم للمعاهدات الدولية والعقود والمعلومات الفنية المتخصصة والكُتَيِّبات التى تشرح طريقة عمل الآلات والماكينات المستخدمة فى المصانع (ليفى ١٩٩١، الفصل الخامس). ورغم أن الترجمة التقنية المتخصصة تفوق فى الكَمِّ والقيمة الاقتصادية الترجمة الأدبية بكثير (إذ أوضح تقدير حديث أن القيمة الاقتصادية للترجمات غير الأدبية قد بلغت ٢٦ مليار دولار على مستوى العالم: داونى ٢٠٠٤)، فإن الترجمة الأدبية تظل هى الممارسة التى يمكن للمترجم فيها التجريب، سواء فى اختيار النصوص أو وضع الاستراتيجيات.

أما الهدف المطلق لهذا الكتاب فهو إجبار المترجمين وقرائهم على التأمل فى العنف العرقى للترجمة وإعادة النظر فيه بحيث يؤدى ذلك إلى تغير طرق كتابة الترجمات وقراءتها؛ فتعترف جميعها بالاختلاف اللغوى والثقافى للنصوص الأجنبية وتقره. إن ما أدعو إليه هنا ليس رؤية الأجنبية والاختلاف كقيَم مطلقة بحيث تؤصل الترجمة للثقافات الأجنبية جميعها بدون تمييز لما يوجد بين تلك

الثقافات من فروق جوهرية طالما كان احترام الأجنبية والاختلاف (أيًا كانا) قائمًا، فلا يمكن إعطاء النص الأجنبى حقه فى الترجمة التغريبية إلا بقدر ما يمكننا خلخلة القوانين والأعراف الثقافية التى تتمسك بها اللغة المستهدفة، فقيمة أى نص أجنبى هى قيمة استراتيجية تعتمد على بنية الثقافة المستهدفة، فالمقْصِد هو توضيح الوسائل النظرية والنقدية والنصية التى يمكن دراسة الترجمة وممارستها من خلالها كموضع للاختلاف، بدلاً من ذلك التجانس والتجنيس الذى يسودها اليوم.

الفصل الثانى

الدستور

ما يراه الناس سحرًا للبيان فى لغات
ليس مقبولاً إذا ما جاء فى بعض اللغات،
والذى أطرب روما الشامخة فى عهد قيصر
ليس يرضى من يعيش اليوم فى عصرٍ تغير
فإذا قيل الذى كان بلفظ مستساغ
فمترجمنا حصيفٌ، وجرىءٌ غير باغٍ.
(إيرل روسكومون).

برزت الشفافية كسمة مميزة للترجمة إلى الإنجليزية فى أوائل العصر الحديث، فقد كانت علَمًا على الثقافة الأدبية الأرستقراطية فى إنجلترا فى القرن السابع عشر، واستمر الحال على المنوال ذاته طوال القرنين التاليين، حيث استقت الشفافية أهميتها من عوامل عديدة ثقافية واجتماعية، استجابةً لمتطلبات الطبقة الاجتماعية المسيطرة. وفى الوقت نفسه، يُعد وهم الشفافية الذى ينتج عن سلاسة الترجمة تدجينًا شاملاً متكامل الأركان، إذ لا يخفى وراءه الظروف العديدة التى وُلد النص المترجم فى كنفها وحسب، بل أيضًا يخفى جوره على بعض جوانب الثقافة المستهدفة نفسها، والمتمثل فى استبعاد جميع استراتيجيات الترجمة التى من شأنها

مقاومة الشفافية، وقطع الطريق أمام أى بدائل ثقافية واجتماعية لا تبرز وتؤكد سيادة النخبة الاجتماعية. وقد أدت سيادة السلاسة حتى يومنا هذا إلى تجاهل تلك الظروف جميعها، لذا فإن إعادة تلك الظروف إلى دائرة الضوء يتطلب تدخلاً فى مسار الأمور بالسباحة ضد التيار السائد. لذا؛ ففيما يلى سوف نحاول تتبع تاريخ سيادة السلاسة وتحولها إلى الدستور الحاكم للترجمة الإنجليزية، ودراسة أثرها على صورة الآداب الأجنبية فى الثقافة الإنجليزية، دراسةً ترمى إلى الطعن فى شرعية هذه الصورة. كما سنحاول إعادة النظر فى القيم المحلية الثقافية والاجتماعية التى لا تسلم من أثر السلاسة فتُنبَذ وتُستبعد لصالح غيرها من القيم المحلية التى تُعد بيئة جيدة لنمو تلك السلاسة.

مكتبة
t.me/soramnqraa

(١) الترجمة كمشروع لتأييد الملكية

فى عام ١٦٥٦، نشر السير جون دنام ترجمةً لبعض شعر فيرجيل أسماها "تدمير طروادة: مقالة عن الكتاب الثانى من إنيادة فيرجيل، كُتبَت سنة ١٦٣٦". وقد كانت صفحة الغلاف التى اختارها دنام لترجمته ذات دلالات مهمة، فهى لا تشير بأى شكل من الأشكال إلى هوية كاتب الترجمة، وتركز، بدلاً من ذلك، على الفجوة الزمنية التى تفصل بين النص الأصلى والترجمة. لم يكن قرار دنام بعدم ذكر اسمه تقليدًا من تقاليد الترجمة فى ذلك العصر، فمعظم ترجمات الآداب الكلاسيكية فى القرن السابع عشر قد حملت أسماء كُتَّابها كاملةً أو مختصرةً (كما هو الحال فى ترجمات جون أشمور، وجون أوجلبى وروبرت ستابيلتون وجون فيكارز)، أو على الأقل حملت الأحرف الأولى من أسماء مترجميها مع ما يشير إلى مكانتهم الاجتماعية (كما فى ترجمات السير ت.هـ. ن والسيد و.ل.، إلخ)، وعليه فعدم تصريح دنام باسمه يُعد لفتةً تنم عن نكران للذات يراه المترجم خليقًا به، باعتباره أحد الهواة من رجال البلاط فى ذلك الوقت، فهدف دنام هو أن ينفى عن نفسه أية نية لاحتراف الأدب أو أية محاولة للظهور ككاتب له فرديته واستقلاله (فالكتاب يشير إلى الترجمة "كمقال"، لا أكثر ولا أقل). أى أن دنام بإحجامه عن ذكر اسمه على الغلاف يلمِّح من طرف خفىّ إلى أن الترجمة هى ثمرة ما يتسنى له من وقت فراغ فى خِضَمّ انشغاله بخدمة القصر الملكى، سواء كرجل سياسة أو حرب[١].

فصفحة الغلاف تقدم الترجمة كلمحة بالغة الأرستقراطية فى عالم الترجمة الأدبية من ذلك النوع الذى ميز ثقافة البلاط فى عهد آل تيودور وآل ستيوارت، وهو ما يزداد وضوحًا إذا ما أخذنا ناشر الترجمة فى الاعتبار، فالناشر هو همفرى موزلى، وهو واحد من أكثر ناشرى الأدب الأرستقراطى نشاطًا فى القرن السابع عشر، كما كان مؤيدًا عتيدًا للمَلَكيَّة حتى إنه كان يتخذ من المقدمات التى كان يكتبها بنفسه للترجمات منابر لترويج آرائه السياسية. فإذا ما أخذنا تلك الظروف الاجتماعية التى أحاطت بترجمة دنام فى الاعتبار تبين لنا ما للفجوة الزمنية التى تفصل الأصل عن الترجمة، والتى يحرص المترجم على الإشارة إليها على الغلاف، من دلالة، وهى دلالة مرجعها جهود دنام المتعددة الدائبة لنصرة الملكية، سواء كرجل دولة وجيش خلال الحرب الأهلية، أو كواحد من أهم مشايعى العائلة المالكة فى منفاها بفرنسا بعد إعدام تشارلز الأول وقيام الكومنولث. بل لعل دنام كان يرمى أيضًا إلى إخفاء هويته كإجراء وقائى، فقد درج كثير من مؤيدى الملكية فى هذه الفترة على التحرز عند كتابتهم لما يهدفون به إلى انتقاد الكومنولث (بوتر ١٩٨٩، ص٢٣ – ٢٤).

حين يصرح دنام بأنه كتب تلكَ الترجمة فى عام ١٦٣٦، فهو يربطها بتلك الفترة التى كان فيها لما يكتبه رجال البلاط من أعمال أدبية اليد الطُولَى فى تحديد الاتجاهات الأدبية السائدة فى إنجلترا، وكذا بالفترة التى وصلت فيها تجربة الانفراد بالحكم التى خاضها تشارلز الأول (فكلفته حياته) إلى ذروتها. فى تلك الفترة كان دنام الشاب ذو العشرين ربيعًا، والأرستقراطى المنتمى لأسرة اضطلع رَبُّها بالخزانة الإنجليزية، يستعد للالتحاق بسلك العمل القانونى بدراسة القانون فى "لنكولن إن"، ويتلهى فى الوقت نفسه ببعض النشاطات الأدبية التى أسفر بعضها عن ترجمة أجزاء من الإنيادة. لم تُنقح الترجمة أو تُنشر إلا بعد كتابتها بوقت طويل، تحديدًا فى عام ١٦٥٦ بعد عودة دنام من منفاه مع العائلة الملكية فى فرنسا حيث قضى أعوامًا طوالاً بعد القبض عليه فى إطار حملة الكومنولث لقمع تمرد الملكيين إذ اتُهم بالضلوع فى مؤامرة عسكرية، أى أن ترجمة الإنيادة لم تظهر إلا بعد عام من صدور الطبعة الثانية من قصيدة "تل كوبر"، تلك القصيدة الوصفية التى كتبها دنام عام ١٦٤٢ وصارت أشهر ما كتب، والتى تكشف بقوة عن الاتجاهات السياسية لدنام، إذ يتوجه فيها إلى تاريخ إنجلترا العريق ناشدًا منه العون

وقد باتت الحرب الأهلية على الأبواب (أوهيهر ١٩٦٨، أندرداون ١٩٦٠). صدور الترجمة فى تلك اللحظة التاريخية المتأخرة وفى ظل تلك الظروف جعل منها نشاطًا ثقافيًا سياسيًا. كما كان لعبارة " كُتبت فى عام ١٦٣٦" التى تصدرت الغلاف دلالتها المهمة، فقد جعلت من الترجمة نظرة حنين إلى ماضى الملكية الآمن المستقر، كما جعلتها خطوة استراتيجية ثقافية يهدف بها دنام إلى إرساء قواعد جماليات أدبية ذات طابع ملكى لتكون دستورًا للترجمة فى الحاضر والمستقبل، حين تعود الأوضاع إلى سابق هدوئها واستقرارها. يقول دنام فى مقدمة ترجمته: "الهدف الأوحد لهذا الكتاب هو إيفاء فرجيل حقه بترجمته بطريقة جديدة من أجل هؤلاء الذين سيأتون بعدنا، والذين نأمل أن يكون لهم من الحظ ما يتيح لهم جنى ثمار مثل هذه الجهود" (١٦٥٦، ١، ص٢). كان دنام إذًا يرى جمهوره فى الأجيال الأرستقراطية القادمة، التى من المأمول أن يكون لها حظ أوفر فلا تعانى مما عانى منه دنام ومعاصروه من نفى وعزلة اجتماعية نتيجةً للحرب الأهلية.

لم تكن انتماءات دنام الأرستقراطية لتخفَى على معاصريه على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية وتنوع توجهاتهم السياسية، فقد ورد ذكر ترجمته فى "إعلان عن الكتب الصادرة حديثًا" ظهر فى "ميركوريوس بوليتيكوس" وهى واحدة من أوسع الصحف الأسبوعية انتشارًا، والتى خَوَّلها البرلمان مَهمَّة تقديم تقارير وافية عن الأحداث الجارية فى إطار دعائى (فرانك١٩٦١، ص ٢٠٥ – ٢١٠، ٢٢٣ – ٢٢٦). وقد كشف الإعلان المذكور عن هوية المترجم، فذكر اسمه متبوعًا "بالمحترم"، فى إشارة إلى مكانته الاجتماعية ودراسته للقانون (ميركوريوس بوليتيكوس ١٦٥٦).

ويزيد الدور الاجتماعى الذى لعبته ترجمة دنام وضوحًا إذا ما نظرنا إليها فى إطار أشمل يضم نظريات الترجمة وطرق ممارستها السائدة فى القرن السابع عشر. وأول ما نصل إليه من ملاحظات هنا هو أن طريقة الترجمة التى اتبعها دنام لم تكن جديدة بأى حال من الأحوال عام ١٦٥٦، فقد كان دنام يطبق ما قاله هوراس فى كتابه "فن الشعر" من أنه يجب على المترجم أن يتجنب الترجمة كلمةً بكلمة "فأنت شاعرٌ، والابتكار والإبداع شأنك/ وليس نقل كلمة بكلمة يليق بك" كما يقول بن جونسون فى ترجمته (التى تبتعد كثيرًا بدورها عن الأصل) لكتاب

هوراس (١٩٦٨/١٦٠٥، ص٢٨٧)، غير أنه فى حين اعتبر هوراس الترجمة إحدى مهام الشاعر، فإن دنام قد آمن بأن الشعر هو الهدف من الترجمة، وخصوصًا إذا ما كان النص المراد ترجمته شعرًا فى الأساس. يقول دنام: "أرى أنه من الخطأ المبتذل أن نتظاهر لأنفسنا بالأمانة حين نتصدى لترجمة الشعر، فنقل روح الشعر يتطلب من الحرية أكثر مما يتيحه الالتصاق بالنص الأجنبى" (١٦٥٦، أ٢ – أ٣). ولا يخفى على القراء هنا النزعة الطبقية الواضحة فى طريقة تعبير دنام عن اعتراضه على الحرفية، فذلك خطأ "مبتذل" غير خليق بالشاعر، وإنما بمن يترجمون الشعر لتدريسه فى المدارس والجامعات، الذين يهتمون بالنحو والألفاظ أكثر من اهتمامهم بالفن والجمال. فعلى سبيل المثال، قال جون برنسلى عن ترجمته النثرية لبعض أشعار فيرجيل التى صدرت عام ١٦٣٣ إنها:

> مترجمة وفقًا لقواعد النحو السليم وكذا وفقًا لمتطلبات الإنجليزية السليمة قدر ما يسمح بذلك النحو والنظم الأصلى. وقد كُتبت أساسًا من أجل الدارسين، كى تُستخدم وفقًا لما أودعتُهُ المقدمة من توجيهات للمعلم المجتهد.

ولا يجب أن يقودنا ما سبق إلى الاعتقاد، خطأً، بأن دنام إنما كان يثور على سلطان النُحاة والمدرسين ويقدم الجديد كما يزعم، فالطريقة التى يتبعها فى الترجمة هى طريقة كلاسيكية عادت إلى الحياة فى إنجلترا قبل أن تصدر ترجمته للإنيادة بعشرات السنين (أموس ١٩٢٠)، واتبعها طوماس فاير الذى ترجم الإنيادة عام ١٥٥٨، إذ أكد ذلك الأخير فى مقدمة ترجمته أنه قد اتبع نصيحة هوراس "الذى علمنا ما ينبغى على المترجم الجيد فعله... وعليه فقد حذفت فى بعض المواضع، وعمدت إلى التغيير والتبديل فى مواضع أخرى" (١٦٢٠، ف٢). وقد اشتدت الدعوة إلى الترجمة الحرة منذ ١٦٢٠، لاسيما بين الأرستقراطيين وأدباء البلاط الملكى، ولعل من أبرز هؤلاء السير طوماس هوكنز الكاثوليكى الذى منحه جيمس الأول لقب فارس، والذى أهدى ترجماته للدعاية الدينية اليسوعية للملكة هنرييتا ماريا. ترجم هوكنز مختارات من شعر هوراس الغنائى عام ١٦٢٥، وكتب فى مقدمتها يرد على من اتهمه بعدم محاكاة العروض الكلاسيكى فى ترجمته قائلاً:

كثيرون ولا شك سيقولون إننى هجرت هوراس فشوهت نعومة شِعْره وقوة إلهامه وتناغمه الأصيل، ولهؤلاء أقول إننى فى هذه الترجمة اتبعت روح الشاعر لا أوزانه وقوافيه، ولكننى لم أتجاهل موسيقى الشعر تمامًا.

(هوكنز ١٦٢٥، أ٢ - أ٣، د ن ب).

وفى عام ١٦٢٨، نشر و.ل. (الذى أردف تلك الأحرف بعبارة "من السادة") ترجمة لحوارات فرجيل الرعوية، وهى ترجمة طبعت الأصل اللاتينى بالجماليات الأدبية لشعر البلاط؛ مما حدا المترجم أن يبرر انحرافاته عن النص الأصلى قائلاً:

لا شك أن بعض قرائنا سوف يستهجنون تلك الانحرافات، وينعون على الترجمة عدم اتفاقها كلمة كلمة وبيتًا بيتًا مع الكاتب... لكننى عمدت إلى الحرية، فلم أخضع لطغيان البناء النحوى، بل كسرت القشرة إلى أجزاء عديدة كى أحافظ على اللب كاملاً سليمًا وأصونه من أى تفسير خاطئ أو ملتوٍ.

(لاثام ١٦٢٨، ٦ر باترسون ١٩٨٧، ص ١٦٤-١٦٨).

بل وقبل كل هؤلاء، تحديدًا فى عام ١٦١٦، اتبع بارتن هوليداى (الذى تقلد منصب القس الرسمى للبلاط ومُنِح الدكتوراه فى اللاهوت بأمر من جيمس الأول) نفس الطريقة، إذ كتب فى مقدمة ترجمته لبرسيوس يقول: "لم أُخضِع نفسى هنا لسلطان الكلمة الذى تفرضه العصا، بل استخدمت حرية المترجم العريقة فلجأت إلى إعادة الصياغة (بلا إفراط ولا تفريط) كلما شعرت أن القارئ قد يواجه غموضًا أو التباسًا فى بعض المواضع" (١٦٣٥، أ٥ر - أ٥ف، د ن ب). ويتضح التشابه بين أقوال هوليداى ورأى دنام إذا نظرنا إلى تعبير "سلطان الكلمة الذى تفرضه العصا" الذى يستخدمه هوليداى كإسقاط ساخر على النحاة والمدرسين، غير أن دنام يشبه أكثر ما يشبه سير طوماس روث، وهو أيضًا أحد الأرستقراط الذين حرصوا على إظهار أنفسهم بمظهر الهواة المتمثلين فى "لهوهم" الأدبى التقاليدَ الأدبيةَ للبلاط، ففى عام ١٦٢٠ كتب روث ترجمة للكتاب الثانى من الإنيادة أسماها أيضًا "تدمير طروادة" ولم يقف الأمر عند ذلك الحد، بل إنه كتب ما أسماه "التماس من القارئ" يبرر فيه انتهاجه الترجمة الحرة، إذ يقول:

لا تتسرع فى الحكم على ترجمتى، حتى ولو رأيت أننى أشرد أحياناً فأبتعد عن مرمى البصر (وهو ما أتعمده فى بعض الأحيان)؛ بل ضع فى اعتبارك أننى لا أضل عن مَقصِد الكاتب وغايته اللذيْن حددتهما استناداً إلى أفضل الشروح، ولذا فلأدعك تقرأ، ولتفهم، ولتثرى.

(١٦٢٠).

اعتماد روث على الشروح والتعليقات هو بقية باقية من الكلاسيكية الجديدة التى أحياها جونسون، بل إن العبارة الأخيرة من هذه الفقرة ترجع ولا شك صدى النصيحة التى يقدمها جونسون لقارئه فى افتتاحية الإبيجرامات (١٦١٦). يقول جونسون: "أرجوك يا قارئ كتابى فاعلم/عليك أن تقرأ حتى تفهم" (جونسون١٩٦٨، ص٤). كما يتشابه دنام كثيرًا مع السير روبرت ستابيلتون، وهو من مستشارى ولى العهد، والذى نشر عام ١٦٣٤ ترجمة للكتاب الرابع من الإنيادة، فستابيلتون لم يستهجن الترجمة الحرفية فحسب بل استند فى دفاعه عن الترجمة الحرة على أساس طبقى كما فعل دنام، فقال:

لا شك أن سحر البيان والفكر إذا ما استُخلص من بعض اللغات لا يندمج فى سواها بدون ضياع روح العمل الأدبى، غير أننى أزعم لترجمتى حفاظها على المميزات الأرفع شأنًا والأنبل قدرًا التى استخلصتها من الأصل، الذى كان بدوره عملاً لم يكن أباطرة الرومان ليرضوا عنه بديلاً.

(١٦٣٤).

إذًا، فقد اجتمع لدنام تراث من الترجمة القائمة على مبادئ الكلاسيكية الجديدة والمنتصرة للثقافة الأدبية الأرستقراطية. ولم يكن وصفه لطريقته فى الترجمة "بالجديدة" يعنى لديه أن أحدًا لم يسبقه إليها، بل ربما كان مرجع ذلك الوصف هو وجود من سبقه إليها، فهى إحياء لمبدأ كلاسيكى تُعد فيه الترجمة صورة من الأصل، أو كما يقول أفلاطون فى حديثه عن الترجمة نسخة من نسخة من الأصل، وهو ما يتجلى فى قول دنام: "حرصت أن يكون همى الأول هو محاكاته (أى فرجيل)، كما حرص هو على محاكاة الطبيعة" (١٦٥٦، أ٣). غير أن شعور دنام بحداثته لم يكن فلسفيًا بقدر ما كان سياسيًا، فقد كان قوامه هو ارتباطه بطبقة (أو أمة) معينة. كما قد يرجع انتهاج دنام لهذا المنهج إلى طريقة الترجمة التى شاعت

فى فرنسا، فلا شك أن دنام وغيره من مؤيدى الملكية المنفيين إلى فرنسا (كأبراهام كاولى والسير ريتشارد فانشو) كانوا قد اطلعوا على أعمال نيكولا بيرو دابلانكور، وهو أحد أكبر دعاة الحرية فى الترجمة ومن أكثر مترجمى الآداب الكلاسيكية نشاطًا. أرسى ذلك المترجم الفرنسى الحرية كمبدأ فى ترجمته لتاكيتوس، إذ يقول فى مقدمته "للوقائع":

إن الاختلاف الذى يشعر به المرء بين اللغات لكبير، فهو ليس اختلافًا فى الحقب والعصور وحسب، بل هو اختلاف فى أشكال البيان وألوان البديع. وعليه فمن اللازم دومًا تغيير المظهر، إلا إذا ما أراد المرء أن يخلق جسدًا شائهًا كما هو الحال فى الترجمات العادية، التى هى إما ميتة أو مُضناة، أو غامضة أو مشوشة مختلطة، تخلو من النظام والجمال.

(١٦٤٠).

بغير شك تتصل تلك الأقوال بسبب بما يقوله دنام فى مقدمته، إذ يقول دنام إن "الشعر روح رقيقة رهيفة أشد ما تكون الرقة والرهافة، حتى إننا إذا ما حاولنا أن نسكب تلك الروح فى لغة غير لغتها الأصلية تبخرت وضاعت، فإذا لم نضف روحًا جديدة لن يبقى سوى جثة هامدة" (١٦٥٦، أ٣). فدنام يرجع صدى تشبيه الروح والجسد الذى يستخدمه دابلانكور، وفى الوقت نفسه يتمثل ستابيلتون فى حديثه عن سكب روح الشعر الذى يذكرنا بما قاله ذلك الأخير عن الاستخلاص، فكلاهما يشبه ممارسات المترجمين بممارسات الخيميائيين، ولذلك دلالته، فالخيمياء هى تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب نفيس، وإذًا فالترجمة الحرة هى خيمياء تحول "ما وُلِد أجنبيًا غريبًا" بحيث "يمكن تقييمه وتقديره باعتباره محليًا" (١٦٣٤، أ٢). وإذا ما عدنا إلى دابلانكور وجدنا أن إضافة روح جديدة هو أمر يتطلب قدرًا كبيرًا من التقريب، يدمغ فيه النص الأجنبى بقيم اللغة المستهدفة وثقافتها، أو ما يسميه "تغييرًا فى المظهر". فعلى سبيل المثال يرى دابلانكور أن من واجبه التصرف فى لغة تاكيتوس التى تقوم على الحذف والتقطيع، وذلك بأن يترجمها:

بحيث لا تتعارض مع حس لغتنا الرهيف، ولا تتنافى والمنطق السليم... وعليه فقد اضطررت مرارًا لإضافة شىء أو آخر إلى بعض أفكار الكاتب

لتوضيحها، بل لم أجد بُدًا فى بعض الأحيان من حذف جزء حتى يُكتب لباقى الأجزاء الحياة.

(١٦٤٠).

فى الواقع، يكثُر استخدام كُتَّاب تلك الفترة للصور المجازية فى دفاعهم عن الترجمة الحرة، ففضلاً عما سبق، يستعين هنرى رايدر بصورة ارتداء الملابس الجديدة فيقول فى مقدمة ترجمته لهوراس:

تشبه الترجمة عملية "قلب" الملابس القديمة حتى تجارى أحدث الصيحات، إذ لا يتغير القماش، وإنما اللون والزينة، مما يستوجب إضافة أشياء والاستغناء عن أخرى حتى يصير الثوب جديدًا.

(رايدر ١٦٣٨، أ٣ر).

والحديث هنا يعيدنا إلى دابلانكور، إذ نرى دنام يتحدث عن تاكيتوس فيقول:

حيث إن الكلام هو لباس الأفكار، فهو عُرْضة لتغير صيحاته وأشكاله بتغير الأزمان، وهو ما أظن أن تاكيتوس يعنيه، ... وعلى ذلك فإذا ما قُدِّر لفرجيل أن يتكلم الإنجليزية فلا شك فى أنه كان ليتكلمها كرجل من هذه الأمة، بل كواحد من أبناء هذا الزمان.

(دنام ١٦٥٦، أ٣ر).

وجدير بالذكر أيضًا أن دعوة دنام للترجمة الحرة قد قامت على نزعة قومية واضحة، فبالرغم من أنه يتمثل تقاليد البلاط الأدبية بنكران ذاته كما رأينا، فهو يعبر عن قوميته بحماسة لا تخلو من تعريض بأبناء الأمم الأخرى ممن ينتهجون منهجًا مخالفًا فى الترجمة. يقول دنام:

إن لم يكن ذلك التنكر الذى خلعته على فرجيل (والذى كنت آمل أن أجد له اسمًا أفضل) يناسب ذلك الشاعر العظيم، فهو على أية حال أجدر به من ثياب الحَمقَى التى ألبسه إياها الفرنسيون والإيطاليون مؤخرًا.

(١٦٥٦، أ٣).

وكان دنام يقصد بهذا ما فعله بعض أدباء فرنسا وإيطاليا (مثل بول سكارون وجيوفانى باتيستا لالى) من تحويل الإنيادة إلى عمل ساخر (أو برلسك). وبينما

يعترض دنام على تلك التجارب الأجنبية فهو يتمثل نموذج دابلانكور الأجنبي، يحدوه فى ذلك ارتباط ذلك الأخير بتجربة من تجارب الحكم الملكى المطلق التى حالفها ما لم يحالف التجربة الإنجليزية من الحظ (فقد أهدى دابلانكور ترجمته "للوقائع" للوزير الكاردينال ريشيليو). وخلاصة القول، أن الطريقة التى يتبعها دنام هى نفسها الطريقة التى اتبعها المترجمون الفرنسيون لسنوات طوال، غير أن النزعة القومية التى هى قوام تلك الطريقة قد أخفت حقيقة انتمائها لأمة أجنبية، وهو تناقض يبرز فى حالة دنام لأن تلك الطريقة تمس مشكلة إنجليزية شديدة الخصوصية، وهى الحاجة إلى نهج ثقافى "جديد" يتيح للملكية المهزومة استعادة رسوخها وتأصلها فى الثقافة الإنجليزية، ففى قصيدته المسماة "إلى السير ريتشارد فانشو بمناسبة ترجمته للراعى الصالح" يصف دنام الترجمة الحرة قائلاً إنها "طريقة جديدة أكثر رقيًا" (شتاينر ١٩٧٥، ص٦٣). وإذا ما أخذنا فى اعتبارنا الدلالات الثقافية لتلك الطريقة لأدركنا أن تفضيل دنام للملحمة واستهجانه للمحاكاة الساخرة (البرلسك) أمر طبيعى، فذلك الأخير يحط من شأن الموضوعات الأرستقراطية التى يعالجها فرجيل باستخدام القالَب الملحمى فى عمل أدبى قوامه الرعاع.

ويتضح مخطط دنام لتجنيد الترجمة لخدمة الملكية وأهدافها السياسية فى اختياره للنص والاستراتيجيات التى يتبعها فى ترجمة ذلك النص. فعلى سبيل المثال يقرر دنام الاعتماد على إحدى الصور الأولى للإنجليزية الحديثة، ليعيد للأذهان أسطورة كتب عنها جيوفرى مونماوث مفادها أن بروت، وهو حفيد إينياس، قد أسس بريطانيا وصار أول ملوكها. ورغم أن تلك الأسطورة، مثلها مثل أسطورة الملك آرثر، كانت قد أخذت تفقد مصداقيتها بين المؤرخين فى ذلك الوقت فقد واصلت لعب دورها كدعامة ثقافية تستند إليها النزعة القومية، حتى إنها نُقحت المرة تلو الأخرى من زوايا إيديولوجية مختلفة بل متعارضة فى بعض الأحيان، فظهرت بصور مختلفة فى "بريتانيا" التى كتبها وليم كادمين عام ١٦٠٩ و"أحاديث عند تخوم الأمير هنرى" (١٦٠٩) لجونسون، و"حياة ميريلين" التى كتبها طوماس هاى وود عام ١٦٤١[٣]، كما أُشيع أن ملوك آل ستيوارت ينحدرون من نسل الطروادبين، فعلى سبيل المثال يصف أنتونى منداى جيمس الأول فى كتابه "انتصارات بريطانيا بعد استعادة وحدتها" (١٦٠٥) بأنه "بروت الثانى"، ووصف

هاى وود كتابه عن حياة ميريلين قائلاً إنه "تاريخ سلسلة من ملوكنا العظام وعصور لا تُنسى شهدتها هذه المملكة منذ بروت وحتى عهد ملكنا العظيم تشارلز" (بارسونز ١٩٢٩، ص٤٠٣، ٤٠٧). وفى أثناء المناظرات السياسية التى شاعت خلال فترة خلو العرش الملكى الإنجليزى، كان النَّسَب الطروادى المزعوم هو وسيلة الكثيرين لإثبات أحقية الحكومة النيابية والملك على حد سواء. ففى عام ١٦٥٥، قدم البرلمانى وليم بيرن تفسيره للأسطورة، قائلاً إن دلالتها تتلخص فى أمرين، هما: إلغاء العبودية واستعادة الحريات العامة، وتشكيل بروت مجلسًا برلمانيًا عامًا، بينما قال إدوارد ووتر هاوس فى تعليق قانونى كتبه عام ١٦٦٣: "بموافقته على مكافأة شجاعة رفاقه وإخلاصهم، فإن بروت قد دشَّن قوانين تمس امتيازه الملكى وكذا أمنهم كمدنيين وانتماءهم ومصالحهم وقوانينهم" (جونز ١٩٤٤، ص٤٠١، ٤٠٣).

كان استغلال دنام لأسطورة بروت فى قصيدته "طلال كوبر" مفعمًا بالحماسة الوطنية، غير أنه كان أيضًا يصدر عن وعى بأن قصة النسب الطروادى تلك هى أسطورة يزداد عدد مهاجميها يومًا بعد يوم، ومع ذلك فهى قادرة على لعب دور مهم فى الصراعات السياسية الثقافية مما يجعلها حقيقية بشكل أو بآخر. ففى إحدى مقطوعاته يتأمل دنام لندن وما يحيط بها قائلاً إن سيبيل، أُمَّ الإله العظيمة:

لا يمكنها أن تتفاخر
بين الجمع الأمثل من أرباب الكون
أن لها أبطالاً تربو عددًا
عن أبطال العظمى وندسور
بل إن كتاب المجد الخالد لا يحوى أسماء أنبل
مما يحمل من دان لهم هذا البلد بمجدٍ أول
من قيصرَ إلى ألباناكت
وبروت وآرثر
وكنوت الدنمركى

(سلسلة لم يك ما ثار بشأن حقيقتها من جدلٍ
مما قد ثار بشأن هوية هوميروس بأقل، وأيًا كان الأمر
قد قيضت لنا الطبيعة
فى البدء وطنًا باسلاً
وبعدها .. عقلاً يضاهيه بسالة

(دنام ١٩٦٩، ص٦٧).

خلاصة القول، أن دنام قد رأى فى أسطورة بروت خطوة استراتيجية تشكل جزءًا من نشاط ثقافى إيديولوجى وهو تسخير الشعر لأغراض سياسية، غير أن دنام، كالكثير من معاصريه، قد حرص على تغليف مخططه الإيديولوجى بتلك المزاعم القَدَرية التى تنسب التفوق العرقى المزعوم للشعب البريطانى إلى قوانين الطبيعة.

غير أن أهداف دنام تتجلى أشد ما تتجلى فى تركيزه على ذلك القسم من إنيادة فرجيل الذى يسميه "تدمير طروادة" دون غيره، والذى هو لا شك أقدر من غيره على تذكير القارئ بهزيمة الملكية وبتأييد الشاعر لها فى الوقت نفسه. كان دنام قد أعد ترجمة لثلاثة من كتب الإنيادة، هى الثانى والثالث والرابع، عام ١٦٣٦ (وقد عاد إليها عام ١٦٦٨ بالتنقيح ولم ينشر منها سوى جزء من ترجمة الكتاب الرابع بعنوان "حب دايدو لإينياس"). أما "تدمير طروادة" فقد نشرها كما سبق أن قلنا فى عام ١٦٥٦ لما لسقوط طروادة من دلالات تجعل الإسقاط علي الحاضر يسيرًا، فقد حرص دنام على أن يكون لنصه دلالات معاصرة بكل وسيلة ممكنة، وهو ما يتضح إذا ما قارنّا ترجمته بالأصل اللاتينى وكذا بالترجمات المختلفة لذلك النص.

جدير بالذِّكر أن كثيرين قد سبقوا دنام إلى الإنيادة، فترجمها البعض كاملة، ونذكر من هؤلاء هنرى هوارد إيرل سَرى وسير طوماس روث، اللذين بطبيعة الحال ترجما الكتاب الثانى (الذى يصل إلى ٨٠٠ بيتٍ) كاملاً، فى حين نشر دنام ترجمة مختصرة لم يتناول فيها سوى ٥٥٠ بيتًا رأى فيها ما يحقق أهدافه، ولاسيما أنها تنتهى ببلوغ الأحداث ذروتها بمقتل بريام . وفيما يلى الأصل اللاتينى لخاتمة ذلك الكتاب وترجمته كما كتبها دنام:

Haec finis fatorum, hic exitus illum
Sorte tulit Troiam incensam et prolapsa uidenetem
Pergama, tot quodam populis terrisque superbum
Regnatorem Asiae, iacet ingens litore truncus,
Auulsumque umeris caput et sine nominee corpus.

(ماينورز ١٩٦٩، ٢، ص٥٥٤-٥٥٨).

يقول دنام:

Thus fell the king, who yet survived the state
With such a signal and peculiar Fate
Under so vast a ruin not a Grave,
Nor in such flames a funeral fire to have:
He, whom such titles swill'd, such Power made proud
To whom the scepters of all Asia bow'd,
On the cold earth lies th'unregarded King,
A headless Carkass, and a nameless thing.

(دنام ١٦٥٦، ٢، ص٥٤٢-٥٤٩).

من الملاحظ هنا أن دنام يحذف أية إشارة إلى اسم الملك وأسماء الأماكن التى وقعت فيها الأحداث، منتقلاً بذلك من الخاص إلى العام بحيث يسمح لجثة الملك مقطوعة الرأس بأن تذكّر القارئ بتشارلز الأول (سليل بريام المزعوم)، ولحرب طروادة بالتماهى مع الحرب الأهلية (التى يقدمها المترجم هنا من منظور ملكى صرْف)، فقد صدرت ترجمة دنام عن نفس الدفعة الشعورية التى أغرت بعض معاصريه بالإسقاط السياسى على الوضع الراهن فى كتابات ذات طابَع رمزى، كترجمة فانشو"الراعى الصالح" التى كتبها جوارينى (١٦٤٧)، وترجمة كريستوفر ويز لإلكترا، رائعة سوفوكليس (١٦٤٩)[٤]، وهى نفس الدفعة التى كانت وراء تنقيحاته العديدة "لتل كوبر". أما إبقاؤه على الإشارة إلى آسيا والتى تخالف سياسته العامة فى التعامل مع أسماء الأشخاص والمدن، فهو من آثار الميول الاستشراقية

التى كانت من سمات أدب البلاط الملكى فى عهد تشارلز الأول، والتى دفعت دنام إلى كتابة مسرحية أسماها "الصوفى ملك الفرس" (١٦٤٢) بغرض تقديمها على المسرح الملكى، بل إن خصوصية الإشارة تزداد إذا ما نظرنا إلى قول دنام to whom the scepters of all Asia bow'd (أو: دانت له الملوك من آسيا)، فقد "دانت الملوك من آسيا" للملك تشارلز فى نوع من المسرحيات شاع فى القرن السابع عشر، حيث كان الممثلون يؤدون أدوارهم مرتدين أقنعةً ومجسدين قصصًا مفادها الانتصار الأخلاقى للملك والملكة على الحكام الأجانب، بجعلهم شعوب هؤلاء الحكام تعتنق الحب الأفلاطونى مذهبًا. ففى إحدى تلك المسرحيات، وعنوانها "العهد المستعاد" (١٦٣٢)، التى ألفها أورليان تاونسهيد يبدأ الملك والملكة عهدًا من الإصلاح عقب حكم "سيرس" الشهوانى، والذى تجسده "كل المسرحيات الوضيعة المبتذلة، التى قام بتمثيلها الهنود والبربر الحيوانيون بالفطرة، كما اشترك فيها بعض المتطوعين المتحولين جزئيًا إلى حيوانات" (تاونسهيد ١٩٨٣، ص٩٧).

أما أكثر ما يلفت الانتباه فى ترجمة دنام لهذه الأبيات فهو إضافاته للنص اللاتينى، ففرجيل لم يذكر فى قصيدته الملحمية أن الملك المقتول سوف يحيا بعد زوال دولته كما يقول دنام فى البيت الأول، والمعنى واضح: فرغم أن تشارلز الأول قد أُعدم فلسوف يبقى حيًا بعد زوال الكومنولث الذى شكله البرلمان، والذى يديره مجلس الدولة (الذى أُعيد تعريفه لاحقًا فصار دوره استشاريًا فقط فى حين تولى كروميل الوصاية على العرش)، وهو بالطبع قَدَر غريب كما وصفه دنام، فالملك لن يحيا فى مملكته بل فى شكل عائلة ملكية منفية إلى الخارج ومؤامرة يقودها مؤيدو الملكية فى الداخل، وفى ظل المناخ السياسى الذى ساد البلاد عام ١٦٥٠ حين اتخذ الوصىّ على العرش كل الإجراءات اللازمة لقمع تمرد الملكيين، يكون من الطبيعى أن يوازى الملكيون فى أذهانهم بين بريام المقطوع الرأس وتشارلز الأول الذى لقى نفس المصير، كما أنه من الطبيعى أن يتخذ هؤلاء الحيطة والحذر فى تعبيرهم عما يدور فى أذهانهم كما يفعل دنام، فمثلما يقول لويس بوتر كان للترجمة أهميتها فى خدمة القضية الملكية، فقد كانت تُعد "تساميًا على الأوضاع... كمالاً شافيًا يتجاوز الشِّقاق والتعارض" (١٩٨٩، ص٥٢ – ٥٣) كما تتجاوز الملكية الظروف الراهنة وتحيا فى ترجمة دنام.

ويزداد تسخير دنام للنص اللاتينى لخدمة أغراضه وضوحًا إذا ما قارنّا ترجمته بترجمات من سبقوه. فعلى سبيل المثال، يقول هوارد فى ترجمته الأبيات سالفة الذكر:

Of Priamus this was the fatal fine,
The woful end that was allotted him.
When he had seen palace all on flame,
With the ruine of his Troyan turrets eke,
That royal prince of Asia, which of late
Reigned over so many peoples and realms,
Like a great stock now lieth on the shore:
His head and shoulders parted ben in twaine:
A body now without renome and fame.

(هوارد ١٥٥٧، س ٢ب).

ويقول روث فى ترجمته للأبيات نفسها:

See here King Priams end of all the troubles he had known
Behold the period of his days, which fortune did impone.
When he had seene his Citie raz'd, his Pallace, Temples fire'd,
And he who th'Imperiall rule of Asia had aspir'd,
Proud of his Terretories, and his people heeretofore,
Was then vnto the sea side brought, and headless in his gore:
Without respect his body lay in publike view of all.

(روث ١٦٢٠، أ٣ب).

فى حين يقول فيكارز:

This was king priams end, this his hard fate,
To live to see Troy fir'd, quite ruinate:

Even he, who once was Asia's Keisar great,

Mightiest in men, and spacious regall seat:

A despicable trunk (now) dead on ground,

His head cut off, his carcasse no name found.

(فيكارز ١٦٣٢، ص ٤٨).

ويقول أوجلبى:

So finished Priams Fates, and thus he dy'd,

Seeing Troy burn, whose proud commands did sway

So many powerful realms in Asia;

Now on the strand his sacred body lyes

Headless, without a name or Obsequies(٥).

(أوجلبى ١٦٥٤، ص ٢١٧-٢١٩).

توضح مقارنة تلك الترجمات أن دنام قد سمح لنفسه بقدر من الحرية أكبر مما سمح به المترجمون الآخرون لأنفسهم، إذ يزداد وصفه لقدر بريام بالغرابة (signal and peculiar Fate) ، يزداد دلالةً هنا، وكذا حذفه للكلمة اللاتينية litore والتى توضح أن بريام قد لفظ أنفاسه الأخيرة بجوار البحر، وهى الإشارة التى يُبقى عليها معظم المترجمين. أما ترجمة دنام فهى لا تنقل جسد الملك إلى موضع أكثر جفافًا فحسب، بل تسعى جاهدةً إلى إعادة إنتاج المصطلحات المعمارية التى يحويها النص الأصلى بحيث تحيل القارئ إلى الطُرُز المعمارية الإنجليزية، ولننظر على سبيل المثال إلى هذه المقطوعة التى تصف اقتحام اليونانيين قصر بريام:

And Periphas who drove the winged steeds,

Enter the Court; whom all the youth succeed

Of Scyros Isle, who flaming firebrands flung

Up to the roof, Pyrrhus himself among

The foremost with an Axe an entrance hews

Through beams of solid Oak, then freely views

The *Chambers*, Galleries, and Rooms of State,

Where Priam and the ancient monarchs sate.

At the first Gate an armed guard appears;

But th'Inner Court with horror, noise and tears

Confus'dly filled, the womens shrieks and cries

The *Arched Vaults* echoed to the skies;

Sad Matrons wandering through the spacious Rooms

Embrace and kiss the Posts: Then Pyrrhus comes

Full of his Father, neither men nor walls

His force sustain, the torn *Port-cullis* falls,

Then from the hinge, their strokes with Gates divorce:

(...)

Then they *the secret cabinets* invade,

(دنام ١٦٥٦، ٢، ص ٤٥٣-٤٨٠، ص٤٩١).

تتضمن المصطلحات المعمارية التى يستخدمها دنام (والمطبوعة هنا بالأحرف المائلة) قدرًا من التحديد أكثر من ذلك الذى تتضمنه المصطلحات اللاتينية الأصلية، ورغم أن كل مترجمى الإنيادة قد اتبعوا سياسات تقريبية فى ترجمتهم لتلك المصطلحات فلم يصل أى منهم إلى الحد الذى وصل إليه دنام، بل إن دنام هو الوحيد الذى يستخدم port-cullis كترجمة للفظة اللاتينية postes التى تعنى الدعامات وحسب، محيلاً القارئ بذلك إلى طراز معمارى يرتبط بالأرستقراطية والملكية، هو طراز القلاع الإنجليزية. فمعجم دنام اللفظى هنا يسمح لتلك المقطوعة بتذكير القارئ ببعض الأحداث المعاصرة، كاجتياح جيوش البرلمان قلعة وندسور، أو قلعة فرنام حيث أُجبر دنام على تسليم الحصن الذى كان يتولى إمرته عام ١٦٤٢. بعبارة أخرى، تصوغ ترجمة دنام التقريبية دمار طروادة بحيث

يرجع الحدث التاريخى القديم صدى لحظات من تاريخ إنجلترا، حينما كانت الأرستقراطية هى السائدة (فى العصور الوسطى)، أو متحالفة بشكل أو بآخر مع الملكية (وذلك أثناء تجربة الحكم المطلقة التى مرت بها البلاد فى ثلاثينيات القرن السابع عشر) أو مهزومة ومبعدة (أثناء الحرب الأهلية وفترة خلو العرش الملكى).

غير أن هناك المزيد مما يربط قرار دنام ترجمة الكتاب الثانى من الإنيادة باتجاهاته الأرستقراطية، فباختياره هذا القسم من ملحمة فرجيل تحديدًا يجعل دنام من نفسه حلقة فى سلسلة من المترجمين الأرستقراطيين مبدؤها سَرى. كان سَرى هو أحد شعراء البلاط غير المحترفين، وكان لنشاطه الأدبى أهمية كبيرة فى إرساء قواعد الثقافة الأرستقراطية فى عهدَىْ آل ستيوارت وآل تيودور، إذ تذكر كتب تاريخ الأدب (بداية من "المتفرقات" الذى كتبه توتل عام ١٥٥٧) سرى باعتباره أحد أهم المجددين فى مجال كتابة السونيتات وشعر الحب الغنائى، كما كان لإنتاجه كمترجم دوره الثقافى الذى لم يفت دنام، فقد كانت ترجمته لفرجيل أحد أهم العوامل التى أدت إلى ظهور النَّظْم المرسل واحتلاله مكانته كواحد من أهم القوالب الشعرية فى ذلك الزمان، وعليه فقد حذا دنام حذو سَرِى فعكف على الكتاب الثانى من إنيادة فرجيل حتى يبتكر طريقة لترجمة الشعر تمثل لأبناء طبقته ما مثله النظم المرسل لشعراء الأرستقراطية فى زمان سرى، فلم يكن هدف دنام هو إعادة صياغة طريقة الترجمة الحرة التى كانت عَلَمًا على الثقافة الأرستقراطية فى عصور ازدهارها وحسب، بل أراد أن يبتكر للأرستقراطية استراتيجية تعيد لها هيمنتها الثقافية، وهى الاستراتيجية السلسة.

تتطلب الترجمة الحرة للشعر اتباع استراتيجية سلسة تقوم على استقامة التراكيب النحوية وعدم تعقيدها، وأحادية المعنى، والتنوع العروضى، والتى تخلق جميعها وهم الشفافية، فالترجمة فى الواقع لا تبدو كما لو كانت ترجمة فى هذا السياق، بل الهدف هو أن تبدو كنص أصلى مكتوب أصلاً باللغة الإنجليزية[٦]. فعلى سبيل المثال يقول فيكارز فى مقدمته للإنيادة إن الأهداف الثلاثة التى وضعها نُصْب عينيه هى: "وضوح الموضوع، والأمانة للكاتب الأصلى، والسلاسة للتسرية عن القارئ" (١٦٣٢) . ويقول دنام إنه يجب أن "تُجارِى" الترجمة النص الأجنبى "فى طبيعية وسهولة"، فالسلاسة هى أمر يستحيل تحقيقه إذا ما انتهج المترجم

الحرفية أو التصق بالنص الأصلى بحيث تنعدم الشفافية وتبدو لغة المترجم أجنبية غريبة عن القارئ. يقول دنام إن من يحاول انتهاج الحرفية:

> يعانى ما عاناه ذلك الرحَّالة الشاب الذى فقد لغته أثناء ترحاله ولم يكتسب غيرها، إذ إن جمال اللاتينية سوف يضيع عند تحولها إلى ألفاظ إنجليزية، وكذا سوف يضيع جمال الإنجليزية عند فرض التراكيب اللاتينية عليها.
>
> (دنام ١٦٥٦، أ٣).

وفضلاً عن ذلك، يتضح تفضيل دنام للسلاسة عند مقارنة نسختَىْ ترجمته للإنيادة (أى تلك التى كتبها عام ١٦٣٦ وتلك التى نشرها عام ١٦٥٦). توجد أولى الترجمتين فى كتاب معروف كتبته لوسى هتشنسون، زوجة جون هتشنسون الذى كان زميلاً لدنام أثناء دراسته فى "لنكولن إن" فى الفترة من ١٦٣٦ إلى ١٦٣٨، والذى خدم فى الجيش البرلمانى ككولونيل (أوهيهر١٩٦٨، ص١٢-١٣). يحوى هذا الكتاب ترجمة دنام الكاملة للكتب (٤) و(٥) و(٦) من الإنيادة، كما يضم ترجمة لم تكتمل للكتابين الثانى والثالث. بل إن ترجمة الكتاب الثانى بالذات تبدو كمُسوَّدة أوَّلية، فهى تحذف بعض فقرات النص الأصلى، وتترجم بعضها ترجمة ناقصة إذ تتجاهل بعض الكلمات اللاتينية. والغريب أن هذه الترجمة تعكس ميلاً لاتباع الترتيب اللاتينى للكلمات داخل الجملة إلى حد الالتصاق بالأصل فى بعض الأحيان، وهو ما يلفت تيودور بنكس النظر إليه مستندًا فى ذلك إلى بيت يكثر اقتباسه هو timeo Danos et dona ferentes والذى يترجمه دنام كلمة بكلمة كالتالى: The Grecians most when bringing gifts I fear (دنام ١٩٦٩، ص ٤٣-٤٤). فالبناء النحوى الملتوى والانتظام العروضى الشديد يجعلان ترجمة البيت سمجة ثقيلة تعوزها الرشاقة والسلاسة، أما فى النسخة المنقحة فيترجم دنام ذلك البيت ترجمة حرة ساعيًا خلف أكبر قدر من السلاسة، فهو يرتب كلمات الجملة ترتيبًا يألفه قارئ الإنجليزية، ويلجأ إلى التنويع العروضى حتى "يمهد" البيت ويصقله، فيقول: Their swords less danger carry than their gifts: (دنام ١٦٥٦، ١، ص٤٨).

أما أبرز مظاهر استراتيجية دنام السلسة فهى القالَب الشعرى الذى يختاره لترجمته، وهو الكوبليه البطولى (القائم على اتفاق قافية كل بيتين متتالين) فى كلتا

النسختين، غير أنه في النسخة المنقحة حرص دنام على أن تكون الأزواج المُقفَّاة أكثر تواصلاً وارتباطًا ببعضها البعض، فهو يتجنب الشذوذ العروضي والتراكيب المعقدة، ويضع الوقفات حيث تعزز الترابط بين أجزاء الأبيات، ويوظف الأبيات الدوَّارة (أي التي لا ينتهي معناها بنهاية البيت بل لا يكمل إلا فيما يليه من أبيات) والقفلات بحيث تخضع القافية للمعنى، والصوت للمضمون المراد توصيله، وهو ما يبدو جليًا إذا ما قارنَّا المقتطفات التالية ببعضها البعض:

النسخة الأوَّلية:

While all intent with heedful silence stand

Æneas spake O qeene by your command

My countries fate our dangers & our feares

While I repeate I must repeate my fears

(١٦٣٦، ٢، ص١-٤).

النسخة المُنقَّحة:

While all with silence & attention wait,

Thus speaks Æneas from the bed of State:

Madam, when you command us to review

Our fate, you make our old wounds bleed anew.

(١٦٥٦، ٢، ص١-٤).

النسخة الأوَّلية:

We gave them gon & to Micenas sayld

From her long sorrow Troy herselfe unvalid

The ports throwne open all with joy resort

To see ye Dorick tents ye vacant port;

(١٦٣٦، ٢، ص ٢٦ - ٢٩).

النسخة المُنقَّحة:

We gave them gone, and to Mycenae sail'd,
And Troy reviv'd, her mourning face unvail'd;
All through th'unguarded Gates with joy resort
To see the slighed Camp, the vacant Port;

(١٦٥٦، ٢، ص ٢٦ - ٢٩).

النسخة الأوّلية:

Guilt lent him rage & first possesst
The credulous rout vaine reports nor ceast
But into his designes ye the prophett drew.
But why doe I these thankless truths persue

(١٦٣٦، ٢، ص ٩٥-٩٨).

النسخة المُنقَّحة:

Old guilt fresh malice gives; The peoples ears
He fills with rumors, and their hearts with fear
And them the Prophet to his party drew.
But why doe I these thankless truths persue;

(١٦٥٦، ٢، ص ٩٥-٩٨).

النسخة الأوّلية:

While Laocoon on Neptunes sacred day
By lot designed a mighty bull did slay
Twixt Tenedos & Troy the seas smooth face
Two serpents with their horrid folds embrace
Above the deep they rayse their scaly crests

And stem ye flood with their erected brests

Then making towards the shore their tayles they wind

In circling curles to strike the waves behind

(١٦٣٦، ٢، ص ١٩٦-٢٠٣).

النسخة المُنقَّحة:

Laocoon, Neptunes Priest, upon the day

Devoted to that God, a Bull did slay,

When two prodigious serpents were descried,

Whose circling stroaks the Seas smooth face divide;

Above the deep they raise their scaly Crests

And stem the floud with their erected brests,

Their winding tails advance and steer their course,

And 'gainst the shore the breaking billow force.

(١٦٥٦، ٢، ص ١٩٦-٢٠٣).

إذًا، فقد أتاحت الاستراتيجية السلسة التى اتبعها دنام أن تبدو ترجمته طبيعية سلسة القراءة، بحيث يتوهم القارئ أن فرجيل قد كتب بالإنجليزية، أو أن دنام قد نجح فى "إيفاء الكاتب حقه" بجعل مقصد الكاتب، أو المعنى، فى متناول القارئ من خلال أكبر قدر ممكن من الشفافية. بَيْدَ أن ما أتاحه دنام للقارئ ليس فرجيل، وإنما ترجمة تنقل معنى شديد الإنجليزية، وهو ما يتبدَّى فى تنقيحاته للنص، فمثلاً بينما يورد دنام فى ترجمته الأولى "الطروادیين" و"ملكة آسيا" كترجمة للألفاظ اللاتينية Teucri و urbs (فى ١، ص٢٥١، و١، ص٣٦٣ على التوالى) نجده يعود فيكتفى بكلمة "المدينة" فى الترجمة المنقحة، موحيًا بطروادة ولندن فى الوقت نفسه، وبينما يترجم sedes Priami (فى ١، ص٤٣٧) إلى قصر بريام و domus interior (فى ١، ص٤٨٦) إلى الحجرة وحسب، فهو يترجمها فى النسخة المنقحة إلى "البلاط" و"البلاط الداخلى". بل إن Apollinis infula، وهى عصابة للرأس كان الكهان

الرومان يرتدونها، قد خضعت لقدر أكبر من التقريب فى نسخة ١٦٥٦، إذ تحولت إلى إشارة إلى الأساقفة الإنجليز، كما حذف المترجم الإشارة إلى الإله أبولُّو فى بعض المواضع مستعيضًا عنها بإشارة إلى "الكاهن المقدس" وحسب. وعليه فربما أدت السلاسة المفرطة التى تنتج عن هذه التنقيحات إلى جعل الترجمة تبدو "أكثر صحة ولياقة"، غير أن ذلك يخفى وراءه عملية إعادة الكتابة التى تعرض لها النص اللاتينى، والتى حمَّلته بكل تلك التلميحات الماكرة إلى البيئة الإنجليزية ومكوناتها، فعززت التشابه بين سقوط طروادة وهزيمة الملكيين.

تقوم السلاسة على نظرة إلى اللغة كتواصل يرتكز على الفهم الفورى والمباشر، وتجنب تعدد المعانى والدلالات اللفظية، أو أى تلاعب بالدالّ من شأنه انتقاص وحدة المدلول وتماسكه واتساقه، فهى تعتبر اللغة وسيطًا شفافًا للتعبير عن الذات، أو فردية تفسر الترجمة بأنها استرجاع لذلك المعنى الذى أراده الكاتب الأجنبى، فكما يقول دنام فى مقدمته: " إن الكلام هو ثوب الأفكار" (١٦٥٦). وعليه فربما كان من المفيد أن نسترجع بعض الصور المجازية التى شاعت فى مقدمة دنام لترجمته، ومنها تشبيه الترجمة بثوب جديد يرتديه الكاتب الأجنبى، وتشبيه النص المترجم بجثة لا حياة لها إلا بحلول روح الكاتب الأجنبى فيه، وهى أفكار أساسها جميعًا الإيمان بأن المعنى خالد عالمى متجاوز لحدود الزمان والمكان، يسهل نقله بين الثقافات واللغات بغض النظر عن اختلاف العلامات الدالة التى تجسده فى كل لغة وثقافة، وأن نقل هذا المعنى يتلخص فى بناء سياق دلالى وثقافى مختلف عن السياق الأصلى وحفر قيم الثقافة المستهدفَة ومعاييرها وقوانينها فى كل تفسير للنص الأجنبى، وهو ما يعترف به السيد و.ل. المذكور سلفًا حين يقول إن ترجمته لحوارات الرعاة التى تضمنتها الإنيادة قد تطلبت ممارسة للعنف ضد النص الأصلى من خلال إشارته إلى كسر القشرة للاحتفاظ باللُّبّ سليمًا كاملاً، فهو بعبارة أخرى يرتكب العنف ضد القشرة المزعومة حتى يحمى اللب من العنف. كما يحاول بعض المترجمين إعطاء الانطباع بأنهم قد توصلوا إلى استخدام الاستراتيجية السلسة بعد مقارنتهم للتفاسير والشروح والتعليقات المختلفة والمتعارضة (كما يفعل روث ١٦٢٠)، غير أنه لم يملك أىٌّ من المترجمين من الوعى بالأثر التقريبى الذى تحدثه السلاسة ما يكفى لدفعه إلى مقاومة وهم الشفافية، أو حتى إلى التساؤل عما إذا كان النص المترجم يعكس تحيزًا محتومًا فى

تفسيره للنص الأصلى. فمثلاً رغم اعتراف دنام بأنه حرص على أن تبدو الإنيادة طبيعية فى عين قارئ الإنجليزية، فهو يصر على أنه لم يقترف أى عنف ضد معناها ومضمونها، إذ لم يُضِفْ أى معنى جديد ينتمى إليه هو لا إلى فرجيل (دنام ١٦٥٦، أ٤ر).

مما سبق يتضح أن السلاسة هى الاستراتيجية المثالية فى الترجمة التقريبية، فهى ليست قادرة على إنجاز ما يتطلبه هذا النوع من الترجمة من عنف عرقى وحسب، بل هى قادرة أيضًا على إخفاء ذلك العنف المحتوم بأن تخلق وهم الشفافية أو بأن توحى بأن الترجمة ليست ترجمة بل هى النص الأجنبى الأصلى، أو أفكار الكاتب الأجنبية الصرفة. يقول دنام: "لكل لغة جمالها ومباهجها التى تعطى الحياة والطاقة للألفاظ" (١٦٥٦، أ٣ر)، وإذا ما عدنا إلى ترجمته وجدنا أن الشفافية التى ينتهجها تخفى الظروف الثقافية والاجتماعية التى تمت الترجمة فى ظلها، من جماليات أدبية سائدة حرص دنام على الالتزام بها، وانتماءات طبقية وقومية شعر بأن من واجبه وضعها نُصْب عينيه ومناصرتها، وهو ما يُكْسِب الترجمة السلسة فاعليتها فى إعادة الثقافة الأرستقراطية إلى سيادتها. بعبارة أخرى، فإن لوهم الشفافية قدرته الهائلة على تدجين الأشكال الثقافية وتقريبها لأنه يجعلها تبدو حقيقية صحيحة وجميلة طبيعية. وعلى هذا، فإن أكبر إنجاز حققه دنام (فى قصائده وترجماته على حد سواء) هو جعله الكوبليه البطولى يبدو طبيعيًا فى أعين من خلفوه، فقد سيطر ذلك القالب الشعرى على الشعر الإنجليزى والترجمة الإنجليزية لأكثر من قرن. أما الأدباء الذين أتوا من بعد دنام فقد رأوا أن "جديد" ذلك الشاعر والمترجم كان النقاء الأسلوبى لشعره، حتى إنهم أولعوا باقتباس الأبيات التى يصف فيها نهر التايمز فى قصيدته "تل كوبر" فى حديثهم عن الجمال الشعرى والنعومة العروضية، أو "العذوبة" (درايدن١٩٥٨، ص١٠٤٧)[٧]. وقد رأى درايدن وجونسون كلاهما دنام مترجمًا مجدِّدًا مبدعًا، مدللين على ذلك بأبيات كتبها فى مدح ترجمة فانشو لـ "الراعى الصالح" يدعو فيها إلى الترجمة الحرة قائلاً:

فأنت قد أعرضت عن درب العبودية
فأبيت أن تترجمْ كلمةً بكلمة
واُخترت دربًا ذا شرف

لا يخلق اتباعه ترجمةً وحسب
بل ويخلق المترجمين
فمن تَنكَّبوه قابضو الرماد
وأنت تحفظ اللهب
إذ تلزم الإخلاص للشاعر فى نقل المعانى
منذ البداية
لتنتهى مخلصًا لصيته ومجده

(دنام ١٦٦٩، ٢، ص١٥ – ١٦، ٢١ – ٢٤).

مكتبة
t.me/soramnqraa

وقد اتفق درايدن مع دنام فى استهجانه للترجمة "الحرفية الذليلة" كما يقول فى مقدمته لـ "رسائل أوفيد" (١٦٨٠)؛ لأنها ليست سلسة "حيث تفتقد إما إلى السهولة والوضوح أو إلى الجمال والرشاقة" (درايدن١٩٥٦، ص١٦٦). كما اتفق درايدن مع دنام فى رؤيته للكوبليه البطولى كقالب يصلح لتحقيق الشفافية المرجوة، ففى مقدمة مسرحيته "السيدات المتنافسات" (١٦٦٤) يصف درايدن قصيدة "تل كوبر" قائلاً إنها "المثال للكتابة الجيدة، لبهاء الأسلوب وجلاله"، ثم يقول إنها الدليل على أن التزام القافية فى كتابة الشعر لا يعنى دومًا التكلُّف الذى لا يسمح بالشفافية (١٩٦٢، ص٧)، بل إن التكلف الذى ينتج أحيانًا عن التزام بعض الشعراء بالقافية مرجعه افتقار هؤلاء إلى المهارة اللازمة للتعامل مع القافية. يقول درايدن:

> إن مرجع الاعتقاد بأن الشعر المُقفَّى الذى يكتبه البعض يتصف بالتكلف هو إساءة هؤلاء الشعراء اختيار الألفاظ أو ترتيبها بشكل شاذ لا يتفق بأية حال من الأحوال مع الطريقة التى يتحدث بها الناس، حتى تستقيم لهم القافية. أما حين يُحْسِن الشاعر اختيار الألفاظ وترتيبها بحيث تقود الأولى إلى الثانية وهكذا بشكل طبيعى، فإنه لا شك يجمع بين مزايا الشعر والنثر جميعها... فحين يقرر الشاعر أن يستخدم الكوبليه البطولى فعليه أن يصوغ المعانى فى كلمات تؤدى إلى القافية المطلوبة، لا أن يختار أية كلمات مادامت تؤدى إلى تلك القافية.

(درايدن ١٩٦٢آ، ص٨).

وقد رفع خلفاء درايدن أعمال ذلك الأديب إلى مصافٍ المثال بل والدستور الأدبى؛ لأن توظيفه للكوبليه جعل أعماله تبدو "طبيعية سهلة المأخذ" مما يجعلها ذات جلال وبهاء (كما يقول درايدن نفسه عن أسلوب دنام فى وصف لا يخلو من تذكير بالملكية وثقافتها)، فقد جعلها ذلك، فى أعينهم، أكثر دقة وأمانة، والسبب طبعًا هو وهم الشفافية الذى يخفى عملية التطبيع التى تعرضت لها النصوص الأجنبية على يد درايدن حتى تبدو جزءًا من البيئة الثقافية والاجتماعية الإنجليزية.

وكثيرًا ما حاول البعض فى أواخر القرن السابع عشر تبرير ازدياد سلطان الكوبليه البطولى تبريرًا سياسيًا، حيث إن التحديد الذى يميز ذلك القالَب الشعرى يرتبط بالاتجاه السياسى المحافظ ، القائم بدوره على تأييد عودة الملكية وسيطرة الأرستقراطية (بالرغم من الانقسامات الطبقية التى ما فتئت تظهر أثناء الحرب الأهلية مؤديةً إلى تشظّى الأرستقراطية إلى فِرَق أبدى بعضها تقبُّلاً لقيم البرجوازية وممارساتها)، فعلى سبيل المثال أبدى روبن جروف حساسية تجاه المعانى والدلالات التى يحملها سعى الأدباء المتحمسين للكوبليه البطولى خلف السلاسة. إذ يقول إن ما يتسم به أسلوب هؤلاء من كياسة:

> يضم القارئ إلى مجتمع اللياقة الاجتماعية، فالأدب هنا يصير فعلاً اجتماعيًا، حتى وإن كان المجتمع الذى يستحضره ذلك الأدب هو وهم يقوم على الانقسام، وَهْم ذو خصوصية شديدة متزايدة، وهم يرتبط ولا شك بالحقيقة التاريخية (...) يجد فى فكرة وضوح المعنى والسهولة والطبيعية (التى تحدث عنها درايدن فى "مقالة عن النقد"، ص٦٨ -١٤٠) مستودعًا لإلهام ومعانٍ خفية عن الأعين.
>
> (جروف، ١٩٨٤ ، ص٥٤)[٨].

ولا شك أنه فى أيامنا هذه لا يوجد من القوالب الأدبية ما يجسد التكلف فى استخدام اللغةِ أكثر من الكوبليه البطولى، وذلك خير دليل على مدى تأصُّل وهم الشفافية فى الثقافة الأدبية الأرستقراطية، بل وعلى مدى قدرة ذلك الوهم على إخفاء الوجه الحقيقى للترجمة.

وقد كان درايدن من أكثر الأدباء الذين أدركوا أهمية الدور الذى تلعبه ترجمة دنام لفرجيل فى تأصيل الشفافية، إذ يقول: "إن غاية ما أطمح إليه هو أن يُنظر إلىَّ

كندٌ لمترجمى عصر تشارلز، كالسير جون دنام، والسيد وولر، والسيد كاولى" (درايدن ١٩٥٨، ص١٠٥١). وقد بلغ تشبعه بترجمة دنام حدًا جعله يستلهم ما لا يقل عن ثمانين بيتًا منها فى ترجمته للإنيادة، بل إنه يعترف (فى حاشية) أنه قد اقتبس البيت الذى يقول فيه دنام إن بريام قد صار جثة بلا رأس ولا اسم. يقول درايدن فى ترجمته لهذه الفقرة:

Thus Priam fell, and shared one common Fate

With Troy in Ashes, and his ruin'd State

He, who the Scepter of all Asia sway'd

Whom monarchs like domestick Slaves obey'd

On the bleak Shoar now lies the'abandon'd King,

A headless Carcass, and a nameless thing.

(درايدن ١٩٥٨، ٢، ص ٧٥٨ - ٧٦٣).

فى المقال الذى يتصدر الترجمة (على سبيل الإهداء) يعلن درايدن تأييده الكامل لدعوة دنام للترجمة الحرة، بل ويشاركه النزعة القومية حين يقول: "أعلن وبكل جرأة أن هذه الترجمة فيها من روح فرجيل أكثر مما تحوى كل من الترجمة الفرنسية والترجمة الإيطالية" (المصدر، ص١٠٥١)، فى حين أنه يعترف فى النهاية أنه قد احتذى المثال الفرنسى بشكل أو بآخر:

أزعم (وأرجو أن يكون لى من المصداقية فى هذا ما للمترجم الفرنسى) أننى، بوضعى كل ما كتبه هذا الكاتب العظيم نُصْب عينى، قد حاولت جاهدًا أن أجعل فرجيل يتكلم بالطريقة التى كان ليتكلم بها لو أنه قد ولد فى إنجلترا وعاش فى عصرنا هذا وأعترف، كما يعترف "سيجريه"، أننى لم أنجح فى ذلك إلى الحد الذى رغبت فيه من النجاح، غير أننى لن أعدم ثناءً إن كنت قد استطعت، إلى حد ما، أن أحاكى وضوح ونقاء وعظمة وسهولة أسلوب فرجيل.

(المصدر نفسه، ١٠٥٥).

كما هو الحال مع دنام، فإن التقريب الذى تقوم عليه ترجمة درايدن هو تقريب كامل تام، حتى إن سلاسة النص تبدو كما لو كانت خصيصة من خصائص أسلوب فرجيل لا نتاجًا للاستراتيجية التى يتبعها المترجم لجعل القالب الشعرى يبدو شفافًا لا يتمايز عن "وضوح ونقاء وعظمة وسهولة أسلوب فرجيل". بل إن درايدن يفوق دنام فى ربطه ترجمته السلسة بالثقافة الأرستقراطية، فهو مثلاً يستفيض فى شرح أسباب تجنبه للمصطلحات المتخصصة فى ترجمته للإنيادة "كالمصطلحات الملاحية والبحرية والمصطلحات الخاصة بالوظائف المختلفة"، فيقول:

لقد تحاشى فرجيل تلك الخصوصيات لأنه لم يكتب للبحارة، ولا للجنود، ولا للفلكيين، ولا للبستانيين، ولا للفلاحين، إلخ بل كتب للجميع بوجه عام، وبوجه خاص كتب فرجيل للسادة والسيدات من علية القوم، الذين قد تربوا تربيةً راقيةً لا تسمح لهم أن يكونوا على دراية بمثل تلك المصطلحات، وفى مثل هذه الحالات حَسْبُ الشاعر أن يكون بسيطًا واضحًا بحيث يفهمه قراؤه.

(المصدر نفسه، ص١٠٦١).

ويذكِّرنا كلام درايدن هنا بأن منهج الترجمة الحرة قد صُمم أصلاً للشعر، فقد قال دنام إنه يستخدم الترجمة كى يميز الصفوة الأدبية ممن "يتخصصون فى المسائل الواقعية والإيمانية" (دنام ١٦٥٦)، وقد أسهم ذلك التركيز على "الأدبى" دون غيره فى إخفاء الظروف الثقافية والاجتماعية التى تتم الترجمة فى ظلها، وينطبق ذلك على ترجمة درايدن، إذ يقول ستيفن زويكر إن درايدن قد صمم ترجمته أيضًا بحيث تلعب دورًا فى صراع ثقافى معين، فهى "وسيط لنقل اللغة والثقافة التى يمثلها شعر فرجيل، إلا إنها أيضًا مجموعة من التأملات التى تدور حول الأحوال السياسية الإنجليزية فى فترة ما بعد الثورة المجيدة، حين لم يكن حكم وليم الثالث قد اكتسب بعد ما اكتسبه من رسوخ واستقرار، وحين كانت عودة آل ستيوارت إلى العرش فكرة لا تزال تداعب البعض" (زويكر ١٩٨٤، ص١٧٧). فباختصار، كان انتصار الكوبليه البطولى وسيطرته على القالب الشعرى فى أواخر القرن السابع عشر معتمدًا إلى حد ما على انتصار منهج الكلاسيكية الجديدة فى الترجمة فى إطار ثقافة أرستقراطية، والتى نجحت فى إخفاء أهدافها السياسية "بخفة يد" بارعة كانت أعظم نجاحاتها.

(٢) تقليد إنجليزى للترجمة

واصل التقريب سيادته للموقف بعد درايدن، فسيطر على أعمال من خلفوه، من ألكسندر بوب (الذى ترجم أعمال هوميروس شاعر اليونان) إلى ألكسندر تيتلر (الذى ألَّف كتابًا أسماه "مقالات فى مبادئ الترجمة" عام ١٧٩١)، وصار المنهج الرئيسى فى ترجمة الشعر والنثر على حد سواء، إذ عادةً ما كان يوظَّف لخدمة اتجاهات اجتماعية ومناصرة قضايا ثقافية وسياسية معينة . فعلى سبيل المثال، تابعت ترجمة بوب لهوميروس درب النقاء الأسلوبى الذى تمهده الشفافية وتعبّده باستخدام الكوبليه البطولى، كما تابعت توجه الترجمات السلسة إلى صفوة اجتماعية وأدبية. غير أن بوب لم يستند فى توجهه هذا إلى رعاية البلاط كسابقيه، وإنما اعتمد على دُور نشر حفلت قوائم اشتراكاتها بالأسماء البرجوازية التى أخذت فى الازدياد ومزاحمة أسماء الأرستقراطيين فيها، فقد أصبح الاشتراك فى ترجمة بوب صيحة سائرة، وكان أكثر من ٤٠% من الأسماء التى احتوتها قوائم اشتراك القراء فى إلياذته تحمل ألقابًا، فكثر فيها أعضاء البرلمان، وكانوا من المحافظين والليبراليين على حد سواء[٩]، فقد كان سلطان الترجمة السلسة، على انتماءاتها النخبوية، أقوى من الحدود الفاصلة بين الأحزاب، وقد برر بوب اختياره لنهج السلاسة فى مقدمة ترجمته قائلاً:

> لم يبق الآن إلا الحديث عن النَّظْم، وقد قيل إن هوميروس دائمًا يختار للمعانى ما يناسبها من أصوات، ويغير موسيقاه مع انتقاله من موضوع إلى آخر، وفى الواقع هذا هو أروع ما فى الشعر، وهو أمر لا يجيده سوى القليل، فلم يصل إليه من الإغريق إلا هوميروس، ومن الرومان إلا فرجيل، وأعرف أنه أحيانًا ما يصل الشاعر إلى ذلك صدفة، حين تلهبه الحماسة وتملك عليه الصورة نفسه، غير أن ذلك لا يمكن أن يُقال عمن يظهر ذلك فى شعرهم بوضوح وانتظام أكثر من غيرهم، فحينئذ لا يكون الأمر صدفة بل نتاج تخطيط وقصد. قليلون هم القراء الذين يستطيعون فهم ذلك وتذوقه، ومع ذلك فقد اجتهدت فى ترجمتى كى أحقق ذلك الجمال والتناغم من أجل هؤلاء القلائل.
>
> (بوب، ١٩٦٧، ص٢٠ - ٢١).

وتجسد أقوال بوب تلك انعدام التمييز الذى تقوم عليه الترجمة التقريبية، فهو يخلط، تحت تأثير وهم الشفافية بين الترجمة (أو التفسير) والنص الأجنبى وما يقوم عليه من مقصد ينتمى للكاتب الأجنبى. فترجمة بوب للإلياذة تجعل من الأدب الكلاسيكى دستورًا يُتَّبع عند كتابة الأدب، ولكنها لا ترفع الأدب الكلاسيكى إلى تلك المصافّ إلا بعد أن تخضعه لمفهوم الخطاب الشعرى الذى أرسته حركة التنوير، والذى يتجلى هنا فى صياغة الوزن الشعرى بحيث يختزل تنوع الشكل فى سبيل وحدة المضمون وتماسكه، وهو ما يعكسه حديث بوب عن اختيار هوميروس للأصوات طبقًا للمعانى.

وقد أرست ترجمة بوب السلسة قواعد ترجمة الشعر الكلاسيكى؛ حتى إن بنيلوبى ولسن تقول:

> يبدو جميع الشعراء القدامى وكأنهم خرجوا توًا من طاحونة اللياقة الأدبية ككيانات لا تتمايز عن بعضها البعض قوامها الموسيقى السلسة، أو النظم المرسل، والألفاظ الأنيقة الرشيقة. وعادةً ما يتلقاهم النقاد بثناء مبهم (كتلك الهويات الجديدة الغريبة التى يكتسبونها) كأن يقولوا، على سبيل المثال إن هذه الترجمة أو تلك "أمينة بقدر ما هى أنيقة"، أما إذا صادف ولم تلقَ الترجمة إعجاب النقاد فعادةً ما يكون السبب راجعًا للأسلوب الذى يتبعه المترجم،لا مدى دقة الترجمة.
>
> (ولسن ١٩٨٢، ص٨٠).

إذًا، يمكننا القول إنه فى القرن الثامن عشر كانت الأناقة الأسلوبية للترجمة هى عَرَضًا من أعراض التقريب يسهم فى جعل النص القديم متماشيًا مع القيم البريطانية والمعايير الأدبية السائدة فى ذلك الوقت.

وجدير بالذكر أنه فى أثناء تلك اللحظة المهمة فى تاريخ الترجمة التقريبية كان رجال الأدب يذهبون بتلك الأخيرة أبعد المذاهب، وكان نتاج ذلك غريبًا فى هزليته ومألوفًا فى منطقه فى الوقت نفسه، فلا تزال ممارساتهم مثالاً يُحتذى لمن يبتغى السلاسة من المترجمين المعاصرين، ولعل فى حديث وليم جوثرى، مترجم "خطب ماركوس توليوس شيشرو" (١٧٤١)، ما يوضح ذلك. يقول جوثرى فى مقدمة

ترجمته: "إن الطرائق الحية وحدها هى التى يمكنها نقل روح الأصل"، وعليه فَحَسْبُ المترجم أن:

يجعل همه الأول الالتزام بالقصد والأسلوب الأقرب لما يرى المترجم أن كاتب الأصل كان ليتخذه لو كان يحيا بيننا، والذى يضمن تألق ذلك الكاتب القديم.

(شتاينر ١٩٧٥، ص٩٨).

وقد كان ذلك الرأى وراء قرار جوثرى جَعْل شيشرو عضوًا فى البرلمان. يقول جوثرى: "آمل أن يكون حضورى المنظم لجلساته (أى البرلمان) على مدى سنوات عدة قد مكّننى من امتلاك ناصية اللغة الأكثر ملاءمة لترجمة شيشرو" (جوثرى فى المصدر السابق، ص٩٩). فترجمة جوثرى قد دمغت النص اللاتينى بالشفافية التى اتخذها الكاتب لنفسه منهجًا فى عمله كمراسل برلمانى لمجلة "السادة".

امتدت سيادة الترجمة التقريبية إلى أنواع أدبية ذات شعبية مثل الرواية، حيث مارس التقريب مترجمون من مختلف الطبقات، ومن الجنسين. من هؤلاء المترجمة اللندنية مارى متشل كوليير، التى كان والدها دباغًا للجلود. لم تكن مارى مترجمة وحسب بل كتبت القصص أيضًا، أما عن عملها فى الترجمة فقد ترجمت عن الفرنسية والألمانية، وكان الهدف المُعلَن لاتجاهها إلى الأدب هو إعالة أسرتها. تقول مارى كوليير فى مقدمة ترجمتها التى نالت شعبية عريضة لرواية جسنر "موت قابيل" (١٧٦١): "أسرتى الصغيرة هى محور أحزانى ومَسرَّاتى، ولكى أعيل أطفالى وأعلمهم أمسكت بالقلم" (١٧٦١، ص٣، وللاطلاع على سيرة حياة الكاتبة ارجع إلى www.geoffsgenalogy.co.uk).

ترجمت كوليير رواية "حياة ماريان"(١٧٤٢) التى كتبها ماريفو ترجمة تقريبية صهرت النص الفرنسى فى بوتقة التيارات الروائية السائدة فى الأدب البريطانى فى ذلك الوقت، فدمغتها بذلك الاتجاه الحسى الأخلاقى الذى كان أبرز أمثلته الإنجليزية رواية ريتشاردسون المسماة "باميلاً: أو جزاء الفضيلة" (١٧٤٠) (كوليير ١٩٦٥، ص٣٠ – ٣١، هيوز ١٩١٧، ميريت ١٩٩٠، ص٢٤٤ – ٢٤٧)

وهو ما نستشفه من مقدمة الترجمة التى تقول فيها المترجمة: "إن تلك السيرة التى كتبها ماريفو هى درس مفيد من دروس الطبيعة، وصورة حية صادقة للقلب البشرى"، كما تصرح بتفضيلها عدم الالتصاق بعنوان الرواية الأصلية، ووضع عنوان مختلف لها تتمثل فيه ريتشاردسون، هو "اليتيمة الفاضلة" (كوليير ١٩٦٥، ص٥ – ٦)، وعلى المنوال نفسه نسجت كوليير فى تعريضها الرواية الأصلية لتغييرات ملحوظة، فهى تحذف فقرات كاملة، وتعيد صياغة فقرات أخرى بحيث لا تدع أى مجال للشك فى أخلاقيات البطلة، كما تُقْحِم المترجمة تعليقات تعكس إيمانها بمذهب تشافتسبرى، ويبلغ الأمر حد تحويل عبارة curé de village (أو قِسّ القرية) إلى country vicar ذات الطابَع الإنجليزى الواضح، كما تضيف وصفاً لحديقة منزل ذلك القصر تتبع فيه ما دعا إليه أديسون وبوب فى حديثهما عن كيفية تصوير المناظر الطبيعية فى الكتابات الأدبية. (ماريفو١٩٧٥، ص١٤، كوليير١٩٦٥، ص ١٤، ٢٠، ٢٩، ميريت١٩٩٠، ص٢٤٧).

ومثل الكثيرين من معاصريها، تحرص كوليير على السلاسة إلى حد إعادة صياغة نثر ماريفو الموحى فى إطار من الشفافية التى تخفى القيم التى كانت وراء النص الفرنسى.

فلننظر إلى فقرة تصف فيها ماريان مدام دورسين التى تزور صالونها عند وصولها إلى باريس:

> Quand quelque'un a peu d'esprit et de sentiment, on dit d'ordinaire qu'il a les organes épais; et un de mes amis, à qui je demandai ce que cela signifiait, me dit gravement et en termes saants: C'est que notre âme est plus ou moins borneé, plus ou moins embarrasseé, suivant la conformation des organes auxquels elle est unie .

Et s'il m'a dit vrai, il fallait que la nature eût donné à Mme Dorsin des organes bien favorables; car jamais âme ne fut plus agile que la sienne, et ne souffrit moins de diminution dans sa faculté de penser. La plupart des femmes qui ont beaucoup d'esprit on tune certaine façon d'en avoir qu'elles n'ont pas naturellement, mais qu'elles se donnent.

Celle-ci s'exprime nonchalamment et d'un air distrait afin qu'on croie qu'elle n'a presque pas besion de prendre la peine de penser, et que tout ce qu'elle di lui échappe.

C'est un air froid, sérieux et decisive que celle-la parle, et c'est pour avoir aussi un caractère d'esprit particulier.

Une autre s'adonne à ne dire que des choses fines, mais d'un ton qui est encore plus fin que tout ce qu'elle dit; une autre se met à être vive et pétillante. Mme Dorsin n débitait rien de ce qu'elle disait dans aucune bien franchement le ton dont elle parlait. Elle ne songeait à avoir aucune sorte d'esprit, mais elle avait l'esprit avec lequel on en a de toutes les sortes, suivant que le hazard de s matières l'exige; et je crois que vous m'entendrez, si je vous dis Qu'ordinairement son esprit n'aait point de sexe, et qu'en même temps ce devait être de tous les esprits de femme le plus amiable, quand Mme Dorsin voulait.

(ماريفو ١٩٥٧، ص ٢١٤-١٧).

تقول كوليير:

It is commonly thought that our souls are more capacious or narrow, more penetrating or confused and clouded, according to the configuration of the organs to which it is united. And, if this be true, nature must surely have given Mrs. Dorsin a most favourable organization, for never was a mind more active and sprightly, or more solid and judicious than hers.

Most women of wit have an unnatural and affected way of expressing it which renders it distasteful. One speaks in a careless, indifferent manner in order to make us think that her fine genius does not need the aid of reflection, and that all she says escapes her without thought. Another speaks with a cold, grave and decisive tone, to give herself an air of importance. Another says only fine things, which she delivers in a manner finer still than all she says, and another will fall into a ridiculous gaiety and act the flirt. But Mrs. Dorsin never behaved with

any of these little womanish arts. The subject of her discourse regulated the tone of her voice. source from which it necessarily proceeds- a pleasing vivacity mixed with solidity and good sense, which was agreeably expressed according to the various exigencies that required it, for her understanding had no sex. It comprehended the strength, the solidity, the delicacy, the gaiety of both.

(كولبير ١٩٦٥، ص١٦٢).

تجعل اختيارات المترجمة النص أكثر تصريحًا ووضوحًا، وتميل أحيانًا إلى المبالغة والتضخيم من خلال تعليقاتها الخاصة التى تهدف إلى تأكيد ما يقوله النص. فهى تترجم عبارة plus ou moins borneé, plus ou moins embarrasseé (والتى تعنى: محدود بشكل أو بآخر، مقيد بشكل أو بآخر) بشكل تفسيرى إذ تحولها إلى more capacious or narrow, more penetrating or confused (أو أكثر اتساعًا أو ضيقًا، أكثر اتقادًا أو تشوشًا)، ويبلغ التفسير مداه فى ترجمتها لـ plus agile (أو أكثر فطنة) التى تتحول عندها إلى more active and sprightly, more solid and judicious (أو أكثر نشاطًا وحيوية، أكثر اتزانًا وحكمة وعقلانية). واستخدام كولبير لعبارة an unnatural and affected way (أو طريقة مُصطنَعة مُتكلَّفة) هو إعادة صياغة للأصل الفرنسى الذى يقول: une certaine façon, qu'elle n'ont pas naturellement, mais qu'elles se donnet (والتى تعنى: طريقة معينة، لا تمثل سلوكهم العادى، بل هى طريقة يتخذونها لأنفسهم)، تتسم بتصريح واستهجان أكثر من ذلك الذى ينطوى عليه الأصل. كما تقحم كولبير على النص أحكامًا ذاتية لا وجود لها فيه أصلاً (كما فى a pleasing vivacity mixed with solidity and good sense which renders it distasteful وتعنى العبارتان: "حيوية محببة ممتزجة باتزان وعقلانية"، و"هو ما يجعلها كريهة" على التوالى) .

وتستوحى بعض المعانى غير المصرح بها من عبارات الأصل، فهى تترجم une autre se met a être vive et pétillante (التى تعنى "وتميل أخرى إلى أن تبدو مفعمة بالحيوية والتألق") كالتالى: another will fall into a ridiculous gaiety and act of flirt (أو: وتسقط أخرى فى هُوَّة الخفة السخيفة والغنج). وكذلك عملت المترجمة على محو أى شك قد ينتاب القارئ فى "شخصية" مدام دورسين فحذفت

وصف الكاتب لشخصية السيدة المذكورة بأنها كانت le plus amiable,quand Mme Dorsin voulait (أو كانت شخصيتها الأطيب إذا ما أرادت ذلك)، وتضيف كولبير العبارة الكاسحة it comprehended the strength, the solidity, the gaiety of both (أو: فقد تمتعت بما للجنسين كليهما من قوة واتزان ومرح وبهجة). وبوجه عام، فإن آراء كولبير الشخصية هى ما رسم ملامح الشخصيتين هنا، أى شخصية ماريان وشخصية مدام دورسين، فهى تبالغ فى تصوير إعجاب ماريان بذكاء مدام دورسين وتعقُّلها وتواضعها لتزيد من إعجاب القارئ بماريان نفسها، كما تضع على لسان ماريان تصريحًا بالتساوى بين الجنسين،وتعزز ذلك بحذف إشارة ماريفو التهكمية إلى الصديق الذَّكَر (un de mes amis و il)، الذى يتيح لماريان معيار الحكم على شخصية مدام دورسين فى الأصل الفرنسى.

تختفى عملية التعديل والتغيير التى تُخْضع كولبير النص لها تحت ستار السلاسة بمهارة، إذ تضفى المترجمة على ترجمتها انسيابية ورشاقة من خلال حيَل أسلوبية كثيرة، لعل أهمها وأكبرها أثرًا تمسكها بالتحديد اللفظى والسلاسة النحوية (فالعبارات متوازنة توازى بعضها البعض، والجمل دقيقة التركيب مترابطة متماسكة من خلال أدوات الربط، مثل and وbut). ورغم كل ما تقدم، فلا يمكن النظر إلى كل أمثلة التقريب تلك كمجرد ترجمات تفتقر إلى الدقة. فالمعايير التى تحدد الدقة والأمانة تختلف، كما سبق أن أوضحنا، باختلاف المكان والزمان، وفى أوائل العصر الحديث لم يكن ما نتمسك به اليوم من تمييز صارم بين الأصول والترجمات والأعمال المقتبسة قائمًا، وعادةً ما كان المترجمون يلجؤون إلى حيل بلاغية مثل المبالغة والتضخيم بغرض جعل ملامح النص الأجنبى تتماشى مع متطلبات الشكل والمضمون (مكموران ٢٠٠٠)، وقد أدرك كل من دنام ودرايدن أن كل عملية ترجمة تتضمن حتمًا قدرًا من المكسب والخسارة، مما يجعل العلاقة بين النص الأجنبى والترجمة تتسم بالميوعة وعدم التحديد..علاقة لا يمكن أن تتصف بالأمانة المطلقة بأى حال من الأحوال، بل يميزها قدر من الحرية، وهى علاقة لا تخلق الهوية، بل هى دائمًا فَقْد واكتساب. ورغم ذلك فكثيرًا ما نظر دنام ودرايدن إلى المنهج التقريبى كأفضل وسيلة للتحكم فى تلك العلاقة المائعة وإنتاج ترجمات كافية؛ ولذا فقد رفض هذان الأديبان طرق الترجمة التى تلتزم التزامًا صارمًا بنقل الملامح اللغوية للأصل، والتى تعكس قدرًا من الحرية أكبر مما يجيزه

الاثنان (أو تلك التى تبالغ فى تطبيقها لمبدأ السلاسة) على حد سواء. فمثلاً يرى درايدن أنه: "يجب على المترجم أن يتخذ له سبيلاً وسطًا بين هذين الطرفين الأقصيين: إعادة الصياغة والترجمة الحرفية" (درايدن، ١٩٥٨، ص١٠٥٥)، أى بين التركيز على نقل معنى النص اللاتينى، غالبًا على حساب خصائصه الصوتية والنحوية، والتركيز على ترجمة النص كلمةً بكلمة، واحترام تراكيبه النحوية ومواضع الوقف فيه. ويميز درايدن بين طريقته تلك وبين ما يفعله أبراهام كاولى من "محاكاة" فى ترجمته لبندار، إذ يرى تلك الأخيرة كترجمات منحازة تقوم على تنقيح النص اللاتينى، بل وهَجْره فى الواقع، أما دنام فيقول عنه درايدن إنه قد "دعا إلى حرية فى الترجمة أكثر مما مارسه حقيقةً فى ترجماته"(درايدن١٩٥٦، ص١١٧)، أى أنه يسمح لما قام به دنام من تنقيح للنص الأصلى وتصرف فيه بالحذف والإضافة واستخدام اللغة المألوفة وما إلى ذلك من تجاوزات بأن يمر وكأن لم يكن مادام يحقق ما يؤمن به درايدن من "نقاء" الأسلوب وجلاله. فالعنف العرقى الذى تتطلبه الترجمة التقريبية يستند عند درايدن على ولاء للنص الأجنبى والثقافة المستهدفة، بيد أنه، من الناحية العملية، تُعد ازدواجية الولاء أمرًا مستحيلاً، إذ كثيرًا ما رأى المترجمون أن الربح الذى تحققه الترجمة من انتهاجها للتقريب (من سهولة الفهم وقوة التأثير الثقافى) يفوق الخسائر التى يتحملها النص الأجنبى وثقافته.

ويزداد الاتجاه إلى التقريب تطرفًا بحلول نهاية القرن الثامن عشر، حين يضع ألكسندر تيتلر كتابه الشهير "مقالات فى مبادئ الترجمة" (١٧٩١)، فقد كان لذلك الكتاب دوره البارز فى إقرار السلاسة كدستور للترجمة، إذ كان مرجعًا لكل ما تقوم عليه السلاسة من مبادئ وقوانين مع كَمّ هائل من الأمثلة التوضيحية. جمع تيتلر ما قيل سابقًا عن السلاسة، سواء بالإنجليزية أو الفرنسية، ثم أدخل عليه تحسينات تجلت فى الأبعاد الفلسفية الواضحة والأكثر تعقيدًا لنظريته. ففى الإطار الذى يعمل تيتلر وفقه تصير الترجمة التقريبية مرغوبة استنادًا إلى الطبيعة البشرية العامة التى دائمًا ما تعارضها وتعترضها فردية جمالية. يرى تيتلر أن الهدف الذى يجب أن تسعى إليه الترجمة هو إحداث تأثير معادل يتجاوز محدودية الاختلافات اللغوية والثقافية، فيقول:

ولذا أصف الترجمة الجيدة قائلاً إنها تلك التى تنقل ما يميز النص الأصلى نقلاً كاملاً إلى لغة أخرى، بحيث يفهمه أبناء تلك اللغة الأخرى ويحسونه بنفس الطريقة التى فهمه أبناء لغة النص الأصلى وأحسوه بها.

(تيتلر ١٩٧٨، ص٢٥).

"وما يميز" النص الأصلى، و"محاسن وعيوب" محاولة إعادة إنتاجه فى الترجمة هى أشياء متاحة للجميع، لأنه:

طالما كان العقل والذوق السليم هو المعيار، فأغلب الظن أن تتفق آراء ذوى الذكاء من القراء. غير أننى لا أنكر أنه فى كثير من الأمثلة الواردة فى هذه المقالة ليس مرجعنا قوانين النقد ومعاييره المتفق عليها، بل الذوق الشخصى. ولن يكون فى الأمر مفاجأة إذا ما تشعبت الآراء واختلفت فى مثل تلك الأحوال، فلا يُعقل أن أجيز لنفسى من الحرية فى صياغة آرائى ما أنكره على غيرى إذا ما أراد أن يختلف معى فى تلك الآراء.

(المصدر نفسه، ص ٧-٨).

أى أن تيتلر يرى أن الترجمة المثالية والتقييم الناجح للترجمة أمور ممكنة؛ لأنه يؤمن أن الاختلافات اللغوية والثقافية لا توجد على مستوى جوهرى، أو لا تشكل الأساس، حيث إن "العقل والمنطق والذوق السليم" يخلق محيطًا عامًا من الإجماع الثقافى (أى ما يقصده تيتلر هنا بإشارته إلى "القراء") [١٠]، غير أن تيتلر لا يلبث أن يضيق ذلك المحيط المذكور، فهو، بدايةً، يستبعد الإجماع حين يقول إن مرجعه ليس قوانين النقد ومعاييره المتفق عليها، ثم يصب جُلَّ اهتمامه على حرية الذوق الفردى كما هو واضح هنا. فمنهج تيتلر الذى ينتصر للذوق السليم يستند إلى مبادئ إنسانية ليبرالية يعبر عنها الكاتب بلفتة ديمقراطية (تتمثل فى إقراره بالاختلاف فى الآراء)، غير أن تلك اللفتة لا تلبث أن تتبخر، إذ سرعان ما يركن الكاتب إلى الحس الجمالى الفردى متشككًا، مع ذلك، فى النتائج. يقول تيتلر: "حيث يكون الذوق هو مرجعنا النهائى، فمن المستحيل تقريبًا أن نطمئن تمامًا إلى صحة آرائنا، لأن معيارنا للتأكد من صحة تلك الآراء يكون هو نفسه ليس أكيدًا قاطعًا" (المصدر نفسه، ص١١).

ورغم كل ما تقدم، فإن النزعة الفردية فى كتاب تيتلر بالغة القوة حتى مع اعترافه بأن المعيار الذاتى ليس قاطعًا، فهو لا يتشكك أبدًا فى الحكم الجمالى المستند إليه، بل إنه يضع مبدأ يسميه "الذوق السليم" على "أساس الحساسية ورهافة الشعور"، وهو المبدأ الذى يجب أن يحكم كل اختيارات المترجم عنده، حتى ولو تطلَّب ذلك انتهاك "قوانين" الترجمة الجيدة، وأولها "أن تنقل الترجمة أفكار العمل الأصلى جميعها نقلاً كاملاً". أما ثانى تلك القوانين فهو "أن يكون أسلوب الكتابة وطريقتها يحملان طابع أسلوب وطريقة الأصل" (تيتلر ١٩٧٨، ص١٦). أما المترجم المتمتع بالحساسية ورهافة الشعور فله "الحرية" فى "الإضافة والحذف من أفكار الأصل"، كما أن له "الحق" فى "تصحيح ما قد يعكسه الأصل من إهمال أو افتقار للدقة، إذا ما كان لهذين أثرهما السلبى على معنى الأصل" (المصدر نفسه، ص٥٤). وبالطبع، فإن "الصحيح" يتحدد دومًا وفقًا لمعايير الثقافة المستهدفة، بما فى ذلك المبدأ الذى سيطر على ثقافة الإنجليزية فى ذلك الوقت، وهو الشفافية، وهو ما يجسده قانون تيتلر الثالث (والأخير) للترجمة الجيدة، والذى يقول إنه "يجب أن تتمتع الترجمة بكل ما للنصوص الأصلية من سلاسة وسهولة" (المصدر نفسه، ص١٥). ويوضح تيتلر أن المترجمين الأَكْفَاء هم من يتبعون ما يؤدى إلى السلاسة من استراتيجيات، فهم يتجنبون التشظِّى وعدم الترابط على المستوى النحوى والتركيبى، ويتحاشون تعدد المعانى (الذى يعده تيتلر دومًا عيبًا إذا ما ظهر فى أى نص) (تيتلر ١٩٧٨، ص٢٨)، والانتقال من نطاق تداولى إلى آخر فجأة وبدون مقدمات (كأن ينتقل المترجم من مستوى لغوى إلى غيره)، وفى هذا المضمار يمتدح تيتلر "السيد المحترم" هنرى ستيوارت "المترجم المبدع لسالوست" (على حد قول الكاتب)، "لتحويله لغة واحد من أصعب الكُتَّاب إلى لغة سهلة، نقية صحيحة، بل بليغة أنيقة أشد ما تكون البلاغة والأناقة"، فتيتلر يرى أن ستيوارت قد "أدرك عبثية أية محاولة لمحاكاة الأسلوب الأبتر، الجامع المانع" للنص اللاتينى (المصدر نفسه، ص١٨٨ – ١٨٩). ويشبه ذلك ما يقوله تيتلر عن ترجمة آرثر مورفى لتاكيتوس، إذ يقول: "يعجبنا أيما إعجاب حكمة المترجم حين تتجلى فى امتناعه عن مجاراة الأصل فى إيجازه، والذى يرجع لإيقانه بأن ذلك لا يتأتى إلا بالتضحية

بالسهولة والوضوح كليهما" (المصدر نفسه، ص١٨٦ – ١٨٧). ذلك أن " محاكاة غموض الأصل وغرابته خطأ كبير، وأكبر منه الإيحاء بأكثر من معنى" (المصدر نفسه، ص٢٨ – ٢٩). كما يُثنى تيتلر على طوماس ماى وجورج ساندیز لأنهما "قد خلعا على ترجمتيهما (للوكان وأوفيد على التوالى) سهولة فى التعبير وتناغمًا فى الوزن يقربانهما كثيرًا من الكتابة الأصلية"، إذ يخفيان هوية النص كترجمة وكذا عملية التقريب التى يخضع لها النص الأجنبى فى هذه العملية، فالمترجمون الذين نجحوا فى إعطاء ذلك الانطباع "قد طوَّعوا أسلوبهم بكل وسيلة ممكنة وفقًا لمصطلح اللغة التى ترجموا إليها" (المصدر نفسه، ص٦٨)، وهو ما يجب أن يسعى إليه كل مترجم بأن " يتصور الطريقة التى كان الكاتب الأصلى ليتبعها لو أنه كتب ما كتب بلغة الترجمة" (المصدر نفسه، ص٢٠١)، مع العمل على إخفاء حقيقة قيام الترجمة على ذلك التصور، بحيث تصير الترجمة والنص الأجنبى شيئًا واحدًا. وتؤدى السلاسة عند تيتلر إلى دمغ النصوص الأجنبية بطابع متحفظ، يتجلى فى الحساسية المفرطة تجاه أية إشارات إلى الجسد ووظائفه، وهى حساسية تجعل من مبدأ الذوق السليم الذى وضعه تيتلر خطابًا ثقافيًا تعبِّر البرجوازية والأرستقراطية البرجوازية عن تفوقها وسيادتها لغيرها من الطبقات من خلاله، وهو ما يعبر عنه بيتر ستاليبراس وألون وايت فى الفقرة التالية عنه:

> كانت فكرة المرض، والأمراض المختلفة، والفقر، والجنس، والتجديف على الله ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطبقات السفلى طبقًا للخطاب الرمزى للبرجوازيين، وكان التحكم فى تخوم (فى التنفس، وتناول الطعام والإخراج) يضمن للمرء هوية تسهم دومًا فى التمييز الطبقى.
>
> (ستاليبراس ووايت ١٩٨٦، ص١٦٧).

فعلى سبيل المثال، يرى تيتلر أنه أحيانًا ما ينزع هوميروس إلى "الإساءة للياقة بإيراد صور مبتذلة وتلميحات صبيانية"، ويثنى أروع الثناء على ألكسندر بوب لنجاحه فى إخفاء تلك النقائص بل التخلص منها نهائيًا (تيتلر ١٩٧٨، ص٧٩)، لاسيما حين يحذف بوب ما يراه تيتلر "عبارة خارجة" تَغزّل فيها هوميروس فى خَصْر مربية (ويترجمها تيتلر نفسه كالتالى: "كان خصرها ملفوفًا بحزام فى

أناقة")، كما يشيد تيتلر بحذف بوب لما يصفه بأنه "حدث مبتذل بل مقزز ... وصف مثير للاشمئزاز" لأخيل فى طفولته، إذ يقول له قائل (والترجمة لتيتلر): "حين كنت أضعك على ركبتى كنت أتخمك باللحم المفروم وأعطيك نبيذًا فتتقيؤه على صدرى" (المصدر نفسه، ص٤٩ – ٥٠، ٨٩ – ٩٠).

وفى بعض الأحيان تتخذ الأمور اتجاهًا طَبَقيًّا صرفًا، فنجد تيتلر ينصح المترجم بتمثل لغة الصفوة والبعد كل البعد عن أى خطاب أدبى يقوم على محاكاة لغة أبناء الطبقة العاملة. يقول تيتلر:

وإذا ما حق لنا أن نشعر بالإهانة إذا ما سمعنا فرجيل يتحدث بأسلوب الصحف السيارة كالإيفينينج بوست والدايلى أدفرتايزر، فماذا عسانا أن نشعر حيال المترجم الذى يجعل تاكيتوس الوَقُور الجليل الحكيم يعبر عن نفسه بلغة الشوارع أو باللهجة التى يتكلمها نادلو الحانات؟

(المصدر نفسه، ص١١٩).

لقد كانت الشفافية (أو تَمثُّل ما للكتابة الأصلية من سهولة) فى نظر تيتلر هى تأثير أدبى ذو دماثة أرستقراطية تتجنب "خلاعة" الآداب الشعبية الشفهية، يقول تيتلر:

يحتاج المرء إلى أشد الأذواق سلامةً كى يمنع سهولة التعبير من الانزلاق إلى الخلاعة والابتذال... أما أكثر المترجمين خلاعةً وتحررًا فهو السيد طوماس براون، وهو شخص فَكِه تعكس ترجماته للوشيان سهولة التعبير فى أشد درجاتها، ولكنها سهولة بيلينجز جيت وواينج.

(المصدر نفسه، ص٢٢٠-٢٢١).

إن تمسك تيتلر البرجوازى بشفافية الخطاب إلى حد نبذ وإقصاء ما يسميه ميخائيل باختين "بالطابع الاحتفالى"، يكشف عن قلق طبقى مداره هوية النص المترجَم (باعتباره صورة من الأصل) وما تشكله من تهديد للمفهوم الفردى للإبداع (باختين، ١٩٨٤)، ويبسر ستاليبراس ووايت نقد نظرية تيتلر للترجمة بحديثهما عن تاريخ مفهوم الإبداع فى إنجلترا كما يراه باختين، فيقولان:

إن كلاً من جونسون، ودرايدن، وبوب، ووردزورث قد سعى إلى أن يكون لقب "سيد الشعر" حقًا شرعيًا له بأن فصل نفسه عن المشهد الاحتفالى ليعلو

عليه متخذًا موقعًا فرديًا أساسه السمو على نطاق الخبرة البشرية. ولا أدلَّ على ذلك الجهد من محاولات هؤلاء خلق وحدة وهمية تعلو على الكرنفال وتتجاوز حدوده. غير أنه عند كل من هؤلاء لا تؤتى تلك المحاولات البسيطة ظاهريًا، لإثبات التفوق الاجتماعى ونبذ الجماعة ــ ثمارها بدون كشف عما تتطلبه وتقوم عليه من قمع وتَسامٍ.

(ستاليبراس ووايت ١٩٨٦، ص١٢٣ – ١٢٤).

وعليه، فإن الترجمة تشكل تهديدًا للكاتب الذى ينشد التسامى، إذ إنها تقوم على إقحام خطاب دخيل على النص، خطاب ليس برجوازيًا، ولا فرديًا، ولا شفافًا. لذا يحرص تيتلر بوجه خاص على ألا تُدمغ النصوص الكلاسيكية بالطابع الاحتفالى وتنحدر من عليائها عند ترجمتها باستخدام استراتيجيات تمنع قراءة تلك النصوص كجزء من الأدب المعتمد وتحرمها ما لها من قداسة، بجعل تاكيتوس "الوَقُور الجليل الحكيم" مثلاً يتحدث لغة عامية دارجة، أو الإلقاء "بقوة هوميروس وبساطته" فى الحضيض بالإصرار على عدم حذف ما يعرِض من إشارات مبتذلة. ويظهر القمع والتسامى الذى يذكره ستاليبراس ووايت فى نظرية تيتلر فى عدم ممانعته المخاطرة بقداسة تلك النصوص الكلاسيكية، إذ يعلن أنه يجب تنقيح تلك النصوص حتى تتفق والفطرة البرجوازية السليمة فى رأيه. أما رؤية تيتلر المستندة إلى الكلاسيكية الجديدة للترجمة، بقيامها على الترجمة الحرة، فهى تعكس توقًا للأصالة وتعلن استحالة تحقق تلك الأصالة فى الوقت نفسه، فالأصالة هنا هى بمثابة حلم بالاقتراب من "الطبيعة"، وتصويرها والتعبير عنها بدون قيد أو شرط، حلم طالما راود القدماء.

يؤمن تيتلر أن التهديد الذى تمثله الترجمة لتسامى الكاتب يمكن مواجهته بالإنسانية الليبرالية، ذلك الصدام بين الطبيعة البشرية العامة والجماليات الفردية ممثلة فى مبدأ "الذوق السليم"، فهدفه المُعلَن هو معالجة "الترجمة باعتبارها فنًا يقوم على مبادئ محددة" (المصدر نفسه، ١٩٧٨، ص٤)، مما يجعل المترجم المتمتع بـ "الذوق السليم" فنانًا، كاتبًا "فلا أحد سوى الشاعر يمكنه ترجمة الشعر" (المصدر نفسه، ص٢٠٨)، إذ إن"المترجم العادى يتصاغر أمام قوة الأصل، أما المبدع الأصيل فهو يسمو فوقها" (المصدر نفسه، ص٤٢) وهو ما لا يتأتى، عند تيتلر،

إلا عن طريق الشفافية، فالسهولة والسلاسة التى تميز الأعمال الأصلية تتوافر أيضًا فى "شذرات الترجمة الممتازة حيث يتقمص الكُتَّاب أسلوب الأصل بما لهم من ذوق مرهف" (المصدر نفسه، ص١٤٢). فأصالة المترجم تتوقف على تقمُّصه للكاتب الأصلى وتماهيه معه. يقول تيتلر: "على المترجم أن يتقمص روح الكاتب ذاتها، حتى تتكلم تلك الروح من داخله وباستخدام أعضائه وجوارحه" (المصدر نفسه، ص٢١٢)، غير أن القراءة المتأنية لما يقوله تيتلر تبين أن ما تعبر عنه الترجمة ليس روح الكاتب، وإنما روح المترجم. يقول تيتلر: "حين يتدخل ذوق المترجم المرهف لترقية تشبيه مبتذل، أو إجلال الجمال واللطف محل ما قد يجرح الشعور ويؤذى النفس، فإنه يغطى نقائص الأصل وعيوبه" (المصدر نفسه، ص ٨٩، ٨٨). إذًا، فإن قلق تيتلر حيال ما تمثله الترجمة من تعقيد لمسألة الأصالة والفردية فى التعبير باعتمادها على لغة المترجم (والتى قد تنال من رُقىّ الأصل أحيانًا)، يجد له علاجًا فى تماهى المترجم مع الكاتب وتحولهما إلى شخص واحد على أساس من التناص الذى يتوافر إذا ما توافر "الذوق السليم" .

وجدير بالذكر أن تيتلر (١٧٤٥ – ١٨١٣) كان لوردًا اسكتلنديًا عمل بالقانون وانشغل باهتمامات سياسية وأدبية وفلسفية متنوعة، وقد نُشر كتابه المذكور بدون اسم عام ١٧٩١، ثم أصدر طبعتين أخريين فى عام ١٧٩٧و١٨١٣ زاد فيهما حجم الكتاب ثلاثة أضعاف حجمه الأصلى بفعل ذلك الكَمِّ الهائل من الأمثلة الذى أضافه الكاتب حتى يجعل مبدأ "الذوق" يبدو حقيقيًا صحيحًا واضحًا. وقد لاقى الكتاب إعجاب النقاد والقراء واستحسانهم، مما يؤكد كلام تيتلر من أنه كان يتوجه إلى محيط عام من الإجماع الثقافى، حتى وإن كان ذلك المحيط يتكون من صفوة برجوازية تشاركه الآراء والأهواء والمشارب[١١]. فعلى سبيل المثال، نشرت المجلة الأوروبية (التى كان يرد فى دعايتها أنها "وسيلة عامة يستطيع المثقفون ورجال الأدب فى جميع أنحاء المملكة أن يخاطبوا بعضهم البعض من خلالها وينقلوا معارفهم إلى العالم")، نشرت مقالاً امتدحت فيه الكتاب اختتمته "بالتعجب من تنوع قراءات الكاتب وتشعبها واتساع دائرتها، والإشادة برجاحة أحكامه وأناقة ورهافة ذوقه" (١٧٩٣، ص٢٨٢)، كما أشارت "مجلة النقد الأدبى الشهرية" إلى "التحسن التدريجى الملحوظ فى ذوق الكُتَّاب الإنجليز" والذى يعكسه انتشار الترجمة السلسة (١٧٩٢، ص٣٦١)، فقد قال الناقد (الذى لم يذكر اسمه) إن "معظم

ملاحظات الكاتب تقوم ولا شك على الذوق السليم وحسن الإدراك بما لا يدع مجالاً للجدال والاختلاف بشأنها، كما أن الأمثلة التى تثبت ملاحظات الكاتب قد اختيرت وطُبِّقت بحكمة وعناية فكانت جديرة بإقناع كل قارئ بمبدأ الذوق السليم؛ حتى إن ما قد يتجشمه المرء فى قراءة مثل هذا الكَمِّ الكبير من الصفحات لن يكون أبدًا جهدًا ضائعًا" (المصدر نفسه، ص٣٦٣، ٣٦٦). ورغم أن كلا الناقدين قد تشككا فى مدى حكمة دعوة تيتلر إلى تنقيح النصوص أو "تحسينها"، فإن السبب لم يكن أبدًا ما يتضمنه ذلك من تقريب وتدجين لتلك النصوص، بل على العكس من ذلك، اهتم الناقدان اهتمامًا خاصًا بتحديد طبيعة التقريب، وساقا من أسباب ذلك ما يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأهداف التقريبية. فمثلاً يتعرض ناقد مجلة النقد الشهرية لاحتمال أن يتعارض ما يدعو إليه تيتلر من "تحسين" النص الأجنبى، مع ما يقوم به المترجم من تحسين الذوق "الذى هدفه النهائى ولا شك إعطاء القارئ غير المثقف فكرة صحيحة عما للأصل من مزايا" (١٧٩٢، ص٣٦٣). ولم يشاركه ناقد "المجلة الأوروبية" نفس النزعة إلى التعليم والإرشاد وإن شاركه نفس النظرة الطبقية المتعالية؛ إذ يحبذ الحفاظ على النص الكلاسيكى نقيًا بمنجاة من التدخل والعبث، فيقول: "تبدو لنا مثل هذه الحلى كزُخْرُف حديث أُلقى على واحد من أرقى وأروع التماثيل الأثرية بلا داعٍ" (١٧٩٢، ص١٨٨). ورغم أن هذا الاتجاه كان يقوم على رؤية مثالية للماضى فهو فى الواقع كان يخدم غايات اجتماعية معاصرة، فقد كان يسهم فى ترسيخ وتأصيل الشفافية فى الثقافة الأدبية للنخبة الاجتماعية (بما يتعارض، إلى حد ما، مع طبيعته) ومناصرة الترجمات التى يعتقد أنها تعيد إنتاج النص الأجنبى بصورة مثالية، يقول ناقد المجلة الأوروبية: "إن الحكم المنطقى للنقد يهيب بالمترجم أن يكون المرآة الصادقة للأصل" (المصدر نفسه، ص١٨٩).

تتضح أهمية تيتلر فى إقامة السلاسة دستورًا معتمدًا للترجمة فى ترجمة جورج كامبل للأناجيل، حيث يطبق كامبل مبادئ تيتلر بحذافيرها. وقد صارت ترجمة كامبل واحدة من أكثر الترجمات شعبية فى ذلك الوقت، فبين عام ١٧٨٩(الذى شهد صدورها) وعام ١٨٣٤ أُعيدت طباعتها خمس عشرة مرة فى بريطانيا والولايات المتحدة، وقد وقعت تلك الترجمة فى مجلدين ضخمين، حوى أولهما ما أسماه كامبل "بالمقالات التمهيدية" التى دارت حول "أهم ما يجب الاهتمام

به عند الترجمة" (المقال العاشر، ص٤٤٥ – ٥١٩)، حيث يبدو تأثير تيتلر واضحًا. يقول كامبل:

لا شك أن أول ما يجب أن يُولِيه المترجم اهتمامه هو نقل معنى الأصل نقلاً يوفِيه حقه، بل يجب أن نعترف أن هذا هو أهم شيء على الإطلاق، ثم يلي ذلك التماس روح الكاتب الأصلي وأسلوبه (بل أقول وشخصيته) بما لا يتعارض وأصالة اللغة التي يكتب بها المترجم.... وأخيرًا وليس آخرًا، على المترجم أن يحرص على أن تتمتع ترجمته بما يميز الأعمال الأصلية من طبيعية وسهولة، بحيث لا يجد الناقد سببًا لاتهامه بأنه لا يحسن استخدام الألفاظ أو يأتي بمعنى لا يقره الاستخدام الشائع، أو يربط الألفاظ ببعضها البعض في تراكيب تؤدي إلى غموض المعنى والتباسه أو تخالف الصحة النحوية أو تنافي المستساغ.

(كامبل ١٧٨٩، ص٤٤٥ – ٤٤٩).

ولا شك أن القول بأن الشفافية هي المنهج المثالي لترجمة الأناجيل يعني سيادة السلاسة كقانون للترجمة. وقد قال تيتلر إنه لم يسمع بترجمة كامبل تلك إلا بعد أن نشر كتابه، غير أنه عاد فاستعان بها عند إصداره الطبعتين الأخريين، فقد رجع إلى "المقالات التمهيدية" فأخذ منها أمثلته الإضافية، كما أعلن اتفاقه مع كامبل في ما قاله ذلك الأخير من أنه لا يجب أن تكون الترجمة شديدة الحَرْفية أو شديدة الحرية، بل يجب ألا تنحرف عن السلاسة ولا عن التفسيرات المتفق عليها للكتاب المقدس في نفس الوقت. يقول تيتلر: "كان الدكتور كامبل محقًا في قوله إن العبرانية هي لغة بسيطة"، ولذا فهو يتفق مع كامبل في استهجانه لترجمة سباستيانوس كاستاليو بسبب "لاتينيتها الأنيقة" و"استبدالها الأسلوب المعقد المنمق بالبسيط الخالي من الزخرفة" (تيتلر ١٩٧٨، ص١١١-١١٢) .

ويكشف وصف كامبل لاستراتيجيته عن اتجاه إلى السلاسة، فعلى سبيل المثال يقول: "أما بالنسبة للغة، فقد كان هدفي هو تحقيق البساطة واللياقة والوضوح، فقد حاولت قدر استطاعتي أن أتحاشى البهرجة المبتذلة التي نراها في ترجمة آرياس، تمامًا كما عملت على تجنب تكلف ترجمة كاستاليو" (كامبل ١٧٨٩، ص٢٠). فهو يرى أن آرياس مونتانوس قد أخطأ لأن نسخته اللاتينية

"بدت حرفية ذليلة"، فقد عجَّت بترجمات غريبة ومصطلحات غامضة، كما "التزمت الاتساق، فإذا ما تكرر ظهور كلمة معينة فى الأصل ترجمها آرياس مونتانوس بنفس الطريقة فى كل مرة، بغض النظر عن تغير موضعها وعلاقتها بغيرها"، غير عابئ "بمقصد الكاتب كما يبينه السياق" (المصدر نفسه، ص ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١)، وهو ما يمنع السلاسة من إحداث تأثيرها إذ يجب أن يتنوع المعجم اللفظى للمترجم بحيث لا يلفت الانتباه إلى نفسه وإلى هوية النص المترجم الحقيقية.. إلى أن المترجم قد خلق ذلك "السياق" المستهدف كى يعزز به رؤيته "لمقصد الكاتب".

ويبين استهجان كامبل للترجمة الحرفية أن أية دعوة للشفافية تخفى تأصيلاً للقيم الثقافية المحلية، وهى، فى حالة كامبل، دوجماتية مسيحية يشوبها قدر من معاداة السامية، يقول كامبل:

> إن الالتصاق الذليل بالكلمة فى الترجمة مرجعه خرافة لا تنتمى للكنيسة، بل إلى المعبد، فى حين أن الأحرى بمفسِّرى الكنيسة وكهنتها استبقاء الروح، لا الكلمة.
>
> (١٧٨٩، ص٤٥٦ – ٤٥٧).

وكامبل، مثله مثل تيتلر، يؤمن بوجود الإجماع، ففى تبادل للرسائل بينهما هنأ كامبل نفسه على اتفاقهما فى الآراء والأفكار مما يُعد، على حد قوله، "دليلاً" على "التوافق الشعورى بين أهل الثقافة والإبداع فى مسائل النقد" (أليسون، ١٨١٨، ص٢٧)، بَيْدَ أن الطبيعة الطبقية لذلك التوافق والإجماع الثقافى تنكشف فى دوجماتية كامبل المسيحية، كما تتبدى فى رد فعله المباشر تجاه كتاب تيتلر، فما إن قرأ كامبل كتاب تيتلر حتى كتب إلى ناشره يطلب منه معرفة اسم الكاتب، فرغم أن "اتفاق كاتب مبدع كذلك الكاتب معه قد أرضى غروره"، فقد راودته رغم ذلك "شكوك، فقد يكون ذلك الكاتب قد اقتبس من مقالاته دون إقرار بذلك" (أليسون، ١٨١٨، ص٢٧، تيتلر ١٩٧٨، ص٣٢). وقد آمن كامبل أيضًا بالمفهوم الفردى للإبداع (الذى استند عنده إلى فكر مسيحى، وأزعجه، كما أزعج تيتلر، ما يتنافى مع ذلك المفهوم من ترجمات واستراتيجيات ومثله أيضًا دفعه ذلك إلى اتخاذ ردود أفعال تتعارض ومعتقده الإنسانى.

وبحلول القرن التاسع عشر، كانت الترجمة السلسة وخطابها الشفاف قد ثبتت أقدامها فى الثقافة الإنجليزية وصارت دستور الترجمة المعتمد، وقد بلغ من رسوخها وسلطانها أنها لم تتأثر سلبًا بما أصاب الجمهور البرجوازى الذى استمدت منه قوتها فيما مضى من اضمحلال وتشرذم وحروب سياسية خاضت غمارها الدوريات الأدبية المتنافسة (إيجيلتون ١٩٨٤، ص٣٧). فى عام ١٨٢٠، قام جون هوكام فرير (الذى لم يكن قد نشر ترجماته لأرسطوفانس بعد) بكتابة مقال نقدى "للصحيفة النقدية الفصلية" (التى عُرفت بتوجهاتها المحافظة العتيدة، فقد كانت تلك الفصلية من أهم المدافعين عن الكلاسيكية الجديدة والسلطة الأرستقراطية التقليدية والكنيسة الأنجليكانية) (سوليفان ١٩٨٣ب، ص٣٥٩ - ٦٧)، انتقد فيه ترجمتَىْ طوماس ميتشل "للأركانيين" و"الفرسان". كان عيب ترجمة ميتشل فى رأى فرير هو اعتمادها على الألفاظ القديمة فى خطابها الدرامى، أو كما يقول فرير: "أسلوب كوميدياتنا القديمة التى شاعت فى أوائل القرن السادس عشر"، فى حين:

> نعتقد أنه يجب أن تكون لغة الترجمة، قدر المستطاع، عنصرًا نقيًا، غير محسوس، بل غير مرئى، يجب أن تكون وسيطًا لنقل الأفكار والمشاعر لا أكثر، ولا يجب أبدًا أن تلفت الانتباه لنفسها، وعليه فمن الواجب على المترجم أن يتجنب، ما استطاع، كل العبارات اللافتة فى حد ذاتها، سواء كان ذلك لقِدَمها أو لحداثتها، وكذا كل العبارات الأجنبية أو المقتبسة من نصوص أجنبية... فالألفاظ والتعبيرات الأجنبية التى يستخدمها ميتشل مثل solus cum solo وpetits patas وما إلى ذلك تذكِّر القارئ بأنه يقرأ ترجمة ... ولا تلبث أن تبدد وهم الأصالة الذى يخلقه ما يسبقها من جمل تبدو طبيعية مفعمة بالحيوية.
>
> (فرير ١٨٢٠، ص٤٨١).

وهكذا، فقد دعا فرير كسابقيه إلى الترجمة السلسة التى تقوم على لغة "طبيعية مفعمة بالحيوية" تخلو من أى غرائب نحوية أو لفظية، بحيث "توحى" بأن الترجمة ليست ترجمة، بل هى النص الأجنبى ذاته، وبأن المعنى الذى تعبر عنه هو نفسه المعنى الذى أراده الكاتب الأجنبى. يقول فرير: "نرى أن واجب المترجم هو صوغ أشكال اللغة طبقًا للمعنى الذى يُراد لها توصيله" (المصدر نفسه، ص٤٨٢). ولم

يختلف موقف الصحف والدوريات الليبرالية عن موقف الفصلية النقدية، فقد انتقد المحرر الأدبى لمجلة إدنبرج النقدية (التى عُرفت بآرائها التحررية فى الأدب والسياسة، والتى كانت السبب الرئيسى فى ظهور الفصلية النقدية) ترجمتَىْ ميتشل للأسباب نفسها، فقال إن المترجم "قد أنفق من الوقت فى التنقيب فى مناجم قدامى كُتَّابنا المسرحيين أكثر مما ينبغى، بدلاً من أن يجشم نفسه عناء صوغ أسلوب يخصه ويكون أكثر ملاءمة لمتطلبات عمله ووفاء بمقتضياته" (١٨٢٠، ص٣٠٦)[١٢]. وقد عرَّف المحرر متطلبات عمل المترجم ومقتضياته المذكورة فى ضوء الخصائص الأسلوبية التى اعتاد كتاب القرن الثامن عشر على نسبتها إلى الأعمال الكلاسيكية، مؤكدًا أنه "لا يجب أن ننسى البساطة إذا ما رُمنا ترجمة أرسطوفانس" (المصدر نفسه، ص٣٠٧). غير أن كلام المحرر يعنى أنه يجب أن تكون البساطة سمة من سمات أسلوب المترجم أيضًا، وهو بهذا يبين، بدون قصد منه، أن الترجمة السلسة تؤدى إلى تقريب النص الأجنبى وتدجينه بجعله سهل الفهم فى إطار ثقافة الإنجليزية ومنحه سهولة المأخذ والشفافية التى توحى بحضور الكاتب الأصلى فى الترجمة. وهنا أيضًا نجد أن التقريب الذى تحدثه الطريقة التقريبية لا يرى سببًا لعدم دقة الترجمة، فقد أجمعت الدوريات، رغم اختلافها الدائم، على أن ترجمة وليم ستيوارت روز "لأورلاندو فيوريوزو" (١٨٢٣) التى كتبها آريوستو كانت ترجمة سلسة وأمينة فى نفس الوقت. فعلى سبيل المثال، ذكر المحرر الأدبى لمجلة بلاكوود (المعروفة باتجاهها المحافظ المتطرف) أن ترجمة روز المذكورة هى "عمل يلتزم فيه المترجم بما يجب عليه من توجُّه إلى الطبقات الراقية"، حيث "لم يسبق أن اجتمعت مثل تلك الأمانة البالغة فى النقل مع مثل تلك الأناقة الراقصة اللَّعُوب للغة" (١٨٢٣، ص٣٠)[١٣]. أما مجلة "لندن" التى سعت إلى تحقيق استقلالية حيادية بين منافسيها من ذوى التوجهات السياسية الصريحة، فقد قالت أيضًا إن ترجمة روز "قد جمعت فى جملتها بين التدفق اللغوى والسهولة وعفوية الأسلوب المميزة للأصل، ورصانة الوزن الشعرى وإحكامه" (مجلة لندن ١٨٢٤، ص٦٢٦، سوليفان ١٩٨٣ب، ص٢٨٨ - ٢٩٦). أما الفصلية النقدية، فقد رأت فى ترجمة روز فرصة لإعادة صياغة قوانين الترجمة السلسة، إذ قالت:

إن الترجمة لا تُعد جيدة إلا إذا توافر لها شرطان: أولهما أن تكون أمينة، وثانيهما ألا تكون مقيدة ذليلة. ونعنى بالأمانة النقل الصحيح لمعنى الأصل

والروح التى تسوده، أما معنى أن تكون الترجمة غير مقيدة أو ذليلة فهو ألا تكشف، سواء من خلال ألفاظها المفردة أو عباراتها أو تراكيبها، عن أنها ليست إلا نسخة.

(الفصلية النقدية ١٨٢٣، ص٥٣).

فالنقاد لا يجدون حرجًا فى الربط بين السلاسة والأمانة، ذلك لأن الشفافية تخفى عملية قيام المترجم بتفسير النص الأجنبى وخلقه لسياق دلالى جديد يتماشى والقيم الثقافية للغة المستهدفة، فقد كان سر إعجاب النقاد بترجمة روز السلسة هو "النقل الصحيح لمعنى الأصل"، والذى لا يعنى هنا سوى صهرها للنص الإيطالى فى بوتقة القيم الإنجليزية التى لا تتمثل فى تأصيل "اللغة غير المقيدة أو الذليلة" وحسب، بل وفى الأخذ بتفسير قصيدة آريوستو الذى ساد فى إنجلترا فى ذلك الوقت. وبالطبع وكما هو الحال فيما سبق من أمثلة تاريخية، فقد تطلبت السلاسة أن تتمتع النصوص المؤهلة لترسيخ تلك السيادة (سواء لأنها نصوص كلاسيكية أو نصوص حديثة يبرز فيها مفهوم أصالة الإبداع بشكل خاص) بالبساطة الأسلوبية. فقد قال الناقد الأدبى لمجلة لندن إن ترجمة "أورلاندو فيوريوزو" تتميز" بتلك البساطة الفاتنة التى تحمل خاتم الأصالة والعبقرية" (مجلة لندن ١٨٢٤، ص٦٢٦).

وقد قامت السلاسة عند فرير على تجنيس وتوحيد لغوى لا يتجنب الألفاظ القديمة وحسب، بل "وأية استخدامات لغوية ترتبط ارتباطًا حصريًا بالعصور الحديثة وتُعد وقفًا عليها"، كما أن السلاسة كما يراها فرير تعنى التعميم الذى لا يتأتى إلا بحذف أية إشارات تاريخية خاصة ما استطاع المترجم إلى ذلك سبيلاً. يقول فرير إنه يجب على المترجم:

إن كان بإمكانه تنفيذ مهمته على أساس مبدأ فلسفى، أن يسعى إلى تحويل الإشارات الشخصية والمحلية إلى العام الذى تعد تلك الإشارات التى استخدمها الكاتب الأصلى جزءًا منه، وأن يعمل على أن تكون الصيغة الجديدة التى تتخذها تلك الإشارات من الثوابت التى لا تتغير بتغير الزمان، والتى يفهمها الجميع.

(فرير ١٨٢٠، ص٤٨٢).

وقد فطن فرير إلى ما فى ذلك من تجاوز فحرص على أن يضفى على دعوته صبغة منطقية بأن يصدر عن "مبدأ فلسفى"؛ إذ يقول:

فأنا أرى أن ميدان المترجم هو ذلك الخِضَمُّ الهائل من المشاعر والأحاسيس والعواطف والاهتمامات والعادات التى تجمع بين الناس فى جميع البلدان وعلى مر العصور، والتى هى، فى كل اللغات، تجد ما يمثلها من صور التعبير عما قد يكتنفها من تنوُّع، وبغض النظر عن فوارق السن واختلاف المِهَن والأهواء والمشارب الذى يفصل أهل هذه اللغات.

(المصدر نفسه، ص٤٨١).

إذًا، فالاستراتيجية السلسة فى رأى فرير تتيح للترجمة أن تكون تصويرًا شفافًا للحقائق الإنسانية الخالدة التى يعبرعنها الكاتب الأجنبى. ويبدو جليًا هنا أن المبدأ الذى تستند إليه نظرية فرير هو المبدأ الذى كان قد صار فى ذلك الوقت محور تاريخ السلاسة فى الترجمة، ألا وهو مبدأ الإنسانية الليبرالية، الذى فى إطاره تُعد الذات حاكمة ومحكومة فى الوقت نفسه، فهى فردية ولكنها فى الوقت نفسه مهمة وجمعية، تسمو فوق الاختلاف الثقافى والصراع الاجتماعى والتغير التاريخى كى تمثل "كل لمحة من لمحات الشخصية الإنسانية" (فرير ١٨٢٠، ص٤٨١). وكغيره من مؤيدى مبدأ الليبرالية الإنسانى قد يبدو فرير لأول وهلة ديمقراطيًا فى تأكيده لما "يجمع الناس"،أو لوجود جوهر إنسانى عالمى صامد لتغيرات الزمان والمكان، غير أن واقع الأمر هو أن رؤية فرير الإنسانية المزعومة تقوم على تفعيل ماكر للتقريب يتيح لمن يتبناه من المترجمين دمغ النص الأجنبى بالأخلاقيات المحافظة والطبقية الثقافية، فقد صرح فرير بتحفُّظه على الفظاظة المادية والواقعية التى قد تصل إلى حد القبح والبشاعة اللتين ميزتا الحس الفكاهى لأرسطوفانس، وشعر أن من واجبه تفنيدهما وإثبات عدم أصالتهما عند الكاتب، فهو يقول إن ما قد يعرض فى أعمال هذا الكاتب "من بذاءات أو فجاجات" هو بمثابة "حلول وسط" اضطر الكاتب إليها لترضية السُّوقَة من جمهوره، بإقحامها على ما قد لا يعجب هؤلاء من مشاهد تلافيًا لاندلاع ثورتهم" (المصدر نفسه، ص٤٩١). وعليه، يؤكد فرير أنه "حين يحذف المترجم تلك البذاءات فهو يفعل ذلك إكرامًا لخاطر كاتبه الأصلى، فذلك ما كان الكاتب الأصلى ليفعله لو لم تضطره الظروف إلى التوجه إلى

الطبقات الدنيا من الناس" (المصدر نفسه، ص٤٩١). إذًا فقد قامت دعوة فرير إلى السلاسة على تعالٍ برجوازى، فقد أدى ارتفاع أسهم الاتجاه المحافظ على الصعيدين: السياسى والأخلاقى إلى الدعوة إلى تهذيب أعمال أرسطوفانس وإنتاج ترجمة منقحة تمثل التقسيم الطبقى "الأبدى" للبشرية، ترجمة تقتصر على "كوميديا أرسطوفانس الحقيقية التى كان ذلك الكاتب يتوجه بها إلى القسم الأرقى والأذكى من جمهوره" (المصدر نفسه، ص٤٩١). ويقول فرير أيضًا إن "أهل الذوق والحكم الذين توجه إليهم الكاتب من وقت لآخر فيما مضى هم من يجب أن يتوجه إليهم المترجم فى الوقت الحاضر" (المصدر نفسه، ص٤٩١). وقد انتقدت مجلة إدنبرج النقدية ترجمة ميتشل لأرسطوفانس من نفس المنطلق الفلسفى السياسى، ولو من منظور ليبرالى، إذ رأى الناقد الفنى لتلك المجلة أن أرسطوفانس قد رأى جمهوره من منظور شمولى ديمقراطى: "لم تكن ابتسامات القلة المهذبة كافية بالنسبة للكاتب، فكان عليه أن يجمع إليها صرخات الكثرة"، وبما أنه كان عليه "إرضاء جميع الأذواق" فقد أخذ الكاتب على عاتقه الكثير من الوظائف الاجتماعية، فكان "الهجَّاء العام" و"الناقد الأدبى" (مجلة إدنبرج النقدية ١٨٢٠، ص٢٨٠)، أى أن مجلة إدنبرج قد خلقت أرسطوفانس على صورتها كمجلة ليبرالية. وبعكس فرير، أبدى الناقد ارتياحًا لأن ميتشل لا ينوى إصدار ما يمكن تسميته "بأرسطوفانس للعائلة" (على غرار نسخة طوماس بودلر المهذبة لشكسبير، والمعروفة باسم "شكسبير العائلة")، فلم يُبْدِ أى استياء من لغة ميتشل، أما ما أخذه على ذلك الأخير فقد كان وصفه لجمهور أرسطوفانس بأنهم غالبًا لم يكونوا إلا "رعاعًا" لا يطربهم إلا "التفاهات التى تتيح لهم القصف والمرح المعربد فى أيام إجازاتهم، ليس بمقدورهم تذوق أى ما كان أرقى من ذلك" (مجلة إدنبرج النقدية ١٨٢٠، ص٢٧٥). وهنا يكشف موقف الناقد الليبرالى عن نفس التعارض بين المبادئ الإنسانية والطبقية الثقافية الذى رأيناه عند فرير، فهو يقول إن كوميديا أرسطوفانس "هى ولا شك مادة جذابة لمحبى الفلسفة الذين يتأملون فى مبادئ الطبيعة البشرية وذوى الذوق الرفيع الذين يطربهم انتصار الأصالة والإبداع والعبقرية" (المصدر نفسه، ص٢٧٧). وليس ثمة مفاجأة فى أن "المزايا" التى تميز أرسطوفانس وترفع من قدره بحيث "لا يكون إعجاب الغوغاء وصيحات السوقة هو كل ما يستحق" تعيدنا إلى السلاسة، فأسلوبه "واضح وسلس فى آنٍ، موجز ولكنه عظيم، قوى

وأخلاقى"، بل هو "سلاسة ووفرة وتدفُّق لا ينضب مَعِينُها" (المصدر نفسه، ص٢٧٨، ص٢٨٢).

(٣) صورتان لكاتولوس

وهكذا، فقد أدت سيادة السلاسة كدستور للترجمة فى أوائل العصر الحديث إلى تحديد الخيارات المتاحة للمترجم وما لها من تبعات ثقافية وسياسية وحصرها فى اتجاهين، فإما أن يختار المترجم المنهج التقريبى السائد ويقبل بالاختزال العرقى للنص الأجنبى انتصارًا للقيم الثقافية الإنجليزية، أو أن يختار المنهج التغريبى وما يتضمنه من ضغط مضاد على تلك القيم لتسجيل الاختلاف اللغوى والثقافى للنص الأجنبى وإبرازه. وكما رأينا، فإنه بحلول القرن التاسع عشر كانت قيم الإنجليزية (على تعدد آراء النقاد والمترجمين فيها واختلاف أساليبهم فى عرضها والدفاع عنها) هى قيم برجوازية بلا جدال، جمعت بين الليبرالية والإنسانية، والفردية والطبقية، كما قامت على اتجاه أخلاقى محافظ وتحفظ تجاه الإشارة للأنشطة والوظائف الجسدية يصل إلى حد الفزع والاشمئزاز. وقد قيدت تلك القيم المترجم وحَجَّمت نشاطه بأكثر من صورة، فحددت المتاح له من أشكال الخضوع والمقاومة فى ظل سيادتها، كما يتضح فى ترجمتين شهيرتين هما ترجمتا كاتولوس اللتان كتب أولاهما دكتور جون نوت (١٧٩٥) وكتب الثانية المبجل جون لام (١٨٢١)، وكانتا أول ترجمتين تُفردان لكاتولوس وحده.

كان لكاتولوس بعض الحضور فى الثقافة الإنجليزية قبل نشر هاتين الترجمتين. فقد انتشرت أعماله بلغتها الأصلية فى أوروبا منذ القرن الخامس عشر، ورغم أنها لم تعرف طريقها إلى إنجلترا إلا بعد ذلك بحوالى القرنين فقد حاكاه الكثير من الشعراء، مثل طوماس كامبيون وبن جونسون وإدموند وولر وروبرت هيريك وغيرهم الكثير (مك بيك ١٩٣٩، وايزمان ١٩٨٥، الفصل السابع). غير أن موقع كاتولوس فى الثقافة الإنجليزية كان موقعًا ثانويًا إلى حد ما، فلم يترجم شعره إلا القليلون، كما حصر هؤلاء القليلون اهتمامهم فى مجموعة محدودة من قصائده هى قصائد القبلة وعصفور الدُّورِى الشهيرة، وتجاهله المترجمون بوجه عام فى غمرة انشغالهم بهوميروس وفرجيل وأوفيد وهوراس، بل تهافتوا على هؤلاء

الأربعة الكبار ووجدوا فى ترجمة أشعارهم خير وسيلة لخدمة أهدافهم الجمالية والسياسية والأخلاقية على اختلافها وتنوعها. كان أحد أسباب هامشية كاتولوس هو انقطاعه للشعر الغنائى وعدم كتابته للملاحم التى كانت محور اهتمام أدباء ذلك العصر ومترجميه، كما كان لتلك الهامشية أسباب أخلاقية، فقد جذبت النزعة الجنسية الوثنية واللغة الحسية لكاتولوس الكُتَّاب الإنجليز وأرَّقتهم فى الوقت نفسه، ولا أدلَّ على ذلك من ولعهم بقصته الفاضحة مع ليزبيا ولعًا شابه شعور حاد بالذنب.

ظهرت أولى ترجمات كاتولوس الإنجليزية عام ١٧٠٧. وقد كانت تلك الترجمة، التى لم تحمل اسم المترجم، هى ترجمة لمختارات من شعره بعنوان: "مغامرات كاتولوس، ووقائع غرامه بلزبيا"، وجدير بالذكر أنها لم تكن ترجمة عن الأصل اللاتينى، بل ترجمة عن ترجمة جون لاشابيل الفرنسية المعروفة "بغراميات كاتولوس". قامت تلك الترجمة على السرد، فتكونت من أقسام مختلفة بعضها بصوت كاتولوس وبعضها بصوت لزبيا، تعترضها أجزاء من النص الأصلى بين حين وآخر، وقد رُتِّبت بحيث تعزز "سلسلة من المزاعم التاريخية (أساسها الحدس) والتى نجد لها أساسًا فى أشعار ذلك الشاعر" (مغامرات كاتولوس، ١٧٠٧ أ٢ر). وقد أكد المترجم الأهداف التعليمية للكتاب، فقال عنه إنه "درس من أقسى الدروس ضد شهواتنا ورذائلنا"، لكنه حرص أيضًا على تسخير الثقافة الأرستقراطية الرومانية لإبراز القيم البرجوازية، كالصداقة الحميمة والحشمة واللياقة الأخلاقية، بل وربما أيضًا كان يُسقِط على الحياة الشخصية للأرستقراطية الإنجليزية، فهو يقول أيضًا إن الكتاب هو "تصوير صادق لما تميز به الرومان القدامى من نبل ورفعة، سواء فى حياتهم الشخصية، أو فى محادثاتهم، أو صداقاتهم، أو أخلاقهم ومعاملاتهم داخل منازلهم"، كما أُهديت الترجمة لإيرل ثوموند (المصدر نفسه، أ٢ر، أ٣ر).

فى كتابه "سيَر شعراء روما" حاول لويس كروسيوس أن "يلتمس المبررات لذلك الشاعر الذى طالما لاقى الانتقاد والاستهجان لما تعكسه بعض أعماله من فسق وشهوانية" بأن ناشد القارئ الإنجليزى أن يحترم ما يمثله شعر كاتولوس من

اختلاف تاريخى وثقافى، وأن يضع فى اعتباره اختلاف الأخلاقيات الجنسية لعصره. يقول المؤلف:

لا يقولن قائل بأننا ندافع عن سلوك الكاتب، فكل ما نرجوه هو تبيان أنه عند القدماء لم تكن الإباحية مباحة فى ذلك النوع من الكتابات وحسب، بل كانت تُعد ضمن جماليات الشعر إذا ما اكتست بالبراعة الفنية.

(كروسيوس ١٧٣٣، ص٢٨).

ثم يعود كروسيوس فينتصر للأخلاقيات المعاصرة مؤكدًا وجوب استمرار خضوع النصوص اللاتينية للرقابة والتنقيح، فيقول:

ويمكننا إسهاب القول فى جواز تلك الممارسات عند الرومان واليونان، غير أننا نراها مرذولة كريهة فى ذاتها، بل ضارة بالقراء ولاسيما شبابنا من الجنسين ممن قد تقع تلك الترجمة تحت أيديهم، لذا نفضل أن نكتفى بهذا القدر وألا نعود إلى الحديث عن تلك الممارسات.

(المصدر نفسه، ص٢٩).

كان ظهور ترجمتين مخصصتين لكاتولوس وحده، بل ترجمتين لا تفصلهما عن بعضهما البعض فترةٌ زمنية طويلة، مؤذنًا بتغير فى النظرة الإنجليزية للآداب الكلاسيكية، وكذا تحول فى الذوق الإنجليزى تجلى فى ميل إلى القصائد القصيرة، لاسيما الغنائية والإبيجرامات (القصائد الساخرة التى تنتهى بحكمة)، وخاصةً إذا ما كانت من النوع الإباحى. ولم يكن السبب فى ذلك تغير فى المعايير الأخلاقية البرجوازية، فهو ما لم يحدث بأى حال من الأحوال، بل كان السبب هو سيادة الشفافية فى الشعر الإنجليزى والترجمة الشعرية. نستشعر ذلك فى ثناء كروسيوس على "الأناقة السلسة والهزلية غير المتكلفة التى تميز كاتولوس" (١٧٣٣، ص٢٨). فبحلول القرن التاسع عشر كان شعر كاتولوس قد انصهر فى بوتقة الشفافية؛ إذ شاع اعتباره يعكس حضورًا قويًا للكاتب الأصلى، وهو ما خفف من حدة تحفُّظ النقاد حياله فى بعض الأحيان، وأدى إلى محاولات تلطيف خشونة لغته، و"إعادة تأهيله" إن جاز التعبير، كما فعل تشارلز أبراهام إلتون فى كتابه "مختارات من

الشعر الكلاسيكى" (١٨١٤) والذى تكون من أربعة مجلدات ترجم فيها إلتون أعمال الكثير من شعراء اليونان والرومان. فقد رأى إلتون أن أعمال كاتولوس هى فى جملتها "قصائد هزيلة تدور حول البسالة أو تعرض حكمة ساخرة، والقليل منها هو ما يَرْقَى على ذلك"؛ ولكنه يلتمس العذر له فيقول: "يبدو أن معظم شعر كاتولوس قد ضاع فلم يصلنا منه إلا القليل" (١٨١٤، ص٣٠ – ٣١). أما ما يشفع لما بقى من قصائده فهو "سهولتها وبساطتها" كما يقول:

هؤلاء الذين يشمئزون من الفجاجة التى تشوب أعماله لا شك سيُعجبون إذا ما أقرَنَّا اسم كاتولوس بالكياسة. غير أن الحقيقة هى أن بعض دفقات كاتولوس جديرة بهذا الثناء لما لها من عاطفة وخيال، بل إن الكثير من قصائده الغرامية غير الجادة ليس له مثيل فى أناقة الهَزْل، كما لم يَفُقهُ كاتب فى نقاء الأسلوب ورشاقة الأفكار ولباقة التعبير، فبلغت روعة تجسيد تلك القصائد لروح الفن السامى وجمال التصوير حدًا يجعلنا نندم لما يشوب أعماله من تشوه وفساد واضح.

(المصدر نفسه،٢، ص٣١).

وفى عام ١٨١٨، نشرت مجلة "بلاكوود" مقالاً أشارت فيه إلى سلاسة شعر كاتولوس ووصفته بأنه المرآة الصادقة لنفس ذلك الشاعر، فقالت: "إن لغته سهلة متسقة، ... ونَظْمَه لا ينمُّ عن إحكام ولكنه جميل رشيق، عاطفته ليست قوية لكنها دومًا صادقة، إن كاتولوس عازم على ألا يظهر بأية صورة إلا صورته الحقيقية" (١٨١٨، ص٤٧٨)، بل إن كاتب المقال قد "تجرأ" على تشبيه كاتولوس بكاتب إنجليزى معاصر مثلت أعماله ركنًا من أركان الأدب المعتمد وهو جوناثان سويفت، فهو يقول: "إن الإباحية ليست غاية فى حد ذاتها فى أعماله، فهو مثل سويفت يرى الإباحية سلاحًا للسخرية" (المصدر، ص٤٨٨). غير أن الحكم النهائى الذى يصدره كاتب المقال هو:

من المستحيل أن يقرأ المرء أعمال كاتولوس بغير أسف يداخله لما كان عليه ذلك الشاعر من التبطُّل واللهو والفسوق، ... فقد كان أحرى به أن يخلف أعمالاً تلهم قراءها الفضيلة والخلق القويم بدلاً من ذلك الكتاب الذى يأنف كل من يتمتع بقدر من الكياسة الإنسانية من معظم ما فيه.

(المصدر نفسه، ص٤٨٩).

وقد صدر كل من نوت ولام عن رأى الأغلبية فى بساطة كاتولوس وسلاسته، غير أن ذلك قد أثر فى كل منهما تأثيرًا مختلفًا. فمثلاً يقول نوت: " يتميز أسلوب كاتولوس بالقوة والبساطة، بالأناقة والسهولة" (١٧٩٥، ١، ص٢٣)، ويشير لام إلى "لباقة وطبيعية التعبير التى قلَّ أن تَخلَّتا عن كاتولوس" (لام ١،١٨٢١، ص١١، ١٣). أما نقطة الخلاف بين المترجمين فهى مسألة الأخلاقيات، فقد عمل نوت على الحفاظ على النزعة الجنسية الوثنية واللغة الفظة التى تميز بها النص اللاتينى، فى حين حرص لام على الحد منها أو حذفها تمامًا فى بعض الأحيان. كان نوت يدرك تمام الإدراك أن "البذاءات التى كثيرًا ما نلقاها عند الشاعر، والتى اجتهدتُ للحفاظ عليها فى الترجمة، تتطلب منى اعتذارًا" (نوت ١٧٩٥، ص١، ١٠)، فقد كان مبرره الأول، على حد قوله، هو "إرضاء القارئ المثقف الشَّغُوف بالاطلاع على ما ميز بعض الآداب الرومانية من بذاءات وأساليب ساخرة" (المصدر نفسه)، وهو ما لا يمكن أن يراه معاصروه كمبرر مقنع لتلك التجاوزات، ذلك أن القارئ المثقف يجيد اللاتينية ولا شك فلن يعوقه عائق إذا ما رام إرضاء شغفه وفضوله، لذا فربما كان من الأنسب أن ننظر إلى مبرر المترجم المزعوم كانعكاس لميله إلى المثقفين ورغبته فى التوجه إلى جمهور من الأكاديميين.

كان هدف نوت هدفًا مزدوجًا، فقد أراد أن يدافع عن النص اللاتينى ضد ردود الأفعال التى تصدر عن تمركز عرقى، كما أراد أن يحتفظ للنص اللاتينى باختلافه الثقافى والتاريخى فى الترجمة، كما يتضح من الفقرة التالية:

> إن ترجمة أى عمل كلاسيكى هى حلقة من الحلقات التى تكوِّن السلسلة الطويلة المعروفة بالتاريخ، ولأنه لا ينبغى تزييف التاريخ فعلينا أن نلتزم الصدق والأمانة فى ترجمة الأعمال القديمة، وأيًّا كان ما تحتويه من إشارات يشمئز منها شعورنا وتأنف منها طبائعنا فلا ينبغى أن نحاول إخفاءها أوتمويهها إرضاءً لحساسيتنا تجاهها.
>
> (المصدر نفسه، ص١٠ – ١١).

وقد قام مفهوم نوت للدقة التاريخية على النظر إلى الترجمة كمحاكاة تمثل النص الأجنبى فتفيه حقه. وقد بدت فكرة المحاكاة تلك عتيقة فى عام ١٧٩٥، حيث كانت ارتدادًا إلى نزعة تجريبية قديمة فى أعين أهل ذلك الزمان أدى ظهور

النظريات التعبيرية القائلة بأصالة الإبداع إلى التشكيك فيها فتوارت[١٤]، غير أن تمسك نوت بتلك الفكرة البائدة قد أتاح له مقاومة الضغوط البرجوازية الأخلاقية فى ترجمته.

أما لام، الذى نشر ترجمته فى عام ١٨٢١، فقد صدر عن رؤية أكثر رومانسية وحداثة لمفهوم أصالة الإبداع كان نتاجها إيمان بأن الترجمة يجب أن تنقل الحالة النفسية للكاتب نقلاً وافيًا، فهو يقول: "إن قصائد كاتولوس، على قِلَّتها، تنقل مشاعره تجاه كل حدث مر به فى حياته الأدبية القصيرة"، لذا فهو يرى أنه "من الظاهر أن فجاجات ذلك العصر الغابر لم تؤثر فى كاتولوس إلا فى أضيق الحدود الممكنة ... فالعقل الذى يمكنه الاحتفاظ بتلك الرهافة التعبيرية والصفاء الرفيع وسط ما ساد ذلك العصر من تهتُّك وخلاعة، لهو عقل نقى حقًا" (١٨٢١، ص١٣ – ١٤). وقد عززت الجماليات التعبيرية التى آمن بها لام إيمانه بنقاء الشاعر الأخلاقى والأسلوبى، كما عززت دعوته إلى الترجمة الحرة التى تخلق وهم الشفافية وتدجن النص اللاتينى، فهو قد صرح بانتمائه إلى تقليد الترجمة السلسة العتيد مع أسلافه من دنام إلى جونسون فقال: "على المترجم أن يضمن لترجمته الأمانة أولاً ثم أن يعمل على تهذيبها وصقلها بالتماس الجمال ورشاقة وحرية التعبير" (المصدر نفسه، ص٨). ولذا؛ فقد قرر التصدى للتعبيرات "غير المقبولة" بالاعتماد على "الحذف والتعميم"، مدركًا "ضرورة محاولة التمويه على تلك التعبيرات أو تخفيف حدتها، فإذا لم يأت ذلك بالنتيجة المطلوبة كان الحذف هو الملاذ الأخير"، مدفوعًا فى ذلك بإيمان بأن كاتولوس كان "عبقرية نقية فى الأصل، رغم ما قد شَابَهُ من تلوث العصر الذى قُدِّر له أن يعيش فيه" (المصدر نفسه، ص٩، ١٠).

خضعت ترجمة لام للقيم البرجوازية التى سادت الثقافة الإنجليزية، ودمغت النص اللاتينى بأخلاقياتها المتحفظة وحرصها المفرط على الشفافية. أما نوت فقد عاش وترجم فى ظل نفس الظروف التى أثرت فى لام، غير أنه اختار مقاومة تلك الظروف بدلاً من الخضوع لها، فقد ترجم نوت شعر كاتولوس ترجمة تغريبية، رغم أن ذلك لا يعنى بالضرورة أنه قد تسامى على اللحظة التاريخية التى عاش فيها حتى يبرز اختلاف كاتولوس وأجنبيته، أو أنه لم يتخذ المحلى وسيطًا لنقل

الأجنبى، بل على العكس، فترجمة نوت لم تكن لتقدم أى عنصر من عناصر الثقافة الرومانية فى العصر الجمهورى المتأخر إلا من خلال المصطلحات الثقافية الإنجليزية، وعليه فلم يكن الأجنبى فى ترجمة نوت رومانيًا قدر كونه انحرافًا مُتعمَّدًا عن القيم الإنجليزية السائدة. كانت ترجمة نوت لكاتولوس ثنائية اللغة، فقد كانت نية نوت هى إعطاء القارئ " كاتولوس كاملاً وبدون تحفظ" (١٧٩٥، ١، ص١٠)، لذا فقد ترجم ١١٥ قصيدة منسوبة إلى الشاعر الرومانى، أما ترجمة لام فقد كانت أحادية اللغة، واقتصرت على ٨٤ من قصائده (لام١٨٢١). وقد ترجم نوت قصائد تشير إلى علاقات فاحشة وعلاقات مِثْليَّة ووصف للممارسات الجنسية المختلفة (بما فى ذلك الجنس الفموى) ، أما لام فقد حذف الإشارات الجنسية أو هذبها، واستبدل بالإشارات إلى العلاقات المثلية إشارات إلى علاقات طبيعية كان وصف الجنس فيها تلميحًا لا تصريحًا. وقد اختار لام ألاَّ يترجم القصيدة الفكاهية التى يسخر فيها كاتولوس من المدعو"فيبينيوس"، وهاك القصيدة متبوعةً بترجمة نوت:

O forum optime balneariorum

Vibenni pater et cineade fili,

(nam dextra pater inquinatiore,

Culo filius est voraciore0

Cur non exilium malasque in oras

It is? Quandoquidem patris rapinae

Notae sunt populo, et natis pilosas,

Fili, non potes asse venditare

يقول نوت:

Old Vibennius of all your bath-rogues is the first;

Nor less noted his boy for unnatural lust:

The hands of the former are ever rapacious,

The latter's posterior is full as voracious:

Then, o why don't ye both into banishment go,

And deservedly wander in deserts of woe?

Not a soul but the father's mean rapines must tell

And thou, son, canst no longer thy hairy breech sell.

(نوت ١٧٩٥، ١، ص٩٠-٩١).

يبدو انحراف ترجمة نوت عن القيم الأدبية والأخلاقية للغة الإنجليزية فى مظاهر كثيرة. فبالإضافة إلى قراره ألاَّ يسقط القصيدة من حسابه (كما فعل لام) وتمسكه بالإشارات الجنسية بدلاً من حذفها، فهو يلتصق بالنص اللاتينى فى ترجمته للألفاظ المحظورة (كما فى lust و cinaede: unnatural و culo: posterior و natis breech:)، رافضًا الالتفاف والمواربة فى ترجمة تلك الإشارات إلى الشذوذ الجنسى والأعضاء المستخدمة فيه لتلطيف أثرها (كما يحدث غالبًا فى الترجمات الحرة)، كما أن ترجمة نوت لا تنتهج السلاسة بل لا تلجأ إليها إلا فى أضيق الحدود، إذ يستهل القصيدة بقافية زائفة (first/ lust)، والبحر الشعرى المكون من ١٢ مقطعًا (وهو مخالفة أيضًا لما ساد وقتها من استخدام بحر الأيامب الخماسى فى الترجمة) هو بحر غير منتظم عنده بحيث لا يستقيم الوزن الشعرى كما هو واضح إلا فى المقطع الثانى، وكذلك فإن التراكيب النحوية التى يستخدمها نوت تبدو مُعْوجَّة ملتوية فى كثير من الأحيان، مما يجعل النص يستعصى على القراءة السلسة. ويزيد انحراف نوت عن القيم الإنجليزية وضوحًا إذا ما قارنَّا ترجمته بترجمة لام، فعلى سبيل المثال، يترجم كلا الشاعرين تلك الأبيات التى يدافع فيها كاتولوس عن شعره العاطفى المحموم، غير أنهما يختلفان فى ترجمتيهما اختلافًا ذا دلالات مهمة:

Pedicabo ego vos irrumabo,

Aureli pathice et cinaedi Furi,

Qui me ex versiculis meis putastis,

Quod sunt molliculi, parum pudicum.

يقول نوت:

I'll treat you as 'tis meet, I swear,

Notorious pathics as ye are!

Aurelius, Furius! Who arraign

And judge me by my wanton strain.

(نوت ١٧٩٥، ١، ص ٥١).

ويقول لام:

And dare ye, Profligates, arraign

The ardour of my sprightly strain,

And e'en myself asperse?

(لام ١٨٢١، ١، ص ٣٥).

لم تُجارِ أيٌّ من الترجمتين الأصل اللاتينى فى تحديده لطبيعة الممارسات الجنسية التى يتهم بها كاتولوس صديقيه الخائنين، فاستخدام كاتولوس للألفاظ pedicabo وirrmabo يضيف الجنس الفَموىّ إلى الجنس الفَرْجىّ، غير أنه من الواضح أن ترجمة نوت أقرب إلى الأصل من ترجمة لام فى هذا المضمار، فلفظة pathics هى مصطلح شاع استخدامه منذ القرن السابع عشر على سبيل الإهانة والاستهجان فى الإشارة إلى "من يتعرض للّواط من الرجال أو الغلمان" (معجم أكسفورد الكبير)، وعليه فإن تلك الإشارة تنقل رؤية كاتولوس كرومانى لذلك الذى يخضع سواء بإرادته أو ضدها للاتصال الشرْجى والفموى، فقد شاع تحقيره، فى حين "لا يتعرض المعتدى لأى ازدراء أو تحقير" (وايزمان ١٩٨٥، ص١١)، أما اختيار لام للفظة profligates فى ترجمته لتلك الإشارة الجنسية فهو اختيار تهذيبى ولا شك، ورغم ذلك فإن حس لام البرجوازى يأبى عليه إلا أن يضيف حاشية يشرح فيها ما قام به من تهذيب، ويحاول فى الوقت نفسه أن يلتمس لكاتولوس العذر فى استخدام تلك اللغة البذيئة:

ترجمت القصيدة ترجمةً حرة، بل بالغة الحرية، فلم يكن القارئ ليتقبلها لو أننى التزمت بالحرفية فى ترجمتها، يقول "بيزيه": إننا يجب أن ننظر إلى هذه

القصيدة بتفهُّم لأنها موجهة من الشاعر إلى صديقيْه الحميمين، فهى تعبير عن كبرياء جريحة إزاء هجوم هذين على قصائده بدلاً من دفاعهم عنه ضد أى هجوم.

(لام ١٨٢١، ٢، ص١٤١).

كانت ترجمة لام مثالاً للياقة والسلاسة أيضًا، وهو ما يتبدى إذا ما قارنَّا ترجمته لتلك الأبيات بترجمة نوت التى تفتقر إلى الرشاقة وتعتمد على قافية زائفة فى الكوبليه الأول، فى حين تعكس ترجمة لام، بانتظام قافيتها واستقامة تراكيبها النحوية وتنوعها العَرُوضى، قدرًا كبيرًا من السلاسة. ويبرز الاختلاف بين نوت ولام أشد ما يبرز فى ترجمتيهما للأغنية الخامسة، التى كثيرًا ما ترجمها وحاكاها الشعراء منذ القرن السادس عشر. يقول كاتولوس:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,

Rumoresque senum severiorum

Omnes unius aestimemus assis.

Soles occidere et redire possunt:

Nobis cum semel occidit brevis lux,

Nox est perpetua una dormienda,

Da mi basia mille, deinde centum,

Dein mille altera, dein secunda centum,

Deinde usuque altera mille, deinde centum.

Dein, cum milia multa fecerimus,

Conturbabims illa, ne sciamus,

Aut ne quis malus invidere posit,

Cum tantum sciat esse basiorum.

ويقول نوت:

Let's live, and love, my darling fair!

And not a single farthing care

For age's babbling spite;

Yor suns that set again shall rise;

But, when our transient meteor dies,

We sleep in endless night:

Then first a thousand kisses give,

An hundred let me next receive,

Another thousand yet;

To these a second hundred join,

Still be another thousand mine,

An hundred then repeat:

Such countless thousands let there be,

Sweetly confus'd; that even we

May not know the amount;

That envy, so immense a store

Beholding, may not have the pow'r

Each various kiss to count.

(نوت ١٧٩٥، ١، ص ١٧).

من الملاحظ أن المقطع الأول من ترجمة نوت يتسم بقدر كبير من السلاسة، فالتراكيب النحوية مستقيمة والقافية مُحْكَمة إلى حد كبير، أما فى المقطع الثانى فتزداد القوافى الزائفة، أما الثالث فيكاد يصرُّ صريرًا لما فيه من تقديم وتأخير ووقفات وقافية صارخة فى عدم استقامتها (إذ يستخدم store وpow'r اللتين لا تنسجمان صوتيًا بحيث تكونان قافية سلسة). كما أن مراجعات نوت الموحية تنجح فى تأكيد التناقض بين أخلاقيات العصر المتمثلة فى من يصفهم المترجم بالحاقدين المثرثرين (babbling spite) وعاطفة الشباب المحمومة التى يشبهها

بشهاب قصير الأجَل (transient meteor)، كما يُضمِّن نوت ترجمته إشارتين جنسيتين معتدلتين: أولاهما الإشارة إلى امتزاج القُبَل العذب (sweetly confu'sd)، والثانية التلميح إلى الحنكة الجنسية فى الإشارة إلى أن القبل ذات أنواع متعددة (various kisses). كما يقوم نوت ببعض المراجعات فى المقطع الثانى أيضًا، إذ ينتقل من المَنْح إلى التلقِّى (فى البيتين الأول والثانى)؛ مما يخلق صورة أكثر "خلاعة" من الصورة الأصلية إذ يذهب بفكرة "الضراوة" الجنسية للأنثى، والتى سيطرت على خيال كاتولوس فى الكثير من قصائده، مذهبًا أبعد من مذهب كاتولوس نفسه، يعبر عنه بشكل ذكورى لا يخلو من لمحة كوميدية يبعد القصيدة قليلاً عن شخصيتها الأصلية كاحتفاء بهيج بالشباب والجنس ضد تزمُّت أخلاقيات العصر. تتناقض الصراحة الجنسية للقصيدة مع ترجمة لام التى هى تجسيد لمبادئ اللياقة والحشمة. يقول لام:

Love, my Lesbia, while we live;
Value all the cross advice
That the surly greybeards give
At a single farthing's price.

مكتبة
t.me/soramnqraa

Suns that set again may rise;
WE, when once our fleeting light,
Once our day in darkness dies,
Sleep in one eternal night.

Give me kisses thousand-fold,
Add to them a hundred more;
Other thousands still be told
Other hundreds o'er and o'er.

But, with thousands when we burn,

Mix, confuse the sums at last,

That we may not blushing learn

All that have between us past.

None shall know to what amount

Envy's de for so much bless;

None – for none shall ever count

All the kisses we will kiss.

(لام ١٨٢١، ١، ص١٢-١٣).

مقارنةً بترجمة نوت، تتسم ترجمة لام بسلاسة كبيرة، فالمقاطع الرباعية تأخذنا من بيت إلى الذى يليه فى رشاقة وسرعة يحدوها تنويع عَرُوضى سلس متدفق، كما أن المعنى "مُقَوْلَب" فى وحدات نحوية محددة تعاود الظهور بانتظام يهدد بلفت الانتباه إلى طبيعتها المصطنعة، ولكنه يبقى غير متطفل، سهلاً خفيفًا. ويضيف لام إلى النص إضافات تجعل الطبيعة الجنسية للموضوع الذى تعالجه القصيدة أكثر صراحة (مثل الإشارة إلى احتراق العاشقين فى قبلاتهما burn)؛ ولكنها تشير إلى حياء العاشقين فى نفس الوقت (كالإشارة إلى احمرار وجهيهما عند تذكُّر ما يكون بينهما فى blushing). وبعكس ترجمة نوت، تصب ترجمة لام القصيدة فى قالَب يجعلها تبدو كمحاولة لإغواء الفتاة (Love, my Lesbia) متبعةً بذلك التقليد الإنجليزى حيال هذه القصيدة، ففى مسرحية الثعلب لِبنْ جونسون (١٦٠٥)، على سبيل المثال، يضع الكاتب محاكاة لهذه القصيدة على لسان فولبونى فى محاولاته لإغواء سيليا العفيفة. ولأن استخدام لام لتعبير greybeards (ذوو اللِّحى الرمادية) يحدد جنس الرقباء المستهجنين (بعكس ترجمة نوت التى تشير إليهم بالعجائزage وحسب)، تأخذ العلاقة بين العاشقين شكل قصة عائلية يدخل فيها العاشق فى صراع أوديبى ضد كبار الأسرة من الرجال الذين يبذلون جهدهم لكبح جماح شهوات ليزبيا. يستعير لام فى المقطع الأول قافية يستخدمها نوت (هى amount

و count)، ومرةً أخرى تكشف هذه الاستعارة عن القيم المختلفة التى تصنع كلتا الترجمتين، ففى ترجمة نوت يُقبِّل العاشقان بعضهما البعض على مرأى من "الحاسدين" (كما يتضح من استخدام الشاعر لـ beholding)، أى أن المترجم يعالج القصة وكأنها معلومة للجميع، أما فى ترجمة لام فتكتنف عملية التقبيل الخصوصية والسرية (إذ يقول إنه لن يعرف أحد بالأمر none shall know). وجدير بالذكر أن كلتا الترجمتين تُخْضِعان النص إلى حد من التقريب،لاسيما فى اختيار المترجمين للقالب الشعرى لترجمتيهما واستخدام farthing ذات الخصوصية الإنجليزية للتعبير عن ضآلة القيمة كترجمة لـ assis، وهو اسم عُمْلَة رومانية برونزية ضئيلة القيمة.

غير أن ترجمة لام تعكس العديد من القيم البرجوازية، كالسلاسة واللياقة الأخلاقية والنظام الأُسَرى الذكورى، فى حين تشكل ترجمة نوت انحرافًا ذا دلالة عن تلك القيم، إن لم يكن انتهاكًا لها، وهو ما تعكسه ردود الأفعال المعاصرة حيال هذه الترجمة، ففى أواخر سبعينيات القرن الثامن عشر بدا نوت غريبًا على الذوق الإنجليزى، فقد قدمت ترجمته خبرة قرائية أجنبية إلى حد غير مريح، مما دفع النقاد إلى الهجوم عليها مرارًا وتكرارًا، سواء لأسلوبها أو لما تجسده من أخلاقيات. فعلى سبيل المثال، عبَّر الناقد الفنى لمجلة "الجنتلمان" عن استهجانه لما فعله نوت بشعر كاتولوس مستخدمًا مصطلحات طبقية سافرة تبين بوضوح الارتباط بين الحشمة والشعور بالتفوق الاجتماعى، فهو يشبِّه ترجمة نوت بالروايات القوطية التى لم يكن للصفوة الأخلاقية والثقافية أن تقرأها. يقول:"كيف يمكن لأى إنسان أن يسعى لإفساد عقول أبناء أمته بترجمة تلك البذاءات التى تشيع عند ذلك الشاعر الشهوانى، والتى لا شك فى إيمان القارئ الفاضل العفيف بوجوب حذفها؟ إن هذا لَلُغزٌ لا يستطيع حلَّه إلا قراء "الراهب" وأمثالها من الروايات" (١٧٩٨، ص٤٠٨).

ومرةً ثانية، اتفقت الدوريات الأدبية، على اختلاف توجهاتها وانتماءاتها السياسية، فى استهجانها لترجمة نوت، مسفرةً عن تأصُّل القيم البرجوازية فيها تأصلاً لا فكاك منه، فهاجمتها مجلة "الناقد البريطانى" المحافظة (وهى مجلة أسسها رجل دين أنجليكانى لتأييد الملكية ومعارضة الإصلاح البرلمانى) ، إذ ورد فيها

التالى: " نعترض على مخطط المترجم لأسباب أخلاقية بحتة"، ويصر على "ألا تجد تلك الترجمة طريقها إلى شبابنا ونسائنا" (١٧٨٩، ص٦٧٢). أما "مجلة النقد الشهرية"، فقد علقت على الترجمة تعليقًا يقر بإمكانية قراءة شعر كاتولوس بشكل مختلف، لكنه يرفض إجازة ذلك الشكل فى الوقت نفسه، إذ يقول: "رغم أننا قد نبدو مفرطى الحساسية، فإننا نعترف بأننا نرى أنه لو اختار المترجم قصائده بحكمة وعناية للاقى القبول لدى جمهور القراء" (١٧٩٧، ص٢٧٨)[١٥]. وجدير بالذكر أن ترجمة نوت قد تعرضت لتجاهل معظم النقاد، فلم يشر إليها إلا عدد قليل من الدوريات الأدبية، ولم يحدث ذلك إلا بعد سنوات من صدورها، أما ترجمة لام فقد تناولتها الدوريات والمجلات الأدبية بمجرد صدورها، ورغم اختلاف ردود الأفعال تجاهها فقد كانت جميعها تعكس نفس القيم والمعتقدات البرجوازية، كما كانت أكثر إيجابية مما كُتب عن ترجمة نوت بل أثبتت تلك الدوريات إخلاصًا لانتماءاتها الطبقية يفوق إخلاصها لانتماءاتها السياسية، من ذلك "المجلة الشهرية"، وهى مجلة ليبرالية وصفت ذاتها فى أعدادها الأولى بأنها "مَسْعًى لنُصْرة الحرية الثقافية على القوى المحافظة المتزمتة" (سوليفان ١٩٨٣ب، ص٣١٤ – ٣١٩). فقد امتدحت تلك المجلة تهذيب لام للنص اللاتينى، فقالت: "لم يكن الحس الأخلاقى السليم الذى يتمتع به الناس فى عصرنا ليقبل ترجمة كاملة للفقرات الخارجة التى تعج بها قصائد كاتولوس. وقد قام السيد لام بمهمته خير قيام، فلا حاجة بنا إلى أن نخشى من مصادفة ما قد يؤذى شعورنا عند قراءة تلك الصفحات" (١٨٢١، ص٣٤). أما مجلة "مناوئى اليعقوبية" الرجعية، فقد رأت فى لام النصير والحليف فى صراعها ضد أعداء الكنيسة والدولة والأمة، إذ قالت:

> لقد اضطر السيد لام إلى حذف بعض قصائد كاتولوس لعدم لياقتها وخروجها على الآداب العامة، ولو أنه قد اختار من الشعراء الرومان من هو أكثر نقاءً لكان ذلك نقطة فى صالحه. فى عصرنا هذا، حيث اتخذ الصراع بين الخير والشر شكلاً جديدًا فصار الكثيرون يفاخرون بإلحادهم، وشُجِّع التجديف على الله، وأُيِّد العصيان والتمرد. لن يرضى المسيحى الحق والوطنى المخلص لنفسه أن يكون سببًا فى نُصْرة الرذيلة بالتماس الأعذار لمرتكبيها أو حجب

وجهها القبيح بحجاب الحشمة والعفَّة، ولهذا فقد استحق السيد لام وصف المسيحى الحق والوطنى المخلص.

(١٨٢١، ص١٤).

كما انتُقدت ترجمة نوت لافتقارها إلى السلاسة، فمثلاً قالت "المجلة النقدية الشهرية": "يستحق ذلك المترجم الثناء لصحة ترجمته الإنجليزية بوجه عام، غير أننا لا نملك حيال عدم اهتمامه بالقافية إلا الانتقاد" (١٧٩٧، ص٢٧٨). أما مجلة "الناقد البريطانى"، فقد نَعَتْ على الترجمة "عدم التناسق والشذوذ سواءً فى نقل روح النص، أو معناه، أو موسيقاه" (١٧٩٨، ٢، ص٦٧). ولم يَنْجُ لام نفسه من انتقادات مشابهة، فقد أشار كثير من النقاد إلى افتقار موسيقاه للروح، بل وُصفت ترجمته للقصائد غير المعروفة بأنها "فاترة" وتُعْوِزُها "السهولة والجمال الشعرى"، غير أنه، على الأقل، أبدت مجلة واحدة، هى "المجلة النقدية الشهرية"، رأيًا مخالفًا، إذ وجدت أن لام "قد احتفظ بقدر ليس بالقليل من روح وعظمة الأصل" وامتدحت بوجه خاص ترجمة لام للأغنية الخامسة ووصفتها بأنها "أفضل ترجمة لتلك القصيدة، إذا ما استثنينا ترجمة بن جونسون"، بل إنها وصفت ترجمة لام لكاتولوس بأنها ظاهرة إنجليزية، وشاهدة على سيادة السلاسة فى ترجمة الشعر (١٨٢٢، ص ٩، ١١).

وربما كان من الممكن فهم أسباب لام ونوت ودوافعهما إذا ما وضعنا ترجمتيهما فى إطارهما الصحيح، أى إذا ما نظرنا إلى الظروف التى عاشها كل منهما وأنتج أعماله فى ظلها بوجه عام. أما نوت فقد كان طبيبًا عاش فى الفترة بين ١٧٥١ و١٨٢٥ ونشر عددًا من الكتب ظهر فيها تأثير الشعر الغنائى الذى كتبه شعراء اليونان والرومان القدامى، وشعراء أوروبا، بل وشعراء الشرق، بوضوح (مجلة الجنتلمان، ١٨٢٥، ص٥٦٥ – ٥٦٩) . وبعد ذلك بوقت ليس بالقليل كتب رومانسة نثرية بعنوان: "سافو" (١٨٠٣)، ونشر مختارات من "حارسات التفاح الذهبى" التى كتبها هيريك (١٨١٠)، كما قام بتحرير ديوان لشعراء القرن السادس عشر ابتداءً بالسير طوماس وايت (١٨١٢)،غير أن جُلَّ اهتمامه كان موجهًا إلى الترجمة، فقد نشر على مدى ثلاثين عامًا ترجماته لنيكولايوس (١٧٧٥) وبترارك (١٧٧٧) وبروبيرتيوس (١٧٨٢) وحافظ

(١٧٧٨)، وبونيفوينوس (١٧٩٧)، ولوكريشيوس (١٧٩٩) وهوراس (١٨٠٣). فلم يكن اختيار نوت لكاتولوس غريبًا على مترجم له مثل هذه الاهتمامات والنشاطات. وتعود غزارة إنتاج نوت كمترجم إلى شعوره بأن التقدير الأدبى ليس كل شيء، فقد كانت الترجمة فى رأيه رسالة، وإن كان للاعتبارات الجمالية دورٌ فى اختياره كذلك. فقد جعله مبدأ المحاكاة الذى قاده إلى الترجمة التغريبية ينظر إلى عمله كنوع من الإصلاح الثقافى، وهو ما اعتاد أن يفصح عنه فى مقدمات أعماله، فهو يقول مثلاً فى مقدمة ترجمته لسيكوندوس نيكولايوس إن هدفه هو "نقل ما يعجُّ به عمل هذا الكاتب من جمالات لا تُعد ولا تُحصى إلى الإنجليزية نقيًا صِرفًا"؛ وذلك حتى يخرج "ذلك الكاتب الجدير من غياهب النسيان التى حجبته طويلاً" (نوت ١٧٧٨، ص٧)، ويقول فى مقدمته لترجمة بروبيرتيوس إن معرفته "لقدر ذلك الكاتب" تدفعه "إلى الدَّهَش والتعجب" من عدم إقدام أى كاتب على محاولة ترجمته إلى الإنجليزية، وهو ما دفعه إلى محاولة "إصلاح ذلك الخطأ وإنصاف بروبيرتيوس من التجاهل" (١٧٨٢، ص٣ - ٤). فقد رأى نوت أن للترجمة دورًا إصلاحيًّا لا يتم إلا بإعادة النظر فى القوانين التى تحكم رؤية وترجمة الأدب الإنجليزى للأعمال الأدبية الأجنبية، والعمل على توجيه الاهتمام إلى الأعمال المهمشة والنظر، من حين إلى آخر، فى مدى شرعية ما اكتسبته غيرها من الأعمال من مكانة بمقتضى قوانين الترجمة وأعرافها، ففى مقدمة ترجمته لقصائد الشعر الفارسى حافظ طعن نوت بجرأة فى تقديس الإنجليز للكلاسيكيات بأن ذكر أن الحضارة الأوروبية مصدرها الشرق، فقال:

> من المؤسف أنه طيلة السنوات التى شغفنا فيها بتفهُّم آداب اليونان والرومان لم نلتفت إلى هؤلاء الكُتَّاب الذين لا شك أن اليونانيين قد استلهموا منهم ثراء أساطيرهم ورقَّة تعبيرهم.
>
> (نوت ١٧٧٨، ص٥ - ٦).

وهاجم نوت التجاهل العرقى الذى تبنَّته الثقافة الإنجليزية حيال حافظ وغيره من شعراء الشرق، مؤكدًا أهمية "ألا نحكم على حرارة الحوار لدى الشرقيين من خلال أفكارنا ومشاعرنا التى لا تتسم بالحرارة نفسها" بل ويذهب نوت إلى ما هو

أبعد، فيشير إلى تواطؤ قوانين ومبادئ النقد الإنجليزى مع الإمبريالية الإنجليزية، فيقول:

أليس من الطبيعى حين يدفعنا طموحنا إلى احتلال بلد يبعد عنا مسافة تجعل مجرد المحاولة أمرًا غير طبيعى وحين نعتدى بكل قسوة على حقوق الآخرين بدعوى التجارة، أن نحاول على الأقل أن نعرف شيئًا عن لغة هؤلاء الذين قد اعتدينا عليهم؟ نعم، إن ذلك أمر طبيعى إذا ما أردنا تحقيق العدل أو إظهار بعض التعاطف، بَيْدَ أن الطمع والجشع الشخصى قد أغلق الباب فى وجه الفضيلة الإنسانية.

(المصدر نفسه، ص٧).

لا شك أن طريقة نوت التغريبية لا يمكن لها أن تخلو تمامًا من قيم وأهداف محلية، بما فى ذلك العمل على تطوير الثقافة القومية وتنميتها. فعلى سبيل المثال، نجده يرى أن إحجام الشعراء الإنجليز عن ترجمة بروبيرتيوس قد أدى "بالأدب الإنجليزى إلى قدر من الانحدار" (١٧٨٢، ص٤)،غير أنه كان واعيًا بالعنف العرقى الذى تتضمنه أية مواجهة مع الآخر الثقافى تهدف إلى التشكيك فى شرعية فرض قيم البرجوازية ومصالحها، مدركًا ما لذلك من تأثيرات، سواء على الثقافة المستهدفة، أو على الترجمات أو على الثقافة المصدر، أو على العلاقات السياسية مع الدول الأجنبية.

ولا شك أن أسفار نوت المتعددة (ومن بينها مهمة كانت جزءًا من حملة استعمارية) كان لها دور فى زيادة استعداد ذلك المترجم لمقاومة التقريب وما فرضه من قيم المحلية. فبعد دراسته للطب فى باريس ولندن، أنفق عدة سنوات فى أوروبا حيث عمل طبيبًا للرحالة الإنجليز (١٧٧٥ – ١٧٧٧، ١٧٨٦ – ١٧٨٨، ١٧٨٩ – ١٧٩٣). كما سافر إلى الصين كجراح فى سفينة من سفن شركة الهند الشرقية (١٧٨٣ – ١٧٨٦)، ولا يغيبنَّ عن أذهاننا أن الدرجة التى كان يسافر فيها نوت هى الدرجة الأرستقراطية (وقد كان لذلك أثره عليه أيضًا)، فقد شغل والده منصبًا فى بلاط جورج الثالث، وكان مرضاه من الأرستقراطيين أغلب الأمر. ولذلك الانتماء الأرستقراطى أهميته لأنه يشير إلى وجود دافع تقريبى لاهتمامه بالترجمة التغريبية، فقد كان نوت على صلة وثيقة بجماعة كانت

ممارساتها الجنسية، التى كانت أبعد شىء عن الحس الأخلاقى البرجوازى، تنافس ما ساد فى روما حين عاش كاتولوس فى تعدد أنواعها وكثرتها، غير أن تلك الممارسات لم تكن تُناقَش بمثل ذلك الانفتاح الذى عهدناه فى كاتولوس، وإنما كانت تخضع لكثير من التحسينات والتنقية عند الحديث عنها، بل إن لفظة "الشهامة" قد شاع استخدامها كإشارة مهذبة إلى الزِّنى فى هذه الفترة. يقول لورانس ستون إن "هناك الكثير من الأدلة على شيوع العلاقات الجنسية الآثمة بين عدد كبير من الأزواج الأرستقراطيين (وإن زاد ذلك فى الرجال عنه فى النساء) حتى العقد الأول من القرن التاسع عشر على الأقل" (ستون ١٩٧٧، ص٥٣٤؛ بيركن ١٩٨٩، ص٨٩ – ٩٦).

كان نوت، الذى آلى على نفسه عدم الزواج طيلة حياته، الطبيب المعالج لدوقة ديفونشاير "جورجيانا كافينديش" حين سافرت إلى أوروبا فى الفترة بين ١٧٨٩ و١٧٩٣ (بوسونبى ١٩٥٥)، حيث نفاها زوجها وليم الدوق الخامس لانغماسها فى الديون نتيجةً لخسائرها فى القِمَار. فى عام ١٧٩٢، وضعت تلك الدوقة طفلة قيل إنها ثمرة علاقة آثمة مع تشارلز جراى، وهو سياسى شاب ذو شخصية عدوانية تزعَّم الحزب البرلمانى وصار لاحقًا رئيسًا للوزراء، بل كان الدوق نفسه أبًا لثلاثة أطفال غير شرعيين، كان أحدهم ثمرة علاقة انغمس فيها أثناء زواجه، أما الآخران فكانا ابنيه من علاقة مع اللايدى إليزابيث فوستر التى انفصلت عن زوجها عام ١٨٧٢ وكانت من أصدقاء الدوق والدوقة. وعليه، فإن اهتمام نوت بالأدب الإباحى وقراره بعدم تهذيب أعمال كاتولوس والصراحة الجنسية لترجماته كانت، إلى حد ما، نتاج الانفتاح الجنسى الذى ميز المحيط الأرستقراطى الذى درج فيه خلال أواخر القرن الثامن عشر، فقد تماشى نصه مع القيم المحلية، وإن اختلفت تلك القيم عن تلك التى التزم بها لام وناقدوه.

كما نشأ جورج لام (١٧٨٤ – ١٨٣٤) نشأة أرستقراطيةً، لكنه وُلِد بعد نوت بثلاثين عامًا، وكان رابع أبناء فيكونت ملبورن وأصغرهم، وقد اشتغل بالقانون فترة غير طويلة، ثم هجره لإرضاء اهتماماته الأدبية والمسرحية، فقد عمل ناقدًا أدبيًا بمجلة "إدنبرج"، كما كان يكتب القصائد التى اعتاد الممثلون افتتاح المسرحيات

بها لصالح مسرح "دروري لين"، كما كتب أوبرا كوميدية مُثِّلت في "كوفنت جاردن". (مجلة الجنتلمان، ١٨٣٤، ص٣٤٧، ٤٣٨). ثم استقر به المطاف عند السياسة، فصار عضوًا في البرلمان أولاً ثم لصالح دوق ديفونشاير، ثم وكيلاً لوزارة الخارجية التي تولاها أخوه وليم لورد ملبورن، حين شكل الليبراليون الوزارة. وفي عام ١٨٠٩ تزوج جورج من كارولين سان جولز، وهي إحدى بنات دوق ديفونشاير غير الشرعيات من علاقته مع السيدة فوستر سالفة الذِّكْر، بل إن جورج نفسه كان ابنًا غير شرعي، إذ حملت به والدته نتيجة لعلاقتها بوليّ عهد إنجلترا، وهو ما كان يعرفه المقرَّبون من الأسرة [١٦] (انظر: بوسونبي ١٩٥٥، ص ٢-٥؛ ستيوارت ١٩٥٥، ص١٦٠-١٦٣؛ سيسيل ١٩٦٥، ص٢٧)، وقد كان جورج هو من أخبر كارولين زوجته بهوية والدها قبل زواجهما بسنوات قليلة، وقد أعطاها الدوق مهرًا قدره ثلاثون ألف جنيه إسترلينيّ، وكان رد جورج على ذلك أن قال عن الدوق: "ليس لي إلا أن أشكره بتكريس حياتي المستقبلية لإسعاد كارولين" (بوسونبي ١٩٥٥، ص٤). ولم تقتصر معرفة هذه الحقائق على أفراد الأسرة، ففي النعي الذي كتبته مجلة "الجنتلمان" رثاءً لجورج لام أُشير إلى كارولين "كقريبة لدوق ديفونشاير" (١٨٣٤، ص٤٣٨). ورغم ذلك فقد جرت محاولات لاحتواء الأمر، فاخترعت اللايدي فوستر لابنتها نسبًا يبرر اسمها الغريب "كانت الفتاة بمقتضاه ابنة لكونت غامض اسمه سان جولز" (بوسونبي ١٩٥٥، ص٤)، غير أن أشهر فضائح عائلة لام لم يكن جورج نفسه طرفًا من أطرافها، وهي فضيحة العلاقة العاطفية بين اللايدي كارولين لام، زوجة وليم شقيق مترجمنا، واللورد بايرون. أما لام نفسه فقد عاش حياة زوجية سعيدة، فقد أشار نعيه إلى "السلام والاستقرار الذي عاش فيه" بصحبة كارولين "الجديرة بالتقدير والاحترام"، والتي "كان التوافق الهائل لشخصيتها مع شخصيته سببًا في تمتعه بالسعادة الزوجية الحقة" (مجلة الجنتلمان، ١٨٣٤، ص٤٣٨). وقد كانت حياة لام خير شاهد على أن الاتجاه الأخلاقي المحافظ الذي أخذ في التصاعد في تلك الفترة لم يمارس تأثيره على أبناء الطبقتين: المتوسطة والعاملة فحسب، بل وعلى الأرستقراطية أيضًا، فتلك الحركة الثقافية البرجوازية الهادفة للإصلاح الأخلاقي والتي دفعها قُدُمًا

ازدهار الحركة التبشيرية وقيام عدد كبير من المؤسسات الخيرية، قد أدت إلى الترويج للقضايا الأخلاقية والدينية وساعدت على تواصل الجهود لتهذيب الأدب والتى ميزت الترجمة الشعرية منذ ألكسندر بوب على الأقل (كوينلان ١٩٤١؛ بركن ١٩٨٩ ، ص٩٠ ، ١٢٠ ، ١٢١، ٢٤٠)[١٧]. وربما كانت خبرة لام المباشرة بالانفتاح الجنسى والتحرر الأخلاقى اللذين شاعا بين الأرستقراطيين والليبراليين هى ما جعله أكثر استعدادًا لاعتناق الاتجاه المحافظ الناشئ فى ذلك الوقت، والذى ساهم لام فى إرسائه، فكان من بين جهوده فى هذا المضمار إعداده لمسرحية شكسبير "تيمون الأثينى" كى تُقدم على المسرح (١٨١٦)، والتى قال فى الدعاية لها إن هدفه هو "إعادة شكسبير إلى خشبة المسرح، بدون أى حذف، اللهم إلا ذلك الذى دعت إليه الآداب العامة والأخلاق"، فنجده مثلاً، قد حذف الحوار التالى، والذى دار بين تيمون الأثينى وأبيمانتوس "الفيلسوف الفظ":

تيمون: ألن تتناول العشاء معى، يا أبيمانتوس؟

أبيمانتوس: لا، فأنا لا آكل اللوردات.

تيمون: لك ذلك، وإنما ستغضب السيدات.

أبيمانتوس: فإنهن يأكلن اللوردات، ولذا تكبر بطونهن.

تيمون: إنه لإدراك فاسق للأمور.

أبيمانتوس: إذًا فقد فهمته، فخذه تقديرًا لتعبك.

(شكسبير ١٩٥٩، الفصل (١)، المشهد(١)، ص٢٠٣-٨).

لقد تعامل لام مع شكسبير تمامًا كما تعامل مع كاتولوس، فهذب ما رآه فى المسرحية من إشارات غير لائقة، وقد أيده فى ذلك كل معاصريه ممن شاركوه نفس الآراء والأفكار، فقال أحدهم: "لقد حذف المترجم قدرًا كبيرًا من الحوار، وقد كان قراره بفعل ذلك محمودًا فى مجمله" (جينسيت١٨٣٢، ص٤٨٥). ولم ير لام أى تعارض بين المبادئ السياسية الليبرالية التى اعتنقها وبين تنقيحه للنصوص الأدبية ذات المكانة، فقد اتبع ما أسماه دافيد سيسل "قوانين الاستقامة الليبرالية، فالكل يؤمن بالليبرالية المنظمة، وتخفيض الضرائب، وتسييج الأراضى، لكن لا

أحد يؤمن بالحكم الاستبدادى ولا بالديمقراطية" (١٩٦٥، ص٧)[١٨]. كما يُعد ما أخضع له لام النصوص من حذف مظهرًا من مظاهر الشعور بالتفوق الطبقى، غير أن تلك النزعة عند لام لم تقم على أسس اجتماعية، بل كانت ترتبط لديه برؤية للنشاط الأدبى من ترجمة أو إعداد مسرحى وما إلى ذلك كنشاط ترفيهى ذى بعد جمالى، فقد صدَّر ترجمته لكاتولوس بقصيدة أسماها "تأملات ما قبل النشر" كان مفادها أن الترجمة لا تهدف إلى أى إصلاح ثقافى، بل كانت تسرية شغل بها هاوٍ نفسه فى وقت فراغه ثم ما لبث أن تردد فى إطلاع الآخرين عليها. يقول لام فى هذه القصيدة:

تلك المهمة اللطيفة
تلك التى كانت سلامًا وسكينة
علىَّ وقت السخط والسقم
وخيرُ شاغلٍ أضفى ابتهاجًا لا مزيد فوقه
علىَّ فى وقت الفراغ والملل
مهمةٌ لطالما شغلت فى تنزهى وحدى بها
ولا أقول إنها تمت كما أردتها
والآن هل تواتينى الشجاعة
فأرى لهيب النار يلتهمْ مجهودَ ساعاتٍ سعيدة؟
أم أودعهْ درجًا عميقًا لا يرى فيه انبعاثًا من رماد؟
أم أطبعهْ
فى عصرنا المفتون بالطباعة
ليصير بين آلاف النجوم ليس إلا شمعة؟

(١٨٢١، ١، ص٩ – ١٠٩).

لقد كان لام هو واحدًا من أرستقراطيِّى المستقبل الذين وضع السير جون دنام منهجه التقريبى لترجمة الشعر من أجلهم، والذين كانوا يترددون فى نشر أعمالهم لأن ترجمة الشعر ليست بالعمل الجاد، ولا تضاهى، قطعًا، الاشتغال بالسياسة.

فى الثلاثين عامًا التى فصلت ترجمة نوت عن ترجمة لام تعرضت الأرستقراطية الليبرالية لظروف قررت مصير كل من الترجمتين، فقد انتصرت الترجمة السلسة التقريبية وضربت بجذورها فى التقاليد الأَبيَّة الإنجليزية مستندةً إلى القيم البرجوازية الأخلاقية والأدبية، وتوارى التغريب إلى طى النسيان. غرَّبت ترجمة نوت كاتولوس بصهر النص اللاتينى فى بوتقة قيم ثقافية تنتمى إلى الثقافة الإنجليزية ولا شك، لكنها مع انتمائها لتلك الثقافة كانت تُعد غابرة بالنسبة إلى المشهد الثقافى الإنجليزى فى تسعينيات القرن الثامن عشر، بل وهامشية بالنسبة لعشرينيات القرن التاسع عشر، فقد كانت رؤية الترجمة كمحاكاة تصويرية قد أَخْلَت مكانها لرؤية الترجمة كمفهوم توصيلى تعبيرى، وكان الانفتاح الأخلاقى والتحرر الجنسى الأرستقراطى قد وجد له رد فعل ممثلاً فى حركة إصلاحية أثرت فى كل من الأرستقراطيين والبرجوازيين على حد سواء.

وخلاصة القول، يمثل نوت ولام الاتجاهين المتاحين للمترجم فى لحظة معينة من تاريخ السلاسة. وربما أهم شىء فى تجربة نوت هو تبيانها أنه فى الترجمة التغريبية لا يمكن أن يتجسد ما يمثله النص الأجنبى من اختلاف، إلا بالاعتماد على قيم محلية تختلف عن تلك السائدة وقت الترجمة.

الفصل الثالث

الأمة

إن المترجم الذى يلصق نفسه بالأصل يفصل نفسه بشكل أو بآخر عن أصالة أمته، وهكذا تأتى أصالة ثالثة إلى الوجود، ويكون من اللازم تشكيل ذوق الجماعة طبقًا لها.

(جوته، ترجمة ليفيفر).

يقودنا البحث عن بدائل للترجمة السلسة إلى لحظة مثيرة فى تاريخ التقريب والتغريب، تحديدًا إلى بداية القرن التاسع عشر، حين لم يكن للمنهج التغريبى رصيدٌ كافٍ فى الترجمة الإنجليزية، وإنما كان يلعب دورًا فعالاً فى تشكيل ثقافة قومية أخرى هى الثقافة الألمانية. ففى عام ١٨١٣ وأثناء الحروب النابوليونية، ألقى فردرش شلايرماخر محاضرة شهيرة عنوانها: "حول الطرق المختلفة للترجمة". فى هذه المحاضرة أشار شلايرماخر إلى الترجمة كنشاط من الممكن أن تكون له أهميته فى الحركة القومية البروسية، إذ يمكنها إثراء اللغة الألمانية بوضع الأساس لأدب نخبوى يتيح للثقافة الألمانية إدراك قَدَرها .... سيادة العالم. والغريب أن شلايرماخر اختار لهذه الأهداف القومية البحتة إطارًا نظريًا قوامه تأكيد الاختلاف الثقافى، لا التجنيس الذى تشير إليه رؤيته الإيديولوجية ضمنًا، والذى اتبعته الثقافات البريطانية والأمريكية لتحقيق أهداف لا تختلف كثيرًا عن أهداف

شلايرماخر. واقع الأمر أن نظرية شلايرماخر في الترجمة قد ارتكزت على أساس شوفيني تتلطف فيه الثقافة الألمانية مع من هم دونها قدرًا، غير أنها ارتكزت في الوقت نفسه على احترام لاختلاف تلك الثقافات، وشعور بأن الثقافة الألمانية تحتاج إلى ما عند غيرها؛ ولذا فعليها أن تصغي بكل انتباه إلى الغير إذا ما أرادت مجاراة التطور.

وترتبط هذه النزعات المتناقضة بالحركات القومية الداعية لسيادة اللغات المحلية، والتي اكتسحت أوروبا أثناء القرن التاسع عشر، ويشير تناقضها إلى أمر مهم هو إمكانية فصل نظرية شلايرماخر عن أهدافها الإيديولوجية وتوظيفها لخدمة أغراض أخرى. والتناقض الجوهري في تلك الحركات القومية هو أن ما يجعلها ممكنة وقابلة للتحقق هو نفسه ما يجعلها ضعيفة هشة، ألا وهو اللغة. يقول بينيدكت أندرسون: "تبدو الأمة ضحية فاجعة تاريخية ومجتمع لا يمكن تخيله إلا من خلال اللغة، ولذا فهي مفتوحة ومنغلقة في الوقت نفسه" لأن "اللغة ليست أداة إقصاء وإبعاد، بل يستطيع أي شخص أن يتعلم أية لغة" (١٩٩١، ص١٣٤، ص١٦٤). فاللغة هي التماسك الذي يشكل أساس أية أمة، ولكن انفتاح اللغة أمام الاستخدامات الجديدة يؤدي إلى إعادة كتابة القصص القومية، وخصوصًا حين تكون تلك اللغة هدفًا للترجمات التغريبية التي ينصبُّ اهتمامها على الاختلاف الثقافي للنص الأجنبي.

وإذا ما كانت الترجمة التغريبية قادرة على بناء الثقافة القومية أو تزييف هوية ثقافية لمجتمع لغوي أوشك على تحقيق استقلاله السياسي كما يعتقد شلايرماخر، فبمقدورها أيضًا أن تسهم في نقض الهوية التقليدية لأمة ما بالطعن في المعايير الثقافية والقيم القومية التي تقوم عليها ثقافة تلك الأمة. ويجسد ذلك المعنى الجدل الذي دار بين ماثيو أرنولد وفرانسيس نيومان الذي ترجم الإلياذة ترجمةً تغريبية عام ١٨٥٦، فقد تطلبت نظرية نيومان التغريبية وضع استراتيجيات تنحرف عن معايير الشفافية الفيكتورية، وكذا عن مفهوم أرنولد للثقافة القومية القائمة على أكتاف نخبة أكاديمية، وفيما يلي تناول للتغريب كما رآه كل من شلايرماخر ونيومان.

(١) شلايرماخر ومنهجه التغريبى

كان رأى شلايرماخر هو أن المترجم الحق هو الكاتب الذى:

يريد أن يجمع شخصين يختلفان عن بعضهما البعض تمام الاختلاف، هما كاتبه وقارئه، معًا بحق، وأن يصل بقارئه إلى فهم الكاتب والاستمتاع بما كتبه بشكل صحيح وكامل قدر الطاقة، بغير أن يضطره إلى هجر مجال لغته الأم. (ليفيفر ١٩٧٧، ص٧٤)[1].

وقد لفت أنطوان بيرمان النظر إلى النموذج الهرمينيوطيقى الذى يمثله كلام شلايرماخر هنا، والذى يجعل من الترجمة مجالاً لتفسير النصوص ووسيلة للاتصال والتواصل بين البشر، أو "وسيلة للمواجهة بين الأفراد" (بيرمان ١٩٨٤، ص٢٣٥)، وهو ما يجعل فاعلية التوصيل والاتصال المعيار الذى تُقيَّم طبقه المناهج وتُميَّز بمقتضاه الترجمات الأصيلة عن غيرها. يحدد شلايرماخر منهجين لا ثالث لهما للترجمة، فيقول: "إما أن يدع المترجم كاتبه فى سلام، قدر الإمكان، ويأخذ القارئ إليه، أو أن يدع القارئ فى سلام ويأخذ الكاتب إليه" (ص٧٤)، ويميل شلايرماخر إلى المنهج الأول، أى إرسال القارئ إلى خارج حدود مملكته المعروفة، ويصف ما يجب أن يعمل المترجم على تحقيقه بمصطلحات اجتماعية بحيث يبدو ما تتيحه الترجمة من فهم للنص الأجنبى خاصًا بجماعة اجتماعية معينة، لا بعرق معين وحسب:

وعليه، فيجب أن يعمل المترجم على منح قارئه نفس الصورة ونفس المتعة التى تتيحها قراءة الأصل لأى قارئ نال من التعليم ما يجعلنا نصفه بالمحب والخبير، ذلك القارئ الذى يعرف اللغة الأجنبية ورغم ذلك فهى تظل أجنبية بالنسبة له، أى القارئ الذى لا يحتاج إلى التوقف عند كل كلمة وترجمتها إلى لغته حتى يفهم المعنى العام كما يفعل طلاب المدارس، ولكنه يعى الفرق بين تلك اللغة ولغته الأم حيث يستمتع بالنص الأجنبى فى سلام تام.

(ليفيفر ١٩٧٧، ص٧٦).

إذًا فهدف الترجمة هنا هو الحفاظ على الاختلاف اللغوى والثقافى للنص الأجنبى كما يراه ويدركه عدد محدود من القراء، هم النخبة المثقفة. ويعنى هذا فى

المقام الأول أن الترجمة دائمًا عرقية، فحتى حينما يعمد المترجم إلى تضمين ترجمته من الغرائب اللغوية ما يرمى به إلى محاكاة النص الأجنبى، وحتى حين تبدو الترجمة، على حد تعبير شلايرماخر، "ميلاً إلى نِدٍّ أجنبى" (٧٨ - ٧٩) فلا يتحرر المترجم نهائيًا من القيم الثقافية للغة المستهدفة، والطريقة التى ترتب تلك اللغة قيمها بها، فهذه القيم تلعب دور الوسيط فى كل خطوة يقوم بها المترجم وفى كل استجابة يبديها كل قارئ مستهدف حيال الترجمة، بما فى ذلك طريقة إدراكه لما هو محلى وما هو أجنبى فى الترجمة. فعلى سبيل المثال، يقوم ليفيفر بتقريب عبارة شلايرماخر المذكورة سلفًا إذ يُخْضِع بناءها للسلاسة، أما إذا تُرجمت العبارة كالتالى "إلى ندّ أجنبى يميل" فهى تتحول إلى غريبة لغوية تقاوم السلاسة بأن تجعل الترجمة تبدو قديمة فى عين قارئ الإنجليزية المعاصر، فهى تعمد إلى تغريب الإنجليزية بأن تثنيها فى اتجاه التركيب اللغوى الألمانى. والطريف فى الأمر أن ذلك لا يعنى مزيدًا من الإخلاص للألمانية، بل هو إمعان فى الإنجليزية، فهو تماشٍ مع تركيب لغوى إنجليزى يقوم على التقديم والتأخير، وهو من المهجور اللغوى، غير أن ذلك لا ينقص من إنجليزيته شيئًا.

وقد سبق شلايرماخر غيره إلى تلك المشاهدات والملاحظات، فقد أدرك أن استراتيجيات الترجمة فى أية ثقافة تحتل مواقع رئيسية أو هامشية طبقًا لسيادة أنواع من الخطاب على حساب غيرها، كما أدرك اختلاف أنماط السيادة والخضوع التى تجسد العلاقة بين استراتيجيات الترجمة، وكذا بين أنواع الخطاب، من ثقافة إلى أخرى. ولذا فقد قال إن طريقة الترجمة التى تعمد إلى الغرائب اللغوية كى تحاكى اختلاف النص الأجنبى "لن تنجح فى لغة ما نفس نجاحها فى غيرها، بل لن تنجح إلا فى تلك اللغات غير الخاضعة لإسار الفصاحة الكلاسيكية الذى يعد كل ما يقع خارجًا خاطئًا مكروهًا"، أو "اللغات التى تتمتع بحرية أكبر، والتى تظهر تسامحًا أعظم مع الانحرافات عن القواعد والابتكار، بحيث يمكن أن تتراكم تلك الأخيرة فتكوّن أسلوبًا خاصًا للتعبير" (٧٩ - ٨٠)، وهكذا فإن طريقة تعريف الحرية اللغوية والثقافية التى تقوم عليها الترجمة التغريبية كما يراها شلايرماخر تتضمن قدرًا من التعقيد، فهى تتحدد بالمقارنة "باللغات المقيدة الأسيرة"، كما أن "الانحرافات والابتكارات" تتحدد فى ضوء معايير الثقافة المستهدفة التى ترسم أنواع الخطاب السائدة وتقرُّها. وحيث إن دعوة شلايرماخر للتغريب كانت أيضًا

دعوة لأنواع من الخطاب ترتبط بالنخبة المثقفة، فإن هذا يعنى أن شلايرماخر كان يخوّل تلك الفئة الاجتماعية المحدودة السلطة الثقافية، بل إنه "يقلدها دورًا اجتماعيًا محددًا هو "خلق أسلوب تعبيرى له خصائصه المميزة" ليكون نواة لغة قومية "تسهم فى قيام الحضارة" (ص٨٠ – ٨١). وهنا تبدو أهداف شلايرماخر السياسية بوضوح، فهو يريد للنخبة المثقفة أن تتحكم فى مجريات نشأة ثقافة قومية بتحسين لغة تلك الثقافة وترقيتها عن طريقة الترجمة التغريبية.

ويفصل شلايرماخر القول فى الأبعاد التاريخية والاجتماعية لأهدافه السياسية، ثم يخلص من ذلك إلى إشارة ذات طابع قومى صريح، فيقول: "إن أمتنا، نحن الألمان، باحترامها لما هو أجنبى وللدور الذى يلعبه ذلك الأجنبى من توسط لصالحها تحقق شرطين يجب توافرهما إذا ما أردنا للترجمة التغريبية أن تنجح، وهما: الرغبة فى فهم النصوص الأجنبية، والمرونة" (ص٨١). إذًا فهذا هو الفهم الذى أراده شلايرماخر للنصوص الأجنبية ، فَهْم المتعلمين والمثقفين من أمثال شلايرماخر نفسه. فقد كان ذلك الباحث والمُنظِّر أستاذًا جامعيًا من رجال الكنيسة البروتستانتية آمن بتمتع اللغة الألمانية بما يكفى من المرونة كى تتقبل الترجمة التغريبية التى تلزمها كى تنمو وتتطور وتخلق لها أسلوبًا تعبيريًا خاصًا ومميزًا، فهى لم ترتبط بعد بالكلاسيكى كغيرها من اللغات، بل هى "لغة محلية جزئية". يقول شلايرماخر: "إن ما يميزنا كشماليين من بطء وكسل يحول بيننا وبين ممارسة لغتنا بالقدر الكافى، لذا فالسبيل الوحيد لازدهار لغتنا هو اتصال متعدد المظاهر والجوانب بالأجنبى" (ص٨٨). وبما أن شلايرماخر يرى أن طبقته المثقفة هى التى تحدد معنى "الأجنبى" هنا، فهو يستخدم الترجمة ليميز قلة برجوازية ويخصها بمكان بارز فى الثقافة الألمانية فى بداية القرن التاسع عشر. يعلق ألبرت وورد على هذه الفترة من تاريخ الثقافة الألمانية قائلاً:

> لقد كان الأدب فنًا برجوازيًا فى المقام الأول، ورغم ذلك فلم يستجب للكُتَّاب الألمان العظماء من الكلاسيكيين إلا شريحة محدودة من القراء البرجوازيين ... فلم يجد جوته وشيلر لهما جمهورًا إلا بين صفوة من أبناء المدن الكبرى، وخريجى الجامعات من الموظفين، ورجال الدين، والمعلمين، والأطباء، والمحامين، أى بين من نسميهم صفوة مجتمع الطبقة الوسطى، فقد كان

"الأدب الرفيع" خاصًا بفئة محدودة من المثقفين، كما هو الحال الآن، بل وأكثر من الآن.

(١٩٧٤، ص١٢٨)[٢].

كما لفت وورد الانتباه إلى الهامشية الثقافية والاقتصادية "للأدب" الألمانى، الكلاسيكى والرومانسى، بالإشارة إلى عدد الطبعات وحجم المبيعات طبقًا لمعاصريه من العاملين فى مجال النشر، فيقول:

يعدد كارل بروسكى، الذى وفد إلى ليبيزج للعمل لدى بائع للكتب فى عام ١٨٠٥ فى سيرته الذاتية أسماء الكتب الأكثر مبيعًا فى ذلك الوقت، فيقول إن أكثر الكلاسيكيين شعبية بين القراء هو زشوكى ويصرح بأن "أعمال شيلر وجوته لم تكن تُباع إلا فى أضيق الحدود".

(المصدر نفسه، ص١٣٢).

ارتبط شلايرماخر بالحركة الرومانسية الألمانية الرائدة، وتَشارَك مع فردرش شليجل شقةً فى برلين، وأسهم بكتاباته فى الجريدة المحدودة التوزيع التى أصدرها الإخوة شليجل، لذا لم يكن من الغريب اتفاقه مع جوته الذى تعكسه نظريته فى الترجمة. فى مقال نُشر لجوته فى فبراير ١٨١٣ (أى قبل أربعة أشهر من إلقاء شلايرماخر لمحاضرته) وردت الفقرة التالية:

هناك مبدآن للترجمة، أحدهما يتطلب إحضار الكاتب الأجنب إلى حيث نكون نحن بحيث يبدو كما لو كان واحدًا منا، أما الثانية فهى تتطلب أن نذهب إلى ما هو أجنبى ونكيف أنفسنا مع ظروفه، مع استخدامه للغة، مع غرائبه. ومزايا المبدأين يعرفها المثقفون خير معرفة من أمثلتهما الممتازة، أما صديقنا الذى كان يبحث عن طريق وسط فقد حاول المصالحة بين المبدأين لكنه، ولأنه شخص ذو ذوق وإحساس، فقد فضل المبدأ الأول حين دَاخَله الشك.

(ليفيفر١٩٧٧، ٢، ص٣٩).

فى تأييده "للذوق والإحساس" تجاه "الأجنبى" كان شلايرماخر يؤصل خطابًا ثقافيًا برجوازيًا نخبويًا ضد الثقافة المختلطة للطبقتين المتوسطة والعاملة والتى

تشكل ثقافة الأغلبية. يقول وورد: "أراد القراء العاديون من أبناء الطبقة المتوسطة أعمالاً تقع داخل نطاق خبرتهم وعواطفهم، أعمالاً تعكس اهتماماتهم ولا تتعارض مع مبادئهم الأخلاقية" (وورد ١٩٧٤، ص١٣٣). ففى حين كان توجه شلايرماخر نخبويًا بحيث اقتصر فى محاضراته على الحديث عن أدباء اليونان والرومان كأفلاطون وشيشرو وتاكيتوس وجروشيوس لايبنيز، فقد مال قراء الطبقة المتوسطة إلى القصص القوطية، والرومانسات التى تدور حول الفروسية، والروايات الواقعية سواء التى تخاطب الوجدان أو التى تهدف إلى الوعظ والإرشاد، وسيَر العظماء، وأدب الرحلات، كما كان هذا الجمهور يقرأ الترجمات كذلك، غير أن معظم تلك الترجمات كان لروايات إنجليزية أو فرنسية، كأعمال رتشادسون، وكودورلوس دى لاكلو. وقد ترجم شلايرماخر نفسه لأفلاطون، كما ترجم غيره من الرومانسيين، كفوس وشليجل وهيلدرين أعمال هوميروس وسوفوكليس ودانتى وشكسبير. وكان هؤلاء يدركون تمامالإدراك أنهم كانوا يترجمون لجمهور محدود، وكانوا ، ومنهم شلايرماخر، يرون أن ذلك مَزِيَّة يتمتع بها "أدبهم" ويستمد منها سلطته الثقافية ومرجعيته، وفى هذا المعنى يقول شليجل: "لا ينفك القراء يتذمرون ويشكون من أن الكُتَّاب الألمان يكتبون لفئة محدودة، بل يكتبون لأنفسهم غالبًا، وأنا أجد ذلك أمرًا جيدًا، فالأدب الألمانى يكتسب المزيد والمزيد من الروح والشخصية بسببه" (وورد ١٩٧٤، ص١٩١، رقم٤٦). ويبين تعليق شليجل أن مفهوم الأدب عند هؤلاء المفكرين لم يكن برجوازيًا وحسب، بل كان قائمًا على نزعة قومية. وتكشف نظرية شلايرماخر للترجمة عن اتجاه إيديولوجى مشابه، فهى موجهة ضد نبلاء ألمانيا المنصرفين عن الأدب والاهتمامات الأدبية والخاضعين دومًا للهيمنة الثقافية الفرنسية، فقد تجاهلت الأرستقراطية فى هذا العصر الاطلاع على الآداب سواء المعاصرة أو الكلاسيكية. يقول وورد: " لم يسهم من النبلاء فى الشؤون الأدبية إلا من تأثر بالمناخ البرجوازى" (١٩٧٤، ص١٢٨). كما ركز التعليم الأرستقراطى على "اللغات، لاسيما الفرنسية، حتى إن النبلاء الألمان كانوا قادرين على التعبير عن أنفسهم بالفرنسية بشكل أفضل من قدرتهم على استخدام الألمانية" (المصدر نفسه، ص١٢٣). فقد كتب الكاتب المسرحى يوهان جوتسكيد خطابًا إلى ملك بروسيا عام ١٧٥٧ يصف فيه لقاء له مع فردرك الثانى وردت فيه الفقرة التالية:

حين قلت إن الكُتَّاب الألمان لا يتلقون تشجيعًا كافيًا لأن الأرستقراطيين الألمان يتحدثون الفرنسية أكثر من اللازم؛ ويفهمون الألمانية أقل من اللازم مما يجعلهم غير قادرين على فهم أو تذوق أى مما يُكتب بالألمانية كما يجب، رد علىَّ قائلاً: هذا صحيح، فأنا لم يقرأ أى كتب ألمانى منذ شبابى، و je parle comme un cocher؛ ولكننى رجل كهل عمرى ٤٦ عامًا ولا وقت لدىَّ لمثل هذه الأشياء.

(المصدر نفسه، ص١٩٠).

وبعد حوالى خمسين عامًا من كتابة ذلك الخطاب، خاض شلايرماخر الصراع الثقافى رافعًا لواء الدعوة إلى قيام أدب ألمانى مرتكزًا فى ذلك على نقد لفردرك الثانى لا يقل جرأة عن نقد جوتسكيد، غير أن شلايرماخر لا يصور الملك فى صورة الأبله المعادى للثقافة كما يفعل جوتسكيد، بل جعله أحد العقول الألمانية التى يقيد انطلاقها الاتكال التام على الفرنسيين:

لقد تلقى ملكنا العظيم القسم الأرقى من أفكاره من لغة أجنبية أحسن اكتسابها فى هذا المجال، فلم يقدر على إنتاج ما أنتجه من أدب وفلسفة بالفرنسية مستخدمًا الألمانية. ومن المؤسف أن الميل إلى إنجلترا الذى سيطر على قسم من عائلته لم يجد طريقه إليه، فلم يُتَح له إتقان الإنجليزية منذ نعومة أظفاره، فقد كانت الإنجليزية فى أزهى عصورها حين كان الملك طفلاً، والإنجليزية أقرب إلى الألمانية من الفرنسية. وعلى أية حال، وددنا لو كان الملك قد كتب ما كتب باللاتينية لا الفرنسية لو أن المسألة تتلخص فى أنه قد تلقى تعليمًا عاليًا فقط لا غير.

(ليفيفر١٩٧٧، ص٨٣).

فى هذه الفقرة تبدو أهمية اللغة المحلية فى دعوة شلايرماخر القومية واضحة، فشلايرماخر لم يهاجم الملك لأنه لم يتلقَّ تعليمًا عاليًا بل على العكس من ذلك فهو يقر بإبداع الملك بالفرنسية ، وإنما ما يحزن شلايرماخر هو أن ذلك الملك لم يكتب بالألمانية أو بلغة تقترب منها. وفى حين ينعى جوتسكيد الافتقار إلى الرعاية الأدبية "أو التشجيع الكافى" لأن الأرستقراطية البروسية كانت فرانكفونية الثقافة، فإن شلايرماخر يصب اهتمامه على عدم تكافؤ الإنتاج الثقافى الألمانى والفرنسى لهذه

الأرستقراطية. أى أن نقد شلايرماخر للملك كان احتجاجًا ذا دوافع قوميـــة علـــى الهيمنة الفرنسية فى ألمانيا، متماشيًا مع نشاطه المكثف خلال الحروب النابوليونية لتوحيد ألمانيا فى إطار الحركة البروسية القومية. يقول جيرى داوسون:

كانت الحرب بين فرنسا وبروسيا عام ١٨٠٦ وما نتج عنهـــا مـــن انهيـــار الجيوش البروسية وسلام مهين فرضه نابوليون على بروسيا، العامل الحاسم فى قرار شلايرماخر الاتجاه إلى الدعوة القومية والانقطاع لها انقطاعًا كاملاً.

(داوسون١٩٦٦، ص٥١)[٣].

لم يكن لألمانيا وجود حقيقى فى ذلك الوقت: بل فى غرب الراين كانت تقـــع عدة إمارات صغيرة حوّلها نابوليون بعد عام ١٨٠٦ إلى اتحاد كونفدرالى، أما فى شرق الراين فقد وقعت المملكة الناطقة بالألمانية والأكثر سيطرة وهى بروسيا التى أخضعها الفرنسيون. وقد تسببت هزيمة بروسيا فى فَقْد شلايرماخر وظيفته بجامعة هال وفراره إلى برلين عاصمة بروسيا، حيث عمل مُحاضرًا بجامعتها وواعظًا فى كنائس كثيرة، وقد دارت مواعظه دائمًا حول الـــدعوة إلـــى المقاومـــة الـــسياسية والعسكرية لجيوش الفرنسيين، فأرست مفهومًا ثقافيًا للقومية قوامه اللغة الألمانيـــة واللاهوت البروتستانتى. وفى عام ١٨١٣، قبل إلقائه محاضرته المذكورة بجامعة برلين بثلاثة أشهر وقبل هزيمة نابوليون النهائية فى معركة ليبيزج بثمانية أشـــهر، ألقى شلايرماخر خطبة دينية بإحدى الكنائس بعنوان: "واجب أمة فى حـــرب مـــن أجل الحرية"، وصف فيها الحرب ضد فرنسا كنضال ضد الهيمنة الثقافية والسياسية وقال: "لو انتصرنا فلسوف نكون قادرين على أن نحتفظ لأنفسنا بشخصيتنا المميزة وقوانيننا ودستورنا وثقافتنا" (١٨٩٠، ص٧٣). وفى يونيو من العام نفـــسه، كتـــب شلايرماخر خطابًا إلى فردرش شليجل تحولت فيه نزعته القومية إلى حلم يوتوبى بالمدينة الفاضلة:

ما أحلم بتحققه بعد التحرير هو إمبراطورية ألمانية حقيقية موحدة تمثل وبكل قوة شعبنا وأرضنا أمام العالم الخارجى، وتتيح لأبناء هذا البلد وأمراءهم من الحرية ما يُمكنهم من الازدهار والحكم طبقًا لاحتياجاتهم الخاصة.

(شيهان١٩٨٩، ص٣٧٩).

كانت تلك الرؤيا لألمانيا كاتحاد من إمارات تتمتع باستقلال نسبى هى، إلى حد ما، تعويض عما ساد فى ذلك الوقت من صراع دولى، كما كانت نظرة حنين وتَوْق إلى الماضى، إلى ما ساد قبل الاحتلال الفرنسى من نظام سياسى محلى. أدخل نابوليون بعض التجديدات الاجتماعية التى حققتها الثورة، فألغى الإقطاع فى بروسيا وعزز الحكم المطلق "المستنير". كان شلايرماخر نفسه عضوًا فى النخبة الثقافية البرجوازية، غير أن إيديولوجيته القومية كانت من النوع الذى يقر الأرستقراطية والمَلَكيَّة، بل والإمبريالية، ما دام هؤلاء يشكلون وحدة قومية فى وجه السيطرة الأجنبية.

ولأنها جاءت فى ذروة الصراع مع فرنسا، فقد جعلت محاضرة شلايرماخر للترجمة دورها فى الشأن السياسى الثقافى القومى، وتُعد نظريته للترجمة التغريبية مناوئة لفرنسا إذ تعارض طريقة الترجمة التى سادت فى فرنسا خلال عصر الكلاسيكية الجديدة، ألا وهى التقريب الذى يجعل الكاتب الأجنبى يسافر إلى القارئ. فحين ينتقد شلايرماخر ما يلاقيه التغريب من تحفُّظ فى الثقافة الغربية نجده يدخر القدر الأكبر من سخريته لفرنسا، إذ يقول:

> لم يترجم القدماء إلا القليل بتلك الطريقة الصريحة كما هو واضح، وكذا المحدثون الذين هالهم ما رأوا من صعوبات الترجمة الحقة فَرضَوا بالمحاكاة وإعادة الصياغة. ومن ذا الذى يمكنه إنكار أنه لم يُترجَم إلى الفرنسية من اللغات الكلاسيكية أو الجرمانية شىء على الإطلاق؟ غير أنه بالرغم من أننا نحن الألمان فى أتم استعداد إلى الاستماع لتلك النصيحة، فلا يجب أن نتبعها.
>
> (ليفيفر ١٩٧٧، ص٨٨).

فالفرنسية هنا هى مثال اللغات التى تخضع "لإسار التعبير الكلاسيكى الذى يُعد كل ما يقع خارج نطاقه خاطئًا ومكروهًا"، لاسيما ما قد تتيحه الترجمة التغريبية من ابتكارات وخروج على المألوف. ففى حوار هزلى كتبه شليجل عام ١٧٩٨، برزت النزعة الإيديولوجية القومية التى هى الدافع الأساسى فى الربط بين الثقافة الفرنسية والمنهج التقريبى فى الترجمة:

- الفرنسى: إن الألمان يترجمون ما يكتبه كل من هب ودب.أما نحن فإننـــا إما لا نترجم على الإطلاق، أو نترجم طبقًا لأذواقنا.
- الألمانى: وهو ما يعنى أنكم تعيدون صياغة الأعمال أو تُلْبـــسونها زيًّـــا تنَكريًّا.
- الفرنسى: إننا ننظر إلى الأجنبى كغريب عن زمرتنا، يجب عليه أن يلبس ويتصرف طبقًا لعاداتنا إذا ما أراد أن يرضينا.
- الألمانى: ياله من ضيق أفق ألاَّ يرضى الإنسان إلا بما يألفه!
- الفرنسى: تلك هى طبيعتنا وتعليمنا. ألم يطبع الإغريق كل شـــىء بطـــابع حضارتهم كذلك؟
- الألمانى: فى حالتكم، يعود هذا إلى ضيق أفق فطرى وتعليم تقليدى. أمـــا فى حالتنا فتعليمنا هو فطرتنا.

(المصدر نفسه، ص٥٠)[٤].

يكشف حوار شليجل عن أساس ميتافيزيقى للقومية الألمانية، فهو يشير إلـــى وجود جوهر بيولوجى أو عرقى تصدر عنه الثقافة القومية. يقول شليجل: "التعلـــيم هو طبيعتنا"، ويتفق مع قول شلايرماخر إن "أمتنا"... ذات طبيعة معتدلة منفتحة"، وكذلك مع الصورة التى يستخدمها ذلك الأخير لوصف أثر الترجمة التغريبية على الألمانية؛ إذ يقول:

كما أن تربتنا ولا شك قد صارت أَثْرَى وأخصب ومناخنا قد صـــار ألطـــف وأجمل بعد استزراع الكثير من النباتات الأجنبية، فأنا أعتقد أن لغتنا، التـــى لا نمارسها كثيرًا بسبب طبيعتنا الشمالية الكَسُول لن تصل إلى قمة ازدهارها وقوتها إلا من خلال الاتصال المتعدد المظاهر والجوانب مع الأجنبى.

(المصدر نفسه، ص٨٨).

ولا تهدف نظرية شلايرماخر القومية للترجمة التغريبية إلى مقاومة الهيمنـــة الفرنسية بإثراء الثقافة الألمانية وحسب، بل بالعمل على خلق مناخ مـــن الحريـــة العامة، أو منطقة من الحياة الاجتماعية يستطيع الأفراد فيها تبادل الحوار المنطقى وممارسة التأثير السياسى، فيقول:

إذا ما جاء الوقت الذى يكون لدينا فيه حياة اجتماعية عامة تستفيد من اللغة بشكل أفضل وأكثر فاعلية، حياة عامة تتيح مساحة حرة لموهبة الخطباء، فلن يكون احتياجنا إلى الترجمة كعامل فى بناء اللغة ماسًا.

(المصدر نفسه، ص٨٩):

بَيْدَ أن ذلك المناخ الحر الذى أراده شلايرماخر يعكس التناقض الذى ميز المبدأ منذ ظهوره فى القرن الثامن عشر، فكما يقول بيتر أوهوهندال "رغم أن القدرة على تكوين رأى صحيح دقيق من الناحية النظرية متوافرة فى كل إنسان، فهى مقصورة على المثقفين إذا ما نظرنا إليها من منظور عملى" (١٩٨٢، ص٥١). وهكذا، فطبقًا لشلايرماخر، رغم أن ما يُتوقَّع أن يكون للترجمة التغريبية من أثر على اللغة الألمانية هو خلق ثقافة قومية غير خاضعة للسيطرة السياسية الفرنسية، فإن المناخ الحر الذى تمثله تلك الثقافة المأمولة لم يكن ليُتاح للجميع، بل وُصف صراحة كمجال "لموهبة الخطباء"، أى للصفوة الأدبية، ولأن تلك صفوة أدبية ذات اتجاهات قومية قوية فهى توظف الترجمة التغريبية فى مشروع إمبريالى ثقافى يحقق من خلاله المجتمع اللغوى الألمانى قَدَره المتمثل فى سيادة العالم. فالقومية هنا صنو العالمية:

لقد قادتنا حاجة داخلية تعكس دافعًا باطنيًا خاصًا بأمتنا إلى الترجمة جملةً، فليس بإمكاننا العودة للوراء، بل علينا المضى قُدُمًا، وفى نفس الوقت فإن أمتنا، بما يميزها من احترام للأجنبى، قد قُدر لها أن تحمل كل كنوز الفنون والآداب الأجنبية إلى لغتها، وضمها إلى كنوزها فى وحدة واحدة... ليحيا كل هذا هنا فى مركز أوروبا وقلبها، بحيث يُتاح كل جمال أنتجته البشرية فى مختلف عصورها لكل الناس كى يستمتعوا به من خلال لغتنا، صافيًا نقيًا قدر الطاقة. نعم، هذا هو الهدف التاريخى الحقيقى للترجمة بوجه عام، وهو الهدف الذى عرفناه نحن لها منذ زمن بعيد.

(ليفيفر ١٩٧٧، ص٨٨).

وهكذا، فطبقًا لشلايرماخر فإن قراء الأدب العالمى المُعتمَد سيتمكنون من التعرف على الاختلاف اللغوى والثقافى للنصوص الأجنبية؛ لكن ذلك لن يكون إلا من خلال وسيط أوروبى يتمثل فى صفوة برجوازية ألمانية تأخذ على عاتقها مهمة

نقله، وهو ما يعنى آخر الأمر أن الترجمة التغريبية لا تُدخل الأجنبى إلى الثقافة الألمانية، بل تستغل ذلك الأجنبى لخلق شبيه، أى أنها عملية صوغ هوية ثقافية مثالية على غرار هوية أخرى، أو، بعبارة أخرى، هى نرجسية ثقافية مطبوعة بطابع الضرورة التاريخية. وهذه الطريقة فى الترجمة "لا معنى لها ولا قيمة إلا عند أمة تميل ميلاً طبيعيًا إلى الإفادة من الأجنبى" (المصدر نفسه ك، ص٨٠).

وتقوم نظرية شلايرماخر على تنويعات على مصطلحات وأفكار متناقضة، كأدب الصفوة والثقافة القومية والقلة البرجوازية، وألمانيا والتغريب والألْمَنَة، لذا فلا يجب أن نندهش إذا ما وجدناه يدافع عن الإفادة من الآخر ويهاجمه فى نفس الوقت فى ذلك العام المضطرب، فقوميته البرجوازية هى التى تقف وراء دعوته إلى "الاتصال متعدد الجوانب والمظاهر مع الأجنبى" فى المحاضرة، وكذا وراء نبرة التنازل والتلطُّف تجاه الأدنى التى لا تخلو من رهاب للأجنبى فى موعظته الدينية الوطنية التى يقول فيها: "أيها الأصدقاء الأعزاء، إن أية أمة قد حققت قَدْرًا من السمو والرفعة لا بد لها وأن تنحدر قليلاً إذا ما دَاخَلها الأجنبى" (شلايرماخر ١٨٩٠، ص٧٣ – ٧٤)، وهو ما يعنى، بعكس ما يبدو لنا فى المحاضرة، أن شلايرماخر كان يرى أن الثقافة الألمانية قد حققت بالفعل مستوى من التقدم (ربما أراد به شلايرماخر الأدب الألمانى الكلاسيكى أو الرومانسى) يجب العمل على حمايته من التلوث الأجنبى، كما يجب فرضه على العالم من خلال تغريب ألمانى خالص لأدب العالم. فنظرية شلايرماخر فى الترجمة تلعب دورها فى "الارتقاء الكامل للثقافة" (ليفيفر١٩٧٧، ص٨١) طبقًا لترجمة ليفيفر الإنجليزية، غير أنها فى ترجمة بيرمان الفرنسية تصير عالمية، إذ يترجم بيرمان العبارة الفرنسية الأصلية بالإشارة إلى نظرية شلايرماخر باعتبارها "عملية عالمية هدفها تشكيل الروح" (١٩٨٥، ص٣٣٣). كما أن ترجمة بيرمان تكشف عن النزعة الميتافيزيقية المثالية التى يعكسها كلام شلايرماخر بإصراره على ترجمة Geist الألمانية إلى "روح".

فى ضوء ما تقدم تبدو نظرية شلايرماخر أرضية غير صُلْبة إذا ما أردنا أن نقيم شرعة أخلاقية للترجمة نواجه بها العرقية، فهو لا يرى أى تعارض بين تأكيده احترام ألمانيا للأجنبى وبين إيمانه بتفوق النخبة البرجوازية من المثقفين الألمان

على مختلف الأصعدة، بما فى ذلك الصعيد السياسى، كما لا يرى أى تناقض فى رؤيته للبرجوازية القومية على أنها ما يحدد اللغة والذاتية الإنسانية. كذلك، فشلايرماخر يركز على خصائص معينة مكونة للغة، وهى تلك الخصائص التى تجعل الترجمة دائمًا نشاطًا انتحاليًا، لا يمكن أن يكون شفافًا أو ممثلاً للنص الأصلى تمام التمثيل، نشاط له دوره الفعال فى بناء الذاتية على أساس أشكال الوعى. يقول شلايرماخر إن المجال المناسب للمترجم هو:

تلك النواتج العقلية للثقافة والفن التى تشكل فيها طاقات الكاتب الحرة الفريدة المتكاملة وروح اللغة التى هى مستودع لنظام من الأفكار والملاحظات وظلال الطبائع والأمزجة النفسية كل شىء، والتى لا يكون فيها النص الأصلى هو السيد بأى حال من الأحوال، بل يصبح مَسُودًا بأفكار وعواطف يكون الهدف فيها هدفًا فقط من خلال الكلام، ويكون حاضرًا فقط مع الكلام.

(ليفيفر ١٩٧٧، ص٦٩ – ٧٠).

إلا إنه فى الوقت نفسه، فإن مفهوم شلايرماخر "لطاقات الكاتب الحرة الفريدة المتكاملة" هو خطوة تجاه الفرد المستقل الذى تتسامى "أفكاره وعواطفه" فوق أية محددات لغوية. يقول شلايرماخر إنه "من جهة":

فإن كل إنسان يخضع لسلطان اللغة التى يتكلمها، وكل تفكيره هو نتاج لذلك... غير أنه من جهة أخرى، فإن كل فرد ذى فكر حر يشكل لغته الخاصة. ... لذا فإن كل كلام حر وراقٍ يجب أن يُفهَم مرتين: مرةً طبقًا لروح اللغة التى يتكون منها كتصوير حى يرتبط بهذه الروح ويتحدد طبقًا لها ويُدرك من خلالها فى المتكلم، ومرةً طبقًا لعواطف المتكلم باعتبارها سلوكًا شخصيًا لا يمكن أن يصدر إلا عنه ولا يُفهَم إلا بالنظر إليه كفرد.

(المصدر نفسه، ص٧١).

"فروح اللغة" تحدد كل فعل لغوى وتسيطر على كل فرد، لكن جزءًا من ذلك الفعل اللغوى يخص الفرد نفسه ولا يخص غيره، فعند نقطة معينة تنعكس أولوية اللغة على الفرد، ويصبح الكاتب هو المصدر الوحيد "للروح" فلا يُقال عن قراء الترجمة التغريبية إنهم قد "فهموا" إلا حين "يدركون روح اللغة التى كانت لغة الكاتب ويلاحظون طريقته المختلفة فى التفكير والإحساس" (المصدر، ص٧٢).

فكما يقول بيرمان تجسد محاضرة شلايرماخر ما جرى فى أواخر القـرن الثـامن عشر من تحول عن رؤية اللغة كتصوير إلى رؤية لها كتعبير، ومن الموضوع إلى الفرد كأساس للتفسير (١٩٨٤، ص٢٣٣)، فرؤية شلايرماخر للغـة تقـوم علـى نظرية رومانسية تعبيرية، أساسها مفهوم الوعى الحر الموحد الذى يميز الفرديـة البرجوازية.

ويمضى شلايرماخر فى محاضرته منتقلاً إلى الصور المجازية والتوضـيح، فيُعرِّف "روح اللغة" بمصطلحات عرقية بدون أن يتخلى عن رؤيته للفرد ككيـان يسمو فوق الظروف والخبرات الآنيَّة:

لا نشعر بأن الكلمة التى يقولها الفرد هى فعل خاص به إلا حين نرى أيـن وكيف سيطر عليه سلطان اللغة، أو عند أية نقطة فى تياره سرى برق الفكر وامتد كما يتمدد الثعبان بعد تكوُّر، وفى أى مكان وبأية كيفية استقر الخيـال الهائم واتخذ شكلاً ثابتًا محددًا. نحن نفهم الكلمة المنطوقة كنتاج للغة وكتعبير عن الروح فقط حين نشعر أنه لا يمكن إلا ليونانى، مثلاً، أن يفكـر ويـتكلم بهذه الطريقة، وأنه لا يمكن أن تعمل أية لغة إلا اليونانية فى عقـل بـشرى بهذه الطريقة، وفى الوقت نفسه حين نشعر أنه لا أحد سوى ذلك الفرد المعين يستطيع أن يفكر وينطق باليونانية بهذه الطريقة، فلا أحد سواه يـستطيع أن يمسك اللغة ويشكلها بهذه الطريقة، وأنه لا يملك غيره من كنوز تلك اللغة ما يبدو على هذه الصورة المحددة ، ما يبدو كحس حَـذِر مرهـف بالعذوبـة لا يملكه سواه، وقدرة على التفكير والتشكيل تخصه دون غيره.

(ليفيفر ١٩٧٧، ص٧٢).

تستكمل الصور التى يستخدمها شلايرماخر الاتجاه الفردى بتصويرها الفـرد كجوهر موحد متماسك، مستقل كل الاستقلال عن اللغة، ميال إلى الأفكار الأفعوانية التى قد تكون مدمرة، يمتلك خيالاً "حُرًّا" يتخذ "أشكالاً" مختلفة عَرَضية (فهو يبرق فجأة، أو يتسلل كالثعبان) تتفق مع الإشارات الدينيـة والأسـطورية (ممـا يلائـم محاضرة يلقيها أستاذ فى الكلاسيكيات ورجل دين بروتستانتى، ولكننا لن نتعرض لهذه الاحتمالات هنا). أما أكثر ما يلفت النظر هنا فهـو المثـال الـذى يعطيـه شلايرماخر حين يبدأ سلسلة غير متصلة من التخصيصات والتعديلات، فهـو أولاً

يجعل الفرد هو المسيطر على الثقافة القومية وأدبها المعتمد (أو "كنوز اللغة"، "كنوز الآداب والفنون الأجنبية"ص٨٨)، ثم ينتقل إلى تقدير واضح (لا يصدر غالبًا إلا عن عالم مثقف) للغة اليونانية (يبدو فى الإشارة إلى العذوبة)، وأخيرًا ينتقل إلى القدرة المعرفية الخاصة والتى تعبر عن الذات وتشكلها وتحددها فى الوقت نفسه.

وتذكِّرنا هذه الفقرة بأن شلايرماخر يرى الطريقة التى تفهم بها النخبة الثقافية اللغة كالمعيار الذى يجب أن يضعه المرء نُصْبَ عينيه إذا ما أراد أن يكون مفهومًا ومُقْبولاً، وهو ما يرتبط بإيمانه بأنه فى حالة الترجمة التغريبية فإن "قارئ الترجمة يصير صنوًا لقارئ الأصل المتفوق عليه فقط حين يتمكن من فهم روح الكاتب الخاصة وكذا روح لغة العمل" (ليفيفر١٩٧٧، ص٨٠). غير أن توجه شلايرماخر نحو الكاتب فى نظريته وتحويله الترجمة من علاقة بين نصين إلى علاقة بين شخصين، يفسر النص المترجم تفسيرًا نفسيًا وبهذا يُخفى العوامل والظروف الثقافية والاجتماعية التى تلعب دورًا فى تشكيله، وهذه هى النقطة التى تعرضت للقدر الأكبر من الانتقاد فى نظرية شلايرماخر التفسيرية، فهو يميل إلى طمس الطبيعة الخاصة للنص بالتركيز على عملية تفسيرية ذات شقين، شق "نَحْوِىّ" وآخر "فنىّ أو نفسىّ"[٥]. فالتفسير النحوى "للعلاقة الموضوعية بين العمل واللغة" يتحد مع تفسير سيكولوجى "للعلاقة الذاتية بين العمل والفكر الذى يتضمنه ويقوم عليه هذا العمل" (سروندى ١٩٨٦ن، ص١٠٣). غير أنه فى بعض الأحيان ينقض شلايرماخر هذا التمييز، كما هو الحال فى أقواله عن التفسيرية فى الفترة بين ١٨٠٩ و١٨١٠، والتى تشير إلى "دمج الموضوعى مع الذاتى بحيث يستطيع المترجم أن يضع نفسه داخل الكاتب" (ليفيفر١٩٧٧، ص٦٤). إذًا، ففى حالة الترجمة التغريبية الألمانية يتيح المترجم للقارئ الألمانى أن يفهم فردية الكاتب الأجنبى حتى يتماهى معه، مخفيًا بذلك الفرد المتسامى وإيديولوجيات اللغة الألمانية، سواء كانت ثقافية (كالإيمان بالنخبوية الثقافية) أو طبقية (كالتركيز على القِلَّة البرجوازية) أو قومية (كالدعوة إلى القومية الألمانية) التى تلعب دور الوسيط فى التمثيل التغريبى للكاتب الأجنبى. وتبدو مثل هذه الرؤية للغة والذاتية أكثر اتفاقًا مع الترجمة التقريبية المعروفة بقيامها على الاتساق مع قيم اللغة المستهدفة،

وبالتالى لا يمكنها فعل الكثير فى مجال التشكيك فى شرعية سيادة الشفافية فى الترجمة اليوم.. على العكس، فإن تفسير شلايرماخر السيكولوجى للنص يفترض وجود الشفافية، ذلك الانطباع الوهمى بحضور الكاتب الأجنبى فى الترجمة، دائمًا.

كما تعكس محاضرة شلايرماخر اتجاهًا آخر يعارض نزعته المثالية من حين إلى آخر، فهو يعترف أحيانًا بالظروف الاجتماعية والثقافية التى تتم الترجمة فى ظلها، بل ويعترف بأن ممارسة الترجمة يجب أن تأخذ فى اعتبارها هذه الظروف فتُظْهرها بدلاً من حجبها وإخفائها الذى تقتضيه الشفافية. فشلايرماخر يرى الترجمة كحقيقة من حقائق الحياة اليومية وليس فقط كنشاط يُمارَس لنقل نصوص أدبية وفلسفية إلى لغة أخرى، بل هى عنده نشاط لازم كى يفهم الناس بعضهم بعضًا، نشاط يلعب دورًا فعالاً فى عملية التواصل والاتصال لأن اللغة تحددها اختلافات عدة، ثقافية واجتماعية وتاريخية. يقول شلايرماخر:

> فاللهجات التى تستخدمها القبائل المختلفة التى تتكون منها أمة واحدة قد تُعَد، إذا ما التمسنا الدقة، لغات مختلفة، وينطبق هذا أيضًا على الأطوار التاريخية المختلفة للغة الواحدة، بل وأكثر من ذلك، فإن من يعيشون فى الزمان والمكان نفسه ولا تفصل بينهم اللهجات، وإنما يفصلهم انتماؤهم لطبقات اجتماعية مختلفة لا تتواصل مع بعضها البعض تواصلاً اجتماعيًا ويزيد التعليم من انفصالها واغترابها، ليس بإمكانهم غالبًا التفاهم إلا عن طريق وسيط.
>
> (ليفيفر ١٩٧٧، ص٦٨).

تستلزم تلك الملاحظة من شلايرماخر مراجعة فكرته عن "روح اللغة"، ذلك المفهوم القائم على نزعة قومية ظاهرة، فروح اللغة عنده، كما رأينا، هى "مستودع لنظام من الملاحظات وظلال الطبائع والأمزجة النفسية"، غير أن تلك الرؤية لروح اللغة تغالى فى تأكيدها للوحدة والاتساق والطابع النفسى البحت، حتى إنها لا توفر مكانًا لمفهوم "الطبقات الاجتماعية المختلفة" الذى يتحدث عنه شلايرماخر فى الفقرة السابقة، فتلك الطبقات هى مراتبية اجتماعية لغوية ترتبط كل درجة من درجاتها بطبقة اجتماعية معينة دون غيرها مما يعيق الاتصال، بل إن شلايرماخر يؤمن بأنه "من المحتوم أن تختلف الآراء حول استراتيجيات الترجمة التغريبية"، فسوف

"تتشكل المدارس المختلفة، وسينقسم الجمهور حولها فرقًا وطوائف"، غير أن شلايرماخر فى النهاية يوحد "وجهات النظر المختلفة" بأن يختزلها جميعها فى وعى المترجم، فيحول الممارسات الثقافية ذات المضامين الاجتماعية إلى أساليب خاصة مميزة لأصحابها ومتمركزة حول ذواتهم، إذ يقول: "فكل من هذه الآراء سوف يكون فى ذاته دومًا ذا قيمة نسبية وذاتية فقط" (المصدر نفسه، ص٨١).

غير أن الاختلاف الثقافى هو ما يهدى شلايرماخر فى صياغته لوصاياه للمترجم التغريبى بأن يبتكر الغرائب ويبتدع الفرائد الأسلوبية لتأكيد أجنبية النص الأجنبى وإبرازها، فالمترجم عليه أن ينبذ نوع الخطاب أو المستوى اللغوى الأكثر شيوعًا فى الثقافة المستهدفة، أو ما يسميه "العامى أو الدارج" (ص٧٨)، رافضًا "ما يجمع عليه الناس ويروق لأغلبهم فى الأنواع الأدبية المختلفة"، مخاطرًا بخسارة ابتسامة التعاطف من "أعظم الأساتذة والخبراء الذين لا يمكنهم فهم ألمانيته إلا إذا أقرنوها بيونانيتهم أو لاتينيتهم" (ص٧٩). ومرةً أخرى، فإن الاختلاف الثقافى الذى يجب أن يعمل مترجم شلايرماخر التغريبى على إبرازه يرتبط بالصفوة، فليس هَمُّ المترجم هو ما يُجمِع عليه الناس، ولا محور عمله هو كل الأنواع الأدبية، بل هو يتوجه إلى النصوص اللاتينية واليونانية بحيث يفهمه الأساتذة والخبراء القادرون، دون سواهم، على فهم وتقدير ما يفعله باللغة فى الترجمة، ويتجنب "العامية الدارجة".. لغة العامة والأنواع الأدبية الشعبية.

وبالرغم من كل تحفظاتنا على محاضرة شلايرماخر، فلا شك أنها تقوم على فهمٍ واعٍ لما للترجمة التغريبية من قدرة على تغيير الأوضاع الاجتماعية والثقافية من خلال ما تفعله باللغة المستهدفة:

> كل من يوظف عقله بحرية من البشر يخلق لغته الخاصة، إذ كيف يمكن لأية لغة أن تنتقل من حالتها الخام الأولى إلى قمة نضجها وكمالها المتمثل فى استخدامها فى الأدب إن لم يكن بهذه الطريقة؟ فالفرد يستخدم مادة اللغة فى خلق أشكال جديدة كى يتواصل ويحقق حاجاته الأوّلية، ولكن من حين إلى آخر يبقى شىء من ذلك الاستخدام فى اللغة فيأخذه آخرون، ويستمر فى الانتقال والانتقال كقوة خلاقة.
>
> (ليفيفر ١٩٧٧، ص٧١).

فى هذه الفقرة يتبع شلايرماخر منطقًا معينًا ثم لا يلبث أن يعكس ذلك المنطق، فهو فى البداية يقول إن اللغة توجد فى حالة نقيـــة (أو خـــام) يفيـــد منهـــا الفـــرد (المتسامى على حدود المحددات الاجتماعية وما إليها) فى خلق لغتـــه الخاصـــة، فالفرد هنا هو أصل الإبداع والتطور اللغوى والثقافى، إلا أن اللغة تبرز فى نهاية الفقرة كقوة تشكل الأفراد (أو قوة خلاقـــة). وبـــين هـــذا وذاك، تبـــرز الطبيعـــة الاجتماعية للغة من خلال ابتكار الفرد لأشكال تعبيرية جديـــدة لتحقيـــق حاجاتـــه الاجتماعية، غير أن تلك الأشكال تتجاوز حدود وظيفتها الأولية تلك، وذلك لأنهـــا مشتقة من أشكال ابتكرها آخرون على أساس أشكال أخرى وضعها غيـــرهم مـــن البشر وهكذا. وإن دل ذلك الفهم للأمور على شىء فإنما يدل على أن الفردية عند شلايرماخر ليست خالقة لذاتها ولا هى أصل اللغة والثقافة، وأن قيمها الثقافية، من فن وأدب، موجودة سلفًا وهى فى حالة تغير مـــستمر نتيجـــة لجهـــود التحـــسين والتطوير، وإنما تكمن فردية الفرد فى طريقة ترتيبه للقيم الثقافية، وطريقة إعادته النظر فى ترتيب تلك القيم وتغيير ذلك الترتيب. وتسهم الاستراتيجيات التغريبيـــة للترجمة فى عملية إعادة النظر فى ترتيب تلك القيم، مهددةً الأوضاع القائمة بـــلا شك، ومعتمدةً عليها فى الوقت نفسه، إذ تتخذ مادتها من المواد الثقافية الموجـــودة سلفًا فى الثقافة المستهدفة.

قام التغريب عند شلايرماخر على اختيار نصوص معينة للترجمة (فهو يركز كما رأينا على النصوص الأدبية والفلسفية الموجهة بطبيعتها إلى النخبة المثقفـــة، ويُسقِط من حسابه غير ذلك من كتابات ترتبط بالعامـــة)، ووضـــع اســـتراتيجيات تضمن التفرد والاختلاف بحيث يلعب الناتج دورًا فعالاً فى الطعن فى هيمنة فرنسا الثقافية، لاسيما بين أفراد الطبقة الأرستقراطية، وكذا فى "فرز" المثقفين من غيرهم من خلال إقصاء الأنواع الأدبية التى يهتم بها القطاع الأعرض من جمهور القراء من أبناء الطبقتين: المتوسطة والعاملة. وكما يتضح ممـــا ســـبق، فـــإن مـــشروع شلايرماخر التغريبى هو مشروع جمع بين القومية والنخبوية، وهو مشروع يؤكـــد التفرد وخصوصية الأسلوب والجهد العقلى ولكنه يقر الدور الذى تلعبـــه العوامـــل الاجتماعية فى رسم ملامحه وتشكيله، مشروع تبرز شخصيته المستقلة عند مقارنة ما يقوم عليه من ممارسات بالممارسات التجارية البحتة :"فالمترجم النمطى عملـــه التجارة، أما المترجم الحق فمجاله الأساسى الأدب والفن" (ليفيفر١٩٧٧، ص٦٨).

خلاصة القول، يمكن الإفادة من مشروع شلايرماخر التغريبى فى مقاومة سيادة الشفافية بتجريده من أهدافه الإيديولوجية التى تحدده وتقيده بربطه بمفاهيم كالنخبوية الثقافية والتفوق العرقى. فعلى سبيل المثال، يلفت مشروع شلايرماخر الانتباه إلى أهمية الحرص فى اختيار النص عند الترجمة، فالنصوص التى تعمل الثقافة المستهدفة على إقصائها هى أكثر النصوص قدرةً على تغيير الأوضاع إذا ما تُرجمت إلى لغة تلك الثقافة، كما أن الاستراتيجية التى يزكيها شلايرماخر هى الاستراتيجية الخليقة بالاحتفاظ للنص المترجم بهويته كترجمة، إذ تقوم تلك الاستراتيجية على تلاعب الكاتب بالدال لا المدلول، ولا تكون الترجمة تغريبية إلا إذا عمل المترجم على الاقتراب من تلاعب الكاتب الأصلى باللغة قدر الطاقة فى الترجمة، يقول شلايرماخر: "كلما تابع المترجم الكاتب فى انعطافاته بدا النص أكثر أجنبيةً فى عين القارئ" (ليفيفر١٩٧٧، ص٧٨). وبالطبع، فإن إمكانية تطبيق هذه الاستراتيجية على النصوص الأجنبية المنتمية لأى مجال أو مبحث إنسانى ولأى موقف ثقافى مهما كانت خصوصيته أو موضوعه أمر مشكوك فيه، فالآراء والمفاهيم التى تطرحها محاضرة شلايرماخر هى استجابة للحظة تاريخية معينة، لذا فعلى المترجم أو المُنظِّر المهتم بالتغريب أن يعمل على تطوير تلك الآراء والمفاهيم بما يتناسب والموقف الثقافى الذى ينتمى له هو. ورغم ذلك فلا شك فى أن توصيات شلايرماخر لها قيمة عملية لا تُنكَر، فهى تعارض عملية إبراز المدلول على حساب الدال، تلك العملية التى تخلق الترجمات السلسة التى تعزز وَهْم الشفافية السائد، فشلايرماخر يؤمن أنه لا يمكن للترجمة أن تكون تغريبية إلا إذا اقتربت من طريقة لعب الكاتب بالعلامات اللغوية الدالة، وهو ما يمكن أن يتخذ أشكالاً عدة، بما فى ذلك التجريب من خلال استخدام لغة مفهومة ولكن أقل شيوعًا، وكذا الالتصاق بالنص الأجنبى. إذًا، فمحاضرة شلايرماخر توفر وسائل إرساء قاعدة مفاهيمية للثورة على سيطرة الشفافية فى الترجمة الأنجلوفونية، غير أن تلك السيطرة لم تقم فقط على نشر الاستراتيجيات السلسة وتأصيلها والترويج لها، بل قامت أيضًا على تهميش النصوص التى يمكنها أن تكون بذرة لنظريات وممارسات بديلة فى الترجمة، كمحاضرة شلايرماخر نفسها، فقد تجاهل مُنظِّرو الترجمة وممارسوها من أساطين الثقافة الأنجلوفونية محاضرة شلايرماخر إلا القليل منهم، ولم يُلتفَت إليها كنظرة جديدة للترجمة إلا مؤخرًا، فلم تُترجم إلى الإنجليزية إلا فى

عام ١٩٧٧[٦] بل إن مترجمها ، أندريه ليفيفر، قد شعر أنه من الضرورى إظهار تحفظه حيال مدى قيمة تلك المحاضرة فقال : "إن ما قاله شلايرماخر من وجوب أن تعطى الترجمة"نفس ملمس" النص الأصلى لهو أمر غريب" (١٩٧٧، ص٦٧). فقد آمن ليفيفر نفسه بأن الترجمة لا بد وأن تكون تقريبية كما ينصح "معظم المُنظِّرين" على حد قوله، وقد خص بالذكر فى هذا المجال نايدا، إذ اقتبس ما قاله نايدا فى نقده لشلايرماخر:

فى الواقع ما لدينا هنا هو دفاع جرىء لا يفتقد إلى المنطق عن الترجمة ضد ما نعرفه الآن "برطانة المترجمين"، أو ما يُعرف باسم "التعادل الاستاتيكى"، والذى ما زلنا نعانى منه إلى حد كبير رغم أن معظم المُنظِّرين يؤمنون بمبدأ التعادل الدينامى، الذى يرمى إلى "الطبيعية التامة للتعبير، ويحاول أن يربط المتلقى بطرائق سلوكية هى جزء من السياق الثقافى للغته".

(ليفيفر ١٩٨١، ص١١)[٧].

لا يبدو مبدأ الترجمة التغريبية الذى وضعه شلايرماخر غريبًا فى عين ليفيفر إلا لأن ذلك الأخير يفضل الخضوع للنظام السائد، أو للسلاسة، أو لما يسميه نايدا "الطبيعية التامة للتعبير"، وقد تزامنت سيادة السلاسة وتبوُّؤها مكانة الدستور فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور ذلك المصطلح الذى يستخدمه ليفيفر هنا وهو مصطلح "رطانة المترجمين" الذى وضع خصيصًا للإشارة إلى استخدام اللغة المستهدفة بطريقة لا تتفق والطرائق الشائعة لاستخدام تلك اللغة (كما يقول معجم أكسفورد الكبير)، ويميل ليفيفر إلى مبدأ نايدا للتعادل الدينامى الذى، ومع الاتجاه المتزايد إلى الاعتراف بأهمية شلايرماخر، يبدو كمحاولة فاشلة للتلطف فى وصف الترجمة التقريبية وما تقوم عليه من أهداف سياسية. ولأن المنهج التقريبى ضارب بجذوره فى الثقافة الأنجلوفونية كما رأينا فهو يحجب عن ليفيفر حقيقة مهمة، هى أن مسألة الرطانة تلك هى أمر شديد الخصوصية إذ يختلف باختلاف المنظور، فما تراه ثقافة ما كرطانة مقبوحة تراه أخرى كعنصر جمالى له وزنه وتأثيره، وعليه فإن تجاهل شلايرماخر وإسقاطه من قائمة المنظِّرين يعنى التمسك بصور التقريب المختلفة فى الترجمة اليوم، مما يحول دون التفكير فى طرائق أخرى للترجمة من شأنها مقاومة الشفافية السائدة.

(٢) الجدل النيومانى الأرنولدى

رغم كل ما تقدم فلا يجب أن ننسى ذلك العدد القليل من مترجمى القرن التاسع عشر الإنجليز الذين اختاروا التغريب قبل أن يعرف شلايرماخر طريقه إلى الإنجليزية بكثير، استجابةً منهم لبعض الأوضاع التى سادت الثقافة الإنجليزية فى ذلك الزمان،مثل فرانسيس نيومان (١٨٠٥ – ١٨٩٥). كان نيومان شقيقًا للكاردينال الإنجليزى، نال قسطًا هائلاً من التعليم والثقافة وعنَّ له أن يتحدى تقاليد الترجمة الإنجليزية فى خمسينيات القرن التاسع عشر حين قال: "إن ترجمة كاوبر لهوميروس هى ترجمة فاشلة تمامًا كترجمة بوب"، محاولاً لفت الأنظار إلى التجربة الألمانية، إذ قال: "إن الموقف الذى اتخذه الألمان حديثًا من الترجمة الشعرية يعكس اتجاهًا إلى المنطقية والعقلانية" (نيومان١٨٥١، ص٣٧١)[٨]، فصار بذلك رائدًا لقلة من المترجمين الفيكتوريين الذين اتخذوا التغريب لهم منهجًا فى مقاومتهم لسلطان السلاسة فى ذلك الزمان.

كان نيومان واحدًا من أساتذة الأدب الكلاسيكى فى كلية مانشستر الجديدة ، ثم فى كلية الجامعة بلندن، كما كان كاتبًا نشيطًا ذا اهتمامات متنوعة، فقد عالج فى كتاباته موضوعات اجتماعية ودينية وأكاديمية، كما كتب بعض التعليقات على النصوص الكلاسيكية (كمسرحيات أسيخيليوس ويوريبيديس)، ووضع معاجم ومسارد لفظية للغات ولهجات شرقية، كالعربية والليبية، وكتب سيرته الذاتية التى اتسمت بصبغة روحانية، وعددًا كبيرًا من الرسائل الدينية التى عكست تذبذب معتقده المسيحى واختلاطه بمعتقدات أخرى (فكتب، مثلاً، رسالة بعنوان: "المُعتقَد العبرانى كأساس مشترك للديانات اليهودية والمسيحية والمحمدية"). وقد ألقى أيضًا عددًا من المحاضرات التى بينت مدى اهتمامه بالقضايا السياسية المختلفة، فقد كان من دعاة الحكومة اللامركزية، وتأميم الأراضى، وإعطاء النساء حق التصويت، وإلغاء العبودية، كما انتقد الاتجاه الاستعمارى البريطانى ودعا إلى إصلاحات سياسية تتيح للمستعمرات المشاركة فى صنع السياسة البريطانية، ودعا أيضًا إلى النباتية فى "مقال عن الحمية"، وكذلك أهاب بالحكومة أن تقمع السُكْر فى أكثر من مناسبة وذلك لمنع البغاء والدعارة.

جمع نيومان فى كتاباته بشكل غريب بين إيمان ليبرالى سار جنبًا إلى جنب مع إيمان برجوازى بسلطة الدولة، وهو ما عكسته ترجماته، سواء التعليمية أو الشعبية. فقد نشر ترجمات لاتينية للآداب الشعبية استغلها فى دروس الترجمة التى كان يلقيها على تلاميذه بالجامعة (إذ كان يطلب منهم أن يعيدوا ترجمتها إلى الإنجليزية)، كان من بينها ترجمة لقصيدة "هاياواثا" التى كتبها لونج فيلو (١٨٦٢)، وترجمة لرواية "روبنسون كروزو" (١٨٨٤)، أما قراء ترجماته لهوراس (١٨٥٣) وهوميروس (١٨٥٦) فقد رآهم من غير المجيدين لليونانية واللاتينية، أو من هؤلاء الذين درسوا اللغتين بالجامعة ثم ما لبثوا أن امتنعوا عن متابعة الاطلاع على ما كُتب بهما، إما للانشغال أو للملل، فقال إن القارئ الذى يهمه هو "القارئ الإنجليزى غير المثقف" الذى يقرأ للترفيه عن نفسه، كالمهنى والتاجر، لكنه لم يُسقِط من حسابه قراء دكنز وثاكارى أيضًا (١٨٥٣، ص٣ ــ ٥).

وإذا ما قارنَّا نيومان بشلايرماخر لرأينا أنه قد جنَّد الترجمة لخدمة أهداف أكثر ديمقراطية من تلك التى انصبَّ اهتمام ذلك الأخير عليها، كما كان لأهدافه طابع تعليمى تثقيفى ولكنها، وبعكس أهداف شلايرماخر كذلك، قد قامت بوضوح على خلاف مع النخبة الأكاديمية التى أوْلاها المفكر الألمانى كل ثقته وتقديره. وقد قال فى محاضرته المسماة "حول علاقة المعرفة الحرة بالوجدان الأخلاقى": إن دراسة "الاقتصاد السياسى" تعلمنا احترام الاختلافات الثقافية التى تتصدى للإمبريالية والسيادة الطبقية:

> يبين الاقتصاد السياسى أن القوانين التى تمليها الأخلاقيات وتؤكد عدالتها هى نفسها التى تضمن الخير المادى والرفاهية لمختلف الأمم والطبقات، فهى ما يضمن ألا تمكِّن أية تدابير خبيثة الدولة من الازدهار على حساب الأجانب، وما يبين أن مصالح الطبقات المختلفة والأمم المتنوعة مرتبطة بعضها ببعض بحيث أن ما يحيق بمصالح أمة أو طبقة معينة من ضرر يؤثر تأثيرًا سلبيًا على غيرها، فالاقتصاد السياسى هو ما ينقذ الوطنى المتحمس من الوقوع فى شراك غَمط الأجنبى حقه بأن يريه أن ذلك سيكون ضد صالح ذلك الوطن الذى يحب.
>
> (نيومان١٨٧٤ ب، ص١٨ ــ ١٩).

كما حث نيومان على دراسة التاريخ، الأدبى والسياسى، لأن ذلك "يعمق معرفتنا بالبشرية وتفهُّمنا للمصالح الاجتماعية والسياسية" (المصدر نفسه، ص٨)، وأوضح أن ما نجنيه من تلك الدراسة لا يمكن تفعيله والإفادة منه إفادةً حقة إلا بإقرار الاختلاف الثقافى، ففى "أربع محاضرات عن الاختلاف بين التاريخ القديم والحديث" أكد نيومان إيمانه بالفكرة الميتافيزيقية التى تقوم عليها الحركة الإنسانية التنويرية، إذ يقول :"إن أهمية التاريخ تتوقف على تشابه الطبيعة البشرية الأبدى مع نفسها"، لكنه يعيد النظر فى تلك الفكرة فيخلع عليها صفة مادية تأخذ التغير التاريخى فى اعتبارها فيقول: "غير أنه من المهم أيضًا أن نكون واعين بالنقاط التى ينتهى عندها التشابه ويبدأ الاختلاف والتناقض، وإلا كان ما ندعيه من استيعاب للتاريخ وتطبيق للدروس المستفادة منه تطبيقًا عمليًا محض تحذلق خادع". (نيومان ١٨٤٧ أ، ص٥ ــ ٦).

وقد قادت رؤية نيومان للتعليم كمفهوم عملى فى المقام الأول ذلك المفكر إلى انتقاد فكرة التخصص الأكاديمى لأنه، فى رأيه، يحط من القيمة الاجتماعية للمعرفة. فقد أكد فى محاضرته التى افتتح بها تدريسه لمادة الآداب الكلاسيكية فى مانشستر أنه لا يدعو:

> إلى أى مما يقوم على الحصر والقصر والاستثناء والإقصاء، فالتخصص سيبدو أولاً كتطبيق لمنهج تقسيم العمل، لكنه فى الحقيقة لا يرمى إلى النفع العام وارتقاء المعرفة، بل إلى مصلحة الفرد.

(١٨٤١، ص٧).

ورغم أن نيومان قد كتب تلك المحاضرة خصيصًا لكى يبرر ما تحتله الكلاسيكيات من مكانة فى منهج تدريس الأدب، فهو يهاجم فيها احتقار المثقفين والأكاديميين للترجمة، ويصفه بأنه تعالٍ صِرْف يحط من شأن الأدب الكلاسيكى بتحجيم جمهوره، أى يؤدى إلى عكس ما يريده هؤلاء المثقفون، وفى ذلك ما فيه من سخرية. يقول:

> إنه لمن المهين لما أنتجه الأقدمون من تحف عظيمة أن نقول بأن كل ما لتلك التحف من روعة يزول ويتلاشى فى الترجمة، ومن التعالى الحقير أن ننكر

على القارئ غير المثقف حقه فى الاطلاع على أكبر قدر ممكن من تلك التحف الخالدة.

(المصدر نفسه، ص٩).

ولم يُعن نيومان بحديثه عن القصر والحصر والاستثناء هنا التخصص الأكاديمى وحسب، بل الإيمان بحكم النخبة الثقافية أيضًا. ومن الواضح أن طريقة الترجمة الوحيدة التى تتفق ومبدأ التعليم الليبرالى والإيمان بإقرار الاختلاف الثقافى اللذين تبناهما نيومان هى الطريقة التغريبية، فقد قال فى محاضرته التمهيدية إن للنصوص الأدبية أهميتها الخاصة فى إبراز الاختلاف الثقافى؛ لأن "الأدب يقوم على الخصوصية والتفرد، فهو شاهد على التنوع الذى يميز أبناء الأمم المختلفة ويؤيده" (١٨٤١، ص١٠). وفى مقدمته لترجمة الإلياذة فصل نيومان القول فى منهجه الذى يرمى به إلى معارضة ما وصفه "بالمبادئ التى أرى فيها خطأً فادحًا وتدميرًا للترجمة"، أو المبادئ التقريبية السلسة التى سيطرت على الثقافة الإنجليزية منذ القرن السابع عشر، يقول:

وأحد هذه المبادئ هو ذلك الذى يقول إنه يجب أن ينسى القارئ، قدر الإمكان، أن ما يقرؤه هو ترجمة، وأن يسيطر عليه وَهْم بأن ما يقرؤه هو عمل أصلى، ويعنى هذا المبدأ أن أيًا ما كان ذا لون أجنبى فهو غير مرغوب، بل هو عيب خطير، فعلى ما يبدو يجب على المترجم أن يسعى إلى محو كل ما يُعد خصيصة مميزة للنص الأصلى، إلا إذا تصادف أن كان بعض تلك الخصائص يتفق فى روحه مع شىء مألوف فى اللغة الإنجليزية، وأنا أختلف مع هذا المبدأ كل الاختلاف، فما أنشده هو العكس تمامًا، وهدفى هو التمسك بكل ما يبدو غريبًا فى النص الأجنبى، وكلما ازدادت غرابته ازددت تمسكًا به، سواء كان ذلك الغريب هو مسألة ذوق أو فكر أو أخلاق... فعلى المترجم الإنجليزى أن يرمى دائمًا إلى أن يتذكر قارئه أن العمل الذى يقرؤه هو محاكاة، بل وفوق ذلك أنه من مادة مختلفة، أو بعبارة أخرى أن النص الأجنبى هو نقيض ما نألفه فى لغتنا فى أغلبه.

(نيومان ١٨٥٦، ص١٥ – ١٦).

آمن نيومان أن وهم الأصالة الذى قام على خلط الترجمة بالنص الأصلى كان وهمًا يقوم دائمًا على التقريب، إذ يصهر النص الأجنبى فى بوتقة "المألوف والمعروف فى اللغة الإنجليزية"، لذا فقد دعا إلى منهج فى الترجمة يبرز ما بين النص الأصلى وترجمته من اختلافات عديدة، ويوضح استقلالهما النسبى عن بعضهما البعض، ويذكِّرنا دائمًا بأنهما قد كُتبا بلغتين مختلفتين وخاطبا أبناء ثقافتين مختلفتين. غير أن التخلى عن وهم الأصالة يعنى معارضة الخطاب السائد بسلاسته المعهودة، وعليه فقد كان نيومان واعيًا تمام الوعى بأن ترجماته كانت تقاوم اتجاهًا نحو التوحيد فرضته وشجعته صناعة النشر، يقول:

> فى أيامنا هذه تتصف عُدة الكتابة النثرية بالميكانيكية، فنجد المحررين والمصححين اللغويين يجهدون للالتزام بالقاعدة، (أية قاعدة، مادامت تنص عليها كتب النحو المعتمدة)، فينظرون إلى كل ما يمثل انحرافًا عن تلك القاعدة باستياء شديد، وعمومًا يبدو أن السهولة الجافة هى غاية طموح النحاة. فكل تعبير لا يصمد أمام اختبار المنطق، مهما كان معناه واضحًا، ومهما كان له من شواهد ونظائر تؤيده وتسوِّغ استخدامه، مُدان، وأى اختلاف بين العقل والعقل يجد له متنفسًا فى الأسلوب مكروه.

(المصدر نفسه، ص١٧-١٨).

وبما أن نيومان قد وضع منهجه التغريبى للتعامل مع النصوص الكلاسيكية فى الأساس، فقد تطلب التغيير عنده الاعتماد على لغة تجسد الهُوَّة التاريخية بين الماضى والحاضر، أى استخدام المهجور اللغوى. ففى مقدمته لترجمة هوراس انتقد ما قام به غيره من مترجمى هوراس من تحديث للنص اللاتينى فقال: "إلى الآن فشل مترجمونا بوجه عام، لا لافتقار إلى الموهبة أو التعليم، بل لإصرارهم على استخدام الأسلوب اللغوى الحديث خوفًا ألا يقبل القارئ المعاصر بغير ذلك" (١٨٥٣، ص٤). أما فى مقدمته للإلياذة فقد حدد ما يلزم من مهجور لغوى لترجمة هوميروس، فقال إن استراتيجيته تقوم على الموازاة بين الأطوار الأولى لليونانية والأطوار الأولى للإنجليزية. يقول: "بما أن لغة هوميروس هى لهجة يونانية لم تَعُدْ مستخدمة، فينبغى أن نعتمد على الساكسونية النورمانية قدر الإمكان وألا ندين لتلك العناصر التى ألفتها الثقافة الكلاسيكية فى ثقافتنا إلا بأقل القليل" (١٨٥٦، ص٤)،

كما التمس نيومان حلاً مماثلاً فى معالجته "لأسلوب" هوميروس، فهو يقول: "يشبه أسلوب هوميروس أسلوب البالادات الإنجليزية القديمة، وهو مـا يتعـارض أشـد التعارض مع أسلوب بوب وسَذبى وكاوبر المصقول" (المـصدر نفـسه، ص٤). وأوضح نيومان أيضًا أن ما يقلقه ليس "المشكلة التاريخية المتمثلة فـى اسـتخدام أسلوب من أساليب مرحلة سابقة من مراحل لغتنا، بل ما يقلقنـى هـو المـشكلة الفنية،أو إعطاء انطباع بالتقادم مع الإبقاء على يُسْر الفهم" (١٨٥٦، ص١٠)،لـذا فقد دعا إلى اصطناع المهجور اللغوى وعدم الاكتراث كثيرًا للدقـة التاريخيـة أو الاتساق بين أنواع المهجور اللغوى المستخدمة، قائلاً إن النتيجـة تكـون عندئـذ "قديمة فى طرافة" لا "قبيحة"، أى أن مهجور نيومان اللغوى هو نوع من الخطـاب الهجين، وقد تبدَّى ذلك على مستويات مختلفة إذ اتبعه المترجم فى اختياره للألفاظ والتراكيب والصياغة العروضية للترجمات، فعلى سبيل المثـال يفـسر نيومـان اعتماده على التقديم والتأخير فيقول إنه "ليس مجرد حيلة عروضية، بل هـو مـن متطلبات الأسلوب، فهو من ناحية يُستخدم للإيحاء بقِدَم النص، ومن ناحية أخرى، للتأكيد والتنويع" (المصدر نفسه، ص١١).

ولا يبرز الطابَع التغريبى لترجمة نيومان إلا فى ضوء المفاهيم الفيكتورية لما هو محلى وما هو أجنبى، ولذا فهو لا يرى أى تناقض بين انتقاده لمـن يقومـون بتحديث النصوص الكلاسيكية من المترجمين وبين ما قام به هو نفسه من تهـذيب لتلك النصوص، فقد أضفى عليها فى الترجمة لمسة من اللياقة الأخلاقيـة ، وهنـا تحديدًا تتعارض سلطوية نيومان البرجوازية مع التوجهات الديمقراطيـة لرؤيتـه للترجمة، يقول:

> حاولت جاهدًا لأن يلاقى ذلك الكتاب قبول أطهر سيدات إنجلترا، ولم أقبـل أبدًا بتجميل أى بيت ذى نوايا مفسدة، لا شك أن مثل تلك الأبيـات تعكـس حقائق مؤسفة عن العلاقات بين الجنسين فى روما فى عهد أغسطس قيصر، وهى حقائق لا تزيد فى بشاعتها عن كثير مما يثقل قلب مـدننا المـسيحية. وأعتقد أنه من المفيد أن نعرف هذا، ومهما يكن من الأمر فلم أحذف إلا أقل القليل من الإشارات، إذ لم ألجأ إلى الحذف إلا حين شعرت بأن لا أخلاقيـة المحذوف أكبر من فائدته التنويرية. وبوجه عام كان هدف هوراس الجمالى

أرقى من أهداف شعراء مثل كاتولوس أو بروبيتيوس أو أوفيد، ونتاج الذوق الراقى أقرب دائمًا إلى الأخلاقيات المهذبة.

(نيومان١٨٥٣، ص٦).

لم تطال التغريبيةُ الأخلاقياتِ فى ترجمات نيومان، وإنما اقتصرت على الخطاب الأدبى لتلك الترجمات فتمثلت فى اعتمادها على مهجور لغوى غريب كان "يَخْنَة" غنية من مختلف عصور الإنجليزية، تتجنب الاستخدام الشائع المعاصر وتجمع أنواعًا خطابية مختلفة فتفيد من الشعر والرواية، والآداب النخبوية والشعبية، بل وتتجاوز حدود الإنجليزية إلى الاسكتلندية. فعلى سبيل المثال، حَوَتْ ترجمته لهوراس كلمة viands (أطعمة أو مؤن) وهى كلمة شاعت فى أوائل القرن الخامس عشر فى كتابات الأدباء وغيرهم، فاستخدمها شكسبير كما استخدمها إدوارد هول فى مقالاته التاريخية، لكنها صارت فى ما بعد مفردة من مفردات المعجم الأدبى الفيكتورى فاستخدمها تينيسون وديكنز[٩]. ولم يتخط معجم نيومان الحدود التاريخية وحسب بل تخطى الحدود الفاصلة بين طبقات القراء المختلفة، فنجد مثلاً أن كلمة eld التى استخدمها نيومان فى ترجماته لهوراس قد ظهرت أولاً عند بايرون، ثم استخدمها والتر سكوت فى روايتيه: "الدير" (١٨٢٠) و"إيفانجلين" (١٨٤٧).

ويزداد اعتماد نيومان على المهجور اللغوى فى ترجمته للإلياذة بشكل خاص، وفى ذلك ما فيه من مخاطر، إذ يتحول المهجور اللغوى فى إلياذته من عنصر من عناصر المعجم الشعرى يمكن فهمه إلى عنصر معتم مستعصٍ على الفهم فى كثير من الأحيان.ولأن نيومان قد فطن لهذا، فقد ألحق بترجمته مَسْرَدًا من صفحتين لشرح معانى ما قد يستغلق على الفهم من ألفاظها، وهى لغتة أكاديمية ولا شك. عَكَسَ المسرد تنوع مصادر مهجور نيومان اللغوى وثراءها، إذ تطالعنا فيه على سبيل المثال كلمة callant (التى تعنى: شاب) والتى تنتمى للقرن الثامن عشر واستخدمها سكوت فى "ويفرلى" (١٨١٤)، وكلمة gride، التى ظهرت للمرة الأولى فى كتابات سبنسر، ثم استخدمها شِلِّى فى مسرحيته "بروميثيوس مقيدًا" (١٨٢١) وتينيسون فى قصيدة "الذكرى" (١٨٠٥)، وتعنى القطع طولاً وعرضًا فى نفس الوقت، كما اشتمل مسرده على كلمات bragly وbehight وbulkin وcholer

وemprize وfain وgramsome وhie وlife وnoisome وravin وsith وwhilom وwight وwend التى لا تدل على مدى ابتكارية معجم نيومان وحسب بل وتشهد على صعوبة ذلك المعجم التى تعيق الفهم فى كثير من الأحيان، بل إنه قد استعار بعض الألفاظ الاسكتلندية من برنز وسكوت كان من بينها skirl وsyne.

وبالطبع كان لخطاب نيومان التغريبى صداه، فقد ذكرت "فصلية لندن النقدية" ترجمته لهوراس فى مقالين نقديين من بين ما ذكرت من ترجمات الشعر الغنائى فى الماضى والحاضر. نُشر أول المقالين فى عام ١٨٥٨، فى حين نُشر الثانى عام ١٨٧٤، أى فصل بينهما حوالى خمسة عشر عامًا، ورغم ذلك فقد اتفق المقالان فى استهجانهما لاستراتيجيات نيومان، وأكد كاتباهما وجوب ترجمة هوراس بشكل يطمس البعد الزمنى الفاصل بين القارئ والأصل ويسهل فهم لغته، فجاء فى المقال الثانى:

> إن العيب الذى يسيطر على هذه الترجمة ويسود كل جزء من أجزائها هو استخدام المترجم تعبيرات قديمة غريبة بدلاً من الإنجليزية السهلة الحديثة، فنجده فى القصيدة الأولى يستخدم تعبيرات مثل Lydian eld وquirital mob، وفى مواضع أخرى نجده يستخدم tangled fields (أيًا كان معناها) وthe Sage thrice – aged .

(فصلية لندن النقدية ١٨٧٤، ص١٧).

وقد تخطى ذلك النوع من النقد حدود الانتماءات السياسية فوحَّد بين ذوى التوجهات السياسية المختلفة من النقاد، فلم تنفرد به فصلية لندن المعروفة بتوجهاتها المحافظة، بل ظهر ما يشبهه فى "مجلة النقد القومية" التى كان نيومان نفسه أحد كُتَّابها (سوليفان١٩٨٤، ص٢٣٧ – ٢٤٢)، فرغم أن الناقد الأدبى لتلك المجلة قد اتفق إلى حد ما مع نيومان قائلاً: "إن الأسلوب الذى يعكس قدرًا من العتاقة مرغوب، بل وضرورى عند ترجمة شاعر مثل هوميروس" (١٨٦٠، ص٢٩٢)، فقد عاد فانتقد منهج نيومان لانحرافه الشديد عن المألوف والشفاف:

> لا يسعنا إلا الاعتراف بأن المعجم اللفظى للسيد نيومان كان عتيقًا وغريبًا بلا داعٍ، فرغم أنه لم يسمح لنفسه باستخدام أية تعبيرات قديمة بحيث يستحيل فهمها فهو قد أسقط من اعتباره مسألة مهمة، وهى أنه ينبغى ألا تبدو الألفاظ

القديمة مصطنعة أو مُتكلَّفة، لأن ذلك يقود القارئ للتوهم بأن أسلوب الاصطناع والتكلف سمة من سمات أسلوب الأصل، وهى تهمة لا يمكن اتهام هوميروس بها بأية حال من الأحوال.

(المصدر نفسه، ص٢٩٢).

فالناقد كما هو واضح يفضل قراءة تسمح للنص الإنجليزى بأن يُرى كمعادل حقيقى لنص هوميروس، وتطمس هويته كترجمة، أى تنقض ما أراده الكاتب للألفاظ القديمة من الإيحاء بزيف أى انطباع بأصالة الترجمة. غير أن هذه الفقرة توضح أمرًا مهمًا هو أن ترجمة نيومان لم تَبْدُ تغريبية لأسلوبها القائم على المهجور اللغوى فقط ، بل أيضًا لأنها مثلت انحرافًا عن رأى أغلبية النقاد (فهوميروس هو أبعد شىء عن تهمة صعوبة الأسلوب التى يرميه نيومان بها بشكل غير مباشر هنا على سبيل المثال)، وهو ما يعكسه أيضًا قرار نيومان بشأن كيفية التعامل مع القالب الشعرى لأعمال هوراس التى ترجمها، فقد قرر نيومان ترجمة شعر هوراس إلى أبيات غير مُقفَّاة مع التنويع بين البحور الشعرية، متجاهلاً "رقى اللاتينية وموسيقاها، وجمال الأصل وعذوبته" كما تقول فصلية لندن (١٨٥٨، ص١٩٢، ١٨٧٤، ص١٨)، ولذا فقد بدت ترجمته "قديمة خشنة إلى حد ما"، بينما "تمتعت الترجمات المقفاة التى كتبها اللورد رافنز وورث والسيد تيودور مارتن بالأناقة السلسة وعذوبة الإيقاع" (١٨٥٨، ص١٩٢-١٩٣، ١٨٧٤، ص١٦، ١٩). فما أراده النقاد هو إيقاع سلس جميل الصورة يحاكى فيه الصوت المعنى فتولد قصيدة شفافة، وآمنوا أن هوراس كان ليتفق معهم فى أن:

الأستاذ نيومان يفاجئنا من حين لآخر بدفقات سلسة جميلة، كما فى المقطوعة التالية:

"Me not the enduring Sparta

Nor fertile-soile'd Larissa's plain

So to the heart has smitten

As Anio headlong tumbling,

Loud-brawling Albuneia's grot,

Tiburnus' groves and orchards

With restless rivulets streaming."

هناك شيء يشبه دفقة من الماء البارد اللطيف البرودة هنا، ولكن ماذا كـــان هوراس ليقول لو أنه عاد إلى الحياة فوجد نفسه ينشد هذين المقطعين ؟:

"Well of Bandusia, as crystal bright,

Luscious wine to thee with flowers is due;

To-morrow shall a kid

Thine become, who with horny front

designs amours and war. Budding new,

Vainly: since this imp o'the frisky herd

With life-blood's scarlet gush

Soon shall curdle thy icy pool."

إن هذا لتصعب قراءته، بعكس الأصل اللاتينى الذى تطرب له الأذن ويُـسر به الخيال.

(فصلية لندن النقدية ١٨٥٨، ص١٩٣).

قام تقييم النقاد السلبى للترجمة على تناقض يكـشف بوضـوح مـيلهم للقـيَم المحلية، فهم يدعون إلى ترجمة مُقفَّاة لنص لاتينى غير مُقفًـى ومـع ذلـك فهـم يصرون على أن التقفية تجعل الترجمة أقرب للأصل اللاتينى. كان النقاد يكرسون لسيادة الأدب الإنجليزى تكريسًا ذا صبغة نخبوية أكاديمية، فالآذان التـى تطـرب لنص هوراس الأصلى هى آذان قراء اللاتينية، غير أن النزعة القومية الإنجليزية قد تبدت أيضًا فى رؤية النقاد، إذ رأوا أن هوراس يجب أن ينـصهر فـى بوتقـة العَرُوض الإنجليزى التقليدى حتى تكون الترجمة مقبولة:

إن نبذ وسائل النَّظْم القديمة الشائعة التى نمت مع نمو لغتنا الشعرية واكتسبت من قوتها قوة، وتنحية آلاف الحيل الإيقاعية المألوفة المتوقعـة مـن وقـف وتكرار وتنويعات عروضية هى مصدر سحر الشعر الغنائى، وهجر كل ذلك

من أجل ضروب للنظم غريبة مخيبة للآمال يُعْوِزُها اتساق القافية وينقصها جمال التعبير لا يقوم به إلا حالم لا يسعى إلى إرضاء قرائه بل إلى إرضاء ذوق منحرف ذى نزوات غريبة.

(فصلية لندن النقدية ١٨٧٤، ص١٥).

ولا تخفَى علينا النبرة القومية فى حديث الناقد عن نمو اللغة الشعرية وارتباط طرائق النظم وحيله المذكورة بها ارتباطًا وثيقًا، وقد وصف هذا الناقد وأمثاله ترجمة نيومان بالانحراف لأنها لم تكن "إنجليزية" بالقدر الكافى، فقد ورد فى الفصلية نفسها التعليق التالى: "إنه لمطلَب قاسٍ ذلك الذى يطلبه المترجم من جمهور القراء، الذين لا ينشدون من القراءة سوى التسلية، حين يهيب بهم أن يحطموا كل تقاليد الإنجليزية فى مقابل الحصول على شىء جديد بالغ الجِدَّة ولا شك لكنه عادى خالٍ من الجمال" (فصيلة لندن النقدية ١٨٥٨، ص١٩٣).

ويمكننا القول بأن ما فعله نيومان قد وضع افتراضات النقاد وأفكارهم عما يريده القارئ الإنجليزى موضع اختبار ثم أثبت عدم صحة تلك الافتراضات والأفكار، ذلك أنه قد سلط الضوء على حقيقة مهمة وهى اختلاط جمهور القراء وتنوُّعهم قدر اختلاط خطاب نيومان وتنوع معجمه، فقد كانت الترجمات التغريبية التى وضعها نيومان تحديًا للمفهوم النخبوى للثقافة القومية الإنجليزية وطعنًا فيه، وهو ما يبدو إذا ما نظرنا إلى طريقة استقبال جمهور القراء لإلياذته، التى اختار لها قالبًا أثار الكثير من الجدل، وهو قالب البالاد العتيق؛ الأمر الذى دفع النقاد إلى مهاجمته والمترجمين إلى معارضته فى ترجمات عديدة للإلياذة استخدموا فيها ما رآه النقاد ملائمًا لذلك العمل ذى المكانة التاريخية والأدبية من قوالب، بل وجد الكثيرون فى ما فعله نيومان فرصة للترويج لآراء سياسية وثقافية مختلفة، وهو ما سوف نعرض له فى الفقرات التالية.

اختار نيومان قالب البالاد لأنه أراد "شعرًا عتيقًا وشعبيًا فى نفس الوقت"(١٨٥٦، ص١٢)، فقد آمن أن أسلوب هوميروس هو "أسلوب شعبى مباشر قوى، طريف جذاب لغرابته وقِدَمه، متدفق مهذار، حافل بالصيَغ والأدوات والعبارات التى يقحمها الكاتب فى منتصف الجملة للتأكيد، كما يعجُّ بالروابط النحوية الزمنية والمكانية والمنطقية" (المصدر نفسه، ص ٤). وقد عرَّف نيومان

الجانب الشعبى للنص اليونانى فى ضوء تاريخى، فقال إنه نتاج ثقافة شفهية قديمة فى طور بدائى من أطوار النمو الأدبى، أو: "مرحلة لم يكن عقل الأمة فيهـا قـد توصل بعد إلى التقسيمات الأدبية، فلم يكن قد عرف الفرق بين الشعر والنثر فـى ذلك الوقت" (المصدر نفسه وجنكنز ١٩٨٠، ص١٩٧ - ١٩٨)، غيـر أن نيومـان يوضح أيضًا أن لاختياره ذلك أساسًا معاصرًا فيقول: "سرنى أننى قد وقعت علـى البحر الشعرى الذى يقابل البحر السداسى الذى استخدمه هوميروس عند اليونـان المحدثين"، والذى يستخدمه هؤلاء فيما يُسمى "الملحمة اليونانية الحديثة" (المـصدر نفسه، ص٧ – ٨)، ولم تكن تلك الملاحم الحديثة التى عناها نيومـان بكلامـه إلا البالادات التى اعتاد نظمها قطاع الطرق الجبليون الذين حـاربوا مـع المقاومـة اليونانية ضد الإمبراطورية التركية فى القرن التاسع عشر(١٠).

لم يكن الأساس المعاصر الذى وجده نيومان لاختياره يونانيًا فقط، بـل كـان إنجليزيًا أيضًا، فهو يقول: "افتقر من كتبوا البالادات الإنجليزية قديمًا إلى ما يؤهلهم لتمثيل هوميروس من سُموّ وثراء، كما ابتعدوا كثيرًا عن معجمنا المعاصـر ممـا يحول دون فهم قرائنا لهم" (١٨٥٦، ص١٠)، ولذا فلكى يضمن نيومان لنفسه فهم عامة القراء فقد التفت إلى الرواية التاريخية والقصيدة السردية كمصدر لمعجمـه، فقد آمن أنه كان من الممكن أن يكون سكوت مترجمًا مثاليًا لهوميروس، غيـر أن نيومان قد تعمد أن تكتسى ترجمته طابعًا شفهيًا صريحًا، طابعًا إنجليزيًا غير مرتبط بالقلة المثقفة، فما لجأ إليه من تقديم وتأخير نحوى، على سبيل المثال، قـد قـرب الترجمة من الإنجليزية المعاصرة. يقول:

> إننا نستخدم التقديم والتأخير فى حديثنا العادى أكثر مما نستخدمه فى الكتابة، فكثيرًا ما نقدم المفعول به على الفعل، ونبدأ الجملة بـالخبر، لا المبتـدأ، أو نبتدئ بالنفى، أو نفعل ما يقربنا من الأسلوب القديم، الذى هو أسلوب طبيعى ومحلى كما يعرف كل ابن حقيقى لإنجلترا.
>
> (المصدر نفسه، ص١١).

فرؤية نيومان للأسلوب القديم قومية كما هى شعبية، وخاصةً إذا ما تذكرنا أن معجم نيومان لم "يَدِنْ للعناصر الكلاسيكية التى ألقاها التعليم فى الإنجليزية إلا بأقل

القليل" (المصدر نفسه، ص٦)، وقد تعارضت "الصيغ القديمة الطراز" مع الاستخدام الصحيح للغة كما حدده الأكاديميون:

لقد استعار الأساتذة للإنجليزية أسلوبًا نحويًا لاتينيًا لم يحظ بشعبية كبيرة فى رأيى رغم مرور وقت طويل على دخوله الإنجليزية، وهو أسلوب استكمال صيغ المقارنة بضمائر الفعلI وhe وshe...إلخ بدلاً من ضمائر المفعول، أما أنا فلا أستمع إلى الحديث الإنجليزى البسيط إلا وأزداد اقتناعًا بأن الكلمات me وthee وhim...إلخ ليست فقط حالة المفعول به، بل هى أيضًا الأشكال المستقلة للضمير، مثلها مثل الضمائر الفرنسية toi وmoi وlui فحين يُسأل الفتى أو الفتاة السؤال التالى: "من هناك؟"، فهو يجيب me، ويظل متمسكًا بتلك الإجابة حتى يوبخه الكبار ويأمروه باستخدام I. وقد انتصر أرباب اللاتينية وأساتذتها فى النثر، أما فى الشعر فلا بد لى أن أثور إذا ما أردت لما أكتبه أن يبدو شعبيًا قديمًا.

(المصدر نفسه، ص١٠- ١٢).

كان "الشعبى" فى ترجمة نيومان إحياء لقالب قديم ذى مضامين إيديولوجية متعددة، فقد ارتبط القالب اليونانى الذى أفاد منه نيومان بحركة قومية كان هدفها تحقيق الاستقلال السياسى وإنهاء السيطرة الأجنبية (أو بالأحرى حركة إجرامية قامت "على هامش" الحركة القومية وساندتها)، كما استمد ذلك القالب قوته وفاعليته من ثقافة إنجليزية قومية ولا شك ولكنها تعكس طبقات ومراتب من القيم تمثل التقسيمات الاجتماعية التى ينتظم فيها أبناء تلك الثقافة، وقد فطن نيومان لذلك فوجه اهتمامه إلى الجانب الديمقراطى من تلك الثقافة، باستخدامه للمهجور اللغوى المرتبط بالطبقات الشعبية من جمهور القراء وما يجذب تلك الطبقات من أنواع أدبية لا تلاقى من الأكاديميين، النخبويين، إلا النبذ والإقصاء، كما رأى فى البالاد "القالب الشعبى الإنجليزى" (نيومان ١٨٥٦، ص٧).

لم تلق ترجمة نيومان للإلياذة إلا اهتمامًا قليلاً من الدوريات الأدبية، حتى قرر ماثيو أرنولد، بعد سنوات من نشرها، أن يهاجمها فى سلسلة من المحاضرات كان عنوانها: "عن ترجمة هوميروس" (١٨٦١)، وقد وصف أرنولد، الذى كان فى ذلك الوقت أستاذًا للشعر فى جامعة أكسفورد، تلك المحاضرات قائلاً: إنها "محاولة

لإرساء الأسس السليمة التى يجب أن تقوم عليها أية ترجمة لهـــوميروس"، وهـــى الأسس التى تعارضت كل التعارض مع أسس نيومان (أرنولـــد١٩٦٠، ص٢٣٨)، فقد أراد أرنولد للترجمة أن تتجاوز الاختلافات اللغويـــة والثقافيـــة،لا أن تبرزهـــا وتجسدها، ولذا فقد أعلى من شأن الشفافية، مستخدمًا لغة صوفية غريبة فى وصف عملية التقريب ووضعها فى إطار من التسامى، إذ يقول:

يقول كولريدج، بلغته الغريبة، فى حديثه عن اتحاد الروح البشرية بـــالجوهر الإلهى إن ذلك الاتحاد لا يحدث إلا:

حينما يستحيل الضباب العكر

الذى يحجب الله عنك

شفافيةً نقيةْ.

وهو ما ينطبق على اتحاد المترجم بالأصل، والذى هو السبيل الوحيـــد لإخراج ترجمة جيدة، إذ يجب أن يستحيل الضباب العكر، ضباب غرابة طرائق التعبير والتفكير والإحساس الذى قد يخلقه المترجم إلى شـــفافية نقية.

(المصدر نفسه، ص ١٠٣).

تعكس كلمات أرنولد والصورة التى يستخدمها هنا رؤية ميتافيزيقية أفلاطونية مسيحية، فالتعادل الدلالى التام يبدو ممكنًا، وهو التعادل الذى تتحـــول فيـــه كـــل الظروف المادية التى تتم الترجمة فى ظلها (أى قيم اللغة المستهدفة المحلية التـــى تؤثر فى عمل المترجم والنص المترجم على حد سواء) إلى ضباب عكر لا بد لـــه وأن ينقشع، فى حين يصير للنص اليونانى الأصلى كل القداسة. غير أن أرنولد لم يرفض جميع القيم المحلية، بل كان فى الواقع يرسخ تقاليد الترجمة الإنجليزية التى أرسى قواعدها دنام ودرايدن وتيتلر وفرير، داعيًا إلى المنهج التقريبى الحر ومـــا يسفر عنه من ترجمات سلسة مألوفة تحترم القيم الأخلاقية البرجوازية ، ذلك التقليد الذى يختفى فيه الاختلاف بين النص الأجنبى والثقافة الإنجليزية على يد المترجم، الذى يجب أن تعكس ترجمته قراءة للنص الأجنبى تتفق ومعايير الإنجليزية الأدبية وتقتصر على تفسير واحد محدد للنص الأجنبى، يقول أرنولد:

من أهم ما يميز هوميروس بساطته ووضوحه وطبيعية أفكاره، حتى إنه يتوجب على المترجم الساعى إلى الحفاظ على تلك الخصائص أن يضحى بلا تردد بالأمانة اللفظية إذا ما دعت الحاجة إلى ذلك، فهذا أفضل من ترجمة حرفية ولكنها غريبة شاذة.

(أرنولد ١٩٦٠، ص١٥٧-١٥٨).

فى إطار رؤية أرنولد لا يتحدد ما يجعل الترجمة مألوفةً طبقًا للشفافية والسلاسة وحسب، بل طبقًا للقراءة الأكاديمية السائدة لهوميروس والتى يقرها أساتذة جامعات إيتون وكمبريدج وأكسفورد، بل إن أهم نقاط الخلاف بين نيومان وأرنولد قد تمثلت فى إيمان ذلك الأخير بأن قراء النص اليونانى فقط هم المؤهلون لتقييم الترجمات الإنجليزية، فمرجعية أرنولد هى "حكم الأساتذة الأكفاء على مدى نجاح الترجمة فى إعادة إنتاج تأثير الأصل فى رأيه" (١٩٦٠، ص٢٠١). وطوال المحاضرات المذكورة نجد أرنولد يتحدث عن "تأثير الأصل" المزعوم بأسلوب تقريرى، فهو مثلاً يقول: "نقلات هوميروس سريعة، وكلماته وأسلوبه يتسمان بالوضوح، وأفكاره بسيطة، وطريقته راقية" (المصدر نفسه، ص٤١). وإذ يأخذ أرنولد بتلك القراءة الأكاديمية لهوميروس فهو يقول إن مترجمى هوميروس، فى الماضى والحاضر، "قد فشلوا فى ترجمته"، فمثلاً فشل جورج تشابمان لما "تميز به الإليزابيثيون من إغراق فى الخيال لا علاقة له من قريب أو بعيد بأفكار هوميروس ومشاعره البسيطة المباشرة"، أما بوب ففشل بسبب "أسلوبه الأدبى المصطنع، والذى لا علاقة له أيضًا من قريب أو بعيد بطبيعية هوميروس وبساطته"، وفشل كاوبر أيضًا، والسبب "أسلوبه المعقد المحكم الذى تَمَثَّل فيه ملتون، والذى يبعد كل البعد عن التدفق السريع لشعر هوميروس"، وأخيرًا، فشل نيومان لأن "أسلوبه يفتقر كل الافتقار إلى الرقى، فى حين أن أسلوب هوميروس هو الرقى كله" (المصدر نفسه، ص١٠٣). فقد كانت ترجمة نيومان تغريبية لأنها، باعتمادها على المهجور اللغوى، قد انحرفت عن القراءة الأكاديمية لهوميروس:

لماذا تُعد أبيات السيد نيومان مَعِيبة؟ إنها معيبة لأنها، أولاً، استخدمت تعبيرات سيئة مثل O gentle friends و Eld و in sooth و sith و-man و ennobling و any-gait و advance و liefly و sly of foot، صحيح أن بعضها

يقل عن غيره فى درجة السوء ولكن كلها سيئة فى النهاية لأنها جميعها كما يستخدمها المترجم تثير فى العالم المثقف،وهـو الوحيـد المؤهـل للحكـم عليها،أقول وأؤكد بكل جرأة أنها تثير فى البروفيسير طوماس أو البروفيسير جاوت شعورًا يختلف تمامًا عن ذلك الذى تثيره فيهما كلمـات هـوميروس الأصلية التى تحاول تلك التعبيرات الغريبة أن تكون ترجمات لها.

(المصدر نفسه، ص١٣٣).

استند أرنولد فى نقده لترجمة نيومان على رؤية نخبوية للثقافـة الإنجليزيـة، فلكى يوضح أرنولد ما يقصده بانطباع الأُلْفة الذى يشعر به المثقف حيـال الـنص اليونانى فقد ساق أمثلته من التعبيرات الإنجليزيـة التـى يـصفها بالبـسيطة، أو التعبيرات التى يسهل فهمها لشفافيتها، وهى تعبيرات تعكس تمركزًا حول الـذات الإنجليزية ورؤية نمطية عرقية للثقافات الأجنبية، كما يتضح من الفقرة التالية:

يألف المثقف تعبيرات اليونانية أُلفته لتعبيرات لغته الإنجليزية، فلا يداخله من الشعور بالاستغراب عند قراءة تلك التعبيرات أكثر مما قد يداخله حين يقـرأ فى كتاب إنجليزى تعبيرات مثل "الهمجى المصبوغ" أو "الهولندى البارد".

(المصدر نفسه، ص١٢٣).

رأى أرنولد أن ترجمة نيومان تكشف عن حاجة الثقافة الإنجليزية الماسَّة إلى نخبة أكاديمية تُرْسى أسس الثقافة القومية:

أعتقد أننا فى إنجلترا، بسبب افتقارنا إلى الأكاديمية وبسبب طبيعتنا العقليـة التى هى أصلاً السبب فى عدم قيام تلك الأكاديمية، ليس لدينا ما أسميه القوة الجماهيرية للرأى الأدبى الصحيح، تلك القوة التى تملك، فى حدود معينـة، حِسًّا تجاه ما هو صحيح وما هو خاطئ، ما هو جيد وما هو سيئ، قوة تعيد رجالات الثقافة والفكر إلى مـسارهم الـصحيح إذا مـا انتحـوا بقـدراتهم وامتيازاتهم مَنْحًى غير قويم، وغياب تلك القوة هو ما يـؤدى إلـى غلبـة المناحى غير القويمة تلك والتى تؤدى بدورها إلى انحراف الآراء، بدلاً مـن تقويم تلك المناحى بصحيح الرأى.

(المصدر نفسه، ص١٧١ – ١٧٢).

رأى أرنولد أن للمترجمين من أمثال نيومان وظيفة اجتماعية هى "تصحيح" القيم الثقافية الإنجليزية بإعادتها إلى حظيرة "صحيح الرأى".. الرأى الأكاديمى المثقف. وقد كانت الترجمة فى رأى أرنولد وسيلة دعم وتعزيز للنخبة الثقافية، وسيلة لمنح تلك النخبة السلطة الثقافية القومية، وهو ما تطلب فرض قيم المثقفين والأكاديميين على القطاعات الثقافية الأخرى، بما فى ذلك عامة القراء على تنوعهم واختلاف شرائحهم، أولئك الذين أراد نيومان الوصول إليهم. وقد قامت النخبوية فى مفهوم أرنولد للثقافة القومية الإنجليزية على إقرار بالتقسيم الاجتماعى القائم وإيمان بعدم جواز تخطى ذلك التقسيم بحال من الأحوال: "فلا يمكن مقارنة انطباع القارئ المثقف وانطباع القارئ العادى بدقة من الناحية العملية" (المصدر، ص٢٠١)، وقد آمن أرنولد بأنه ثمة سبيل لتخطِّى الفجوة بين انطباع القارئ العادى وانطباع القارئ المثقف ... هو محو انطباع القارئ العادى تمامًا.

كان هجوم أرنولد على ترجمة نيومان هو قمع أكاديمى للأشكال والأنواع الثقافية الشعبية التى ارتكزت عليها قراءة مغايرة لهوميروس، الذى يبدو فى عين أرنولد أديبًا نخبويًا، فهو "الرقى كله" كما تقدم، وهو "أحد سادة الأسلوب الرفيع"، بينما كان هوميروس الذى قدمه نيومان فى ترجمته شعبيًا بل "يفتقر إلى أى نُبْل أو رُقِىّ" على حد قول أرنولد، لذا يصر أرنولد على أن:

> أسلوب البالادات وأوزانه وبحوره لا يلائم هوميروس على الإطلاق، فأسلوب هوميروس وإيقاعه راقٍ وقوى فى الوقت نفسه، أما أسلوب البالادات وإيقاعها فهو إما مرح لَعُوب (أى غير راقٍ)، أو روتينى رتيب (أى غير قوى).

(أرنولد١٩٦٠، ص١٢٨).

رفض أرنولد استخدام أسلوب البالادات فى تناوله لترجمة تشابمان، كما رفض ذلك الأسلوب فى كتاب د/وليم ماجين الذى أسماه "بالادات هوميروس وكوميديات لوشيان" (١٨٥٠)، وطبعًا رفضه فى ترجمة نيومان كما تقدم لأنه وجده "مألوف أكثر مما ينبغى" أو "مبتذل" و"ذو نبرة تنخفض كثيرًا عن نبرة هوميروس" (المصدر، ص١١٧، ١٢٤، ١٥٥). ولكنه خص استخدام نيومان للمهجور اللغوى بانتقاده لأنه رأى أنه يحط من شأن النص اليونانى المقدس بتضمُّنه تعبيرات

شكسبيرية دارجـــة مثـــل To grunt and sweat under a weary load، فـــى تقـــزُّز برجوازى طالما ميز نزعة أرنولد النخبوية الأكاديمية:

طالما استخدم المترجم تعبيرات مثل sweating وgrunting فى وصـــفه لمـــا ينزل بأبطال هوميروس العظماء من فواجع فهو "يُنَيْمِن" النص بشكل صادم مؤذٍ، فقد كان عليه أن يكون راقيًا، ولا يعفيه من ذلـــك الواجـــب أى عـــذر يسوقه، كأن يقول مثلاً إنه كان يحاول بذلك أن يبدو طبيعيًا وبسيطًا.

(المصدر نفسه، ص١٥٥).

كانت رؤية أرنولد لما آمن به من "رقى" هوميروس كأهم شىء فى شعر ذلك الشاعر جزءًا لا يتجزأ من خطة استغلال النص اليونانى لصالح المثقف والأكاديمى وإقصاء الشعبى، فقد أوضح أرنولد أن لقالب البالاد مساوئه إذا ما أخـــذنا القـــارئ الأمريكى فى الاعتبار، إذ إن البالاد يذكّر ذلك القارئ "بلحن النشيد الأمريكى يانكى دودل وله ما له من تداعيات سيئة" (المصدر، ص١٣٢)، ورغم أنه قد قال إن مـــا يراه مناسبًا لهوميروس من البحور والأوزان هو البحر السداسى، فقد عاد وقال إن السداسى الذى عناه ليس ذلك الذى استخدمه لونجفيلـــو فـــى قـــصيدته "الظريفـــة" "إيفانجلين"، بل السداسى الذى يستخدمه "رئيس كلية إيتون الجهبـــذ د/ هـــاوترى"، الذى لم يكن فقط "أحد أهم المؤهلين للحكم على ترجمات هوميروس ولا شك"، بل أيضًا واضع كتاب عنوانه: "ترجمـــات البحـــر الـــسداسى الإنجليزيـــة" (١٨٧٤) (المصدر نفسه، ص١٤٩ – ١٥١). كانت أية ترجمة إنجليزية لهوميروس مُهِينـــة فى نظر أرنولد وذلك لتبجيله وتقديسه للنص اليونانى، لذا لم يكن من الغريـــب أن يرى المزيج الذى يستخدمه نيومان (من تعبيرات دارجة وتعبيـــرات قديمـــة بـــل وترجمة حرفية فى بعض الأحيان) كنبت غريب يبعد القارئ عن النص:

يترجم السيد نيومان خاتمة الكتاب التاسع عشر والتى يخاطب فيهـــا أخيـــل البطل جواده كالتالى:

"Chestnut! Why bodest death to me? from thee this was not needed.
Myself right surely know also, that't is my doom to perish,
From mother and from father dear apart, in Troy; but never
Pause will I make of war, until the Trojans be glutted."

He spake, and yelling, held affront the single-hoofed horses.

يدعو السيد نيومان خانثوس باسم chestnut، ويدعو باليوس spotted وبودارجا spry-foot، وتأثير هذا هو نفسه ما يقع إذا ما دعونا الآنسة نايتنجيل بمدموازيل روزينجول، أو السيد برايت بمسيو كلير!وغير ذلك كثير، من مثل yelling وheld affront وsingle-hoofed وهو، باختصار، ما فيه كل القصور والبعد عن الأصل.

(المصدر نفسه، ص١٣٤).

يختتم أرنولد الفقرة "باختصار"، وفى الواقع إن ذلك "الاختصار" الذى هو عادة أرنولد من أبرز المظاهر اللاديمقراطية التى تميز نقده، فهو يرفض تعريف مفهوم "الرقى" الذى يتكلم عنه كثيرًا ويؤمن به كأَميَز ما يميز القراءة الأكاديمية لهوميروس وأهم مبررات دعوته لقيام الأكاديمية القومية (أى أنه، باختصار، يبنى عليه كل نظريته)، إذ يقول: "إننى لا أهدف إلى تحديد القواعد التى يمكن من خلالها تحقيق الرقى، فذلك الرقى هو أمر نشعر به ولكننا لا نلمسه، هو أمر يستعصى على التقعيد والتحديد، فهو دون غيره أكثر ما يعتمد على الشخصية الفردية للفنان" (١٩٦٠، ص١٥٩). فقد اتفق أرنولد مع تيتلر فى شعوره بأهمية وجود مرجعية ثقافية تحدد الطريق "الصحيح" لترجمة هوميروس، ولكن العناصر الديمقراطية فى مخططه القومى كان أساسها مفهوم جمالى فردى، انطباعى فى المقام الأول، فهو يقول: "توافر الأسلوب الرفيع أو غيابه فى الترجمة هو أمر نشعر به" (المصدر نفسه، ص١٣٦). فبعكس تيتلر، لم يستطع أرنولد أن يتقبل بسهولة فكرة وجود "منطق وذوق سليم" عالمى لأنه يرى أن قراء الإنجليزية قد صاروا مختلفين اختلافًا كبيرًا فيما يتعلق بمستواهم الاجتماعى والثقافى، لذا فهو يتحول عن هؤلاء إلى النخبة الأكاديمية فيخولها مهمة فرض أهدافه الثقافية على الأمة، فكما يقول تيرى إيجلتون: "ليست أكاديمية أرنولد محيطًا عامًا، بل هى وسيلة دفاع يستخدمها ضد الجمهور الفيكتورى الحقيقى" (١٩٨٤، ص٦٤، وانظر أيضًا: بولدك ١٩٨٣، ص٢٩ – ٣١).

استمد الأسلوب الرفيع أهميته عند أرنولد من دوره الفعال فى الترسيخ لفكرة الفردية، وقدرته على طبع الجماعات الاجتماعية الأخرى بالقيم الثقافية الأكاديمية ،

فهو "يمكنه تشكيل الشخصية، وهو تثقيفى تنويرى... فالقلة التى تجيد ذلك الأسلوب ... بإمكانها الرقى بالإنسان وتغييره من حالته الخام إلى أرقى الحالات" (أرنولد١٩٦٠، ص١٣٨ – ١٣٩)، ولكن لأن رقى هوميروس هو أمر يُحس ولا يوصف بالكلمات، ولأنه أمر يعتمد على الشخصية الفردية الفريدة للكاتب — فهو تعسفى لا يقوم على المنطق فى إطار فكر أرنولد، وفى النهاية تنقض الفردية التى تقوم عليها نظرية أرنولد تلك السلطة الثقافية التى يخولها الأكاديمية بأن تجنح إلى التناقض، فأرنولد يربط رقى هوميروس بالشخصية الفردية فى علاقة غير واضحة المعالم كما رأينا، لكنه يدين نيومان لا لشىء إلا لفرديته التى تعكسها ترجمته لهوميروس، فهو يرى أن نيومان قد انغمس فى "نزوة فردية" هى سمة مؤسفة للشخصية الإنجليزية، فيقول: "إن عيب العقل الإنجليزى القاتل الذى يَصِمُ أدبنا للأسف هو الغرابة والعشوائية" (المصدر نفسه، ص١٤٠).

وقد استاء أرنولد كثيرًا بسبب محاضرات نيومان، فنشر فى نهاية العام كتابًا كاملاً يرد فيه على مناوئه، وقد ضمَّن مقدمة هذا الكتاب شرحًا مفصلاً لأسباب اتجاهه إلى التغريب، فهو يستهل حديثه قائلاً إن هدفه الوحيد هو "جلب هوميروس إلى القارئ العادى غير المثقف" (١٨٦١، ص٦). وقد شكك نيومان فى السلطة التى خوَّلها أرنولد الأكاديميين فى إطار عملية بناء الثقافة القومية، موضحًا أن بريطانيا أمة متعددة الثقافات ومهد لقيَم مختلفة، ومؤكدًا انحيازه فى هذا المضمار إلى غير الأكاديميين رغم انتمائه الأكاديمى:

> إن المثقفين هم قضاة الثقافة، أما فى مسائل الذوق فإن المتعلمين العاديين، أى غير المثقفين، هم القاضى الوحيد الذى أتوجه إليه، وليس للمثقفين كجماعة الحق فى إصدار حكم نهائى فى قضايا الذوق فى محكمتهم، فما بالنا بمثقف واحد؟
>
> (المصدر نفسه، ص٢).

ويوضح نيومان أن اختلاف جمهوره عن هؤلاء الذين يتحدث عنهم أرنولد طوال الوقت هو ما جعله يرفض القوالب الشعرية التى يدعو إليها أرنولد وأمثاله، كالبحر السداسى، فيقول:

إن القارئ العادى لينظر إلى البحر السداسى، مهما كانت جودة ما كُتب به وأيًا كان كاتبه، كنثر غريب قبيح. إن السيد أرنولد يحتقر مخاطبة الذوق الشعبى، وهذا شأنه! ولكن ما دمنا اتخذنا غير المثقفين جمهورًا لنا فلا يمكننا أن نحتقرهم، ولذا فقبل أن أغامر بالطباعة سعيتُ إلى التأكد من مدى تقبل النسوة غير المثقفات والأطفال لشعرى، وأفخر بأن أقول إن هؤلاء قد أثنوا على ترجمتى جميل الثناء، بل كان العمال يستعلمون عنها بشغف شديد بغير أن يعرفوا هوية المترجم.

(المصدر نفسه، ص١٢ – ١٣).

وقد قاد هذا الاستطلاع لرأى القراء نيومان إلى اختيار قالب البالاد الذى يصفه وصفًا يبدو فيه تحديه لأرنولد واضحًا؛ إذ يقول: "إنه قالب راقٍ أساسًا، قالب شعبى ذو إمكانات عظيمة" (المصدر، ص٢٢). كما يؤكد رد نيومان على أرنولد المضمون الإيديولوجى شديد الخصوصية لمشروعه، فهو يوضح أن هدفه من إنتاج ترجمة شعبية وقومية فى الوقت نفسه يتحقق بالنسبة له فى ذلك الخطاب الأدبى القائم على المهجور اللغوى الذى يستخدمه فى الترجمة، والذى يقاوم ما حاوله المثقفون دائمًا من تدجين للنص الأجنبى وتسخيره لخدمة الشفافية وترسيخ سيادتها فى الإنجليزية، يقول نيومان:

ينبغى على مثقفى إنجلترا أن يقفوا ضد تلك البدعة المزدوجة القائلة بأن الشعر الأجنبى كله، أيًا كان نوعه، يجب أن يُترجم إلى لهجة إنجليزية واحدة، وأن تلك اللهجة المختارة يجب أن تقترب كل الاقتراب من النثر البليغ المصقول فى اختيار الألفاظ وترتيبها داخل الجملة.

(المصدر نفسه، ص٨٨).

يعود نيومان إلى تأكيد إيمانه بأن الترجمة يجب أن تضم أنواعًا مختلفة من الخطاب الأدبى الشعبى شريطة أن تلعب تلك الأنواع الخطابية المختلفة دورًا تغريبيًا، وهو ما ينطبق على لغة إلياذته التى تخلق مسافة زمنية بين القارئ والترجمة، وتنبذ السلاسة كى تجسد "العتيق، والفَظّ، والصخّاب فى نص هوميروس" (المصدر، ص٢٢). ولأن رؤية نيومان التاريخية قامت على نموذج غائى للتطور الإنسانى ومفهوم ليبرالى للتقدم، فقد شعر بأن هوميروس "لم يكن

قديمًا فقط مقارنةً ببركليز، بل هو قديم فى المطلق، هو شـاعر عـصور بدائيـة" (المصدر نفسه، ص٤٨)[١١]. ويقر نيومان بأنه من الصعب تجنـب الحكـم علـى الثقافات الأجنبية القديمة طبقًا لمعايير النخبة الفيكتوريـة (سـواء البرجوازيـة أو الأكاديمية)، تلك المعايير التى ميزت هذه النخبة عمن سواها سواء داخل إنجلترا أو خارجها، فيقول:

لو أن هوميروس كان حيًا بيننا ينشدنا شعره لأحدثت فينا أبياته بادئ الأمـر نفس الأثر السار الذى يحدثه لحنٌ بسيطٌ أنيقٌ يعزفه أفريقـى مـن سـاحل الذهب، غير أنه بعد سماعنا عشرين بيتًا فسوف نبدأ فى التذمر مـن تلـك البساطة، وسوف نحكم على الأسلوب بأنه لا يدانى أوزاننا الخطابية، تمامًـا كموسيقى بندار بالقياس إلى موسيقانا الحديثة الرديئة.

(المصدر نفسه، ص١٤).

غير أن نيومان يصر على وجوب تحجيم تلك النظرة المتمركزة حول الـذات وما يصدر عنها من أحكام على الآخر، أو تلافيها تمامًا، فهو يقول :"إن توقع النقاء والرهافة التى تطرب البشر على اختلافهم من شاعر ينتمى إلى مرحلة بدائية مـن تاريخ الحضارة، هو قمة الافتقار إلى المنطق وتجاهل التسلسل التاريخى الطبيعى" (المصدر، ص٧٣). وأفاد نيومان من تلك الرؤية التاريخية فى إثبات ما يرتكبه نقاد مثل أرنولد من انتهاك لمبدأ العقل العام العالمى حين يستخدمون هذا المبـدأ فـى تبريرهم لاختزال النص اليونانى، يقول:

لا يرى هوميروس الأشياء بنفس النِّسَب التى نراها بها، لـذا فـأى حـذف لاستطراداته (أو "خروجه عن الموضوع") بهدف خلـع "التـوازن الـلازم والصحيح" على طريقة عرضه للأفكار (على حد قول السيد أرنولد) يعنـى أننا نفرض عقولنا الميالة إلى المنطق والمنطقية على عقلـه البكـر الـذى لا تقيده قيود المنطق والمنطقية.

(المصدر نفسه، ص٥٦).

ويبدو من هذه الفقرة أن منهج نيومان الليبرالى التاريخى لا يدع مجالاً للـشك فى أن النخبة الاجتماعية الفيكتورية هى بالفعل أرقى مراحل التطور البشرى، وهو ما يدعمه أيضًا تشبيه غير المثقفين ضمنيًا بسكان المستعمرات الذين ارتبطوا دومًا

بالبدائية فى أعين الفيكتوريين (كما فى الفقرة التى تحدث فيها نيومان عن ساحل الذهب، تلك المستعمرة البريطانية)، وهو ما يكشف عن جانب سلطوى (بل عِرقى) فى التوجه الشعبى الذى يتبناه نيومان (وهو ما يقربه خطوةً من أرنولد)، غير أن ذلك المنهج التاريخى هو نفسه ما أتاح لنيومان ترقية حسه التاريخى الأدبى وتطوير مشروع ترجمة يحافظ على الاختلاف الثقافى للنصوص الأجنبية ويقر تشعب أنواع الخطاب الأدبى الإنجليزى وتعدُّدها، فهو يقول: "لا شك أن كل بيت كتبه هوميروس كان يبدو قديمًا فى عين سوفوكليس، غير أن شعور ذلك الأخير بأجنبية وقِدم هوميروس لم يزد بأية حال من الأحوال عما يشعر به القارئ الإنجليزى المعاصر حين يقرأ برنز" (نيومان ١٨٦١، ص٣٥ – ٣٦). بل إن تشكك نيومان فى قيم الثقافة الإنجليزية قد دفعه إلى انتقاد اعتماد أرنولد على "سلطة الكتاب المقدس ومرجعيته" فى تصوره لما يجب أن يكون عليه المعجم اللفظى لترجمة هوميروس، فهو لم يشأ أن تؤدى سلطة الكتاب المقدس إلى إقصاء أنواع أخرى من الخطاب التى رأى أنها لا تقل قداسةً عن خطاب الكتاب المقدس، فهو يقول: "إن الكلمات التى يتضمنها سياق مقدس تكتسب ولا شك قداسة من سياقها، غير أننا لا يجب أن نسمح لتلك الكلمات بأن تنتزع القداسة عن غيرها من الكلمات القديمة الممتازة" (نيومان ١٨٦١، ص٨٩).

كان لنشر محاضرات أرنولد أثره الكبير فى تسليط الضوء على ترجمات هوميروس كموضوع مهم للنقاش والجدل فى الثقافة الأنجلوأمريكية، فبعد أن رد عليه نيومان فى كتابه المذكور عاد أرنولد فنشر ردًا على رد نيومان، كما انضم لذلك النقاش عدد كبير من الدوريات والمجلات النقدية التى اختلفت ردود أفعالها، فانقسم النقاد واختلفوا حول مسألة البالاد والبحر السداسى[١٢]. ورغم اختلافهم فلم يكن لدى أىّ منهم أى شك فى أن أرنولد كان على حق، وهو إجماع تخطى حدود الانتماءات السياسية، فعلى سبيل المثال كشفت "مجلة شمال بريطانيا النقدية" ذات الاتجاه السياسى الليبرالى عن نزعة أخلاقية ودينية محافظة فى مقالاتها التى خاضت بها غمار الجدل الدائر وأيدت بها دعوة أرنولد إلى قيام الأكاديمية (مجلة شمال بريطانيا النقدية ١٨٦٢، ص٣٤٨، وسوليفان١٩٨٤، ص٢٧٦). ففى إحدى تلك المقالات، أعلنت المجلة اتفاقها مع أرنولد فى تشخيصه للأوضاع الثقافية البريطانية وفى رفضه لاستخدام نيومان للمهجور اللغوى فى ترجمته، فقالت: "فى

أيامنا هذه لا نرى إلا العجائب والغرائب ولا نلمس إلا العشوائية التى تحـدد مـا يريده القراء وما يحبون وما يكرهون، فأدبنا لا يُظْهر أى اهتمام بـالرُّقِى، ولا أى احترام للقوانين والأعراف والمعايير... فذلك الهوس بالبالادات هو نتيجة طبيعـة لذلك الابتذال والتردى" (١٨٦٢، ص٣٨٤). وبلغ الأمر أن أغرى الجدال "مجلـة وستمنستر النقدية" بالتخلى عن ليبراليتها (التى وصلت فى بعـض الأحيـان إلـى الدعوة إلى حمل السلاح) وتأييد فكرة النخبـة الأدبيـة التـى طرحهـا نيومـان (سوليفان١٩٨٣ب، ص٤٢٤ – ٤٣٣). وقال ناقد تلك المجلة إن استخدام أرنولـد للإنجليزية بدلاً من اللاتينية فى محاضراته قد منحه مزية إضافية، وحمَّله مسؤولية إضافية، إذ صار بذلك "يخاطب الكثرة، لا القلة، يخاطب جمهور القراء لا زمـرة من المثقفين" (١٨٦٢، ص١٥١)، غير أن قيم تلك الزمرة المنتقاة من المثقفين هى بالضبط ما رأى الناقد وجوب فرضه على جمهور القراء، فهـو يقبـل "بمعيـار الترجمة الجيدة الذى وضعه أرنولد، وهو أن يكون تأثير الترجمة على المثقف هو نفس تأثير القصيدة الأصلية عليه" (المصدر نفـسه، ص١٥١)، ويـرفض توجـه نيومان الشعبى فيما يراه من إمكانية ترجمة هوميروس ترجمةً كافيةً بالاعتماد على أى شكل من أشكال البالادات، فهو يقول: "إن أشكال البالادات جميعها تشبه مقامًـا موسيقيًا منخفضًا، صحيح أنها حيوية ومباشرة وتحرك الروح ولكنها عاجزة عـن الإبقاء على ما للأصل من رقى". (المصدر نفسه، ص١٦٥).

ويجدر بنا أن نشير إلى عدم اتفاق جميع النقـاد مـع أرنولـد فـى دعوتـه للأكاديمية، غير أنه يجب أيضًا أن نشير إلى اتفاقهم جميعًـا معـه فـى قراءتـه الأكاديمية لهوميروس المناقضة تمامًا لكل ما دعا إليه نيومان فى ترجمته، ولا أدلَّ على ذلك مما فعلته "مجلة السبت النقدية"، وهى مجلة ليبرالية محافظة فـى نفـس الوقت (فقد رفضت الإصلاحات الديمقراطية من اتحادات للعمال وإعطاء المـرأة حق التصويت والاشتراكية). فقد التزمت تلك المجلة التلطف بأن انتقـدت أرنولـد ونيومان كليهما (بفنجتون١٩٤١)، غير أن المعيار الذى قام عليه نقدها لم يَنْجُ مـن تأثير أرنولد نفسه، إذ عاب ناقد هذه المجلة على أرنولد انتهاكـه لمبـادئ اللياقـة الأكاديمية بأن كرَّس محاضراته فى أكسفورد لما وصفه الناقد "بـالهجوم الـشديد التدنى والحقارة" على كاتب معاصر كنيومان الذى هو "أكاديمى ذو صيت أبعد من صيت أرنولد نفسه، أيًا كان ما ارتكبه، فى مجالات أخرى، مـن خـروج علـى

التقاليد" (١٨٦١، ص٩٥)، ولكنه لا يلبث أن يلتفت إلى "ما ارتكبه" نيومان فنراه يأخذ على ذلك الأخير نفس ما يأخذه عليه أرنولد، ولاسيما استخدام المهجور اللغوى، الذى "عكَس عقيدة متسقة عند الكاتب، غير أن هذا الاتساق لا يمنع أن تلك العقيدة هى عقيدة فاسدة" (المصدر نفسه، ص١٩٦). وجدير بالذكر أن استهجان ناقد تلك المجلة لترجمة نيومان هو جزء من موقف المجلة العام حيال التجريب الأدبى إذا ما كان فى ذلك التجريب مجانبة للشفافية وانحراف عنها، فعلى سبيل المثال اعتاد ناقد المجلة وصف شعر روبرت براوننج "بالغريب"، كما اتسق نقده لنيومان مع موقفه من أى توجه أدبى شعبى، ولعل فى هجومه على روايات تشارلز دكنز خير دليل على ذلك (بفنجتون١٩٤١ ، ص ٢٠٨ – ٢٠٩، ١٥٥ – ١٦٧).

أما "الفصلية الأدبية البريطانية"، وهى دورية دينية منشقة حررها رئيس طائفة دينية، فقد انتقدت دعوة أرنولد إلى الأكاديمية ووصفتها بأنها محاولة لتقليد الفرنسيين (١٨٦٥، ص٢٩٢، هوتون وآخرون١٩٨٧، الفصل ٤، ص ١١٤ – ١٢٥) وبأنها نوع من "الغَنْدَرة الفكرية"؛ حيث إن ما تتميز به الثقافة الإنجليزية من فردية أصيلة يجعلها تنزع بالفطرة إلى مقاومة فكرة الأكاديمية القومية. يقول الناقد: "يبدو السيد أرنولد مصرًا على تجاهل حقيقة مهمة هى أنه لا يمكن فرض الأسلوب الأكاديمى على الإنجليز، الذين هم مبدعون بالفطرة" (١٨٦٥، ص٢٩٢)، غير أنه اتفق مع أرنولد فى أن ترجمة نيومان تتطلب ما أسماه "البساطة الراقية"، وأضاف:

> لا شك أن السيد أرنولد محق فى إنزاله هوميروس منزلةً هى أبعد شىء عن منزلة شعراء المواويل الذين قورن بهم هذا الشاعر مؤخرًا، فالبالاد، فى أفضل صوره، ينتمى إلى طور بدائى من أطوار المجتمع كانت فيه الأفكار قليلة، وهو ما لا ينطبق على هوميروس، فمجرد وجود مثل ذلك الشاعر فى زمن ما هو دليل كافٍ على أن ذلك الزمن كان له من التطور الاجتماعى ما لا يقل عما كان لزمن شكسبير، رغم أنه كان أبسط من زمن شكسبير فى مظهره.
>
> (المصدر نفسه، ص٢٩٣).

ولا شك فى اتفاق هذا الناقد مع نيومان فى تبنيه منظورًا تاريخيًا فى رؤيتـــه للبالاد، غير أنه لم يكن ليقبل بقراءة نيومان الشعبية لهوميروس بحال من الأحوال، فقد كان من أنصار ما قال به أرنولد من رقى هوميروس، وبطبيعة الحـــال فلـــن يكون من المتوقع أن تتبنى مجلة محافظة مثل "مجلة جامعة دبلن" موقفًا مختلفًا تجاه ترجمة نيومان، فهذه المجلة نشرت مقالاً نقديًا تناولت فيه ترجمتين لهوميروس من البحر السداسى (بوحى من محاضرات أرنولد)، فى حين خصت ترجمـــة نيومـــان بالنقد فقالت: "إن قالب البالاد غير المُقفَّى والمعجم العتيق الضحل، ومـــا اخترعـــه المترجم من صفات مضحكة" قد حولت الترجمة إلى "قطعة تعسة من البرلسك (أو المحاكاة الـــساخرة)" (١٨٦٢، ص٦٤٤، ســـوليفان١٩٨٣ب، ص١١٩ – ١٢٣)، ووصفت المجلة القالب الذى اختاره نيومان لترجمته "بالقالب الهجين المأخوذ مـــن اليونانية الحديثة" قائلة إنه أسوأ ما يمكن أن نختاره لشعر هوميروس الراقى مـــن قوالب.

استجاب لدعوة أرنولد إلى استخدام البحر السداسى خمسة مـــن المتـــرجمين النخبويين فى خلال خمس عشرة سنة من صدور المحاضرات، ولكن لم تفلـــح أيٌّ منها فى إرضاء أرنولد بتحقيق التدفق السريع الذى رآه كعصب نظم هـــوميروس (أرنولد١٩٦٠، ص١٤٢). وكان سبب فشل تلك التجارب العروضية عدم التزامها القواعد المتعارف عليها ، فقد كانت تلك التجارب إما "تعليمية أكثر من اللازم" كما يقول أرنولد عن "إيفانجلين" التى كتبها لونجفيلو، أو تمزج بين النَّظْم الكمِّى والنظم النَّبْرى بحيث تصعب قراءة بعض الأبيات كأبيات من البحر الـــسداسى المنـــشود (المصدر، ص١٥١). يقول يوبى برنس :"فشلت ترجمات هوميروس العروضـــية فى تحقيق السلاسة التى طمحت إليها، فقد حال دون تدفقها وانسيابها وقوع النبـــر والوقف فى غير أماكنهما الصحيحة." (برنس٢٠٠٥، ص٢٥٢).

ورغم ذلك فقد كان أرنولد هو الرابح، رغـــم أن دعوتـــه لاســـتخدام البحـــر السداسى فى ترجمة هوميروس لم تحقق ما أراده لها من نجاح إلا بعد قـــرن مـــن تاريخها، وذلك حين استخدم لاتيمور ذلك البحر فى إلياذته التى حققت شعبية كبيرة (لاتيمور ١٩٥١، ص٥٥)[١٣]. أما مشروع نيومان فقد كان قَـــدَره التهمـــيش منـــذ خروجه للحياة وإلى الآن، إذ توقف النقاد منذ وقت طويل عن الإشارة إليه، فضلاً

عن تناوله، فى مقالاتهم فطواه النسيان، ولا أدل على فوز أرنولد الساحق على نيومان من إعادة طباعة محاضرات أرنولد سبع عشرة مرة فى بريطانيا وأمريكا فى الفترة بين ١٨٦١ و ١٩٢٤، ولم يتوقف الأمر عند ذلك الحد، فقد وردت المحاضرات كذلك أربع عشرة مرة فى الطبعات المختلفة لمختارات من أعمال أرنولد فى الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩٥٤، ناهيك عن الأعمال الكاملة لأرنولد والتى طُبعت مرات كثيرة. أما إلياذة نيومان فلم تُعَدْ طباعتها إلا مرة واحدة فى عام ١٨٧١، ولم يعرف منها القراء بعد ذلك إلا ما اقتطفه أرنولد منها فى محاضراته، كما أن رد نيومان على أرنولد لم تُعَدْ طباعته إطلاقًا فى القرن التاسع عشر، أما فى القرن العشرين فقد كان من الشائع الوقوف عليه فى الطبعات المختلفة لمقالات أرنولد كتذييل للمحاضرات رأى الناشرون الإبقاء عليه لا لشىء إلا لإعطاء القارئ الخلفية التاريخية اللازمة لفهم المحاضرات أفضل الفهم (انظر على سبيل المثال: أرنولد١٩١٤)، بل إن ر. هـ. سوبر، محرر "أعمال أرنولد النثرية الكاملة" أوضح أن رد نيومان لا يستحق أن تُعاد طباعته فقال:

> لقد حقق مقاله من الخلود ما لا يستحقه بوروده المرة تلو الأخرى فى الطبعات الحديثة لمقالات أرنولد (كطبعة "سلسلة الكتاب المعتمدين" الصادرة عن أكسفورد وطبعة "إيفرى مان")، فإذا ما أحب القراء أن يطَّلعوا على ما دفع أرنولد لكتابة محاضراته الممتازة عن هوميروس فعليهم الرجوع إلى إحدى تلك الطبعات.

(أرنولد١٩٦٠، ص٢٤٩).

آمن سوبر، كما هو واضح هنا، بأن محاضرات أرنولد قيِّمة فى حد ذاتها، قيمة تتجاوز اللحظة التاريخية التى كانت وليدتها وتسمو عليها، مستقلة عن ترجمة نيومان وعن الجدال الذى دار حول الأمر برُمَّته، فقد كان موقعها فى رأيه يعلو على مواقع جميع الأطراف التى اشتركت فى ذلك الجدال. فعند تلك النقطة التاريخية كانت نظرية أرنولد التقريبية للترجمة وما استندت إليه من قيَم أكاديمية قد بلغت مرتبة الدستور فى الثقافة الأنجلوأمريكية.

كما اتخذ انتصار أرنولد على نيومان شكلاً آخر تمثل فى ما حققه ذلك المصطلح التهكمى الذى أطلقه أرنولد على ما فعله نيومان بهوميروس من انتشار،

فقد سبق ورأينا أرنولد يصف نيومان بأنه قد "نَيْمَن" الإلياذة (أى جعلها نيومانيـــة)، وقد دخل ذلك المصطلح المعجم النقدى للدوريات الأدبية واستقر فيه قرابة العشرين عامًا، فنجد فى مجلة "الأثنايوم" على سبيل المثال مقالاً يمتدح كاتبه ترجمة آرثـــر وايز للإلياذة فى حين يأخذ على المترجم ميله، إلى حد ما، إلى "النَّيْمَنة"، فيقول عنه إنه "سقط أحيانًا فى شراك معجم هجين ينحرف عن شائع الاستخدام ومعاصره"، ثم يردف: "إن الإنجليزية النقية فى أبسط صورها فيها الكفاية لترجمـــة هـــوميروس" (١٨٨٦، ص٤٨٢ – ٤٨٣).

وقد اجتذبت طريقة الترجمة التغريبية التى وضعها نيومان مترجمًا فيكتوريًـــا آخر هو وليم موريس، الذى اتفق مع نيومان فى توجهاته الشعبية، وكان ما دفعـــه إلى تبنِّى خطاب مختلط يقوم على المهجور اللغـــوى هـــو اهتمامـــه ذو الطـــابع الاشتراكى بالعصور الوسطى (تشاندلر ١٩٧٠، ص٢٠٩ – ٢٣٠). وقد كان حـــظ موريس من تقدير النقاد أكبر من حظ نيومان، غير أنه قد هوجم أيضًا، ولأســـباب مشابهة لتلك التى جعلت نيومان موضع هجوم النقاد، ففـــى عـــام ١٨٨٨ نـــشرت "الفصلية النقدية" مقالاً حول كتابات أرنولد أعرب فيه الكاتب عن تقديره الشديد لها، كما طبق ما قاله أرنولد عن ترجمة هوميروس على ترجمة مـــوريس للأوديـــسة، وجاء فى ذلك المقال: "بهذه المحاكاة المضحكة التى قام عليها معجمه فرض السيد موريس على هوميروس كل ما عاب العصور الوسطى من غرائب قبيحة وأوهـــام لا منطقية، وهو نفس ما لفت السيد أرنولد نظرنا إليه فى ترجمة تشابمان" (الفصلية النقدية١٨٨٨، ص٤٠٧ – ٤٠٨). وفى العام نفسه نشرت مجلة "لونجمان"، وهـــى مجلة تعهدت "بإتاحة الأدب الرفيع" لعامة القراء، مقالاً ذكرت فيه ترجمات موريس باعتبارها مثالاً "لإنجليزية شارع واردور السالفة، شىء حديث لا شك فى حداثتـــه يتنكر فى شكل تحفة أثرية" (بالانتاين ١٨٨٨، ص٥٨٩، سوليفان ١٩٨٤، ص٢٠٩ – ٢١٣). وشارع واردور هو شارع كانت تُباع فيه قطع الأثاث الأصلية والمقلدة جنبًا إلى جنب، مما يطعن فى أصالة اللغة التى يـــستخدمها مـــوريس ويربطهـــا باللهجات الإنجليزية المحليةْ والأنواع الأدبية الهامشية فى نفس الوقت. كما كـــشف المقال عن نزعة نخبوية أرنولدية حين قال:

إن القصائد التى تحوى إشارات من نوع To beds that guests go bedward و are right meet thrall-folk seek to the feast-hall a-winter لا تمتُ بأيـة حال من الأحوال إلى المركز الأدبى، بل إلى الأطراف، هـى قـصائد بـلا امتياز، قصائد يعجز اللسان عن وصف عبثيتها.

(بالانتاين ١٨٨٨، ص٥٩٣).

وكان "المركز"، بالطبع، هو الترجمة السلسة. كما هاجمت "الفصلية النقديـة" إنيادة موريس (١٨٨٩) بسبب "ذلك التنافر الذى توحى به إنجليزية شارع واردور التى يستخدمها، كما فى clepe و eyen" (فوكنر ١٩٧٣، ص٢٨، رقـم٨١). وهنـا أيضًا يبدو جليًا أن "المركز" هو الإنجليزية القياسية، لغـة المؤسـسات الـسياسية المعاصرة وكبار الساسة، إذ ورد فى مقال مجلة لونجمان المذكور الفقرة التالية:

لو أن رئيس مجلس اللوردات، أو المتحدث الرسمى ألقى واحدًا من بياناتـه الوقور مستخدمًا كوكنية لندن أو لهجة إحدى المقاطعات، فلسوف يترك فـى سامعه نفس الانطباع بالبشاعة والانحطاط الذى يشعر به من يقرأ لكاتب يتبع بدعة لغوية فيحكم على عمله بأن يكون إقليميًا لا أدبيًا بدلاً مـن اسـتخدامه اللغة فى أثْرَى وأصدق أشكالها الأدبية.

(بالانتاين ١٨٨٨، ص٥٩٣– ٥٩٤).

فقد كانت ترجمات موريس فى رأى هذا الكاتب وغيره "تتظاهر بأنهـا أدب"، لأنه ينبغى للأدب أن يُكتَب بلهجة الإنجليزية الرسمية، لغة المتعلمـين، وأن ينـأى بنفسه عن كل الأشكال والأنواع الأدبية الشعبية.

وفى المجال الأكاديمى الذى اعتُبر أرنولد أحد أساطينه وأعمدته لدفاعه المجيد عن النخبة الأكاديمية، كانت ترجمات نيومان وموريس هـدفًا لهجمـات متكـررة يصعب أن يغيب طابعها الأرنولدى عن القارئ، ففى عام ١٩١٢ وضـع ت. س. أوزموند كتابًا درس فيه الجدل الذى دار بين أرنولد ونيومان، وأعرب فيـه عـن تأييده "لاحتجاج أرنولد على استخدام الكلمات السخيفة غير الشائعة" فى الترجمات لأنها تدمر وهم الشفافية، فيقول: "يتحول اهتمام المرء إلى الكلمات بـدلاً مـن أن ينصبَّ على ما تقوله تلك الكلمات" (١٩١٢، ص٨٢). وفى عـام ١٩٥٦، حـاول باسل ويلى تحسين سمعة نيومان معتمدًا فى ذلك على الرسائل الدينية التى كتبهـا

ذلك الأخير، لاسيما "الروح" (١٨٤٩)، إذ قال ويلى عن تلك الرسالة إنها يجب أن تُعَد جزءًا من الأدب الفيكتورى المعتمد وأن تنال "مكانة أعلى من تلك التى تتبوأها فى الأدب التعبُّدى" (١٩٥٦، ص٤٥). كما حاول ويلى أن يعرض الجدل بين نيومان وأرنولد عرضًا لا يرجح كفة أحدهما عن الآخر، إلا إنه لم يملك إلا أن يتفق فى النهاية مع أرنولد فى أن نيومان قد افتقر إلى "الشخصية الفردية المتميزة" اللازمة لترجمة "الأسلوب الرفيع" الذى تميز به هوميروس، فقال: "رغم كل محاسنه ومزاياه فلم يكن نيومان شاعرًا " ذلك أن روحه لم تكن "حرة ومرنة" بما يكفى (المصدر، وانظر أيضًا: أنان ١٩٤٤، ص١٩١).

فى عام ١٩٦٢، نشر ج.م. كوهن (الذى ترجم أعمال عدد كبير من الكتاب المعتمدين من أمثال رابليه وسرفانتس) كتابًا أرَّخ فيه للترجمة إلى الإنجليزية. وصف كوهن، بإعجاب شديد، سيطرة المنهج التقريبى على الترجُمة،و"التحول الشامل فى الذوق" الذى أدى إلى الانصراف عن المهجور اللغوى الذى استُخدِم فى العصر الفيكتورى (رغم أننا سبق ورأينا أن الانصراف عن المهجور اللغوى بدأ فى العصر الفيكتورى نفسه)، وقال: "بعكس كُتَّاب العصر الفيكتورى والإدواردى، فقد جعل رجال الصنعة فى العشرين عامًا الأخيرة هدفهم الرئيسى استخدام اللغة الشائعة فى الترجمة" (١٩٦٢، ص٦٥)، وأكد أن "نظرية الترجمة الفيكتورية قامت على خطأ فادح"، وانتقد موريس بوجه خاص لكثرة المهجور اللغوى عنده وكثافته، فقال: "بلغ الأمر عنده أن صار المعنى غامضًا غريبًا " (المصدر، ص٢٤ – ٢٥). واتفق كوهن مع أرنولد فى إرجاعه عيوب الترجمة الفيكتورية إلى إبرازها البعد التاريخى، فقد رأى أن تجارب مترجمين مثل موريس ونيومان وبراوننج وروسيتى وفيتزجيرالد كانت مضللة؛ لأن المترجمين قد "طوَّعوا أساليب كُتَّابهم الأصليين طبقًا لتصورهم الشخصى للعصور التى عاش فيها هؤلاء الكتاب وأنتجوا فيها أعمالهم، وقد كانت تصوراتهم خاطئة أغلب الظن" (المصدر، ص٢٩). غير أن كوهن نفسه قد وقع فى تلك المفارقة التاريخية، إذ آمن أن الصورة الصحيحة لتلك العصور هى ما نجده فى "الإنجليزية الشائعة" التى تحترم دستور الترجمة الحديثة من "اتساق نثرى بسيط" (المصدر نفسه، ص٣٣).

وأخيرًا، تتضح استمرارية تأثير أرنولد فى الثقافة الأنجلوأمريكية أشد الوضوح فى ترجمة روبرت فاجلز للإلياذة (١٩٩٠) والتى نال عنها المترجم جائزة هارولد مورتون لترجمة الشعر من أكاديمية الشعراء الأمريكيين. فرغم أن فاجلز يستهل مقدمته للترجمة بتأكيد السمة الشفهية لشعر هوميروس فهو يتحول عن ذلك إلى قراءة أرنولدية لهوميروس، فيقول:

يشبه عمل هوميروس عرضًا مسرحيًا، موسيقيًا على وجه التحديد. وربما كان هذا هو مصدر ما سمعه أرنولد عند ذلك الكاتب من تدفق ومباشرة وبساطة، وربما كان أيضًا مصدر رقيه الذى لا يمكن إنكاره رغم مراوغته التى جعلت أرنولد يجهد فى مطاردته ولا يمسك به.

(المصدر نفسه، ١٩٩٠، ص٩).

كان فاجلز مترجمًا للنصوص الأدبية الكلاسيكية ومحررًا لترجمة بوب لهوميروس، كما كان أستاذًا للأدب المقارَن بجامعة برنستون، لذا فليس فى تأييده لقراءة أرنولد لهوميروس وارتباط ذلك التأييد الواضح بالانتماء الأكاديمى مفاجأة. فقد كان هدف فاجلز هو إخراج ترجمة "مثقفة" من منظور أكاديمى (أى أرنولدى)، وقد تحدث فى مقدمته عن اتجاهين للترجمة، هما: "الحَرْفىّ" و"الأدبى"، ثم خلص من حديثه إلى أنه قد سلك طريقًا وسطًا بينهما، يذكّرنا بمفهوم إعادة الصياغة الذى وضعه درايدن، فهو يقول:

فأنا لم ألتزم بالحرفية فى ترجمتى للغة هوميروس إلى الحد الذى يعيق لغتى ويشوّهها، رغم أننى أردت أن أنقل أكبر قدر ممكن مما يقول، كما أن الترجمة ليست أدبية إلى حد تحجيم طاقة الأصل رغم أننى أردت لعملى أن يكون مثقفًا. ذلك أن المنهج الشديد الحرفية يبتعد بنا كثيرًا عن الإنجليزية، والإفراط فى الالتزام بالمنهج الأدبى يبتعد بنا كثيرًا عن اليونانية، لذا فقد حاولت أن أجد لنفسى سبيلاً وسطًا بين الاثنين.. حاولت أن أترجم هوميروس ترجمة حديثة.

(المصدر نفسه، ص١٠).

كما يأخذ فاجلز بنصيحة أرنولد فيما يتعلق بالقالب الشعرى فيستخدم البحر السداسى، رغم أن استخدامه له يتميز بمرونة أكثر من تلك التى يوصى بها أرنولد، يقول: "يختلف

عدد التفاعيل الذى أستخدمه فى البيت الواحد، غير أن الأساس هو خمس أو ست تفاعيل، لكننى فى أغلب الأحيان أميل إلى ست تفاعيل، وقد أزيدها إلـى سـبع، أو أقلّلهـا إلـى ثلاث"(المصدر نفسه، ص١١).

(٣) تغريب نيومان والترجمة المعاصرة

نخلُص من الجدل بين أرنولد ونيومان إلى عدة دروس من الممكن الإفادة منها فى تصحيح الأوضاع السائدة فى الثقافة الأنجلوفونية المعاصرة، أهمها هو إمكانية مقاومة التقريب من غير ميل إلى النخبة الثقافية. فقد دعا نيومان إلى نفس ما دعا إليه شلايرماخر من تغريب، غير أنه قد فصل دعوته عما قامت عليه دعوة المفكر الألمانى من تركيز على المصالح الثقافية والسياسية للنخبة الألمانية، فبـدلاً مـن التوجه إلى النخبة تبنى نيومان مفهومًا أكثر ديمقراطية للثقافة القومية الإنجليزيـة، فاعترف بتشعب تلك الثقافة ورفض السماح لقلة أكاديمية بسيادة الأمة. كان نيومان مثقفًا، بل أكاديميًا، آمن كل الإيمان بأن المترجم الإنجليزى يمكنه مخاطبة الجمهور على مختلف طبقاته ومذاهبه، والالتزام بمعايير التعادل التى يضعها المثقفون فـى أثناء توجهه للذوق الشعبى العام، فهو يقول: "رغم اعترافى بأننى أكتـب للقـارئ الإنجليزى العادى، فلا بد لى وأن أرجع إلى حكـم المثقفـين الخبـراء بـالأدب الكلاسيكى فى مسألة الأمانة وصـحة الترجمـة" (١٨٥٣، ص٦). ورغـم ذلـك الاعتراف بدور المثقفين، فمن الواضح أن "الأجنبى" فى منهج نيومـان التغريبـى يكمن تحديدًا فى مقاومته للقيم الأدبية للأكاديمية وإصراره على أن تقوم الترجمـة على الأنواع الأدبية والخطابية المرتبطة بفئات المجتمع المختلفة لا إقـصاء تلـك الأنواع وتجنبها. قام التغريب عند نيومان على إيمان باستحالة إجماع البشر علـى أسلوب واحد صحيح للكتابة، وبأن عملية الاتصال ليست عملية بسيطة بل معقـدة، تعقدها الاختلافات اللغوية والثقافية بين المجتمعات اللغوية المختلفة، بـل وداخـل المجتمع اللغوى الواحد، والتغريب عنده هو محاولة للاعتراف بتلـك الاختلافـات والسماح لها برسم ملامح الخطاب الأدبى فى الثقافة المستهدفَة.

قامت دعوة أرنولد إلى المنهج التقريبى على إدراك للاختلاف والتشعب الذى يميز الثقافة القومية، غير أنها قامت أيضًا على إيمان بأن ذلك التشعب والاختلاف

هو فوضى يجب وضع حد لها؛ وذلك بتحجيم الاختلاف الثقافى والخضوع لتقاليد الترجمة الإنجليزية السائدة ومنح النخبة الأكاديمية من السلطة ما يخوّلها المحافظة على تلك التقاليد وحمايتها من أى عبث. ومهما يكن من أمر، فإن نيومان قد أثبت أن الترجمة التغريبية يمكنها أن تكون شكلاً من أشكال المقاومة فى إطار ثقافى ديمقراطى.

كما يوضح ذلك الجدل أن الالتزام بالنص الأصلى، أو ما رآه أرنولد فى نيومان من "حرْفيَّة" لا يعنى دومًا عدم الاتفاق ومصطلح اللغة المستهدفة وصعوبة الفهم، فقد قال شلايرماخر إنه "كلما تابع المترجم الكاتب فى انعطافاته زادت أجنبيته وغرابته فى عين القارئ" (ليفيفر١٩٧٧، ص٨٨)، وتبعه نيومان قائلاً إنه "فى كثير من الفقرات بدت متابعة الكاتب الأصلى بيتًا ببيت أَجْدَى نفعًا" (نيومان١٨٥٦، ص٨ – ٩) معرضًا نفسه بذلك لتهكم أرنولد وسخريته، لاسيما من طريقة ترجمته للصفات (التى أسفرت عن عبارات مثل ashen-speared أو رمادى السهم، وbrazen-cloacked أو نحاسى العباءة) (أرنولد١٩٦٠، ص١٦٥). غير أنه قد صاحَب التزام نيومان بترتيب الكلمات وبناء الأبيات اليونانى حرصٌ على أن يكون المعجم اللفظى إنجليزيًا خالصًا، وكذا النحو والقالب الشعرى، فلا شك أن الترجمة الملتزمة بالأصل هى مجازفة كبيرة إذ تعنى الوقوع فى الغموض اللفظى والتواء التركيب النحوى والقوالب الشعرية الهجينة المولدة؛ ولكن درجة المجازفة تختلف من نص أجنبى إلى آخر ومن زمن ومكان إلى آخر، بل إن الوقوف على ما يُسمى رطانة المترجمين يرتبط بالقيم اللغوية للثقافة المستهدفة، فلا يُعد ما يكتبه المترجم رطانة إلا إذا كان المترجم أو القارئ يؤمن إيمانًا لا يتزعزع بقيم تلك الثقافة ويرفض أى انحراف عنها يؤدى إلى تلك الرطانة، أى أن الترجمة الملتزمة بالأصل لا تُعد تغريبية إلا لأن اقترابها من النص الأجنبى يتطلب الانحراف عن القيم المحلية، ومنها الشفافية. "فالحرفية" فى ذلك المنهج تكمن فى التركيز على لغة الترجمة والنص الأجنبى كليهما، وإبراز العلامات الدالة (لا المدلول) وعملية التلاعب بها وطريقة معالجتها لإطلاق الاحتمالات الكثيرة التى تختزلها طرق الترجمة السائدة وتحولها إلى مضمون محدد متماسك. أما منهج نيومان فيحرر ذلك التلاعب من قيود الترجمة الإنجليزية، بأن يضيف كمية إضافية من المعانى المحلية إلى النص الأجنبى بحيث يتضمن النص المترجَم مختلف أنواع

الخطاب الثقافى الإنجليزية، الماضية والحاضرة، النخبوية والشعبية، الشعرية والروائية، الإنجليزية والاسكتلندية. وفى الترجمة التغريبية يقابل كلٌ عنف عرقى تنزله عملية ترجمة بالنص الأجنبى عنفٌ يحل بالقيم المحلية ويتحدى الأشكال الثقافية للسيطرة، سواء كانت نخبوية أو قومية، بل إن التغريب ينقض مفهوم الأمة القومية نفسه بتسليط الضوء على التشعب والاختلاف الذى يميل مثل هذا المفهوم إلى محوه.

ولعل من الجدير بالذكر فى هذا المقام أن الترجمة التغريبية قد بدأت تتخذ لها مكانًا محددًا فى الثقافتين: الإنجليزية والأمريكية منذ تسعينيات القرن العشرين، فقد وجدت طريقها إلى قلوب قطاع عريض من القراء، داحضة أى زعم بارتباطها ارتباطًا حصريًا بالنخبة المثقفة (انظر: روبنسون١٩٩٧، ص ١٠٥ – ١٠٦). ولسوف أتكلم هنا من واقع خبرتى الشخصية، ففى التسعينيات ترجمتُ بعض أعمال القاص الإيطالى إى. يو. تاركيتّى، هى "حكايات خيالية" (١٩٩٢)، و"العاطفة المحمومة: رواية" (١٩٩٤). كان اختيارى لتلك الأعمال محسوبًا، فقد حرصت فى مشروعى التغريبى على اختيار نوع أدبى له تقاليده النخبوية والشعبية على حد سواء، وذلك حتى يتسنى لى تغريب هذه التقاليد جميعها من خلال مواجهتها بتاركيتى وما يمثله ذلك الكاتب من اختلاف ثقافى يكمن بوجه خاص فى تركيزه على موضوعات اجتماعية، واتخاذه نبرة فكهة فى بعض الأحيان. ولكى أقاوم سلطان الشفافية، فقد عملت على دمج الإنجليزية القياسية بألفاظ وتراكيب نحوية عتيقة تشبه كثيرًا تلك التى استخدمها كُتّاب القَصَص القوطى الإنجليز والأمريكيون، مثل إدجار ألان بو وماري شلّي وبرام ستوكر، فنتج عن ذلك أسلوب جذاب ومُوحٍ في نفس الوقت.. أسلوب قد لا يُرْضى جميع القراء، غير أن النقاد قد استقبلوه استقبالاً طيبًا، سواء كان هؤلاء النقاد يكتبون فى مجلات أدبية متخصصة أو فى المجلات التى تتخصص فى نقد روايات الإثارة والتشويق (فينوتى١٩٩٨، ص١٣ – ٢٠).

وبعيدًا عن تجربتى الشخصية، اعتمدت ميجن باكوس على وسائل تغريبية مشابهة لتلك التى اتبعتها فى ترجمتها رواية "كتشن" (١٩٩٣) التى كتبها بانانا يوشيموتو، فساهمت ترجمتها فى تغيير الصورة التقليدية للأدب اليابانى المعاصر

فى الثقافة الإنجليزية، فالنص اليابانى الأصلى يصور اليابان المُتَأمْرِكَة التى تتعارض مع الصور التقليدية لجنوب شرق آسيا فى الأدب الغربى. مزجت باكوس فى ترجمتها بين التعبيرات الإنجليزية القياسية الشائعة والتعبيرات الدارجة والألفاظ الشعرية القديمة ، مع الحفاظ فى الوقت نفسه على قدر كبير من المصطلحات الثقافية اليابانية (المصدر، ص ٧٤ – ٧٥، ص ٨٤ – ٨٧). ورغم غرابة الأسلوب والموضوع واختلافهما عن توقعات القراء الغربيين، فقد وُصفت ترجمة باكوس بأنها نجحت فى مخاطبة القارئ "متوسط الثقافة"، وقد ركز الناقد تحديدًا على السمات التغريبية للترجمة فى تبريره لذلك الوصف (هاركر ١٩٩٩). وتثبت طريقة استقبال النقاد والقراء لتلك الترجمات أنه بإمكان التغريب تخطى الحواجز الثقافية بين النخبة وعامة القراء، بل إنها تثبت أيضًا أن التغريب قادر على تغيير أنماط القراءة بتوسعة نطاق الأشكال اللغوية المستخدمة فى الترجمة، وبالتالى إعادة تعريف مفاهيم السلاسة التى تقبلها الأغلبية، إذ توضح أن جاذبية النص المترجم ورواجه لا ترتبط بالضرورة باستخدام اللهجة القياسية فى الترجمة.

وربما كان أكثر الأدلة المقنعة فى هذا المضمار ما نجده فى كتابات ريتشارد بيفير ولاريسا فولوكونسكى، رائدَى الترجمة التغريبية للأدب الروسى المعتمد. كانت أولى محاولاتهما التغريبية هى ترجمة رواية "الإخوة كارامازوف" لدستويفسكى (١٩٩٠). كانت تلك الترجمة موجهة ضد الترجمات السابقة للرواية الروسية الشهيرة، كترجمة كونستانس جارنيت التى يقول عنها بيفير إنها "راجعت النص الأصلى، وصححته، وصقلت غرائبه ومهدت تعرجاته" (بيفير وفولوكونسكى ١٩٩٠، ص٩)، إذ يعمل المترجمان على استعادة غرائب النص الأصلى وتعرجاته بالالتزام بلغة الأصل، التزامًا كان محل تقدير العديد من القراء ومتحدثى الروسية والمتخصصين فى الأدب الروسى ومترجمى الأدب الروسى كذلك (نافروزوف ١٩٩٠، كناب ١٩٩٤، مـاى ١٩٩٤، ص ٥٣ – ٥٤، فرانس ٢٠٠٠، ص٥٩٦ – ٥٩٧). غير أن التزام المترجمَيْن بالأصل لم يمنعهما من وضع معجم إنجليزى ملائم، كما لم يمنعهما من التنويع فى صياغتهما للتراكيب النحوية بحيث يبتعدان عن الاستخدام القياسى المعاصر. ولنقرأ هذه الفقرة من ترجمتهما على سبيل المثال:

Fyodor Pavlovich saw at once (and this must be remembered) that Mitya had a false and inflated idea of his property. Fyodor Pavlovich was quite pleased with this, as it suited his own designs. He simply concluded that the young man was frivolous, wild, passionate, impatient, a wastrel who, if he could snatch a little something for a time, would immediately calm down, though of course not for long. And this Fyodor Pavlovich began to exploit; that is,he fobbed him off with small sums, with short-term handouts,until, after four years, Mitya, having run out of patience, came to our town a second time to finish his affairs with his parent, when it suddenly turned out, to his great amazement, that he already had precisely nothing, that it was impossible even to get an accounting, that he had already received the whole value of his property in cash from Fyodor Pavlovich and might even be in debt to him, that in terms of such and such deals that he himself had freely entered into on such and such dates, he had no right to demand anything more, and so on and so forth. The young man was stunned, suspected a lie or a trick, was almost beside himself, and, as it were, lost all reason.

(بيفير وفولوكونسكى ١٩٩٠، ص١٢).

يعيد المترجمان هنا إنتاج الملامح النحوية لنص دستويفسكى بشكل يبدد الشفافية، كما هو الحال مثلاً فى الجملة الرابعة حيث يلجآن إلى التقديم والتأخير، ثم يردفان ذلك بسلسلة من جمل الوَصْل فى ملاحقة للنص الروسى (مراسلات مع بيتر فرانس٢٤ /١٠/ ٢٠٠٦). كما يعمدان أيضًا إلى ألفاظ لا تنتمى إلى الإنجليزية القياسية، فينتقلان من نطاق تداولى ذى طابع رسمى إلى لغة المحادثة اليومية العادية مرارًا وتكرارًا، وهو نفس ما يفعله دستويفسكى فى الأصل، حتى ولو لم تتفق الترجمة مع الأصل فى كل نقلة. ويضفى المترجمان على النص نبرة بليغة من خلال المهجور اللغوى الذى ينجح فى إبراز الفاصل الزمنى بين القارئ والنص، كما فى suited his own designs وfobbed him off with small sums وbeside himself. كما يلجأ المترجمان غير مرة إلى تعبيرات عامية يعود بعضها

للقرن التاسع عشر مثل handouts و deals و cash، ويستخدمان بعض الألفاظ التى بدأت مشوارها اللغوى كألفاظ غير عامية ثم فقدت صفتها الرسمية القياسية مع مرور الزمن، مثل turned out و run out of (معجم أكسفورد الكبير). تحرر تلك اللغة المختلطة القوة التغريبية لتلك الترجمة فى وجه سلاسة ترجمة جارنيت التى ألزمت نفسها بالإنجليزية القياسية أغلب الوقت، حيث لا تظهر ألفاظ مثل him off fobbed أو cash أو wastrel أو handouts فى ترجمتها ، كما لا تلجأ إلى التقديم والتأخير، فقد كان هدفها الأول هو تسهيل مسيرة القارئ عبر الفقرة إلى حد تقسيمها الجملة الطويلة القائمة على التقديم والتأخير إلى جملتين وحذف جملة الوصل الأخيرة تمامًا.

خلعت ترجمة بيفير وفولوكونسكى ترجمة جارنيت وحلت محلها، وأرست قواعد نوع جديد من القراءة يجعل الرواية سائغة للقارئ النخبوى المثقف والقارئ العادى كليهما، وهو ما تشهد عليه المبيعات، إذ تبيع ترجمتهما ١٤ألف نسخة فى العام الواحد، ولا شك أن أحد الأسباب الرئيسية لذلك هو استخدامها كنص دراسى فى المؤسسات التعليمية الأكاديمية، ولكن هذا يعنى فى الوقت نفسه أنها تروق لطبقات مختلفة من القراء (ريمينيك٢٠٠٥، ص١٠٨٩، كما يشهد بذلك "ركن الكلاسيكيات"، وهو منتدى لعشاق الأدب على شبكة الإنترنت ضمن الصفحة المسماة "القارئ الدائم" http://www.constantreader.com)، حيث ناقش مجموعة من القراء تلك الترجمة، وقارن بعضهم بينها وبين ترجمة جارنيت فكانت النتيجة لصالح بيفير وفولوكونسكى، التى وصفها أحد المشاركين فى المناقشة بأنها "أكمل، وتتدفق بشكل أفضل"، ولا يبين هذا أن ترجمة بيفير- فولوكونسكى لم تتجنب الحذف وحسب بل ويبين أيضًا أن القارئ العادى يجدها أكثر سلاسة، ربما لأنها، رغم تغريبها، أقرب إلى الاستعمال اللغوى الشائع من ترجمة جارنيت التى تنتمى لغتها إلى الحقبة الإدواردية.

غير أننا يجب أن نتوقف عند نقطة وصف ترجمة تغريبية كترجمة بيفير وفولوكونسكى بالسلاسة، والتى توضح تغير مفاهيم الجاذبية والرواج وسهولة القراءة، وإمكانية أن يحظى القارئ الباحث عن المتعة والتسلية بما يريد فى رواية مترجمة ذات قالب لغوى مختلط كذلك الذى يتخذه المترجمون لترجمتهما هنا. ومع

ذلك، فلا شك فى أن بعض الترجمات التغريبية تبالغ فى التجريب اللغوى بحيث يستحيل استجابة القارئ العادى لها. من ذلك ترجمة لويس وسيليا زوكوفسكى لأشعار كاتولُوس (التى سوف نتعرض لها بالتفصيل فى حديثنا عن الحداثة). ومهما يكن من أمر، فبإمكان القراء الذين لا يجدون المتعة إلا فى التماهى مع شخوص العمل الأدبى ووهم الواقعية التفاعل مع الأشكال الأقل إبهامًا من التغريب، والتى تسمح لهم، رغم تغريبها، بالتركيز على المدلول لا الدال، والمسرود لا طريقة السرد، والشخصيات لا الخطاب.

أما القراءة النخبوية، القائمة على معرفة متخصصة بتاريخ اللغة والأدب والتقاليد الثقافية تتيح رؤية محايدة للنص دون سعى إلى التقمص والتماهى المرتبط بوهم الواقعية، فتركز بشكل أكبر على اللغة والأسلوب والخطاب وبالتالى تؤدى إلى قراءة الترجمة كترجمة .. كعمل أدبى قائم بذاته دون اعتباره صورة للنص الأجنبى تحت تأثير وهم الشفافية (فينوتى ٢٠٠٤). ولكن هل يتعامل القراء المثقفون حقًا مع الترجمات بهذه الطريقة؟ فى الواقع نادرًا ما يحدث هذا، إذ يعرب بعض المثقفين عن تفضيلهم لقدر أكبر من السلاسة كذلك الذى تعكسه الترجمات الأقدم والأكثر تقليدية، لاسيما من خلال اللجوء إلى اللغة القياسية المعاصرة (انظر: إيميرسون١٩٩١، ص ٣١٥ – ٣١٦، مايو١٩٩٤، ص٥٤).

وهكذا، فلو لم يكن صحيحًا أن الترجمة التغريبية نخبوية بالضرورة، فليس صحيحًا أيضًا أن القراء المثقفين سوف يرحبون بهذا النوع من الترجمة بالضرورة. فلكى يدرك القارئ السمات التغريبية لترجمة ما ويقدرها، فعليه أن يبحث عن تلك السمات ويكون قادرًا على فهم دلالتها التغريبية . أما فى الوقت الحاضر فينبغى على القارئ المثقف والعادى كليهما تعلُّم كيفية قراءة الترجمة لا باعتبارها مجرد نقل لمضمون النص الأجنبى، وإنما باعتبارها تفسيرًا من بين تفسيرات عدة ممكنة لهذا النص يحاكى ملامح الأصل ولكنه يقوم بالتنويع عليها فى الوقت نفسه تبعًا للموقف الثقافى الآنىّ واللحظة التاريخية الحالية. وبدون تنمية ذلك النوع من الممارسات القرائية تظل الترجمة غير مرئية، بغض النظر عما قد يلجأ إليه المترجم من استراتيجيات أو ما يصدر عنه القارئ من معرفة وخبرة واهتمامات.

الفصل الرابع

التمرد

يكمن خطأ المترجم الأساسى فى ترسيخه الوضع الذى يتصادف أن تكون عليه لغته بدلاً من أن يسمح بأن تصدم اللغة الأجنبية لغته بقوة.

(رودلف بونويتز – ترجمة ريتشارد سيبورث).

فى بحثنا عن بدائل للترجمة التقريبية تبرز ممارسات متنوعة متعددة، سواء فى اختيار النصوص الأجنبية أو فى وضع استراتيجيات مبتكرة للترجمة، وقد رأينا فى الفصل السابق كيف يمكن للمترجم إبراز أجنبية النص الأجنبى باستخدام استراتيجيات تنحرف عن الاستراتيجيات المؤدية إلى الخطاب السائد، أو السلاسة، بالاتجاه، مثلاً، إلى القديم كما فى حالة فرانسيس نيومان ووليم موريس. ويمكن أيضًا تحقيق ذلك من خلال تعمد اختيار نص يتحدى بطبيعته الصورة التقليدية للأدب الأجنبى فى الثقافة المستهدفة، فالترجمة التغريبية هى ممارسة ثقافية تمردية، تقف فى وجه السائد والمسيطر باتخاذها جانب القيم اللغوية والثقافية المهمشة فى إطار الثقافة المستهدفة، والثقافات المستبعدة عن المشهد الثقافى المستهدف لمقاومتها الفطرية لقيمه السائدة[1]. فمن جهة، تقوم الترجمة التغريبية باغتصاب النص الأجنبى وتجنيده لخدمة مُخطَّطها السياسى الثقافى التمردى، ومن جهة أخرى فذلك الموقف المتمرد الذى تتخذه الترجمة هو تحديدًا ما يتيح لها إبراز

الاختلاف اللغوى والثقافى الذى يمثله النص الأجنبى، والإسهام فى تصحيح الأوضاع السائدة من خلال الإقرار بانحرافها عن التمحور حول الذات الذى تتمسك به الثقافة المستهدفة، مما قد يؤدى إلى إعادة النظر فى المعايير الأدبية المحلية.

ولعل فى مشاريع الترجمة التى أنجزها الكاتب الإيطالى إي.يو. تاركيتّى (١٨٣٩ – ١٨٦٩) مدخلاً جيدًا إلى دراسة تلك القضايا. كان تاركيتى واحدًا من كُتَّاب الحركة الأدبية المعروفة باسم "الشُّعث"، وهى حركة تمردية حمل لواءها مجموعة من أدباء ميلانو وفنانيها وموسيقييها جمع بينهم تحدٍّ لقيم البرجوازية وثورة بوهيمية على الأشكال والقوالب الأدبية التقليدية. تمثَّل نشاط أدباء تلك المجموعة فى معارضة للاتجاه الواقعى المحافظ الذى ساد فن القص الإيطالى منذ أن كتب أليساندرو مانزونى روايته "المخطوبة" (١٨٢٧، ١٨٤٠)، فقد عكست أعمال مانزونى نزعة وجدانية مسيحية مفادها الإيمان بالترتيب الإلهى والقَدَرِيَّة، وهى النزعة التى رفضها بعض هؤلاء الكتاب وتحولوا عنها إلى معالجة للتقسيم الطبقى للمجتمع من منظور ديمقراطى، ورغم أن اتجاه هؤلاء كان واقعيًا يقوم على التفاصيل التاريخية فقد كان أيضًا رومانسيًا إلى حد الميلودرامية فى بعض الأحيان، كما كشفت أعمالهم عن اهتمام كبير بالوقائع التى أحاطت بتوحيد إيطاليا كدور النمسا فى عملية التوحيد، والتجنيد الإلزامى (كارسانيا ١٩٧٤).

دارت أولى روايات تاركيتى، وعنوانها "باولينا" (١٨٦٥) حول اضطهاد أحد الأرستقراطيين لحائكة ثياب ثم اغتصابها وقتلها آخر الأمر، أما روايته الثانية، "جنونٌ نبيل" (١٨٦٦ – ١٨٦٧) فقد كانت تسجيلاً لاحتجاج الكاتب على الجيش العامل الإيطالى الجديد، فهى تحكى قصة ضابط تقوده تأملاته المضطربة المشوشة الميالة للسلم إلى الفرار من الجندية. وقد تعرضت تلك الرواية لحملة إعلامية شعواء وأُحرقت نُسَخها علنًا فى الثكنات العسكرية، أما الأعمال التى كتبها تاركيتى فى مرحلة متأخرة من مشواره الأدبى فقد تميزت بطابع تجريبى. من ذلك رواية "فوسكا" (١٨٦٩)، وهى شبه سيرة ذاتية تناولت قصة حب مَرَضية مزج فيها الكاتب بين مختلف أنواع الخطاب القصصى؛ فجمع بين الرومانسية والفانتازيا والواقعية والطبيعية كى يطعن فى فكرة وحدة الذات وتماسكها (سيزر١٩٨٧). وفى عدد من رواياته القصيرة التى نُشرت بعد وفاته بعنوان: "قصص خيالية" (١٨٩٦)،

اعتمد تاركيتى على ما قام عليه أدب الفانتازيا فى القرن التاسع عشر من تقاليد وموتيفات فى تحدّى طريقة التصوير الواقعى وما تقوم عليه تلك الطريقة من أساس إيديولوجى: الرؤية البرجوازية للفرد.

كان اغتصاب النصوص الأجنبية مكونًا أساسيًا فى مخطط تاركيتى التمردى، فقد كان تاركيتى أول من كتب القصص القوطى الإيطالى، متمثلاً فى ذلك أعمال كتاب مثل هوفمان وبو وتريفال وجوتييه، كما أفاد من الأعمال التى تعاون فيها لويس ألكسندر تشاتريان وإميلى إركمان معًا (ماريانى ١٩٦٧، روسّى ١٩٥٩)، إذ تبنى تاركيتى الموتيفات السائدة فى أعمال هؤلاء، كما اقتبس مشاهد كاملة من أعمالهم وأعاد صياغتها فى كتاباته، وترجم بعض أعمالهم، بل ولجأ أحيانًا إلى السرقة الأدبية. وقد خدم ما قام به تاركيتى كله غرضًا سياسيًا مهمًا، فكان له دوره الفعال فى التشكيك فى الإيديولوجيات القائمة والعلاقة بين طبقات المجتمع الإيطالى، فقامت رواياته الفانتازية على استغلال النصوص الأجنبية للطعن فى سيطرة الخطاب الواقعى على الفنون القصصية الإيطالية، ولأن ذلك قد تطلب إخضاع تلك النصوص الأجنبية لتغييرات تؤهلها لتأدية دورها فى ثقافة تختلف عن ثقافتها الأصلية، فقد كان معنى ذلك ترجمة النصوص الأجنبية من منظور يختلف عن ذلك المنظور الإيديولوجى الذى تقوم عليه الطريقة التقليدية لرؤية تلك النصوص، وعليه فقد كان القصص القوطى الذى كتبه تاركيتى تغريبيًا فى استغلاله لنصوص أجنبية تنحرف بطبيعتها عن قيم الثقافة الإيطالية كخطوة فى طريق إعادة صياغة التقاليد الأدبية الإيطالية، حتى تُبْدِى تلك التقاليد قدرًا أكبر من المرونة تجاه أنواع الخطاب الأدبى المختلفة، المحلية والأجنبية، بدلاً من التمسك بالواقعية فقط لا غير، ولهذا فإن فى تجربة تاركيتى الفائدة لمن أراد من المترجمين أن يعرف كيف يمكن أن يسهم انتقاء النصوص الأجنبية فى إحداث التغيير.

(١) استيراد الفانتازيا

كانت أولى الخطوات التغريبية التى اتخذها تاركيتى فى سبيل تنفيذ مشروعه هى قراره باستغلال الخطاب الفانتازى، والذى كان، فى ذلك الوقت، خطابًا أجنبيًا تعارض مع ما ساد القَصَص الإيطالى من واقعية أشد التعارض، إذ يتنافى الخطاب

الفانتازى والإيديولوجية البرجوازية برفضه التقاليد الشكلية للواقعية والمفهوم الفردى للذاتية الذى تقوم عليه هذه التقاليد، فقد استند التصوير الواقعى على رؤية للزمان والمكان والهوية أساسها المعرفة التجريبية التى يلعب فيها إدراك الفرد الدور الرئيسى، إذ ترى الواقعية الوعى الإنسانى (المتحرر فى ذلك الإطار من أى تأثيرات أو عوامل قد تتحكم فيه) كمصدر المعانى والمعارف والأفعال (وات ١٩٥٧)، أى أن ما تدعو إليه الواقعية من وحدة زمانية ومكانية يعنى أيضًا وحدة الوعى الإنسانى، فالرواية الواقعية، كما نعرف، تعتمد على منظور واحد فى رواية الأحداث هو منظور الراوى، الذى قد يكون أحد شخصيات العمل الأدبى أو الكاتب. والراوى فى كلتا الحالتين عالِم بكل شىء ومتواجد فى جميع أماكن وقوع الأحداث مما يضمن أن تكون روايته للأحداث موثوقًا فيها، أو بعبارة أخرى، يشعر القارئ أن الطريقة التى يفهم بها الأحداث من خلال الراوى هى الطريقة الوحيدة الصحيحة لفهم الأحداث، ومرجع ذلك فى المقام الأول هو وهم الواقعية الذى يطمس حقيقةً مهمة هى أن ما "يشعر" به القارئ هنا هو مجرد شعور، وأن ثمة مناظير أخرى يمكن منها فهم الأحداث، وفى إطار وهم الواقعية المزعوم، أو تلك الشفافية التى تجعل اللغة غائبة والعالم، أو الكاتب هو الحاضر نجد أن القالب نفسه يعيد صياغة مفهوم الفرد فى قالب برجوازى. تقول كاثرين بيلسى:

> باعتمادها على السرد الواضح المفهوم الذى يطمس، فى الوقت نفسه، حقيقة كونه مجرد نوع من أنواع الخطاب الأدبى تطرح الواقعية الكلاسيكية نموذجًا يكون فيه الكاتب الفرد والقارئ الفرد مصدر المعنى المشترك بينهما والذى يعود أصله إلى ما وراء المنطق، فهو نموذج قوامه الفهم المشترك بين الأفراد لنص يعيد تمثيل الواقع، وبذلك لا يضمن ذلك النموذج أن يكون المعنى الذى يقصده القارئ هو ذلك الذى يصل إلى القارئ بالفعل وهو كذلك المعنى الحقيقى الوحيد للنص وحسب، وإنما يضمن أيضًا تواجد القارئ كفرد يتمتع بالاستقلال والمعرفة فى عالم من الأفراد المستقلين المتمتعين بالمعرفة. وبهذه الطريقة، تُعد الواقعية الكلاسيكية ممارسة إيديولوجية بمخاطبتها القراء باعتبارهم أفرادًا، وتملقها إياهم بحيث يتقبلون، بكامل إرادتهم، فرديتهم، وخضوعهم.
>
> (بيلسى ١٩٨٠، ص٦٩).

أما الفانتازيا فهى نقيض الواقعية؛ إذ تنقض مفهوم الفرد كما تقدمه تلك الأخيرة من خلال ما تخلقه من شك فى عالمها ذى الطبيعية الميتافيزيقية، وهى غالبًا ما تثير ذلك الشك بالاعتماد على التقاليد الشكلية الواقعية فى التنويه عن وجود خلل فى الزمان والمكان والشخصية، فتترك القارئ بذلك معلقًا بين عالَمَيْن، عالم يحاكى الواقع وعالم ينفصل عنه تمامًا، فحين يواجه القارئ الفانتازيا يمر بما يسميه تزفيتان تودوروف "ترددًا" بين التفسير الطبيعى والتفسير اللاطبيعى، أو الخارق للطبيعة ونواميسها العقلانية. يقول تودوروف: "لا يدوم الفانتازى إلا قدر ما تدوم لحظة تردد .. تردد يشترك فيه القارئ والشخصية فيتوجب عليهما كليهما أن يقررا ما إذا كان ما يرونه أمامهم هو الحقيقة كما يراها عامة البشر أم لا" (١٩٧٥، ص٤١، جاكسون١٩٨١، ص٢٦– ٣٧). وهكذا، فإن فكرة وحدة ومرجعية الوعى الإنسانى التى تقوم عليها الواقعية تنقسم بين بديلين متعارضين، ويخلى اليقين مكانه للشك، ويتحرر القارئ من موقعه الإيديولوجى المحدد فى النص، ويُغرى بإدراك أن "الحقيقة كما يراها عامة البشر" ليست مطلقة وإنما مطبوعة بقيم أخلاقية معينة ومجندة لخدمة مصالح سياسية محددة، وأن الفردية لا تسمو فوق الخبرات وليست منيعة أمام تأثير العوامل المختلفة، بل هى فى الحقيقة تشكلها الخبرات وهى نتاج للعوامل المختلفة ومهد لمعانٍ مختلطة وتناقضات إيديولوجية وصراعات اجتماعية. فالفانتازيا تحطم التقاليد الشكلية الواقعية حتى تكشف ما تقوم عليه تلك التقاليد من رؤية للفردية، كما أن ما تقوم عليه الفانتازيا من تشوش واختلاط معرفى يؤهلها للتشكيك فيما تستند إليه الواقعية من تحديد إيديولوجى للمواقع، ويفضح ما تخفيه تلك المواقع من علاقات القوة ويشجع على التفكير فى التغيير الاجتماعى. تقول هيلين سيكوس إنه فى الفانتازيا "يتخبط الفرد فى تعددية حالاته محطمًا فى تخبطه وحدة وتجانس الأنا الغافلة، منتشرًا فى كل اتجاه ممكن وممتدًا إلى كل تناقض ممكن..إلى ما وراء الأنا"، وتقول سيكوس إن ذلك هو ما يميز كتابات أدباء القرن التاسع عشر من أمثال هوفمان كمناوئين "للتمركز حول العقل، والمثالية، والثقة غير المشروطة فى الدين، وكل "ديكورات" المجتمع، والاقتصادى السياسى والشخصى..أعمدة المجتمع" (١٩٧٤، ص٣٨٩).

فى هذا المجال تبرز أهمية مقال كتبه تاركيتى فى بداية مشواره الأدبى ونشره فى دورية "ريفيستا مينما" فى الحادى والثلاثين من أكتوبر عام ١٨٦٥. المقال بعنوان: "أفكار صغرى عن الرواية"، وهو يعطينا لمحة عن رؤية تاركيتى للعلاقة بين الخطاب الروائى والإيديولوجيا. فى ذلك المقال المبكر نجد تاركيتى يتخبط فى ارتباك بين مواقع عدة، فهو يدعو إلى أنواع مختلفة من الخطاب الأدبى فى نفس الوقت، ويقدم مفاهيم متنوعة للفردية والذاتية، ويتخيل أشكالاً متعددة من التنظيم الاجتماعي. ففى البداية نراه يتبنى منظورًا واقعيًا فى مدخله إلى الرواية فيشبهها بالتاريخ قائلاً:

من الأسرار الأولى، من أول ما يُفضى به البشر إلى البشر، من العاطفة الأولى، من الألم الأول، تولد الرواية، التى هى تاريخ القلب البشرى والعائلة، تمامًا كما يصح وصف التاريخ بأنه رواية المجتمع والحياة العامة.

(١٩٦٧، ٢، ص ٣٢٥).

ثم ينتقل تاركيتى من ذلك إلى القول بما للتصوير الواقعى من أهمية تفوق أهمية التصوير التاريخى، وذلك بالتشكيك فى وهم الواقعية الذى يقوم عليه الأدب الواقعى، فهو يرى الرواية هنا انحلالاً تخيُّليًا للصراعات والعُقَد التى تؤدى إليها التناقضات الاجتماعية،إذ هى نوع أدبى يعوضنا، من خلال الخيال، عما تلحقه بنا تلك "الأوديسة الإجرامية الرهيبة" المسماة بالتاريخ، ويجعل تجديد الحياة الاجتماعية أمرًا ممكنًا. يقول تاركيتى فى هذا المضمار:

أمسكتُ برواية، وسرعان ما فشلت فى مقاومة إغراء التصالح مع البشر، لن أقول كم بدا لى البشر مختلفين عن هؤلاء الذين أقابلهم حين أقرأ فى التاريخ، ولن أكشف عن العالم المدهش الذى انفتح أمامى فى لمحة. فى الرواية أعرف الإنسان حرًا، أما فى التاريخ فأعرفه خاضعًا للإنسان.

(المصدر نفسه).

مما تقدم يبدو أن بإمكان الخطاب أن يؤدى إلى تغييرات اجتماعية ملموسة، وبإمكان الرواية أن تعدّل الذاتية وتغيرها وأن تبعث على التغير الاجتماعى حتى عند أديب بوهيمى مثل تاركيتى، الذى دفعه رفضه الالتزام بمعايير استحقاق

الاحترام والقبول البرجوازية وانتماؤه إلى جماعة "الشُّعث" البوهيمية إلى هامش المجتمع الإيطالى. غير أنه كى تحقق الرواية ذلك الدور الاجتماعى فعليها نبذ الواقعية، فخطاب واقعى، كالتاريخ، لا يمكنه تمثيل الحياة الاجتماعية إلا "كأوديسة" ... كتيه وتشظٍ يفرض فيه البشر الشقاء والمعاناة على بعضهم البعض، أما الرواية فيمكنها أن تساعد على العودة إلى الوطن بعد التيه والتشظّى والترحال، يمكنها إعادتنا إلى المجتمع وإعادة بناء الجماعة من خلال تجسيدها لعالم "مدهش" ينفضُّ فيه الاشتباك وتستقيم العلاقات الاجتماعية.

فى البداية، يبدو تمييز تاركيتى بين الحرية التى تتيحها الرواية والخضوع الذى يقوم عليه التاريخ انفصالاً عن المجتمع والتجاء إلى الثقافة، التى تبدو بدورها كمملكة جمالية تسمو فوق قيم المجتمع وخبراته وقيوده يمكن للفرد فيها استعادة سلامه النفسى واستقلاله، رغم أن ذلك المكسب لا يتحقق إلا على حساب مشاركته السياسية [٢]. وتاركيتى بالفعل يرتد إلى نظرية تعبيرية رومانسية فى غير موضع من مقاله هذا، فيكشف عن رؤية فردية قوامها رؤية الأدب كتعبير الكاتب عن نفسه باستخدام الخطاب الشفاف وإيهام القارئ بحيث تتشكل استجابته للعمل الأدبى طبقًا لذلك الوهم. فعلى سبيل المثال، يقول تاركيتى إنه يفضل من الكُتَّاب الذين:

> تنسجم حياتهم الشخصية انسجامًا تامًا مع أعمالهم، بحيث لا يقول القارئ لنفسه: إن شعورى غير لائق، فذلك الرجل يكتب كى يثبت تفوقه. إننا ننصرف عن أى كتاب إن كان وليد الإبداع وحسب.
>
> (١٩٦٧، ٢، ص٥٣١).

بَيْدَ أنه فى مواضع أخرى لا يرى تاركيتى الرواية كنافذة على الكاتب، أو، كما يقول، "كتلك الأمواج الشفافة التى تسمح لنا برؤية قاع البحيرة" (المصدر)، وإنما يراها "كنوع أدبى" يرتبط ارتباطًا خاصًا بذلك الزمن الذى يتواجد فيه، أو كنوع من الخطاب الأدبى له دلالة اجتماعية تتجاوز نفسية الكاتب، فهو يقول:

> لأن إيطاليا تتكون من ولايات صغيرة كثيرة، تحكمها قوانين متباينة متنوعة، ولها عاداتها ولهجاتها وممارساتها الاجتماعية المختلفة فهى قادرة على إنتاج روايات عظيمة ومتنوعة.
>
> (المصدر نفسه، ص٥٢٦).

وحين يُفصّل تاركيتى القول فيما يمكن تحقيقه لو أن تقليد الرواية كان عريقًا نجده يفترض عدم إمكانية تحرُّر الخطاب الروائى من العوامل الاجتماعية، فيقول:

لو أن الرواية كانت قديمة قِدم التاريخ، ولو أنها، فى كل العصور والبلدان، قد تمتعت بما تتمتع به الآن من شعبية فى أوروبا، فما أكثر الظلال التى كانت لتتبدد، وما أشد الضوء الذى كان لَيلقى على كثير من النقاط المهملة.. على فنون وتقاليد وقوانين وعادات وحقائق حياتية منزلية للكثير من الدول التى لا يشير ما كُتِبَ عنها فى كتب التاريخ إلا إلى علاقاتها السياسية مع غيرها من البلدان. ما أبهى السعادة التى كانت لتتحقق، وما أوْفَى الثراء الذى كان ليُكتب لحياتنا الأخلاقية لو أننا قد قُدِّر لنا أن نحيا ذلك الماضى السحيق، وما أكثر الدروس التى كنا لنتعلمها من أجل حياتنا الحاضرة، وما أرقى التطور الذى كان ليتوافر لمَلَكاتنا الخيالية، بل وأقول ما أكثر الأوهام والصور التى كانت لتتاح لمعتقدنا الإيمانى وذاكرتنا، وما كان أعظم رضانا بقدرنا وتسليمنا به حينها! لو أنه صحيح أن البشرية تتقدم ببطء ولكن بثبات، وأنه لا شىء يمكنه إيقاف الإبداع وإعادته للوراء، فإن هؤلاء الذين سيأتون بعدنا بآلاف السنين سوف يحيون نفس الحياة الأخلاقية التى نحياها، ففى ذلك الحين ستكون الآداب قد حققت الهدف السامى العام، وهو أن تثرى الروح وتنعش فيها آلاف الأحاسيس اللامحدودة التى تجسد فيها وجدان الحياة الهائل.

(المصدر نفسه، ص٥٢٣-٥٢٤).

فى بداية تلك الفقرة غير المترابطة يكشف تاركيتى عن تفاؤل واضح حين يعامل الرواية كمصدر للمعرفة والخيال المثالى قادر على تحرير الفرد، إذ يتبنى اتجاهًا إنسانيًا ليبراليًا تستعيد فيه الرواية للذاتية وحدتها وحريتها (كما يبدو فى إشارته إلى "التطور الذى كان ليتوافر لملكاتنا الخيالية")، غير أن إشارة تاركيتى المفاجئة إلى "الأوهام" تشكك فى تلك الرؤية وتعيد النظر فيها، إذ تصير الرواية الآن مصدرًا لإلغاز وغموض جماعى (فهى تتيح "الصور والأوهام لمعتقدنا الإيمانى وذاكرتنا") وتعويضًا خياليًا عن رغباتنا التى لم تتحقق (فهى تورثنا "رضانا بقدرنا وتسليمنا به")، وهو ما يعنى تحول الفقرة إلى الافتراض بأن الذاتية

مرتبطة ارتباطاً لا فكاك منه بعوامل وظروف تتجاوز سلطان الفرد كما تستعصى على وعيه التام بها، فـ "تطور البشرية" لا يُقاس طبقًا لنموذج ليبرالى للحياة الاجتماعية يضمن الهوية والاستقلال الشخصى، بل يقاس طبقًا لمعيار جماعى ديمقراطى يقوم على اختلاف الأفراد والتنوع الثقافى ("وجدان الحياة الهائل")، وهو ما يجعل "الآداب" تجسد ذلك الهدف الديمقراطى (هدف إثراء الروح وإنعاش أحاسيس لا محدودة فيها) وتعمل على صيانته وبقائه. أما الخطاب الروائى الذى يرجح كفته هذا الهدف فلا يبدو تصويرًا بانوراميًا للجماعات الاجتماعية يلتزم بما تقول به الواقعية من وحدة الزمان والمكان، بل هو هذيان انفعالى جماعى يعج بالحالات النفسية ويدحض إحداثيات الزمان والمكان، فيجسد ذلك "العالم المدهش" الذى يتحرر فيه القارئ من العزلة الاجتماعية.

فى تقييمه لوضع الرواية الإيطالية فى عصره ركز تاركيتى على الإخفاق الأخلاقى والسياسى للواقعية، وهو ينعى افتقار إيطاليا لتقليد روائى قوى على عكس غيرها من الدول، ففى حين يمدح كُتَّاب إنجلترا وأمريكا وفرنسا وألمانيا يصف مانزونى بأنه كاتب من الدرجة الثانية، فيقول:

> لا مجال للشك فى أن "المخطوبة" هى أفضل رواية إيطالية، غير أننا فى غنى عن القول بأنها رواية هزيلة إذا ما قورنت بروائع الأمم الأخرى.
>
> (تاركيتى ١٩٦٧، ٢، ص٥٢٨).

ويُعدّد تاركيتى عيوب رواية مانزونى ويعزو تلك العيوب إلى الخطاب الواقعى الذى تقوم عليه الرواية، فيقول:

> فيما يتعلق بما وجهه أحدهم من اتهامات إلى هذه الرواية، كافتقارها إلى الروح، وكذا قول القائل بأن تلك السلسلة اللانهائية من الأحداث التى دارت حول الراهبة (رغم جمالها) قد أساءت إلى الرواية أكثر من أى شىء آخر، وأثارت فى القارئ اهتمامًا ثم لم ترضه، وأن ما يتصف به "دون أبونديو" من جُبْن يطمس جاذبية شخصيته ويدفع القارئ إلى احتقاره بدلاً من حبه، وأن رنزو ولوشيا عاشقان باردان لا مباليان ــ يجدر بنا أن نأخذ فى اعتبارنا أن

مانزونى قد أراد أن يصور البشر كيفما كانوا، لا كيفما يجب أن يكونوا، وأنه قد أظهر عمقًا ودقة فى هذا المضمار.

(المصدر نفسه، ص٥٢٨-٥٢٩).

وهكذا، فإن دفاع تاركيتى المقتضب عن الكاتب يتهاوى بسهولة أمام عرضه المفصل والمُسهَب للاتهامات، وتبدو الواقعية منفرة حقًا: فهى عاجزة عن تجسيد الحالات الشعورية القوية، كما تتضمن تناقضات إيديولوجية فى تصويرها للقس "دُونْ أبونديو"هى من أعراض اتجاهها الدينى المحافظ وإفراطها العاطفى البرجوازى، ويبدو تاركيتى على وعى بأن سيطرة الواقعية على الرواية الإيطالية مرجعها تمجيد رواية "المخطوبة" وتأثير الروايات الفرنسية المعاصرة التى شاعت ترجمتها إلى الإيطالية فى ذلك الوقت، لكنه يخلص من ذلك كله إلى القول بأن الثقافة الإيطالية تعانى حالة انحطاط يعززها مسلك الناشرين الإيطاليين (١٩٦٧، ص٥٣٥)، فيقول إن الروايات الفرنسية التى :

يترجمها ويصدرها ناشرونا هى بوجه عام كتب لا قيمة لها تُذكر فى فرنسا، وباستثناء القليل منها، فمعظمها روايات إباحية.

(المصدر نفسه، ص٥٣٢).

ويشير تاركيتى إلى كتَّاب بعينهم، فيخص بالذكر الروائى الفرنسى غزير الإنتاج "تشارل بول دو كوك" (١٧٩٤-١٨٧١) الذى تمتعت رواياته (التى اتسمت واقعيتها بطابع حسى يميل إلى الإثارة الجنسية فى كثير من الأحيان) بشعبية كبيرة فى إيطاليا، فشهدت الفترة ما بين عامَىْ ١٨٤٠ و١٨٦٥ ترجمة ما يزيد على ستين رواية من رواياته إلى الإيطالية حمل بعضها عناوين من نوع "الزوجة والزوج والعشيق" (١٨٥٣) و"الديُّوث الأقرن"(١٨٥٤)، بل حدث أن تُرجمتْ بعض روايات ذلك الكاتب إلى الإيطالية أكثر من مرة وتولت نشرها دور نشر مختلفة؛ مما يؤكد تهافت صناعة النشر الإيطالية على استغلال الرواج التجارى لأعماله (كوستا وفيجينى ١٩٩١). كان هَمُّ تاركيتى الأول هو ما لذلك الوضع من دلالات سياسية واجتماعية وصفها جميعًا بـ "الانتكاسة"، إذ يقول:

يجب ألا ننسى أن إيطاليا، من بين كل دول العالم، تصدر دليلاً للمواخير وبيوت الدعارة، وأن رواياتنا الإباحية تُترجَم إلى الفرنسية وتحظى بشعبية كبيرة فى فرنسا أيضًا، وأن من يكتبون تلك الروايات يتمتعون بكل الحقوق المدنية وبإعجاب جماهير القراء والصحف، فى حين يُمنَع فى الحال تداول أى نص سياسى يتماشى ومبادئ خير البشرية ورفاهيتها إذا كان معارضًا لمبادئ الحكومة.

(تاركيتى ١٩٦٧، ٢، ص٥٣٤-٥٣٥).

فى ضوء ما تقدم، تُعد تجربة تاركيتى مع الفانتازيا محاولة للتدخل فى مسار الأوضاع الثقافية المذكورة أعلاه، فقد كان هدفه من تلك التجربة هو حل أزمة الرواية الإيطالية كما شخَّصها، تلك الأزمة التى مرجعها عنده عدم كفاية الواقعية وعدم أهليتها لخدمة الأغراض الثقافية الديمقراطية، فقد كان فى الفانتازيا ما يفى بما تتطلبه دعوة تاركيتى إلى رواية تجسد ذلك "العالم المدهش" من "الأحاسيس" الذى رآه علاجًا للأوضاع الاجتماعية الطبقية وما تفرضه من عزلة اجتماعية وعلاقات مبتورة، فتحرُّر الذات فى الخطاب الفانتازى هو تحرر من خضوع البشر للبشر، ولأن تاركيتى قد رأى أن سيادة الواقعية هو نوع من الرجعية السياسية، فقد حرص على أن يأخذ تدخله فى مسار الأوضاع الثقافية شكل استخدام نوع أدبى أجنبى هو نقيض الواقعية الصارخ، ألا وهو القَصص القوطى، بل قامت جهود تاركيتى للسباحة ضد تيار مانزونى على إعادة نظر فى فن القص كان نتيجتها إيمان بأن الرواية لم تنشأ أصلاً فى أوروبا، بل "فى الشرق الذى خرجت منه الحضارة وانتشرت فى العالم كله" (١٩٦٧، ٢، ص٥٢٤). وفى ظل ذلك الإيمان لا يكون القالب الأدبى الأساسى هو الملحمة أو أى قالب يرتبط بالواقعية، بل الفانتازيا، كما لا يكون الكتاب المقدس أو الإلياذة، بل "ألف ليلة وليلة". يقول تاركيتى:

أخذ الفرس والعرب من تنوع حياتهم البدوية وثرائها، ومن طبيعتهم البِكْر، ومن سمائهم الملتهبة أول الروايات، وهكذا عرفنا قوانين المجتمع العربى وعاداته منذ زمن طويل، ونَعَى سترابو حب أبناء تلك الأمم للغريب والمدهش؛ مما يجعل ما نعرفه عن تاريخهم غير يقينى.

(المصدر نفسه).

ويوضح ذلك التوجه إلى الشرق فى كتابة التاريخ الأدبى ما يضمره تاركيتى من أهداف سياسية فى استغلاله للفانتازيا، غير أنه فى الوقت نفسه يكشف عن تناقض إيديولوجى يعارض تلك الأهداف، ففى الفقرة نرى تاركيتى يعمل بكل نشاط لإعادة كتابة مواده الثقافية بحيث يحول الشرق إلى وسيلة لتحقق رؤيته الديمقراطية الاجتماعية، ففى حين تعطينا "ألف ليلة وليلة" لمحات عن حكام استبداديين ويصف الجغرافى سترابو الأعراب قائلاً إنهم "قبيلة من قُطَّاع الطرق والرعاة" ويقارنهم بالسوريين فيقول إنهم أقل "تحضرًا" من هؤلاء إذ تفتقر "حكومتهم" إلى التنظيم الذى تتمتع به حكومة سوريا (سترابو ١٩٣٠، ص٧، ص٢٣٣، ٢٥٥) ــ فإن تاركيتى يعتمد هنا على مفهوم جان جاك روسو للبراءة البشرية الفطرية فلا يرى فى العرب إلا مجتمعًا يوتوبيًا، أو رابطة أخوية، تقترب كل الاقتراب من "الطبيعة البكر" وبريئة من دنس التقسيم الاجتماعى الطبقى الأوروبى .. كحلم غريب جذاب (انظر إشارته إلى "السماء الملتهبة" و"الغريب" و"المدهش")، فهو يرسى أساس مفهومه للرواية بمنأى عن الخطاب الواقعى الذى سيطر على إيطاليا بأن يتماهى مع ما يمثل الآخر فى الخطاب الواقعى، وهو الفانتازيا، غير أن كلتا الطريقتين لتصوير الشرق تقومان على نزوع إلى التمركز حول أوروبا، فهما تهدفان إلى قيام بلاد فارس والعرب بمهمة فى أوروبا، وهى إعادة صياغة الرواية الإيطالية والمجتمع الإيطالى، ولا تنجوان من تمييز عرقى يتمثل فى المقارنة بين العقلانية الغربية والتحرر الشرقى من قيود العقل والمنطق. فالواقع هو أن رؤية تاركيتى للتاريخ الأدبى هنا قد تبنت تلك المعانى التى يقول عنها إدوارد سعيد إنها من أخص خصائص التصور الرومانسى للشرق، وهى "الحسية، والوفاء بالوعد، والإرهاب، والسمو، والبهجة الرعوية، والحيوية الهائلة" (سعيد ١٩٧٨، ص١١٨).

وتسىء تلك الإيديولوجية العرقية إلى مشروع تاركيتى الديمقراطى أكثر ما تسىء حين يختتم الكاتب حديثه فى الفقرة السابقة بذكر سترابو؛ الأمر الذى يعكس المنطق الذى يقيم عليه حجته فى الحال، فتاركيتى يبدأ حديثه بالتعامل مع الرواية العربية كمرآة للنظام الاجتماعى الشرقى وتصوير موثوق فيه (لـ "قوانينه وعاداته")، ولكنه ينتهى إلى الاتفاق مع سترابو الذى ينعى على تلك النصوص كونها نتاج خيال جامح ملتهب لا أكثر ولا أقل، ويبدو أن نزعة تاركيتى

الرومانسية فى نظرته إلى الشرق تقوده إلى قبول ربط سترابو بين الشرق و"حب المدهش والغريب"، كما أن ما يقوله سترابو من أن "تاريخ" بلاد الشرق يفتقر إلى أساس ثابت لا ينفى اليقينية عن الروايات العربية فحسب، بل ينفيها أيضًا عما وجده تاركيتى فى تلك الروايات من صور ديمقراطية، مما يشكك فى نظريته التى تجعل من الرواية تصويرًا "لعالم مدهش" برىء من التقسيم الطبقى، فإيراد تاركيتى لما يقوله سترابو يرجح أن العالم اليوتوبى للرواية (كما رآه ذلك الكاتب) قد لا يكون أكثر من تصوير خاطئ لوضعه الاجتماعى، وخصوصًا فى حالة النماذج الأدبية الشرقية التى يستند إليها تاركيتى. ومن الجدير بالذكر أن تاركيتى يعود إلى تلك الرؤية فى نهاية قصته القصيرة "حظ الكابتن جوبارت" التى نشرها فى نفس السنة التى نشر فيها هذا المقال، فبعد معالجته لعشوائية التقسيم الاجتماعى واعتباطيته من خلال عرضه لقصة موسيقىّ متجول يُمنَح عن طريق الخطأ رتبة فى الجيش، يقول الراوى: "هذه القصة، رغم تشابهها الذى لا جدال فيه مع قصص ألف ليلة وليلة الشهيرة، فهى حقيقية ومعروفة لا غبار عليها" (تاركيتى ١٩٦٧، ١، ص٧٩). ومن الواضح هنا أن هدف الإشارة إلى "ألف ليلة وليلة" هو السخرية من الأوضاع الاجتماعية فى إيطاليا بجعلها تبدو فانتازية وبالتالى غير منطقية، وهو ما لا يتحقق إلا عن طريق التسليم بلامنطقية الحضارات الشرقية حتى تبرز مصداقية قصة تاركيتى، وإذًا فقد سعى تاركيتى إلى تجنيد النصوص الأجنبية الفانتازية لخدمة أغراضه الثقافية الديمقراطية، غير أن استشراقه كان تواطؤًا مع ذلك التقسيم الثنائى الذى أخضعت به أوروبا الدول الأجنبية وبررت احتلالها لها، نفس الدول الأجنبية التى يرى تاركيتى فى نصوصها الأدبية نفعًا لأغراضه.

فى ظل إلمامنا بالمواد اللغوية والثقافية والإيديولوجية التى تكوَّن منها مشروع تاركيتى، يمكننا رؤية ذلك المشروع كما يراه جيليز ديليوز وفيلكس جواتارى، أى استغلال للغة رئيسية فى إبراز الثانوى:

> حتى حينما تكون اللغة فريدة فهى مزيج، خليط فصامى، بذلة مهرج متعددة الألوان. تلعب الوظائف المختلفة للغة والمراكز المختلفة للقوة أدوارها، فتطمس الخط الفاصل بين ما يمكن أن يُقال وما لا يمكن أن يقال، بحيث

تحرض كل وظيفة ضد الأخرى، وتمثل كل درجات الاحتلال والإجلاء النسبى، حتى حين تكون اللغة رئيسية فهى مفتوحة وعرضة لاستغلال مكثف يجعلها تحلِّق بامتداد خطوط إبداعية لهروب من الممكن أن يشكل الآن جلاءً مطلقًا، مهما كان بطؤه .. وحذره.

(ديليوز وجواتارى ١٩٨٦، ص٢٦).

أما اللغة الرئيسية التى واجهها تاركيتى فهى اللهجة التوسكانية الإيطالية، والتى كانت تُعد المستوى اللغوى القياسى المعتمد فى الأدب منذ عصر النهضة.فى عام ١٨٤٠ وبعد ما يزيد على عقد من البحث فى مسألة اللغة القومية، نشر مانزونى روايته "المخطوبة" للمرة الثانية بعد أن أعاد صياغتها مستخدمًا اللغة التوسكانية، آخذًا على عاتقه مهمة قومية وهى توحيد إيطاليا من خلال اللغة والأدب، وضامنًا فى الوقت نفسه مكانًا لروايته فى الأدب الإيطالى المعتمد، ومُرْسيًا قواعد نموذج لغوى للفن القصصى يفهمه معظم القراء الإيطاليين (رينولدز ١٩٥٠). ولأن تاركيتى قرر استخدام اللغة التوسكانية فى كتابة أعماله الفانتازية، فإن تلك الأعمال قد أخذت تلك اللغة الرئيسية إلى طريق الهروب من خلال إجلاء الخطاب القصصى السائد عن منطقة سيطرته، فتاركيتى استخدم المستوى اللغوى القياسى المعتمد فى كتابة نوع أدبى لا يحتل موقعًا هامشيًا فى الثقافة الإيطالية وحسب، بل وقلَّ أن يتواجد فى تلك الثقافة فى غير شكل ترجمات لأعمال أدباء مثل هوفمان وبو وألدبرت فون دى كاميسو[٣]. وبارتباطها بنصوص ألمانية وفرنسية بل وعربية أبرزت أقاصيص تاركيتى ما درجت الواقعية على قمعه، ألا وهو ما يشكل الذاتية ويرسم ملامحها من عوامل منطقية وإيديولوجية، ففى أقاصيصه ورواياته الفانتازية المشتقة من الأجنبى تتحول اللهجة القياسية إلى حلبة سباق سياسية يتعرض فيها المفهوم البرجوازى للفردية الذى يقوم عليه الخطاب الواقعى للتحدى بغرض التشكيك فى إيديولوجيات التمييز الطبقى والجنسى والعرقى، غير أن مفهوم تاركيتى للاستشراق يبين أن ذلك الكاتب لم يسيطر سيطرة كاملة على تكنيكه الثقافى، فرغم أنه يتوجه فى تشكيكه فى تلك الإيديولوجيات توجهًا ديمقراطيًا، فأحيانًا ما يميل ذلك التشكيك إلى قمع التناقضات الإيديولوجية الناتجة عما يستند إليه من مواد وطرائق.

(٢) السرقة الأدبية: تاركيتّى فى مواجهة مارى شلّى

لأن الترجمة هى عملية اغتصاب ثقافى فقد لاءمت مخطط تاركيتى لاستغلال لغة رئيسية فى إبراز الهامشى كل الملاءمة. ويدمغ ما يقوم عليه ذلك المخطط من إجلاء السائد عن منطقة سيطرته، ترجمات تاركيتى بتأثير تغريبى واضح على القيم الثقافية المسيطرة على الإيطالية. كان أهم استغلال للهجة القياسية التوسكانية قام به تاركيتى هو استخدامه لها فى ترجمة قصة قوطية إنجليزية كتبتها مارى ولستونكرافت شلى، غير أن الدلالة الثقافية لتلك الترجمة تزداد تعقيدًا لأن ما قام به تاركيتى لم يكن ترجمة فى الواقع بل سرقة أدبية للنص الإنجليزى.

فى عام ١٨٦٥، نشر تاركيتى قصة بعنوان: "الفانى الخالد" (أتبعه بإشارة تقول: "من الإنجليزية") فى مجلة "رفيستا منيما" فى عدديها الصادرين بتاريخ ٢١ يونيو و٣١ أغسطس على التوالى. لم يذكر تاركيتى اسمه فى الجزء الأول الذى نُشر فى عدد يونيو، ولكنه ذكر اسمه صراحةً فى الجزء الثانى، وكان فى ذلك الكفاية حتى يؤمن القراء الإيطاليون بأن تاركيتى هو كاتب القصة، فلم يذهب أى منهم إلى أبعد من الاعتقاد بأن تاركيتى قد استوحى التيمة الفانتازية للقصة، تيمة إكسير الخلود من قصتين فرنسيتين، غير أن القصة لم تكن فى الواقع إلا ترجمة لقصة "الخالد الفانى" التى كتبتها مارى شلى ونشرتها فى المجلة السنوية "التذكار" عام ١٨٣٣. وفى عام ١٨٦٨، أُتيحت لتاركيتى الفرصة لنسبة القصة لمؤلفتها الحقيقية والاعتراف بأن نصه ترجمة، ولكنه لم يفعل، فقد أعاد نشر القصة فى دورية "إمبوريو بيتوريسكو" (حيث عمل محررًا) تحت عنوان: "إكسير الخلود"، ووصفها هذه المرة بأنها "محاكاة للأدب الإنجليزى". تبدو العناوين الجانبية التى ألحقها تاركيتى بالعنوان الرئيسى للقصة كما لو كانت تلميحات إلى حقيقتها، لكنها كانت تلميحات مضللة تحيط العلاقة بين قصة تاركيتى وقصة شلى بالغموض.

لا شك أن تاركيتى قد أدخل بعض التغييرات المؤثرة على القصة، فهو يغير أحد التواريخ، كما يغير أسماء بطلَى القصة، ويحذف بعض العبارات والجمل ويضيف أخرى مما يؤدى إلى تحولات مهمة، غير أن ذلك لا يُعد شيئًا قياسًا بالنتيجة النهائية، فتاركيتى يلتصق التصاقًا شديدًا بالملامح اللفظية والنحوية

لإنجليزية شلى يبعدها عن نطاق المحاكاة ويجعلها ترجمة بين لغتين لا شك فى ذلك. ومن الواضح أن تاركيتى كان واعيًا تمام الوعى بما يفعل، أى بارتكابه السرقة الأدبية. فى عام ١٨٦٥، ازدهر نشاط تاركيتى الأدبى ازدهارًا لم يدم طويلاً، فنشر أولاً قصصه القصيرة، ثم نشر رواياته مسلسلة فى الدوريات الأدبية ثم جمعها فى كتب أصدرتها دور النشر الكبرى، كما ارتاد مجال الترجمة الأدبية فنشر فى العام نفسه ترجمتين لروايتين إنجليزيتين كانت إحداهما رواية "صديقنا المشترك" التى كتبها تشارلز دكنز، وفى المرتين صرح تاركيتى بأنه المترجم لا الكاتب الأصلى، بعكس ما فعله مع قصة شلى.

لا شك أن الصعوبات المادية التى واجهها تاركيتى كانت من بين ما دفعه إلى ارتكاب السرقة الأدبية، إذ يبدو من انكبابه على الكتابة فى السنوات الأربع الأخيرة من حياته أن المال كان هدفه الوحيد، وهو ما يشير إليه صديقه "سالفاتورى فارينا"، الذى شاركه كتابة عدد من أعماله، فى مذكراته. يصور فارينا تاركيتى وهو ينتقل بسرعة وتهافت من كتاب إلى آخر، ويكتب فى عدة دوريات أدبية فى الوقت نفسه، ولا ينجح مع ذلك فى التخلص من فقره وثيابه الرثة بل ومرضه، فقد مات تاركيتى من جرَّاء الإصابة بالتيفود والسل. ويورد فارينا خطابًا أرسله إليه تاركيتى بتاريخ ٣١ من يناير عام ١٨٦٧ يشكو إليه فيه حاله، فيقول:

> ظروفى الاقتصادية حرجة كالعادة. إننى لا أملك أى شىء فى هذا العالم، ومضطر، مع كل إشراقة شمس، أن أبذل جهدى كى أجد لنفسى طعامًا يقيم أودى وثيابًا تسترنى ومكانًا يؤوينى.

(فارينا ١٩١٣، ص٣٧-٣٨).

كما أشار تاركيتى فى الخطاب المذكور إلى رواية "جنون نبيل" التى كانت تُنشر فى ذلك الوقت مسلسلة فى دورية "إل سول" (من نوفمبر ١٨٦٦ إلى مارس ١٨٦٧)، فقال: "أحاول كل يوم أن أنهى تلك الدراما الحربية حتى أحصل على القليل من المال" (المصدر نفسه، ص٣٩).

وتشير مذكرات فارينا إلى احتمال وجود دافع مادى وراء قرار تاركيتى باغتصاب نص شلى لنفسه، إذ يذكر فارينا حادثة استغل فيها تاركيتى معرفته باللغة

الإنجليزية فى نوع من أنواع الاحتيال، فيقول إن تاركيتى قد سافر مرة إلىَ بارما حيث أقام عدة أسابيع فى فندق ولم يكن قادرًا على سداد فاتورة إقامته، فما كان منه إلا أن تظاهر بأنه أستاذ للغة الإنجليزية و:

أعلن فى الصحف وفى كل شوارع بارما أنه يزور المدينة لفترة محدودة وأنه على استعداد، خلال تلك الفترة، لإعطاء دروس فى اللغة الإنجليزية لمن يرغب من أبناء المدينة على أن يتم المنهج المقرر فى ٤٠ حصة.

(فارينا ١٩١٣، ص٣٤-٣٥).

ويصور فارينا، الذى يجنح فى مذكراته إلى الميلودرامية بعض الشىء، تاركيتى فى صورة الجاهل بالإنجليزية فيقول إن معرفة تاركيتى بتلك اللغة كانت "ضعيفة جدًا" لا تكفى إلا لاكتساب بعض المعلومات الأولية عن شكسبير وبايرون وترجمة دكنز سماعيًا (المصدر، ص٣٤) رغم أن ترجمة تاركيتى لقصة مارى شلى تشهد بغير ذلك، وعلى أية حال فلا يعنى ذلك بالضرورة أن فارينا كان كاذبًا حين قال إن تاركيتى "لم يتكلم الإنجليزية على الإطلاق ولم يكن بمقدوره الدخول فى محادثة طويلة مستخدمًا هذه اللغة" (المصدر)، ويذكر فارينا أن ذلك المخطط قد عاد على تاركيتى "بغنيمة هائلة" (المصدر، ص٣٥)، فقد تهافت الراغبون على تسجيل أسمائهم، وبالفعل بدأ تاركيتى فى التدريس لهم، ولكن ما أعطاه لهم كان فى الواقع أقل من أربعين درسًا بكثير، يقول فارينا:

وحين لم يعد لدى الأستاذ ما يقوله لتلاميذه بدؤوا بقراءة شكسبير وبايرون معًا وتدخين سجائر "إجنيو" التى كانوا يطفئونها فى أدراجهم عند بداية الدرس.

(المصدر نفسه، ص٣٦).

ولعل العائد المادى لتلك الخدعة كان أكبر من عائد السرقة الأدبية، غير أن عائد السرقة الأدبية كان أكبر بكثير مما كان تاركيتى ليجنيه لو أنه اعترف بأن القصة ترجمة، فقد كان العائد المادى للترجمة فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر هزيلاً، بل كثيرًا ما كان المترجم يتقاضى جزءًا من أجره فى صورة كتب (برنجو

١٩٨٠، ص٣٤٠، ص ٣٤٦). كما يبرر الدافع المادى أيضًا غرابة ما قام به تاركيتى من إعادة عَنْوَنة القصة وإعادة نشرها فى الدورية التى عمل محررًا بها، فقد قطع العنوان الجديد وتوقيع تاركيتى الطريق على أى شك فى أن تلك القصة هى قصة أصلية، كما أوحى ذلك بأنها تنشر للمرة الأولى.

وحيث إن الوضع القانونى للترجمة لم يكن قد تحدد بشكل نهائى بعد فى ذلك الوقت، فإن ما فعله تاركيتى لم يكن انتهاكًا لحقوق النشر كى يتسبب فى أية خسارة لشلى وناشر قصتها. فرغم أن الكثير من الدول كانت قد وضعت تشريعات خاصة بحقوق النشر تمنح الكاتب الحق الحصرى فى نشر ترجمات أعماله لمدة تمتد إلى ما بعد وفاة ذلك الكاتب، فلم تظهر المواثيق الدولية الخاصة بحماية حقوق الكاتب إلا بعد ذلك بفترة، وعليه فلم يملك الكاتب حقوق النشر دائمًا. فعلى سبيل المثال، قضت محكمة فيدرالية بالولايات المتحدة عام ١٨٥٣ بأن الترجمة الألمانية لرواية "كوخ العم طوم" والتى نُشرت بدون ترخيص من كاتبة الرواية هاريت بتشر ستو لم تنتهك حقوق نشر النص الإنجليزى الأصلى (كايلان ١٩٦٧، ص٢٩). ورغم أن إنجلترا قد وضعت أول تشريع ذى أهمية فى بداية القرن الثامن عشر، فلم يكن القانون الإنجليزى قد منح الكاتب حقوق الترجمة فى عام ١٨٥١، وقد تحددت مدة سريان ذلك الحق بخمس سنوات من تاريخ نشر العمل (سترلنج وكاربنتر١٩٨٦، ص ١٠٣). ولم تسن إيطاليا قانونًا عامًا لحقوق النشر إلا بعد توحيدها بفترة، ففى الخامس والعشرين من يونيو لعام ١٨٦٥، أى بعد أربعة أيام من نشر تاركيتى للجزء الأول من الترجمة، أعطت الحكومة الإيطالية الكُتَّاب الحق فى "نشر، وإعادة إنتاج، وترجمة أعمالهم"، غير أنها حددت حق الترجمة بعشر سنوات من تاريخ النشر (بيولا كاسيللى١٩٢٧، ص٢، ٢٤، ٢٦).

لم يكن ما فعله تاركيتى انتهاكًا لحقوق النشر بقدر ما كان انتهاكًا للمفهوم الفردى للإبداع الذى يقوم عليه قانون حقوق النشر. تقول مارثا وودمانسى إن قانون حقوق النشر يقر بملكية الكاتب لنصٍّ ما طالما كان هذا الكاتب هو منشئ هذا النص" أى طالما كان عمله جديدًا أصليًا، أو كان إبداعًا فكريًا يدين بتفرُّده لذلك الكاتب وحده دون سواه" (وودمانسى ١٩٨٤، ص٤٤٦). يقوم هذا المفهوم على نظرية رومانسية تعبيرية ترى النص كتعبير عن أفكار ومشاعر فريدة مصدرها

كاتب يتمتع بوعى حر موحد متماسك، لا تناله أية عوامل تتحكم فيه وتحكم عليه بالانقسام بأن تتجاوز نواياه وتتعارض معها فى بعض الأحيان على سبيل المثال. تمنح تلك الرؤية الكاتب حقوق النشر الوحيدة والحصرية لأنها ترى فرديته كجوهر ميتافيزيقى حاضر فى النص، وكل صوره ونسخه يتسامى فوق أى اختلاف أو تغيير قد تتسبب فيه عوامل شكلية كالطباعة والتغليف، أو عوامل اقتصادية أو سياسية، كظروف النشر والرقابة الحكومية. ورغم هذا يعترف حق النشر بإمكانية التغيير لأنه وُضِع خصيصًا كى يتحكم فى شكل الكتاب وطريقة تسويقه، بالترخيص بإعادة إنتاجه لأفراد بعينهم أو مؤسسات معينة دون غيرها. فقانون حقوق النشر يكشف عن تناقض فى المفهوم الفردى للإبداع، إذ نراه معلَّقًا بين الميتافيزيقا والمادية فهو يعترف بالإمكانية المادية لتغير الشكل والاختلاف مع الكاتب الأصلى وعنه، لكنه يمارس شفافيته من خلال الافتراض الميتافيزيقى بحضور الكاتب الدائم فى نصوصه.

وقد انتهك ما قام به تاركيتى من سرقة أدبية هذا المفهوم لا لأن تاركيتى قد نقل قصة شلى فحسب بل لأنه ترجمها أيضًا، فبقيامها على الترجمة غيرت السرقة الأدبية شكل الأصل تغييرًا حاسمًا، لاسيما فيما يتعلق بلغته وأخفى ادعاء تاركيتى أبوَّة هذه القصة ذلك التغيير وفى الوقت نفسه اتخذ من ذلك التغيير سببًا كافيًا لاعتبار القصة عملاً جديدًا من إبداعه. فقد محا تاركيتى الخط الفاصل بين الكاتب الأصلى والمترجم، أو المبدع والمقلد.. ذلك الخط الذى يقوم عليه المفهوم الفردى للإبداع، خفية، لكن بما أن تلك السرقة الأدبية لم تُكتشَف ولم تبرَّر، على الأقل حتى يومنا هذا، فقد استمرت فى إقرار ذلك الخط الفاصل، فلم تمثل مراجعة للرؤية الإيطالية المعاصرة للوضع الجمالى والقانونى للترجمة فى القرن التاسع عشر، ولم تسهم فى تغيير وضع الترجمة فى المشهد الثقافى المعاصر لتاركيتى. ومع ذلك فخفاء تلك السرقة لم يخفف من انتهاكها للمفهوم الفردى للإبداع، كما لم يَنَلْ من كونها حدثًا تغريبيًا مهمًا، فلأن تاركيتى قد أخذ من الترجمة وسيلة للسرقة الأدبية فقد عزز ذلك مما أراده تاركيتى لذلك العمل من نقض قيم البرجوازية بالاعتماد على اللغة الرئيسية. فمن جهة، هزأ نص تاركيتى من مفاهيم اللياقة والملكية البرجوازية بالاستغلال المخادع لعملية التسويق الأدبى فى صناعة النشر الإيطالية، وبهذه الطريقة فقد جسدت سرقته الأدبية النزعة التمردية لجماعة "الشُعث" والمتمثلة

فى التماهى مع الجماعات الاجتماعية المهمشة، ولاسيما العمال والفقراء والمجرمين بحيث يكون الانتماء إلى الثقافات الثانوية رفضًا ثوريًا للسائد والمسيطر. (ماريانى ١٩٦٧). ومن جهة أخرى، كان نص تاركيتى إجلاءً للخطاب القصصى البرجوازى الذى ساد الثقافة الإيطالية تحديدًا لأنه كان سرقة أدبية استخدمت اللهجة التوسكانية الرئيسية وسيلةً لها، فلم يسمح تاركيتى لنصه بأن يبدو كقصة قوطية أصلية فحسب، وإنما قصة قوطية أصلية مكتوبة بنفس اللغة التى كتب بها مانزونى رواياته الواقعية، وبالتالى كان ما فعله تاركيتى تغريبيًا فى أثره على المشهد الأدبى الإيطالى.

غير أن أمومة شلى للقصة تعود لتقلقل الوضع الإيديولوجى لمغامرة تاركيتى بإثارتها لقضية الجنس، فلكى يقوم نص تاركيتى بدوره فى نقض القيم البرجوازية وإجلاء السائد عن مواضع سيطرته فعليه أن يتمسك بتاركيتى ككاتبه الأصلى وبالإشارة الغامضة إلى نفسه "كمحاكاة"، وهو ما يعنى غمط الكاتبة "الأنثى" حقها، أى كى يحقق تاركيتى ما يهدف إليه من ثورة على قيم المجتمع البرجوازى فعليه ارتكاب نفس ما يرتكبه هذا المجتمع السلطوى الذكورى من تجريد الأنثى من أية سلطة وتحجيم دورها الاجتماعى كأديبة، وهو آخر ما يمكن لتاركيتى أن يرجوه لعمله، فكثيرًا ما تناول تاركيتى فى أعماله الأصلية السيطرة الذكورية والعلاقات الاجتماعية بين الجنسين والقائمة على قهر المرأة، ويشهد على ذلك تصويره النابض بالحياة لمأساة باولينا، كما يشهد عليه ما قامت عليه تجاربه الأدبية من إبراز لتشوُّش فكرة الجنس واضطرابها (سيزر ١٩٨٧). وأهم من كل هذا أن القصة التى اختارها تاركيتى تضع صور السلطة الذكورية والخضوع الأنثوى موضع تساؤل. ولكن رغم ما تطلّبه مشروع تاركيتى من قمع ذكورى فقد كان لتلك السرقة الأدبية دورها الفعال فى نشر أفكار شلى النسوية فى الثقافة الإيطالية، ويزيد الأمر تعقيدًا أن نص تاركيتى هو ترجمة كما نعرف، إذ إنه كى تلعب قصة شلى دورها المنوط بها فى مشروع تاركيتى كان من اللازم تعرضها لتغيير كبير أتاح قدرًا من الأمانة فى التعامل مع القصة وأساء إليها فى الوقت نفسه، وهو ما يتضح أشد ما يتضح فى تلك التعديلات الماكرة التى أدخلها تاركيتى على القصة، والتى تشكك فى الإيديولوجيات الطبقية والعرقية التى قامت عليها قصة شلى نفسها.

(٣) الفانتازيا النسوية والترجمة

تتخذ قصة "الفانى الخالد" التى كتبتها مارى شلى منظور الشخصية الرئيسية فى سرد الأحداث، فهى مجموعة من الخواطر الحزينة لرجل عمل مساعدًا لأحد خيميائيِّى القرن السادس عشر، (واسمه، أى الخيميائى، "كورنيليوس أجريبا") يشرب إكسير الخلود أثناء عمله مع ذلك الخيميائى ثم يعانى تبعات ذلك طيلة حياته اللانهائية. تستهل الكاتبة القصة بجملة تجسد ذلك التردد بين الواقعى والفانتازى الذى يميز ذلك النوع من القصص، فهى تورد تاريخًا يتفق والمنطق (هو ١٦ يوليو ١٨٣٣) ثم تردفه بعبارة فانتازية فتقول: This is a memorable anniversary for me; on it I complete my three hundred and twenty-third year! (أو: السادس عشر من يوليو ١٨٣٣، تاريخ لا يمكن نسيانه، فاليوم أتم عامى الثالث والعشرين بعد المائة!) (شلى ١٩٧٦، ص٢١٩). فالنص يهدف هنا إلى إبقاء القارئ معلقًا بين نطاقين خطابيين للفانتازيا، النطاق المحاكى للواقعية والنطاق المدهش، بأن تجسد الظروف المحيطة بذلك الفعل المشئوم الذى يُقْدِم عليه بطل القصة، ولاسيما ظروف علاقته بالمرأة التى يحب والتى تصير فيما بعد زوجته. وتفتح تلك المقدمة الفانتازية التى ترسى فكرة الخلود كأساس للقصة الباب أمام عدد من المبالغات الساخرة التى تلقى بصور السلطة الذكورية فى خِضَمٍّ من التشوش والتخبط. فإذ ينسب نص شلى الخلود إلى الراوى الذكر فهو يحول الخلود إلى صورة مجازية فانتازية للسلطة الذكورية، فى انتقاد لتلك السلطة يشبه ذلك الذى تسوقه مارى ولستونكرافت فى كتابها "إثبات حقوق المرأة" (١٧٩٢)، والذى تقول فيه الكاتبة: "إن القوة الجسدية التى تعطى الرجل تفوقه على المرأة ... هى الأساس الوحيد الذى يمكن أن تقوم عليه سيادة الذَّكَر" (١٩٧٥، ص١٢٤). أما قصة شلى فهى تضع ذلك التفوق الجسدى موضع تساؤل بجعل الموقع الذى يمكن فهم الأحداث من خلاله، موقع الراوى الذكر، يتسم بالتقلقل وعدم الاستقرار. بل إن شلى تطعن فى التفوق الجسدى للبطل، إذ تصوغ قصته فى إطار تساؤل رئيسى يطرحه ذلك البطل هو Am I immortal? (أو: هل أنا خالدٌ؟) (شلى ١٩٧٢، ص٢١٩، ٢٢٩)، كما تعترضها المرة تلو الأخرى بتأملات عقيمة حول مدى أصالة إكسير كورنيليوس وفاعليته. ويبرز التشكك فى قيمة التفوق الجسدى الذكورى فى رؤية البطل للخيمياء التى جعلت منه مخلوقًا غير فانٍ، فهو فى البداية يصمُ الخيمياء بأنها

هرطقة وشذوذ عن الطبيعة حين يروى "حادثة" أودت بحياة مساعد كورنيليوس السابق الذى "عن غير قصد منه، أثار أحد الشياطين فى غياب أستاذه فهلك" وكانت النتيجة أن "هجر كورنيليوس كلُّ تلاميذه ومساعديه فى الحال" و"ضحكت منه أرواح الظلام لعجزه عن استبقاء بشرى واحد فى خدمته" (المصدر نفسه، ص٢١٩-٢٢٢). ويبدو المساعد الجديد، بطل القصة، متقبلاً لما شاع من الربط بين الخيمياء والسحر، إذ يقول: "حين جاءنى كورنيليوس وعرض علىَّ كيسًا مليئًا بالذهب بشرط أن أبقى معه، شعرت كما لو كان إبليس نفسه قد أغوانى" (المصدر نفسه، ص٢٢٠). غير أنه فى منتصف تلك الفقرة يقول إن قصة تلك الحادثة قد تكون حقيقة أو كذبًا (المصدر نفسه، ص٢١٩)، ويعاود ذلك التشكك الظهور لاحقًا حين يموت كورنيليوس كتبرئة للخيميائى تعزز الشك فى خلود البطل:

> كنت أسخر من فكرة قدرته على تسخير قُوَى الظلام وأضحك من الخوف الذى كان يغشى نظرة الغوغاء المؤمنين بالخرافات له. لقد كان فيلسوفًا حكيمًا، لكنه لم تكن له علاقة بأية أرواح، عدا تلك المكتسبة لحمًا ودمًا.

(المصدر نفسه، ص٢٢٦).

كما تعزز طريقة تصوير شلى لبطل قصتها من ذلك التشكك الذى تخلقه فى فكرة التفوق الذكورى، فالبطل فى قصة شلى ضعيف الشخصية مذبذب، تسيطر عليه المرأة التى يحب سيطرةً كاملة، بل يجنح إلى السخافة أحيانًا، وهو فى كل ذلك أبعد ما يكون عن الجدارة بالخلود، كما أن اسمه، وهو "ونزى"، يذكِّرنا، كما يقول تشارلز روبنسون، بكلمة winze الاسكتلندية التى تعنى "لعنة"، غير أنه "يوحى أيضًا بأن بطل تلك القصة هو شخصية كوميدية" (شلى ١٩٧٦، ص٣٩٠). فبعد استماعه لبعض أصدقائه وهم يروون "قصة الحادثة الرهيبة" يتصرف ونزى بشكل مثير للسخرية حيال عرض كورنيليوس إذ يقول: "اصطكت أسنانى، ووقف شعر رأسى، وهربتُ ما أسعفتنى ركبتاى المرتعشتان على الهرب" (المصدر نفسه، ص٢٢٠). تصوير شلى لونزى إذًا يسخر من الحتمية البيولوجية التى تمثل الأساس الإيديولوجى للسلطة الذكورية، حيث إن تفوقه الجسدى ليس عنصرًا أصيلاً فى تكوينه بل هو خطأ، فونزى لا يشرب إكسير الخلود المزعوم إلا لأن كورنيليوس يخدعه فيوهمه بأن ذلك الإكسير هو شراب سحرى يشفيه من هوى محبوبته

الطاغية، ولأن الكوميديا فى شخصية ونزى تدين إلى حد ما لتذبذبه النفسى فإن السخرية تمتد إلى الرؤية البرجوازية للسلطة الذكورية، حلقة الوصل بين القوة الذكورية ومفهوم الفرد الحر المتسق مع ذاته، فهروب ونزى من معمل كورنيليوس لا يدع له من حضور الذهن إلا القليل، فيغرق فى الفقر وتلح عليه حبيبته برثا أن يعود إلى عمله، بل تهدده فى بعض الأحيان: "شجعتنى، وأخجلتنى من نفسى، ودفعنى الحب والأمل فضحكتُ من مخاوفى السابقة، وبخطوة سريعة وقلب مبتهج عدت وقبلت عرض الخيميائى، واتخذت موقعى عنده فى الحال" (المصدر نفسه، ص٢٢٠، ٢٢١). ولأن ونزى بالغ الخنوع أمام برثا، ولأنه يجبُن عن التصرف بشكل طبيعى خوفاً من هجرها له فهو يحتمل "عدم إخلاصها" ولا يجد فى نفسه من "الشجاعة والعزم" إلا قدر ما يجعله يشرب الإكسير آملاً فى الخلاص من حبه وذله (المصدر نفسه، ص٢٢١، ص٢٢٤)، فوينزى لا يملك ذلك الاستقلال الداخلى الذى يميز السلطة الذكورية، بل هو فى الحقيقة رجل لا يريد أية سلطة، رجل يندم فى النهاية أشد الندم على ما ناله من خلود.

وتتبع قصة شلى نقد ولستونكرافت النسوى أشد ما تتبعه فى تصويرها شخصية برثا، فولستونكرافت ترى أن بنات الطبقة الأرستقراطية يتعرضن لنوع من القمع يسهم فى إرساء دعائمه "ما يتلقينه من تعليم يجعلهن تافهات مغرورات قليلات الحيلة" (١٩٧٥، ص٨١)، وهو ما يتفق مع ما تجسده شلى من تحول يطرأ على شخصية برثا بعد وفاة والديها، إذ تتبناها "السيدة العجوز التى تقطن القلعة القريبة، تلك الثرية الوحيدة التى لا أبناء لها" (١٩٧٦، ص٢٢٠) فتحيا برثا حياة جديدة تمامًا عليها فى "قصر من المرمر ... يحيط بها الأثرياء الشبان المتألقون فى ثيابهم الحريرية"، وحينها تصير برثا "مغناجًا إلى حد ما" مما يهدد علاقتها بونزى الفقير (المصدر نفسه، ص٢٢٠ - ٢٢١)، وهو نفس ما تشير إليه ولستونكرافت حين تقول إن النساء يكتسبن "فنون الغنج والدلال" لأنهن يتقبلن الصورة التى يفرضها عليهن المجتمع الذكورى ويرضين بأن يكنَّ مجرد هدف سلبى لاشتهاء الذَّكَر ورغبته. تقول الناقدة، "لأنهن لا يتعلمن إلا كيفية الإرضاء فهن دومًا ينتظرن أية فرصة للإرضاء، ويسعين بجهد خارق للفوز بالقلوب ثم خذلانها ولفظها بمجرد إحراز ذلك النصر" (١٩٧٥، ص١١٥، ص١٤٧). ويتجسد تحول

برثا إلى الصورة التى تصفها ولستونكرافت فى تلاعبها الغريب بونزى الذى تقول شلى على لسانه فى هذا المقام:

كانت برثا تتوهم أن الحب وراحة البال عَدُوَّان لدودان، لذا كان همها الأول الفصل بينهما فى قلبى... كانت تزدرينى وتستخف بى بألف طريقة وطريقة لكنها أبدًا لم تعترف ولو لمرة واحدة بخطئها. كانت تغضبنى إلى حد الجنون ثم تجبرنى على استعطافها كى تسامحنى. وأحيانًا كانت تشعر أننى لست خاضعًا لها بالقدر الكافى فتختلق قصة عن منافس لى فى حبها يحظى بعطف راعيتها وتأييدها.

(شلّى ١٩٧٦، ص٢٢١).

يتبين من ذلك التقرير المفصل الذى يسوقه ونزى فى وصفه لما يتعرض له من مذلة على يد محبوبته، أن قصة شلى تسخر من صورة المرأة كما يرسمها المجتمع الذكورى بتصوير برثا تصويرًا يميل إلى المبالغة الكاريكاتورية، إذ تعطى تيمة الخلود شلى الفرصة لمضاعفة حظ برثا من الخُيَلاء والتفاهة، ففى حين يبقى ونزى فى العشرين من عمره تصبح برثا "جمالاً ذابلاً فى خمسينها". يقول ونزى: "لقد سعت جاهدة إلى تقليل التفاوت الظاهر بين عمرينا مستعينة على ذلك بآلاف من الفنون الأنثوية، من أصباغ وملابس شبابية وتصابٍ واضح" (المصدر نفسه، ص٢٢٦ – ٢٢٨). ويتعاظم ما تصفه ولستونكرافت من مبالغة فى الاهتمام بالجمال يصل إلى حد الهوس هو جزء لا يتجزأ من تلك الصورة التى يفرضها المجتمع الذكورى على المرأة حين يقول ونزى:

"لم تهدأ غيرتها أبدًا، وصار شغلها الشاغل اكتشاف أية دلائل على تقدمى فى السن تكذّب مظهرى الخارجى الفتىّ، وكانت أحيانًا ما تتوهم أنها قد رأت بعض التجاعيد فى وجهى أو لمحت بعض الوهن فى مشيتى مع أننى كنت فى الواقع أتواثب بقوة الشباب وأبدو أكثر نضرة من عشرين شابًا مجتمعين، ولم أكن لأجرؤ على مخاطبة أية امرأة أخرى، بل إنها ذات مرة توهمت أن فاتنة القرية ترقبنى بعينين معجبتين فاشترت لى شعرًا مستعارًا رمادى اللون".

(المصدر نفسه، ص٢٢٨).

وإذ تعجز برثا عن الاحتفاظ بجمالها وشبابها تذهب إلى أبعد الحدود فتجنح إلى ذم الشباب والقدح فى الجمال: "كانت تقول إن الشعر الرمادى أجمل بكثير من تلك الخصلات الكستنائية التى تزين رأسى، وتطيل القول فيما يحظى به العجائز من توقير واحترام لا مجال لمقارنته بالمعاملة التى يلقاها الأطفال الذين لا تحظى آراؤهم إلا بالتجاهل، وكانت تسألنى:

كيف تجرؤ على الاعتقاد بأن الشباب والجمال، تلك الهبات التافهة القيمة، فيها الكفاية لتعويض المرء عما يلقاه من استخفاف وتجاهل وازدراء".

(المصدر نفسه، ص٢٢٧).

أما ترجمة تاركيتى للقصة، المسماة "إكسير الخلود"، فهى ترجمة تقترب كثيرًا من الأصل وتنجح نجاحًا كبيرًا فى نقل ذلك الحس الكوميدى الذى يقوم عليه نقد شلى النسوى الساخر للمجتمع الذكورى وفكرة التفوق الذكورى التى يؤصلها ذلك المجتمع، غير أن تاركيتى يُدْخل على القصة بعض التعديلات التى تأخذها إلى حد أبعد من ذلك الذى هدفت شلى إلى بلوغه، فتاركيتى يعتمد على استراتيجية التضخيم كى يزيد من التشوش المعرفى الذى تقوم عليه الفانتازيا (والكلمات المطبوعة بالأحرف المائلة هى إضافات تاركيتى للنص الإنجليزى). تزيد ترجمة تاركيتى من حدة الدهش والغرابة التى تميز الخطاب الفانتازى فى قصة شلى، بإضفاء نزعة حسية قوية إلى النص والميل إلى الإثارة فى كثير من الأحيان. فعلى سبيل المثال، يتبع تاركيتى النص الإنجليزى فى الاستهلال بالتردد الفانتازى فى الجملة الأولى، إذ يفتتح القصة بتاريخ يتفق وقوانين المنطق (هو السادس عشر من ديسمبر عام ١٨٦٧) كما تفعل شلى؛ ولكنه يضيف إضافات بسيطة تكثف ما يشعر به الراوى من دهشة (هى تلك التى نضع تحتها خط فى الترجمة العربية):

È questo per me un anniversario *assai* memorabile. Io compio oggi il moi trecentoventinovesimo anno *di vita*.

(تاركيتى١٩٦٧، ١، ص١١٤).

تاريخ مهم جدًا بالنسبة لى، فاليوم أتم عامى الثالث والعشرين بعد المائة من الحياة.

وكذلك ففى قصة شلى يأخذ تعبير ونزى الأول عن شكه فى تفوقه الجسدى شكل السؤال البسيط إذ يقول: "هل أنا إذًا خالد؟" (١٩٧٦، ص٢١٩)، أما النسخة الإيطالية فتعيد صياغة السؤال بحيث تضفى عليه نبرة تأكيدية، إذ يقول بطل القصة الإيطالية: *Ma non invecchierò io dunque?* Sono io dunque *realmente* immortale? (أو: ألن أشيخ أبدًا إذًا؟ هل أنا، إذًا، خالد حقًا؟) (تاركيتى ١٩٧٦، ١، ص١١٤). وفى بعض الأحيان تؤدى استراتيجية التضخيم التى يتبعها تاركيتى إلى تأثير ميلودرامى، إذ يتحول belief وthought (أو"الاعتقاد" و"الظن") فى نص شلى (ص٢٢٦) إلى illusione وdubbio (أو"الحلم" و"الشك") فيخلق ذلك تأثيرًا مسرحيًا متكلفًا (١، ص١٢٦)، كما تتحول sad (أو"حزين") (ص٢٢٤) إلى pazza(أو"مجنون") (١، ص١٢٤) وتتحول fondly ("بهُيَام") فى my Bertha, whom I had loved so fondly (أو"حبيبتى برثا التى أحبها بهيام شديد") (ص٢٢٨) إلى pazzamente (أو "بجنون"). وفى بعض المواضع تميل الميلودراما إلى الغريب والمدهش، فبينما تحاول برثا العجوز إرضاء كبريائها الجريحة فتقول لونزى: "رغم أنك تبدو بغاية الشباب، فإن الانهيار يأكلك من الداخل" يتحول الانهيار فى نص تاركيتى إلى عملية مفاجئة خارقة للطبيعة؛ إذ تقول البطلة فى القصة الإيطالية: "رغم أنك تبدو فى غاية الشباب، فإن شيئًا ما بداخلك سيجعلك تشيخ فجأة وبدون أية مقدمات" (١، ص١٣٠).

وفى مواضع أخرى تزيد قصة تاركيتى من التشوش المعرفى بتعزيز عنصر محاكاة الواقع فى القصة الأصلية، فمثلاً يعيد تاركيتى تسمية الشخصيتين الرئيسيتين فيجعلهما "فنشنزو" و"أورتنشا" وهما اسمان إيطاليان عاديان بخلاف القصة الأصلية التى تخلق مفارقة كوميدية باختيار اسم ونزى لشخص يُفترض أنه قد حاز الخلود . كما يعمد تاركيتى فى تضخيمه العنصر الواقعى إلى إيراد كَمّ كبير من التفاصيل والتفسيرات والشروح الواقعية، فهو، مثلاً، يعمد إلى تفسير حادثة مصرع مساعد كورنيليوس الأول تفسيرًا يقبله العقل فيقول على لسان فنشنزو: allievo che avendo inavvertentemente evvocato durante l'assenza del maestro, uno spirito maligno, ne fu ucciso (أو:"أيقظ ذلك الطالب روحًا خبيثة عن غير قصد منه فى غياب مُعلّمه، فقتلته تلك الروح قبل أن يتمكن أحد من مساعدته") (١، ص١١٥). وكذلك تعزز النسخة الإيطالية الواقعية السيكولوجية

التى يتسم بها النص الإنجليزى، ففى قصة شلى يتحدث ونزى عن لقائه الأول ببرثا بعد طول خصام حديثًا موجزًا فيقول: We met now after an absence, and she had been sorely beset while I was away (أو:"الآن تقابلنا بعد غياب، وقد كانت منزعجة جدًا فى غيابى") (ص٢٢٠)، أما تاركيتى فهو يصبغ لقاء المحبين بصبغة درامية مسرحية حيث يعبر فنشنزو عن عاطفته تجاه أورتنشا تعبيرًا جسديًا ويؤكد ما سبَّبه الفراق للطرفين من ألم وأسًى؛ إذ يقول:

Io la riabbracciava ora dopo un'assenza assi dolorsa;il bisogno di confidenza e di conforti mi aveva ricondotto presso di lei. La fanciulla non aveva sofferto meno di me durante la mia lontananza

عانقتها الآن من جديد وبعد غياب مؤلم أشد الإيلام، الحاجة إلى الحميمية والراحة أعادتنى إليها، ولم تكن معاناة الفتاة فى غيابى بأقل من معاناتى.

(١، ص١١٧).

ولأن الترجمة تميل إلى المبالغة فى تصوير الحالات الشعورية، فإن ذلك التضخيم فى محاكاة العنصر الواقعى ييسر عملية تحول تلك الفقرة التى تتسم بالواقعية فى الأصل إلى فانتازيا مسرفة، ففى قصة شلى يصف ونزى لجوءه إلى برثا والتماسه الأمان لديها بعد فراره من كورنيليوس، فيقول: My failing steps were directed whether for two years they had every evening been attracted, - a gently bubbling spring of pure living waters, beside which lingered a dark-haired girl (أو:"اتجهت خطواتى الواهنة إلى حيث اعتادت على مدى عامين أن تحملنى كل مساء – إلى ينبوع يفور بالفقاقيع وتتدفق مياهه النقية فى قوة وحيوية، تتسكع بقربه فتاة ذات شعر فاحم") (ص٢٢٠)، أما النسخة الإيطالية فتقول:

I miei passi si diressero anche quella volta s quell luogo, a cui pel giro di due anni erano stati diretti ogni sera, - un luogo pieno d'incanti, una sterminata latitudine di praterie, con una sorgente d'acqua viva che scaturiva gorgogliando malinconicamente, e presso la quale sedeva con abbandono una fanciulla.

اتجهت خطواتى فى تلك المرة أيضًا إلى المكان نفسه الذى اعتادت الاتجاه إليه كل مساء طوال العامين الماضيين ــ مكان يملؤه السحر، امتداد لا حدود له من الأرض المُخضرَّة المُعْشوشِبَة به ينبوع مياه تتدفق فى قوة وحيوية محدثةً خريرًا حزينًا، وإلى جواره جلست فتاة مفعمة بالحيوية.

(١، ص١١٦).

كما تنجح استراتيجية التضخيم التى يعتمد عليها تاركيتى فى نقل الأفكار النسوية التى تصدر عنها شلى فى نقدها الساخر للمجتمع الذكورى، إذ تزيد الاستراتيجية المذكورة من حدة المبالغة فى رسم صورة الأنثى والذكر كما يفرضها المجتمع الذكورى، فحين يشرب ونزى ما يظنه علاجًا له من حبه المهين تنتابه نوبة مفاجئة من الزهو والإعجاب بالذات والجرأة تبرز ضعفه النفسى بصورة كوميدية، وتواصل ما بدأته شلى من نقد ساخر للسلطة الذكورية. تقول شلى على لسان بطلها: methought my good looks had wonderfully improved, I hurried beyond the precincts of the town, joy in my soul, the beauty of heaven and earth around me (أو: شعرت أن وسامتى قد ازدادت بشكل رائع، فأسرعت إلى خارج المدينة والفرحة تملأ روحى، ويحفُّ بى جمال السماء والأرض" (ص٢٢٣)، أما النسخة الإيطالية فهى تحول فنشنزو إلى محاكة ساخرة للبطل الرومانسى النرجسى، البايرونى، الفرد، إذ تقول:

aprvemi che I miei occhi, già così ingénue, aessro acquistat una sorprendente expressione. Mi cacciai fuori del recinto delta città colla gioia nell'anima, con quella orgogliosa soddisfazione che mi dava il pensiero di essere presto vendicato.

(أو: بدا لى أن عينىَّ، وهما الممتلئتان لماحية، قد صار تعبيرهما خلابًا أخاذًا، فاندفعت إلى خارج حدود المدينة تملأ الفرحة قلبى ويفعمنى ذلك الشعور بالفخر الذى جعلنى أظن أننى سوف أنتقم قريبًا").

(١، ص١٢٢).

كما تأخذ الترجمة التصوير الكاريكاتورى لغرور الأنثى إلى حد أبعد من ذلك الذى رسمته قصة شلى، فبينما يقول ونزى إن شبابه الدائم دفع برثا إلى "البحث عن

العزاء فى أفعال صغيرة سخيفة متنوعة (أو: a variety of little ridiculous circumstances) (ص٢٢٨)، فإن فنشنزو يقول إن أورتنشا قد ارتدَّت إلى أفعال طفولية سخيفة (*puerili* e ridicule circostanze) (١، ص١٢٩)، كما أن ونزى يذكر كيف كانت برثا تحاول أن تجد تجاعيد فى وجهه أو تداعيًا فى مشيته، فى حين يقول فنشنزو إن محبوبته قد **أعيتها** محاولاتها اكتشاف تجاعيد فى وجهه أو تداعيًا فى مشيته، تلك المحاولات التى استغرقتها تمامًا (١، ص١٣٠). أو:

struggeasi di scoprire delle grinze sul mio viso, e qualche cosa di esitante, di decrepito net mio incesso.

مكتبة
t.me/soramnqraa

(٤) الترجمة كنقد إيديولوجى

أما قرار تاركيتى بالانحراف عما يحدو شلى من عوامل إيديولوجية فيبدو أول ما يبدو فى معالجته لمسألة الفوارق الاجتماعية والطبقية، إذ تتحدى شلى الافتراض الذكورى القائل بأن الهوية الجنسية تحددها وتتحكم فيها العوامل البيولوجية بأن توضح أن تحول برثا إلى الغنج هو نتيجة لظروف اجتماعية لا علاقة لها بجنسها البيولوجى، وهى انتقالها إلى طبقة اجتماعية أعلى من تلك التى تنتمى أصلاً إليها. فبرثا تنتمى أساسًا إلى الطبقة البرجوازية إذ يقول ونزى "كان والداها كوالدى، يعيشان حياة متواضعة، لكنها محترمة" (ص٢٢٠)، وليست كلمة "محترمة" بالدليل الوحيد على انتماء برثا البرجوازى، بل إن طبيعة عمل ونزى لدى كورنيليوس حيث كان يتقاضى "مبلغًا لا يُستهان به" (ص٢٢١) دليل آخر على ذلك. فالحياة التى عاشها البطلان "متواضعة" فقط إذا ما قورنت بحياة راعية برثا تلك الأرستقراطية التى تقطن "قلعة" إقطاعية، وهكذا تبدأ قصة شلى بربط السلطوية الذكورية بالهيمنة الأرستقراطية، وربط المساواة الجنسية بالأسرة البرجوازية، وهو ما يبدو جليًا فى الفقرة التى تصف هروب برثا من راعيتها ولجوءها إلى والدَىْ ونزى، والتى لا تعكس تأثير ولستونكرافت وحسب بل تستخدم ألفاظ تلك الكاتبة أيضًا. يقول ونزى عن برثا إنها "هربت من قفص ذهبى إلى الطبيعة والحرية" (ص٢٢٤)، وهو ما يُرجع صدى إحدى الصور التى استخدمتها ولستونكرافت فى

وصفها لما تتعرض له المرأة من قمع فى ظل السيادة الإيديولوجية للسلطة الذكورية حين تقول: " منذ نعومة أظفارها تتعلم المرأة أن الجمال هو صولجان الأنثى، فيشكل العقل نفسه طبقًا لمتطلبات الجسد ويهيم حول قفصه الذهبى ويصبح هدفه الوحيد عبادة سجنه" (١٩٧٥، ص١٣١).

غير أن تطور الأحداث ينقض المنطق الذى تقيم عليه شلى نقدها النسوى، فرغم أن هجوم ونزى على راعية برثا الأرستقراطية يعنى ضمنًا المساواة بين الأسرة البرجوازية وحالة طبيعية متحررة مما يفرضه مجتمع السلطة الذكورية من صور وأدوار مرسومة، فإن زواجه من محبوبته يجبر تلك الأخيرة على لعب الدور الذى يرسمه لها ذلك المجتمع بحذافيره والتمسك بصورتها الأنثوية إلى حد الهوس كما رأينا. ويتمتع الزوجان بالاستقلال المادى إذ يشير ونزى فى إحدى الفقرات إلى مزرعته (١٩٧٦، ص٢٢٧)، وبالرغم من تعرضهما للفقر (إذ إن الشباب الدائم الذى يتمتع به يجعله وزوجته من المنبوذين) فهما يتمكنان من بيع "ممتلكاتهما" والهجرة إلى فرنسا بعد تأمين مبلغ يكفيهما على الأقل طيلة حياة برثا (المصدر نفسه، ص٢٢٨). وهكذا، فسواء عاش البطلان مع والدَىْ ونزى أو لا فهما يعيشان حياة متواضعة ولكنها محترمة، ولكن لا يمكن اعتبار حياتهما تجسيدًا للطبيعية والحرية كما يقول ونزى، فبرثا ليست إلا موضع الاشتهاء الجسدى الذى تتحدث عنه ولستونكرافت:

> لم ننجب أطفالاً، كان أحدنا ملكًا للآخر، ورغم أن روحها المرحة قد خالطها ميل إلى المزاج النكد وسرعة الغضب وذوى جمالها مع تقدم السن فقد كانت دائمًا فى قلبى تلك الحبيبة التى تدلَّهتُ فى هواها، والمرأة التى سعيت إلى الاقتران بها بكل حب.

(المصدر نفسه، ص٢٢٧).

وحين يدفع برثا خُيَلاؤها إلى حدود سخيفة تجعلها غريبة عن ونزى نجده يقر فى قلة حيلة واضحة بالتمييز الجنسى الذى يقوم عليه تفوقه الجسدى، فيقول: "يا لهذه المرأة التى تتكلف التأنق والرقة وتتصنع الابتسام، كان من الواجب علىَّ أن أوقر ذلك الشعر الأبيض وهذين الخدين المُتغضِّنين، ولكن كيف يمكن ذلك وهى تُبْدى ما تبديه وتفعل ما تفعله؟ أعرف أن ذلك واجبى، لكن ذلك لم يقلل من أسفى

وأساى لذلك النوع من الضعف البشرى" (المصدر نفسه، ص٢٢٨). خلاصة القول، أن قرار برثا النهائى بالعودة إلى بيئتها البرجوازية يتناقض مع هجوم ونزى على راعيتها الأرستقراطية، فحياتهما الزوجية خير دليل على أن الأسرة البرجوازية ليست مَهْربًا من السلطوية الذكورية التى تميز المجتمع الأرستقراطى، ولا هى مثال المساواة بين الجنسين، بل هى استمرارية لسيادة الرجل.

وقد لفت ذلك التناقض فى رؤية شلى الإيديولوجية نظر النقاد، فقالت آن ميلور:

> آمنت شلى بالنسوية بنفس طريقة إيمان والدتها بها، فقد تلخصت نسويتها فى الدعوة للزواج المتكافئ، وتعليم المرأة، غير أن نسويتها تلك قد دعمت استمرار الأسرة البرجوازية على حالها وهو ما تطلَّب قبولها للمراتبية التى تقوم عليها الأسرة، تلك المراتبية التى يشهد عليها التاريخ وتستند إلى إيمان بأن للذكور عالمهم وللنساء عالمهن وبأن الذكور هم السادة المسيطرون.

(ميلور ١٩٨٨، ص٢١٧).

يظهر ترسيخ شلى لمبدأ الزواج فى قصة "الفانى الخالد" فى إلقائها مهمة رواية الأحداث على عاتق ونزى، فونزى يجعل من حبه لبرثا وزواجه منها الموقع الذى يمكن فهم أفعالهما من خلاله، وهكذا تصبح الأسرة البرجوازية بتوزيعها الذكورى للأدوار وتصورها الذكورى للعلاقة بين الجنسين مرجعنا فى الحكم على تصرفات بطلَى القصة، فالنص يسلم بصدق حب ونزى لبرثا وإخلاصه لها كزوج، فهو يتدبر أمر احتياجات الأسرة المادية ويتحكم فى مصير تلك الأسرة وعلاقاتها مع المحيطين والجيران، فى حين تدير برثا شئون حياتهما الخاصة، حيث يجبرها خيلاؤها وكبرياؤها على اللعب بزوجها وبمشاعره والحقد عليه بل وتهديد حياتهما معًا، إذ يقول ونزى إن برثا وقد فكرت فى إمكانية أن يؤدى شباب زوجها الدائم إلى اتهامهما معًا بممارسة السحر الأسود فقد "لمَّحت إلى أننى يجب أن أشاركها سرى بأن أجعلها خالدة مثلى وإلا تبرأت منى، ثم أجهشت بالبكاء" (شلِّى ١٩٧٦، ص٢٢٧).

وتسبر ترجمة تاركيتى أغوار التناقض فى الرؤية النسوية التى تقوم عليها قصة شلى بإعادة النظر فى الإيديولوجيات التى تصدر عنها شلى فى نقدها وتناولها

بالمراجعة والتنقيح. تتبع الترجمة الإيطالية النص الأصلى بأن تجعل فنشنزو يتزوج أورتنشا (تاركيتى ١٩٦٧، ١، ص١٢٣) ولكنها تحذف كل الإشارات إلى ذلك الزواج عدا إشارة مقتضبة واحدة. فمثلاً فى حين يحاول ونزى طمأنة برثا بعد إطلاعها على قصة خلوده المزعوم بقوله :"سأكون زوجك الصادق المخلص فى حبك طوال حياتك، وسأقوم بواجبى حتى النهاية" (ص٢٢٨) يحذف تاركيتى تلك الفقرة كاملة، وبينما ينادى ونزى برثا بـ "زوجتى المسكينة" وتناديه هى بـ "زوجى" (ص٢٢٧، ص٢٢٨) فإن فنشنزو يدعو أورتنشا "رفيقتى الطيبة" وتدعوه هى "صديقى" (١، ص١٢٨)، الأمر الذى يوهن ما تَعْمَد إليه شلى من تأصيل للزواج، ولعل ذلك كان رفضًا لمبادئ الاحترام البرجوازية من قِبل الكاتب المنتمى إلى جماعة الشُعث البوهيمية. وأهم ما فى الأمر أن تلك التغييرات تسلط الضوء على التوجه الإيديولوجى لنسوية شلى بالتأصيل للصداقة لا الزواج، ففى ذلك تلميح إلى إمكانية قيام علاقة متكافئة بين المحبين يشكك فى التقسيمات الجنسية التى يفرضها المجتمع البرجوازى الذكورى.

فى الوقت نفسه، تفرض ترجمة تاركيتى على النص الإنجليزى صراعًا طبقيًا من نوع آخر لا تتعرض له شلى فى قصتها يتطلب أيضًا الحد من القيم البرجوازية التى تُحمِّل بها شلى قصتها، فالترجمة الإيطالية تُبْقى على كل الإشارات التى توحى بالاستقلال المادى للزوجين عدا أكثر تلك الإشارات صراحةً ووضوحًا. ففى وصفه لأسرتَى البطلين يحذف تاركيتى كلمة "محترمة" ويبرز كلمة "متواضعة"، موحيًا بأن فنشنزو وأورتنشا لا ينتميان إلى الطبقة البرجوازية بل إلى الطبقة العاملة إذ يقول: "كان والداها، كوالدىَّ، متواضعين أشد التواضع" (١، ص١١٦). وهكذا، فإن تبنِّى السيدة الثرية لأورتنشا لا يعكس العلاقة بين الأرستقراطية والبرجوازية كما فى الأصل بل يعكس سيطرة الأرستقراطيين على أبناء الطبقة العاملة، ويعمل المترجم بكل جهد على تأكيد ذلك بأن يجعل هوس أورتنشا يستند إلى أسس طبقية، فتعبر أورتنشا عن حقدها على زوجها دائم الشباب بصورة تعكس إحساسًا أرستقراطيًا بالتفوق الاجتماعى، إذ تتحول إشارة برثا إلى "جمال" الشعر الأبيض إلى إشارة إلى ما يعطيه الشعر الأبيض للمرء من مظهر "نبيل راقٍ"، كما يتحول وصف برثا للشباب والجمال "بالهبات التافهة" إلى إشارة منها إلى هذين بـ"الهبات الشعبية المبتذلة" (١، ص١٢٧-١٢٨)، وبهذه التغييرات تجبر الترجمة

القصة الأصلية على معالجة العلاقة الطبقية بين الأرستقراطيين والعمال، والتى هى تَجَسُّد للسيطرة الطبقية تقمعه نسوية شلى البرجوازية.

وكذلك يتبدى ما تمارسه الترجمة من ضغوط للكشف عن أشكال التعتيم والإلغاز الإيديولوجى فى حذف تاركيتى للإشارات الاستشراقية التى تستخدمها شلى، فعلى سبيل المثال يحذف تاركيتى الجزء الذى يصف فيه ونزى نفسه قائلاً: "كنت غيورًا كتُركىّ" (ص٢٢١)، وهى الإشارة التى تسهم فى زيادة حدة سخرية شلى من فكرة التفوق الذكورى، إذ يصعب تخيل ونزى الخانع دومًا وقد أعمته الغيرة إلى حد الإتيان بأفعال عنيفة أو جنونية، غير أنه ما إن يدرك القارئ مغزى تلك المُزْحة حتى تحيله الإشارة إلى إيديولوجية أخرى وهى الاستشراق الأوروبى، فلا تؤتى السخرية المطلوبة ثمارها إلا إذا سلَّم القارئ بصحة ذلك الكليشيه، أو الفكرة النمطية التى تجعل من الشرقى مضرب الأمثال فى الاندفاع والرعونة وغياب العقل والمنطق. إذًا، فاستخدام شلى لذلك الكليشيه فى تدعيم نقدها النسوى الساخر يدين التمييز الجنسى بأن يعمد إلى نوع آخر من التمييز هو التمييز العرقى.

ولم يكن حذف تاركيتى لهذه الإشارة ليبدو ذا دلالة لولا أنه يحذف إشارة أخرى أكثر تعقيدًا، هى إشارة شلى إلى قصة "نورجهاد" التى كتبها الروائى والكاتب المسرحى فرانسيس شريدان فى القرن الثامن عشر، ففى بداية القصة الإنجليزية يستشهد ونزى بأمثلة خرافية للخلود ويقول إنها أهون مما يعانيه هو، فيقول:

> سمعت عن أسحار يروح ضحيتها فى سبات عميق ثم يصحو بعد مائة عام فى قمة شبابه وحيويته، وسمعت عن أهل الكهف السبعة، حيث لا يعنى الخلود الشقاء، ولكن آه! يا لثقل ذلك الزمان الذى لا ينتهى، وتلك الساعات الرتيبة التى لا تنقضى إلا لتتبعها ساعات أخرى. ما أسعد نورجهاد الخرافى!
> (شلّى ١٩٧٦، ص٢١٩).

إن إيجاز واقتضاب الإشارة إلى نورجهاد، خاصة إذا ما قورن بالإسهاب الذى يصاحب الإشارة إلى أهل الكهف السبعة، يوضح ما تمتعت به تلك الشخصية من شهرة وشعبية، حتى فى عام ١٨٣٣ حين كتبت شلى قصتها، فقصة نورجهاد التى

نُشِرت عام ١٧٦٧(أى بعد عام من وفاة شريدان) قد أُعيدت طباعتها إحدى عشرة مرة على الأقل فى بريطانيا، وكان من بين تلك الطبعات طبعة مصورة مهذبة للأطفال، كما تحولت إلى عمل مسرحى مرتين فعُرضت كميلودراما فى عام ١٨٠٢ ثم كعمل موسيقى فى ١٨١٣ (تود ١٩٨٥، ص٢٨٢-٢٨٤). ولأن شلى كان قد سبق لها أن نشرت عدة قصص فى مجلة "التذكار" السنوية، فقد كانت على دراية بما تحظى به التيمات والموتيفات الشرقية من إعجاب بين جمهور القراء، بل ربما شعرت أن "نورجهاد الخرافى" كان مألوفًا لدى هؤلاء القراء أكثر من "أهل الكهف السبعة" الذين لا يعرفهم سوى المثقفين، ولهذا لم يتطلب الأمر منها أكثر من ذكر اسم نورجهاد وحده مجردًا من أى تفسير أو توضيح كرمز للخلود تؤكده الإشارة إلى "السُّبات العميق"(٤)، غير أنه بالنسبة للقراء الذين لا يعرفون نورجهاد فالإشارة أكثر اقتضابًا وتجريدًا من أن تُفهَم، ولذا فهى تشكل موضع عدم تحديد فى نص شلى مرتبط بالظروف الثقافية والاجتماعية التى تُقرَأ القصة فى ضوئها.

نورجهاد كما يصوره شريدان هو أحد أتباع السلطان الفارسى "شمس الدين". يفكر السلطان فى تقليد نورجهاد منصب الوزير الأول، غير أنه يرى وجوب التأكد من جدارة تابعه المحبوب بهذا المنصب والتحقق من براءته مما يلصقه به مستشاروه من تُهَم "التهور والاندفاع" و"الجشع" "وحب الشهوات" و"البعد عن الدين" (ويبر ١٨١٢، ص٦٩٣)، لذا يسأل شمس الدين نورجهاد عما قد يرغب فيه إذا ما تحققت له كل رغباته، وتأتى إجابة نورجهاد مؤكدةً للاتهامات بدلاً من دحضها؛ إذ يقول:

> أتمنى أن تكون لى ثروة لا تنفد، وأن أتمكن من الاستمتاع بتلك الثروة إلى أقصى حد، وأن أحيا إلى الأبد فلا أعلل النفس بالفردوس وآماله بل أخلق فردوسى على هذه الأرض ما دامت، فإذا ما حل موعد فنائها فكرت فى فردوس السماوات.

(ويبر ١٨١٢، ص٦٩٤).

تستفز تلك الإجابة السلطان فيوبخ نورجهاد، وفى الليلة نفسها تزور نورجهاد جنيَّتُه الحارسة التى تحقق له أمنية الثروة والخلود، ثم تحذره قائلة إن أية خطيئة يرتكبها ستؤدى إلى فقدانه وعيه لمدة "قد تدوم شهورًا أو أعوامًا، بل قد تدوم دورة

كاملة لزحل، وربما قرن كامل" (المصدر نفسه، ص٦٩٥)، ولكن نورجهاد ينسى ذلك التحذير ويهجر بلاط شمس الدين وينقطع "لشهواته التى يطلق لها العنان كليةً" (المصدر نفسه، ص٦٩٨)، ويرتكب ثلاث خطايا يُعاقَب عليها بفترات طويلة من السبات العميق، ففى المرة الأولى وبينما هو منغمس فى "رغباته الشهوانية وسعه الانغماس" إذا به "يغرق فى السُكْر للمرة الأولى" فينام لمدة أربعين عامًا (المصدر نفسه، ص٧٠٠)، وفى المرة الثانية ينظم نورجهاد "حفلة تنكرية سماوية" فيأمر "نساء الحريم أن يمثلن دور الحُور العِين" فى حين "لعب هو دور محمد، ومثلت أحب محظياته إليه دور خديجة، الزوجة المفضلة للرسول العظيم" فعوقب على تلك "الفكرة الجامحة الدنسة" بأن نام أربعين سنةً أخرى (المصدر نفسه، ص٧٠٥)، وفى المرة الأخيرة حين "تُصاب شهواته بالتخمة من فرط ما أرضاها" يبدأ فى البحث عن اللذة فى العنف فيقتل خديجة بوحشية، وينام جزاءً لذلك عشرين سنة (المصدر نفسه، ص٧١٠)، وحين يستيقظ نورجهاد يكون قد انصلح حاله فيسارع إلى الخيرات ويندم أشد الندم على تحقق أمنياته، فتظهر جنيته الحارسة ثانيةً وتأخذ منه ما منحته إياه، ثم يتضح أن "مغامرة نورجهاد... لم تكن إلا وهمًا" (المصدر نفسه، ص٧١٩)، فهو لم يقتل خديجة، بل ولم تتحقق أمنياته أبدًا، ولم يمر سوى أربعة عشر شهرًا، أى ما لا يزيد على ست سنوات، على لقائه بالسلطان شمس الدين الذى دبر تلك الخدعة كى يعيد تابعه المفضل إلى الطريق المستقيم.

تُدخل إشارة شلى العديد من التيمات ذات الدلالة الإيديولوجية المهمة على عالم القصة، فنورجهاد يبدو "سعيدًا" فى عين ونزى لأن عبء الخلود المفروض عليه تلطفه بين حين وآخر نوبات طويلة من السبات ثم يُرفَع عن عاتقه آخر الأمر، غير أنه بالنظر إلى العلاقة بين ونزى وحبيبته برثا يكون نورجهاد موضع حسد أيضًا لأنه يتزوج من حبيبته ماندانا التى يصفها الكاتب قائلاً، إنها "غادة بارعة الجمال سلمها نورجهاد قلبه" (ويبر١٨١٢، ص٦٩٨) واختارها "كاتمة أسراره وصَفِيَّته"، وهو أهم ما يميز علاقتهما إذ يقول شريدان: "كان يتوق إلى الإفضاء بسره إلى شخص يمكنه الثقة فى تعاطفه وأمانته معه، فكشف لها عما جرى له من أمور عجيبة" (المصدر)، أى أن الكاتب قد صاغ العلاقة بين نورجهاد وماندانا على طراز ما عُرف باسم "زواج الرفقاء" الذى ظهر فى القرن الثامن عشر، وكان

أساسه العاطفة المتبادلة والاهتمامات المشتركة بين الزوجين مع الاحتفاظ للزوج بسلطته التقليدية فى نفس الوقت. (ستون١٩٧٧).

وما من شك فى أن سَبْق شريدان إلى ما دعت إليه قصة شلى فيما بعد من تكافؤ بين الزوجين، بالإضافة إلى فكرة الخلود وما تَعِد به من إثراء للفانتازى، هو ما جذب شلى إلى قصة شريدان لاسيما أن دعوة شريدان تلك تظهر فى قصة يمكن قراءتها كنقد للمجتمع السلطوى الذكورى، إذ تضع قصة نورجهاد صورة الجنسين كما يرسم ملامحها ذلك المجتمع موضع مساءلة، تمامًا كما تفعل قصة شلى، فنورجهاد يمثل التفوق الجسدى الذكورى وقد اندفع إلى حدود مدمرة من العنف ضد المرأة، لذا فحين يقارن ونزى نفسه بنورجهاد ينوه نص شلى عن معالجته لقضية التمييز بين الجنسين مقدمًا عند قراء "التذكار" الواعين والمؤمنين بآراء ولستونكرافت، أو بعبارة أخرى، عند هؤلاء الذين يمكنهم فهم النكتة النسوية التى تطلقها شلى على حساب ونزى، فالإشارة إلى نورجهاد حتمًا تلفت الانتباه إلى الهوة الهائلة بين ونزى بضعفه وخنوعه ونورجهاد بقوته وعنفوانه؛ وبذا تكون نقطة بداية جيدة لنقد الكاتبة الساخر للسلطة الذكورية. بيد أنه أيًا كان المخطط النسوى الذى نلمحه فى قصة شريدان، فإن قصة نورجهاد تتجنب ذلك المخطط آخر الأمر وتتخلى عنه لما تقوم عليه من إيديولوجيات عرقية وطبقية، ففى تشكيكه فى قيم المجتمع السلطوى الذكورى يصدر شريدان عن رؤية استشراقية فهو يعكس ما شاع من نظرة دونية إلى الشرق ويحاول إصلاح الأمر فى الوقت نفسه، فمثلاً يقوم تصوير شريدان لبطله على أفكار نمطية عرقية فيُرجع نواقص نورجهاد إلى عوامل بيولوجية، فنورجهاد "لم يكن نزّاعًا إلى النشاط بطبعه" كما كان "سريع الغضب بطبيعته" (ويبر ١٨١٢، ص٦٩٨، ص٧٠٠).

ورغم أن شريدان يعامل الإسلام بتوقير وإجلال ويوقع بنورجهاد أقسى عقاب حين يُجدِّف على القرآن الكريم، فإن تكريسه للزواج يُعلى بوضوح من شأن الغرب وهو الأمر نفسه الذى ينطبق على تصويره المستمر للنساء كهدف لرغبات الرجال الجنسية حتى فى إطار زواج الصداقة، فعلى سبيل المثال يقول شريدان إن مبادلة ماندانا نورجهاد حبًا بحب "هو سعادة قلَّ أن يحظى بها الأزواج الشرقيون"، كما تكشف القصة عن أن ماندانا هى هدية السلطان شمس الدين لتابعه نورجهاد، فهى

"أَمَةٌ" أعتقها السلطان مكافأة لها على اشتراكها فى "التدبير" بأن جسدت دور الجنية الحارسة ثم انضمت إلى حريمه المزعوم (المصدر نفسه، ص٦٩٨، ص٧١٩-٧٢٠)، وبالإضافة إلى ذلك فنظرًا لأن إصلاح نورجهاد يتم على يد السلطان شمس الدين فإن القصة تؤصل لشكل معين من أشكال المؤسسة السياسية يقوم على وجود حاكم مطلق يتدخل بمقتضى سلطته فى أحوال وشئون الرعية، وتتعارض الوجهة الإيديولوجية لقصة شريدان التى يمكن وصفها بأنها صورة استشراقية للحكم المطلق مع الاتجاه النسوى البرجوازى الذى نقرؤه فى استخدام شلى لتلك الإشارة؛ مما يجعل ما يقوله ونزى عن نورجهاد مصدرًا للمزيد من التناقضات فى مشروعها النسوى، إذ توحى جملة "ما أسعد نورجهاد الخرافى" تلك بتفسيرات عديدة، منها: ما أسعد نورجهاد الخرافى بحياته فى ظل حاكم مطلق، أو ما أسعده بسيادته الكاملة لا لزوجته وحسب بل لعدد هائل من الحريم، أو ما أسعده بنجاحه فى قهر ميله الفطرى (كواحد من أبناء بلاد فارس) للخطيئة، لاسيما أن تلك التفسيرات الممكنة تمس قراء "التذكار" بشكل مباشر، فقد كان أغلب قراء هذه المجلة من النسوة الأرستقراطيات والبرجوازيات من ذوات الآراء السياسية المحافظة، والمقبلات على الأدب الاستشراقى، شعره ونثره، الملىء بالصور النمطية التى يرسمها المجتمع الذكورى للجنسين (فاكسن١٩٧٣، ص٢١، أولتيك١٩٥٧، ص٣٦٢-٣٦٣).

ورغم أن قصة نورجهاد قد حظيت ببعض الشهرة خارج إنجلترا أثناء القرن الثامن عشر حين تُرجمت إلى الفرنسية والروسية والمجرية، فمن غير المحتمل أن يكون تاركيتى قد عرفها، وعليه فقد يكون حذفه للإشارة إليها مرجعه جهله بقصة شريدان، فالثابت أنه لم يحذفها لاحتجاجه على الصورة النمطية للشرق والتى تعكسها كتاباته كما سبق أن رأينا. وأيًا كان دافع تاركيتى، فإن حذف تلك الإشارة يؤثر فى النص الإيطالى والنص الإنجليزى كليهما، فمجرد غياب الإشارة يعزل نقطة التناقض الإيديولوجى تلك ويمحوها فى الحال مما يتيح للترجمة فرصة معالجة الهيمنة الطبقية والجنسية فى إيطاليا من غير أن يثقل تلك المعالجة بعبء العرقية والحكم المطلق، غير أن غياب تلك الإشارة له فى نفس الوقت أثره السلبى على ما أرادته شلى لقصتها من توجه نسوى، فكل إشارة لها وظيفتها السياسية والاجتماعية كما تقول سوزان ستيوارت:

تحيلنا الإشارات دومًا إلى شيء ما خارج النص وتخلق تقليدًا، غير أنها تحيلنا أيضًا إلى الموقف الآنيّ الذى يعالجه العمل الأدبى وتسهم فى خلق ذلك الموقف، وتؤكد العلاقة بينه وبين التقليد وتبرز ما يُتاح من مداخل متنوعة إلى ذلك التقليد أو مستويات القراءة والوصول إلى المعرفة.

(ستيوارت١٩٨٠، ص١١٤٦-١١٥١).

ينطبق هذا الكلام على إشارة شلى إلى قصة شريدان، فالإشارة لا تُعلن مشروع شلى نقدًا نسويًا للمجتمع السلطوى الذكورى فحسب، بل تسهم ضمنًا فى وضع تقاليد للكتابة النسائية والنقد النسوى للإيديولوجيات السائدة فى نفس الوقت الذى يخفى فيه تلك التقاليد تناقضاته الإيديولوجية فى كلا النصين، كما تتيح الإشارة مدخلاً لنساء الطبقة الراقية من قارئات "التذكار" إلى تلك التقاليد، أولئك اللاتى تعدهن ولستونكرافت أول ضحايا القمع السلطوى الذكورى الذى تهاجمه، وعليه فإن حذف تاركيتى لتلك الإشارة يقمع ما تقوم به الكاتبة فى إطار جهودها لبناء تلك التقاليد النسوية، ويسد المدخل إلى تلك التقاليد فى وجه القارئ الإيطالى تمامًا.

إن ترجمة تاركيتى تضع نصه فى علاقتين لا علاقة بينهما، فهى تربطه بنص شلى وتربطه فى الوقت نفسه بالثقافة الإيطالية بعلاقة يمكن فهمها فى ضوء مفهوم الأمانة المسيئة الذى وضعه لويس وتحدثنا عنه سابقًا، إذ يقول لويس إنه فى ذلك النوع من الترجمة يركز المترجم على "إساءات" النص الأصلى، أو "النقاط أو الفقرات التى تُعَد مفروضة إلى حد ما، والتى تبرز كمَواطِن تجمع الطاقة النصية" محاولاً إعادة إنتاج أثرها المسيء فى إطار ثقافة اللغة المستهدفة (لويس١٩٨٥، ص٤٣)، غير أن محاولة المترجم إعادة إنتاج الأثر المسيء لتلك النقاط يسيء فى الوقت نفسه إلى النص الأصلى، إذ إنه يكمله ويضيف إليه ما يضع ذلك النص موضع مساءلة، أى أن مفهوم الأمانة المسيئة فى الترجمة يؤدى، كما يقول لويس:

وظيفة مزدوجة، فمن جهة، يفرض ذلك المفهوم النظام المفاهيمى واللغوى الذى يعتمد عليه ذلك المفهوم،ومن جهة أخرى، فهو يوجه الهجمة النقدية إلى الوراء، يوجهها إلى النص الأصلى ويصير فى علاقته معه نتيجةً غير

مستقرة له (أى للنص)، يبدو الأمر كما لو كانت الترجمة تسعى إلى احتلال منزل النص الأصلى غير المأهول أصلاً لا لتجعله منزلها، بل لتحوله إلى مكان لا يزال أجنبيًا عنها.

(المصدر نفسه).

ويبدو هنا أن لويس يرى الأمانة المسيئة كخيار استراتيجى واقع فى نطاق سيطرة المترجم، على الأقل إلى حد ما، واستخدام "إلى حد ما" هنا سببه أن الخيارات لا تتحدد فى المطلق بل تعتمد فى ذلك على عوامل أخرى، فتختلف من لغة أصلية إلى أخرى ومن ثقافة مستهدفة إلى أخرى، غير أن المعالجة السابقة لترجمة تاركيتى تستلزم إعادة صياغة مفهوم لويس بحيث يشمل الخيارات التى تبقى غالبًا غير واضحة أو غير مقصودة، وهو ما يؤدى بنا إلى نتائج تتجاوز نية المترجم ومقصده.

فترجمة تاركيتى، باعتمادها على استراتيجية تضخيم الفانتازى والواقعى تنجح فى إعادة إنتاج الإساءة الرئيسية التى يقوم عليها مشروع شلى النسوى الأدبى، والذى يتمثل فى استغلال الفانتازى فى زلزلة قواعد الطريقة التى يفرضها المجتمع الذكورى لرؤية الجنسين والعلاقة بينهما، ولأن ترجمته هى سرقة أدبية تتوسل باللهجة الإيطالية الرئيسية فهى تُجلى الخطاب الواقعى السائد عن منطقة نفوذه حيث تبادر بممارسة ثقافية إيديولوجية بالغة الديمقراطية تحارب الإيديولوجية الطبقية (الأرستقراطية والبرجوازية)، والجنسية (الذكورية) والعرقية (الاستشراق)، بل إن تحركات تاركيتى تعكس خطة العمل السياسية تلك حتى فى لحظة عدم تعمدها ذلك (كما فى حذف تاركيتى الإشارة إلى قصة شريدان).

ولا تتوقف ترجمة تاركيتى عند حد الإساءة إلى الثقافة المستهدفة، فهى أيضًا تنتقد إيديولوجية قصة شلى إذ تكشف القصور السياسى لرؤيتها النسوية وفشل تلك الرؤية فى إدراك التمييز الجنسى الذى يقوم عليه النظام البرجوازى للزواج، وكذا تعتيمها على قمع الطبقة العاملة والعرقية الأوروبية، فالمفارقة فى استراتيجية تاركيتى هى أن مصدر ما ترتكبه من إساءات هو أمانتها لأشياء عدة، فهى تلتزم الأمانة تجاه اللهجة القياسية الإيطالية كى تسىء إلى الواقعية السائدة، وتلتزم الأمانة تجاه السمات النحوية واللفظية لنص شلى وخطابها الفانتازى وإيديولوجيتها النسوية

فى حين تسىء إلى القيم البرجوازية والاستشراقية التى يقوم عليها النص، أى أن تاركيتى يعوض ما يرتكبه من إساءات بالأمانة لمخططه الثقافى الديمقراطى. على سبيل المثال، يُعد تركيز تاركيتى فى ترجمته على قضية الطبقية مثالاً لاستخدامه الفانتازى لمواجهة التقسيم الطبقى للمجتمع الإيطالى، والذى تغيرت ملامحه بعد اتحاد إيطاليا ولكنه ظل قائمًا، فقد اتجه التغير الاجتماعى إلى الليبرالية لا إلى الديمقراطية فحرر الأسواق من القيود الإقليمية وشجع نمو المصالح المهنية والصناعية والتجارية خاصةً فى الشمال، غير أن ذلك التغير لم يسهم فى تحسين حياة المزارعين والعمال الذين شكلوا القطاع الأكبر من السكان، بل على العكس، فبدلاً من أن يقلل من اعتماد العمال على المُلاَّك وأرباب العمل فقد أدخل عوامل جديدة زادت موقف هؤلاء سوءًا كعدم استقرار أحوال السوق وارتفاع الأسعار والضرائب، كما أدى قيام الحكومة القومية وجيشها العامل إلى مشكلة جديدة واجهت العمال هى مشكلة التجنيد الإلزامى، وحال انتشار الأمية بينهم دون مشاركتهم فى الحياة السياسية (سميث١٩٦٩)، لذا فإن ترجمة تاركيتى، كغيرها من القصص الفانتازية، تمثل تدخلاً فى مسار تلك المتناقضات الاجتماعية ليس فقط بانتقادها السيطرة البرجوازية والأرستقراطية، بل وأيضًا بتبنيها خطابًا قصصيًا يقلب ما تقوم عليه الواقعية البرجوازية من افتراضات رأسًا على عقب. كما أن تاركيتى قد نشر ترجمته فى الدوريات الميلانية التى تحالفت مع أكثر الجماعات التقدمية الديمقراطية؛ وبهذا وصل إلى برجوازيِّى الشمال الذين أفادوا من التغيرات الاقتصادية والسياسية فى إيطاليا فى فترة ما بعد التوحيد أكبر الإفادة (بورتيناري ١٩٨٩، ص٢٣٢، ٢٤٠، كاسترونوفو وآخرون ١٩٧٩).

غير أن اعتماد تاركيتى على السرقة الأدبية فى تمرير مخططه وتعزيزه، وكذا حذفه إشارة أدبية لعله لم يفهمها، "يلوى" مفهوم الأمانة المسيئة، إذ يبين كلا التحركين أنه من الممكن أن يُحدِث النص الأصلى "نتيجة غير مستقرة" تقع على النص المستهدف بتبيان النقاط التى يصير فيها ذلك الأخير "أجنبيًا" عن المخطط الذى يهدف إلى تنفيذه، أو النقاط التى يتعارض فيها النص المستهدَف مع نية المترجم وقصده، فمعرفتنا بأن نص تاركيتى ما هو إلا سرقة أدبية وكذا حذفه الإشارة إلى نورجهاد، يحول قصة شلى إلى نقد إيديولوجى لترجمة تاركيتى يفضح ما صاحب استيراد ذلك الأخير لقصتها النسوية من عنف يتمثل فى تعتيمه على

هويتها ككاتبة القصة الحقيقية وعلى جهودها لبناء تقليد نسوى. تقوم تلك التأثيرات اللانسوية بدور مهم فى تذكيرنا بأن الترجمة، كغيرها من الممارسات الثقافية، تتم فى ظل ظروف قد لا يُعترَف بها ولكنها رغم ذلك تُعقّد نشاط المترجم، بل وتتهدده رغم ما يهدف إليه ذلك النشاط من تدخل سياسى استراتيجى.

(٥) الترجمة التغريبية والدستور الأدبى

تقدم ترجمة تاركيتى المثال للمترجم الساعى إلى مقاومة السلاسة، فتلك الترجمة تمارس تغريبها على مستويين، هما: مستوى الدالّ ومستوى المدلول، إذ تنحرف استراتيجية المترجم فيها عن الواقعية السائدة بأن تطلق وتحرر ما قام به كاتب الأصل من لعب بالعلامات الدالة، فتاركيتى يضخم عنصرَى محاكاة الواقعية والفانتازية اللذين تقوم عليهما قصة شلى؛ وبذا يفرض على البعد الميتافيزيقى للنص قدرًا من التشكك (فهل الإكسير حقيقى أم لا؟) وهو ما يبدد وهم الشفافية. غير أن انتحال تاركيتى القصة لنفسه يخلق وهمًا آخر هو وهم الأصالة، فهو يمحو الهوية الحقيقية لترجمته وينتحل لها هوية جديدة من خلال تقديمها كأول قصة قوطية إيطالية تستخدم الخطاب الواقعى، وهكذا يصور الكاتب نفسه فى صورة الأديب المتمرد ويحدد معنى نصه فى ضوء انشقاقه وخروجه عن السائد، ولذا فتاركيتى هنا يتساوى مع المترجم الأنجلوفونى إذ هو مختفٍ، كمترجم، عن قرائه، وذلك الاختفاء هو ما يتيح له ممارسة تغريبه فى إطار ثقافته الإيطالية بظهوره ككاتب.

بالطبع لا يمكن تطبيق ممارسات تاركيتى فى أيامنا هذه إلا بعد تعريضها للمراجعة والتنقيح، فقد وضع قانون حقوق النشر محاذير كبيرة على السرقة الأدبية، وهى محاذير ملزمة للمترجم والكاتب على حد سواء، وصيغت العقود بشكل يضمن أن تكون الترجمة ترجمة بالفعل وألا تتضمن استخدام أية مواد خاضعة لحقوق النشر بدون إذن مالكيها، وفيما يلى مقتطفات من تلك العقود الحديثة[٥]، والتى يشير بعضها إلى المترجم باعتباره "كاتب" الترجمة:

(١) عليك أن تتعهد بأن يكون عملك عملاً أصليًا لا ينتهك حقوق النشر أو أى حق يملكه أى طرف، كما يتوجب عليك تعويضنا نحن أو أى طرف

مصرح له أو أى بائع لذلك العمل عن الخسائر التى يسببها ادِّعاء أى شخص أو أى طرف آخر أنه الكاتب الحقيقى لذلك العمل.

(٢) يتعهد الكاتب بأنه يتمتع بالسلطة الكاملة لعقد هذا الاتفاق، وبأن هذا العمل لم يسبق نشره فى صورة كتاب باللغة الإنجليزية، وبأن جميع الحقوق التى تنتقل إلى الناشر بمقتضى العقد خالصة من أية عوائق ولم يحصل عليها أى طرف أو شخص بمقتضى أية اتفاقيات سابقة، وأن ذلك العمل لا ينتهك أى حق من حقوق النشر بأى شكل. كما يتعهد الكاتب بألا يتعرض الناشر والمرخص لهم من قِبَله لأية مزاعم أو ادعاءات أو مطالبات أو قضايا تتعلق بتلك التعهدات، ويتعهد الكاتب بالدفاع عن الناشر ومن يرخص لهم إذا حدث ذلك، كما يعوض الكاتب الناشر...

(٣) يتعهد الكاتب بأنه الكاتب الفعلى للعمل، وأنه المالك الوحيد لكل الحقوق التى سيحصل عليها الناشر بمقتضى هذا العقد. ...

إن عنف ما يرتكبه تاركيتى من سرقة أدبية قد يكون هو نفسه عامل الجذب الرئيسى لمتمردى الثقافة الأنجلوفونية، لاسيما المترجمين المهتمين بإحباط الممارسات التى تسود نشاط النشر فى وقتنا هذا، غير أنه تبقى حقيقة مهمة هى أن نشر ترجمة عمل أجنبى بدون إذن من مالكى حقوق النشر يؤدى بالمترجم والناشر كليهما إلى المساءلة القانونية، ويكلف الناشر ما يفوق عائدات بيع الترجمة، حتى ولو صارت تلك الترجمة على قائمة الكتب الأكثر مبيعًا.

ليس الدرس الذى يتعلمه مترجم الإنجليزية المعاصر من تاركيتى هو كيفية سرقة نص أجنبى، بل كيفية اختيار النص المراد ترجمته، فما توضحه لنا تجربة تاركيتى هو أن التغريب لا يتمثل فى استراتيجيات تمردية وحسب، بل ويعنى انتقاء نصوص أجنبية تنحرف عن الدستور الأدبى للثقافة المستهدفة، أو المعايير التقليدية التى تتبعها تلك الثقافة فى إرساء قواعد أدبها. كان قرار تاركيتى ترجمةَ قصة شلى تغريبيًا فى إدخاله لخطاب قصصى مختلف يتحدى الخطاب الواقعى الذى ساد الثقافة الإيطالية آنئذ، وقد أدت ترجمته لتلك القصة، مع القليل من الترجمات التى سبقتها إلى الفانتازيا، إلى بداية تحول فى الذوق الإيطالى انتهى إلى تغير المعايير الأدبية السائدة، فقد نشر بعض أعضاء جماعة الشُّعث، مثل أريجو وكاميللو بويتو

وإميليو براجا، قصصًا قوطية من تأليفهم فى ستينيات القرن التاسع عشر، كما زادت ترجمة أعمال الكُتَّاب الأجانب من أمثال إدجار ألان بو وجوتييه وإركمان تشاتريان على مدى ما تبقى من القرن، فعلى سبيل المثال ظهرت قصص هوفمان فى ثمانى طبعات إيطالية مختلفة بين عامَىْ ١٨٧٧ و١٨٩٨ (كوستا وفيجينى ١٩٩١، روسّى ١٩٥٩). ولقد كان لذلك كله دوره المهم فى ما حدث من تحول الفانتازيا إلى نوع أدبى سائد فى الثقافة الأدبية الإيطالية فى القرن العشرين فى حقبتَى الحداثة وما بعد الحداثة، واستلهام كثير من أساطين الأدب الإيطالى مثل لويجى بيراندييللو وماسيو بونتمبيللى ودينو بوزاتى وتوماسو لاندولفى وإيتالو كالفينو (بونيفازى ١٩٧١ و١٩٨٢). وخلاصة القول، أن الدرس الذى يتعلمه المترجم المتمرد من تاركيتى هو أن اختيار النص الأجنبى يمكن أن يكون تغريبيًا فى تأثيره بقدر ما يكون ابتكار استراتيجية تغريبية للترجمة. ففى وقت يَحُد فيه الانحراف عن السلاسة من رواج الترجمة أو حتى يمنع نشرها أصلاً، يبرز تاركيتى موضحًا الأهمية الاستراتيجية للمفاضلة بين النصوص الأجنبية عند التخطيط لمشروع من مشروعات الترجمة. وتزداد هذا النقطة وضوحًا إذ ما التفتنا إلى الثقافات الأنجلوفونية وحاولنا تطبيقها على حالات بعينها فى التقاليد الأدبية البريطانية والأمريكية، حيث لا تزال الواقعية تفرض سيطرتها على الأدب القصصي.يمكن للمترجم بدء مشروع تغريبى بانتقاء نصوص أجنبية تميل إلى التجريب بطبيعتها، كالنصوص التى تعمل على نقض وهم الواقعية من خلال قيامها على الاستبطان، أو بهجر الواقعية تمامًا إلى الفانتازيا بأشكالها المتنوعة، وقد استعان الرعيل الأول من مترجمى وناشرى قصص أمريكا اللاتينية فى الستينيات بمعايير الانتقاء تلك، فكان أن أرسوا قواعد دستور أدبى جديد للأدب الأجنبى المترجم إلى الإنجليزية يقوم على ما يُعرَف بالواقعية السحرية (ونعرض له لاحقًا)، غير أن ذلك الدستور لا يقوم غالبًا إلا بعد أن تتضح ملامح استجابة أبناء الثقافة المستهدفة من قراء ونقاد للنص المترجم، والتى تقيم درجة من الألفة تجاه أدب أجنبى معين فى صورته المترجمة وهو ما ييسر على المترجم معرفة أى من السمات الشكلية والموضوعية لذلك الأدب هى التى بإمكانها إبراز اختلاف ذلك الأدب فى ترجمات قادمة تختلف عن تلك التى خلقت هذه الألفة . وقد أقصى دستور الأدب اللاتينى المعتمد فى الإنجليزية الكاتبات النساء، خصوصًا اللاتى لم

يكتبن الفانتازيا، الأمر الذى يجعل أعمالهن مصدرًا خصبًا للتغريب (انظر: فينوتى ١٩٩٨، ص ١٦٩ - ١٧٠).

ولكن، وبأخذ سيطرة الواقعية على المشهد الثقافى البريطانى والأمريكى فى الاعتبار، يثور تساؤل عما إذا كان من الممكن استغلال الواقعية نفسها كأساس لمشروع تغريبى، ولعل فى الاتجاه إلى الرواية البوليسية المترجمة ما يفيدنا فى الإجابة عن هذا التساؤل، فمنذ تسعينيات القرن الماضى أخرجت دور النشر البريطانية والأمريكية أعدادًا هائلة من تلك الروايات، سواء الجديدة أو المعاد طباعتها، أو النسخ المنقحة من ترجمات منشورة سلفًا، فى حين كانت ترجمة ذلك النوع الأدبى إلى الإنجليزية نادرة فى معظم حقب القرن العشرين فانحصرت معظمها فى أعمال كتاب مثل البلجيكى جورج سيمنون والسويديين مای سيوال وبير واهلو. أما الآن فبمقدور القراء فى بريطانيا وأمريكا الاطلاع على إبداعات الكتاب الجزائريين والصينيين والكوبيين والفرنسيين والأيسلنديين والإيطاليين واليابانيين والنرويجيين والروس والإسبان فى هذا المجال. واقع الأمر أن كَمَّ الترجمات البوليسية لا يستحق الاهتمام إلا لارتباطه بالثقافتين: البريطانية والأمريكية التى تمثل الترجمة فيهما عادةً نسبة ضئيلة من إجمالى الكتب الصادرة سنويًا، فمثلاً فى الفترة بين عامَىْ ٢٠٠٠ و٢٠٠٧ تُرجمت حوالى خمس وعشرين رواية بوليسية (بقلم ثمانية كتاب إيطاليين) إلى الإنجليزية، وهو ما يعادل تقريبًا كم الأدب القصصى الإيطالى غير البوليسى المترجم إلى الإنجليزية، وفى نفس الفترة نُشرت حوالى خمس عشرة رواية بوليسية مترجمة إلى الإنجليزية كتبها ستة كتاب نرويجيين، وهو ما يفوق كم الروايات النرويجية غير البوليسية المترجمة إلى الإنجليزية بكثير.

. لاقت تلك الروايات البوليسية المترجمة اهتمامًا نقديًا كبيرًا، سواء فى الدوريات أو المنتديات الأدبية التى تعج بها شبكة الإنترنت، وحقق بعضها مبيعات كبيرة فى بريطانيا وأمريكا ودول أنجلوفونية أخرى، فعلى سبيل المثال باعت ترجمة ستيفن سارتاريللى لرواية "شكل الماء" (٢٠٠٢) (وهى أولى روايات الكاتب الإيطالى أندريا كاميلليرى البوليسية التى تُرجمت إلى الإنجليزية) أكثر من ٦٠ ألف نسخة خلال أربع سنوات من نشرها، وباعت ترجمة ستيفن سنايدر لرواية

"الخارج" (٢٠٠٣)، وهى أولى روايات ناتسوو كيرينيو المترجمة إلى الإنجليزية، فقد صدرت تلك الرواية أولاً فى طبعة شعبية عام ٢٠٠٤ فباعت فى خلال عامين ٦٧ ألف نسخة فى بريطانيا وحدها (مراسلات مع سارتاريللى وسنايدر بتاريخ ٩ و١١ من أكتوبر عام ٢٠٠٦)، كما حقق الكاتب السويدى هينينج مانكِل، الذى صدرت ترجمة أولى رواياته البوليسية إلى الإنجليزية عام ١٩٩٧، نجاحًا تجاريًا كبيرًا، ففى بريطانيا نشرت دار "هارفل" ترجمات رواياته الأربع الأولى، فباعت كل منها ما يقارب ١٢ ألف نسخة من الطبعة الفاخرة و٤٥ ألفًا من الطبعة الشعبية، وتجاوز إجمالى المبيعات فى بريطانيا إلى يومنا هذا ١٠٠ ألف نسخة من كل رواية (مراسلات مع كريستوفر مكليهوس بتاريخ ١٤ يناير ٢٠٠٧).

وربما تبدو هذه الأرقام متواضعة إذا ما قورنت بأرقام مبيعات الروايات البوليسية الأمريكية المترجمة إلى مختلف لغات العالم، كروايات باتريشيا كورنويل أو جون جريشم، اللذين تبيع رواياتهما مئات الآلاف من النسخ فى كل دولة، ولكن بالنسبة للترجمة إلى الإنجليزية فإن تحقيق الترجمة مبيعات تفوق ١٠ آلاف نسخة هو ظاهرة فى حد ذاته. يقول كريستوفر مكليهوس المدير السابق لدار نشر هارفل البريطانية: "معظم الكتب التى تُترجَم إلى الإنجليزية (مهما كانت جودتها) تتراوح مبيعاتها عادةً بين ١٥٠٠ و٦٠٠٠ نسخة" (٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص١١٣). إذًا، فإن ما حققته الروايات البوليسية المترجمة إلى الإنجليزية هو تطور غير مسبوق فى سوق الكتاب البريطانية والأمريكية، ليس فقط بالنظر إلى مبيعات تلك الكتب ولكن أيضًا بالنظر إلى انتمائها إلى نوع أدبى شعبى (أو عدم انتمائها إلى الأدب الرفيع). فمنذ الحرب العالمية الثانية كان معظم الأدب القَصَصى المترجم إلى الإنجليزية أدبًا نخبويًا قليل المبيعات، ومعنى تحقيق الروايات البوليسية لهذا القدر من المبيعات أنها تصل إلى قطاع أعرض من جمهور القراء يتألف من قراء الأدب القصصى الذين لا ينجذبون عادةً إلى الترجمات وكذا القراء المثقفين كالكتاب والأكاديميين، وحتمًا يثير هذا الاتجاه سؤالاً: فهل لـ"أجنبية" الروايات البوليسية المترجمة علاقة بانجذاب القراء إليها وإقبالهم عليها؟ وهل تُبقى عملية الترجمة وما يتبعها من تحرير على أىٍّ من الملامح اللغوية والثقافية للنص الأجنبى الأصلى؟

يقول بعض الناشرين إن سبب رواج الروايات البوليسية المترجمة هو أنها تقدم إلى القارئ معلومات عن ثقافات أجنبية بشكل مباشر. يقول إدوارد كاستينمير مدير دار "راندوم هاوس فينتيج كرايم وبلاك ليزارد" للنشر: "عادة ما تقرأ الروايات البوليسية لأنها تُطْلعك على شيء ليس مألوفًا عندك عن ثقافة أخرى، وأعتقد أن الناس يحبون النظر إلى قلب الثقافات الأخرى" (بولسون٢٠٠٦). ولكن يبدو هذا المنطق مضللاً، لاسيما فى ضوء أرقام مبيعات الآداب غير البوليسية المترجمة بوجه عام. فإذا كانت الكتب "مهما كانت جودتها" لا تأمل فى بيع ما يزيد على ٦ آلاف نسخة حين تُترجَم إلى الإنجليزية، فلابد أن القراء لا يهتمون كثيرًا بما تقدمه الروايات غير البوليسية المترجمة من معلومات عن الثقافات الأخرى كما يفترض كاستينمير، كما أن عامة القراء لا يُقْبِلون أبدًا على الآداب النخبوية المترجمة، والتى، لا شك، تقدم قدرًا أوفى من المعلومات عن الثقافات الأجنبية من ذلك الذى تقدمه الروايات البوليسية التى يقيدها عادةً متطلبات النوع الأدبى الذى تنتمى إليه.

وجدير بالذكر فى هذا المقام أنه حين يقدم العمل الأدبى (أيًا يكن) وصفًا لثقافة أجنبية فهو لا يتخذ لذلك أساسًا من الأسلوب الأدبى أو الأنواع الخطابية أو التقاليد الأدبية، بل يصدر فى ذلك عن القيم والمعتقدات والصور الاجتماعية التى هى إيديولوجية فى الأساس، إذ تشكلها وترسم ملامحها مصالح الأفراد والجماعات والمؤسسات فى هذه الثقافة، ويبدو أن ما يقوله كاستينمير هنا يرتبط بشكل خاص بأعمال كتاب مثل السويديين سيوال وواهلو اللذين نشر أعمالهما المترجمة. غير أنه، وكما تبين سيوال نفسها، فإن الصورة التى تقدمها تلك الروايات للسويد ترتبط بفترة زمنية معينة وتعكس فى الواقع رؤية نقدية يسارية للمجتمع. تقول سيوال:

> كان هدفنا هو أن نكشف للقارئ عما يكمن تحت الصورة الرسمية البراقة للسويد، صورة دولة الرفاهية والرخاء، من فقر وجريمة وعنف. أردنا أن نلفت الانتباه إلى الاتجاه الذى كانت السويد تسلكه، اتجاه الرأسمالية الخالصة التى خلقت مجتمعًا باردًا غير إنسانى يزداد فيه الأثرياء ثراءً ويزداد الفقراء فقرًا.
>
> (شيبرد ٢٠٠٦، ص١٠).

والقارئ الذى يقبل وهم الواقعية هو فقط الذى يمكنه التعامل مع تصوير سيوال وواهلو للمجتمع السويدى كصورة صادقة، فالترجمة تُعقّد ذلك التصوير بانتزاعه من سياقه الاجتماعى المألوف للقارئ الأصلى، سواء اتفق ذلك القارئ الأصلى فى آرائه السياسية مع الكاتبين أم لا، وهو سياق كان ولا يزال مجهولاً ولا شك للقارئ البريطانى والأمريكى، لذا فـ "سويدية" تلك الروايات لن تتمثل بالنسبة لقارئ الترجمة إلا فى حفنة من أسماء وأوصاف الأشخاص والأماكن، وعليه فالجرائم التى تقدمها الترجمات تفتقد إلى انتمائها إلى مكان أو زمان معين وتصير عامة يُحتمل حدوثها فى أى مكان وزمان، وهنا يأتى الشعور بالألفة.

وتتجلى المشكلة نفسها عند النظر إلى أعمال كاتب سويدى آخر يُعد خَلَفًا لسيوال وواهلو هو هيننج مانكل، رغم افتقار الاتجاه السياسى لذلك الأخير إلى التحديد الذى يتسم به اتجاه سابقيه. دأب مانكل فى المقابلات التى كانت تُجرى معه على تأكيد قيام أعماله البوليسية على مشكلات اجتماعية، فأولى رواياته المترجمة إلى الإنجليزية، وعنوانها: "قتلة بلا وجوه" (١٩٩٧) هى معالجة للتعصب العرقى الذى كان يواجه المهاجرين إلى السويد فى أواخر الثمانينيات، والذى واجهه مانكل نفسه عند عودته إلى وطنه عام ١٩٨٩ بعد غياب (جيرارد ٢٠٠٣)، فالمحقق فى هذه الرواية، واسمه كورت فالاندر، يحقق فى جريمة قتل وحشية راح ضحيتها مزارع مُسِنّ وزوجته التى تلفظ أنفاسها الأخيرة وكلمة "أجنبى" على شفتيها (مانكل ٢٠٠٣ أ، ص٤١). ويبدو فالاندر رافضًا ما يصفه بـ "السياسة الاعتباطية المتراخية التى تتبعها الحكومة بسماحها لأى شخص، ولأى سبب، عبور الحدود إلى السويد" (المصدر نفسه، ص٤٤)، ولكن حين يقتل بعض أعضاء الحركة القومية المتعصبين لاجئًا صوماليًا، ويعلم فالاندر أن ابنته تواعد طالب طب كينيًّا فإنه يبدأ فى التشكك فى مدى صحة موقفه المتحفظ المحافظ.

معظم القراء الأنجلوفونيين ليست لديهم أية خلفية عن تاريخ وأنماط وسياسات الهجرة إلى السويد؛ لذا يضيع عليهم ما يميز رؤية مانكل من قوة وخصوصية، ويتعذر عليهم الاستجابة لروايته المذكورة بنفس الطريقة التى استجاب بها القراء السويديون للأصل عند نشره عام ١٩٩١، ولكن لأن مشكلة التعصب العرقى ليست حكرًا على السويد فبإمكان موضوع الرواية السفر إلى بلدان وثقافات أخرى، ومن

الممكن أن يستجيب مختلف القراء لتلك الوسائل الماكرة المراوغة التى يلجأ إليها مانكل فى سبيل تحقيق الإثارة والتشويق: فالرواية تثير، وبالتالى تعزز، قلق القارئ حيال جرائم المهاجرين فى نفس الوقت الذى تسعى فيه إلى التشكيك فى عملية التنميط العرقى التى يستند إليها ذلك القلق، فحين يُكتشف قاتلو المُزارِع وزوجته يسقط ما يهدف إليه مانكل من نقد فى هوة التناقض، إذ يتضح أن "القتلة عديمى الوجوه" هم مهاجرون تشيكيون، وهو ما يقودنا إلى التنميط العرقى مرةً أخرى، بغض النظر عن الخلفية الثقافية للقارئ.

ومن المثير للاهتمام هنا أن نص مانكل يبرز التناقض عند فالاندر من خلال التحول الواضح فى معجمه العرقى، إذ يستخدم النص أربعة مصطلحات لوصف ذوى الأصول الأفريقية، وهى: färgade kvinna (أو امرأة ملونة) وnegress (أو زُنْجيَّة) وsvart (أو رجل أسود) وAfrikanen (أو رجل أفريقى)، فطيلة الرواية نجد فالاندر، المُطلَّق حديثًا، يحلم بـ "ممارسة محمومة للحب مع امرأة سوداء" (حيث يستخدم المصطلح الأول، وهو مصطلح محايد كان قد صار المصطلح القياسى المعتمد فى الإشارة إلى الأفارقة بحلول الثمانينيات، واستخدمته وسائل الإعلام كما استخدمه المتعلمون والمثقفون على نطاق واسع) (مانكل ١٩٩١، ص١٤، ٢٠٠٣، ١٤ أ، ص١٧، وأعتمد فى تعليقاتى على المصطلحات العرقية على مراسلاتى مع لورى طومسون وهيلجا نيسكا بتاريخ ٢٢ فبراير و٢٠ أبريل عام ٢٠٠٧). وفى مناسبة أخرى يجمح خيال فالاندر فى حلم أكثر شهوانية فيتخيل زوجته السابقة فى صورة "أنيت برولين" المدعى العام، تلك المرأة الجذابة المنيعة، ثم يحول برولين إلى "زُنجية" مستخدمًا المصطلح الثانى، وهو مصطلح أقدم له دلالاته المُهِينة (مانكل ١٩٩١، ص ١١٨). وحين يرى فالاندر صديق ابنته الكينى فى الشارع يستخدم المصطلح الثالث، وهو مصطلح يستخدمه الشباب التقدميون بل يستخدم المصطلح الرابع أيضًا فى هذا المجال. (المصدر نفسه، ص١٥١، ص١٥٢). يعكس معجم مانكل هنا التحول الدقيق فى مواقف فالاندر العرقية المحملة برغباته وعلاقاته، والمتأثرة أيضًا بأنماط الهجرة الحديثة إلى السويد، ويضيع هذا التحول فى ترجمة ستيفن ت. موراى الإنجليزية، التى تستخدم كلمة black كترجمة لتلك المصطلحات جميعها فتُظْهر فالاندر فى صورة المولع بالعرق الأفريقى وحسب. وكما توحى هذه الاختيارات اللفظية، فقد مالت الترجمات الإنجليزية للروايات

البوليسية الأجنبية إلى التعتيم على ما يحدث فى الترجمة من ضياع للسياق الثقافى الأجنبى من خلال استراتيجيات تصهر النص الأجنبى فى بوتقة القيم اللغوية السائدة فى بريطانيا وأمريكا، بوتقة المقبول والمألوف. فقد درج مكليهوس، على سبيل المثال، على إخضاع الترجمات التى كانت تصدرها دار هارفل إلى ما أسماه "درجة معقولة من التطبيع" بوضعها فى قالب الإنجليزية البريطانية حتى ولو كان المترجم أمريكيًا. يقول مكليهوس: "تراجع الترجمات الأمريكية فى ضوء الإنجليزية البريطانية بحيث تتفق أرقام الطوابق مع النظام الأوروبى على سبيل المثال"(٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص١٠٧)، وهو ما ينطبق على هذه الترجمة، فقد كان المكلف الأصلى بهذه الترجمة دار نشر "نيو برس" الأمريكية، ولكن حين اشترت دار هارفل حقوق نشر الترجمة فى بريطانيا تعرضت الترجمة لتعديلات جعلتها تتوافق لغويًا وثقافيًا مع السياق البريطانى الذى ستصير جزءًا منه، فتغير الهجاء الأمريكى للكلمات إلى الهجاء البريطانى، وتغيرت ألفاظ مثل: flashlight وgasoline وelevator وtrunk إلى torch وpetrol وlift وboot، ثم اشترت دار فينتيج كرايم بلاك ليزارد ترجمات هارفل وأعادت إصدارها فى أمريكا كما هى، وبدت الترجمات شديدة البريطانية؛ حتى إنه حين فازت ترجمة موراى لرواية "المشتت" بجائزة الخنجر الذهبى من جمعية كتّاب الجريمة البريطانيين عام ٢٠٠١، اعتقد الجميع أن موراى مترجم بريطانى وتوقفت دور النشر الأمريكية عن التعاقد معه (مراسلات مع موراى بتاريخ ١١ أبريل ٢٠٠٧).

ولا يمكن أن يُعَد ما خضعت له ترجمات موراى من تعديل مجرد تطبيع للغة كى تلائم الجمهور المستهدف، فالاختيارات اللفظية فى الترجمة الأدبية هى تحركات تفسيرية يمكنها تغيير السمات الشكلية للعمل، مثل وجهة نظر السرد وطريقة رسم الشخصيات مما يغير دلالتها فى الثقافة المستهدفة عن دلالتها الأصلية. فى الفقرتين الإنجليزيتين التاليتين (الأولى من "المشتت" التى نشرتها نيو برس الأمريكية والثانية من النسخة البريطانية التى وضعتها هارفل) نشهد رد فعل المحقق فالاندر حيال خبر اعتزام النائب العام بير أكيسون مغادرة البلاد للعمل فى أحد مشروعات الأمم المتحدة المتعلقة بالمهاجرين الأفارقة. يشعر فالاندر بالغيرة، ويعبر عن ندمه لاضطراره للبقاء والعمل فى قضية انتحار إحدى الشابات انتحارًا مروعًا:

Han la på luren. En oväntad känsla av avundsjuka drabbade honom med full kraft. Han hade själv gärna rest till Uganda. Och gjort någonting helt annat Inget kunde vara värre än att se en ung människa ta livet av sig som en bensinindränkt fackla. Han avundades per Åkeson som inte bara låtit viljan till uppbrott stanna vid ord.

(مانكل ١٩٩٥، ص٤٨).

He (Wallander) hung up. An unexpected feeling of jealousy hit him full force. He would have liked to Uganda himself, to do something completely different. Nothing could be worse than seeing a young person commit suicide as a gasoline-soaked torch. He envied Per Åkeson, who wasn't going to let his desire to leave stop at mere words.

(مانكل ١٩٩٩، ص٣٥).

He hung up. He felt a pang of jealousy. He would have liked to travel to Uganda himself, to have a complete change. Nothing could undo the horror of seeing the horror a young person set herself alight. He envied Per Åkeson, who wasn't going to let his desire to escape stop at mere dreams.

(مانكل ٢٠٠٣ ب، ص٤٢).

تلتزم الفقرة الأولى بالأصل أكثر من الثانية، فهى تصور فالاندر وقد تأثر تأثرًا شديدًا بالخبر (un unexpected feeling of jealousy hit him full force) وتعكس إعجابه بقرار النائب العام المساهمة فى مشروع إنسانى خارج حدود النظام القضائى السويدى (أو something completely different على حد تعبير المترجم)، كما تعكس الفقرة جرأة وإقدامًا فى وصف فالاندر للموت (a gasoline-soaked torch). أما فى الفقرة الثانية فيبدو فالاندر أقل تأثرًا بالخبر (فما يشعر به هو a pang of jealousy وحسب)، وهو يتوق إلى ترك وظيفته (فيستخدم كلمات مثل

dreams وescape التى لا وجود لها فى الأصل السويدى)، كما يميل فالاندر فى الفقرة الثانية إلى الالتفاف والتحرز فى وصفه للموت بشكل يبينه متقززًا (كما يبدو من عبارة set herself alight والتى لا تتفق والتحديد الذى يعكسه النص السويدى الذى يستخدم bemsinidränkt فى هذا السياق)، فالنسخة المنقحة تميل إلى المخافضة فى تصويرها شخصية فالاندر والمحصلة هو أنه يبدو بريطانيًا، لا سويديًا أو أمريكيًا.

إذًا، لا يمكننا القول أن الترجمات الإنجليزية للروايات البوليسية هى نقل فعال لـ "أجنبية" تلك الروايات، وإذًا يمكننا أيضًا القول أن للنوع الأدبى الذى تنتمى إليه تلك الروايات دوره الحاسم فى ما تحققه تلك الروايات من نجاح ورواج تجارى غير مسبوق. ولكن وبما أن هذا النوع يُعامل فى الترجمة كجزء من التقاليد الروائية البريطانية والأمريكية فهنا يجب أيضًا أن نشك فى مدى إبقاء تلك الترجمات على الاختلاف الثقافى للأصل، فقد تأسست تقاليد أدب الجريمة البريطانى والأمريكى منذ أمد بعيد، وأهم ملامح هذه التقاليد هو بطل يسعى إلى حل لغز الجريمة واكتشاف المجرم. ومنذ بدايات هذا النوع الأدبى على يد إدجار ألان بو وأرثر كونان دويل وأجاثا كريستى ودوروثى ل. سايزر وداشيل هاميت وريموند تشاندلر وميكى سبيلين وروث رينديل وولتر موزلى ويان رانكين، يختار الكاتب لأعماله بطلاً واحدًا، مُخبرًا سريًا أو رجل شرطة يشغل موقع الفاعل ويكون منظوره هو المنظور الوحيد الذى يمكن الرجوع إليه لفهم الأحداث، ومن هنا يأتى وهم الواقع، فالقارئ مضطر إلى التماهى مع بطل الرواية لفهم الحبكة وتفسير المعطيات التى تقود إلى الحل. ولا يزال هذا التقليد سائدًا حتى يومنا هذا، ممارسًا دوره فى تشكيل ذوق عامة القراء، ويمكن قياس ذلك من خلال الأرقام الفعلية، ففى مسح حديث لأنماط البيع فى بارنز ونوبل اعتمد على حصر ما تحققه الروايات من مبيعات سواء فى منافذ البيع أو على الإنترنت، قالت النيويورك تايمز إن "ثمانية من كل عشرة من الروايات البوليسية الأكثر مبيعًا تقوم على شخصية رئيسية كعماد لسلسلة الروايات، كشخصية إيف دالاس فى أعمال ج. د. روب، وشخصية طوماس لِنلى التى ابتدعتها إليزابيث جورج"، وتنتهى الصحيفة إلى أنه "منذ شيرلوك هومز شعر الكُتّاب أن طريق النجاح يبدأ بمنح عشاق أدبهم الرواية

تلو الأخرى دون تغيير محققهم المفضل" (فريرمان ٢٠٠٦، ك١١). أما الروايات البوليسية التى لا تحافظ على هذا التقليد، تقليد البطل الواحد، فعادة ما تكون هامشية فى بريطانيا وأمريكا، حتى وإن انتهى الأمر ببعضها إلى نيل بعض القبول باعتبارها من كلاسيكيات أدب الجريمة، ولعل من أهم أمثلة ذلك أعمال أدباء أمريكيين مثل باتريشيا هاى سميث وجيم طومسون، اللذين درجا على وضع القارئ داخل عقل المجرم (الذى عادةً ما يكون مريضًا نفسيًا) فى رواياتهما. وقد لاقت أعمال سميث قبولاً نقديًا خلال حياتها، لكنها لم تَرُق أبدًا لجماهير القراء فلم تحقق نجاحًا جماهيريًا كبيرًا، فلم تزد مبيعات أى من كتبها فى أغلب الأحيان عن ٨٠٠٠ نسخة (ولسون ٢٠٠٣، ص ٣١٩)، وصدرت كثير من روايات طومسون كطبعات شعبية ولم تُعدْ طباعتها فى أمريكا (بوليتو ١٩٩٥، ص٤). غير أن تحويل بعض أعمال هذين الكاتبين إلى أفلام قد أدى إلى تحسن وضعهما إلى حد ما.

وقد كان لأدب الجريمة البريطانى والأمريكى بصورته التقليدية أثره الكبير على الروايات الأجنبية المنتمية لهذا النوع، بما فيها الروايات الأجنبية البوليسية المترجمة إلى الإنجليزية، فقد صاغ سيوال وواهلو السويديان رواياتهما على طراز روايات "الضاحية ٨٧" التى بدأ الكاتب الأمريكى إد ماكبين كتابتها فى الخمسينيات، وكان بطلها ومحورها هو المحقق النيويوركى ستيف كاريللا. وقد أشار إلى تلك العلاقة هننج مانكل، الذى تكشف رواياته البوليسية عن تأثير مشابه فى تصويرها للمحقق كورت فالاندر (مانكل٢٠٠٦، ص٦ ٧)، غير أن مانكل يتمادى فى تصويره لفالاندر، فكل رواية تضيف المزيد والمزيد من التفاصيل الخاصة والمهنية فى رسمها لملامح شخصية ذلك المحقق، فتلقى الضوء على علاقة فالاندر بوالده المُسنّ وابنته الشابة غير المتزنة، وفشل زواجه، وتاريخه الطبى، بل حتى على عاداته الغذائية غير الصحية، وهو تطوير ذكى يزيد من جاذبية الشخصية، ويعزز تماهى القارئ وتعاطفه وكذا يعزز وهم الواقعية. ففى مقابلة له مع صحفى بريطانى يقول مانكل إن فالاندر "هو معشوق القارئات، ولعل السبب هو شعورهن باحتياجه لذلك" (جيرارد ٢٠٠٣). كما أشار النقاد إلى "ما لحساسية فالاندر وهشاشته العاطفية من جاذبية" (بولسون ٢٠٠٦).

والواقع، أن مجرد القالب الشكلي الذى يتخذه الكثير من أدب الجريمة الحديث (سواء الأصلى أو المترجم) يُعَد مألوفًا شديد الألفة إلى حد يجعل قرار ترجمة مثل تلك الروايات لا يحمل أية بارقة أمل فى سبيل التغيير. فرغم الأسماء والأماكن الأجنبية تميل تلك الروايات إلى الالتزام بتقاليد ذلك النوع الأدبى، فتقوم كلها على رجل مباحث أو محقق أو مخبر خاص له غرائبه الشخصية والسلوكية وعيوبه ونقاط ضعفه، كما تقوم الحبكة على صيغة معينة محددة،وتعتمد فى إثارة القارئ على مزج الأدلة الحقيقية مع الأدلة التمويهية (لدراسة وافية للتقاليد انظر: كاويلتى١٩٧٦، ص٨٠-٩٨)، وهو ما شجع ناشرى الترجمات على اختيار تلك الروايات البوليسية دون غيرها. ويعبر مكليهوس عن ذلك فى حديثه عن سياسات دار نشر هارفل حين يقول:

> قواعدنا فى التعامل مع الروايات البوليسية هى كالتالى: أولاً: يجب أن تكون الرواية مترجمة، وثانيًا: يجب أن تقوم على جريمة يحل لغزها محقق يعمل مع فريق مزود بكافة المعدات الحديثة اللازمة.

(مكليهوس ٢٠٠٦).

الاختلاف الوحيد فى منهج هارفل هو إصرارها على أن تكون الروايات البوليسية التى تنشرها مترجمة، رغم أن المراجعة والتنقيح اللذين تتعرض لهما الترجمات يضمنان تقليص الاختلاف إلى أقصى حد ممكن، إن لم يكن محوه تمامًا، من خلال صهره فى بوتقة المعايير اللغوية البريطانية. وقد درستُ الاتجاهات الحديثة فى أدب الجريمة المترجم فلم أجدها تغريبية، وإنما تقوم على تجسيد اختلاف ثقافى سطحى بالإبقاء على ملامح معينة للثقافة الأجنبية كالسمات الجغرافية والعادات والتقاليد، والمطبخ، والشخصيات التاريخية والأحداث التاريخية، وبعض الكلمات الغريبة. لا تلعب الترجمات دورًا تغريبيًا لأنها لا تضع القيم والمعتقدات وطرائق التصوير التى تسود الثقافة الأنجلوفونية موضع مساءلة، ولا تعمل على إبطال تلك القيم والمعتقدات والطرائق التصويرية، وهى قطعًا لا تتحدى تقاليد أدب الجريمة فى تلك الثقافات، فعلى سبيل المثال درج نقاد روايات مانكل على الإشارة إلى تصويره للطقس، وإيلاء ذلك التصوير اهتمامًا يفوق اهتمامهم بالحبكة فى بعض الأحيان. تقول مارلين ستاشيو، ناقدة أدب الجريمة فى

النيويورك تايمز، إن الطقس هو أكثر السمات التى لا تُنسى فى رواية مانكل "المرأة الخامسة" (٢٠٠٠):

تكتنف الأفكار القاتمة والضغوط المناخية الثقيلة روايات مانكل البوليسية التى تقوم على محقق بوليسى متأمل صارم اسمه كورت فالاندر، يعمل فى يستاد، وهى مدينة جنوبية على بحر البلطيق تبدو ممطرة طوال العام، ويلائم المناخ الكئيب البارد رواية "المرأة الخامسة" أشد الملاءمة (صدرت عن دار نيو برس وتُباع بسعر ٢٤,٩٥ دولار للنسخة)، وهى رواية مثيرة للرعب تبين كيف يمكن لأمة متحضرة أن تنمى بلا قصد منها نزعة إلى الوحشية والعنف فى سكانها.

(ستاشيو ٢٠٠٠، ص ١٨).

هذا الحس السطحى بالأجنبى هو ما يتوقعه القارئ من روايات الجريمة الأجنبية فى معظم الأحيان، ورغم ذلك فإن بعض روايات الجريمة المُترجَمة تجسد بالفعل الاختلافات اللغوية والثقافية بأسلوب خلاب، فهى تغريبية فى تنويعها الواضح على أشكال وموضوعات هذا النوع الأدبى، فعلى سبيل المثال يتخلى بعضها عن البطل الأوحد التقليدى أو يركز على المجرم بدلاً من المحقق متمثلاً فى ذلك روايات كُتَّاب مثل هاى سميث وطومسون، فعلى سبيل المثال تركز رواية "الخارج" (بقلم كيرينو) على مجموعة من العاملات فى أحد المصانع اليابانية تقتل إحداهن زوجها لاعتياده إهانتها. تساعد العاملات زميلتهن فى التخلص من الجثة إلى حد تورطهن مع بعض رجال العصابات ودخولهن فى مواجهة خطرة عنيفة مع هؤلاء. وذلك الملخص، رغم إيجازه، يوضح أن تركيز الكاتب على المجرمين لا يُعد تمردًا على تقاليد أدب الجريمة وحسب بل ويقدم معالجة للوضع الاجتماعى للمرأة اليابانية من منظور يسارى، وهو ما أشارت إليه "الديلى تلجراف" فى تناولها لتلك الرواية كواحدة من أفضل روايات العام، إذ أثنت الصحيفة على الرواية وقالت إنها "قراءة شديدة الثراء تطعن فى الاعتقاد الشائع بخضوع المرأة اليابانية بالضرورة للرجل" (٥ ديسمبر ٢٠٠٤).

كما تركز بعض الروايات البوليسية على قضايا ثقافية واجتماعية تخص الدول التى أنتجت تلك الروايات، قضايا تشبه تلك التى نراها فى المجتمع البريطانى

والأمريكى ولكنها تجعلها تبدو غير مألوفة فى نفس الوقت، فعلى سبيل المثال تدور رواية "وداعًا هيمنجواى" (٢٠٠٥) (التى كتبها ليوناردو بادورا فوينتس) حول الأديب الأمريكى المعروف إرنست هيمنجواى، ولكنها تتناوله من منظور كوبى. من أهم مظاهر التجديد فى هذه الرواية أنها توازى بين قصتين تحدثان فى زمنين مختلفين؛ إذ تدور أولاهما حول صراع هيمنجواى مع المرض وانطفاء جذوة الإبداع فى أواخر الخمسينيات، أما الثانية فتقع أحداثها بعد أربعين عامًا من القصة الأولى وتدور حول محقق يقرر العودة إلى العمل بعد تقاعده لحل لغز مقتل أحد عملاء المباحث الفيدرالية تورط فيه الكاتب الأمريكى، وتصير الجريمة حدثًا يبدد تلك الصورة الذكورية البطولية التى ميزت مشوار هيمنجواى الأدبى (بادورا فوينتس ٢٠٠٥، ص ١٠٦).

وجدير بالذكر أن الروايات البوليسية التى تعكس قدرًا أكبر من التغريب فى ترجماتها هى تلك التى تصور مواقف اجتماعية تختلف اختلافًا كبيرًا عن تلك التى ترتبط بالثقافة البريطانية والأمريكية، ففى رواية "عربة النار" التى كتبتها ميوكه مايابى عام ١٩٩٢ توافق المحققة شونسوكى هونما (التى تتخصص فى التحقيق فى جرائم القتل وتقطن طوكيو) على تقصِّى أثر خطيبة ابن أخيها واسمها شوكو سيكينى التى تختفى فجأة بعد رفض طلب تقدمت به للحصول على بطاقة ائتمان. وتتكشف الحقيقة تدريجيًا فيتضح أن شوكو التى اختفت سبق أن قتلت فتاة وانتحلت شخصيتها، ثم يتضح أن القتيلة كان لها ماضٍ يشبه ماضى القاتلة، فكلتا الفتاتين تغرق فى الديون نتيجة للإنفاق الجنونى عن طريق بطاقات الائتمان فتلجأ إلى الاقتراض من المؤسسات التعاونية التى لا تلبث أن تكشف عن وجه احتيالى استغلالى، وتهدد حياة عائلتَى الفتاتين مما يدفعهما إلى تغيير هوياتهما. وتقدم "عربة النار" رؤية نقدية للاتجاه الاستهلاكى اليابانى الآخذ فى الازدياد، والذى يشبه، إلى حد ما، ما يحدث فى المجتمعات الأوروبية،غير أنه لا يبدو فى الرواية وقد وصل إلى ما وصل إليه ذلك الأخير من تعملق وتهديد لقيم المجتمع التقليدية، وإنما تركز الرواية على استغلال عالم الجريمة المنظمة الخفى له. كما تعطينا الرواية لمحة عن نظام التسجيل والسجلات اليابانى الذى يُثبت جميع تحركات المواطن ومع ذلك فهو لا يمنع سرقة الهوية كما نرى فى الرواية.

ولم يَفُت الاختلاف الذى تقدمه رواية "عربة النار" النقاد، فأدركوا، من خلال الترجمة، الهوية ذات الخصوصية لما تطرحه من نقد اجتماعى، كما لفت نظرهم تمردها على تقاليد الروايات البوليسية كما تضعها الثقافة الأنجلوفونية. فعلى سبيل المثال قال ناقد مجلة "المراقب العلمى المسيحى": "إن رواية مايابى ليست لغزًا، بل جولة سياحية مثيرة عبر بعض التحديات التى تواجه المجتمع اليابانى المعاصر: الوجه القبيح للاقتصاد الاستهلاكى، والأدوار الاجتماعية المتغيرة للرجال والنساء، والأفكار الجديدة عن الهوية" (بار ١٩٩٧، ص ١٢). كما تعبث مايابى أيضًا بطريقة تصوير النساء المعتادة فى النوع الأدبى الأكثر تأثيرًا فيها، أو الروايات البوليسية الواقعية التى تتخذ من المحققة الأنثى بطلةً لها. ففى دراسة للروايات البوليسية التى تكتبها اليابانيات تقول أماندا سيمان: "من أخص خصائص تلك الروايات تركيز كاتباتها على الوضع الاقتصادى الحرج للمرأة اليابانية، والعنف الذكورى الذى يهددها، والعزلة التى تميزها عن الكتابات البوليسية الأنجلوأمريكية والتى تعج عادةً بشبكات من العلاقات الاجتماعية المتداخلة"، وتورد كمثال على ذلك روايات سارة باريتسكى وسو جرافتون (سيمان ٢٠٠٤، ص ١٤٥-١٤٦). فالقارئ المعتاد على أعمال مثل هاتين الكاتبتين سيدرك على الفور الاختلاف الكبير الذى تمثله رواية مايابى.

ويُبرز ألفريد بيرنبوم الاختلافات الشكلية والموضوعية لتلك الرواية فى ترجمتها التى عنوانها: "كل ما كانت تستحقه" (١٩٩٦)، وهى ترجمة سهلة القراءة إلا أن مرجع سهولة القراءة أو السلاسة فيها ليس اعتمادها على اللهجة القياسية المعاصرة، فالكاتب يوسع المجال اللغوى لترجمته باستخدام تشكيلة من الألفاظ والتعبيرات والتراكيب النحوية العامية، مثل: you had a run-in with a yazuka و like a bat out of hell و an easy in و they actually keep tabs on everyday و she و took a spill و she's a real knockout و showed no sign of budging و Mr. Right و plastic (كإشارة إلى بطاقات الائتمان) و so that deep-sixes this angle for the time being و get all dolled up (مايابى ١٩٩٦، ص١٤، ٩٢، ١٢٢، ١٧٢، ١٧٣، ١٨٧، ٢٠٠، ٢١٤، ٢١٥، ٢٢٩، ٢٦٧). وتبرز دلالة تلك التشكيلة المتنوعة بشكل أوضح فى السياق، لذا فلنأخذ على سبيل المثال تلك الفقرة التى تستجوب فيها المحققة مدير شئون العاملين بشركة ملابس داخلية مستوردة عملت

فيها شوكو المحتالة لفترة وجيزة، ويتبدَّى فيها استخدام المترجم للإنجليزية الدارجة كأوضح ما يكون:

Honma figured he was about thirty-four or thirty-five. Just this side of a playboy in looks, he had a perfectly even, if fairly discreet, artificial tan. His shirtsleeves gave him a casual look, but his shoes were no-nonsense business wingtips. It was the first time Honma had heard such a trendy yuppie type speak in everyday Osaka drawl. The two didn't get together somehow.

(المصدر نفسه، ص١٨٨ ــ ١٨٩).

قدَّرت هونما أنه كان فى حوالى الرابعة والثلاثين أو الخامسة والثلاثين من عمره..كان مظهره مظهر الفتى اللَّعُوب المثالى وقد خضع لعملية تسمير لبشرته فبدا لونها ممتازًا رائقًا فى نفس الوقت. أضفت عليه أكمام القميص مظهرًا غير رسمى، بعكس حذائه الذى كان حذاء رجل أعمال لا يمزح، كانت تلك المرة الأولى التى تسمع فيها هونما مثل هذا المتأنق يتحدث لهجة أوسكا المتحذلقة التى بدت متنافرة مع مظهره.

رغم أن المترجم يلتزم بالأصل كثيرًا فى بعض النقاط، فيستخدم مثلاً wingtips التى هى ترجمة للشكل اليابانى للكلمة فلغة الفقرة تبتعد عن الرسمية إلى حد كبير (تعتمد تعليقاتى على النص الأجنبى على مراسلات مع سيمان بتاريخ ١١ يوليو ٢٠٠٧). يستخدم المترجم playboy كترجمة لـ asobihito وهى كلمة تعيد إلى الأذهان بيوت المتعة فى عهد توكوجاوا، غير أن الترجمة الإنجليزية تضيع ذلك الصدى التاريخى للكلمة وتستعيض عنه فى الوقت نفسه بصدى محلى. وعبارة in looks يستخدمها المترجم ترجمةً لعبارة يابانية ذات طابع رسمى، فى حين تُعد trendy yuppie type و drawl إضافات للنص الأصلى.

وبوجه عام يشبه أسلوب المترجم لغة الروايات البوليسية الواقعية التى تعتمد على محققة أنثى، إلا إن تلك العلاقة بين النصوص، والتى لا تتلخص فى تقريب محض للنص اليابانى، تسلط الضوء بشدة على ما هو مختلف فى رواية مايابى.. على موضوعها شديد الخصوصية، بل يمكن أن يظهر الأثر التغريبى داخل جملة واحدة حين يجد القارئ نفسه فجأة أمام خليط من اللهجة الإنجليزية التى يستخدمها

المجرمون وكلمات يابانية مثل yakuza (أو رجل عصابات) أو Osaka (التى تذكّرنا فجأة بالاختلاف المكانى)، وهكذا فلغة بيرنبوم هى إحباط لتوقعات القارئ المعاصر وشعوره بوجوب خلو الترجمات من الترقيع والندوب واعتمادها على أكثر الأشكال اللغوية المألوفة.. أو غير المرئية.

وتبين الزيادة الواضحة فى أعداد ترجمات الروايات البوليسية الأجنبية إلى الإنجليزية الاعتماد فى عملية اختيار النصوص على معايير الثقافة المستهدفة (حيث يؤخذ القرار بالترجمة عادةً)، وهو ما يخلق أنماطًا معينة تتحجر مع الوقت فتتحول إلى دساتير وتقاليد تصهر الأجنبى فى بوتقة ثقافة التلقى وتجعله متماشيًا مع قيمها، بل تجعله جزءًا من تلك القيم بتقليص الأجنبى واختزاله وتقريبه. ولأن التقاليد الأدبية المستهدفة هنا تستند إلى رأسمال ثقافى عريق فهى تضرب بجذورها فى خبرات القراءة وممارساتها؛ حتى إن النصوص الأجنبية المختارة للترجمة لا يُسمح لها باستبقاء شىء من أجنبيتها واختلافها، اللهم إلا لمحة سطحية. ولعل الأنواع الأدبية التى تحظى بإقبال جمهور القراء (لا الآداب الرفيعة) هى الأكثر عرضة لذلك، حيث إنها غالبًا ما تقوم على إحداث التماهى فى سبيل خلق وهم الواقعية الذى هو استجابة لا تتطلب جهدًا عقليًا وتفتقر إلى الحيادية التى تتيح نقد الذات والفهم.

غير أن ظهور تقاليد للأدب المترجم يخلق دومًا مجالاً لإمكانات تغريبية يمكن للمترجم المتمرد استغلالها وذلك بأن يحدد الأنواع الأدبية التى تعمد تلك التقاليد إلى تهميشها. وعلاوةً على ذلك، توضح المقالات النقدية التى تتناول أدب الجريمة المترجَم أنه من الممكن أن تصير الأنواع الأدبية ذات الشعبية بين جمهور القراء مسرحًا للاختلاف اللغوى والثقافى فى الترجمة، فالقراء الشغوفون بتلك الأنواع الأدبية يتوقعون مع الوقت موضوعات وأشكالاً تقليدية لا شك، غير أن خبرتهم وشغفهم تجعلهم فى الوقت نفسه مسلحين بمعلومات أدبية متخصصة تؤهلهم لفهم التجديد وتقديره، فالنجاح التجارى الذى حققته ترجمة رواية كيرينو "الخارج" هو دليل مهم على إمكانية تقبُّل جمهور القراء للتغريب، وهو ما يجب أن يعده المترجمون والناشرون حافزًا لهم لاتخاذ موقف أكثر تمردًا حيال القيم والمعتقدات وطرائق التصوير التى تسود الثقافات الأنجلوفونية.

الفصل الخامس

الهامش

إن ترجمة أية قصيدة تتمتع بأى قدر من العمق تنتهى إلى شىء من اثنين: فهى إما أن تكون تعبيرًا عن المترجم، أو فى الواقع قصيدة جديدة، أو تظل كما هى، أى صورة تتطابق إلى أقصى حد ممكن مع جانب واحد من جوانب التمثال.

(إيزرا باوند).

فى بداية القرن العشرين تعرضت سيادة الشفافية فى الترجمة الإنجليزية لتحدٍّ مهم، وذلك حين ظهرت الحداثة كتيار جديد فى الثقافة الأنجلوأمريكية، فقد فتح ما تميز به أدب هذه الفترة من تجريب الباب أمام استراتيجيات جديدة تتجنب السلاسة بالاعتماد على خطاب مختلط أشد ما يكون الاختلاط فى الترجمة، كما استُخدمت تلك الاستراتيجيات على نطاق أوسع فى كتابة الشعر. صارت الترجمة إحدى الممارسات الهامة التى شكلت الجماليات الأدبية للحداثة، فقد كانت دافعًا إلى استغلال أنواع عديدة من الشعر الأجنبى قديمه وحديثه لخدمة مخططات ثقافية حداثية فى الأدب الإنجليزى (انظر على سبيل المثال: هولى ١٩٨٨، وياو ٢٠٠٢). وفى الوقت نفسه، اكتسبت نظرية الترجمة الإنجليزية المزيد من الحنكة والتعقيد النقديين، إذ صار يُرجَع إليها فى تفسير نصوص حداثية معينة، كالقصائد التى هى ترجمات وترجمات القصائد على حد سواء.

بيد أنه لا يبدو على الترجمة كما نعرفها اليوم أى أثر لهذا التحول، فقد ظلت الشفافية فى مكانها الآمن من الإنجليزية حتى حين صار للحداثة مكانها الثابت فى الأدب الأنجلوفونى، داخل الأكاديمية أو خارجها على حد سواء، فقد ظلت الإبداعات والابتكارات التى قدمتها الحداثة هامشية، ونادرًا ما استُغلت الاستغلال الأمثل فى الترجمة إلى الإنجليزية، بل نادرًا ما أوصى المترجمون والمُنظِّرون بها فى كتاباتهم. ومهما يكن من أمر، فإنه فى بحثنا عن منفذ للتحرر من سلطان الشفافية يكون من المهم والمفيد تقييم ما قدمته الترجمة الحداثية من تجديد، والبحث فى أسباب القوة الثقافية التى اكتسبتها فى بداية القرن، وكذا فى الظروف والعوامل التى أدت إلى تهميشها منذ منتصف القرن العشرين. فما البدائل التى أتاحتها الترجمة الحداثية فى تحدِّيها للشفافية؟ وما الذى دفع تلك البدائل إلى هامش الثقافة الأنجلوفونية؟

(١) الحداثة والترجمة

فى مقال نقدى نشرته مجلة "المعيار" عام ١٩٣٩ انتقد باسل بنتنج الدراسة التى أعدها ستيوارت بيتس وأطلق عليها اسم "الترجمة الحديثة"، فعاب على بيتس عدم التزامه بإنجاز ما يَعِد به عنوان الدراسة من تقديم مفهوم حديث للترجمة. رأى بنتنج أن بيتس لم يميز بين "ما نجده فى الأسواق من ترجمات للنصوص التى يدرسها الطلاب والتى تضع النص الأصلى إلى جوار الترجمة (كالسلسلة المسماة "كلاسيكيات لويب")" والترجمات الحقيقية التى يُعرِّفها بنتنج قائلاً إنها "الترجمات التى يُراد لها ألا تقف إلى جوار شىء آخر، والتى هى أعمال أدبية فى لغتها تقف على قدم المساواة مع أصولها ولا يجبرها شىء على الاستناد إلى مرجعية تلك الأصول وسلطتها، فهى نصوص تطالب لنفسها باستقلالية ومسؤولية هى جزء لا يتجزأ من حياتها الخاصة" (بنتنج ١٩٣٦، ص٧١٤). تؤكد الحداثة "استقلالية" النص المترجم، وتطالب بأنْ يُحكم عليه طبقًا لشروطه الخاصة به، لا بمعزل عن النص الأصلى وحسب، بل بمقارنته بالنصوص الأدبية الأصلية المكتوبة بلغته وتخويله "مسؤولية" التميز فى إطار المصطلحات الأدبية لتلك اللغة. إلا أنه بمجرد اختيار الترجمة الحداثية لذلك الاتجاه فهى لا يمكنها أبدًا أن تكون عملاً مستقلاً ...

لا يمكنها أن تكون نفسها لأنها مكتوبة بلغة محمَّلة بقيم ثقافية تختلف اختلافًا جوهريًا عن القيم المتداولة فى اللغة الأجنبية. تؤمن الحداثة بأن مسؤولية الترجمة هى أن تكون مستقلة، ولكن المسؤولية المقصودة هنا هى مسؤولية ترجع فى الواقع إلى ما يجب أن تتيحه تلك الترجمة من سهولة الفهم وما يجب أن تحققه من قوة ثقافية، وهو ما يمحو، بشكل غير مسئول إلى حد ما، الاختلاف اللغوى والثقافى للنص الأجنبى، وهو الاختلاف الذى لم يكن ليُهم بنتنج بأية حال من الأحوال، إذ لم يكن، عنده، أهم ما فى الترجمة.

تعمل الحداثة على تحقيق الاستقلال الثقافى للنص المترجم من خلال محو ما يكتنفه من ظروف وما يحدوه من تفضيل لنقاط معينة على حساب أخرى، لاسيما عملية التقريب التى تُعاد كتابة النص فى إطارها لخدمة المخططات الثقافية الحداثية. كان بنتنج واعيًا بذلك التقريب مدركًا له، فقد مدح "رباعيات الخيام" التى كتبها إدوارد فيتزجيرالد عام ١٨٥٩ قائلاً: "لقد ترجم فيتزجيرالد قصيدة لا وجود لها، إذ قام ببسط وتوسعة ما رآه درايدن الهدف من الترجمة بكل انسيابية وطبيعية، فجعل "عمر" ينطق بأشياء كان ليقولها لو ولد فى إنجلترا فى عصر لم يزل بايرون ملقيًا عليه بعض ظلاله" (بنتنج ١٩٣٦، ص٧١٥). كان بنتنج يرى فيتزجيرالد مثالاً نموذجيًا للحداثة لأنه ترجم، كما يقول، "قصيدة لا وجود لها"، غير أن المفارقة هنا هى أن المترجم قد أفاد فى ذلك من مواد موجودة، فقد اتبع طريقة الترجمة التقريبية التى دعا إليها درايدن (والتى حولت فرجيل إلى شاعر من شعراء عصر عودة الملكية)، كما تأثر فى ترجمته تأثرًا واضحًا ببايرون، إذ عكست الترجمة ذلك الاستشراق الرومانسى الذى ميز ذلك الشاعر. غير أن وعى بنتنج بعملية التقريب لم يكن كافيًا لجعله يضع مفهومه للترجمة موضع تساؤل ومساءلة، أو يشك فى استقلالية النص المترجم فى ظل تلك المعتقدات، أو يتساءل عما قد يحل بأجنبية النص الأجنبى حين يُترجَم بتلك الطريقة. فقد كان همه الأول هو الترجمة التى تصنع فارقًا فى الثقافة المستهدفة، لا الترجمة التى تجسد ما يمثله النص الأجنبى من اختلاف لغوى وثقافى.

فى الترجمة الحداثية يتلاشى الاختلاف اللغوى والثقافى عمدًا، إذ يُحمَّل النص الأجنبى بالأهداف الثقافية الحداثية ثم يُعامَل كما لو كان القيمة المطلقة التى تكشف

عدم كفاية الترجمات الأخرى التى لا تقوم على أهداف حداثية. فى مقال نقدى كتبه ت. س. إليوت عام ١٩٢٨ وتناول فيه ترجمة آرثر سيمونز لبودلير، أقر إليوت بأن الترجمة تشكل "تفسيرًا" لا يتصف بالكفاية الكاملة فى علاقته بالنص الأجنبى لأن ثقافة اللغة المستهدفة تلعب دور الوسيط فى نقله، كما أنه يرتبط بلحظة ثقافية معينة: "فلعله من الواجب، حتى ولو من باب الإنصاف، قراءة هذا المجلد كوثيقة مُفسِّرة للتسعينيات، لا كتفسير معاصر" (١٩٢٨، ص٩٢). وقد صدر إليوت عن نفس المفهوم الحداثى القائل بأن الترجمة هى تقريب يؤدى إلى نص مستقل: "مهمة الترجمة هى جعل شىء أجنبى، أو شىء يبعد عنا زمنيًا، يعيش حياتنا" (المصدر نفسه، ص ٩٨)، بيد أن "الحياة" الوحيدة التى يقرها إليوت فى الترجمة هى حياة تتسق ونزعته الحداثية شديدة الخصوصية. فما جعل ترجمة سيمونز ترجمة "خاطئة"، أو "إساءة ترجمية" أو "ترقيع ملطخ" هو تحديدًا ما قام به سيمونز من "تغليف بودلير بضباب لندن السوينبرنى البنفسجى اللون والذى ينتمى للتسعينيات"، وتحويله الشاعر الفرنسى إلى "معاصر لداوسون ووايلد" (المصدر نفسه، ص٩١، ٩٩ – ١٠٠، ١٠٢، ١٠٣). أما الترجمة "الصحيحة" فى رأى إليوت فهى الترجمة التى تقوم على ما أسماه "وجهة نظر العامة"، والتى وصفها بأنها "كلاسيكية فى رؤيتها الأدبية، ملكية فى اتجاهاتها السياسية، أنجلو كاثوليكية فى معتقداتها الدينية" (المصدر نفسه، ص٧). وهكذا، يكون "ما يهمنا بالنسبة لبودلير أنه كان مسيحيًا ولد فى الوقت الصحيح، وكلاسيكيًا ولد فى الوقت غير الصحيح" (المصدر نفسه، ص١٠٣)، فى حين يكون "الوقت" المقصود هو الحاضر، فهو يقول: "مضى داوسون ووايلد وبقى بودلير، فهو ينتمى إلى جيل يسبقهما ولكنه أكثر معاصرة منهما" (المصدر نفسه، ص٩١).

اتفق إيزرا باوند مع إليوت فى تفضيله النصوص الأجنبية التى يسهل تطويعها لخدمة الأغراض الثقافية الحداثية، لكنه اختلف عنه فى موقفه الإيديولوجى، بل افتقر موقفه إلى ما ميز موقف إليوت من تحديد واتساق فى بعض الأحيان. كان من بين ما رأته الحداثة خادمًا لأهدافها العودة إلى بعض أشعار العصور الوسطى، ولاسيما الشعر التروبادورى الغنائى، سواء بالتفسير أو المحاكاة أو الترجمة، ذلك أن تلك الأشعار احتوت قِيَمًا فقدتها الحضارة الغربية ووجب على الحداثة استعادتها لها، فعلى سبيل المثال ركزت الحداثة على شعر جويدو كافالكانتى إذ رأت فيما قام

عليه من قيم ما يخدم قيمها الفلسفية (كالوضعية) والشعرية (كالتحديد اللغوى). يقول باوند فى مقال كتبه عام ١٩٢٨ وحمل اسم "كافالكانتى": "إن الفرق بين استعارات جويدو التفسيرية المحددة وحلى بتاركه وزخارفه هو أن ما يقوله جويدو هو انعكاس لأحاسيس مر بها" (أندرسون ١٩٨٣، ص ٢١٤). كما بيَّن هذا المقال أيضًا الطبيعة السياسية شديدة الخصوصية لما رمى إليه باوند من إصلاح ثقافى، إذ سلَّط الضوء على العرقية واللاكنسية المتطرفة اللتين اصطبغت بهما قراءته الحداثية لكافالكانتى. يقول باوند:

"لقد فقدنا ذلك العالم المتألق الذى تخترق فيه الفكرة أختها وتقطعها بحد نظيف، عالم الطاقات المتحركة... تلك المغناطيسيات التى تتخذ لها شكلاً، التى يمكن رؤيتها، أو التى تتاخم المرئى، قضية "فردوس" دانتى.. المرآة الواقعة تحت الماء، تلك الحقائق التى يدركها الحس، وتتفاعل بمنجاة من العلتين: العلة العبرانية والعلة الهندية، التعصب والإفراط الذى أنتج سافونارولا، والتنسك والتقشف والزهد الذى أنتج الفقير الهندى، القديس كلمنت السكندرى الذى حظر على النساء الاستحمام".

(أندرسون١٩٨٣، ص٢٠٨).

وفى موضع آخر من هذا المقال يغير باوند ذلك الموقف، فيربط اهتمامه بشعر العصور الوسطى برفضه للروح التجارية وتوكيدها المفرط للربح رفضًا يستند إلى ميول ديمقراطية راديكالية، إذ يقول عن إحدى قصائد كافالكانتى إنها:

تحمل آثار نبرة فكرية لم تعد تُعتبر ذات خطر، لكنها لم تكن لتبعث فى أهل فلورنسا عام ١٢٩٠ من الطمأنينة والراحة أكثر مما يبعثه الحديث عن طوم باين وماركس ولينين وبوخارين اليوم فى أعضاء مجلس إدارة بنك من بنوك ممفيس من أتباع الكنيسة المنهجية.

(المصدر نفسه، ص٢٠٣).

وشأنه شأن بنتنج وإليوت، أخفى باوند استغلاله للنصوص الأجنبية خلف ستار ادعاء الاستقلال الثقافى للترجمة، فقد اختتم مقاله "علاقات جويدو" الذى كتبه عام ١٩٢٩ بتمييز موجز بين "الترجمة التفسيرية" التى تُعد خصيصًا كـ "تصاحب" النص الأجنبى، وما أسماه "النوع الآخر من الترجمة" والذى يتمتع بالاستقلال

الجمالى، فهو يقول: "إن النوع الآخر، وأقصد الحالات التى يكون ما يكتبه المترجم فيها هو قصيدة جديدة بالقطع، يقع ولا شك فى مجال الكتابة الأصيلة، أو على الأقل ينبغى الحكم عليه وفقًا لمعايير الحكم على الكتابة الأصيلة، وأن يُمتدَح بنوع من الاستدلال المنصف الذى يُقيَّم طبقًا لتلك الحالة الخاصة دون غيرها" (أندرسون ١٩٨٣، ص٢٥١).

وقد حرص باوند على التزام ذلك التمييز فى ترجماته المنشورة، إذ يقول دافيد أندرسون إن الديوان الذى حمل عنوان: "أمبرا: القصائد الأولى لإيزرا باوند" والذى صدر عام ١٩٢٠ قد اختُتِم بثَبْت لأعمال باوند المنشورة حتى ذلك التاريخ، وقد صنَّف الشاعر قصائد "الملاح" و"خطابات المنفى" و"فى مدح سكستوس بروبيرتيوس" "كأعمال رئيسية"، فى حين اعتبر ترجماته لكافالكانتى وشعراء البروفنس مثل أورنو دانييل "كمقطوعات للدارسين" (أندرسون ١٩٨٣، ص١٨ – ١٩). فرغم أن باوند اعتبر كل تلك القصائد قصائده، فقد خص بوصف "الأعمال الرئيسية" تلك الترجمات التى رأى أنها تستحق أن يُحكَم عليها طبقًا لنفس المعايير التى تُستخدم فى الحكم على "الأعمال الأصلية"، وبالطبع يعنى رجوع باوند لتلك المعايير (التى لا يحددها ولا يسميها) أن ترجماته تضع النصوص الأدبية فى خدمة الجماليات الحداثية المتمثلة، على سبيل المثال، فى استخدام الشعر الحر والتزام التحديد اللغوى، وكذا فى اختيار نصوص أجنبية يمكن من خلالها بناء "شخصية" أو التوصل إلى صوت مستقل أو قناع للشاعر. وهنا يسهل إدراك أن تلك القيم التى حمَّلت ترجمات باوند المستقلة النصوص الأجنبية بها لم تقتصر على الجماليات الحداثية، بل تجاوزتها إلى فردية رومانسية وسلطوية ذكورية فى نفس الوقت. فقد وصف الترجمة التى يعدها "قصيدة جديدة" مستخدمًا مصطلحات النظرية الرومانسية التعبيرية فقال إنها "تعبير المترجم"، وكان ما "عبَّرت" عنه ترجمات مثل "الملاح" و"زوجة تاجر النهر: خطاب" هو سيكولوجية ذَكَر عدوانى أو أنثى خاضعة فى عالم يسوده الرجال.

غير أن نظرية باوند وممارسته للترجمة قد عكستا من التنوع ما يكفى لجعل استغلاله للنصوص الأجنبية لخدمة أهدافه الحداثية على قدر من الأهلية، بل إن ذلك التنوع قد أعاد توجيه ما يفعله باوند بالنصوص الأجنبية فى اتجاهات متعارضة فى

بعض الأحيان. فمفهوم "الترجمة التفسيرية" أو "المصاحبة" الذى وضعه يبين أن الاستقلال الثقافى لا يتحقق إلا لترجمة تجعل اعتمادها على قيم الثقافة المستهدفة واضحًا صريحًا لا لتحدث فرقًا ثقافيًا فى ثقافة اللغة المستهدفة وحسب، ولكن لتبرز اختلاف النص الأجنبى. ففى مقدمة ترجمته لكافالكانتى التى نشرها عام ١٩١٢ بعنوان: "سونيتات وبالادات جويدو كافالكانتى" يعترف باوند بأنه "فيما يخص هذه الترجمات ويتعلق بمعرفتى بالشعر التوسكانى فإن روسيتّى هو أبى وأمى، لكن لا يمكن لشخص واحد أن يرى كل شىء دفعةً واحدةً" (أندرسون ١٩٨٣، ص١٤). فقد رأى باوند فى ترجمات روسيتى مصدرًا لمعجم مهجور، أخذه وطوره بحيث يجسد الاختلاف اللغوى والثقافى لشعر كافالكانتى:

من المعروف أن شعر الأزمان التليدة أو الأماكن البعيدة لا يتطلب ترجمة للكلمة والروح وحسب، بل ترجمة "مصاحبة" بمعنى أنه يجب على الترجمة أن تتيح لقرائها قدرًا من الإلمام بعقلية جمهور العصور الغابرة من القراء وبما أفاده هؤلاء القراء من الطرائق المختلفة للتفكير والحديث. لقد أحاطت ستة قرون من اشتقاق التقاليد وعدم التحديد فى الاستخدام اللغوى تعبيرات مثل: "موت القلب" و"رحيل الروح" بالغموض.

(المصدر نفسه، ص١٢).

تطلبت الترجمة المصاحبة نشر النص الأصلى والترجمة جنبًا إلى جنب، وقد جسدت الاختلاف الثقافى للنص الأجنبى بالانحراف عن الاستعمال اللغوى الشائع لإرسال القارئ إلى خارج حدود الصفحة.. إلى حيث يواجه اللغة الأجنبية.يقول باوند فى مقاله "كافالكانتى": "أما بالنسبة لفظائع ترجمتى، فكل ما يمكننى أن أقوله فى تبريرها هو أنها مقصودة مُتعمَّدة فى الأغلب (على ما أرجو)، ومُرتكبَة بهدف دفع إدراك القارئ إلى حد يقترب من الأصل أكثر مما قد يُتاح له بغير تلك الفظائع" (أندرسون، ١٩٨٣، ص٢٢١). ففى حاشية الطبعة المنقحة لترجمة كافالكانتى والتى نشرها عام ١٩٢٧ انتقد باوند استراتيجيته القائمة على استعمال المهجور اللغوى، لكنه لم ير أنه ينبغى عليه هجرها، بل تحسينها وذلك حتى يتاح له إبراز ما يميز النص الإيطالى بوجه عام، إذ يقول: " كان الأجدى أن يؤكد المترجم الاختلافات ويبرزها، ويستخدم لما يعرض من مقطوعات لغة خفيفة، لغة

تقترب من لغة براوننج أكثر مما تقترب من لغة سوينبرن الثقيلة" (المصدر نفسه، ص٥). وبعد عامين، فى "علاقات جويدو" يجرِّم باوند استخدامه للمهجور اللغوى فى نزق قائلاً إنه قد شوشته اللغة الفيكتورية، تلك "القشرة التى تغطى الإنجليزية الميتة، الرواسب التى تشوب معجمى" (المصدر نفسه، ص٢٤٣) لكنه لا يقرر أيضًا هجر استراتيجيته، بل على العكس، نجده يقول إن الترجمة الإنجليزية يجب أن تقوم على خطاب مختلط أشد الاختلاط، إذ يقول: "إن المرء ليتعلم سلسلة من الإنجليزيات المختلفة، لذا فمن الغباء تجاهل الابتكارات اللغوية لمن سبقونا، حتى ولو كانوا حمقى أو تافهين أو تينيسونيين" (المصدر نفسه، ص٢٤٤). وقد مثَّل لذلك النوع من الخطاب بترجمته لكافالكانتى، التى قال إنه يعتمد فيها على الإنجليزية "قبل الإليزابيثية" (المصدر نفسه، ص٢٥٠).

وتعكس ترجمات باوند التفسيرية الاختلاط المتزايد لخطابه اللغوى، ولاسيما أنه قد راجع تلك الترجمات ونقحها على مدى عقود عدة. وقد اعترف بدَيْنِه لروسيتى مبكرًا، تحديدًا فى "روح الحب" الذى كتبه فى عام ١٩١٠، والذى اقتطف فيه بإعجاب شديد من ترجمات ذلك الشاعر الفيكتورى، بل إن ترجمات باوند الأولى لكافالكانتى ترجع صدى روسيتى رجعًا واضحًا، فقد ترجم روسيتى القصيدة التى وصف فيها كافالكانتى السيدة الملائكية ترجمةً سلسة لجأ فيها إلى ألفاظ قديمة لم تَبْدُ مقحمة على النص، ذلك أنه اتخذ من شكل السونيتة الإيطالية قالبًا لترجمته، واستخدم ألفاظًا مثل thereon وbenison وne'er. ونقول "بدا" القديم غير مقحم على النص إذا ما نُظِر إليه فى سياق الشعر الفيكتورى. يقول كافالكانتى:

Chi è quest ache vien, ch'ogni uom la mira,

Chef a di clarità l'aer tremare!

E mena seco Amor, sì che parlare

Null'uom ne puote, ma ciascun sospira?

Ahi Dio, che sembra quando gli occhi gira!

Dicalo Amor,chi'io not saprei contare;

Cotanto d'umiltà donna mi pare,

Che ciascun'altra in vêr di leichiam'ira.

Non si potria contra la sua piacenza,

Ch'a lei s'inchina ogni gentil virtute,

E la beltate per sue Dea la mostra.

Non fu sì alta gia la mente nostra,

E non si è posta in noi tanta salute,

Che propiamente n'abbiam conscenza.

(أندرسون ١٩٨٣، ص ٤٢).

ويقول روسيتى:

Who is she coming, whom all gaze upon,

Who makes the air all tremulous with light,

And at whose side is Love himself? That none

Dare speak, but each man's sighs are infinite.

Ah me!how she looks round from left to right,

Let Love discourse: I may not speak thereon.

Lady she seems of such high benison

As makes all others graceless in men's sight.

The honour which is hers cannot be said;

To whom are subject all things virtuous,

While all things beauteous own her deity.

Ne'er was the mind of man so nobly led,

Nor yet was such redemption granted us

That we should ever know her perfectly.

(روسيتى ١٩٨١، ص ٢٢٣).

تلعب بعض انحرافات روسيتى عن النص الإيطالى دورًا فى زيادة السلاسة وذلك بتبسيط التركيب النحوى للترجمة. فعلى سبيل المثال تُعد At whose side is Love himself ترجمةً حرةً لـ mena seco Amor تضمن قراءة أسهل من تلك التى تحققها ترجمة تقترب من الأصل، كأن يقول الشاعر مثلاً: She leads Love with herself. كما أضاف روسيتى بعض الظلال المعنوية التى أسهمت فى تأكيد ما يقوم به كافالكانتى من تحويل السيدة إلى صورة للمثالية والكمال، فيجعلها تبدو بذلك أكثر روحانية وأخلاقية، بل أقرب إلى الصورة الدينية، فيستخدم كلمة benison (البركة) ترجمة لـ umiltà التى تعنى التواضع أو الحشمة أو الرقة، كما يستخدم honour (الشرف) ترجمةً لـ piacenza التى تعنى اللطف ولين الجانب، وredemption التى تعنى الانعتاق من الخطيئة ترجمة لـ salute التى تعنى الصحة أو الخلاص. وقد اقتبس باوند فى ترجمته التى أصدرها عام ١٩١٠ من روسيتى، ولكنه التزم بالنص الإيطالى أكثر من أستاذه، وزاد من المهجور اللغوى بشكل ملحوظ، كما خلع على السيدة صورة أكثر بشريةً بالإشارة إلى "حشمتها" و"فتنتها" والقول بأنها تسترعى انتباه النخبة الأرستقراطية، وهو فى نفس الوقت يمنح المحب جرأة فروسية لم يسبق لها أن قادته إلى التطلع إلى أرقى مما يتطلع إليه الآن، سواءً على المستوى الروحى أو الاجتماعى، يقول باوند:

Who is she coming, whom all gaze upon,

Who makes the whole air tremulous with light,

And leadth with her Love, so no man hath

Power of speech, but each one sigheth?

Ah God! the thing she's like when her eyes turn,

Let Amor tell, 'tis past my utterance:

And so she seems mistress of modesty

That every other woman is named "Wrath".

Her charm could never be a thing to tell

For all the noble powers lean toward her.

Beauty displays her for an holy sign.

Our daring never before did look so high;

But ye! there is not in you so much grace

That we can understand her rightfully.

(أندرسون ١٩٨٣، ص ٤٣).

وقد اختلفت النسخة التى نشرها باوند فى ديوانه الذى أصدره عام ١٩١٢ كثيرًا عن هذه، غير أنها اتفقت معها فى استخدامها للمهجور اللغوى استخدامًا استراتيجيًا منظمًا:

Who is she coming, drawing all men's gaze,

Who makes the air one trembling clarity

Till none cab speak but each sighs piteously

Where she leads love adown her trodden ways?

Ah God! the thing she is like when her glance strays

Let Amor tell. 'Tis no fit speech for me.

Mistress she seems of such great modesty

That every other woman were called "Wrath."

No one could ever tell the charm she hath

For all the noble powers bend toward her,

She being beauty's godhead manifest.

Or daring ne'er before held such high quest;

But ye! There is not in you so much grace

That we can understand her rightfully.

(المصدر نفسه، ص ٤٥).

فى هذه النسخة نلاحظ أن باوند قد احتفظ ببعض ما استعاره من روسيتى، مثل Adown و godhead و quest التى أضافت لمحة رومانسية قروسطية تشوبها نزعة عدائية حيال النساء، فتصوير باوند للسيدة فى الأبيات الاستهلالية يذكّرنا بـ"الجميلة عديمة الرحمة" كما رسمها كيتس، مما يشير من طرف خفى إلى أنها تستغل جمالها الآسر "الذى يشد أنظار كل الرجال" كى تفتك بمعجبيها الكثْر (each sighs piteously) وهو كما يبدو من ديدنها وعادتها (adown her trodden ways)، بل إن باوند يُضمِّن ترجمته تلميحًا إلى عدم تحقق الكمال الأخلاقى فى تلك السيدة إذ توحى عبارة her glance strays باحتمال عدم الإخلاص. فى عام ١٩٣٢، نشر باوند كتابًا أسماه "شعر جويدو كافالكانتى" وتناول الكتاب قصائد الشاعر الإيطالى بالنقد، وأورد ترجمات عديدة لها كان من بينها نسخة نهائية لهذه السونيتة. وقد بلغت استراتيجية استخدام المهجور فى هذه النسخة النهائية مداها، فلم تظهر فى المعجم والتراكيب النحوية وطريقة هجاء الكلمات وحسب، بل ظهرت فيما يمكن وصفه بالمهجور الكاذب أو الزائف، وهى كلمات من اختراع باوند وتبدو قديمة مثل herward، كما أن السيدة فى هذه النسخة قد تحولت إلى صورة صوفية "تتاخم المرئى". يقول باوند:

Who is she that comes, making turn every man's eye

And making the air tremble with a bright clearnesse

That leadth with her Love, in such nearness

No man may proffer of speech more than a sigh?

Ah God! What she is like when her owne eye turneth, is

Fit for Amor to speake, for I cannot at all;

Such is her modesty, I would call

Every woman else but an useless uneasiness.

No one could ever tell all of her pleasuntness

In that every high noble virtu leaneth to herward,

So beauty showeth her forth as her Godhede;

Never before was our mind so high led,

Nor have we so much of heal as will afford

That our thought may take her immediate in its embrace.

(أندرسون ١٩٨٣، ص ٤٦).

فالسيدة هنا تدركها الحواس ولكن لا تنالها لروحانيتها فى إحياءٍ للأفلاطونية يتغلب على ما يوحى به ذكر العناق فى البيت الأخير من لمحة جسدية زائفة، فالعناق هنا للأفكار، لا للمحبين. ولا شك أن هذا التصوير يبرز أحد الموضوعات الرئيسية التى دارت حولها القصائد التروبادورية، لكنه فى نفس الوقت يمثل قراءة باوند الحداثية للشعر القروسطى الذى احتفى به: "تسود رؤية الجسد كأداة كاملة الفضائل والمحاسن يعمل الذكاء الحاد بوساطتها" (المصدر نفسه، ص٢٠٦).كما يقول: "إن الموضوع الرئيسى فى شعر التروبادوريين هو الاعتقاد الجازم بأن هناك علاقة تناسب بين ذلك الشىء الراقى الذى يحمله العقل وذلك الشىء الأدنى الجاهز للاستهلاك الآنى" (المصدر نفسه، ص٢٥). كما هو الحال فى "فيليب مسنجر" (١٩٢٠)، فقد افترض إليوت وجود "حس إدراك عقلانى" موحد فى الثقافة الأدبية الإنجليزية قبل أواخر القرن السابع عشر، وهى الفترة التى يصفها أليوت فيقول إنها: "فترة كان فيها العقل والفكر يقع على أطراف الحواس مباشرةً" (إليوت ١٩٥٠، ص١٥٨). اكتشف باوند "تناغمًا حسيًا " فى كافالكانتى حيث للفكر حدوده المميزة وللمادة فضيلتها، حيث "لم يتمكن الأغبياء من اختزال كل الطاقة وتقليصها

وتحويلها إلى تجريد لا حدود لـه ولا خـصائص مميـزة" (أندرسـون ١٩٨٣، ص٢٠٩).

وعلى مستوى الموضوع نجد ترجمات باوند وقد دمغت نصوص كافالكـانتى بقيم تختلف عن قيم ترجمات روسيتى فى كونها حداثية وسلطوية ذكورية، لاسـيما فى تصوير السيدة وقد تحولت من "الشىء الأدنى الجاهز للاستهلاك الآنـى" إلـى "الشىء الراقى الذى يحمله العقل". غير أن ترجمات باوند المتتابعة قد وضعت كُلاً من النصوص الإيطالية ونصوص روسيتى موضع مساءلة، إذ بينـت كيـف قـام التصوير المثالى للأنثى عند كل من التروبادوريين والشعراء قبل الرفائيليين علـى افتراض بانحطاط الأنثى، أو شك (يشوبه كره) فى أن قيمة السيدة تنتمى "للأدنـى" وتعتمد على خيال الذَّكَر. ففى تكوينه لنفسه كشاعر مترجم كان باوند يتنافس مـع "أبوين" شعريين:كافالكانتى وروسيتى، وقد اتخذت تلك المنافسة الأوديبية صـورة المراجعة والتنقيح لصورة السيدة. بيد أنه على مستوى الخطاب لا تعزز ترجمـة باوند بشكل بسيط ومباشر المفهوم الوضعى للغة كما حدده باونـد فـى قراءاتـه الحداثية. فكثافة المهجور اللغوى وغزارته لا تؤدى بالطبع إلى تلك الشفافية التـى كانت مثار إعجابه فى الشعر التروبادورى والذى وصفه فى نشوة وحماسة قـائلاً، إنه الاختفاء الحقيقى للقالب الأدبى، أو "المرآة الواقعة تحـت المـاء" (أندرسـون ١٩٨٣، ص٢٠٨)، فالغرائب اللغوية لنص باوند تبدد أى وهم للشفافية بأن تلفـت الانتباه إلى اللغة باعتبارها نوعًا معينًا من الإنجليزية أو خطابًا أدبيًا يرتبط بلحظة تاريخية معينة، ليست هى تلك التى يعيش فيها باوند، أو التى عاش فيها كافالكانتى أو روسيتى. كانت تلك النسخة النهائية هى ما أورده باوند فى "علاقـات جويـدو" لإيضاح كيف يمكن استخدام الإنجليزية قبل الإليزابيثية فى ترجمة شعر كافالكانتى، وكان تبرير باوند لاستخدام هذا الخطاب واضح الحداثية، فقد وصف عصر ما قبل الملكة إليزابيث الأولى قائلاً، إنه كان "عصرًا كان الكُتَّاب فيه ما زالـوا يوجهـون جُلَّ اهتمامهم للوضوح والجلاء والصراحة، لا التفخيم والعبارات الرنانة الطنانـة" (المصدر نفسه، ص٢٥٠). ولكن باوند كان مدركًا تمام الإدراك أن اسـتراتيجيته القائمة على استخدام المهجور اللغوى لا تؤدى إلى الوضوح والجلاء والـصراحة، بل إلى الغرابة... إلى غير المألوف:

إن الاعتراضات على هذه الطريقة تتلخص فى الشك فى مدى شرعية أن يأخذ المرء قصيدة جادة ويحولها إلى تدريب بحت فى التعتيق، وسوء التصوير الذى لا يحل بعتاقة القصيدة وإنما يقع على الشعور بالتناسب والانسجام الذى تحدثه وتقوم عليه عتاقة القصيدة، وما أعنيه هو أن إيطالية القرن الثالث عشر التى كتب بها كافالكانتى قصائده لا تبدو فى عين القارئ الإيطالى المعاصر قديمة بقدر ما تبدو إنجليزية القرن الرابع عشر أو الخامس عشر، أو أوائل القرن السادس عشر فى عيوننا.

(المصدر نفسه، ص٢٥٠).

لم تحقق استراتيجية باوند قدرًا أكبر من الأمانة للنصوص الإيطالية، كما لم تخلق تناظرًا بين حضارتين قديمتين، إحداهما إيطالية والأخرى إنجليزية. وبرغم تصريحات باوند الحداثية، لم تفلح استراتيجيته فى التغلب على "ستة قرون من اشتقاق التقاليد وعدم التحديد فى الاستخدام اللغوى" حتى تنقل دلالات عبارات مثل "موت القلب" و"رحيل الروح"؛ لأنها أشارت إلى ثقافة أدبية مختلفة تنتمى للغة مختلفة وللحظة تاريخية مختلفة (أندرسون١٩٨٣، ص١٢). فكل ما يمكن للإنجليزية قبل الإليزابيثية تحقيقه هو إبراز الهُوَّة التى تفصلنا عن شعر كافالكانتى، وكذلك إبراز استحالة التوصل إلى نظير أدبى ولغوى يتطابق معه تمام التطابق، وذلك فقط عن طريق الانحراف الشديد عن المعايير والأعراف الثقافية التى سادت الإنجليزية وقتها، ولعل أبرز مظاهر ذلك الانحراف هو عتاقة العروض، فكما يقول أندرسون أراد باوند أن "يحرر إيقاع ترجماته الإنجليزية من بحر الأيامب الخماسى الذى سيطر على الشعر الإنجليزى فى العصر الإليزابيثى وما بعده" والذى ظل على سيطرته على الشعر الإنجليزى حتى أوائل القرن العشرين (أندرسون١٩٨٢، ص١٣، إيثوب١٩٨٣).

وتكشف تعليقات باوند على ترجماته لشعر أورنو دانييل عن وعى تام من جانب الشاعر بأن المعايير والأعراف الثقافية المعاصرة تكبح جماحه وتقيده كمترجم، وقد كانت تلك الترجمات هى ترجماته الأكثر تجريبية، أو، بعبارة أخرى، كانت الترجمات التى اعتمد فيها على الخطاب الأكثر اختلاطًا، فقد أفاد فيها باوند، كما فعل فيما بعد فى ترجمات كافالكانتى، من مهجور لغوى مختلط ومتنوع، يتمثل

بوجه خاص فى نزعة قروسطية لاحظها فى الشعراء قبل الرفائيليين (وتحدث عنها فى مقاله "روسيتى: شعراء إيطاليين" والذى ضمَّنه فى كتابه "مبادئ القراءة" ١٩٦٠، ص٣٣١)، كما تتمثل أيضًا فى الإنجليزية قبل الإليزابيثية التى انتقى معظمها من الترجمة التى كتبها جافن دوجلاس للإنيادة عام ١٥٣١، وزاد عليها مختارات من شعراء عصر تيودور الأوائل، كسير طوماس وايات (مكدوجال١٩٧٢؛ ص١١٤، أندرسون ١٩٨٢، ص١٣). كما استخدم باوند من حين إلى آخر تعبيرات أمريكية وتعبيرات من لغات أجنبية، خاصةً الفرنسية والبروفنسالية، وفيما يلى مقتطفات من ترجماته التى ضمَّنها مقاله المسمى "أورنو دانييل" (١٩٢٠):

When I see leaf, flower and fruit

Come forth upon light lynd and bough,

And hear the frogs in rillet bruit,

And birds quhitter in forest now,

Love inkirlie doth leaf and flower and bear,

And trick my night for me, and stealing waste it,

Whilst other wight in rest and sleep sojourneth

(باوند ١٩٥٣، ص١٧٧).

so clear the flair

that first lit me

To seize

Her whom my soul believes;

If cad

Sneaks,

Blabs, slanders, my joy

Counts little fee

Baits

And their hates.

I scorn their perk

And preen, at ease.

Disburse

Can she, and wake

Such firm delights, that I

Am hers, froth, lees

Bigod! From toe to earring.

(المصدر نفسه، ص ١٦١-١٦٣).

Flimsy another's joy, false and distort,

No paregale that she springs not above. [...]

Her love – touch by none other mensurate.

To have it not? Alas! Though the pains bite

Deep, torture is but galzeardy and dance,

For in my thought my lust hath touched his aim.

God! Shall I get no more! No fact to best it!

(المصدر نفسه، ص ١٧٩- ١٨١).

كان باوند يرى هذه كترجمات تفسيرية تبرز وتؤكد القالب الشعرى الذى صُبَّت فيه القصائد البروفنسالية الأصلية، فهو يحاكى إيقاعاتها وتأثيراتها الأصلية، ولكنه كان مدركًا أيضًا أن ما يفعله يجعل ترجماته معارضةً للقيم الأدبية السائدة فى

اللغات الأوروبية الحديثة كالإنجليزية والفرنسية، لذا فهو يحاول فى مقاله عن دانييل الاعتذار عن تلك الانحرافات، فيقول:

"تبريرًا للغة أشعارى أقول إن البروفنساليين لم يكن يحدُّهم الحس الأدبى الحديث، بل كان ما يحكمهم هو النغم وشكل القافية، لا الحاجة إلى المزايا المعينة التى لا تكتمل قصيدة حديثة ولا تكون مُرضيةً بدونها، فهم لم يكونوا يتنافسون مع ما يكتبه دى موباسان من نثر".

(باوند ١٩٥٤، ص١١٥).

ويوضح ذكر دى موباسان أن الطريقة الوحيدة التى تتيح لترجمات باوند تجسيد الاختلاف الموسيقى العروضى لشعر دانييل هى تحدى ذلك الخطاب الشفاف الذى يسود "الحس الأدبى الحديث" فيسيطر على الأنواع الأدبية، لاسيما الفنون القصصية الواقعية. فلكى يحاكى باوند القالب الشعرى القديم اعتمد على خطاب مختلط يرفض السلاسة بتفضيل الدال على المدلول، والمخاطرة لا بالتضحية باتفاق لغته مع مصطلح اللغة المستهدفة وحسب بل وبقابلية فهم ترجمته فى كثير من الأحيان، ففى خطاب كتبه باوند عام ١٩٢٢ إلى أستاذه فلكس شلنج (الذى درس باوند الأدب الإنجليزى على يده فى جامعة بنسلفانيا، والذى لم تعجبه ترجمة تلميذه لدانييل) برر باوند استخدامه للغة القديمة استنادًا إلى بُعد الشُّقة بين الثقافة الإنجليزية والشعر التروبادورى، فقال: "إن الإحساس والشعور البروفنسالى قديم، تفصله عنا عصور وعصور" (باوند١٩٥٠، ص١٧٩). وقد قاس باوند ذلك البعد بمقياس قيم اللغة الإنجليزية المعاصرة:

لقد أثبتُّ أن شكل القافية البروفنسالية ليس مستحيلاً فى الإنجليزية، ربما لم تكن مستحبة، فالشاعر التروبادورى لم يكن يؤرقه الحس الأسلوبى الذى يؤرقنا، لم تكن تؤرقه "قيمنا الأدبية"، لذا فقد تمتع بمطلق الحرية فى وضع الكلمات فى أى ترتيب يشاء... لم يكن التروبادورى ليهتم بالترتيب الإنجليزى للكلمات، وربما كان ذلك من حسن الحظ، بل استطاع تحقيق تأثيرات موسيقية لأنه ركز على الموسيقى ولم يشغل باله بالقيم الأدبية. كان لديه نوع من الحرية لم يعد متوافرًا لنا.

(المصدر نفسه).

لقد جسدت ترجمات باوند أجنبية النص الأجنبى، لا لأنها كانت أمينة أو دقيقة (فباوند يعترف قائلاً: "لو أنى قد نجحت فى نقل بعض خصائص النص... فقد أضعت خصائص أخرى" (١٩٥٤، ص١١٦))، وإنما لأنها انحرفت عن التقاليد والأعراف الإنجليزية للأدب، وبالفعل بدت ترجمات باوند الأولى غريبة فى أعين معاصريه، ففى مقال نقدى تناول فيه أستاذ اللغة الإيطالية أروندیل ديل رى كتاب السونيتات والبالادات (ونشر فى "مجلة الشعر النقدية" عام ١٩١٢) وُصِفت الترجمة بأنها مَعِيبة وغير مفهومة كما يجب، بما فى ذلك العنوان الثنائى اللغة (فقد كتب باوند كلمة بالادات بالإيطالية وكلمة سونيتات بالإنجليزية). يقول ديل رى: "إن ترجمة السونيتات والبالادات (ولماذا لا يكون العنوان كله بالإيطالية أو الإنجليزية أحدهما لا كليهما؟) تبين أن الكاتب يسعى بجد خلف فكرة مهمة نلمحها من حين لآخر من بين الاختلاط والتشوش الذى يسود ترجمته بوجه عام" (هومبرجر١٩٧٢، ص٨٨). بيد أن ديل رى كان يدرك مغزى ما يضفيه باوند على الترجمة من بعد تاريخى باستخدام المهجور اللغوى، فهو يقتبس بعضًا من كلمات باوند فى وصفه لما يفعله هذا الشاعر المترجم إذ يقول: " رغم عيوبها الطاغية فهى محاولة جادة، وإن كانت غير دقيقة لترجمة "المصاحب" و"المحتوى العقلى" الذى أفاده معاصرو جويدو من أفكار وأشكال تعبيرية معينة" (المصدر نفسه). وكتب جون بايلى مقالاً لملحق التايمز الأدبى قال فيه إن "غرابة" ترجمة باوند تبدأ من اختياره للنص الأجنبى الذى وصفه قائلاً: "رغم عدم انتمائه للمراتب العليا العالمية، فشعر كافالكانتى يتمتع بذلك السحر العجيب الذى جعله مهربًا من المعاصر أو حتى الحقيقى إلى روح الفن" (هومبرجر١٩٧٢، ص٨٨). غير أن بايلى أخذ على ترجمة باوند افتقارها إلى السلاسة، خصوصًا عند مقارنتها بترجمة روسيتى، فهو يقول:

> تبدو الترجمة أحيانًا ثقيلة غير رشيقة، وأحيانًا غامضة مبهمة، ولا تتمتع بالبراعة واللباقة اللغوية، إذ تستخدم كلمات وعبارات مثل to whomso runs و ridded و Ballatet وغير ذلك من التراكيب المشكوك فى أمرها والعاثر حظها، أما العيب الأهم فهو تحلُّل الشاعر معظم الوقت مما يجب عليه من

تقفية الأبيات، وإذا ما حدث وقبلنا مكرهين سونيتة إنجليزية مكتوبة بالنَّظْم المرسل فلا مجال لمثل هذا التسامح إن كانت تلك السونيتة تزعم أنها تجسد أصلاً إيطاليًا.

(المصدر نفسه، ص٩١).

ويثنى بايلى على روسيتى "لحفاظه" على "قدر أكبر بكثير من القافية والإيقاع الأصليين"(المصدر نفسه، ص٩٢). لم تَعْنِ السلاسة فى رأى بايلى المعنى الأحادى المحدد والألفاظ العتيقة ذات المعانى المعروفة فى نفس الوقت والنعومة العروضية وحسب، بل عَنَتْ خطابًا شعريًا فيكتوريًا يتمثل فى الاتجاه القروسطى قبل الرفائيلى، وهو واحد من عدة أنواع من الخطاب يستخدمها باوند كما علمنا. ونشعر بانتهاك باوند لعرف أدبى مسيطر بمجرد قراءتنا لفاتحة مقال بايلى، حيث يتفق الناقد مع ماثيو أرنولد زاعمًا أنه يتحدث نيابةً عن "أى رجل دولة ثرى ومحب للمصلحة العامة ويتمتع بالتذوق الفكرى فى أيامنا هذه" (المصدر نفسه، ص٨٩). وقد أبدى غير هؤلاء من المعلقين تقديرًا أكبر لعمل باوند كمترجم، غير أن تقييمهم اختلف طبقًا لما تقبله كل منهم من تبريرات باوند الكثيرة والمتغيرة لاستراتيجيته، فعلى سبيل المثال وفى عام ١٩٢٠ نشرت مای سنكلير، وهى روائية صديقة لباوند، مقالاً فى "مجلة أمريكا الشمالية النقدية" أثنت فيه على ما كان باوند قد أصدره من أعمال حتى ذلك التاريخ. وقد اتفقت الناقدة مع باوند فى شعوره بالهوة بين الشعر البروفنسالى والثقافة المعاصرة، وقالت إن استخدام المهجور اللغوى فى شعره يجسد عدم توافر المعادل الحقيقى فى الإنجليزية الحديثة؛ إذ تقول:

بكل وسيلة ممكنة ــ باستخدام كلمات غريبة مثل genetrice وplasmatour ــ يُلقى باوند الشعر البروفنسالى سبعة قرون إلى الوراء، وما يجعله مختلفًا هذا الاختلاف عن كلامنا المعاصر هو انتماؤه لعالم تجعله مجرد طبيعة تقاليده بعيدًا عنا إلى حد لا يمكن إدراكه، ومختلفًا عن عالمنا اختلافًا لا يمكن تصوره، عالم لم يعد بمقدورنا إعادة بنائه أو إعادة خلقه على حقيقته.

(هومبرجر ١٩٧٢، ص١٨٣).

وفى عام ١٩٣٢، كتب إيه. هايات مايور مقالاً نقديًا لمجلة "كلب الصيد والبوق" تناول فيه كتاب "شعر جويدو كافالكانتى". فى ذلك المقال اتفق مايور مع

باوند فى قراءته الحداثية للنصوص الإيطالية وإعجابه، الذى لم يَخْلُ من لمسة وضعية، بدقتها اللغوية ، ولذا فهو لم يَرَ أية غرابة فى المهجور اللغوى الذى استخدمه باوند، بل مدح الترجمة لإقامتها تعادلاً حقيقيًا مع "طزاجة" الإيطالية. يقول مايور:

"ليست اللغة القديمة معارضة لسونيتات ما قبل شكسبير أو محاولة لجعل كافالكانتى يتكلم الإنجليزية الإليزابيثية كمحاولة أندرو لانج جعل هوميروس يتكلم إنجليزية الملك جيمس، بل إن إيزرا باوند يجارى طزاجة كافالكانتى الباكرة، مستعينًا بلون استقاه من الطزاجة الباكرة للشعر الإنجليزى".

(مايور ١٩٣٢، ص٤١).

ففى حين رأت سنكلير أن ترجمات باوند كانت تفسيرية فى استخدامها للمهجور اللغوى، تهدف إلى توضيح المسافة التاريخية التى تفصل القارئ عن النص الأجنبى، فقد رأى مايور الترجمات كأعمال أدبية مستقلة يمكن الحكم عليها ومقارنتها بأعمال أخرى معاصرة أو قديمة، وبذا تكون قيمتها غير محدودة بزمن، فهو يقول: "تبدو لى إنجليزيته فى جمال الإيطالية، بل فى الواقع يبدو البيت who were like nothing but her shadow cast أكثر وأفضل تحديدًا من البيت الإيطالى الأصلى Ma simigliavan sol la sua ombria (المصدر نفسه، ص٤٧٠).

ترتب نظرية باوند التفسيرية وتطبيقها الأولويات التى يحددها الحداثيون مثل مايور وبنتنج وإليوت، بل وباوند نفسه، ترتيبًا معكوسًا، إذ تتناقض الترجمة التفسيرية مع ما يجب أن تطمح إليه الترجمة عند هؤلاء من استقلالية بأن تشير إلى الظروف والعوامل التى تحيط بالنص المترجم وتتصل به، سواء كانت تلك الظروف والعوامل تنتمى إلى الثقافة الأصلية أو المستهدفة، وبهذا فهى لا تدع مجالاً للشك فى أن إحداث فارق أو اختلاف ثقافى لا يكون إلا بإبراز اختلاف النص الأجنبى. فقد كان الاختلاط الذى يميز ترجمات باوند التفسيرية، والذى يبرز أشد ما يبرز فى استخدامه للمهجور اللغوى، ابتكارًا حداثيًا وانحرافًا عن القيم الأدبية واللغوية المعاصرة فى نفس الوقت يسهل ملاحظته وإدراك غرابته. ويوضح باوند أنه فى الترجمة لا يمكن أن تُتاح "أجنبية" النص الأجنبى للقارئ إلا من خلال أشكال وقوالب ثقافية تتداولها الثقافة المستهدفة، وإن تمتع بعضها بقوة

ثقافية أكثر من غيره، ففى الترجمة لا يمكن لأجنبية النص الأجنبى إلا أن تكون ما تعده ثقافة اللغة المستهدفة غريبًا فى وقت الترجمة بالمقارنة بالقيم المحلية السائدة، أى أن الأجنبى فى الترجمة هو قيم تتنوع درجات هامشيتها وتختلف طبقًا لمدى قربها من أو بعدها عن القيم المحلية السائدة، إما لأنها بقايا أشكال ثقافية لعبت دورها فى الثقافة المستهدفة ثم ذهبت، أو لأنها ناشئة أو منبثقة عن أشكال ثقافية قديمة تعرضت لتحولات أدت إلى اختلافات كبيرة بين الأصل وما انبثق عنه، أو لأنها متخصصة أو لا تنتمى إلى الاستخدام اللغوى القياسى، أى أشكال تخص فئات معينة يتفاوت حظها من القوة والمنزلة الاجتماعية.

لا يمكن للأجنبى إلا أن يكون زلزلة لمراتبية القيم السائدة للثقافة المستهدفة، واغترابًا عن تلك القيم يسعى لإرساء قواعد اختلاف ثقافى بإفادته من الهامشى. وإذًا تتضمن الترجمة دائمًا عملية تقريب، استعاضةً عما تفهمه اللغة المصدر بما تفهمه اللغة المستهدفة. لكن لا يجب أن يعنى التقريب هضمًا للنص الأجنبى وامتصاصًا له، أو بعبارة أخرى، اختزال متحفظ ومحافظ للنص الأجنبى حتى يلائم قيم الثقافة المستهدفة، بل من الممكن أن يعنى المقاومة باسترجاع ما تبقى من أشكال ثقافية قديمة، أو انتماء للأشكال الثقافية الناشئة أو المسُودَة، كأن يترجم المترجم، مثلاً، نصًا أجنبيًا تستبعده طرائق الترجمة الإنجليزية السائدة، أو ينبذه تقليد الآداب الأجنبية فى الثقافة المستهدفة (أو الصورة المعتمدة للأدب الأجنبى فى تلك الثقافة)، وبالتالى فرض التغيير على طرائق الترجمة والإصلاح على تقاليدها وأعرافها. فأكثر ما يلفت النظر فى الترجمة الحداثية هو أنها، برغم إصرارها (الذى تعكسه أقوال المُنظِّرين) على استقلالية النص فهى تؤدى دائمًا وأبدًا إلى نشوء وتطور ممارسات تفيد من أنواع الخطاب السائد فى الثقافة المستهدفة على كثرتها واتساع نطاقها، الأمر الذى يجعلها دائمًا وأبدًا تستعيد المقْصىّ والهامشىّ متحديةً السائد والمسيطر. فقد تجنبت ترجمات باوند الخطاب الشفاف الذى سيطر على الترجمة الإنجليزية منذ القرن السابع عشر، فبدلاً من اتخاذ السلاسة سبيلاً فى ترجمته بإبراز المدلول على حساب الدال وطريقة لعب الكاتب الأصلى به لنقل مدلوله لتسهيل التواصل والسعى خلف التراكيب النحوية المستقيمة والمعنى الأحادى والاستعمال الشائع واللهجة القياسية ــ نجده يزيد من التلاعب بالدال، فيجعل النحو ملتويًا ويؤكد تعدد معانى الألفاظ بدلاً من اختزاله، ويستخدم

المهجور اللغوى والألفاظ التى لا تنتمى للهجة الإنجليزية القياسية، ويلجأ إلى تقطيع الترجمة إلى مقاطع شعرية محكمة متقنة ويعمد إلى تأثيرات صوتية معقدة، وكلها خصائص نصية تحبط أية محاولة للفهم المباشر والاستجابة التقمصية والتمكن التام من التفسير. بهذا كله نجح باوند فى التصدى لمشكلة التقريب التى لا تؤرق ما يزعمه للنص من استقلالية جمالية وحسب، بل وتؤرق الخطاب الشفاف الذى يسيطر على الترجمة الإنجليزية. فالتقريب يُحمِّل النص الأجنبى بالقيم الإنجليزية السائدة (كالشفافية)، وفى الوقت نفسه يخفى ذاته خلف وهم بأن النص المترجم ليس ترجمة، وإنما "الأصل" الذى يعكس شخصية أو مقصد الكاتب الأصلى أو المعنى الجوهرى للنص الأجنبى، فى حين تبادر الترجمة الحداثية، من خلال انحرافها عن الشفافية وتحميلها النص الأجنبى بقيم إنجليزية هامشية، بتحرك تغريبى يشير إلى الاختلافات اللغوية والثقافية بين النصين (مقرةً، بالطبع، بأن بعض القيم التى يُحمِّل بها بعض الحداثيين، مثل باوند، النص الأجنبى ليست هامشية ولا هى ديمقراطية بوجه خاص، كما يحدث مثلاً حين يدمغ باوند ترجماته بقيم سلطوية ذكورية).

ولم يَسْعَ الحداثيون إلى صياغة ذلك المفهوم فى شكل نظرية واحدة، بل ظل مفهومًا تجعل آراؤهم فى الترجمة وممارستهم لها تحققه ممكنًا، فلن نجده مثلاً عند النقاد الحداثيين مثل إليوت وبنتنج وهيو كنر، لأن هؤلاء النقاد يقبلون الزعم القائل بالاستقلالية الثقافية للنص المترجم، فعلى سبيل المثال يقول كنر: "لم يترجم إيزرا باوند أبدًا إلى شىء موجود بالفعل فى اللغة الإنجليزية، فوحده باوند كان لديه الجرأة والمصدر لخلق كيان جديد، يشبه تأثيره تأثير الأصل" (باوند١٩٥٣، ص٩).غير أن ما نعرفه الآن هو أن الترجمة غير قادرة على إحداث تأثير يعادل تأثير النص الأجنبى؛ لأن الترجمة تقريب أو دمغ للنص بقيم ثقافية تختلف اختلافًا جوهريًا عن قيم اللغة المصدر. كانت أهداف باوند دومًا موجهة إلى الثقافة الإنجليزية، لذا فقد ترجم دائمًا إلى أشكال موجودة سلفًا فى تلك الثقافة، فاستخدم أنماط النبر والجناس الاستهلالى الأنجلوساكسونية، ولجأ إلى الإنجليزية قبل الإليزابيثية وقروسطية الشعراء قبل الرفائيليين، والتزم بما أملته الحداثة من دقة وتحديد لغوى، بل عمد إلى تعبيرات أمريكية دارجة فى ترجماته.وفى الواقع، يمحو اعتماد باوند على الأشكال الموجودة سلفًا فى ثقافته الخط الفاصل بين نوعين من الترجمة، إذ تلجأ الترجمات التفسيرية والترجمات التى تُعد قصائد جديدة كلتاهما

إلى الإبداعات التى تدعو إليها الجماليات الأدبية الحديثة، وعليه يمكن أن يُقال عنهما إنهما تقدمان "صورة فوتوغرافية، متطابقة إلى أكبر حد ممكن، مع جانب واحد من جوانب التمثال" (أندرسون١٩٨٣، ص٥)، وهو الجانب الذى تختاره الثقافة الإنجليزية وتصوغه. فقد تجعل استراتيجية باوند المختلطة ترجماته تبدو "جديدة" فى أعين الحداثيين، لكن تلك الاستراتيجية هى فى الوقت نفسه تكنيك لإبراز اختلاف تلك النصوص عن كل من قيم الإنجليزية السائدة والقيم التى شكّلت النص الأصلى وكوّنته.وقد فتحت الحداثة الباب لمفهوم للترجمة صار عَلَمًا على ما بعد الحداثة، يفترض استحالة وجود أية قيمة ثقافية مستقلة ويجد الأجنبى كشىء يستحيل نقله بدون وساطة وعنصر ذى فائدة استراتيجية فى نفس الوقت، إذ يصبح الأجنبى فى إطار ذلك المفهوم فئة ذات تنوع ثقافى يجب بناؤها حتى تكون مرشدًا للمترجم فى تدخله المشهد الثقافى المستهدف .

(٢) الحداثة ورد الفعل المضاد

بحلول الخمسينيات كانت الترجمة الحداثية قد حققت قبولاً واسعًا فى الثقافة الأدبية الإنجليزية والأمريكية، غير أن ذلك القبول كان قبولاً جزئيًا، إذ انصبَّ على الزعم القائل بالاستقلال الثقافى للنص المترجم، وكذا على الاختيارات الشكلية التى كانت قد صارت فى ذلك الوقت مألوفة بما يكفى لضمان تقريبها من النص الأجنبى (كالشعر الحر واللغة الشائعة المحددة المعانى). ولم تلهم أكثر ابتكارات الحداثة تحديدًا إلا القليل من المترجمين، ولا شك أن من بين أسباب ذلك صعوبة التوصل إلى المقالات والترجمات النقدية التى تضمنت تلك الابتكارات، إذ لم تظهر سوى طبعات محدودة من الترجمات، ولم تُنشر المقالات إلا فى دوريات غامضة، غير أن معارضتها للاستراتيجيات السلسة التى استمرت فى فرض سيطرتها على الترجمة الشعرية الإنجليزية كانت أيضًا سببًا مهمًا لذلك. كان أول علامات التهميش الذى تعرضت له الترجمات القائمة على ذلك المفهوم، هو الاستقبال الذى حظيت به ترجمات باوند حين نشرت دار النشر الأمريكية "اتجاهات جديدة" مختارات منها عام ١٩٥٣. وقد أتاح ذلك الكتاب نظرة تتسم بقدر من الشمولية إلى ما أنتجه باوند من ترجمات، إذ تضمن إعادة طباعة لأحدث ترجمات كافالكانتى

ودانييل وضع فيها الشاعر النص الأصلى والترجمة جنبًا إلى جنب، وكذا ترجمة "الملاح" و"كاثاى" ومسرحيات نوه وترجمة نص نثرى كتبه ريميه دو جورمون، ومنوعات من الشعر اللاتينى والبروفنسالى والفرنسى والإيطالى.

فى الوقت الذى نُشر فيه ذلك الكتاب كان باوند قد أصبح شخصية أدبية مثيرة للجدل (ستوك١٩٨٢، ص٤٢٣ – ٢٢٤، ص ٤٢٦ - ٤٢٧، هومبرجر١٩٧٢، ص٢٤ – ٢٧)، فقد حوكم فى الولايات المتحدة الأمريكية بتهمة الخيانة لأحاديثه الإذاعية أثناء الحرب العالمية الثانية فى ظل حكومة موسولينى، وانتهى به الأمر فى مستشفى سانت إليزابيث للمجانين ذوى الميول الإجرامية بواشنطن العاصمة (١٩٤٦)، لكنه كان أيضًا يُعتبر من الشعراء الرواد، فحصل على جائزة بولينجن على كتابه "أناشيد بيزا" (١٩٤٨)، الأمر الذى أثار هجومًا وجدلاً عنيفًا قادته النيويورك تايمز و"مجلة النقد الأدبى الحزبية الموالية" و"مجلة السبت للنقد الأدبى" وغيرها من الصحف والمجلات السيارة.فى ذلك المناخ الأدبى كان من المحتوم أن يُكتَب الكثير والكثير فى نقد ترجمات باوند وأن تختلف وتتعارض ردود الأفعال حيالها. فاهتم البعض بالسمة الابتكارية التى ميزت أعمال باوند، رغم أنهم لم يكونوا واثقين من قيمتها، فى حين نبذها البعض واعتبروها محاولة تجريبية فاشلة عفا عليها الزمن ولم تعد لها أية قوة أدبية. ومرة أخرى جاءت ردود الأفعال الأدبية من نقاد شاركوا باوند مخططاته الثقافية الحداثية. ففى إنجلترا، أثنت مجلة "نقد الشعر" على "النظم الحاذق" فى ترجماته لشعر دانييل، فى حين عاملت خطابه المختلط بنفس النزعة النخبوية التى أظهرها باوند نفسه أحيانًا فى ثنائه على قدامى الشعراء، إذ قالت: "يُقال إن أورنو كان يتعمد الغموض حتى لا يفهمه العامة ..كان حداثيًا إلى حد ما" (جراهام ٩١٥٣، ص٤٧٢)[1]. أما فى الولايات المتحدة فقد كتب جون إدواردز مقالاً فى مجلة الشعر كرر فيه ما ذكره عن باوند فى رسالته التى نال بها درجة الدكتوراه من بيكرلى، فقال إن باوند واحد من أدباء أمريكا المعتمدين، ثم أخذ ينعي، بطول المقال، افتقار طبعة "اتجاهات جديدة" إلى تحرير يليق بالترجمات " (١٩٥٤، ص٢٣٨). وقد ظهر تعاطف إدواردز مع الحداثيين فى اقتباسه من المقدمة التى كتبها كنر للترجمات (مع عدم ذكر المصدر)، إذ يقول عن

الحداثة إنها تمثل "توسعة لإمكانات الخطاب الشعرى فى لغتنا" (المصدر نفسه، ص٢٣٨)، كما ظهر ذلك التعاطف فى وصف له لترجمات كافالكانتى أظهر تسامحًا مطلقًا مع كثافة مهجورها اللغوى وغزارته، إذ يقول:

لا يحتاج المرء إلى أكثر من قراءة السونيتة الرابعة عشرة لكافالكانتى فى ترجمة روسيتى (المنشورة بعنوان: "شعراء إيطاليون أوائل")، ثم قراءة أولى محاولات باوند لترجمتها (المنشورة فى "سونيتات وبالادات جويدو كافالكانتى" عام ١٩١٢)، ثم الانتهاء بقراءة المحاولة الأخيرة فى ترجمة باوند المنشورة عام ١٩٣١، والتى ترد هنا، حتى يرى القشرة تتساقط، ويظهر الخط نظيفًا صلبًا ثابتًا، جالبًا الأصل إلى الإنجليزية، لا كلماته فقط وإنما شعره أيضًا.

(المصدر نفسه، ص٢٣٨).

وقد تقبّل إدواردز تبرير باوند الحداثى لترجماته، فآمن معه أن نصوص كافالكانتى تتميز بتحديدها اللغوى، وأن الإنجليزية قبل الإليزابيثية تتمتع "بالوضوح والجلاء" اللازم لترجمتها (أندرسون١٩٨٣، ص٢٥٠). بيد أن إدواردز لم يدرك ما أدركه باوند من أن تلك الاستراتيجية لا تجعل الترجمات "نظيفة وصلبة وثابتة"، بل غريبة وغير مألوفة، إذ غالبًا ما تُعد "تدريبًا بحتًا فى التعتيق" (المصدر نفسه).

كما كان هناك نقاد أبدوا قدرًا أكبر من الذكاء فى فهمهم لمخطط باوند الحداثى فى الترجمة، غير أنهم ظلوا على تشككهم فى القيمة الثقافية لتلك الترجمات، ففى مقال كتبه الشاعر والناقد الإنجليزى دونالد دايفى، الذى هاجم المشروع الشعرى لباوند رغم اعترافه بمكانته فى النقد الأدبى الأكاديمى وتأييده لها [٢] لمجلة "رجل الدولة الجديد والأمة"، قال الناقد إن الترجمات التفسيرية قد جلبت معها زعمًا دوجماتيًا غريبًا بالاستقلال الثقافى، يبدو أكبر ما يبدو فى استخدامها للمهجور اللغوى. يقول دايفى:

حين يترجم كافالكانتى فهو يطمح إلى خلق ترجمة مطلقة ولا يعنى ذلك أنه يسعى إلى إعادة إنتاج كل تأثيرات الأصل فى الإنجليزية، ولكن يعنى أن تكون ترجمته هى كافالكانتى بالإنجليزية للأبد، لا لهذا الجيل أو للأجيال القليلة القادمة، وهو ما يبرر المعجم المهجور الذى يتمثل اللغة الإنجليزية

القديمة فى هجاء كلماته أحياناً ... فباوند يؤمن أن تلك الإنجليزية قد اقتربت إلى أقصى حد من استيعاب نفس نوع التأثيرات التى أحدثها كافالكانتى فى الإيطالية فى فترة واحدة معينة، هى فترة ما بعد تشوسر المتأخرة، أو الفترة التيودورية المبكرة.

(دايفى، ١٩٥٣، ص٢٦٤).

بَيْدَ أن باوند لم يفترض أبدًا وجود التعادل "المطلق" بين أساليب العصور المختلفة، بل إنه فى الواقع قد أوضح فى "علاقات جويدو" استحالة العثور على المعادل الإنجليزى الذى يتطابق مع الأصل تطابقًا تامًا، فهو يقول: "إن خصيصة واحدة على الأقل من خصائص النص الأصلى لا وجود لها مطلقًا فى الشعر الإنجليزى"؛ لذا "فليس هناك صبغيات إنجليزية جاهزة تتيح اتخاذ تلك الخصيصة شكلاً ماديًا فى بيئتها الجديدة"، بل إننا سبق لنا واطَّلعنا على اعتراف باوند بأن استعمال الإنجليزية قبل الإليزابيثية يتضمن "إساءة تصوير، لا لعتاقة القصيدة، بل للإحساس بالتناسب الذى تحدثه تلك العتاقة" بالنسبة للقراء الإيطاليين (أندرسون١٩٨٣، ص٢٥٠). فما بدا مطلقًا مفرط الإطلاق فى رأى دايفى هو تبرير باوند لاستعمال المهجور اللغوى، فالترجمات لم تَرُقْ له لأنه لم يتقبل القراءة الحداثية للنصوص الأجنبية: "ما زلت أتساءل، عن جهل، عما إذا كان كافالكانتى يستحق كل ما ساقه باوند من أجله من ادعاءات، وكل ما كرسه له من وقت" (دايفى ١٩٥٣، ص٢٦٤). بيد أن دايفى قد تقبل فكرة الاستقلال الجمالى الحداثية، ماحيًا الفرق بين الترجمة التفسيرية والقصيدة الجديدة بأن عدَّ كل ترجمات باوند نصوصًا أدبية قائمة بذاتها، واعتبر أكثرها تجريبية "تجارب هزيلة الأداء"، فترجمات كافالكانتى "لا تذكِّرنا بوايات بل بسَرى، الفنان الرائع المنتمى إلى تقليد أدبى محدود بشكل مؤلم وتافه إلى أقصى الحدود" (المصدر نفسه).

وتناول جورج وتشر من كلية أمهرست ترجمات باوند مرتين، وفى كلتا المرتين لم يكن نقده فى صالح الترجمات، وقد استند فى أحكامه إلى تقدير واعٍ بجماليات الحداثة ناقد لها، فقد كتب مقالاً لدورية "الأدب الأمريكى" عبر فيه عن شعوره بأن "الدلائل التى يحويها الكتاب" لا تؤيد مفهوم كنر للاستقلال الثقافى. يقول وتشر: " لم يكن باوند بأية حال من الأحوال مخترعًا لشكل جديد، بل كان

يقترب بمهارة من شكل قديم وحسب" (وتشر ١٩٥٤، ص١٢٠). وفى النهاية يقول وتشر إن أعمال باوند المترجم تبين هامشيته فى التقليد الأدبى الأمريكى، فهو"يقف بعيدًا إلى حد ما عن التقاليد التى وضعها أدباء أمريكيون مبدعون بحق، مثل ويتمان وملفل وإملى دكنسون" (المصدر نفسه، ص١٢١). وقد قيَّم وتشر ترجمات باوند متخذًا ما دعا إليه باوند نفسه من تحديد لغوى معيارًا لذلك، وخلص من ذلك إلى إدانة الترجمات "بسبب معجمها المتحذلق المتعالم"، فباوند عنده "لم ينجح بعد فى تحرير نفسه من تكلف المهجور اللغوى وتصنعه، ذلك الذى يشوه بالاد الراهب الوسيم"(المصدر نفسه، ص١٢٠)[٣]. وفى مقال كتبه للهيرالد تريبيون النيويوركية اتفق وتشر مع دايفى فى تشكيكه فى مدى توفيق باوند فى اختيار نصوصه الأجنبية، فقد رأى فى الترجمات فرصة للتعامل مع الحداثة باعتبارها "موضة قديمة"، قد تكون "ثورية" لكنها "كئيبة مملة" فى عام ١٩٥٣. يقول :

> من المستحيل تقريبًا إدراك ... مدى ثورية نشر "قصائد كافالكانتى" عام ١٩١٢.لقد كانت أول ضربة واعية فى هذه الحملة لتفريغ الشعر وتحويله إلى مكونات أساسية جرداء ... أما الآن فنحن نتعجب، إذ كيف لرجل محنك من رجال الصنعة مثل باوند أن يُولِى ذلك العدد الهائل من القصائد الكئيبة المملة كل هذا الجهد المضنى، لاسيما وأن الشاعر الإيطالى لم يتمتع بمكانة كبيرة.
>
> (المصدر نفسه، ص٢٥).

كانت تلك الاستجابات النقدية السلبية وغيرها (مثل ما قاله فيدلر مثلاً بعد أن رأى باوند فى محبسه حين وصف ترجمته لدانييل بأنها "دانتى جابرييل روسيتى وقد سقط عن كرسيه الهزاز"، فيدلر١٩٦٢، ص١٢٠)، مميزة لرؤية النقاد للحداثة فى منتصف القرن العشرين، وهى رؤية أدت إلى نفى ترجمات باوند إلى هامش الثقافة الأدبية الأنجلوأمريكية (بركنز ١٩٨٧، فون هادلبرج ١٩٨٥)، ففى مجال الترجمة الشعرية احتلت المركز استراتيجيات سلسة حديثة ولكنها ليست حداثية تمامًا، استراتيجيات تقريبية فى استغلالها للنص الأجنبى وهضمه وامتصاصه وإعادة إنتاجه عن طريق الشفافية التى سيطرت على كل صور الثقافة المطبوعة – استراتيجيات متسقة مع نفسها ومع بعضها البعض فى موقفها الرافض للاختلاط الخطابى الذى سعت الترجمة الحداثية من خلاله إلى تجسيد الاختلاف اللغوى

والثقافى. وقد مثّل ما كتبه الناقد الواسع التأثير ددلى فيتس ذلك الموقف فى أكثر صوره ضراوة وحِدَّة.

كان فيتس (١٩٠٣ – ١٩٦٨) شاعرًا وناقدًا اكتسب صيتًا كبيرًا كمترجم للكلاسيكيات، لاسيما مسرحيات سوفوكليس وأرسطوفانس، منذ ثلاثينيات القرن العشرين، كما ترجم الإبيجرامات، وحرر ديوانًا شهيرًا لشعر أمريكا اللاتينية فى القرن العشرين. وقد بلغت أعماله كمترجم ومحرر للترجمات ستة عشر عملاً صدر معظمها عن دار هاركورت برس للطباعة والنشر، وهى إحدى دُور النشر التجارية الكبرى، ونُشرت مقالاته النقدية التى تناولت شعر الإنجليزية والترجمات فى العديد من المجلات، الواسعة والمحدودة الانتشار على حد سواء، بما فى ذلك بعض المجلات التى ارتبطت بالحداثة، كمجلة الأطلنطى الشهرية، والمعيار، وكلب الصيد والبوق، والشعر، والانتقال. يعطينا الباب المخصص لفيتس فى كتاب "كتاب معاصرون" فكرة عن السلطة الثقافية التى تمتع بها ذلك الناقد والمترجم فى الخمسينيات والستينيات، كما تعطينا لمحة عن استراتيجية الترجمة المعتمدة التى جسدتها أعماله:

> كان ددلى فيتس من أهم مترجمى الأدب الكلاسيكى اليونانى فى هذا القرن، وقد اختلف منهجه فى الترجمة عن منهج كثير من معاصريه فقد كان اهتمامه موجهًا إلى استدعاء شخصية النص التى هى جزء لا يتجزأ منه وذلك بالتعامل معه بقدر من الحرية، وقد اتفق معظم النقاد فى رؤيتهم لترجماته كأعمال تخص القارئ المعاصر بنفس القدر الذى كانت الأصول تخص به قارئها، وتعنى له نفس ما عنته مسرحيات سوفوكليس وأرسطوفانس للقارئ اليونانى القديم.

(لوكر ١٩٨٠، ص١٥٢).

تقوم هذه الرؤية كما هو واضح على افتراض بأنه من الممكن أن يضمن التعامل مع النص بالطريقة المذكورة تحقق التعادل الحقيقى الذى يتجاوز كل الاختلافات الثقافية والتاريخية، بل وحتى ما يسمح به المترجم لنفسه من حرية لغوية. ومهما يكن من أمر، فإن ذلك الكلام الذى لا يحمل اسم كاتبه والذى يناقض بعضه بعضًا إلى حد ما يبين أن فيتس استقى سلطته كمترجم من الدعوة إلى منهج

تقريبى حر فى الترجمة يقوم على إعادة كتابة النص الأجنبى بطريقة يألفها القارئ، كأن يعتمد المترجم فى ذلك على الإنجليزية "الحديثة".فى مقدمة كتابه "مائة قصيدة من الديوان البلاطينى" (١٩٣٨) يُفصِّل فيتس القول فى منهجه فى الترجمة، فيقول:

"فى الواقع لم أحاول الترجمة قط ، وأعنى هنا الترجمة كما تُدرَّس فى المدارس، بل كنت فقط أحاول أن أعيد صياغة ما تعنيه الأشعار اليونانية لى باستخدام لغتى. وعيوب هذا المنهج واضحة: فهو يتطلب القطع، والتغيير، والبسط والتمديد، والمراجعة والتنقيح، أى أنه، باختصار، يتطلب كل حيل إعادة الصياغة الحرة... وعمومًا، فقد كان هدفى فى المقام الأول أن أؤلف قصيدة إنجليزية، وبأكبر قدر ممكن من البساطة ولهذا السبب فقد هجرت الألفاظ الشعرية الشديدة الخصوصية، رغم أنه من الممكن أن يكون لها ما يبررها فى بعض الأحيان. (كما فى ميلياجروس على سبيل المثال). وباستثناء قصائد الإهداءات وما شابه ذلك من قصائد تتميز لغتها بسمة دينية، فقد تجنبت بوجه عام الألفاظ المهجورة مثل thou وye وكل سلسلة الأشباح التى تتبعها. كما خاطرت بخلق جو زائف من التوحيد بأن استبدلت "الله" بزيوس، (كان السيد ليسلى ليترجمها جوبيتر!)، وذلك متى سمح بها السياق ولم تؤدِّ إلى تعارض شديد.

(فيتس١٩٥٦، ص١٧ – ١٨).

إن أول ما يجب الإشارة إليه هنا هو أن منهج فيتس قد دان بالكثير للترجمة الحداثية، لاسيما فى ترجمات باوند، فتأكيد الاستقلال الجمالى للترجمة، و"التغيير" فى النص الأجنبى واستخدام الإنجليزية المعاصرة والهجوم على الترجمات الأكاديمية لكونها شديدة الحرفية إلى الحد الذى ينفى عنها صفة الأدبية، كل هذا قد ميز نظرية باوند وممارسته للترجمة (كما ميز الكثير من سابقيه من المُنظِّرين والممارسين، فبعض آراء باوند، وكذا بنتنج، ترجع إلى دنام ودرايدن). وقد عرف فيتس أعمال باوند ونقدها، وراسل باوند فى الثلاثينيات، وحين عمل بمدرسة الشتوت قام بتدريس شعر باوند لجيمس نولن، الذى افتتح فيما بعد دار"اتجاهات جديدة" للنشر، ونشر له كتابه "مائة قصيدة من الديوان البلاطينى"، وكذا عدة كتب لباوند (ستوك١٩٨٢، ص٣٢٢ – ٣٣٣، كاربنتر١٩٨٨، ص٥٢٧ – ٥٢٨). أما

أهم نقاط الاختلاف بين فيتس وباوند، وهى النقطة التى حددت طريقة تلقّى أعمال ذلك الأخير سواء على المستوى الأكاديمى أو غيره، فهى استخدام باوند لأنواع مختلفة مختلطة من الخطاب، فقد رفض فيتس ذلك، لاسيما استخدام المهجور اللغوى. فمع الادعاء بالاستقلال الثقافى للترجمة تبهت المواد الثقافية الموجودة سلفًا فتتحول إلى "أشباح"، ويصبح الاستقلال الثقافى المزعوم للترجمة وسيلة يمكن من خلالها تحقيق تقريب شامل يدمغ النص الأجنبى بقيم اللغة المستهدفة، سواء اللغوية (كالسلاسة) أو الثقافية (كالتوحيد اليهودى المسيحى، والذى يتمثل فى ترجمة "زيوس" إلى "الله").

حين أعاد فيتس طباعة تلك الترجمة عام ١٩٥٦ ألحق بها "ملحوظة" يعتذر فيها عن عدم مراجعة النص وتنقيحه، قال فيها: "فنظرياتى فى الترجمة قد تغيرت تغيرًا شديدًا حتى إن أية محاولة لإعادة صياغة تلك الترجمة التى تعود إلى خمس عشرة أو عشرين سنة مضت لن تؤدى إلا إلى التشوش وتسفيه ما كان لهذه القصائد يومًا ما من قوة" (فيتس١٩٥٦، ص١٣).غير أنه بعد سنوات قلائل نشر فيتس مقالاً أسماه "ظل المعنى الشعرى" (أولاً كطبعة خاصة "لأصدقاء الكاتب وناشريه" صدرت عن دار هاركورت عام ١٩٥٨، ثم كجزء من كتاب روبن براور عن الترجمة الذى أصدرته مطبوعات جامعة هارفارد عام ١٩٥٩)، كان من الواضح فيه أن نظرية فيتس فى الترجمة لم تتغير مطلقًا، فقد استمر فى تأييد نفس الأفكار الأساسية التى استمرت بدورها كدستور للترجمة الشعرية إلى الإنجليزية، حيث أصّلتها دور النشر التجارية والأكاديمية على حد سواء، ودعمها ما تمتع به فيتس من مكانة كمترجم وناقد. كان خلاصة قول فيتس فى ذلك المقال هو أن "ترجمة القصيدة يجب أن تكون قصيدة، قابلة للتحقق كقصيدة، ولها ثقلها" (فيتس١٩٥٨، ص١٢). غير أن النوع الوحيد من القصائد الذى سمح به فيتس كانت تلك المكتوبة بالإنجليزية الأمريكية القياسية، مع اللجوء من حين إلى آخر إلى بعض التعبيرات الدارجة، شريطة أن تكون مألوفة ومقبولة اجتماعيًا. ولكى يقيم فيتس الحجة على صحة ما يرى، فقد بدأ بمناقشة قصيدة للشاعر المكسيكى "إنريكى مارتينيز" شكلت فى رأيه "هجومًا على الأناقة الزائفة للغة الشعرية المتخصصة" (المصدر نفسه، ص١٣)، ثم عمد إلى ترجمته الحديثة لواحد من إبيجرامات مارشال حوّل فيها البيت الأول من النص اللاتينى إلى بيتين، إذ أضاف كلمات

وعبارات مثل drink و personal و when the toasts go round the table حتى يخلق مشهدًا ذا تفاصيل واقعية مما يحقق الشفافية:

Quod nulli calicem tuum prpinas,

Humane facis, Horme, non superbe.

You let no one drink from your personal cup, Hormus,

When th etoasts go round the table.

Haughtiness?

Hell, no.

Humanity.

(المصدر نفسه، ص ٢٥).

يقرأ فيتس النص اللاتينى "كنكتة" يطلقها مارشال عن العادات الصحية البغيضة التى يتمسك بها هورموس، ويقول إن "الفكاهة هنا مصدرها الهدوء ورباطة الجأش اللذان يعكسهما الشكل الذى يستخدمه واللياقة الواضحة لكلماته" (المصدر نفسه)، ولاسيما استخدامه كلمة humane (التى تعنى الإنسانية أو البشرية)، فطبقًا لفيتس "يبلغ افتقار هورموس إلى النظافة الشخصية حدًا يجعله هو نفسه يحرص على ألا يفرض على آخر كأسًا استخدمها، وهكذا فإن "سوء أخلاقه هو فى الحقيقة إنسانية من جانبه" (المصدر نفسه، ص٢٢). وقد جسدت ترجمة فيتس تلك القراءة بكسر "لياقة" إنجليزيته، والتحول من أسلوب عامى شديد النثرية يفتقر تقريبًا إلى الإيقاع فى البيتين الأوّلين إلى لفظة ذات صبغة رسمية بريطانية (هى haughtiness أو تعالٍ)، ثم إلى تعبير دارج حتى فى تركيبه القائم على الحذف والتقطيع (هو hell, no أو: اللعنة!لا). وقد دمغ التحول من الرسمية النخبوية إلى العامية الشعبية النص اللاتينى بمراتبية طبقية تجعل النكتة تعتمد على إدراك القارئ أن هورموس كان ينتهك الفوارق الطبقية وبطريقة غير لائقة أيضًا. فترجمة فيتس، كقراءته، قد خلقت مكانًا مرتفعًا يقف فيه القارئ ويضحك على الشخصية، ولكن سلاسة الإنجليزية التى يستخدمها جعلت تلك الطبقية تبدو طبيعية.

من الواضح أن علاقة فيتس بالترجمة الحداثية قد اتسمت بالازدواجية والتأرجح، فقد اتفق مع باوند فى إيمانه بضرورة التماس التحديد اللغوى فى قراءة قدامى الشعراء وترجماتهم، ففى المقدمة الحماسية التى كتبها فيتس لترجمة مارى بارنارد لشعر سافو (التى صدرت عام ١٩٥٨) امتدح فيتس وعى المترجمة بأن النصوص اليونانية كانت مكتوبة "بأسلوب حاد مباشر صريح بسيط"؛ مما يتطلب إنجليزية "بسيطة واضحة مباشرة" فى ترجمته. يقتطف فيتس الترجمة التالية:

Some say a cavalry corps,

some infantry, some, again

will maintain that the swift oars

Of our fleet are the finest

sight on dark earth; but I say

that whatever one loves, is

ثم يعلق عليها قائلاً:

"ليس فى الإمكان أبدع مما كان، فالترجمة، كالأصل، عارية من الزخرف وقاسية، متثاقلة تثاقل الحقيقة النبيل، لا أثر هنا "للانزلاق العذب، الملائم للشعر" الذى يتوقع المرء أن يجده فى ترجمات سافو، بل هى ترجمة دقيقة تطابق الأصل، ومع ذلك فهى أيضًا فن من الطراز الرفيع فى طريقة كتاباتها ومراعاتها للفواصل وتنظيمها للنبر. أعتقد أن تلك هى سافو كما كانت فى الواقع".

(بارنارد ١٩٥٨، ص٩).

غير أن ترجمة بارنارد لم تكن "دقيقة مطابقة للأصل" كما يقول فيتس لأنها كانت معادلاً حقيقيًا للنص اليونانى (فقد اعترفت المترجمة بأنها لجأت إلى الحشو لتحقيق الترابط بين أجزاء النص)، وإنما كان مرجع ذلك تأثر المترجمة بباوند (بارنارد ١٩٨٤، ص٢٨٠ – ٢٨٤)، فقد راسلت بارنارد باوند فى محبسه فى الخمسينيات، وأطلعته على ترجمة سافو، ثم راجعتها بناءً على نصيحته مستخدمةً

"اللغة الحية بدلاً من رطانة الشعراء" (المصدر نفسه، ص٢٨٢). وقد تناغمت تلك النصيحة مع قراءة بارنارد لسافو، وهى قراءة تجمع بين الحداثة (كما يظهر فى قولها: "كانت هزيلة، غير أنها كانت موسيقية") والرومانسية (تقول: "كما أنها عكست صوت المتكلم الذى ينطق بكلمات بسيطة لكنها محملة بالمشاعر")، وفى النهاية وضعت بارنارد استراتيجية سلسة لترجمة سافو أدت إلى الشفافية، فقد سعت إلى "إيقاع ينتمى إلى الصوت المتكلم" (المصدر نفسه، ص٢٨٤)، وهو ما أرضى فيتس وجعله يرى القصيدة الإنجليزية وكأنها اليونانية، ويرى القصيدة كما لو كانت سافو نفسها.

وبالرغم من أن فيتس وبارنارد كليهما قد اتفقا مع باوند فى دعوته إلى التحديد اللغوى، فهما لم يجدا فى نفسيهما أى استعداد لمشاركته اهتمامه بالخطاب اللغوى المختلط المتشظى، أو، بعبارة أخرى، باستراتيجية تبدد وهم الشفافية. فمثلاً تجاهلت بارنارد الفقرات التى وضع فيها باوند التزامها بنحو الإنجليزية القياسى موضع مساءلة، وكذا سعت إلى خلق لغة "متجانسة"، إذ تقول:

> إنها أكثر تجانسًا الآن. لعلها صارت متراخية إلى حد ما. فهل تعتقد أن تعريضها لتنقيح آخر يزيد من تراخيها، فهى ما زالت تبدو ترجمة إلى حد ما.
>
> (بارنارد١٩٨٤، ص٢٨٣).

وقد مدح فيتس شعر سافو كما رأته بارنارد لأنه كان "متجانسًا"، ولأنها استخدمت الإنجليزية الشائعة "الدقيقة" البريئة من أى "لغة شعرية متخصصة متكلفة"، أو مما وصفه فيتس بـ "تهيجات سوينبرن وسيموندز التى كانت موضة شديدة الرواج ذات يوم". يقول فيتس: "أكثر ما يعجبنى فى ترجمات الآنسة بارنارد هو النقاء والمباشرة اللذان يتميز بهما معجمها ونظمها" (بارنارد ١٩٥٨، ص٩).

بحلول الخمسينيات، كان فيتس قد كتب بعض المقالات النقدية لأعمال باوند عكست تراجعه التدريجى عن سابق إعجابه به[٤]. وقد جسد نقده السلبى لترجمات باوند ما شاع فى منتصف القرن العشرين من مواقف تجاه الحداثة، فقد هاجم فيتس أكثر ترجمات باوند تجريبيةً مستندًا فى ذلك إلى دافع حداثى بحت، حيث يرى أنه لا يمكن أن تُعد تلك الترجمات أعمالاً أدبية قائمة بذاتها فيقول: "حين يفشل باوند

فهو يفشل لأنه قرر اختراع شيء لا يمكن اعتباره لغة، أو هى لغة مهجورة تشبه الأنتيكات لا يمكن نطقها (رغم ما تتمتع به من حس موسيقى لفظى)، ولا يمكن بحال من الأحوال قراءتها" (فيتس١٩٥٤، ص١٩). غير أن فيتس يبدو مدركًا لوجهة نظر باوند فى هذا المجال، أى إيمان باوند بأن اللغة المهجورة دورها تجسيد الهوة الزمنية التى تفصل القارئ المعاصر عن الأصل، وبالرغم من ذلك فهو يتمسك برفضه لأى نوع خطابى لا يمكنه هضم الأصل وتحويله إلى نسخة من القيم الإنجليزية السائدة، أو، بعبارة أخرى، لأى خطاب لا يتسم بالشفافية الكافية التى تتيح خلق وهم الأصالة، يقول:

"صحيح أن دانييل قد كتب ما كتب منذ مئات السنين، وصحيح أنه قد كتبه باللغة البروفنسالية، ولكنه كان يكتب لغة حية، لا لغة مستخرجة من أعماق معجم سكيت لأصول الكلمات، فهو يقول autra gens التى تعنى "رجال آخرون" لا other wight (أو مخلوقات أخرى)، ويقول elbosc l'auzel، لاbirds quhitter in forest، وهكذا ربما استوعب باوند بيئة القصائد، لكنه لم يكتب "قصيدة من إبداعه"، بل هو لم يكتب قصيدة أصلاً".

(المصدر نفسه).

وتكشف عبارات "لغة حية" و"قصيدة من إبداعه" عن انتقائية فيتس التى ميزت فهمه لنظرية باوند وممارساته فى الترجمة، فهو لا يشارك باوند اهتمامه بإبراز ما يجعل النص الأجنبى أجنبيًا فى اللحظة التى تحدث فيها الترجمة، بل على العكس، فالنزعة التقريبية عنده قوية جدًا إلى حد يسوِّغ له تقليص التعبيرات الأجنبية (مثلautra gens) واختزالها إلى أكثر الترجمات المعاصرة شيوعًا (other men أو رجال آخرون)، بل واعتبار تلك الترجمة معادلاً يتطابق كل التطابق مع الأصل، وهو أحيانًا يكتفى بإعادة تلك التعبيرات الأجنبية، كما لو كانت الإعادة هى الحل الأمثل لمشكلات الترجمة التى تطرحها تلك التعبيرات (كما فى قوله: ويقول elbosc l'auzel لا birds quhitter in the forest)، وحذا فيتس حذو ليفى فى تجاهل مفهوم الترجمة التفسيرية عند باوند، إذ يُقيِّم ترجمات دانييل طبقًا لمدى إمكانية اعتبارها قصائد إنجليزية أصلية، لا دليلاً إرشاديًا يساعد الطلاب فى دراستهم بتوضيح اختلاف النص البروفنسالى. ومرة ثانية يبين فيتس أن القصائد المقبولة فى نظره

هى تلك المكتوبة إما بإنجليزية معاصرة سلسة تُفهم فى الحال، أو بلغة شعرية معتدلة بحيث لا تؤثر فى وحدة وتماسك الصوت المتكلم بالتدخل فيه ومقاطعته. ولذا؛ فإن أكثر ما أعجب فيتس من ترجمات باوند هى تلك المسماة "قصائد رئيسية" (شأنه فى ذلك شأن كثير من النقاد)، إذ يقول: "يمكننا اعتبار "الملاح" وبعض قصائد "كاثاى" و"مسرحيات نوه" صدفًا سعيدة" (المصدر نفسه)، وخلاصة القول أن أعمال فيتس كمترجم، وأيضًا كمحرر وناقد، تبين أن ما قدمته الحداثة من ابتكارات كان بمثابة المصاب الأليم للخطاب الشفاف الذى ساد الثقافة الأدبية الأنجلوفونية، وقد تجوهلت تلك الابتكارات بوجه عام فى العقود التى تلت نشر ترجمات باوند. بالطبع واصل الشعراء البريطانيون والأمريكيون ترجمة الشعر الأجنبى، إلا أن القليل منهم فقط هو الذى اجتذبته تجارب باوند وتجريبه، ولم يكن حظ أعمالهم بأفضل من حظ أعمال باوند، إذ عُدت دائمًا انحرافًا وشذوذًا لا قيمة ثقافية تُذكر له، ولعل أبرز دليل على هامشية الحداثة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية هو ردود الأفعال تجاه ترجمة سيليا ولويس زوكوفسكى لقصائد كاتولوس.

طوال ما يقارب السنوات العشر (١٩٥٨ إلى ١٩٦٩) كرس آل زوكوفسكى جهودهم لإخراج ترجمة صوتية لما وصلنا من شعر كاتولوس فترجموا ١١٦ قصيدة وبضع مقطوعات غير مكتملة، ونشروها فى نسخة ثنائية اللغة عام ١٩٦٩ (زوكوفسكى وزوكوفسكي١٩٦٩)[٥]. ترجمت سيليا كل بيت من الأبيات اللاتينية ترجمة شبه حرفية، وحرصت على عدم تضييع النظام الكَمِّى للنَّظْم اللاتينى، وأعربت كل كلمة لاتينية، ثم أخذ لويس ما فعلته سيليا وحوله إلى قصائد إنجليزية تحاكى الصورة الصوتية للأصل، وتحاول فى الوقت نفسه أن تحتفظ بالمعنى وترتيب الكلمات.فى مقدمة ترجمتهما، التى كتباها عام ١٩٦١، عرض آل زوكوفسكى طريقتهما باختصار فقالا :"تتبع ترجمة كاتولوس تلك صوت وإيقاع نحو نصوص كاتولوس محاولةً، كما يُقال، أن تتنفس المعنى الحرفى معه" (١٩٩١، ص٢٤٣). وقد رفض آل زوكوفسكى طريقة الترجمة التقريبية الحرة التى تقوم على تحديد مدلول يفهمه القارئ ويألفه باستخدام إنجليزية سلسة، وحَذَوَا حذو باوند فأبرزا الدال لا المدلول ليخرجا ترجمة تغريبية، أو ترجمة تنحرف عن الشفافية السائدة، وتظهر تلك النزعة التغريبية أول ما تظهر فى العنوان الذى اختاراه

لترجمتهما، فقد أعطياها عنواناً لاتينيًا ذا أناقة علمية رفيعة يعد بأن يقتصر الفهم على المتخصصين، إن لم يَعد بالغموض والإلغاز، فالعنوان هو: Gai Valeri Catulli Veronensis Liber (وأقرب الترجمات إليه هى: "كتاب جايوس فاليريوس كاتولوس من أبناء فيرونا"). وقد استفز هذا العنوان أحد نقادهما فكتب يقول: "إن عنوانهما غير الإنجليزى لا ينم عن استعداد لتوضيح أى شىء" (براون ١٩٧٠، ص ٣٠).

فيما يلى واحدة من قصائد كاتولوس الساخرة القصيرة، متبوعةً بترجمة لها كتبها تشارلز مارتن، الذى تبنى المنهج الحر الذى دعا إليه درايدن فأخرج ترجمة سلسة، تليها ترجمة آل زوكوفسكى التى يتميز خطابها بالتحولات النحوية المفاجئة، وتعدد المعانى، والإيقاع غير المنتظم المتقطع:

Nulli se dicit mulier mia nubere malle

quam mihi, non si se iuppiter ipse petat.

dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,

in uento et rapida scribere oportet aqua.

يقول مارتن فى ترجمته لهذه الأبيات:

My woman says there is no one she would rather marry

Than me, not even Jupiter, if he came courting.

That's what she says – but what a woman says to a passionate lover

Ought to be scribbled on wind, on running water

(مارتن ١٩٩٠، ص ١٤).

ويقول آل زوكوفسكى:

Newly say dickered my love air my own would marry me all

Whom but one, none see say Jupiter if she petted.

Dickered: said my love air could be o could dickered a man too

In wind o wet rapid a scribble reported in water.

(زوكوفسكى ١٩٩١، رقم ٧٠).

رغم أنه يمكن وصف كلتا الترجمتين بأنهما إعادة صياغة تعطينا تقريرًا تقريبيًا عن النص اللاتينى، فإن ترجمة آل زوكوفسكى تبدو أكثر إعتامًا فتصعب قراءتها وحدها إلى حد محبط، ولا تُسهّل قراءتها بمصاحبة ترجمة مثل ترجمة مارتن الأمرعلى القارئ إلى حد كبير، بيد أن الإعتام الذى تتميز به لغة آل زوكوفسكى لا يرجع إلى غياب المعنى، بل إلى تحريرهما لمعانٍ متعددة خاصة بالإنجليزية.يصف جون جاك لوكليرك (١٩٩٠) تأثيرات الترجمة الصوتية تلك بأنها "البقية الباقية" التى تتجاوز الاستخدامات الشفافة للغة الهادفة إلى التواصل والإحالة إلى أشياء محددة، والتى تعمل فى الواقع على إعاقة ذلك التواصل وتلك الإحالة بدرجات متفاوتة من العنف.كما يقول واحد (على الأقل) من نقاد آل زوكوفسكى (وهو الناقد الكلاسيكى ستيل كوماجى) فالترجمة الصوتية هى النظير لممارسة ثقافية فرنسية حديثة هى tradscon، أو الترجمة طبقًا للصوت، وهى طريقة تؤدى إلى تكاثف الغموض وغزارة اللبس (كوماجى ١٩٧١). فى ترجمة آل زوكوفسكى تتحول الكلمة اللاتينية dicit (من الفعل dicere أو يقول) إلى الإنجليزية dickered، والتى تحمل بعضًا من معنى الفعل اللاتينى إذا ما نظرنا إليها باعتبارها تعنى "يساوم" أو "يحاول عقد صفقة"، غير أنها فى ذلك السياق الإباحى تصير إشارة إباحية إلى أنواع الاتصال الجنسى، ويورد المترجمان عبارة عامية هى my love air كترجمة لـ mulier (أو امرأة)، وفى ترجمتهما إضافة هى air التى تتطلبها الترجمة الصوتية، وهو ما يطلق المزيد من الاحتمالات من عقالها، وخاصةً فى سياق يقارن اعتراف المرأة بحبها بالرياح فى تشكك واضح فى مصداقية ذلك الاعتراف، كما أن air تُعد تورية لـ ere (وهى لفظة مهجورة تعنى قبل)، وبهذا تتضمن إقحام لفظة مهجورة على إنجليزية الترجمة الحديثة، ويسمح ذلك فى الوقت نفسه بقراءة البيت كالتالى:

my love, ere my own, would marry me

وتجسد تلك التورية ما يراه لوكليرك من أن البقية الباقية هى ما نجا من أشكال لغوية قديمة فى اللغة الشائعة، أو "مكان للتغير الزمنى داخل التزامن والارتباط،

موضع اتصال لغوى بين الماضى والحاضر" (لوكليرك١٩٩٠، ص٢١٥). ويبدو لوكليرك واعيًا بما لذلك من تأثير تغريبى؛ إذ يقارن المترجم الصوتى بالمتحدث الذى "يرى اللغة الأجنبية كخزانة من النفائس الصوتية الغريبة، حيث يجد ذلك المتحدث نفسه مدفوعًا بدافعين متعارضين، هما: الحاجة إلى تفسير تلك الغرائب لتحقيق ما ينشده الجميع من فهم، ورغبة لا تُقاوَم فى اللعب بالكلمات والإصغاء لأصواتها بغض النظر عن معناها" (المصدر نفسه، ص٧٣).

فترجمة آل زوكوفسكى لم "تفسر" الكلمات اللاتينية بتحديد معنى واحد يسهل إدراكه لها، وإنما استمع المترجمان إلى صوت الكلمات فسمعا تنوعًا مبهرًا من الإنجليزيات، لهجاتٍ وأنواعًا خطابية مصدرها الجذور الأجنبية للكلمات الإنجليزية، سواء اللاتينية أو اليونانية أو الأنجلوساكسونية أو الفرنسية، ومن اللحظات المختلفة فى تاريخ ثقافة اللغة الإنجليزية[٦]. إذًا، فلكى يبرز لويس زوكوفسكى أجنبية شعر كاتولوس فهو لم يسع إلى إجبار الإنجليزية على الاتساق مع النص اللاتينى والمادة الثقافية التى أمدته بها سيليا وحسب، بل عمد أيضًا إلى خلق ذلك التنوع والاختلاط الذى هو من سمات الترجمة الحداثية، محررًا البقية الباقية فى اللغة، ومستعيدًا أشكالاً ثقافية هامشية لتتحدى تلك الأخيرة السائد والمسيطر، فكثير من القصائد الإنجليزية قد صيغت بلغة الشعر فى القرن السادس عشر، الإليزابيثية بوجه خاص، بل والشكسبيرية، ويشمل ذلك استخدام كلمات مهجورة مثل hie (القصيدة الخامسة)، وhest (القصيدة ١٠٤)، وbonnie (القصيدة ١١٠)، ولكنه يشمل أيضًا العمد إلى استحضار النَّظْم المرسل الذى قامت عليه دراما عصر النهضة، وذلك فى مقطوعة طويلة:

Commend to you my cares for the love I love,

Aurelius, when I'm put to it I am modest-

Yet if ever desire animated you, quickened

To keep the innocent unstained, uninjured,

Cherish my boy for me in his purity

(زوكوفسكى ١٩٩١، رقم ١٥).

[...] Could he, put to the test,

Not sink then, or not devour our patrimonies?

In whose name, in Rome's or that of base opulence –

(المصدر نفسه، ص ٢٩).

No audacious civil, precious quaint nostrils,

Or we must civil, dispute, o my soul's eye,

No point – as such – Nemesis rebuffs too, is

The vehement deity: laud her, hang civil

(المصدر نفسه، ص ٥٠).

كما تتضمن الترجمة أيضًا لمحات من تأنق القرن الثامن عشر، كما فى البيت perambulate a bit in all cubicles (القصيدة رقم٢٩) و darting his squibs of iambs(رقم٣٦) و tergiversator (رقم٧١) وتفيد أيضًا من لمحة تجريبية تذكّرنا بجيمس جويس، (كما فى harder than a bean or a fob of lapillus (رقم ٢٣) و O quick floss of the Juventii, form (رقم٢٤)، كما تستخدم الترجمة بعض المصطلحات العلمية المأخوذة من الأحياء والفيزياء، كما فى micturation (رقم٣٩) وglans وquantum (رقم ٨٨)، و gingival (رقم٩٧)، وأخيرًا وليس آخرًا فى قوة تأثيره يأتى مزيج متنوع أشد التنوع من العاميات، بعضها بريطانى (مثل a bit more bum) ولكن أغلبها أمريكى ينتمى إلى حقب مختلفة من القرن العشرين، وإلى جماعات اجتماعية مختلفة (مثل side-kick (رقم ١١) و canapes (رقم١٣) وdon't conk out (رقم٢٣)، وcollard (رقم٣٥) وfaggots (رقم ٣٦) وmoochers (رقم٣٧) وhunk (رقم ٣٩) وamigos (رقم٤١) وsuburban (رقم٤٤) وcon (رقم٨٦) وbra (رقم ٥٥) وhick (رقم ٥٥) وkid (رقم٥٦) وmug (رقم٥٧) وhomo (رقم٨١)). ففى السياق الصوتى الذى تخلقه طريقة الترجمة التى يتبعها المترجمان ترجع الكلمات صدى بعضها البعض، وتصير براعمَ للهجات مختلفة وأنواع خطابية متباينة.فى القصيدة رقم ٧٠ (المقتطفة سابقًا) "say" ممكن أن تعنى

أيضًا for the sake of argument (أى كى تجادل وحسب)، وأيضًا تعنى "على سبيل المثال أو for example"، بل ويمكن اعتبارها شكلاً مختصرًا للفظة قديمة هى save، ومن الممكن أن تُعد see شكلاً مختصرًا من you see. تمنح هذه الاحتمالات الصياغة انعطافة عامية تتسم بقوة التأثير والصراحة والجرأة تجعلها لغة غريبة تقطع الطريق المرسوم بمكر إليزابيثى، كما فى Newly say dickered و None see save Jupiter، بل إن أحد أبيات القصيدة رقم ١٧، ذلك الذى يقول your lake's most total paludal puck يبدو كلغة المراهقين الهيبيين فى الخمسينيات، وكذا هناك آثار من لهجة السود (they quick و pa' true bro) (القصيدة ٥٦) والتى تتضح أكثر ما تتضح فى واحدة من أقوى ترجماتهما:

O rem ridi culum, cato, et iocosam,

dignamque auribus et tuo cachinno.

ride, quid quid amas, cato, catullum:

res est ridicula et nimis iocosa.

deprendi modo pup ulum puellae

trusantem: hunc ego, si blacet dionae,

protelo rigida mea cecidi.

يقول مارتن فى ترجمته لتلك القصيدة:

cato, it was absurd, just too amusing,

Fit for your ears & fit to make you cackle!

You'll laugh if you love your Catullus, Cato:

It was absurd & really too amusing!

Just now I came across a young boy swiving

His girlfriend and – don't take offence now, Venus!

I pinned him to his business with my skewer.

(مارتن ١٩٩٠، ص ٥٦).

ويقول آل زوكوفسكى:

O ram ridicule home, Cato, the jokes some

Dig, now cool your ears so the two cook in – no.

Read: they quick, kid, almost as Cato, Catullus:

Raciest ridicule it may not miss jokes.

Prehended a mode of pupa, loon boy lay

Crux on to her: and cog I, so placate Dione,

Pro tale, O rig it all, me I cogged kiddie.

(زوكوفسكى ١٩٩١، رقم ٥٦).

تتبدَّى محدودية المعجم اللغوى لمارتن فى استخدامه كلمة swiving والتى يطغى تهذيبها، إذ هى إشارة مهذبة إلى الاتصال الجنسى، على هويتها ككلمة تنتمى للمهجور اللغوى (إذ شاعت عند تشوسر)، ومرة ثانية نجد الترجمة الصوتية تنتقل فجأة وبدون مقدمات بين النطاقات التداولية المختلفة فتتحول عن اللغة الدارجة المعاصرة فى dig وcool إلى تركيبة تتمثل المهجور اللغوى ولكنها من اختراع المترجم (it may not miss jokes) ثم إلى المصطلح العلمى pupa ثم إلى اللفظة الإليزابيثية cog، ومنها إلى العامية المعاصرة kiddie، وتُعد هذه النقلات تغريبية لأنها فى انحرافها عن الشفافية تجبر قارئ الإنجليزية على مواجهة كاتولوس كشاعر يتكون شعره من أكثر الاختلافات اللغوية والثقافية تطرفًا، بما فى ذلك الاختلاف عن الذات، أو نزعة ناقدة للذات تضع مصدر المتعة والطرافة فى شعر كاتولوس موضع مساءلة (the jokes must dig)، وتلفت النظر إلى إسرافه الجنسى، بل وتشير من طرف خفى إلى علاقة مثْليَّة بينه وبين كاتو (they quick, kid, almost as Cato(and) Catullus).غير أن رؤية الشاعر لنفسه بهذه الصورة ضعيفة جدًا، بل تكاد تكون منعدمة، فى النص اللاتينى (ride,quidquid amas, Cato catullum)، وكذا فى ترجمة مارتن (you'll laugh if you love your Catullus, Cato). كان هدف مارتن هو استحضار "صوت الشاعر" (مارتن١٩٩٠، ص١٣)، وقد تطلب هذا فى نظره تقريبًا خالصًا يُعيِّن معنًى واحدًا واضحًا للنص اللاتينى

بجعل كاتولوس يتحدث الإنجليزية القياسية ويلجأ من حين إلى آخر إلى بعض التعبيرات الشائعة، أما هدف آل زوكوفسكى فهو الاقتراب من صوت اللاتينية، وهو ما أدى بهما إلى إرجاع صدى العديد من الأصوات القياسية وغير القياسية على حد سواء والمرتبطة بالكتابة وبالمحادثة على حد سواء. تمزج استراتيجية آل زوكوفسكى بين القديم والمعاصر، الأدبى والتقنى، النخبوى والشعبى، المهنى والعامل، المدرسة والشارع، ففى استعادتها لأنواع الخطاب الهامشية تتخطى هذه الترجمة العديد من الحدود اللغوية والثقافية مجسدة "عودة الصراعات والمتناقضات الاجتماعية إلى اللغة" (لوكليرك ١٩٩٠، ص١٨٢)، وهى تكشف فى ذلك عن شبكة العلاقات الاجتماعية التى يعمل وهم الشفافية على إخفائها. ولأن ترجمتهما تلفت الانتباه إلى الظروف والعوامل الاجتماعية التى تقف خلف تلك اللغة التى تستخدمها، فهى تضع فكرة الإنجليزية الواحدة الموحدة التى يقوم عليها وهم الشفافية موضع مساءلة وتفنيد، وتوضح أنه:

> حين نتحدث عن الإنجليزية فنحن نتحدث عن زخم هائل من اللهجات المتنوعة، والنطاقات التداولية المتعددة، وعن رواسب الأوضاع والحالات الماضية والتناقضات الاجتماعية، وعن تلك الأشكال التى تتناقض مع بعضها البعض وتتعايش مع بعضها البعض التى يتخذها ما ننطق به، وعن استنطاق الموضوعات بالاعتماد على وسائل وأدوات تجسدها ممارساتنا اللغوية (كالمدارس ووسائل الإعلام).

(المصدر نفسه، ص٢٢٩).

ويتحدى ما تقوم به ترجمة آل زوكوفسكى من استعادة للهامشى الوهم الذى تخلقه ترجمات مثل ترجمة مارتن.. ذلك الوهم الذى فى ظله يعمل المترجم على أن تبدو الإنجليزية القياسية والخطاب الشفاف السائد فى الترجمة كالاختيار الصحيح الوحيد لترجمة النص اللاتينى والوسيلة المُثْلى لتحقيق التعادل الحق فى الترجمة، فترجمة آل زوكوفسكى تبين أن ما يجعل تلك الاختيارات تبدو صحيحة فى عين مارتن وأمثاله من المترجمين هو اتجاهها المحافظ وقدرتها على الإبقاء على الوضع القائم بتعزيز المعايير الأدبية واللغوية السائدة، وصيانتها من أية محاولات لتغييرها أو إعادة النظر فيها باتخاذ غير ذلك من الاختيارات وسيلة

للترجمة. وتجعل محاولة آل زوكوفسكى الجاهدة لإقرار الهامشى ترجمتهما تبدو غريبة فى الإنجليزية لأنها مسيئة للخطاب الشفاف وللنص اللاتينى على حد سواء، إذ لا شك فى أن ترجمتهما، بغض النظر عن مدى اقترابها من اللاتينية تتضمن عنفًا عرقيًا يتمثل فى فرضها تأثيرات معينة لا يمكن أن يكون لها فاعليتها إلا فى الإنجليزية وثقافتها الأدبية.

وبالطبع فلا شك أن ترجمة آل زوكوفسكى قد بدت غريبة فى أعين النقاد، الذين أجمعوا، باستثناء قلة قليلة منهم، على استهجانها أشد الاستهجان، فقد حكم هؤلاء على غرابتها، كما هو متوقع، فى ضوء دستور السلاسة السائد، ففى مجلة "جروستيست" النقدية التى أبدت تعاطفًا مع الشعراء الحداثيين بوجه عام انتقد هيو كرايتون ترجمة آل زوكوفسكى لأنها انتهكت منهج الترجمة الحرة الذى أوصى به صمويل جونسون فقال: "طبقًا لصمويل جونسون، فإن واجب المترجم هو تحويل لغة إلى أخرى مع الاحتفاظ بالمعنى، وهكذا يكون الهدف الرئيسى من الترجمة هو تقديم معنى لا يمكن فهمه إلا عن طريق الترجمة وذلك من خلال لغة مفهومة مألوفة" (هَل١٩٧٠، ص٢١). وفى دورية "أريون" الأكاديمية المتخصصة فى الآداب الكلاسيكية كتب بورتون رافل مقالاً أرجع فيه صدى العديد من مُنظِّرى الترجمة الإنجليزية بدءًا من درايدن وحتى تيتلر، فقال إن ترجمة كاتولوس تتطلب "١) شاعرًا و٢) قدرة على التماهى مع كاتولوس بحيث يصير المترجم هو كاتولوس نفسه مع الوقت" (رافل ١٩٦٩، ص٤٤٤). وامتدح رافل ترجمة ويجام لكاتولوس (١٩٦٦) لنجاحها فى تحقيق التقريب الذى أوصى به دنام ودرايدن، فقال: "من الواضح أنها تقول ما كان كاتولوس ليقوله لو أنه عاش فى لندن" (المصدر نفسه، ص٤٤١). وقد بلغ إيمان ذلك الناقد بالشفافية حدًا جعله لم يجد فى ترجمة آل زوكوفسكى ما يعجبه سوى تلك المواضع التى بدا فيها حضور الكاتب قويًا، وقد عبر عن إعجابه فى هذه الحالات بكلمات تعيد للذهن الكثير والكثير مما كتبه المنظرون فى فترة التنوير فقال: "ترجم زوكوفسكى القصيدة (٢أ) ترجمةً سلسةً رشيقة، فهى توحى بالثقة وتمنح شعورًا بالحميمية يزداد كلما عاودنا قراءتها" (المصدر نفسه، ص٤٣٧). وفى "مجلة الشعر النقدية" اتفق نيكولاس مور مع رافل وشاركه نزعة إنسانية تنويرية ظهرت فى قوله: "إن الوصول إلى روح الأصل هو أمر طبيعى يفرضه تشابه الأمزجة والمشارب بل وحتى الأساليب، تشابهًا يتخطى

الزمان واللغة والجنسية والبيئة" (مور ١٩٧١، ص١٨٢)، كما حكم مور على ترجمة آل زوكوفسكى مستندًا إلى آراء كتاب القرن الثامن عشر فى شعر كاتولوس، فأثنى على "البساطة التى تُعد جوهر النص اللاتينى" كاشفًا فى الوقت نفسه عما فى تلك القراءة لكاتولوس من تقريب؛ إذ يقارن الشاعر اللاتينى بعدد من الشعراء "المحليين" فيقول: "كاتولوس مزيج من هيريك وبرنز مضافًا إليه حدَّة بوب وحرية شعراء عصر عودة الملكية فى بعض المواضع" (المصدر نفسه، ص١٨٠). وفى هذه التعليقات الكفاية لتبيان أنه حتى فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ظلت معايير السلاسة وليدة القرون الغابرة هى الحَكَم والفيصل فى الترجمة الأنجلوفونية.

حقيقة الأمر أن ترجمة آل زوكوفسكى قد شكلت تهديدًا ثقافيًا فى رأى هؤلاء النقاد فدفعهم ذلك إلى الدفاع عن قيمة الشفافية فى عبارات وتعليقات صريحة ومتطرفة، بل وأحيانًا متضاربة. فعلى سبيل المثال، كتب دانييل كوجان، الذى عمل مدرسًا للغات الأجنبية بجامعة المدينة بنيويورك مقالاً فى مجلة تشلسى قال فيه: "إن الوضوح هو مبدأ أساسى من مبادئ الشعر" (١٩٧٠، ص١١١٧). وفى مجلة "رجل الدولة الجديد" كتب الشاعر ألان براون جون مقالاً امتدح فيه ترجمة حديثة لكاتولوس أنجزها جيمس متشى قائلاً عنها إنها "عمل ذو شفافية وإيقاع هائلين"، بينما هاجم ترجمة زوكوفسكى ووصفها بأنها "معقدة وثقيلة الوقع وطنانة وسخيفة غاية السخافة" (١٩٦٩، ص١٥١). كان تهافت النقاد على سهولة الفهم على أشده؛ حتى إنه كثرت فى مقالاتهم كلمات مثل "غير مقروءة" و"مجنونة" و"طلسمية".فعلى سبيل المثال كتب روبرت كونكويست مقالاً فى مجلة "المواجهة" قال فيه؛ إن أية محاولة لأخذ هذه الترجمة على محمل جاد كما أراد مترجمها لها هى بمثابة "الوقوف فى مهب رياح باردة خارجة من هوة اللامنطق" (١٩٧٠، ص٥٧).

غير أن تلك المقالات النقدية تبين أيضًا لامنطقية الشفافية، فمثلاً يقول رافل سالف الذكر: "لست ساذجًا إلى درجة عدم الإيمان بأننى أنا نفسى لدىَّ نظريات فى الترجمة، أيضًا!" ولكنه يعود فيختتم مقاله قائلاً: "لا يجب أن تتم الترجمة فى حماية النظريات، بل هى تتم تحت رعاية ربة الإلهام الشعرى التى قد تتحمل النظرية، وقد تفيد من الجنون، ولكنها لا تتسامح أبدًا مع الفشل فى الأداء" (١٩٦٩،

ص٤٣٧، ٤٤٥). وقد شكك رافل فى جدوى نظرية آل زوكوفسكى سواء على المستوى الأدبى الجمالى أو على المستوى الأكاديمى، بيد أنه بدلاً من أن يبرر ما يراه هدفًا لنظريات الترجمة فهو ينبرى مؤكدًا، بشكل يتنافى مع المنطق، أن القيمة الجمالية هى أمر بديهى لا يحتاج إلى تبرير، فهى ربة الشعر الغامضة التى تتجاوز حدود الزمان والمكان والاختلافات بين الثقافات واللغات، وهو، مثل كوجان وبراون جون، لا يبيح إلا ذلك النوع من "الأداء" الذى يخفى ما يقوم عليه من افتراضات وقيم بقناع من الشفافية. ولم تتضح لامنطقية رافل فى تفضيله للعبارات الكاسحة على البراهين والنظريات وحسب؛ لكنها اتضحت أيضًا فى افتراضه الذى يميل إلى السذاجة بأن الشفافية تمثل النص الأجنبى فعلاً، أو الكاتب الأجنبى إذ يقول: "لم يكن من المفروض أصلاً كتابة مثل هذا الكتاب، فهو لا يؤدى ما يجب أن يؤديه بنجاح، وهو ليس ترجمة ولا هو كاتولوس" (المصدر نفسه، ص٤٤٥).

ويبين تركيز رافل على مدى جدوى الترجمة أنه يساوى بين الترجمة والتقريب، فكاتولوس كما رآه آل زوكوفسكى كان تغريبيًا شديد الإساءة، واتفق معه الناقد الإنجليزى نيكولاس مور حين نعى على ترجمة آل زوكوفسكى "عدم ارتباطها بالحاضر" (١٩٧١، ص١٨٥)، متجاهلاً بذلك إفادتها من اللغة المعاصرة بمستوياتها ونطاقاتها التداولية المختلفة وغير معترف فى الوقت نفسه بإيمانه المطلق بلهجة قياسية إنجليزية تلجأ إلى العبارات الدارجة البريطانية فى بعض الأحيان، فقد حاول أن يبين الطريقة الصحيحة لترجمة كاتولوس بترجمة بعض من قصائده فى مقاله. وهاك القصيدة رقم ٨٩ فى ترجمته وترجمة آل زوكوفسكى:

Gellius est tenius: quid ni? cui tam bona mater
tamque valens uiuat tamque venusta soror
tamque bonus patruus tamque omnia plena puellis
cognais, quare is desinat esse macer?
qui ut nihil attingat, nisi quod fas tangere non est,
quantumuis quare est macer invenies

يقول مور:

Coldham is rather run-down, and who wouldn't be!
With so kindly and sexy a mother,
With a sister so sweet and lovable,
With a kindly uncle and such a large circle of
Girl-friends, why should he cease to look haggard?
If he never touched anybody that wasn't taboo,
You'd still find dozens of reasons why he should look haggard!

(مور ١٩٧١).

أما ترجمة آل زوكوفسكى فتقول:

Gellius is thin why yes: kiddin? quite a bonny mater
tom queued veil lanced viva, tom queued Venus his sister
tom queued bonus pat 'truce unk', tom queued how many
plenum pullets
cognate is, query is his destiny emaciate?
Kid if he only tingled not seeing what dangler's there, honest
can't he wish where thin sit maker envious.

(زوكوفسكى ١٩٩١).

فى الواقع كان مور يدعو إلى طبع النص بطابع إنجليزى شديد الإنجليزية، فهو يستخدم ألفاظًا وعبارات إنجليزية شائعة (كما فى sexy) ويحول الاسم اللاتينى إلى اسم ذى وقع بريطانى (Coldham)، أما ترجمة آل زوكوفسكى فهى تتمسك بمزجها التغريبى بين المهجور اللغوى (كما فى bonny) والألفاظ البريطانية (queued) والأمريكية (bonus,unk) والكلمات اللاتينية الأصل، سواء المعروفة (مثل viva) أو العلمية (مثل plenum). ويمنع ذلك الاختلاط المتعمد القارئ من

الخلط بين النص اللاتينى والترجمة متمسكًا باستقلالهما كليهما وارتباطهما (من خلال التشابه الصوتى) فى الوقت نفسه، فى حين تطمس ترجمة مور هذه الفروق المميزة بينهما وتدعو القارئ إلى اعتبار النسخة التقريبية التى يقدمها والأصل سواء وتجاهل الاختلافات اللغوية والثقافية التى يغامر المترجم بها.

وقد واصلت الهامشية المفروضة على المشروعات الحداثية مثل ترجمة آل زوكوفسكى سيطرتها على الموقف حتى عصرنا هذا، سواء داخل المجال الأكاديمى أو خارجه. فعلاوة على أن ما قدمته الحداثة من تجديد لم يلهم إلا القليل من المترجمين كما سبق أن ذكرنا، فقد استمر النقاد فى الحكم على تلك الإبداعات فى ضوء معايير الشفافية السائدة، الأمر الذى عنى دائمًا وجوب رفض تلك الإبداعات، وهو الموقف الذى اتخذه معظم النقاد حتى هؤلاء الذين تخصصوا فى ذلك المبحث (الحديث وقتئذ) المعروف بـ"دراسات الترجمة"، وهو ما يبدو جليًا فى كتاب "البحث عن الكنز: الترجمة بعد باوند" (أبتر١٩٨٧).

قام منهج أبتر فى كتابها المذكور على مقارنة إنجازات باوند كشاعر ومترجم بإنجازات من سبقوه من الفيكتوريين، ثم دراسة تأثير باوند على من خلفوه من مترجمى الشعر، لاسيما فى الولايات المتحدة، بيد أن الباحثة لم تُبْدِ شديدَ إعجابٍ بتلك التجارب الحداثية التى تميزت بجرأتها الشديدة، فرغم أنها قد تناولت فى دراستها تلك عددًا كبيرًا من المترجمين المعروفين وغير المعروفين (مثل كينيث ركس روث وروبرت لويل وبول بلاكبرن وو.س.مروين)، فقد تجاهلت ترجمة آل زوكوفسكى تمامًا وفضلت بدلاً من تناولها بالبحث التعليق على الترجمة الحرة العامية للقصيدة الثامنة التى أوردها لويس زوكوفسكى فى كتابه "من جديد"(١٩٤٦)، وقد أُعجبت الباحثة بتلك الترجمة لاستحضارها صوتًا مألوفًا ولما تخلقه من وهم الشفافية. تقول أبتر :"تعيد تلك الترجمة خلق آلام كاتولوس كما لو كان حيًا بيننا اليوم" (أبتر ١٩٨٧، ص٥٦). كما اتفقت أبتر مع الكثير من المترجمين والنقاد فى اختصاصها "القصائد الرئيسية" التى كتبها باوند بالإعجاب وتفضيلها إياها على الترجمات التفسيرية التى دفع فيها باوند خطابه إلى أقصى حدود الاختلاط، فهى تقول: "إن تجريبه فى الترجمة مثير، غير أنه لا يُعد ناجحًا مطلقًا" (المصدر نفسه، ص٦٧).ومعيار "النجاح" هنا هو السلاسة، فالنجاح عندها

حليف الترجمة التقريبية التى لا تتطفل بنقلاتها على سلاسة النص بل تسير برشاقة وانسيابية بحيث لا يلاحظ القارئ وجودها، فتمتدح أبتر ترجمة بول بلاكبرن للشعر البروفنسالى قائلةً إن المترجم "وضع لنفسه معجمًا تبدو فيه التعبيرات العامية الحديثة والألفاظ القديمة كلتاهما مألوفة ومستقرة" (أبتر ١٩٨٧، ص٧٢)، أما ترجمة باوند لقصيدة دانييل "L'aura amara" فهى مشوهة بما فيها من تعبيرات عامية مصطنعة وترجمات "سخيفة" تجعلها "أحيانًا مدهشة وأحيانًا فظيعة بشكل يثير الجنون" (المصدر نفسه، ص٧٠، ٧١، ٦٨). لا شك أن أبتر قد كشفت عن نزعة حداثية فى بعض آرائها؛ إذ ظهر فى كتاباتها إيمان ببعض الأفكار الحداثية لاسيما فكرة "التركيز على العاطفة والعقل ممتزجين" كما كان مدخلها إلى شعر باوند تحديدًا مدخلاً حداثيًا، إذ نجدها تصف ترجماته لدانييل بأنها "تشبه شعر جون دَن" مستندة إلى قراءة إليوت الميتافيزيقية للشعر فى وصفها لإحدى ترجمات الشعر البروفنسالى، ثم تخلص من ذلك، فى شىء من السذاجة، إلى أن باوند، لا هى، هو من"عقد مقارنة شبه ناجحة بين دانييل ودَن" (المصدر نفسه، ص٧١)، غير أن نوع الترجمة الذى فضلته أبتر لم يكن حداثيًا، بل كان نوعًا من الترجمة يفيد كثيرًا من مبادئ عصر التنوير، ويقوم على اتجاه إنسانى لا تاريخى. ترفض أبتر تغريب النص الأجنبى عن القارئ وترى فى السلاسة هدفًا يجب تحقيقه، لذا فهى تثنى على ترجمة بورتون رافل لـ"سير جواين والفارس الأخضر" لأنها رأت أن رافل "لديه القدرة الفطرية على حمل قارئه على التماهى مع مشاعر شخوص القرن الرابع عشر" الذين يبدون "مفرطى الحساسية" (المصدر نفسه، ص٦٤)(٧).

(٣) التكوين الفكرى لشاعر ومترجم حداثى

لم يترك ما تعرضت له الحداثة من تهميش فى الترجمة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية للمترجم من الخيارات إلا القليل، ورسم ذلك التهميش لهم الطريق السياسى والثقافى الذى يجب عليهم أن يسلكوه، فاختار معظم المترجمين نهجًا تقريبيًا سلسًا يختزل النص الأجنبى إلى مجموعة قيم ثقافية إنجليزية على رأسها الشفافية، التى تليها مجموعة متنوعة من المبادئ والمفاهيم والمعتقدات والإيديولوجيات التى ميزت الثقافة الأنجلوفونية فى ذلك الوقت (كفكرة الإله الواحد

المسيحية اليهودية، والنزعة الإنسانية التنويرية، والنخبوية الثقافية).أما المترجمون القلائل الذين اختاروا مقاومة تلك القيم بالتغريب مستلهمين الإبداعات الرائدة لباوند فى إبراز الاختلاف اللغوى والثقافى للنص الأجنبى، فقد تعرضوا للهجوم والنقد بل والتجاهل فى كثير من الأحيان، ولعل فى مشوار الشاعر الأمريكى بول بلاكبـرن (١٩٢٦-١٩٧١) ما يوضح كيف قيّد الموقف الثقافى تجاه الحداثة المترجم ومارس تأثيره السلبى بتحجيم أشكال المقاومة التى يمكن للمترجم الحداثى تبنّيها على هامش الثقافة الأدبية للغة الإنجليزية.وأهم ما يهمنا فى تناولنا لبلاكبرن هو المنهج الـذى تبناه للطعن فى شرعية الشفافية وغير ذلك من قيم الثقافة الأمريكية بعـد الحـرب العالمية الثانية، وإمكانية أن يكون مشروع بلاكبـرن الحـداثى نموذجًـا يحتذيـه المترجمون فى مقاومتهم للشفافية وطغيانها.

لعب باوند دورًا مهمًا فى تكوين بلاكبرن كشاعر مترجم، ففى عـامَىْ ١٩٤٩ و١٩٥٠(أى فى أثناء دراسته بجامعة وسكونسن) بـدأ بلاكبـرن دراسـة الـشعر البروفنسالى الذى كتبه التروبادوريون متأثرًا فى ذلك بباوند، كما أبدى فى مقابلـة أُجريت معه بعد عشر سنوات نفس التشكك فى المؤسسات الأكاديمية الذى أعـرب عنه باوند فى عدة مناسبات، لاسيما من خلال انتقاده لتجاهل المناهج الدراسية شعر بعض القدماء الذى رأى فيه باوند ما يخدم أغراض الحداثة الثقافية.اتخذ بلاكبـرن فى تلك المقابلة موقف الداعية إلى الحداثة الذى يبذل جهده لفرض التغييـر علـى المناهج الدراسية الجامعية بإحياء القديم؛ إذ يقول :

> كان ما جذبنى إلى دراسة الشعر البروفنسالى أننى حاولت قراءة بعضه فـى كتاب "الأناشيد" فلم أفهمه، مما ضايقنى، فالشعر البروفنسالى لم يُدرس فـى وسكونسن منذ الثلاثينيات، فما كان منى إلا أن ذهبت إلى الأسـتاذ كـارل بوتكه المتخصص فى أدب العصور الوسطى وأخبرته بقصتى مـع الـشعر البروفنسالى فعرض علىَّ أن يعطينى دروسًا فيه بشرط أن أجد لـه أربعـة طلاب آخرين، فأوجدت له ثمانية، وكانت تلك من أنجح مواد المقرر فى ذلك العام الدراسى.
>
> (أوسمان١٩٦٣، ص٢٢).

وقد وصفت الأخت بيرنيتا كوين، زميلة بلاكبرن فى دراسة تلك المادة (والتى خصصت العديد من أعمالها النقدية لباوند)، تلك التجربة فقالت إنها كانت محاولة "للأخذ بنصيحة المعلم" التى أوصى بها فى أعمال مثل "روح الحب" (١٩٧٢، ص٩٤). كما ذكرت أيضًا أن محاكاة بلاكبرن "للمعلم" قد تطورت فتحولت إلى مشروع فى الترجمة، فقالت: "ظهرت كثير من الأبحاث التى توجَّب علينا تقديمها فى تلك المادة (بعد تنقيحها) فى كتاب من تحرير بلاكبرن، هو كتابه "بروينزا" الذى أخرجه عام ١٩٥٣.كان ذلك الكتاب كشفًا للجمال الكامن فى الأغنية التروبادورية بإحياء ذلك الجمال، كما كان اعترافًا بفضل باوند" (المصدر نفسه).

كان "بروينزا" ترجمة ثنائية اللغة لأحد عشر نصًا كتبها سبعة شعراء بروفنساليين، وقد نشرته دار "دايفرز" التى كان يملكها الشاعر روبرت كريلى، ومقرها مايوركا.وقد كافأت مؤسسة "فولبرايت" بلاكبرن على هذا الكتاب بمنحة لاستكمال دراسة الشعر البروفنسالى بجامعة تولوز لمدة عام (من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٥).وبعد انتهاء مدة المنحة بقى بلاكبرن فى فرنسا لمدة عامين قام خلالهما بتدريس المحادثة الإنجليزية بجامعة تولوز ودراسة المخطوطات البروفنسالية والطبعات المختلفة لها بالمكتبات الفرنسية والإيطالية، ثم أخذ يتنقل بعد ذلك بين المدن الإسبانية وأنجز خلال تجواله عددًا من القصائد والترجمات.وبحلول عام ١٩٥٨ كان بلاكبرن قد فرغ من وضع كتاب كامل ضم ترجمات الشعراء التروبادوريين، وزف النبأ إلى باوند فى بطاقة معايدة أرسلها له بتاريخ ١٧ أبريل ١٩٥٨ قال فيها:

> اكتمل لى ديوان التروبادوريين الآن.. ١٠٥ قصائد (كانت أصلاً ١٥٠ ثم جعلتها ١٠٥، وأراهنك أنهم سيطالبوننى بتقليلها إلى أقل من ١٠٥ عند النشر).إنها جهد ثمانى سنوات، لدىَّ نسخة منها بدون مقدمة أو حواشٍ أستطيع إرسالها إليك إذا وعدتنى أن تعيدها إلىَّ بعد وقت قصير.فقط قل إنك تهتم [٨].

ولعل أكثر اللحظات الحاسمة فى تاريخ تتلمُذ بلاكبرن على باوند كشاعر ومترجم حداثى هى لحظات التراسل بينهما.بدأت المراسلات بين الأستاذ والتلميذ عام ١٩٥٠ واستمرت (غير منتظمة) حتى عام ١٩٥٨. كان بلاكبرن يكتب إلى

باوند فى محبسه بسانت إليزابيث، كما زاره غير مرة حين أُعيد إلى نيويورك. واعتاد بلاكبرن أن يرفق ترجماته بخطاباته وأن يطلب من باوند نقدًا مفصّلاً لكل كلمة، كما كان يطلب منه إجابات لما يعرض له من أسئلة حول النصوص البروفنسالية. وقد شجع أول ردود أفعال باوند بلاكبرن على جعل خطابه فى الترجمة "تحديث لجويس على أساس فوردى" (١٠ فبراير ١٩٥٠)، ثم ما لبث باوند أن أبدى اهتمامًا صريحًا بترجمات بلاكبرن البروفنسالية بأن جعل زوجته، دوروثى باوند، تكتب إلى الشاعر الناشئ نيابةً عنه قائلة :"إن لديك حسًّا بروفنساليًّا مميزًا أرجو منك أن تلتصق به"، كما عمل باوند على مساعدة بلاكبرن فى نشر ترجماته، وألحق بخطاب دوروثى خطابًا آخر كتبه على الآلة الكاتبة قال فيه:"أعجبتنى ترجمتك قصيدة Ab l'alen التى كتبها بيير فيدال؛ حتى إننى أرسلتها إلى ناشر يدفع عند النشر"(١٢ أغسطس ١٩٥٠).

ولكن أهم دور لعبته خطابات باوند أنها زادت من وعى بلاكبرن بخطة العمل الحداثية الثقافية، ففى خطابه الأول هاجم باوند طريقة استخدام اللغة فى الولايات المتحدة من منظور جمالى حداثى فقال:

التعب

الـ " ياعزيزى بلاكبول

تعب بلد لا

تُستخدم فيه أية تعبيرات

دقيقة مطلقًا".

(١٠ فبراير ١٩٥٠).

مكتبة
t.me/soramnqraa

كما وجه باوند انتباه بلاكبرن إلى قراءة بعض النصوص التروبادورية من منظور حداثى؛ إذ قال: "لم يكن بيير كاردينال مختبئًا تحت الاتجاه الجمالى" (بدون تاريخ، ١٩٥٧؟) "جرِّب سورديلو" (١ ديسمبر ١٩٥٠)، كما نصح بلاكبرن بمقابلة بعض الشعراء الحداثيين المقيمين بنيويورك، مثل لويس دوديك وجاكسون ملكو (٤ يوليو ١٩٥٠)، كما ألح عليه أن يدرس التاريخ الثقافى والاقتصادى: "حتى تُقيم الأمر على شىء"، أى حتى يضع الشعر البروفنسالى فى سياقه التاريخى (٢٥ يناير

١٩٥٤؟) وهاجم باوند المؤسسات الأكاديمية مرارًا وتكرارًا لفشلها فى غرس حس تاريخى فى طلابها، بل اختبر بلاكبرن حول بعض الشخصيات التاريخية:

"الجهل بالتاريخ عند خريجى الجامعات أمر قذر، لا تلُم الطالب المسكين، بل تلك الأجيال اللعينة من الأساتذة المكيَّفين على وضع معين، رسالة الأخت (ب)، الاضمحلال المطلق للفضول وحب المعرفة هى مشكلة فى الولايات المتحدة من ١٨٦٥ وما بعدها، متى تُوفِّى أجاسيز؟على كلٍّ".

(٢٠ مارس ١٩٥٠).

وقد رفض باوند، فى إطار دعوته إلى غرس الحس التاريخى، أى اختزال للماضى لصالح الحاضر وأى اختزال للحاضر لصالح الماضى على حد سواء. فالأول فى نظره يعنى "تحديث المنهج، أى إقصاء أية أفكار جوهرية من كل الجامعات اللعينة" (٢٠ مارس ١٩٥٠)، والثانى يؤدى إلى "إضفاء طابع عتيق وانفصال عن الحاضر، إن فقه اللغة التاريخى إذا ما اكتفى بالنظر إلى الوراء فهو يفتقر إلى الحيوية والفائدة كليةً" (١٩٥٧؟)، و"الحيوية والفائدة"لا تتحقق عند باوند إلا بالسماح للاختلاف التاريخى الذى يميز الثقافات السابقة بتحدِّى الموقف الثقافى المعاصر: "ربما استطاع بلاكبرن أن يدخل على الأمر بعض الحياة إذا أطلق العنان للفضول وحب الاستطلاع" ثم يلفت نظر بلاكبرن إلى كتاب "قانون الحضارة والانهيار" الذى كتبه "بروك أدامز" (٢٥ يناير ١٩٥٤؟).

ويبدو تأثر بلاكبرن من تلك المراسلات جليةً فى مقال نقدى كتبه عام ١٩٥٣ تناول فيه دراسة هيو كنر المسماة "شعر إيزرا باوند". دافع بلاكبرن فى ذلك المقال عما وصفه بـ"أقوى مواقف باوند وأكثر ما تعرض للنقد...انتصاره للذكاء النبيل على دهاء المنتفعين والمُرَابين المادى البحت"، و"إصراره على التحديد والدقة فى مواجهة التشوش والتعتيم المتعمد على الحقائق وإدمان الكذب السافر المحض (بلاكبرن ١٩٥٣، ص٢١٧). فى ذلك المقال الذى لم ينم عن إعجاب شديد بآراء كنر اصطنع بلاكبرن نبرة غريبة نزقة تشبه نبرة باوند إلى حد ملفت فى تشككه فى حكمة قرار كنر بنقد نقاد "الأناشيد"؛ إذ قال: "إنه يضع حفنة من الأسنان فى فم تلك الذئاب المهترئة: الصحافة والتعليم، وتلك الزمرة الأخرى من الجرَاء الأكبر التى تجرى مع ما يسميه "القسم الأرقى من الصحافة الأدبية ذات المستوى الثقافى

المتوسط" (المصدر نفسه، ص٢١٥). وكان السؤال الذى وجهه بلاكبرن إلى كنر وكل قارئ لشعر باوند هو: "لماذا تضيعون الوقت على المغفلين؟ أنفقوا جهدكم الأمين بشكل إيجابى، قوموا بالواجب، علموا من القمة، إذا كان هناك قمة، قال كانج: لا يمكنك إزالة كل التراب عن الأرض قبل بذر البذور" (المصدر نفسه، ص ٢١٦).

ويبدو أن بلاكبرن يلمح هنا إلى الكونفوشية التى اعتنقها باوند فى "الأناشيد" (إذ يقتبس أقوال كانج) فى عبارة يتقمص فيها باوند ويخلق عملية تَمَاهٍ للناقد (الذى كان شاعرًا مترجمًا طامحًا)، ولكن بطريقة يدركها القارئ ويفهمها كوضع مصطنع.وتزيد المراسلات من تعقيد ذلك التلميح بالكشف عن مستوى آخر أكثر تنافسية من التماهى، فتلك الفقرة من مقال بلاكبرن هى سرقة، فالنبرة والأفكار، بل وحتى الكلمات، كلها لباوند.كان بلاكبرن هنا يقتبس من واحد من خطابات باوند دون اعتراف بذلك، فقد قال باوند فى أحد خطاباته:

قال كانج: ليس ضروريًا أن تزيل كل التراب عن أرض الحقل قبل البَذْر. إله الثروة الهندى الساكن رَوَث البقر: البحث عن الذهب لا يدمر الأرض وحسب، بل يدمرها **للأبد**. لا داعى للنوم على كومة من الرَّوَث.

القنابل.. لا قيمة ثقافية.

إذا كان من الممكن التعليم من القمة؟؟

حيث ليس هناك أية قمة، ولكن على الأقل من حيث يوجد المرء.

(١٢ أغسطس ١٩٥٠).

وتوضح كلمات باوند التى يصوغها فى شكل يشبه الأمثال أن المواد الثقافية الموجودة سلفًا "لازمة" للإبداعات، مهما رآها الناس كنكوص أو ارتداد إلى الوراء (أو تراب يجب إزالته قبل البذر)، وبالتأكيد تبين لغة باوند المتشظية المتصدعة تلك المفارقة، فـ"Acc/Kung" (أو: قال كانج) هى تورية عن Achtung (التى تعنى "انتباه")، وهى تجعل الحكمة تبدو صينية وألمانية فى الوقت نفسه، أو استعانة بالكونفوشية وإضافة معانٍ فاشستية إليها فى نفس الوقت، فمن الطبيعى أن يكون رنين Achtung أكثر دويًا وأوضح دلالة فى آذان القراء الذين عاصروا الحرب

الباردة.حوّل مقال بلاكبرن النقدى تلك الفترة إلى نصيحة للناقد بأن يسمح للموقف الثقافى القائم، مهما كان نكوصيًا، بأن يحدد "الجَهْد المطلوب"، أو نوع التعليق الذى يحول ذلك الموقف إلى موقف أكثر ترحيبًا بشعر باوند. فى حالة كنر كان معنى هذا هو تعليم المعلمين (أو القمة) وتنويرهم بشأن "القالب الذى يستخدمه باوند، أو تكنيكه، أو المواد التى يعتمد عليها، أو ما ينتج عن اعتماده عليها، أى ما تؤدى إليه" (المصدر نفسه). اتهم بلاكبرن كنر بأنه يصدر عن "تبعية شديدة السذاجة" فى حين كشف هو عن تبعية أكثر تعقيدًا كما نعلم الآن، تتبدى فى سرقاته من خطابات باوند.

فى تلك السرقة، اتخذ بلاكبرن هوية باوند لنفسه، وعمل على إعادة تأهيل تلك الهوية فى نفس الوقت، فأوصى باستغلال استراتيجى للحداثة فى لحظة احتلالها موقعًا هامشيًا فى الثقافة الأمريكية.وقد تطلبت استراتيجية بلاكبرن وضع سياسات باوند الثقافية الحداثية موضع مساءلة ومراجعتها بحيث يمكنها التدخل فى مجريات موقف اجتماعى لاحق، وعاب على كنر قبوله "غير الناقد" لحداثة باوند:

> من غير مواجهة المحاور الاقتصادية والاجتماعية لنقده، وما تتطلبه من نتائج وتبعات، فالشاعر، هذا الشاعر، باعتباره مُصلّحًا اقتصاديًا واجتماعيًا، هو معضلة يجب علينا جميعًا مواجهتها فى الواقع.. يجب مواجهتها قبل التمكن من إيجاد حل لها. لا يمكن تجاهل المشكلة، ولن يُجدى ابتلاع ما يضعه من نظريات بدون وضعها موضع نقد، ومن الجهل والعبث تجريمه ببساطة، هناك أكثر من مستشفى مجانين واحد فى أيامنا هذه.
>
> (بلاكبرن ١٩٥٣، ص٢١٧).

وتبين المراسلات أن هوية بلاكبرن كشاعر مترجم لم تكن حداثية وحسب، بل ذكورية أيضًا. كان أساس تلك الهوية منافسة أوديبية مع باوند، وقوامها سعى بلاكبرن إلى نيل قبول وتشجيع أبيه الشعرى فى خطابات شخصية صريحة ربطت كتاباته بعلاقاته النسائية الجنسية.كما أن لتلك المنافسة الأوديبية اليد الطُولَى فى رسم الصورة التى يبدو بلاكبرن عليها فى خطاباته.. صورة الفنان البوهيمى المتمرد على معايير الاحترام البرجوازية الذى لا يجد غضاضة فى استخدام لغة إباحية من حين لآخر (فيقول مثلاً: the defense is not to give a ***fuck***)، كما

تحاكى خطاباته عامية خطابات باوند الفظة الخشنة، ولكنها تتجاوزها فى قدرتها على صدم القارئ (فباوند لم يتجاوز حد استخدام goddam بأية حال من الأحوال). فبعدما أخبر باوند بلاكبرن أنه أرسل ترجمته لقصيدة بيير فيدال سالفة الذكر إلى محرر (فى ١٢ أغسطس ١٩٥٠) رد عليه بلاكبرن ردًا تتجلى فيه رؤيته الأوديبية لهويته ككاتب:

> **شكرًا يا باوند.** وانتهى موسم الجفاف! جالسًا محاولاً التلهى بالقراءة.ولا جدوى. ثمة أنواع أخرى للهو .. جسدية، هى أفضل للصحة وأشياء أخرى. ممارسة الحب ثم الاسترخاء والراحة أخيرًا، وتنهى الجفاف بدُش السلام الصافى. الذهاب إلى امرأة مرتاحًا مسترخيًا، أو بمعنى آخر، مسيطرًا على كل التوترات: الجلوس والكتابة مرةً أخرى، أى السيطرة على كل التوترات أيضًا. فى قمة النشاط والرؤية والفعل والإحساس.
>
> (أوائل سبتمبر ١٩٥٠؟).

رغم أن تلك الفقرة تبدأ بشكر بلاكبرن لباوند على "تشجيعه العملى" بإرسال الترجمة إلى المحرر، فسرعان ما تتحول إلى الإيحاء بأن بلاكبرن نفسه قد "أنهى الجفاف" بدش ساخن فى كتاباته من خلال الجنس. لا يتحدى بلاكبرن باوند بشكل مباشر، فمن أهم الأشياء التى تلفت النظر فى الفقرة أن بلاكبرن لا يشير إلى نفسه بضمير المتكلم ولا يربط نفسه مباشرةً بالأفعال المذكورة، فالفقرة لا تشير إلا إلى فاعل واحد وهو باوند، غير أن "تنهى الجفاف" التى تنحرف عن الأبنية المصدرية التى تسبقها والتى تليها تشير من طرف خفى إلى "أنا" الكاتب، أو إلى فاعل آخر غير باوند، وبهذا تُلمِّح إلى المنافسة الجنسية التى تقوم عليها هوية بلاكبرن كشاعر مترجم، وهذه الهوية هى أساسًا كيان سلطوى ذكورى يستلزم أن تكون المرأة فيه وسيلة لإطفاء شهوة الذكر الجنسية حتى يتمكن بلاكبرن من استعادة "سيطرته" على كتاباته. استغلال بلاكبرن "الجنسى" للمرأة يطيح باعتماده الأدبى على باوند. بعد تلك الأحداث ببضعة شهور، وفى عيد ميلاده الخامس والعشرين يرسل بلاكبرن إلى باوند خطابًا آخر يواصل فيه ما بدأه من الربط بين الكتابة والجنس متمثلاً كاتبًا معتمدًا آخر هذه المرة، كما يعدد النساء اللاتى يلعبن دورًا فى عملية إنهاء الجفاف:

منذ شهر، بل ثلاثة أسابيع أو شيء من هذا القَبيل، تخلصت من خليلتين. افتعلت شجارًا وجعلت الأسباب مقنعة، فانفصلنا. وبعدها بشهر كانت كلتاهما تُشرِّفان فراشي من حين لآخر وأصبحت العلاقة أكثر أمنًا الآن بعد التصارح والأمانة فى تقييمهما وتقييمى. إن المرء لا يقطع العلاقات ولا تنتهى القصص.عرف شكسبير ذلك لذا قتل كل شخصياته الرئيسية لينهى **قصصهم**. إنها الطريقة الوحيدة الفعالة.

(٢٤ نوفمبر ١٩٥٠).

نجد بلاكبرن "مسيطرًا" مرةً ثانية، ومشكلاً مفهومه الشديد الخصوصية "للتصارح والأمانة"، فهو مفهوم جنسى سلطوى، فبلاكبرن يكتب قصته، قصة الفتاتين المذكورتين، ويشبههما بشخصيات شكسبير، فى حين يصير هو شكسبير نفسه. وهذا هو المثلث المزدوج فى هوية بلاكبرن ككاتب، فهو يتغلب على شعوره التنافسى تجاه باوند عن طريق السيطرة الجنسية وبالتماهى مع كُتَّاب آخرين ذوى مكانة كبيرة:

شيء غريب، الخوف من الموت، عمرى خمسة وعشرون عامًا
فى هذا التاريخ رأيت، واجهت، عشت مع
عملت مع ا ل م وت
كلنا
نعرفه مجموعة الخمسة والعشرين إلى الثلاثين إلى حد ما
بصورة ما
الدفاع هو ألا تهتم ولو لثانية
لا دفاع لدىَّ
أهتم بأكثر مما يجب
وموقعك أيضًا. لماذا أنت حيث أنت
الانجذابات المنتقاة عنوان جيد (ج. كان

يخاف من عبقريته)

(أحب نساء كثيرات جديرات وغير جديرات وتزوج مدبرة منزله).

(المصدر نفسه).

محاكاة بلاكبرن لأسلوب خطابات باوند القائم على التقطُّع والتشظّى تمكّنه من ربط نفسه بما يشاء ومن يشاء، إذ تصل قمة طموحه الشعرى إلى جوته، ويرتبط هذا الطموح بعوامل وظروف جنسية.وأخيرًا تصير المنافسة، الأدبية الجنسية، مع باوند صريحة معلنة قرب نهاية الخطاب:

أيهمك أن ترى المزيد من (الترجمات؟)، سوف أطبع لك نسخة يذكّرنى هذا أننى سوف أحضر لك بعض النصوص من هذا النوع كهدية الكريسماس. أريد أن أعطيك شيئًا. إذا كنت تحتاج لشيء معين بإمكانى إحضاره لك فأخبرنى. إننى لا يُعتمَد على، ومخلص، إذا كان هذا له معنى عندك، فأنا مخلص لامرأتين فى الوقت نفسه.

(المصدر نفسه).

بلاكبرن "مخلص" لباوند احترامًا لما للكاتب من سلطة أدبية، ولكنه "لا يُعتمَد عليه" فيما يتعلق بسعيه الدءوب إلى تحدّى تلك السلطة من خلال تأكيده المستمر لقدرته الجنسية (إذ هو "قادر على الإخلاص لامرأتين فى الوقت نفسه")، وليس بالإمكان معرفة رأى باوند فى تلك التصريحات شديدة الخصوصية التى كان يفضى بها بلاكبرن إليه، فهو لم يُشِرْ إليها فى أى خطاب من خطاباته، غير أنه بعد هذا الخطاب قطع باوند المراسلات لمدة ثلاث سنوات، وكتب إليه بلاكبرن فجأة عام ١٩٥٣ قائلاً: "هل من خَطْب؟ أم أنك تقطع المراسلات من جانبك؟ وهل تعترض إن أنا كتبت لك بين الحين والحين؟ إذا ما كان الاحتمال الثانى هو الصحيح؟" (٤ يوليو ١٩٥٣) فقد كان للمراسلات أهميتها فى إحساس بلاكبرن بنفسه ككاتب؛ حتى إنه كان يقنع بمجرد الكتابة إلى باوند دون تلقّى أية ردود على خطاباته. وفى مرحلة متأخرة من المراسلات نجد المنافسة بين الأستاذ والتلميذ قد اتخذت شكل قرار اتخذه بلاكبرن بترجمة قصيدة بروفنسالية إباحية أبت أخلاقيات باوند البرجوازية عليه أن يترجمها، هى قصيدة كتبها الشاعر الذى ألهم باوند أكثر ترجماته تجديدًا وابتكارًا – أورنو دانييل، فقد أشار باوند إلى تلك القصيدة تحديدا

فى كتابه "روح الحب" قائلاً إنها: "سخرية ذات نكهة لا طاقة للفم المعاصر بها" (باوند١٩٥٢، ص٣٥). أما بلاكبرن فقد ترجمها وأرسلها إلى باوند فى خطاب كتبه إليه من ملقا فى الثالث من يناير عام ١٩٥٧. فيما يلى مقطوعة من القصيدة كما ترجمها بلاكبرن:

Better to have to leave home, better into exile,

Than to have to trumpet, into the funnel between

The griskin and the p-hole, for from that place there come

Matters better not described (rust-coloured). And you'd never

Have the slightest guarantee that she would not leak

Over you altogether, muzzle, eyebrow, cheek.

وقد وصف بلاكبرن فى خطابه ترجمته تلك بأنها ناجحة فقال إنها "حرفية إلى حد معقول، وتحافظ على الروح"، كما أقر شعور باوند بإباحيتها فقال: "إنها لن تُنشر أبدًا"، وقد رأى بلاكبرن اللغة الإباحية كحق مشروع للشاعر الحداثى الذى يستخدم العامية، متفقًا فى ذلك مع وليم كارلوس وليم، وفى مقابلته مع دافيد أوسمان عكست كلماته عن تلك اللغة رؤيته الذكورية لها:

إن كانت نقطة البدء عندك هى وجهة النظر القائلة بأن لغة الحديث، بل لغة الحديث الدارجة، هى وسيط ملائم للشعر، فستجد أن لغة بعض الناس دارجة أكثر من لغة غيرهم، وخصوصًا الرجال، فالنساء عادةً يحرصن على انتقاء ألفاظهن، وهو الواجب عليهن.

(أوسمان ١٩٦٣، ص٢٥).

وفى عام ١٩٥٩، بعد تعاقده مع ماكميلان لنشر ترجمته للشعر البروفنسالى بفترة قصيرة، كتب بلاكبرن ثانيةً إلى باوند، وكان كلامه يفيد نفس المعنى، إذ قال:

سوف تنشر ماكميلان شعر التروبادوريين فى طبعة مختصرة فى الربيع، هذا إذا ما أنجزتُ المقدمة. أعتقد أننى أنقذت حرفية tant las fotei com auziretz، ولكن عمومًا، حينما كانوا يشكون من قوة اللغة كنت أقترح عدم تضمين الكتاب القصيدة مصدر القلق أصلاً، ماركابرو وجويليم، إلخ، لم يكن لديهم

تقاليد بروتستانتية يواجهونها. جين روى كان يحذف تلك المقاطع تمامًا من ترجمته الحرفية. تُرى هل كانت زوجته هى التى تراجع العمل؟

(٥ فبراير ١٩٥٩).

ترجم بلاكبرن الكلمة البروفنسالية fotei إلى fucked، وهكذا فإن الإباحية التى تتبدى فى ترجمته لقصيدة دانييل المذكورة سلفًا (والتى يعكسها هذا الخطاب) تبين كيف رسمت المنافسة مع باوند ملامح مشروع بلاكبرن الحداثى فى الترجمة أحيانًا بشكل مباشر صريح. أما أكثر أشكال التعبيرعن ذلك التنافس ذكورية فترتبط بقصيدة كتبها "برتران دو بورن" تَغنَّى فيها بالروح الحربية الإقطاعية وترجمها كل من باوند وبلاكبرن. ترجم باوند تلك القصيدة فى كتابه "روح الحب" معتمدًا على الشعر والنثر كليهما؛ حتى يبرهن على ما قاله من أن "دو بورن يكون فى أفضل حالاته فى أغنيات الحرب". تقول القصيدة:

E altresim platz de senhor

Quant es primiers a l'envazir

En chaval armatz, sens temor,

Qu'aissi fai los seus enardir

Ab valen vassalatage,

E puois que l'estorns es mesclatz,

Chascus deu esser acesmatz

E segrel d'agradatage,

Que nulls om nom es re prezatz

Tro qu'a maintz colps pres e doratz

Massas e brans elms de color

E scutz trauchar e desgarnir

Veirem a l'intrar de l'estor

E maintz vassals ensems ferir,

Don't anaran aratge

Chaval dels morz e del nafratz;

E quant er en l'estorn entratz

Chascus om de partage,

No pens mas d'asclar chaps e brtaz,

Que mais val mortz que vius sobratz.

(طوماس ١٩٧١، ص١٣٢).

Thus that lord pleaseth me when he is first to attack, fearless, on his armed charger; and thus he emboldens his folk with valiant vassalage; and then when stour is mingled, each wight should be yare, and follow him exulting; for no man is worth a damn till he has taken and given many a blow.

We shall see battle axes and swords, a-battering colored haumes and a-hacking through shields at entering melee; and many vassals smiting together, whence there run free the horses of the dead and wrecked. And when each man of prowess shall come into the fray he thinks no more of (merely) breaking heads and arms, for a dead man is worth no more than one taken alive.

(باوند ١٩٥٢، ص٣٥).

رغم أن هذه الترجمة تُعد حرفية إلى حد كبير، فإن باوند يستخدم فيها خطابًا مختلطًا يعكس بُعد اللحظة التاريخية التى أفرزت النص عن تلك التى أفرزت الترجمة، فهو يستخدم كلمة estour لترجمة البروفنسالية estorn أو estor التى تعنى الصراع أو الخلاف (ليفى١٩٦٦)، وهى ليست ترجمة حقيقية للكلمة بل فى الواقع ترجمة صوتية أو صورة من صور النقل بالمحاكاة، ولكنها فى الوقت نفسه لفظة إنجليزية مهجورة تعنى "الكفاح المسلح" ظهرت أول ما ظهرت فى

الأنجلوساكسونية ثم عاودت الظهور فى الإنجليزية الوسيطة وبواكير الإنجليزية الحديثة، ويستخدمها جافن دوجلاس فى ترجمته للإنيادة، كما تستخدمها نصوص أدبية أخرى، شعرية ونثرية، تنتمى للعصر الإليزابيثى وما قبله. كما يزيد من قوة المهجور اللغوى فى الترجمة استخدام باوند الغريب لتعبير colored haumes (أو الخوذات المصبوغة)، غير أن ما نعرفه عن أصل هذه الكلمة ليس يقينيًا، ولعلها لا تنتمى للمهجور اللغوى الإنجليزى تحديدًا، فهى تبدو كما لو كانت صورة هجائية أخرى لكلمة heaume الفرنسية (التى تعنى الخوذة) أكثر من صورة قديمة لكلمة helm الإنجليزية، أما ما جعلته اللغة القديمة يبدو أجنبيًا هنا فهو الموضوع الحربى للقصيدة الذى قام باوند بتحديد هويته والتكريس له فى الوقت نفسه باختياراته اللغوية الموحية، فهو يترجم chascus om de paratge إلى each man of prowess، رافضًا بذلك الكلمات الإنجليزية التى تبدو أقرب إلى paratge، مثل lineage (نَسَب أو سلسال) أو family أو nobility (الأسرة أو شرف المَحتِد) وما إلى ذلك من كلمات ترجح الهيمنة الطبقية، فاختيار باوند يؤكد قيمة من القيم الأساسية للأرستقراطية الإقطاعية ويطبعها بطابع الذكورية، إذ يورد معجم أكسفورد الكبير المعانى الآتية لـ prowess: valour (أو البسالة) وbravery (أو الشجاعة) وgallantry (الفروسية أو الشهامة) وmartial daring (أو الإقدام فى الحرب) وmanly courage (أو الشجاعة الذكورية) وactive fortitude (الجَلَد).

فى عام ١٩٠٩، أى قبل صدور كتاب "روح الحب" بعام واحد، نشر باوند قصيدة استوحاها من قصيدة برتران احتفى فيها بالعنف المحض احتفاءً ذا صبغة أرستقراطية ذكورية مميزة، غير أنه كان مفرغًا من أى مفهوم للشجاعة والبسالة، يقول باوند فى هذه القصيدة:

The man who fears war and squats opposing

My words for stour, hath no blood of crimson

But is fit only to rot in womanish peace

Far from where worth's won and the swords clash

For the death of such sluts I go rejoicing;

Yea, I fill all the air with my music.

(باوند ١٩٥٦، ص٨).

كما يقول بيتر ماكين، فقد كان هدف باوند من الإفادة من شعراء قدامى مثل برتران دو بورن هو "إعطاء مثال عملى.. تجسيد لطريقة حياة معينة"، كما يُحمِّل تلك القصائد بنزعات ثقافية وإيديولوجية متنوعة (ماكين ١٩٧٨، ص٤٢). يربط ماكين بين ما وصفه "بالعدوانية الرجولية" التى تعكسها قصيدة باوند وإعجاب ذلك الأخير "بالخط البنائى النظيف الذى ميز العصور الوسطى"، وكذا بقصائده التى مدح فيها كثيرًا من ديكتاتوريِّى الماضى والحاضر، مثل يجيزموند باندولوفو مالاتيستا وموسولينى، الذى يصفه بأنه "رجل هذا الجنس البشرى" (المصدر نفسه، ص٢٩-٣٥؛ باوند ١٩٥٤، ص٨٣).

ضمّن بلاكبرن ديوانه التروبادورى ترجمة لقصيدة برتران المذكورة حذا فيها حذو باوند فى اتباعه استراتيجية حداثية فى الترجمة، فقد اعتمد على النظم الحر فى إنتاج إيقاعات معقدة مُحْكَمة، كما اختار لمعجمه ألفاظًا قديمة مهجورة، ونَمَّت اختياراته عن قدر كبير من الابتكارية والتجديد الحداثى. كانت ترجمته عملاً قويًا ينافس ترجمة باوند وتلك القصيدة التى أبدعها باوند على غرار الأصل البروفنسالى كلتيهما منافسة جميلة. يقول بلاكبرن:

And I love beyond all pleasure, that
lord who horsed, armed and beyond fear is
forehead and spearhead in the attack, and there
emboldens his men with exploits. When
stour proches and comes to quarters
may each man pay his quit-rent firmly,
follow his lord with joy, willingly,
for no man's proved his worth a stiver until
many the blows

he's taken and given.

Maces smashing painted helms,

glaive-strokes descending, bucklers riven:

this to be seen at stour's starting!

And many valorous vassalas pierced and Piercing

striking together!

And nickering, wandering lost, through

the battle's thick,

brast-out blood on broken harness,

horses of deadmen and wounded.

And having once sallied into the stour

no boy with a brassard may think of aught, but

the swapping of heads, and hacking off arms –

for here a man is worth more dead

than shott-free and caught!

(بلاكبرن ١٩٥٨، ص ١١٩-١٢٠).

اتخذ بلاكبرن لترجماته معجمًا استقى بعض ألفاظه من لغة العصور الوسطى (كما هو الحال فى Qui-rent و vassals و glaive-strokes، كما حاكى، من حين إلى آخر، الأنماط الإيقاعية الأنجلوساكسونية، وكذلك لجأ إلى الجناس الاستهلالى فى بعض الأحيان (كما فى brast-out blood on broken harness)، ولم يكن خطابه تاريخيًا فحسب بل تغريبيًا أيضًا، فقد تعمد أن تكون بعض الألفاظ القديمة غير مألوفة أو تعكس مغالطة تاريخية (أى تنتمى إلى حقبة تلى العصور الوسطى وبذا يكون استخدامها فى ترجمة نص ينتمى للعصور الوسطى من قَبيل المغالطة). فعلى

سبيل المثال نجد أن كلمة stiver (التي تعنى عملة صغيرة) قد استُخدمت للمرة الأولى فى القرن السادس عشر، واستُخدم فعل nicker فى القرن التاسع عشر بمعنى "يصهل الفرس" إذ يظهر فى كتابات وولتر سكوت (كرواية "الدير" التى كتبها سكوت عام ١٨٢٠)، وكلمة Brassard هى المقابل الفرنسى لكلمة "درع"، غير أنها استُخدمت أيضًا ككلمة إنجليزية فى العصر الفيكتورى فأضفت بعضًا من قروسطية الرفائيليين على الترجمة، وكلمة proches هى أيضًا كلمة فرنسية، على الأقل فى هجائها، أما فى ترجمة بلاكبرن فهى من باب المهجور اللغوى المصطنع إذ هى كلمة فرنسية ترتدى ثوبًا إنجليزيًا فتبدو كصورة هجائية قديمة لكلمة approaches، ولكنها فى الواقع ليست كذلك (إذ لم يورد معجم أكسفورد الكبير مثل هذه الصورة مطلقًا).

وهناك أيضًا تلك الكلمات التى يستعيرها بلاكبرن من باوند، أو stour، وهى واحدة من استعاراته الكثيرة التى يستخدمها فى ترجماته المختلفة (أبتر١٩٨٧، ص٧٦-٧٧، وأبتر١٩٨٦). كانت أبتر ترى أن تلك الاستعارات هى نوع من إظهار الاحترام والعرفان تجاه باوند باعتباره "سبب اهتمام بلاكبرن بترجمة الشعر الغنائى البروفنسالى، ومرشده فى ذلك المجال" (٩١٨٧، ص٧٧). ولكن بما أن الاستعارات تضع لغة باوند فى سياق مختلف فهى تجعل المعنى متنوعًا متغيرًا، وعليه فقد تجسد تلك الاستعارات تنافسًا مع باوند بقدر ما تجسد تعبيرًا عن الاحترام، بل قد تجسد خيانةً له فى بعض الأحيان، إذ تسمح استعارة stour لترجمة بلاكبرن بأن تنافس ما يفعله باوند بنص برتران دو بورن، ومن المثير للاهتمام أن تلك المنافسة تقوم على إعادة نظر فيما قام به باوند تضع اتجاهات ذلك الأخير الإيديولوجية موضع مساءلة. فمثلاً اختلف بلاكبرن اختلافًا شديدًا مع باوند بأن ترجمchascus om de paratge إلى no boy with a brassard (أو لا صبى مُرتد درعًا)، وهى عبارة تخلق احتمالات معنوية مشوشة، فمن الممكن أن تُعد تعبيرًا عاميًا حديثًا ينطوى على الحب والتعاطف فى وصف المترجم للرابطة الذكورية، فبلاكبرن يستخدم boys لإعطاء هذا المعنى فى مقدمة ترجمته لقصيدة أخرى كتبها جويليم دى بواتو، إذ يقول:

I'm going to make a vers, boys... good enough.

But I witless, and it most mad and all

Mixed up, mesclatz, jumbled from youth and love and joy –

غير أن boy المفردة فى هذه الترجمة قد تكون أيضًا نوعًا من التعبيرات العامية، فهى تعبير ذكورى عن احتقار الضعف فى ذَكَر آخر بتصويره كطفل، وهو المعنى المعتاد للكلمة.فاستخدام بلاكبرن لكلمة boy يسخر ببراعة من مديح برتران للروح القتالية الإقطاعية بأن يصمها بالصبيانية والافتقار إلى الرجولة الحقة، وهو يحذف ما توحى به paratge من هيمنة أرستقراطية. المثير هنا هو أن تنافس بلاكبرن الأوديبى مع باوند، رغم قيامه على نزعة ذكورية كما تقدم، يؤدى إلى ترجمة تضع العدوانية الذكورية التى ميزت كتابات الأدب الشعرى موضع مساءلة.

قادت المنافسة بلاكبرن إلى تخطِّى باوند فى رسمه ملامح الخطاب الذى تقوم عليه ترجماته رغم أن باوند هو رائد استخدام ذلك الخطاب. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار الطبيعة الأوديبية لعلاقتهما لرأينا أنه من المحتوم أن تلقى تلك العلاقة التنافسية بظلالها على صورة المرأة فى الشعر التروبادورى كما ينقلها كل منهما. فكما طعن باوند فى الصورة الرفائيلية للسيدة (التى رسمتها ترجمات روسيتى) فى ترجمته لشعر كافالكانتى، فقد عمد بلاكبرن إلى زيادة الاختلاط الخطابى مشككًا فى حكمة التزام باوند بالتصوير السلطوى الذى قام عليه شعر الحب الغنائى البروفنسالى. فعادةً ما تكون الشخصيات النسائية فى الشعر البروفنسالى هدفًا للشهوة الجنسية الذكورية، غير أن طريقة تصوير الشعراء التروبادوريين للمرأة تختلف باختلاف الطبقة التى تنتمى إليها المرأة، فالأرستقراطيات يتحولن إلى كائنات مثالية كاملة الأوصاف على المستويين: الجسدى والروحى، إذ يحول العاشق حبيبته الأرستقراطية إلى حلية جميلة سلبية، أما بنات الطبقة الدنيا فيُصوَّرن تصويرًا واقعيًا يتضمن صورًا متنوعة للإغواء تتراوح بين التزلف اللطيف والتهديد العنيف. ترجم باوند قصيدة لماركابرو فى كتابه "روح الحب" ووصفها بأنها "قصيدة رعوية"، إذ تدور حول فارس يتجول فى الريف على ظهر حصانه فيقابل فلاحة شابة ويحاول إغواءها. تبدو ترجمة باوند لتلك القصيدة ترجمةً عامية دقيقة تداخلها بعض لمحات من المهجور اللغوى:

L'autrien jost'un sebissa

Trobei pastora mestissa,

De joi e de sen massissa

Si cum filla de vilana,

Cap'e gonel'e pelisse

Vest e camiza trelissa,

Sotlars e caussas e lana.

Ves lieis vinc per la planissa:

"Toza fim ieu, res faitissa

dol ai car lo freitz vos fissa."

"Seigner, somdis la vilana,

merce Dieu e ma noirissa,

pauc m'o pretz sil vens m'erissa,

qu'alegreta sui e sana"

"Toza, fi'm ieu, cauza pia,

destors me suide la via

per far a vos compaignia;

quar aitals toza vilana

node uses pareill paria

pastoragar tanta bestia

en aital terra, soldana"

(ديجين ١٩٧١، ص٣٣).

The other day beside a hedge

I found a low-born shepherdress,

Full of joy and ready wit,

And she was the daughter of a peasant woman;

Cape and petticoat and jacket, vest and shirt of fustian,

Shoes, and stockings of wool.

I came towards her through the plain,

"Damsel", said I, "pretty one,

I grieve for the cold that pierces you."

"Sir," said the peasant maid,

"Thank God and my nurse

I care a little if the wind ruffle me,

For I am happy and sound."

"Damsel," said I, "pleasant one,

I have turned aside from the road

To keep you company.

For such a peasant maid

Should not, without a suitable companion,

Shepherd so many beasts

In such a lonely place."

(باوند، ١٩٥٢، ص٦٢-٦٣).

تقترب تلك الترجمة أيضًا كثيرًا من الأصل البروفنسالى وهى لا تتميز بالتجديد اللغوى أو العَرُوضى، غير أن باوند ينحرف عن الأصل انحرافًا شديدًا فى

بعض المواضع انحرافًا ذا دلالة، فكلمة damsel التى يستخدمها هى فى الأصل toza التى يقول إيميل ليفى إنها تعنى "فتاة أو شابة" (ليفى١٩٦٦)، ولكنها أيضًا ذات معانٍ إضافية، إذ يقول ليفى إنها تعنى أيضًا "فتاة سيئة الخلق" (والنص البروفنسالى أيضًا يَصِم الفتاة فيصفها بأنها mestissa فى إشارة إلى وضاعة الأصل، ولذا فإن استخدام باوند لكلمة damsel هنا يقدم الفتاة فى صورة مثالية ولكنه يسخر منها فى نفس الوقت، فهو يبرز مكانتها الاجتماعية المتدنية بصورة تهكمية ويصور الفارس كشيطان ماهر فى الإغواء يحاول أن يستميل الفتاة بمداعبة ما يفترض أن يكون لديها من تطلعات طبقية.ويبدو باوند مستمتعًا بالضراوة الجنسية لذلك القناص الماهر، استمتاعًا يدفعه إلى تخيل الفتاة وقد استجابت لمعسول كلامه آخر الأمر، فهو يقول: "وتنتهى المغامرة بنجاح الفارس فى تحقيق أغراضه" (١٩٥٢، ص٦٣). غير أن الحقيقة هى أن الفتاة تصمد لإغواء الفارس وتُختتم القصيدة بكلمات ذات لماحية مبهمة:

"Don, lo cavecs vos ahura,

que tals bad'en la peintura

qu'autre n'espera la manna".

يترجمها فريدريك جولدن كالتالى:

"Master, that owl is making you a prophecy:

this one stands gaping in a front of a painting,

and that one waits for manna."

(جولدن، ١٩٧٣، ص٧٧).

أما بلاكبرن فقد ترجم قصيدة ماركابرو كاملة، واستعار فى ترجمته كما هو واضح بعضًا من أبيات باوند، كما يتضح ذلك أيضًا فى إعادته النظر فى العدوانية الذكورية التى تعكسها ترجمة أبيه الشعرى، يقول بلاكبرن:

The other day, under a hedge

I found a low-born shepherdress,

full of wit and merriment
and dressed like a peasant's daughter:
her shift was drill, her socks were wool,
clogs and a fur-lined jacket on her.

I went to her across the field:
- Well, baby! What a pretty thing.
You must be frozen, the wind stings...
- sir, said the girl to me,
thanks to my nurse and God, I care
little the wind ruffle my hair,
I'm happy and sound.

- Look, honey, I said, I turned
into here and out of my way
just to keep you company.
Such a peasant girl ought not
without a proper fellow
pasture so many beasts alone
in such a wild country.

(بلاكبرن، ١٩٥٨، ص ٢٤).

سعى بلاكبرن جاهدًا إلى التفوق على باوند على كل المستويات، فتجديده العروضى يهدف إلى محاكاة المؤثرات الصوتية للأصل والسمة الغنائية التى تميزه، وهو يستحضر موسيقى قصيدة مارلو الشهيرة المسماة "يقول الراعى

العاشق لحبيبته"، خاصةً فى خاتمة المقطع الأول، كما أن خطابه اللغوى يجمع معاجمَ متنوعة، فهو يستخدم ألفاظًا من الماضى (مثل drill) والحاضر (كـhoney)، ومن بريطانيا (كما فى proper fellow) وأمريكا (pretty thing)، ومن اللهجة القياسية (Sir) والدارجة (baby). فى نسخة لاحقة من القصيدة نفسها عمد بلاكبرن إلى زيادة الخشونة التى تضفيها pretty thing بتحويلها إلى pretty piece، وبذا فهو يكشف، من البداية، عن مخططات الفارس الجنسية ويصور الفارس، لا الفتاة، فى صورة الفاسق الداعر بجعله أقرب إلى هيبيِّى الخمسينيات المهووسين بالجنس والمراودات الإباحية (بلاكبرن ١٩٨٦، ص٣٥). ويواصل بلاكبرن رسم تلك الصورة الساخرة للفارس بإعادة النظر فى بعض أجزاء النص الأصلى ومراجعتها، فهو يحوّل paria pareill (التى تعنى، تقريبًا، "المتكافئون اجتماعيًا" أو "رفاقك" أو"أقرانك") إلى proper fellow (أو الشخص المناسب لك) التى توحى بالمكانة الاجتماعية للفارس وبانعدام اللياقة الأخلاقية عنده، والتى يخفيها "بلياقة" النبرة، فذلك المزيج الذى يصنعه بلاكبرن من المهجور اللغوى والاستخدام الشائع المعاصر يضع الصور الثقافية المنتمية إلى فترتين تاريخيتين مختلفتين جنبًا إلى جنب بحيث يشكك كل من الفريقين فى الآخر ويضعه موضع مساءلة، فاللغة الدارجة المعاصرة بخشونتها تثبط المؤثرات البلاغية ذات الطابع الرسمى (سواء المستقاة من التروبادوريين أو من مارلو) والتى تحيط السيادة الأرستقراطية (سواء فى إقليم البروفنس فى العصور الوسطى أو فى إنجلترا الإليزابيثية) بهالة من الإلغاز، أما استخدام المهجور اللغوى فهو يجعل أحدث التعبيرات الجنسية (مثل pretty piece) تبدو غريبة غير مألوفة بفضح تواطؤها من خلال ما يستدعيه بلاكبرن من صور ذكورية محضة للمرأة سادت الثقافة الأدبية الأرستقراطية الغابرة.

وبسبب ما يعمد إليه بلاكبرن من تشكيك من خلال معجمه المختلط تزداد الخاتمة الغامضة التى يضعها الشاعر على لسان الفتاة (ويترجمها بلاكبرن، فى حين يسىء باوند قراءتها) قوة، ففى ترجمة بلاكبرن تصف الفتاة البلاغة الخطابية المضللة لذلك الذكر السلطوى الإقطاعى "بالاستعراض الساذج"، فاضحةً محاولة الفارس الاعتماد على سحر البيان فى التعتيم على ما يكتنف عملية الإغواء تلك من ظروف مادية بحتة، ومجرِّدةً تلك من مظهر المنّة السماوية التى يتفضل بها

الفارس عليها، ومظهرةً إياها فى صورتها الحقيقية، صورة العلاقة الاجتماعية غير المتكافئة التى هى العلاقة الوحيدة التى يمكن أن تجمع بين الفارس وإياها، والتى تجسدها هنا العبارة العامة the lunch basket. يقول بلاكبرن:

- Sir, the owl is a bird of omen.

There's always some who'll stand open-

mouthed before the simple show,

while there's others'll wait until

the lunch basket comes around.

(بلاكبرن، ١٩٥٨، ص ٢٥).

وفى ضوء ما يخلقه معجم بلاكبرن المختلط من تشكيك، يمكننا قراءة ترجمته كنقد للاتجاهات الإيديولوجية الأرستقراطية والذكورية التى تقف وراء الأصل وترجمة باوند على حد سواء. إن ترجمة بلاكبرن للشعر البروفنسالى هى أهم إنجازات ذلك الشاعر المترجم وأكثرها تميزًا، فقد أفاد بلاكبرن من إبداعات باوند (فى ترجمته قصائد شعراء مثل دانييل) وبنى على أساسها خطابًا مختلطًا مميزًا كى يجسد من خلاله اختلاف النصوص البروفنسالية اللغوى والثقافى، واعتمد فى هذا الخطاب كما رأينا على العديد من اللهجات والأنواع الخطابية الإنجليزية الرئيسية والهامشية، فهو ينزع أحيانًا إلى المهجور اللغوى بثرائه فيعيدنا إلى العصور الوسطى تارةً وإلى العصر الإليزابيثى تارةً أخرى، ويذكرنا بتشوسر ودوجلاس وسير فيليب سيدنى وشكسبير (كما فى the king's helot و choler و her soft mien و wench و sire و harlotry و puissance و cark و seisin و doublets و haulberk و gulls و dolors و forfend و escutcheon و beyond measure و villainy) وتجذبه العامية البريطانية أحيانًا (كما فى tart)، والأمريكية غالبًا (التى تشمل التعبيرات الدارجة والإباحية التى شاعت فى الخمسينيات، ولكنها تتقاطع أيضًا مع فترات زمنية مختلفة وأشكال ثقافية متنوعة، نخبوية وشعبية) ويمثل معجمه فئات اجتماعية مختلفة، فهو يستخدم jay-dee كاختصار لـ delinquent، juvenile، و phonies و push-cart vendor و budged و cash و grouch و make up و we'll have some

this و balls و all of 'em crapped out و goo و asshole و cunt و the doc و lovin' hide-the- و skimpy و floored و hard-yp و shell out و nymphos و creeps و bitch a pain و hassle و you sound like some kind of nut و Mafioso و garage و salami in his backside و steamrolls و keep his eyes peeled for them و shimmy. كما أن معجم بلاكبرن المختلط يستخدم لغات متعددة، فهو يضم البروفنسالية (كما فى vers و canso و tobar) والفرنسية (Fosse, targe, copains, maistre)، بل يستخدم مهجورًا لغويًا زائفًا ذا طابع جالى (مثل cavalage، المستوحاة من البروفنسالية encavalage التى تعنى "ركوب الحصان"). كما قامت استراتيجية بلاكبرن على تراكيب نحوية غريبة، مثل تلك التى تبناها باوند واحتج عليها دَدْلى فيتس حين اقتطف بيتًا من ترجمة باوند لدانييل يقول فيه:

Love inkerlie doth leaf and flower and bear

وعلق عليه قائلاً: "هذه، أيها القارئ، أفعالٌ لا أسماء" (١٩٥٤، ص١٩). فبلاكبرن كذلك يستخدم الأفعال كأسماء، ويُحْبِط التوقعات النحوية للقارئ بصياغة غريبة (مثل I grouch) ولكنها موحية تستحضر مشاعر معينة (كما فى the night they sorcered me). أما فى العَرُوض فيدين بلاكبرن لباوند الذى شعر أن بعض القوالب الإنجليزية "غير ملائمة، سواء من حيث المادة أو الوزن الشعرى" للشعر البروفنسالى الإيطالى. لذا فلكى يحل بلاكبرن تلك المشكلة كان عليه أن يضع لنفسه جماليات عروضية تختلف عن تلك التى يقوم عليها النص الأجنبى، وكذا عن تلك التى تقوم عليها القوالب الشعرية السائدة فى إنجلترا. أدى حس بلاكبرن الحاد الذى ظهر فى انتقائه مواضع الكلمات واهتمامه بالتوقيت إلى أنماط متنوعة من القوافى الداخلية والخارجية، والتى ساعدت فى بعض الأحيان على تأكيد وإبراز المغالطة التاريخية التى يقوم عليها معجمه المختلط وتصعيد الصدام بين الثقافات والفترات التاريخية المختلفة.من ذلك استخدامه لـ okay/atelier كقافية فى ترجمته قصيدة كتبها دى بواتو. يقول بلاكبرن:

I would like it if people knew this song,

a lot of them, if it prove to be okay

when I bring it in from my atelier, all

fine and shining:

for I surpass the flower of this business,

it's the truth, and I'll

produce the vers as witness

when I've bound it in rhyme.

(بلاكبرن، ١٩٨٦، ص ١٢).

تقوم رؤية بلاكبرن لموسيقا القصيدة البروفنسالية على آراء باوند فى القصيدة الغنائية، فباوند يقول: "قصائد البروفنس القروسطية بوجه عام وضعت كلها كى تُغنى، لذا فإن أى تقييم لتلك العصور يجب أن يأخذ فى اعتباره القيمة الموسيقية لهذه الأعمال"ويحاول "تفسير تلك الدفعة الموسيقية الواضحة التى تحدوها، وتلك القوة الشعورية لإيقاعها" (أندرسون ١٩٨٣، ص٢١٦، ص٢٣٠).

كان أثر تلك النزعة الغنائية (المعتمدة فى المقام الأول على الإيقاع) فى ترجمة باوند فرديًا ذكوريًا فى نفس الوقت، فقد خلقت تلك النزعة صوتًا فرديًا ذكوريًا فى الترجمة. يقول باوند: "حاولت فى ترجماتى أن أحافظ على السمات الإيقاعية لشعر جويدو، لا بيتًا ببيت، وإنما كى تجسد إنجليزيتى بعض آثار تلك القوة التى هى من مقتضيات الرجولة" والتى يسميها باوند فى موضع آخر "عنفوانًا ذكوريًا" (المصدر نفسه، ص١٩، ص٢٤٢). غير أن معظم ترجمات باوند المبدعة مالت إلى الانحراف عن رؤيته النقدية الحداثية للقصائد البروفنسالية، وكان السبب الرئيسى لذلك هو اختلاط الخطاب والتأثيرات النصية التى تنقض أى توهم بحضور الكاتب الأجنبى أو تلك "الأنا" الموحدة المتماسكة فى الترجمة، وعلى نفس المنوال نسج بلاكبرن، فمَرْوضه الغنائى يخلق موقعًا يستطيع القارئ أو السامع منه أن يتماهى مع الفاعل، غير أن إيقاعاته تتنوع دوما إلى حد انعدام السيمترية فى بعض الأحيان، كما تُبرز الغرائب النحوية واللفظية التى يعمد بلاكبرن إليها التناصَّ دومًا فتضعف بذلك وحدة الصوت المتكلم وتماسكه، وتقوم بتفكيك الخطاب إلى ثقافات وفترات مختلفة، بل وأنواع أدبية مختلفة يضع بعضها البعض موضع مساءلة. فيما

مقدمة ترجمة بلاكبرن لقصيدة كتبها سير كاهور

With the fine spring weather
that makes the world seem young again,
when the meadows come green again
I want to begin
with a new song
on a love that's my cark and desire,
but is so far I cannot hit her mark
or my words fire her.
I'm so sad nothing can comfort me,
better off dead, for foul mouths
have separated me from her, God-
damn them – o,
I would have wanted her so much!
Now I grouch and shout, or weep, or sing
or walk about
like any hare-brained golden thing.

And how lovely she I sing is! more
than I know how to tell you here.
Her glance is straight, her color's fresh
and white, white without a blemish, no
she wears no make-up.
They can say no hard word for her, she

is so fine and clear as an emerald

(بلاكبرن، ١٩٥٨، ص ١٧).

يقطع الإيقاع والمعجم الغريبان الطريق على ما قد يقع من تماهٍ مع الصوت الغنائى، ويمنع النظر إلى الترجمة باعتبارها الأصل، أو رؤيتها كتعبير شفاف عن الكاتب الأجنبى، فالإيقاع والمعجم يحتفظان للترجمة بهويتها كنص مترجَم.. كنص غير أصلى له أثره على الإنجليزية، وهو أثر يختلف عن أثر النص الأصلى فى لغته البروفنسالية، كما يختلف أيضًا، وبقوة، عن الاستخدام اللغوى الإنجليزى الشائع، فهو تحول مفاجئ عن المألوف إلى غير المألوف، بل إلى غير المفهوم. لا شك أن ترجمة بلاكبرن للشعر البروفنسالى أكثر وضوحًا وأيسر فهمًا من ترجمة آل زوكوفسكى لشعر كاتولوس، كما أنها، بسبب سمتها الغنائية الجذابة الواضحة، لا تثير ذلك القدر من العدائية الذى تثيره تلك الأخيرة، ولكنها أيضًا تتبع تجديد باوند فتخلق لنفسها خطابًا تغريبيًا يبرز البعد التاريخى والاختلاف الثقافى الذى يميز النصوص الأصلية وذلك من خلال التجريب اللغوى، وقد قام مشروع بلاكبرن كما رأينا على علاقة تنافسية مع باوند لم تشكل هويته كشاعر مترجم حداثى فحسب، بل حددت طريقة اختياره للنصوص ووضعه لاستراتيجيات الترجمة، وكذا قامت على مراجعة باوند نفسه فى استغلاله للنصوص عينها مراجعةً تكشف، بروح ناقدة، عن النزعات الأرستقراطية والسلطوية والذكورية والفردية وما إلى ذلك من نزعات إيديولوجية لم يبرأ منها بلاكبرن نفسه تمامًا، وإنما تأثر بها أيضًا بدرجات مختلفة وعكستها خطاباته وقصائده وترجماته ومقابلاته.

تعكس تعليقات بلاكبرن (النادرة) على ترجماته تلك الرؤية، ففى مقابلة أُجريت معه عام ١٩٦٩ سُئل فيها عن الشعراء الذين تأثر بهم ذكر بلاكبرن باوند وكارلوس وكريليو تشارلز أولسن، الذين قال عنهم إنه كان يقرأ أشعارهم كى يعرف من هو أبوه الشعرى (باكارد ١٩٨٧، ص٩)، وربما لم يحلل بلاكبرن علاقته بباوند من منظور سيكولوجى، غير أنه، وبعد عقدين من الترجمة وسنوات من التحليل، قد رأى عملية الترجمة كعلاقة بين النص المترجم والنص الأجنبى،

وعلاقة بين المترجم والكاتب الأجنبى كذلك يصفها من منظور سيكولوجى تحليلى إذ يقول: "إننى لا أصير الكاتب حين أترجم شعره أو نثره"، كما يقول:

"ولكننى بالتأكيد أقحم مواهبى وقدراتى على ما يشغله، وبذا تشغلنى مشاغل رجل آخر، وتمتلكنى، بكل معنى الكلمة عندئذ، أفهمت؟ ليس الأمر مجرد قراءة كلمات مكتوبة بلغة أخرى وفهمه ثم نقله إلى الإنجليزية، بل هو تفهُّم ما جعل ذلك الرجل الآخر يكتب ما كتب، والطريق الذى يسير فيه ذلك الآخر، وهى ليست عملية موضوعية تمامًا، بل هى ذاتية وشخصية فى بعض أقسامها، إذ يجب أن يكون هناك نوع من الإسقاط، فأنّى لك، مثلاً، أن تعرف ما يجب عليك اختياره عند ترجمة كلمة لها أربعة أو خمسة معانٍ ممكنة فى الإنجليزية؟ نعم، ليس الأمر مجرد فهم النص، بل إنك، بشكل أو بآخر، تعيش النص فى كل مرة، أعنى، أنك تكون هناك، وإلا فأنت لا تمسك بزمام القصيدة".

(المصدر نفسه، ص١٣).

لقد أوصى مُنظِّرو الترجمة منذ القرن السابع عشر بالتقمص والتماهى إذا ما أراد المترجم لترجمته النجاح، وهو ما يجسده ما يقوله ألكسندر تيتلر من أن المترجم يجب عليه أن "يتقمص روح الكاتب الأصلى نفسها حتى تتكلم من خلال أعضائه" (تيتلر ١٩٨٧، ص٢١٢)، وهى الفكرة التى طالما استُغلت فى تأكيد فردية الترجمة الشفافة وحضور الكاتب الأصلى، ذلك الوهم الذى تخلقه السلاسة، فلا يجب أن ننسى أن تيتلر لم يقل ما قاله إلا ردًا على سؤال هو :"كيف يتأتّى للمترجم إنجاز مهمة الجمع بين السهولة والأمانة، على صعوبتها؟". أما مفهوم بلاكبرن الحداثى للتماهى فهو يقر باستحالة تحقق التقمص التام بأن يوضح أن ما يفعله المترجم ليس إلا"إسقاطًا"، أو تصويرًا يرتبط بالثقافة المستهدفة يضع الكاتب الأجنبى موضع مساءلة كاشفًا عما يشغله ويؤرقه، فحين يصير المترجم بلاكبرن "هناك" لا يكون السبب هو فهمه واستيعابه التام للنص الأجنبى، بل هو دخول المترجم فى عملية تفسيرية حتى يتمكن من الإمساك بزمام القصيدة، وتبرير كل خطوة من خطوات عملية الترجمة وكل اختيار من اختيارات المترجم تبريرًا منطقيًا.

وفى رد على استطلاع للرأى أرسلته له "فصلية نيويورك" عام ١٩٧٠، استخدم بلاكبرن مصطلحات سيكولوجية مشابهة فى وصفه للتأثيرات النصية للترجمة، فهو يرى أن تماهى المترجم يغير الكاتب الأجنبى ولكنه يغير المترجم أيضًا، إذ يصير المترجم ذوات عديدة فى انحراف عن المعايير المنطقية، يقول بلاكبرن:

ينبغى أن يكون للمترجم القدرة والاستعداد لجعل حياة رجل آخر تقتحم أعماق حياته بما يكفى كى يصير ذلك المترجم جزءًا من الكاتب الأصلى. ينبغى عليه أن يكون صبورًا ومثاليًا وميالاً إلى الفصام إلى حد ما، وناقدًا قاسيًا ومحررًا ذكيًا ... فنحن مئات، بل ربما آلاف الأشخاص، إما فعليًا، أو لدينا الإمكانات الكامنة التى تؤهلنا أن ننقسم بهذه الصورة فى المستقبل.

(بلاكبرن، ١٩٨٥، ص ٦١٦).

فى المقابلة واستطلاع الرأى كليهما كانت رؤية بلاكبرن للشاعر المترجم واضحة الذكورية، فأطراف عملية "الإسقاط" أو التماهى هم دائمًا من الرجال، ففى المقابلة كانت تلك العملية جزءًا من تصوير بلاكبرن البوهيمى لنفسه، فهو يتطرق فجأة إلى الحديث عن مراقبة الفتيات من حديث له عن الكتابة أثناء السفر، فيقول:"ولكن حين تعود إلى المدينة يكون قطار الأنفاق مكانًا مثاليًا لمراقبة الفتيات، فهناك تستطيع أن ترى وجهًا جميلاً أو روجًا من السيقان الرائعة التى يمكنك التأمل فيها لساعات" (١٩٨٧، ص١٤). غير أنه، طبقًا لبلاكبرن، إذا كانت الترجمة تعنى تقمص المترجم لذوات متعددة بلعبه دور الوسيط فى نقل الاختلافات الثقافية فالترجمة تنقض أى مفهوم فردى للهوية، سواء كان ذلك المفهوم ذكوريًا أو غير ذلك. رأى بلاكبرن أن تلك المتطلبات العديدة الواقعة على عاتق المترجم تبلغ حدًا متطرفًا يؤدى إلى الانحراف والتشوش؛ مما يفتح الباب لإشارات إلى الأنواع والأشكال الثقافية الشعبية، كالبلوز والروك آند رول (بل حتى ذلك النوع من الروك آند رول الذى وضعه بوب ديلان على أساس موسيقى البلوز فى ألبومه المسمى "تحقيق كل شىء" عام ١٩٦٥، وهو ما يربط المترجم بثقافات ثانوية أخرى، عرقية وشبابية، إذ يقول بلاكبرن فى رده على سؤال المحاور:

مكتبة
t.me/soramnqraa

"من هو المترجم؟"

"هو رجل يقوم بتحقيق كل شيء، باختصار، رجل مجنون".

(بلاكبرن، ١٩٨٥، ص٦١٦).

(٤)الترجمة الحداثية كمشروع سياسى ثقافى

كانت ترجمة بلاكبرن للشعر البروفنسالى عاملاً حاسمًا فى تكوينه الشخصى ككاتب، غير أنه بما أن عملية تكوين الهوية تلك قد ظهرت فى الكتابة فمن الممكن أيضًا رؤية الترجمة كتدخل استراتيجى عام، أو كممارسة ثقافية سياسية تقاوم القيم السائدة فى الولايات المتحدة كخطوة أوّلية، ثم تقاوم تلك القيم فى الثقافات المختلفة كهدف نهائى لها.

لا شك أن بلاكبرن كان واعيًا بأن العمليات السيكولوجية التى وصفها بأسلوب طريف فكه لا يمكن أن تتجسد إلا من خلال استراتيجيات تتحدى المعايير البرجوازية، لا المفاهيم الفردية للهوية وحسب ولكن حس اللياقة الأخلاقية فى السلوك واللغة. ففى عام ١٩٥٠، كتب بلاكبرن خطابًا لباوند أشار فيه إلى "استحالة ترجمة القصائد المكتوبة بمفردات القرن الثانى عشر الأرستقراطية إلى قصائد إنجليزية حديثة مكتوبة بمفردات القرن العشرين البرجوازية" (٢٤ نوفمبر ١٩٥٠). وبعد عشرين عامًا من ذلك التاريخ، وردًا على السؤال التالى: "إلى أى مدى يجب على المترجم أن يحاول تحديث قصيدة قديمة؟" أقر بلاكبرن أنه يجب على المترجم أن يستغل الاستخدام الإنجليزى الشائع، ولكنه دعا أيضًا إلى تجريب لغوى يعيد أنواع الخطاب الهامشية إلى دائرة الضوء، حتى فى حالة النصوص الأدبية ذات المكانة المعتمدة. إذ يقول:

حاول أولاً أن تجد لك معجمًا، معجمًا حديثًا يمكنه نقل أكبر عدد ممكن من قيم الأصل.لقد رأيتُ شعرًا لاتينيًا مترجمًا بلغة الهيبيين، وقد بدا جميلاً فى بعض أجزائه، أما إذا ما استُخدم مثل هذا المعجم فى ترجمة أعمال كاملة

فسوف يكون ذلك من قَبيل المخاطرة، غير أن بعض المخاطرات تكون ناجحة جيدة التنفيذ.

(بلاكبرن، ١٩٨٥، ص٦١٧).

كان من بين أسباب اهتمام بلاكبرن بالشعر البروفنسالى ما عالجه الشعراء التروبادوريون من موضوعات غير برجوازية، وهو ما لا يتبدَّى فقط فى احتفاء هؤلاء الشعراء بالقيم الأرستقراطية الإقطاعية، وإنما يتبدى أيضًا فى صورة هؤلاء الشعراء كما تعكسها بعض التفاصيل الشخصية فى أعمالهم، فقد كان التروبادوريون أغلب الأمر فنانين متجولين يعمل آباؤهم بالفلاحة أو التجارة "صادفهم الحظ فعاشوا فى بلاط الإقطاعيين ومارسوا عملهم على هامشه"، كما كان بعض التروبادوريين فرسانًا لا يملكون أراضى، مترحلين، لا يدينون بالولاء لِلُورْد واحد أو معشوقة واحدة. فى قصيدته Sirvented (١٩٥٦) يتقمص بلاكبرن شخصية أحد الشعراء التروبادوريين، إذ يستحضر بيير فيدال ويصوره كشاعر بوهيمى وجودى يتحدى معايير الحشمة البرجوازية فى استهانة ظاهرة بها، يقول بلاكبرن فى هذه القصيدة:

That mad Vidal would spit on it,

that I as his maddened double

do – too

changed, too changed, o

deranged master of song,

master of the viol and the lute

master of those sounds,

I join you in public madness,

in the street I piss

on French politenesse

that has wracked all passion from the sound of speech.

A leech that sucks the blood is less a lesion. Speech!
this imposed imposing imported courtliness, that
the more you hear it the more it's meaningless
& without feeling.

(بلاكبرن، ١٩٨٥، ص٨٩-٩٠).

فى ترجماته البروفنسالية يميل بلاكبرن أحيانًا بمعجمه بقوة تجاه الإنجليزية المعاصرة فيُحمِّل القصيدة التروبادورية بنقد ساخر للممارسات الاقتصادية الرأسمالية ممثَّلة فى رجال الأعمال والمحامين.ويظهر هذا فى أغنية حربية أخرى كتبها برتران دو بورن وترجمها بلاكبرن يبدو فيها الفارس الغازى أكثر نزوعًا للإجرام وأشبه بأفراد العصابات، إذ يقول بلاكبرن على لسانه A good war, now, makes a niggardly lord/turn lavish and shell out handsomely، ولكنه يجعله فى الوقت نفسه يشبه رجال الأعمال، فهو مُنكَبٌّ على التخطيط المالى (expenditures) ويقطن الضواحى. يقول بلاكبرن فى ترجمته:

have I not taken blows upon my targe?
And dyed red the white of my gonfalon?
Yet for this I have to suffer and pinch my purse,
for Oc-e-No plays with loaded dice.
I'm hardly lord od Rancon or Lusignan
that I can war beyond my own garage
without an underwriter's check.
But I'll contribute knowledge and a good strong arm
with a basin on my head and a buckler on my neck!

(بلاكبرن، ١٩٥٨، ص ١١٦).

تطرق بلاكبرن إلى ما للترجمة من دلالة اجتماعية فى مقال أسماه "الكلمة العالمية"، وتناول فيه الثقافة والسياسة والعلاقة بينهما. نُشر ذلك المقال فى عدد

خاص من مجلة "الأمة" عام ١٩٦٢ قُبيل أزمة الصواريخ الكوبية، وحين كان بلاكبرن يعمل محررًا أدبيًا فى تلك المجلة اليسارية. يقول بلاكبرن فى ذلك المقال إن بإمكان المخطط الثقافى الحداثى التدخل فى مسار الوضع العالمى الراهن، الذى يشخصه بلاكبرن ويصفه بأنه "أزمة الهوية فى عالم يخلو من الحقائق عدا حقيقة واحدة هى الحرب الباردة والقنبلة" (بلاكبرن ١٩٦٢، ص٣٥٨)، ويُجْرى بلاكبرن مسحًا للشعر الأمريكى المعاصر ينتهى منه إلى أن أكثر الشعراء انشغالاً بالسياسة هم الشعراء الحداثيون، ويخص بالذكر باوند ووليمز والموضوعيين وشعراء الجبل الأسود والوجوديين وشعراء مدرسة نيويورك، أو هؤلاء الذين وصفهم دونالد ألين "بالمعارضين" فى كتابه الذى تناول فيه شعراء الستينيات بالدراسة والبحث، والمسمى "الشعر الأمريكى الحديث". تأثر بلاكبرن بما قاله باوند من وجوب "جلب الطرائق الشعورية المنتمية إلى لغات وحِقَب مختلفة إلى الإنجليزية" (١٩٦٢، ص٣٥٧)، لذا نراه فى مقاله هذا يخوّل الترجمة دورًا سياسيًا مهمًا يتخطى الحدود الجغرافية. يقول بلاكبرن: "إن التخصيب المتبادل للثقافات هو خطوة مهمة فى سبيل تحقيق ما يطمح إليه ساستنا من تفاهم دولى" (المصدر نفسه، ص٣٥٨)، ويوضح أن الترجمة الحداثية تقدم حلاً لأزمة محلية مهمة وذلك بتنقيبها فى الحضارات الأجنبية وعثورها على ما يعوض الافتقار إلى الثقة فى "القيم الرسمية" للثقافة الأمريكية خلال الحرب الباردة.يقول بلاكبرن:

> أدت الحرب الباردة، والتنوير المتوقع للعالم، إلى رد فعل آخر من جانب الشعراء... كان هناك تأكيد، وإعادة تأكيد للقيم، تنقيب فى الثقافات السابقة، الأمريكية والأجنبية، الحديثة والغابرة، عن قيم تُعضِّد الفرد فى عالم خذلتنا فيه كل القيم الرسمية أشد الخذلان بعد أن ثبت ما يعكسه أغلبها من رياء (فلنفكر لدقيقة واحدة فى تعبير "أخلاقيات العمل" على سبيل المثال").أما الأديان فقد أصابها الهُزال إلى حد جعل الرهبان يصرخون من ألم الطعنة.
>
> (المصدر نفسه، ص٣٥٩).

لم يقم اهتمام بلاكبرن "بهوية الفرد" على رؤية فردية ليبرالية قوامها الحرية الشخصية وحرية الإرادة والتماسك النفسى، بل كان بلاكبرن يرى أن هوية الفرد

لا يصنعها الفرد بل تقررها عوامل وكيانات أخرى، أى أنها مزيج تتحدد ملامحه طبقًا لعلاقته "بقيم" تتجاوز فردية الفرد، عوامل ثقافية واجتماعية منبعها مؤسسات كالدولة والكنيسة والمدرسة. كان بلاكبرن مؤمنًا أنه لو كان بمقدور الترجمة إعادة رسم حدود الذاتية فبمقدورها المساهمة فى تغيير القيم وتحويلها عن "الموقف العسكرى النفعى البحت" إلى "علاقات جغرافية سياسية أقل توترًا، وربما أدى ذلك إلى تفهُّم الشعوب الأخرى ولغاتها والإفادة منها، بالإضافة إلى الوصول إلى درجة من الحكم والمنفعة السياسية على مدى الجيلين القادمين" (المصدر نفسه، ص٣٥٨).

بدت بعض ملاحظات بلاكبرن مغرقة فى التفاؤل، فقد رأى أنه، بالنظر إلى "تدفق الترجمات الشعرية والنثرية الحالى" فإن "قنوات التبادل الحر مفتوحة فعليًا فى مجال الأدب" (١٩٦٢، ص٣٥٧-٣٥٨)، غير أن التبادل الأدبى حينها لم يكن (بل لا يمكن له أبدًا أن يكون) حرًا من القيود الأدبية والسياسية والاقتصادية، وينطبق هذا بوجه خاص على الترجمة إلى الإنجليزية عام ١٩٦٢، فقد كان عدد الترجمات التى أخرجتها دور النشر الأمريكية قليلاً فى ذلك العام، فلم يزد على ٦% من إجمالى الكتب المنشورة وفقًا لجريدة الناشرين الأسبوعية (١٩٦٣). وقد علمنا أن معدلات الترجمة الأمريكية قد وصلت إلى قمتها فى أوائل الستينيات، ولكنها كانت تقل كثيرًا عن نظيراتها فى دول العالم الأخرى منذ الحرب العالمية الثانية، حيث كانت نسبة الكتب الإنجليزية المترجَمة أعلى بكثير.

كما يؤخذ على رؤية بلاكبرن المثالية تلك تأييدها غير المشروط للولايات المتحدة والذى يبدو لنا، من موقعنا كقراء للمقال بعد مرور ما يزيد على أربعين عامًا من كتابته، شديد التساهل والتفريط إذا ما أخذنا فى اعتبارنا التطورات العديدة التى تلت تلك الفترة، كحرب فيتنام وحرب العراق والتدخل السياسى والثقافى فى السلفادور ونيكاراجوا والكويت وأفغانستان، وتذبذب قرارات الحكومة فيما يتعلق بالقضايا البيئية، وظهور المؤسسات متعددة الجنسيات، لاسيما فى مجال النشر، حيث انخفضت نسبة الترجمات الإنجليزية إلى أقل من ٣% من إجمالى الكتب المنشورة، ورغم ذلك فقد تخيل بلاكبرن، فى عام ١٩٦٢، أن:

الحركات القومية، التى نراها اليوم حية نابضة ناهضة فى أفريقيا والشرق الأقصى، قد بدأت تخفت شيئًا فشيئًا فى الغرب الغنى. فإذا ما أسقطنا من حسابنا الشكليات السياسية لرأينا أن أوروبا الشرقية على أعتاب الوحدة الاقتصادية. فهل الحلم بأمريكا تتحدث لغتين وتمتد من تييرا ديل فيجو إلى المحيط القطبى وتتكون من ٨٣ ولاية بدلاً من ٥٠ هو حلم يستحيل تحققه؟ هو حلم أود أن أراه متحققًا بالاتحاد لا بالغزو. فكيف يمكن التحرك لرفع مستوى المعيشة فى الدول النامية فى هذا النصف من الكرة الأرضية إن لم يكن بإزالة الحدود بين الدول؟

(بلاكبرن، ١٩٦٢، ص٣٥٨).

ولا شك أن قراء ذلك المقال فى عام ١٩٦٢ قد نظروا إليه على اعتباره "شطحة" يوتوبية، فبلاكبرن نفسه لمَّح إلى استحالة تحقق ذلك الحلم المذكور. فى العام التالى نشر بلاكبرن مقالاً كئيبًا قاتمًا فى مجلة "الثقافة" بعنوان: "الطحن" قدم فيه مسحًا شاملاً للشعر انتهى منه إلى أن الحداثة كانت هامشية متشظية، فقد قال: "لم تُوْتِ النهضة ثمارها"، إذ انحصرت الحداثة وقتها فى عدد من المجلات محدودة التداول "الواقعة فى مكان ما بين الطرف الخارجى للقطاع الأكاديمى والداخلى للقطاع الوجودى المزعوم" (١٩٦٣، ص١٧، ص١٠). فى عام ١٩٦٢، كان بلاكبرن أكثر تفاؤلاً فى تصوره لفرص نجاح الحداثة، غير أن ذلك التركيز على "الغرب" فى حلمه اليوتوبى يوضح صعوبة تخيل علاقات بين نصفى الكرة الأرضية فى فترة الحرب الباردة، حتى فى نظر ذلك الشاعر المترجم ذى الاهتمامات السياسية الواضحة. فقد كان المنظور الذى تطلع منه بلاكبرن إلى التطور العالمى هو منظور هيمنة أمريكا الشمالية المتحالفة مع أوروبا الغربية لاحتواء التوسع السوفيّتى، والمسموح لها، رغم ذلك، بإطلاق العنان لطموحاتها التوسعية فى النصف الشمالى من الكرة الأرضية بحيث تصل إلى ٨٣ ولاية.

ولمقال بلاكبرن قيمته، لا فى مجال التنبؤ بالمستقبل أو السياسة الخارجية، بل كنموذج نظرى يمكن الاستفادة منه فى فهم كيفية تجنيد الترجمة لخدمة أهداف ديمقراطية ثقافية. رأى بلاكبرن الترجمة الحداثية تدخلاً فعالاً فى المسار الثقافى الأمريكى يقوم على تشخيص اجتماعى يكشف عن عدم التكافؤ فى العلاقات

الاجتماعية نتيجة رسوخ قيم السيطرة والهيمنة فى تلك العلاقات.وقد خدمت ترجمات بلاكبرن التغريبية رؤية اتحادية للدول ذات صبغة يسارية، رؤية موضوعة خصيصًا لمقاومة أشكال الإقصاء الإيديولوجية التى سادت أمريكا خلال الحرب الباردة، والتى تبدت أشد ما تبدت فى تلك الحماسة الوطنية الهستيرية التى أثارها تصلب المواقف السياسية (وايتفيلد١٩٩١). وكانت الترجمات البروفنسالية بالذات مضادة لذلك الموقف الثقافى لأنها كشفت عن نطاق واسع من التأثيرات الأجنبية والتاريخية، وقد أدت الصبغة الحداثية إلى هجوم ليزلى فيدلر على ترجمات باوند، الأب الروحى لبلاكبرن، من منطلق سياسى، فقد افتقرت تلك الترجمات إلى "مركز"، أو ولاء أدبى قومى أمريكى واحد: "إن ربة الإلهام هنا هى الشاعر وحده، بلا ربة إلهام، لذا فنحن نعفيه، حقًا وصدقًا، من تهمة الخيانة (فماذا بقى عنده كى يخونه؟)، ونودعه مستشفى سانت إليزابيث"(فيدلر١٩٦٢، ص٤٥٩).

لم تتميز ترجمات بلاكبرن البروفنسالية بارتباطها بشاعر مترجم مُعادٍ للأمريكية (هو باوند) وحسب، بل تميزت أيضًا بانتمائها إلى الثقافة الشعبية الذى يعكسه استخدام العامية الموحى، فقد ربط مفكرو فترة الحرب الباردة بين الثقافات الشعبية والحكم الشمولى والتفكير الجمعى وغسيل المخ، ولكنهم ربطوه أيضًا بالنزعة التجارية والمساواة والديمقراطية والراديكالية. فبينما كانت الولايات المتحدة تبذل جهدها لاحتواء التوسع السوفيتى فى الخارج، كان المثقفون من أمثال فيدلر فى الداخل يبنون ثقافة قومية تقوم على الإجماع، ثقافة "اعتمدت بصراحة على احتواء الراديكالية الفكرية والشعبية الثقافية على حد سواء" (روس١٩٨٩، ص٤٧). وفى رأى روبرت فون هالبرج، فإن ما يهم "التاريخ الأدبى هنا ليس قيام ذلك الإجماع بل إن بقاء ذلك الإجماع وتحديد ماهيته قد اعتمد إلى حد ما على المؤسسات الأكاديمية.. إلى حد جعل الشعراء يرون فى أساتذة الجامعات جمهورًا لهم، فقد خاطبوا الجمهور الذى شعروا بأنه يضطلع بالقسم الأكبر من المسئولية عن تحسين الذوق والحفاظ على الثقافة القومية" (١٩٨٥، ص٣٤). أما مشروع بلاكبرن البروفنسالى فقد طعن فى تلك السيطرة وقاومها فى نفس الوقت، فبتحالفها مع حركة شعرية حداثية عرّفت ترجمات بلاكبرن نفسها "كرفض تام لكل السمات المميزة للشعر الأكاديمى" (ألين١٩٦٠، ص١١). كانت ترجمة بلاكبرن ثورية فى مساءلتها للأوضاع الإيديولوجية (سواء للنصوص الأجنبية أو استغلال اللغة

الإنجليزية السابق لغيرها من اللغات والثقافات، أو الثقافة الأمريكية المعاصرة)، وشعبية فى جمعها بين الخطاب الثقافى النخبوى والشعبى معًا.

(٥) تاريخ مشروع ترجمة حداثى

كان المصير الذى لاقاه مشروع بلاكبرن البروفنسالى خير دليل على أن القيم الثقافية والسياسية التى جسدتها ترجمات بلاكبرن استمرت على هامشيتها فى الولايات المتحدة حتى السبعينيات، ولم يتمثل هذا المصير فى هجوم النقاد أو تذبذب الآراء النقدية واختلاطها أو حتى التجاهل الإعلامى، فترجمات بلاكبرن البروفنسالية ، التى رأى بلاكبرن أنها قد اكتملت عام ١٩٥٨، لم تَرَ النور إلا بعد عشرين عامًا من ذلك التاريخ، وإليكم قصة بلاكبرن مع الناشرين.

فى مارس ١٩٥٨، قام الناقد م.ل. روزنثال، وهو ناقد ذو نفوذ ثقافى كبير درَّس لبلاكبرن بجامعة نيويورك لفترة وجيزة، بإرسال خطاب إلى دار نشر ماكميلان يزكّى فيه ترجمات بلاكبرن وينصح بنشرها[٩]. فقد سبق أن اطَّلع هذا الناقد، حين كان يعمل محررًا أدبيًا بمجلة "الأمة" عام ١٩٥٧، على ترجمة بلاكبرن لقصيدة من قصائد دو بورن استلهمها من باوند وتقبلها قبولاً حسنًا. أما فى عام ١٩٥٨، فقد كان روزنثال يعمل مستشارًا لإيميل كابويا المسئول بماكميلان فيما يتعلق بسلسلة شعرية كانت تصدرها الدار. وبناء عليه، فقد أرسل بلاكبرن المخطوط الذى أسماه مؤقتًا "ديوان التروبادوريين" والذى ضم ٦٨ ترجمة لأعمال ثلاثين شاعرًا من أصل ١٠٥ ترجمات، كما علمنا من خطاب بلاكبرن الذى أرسله إلى باوند (١٧ مارس ١٩٥٨) إلى كابويا الذى قرر استشارة قارئ محايد (أى لا ينتمى إلى الدار) لمعرفة رأيه فى الترجمات تمهيدًا لنشرها. قام القارئ المحايد بعمله وكتب تقريرًا لم يكن فى صالح ترجمات بلاكبرن، غير أن كابويا وافق على النشر وأرسل عقدًا إلى بلاكبرن يتقاضى بموجبه مقدمًا صغيرًا (قيمته ١٥٠ دولارًا) كجزء من عوائد الكتاب الكاملة (١٠% من السعر المقرر، وهو ٣,٥ دولار، وقد تقرر أن تكون الطبعة الأولى ١٥٠٠ نسخة)، مضافًا إلى ذلك عائدات نشر الترجمة على حلقات سواء فى المجلات أو فى الدواوين للمرة الأولى. ورغم أنه بحلول أكتوبر ١٩٥٨ كان العقد قد وُقِّع بالفعل فلم يكن المخطوط قد اكتمل بعد،

إذ لم يكن بلاكبرن قد كتب المقدمة التى كان يخطط لكتابتها بعد.كان كابويا قد قرر أن تُنشَر الترجمة فى خريف عام ١٩٥٩، ولكن بلاكبرن لم يكن قد فرغ من عمله فى ذلك الوقت أيضًا، لذا فقد فتر المشروع حتى عام ١٩٦٣ حين تقلد مسئول جديد منصب كابويا وقرر فسخ العقد مع بلاكبرن.

أثناء الستينيات، عرض بلاكبرن مخطوطه على عدد من الناشرين مثل دابلداى (الذى طلب أيضًا من روزنثال تقييم المشروع)، غير أن محاولات بلاكبرن القليلة لإحياء المشروع لم تُؤتِ ثمارها. ولم تظهر الترجمات إلا بعد وفاة كاتبها، إذ نُشرت عام ١٩٧٨ بعنوان: "بروينزا: ديوان الشعر التروبادورى"، وقام بتحرير ذلك الديوان جورج إيكونومو، صديق بلاكبرن، والذى كان شاعرًا ومتخصصًا فى أدب العصور الوسطى، وقد صدرت عن مطبوعات جامعة كاليفورنيا. والسؤال هو: لماذا لم يُتِمَّ بلاكبرن مشروعه رغم علمه بأن النشر كان أكيدًا ويَعِد بربح وفير؟ تعددت الإجابات المقترحة لهذا السؤال، فبرر البعض إحجام بلاكبرن عن إتمام مشروعه فى ضوء ظروفه الشخصية فى تلك الفترة (إذ كان قد طلق زوجته الأولى، كما كان وضعه المالى حرجًا)، وبرره آخرون بظروفه النفسية، إذ توصل البعض من تحليلهم لنفسية ذلك الشاعر إلى أن علاقته بالنساء، وخاصةً والدته الشاعرة فرانسيس فروست، سيطر عليها "هَوَس بذلك التصوير المثالى للمرأة الذى قدمه شعر التروبادوريين" (إشلمان١٩٨٩، ص١٩). غير أن دار ماكميلان نفسها كانت مسئولة أيضًا عن عدم نشر الترجمات، إذ تقول سارة جولدن، الزوجة الثانية لبلاكبرن (فى الفترة ما بين ١٩٦٣ و١٩٦٧) إن التقرير النقدى الذى طلبه كابويا "قد ألقى بول فى دوامة لا نهائية من التعديلات والتنقيحات التى لم تنته إلا بوفاته" (مقابلة مع سارة جولدن، ٢٣ يناير ١٩٩٢).فقد ذكر روزنثال أن التقرير قد "أرعب" بلاكبرن، كما قال الشاعر روبرت كيلى صديق بلاكبرن (والذى حرر العديد من أعماله التى نُشرت بعد وفاته) إن التقرير "كان مصدر ألم وتسلية لبول فى الوقت نفسه" فقد كان أحيانًا يقرأ التعليقات النقدية التى حواها التقرير بصوت مضحك (المقابلات ٢٦ ديسمبر ١٩٩١ و٢٣ يوليو ١٩٩٢). ورغم ذلك، فقد ثبَّطت تلك التعليقات من همة بلاكبرن، ولم يفلح تشجيع باوند وكريلى ومحررى مجلات "هدسون" النقدية و"الأمة" و"الأصل" على مدى سنوات طويلة فى إعادته لسابق حماسه، بل على العكس، شعر بلاكبرن فجأة بأن المخطوط كان فى حاجة إلى كَمٍّ

هائل من التحسينات لا تتمثل فى المقدمة والحواشى التى طلبتها دار النشر، بل فى إعادة النظر فى بعض الترجمات.ولسوء الحظ، لم يكن يشاركه العمل محرر ييسر إتمامه للمشروع.

ماذا عن التقرير نفسه؟ مَنْ كان كاتبه؟ وماذا احتوى؟ كان كابويا قد أوكل مهمة تقييم مشروع بلاكبرن إلى عدد من الشعراء والمترجمين والنقاد ذوى المكانة والسلطة والمرجعية الأدبية، فقد كتب كابويا أولاً إلى جون سياردى، ذلك الشاعر الذى ترجم أعمال دانتى وارتبط اسمه فيما بعد بـ "مجلة السبت النقدية". رد سياردى على خطاب كابويا قائلاً: "فكرة نشر ديوان لشعر التروبادوريين هى أمر مثير للاهتمام فى حد ذاته"، ولكنه اعتذر عن عدم قراءته لانشغاله، فتوجه كابويا إلى رامون جوثرى، وهو شاعر أمريكى عاش فى فرنسا لعدة سنوات وكان فى ذلك الوقت أستاذًا للغة الفرنسية بجامعة دارتموث. كان جوثرى (١٨٩٦ – ١٩٧٣) قد نشر أول ما نشر فى عشرينيات القرن العشرين، وكان من بين ما نشره ترجمات للشعر التروبادورى وأعمال مقتبسة منه ورواية مبنية على نصوص ماركابرو.كما نشر تحت اسم مستعار، قصيدة استوحاها من الشعر التروبادورى هى "أسطورة أرمنجريد"، والتى وُصفت حينها بأنها "قصيدة تفيض بقلة الاحتشام" (جول١٩٨٠، ص٨٤).كان فى نية كابويا نشر ديوان جوثرى المسمى "جرافيتى" بناء على تزكية من روزنثال أيضًا، وكان روزنثال هو الذى اقترح أن يُقيِّم جوثرى ترجمات بلاكبرن.وربما ليثير اهتمام جوثرى، أو لتفادى أى توقع من جانب ذلك الأخير أن تكون الترجمات ملتزمة التزامًا أكاديميًا بالأصل، كتب كابويا خطابًا إلى جوثرى وصف فيه الترجمات بأنها "مجموعة من الأعمال المقتبسة" لا "ديوانًا" (كما سبق أن وصفها فى خطابه لسياردى). ولسوء الحظ ، اتضح أن جوثرى كان آخر من يمكنه "قراءة" ترجمات بلاكبرن.

كانت ترجمات جوثرى للشعر البروفنسالى تلتزم بالاستخدام الإنجليزى الشائع، تضفى عليه لمسة عتيقة وجد المترجم لها مصدرًا فى شعر قبل الرفائيليين. بدت تلك اللمسة العتيقة فى المعجم والقالَب الشعرى على حد سواء (فقد استخدم جوثرى المقاطع الشعرية المُقفَّاة). فيما يلى مقدمة "أغنية الشتاء"، وهى ترجمة لإحدى قصائد ماركابرو:

Since the withered leaves are shredded

From the branches of the trees,

Mauled and tousled and beheaded

By the bitter autumn breeze,

More I prize the sleety rain

Than the summer's mealy guile,

Bearing wantonry and lewdness.

(جوثرى، ١٩٧٢، ص٦٨).

رغم أن جوثرى قد عاش فى باريس فى العشرينيات وكان مغرمًا باستحضار اللحظة الثقافية الحداثية فى شعره اللاحق على تلك المرحلة، فإن ترجماته تكشف عن تأثر كبير بوردزورث يفوق تأثره بباوند:

Montaparnasse

that I shall never see again, the Montaparnasse

of Joyce and Pound, Stein, Stell Bowen,

little Zadkine, Giacometti ... all gone in any case,

and would I might have died, been buried there.

(جوثرى، ١٩٧٠، ص١٥).

بحلول الخمسينيات كان جوثرى قد صار أكاديميًا أيضًا رغم أنه لم ينل دبلوم المدارس العليا، وكانت الدرجة العلمية التى نالها هى الدرجة التى تمنحها جامعة تولوز للأجانب.وقد كان لانغماسه فى الثقافة الأكاديمية الأثر الأكبر فى تقييمه لمشروع بلاكبرن.كان تقريره مطولاً مفصلاً، فقد راجع الترجمات واحدة واحدة مع الأصول واقترح بعض الاقتراحات فى صفحتين، هذا بالإضافة إلى ما كتبه من ملحوظات فى هوامش المخطوط نفسه. لم يعترض جوثرى على اللغة النابية أو الإشارات الإباحية، رغم أنه كان من التحفظ، فى العشرينيات، حتى إنه نشر ترجماته تحت اسم مستعار كما ذكرنا، كما هذب ترجماته التى نُشرت حاملة اسمه

(وهى ترجمات قصائد جويليم دى بواتو). فعلى سبيل المثال، كان بلاكبرن قد استخدم الكلمة النابية fucked ثم عاد فاستعاض عنها بـ loved فكان أن شجعه جوثرى على استخدام اللفظة النابية، ربما من باب تأكيد ذلك الطابع الذكورى الذى يسيطر على الترجمة، كأنما ليعوض عما قام به فى شبابه من تهذيب للنص، فقد قال تعليقًا على استخدام بلاكبرن لـ loved:

تبدو loved كما لو كانت تسللاً من الباب الخلفى، لماذا لا تستخدم الكلمة الإنجليزية الأصلية، أى fucked، أو تُبقى على الكلمة البروفنسالية la fotei؟ إن شرعية قضيتك تبرر استخدام كلمة نابية مثل fucked.

أما ما لم يَبْدُ شرعيًا فى عين جوثرى فهو ذلك التجريب اللغوى الحداثى الذى قامت عليه ترجمات بلاكبرن، فقد رأى أن التغريب الذى عمد إليه بلاكبرن قد انحرف عن القيم الأمريكية السائدة (التى ترسم ملامح طريقة رؤية وقراءة وفهم النصوص القديمة) أكثر مما ينبغى، لاسيما عدم استغلاله الحواشى (فيه ما فيه من تعالُم) بالقدر الذى يرضيه، والبعد عن السلاسة. قامت ترجمات جوثرى للشعر التروبادورى فى العشرينيات على إيمان بالفكرة الحداثية القائلة بالاستقلال الجمالى للعمل الأدبى، فقد نشر ترجماته كقصائد قائمة بذاتها، ولم يُشِرْ إلى كونها ترجمات إلا فى حواشٍ تذييلية غامضة لم تحدد هوية النصوص البروفنسالية تحديدًا دقيقًا، غير أنه فى عام ١٩٥٨ لم يقر جوثرى ما فعله بلاكبرن اتباعًا لما آمن به هو من استقلال جمالى للعمل الأدبى، أو تأكيده السمات الأدبية للترجمات على حساب الحواشى التى انحصر دورها عند بلاكبرن فى إيراد أسماء القصائد، فقد أراد جوثرى أن تكون ترجمات بلاكبرن ذات صبغة أكاديمية أكثر وضوحًا، رغم اعترافه بالقارئ العادى:

ينبغى أن تُضمِّن الكتاب مقدمة قصيرة توضح فيها من هم التروبادوريون وأين ومتى عاشوا، كما يجب أن تذكر شيئًا عن طبيعة عملهم وأهميته، وعن الاختلاف بين ترجماتك وبين القصائد الأصلية، وعليك أن توضح الهدف من الترجمة فى تلك المقدمة.وعلاوة على ذلك، ينبغى أن تتضمن ترجمتك تعريفات (فى المواضع التى يلزم فيها ذلك، والتى حددتها لك فى المخطوط)

لمصطلحات مثل tenson وalba وsirventes، إلخ... كما أنه هناك عدد من القصائد (ص ١٦٣، ص٥٥، ص١٢٩) فى حاجة ماسَّة إلى مقدمات قصيرة.

لا شك أن تخلِّى بلاكبرن عن الحواشى، أو عدم اعتماده عليها اعتمادًا كبيرًا، له أثره الفعال فى إبراز الاختلاف الثقافى للنصوص الأجنبية، فهو تمسك بأجنبية تلك النصوص حتى ولو كانت العاقبة هى أن تستعصى على الفهم، وتبدو غريبة أشد الغرابة فى عينَىْ جوثرى. على سبيل المثال، لجأ بلاكبرن إلى هجاء الكلمة الواحدة بأكثر من طريقة حتى يحاكى الافتقار إلى هجاء موحد، ونطق موحد، فى البروفنسالية، وهو ما لم يُرْضِ جوثرى الذى عقَّب على ذلك بقوله:

ينبغى أن يكون هناك اتساق فى هجاء أسماء الأعلام لراحة القارئ. إنه لأمر مربك مشتت أن يجد القارئ غير الخبير نفسه أمام Peitau وPoitou، أو Caersi وQuercy وTalhafer وTagliaferro(التى كنت لأترجمها "قاطع الحديد" بما أنها اسم تـدليل)، وventadorn وventador وAlfons وAmfos وMareuil وMarvoill لاسيما حين يظهر الهجاءان المختلفان فى الصفحة نفسها، واستخدام الأسماء الحديثة للمدن سيساعد القارئ غير المتخصص.

كان استخدام بلاكبرن للصور الهجائية المتعددة وسيلة لجعل النص يبدو قديمًا، وإبراز المسافة التاريخية التى تفصل القارئ عنه، أما جوثرى فقد فضل الاستخدام الشائع ("قاطع الحديد") والتقسيم الجغرافى الحديث كما يتضح هنا. ولم يتوقف نقد جوثرى عند حدود الشكليات، بل مس قلب مشروع بلاكبرن نفسه فلم تسلم منه القصائد التى لعبت الدور الأكبر فى تلك المنافسة الأوديبية التى وضع فيها بلاكبرن نفسه مع باوند، إذ اقترح جوثرى، مدفوعًا بحرصه على السلاسة، أن يحذف بلاكبرن القصيدة المستوحاة من ترجمة باوند للأنشودة الحربية التى كتبها دو بورن. قال جوثرى: "ربما أبدو شديد القسوة، ولكن هذه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها تبدو مصطنعة عقيمة عند مقارنتها بالأصل وبالقصيدة التى كتبها السيد باوند اعتمادًا على نفس النص". وحين وصل جوثرى إلى صفحة ١٣٥ من ذلك المخطوط الذى بلغت صفحاته ١٨٧ صفحة، كتب ملاحظة سريعة أعرب فيها عن استيائه من معجم بلاكبرن المختلط.ومن الجدير بالذكر أن جوثرى هنا يتحدث عن نفسه دائمًا كما لو كان لسان حال القارئ غير المتخصص غير الأكاديمى، ولكنه

فى الوقت نفسه يرفض أنواع الخطاب واللهجات الشعبية، خصوصًا التعبيرات العامية التى يستخدمها أبناء الطبقة العاملة، فى لفتة نخبوية واضحة، إذ يرتبط تشبع جوثرى باللهجة القياسية بحس بالتفوق الاجتماعى بدا جليًا واضحًا فى تعليقه على ترجمة أخرى.. ترجمة بلاكبرن لقصيدة كتبها برنارت دو فنتادورن، والتزم فيها بلاكبرن بخطابه المختلط كالعادة:

Narcissus at the spring, I kill

this human self.

Really, though, without hope, over the ladies;

Never again trust myself to them

I used to defend them

but now

I'm clearing out, leaving town, quit

Not one of them helps me against her

who destroys and confounds me,

fear and disbelieve all of them

all the same cut.

(بلاكبرن، ١٩٥٨، ص ٤٧).

أما جوثرى فقد رأى أن استخدام التعبيرات الدارجة فيه انتقاص من شأن ذلك النص الذى كان عنده ذا نبرة راقية ولغة لائقة صحيحة، وأرستقراطية واضحة، فهو يقول: "يبدو هذا رخيصًا، كأنه معارضة ساخرة مبتذلة لبرنارت"، وخص جوثرى بالذكر استخدام بلاكبرن كلمة hell (بمعنى تبًّا أو اللعنة)، إذ بدت له انحرافًا عن الصورة النخبوية للتروبادوريين: "لا تتفق هذه الكلمة ومزاج التروبادوريين، ولكنها ربما أكثر حداثة من Alas"، فقد آمن جوثرى بوجه عام أن استخدام أنواع هامشية من الخطاب هو تلويث للنصوص ذات المكانة، لذا فقد فضل اللهجة الإنجليزية القياسية وقيد استخدام المهجور اللغوى، فلا يصح عنده استخدام

لفظة قديمة إلا إذا بدت غير مُقْحَمة، وبدت فى الوقت نفسه متسقة مع بقية الاستخدامات القديمة.

وحتمًا استفزت أكثر ترجمات بلاكبرن تجريبيةً جوثرى فبذل كل جهده فى تقريبها، إذ راجع جوثرى تلك الترجمات بشكل يضمن السلاسة، بل وأيضًا حذف النقد السياسى الساخر الذى كان من آثار المعجم المختلط كما رأينا، فحينما اقترب بلاكبرن بترجمته لقصيدة برتران دو بورن من القضايا الاجتماعية المعاصرة بتصويره الفارس الإقطاعى كمقاول برجوازى، أعرب جوثرى عن استيائه مما يُحْدثه المعجم المتعدد اللغات من تأثير غريب:

إذا كان بلاكبرن يستخدم الكثير من المغالطات التاريخية فيقحم الحديث على القديم، فلم يستخدم targe بدلاً من shield؟ إنها قافية لا تتكرر فى أى موضع آخر فى القصيدة، وبما أنها غير متسقة لذا فمن الأفضل حذفها كليةً. ولكن إذا كان ولا بد من وجود قافية (مع العلم بأن targe وgarage ليست بالقافية المُرْضية على الإطلاق)، فلماذا لا تستخدم shield وfield؟ مسألة الجراج هذه سيئة من كل الأوجه. إذا كان لابد للبروفنسالية targa أن تصير targe فلم لا تستخدم at large كقافية؟

تدل تلك الكلمات على أن جوثرى قد أدرك ما كان بلاكبرن يفعله بالعَرُوض، أدرك ما هدف إليه من استخدام النظم الحر غير متسق القوافى (من خلال الجناس الاستهلالى وأشباه القوافى) لما له من قدرة على إظهار القيمة الموسيقية للنص البروفنسالى، ولكن جوثرى ظل على عدم تقبله لخطاب بلاكبرن المختلط، فاستخدام targe وgarage كقافية وما فى ذلك من تَخطٍّ للحدود الفاصلة بين اللغات والثقافات والحقَب التاريخية يبدد أوهام الشفافية وحضور الكاتب الأصلى، ويجذب الانتباه إلى النُظُم المتعددة التى تشكل أية ترجمة إلى الإنجليزية تهدف إلى أن يكون لها هدف سياسى ثقافى، إذ يوضح رد جوثرى أن ترجمة بلاكبرن كانت إلى حد ما ضحية سيادة قيم أدبية معينة فى فترة الحرب الباردة داخل الأكاديمية وخارجها، قيم نخبوية فى إقصائها لأنواع الخطاب الثقافى الهامشية ورجعية فى رفضها للأهداف الديمقراطية التى أعطت الحياة لمشروع بلاكبرن الحداثى.

بعد ما حدث تطورت كتابات بلاكبرن تطورات مختلفة كان بعضها استجابة لتقرير جوثرى، وكان معظمها استمرارًا لما أنجزه كشاعر ومترجم حدائى، وإن كان فى اتجاهات مختلفة، فلا شك أن علاقة بلاكبرن بالشعر البروفنسالى قد تغيرت، إذ يبدو عمق تأثير جوثرى عليه فى الصورة النهائية للترجمات، والتى أخذ فيها بلاكبرن بالكثير من اقتراحات جوثرى رغم تعارضها مع نزعته التجريبية الحداثية.ففى مواضع كثيرة استجاب بلاكبرن لما نصح به جوثرى من استخدام الإنجليزية القياسية، فاستبدل night بـ nite، وغيَّر like إلى as مما أضفى على التعبير العامى like they say طبيعة رسمية، وهو بالضبط ما أراده جوثرى (بلاكبرن١٩٥٨، ص٣٢، ١٩٨٦، ص٤٦ – ٤٧)، أو بالأحرى ما ألقاه جوثرى فى قلب بلاكبرن من رعب حيال الغرائب النحوية حين قال إن "استخدام like بدلاً من as هنا سيجعل جويليم يتقلب فى قبره، إنها تملؤنى برعب غريب"، كما تخلى بلاكبرن أيضًا عن قافية targe وgarage التى استهجنها جوثرى بشدة كما رأينا، واستخدم بدلاً منها shield وfield التى نصح بها جوثرى (بلاكبرن ١٩٨٦، ص١٦٤).

غير أن بلاكبرن لم يُخْضِع النحو والألفاظ للكثير من التعديلات، بل بدلاً من ذلك زاد عدد الترجمات إذ ضم أربعة أخرى من قصائد ماركابرو الساخرة مما تتطلب قدرًا أكبر من الإشارات البذيئة، كما أضاف حواشى شملت بعض المعلومات التى رأى جوثرى وجوب إيرادها، فعلّق على اختلاف الصور الهجائية كاشفًا عن الاتجاهات المتعارضة، إلى حد ما، التى رسمت ملامح تلك النسخة النهائية للترجمة، والمتمثلة فى احترام للبعد التاريخى لترجمته يتعارض مع اهتمامه المفرط بالعروض وقبوله الجزئى لدعوة جوثرى إلى هجاء حديث متسق. كما أن الحاشية التى يوردها بلاكبرن تشير صراحةً إلى تقرير جوثرى، يقول بلاكبرن فى إحدى الحواشى:

Mareuil: أستخدم هنا الهجاء الفرنسى الحديث للاسم كى أجعل اسم ذلك المكان يبدو طبيعيًا للقارئ. فى المخطوطات نجد marueill وmaruoill وmaroill وmiroilh وmeruoill وmeruei وmarvoill وmaruelh وmiroilh وmiroill. ويرجع بعض هذه الصور المختلفة إلى أخطاء ارتكبها النسّاخ،

لكنها تعكس أيضًا الاختلافات الطفيفة فى النطق بين منطقة وأخرى. ... ما أريد أن أقوله هنا هو أنه لا الهجاء ولا النطق كان موحدًا حينئذ. فى القصائد بوجه خاص أستخدم الصورة الهجائية التى ترتاح لها أذنى. فهنا مثلاً أستخدم Anfos كاسم لملك أراجون، والذى يُكتب وينطق أيضًا Amfos وAlfons – ولا أذكر أننى استخدمت الاسم الفرنسى Alphonse على الإطلاق.

(بلاكبرن١٩٨٦، ص٢٨٥).

وقد أدت قصة بلاكبرن مع النشر والناشرين والتى أدت إلى نفى ترجماته إلى هامش الثقافة الأدبية الأمريكية وجعلتها متاحة فقط فى مجلات محدودة التداول ونسخ محدودة من الكتب، إلى تحجيم أثر ما فعله فيها المترجم من تغريب لا شك، فهى لم تكن مصدر إلهام لأى مترجم أو مُنظِّر على الإطلاق، ما عدا بلاكبرن نفسه طبعًا (ستيرجيون١٩٩٠). فطوال الستينيات كانت تلك الترجمات حقلاً للتجريب العروضى بالنسبة لبلاكبرن، فقد درس مفهوم تشارلز أولسون لما يسميه "الشعر الإسقاطى" الذى فيه "يسجل الشاعر ما اكتسبته أذنه وضغوطه التنفسية" (ألين١٩٦٠، ص٣٩٣). كان أولسون يقول إن ذلك النوع من العروض يتفق ونبذ الحداثيين للبحر الخماسى التقليدى ("تجارب كَمنْجز وباوند ووليمز")، ولكن ما جعله ممكنًا هو الآلة الكاتبة وحدها، والتى، بسبب صرامتها فى تحديد المسافات والفراغات بين الكلمات، يمكنها إخراج القصيدة "كتفريغ كتابى للمنطوق الصوتى، أو كمخطوط كتابى للأصوات المنطوقة" (المصدر نفسه)، وهو ما فعله بلاكبرن، ففى المقابلة التى أُجريت معه فى "فصلية نيويورك" أوضح أنه يرى شكل القصيدة وتنظيمها على الورقة كتدوين للأداء: "يحقق الترقين الكثير مما تحققه المسافات بين الكلمات، أى أنه يبين طول الوقفات" (باكارد ١٩٨٧، ص١١).

عكست تنقيحات بلاكبرن للنصوص البروفنسالية بعد قصته مع جوثرى اهتمامًا أكبر بالسمات الشكلية للقصائد، كالترقين ونهايات الأبيات والمسافات. وأحيانًا كان لذلك آثار مهمة كما هو الحال فى الأبيات التالية، وهى بداية إحدى ترجماته لماركابرو، إذ يطور بلاكبرن الوجه الأيقونى للعروض فيجعل العروض نفسه يحاكى صورة سقوط الورقة.كان شكل القصيدة عام ١٩٥٨ كالتالى:

When the leaf spins

its staying power

gone,

twists off,

falls

spinning

down through the branches from top limbs whence

wind has torn it,

I watch.

It is a sign

the icy storm that's brewing's better

than grumbling and meandering summer

congesting us with hates and whoring

أما فى عام ١٩٨٦، فقد بدت كالتالى:

When the leaf spins

its staying power

gone,

twists off,

falls

spinning

down through the branches

from top limbs from

which the wind has

torn it, I

watch.

It is a sign.

the icy storm that's brewing's better

than grumbling and meandering summer

congesting us with hates and whoring.

(بلاكبرن، ١٩٨٦، ص ٤٣).

فى النسخة النهائية تخلى بلاكبرن عن اللفظة القديمة whence ولكنه استعاض عنها بتركيب نحوى تكرارى يوحى، أكثر منها، "بدوران" ورقة الشجر (from top limbs from/ which the wind has)، وقد بلغ التجريب العروضى قمته فى أخريات قصائد بلاكبرن، "المذكرات" (١٩٦٧ – ١٩٧١) التى تُعد سيرة ذاتية للشاعر. كان النظم فى تلك القصائد متعدد الإيقاعات، غنائيًا وخشنًا، يشبه المحادثات، وأيقونيًا عاطفيًا بشكل هادئ، وفيه شىء من المعارضة، غير أنه كان أيضًا ابتكاريًا، متناغمًا مع موسيقى تأملية، متعدد الأنظمة الشعرية:

Seaplane going over, going

somewhere over

head, the blue really re –

flected in this sea

(بلاكبرن، ١٩٨٥، ص ٥٧٢).

The end of a distance come

so early in the morning

where the eye stops,

flames

running o there tongues up thru

along the roof tree of

down the coping of

that church in Harlem

(المصدر نفسه، ص ٥٥٥).

The wind blowth

snow fallth

branches whip in the wind

down, rise, forth and back

drifts, groweth summat

it's going to take us two days at least to

shovel out off this one, of to Buf – falo, o

March, after all, spring

cometh.

(المصدر نفسه، ص ٦١٣).

كانت "المذكرات" أساس مشروع يقوم على فكرة الفردية، فهى مذكرات شعرية لسنوات بلاكبرن الأخيرة التى قضاها مرتحلاً بين أوروبا وأمريكا مع زوجته جوان وابنه كارلوس، والتى عانى فيها من المراحل الأخيرة لسرطان المِرِّىء. غير أن تجريب بلاكبرن العروضى يضفى على كل هذا شخصية لا فردية بدفعه النظم نحو حدود أكثر اختلاطًا، مستخدمًا الإيقاع والترقين وطريقة الطباعة لإبراز التناصّ وتلافى أو مراوغة وحدة الصوت المتكلم؛ بجعله مهدًا لمعاجم متنوعة ونظم شعرية ثقافية متعددة وانتماءات اجتماعية مختلفة يجعلها مجرد وجودها إلى جوار بعضها البعض تشكك فى بعضها البعض.

كما كان المشروع البروفنسالى مصدرًا لكثير من الشخصيات والموضـــوعات التى استخدمها بلاكبرن فى قصائده. كان بعض تلك الشخـــصيات والموضـــوعات استمرارًا للنقد الاجتماعى الذى حمّل به بلاكبرن معجم ترجماته من حين إلى آخر، فهو يقتبس ترجمته التالية لقصيدة كتبها دى بواتو:

In the new season
when the woods burgeon
and birds
sing out the first stave of new song,
time then that a man take the softest joy of her
who is most to his liking

(بلاكبرن، ١٩٥٨، ص ١٣).

فى قصيدة عاصرت إخراج مخطوطات الترجمات، هى "تأملات فى الـــ ب. م. ت." يقول فيها:

Here, at the beginning of a new season
before the new leaves burgeon,
on either side of the Eastern Parkway station
near the Botanical gardens
they burn trash on the embankment, laying
barer than ever our sad, civilized refuse.

one coffee can without a lid
one empty pint of White Star, the label
faded by rain
one empty beer – can

two empty Schenliy bottles

one empty condom, seen from

one nearly empty train

empty

(بلاكبرن، ١٩٥٨، ص ١٤١).

فباقتباسه لتلك الأبيات يستغل بلاكبرن الموتيفة التروبادورية فى الطعن فى الرأسمالية الاستهلاكية، وذلك بوضع استحضاره (ذى السمة الغنائية) للربيع جنبًا إلى جنب مع قائمة مفصلة من "المُهْمَلات" التى يراها من قطار الأنفاق فى نيويورك. ويُبرِز التصوير المثالى للنزعة الجنسية البشرية باعتبارها إحدى المباهج الفطرية ما للممارسات الجنسية المعاصرة من واقعية قذرة، تلك الممارسات التى تبدو أقل "تحضرًا" وأكثر "فقرًا" عاطفيًا حتى فى إيحائها بأن الشعر التروبادورى نفسه مشتبه فيه، أو هو تعتيم على الظروف والعواقب المادية للجنس.

(٦)أشكال بديلة للترجمة الحداثية

وقد أثرت تجربة بلاكبرن مع الترجمة البروفنسالية فى ترجماته الأخرى، رغم اختلاف النتيجة كثيرًا هذه المرة. فنظرًا لعدم نشر الترجمات البروفنسالية حوّل بلاكبرن اهتمامه إلى كُتّاب أمريكا اللاتينية، ولاسيما الكاتب الأرجنتينى "خوليو كورتازار". ففى عام ١٩٥٩، وقّع بلاكبرن عقدًا مع كورتازار صار بموجبه "الممثل الرسمى الوحيد للكاتب الأرجنتينى فى جميع أنحاء العالم عدا فرنسا وألمانيا وإيطاليا والدول الناطقة بالإسبانية" [١٠]، فتولى بلاكبرن، نيابةً عن كورتازار، التفاوض بشأن نشر ترجمتين إنجليزيتين لروايتين من روايات كورتازار، هما: "الفائزون" التى ترجمها إلين كيريجن عام ١٩٦٥ و"الحجلة" التى ترجمها جريجورى راباسًا عام ١٩٦٦. وفى أواخر الستينيات، شرع بلاكبرن فى ترجمة قصائد كورتازار وقصصه القصيرة توطئةً لنشرها فى المجلات أغلب الأمر. وفى عام ١٩٦٧، صدرت القصص القصيرة المترجمة فى كتاب بعنوان: "نهاية اللعبة"، ثم ترجم بلاكبرن مجموعة أخرى من أعمال كورتازار النثرية

القصيرة، مثل "رونبيوس وفاماس" (١٩٦٩)، وكان من المقرر كذلك أن يترجم بلاكبرن مجموعة كورتازار القصصية المسماة "الكل يشعلون النار" (١٩٧٣) غير أن تدهور حالته الصحية حال دون إتمام ذلك المشروع. كانت ترجمات بلاكبرن لأعمال كورتازار استكمالاً لذلك المشوار الذى بدأته الترجمات التروبادورية، غير أن ترجمات كورتازار كانت أكثر تمردًا، وأقوى أثرًا فى تشكيكها فى المعايير الأدبية الإنجليزية بل وتغييرها.

كان بلاكبرن، وغيره من مترجمى وناشرى أعمال كورتازار، يهدفون إلى إثراء الفن القصصى بإدخال سمة مهمة ميزت الفن القصصى اللاتينى آنئذٍ عليه، فقد قام القَصص اللاتينى على استراتيجيات تجريبية تتحدى الواقعية التى سادت نظيريه فى أمريكا وبريطانيا، وقد بدأ التيار اللاتينى التجريبى فى السَّرَيان فى الإنجليزية منذ الخمسينيات، حين ظهرت ترجمات أعمال خورخى لويس بورخيس فى المجلات والمجموعات القصصية المتنوعة (انظر: ليفين٢٠٠٥)، وكان أول أعمال بورخيس التى صدرت فى صورة كتاب مستقل هو "فيكونيس" (١٩٦٢) التى ترجمها الكثير من الأدباء البريطانيين والأمريكيين. بعد سنوات قلائل بدأ نقاد ترجمات كورتازار يربطون بين هذا الكاتب وبين "ابن بلده" بورخيس، وهكذا وجد الاثنان طريقهما إلى تيار الحداثة القصصى الأوروبى واحتلا مكانيهما بين فرانز كافكا وإيتالو سفيفو وجونتر جراس وروب ــ جريليه وبوتور وساروت[١١]. كان القَصص الأمريكى والبريطانى المعاصر واقعيًا فى أغلبه فى ذلك الوقت، أما الأعمال التجريبية، على قلتها، فقد تميزت بالإبهام والإلغاز الشديدين، كما هو الحال عند بارنز وبيكيت وفلان أوبراين ووليم بوروز ووليم جاديس وطوماس بنتشون، أو وجدت طريقها إلى أنواع أدبية ذات شعبية مثل روايات الرعب والخيال العلمى، وهو ما يبدو فى قائمة الكتب الأكثر مبيعًا التى نشرتها النيويورك تايمز فى التاسع من يوليو عام ١٩٦٧، أى فى نفس العدد الذى تناول "نهاية اللعبة" بالنقد والتحليل. ضمت القائمة مجموعة منوعة من الروايات الواقعية (كان من بينها بعض الروايات التاريخية) بأقلام كُتَّاب مثل جيمس جونز وجور فيدال وإليا كازان وبوتوك وإرفنج والاس ولويس أوكينكلوس.كان الاستثناء الوحيد فى القائمة هو الرواية القوطية المسماة "وليد روزمارى" بقلم آيرا ليفن.

.كان نجاح كورتازار وبورخيس فى ثقافات الإنجليزية نجاحًا تجاريًا ونقديًا فى نفس الوقت، وكان مرجعه أساسًا كثرة ما كتبه النقاد فى مديح أعمالهما، وكذا دعم دور نشر تجارية (مثل جروف وبانثيون واتجاهات جديدة)، وصدور نسخ مدعومة من أعمالهما عن مركز العلاقات الدولية الأمريكى، وهو مؤسسة ثقافية قامت على الدعم المالى لجهات غير حكومية (روستانو١٩٩٧). كان رد الفعل تجاه ترجمات أعمال الكاتبين رائعًا؛ حتى إن ترجمة راباسا لرواية "الحجلة" فازت بجائزة الكُتَّاب القومية عام ١٩٦٦. وفى خلال ستة الأشهر الأولى من صدورها باعت رواية "الفائزون" ٨١٩٥ نسخة من الطبعة الفاخرة، وفى خلال خمسة أشهر باعت "الحجلة" ٦٩٦٥ نسخة، كما أُعيدت طباعة كلتا الترجمتين بسرعة فى هيئة طبعات شعبية. وتناول النقاد فى بريطانيا وأمريكا ترجمة بلاكبرن "نهاية اللعبة" (١٩٦٧) فى ما يقارب العشرين مقالاً أظهرت جميعها أشد الحماس للترجمة، كما ظهرت مختارات من قصصها فى صحيفة النيويوركر ومجلة فوج، وبيعت حوالى ٣١٥٩ نسخة من الطبعة الفاخرة خلال ثلاثة أشهر من صدورها، كما ظهر عدد من قصصها فى المختارات الأدبية التى صدرت بعد سنوات قليلة من النشر. وبحلول عام ١٩٧٤، كانت تلك المجموعة القصصية المترجمة قد أُعيدت طباعتها أربع مرات فى هيئة طبعات شعبية نشرتها ماكميلان التى منحتها اسمًا جديدًا هو "الانفجار"؛ لتفيد بذلك من الدعاية لفيلم مايكل أنجلو أنتونينى الذى استوحاه من إحدى قصص كورتازار عام ١٩٦٧.

وهكذا، فإن التدخل الثقافى الذى فشل بلاكبرن فى تحقيقه من خلال ترجماته البروفنسالية قد تحقق فى ترجماته لكورتازار، أى من خلال نوع أدبى مختلف، ولغة حديثة، وكاتب معاصر. ولا شك أن ما حققه أدب أمريكا اللاتينية المترجَم من نجاح خلال الستينيات قد غير تقاليد الأدب الأجنبى فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية، ليس فقط من خلال تقديمه نصوصًا جديدة وكُتَّابًا جُدُدًا، ولكن أيضًا من خلال إقراره استراتيجيات تجريبية نقضت ما قامت عليه الواقعية الكلاسيكية من أفكار وافتراضات، سواء كانت تلك الأفكار والافتراضات نظرية (كالفردية والمعرفية التجريبية) أو إيديولوجية (كالإنسانية الليبرالية)، كما أدى الأدب اللاتينى المترجم إلى زيادة التجريب فى مجال الرواية على أساس حداثى، كما هو الحال

فى أعمال كتاب مثل دونالد بارثيلم وكريستين بروك روز وأنجيلا كارتر وروبرت كوفر وإى دافنبورت وآخرين. وقد واصل بلاكبرن فى تجربته مع كورتازار ما بدأه مع البروفنساليين، فقد سلط الضوء على أدب أجنبى كان هامشيًا فى ذلك الوقت فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية؛ وذلك حتى يحقق ذلك الأدب التغيير الثقافى المنشود بالتشكيك فى القيم الأدبية السائدة، كالواقعية والفردية البرجوازية، ويؤثر فى طريقة نمو الآداب الأنجلوفونية الجديدة. ولم يتوقف بلاكبرن عند حد اختيار نصوص هامشية أيضًا هذه المرة، وإنما عمد أيضًا إلى الاختيارات اللفظية الغريبة والتغريبية.

أكثر ما يلفت الانتباه فى الترجمات التى دعمت تَبوُّءَ أدب أمريكا اللاتينية القصصى مكانته فى الإنجليزية ذلك القدر الكبير من السلاسة الذى ميزها، فقد وسع بلاكبرن نطاق الخطاب الشفاف الذى استمر فى السيطرة على الترجمة إلى الإنجليزية بأن جعل الاستخدام اللغوى القياسى مفتوحًا أمام الاستخدامات اللغوية غير القياسية. وجدير بالذكر هنا أن ترجمات بلا كبرن قامت على سلاسة تؤكد وهم الشفافية واستحضار صوت موحد ووضع القارئ فى موقع محدد يفهم منه الأحداث، غير أن ذلك قد زاد من حدة تجريب كورتازار القائم على انقسامات تطرد القارئ من موقعه المحدد وتشجع على الشك الواعى فى وهم الواقعية. فقد أقر ناقد مجلة "كِتاب وكُتَّاب" البريطانية بما لاختيار بلاكبرن لكورتازار من أثر تغريبى، فقال عن كورتازار إن "عالمه عالم غريب، عالم غير مألوف لمعظم الناس على ما أظن"، غير أنه قد شعر أيضًا بأن سلاسة ترجمات بلاكبرن كان لها دورها الفعال فى نقل تلك الغرابة:

> جاهلاً تمامًا بما سوف أواجه، أمسكت بذلك الكتاب ذى الغلاف البنفسجى اللون وفتحته، وفى لحظة وجدت نفسى فى الجانب الآخر من المرآة. من أين أبدأ الحديث عن ذلك الكتاب المبهر؟ ربما يجدر البدء من قيام بلاكبرن بترجمة ما كتبه كورتازار إلى إنجليزية مرنة مبهرة، تتميز صورها المجازية بدقَّة وحدَّة تشبه دقة وحدة لَكْمة يتلقاها المرء فى معدته.

(ستبز ١٩٦٨، ص٢٦).

ووصف ناقد مجلة "الأمة" اعتماد بلاكبرن على الاستخدام اللغوى الشائع المعاصر، ولكنه أشار أيضًا إلى استعاراته من اللغات الأجنبية، والتى رأى الناقد أنها تضع حجر الأساس للتجديد فى القص الإنجليزى، فهو يقول:

ترجمة بلاكبرن عامية كما ينبغى، أنيقة وبليغة ومنكهة بقدر من العبارات الإسبانية والفرنسية، قدر محدد يعطى الكتاب طعمه. فى هذا الوقت الذى نحتاج فيه بشدة إلى إرساء قواعد فن قصصى أكثر تحررًا تبرز أهمية كورتازار واستحالة الاستغناء عنه.

(سترن ١٩٦٧، ص٢٤٨).

المعنى الدقيق لهذا الكلام هو استحالة الاستغناء عن ترجمة بلاكبرن، غير أنه فى ظل سيادة نظام الشفافية، الذى من شِيَمه إخفاء المترجم، فإنه حتى حين يمتدح الناقد المترجم ويسميه صراحةً فإنه يميل إلى نسبة العمل إلى الكاتب الأجنبى.

لا شك أن ترجمة بلاكبرن كانت حرةً فى بعض أجزائها، فهى تبتعد فى بعض المواضع عن نصوص كورتازار، وتدمغها بقيم لغوية وثقافية مختلفة بحيث تُحمِّلها بتأثيرات لا معنى لها ولا فاعلية إلا فى إطار الإنجليزية، وهو ما تكشف عنه النظرة الفاحصة إلى تحركات بلاكبرن. "استمرارية الحدائق" هى إحدى قصص مجموعة "نهاية اللعبة" التى تحمل الملامح المميزة لتلك المجموعة، فهى تتنقل بين حكايتين واقعيتين بلا فصل بينهما ثم تثير فى النهاية شكًا ميتافيزيقيًا بحيث يصير من الصعب تمييز الحقيقة من الخيال. تدور القصة حول رجل أعمال يجلس فى مقعده الأثير بضيعته الريفية ليقرأ رواية عن زوجة خائنة تخطط مع عشيقها لقتل زوجها، وحين توشك الجريمة على الوقوع يتضح أن الضحية هو رجل الأعمال الجالس فى مقعده منذ البداية، وهكذا فقرب نقطة الذروة النهائية يبدو قارئ الرواية، والذى بدا حقيقيًا طوال الوقت، كشخصية من شخصيات الرواية، كما يتضح فجأة أن شخوص الرواية حقيقيون إذ ينهون حياة القارئ.

يضع كورتازار قارئ الإسبانية فى هذه الأحجية بالإيحاء أولاً بأن منظور رجل الأعمال هو المنظور الذى تُروى منه الأحداث ثم الانتقال فجأة إلى منظور العاشقين، وتأتى النهاية المفاجئة كصدمة، لا لأن القصة تنتهى لحظة وقوع

الجريمة وحسب بل لأن القارئ كان طوال الوقت ينظر إلى القصة من خلال عينى الضحية مفترضًا أنها الحقيقة.

تقوم ترجمة بلاكبرن السلسة على نفس طريقة ترتيب المواقع التى يتبعها الأصل وتعتمد فى ذلك على اتساق الضمائر المستخدمة فى السرد. ففى البداية نجد بلاكبرن يستخدم ضمير الغائب فى كل جملة فيحافظ بذلك على التمييز الواقعى بين عالم رجل الأعمال (الحقيقى حتى هذه اللحظة) وعالم الخيال أو عالم الرواية التى يُفترض أن الرجل يقرؤها، وهو ما يجعل منظور رجل الأعمال هو المنظور الوحيد. يقول بلاكبرن:

He had begun to read the novel a few days before. He had put it down because of some urgent business conferences, opened it again on his way back to the estate by rain; he had permitted himself a slowly growing interest in the plot, in the characterizations. That afternoon, after writing a letter giving his power of attorney and discussing a matter of joint ownership with the manager of estate, he returned to the book in the tranquility of his study which looked out upon the park with its oaks. Sprawled in his favorite armchair, its back toward the door – even the possibility of an its back toward the door – even the possibility of an intrusion would have irritated him, had he thought of it – he let his left hand caress repeatedly the green velvet upholstery and set to reading the final chapters.

(كورتازار، ١٩٦٧، ص٦٣).

تعكس ترجمة بلاكبرن كل الخصائص المميزة للسلاسة السائدة، فالتراكيب النحوية مستقيمة متسلسلة تسلسلاً خطيًا، والمعنى أحادى، والاستخدام اللغوى قياسى بشكل لا يدع مجالاً للشك فى أن "هو" المذكور فى تلك الفقرة يحتل الموقع الذى يجعل الأحداث مفهومةً والوصف صادقًا والمكان حقيقيًا. كما تقترب الإنجليزية كثيرًا من الأصل الإسبانى، فيما عدا انحراف واحد له دلالته، هو تلك الجملة الاعتراضية فى آخر الفقرة (even the possibility of an intrusion would have

irritated him, had he thought of it)، أو: كان احتمال اقتحام أحدهم خلوته أمـرًا مزعجًا، لو أنه قد فكر فيه مجرد تفكير). ففى النص الأصلى يقول كورتازار:

de espaladas a la puerta que la hubiera molestado coma una irritante posibilidad de intrusions (أو: كان ظهره للباب وهو ما كان يزعجه، تمامًا كما يزعجه احتمال اقتحام أحدهم لخلوته) ولتعديل بلاكبرن وجهان: فمن جهة تلمِّح الترجمة بما يصرح به الأصل، وهو أن الباب مصدر إزعاج ومضايقات محتمل، ومن جهة أخرى فإضافة الإشارة الجانبية had he thought of it ، تصرِّح بما يلمح به الأصل (فلكى يتضايق الرجل لا بد أن يكون على علم بأن الاقتحام أمر محتمل). قيمة ذلك التعديل هو أنه ينقلنا إلى وجهة نظر أخرى، وجهة نظر الكاتب العالم بكل شيء (أو وعى آخر يمكنه التفكير فى تلك الاحتمالية)، فالترجمة تعترف للحظة بأن "الهو" ليس إلا شخصية فى نص كورتازار، الذى هو قصة خيالية فى إدراك الكاتب، وهو ما ينقض الوهم الواقعى الذى تخلقه الجمل السابقة. تتضمن ترجمة بلاكبرن السلسة الكثير من التحسين الأسلوبى الذى يبدو هنا حتى فى تلك المراجعة الدقيقة للنص، تلك الإضافة التى تنسجم مع تكنيك كورتازار.

وتجعل اختيارات بلاكبرن ذلك الأخير يبدو كما لو كان يعزز وهم الواقعية حين ينتقل النص نقلة أخرى مفاجئة غير مُعلَنة إلى وصف الرواية، تضع القارئ فى موقع العاشقين وتمحو الخط الفاصل بين الخيال والواقع. ولكنه حينئذ، وفى متابعة دقيقة للنص الإسبانى، يتراجع عن ذلك باستخدام مصطلحات أدبية فى وصف الرواية (مثل dialogue التى يستخدمها كترجمة لـdiálogo وpages كترجمة لـ páginas)، وبالإشارة الضمنية إلى رجل الأعمال القارئ (one felt/se sentia):

> The woman arrived, first apprehensive; now the lover came in, his face cut by the backlash of a branch. Admirably, she stanched the blood with her kisses, but he rebuffed her caresses, he had not come to perform again the ceremonies of a secret passion, protected by a world of dry leaves and furtive paths through the forest. The dagger warmed itself against his chest, and underneath liberty bounded, hidden close.

A lustful, panting dialogue raced down the pages like a rivulet of snakes, and one felt it had all been decided from eternity.

(كورتازار، ١٩٦٧، ص٦٤).

مرةً ثانيةً تتضمن اختيارات المترجم انحرافات موحية عن الأصل، فهو يزيد من شبه الترجمة بالواقع بإضافة المزيد من التفاصيل الدقيقة، مثل عبارة through the forest (عبر الغابة) التى لا يتضمنها النص الإسبانى (وفى فقرة أخرى يضيف عبارة "leading in the opposite direction" أو المؤدى إلى الاتجاه المعاكس إلى On the path أو على الممر) (١٩٦٧، ص٦٥)، وفى الوقت نفسه يضخم العناصر الميلودرامية للمشهد، فيستخدم lustful, panting (أو شهوانى ولاهث) فى ترجمة كلمة واحدة هى anhelante (مشتاق) ويستخدم raced (تسارع) كترجمة لـ corria بدلاً من جرى، الأكثر مباشرةً. كما يضيف إضافتين أخريين لهما نفس التأثير التضخيمى، هما: unforeseen (أو غير مُتنبَّأ به) فى جملة Nada habìba sido alvidado: cortadas, azares, possible errors التى يترجمها كالتالى: Nothing had been forgotten: alibis, unforeseen hazards, possible mistakes (كورتازار ١٩٦٧، ص٦٥/١٩٦٤، ص١٠). وكذلك يضيف flying فى جملة he turned for a moment to watch her running, her hair loosened and flying (وأصلها: él se volvió un instante para verla corer con pelo suelto (كورتازار١٩٦٧، ص٦٦/١٩٦٤، ص١٠)).

يعزز معجم بلاكبرن الميلودرامى وهم الواقعية، ويجعل القصة أكثر إثارة و"يحيك" القارئ بإحكام فى موقع العاشقين، ولكنه أيضًا يربط القصة بواحد من الأنواع الأدبية ذات الشعبية، وهو الرومانسات الملتهبة، مشجعًا القارئ على التشكك فى الوهمية الواقعية التى تسود القَصص الأنجلوفونى، خصوصًا فى الروايات الأكثر مبيعًا. يتحدى نص كورتازار الأشكال الثقافية التى تقوم على فكرة الفِردية، كالواقعية، بالإيحاء بأن الذاتية الإنسانية لا تخلق نفسها ولا تتحكم فى نفسها، ولكنها تُبنى فى القصص بما فى ذلك الأنواع الشعبية، وهذا، بالإضافة إلى حقيقة أن البطل هو رجل أعمال يتضح أنه محض خيال، هو استكمال لنقد القيم البرجوازية، الاقتصادية والثقافية، الذى يشيع عند بلاكبرن.

إن اللحظات المهمة التى تعرضنا لها فى حياة بلاكبرن المهنية توحى بأن عمله كمترجم يتوافق بشدة مع موقفه الثقافى. فقد اتبع التجديد الحداثى الذى وضعه باوند والذى همَّشه نظام السلاسة السائد فى الترجمة الإنجليزية، ذلك التجديد الذى قام على خطاب مختلط أشد الاختلاط (هو مزيج غنى من المهجور اللغوى والعامية والاقتباسات والترقين والصور الهجائية غير "القياسية والتجريب العروضى) حال دون رؤية الترجمة وكأنها الأصل، وأكد استقلالها كنص أدبى فى لغة وثقافة مختلفة.كانت ممارسات بلاكبرن التجريبية تغريبية، فتحديها للسلاسة وغيرها من القيم الأمريكية المعاصرة (كالنقد الأكاديمى والنخبوية اللغوية واللياقة البرجوازية والواقعية والفردية) أتاح للترجمة تجسيد الاختلافات اللغوية والثقافية للنص الأدبى. غير أن بلاكبرن كان أيضًا يستغل تلك النصوص لتنفيذ برنامج عمله الثقافى الخاص فى بنائه لهويته ككاتب من خلال منافسة مع باوند، وفى التطوير العروضى والموضوعى لشعره، وفى تدخله السياسى المتمرد الذى وُضِع خصيصًا بحيث يتبنى رؤية دولية يسارية خلال الحرب الباردة، حين كانت سياسة أمريكا الخارجية الممثلة فى احتواء الخصوم الإيديولوجيين تؤدى إلى موجة قومية قوية استبعدت الاختلافات الثقافية.

كانت ترجمات بلاكبرن البروفنسالية تدخلاً فى ذلك الموقف، لكن ذلك الموقف أيضًا قيد تلك الترجمات وحجَّمها فجعلها عالقة بين ردة الفعل تجاه الحداثة فى منتصف القرن العشرين، التلقى الأكاديمى للنصوص الأدبية القديمة، والنخبوية التى تُسقِط من حسابها اللهجات والأنواع الخطابية غير القياسية. فحتى بعد عشرين سنة، عام ١٩٧٨، حين نُشرت تلك الترجمات أخيرًا عكس رد الفعل النقدى حيالها استمرارية تهميش الترجمات الحداثية، ففى النيويورك تايمز للنقد الأدبى كتب الناقد والمترجم الأكاديمى روبرت م. أدامز مقالاً بدا فيه واعيًا بتطور جماليات بلاكبرن الشعرية فى الترجمة، إذ قال: "كان بلاكبرن شاعرًا، لذا استجاب لما فى الأصل من شعرية" ولكنه انتقد "نهجه الأسلوبى الصريح، والذى هو فى جوهره لغة دارجة مُتكلَّفة استخدمها باوند قبله" ورأى أن ما قام به جورج إيكونومو من تحرير للنص لم يكن كافيًا من وجهة نظر أكاديمية: "فالمعلومات عن الفترة الزمنية وحياة الشعراء شحيحة ومشوشة بشكل غريب فى طريقة عرضها، وحين يورد المترجم

حاشية فإنه لا يضع فى النص أى شىء يشير إلى وجود تلك الحاشية" (أدامز ١٩٧٩، ص٣٦).

كان رد فعل بلاكبرن بعد ما حدث مع ماكميلان ليؤدى إلى مشروعات ترجمة لها نفس الأهداف الحداثية، ولكن مع آداب أجنبية أخرى وأنواع مختلفة من خطاب الترجمة، فباعتباره وكيلاً ومترجمًا لكورتازار بذل بلاكبرن جهده حتى يصير الأدب القصصى اللاتينى جزءًا من تقاليد الأدب الأجنبى المعتمد فى الإنجليزية، ولكى يحقق ذلك الإصلاح لجأ، كغيره من المترجمين، إلى شكل أشمل من السلاسة، فقبل بعض الألفاظ غير القياسية كالتعبيرات العامية، وفى الوقت نفسه صهر الأعمال القصصية التجريبية الهامشية فى بوتقة تأثير الشفافية الوهمى الذى ميز الواقعية السائدة. ويبين مشوار بلاكبرن كشاعر ومترجم أن ممارسات الترجمة تعتمد دومًا فى دلالتها وأهميتها على الفترة التاريخية التى تنتمى إليها. فقد تُرى تلك الممارسات على أنها تغريبية أو تقريبية، متمردة أو محافظة، فقط فى ضوء علاقتها بمواقف ثقافية معينة، أو لحظات معينة فى التلقى المتغير للآداب الأجنبية وطريقة الترتيب المتغيرة دومًا لقيم ثقافة التلقى.

وعليه، فسيكون من النافع تتبُّع مسار الترجمة الحداثية فى الولايات المتحدة خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، وهى فترة مهمة لما جرى فيها من تغيرات مؤثرة. فبوجه عام قلت ترجمات الشعراء الأمريكيين، بغض النظر عن الجماليات التى آمن بها هؤلاء، رغم أنه بالنظر إلى أهمية الترجمة للحداثة فى المراحل السابقة من القرن العشرين فقد ندر أن يعمد الأدباء الميالون إلى التجريب إلى الترجمة فى العقود المتأخرة. وشاع اعتبار الأدباء المنتمين، بشكل أو بآخر، إلى الحركة المسماة L=A=N=G=U=A=G=E (التى أخذت اسمها من المجلة التى أسسها تشارلز برنستين وبروس أندروز ولم يُكتب لها الاستمرار رغم تأثيرها القوى فى الفترة بين عامَىْ ١٩٧٨ و١٩٨٢) كآخر تطورات التقليد الحداثى فى الثقافة الأنجلوفونية (انظر: ميسيرللى ١٩٨٧، وبرلوف ١٩٨٥، وبارتليت١٩٨٦). غير أن الترجمة لم تكن أساسية بالنسبة لهم، فلم تَعْنِ لهم ما عنته للأجيال السابقة من الشعراء الحداثيين، ولم يترجم منهم سوى اثنين، هما: برنستين ولين هيجينيا

(انظر: كاديوت ١٩٩٠ ودراجموشينكو ١٩٩٠، ١٩٩٣). وقد تجاهل من ترجم من شعراء تلك الفترة النصوص القديمة وركزوا على النصوص الأجنبية التى تجسد الحداثة بوضوح، سواء من ناحية الشكل أو الموضوع، فلم يتكرر ذلك الاهتمام بالأدب الكلاسيكى الذى رأيناه عند باوند وهـ . د. وآل زوكوفسكى وبلاكبرن إلا فى مشروعات قليلة، مثل ترجمات دافنبورت العامية لبعض القصائد الغنائية اليونانية (١٩٦٤، ١٩٦٥، ١٩٨٠، والتى نُشرت مجمعة عام ١٩٩٥)، وإلياذة ديفيد ميلنك، تلك الترجمة الصوتية الغريبة التى حملت عنوان: "رجال فى آيدا" (١٩٨٣)، فكانت معظم الترجمات التى أنجزها الحداثيون فى ذلك الوقت هى ترجمات لأعمال كتاب ينتمون للقرن العشرين، أو لأعمال كان أهم ما يميزها هو نزوعها القوى إلى التغريب. كان من بين أهم الإنجازات ترجمات روزمارى وولدروب لإدموند جابيز كاتب النصوص الفلسفية التى تبدأ بـ "كتاب الأسئلة"(١٩٧٦)، والمجموعة التى أعدها كلايتون إشلمان وأنيت سميث لشعر إيميه سيزار السريالى (١٩٨٣)، وترجمة إليوت وينبرجر لقصيدة فنسنت هويدوبرو الطويلة "ألتازور" (١٩٨٨)، وترجمة جيروم روثنبرج وبيير جوريس لمختارات من أعمال الفنان التشكيلى كورت شفيتزر(١٩٩٣)، وقد نشرت هذه الترجماتِ دُورُ النشر الجامعية ودور نشر صغيرة، وهو ما يوضح أن الممارسات الحداثية، رغم أنها لم تصبح جزءًا من التيار السائد فى الثقافة الأدبية الأمريكية حتى وقتنا هذا، قد لاقت بعض القبول الذى افتقدته فى الخمسينيات والستينيات.

تزامن حصر المترجمين لاهتمامهم فى الأعمال الكتابة الأجنبية مع تقييد وتحجيم للقوة الإيديولوجية للترجمات، فمع فتور الحرب الباردة توارت تلك النزعة الدولية التى ألهمت بلاكبرن وحل محلها اهتمام بالشئون الداخلية الأمريكية، وعلاوةً على ذلك، فبعكس أسلافهم الحداثيين تجنب المترجمون تبنِّى الدعوة إلى قضايا كبرى فى ترجماتهم، كما أحجموا عن التركيز على الآثار الثقافية والاجتماعية لترجماتهم كما فعل بلاكبرن.

فلننظر مثلاً إلى ترجمة إشلمان وسميث لشعر سيزار. لم يكن إشلمان (الشاعر وأستاذ اللغة الفرنسية بمعهد كاليفورنيا للتكنولوجيا) هو "المسئول الأول"

(إشلمان٢٠٠٠، ص٢٠) عن المقدمة التى ركزت على كتابات سيزار فى سياق التقاليد الأدبية الفرنسية ووصفت المنهج الذى اتبعه المترجمان فى معالجة المشكلات اللغوية التى طرحتها النصوص. ولم تتناول تلك المقدمة حياة سيزار المهنية بالتحليل السياسى إلا فيما يخص علاقته بالحركة الزُّنجية، تلك الحركة التى قادها الكُتَّاب الفرانكفونيون السُّود كوسيلة من وسائل مقاومة السياسة الاستعمارية الفرنسية والقمع العرقى بوجه عام، ونشاطه كسياسى فى وطنه جزر المارتينيك التى كانت خاضعةً حينئذ للسيطرة الفرنسية. ولم يهتم المترجمان بما يمكن أن يكون للترجمة نفسها من أهداف سياسية. غير أنه فى أحد المواضع وصف المترجمان شعر سيزار بأنه "جزء من إعادة ترتيب الهوية فى القرن العشرين" (سيزار١٩٨٣، ص١٧)، وهو ما بدا تبريرًا ضمنيًا لقرارهما ترجمةَ أعمال ذلك الشاعر دون غيره، وقد ربط المترجمان سريالية سيزار برؤية الشاعر الأمريكى روبرت دنكان اليوتوبية، التى عبّر عنها لأول مرة فى مجلة "اليرقة" التى كان إشلمان يُصدرها. قال دنكان:

> كل ما أُقصى واستُبعد طويلاً يجب أن يعود. النساء، والعمال والأجنبى، والحيوانى، والنباتى، اللاواعى وغير المعروف، والإجرامى والفاشل، كل ما كان منبوذًا طريدًا متشردًا يجب أن يعود ويُعترَف به فى خلق ما نعتبر أنه "نحن".

(دنكان١٩٦٧، ص٧).

مكتبة
t.me/soramnqraa

وعليه، فيمكن أن نعتبر ترجمة هؤلاء المترجمين لشعر سيزار خطوةً تغريبية.. جَهْدًا لفتح أبواب تقاليد الآداب الأجنبية التى تتمسك بها الثقافات الأنجلوفونية أمام الهامشى، خصوصًا ذلك الهامشى الذى يعانى من القمع العرقى والاستعمار، ومن ثَمَّ إعادة ترتيب الهويات الثقافية الأنجلوفونية على أساس نوع مختلف من الحداثة، أوروبى ولكن ذى اتجاه أفريقى أيضًا هو حركة سيزار الزنجية السريالية. غير أنه حين استرجع إشلمان فى وقت لاحق الدافع وراء ترجماته لشعر سيزار كان واضحًا أن مفهوم دنكان "للتماهى مع الكون" (المصدر) قد قُلِّص واختُزِل ووضع فى قالب محلى. يقول إشلمان:

فى عام ١٩٧٧، تلقيت منحة "فنانين فى المجتمع" التى يمنحها مجلس كاليفورنيا للفنون. كان من المفروض أن أقوم بتدريس الشعر لمدة عام دراسى واحد فى المدرسة العليا للفنون اليدوية بلوس أنجيليس والتى كان أغلب طلابها أمريكيين ذوى أصل أفريقى. راودتنى حينها فكرة ترجمة مجموعة سيزار المسماة "دفتر العودة إلى الوطن الأم"، وقررت أن أفعل وأن أقدم ترجمتى لطلابى فى نهاية العام.

(إشلمان ٢٠٠٠، ص١٠٦).

لم يقدم إشلمان تفسيرًا لما أمل فى تحقيقه من خلال هذه الفكرة، ومع ذلك فقد قرأ إشلمان وسميث القصائد كتصحيح لهوية سيزار العرقية ، أو "توالد لاجنسى يَحمّل فيه سيزار ويلد نفسه ويتخلص من الهوية الجماعية للسود، تلك المنغرسة فى نفسه عن غير وعى منه" (سيزار١٩٨٣، ص٢١). ويوحى ذلك بأن إشلمان ربما توقع أن تؤدى ترجماته لحركة تصحيحية مشابهة عند طلابه الأفروأمريكيين، رغم الصعوبات التى كان هؤلاء الطلاب ليواجهونها فى قراءة نص تجريبيى. وهكذا فبدلاً من وضع الترجمة فى إطار دولى (ناهيك عن الإطار اليوتوبى الذى وضعه دنكان)، فإشلمان يرمى إلى التدخل فى مسار السياسات العرقية الأمريكية.

ويبدو ذلك فى التحركات التفسيرية التى يقوم بها المترجمان، والتى تعكس بوضوح "مسئوليتهما فى المقام الأول عن النسخة النهائية من النصوص" (إشلمان٢٠٠، ص٢٠) فى "دفتر مذكرات العودة إلى الوطن الأم" تؤدى اختياراتهما إلى جعل الترجمة تاريخًا للعلاقات العرقية الأمريكية، من العبودية إلى حركة الحقوق المدنية فى الخمسينيات إلى القوة السوداء فى نهاية الستينيات. وهما يترجمان flic (أو شرطى) إلى pig (أو خنزير)، وdroits civiques (أو الحقوق المدينية) إلى civil rights (أو حقوق مدنية) وJe dis hurrah (أو :أقول مَرْحَى) إلى I say right on (أقول: تمامًا) (سيزار١٩٨٣، ص٣٥، ص٦٣، ص٧٩، معجم أكسفورد الكبير). ويصير ذلك الخطاب الشديد الأمريكية أشد وضوحًا حين تصبح قصيدة سيزار لاذعة السخرية:

No question about it: he was a good nigger.

The whites say he was a good nigger. A really good nigger. massa's ole darky. I say right on!

(المصدر نفسه، ص ٧٨-٧٩).

يتضمن ما يفعله المترجمان بالنص تشبيه حركتين متعارضتين ببعضهما البعض، هما: الحركة الزنجية والقوة السوداء، غير أن هذا التشبيه يقيم أيضًا علاقة أمانة مسيئة مع نص سيزار، وبهذا يطلق جدلاً ديالكتيكيًا نقديًا يكشف عن نقاط القصور فى الحركتين، أو النزعة القتالية التى صاحبت الدعوة للاستقلال الاقتصادى والسياسى فى القوة السوداء، والممثلة فى منظمات مثل حزب الفهد الأسود للدفاع عن النفس، ويسلط الضوء على الطابَع الشخصى لما يقوم به سيزار من تصحيح للهوية فى القصيدة (فالقصيدة تنتهى بسيزار وهو يتبع "يمامة الأخوّة"، ويسعى خلف "لسان الليل الحاقد") (المصدر نفسه، ص٨٥)، بينما يسلط ما تلا من انتخاب سيزار لمنصب سياسى الضوء على الافتقار إلى الاعتراف بالقوة السوداء ككيان سياسى رسمى وجزء من المؤسسة (فان ديبورج١٩٩٢).

وتبدو ملاحظات إشلمان مقتضبة دائمًا، لذا فلا يمكننا أن نعرف إلى أى حد يعى ذلك المترجم بالدلالات الضمنية الإيديولوجية للترجمة، فهو كغيره من الشعراء المترجمين من أبناء القرن لا يميل إلى التصريح بنظرياته أو الإدلاء بتعليقات نقدية مفصلة. وقد تحدث إشلمان عما أسماه "التحدى الرئيسى" فى ترجمة سيزار فقال إن ذلك التحدى يتمثل فى "تحقيق أمرين متعارضين فى نفس الوقت، هما: ترجمة النصوص ترجمة دقيقة محددة، والوصول بالترجمة إلى المستوى الأدائى للأصل"، وهو يجمع بذلك بين اهتمام أكاديمى جديد بالتحديد اللغوى والاهتمام الحداثى القديم بالاستقلال الجمالى للنص المترجم (إشلمان٢٠٠٠، ص١١٧). وفى المجمل تتبع ترجمة إشلمان وسميث نص سيزار الفرنسى بدقة، وتكشف عن سعة حيلة مثيرة للإعجاب تتبدى فى اختراع مقابلات جيدة لغرائبه الأسلوبية، لاسيما لجوئه المتكرر إلى أسماء النباتات الكاريبية وتراكيبه النحوية المتشظية المعقدة (سيزار١٩٨٣، ص٢٤ – ٢٨). غير أن المترجمَيْن قد نوّعا فى استخدامهما للإنجليزية بشكل يذكّرنا بالممارسات الحداثية السابقة، فلجآ إلى العامية والتعبيرات الإباحية،

والتعبيرات المتخصصة، والتعبيرات المخترَعة، والتعبيرات المقترضة من لغات أخرى، يحدث هذا أحيانًا حين يكون ما يستخدمه الأصل هو الفرنسية القياسية (أولدرز ١٩٨٤، ص١١٥). فهما على سبيل المثال يترجمان s'enlise (التى تعنى يغرق) إلى quicksand (أو الرمال المتحركة)، التى يستخدمانها كفعل، لا كاسم هنا، و courir (يجرى) إلى gad about العامية (التى تعنى يتسكع)، و inquietudes (أو شئون معلّقة) إلى jitters (وهى كلمة عامية تقابل كلمة "نرفزة")، وordure (قمامة) إلى muck (العامية البريطانية، التى تعنى القذارة أو الرَّوَث أو الوحل)، وboniment (التى تعنى كذبة أو قصة طويلة) إلى bullshit (الهراء العامية) (المصدر نفسه، ص٣٩، ص٤٥، ص٦٥). يجسد الاختلاط اللغوى لمعجم تلك الترجمة مقاومة حداثية للسلاسة واستراتيجياتها، والتى استمرت فى فرض سيطرتها على ترجمة الشعر إلى الإنجليزية، مقاومة تنقض وهم الشفافية، غير أن الانحرافات عن النص الفرنسى تذكرنا بكتابات إشلمان الأصلية، لاسيما غرامه بالصور السريالية والألفاظ المبتكرة، مما يلقى بظلال من الشك على مفهوم الدقة الذى يتحدث عنه. يقول إشلمان: "كل الشعراء الذين قضيت وقتًا طويلاً معهم جذبونى أساسًا لأنى أحسست أن شعرهم يعرف شيئًا يحتاج شعرى إلى معرفته" (١٩٨٩، ص٢٣٠). هذا النوع من الانجذاب يطمس الخط الفاصل بين الخضوع لتأثير شعر أجنبى وتوظيف ذلك الشعر فى وضع معجم الترجمة.

بنهاية القرن العشرين كان أكثر الأسئلة التى تثيرها الترجمة الحداثية الأمريكية إلحاحًا هو: "هل تدنى البحث عن الكتابات الأجنبية وتحول إلى نوع من الاستغلال الهادف لتأكيد الذات؟"، إذ يبدو أن ذلك المشروع الحداثى الذى هدف يومًا ما إلى تحقيق الاختلاف فى الثقافة المحلية وتحدى قيمها اللغوية الأدبية قد حجَّم انفتاح المترجم الأمريكى على الاختلاف اللغوى والثقافى الذى كان شديد الأهمية فى المراحل الحداثية المبكرة فعلاً والذى لم يتلخص فى تسليط الضوء على تجربة حداثية أخرى أو إبداع أسلوبى آخر. استخدم شعراء القرن العشرين الحداثيون الترجمة فى ترقية برامج عملهم، فعارضوا بها "أولوية الصوت الفردى" الذى رآه برنستين كأهم ملامح "الثقافة الشعرية الرسمية"، كما قاوموا من خلالها وهم

الشفافية الذى حرصت تلك الثقافة الرسمية على التمسك به (برنستين١٩٩٢، ص٢، ص٦)، غير أن هذا الهدف أضعف تأثير أى تغريب قد تكون تلك الترجمة قد حققته لأن الترجمة قصرت التغريب على ترجمات حداثية لنصوص أجنبية بادية الحداثة، مما سهَّل انصهارها فى بوتقة الحداثة الأنجلوفونية. خلاصة القول أن الترجمة، إذا ما اتخذت التغريب هدفًا لها، فهى تتطلب إعادة التفكير دائمًا وأبدًا فى الحداثة، وذلك حتى لا تقع الآداب التى تبدو فيها الحداثة واضحة جلية ضحية لاستبعاد وإقصاء جديدين.

الفصل السادس

اتفاق الهوى

كم من البشر يعيشون اليوم بلغة ليست لغتهم؟ أو لم تعُد لغتهم؟ أو ليست بعدُ لغتهم؟، بل كم من البشر يعرفون لغتهم ولا يعرفون من اللغة العظمى التى هم مجبرون على خدمتها إلا القليل؟ هذه هى مشكلة المهاجرين، أبنائهم على وجه الخصوص، مشكلة الأقليات، مشكلة الآداب المهمشة، لكنها أيضًا مشكلتنا جميعًا، إذ كيف يمكن نزع أدب هامشى من لغته وجعله يتحدى اللغة العظمى بحيث يجعلها تتخذ طريقًا ثوريًا عقلانيًا؟ كيف يمكن للمرء أن يصير بدويًا أو مهاجرًا أو غجريًا بالنسبة للغته؟

(جيليز ديليوز وفيليكس جواتارى، ترجمة دانا بولان).

فى عام ١٩٧٨، وبعد ظهور ترجماتى للشعر الإيطالى بقليل، قابلت مترجمًا أمريكيًا للشعر الإيطالى. كان يكبُرنى سنًا، كما كان قد صدر له الكثير من الترجمات، وكان، إلى ذلك، كاتبًا موهوبًا. علَّق ذلك الكاتب والمترجم على أعمالى وتفضل بإعطائى بعض النصائح حول الترجمة الأدبية، فأوصانى بأن أختار، عند الترجمة، كاتبًا إيطاليًا من أبناء جيلى، فذلك ما أخذ به هو نفسه طوال سنوات عدة فأدى إلى نجاحه نجاحًا كبيرًا. وأوضحَ قائلاً إنه حين يكون الكاتب والمترجم من

أبناء نفس الزمن فاحتمال التشابه بينهما فى طريقة الفهم والإدراك يكون كبيرًا، وهو أمر مستحب فى الترجمة لأنه يزيد من أمانة المترجم للأصل.

استخدم ذلك الكاتب والمترجم فى وصفه العلاقة التى ينبغى أن تقوم بين الكاتب والمترجم كلمة إيطالية وجدت طريقها إلى الإنجليزية، هى كلمة simpatico، والتى لا تعنى مجرد الإعجاب أو الشعور الودى ولكن تعنى اتفاق الهوى، فليس الأمر هو مجرد انسجام بين المترجم والكاتب، ولا إعجاب المترجم بالكاتب، بل يجب أن يكون هناك تماهٍ تام بينهما. وقد آمن صديقى هذا بأن المترجم ينجز عمله على الوجه الأكمل حين يكتشف كاتبه فى مرحلة مبكرة من مشواريهما، فحينئذ يمكن للمترجم تتبُّع تطور كاتبه خطوةً بخطوة ومتابعته بحيث يتراكم لديه تدريجيًا كل ما يلزم من معلومات عن أعماله، وهو ما يقوِّى الصلة التى تربطه بأفكار ذلك الكاتب وذوقه، فيصبح للاثنين فى النهاية نفس العقل. حين يتوافر اتفاق الهوى تصير عملية الترجمة إعادة حقيقية للعملية الإبداعية التى تمخضت عن النص الأصلى، وحين يشترك المترجم مع الكاتب فى أفكاره يصبح النص المترجم تعبيرًا شفافًا عن نفسية الكاتب أو المعنى الذى أراده، ويكون الصوت الذى يسمعه القارئ هو صوت الكاتب، لا صوت المترجم، ولا حتى مزيج من الاثنين. وما زالت أفكار صديقى تلك تسيطر على الثقافتين: الإنجليزية والأمريكية سيطرةً تعود بداياتها إلى القرن السابع عشر الميلادى (على الأقل)، فقد قال إيرل روسكومسون فى قصيدته المسماة "مقال عن الشعر المترجم" والتى كتبها عام ١٦٨٤:

اختر كاتبك كما تختار صديقك

اختر من ترتبط به برباط تعاطف

اختر من تشعر معه بحميمية

بتوافق فى الأفكار وفى الكلمات وفى الأسلوب وفى الروح

إن تفعلْ ... تَغْدُ الكاتب نفسه

لست مترجمه حينئذ، بل أنت هو.

(شتاينر ١٩٧٥، ص٧٧).

كما قال ألكسندر تيتلر فى "مقالة عن مبادئ الترجمة" (١٧٩٨) إنه إذ كان هدف المترجم هو السلاسة "فيجب أن يتقمص روح الكاتب نفسها" (تيتلر١٩٧٨، ص٢١٢)، وكتب جون ستيوارت بلاكى مقالاً عن الترجمة الفيكتورية تناول فيه الجدل الذى دار حول الطريقة المُثْلَى لترجمة أعمال هوميروس. كان اسم المقال "هوميروس ومترجموه" (١٨٦١) وقال كاتبه إنه "لا يجب أن يكون المترجم الناجح للشعر شاعرًا وحسب، بل يجب أن يكون شاعرًا من نفس الطبقة التى ينتمى إليها شاعره، وأن يشاركه نفس الإلهام"، إذ لا بد أن تقوده "غريزة صحيحة إلى اكتشاف الكاتب الذى هو شبيه روحه وند فى الذوق، والذى هو، بالتالى، قد خُلِق لترجمته" (بلاكى ١٨٦١، ص٢٦٩، ص٢٧١). وقال بورتون رافل فى نقده لترجمة كاتولوس التى كتبها آل زوكوفسكى إن ترجمة النصوص الأدبية اللاتينية تتطلب "١) شاعرًا و٢) قدرة على التماهى مع كاتولوس، بحيث يصبح المترجم هو كاتولوس نفسه تقريبًا بمرور الوقت، و٣) حظًا طيبًا " (رافل١٩٦٩، ص٤٤٤). كما تعرض ويل ستون، مترجم شعر جيرارد دى نرفال وجورج تراكل، لنفس الفكرة فقال: "الترجمة، فى جوهرها، هى فعل تقمُّصى وخاص وحَدْسىّ، وبرغم جهود المُنظِّرين فهى تجعل أية محاولة للاستنتاج بشأنه تقوم على التحليل عبثية" (ستون٢٠٠٤، ص٦٢).

ويبدو من كل هذه الآراء أن فكرة اتفاق الهوى تلك تتفق والأفكار السائدة عن الشعر فى أيامنا هذه فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية، والتى ظهرت بدورها منذ قرون مضت، ربما مع ظهور الرومانسية فى إنجلترا. فمن وليم وردزوورث إلى ت. س. إليوت إلى روبرت لويل ومن بعده كانت الجماليات الشعرية السائدة فى الثقافتين هى جماليات الشفافية، تلك الرؤية التى يجسدها أنطونى إيثوب حين يقول إن "الشعر تعبير عن الخبرات، والخبرات مدخل إلى الشخصية، وهكذا فإن الشعر يقودنا إلى الشخصية" (إيثوب١٩٨٣، ص٤ – ٥). وفى الواقع كانت فكرة صديقى هى تطوير لتلك الأفكار، ففى ذلك الإطار من سيادة الشفافية تُعد تلك الفكرة الأصلح فى مجال وصف الترجمة ودور المترجم.

والحق أننى قد جذبتنى ملاحظات ذلك الصديق كثيرًا، ولا شك أنه كان من بين أسباب ذلك ما تمتع به ذلك الصديق من مكانة وحظوة ونفوذ لدى الناشرين،

وما نالته أعماله من جوائز ونجاح، غير أن تلك لم تكن الأسباب الوحيدة لانجذابى، فقد كان ما قاله لى هو تلخيص حكيم لما أردت تحقيقه، إذ كشف لى عن ذلك الموقع الذى أردت أن أكون فيه.. عن ذلك الشخص الذى أردت أن أكونه من خلال الترجمة، فقد تمنيت أن أحظى بما حظى به ذلك الصديق من مكانة ونجاح، كما أردت أيضًا أن أكون كاتب النص الأجنبى، لذا فقد قررت اتباع نصيحته، وشاء القدر أن ألتقى بكاتبى، شاعر إيطالى فى نفس عمرى تقريبًا، هو الشاعر الميلانى ميلو دى أنجيليس.

ولد دى أنجيليس عام ١٩٥١، وقد جاء ظهوره على الساحة الأدبية مبكرًا، تحديدًا فى عام ١٩٧٥، حين نُشرت بعض قصائده فى ديوان سنوى لأعمال أهم الشعراء الإيطاليين والأجانب (من بينهم بعض الناشئين) كانت تصدره واحدة من أكبر دُور النشر الإيطالية التجارية، وهى دار "أرنولدو موندا دورى" للطباعة والنشر، وقد ضم الإصدار الذى ظهرت فيه أعمال دى أنجيليس قصائد ليوجينو مونتالى وبيير باولو باسولينى، وترجمات لأشعار مارينا تسفيتايفا من روسيا، وبول سيلان من ألمانيا وروبرت بلاى من الولايات المتحدة. أما أول دواوين دى أنجيليس المستقلة، وعنوانه: "تشابهات"، فقد صدر عام ١٩٧٦ عن دار نشر تجارية صغيرة هى دار "جواندا" التى اشتهرت فى السبعينيات بنشرها لأعمال المجددين المعاصرة، وتثير أعمال دى أنجيليس الأولى عددًا من الأسئلة عن إمكانية إخراج ترجمات تقوم على فكرة توافق الهوى، أسئلة حول طبيعة عملية تمثيل المترجم للكاتب، وطريقة بناء أدب معتمد، كما تثير أسئلة حول النشر، أسئلة كثيرًا ما طاردتنى فى مواجهتى مع دى أنجيليس لمدة عشرين عامًا.

(١) دستور الشعر الإيطالى الحديث فى الإنجليزية

أغرانى ما حققه دى أنجيليس من نجاح فى الإيطالية، لكننى سرعان ما أدركت أنه لا يمكن لذلك الشاعر إحراز نفس النجاح فى أمريكا وإنجلترا، لا فى السبعينيات ولا فى أيامنا هذه، فدستور الشعر الإيطالى فى الإنجليزية لم يُقِر هذا النوع من الكتابات بعد، إذ لم يجد فيه "توافق الهوى" المطلوب، بل إن ذلك الدستور

قد عرقل محاولاتى لنشر ترجماتى لشعر دى أنجيليس، ففى صدارة شعراء إيطاليا الذين اعتمدهم هذا الدستور وقف يوجينو مونتالى (١٨٩٦ - ١٩٨١)، يحيط به عدد من الشعراء الذين تأثروا به أو كان أسلوبهم مشابهًا لأسلوبه أو الذين أعرب مونتالى عن إعجابه بهم فى مقالاته النقدية، أو الذين زكاهم مونتالى، من حين إلى آخر، عند الناشرين، أما الهامش فقد احتلته تلك الموجات المتتابعة من الشعراء التجريبيين، والتى اكتسحت إيطاليا منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية وكان دى أنجيليس من بين شعرائها. كان ما أدركته هو أن مكانة مونتالى فى الشعر البريطانى والأمريكى قد ألقت بظلال من التجاهل على تلك الأعداد الهائلة من الشعراء الإيطاليين الذين جاؤوا من بعده.

بدأت ترجمة شعر مونتالى إلى الإنجليزية منذ زمن بعيد، إذ ظهرت ترجمات شعره أول ما ظهرت فى "المعيار" (ت. س. إليوت)، ثم والت الظهور فى المجلات والدواوين حتى يومنا هذا، ولكن لم تُفرد كتب مستقلة لترجماته إلا فى أواخر الخمسينيات. وقد زادت ترجماته حتى صارت تنافس ترجمات دانتى فى كثرتها وتنوعها وتعدد مترجميها، إذ كتب مونتالى ثمانية دواوين تُرجمت كلها إلى الإنجليزية، بل ترجم بعضها إلى الإنجليزية عدة مرات[1]، كما جرت العادة على نشر بعض قصائده التى تشكل مع بعضها البعض سلسلة فى هيئة طبعات شعبية، وكذلك ظهرت مختارات من أعماله مترجمةً فى ثمانية كتب، وصدر مجلد ضخم يضم دواوينه الثلاثة الأولى مع مقدمة وحواشٍ ضافية، وديوان مستقل ضم مختارات من أعماله، وسيرة ذاتية نثرية، ومتفرقات نقدية (فى كتاب صغير)، وكتاب كبير ضم مختارات من مقالاته النقدية (بلغ عدد صفحاته حوالى ٣٥٠ صفحة). وفى وقت كتابة هذه السطور هناك خمس عشرة ترجمة إنجليزية لأعماله فى المطابع، ما بين دور نشر تجارية وأكاديمية ومحدودة فى بريطانيا وأمريكا وكندا، مثل بلود أكس وبوياز وفارار وشتراوس وجيروكس وجراى وولف وموزاييك واتجاهات جديدة ونورتون وأوبيرلين وأذر وبنجوين وتورتل بوينت، وتضم قائمة مترجميه شعراء أَكْفَاء وأكاديميين ومحررين يتمتع بعضهم بشهرة عالمية، مثل وليم أروسميث وجوناثان جالاسى ودانا جيويا وجيرمى ريد وج. سنج وتشارلز رايت ودافيد ينج.

كما تلقى الشعراء الذين تأثروا بمونتالى، سواء من ناحية الشكل الأدبى أو المضمون، اهتمامًا مشابهًا فتُرجمت أعمالهم إلى الإنجليزية منذ أواخر الخمسينيات وأُفردت لها كتب مستقلة. كان من هؤلاء جويدو جوزانو (١٨٨٣ - ١٩١٦) وأومبيرتو توباسا (١٨٨٣ - ١٩٥٧) وجوزيبّى أونجاريتّى (١٨٨٨ - ١٩٧٠) وسالفاتورى كوازيمودو (١٩٠١ - ١٩٦٨) وفيتوريو سيرينى (١٩١٣ - ١٩٨٣) وماريو لوزى (١٩١٤ - ٢٠٠٥) وليوناردو سينيسجالّى (١٩٠٨ - ١٩٨١) ولوشيو بيكولّو (١٩٠٣ - ١٩٦٩) وساندرو بينّا (١٩٠٦ - ١٩٧٦) وماريا لويزا سبازيانى (١٩٢٤ -)، وتنوعت دور النشر التى صدرت عنها أعمالهم، كما كان مترجموهم من بين الشخصيات الأدبية المهمة كذلك، فكان من بين دور النشر التى نشرت أعمالهم أنفل وكاراكانيت وشيكاغو وكورنيل وفارار وشتراوس وجيروكس وجرين أنتيجر وجويرنيكا وهاميش هاملتون ومنيرفا واتجاهات جديدة وأوهايو ستيت وبرنستون وريد هِل وشيب ميدو، وكان من بين من ترجموا أعمالهم جاك بيفان وباتريك كريا وو. س. دى بيرو وروث فيلدمان وبرايان سوان وأندرو فريساردى وألين ماندلبوم وج. ج. نيكولز ومايكل بالما وبيتر روبنسون وماركوس بيرى مان وستيفن سارتاريلّى وبول فانجيليستى. وتحت الطبع سبعة عشر كتابًا لشعراء يمكن وصفهم، بدون تَجنٍّ أو مبالغة، بأنهم صور إنجليزية من مونتالى، وتضم كتب بعضهم مقالات لذلك الأب الروحى[٢].

وفى حين يُعامل مونتالى وأتباعه ومريدوه بهذا الاحتفاء يلقى غيره من شعراء إيطاليا، لاسيما التجريبيين منهم، التجاهل، رغم ما لهم فى إيطاليا من أهمية، إذ تشير الإحصائيات إلى أن حوالى خمسين شاعرًا من هؤلاء الذين ظهروا خلال خمسة العقود الماضية كانوا من التجريبيين، وهو ما يجعل التجريبية واحدة من أهم الحركات الأدبية الإيطالية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. عُرفت الموجة الأولى من المد التجريبى الإيطالى باسم "الأحدث"، تيمنًا باسم ديوان شعراء تلك الموجة الذى نُشر عام ١٩٦١. وضمت تلك الموجة محرر الديوان ألفريدو جيوليانى (١٩٢٤ -) وكواردو كوستا (١٩٢٩ - ١٩٩١) وإدواردو سانجوينيتى (١٩٣٠ -) وجيوليا نيكولاى (١٩٣٤ -) ونانى باليسترينى (١٩٣٥ -) وأنطونيو بورتا (١٩٣٥- ١٩٨٩) وفرانكو بيلترامىّ (١٩٣٧ - ١٩٩٥)

وأدريانو سباتولا (١٩٤١ – ١٩٨٩). أما الموجة الثانية، والتى بدأ شعراؤها نشر أعمالهم خلال السبعينيات، فقد ضمت: نانى كانونى (١٩٣٩ –) وجريجوريو سكاليزى (١٩٣٩ –) ولويجى باليرينى (١٩٤٠ –) وأنجلو لوميلّى (١٩٤٤ –) وجوزيبى كونتى (١٩٤٥ –) وسيزارى فيفيانى (١٩٤٧ –) ومايكل أنجلو كوفييلّو (١٩٥٠ –) وميلو دى أنجيليس. كما أن هناك عددًا من الشعراء الذين لا تنتمى أعمالهم إلى أىٍّ من الموجتين إلا إنها تعكس نزوعًا واضحًا إلى التجريب، مثل أندريا زانزوتّو (١٩٢١ –) وأميليا روزيلّى (١٩٣٠ – ١٩٩٦). ولا تعنى معظم هذه الأسماء شيئًا لأغلبية قراء الشعر الأنجلوفونيين بسبب هامشية هؤلاء الشعراء فى المشهد الثقافى الراهن، بل هامشية أى شاعر إيطالى باستثناء دانتى ومونتالى فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية.

وقد تأخر ظهور ترجمات إنجليزية للشعر الإيطالى التجريبى كثيرًا مقارنةً بشعر مونتالى الذى ظهرت أولى ترجمات أعماله إلى الإنجليزية فى خلال سنوات ثلاث من نشره أول أعماله، فى حين لم تُنشر أولى ترجمات الشعر الإيطالى التجريبى الإنجليزية إلا بعد ما يزيد على العقد من نشر تلك الأعمال بلغتها الأصلية، وذلك حين أصدرت دار "برنستون" للنشر مختارات من شعر زانزوتّو ترجمها روث فيلدمان وبرايان سوان فى السبعينيات، ونشر بول فانجيليستى طبعة شعبية من ترجمات بعض أشعار سباتولا صدرت عن دار هِل التى كان يمتلكها جون مكبرايد، وكان مقرها لوس أنجيليس، وقد تعاون ذلك المترجم مع مكبرايد فى نشر عدد من ترجمات الشعر الإيطالى التجريبى بعد ذلك، فنشر تسعة كتب ضمت ترجمات لأعمال بيلترامیتّى وكوستا ونيكولاى وبورتا وسباتولا، وكذا ديوانًا مختلطًا كان بمثابة الخارطة لتلك الحركة بعنوان: "الشعر الإيطالى من ١٩٦٠ إلى ١٩٨٠: الطليعية الجديدة وما بعدها" (١٩٨٢). كان بورتا هو أكثر من تُرجم شعره إلى الإنجليزية من التجريبيين، فقد ظهرت ترجمات أعماله فى ستة كتب اقتصر بعضها على قصائده وحده وكان بعضها الآخر دواوين مختلطة ضمت ترجمات لأعمال شعراء متعددين. وأسَّس الشاعر الإيطالى باليرينى دار نشر أسماها "خارج لندن" نشرت ترجمات أعمال كانونى وتوما سوكيمينى وجيوفانّا ساندرى (مع الأصول الإيطالية)، وكذا مجموعة مختارة من المقالات والمحاضرات والقصائد

التى كانت جزءًا من فعاليات مؤتمر عُقد فى أواخر السبعينيات (وقد ظهرت تلك فى كتاب عنوانه: "الحقد المفضل" صدر عام ١٩٨٣)، وقد غاب الشعراء التجريبيون ومن شابههم تمامًا عن الكتاب الذى وضعه وليم سميث ودانا جيويا عام ١٩٨٢ باسم "شعراء من إيطاليا"، والذى يُفترض أنه يقدم مسحًا شاملاً للشعر الإيطالى منذ بداياته فى العصور الوسطى، كما لا يظهر سوى القليل منهم فى "كتاب فابر لشعراء إيطاليا فى القرن العشرين" (٢٠٠٤)، فبعكس ما يوحى به العنوان من شمولية، يسلط ذلك الكتاب الذى وضعه جيمى مكندريك الضوء على عيِّنة مُضلِّلة من الحداثيين، تشمل زانزوتّو وسانجوينتى وروزيلّى، فى حين استحوذ مونتالى وأشباهه على نصيب الأسد من الكتاب. وفى عام ١٩٩٥، صدرت للمرة الأولى ترجمة لديوان "الأحدث" عن دار "صن آند مون"، أى بعد ثلاثين عامًا من صدور الديوان، وفى عام ٢٠٠٤ ظهرت أول ترجمة مستقلة لشعر روزيلّى عن دار "جرين أنتيجر" بعد عشر سنوات من وفاة الشاعرة. خلاصة القول، أنه بحلول التسعينيات كان رصيد الإنجليزية من ترجمات الشعر الإيطالى التجريبى يقارب العشرين كتابًا فقط لا غير، صدر معظمها عن دور نشر صغيرة، ولم تُعَدْ طباعة أىٍّ منها، وفى العقد الذى تلا لم يظهر من الترجمات الإيطالية التجريبية إلا القليل مع استمرار معاناتها مما لاقاه أسلافها من تهميش. ولا أبالغ إن قلت إنه من الصعب أن تعثر على تلك الترجمات اليوم، حتى إن لجأتَ إلى مواقع بيع الكتب على الإنترنت، كما يندر أن تجدها فى مكتبات الجامعات، ولكن بالتأكيد لن يكون من الصعب إطلاقًا الحصول على معظم ترجمات أعمال مونتالى، وأقول إنه وراء رفع مونتالى إلى تلك المصافٍ فى بريطانيا وأمريكا يكمن مشهد ثقافى يختلف عن المشهد الثقافى الإيطالى، مشهد يُعد مونتالى أحد أركانه ولا شك، ولكنه يقوم أيضًا على ذلك الاتجاه الذى أسميه تجاوزًا بالتجريبية. ولا شك أن اختلاف موقف الثقافتين: البريطانية والأمريكية من مونتالى عن موقفهما من التجريبية يرجع إلى عوامل ثقافية واقتصادية وإيديولوجية عديدة. فرغم أن نيل مونتالى جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٥ هو سبب من أسباب ما يتبوؤه ذلك الشاعر من مكانة، فلا يُعقل أن يكون ذلك هو السبب الوحيد لاستمرارية شعبيته لدى مترجمى الشعر، كما

يستحيل أن يكون ذلك هو سبب التجاهل النسبى لخمسين عامًا من التجريبية. ما أراه هو أن فهم ذلك الموقف يتطلب منا الرجوع إلى الجماليات الأدبية المسيطرة على الثقافتين: البريطانية والأمريكية، لاسيما الأفكار الرومانسية التى تقوم عليها تلك الجماليات، والقائلة بأن الشاعر هو ذات واحدة موحدة تعبر بحرية مطلقة عن خبراتها الشخصية فى الشعر، وأن القصيدة يجب بالتالى أن تتمركز حول الأنا الشعرية، مستحضرةً صوتًا فريدًا ينقل نفْس الشاعر بلغة شفافة ويخلق شعورًا بتوافق الهوى فى نفس المترجم. تقوم مكانة مونتالى فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية على ما فعله المترجمون من صهر لشعره فى بوتقة الجماليات السائدة، فى حين كان نصيب التجريبية هو التهميش أساسًا لأنها غير قابلة للصهر فى البوتقة نفسها، فصورة مونتالى الذى عرفته الثقافتان: البريطانية والأمريكية كشاعر إيطاليا الأول هى فى الواقع صورة تقريبية رسمت ملامحها تلك الجماليات الفردية الرومانسية وجسدتها شفافية الترجمات السلسة.

يجسد ذلك ترجمات دانا جيويا لقصائد مونتالى المعروفة باسم "Mottetti"، وهى عشرون قصيدة متتالية تُعد قلب ديوانه المسمى"Le occasioni" (١٩٣٩). رأى معاصرو مونتالى أن تلك القصائد العشرين تتسم بالغموض والإلغاز، ووصفوها "بالتصوفية" فى استهجان لجماليتها الحداثية التى يعكسها ما تقوم عليه من عدم مباشرة وحذف وإيجاز وتَشَظٍّ واختلاط. وفى عام ١٩٥٠، كتب مونتالى مقالاً رد فيه على تلك الاتهامات فقال إن القصائد العشرين ليست غامضة ولا مُلْغزة كما يظن النقاد، فرغم أنه قد كتبها فى فترات مختلفة فهى تُعد، مع بعضها البعض، "رواية سيرة ذاتية صغيرة ليس فيها أى غموض" بعثر فى أرجائها بعض المواد الثقافية التقليدية من أشعار دانتى لتجسيد علاقته غير المستقرة بإيرما براندیز، وهى باحثة أمريكية كانت تدرس أعمال دانتى قابلها مونتالى فى فلورنسا (مونتالى ١٩٨٢، ص٣٠٥). ولأن جماليات التيار السائد فى بريطانيا وأمريكا كانت دائمًا مناصرة لذلك الشاعر، فقد اقتنع جيويا بدفاع مونتالى عن نفسه وتغاضى عن النبرة التهكمية الماكرة التى ميزت المقال وأكد أن القصائد: "تشكل متتابعة موحدة لا تظهر قوتها الكاملة ومعناها التام إلا حين تُقرأ مع بعضها البعض" (مونتالى ١٩٩٠، ص١١). كما قال إن أى غموض هو غموض ظاهرى

فقط، فهو تأثير الانقسام الظاهرى فى السرد الذى تقوم عليه تلك الرواية الصغيرة. يقول جيويا:

تعيد المتتابعة خلق لحظات متفرقة من تحقق البصيرة، مجردة من عناصرها الجوهرية، فأى شيء آخر فى الرواية يُروى ضمنًا وبالتلميح، ويجب أن يشارك القارئ فى إعادة خلق الدراما الإنسانية بإسقاط تداعياته الخاصة عليها كى يملأ بها الفراغات فى الرواية.

(المصدر نفسه، ص١٦).

من المثير ملاحظة تلك الطريقة التى يضع بها جيويا أصابعه المرة تلو الأخرى على العناصر الشكلية التى كانت السبب فى اتهام مونتالى بالغموض والإلغاز، لا لسبب إلا لتبريرها بشكل ينكر وجودها أصلاً لـ"ملء" صدوع النص المتصدع، فلكى يتمكن جيويا من صهر مونتالى فى بوتقة الجماليات السائدة فيجب عليها التمسك لذلك الشاعر بوحدة التعبير عن الخبرة الذاتية، وضمان تماسك الذات وتحكمها فى فعل التعبير عن نفسها، ولذا فإن جيويا يضع استراتيجياته بحيث تخلق ترجمات "تخطو بطبيعية كقصائد إنجليزية"، مفضلاً "وضوح العاطفة ووحدة السرد على الأمانة للكلمة المفردة" منحرفًا عن التسلسل الخَطِّى فى قصائد مونتالى حتى "يجعل العناصر المنقولة تناسب ذلك الكيان الموحد الذى تدخله وتصير جزءًا لا يتجزأ منه" (المصدر نفسه، ص٢١)، وهو لا يرى انحرافه عن النصوص الأصلية كعدم دقة أو تعديل أو تنقيح تقريبى السمة، بل كنوع من الأمانة الأكثر حميمية تجاهها يبين أن جيويا كان يؤمن باتفاق الهوى بينه وبين ذلك الشاعر. يقول المترجم: "لا ألتزم بالأمانة للمعنى وحسب بل ولروح النص الإيطالى" (المصدر نفسه، ص٢٢). وهنا يبدو واضحًا أن شعور المترجم باتفاق الهوى ليس أكثر من إسقاط، وأن ذلك الذى يهدف المترجم إلى التماهى معه هو نفسه فى النهاية، أو "التداعيات الشخصية" التى يُدخلها على النص الأجنبى بهدف خلق خبرة نرجسية مشابهة فى قارئ الإنجليزية. يبدو تأثير الجماليات السائدة على ترجمات جيويا فى ترجمته للقصيدة السادسة من المتتابعة:

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha I segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fato labile,
un *tuo* barbaglio:
(a Modena, tra I potici,
un servo gallonato trascinava
due sciacalli al guinzagio).

(مونتالى، ١٩٨٤ أ، ص١٤٤).

I had almost lost
hope of ever seeing you again;
and I asked myself if this thing
cutting me off
from every trace of you, this screen
of images,
was the approach of death, or truly
some dazzling
vision of you
out of the past,
bleached, distorted,
fading:

(under the arches at Modena

I saw an old man in a uniform

dragging two jackals on a leash).

(مونتالى، ١٩٩٠، ص٣٥).

يبذل جيويا جهودًا محمودة إذ يضخم حضور الشاعر فى القصيدة من خلال عدة تعديلات وإضافات، فهو يعكس ترتيب الكلمات فى البيتين الأوّلين (فالترجمة الحرفية لهما هى The hope of ever seeing you again/ was abandoning me)، فيحوّل الاهتمام إلى الأنا الشعرية، كما يحوى البيت الأخير إشارة أخرى تستخدم ضمير المتكلم (هى I saw) لا وجود لها فى الأصل الإيطالى على الإطلاق. وتعكس إضافات جيويا الأخرى (مثلtruly وvision و bleached وman old) جهد المترجم لجعل اللغة أكثر درامية أو عاطفية لرسم الحدود السيكولوجية للذات الشعرية، غير أن تلك الإضافات تبدو مسرحية أكثر من اللازم، فهى مفرطة فى عاطفيتها (مثل old man). فى محاولاته لمجاراة النزعة العاطفية لمعجم مونتالى، يستخدم جيويا تعبير approach of death كترجمة للتعبير الإيطالى i segni della mort (والذى يعنى علامات الموت)، وهو بذلك يُحجِّم العنصر الاستبطانى فى الإيطالية، أو وعى النص بكونه "صورًا " و"علامات"، ويستعيض عنه بنزعة حسية شاحبة، وكلمة segni هنا مُحمَّلة بمعانٍ عديدة، فهى إشارة إلى تلك النظريات المثيرة للجدل الوافدة على النظرية الأدبية البريطانية والأمريكية، والتى تجرد النص من الطابَع الشخصى وتفكك مفهوم أصالة الإبداع، كالسيميوطيقا (أو علم العلامات) وما بعد البنائية. وتجنُّب المترجم لاستخدام كلمة signs فى ترجمته للكلمة الإيطالية هنا له أثران، فهو يأخذ الترجمة بعيدًا عن الفكر الأوروبى المعاصر الذى يضع الافتراضات النظرية التى تقوم عليها الجماليات المعاصرة موضع شك ومساءلة، ويسلط المزيد من الضوء على الحالة الشعورية للشاعر.. على إعادة تمثيل قصيدة مونتالى بحيث تصبح تعبير (مونتالى أم جيويا؟) عن شخصيته. تسعى استراتيجيات جيويا إلى محو الخطاب الحداثى فى قصائد مونتالى.. إلى محو العناصر الشكلية التى جعلت النص الأصلى يبدو مختلفًا فى أعين قرائه، وهى العناصر التى لو حاول المترجم إعادة إنتاجها فى اللغة

الإنجليزية لأدت إلى نص لا يقل اختلافه فى أعين قراء الإنجليزية عن اختلاف الأصل فى أعين قرائه؛ لانحرافه عن الجماليات السائدة التى تقوم على التمركز حول ذات الشاعر.

تقاوم التجريبية الإيطالية أية محاولة لصهرها فى بوتقة الثقافة الأنجلوفونية التى خضع لها شعر مونتالى، وذلك بسبب شكلها ومضمونها على حد سواء. ففى مراحلها الأولى كانت التجريبية الإيطالية تُسمى "الطليعية الجديدة" لعودتها إلى الحركات الحداثية مثل المستقبلية والدادية والسريالية وإفادتها منها فى صوغ خطاب شعرى مفكك أشد التفكك، بحيث يكون تفككه نقطة البدء فى تأمل الموقف الثقافى والاجتماعى الراهن. فى مقدمة ديوان "الأحدث" يلقى جيوليانى الضوء على الاتجاهات اليسارية التى يقوم عليها المشروع التجريبى الإيطالى، فهو يوضح أن اللغة تتفكك وتتشظى فى "رؤية فصامية" تسجل وتقاوم فى الوقت نفسه الاضطراب العقلى للرأسمالية الاستهلاكية وما تقوم عليه تلك الرأسمالية من تضليل (١٩٦١، ص١٨)، فشعر سانجوينتى على سبيل المثال هو تيار محموم من مَشاهِد فى حياة الشاعر، وإشارات ضمنية إلى شخصيات وأحداث معاصرة، ومقتطفات من قراءات الشاعر الفلسفية والأدبية والنفسية والاجتماعية وتطبيق عملى لها، ويتخلل كل ذلك إشارات إلى الثقافة الشعبية. وقد لاقت التجريبية رواجًا كبيرًا فى تلك المرحلة المبكرة فظهرت الكثير من القصائد التجريبية فى المجلات والدواوين المختلطة كما اضطلعت دار "فيلترينيلّى"، وهى إحدى دور النشر الكبرى، بنشر سلسلة كتب عنها، واهتمت وسائل الإعلام بالشعراء التجريبيين اهتمامًا كبيرًا. وقد أخذت التجربة التجريبية أشكالاً عديدة فلم تنحصر فى الكتابة، بل شملت الشعر البصرى والكولاج وغير ذلك (انظر: بيكيونى ٢٠٠٤).

تشمل التجريبية الإيطالية اتجاهاتٍ وأنواعًا متشعبة، غير أننى أركز هنا على ما يسلط الضوء على تمرد التجريبيين على مونتالى. أما الخط الرئيسى الذى جمع بين التجريبيين فهو التشظّى والتفكُّك الهادف إلى معالجة ما تثيره اللغة وماهية وطرائق التمثيل الأدبى والذاتية من مشكلات فلسفية، وهو ما يقربها من حركات فرنسية معاصرة مثل الرواية الجديدة وما بعد البنائية، خصوصًا تلك الحركات ذات التوجه السياسى مثل جماعة "تل كويل"، بل بلغ من أهمية السياسة للطليعية الجديدة

أن قال كريستوفر واجستاف إنه فى عام ١٩٦٨ حين بدت إيطاليا على استعداد للنشاط السياسى المباشر شعر الطليعيون الجدد أن السبب الذى دعا إلى قيام حركتهم التجريبية قد زال، وهو ما بدا فى انقطاع مجلة مهمة من مجلات تلك الحركة عن الصدور وإقبال شعراء الطليعية الجديدة ومفكريها على الانتماء إلى المؤسسات الثقافية والأكاديمية المعتمدة، أما أهم مظاهر ذلك فهو تغير التوجهات النظرية والعملية لهم. (واجستاف ١٩٨٤، ص٣٧).

أما المرحلة الثانية من التجريبية، فقد تجنب روادها التوجه السياسى الصريح وانصرفوا إلى مشروعات ذات طبيعة تأملية وجذور فلسفية مميزة (كالظواهرية الوجودية، والتحليل النفسى وما بعد البنائية).. مشروعات تستكشف الوعى والسلوك البشرى فى نصوص غامضة أشد الغموض تفتقر أشد الافتقار إلى التحديد. فى بعض الأحيان أضفى مُنظِّرو الحداثة صبغة سياسية على عودة التناصّ إلى دائرة الضوء عند التجريبيين، لاسيما شعراء المرحلة الأولى. يقول بورتا على سبيل المثال إن "إعادة تأكيد القوة اللغوية للأنا تحل مشكلات التفاعل بين الشاعر والمجتمع، والشعر والواقع، ذلك أن الأنا الشعرية ليست شخصية وحسب، بل هى، كالكاتب، حدث جمعى" (١٩٧٩، ص٢٧). غير أنه وبوجه عام لم يلجأ تجريبيو ما بعد ١٩٦٨ إلى ذلك الإطار النظرى اليسارى الذى اتخذته الطليعية الجديدة، إنما سعوا، بدلاً من ذلك، إلى "الكلمة المُتيَّمة"، كما يشير عنوان أحد دواوين تلك المرحلة، إذ تحولت الكلمة لديهم إلى موطن لتعدد المعانى الذى لا يمكن السيطرة عليه، يكشف ويزعزع تلك العوامل المتعددة التى ترسم ملامح الذاتية، سواء أكانت تلك العوامل ثقافية أم لغوية أم اجتماعية (بونتيجّا ودى ماورو ١٩٧٨). وقد حاول بعض شعراء التجريبية تحقيق ذلك بالإفادة مما خلَّفته الطلَّسْمَة التصوفية التى وُصف بها شعر مونتالى من إبداعات شكلية وموضوعية، كوسائل الترميز غير المباشرة والولع بلحظات الذروة، وهو ما ينطبق على ميلو دى أنجيليس الذى لا يفيد من طلسمة مونتالى وحسب بل ويفيد أيضًا من تجارب شعراء أوروبيين مثل رينيه كار وبول سيلان. فدى أنجيليس يدفع التشظى الحداثى إلى حدوده القَصِيَّة مضحيًا أحيانًا بإمكانية فهم القارئ لشعره.

ولعل فى قصيدة "خطابات من فينولى" ما يوضح كيف يتشابه دى أنجيليس مع مونتالى ويختلف عنه فى الوقت نفسه، فالقصيدة تعالج علاقة صداقة قامت بين الشاعر وامرأة ذات اهتمامات أدبية تختلف عن اهتمامات صديقه مونتالى، هى مارتا بيرتامينى التى تعاونت مع دى أنجيليس فى تحرير مجلة "نيبو" التى أسسها (١٩٧٧ – ١٩٨٤) كما شاركته إحدى ترجماته اللاتينية، وهى ترجمة "اغتصاب بروسيربين"، أما فينولى فهى مدينة إيطالية تقع قرب حدود النمسا وُلدت فيها مارتا، وإليكم القصيدة ثم ترجمتها:

Udimmo la pioggia quelli

che ritornavano: ogni cosa

nella calma di parlare

e poi la montagna, un attimo, e tutti

I morti che neache il tuo esilio

portà distinguere.

"Torna subito o non tornare più. "

Era questa – tra I salmi

della legge – la voce

che hai ripetuto all'inizio,

la potente sillaba, prima

di te sessa.

"Solo così ti verrò incontro, ignara

nell'inerno che ho perduto e che trovo. "

(دى أنجيليس، ١٩٨٥، ص١٢).

We heard the rain and those
who were returning: each thing
in the calm of speaking
and then the mountain, an incant, and all
the dead whom not even your exile
can distinguish.
"Come back at once or don't ever come back. "

This – amid the psalms
of the law – was the voice
that you repeated at the beginning,
the potent syllable, before
you yourself.

"Only then shall I come to meet you, unaware
in the winter which I lost and find. "

(دى أنجيليس، ١٩٩٥، ص٩١).

كما هو واضح هنا فإن مجرد فهمنا لمعنى عنوان القصيدة لا يعنى الوقوف على معنى القصيدة، فالضمائر تؤيد وجود ذوات مختلفة، وكلمة inverno (أو الشتاء) تفتح الباب على مصراعيه أمام تداخل النصوص والذوات إذ توحى بموتيفة مهمة تتكرر عند عدد كبير من الشعراء، منهم سيلان وفانكو فورتينى (١٩١٧ – ١٩٩٤) (والأخير هو شاعر وناقد إيطالى ذو اهتمامات سياسية كان من أول المعجبين بدى أنجيليس). فرغم أن دى أنجيليس يتخذ من بعض مشاهد حياته الشخصية نقطة انطلاق، فإن الجماليات التجريبية التى يصدر عنها تجرد هذه المشاهد من خصوصيتها وتحررها من العلاقات الشخصية التى هى جزء منها.

يجعل دى أنجيليس التصوير معتمًا كثيفًا من خلال شبكة معقدة من الصور والتلميحات التى تربط القصيدة بأنواع خطابية شعرية أخرى وبنصوص أخرى وبذوات شعرية أخرى، فيتحدى بذلك أى اختزال ساذَج للنص إلى مجرد سيرة ذاتية مباشرة (سواء كانت تلك السيرة المزعومة هى سيرة حياة الشاعر أو القارئ).

لا شك أن استغلال الشعراء التجرّيبيين الإيطاليين لصالح الجماليات الأدبية البريطانية والأمريكية السائدة هو أمر بالغ الصعوبة، بعكس شعر مونتالى الذى استشف فيه بعض المترجمين آثار جماليات شعرية تتمركز حول الشاعر، هى جماليات حركة "الشفق" الأدبية التى كان أساسها وحدة الصوت الشعرى وتفرُّده وجعله ينطق مستخدمًا لغة المحادثة اليومية بتأملات استبطانية ساخرة فى شئون الحياة العادية (سانجوينتى ١٩٦٣). وفى هذا تبرير جزئى لما قام به جيويا من محو للهوية الحداثية لمونتالى، كما يبرر ذلك أيضًا الولع الأمريكى الحديث بشعراء إيطاليين لاحقين عكست أعمالهم عَوْدًا إلى "الشفق"، مثل فاليريو ماجريلّى (١٩٥٧ -) الذى ناصَره جيويا دومًا وترجم أعماله (تشرشى وباريزى ١٩٨٩). وإحقاقًا للحق، لم تقم كل ترجمات مونتالى الإنجليزية على نفس التلاعب بنصوصه لخدمة أغراض الثقافتين: البريطانية والأمريكية، فترجمات وليم أروسميث قد حرصت كل الحرص على احترام النزعة الحداثية التى تبدو فى قصائد مثل "متتابعة العشرين". ففى المقدمة التى كتبها أروسميث لترجمته المسماة "المناسبات" صرح بأن ما يفعله هو "مقاومة" أى تدجين تقريبى للنصوص الإيطالية:

> قاومتُ بضمير يقظ إغراء ملء الفراغات فى قصائد مونتالى القائم على الحذف والإيجاز أو تعديله بأى شكل يريح القارئ بجعل النقلات أكثر نعومة وسلاسة، وقد بذلت قُصَارى جَهْدى لاحترام ذلك التكتُّم الذى هو من شيم مونتالى، وطريقته التهكمية فى الوصف وإيقاعاته المراوغة، فقد كان من أهدافى الرئيسية الحفاظ على انفتاح الشاعر الإيطالى، حتى ولو اقتضى ذلك مقاومة ميل الإنجليزية إلى المادى الملموس.
>
> (مونتالى ١٩٨٧، ص٢١).

غير أن هدف أروسميث كان تأكيد تلك الصورة التى رسمتها الترجمة لمونتالى فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية، لا إعادة النظر فيها ومراجعتها، لذا فلم يكن به حاجة للتعرض للشعراء التجريبيين الإيطاليين، ناهيك عن الإحساس بضرورة ترجمة أعمالهم إلى الإنجليزية، بل إنه فى الواقع قد آمن بأنه:

لم يجازف أى شاعر إيطالى من شعراء القرن العشرين بالتجريب قدر ما جازف مونتالى فى هذا الكتاب، وهو ما يبدو على أشده فى جهده الجهيد لإحياء النزعة الدانتية فى ضوء حس معاصر ونضاله بكل عناد ليجد لنفسه صوتًا فرديًا.. صوت لا يتكرر.

(المصدر نفسه، ص٢٠).

وربما كان الخطاب الحداثى الذى يوصى به أروسميث مقاومًا لبعض القيم الأدبية البريطانية والأمريكية (مثل الفكرة القائلة بوجوب أن تكون النقلات سلسة ناعمة، وميل الإنجليزية إلى المادى الملموس كما يقول أروسميث)، غير أن تبرير المترجم لاختياره لذلك الخطاب المقاوم يتفق مع الجماليات السائدة فى الثقافتين، والتى تقوم على الترسيخ الرومانسى الصبغة "لصوت" الشاعر، لذا فمن الواضح أن ترجماته لا يمكنها سوى فعل أقل القليل بشأن ذلك التجاهل الذى يلقاه التجريبيون من أمثال دى أنجيليس فى ثقافة يخيم مونتالى عليها.

(٢) الترجمة بشكل مقاوم

لم تَفْتُنى المفارقة التى انتهيت إليها، ففى سعيى للأخذ بنصيحة صديقى المترجم المُبرَّز عثرت لنفسى على شاعر إيطالى أجبرنى آخر الأمر على التشكك فى مدى صحة تلك النصيحة التى أخذت بها، ثم التخلى عنها نهائيًا. فحين وقعت أعمال دى أنجيليس فى يدى كان ما أدهشنى هو تحدِّى قصائده الصارخ للجماليات الشعرية المتمركزة حول صوت الشاعر الفردى، تحديًا على المستوى اللغوى والشكلى والموضوعى على حد سواء، فنهايات أبياته المفاجئة وتراكيبه النحوية الغريبة وذلك المزيج الغامض الذى يصنعه من المجردات والاستعارات واللغة الحوارية ــ يضفى على قصائده إعتامًا وإبهامًا ينفى أى إحساس بوجود صوت

متكلم متماسك فى القصائد، فهى لا تدعو القارئ لمشاركة الكاتب والنيابة عنه، بل فى الواقع تحبط أية محاولة لقراءتها كتعبير منظم عن شخصية الشاعر أو مقصده. إذًا، فصوت من هو ذلك الذى يجب أن يظهر فى ترجمات شعر دى أنجيليس؟ أو ربما كان من الأحرى أن أقول "أى صوت من الأصوات"، إذ إن "القصاصات" الحوارية التى تتخلل القصائد يستحيل التوصل من خلالها إلى هوية واحدة مميزة، فشعر دى أنجيليس يضع فكرة اتفاق الهوى والتقمص موضع مساءلة ويشكك فى إمكانية تحقق التقمص الناتج عن اتفاق الهوى، فهو يبين أن الصوت الذى يظهر فى الترجمة هو صوت غريب لا يمكن القطع بأنه صوت الشاعر أو صوت المترجم، صوت لا يمكن أن يتخلص تمامًا من غرابته فى عين القارئ.

أدركت، بمجرد شروعى فى ترجمة شعر دى أنجيليس، أن مفهوم توافق الهوى ليس إلا تعتيما على ما يحدث فى عملية الترجمة، فهو يخفى حقيقة مهمة هى أنه كى يحقق المترجم الشفافية فى النص المترجم ولكى يعطى للقارئ ذلك الإحساس بأن النص هو نافذة على الشاعر أو الكاتب، فعليه أن يتلاعب بمادة مُقاوِمة هى اللغة التى يترجم إليها، والتى غالبًا ما تكون لغته الأم، فالشفافية لا تتحقق إلا حينما يكون النص سلسًا خاليًا من الصيَغ الثقيلة على الأسماع والتراكيب التى لا تتفق ومصطلح اللغة أو المعانى المختلطة المشوشة.. حين تسوده الروابط والعلاقات الواضحة والضمائر المتسقة بحيث تكون سهولة فهم القارئ للنص مضمونة. وحين يكون النص المراد ترجمته قصيدة من الشعر الحر، فينبغى على المترجم الذى يبغى الشفافية أن يحرص على التنويع الإيقاعى والبعد عن البحور الرتيبة لجعل اللغة تقترب من لغة المحادثة العادية فتبدو طبيعية، ولا يجب أن تشوه نهايات الأبيات المسار الطبيعى للنحو بحيث تعيق القارئ فى سعيه إلى الفهم، بل يجب أن تعزز الترجمة الترابط النحوى الطبيعى الذى يساعده على الوقوف على المعنى بسهولة وتنجز مهمة إقامة صوت متكلم واحد بنجاح بتتبع الحدود السيكولوجية لذلك الصوت، وهى كلها تكنيكات تكشف أن الشفافية هى تأثير وهمى إذ تتوقف على ما يفعله المترجم باللغة ولكنها تخفى ما يفعله فى نفس الوقت، بل تخفى اللغة نفسها بالإيحاء بأنه يمكن للقارئ رؤية الكاتب فى الترجمة وبأن الكاتب يتكلم فيها بصوته، وإذا ما كان وهم الشفافية قويًا بما فيه الكفاية فهو يؤدى إلى

إيحاء باليقينية إذ يصبح صوت الكاتب المزعوم هو المرجعية الوحيدة الصحيحة، فما يقوله الكاتب هو الحقيقي والصحيح والواضح.

وقد بددت ترجمتي لقصائد دي أنجيليس ذلك الوهم وأزالت غشاوته عن عيني؛ لأن تلك القصائد تقاوم السلاسة وتُرْسِي قواعد جماليتها الخاصة.. جماليات التفكك والتشظي والانقسام، ولنأخذ على سبيل المثال قصيدة "الفكرة الرئيسية":

È venutain mente (ma per caso, per l'odore
di alcool e le bende)
questo darsi da fare premuroso
nonostante.
E ancora, davanti a tutti, si sceglieva
tra le azioni e il loro senso.
Ma per caso.
Esseri dispotici regalavano il centro
distrattamente, con una radiografia,
e in sogno padroni minacciosi
sibiltanti:
"se ti togliamo ciò che non è tuo
non ti rimane niente. "

(دي أنجيليس، ١٩٧٦، ص٩٧).

The Central Idea
came to mind (but by chance, because of the scent
of alcohol and the bandages)
this careful busying of oneself

notwithstanding.

And still, in front of everybody, there was choosing

between the actions and their meaning.

But by chance.

Despotic beings made a gift of the center

absentmindedly, with an x-ray,

and in a dream threatening bosses

hissing:

"if we take you from what isn't yours

you'll have nothing left. "

(دى أنجيليس، ١٩٩٥، ص٤١).

نلمح فى هذه القصيدة مستشفى وإيحاء بالتعرض للأذى ومواجهة خطر الموت لكننا لا نضع أصابعنا فى أى وقت من الأوقات على الحدث الفعلى الذى تدور حوله القصيدة، وتظل التأملات شبه الفلسفية حول معنى ذلك الحدث غامضة مبهمة، يزيد من غموضها الانتقال المفاجئ إلى الأحلام والعبارة المقتبسة المحيرة، فلا يستطيع القارئ معرفة ما يحدث بالضبط، بل هو غير متأكد أصلاً من هوية ذلك الذى يحدث له ما يحدث. فقبل الإفادة القاطعة التى يدلى بها الرؤساء نلاحظ أن النبرة طبيعية ولكنها غير شخصية، تأملية ولكنها غير استبطانية فى الواقع، بريئة من الإيحاء بصوت ينتمى لشخص محدد (ناهيك عن إمكانية تحديدها صوتًا معينًا باعتباره صوت ذلك الذى يعانى من الخطر الجسدى الغامض المُوحَى به هنا)، فالنص لا يوفر للقارئ أى موقع صلب يمكنه الوقوف فيه حتى يفهم، أو صوت متسق، من الناحية النفسية، مع ذلك الذى يفترض أن يميزه هذا الصوت، بل على العكس، تمزق التراكيب النحوية المتشظية ونهايات الأبيات المفاجئة المقتضبة دومًا عملية الترميز وتجبر القارئ على إعادة النظر فى تفسيره للقصيدة مرارًا. تتميز الأبيات الأولى بنقلاتها والتواءاتها النحوية مما يتطلب محاولة تركيب التفاصيل إذا ما أراد المرء أن يستخلص أى معنى منها، غير أن أية نتيجة قد

يخلص إليها المرء من ذلك لا تلبث أن تتهاوى مع كلمة nonstante (notwithstanding: بالرغم من ذلك)، كما أن البيوت الدوارة متناقضة فصامية منسوخة، فلو كان المركز (il centro) يرتبط بشرود الذهن فكيف يمكن اعتباره مركزًا؟ ويصير الرؤساء المُهدِّدين sibilanti (وهى كلمة إيطالية تُستخدم لوصف صوت الريح أو عيدان القصب المتمايلة أو فحيح الأفاعى). ونتيجةً لكل هذا فإن القصيدة لا تخلق وهم حضور الكاتب، وتكشف إلى أى مدى تعتمد السلاسة على اللغة.. على العناصر الشكلية مثل النحو السليم المستقيم التراكيب والمعنى المحدد، وهو كشف تختلف درجة الصدمة التى يُحدِثها فى نفوس القراء باختلاف القراء أنفسهم.

وأشد ما يثير الاهتمام هنا هو أن رفض دى أنجيليس للسلاسة يأتى فى قصيدة تُعد طريقتها فى تصوير الوعى البشرى ثورة على الفردية الرومانسية، ذلك المبدأ الذى تقوم كل النظريات التى تدعو إلى الشفافية عليه، كالنظرية التى روج لها وردزوورث فى مقدمة "البالادات الغنائية" (١٨٠٠) حين قال:"كل الشعر الجيد هو تدفق عفوى من المشاعر القوية" (١٩٧٤، ص١٢٣)، ونظرية إليوت الحداثية الرومانسية. يقول إليوت: "ليس الشعر تعبيرًا عن الشخصية... وإنما هروب من الشخصية، ولكن لا شك أن هؤلاء الذين يتمتعون بالشخصية والمشاعر هم الذين يعرفون معنى أن يرغب المرء فى الهروب من هذه الأشياء" (١٩٥٠، ص ١٠ – ١١). فقصيدة دى أنجيليس هى نقيض تلك النظريات الرومانسية الفردية، فهى تجسد الوعى، لا باعتباره المصدر الموحد المتصف بالتماسك للإدراك والمعرفة والأفعال والذى يعبر عن نفسه بحرية تامة ولكن باعتباره كيانًا منقسمًا متشظيًا رهن عوامل وظروف مختلفة متغيرة كاليقظة والحلم والدفعات الفكرية والحسية والمعانى والأفعال والتشخيصات الطبية وفرص النجاة من الموت. وهكذا، فأيًّا كانت الفكرة المركزية فهى لا تخطر فى بالنا من خلال إرادة الفرد، ولا تظهر إلا بالصدفة من خلال عوامل مُحدِّدَة عديدة ليس للفرد سلطان يُذكر عليها، كرائحة ما، أو احتمال الوفاة. ولأن قصيدة دى أنجيليس هى نص أجنبى يرفض الجماليات الرومانسية التى سادت الشعر الأمريكى والبريطانى ولا تزال فهى تجعل أى اتفاق فى الهوى صعبًا، إن لم يكن مستحيلاً بالنسبة للمترجم، فقصيدة "الفكرة المركزية" ليست بالقصيدة الوَدُود التى يسهل إدخالها إلى ثقافة تُقدر الفردية وتؤمن بحرية

الإرادة وتقرير الفرد لمصيره، إلى حد يجعل فكرة العمد والقصد والنية والتعبير عن الذات هى العوامل الرئيسية التى ترسم ملامح أفكار تلك الثقافة عن اللغة والشعر. ولا شك أن استمرارية مثل تلك الأفكار والمفاهيم فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية المعاصرة يجعل دى أنجيليس كاتبًا ثانويًا فى اللغة الإنجليزية، بل إن سيادة تلك الأفكار والمفاهيم تجعل الترجمة نفسها ضربًا ثانويًا من ضروب الكتابة فى الإنجليزية، ولأن الخطاب الشفاف يُعتبر مرآة للكاتب فهو يحترم النصوص الأجنبية لأنها نصوص أصيلة أصلية حقيقية فى حين لا يحترم الترجمة لأنها مشتقة وزائفة، ويفرض على الترجمة محو هويتها كنص من الدرجة الثانية من خلال الاستراتيجيات السلسة، وهنا تنبثق رؤية ميتافيزيقية أفلاطونية من تحت الفردية الرومانسية لتفسر الترجمة على اعتبار أنها نسخة من نسخة، وتفرض استراتيجية تتكفل فيها الشفافية بإخفاء عملية التوسط بين النسخة والأصل وداخلهما، وتعتم على جهد المترجم بالإيهام بحضور الكاتب الأصلى فى النص المترجَم، وتوطد الهامشية الثقافية والاستغلال الاقتصادى اللذين تعانى منهما الترجمة اليوم[٣].

وقد جذبنى اختلاف شعر دى أنجيليس رغم إحباطه الممارسات الأنجلوفونية التى يتحمس لها صديقى المترجم النابه الذى نصحنى بالبحث عن اتفاق الهوى عند الترجمة، غير أن هذا الاختلاف قد أجبرنى على صياغة أهداف مختلفة لنفسى، فما الذى يجب أن يطمح إليه المرء عند ترجمة شاعر مثل دى أنجيليس؟ وما النظرية التى يجب أن تهديه فى وضع استراتيجياته وتحكم اختياراته؟ بالتأكيد كان من السهل أن أرجع إلى عقيدة تقديس الكاتب وأحاول فعل كل ما يمكن فعله على أمل (هزيل) بتقريب قصيدة "الفكرة المركزية" ولو قليلاً من الشفافية المنشودة دومًا، فكان يمكننى، مثلاً، أن أضع الفعل were قبل hissing فى البيت الثانى عشر للتقليل من التشظى النحوى وتحقيق قدر من التحديد المعنوى، كما كان من الممكن أن أورد فاعلاً (أى فاعل، حتى ولو كان فاعلاً مبهمًا مثل it) للفعلcame فى البيت الأول. ولا شك أن هاتين الإضافتين لم تكونا لتحققا إلا أقل قدر ممكن من الشفافية، ولكنهما على الأقل كان بإمكانهما تلطيف حدة ذلك التذبذب وعدم الاستقرار النحوى الذى يثيره حذف فعل أو فاعل فى جملة إنجليزية. غير أن ترجمتى الإنجليزية رفضت السلاسة واستوحت جمالياتها من جماليات دى أنجيليس فصارت مقاومة، فهى تسعى إلى إعادة إنتاج ما يميز قصيدة دى أنجيليس من تَشظٍّ وانقسام وتفكك،

بل إن الترجمة ولا شك أكثر تشظيًا وتفككًا وانقسامًا من الأصل بإصرارها على غياب الفعل والفاعل، كما تبدو المقاومة فى جهودى لزيادة حدة عنصر المفاجأة فى نهايات الأبيات وما تقوم به من إجبار القارئ على تغيير توقعاته فى اللحظة الأخيرة دائمًا، ففى البيت الأول تبدو كلمة scent غير محددة لدرجة أنها من الممكن أن توحى بالأريج والروائح الطيبة المستحبة، وقد استقر رأيى عليها بعد تفكير فى كلمات مثل smell وodor بمعانيهما السلبية التى تنسجم مع alcohol فتقلل من الصدمة التى تُحْدثها تلك الكلمة. وتُحرِّر نهاية البيت المعانى المتعددة المحتملة لـ scent وتطلق العنان لها وتجعل مصاحبتها لـ alcohol مفاجئة، وبالمثل فى ترجمة أولية للبيت التاسع اخترت كلمة carelessly لترجمة distrattamente، قبل أن يستقر رأيى على absentmindedly، والتى لا تبدو فقط بلا تفسير فى سياق الإشارة إلى الهدايا (gift) ولكنها تثير الانتباه أيضًا، فبما أن الهدية تحمل التداعيات المعرفية المهمة لـ center فهى تَعِد القارئ بالفهم.. ببعض الضوء يُلقى على العنوان، غير أن كلمة absentmindedly تأتى فجأة فتسحب هذا الوعد وتحطم كل أمل للفهم بسرعة.

كان قرارى اتخاذَ المقاومة استراتيجيةً لى فى ترجمتى لقصيدة دى أنجيليس خيانة لجماليات الثقافة المستهدفة وتحدِّيًا لها، فقد صرت من خلاله بدويًا فى لغتى هاربًا من لسان قومى، غير أنه فى الوقت نفسه لا يجب أن يُعتقَد أن اتباع استراتيجية المقاومة يعنى المزيد من الحرفية أو الأمانة للأصل، فرغم أن المقاومة يمكنها الاستناد إلى نفس الأفكار الأساسية عن اللغة والذاتية التى يقوم عليها شعر دى أنجيليس فهى، فى ترجمتى، لا تزال تنحرف عن القصيدة الإيطالية بشكل حاسم مُتعمَّد يفرض إعادة نظر جذرية فى مفهوم أمانة الترجمة. فالأمانة فى ترجمتى هى أمانة فيليب لويس "المسيئة"، فالمترجم الذى يهدف إلى "إعادة خلق الإساءة التى تظهر فى النص الأصلى عن طريق التشبيه" ينتهى به الأمر إلى "قمع النظام اللغوى والمفاهيمى الذى ينتمى إليه المترجم" و"يعيد توجيه الضربة النقدية بحيث يوجهها إلى النص الذى يترجمه" (لويس١٩٨٥، ص٤٣). والإساءات فى قصائد دى أنجيليس هى نقاط التفكك والانقسام وعدم التحديد التى تحويها، والتى لا تزال تمارس سلطتها فى الثقافة الإيطالية رغم مضى وقت طويل على إصدار أعمال ذلك الشاعر. فعلى سبيل المثال، فى عام ١٩٨٣ كتب الشاعر ماوريزيو

كوتشى عن دى أنجيليس(فى معجمه الذى تناول شعراء إيطاليا) ما يلى: "غالبًا ما تتعايش الفكرة وحرية الصورة معًا فى أشعار دى أنجيليس، كاشفةً عن اضطراب معاكس متسلل. .. عن التواء شاق فى الخبرة" (كوتشى١٩٨٣، ص١١٦).

تهدف استراتيجيتى المُقاوِمة إلى إعادة إنتاج تلك الإساءات فى الإنجليزية باللجوء إلى تكنيك يشبه تكنيك الأصل فى التشظى وتعدد المعانى، ولذا فالترجمة ترتبط بالنص الأصلى فى علاقة أمانة مسيئة، فهى، من جهة، تقاوم جماليات الثقافتين: البريطانية والأمريكية التى من شأنها تقريب نصوص دى أنجيليس الصعبة بالإصرار على اتباع استراتيجيات سلسة عند ترجمتها، ومن جهة أخرى نجد المترجم يعمد إلى المقاومة فى رسمه لملامح العلاقة التى تربط نصه بالنص الإيطالى، فهو يضيف إلى معناه ويأخذ منه موجهًا "ضربة نقدية" نحوه. فعلى سبيل المثال، تفوق التراكيب النحوية لترجمتى فى غرابتها تراكيب الأصل فى بعض المواضع. ففى البيت الأول يستخدم دى أنجيليس فعلاً لا فاعل له هو È venuta، وهو أمر مقبول وصحيح نحويًا فى الإيطالية لأن زمن الفعل نفسه هنا يوضح جنس الفاعل (وهو مؤنث هنا) إذ يقود قارئ الإيطالية أغلب الظن إلى آخر اسم مؤنث، والذى يتصادف وجوده فى العنوان (L'idea). ونحن نعلم أن الجملة الإنجليزية إذا لم تحتوِ فاعلاً كانت غير صحيحة وغير مفهومة، لذا فباتباعى الإيطالية بدقة بحذف الفاعل كنت فى الواقع أتحرك مبتعدًا عن النص الأجنبى، أوعلى الأقل أجعله أكثر صعوبة.. أكثر غرابة. فـ È venuta تبدو سلسة فى عين القارئ الإيطالى، واستخدام الصورة الكبيرة من الحرف é يوضح أن تلك هى بداية الجملة، بينما came to mind (المبدوءة بحرف صغير) لا تتفق ومصطلح اللغة الإنجليزية بل وتقاومه، حتى ولو كان ذلك مجرد انطباع مبدئى يجبرنا آخر الأمر إلى العودة بسرعة إلى ما يسبق تلك العبارة.. إلى العنوان بحثًا عن المعنى. أى أن ترجمتى تأخذ واحدة من السمات اللغوية الإيطالية التى لا يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية، وهى غياب الفاعل، فتصرح بذلك بما يُلمح إليه الأصل، وهو أن الفكرة المركزية تظل دائمًا خارج القصيدة لأنها لا يُصرَّح بها مطلقًا فى القصيدة ربما لأنها لا يمكن أن تكون.. لأنها تشكك فى أى شكل من أشكال التجسد، سواء فى اللغة أو فى أشعة إكس.

فى هذا المثال تتجاوز ترجمتى النص الأجنبى بسبب الاختلافات الحتمية بين لغة الأصل ولغة الترجمة.. تلك الاختلافات النحوية التى تجعل المقاومة عملية معقدة، غير أن المبالغة فى ترجمتى تظهر أيضًا فى قرارى ترجمةَ القصيدة وفقًا لتفسير معين لها، أو قراءتى لها بشكل معين. ولأن التفسير والقصيدة كيانان مستقلان عن بعضهما البعض، تحددهما وترسم ملامحهما عوامل مختلفة، ويخدمان أغراضًا مختلفة ويعيشان حياتين مختلفتين، فمن الواجب النظر إلى ترجمتى التفسيرية باعتبارها تغييرًا للقصيدة قائمًا (لا شك) على معلوماتى عن قراءات دى أنجيليس فى الأدب والنقد والفلسفة، ولكنه يهدف إلى الترويج لأشعار دى أنجيليس وما يشابهها فى الثقافات الأنجلوفونية، فقصيدة دى أنجيليس تخبر القارئ البريطانى والأمريكى بأن الثقافة الأوروبية قد تجاوزت الرومانسية بإصرار. فى واحد من خطاباته إلىَّ (وفى مقالاته وترجماته ومقابلاته) يوضح دى أنجيليس أن شعره يفيد من الكثير من المواد الأدبية (سواء الأوروبية أو الشرقية، أو الكلاسيكية أو الحديثة)، ولكنه يقول أيضًا إن لشعره أصولاً فلسفية مميزة، فهو مولع بالقراءة فى الظواهرية والتحليل النفسى، لكنه يحرص أيضًا على مراجعة تلك القراءات فى ضوء المفاهيم الجديدة للغة والفردية والتى يقوم عليها فكر ما بعد البنائية فى الثقافتين: الإيطالية والفرنسية المعاصرة. فقد كان الاهتمام المبكر بتأملات موريس بلانكوت النقدية حول العملية الإبداعية وطبيعة التناص هو ما قاد دى أنجيليس إلى دراسة هايدجر ولودفيج بنسوانجر، وأخيرًا إلى إيمان بأهمية نيتشه ولاكان فى أى مشروع شعرى معاصر، وقد لفت ذلك الجانب فى كتابات دى أنجيليس نظر فورتينى فقال فى مقال نقدى إن دى أنجيليس "شَغُوف بدوامات الأصل والغياب ومعاودة الظهور والموت التى شغلت هايدجر" (فورتينى ١٩٧٥، ص١٣٠٩). وتفسيرى "للفكرة المركزية" هو محاولة لإقامة البرهان على أن تلك القصيدة تعكس مفهوم هايدجر "للاتجاه صوب الموت" ولكن بعد إخضاعه لإعادة نظر فى ضوء فكر نيتشه.

فى "الكينونة والزمن" (١٩٢٧) يقول هايدجر إن الوجود الإنسانى "ساقطٌ" أبدًا، سالف التحديد طبقًا لعلاقات تستغرقه تمامًا مع الناس والأشياء، هويته تتفرق وتتناثر وتنشر فى "الآخرين" حتى تظهر إمكانية الموت (هايدجر ١٩٦٢، ص٢١٩ – ٢٢٤)، توقع الموت.. إمكانية أن يصير المرء لا شيئًا، تشكل موقفًا مقيِّدًا يكون

فيه الفرد مجبرًا على إدراك عدم أصالة طبيعته سالفة التحديد ويكتسب "حرية انطلقت من أوهام الآخرين.. حرية حقيقية، واثقة من نفسها وقلقة" (المصدر نفسه، ص٣١١). تستغل "الفكرة المركزية" الطاقة الدرامية فى لحظة ذروة الحقيقة تلك بتصوير مشهد فى مستشفى. تصور القصيدة "الاتجاه صوب الموت" كحالة من الخطر الجسدى والنفسى حيث تنفصم الوحدة الظاهرية للخبرة التى يحياها المرء على يد صور تنافس بعضها البعض، ويفقد الوعى رباطة جأشه واتساقه مع نفسه، تتجرد "الأفعال" من العمد والمقصد، "فمعناها" ليس بيد الفاعل، وإنما هو استيلاء "الآخرين" على الفرد الذين يبدون فى هذه القصيدة "كالرؤساء" الذين "يهددون" الهوية لأنهم يتحدثون "فى الحلم"، وقد احتلوا حتى اللاوعى نفسه.

"الفكرة المركزية" هى أن الذاتية هى، آخر الأمر، "لا شىء"، مجرد فعل يُفرَض عليه المعنى، طاقم من عمليات بيولوجية، تكشف "كياناتها الطاغية" التى لا معنى لها (بلا قصد منها) محاولاتهم للسيطرة عليه وفرض المعنى من خلال تصوير علمى الطابع، يشبه أشعة إكس. الغرائب الشكلية لهذا النص، المتمثلة فى الانتقال من التفاصيل الواقعية إلى تأملات تجريدية ثم إلى عبارة مقتبسة والقدر الشحيح من المعلومات والنحو المتشظى، تحاكى خبرة الهوية الممزقة، خبرة الاقتراب من الموت بأن تزلزل كيان عملية الترميز وتنبذ أى استقامة أو تسلسل خطى للمعنى، وتؤدى إلى اختلال توازن القارئ فى جهوده للبحث عن الفهم.

ولكن ما يبدو واضحًا هو أن قصيدة دى أنجيليس المحيرة الملغزة لا تحمل أى إيحاء بأن الاقتراب من الموت هو مقدمة للوجود الحقيقى الأصيل، فدى أنجيليس يقاوم فكرة هايدجر عن الأصالة والحقيقية باعتبارهما كيانًا موحدًا حرًا، أو "شيئًا مستقلاً بذاته" يمكنه "اختيار نفسه والظَّفَر بها" (هايدجر١٩٦٢، ص٦٨). من ناحية الشكل والمضمون تعيد "الفكرة المركزية" (بشكل أو بآخر) إلى الأذهان ملاحظة نيتشه المزعجة فى "إرادة القوة" حيث يصف نيتشه الفعل البشرى "لا كفرد بل كفعل" إبداعى خلاق، لا "أسباب ونتائج" (نيتشه١٩٦٧، ص٣٣١)[٤]. ففى رأى نيتشه لا يمكن للذاتية أن تكون أصيلة لأنها لا يمكنها أبدًا أن تكون لها هوية جوهرية، فهى دائمًا مهد قوى وعوامل مُحدِّدة متحكمة عديدة تخلقها متطلبات الصحة النحوية التى تضعها اللغة، كالحاجة إلى فاعل للجملة، أو النظام المفاهيمى

الأكثر تطورًا وتعقيدًا، أو المؤسسات الاجتماعية كعلم النفس والأخلاقيات والدين والأسرة والوظيفة "كالرؤساء". تسلط قصيدة دى أنجيليس الضوء على تلك العوامل المختلطة المتعارضة التى تتحكم فى الذاتية، والتى غالبًا تظل غير مُعترَف بها فى غمرة "الانشغال الحريص الذى يكتنف حياتنا اليومية" وتحتاج إلى موقف مقيِّد كى تعاود الظهور فى الوعى. أتاح لى هذا التفسير أن أحل بعض مشكلات الترجمة، ولكنه خلق مشكلات أخرى، فمثلاً فى البيت الثالث يمكن ترجمة الكلمة الإيطالية premuroso بأكثر من كلمة، فهى تعنى thoughtful أو attentive أو solicitous، ولكننى اخترت أن أتجنب تلك الكلمات الشائعة للكلمة وفضلت عليها carefully، وهى كلمة شائعة أيضًا ولكنها تعزز دلالة فلسفية فى الإنجليزية، وبإمكانها، أكثر من غيرها، تقريب النص إلى الموضوعات التى يناقشها فى نظرى، فمترجمو كتابات هايدجر يستخدمون كلمة care كترجمة لـ sorge، تلك الكلمة الألمانية التى يصف بها الحياة اليومية (١٩٦٢، ص٢٣٧). وبالمثل، ففى البيت الخامس عادةً ما يُعد الفعل الإيطالى si sceglieva صورة غير شخصية من ذلك الفعل لا تتطلب تحديد الفاعل، ولأن الجملة الإنجليزية تتطلب فاعلاً فعادةً ما يُترجَم هذا الفعل الإيطالى إلى الإنجليزية إلى "يختار المرء" أو من خلال بنائه إلى المجهول، ولكن بما أن قراءتى للنص توجد رابطة بينه وبين مفهوم نيتشه للذاتية الإنسانية باعتبارها فعلاً لا فاعل له (أو إرادة أو قوة)، فلن يفى الفاعل أو البناء للمجهول بالغرض هنا، فلجأتُ إلى الالتفاف الغريب بترجمة الفعل إلى there was choosing، وتجنبت أى فاعل صريح، حتى الصور غير الشخصية من الفاعل مثل one (المرء)، بينما استبقيت الشعور القوى بحضور الفعل. فى هذين المثالين فقدت الترجمة بعضًا من السمة الاعتيادية التى تجعل لغة النص الأجنبى ذات تأثير خاص وثراء بالإمكانات والاحتمالات، تمامًا كما أن استخدام bosses كترجمة لـ pardoni يُقْصِى ويستبعد ما للأخيرة من تداعيات سلطوية ويضعف صدى التحليل النفسى للنص الإيطالى.

لا شك أن فى تفسيرى بعضًا من قراءة دى أنجيليس وتفسيره، ولكن حلول مشكلات الترجمة التى تجعل تلك القراءة منطقية لا تجعل ترجمتى الإنجليزية أكثر أمانة للمعنى الأصلى. فالتفسير حدد معنًى معينًا وأتاح للترجمة أن تتجاوز قصيدة دى أنجيليس وتقصر عنها فى الوقت نفسه، والمثير للانتباه هو أن التفسير يشير أيضًا إلى توتر فكرى فى موضوع القصيدة، هو التعارض بين فكرة هايدجر عن

الأصالة ومفهوم نيتشه للفعل، فترجمتى التفسيرية تفتح الباب لذلك التعارض فى القصيدة، وتبرزه، وتكشف جانبًا فى فكر دى أنجيليس ربما لم يكن هو نفسه واعيًا به أو، على الأقل، لا يتفتح ويكشف عن نفسه صراحةً فى القصيدة الأصلية. تتجاوز ترجمتى التفسيرية النص الأجنبى وتكمله بالبحث الفلسفى الذى يوضح المصادر المتعارضة لها، وبالتالى يشكك فى مسألة أصالة الترجمة ويتحدى فكرة اعتبارها الأصل أو تعبيرًا مثاليًّا مُتسقًا مع ذاته عن المعنى الذى أراده الكاتب والتى تكون الترجمة دائمًا نسخة منه.. نسخة غير مثالية آخر الأمر لإخفاقها فى تحقيق نفس الاتساق مع الذات الذى يميز الأصل، فالحقيقة هى أن الأصل نفسه يمكن رؤيته كشىء غير كامل وغير مثالى، تمزقه أفكار متعارضة متصارعة ومواد فلسفية يُفعِّلها، وقد جعلت الترجمة ذلك التصارع والتعارض أوضح.

كما تطفو الضغوط التشكيكية للترجمة على السطح فى نقطة أخرى من نقاط المقاومة، هى غموض لا وجود لها فى الأصل. فالبيت العاشر الذى يقول and in a dream threatening bosses يلتزم بترتيب الكلمات فى الأصل الإيطالى قدر ما تسمح بذلك الاختلافات اللغوية بين الإيطالية والإنجليزية، ولكن لأن threatening هى كلمة ذات غموض نحوى (إذ قد تتعلق بـdream وتكون مصدرًا، أو bosses فتصير فى هذه الحالة صفة) يطلق النص هنا معنًى تكميليًا له أهمية خاصة فى هذا السياق التفسيرى الذى هدى اختياراتى الأخرى، إذ يمكن أن يُعَد الرؤساء مُهدِّدين... يهددهم ذلك الحلم الكابوسى الذى تجد الذاتية نفسها فيه فى القصيدة، أو، بشكل أعم، فإن الفاعلين الذين يتحكمون فى المؤسسات الاجتماعية هم أيضًا خاضعون إذ تحكمهم العلاقات المراتبية التى يحكمون فيها غيرهم من الفاعلين. يصبح "الحلم" حلمًا تدميريًا، إذ يدمر فيه المحكوم الحاكم، ويكون الحالم هنا هو من يهدد ويفح فحيحًا فى وجه الرؤساء. وهنا تؤدى إساءة الترجمة إلى نقد للنص الإيطالى يفضح انتصاره للرؤساء، ذلك المتمثل فى تجسيده الضمنى للقوة والسيطرة الاجتماعية كما لو كانت تتسامى فوق كل ما يحدد الفعل الإنسانى ويحكمه ويقيده.

وهكذا تسفر استراتيجية المقاومة عن أمانة مسيئة تقيم علاقة فى الوقت نفسه من التكامل وإعادة الخلق تربط الترجمة بالأصل. لا يمكن للطبيعة المحددة لتلك

العلاقة أن تُحسم قبل بداية عملية الترجمة لأنه يجب أن تُرسم ملامح العلاقات المختلفة للمواد الثقافية الخاصة بنصوص أجنبية مختلفة، وللمواقف الثقافية المحددة التى تُترجم فى ظلها هذه النصوص. ويجعل هذا الترجمة تكثيفًا وشحذًا للجهد، ولكنها أيضًا تصير مصادفة، فالمترجم ينكبُّ على المعاجم للبحث عن ترجمات الكلمات، ثم البحث عن بدائل لها، وهكذا دواليك، ويصادف كلمات وعبارات تحاكى النص الأصلى وتتجاوزه فى الوقت نفسه. يقول لويس إنه فى الترجمة :

> يهرب الاتحاد والتكامل الذى يتحقق، بشكل حيوى، من التأمل ويظهر فى نظام تجريبى.. نظام اكتشافى، حيث النجاح هو ليس فقط نتيجة القدرات التشبيهية والتفسيرية الهائلة للترجمة، بل أيضًا للمحاولة والخطأ.. للصدفة. تكون الترجمة حينئذ تجريبية بكل معنى الكلمة.

(لويس، ١٩٨٥، ص٤٥).

يمكن تحقيق الأمانة المسيئة عن طريق استراتيجيات مقاومة عديدة تقوم على تكنيكات شكلية مختلفة، غير أنه فى أغلب الأحيان تظهر تلك التكنيكات بالصدفة كاحتمالات أو فرضيات يقوم المترجم باختبارها، ولا يُعرف تأثيرها إلا بعد الحدث.. حين يبررها المترجم تبريرًا منطقيًا. يساعدنا على فهم ذلك النظر إلى الإساءات فى ترجمتى لقصيدة "رُوَاق القطار":

"Ancora questo plagio

di somigliarsi, vuoi questo?" nel treno gelido

che attraversa le risaie e separa tutto

"vuoi questo, pensi che questo

sia amore?" È buoi ormai

e il corridio deserto si allunga

mentre I gomiti, appoggiati la finestrino

"tu sei ancora lì,

ma è il tempo di cambiare attes" e passa

una stazione, nella nebbia, le sue case opache.
"Ma quale plagio? Se io credo
a qualcosa, poi sarà vero anche per te
più vero del tuo mondo, lo confuto sempre"
un fremere
sotto il paltò, il corpo segue una forza
che vince, appoggia a sé la parola
"qualcosa, ascolta,
qualcosa può cominciare. "

(دى أنجيليس، ١٩٧٦، ص٣٦).

"Again this plagiary
of resemblance – do you want this?" in the cold train
that crosses the rice fields and separates everything.
"You want this – you think this
is love?" I is dark
and the deserted corridor lengthens
while the elbows, leaning on the compartment window
"You're still there,
but it is time to change expectations" and a station
passes, in the fog, its opaque houses.
"But what plagiary? If I believe
in something, then it will be true for you too,

Truer than your world, I confute it always"

a trembling

beneath the overcoat, the body follows a force

that conquers, leans the world against itself

"something, listen,

something can begin. "

(دى أنجيليس، ١٩٩٥، ص٥٥).

تشظى الذاتية فى النص الإيطالى هو أقوى نقاط المقاومة وأكثرها لفتًا للانتباه. فالصوت (أم الأصوات؟) يبدو مستغرقًا فى شجار غريب بين المحبين، مرير ومُغرِق فى التجريد، حيث تصور الرغبة من خلال طرائق تمثيل متعارضة، ثم لا تلبث الرغبة أن تحطم كل طرائق التصوير تلك آخر الأمر، رغم أننا لا نرى فى البداية أى تعريف لذلك الصوت باعتباره ينتمى إلى عمر أو جنس محدد فإن ذلك الصوت يقيم تعارضًا بين مفهومين للحب، الأول يُحكَم عليه بأنه مزيف أو غير أصيل (أو plagio)، يحكمه التشابه somigliarsi، أو التماهى بين العاشقين، أما الثانى، الذى نلمح تفضيل الصوت المتكلم له، فهو بديل أساسه الاختلاف أو الانحراف، يخلق "توقعات" جديدة (attese)، غير أن النص الإيطالى ينقض ذلك المفهوم سلفًا بكلمة attese تلك، فهى يمكن أن تعنى "التأخيرات" و"التعطيلات"، وهو ما يشكك، فى اشمئزاز، فى ما تحمله تلك التوقعات من أمل. وفى الواقع يمكن اعتبار عبارة tu sei ancora lì (أو you're still there) نقطة يدخل عندها صوت جديد إلى القصيدة فيوحى أن ذلك الشخص الذى يلقى الاتهامات ويشكك فى زيف الحب عليه أن يغير توقعاته، أو عليه أن يكف عن البحث عن أى وجود حقيقى أصيل، والتوقف عن بذل أى جهد فى سبيل تفادى عدم أمانة المحاكاة، ذلك أن الرغبة لها دائمًا محدِّداتها المتعارضة، وإحباطاتها.. وتأخيراتها.

ويستمر التشكيك المُلِح فيصل بنا إلى ما يقوله نيتشه من أن الحب هو شكل آخر من أشكال إرادة القوة، ففيه يشتبك العاشقان فى صراع يحاول فيه كل منهما السيطرة على الآخر ودحض الطريقة التى يمثل بها الآخر العلاقة بينهما وفرض

"عالم" يصير هو العالم الحقيقى لكليهما. عند هذه النقطة تفقد الأصوات أى تحديد قد تكون اكتسبته، ثم أخيرًا يتوارى الموقعان المتعارضان اللذان يُفترض أن يُفهَم ما يجرى من خلالهما حين يدخل إلى الساحة صوت أخير يدعو، تلميحًا لا تصريحًا، إلى الصمت ويبدو متوقعًا لظهور صوت آخر.. . لكلمة لم تُنطَق بعد، غير أنها، حين تُنطَق، فسوف تقيم موقع فاعل جديد، موقع الجسد.. . أو تمثيل جديد "للقوة" البيولوجية التى تهدد الأساس اللغوى لكل علاقة، فعدم التحديد الذى يكتنف عبارة appoggia a sé la parola (أو leans against the word itself) يشير إلى التعارض الذى يربط بين اللغة والرغبة، فلو أن itself تشير إلى القوة (أو الجسد؟ افتقار آخر إلى التحديد، ربما أقل أهمية وتأثيرًا بسبب الارتباط بين "القوة" والجسد")، فـ "الكلمة" هنا تتلقى الدعم من، أو تستند على، "القوة" لأن معنى تلك العلامة اللغوية يعتمد على الرابط بين الدال والمدلول، وهكذا تُرى الرغبة على أنها تقود الاستخدام اللغوى وتحركه، لكنها تُرى أيضًا باعتبارها تعتمد على ذلك الاستخدام اللغوى عينه حتى تتجسد ويصير لها كيان مادى، بيد أنه لو اعتبرنا أن itself تشير إلى الكلمة (the word) بمعنى اللغة بوجه عام فإن "القوة" تسند الكلمة على كلمة أخرى وتبدأ بذلك سلسلة من العلامات الدالة التى ترجئ المعنى، وتحكم عليه بالتشظى والانقسام الأبدى، وهنا يمكننا أن نلمح فكرة لاكان الرئيسية التى تقول بأن الرغبة تعبر عنها اللغة وتكبتها فى نفس الوقت (لاكان١٩٧٧).

تعيد المقاومة إنتاج ذلك التشظى والانقسام الشكلى الذى يميز قصيدة دى أنجيليس بالالتزام بنهايات أبياتها وغرائبها النحوية، وكان من الممكن أن أتبع إحدى الاستراتيجيات المؤدية إلى السلاسة التى تصقل التراكيب النحوية مثلاً بملء الفراغات فى الجمل المتشظية واستكمالها، فقد كان بمقدورى أن أستخدم الفعل lean بدلاً من المصدر leaning فى البيت السابع، وgo by (على سبيل المثال) بعد opaque houses، غير أننى فضلت أن أعيد إنتاج ما يقوم به دى أنجيليس من تحدٍّ للشفافية، وذلك باستخدام تراكيب متشظية تُفقِد عملية القراءة توازنها وتزيد من صعوبة المشكلة التى يثيرها تبديل المواقع فى الفهم، مشكلة تداخل الأصوات وتشوشها واضطرابها. وتُعد العبارات الموضوعة بين علامات التنصيص أكبر الإساءات للنص الأجنبى، فلكى أحاكى دراما الموقف سعيت إلى جعل الاستهلال عاميًا من خلال الجمل التى تلى الشرطات، وكذا من خلال تشظية الأسئلة فى

البيت الرابع بحذف الفعل المساعد do. ولكن بما أن قراءتى تفسر هذا النص على أنه تأمل للعلاقة بين اللغة والرغبة فلا يخفى عنا الطابع ما بعد البنائى الذى يميز ذلك التفسير، فقد حرصت على زيادة التجريد الفلسفى للإنجليزية، ففضلت resemblance على عبارة resembling each other الأكثر اعتياديةً ومادية والتى تقترب أكثر من الكلمة الإيطالية الأصلية somigliarsi، كما يعيد ذلك المزيج من العامية والخطاب الفلسفى فى الترجمة إنتاج ما يفعله النص الإيطالى من مزج للمادى بالمعنوى، بل يبالغ فى تجسيد ذلك المزج، وتبدو المقاومة أيضًا فى الميل إلى المهجور اللغوى، لاسيما استخدام plagiary بدلاً من plagiarism، و confute بدلاً من refute، فهذه الألفاظ القديمة نوعًا ما تجعل العبارات الموجودة بين علامات التنصيص أكثر غرابة وبعدًا عن قارئ الإنجليزية، وتلفت الانتباه إلى نفسها ككلمات فتسىء بذلك إلى دستور الشفافية. ينطبق هذا بوجه خاص على plagiary التى تفتح الباب أمام تعدد المعانى فى مواجهة نقدية للنص الإيطالى، فالكلمة الإيطالية plagio تشير إلى فعل ارتكاب السرقة الأدبية والنص المسروق على حد سواء، وتُترجَم عادةً إلى الإنجليزية إلى plagiarism، واسم الفاعل plagiarist هو فى الإيطالية plagiario. يكثف استخدامى كلمة plagiary تلك المعانى فهو يُعد إشارة للسرقة والسارق كليهما.. للفعل والفاعل.. للنص ومغتصبه (معجم أكسفورد الكبير)، وباتحادها مع resemblance فى الترجمة تصبح plagiary تورية تُجَرِّم أية علاقة تقوم على الهوية إذ تعدها جريمة فى حق الاستقلالية الشخصية والفردية.. باعتبارها تجسد فكرة عدم الأصالة التى تحدث عنها هايدجر.. أو باعتبارها سرقة للفرد، أى أنها تستحضر الأصل اللاتينى للكلمة وهو plagiarius التى تعنى: خاطف أو غاصب، ولكن لأن resemblance من الكلمات المرتبطة بالشفافية، فإن تلك التورية تشكك فى وهم الذاتية القائل بحضور الكاتب وشفافية الخطاب. فالبيتان الإنجليزيان plagiary/ of resemblance يرسخان مفهوم الأصالة ويكشفان زيفه فى نفس الوقت بأن يُعيِّنا داخل ذلك الصوت الحاد النبرة الذى يظهر فى البداية صوتًا آخر مختلفًا... صوت الغريب. وأخيرًا، فالنزوع إلى المهجور اللغوى فى الترجمة يفرض بعدًا زمنيًا على قصيدة دى أنجيليس، موحيًا بأن الأشكال الثقافية التى يحكمها "التشابه" مستقرة فى الماضى راسخة فيه وغير مستعدة لقبول الاختلاف والتغيير والاعتراف به، لكنه يوحى أيضًا بأن مفهوم دى

أنجيليس للذاتية باعتبارها محكومة ومحددة بموجب عوامل لا دخل للفرد بها ولا سلطان له عليها ينطلق من استعانة الشاعر الفرد بالشعر القديم والحديث والرومانسى. خلاصة القول هنا، أن النزوع إلى المهجور اللغوى فى الترجمة الإنجليزية يتجاوز النص الأجنبى بإضافة تعليق على شكله وموضوع ذلك النص... أى بنقده للنقد.

(٣) على هامش الشعر الأنجلوفونى

وهكذا، فإن المقاومة هى استراتيجية تصير قصائد دى أنجيليس من خلالها غريبة عن الشاعر الإيطالى، لا عن القارئ والمترجم الأنجلوفونى وحسب فمن المؤكد أن دى أنجيليس لن يتعرف على صوته فى الترجمات، ليس فقط لأن أفكاره ونصوصه تجعل طريقة القراءة التى آخذ بها فى ترجماتى مستبعدة عنده، ولكن لأنه أيضًا غير قادر على التدخل فى مسار لغة الترجمة، فرغم أنه يجيد عدة لغات من بينها اليونانية واللاتينية والفرنسية والألمانية علاوة على اللهجات الإيطالية المختلفة فهو لا يجيد الإنجليزية ولا يقرأ ترجماتى إلا بمساعدة بعض دارسى الإنجليزية الإيطاليين، ويكتشف، من حين إلى آخر، ما أحاول إثباته هنا، وهو أن إنجليزيتى تضيِّع بعض خصائص النص الإيطالى وتضيف إليه خصائص أخرى لم تكن فى ذهن دى أنجيليس حين كتب قصائده.

اختلفت ردود الأفعال تجاه ترجماتى منذ السبعينيات، فقد ظهر معظمها فى المجلات الأدبية، وراقت لمحررين تختلف جمالياتهم الأدبية وتتنوع، بيد أن عدد المجلات التى رفضت نشرها لم يقل أبدًا عن عدد تلك التى قبلت نشرها(٥). أما المخطوط الكامل والذى ضم مختارات من شعر دى أنجيليس وكتاباته النقدية، فقد رفضه الناشرون البريطانيون والأمريكيون مرارًا. كان من بين من رفض نشر المخطوط دارا نشر جامعيتان تهتمان بالترجمة ولهما سلاسلهما المعروفة فى هذا المجال، هما: "ويزليان" و"پ" (تشير "پ" إلى prestigious بالمناسبة). كان التقريران التقييميان اللذان اعتمدت عليهما "ويزليان" و"پ" فى اتخاذ القرار بالرفض دليلاً واضحًا على أن استراتيجيتى المقاومة كانت غريبة لأنها أساءت إلى

شفافية الخطاب التى تسود ترجمة الشعر فى بريطانيا وأمريكا، فقد أشار تقرير "ويزليان" إلى "صعوبة" نصوص دى أنجيليس، وجاء فيه :

تزيد ترجمات السيد فينوتى الأمر تعقيدًا بالتزامها الأمانة لصعوبة النصوص الإيطالية، فقد اختار المترجم ألا يختار من بين المستويات الغامضة المتعددة للمعنى فى شعر السيد دى أنجيليس، فعلى سبيل المثال تظل calcio d'angolo كما هى، فهى corner kick لا أكثر ولا أقل، وكما يتضح من موقعها فى البيت الشعرى فهى لا تحاول الوصول إلى أى حل وسط من أجل خاطر الصوت فى الإنجليزية[٦].

كان واضحًا أن الأمانة التى يفضلها كاتب هذا التقرير هى الأمانة للشفافية ودستورها.. التى أساسها تحديد المعنى والعروض الانسيابى، أما ترجماتى فقد كانت نقيض ذلك تمامًا، فقد تعمدت تسجيل الاختلاف اللغوى والثقافى للنصوص الإيطالية والحفاظ على ذلك التشظى والتفكك والانقسام الذى هو من أهم خصائصها، وابتكاراتها اللفظية ونقلاتها النحوية وإيقاعها المتقطع. كان المثال الذى استند إليه كاتب التقرير فى رفضه قصائدى مأخوذًا من قصيدة "أنتيلا"، التى تبدو التجريبية فيها أول ما تبدو فى العنوان الذى هو كلمة مخترَعة تدمج الكلمة الإيطالية antenari (التى تعنى "يتذرع بالصبر أو يمتنع") وكلمة ragnatela (أو شبكة العنكبوت)، لذا فقد أسميت ترجمتى لها foreweb. وقصيدة "أنتيلا" قصيدة مقتضبة مفاجئة تتوالى فيها الصور الملغزة بشكل يبعث على الدُّوَار وهو ما جعل كاتب التقرير يقول إنه كان من الأفضل إعادة كتابتها بحيث يكون الناتج قصيدة إنجليزية سلسة، بل لكان من الأفضل عدم ترجمة قصائد دى أنجيليس أصلاً (والكلام لكاتب التقرير هنا أيضًا). تقول القصيدة:

C'è un crimine

non so se commesso o visto

in un tempo senza stile, come un'aria

di blu e di buio, che mosse

le destra. O quacuno

che, morso dalla cane, urla.

Allora anche la mosca di pezza dà

voli indiscussi e anche

un ginocchio ferito nel calcio d'angolo

ricuce il maschio con la femmina.

(دى أنجيليس، ١٩٨٥، ص٤٦).

وتقول الترجمة:

There is acrime

I don't know whether committed or witnessed

in a styleless time, like a breeze

blue and darkling, which moved

the right hand. Or someone

who, bitten by caries, screams.

Then even the dust mote makes

unquestionable flights ad even

a knee hurt in the corner kick

stitches male back to female.

(دى أنجيليس، ١٩٩٥، ص١٠٥).

وبالمثل توقع كاتب تقرير "پ" إضفاء الشفافية على تجريبية دى أنجيليس، إذ تكشف تعليقاته على ترجمات معينة إصرارًا على سهولة الفهم والمباشرة. يظهر ذلك فى انتقاده لاستخدام المهجور اللغوى وتعددية المعنى ومطالبته باللغة الشائعة المعاصرة. فعلى سبيل المثال، وصف كاتب التقرير استخدامى كلمة plagiary فى قصيدة "رواق القطار" بأنه "بالغ العتاقة والغموض"، كما نصح، شأنه شأن كاتب تقرير ويزليان، بمراجعة النص الإيطالى نفسه، فهو يقول: "تبدو الثغرة بين البيتين الثانى والثالث أمرًا مبالغًا فيه، رغم أن لها تبريرها إذ إنها موجودة فى الأصل الإيطالى، ولكنها تحتاج إلى بعض الصمغ رغم ذلك".

تجسد ترجماتى أجنبية شعر دى أنجيليس بمقاومة القيم الأدبية والأمريكية السائدة، والتى لو أطلقت العنان لها لكان من شأنها تقريب النص وتدجينه وجعله مألوفًا سهل القراءة بحيث يعيد تأكيد سيادة تلك القيم كما هو الحال دومًا فى الترجمة. وردت مختارات من ترجماتى فى ديوان صدر عام ١٩٦١ كان عنوانه: "شعراء إيطاليون جدد"، وهو مشروع وضع أساسه جمعية الشعر الأمريكية والمركز الدولى للشعر فى إيطاليا ثم تولى تحريره دانا جيويا ومايكل بالما (١٩٩١)، وقد لفت الديوان انتباه بعض النقاد فظهرت بعض المقالات النقدية التى تناولته فى الدوريات الأمريكية والإنجليزية والإيطالية وكانت معظمها تشيد به. بيد أنه فى مجلة "نقد الشعر" كتب الشاعر والمترجم جيمى مكندريك مقالاً تأمل فيه الاختلافات الثقافية بين الشعر البريطانى والإيطالى، وأشار بوجه خاص إلى "شعر" دى أنجيليس (أو بمعنى أصح ترجماتى لشعر دى أنجيليس) كمثال لتلك الاختلافات فى أشد صورها تغريبية، يقول مكندريك:

> من أهم الخصائص التى تميز هؤلاء الشعراء عن معاصريهم البريطانيين هو الاستخدام المتحرر للصور بحيث تستدعى تلك الصور بعضها بعضًا بغير التزام بأى تبرير لها، فتخلق بذلك نقلات مفاجئة وثغرات ولا تحاول أن تتخذ لنفسها موقعًا زمنيًا أو مكانيًا يعرفه القارئ ويألفه، ويبلغ ذلك الأمر المزعج أشده فى شعر ميلو دى أنجيليس، الذى يقول بالما فى تقديمه له إنه ينبغى على القارئ أن يُقْبِل على نصوصه "بحس مرهف وانفتاح"، ذلك أنه لو تحقق هذا فسوف "يهتز القارئ من أعماقه بمشاعر ورؤى أصيلة من الصعب وصفها بالكلمات"، وقد بذلت قُصَارى جهدى، غير أن ما قاله بالما لم يحدث معى.
>
> (مكندريك، ١٩٩١، ص٥٩).

ولعل كلام مكندريك صحيحٌ، فمن الأرجح ألا يهتز القارئ الأمريكى والبريطانى من أعماقه لدى قراءة شعر دى أنجيليس، بل ربما ضجر القارئ منه، غير أن السبب ليس فقط ما وصفه مكندريك من انقسام وتشظٍ يميز النصوص ويمنع استدعاء صوت متكلم واحد متماسك، وإنما السبب أيضًا هو إفادة دى أنجيليس من مفاهيم فلسفية تظل أجنبية، بل بغيضة، فى أعين الثقافة الأدبية

البريطانية والأمريكية. ففى مقال جدلى عنيف نشر عام ١٩٦٧ تساءل كينيث ركسروث فى دهشة قائلاً: "لماذا يُعد الشعر الأمريكى محرومًا ثقافيًا؟"، ذلك أن ركسروث لم يقابل "شاعرًا أمريكيًا واحدًا على علم بكتابات جان بول سارتر الفلسفية، ناهيك عن كتابات شيلر أو هايدجر المعقدة" (ركسروث، ١٩٨٥، ص٥٩). وتنطبق ملاحظة ركسروث على معظم شعراء بريطانيا أيضًا، بل وتسرى صحتها على مدى الأربعين عامًا التى تلت تصريحه بها. من بين الاستثناءات المهمة فى هذا المضمار أعضاء L=A=N=G=U=A=G=E لاسيما تشارلز برنستين الذى محا الخط الفاصل بين الشعر والمقال وأفاد من المدارس الفكرية الأوروبية، كالدادية والسريالية، وفكر بريخت ومدرسة فرانكفورت وما بعد البنائية وفلسفة ما بعد التحليلية (١٩٨٦، ١٩٩٢). وجدير بالذكر أن كتابات برنستين التجريبية، بتفككها وإعتامها واتجاهها اللافردى، لم تتمتع أبدًا بالحظوة لدى الناشرين الأمريكيين فلم تقم بنشرها إلا دور نشر صغيرة مغمورة ومجلات أدبية غير معروفة، ولم تجد طريقها إلى دور النشر الجامعية (لا التجارية، فهى لم تجد طريقها إليها إلى الآن) إلا مؤخرًا، وهو ما يبين أن الثقافة الأمريكية المعاصرة ليست مستعدة بعد للترحيب بشعراء مثل دى أنجيليس الذى يكتب عن دراية واسعة وإلمام كبير بأهم التيارات الفلسفية الأوروبية المعاصرة. (بيجز ١٩٩٠).

فى ضوء كل ما تقدم كان قبول دار نشر "صن آند مون" نشر ترجماتى لشعر دى أنجيليس عام ١٩٨٩ هو أفضل ما يمكن أن يرجوه المرء. كانت تلك الدار الصغيرة تهتم بنشر أعمال الشعراء التجريبيين مثل برنستين، وقد عانت من مشكلات مالية لذا لم ير كتابى النور إلا فى عام ١٩٩٥، حين صدرت منه ١٥٠٠ نسخة نفدت عن آخرها عام ٢٠٠٧، وقد صدرت ترجمة أخرى لمختارات من شعر دى أنجيليس عام ٢٠٠٣ عن دار نشر صغيرة، بل أصغر من دار "صن آند مون" هى دار "طبعات تشيلسى" التى أصدرت ١٠٠٠ نسخة من ذلك الكتاب، وقال الناشر، وهو ألفريدو دى بالتشى، إن المبيعات كانت لا تُذكر. وفى الواقع، لا يعكس ذلك بأية حال من الأحوال ما يتمتع به دى أنجيليس من مكانة فى الثقافة الإيطالية. ففى إيطاليا، تتولى نشر أعمال دى أنجيليس دُور النشر الكبيرة والصغيرة على حد سواء، ويوليها كبار النقاد اهتمامهم وتتناولها الصحف

والدوريات على مختلف أنواعها[٧]. ولعل أبرز دليل على مكانته إعادة طباعة كتابه الأول "تشابهات" عام ١٩٩٠ فى هيئة نسخة منقحة.

ومثلما لا يألف قارئ الإنجليزية ترجماتى لشعر دى أنجيليس فى الحال فإننى أنا نفسى لا آلف صوتى الذى أسمعه فى هذه الترجمات، بل كانت مواجهتى مع نصوص دى أنجيليس ملؤها شعور بالاغتراب لأسباب خاصة أشد الخصوصية بوضعى كمترجم فى الثقافة الأنجلوفونية. فالتفكك والانقسام الذى يجعل اتفاق الهوى هدفًا مستحيل التحقيق قادنى إلى التشكيك فى السلاسة السائدة وفضح علاقتها الوطيدة بالنظريات الرومانسية والحداثية الفردية التى أصَّلت شفافية الخطاب، واقتلعنى من ذلك الموقع الذى تخصصه الثقافة البريطانية والأمريكية للمترجم.. ذلك الموقع الذى يقوم أساسًا على علاقات متعددة الأوجه بالناشرين والمحررين، وكما توحى نصيحة صديقى، بالمترجمين الآخرين. يحدث هذا الاغتراب لأن عملية تحديد المواقع التى تؤهل الممارسات السائدة بموجبها الأفراد لعملية الإنتاج الأدبى لا تسرى سريانًا متسقًا، إذ لا يمكن أبدًا لممارسة بعينها تحديد الهوية بشكل نهائى لا رجعة فيه لأن الهوية هى مسألة تتحدد فى ضوء علاقات مختلفة.. هى نقطة ربط بين ممارسات عديدة غير متوافقة (بل قد تكون متنافرة) مما يخلق إمكانية التغيير (لاكلاو وموف ١٩٨٥، ص١٠، ص١١٤). وتبدو الترجمة بالذات عُرْضة لعملية تغير فى المواقع وتنحية للهوية وإزاحتها عن مكانها، من خلال تفعيل الاختلافات اللغوية والثقافية التى يمكنها وضع الظروف التى يؤدى المترجم عمله تحت ضغطها موضع مساءلة وتشكيك. وهكذا فرغم أن سيطرة الشفافية فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية المعاصرة قد جعلت السلاسة هى الاستراتيجية السائدة عند الترجمة إلى الإنجليزية، فما زال شعر دى أنجيليس قادرًا على تجنيد المترجم لصالح المقاومة، فقد قادنى شعر دى أنجيليس إلى استراتيجية تعارض القواعد السائدة التى غالبًا ما تُقيِّم ترجماتى فى ضوئها، فى حين أساءت هذه الاستراتيجية، والتى هى أبعد شىء عن الأمانة للنصوص الإيطالية، إلى شعر دى أنجيليس باستغلال طاقاته الكامنة.. أو ما يكمن فيه من قدرة على طرح معانٍ مختلفة متعارضة.

إن التحدى الذى تطرحه ترجمة شعر دى أنجيليس فى مواجهة نظريات الخطاب الرومانسية والحداثية يشبه التحدى الذى طرحته كتابات بول سيلان، ففى خطاب بعنوان: "الأوج" ألقاه عام ١٩٦٠ تحدث سيلان عن التفكك والغموض الذى يميز شعره وشعر غيره من شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية (أو ما يسميه "صعوبة المفردات اللفظية وسرعة الإيقاع النحوى والاقتضاب اليقظ والإيجاز) وأعاد فى ضوئه النظر فى القصيدة الغنائية فى ثوبيها: الرومانسى والحداثى (سيلان١٩٨٦، ص٤٨). فسيلان يضع الرؤية الفردية للصوت الغنائى موضع مساءلة وتشكيك، فيقول: "تتحدث القصيدة بلسانها وبالنيابة عن نفسها فقط، ولكنها تأمل دومًا أن تتحدث أيضًا نيابة عن الغريب... عن الآخر، بل من يدرى، ربما تطمع أيضًا فى الحديث بالنيابة عمن لا علاقة لها به على الإطلاق" (المصدر). فالقصيدة إذًا ليست تعبيرًا عن ذات الكاتب، ولكنها تحرير لتلك الذات من قيودها وحدودها المعتادة، فهى تصير "المكان الذى يمكن للشخص فيه أن يغير نفسه – أن يصير 'أنا' غريبة عنه"، ولكنها أيضًا مكان "تتحرر فيه أشياء أخرى مع تحرر تلك الأنا الغريبة" من القوة الأنا الغاصبة.. . قوة اللغة الفردية. (المصدر نفسه، ص٤٦ – ٤٧). لا تتجاوز القصيدة التعارض بين التعبير عن الذات والاتصال بالآخر، بل تعترف به، فتفرض بذلك إدراك حدود اللغة وإمكاناتها.

إن ذلك التحرير الذى تحدث عنه سيلان هو نفسه الذى تحاول المقاومة إحداثه فى النص المترجَم، وذلك باللجوء إلى تكنيكات تجعل ذلك النص غريبًا مغتربًا فى ثقافة التلقى. تسعى المقاومة إلى تحرير قارئ الترجمة والمترجم من القيود الثقافية التى عادةً ما تتحكم فى طريقة قراءة الأول وطريقة كتابة الثانى، وتهدد بالتسلط على النص الأجنبى وإخضاعه وتدجينه ومحو غرابته واختلافه. للمقاومة قدرتها على تحويل الترجمة إلى الإنجليزية إلى مشروع سياسى ثقافى يعلن تمرده على ما تفرضه استراتيجيات الشفافية والسلاسة عادةً وبشكل روتينى من تعتيم على النص الأجنبى. وفى ترجمتى لشعر دى أنجيليس يأخذ التدخل السياسى شكل استغلال للغة رئيسية لصالح الهامشى. يقول ديليوز وجواتارى: "حتى حينما تكون اللغة رئيسية فهى تكون مفتوحة للاستغلال المكثف الذى يجعلها تحلق بامتداد خطوط الهروب الخلاقة التى يمكنها أن تؤدى إلى جلاء نهائى، مهما استغرق ذلك من وقت"

(١٩٨٦، ص٢٦)[٨]. وواضح أن ترجماتى لشعر دى أنجيليس لا يمكنها التحرر من الإنجليزية وقيودها اللغوية والثقافية على الشعر والترجمة تحررًا كاملاً، فخط الهروب الذى تمثله الإنجليزية سيتواجد فى أية ترجمة، ولن يكون أكثر من استسلام للغة الرئيسية... هزيمة سياسية، غير أن ما أريده هو أن تكون ترجمتى مقاومة من الداخل... من داخل اللغة الإنجليزية نفسها، فهى تقاوم سيادة شفافية الخطاب فى ثقافات الإنجليزية بإجلاء الترجمة عن مجال سيطرتها والتشكيك فى مكانتها الثقافية باستخدامها كأداة لنقل أفكار وتكنيكات هامشية بالنسبة لها، وفرض التهميش على تلك اللغة الكبرى بفتحها أمام ما تقصيه عادةً من أشكال غير قياسية (فينوتى ١٩٩٨، ص ٩ – ١٣).

ولعل من أهم المصادر النموذجية لاستراتيجية المقاومة كتابات أدباء مثل كافكا (التشيكى اليهودى) الألمانية، خصوصًا كما يقرؤها دليوز وجواتارى، كما نجدها أيضًا عند الرومانى اليهودى سيلان الذى جعل الألمانية تحلق بامتداد خطوط الهروب بأن استخدمها فى الكتابة عن العرقية النازية والثقافة العبرية واستغل قدرتها على استيعاب الكلمات المركبة والتشظى النحوى إلى أقصى حد (انظر مثلاً: فيلستينر١٩٨٣، ١٩٨٤). لو أدت المقاومة دورها فى خلق ترجمة تغريبية اغترابية خير قيام، فإن النص الأجنبى عندئذ ينعم أيضًا بلحظة تحرر من ثقافة التلقى.. ربما قبل إعادة احتلاله فى عملية تحديد القارئ لصوت مألوف شفاف – أو لاستقراره على قراءة تتفق وجماليات الإنجليزية الأدبية السائدة. تأتى لحظة التحرر تلك حين يَخبُر القارئ، من خلال لغة الترجمة، الاختلافات الثقافية التى تفصل تلك اللغة عن النص الأجنبى.

إن الترجمة عملية تتضمن بحثًا عن نقاط التشابه بين لغتين وثقافتين... عن مضامين وقوالب متشابهة، ولكنها لا تبحث عن نقاط التشابه إلا لأنها تواجه على الدوام نقاط اختلاف. لا يمكن للترجمة، ولا ينبغى لها أبدًا، أن تهدف إلى محو نقاط الاختلاف نهائيًا، بل يجب أن يكون النص المترجَم مكانًا تتجسد فيه الاختلافات اللغوية والثقافية بصورة ما... مكان يحظى فيه القارئ ببعض المعرفة بالآخر الثقافى، والمقاومة، تلك الاستراتيجية التى تتخذ جمالياتها من التفكك والتشظى والانقسام، هى أفضل ما يمكنه تجسيد تلك الاختلافات... ذلك الشعور بآخرية

الآخر، وذلك بتذكير القارئ بما تتضمنه عملية الترجمة من مكاسب وخسائر، وبالفجوة التى لا يمكن اجتيازها بين الثقافات، أما مفهوم اتفاق الهوى فهو نقيض ذلك، إذ يعوّل على الشفافية ويصر على السلاسة وما يحققها من استراتيجيات فى نرجسية ثقافية تبحث فى الآخر عن الذات ولا ترى إلا ثقافة واحدة فى كل مرة تنظر فيها إلى كتابات الآخر، فالمترجم فى هذا الإطار لا يشعر بالتعاطف الحميمى مع الكاتب الأجنبى إلا حين يتعرف على صوته فى النص الأجنبى، ورغم أن الاختلافات اللغوية والثقافية التى لا يمكن تحجيمها أو السيطرة عليها تمامًا تعنى أن تَعَرُّف المترجم على صوته فى النص الأجنبى ليس إلا وهمًا، فإن السلاسة تعمل بكل جهد وحرص على ضياع تلك الحقيقة فى الترجمة. والآن أكثر من أى وقت مضى، وبينما تواصل السلاسة فرض سيطرتها على الثقافتين: البريطانية والأمريكية وتضمن أن يظل "اتفاق الهوى" هَمَّ المترجم الأول، يتحتم علينا إعادة النظر فيما نفعله حين نترجم.

الفصل السابع

دعوة إلى التحرك

إن المترجم هو السيد السرّى لاختلاف اللغات، ذلك الاختلاف الذى لا ينبغى علينا محوه، بل ينبغى علينا استغلال ما يمكن أن يُحدثه فى لغته من تغييرات عنيفة أو لطيفة، وبهذا يوقظ فيها حضور ذلك المختلف فى الأصل.

(موريس بلانكوت: ترجمة ريتشارد سيبورث).

فى مقاله القصير المحرض "الترجمة" (١٩٧١) يقوم بلانكوت بقلب الهرم التقليدى الذى يجعل الأصل فى القمة والترجمة فى القاع، فهو لا يرى فى النص الأجنبى ذلك الأثر التاريخى الخالد الذى لا يتغير أبدًا، والذى تكون الترجمة، دائمًا وأبدًا، نسخة غير كافية منه، بل يراه كنص "ترانزيت".. نص غير مستقر إطلاقًا.. "ينجرف بعيدًا عن النصوص الأدبية ويُشتَق منها فى نفس الوقت" فيشكل اختلافًا قويًا عن الذات يمكن للترجمة تحريره أو الظَّفَر به بشكل فريد (بلانكوت١٩٩٠، ص٨٤). ومعنى هذا الكلام هو أن النص الأجنبى هو نص مشتق.. نص يعتمد على مواد أخرى موجودة سلفًا، ولكنه يعتمد أيضًا على الترجمة، يقول بلانكوت:

لا يُعد العمل جاهزًا للترجمة مستحقًا لها إلا إذا كان يؤوى بداخله ذلك الاختلاف بشكل من الأشكال المتاحة، إما لأنه يومئ، بطبيعته، إلى لغة

أخرى أو لأنه غنى بإمكانات تؤهله لأن يكون مختلفًا عن نفسه، أو أجنبيًا عن نفسه، وهى الإمكانات التى تملكها كل لغة حية.

(المصدر نفسه).

وفى هذا الإطار يكون الدور الذى يضطلع به المترجم فى عملية الاشتقاق هو دور العامل المحفز للاغتراب اللغوى والثقافى الذى يُرْسى القواعد التى تجعل النص الأجنبى مهمًا وأهلاً للترجمة، ولكنه لا يحقق ذلك إلا من خلال تبيان أن هذا النص ليس أثرًا أو معلَمًا تاريخيًا، وأنه يحتاج الترجمة لتعيين وإبراز الاختلاف الذى يجعله ذا قيمة. يقول بلانكوت: "حتى الروائع الكلاسيكية لا تحيا إلا فى الترجمة" (المصدر)، وفى عملية نفى صفة الأثرية والمَعْلَميَّة عن النص الأجنبى يُحْدث المترجم "تغييرات عنيفة أو لطيفة" فى لغة الترجمة، وفى هذا المضمار يذكر بلانكوت لوثر وفوس وهيويلديرلين وجورج فيقول: "لم يَخَف أى منهم فى أعماله كمترجم من اختراق حدود اللغة الألمانية لتوسعة حدوده" (المصدر نفسه، ص٨٥).

لا تبرز قوة ملاحظات بلانكوت تلك إلا إذا ترجمناها مرةً أخرى بحيث نقربها أكثر من الموقف المحلى ونضع فى الاعتبار العوامل المادية التى ترسم ملامح الممارسات الثقافية السائدة، فالاختلاف الذى يجعل النص الأجنبى قيِّمًا فى نظر بلانكوت لا يُتَاح إلا "من خلال عملية توسط ومن خلال وسيط، فالنص الأجنبى هو دومًا تفسير المترجم.. تفسير غير مفتوح بالضرورة أمام كل قارئ.. تفسير لا يمكن رؤيته أو تقديره إلا من منظور معين فى ثقافة التلقى، سواء كان ذلك المنظور نقديًا أو نظريًا، أو قيميًا أو إيديولوجيًا. فكل خطوة من خطوات عملية الترجمة ــ بدءًا من اختيار النص الأجنبى ثم وضع استراتيجية الترجمة ثم التحرير فالمراجعة فقراءة الترجمة ــ لا تتم إلا بوساطة القيم والمعتقدات وطرائق التصوير المتنوعة التى تتداولها لغة الترجمة وتنظمها فى شكل مراتب يعلو بعضها الآخر أغلب الأمر، والمترجم، الذى تختلف درجة العمد والقصد عنده فحينًا يحسب حساباته ويلجأ إلى القواعد والمعايير الثقافية (التى توفرها المعاجم وكتب النحو والاستراتيجيات بل والترجمات الأخرى الهامشية والمعتمدة) وحينًا يطلق العنان للعفوية والحدس، إما يخضع للأشكال والممارسات والمؤسسات ذات المكانة والقوة فى لغة الترجمة أو يقاومها. وأيًا كان الاتجاه الذى يأخذه المترجم فهو، أى الاتجاه،

عرضة دومًا للتغير. وإذا ما اختار المترجم الخضوع فهو يتبع منهجًا تقريبيًّا يقوم على البحث عن الذات فى الآخر الثقافى ويسير فى أعقاب نرجسية ثقافية إمبريالية محافظة (إن لم تكن رجعية فى كثير من الأحيان) تحرص على الإبقاء على التقسيمات والمراتبيات الثقافية التى تسود ثقافة التلقى. أما المقاومة فهى اتخاذ نهج تغريبى يُعيِّن الغريب والأجنبى فى الآخر الثقافى ويتعقب التنوع الثقافى بتجسيد الاختلافات اللغوية والثقافية وزعزعة استقرار التقسيمات والمراتبيات الثقافية التى تسود ثقافة التلقى. ومن الممكن أيضًا أن تتخذ المقاومة موقفًا إمبرياليًا من الآخر، إذ قد تستغل النصوص الأجنبية لخدمة مصالحها السياسية الثقافية. ولكن طالما تُوجَّه المقاومة ضد القيم التى تستبعد، أو تهمش، نصوصًا أجنبية بعينها فإن ما تقوم به يهدف إلى التشكيك فى معايير ثقافة التلقى أو ربما إصلاحها، أو حتى إلغاء فكرة المعايير تلك.

ما يفعله بلانكوت هو أنه يحوِّل منهج المقاومة إلى نظرية، وكما يتضح من الأمثلة التى يستخدمها والمناسبة التى ألقى فيها خطابه (فقد كان ذلك الخطاب تعليقًا على ما أسماه ولتر بنجامين "مهمة المترجم") فإن هذا المنهج الذى يتحدث عنه بلانكوت يرتبط ارتباطًا خاصًا بتقليد ثقافى ألمانى، فى حين ساد الخضوع نظرية الترجمة إلى الإنجليزية وممارساتها دومًا وسيطر عليها التقريب والسلاسة منذ القدم، على الأقل منذ كتب درايدن مقالاته عن الترجمة. وإحقاقًا للحق، فقد كانت هناك دائمًا بدائل عديدة، مثل ما قام د/ جون نوت به من خلال رفضه تهذيب النصوص وإصراره على إبراز البعد التاريخى، وكذا ما فعله فرانسيس نيومان الذى لجأ إلى المهجور اللغوى فى توجه شعبى واضح، ومنهج التجريب المتعدد اللغات الذى اتبعه باوند وآل زوكوفسكى وبول بلاكبرن، غير أن طريقة تلقى ما فعله هؤلاء جميعًا كانت أسطع البراهين على أن النزعات التغريبية التى قامت عليها تلك البدائل قد جَنَت عليها، فقد استفزت غرابة الترجمات، كما رأينا، النقاد فهاجموها بكل قوتهم، وتجاهلها الكثيرون، بل لم يُنشَر بعضها أصلاً، كما فى حالة بلاكبرن، ونُحِّيت إلى هامش الثقافات الأنجلوفونية، وأسقطها من خلف مبدعوها من مترجمين ومنظِّرين وأكاديميين من حسابهم، وفى أغلب الأحيان حرص المترجمون وناشروهم على الالتزام بالقيم الثقافية الأنجلوفونية السائدة، لاسيما اتباع

الاستراتيجيات التى تضمن سلاسة الترجمة والتى تقوم على استخدام اللهجة الإنجليزية القياسية فتؤدى إلى خلق وهم الشفافية، حتى وإن كان ما يجعل الترجمة سلسة يختلف من زمن إلى زمن ويتغير بتغير المعايير اللغوية والأسلوبية.

ورغم ذلك، فنظرية بلانكوت والممارسات البديلة المذكورة تستحق عودة إليها لأنها تقدم نماذج لنظرية للمقاومة وأمثلة عملية عليها، أيًا كانت درجة أهليتها للقيام بدورها فى ظل ظروف ثقافية مختلفة بل وعدائية إلى حد كبير، فلا يمكن تحدى الترجمة التقريبية التى تسود الثقافة البريطانية والأمريكية، النخبوية والشعبية على حد سواء، إلا بوضع ممارسات تقوم على قدر أكبر من الوعى، بل وتقوم على نقد أقسى للذات، والمعرفة بثقافة اللغة الأصلية، مهما بلغت درجتها، لا تكفى لإخراج ترجمات تجذب القراء تقاوم التقريب والاختزال المعتاد للنصوص الأجنبية فى الوقت نفسه، بل يجب أيضًا أن يتمتع المترجمون بدراية واسعة بلغة التلقى وثقافتها فى الماضى والحاضر، كما يجب أن يكونوا قادرين على توظيف تلك الدراية فى الترجمة. يجب أن يستند اختيار النص الأجنبى على تقييم نقدى لثقافة التلقى.. طريقة ترتيبها لقيَمها، وإعلائها من شأن قيم معينة على حساب أخرى، وعلاقاتها مع ثقافات العالم. قبل اختيار النص، أو قبول التكليف بالترجمة، ينبغى على المترجمين أن يدرسوا الوضع الراهن للنوع الذى ينتمى إليه النص، والمجال أو المبحث الذى يُعد النص جزءًا منه، ويجب على المترجمين الأدبيين أن يلموا بصورة الآداب الأجنبية فى ثقافات الإنجليزية، وبالمعايير والدساتير التى تقوم عليها الآداب البريطانية والأمريكية فى إطار أنماط التبادل الثقافى والعلاقات السياسية (انظر: سعيد ١٩٩٠ للمزيد عن ذلك النوع من التشخيص الثقافى). كما يجب على المترجمين المتخصصين فى مجالات ومباحث غير أدبية أن يكونوا على معرفة بالنصوص الأجنبية التى تشكل مع بعضها البعض دستور ذلك المبحث الذى ينتمى إليه النص المراد ترجمته فى المؤسسات الأكاديمية البريطانية والأمريكية بوجه خاص والثقافات الأنجلوفونية بوجه عام، فى إطار عالمى.

العنف العرقى للترجمة أمر محتوم، ففى عملية الترجمة تتعرض النصوص الأجنبية واللغات الأجنبية والثقافات الأجنبية دومًا إلى نوع، ودرجة، من الاستبعاد والاختزال والتطبيع الذى يعكس الموقف الثقافى الذى يسود ثقافة التلقى وقت

الترجمة، غير أن ما تتطلبه الترجمة من تقريب يمكن تحويله إلى تدخل تغريبي يطعن فى المراتبيات القائمة. يبين ما قام به تاركيتى من سرقة لنص مارى شيلى أن المترجم المتمرد ليس بوسعه فقط اختيار نص أجنبى تعده ثقافة التلقى هامشيًا، بل يمكنه أيضًا ترجمة ذلك النص بالاعتماد على خطاب سائد والعمل على تحقيق سلاسة تغريبية تخلق وهم الشفافية وتجعل الترجمة تبدو نصًّا أصليًّا لا شك إلا إنها تتيح له، آخر الأمر، إصلاح الدستور الأدبى أو الأكاديمى للغة المستهدفة. كما يمكن للمترجم المتمرد أن يختار نصًا أجنبيًا له مكانته فى الثقافة المستهدفة ثم يترجمه بالاستعانة بخطاب هامشى؛ مما يؤدى إلى تصحيح صورة الآداب الأجنبية المترجمة من خلال تقديم تفسير للنص الأجنبى يختلف اختلافًا كبيرًا عن ذلك التفسير الذى جرت العادة على اعتباره التفسير الصحيح له فى الثقافة المستهدفة، ويفيدنا فى هذا المضمار منهج ريتشارد بيفير ولاريسا فولوكونسكى فى ترجمة أعمال الروائيين الروس، مثل دستويفسكى، فلا يحاول هذان المترجمان الالتزام بالنصوص الأصلية التزامًا يفوق ذلك الذى قامت عليه ترجمات من سبقوهما وحسب، بل هما يعمدان إلى التجريب فى تعاملهما مع الشكل السائد للسلاسة بالتنويع على اللهجة القياسية بإدخال أشكال غير قياسية عليها، كالألفاظ المهجورة والتعبيرات العامية.

لا يمكن وصف أى نص أجنبى بأنه تغريبى بطبيعته، كما لا يمكن وصف أية استراتيجية بأنها تغريبية بالفطرة، فقيمة أى نصٍ أجنبى أو استراتيجية من استراتيجيات الترجمة فى أى مشروع تتوقف على الطريقة التى ترتب بها ثقافة التلقى قيَمها فى لحظة زمنية معينة، وبالنسبة للمترجم تتجسد هذه القيمة عن طريق مصطلحات لغوية فى المقام الأول كممارسة كتابية تحدد فيها الاختيارات اللفظية للمترجم تفسير النص الأجنبى وتخلق تأثيرًا أخلاقيًا تراكميًا ــ رغم أن تاريخ الترجمة كما يقدمه هذا الكتاب قد أوضح أن المترجمين المتمردين يمكن أيضًا أن يتمتعوا بإلمام واسع بتلك المراتبيات التى تمكِّنهم من أداء عملهم وتقيدهم فى الوقت نفسه. وبالنسبة للمفكر المنظِّر، فالاختيارات التى ترسم ملامح الترجمة وتشكلها يجب أن تُوصَف وتُفسَّر وتُقيَّم فى ضوء علاقتها بالسياقات الاجتماعية التى تُنتَج الترجمات وتُتَلَقَّى فيها. ومن الممكن أن تكتنف تلك السياقات الاجتماعية تناقضات وصراعات لا تقع فى نطاق سيطرة المترجم وبالتالى تقوم بتعقيد ما للترجمة من

أثر أخلاقى، غير أنه من الواجب دومًا إعادة بناء تلك السياقات فى الترجمة لأنها أهم العوامل التى يقوم عليها التقييم. وما يُقيم التوازن هو فهم للنهج الأخلاقى للعلاقات الثقافية وما قد يكون لذلك النهج من تبعات ثقافية واجتماعية.

فلنأخذ على سبيل المثال ترجمة ريتشارد بورتون المهمة والمعروفة "لألف ليلة وليلة" (١٨٨٥ و ١٨٨٨). من أهم الأسباب التى تجعل تقييم هذه الترجمة من الصعوبة بمكان العوامل الإيديولوجية المتعارضة التى شكلت ملامحها، ولعل من المفيد فى هذا المضمار إشارة إدوارد سعيد الفَطِنَة إلى "الدورين المتناقضين اللذين قام بهما بورتون". يقول سعيد: "يرى بورتون نفسه كثائر على السلطة (وهو ما يبرر ربطه نفسه بالشرق باعتباره موطنًا للحرية والتحرر من السلطة الأخلاقية الفيكتورية)، وكعامل مُفعِّل لتلك السلطة فى الشرق" (سعيد ١٩٧٨، ص١٩٥). لذا انتقد بورتون ترجمة إدوراد لين المهذب لألف ليلة (١٨٣٩) وقدم ترجمته هو كتحدٍّ مزدوج ــ تحدٍّ لما يميز المواقف الأخلاقية السائدة من نفاق حيال الأمور الجنسية، وتحدٍّ لقلة معرفة معاصريه بالشرق فى ظل الاحتلال البريطانى. فى مقدمة ترجمته يقول بورتون:

> تماشيًا مع غرضى من ترجمة ألف ليلة وليلة، والذى يختلف تمامًا عما يهدف إليه البعض من تقديم ترجمة للأولاد والبنات، ومع رغبتى فى إخراج صورة تتطابق مع الأصل قدر الإمكان ــ حرصت كل الحرص على الإتيان بالمقابل الإنجليزى لكل كلمة عربية، مهما كانت نابية أو "صادمة" للآذان المهذبة... وبمساعدة الحواشى التى تكمل ما نقص فى نص لين سيتمتع الطالب باكتساب قدر من المعرفة بأخلاق وعادات المسلمين وقوانينهم ودينهم يفوق ما يعرفه عنهم المستشرق العادى... فإنجلترا تنسى دائمًا أنها المسيطرة على أكبر عدد من الدول المسلمة فى العالم.
>
> (بورتون ١٨٨٥، ١، ص١٦، ص٢٣).

وكلمة "المستشرق" هنا تعنى الباحث المتخصص فى دراسة اللغات والثقافات الشرقية، بَيْدَ أن ترجمة بورتون هى سجل للاستشراق بمعانيه التى وصفها وحددها سعيد، الذى يقول إن الاستشراق هو "أسلوب تفكير يقوم على تمييز وجودى ومعرفى بين "الشرق" و(فى أغلب الأحيان) "الغرب" "، وكذا "أسلوب غربى

للسيطرة على الشرق وإعادة بنائه والتسلط عليه" (سعيد ١٩٧٨، ص٢، ص٣). تنطبق هذه المعانى جميعها على ترجمة بورتون، فقد قامت تلك الترجمة على معرفة المترجم الوثيقة بالشرق والتى اكتسبها عن طريق الدراسة والبحث والأسفار، فقد صورت الترجمة الشرق فى صورة جنسية صريحة تصل إلى حد العدوانية والعنف فى بعض الأحيان (هذا بالإضافة إلى صور نمطية أخرى عن الشرق والشرقيين) هى النقيض تمامًا للممارسات الجنسية الغربية، وقد ربطت تلك الصورة معرفة المترجم بالشرق بالسيطرة الاستعمارية. ورغم أن التوجه الإيديولوجى الاستشراقى للمترجم يثير الشكوك فى خطابه فقد كان لذلك الخطاب فاعليته، فقد وظّف بورتون استشراقه لنقض مراتبية القيم الأخلاقية فى بريطانيا الفيكتورية (كينيدى ٢٠٠٥، ص٢٣٢، ص٢٤٦ – ٢٤٧). فى هذا المضمار، وخصوصًا عند أخذ ترجمة لين بورتون التقريبية فى الاعتبار، يبرز ما فى ترجمة بورتون من تغريب.

ويزيد الأمر تعقيدًا حين نأخذ فى اعتبارنا تناقضًا إيديولوجيًّا آخر قامت عليه ترجمة بورتون. فكما يقول كينيدى كان مشوار بورتون الطويل والذى عمل خلاله كضابط ومستكشف فى المستعمرات البريطانية وكاتب ومترجم، قائمًا على تحول مهم عن "رؤية فيلولوجية للاختلاف العرقى إلى رؤية فيسيولوجية ثم إلى رؤية ثقافية له"، وقد قاده ذلك إلى تبنّى مذهب النسبية تجاه الثقافات المختلفة التى تعرض لها فى ترحاله وكتاباته (كينيدى ٢٠٠٥، ص٣). ففى مقدمة ترجمته حث بورتون القارئ على تبنّى نفس الرؤية لتفهُّم الممارسات الجنسية التى يجسدها النص العربى وتنقلها ترجمته بأمانة :

> يجب أن نتذكر أن البذاءة وعدم الحشمة هى مسائل ترتبط بالزمان والمكان، فما يخدش الحياء فى إنجلترا لا يخدش الحياء فى مصر، وما نعده فضيحة فى عصرنا هذا كان الإليزابيثيون يعتبرونه دعابة لطيفة. فما ستجدونه فى "ألف ليلة وليلة" لا يزيد خشونة أو فظاظة عن بعض ما نراه عند شكسبير وستيرن وسويفت، بل لا تصل بذاءته (إلا فيما ندر) إلى ما تصل إليه أعمال ألكوفريباس ناسيير من بذاءة.
>
> (بورتون ١٨٨٥، ١، ص١٤).

فى الجملة الأولى نجد بورتون يحاول إقامة الحجة على ما يقول استنادًا إلى النسبية الأخلاقية، فما دامت الأخلاقية الجنسية ترتبط بالزمان والمكان وتختلف باختلافهما فلا ينبغى أن يدين القارئ الإشارات الجنسية فى مصر المعاصرة أو العصر الإليزابيثى، فالثقافتان تختلفان اختلافًا جوهريًا عن الثقافة الفيكتورية المعاصرة، لكنه فى الجملة الثانية حين يأتى على ذكر عدد من الكُتَّاب الأوروبيين (مثل ألكوفريباس ناسيير، وهو الاسم المستعار الذى استخدمه الكاتب الفرنسى فرانسوا رابلييه فى "بانتاجرول"، ذلك العمل الذى نشره عام ١٥٣٢) يتحول بورتون إلى العالمية، قائلاً إنه لا ينبغى تجريم "ألف ليلة" على أساس أخلاقى، لأنها، فى إشاراتها الجنسية، تشبه بواكير الآداب الحديثة التى تقدرها أوروبا أيما تقدير. فحجة النسبية التى يسوقها بورتون لا تشكك فقط فى النزعة الأخلاقية الفيكتورية بل فى المسيحية أيضًا، وتشكك بوجه عام فى أى نظام أخلاقى أو عقيدة دينية لا يضع اختلاف الزمان والمكان فى الاعتبار عند إصدار الأحكام، ولكن الحجة العالمية تشكك فى الوقت نفسه فى الاستشراق بمحو التمييز بين الثقافات الشرقية والغربية.

رغم المنطق المتناقض الذى تقوم عليه حجة بورتون، فقد كان من شأن تلك الحجة نقض المراتبيات الثقافية الفيكتورية، بل إن إشارته إلى الأدب الإنجليزى تمس بوجه خاص الجمهور النخبوى الذكورى الذى ركز عليه بأن قرر نشر الترجمة من خلال الاشتراكات الخاصة (كينيدى ٢٠٠٥، ص٢٢٦). كان بورتون حريصًا هنا على اختيار كُتَّاب بريطانيين ذوى مكانة لا جدال فيها، وبحرصه على إبراز نقاط التشابه بين أعمالهم وبين ألف ليلة كان فى الواقع يحاول إبطال الوظائف الاجتماعية التى ألقاها العصر الفيكتورى على عاتق الأدب الإنجليزى. فعلى سبيل المثال، فى عام ١٨٤٨ ألقى الروائى تشارلز كينجسلى محاضرة عبر فيها عن معنى كان مألوفًا رائجًا فى ذلك الوقت هو أن "أدب أية أمة هو سيرتها الذاتية"، ثم أوصى "بالدراسة الموسعة للأدب الإنجليزى "بسبب "قدرته على تأصيل القومية فى فكر الجيل الصاعد" (١٨٨٠، ص١٣٠). وفى عام ١٨٣٥، فاخر طوماس بينجتون ماكولاى (الذى كان واحدًا من أعضاء مجلس إدارة شركة الهند الشرقية) بأن "الأدب الإنجليزى فى الوقت الحالى أكبر قيمة من الأدب الكلاسيكى" كتبرير لجعل الدراسات الإنجليزية جزءًا من المقررات الدراسية فى الهند كوسيلة

لتدعيم الحكم البريطانى، وذلك لخلق طبقة "ينتمى أفرادها للهند دمًا ولونًا، ولكنهم ينتمون لإنجلترا فى الأذواق والآراء والأخلاقيات والفكر" (ماكولاى ١٩٥٢، ص٧٦٢، ص٧٢٩، وانظر أيضًا: شوانثان ١٩٨٩). وبعد عام ١٨٨٥ وعند إعادة تنظيم المقررات الدراسية بحيث تشمل الآداب الإنجليزية بالإضافة إلى الآداب الكلاسيكية، أدخلت الكثير من الكليات والجامعات البريطانية منهج تاريخ الأدب الإنجليزى كجزء من مقررها الدراسى (بالمر١٩٦٧) . فى مقارنته ألف ليلة بأعمال الأدباء الإنجليزيين المعتمدين لم يكن بورتون يفرغ ذلك التفوق السيادى الغربى (البريطانى تحديدًا) الذى تحدث عنه الموظفون الاستعماريون من أمثال ماكولاى من محتواه وحسب، بل كان أيضًا ينقض الأساس الذى تقوم عليه عملية بناء الهوية البريطانية، ذلك الأساس القومى الإمبريالى فى نفس الوقت. كانت نوايا بورتون التغريبية معقدة، فقد استندت إلى قيم أخلاقية وأدبية أرشدته فى وضع استراتيجيات الترجمة، فقد رفض "الأساليب الشفافة السلسة التى استخدمها [المؤرخ الوضعى هنرى طوماس] وبَكِل وداروين" لأنه وجدها غير مناسبة للترجمة الأدبية، رغم اعترافه بأن هذه "الأساليب" هى:

> وسائل لاءمت الأهداف المنوطة بها كل الملاءمة، فشفافيتها وصفاؤها يضمن عدم تشتت انتباه القارئ ولو للحظة واحدة عن المعنى الذى يكمن خلف العلامات الصوتية (أو الكلمات) والذى هو أهم شىء، ولكن فى الأعمال التى هى ثمار الخيال يبغى المرء معالجة مختلفة تمامًا، أسلوبًا يمكنه، بكل وسيلة (أيًا كانت أهميتها وشأنها) تجنب الخطر القاتل القائم، خطر الرتابة والتراخى، والذى يتطلب، إلى جانب السلاسة والشفافية، التنويع الجذاب وعنصر المفاجأة بل وحتى مخالفة توقعات القارئ، أو يتطلب بعض الشذوذ عن اللحن المعهود.
>
> (بورتون ١٨٨٨، ٦، ص٤١١).

ولذا أقام بورتون ترجمته على الاختلاط اللغوى الذى استولى على وهم الشفافية ليعيد خلق الاختلاف الأدبى المهم للنص الأصلى، ذلك الاختلاف عن "الذات" الذى وضع أصابعه عليه فى ألف ليلة. يقول: "تنافس الأساليب الكلاسيكية والشعبية بعضها بعضًا فى ألف ليلة" (بورتون١٨٨٥، ١، ص١٤). وهو لم يلتصق

بالأصل العربى (بالإبقاء على السجع وأنماط القوافي ما وسعه ذلك، واللجوء إلى الجناس الاستهلالى عند تعذر القافية) وحسب، بل مزج الإنجليزية القياسية باللهجات الإقليمية والألفاظ الشعرية والألفاظ المخترَعة والألفاظ المقترَضة من لغات أجنبية. ولعل أهم شيء هو أن بورتون قد أخذ مهجوره اللغوى من مختلف حقَب الإنجليزية الأدبية، بدءًا بالأنجلوساكسونية ومرورًا بالإنجليزية الوسيطة ووصولاً إلى بواكير الإنجليزية الحديثة، فضم معجمه كلمات مثل oft وnaught و cozened وcark وavail وanon وvouchsafe وwhilome وwont وyclept وrede وrepine وrondure وsooth وverdurous، وكذا أشكالاً نحوية مثل thine وthy وthou وhath وhadst، بل ولجأ إلى تغيير ترتيب الكلمات داخل الجمل، فكان يبتدئ بالفعل لا الفاعل ويجعل الموصوف يسبق الصفة. وجدير بالذكر أن تلك السمات اللغوية هى نفسها التى نجدها فى ملحمة "بيوولف" وأعمال أدباء ذوى مكانة كبيرة مثل تشوسر وسبنسر وشكسبير وملتون ودرايدن، بل أيضًا فى أعمال بعض أدباء القرن التاسع عشر المُبرَّزين، مثل تشارلوت برونتى وبراوننج وكولريدج ووليم جلادستون وكيتس وسكوت وتنيسون (معجم أكسفورد الكبير)، كما ظهرت بعض ألفاظ وتعبيرات معجم بورتون فى ترجمات أخرى تمتعت بقدر كبير من الشعبية، مثل ترجمة مقالات مونتين التى وضعها جون فلوريو (١٦٠٣) والتى استخدم فيها المترجم عبارة cark and care (وكان معنى cark فيها هو الغُمَّة أو المحنة)، وترجمة شعر دانتى التى وضعها هنرى فرانسيس كارى عام ١٨١٤، والتى احتوت كلمة verdurous. كما كانت بعض التراكيب النحوية التى استخدمها بورتون ذات صبغة شعرية واضحة. من ذلك ولعه بصيغ مثل splendid stuff and costly وa masterful potentate and a glorious، وهى صيغ تحاكى تلك التى كان يستخدمها ملتون فى أشعاره كثيرًا (إذ يستخدم ملتون فى بدايات فردوسه المفقود th'upright heart and pure (١٦٦٧).

كان قراء بورتون من المثقفين يدركون أن ترجمته ترجع صدى قرون من الأدب الإنجليزى، فهى لا تضفى على ألف ليلة منزلة ثقافية غير مسبوقة وحسب بل تجعل تاريخ الأدب الإنجليزى نفسه يبدو غريبًا على قرائه باستخدام لغة الأدباء المعتمدين استخدامًا لم يكن فى حسبان القارئ. أثارت ترجمة بورتون جدلاً واسعًا لا يدع مجالاً للشك فى تغريبها، وظهر الاستشراق، بجميع معانيه التى ناقشها سعيد

فى أقوال النقاد عنها. فقد هاجمها البعض لإباحيتها التى قالوا إنها إن دلت فإنما تدل على ما تعانيه الثقافات العربية من تَدنٍّ أخلاقى، فى حين امتدحها آخرون باعتبارها تصويرًا دقيقًا للخشونة التى ميزت تلك الثقافات، غير أن المهاجمين والمادحين جميعهم قد صدروا عن نفس الرؤية للاختلاف بين الشرق والغرب، تلك الرؤية التى لا يخفى علينا تواطؤها مع الاستعمارية البريطانية (كينيدى ٢٠٠٥، ص ٢٢٨- ٢٣٠). إلا إنه يجب ألا ننسى أن التناقضات الإيديولوجية التى تحدثت عنها مقدمة الترجمة كما رأينا (لاسيما النفاق الأخلاقى الفيكتورى) كان لها دورها فى رسم ملامح ردود الأفعال النقدية. فقد انتقد المؤرخ الثقافى المبرِّز جون أدينجتون سايموندز تلك التناقضات مستندًا إلى فكرة العالمية فقال:

> حين ندعو شبابنا إلى قراءة النسخة غير المنقحة من الكتاب المقدس (سواء العبرانية أو اليونانية أو النسخة المعتمدة) أو قراءة مسرحيات أريستوفانس غير المنقحة، أو أعمال جوفينال أو بوكاشيو أو رابلييه غير المنقحة، أو أعمال أعلام المسرح الإليزابيثى مثل شكسبير غير المنقحة، أو أعمال أفلاطون غير المنقحة (سواء باليونانية أو بإنجليزية الأستاذ جاويت) ــ فإن رفضنا لألف ليلة غير المنقحة، سواء الأصلية أو ترجماتها الإنجليزية واستبعادها من دراسات أمة تحكم الهند وتدير مصر هو من قَبيل الازدواجية والتناقض مع الذات.
>
> (سايموندز ١٨٨٥، ص٢٢٣).

وفيما يتعلق بالمسائل الجنسية، أصر سايموندز على أن الأدب العربى كان فى الواقع يشبه إلى حد كبير الأعمال التى تضعها الثقافة الغربية فى أعلى مكانة. علاوةً على ما سبق، ففى إطار مقاومته للسلاسة الفيكتورية أبرز بورتون "العلامات الصوتية" وأعلى شأنها على حساب "المعنى" مسلطًا الضوء على هوية الترجمة كنص مشتق ما أثار ردود أفعال نقدية متناقضة، فرفض البعض الترجمة رفضًا قاطعًا فى حين أُعجب بها آخرون إعجابًا ملؤه الدهشة والانبهار. فعلى سبيل المثال، رأى سايموندز أن استراتيجيات بورتون زائدة عن الحد وقال: "لأنه يتمتع بطلاقة وثراء لغويين فقد كان يطربه استغلال ذلك إلى حد انتهاك القوانين البديهية للتناغم والانسجام الفنى"، ولكنه، مع ذلك، أثنى على الترجمة ووصفها بأنها قد

"أُنجِزتْ بحيوية أدبية مفرطة" (سايموندز ١٨٨٥، ص٢٢٣). وانبهر بعض النقاد بمعجم بورتون الزاخر بالمهجور اللغوى، رغم أن تقييمهم لذلك المعجم قام على مذهب مختلف، فمثلاً عبر الناقد الأدبى لمجلة "لنكولن" عن شعور استشراقى بالتفوق حين قال: "كم يَسُر النفس استخدامه للتعبيرات القديمة، فهو يلطف من خشونة التعبير التى تميز الشرقيين" (بورتون ١٨٨٨، ٦، ص٤٦٦). أما دورية "نوتنجام"، فقد أشارت إلى "مقطوعاته الشعرية الرباعية والكوبليهات التى بدت تمامًا مثل ما كان الإليزابيثيون يحتفظون به فوق أرفف مكتباتهم من أشعار" (المصدر نفسه، ص٤٦٢). ويبين ذلك النوع من ردود الأفعال أن ترجمة بورتون كانت قادرة على تغيير الأنماط القرائية والظَّفَر لأدب ثقافة أجنبية مهمشة بالقبول، وتسليط ضوء جديد مختلف على تاريخ أدب الثقافة الإنجليزية. أسهمت العوامل العديدة التى رسمت ملامح ترجمة بورتون وشكلت ردود الأفعال النقدية تجاهها فى خلق إمكانية تحقق تأثير تغريبى فى تلك اللحظة التاريخية، فقد قيل إنه "أقرَّت ترجمة بورتون ذلك الرضا المفرط عن الأخلاقيات والشعور بالتفوق الثقافى الفيكتورى بدلاً من زعزعتهما وتغيير الأوضاع" (شاما ٢٠٠٥، ص٦٣)، بيد أن ذلك القول هو مبالغة فى تبسيط الأمور، فهو يقوم على اختزال للموقف الثقافى الذى عاصره بورتون، والهدف الذى أراد تحقيقه والأثر الذى تركته ترجمته. فمن الخطأ اللجوء إلى التعميم والقول بأن "الترجمات من العربية أو السانسكريتية أو الفارسية (وهى ثقافات كان القارئ العادى فى القرن التاسع عشر يعدها متدنية بوجه عام، أو، على الأقل، شديدة الاختلاف عن الثقافة الإنجليزية) لم يكن بمقدورها أبدًا زعزعة معتقدات القراء الراسخة" (المصدر نفسه، ص٦٥)، إذ إن فى ذلك تجاهلاً لحقيقة مهمة هى أن قراء بورتون لم يكونوا "عاديين" بأية حال من الأحوال، بل كانوا نخبة مثقفة قادرة على فهم ترجمته وتقييمها، فكما يوضح تعليق سايموندز السابق (والذى ضمه بورتون إلى ملحق آراء النقاد وأسقطه شاما رغم ذلك من حسابه) شارك القراء المترجم الرأى فيما يتعلق بالنفاق الأخلاقى الفيكتورى، وشاركوه تحديه للاستشراق استنادًا إلى نفس الرؤية العالمية، لذا فإذا ما التمسنا الدقة فى محاولتنا إعادة بناء الموقف الثقافى الذى كتب فيه بورتون ترجمته لبدا لنا الفرق بين "ألف ليلة" التى أخرجها وترجمة رباعيات الخيام التى أخرجها فيتزجيرالد على سبيل المثال، وكذا بين انفتاح بورتون على ثقافات الشرق

وتعجرف فيتزجيرالد الذى كتب خطابًا إلى الأكاديمى إدوارد كاول عام ١٨٦٣ قال فيه: "حين أطالع أعمال هوميروس أو دانتى أو فرجيل أو أسيخيليوس أو شكسبير، إلخ يبدو هؤلاء الشرقيون ــ سخفاء!" (فيتزجيرالد ، ١٩٠١، ٢، ص٤٥). فألف ليلة التى كتبها بورتون، مهما كانت العوامل المتناقضة التى لعبت دورًا فى رسم ملامحها وملامح ردود الأفعال تجاهها، تظل إنجازًا مذهلاً يستحق اهتمام مترجمى وقراء اليوم.

ولأن الترجمة التغريبية محفوفة بالمخاطر، خصوصًا بالنسبة إلى المترجم إلى الإنجليزية، فمعايير الدقة دائمًا صارمة فى الثقافتين: البريطانية والأمريكية المعاصرة، يفرضها المحررون والعقود القانونية المُلزمة، كما يبدو فى الصياغة المتعارَف عليها للعقود، والتى تطالب المترجم دائمًا وأبدًا بالالتزام بالنص الأجنبى إلى أقصى حد:

> يجب أن تكون الترجمة نقلاً أمينًا للعمل إلى الإنجليزية، فيجب ألا تحذف أى شىء من النص الأصلى أو تضيف إليه أى شىء، خلا تلك التغييرات اللفظية التى تستوجبها الترجمة إلى الإنجليزية.
>
> (دليل المترجم الأدبى ١٩٩١، ص١٦).

وبسبب المخاطرة القانونية فمن المستبعد أن يلجأ مترجمو اليوم إلى الحرية التى سمح بها روبرت جريفز لنفسه، أو إلى التنقيحات التى قام بها باوند فى ترجماته، أو، على الأقل، لن يلجأ هؤلاء إلى تبنّى مثل تلك الاستراتيجيات عند تعاملهم مع نصوص أجنبية لم تدخل مجال الملكية العامة بعد. وبما أن وهم الشفافية والأصالة وحضور الكاتب من بين أهم ما يحدد معنى "النقل الأمين"، فالتعددية اللغوية التى عكستها ترجمات آل زوكوفسكى وبلاكبرن تصير أيضًا ذات تأثير محدود، وعرضة لمعارضة الناشرين والقطاع الأعرض من القراء الأنجلوفونيين الذين يهمهم سهولة الفهم والمباشَرة. ورغم كل ذلك، فبوسع المترجمين المعاصرين استخدام الأشكال اللغوية غير القياسية فى التجريب، وكذا استخدام أنواع التناصّ، كالإشارة إلى أعمال أخرى والاقتباس منها حين تكون تلك الإشارات والاقتباسات متماشية مع التفسير الذى يختاره المترجم للنص الأجنبى.

لا داعى لهجر السلاسة، بل الواجب هو إعادة صياغتها لخلق أنواع جديدة من القراءة تتيح متعة عقلية أكبر بجذب انتباه القارئ إلى الهوية الحقيقية للترجمة وبتجسيد الاختلافات اللغوية والثقافية التى تميز النص الأجنبى. فالمترجمون الذين يأخذون على عاتقهم مهمة وضع حد لهامشيتهم الثقافية لا يمكنهم تحقيق ذلك إلا من داخل أنظمة الثقافة المستهدفة، ويعنى هذا، من جهة، تحجيم التغريبية وتحديدها بحصرها فى انحرافات عن المألوف لا يمكن إدراكها وفهمها والإحساس بها إلا فى إطار ثقافة التلقى... انحرافات يمكنها تحقيق المخاطرة بدون الانجراف إلى المحاكاة الساخرة أو الانزلاق إلى الإعتام الذى يمنع الفهم، ويعنى، من جهة أخرى، أن يوسع المترجمون مجال ذخيرتهم الأدبية بحيث تضم لهجات ونطاقات تداولية وأساليب وأنواعًا خطابية مختلفة مأخوذة من حقب تاريخية وأدبية إنجليزية متنوعة.

يجب أن يعمل المترجمون أيضًا على فرض إعادة نظر فى النظم الثقافية والاقتصادية والقانونية التى تهمّش المترجمين وتستغلهم، فبإمكانهم العمل على مراجعة المفهوم الفردى لأصالة الإبداع الذى يدفع الترجمة إلى أطراف الثقافة البريطانية والأمريكية، ليس فقط عن طريق وضع وتطوير ممارسات ابتكارية يصبح فيها جهدهم مرئيًا للقارئ، بل أيضًا من خلال تبرير ما يفعلونه صراحةً سواء فى مقدمات ترجماتهم أو فى مقالات يكتبونها أو محاضرات يلقونها أو تصريحات يدلون بها، الأمر الذى يؤدى إلى تبيان أن لغة الترجمة مبدؤها المترجم نفسه لا جدال، ولكنه يبين أيضًا أن المترجم ليس المصدر الأوحد للغة الترجمة، فأصالة المترجم هى أصالة من الدرجة الثانية تتمثل فى اختيار نص أجنبى معين ووضع استراتيجيات الترجمة استجابةً لموقف ثقافى معين (انظر: فينوتى ١٩٩٨، الفصل الثانى). وجدير بالذكر أن الاعتراف للترجمة بنوع من الأصالة الإبداعية لا ينحّى الكاتب الأصلى عن مكانه المعهود، وإنما يطعن فى النزعة الفردية التى تقوم عليها المفاهيم التقليدية للأصالة، بأن يوضح أنه لا يمكن لأى نوع من الكتابة أن يُعد تعبيرًا خالصًا عن الذات لأنه مشتق من تقليد ثقافى معين فى لحظة تاريخية معينة.

ولكن معظم المترجمين فى أيامنا هذه لا يريدون إدراك طبيعة دورهم فى عملية الكتابة والإبداع أو حتى وضع ممارساتهم التقليدية موضع تأمل ونقد، فهم عادةً يشعرون أن الترجمة هى أساسًا نشاط عملى لا يتطلب أكثر من معرفة لغة أجنبية وإجادة أسلوب كتابة أنيق، والترجمة عندهم لا تتطلب انغماسًا فى دراسات الترجمة أو إلمامًا بنظرياتها. ففى مقال بعنوان: "الترجمة" يقول إليوت وينبرجر (الذى ترجم أعمال أوكتافيو باز وخورخى لويس بورخيس): "نظرية الترجمة، مهما كانت جذابة، فهى غير ذات فائدة عملية عند الترجمة الفعلية. فقوانين الديناميكا الحرارية شىء والطبخ شىء آخر" (وينبرجر ١٩٩٢، ص٦٠). تقوم مقالة وينبرجر المذكورة فى المجمل على مجموعة من الحكم والأمثال والأقوال المأثورة المجموعة إلى بعضها البعض، وهو ما يعفى الكاتب من التركيز على موضوعه تركيزًا شديدًا أو محاولة إقامة الحجة المنطقية أو الإعراب عن موقف محدد واضح، ورغم ذلك فمن الممكن استخلاص موقف ما مما يقوله، فأنا أرى فى قوله هذا تشكُّكًا فى القوانين العلمية للترجمة، وهو ما أتفق معه فيه. فحتى لو أن البحث العلمى قد تقدم إلى حد اختزال عملية الترجمة إلى مجرد عمليات عقلية فسيولوجية، فهى تظل ممارسة لغوية تلعب دورًا فعالاً فى إحداث التأثير الثقافى والاجتماعى الواسع المدى. غير أن الاتجاه العام لمقالة وينبرجر لا يؤيد ذلك الموقف، فغرضه العام هو الإيحاء بأن الترجمة تشبه الطبخ لأن كليهما يمكن أن يتم بدون الرجوع إلى نظريات، لذا فلا فائدة من النظريات فى الحالتين. ولا تبدو هذه الفكرة خاطئة فيما يتعلق بالطبخ وحسب، بل وتبدو ساذجة قطعًا فيما يخص الترجمة، وفى كلتا الحالتين تكمن المشكلة فى سوء فهم ماهية النظريات وطبيعتها. فالطبخ يتطلب مكونات ووصفات وأساليب تُختار وتُتَّبع على أساس افتراضات (غير مُعلنَة فى أغلب الأحيان) تتعلق بما يجعل وجبة معينة جيدة. قد يكون أساس تلك الافتراضات ما يفضله المرء أو ذوقه الشخصى الذى يكتسبه على مدى أعوام من تناول الطعام مع الأهل والأصدقاء، كما من الممكن أن تقوم الافتراضات على المفاهيم الصحية أو الأفكار السائرة عن الثقافات الغذائية المختلفة (أفكار غالبًا ما يكون لها صبغة سياسية، أو ترتبط بصورة الجماعات العرقية والقومية المختلفة)، وتشكل تلك الافتراضات نظرية ما دامت تهدى الطاهى فيما يقوم به من اختيارات وممارسات أثناء عملية الطبخ.

وإذا كان المترجم مثل الطاهى، فهو يقوم بعمله أيضًا فى ضوء مفاهيم نظرية هى ما يرشده إلى اختيار نص أجنبى دون غيره ووضع الاستراتيجيات التى يراها تلائم ذلك النص، سواء كانت تلك المفاهيم محددة ومعلنة سلفًا قبل الشروع فى الترجمة أو كانت تنبثق خلال عملية الترجمة نفسها. فالمترجم يطبق نظرية (مهما كانت تلك النظرية ناقصة أو بدائية) حين يختار كلمة أو عبارة معينة أو تركيبًا بعينه من بين البدائل المتاحة. وربما كانت بعض نظريات الترجمة شديدة التعميم، أو مُغرِقة فى التجريد، بحيث يتعذر حل مشكلة لفظية أو نحوية معينة من خلالها، غير أن المترجم عمومًا، كأى كاتب، يتخذ من مستوى الجملة نقطة بداية لعمله، ويكون ما يحركه هو الرغبة فى التيسير اللفظى وكذا الصدفة البحتة، وقد يبدو وقوعه على حل مشكلة ما محض صدفة، فى حين أن حل أية مشكلة هو فى الحقيقة نتاج التعليم والخبرة ووليد ما تختزنه الذاكرة. ورغم ذلك فالنظرية تتيح للمترجم المعايير المفاهيمية التى فيها يمكن صياغة مشكلات الترجمة بدقة واتخاذ قرار معين، اعتمادًا على عوامل وأسباب ترتبط بالنص الأجنبى وثقافته ولغة التلقى وثقافتها جميعًا. ولا يمكن إلا لنظرية موضوعة بحرص وتأنٍّ التوسط، بدقة وفاعلية عملية، بين اختيارات المترجم اللفظية والمواقع المؤسسية حيث تُتداول الترجمة وتحدث تأثيراتها الثقافية والاجتماعية.

ورغم أن التشبيه الذى يستخدمه وينبرجر مضلل فهو يجسد المنهج الذى يتخذه المترجمون المعاصرون، فالمترجمون يميلون إلى تصوير أنفسهم باستخدام أكثر المصطلحات انطباعية مفترضين أن قيمة عملهم لا تحتاج إلى دليل، وداعين، آخر الأمر، إلى رؤية غير نقدية وغير عقلية للترجمة. فحين يكتب المترجمون عن أعمالهم فهم غالبًا يركزون على العلاقة بين الترجمة والأصل ويتجاهلون علاقة لا تقل أهمية عن تلك، بل ربما تفوقها أهمية، هى العلاقة بين الترجمة والنصوص الأخرى المكتوبة أصلاً بلغة الترجمة (انظر أيضًا: باسنيت وبوش ٢٠٠٦). وإذا ما أحجم المترجمون عن تأمل تلك العلاقة الثانية فإنهم يكونون عرضة للوقوع فى شراك افتراض ساذج بأن تفسيرهم للنص الأجنبى هو الصحيح والحق، فى حين أنه فى الحقيقة واحد من احتمالات عديدة، كما إنهم لا يهتمون عندئذ كثيرًا بما لعملهم من أثر على القراء الذين يلجؤون فى المقام الأول إلى الترجمة لأنهم لا يستطيعون قراءة الأصول الأجنبية. وبدون الاهتمام بالقارئ لا يمكن أن يبدأ

المترجمون فى التفكير فى الآثار الثقافية والاجتماعية لترجماتهم، أو إخضاع تلك الآثار لذلك النوع من المساءلة الذى اهتم به المترجمون المتمردون فى الماضى.

كما يجب أيضًا أن توضع لغة العقود التى تؤصل لها دور النشر موضع مساءلة. يجب أن يتمسك المترجمون بعلاقتهم ككُتَّاب بترجماتهم أثناء المفاوضات مع دُور النشر، ويجب أن يطالبوا بأن تقوم العقود بتعريف الترجمة باعتبارها "عمل إبداعى أصيل" لا "عمل بالأجر"، وأن تعترف بملكية المترجم لحقوق نشر ترجمته وتمنحه نفس الحقوق المادية الممنوحة للكاتب بأن تعطيه مقدمًا من المبيعات وحصة من بيع الحقوق الفرعية. وعلى المدى البعيد سيكون من اللازم إحداث تغيير أكثر جوهرية يتمثل فى إعادة النظر فى قانون حقوق النشر بصورته الحالية، والذى يجعل الكاتب الأجنبى هو المسيطر على الترجمة، والاعتراف باستقلالية الترجمة النسبية عن النص الأجنبى، كما يجب أن تقل فترة تمتع الكاتب الأجنبى بحقوق نشر أعماله عما هى عليه حاليًا بحيث تصير ملكية عامة سريعًا، ولو فقط من أجل أغراض الترجمة (انظر: فينوتى ١٩٩٨، الفصل الثالث). فإذا ما أخذنا فى الاعتبار السرعة التى يصبح بها الكتاب سلعة فى السوق الدولية، فإن فرصة بيع حقوق الترجمة تقل بمرور الوقت فتتوقف ترجمة النص الأجنبى آخر الأمر على مدى نجاح المترجم فى إقناع أحد الناشرين بنشر الترجمة، خصوصًا فى بريطانيا وأمريكا، حيث لا يجيد اللغات الأجنبية من المحررين إلا قليل. وإذا ما نُشر عمل ما ولم يحقق نجاحًا نقديًا وتجاريًا فى ثقافته الأصلية فمن المحتمل ألا يسعى أى ناشر إلى شراء حقوق ترجمة ذلك العمل فى ثقافة أخرى، وعليه فيجب أن يضطلع المترجم نفسه بتحريك مشروع ترجمة مثل ذلك العمل، وأن يخلق لقراء اللغة المستهدفة نصًا أجنبيًا لا وجود له بالنسبة لهم إلا من خلال الترجمة.

وأخيرًا، فلكى تتغير النظرة إلى الترجمة فى الثقافة المعاصرة فيجب أن تتغير طريقة قراءة الترجمات ومراجعتها وتدريسها، فالترجمة هى عملية كتابة مزدوجة، أو إعادة كتابة لنص أجنبى وفقًا لمعايير وقيم ثقافة التلقى، وبالتالى فأية ترجمة تتطلب قراءة مزدوجة، فينبغى أن تُقرأ كمحاولة للاتصال وكتفسير معين لنص أجنبى (انظر: فينوتى ٢٠٠٤)، ولا تعنى قراءة الترجمة كترجمة مجرد التعامل مع معناها وإنما تعنى التفكر والتأمل فى ظروفها.. فى ملامحها الشكلية، كاللهجات

والنطاقات التداولية والأساليب والأنواع الخطابية التى تستخدمها، وكذا التفكر فى العوامل الخارجية التى رسمت ملامحها، كالموقف الثقافى الذى تُقرأ الترجمة فى ظله والذى لا شك فى أثره (غير المتعمد) على اختيارات المترجم. تقوم هذه القراءة المنشودة على رؤية تاريخية لا جدال، فهى تميز بين الماضى (الأجنبى) والحاضر (المتلقى). ويعنى تقييم الترجمة كترجمة رؤيتها كتدخل فى مسار وضع راهن، ولا ينبغى أن تنحصر ردود أفعال النقاد فى تعليقات نادرة (مستندة إلى المعايير السائدة) على أسلوب الترجمة ودقتها، بل يجب أن ينظر النقاد إلى معايير الدقة التى وظَّفها المترجم فى ترجمته فقط لا غير، ويحكموا على قرار المترجم بترجمة نص أجنبى معين ونشر ذلك العمل المترجم فى ضوء المعايير الحالية لذلك الأدب الأجنبى فى ثقافة الترجمة. ويعنى هذا أيضًا أنه ينبغى على المترجمين المشاركة بشكل أكثر فاعلية فى عملية تلقى الترجمات ونقدها فى الدوريات وتعليم القراء ــ العاديين والمتخصصين ــ الطرائق التى يمكن قراءة النص المترجم بها.

إن أهم مكان يمكن تطوير ممارسات القراءة المختلفة وتطبيقها فيه على الترجمات هو المؤسسات الأكاديمية، ففى تلك المؤسسات بالذات تبرز أهمية القراءة المزدوجة التى تحدثنا عنها. فالترجمة تعطى معلومات عن النص المصدر، مبناه ومعناه، ولكن لا ينبغى أن تُدرَّس أية ترجمة باعتبارها تصويرًا شفافًا للأصل، حتى ولو كان هذا هو التقليد السائد، فأية معلومات تقدمها الترجمة تصل إلينا بوساطة لغة الترجمة، لذا فيجب أن تكون لغة الترجمة موضع دراسة وأن تدور حولها المناقشات وتُطرح حولها الأبحاث فى الفصول الدراسية (انظر: فينوتى ١٩٨٨، الفصل الخامس). ولا يجب أن يكون البحث فى مجال الترجمة بحثًا وصفيًا وحسب، بل يجب أن تُدرس أيضًا كموضوع من موضوعات التاريخ الثقافى أو النقد، فمجرد حدوث ذلك هو فى حد ذاته ثورة على موقع الترجمة الهامشى فى مراتبية الممارسات الثقافية المعاصرة، واختيار موضوع من حقبة تاريخية معينة سيكون له دومًا تأثير على الشئون والأوضاع الثقافية الراهنة. كما يجب ألا يهدف البحث فى الترجمة إلى فرض قواعد مسبقة بحيث يُحكم على أى عمل بالرداءة إن لم يكن محققًا لتلك القواعد، وبحيث تقر تلك القواعد نظريات الترجمة وممارساتها أو ترفضها بدون نظرة متأنية إلى علاقة تلك النظريات والممارسات بالحقب

التاريخية التى هى وليدتها وبالزمن الذى يعيش فيه الباحث نفسه. وللمترجم دوره المهم هنا أيضًا، فهو عقلٌ مفكر يمكنه، من خلال عمله مع الآخر، أن يطعن فى شرعية الوضع الراهن ويقوم بتغييره، ولكن يجب أن يكون المترجم قادرًا على خوض المناقشات الأدبية الحالية فى المجالات والمباحث التخصصية التى تنتمى إليها النصوص التى يترجمونها.

يثير اختفاء المترجم فى يومنا هذا أسئلة مُؤرِّقة حول الاقتصاد السياسى للثقافة تجعلنا فى حاجة للمزيد من الشك فى الترجمة. ولكن الشك الذى أحث عليه هنا ليس شكًا هدامًا معاديًا للترجمة، بل هو شك يقوم على افتراض مثالى بأن الترجمة قوية قادرة على إحداث التغيير لا فى الداخل فقط، أى بأن تؤدى الترجمة إلى ظهور أشكال أدبية ثقافية جديدة وحسب، بل أيضًا فى الخارج، بأن تؤدى إلى نشوء علاقات ثقافية جديدة. إن الوعى باختفاء المترجم وإدراكه هو نقد للموقف الراهن وأمل فى مستقبل أكثر ترحيبًا بالاختلاف الذى يتحتم على المترجم نقله فى الوقت نفسه.

الحواشى

الفصل الأول :الاختفاء

١. وصف العديد من المعلقين تلك التطورات الثقافية والاجتماعية، وأستند فى رؤيتى لها بوجه خاص على ما كتبه ماندیل (١٩٧٥) ومك لوهان (١٩٦٤) وهور كيمير وأودورونو(١٩٧٢) وبودريلارد (١٩٨٣). وبالطبع، فإن المفاهيم الرئيسية للغة ليست وليدة القرن العشرين بل تعود إلى قديم الأزل فى الغرب، وكان لها أثرها البالغ على نظريات الترجمة منذ أوغسطين (روبنسون١٩٩١، ص ٥٠ – ٥٤).

٢. هولدن(١٩٩١، الفصل الأول) يقدم تقييمًا مشابهًا للشعر الأمريكى المعاصر ولكن من منظور "محورى"، وللمزيد عن التطور التاريخى للخطاب الشفاف فى الشعر الإنجليزى انظر: إيثروب (١٩٨٣).

٣. قانون حقوق النشر والمخططات والبراءات (١٩٨٨، البند ٤٨، ١(١) أ، ١٦(١) ى،٢١(٣)، (أ)، (ى)، ١٧). القانون الأمريكى (١٩٧٦، ١٠١، ١٠٢، ١٠٦، ٢٠١).

٤. يناقش دريدا الوضع القانونى الغامض للترجمة (١٩٨٥أ، ص١٩٦ – ٢٠٠)، وسايمون (١٩٨٩)، وفينوتى (١٩٩٨، الفصل الثالث).

٥. توصيات اليونسكو فيما يخص الحماية القانونية للمترجمين والترجمات والوسائل العملية لتحسين وضع المترجم (التى تبناها المؤتمر العام فى نيروبى فى ٢٢ نوفمبر ١٩٧٦) تتبع نفس الصياغة اللفظية لميثاق بيرن (الفقرتان ٢ و٣)؛ إذ تنص على الآتى:

تمنح الدول الأعضاء المترجمين نفس الحقوق التي تمنحها كُتَّاب الأصول بمقتضى حقوق النشر الدولي الذي تتبعه تلك الدول أو طبقًا لقوانينها المحلية في هذا المجال، وذلك بدون انحياز إلى الكاتب الأصلي على حساب المترجم.

٦. أعتمد في روايتي لقصة بلاكبرن تلك على وثائق من مجموعة بلاكبرن الموجودة في أرشيف "الشعر الجديد" قسم ماندفيل للمجموعات الخاصة بجامعة كاليفورنيا وسان دييجو وخطاب إلى جون ديموف، مركز الترجمة القومي، جامعة تكساس، أوستن ٦ مايو١٩٦٥ وعقد بلاكبرن مع بانثيون لترجمة "نهاية اللعبة" بتاريخ ٤ يونيو ١٩٦٥، وتعديل ذلك العقد في ١٢ مايو ١٩٦٦، وخطاب إلى كالوديو كامبوزانو بمؤسسة العلاقات الأدبية الأمريكية ٩ يونيو ١٩٦٦، والمعلومات المتعلقة بخط الفقر مأخوذة من "ملخص إحصائيات الوُلايات المتحدة" في السنوات المذكورة.

٧. المعلومات المذكورة عن معدلات الترجمة في عام ١٩٦٩ مأخوذة من ميثاق العمل الذي اختُتمت به فعاليات مؤتمر "عالم الترجمة" الذي أقامه مركز بن عام ١٩٧٠(١٩٧١، ص٣٧٧). ومعدلات عام ١٩٧٩ مصدرها عقود أبرمتُها شخصيًا مع دار فارار وشتراوس وجيروكس لترجمة رواية باربرا ألبرت "الهذيان" في ٢٩ مايو ١٩٧٩.

٨. للأرقام الخاصة بالفترة بين ١٩٥٠ و١٩٦٠، ارجع للطبعة الأولى من الكتاب (١٩٩٥، ص١٣)، والإحصائيات البريطانية مصدرها "تقويم ويتيكر"، والأمريكية مصدرها "جريدة الناشر الأسبوعية"، كما رجعت إلى بيانات من فهرس المترجمين ومنشورات أخرى لليونسكو. والتفاوت بين أرقام الإحصائيات مرجعه أمور كثيرة، منها الاختلافات في تعريف ما يُعد كتبًا وما لا يعد، وتغطية نطاق محدود من اللغات الأجنبية. تقوم الأرقام الخاصة بالنشر في أمريكا عام ١٩٩٥ و٢٠٠٤ على القائمة السنوية بالمطبوعات والتي تعتمد على أرقام الإيداع؛ وبالتالي فهي أكثر مصداقية. ومركز ويتيكر للمعلومات هو مصدر إحصائيات ٢٠٠١.

٩. نظرية شلايرماخر، رغم تركيزها على الترجمة التغريبية، فهي أكثر تعقيدًا مما يبدو إذ تقوم على برنامج عمل قومي ثقافي خاص بالألمانية (انظر: الفصل الثالث، ص٨٤ – ٩٧).

١٠. للمزيد عن تأثير ما بعد البنائية على نظرية وممارسات الترجمة، انظر: جراهام (١٩٨٥) وبنجامين (١٩٨٩) ونيراجانا (١٩٩٢) وفينوتي (١٩٩٢) وجنتزلر (١٩٩٣، الفصل السادس).

١١. يظهر نفس التناقض فى تأملات فرويد حول المأزق العلاجى/التفسيرى للتحليل النفسى فى "ما وراء اللذة" (١٩٢٠):

كان نتاج ٢٥ عامًا من العمل المكثف هو أن الأهداف الحالية للتحليل النفسى تختلف عما كانت عليه فى البداية، ففى البداية لم يكن بيد المحلل النفسى إلا اكتشاف المواد اللاواعية التى كشف عنها المريض وجمعها معًا وتوصيلها إليه فى اللحظة المناسبة. كان التحليل النفسى حينها هو فن تفسيرى فى المقام الأول. ولأن ذلك لم يحل المشكلة العلاجية فسرعان ما ظهر هدف آخر، وهو إلزام المريض بالالتزام بما يبنيه المحلل من ذاكرته. فى هذا المسعى كان التركيز الأساسى يقع على مقاومة المريض. صار الفن يقوم على الكشف عن تلك المقاومة بأقصى سرعة ممكنة، على توضيحها للمريض واستمالته وإغرائه بالتأثير الإنسانى، وهنا لعب الإيحاء دوره كعملية "نقل" فى سبيل تحقيق التخلى عن المقاومة.

(فرويد ١٩٦٠، ص١٢).

رغم أن فرويد هنا يهدف إلى التمييز بين مرحلتين من مراحل تطور التحليل النفسى تمييزًا قاطعًا فإن طريقة عرضه تطمس الخط الفاصل بينهما، فكلتا المرحلتين عنده تتطلب تركيزًا أساسيًا على التفسير، سواء تفسير "المواد اللاواعية" أو "مقاومة المريض"، والتى طالما هى "تتكشف" فهى أصلاً تنتمى للاوعى أيضًا. وفى الحالتين تكون عملية البناء التى يقوم بها المحلل أساسية، فما تغير ليس الأهداف "الآنية" للتحليل النفسى، وإنما أساسه النظرى، فقد شهدت السنوات المنصرمة قيام وتطور مفهوم تفسيرى جديد، هو النقل. وعلاوةً على ذلك، فتوصيف فرويد للتحليل النفسى كنشاط علاجى فى المقام الأول يظهر فى نص لاحق من أهم النصوص النظرية والتأملية. مفهوم بيتلهم للتحليل النفسى، الذى هو أساس رفضه للطبعة المعتمدة، يمهد تعرجات نصوص فرويد وتفككاتها باللجوء إلى مخطط للتطور:

تلتصق الترجمات بمرحلة مبكرة من مراحل فكر فرويد، مال فيها إلى العلم والطب، تنبذ فرويد الأكثر نضجًا، ذا التوجه الإنسانى فى المقام الأول، والمهتم أساسًا بمشكلات ثقافية وإنسانية عامة، وشئون الروح.

(بيتلهم ١٩٨٣، ص٣٢).

١٢. رغم أن قيام الخطاب الشفاف يرتبط بالقرن السابع عشر، فقد كان له أثره فى نظريات وممارسات الترجمة الغربية منذ الأزل. يعالج بيرمان (١٩٨٥) هذا الموضوع من زوايا متعددة، وكذا وينر (١٩٨٩) وروبنسون (١٩٩١).

الفصل الثانى: الدستور

١. رؤيتى لدنام وروث كشعراء "البلاط" تقوم على هلجرسون (١٩٨٣).

٢. للمزيد حول النشاطات الثقافية لأدباء الملكية المنفيين، انظر: هارداكر (١٩٥٣). وشتاينر (١٩٧٥، ص١٣ – ٢٥) يتأمل فى أهمية التأثير الفرنسى على ترجماتهم. ويوضح زوبر (١٩٦٨) أهمية دابلانكور فى الترجمة الفرنسية.

٣. للمزيد عن أسطورة بروت والتاريخ، اقرأ بارسونز (١٩٢٩) وبرنكلى (١٩٦٧) وجونز (١٩٤٤) ومكدوجال (١٩٨٢) كما يقدم بوش مختصرًا مفيدًا للمقالات (١٩٦٢).

٤. يوضح واسرمان (١٩٥٩، الفصل الثالث، خصوصًا ٧٢ – ٧٦) الرمزية التاريخية فى "تل كوبر" وكذا أوهير (١٩٦٩، ص٢٢٧ – ٢٥٦). وللمزيد عن الدلالة الإيديولوجية لترجمات فانشو وويز، انظر: بوتر (١٩٨٩، ص٥٢ – ٥٢، ص ٨٩ – ٩٠) وباترسون (١٩٨٤، ص١٧٦ – ١٧٧) ويشير هجر (١٩٨٢) عن التقريب فى ترجمة دنام فى مناقشته للفقرة التى تدور حول لاوكون.

٥. ترجمة أوجلبى لهذه السطور، فى إشارتها "للجسد المقدس" و"غياب الجنازة" تشترك مع دنام فى النزعة الملكية. للمزيد عن الأهداف السياسية لترجمة أوجلبى، انظر: باترسون (١٩٨٧، ص ١٦٩ – ١٨٥).

٦. أعتمد هنا على ما كتبه إيثروب عن الشفافية فى الشعر ونهضتها فى بواكير العصر الحديث (١٩٨٣، الفصل السابع).

٧. يتحدث جونسون عن دنام فى "حياة الشعراء الإنجليز" (١٧٨٣) بإعجاب شديد، بل يخصص فصلاً كاملاً لدنام، كما يعلق على إنجازاته فى الفصل الذى يتحدث فيه عن درايدن.

٨. للمزيد عن الأهمية التاريخية والدور السياسى للكوبليه البطولى، اقرأ كوردويل (١٩٧٣، ص٩٩، ص١٣٥) وكورشين (١٩٧٣) وإيثروب (١٩٨٣، ص١١٩)، ولعل جون ملتون هو أول من قدم قراءة سياسية للكوبليه البطولى فى مقدمة فردوسه المفقود (١٦٦٧)، إذ يعارض "الحرية العنيفة" للنَّظْم المرسّل ويناصر "النظم المترابط الحديث".

٩. للمزيد عن نشأة "المحيط العام" والدور المنوط به فى القرن الثامن عشر، اقرأ هابر ماس (١٩٨٩) وهوهندال (١٩٨٢) وإيجلتون (١٩٨٤).

١٠. يتحدث أليسون عن الاستقبال الحافل لمقالة تيتلر فيقول إن "مختلف النقاد قد تسابقوا إلى نيل قصب السبق فى الإشارة إليها والإشادة بها" ثم يختتم ذلك بقوله: "بعد ١٥ عامًا وخمس طبعات لا شك أنها واحدة من أهم أعمال النقد الإنجليزية المعتمدة" (١٨١٨، ص٢٨).

١١. للمزيد عن إيديولوجية مجلة "إدنبرج" النقدية، انظر: كلايف (١٩٥٧، الفصل الرابع) وهايدن (١٩٦٩، ص ٨ – ٩، ٩ – ١٢)، وسوليفان (١٩٨٣ب، ص ١٣٩ – ١٤٤).

١٢. كما نشرت بلاكوود (١٨٤٢) أيضًا مقالاً امتدحت فيه المجلد الثانى من ترجمة روز لأريوستو. للمزيد عن الموقف الإيديولوجى لهذه المجلة، انظر: هايدن (١٩٦٩، ص ٦٢ – ٦٣، ص٧٣) وسوليفان (١٩٨٣ب، ص ٤٥ – ٥٣).

١٣. للمزيد عن الموقف الإيديولوجى لهذه المجلات، انظر: روبر (١٩٧٨، ص ١٧٤-١٧٦، ص١٨٠-١٨١) وهايدن (١٩٦٩، ص٤٤، ٤٥، ٧٣) وسوليفان (١٩٨٣ أ، ص٢٣١ ٢٣٧ و١٩٨٣ ب، ص٥٧ – ٦٢).

١٤. يقول كوينلان: "فرض الذوق التبشيرى نفسه فى النهاية على جميع طبقات المجتمع، بل حتى بين أفراد الطبقات العليا كان هناك الكثيرون، مثل لورد ملبورن، ممن يقرؤون فى اللاهوت والنقد الإنجيلى للذة والمتعة" (كوينلان ١٩٤١، ص٢٧١).

١٥. ترد مناقشة لأهداف لام السياسية فى دنكلى (١٨٩٠، ص٨٣ – ٨٤، ١٠٦ – ١٠٧). كما يقول كوينلان: "مقارنة بالتبشيريين المتزمتين الذين حرموا كل أنواع المسرحيات والروايات بلا تمييز، رأى مناصرو تنقيح الأعمال الأدبية وتهذيبها أنفسهم كليراليين متفتحين استنادًا إلى اتخاذهم موقفًا وسطًا، فى وقت لم يكن الرقباء الصارمون ليقبلوا الأدب المحترم نفسه" (كوينلان ١٩٤١، ص٢٢٩).

الفصل الثالث: الأمة

١. الترجمة الإنجليزية لمحاضرة شلايرماخر مأخوذة من ليفيفر (١٩٧٧، ص٦٧ – ٨٩)، والترجمات الفرنسية مأخوذة من "الطرائق المختلفة للترجمة" بقلم بيرمان وترجمة بيرمان (١٩٨٥، ص٢٧٩ – ٣٤٧). والاقتباسات من النص الألمانى مصدرها شلايرماخر (١٨٣٨، ص٢٠٧ – ٢٤٥).

٢. للمزيد عن الدوائر الثقافية الألمانية المختلفة فى هذه الفترة، اقرأ شيهان (١٩٨٩، ص ١٥٧ – ١٥٨).

٣. للمزيد عن الحركة القومية الألمانية فى القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، راجع شيهان (١٩٨٩، ص٣٧١ – ٣٨٨) وجونستون (١٩٨٩، ص١٠٣ – ١١٣).

٤. يترجم ليفيفر أصلاً هذه العبارة ترجمة تقريبية واضحة هى the Germans translate every literary Tom, Dick and Harry.

٥. للمزيد عن الكتابات النقدية المشابهة حول النزعة التفسيرية عند شلايرماخر، انظر: بالمر (١٩٦٩) وجادامر (١٩٧٠، ص٦٨-٨٤) وارجع إلى فورستمان (١٩٦٨) وسزوندى (١٩٨٦) لعرض غير نقدى للنزعة الفردية عنده.

٦. تجنبت ترجمة ليفيفر alltäglich إلى colloquial (ليفيفر ١٩٧٧، ص٢٢٧) لأنها مضللة فى تضييقها نطاق معانى الكلمة الأصلية، وهو يترجم Gemeinsprache أيضًا إلى colloquial، فى حين تعنى alltäglich: مألوف أو عادى أو متعلق بالحياة اليومية. وقد اختارت سوزان بيرنوفسكى (فى ترجمتها الأحدث لشلايرماخر) كلمة quotidian (٢٠٠٤، ص٥٣).

٧. لسنوات طويلة كان شتاينر (١٩٧٤، ص٢٣٤) هو المُنظِّر الإنجليزى الوحيد الذى أدرك أهمية محاضرة شلايرماخر، ولكن لأسباب أخرى تختلف عن الأسباب المعروضة هنا وفى بيرمان (١٩٨٤، ص٢٤٨، رقم ٩).

٨. فى هذه الفقرة يقتبس ليفيفر من نايدا (١٩٦٤، ص١٥٩). ولاحقًا أعاد ليفيفر تأكيد رؤيته لنظرية شلايرماخر بأن قال إن "الجزء الثانى من معياره الشهير، أخذ الكاتب إلى القارئ، هو الوحيد القابل للتحقق" (١٩٩٠، ص١٩). وتعكس أعمال ليفيفر اللاحقة اهتمامًا أكبر بالعوامل الثقافية والاجتماعية المؤثرة فى الترجمة (ليفيفر١٩٩٢ أ)، رغم أنه يشعر أن النهج التغريبى الذى انتهجه شلايرماخر قد عفا عليه الزمن:

> لأن جمهوره لم يعد له وجود..إذ لم يعد هناك وجود للقراء المثقفين الذين يمكنهم قراءة الأصل والترجمة جنبًا إلى جنب، وتفهُّم وتقدير اختلاف التعبير اللغوى كأمر يعبر عن الاختلاف بين الألعاب اللغوية التى تمارسها لغتان.
>
> (١٩٩٢ب، ص٥).

غير أننى أقول إن الترجمة التغريبية يمكنها مخاطبة جميع الطبقات سواء المثقفين أو الذين لا يجيدون لغة الأصل، وإنه يمكن تفهم وتقدير الترجمة التغريبية من غير الرجوع إلى النص الأجنبى (حتى ولو كان لذلك الرجوع قيمته التى لا تُنكر).

٩. رجعت فى معلوماتى عن حياة نيومان الأدبية وآرائه إلى سيفيكنج (١٩٠٩) ومختارات من الكتاب ذى المجلدات الثلاثة الذى ضم محاضراته ونشراته ومقالاته (نيومان١٨٦٩، ١٨٨٧، ١٨٨٩).

١٠. للمزيد عن تنوع القراء فى العصر الفيكتورى، اقرأ أولتيك (١٩٥٧)، وقد اعتمدت فى معانى المهجور اللغوى الإنجليزى على معجم أكسفورد الكبير.

١١. أشار نيومان إلى البحر المستخدم فى "الملحمة الإغريقية الحديثة" فى مقال نقدى كتبه عام ١٨٥١، "حيث اقتبس من خطاب حماسى معروف يستحث اليونانيين على تحرير أنفسهم من الأتراك" (نيومان١٨٥١، ص٣٩٠). وقد أشارت مجلة "شمال أمريكا النقدية" (١٨٦٢أ، ص١١٩) إلى استخدام نيومان "للبالاد اليونانى الحديث"، ويناقش هوبسبوم دور "قُطَّاع الطرق" فى الحركة القومية اليونانية (١٩٦٢، ص١٧٣ – ١٧٤).

١٢. للمزيد عن الاتجاه التاريخى الليبرالى، اقرأ بترفيلد (١٩٥١) وبورو (١٩٨١) وكولر (١٩٨٥). كما تكشف كتابات نيومان الأخرى عن اتجاهات ليبرالية، فقد رسمت الغائية الليبرالية ملامح تلك الدروس التى استقاها من "التناقضات" التاريخية، ثم خلص آخر الأمر إلى يوتوبية ديمقراطية وقومية فى الوقت نفسه:

> يمكننا النظر إلى الوراء إلى تغييرات لا يمكن إرجاعها إلى الأقدمين، فنحن نرى البدوى المقتطع وقد تحرر من سلطان سيده، والمدن تنال استقلالها أولاً ثم تنسق السلطة مع اللورد صاحب الأرض. حين بدأ العنصر الذى كان فيما مضى هو الأضعف يشق طريقه إلى أعلى تدريجيًا ... فليس من المستبعد أن نرى فى النهاية اتحادًا نهائيًا بين المدينة والدولة على الأساس المستقر الوحيد، أساس العدالة الشاملة، ثم تندمج مصالح إنجلترا كلها فتصير واحدة، تصير مصلحة الأمة التى لا يمكن لها أن تسقط من حسابها الطبقات المتواضعة.
>
> (نيومان١٨٤٧أ، ص٢٣).

كما عالج نيومان الممارسات الاقتصادية الرأسمالية بنفس التفاؤل الليبرالى، فأكد أنه "لأن التجارة الموسعة تمس المناطق البعيدة الواقعة خارج مجال السياسة" فالعلاقات السياسية سوف يسودها فى النهاية "السلام" (المصدر نفسه، ص٣٣).

١٣. اختلاف ردود الأفعال تجاه الجدل يتضح فى مسح هومز للمقالات النقدية. وقد تقبلت مجلة أمريكا الشمالية النقدية (١٨٦٢أ ، و١٨٦٢ب) دعوة أرنولد إلى استخدام البحر السداسى فى ترجمات هوميروس، غير أن معظم النقاد رفضوا الترجمات السداسية باعتبارها شديدة

الانحراف عن التقليد الأدبى الإنجليزى فى حين تقبلوا قراءته الأكاديمية لشعر هوميروس (انظر: سبيدنج١٨٦١ ومجلة شمال بريطانيا النقدية ١٨٦٢). وقرب نهاية العقد كانت المجلات النقدية لا تزال تشير إلى "الإسهام الألمعى لأرنولد" فى الجدل (مجلة فريزر ١٨٦٨، ص٥١٨). وعلى العكس لم يكن لنيومان إلا القليل من المناصرين. فتفرد جون ستيوارت بلاكى بالاتفاق مع نيومان فى قراءته لهوميروس وأوصى باستخدام قالب البالاد فى ترجمته (بلاكى ١٨٦١).

١٤. أصر لاتيمور على أنه "بالكاد يمكن اعتبار ما أستخدمه هنا بالبحر السداسى الإنجليزى" لأنه يفتقر إلى الانتظام الذى ميز ذلك البحر عند شعراء القرن التاسع عشر (وقد أشار تحديدًا إلى لونجفيلو). ولكن التقريب الذى انتهجه كان واضحًا فى أقواله، فقد اتفق مع أرنولد فى قراءته لهوميروس وقال إنه يهدف إلى تكييف أبياته ذات المقاطع الستة المشددة "مع الإنجليزية المعاصرة الواضحة" (لاتيمور١٩٥١، ص٥٥). ظهرت أولى الطبعات الشعبية لإلياذة لاتيمور عام ١٩٦١، وبحلول ١٩٧١ كانت الترجمة قد أُعيدت طباعتها عشرين مرة.

الفصل الرابع: التمرد

١. رؤيتى للترجمة التغريبية كممارسة ثقافية "تمردية" تدين لكتابات ساينفيلد عن الأشكال السياسية للنقد الأدبى، لاسيما عام ١٩٩٢. ومن أهم ما يربط كتابات ساينفيلد بسياسات الترجمة التغريبية قوله إن "الوعى السياسى ليس مصدره وعى ذاتى جوهرى فردى بمسألة الطبقة أو العرق أو الجنس أو الأمة أو الميول الجنسية، وإنما من الانغماس فى بيئة ثقافية هامشية" (١٩٩٢، ص٣٧).

٢. أوضح وليمز (١٩٥٨، الفصل الثانى) هذه النقطة. وكلامى عن التوجه السياسى الثقافى لتاركيتى يتفق ضمنًا مع كارسانيا:

> فى رفضهم واحتقارهم لكل ما هو برجوازى رأى "الشُعث" أنه يجب الانفصال عن التقليد المانزونى وتعتيمه الإيديولوجى، وعلى الجانب الآخر منعهم نفورهم من المجتمع من خلق فن واقعى أصيل ... ولجأ تاركيتى، الذى كان ناقدًا دقيق الملاحظة للحياة العسكرية، إلى الصوفية.

(كارسانيا ١٩٧٤، ص٣٣٨).

تميل مثل هذه التعليقات إلى تلك المساواة الشائعة بين الواقعية والواقع، والتى تُغفل العوامل الإيديولوجية التى تلعب دورًا فى تحديد الشكل الأدبى.

٣. يوضح كوستا وفيجينى (١٩٩١) أنه كان هناك القليل من الترجمات التى خُصصت للروايات والقصص الفانتازية الأجنبية فى إيطاليا قبل أن يبدأ تاركيتى الكتابة والنشر، فكانت هناك ثلاث طبعات لقصص هوفمان المترجمة (١٨٣٣، ١٨٣٥، ١٨٥٥)، كما صدرت مجموعة قصصية تُسمى "قصص خرافية" (١٨٦٣) ضمت ترجمة لقصة لكاميسو، كما ضمت ترجمة لقصتَىْ بو "قتل فى رو مورج" و"البورتريه البيضوى"، وقد تُرجِمَت قصص بو عن ترجمة بودلير الفرنسية. وللمزيد عن رد فعل القراء الإيطاليين حيال تلك القصص، اقرأ روسى (١٩٥٩، ص١٢١ – ١٢٥).

٤. منذ عددها الأول نشرت "التذكار" قصصًا وقصائد شرقية مثل "صادق الرحال" و"العشاق الفارسيون" (رينولدز١٨٢٨، ص ١١٧ – ١١٩، ص١٣٦ – ١٣٧، ص ١٦٠ – ١٦٩).

٥. هذه البنود مأخوذة من عقود أبرمتُها مع الناشرين الأمريكيين وترجمت بمقتضاها كتبًا إيطالية عديدة مثل "هذيان" لباربرا ألبرتى (دار فارار وشتراوس وجيروكس فى ١٩٧٩/٥/٢٩، ص١) و"الليالى المؤرقة: مختارات من قصص مينو بوزاتى" (دار نورث بوينت ١٩٨٢/١١/١٥، ص٢)، وترجمتى لقصص تاركيتى الخرافية (دار مركورى ١٩٩١/٧/٣، ص٥).

الفصل الخامس: الهامش

١. يعبر باوند عن هذا النوع من النخبوية فى مقدمته "للسونيتات والبالادات" حين يقول: "أنتم القلة القليلة التى تفهم" (أندرسون١٩٨٣، ص١٩)، وللمزيد عن ردود الأفعال التعاطفية مع ترجمة باوند الحداثية، راجع مورفى (١٩٥٣) وفرلنجتى (١٩٥٣) وصحيفة النيو يوركر (١٩٥٤).

٢. علق دافى على ترجمات باوند فى كتابين (١٩٦٤ و١٩٧٦). ويشير هومبرجر إلى "هجوم دافى المستمر (والقاسى أحيانًا) على أهداف تلك الأناشيد" (١٩٧٢، ص٢٨ – ٢٩).

٣. انظر أيضًا شتيرن (١٩٥٣) الذى يقول:

يظهر الغريب فى ترجمات باوند أشد ما يظهر فى ترجماته الشهيرة لشعر كافالكانتى ودانييل. فبعيدًا عن السياق التعليمى مال باوند إلى إثقال بعض الترجمات بجمل

العتاقة... وأفضل ترجماته هى "الملاح" والقصائد الصينية فى "كاثاى"، ففيها يختفى ما نجده فى القصائد الأخرى من حذر أو بهرجة أو عتاقة أو غموض، ولا نجد سوى الصفاء المحبب والاتزان العاطفى الذى يجعل القارئ ممتنًا لباوند.

(شتيرن ١٩٥٣، ص ٢٦٦ - ٢٦٧).

وكذلك يمتدح إدوين موير "كل الترجمات فى هذا الكتاب ما عدا ترجمات كافالكانتى"، مضيفًا إضافة غريبة إلى حد ما هى أن "القصائد البروفنسالية والصينية تساعد على تحقيق المعجزة" (موير ١٩٥٣، ص٤٠).

٤. تغير موقف فيتس تجاه باوند موثق فى المقالين النقديين، وأولهما هو تقييم حماسى "لمُسودَّة الأناشيد الثلاثين" (١٩٣١) والثانى رفض لـ"دليل إلى الثقافة" (١٩٣٩) (هومبرجر١٩٧٢، ص٢٤٦ - ٢٥٥، ٣٢٥ - ٣٣٥). كما يشير كاربنتر(١٩٨٨، ص ٧٠٥، ٥٤٣) أيضًا إلى آراء فيتس السلبية عن باوند، وشعور باوند فى المقابل بأن إعجاب فيتس السابق به كان نتيجة سوء فهم له (كاربنتر١٩٨٨، ص٤٧٨). ويبدو لوفلين متفقًا مع فيتس، فهو يدعو فيتس إلى مراجعة وتصحيح الإشارات الكلاسيكية فى الأناشيد (المصدر نفسه، ص٦٨٧).

٥. أُعيدت طباعة الترجمة بدون الأصل اللاتينى فى زوكوفسكى (١٩٩١) مع إضافة تاريخ الترجمة (١٩٥٨ - ١٩٦٩) بين أقواس، ويقول سيد كورمان، الذى راسل لويس زوكوفسكى ونشر بعض ترجمات كاتولوس فى مجلته "الأصل"، إنها تطلبت " ثمانية أو تسعة أعوام على الأقل من الجهد" (كورمان ١٩٧٠، ص٤). ولاحقًا أشارت سيليا إلى ما كان من تقسيم العمل (هاتلين ١٩٧٨، ص٥٣٩، رقم ٢). وللمزيد عن تأثير باوند على تلك الترجمة، ارجع إلى أهيرن (١٩٨٧، ص٢٠٠، ٢٠٣، ٢٠٨، ٢١٨).

٦. أفدت هنا من مقالات جاى دافنبورت عن لغة زوكوفسكى (١٩٧٠، ١٩٧٩)، وانظر أيضًا: جوردون (١٩٧٩) ومان (١٩٨٦) الذى يقدم مناقشة مهمة وشديدة الذكاء للقضايا الثقافية والسياسية التى أثارتها الترجمة.

٧. ليس من قَبيل المفاجأة أن أظل أعجب بدراسة أبتر (رافل١٩٨٥)، وبينما تتضمن دراسته هو فصلاً عن الترجمات فهو يتجاهل أية مناقشة لترجمات كافالكانتى ودانييل. انظر أيضًا نقد ليفيفر السلبى لترجمة زوكوفسكى (ليفيفر ١٩٧٥، ص١٩ - ٢٦، ٩٥ - ٩٦)، إذ قال إن النتيجة هى "مخلوق هجين لا نفع منه، أفضل ما يمكنه فعله هو أن يشهد على الإبداع والأصالة اللغويين للمترجمين" (المصدر نفسه، ص٢٦). وهدفت أعمال ليفيفر اللاحقة إلى "الوصف" لا "فرض القواعد المسبقة" لذا فقد أحجم فيها عن نقد ترجمة آل زوكوفسكى،

ولكن ذلك لم يمنعه من القول بأن: "تلك الترجمة لم تحقق إلا سمعة سيئة كشيء عجيب محكوم عليه بألا يؤخذ أبدًا بجدية" (١٩٩٢أ، ص١٠٩).

٨. مراسلات باوند وبلاكبرن مصدرها "خطابات بلاكبرن إلى إيزرا باوند" (مجموعة الأدب الأمريكى، ومكتبة بينيك للكتب والمخطوطات النادرة بجامعة ميل) وخطابات إلى بلاكبرن (إيزرا ودوروثى باوند، مجموعة بلاكبرن، أرشيف الشعر الجديد). لا تحتوى أىٌّ من المجموعتين على خطابات بلاكبرن الأولى إلى باوند عام ١٩٥٠. وبعض المراسلات أرَّخها المراسلون أنفسهم، وبعضها أرخه الأرشيفيون. والتواريخ التى ضمنتها اعتمادًا على دليل تحتويه أشرت إليها بعلامة استفهام. وأدين فى قراءتى للعلاقة بين الشاعرين إلى سيد جويك (١٩٨٥).

٩. قصة النشر تلك مصدرها وثائق من مجموعة بلاكبرن (أرشيف الشعر الجديد: م.ل. روزنثال، خطابات إلى إيميل كابويا ٧/١٧ و٨/٢ /١٩٥٨، وكابويا: خطاب إلى جون سياردى ١٩٥٨/٦/٢٧ وسياردى: خطاب إلى كابويا ١٩٥٨/٧/٢ وكابويا: خطاب إلى رامون جوثرى ١٩٥٨/٧/١٨ وجوثرى: خطاب إلى كابويا ١٩٥٨/٧/٢٤، وجوثرى: تقرير عن ديوان التروبادوريين لبلاكبرن، وكابويا: خطابات إلى بلاكبرن (١٩٥٨/٩/١٢ و١٩٥٨/١٠/٨ و١٩٥٨/١٠/٣١ و١٩٥٨/١٢/٨ و١٩٦٥/٣/٢٦ ور. ريباس: مذكرة (طلب عقد لبلاكبرن ١٩٥٨/٩/٢٩)، ووراينستوك: خطاب إلى بلاكبرن (١٩٦٣/٦/١١)، ودانييل ر.هايز: خطاب إلى بلاكبرن (٦/٧/ ١٩٦٣)، وآرثر جريجور: خطاب إلى بلاكبرن (١٩٦٥/٩/١) وروزنثال: خطابات إلى بلاكبرن (١٩٥٧/٢/٨ و١٩٥٨/٣/١٦ و١٩٥٨/٦/١٤ و١٩٥٩/٧/٢٢ و١٩٦٥/١١/١).

١٠. "عقد موافقة على التمثيل (١٩٥٩/٨/١١)، مجموعة بلاكبرن، أرشيف الشعر الجديد. أرقام مبيعات كورتازار مأخوذة من مجموعة بلاكبرن أيضًا، وتوثق مراسلات بلاكبرن باعتباره وكيلاً لكورتازار ازدياد الاهتمام الأمريكى بفن القص الأرجنتينى.

١١. تلك القائمة مأخوذة من مقالات بلاكبرن النقدية المختلفة عن أعمال كورتازار (كولمان١٩٦٧، كوفمان١٩٦٧، دافنبورت١٩٦٧، التايمز١٩٦٧، مك أدام١٩٦٧، شترن١٩٦٧، وملحق التايمز الأدبى١٩٦٨).

الفصل السادس: اتفاق الهوى

١. مجموعات مونتالى الإيطالية هى: Ossidispeia (١٩٢٥) وLe occasione (١٩٣٩) و La bufera e altro (١٩٥٦) وSatura (١٩٧١و٧٢) و diario del' (١٩٧٣) و Quaderno di

Quattro anni (١٩٧٧) وAltri versi poesie disperse (١٩٨١)، والتى جُمِعتَ كلهـا فـى ديوان مونتالى (١٩٨٤ أ). وقد ظهرت مجموعة أخرى بعنـوان: Diario post umo عـام ١٩٩١ (وظهرت الطبعة الثانية الموسعة من الديوان عام ١٩٩٦).

٢. أكثر ببليوجرافيات الشعر الإيطالى الإنجليزية شمولاً هى ببليوجرافيا هيلى (١٩٩٨)، التى أحيل القارئ إليها للمزيد عن الترجمات المنشورة قبل ١٩٩٧. أمـا الترجمـات الأحـدث فأضمّنها ببليوجرافيتى، والتى لا أورد فيها إلا الدواوين المقصورة على أعمـال مونتـالى المترجمة، لا التى تورد أعماله مع أعمال آخرين.

٣. هذه التأملات حول الفردية الرومانسية وحطها من قدر الترجمة تستند إلى دريـدا (١٩٧٦) وديليوز (١٩٩٠، ص٢٥٣ – ٢٦٦).

٤. انظر أيضًا "عن نسب الأخلاق"، حيث يقول نيتشه:

> إن أى كَمٍّ من القوة هو نظير مكافئ لكمٍّ من الطاقة الدافعة والإرادة والتأثير، بل إنه ليس إلا تلك الطاقة الدافعة والإرادة والتأثير، ولا يمكن أن يظهر ذلك الكم أو يتجـسد بـأى شكل آخر إلا بفضل إغواء اللغة والأخطاء الجوهرية المتأصلة فى العقل، والتى تحكـم جميعها على جميع التأثيرات (سواء كان ذلك الحكم صائبًا أم خاطئًا) باعتبارها مرجعها "فاعل" مُحْدِثًا لها.

(نيتشه ١٩٦٩، ص٤٥).

ويقدم ديليوز (١٩٨٣، ص ٦ – ٨) عرضًا وافيًا لفلسفة الإرادة عند نيتشه.

٥. من بين المجلات التى نشرت ترجماتى لشعر دى أنجيليس مجلة نقـد الـشعر الأمريكيـة ومجلة النقد الباريسية ومجلة الشعر، ومجلـة الكبريـت، ورفـضت مجـلات أنتـايوس وتلازمات، والحقل، والكتابة الأمريكية الجديدة والنيويوركر وغيرها ترجماتى.

٦. خطاب من بيتر بوتى، محرر مساعد، مطبوعات ويزليان الجامعية، ١٩٨٧/١١/٢٤.

٧. تنوولت أعمال دى أنجيليس بالنقد والتحليل فى مجلات محدودة التوزيع مثل Produzione e cultura، وكذا فى المجلة الأدبية الواسعة الانتشار "ألفا بيتا" والتى لم تعد تصدر، كما ظهر نقد شعره فى مجلات ذات جمهور عـريض مثـل L'espersso و Panorama، ومـن بـين الصحف التى نشرت مقالات نقدية عـن دواوينـه وكتبـه صـحيفة بارمـا وLa stampa و Corriere della Sera .

٨. وكذلك يرى دريدا أنه "قد يوجد فى النظام اللغوى الواحد عدة لغات أو ألْسُن... فلا تتجو لغة من عدم النقاء"، وهو ينتهى إلى أن "يمكن للترجمة فعل كل شىء عدا إبراز ذلك الاختلاف اللغوى الذى هو جزء لا يتجزأ من جوهر اللغة، اختلاف النُظُم اللغوية الذى هو فى صلب اللغة.) (دريدا ١٩٨٥، ب، ص١٠٠)، أما أنا فأقول إن ذلك الاختلاف عينه هو الذى وُضِعَت استراتيجية المقاومة لإبرازه، إذ إنها لا تبرز الاختلاف بين اللغات وحسب بل الاختلاف داخل اللغة الواحدة أيضًا.

مكتبة
t.me/soramnqraa

صدر فى هذا المشروع(*)

- **أولاً: الموسوعات والمعاجم**

ليونارد كوتريل، **الموسوعة الأثرية العالمية**
ويليام بيتر، **معجم التكنولوجيا الحيوية**
ج. كارفيل، **تبسيط المفاهيم الهندسية**
ب. كوملان، **الأساطير الإغريقية والرومانية**
و.د. هاملتون وآخرون، **المعجم الجيولوجى المصور فى المعادن والصخور والحفريات**
حسام الدين زكريا، **المعجم الشامل للموسيقى العالمية (٢ج)**
خيرية البشلاوى، **معجم المصطلحات السينمائية**
دونالد نيكول، **معجم التراجم البيزنطية**
ر. س. زينر، **موسوعة الأديان الحية (٢ج)**

- **ثانيًا: الدراسات الاستراتيجية وقضايا العصر**

د.محمد نعمان جلال، **حركة عدم الانحياز فى عالم متغير**
إريك موريس،آلان هو، **الإرهاب**
ممدوح عطية، **البرنامج النووى الإسرائيلى**
د. لينوار تشامبرز رايت، **سياسة الولايات المتحدة الأمريكية إزاء مصر**
إزرا .ف. فوجل، **المعجزة اليابانية**
د.السيد نصر السيد، **إطلالات على الزمن الآتى**
بول هاريسون، **العالم الثالث غدًا**
أقطاب العلماء الأمريكيين، **مبادرة الدفاع الاستراتيجى: حرب الفضاء**
و. مونتجمرى وات، **الإسلام والمسيحية فى العالم المعاصر**
بادى أونيمود، **أفريقيا الطريق الآخر**
فانس بكارد، **إنهم يصنعون البشر (٢ج)**
مارتن فان كريفلد، **حرب المستقبل**
ألفين توفلر، **تحول السلطة (٢ج)**
ممدوح حامد عطية، **إنهم يقتلون البيئة**
د.السيد أمين شلبى، **جورج كينان**
يوسف شرارة، **مشكلات القرن الحادى والعشرين والعلاقات الدولية**
د. السيد عليوة، **إدارة الصراعات الدولية**
د. السيد عليوة، **صنع القرار السياسى**
جرج كاشمان، **لماذا تنشب الحروب(٢ج)**
إيمانويل هيمان، **الأصولية اليهودية**
آلان أنترمان، **اليهود (عقائدهم الدينية وعباداتهم)**
د. ممدوح عطية وأخرون، **البرنامج النووى الإيرانى والمتغيرات فى أمن الخليج**
أنجيلو كودفيللا، **المخابرات وفن الحكم**
بريدراج مانفيجيفتش، **تراتيل متوسطية**
نعوم تشومسكى، **مداخلات: آراء حرة فى السياسات الأمريكية المعاصرة**

- **ثالثًا: العلوم والتكنولوجيا**

ميكائيل ألبى، **الاقراض الكبير**
فيرنر هيزنبرج، **الجزء والكل: محاورات فى مضمار الفيزياء الذرية**
فريد هويل، **البذور الكونية**
ويليام بينز، **الهندسة الوراثية للجميع**
د. جوهان دورشنر، **الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد**
إسحق عظيموف، **الشموس المتفجرة (أسرار السوبرنوفا)**

(*) قائمة مصنفة وموجزة بالكتب التى صدرت فى مشروع الألف كتاب الثانى، ولمزيد من البيانات يمكن الرجوع إلى قائمة المشروع بموقع الهيئة المصرية العامة للكتاب WWW.gebo.gov.eg

تيربوسى (٢ج)
إدوارد إيه فايجينباوم،**الجيل الخامس للحاسوب**
د.محمود سرى طه، **الكمبيوتر فى مجالات الحياة**
د. مصطفى عنانى، **الميكروكمبيوتر**
ى.رادو نسكاياى،**الإلكترونيات والحياة الحديثة**
جلال عبد الفتاح، **الكون ذلك المجهول**
إيفرى شاتزمان، **كوننا المتمدد**
فرد س. هيس، **تبسيط الكيمياء**
كاتى ثير، **تربية الدواجن**
د. محمد زينهم، **تكنولوجيا فن الزجاج**
لارى جونيك ومارك هوبليس، **الوراثة والهندسة الوراثية بالكاريكاتير**
جينا كولاتا، **الطريق إلى دوللى**
دور كاس ماكلينتوك، **صور أفريقية: نظرة على حيوانات أفريقيا**
إسحق عظيموف، **أفكار العلم العظيمة**
د. مصطفى محمود سليمان، **الزلازل**
بول دافيز، **الدقائق الثلاث الأخيرة**
ويليام هـ . ماثيوز، **ما هى الجيولوجيا؟**
إسحق عظيموف، **العلم وآفاق المستقبل**
ب.س. ديفيز، **المفهوم الحديث للمكان والزمان**
د. محمود سرى طه، **الاتجاهات المعاصرة فى عالم الطاقة**
بانش هوفمان، **آينشتين**
زافيلسكى ف.س.، **الزمن وقياسة**
ر.ج.فوربس، **تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ج)**
د. فاضل أحمد الطائى، **أعلام العرب فى الكيمياء**
رولاند جاكسون، **الكيمياء فى خدمة الإنسان**
إبراهيم القرضاوى، **أجهزة تكييف الهواء**
ديفيد ألدرتون، **تربية أسماك الزينة**
أندريه سكوت، **جوهر الطبيعة**
إيجور إكيموشكين، **الإيثولوجى**
بارى باركر، **السفر فى الزمان الكونى**
ديمترى ترايفونوف، **ظلال الكيمياء**
بول ديفز، جونز جريبين، **أسطورة المادة**
جيفرى ماوساييف ماسون، **حين تبكى الأفيال**
ليونارد كول، **السلاح الحادى عشر**
و. جراهام ريتشاردز، **أسرار الكيمياء**
د. زين العابدين متولى، **وبالنجم هم يهتدون**
د.كامل زكى حميد،**الاستنساخ قنبلة بيولوجية**
فلاديمير سميلجا، **النسبية والإنسان**
د. محمد فتحى عوض الله، **رحلات جيولوجية فى صحراء مصر الشرقية**
ليونيد بونوماريف، **الاحتمالات المثيرة للنظرية الكمية**
چون جريبين، **الحياة السرية للشمس**
تيموثى جولد سميث، **الأصول البيولوجية للسلوك البشرى**

• رابعًا: الاقتصاد

ديفيد وليام ماكدويل، **مجموعات النقود (صياغتها، تصنيفها، عرضها)**
د. نورمان كلارك، **الاقتصاد السياسى للعلم والتكنولوجيا**
سامى عبد المعطى، **التخطيط السياحى فى مصر**
جابر الجزار، **ماستريخت والاقتصاد المصرى**
ولت ويتمان روستو، **حوار حول التنمية الاقتصادية**
فيكتور مورجان، **تاريخ النقود**
ليستر ثورو، **مستقبل الرأسمالية**
د. ناصر جلال، **حقوق الملكية الفكرية**

• خامسًا: مصر عبر العصور

محرم كمال، **الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء**
فرانسوا ديماس، **آلهة مصر**

سيريل ألدريد، **إخناتون**
موريس بيرايز، **صناع الخلود**
بكنت أ. كتشن، **رمسيس الثانى: فرعون المجد والانتصار**
ألن شورتر، **الحياة اليومية فى مصر القديمة**
ونفرد هولمز، **كانت ملكة على مصر**
جاك كرابس جونيور، **كتابة التاريخ فى مصر**
نفتالى لويس، **مصر الرومانية**
عبده مباشر، **البحرية المصرية من محمد على للسادات (١٨٠٥ -١٩٧٣)**
د. السيد طه أبو سديرة، **الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية**
جابريل باير، **تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة**
عاصم محمد رزق، **مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية**
ت.ج.هـ. جيمز، **كنوز الفراعنة**
حسن كمال، **الطب المصرى القديم**
أ.أ.س. إدواردز، **أهرام مصر**
سومرز كلارك، **الآثار القبطية فى وادى النيل**
كريستيان ديروش نوبلكور، **المرأة الفرعونية**
بيل شول وأدبنيت، **القوة النفسية للأهرام**
جيمس هنرى برستيد، **تاريخ مصر**
د. بيارد دودج، **الأزهر فى ألف عام**
أ. سبنسر، **الموتى وعالمهم فى مصر القديمة**
ألفريد ج. بتلر، **الكنائس القبطية القديمة فى مصر (ج٢)**
روز أليندم، **الطفل المصرى القديم**
ج. و. مكفرسون، **الموالد فى مصر**
جون لويس بوركهارت، **العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية**
سوزان راتييه، **حتشبسوت**
مرجريت مرى، **مصر ومجدها الغابر**
أولج فولكف، **القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة**
د. محمد أنور شكرى، **الفن المصرى القديم**
ت.ج. جيمز، **الحياة أيام الفراعنة**
ايفان كونج، **السحر والسحرة عند الفراعنة**
تشارلز نيمس، **طيبة (آثار الأقصر)**
رندل كلارك، **الرمز والأسطورة فى مصر القديمة**
ديمترى ميكس، **الحياة اليومية للآلهة الفرعونية**
محمد عبد الحميد بسيونى، **بانوراما فرعونية**
حمدى عثمان، **هؤلاء حكموا مصر**
ميكل ونتر، **المجتمع المصرى تحت الحكم العثمانى**
بربارة واترسون، **أقباط مصر**
إيريك هورنونج، **فكرة فى صورة**
بيير جراندييه، **رمسيس الثالث**
محسن لطفى السيد، **أساطير معبد أدفو**
د. نبيل عبيد، **الطب المصرى فى عصر الفراعنة**
بيتر فرانس، **أوربا والآثار المصرية**

- **سادسًا: الكلاسيكيات**

جاليليو جاليليه، **حوار حول النظامين الرئيسين للكون (٣ج)**
أبوالقاسم الفردوسى، **الشاهنامة (٢ج)**
إدوارد جيبون، **اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها (٣ج)**
ناصر خسرو علوى، **سفر نامة**
فيليب عطية، **ترانيم زرادشت**
جورج جاموف، **بداية بلا نهاية**
د.رمسيس عوض، **أبرز ضحايا محاكم التفتيش**

- **سابعًا: الفن التشكيلى والموسيقى**

عزيز الشوان، **الموسيقى تعبير نغمى ومنطق**
ألويز جرايتر، **موتسارت**

شوكت الربيعى، **الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى**
ليوناردو دافنشى، **نظرية التصوير**
د. غبريال وهبه، **أثر الكوميديا الإلهية لدانتى فى الفن التشكيلى**
روبين جورج كولنجوود، **مبادئ الفن**
مارتن جك، **يوهان سباستيان باخ**
ميخائيل شتيجمان، **فيفالدى**
هيربرت ريد، **التربية عن طريق الفن**
أدامز فيليب، **دليل تنظيم المتاحف**
حسام الدين زكريا، **أنطون بروكنر**
جيمس جينز، **العلم والموسيقى**
هوجولا يختنتريت، **الموسيقى والحضارة**
محمد كمال إسماعيل، **التحليل والتوزيع الأوركسترالى**
د. صالح رضا، **ملامح وقضايا فى الفن التشكيلى المعاصر**
إدموندو سولمى، **ليوناردو**
سيونايد ميرى روبرتسون، **الأشغال الفنية والثقافة المعاصرة**

• ثامنًا: الحضارات العالمية

جاكوب برونوفسكى، **التطور الحضارى للإنسان**
س.م. بورا، **التجربة اليونانية**
جوستاف جرونيباوم، **حضارة الإسلام**
أ.د. جرنى، **الحيثيون**
ل. ديلابورت، **بلاد ما بين النهرين**
ج. كونتنو، **الحضارة الفينيقية**
جوزيف نيدهام، **تاريخ العلم والحضارة فى الصين**
ستيفن رانسيمان، **الحضارة البيزنطية**
سبتينو موسكاتى، **الحضارات السامية**

• تاسعًا: التاريخ

جوزيف داهموس، **سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى**
هنرى بيرين، **تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى**
أرنولد توينبى، **الفكر التاريخى عند الإغريق**
بول كولز، **العثمانيون فى أوروبا**
جوناثان ريلى سميث، **الحملة الصليبية الأولى وفكرة الحروب الصليبية**
د. بركات أحمد، **محمد واليهود**
ستيفن أوزمنت،**التاريخ من شتى جوانبه(٣ج)**
و. بارتولد، **تاريخ الترك فى آسيا الوسطى**
فلاديمير تيسمانيانو، **تاريخ أوروبا الشرقية**
د.ألبرت حورانى،**تاريخ الشعوب العربية(٢ج)**
نويل مالكوم، **البوسنة**
جارى.ب. ناش، **الحمر والبيض والسود**
أحمد فريد رفاعى، **عصر المامون (٢ج)**
آرثر كيستلر، **القبيلة الثالثة عشرة ويهود اليوم**
ناجاى متشيو، **الثورة الإصلاحية فى اليابان**
محمد فؤاد كوبريلى، **قيام الدولة العثمانية**
د. أبرار كريم الله، **من هم التتار؟**
ستيفن رانسيمان، **الحملات الصليبية**
آلبان ويدجرى، **التاريخ وكيف يفسرونه (٢ج)**
جوسيبى دى لونا، **موسولينى**
جوردون تشيلد، **تقدم الإنسانية**
هـ.ج. ولز، **معالم تاريخ الإنسانية (٤ج)**
هـ. سانت موس، **ميلاد العصور الوسطى**
يوهان هويزنجا، **اضمحلال العصور الوسطى**
هـ.ج. ويلز، **موجز تاريخ العالم**
لورد كرومر، **الثورة العرابية**
و. مونتجمرى وات، **محمد فى مكة**
ألبرت براجو، **ثورات أمريكا الإسبانية**

• عاشرًا: الجغرافيا والرحلات

ت.و. فريمان، **الجغرافيا فى مائة عام**
ليستراديل راى، **الأرض الغامضة**
رحلة جوزيف بتس (الحاج يوسف)

إميليا إدواردز، **رحلة الألف ميل**
رحلات فارتيما (الحاج يونس المصرى)
رحلة بيرتون إلى مصر والحجاز (٣ج)
رحلة عبد اللطيف البغدادى فى مصر
رحلة الأمير رودلف إلى الشرق (٣ج)
يوميات رحلة فاسكو داجاما
س. هوارد، **أشهر الرحلات إلى غرب أفريقيا**
إريك أكسيلون، **أشهر الرحلات فى جنوب أفريقيا**
وليم مارسدن، **رحلات ماركو بولو (٣ج)**
د. مصطفى محمود سليمان، **رحلة فى أرض سبأ**

• حادى عشر: الفلسفة وعلم النفس

جون بورر، **الفلسفة وقضايا العصر (٣ج)**
سوندراى، **الفلسفة الجوهرية**
جون لويس، **الإنسان ذلك الكائن الفريد**
سدنى هوك، **التراث الغامض: ماركس والماركسيون**
إدوارد دو بونو، **التفكير المتجدد**
رونالد دافيد لانج، **الحكمة والجنون والحماقة**
د. توماس أ. هاريس، **التوافق النفسى: تحليل المعاملات الإنسانية**
د. أنور عبد الملك، **الشارع المصرى والفكر**
نيكولاس ماير، **شارلوك هولمز يقابل فرويد**
أنطونى دى كرسبنى، **أعلام الفلسفة المعاصرة**
جين وروبرت هاندلى،**كيف تتخلصين من القلق؟**
هـ ج. كريل، **الفكر الصينى**
د. السيد نصر السيد، **الحقيقة الرمادية**
برتراند راصل، **السلطة والفرد**
مارجريت روز، **ما بعد الحداثة**
كارل بوبر، **بحثا عن عالم أفضل**
ريتشارد شاخت، **رواد الفلسفة الحديثة**
جوزيف داهموس، **سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى**
د. روجر ستروجان، **هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال؟**
إريك برن، **الطب النفسى والتحليل النفسى**
بيرتون بورتر، **الحياة الكريمة (٢ج)**
فرانكلين ل . باومر، **الفكر الأوربى الحديث (٤ج)**
هنرى برجسون، **الضحك**
أرنست كاسيرر، **فى المعرفة التاريخية**
و. مونتجمرى وات، **القضاء والقدر**
إدوارد دو بونو، **التفكير العملى**

• ثانى عشر: العلوم الاجتماعية

د. محيى الدين أحمد حسين، **التنشئة الأسرية والأبناء الصغار**
م. و ثرنج، **ضمير المهندس**
رايموند وليامز، **الثقافة والمجتمع**
روى روبرتسون، **الهيروين والإيدز**
بيتر لورى، **المخدرات حقائق نفسية**
د. ليو بوسكاليا، **الحب**
برنسلاو مالينوفسكى، **السحر والعلم والدين**
بيتر ر. داى ، **الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى**
بيل جيرهارت، **تعليم المعوقين**
أرنولد جزل، **الطفل من الخامسة إلى العاشرة**
رونالد د. سمبسون، **العلم والطلاب والمدارس**
كارل ساجان، **عالم تسكنه الشياطين**

• ثالث عشر: المسرح

لويس فارجاس، **المرشد إلى فن المسرح**
برونو ياشينسكى، **حفلة مانيكان**
جلال العشرى، **فكرة المسرح**
جان بول سارتر، جورج برناردشو، جان أنوى **مختارات من المسرح العالمى**

د. عبد المعطى شعراوى، **المسرح المصرى المعاصر: أصله وبداياته**
توماس ليبهارت، **فن المايم والبانتومايم**
زيجمونت هيبنر، **جماليات فن الإخراج**
أوجين يونسكو، **الأعمال الكاملة (٢ج)**
آلان ماكدونالد، **مسرح الشارع**
نك كاى، **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية**
بيتر بروك، **التفسير والتفكيك والإيديولوجية**
أندرية فيلييه، **الممثل الكوميدى**
لى ستراسبرج، **تدريب الممثل**
جلال جميل محمد، **مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى**
أيوجينيو باربا، **زورق من الورق**

• رابع عشر: الطب والصحة

بوريس فيدوروفيتش سيرجيف، **وظائف الأعضاء من الألف إلى الياء**
د. جون شندلر، **كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة**
د. ناعوم بيتروفيتش، **النحل والطب**
م.هـ. كنج، **التغذية فى البلدان النامية**

• خامس عشر: الآداب واللغة

برتراند رسل، **أحلام الأعلام وقصص أخرى**
ألدس هكسلى، **نقطة مقابل نقطة**
جول ويست، **الرواية الحديثة : الإنجليزية والفرنسية**
أنور المعداوى، **على محمود طه: الشاعر والإنسان**
جوزيف كونراد، **مختارات من الأدب القصصى**
تاجور شين ين بنج وآخرون، **مختارات من الآداب الآسيوية**
محمود قاسم، **الأدب العربى المكتوب بالفرنسية**
سوريال عبد الملك، **حديث النهر**
د. رمسيس عوض، **الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية وبعدها**
مختارات من الأدب اليابانى: الشعر، الدراما، الحكاية، القصة القصيرة
ديفيد بشبندر، **نظرية الأدب المعاصر**
نادين جورديمر وآخرون، **سقوط المطر وقصص أخرى**
رالف نى ماتلو، **تولستوى**
والتر ألن، **الرواية الإنجليزية**
هادى نعمان الهيتى، **أدب الأطفال**
مالكوم برادبرى، **الرواية اليوم**
لوريتو تود، **مدخل إلى علم اللغة**
د. جابرييل جارسيا ماركيز، **سيمون بوليفار أو (الجنرال فى المتاهة)**
ديلاسى أوليرى، **الفكر العربى ومكانه فى التاريخ**
د. على عبد الرءوف البمبى، **مختارات من الشعرالإسبانى فى العصور الوسطى (ج١)**
ب. إفور إيفانز، **موجز تاريخ الدراما الإنجليزية**
ج. س. فريزر، **الكاتب الحديث وعالمه (٢ج)**
جورج ستاينر، **بين تولستوى ودستويفسكى (٢ج)**
ديلان توماس، **مجموعة مقالات نقدية**
فيكتور برومبير، **ستندال (مقالات نقدية)**
فيكتور هوجو، **رسائل وأحاديث من المنفى**
يانكو لافرين، **الرومانتيكية والواقعية**
د. نعمة رحيم العزاوى، **أحمد حسن الزيات كاتبًا وناقداً**
ف. برميلوف، **دستويفسكى**
لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، **الدليل الببليوجرافى: روائع الآداب العالمية (ج١)**
محسن جاسم الموسوى، **عصر الرواية: مقال فى النوع الأدبى**

هنرى باربوس، **الجحيم**
ميجيل دى ليبس، **الفنران**
روبرت سكولز وآخرون، **آفاق أدب الخيال العلمى**
يانيس ريتسوس، **البعيد (مختارات شعرية)**
ب. إيفور ايفانس، **مجمل تاريخ الأدب الإنجليزى**
فخرى أبو السعود، **فى الأدب المقارن**
سليمان مظهر، **أساطير من الشرق**
ف. ع. أدينكوف، **فن الأدب الروائى عند تولستوى**
د. صفاء خلوصى، **فن الترجمة**
بلدوميرو ليلو وآخرون، **قصص من أمريكا اللاتينية**
بورخيس، **مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا**
مايكل كانينجهام، **الساعات**
شيكسبير، **سونيتات شيكسبير**
ثريا عريان، **حديقة الياسمين**
د. عبد الغفار مكاوى، **النور والفراشة**
إميل فاجية، **مدخل إلى الأدب**
ألكساندر سولجينيتسين، **يوم فى حياة إيفان دينيسوفيتش**
لورانس فينوتى، **اختفاء المترجم**

• سادس عشر: الإعلام

فرانسيس ج. برجين، **الإعلام التطبيقى**
بيير ألبير، **الصحافة**
هربرت ثيلر، **الاتصال والهيمنة الثقافية**

• سابع عشر: السينما

هاشم النحاس، **الهوية القومية فى السينما العربية**
ج. دادلى أندرو، **نظريات الفيلم الكبرى**
روى آرمز، **لغة الصورة فى السينما المعاصرة**
إدوارد مرى، **عن النقد السينمائى الأمريكى**
جوزيف م. يوجز، **فن الفرجة على الأفلام**
سعيد شيمى، **التصوير السينمائى تحت الماء**
دوايت سوين، **كتابة السيناريو للسينما**
هاشم النحاس، **نجيب محفوظ على الشاشة**
يوجين فال، **فن كتابة السيناريو**
دانييل أريخون ، **قواعد اللغة السينمائية**
كريستيان ساليه ، **السيناريو فى السينما الفرنسية**
تونى بار ، **التمثيل للسينما والتليفزيون**
آلان كاسبيار ، **التذوق السينمائى**
بيتر نيكولز، **السينما الخيالية**
بول وارن، **خفايا نظام النجم الأمريكى**
دافيد كوك، **تاريخ السينما الروائية**
هاشم النحاس، **صلاح أبو سيف (محاورات)**
جان لويس بورى وآخرون، **فى النقد السينمائى الفرنسى**
محمود سامى عطاالله ، **الفيلم التسجيلى**
ستانلى جيه سولومون، **أنواع الفيلم الأمريكى**
جوزيف وهارى فيلدمان، **دينامية الفيلم**
قدرى حفنى، **الإنسان المصرى على الشاشة**
مونى براح، **السينما العربية من الخليج إلى المحيط**
حسين حلمى المهندس، **دراما الشاشة: بين النظرية والتطبيق للسينما والتليفزيون (٢ج)**
جان بول كولين، **السينما الإثنوجرافية سينما الغد**
لويس هيرمان، **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون**
موريس إدجار كواندرو، **نظرات فى الأدب الأمريكى**
جوديث ويستون، **توجيه الممثل فى السينما والتليفزيون**
أحمد الحضرى، **تاريخ السينما فى مصر ج٢**

- **ثامن عشر: كتب غيرت الفكر الإنسانى**

سلسلة لتلخيص التراث الفكرى الإنسانى فى صورة عروض موجزة لأهم الكتب التى ساهمت فى تشكيل الفكر الإنسانى وتطوره مصحوبة بتراجم لمؤلفيه وقد صدر منها ١٠ أجزاء.

- **تاسع عشر: الأعمال المختارة**

يوهان هويزنجا، **أعلام وأفكار**
د. مصطفى طه بدر، **محنة الإسلام الكبرى**
ت. كويلر بنج، **الشرق الأدنى**
جيمس نيومان؛ ميشيل ويلسون، **رجال عاشوا للعلم**
ابن زنبل الرمال، **آخرة المماليك**
د. محمد عوض محمد، **نهر النيل**
يعقوب فام، **البراجماتية**
بلوطرخوس، **العظماء**
آرثر كريستنسن، **إيران فى عهد الساسانيين**
أوجست دييس، **أفلاطون**
آدم متز، **الحضارة الإسلامية(٢ج)**
تشارلز ديكنز، **مذكرات بكويك جـ١**
روبرت ديبوجراند وآخرون، **مدخل إلى علم لغة النص**
محمد كرد على، **بين المدنية العربية والأوربية**
ولفرد جوزف دللى، **العمارة العربية بمصر**

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

- **مكتبة المعرض الدائم**
١١٩٤ كورنيش النيل ــ رملة بولاق ــ مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة ت: /٢٥٧٧٥٣٦٧
- **مكتبة مركز الكتاب الدولى**
٣٠ ش٢٦ يوليو ــ القاهرة
ت: ٢٥٧٨٧٥٤٨
- **مكتبة ٢٦ يوليو**
١٩ ش ٢٦ يوليو ــ القاهرة
ت: ٢٥٧٨٨٤٣١
- **مكتبة شريف**
٣٦ ش شريف ــ القاهرة
ت: ٢٣٩٣٩٦١٢
- **مكتبة عرابى**
٥ ميدان عرابى ــ التوفيقية ــ القاهرة
ت: ٢٥٧٤٠٠٧٥
- **مكتبة الحسين**
مدخل ٢ الباب الأخضر ــ الحسين ــ القاهرة ت: ٢٥٩١٣٤٤٧
- **مكتبة ساقية عبد المنعم الصاوى**
الزمالك ــ نهاية شارع ٢٦ يوليو من جهة أبو الفدا ــ القاهرة
- **مكتبة المبتديان**
١٣ ش المبتديان ــ السيدة زينب أمام دار الهلال ــ القاهرة
- **مكتبة ١٥ مايو**
مدينة ١٥ مايو ــ حلوان خلف مبنى الجهاز
ت: ٢٥٥٠٦٨٨٨
- **مكتبة الجيزة**
١ ش مراد ــ ميدان الجيزة ــ الجيزة
ت: ٣٥٧٢١٣١١
- **مكتبة جامعة القاهرة**
بجوار كلية الإعلام ــ بالحرم الجامعى ــ الجيزة
- **مكتبة رادوبيس**
ش الهرم ــ محطة المساحة ــ الجيزة ــ مبنى سينما رادوبيس
- **مكتبة أكاديمية الفنون**
ش جمال الدين الأفغانى من شارع محطة المساحة ــ الهرم ــ مبنى أكاديمية الفنون ــ الجيزة ت: ٣٥٨٥٠٢٩١
- **مكتبة الإسكندرية**
٤٩ ش سعد زغلول ــ محطة الرمل
ت: ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥
- **مكتبة الإسماعيلية**
التمليك ــ المرحلة الخامسة ــ عمارة ٦ مدخل (أ) ــ الإسماعيلية ت: ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨
- **مكتبة جامعة قناة السويس**
مبنى الملحق الإدارى ــ بكلية الزراعة ــ الجامعة الجديدة ــ الإسماعيلية
ت: ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨
- **مكتبة بورفؤاد**
بجوار مدخل الجامعة ناصية شارع ١١، ١٤ بورسعيد
- **مكتبة أسوان**
السوق السياحى ــ أسوان
ت: ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠
- **مكتبة أسيوط**
٦٠ ش الجمهورية ــ أسيوط
ت: ٠٨٨ /٢٣٢٢٠٣٢
- **مكتبة المنيا**
١٦ ش بن خصيب ــ المنيا
ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤
- **مكتبة المنيا (فرع الجامعة)**
مبنى كلية الآداب ــ جامعة المنيا ــ المنيا
- **مكتبة طنطا**
ميدان الساعة ــ عمارة سينما أمير ــ طنطا
ت:٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

- **مكتبة المحلة الكبرى**

ميدان محطة السكة الحديد
عمارة الضرائب سابقاً

- **مكتبة دمنهور**

ش عبد السلام الشاذلى - دمنهور

- **مكتبة المنصورة**

٥ ش الثورة ــ المنصورة
ت: ٢٢٤٦٧١٩ /٠٥٠

- **مكتبة منوف**

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية "جامعة منوف"

مكتبات ووكلاء البيع بالدول العربية

- **لبنان**

١ــ مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع صيدنايا المصيطبة ــ بناية الدوحة ــ بيروت ــ ت: ٩٦١/١/٧٠٢١٣٣
ص.ب: ٩١١٣ ــ ١١ بيروت ــ لبنان

٢ ــ مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
بيروت ــ الفرع الجديد ــ شارع الصيدانى ــ الحمراء ــ رأس بيروت ــ بناية سنتر ماربيا ص. ب: ٥٧٥٢/ ١١٣
فاكس: ٠٠٩٦١/١/٦٥٩١٥٠

- **سوريا**

دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع ــ سوريا ــ دمشق ــ شارع كرجيه حداد ــ المتفرع من شارع ٢٩ أيار. ص. ب:٧٣٦٦ ــ الجمهورية العربية السورية

- **تونس**

المكتبة الحديثة ــ ٤ ش الطاهر صفر ــ ٤٠٠٠ سوسة الجمهورية التونسية

- **المملكة العربية السعودية**

١ ــ مؤسسة العبيكان ــ الرياض (ص. ب: ٦٢٨٠٧) رمز ١١٥٩٥ ــ تقاطع طريق الملك فهد مع طريق العروبة
هاتف : ٤٦٥٤٤٢٤ ٤١٦٠٠١٨

٢ ــ شركة كنوز المعرفة للمطبوعات والأدوات الكتابية ــ جدة ــ الشرفية ــ ش الستين ــ ص. ب: ٣٠٧٤٦ جدة: ٢١٤٨٧ ت مكتب: ٦٥١٤٢٢٢ – ٦٥٧٠٦٢٨ – ٦٥٧٠٧٢٢ –٦٥١٠٤٢١

٣ ــ مكتبة الرشد للنشر والتوزيع ــ الرياض ــ المملكة العربية السعودية ــ ص. ب: ١٧٥٢٢ ــ الرياض ١١٤٩٤
ت: ٤٥٩٣٤٥١

٤ ــ مؤسسة عبد الرحمن السديرى الخيرية الجوف ــ المملكة العربية السعودية ــ دار الجوف للعلوم ــ ص. ب: ٤٥٨ ــ الجوف ــ
هاتف: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٣٩٦٠
فاكس: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٧٧٨٠

- **الأردن ــ عمان**

١ ــ دار الشروق للنشر والتوزيع
ت: ٤٦١٨١٩٠ ــ ٤٦١٨١٩١
فاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦١٠٠٦٥

٢ ــ دار اليازورى العلمية للنشر والتوزيع عمان ــ وسط البلد ــ شارع الملك حسين
ت: ٩٦٢٦٤٦٢٦٦٢٦ +
تلفاكس: ٩٦٢٦٤٦١٤١٨٥ +
ص. ب: ٥٢٠٦٤٦ ــ عمان: ١١١٥٢ الأردن.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg

470 يوم
غزة

مكتبة
t.me/soramnqraa

فى هذا الكتاب، يعرض لورانس فينوتى، الباحث المتخصص والمترجم الأمريكى النابه، قضية يسميها اختفاء المترجم، ويعنى بالمصطلح الجديد ألا يجعل المترجم لأسلوبه الخاص ولا للغة المترجم إليها أثرًا فى النص «الجديد» (المترجم)، بل أن يجعله صورة صادقة للنص الأصلى، وهو يقابل إذن بين ظهور المترجم، بأسلوبه وخصائص كتابته، وبين اختفائه خلف أسلوب الكاتب الأصلى.

وفى هذا الإطار يعرض المؤلف مختلف النظريات الحديثة، موازنًا بينها وشارحًا لها، الأمر الذى يجعل الكتاب من أحدث ما كُتب فى باب «دراسات الترجمة» فى مطلع القرن الحادى والعشرين، إذ إن هيئة الكتاب تقدم اليوم الطبعة الثانية المزيدة والمنقحة (٢٠٠٨) للكتاب الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٩٥.

والكتاب يجمع بين المنهج العلمى الجاد والأسلوب الأدبى الشائق، وبذلك يكتسب مذاقًا فريدًا فى مبحث «دراسات الترجمة» الجديد، ويعتبر مرجعًا لا غنى عنه لكل مترجم وكل دارس للترجمة.

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠ جنيها

ISBN# 9789774212402
6 221149 015463