كاظم جهاد

حصّة الغريب

شعريّة الترجمة وترجمة الشّعر عند العرب

ترجمه عن الفرنسيّة

محمّد آيت حنّا

مراجعة المؤلّف

منشورات الجمل

كاظم جهاد: حصّة الغريب

كاظم جهاد

حصّة الغريب

شعريّة الترجمة وترجمة الشّعر عند العرب

ترجمه عن الفرنسيّة

محمّد آيت حنّا

مراجعة المؤلّف

منشورات الجمل

ولد كاظم جهاد في أرياف مدينة الناصرية في جنوب العراق، ويقيم في باريس منذ ١٩٧٦، وقد أمضى ما يقرب من سنة في برلين الغربية سابقاً وما يزيد على سنة في مدريد. مارس التعليم الجامعيّ في عدد من المدن الفرنسيّة ثمّ أصبح أستاذ الأدب العربيّ القديم في المعهد الوطنيّ للّغات والحضارات الشرقيّة (إينالكو) بباريس. ترجم إلى العربيّة العديد من الشعراء والمفكّرين الغربيّين، بينهم دانتي اليغييري وآرتور رامبو ورايتر ماريا ريلكه وجيل دولوز وجاك دريدا وجان جينيه، ووضع في الفرنسية عدداً من الدراسات في الأدب العربيّ، ونشر مختارات من أشعاره في مجموعتين: **الماء كلّه وافدٌ إليّ** (المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ عمّان، ١٩٩٩) و**معمار البراءة** (منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٦).

ولد محمد آيت حنا في مدينة الرباط سنة ١٩٨١، وبها تابع دراساته الجامعية. حصل على شهادة التبريز في الفلسفة وعلى دبلوم الدراسات المعمّقة في التخصّص نفسه. يشتغل أستاذاً في المركز التربويّ الجهويّ للدّار البيضاء. له مقالات وترجمات عديدة في الفلسفة والأدب. أعماله المنشورة: **عندما يطير الفلاسفة**، قصص، منشورات أجراس، الدار البيضاء، ٢٠٠٧؛ **الرغبة والفلسفة ـ مدخل إلى قراءة دولوز وغواتاري**، منشورات توبقال، الدار البيضاء، ٢٠١٠.

كاظم جهاد، حصّة الغريب، شعريّة الترجمة وترجمة الشّعر عند العرب

ترجمه عن الفرنسيّة: محمّد آيت حنّا

KADHIM JIHAD HASSAN: **La Part de l'étranger,**

La traduction de la poésie dans la culture arabe

Essai critique

© Editions Actes Sud / Sindbad, Arles 2007

الطبعة الأولى ٢٠١١

كافة حقوق النشر والترجمة والاقتباس

محفوظة لمنشورات الجمل، بغداد ـ بيروت ٢٠١١

تلفون وفاكس: ٠٠٩٦١ ـ ٠١ ـ ٣٥٣٣٠٤

ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

©*Al-Kamel Verlag 2011*

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany

www.al-kamel.de

E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication Georges SCHEHADE, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères et Européennes et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France au Liban.

يصدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الخارجية الفرنسية والأوروبية والسفارة الفرنسية في لبنان، قسم التعاون والعمل الثقافي وذلك في إطار برنامج جورج شحادة للمساعدة على النشر.

مقدّمة المؤلّف للطبعة العربيّة

صدرَ هذا الكتاب باللّغة الفرنسية منذ سنوات، وتصدر صيغته العربيّة هذه في لحظة يشهد فيها التفكير بالفعل الترجميّ في العربية تصاعداً وتعمُّقاً غير مسبوقَين. يتعلّق الأمر في اعتقادي بحركة فكريّة آيلة إلى تطوّر واتّساع، تجد التعبير عنها في ترجمات رصينة لدراسات هامّة عن التّرجمة، وفي كتابات لا تقلّ عنها رصانة وأهميّة ينتجها كتّاب عرب معنيّون بهذه الفاعليّة مراساً وتفكيراً. كان في العربيّة من قبلُ عشرات المؤلّفات غير عديمة الأثر في الترجمة، لكنْ تسود في أغلبها لغة الاستعراض التاريخيّ والنقد الانطباعيّ للترجمات. وفقط في السّنوات الأخيرة بدأت تصدر كتابات وتُتَرجَم دراسات تمسّ فعل الترجمة في خلفيّاته الفكرية ودلالاته الفلسفية وانخراطه الفنيّ والتاريخيّ .

بين الترجمات الهامّة التي صدرت بعد ظهور كتابي هذا في الفرنسيّة والتي من شأنها أن تفتح أفقاً يأتي مجهودي المتواضع ليصبّ فيه عبر صيغته العربية، أذكر ثلاثة مؤلّفات هي **حرب اللّغات والسّياسات اللّغويّة** *La guerre des langues et les politiques linguistiques*، لـلـوي-جـان كـالـفـيـه Louis-Jean Calvet، ترجمه إلى العربيّة عالِم اللّسانيّات الدكتور حسن حمزة (منشورات المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨)، **والجمهوريّة العالميّة للآداب** *La République mondiale des Lettres* لـبـاسـكـال كـازانـوفـا Pascale Casanova، ترجمته أمل الصّبان (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢)، **والتّرجمة والحرْف أو مقام البُعد** *La Traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain* **لأنطوان برمان** Antoine Berman، ترجمه عزّ الدّين الخطابي (منشورات

المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، ٢٠١٠). سبقَ أن عرّجتُ في دراستي هذه على كتابَي برمان وكازانوفا المذكورَين، أمّا فكر اللّسانيّ وناقد السّياسات اللغويّة كالفيه فكنتُ قد تناولتُه فيها عبرَ كتاب آخر له يصبّ في المنحى ذاته. يُنعش برمان التفكير الترجميّ إذ يربطه بأسئلة الملاحم القديمة وأصول ترجمتها، والضّرورة التاريخيّة والأدبيّة للتّرجمات الجديدة لكبار الأعمال، ووجوب الأمانة لكيان النصّ أو لانعقاد حرْفه مفهوماً فهماً آخر نتوقّف عنده بأناة. وتجرّ باسكال كازانوفا إشكالات الترجمة إلى مسائل عالميّة الأدب والصّراع، المستتر أحياناً والسّافر أغلب الأحيان، الذي يوجّه انتقال النّصوص ويقرّر شهرة الكتّاب أو سقوطهم في حبائل النسيان لبواعث لا تتعلّق دوماً بألمعيّتهم الإبداعيّة. أمّا كتابات كالفيه فتتناول الصّراع نفسه من حيث ما يقود إليه من حرب بين اللّغات تنبع لا من طبيعة اللّغات نفسها بل من السّياسات اللّغوية المتباينة والآيديولوجيّات المتصارعة والمصالح المتضاربة.

وقبل وضع هذا الكتاب وبعده كان صاحبه شديد الإنصات لشتّى الممارسات الترجميّة الجادّة والأفكار اللاّفتة في فعل الترجمة تصدر عن عدد من الكتّاب والمحلّلين والمترجمين العرب. أذكر في أوّلهم فقيد الترجمة والإبداع نثراً وشعراً، الشاعر اللبنانيّ بسّام حجّار. في كلّ ترجماته (ولا أعرف له من ترجمات للشعر، وعلى طول العهد بصداقتنا لم يتسنّ لي أن أسأله عن سبب اقتصاره على ترجمة النصوص السّرديّة والفكريّة)، كان بسّام حجّار يتوجّه إلى فاعليّة الترجمة بحرصِ شاعر وبأدواتِ شاعر. ولئن لم يغامر بترجمة شعراء، فهو يظلّ في نظري من ألمع من قبضوا على خصوصيّة ترجمة الشعر. كتب في نصّه "شعر الترجمة" الذي به افتتح مجموعة مقالاته **مديح الخيانة** (منشورات المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٩٧): "فبمقدار ما يتناظر النصّان [النصّ الأصل ونصّ ترجمته]، شكلاً وصنعةً، لا يلبث أحدهما، وهو نصّ قارئ اللّغة الواحدة، أن يستقيم في شعريّة خاصّة ولا تستمدّ عناصرها إلاّ منه، فتصبح الحذافير التي يوفّرها النصّ المقابل كسباً له

وعنصراً من عناصر استوائه أصلاً. أليس أنّ الترجمة، صنعةً وقصداً، تخاطب في الأغلب قارئ اللغة الواحدة الذي لا يقرأ فيها ترجمة لنصّ هو الأصل، بل يقرأ فيها أصلاً لشعر شاعر لا يجيد لغته. فما يسعى إليه هذا القارئ، إذا كان قارئ شعر، شغفاً، هو شعر الترجمة لا ترجمة الشعر" (ص ١٣).

وما انفكّ المفكّر ومترجم الفلاسفة المغربيّ عبد السلام بنعبد العالي، في أغلب كتاباته، ولا سيّما في كتابَيه **حوار مع الفكر الفرنسيّ** (منشورات توبقال، الدار البيضاء، ٢٠٠٨) **والكتابة بيدين** (منشورات توبقال، ٢٠٠٩)، يجمع بين التفكير بمشاغل الكتابة والنظر في مسائل الترجمة بما يريك بين الفعلين ارتباطاً عميقاً وتكافلاً يهدّد اختلاله بإفراغ الكتابة من جدواها ومن إمكان وجودها نفسه. وداخل الأفق الاختلافيّ الذي دشّنه فالتر بنيامين وجيل دولوز وجاك دريدا والذي مثّل جوهرَ هبتهم للفكر الحديث، راح بنعبد العالي يؤسّس لرؤية للترجمة شديدة العمق بلورَها خصوصاً في كتابه **في الترجمة** (منشورات توبقال، ٢٠٠٦). ينطلق الكاتب من تعريف دريدا للترجمة باعتبارها "تحويلاً" transformation ويؤكّد: "غير أنّنا ينبغي ألاّ نفهم التحويل هنا في اتّجاه واحد. إنّ الترجمة لا تحوّل النصّ المترجَم فحسب، فهي عندما تحوّله تحوّل في الوقت ذاته اللّغة المترجِمة كذلك" (ص ٢٣). وهذا هو ما دعاه إلى اجتراح مفهوم "الخيانة المزدوجة" أو "الخيانة المضاعفة" باعتبارها تجسيداً للتحويل المزدوج هذا: "إنّ اللغة المترجِمة لا تخون اللغة المترجَمة فحسب، وإنّما تخون ذاتها أيضاً. ولولا هذه الخيانة المزدوجة لما كان هناك ترجمة، بل لما كان هناك كتابة" (ص ٤٢).

كما أنّنا ندين للكاتب المغربيّ عبد الفتّاح كيليطو بالعديد من النصوص الفكريّة التي يرينا فيها كيف شكّل سؤال الترجمة أحد المحاور الأساس التي انعقدت حولها الثقافة العربيّة في العديد من لحظاتها المفصليّة أو الفاصلة، سواء أكان ذلك في العصر الوسيط أو في العصر الحديث وخصوصاً في بداياته

النهضويّة. وبين النصوص الشديدة الأهمية في الترجمة عند العرب تقف مقالته "الترجمان" (في مجموعة دراساته **لن تتكلّم لغتي**، منشورات دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٢). فبالرجوع إلى مختلف الاتجاهات الفكرية والأدبية التي كانت تتقاسم الساحة في العصر العباسيّ الأوّل، وباستعادة المحطّات الكبرى من تفكير الجاحظ، يرينا أنّ إيثار هذا الأخير لترجمة النثر وتغليب إمكانها على إمكان ترجمة الشعر يصدر عمّا هو أعمق من إنكار بسيط لانتقاليّة الشعر أو من القول بانعدام جدواه. بل كان الجاحظ يرى في النثر دعامة ثقافة عربيّة جديدة، هي ثقافة كتابة، بمقابل ثقافة الشفاهيّة التي كانت تجد في الشعر قوامها الأساس. كتابة تمثّل نصوص الجاحظ نفسها تباشيرها لا غير، ما دام هو نفسه يقرّ بعجزه عن وضع كتاب منتظم التأليف لا يخلو من "آفة" الاستطراد ولا من تعدّد الموضوعات، فكأنّه، كما كتب كيليطو في ختام نصّه، لم يتحرّر حقّاً من الرواية الشفهيّة ومن التواصل المباشر يتمّ بين جلّاس حاضرين يسمع بعضهم البعض.

على النحو ذاته يشكّل نشاط الفيلسوف اللبنانيّ موسى وهبة مترجماً للفلسفة ومنظّراً للترجمة أحد أخصب المغامرات الفكرية في الثقافة العربية المعاصرة. إنّ الكثير من المفردات التي نحتها نحتاً لترجمة مفاهيم كانط وهوسرل وسواهما بات يغني إسهامات المترجمين الجدد ويلقى سبيله إلى المحاكاة والتطبيق. ومنذ سنين وهو يعمل على ضخّ العربيّة بأدواتِ تعبيرٍ جديدة ويعيد التفكير بكيفيّات ترجمة الفلسفة، وذلك ضمن خطّةِ عملٍ شعارها "قول الفلسفة باللّغة العربيّة اليوم".

ولا يغيب عن بالنا ما تحقّقه كتابات بعض الشعراء والكتّاب والنقّاد العرب في المجلّات والصحف من ترسيخ لأهميّة الترجمة في الثقافة ومن تعميق لتلقّي فِعلها وتبيين لما تدين به الإبداعات الحديثة لصنيع المترجمين.

هذا التفكير بالترجمة في تعدّد مستوياتها واشتراطاتها قد نكون، نحن عرب العصر الحديث، بادرنا إليه متأخّرين، بيد أنّ من الطّيب أن نكون شرَعنا به أخيراً. وينبغي التنويه بأنّ هذا الإنصات العميق إلى أسئلة الترجمة لا يمسّ الثقافة العربيّة وحدها، بل بدأت تنفتح عليه ثقافات أخرى تتدارسه ضمن شروطها الخاصّة بعدما أشبعته الثقافات الأوروبية نقاشاً وبحثاً. هذا ما نلاحظه في ما يصدر من مؤلّفات عن الترجمة في ثقافات أخرى غير الثقافات الأوروبية، وما يقال عنها في ملتقيات الترجمة وندواتها عبر العالَم.

أمّا وقد قلنا هذا فعلينا التذكير بأنّ خوض مغامرة النقد الترجميّ والبحث في شعريّة الترجمة - وهما موضوعا هذا الكتاب، المتكافلان المتكاملان - لا يتحقّقان دون اضطرارات لعلّ من شأن التّأكيد عليها أن يشكّل ميثاق عمل مشترك يجمع المؤلّف والقرّاء. من هذه الاضطرارات شيء من البطء المقصود في قراءة النصوص، ومن الإلحاح على عناصر أو تفاصيل فيها مخصوصة. إنّ توضيح بيتِ شعرٍ واحد وتبيان أفق ترجمته يتطلّبان أحياناً صفحة كاملة أو أكثر. فلا فائدة تُجنى من قراءة ترجمة بيت أو مقطع من الشعر من دون إحلاله في سياقه اللغويّ والثقافيّ الخاصّ واستجلاء معالمه التعبيريّة ودلالاته الظاهرة والمضمرة. وبقدر ما يفلح ناقد الترجمات في توسيع أفق بحثه بحيث يشكّل إبحاراً في عوالم الشعر واللّغات لا انحباساً في الجوانب الفنيّة المحض من فعل التّرجمة، تتضاعف المتعة التي ينالها قارئه، وهو بالضرورة قارئ معنيّ بمغامرة الشعر، وقد يكون معنيّاً أيضاً بعمل اللّغات.

وبطبيعة الحال، فلا يتوجّه نقد الترجمة إلى المترجمين بما هم أشخاص، بل هو يهدف إلى مناقشة بعض الأواليّات أو العادات الترجميّة السلبيّة، وإلى تعطيلها وإثبات بطلانها إن أمكن الأمر. كما أنّ هذا النقد لا يعني أنّ كلّ ما قام به المترجمون في أعمالهم موضوع النقد باطل ولا جدوى منه. بل يتعلّق الأمر، مرّة أخرى، بالتقاط ممارسات إشكالية والسّعي، من خلال نقدها، إلى اقتراح

إجراءات جديدة من شأنها أن توسّع مجال الإمكان أمام الفعل الترجميّ محصوراً هنا في ميدان ترجمة الشّعر بخاصّة. من هنا يطيب لي التأكيد على أنّ النقد الحقيقيّ للترجمات، وفي ما وراء قسوته الظاهريّة، ينبغي أن يصدر عن احترام لهذه الترجمات وأن يتمخّض عن إمكان حوار.

ولأنّني لم أجد ما يدعوني إلى إعادة صياغة هذا الكتاب كلّه بمناسبة هذه الطبعة، وإن كنت أضفت إليه فيها فقرات وحواشي جديدة، فأنا لم أتوقّف إلاّ مارّاً عند مسألة أثيرت مؤخّراً في الثقافة العربيّة، ألا وهي تلك المتعلّقة بشرعيّة الترجمة عن ترجمة، أي الترجمة الوسيطة، أو عدم شرعيّتها. لا شكّ أنّ فقر الثقافة العربية إلى معرفة مباشرة بعدد من اللّغات يجعل من الرجوع إلى ترجمات وسيطة ضرورة نرجو اعتبارها مرحليّة. بيد أنّ من نافل القول التأكيد على أنّ ترجمة أثر أدبيّ لا تهب نفسها ما يكفي من الحظوظ لمقاربة نبضه الخاصّ إلاّ متى عانقته في لغته الأصل. ووجود ترجمات رديئة رغم انطلاقها من الأصل لا ينبغي أن يجوّز لنا الانطلاق في الترجمة من غير الأصل. وسيرى القارئ بنفسه مختلف أشكال الإعاقة التي بها كبح بعض المترجمين الذين يتناولهم هذا الكتاب وثبتهم الإبداعيّة في الترجمة عندما سعوا إلى نقل أثر شعريّ من غير لغته.

والحقّ، فما كان لهذا الكتاب أن يصدر في لغة الضادّ، وبمثل هذه الأناقة، لولا مبادرة محمّد آيت حنّا وجهوده. لقد قرّر أستاذ الفلسفة المغربيّ الشابّ هذا، حامل شهادة التبريز في الفلسفة والذي له هو نفسه فيها أبحاث عديدة، قرّر أن يخصّ هذا الكتاب بجزء من وقته وتفكيره لشهور طويلة. ولقد اتفّقنا على أن يترجم بنفسه النصوص الأصل للقبسات الشعريّة التي يناقش الكتاب ترجمتها التي كان قد تقدّم بها هذا المترجم أو ذاك، وبهذا الصنيع أبعدَ عن المؤلّف شبهة التشبّث بطريقته هو في الترجمة. نجمت عن هذا عشرات الأمثلة، ترجمَها آيت حنّا بصورة يمكن نعتها بالموضوعيّة والرصينة في آنٍ معاً، بلا

صيَغ جامدة ولا تزويقات شكليّة، وبعيداً عن آفات الترجمات العربية القديمة للشعر من تفخيم للقول ومفاقمة للانفعال وتعقيد للحيل البلاغيّة. ولقد قام بهذه الترجمات انطلاقاً من ترجمات فرنسيّة اختارها له المؤلّف من بين أكثر الترجمات تدقيقاً وجَمالاً، وساعده في مراجعتها على الأصول. وقد اقتصرنا على بعض اللّغات الأوروبيّة لافتقارنا إلى أدنى معرفة لسواها.

من الفارق الشديد الوضوح بين هذه الترجمات والترجمات موضوع النقد، ومن المقاربة النقديّة والتحليليّة التي يقترحها المؤلّف، تتضّح للقارئ فداحة الغربة التي تفرضها على النصوص بعض الترجمات. فليكن الشكر على هذه الطبعة لمحمّد آيت حنّا بمفرده. وليكن لي أن أضطلع بالمسؤوليّة عن كلّ هفوة في المقاربة التحليليّة أو النقديّة، وعن كلّ إساءة فهم.

كاظم جهاد

باريس، شباط/ فبراير ٢٠١١

مقدّمة المؤلّف للطبعة الفرنسيّة

هذا العمل صيغة مكثّفة ومحدَّثة لبحث أكاديميّ أنجزتُه منذ عقدٍ من السّنوات ونيّف. وقد منعني ما شابه من تكرارٍ وإطالة من نشره كما كان في صيغته الأولى. وإذا ما كنت أستعيده اليوم بعد تنقيحٍ وإعادةِ نظرٍ، فلأنّ الأسئلة التي يفحصها ما زالت تبدو لي ملحّة وأكثر راهنيّة من أيّ وقت مضى.

يوظّف البحث في جانبه التّطبيقيّ أو المقارَن لغاتٍ عديدة. بيد أنّي أطمئن القارئ إلى أنّ كلّ هذه اللّغات يتمّ جرُّها في المطاف الأخير إلى اللّغة المعتمَدة في البحث[1]. فالصّعوبة التي قد تسِم الكتاب إذَن، بسبب تجاور عددٍ من اللّغات، ليست إلاّ ظاهريّة ونسبيّة. ولا شكّ أنّ القارئ يخمّن أنّ الإبحار بين هذه اللّغات لم يكن قطُّ بالأمر السّهل. أوَ ليس من الطبيعيّ، والحالة هذه، أن يكون رجاء المؤلّف هو أن يحظى الكتاب بقراءة يقِظة ومشارِكة؟

القسم الأوّل من الكتاب مخصّص لتحليل تصوّرات التّرجمة التي قدّمها مفكّرو الغرب ومترجموه في العقود الأخيرة، ويتوقّف عند تلك التي بدت لي مُثمرة أكثر من غيرها. وإذ عملتُ على مساءلتها ومواجهتها بعضها ببعضٍ، فإنّي سعيت إلى استخلاص فلسفة وشعريّة لمُجملِ فعلِ التّرجمة، خاصّةً في المجالِ

---

(١) أي إلى اللّغة الفرنسيّة في الصّيغة الأصل من هذا الكتاب، وإلى العربيّة في هذه التّرجمة. وفي ما يخصُّ التّرجمات العربيّة موضوع الدّرس، عملَ المؤلّف في النّسخة الأصل على إيراد كلّ قبسة منها في صيغتها العربيّة، مصحوبة بترجمة إلى الفرنسية قام بها هو نفسه، متحرياً أكبر قدر ممكن من الأمانة، بهدف تمكين القرّاء غير المستعربين من معرفة خيارات المترجمين.

الذي يهمّني، أقصد مجال ترجمة الشّعر. وقمت في الفصل الأوّل من القسم الثاني بعرض مختلف المراحل التي اجتازتها حركة التّرجمة في الثقافة العربية في العصر الوسيط، باحثاً عن سبب تجنّب هذه الثقافة ترجمةَ الآثار الشّعرية. أمّا الفصل الثاني من القسم نفسه فأوقفتُه على دراسة التّرجمة الأدبيّة في الثقافة العربية في العصر الحديث وانبثاق ترجمة الشّعر فيها رويداً رويداً.

ما آمله من القسمَين السّابقَين هو أن يُقيما بيني وبين القارئ ضرباً من "بروتوكول" للتفكير المشترك، وأن يُمهّدا الطّريق أمام الفصول اللاّحقة. وعليه، فمدفوعاً بهذه الرّؤية المتطلّبة عن التّرجمة، هذه الرّؤية التي بلورَها بعض الفلاسفة ومنظّري ترجمة الشّعر وممارسيها، عملتُ في القسم الثالث على دراسة بعض التّرجمات العربية للأشعار الأوروبيّة، دراسةً مقارِنة ونقديّة. وهنا تفرض نفسَها بضعة تحوّطات أوجزها في ما يأتي.

يعلم القرّاء الذين تجمعهم أُلفة بنقد التّرجمات كم يمكن أن تكون قراءة مثْل هذا النقد مضنية، وكم ينبغي ممارسته بكثافة واقتصاد. فالإكثار من الأمثلة المقارنة غالباً ما يفضي إلى اجترار الكلام، وإلى تنفير أكثر القرّاء رغبة في المواصلة. إنّ أمثلة محدودة تكفي في الغالب لإظهار جملة من الإشكالات. ولأنّ الخطاب اللّغويّ الأدبيّ يشكّل شبكة من الإحالات الدائمة والدّلالات المتكافلة، فإنّ مقطعاً صغيراً يساعد أحياناً في إثارة مجموعة من الأسئلة. وعليه، فمن بين عدد كبير من التّرجمات العربية التي أُنجزت في القرن العشرين، وخاصّة في النّصف الثاني منه، للشّعر الأوروبيّ، كان عليّ أن أختار دزينة من المبادرات الدالّة. وقد مكّنني التّمحيص الجادّ والمدقّق لهذه الإنجازات من استخلاص أكبر قدر ممكن من المساعي والإجراءات التي تبدو لي قابلة للنقد. وقد تأثّر اختياري كثيراً بمدى أهميّة النّصّ المترجم، وأحياناً بأهميّة مترجِمه، والأثر الذي خلّفه ذلك النصّ في [الأوساط الثقافية العربيّة]. بصورة متدرّجة، ستشفّ القراءة المُقارِنة عن مشكليّات. ثمّ ستأتي نهايات الفصول، تليها خاتمة للكتاب، لتُجمِلَ المعاينات وتخرج منها بخلاصة.

إنّ كلّ القضايا التي يثيرها هذا الكتاب سيتمّ إرجاعها في نهاية المطاف إلى حقل الشّعرية أو فنّ الشّعر. وفي الواقع، يطمحُ مسعايَ إلى تجاوز الدّراسات التي تكتفي عادةً بمناقشة الأخطاء المعجميّة والدلاليّة التي يقع فيها المترجمون. كتب الروائيّ الجزائريّ محمّد ديب في مقال له: "كان ابن عربيّ يرى أنّه ما من كمالٍ ممكنٍ لولا الخطأ، وأُضيف أنا أنْ لا مندوحةَ مع ذلك من تشخيص الخطأ"[1]. ولكن بالرّغم من هذا الاعتبار، وعلى أهميّة تسمية الأخطاء والدّلالات المعكوسة، فإنّ الهدف من عملي ليس يمكن اختزاله إلى مجرّد جرْدٍ لِهنات التّرجمة وأخطاء القراءة. إذْ يحصل أن تكون ترجمة ما صحيحة، ولا تفلح مع ذلك في تجليةِ لطيفةٍ من لطائف المحتوى أو الشكل، أو جزئيّة من الجزئيّات، أو خصيصة من الخصائص، الخافية بدرجة أو بأخرى. لذا فإنّي أدفع المساءلة إلى الدّرجة التي يكفّ فيها الخطأ عن أن يكون مجرّد هنة أو ضعف لغويّ، ويصير لازماً النظر إليه من زاوية أخرى. ففي الغالب الأعمّ يكون الخطأ ناتجاً عن آيديولوجية أدبيّة، أو وليد عدمِ ملاءمةِ استراتيجيّةِ القراءة التي ينتهجها المترجم. يتعلّق الأمر إذن بالمراهنة على مراسٍ ترجميّ صعب ومُتطلّب. ذلك أنّنا نصادفُ كلّ يوم أعمالاً نظريّة وروائيّة تبدو قابلة للترجمة بأيسرِ مجهود ممكن، وذلك من حيث أنّها لا تُقلق الاستعمالَ المتداول للّغة ولا تزعزع الفكرة الرائجة عن الأدب. بيد أنّ الأمر يختلف مع النّصوص الصّعبة، كالملاحم والشّعر عموماً وكلّ نصّ أدبيّ أو فلسفيّ يحكمه همّ الخطاب اللّغويّ والشكل، إذ يكون من الضّروريّ هنا الاضطلاع بممارسة للترجمة أكثر تطلُّباً وحرصاً. فمثلُ هذه النّصوص تُحدث آثاراً دلاليّة يصعب إدراكها لكنّها من الأهميّة بمكان، ولقد صرنا في العقود الأخيرة أكثر انتباهاً لها بفضل تطوّر الشّعريّة واللّسانيّات وفلسفة الأدب. وبوسعنا أن نفيد من هذا كلّه، ما أمكننا الإفادة، في فعل التّرجمة.

---

(1) Mohammed Dib, "Algérie, les dix stations de l'écriture ".

أمّا عنوان العمل، فلا شكّ أنّ المطلّعين سيتعرّفون فيه على ضرب من الولاء وعلى تعبير عن انتماء. كان الشّاعر الألمانيّ هولدرلين Hölderlin يعرّف مهمّة الشّاعر باعتبارها "امتحان الغريب"، امتحاناً يدعونا إلى أن نتعلّم ما هو غريب عنّا، كما تحثّنا على تعلُّم ما هو خاصّتنا. وفي كتابٍ يستعير عنوانه من صيغة هولدرلين، يحوّل المترجم والمنظّر الفرنسيّ أنطوان برمان Antoine Berman العبارة إلى معنى التجربة أو "المحنة" التي يعيشها النّص الغريب نفسه لحظة عبوره إلى ضفّتنا من خلال الترجمة، والواجبِ الذي يُحتّم علينا استضافته دون أن نعمد إلى تحييده أو سلْبه طبيعتَه. وإنّ تعبير "حصّة الغريب"، في عنوان كتابي، إنّما هو تنويع على الصّيغةِ موضوعِ حديثنا. إنّه يشير إلى "منقلَب" الآخر، [أي المحلّ الخاصّ الذي يصْدر هو عنه]، منقلَب يكون مخطوطاً في آثاره، ويُعْلِمني عن نفسي مثلما يُعْلِمني عنه، وينبغي عليّ أن أترجمه دون تحريف أو تدجين أو إفقار. والحقّ، فإنّ الارتباط بالشّاعر الألمانيّ والمنظّر الفرنسيّ المذكورَين سيكون بالغَ الحضور في هذا الكتاب.

يدين هذا العمل بالكثير، وأكثر، إلى توجيهات فقيد الفكر جاك دريدا Jacques Derrida، الذي أحيّي هنا ذكراه بأبلغ التقدير والتأثّر. كما حظيَ العمل بتشجيع الأستاذين أندريه ميكيل André Miquel ولودفيك كالوس Ludvik Kalūs اللّذين أعبّر لهما، هنا، عن بالغ امتناني. كما أشكر غيسلين غلاسون ديشوم Ghislaine Glasson Dechaumes وجان-كلود بونْس Jean-Claude Pons اللّذين تفضّلا بالإطّلاع على العمل وإغنائه بملاحظاتهما. ولا يفوتني بالطّبع أن أشكر الصّديق المؤرّخ فاروق مردم بيك، الذي فتحَ أبواب سلسلة **سندباد** التي يديرها في منشورات آكْتْ سُود Actes Sud لتستقبل هذا الكتاب الذي ربّما كان، بتعدّده اللّغويّ ومتطلّباته الفنيّة والطّباعيّة، سيثبّط عزيمة ناشرٍ سواه.

كاظم جهاد

باريس، ٢٠٠٦

إشـــــارات

لدواعٍ فنيّة، لم تُستخدم في هذا الكتاب حروف بثلاث نقاط، كالجيم الفارسيّة وسواها، مقابل بعض الأصوات اللغوية التي لا تتوفّر عليها العربية لكتابة أسماء الأعلام. على أنّ كلّ اسم علمٍ أجنبيّ يأتي مكتوباً بالأحرف اللاّتينية أمام كتابته بالأبجدية العربية في المرّة الأولى لوروده، ليتبيّن القارئ شاكلة نطقه في لغته الأصل.

وقد أضاف المؤلّف لهذه الطبعة فقرات وضعها بالعربية مباشرةً ونبّه إلى كلٍّ منها، وأعاد كتابة فصل بكامله يشير إليه في موضعه. وخلا حواشي المترجم المذيّلة باسمه، فإنّ الحواشي التعريفيّة وضعها المؤلّف لهذه الطبعة لمزيد من الفائدة للقرّاء العرب. كما أدخلَ في بعض المواضع، توخيّاً للوضوح، عبارات وجيزة لم يجد ما يدعو إلى الإشارة إليها في كلّ مرّة.

القسم الأوّل

التّرجمة والكليّة

(نحوَ تصوّر متعدّد الميادين للتّرجمة)

ديباجة

"بوسعنا أن نقيس درجة الحسّ التاريخيّ الذي تملكه حقبةٌ من الحِقَب، من الطّريقة التي تُترجِم بها".

نيتشه، المعرفة الفرِحة

لقد ظلّ النقّاش حول التّرجمة، لزمن طويلٍ، حبيس المفاهيم الثنائية التي أبانت تجربة الحداثة عن افتقادها الواقعيّةَ والدقّةَ في الآن نفسه. فطويلاً تساءل المعنيّون بشأن هذه الممارسة عمّا إذا كان على التّرجمة أن تكون أمينة، ولنضرب صفحاً عن جمالها، أم أنّها، لكي تكون جميلة، ينبغي ألاّ تجازف بالسقوط في مهاوي الخيانة[1]. أهي ممكنة أم مستحيلة؟ أهي مجرّد نسخة ناقصة عن أصلٍ لا يمكن تقليده، أم هي صورة جديدة لنصّ هو نفسه غير مكتمل؟ قَفا بساطِ فلامنديّ، على ما كان يقول ثربانتيس Cervantes، أم خيمياء محوِّلة، على ما كان يرى بوجّولي Poggioli؟ استعادة حرْفيّة لنظام الكلمات في النصّ، على ما كان يقول الفيلسوف ألان Alain، أم تحوُّل جوهريّ transsubstantiation للمكتوب، على ما كان يرى كلوديل Claudel؟[2] بورتريت دقيق للآخر، للغريب، مثلما

---

(1) Cf. Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*.

يجد القارئ في لائحة المَراجع والمصادر في آخِر الكتاب كامل المعطيات النشريّة المتعلّقة بالنّصوص المشار إليها في الحواشي.

(٢) يعرض جورج غارنييه Georges Garnier في مقدّمة كتابه اللّسانيات والتّرجمة Linguistique et traduction لائحة مطوّلة بما قيل بخصوص التّرجمة، ذكرنا هنا عيّنات منه. هي إفادات متنوّعة=

يتجلّى في نصّه، أم احترام مطلَق لقيَم اللّغة والثقافة المُستقبِلة؟ إنّ مثل هذه المقابلات المتناظرة، التي يُبطِل بعضها بعضاً، لم تعدْ لحسن الحظّ توجّه التفكير المتعلّق بالتّرجمة. لقد أخْلت مكانها لتصوّرات جديدة، ليست بالضرورة محكومة بالثنائيّات، تصوّرات تُخضِع الأصلَ وترجمته، والنصّ والرّوح، والخصوصيّ والغريبَ، وغيرها من الثنائيات المفاهيميّة، تُخضعها إلى ضربٍ جديدٍ من المساءلة، يجتهد هذا القسم من العمل في تجليته. وهيَ مساءلة من شأنها أن تعين نشاط التّرجمة على التخلّص من تقليدٍ جامدٍ بأكمله، تقليد ظلّ يشلّ حركتها، ولم ينِ يجعلها ترزح تحت ثقله.

تَبِعاً لهذا التصوّر، وبالقدر نفسه من التّوق إلى معالجة شافية للموضوع، صارت تفرض نفسها على صعيد الممارسة طريقة جديدة للترجمة. طريقة مع أنّها ما تزال قليلة الممارسة، وعلى الرّغم من الشكوك والأسئلة التي تثيرها، ما فتئت تؤكّد حضورها وتنتشر. وقد كانت هذه الطريقة دوماً تُمارَس بشكلٍ ضمنيّ أو مضمر، بيد أنّها لم تُصَغ في شكل نظريّة إلاّ مؤخّراً. إنّها رؤية للترجمة لا ترى فيها عمليّة ممكنة دائماً، وإنّما "استحالة" قابلة للزّحزحة، و"ممنوعاً" ينبغي مناقشته. وهي تجد في أعمال الرّومنطيقيّين الألمان أصولها، وفي هولدرلين Hölderlin، الشّاعر الكبير والمترجم الألمانيّ لبعض أهمّ آثار الإغريق واللاّتين، صورتها الأمثَل. وقد اجتهد العديد من معاصرينا في منحها قاعدة مفاهيميّة وممارسة جليّة؛ من بينهم بيار كلوسوفسكي Pierre Klossowski الروائيّ والفيلسوف وواضع ترجمة فرنسية جديدة للإنياذة، وأنطوان برمان Antoine Berman منظّر التّرجمة والمترجم الفرنسيّ لأعمالٍ للرّوائيين الألمان والأمريكيّين اللاتينيّين. كما يُشارك العديد من الفلاسفة وعلماء السّيمياء

=ومتناقضة تكشف في تناقضها نفسه عن التصوّر التقليديّ لفعل التّرجمة. ويمنحنا عمل مونان، الذي أشرنا إليه في الحاشية السّابقة، صورة معمّقة عن هذه التّصوّرات.

(السّيميولوجيا) والمحلّلين النفسيّين في بلورة هذا التصوّر المغايِر لفعل التّرجمة.

وينفتح، هنا، أمام التأمّل ضربٌ جديد من الأداء "الحَرْفيّ" للترجمة littéralité، ويبدأ في الاشتغال شيئاً فشيئاً. ولا نقصد هنا قطْعاً ذلك المفهوم التقليديّ للحَرْفيّة، أي مفهوم النّسْخ الحرْفيّ عن الأصل، أو التّرجمة كلمة بكلمة، بشكل عقيم وغير منتج. وإنّما يتعلّق الأمر بتمثيل جديد للواجب الذي نحمله تجاهَ بعض وجوه النصّ المترجَم، والذي يفرض علينا احترام بنيته النصيّة والسّعي إلى إعادة إنتاج انتظامات شكله. [مع هذه الحرْفيّة] لا تزداد اللّغة الهدف، ومعها حسّاسية القارئ، إلا انتعاشاً، مدفوعةً نحو مهارات وقدرات للقول كامنة فيها ويجيء فعل التّرجمة لكي يُحيِّنها أو يفعّلها.

ينفعنا هذا التصوّر المتطلّب للترجمة، أشدّ ما ينفع، في ترجمة الأعمال الكبرى، تلك الأعمال التي تملك بناءً شعرياً حاذاً، يخلخل المعايير المتعارف عليها في الكتابة. وهذا ما يتمخّض عن تحوُّل في زاوية النظر، بتنا نلحظه في العقود الأخيرة. ففي الوقت نفسه الذي نتساءل فيه عن حدود التّرجمة، سعياً إلى توسيعها، يصير الاهتمام مركّزاً، أكثرَ فأكثرَ، على بعض الهوامش التي من شأنها أن تأوي الحمولة الحقيقيّة لفعل التّرجمة ودلالته الأعمق.

وقد حثّني همُّ سبرِ الآفاق التي فتحها تغيير زاوية النظر هذا، عن قرب، على أن أراجع، هنا، ميادين مختلفة من المعرفة المعاصرة. وستشفّ القراءة، شيئاً فشيئاً، عن نظرة إجمالية. وحتّى أعطي فكرة أدقّ عن الطريقة التي تمسّ بها التّرجمةُ التجربةَ الإنسانية في كلّيّتها، اعتمدتُ بعض الكتابات الشّهيرة، وكذلك بعض الكتابات المتناثرة، والتي صار بعضها مفقوداً، وبعضها الآخر منحصراً في دوائر البحث المتخصّص الضيّقة. ولقد جمعتُها وألّفتُ بينها، وعملتُ على مساءلتها والتعليق عليها، مقتنعاً بأنّها تساهم كلّها في بلورة تلك النظرة التي ترى في التّرجمة عمليّة تُشرك، بطريقتها الخاصة، مجملَ الثقافة

والإنسان. لنُشرْ أخيراً إلى أنّ التفكير في ترجمة الشّعر بخاصّة وفي التّرجمة بعامّة سَيَتماشيان في هذا البحث معاً، ذلك أنّ هذين المسعيَين الضّروريّين يبدوان لي غير قابلين للانفصال .

الفصل الأوّل
الفلسفة والتّرجمة

"يا له من دَين عجيبٍ لا يَدين به أحدٌ لأحد!"
جاك دريدا، أبراج بابل/ منعطفات بابل[1]

تلفي الفلسفة نفسها، بما هي ميدان معرفيّ يهتمّ بالسؤال عن معنى الكلام والوجود في ارتباطهما الذي لا مندوحة عنه، معنيّة بالضرورة بسؤال التّرجمة، هذه الفاعليّة التي تجتهد هيَ بدورها في مُساءلتها. فمِن هايدغر Heidegger الذي كان يقول: "قلْ لي كيف تفكّر بالتّرجمة، أقلْ لك من أنت"[2] إلى فلاسفة النّصف الثاني من القرن العشرين الفرنسيّين (دريدا Derrida وفوكو Foucault وريكور Ricœur وغيرهم...) الذين لم يغيِّبوا يوماً علاقة الفلسفة بالكتابة ومصير الكتابة بالتّرجمة، ما فتئت التساؤلات تزداد نضجاً ورهافةً ودقّة. وبدءاً من العقد الستّينيّ في القرن المنصرم، انطلق بخصوص التّرجمة نقاش فلسفيّ فعليّ، واستمرّ متسارعاً ومحتدماً، في فرنسا وخارجها، خصوصاً بعد انتشار المقدّمة التي استهلّ بها فالتر بنيامين Walter Benjamin ترجمته الألمانية لقصائد بودلير Baudelaire: **اللّوحات الباريسيّة** *Les Tableaux parisiens* (لنا

---

(١) نوضّح بواعث التّرجمة المزدوجة لهذا العنوان لدى كلامنا على دراسة دريدا هذه في الصّفحات المخصّصة لتفكير دريدا بالتّرجمة في هذا الفصل.

(2) Cité par Pierre Jacerme, "A propos de la traduction française. *Être et Temps*", p. 156.

إلى هذه المقدّمة عودة). ويعود لجاك دريدا إسهام حاسم في هذه الحركة الفكريّة التي لا تني تعبّئ معها، في الآن نفسه، شعريّة للترجمة وفينومينولوجيا لفعل التّرجمة وإبستمولوجيا للقول أو المنطوق بعامّة. إنّ قرب فكر دريدا من فكر هايدغر وبنيامين، هذا القرب الذي لم يَعنِ يوماً تطابقاً من لدنه وتفكيرَ سلفَيه ولا غياب نقاط اختلافٍ أو خلافٍ معهما، يحثّنا على التساؤل عن مدى إسهام كلّ واحد منهم، إضافةً إلى غيرهم ممّن يتحرّكون في أفلاك متفاوتة القرب، إسهامه في سؤال التّرجمة، وذلك قصدَ استخلاص أسسِ فكرٍ فلسفيّ بهذا الصّدد.

لنحدّدْ أوّلاً أن التفكير في التّرجمة لا ينفصل عند هؤلاء الفلاسفة عن عملهم؛ إنّه ينبعث من المسعى الفلسفيّ نفسه. إذ إنهم يفكّرون في هذا النشاط أثناء تموقعهم في وضعيّات تستضيفه وتفرض أخذه بعين الاعتبار. ولنضرب مثلاً تلك الكلمات الآتية من لغاتٍ مختلفة، التي تملأ كتابات هايدغر: أوَ تعكس تلك الكلمات رفض هايدغر للترجمة؟ إنّ الأمر على خلاف ذلك تماماً، فالفيلسوف، الذي يذهب إلى التأكيد على أنّ "اللّغة تعرف دائماً أكثر ممّا نعرف"[1]، يجتهد في جعل هذه الكلمات تشتغل داخل النصّ، ويدفعها إلى أن تتواطأ على ترجمة بعضها البعض، في أسلوب يتضافر فيه المسعى الفيلولوجيّ (الفقه-لغويّ) والفعل الفلسفيّ نفسه. كتبَ بنيامين من جهته مقدّمته على هامش ترجمته لأشعار بودلير، كما سبق أن أشرنا إليه؛ مقدّمة مكثّفة ولا تني تسترعي اهتمام جميع من يفكّرون بالتّرجمة. أمّا دريدا فقد دشّن مشواره الفلسفيّ بترجمة كتاب **نشأة الهندسة** *L'Origine de la géométrie*[2] لهوسرل Husserl مقدّماً له تقديماً مطوّلاً. ومذذاك لم يكفّ الفيلسوف عن مساءلة وضعيّات التّرجمة الفلسفيّة والشّعريّة، إذ عملَ على تصويب جملة من

(1) Cité par George Steiner, *Martin Heidegger*, p. 127.

(2) E. Husserl, *L'Origine de la géométrie*, traduction de l'allemand et présentation par J. Derrida.

التّرجمات التي اقتُرحت قبله كمقابلات لبعض العبارات والمفاهيم الفرويديّة والنيتشويّة والهايدغيريّة. من هنا تلفي اللّغة الفرنسيّة نفسها مدينة له بجملة من اللّقايا والكشوف، من قبيل ترجمته مفهوم الـ *aufhebung* الهيغليّ إلى *relève* (نسْخ أو إعلاء) أو مفهوم الـ*destruktion* الهايدغريّ إلى *déconstruction* ("تفكيك"). وتأتي كتاباته المتعدّدة في موضوع التّرجمة مصاحِبة لمراسه التّرجميّ المتناثر والضّمنيّ هذا، لتبرهن، أي الكتابات، كلّ مرة على مدى قدرتها على زحزحة مفردات النقاش، وخلخلة العديد من الاعتقادات الرّاسخة حول عمل الألسن.

هايدغر والتّرجمة

ينطلق التفكير في التّرجمة عند هايدغر لحظة الشروع بفحص مصطلحٍ أو استشهاد ما. وعلى هذا المنوال يشكّل بحثه المسمّى "كلام أنكسيماندروس"[1]، في كلّيته، تعليقاً مصاحباً لصيغة جديدة لإحدى شذرات أنكسيماندروس Anaximandros يقدّمها باعتبارها مجاوزة لصيغتي نيتشه Nietzsche وهرمان ديلتس Hermann Delz. يتعلّق الأمر بشذرة لا تتعدّى ثلاثة أسطر وتُعتبَر أقدم قول في الفكر الغربيّ. يرى هايدغر أنّ الصّيغتين المقترحتين من طرف سلفَيه تعبّران عن فكر لم يتخلّص بعد من هيمنة التصوّر الغربيّ للفلسفة اليونانية، تصوّر يقسمها إلى فلسفة ما قبْل سقراطية أو ما قبْل أفلاطونية وفلسفة لاحقة عليها. من أجل ترجمة أمثل لهذه المقولة يقترح هايدغر الانتقال فكريّاً شطرَ موطنها الأصل (ما تشير إليه مقولته الشّهيرة: "أنْ نترجمَ نصّاً يعني أنْ ننتقل نحن أنفسنا إليه"، ولنا إليها عودة). وبذلك فقط نستطيع التأكّد ممّا كان يعلنه ذلك الكلام في عصره وما بوسعه أن يعنيه في عصرنا نحن، عصر

(1) M. Heidegger, " Der Spruch des Anaximander ", in *Holzwege*, tr. fr. " La Parole d'Anaximandre ", in *Chemins qui ne mènent nulle part*.

"نهاية" الفلسفة. معروفٌ أنّ هايدغر لم يكن ليُعنى من تاريخ الفلسفة إلاّ بما يشكّل منعطفاً في التّاريخ historial تاريخ الوجود بالذات، تاريخ انعطافيّ كان هو يميّزه عن التاريخيّ المحض historique ومن هنا دعوته إلى الحذر من التحقيبات السّائرة في تاريخ الفلسفة[1].

بغية فهم قول أنكسيماندروس واقتراح ترجمة مناسبة له، يعمد هايدغر إلى قراءته مستهدياً بالأقوال اللاحقة عليه، أقوال بارمنيدس وأرسطو، وكذلك أقوال الشّاعر هوميروس، خاصّة منها الأقوال التي تمسّ معنى الوجود والكائن. فالفكر والشّعر، في الأصل، مترابطان ويستمدّان معناهما من فعل النّطق والتلفّظ اللاّتينيّ: *dictare* الذي منه تفرّع في الفرنسيّة فعل الإملاء ***dicter*** وفاعليّة الإلقاء والتّلاوة *diction* والذي يحوز في صيغته الألمانية *dichten* معنى الإنشاد أو القول الشّعريّ .

يتجلّى هذا الجدل الدائر بين التّرجمة الجوّانيّة (تلك التي تدفع بالكلمات والأفكار إلى التّصادي داخل الثقافة اليونانية) وبين التّرجمة السائرة، أكثر ما يتجلّى، في مؤلّف هايدغر: **ما الذي ندعوه تفكيراً؟**[2] الذي أوقف هوَ جزءاً منه هامّاً لترجمة شذرة بارمنيدس السّادسة. يوضّح الفيلسوف أنّ التّرجمات السائرة تمعن في إبعاد النص عن منطوقه الأصل وتجرّه إلى عقلانية لم تظهر إلاّ مؤخّراً. وهنا أيضاً لا يتردّد في مقابلة شذرة بارمنيدس بأحد تعابير أرسطو الذي يمكن أخذه كترجمة (جوّانية) لهذه الشذرة. يشدّد هايدغر على أداة التّصدير المتضمّنة في الكلمة الألمانية *übersetzen* ("ترجمَ يترجم")، ساعياً إلى إبراز

---

(١) اجترح مترجمو هايدغر الفرنسيّون المفردة historial لترجمة مفهومه عن الـ Kehre، وهو عنده الحدث الفكريّ الذي يشكّل منعطفاً أو انقلاباً في التاريخ مفهوماً باعتباره "تاريخ الوجود"، وذلك تمييزاً له عن التاريخيّ historique بما هو عنصر عائد إلى تاريخ هو تعاقب أحداثٍ متوالية .

(2) M. Heidegger, *Was heißt Denken?*, trad. fr., *Qu'appelle-t-on penser?*, par Aloys Becker et Gérard Granel.

قيمة أداة التصدير (*über*) التي تفيد فعل العبور والقصد[1]، ويرى أنّ على

---

(١) من المفيد أن نلاحظ أنّ المفردة الألمانيّة übersetzen نفسها تحمل، بحسب تشديد النبرة على أحد شطريها، معنيين: فإذا ما شُدِّدَ النّبر على شطرها الأوّل über كان معناها العبور من ضفة إلى أخرى، وإذا ما شُدِّدَ على شطرها الثاني setzen كان معناها فعل الترجمة ("تعبير" النصّ من لغة إلى أخرى). وهنا نشأت لعبة كلاسيكيّة على الكلام ترينا في الترجمة عملَ عبّارٍ وموصلٍ بين ضفّتين أو لغتين. وقد أفاد هايدغر من هذا التوظيف للكلمة، ولكنّه قلب اتّجاهه رأساً على عقب: فبدلَ التصوّر السّائر للترجمة باعتبارها فعلاً يضمن عبور النّصوص إلى غير لغاتها وثقافاتها الأصليّة، صار فعل العبور يلزمنا نحن أنفسنا قرّاءً ومترجمين ومؤوّلين. فعلينا في نظره أن ننتقل بأنفسنا أو نعبر إلى السّياق الأصل للنّصوص، وأن نعاين عملها في لغتها وثقافتها وأن نعمل، في خطوة ثانية، على تفعيل هذا كلّه في لساننا نفسه. وهنا تجد تفسيرها مقولته الشّهيرة المشار إليها آنفاً: "أنْ نترجمَ نصّاً يعني أنْ ننتقل نحن أنفسنا إليه". ترد هذه المقولة في صياغات عديدة متقاربة في نصوصٍ له مختلفة، منها قوله في "كلام أنكسيماندروس" (وسنشير في ترجمتنا له إلى المواقع التي تأتي فيها المفردة übersetzen بمختلف معانيها):

Wir versuchen, den Spruch des Anaximander zu übersetzen. Dies verlangt, daß wir das griechisch Gesagte in unsere deutsche Sprache herübersetzen. Dazu ist nötig, daß unser Denken vor dem übersetzen erst zu dem übersetzt, was griechisch gesagt ist. Das denkende übersetzen zu dem, was in dem Spruch zu seiner Sprache kommt, ist der Sprung über einen Graben. (M. Heidegger, " Der Spruch des Anaximander ", in Holzwege, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1963, p. 303):

("إنّنا نحاول ترجمة *übersetzen* zu كلام أنكسيماندروس. يستدعي هذا أن نسْتقدِمَ herübersetzen ما هو مقولٌ باليونانيّة إلى لساننا الألمانيّ. ضروريٌّ، من أجل ذلكَ، أنْ ينتقلَ übersetzt تفكيرنا نفسه، قبل أن نقوم بالتّرجمة übersetzen، صوبَ ما هو مقولٌ باليونانيّة. إنتقالة übersetzen الفكر هذه صوبَ ما يتحقّق من الكلام في لغته نفسها هي قفزةٌ أعلى هاوية".)

ويعيد هايدغر صياغة الفكرة نفسها، وبالقاموس ذاته، في الصّفحات الأخيرة من الفصل العاشر وبداية الفصل الحادي عشر من القسم الثاني من كتابه الآنف الذّكر ما الذي ندعوه تفكيراً؟. وقد استطاع المترجمون الفرنسيّون أن يحافظوا على رنين الكلمات وتصاديها بين "العبور" و"الترجمة" لأنّ الفرنسيّة، هي أيضاً، وبفعلِ توافق جميل، تتيح مثْل هذا التّصادي. فعبارة هايدغر يصوغونها كالآتي: " Traduire un texte c'est se traduire devant lui" ("أن نترجمَ نصّاً هو أن ننتقل نحن أنفسنا إليه"). إذ يعني الفعل traduire "الترجمة" وكذلك "استدعاء أحدٍ"، مطالبته بالمثول، أمام القضاء مثلاً؛ أمّا الفعل الانعكاسيّ المستخدم في عبارتهم (se traduire)، فيعني "المثول" و"الانتقال". وإذا ما أردنا أن نحاكي في العربيّة مثل هذا التّصادي للمفردة بمعنيَيها الاثنين أمكننا القول، مُشيرين إلى "الترجمة" بأحد أسمائها الأخرى الشّائعة: "أنْ ننقل نصّاً هو أن ننتقل نحن أنفسنا إليه".

التّرجمة أن تشكّل، داخل الفكر اليونانيّ، مغبراً يضمن وصول هذا الفكر إلى لغات أخرى. وكأنّ الفكر اليونانيّ كان ملزماً، إن هو أراد أن يصير قابلاً للترجمة، بأن يبدأ في "ترجمة نفسه"، مفتتحاً [بذلك] مسْربَ هجرةٍ وخروجٍ باتّجاه البحر. ومثلما يبيّن المترجم جيرار غرانيل Gérard Granel في مقدّمته، فإنّ الوضوح [أو النّور] اليونانيّ كان، بالنسبة لليونانيّين، انبثاقاً ونزوحاً نحو الآخر، لا بلْ طريقة في التعرّض والانكشاف[١].

يستدعي ما سبق الرّجوعَ صعُداً إلى دلالة كانت "تسكن" الكلمات ذات يوم، لكنّ العادة والاستعمال الحاليّ أضاعاها[٢]. تلك العادة التي تحفظها المعاجم، [وهذه مفارقة]، وتصادق عليها في أغلب الأحيان[٣]. ليست العودة إلى السّياق الذي شهد انبثاق الكلام موضوع الحديث، والرّجوع إلى مختلف محاولات التوضيح التي تلقّاها في التراث العائد هو إليه، مسعيَين متضادّين، لا بل هما يشهدان على جهدين متكاملين. يقول هايدغر: "إننا نروم الإنصات إلى هذا الكلام ضاربين صفحاً عن الفلسفة الآتية بعدَه، وكذلك عن التأويلات التي مُنحت لهذا المفكّر [بارمنيدس]. لنقلْ إنّنا نروم سماع كلماته في نداوتها، غير أنّنا، بالمقابل، ينبغي أن نتعامل، أثناء عمليّتنا هذه، بنوع من الألفة مع كلّ ما حمله لنا الموروث حول كلام بارمنيدس"[٤]. يدعو هايدغر هذا المسعى [المزدوج] فعلَ استكشافٍ أو استطلاع؛ استكشاف ينبغي أن يدفع بنا إلى تغيير العادات التي تسيّر قراءتنا[٥].

يكشف هايدغر، كذلك، عن تصوّر آخر لسياق القول، منصبّ على بناء

---

(1) M. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, *op. cit.*, préface de G. Granel, p. 13 *sq.*
(2) *Ibid.*, p. 133 *sq.*
(3) *Ibid.*, p. 139-140 *sq.*
(4) *Ibid.*, p. 170.
(5) *Ibid.*, p. 145.

العبارة أو تركيبها، أي السّياق المباشر الذي يحوي الكلمات. إذ يعيد [مثلاً] قراءة هذا البيت من قصيدة "سقراط وألكبياديس" *Sokrates und Alcibiades* لهولدرلين:

Wer das tiefste gedacht, liebt das lebendigste

الذي يمكن أن يُترجم إلى العربية هكذا:

"*مَنْ فكّرَ بالأعمقِ، أحبَّ الأكثرَ حياةً*".

غير أنّ هايدغر يبيّن أنّ البيت ينبغي أن يُقرأ، وبالتالي يُترجم، وفقَ فهمِ لبنائه مُغاير:

"*مَنْ بالأعمقِ فكّرَ، أحبَّ الأكثرَ حياةً*".

إن ما يبرّر هذه القراءة هو التجاور الضّروريّ، بالنسبة للشّاعر، بين فعلَي **فكّرَ وأحبّ** تجاوراً يشكّل "نواة البيت" ويُعلمنا أنّ الرّغبة أو إرادة المحبّة إنّما "تجد ملاذها في الفكر"[1]. هذا البناء الذي "يشذّ عن عادات الأذن السائرة"[2] يتمّ تطويره لاحقاً، لحظةَ تفكيرٍ في بناء العبارات أو تركيبها: «إنّ التّركيب هو "مَذهب" الجملة، بالمعنى الأوسع للكلمة. فعَن طريق بناء العبارات [نستطيع] تمثُّل معمار اللّغة. وعندما نلتقي لغاتٍ تغيب فيها التّراكيب فإننا نأخذ هذا الأمر، في الغالب، باعتباره انحرافاً عن البُعد التّركيبيّ [للّغة] أو عدم بلوغٍ لمقامه»[3].

في محاورته المتخيَّلة المسمّاة "من محادثة حول الكلام بين يابانيّ وأحد

---

(١) *Ibid.*, p. 33 *sq.*

ونجد مثالاً على إساءة القراءة لا لبناء بيت الشّاعر فحسب وإنّما للفحوى الحقيقيّة لكلامه، نجده في ترجمة الفرنسيّة جنفييف بيانكي: " La pensée la plus profonde aime la vie la plus vivante " ("الفكرُ الأعمقُ يحبّ الحياةَ الأكثرَ حيويّة")

Friedrich Hölderlin, *Poèmes - Gedichte*, trad. et préf. de G. Bianquis, p. 153.

(2) M. Heidegger, *op. cit., p. 33 sq.*

(3) *Ibid.*, p. 137.

السّائلين"[1]، يمثّل الشّخص السّائل أستاذ فلسفةٍ غربيّاً، هو هايدغر نفسه كما نفهم أثناء قراءتنا للنصّ، والنصّ مخصّص كليّاً أو بشكل شبه كليّ لفحص مدى إمكان ترجمة المفهوم الياباني *IKI* داخل التقليد اللّغويّ للميتافيزيقا الغربية، المفهوم الذي يعني بالنسبة لليابانيّين شيئاً أشبه ما يكون بـ: "تجلّي فوق-المحسوس، في المحسوس". ومتى عزمنا الانخراط في ترجمة مفهومٍ كهذا، فإننا نلفي أنفسنا أمام مشاكل من كلّ صنف. يبدأ الياباني بعرض الوضع المحرج الذي تعيشه الثقافة اليابانيّة، التي تجد نفسها مضطرّة إلى تبنّي مفاهيم الميتافيزيقا الغربيّة، والخوف الذي يصاحب هذه العمليّة التي لا مناص منها. فمن جهة "يمنح الفكرُ الأوروبيّ [الثقافةَ اليابانيّة] المفاهيمَ الكفيلة بفهم ما يأتيها من فنّ وشعر"[2]؛ لكنْ بالمقابل، "منذ أن صادف [اليابانيّون] الفكرَ الغربيّ وقفوا على محدوديّة لغتهم"[3]. يفسّر الغربيّ حيرة مُحاوره الياباني ويعلنها كخشية من أنّ الثقافة اليابانيّة "لم تشهد التقاءً فعليّاً مع نمط الوجود الأوروبيّ، على الرّغم من كلّ محاولاتها التّماهي معه والمساواة به"[4].

إنّ ترجمة الـ "إيكي" انطلاقاً من ثنائية محسوس/فوق-محسوس، تضعنا في مواجهة الإشكاليّة التالية: إنّ الثنائية السّابقة تصدر عن تصوّر خاص بالإستطيقا (الجماليّات) الغربيّة، ولا تصيب فعلاً قصد الكلمة اليابانية. والإستطيقا الغربيّة تظلّ، في واقع الأمر، مشروطة بالميتافيزيقا التي أنتجتْها؛ الميتافيزيقا الغربية، تلك الميتافيزيقا التي تظل محكومة بأزواجٍ مفهوميّة مثل: المعقول والمحسوس. "هكذا، وبادئ ذي بدء، يصير الأثر الفنيّ على يد الإستطيقا الغربية موضوع تلقٍّ شعوريّ وتمثيل représentation"؛ وإذا كانت

---

(1) Martin Heidegger, " D'un entretien de la parole entre un Japonais et un qui demande ", in *Acheminement vers la parole*.

(2) *Ibid.*, p. 88.

(3) *Ibidem.*

(4) *Ibidem.*

"براعة الأثر الفنيّ قد صارت عاملاً حاسماً في التجربة الفنيّة المعاصرة"، فإن ذلك يرجع بالأساس، في نظر هايدغر، "إلى سوق الأعمال الفنيّة"[1]. وإذا ما ترجمنا "الإيكي"، كما يفكّر به الياباني في إحدى لحظات الحوار، إلى "ما يفْتن بلطافةٍ" فإنّ هذا التعبير سيُعيدنا بدوره إلى الإستطيقا الغربيّة، إذ تدفع الذاكرة فوراً إلى استحضار ما كان شيلر Schiller وكانط Kant قد كتباه عن "اللّطافة" *grâce* في علاقتها بالموضوع الجماليّ .

وبعد أخذ وردّ مطوّلين، يعمد الياباني إلى تفسير الـ "إيكي" باعتباره "فتنة الصّمت إذْ يدعونا من قلبِ سكونه الخاصّ"[2]، وهو تعريف يراه هايدغر غير مخالف لذلك الذي كان سوفوكليس قد أعطاه لـ "التعاطف" (*kharis*)، المفهوم الذي سيرتكز عليه الفيلسوف الألمانيّ في محاضرته الشّهيرة حول هولدرلين: "شعريّاً يسكنُ الإنسانُ العالَمَ"[3]. يتعلّق الأمر في هذا التعريف بـ "المَيل العطوف" وكذلك بـ "هبوبِ سكونِ الفتنةِ الصّموت"[4]. تعبّر الكلمة الألمانية *dichten* ("قالَ شعراً") في نظر هايدغر عن الشيء نفسه[5]. هكذا صار في وسع قولَين، قول يونانيّ وآخر ياباني، إذنْ، أن يتَنادَيا ويُقيما على أساسٍ من القُرب ما إنْ تمّ فحصهما انطلاقاً من سياقات وموروثات موغلة في القدم.

بقصدِ تقريبنا من معنى "الإيكي"، يجنح بنا الياباني، بشكل له دلالته، في إحدى لحظات الحوار، إلى مسرح "النّو" Nô الياباني، وهو فنّ يظل غريباً كلّ الغرابة بالنسبة لمُشاهد غربيّ (إلاّ إذا كانَ له عليه سابقُ اطّلاع). يتعلّق الأمر إذَن، بلغة رومان ياكوبسون Roman Jakobson بترجمة بَين-سميائيّة

---

(1) *Ibid.*, p. 128.

(2) *Ibid.*, p. 131.

(3) M. Heidegger, "... L'homme habite en poète... ", in *Essais et conférences*, trad. fr.

(4) Martin Heidegger, " D'un entretien de la parole... ", *op. cit.*, p. 131.

(5) *Ibid.*, p. 132.

intersémiotique أي تدور بين نظامَين للعلامات مختلفَين. وهذه النّقلة من ميدان إلى آخر داخل ثقافة بذاتها هي أيضاً ضرب من ترجمة جوانيّة، يمكن أو يجب أن تستعين بها أحياناً التّرجمة بحصر المعنى[١].

ما يهمّنا، هنا، هو أنّ هذا السّعي المطوّل وراء استجلاء ما يمكن أن تعنيه كلمة "إيكي" في التقليد اللّغويّ الغربيّ، والطريقة التي يمكن أن يُترجِم بها يابانيٌّ كلمة "كلام"، تلك الكلمة الحمّالة مَعانٍ بالنسبة للفلسفة اليونانية ولهايدغر، هذا السّعي المطوّل يجرّ المتحاورَين إلى الاتّفاق على ضرورة "النزوح إلى التربة التي شهدت انبثاق القول [موضوع البحث]". وهنا كما في مواقع أخرى، يستخدم هايدغر لتسمية القول أو الكلام المفردة *Sage* التي تعني بالأصل "أسطورة" و"تراثاً"، يرحّلها هو نحوَ معنى "ما ينقال"، وذلك بقصد تخليص "الكلام" و"القول" من التتفيه والتفقير اللذين لحقاهما من جرّاء العادة، تلك العادة التي تخلط بين "الكلام" بما هو خاصّة للإنسان وبين "التكلّم" بمعناه الجاري، أي التفوّه بخطابات[٢].

في كتاباته تلك، كما في كتابات أخرى، لا ينظر هايدغر للترجمة إلاّ باعتبارها سعياً نحو الآخر، بالمعنى الجذريّ لكلمة "سعي". هكذا يمنح كلامَ هولدرلين، المتضمّن في رسالة بعث بها إلى بولندورف Böhlendorff في الرّابع من كانون الأوّل/ديسمبر ١٨٠١، كلّ دلالات هذه الكلمة؛ يقول هولدرلين: "علينا أن نتعلّم ما يخصّنا كما أنّ علينا أن نتعلّم ما هو غريب عنا"[٣]. ومن هنا [بالضبط]، تأكيد هايدغر، في بحثه "كلام أنكسيماندروس" وكتابه ما الذي ندعوه تفكيراً؟، على أولويّة الإنصات للكلمات اليونانيّة بأذن يونانيّة ***griechisch***

---

(١) نتوسّع في دراسة أنماط التّرجمة في الفصل الثالث من هذا القسم.

(2) *Ibid.*, p. 135.

(3) Hölderlin, *Œuvres*, p. 1004.

gehört لا بل ترجمتها إلى . . . اليونانية *ins griechische zu übersetzen*[1].

وعلى المنوال نفسه يقول الياباني للسّائل، في الحوار السّالف الذّكر، إنّ الإلمام بموضوع حديثهما سيظل ممتنعاً، "طالما ظلّ [الغربيّ] عاجزاً عن أن يسكن نمطاً للوجود يابانياً"[2].

وإذا كان هايدغر يخطّ عبرَ ما سبق نوعاً من **آركيولوجيا** أو عِلمَ آثارِ للترجمة (الرّجوع القهقرى نحو ما تقوله الكلمات في منابعها)، فإنه يؤسس كذلك شكلاً من "الأُخْرَويّة" eschatologie التي لا تنكشف فيها حمولة نصّ ما إلاّ بشكل ما بَعديّ. ذلك أنّنا، إذْ نؤوّل اليوم كلام اليونان، فإنّنا نضْمن، هنا والآن، انبثاق القول الذي ينطوي عليه كلامهم منذ أصوله، والذي ما فتئ يسعى نحوَنا[3].

إذ نترجم، حسب هايدغر، فإننا نحذو حذو المؤوِّل والعازف، بالمعنى المزدوج للكلمة الألمانيّة *interpret* أو الفرنسيّة *interprète* أي أنْ نتصرّف، في الآن نفسه، مثلَ ذلك الذي يعلّق على النصّ كاشفاً ما يكتمه النصّ، ما كان هايدغر يسميه **اللاّ مصرَّح به**[4]، ومثلَ ذلك الذي يعمل على عزفِ عمل موسيقيّ، ومن هنا أهمية التمكّن من حسّ إيقاعيّ يسمح باقتران **معنى** العمل **والشكل** الذي يتّخذه هذا المعنى. وهذا بالضّبط ما يمنح ملاحظات هولدرلين، على هامش ترجمته لسوفوكليس، كلّ أهميّتها[5]. فأن نترجم نصّاً ما، معناه أن نحرص على عدم انتزاعه من إيقاعه، حيث يكمن معناه الأعمق، وعلى عدم إخراجه عن سياقه. يتعلّق الأمر بمقاربة النصّ قياساً إلى حمولته الأصل وإلى ما

---

(1) Cf. M. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, *op. cit.*, p. 209 et 213; " La Parole d'Anaximandre ", *op. cit.*, p. 413 *sq.*

(2) M. Heidegger, " D'un entretien de la parole... ", *op. cit.*, p. 103.

(3) Cf. Ysabel de Andia, " Traduire et se traduire ".

(4) Cf. M. Heidegger, entre autres endroits, " La Parole d'Anaximandre ", p. 392.

(5) Hölderlin, " Remarques sur la traduction de Sophocle ", *Œuvres*, p. 951 sq.

بوسعه أن يعنيه في عصرنا. وهكذا [فقط] تُبنى السياقات وتتأسّس التقاليد. فإذ يترجم هولدرلين كلمة سوفوكليس *kharis* ("التّعاطف") إلى "الصّداقة"، فإنّ صدى هذا القول، كما تلاحظ إيزابيل دو أنديا Ysabel de Andya ما ينفكّ بعد ذلك يتردّد في كلّ عمله. ولحظة يستعيده هايدغر تصير كلّ محاولة لقراءته دون استحضار التراثَين، التراث اليونانيّ والتراث الرّومنطيقيّ الألمانيّ، معاً، ضرباً من المستحيل.

وعليه فلا تكون هذه الأُخْرَويّة، التي لا تحرز معناها إلاّ في الزمن "اللاّحق" على النصّ، زمن التأويل والتّرجمة، ممكنة سوى بالعودة إلى الأصل والمثول أمام النصّ المترجَم والتعرّض إلى مُساءلته، مثلما سبقَ قوله. والفكرة ذاتها يستعيدها الشّاعر الفرنسيّ ميشيل دُغي Michel Deguy الذي ساهمَ هو أيضاً في ترجمة هايدغر، كما أشرف على تجارب في التّرجمة الجماعيّة في مجلة *Po&sie* (شِعر)[1] التي هو مؤسّسها ومديرها. يقول: «يمكن أن نفهم من التّرجمة معنى الاستذكار واستعادة الذّاكرة داخلَ لغةٍ ما؛ إنّه الجهد الذي نبذله في سبيل الذّهاب نحن أنفسنا شطرَ ماضٍ ما، وجعْل هذا الماضي نفسه يخطو في اتجاهنا. وذلك بالشّكل نفسه الذي قد ينتهجه بيكاسو Picasso في التّصوير، حين يذهب بنفسه (*se traduit*) شطرَ بيلاسكيث Vélasquez أو دولاكروا Delacroix عبرَ "استدعائه" أو "ترجمته" لهما (*en les traduisant*) [داخلَ لوحاته]. . .[2]».

---

(١) ترى في عنوان هذه المجلّة أنّ الحرف e، وهو في أصل المفردة التي تعني "شعر" poésie، قد أُحلّت محلّه العلامة &، التي تعوّض في الإنجليزية عن المفردة and (مقابل "واو" العطف)؛ من هنا تكون الإحالة على عمل اللّغات المتعدّدة وتبادلها والاشتغال على التّرجمة بالتضافر مع الكتابة، هذا كلّه يكون حاضراً في صلب مشروع المجلّة.

(2) Michel Deguy, " Lettre à Léon Robel ", p. 49.

مقدّمة لفالتر بنيامين

من بين الأسئلة المركزيّة التي تطرحها الفلسفة بخصوص التّرجمة، سؤال الغاية الخاصّة بهذا الفعل ومرماه الحقيقيّ، والدّور الذي يلعبه في التقريب بين الثقافات، وهو أمر بيِّن بنفسه، وكذلك في التقريب بين اللّغات نفسها، وهذا بالمقابل أمر يظلّ مغلّفاً بهالة من الغموض. يخترق السّؤال السّابق مقدّمة فالتر بنيامين Walter Benjamin التي سبق أن أشرنا إليها، ويشكّل انشغالها المحوريّ[١]. وبما أنّ هذا النصّ قد استعاده باحثون كثار، وخضعَ للمساءلة والتعليق في العديد من الأعمال المهتمّة بالتّرجمة، فإننا نقترح هنا تكثيفه في ثلاث نقاط أساس، سيتمّ تطويرها فيما بعد في قراءتنا لدريدا فيلسوفاً للترجمة.

١ - مثلما تسعى الظواهر الحيّة إلى التعبير عن جوهر الحياة، فإنّ هدف التّرجمات يتمثّل في التعبير عن العلاقة الحميمة القائمة بين اللّغات. يتعلّق الأمر هنا بقرابة أصليّة، ذلك أنّه بصرف النظر عن أيّة علاقة تاريخيّة قد تجمع بينها، فإنّ اللّغات تظلّ غير غريبة بعضها عن بعض[٢]. وبصرف النظر أيضاً عمّا بين اللّغات المنعوتة بالطبيعيّة[٣] من فوارق، فإنّها جميعاً تقصد الهدف نفسه وإنْ [قصدتْه] بسبل مختلفة. فاللّغات جميعها تسعى، عبر تغيّرها الدائم، إلى جعل "اللّغة الخالصة" أو "اللّغة الصّافية" *Die reine Sprache* تتدفّق كلحنٍ متناغم، تلك "اللّغة الخالصة" التي لا تقيم في اللّغات وإنما "بينها"، كمثْلِ أثرٍ [أو رسم]، يشهد على **زمن ما قبل بابل**[٤]، ذلك الزّمن الذي ما فتئ يمارس علينا غوايته، وإن لم يتعدَّ ذلك شكل المُنى[٥].

---

(1) Walter Benjamin, " Die Aufgabe des Übersetzer "; trad. fr. " La tâche du traducteur ", in W. Benjamin, *Œuvres I*.

(2) *Ibid.*, p. 248.

(٣) تُطلَق تسمية "اللّغات الطبيعيّة" على لغات التّفاهم البشريّ، تمييزاً لها عن اللّغات الاصطناعيّة كاللّغات الصّوريّة (لغة الرياضيّات) أو لغة البرمجة الإلكترونية.

(٤) أي قبل أن تتفرّق ألسنة البشر أو تتفارق، ولنا إلى هذا عودة.

(5) *Ibid.*, p. 258-259.

٢ - بإمكان التّرجمة إذن أن تبدو، من هذا الجانب، طريقة "مؤقّتة" لتقدير الغرابة الملاحظة "أمبريقيّاً" (أي في المِراس وليس بالضّرورة من حيث المبدأ) بين اللّغات. إنّ التّرجمة ترفع العمل إلى جوٍّ من تلك "اللّغة الخالصة" يتّسم بالعلوّ والنقاء. غير أنّ العمل لا يحيا في هذا الجوّ طويلاً، كما لا يبلغ بكامل بنْياته اللّغةَ الخالصة التي ما ينفكّ، مع ذلك، يصبو إليها. يعود ذلك إلى اختلاف العلاقة الجامعة بين الكلام ومحموله الخاصّ في كلّ من النصّ الأصل والنصّ المترجم. وينبغي أن نفهم من كلمة "المحمول"، التي يشدّد عليها الفيلسوف، ما يحمله نصّ ما، دون أن نسقط مع ذلك في اختزاليّة تحصره في المضمون أو المعنى. يشكّل الكلام والمحمول في النصّ الأصل وحدة أشبه ما تكون بتلك التي "تجمع النّواة بقشرها[١]"، في حين يكتنف الكلامُ محمولَه في النصّ المترجَم ويغشاه مثل "عباءة ملكيّة واسعة الطيّات أو فضفاضة"[٢]. تعبّر إحدى الحالتين، إذن، عن التحام كلّيّ، بينما لا تتجاوز الثانية درجة معيّنة من القرب. كنتيجة لذلك، تبدو علاقة الكلام بمحموله في التّرجمة مفروضة، لا بلْ غريبة. يتكلّم بنيامين هنا عن **شرْخ**. إذ تجاهد التّرجمة لبلوغ فردوس موعودة ومحرّمة في الآن نفسه، إنّها الفردوس التي تشهد تصالُح اللّغات وتآلفها، غير أنّها فردوس حُكم على التّرجمة بعدم بلوغها بلوغاً كليّاً .

٣ - مع أنّ التّرجمة، كلّ ترجمة، تظلّ محكومة بإمكانية أن تُعاد أو تُبدأ من جديد، إلاّ أنّ التّرجمات، في مجموعها، تضْمن القرابة الأصليّة بين اللّغات وتُحقّقها. ذلك أنّ عمل المترجم يشكّل "المحرّك الفعليّ لتكامل مختلف اللّغات بهدف تشكيل لغة حقيقيّة واحدة"[٣]. ويظلّ هذا العمل قريباً من عمل الفيلسوف، ذلك أنّ "التّرجمة والفلسفة ليستا مجرد حشو [أو نافلة]، كما يمكن أن يعتقد بعض الرّومنطيقيّين من الفنّانين، إذ توجد [بالفعل] عبقريّة

---

(1) *Ibid.*, p. 252.
(2) *Ibidem.*
(3) *Ibid.*, p. 254.

فلسفيّة ميزتها الأساس نزوحها نحو تلك اللّغة التي تكشف عن نفسها في التّرجمة"[1].

التّرجمة بحسب دريدا

يقدّم جاك دريدا في دراسته "أبراج بابل/ منعطفات بابل" *Des tours de Babel*[2] تعليقاً مطوّلاً على نصّ بنيامين المذكور أعلاه، إذ يطوّره ويدفع بأغلب مسلّماته إلى حدودها القصوى. وبذا يمنحنا تصويراً رائعاً للمبدأ الهايدغريّ، الذي يبلغ بحسبه التّعليق النقديّ غايته متى استطاع البوح بما يكتمه النصّ.

يستهلّ دريدا تعليقه بقراءة لعنوان نصّ بنيامين: "مهمّة المترجم" *Die Ausgabe aus Übersetzer* ويركّز على المفردة "مهمّة" *Aufgabe* تلك **المهمّة** التي يكون المترجم مدعوّاً إلى الاضطلاع بها، والتي تفيد، إضافة إلى المهمّة، معاني الالتزام والواجب والمسؤولية والدَّين[3]. مسؤوليّة تجاه ماذا؟ تبرئة ذمّة مِن ماذا؟ دَين مَن لمَن؟ بطرحه لمثل هذه الأسئلة يعدِّل فيلسوف التفكيك طبيعة النقاش الدّائر، ويمنحنا إمكانيّة جديدة لرؤية الشكل الذي تكون منخرطة به كلّ الأطراف المعنيّة بهذا الأمر. فإذا كان المترجم مطالَباً بـ "تأدية" شيء ما

---

(1) *Ibid.*, p. 255.

(2) J. Derrida, " Des tours de Babel ".

وما يفسّر التّرجمة المزدوجة المقترحة للعنوان هو أنّ الكلمة tours، التي يستخدمها دريدا بصيغة الجمع ويسبقها بأداة تنكير الجمع (des)، تعني في الأوان ذاته "أبراجاً" (ممّا يؤكّد معنى التعدّد و"البلبلة" في أصل الأسطورة المتعلّقة بنشأة التّرجمة)، و"منعطفات" (مرادف المفردة الفرنسية détours). كما تعني "إجراءات" أو "حِيَلاً" (بالمعنى البلاغيّ للكلمة). وفي النصّ نفسه كتب دريدا أنّ "بابل اسم علَم يدلّ على الوحدة (لغة واحدة) واسم مشترك يُشيع الاختلاط (أكثر من لغة)". وإنّ تعدّدية دلالات هذا العنوان هي التي دفعت مترجمي دريدا إلى الإنجليزيّة إلى عدم ترجمته، وإلى الاكتفاء بوضعه بالفرنسيّة.

(3) J. Derrida, *op. cit.*, p. 211.

(ومعنى "التأدية" قائم في المفردة الألمانيّة موضوع البحث، كما أنّ بين التعابير التي تسمّي في الفرنسيّة عملَ المترجم تعبيراً يقول إنّه يقوم بـ "إعادة" النصّ أو "تأديته" في لغته: rendre)، فإنّ دريدا ينبّهنا إلى أنّ من بين معاني الفعل *aufgaben* الذي يفيد "القيام بمهمّة"، هناك معنى "أعطى" و"أرسلَ". وعليه فإنّ دلالات الإرجاع والتأدية والردّ والعطاء والبذل مرتبطة، منذ البداية، ارتباطاً لا انفصال له. وإذ يقوم المترجم بإرجاع ما يُفترض أنّه صادر عن الآخر وعائد إليه، فهو إنّما يقوم أيضاً بفعل إعطاءٍ وهِبةٍ بالمعنى التامّ للكلمة.

مثلما هو الشّأن في كلّ فعلِ عطاء أو ردّ أو نقل أو تحويل **transfert** (ونأخذ المفردة الأخيرة بمعنيَيها، العامّ وذلك الذي يقرّه التحليل النفسيّ[1])، تختلط في التّرجمة مشاعر الحبّ والكره (ما يدعوه لاكان Lacan بمفردة مركّبة من اجتراحه: hainamouraison أي "حبّ-كرْه"). ولا يتعلّق الأمر هنا بمشاعر تجاه شخص المؤلّف، وإنّما بمشاعر موجّهة شطرَ النصّ المترجم وشطرَ اللّغة. وطالما يتمّ التحكّم في هذا التأرجح الوجدانيّ ambivalence فإنّ استمرار عملية التّرجمة ونجاحها يظلاّن في منأى عن تهديدات الضّياع. وذلك لا سيّما وأنّ هذه المشاعر المختلطة تلفي نفسها مدفوعة برغبة زفافٍ، بطلبِ اقتران وزواج بين لغتين بتوسّط نصٍّ، نصّ هو نفسه يتمكّن، متى تُرجِمَ، من البقاء **نفسه** في الأوان ذاته الذي يصير فيه آخر. وهو في الأوان ذاته زفاف المترجِم إلى لغته، زفاف تكون فيه التّرجمة، بتعبير دريدا، بمثابة خاتم الزواج.

---

(١) التحويل (أو "الطّرح" كما يترجمه المحلّلون النفسيّون المصريّون) هو مجموع المشاعر التي يعرب عنها المحلَّل نفسيّاً (أو المُراجِع) تجاه محلّله النفسيّ، فتراه يُسقط عليه محتويات لا شعوره، تلك المحتويات المكوّن أغلبها من الرّغبات والمشاعر التي كان المُراجع يعيشها في طفولته تجاه أبوَيه، ولا علاقة لشخص المحلّل بها في الواقع. وبتحليل هذه الإسقاطات يقود مسار التحليل النفسيّ في حال تكلّله بالنجاح إلى تحقيق المُراجِع وعياً بالإشكالات التي يواجهها. والسؤال المطروح في سياقنا الحاليّ هو التالي: ألا يمكن أن يمارس القارئ أو الباحث أو المترجم تحويلاً أو طرحاً مشابهاً على النصّ الذي يشتغل هو عليه؟

بيد أنّ دريدا يشير إلى أنّ بنيامين يقلب منذ البداية فكرة "التأدية" أو "الإرجاع" تلك، حين يعْلمنا أنّ الأمر لا يتعلّق، في التّرجمة، باستعادة معنى أو إعادته مثلما تعتقد النظرية القديمة. إنّ التّرجمة الرديئة هي تلك التي تحسب أن النصّ وجد لكي يُبلِّغ، فتنطلق ساعية إلى "إعادة بثّ" ما يُفترض أنْ يبلِّغه النصّ. إنّ ما يُفترض أن يكون المترجم منخرطاً فيه هو ضمان استمرار النضج الما-بَعديّ للنصّ، وتمكينه من البقاء. إنّه يضمن استمرار النصّ حيّاً. لكنّ سبيله لذلك ليس في التبليغ أو إعادة الإنتاج أو التمثيل. إنّ سبيله الوحيد لذلك يتمثّل في منحِه النصَّ إمكانَ النموّ في لغة أخرى، مسهماً بذلك في ما كان بنيامين يسمّيه "النمو القدسيّ للّغات". يَقلب نمط الإرجاع هذا إذن التصوّرات القديمة عن القرابة والعائلة والبقاء. بتجاوز حدود الحياة البيولوجية والرّجوع "إلى كلّ ما يحمل تاريخاً"، تسمح مهمّة المترجم ببقاء النصّ. ولا يتعلّق الأمر هنا بالمعنى البسيط للبقاء. فالنصّ، بفضل ترجماته، كما يلاحظ دريدا، "لا يعيش حياة أطول فحسب وإنّما يعيش حياة أجوَد، متجاوزاً إمكانات مؤلّفه نفسه"[1]. (يسمّي دريدا ذلك، في سياق آخر لنا إليه عودة: *sur-vie*، متوسّلاً بالعارضة التي تفرّق وتَجمع في الآن ذاته، مانحةً الكلمة التي تعني "بقاء" معنى "فوق-حياة"، أي "حياة أجوَد وأوسع من مجرّد الحياة").

بنية السُّؤل[2]

يكون سُؤل البقاء، بوصفه قائماً في بنية العمل وشكله الذي يصبو بدوره

---

(1) *Ibid.*, p. 214.

(٢) نستعمل كلمة "السّؤل" هنا كمقابل للكلمة الفرنسية demande التي تفيد، إضافة إلى الطلّب، معنى السّؤال بكلّ مستوياته، وهي مستويات لا تؤديها كلمة "طلب". بالمقابل، قد تؤدّي كلمة "سؤال" هذه المعاني لكن بسبب العادة صارت هذه الكلمة أدلّ في الأذهان على الاستفهام، لذا نفضّل رديفتها "سؤل"، وينبغي أخذها هنا بكلّ معانيها خصوصاً المعنى المتضمّن في العبارة: "لقد أوتيت سؤلَك" (المترجم).

إلى النموّ في اللّغة الأخرى أو المستقبِلة، سؤلاً بالمعنى القويّ للكلمة، إنّه: يقتضي ويستدعي [بالمعنى القضائيّ للكلمة] ويتطلّب، وفي حال عدم تحصيله مبتغاه فإنه لا يظلّ أقلّ فاعلية، ويماثل، بتعبير بنيامين، "فكرَ إلهٍ" (أو "ديّانٍ")، أي أنّه يواصل السّؤل والطّلب والاستدعاء والمقاضاة داخلَ بنية الأثر الأدبيّ. من هنا فإنّ هذا الدَّين، كما يشير دريدا، يتعدّى إلزام شخصين، المؤلّف ومترجم(ـه)، إلى إلزام نصّين، وعبرَهما لسانَين اثنين.

يحدّد بنيامين تاريخ اللّغة، في جوهره نفسه، باعتباره نموّاً. وهذا النموّ لا يتمّ في غنى عن الآخر، الآخر الذي يكون، على وجه التحديد، مترجِماً. غير أن النصّ، بما هو نصّ يسأل أو يتطلّب التّرجمة، يصير تبعاً لذلك أول المَدينين، إنه مَدين للمترجم؛ ذلك أن نصّاً لم يُترجَم بعدُ، هو نصّ يبكي مترجمَه ويعيش حِداده عليه. وفي معرض قراءته لنصّ بنيامين، يعدِّل دريدا علاقات الدَّين والإرجاع أو التأدية ويستثمر معاني جديدة لها. فبتعليقه الفلسفيّ هذا، يمنح دريدا النصّ إمكانية النموّ، إنّه يترجمه، وهو أمر يقرّ به الفيلسوف نفسه في قراءته. ذلك أنّ قراءة نصّ قد تشكّل ترجمة له مثلما أنّ ترجمته قد تشكّل قراءة له. إنّ القراءة والتّرجمة وجهان لعملة واحدة، هي التأويل.

بيد أنّ بنيامين يقرّ بأنّ النصّ ينطوي دوماً على "عمق لا يمكن بلوغه"[1]، عمق يبمّم كلّ مترجمٍ جهدَه شطرَه. يتعلّق الأمر إذن بدَينٍ لا يُقضى وبعقْدٍ، بين نصّين وبين لغتين، يستحيل إتمامه. من هنا يتّضح التشبيهان المزدوجان المذكوران آنفاً، واللّذان يستعين بهما بنيامين لتحديد العلاقة بين الكلام ومحموله في النصّ الأصل وفي التّرجمة: تلاحم النّواة وقشرها في الأصل، وتَلابُس الجسد وعباءته الملكيّة في التّرجمة. ينبّهنا دريدا إلى إنّ العباءة الملكيّة (ويتساءل هو لماذا لا نستعين بعباءة وكفى، لا بل يفضّل، على امتداد قراءته، التي يسميّها "ترجمة"، التفكير بفستان زفاف)، نقول ينبّهنا إلى أنّ العباءة

---

(1) W. Benjamin, *op. cit.*, p. 252.

تحضن الجسد بدرجة قرب أو بُعد معيّنين، لا بل هي قادرة حتّى على حمايته. غير أنّها مع ذلك ليست هي الجسد نفسه. إنّها "تكتنفه دون أن تلتحمَ به[1]"[2]. وهذه، في نهاية المطاف، مسلّمة لا تنفصل عن علاقةٍ ما بالحقيقة أو عن العلاقة بالحقيقة. فالحقيقة لا تجد ملاذها في استنساخٍ يُمثِّل الأصلَ بتوسّط التّرجمة. كما لا تقوم على توافق بين الأصل وبين أشياء تقيم خارجه. ليست الحقيقة في البقايا، إنّها تقيم بالأحرى في "اللّغة الخالصة" التي لا ينفصل فيها المعنى عن اللّفظ أو النصّ عن الرّوح. إنّ دراسة بنيامين تصبو إلى لحظة الاختلاط أو الالتحام البدئية بين المعنى واللفظ، بين الحقيقة وغطائها، بين النصّ وترجمته، لكنْ مع الحفاظ على تمايز هذه الأشياء بعضها عن بعض، وفي الأوان ذاته من دون الإبقاء بينها على مسافة ليس تقبل الاختراق. وبذلك فهو يدْعم منزلة التّرجمة إزاء حقوق الملْكية الأدبية. فعبرَ إقراره بتمايز الأصل عن ترجمته، يمكّن هو من "الاعتراف بشيء من الأصالة للنصّ المترجَم"[3]. إنّها "أصالة محدَّدة بقوّة، وهنا يكمن أحد التّنظيرات الفلسفية الكلاسيكية المؤسِّسة لهذا الحقّ، بوصفه أصالة لجميع أشكال **التّعبير**"[4].

إعادة مساءلة الأسطورة

يقترح دريدا في بداية بحثه قراءة جديدة لأسطورة بابل[5]. إنّه يعيد بعث الأسطورة ويضعنا أمام قوّتها الرّمزية وأساسها اللاّهوتيّ اللّذين ما فتئنا نتعثّر

---

(1) J. Derrida, *op. cit.*, p. 226.

(٢) التّرجمة الحرفية للعبارة هي "يتزوّجه دون أن يتزوّجه"، أي يقترن به دون أن يُفعِّل الزواج، وهو ما حاولنا توضيحه في عبارتنا (المترجم).

(3) *Ibid.* p. 228.

(4) *Ibidem.*

(٥) إشارة إلى قيام السّاميّين، بحسب حكاية **العهد القديم** ("سفْر التكوين"، ١١/ ١-٩)، ببناء برجهم الشّاهق في بابل، ذلك البرج الذي شاءوا أن يناطحوا به السّماء، وإلى العقوبة التي تلقّوها، والمتمثّلة في تفرّق ألسنة البشر، فلا يفقه شعبٌ كلامَ شعبٍ إلاّ بتوسّط التّرجمة.

بهما. تشهد أسطورة بابل إذن على ولادة التّرجمة وحضّ الناس على ممارستها، ممارسة تبدو في الآن نفسه ممكنة ومستحيلة، دعوة وتحريماً، نـ(ـعـ)ـمة أو نـ(ـقـ)ـمة[1] *dictiton "male" ou "bene"* أو كلا الأمرين معاً[2]. إذْ مدفوعاً بغيرته أو عدائه تجاه هذه اللّغة الواحدة، سيفرض الله قول اسمه، اسم الأب، وترجمته بمختلف اللّغات. و"بهذا الفرض العنيف سيدشّن انهيار البرج وانهيار اللّغة الكونية معه، ويشتّت السّلالة ويقطع النّسل. إنّه سيفرض التّرجمة ويحرّمها في الآن نفسه"[3]. مذذاك تصير التّرجمة، في الأوان ذاته، ضرورة واستحالة، إذ هي مدعوّة إلى تأدية القول المباشر والمحض بتوسّطٍ وبشيء من الاعتكار. أوَ ليسَ تعني "بابل"، على وجه التّحديد، الاختلاط والبلبلة؟

بوسع أسطورة بابل إذن أن تقبل قراءة مزدوجة؛ فالسّاميّون، عبر سعيهم إلى حيازة اسمٍ شهرةٍ، وإلى تأسيس لغة كونيّة وسلالة موحّدة، إنّما أرادوا "إخضاع العالم إلى سلطان العقل"[4]. غير أنّ هذه العقلنة قد تعني، في الآن ذاته، "عنفاً استعماريّاً" كما قد تشير إلى نوع من "الصّفاء السّلميّ يسود مجتمع البشر"[5]. وإذا كان اللّه، بعد بلبلة الألسن، قد قطع الصّفاء العقلانيّ، فإنه سيكون، في الآن ذاته، قد وضع حدّاً للعنف الاستعماريّ واللّغة

---

(١) يعود دريدا هنا بالمفردة bénédiction (بركة، تبريك) إلى اشتقاقها اللاّتينيّ، إذ هي مؤلّفة منbene (حسَن، طيّب) وdictio (قول)، والأمر نفسه يفعله مع المفردة malédiction (لعنة)، المؤلّفة من male (سيّء، خبيث)، و dictio (سبق ذكرها)، وذلك ليشدّد في إشكاليّة التّرجمة على وجهيها المتمثّلين في كونها بركة ولعنة في آنٍ معاً، وكذلك في كونها وسيلة "سيّئة" أو مناورة اضطراريّة لإنتاج قول واضح أو حسَن.

(٢) استناداً إلى كلام المؤلّف أعلاه، آثرنا نحن التّرجمة إلى نعمة/نقمة، واضعين الحرف المختلف في المفردتين المتناغمتين بين قوسين يطبعانه بالاحتماليّة ويبرزان ازدواج فعل التّرجمة وتأرجحه بين الأمرين. وقد فعلنا ذلك حفاظاً على أولوية التّركيب اللّغويّ (الموسيقيّ) الذي يشكّل، كما رأينا في فقرة سابقة، "معمار اللّغة" بحسب هايدغر (المترجم).

(3) *Ibid.*, p. 207.

(4) *Ibid.*, p. 210.

(5) *Ibidem.*

الإمبريالية. لقد قدّر على الناس التّرجمة، فصارت التّرجمة هي "القانون والواجب والدَّين"[1]. غير أن هذا الدَّين، كما يضيف دريدا، "ليس يمكن تسديده"[2].

ما يَقبل التّرجمة وما يمتنع عليها

يسائل دريدا، كما رأينا، الأسّ الميتافيزيقيّ الذي يقوم عليه فعل التّرجمة، مثلما يسائل جملة المعضلات النظرية التي تمنح التّرجمة فرصة الوجود وترسم في الوقت نفسه أمامها حدوداً. إنه يطوّر [عبرَ مساءلته تلك] فلسفةَ عطاء، لم يفعل بنيامين أكثر من رسْم أولى ملامحها. لا يتبع العطاء منحىً واحداً، كأن يسير مثلاً من المؤلّف إلى اللّغة أو المترجم. فالتّرجمة تشكّل بدورها عطاءً، هبة. ذلك أنّ تأرجح المشاعر التي تغذّي فعل التّرجمة يطبع كلّ عمليةِ عطاء وتحويل، لا بلْ كلّ فعلِ محبّة، وهو لا يحكم الأشخاص بقدر ما يحكم النّصوص واللّغات. إذ نترجم، فإنّنا لا نعمل على نقل معنىً، فحسب، وإنّما نمنح العمل إمكانية تجاوز ذاته والاستمرار في الحياة، أي إمكانية النموّ والتعدّد. أخيراً، إذا كانت التّرجمة تشتمل سُؤلاً، فإنّ هذا السّؤل سيكون، بالأحرى، سؤل النصّ نفسه، الذي يرجو ترجمته حتّى ينمو .

يعمّق دريدا، في نصوص أخرى، تفكيره في التّرجمة بعامّة، وفي **التّرجمة الجوّانيّة**[3] التي تسوس بعض النّصوص، أحياناً، من حيث لم يحتسب أصحابها. نصادف التفكير في القضيّة الأولى في عمل خصّصه الفيلسوف لدراسة

---

(1) *Ibidem.*

(2) *Ibidem.*

(٣) التّرجمة الجوّانيّة أو الداخليّة traduction interne تعني، على سبيل المجاز وليس بالمعنى الحصريّ للترجمة، محاورة النّصوص بعضها للبعض الآخر وتصاديها وتلاقحها، فهي بالغة القرب من عمل "التناصّ" intertextualité. سبق أن طرحنا أمثلة عليها لدى قراءة هايدغر، ويجد القارئ مثلاً آخر في الفقرة القادمة.

مكانة الفلسفة في المعرفة وداخل الجامعة عند شِلِنغ Schelling[1]. ففي خضمّ انشغاله بالتفكير في إعادة تنظيم الجامعة الألمانية، يشير شِلِنغ إلى أنّ الفلسفة تتجسّد أو "تُترجَم" في العلوم الوضعيّة الثلاثة: اللاّهوت والقانون والطبّ. أما التّرجمة الكليّة التي تضْمن الموضوعيةَ الحقّ لهذه المعرفة في كلّيتها فإنها تكمن في الفنّ، فشِلِنغ (وهنا تكمن فرادته في نظر دريدا) يعتبر الفلسفة، أيضاً، عملاً فنّياً يستلزم البحث الصُّوَريّ. وليست الدّولة بدورها سوى "ترجمة" تسمح بانتقال المعرفة الأصل إلى الفعل. إنّ المصير النهائيّ لتلك الخطابات والمؤسّسات جميعها هو أن تترجِم، بالمعنيين الأعمّ والأخصّ لفعل التّرجمة، وبتوسّط هذا الفعل تتمكّن من الاتّصال بالجوهر الإلهيّ. و"يسعى مجتمع الفلاسفة، باعتباره مجتمعاً جامعيّاً، إلى الإسهام في هذه المعرفة الأصل التي هي كلٌّ واحدٌ، والتي يسهم فيها كلّ واحدٍ من فروع المعرفة، مثلما يسهم كلّ عضو داخل كيان حيّ[2]". أما أولئك الذين يفصحون عن عجزهم في المشاركة في هذا "الكيان الكليّ الحيّ والنابض"، فإنهم يكونون سواءً و"النّحل الذي لا يفلح في التّزاوج"، فيعجز عن أن يُنتِج ويضيف ويكمِّل، فليس في وسعه سوى أن "يملأ الخارج بفضلاته اللاّ عضوية"، شاهداً بذلك على "حطّته ونقص عقله"[3]. إنّ الكون يشهد نقصاً، بدونه لا يمكن أن يكتمل تجلّي الربّ. وبما أنّ الإنسان ليس نحلة، فيجب عليه أن يكمِّل ويزيد عبرَ نشاطه. إنّ هذه **الزّيادة** أمر ضروريّ، وهي ما ندعوه **ترجمة**.

يتجلّى عمل التّرجمة الجوانيّة أفضل ما يتجلّى في نصّ لدريدا، يُسائل هو فيه المفهومَ ويمارسه. إذ سعياً منه إلى كتابة نصّ عن منهجه التفكيكيّ، يعمد الفيلسوف إلى تفعيل التّرجمة داخل النصّ المكتوب. يتشكّل النصّ المسمّى

(1) J. Derrida, " Les langues et les institutions de la philosophie ".
(2) *Ibid.*, p. 39.
(3) *Ibidem.*

"البقاء - يوميّات رحلة[1]"، من عمودين يقتسمان فضاء الصّفحة. يقترب العمود العلويّ ممّا يمتنع على التّرجمة، ومع ذلك فهو يسمح بترجمته. فيما يتمتّع العمود السفليّ، المكتوب على هامش النصّ، بمظهر بسيط وأسلوب شبْه برْقيّ، أشبه ما يكون بتوجيهات للمترجمين، غير أن لغته تظلّ زاخرة بالصّعوبات، ولعلّها ممتنعة على التّرجمة. زد على ذلك أنّ النصّ يتحدّث عن أثرَين أدبيَّين تحرّكهما التّرجمة الجوانيّة. يتعلّق الأمر بقصيدة شيلي Shelley المعروفة *The Triumph of live* ونصّ بلانشو Blanchot السّرديّ *L'Arrêt de mort*. يمكن ترجمة العنوانَين على التّوالي إلى "انتصار الحياة" و"قرار الموت"، سوى أنّ كلتا المفردتين *triumph* و*arrêt* تتيحان قراءة مزدوجة لكلّ منهما. فالانتصار هو هنا انتصار الحياة وكذلك الانتصار عليها، وكلتا القراءتين يجيزهما منطق "الإضافة" في العنوان. والمفردة *arrêt* هي بدَورها حمّالة معانٍ وتشير لدى بلانشو إلى الموت بما هو قدرٌ محتوم، وكذلك إلى إرجائه أو تعليقه. وإلى توظيفه القراءة المزدوجة لكلّ من المفردتين، يرينا دريدا أنّ كلاًّ من النّصّين يستدعي الآخر على امتداد القراءة. هناك [إذن] **قِران** أو **رابط** يجمع بـ "لغة الآخر"[2]، وكأنّ الأمر يتعلق بعمليّة "تحويل" transfert بين النّصوص شبيهة بتلك التي تنشأ بين الذّوات بالمعنى التحليليّ-النفسيّ **للتحويل**، المشار إليه في فقرة سابقة.

أمّا في العمود السّفليّ فيتعلّق الأمر بانتصار المترجم، على غرار انتصار الكاتب الذي يتكلّم عليه نيتشه Nietzsche: لا انتصار شخصٍ في إطار علاقة قد تكون علاقة قوّة، وإنّما انتصار التّرجمة التي تتمكّن، "خلال معركة ملتبسة"، من تجاوز "ضياعِ موضوعِ رغبة[3]". وليس هذا بمنأىً عن علاقة

---

(1) J. Derrdia, " Survivre - Journal de bord ".

(2) *Ibid.*, p. 121.

(3) *Ibid.*, p. 147.

ونعود إلى توضيح هذه المسألة في حاشية قادمة في هذا الفصل (أنظر خاتمة فقرتنا المعنوَنة "في سبيلِ فينومينولوجيا للترجمة").

بفعل البقاء، كما حدّده بنيامين، أي كشيء هو أجوَد وأعلى من مجرّد حياة: **ما فوق-حياة** sur-vie. يقول دريدا: "لا يعيش النصّ إلاّ متى كان قادراً على البقاء، ولا يبقى إلاّ متى كان يقبل التّرجمة ويمتنع عليها في الآن نفسه[1]": يقبل التّرجمة بأن يظلّ مفتوحاً أمام التّرجمات، ويمتنع عليها بأن يحفظ دوماً في داخله ذلك **العمق الذي لا يمكن بلوغه** والذي يقول بنيامين إنّه يظلّ يرافق كلّ نصّ مترجَم. متى كان النصّ قابلاً لأن يُترجَم بإطلاق، كان مصيره "الامّحاء، الامّحاء كنصّ وككتابة وكجسد لغويّ[2]". ومتى كان النصّ ممتنعاً على التّرجمة بإطلاق، فإنّه سرعان ما يموت، "حتّى داخل ما نعتقده لساناً[3]". ما يجرّنا إلى أنّ **التّرجمة الظافرة**، "ليست حياة للنصّ ولا هي موت له، إنّها **بقاؤه** فحسب[4]".

التّرجمة الإعلائيّة

يسمح لنا هذا العرض، الموجَّه بدرجة أو بأخرى، لكتابات دريدا **بالوقوف** على الشكل الذي يُحلّ به الفيلسوف التّرجمة في صلب النشاطات التي **لا تقلّ** أهمية وجاذبيّة عن الكتابة، وبذلك يُخرجها، بقوّة لم تتأتَّ لفيلسوف غيره، **من** تلك المنزلة الثانوية التي عادةً ما يُزجّ بها فيها.

غير أنّ دريدا، حين يعلي من شأن التّرجمة وشأن دلالتها ودرجتها، **فإنه** يحتاط أيّما احتياط من وضعها في مستوى واحد والكتابة، مثلما يمكن **أن يفعل** فكر ساذج تحدوه الرّغبة في الإعلاء من شأن التّرجمة وإعادة الاعتبار **لها**، فينتهي به المطاف إلى محوها إذ يغضّ الطرف عن الاختلاف [بينها وبين الكتابة]، ذلك الاختلاف الذي يجعلها أشبه ما تكون بتضافر للسّعد والنّحس

---

(1) *Ibid.*, p. 147-148.
(2) *Ibid.*, p. 148.
(3) *Ibidem.*
(4) *Ibidem.*

ومغامرة غير مأمونة الجانب. في أحد النّصوص المنشورة قبيل وفاته[١]، يزيح دريدا عبارة *traduction relevante* عن معناها المتداول، ذلك المعنى الذي ينظر إليها باعتبارها ترجمة ملائمة وسليمة ومقْنعة، ليجنح بها إلى معنى جديد ينظر إليها باعتبارها ترجمة تقيم مع النصّ الأصل علاقة **إعلاء** أو **ارتقاء** *relève*. ذلك الإعلاء الذي يضعه الفيلسوف ترجمةً للمفهوم الهيغليّ *aufhebung*. إنّ ترجمة (جيّدة) لَقمينة بضمان سموّ النصّ، ذلك أنها تسمح للنصّ الأصل بالبقاء، ويؤخذ البقاء هنا أيضاً بالمعنى الذي قدّمه بنيامين والذي يفيد "إطالة الحياة ودوامها living on وكذلك الحياة في ما وراء الموت[٢]". ومن المؤكد أنّ التّرجمة، في هذا الارتقاء أو التّسامي، تتحرّر من الجسد (جسد النصّ الأصل)، لكنها "تسمو فوقه"، وبالتالي "تستبطنه وتُرَوْحِنه وتحفظه في الذّاكرة، ذاكرة وفيّة وفي حِداد[٣]".

لنؤكّد ختاماً أنّ هذه العلاقة الصارمة والخلّاقة بالتّرجمة، يجبرنا دريدا على أن نحياها لحظة ترجمة نصوصه نفسها، فكلّ ما كتبه يستدعي التّرجمة، لكنه يخطّ للترجمة، في الآن ذاته، طريقاً ملأى فخاخاً وحالات قصوى وإشاراتِ استحالة، غير أنّ الأمر يتعلق باستحالة "قابلة للزحزحة"، استحالة يُفترض بها أن توقظ فينا حسّ الالتقاط، وتشحذ فينا همّة البحث. فبوسعنا في التّرجمة تطبيق ما دعا دريدا إلى تبنّيه كسياسة: أن نشتغل في سبيل نوع من "إمكان الاستحالة"، أن نخلق "الابتكار الوحيد الممكن، ابتكار المستحيل[٤]". إنّ "تجربة الاستحالة" أو "محنة الحرَج أو الاستصعاء" *aporie* هذه، يسمّيها دريدا: "مسؤوليّة[٥]". وليس من قبيل الصّدفة أنْ يُدرج الفيلسوف واجب

---

(1) J. Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction relevante?*

(2) *Ibid.*, p. 71.

(3) *Ibid.*, p. 72.

(4) J. Derrida, *L'Autre cap*, p. 43.

(5) *Ibidem.*

احترام "الرّغبة في التّرجمة[1]" بين الواجبات التي يحدّدها هو للثقافة الأوروبيّة (بوسعنا القول لكلّ الثقافات، غير أن حديث دريدا يدور في النصّ المعنيّ حول أوروبّا)، واجبات احترام الاختلاف والأقليات وتفرّد الشخص، وكذلك مناهضة العنصرية. في كلّ مكان، وعلى اختلاف الأزمنة والثقافات، ينبغي تشجيع انبثاق ما كان هو نفسه يدعوه "معجزة التّرجمة[2]"، تلك المعجزة التي متى غابت "انتشرت الصّحراء القاحلة، من دون حتّى أيّة تجربة في عبور للصحراء"، وهذا ما يحدث أحياناً، حسب الفيلسوف، "حتّى على تخوم الثقافة الباريسيّة"، لا بل "على طرق العولَمة السيّارة[3]". ومن المؤكّد أن هذه المعجزة، مثلما هو بيّن من اسمها، ليست بالأمر اليسير، زد على ذلك أن التّرجمة تظل دوماً مهدَّدة بقوّةِ **ما يمتنع على التّرجمة** *l'intraduisible*. بيد أن دريدا يستدرك أنّه "لا يوجد ممتنع على التّرجمة، ما إن يهب المرء نفسه الوقت اللاّزم للبذل ولنشرِ خطاب كفء، قادر على مضاهاة قوّة النصّ الأصل[4]".

في سبيلِ فينومينولوجيا للترجمة

ينبغي على الفلسفة أن تعيننا، كذلك، على الإحاطة بالبعد الفينومينولوجيّ (الظاهراتيّ) للترجمة. فبغضّ النّظر عن الأسباب "الأمبريقيّة"[5]، من بواعث مهنيّة أو سواها، التي تحفّز على ممارسة فعل التّرجمة دون أن تُلزم أولئك

---

(1) *Ibid.*, p. 76-77.

(2) J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, p. 134.

(3) *Ibidem.*

(4) *Ibid.*, p. 100.

(٥) تشير صفة "الأمبريقيّ" empirique بالأصل إلى اتّجاه نظريّ يرى في التجربة الحسيّة مصدر كلّ معرفة صحيحة وكلّ متعة جماليّة. وعلى سبيل التوسّع صارت المفردة تدلّ على كلّ ما هو نابع من التجربة والخبرة المعيشة والمدرَكة حسّياً. من هنا يمكن ترجمة المفردة إلى "تجرِبيّ" أو "خِبَريّ" (وليس إلى "تجريبيّ"، التي تدلّ على التجريب في الفنّ بحثاً عن طرائق أو أشكال جديدة). وفي معنى سلبيّ، تدلّ المفردة "أمبريقيّ" على "العشوائيّ".

الذين يعيشونها كمغامرة جوانيّة، ما الذي يدفعنا في الواقع لأن نترجم؟ وكيف نفسّر تلك السّوداوية الشّائعة وذلك الشكّ الذي يعتمل في أنفس المترجمين كلّما فرغوا من أحد إنجازاتهم؟ هل نُرجع الأمر، ببساطة، إلى ذلك الإحساس بعدم الرضا الذي كان فرويد يرى فيه مبدأً ملازماً للّذة، أم أنّ الأمر يتعلق بأحاسيس خاصّة بعملية التّرجمة؟

أيّ مترجم لم يخامره يا ترى ذلك الشّعور المزدوج بالخيبة والفرح، بالضّياع (ضياع الذّات مثلما افتقاد موضوع الرّغبة أو ضالّة البحث) والاهتداء، بالخطيئة والفداء، بالخضوع لسلطة قاهرة، وإن تكن غير معيّنة أو غير قابلة للتعيين، والحريّة، لا بل بالسّيادة التي يُدفَع ثمنها غالياً؟ فتارةً يتملّك المترجمَ الخوفُ من أنّه لم يُصِبْ، من أنّه تركَ الكلمات تشتغل بدلاً منه، لا بل ربّما على حسابه، وطوراً يخامره الانطباع الفرِح بأهميّته هوَ، أو أكثر من ذلك بعدم إمكان الاستغناء عنه. بوسع المترجم أن يحسّ نفسه ضالعاً في التطفّل على الجسد الرمزيّ للآخر، لكنْ بوسعه كذلك أن يحسّ نفسه منخرطاً في العمل على إلغاءِ قطيعة مفروضة وسدّ نقص تشكو منه لغته الأمّ وثقافته الأصل.

إن هذا "المعيش" المرتبط بالتّرجمة لَيشبه أحياناً حياة في المنفى، إذْ هو يُطبق على ذاتِ المترجم في أسار اللّغة، بعيداً عمّا يمكن أن يكون الحياة الحقّ. ولعلّ هذا الانطباع بالنفي هو ما يفسّر الشّعور المتكرّر بالذّنب والإخفاق. غير أنّنا متى اقتصرنا في مقاربة العالَم النفسيّ للمترجم على ذكر ما سبقَ، فإننا سنغفل عن ذلك الانتشاء الذي يصاحب كلّ "تنسّكٍ" يُقام به في ميدان الفنّ. لقد أثار دريدا في إحدى مناقشاته مسألة **اللّقايا** trouvailles في التّرجمة، وتكلّم عن **سعْد المترجِم أو ابتسام حظّه**[1]. إنّ ابتسام الحظّ (ما تدعوه اللّغة العاديّة بـ "الفرصة السّانحة")، الذي يشهد على لحظة معجزة، لا يأتي إلاّ نتيجة عمل

(1) Cf. l'ouvrage collectif *Les Fins de l'homme - A partir des travaux de Jacques Derrida*, p. 267.

دؤوب. وقد يتلو هذا الانطباعَ الطّارئ بابتسام الحظّ شعورٌ بالخيبة يتملّك المترجم، إذ يخامره الاعتقاد بأنّه ليس صاحب الكشف، وإنما صاحبته هي اللّغة. وتأتي هذه الخيبة أو السّوداوية استجابة لثنائية الخفاء والتجلّي التي تطبع العلاقة بموضوع الرّغبة؛ وتلك ظاهرة وإن كانت تحسب على دائرة التحليل النفسيّ[1] إلاّ أنّها ما تني تدفع الشّعراء والفلاسفة إلى مساءلتها، كلّ على شاكلته.

الوجه الآخر للأمانة، أو التّرجمة بحسب بول ريكور

في مؤلّف وجيز نُشر بعد وفاة مؤلّفه، مكوّن من ثلاث محاضرات لا يني يستعيد بعضها البعض ولا تنفكّ تُحوّل مجرى سؤالنا شطرَ وجهة جديدة في كلّ مرّة، يضيف الفيلسوف الفرنسيّ بول ريكور Paul Ricœur إسهاماً هامّاً في النقاش الدّائر حول التّرجمة وفينومينولوجيا التّرجمة[2]. فخلافاً للمقابلة المثبطة للعزيمة: "قابل للترجمة/ ممتنع على التّرجمة"، يقيم ريكور مقابلة: "خيانة/ أمانة"، ويجتهد في إعادة تحديد معنى طرفَيها. يرى الفيلسوف أنّ الثنائيّة "خيانة/ أمانة" لا تقدّم نفسها كإحراج نظريّ إلاّ بسبب غياب طرف ثالث يسمح بعقد المقارنة. فمن جهة هناك النصّ، ومن جهة ثانية هناك ترجماته، وليس في

---

(١) يحيل دريدا قلق المترجم وتناهب مشاعره بين الإحساس بالعثور على التّرجمة الموفّقة وإفلاتها منه، يحيلهما على مخاوف الطّفل لدى ابتعاد أمّه عنه وفرحه بعودتها إليه. وفي نصّه التأسيسيّ **ما وراء مبدأ اللّذة** (١٩٢٠)، يحلّل فرويد ازدواج المشاعر هذا، يقول إنّه اهتدى إلى تشخيصه لدى مراقبته أحد أحفاده وهو يرمي بعيداً عنه ثمّ يجرّ إليه وشيعة خيوط يبقى هو ممسكاً بطرفها. عندما تبتعد الوشيعة يهتف الطفل: !Fort (بالألمانيّة: "هناك"، "بعيداً"، وتدلّ بلغة الصّغار على ابتعاد الشّيء أو الشّخص)، وعندما يجرّ الوشيعة إليه يصيح فرِحاً: !Da ("هنا"، "هوَ ذا"، وتدلّ بلغة الصّغار على عودة الشّيء أو الشّخص). يرى فرويد أنّ الطّفل يُمسرح على هذه الشّاكلة، بلا وعي منه، كآبته لذهاب أمّه بعيداً عنه، ومحاولته التّطامن لرجوعها الوشيك. وصارت الصّيغة Fort-da تدلّ في معجم التّحليل النفسيّ على "لعبة" الصّغير هذه وعلى ثنائيّة الفقد والاستعادة المصوَّرة فيها.

(2) Paul Ricœur, *Sur la traduction*.

وسع أيّ من هذه التّرجمات أن تقدّم نفسها كترجمة مُثلى وتفرض نفسها بالتّالي كنصّ ثالث "حامل للمعنى المطابق [للأصل]، الذي يُفترض انتقاله من النصّ الأوّل إلى الثاني[1]". إنّ عمل المترجم يقوم على **تكافؤ غير تطابقيّ** équivalence sans identité تكافؤ يتجلّى أوضح ما يتجلّى في التّرجمات المتتالية والمستأنَفة التي غالباً ما تشهدها النّصوص الكبرى للإنسانيّة. ولقد عرف الرّومنطيقيّون الألمان إحراجات نظرية مرتبطة بالمأزق السّابق، عبر تأرجحهم بين السّعي تارةً إلى "جرّ القارئ إلى المؤلّف" وطوراً إلى "جرّ المؤلّف إلى القارئ". بتعبير آخر، بسعيهم تارةً إلى "خدمة الغريب باحترامِ غرابته" وطوراً إلى "تطمين رغبة القارئ في تملّك النّصّ[2]". ويرى الفيلسوف أنّنا بوسعنا الإسهام في إخماد النّقاش متى يئسنا تماماً من [إمكان وجود] التّرجمة المُثلى، وانطلقنا من مسلّمةِ أنّ التكافؤ بين النصّ وترجمته "لا يمكن أن يكون إلاّ موضوعَ بحثٍ واشتغالٍ وتخمين"[3].

---

(1) Paul Ricœur, " Un 'passage': traduire l'intraduisible ", in *Sur la traduction*, p. 60.

(2) *Ibid.*, p. 61.

وتحيل هذه المفاهيم على تفكير الرّومنطيقيّين الألمان حول التّرجمة؛ أنظر فصلنا الخامس من القسم الأوّل هذا.

(3) *Ibid.*, p. 62.

الفصل الثاني
التّرجمة والآيديولوجيا
(التّرجمة في الفكر ما بَعد الاستعماريّ)

التّرجمة ممارسة تتغذّى فيها ذاتيّةٌ من أخرى. ومتى ارتفع فعل "التغذّي" ذاك إلى مستوى يشهد ترجمة أمّة عن أمّة أخرى، فإنّه يستطيع أن يعرف مستويات من التّعايش أو، على خلاف ذلك، درجات من العدوانية وسوء النيّة. في دراسة خصّصها أبو يعرب المرزوقي لترجمة الأعمال العلمية في الثقافة العربيّة في العصر الوسيط[1]، يقسّم الباحث حركات التّرجمة إلى أربعة أصناف تبعاً لشكل العلاقة الجامعة بالآخر[2]:

١ - ترجمة تقوم على **الاستيعاب التامّ** (وهي حالة نادرة إن لم نقل إنّها لا تعدو درجة الافتراض): هنا تعمل ثقافة ما على امتصاص إرث ثقافة أخرى، امتصاصاً كليّاً، ودمجه ضمن جسدها الرّمزيّ ونسيجها الثقافيّ. وتستتبع هذه التّرجمة اندثارَ الثقافة المترجَمة أو موت لغتها. وبوسعنا أن نعثر على مثل هذه العلاقة في الانحلال الذي صارت إليه اللّغة اللاتينيّة في اللّغات التي تُعدّ بمثابة بناتها، والتي تتكلّمها بعض بلدان أوروبّا اليوم.

---

(١) أبو يعرب المرزوقي، "التّرجمة العلمية بما هي ظاهرة اجتماعية وفنية"، في المؤلّف الجماعيّ **التّرجمة ونظريّاتها**.

(٢) أبو يعرب المرزوقي، المصدر السّابق، ص ٤٠ وما بعدها.

٢ - ترجمة يمكن أن ندعوها **التّرجمة-المُجاوَزة**: وهي تتمّ بين لغتين أو ثقافتين، تكون إحداهما في طور البزوغ في حين تشهد الأخرى بداية أفولها أو تعيش حالة ركود. ومَثل ذلك حركة التّرجمة التي قامت بين العرب والبيزنطيين أو بين العرب ومختلف الشّعوب المسلمة ذات الثقافة غير العربية.

٣ - **التّرجمة-التجسّس** أو **التّرجمة-الاستعلام**: وهي التّرجمة التي تنشأ بين ثقافتين تكونان على مستوى واحد من التطوّر، وتشهدان معاً لحظة تقدّم أو أفول، فتتبادلان التجسّس وتتنافسان بتوسّط التّرجمة. ولعلّ واقع العلاقة التي تجمع اليوم بين أمريكا وأوروبّا واليابان خير ما يمثّل ذلك.

٤ - **التّرجمة-الوساطة**: وهي تلك التي يضطلع بها شعبٌ فقدَ دوره كفاعل تاريخيّ مع حفاظه على مستوى روحيّ معين، فيُلفي نفسه منخرطاً في لعب دور المترجم-الوسيط le traducteur-médiateur بين ثقافتين متنافستين. وخير مثال لذلك، الدّور الذي اضطلع به المترجمون السّرْيان بين اليونانية والعربية، ومن بَعدهم المترجمون اليهود بين العربية واللاتينية في العصر الوسيط.

٥- ونضيف إلى هذه الأنماط الأربعة نمطاً يمكن أن ندعوه **التّرجمة الاستلهاميّة** ونقصد به حالة الثقافات النّاشئة التي ترغب في مجاراة ركب الثقافة العالميّة، وكذلك حالة الثقافات التي كان لها، كالثّقافة العربيّة، ماضٍ زاهر وتحاول في طورها الرّاهن هي أيضاً اللّحاق بالتطوّر الفكريّ والأدبيّ العالميّ وتساهم في الإضافة إليه. وتبعاً لكون الاستلهام خلّاقاً أو مُحاكِياً، نكون هنا أمام إفادة إيجابيّة من إنجازات الآخرين أو بإزاء تبعيّة سلبيّة لها.

هكذا يشكّل الصّنف الأول وسيلة لـ "استيعاب" الآخر، أي تمثّله وامتصاصه، مع احتمال محوه. بينما يهدف الصّنفان الثّاني والخامس إلى اللّحاق بالآخر أملاً في مجاوزته. ويسمح الصّنف الثالث بالوقوف على درجة تقدّم الآخر وعدم تمكينه من المُضيّ قدماً [مُمعناً في تجاوز الثقافة المترجِمة]. وأخيراً يمنح الصّنف الرّابع إمكانية البقاء والحفاظ على الذّات اعتماداً على لغات وثقافات أخرى. وفي الحالات السّابقة جميعاً تصير التّرجمة أشبه ما تكون

بنشاط بيولوجيّ، يُبدي فيه جسدٌ ما قدرة على الصّراع والمقاومة، أو يصيبه الجفاف ويفارق الحياة رويداً رويداً. ومتى بلغت هذه الممارسة العنيفة أقاصيها تحوّلت إلى اعتداء وتضاعفَ مفعولها بسبب ما يرافقها من تمركز إثنيّ ethnocentrisme. وتبلغ هذه الظاهرة ذروتها في وضعية الهيمنة الاستعمارية، حيث تستطيع ثقافة ما أن تُزيل ثقافة أخرى، إزالة تتضافر والرّفض الكليّ للترجمة ولكلّ نقل. ومثَلُ ذلك رفض البراغماتية الاستعمارية في شمال أمريكا أخذ أيّة عبرة من الثقافة الهندية وإصرارها على إفنائها؛ وفي غرب إفريقيا، ومناطق غيرها، فرضت الفرنسية نفسها على حساب لغات محليّة لم تقم لبعضها قائمة بعد ذلك .

التّرجمة والتهام اللّغات

يقودنا ما سلف إلى ما يُطلق عليه الألسنيّ الفرنسيّ لوي-جان كالفيه Louis-Jean Calvet تسمية *glottophagie* أي "التهام اللّغات بعضها البعض" أو ظاهرة "اللّغات الأكّالة". ففي عمل يمزج بين التّحليل السياسيّ والدّراسة السّوسيولوجية للّغة[1] يبيّن كالفيه كيف تستطيع لغات "كبرى" ابتلاعَ لغات "صغرى". وليس "كبرى" و"صغرى" نعتين تفرضهما قدرة اللّغات على التعبير والإبداع، وإنّما هما يشيران فقط إلى وضعيةِ هيمنةٍ تمنح بعضَ الألسُن إمكان الانتشار، لا بل وإمكان فرض ذاتها، على حساب ألسن أخرى. ولعلّ اتساع الظاهرة وخطورتها يمليان علينا التوقّف عندها وقفة مقتضبة، ولو أنّ هذا الأمر يوسّع النقاش ويبعده ظاهرياً عن سؤال التّرجمة. فليكن في علم القارئ

(1) Louis-Jean Calvet, *Linguistique et colonialisme - Petit traité de glottophagie*. Cf. aussi, du même auteur, *Pour une écologie des langues du monde*.

ولقد صار في مستطاع القارئ العربيّ أن يطّلع على فكر هذا المؤلّف عبر ترجمة فذّة لكتاب آخر له، هو "حرب اللّغات والسّياسات اللّغويّة" *La guerre des langues et les politiques linguistiques*، قام بها عالِم اللّسانيّات الدكتور حسن حمزة، منشورات المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.

منذ البداية إذن، أنّ الموقع الحاسم للترجمة من شأنه أن يستدعي غير مرّةٍ إشكالات أخرى مُجاوِرة.

لقد عاشت بعض لغاتِ إفريقيا السّوداء تجربة الالتهام اللّغويّ إبّان الاستعمار وبعده. غير أن شرّ ما يمكن أن يبتلى به المصير اللّغويّ لشعب حاز استقلاله هو بلا شكّ ذلك الإصرار على إبقاء السّياسة اللّغوية للنظام الاستعماريّ البائد، الذي قد تبديه سلطة ما بعد استعمارية، سعياً إلى حماية مصالحها الخاصّة. ولنا مثَل في حالة الرئيس السنغاليّ سنغور Senghor الذي، على الرّغم من نزعته الإنسانية وعلوّ كعبه في الشّعر، لم يسلم من الإدانة الشديدة التي وجّهتها إليه الشبيبة السنغاليّة. فعبرَ البيان الذي أصدره اتّحاد طلبة داكار والقلاقل التي تلتْ نشره في ١٩٦٨ تمّ تأويل تمسُّك شاعر النزعة الزنجيّة ومُنظِّرها باستمرار تداول الفرنسيّة (ما يُعرَف بالفرانكفونيّة) على أنّه إرادة ساعية إلى تأبيد الازدراء الذي عمِلَ الاستعمار على ترسيخه تجاه اللّغات الإفريقية. إنّ الوضعية المختلّة تلك تدفع ابن البلد l'autochtone إلى أن يحسّ نفسه غريباً ومنفيّاً في وطنه طالما استمرّت لغة غريبة، لا يتقنها بالضّرورة، في الهيمنة داخل دوائر الإدارة والتعليم والثقافة[1]. والحقّ فلطالما تميّزت مختلف أشكال الهيمنة السياسية والاقتصادية واللّغوية وغيرها بتضافرها وتكافلها. وعليه فليس في وسعنا إلاّ أن نؤكّد فكرة الكاتب الذّاهبة إلى أنّ بلداً، أيّ بلد، لا يحوز استقلاله الفعليّ طالما تهيمن عليه "البنية الفوقية اللّغوية الاستعمارية (. . .) التي تشهد على عدم اكتمال التحرّر[2]". غير أنّ التحرّر الكليّ (وهذا ما يذهب إليه الكاتب نفسه، هو المُشارك الدؤوب في اللسانيّات المقارنة) لا يعني رفضَ كلّ أشكال الانفتاح على اللّغات الأخرى، أو رفض التعدّد. إنّ الأمر يتعلّق فقط بوضعية هيمنة ينبغي اجتثاثها.

---

(1) Louis-Jean Calvet, *linguistique et colonialisme*...,154 sq.

(2) *Ibid.*, p. 140.

قد يحصل، كما أسلفنا، أن تسبق الالتهاميّة اللّغويّة الاستعمار. إنّها تظلّ [في هذه الحالة] مقرونة بتفوّق عدديّ أو هيمنة سياسيّة تفرضها جماعة إثنية أو قبليّة داخل حدود معيّنة. غير أنّ الألسنيّة والفيلولوجيا الاستعماريّتين وحدهما تصرّان على إضفاء المشروعيّة على هذه الوضعية، لا بل تضفيان عليها صبغة تدّعي عِلميّتها. وقد وجد كالفيه مثالاً بليغاً في مزاعم المستعرب الفرنسيّ وليام مارسيه William Marçais، الذي خلّف لنا هذه الأسطر التي تستحق وقفة تأملية ولو أنّ أغلب اليقينيّات التي تنطلق منها قد أخلت السّاحة منذ عقود:

"إنّ تعايش لسانَين في بلد واحد يظلّ أمراً غير عمليّ وغير منطقيّ، لا بل نادراً ما نصادفه. ولكنْ حين يتمتّع [اللّسانان] المتنافسان بمنزلة متساوية، وتكون لهما القدرة نفسها على التعبير عن الأشياء ويفعلان ذلك بقدر من الوضوح متكافئ، فلا مغبّة من استمرار مثل هذا الهدْر للطّاقات. لكنْ متى تعلّق الأمر بلغتين تكون إحداهما لغة المُسَيِّرين ويكون بوسعها فتح معبر نحو حضارة كبرى حديثة، وتكون واضحة أيّما وضوح، ويكون تعبيراها المكتوب والمنطوق متقاربَين غاية القرب؛ وتكون الأخرى بالمقابل لغة المُسَيَّرين، ولا تعبُر مكتوبةً في أغلب الأحيان سوى عن طوباويّات من العصر الوسيط، وتكون فضفاضة المعاني وتقول تعابيرُها الشّفهيّة غير ما تقول تعابيرُها المكتوبة، فإنّ المنافسة تكون غير متكافئة: ويكون لزاماً على اللّغة الأولى أن تزيح نهائياً اللّغة الثانية. ولا مُشاحّة في أن تبقى الثانية لغة تخاطُب يوميّ. غير أنّ الأمر حين يتعلّق بتواجد شعبين يتكلّمان لغتين مختلفتين ويعيشان في احتكاك دائم، وكان أحدهما يخطّط ويُصدر الأوامر ويوزّع الرواتب، فيما ينفّذ الآخر ويطيع ويتعيّش على تلك الرّواتب، يفترض آنذاك أن يبدي المُسيَّرون والمأجورون اهتماماً أكبر بكسب لغة المسيِّرين وأولياء النِّعم، وهذا أَولى من أن يتعلّم هؤلاء الأخيرون لغة تابعيهم وخدَمهم..."[1].

(1) William Marçais, " La langue arabe dans l'Afrique du Nord ", in *Revue pédagogique*,1931, nº1, cité par L.-J. Calvet, *op. cit.*, p. 124-125.

يَعدّ كالفيه هذا النصّ "أنموذجاً باهراً" للألسنيّات الاستعماريّة، ويرى أنّ "الأسطر السّابقة نالت استحقاق تكثيف كلّ الحماقات التي بلورتْها العنصرية المألوفة تجاه اللّغات[1]". وفي الواقع، يكفي أن نُرجع النصّ إلى سياقه التاريخيّ وأن نكشف عن مضمراته الآيديولوجية لنقف على تهافته:

١- حتّى إذا تعلّق الأمر بلسانين يُشهَد بنزولهما "منزلة واحدة"، فإنّ التعايش يظلّ بالنسبة لمارسيه [مجرّد] "هدرٍ للطّاقات" أو تبديد للجهود. وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه أمام التهام لغةٍ للثانية، ولنا أن نتخيّل مقدار اتّساع هذا الباب متى تعلّق الأمر بلغتين يُقدِّر المستعرب (لا أحد يدري وفق أي معيار؟) أنّهما "غير متكافئتين".

٢- بمقتضى إرادة الهيمنة أو بسبب العمى الملازم للفيلولوجيّين (فقهاء اللّغة) والكُتّاب الذين استهوتهم مغامرة الاستعمار، يصرّح مارسيه بلا مداورة بأنّ التفوّق المفترض للُغةٍ ما على لغات أخرى لا ينفصل عن كون هذه اللّغة تشكّل لغة "المسيِّرين" و"الحكّام" و"أولياء النِّعم" (وما المفردات الأخيرة في السّياق الحاليّ إلاّ مرادفات ملطَّفة لتسمية "المستعمِرين")، في حين يخْفض بما يشبه تحصيل الحاصل من شأن لغة "المُسيَّرين" و"المأجورين" و"التابعين" و"المُستخدَمين" (لنقُل: المُستعمَرين).

٣- بالامتثال إلى رأي شائع ما يزال يجد صداه في بعض الأوساط، يعدّ مارسيه "ازدواجَ " diglossie اللّغةِ العربية (أي انشطارها إلى عربيّة فصحى وعربيّات دارجة) عاملاً حاطّاً من قيمتها، قياساً إلى وضعية اللّغة الفرنسية التي تشهد تقارب التعبيرين المكتوب والشفهيّ. فبفضل تقارب مستوَييها هذين، وأيضاً بفضل وضوحها، بوسع اللّغة الفرنسية أن تفتح مَعْبراً إلى حضارة كبرى؛ في حين تُلفي اللّغة الأخرى، عربيّة الجزائريّين في سياقنا هذا (ولنلمِّح بالمناسبة

---

(1) *Ibid.*, p. 125.

إلى أنّ اللّغة الأمازيغيّة، لغة البربر، لا يذكرها المستعرب بالمرّة)، نقول تُلفي نفسها مقيَّدةً، لا فقط نتيجة ازدواجها المذكور، وإنّما أيضاً لأنّ أبعد ما يمكن أن تذهب إليه كتاباتها لن يُجاوز في نظره درجة التّرويج لطوباويّات تعود إلى العصر الوسيط. هكذا نشهد كيف أنسى العنف الآيديولوجيّ المُستعربَ الفرنسيَّ المعروف في زمنه ذِكرَ مكاسب طور النّهضة ومكتسبات الثقافة العربية الحديثة التي كانت، سنة ١٩٣٠، أي زمنَ نشرِ نصّ مارسيه، قد قطعت في مسيرتها أشواطاً.

٤- إنّ هذه المزاعم، الجازمة والسّائرة عكس منحى الواقع التاريخيّ، تؤسّس لسياسةٍ ولضربٍ من التنازل: ينبغي أن تندحر لغة أبناء البلد أمام اللّغة الأخرى (الفرنسية)، دون أن تختفي من فضاء التداول اليوميّ. والواقع أنّ عجز المستعمِر عن محو لغة تقترن بالوعي الحميم لشعب ما وبمعاملاته اليومية يدفع به إلى اعتبار حفظ المُواطن لغتَه في التعاملات اليوميّة نوعاً من الإجازة، لا بل ضرباً من الهبة.

٥- تُقيم أسطر النصّ الأخيرة علاقة مباشرة بين البرنامج اللّغويّ للمستعمِر وسياسته الاقتصادية. فعبرَ معجمٍ متواترٍ مستلهَمٍ من ميدان الشغل والإنتاج، يقدِّم النصّ واقع الاستعمار في أكمل صورِه، أي بوصفه مقاولة هائلة ومصنعاً ضخماً.

وحين يختتم المستعرب كلامه مؤكِّداً أنّ "الأمور هي كذلك، وهذا ما يؤكّده رأي الكثير من المسلمين المغاربيّين[1]"، فإنّه لا يصدر إلاّ عن سوء نيّة وعن ادّعاء يدفعان به إلى أن يصيِّر ضحايا وضعية استعمارية شركاء له في استيهاماته السياسيّة اللّغوية.

---

(١) يذكره كالفيه، المصدر السّابق، ص ١٢٥.

التّشويه بوصفه آيديولوجيا

بحثنا انخراط التّرجمة في مشروع جمعيّ، قد يتّخذ أحياناً طبيعة غزوٍ وهيئته، على مقاربتها، أي التّرجمة، قياساً إلى علاقتها بالآيديولوجيا وبالإمبرياليات الثقافية والسياسية. وبوسعنا الجزم أنّ أكثر من اعتنى بهذه المسألة، بين منظّري التّرجمة في فرنسا، هو هنري ميشونيك Henri Meschonnic. فعلى الرّغم من أنّ أفكاره تُحسَب على اللّسانيات والتنظير الشّعريّ، إلا أنّ بعضها يُسهم في نقد الآيديولوجيا التي تكون مضمرة في أغلب التّرجمات. فانطلاقاً من تصوّر مأخوذ عن لوي ماسينيون Louis Massignon، يحدّد ميشونيك التّرجمة باعتبارها هدماً للتمركز الذاتيّ، وضرباً من حرب نشنّها ضدّ يقينيّاتنا الخاصّة بهدف تحقيق لقاءٍ بالآخر فعليّ. ويرى ميشونيك أنّ الرّهان الأساس الذي يواجه كلّ ترجمة هو احترام الإيقاع. ذلك أنّ كلّ كتابة تمتلك نِظامها الإيقاعيّ الخاصّ (الذي لا ينبغي أن يُخلط بالوزن)؛ ووراءَ مختلف أشكال طمس النّظام الإيقاعيّ تنشَط الآيديولوجيات والخطابات المضمرة في التّرجمة. حتّى المعاني الخاطئة أو المعكوسة والمعاني البعيدة عن المعنى الأصل والمعاني الباطلة أو التي لا معنى لها إذا جاز القول لا تصدر دوماً عن جهل باللّغة، وإنّما عن اختيارٍ ما أو ذائقةٍ ما أو تفضيلٍ ما، أي بإيجازٍ هي نتيجة مَيْلٍ وآيديولوجيا. وتلك الآيديولوجيا بالضّبط هي ما ينبغي دوماً مساءلته. وحين يُسائل ميشونيك نفسُه بعضَ التّرجمات الأدبية (لنا إلى ذلك عودة)، فهو يفضح أيضاً صدورها عن آيديولوجيا شعريّة، وعن ذائقة خاصّة بعصرها، لا بل حتّى عن نزعة باريسية ضيّقة الأفق. وكذلك حين يسائل التّرجمات الفرنسية للكتاب المقدّس انطلاقاً من اللاتينية أو اليونانية، فهو يجتهد في تجلية آيديولوجياها الدّينية وإبراز كيف تتحوّل أولوية الشفهيّ، بالنسبة إلى هذه الآيديولوجيا، إلى أولوية للمكتوب، وكيف يصير معها النظام الإيقاعيّ تقطيعاً منطقيّاً[1].

---

(1) Henri Meschonnic, *Jona ou le signifiant errant*, p. 31.

يَفترض هذا الصّنف من التّرجمة بالضرورة نظرية خاصّة. وبالفعل فإنّ له نظرية. يتعلّق الأمر بنظرية صاغها يوجين نيدا Eugène Nida، أحد كبار المتخصّصين الأمريكيّين في **الكتاب المقدّس**. تقع نظرية نيدا على طرفي نقيض مع تلك التي صاغ ملامحها ماسينيون في دراساته حول التصوّف الإسلاميّ، إذ كتب المستعرب الكبير: "لكي نفهم الآخر ليس ينبغي جعلُه تابعاً لنا، وإنّما يجب التماس ضيافته[1]"؛ ويضيف ماسينيون: "الحلاّج نفسه كان يقول: أن نفهم شيئاً ما ليس معناه جعل ذلك الشيء تابعاً لنا، وإنّما معناه أن نخرج من تمركزنا وننتقل إلى مركز الشيء نفسه (...) وينبغي أن تُؤخذ اللّغة، في جوهرها، باعتبارها خروجاً من التمركز، فلن يكون بوسعنا الإبانة عن ذواتنا ما لم نَلِجْ نسقَ الآخر[2]". وعلى النقيض من هذا التصوّر للعلاقة الجامعة بالآخر، تقع النظرية التي بلورَها نيدا، إذ ينطلق من التقسيم التقليديّ الذي يفصل بين المعنى والشكل، أو بين التعبير والمحتوى، ومن المسلّمة، التقليدية كذلك، التي تذهب إلى استحالة ترجمة الشّعر. وهو يقابل التكافؤ الشّكلانيّ équivalence formelle، الذي يظلّ بالنسبة له غير قابل للتحقيق، بالتكافؤ الديناميّ équivalence dynamique، الذي يرى هو أنّ بوسعه تبليغ المعنى دون خسارة، أو بأقلّ خسارة ممكنة. كنتيجة لذلك تكون ترجمات عديدة لنصّ واحد ممكنة وملائمة بالقدر ذاته، بحسب السّياق التاريخيّ والاجتماعيّ الذي تستهدفه. وهو يَحكم انطلاقاً ممّا سبق بإمكان تواجد صنفين من التّرجمة خاصّين بـ **الكتاب المقدّس**؛ يكون الصّنف الأوّل وقفاً على اللّغات التي تملك تقليداً أدبياً طويلاً، لغات أوروبّا على سبيل المثال، ويتّسم بشدّة الدّقة والضّبط والانهمام بالشكل؛ بينما يكون الصّنف الثاني موجّهاً من طرف حَمَلة **الكتاب المقدّس** les biblistes إلى سكّان بلدان إفريقيا وأمريكا اللاتينية، المتدنّية

---

(1) Cité par H. Meschonnic, " La Bible en français - actualité du traduire ", in *Pour la poétique II*, p.411-412.

(٢) ذكره ميشونيك، المصدر السّابق، ص ٤١٢-٤١٣ .

التنمية، ويعمل "على تحقيق التكافؤ الديناميّ اعتماداً على الصّيَغ التفسيريّة الواضحة والإسهاب اللّغويّ"[١]. يُقدّر هنري ميشونيك إسهامَ نظرية نيدا في التنظير للترجمة وممارستها باعتباره "أهمّ إسهام عرفته السنوات الأخيرة". غير أنّه يرى أنّ ما يدّعيه نيدا عِلماً بالتّرجمة يظلّ "مؤسّساً على الآيديولوجيا لا على العِلم[٢]". يقول ميشونيك: "إنّ القسّ نيدا يستمدّ من اللّه ومن حقيقته مبحثاً تداولياً pragmatique يسكبه هو في إمبرياليّة ثقافية تحدّد الكليّات[٣] انطلاقاً من ذاتها: إنّ التّرجمة بما هي وظيفة إنجازيّة هيَ القناع الآيديولوجيّ للاستعمار[٤]".

التّرجمة في الفكر ما بعد الاستعماريّ

لقد تعرّض إدوارد سعيد بدوره في كتابه **الاستشراق**[٥] إلى البُعدين الآيديولوجيّ والأخلاقيّ اللذين تنطوي عليهما التّرجمة. إذ يوضّح كيف أنّ فعلَي التّرجمة والكتابة الأدبية يمكن أن يصيرا متورّطين في مشروع هيمنة، نتيجة غياب مقاربة نقدية تضبط ممارستهما. وداخل الحدود التي اختطّها سعيد وغيره تبلورَ بالإنجليزية، بدءاً من تسعينيّات القرن المنصرم، تيّار نقديّ فعليّ،

---

(1) Cf. H. Meschonnic, "D'une linguistique de la traduction à une poétique de la traduction", in *Pour la poétique II*, p. 361-362.

(2) *Ibid.*, p. 328.

(٣) "الكليّات" Universaux: تسمية أشاعتها الفلسفة السكولائية في العصر الوسيط (بيد أنّها ترجع إلى أفلاطون وأرسطو) وأعاد إنعاشها في العصر الحديث برتراند رسل Bertrand Russell وآخرون، تُطلَق على العادات والتصوّرات الذهنيّة والأنماط السلوكيّة التي تتقاسمها جميع الثقافات واللّغات. وعندما يتعلّق الأمر بسِمات للحيوان أو بخصائص للأشياء فهي تسري عليها كلّها لا على أنموذج منها دون سواه. وعليه، فهي تقف بمقابل "الخصوصيّات" العائدة إلى ثقافة بذاتها أو إلى كائن أو شيء بذاته.

(4) H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 325.

(5) Edward W. Saïd, *L'orientalisme - L'orient crée par l'occident. Pour une approche critique des rapports d'hégémonie entre les cultures*, cf. du même auteur, *Culture et impérialisme*.

لم يجد صداه داخل الثقافة الفرنسية إلاّ نادراً[1]. ولا يهتمّ هذا التيار الذي عُرف باسم الفكر ما بعد الاستعماريّ la pensée post-coloniale بالأبعاد التقنية واللّغوية للترجمة، وإنّما يَصبّ اهتمامه على الشروط المؤطِّرة لفعل التّرجمة، وعلى علاقات القوّة التي تحكم ممارستها أو تلك التي تكشف عنها هي نفسها. وفي هذا السّياق نفسه وضع دوغلاس روبنسون Douglas Robinson مؤلَّفه: **التّرجمة والإمبراطورية** *Translation and Empire*[2]، الذي يعدِّدُ فيه أكثر إسهامات هذا التيّار دلالة. وحتّى لا نسقط في مهاوي التكرار سنعمل هنا على التعليق بطريقتنا الخاصّة على المؤلّفين الذين سعى الكاتب إلى تلخيص أفكارهم وتحليلاتهم.

إنّ التّرجمة، دون أن تنفصل عن باقي أشكال الممارسة اللّغوية، تظلّ في أعمال باحثي هذا التيّار منظوراً إليها في علاقتها بكلّ أصناف التبادل الثقافيّ، بالشكل الذي تتبدّى عبره هذه الأصناف مأهولةً بالتّاريخ وخاضعة لسلطته. غير أنّ المؤسف في الأمر هو أنّ إهمال هؤلاء الباحثين للجوانب التقنية المباشرة للترجمة يدفع المترجمين ومنظّري التّرجمة (بحصر المعنى) إلى أن يضربوا صفحاً عن مثل هذه الكتابات.

---

(١) ينبغي مع ذلك التنويه بأنّ الفكر ما بعد الاستعماريّ الموضوع بالإنجليزيّة ينهل هو نفسه أيّما نهلٍ من الفكر الفلسفيّ والنقديّ الفرنسيّ الذي يتمثّل أبرز أعلامه في جيل دولوز وجاك دريدا وميشيل فوكو وبيار بورديو وآخرين. أنظر العدد الذي خصّصته للفكر ما بعد الاستعماريّ مجلّة ديدال أو المتاهة، وبخاصّة مقالَتي إدوار غليسان وساتوشي أوكيه:

Dédale, nº 5-6 (*La pensée post-coloniale)*, notamment l'article d'Edouard Glissant, "Michel Leiris. Le repli et le dépli", et celui de Satoshi Ukai, "Les conditions postcoloniales racontées aux petits Japonais".

أنظر أيضاً، المؤلّف الجماعيّ:

Nicolas Boncel et Pascal Blanchard (dire.), *Culture post-coloniale (1961-2006)*, traces et mémoires coloniales en France.

(2) Douglas Robinson, *Translation and Empire - Postcolonial theories Explained*,

وقد حظي هذا العمل بترجمة عربية، قام بها ثائر ديب تحت عنوان: **التّرجمة والإمبراطورية - نظريات التّرجمة ما بعد الكولونيالية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥ .

يلجأ الفكر ما بعد الاستعماريّ، بما هو فكر متعدّد المشارب، إلى التّاريخ والإناسة (الأنثروبولوجيا) ودراسة الإثنيّات أو الجماعات البشريّة (الإثنوغرافيا) واللسانيّات والشّعريّات المقارنة ونقد الآيديولوجيات والتحليل النفسيّ والفلسفة. ويُسهم في الأعمال المنضوية تحت اسمهِ كتّاب وباحثون متحدّرون من الأقاليم المنعوتة بـ "الأطراف" مثلما يسهم فيها كتّاب من أوروبا وأمريكا الشمالية، مُوَحِّدين جميعهم بثورتهم ومعارضتهم، وبنمط واسع وجذريّ من الاستنكاف الضّميريّ ممّا تجرّه ثقافاتهم وبلدانها على الشّعوب الأخرى من خيبات وخسائر. وبالنسبة للأنموذج الأوّل بوسعنا أن ننوّه باسم النيجيريّ وول سوينكا Wole Soyinka والأنتيليّين ديريك والكوت Derek Walcott وإدوار غليسان Edouard Glissant ثمّ الهنديّ سلمان رشدي. أما بالنسبة للأنموذج الثاني فهناك، على سبيل التمثيل لا الحصر، الفرنسيّون جان جينيه Jean Genet وكلود أولييه Claude Ollier وجان ماري غوستاف لو كليزيو J.- M. G. Le Clézio والإسبانيّ خوان غويتيسولو Juan Goytisolo.

يعمل هذا الفكر على إماطة اللّثام عن الإجراءات التي لجأ إليها الاستعمار لبسط سيطرته متوسّلاً باللّغات والتّرجمات، ويبيّن استمرار هيمنة المستعمِرين السّابقين، منطلقاً من حقيقة أنّ الاستعمار لا ينتهي بمجرّد جلاء جيوش المستعمر. وتحتلّ الولايات المتحدة الأمريكية موقعاً رئيساً هنا، بوصفها بلداً رائداً في الاستعمار الجديد le néocolonialisme وغيره من التدخّلات النزاعيّة. يسعى هذا الفكر كذلك إلى إبراز وسائل المقاومة، اللّغويّة وغيرها، التي يلجأ إليها ابن البلد للحفاظ على بقائه ومعارضة ثقافة المحتلّ. ويفضح بشكلٍ خاصّ عدم تكافؤ الحظوظ الدّائم في كسب الثقافة وإنتاج المعرفة، عدم التكافؤ ذاك الذي لا يصدر عن ضعف لغة أو ثقافة ما قياساً إلى أخرى، وإنّما تفرضه ظروف الهيمنة ومختلف أشكال الاستلاب التي ما زالت تعانيها بعض الشّعوب. ويُبرز هذا الفكر أخيراً الفرصة التي تُمنَح لبعض الشعوب التي حازت استقلالها كي تقبل "التهجين" وتساهم في تشييد ثقافة جديدة مختلطة ومتعدّدة

و"شتاتيّة". يشتغل هذا التيّار إذن على ثلاث جهات: دراسة التّرجمة بما هي أداة خادمة للاستعمار، ثمّ بما هي وسيلة لمقاومة الاستعمار، ثمّ بما هي عنصر أساس في بناء الثقافة الجديدة التي تتشكّل غداة جلاء الاستعمار.

وإذا كان كلّ فكر يستمدّ فاعليّته من مدى قوّة المفاهيم التي يجترحها، فإنّ الفكر ما بعد الاستعماريّ يفيد، ما أمكنه الإفادة، من المفاهيم التي نحتَها الفلاسفة، ثمّ يزيد عليها مفاهيم أخرى. وسنعمد في الصّفحات التالية إلى توضيح بعض المفاهيم المتواترة، التي نشير منذ الآن إلى بعضها؛ فإلى مفهوم الهيمنة hégémonie الذي طوّره غرامشي Gramsci ينضاف مفهوما الاستنطاق أو المُساءلة interpellation والتّذويت subjectivation كما بلورهما ألتوسير Althusser، وكذلك مفهوم الاقتباسيّة citationalité الدريديّ، ومفهوم "إعادة التّرجمة" retraduction الذي كان قد لقي من قبلُ حظوة واسعة لدى الرّومنطيقيّين الألمان. هذا دون أن نغفل ما ندين به للفكر ما بعد الاستعماريّ من مفاهيم وميادين بحث، من قبيل: "دراسة التّابع" étude du subalterne و"تصفية استعمار العقل" décolonisation de l'esprit و"التّرجمة الخاطئة عن عمد" mistranslation.

١- **التّرجمة في خدمة الاستعمار**: لقد لجأت الإمبراطوريات، منذ الفراعنة إلى العصر الحديث، دوماً وبكثافة، إلى التّرجمة. ولعلّ المكسيكيّة لا مالينتشا La Malinche، التي كانت ترجمان كورتيس Cortés أمام الأزتيك ثمّ صارت زوجَه، تظلّ مثالاً أنموذجيّاً للمترجم الذي يضع مهارته في خدمة قوّة خارجية. لطالما أدرك الغُزاة أهمية اللّغة في كلّ مشروع سيطرةٍ أو استعمار، يشهد على ذلك سعي قادة جيش إيزابيل الكاثوليكية إلى نشر اللّغة الإسبانية إبّان غزوهم أمريكا، كما تشهد عليه مكاتب التّرجمة التي أنشأتها القوات الأوروبية في الشّرق. لقد كان نيتشه أوّل من أماط اللّثام عن علاقة التّرجمة بالإمبراطورية، حيث انتقد في كتابه **المعرفة الفرِحة** الطريقة التي عمل بها الفرنسيّون، أيّام

الثورة، على مواءمة الإرث الرومانيّ وأغراضَهم الخاصة، بالشكل نفسه الذي عملَ به الرّومان أنفسهم على نهب إرث اليونان وانتحاله[1]. وبشكل له دلالته تتجلّى العلاقة بين التّرجمة والإمبراطورية في عنوان كتاب دوغلاس روبنسون، المذكور أعلاه.

يُفسَّر لجوء القوة المحتلّة إلى التّرجمة بحاجتها إلى التواصل مع أبناء البلد (أولئك الذين تدعوهم الثقافة الاستعماريّة "المحليّين" indigènes[2]) وإبلاغهم أوامرها وقراراتها. وما إن تتحقّق للقوّة المحتلّة أسباب الاستقرار حتّى يُخلي المترجمون مكانهم لرجال الإدارة الاستعمارية وموظّفيها في سلك التربية والتعليم، ويحدث أن يلتحق بالحركة بعض الإثنولوجيين والفيلولوجيين والدّعاة، دون أن نغفل رجال الكنيسة، الذين شكّلوا سنداً فعالاً إبّان غزو الأمريكيّين الشماليّين لبلاد الهنود الحُمر وغزو الإسبان لأمريكا الجنوبية.

وإذا كان المستعمِرون يلجأون إلى تعلّم لغة أبناء البلد سعياً إلى فهمهم وإفهامهم فإنّهم يبذلون أحياناً جهدهم في سبيل ترجمة بعض عناصر الثقافة المحليّة. غير أنّ ترجماتهم تظلّ، في الغالب الأعمّ، مطابقة للنظرة التي يحملها المُحتلّ عن ثقافة الآخر، وللصّورة التي ينتظرها المركز الاستعماريّ المسمّى "المركز" métropole. توضّح الباحثة الهنديّة تيجاسويني نيرانجانا[3] Tejaswini Niranjana أنّ الشرائع الهندية القديمة حين ترجمها الإنجليزيّ وليام جونس William Jons صارت غارقة في تصور حقوقيّ إنجليزيّ غيّر طبيعتها

---

(1) Cf. le fragment livre II, frag. 83, dans Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. fr. P. 155-156.

(٢) مفردة تُعتبر قدْحيّة وتوحي في السّياق الذي ولدت فيه بمعنى "البدائيّين" و"الوحشيّين"، شاع استخدامها أوّلاً في اللّغة الإسبانيّة لتسمية سكّان أمريكا اللاّتينيّة اعتباراً من القرن السّابع عشر. كان الخطاب الاستعماريّ يتحدّث، بلا تفريق، عن "سكّان محليّين" و"نباتات محليّة" و"حيوانات محليّة" و"فنون محليّة". وقد هجرتها لغة العلوم الإنسانيّة منذ عقود لصالح المفردة autochtones (الأهالي أو أهل البلد).

(3) Tejaswini Niranjana, *Siting Translation: History, post-structuralism, and the colonial context*. Cf. également D. Robinson, *op. cit.*, p. 79-82.

وصيّرها غير قابلة للفهم. وبالمثل تُبيِّن سيلفيت لارزول Sylvette Larzul أنّ تحريف المترجمَين الفرنسيّين غالاّن Galland وماردرو Mardrus **لألف ليلة وليلة** لا يفسَّر فقط بالحريّة التي توخّاها المترجمان، وإنّما يظلّ ذلك التحريف مشروطاً بذائقة القارئ الفرنسيّ المُعاصر لهما وتطلّعاته[١]؛ إذ جاءت ترجمة ماردرو "منمَّقة ومشحونة بشحنة إيروسيّة عالية[٢]"، بينما تُعرب ترجمة غالان عن "شرخ بينَ النصّ كما أعاد كتابتَه المترجِم والنصّ كما هو في مصادره العربيّة؛ وقد يُفسَّر هذا الانزياح بالسّعي إلى التقيّد بالنّسق الأدبيّ الذي كان سائداً [في فرنسا آنذاك]، وكذلك بالرّغبة في إقحام نظرة إلى الشّرق كانت غائبة في النصّ الأصل[٣]".

حتّى عندما لا تزول لغة أبناء البلد عن حيّز الاستعمال، فإنّ تفوّق لغة المستعمِر يظلّ أمراً مشدَّداً عليه بقوّة. ففي أناشيد التاغالوغ Tagalogs (شعب يعيش على جزر الفليبين)، التي حوّرها الإسبان، ينبغي أن تُحفظ الكلمات المفاتيح "اللّه" Dios و"يسوع المسيح" Jesús-Cristo و"الرّوح القدس" Espírito Santo باللّغة القشتاليّة. وعن طريق هذه المواربة تفرض لغة المُستعمِر دمغتها وتأتي لتعضّد اللاتينية (لغة الكنيسة)، جاعلةً من نفسها حامية الدِّين[٤]. ويشكّل الأمر في الوقت نفسه رسالة إلى المُستعمَر مفادها أنّ لغته قاصرة عن تقديم مقابلات لهذه الأسماء والتّعابير. هكذا تنشأ بين اللّغات تراتبيّة هرميّة تتربّع اللاتينية على قمّتها وتحتلّ الإسبانية الوسَط، فيما يُلقى بلغة أبناء البلد إلى أسفل السلّم.

---

(1) Sylvette Larzul, *Les Traductions françaises des* Mille et Une Nuits. Cf. aussi, de la même auteure, "*Les Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland: traduction, adaptation, création".

(2) S. Larzul, "*Les Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland...", p. 251.

(3) *Ibid.*, p. 260.

(4) Cf. Vicente L. Rafael, *Contracting Colonialisme: Translation and Christian Conversation in Tagalog Society Under Early Spanish Rule*. Cf. également D. Robinson, *op. cit.*, p. 82 *sq.*

وفي الحالات السّابقة جميعها، يُلفي ابن البلد نفسه خاضعاً للاستنطاق والتّذويت: الاستنطاق بالمعنى الذي منحه ألتوسير للكلمة، أي سَجْن الآخر داخل صورة عنه نقترحها له، صورة طفوليّة مثلاً، وانتظار أن يستوعبها ويمتصّها؛ أمّا التّذويت فيشير إلى عملية مزدوجة قائمة على الاختلاق والإخضاع: اختلاق ذاتٍ مُيسَّرة للاضطلاع بالدّور الذي يُحدَّد لها، والذي ينبغي أن يكون مطابقاً للصّورة التي يُوحى بها لها عن ذاتها. ويتمّ ذلك كلّه في تناغم تامّ ومفهومَ الهيمنة كما طوّره غرامشي، الذي يُحلّل الطّريقة التي تستطيع عبرها الآيديولوجيات أن تحدّد للذّوات سلوكها، مُتوسِّلةً بجملة قيمٍ وممارسات قوليّة discursives، موجّهة صوبَ جعلِ وعيها مشروطاً ومستعمَراً. وعبر عمليات الإيحاء والتّسيير السّابقة يظلّ المُستعمَر خاضعاً [للاستعمار] حتّى بعد استقلاله، ذلك أنّه، كما يلاحظ روبنسون، لا يحظى بالاعتراف والقبول إلاّ متى انخرط في اللّعبة وتقمّص الصّورة المصطنعة التي قُدِّمت له باعتبارها صورته.

يدرس إيريك شايفيتز Eric Cheyfitz المضمون القانونيّ واللّغويّ لاستعمار العالم الجديد، ويبيّن أنّ المُستَعمَر، في نظر الرّجل الأبيض، هو ذلك الذي لا يملك أيّ شيء خاصّ به[1] (proper). فعلى سبيل المثال، ليس من عادة الهنود الحمر أن يُسيِّجوا أراضيهم، من هنا يُعتبَر الهنديّ الأحمر مقيماً على الأرض لا مالكاً لها. بالمقابل يعمّر الأبيض الأرض بآلاته ويحفظها في سجلّاته المساحيّة، فيصيّرها ملْكه. ينتج عن ذلك انزياح دلاليّ باتجاه أكثر النتائج سوءاً، فالذي لا يملك الأرض [الآخر] يصيرُ خُلواً من أيّ سِمة مميِّزة، إنّه يعيش حالة قصورٍ محض تستوجب الحَجْرَ على قراراته. ومن هنا تنطلق عملية قلبٍ، تغطّي، بحسب رافائيل Rafael، كلّ معاني "التّحويل" conversion، بما فيها، لا بل

(1) Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*. Cf. également D. Robinson, *op. cit.*, p. 74 *sq.*

خصوصاً، معنى تحويل امرئ عن ديانته، هذا التّحويل الذي يدعوه صاحب الدّيانة المستقبِلة "هَدْياً". يتعلّق الأمر بتحويل الآخر دينيّاً وثقافيّاً، وبالاستيلاء على اقتصاده وإقحامه في ممارسة للّغة والتّرجمة تدور رحاها دوماً لصالح المُستعمِر. ولا يُعدم فائدةً هنا التذكير بأنّ بعض لغات أوروبّا ظلّت، إلى وقت قريب، تدعو التّرجمةَ هي الأخرى تحويلاً conversion، أي بالمفردة نفسها المستخدَمة للصّرافة أو تحويل العُملة وللتحويل الدينيّ.

٢- التّرجمة بوصفها شكلاً من أشكال مقاومة الاستعمار: من الطبيعيّ أنّ المستعمَر لا يقف مكتوف الأيدي أمام المجهود الذيْ يبذله المُستعمِر لإخضاعه وتحويله. لا مندوحة عن أن تدفعه غريزة البقاء إلى الخضوع لبعض القواعد المفروضة، غير أنّه لا يلبث أن يحوّل مجرى هذه القواعد لصالحه. لقد أشار رافائيل Rafael إلى ثلاث أواليّات خلاّقة كانت قبائل التاغالوغ تتوسّل بها لمواجهة الاستعمار الإسبانيّ الذي كان استعماراً شاملاً (عسكريّاً وإداريّاً واقتصاديّاً وتبشيريّاً-دينيّاً). لقد كانوا:

أ- يقبلون بهيمنة اللّغة الإسبانية داخل أناشيدهم الدينية وغيرها، غير أنّهم يمعنون في توشيَتها بلغتهم، واجدين، على ما يبدو، نوعاً من العلاج والطمأنة في الرّجوع من حين لآخر إلى كلمات لسانهم الأصليّ وصِيَغه. ومن شأن عملية كهذه أن تؤسّس لانطلاق صيرورة تهجينٍ ولقيامِ لغاتٍ مزيجٍ تعكس نوعاً من التّراضي بين لغتين، وتُقحم داخلهما فسحة لإبداع لغة ثالثة، قد ينتهي بها المطاف، كما وقعَ للسان سكّان جزر الأنتيل في علاقتهم بالفرنسية، بأن تفرض نفسها كواقع لغويّ وأدبيّ شامل.

ب- يتنازلون ويقبلون فكرة ممارسة الاعتراف في الكنيسة، على الرّغم من كونه ممارسة غريبة عن شعائرهم. لكنّهم بدل أن يُفضوا للقسّ بخطاياهم المفترَضة، كانوا يفضحون "سوءات" جيرانهم. يدعو الباحث هذا الازدراء الذي يُقابَل به معنى كلمة "اعتراف" وغيرها من الاصطلاحات:

mistranslation[1]، أي التّرجمة الخاطئة عن عمد، وهو مصطلح اقترح كاتب هذه السّطور دعوته بالفرنسيّة: traduction fautive à dessein أو: métraduction. ذلك أنّ خطأ التّرجمة يكون هنا مقصوداً ويسمح بامتصاص سلطة المستعمِر وجعلها نسبيّة، لا بل يسمح بالتلاعب بالمستعمِر ومخاتلته.

ت- يوظّفون، كذلك، أواليّات "الاختطاف" اللّغويّ والاستحواذ والاحتواء. فقد كان زعماء القبائل يلجأون إلى آليّات الخطابة والتعزير التي تلقّنوها من الوُعّاظ ورجال الإدارة الإسبان. كانوا يضْمنون عبر ذلك الحفاظ على هيبتهم بين الشّعب، تلك الهيبة التي كانت تضْمنها، في ما مضى، أصولهم وأشجار أنسابهم، قبل أن يمحوَ الاستعمار سحر الأصول وأشجار الأنساب.

ولنا في الرّئيس الجنوب-إفريقيّ نيلسون مانديلا Nelson Mandela مثَل لامع للطريقة التي يمكن بها "مخاتلة" قناعات الآخر وجعلها تنقلب عليه. في أحد نصوص جاك دريدا[2]، يظهر لنا مانديلا محامياً يافعاً محتجَزاً يُذكّر قضاته بقوانينهم، التي حفظها هو حفظاً. فيبرهن لهم أنّ سلوك حكومة البيض تُجاه السّود إنّما يَسير بعكس منحى القوانين التي تؤسّسها وتستمدّ هي منها مشروعيّتها.

ومن أساليب المقاومة اللّغوية والثقافية التي يلجأ لها المُستعمَر كذلك، عودته إلى تراثه، مستمِدّاً منه محكيّة قوميّة[3] لا تخلو من مسحة خيالٍ ومن مغالاة، يتكفّل الفكر ما بعد الاستعماريّ (مبدئيّاً) بتفكيكها ساعة يحين أوان ذلك.

---

(1) Cf. V. Rafael, *op. cit.*, ainsi que D. Robinson, *op. cit*, p. 93 *sq.*

(2) Jacques Derrida, "Admiration de Nelson Mandela".

(٣) المحكيّة القوميّة هي الاستعادة التي تقوم بها بعض الشّعوب (المقموعة بخاصّة) لماضيها القوميّ، عاملةً على أسطرته وعلى مدّه بصورةٍ مجدٍ آفل ينبغي إعادة إنعاشه.

٣- **التّرجمة بوصفها سلاحاً نقدياً بعد زوال الاستعمار**: يلعب الفكر الذي نعْرضه في هذه الفقرة دوراً طليعيّاً في الطّور ما بعد الاستعماريّ، الذي بوسعه أن يكون أيضاً طور الاستعمار المقنّع أو الاستعمار الجديد. فتحتَ شعار "تصفية استعمار العقل"[١] la décolonisation de l'esprit أو شعار دراسة "التّابع"[٢] l'étude du subalterne يساعد هذا الفكرُ المستَعمَرَ سابقاً على مجاوزة آثار الفترة الاستعمارية وعلى محو الصورة التي مُنحت له عن نفسه وعن العالم. وعلى المنوال نفسه تندثر الأسطورة الذاهبة إلى أنّه ينتمي إلى مرحلة طفولة الجنس البشريّ وأنّه يمثّل حالة صفاءٍ وطهر ينبغي قيادتها في مراقي التقدّم. كما يسعى هذا الفكر إلى مواجهة المحكيّة القوميّة التي تمّ اختلاقها إبّان فترة الاستعمار، مؤمناً بكون فائدتها في مقاومة الاستعمار تنقلب بعد جلائه إلى مضرّة؛ ذلك أنّ تأبيد هذه المحكيّة قد يجرّ معه كلّ أشكال الانغلاق والتعصّب لأنّها غالباً ما تقدّم للشّعب المعنيّ صورة مشوّهة ومضخّمة عن تاريخه وإنجازات ماضيه.

يفضح الفكر ما بعد الاستعماريّ كذلك كلّ أشكال الهيمنة الثقافية ويعمل على رصد عدم الاستقلال الذي قد يعاني منه شعب ما بعد حيازته استقلاله. ذلك ما يفعله الباحث الفرنسيّ ريشار جاكمون Richard Jacquemond حين يدرُس الوسط الأدبيّ في مصر مُسائلاً مدى مشروعية الاعتقاد الراسخ لدى بعض مترجمي الرّوايات العربية الفرنسيّين بكون ترجماتهم تتخطّى في جودتها النصّ الأصل. مثلما يفضح ميل بعض المؤلّفين العرب إلى كتابة نصوصهم في

---

(1) Cf. Wa Thiong'o Ngury, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*.

(٢) بين أفضل المصادر التي اقترحها دوغلاس روبنسون بهذا الصّدد:
Ranajit Guha (ed.), *Subaltern Stadies, vol. 1-6;* Ranajit Guha and Gayatri Chakravorty Spivak (eds), *Selected Subaltern Studies;* Homi K. Bhabha, "How Newness Neters the World: Postmodern space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation".

"أفق انتظار" القارئ الفرنسيّ، بشكل يوحي بأنّهم لا يكتبون إلا أملاً في أن يترجَموا[1].

ويُفترَض أن يرافق بناءَ ثقافة وطنية جديدة حرصٌ واضح على التحوّط من كلّ سُبل الانغلاق أمام الآخر، وبخاصّةٍ حين يتمّ الرجوع إلى ما كان دريدا يدعوه "الاقتباسيّة" citationalité، قاصداً بها فعل التطعيم greffe والوسم [وإعادة الوسم] re-marque الذي تمارسه النّصوص والثقافات بعضها على بعض. فكما يجيز المستعمِر لنفسه الاستشهاد بشذرات من ثقافات أبناء البلد داخل السّياقات الخادمةِ مصالحَه، يمارس المُستعمَر السّابق على الثقافة الغربيّة كلّ أشكال الاستشهاد والخطف، ممارسةً يحرّكها همّ التغيير ولا تنطوي، مبدئياً، على سوء نيةٍ مبيَّت.

وينبغي، في الوقت نفسه، إيلاء أهميّة خاصّة لإعادة ترجمة النّصوص بغية تخليصها من آثار التّشويه الذي مارسته عليها التّرجمة الآيديولوجية. تلك الآثار التي نصادفها [مثلاً] في النّصوص الهندية القديمة، التي كشفت عند إعادة ترجمتها إلى الإنجليزية من قبَل تيجاسويني نيرانجانا عن اختلاف شاسع مع التّرجمات التي خُصَّت بها إبّان فترة الاستعمار. والأمر نفسه ينسحب على التّرجمات الجديدة التي حظيت بها حكايات **ألف ليلة وليلة** على أيدي فرنسيّين وعرب، والتي أعادت **للّيالي** بريقاً وتعدّداً لا نصادفه في ترجمتَي غالان وماردرو على جمالهما. وتكمن أهميّة هذا الفعل في إعادة القيمة لقوّة كامنة في النّصوص، قوّة لم تعمل التّرجمات التحريفيّة سوى على كتمها وتعتيمها.

يأخذ هذا الفكر، كذلك، بعين الاعتبار الانتشارَ المتسارع لظواهر الخلاسيّة والاختلاط، بما هي أشكال إبداعٍ وتواصل. فسواء تعلّق الأمر بالكتابة بما

---

(1) Cf. Richard Jacquemond, "Translation and Cultural Hegemony: The case of French-Arabic Translation", et son résumé commenté par D. Robinson, *op. cit.*, p. 31 *sq.*; R. Jacquemond, *Entre scribes et écrivains- Le champs littéraire dans l'Egypte contemporaine.*

يُسمّى "الكريوليّة" créole، أي هذه اللّغات المزيج التي تُمكّن كتّاب جزُر الأنتيل وسواها من تطويع الفرنسية والإنجليزية ولغات أخرى واستعمالها استعمالاً إقليمياً وشخصيّاً، أو بالممارسات الانتقائية و"التهجينيّة" التي تدفع الكتّاب الفرانكفونيّين المغاربيّين وسواهم إلى استعمال الفرنسية استعمالاً مغايراً لذلك الذي يتمّ داخل حدود فرنسا، مضيفين إليها بصمة مخيالٍ مختلف كلّ الاختلاف[1]، فإنّ كل تلك التّمظهرات تساهم في عملية دمج إراديّ [بين الثقافات] وتندرج في إطار ثقافة جديدة متعدّدة، لا بل أحياناً ثقافة شتاتٍ ومَهاجر، تدعوها غلوريا أنزالدُوَا Gloria Anzaldua **الثقافة الخلاسيّة الجديدة** new mestiza culture[2].

ولنُشرْ في الختام إلى أنّ عملاً من هذا القبيل، حتّى إذا جاء في شكل كتابة أدبية، فإنّه، بوصفه خطاباً مثابراً قائماً على المساءلة، غالباً ما ينتج فكراً قويّاً ويأتي مصاحَباً بتفكير فلسفيّ يضطلع به الكتّاب أنفسهم. يقدّم لنا إدوار غليسان مثالاً لامعاً، حين كتب قائلاً: "ليس "العوز" قائماً في الجهل بلغة ما (هي هنا الفرنسيّة)، وإنّما هو قائم في عدم القدرة على التحكّم بتعبير لغويّ مناسب (سواء كان هو اللّغة "الكريوليّة" [أي الخلاسيّة الأنتيليّة] أو الفرنسيّة). إنّ التدخّل المتسلّط والباهر في آنٍ معاً للّغة الفرنسية لا يعمل إلاّ على تكريس هذا العوز، ذلك أنّ المطالبة بتعبير لغويّ مناسب لا يتمّ إلاّ عبر مراجعة نقدية للّغة الفرنسية نفسها[3]". وبالحماس الفكريّ ذاته يحدّد الشّاعر الرّهانات الأخلاقية والفلسفية لهذا النقد: "إنّ بِوسع مراجعة كهذه أن تساهم في التأسيس لنزعة

---

(1) Cf. Samia Mehrez, "Translation and the postcolonial Experience: The Francphone North African Text", et le résumé commenté de D. Robinson, *op. cit.*, p. 100 *sq.*

(2) Gloria Anzaldua, *Borderlands /La Frantera: The New Mestiza*, cité par D. Robinson, *op. cit.*, p.28

(3) E. Glissant, *Le Discours Antillais*, p. 334, cité par J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, p.11. (Cf. également E. Glissant, *Poétique de la relation.)*

مضادّة للنزعة الإنسانويّة anti-humanisme، قياساً إلى أنّ التّدجين الذي تمارسه الثقافة الفرنسية بتوسّط لغتها لا يتّم إلا عبر أواليّات "النّزعة الإنسانويّة"[1].

كما كتب الروائيّ الهنديّ سلمان رشدي، متلاعباً بالمعنى الاشتقاقيّ لكلمة "ترجمة": "بما أنّنا نُقِلنا إلى أماكن قصيّة عن الأماكن التي شهدت ولادتنا، فقد صرنا أفراداً مُترجَمين"[2]. ويمكن أن نزيد عبارته الصّادمة "تعقيداً" إضافيّاً، لنرى فيها تعبيراً يتجاوز حالة أولئك الذين تُتَرجم كتاباتهم أو يتنقّلون بين اللّغات (وهي حالته هو نفسه)، إلى حالة مَن يصيرون "مترجَمين" ومُؤوَّلين ضمن وجودهم نفسه. وذلك بالضبط ما تَرفع ضدّه رايةَ التمرّدِ كلُّ الروافد التي تغذّي هذا التيّار.

التّرجمة وسؤال العالميّة

تُوضّح عالِمة الاجتماع والناقدة الأدبية باسكال كازانوفا Pascale Casanova في عمل تصيب به في الصّميم سؤال الآثار المترتّبة على التّرجمة[3]، كيف أنّ

---

(١) يذكره دريدا، المصدر السّابق، الصفحة نفسها. ومن أجل فهم كلام الشّاعر الأنتيليّ في مرماه الصّحيح، لا بدّ من التذكير بأنّ **النزعة الإنسانوية** humanisme (ويترجمها بعضهم إلى "**النزعة الإنسيّة**")، هي فلسفة قامت في عصر النّهضة الأوروبيّة وغذّاها فلاسفة الأنوار ووجدت لها أصداء واسعة في الفكر الحديث؛ وهي تقول بوحدة الشّرط الإنسانيّ وإمكانات العقل البشريّ. وقد تعرّضت هذه النّزعة إلى انتقادات جذريّة بعضها آتٍ من مارتن هايدغر، الذي يرى، في رسالته الشهّيرة الموجّهة إلى مترجمه الفرنسيّ جان بوفريه Jean Beauffret، في ١٩٤٦، والمعنوَنة **رسالة في النّزعة الإنسانويّة** *Brief über den Humanismus*، أنّ الإنسانويّة لا تفكّر بماهيّة الكائن الإنسانيّ تفكيراً كافياً، **وإنّما** تتحدّد بتعريفه كحيوان عاقل، فهي تبقى إذن مرتبطة بتعيينه الميتافيزيقيّ وما جرّ إليه من نفعيّة اجتماعيّة؛ والبعض الآخر من هذه الانتقادات صادر عن نقّاد الآيديولوجيّات، الذي يرون أنّ الإنسانويّة تُشيع رؤية شموليّة للإنسان تنتمي إلى القيَم الخاصّة بالحضارة الغربيّة وبصورة تضفي على التوجّهات الإمبرياليّة شيئاً من الشرعيّة.

(2) Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p.192.

والكتاب مترجَم إلى العربيّة، أنظرْ: باسكال كازانوفا، **الجمهوريّة العالميّة للآداب**، ترجمة أمل الصبّان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

(3) P. Casanova, *op. cit.*

عالَم الكتابة والنشر يمثّل ساحة حرب فعلية، سواء بالنسبة للكتّاب المتحدّرين من المستعمَرات السّابقة أو الكتّاب الغربيّين أنفسهم، ساحة حرب تضطرّ الكاتب إلى خوض معارك ضارية لكسب المشروعيّة والاعتراف. فبعض عواصم الأدب العالمية، وعلى رأسها باريس متبوعةً بمنافسة لندن ونيويورك وبرلين وبرشلونة، تُلقي ببعض الكتّاب في مهاوي الجهل والنّسيان، وترفع آخرين إلى قمم المجد والشّهرة. فغالباً ما لا تكفي الموهبة الأدبية وحدها، وإنّما ينبغي للكاتب أن يُعدِّد علاقاته وأن ينتهج إستراتيجية نشرٍ محكمة. وإنْ حدثَ لكاتب ما أن يشذّ عن قواعد اللّعب، مثلما هو الشّأن بالنسبة لصامويل بيكيت Samuel Becket أو جيمس جويس James Joyce أو دانيلو كيش Danilo Kiš، فإنّه سيكون قد حقّق ثورة أدبيّة فعليّة[1].

وتذهب الباحثة في فصل فرعيّ، عنونته بـ: "التّرجمة بما هي واهبٌ لصفة الأدبيّة[2]"، إلى تخليص التّرجمة من صفة الحياد الظاهريّة، فهي ترى فيها أكبر رهان وسلاح بين المتصارعين في ساحة التنافس العالميّة، وشكلاً من أشكال المقاومة داخل الفضاء الأدبيّ العالميّ[3]. ولمزيد من التوضيح تسوق لنا مقارنة بين ترجمات الأعمال القادمة من الأطراف نحو المركز والتّرجمات الذاهبة في المنحى المعاكس، مبيّنة أنّ اللّغات التي تُعدّ لغات "كبرى" لم تكسب صفتها تلك إلا لأنّها تملك قنوات انتشار واسعة وتستند إلى تراكم ثقافيّ قويّ، بينما تُعدّ اللّغات الأخرى بالمقابل لغات "صغرى" لأنها تنتمي إلى ثقافات "مُعوزة"، لا بل ثقافات مهيمَن عليها، قد تفتقر أحياناً إلى إرث أدبيّ غنيّ. يمثّل الصّنف الأوّل **ترجمة باتجاه الدّاخل** intraduction (مفهوم استعارته الكاتبة من غانّ V. Ganne ومينون M. Minon)، أي أنّ الأمر يتعلق بعملية استيراد، بعملية نقل للرّصيد الأدبيّ قابلة لأن تغني المركز بالآثار الأدبية الكبرى المُنتَجة

(1) Cf. Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur - Anatomie d'une révolution littéraire.*

(2) P. Casanova, *La République..., op. cit.*, p. 188-193.

(3) *Ibid.*, p. 188-89.

في الأطراف. أما الصّنف الثاني فيمثّل (حسب مفهوم مستعار من الكاتبين نفسهما) **ترجمة باتجاه الخارج** extraduction أي عملية تقصد جعل رأس المال الأدبيّ للمركز يتدفّق منتشراً على وجه البسيطة[1]. ومن البيّن بنفسه أنّ الربح الأكبر في الحالتين كلتيهما يُحسب لأدب المركز. غير أنّ الأكثر مدعاة للامتعاض داخل هذا النّسق (وهنا برأينا تكمن قوّة أطروحة كازانوفا) هو أنّ نصّاً آتياً من أحد الأطراف لا يحوز "شهادة العالميّة"، ولا يتمّ قبوله والاعتراف بانتمائه للأدب، إلاّ متى عملَ المركز على ترجمته ونشْره؛ ومن هنا نفهم العبارة "التّرجمة بما هي واهبٌ لصفة الأدبيّة littérarisation"، فالتّرجمة لا تكتفي بمنح الكاتب شيئاً من الاعتراف الدوليّ وإنما تتجاوز ذلك إلى منح منتوجه نفسه صفة "الأدبيّة". ومن هنا نستطيع أن نتخيّل كلّ أشكال الظّلم الواقعة أو المحتملة، ذلك أنّ كاتباً يعوزه "الحظّ" أو النُّصرة أو الدّهاء أو العلاقات قد يتأخّر في الوصول إلى الشّهرة العالميّة، لا بل قد يظلّ مجهولاً. كما يستطيع كاتب آخر، رفضت ثقافته الأصل تكريسَه، رفضاً قد يكون له ما يبرّره، أن يعود إلى موطنه معزّزاً مكرّماً بفضل عمليّة "إسباغ النّبالة الأدبيّة" التي يقوم بها المركز.

نُنبّه أخيراً إلى أنّ لفظ "الأطراف" ينبغي أن يؤخذ بالمعنى الأوسع للكلمة، ذلك أنّ الأمر لا يشير إلى كتّاب أفارقة أو عرب أو هنود فحسب، وإنما قد يتعلّق الأمر بكتّاب متحدّرين من السّويد مثل سترندنبرغ Strindberg أو من إيرلندا كما هو شأن بيكيت وجويس؛ ذلك أنّ المسألة لا تكمن في أن يكون الكاتب مترجَماً إلى الفرنسية أو أن يكتب بها، وإنّما في أن يقتحم مجال الأدب ويستطيع بلوغ صفة الكاتب عبر تبنّي لغةٍ تجسّد الأدب بامتياز، سواء كان ذلك التبنّي مباشراً أو بتوسّل التّرجمة[2]. وبالنسبة لهؤلاء كما بالنسبة

---

(1) *Ibid.*, p. 190.
(2) *Ibid.*, p. 193.

لأولئك تكمن المسألة في "تحويل النّصوص بحسب اشتراطات المنظوريّة التي تحدّدها الهيآت القادرة على التّكريس[1]" .

(1) *Ibidem.*

الفصل الثالث
اللّسانيّات والتّرجمة

يبدو أنّ الأزمنة الأخيرة قد شهدت قيام حوار بين اللّسانيات والتّرجمة بعدما كان ممثّلو الميدانَين يتجاهلون بعضهم بعضاً، متواطئين على حالة من غياب التواصل أو من عدم التفاهم. فقد ظلّ اللّسانيّون المتأثّرون بفكر الألمانيّ همبولت Humboldt متمسّكين بأنّ كلّ لغة تحمل رؤية خاصّة للعالَم، وأنّ هذه النظرات المختلفة إلى العالَم لا تقبل المقايسة، ومن هنا حكموا باستحالة التّرجمة؛ أمّا المترجمون فقد برّروا نشاطهم بأنّنا قد لجأنا دوماً إلى التّرجمة. وبذلك شكّل الفريقان قطبَي تعارض لا مجال بينهما للتسوية.

وقد لعب جورج مونان Georges Mounin دوراً غير قليل الأهمّية في جلاء سوء التفاهم ذلك، وإنْ تعرّضَ، فيما بعد، إلى اللاّئمة لكونه لم يولِ التّرجمة الأدبية اهتماماً كافياً، ولكونه عملَ على إضفاء مشروعيّة على التّرجمة (وحسْبه ذلك) بدل محاولة الإجابة على السّؤال: ما معنى أن نترجم[1]؟

---

(١) أنظر بهذا الصّدد بخاصّة:

Henri Meschonnic, "Traduction restreinte, traduction généralisée ", in *Pour la poétique V;* H. Meschonnic et Jean-René Ladmiral, "Poétique de.../Théorèmes pour... la traduction"; J. - R. Ladmiral, *Théorèmes pour la traduction.*

الصّيَغ اللّسانيّة الخاصّة والكُلّيات

يبني جورج مونان، في كتابه **المشاكل النظرية للترجمة**[1]، جزءاً كبيراً من منافحته عن التّرجمة على التذكير بالتجاور الفعّال، في اللّغات كلّها، بين الصّيَغ اللّسانية الخاصّة بكلّ لغة idiotismes والتعابير القابلة لأن تُفهم وتُستعمل من قِبَل جميع الناس، أي تلك التي تنتمي إلى ما يُسمّى "الكُلّيات"[2] Universaux. ويستحضر مونان الحجّة التي يستند إليها أولئك الذين ما فتئوا يتساءلون، بأسىً لا يخلو من مبالغة: ما هو السّبيل، مثلاً، إلى نقل الكلمات المنوّعة التي يستعملها الإسكيمو للإشارة إلى الثلج، نقلها إلى اللّغة الفرنسية مثلاً؟ ثمّ ما هو السّبيل إلى نقل أسماء صنوف الخبز الفرنسيّ، التي بلغ عددها في منطقة أيكس-أون-بروفانس Aix-en-Provence وحدها في ١٩٥٩ ما يقارب الخمسين اسماً، نقول نقلها من الفرنسية إلى لغة غيرها؟ يذكّر مونان بدايةً أنّ مترجماً بارعاً لن يعدم السّبيل إلى إعطاء فكرة عن التصوّر أو الفارق الدلاليّ اللّطيف الذي تقصده الصّيغة اللّسانية، إنْ بتوسّط التّرجمة أو بالاستعانة بحاشيةِ تعليق. ثمّ إنّ الجانب المشترك بين البشر، أي الكليّات، لا يني يتوسّع وينتشر، توسّعاً لا مراء في مساهمة التّرجمة فيه. فبفضل تقلّص المسافات وتوسّع شبكات التواصل، ما فتئت الفروق بين الثقافات تنصهر وما فتئ هامش الأشياء غير القابلة لأن تُبلَّغ يضيق يوماً عن يوم. دون أن يعني هذا كلّه اختفاء الاختلافات [اختفاء كليّاً] أو استبعاد ظهور خصوصيّات وصيَغ لسانية مخصوصة idiotismes جديدة.

إنّ من يُمعن النظر إلى الضّيرورة الفعليّة للترجمة، سواء كان من منتقصي

---

(1) Georges Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction.*

وتتوفّر المكتبة العربيّة على ترجمة للكتاب قام بها لطيف زيتوني تحت عنوان **المسائل النظرية في الترجمة**، دار المنتخب العربيّ، بيروت، ١٩٩٤.

(٢) سبق تعريفها في إحدى حواشي الفصل السّابق.

هذه الفاعليّة أو أنصارها، سيستطيع مجاوزة النظرة [التقليديّة] للترجمة، تلك النظرة الجازمة والمنقسمة التي ترى فيها "عمليّة ممكنة دوماً أو ممتنعة دوماً، مكتملة باستمرار أو يطبعها النّقص أبداً"؛ وبدل ذلك إقرار نظرة جديدة ترى في التّرجمة "عملية نسبيّة النّجاح، ومتنوّعة من حيث مستوى التواصل الذي تبْلغه[1]". فما انخرطت لغتان في التخاطب إلاّ ومرَّ شيء بينهما، وتوسيع نطاق هذا "الشّيء" هو ما يشغل المترجمين وجميع المهتمّين بسؤال اللّغة.

إنّ ما أحرزناه من تقدّم على طريق اللسانيّات المقارنة، في العقود الأخيرة، يصبّ في اتجاه نُصرة مونان. فمارتينيه Martinet يوضح أنّ ما يُفرّق بين اللّغات هو اختيار إمكان واحد من بين سلسلة إمكانات؛ مَثَلُ ذلك طريقة التّعبير عن فكرة "وجع الرّأس" أو "الصّداع" بين الفرنسية والإيطالية؛ فالفرنسيّ يقول: "بي وجعٌ في الرّأس" *J'ai mal à la tête* في حين يقول الإيطالي: "رأسي يوجعني[2] *Mi duole il capo*"؛ ومعرفة هذه الفروق هي فاتحة عملِ المترجم. ويؤكّد بلومفيلد Bloomfield أنّ كلّ ملفوظ ينبغي أن يؤخذ داخل وضعيّته أو "مقام قوله"، و"كلّما نشأت وضعيّة مشتركة [بين لغتين] صارت التّرجمة ممكنة[3]".

إلى الكلّيات اللّسانيّة والمنطقية التي تحثّ على التّرجمة، تنضاف الكلّيات الأنثروبولوجية (تشابه ردود أفعالنا تجاه بعض الوضعيّات القصوى) والكلّيات البيولوجية (فالأوروبيّون واليابانيّون يسمّون الألوان بأسماء مغايرة، لكنّ أخصائيّي البصر يؤكدون أنّهم يرونها بالشّكل نفسه). ينبغي أن يشكلّ تمييز هذه الفروق، على الأقلّ، جزءاً هامّاً من معارف المترجم: "فكلّ مترجم لم يجعل

---

(1) *Ibid.*, p. 278.

(٢) يذكره مونان، المصدر السّابق، ص ٢٦١ .

(٣) يذكره مونان، المصدر السّابق، ص ٢٦٥ .

نفسه إثنوغرافيُّ الجماعة التي يترجم عن لغتها[1]، متوسّلاً بشتّى الوسائل العَمليّة الممكنة، يظلّ مترجماً ناقصاً[2]".

ينبغي هنا أيضاً الوقوف عند نوعٍ من "الأنانة" solipsisme اللّسانية التي تدفع شاعراً مثل ريلكه Rilke إلى أنْ يصرّح أنّ "كلّ ما يحدث لنا لا يمكن التّعبير عنه"، وأنّنا "في أعماقنا، خصوصاً في ما يتعلّق بالأساسيّ، وحيدون أيّما وحدة[3]". لا بل إنّ بلانشو Blanchot يستند إلى صعوبات التواصل وإلى المناطق المعتمة في اللّغة، فيطالب بالحقّ في الصّمت، صمت مرغوب فيه وممتنع في الآن نفسه، تماماً مثل ذلك الصّمت الذي نصادفه لدى شخصيّات بيكيت Beckett. غير أنّ أخذ مثل هذه التّصريحات بدلالتها الحرْفيّة، في حين تحيل هي على تجارب جوانيّة تنشئ علاقةً بالواقع مُغايِرة، لن ينتهي، بحسب مونان، إلاّ إلى إنكار وجود اللّغة نفسها. والحال أنّنا يُعبَّر لنا دوماً داخلَ اللّغة عن أشياء وأشياء. والدّليل، مثلما كان يذكّر به بلومفيلد، هو أنّنا نتنقّل دوماً في حياتنا اليوميّة، وحينَ يوصف لنا عنوان طريقٍ ما فإنّنا ينتهي بنا الأمر ببساطة إلى بلوغ ذلك العنوان[4].

طرائق التّرجمة

لقد ساهم اللّسانيّ والسّيميائيّ الروسيّ رومان ياكوبسون Roman Jakobson، على طريقته الخاصّة، في تسويغ فعل التّرجمة، تسويغاً لا ندرك أهميّته إلاّ متى استحضرنا المناظرات الطويلة التي أدان عبرها اللّسانيون وفلاسفة اللّغة السّابقون التّرجمةَ وقالوا باستحالتها. غير أنّ ياكوبسون وهو يمدّ التّرجمة

---

(١) أي عالِماً بعادات هذه الجماعة وطبائعها (المترجم).

(٢) يذكره مونان، المصدر السّابق، ص ٢٣٩.

(٣) يذكره مونان، المصدر السّابق، ص ١٧١ .

(٤) يذكره مونان، المصدر السّابق، ص ١٧٧ .

بأسباب المشروعيّة لا يني يرسم أمامها الحدود، إذ يؤكد في الفصل الرّابع من كتابه **أبحاث في اللّسانيات العامّة** *Essais de linguistique générale* أنّ "اللّسانيّ، شأنه شأن أيّ مستقبِل لرسالة كلاميّة، يسلك سلوك المؤوِّل. فليس من الممكن فهم أيّ عيِّنة لِسانيّة ما لم نترجم العلامات المُشكّلة لها إلى علامات أخرى تنتمي للنسق نفسه أو لغيره. وما إن نقارن بين لغتين حتى نواجه سؤال إمكان التّرجمة من إحداهما إلى الأخرى، والعكس[1]".

يميّز ياكوبسون بين ثلاث طرق للترجمة [آخذاً بالمفردة الأخيرة بمعنى أوسع من المعتاد]، بحسب المنحى الذي يسلكه المترجم: ١- التّرجمة شَطْرَ علامات تنتمي للّغة نفسها، وهنا نكون بصدد التّرجمة الضِّمْن-لُغويّة intralinguale، كأنْ نعلّق على عمل أدبيّ أو نفسِّر قصيدة بالنثر السّائر؛ ٢- التّرجمة شطْرَ لغة أخرى، وهنا نكون إزاء التّرجمة البَيْن-لُغويّة interlinguale أو التّرجمة بحصر المعنى؛ ٣- التّرجمة شطْر نسق من الرّموز غير اللّسانيّة، وهنا نكون بصدد التّرجمة البَيْن-سميائيّة intersémiotique كأن نحولّ رواية إلى عمل سينمائيّ.

ويذكّر ياكوبسون بخصوص الحالة الثانية (أي التّرجمة بحصر المعنى أو بصريح القول) أنّه لا وجود هنا لتكافؤ كلّيّ بين الوحدات المشفَّرة unités codées. ويُعرّف التّرجمة، تبعاً لذلك، باعتبارها عملية تجمع بين "رسالتين متكافئتين داخل شِفرتين مختلفتين[2]"، فتكون التّرجمة عموماً ممكنة. ونقول "عموماً" لأنّه يستبعد إمكان ترجمة الشّعر، لأنّه جنسٌ "يُصرَف فيه الاهتمام إلى الشِّفرة بدل الرّسالة"، أي إلى الألفاظ نفسها دون سواها، وفيه "يُهيمن اللّعب بالكلمات والجناس"، و"يُؤخذ التّشابه الصّواتيّ أو مختلف صنوف التجنيس كقرابة دلاليّة[3]". ويحسم ياكوبسون الأمرَ مُستخلِصاً أنّه، "سواء

---

(1) Roman Jakobson, "Aspects linguistiques de la traduction", p. 80.

(٢) المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

(3) *Ibid.*, p. 86.

كانت هيمنة الكلمات (الشُفرة) داخل الشّعر هيمنة مطلقة أو نسبيّة، فإنّ الشّعر، في جوهره نفسه، ممتنع على التّرجمة[1]". وبدل أن يُنقص هذا التصوّر الاعتقادَ في إمكان ترجمة الشّعر، فإنّه، على خلاف ذلك تماماً، ساهم في إبراز خصوصية اللّغة الشّعرية، تلك الخصوصية التي يدعوها ياكوبسون نفسه "الوظيفة الشّعرية". ولنُشِر هنا إلى أنّ القصائد التي يغْلب عليها المظهر الصواتيّ (الفونولوجيّ) وحده، هي قصائد نادرة وتمثّل حالات قصوى. هذا إلى كون التقنيات التي تمكّن من الحفاظ ما أمكن على الغلالة الصّوتية للنصّ لحظة انتقاله إلى لغة أخرى ما فتئت تزداد رهافة ودقّة. ولنا في ما سيأتي عودة إلى هذه التقنيات[2].

التّرجمة وأفعال الكلام

إنّ تضافر جهود لسانيّات خاصة بفاعليّة القول وإنشاء العبارات énonciation، لعب فيها إميل بنفنيست Emile Benveniste دور المحرّك في فرنسا، وجهود تداوليّاتٍ خاصّة باللّغة pragmatique du langage، في أوكسفورد، تصبّ اهتمامها على دراسة أفعال الكلام، هذا التّضافر ما فتئ يزيد مواقفنا اللّغوية وضوحاً على وضوح، وما انفكّ يُنتج في التنظير للترجمة وفي ممارستها مفاهيم وتصوّرات بالغة الأهمية. وقبل أن نبْسط القول في الشّكل الذي عالجت به هذه الجهود مسألة التّرجمة، لن نعدم فائدة في أن نعرّج على إحدى المناظرات التي جمعت بين بنفنيست ودريدا حول العلاقات الجامعة بين اللّغة والفكر.

يؤكّد بنفنيست في دراسته المعنوَنة "مقولات الفكر ومقولات اللّغة"[3]

---

(1) *Ibidem.*

(٢) أنظر في هذا القسم الفصل الخامس، المخصّص لشعريّة التّرجمة.

(3) Emile Benveniste, "Catégories de pensée et catégories de langue", in *Problèmes de linguistiques générales 1.*

Catégories de pensée et catégories de langue أنّ مقولات الفكر الأرسطية لا تعدو أن تكون مقولات للّغة، للّغة اليونانية على وجه التحديد، "عمِلَ الفيلسوف على نسخ[ها] ونقل[ها] وإسقاط[ها] على الفكر"[1]. ويدعم بنفنيست رأيه ذاك بالعودة إلى إحدى اللّغات الإفريقية، لغة "الإيوي" ewe المتداوَلة في بلاد التّوغو، مبيِّناً أنّ ما تعبِّر عنه اللّغات الأوروبية بتوسّط فعل واحد: être (رابطة الوجود)، يعبّر عنه لسان "الإيوي" بخمسة أفعال مختلفة، مستنتجاً، في الأخير، إمكان وجود الفكر خارج اللّغة.

وقد وضّح دريدا، في معرض ردّه على بنفنيست[2]، أنّ هذا الأخير، حين يصنّف جعْل أرسطو المقولات اللّغوية مقولاتٍ عقلية باعتباره "نسخاً ونقلاً وإسقاطاً"، إنّما يبدو حريصاً على إقامة تمييز قاطع بين كلٍّ من التّرجمة والنّسْخ. يحدّد دريدا التّرجمة باعتبارها "حركة ضمْن-لسانيّة intra-linguistique[3] تضمن انتقال مدلولٍ ما من لغة إلى أخرى، ومن نسقٍ دوالّ إلى

---

(١) هذه المقولات العشر تمثّل، بحسب بنفنيست، ولو أنّ قصده من هذا يظلّ قصداً جدالياً، "قائمة الخصائص" التي قضى أرسطو بأنّها تكون "محمولة على موضوع ما"؛ بعبارة أخرى هي لائحة المفاهيم التي "يرى أنّها تنظّم الوجود". ويحدّد اللّسانيّ الفرنسيّ لائحتها بالرّجوع إلى ما كتبه أرسطو نفسه في الكتاب الرّابع من **المقولات**: "كلّ عبارة غير مركّبة من شأنها أن تقصد: الجوهر أو الكمّ أو الكيف أو الإضافة أو المكان أو الزّمان أو الوضع أو المِلك أو الفعل أو الانفعال. "الجوهر" من قبيل "الإنسان، الحصان"، والكمّ مثل "ذراعان، ثلاثة أذرع"، والكيف مثل "أبيض، عالِم"، والإضافة مثل "ضِعف، نصف، أكبر"، والمكان مثل "في المدرسة، في السّوق"، والزّمان مثل "أمس، العام الماضي"، والوضع مثل "قائم، قاعد"، والمِلْك مثل "منتعل، مسلّح"، والفعل مثل "يقطع، يحرق"، والانفعال مثل "مقطوع، محروق"". ويُعلّق عالِم اللّسانيّات قائلاً: "يحدّد أرسطو بالتالي مجموع المحمولات التي يمكن إلحاقها بالوجود، ويرمي إلى تحديد المنزلة المنطقية لكلّ محمول منها" (E. Benveniste, *op. cit.*, p. 65-66).

(2) Jacques Derrida, "Le supplément de couple - La philosophie devant la linguistique", in *Marges - De la philosophie.*

(٣) ينبغي التّمييز بين المصطلح الذي استخدمه ياكوبسون (أنظر أعلاه): traduction intralinguale (ترجمة ضمْن-لغويّة)، لتسمية عمليّات النقل التي تتمّ داخل لسان بذاته من نمط إنشاء إلى آخر (من الشّعر إلى النثر مثلاً)، وبين ذاك الذي يرجع إليه دريدا: intra-linguistique (ضمْن-لسانيّ)، وهو=

آخر[1]". وذلك في الواقع ما يفعله أرسطو، بمقتضى معنى أوسع لفعل "التّرجمة"، حين يمنح المقولات، التي تخترق اللّغة والفكر، مقاماً في اللّغة اليونانيّة. وبالشّاكلة نفسها، فلئن كانت لغة "الإيوي" الإفريقيّة تتوسّل بخمسة أفعال مختلفة للتعبير عن الرّابطة être (فعل الوجود أو الكينونة)، التي تعبّر عنها لغات أخرى بكلمة واحدة، إلاّ أنّه في الصّيَغ جميعها يقيم الوجود. والأمر نفسه يصْدق على اللّسان الساميّ الأوّل ووريثتيه الحاليّتين (العربية والعبرية)، لسان لا يعيّن رابط الوجود، ويظلّ فعل الكينونة قابلاً فيه للإضمار، أي موشوماً بما يسمّيه دريدا "بياضَ انزياحٍ أو فسحةً [داخل الكلام]، علامة ممسوحة أو وقفة [مؤقّتة] للصّوت"[2]؛ وهو إنّما يستعين في تسمياته تلك بكلمات بنفنيست نفسه ويسعى لجعلها تنقلب عليه.

لا ينكر دريدا التأثير الذي قد تمارسه لغة ما، كاليونانية أو الألمانية أو أية لغة غيرهما، على الفكر الفلسفيّ، لكنّه يشدّد على ضرورةِ مقايسةِ تأثيرٍ كهذا أو تحديده بدقّة[3]. فعودة أرسطو إلى مقولات اللّغة لم تكن بهدف جعلها أقانيم للفكر، وإنّما كان قصده أن يستمدّ منها ما يمكّنه من تسمية مقولات الفكر. وهو ما يبدو أنّ بنفنيست نفسه يقرّ به حين يقع في تناقض بيّن، إذ يشير في الكتاب نفسه إلى عادة الفكر في الاقتران بكلّ ما هو جديد والسّعي إلى إلباسه لِباس اللّغة؛ يقول: "من الثابت أنّ الفكر ما إن يمتثل لمقتضيات المنهج العلميّ حتّى ينتهج السّبيل نفسه، أيّاً كانت اللّغات التي يختارها لوصف تجربته. من هنا لا يصير الفكر مستقلاً عن اللّغة بعامّة وإنّما عن بنيات لسانيّة معيّنة. فبوسع اللّغة الصينيّة أن تكون وَضعتْ مقولات خاصّة مثل التاو واليين واليانغ:

=تصوّر تظلّ التّرجمة من لغة إلى أخرى دائرة فيه داخلَ محيط بذاته هو محيط الفعل اللّسانيّ والتعامل اللّغويّ للإنسان.

(1) J. Derrida, *op. cit.*, p. 226.

(2) *Ibid.*, p. 241.

(3) *Ibid.*, p. 211.

ولكنّها ليست قاصرة عن استيعاب مفهوم الجدل الماديّ أو الميكانيكا الكوانتيّة (الكمّيّة) دون أن تشكّل البنية الخاصّة باللّغة الصينيّة عائقاً دون ذلك[1]". وكما يوضّح دريدا، مباشرة بعد الاستشهاد بهذه الفقرة، فـ «إنّ "انطلاق الفكر" و"نشاط العقل"، بما هما حدثان لا ينفصلان عن الخطاب اللّغويّ، لن يكونا بالضّرورة مشروطين بلغة دون سواها. ممّا يجرّنا إلى الإقرار بإمكان وجود "مضامينَ" فكرٍ تكون في حلٍّ عن أيّ رابط ضروريّ يجمعها بـ "أشكال" لسانٍ دون غيره[2]».

بذلك تكون المقولات هي اللّغة، لكن ليس من حيث هي كليّة [مغلقة] totalité وإنّما من حيث هي منفتحة على ما ليس لغةً: أي منفتحة على الفكر والتّرجمة. وعلى الرّغم من أنّ دريدا لا يناقش هنا سؤال التّرجمة إلاّ باقتضاب، فإنّ ردّه على بنفنيست يظلّ قابلاً لأن يُحمل على محملِ الذّود عن إمكان التّرجمة، لا بل تصويراً [فعلياً] له. كتبتْ سوزان غيرهارت Suzanne Gearhart، في معرض تعليقها على المناظرة محلّ اهتمامنا: "قد يحدث للّغة، متى صارت موضوع ميدان بعينه، ألاّ يتمّ اعتبارها قابلة للترجمة من حيث المبدأ، وإنّما من حيث الفعل فحسب. وكلّ نظرية لغويّة تسعى إلى فهم اللّغة بحصرها [في ميدان معيّن] ينتهي بها المطاف إلى إنكار الخاصيّة الضّمْن-لسانيّة intra-linguistique للعلاقة الجامعة بين التّنظير واللّغة، أي ينتهي بها المطاف إلى إنكار اللّغة بما هي عنصر أساس في بناء خطابها الخاصّ"[3].

أمّا وقد قلنا هذا، فبوسعِ لسانيّات القول تلك أن تعني مسألة التّرجمة من منظور مخالف تماماً. يكون بوسعها ذلك عبر الكشف، ضمن كشوف أخرى أساسيّة، عن التأثير الذي قد يمارسه **مقام القول** situation de la parole على

(1) Emile Benveniste, " Catégories de pensée et catégories de langue ", p. 63-64.

(2) J. Derrida, *op. cit.*, p. 229.

(3) Suzanne Gearhart, "L'intraductibilité ou l'idéalité littéraire", *in Fins de l'homme - à partir du travail de Derrida*, p. 262.

القول في مجمله، ذلك التأثير الذي قد يغفله المترجم، مع أنه يَلحق الخطاب في أدقّ دقائقه، متى انصرف هذا المترجم إلى الاشتغال على وحدات النصّ معزولة عن بعضها البعض، ضارباً صفحاً عن إدراك عمل المجموع.

تبيّن هذه اللّسانيات، مثلاً، أنّ بعض الصّيَغ الفعلية وبعض التراكيب النحوية لا يمكن أن تُفهم متى غاب عنّا فعل القول الذي تندرج فيه والذي يحدّد قواعدَ لعبِ تقابلاتها. كتبتْ جاكلين باستوجي Jacqueline Bastuji: "تُدعى هذه العناصر: shifters، أي عوامل تغيُّر أو أدوات وصل، لأنها تنفتح مباشرة على وضعيّة التواصل. فـ "الأنا" le je، مثلاً، تعيِّن نفسها كذاتٍ متكلّمة هنا والآن، وترتّب الزّمانَ والمكانَ باتخاذها حيثيّات الخطاب فضاءً ومَعْلماً. إنّ الكلام والطّابع البين-ذاتيّ intersubjectivité الذي بمقتضاه ينْبني الكلام يظلاّن إذَن مُشفَّرين داخل اللّغة[1]".

وعلى المنوال نفسه، تُعلِّمنا التداوليّات اللّغوية أو ما يُدعى نظرية **أفعال القول** speech acts، أنّه ما من عبارة نقوم فيها بالفعل في اللّحظة ذاتها التي نعلن فيها عنه إلاّ وتنطوي على قيمة إنجازيّة valeur performative: "فأن نسأل مرشّحاً عمّا إذا كانت وظيفة العدالة هي موازنة التفاوتات الطبيعيّة معناه أنّنا ندفعه بمكر إلى الإقرار الضمنيّ بوجود تفاوتات طبيعيّة[2]". وكما كتبَ أوسفالد دوكرو Oswald Ducrot فـ "إنّ اللّغة هي أكثر من مجرّد شِفرة منظِّمة للعلاقات الإنسانيّة[3]"، ذلك أنّ المسكوت عنه والمضمَر في منطوق لفظيّ لهما أيضاً وزنهما، ومن اللاّزم بالنسبة للمترجم الانتباه لطريقة اشتغالهما السريّة داخل النصّ، وذلك ما قد تكسبه إيّاه قراءة اللّسانيّين.

وحتّى إذا كانت اللسانيّات لا تمنح المترجم سوى إضاءة جانبيّة أو تمهيديّة

---

(1) Jacqueline Bastuji, "Traduction et théorie linguistique", p. 39.

(٢) المصدر السّابق، الصفحة نفسها .

(٣) تذكره جاكلين باستوجي، المصدر السّابق، ص ٣٩ .

(لأنّ النصّ، أيّ نصّ، يعدنا دوماً بالمفاجآت) فإنّ في اللّغة مَواطن يساعدنا اللّسانيّون على استكشافها بشاكلة أفضل. صحيح أنّ المترجم لا يمكنه الخضوع دوماً إلى قواعد نقل موضوعة سلفاً، غير أنّ هناك سلوكاً لسانيّاً خاصّاً بكلّ لغة. وكما تؤكد باستوجي، فإنّ الدّور الذي يمكن أن يضطلع به اللّسانيّ إزاء المترجمين هو التذكير بالخطوط البارزة لهذا النظام الجماعيّ للخطاب، المسمّى "لغة"، وتثبيتِها. على ألاّ تؤخذ اللّغة هنا بوصفها جوهراً أو كياناً منكفئاً على ذاته، وإنّما بوصفها تطوّراً وصيرورة. فإذا كانت اللسانيّات قد دأبت على إبعاد التّرجمة عن حقول دراساتها، باعتبارها نشاطاً متعلقاً **بالكلام لا باللّغة** التي تُعدّ وحدها موضوع اللسانيّات، فإنّنا بتنا نشهد اليومَ خلاف ذلك. تقول باستوجي: "إنّ الكلام يتجلّى في صورة متغيِّر منظَّم variante réglée يُسجَّل على واجهتين: واجهة المحدِّدات الاجتماعية (وهي منطقة نفوذ اللّسانيات الاجتماعية واشتغالها) ثمّ واجهة الخطاب الفرديّ والخطاب المتبادل بين الأفراد inter-individuel. هكذا يتحدّد تبادل بين-فرديّ واجتماعيّ، سيكون من الضرورة العاجلة بمكانٍ ربطه بوثاق الجدليّة"[1].

لعلّ هذه التذكيرات تكون نافعة، أنفع ما تكون، في ترجمة النثر، ذلك أنّ الخطاب الشّعريّ يظلّ قادراً على أن يخرق كلّ أفق انتظار ويشذّ عن كلّ القواعد. وبالفعل، تشهد ممارسة التّدريس على مدى أهميّة تلقين الطلبة اختلافَ موقفَي لغتين اثنتين إزاء وضعيةِ قولٍ معيّنة، وتؤكّد فائدةَ الجذاذات أو القوائم المتعلّقة باستبيان الطّرق الممكنة لنقل اسم الفاعل الحاليّ le gérondif أو غيره من عناصر اللّغة والكلام من الفرنسية إلى لغة أخرى.

التّرجمة والتأويل

في كتاب يعنى بالمشاكل التي تطرحها ترجمة **الكتاب المقدّس**، يعرض

---

(1) Jacqueline Bastuji, *op. cit.*, p. 40.

جان كلود مارغو Jean-Claude Margot بعض العوائق الكلاسيكيّة التي تعترض سبيل المترجمين والتي جاءت اللسانيّات لتقينا مزالقها[١]. إنها المشاكل الناجمة عن تلك الفروق التي لا ينبغي للمترجم أن يغفلها:

١- فروق مرتبطة بنظُم الأصوات اللّغويّة. وهي فروق قد تبدو بديهية، وبالتالي ثانوية قياساً إلى ترجمة الأغلبيّة الغالبة من النّصوص. "غير أنّ ظواهر كهذه تعمل مسبقاً على إبراز مبدأ لا ينبغي للمترجم نسيانه: من الواجب الاحتراز من فرض بنية خاصّة بلغة ما على خصائص لغة أخرى[٢]". لنوضّح مع ذلك أنّ اعتبارات كهذه، وإن كانت تُلزم ترجمة الكتاب المقدّس وعديد الكتابات الأخرى، إلاّ إنها لا تصْدق دوماً على ترجمة النّصوص الشّعريّة أو الكتابات النثرية المنسوجة شعراً: فبعض الأصوات اللّغويّة (عند فرلين Verlaine ومالارميه Mallarmé مثلاً) هي أصوات مقصودة، ومن شأن ترجمة طَموح أن تسعى إلى محاولة إعادة إنتاج الرّونق الصوتيّ للنصّ والحفاظ على بعض مظاهر التناغم الصوتيّ والتجنيس المتواترة فيه[٣]. ففي هذا المجال، كما في غيره، يدخل الشّكل في صميم المعنى ويسهم في إنشائه.

٢- فروق ذات طبيعة نحويّة: إنّ العديد من اللّسانيّين يرون في فكرة وجود نحوٍ مثاليّ خرافة محضاً. معروفة هي الشاكلة التي بها عملَ نعّوم تشومسكي Noam Chomsky على استثمار نحوِ مدرسة "بور-رويال"[٤] Port-royal

---

(1) Jean-Claude Margot, "Linguistique et traduction", in *Traduire sans trahir*. Cf. également Georges Garnier, *Linguistique et traduction, op.cit.*; Michel Ballard (éd.), *la Traduction, de la théorie à la didactique*, et l'ouvrage collectif *Sémantique, codes, traductions.*

(2) Jean-Claude Margot, *op. cit.*, p. 51.

(٣) أنظر في الفصل الخامس من هذا القسم الصّفحات المخصّصة لدراسة الإيقاع وارتباطه بالتكوين النفسيّ لكلّ كاتب.

(٤) جماعة من الفلاسفة والنّحاة المرتبطين بالحركة المسيحيّة المعروفة بالجانسنيّة (نسبة إلى زعيمها الروحيّ جانسن Jansen)، عاشوا في القرن السّابع عشر، بينهم الفيلسوف بليز باسكال Blaise Pascal. استمدّت المجموعة اسمها من اسم الدّير الذي كان أعضاؤها يجتمعون فيه للدّرس وللعمل=

الفرنسيّة وعلى تعميقه. ولقد بيّن في هذا الإطار كيف أنّ الجُمَل تخضع، في اللّغات الطبيعيّة (أي البشريّة) كلّها، إلى بنيات عميقة، أو بنيات منطقيّة-نحويّة logico-grammaticales واحدة؛ وأنّها لا تختلف إلاّ في البنيات السطحيّة[1]. وكلّ مشاكل التّرجمة تنجم عن التنوّع الكبير للبنيات السطحيّة، لذا لن يكون بوسعنا إلاّ القبول بمقولة نيدا Nida: "لا وجود للغتين تتّفقان من حيث نوع الترتيبات اللّغوية المتوفّرة فيهما[2]". ولقد بيّنت بعض التّرجمات الأولى **للكتاب المقدّس** وغيره من النّصوص في العديد من اللّغات أنّ السّعي إلى ضبط نظام كلمات اللّغة المنقول إليها وفق نظام كلمات اللّغة المنقول عنها لا ينتج في الغالب إلاّ تعابيرَ غير قابلة للفهم. غير أنّ ذلك لا ينبغي أن يمنعنا من محاولة تطويع تركيب اللّغة المستقبِلة la langue cible سعياً إلى خلق بعض المحسّنات وترتيبات القول الضروريّة لإعادة إنتاج أثر النصّ الأصل. وذلك بالضبط ما فعله كلّ من هولدرلين Hölderlin في ترجماته لبعض آثار سوفوكليس وبيار كلوسوفسكي Pierre Klossowski في ترجمته **للإنيادة** *L'Enéide* (ولنا إلى هذا عودة).

٣- فروق ذات طبيعة دلاليّة: من الثابت أنّ معجم اللّغات يتطوّر بوتيرة أسرع من نظامها الصّواتيّ phonologie ومن نحْوها. أضفْ أنّ كلمة واحدة قد تفيد معاني متعدّدة قد لا تفيدها مقابلاتها في لغات أخرى. من هنا، وكما وضّح مونان، فـ "ليس المعجم مجرّد ركام من الكلمات"، "وليس تقوم للكلمات قائمة في معزل عن بعضها البعض[3]"، ممّا يجعل أغلب المشاكل المرتبطة

=المشترك تأليفاً وترجمة. وقد عملَ اثنان من نُحاتها هما أنطوان آرنو Antoine Arnauld وكلود لانسلو Claude Lancelot على استنباط قواعد لغويّة منطقيّة يريان أنّها سارية على جميع اللّغات. وهو ما جعل منه عالِم اللّسانيّات الأمريكيّ نعوم تشومسكي Noam Chomsky نقطة انطلاقه لتأسيس ما سمّاه "النحو التوليديّ" Generative grammar.

(1) Cf. Noam Chomsky, *Structures syntaxiques*, et, du même auteur, *Aspects de la théorie syntaxique*.

(٢) يذكره مارغو، المصدر السّابق، ص ٥٥ .

(٣) يذكره مارغو، المصدر السّابق، ص ٦٦ .

بالتّرجمة مشاكل نسْبيّة. فعلى سبيل المثال، لسنا نعثر في الإنجليزية ولا في الألمانية على كلمة واحدة تفيد في الأوان ذاته معنيَي الطقس والزّمن كما هو الشّأن مع الكلمة الفرنسية *le temps*؛ غير أنّ الألمانية والإنجليزية تفيدان، كلّ على شاكلتها، معنى العبارتين التاليتين: "إنّ الطقس جميل" و"ما أبطأ الزمن!"، وذلك بتوسّط الكلمتين *Wetter* (الألمانية) أو *weather* (الإنجليزية) بالنسبة للعبارة الأولى، وكلمتَي *Zeit* (الألمانية) أو *time* (الإنجليزية) بالنسبة للعبارة الثانية[1]. كلّ ذلك يبرّر شكوى الكاتب من المعاجم التقليدية التي تضرب صفحاً عن بيان المعاني المتعددة التي قد تنطوي عليها كلمة واحدة[2]. ومن المعلوم أنّ المعاجم الجيّدة هي تلك التي لا تكتفي بتعداد مختلف الدلالات الممكنة للكلمة، وإنّما تتجاوز ذلك نحو تبيين مختلف أنماط العبارات والسّياقات التي قد تدخل فيها تلك الكلمة.

تفترض التّرجمة إذَن عملاً دؤوباً قائماً على التأويل والفرز والتحويل المقعَّد (من القاعدة)، عملاً بدونه تصير كلّ التّرجمات ضرباً من الاستحالة. وبالنسبة لأنصار النّحو التوليديّ فإنّ ذلك العمل يمرّ عبر مرحلتين زمنيّتين، وذلك حتّى إذا ما خامرَ المترجمَ الشّعورُ بأنه يقوم به بشكل متزامن. إذ كلّما واجه مترجم تعبيراً من تعابير اللّغة-المنبع أو اللّغة البائْة langue-source قام بعملية غطس من بنيته السّطحية إلى بنيته العميقة، تلك البنية المنطقية-النحوية التي يفترض أنّها مشتركة بين اللّغات. ثمّ يعود، لحظة التّرجمة، إلى الصّعود من تلك البنية العميقة إلى البنية السطحيّة التي يقدّر أنّها الأكثر ملاءمة في اللّغة-المصبّ أو اللّغة المستقبِلة langue-cible[3]. وهذا ما يتطلّب، حسب بِرْنييه Pergnier، أن تكون الكفاية اللّغوية، التي تتجلّى في إتقان لغتين والقدرة على المقارنة بينهما،

---

(١) مارغو، المصدر السّابق، ص ٦١ .

(٢) المصدر السّابق، ص٦٩ .

(3) *Cf.* Noël Mouloud, "Traduction et interprétation".

مدعومة بكفاية أخرى تمكّن من ربط الكفاية اللّغوية بوضعيّة قولٍ معينة[١]. بعبارة أخرى، وحسب إحدى مقولات جان غاكبان Jean Gaquepain التي يستعيدها برنييه، يجب أن تؤخذ التّرجمة كعمليّة منصبّة على الخطاب اللّغويّ بعامّة، لا مجرّد عمليّة تستهدف هذا اللّسان أو ذاك[٢]. آنئذٍ لا يعود المترجم مجرّد "وسيط بين الأنساق اللّغوية" وإنّما يصير أيضاً "وسيطاً بين الوضعيّات الكلاميّة أو مقامات القول[٣]".

أمّا موقف تشومسكي من هامش الحريّة المتاح للمترجم، لا بل لجميع مستخدمي اللّغة، في عمليّة التحويل هذه، فيبدو أنّه قد تطوّر مع الزّمن. كان في البدء يفترض في الجانب التحويليّ من النّحو أن "يستوفي شروطاً دقيقة ترتبط بالصّرامة والتجانس الجُوّاني[٤]"، إذ كان يرفض اعتبار عبارتين من قبيل: "يؤسفني رحيلك" و"يؤسفني أن ترحل"، أو عبارتين مثل: "فلان يحبّ أن يشتغل" أو "فلان يشتغل عن طيبة خاطر" عبارتين تنطلقان من بنية واحدة[٥]. غير أنّه، بعد ذلك، وبالضّبط في مواجهة العمل الأدبيّ، بدأ يُظهر شيئاً من التسامح، إلى درجة أنّ باستوجي تشير، بهذا الصّدد، إلى انطواء كتابات اللسانيّ الأمريكيّ اللاّحقة على "مبدأ إبداعيّ"، وترى فيها تعارضاً منسجماً، حتّى لا نقول تناقضاً، بين "الصّرامة القصوى لممارسة عِلميّة ترمي إلى مقاربة اللّغة بوصفها آليّة صُوَريّة (. . .) وبين تسامحِ فكرٍ يجمع بين النزعة الفطريّة الديكارتية والنزعة الذاتيّة المتحرّرة[٦]".

---

(1) Maurice Pergnier, "La traduction, les structures linguistiques et le sens", p.62.

(2) *Ibidem.*

(3) *Ibid.*, p. 63.

(4) J. Bastuji, *op. cit.*, p. 33.

(5) *Ibid.*, p. 34.

(6) *Ibid.*, p. 35.

لقد بات النصّ الأدبيّ يحظى باهتمام متزايد على جلّ مستوياته، ولم يعد بوسع المترجمين تجاهل النتائج التي بلغتها الأبحاث التي أفادت من اللّسانيات وتداوليّات الخطاب اللّغويّ. وهي أبحاث أغلبها ذائع الصّيت، خصوصاً تلك التي تمّ إنتاجها داخل إطار البنيويّة وما بعد البنيويّة. لذا سنكتفي هنا بإيراد مثالين اثنين لهذا الضّرب من العمل الذي قد يستدعي في الوقت نفسه جهود الناقد الأدبيّ وجهود المترجم.

لسنا بحاجة إلى تقديم خصائص السّرد والخطاب، كما حدّدها بنفنيست[١] من وجهة نظر لسانيّة وحدّدها جيرار جينيت Gérard Genette من وجهة نظر الشّعريّة البنيويّة[٢]، فهي معروفة وذائعة. نؤكّد فقط أنّه داخل هذه الحدود يبذل بعض اللسانيّين والسّيميائيّين جهدهم في بيان وظيفة الحوار وسواه من عناصر النصّ الأدبيّ، مؤمنين بأنّ النصّ الأدبيّ ينطوي دوماً على جملة مكوّنات. فيدرسون مثلاً الشّاكلة التي بها تتغيّر طبيعة هذا المكوّن أو ذاك داخل رواية وداخل نصّ مسرحيّ، أي داخل جنسين أدبيّين مختلفين تماماً من حيث الحركيّة والسّرعة.

تكون وظيفة الخطاب في النصّ المسرحيّ منضوية داخل التبادلات الكلاميّة La parlure، وهي، بتعبير ليلي دُني Lily Denis، "الخطاب اللّغويّ كما يتمّ تداوله من طرف أناس ينتمون إلى طبقة اجتماعية ما وفترة زمنية ما[٣]". أي أنّ التبادلات الكلاميّة "تتجاوز الحوار المحض من حيث أنّها لا تقصد الكلمات فحسب وإنّما الكلمات وما يستتر تحتها من مقاصد وعلاقات عاطفيّة وسلّم قيَم وتنكّرات كرنفاليّة ووضعيّات تاريخية[٤]". في الرّواية، بالمقابل، وكما كتبَ

(1) E. Benveniste, "Les relations du temps dans le verbe français", in *Problèmes de linguistiques générales- I.*

(2) Cf. G. Genette, "Frontières du récit", et "Discours du récit".

(3) Lilly Denis, "Parler la vie", p. 27.

(4) *Ibid.*, p. 31.

ميشيل غريسيه Michel Gresset، تكون وضعيّة الحوار معقّدة سلفاً، لأنّه "يصبو، دون الخروج عن قوانين الوظائف الداخليّة الخاصّة بالنصّ والتي يمليها النصّ نفسه، إلى أن يشبّ عن طوق المكتوب ويحقّق نوعاً من الاستقلالية أو يبدو وكأنّه قد حقّقها[1]". هذه الاستقلاليّة لا ينعم بها الحوار داخلَ النصّ المسرحيّ، ولا حتّى داخل الحياة نفسها. وإذا كنّا نقول عادةً إنّ الحوار يساعد على تقدّم السّرد، فإنّ الوضعيّة الروائية هي التي تجعل الحوار المتضمَّن في الرّواية دوماً ذا طبيعة خاصّة[2]. من هذه الجهة يكون الحوار الروائيّ، حسبَ الباحث المذكور، مشروطاً بثلاثة متطلّبات: أوّلاً، خلق وهم الصّوت الشخصيّ، أي إعطاء انطباع بأنّ هناك مَن يتكلّم. وثانياً، اقتراح إيقاع مختلف عن إيقاع السّرد. ثمّ، ثالثاً، وبسبب النزعة النفسية التي ما زالت تهيمن على جوّ الرّواية، ينبغي توشية كلّ ردّ أو تدخّل كلاميّ ببعض المميّزات (المعجمية والتركيبية والأسلوبية والإيقاعية) التي تسمح للقارئ بأن ينسب هذا التدخّل لشخصيّة دون أخرى.

وعلى النّحو ذاته يتطوّر اليومَ مبحث لسانيّ وخطابة خاصّان بالإقناع persuasion والحِجاج argumentation، يعملان على بعث ميدانِ بحثٍ كان قد قُضي عليه بالإقامة داخل خانة العلوم البائدة. ذلك أنّ إسهامهما في تسليط الضوء على الأنماط التي تساهم في تشكيل منطق قوليّ وسلسلة حجاجيّة، بتوسّط كلمات وصيَغ تحيل دوماً على وضعيات محدّدة، من شأنه أن يسهم في الآن ذاته في تفعيل عمل كلٍّ من المحلّل الأدبيّ والمترجم[3].

---

(1) Michel Gresset, "Traduire le dialogue dans un roman", p. 35.

(2) *Ibid.*, p.36.

(3) Cf. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts, Typica, *Traité de l'argumentation - la nouvelle rhétorique.*

وأنظر بالعربيّة: حمّادي صمود (تحت إشراف)، أهمّ نظريات الحِجاج (التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم).

الفصل الرّابع
البُعد النّفسيّ للترجمة

تُعنى علوم الإنسان أشدّ العناية بمسألة التّرجمة، إذ يشكلّ هذا الميدان مجالاً أساساً لبحوث غير واحد من فروعها. ذلك شأن اللسانيّات الاجتماعية التي تهتّم بدراسة الشّفرة والرّسالة والكلام وكذلك أخطار المثاقفة التي تنشأ كلّما امتدت جسور التبادل بين ثقافتين، خاصّةً جسر التّرجمة. وهو أيضاً شأن أنثربولوجيا الذهنيّات، التي تدرس التمثّلات الجمعية وآثارها على اللّغة، وتوضّح لنا، كما سبق قوله، الشكل الذي تورّطت به التّرجمة في علاقة الغرب بغيره من الأمم. إضافة إلى البِيداغوجيا (عِلم التربية) اللسانيّة التي تصرف اهتمامها إلى دراسة سيرورة تعلّم اللّغات واستجلاء أشكال التشابك اللّغويّ التي تصاحب التّرجمة التلقائية والصّراع الذي ينشأ بين عناصر مختلف اللّغات المدفوعة إلى الاحتكاك والتبادل، على الأقلّ في بداية التعلّم. وأخيراً، يذهب جورج ستينر[1] George Steiner، في كتابه الشّهير **ما بعد بابل**[2]، إلى حدّ التأكيد على أنّ معارفنا حول آليّات التعلّم واشتغال الذاكرة والتّرجمة ستظلّ غير ذات شأن طالما لم تقل بيولوجيا الدّماغ كلمتها الفصل بهذا الصّدد.

---

(١) اسم شهرة هذا المفكّر السّويسريّ الناطق بالفرنسية والألمانية والإنجليزيّة، والذي اختار هذه الأخيرة لغة للكتابة، ألمانيّ بالأصل، ويُلفَظ بالألمانيّة "شتاينر"، ولكننّا نكتبه هنا كما ينطق به هو نفسه، مؤثراً النّطق الفرنسيّ: "ستَيْنَر". كما يُلفظ اسمه الأوّل بالألمانيّة على هيأة "غيورغه"، ولكنّه يتلفّظه على هيأة "جورج".

(2) Cf. G. Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, p. 59 *sq.*

وبين كلّ هذه الميادين المعنيّة بسؤال التّرجمة، يظلّ الدور المنوط بالتحليل النفسيّ دوراً حاسماً. فالتّرجمة عملية تنخرط فيها ذاتيّتان؛ ذاتيّة المؤلّف المبثوثة في أدقّ دقائق المكتوب، وذاتيّة المترجِم الذي لا مفرّ له من أن يجعل العمل موشوماً، بدرجة أو بأخرى، بآثار شخصيّته. ومتى غضضنا الطّرف عن هذه الحقيقة ظللنا أسيري النظريّة التقليدية التي ترى في التّرجمة عمليّة موضوعيّة بالكامل ومستقلة كلّ الاستقلال عن ذات المترجم، الذي يُقضى عليه بأن يمّحي حال انتهائه من عمله شأن أيّة آلة تكتفي بالتنفيذ. كما سيقودنا ذلك إلى تبرير كلّ التّرجمات السيّئة، التي لا يصيبها السّوء إلاّ بسبب تلك المسافة الشاسعة التي يصرّ بعض المترجمين على حفظها مع النصّ، سواء عن حذر أو ضعف منهم. فمن جرّاء إصراره على رفض الاعتراف بكونه معنيّاً بالنصّ المترجَم ومطالباً بالانخراط فيه تمام الانخراط، قد ينتهي الأمر بالمترجم إلى مجانبة النصّ الذي يفترض به إيصاله. ذلك أنّ ترجمة موفّقة هي، في تقديرنا، ثمرة لقاء فعليّ بالنصّ، لقاء يستثمر فيه المترجم كاملَ كيانه.

وتختلف درجة انخراط الذات في التّرجمة باختلاف طبيعة النصّ المترجَم وشخصية المترجِم. فبعضهم، مثلاً، يرى أنّ مسرحية هاملت *Hamlet* حين ترجمها أندريه جِيد Andr Gide صارت أثراً لا يخصّ شكسبير وحده وإنّما عملاً حاملاً آثار شكسبير وجِيد معاً. وهل نغفل أيضاً ما وُجِّه إلى ريلكه Rilke من ملاحظات تطال ترجمته الألمانيّة لأشعار الفرنسيّة لويز لابيه Louise Labé، التي يرى البعض أنّه فرض عليها ملمحاً فلسفيّاً لا تحوزه القصائد في أصلها؟ من كلّ ما سبق نخْلص إلى القول إنّ "أنا" المترجِم تظلّ هي أيضاً حاضرة في التّرجمة، وما يهمّنا هنا هو قياس مدى حضورها وأشكال الحضور هذه.

قد يصدر فعل التّرجمة عن تاريخ [فرديّ]، بالمعنى الذي يمنحه التحليل النفسيّ لكلمة "تاريخ" histoire [أي جماع تجربة الفرد، بما فيها مكوّنات لا

وعيه أو لا شعوره]. ومن هنا تنفتح أمام التحليل النفسيّ آفاق خصبة لدراسة بعض الظواهر مثل الهفوات والزلاّت والمقاومة النفسيّة والكبت وردود الأفعال الارتجاليّة أو "التّنفيس عبرَ الفعل"[1] passage à l'acte. وإنّ العديد من أخطاء التّرجمة التي اعتدنا إرجاعها إلى جهل المترجم باللّغة المنقول عنها أو باللّغة المنقول إليها أو بهما معاً قد تجد أصولها في علاقة مضطربة بالنصّ المترجَم، تلك العلاقةِ التي تعبّر عن نشوء صراع بين المترجِم والعمل الذي هو قيد التّرجمة. فقد يكفي جزء من النصّ أو بُعد من أبعاده، لا بل قد تكفي كلمة واحدة من كلماته لتضرب أوتادَها، بين المترجم والنص، صحراءُ كثيراً ما يستحيل عبورها. زد على ذلك أنّ التّرجمة قد تشهد قيام جملة من عمليات التماهي والبدليّة، وهو ما توضّحه خير توضيحٍ مارت روبير Marthe Robert، المترجمة التي تزاوج بين ممارسة التّرجمة وممارسة التحليل النفسيّ والنقد الأدبيّ: "ما من ترجمة إلاّ وتستند إلى نسقٍ من عمليات التماهي والإسقاط المعقّدة، شبيهٍ بذلك النسق الذي يضبط العلاقات بالسّلطة داخل العالم الجوّانيّ لكلّ فرد. يتعلّق الأمر دوماً بعملية تزاوج بين الرّهبة [رهبة النصّ] ومحاولة الهدم [هدمه]، مثلما هو الشّأن في كلّ عمليات التأويل. وكلّما ارتفعت درجة قداسة النصّ [في داخلنا] زادت الرّغبة في هتك حرمته. ولهذا السّبب لن يكون بوسع المترجم إتمام مهمّته إلاّ متى أضاف إلى منهجه الصّارم معرفةً بنفسه تمكّنه من كشف اللّبس الذي قد يعتري دواخله ذاتها[2]".

---

(١) أو ما يدعوه المحلّل النفسيّ المصريّ الدكتور حسين عبد القادر "التفعيل"، وهو مقابل للمصطلح الفرويديّ الألمانيّ Agieren، ويشير إلى "الأفعال" المفاجئة والانفعاليّة، المتراوحة في خطورتها أو عبثيّتها، التي يقوم بها أحدهم لحظة يكفّ عن احتمال الكبت أو لإفراغ توتّر داخليّ. فالفعل هنا إنّما هو استقالة للفكر، وبالنتيجة كناية عن لا-فعل.

(٢) تذكره جاكلين باستوجي، مصدر سبق ذكره، ص ٢٩ .

يمنح جاك لاكان Jacques Lacan خطابَ المُراجِع أو المحلَّل نفسياً[١] تعريفاً يأخذ بعين الاعتبار حتّى صمت صاحب الخطاب، «تلك الفراغات التي يبديها هذا الخطاب، والتي ليس في وسعنا سوى النظر إليها من زاوية قيمتها الوجهيّة valeur faciale: تلك الزّاوية التي تبرّر عبارة مالارميه Mallarmé حين يشبِّه الاستعمال المشترك للّغة بتبادل قطعة نقديّة لم يعد وجهها وقفاها يفصحان سوى عن أشكال ممسوحة، لكنّها تستمرّ تنتقل من يد إلى أخرى "في صمت". إنّ هذا التعبير المجازيّ لَيكفي لوحده للتأكيد على أنّ الكلام يحتفظ بقيمته كعلامةِ تعريف tessère[٢] مهما بلغت درجة الإنهاك والتّلف التي قد يبلغها. ذلك أنّ الخطاب حتّى إذا لم يكن لينقل شيئاً [ولا يفيد أيّ تواصل]، فإنّه يحتفظ بقيمته التواصليّة؛ وحتّى إذا كان يُنكر البداهة فإنّه يؤكدّ أنّ الكلام هو مستقَرّ الحقيقة؛ وحتّى إذا كان منذوراً ليخدَع فإنّه لا يني يراهِن على القيمة الصُّدقيّة لكلّ شهادة[٣]".

لطالما عبّر البعض عن شكّهم في وجود تشابه بين الكتابة والطّرق العلاجيّة للتحليل النفسيّ. فبالرّغم من كون الكتابة نشاطاً يفترض حضور الآخَر في ما

---

(١) ابتكرَ المحلّلون النفسيّون الفرنسيّون لتسمية الخاضع للتحليل النفسيّ المفردة analysant، أي المحلَّل نفسياً (والمفردة في الحقيقة اسمُ فاعل، فهو "المحلِّل الذّاتيّ" أو "ممارِس التّحليل")، ولا يطلقون عليه تسمية patient (المريض) لسبب بديهيّ هو أنّ الرّجوع إلى التّحليل النفسيّ لا يشكّل حالة مرَضيّة.

(٢) تدلّ الكلمة بالأصل على فيشة أو قطعة من العاج أو من الخشب مرسومة عليها علامات متّفَق عليها، كان الرّومان واليونان يستخدمونها في عهود الضيافة أو الإعانة المتبادلة بين شخصين. تُقسَم الفيشة إلى نصفين يحتفظ كلّ من الشّخصين بأحدهما، ويسمح كلّ نصف لحامله بالتّعريف بنفسه بمجرّد إظهاره ولو بَعد سنين.

(3) Jacques Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", *Ecrits - I*, p.128.

تنتجه، ومع أنّ "الأنا" الكاتبة نفسها تنشطر عند الضّرورة إلى "أنا" وآخَرها، فإنّ الكتابة تبدو مجالاً لا يقبل التّحويل، بالمعنى الذي يمنحه التّحليل النفسيّ لكلمة "تحويل"[1] transfert. لكنْ هل من مبرّر لممارسة هذا الشكّ حتّى إزاء التّرجمة، هذا النشاط الذي يشهد لقاء فعليّاً [بين المؤلّف والمترجم]، لقاءً قد يحوز أحياناً صبغة الصّراع مع كيان آخر متمثّل في المكتوب؟ ليس الكيان المقصود هنا ذاتَ الكاتب المترجَم، وإنّما هو "ضمير المتكلّم" الذي ما ينفكّ يتحرّك داخل النصّ ويملي صوته عبرَه. لعلّ قراءتنا السّابقة لدريدا قد قرّبتنا من إمكان وجود مثل هذا التّحويل.

إنّ صمت المترجم، المفترَض، وامّحاء ذاته إزاء النصّ، هذا الامّحاء الذي يدعو إليه البعض ويسانده، لَيستدعيان وقفة تأمّل. فقد يشكّل هذا الصّمت، إنْ نحن استعرنا كلمات لاكان، وثائق أرشيف documents d'archives، أو هو، بحسب كلمة ذات حظوة لدى نيكولا أبراهام Nicolas Abraham، لغة مرموزة أو شِفرة crypte. يُذكّر لاكان بأنّ "اللاّشعور يمثّل، بالنسبة للمُحلِّل نفسيّاً، ذلك الفصلَ من تاريخه الموشومَ بالبياض أو المأهولَ بكذبة، إنّه الفصل المكبوت. غير أنّ الحقيقة تبقى قابلة للاستعادة، وتكون في غالب الأحيان مكتوبة مسبقاً في الخارج[2]". لكن أين يقيم هذا الخارج؟ يجيبنا لاكان: "إنّه يجد ملاذه في التطوّر الدلاليّ [للكلمات المستخدمة]: ويتوقّف هذا التطوّر على المخزون الشخصيّ وعلى الاستثناءات المعجميّة الخاصّة بكلّ فرد، باعتبارها أسلوب حياته ومجموع سجاياه[3]". أفلا ينمّ اختيار المترجم صنفاً من النّصوص دون آخر وتوسّله بكلمات وصيَغ دون غيرها عن تطوّر وعن سِمة وعن أسلوب؟ إنّ المترجم، بتوسّط عمله، إنّما يعمل على إنشاء سلالته

---

(١) "التحويل" أو "الطّرح"، سبقَ التعريف به في فصل "الفلسفة والتّرجمة".

(2) Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 136.

(3) *Ibid.*, p. 137.

الرمزيّة، إنّه يعيش روايته العائلية[1] ويبني لنفسه، بطريقته الخاصة، تراثاً. أوَ لم يُعنوِن ميشونيك إحدى دراساته عن التّرجمة بـ "أنْ تترجم هو أن تُموقِع" *Traduire situer*[2]؟ وإذْ يُموقِع المترجمُ المؤلِّفَ الذي يترجم هوَ نصّه فهو إنّما يُموقع نفسَه، عبر اختيار النصّ والحماس الذي يبثّه في ثنايا ترجمته ثمّ الشّاكلة التي يسوس بها اللّغة. ومن هنا يصير النصّ ذلك الطّرس أو النُّصب الذي ينكتب فوقه تاريخ وتنطبع عليه حقيقة ما فتثت في طور التشكّل. ويصير أخيراً مسرحاً تضبط فيه الذّات المترجِمة، بحسب كلمات مارت روبير التي سبقت الإشارة إليها، "علاقاتها بالسّلطة".

التّماهي المُهلِك

وإذا كان اقتحام الذّات المترجِمة حِمى النصّ يُعين المترجم أحياناً على إجادة عمله وعلى تقبّل وجوده كذاتٍ مترجِمة، فإنّ هذه العملية ليس تسلم من عوائق ينبغي إبرازها، إذ لا يُستبعَد أن تؤدّي إلى اشتباه الأمور على المترجم وإلى أن تلقي به في طرق غير سالكة. من هذه العوائق: التماهي الكلّيّ والمُجازِف الذي يحجب الرّؤية ويمحو كلّ مسافة [بين المترجم والنصّ]. فمتى سعى المترجم إلى التماهي وذاتَ المؤلف أضاع إمكان رؤية ذاته هو في اختلافها [وتفرّدها] وإدراك ذات الآخر على حقيقتها وفي تناهيها. ونعثر على نموذج مثاليّ لتماهي المترجم وذاتَ المؤلّف في الحالة التي أحال عليها العديد من مؤرّخي التّرجمة، نقصد حالة ماكّينا MacKenna الذي ألقى بذاته في أتون متن أفلوطين حتى شارف بها تخوم الجنون. إذ كان كلّما تعمّق في الاشتغال

---

(١) بالمعنى الفرويديّ للتعبير، أطلقه في دراسته "الرّواية العائليّة للعصابيّ" *Der Familienroman der Neurotiker* (١٩٠٩)، ويشير المصطلح إلى نشاط استيهاميّ يعيشه الكثير من الأطفال، يبتكرون فيه لأنفسهم أسْرة خياليّة غير أسرتهم الحقيقيّة. ويساعدهم هذا النّشاط في خلق مسافة بإزاء ذويهم الفعليّين وفي احتمال معيش إشكاليّ داخل أسْرتهم.

(2) Henri Meschonnic, "Traduire situer", in *Pour la poétique V*, p. 187.

على ترجمة أفلوطين مضى موغلاً في الاضطراب والقلق، قلق بلغ به، كما يوضّح ستينر، إلى حدّ ادّعاء تقمّص روح أفلوطين، وهو ما يشير إليه هو نفسه مجازاً وبوضوح في المقطع التالي: "كلّما ألقيتُ بنفسي في لجّة أفلوطين انتابتني الرغبة المشوبة بالحمّى والاضطراب ذاتها: إنّي ما إخال نفسي ولدتُ إلاّ له، وإنّي لَبالغٌ ذلك اليوم الذي أكون فيه قد ترجمته بنُبل. فقلبي مقيمٌ لديه ولا يني ييمّم وجهه شطره، حاملاً أغلالاً ما تنفكّ تثقل أكثر فأكثر[1]". وفي خاتمة اشتغاله عليه، لا يكاد يستطيع المترجم إخفاء شعوره بالانتصار، انتصاراً لا يبدو انتصاراً على النصّ بقدر ما يبدو انتصاراً على خوفه وعلى هواجسه الخاصّة، يقول: "ما فعلتُه لأفلوطين، وبأفلوطين، يدخل في باب المعجزة. إنّها معجزة قائمة في إعادة السّلام إلى روح ما فتئت تغوص إلى الأعماق وتعود مرتفعة إلى السّطح ثمّ تختفي مثل فلّينة فوق أمواج خُلجان الجُزر[2]". إنّ الرّوح التي تغوص وترتفع ثمّ تختفي ما هي، في واقع الأمر، سوى روحه هو نفسه (إن كان ما يزال بوسعنا استعمال تعبير "نفسه" بالنسبة له) بدلَ روح أفلوطين التي تتجلّى/ تختفي إزاء بصيرة مترجمه المشتّتة بشكل مأساويّ. وليس ماكّينا الوحيد الذي تصدق عليه آثار الانعكاسات المرآتيّة هذه، أي تلك العلاقات التبادليّة المضطربة التي تنشأ في العتمة وفي أقصى درجات التأزّم. فلا شكّ أنّه ما من مترجم إلا ويكون خامره، في لحظةٍ ما، الانطباع بامّحاء الحدود بين ذاته وذات المؤلّف، وليس المترجم الإنجليزيّ سوى النموذج الجذريّ لهذه الحالة أو درجةِ الشّطط هذه.

ولنا في هولدرلين Hölderlin مثلٌ آخر عن الإحساس بالضّياع [والفقد] الكلّي الذي قد يُحسّ به المترجم إزاء بعض كلمات الآخر. فإذا كان لابلانش Laplanche وغيره يقرنون وهَن هولدرلين العصبيّ بمسألة العلاقة بالأب[3]،

---

(١) ذكره ستينر، ما بعد بابل، مصدر سبق ذكره، ص ٢٥٢ .

(2) *Ibidem.*

(3) Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père.*

فإنّ عدداً من أصدقاء الشّاعر تلمّسوا أولى إشارات أزمته تلك في ترجماته التي لا يُخفون استعدادهم لجعلها سبباً في "تبلبله"[1]، إذ يُلمحون إلى تلك السّنوات التي شكلت فيها التّرجمة، خصوصاً ترجمة بِنداروس وسوفوكليس، وسيلةَ الشّاعر المحبَّذة للتّعبير. ويذهب ستينر في عمله المذكور آنفاً إلى أنّ طريقة التّرجمة التي انتهجها هولدرلين، أي السّعي وراء ما كان هو نفسه يسمّيه *Grund des Wortes* (أُسّ الكلمات)، إنّما تعكس محاولة لإعادة خلق ما كان يفعله التراجيديّون القدامى، إذ كانوا يرشقون السّماء بسهامٍ غالباً ما تعود لتسقط فوق رؤوسهم. فحين كان الشّاعر ينبري بشجاعة للمجازفات النفسية التي تنطوي عليها التّرجمة، وحين كان ينتصب لاستخلاص سرّ الكلمات ونسف الحدود الفاصلة بين اللّغات، فهو كان قد ارتضى لنفسه [في الواقع] "عقوبة" شبيهة بتلك التي تحويها التراجيديّات اليونانية.

صعقة ميدوزا

قد تصدر عن الذّات المترجِمة ردود أفعال متباينة إزاء النصّ. يتجلّى أوّلها، وهو ردّ سلبيّ قد يشلّ المترجم، في التهيّب المفرط من النصّ وما قد يصاحبه من عمىً إزاء بعض مفرداته. هذا ما يصوّره مارك ب. دو لونيه[2] Marc B. de Launay في مثال ذي حمولة رمزيّة كثيفة، مشدّداً في الآن نفسه على ضرورة إيلاء أهميّة قصوى للبحث الفيلولوجيّ المعمّق في فعل التّرجمة، وعلى ضرورة خلقِ مثالٍ للأنا [أي الذّات المترجِمة] idéal de moi قمين بأن يحميها من الشّلل الذي قد تصيبها به بعض عناصر النصّ.

فلحظة اضطلاعه بوضع ترجمة لكتاب نيتشه المعرفة الفرِحة *Gaia Scienza*

---

(1) G. Steiner, *op. cit.*, p. 303.

(2) Marc B. de Launay, "Le traducteur médusé".

مصحوبة بتحقيق للنصّ، عمِلَ دو لونيه على فحص التّرجمات الفرنسيّة المتوفّرة لهذا الكتاب، فاستوقفته عبارتان من عبارات نيتشه:

"*Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihre Gründe nicht sehn zu lassen? Vielleicht ist ihr Name, griechish zu reden, Baubo?*".

تُرجمت هاتان العبارتان في صيغة فرنسية أولى، على يد هنري ألبير Henri Albert (١٩٠١)، إلى:

"*Peut-être la vérité est-elle une femme qui a ses raisons de ne pas vouloir montrer ses raisons ! Peut-être son nom, pour parler grec, est-il Baubo!*"

"*لعلّ الحقيقة امرأة لها أسبابها في الامتناع عن إظهار أسبابها! ولعلّ اسمها، إن استعملنا لسان اليونان، بَوبو!*"

وترجمهما ألكسندر فيالات Alexandre Vialatte، في صيغة ثانية، إلى:

"*Peut-être la nature est-elle une femme qui a ses raisons de ne pas laisser voir ses raisons! Peut-être son nom, pour parler grec, est-il Baubô!*"

"*لعلّ الطبيعة امرأة لها أسبابها في حجب أسبابها على الرّؤية! ولعلّ اسمها، إن استعملنا لسان اليونان، بَوبو!*"

أما الصّيغة الثالثة، التي مُهرت باسم الفيلسوف بيار كلوسوفسكي Pierre Klossowski، فقد شهدت استبعاد العبارة الأولى وإدغام الجملة الثانية في جملة سابقة:

"*On devrait mieux honorer la pudeur avec laquelle la nature se dissimule derrière des énigmes et des incertitudes bigarrées. Peut-être son nom, pour parler grec, serait-il Baubô!*"

"*لعلّ من الحَريّ بنا أن نُقدّر خفَر الطبيعة، إذ تحتجب خلف ألغاز وشكوك رقشاء. ولعلّ اسمها [الطّبيعة]، إن استعملنا لسان اليونان، بَوبو!*"

يخلط فيالات إذن بين الحقيقة (Wahrheit) والطّبيعة (Natur) التي هي في الأصل موضوع عبارة سابقة. أمّا كلوسوفسكي، فقد أسقط، خلافاً لكلّ توقّع، العبارة: "لعلّ الطبيعة امرأة... أسبابها!" وجمعَ بين العبارتين اللّتين تَحدّانها.

ولم يكلّف أحد من المترجمين الثلاثة نفسه عناء إعلام القارئ بمعنى الاسم اللّغز ("بوبو"). سعياً إلى استجلاء هذا اللّغز، رجع دو لونيه إلى الطّبعة الإيطالية لأعمال نيتشه التي قام بها فيروتشيو ماسيني Ferruccio Masini صحبة ماتسيني مونتيناري Mazzini Montinari، فصادف حلاً جزئياً للغزه، لكنّ فضوله أبى إلاّ أن يدفع به إلى مراجعة ملاحظات عمل نيتشه نفسه. فوجدَ أنّ نيتشه قد استمدّ مادّة عمله تلك من الأب كليمان الإسكندريّ Clément d'Alexandrie وغيره من آباء الكنيسة الذي شغلوا اهتمامه كفيلولوجيّ أو عالِم باللّغة. ومختصر القول أنّ ديميتير [في الميثولوجيا الإغريقيّة] قد ساحت في الأرض بحثاً عن ابنتها كورا التي كان قد اختطفها هاديس؛ ولدى بلوغها ألوسيس استضافتْها بوبو وأنشدتْها أبياتاً هزليّة داعرة راجيةً بها سلوانها، وقد عمدت أثناء إنشادها إلى تقليد عملية الوضع فأخرجت من تحت ثيابها إياخوس، ابن ديميتير. وفي رواية أخرى لم تُخرج بوبو شيئاً من تحتها، وإنّما اكتفت برفع أثوابها وإبراز عضوها الجنسيّ[1]. وقد كان روده Rohde، أحد أصدقاء نيتشه المقرّبين، يرى في بوبو "وحشاً أنثى رهيباً، من فصيلة الغورغونات Gorgones[2]". ويشير دو لونيه إلى أنّ مسحاً سريعاً لأعمال الفيلسوف الألماني الكبرى مكّنه من جرد ما يقارب سبع عشرة إحالة على الغورغونات أو شبيهتهنّ ميدوزا. وهي إحالات دام تواردها طيلة سنوات نشاط الفيلسوف. تمثّل بوبو إذَن "الضّحك والدّعابة، لكنّها تمثّل، أكثر من ذلك، جنسانيّة sexualité تزاوج بين الاستعراء الهزليّ والرّعب المقدّس: فليس رفع الأثواب فعلاً يتغيّا إبراز ما تحتها فحسب، وإنّما يستهدف غالباً قذفَ الرّعب في قلب مَن ينظر، مثلما تشير إليه الأساطير اليونانية غير مرّة[3]".

---

(1) De Launay, *op. cit.*, p. 56.

(٢) يذكره دو لونيه، المصدر السّابق، الصّفحة نفسها. و"الغورغونات" في الميثولوجيا اليونانيّة مخلوقات خياليّة خبيثة.

(3) De Launay, *op. cit.*, p. 57.

يُذكّر دو لونيه بأنّ نيتشه كان يرى في اليونان شعباً "سطحيّاً عن فرطِ عمقٍ"؛ إذ كان اليونان يعلمون أنّ النّظر إلى الحقيقة عن قرب بالغ وانتهاكها بشيء من العنف لن يفضي إلاّ إلى جعلها تفقد صفة الحقيقة. هكذا سيتجنّب المترجم ترجمة كلمة *Grund* التي نصادفها مرّتين في المقطع موضوع حديثنا، إلى *raison* ويترجمها مرّة إلى *être fondé* (أن يجد المرء مسوّغات عميقة للقيام بهذا الشّيء أو ذاك، أو أن يرى أنّ من حقّه القيام به، والصّيغة مرتبطة اشتقاقيّاً بالمفردة *fond* التي تعني "عُمق" و"أساس" و"رصيد") وأخرى إلى *fondement* (أُسّ، قاعدة، ومجازاً ما على المرأة أن تخفيه من جسدها). هكذا تُفيد الكلمة الأولى معنى مناقضاً لمعنى السّطح، في حين تضيف الكلمة الثانية الإحالة الجنسيّة:

"*La vérité n'est-elle pas une femme qui est fondée à ne pas laisser voir son fondement? Son nom, pour parler grec, ne serait-il pas Baubo?*[1].

"*أوَ ليستِ الحقيقة امرأةً أُسّست على ألاّ تُظهر أُسّها، واسمُها، إن استعملنا لسان اليونان، ألن يكون هوَ بوبو؟*"

يُقرّ دو لونيه أنّه اهتدى إلى ترجمته تلك بوحي من صورة كانت قد عرضت له أثناء اشتغاله على ترجمة أحد نصوص فرويد؛ يتعلّق الأمر بنصّه المسمّى "رأس ميدوزا" الذي تربطه نوعاً ما علاقة بصورة بوبو [كما هو واضح من عنوانه]. إذ يرى أبو التحليل النفسي أنّ الخوف من ميدوزا هو "خوف من الخصاء الذي قد تسبّبه نظرة[2]". غير أنّ نصّه أيضاً، ويا للمصادفة!، ستلحقه في التّرجمات المتداولة في الفرنسية تحريفات ونواقص ليس هذا بمحلّ بسطها.

إنّ مثل هذه التّحريفات التي تطال نصوص نيتشه وفرويد وغيرها ساعة ترجمتها، هي أشبه ما تكون بأوامر يمليها لا-شعور المترجم. فكأنّ محتوى

---

(1) De Launay, *op. cit.*, p. 59.

(٢) يذكره دو لونيه، المصدر السّابق، ص ٦٠.

عبارات النصّ يفعل في المترجم فعل أفاعي ميدوزا. وإزاء سلطة كهذه للنصّ الأصل لن نحوز خلاصنا إلاّ متى بلوَرنا مثالاً للأنا من شأنه أن يضمن لنا المقاومة المطلوبة: هذا بالضّبط ما يخلص إليه الباحث. فمتى تعثّر المترجم في علاقته بأنموذجه المثاليّ وجدتِ انطلاقته ما يكبحها بمجرّد أن يواجه أبعاد النصّ الرمزيّة. يفترض مثال الأنا إذنْ، بكلمات الباحث نفسه، نوعاً من الانفصال عن النصّ، انفصالاً لا ينبغي مع ذلك أن يعكس رفض الانخراط في التّرجمة. فوحدها مسافة بين المترجم والآخر تظل قمينة بأن تضمن تفاعلهما، لا بل ارتباطهما، وأن تُعين على تدبّر تلك الخسارة النسْبيّة الملازمة لكلّ ترجمة.

من الاستحواذ المُغالي إلى المحاكاة التخريبيّة

على أنّ مثال "أنا" المترجم يقود أحياناً لا إلى خلقِ مسافة جيّدة مع النصّ وتحقيق انخراط فعليّ في فعل التّرجمة، وإنّما إلى مقاربات ترجميّة أخرى تتدرّج من الاستحواذ المتعسّف على النصّ إلى محاكاته محاكاة تخريبيّة تملك من سمات إعادة الكتابة، لا بل من مجاوَزة النصّ الأصل، أكثر ممّا تحوز من صفات التّرجمة.

نعثر على مثال عميق الدّلالة على الحالة الأولى في "ترجمة" جان-فرانسوا دوسي Jean-François Ducis لبعض أعمال شكسبير إبّان الثورة الفرنسية. كان دوسي يمحض أعمال شكسبير عشقاً لا يضاهى، غير أنّ المؤلّف الإنجليزيّ كان أحياناً لا يبدو له "فيلسوفاً بما يكفي"، ولذا كان هوَ يتوق إلى جعله يُفيد من مكاسب التّنوير الذي عرفته فرنسا في القرن الثّامن عشر[1]. فعندما يُقدِم عطيل مثلاً على قتل دزدمونة فإنّ دوسي، لأسباب ستنكشف لاحقاً، يستبدل بالخنجِ [الطريقة الأصل] طعنةً خنجر. وحين يكتشف عطيل خيانة محبوبته فإنّ

(1) Cf. Florence Delay, "Le traducteur de verre", p. 29.

دوسي يُرجع سبب الخيانة إلى أصول دزدمونه، أي مدينة البندقية وجوّها الموبوء الذي يدفع في نظره إلى الخيانة. ومدفوعاً بلقْيته تلك يضع على لسان الأمير الإفريقيّ هذه الأبيات:

C'est l'effet du climat. Il faut, pour tant d'horreur
Que tout l'art de Venise ait passé dans son cœur[1].

(إنّه فعل الطقس، وقد كان لزاماً، لتكون لها كلّ هذه الفظاعة،
أن يكونَ قلبها تشرّبَ كلَّ فنون [المكْر] التي أبدعتها البندقيّة).

ويمنحنا جان-لوي كورتيس Jean-Louis Curtis معلومات كاشفة عن دوسي هذا: كان موظّفاً في وزارة الحربية ولم يكن يفقه من الإنجليزية شيئاً، لذا سيعمد إلى وضع صيَغ متصرَّف فيها لمسرحيات شكسبير "هاملت" و"عطيل" و"الملك لير"، وذلك انطلاقاً من ترجمات لابلاس La Place ولو تورور Le Toureur. ورغم تحلّيه بنزاهة دفعته إلى وسم ترجماته بـ "مآسٍ مُعدَّة عن الإنجليزية"، فهو لم يرعوِ عن الإعلان عن سعيه إلى "تهذيب تلك النّصوص "الوحشيّة"، بإخضاعها إلى [قواعد] الذّوق والاعتدال[2]". ولا يُجانب كورتيس الصواب حين يصرّح بأنّ يراع دوسي يلهج، غالباً، بلسان راسين Racine أكثر ممّا بلسان شكسبير، كما هي الحال في هذه الأبيات:

Ophélie (découvrant le cadavre de son père, s'adresse à Hamlet):
Ah ! Qu'as-tu fais? barbare?
Hamlet: Mon devoir.
Privé de tous les miens, dans ce palais funeste,
Je t'adore et te perds. Ce poignard seul me reste[3].

---

(١) تذكره فلورنس دوليه، المصدر السّابق، الصفحة نفسها .

(٢) يذكره جان-لوي كورتيس، انظر:

Jean-Louis Curtis, *Shakespeare et ses traducteurs français*, P. 21.

(٣) يذكره كورتيس، المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

"أوفيليا (إذ تكتشف جثّة أبيها، تخاطب هاملت):

آهٍ! ما الذي اقترفتْ يداك أيّها الهمجيّ؟

هاملت: فعلتُ واجبي.

محروماً من ذويّ، في هذا القصر المشؤوم،

أحبّكِ وأفقدكِ، ووحده هذا الخنجر يظلّ لي".

وعلى الرّغم من أنّ دوسي كان موظّفاً في وزارة الحربيّة، فهو لم يكن يحتمل إراقة الدماء. وقلبه الرّقيق الذي أملى عليه إهداء "الملك لير" إلى "أمّـ [ـه] الفاضلة" هو نفسه الذي جعله يصطفي لكلّ المسرحيّات نهايات سعيدة. "هكذا لا نعثر على ذكرٍ لِطَيف أبي هاملت أو لحفّار القبور في صيغته لمسرحية **هاملت** كما أنّ أوفيليا لا تُجنّ ولا تموت غرقاً، وإنّما تتزوّج هاملت في النهاية. وبالمثل يستعيد لير عرشه في صيغته لمسرحية **الملك لير**"[1].

من المؤكّد أنّ دوسي ليس بالمثال الذي قد نصادفه كثيراً. بيد أنّنا نصادف في بعض التّرجمات حالات تلاعُب أشدّ مكراً وأقلّ افتضاحاً. غير أنّ حالة دوسي توضّح إلى أيّ حدّ يمكن أن تصل المغالاة في استملاك النصّ، وإلى أيّ حدّ بوسع التّرجمة أن تتدخّل في النصّ، بالمعنى السّلبيّ كلّ السّلب لكلمة "تدخّل".

يتجلّى شكل آخر من أشكال التدخّل في النصّ في إنتاج نصّ موازٍ قائم على مغايرة النصّ الأصل ومحاكاته محاكاة ساخرة مقصودة. ونعثر على مثال ذلك في "ترجمة" الشّاعر أنطونان آرتو Antonin Artaud للفصل السّادس من رواية لويس كارول Lewis Carroll **في الجهة الأخرى من المرآة** ***Through the***

(١) المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

Looking Glass[1]، والذي اختار آرتو عنوَنته بألفاظ تخلو ظاهريّاً من المعنى[2] *L'Arve et l'Aume*.

يقدّم آرتو ترجمة كاملة لنصّ لويس كارول، لكنّه لا يني يبثّ فيه كلمات وتعابيرَ تخلخل توازنه وتقلب معانيه. ذلك أنّ علاقة التقليد التي تسعى التّرجمة السّائرة إلى حفظها، بدرجة أو بأخرى، مع النصّ الأصل، يفصمها آرتو باستثمار تلاعب هزليّ تدعوه آني بريسيه Annie Brisset، بتعبير أشاعه باختين Bakhtine، نزعة كرنفاليّة أو احتفاليّة[3]. عِلماً أنّ النصّ يحوي أصلاً هذا الطّابع الكرنفاليّ، إذ يروم كارول تقديم العالم مقلوباً رأساً على عقب. لكن شتّان بين

---

(١) يجد القارئ عمل آرتو هذا، بين مصادر أخرى، في نشرة إيفلين غروسمان الصّادرة حديثاً لآثاره الكاملة:

Antonin Artaud, "L'Arve et l'Aume - Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll", in Artaud, *Œuvres*, Edition établie, présente et annotée par Evelyne Grossman, Quarto/Gallimard, Paris, 2004, p. 917-927.

والحقّ، فإنّ قرار آرتو لا بترجمة نصّ كارول وكفى وإنّما بمحاكاته محاكاة ساخرة إنّما نتلقّاه نحن بدءاً بالعنوان الثانويّ الذي اختاره هو للنصّ: "محاولة لا-نحويّة ضدّ لويس كارول".

(٢) هذا الانتفاء للمعنى هو، في واقع الأمر، مسألة ظاهريّة لم تمنع الباحثين من أن يهبّوا للبحث عن دلالات ممكنة في ما وراء غيابها المفترَض. في مقالة حول "ما لا يقبل التّرجمة" و"آرتو مترجِماً"، تنطلق كلير دافيسون-بيغون من مقولة الفيلسوف جيل دولوز Gilles Deleuze: "اللاّ-معنى إنّما هو فيض من المعاني يأتي ليشوّش المساحة الدّالّة وفي الأوان نفسه يساهم في [تشكيل] سطحها الصّقيل"، وتنبّه إلى أنّ المفردة l'Arve تومئ إلى larve، التي تدلّ في الفرنسيّة على "يرقة" و"دُعموص" وعلى "شبح" أو "طيف". وعليه، فقد تحيل المفردة في عنوان آرتو على "أشباح الكلمات التي تطارد الأحياء، أو على شكلٍ ما، يرقانيّ أو جنينيّ". أمّا l'Aume فتذكّر بـ l'heaume، اسم خوذة كان يحملها المحاربون في القرون الوسطى، وبذا فقد تُلمِع الكلمة إلى "وسيلة للمقاومة" أو تثير جناساً بين الإنجليزيّة، لغة كارول، والفرنسيّة، لسان آرتو، وتشكّل علامة حنين إلى ما لم يملكه آرتو قطّ: المنزل home. ويُلاحَظ استبعاد الباحثة للجناس الممكن مع المفردة الفرنسيّة l'homme (الإنسان، أو الرّجل)، فلن يكون لها هنا كبيرُ دلالة. أنظرْ:

Claire Davison-Pégon, "L'Intraduisible comme revanche du non-sens?: Le cas d'Artaud, traducteur", *Revue des doctorants de l'Université de Provence, E-lla.*, N°1, juin 2008.

(3) Cf. Annie Brisset, "La traduction comme transformation paradoxale", p. 201.

عمل الرّجلين. ففعل الخلخلة الذي يُقْدِم عليه كارول، كما تلاحظ بريسيه، لا يجاوز درجةَ إنجازِ قلبٍ انعكاسيّ أو مرآتيّ، ويظلّ مشروطاً بحدود الكرنفال نفسه. إذ ساعة يروم محاكاة الحياة المألوفة محاكاة ساخرة، يصير بوسعه قلب الواقع، لكنّه يظلّ عاجزاً عن إبداع عالم جديد كلّ الجِدّة. بالمقابل، يبْلغ توسيع آرتو للنصّ حدّ تغيير أسماء الشّخوص الهزليّة وإضافة مفردات من ابتكاره ومقاطع مكتوبة بما يُدعى *glossolalie* (منطوقات صوتيّة لا تحوز أيّ معنى سوى ذلك الذي قد يُحيل عليه إيقاعها الصّوتيّ)، وهو أمر مألوف في كتابات آرتو نفسه. ومن بين عديد الأمثلة الممكنة بوسعنا أن نقارن بين المقطع التّالي في ترجمة "اعتياديّة" تقترحها بريسيه وبين "التّرجمة" التي قدّمها آرتو:

عبارة لويس كارول:

The question is, said Alice, whether you can make words mean so many differents things.

ترجمة بريسيه:

La question, dit Alice, est de savoir si vous avez le pouvoir de faire dire aux mots tant de choses différentes.

(قالت أليس: إنّ المسألة كامنة في معرفة ما إذا كان بإمكانك جعل الكلمات تقول أشياء شتّى وبغزارة).

صيغة آرتو:

- La question est de savoir, dit Alice, si vous avez le pouvoir de faire dire aux mots tant de choses équidistantes, multiples et bourriglumpies de variantes infinies[1].

(قالت أليس: إنّ المسألة تكمن في معرفة ما إذا كان بإمكانك جعل الكلمات تقول أشياء شتّى متساوية البعد، متعدّدة و"خلْطَ ملْطَ"[2] *وتحتمل ما لا نهاية له من القراءات).*

---

(١) تذكره آني بريسيه، المصدر السّابق، ص ٢٠٠ .

(٢) وضع آرتو هنا على لسان أليس Alice كلمة من اختراعه، هي: bourriglumpies، ترى فيها آن=

يمثّل هزل كارول، بالنسبة لباختين، "ملهاةَ حُجرةٍ[1]"، يعيشها الفرد في عزلته"، ويُمكن تفسيرها بإرجاعها إلى "الخوف من الحياة[2]". وعلى النّقيض من ذلك، وكما تذكّرنا به بريسيه، تمثّل السّخرية بالنسبة لآرتو الشّكل الأصيل الوحيد للكتابة، كتابة تصدر عمّا كان هو نفسه يسّميه "اعتلال الكينونة" *La maladie d'être*. كما عندما يُقحم في "ترجمته" لعمل الكاتب الإنجليزيّ مقاطعَ مشفَّرة يحيل إيقاعها الصّوتيّ على إقليم روَيْرغ Rouergue الذي ليست مدينته الرئيسة سوى روديز Rodez، المدينة التي شكّلت فضاء حجزِ آرتو الإجباريّ في مصحّ للأمراض العقليّة زمنَ إنجاز هذه "التّرجمة" الفريدة.

وبعيداً عن الشّطط الذي طبعَ تعامُل المثالين السّابقين مع فعل التّرجمة، فإنّ النصّين، على اختلافهما (ذلك أنّ أحدهما يغْلب عليه الطابع الكاريكاتوريّ في حين يميل الآخر إلى الابتداع والتّدمير)، يدعواننا إلى أن نأخذ بعين الاعتبار طابع المحاكاة الملازم لكلّ عملية ترجمة، وإلى أن نسائل الأشكال التي تحضر بها الذّات المترجمة داخل حمى النصّ المترجم. ولنحدّد، مع ذلك، أنّنا نصير في الحالتين معاً خارج نطاق التّرجمة؛ فعمل دوسي، بتدخّلاته الخرقاء والمشوّهة للنصّ الأصل، يُسقط عن نفسه وبنفسه صفة التّرجمة. في حين أنّ

=توميش مزيجاً من الفرنسيّة bourré (محشوّ، مليء) والإنجليزيّة lumpy (متكتّل، محبَّب، محشوّ بقطَع شتّى lumps). وترى الباحثة أنّ آرتو، بإعادته كتابة أجوبة أليس على هذه الشّاكلة، إنّما يُعلي من شأنها ويصيّرها بمثل اقتدار الشخصيّة المحوريّة، المتمثّلة في المُتَعالِم همبتي دمبتي Humpty Dumpty، على ابتكار كلمات مركّبة وصيَغ. لا بل يمدّها بحسّ باللّغة أكثر نفاذاً، يجمع بين امتلاء المعنى وانتفائه، وبذا فهو ينقل مسألة الاقتدار اللّغويّ إلى محلّ آخر. أنظر دراستها:
Anne Tomiche, "Penser le (non)sens: Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud", in A. Tomiche, Ph. Zard (éd.), *Littérature et philosophie*, Presses Universitaires d'Artois, Coll. Cahiers scientifiques, 2002.

(١) تعبير ساخر يشير إلى ملهاة محدودة المَدى، شبه منغلقة، كما نقول "موسيقى حُجرة" عن عمل موسيقيّ تشارك فيه آلات معدودة.

(٢) تذكره آن بريسيه، المصدر السّابق، ص ٢٠٢-٢٠٣.

اشتغال الكتابة الذي يميّز عمل آرتو عن نصّ كارول يجعله أقرب إلى إعادة إنتاج منه إلى التّرجمة، ويجنح به إلى جنس التناصّ.

الجسد "الإيروسيّ" للنصّ

لقد صرفنا اهتمامنا في الصّفحات السّابقة إلى إبراز الدّور الذي يضطلع به التحليل النفسيّ في استبيان مختلف ردود أفعال المترجم إزاء النصّ وكذلك الآثار الممكنة لفعل التّرجمة على عالمه الذهنيّ والنفسيّ الخاصّ. غير أنّ التحليل النفسيّ لا يقف إزاء سؤال التّرجمة في حدود المترجِم، وإنّما يمنحنا إمكانيّة مُثلى للوقوف على الشّاكلة التي بها يصير النصّ مأهولاً بمؤلِّفه الذي يعمل على وسمه بميسم لا-شعوره. ولعّل حيازة حدسٍ إن لم نقل امتلاك معرفة فعليّة بشاكلة حضور البعد النفسيّ للمؤلِّف وطريقة اشتغاله داخل نصوصه، لعلّها كفيلة بإعادة إنتاج آثار النصّ الأصل ومجاوزة تلك التّرجمات النمطيّة التي وإنْ تحكّمت بسطح النصّ فإنّها تعجز عن اختراق بنيته العميقة.

عديدة هي دراسات التّحليل النفسيّ التي تُبرز الوثاق الجامع بين العاطفة والكتابة الشّعريّة. والسّؤال الذي يشغلنا هو سؤال اللّحظة [أو العتبة] التي انطلاقاً منها "يعمل الجسد الإيروسيّ، جسد الدوافع اللاّ-شعوريّة pulsions، على اختراق الجسد النصّيّ، لا بل نسيج اللّغة نفسه، وعلى نحته وتشكيله ومنحِه كثافته الشّعرية[1]". يذهب أحد التصوّرات الشائعة عن التّرجمة إلى اعتبار اللّفظ [الجانب الدالّ من العلامة] بمثابة الفضلة التي يمكن الاستغناء عنها أثناء التّرجمة؛ إنّه ما يجب طمسه وتقديمه قرباناً في سبيل حفظ المعنى، ذلك الكيان المرفوع إلى مصاف المُقدَّس. بيد أنّ تحليلاً يأخذ بميزان الاعتبار الدوافع المحرّكة للقول الشّعريّ سيُظهر أنّ انهيار اللّفظ، على خلاف ما هو شائع، سيقود إلى انهيار اللّغة الشّعرية نفسها. فما يحرص عليه بعض الشّعراء

(1) François Péraldi, "Corps du texte et corps érotique".

والكتّاب هو الأصوات، أي الكلمات والأسماء التي تحوز رنيناً كفيلاً بتكثيف تاريخهم الشّخصيّ. وتلك الكلمات والأسماء هي ما يشكّل بؤرة تمفصل الخطاب الشّعريّ، ذلك التمفصل الذي يصنعه مثلاً، بحسب بيرالدي Péraldi، اسم أنابيل لي Annabel Lee في إحدى قصائد إدغار ألان بو Edgar Allan Poe؛ والأمر نفسه ينسحب على الألفاظ التي ابتكرها آرتو Artaud في شعره الصّواتيّ glossopoièse المعروف، المؤلّف من أصوات محض تنحشر بين أجزاء نصّه "الاعتياديّة" وتنغّمها. تلعب هذه الأصوات والكلمات الدّور نفسه في "الأصوات التي يُصدرها مَن يعانون عيّاً في النّطق ويظلّ لسانهم حبيس التعبيرات غير المنظّمة وينكص تمام النكوص إلى أولى الأصوات التي يكسبها الإنسان[1]". فبالنسبة للأطفال كما للشّعراء تجسّد تلك العلامات المصوّتة ما كان فرويد يدعوه "مصيرَ الدّوافع اللاّ-شعوريّة". ذلك أنّ عمل الدّافع اللاّ-شعوريّ يتجلّى، بحسب فرويد، في السّعي إلى إشباع رغبة يعلم صاحبها [مسبقاً] أنّ موضوعها مفقود بشكل نهائيّ. ومن هنا نفهم ذلك العنف الذي يصاحب حضور الدّافع اللاّ-شعوريّ وعمله.

كثيرة هي الأمثلة على الحضور الدّائم للدافع اللاّ-شعوريّ في الخطاب الشّعريّ، سواء تعلّق الأمر بقصيدة أو رواية أو أيّ نصّ تُستثمَر فيه الوظيفة الشّعرية للخطاب. ففي المقطع الأخير من **سهرة فينيغان** *Finnegans Wake* لجيمس جويس James Joyce، مثلاً، نصادف تكرار "كلمة" *mememormee*[2]، كلمة مركّبة وحمّالة معانٍ وذات رنين صوتيّ ليس ينبغي للمترجم إهماله. وانطلاقاً من كون جويس غالباً ما يُقحِم في كتاباته لغات متعدّدة، بوسعنا أن نستشفّ في هذه "الكلمة"، بين أشياء أخرى، حضور الكلمات الفرنسيّة: "الأمّ" mère و"الذاكرة" mémoire و"الحبّ" amour

(1) François Péraldi, *op. cit.*, p. 188.

(٢) نعرض في هذه الفقرة أمثلة مستقاة من بحث بيرالدي السّابق ذكره.

وضمير المتكلّم الإنجليزيّ المفرد me. وتحفل روايات بيكيت هي الأخرى بمقاطع يُبدي فيها الرّاوي وعيه العميق بقيمة الدوافع المتضمّنة في كلماته وصيَغه التعبيرية. كما أنّ مالارميه، الذي طالما عُنيَ بالقوّة التي تحوزها المنطوقات بفضل إيقاعها الصّوتيّ، يشير في نصّه "الكلمات الإنجليزية" *Les Mots anglais* إلى "نوعٍ من الارتقاء، هدفٍ مبلوغ حتّى إذا كلّفنا ذلك اغتصابَ [الكلمات]، ضرْبٍ من الامتلاء؛ وأخيراً صدْعٍ [في اللّغة] تُحدِثه الكلمات المصوِّتة[1]، وكذلك، وبحسب أهميّة الحروف نفسها، شيءٍ ما جذريّ[2]".

من هنا يكتسب السّؤال عن إمكان ترجمة الكلمات الحاملة لعمل الدوافع اللاّ-شعوريّة من لغة إلى لغة أخرى مشروعيّته. قد يراهن البعض على استحالته منذ البداية، بباعث من اعتباطيّة العلامة اللّغوية[3]، ولأنّ المظهر الصّوتيّ لطالما أبان عن كونه هو أكثر ما يضيع [في التّرجمة]. لكنّ العضّ بالنواجذ على افتراض استحالة ترجمة المظهر الصوتيّ لا يمكن أن يعبِّر إلاّ عن نزوة خاصّة ولن يفعلَ المترجم الذي يأخذ به سوى تقديم استقالته من ميدان التّرجمة. لقد كتب دريدا في أحد نصوصه الأخيرة: "ليس الشّعر بالأنموذج الأمثل لما يمتنع على التّرجمة فحسب، بل هو الذي يوفّر لتجربة التّرجمة محلّها الأكثر ملاءمة وفي الأوان ذاته محلّها الأكثر عدمَ ملاءمة. إنّ القصيدة هي بلا ريبٍ أكثر

---

(١) الكلمات المصوّتة أو أسماء الأصوات onomatopées هي الألفاظ التي يحاكي لفظها معناها، منها في اللّغة العربيّة "همهمة" و"كركرة" مثلاً.

(٢) يذكره بيرالدي، المصدر السّابق، ص ١٨٨ .

(٣) فكرة عالِم اللّسانيّات السويسريّ فرديناند دو سوسور Ferdinand de Saussure، مؤسّس اللّسانيّات البنيويّة، في كون العلاقة بين الدّالّ والمدلول اعتباطيّة وخلْواً من التّبرير. فلا شيء يعلّل مثلاً تسمية الشّجرة في العربيّة "شجرة"، ولا تفلت من هذا الاعتبار إلاّ الكلمات المصوّتة، الفعل "كركر" مثلاً، إذ يستمدّ الدالّ فيها بنيته الصّوتيّة، أي لفظه، من الأثر الذي يُحدثه مدلولها. وقد تلقّت فكرة سوسور هذه اعتراضات عديدة أهمّها آتٍ من القائلين برمزيّة الأصوات، التي تعير نبر الكلمات اتّجاهاً دلاليّاً معيّناً، وكذلك من القائلين بعدم ملاءمة المصطلح "اعتباطيّة العلامة اللّغوية" arbitraire du signe linguistique، فالكلمات هي عندهم ثمرة "تعاقد" و"تواضع" convention.

الفضاءات مؤاتاةً لتجربة اللّغة، لتجربة لسان لا ينفكّ يتحدّى التّرجمة، وبالتالي يرتجي ترجمة منذورة للمستحيل، ترجمة منذورة لجعل المستحيل ممكناً لحظةَ حدَثٍ خارق[1]". على المترجمين إذن أن يُبدوا "هذين الانفتاح والحوار اللاّنهائيّ"، اللّذين تنعدم بدونهما كلّ أمكانية للتلاقي وللقراءة وللترجمة. وهل فعلَ هولدرلين غير ذلك حين اجتهد، عبر ترجماته، في استعادة "دور الحروف الحادّة والمائعة والاحتكاكيّة" في ما كان ستينر يدعوه "محاكاة مدهشة للنصّ [الأصل][2]"؟

نُجمل إذن بالقول إنّ تجلية علاقات الصّراع أو المشاركة التي قد تجمع المترجم بالنصّ، وتسليطَ الضّوء على الطّريقة التي بها ينحت الجسد الإيروسيّ معمارَ اللّغة، وتعيينَ حدود التدخّل التي يَسمح بها النصّ للمترجم، كلّ هذه الأمور وأخرى غيرها تجعل من امتلاك حدس أو معرفة بالتحليل النفسيّ مقرونة بخبرة صارمة في السّيميائيّات ومجال الدّلالات أداةً لا غنى للمترجم عنها[3].

---

(1) Jacques Derrida, *Béliers, le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, p. 16.

(2) G. Steiner, *Après Babel, op. cit.*, p. 300, note 17.

(٣) تشكّل دراسة الإيقاع حقلاً آخر كبير الأهميّة من الحقول التي يتدخّل فيها التّحليل النفسيّ بقوّة. وهذا ما نرجئ القول فيه إلى الفصل الذي يلي، نظراً لارتباطه الوثيق بشعريّة التّرجمة .

الفصل الخامس
في سبيل شعريّة للترجمة

لقد شهدت السّنوات الأخيرة تراكمَ أعمال تفيد من كشوف السّيمياء واللّسانيّات والنقد الأدبيّ، وفي الأوان ذاته تنفتح على تساؤلات الفلسفة والتحليل النفسيّ. وعبر هذه الأعمال صارت تتحدّد ملامح مبحث فكريّ ونقديّ خاصّ يدعوه بعض روّاده **شعريّة التّرجمة** Poétique de la traduction، وبعضهم الآخر **نظريّة التّرجمة** Théorie de la traduction، وسمّاه أحد أكبر العاملين على تنميته، عَنينا أنطوان برمان، **تحليليّة الترجمة** Analytique de la traduction.

يقرّر أحد محرّكي هذا التيّار، دون مواربة، انتماءَ هذه الأعمال إلى ميدان الشّعريّة. يتعلّق الأمر بهنري ميشونيك الذي كتب: "إنّ نظرية ترجمة النّصوص تنضوي تحت لواء الشّعرية، التي تظلّ هي نظريةَ قيمةِ النّصوص ودلالتِها[1]". ونستشفّ في مثل هذه الدّراسات، على وجه الخصوص، حرصاً بالغاً على الابتعاد عن المقاربات التخمينيّة والتعميميّة، العاجزة عن إدراك التّرجمة في **فعلها** نفسه، عبرَ خصوصيّتها وتبعاً لمعاييرها هيَ[2]. كما نستشفّ سعياً إلى خلق مسافة مماثِلة مع المقاربات الأمبريقيّة، تلك التي يقوم بها مترجمون

(1) Henri Meschonnic, " Propositions pour une poétique de la traduction ", in *Pour la poétique* II, p. 305-306.

(٢) أنظر بهذا الصّدد ميشونيك، المصدر السّابق.

يتعلّمون أسرار مهنتهم عشوائياً، أي أثناء الممارسة، ضاربين صفحاً عن مساءلة البعد التاريخيّ للترجمة وانخراطها الآيديولوجيّ.

إسهام الرّومنطيقيين الألمان

تحمل هذه الشّعريّة، التي سنبْسط بعض حقول تطبيقاتها لاحقاً، دَيناً مزدوجاً؛ دَيناً للفكر الرّومنطيقي الألمانيّ الذي بلورها، ودَيناً آخر لأنطوان برمان Antoine Berman الذي أعاد اكتشافها في بحث موحٍ نشره قُبيل وفاته المبكّرة[1]. يحدّد برمان، في هذا البحث، كلّ الممارسة التي شهدتها ألمانيا في عصرها الرّومنطيقيّ تحت اسم التّرجمة، بوصفها "امتحان الغريب" épreuve de l'étranger، مستعيراً هذه الصّيغة من إحدى عبارات هولدرلين التي تضمّنَتها رسالته الشّهيرة إلى بولندورف Böhlendorff المؤرّخة في الرّابع من كانون الأوّل/ ديسمبر ١٨٠١، والتي يؤكّد الشّاعر فيها أنّ "من اللاّزم أن نتعلّم ما يخصُّنا، كما أنّ من اللاّزم أن نتعلّم ما هو غريب عنّا[2]". وستُحدِّد هذه العبارة، في كتابات برمان، نظريّة أخلاقيّة عامّة للترجمة؛ كتبَ برمان: "أسمّي ترجمة سيّئة كلَّ ترجمة تعمل، بتعلّة قابليّة العبارة أو عدم قابليّتها للنقل، على نفي غرابة العمل الغريب نفياً مطلقاً[3]". ولا داعي للتأكيد على أنّ "الغرابة" المقصودة هنا هي "أجنبيّة" العمل، أو الأفق الغريب الذي تنخطّ فيه تجربته ولغته، وليس بمعنى "الطّرافة" أو "غرابة الأطوار".

يستكشف عمل برمان المذكور الإرثَ النقديّ الذي خلّفه الرّومنطيقيون

---

(1) Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Cf. également, du même auteur, *La traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain et Pour une critique des traductions: John Donne*.

(2) F. Hölderlin, *Œuvres*, p. 1004.
وأبعد قليلاً، يضيف الشّاعر: "إنّ الاستعمال الحرّ لما يخصّنا هو من أصعب ما يمكن".

(3) Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger*, p. 15.

الألمان، الذين التفّوا حول مجلة *Athenäum*[1] أواخر سنوات القرن التّاسع عشر (أمثال نوفاليس Novalis وفريديريش شليغل Friedrich Schlegel وأوغست فيلهيلم شليغل Schlegel August Wilhelm وشلايرماخر Schleiermacher)، وتجربتَهم الملموسة مع التّرجمة. وتُستكمل تأمّلات هؤلاء الشّعراء بما كان قد خلّفه أسلافهم، شأنَ هيردر Herder (١٧٤٤-١٨٠٣) وغوته (١٧٤٩-١٨٣٢) وهولدرلين (١٧٧٠-١٨٤٣). وحتّى لا نجترّ عمل برمان ونعيد اختزاله في ملخّص ليس يضيف إلى كشوفه شيئاً ذا بال، فإنّنا سننتقي بعض النقاط الأساسيّة، ونعمل على شرحها. وهي النقاط التي تستدعي اهتمامنا في الغالب الأعمّ كلّما حاولنا إيجاد تعريف لنشاط التّرجمة في كليّته.

تتجلّى أولى السّمات الرئيسة في كون الرّومنطيقيين الألمان قد ربطوا التّرجمة بمشروع ضخم، سعت الثقافة الألمانية عبره إلى تحديد علاقاتها بالثقافات الأخرى وإلى تشخيصها. ويعيدنا البحث في هذا الأمر بادئ ذي بدء إلى حدث حاسم [في تاريخ الثقافة الألمانية]؛ نقصد ترجمة **الكتاب المقدس** إلى الألمانيّة على يد مارتن لوتر Martin Luther (بدأ العمل عليها بمساعدة فريق من العلماء في ١٥٢١ واكتملت في ١٥٣٤). وقد شكّلت مجمل الممارسات والنّظريات التي أُنتجت في هذا الإطار حركة أنموذجيّة استطاعت الثقافة الألمانية عبرها أن تنشئ لنفسها أسساً متينة من خلال التّرجمة. وتلك ظاهرة لا نظير لها في الثقافة الحديثة بأكملها، وليس بوسعنا الوقوع على مثيلاتها إلاّ في روما القديمة، أو، وهذا ما لا ينوّه به برمان، في الفلسفة الإسلاميّة التي تأسّست في العصر الوسيط على التّرجمات وشروح التّرجمات. وبالنسبة لألمانيا فإنّ المسار الموصوف قد تمّ على ثلاث مراحل:

١- كانت ترجمة لوتر **للكتاب المقدّس** أوّل خطوة في مسار طويل سينتهجه

---

(١) تعني المفردة "معهد" أو "جامعة"، وهي مشتقّة من اسم الإلهة أثينا، إلهة الحكمة والفنون والتّعليم عند اليونان. وقد أسّس الإمبراطور الرّوماني آدريانوس (٧٦-١٣٨ م.) جامعة في روما بهذا الاسم.

الألمان، متسلّحين بمفهوم للترجمة لا يرى فيها "جزءاً لا يتجزّأ من الكيان الثقافيّ" فحسب، بل، أكثر من ذلك، "لحظة مؤسّسة للهويّة الجِرمانيّة *Deutschheit*[1]"، وهو التصوّر الذي سيتبنّاه جُلّ الشعراء والفلاسفة والمترجمين الألمان منذ القرن الثامن عشر حتّى أيامنا.

٢- لقد شكلّت ترجمة لوتر (كما بيّن هو نفسه في "رسالة في فنّ التّرجمة وفي شفاعة القدّيسين" (١٥٣٠) وسيلة بالنسبة "للألمانية لفرض وجودها أمام لاتينيّة روما[2]". بيد أنّه في القرن الثامن عشر، بعد اشتعال جذوة ترجمة الأدب "الباروكيّ"[3]، سيتجلّى تأثير النزعة الكلاسيكية الفرنسية وروح عصر الأنوار في ظهور ترجمات صوَريّة محض، وموافِقة "للذّوق السّليم". والمثال الذي يقدمّه برمان هو نشاط فيلاند Wieland (١٧٣٣-١٨١٣)، الذي كان غُندولف Gundolf يردّد بأنّ ترجماته لأعمال شكسبير "كانت تنطلق من الجمهور بدلَ أن تنطلق من الشّعراء[4]".

٣- وستلقى هذه النّزعة، التي عدّها ألمان ذلك العصر نزعة "مُفرنِسة"، مقاومة ظافرة من لدن حركة مزدوجة تقوم على الرّجوع إلى المنابع (مُمثّلة في الشّعر الألمانيّ الشعبيّ، وشعر القرون الوسطى وآثار الفلاسفة الأوائل) وعلى الانفتاح على مختلف الآداب العالمية. ولعلّ هذا ما يوضّحه تأكيد لِسينغ Lessing، ومن بعده هيردر وغوته، على الضّرورة المزدوجة وغير المتناقضة في إنشاء أدب قوميّ أو خاصّ بالألمان، وفي الأوان ذاته تصوّر شموليّةٍ أدبيّة (لنقلْ

---

(1) A. Berman, *op. cit.*, p. 26.

(٢) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(٣) امتدّ حضور الحركة الباروكيّة في الأدب الأوروبيّ، المعروفة بولعها بالزّخرفة الكلاميّة والاحتفال بالبلاغة، من نهايات القرن السّادس عشر حتّى أواسط القرن السّابع عشر. ومن أهمّ ممثّليها في فرنسا تيودور أغريبا دوبينييه Théodore Agrippa D'Aubigné ومؤلّف التراجيديّات بيار كورناي Pierre Corneille، وفي إسبانيا المؤلّف المسرحيّ لوبه ده فيغا Lope de Vega، وفي إنجلترا يمكن العثور على لمسات باروكيّة في بعض مسرحيّات شكسبير Shakespeare.

(4) A. Berman, *op. cit.*, p. 28.

بحسب تسمية غوته: حيازة أدب عالميّ Weltliteratur). وبفضل دخول الأدب الإنجليزيّ صار بوسع الثقافة الألمانية أن تحدّد بشكل أوضح علاقتها بالكلاسيكية الفرنسية وأن تنفتح على العصر الإسبانيّ الذهبيّ[١] وعلى شعر النّهضة الإيطاليّ وعلى التراث اليونانيّ-الرومانيّ وعلى الثقافات الشرقيّة[٢].

تكمُن إحدى السّمات الأساس الأخرى لهذه الحركة في كون الرّومنطيقيّين الألمان ربطوا التّرجمة، في الآن نفسه، بالشّعر وبإنجاز المعرفة، هذا الإنجاز الذي يجد في الموسوعة كتضافر للعلوم والمَعارف أنموذجه الأكمل. وبذلك كانوا يضعون التّرجمة في حوار وتفاعل وغيرَها من الممارسات والأجناس المعرفيّة. كان أوغست فيلهيلم شليغل يقول: "إنّ الشّعر كلّه، في نهاية المطاف، [ليس سوى] ترجمة[٣]". أمّا شقيقه فريديريش شليغل فقد كان يفهم نشاطه الفلسفيّ نفسه كفعلِ ترجمة، ويضع "النقد والفهم والتّرجمة في علاقة تقارب جوهريّ[٤]". وكان نوفاليس، من جهته، يشدّد على قابليّة غير متناهية للتلاقح والتبادل، فليست اللّغات وحدها هي المدعوّة إلى أن تصبّ بعضها في بعض، وإنما ينبغي للأجناس [المعرفية] نفسها أن تنسكب في بعضها البعض[٥].

لقد فتح الرّومنطيقيون الألمان والفلاسفة الذين صاحبوا حركتهم سبُلاً عديدة أمام فكر التّرجمة. فمن بين المفاهيم التي طوّروها، بوسعنا أن نشير أوّلاً إلى مفهوم "الأمانة المزدوجة" الذي تجاوز به هيردر Herder النقاش التقليديّ

---

(١) يتمثّل هذا العصر أساساً في النّهضة الأدبيّة والفنيّة التي عرفتها إسبانيا في القرن السّابع عشر، ومن أهمّ أعلامها الرّوائيّ ميغيل ده ثربانتيس Miguel de Cervantes والمسرحيّ لوبه ده فيغا Lope de Vega والفيلسوف بالتاسار غراثيان Baltasar Gracián والشّاعران لويس ده غونغورا Luis de Góngora وفرانثيسكو ده كيبيدو Francisco de Quevedo.

(٢) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(٣) يذكره برمان، المصدر السّابق، ص ٣٠.

(4) *Ibidem.*

(5) *Ibid.*, p. 31.

حول التّرجمة، ذلك النّقاش الذي يجعلها دائرة بين خيارين لا مندوحة عنهما، فإمّا الأمانة للنصّ الأصل أو العناية بجَمال نصّ التّرجمة. لقد كان الفرنسيّون، كما يلاحظ أوغست شليغل، "يتصرّفون بشكل ينمّ عن رغبة في جعل كلّ غريب عن ثقافتهم يتصرّف ويَلبس وفق معاييرهم الخاصّة[1]". وعلى خلافهم كان هيردر يدعم فكرة كون التّرجمة ينبغي أن تتمّ تحت ظلّ **التوسيع والأمانة** في الآن نفسه. فلكي ينتشر النصّ المترجم وتتوسّع معه عبقرية اللّغة يلزمنا ضرب من الأمانة *Treue*، تكون بدورها مزدوجة؛ أمانة تجاه النصّ الأصل واللّغة الأجنبيّة من جهة، وتجاه القُرّاء ولغة المترجِم نفسها من جهة أخرى. ومتى امتنع هذان العنصران صار الأمر إلى **خيانة مزدوجة**. كما كان هيردر، أيضاً، يردّ على التصوّر الموهوم الذي يُلمّح إلى أنّ التّرجمة لا تعدو أن تكون نقلاً للمعنى، مؤكّداً "أنّ الغاية الفعليّة للمترجم تظلّ أسمى من مجرّد تقديم أعمال أجنبيّة إلى القارئ، إذْ هي غاية تحمله إلى مصاف المؤلّف[2]".

زد على ما سبق جدليّة **الإقامة والمنفى**، وجدليّة ما هو **خاصّ** أو **قوميّ** وما هو **أجنبيّ**. فمن هذه الزّاوية، أسهم فكر هيغل بدوره، أيّما إسهام، في الرّفع من قيمة التّرجمة. ولنضرب مثلاً التصوّر الذي صاغه عن **الوجود-في-ذاته** Être-en-soi باعتباره مشروطاً بعملية خروج قبْليّة، تجعل منه **وجوداً-خارج-ذاته** Être-hors-de-soi، ثمّ يليه **عَود-إلى-ذاته** Retour-à-soi. بيد أنّ برمان لا يجانب الصّواب حين ينبّهنا إلى أنّ هذه الحركة، لدى شاعر-مترجِم مثل هولدرلين، **لا** تتحقّق عبر ثلاث لحظات زمنية. فالشّاعر يستبدل بهذه الثلاثية تزامناً: فالوجود-في-الذات والخروج-عن-الذات عمليّتان تتمّان في الآن نفسه، كما أنّ العلاقة بالبلاد-الأمّ والعلاقة باليونان تُعاشان في الفعل عينه؛ ومن هنا التمزّق والخصوبة [اللّذان يَسِمان عملَه].

---

(1) *Ibid.*, p. 31.

(٢) يذكره برمان، المصدر السّابق، ص ٦٨.

وهناك أخيراً مسألة **إعادة التّرجمة** retraduction. فكما ينبّهنا إليه برمان، ليس خلْواً من دلالة أن تكون التّرجمات التي عرفها الألمان، بدءاً من ترجمة **لوتر للكتاب المقدّس**، التي عدّوها هم حدثاً مؤسِّساً، إلى التّرجمات التي خصّ بها الرّومنطيقيون الألمان أعمال أفلاطون وشكسبير وغيرهما، ترجماتٍ جديدة لأعمال سبق أن تُرجمت، مرّات عديدة ربّما. لقد انبثقت هذه التّرجمات الجديدة "على أرضيّة تاريخيّة بعينها"، محدَّدة، أساساً، بحاجة الألمان إلى إعادة تحديد علاقتهم بالإيمان الدّينيّ (لوتر)، وبثقافة اليونان (فوسّ Voss وهولدرلين) وبالآداب الأجنبيّة القريبة منهم تاريخيّاً، سواء منها الفرنسية أو الإنجليزية أو الإيبيريّة (أ. شليغل وتيك Tieck)، أو الفارسيّة والعربيّة (غوته). وفي واقع الأمر، تتجاوز هذه التّرجمات المُعادة أو الجديدة درجة الوساطة الثقافيّة والاستقبال البسيط للعنصر الأجنبيّ (وهو الدّور الذي تلعبه التّرجمات عادةً)، لكي تعبّر عن "القوّة التاريخية المحض للترجمة بما هي ترجمة[1]".

غوته وهولدرلين

لا مراء في أنّ الثقافة الألمانية تدين بأعظم الإسهامات في مجال التّرجمة إلى غوته وهولدرلين. فلقد بذل غوته، الذي يُعدّ بحقّ أحد أعظم المترجمين ومنظّري التّرجمة الذين شهدهم الأدب على امتداد تاريخه، جهداً تعدّدت الأشكال التي اتّخذها واللّغات التي توسّلَ بها، مسنوداً في ذلك كلّه بحدس عميق لعمل الشّاعر، ولمفهوم الإبداع الفنيّ منظوراً إليه كاستعارة كبرى للكون. لقد اهتمّ شاعرنا بالتّرجمة طيلة حياته، حتّى أنّ جملة من نصوصه الكبرى، خاصّةً عمله المسمّى **الدّيوان الشرقيّ-الغربيّ** *West-östlicher Divan*، ما هي إلاّ أشكال من إعادة الإبداع عن طريق التّرجمة والتعليق الشّعريّ والاقتباس والتناصّ.

---

(1) *Ibid.*, p. 53.

تصدر التّرجمة بالنسبة لغوته عن رؤية فلسفيّة ورمزيّة عميقة للعالم. ذلك أنّ "التّرجمة، كما يوضح ستينر، تظلّ [في اعتقاد غوته] حالة من حالات التحوّل (...) فقد استطاع غوته، شأنه شأن لاحقه فالتر بنيامين، أن يستوعب أنّ حياة النصّ لا تنفصل عن مجازفاتِ التّرجمة: فالكيان الذي لا يشهد أيّ تحوّل يصير إلى زوال[1]".

ويميّز غوته في مقاله الشّهير عن التّرجمة، المكتوب على هامش **الديوان الشرقيّ-الغربيّ**[2]، بين ثلاثة أنماط لهذه الممارسة. يرمي أوّلها إلى حثّنا على التعرّف على ثقافات أجنبيّة، وتكفي في هذه الحالة الاستعانة بترجمة غير فنيّة. بالمقابل، نسعى في النّمط الثاني إلى إلباس النصّ الأجنبيّ "زيّاً قوميّاً"، وهذا ما يتأتّى بتدجينه أو جعله ملحقاً لنا. غير أنّ الاندماج الفعليّ أو التطابق الحقّ بين النصّ الأصل وترجمته لا يحصل إلاّ عبر النّمط الثالث، نمط لا يمكن أن يُفلت منه أيّ شكل من أشكال الحياة التي تحكمها نزعة التحوّل. يكون المترجم هنا مدعوّاً إلى هجر "الأصالة القوميّة" ليهيّيء أرضاً يمكن أن تحضن "صيغة بَيْنَ-بَيْن"، صيغة هي نوع من التّمازج، ضرب من اللّقاء-التّحوُّل.

أمّا بالنسبة لهولدرلين، فإنّ التّرجمات الجزئيّة التي خصّ بها الشّعراء

---

(1) G. Steiner, *op. cit.*, p. 244.

(٢) أنظر:

Goethe, *Œuvres*, trad. fr. par Jacques Porchat, *vol. I, Poésies diverses, Pensées, Le Divan oriental-occidental*;

وكذلك:

Goethe, *Le Divan* (sic!), trad. Fr. par Henri Lichtenberger.

ولا تشتمل الطبعة الجديدة التي حظيت بها التّرجمة الأخيرة، في سلسلة Poésie-Gallimard، على تلك الحواشي والكتابات التي ضمّنها غوته لمجموعته، والتي يعالج فيها مسألة التّرجمة والأدب العالميّ. أمّا بخصوص أفضل التعليقات على هذا النصّ، فيمكن الرجوع إلى جورج ستينر، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤١-٢٤٤، وإلى أنطوان برمان:

A. Berman, " Goethe: traduction et littérature mondiale ", in *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, *p. 87 sq.*

اللاتين والإغريق، هوميروس وأوفيد (أوفيديوس) وهوراس وفرجيل[١] ولوكانو وأوريبيديس، ثمّ خاصةً بنداروس وسوفوكليس، قد عدّها معاصروه "فظاعة"، بل إنّ أصدقاءه المقربين استشفّوا فيها أولى إرهاصات وهنه العصبيّ[٢]. وقد كان لزاماً انتظار عقود على اختفاء الشّاعر حتّى يُحمل عمله على المحمل الذي يستحقّه.

لقد ضمّن الشّاعر مقالته المعنوَنة "ملاحظات على ترجمات سوفوكليس"[٣] عرضاً لتصوّره الخاصّ للترجمة وللتراجيديا. إذ يميّز في تراجيديات سوفوكليس بين عنصرين متصارعين. يسمّي العنصر الأول: "نار السّماء"، وهو يشير إلى العنف الفوريّ للكلام اليونانيّ بما هو ثمرة الصّراع الضاري الذي يخوضه البطل التراجيديّ ضدّ الآلهة. بينما يسمّي العنصرَ الثاني "الاعتدال اليونونيّ"[٤]، وهو يرمز لديه إلى المنطق الشّعريّ الذي يتوسلّ به

---

(١) إسمه الأصليّ الكامل باللاّتينيّة (لغته كشاعر) هو Publius Vergilius Maro، ولدى الطّليان هو Publiu Virgiliu Maroni، أمّا تسميته الشّائعة في الثقافة العربيّة، "فرجيل"، فواضحة التأثّر بتسميته الفرنسية Virgile أو الإنجليزية Virgil (وكذلك Vergil)، وقد أخذنا بها هنا لشيوعها (المترجم).

(٢) نأنف من استخدام مفردة "الجنون" التي استخدمها بحقّ هولدرلين كثيرون، بمن فيهم بعض كبار النقّاد، ذلك أنّها لا تبدو لنا ملائمة حقّاً، ويضعها عديد الباحثين المعاصرين موضع تشكيك. وسنتوقّف عند هذه المسألة بأناة لدى معالجتنا، في الفصل الخامس من القسم الثالث من هذا الكتاب، بعض الترجمات العربيّة لأشعاره.

(3) F. Hölderlin, " Remarques sur les traductions de Sophocle ", *Œuvres*, p. 951-966.

(٤) نسبة إلى يونون Junon، زوجة زفس (جوبيتر عند اللاّتين)، وكانت تُعدّ إلهة الخصوبة والفتوّة والزّواج. وقد تكون، بين آلهة الميثولوجيا اليونانيّة، هي الأقرب إلى الأرضيّين. إذ تقول الميثولوجيا إنّها كانت في شجارات دائمة مع زفس، وإنّها أبانت عن تعاطفٍ مع اليونانيّين في حربهم ضدّ أهل طروادة. كما يشير جان-فرانسوا ماركيه Jean-François Marquet إلى تأثّر هولدرلين بترتيب محفل الآلهة كما تخيّله صديقه فيلهيلم هاينزه Wilhelm Heinse في روايته *Arlinghello* التي ترمز فيها يونون إلى عنصر الأرض أو التّراب (تذكره فرانسواز داستور Françoise Dastour في كتابها *Hölderlin, le retournement natal*، ص ٣٢). من هنا يكون معنى "الاعتدال اليونونيّ" هو على الأرجح الاعتدال الأرضيّ أو البشريّ. وفي دراسة عن هولدرلين، يعرّف موريس بلانشو الاعتدال أو=

الإنسان لاحتواء عنف السّماويّين ومداراته، هذا المنطق الذي يشكّل في نظر الشّاعر الألمانيّ قوام الوجود في العالم، وفي الأوان ذاته قوام الأثر الفنيّ. فهذه "المواجهة" التي يخوضها الإنسان الذي "ينتصب ههنا مُشرَعاً بكامل كيانه[1]" ويعيشها في "أقسى حدود شراستها" تندرج بالضّرورة تحت أشدّ أشكال العنف. يتعلّق الأمر قبل كلّ شيء بعنف أنطولوجيّ (كينونيّ) يأتي الكلام ليجعل منه عنفاً مزدوجاً، وليزيده أواراً. لقد كتب هولدرلين بخصوص أبطال التراجيديّات هذه الأسطر التي تبيّن حالته هو نفسه: "إذ ينتصب رجالٌ كهؤلاء في وضعيّة عنيفة، فإنّ كلامهم أيضاً يتكلّم في تجانس أكثر عنفاً، إلى حدٍّ ما كما تتكلّم ربّات الجحيم الثلاث[2]". وفي كلمات تبشّر من قبل باللّغة التي سيكتب بها آرتو، كتب شاعرنا الألمانيّ: "إنّ كلام اليونان التراجيديّ كلام مدمِّر بضراوة، لأنّ الجسد الذي يقبض هو عليه يصبح بالفعل قادراً على التّدمير[3]". وتشارك التّرجمة بدورها في هذا العنف. وكما يلاحظ برمان، فإنّ النصّ الأصل هو أوّل ما يتعرّض للعنف، من جهة كون هولدرلين يسعى إلى تحرير أكثر ما ينطوي عليه هذا النصّ من غرابة، وأصالة، تحرير ما كان هو نفسه يدعوه "العنصر الشّرقيّ[4]" (إذ كانت اليونان في نظره شرقيّة). بعد هذا يأتي دور اللّغة المنقول إليها لتَختبر العنف وتصيرَ عنفاً، إذ تسعى إلى أن "تتشرْقَن" وتفتحَ معْبراً لهذا الكلام الغريب.

=وضوح البصيرة اليونونيّ هذا بأنّه، في منظور الشّاعر الألمانيّ، "القدرة على إجادة تعريف الأشياء وإحكام القبض عليها، وقوّة للترتيب الصّارم، وأخيراً إرادة في التّميز الحاذق والبقاء على الأرض". أنظر:

Maurice Blanchot, " L'itinéraire de Hölderlin ", in *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, Paris, 1955, repris dans la coll. Folio, p. 366.

(1) Hölderlin, *op. cit.*, p. 960.

(2) *Ibid.*, p. 956-957.

(3) *Ibid.*, p. 963.

(4) A. Berman, p. 268-269.

يتعلّق الأمر هنا بعنف مُمَفْصَل نوعاً ما، عنف ينبغي تلقّيه في إيقاعيّة مناسبة. وبالنّسبة لهولدرلين فإنّ الأمر يتعلّق بجدليّة بين ما يمكن حسابه وما يمتنع على الحساب. لأنّ هناك مساعي منهجيّة يُنتَج بفضلها الجمال، وينبغي إخضاعها للحساب "لمعرفة وفق أيّ مسعى، داخلَ التماسك اللاّنهائيّ والمحدَّد في أدقّ دقائقه، يتصرّف المحتوى الخاصّ قياساً إلى الحساب العامّ[1]". ولكي يُحقّق الشّاعر هذا المثال الإيقاعيّ ولا يجرّد النصّ الغريب من غرابته، فإنّه يلجأ إلى تقنية بالغة الجرأة، تقنية "حرْفيّة" من نوع خاصّ، سنعود إلى بسْطها، وينبغي تمييزها عن الحرْفيّة القديمة المتمثّلة في الاستنساخ الحرْفيّ. فبعيداً عن مسْخ العمل المترجَم باللّجوء إلى الحلول السّهلة المتمثّلة في الشّرح والتوضيح المفرط، توسّل هولدرلين بمختلف الطّرق التي وسَمت اللّغة الألمانية باختلال مُقلِق ومنحتها تلك الغرابة التي عدّها معاصروه "فظاعة". من بين هذه الطرائق يُحصي ستينر: الغلوّ، وفصل الفاعل عن فعله، وإبعاد النّعت المقدَّم أو المؤخَّر عن منعوته، وعدم مجانسة الأوصاف المسنَدة وما تُسنَد إليه[2].

العِلم التجريبيّ للشعراء-المترجِمين

على غرار غوته وهولدرلين، لم يسلم العديد من الشّعراء من غواية التّرجمة التي اضطلعوا بممارستها وإثرائها بمُعايَنات ذات قيمة تأسيسيّة. لكن لنوضّح بادئ ذي بدء أنّنا نظلّ محكومين بمفارقة عميقة الدلالة، فبعض هؤلاء الشّعراء يمارسون ترجمة الشّعر في الوقت نفسه الذي يؤكّدون فيه على كونها أمراً شبه مستحيل. كتب بريوسوف Brioussov "إنّ ترجمة الشّعر حلم مستحيل، غير أنّ التخلّي عن هذا الحلم ضرب من الاستحالة[3]". وكان ريلكه يؤكّد أنّ كلّ كلمة

(1) Hölderlin, *op. cit.*, p. 951.

(2) G. Steiner, *op. cit.*, p. 301.

(3) Cité par I. Lotman, " Le problème de la traduction poétique ", p. 15.

في القصيدة تحوز قيمة دلاليّة فريدة، وأنّ الكلمة الواحدة نفسها تحدّد مجموع السّياق الذي تندرج فيه وكذلك نبراته[١]. فبدون أن يصرّح بالأمر، يجزم شاعرنا باستحالة إعادة إنتاج النّبرة الخاصة بكلمة ما وما تومئ إليه، داخل لغة أخرى. بيد أنّنا نعلم مع ذلك الاهتمام الذي كان يوليه لاشتغاله على قصائد فرلين ومالارميه وفاليري. وقبلَ ريلكه، كان الشّاعر الفرنسيّ يواكيم دو بيليه Joachim du Bellay (١٥٢٢-١٥٦٠) قد دفع برفض التّرجمة إلى حدّ تشبيهها بالجهد الضائع لرسّام يسعى إلى "تصوير الرّوح من خلال جسدِ ذلكَ الذي يهمّ هو باستنساخه عن كيانه الحقيقيّ[٢]". ومع ذلك فقد ترك الشّاعر ترجمات تحترم العَروض ظلّت لوقت طويل تثير نقاشات واسعة، وما تزال إلى اليوم موضوع دراسات نقديّة[٣].

تشكّل التّرجمة أحياناً بالنسبة للشّاعر ممارسة موازية للممارسة الشّعرية، ممارسة تسند كتابته نفسها. فقد جاهد مالارميه في ترجمة أشعار إدغار ألَنْ بو، متحدّياً صعوبة الكلمات، كما ترك من الآثار ما يدعم الاعتقاد بأنّه كان يسعى إلى أن يترجم أشعاره إلى الإنجليزية بنفسه. وقد أقرّ الشّاعر الإيطاليّ أونغاريتي[٤] Ungaretti بأنّه ألفى في التّرجمة مأوىً آمناً إبّان سنوات الحرب واليأس. كما انهمكت الشّاعرة الروسيّة مارينا تزفيتاييفا Marina Tsvetaïeva أثناء سنواتها الحالكة بباريس بترجمة بودلير إلى الروسيّة وترجمة بوشكين إلى الفرنسية.

وقد أنجز الشّاعر الأمريكي عزرا باوند Ezra Pound، الذي يعدّ أحد أهم

---

(١) يذكره ج. ستينر بتلخيص، مصدر سبق ذكره، ص ٢٢٩.

(٢) يذكره ج. ستينر، المصدر السّابق، ص ٢٢٨.

(٣) أنظر:

Luce Guillerm, " L'Auteur, les modèles et le pouvoir, ou la topique de la traduction au XVIe siècle en France ".

(4) Cf. Giuseppe Ungaretti, " A propos des *Sonnets* de Shakespeare ", in *Innocence et Mémoire*, p. 199.

الأصوات الشّعرية في القرن العشرين، بدوره ترجمات عديدة، خاصة لشعراء يابانيّين ولمسرح النو الياباني وللشّعراء "التروبادور" (الجوّالين) البروفنساليّين ولسوفوكليس والشّعراء الرمزيّين الفرنسيّين. كانت التّرجمة تعني له إعادة إبداع للعمل المترجَم ووسيلة لاستثارة الكتابة وتخصيبها. لا بل كان يذهب إلى حدّ الاعتقاد بأنّ العلاقة بالتّرجمة لا تسمح فحسب بتشخيص نوعيّة الأفراد بل كذلك بتقييم طبيعة العصور. وقد كتب في عمله المعنوَن **مقالات أدبيّة** *Literary Essays*: "لعلّ عصراً أدبياً كبيراً يكون دوماً إمّا عصر ترجمة أو عصراً يلي عصرَ ترجمة[1]". ولم يخفِ حنقه من كون مؤرّخي الأدب الإنجليزيّ، شأنهم شأن مؤرخي الأدب الفرنسيّ، لا يخصّون المترجمين في تواريخهم للأدب بفصلٍ، مثلما درج عليه مؤرّخو الأدَبين الإسبانيّ والإيطاليّ[2].

وقد كان باوند يقيم وشائج متينة بين التّرجمة والنقد. إذ كان يرى في التّرجمة طريقة من طرائق النّقد، وهذا ما كان يسمّيه: "النقد بتوسط التّرجمة" *Criticism by translation*، لدرجة أنّ الشّاعر والنّاقد البرازيليّ هارولدو ده كامبوس Haroldo de Campos يعتقد في إمكان منح التّرجمة، مع باوند، الوظائف نفسها التي يُعيّنها هذا الأخير للنقد: ١- الاستشراف النظريّ للإبداع؛ ٢- ترتيب الأساليب والأفكار والطرائق الفنيّة المتجاوَزة وغربلتها؛ ٣- تثبيت المعارف بشكل يتيح للأجيال القادمة التعرّف بأسرع ما يمكن على الجزء الحيّ منها، ويجنّبهم مغبّة إهدار وقتهم في طرح أسئلة باتت باطلة. هكذا تلفي التّرجمة نفسها مضطلعة بمهمة إبداعيّة ومهمة نقديّة وثالثة تربويّة[3].

أمّا أونغاريتي، فإنّه يؤكد أنّ شعر بيترارك والأدب الباروكيّ هما ما شكّل معبره إلى القول الشّعريّ عند شكسبير وغونغورا Gongora، الشّاعرين اللّذين

---

(١) يذكره هارولدو ده كامبوس في:

Haroldo de Campos, " De la traduction comme création et comme critique ", p. 74.

(2) *Ibidem.*

(3) *Ibid.*, p. 75.

ترجمهما[1]. ويؤكّد كذلك أنّه عن طريق ترجمة مالارميه وسان-جون بيرس Saint-John Perse أعدّ هو نفسَه لترجمة راسين Racine. فالتّرجمة تضمن تواصُل العبقريّات الشّعرية عبر البقاع الجغرافية وعبر العصور وتَضافرها. ومن هذه الجهة يطرح الشّاعر فكرة أنّه في التّرجمة تكون المعجزة أو اللّقْية الفريدة "نتاج الذاكرة[2]".

الأفق المسدود للترجمة بمعناها الواسع

يزخر عمل ستينر الحامل عنوانَ **ما بعد بابل، شعريّة للقول وللترجمة**، الذي سبق أن أحلنا عليه، بالمعلومات والمقارنات والتّدقيقات الخاصة بأهمّ الإسهامات الفردية في التّرجمة. ولكنْ على ثرائه هذا فهو لا يمسّ في نظرنا شعريّة **التّرجمة بحصر المعنى** بقدر ما يبدو منكبّاً على دراسة **التّرجمة بمعناها الواسع** (الذي سنوضّحه في ما يأتي) والمزايا التي يضْمنها للمرء نطقه بأكثر من لسان[3].

ينطلق ستينر من طفولته في سويسرا حيث كان محكوماً عليه بتداول ثلاث لغات، ليندّد بتلك "الأحادية اللّغويّة monolinguisme الباهتة" التي ما تزال تحكم أغلبيّة البشر، وتحول دون نفاذهم إلى الإبداعات الرّوحية والفكرية التي تشهدها باقي اللّغات إلاّ بتوسّط التّرجمة. بالمقابل، يمثّل التعدّد اللّغويّ بالنسبة لستينر صورة لـ "ما بعد بابل"، أي معيشاً لغويّاً تتصالح فيه مختلف الألسن داخل الفرد المتعدّد اللّغات، جاعلةً منه كائناً متعدّداً بدوره، ولو أنّ الحدود بين هذه الألسن تتذبذب وتتصادم داخل ذهنه أحياناً. وإذ يعرض ستينر لمسألة التّرجمة بمعناها الحصريّ، فإنّه يحدّد هدف دراسته في "إبراز أنّ التّرجمة

---

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 200-201.

(2) *Ibid.*, p. 224.

(٣) أنظر نقد ميشونيك له في:

H. Meschonnic, " Traduction restreinte, traduction généralisée ", in *Pour la poétique V*.

بحصر المعنى، أي تأويل الإشارات اللفظيّة للغةٍ ما بتوسط الإشارات اللّفظية للغة أخرى، إنْ هي إلاّ أنموذج وقع عليه التحبيذ، بين نماذج أخرى، لآليّات الإرسال والتلقّي التي تحكم كلّ ملفوظ[1]". ثمّ يؤكد أنّ "المشاكل الإبستمولوجية واللّغوية الأساسيّة التي تخلقها التّرجمة من لغة إلى أخرى هي كذلك لأنّها موجودة أصلاً في الخطاب الذي ينبني على لغة واحدة[2]".

حيثما كان هنالك تواصل، أو تلفّظ، كان هناك ترجمة، حتّى لو تعلّق الأمر، أو بالأحرى خصوصاً إذا ما تعلّق الأمر بلسانٍ واحد. وإذْ ربطَ ستينر الأواليّات التي تحرّك كلّ ترجمة بتلك التي تحكم كلّ ملفوظ، فإنّه يُلحق كلّ تقدّم حقّقته نظرية التّرجمة بتاريخ الذّكاء البشريّ بأكمله، لا بل بتاريخ تطوّر الأنواع. ويظلّ تاريخ إيصال المعنى وإبستمولوجيّته، اللّذان يلاحظ هو انبثاقهما المتأخّر، مدعوّين إلى بناء **تأويليّة تعاقبيّة** herméneutique diachronique، كفيلة بتنبيهنا إلى أواليّات اشتغال هذا الفعل الذي يتمّ داخل التّرجمة وخارجها[3].

يصرّح ستينر: "أن تَفهم، معناه أن تُترجم[4]". فالأفراد، سواء في وحدتهم أو في اتّحادهم وحياتهم الزوجيّة، وكذلك الثقافات والأجناس الأدبية والفنية، كلُّها يستدعي بعضها بعضاً، و"تترجم بعضها بعضاً". بل حتّى في سرّه، لا يفعل الإنسان سوى أن "يترجم": "فكلّ واحد منّا ينهل، إنْ بالقصد أو عفوياً، من مصدرين لغويّين: اللّغة السّائرة التي تطابق مستوى ثقافة الشّخص، ثمّ رصيد خاصّ به[5]". إنّها "ترجمة" تستند إلى بواعث اجتماعية وكذلك بيولوجية: "فشبكة الارتباطات الموجودة بين اضطرابات اللّغة وضعف الآليّات العصبيّة

---

(1) G. Steiner, *Après Babel*, p. 383.

(2) *Ibidem.*

(3) *Ibid.*, p. 254.

(٤) عنوان الفصل الأول من كتاب جورج ستينر، ما بعد بابل.

(5) *Ibid.*, p. 54.

والغدديّة التي تضبط الوظائف الجنسية والإفرازية، معروفة منذ القدم، على الأقلّ في ما يتعلّق بالنكتة والدّعابة الغائطيّة (...). فكلمات من قبيل "منيّ" أو "براز" تفتح سبلَ التواصل. إنّها بمثابة رسائلَ يبعث بها الكائن المسجون داخلَ جلده إلى العالم الخارجيّ[1]".

بيد أنّ التّرجمة، حين يشدّد الباحث على تفشّيها في سائر الأنشطة البشرية، بما فيها تلك الأنشطة التي لا نتوقّع حضورها فيها، إنّما تصير عرضة لخطر التلاشي. ولعلّ التأثيرات البيّنة لتصوّرات المتصوّفة الغربيّين وهمبولت للّغة تجعل من مؤلّف ستينر مساهمة قيّمة في بلورةِ رمزيّةٍ عامّة للملفوظات أكثر منه مساهمة في [تأسيس] شعريّة للترجمة. تلك الشّعريّة التي يُسدي هوَ لها أحياناً أعظم الخدمات حين يعمل، في بعض الصّفحات، على معالجة بعض الحالات المعيّنة للترجمة بحصر المعنى. وفي واقع الأمر، يختزن هذا العمل الضخم بين دفّتيه شعريّة للترجمة متوارية خلف جملة من الملاحظات والتحليلات المنصبّة على مختلف الاستعمالات، الواعية أو اللاّواعية، الباهرة أو المبتذلة، التي نُخضع لها الكلمات.

عن الإيقاع في التّرجمة

يشمل مفهوم الإيقاع مجموعَ الغلالة الصّوتيّة للكلمات، كما يشمل الانتظام الشكليّ والدلاليّ للمكتوب. فالإيقاع يعمل على تنظيم حركة الكلمات داخل العبارة، وعلى تنظيم حركة العبارات داخل النصّ، موجّهاً بذلك توتّر الأثر الأدبيّ بما هوَ بنْية كليّة. وهو بلا شكّ أكثر العناصر مدعاة للنقاش في كلّ مقاربة للترجمة. وعلى النقيض من اعتقاد شائع، فلا يبدو أنّ نقل البنية العروضيّة لنصّ ما أو موسيقاه الخارجية هو أصعب ما يمكن إنجازه في التّرجمة. ذلك أنّ بوسع بعض أوجه القرابة العروضيّة التي تجمع بعض اللّغات

---

(1) *Ibid.*, p. 49.

(ونشدّد على المفردة "بعض") وقدرة المحاكاة الفائقة التي يحوزها بعض المترجمين على المستوى الموسيقيّ أن تذلّل الكثير من المصاعب الذي تفرضها هذه الوضعيّة. ولقد قدّم الشكلانيّ الرّوسيّ إيفانوف V. V. Ivanov الكثير من الأمثلة التي تشهد على وجود أوجه تكافؤ وتشابه عروضيّة بين ثقافات وعصور مختلفة[1]. يشير مثلاً إلى الحالة التي يكون فيها النصّ الشّعريّ مبنيّاً على منطوق واحد وعلى التّصادي الدلاليّ-الإيقاعيّ الذي ينشأ بينه وبين باقي [عناصر] القصيدة. كذلك هي حال قصيدة الفرنسيّ فرانسوا فيّون Villon (١٤٣١-١٤٦٣)، المسمّاة "جُنان لافنو" *Jenin l'Avenu*، حيث يتحكّم اسم العَلَم Jenin l'Avenu في اختيار أغلب الكلمات الأخرى، ويفرض سلسلة بأكملها من الجناسات (L'Avenu, la venu, lave nud). والأمر نفسه يصْدق على قصيدة ناظم حكمت "العملاق ذو العينين الزرقاوين" *Mavi gözlö dev*، حيث تتكرّر الكلمة-المفتاح *dev* (العملاق) إحدى عشرة مرّة في نصّ ليس يحمل إلاّ حوالى مائة مفردة. بيد أنّه حين يتعلّق الأمر باستثمار اسم أو لفظ وجعله يتحكّم في اختيار القوافي وباقي عناصر القصيدة، فإنّ الصعوبة تكمن في كون هذه الكلمة تشكّل هنا "نقطة يتقاطع فيها الدالّ بالمدلول[2]"، أي يكون عاملاً فيها كلّ من الثقل الموسيقيّ للكلمة ومحمولها الدلاليّ. غير أنّ الباحث يؤكدّ أنّ المترجمين المهرة لا يستطيعون حفظ العلاقات التي تُنشئها قصيدة بين معنى بعض المفردات ونطقها فحسب، وإنّما يحفظون حتّى كامل الغلالة الصوتيّة للنصّ الشّعريّ. في ترجمة قصيدة بوشكين Pouchkine "نشيد إلى الطّاعون" *Hymne à la peste* إلى الفرنسية، التي قام بها أراغون Aragon بمساعدة إلزا تريوليه Elsa Triolet، يُمثّل البيت التالي *Les cheminées vers lui tressaillent* ("المَداخن صوبَه تنتفض") مقابلاً صوتيّاً أكثر منه دلاليّاً للفعل

(1) V. Ivanov, " La traduction poétique à la lumière de la linguistique ", p. 45.

(2) *Ibid.*, p. 51.

الرّوسيّ trechtchat (يتشظّى، يحتدم)[1]، ولا ندري هل جاء هذا بوعي وقرار من المترجمَين أم عفوَ الخاطر. كما عرفت الشّاعرة والمترجمة الرّوسيّة، التي عاشت منفيّة في فرنسا، مارينا تزفيتاييفا Marina Tsvetaïeva كيف تُمرّر وزن قصيدة بوشكين "الوليمة إبّان الطاعون" *Le festin pendant la peste* إلى الفرنسية لحظة اضطلاعها بترجمة جزئيّة لهذه القصيدة. بل أكثر من ذلك، "إنّ بعض أبيات ترجمتها تعيد إنتاج حتّى الأثر الصّوتيّ الناتج من تخفيف النّبر في الأبيات المقابلة في النصّ الأصل[2]".

وبوسع شاعر-مترجِم أيضاً أن يعيد بعث بعض الأوزان المنسيّة، يسعى لنبشها من عصور أخرى عرفتها التقاليد الشّعريّة الوطنيّة. وهذا ما فعله ماندلشتام Mandelstam لحظة ترجمته القصائدَ الملحميّة التي كُتبت بالفرنسية القديمة إلى الروسيّة. غير أنّ هذا الأمر قد ينقلب إلى ضدّه متى اضطلع به مترجم غير موهوب، شأن سويندبورن Swindburne حين ترجم أشعار فيّون، فجاءت ترجمته "أكثر عتقاً من النصّ الفرنسيّ الأصل أحياناً[3]".

وينبّهنا شكلانيّ روسيّ آخر، هو يوري لوتمان Iouri Lotman، إلى أنّه كان هناك دوماً، بين الثقافات التي تمتلك تقليداً طويلاً من التبادلات الثقافية واللّغوية، بعض الطرائق الفنيّة المشتركة، أو التي بوسعها أن تكون كذلك. يقول: "تلعب [مثل هذه الطرائق] داخل الأنساق المتماثلة للنّزعتين الكلاسيكيّتين الروسية والفرنسية الدّورَ نفسه، دورَ مؤشّرٍ على انتماء النصّ إلى نفسِ فصائلِ الجنس [الأدبيّ] والأسلوب[4]". وقد تنشأ كذلك، داخل الموروث الشّعريّ الواحد، علاقات تناسل بين عصور مختلفة. ففي الشّعر الرّوسيّ، كان الوزن السّداسيّ l'hexamètre يُعَدّ، في وقت ما، مطابقاً للوزن

(1) *Ibid.*, p. 54.
(2) *Ibidem.*
(3) *Ibid.*, p. 57.
(4) Iouri Lotman, "Le problème de traduction poétique ", p. 15.

السداسيّ القديم، "لدرجة أنّ كتابة قصيدة روسيّة بالوزن السّداسيّ كانت تشهد بالنسبة للقارئ على صلتها بالعصور القديمة[1]".

فليست إعادة إنتاج البناء الصّوتيّ للنصّ، منظوراً إليه كوزن وكموسيقى خارجية، هي إذن ما يبدو مستحيلاً في ترجمة الشّعر. إنّ الصعوبات الفعلية هي تلك التي تعترض سبيل الإمساك بالإيقاع، الذي ليس هو [قطعاً] الوزن. ويشير لوتمان إلى أنّنا متى أردنا أن نجعل نصّاً ما قابلاً للتلقّي بحقّ، علينا أن نترجمه إلى أصوات[2]. وهو يُرجع المشاكل التي تواجهها ترجمة النّصوص الشّعرية إلى مصدرين اثنين[3]: هناك أولاً تلك الخصوصيّات الممتنعة على التّرجمة التي تتميّز بها الأدوات اللّغوية المُستثمَرة في النصّ، ثمّ، ثانياً، تلك الأصالة القومية، الآيديولوجيّة والنفسيّة، التي يحملها كلّ نصّ بالضّرورة. تكمن صعوبة تأدية الإيقاع إذَن في إبراز العلاقات التي ينشئها هذا الإيقاع مع الأبعاد القائمة خارج النصّ Extratextuels. فعادةً ما يفكّ القارئ شِفرة القصيدة وهو يقرؤها شيئاً فشيئاً. لكنْ ما العمل حين تكون قواعد هذه اللّعبة تحيل على بنيات تكمن خارج النصّ ولا يعرفها القارئ معرفة كافية؟ لا بل إنّ بعض هذه البنيات تكون ذات طبيعة اجتماعية-تاريخية، فتكون بالتالي معروفة عند معاصريها، في حين تجهلها الأجيال اللاّحقة وتظلّ رهناً بعمل المؤرِّخ إن هي أرادت استيعابها. كما تكون بعضها ذات طبيعة نفسية أو حميمة، ممّا يجعلها تفرض [قدراً] من التأويل والاستكناه. ولعلّ عدم فهم هذه البنيات الاجتماعية-التاريخية، سواء منها الفردية أو النفسية، هو ما يفسّر قصور بعض التّرجمات؛ [تحديداً] تلك التّرجمات التي تتناسى أنّه ما من نصّ إلاّ ويسبح في سياقٍ تُسهم في بلورته بعض معطيات الواقع، كما تسهم فيه نصوص أخرى، وأنّ الإيقاع هو أيضاً يتوقّف على هذه العوامل النّصيّة والسّوسيولوجيّة.

---

(1) *Ibidem.*

(2) I. Lotman, "texte et hors-texte".

(3) I. Lotman, "Le problème de traduction poétique", p. 18.

ويبدو هنري ميشونيك، في كتابه **نقد الإيقاع** *Critique du rythme* قريباً من التصوّر الذي يحمله علماء السّيميائيّات الرُّوس عن الإيقاع. فهو أيضاً يرى أنّ الإيقاع لا يرتبط باللّغة، مثلما يرتبط بها الوزن، وإنّما يرتبط بالخطاب، بما هو تحيينٌ للّغة وتفعيلٌ لها. يقول ميشونيك: "في الخطاب، يكون الخطاب إيقاعاً والإيقاع خطاباً: لا بمعنى أنّه يشكّل خطاباً موازياً، جوّانياً، مخبوءاً بين الكلمات، وإنّما هو الخطاب عينُه. فالإيقاع هو المجموع التركيبيّ لكلّ العناصر التي تُسهم في بنائه، [أي] تنظيم كلّ الوحدات الصّغرى والكبرى، بدءاً من وحدات الجملة إلى وحدات السّرد، بكلّ تشكّلاتها[1]". هكذا، لا يصير ممتنعاً استخلاص الإيقاع من الوزن فحسب، ذلك الوزن الذي لا يتجاوز كونه بناءً للنصّ برّانيّاً، وإنّما يغدو ممتنعاً أيضاً إدراكه استناداً إلى البُعد الصوتيّ وحده. بل إنّ الإيقاع، إذ يجمع كلّ مستويات الخطاب اللّغويّ (المعجميّة والتركيبيّة والدلاليّة والعروضيّة)، فإنّه يعمل على تنظيم الذّات الفاعلة نفسها "داخل خطابها وبواسطته[2]".

الوعي الإيقاعيّ

إنّ الإيقاع، فضلاً عن اشتراكه في جملة من العلاقات المخترِقة للثقافات والتاريخ، إنّما يصدر أيضاً عن الشكل الذي به تُدرِك الذّات الكاتبة تجربَتها والكلمات التي بها تتوسّل للتعبير عن تلك التجربة. وقد دشّنَ المحلّل النفسيّ الفرنسيّ، الهنغاريّ الأصل، نيكولا أبراهام Nicolas Abraham، الذي ألّف بضع دراسات حول الحِداد والسّوداوية أو الميلانخوليا وتجلّيهما في الفنّ[3]،

(1) Henri Meschonnic, *Critique du rythme-Anthropologie historique du langage*, p. 216.

(2) *Ibid.*, p. 217.

(٣) أنظر ترجمته كتاب **الغريزة البَنَوية** *L'instinct filial* لإمري هرمان Imre Hermann وكذلك كتابه **معجم الرّجل ذي الذئاب** *Le Verbier de l'homme aux loups* (إحالة على إحدى الحالات الشّهيرة التي حلّلها فرويد)، المكتوب بالاشتراك مع ماريا توروك Maria Torok والذي قدّم له جاك دريدا.=

دشّنَ ميدانَ بحثٍ خصبٍ حول وظيفة الإيقاع، ينتمي إلى التحليل النفسيّ والفلسفة كما إلى الشّعريّة. وحتّى نقف على هذا كلّه يلزمنا بدءاً تقديم تلخيص عن التصوّر الذي يحمله أبراهام عن الإيقاع في علاقاته بالعالَم النّفسيّ للمؤلّف وفي أثره على القارئ.

يرى أبراهام أنّ الرّغبة اللاّشعورية التي تدفع الذّات إلى الرّكض ركضاً محموماً خلف موضوعها المفقود، تُلفي نفسها مُحبَطة. لذا فهي تحتاج إلى حواجز تكبت وثبتَها. وعندما لا تعثر الذّات على هذه الحواجز الكابتة، فهي تخترعها اختراعاً. وبسبب إحباطات الذّات، وبفضل عودة المكبوت، تنبثق "أنا" مغايِرة. وعند هذه المرحلة [بالضّبط] يحدث التّماهي: إنّني أتماهى مع ما تكبّدتُه توّاً. وفي مرحلة ثانية، يُسقَط هذا التّماهي على العالم الخارجيّ ويشرع في بلورة وحدات معنىً. وهذه العلاقة بحقيقة التجربة هي ما يُقحِم الزّمن في مسعى الذّات، وهو الأمر الذي يرى أبراهام أنّ التحليل النفسيّ لم يستطع لحدّ الآن إدراكه أو الإقرار به، إذ هو يصرّ على اعتبار الرّغبة اللاّشعورية حدثاً يقع خارج الزّمن.

ينتقل أبراهام من بَعد إلى عرْض أنماط تجسيد الإيقاع. فأنا حينَ أكون أمام لحظتَي انبثاقٍ للصّخب (أمام رنّتين أو صوتين)، وتكون اللّحظة الثانية أقلّ طولاً وأخفّ حدّة من الأولى، يتولّد لديّ إحساس بالسّقوط، وبالارتخاء. وحين تستمرّ العمليّة، وتأتي اللحظة الثانية لتكرّر الأولى، فإنّ ذلك يمثّل نوعاً من التأكيد لأفقٍ انتظاري. غير أنّي بعد ذلك لا أنتظر تكرار الانبثاق نفسه، وإنّما تكرار اللّحظتين معاً [كزوج]. ثمّ بعد ذلك تكرار زوج الزّوج، أي الرّباعيّة.

=ونستند في الفقرات التالية إلى الفصل المعنون: "نحوَ استطيقا تحليليّة-نفسيّة: الزّمن والإيقاع واللاّ شعور" "Pour une esthétique psychanalytique: le temps, le rythme et l'inconscient" من كتابه **إيقاعات - في الأثر الأدبيّ والتّرجمة والتّحليل النفسيّ** *Rythmes - de l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse.*

وبعدها تكرار الرباعيّة، وهكذا دواليك... بيد أنّ المؤلّف ينبّهنا إلى أنّ هذا الأمر لا يمكن أن يستمرّ إلى ما لا نهاية: فبعد المرّة الرّابعة والعشرين تتقوّض البِنيات في ما يشبه التّلف، إلاّ إذا حفظتْها براعة القوافي أو عرضت لها بعض التغييرات الطارئة إذا ما تعلّق الأمر بقصيدة[1]. وإذا لم يعْرض لها "طارئ" ما، فإنّي [كمستمع] أُلفي نفسي مدعوّاً إلى الانتقال من اليقظة إلى النّوم، من استباق الواقع إلى هلوَسة الحلم. غير أنّه على هذه الانتظامات والتغييرات المفاجئة التي تطرأ عليها في لحظة معينة، وعلى الانزلاق في الحلم أو الاستمرار في اليقظة، وأخيراً على التردّد بين الهلوَسة والإحساس بالواقع، يلعب المُبدعون، لعباً صارماً، في إنتاجاتهم. يتعلّق الأمر هنا بعملية بَنْيَنَةٍ structuration، يتجلّى عبرها الصّوت والمعنى، أو المعنى واللّفظ، في اللّحظات الناجحة للكتابة، مرتبطَين بلا فكاك[2].

إنّ المثال الذي يخضعه أبراهام للتّحليل هو المقطع الأوّل من قصيدة أَلَنْ بو الشّهيرة "الغراب" *The Raven* حيث يطرق غرابٌ بابَ الشّاعر، الذي يعيش الجِداد، ويصرخ به بإلحاح: *Never more* ("ليس بعد الآن، أبداً"، بمعنى: "لن ترى محبوبتكَ ثانيةً أبداً"). وينبّهنا المُحلّل إلى وجود تطوّر عكسيّ، مقصود، على كلّ من المستوى الدلاليّ ومستوى الإيقاع. فالحادثة الموصوفة أو "النّادرة" (الطّرْق على الباب) تنبثق لحظةَ استتباب الانتظام الإيقاعيّ، في حين يتمّ التعبير عن المحاولات المتكرّرة لاستعادة الأمان والعودة إلى النوم في اللّحظات التي تعرف ظهور التغيّرات الإيقاعية. فالإيقاع يوحي لنا بشيء والمسعى الدّلاليّ يوحي لنا بشيء آخر. وهنا بالضّبط تكمن، بحسب المحلّل، اللّقية الأنموذجيّة للشّاعر. فالسّرد يُظهر لنا محاولة للتّطامن واستعادة الأمان، في حين يُعْلمنا الانحراف الإيقاعيّ-الدلاليّ بوجود عقبة دون الرّغبة في النوم،

(1) N. Abraham, " Pour une esthétique de la traduction... " p. 123, note.

(2) *Ibidem.*

تلك العقبة التي يُسيطَر عليها، مع ذلك، بالعودة إلى التيقُّظ. هكذا يحسّ القارئ بنفسه، منذ المقطع الأول، مُلقىً به في أعمق أعماق الكابوس.

إنّ تحقيق هذا الموضوع "السّحريّ"، "غير القابل للإفناء"، أي كتابة قصيدة يتأبّد فيها موضوع الرّغبة المفقود فقداً نهائياً، لَيُشكّل، بحسب المُحلّل، ضرباً من الوفاء للعمل الفنيّ، يتعهّد الشّاعر بصياغته. وفاء بوسعنا أن نعثر عليه عند كلّ قراءة. هكذا تتحوّل الصّرخة: "إنّك أبداً لن ترى بعد الآن موضوع رغبتك" إلى عبارة أبديّة من قبيل: "أبداً لن أتركَكَ بعد الآن"، وفي هذا إشارة إلى "السّعادة التي تُستعاد في الفنّ، [إذ يصير] الغراب المُغِمّ والمُبهِج مُميتاً إلى الأبد ومُحيياً إلى الأبد[1]".

ينبغي إذن أن تحوز التّرجمة حساسية خاصّة تُجاه هذه الإحباطات المحسوبة، وتُجاه هذا التردّد بين اللاّ-شعور والإحساس بالواقع، تردّد يُعبَّر عنه في الآن نفسه من خلال التوتّر الإيقاعيّ والتنويعات الدلاليّة. وإذا ما كان حفْظ القوافي أمراً مستبعَداً في ترجمة غير موزونة، فإنّ توتّر الإيقاع واللّعب المضبوط بأجزاء العبارة الشّعريّة يمكن تأديتهما بأمانة.

في سبيل أخلاقيّةٍ للترجمة

ليس في وسع شعرية للترجمة، مسنودة برؤى الفلسفة وكشوف التحليل النفسيّ التي تنصبّ على دراسة العلاقات بالآخَر كما تُبين عنها العلاقة باللّغة، ليس في وسع شعريّة كهذه إلاّ أن تفضي إلى نظرية أخلاقيّة للترجمة. ويتجلّى أحد الأهداف الأساسيّة لهذه النظرية في التّنبيه على أشكال التّدجين والتّطبيع التي ينبغي أن تتجنّبها التّرجمة، وفي رسم حدود فاصلة بين حريّة المترجم وسيادة النصّ.

---

(1) *Ibid.*, p. 132.

لقد ظلّ لوي ماسينيون يُصرّح بأنّ كلّ مقاربة للآخر تستلزم التصرّفَ وفق عمليّة خروج من التمركز، بوصفها العمليّة الوحيدة التي تكفل القيام بتأويل وترجمة لا يدفعان بالآخر إلى درجة اللاّحق والتابع[١]. وقد عمل أنطوان برمان على رسم حدود مقاربة جديدة سمّاها **تحليليّة الترجمة**[٢] Analytique de la traduction. تتضمّن هذه المقاربة جرْدة لبعض الممارسات المُدانة التي ما تزال منتشرة في التّرجمات السائرة، كما تحدّد السِّمات التي تُميِّز ما يمكن أن ننعته بترجمة غير مُشوِّهة. وخلف كلّ مسعى سلبيّ يحدّده الباحث بوسعنا أن نستشفّ سمة إيديولوجية، وخضوعاً للأعراف المهيمِنة، وغياباً للصّرامة والدقّة.

يقود الخضوع لآيديولوجيا الوضوح ولأسبقية العقل إلى ما سمّاه برمان "إتلاف نظام الخطاب". هنا يعمد المترجمون إلى التطرّف في العقلنة ويعيدون تشكيل بناء النصّ الأصل وترتيبه الطّباعيّ ونقاطه وفواصله، ساعين وراء تصوّر معيّن للوضوح. وتراهم يسهبون لعدم اقتدارهم على تأدية إضمارات المؤلّف، ويوجزون لعجزهم عن ملاحقة تعرّجات النصّ. وتفرض هيمنة الأخلاقيّات السّائدة، من جهتها، تشويهاً على **مستوى المعجم**؛ إذ يُجمِّل المترجمون ما يرونه "فاضحاً"، ويضْفون مسحة من النّبالة على ما يَعدّونه "منحطّاً" أو "شائناً"، ويُروحِنون (من الرّوحانيّة) "الجسديّ" أو يذيبونه في جملة من التّعبيرات الفضفاضة المبهمة. تعمل كذلك الآيديولوجيا التجاريّة على ترويج نوع من اللّغة السالكة أينما كان، أي مجموعة من الجمل غير الإشكاليّة والتي لا تتطلّب من القارئ بذل أيّ مجهود يذكر. إذ توصي هذه الآيديولوجيا بحذف

---

(١) أنظر فصلنا السّابق، "التّرجمة والآيديولوجيا".

(2) Cf. A. Berman, "L'Analytique de la traduction et la systématique de la déformation", in *La Traduction et lettre* ou *l'Auberge du lointain*, p. 49 *sq*.

أمّا عن اسم هذه المقاربة، فهو "تحليليّة الترجمة" وكفى، أي بالأخذ بالمفردة "تحليليّة" كمصدر صناعيّ، كما نقول "ماديّة جدليّة" أو "مثاليّة". وقد صدرت مؤخّراً ترجمة عربيّة للكتاب، بعنوان **التّرجمة والحرْف أو مقام البُعد**، وضَعها عزّ الدّين الخطابي، منشورات المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، ٢٠١٠.

جملة من الكلمات المفاتيح أو باقتراح دالٍّ واحد كمقابل لدوالّ عديدة تحيل على المدلول ذاته. وتؤدّي هذه الآيديولوجيا إلى **هدم الإيقاع**، خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بترجمة الأعمال الرّوائية التي يُعتقَد خطأً أنّها لا تحمل إيقاعاً. كما تمسّ بعضَ الصوَر والكلمات التي تتكرّر على فترات متباعدة لكي تُشكّل، بصورة كتومة وفاعلة، شبكاتٍ تعمل على تكثيف الهواجس الفعليّة التي يحملها النصّ، والتي يمثّل تكرارها سمة أسلوبيّة. كما يعمل معيار الاستهلاك السّريع والقليل الكلفة نفسه على **مجانسة النصّ**، وذلك بتسوية "نتوءاته" اللغويّة والأسلوبيّة وطمس خصوصيّاته، إذْ يحذف المترجمون **أنماط تعبيرٍ محليّة** [بأكملها]، شأن تلك اللّهجات الأمريكية-اللاتينيّة التي "تعمل" داخل اللّغة القشتالية، وشأن تلك الكلمات العربيّة التي يوشّي بها الكتّاب الفرانكفونيّون العرب فرنسيّتهم. ففضلاً عن كونها تمثّل دعامة للتعبير الشفهيّ، فإنّ أنماط الخطاب هذه تظلّ كذلك غنيّة من حيث المستوى الدلاليّ والأنثروبولوجيّ (وللفيلسوف مونتين Montaigne (١٥٣٣-١٥٩٢) قول مشهور: "لنستعنْ باللّهجة الغاسكونيّة، حيثما تعذّرَ إمكان التوسُّل بالفرنسيّة [الفصحى]!"). زدْ على ما سبق محوَ الصّور والعبارات والأمثال والصّيَغ النمطيّة، شأن المفردة *because* ("لأنّه") المعروف تواترها عند فولكنر، هذه العبارات والصّيَغ التي تُرسّخ العمل في تربة وطنية أو محلية، اجتماعية أو تاريخية محدَّدة. وأيضاً إلغاء تفاعل مختلف اللّغات في عمل واحد، بإهمال الشّكل الذي يُمكن أن تنطق به لغات عديدة داخل لغة "أساسيّة" للعمل، كما هو الشّأن عند جويس مثلاً.

ويميط هنري ميشونيك، في معرض نقده لبعض التّرجمات الأدبية الفرنسية، اللّثام عن حالات تشويه عديدة، ويمدُّنا بجرْدة نقديّة لها تفيدنا في معرفة ما ينبغي تجنُّبه في ترجمة مُتطلّبة. ففي قراءته لترجمة قصّة كافكا "امرأة صغيرة" *Eine kleine Frau*، التي قام بها ألكساندر فيالات وصحّحها، بعد خمسين سنة من ذلك، كلود دافيد Claude David[1]، يرينا ميشونيك كيف أنّ

(1) Henri Meschonnic, " La femme cachée dans le texte de Kafka ".

التّشويه قد ينتج عن حذف التكرارات التي تصنع الإيقاع. كما قد ينشأ التشويه عن ترجمة كلمة واحدة إلى سبعة مقابِلات أو ثمانية على التوالي (الشّيء الذي لا يعني أنّ كلمة قد لا تحوز أكثر من معنى، أي تكون متعدّدة الدّلالات). ذلك أنّ من شأن مثل هذه الممارسات أن تمحوَ كلمات تُشكّل النواة الأساس لموسيقى النصّ وبنائه المعنويّ. وأخيراً يحدُث التّشويه [في ترجمة هذه القصّة] بسبب التخفيف من وضعيّة "الاحتجاب" المقصودة التي تلفي "المرأة الصغيرة" نفسها موضوعة فيها. هذا التخفيف الذي يتجلى عبر ممارسات عدّة: تعيين الأشياء والشّخوص في مواضع ليست معيَّنة فيها في النصّ الأصل، شأنَ "اليد" التي تصير إلى "يد المرأة"، أو "المرأة" التي تصير إلى "هذه المرأة"؛ وهناك أيضاً ترجمة *Welt* مرّة واحدة إلى عالَم *monde*، ومرّات أخرى إلى "الجمهور" *le public*، وإلى "المرء" أو "النّاس" *on*، وإلى "الضّمير الجمعيّ" la conscience générale وإلى "انتباه الجميع" *l'attention générale*، وإلى "الملأ" *les gens*؛ ثمّ التشخيص المفروض فرضاً على عناصر غير مشخّصة بالأصل، مثل ترجمة *die Sache* (الشّيء)، الذي يصنع كلّ لغز النصّ، إلى "المسألة" *l'affaire* و"الموضوع" *l'objet*، بل حتّى إلى "اليد" *la main*. وأخيراً البحث عن الوضوح المفرط، الذي يفضي إلى السطحيّة، أو إلى اللاّ معنى، وإلى محو الإيقاع الداخليّ الذي يمنح نصّ كافكا نبرته الخاصّة.

أمّا في ترجمة قصائد باول تسيلان Paul Celan التي قام بها أندريه دو بوشيه André du Bouchet وجان ديف Jean Daive وآخرون[1]، فإنّ ميشونيك يرى خصوصاً نوعاً من التكييف لكلام الشّاعر ليتلاءم والأنماطَ الباريسية في الكتابة، مثل ترجمة *Atemvende* إلى *Détours du souffle* ("التفافات النَّفَس") في حين كان الأجدر في رأيه ترجمتها إلى *Tournant du souffle* ("منعطف النَّفَس"). ففي واقع الأمر، كان تسيلان يرى دوماً في الكتابة "شيئاً دوّاراً ودافعاً

(1) Henri Meschonnic, " On appelle cela traduire Celan " in *Pour la poétique II*.

إلى الدّوران، انعطافاً وتغييراً، تحويلاً للكتابة نفسها وللحياة[1]". أو خُذ مثال: *ein Fruchtblatt...trief geritz* التي تُرجمت إلى: *une feuille comme fruit... en profondeur cochée* ("ورقة كمثلِ ثمرة... في العُمق معلَّمة") بدل ترجمتها إلى: *une feuille comme fruit... entaillée, profondément entaillée* ("ورقة كمثلِ ثمرة... محزوزة، بعمقٍ محزوزة"). فالنّعت coché (ما كان معلَّماً بعلامة، علامة شطب مثلاً) يذكّرنا، بحسب ميشونيك، بكلمة "شَطْب" rature، تلك الكلمة "المُصنَّمة" لدى إحدى الآيديولوجيات الشّعريّة الباريسيّة التي كانت في أوج انتشارها يومذاك، والتي كانت ترى أنّ "الكتابة لا ينبغي أن تتكلّم إلاّ عن ذاتها، وأنّه، في الخطاب الذي يُحمَل على الأشياء الأخرى [غير الكتابة]، ليس ينبغي أن يكون هناك سوى مجازٍ عن الكتابة[2]".

وأخيراً، في ترجمة أعمال غيورغ تراكل Georg Trakl الشّعرية الكاملة، التي أنجزها مارك بُتي Marc Petit وجان-كلود شنايدر Jean-Claude Schneider، والتي يعدّها ميشونيك أقلّ تشويهاً من النّماذج السّابقة، يلاحظ هذا الأخير بعض الهنات التي لا تكاد تَبين، لكنّها مع ذلك تُضعِف رهان تراكل الشّعريّ[3]. أكبر هذه الهنات هي تلك التي تصيب "الحياديّ" le neutre الذي يمثّل بالنسبة لتراكل واحدة من قيَم الكتابة. يرى ميشونيك أنّ المترجمين مصيبان إذ يُترجمان *Es ist die seele ein Fremdes auf Erden* إلى: *L'âme est de l'étranger dur terre* ("الرّوح شيء غريب على الأرض")، بدل ترجمتها إلى: *L'âme est étrangère sur terre* ("الرّوح غريبة على الأرض"). لكنّهما بالمقابل يخطئان في نظره حين يترجمان كلمة *Ein Dunkles* ("عتمة ما"، "شيء من الظّلام") مرّة إلى *un être obscur* ("كائن مُظلم") وأخرى إلى

---

(1) *Ibid.*, p. 372.

(2) *Ibid.*, p. 390.

(3) Henri Meschonnic, "Traduire, situer aujourd'hui Trakl", in *Pour la poétique V*.

l'obscur ("المُظلم") وثالثة إلى *une chose obscure* ("شيء مظلم"). فهذه الصّيغة المُحايدة التي يُتيحها نحو اللّغة الألمانيّة، والتي كان لزاماً على التّرجمة الفرنسية أن تحفظها، هي ما يسمح بانتشار صيَغ "اللاّ شخصيّ" و"غير المعرَّف"، تلك الصّيَغ التي تختزن كلَّ سرّ الكتابة عند تراكل. بل إنّ الشّاعر يُخضع نفسه أيضاً إلى هذه الصّيغة، إذ يكتب مثلاً: *Am saum des Waldes will ich ein Schweigendes gehen* ("على طرف الغابة، أنا صمتٌ يهفو إلى السّير"). ما يُترجمُه المترجمان إلى: *A la lisière de la forêt, je veux marcher, muet!* ("عند طرف الغابة، أريد أن أتمشّى، صامتاً!").

يتعلّق الأمر في التّرجمة، إذن، في الغالب الأعمّ، بخطاب ينطق به المترجم، وهو خطابٌ يلخّص هواجسه واعتقاداته؛ أو بخطاب آخر، خطاب المؤلِّف، الذي يُشوَّه ويُمحى. وإنّ إخضاع اللّغة المنقول إليها لِعمل شبيه بذلك الذي يُخضِع له النصُّ لغتَه الأصل هو ما يرفع، على ما يرى ميشونيك، "ترجمة-ترجمة" إلى مستوى "ترجمة-كتابة".

في سبيل تصوّرٍ جديد للحَرْفيّة

تُحيل أخلاقيّة التّرجمة إذَن على جملة من المساعي الشكلانيّة والمتطلّبات الجماليّة. تلك المساعي التي رأينا أنّ بعضها يتمثّل في خلخلة [مقصودة] لتركيب اللّغة المتداولة، وفي تقديم بعض المنطوقات أو إرجائها، وغيرها من أشكال زيادة توهّج النصّ التي كان يُعنى بها هولدرلين، بقصدِ جعلِ التّرجمة تستعيد أكبر قدر ممكن من آثار النصّ الأصل. وحين نقول "خلخلة اللّغة المتداولة"، فما ذلك إلاّ لأنّه لا وجود للسانٍ في العالم لا يعرف هذه العمليات التي نتكلّم عليها، أو لا يسمح باستباق المعنى أو إبطائه. ووحدها الأذن التي قُيّدت بالاستعمال العاديّ والمعياريّ للكلمات تُحسّ بالتعرّض إلى عدوان من جزاء الخلخلة التي يضفيها شاعر أو مترجم على بنيات اللّسان، خلخلة ليست

في الواقع كذلك بقدر ما هي مسعىً مكثّف ومعمَّم ومُحيِّن للإمكانات الكامنة في اللّغة.

هناك أيضاً مسعى معجميّ ودلاليّ دشّنه كذلك هولدرلين، وبتنا نشهد عودته مؤخّراً. يتعلّق الأمر بـ"حرْفيَّة" جديدة، وهي مفهوم ينبغي [أوّلاً] الاتّفاق عليه. [من المعلوم] أنّه ما من لغة إلاّ وتنطوي على جملة من الصّيغ اللّسانيّة والكلمات التي تُستعمل مجازاً، والتي يفرض نقلها إلى لغة أخرى غضَّ الطرف عن معناها الحرفيّ. من هذه الكلمات هناك مثلاً الفعل اليونانيّ *kalkhainö*، الذي يعني حرفياً "أن تكون لك سُحنة غامقة، أن تكون أحمرَ قانياً، أن تتضرّج"، بينما تعني مجازاً "أن تتعذّب" أو "أن يكون هناك ما يقضّ مضجعك". وعلى هذه الكلمة يتأسّس البيت العشرون من عمل سوفوكليس **أنتيغونه** *Antigonê*. فإذ ترى إسمينه Isménê أختها البطلة غارقة في الحالة الموصوفة أعلاه، فإنّها تسألها:

Ti d'esti? delois gar ti kalkhainous' epos.

البيت الذي ترجمه بول مازون Paul Mazon، صاحب الترجمة الفرنسية الأكثر كلاسيكية، إلى:

De quoi s'agit-il donc? Quelque propos te tourmente, c'est clair[1].

("ما هنالك؟ إنّ كلاماً ما يعذّبكِ، الأمرُ واضحٌ")

غير أنّ هولدرلين يجرّ الفعلَ موضوعَ حديثنا إلى معناه الحرفيّ، ويُترجم إلى:

Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben[2]?

وهي ترجمة يُمكن ترجمتها حرفيّاً إلى: "ما هناك إذن؟ يبدو أنّك تصبغين بالأحمر كلاماً". وحين ترجم فيليب لاكو-لابارت Philippe Lacoue-Labarthe

---

(١) ذكره ج. ستينر، مصدر سبق ذكره، ص ٣٠٣.

(2) *Ibidem.*

إلى الفرنسيّة ترجمة هولدرلين للعمل المذكور (ترجمة نالت بذلك صفةَ نصّ أصل)، فإنّه ترجم البيت، قاسراً الكلمات نوعاً ما، إلى:

Qu'y a-t-il? Tu sembles broyer un pourpre dessein[1].

("ما هناك؟ يبدو أنّك تلوكين نيّة قرمزيّة").

وعلى الرّغم من اعتراضات معاصريه، فإنّ هولدرلين حين يُترجم بهذه الشاكلة، فهو يستند [في الواقع] إلى مقام القول (فأنتيغونه تبدي منذ بداية المسرحيّة قلقها إزاء كلام رهيب نطق به كريون، وتلتمس تضامن شقيقتها معها)، كما يستند إلى مكانة الكلمة داخل العمل التراجيديّ. كتب ستينر: "إنّ النبوءة والهواتف الإلهيّة واللّعنات، هذا كلّه يجرّ معه في التراجيديا اليونانية نوعاً من القدر المحتوم الذي ينبغي الأخذ به حرْفيّاً. فالخطاب لا يأخذ مكان الفعل: وإنّما يفعله. فلا تكتفي أنتيغونه بتصوّر رؤى قادمة عن التّهديد والموت. إنّها تُصلّب وتُغرق في الدّم كلماتٍ هي أصلاً أفعالُ تمرّد وانتحار (...) وإنّ نزعة هولدرلين الحرْفيّة، أي سعيه المفارق إلى فهم الأصل، لا بل تطويره، مع التمسُّك بمبدأ الحَرْفية، لَينطوي على مبحث أنثروبولوجيّ مكتمل، وعلى لسانيّات تقابليّة..."[2].

وقد عاود النقاش حول هذه النّزعة الحرْفيّة، التي تفرض نفسها في ترجمة بعض الأجزاء المحوريّة من الخطاب الشّعريّ، عاود الانبثاق من جديد في ستينيّات القرن المنصرم، غداة ظهور التّرجمة الفرنسية لرائعة فرجيل، **الإنيادة**، على يد بيار كلوسوفسكي Pierre Klossowski. فقد مارس الفيلسوف والروائيّ في هذه التّرجمة، على طريقة هولدرلين، عمليّات إرجاء للكلمات وإطناب أو توسيع للعبارة بعيدة الدّلالة. ولا نحتاج إلى أكثر من قراءة بداية الملحمة في

(1) *L'Antigone de Sophocle par Hölderlin suivi de La Censure du spéculatif*, par Philippe Lacoue-Labarthe, cité par A. Berman, *L'Epreuve de l'étranger*, p. 267.

(2) G. Steiner, *op. cit.*, p. 304.

ترجمته ومقارنتها مع غيرها من التّرجمات، لكي نجزم بذلك. فقد صار المُفتتح في ترجمته إلى:

Les armes je célèbre et l'homme qui le premier des troyennes rives en Italie, par la fatalité fugitif, est venu au Lavinien
Littoral...[1]

(" بالأسلحةِ أحتفي وبالرّجلِ الذي هو أوّلُ مَن رَسا في إيطاليا، وقادَهُ القدرُ طريداً من شواطئ طروادةَ إلى ساحلِ
لافينيوم")

في حين يجرّ باقي المترجمين النصّ إلى منطق الجملة الفرنسية فيترجمون إلى:

Je chante l'horreur des armes de Mars et
L'homme qui, premier, des bords de Troie vint en
Italie, prédestiné, fugitif, et aux rives
Du Lavinieum[2]...

(" إنّي أُغنّي هولَ أسلحةِ [الإلهِ] مارسَ وَ
الرّجلَ الذي كان أوّل من قدِمَ من ضفافِ طروادة إلى
إيطاليا، طريداً، يدفعه القدَر، إلى ضفافِ
لافينيوم")

أو إلى:

Je chante les armes et le héros qui, premier entre
Tous, chassé par le destin des bords de Troie vint en
Italie, aux rivages où s'élevait Lavinieum[3]...

---

(1) Virgile, *l'Enéide*, trad. Par P. Klossowski, p. 3.
(2) Trad. Perret, cité par A. Berman, *La Traduction et la lettre...*, *op. cit.*, p. 128.
(3) Trad. André Bellesort, cité par A. Berman, *op. cit.*, p. 129.

("إنّي أغنّي الأسلحةَ والبطلَ، الذي كان أوّلَ

مَن قدِمَ، بينَ الجميع، يطردُه القدر، من ضفافِ طروادةَ إلى

إيطاليا، إلى الضّفاف التي تعتليها [مدينةُ] لافينيوم").

إنّ العمل الذي يمارسه كلوسوفسكي على بناء العبارة الشّعريّة لَيُلقي بآثاره على كلّ الأبعاد الدّلالية والإيقاعية للنصّ. لنأخذ مثلاً هذا البيت الذي أثار جدلاً واسعاً لحظة ظهور التّرجمة. نقصد البيت الشّهير ٢٦٨ من الكتاب السّادس من الإنياذة:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram

نعلم أنّ الجملة اللاّتينية تُموضع الكلمات بِحُرّية أكبر من الجملة الفرنسية، والمؤشّرات الإعرابيّة للكلمات هي التي تحدّد المعنى[١]. فالصّفتان *obscuri* و*sola* جاءتا متجاورتين، لكنّ الإشارات اللّغويّة تحمل أولاها على الأشخاص (تحديداً على البطل إنياس، الذي تحمل الملحمة اسمه، وعلى عرّافة كوما التي نزل هو معها إلى الجحيم بحثاً عن روح أبيه)، بينما تُحمَل الثانية على اللّيل. زد عليه أنّ الظّرف *sub* قد انحشر بين اللّيل وصفته. ويعتقد بعض المترجمين أنّ الأمر هنا لا يعدو ضرباً من الحيَل البلاغيّة معروفاً، اسمه *hypallage*[٢]،

---

(١) النحو اللاّتينيّ معرب، كالعربيّة واليونانيّة ولغات أخرى، ولكنّه، بدل أن يحمل حركات إعرابيّة كما في العربيّة، ينيط مهمّة الإبانة عن الحالة الإعرابيّة، وبالتالي عن موقع الكلمة من إعراب الجملة، بنيطها بحروف تلحق بآخِر الكلمات. فالاسم المذكّر مثلاً ينتهي في حالة كونه فاعلاً بالحرفَين us، وفي حالة كونه منادىً ينتهي بالحرف e، وفي حالة كونه مفعولاً به مباشراً أو أوّل ينتهي بالحرفَين um، إلخ. والأسماء المؤنّثة والحياديّة لها هي أيضاً حروفها الختاميّة التي تعيّن حالاتها الإعرابيّة.

(٢) حيلة بلاغيّة تقوم على "المبادلة"، يتمّ فيها إلصاق نعت أحد منعوتات جملة بمنعوت آخر مجاور له ومرتبط به بنائياً ودلاليّاً، كما في عبارة راسين "سكّان روما المتكبّرة" Les habitants de l'orgueilleuse Rome، حيث يتوقّع المتلقّي أن يقرأ: "سكّان روما المتكبّرون". وتتيح المبادلة أحياناً سخرية فذّة كما في بيت جاك بريفير Jacques Prévert: "شيخٌ ذهبيٌ يحمل ساعةً في حِداد" ("Un vieil homme en or avec une montre en deuil").

بوسعهم التّضحية به احتراماً لمنطق الجملة الفرنسية. وهكذا فبدلَ أن يترجموا البيت إلى:

Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire

("كانا يسيرانِ معتمَين في اللّيل المتوحّد")

يترجمونه، خلافاً لبناء النصّ، إلى:

Ils allaient solitaires dans la nuit obscure[1]

("كانا يسيرانِ وحيدَين في اللّيل المعتم")

وكما يرى جان كوهين Jean Cohen، فإنّنا "إذ نحذو هذا الحذو فإنّنا ننقذ القاعدة [اللّسانيّة]، ولكنّنا نقتل الشّعر[2]". بيد أنّه حتّى أولئك المترجمون الذين لا يخالفون نظام النّعوت عند فرجيل، يُفرطون في التوضيح ويترجمون البيت المذكور والذي يليه:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
Perque domos Ditis uacuas et inania regna.

يترجمونهما إلى صيَغ من قبيل:

Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire parmi l'ombre,
à travers les palais vides de Dis et son royaume d'apparences[3].

(كانا يسيرانِ معتمَين تحت الليل المتوحّد خلالَ الظّلام،

بين قصور "ديس" الخالية ومملكته [مملكة] المظاهر)

أمّا كلوسوفسكي فيفيد ما أمكنه من الرّنين الحرْفيّ للنصّ الأصل، ويُترجمهما إلى:

Ils allaient obscurs sous la désolée nuit à travers l'ombre,

---

(١) يذكره جان كوهين (لا يذكر اسم المترجم) في:

Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 127.

(2) *Ibidem.*

(3) Trad. Perret, citée par A. Berman, *La Traduction et la lettre..., op. cit.*, p. 125.

A travers les demeures de Dis vaines et les royaumes d'inanité[1].

(*"كانا يسيرانِ معتمَين تحت اللّيل المُوحش خلالَ الظّلام،*

بين مساكن "ديْس" الخاوية وممالك الفراغ".)

وكما ينبّهنا إليه برمان، فإنّ كلمة *inanité* (الفراغ) المأخوذة هنا مأخذ الاسم، وهي التي كانت في النصّ الأصل تؤدّي دور النّعت (ممالك فارغة)، تُذكّرُنا فوراً بـ "الفراغ الرنّان" *l'inanité sonore* عند مالارميه، وكأنّ كلام فرجيل كان يحمل أصلاً هذه الصّيغة المالارميّة كمثْلِ وعْد. وكما ينبّهنا إليه برمان مرّةً أخرى، فإنّ كلوسوفسكي لا يعمد إلى اللّصوق فعلاً أو حرْفيّاً بنصّ فرجيل، وإنّما يتبع عن قربٍ معجمه وتراكيبه، عاملاً بذلك على تخصيب الفرنسية بقدرات اللاّتينية. وفي واقع الأمر، فإنّ "ترجمة "حرْفيّة" أصيلة ينبغي أن تظهر وكأنّها "ترجمة حرْفية" [بالمعنى القديم للتسمية] دون أن تكون فعلاً كذلك[2]". ولعلّ هذا هو ما دفعَ ميشيل فوكو Michel Foucault، الذي كان أحدَ أوّل مَن دافعوا عن ترجمة كلوسوفسكي **للإنيادة** واحتفوا بها، إلى الحديث عن نوعين من التّرجمة. ففي مواجهة التّرجمات "التي تعمل على نقلِ شيء ينبغي أن يبقى هوَ هوَ (المعنى وقيمة الطّيبة [المتضمَّنة فيه])، إلى لغة أخرى"، لا يني الفيلسوف يُعلن تفضيله للترجمات "التي تجابه خطاباً بخطابٍ (...) آخذةً النصّ الأصل كقذيفة واللّغة المنقول إليها كهدف[3]".

(1) Trad. P. Klossowski, *op. cit.*, P. 173 (p. 162 de la 1ère éd.)

(2) A. Berman, *op. cit.*, P. 130, note 2.

(3) Michel Foucault, " Les Mots qui saignent, sur *L'Enéide* de Klossowski ", in *Dits et écrits*, t. I, p. 452 *sq.*

الفصل السّادس
هوامش التّرجمة

بعدما فرغت شعريّة التّرجمة من مساءلة معظم العوامل المؤثّرة في فعل التّرجمة، صار في وسعها أن تصرف اهتمامها إلى استكشاف بعض المناطق البكر في مجال الكتابة الأدبية. ولعلّ اهتمامها بهذه المناطق يصادف الاهتمام المتزايد الذي صار النّقد يوليه إلى بعض الدّقائق الحاسمة في فهم النصّ؛ نقصد المقدّمة والعناوين والعبارات التصديريّة والإهداءات والحواشي والتواريخ، وغيرها من العناصر التي يسمّيها جيرار جينيت Gérard Genette **عتبات النصّ** *Les seuils du texte*.

وسنبْسط الآن القول في بعض الأبعاد التي كانت من قبل تمرّ دون أن يُلتفَت إليها، وصارت اليوم شغلاً من شواغل التّرجمة.

حدود الصّيَغ الشّرحية

إنّ الصّيَغ الشّرحيّة paraphrastiques[1] هي الخطر الذي يترصّد المترجمين. فهي تؤدّي إلى تمطيط النثر بلا فائدة، وتحرمه من التوهّج الذي تعود به الصّيغ الإضماريّة؛ أمّا إذا ما تعلّق الأمر بالشّعر، فإنّ التّرجمة الشّرحيّة

(١) لا يتعلّق الأمر هنا بالحواشي التي ترافق بعض التّرجمات، وإنّما بالصّياغات التفسيريّة والمُغالية في الإيضاح التي بها يبسّط المترجم مفردة أو عبارة ويتوسّع فيهما داخلَ النصّ نفسه بدلَ أن يترجمهما بكثافة واقتضاب.

تهدم إيقاع القصيدة ونظامها الداخليّ. ولقد قدّم لنا الباحث والمؤرّخ مارسيل بنابو Marcel Benabou والروائيّ جورج بيريك Georges Perec تصويراً رائعاً للأخطار التي قد ينطوي عليها الشّرح الذي يقود إلى المغالاة والتكاثر اللاّمتناهي للكلمات، وذلك في لائحة تحليليّة بعنوان: "[المعجم] الأدبيّ نصْف التّعريفيّ" *Littéraire semi-définitionnel (L.S.D.)*[1] . يتعلّق الأمر [في هذه اللاّئحة] بتشكيلة ممّا يدعوانه بشيء من الدّعابة "الإنتاج التلقائيّ للأدب الفرنسيّ" *Production automatique de la littérature française (P.A.L.F)* . إنّ قاعدة العمل في هذا النصّ، المكتوب على طريقة **أوليبو** OuLiPo[2]، لبالغة البساطة؛ كتَبا: "نقوم، داخل عبارة ما، بإبدال كلّ منطوق بتعريفه، ثمّ نعيد العملية [على النّاتج] تدريجياً[3]". ويضرب الرّوائيّ وشريكه لنا مثلاً إحدى معاني كلمة *ouvrier* الفرنسيّة، وبدلَ معناها الأساسيّ ("عامل")، يقدّمان التعريف التّالي المستقى من عالَم النباتيّات:

Ouvrier: arbre sur lequel on prend des greffes.

(Ouvrier: شجرة تؤخذ منها طُعومُ أشجار أخرى).

---

(1) Marcel Benabou et Georges Perec, " Le P.A.L.F. ", in *Change, n°14 (Transformer traduire)*.

(٢) مختصر للعبارة Ouvroir de Littérature Potentielle (مشغل الأدب الممكن)، وهو اسم حركة أدبيّة جمعتْ، في العقد السّبعينيّ من القرن المنصرم بخاصّة، عدداً من الكتاب الفرنسيّين من أمثال جورج بيريك ومارسيل بنابو وجاك روبو Jacques Roubaud، كما كان الرّوائيّ الإيطاليّ إيتالو كالفينو Italo Calvino من المتعاونين معها. كانت المجموعة تقدّم نشاطها كورشة عمل (مشْغل)، وتشتغل داخل الحدود التي رسمها الكاتب الفرنسيّ رَيمون كنو Raymond Queneau، الذي أعلن عنه أعضاء المجموعة مُلهِماً للتيّار ورئيساً له. في أفق لعبيّ وبمقتضى رغبة في دفع إمكانات الأدب واللّغة إلى أقصى حدودها، كان هؤلاء الكتّاب يعملون، في نصوص فردية أو جماعية، على اجتراح إكراهات شكلانيّة جديدة ويمارسون مختلف الألعاب النّصوصيّة يستلهمون فيها لغة الرياضيّات وفنون التّجميع والتركيب. أنظرْ بهذا الصّدد:

Oulipo, *La littérature Potentielle*, et Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*.

(3) M. Benabou et G. Perec, *op. cit.*, p. 119.

ثمّ ينتقلان إلى تعريف كلّ من الكلمات السّابقة تعريفاً يخرفها صوب دلالات أخرى فنيّة أو اختصاصيّة:

Arbre: axe de bois ou de métal

(Arbre: محور من الخشب أو المعدن)

Prendre: donner l'hospitalité

(Prendre: استضاف)

Greffe: poinçon à écrire.

(Greffe: مِنقَش كتابة)

وإذ يجمعان الحصيلة فإنّهما يحصلان على:

Ouvrier = Axe de bois ou de métal sur lequel on donnait l'hospitalité aux poinçons à écrire.

(Ouvrier = محور من الخشب أو المعدن، نستضيف عليه مِنقَش كتابة).

ثمّ ينتقلان إلى تعريف الأفعال والأسماء الجديدة التي ظهرت في التعريف الأخير، ومن مجموع التّعاريف يحصلان على:

Ouvrier = Organe central des végétaux en bâton de lance ou en corps simple attaquable par les acides sur lequel on fait jouer aux coquilles univalves servant à avancer la réception des voyageurs.

(Ouvrier = جهاز مركزيّ للنباتات ذات الجسد العاديّ أو الشّبيه بعصيّ الرّماح قابل للمهاجمة من قبَل الحمضيّات وعليه نلعب بالأصداف أحاديّة المصراع التي تصلح في تعجيل استقبال المسافرين).

وكلّما تقدّما في شرح ما يستجدّ من أسماء وأفعال، صار نصّهما إلى نصّ جديد، ويمكن أن تستمرّ اللعبة إلى ما لا نهاية. وإذا ما دفعنا بهذا المسعى إلى حدودٍ قصوى، فإنّه يصير إلى "تكاثر سرطانيّ للعبارات الشرحيّة"، مهدّداً، بذلك، اعتقادنا بوجود "توافق عفويّ أو طبيعيّ بين لغة التعريفات والمحتوى الدلاليّ للوحدات موضوعِ الفحص[1]".

(1) Jacqueline Bastuji, " Traduction et théorie linguistique ", *op. cit.*, p. 32.

من هذا التّمرين اللّعبيّ والمُغالي و"المخرَّب" الذي يلجأ له الباحثان، نفيد بخصوص التّرجمة درساً كبيراً مفاده أنّنا إذ نفرط في ترجمة نصٍّ ما ترجمة شرحيّة، فإنّنا لا نجازف فقط بالابتعاد عنه، وإنّما نخاطِر أيضاً بإنتاجِ نصّ آخر مختلف عنه تمام الاختلاف.

فشل التّرجمة الآليّة

شهدَ العقد الخمسينيّ من القرن العشرين قيام مجموعة من فرق التّرجمة الآلية، التي اتّخذت هدفاً لها الاشتغالَ، عبرَ الحاسوب، من أجل تطوير متزامن للمعلوميّات واللّسانيّات. وذلك بقصد مواجهة الحاجة المتزايدة للترجمات المتخصّصة. وقد حدّدت هذه الفرق أهدافها الأساس في: ١- تطبيق مناهج الإحصاء على عناصر اللّغة؛ ٢- التحليل، الآليّ بدرجة أو بأخرى، لبنيات اللّغات الطبيعية أو الاصطناعيّة، وعلاقاتها؛ ٣- مدّ العون الآليّ للترجمة ولاستخدام المعاجم الألكترونية. يُضاف إليه الطّموح إلى جعل التّرجمة الآليّة بحصر المعنى ممكنة وناجعة[1].

وقد حقّقت الأهداف الثلاثة الأولى نتائجَ ذات قيمة علمية كبيرة. أمّا مشروع التّرجمة الآليّة فقد أفلس، إلى درجة أنّ الشّعار TA (مختصر traduction automatique: التّرجمة الآليّة)، لم يعد يشير إلاّ إلى المعالجة الآلية للّغات (traitement automatisé des langues). وتخبرنا جاكلين باستوجي أنّ حصيلة التّرجمة الآلية في الولايات المتحدة الأمريكية قد أظهرت أنّ هذه التّرجمات أكثر كلفة وأقلّ جودة من التّرجمات الإنسانيّة المحض. فالتّرجمات الآلية لا تتعدّى صحّتها نسبة ٥٠٪. في حين أنّ ترجمة تبلغ نسبة صحّتها ٩٠٪ تظلّ ترجمة غير صالحة، ويلزم أن تُنقّح وتضاف إليها بعض اللمسات من يد مترجم بشريّ. ويكفي للجزم بذلك فحص المثال التالي: فإذا ما وجّهنا إلى آلة مترجِمة

(1) Cf. J. Bastuji, *op. cit.*, et Georges Mounin, *La Machine à traduire*.

إيعازاً بترجمة المقولة الإنجيليّة (متّى ٢٦/ ٤١) عن صيغتها الفرنسيّة: *L'esprit est prompt, mais la chair est faible* ("الرّوحُ نشيطٌ وأمّا الجسدُ فضعيف")، فستقوم هذه الآلة باستخلاص البنية المجرّدة انطلاقاً من مسْرد لغويّ أساسيّ يُدعى "اللّغة-المُرتكَز" la langue-pivot، ثمّ تنقلها من بَعدُ إلى لغة أخرى (الإنجليزية مثلاً). ولنطلبْ منها بعد ذلك أن تعيد ترجمة الجملة الناتجة إلى الفرنسية. ستكون النتيجة جملة من هذا القبيل: *Le souffle est rapide, mais la viande est molle!* ("النّفَس سريعٌ، بيد أنّ اللّحمَ رخوٌ!").

يمثّل ما سبق في نظر باستوجي تأكيداً لأطروحة تشومسكي في الكفاءة اللّغوية. فشأنها شأن كلّ نشاط يتطلّب الكفاءة، تفترض التّرجمة القدرة على الإبداع. وتستخلص الباحثة من هذا كلّه استحالة استبدال الآلات المترجمة بالإنسان. بيد أنّ هايدغر لطالما نبّهنا إلى عدم الاستهانة بقدرات التقنية. فبقدر ما هي قادرة على إحداث أسوأ الأمور، تظلّ التقنية قادرة على تحصيل أبهر النجاحات. ويكفي النظر إلى الأهداف الثلاثة السّابقة التي حقّقتها المعالجة الآليّة للّغات لكي نأمل بلوغ درجات متقدّمة على درب تطوير هذا الميدان.

في سبيل نظريّة للعنوَنة

لطالما أُثقِل كاهل عناوين الأعمال الأدبية بمتطلبّات تصدر عن آيديولوجيا مهيمنة. فإذْ تجتهد هذه الآيديولوجيا في محو استقلال كلّ مكوّنات المكتوب، فإنّها تفرض أن يكون العنوان مجرّد انعكاس للنصّ، مرتبطاً به بميثاقٍ شفافية ملزِمة[1]. زد عليه أنّ العناوين تكون، في الغالب الأعمّ، محكومة بمعايير وتعاقدات تجرّها إلى احترام ضوابط معيّنة كالإيجاز والنزعة الإنسانويّة وأسبقية الاسم على الصّفات والأفعال، إلخ.

(1) Cf. Ada M. Vilar de Kerkhoff, " Echo et Narcisse: réflexion et réfraction. Du rapport titre-texte sur l'espace de la traduction ".

بخلاف هذه الآيديولوجيا المهيمنة، يؤثر العديد من الكتّاب اختيار عناوين تشذّ عن المتعارف عليه. فإذ يَسِمون أعمالهم بعناوين "غريبة" تكون أطوَل أو أقصر ممّا تتطلّبه دواعي الاستعمال، فإنّهم يشملون العنوان بضرب من خلخلة للكتابة يكونون قد مارسوه أصلاً داخل النصّ. وعلى التّرجمة أن تتبع هذه الخلخلة. لكنّنا كثيراً ما نصادف أعمالاً مترجَمة (خصوصاً الأعمال الرّوائيّة) ممهورة بعناوين غير عناوينها الأصليّة. ويجد هذا الانحراف أصوله في الخضوع لآيديولوجيا تجاريّة، وفي اختيار شخصيّ لمترجم هضمَ وتقبّلَ تعليمات السّوق، ثمّ في إرادة إغواء القارئ المتسرّع. وعلى المترجمين أن ينتفضوا هم أيضاً ضدّ هذه الآيديولوجيا، وأن يخْلصوا بما يكفي إلى العمل في كلّيته، لكي تكفّ هذه الممارسة التي تحمل كلّ أمارات التّشويه والبتر.

ترجمة "اسم الآخَر"

مثله مثل اسم العلَم ووظيفته داخل الكتابة كصانعِ معنىً، يستدعي استعمال اسم الآخر أو الاسم الأجنبيّ والمزالق التي قد ينتهي إليها في التّرجمة أن تُصاغ نظريّة خاصّة به. شأنَ الأسماء الإيطالية والمصرية التي تملأ كتابات ريلكه؛ والأسماء القادمة من مناطق مختلفة لتستقرّ في أعمال جويس؛ وأسماء مالارميه الإنجليزية[1]؛ والأسماء الحقيقيّة والمخترَعة، الإسبانية والعربية، عند جان جينيه[2]؛ وأسماء الأساطير اليونانية في شعر العراقيّ السيّاب، والأسماء العبرية

---

(١) بخصوص شعرية أسماء العلَم في الكتابة الرّوائية، انظرْ:

Roland Barthes, " Proust et les noms ",

وبخصوص عمل اسم العلم، حقيقياً كان أو خيالياً، في الشّعر، انظرْ:

Martine Broda, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse.*

(٢) بخصوص الاشتغال السرّيّ لاسم العلَم الشخصيّ في نصوص جان جينيه، انظرْ:

Jacques Derrida, *Glas.*

في أعمال المصريّ الفرانكفونيّ إدمون جابيس Edmond Jabès . فإذ تنتظم هذه الأسماء في نصّ ما، فإنّها تصرُّح بمصدرها وتصرخ مفصحةً عن أصلها. وكما ينبّهنا إليه دافيد مندلسون[1] David Mendelson، فإنّنا نكتشف في استعمال الأسماء الأجنبية أثرَ تقاليد وطرائق مكرَّسة عديدة: من الحكايا والأساطير الضاربة في القِدم والتي يسعى أبطالها باحثين عن الاسم المجهول أو اسم الأصل؛ إلى النّصوص الشّعائريّة التي تؤقنِم أسماء الإله والملائكة والقدّيسين وترتِّلها؛ فالنّصوص التحليليّة (نصوص فرويد مثلاً) التي تحمل أسماء مشَفَّرة توجّه عمل التحليل؛ فالنّصوص الأدبيّة التي يكون فيها الاستعمال الخلاّق لأسماء العَلم موجَّهاً بالعَود الدّائم إلى مختلف أشكال التعدّد اللّغويّ والفكريّ.

ولذا فإنّ تصوّراً متطلّباً للترجمة ليس في وسعه إلاّ أن يفرض احترام طبيعة اسم الآخر وغرابته. ولطالما أكّد دريدا أنّ اسم العلم هو ما لا يقبل التّرجمة. فما بالك به عندما يكون اسماً للآخَر، أي تامّ الأجنبيّة؟ أمّا إذا ما أُعيد اسم الآخر إلى موطنه عبر ترجمة يُقام بها من لغة أجنبيّة إلى اللّغة التي ولدَ فيها الاسم، فإنّ أثر الأجنبيّة أو الغرابة قد يتلاشى. وفي هذه الحالة يقترح مندلسون أن نجتهد، بطريقة أو بأخرى، في إعادة إحياء هذا الأثر. نضرب مثالاً لذلك باسم "جوزيف"، الذي لا يصحّ تحويله في ترجمة عربيّة إلى "يوسف" ما لم يخصّ النبيّ المعروف، أو اسم "ميمت"، الذي لا ينبغي إرجاعه إلى "محمّد" لدى ترجمة رواية عن التركيّة يكون هذا هو اسم إحدى شخصيّاتها.

ثمّة[2] لدى علماء التّرجمة قاعدة تقول إنّ اسماً يشيع في لغة ما، أو على المستوى العالميّ، ولو بصيغة محرَّفة بعض الشيء، ينبغي مواصلة العمل به خدمةً للوضوح والتّواصل الثقافيّ. إنّ الكثير من أسماء الأعلام الأجنبيّة،

---

(1) David Mendelson, " La traduction du "nom de l'autre" d'après *Le Livres des Questions* d'Edmond Jabès ".

(٢) الفقرة الصّغيرة التالية أضيفت لهذه الطبعة.

"فرجيل" مثلاً أو "أوليس"، شاعت في العربيّة في أشكال إملائية تحاكي لا نطق هذه الأسماء في لغاتها الأصل وإنّما الشّاكلة التي تُنطَق بها في الفرنسيّة أو الإنجليزيّة. إلاّ أنّنا نلاحظ أنّ بعض الأسماء صير إلى تصحيح كتابتها ما إن كثرت الترجمات من اللّغات التي تعود إليها هذه الأسماء. هكذا، بفضل تكاثر الترجمات عن الإسبانيّة، صار أغلب المثقّفين العرب يكتبون "دون كيخوته" بدل "دون كيشوت" و"ثربانتيس" بدل "سرفانتس"، ما يعني أنّ في الإمكان تصحيح بعض الاستعمالات الخاطئة.

منزلة التّرجمة الذاتيّة

هناك من الكتّاب من يضطلعون هم أنفسهم بترجمة كتاباتهم إلى لغة أخرى. وقد تتعدّد دوافع اختيارهم هذا. بيد أنّ عملهم هذا لا يمكن أن يُفحص على ضوء نشاط التّرجمة فحسب. ففي الغالب الأعمّ ينخرط هؤلاء الكتّاب آنئذٍ في عمل إعادة كتابة. ولعلّ صنيع صامويل بيكيت يظلّ أكثر الأمثلة شهرة وأشدّها إيحاءً. فكما ينبّهنا إليه برايان ت. فيتش[1] Brian T. Fitch، فإنّ بيكيت، ساعة تحريره نصوصه التي يكتبها بالإنجليزية ليترجمها بعد ذلك إلى الفرنسية أو العكس، ما كان يحترم التراتبيّة القائمة بين النصّ الأصل والنصّ المترجم. فالتّرجمة الكلاسيكية أو السّائرة تعلّق النصّ الأصل عادةً أو توقفه: إذ تعتبره كياناً لقيَ صياغته النهائية. في حين يقوم بيكيت، عندما يترجم أحد أعماله، بتحويله إلى عمل غير مكتمل ويسلبه صفة "الأصل": فلا يحدث فقط أن تأتي بعض العناصر والفروق لتطعّم النصّ الأصل، وإنّما قد يحدث أن تصير إحدى صيَغ النصّ الأصل هي النصّ المنطلَق في التّرجمة. هكذا تنتفي بدورها التراتبيّة [المفترضة] بين النصّ الأصل وصيَغه المتعدّدة الممكنة، إلى درجة أنّ قراءتنا لبيكيت ستختلف بحسب انتمائنا لصنف أو آخر من أصناف القرّاء التالية: قرّاء

(1) Brian T. Fitch, " L'Intertextualité de Beckett: la problématique de la traduction de soi ".

لا يعرفون إلاّ الفرنسية، وآخرين لا يعرفون إلاّ الإنجليزية، وصنف ثالث يعرفهما كلتيهما. ومن البيّن أنّ الفائدة كلّ الفائدة هنا ستؤول لمن يعرف اللّغتين معاً، لأنّه وحده سيحظى بإمكانية أن يشهد ميلاد ما يسمّيه فيتش "النصّ الافتراضيّ" texte hypothétique، الذي يصدر عن النصّ وترجمته مأخوذين ككتابتين. ولا يمكن أن يمرّ ذلك دون أن يذكّرنا بتلك اللّغة الخالصة التي كان بنيامين يراها قائمة بين اللّغات وليس فيها. بل إنّ النّضج أو الإيناع الذي يصير إليه النصّ، بحسب بنيامين، بفضل التّرجمات المتلاحقة، يتمّ هنا تسريع وتيرته بدرجة أو بأخرى: فالكاتب نفسه ينبري له. [ممّا يعني] أنّ ما لا يجيزه مترجمٌ لنفسه (إلاّ في التّرجمات الاستلحاقيّة أو المشوّهة)، يجيزه المؤلّف لنفسه، فيشدّد على ملمحٍ هنا، ويخفّف من حدّة ملمحٍ آخر هناك.

وتكشف باسكال كازانوفا في مسعى بيكيت عن عملية "تقسيم مهامّ" يعيّنها الكاتب الإيرلنديّ للّغتين اللّتين بهما كان يكتب. فإذا كان بيكيت قد مارس "ثنائية لغوية شبه كليّة، بما أنّه ترجم أو أعاد كتابة كلّ نصوصه في اللّغتين معاً (من الفرنسية إلى الإنجليزية كما من الإنجليزية إلى الفرنسية)[1]"، فإنّ اختياره هذه اللّغة أو تلك [كمنطلق] لم تكن تمليه دواعي الكتابة نفسها. فالفرنسية، بما هي لغة أهمّ رواياته، كانت تمثّل له، على حدّ تعبيره، "شكلاً من أشكال الضّعف"، "تقشّفاً نسْبيّاً" كفيلاً بحمايته من "غواية الخطابة والبراعة" التي تحملها الإنجليزية "بباعث من غِناها الفاحش"[2]. وبهذه الإنجليزية كتبَ معظم مسرحيّاته، التي كان يعتبرها ضرباً من "اللّهو"، "لهواً محرِّراً رائعاً[3]". ممّا يضعنا أمام "سبيلين متمايزين، لن يلتقيا إلاّ شيئاً فشيئاً: فهناك، من جهة أولى، سعيٌ جذريّ وصعب نحو جمالية متقشّفة تفرض التوسّل بالفرنسية (...)؛ ومن

---

(1) Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur-Anatomie d'une révolution littéraire*, op. cit., p. 157.

(٢) تذكره باسكال كازانوفا، المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(3) Entretien avec Deirdre Bair, cité par P. Casanova, *op. cit.*, p. 158.

جهة أخرى هناك بلورة لمسرحٍ، تخريبيّ بالتأكيد، لكنّه ما يزال يندرج في خانة المسرح التصويريّ figuratif[1] (...) ممّا يجعله يستلزم درجة أقلّ من "الضّعف" ويجعله قادراً على تحمّل "غِنى اللّغة الإنجليزية"[2]".

يلاحظ ستينر في التّرجمة بعامّة فعلاً محرِّراً: "ذلك أنّ كلّ لغة تقدّم قراءتها الخاصّة للحياة، مفصحةً عنها بدرجة أو بأخرى. وإذْ نجول نحن بين اللّغات، ونترجم، حتّى عندما يتمّ ذلك في غياب حريّة التنقّل، فهذا كلّه ينتهي إلى اكتشاف ميل العقل البشريّ، الذي يكاد يكون محيِّراً، إلى الحريّة.[3]" الحال، تبدو لنا هذه الحريّة أكثر جلاءً في التّرجمة الذاتيّة، أي ترجمة كاتبٍ عملَه نفسه. وإذ يقارن ستينر بين مقاطع من مسرحيّة بيكيت "نهاية اللعبة" ***Fin de partie*** في الصّيغتين الفرنسية والإنجليزية، فإنّه يحكم بأنّ الفرنسية التي يسخّرها بيكيت لنصّه هي، في الآن نفسه، أشدّ "عصبيّة" وأكثر غنائيّة. فعبارة من قبيل: ***that rising corn*** ("هذا القمح النّامي") حين تُصاغ في الفرنسيّة في شكلِ: ***ce blé qui lève***، فإنّها، دون أن يكون معناها قد تغيَّر، لَتحرّك فينا، بحسب ستينر، "إحساساً بالتحرّر، بتعاقبٍ لا كابح يقف دونه"؛ فعن طريق صيغتين لنصٍّ واحدٍ، نشأ "عالَمان مختلفان بما فيه الكفاية لمنح فكرنا فضاءً وانسحاراً كبيرَين[4]".

حدود التّرجمة

للترجمة، شأنها شأن جميع الأنشطة البشرية، حدودها. بل إنّ هناك من

---

(١) أي أنّ هذه الأعمال ما تزال وفيّة للكتابة المسرحيّة المألوفة، التي تقدّم لوحات ومواقف تحيل على حالات إنسانية معيّنة، بعكس مسرح التّجريد الخالص الذي سعى بيكيت إلى ابتكاره في أعماله الفرنسيّة.

(٢) ب. كازانوفا، المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(3) G. Steiner, *op. cit.*, p.437.

(4) *Ibid.*, p. 438.

النّصوص ما لا نستطيع ترجمته دون خسارة فحسب، بل لا نستطيع أن نعرف حتّى أين تكمن الخسارة فيه. تلك أساساً حال النّصوص المبنيّة على تعدّد الألسن وعلى التّرجمة الجوّانية، مثل رواية **سهرة فينيغان** *Finnegans Wake* لجيمس جويس. يمكننا، توخّياً للإيجاز، تخمين هذه الصّعوبة انطلاقاً من كلمتين من هذا الأثر خصّهما دريدا بتعليق طويل[1]. لقد كتب جويس العبارة التالية: *He war*، عبارة نقرأ فيها، أوّل ما نقرأ، كلمة *war* (حرب)، ثمّ تحيلنا الكلمة على being (فعل الكينونة بالإنجليزية) الذي ينبغي أن يكون، لحظة تصريفه إلى المفرد الغائب، كالتالي: *was*، بيد أنّ الكاتب يقيم هنا علاقة تورية بين الفعل وكلمة *war* (حرب) المذكورة، فتصير العبارة إذن: "كان حرباً"، أو "كان بمثابة حرب". غير أنّ الكلمة تستحضر أيضاً المفردة الألمانيّة *war* (والألمانيّة هي إحدى اللّغات التي استثمرها جويس في نصّه) التي تشير إلى الماضي البسيط لرابطة الوجود (فعل الكينونة)، أي مقابل الإنجليزيّة *was*، وفي الوقت نفسه تتشابك مع الكلمة الألمانية *wahr* (النّعت "حقيقيّ")، التي تماثلها في النّطق. فتصير العبارة إذن: *He wa(h)r*. ولنقرأها مع دريدا: "كان حقيقيّاً بما هو حرب"؛ "كان حقيقيّاً لأنّه كان حرباً". وهكذا، فعبْرَ الألمانية ولغات أخرى غيرها، تمّ، بحسب دريدا، إعلان حرب على الإنجليزية داخلَ الإنجليزية، حربٍ قد تختزل مشروع جويس كلّه. وبمحاكاة بلبلة الألسن في أسطورة تقويض برج بابل، يجعل الكاتب الإيرلنديّ من التعدّد اللّغويّ في الأدب السّبيل الأوحد لبلوغ درجة قصوى في إبداع المعنى.

كيف نترجم والحالة هذه؟ يلاحظ دريدا أنّ ترجمة تنقل كلّ اللّغات التي استثمرها جويس إلى لغة واحدة لا يمكن إلا أن تمحوَ أثرَ النصّ. أمّا إذا ما تركنا هذه اللّغات على حالها، فهل سيكون بوسعنا آنذاك دعوة صنيعنا: "ترجمة"؟ كتبَ دريدا: "أنْ نطوّع، عبر التّرجمة، البلبلة المضروبة بين لغتين

(1) Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, p. 43 *sq.*

على الأقلّ، فإنّ هذا يعني أن نقترح مقابلاً لا يُضعِف كلّ الإمكانات الدلاليّة والشكليّة للصّيغة الفريدة *He war* فحسب، وإنّما أيضاً تعدّد اللّغات الثاوية فيها"[1]. فتلك العلاقة التي تربط في العادة لغة واحدة بلغة واحدة أخرى لحظة التّرجمة، إنّما تجبرنا أعمال جويس على تدبّرها بين لغات عديدة.

ولنا في نصّ شكسبير مثلٌ آخر على حدود التّرجمة، سواء كان هذا النصّ سونيتة أو مسرحية. فالمقاومة التي لا يني الأثر الشكسبيريّ يبديها تجاه اللّغات تجد أصولها في جملة أسبابٍ منها خصوصاً موسيقيّته النادرة وإيجازه الرّهيب وثراء معجمه. كتب ستينر: "تكاد مكتبة شكسبير الفعلية تشكّل خلاصة لجميع الأنشطة الإنسانيّة. ففيها نعثر على كتب في صيد العقبان والملاحة، وفي القانون والطبّ، وفي صيد الوحش والتّنجيم. (...) فمن **ترويض الشّرِسة**[2] *The Taming of the Shrew* إلى **العاصفة** *The Tempest*، ليس هناك مسرحيّة واحده له لا تستدعي المعجم الموسيقيّ البالغ السّعة العائد إلى الحقبة الإليزابيثيّة، به تستوعب مَداخل حياة الإنسان ومَخارجها[3]".

سوى أنّنا ليس بوسعنا الاستغناء عن ترجمة هذه النّصوص المؤسِّسة والفاتنة. لا بل إنّ أجيالاً متلاحقة تجد نوعاً من الشّرف في محاولة ذلك، في الوقت نفسه الذي يتملّكها فيه الانطباع، أمام بعض الأبعاد "المستغلقة" في النصّ، بأنّ التّرجمة هنا إنْ هي إلاّ عبث في عبث. ومهما بلغت عظمة الإنجازات المحقّقة في هذا الميدان، فينبغي أن نقرّ بهذه الحقيقة: إنّ ترجماتٍ كهذه قد تكون، بمعنىً للكلمة غير مُهين، ترجمات غير مكتملة، أو على الأقلّ، منذورة لأن تُعاد مراراً وتكراراً.

---

(1) *Ibid.*, p. 45.

(٢) يترجم بعضهم العنوان، بالاعتماد على مضمون المسرحيّة، إلى "ترويض النّمِرة أو كاثرين الشرسة".

(3) G. Steiner, *op. cit.*, p. 35.

القسم الثاني

التّرجمة في الثقافة العربيّة

(مراجعة تاريخيّة ونظريّة)

الفصل الأوّل
التّرجمة في الثقافة العربية القديمة
وتجنُّب ترجمة الشّعر

لقد شهدت الثقافة العربية القديمة، ثقافة العصر الوسيط، أحد أزهى عصورها زمنَ انشغالها بترجمة الفلسفة اليونانية وبعض الميادين المجاورة لها، كالطبّ وعلم الفلك وغيرهما. وكانت الفلسفة تخضع، لحظة ترجمتها، إلى أنماط من الشّرح والتفسير والتوسيع بل وإعادة الصّياغة وفقَ طرائق سنعود لبسطها في ما سيأتي. بيد أنّ حركة التّرجمة تلك لازمتْها مُجانَبة لترجمة الشّعر. ولعلّ هذا التجنّب يجد تفسيره في تحرّق الثقافة العربية إلى كسب المعارف الفلسفيّة والعلميّة. غير أنّ الضرورة العمَلية أو المراهَنة على كسب العِلم لا تكفيان وحدهما لتفسير هذا التجنّب. فبصيرة العرب، آنذاك، كانت أوضح من أن تتركهم يعتقدون في إمكان بناء ثقافة جديدة على الأسس العلمية والفلسفية وحدها. يبدو موقف العرب من ترجمة الشّعر صادراً بالأحرى عن ذائقة جمالية خاصّة، قد لا تكون براءً من دافع آيديولوجيّ. ثمّ إنّ الثقافة العربية اتّخذت الموقف ذاته تجاه ترجمة النّصوص المقدّسة، وليس بخفيٍّ مقدار حضور الشّعر في كلّ نصّ مقدّس. ولا نعدم أن نعثر بين أسطر العديد من كتّاب ذلك العصر، إنْ صراحةً أو تضميناً، على الرّغبة في حفظ العقيدة الإسلامية والشّعر العربيّ من كلّ أثر غريب عنهما. وكلّ ذلك يصاحبه اعتقاد ملازم بأنّ العرب يملكون

آخِر الرّسالات السّماوية وأتمّها، وبالتالي لزمَ أن تكون لغتهم أقوى اللّغات تعبيراً وشعرهم أرقى الشّعر وأجوَده[1].

التّرجمة في منظور الجاحظ

ولعلّ أبا الأدب، أبا عثمان الجاحظ (حوالى ٧٧٥-٨٦٨ م.)، خير من عبّر عن هذا الموقف المرتاب إزاء التّرجمة عموماً، وترجمة الشّعر على وجه التخصيص، وذلك سواء كان هذا هو رأيه أو رأي من ينقل هو عنهم الكلام في ما يشبه المحاورة[2]. ولئن كان هذا هو موقف الجاحظ، فلعلّه متأتٍّ، كما يرى

---

(١) نطرح مثالاً أو أكثر على هذه الأفضليّة المعقودة للعربيّة في الصفحات المخصّصة في محلّ آخر من هذا الفصل لتفكير أبي حيّان التوحيدي بالترجمة. كما يسوق الباحث المغربيّ عبد الكبير الشرقاويّ في كتابه شعريّة الترجمة - الملحمة اليونانيّة في الأدب العربيّ أمثلة أخرى على الصّراع اللّغويّ والفكريّ الذي شهده العصر العباسيّ بين أنصار مساواة اللّغات والقائلين بأفضليّة العربيّة، وذلك عبرَ أقوال لابن جنّي وأبي هلال العسكريّ وابن فارس وغيرهم. كما يورد كلاماً لابن حزم ينتقد فيه وهم العصبيّة للّغة سواء لدى العرب أو اليونان: "قد توهّم قومٌ أنّ لغتهم أفضل اللّغات وهذا لا معنى له لأنّ وجوه الفضل معروفة، وإنّما هي بعمل واختصاص ولا عمل للّغة ولا جاء نصّ في تفضيل لغة على لغة (. . .) وقد غلط في ذلك جالينوس فقال إنّ لغة اليونانيّين أفضل اللّغات. . ." (أنظر الشّرقاوي، المصدر نفسه، ص ٥٧). وتؤكّد هذه الدّراسة الحديثة الصدور ما تولّد لدينا، أثناء وضع هذا الكتاب، من يقين في أنّ الفلاسفة والبلاغيّين العرب لم يتطرّقوا إلى ملابسات الفعل الترجميّ في نصوص مخصوصة، بل قاربوه أو تاخموه في كتاباتهم في البيان والمنطق والفلسفة وتفكيرهم في مسألة التعدّد اللّغويّ واختلاف اللّغات (أنظر المصدر المذكور، ص ٥٦).

(٢) يلفت الكاتب المغربيّ عبد الفتّاح كيليطو في مقالته الهامّة "التّرجمان" (في مجموعة دراساته لن تتكلّم لغتي) أنظارنا إلى أنّ الآراء التي تُنسَب عادةً إلى الجاحظ في موضوع التّرجمة، والماثلة في مقدّمته الطّويلة لـ كتاب الحيوان، قد لا تكون آراء الجاحظ نفسه. فالأمر يتعلّق أوّلاً بآراء متضاربة، كما أنّ وجود عبارات مثل "قال" و"قال بعضُ من حضَر" يوحي بأنّ الجاحظ ينقل كلامَ متحاورين في ما يشبه مجلساً لا يشير هو إليه أو أنّ اضطراباً في النصّ حرمنا من مثل هذه الإشارة. إلاّ أنّ كيليطو نفسه يقرّ بأنّ ليس من السّهل معرفة موقف الجاحظ نفسه من المسائل المتداوَلة؛ كتب كيليطو: "فالجاحظ يختفي كعادته وراء أشخاص ينسب إليهم القول في سياق جداليّ؛ إنّه حاضر غائب، يوزّع الخطاب بين ممثّلين لهذا الرّأي أو ذاك، ويضنّ في ما يخصّه بالكلام، فلا يقوم بدور الحكَم ولا يقول القول الفصل" (ص ٤٥). وقد أخذنا في عرضنا التّالي بعين الاعتبار تعدّد هذه الآراء في ترجمة كلّ من الفلسفة والشّعر.

بعض مؤرّخي الأدب، من كونه لم يكن يتقن غير لغة واحدة، مما اضطرّه، هو القارئ النّهم، إلى الاستعانة بالتّرجمات التي لطالما أزعجته بنواقصها واعوجاجها. وهو انزعاج نستشفّه بين أسطر الصّفحات التي خصّها لسؤال التّرجمة وضمّنها في **كتاب الحيوان**[1]. في هذه الصّفحات يُشار إلى امتناع شعر العرب على التّرجمة إلى لغات أخرى. فهنا تأكيد على أنّ حكمة كلٍّ من الهنود واليونان والفرس، على متاعب التّرجمة، قد وصلتنا على أكمل وجه، لأنها كُتبتْ نثراً. بالمقابل، تصعب ترجمة الحكمة العربية إلى لغات أخرى، لأنّ حكمة العرب لهجت بها ألسن الشّعراء، والشّعر يبدو في جوهره غير قابل للترجمة. ولنُشر هنا إلى أنّ صاحب هذا الكلام يخلط بين جوهر الشّعر ووزنه أو نظمه، خاضعاً بذلك إلى رأي كان شائعاً في عصره وما زال يجد صداه لدى بعض معاصرينا؛ تقرأ في نصّ أبي عثمان: "ولو حُوِّلتْ حكمة العرب [أي تُرجِمَتْ] لبطلَ ذلك المُعجز الذي هو الوزن[2]". وليست حكمة العرب وقفاً على الشّعر فحسب، بل إنّ الشّعر نفسه هو في نظره خاصّة العرب دون غيرهم: "وفضيلة الشّعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب، والشّعر لا يُستطاع أن يُترجم، ولا يجوز عليه النّقل. ومتى حُوِّل تقطّع نظمه، وبطلَ وزنه، وذهبَ حُسنه، وسقطَ موضع التعجّب[3]".

وإذ يبدو صاحب هذا الكلام مُسلِّماً بامتناع ترجمة الشّعر، فإنّه يستحضر، دون تصريح بالأسماء، حجّةَ بعض الذائدين عن حياض الشّعر، الذاهبين إلى

---

(١) أبو عثمان الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ج ١، ص ٧٤ وما بعدها.

(٢) المصدر السّابق، ص ٧٥.

(٣) المصدر السّابق، ص ٧٤-٧٥. ينبغي مع ذلك أن نشير إلى أنّ تفكير الجاحظ في نصوصه الأخرى غير المخصّصة للترجمة يكون أكثر تدقيقاً وشمولاً، إذْ لا يكتفي لدى تعديده محاسن الشّعر بالكلام على عامل الوزن، كما في عبارته الشّهيرة: "والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعةٌ وضربٌ من النّسج وجنسٌ من التّصوير" (**الحيوان**، ج ٣، ص ١٣١-١٣٢).

أنّ مترجماً (على وجه التعميم) لن يهتدي أبداً إلى نقل كلام حكيم (فيلسوف) أو كلام عالِم: "قال بعض مَن ينصر الشّعر ويحوطه ويحتجّ له إن التّرجمان لا يؤدّي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته، وخفيّات حدوده[1]"، ويضيف: "ولا يقدر [التّرجمان] أن يُوفِيَها حقوقها، ويؤدّيَ الأمانةَ فيها، ويقومَ بما يلزمُ الوكيلَ على الجَري...[2]". وليس المعجم المختار هنا: "حقوق"، "أمانة"، "وكالة"، بخلْو من الدّلالة. فما خلا وجهة النظر، أي القول بامتناع التّرجمة، يتبنّى بعض فلاسفة الحداثة المعجم نفسه لتعيين **مهمّة المترجم**[3].

ويتساءل الجاحظ أو المتكلّم في نصّه في خضمّ ما سبق عن السّبيل إلى نقل أفكار العالِم وتقديمها على حقيقتها، إذا كان المترجم لا يعرف قيمة الكلمات ومواضع استعمالها وحمولتها مثلما يعرفها المؤلّف. ويذكر لائحة مطوّلة بأسماء المترجمين من معاصريه أو سابقيه، نعثر فيها حتّى على اسم ابن المقفّع (توفي نحو ٧٥٩ م.)، ناقل كتاب **كليلة ودمنة** (أو واضعه في نظر بعضهم). ويتساءل المتكلّم: هل بوسع هؤلاء التراجمة الارتقاء مرقى أرسطو أو أفلاطون؟: "إنّ التّرجمان لا يؤدّي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه وحقائق مَذاهبه (...) وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها في حقّها وصدقها إلاّ أن يكون في العِلم بمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مَخارجها مثل مؤلّف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمه اللّه تعالى ابن البطريق وابن ناعمة وابن قرّة وابن فِهريز وثيفيل وابن وهيلي وابن المقفّع مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟[4]". هكذا نُلفي المسألة

---

(١) المصدر السّابق، ص ٧٥-٧٦ .

(٢) المصدر السّابق، ص ٧٦ .

(٣) راجع في الفصل الأول من القسم الأول من هذا الكتاب الصّفحات المخصصة لتفكير كلّ من دريدا وبنيامين بالتّرجمة.

(٤) الجاحظ، المصدر السّابق، ص ٧٥-٧٦.

محكومة باعتبارَين علينا الفصل بينهما. فبدءاً يشفّ الموقف الذي يبْسطه الجاحظ عن عدم رضا تمليه دواعٍ سوسيولوجيّة-لغوية بوسعنا تفهّمها. بيد أنّ الأمور تبدو وقد تشابهت على القائل، إذْ لا يبدو عليه التّمييز بين كفاءتين؛ كفاءة الإبداع اللاّزمة لكلّ كتابة أو تأليف، وكفاءة الفهم، المقرونة بمهارة في الصّياغة، اللاّزمة للترجمة. من المؤكّد أنّه لا يسعنا غير الإشادة برغبته في رؤية كلّ مترجم وهو يسعى مسعى المفكّر والكاتب (وبالفعل، يحوز بعض المترجمين الكفاءتين المذكورتين معاً)، لكن أليس عمل المترجم يقوم، في الأغلب الأعّم، على قدر من التفاوت بين الكفاءتين؟ فإذا كان المترجم لا يستطيع الكتابة مثل أرسطو، فإنّه يُمنّي نفسه على الأقلّ بإمكانِ فهمه، وإذ يفهمه فإنّه يطمح إلى نقله إلى لغته، بالشكل المطلوب، إن لم نقل إنّه ينقله بموهبة. ويبدو من الوهلة الأولى أنّ لعنة الانشطار بين الكتابة والتّرجمة تصيب أوّل ما تصيب التّرجمةَ التي تلفي نفسها مخفَّضة إلى درجة التابع والملحَق العرَضيّ قياساً إلى النصّ الأصل الذي يحوز شرف كونه المنبع أو الجوهر. هذا مع أنّ الدّور **الإعلائيّ** للنصّ الذي تمارسه التّرجمة تجاه النصّ الأصل، والذي سبق أن بسَطنا فيه القول في القسم الأوّل من هذا الكتاب، من شأنه أن يُخلّص التّرجمة من وصمة الكيان التابع.

ومُمعناً، بشكل غريب، في الخلط بين الإبداع والفهم، وبين القدرة على الاستيعاب والقدرة على الصّياغة، يعمد الجاحظ أو المتكلّم في نصّه إلى نقل القضيّة إلى حقل استحالة آخر، ذلكم هو حقل الازدواج اللّغويّ المثاليّ، وهي استحالة لا يسعنا إلاّ أن نجاريه فيها ونناقضه في الآن ذاته. فأن يكون المترجم متفوّقاً في اللّغتين معاً معناه، بحسب ما يعْرضه نصّ الجاحظ، أن يكون عارفاً تمام المعرفة بدقائق اللّغة التي يترجم عنها (اللّغة المنبع) ودقائق اللّغة التي يترجم إليها (اللّغة الهدف أو المصبّ). وهو ما يشكّل، في نظر صاحب الكلام، معجزةً ولا يجاوز درجة الأماني. ولبسْط فكرته يعمل على وصف حال

المترجم إذ تنشطر نفسه معتملة بين لغتين، مستعيناً بعبارات تؤيّدها اللّسانيات المعاصرة والتجربة اليومية: "ولا بدّ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس التّرجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللّغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواءً وغاية، ومتى وجدناه أيضاً قد تكلّم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضّيم عليهما، لأنّ كلّ واحدة من اللّغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها[1]". ويقود ما سبق إلى التسليم باستحالة التعايش الخلاّق بين لغتين داخل كيان واحد: "وكيف يكون تمكُّن اللّسان منهما مجتمعتين فيه كتمكّنه إذا انفرد بالواحدة؟ وإنّما له قوّة واحدة، فإن تكلّم بلغة واحدة استفرغت تلك القوّة عليهما، وكذلك إن تكلّم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون التّرجمة لجميع اللّغات[2]".

هكذا نلحظ كيف انزاح صاحب الكلام من سؤال التّرجمة إلى سؤال الازدواج اللّغويّ الكامل، غير المطلوب في الحقيقة من المترجم، ثمّ كيف قاده تأمّله الخصب في ظاهرة الازدواج اللّغويّ إلى التسرّع في استخلاص استحالة قيامها. ففي أيّامنا لم يعد يُنظر للازدواج اللّغويّ قياساً إلى ثنائية الإمكان والاستحالة وإنما قياساً إلى مفهوم الاختلاف؛ فلسنا نكتب أو نتكلّم داخل اللّغة التي نستعيرها مثلما نكتب أو نتكلّم داخل لغتنا الأمّ. إذ نادراً ما نقول الشيء ذاته في اللّغتين، فالأمر يتعلّق في كلّ حالة بشكل خاصّ من النّبر والدّقائق اللّطيفة والحساسية. فبدون أن نبدّل وجودنا أو فكرنا نفسح في المجال أمام انبثاق بُعد آخر من أبعادنا كلّما استعملنا لغة أخرى. وإذ يمنحنا استعمال لغة أخرى إمكان بلوغ درجة مغايرة من التعبير والخطاب، فإنّه يعيننا أحياناً على مخالفة الكثير من العادات الملازمة لاستعمال لغتنا. ولنا مثلٌ في صامويل

---

(١) الجاحظ، مصدر سبق ذكره، ص ٧٦ .

(٢) المصدر السّابق، ص ٧٦-٧٧ .

بيكيت Samuel Beckett، بين غيره من كتّاب الحداثة، إذ تشفّ كتاباته عن مدى إمكان تفعيل لغتين بالقدر نفسه من التوهّج، مع جعْل كلٍّ منهما تضطلع على حدة بنمط خاصّ من الكتابة[1].

غير أنّ الجاحظ، مهما يكن رأيه ممّا ينقل من كلام، قد خلّف لنا شهادة تاريخية ثمينة عن الطابع الجمعيّ للترجمة في عصره، والشروط الاجتماعيّة-الثقافية التي أطّرت هذه الممارسة: "وكلّما كان الباب من العِلم أعسرَ وأضيقَ، والعلماء به أقلَّ، كان أشدَّ على المترجم، وأجدرَ أن يخطئ فيه. ولن تجد البتة مترجماً يفي بواحد من هؤلاء العلماء[2]". فمتى أرادت التّرجمة أن تقترب من مرماها لزمها أن تنهج طريقاً سالكة عبّدها السّابقون بكشوفهم وتجاربهم. وينبغي أن يكون قد تراكمَ من المعارف اللّغوية والفكرية ما هو قمين بتنبيهنا إلى المزالق والأخطار التي ينطوي عليها فعل التّرجمة. ويرى المتكلّم في نصّ الجاحظ أنّ أخطار التّرجمة تظهر، أشدّ ما تظهر، لحظة السّعي إلى ترجمة نصّ مقدّس. وأيّ المطالب ليس يقتضيها مسعىً كهذا؟ مطالب منها أن يعرف المترجم الكلام "على تصحيح المعاني في الطبائع"، وأن "يتكلّم في وجوه الإخبار واحتمالاته للوجوه، ويكون ذلك متضمّناً بما يجوز على الله تعالى ممّا لا يجوز، وبما يجوز على النّاس بما لا يجوز"، و"حتّى يعرف اسمَ الصّدق والكذب، وعلى كم معنىً يشتمل ويجتمع، وعندَ فقدِ أيّ معنىً ينقلب ذلك الاسم، وكذلك معرفة المُحال من الصّحيح، وأيّ شيءٍ تأويل المُحال"؛ و"حتّى يعرف المَثَلَ والبديع، والوحيَ والكناية، وفصْلَ ما بين الخَطَل والهَذْر،

---

(١) راجع الفقرة المتعلّقة بالتّرجمة الذاتيّة في فصلنا السّابق "هوامش التّرجمة". وتأمّلْ أيضاً حالة الفيلسوف الألمانيّ فالتر بنيامين في كتاباته الفرنسية (W. Benjamin, *Écrits français*)، وكذلك القصائد الفرنسيّة لشاعر اللّغة الألمانيّة راينر ماريا ريلكه: (R. M. Rilke, " Poèmes en langue française ", in *Œuvres poétiques et théâtrales*، و: راينر ماريا ريلكه، **الأشعار الفرنسيّة الكاملة** بترجمة كاتب هذه السّطور.

(٢) الجاحظ، مصدر سبق ذكره، ص ٧٧ .

والمقصور والمبسوط والاختصار، وحتّى يعرف أبنيةَ الكلام، وعادات القوم، وأسباب تفاهمهم، والذي ذكرْنا قليلٌ من كثير..."[1].

وإمعاناً في التعبير عن قلقه يسرد صاحبنا في النّهاية سلسلة طويلة من النَّقَلَة والتراجمة الذين كانوا يتضافرون لنقل النصّ من أصله إلى منتهاه، مارّين بمراحل عدّة ومتوسّلين بأكثر من لغتين. ولا يندر أن تجد "الحاذق بلسان اليونانيّين يرمي إلى الحاذق بلسان العربية"، ثمّ يكون "العربيّ مُقصِّراً عن مقدار بلاغة اليونانيّ"؛ ومن بَعدُ يصير الكتاب "إلى ما يعْرض من الآفات لأصناف النّاسخين"، و"لا يزال الكتاب تتداوله الأيدي الجانية والأعراض المُفسدة، حتّى يصير غلَطاً صِرفاً وكذِباً مصمَتاً"[2].

التوحيديّ وسؤال التّرجمة

يؤكّد نصّ الجاحظ، كما رأينا، أنّ الشّعر "متى حُوِّل تقطّع نظمه، وبطلَ وزنه، وذهبَ حُسنه، وسقطَ موضع التعجّب[3]". ولعلّ صدى قوله هذا يتردّد في الكتابات العربية القليلة التي اعتنت بسؤال التّرجمة بعامّة. غير أنّ الإشكالية السّابقة تكسب فرادة خاصة مع التوحيدي (توفّي نحو ١٠١٠ م.)، ويؤخذ سؤالها مأخذاً أعمق - دون أن يعني هذا الأمر موقفاً منافحاً عن إمكان التّرجمة. إذ يستوقف سؤال التّرجمة أبا حيّان في موضعين من كتابه **المقابسات**؛ ففي أوّل الموضعين يهاجم حال التّرجمة في عصره، هجوماً ليس ينمّ عن نقد فحسب. فكما في نصّ سلفه الجاحظ، يستهلّ التوحيدي ببيان امتعاضه من الممارسة الشّائعة التي تتجلّى في ترجمة اليونان إلى العربية بتوسّط العبرية أو السّريانية. بل إنّ طريق النقل تلك قد تمعن أحياناً في التعقّد والالتواء: "التّرجمة من لغة

---

(١) المصدر السّابق، ص ٧٨ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٨-٧٩.

(٣) الجاحظ، مصدر سبق ذكره، ص ٧٥.

يونان إلى العبرانية، ومن العبرانية إلى السّريانية، ومن السّريانية إلى العربية قد أخلّت بخواصّ المعاني وأبدان الحقائق إخلالاً لا يخفى على أحد[1]".

بيد أنّ التّرجمة بعامّة تبدو للتوحيدي رزيّة، ليس يُهوِّنها سوى طُموحين طوباويّين ظلّ أبو حيّان يُمنّي النّفس بهما. فهو يحلم بدءاً بإمكان وقوع أفكار اليونان رأساً داخل أذهان العرب. وإذ يعبّر عن حلمه ذاك، لا يني يتحيّز للعربيّة التي يراها بالضّرورة متفوّقة على غيرها من اللّغات: "فلو كانت معاني يونان تهجس في أنفس العرب، مع بيانها الرّائع وتصرّفها الواسع وافتتانها المُعْجز وسعتها المشهورة، لكانت الحكمة تصل إلينا صافية بلا شوب، وكاملة بلا نقص[2]". إنّ ما يقضّ مضجع التوحيدي، شأنه شأن بعض المفكّرين الغربيّين المتمسّكين بانطواء كلّ لسانٍ على رؤية للعالَم لا تطابق سواها[3]، هو هذا النقص الذي لا نقوى على الفكاك منه وتلك البقيّة التي لا نستطيع تقبُّل اختفائها.

أو أنْ يعرض، كبديل للحلم الأول، حلماً لا يقلّ طوباوية أو استيهاماً عنه؛ الحلم بحيازة ملَكة الاتّصال المباشر بلغة الغير، أي الحلم بتعدّد لغويّ فطريّ هو أشبه ما يكون بهبةٍ تُنال دون جهد يُذكَر، وبإمكانٍ مفتوح أمام أيّ شخصٍ كان: "... أو لو كنّا نفقه عن الأوائل أغراضهم بلغتهم، لكان ذلك ناقعاً للغليل، وناهجاً للسبيل، ومُبْلغاً إلى الحدّ المطلوب[4]".

وسرعان ما يلوذ التوحيدي بالحجّة الدينية (وهنا نسجّل حضور البُعد العقائديّ)، إذ يرغب في تخفيف التباين الصّارخ بين اللّغات، وهو في نظره أمر

---

(١) أبو حيّان التوحيدي، المقابسات، ص ٢١٨ .

(٢) المصدر السّابق، الصفحة نفسها .

(٣) أي أنصار فلسفة الألمانيّ فيلهيلم فون هبمولت Wilhelm von Humboldt، وسبق عرْض هذا الاعتقاد في فصلنا عن اللّسانيّات والتّرجمة.

(٤) التوحيدي، المصدر السّابق، ص ٢١٩ .

مقدّر ومحتوم يعكس سنّة اللّه على الأرض. فمن صميم الطبيعة، ومن طبيعة العِلم أن تظلّ أشياء قيدَ السّتر وليس بمقدور الإنسان هتك حُجبها. وعدم القدرة على كشف هذه الأشياء ينبع من العجز الذي تنطوي عليه الهيولى الإنسانيّة، أي أنّ العجز داخلٌ في صميم جبلّة الإنسان. فيظلّ الله وحده ملاذ الإنسان إزاء هذه الألغاز الممتنعة، التي تشكّل قوام وجود العالم أو الوجود في العالم. وليست هذه الميتافيزيقا، المتحلّية بنزاهة التقدّم كما هي، أي كميتافيزيقا، بغريبة عن أسطورة بابل، حيث تشكّل بلبلة الألسن سدّاً أمام قيامِ فهم شامل ليس يجوز إلاّ للّه. وقد وضّح دريدا في تعليقه الذي سبق ذكره على هذه الأسطورة في مقالته "أبراج بابل/ منعطفات بابل" أنّ التعدّد اللّغويّ هو بمثابة النّ(قـ)مة التي ورثتها التّرجمة من تعدّد اللّغات، والتي تسعى هي، أي التّرجمة، إلى تحويلها إلى ن(عـ)مة. على هذه الشّاكلة، يبيّن دريدا أنّ مصير الكلام بعامّة يظلّ رهناً بمغامرة التّرجمة، مغامرة عاثرة وموفّقة في آنٍ معاً، تتمثّل في تحويل البلبلة أو القول الخاطئ إلى كلام مفهوم[1].

وتعود فكرة تفوّق اللّغة العربية إلى الظّهور، في فقرة أخرى مخصّصة للترجمة، إذ يعبّر التوحيدي عنها بتناقض مضاعف. فمن جهة أولى، وجواباً على افتراض وجود لغة أخرى أكثر تهذيباً من لغة العرب، يقرّ التوحيدي بأنّ السبيل الوحيد لاختبار هذا الأمر هو التمكّن، غاية التمكّن، من كلّ لغات الدّنيا، ثمّ مقايستها واختيار أجودها، "وهذا ما لا يطمع فيه إلاّ ذو عاهة[2]". ومن جهة أخرى، دون تمهيد، وبالاحتكام إلى تقديره الخاصّ ("على ما ظهرَ لنا") وعلى مخيّلته أو حدسه فحسب ("على ما خُيّل إلينا")، ينتقل التوحيدي إلى إصدار حكمه، جازماً بعدم وجود لغة تستطيع الارتقاء مرقى العربية. يقول:

---

(١) أنظر الصّفحات المخصّصة لفكر دريدا في التّرجمة في فصل "التّرجمة والفلسفة" أعلاه.

(٢) التوحيدي، المصدر السّابق، ص ٢٦١.

"لم نجد لغة كالعربيّة، وذلك أنّها أوسع مناهجَ، وألطف مَخارجَ، وأعلى مَدارجَ، وحروفها أتمّ، وأسماؤها أعمّ، ومعانيها أوغَل، ومَعاريضها أشمَل، ولها هذا النّحو الذي حصّته منها حصّة المنطق من العقل..."[1].

ثمّ تعود من جديد فكرة النقص الملازم لطبيعة الإنسان والعالَم، لتفسّر لمَ حدثَ للمنطق، بما هو ميدان معرفيّ، أن يَحُلّ في لسان اليونان بدلَ أن يكون من حصّة لسان العرب: "ولولا أنّ النقص من سَوس هذا العالَم ونَوسه، لكان علم المنطق تهيّؤه الطبيعة بالعربيّة، أو كانت الطبيعة تسوق العربية إلى طباع اليونانية، فكانت المعاني طباقاً للألفاظ، والألفاظ طباقاً للمعاني، وحينئذٍ كان الكمال يُتخطّى إليه عن كثب، والجمال أيضاً يُصادَف بلا رُغْب ولا رُهْب[2]".

النّقص هو إذن ناموس العالَم، والتباين بين اللّغات يترك فسحة بين الخوف والرّجاء. غير أنّ رجاءَ جعْلِ المعاني قابلة للألفاظ والألفاظ قابلة للمعاني، والجمع بين الجمال والكمال، والحلم ببلوغ لقاءٍ بين اللّغات وتلازمٍ وسلامٍ بينها، وخلْق شفافيةٍ متزايدة بين البشر، أليست هذه الأمور في أصل نشوء التّرجمة؟ أوَ ليست حنيناً إلى ما قبل بابل أو صبْوة إلى ما بعدها؟ إنّ أرض المصالحة [بين اللّغات] تخلُقها التّرجمة، بدرجة نجاح أو بأخرى، وذلك على الرّغم من الرّيبة أو الحيرة اللّتين تصدران عن عدم وجود لغة واحدة. ويبدو التوحيدي وكأنّه يبشّر بلغة لايبْنتس Leibniz[3] حين يتحدّث، أي التوحيدي، عن قادم التّرجمات، وعن إمكان قيام مصالحة ما بَعد-بابلية، مصالحة لعلّه يراها في نهاية المطاف أمراً قابلاً للافتراض: "ولعلّ الدَّور بعد

---

(١) المصدر السّابق، ص ٢٦٢.

(٢) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(٣) الإشارة هنا إلى مقولة الفيلسوف الألمانيّ لايبْنتس Leibnitz (١٦٤٦-١٧١٦) الشّهيرة في أنّ "كلّ شيء سائرٌ إلى الأحسن، في أفضل العوالم الممكنة".

الدَّور، والكَور بعد الكَور ينشئان هذا الذي نتمنّاه لقوم يكونون بعدنا، فإنّ العالَم منساق إلى الكمال، مشتاق إلى الجمال، عندهما تكون الغاية، وعليهما تقف النهاية[1]".

بيد أنّ هذا الرّجاء الواعد في أنّ المستقبل اللّغويّ قد يبلغ درجةَ جرّ الاختلافات إلى التوحّد والتوافق، لا يقام له وزن في كتاب **الإمتاع والمؤانسة**، حيث يخصّ التوحيدي مسألتنا بصفحات مطوّلة (الليلة الثامنة من الكتاب)، وقطعاً ليس بإمكان المؤرخين الجزم في أيّ الكتابين أسبق في التأليف، كتاب **المقابسات** أم كتاب **الإمتاع والمؤانسة**. غير أنّ هناك فرقاً جليّاً بين الموقفين المصرَّح بهما تجاه التّرجمة في المؤلّفين الاثنين. ففي بعض مقاطع الكتاب الأوّل يتمّ التصريح بإمكان نشوء تقارب بين اللّغات. في حين يسلّم الكتاب الثاني باستحالة الموازنة بين اللّغات، وبامتناع قيام تواصل بينها. ومع اختلاف طفيف في المحمول، ينتهي التوحيدي على خطى نصّ الجاحظ، واسِماً عملَ المترجم بالضّلال.

في كتاب **الإمتاع والمؤانسة**، يتعلّق الأمر، كما هو معلوم، بمناظرة بين النحويّ أبي سعيد السّيرافي والمنطقيّ متّى بن يونس الذي كان يترجم عن اليونان. ويعمد السّيرافي في المناظرة إلى تقريع متّى وغيره من التراجمة بشكل يصادق عليه التوحيدي غاية المصادقة، فالتوحيدي يسوق كلام أستاذه السّيرافي ليسند دعواه هو، الذاهبة إلى أنّ من بوسعهم الكلام دون خطأ أو لحن قد صاروا جنساً عزيز المنال: "إنّ من يتكلّم بالإعراب والصحّة ولا يَلحن ولا يخطئ ويجري على السّليقة الحميدة والضّريبة السّليمة، قليل أو عزيز[2]". وفي نهاية المناظرة (التي هي في الواقع أشبه بالتبكيت منها بالحوار) يخُصّ أستاذه

---

(١) التوحيدي، المصدر السّابق، الصّفحة نفسها .

(٢) أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، ج ١، ص ١٠٦.

بشهادة يقول فيها: "أبو سعيد أجمع لشمْل العلم، وأنظَم لمذاهب العرب، وأدخَل في كلّ باب[1]". يطرح السّيرافي على متّى مسائل تخصّ المنطق، هذه المعرفة التي تُنسب إلى اليونان والتي كان متّى ورفاقه يطمحون إلى ترجمتها، فيجيبه متّى: "أعني به أنّه آلة من آلات الكلام يُعرَف بها صحيحُ الكلام من سقيمه، وفاسدُ المعنى من صالحه، كالميزان، فإنّي أعرف به الرّجحان من النقصان، والشائل من الجانح[2]". وهذا ما يعارضه أبو سعيد بحجج ثلاث، تبدو أقرب ما تكون إلى السّفسطة، فهو:

١- يعترض على تعريف المنطق استناداً إلى اعتبارات فيلولوجيّة (فقْه-لغويّة) تخصّ الألفاظ التي يُتوسّل بها للتعبير عن القياس. حيث يخلط السّجلاّت أو مستويات الكلام ويشتبه عليه الأمر بين المعنى المجازيّ الذي يمنحه مُحاوِره لكلمة "ميزان" وبين معناها المتداول: "وبَعدُ فقد ذهب عليك شيء ها هنا، ليس كلّ ما في الدّنيا يُوزَن، بل فيها ما يُوزَن، وفيها ما يُكال، وفيها ما يُذرَع، وفيها ما يُمسَح وفيها ما يُحزَر، وهذا وإن كان هكذا في الأجسام المرئية فإنّه على ذلك أيضاً في المعقولات المقرّرة؛ والإحساساتُ ظلالُ العقول تحكيها بالتقريب والتبعيد، مع الشّبَه المحفوظ والمماثَلة الظاهرة[3]". هكذا نرى إلى خلطٍ بين المجاز والحقيقة وهو يُملي نسيان سؤال التّرجمة.

٢- يردّ السّيرافي، في الواقع، حججَ تيّار كان آنذاك يناهض، لا بل يعارض كلّ محاولة للاستعارة من الثقافة اليونانية أو غيرها من الثقافات عموماً. وردّاً على فكرة كون المنطق عِلماً اجترحَه اليونان، يتساءل عن مدى كونه علماً ملزِماً لغير اليونان. ويرى أنّ المنطق ليس لازماً إلاّ لبنية لغة اليونان وكلماتها: "إذا كان المنطق وضعَه رجلٌ من يونانَ على لغة أهلها واصطلاحهم عليها، وما

---

(١) المصدر السّابق، ص ١٢٩ .

(٢) المصدر السّابق، ص ١٠٩ .

(٣) المصدر السّابق، ص ١١٠ .

يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلزم التُّركَ والهندَ والفُرسَ والعربَ أن ينظروا فيه ويتّخذوه قاضياً وحَكماً لهم وعليهم، ما شهدَ لهم به قبلوه، وما أنكره رفضوه؟"[1]. وعليه، فالأفكار التي تصدر عن اليونان ليست ملزِمة إلاّ داخل لغتهم وليس تصلُح لسواهم.

ولعلّ ردّ دريدا المشار إليه آنفاً على بنفنيست[2] يوضّح أنّ هذا الإشكال ليس خاصّة العرب دون سواهم. ففي ردّه ذاك يذكّر دريدا بأنّ بعض الفلاسفة مثل لايبْنتس وكانط وهيغل ونيتشه وبرانتي Pranti وهاملن Hamelin وهايدغر وسيرّوس Serrus وروجييه Rougier وبرونشفيغ Brunschvicg قد طرقوا هذه المسألة[3]. نتذكّر أنّ بنفنيست، في بحثه المسمّى "مقولات الفكر ومقولات اللّغة" (سبق ذكره)، يذهب إلى أنّ مقولات الفكر التي صاغها أرسطو لتسمية الزمان والمكان والكيف وسواها مستوحاة في الواقع من بنية اللّغة اليونانية نفسها، وليس تُطابق في الواقع سوى جزء من مقولات اللّغة بعامّة. ولدعمِ رأيه يلجأ إلى بعض اللّغات، لغة "الإيوي" الإفريقية على سبيل المثال، التي تعبّر عن فعل الوجود بشكل مخالف. ونتذكّر كيف يبيّن دريدا أنّ فعل الوجود أو ما يُدعى "الرّابطة" يوجد فعلاً في هذه اللّغات، لكنّه يتجلّى بشكل مختلف، بل إنّه يعبّر عن نفسه بالصّمت أحياناً. فبوسع رابطة الوجود أن تختفي، لكنّ وظيفتها تظلّ قائمة.

٣- ثمّ يتمّ تعميم فكرة الارتباط الوثيق بين كلٍّ من المنطق واللّغة اليونانية وتطويرها لتصير تأكيداً واضحاً على الطبيعة الخاصّة لكلّ لغة، تلك الطبيعة التي لا يمكن التصرّف فيها. ويأتي هذا التأكيد ثمرة لتأمّل حول علاقة اللّفظ بالمعنى: "وإنّما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللفظ طبيعيّ والمعنى عقليّ. ولهذا كان

---

(١) المصدر نفسه، الصّفحة عينها.

(٢) أنظر عرضه في الفصل الأول من القسم الأول من هذا الكتاب .

(3) Jacques Derrida, "Le supplément de couple - La philosophie devant la linguistique", *op. cit.*, p. 221.

اللّفظ بائداً على الزّمان، لأنّ الزّمان يقفو أثر الطّبيعة [بأثرٍ آخر من الطّبيعة]، ولهذا كان المعنى ثابتاً على الزّمان، لأن مستملَى المعنى عقل، والعقل إلهيّ؛ ومادّة اللّفظ طينيّة، وكلُّ طينيٍّ متهافتٌ[1]".

إنّ "العقل" هنا لَيقابل **اللّوغوس**، أي العقل الذي يبدعه الله ويذيعه، ويظلّ الإنسان في سعي دائم للاقتراب منه دون أن يتمكّن من الإحاطة به. هكذا لن يكون في وسع البشر إدراك سوى وجه أو بعض الأوجه من المعنى العقليّ، الذي هو إملاء إلهيّ، وذلك بحسب قرائحهم واستعدادهم الفكريّ واللّغويّ، لكنّهم أبداً لن يدركوا الوجوه جميعها. وبسبب هذا الإدراك المحدود تظلّ كلّ لغة ملتحمة بعناصرها وملتفّة على جوهرها وضانّة بلغزها الخاصّ. بهذا التكافل الذي تشهده عناصر كلّ لسان، وبهذه الطبيعة المصمتة بصورة شبْه عدوانيّة، التي تميّز كلّ لسان، قد تتعايش اللّغات أو تتواجد في الآن نفسه، لكنّها أبداً لن تتطابق: "على أنّ ها هنا سرّاً ما علق بك، ولا أسفر لعقلك؛ وهو أن تعلم أنّ لغة من اللّغات لا تُطابق لغةً أخرى من جميع جهاتها بحدودِ صفاتها، في أسمائها وأفعالها وحروفها وتأليفها وتقديمها وتأخيرها، واستعارتها وتحقيقها، وتشديدها وتخفيفها، وسعتها وضيقها، ونظمها ونثرها وسجعها، ووزنها وميلها، وغير ذلك ممّا يطول ذكره[2]".

وليس رأيٌ كهذا بخلْو من بداهة، بل وحتّى من حداثة. فبين اللّغات بون يبدو أحياناً غير قابل للاختزال، لكنّه بون يشهد، في نظر العديد، على غنى الفكر الإنسانيّ، غنىً يعود أساساً إلى تعدّد اللّغات. بيد أنّ السّيرافي، على غرار العديد من المفكّرين التقليديّين سواء في الشّرق أو الغرب، يستغلّ هذا البون ليحكم بعدم قبول دعوى التّرجمة. وقد سبق أن أقرّ بعدم إمكان وجود ترجمة لا تكون خاطئة أو ملأى بالثغرات، وهي نقيصة يُلحقها باللّغة نفسها،

---

(١) التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، ج ١، ص ١١٥.

(٢) المصدر السّابق، ص ١١٥-١١٦ .

يقول: "إذا سلّمنا لك أنّ التّرجمة صدقتْ وما كذبتْ، وقوّمتْ وما حرّفتْ، ووزَنتْ وما جزَفتْ، وأنّها ما التاثتْ ولا حافتْ، ولا نقصتْ ولا زادتْ، ولا قدّمتْ ولا أخّرتْ، ولا أخلّتْ بمعنى الخاصّ والعامّ ولا بأخصّ الخاصّ ولا بأعمّ العامّ - وإنْ كان هذا لا يكون، وليس هو في طبائع اللّغات ولا في مقادير المعاني - فكأنّك تقول: لا حجّة إلاّ عقول يونان، ولا برهان إلاّ ما وضعوه، ولا حقيقة إلاّ ما أبرزوه..."[1].

وهنا أيضاً نكون أمام طريقة لتحويل التّرجمة إلى حلم لا يمكن تحقيقه، وجعْل المعنى المثال أو المطلق مجرّد سراب ينفلت كلّما جاهدنا للإمساك به. بيد أنّ التّرجمة لم تسعَ يوماً إلى إنكار هذا البون، وإنّما تكمن المسألة الأساس في معرفة السّبيل إلى اختزاله وإيجاد الحيلة التي تمكّن من تجاوزه أو المناورة وإيّاه.

الجرجاني وشرْعنة التّرجمة

لعلّ العزف المنفرد الوحيد داخل التجويق السّابق هو (ولنا أن نتساءل إذا ما كان الأمر مجرّد صدفة) عزف عبد القاهر الجرجاني (توفّي نحو ١٠٧٨ م.)، الذي مكّنته ازدواجيّته اللّغوية (عربية/ فارسية) من فهم عمل المترجم فهماً أعمق وأكثر انفتاحاً من سابقيه. لقد عمل الجرجاني على تضمين كتابه **أسرار البلاغة في علم البيان**[2] بعض المقاطع الخاصّة بسؤال التّرجمة، على الرّغم من أنّ الصفحات التي تضمّنت تلك المقاطع تُعنى أساساً بدراسة الاستعارة وليس التّرجمة. ومنذ البداية يقرّ الجرجاني بإمكان التّرجمة ومشروعيّتها. فبدون أن يشغل باله في خوض السّؤال التقليديّ: هل التّرجمة ممكنة أم متعذّرة؟، ينتقل مباشرة إلى تحديد بعض قواعد التّرجمة وتقنياتها. بدأ أوّلاً بالتأكيد على أنّ

---

(١) المصدر السّابق، ص ١١٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ص ٢٣-٣٢ .

العرب يسمّون أعضاءَ الإنسان والحيوان بأسماء مختلفة؛ فما يسمّى "شفة" عند الإنسان هو "مشْفر" عند الجمل و"جحفلة" لدى الحصان، إلى غير ذلك. غير أنّ هذا التفريق بين الأسماء لم يمنع الشّعراء أحياناً من استعارة اسمِ مسمّىً إلى مسمّىً آخر. فقد استعار العجّاج كلمة "سِرسَن" التي تخصّ الجمَل للدّلالة على أنف المرأة، واستعار غيره "جحفلة" الحصان واصفاً جَمله يَرد الماء. واختار ثالثٌ لفظ "الشّفة" للدلالة على "جحفلة" الحصان، وأخيراً فإنّ شاعراً آخرَ يسمّي صغارَ الناقة "حَفّاناً" مع أنّ المفردة تُطلق دلالةً على صغار النّعام.

بالنسبة للجرجاني، فإنّ مترجماً متى عَدِمَت لغته الاسمَ الدقيق (الدالّ على صغار النعامة على سبيل المثال)، يصير في وسعه الرّجوع إلى الاسم المشترك العامّ (لفظ "صغار" مثلاً) دون أن يوصف عمله بالخاطئ. وذلك لأنّ استعمال هذه الأسماء المشتركة لا يدخل في باب الاستعارة، إلاّ إذا كان اختيار الاسم مقصوداً لتحقيق غرضٍ ما كالقدْح والهجاء؛ فأصابع الرّجل، إذ نروم قدْحه، قد تسمّى "أظلافاً" أو "براثنَ"، أي نستعير لها الأسماء الدالّة على مخالب الحيوان. غير أنّ الجرجاني يظلّ حازماً في مقاربته لمسألتَي الاستعارة والتشبيه، فإنّ مترجماً ينقل عبارة "هو شجاع كالأسد" إلى "هو شجاع"، يكون قد ضلّ ضلالاً بعيداً وابتدع ما لا يجوز له. ذلك أنّ الاستعارة هي أشدّ ما لا يقبل الاختزال في خطاب.

يدقّق الجرجاني في التمايز القائم بين ما ينبغي أن يُحفظ في الخطاب وما يمكن الاستغناء عنه دون خسارة، باللّعب على طرفي الثنائية: "استعارة مفيدة/ استعارة غير مفيدة". ومثلها مثل الثنائية: "تلميحات حيّة/ تلميحات ميّتة" *allusions mortes / allusions vives* في البلاغة اللاتينيّة، تنصبّ هذه الثنائية على الفصل بين الاستعارات الدالّة أو التي تقول شيئاً ما وتلك التي لا تقول أيّ شيء، وهو فصل ضروريّ في التّرجمة. يشدّد مناهضو التّرجمة عادة على مسألة الخسارة، متجاهلين أنّ الأمر لا يتعلق بإنكار الخسارة ولا باتّخاذها حجّة لتفنيد

إمكان التّرجمة، وإنّما يتعلّق بقياس درجة الخسارة والسّعي ما أمكن إلى تقليصها ومقابلتها بكسب معيّن يظفر به النصّ. وبالفعل فإنّ الجرجاني إذ يعتني بالمسألة فإنّه يضع يده على أكثر القضايا راهنيّة في حقل التّرجمة. وكونه أضفى المشروعية على فعل التّرجمة انطلاقاً من مقاربة الاستعارة لا يبدو لنا إلاّ مسألة جديرة بالتأمّل والاعتبار. إنّ الاستعارة في الواقع هي حركة انتقال (واللّفظ اليونانيّ الدالّ عليها: "ميتافورا"، هو نفسه ما يزال يُستعمل في اليونان للدّلالة على وسائط النقل؛ ولا ننسينّ أن لفظ "المجاز" نفسه آتٍ في العربيّة من فعل "جاز يجوز"، أي أنْ نجوز باللّفظ من معناه إلى معنىً لم يكن هو موضوعاً له بالأصل). هي إذن حركة تضمن العبور من كلمة إلى أخرى ومن مقامٍ قول إلى سواه. والتّرجمة هي المعْبر الذي يضمن الانتقال إلى ضفّة الخطاب الأخرى. تعمل التّرجمة والاستعارة إذَن بالشاكلة نفسها، شاكلة قائمة على الارتحال والعبور.

ولعلّ أصالة الجرجاني والجهد الذي يُحسب له يكمنان أساساً في كونه قارب التّرجمة دون اعتبارها نشاطاً مشبوهاً يحتاج إلى شرعنة أو تسويغ، مثلما فعل غيره من المفكّرين والفيلولوجيّين العرب. وبما أنّ الصّوَر (التشبيهات والاستعارات والكنايات) تشكل أسّ الممارسة الشّعرية الأثيلَ، فيمكن القول بأنّ الجرجاني قد خطا خطوة كبرى على درب إقرار إمكان ترجمة الشّعر. وإذا كان معاصروه لم يحذوا في هذه المسألة حذوه، فإنّ السبب في ذلك كون آراء مخالِفة كانت ما تزال مستقرّة في الأنفس.

رأينا في صفحات الجاحظ عن التّرجمة قولاً بكون الشّعر خاصّة العرب وأنّه بجوهره ممتنع على التّرجمة. وكان السّيرافي، وفي أثره التوحيدي، يسلّمان بأنّ بين اللّغات برزخاً ليس يمكن مجاوزته. وقد وجد الإيمان بتفوّق اللّغة العربية ملاذه حتّى لدى بعض النقّاد واللّغويّين الذين لم يخوضوا في مسألة التّرجمة. غير أنّ هذا ليس محلّ بسط القول في هذا الأمر. بيد أنّ ما سبق لا

يحثّنا على مشاطرة المنصف الجزّار الاعتقاد بأنّ العرب في العصر الوسيط حين قصَروا التّرجمة على الأعمال العلمية والفلسفية لم يصدروا عن "عقدة الشّعر التي كانت مسيطرة على وسائل التّعبير" ولا عن ازدراء لأدب الشّعوب الأخرى[1]. ذلك أنّ بعض العبارات التي سبق أن استشهدنا بها قد تنمّ عن تمركز ثقافيّ اتّخذ صبغة شعريّة ولغويّة. والحقّ، إنّ رفضَ ترجمة الشّعر والاحتفال باللّسان القوميّ دون سواه يرجعان بالأساس إلى وضعية معقّدة تحيل على الصّورة التي تشكّلها ثقافة معيّنة في لحظة ما عن نفسها وعن غيرها من الثقافات. ينضاف إلى ما سبق كون الثقافة العربية قد وعت مبكراً ما يسمّيه أندريه ميكيل André Miquel "عدم انفصال محتوى العِلم المنقول عن الطّريقة التي بها يُنقَل[2]". فتجانس القوانين التي تحكم تلك الثقافة وصرامتها قد يكونان منَعا العرب من تخيّل إمكان وجود أصناف أخرى من القول الشّعريّ خارج حدود العربية. وبالمثْل لم يستطع العرب تخيّل إمكان هجرة العنصر الشّعريّ خارج حدوده اللّغوية الأصل. ولا يُستثنى هنا الدّور الذي لعبته الميول الروحيّة والمذاهب العقائدية. وهل مجرّد صدفة أنْ كانت أولى الكتب الأدبية المنقولة إلى العربية نُقلت عن لغات تعتنق العقيدة ذاتها، أي الإسلام؟ ثمّ إنّ هذه الأعمال الأدبية لحقها ساعةَ ترجمتها ما لحق الأعمال الفلسفية من إعادة كتابة وإعادة ابتداع. ولنا مثلٌ في ابن المقفع الذي وضعَ صيغة عربية لكتاب كليلة ودمنة انطلاقاً من نسخة فارسية مزعومة لم نعثر لها على أثر. وليس في وسعنا اعتبار عدم فهم العرب، بدءاً من ابن رشد، لكلمتي "تراجيديا" و"كوميديا" وإدماجهما بالجنسين الشّعريّين الشّائعين: "الهجاء" و"المدح"، مجرّد خطأ ليس إلاّ. إنّ سوء الفهم السّابق يصدر في نظرنا عن عائق إبستمولوجيّ أو معرفيّ يتمثّل في حالة كانت تتجاوز إطار الفكر العربيّ لذلك

---

(١) المنصف الجزّار، "التّرجمة الأدبية"، في المؤلّف الجماعيّ **التّرجمة ونظريّاتها**، ص ١١٥ .

(٢) يذكره المنصف الجزّار، مصدر سبق ذكره، ص ١١٧ .

العصر ولم يكن في وسعه تجاوزها. ولقد أعاد بورخيس Borges في إحدى حكاياته رسم حدود هذا العائق من وجهة نظره هوَ[1].

---

(١) في أقصوصة عنوانها "بحثُ ابن رشد، حكاية فلسفية" (Jorge Luis Borges, "La busca de Averroes, cuento filosôfico", in *El Aleph*, Emicé Editores, Buenos Aires, 1962)، يصوّر بورخيس الفيلسوفَ ابن رشد وهو يعمل على شرحه لأرسطو في منزله في الأندلس، مبلبلاً بباعثٍ من مفردتين لا يهتدي إلى فهـم معناهما ولا تعينه المصادر المتوفّرة لديه على ذلك، ألا وهما "التراجيديا" tragoedia و"الكوميديا" comoedia. من نافذة بيته يلمح في تلك الأثناء صغاراً يقلّدون المؤذّن داعياً إلى الصّلاة. لدى اقتراب المساء يذهب لزيارة صديقه فرج، وهناك يستمع إلى جاره أبي القاسم يصف ما شاهده في الصّين. في مزيج من الخيال والواقع، يتحدّث الرّحالة عن أوراد سرمديّة النموّ تحمل على أوراقها اسمَي اللّه ونبيّ الإسلام، وعن شجرة ثمارها طيور خضر، وعن أشخاص يحملون أقنعة قرمزيّة ويكونون سجناء ولكن لا أحد يرى قضبان سجنهم، ويحاربون بسيوف من قصب، ويموتون ثمّ ينهضون من على الأرض من جديد. لدى عودته إلى منزله يخطّ ابن رشد في أوراقه أنّ التراجيديا هي فنّ المديح والكوميديا هي فنّ الهجاء. هكذا يستشفّ القارئ أنّ الفيلسوف، إذ لم يفطن إلى طبيعة لعب الصّغار الذين كانوا أمام بيته يقلّدون المؤذّن، ولا إلى حقيقة ما كان يقوم به الممثّلون الصّينيّون كما يصفهم أبو القاسم، قد أضاع فرصتين لفهم ما هو فنّ التمثيل، وبالتالي لإدراك دلالة "التراجيديا" و"الكوميديا". إلاّ أنّ تعليق بورخيس الختاميّ يأتي ليغيّر وجهة الحكاية واستنتاج قارئها كليّاً. كتب بورخيس أنّه كان يريد، عبر سرد حكاية الفيلسوف الأندلسيّ، أن يسرد حكاية إخفاقٍ، ولكنّه انتبه في نهاية المطاف إلى أنّه إنّما سردَ حكاية إخفاقه هو نفسه: "أدركتُ أنّ نصّي كان يهزأ بي. أدركتُ أنّ ابن رشد، إذ كان يريد أن يتخيّل ما تكونه مأساة من دون أن يكون أدرك ما هو المسرح، لم يكن أكثر عبثيّة منّي، أنا الذي كنت أسعى إلى تخيُّل ابن رشد من دون معونة وثائق أخرى سوى هذه الجذاذات الآتية من رينان Renan ولاين Lane وآسين بالاثيوس Asín Palacios" (ص ١٢٩). ليس من قبيل الصّدفة أن يذكر بورخيس ثلاثة من أكبر المستشرقين (أوّلهم فرنسيّ والثاني إنجليزيّ والثالث إسبانيّ)، فلقد بدأ حكايته هذه نفسها بقبسة من رينان يقول هذا فيها: "كان [ابن رشد] يحسب أنّ التراجيديا هي فنّ المديح". العبارة ساخرة بوضوح، ويمكن اعتبار حكاية بورخيس نوعاً من ردّ السّخرية على رينان نفسه. في تعليقه الختاميّ هذا، يشكّك بورخيس بإمكانيّة النفاذ إلى حقيقة كائنٍ انطلاقاً من حفنة من المعطيات، فغايته من تأليف نصّه هي استنطاق سلطان الحكاية وقدرة الأدب على إفهام ما هو الأنا وما هو الآخر. بيد أنّ من الجائز استثمار حكايته لفهم إخفاق ابن رشد في فهم المفردتين المذكورتين، والتساؤل عن مدى الإمكان المتروك لامرئ يجهل اليونانية والسّريانية، ويشتغل، بتعبير بورخيس نفسه، "على ترجماتٍ لترجمات"، ويعيش في مجتمع لا يميّز بين الخيال والواقع، ولا بين الواقع وتمثيله، نقول الإمكان المتروك له في فهم ما هما التراجيديا والكوميديا.

نظرة إلى المُمارِسين

إذا كانت تلك هي آراء المفكّرين، فكيف كان يتصرّف المترجمون؟ على الرّغم من أنّ موضوع حديثنا هو ترجمة الشّعر في الثقافة العربية، إلا أننا لن نعدم فائدة في مقاربة التّرجمة بعامّة في هذه الثقافة. إذ من شأن ذلك أن ينير لنا الوضعيّة في شموليّتها.

حتّى قبل انطلاق حركة التّرجمة الواسعة كانت الثقافة العربية تملك معيشاً لغوياً تحيل بعض أواليّاته على نشاط التّرجمة إن بدرجة أو بأخرى. ذلك أن تعدّد لهجات العرب فرض عليهم الاضطلاع بأشكال من التّرجمة يمكن نعتها بالجوانيّة أو الضّمْن-لغويّة. وتلك ظاهرة ما يزال يعيشها مختلف الأقطار العربية التي تملك كلّ واحدة منها استخدامها المتمايز للغة الضادّ. فلغة قريش لم تفرض نفسها كلغة رسمية ولغة للمكتوب إلاّ مع بزوغ الإسلام. والشيء بالشيء يذكر، لم تكن الحاجة إلى التّرجمة واردة في البدء إلاّ كوسيلة لإبرام العقود التجاريّة والعهود الحربية مع الأمم الأخرى، ولم تفرض التّرجمة نفسها كهدف في ذاته إلاّ بعدما صار الإسلام قوّة واثقة من إمكاناتها وساعية إلى كسب نفوذ روحيّ وماديّ.

إنّ عديد الكتابات التي اهتمّت بمترجمي العصر الوسيط تتيح استخلاص الأدبيّات أو "بروتوكولات" التعامل التي أطّرت ممارستهم آنذاك[1]. يخبرنا صلاح الدّين الصّفدي (١٢٩٦-١٣٦٢ م). أنّ الأمر كان يتعلّق في البداية بنمطين

---

(١) أنظر بهذا الصّدد الصفحات المخصّصة للمترجمين وشرّاح التّرجمات العرب ضمن كتاب **الفهرست** لابن النديم؛ وفي **عيون الأنباء في طبقات الأطبّاء** لابن أبي أصيبعة؛ وبالفرنسيّة:
Henry Corbin, en collaboration avec Hosseïn Nasr et Osman Yahya, *Histoire de la philosophie islamique; Ernest Renan, Averroès et l'averroïsme ;* Abdelrahman Badawi, *La Transmission de la philosophie grecque au monde arabe;* Juan Vernet, *Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne ;* et Jean Delsile et Judith Woodsworth (dir.), *Les Traducteurs dans l'histoire.*

من التّرجمة استطاع أحدهما في النهاية أن يزيح الآخر[1]. كان أنصار النّمط الأوّل يلاحقون المكتوب كلمةً كلمة، إذ يسعى المترجم إلى تعيين المعنى أوّلاً بأوّل. أمّا معتنقو النّمط الثاني فكانوا يوصون بقراءة الجملة في كلّيتها ثمّ محاولة استخلاص دلالتها. وهما الطريقتان نفسهما اللّتان سلكهما أوائل مترجمي الغرب، وخصوصاً اللاّتين الذين عملوا على ترجمة اليونان بكثافة، نقصد التّرجمة "كلمةً كلمة" أو "كلمةً مقابل كلمة" *verbum de verbo*، قبل أن يأتي شيشرون Cicéron (١٠٦-٤٣ قبل الميلاد) ليفضح رداءتها، والتّرجمة "معنى مقابل معنى" *sensu de sensu* التي أبدع فيها القدّيس هيرونيموس Hieronymus (جيروم Jérôme عند الفرنسيّين، ٣٤٠ -٤٢٠ م.) أيّما إبداع لحظة نقله الكتاب المقدّس إلى اللاّتينية[2]. وعلى الرّغم من أنّ الصّنف الثاني فرض في نهاية المطاف نفسه، إلا أنّه لم يستطع أن يروي ظمأ أولئك الذين يرون، بحقّ، أنّ النصّ ليس جملة دلالات فحسب. ولعلّ هذا الظمأ بالذّات هو ما يجعل كثيرين يصبون إلى "حرْفيّة" جديدة في التّرجمة، تلك "الحرْفيّة" التي بسَطنا مفهومها في الفصل الخامس من هذا الكتاب[3].

غير أنّ الأساس، بالنسبة للمترجمين العرب الأوائل، يكمن في شيء آخر. فلمجاوزة مزالق المسار الذي يقطعه النصّ المترجم بين لغات ومراحل عدّة، تلك المزالق التي طالما اشتكى منها الجاحظ والتوحيدي، عمد المشتغلون

---

(١) أنظر صلاح الدين خليل الصفدي، **الغيث المُسجم في شرح لامية العجم**، ص ٧٨-٧٩.

(٢) بخصوص كلّ من شيشرون والقدّيس جيروم (هيرونيموس) أنظر:

Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin - Traducteurs, traductions, réflexions.*

أنظر أيضاً تقريظ فاليري لاربو لصنيع القدّيس جيروم في:

Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme.*

(٣) ما دمنا هنا في حضرة القدماء، فلنذكّر بأنّ الاكتفاء بترجمة المعنى لم تكن تُقنع على الدّوام القدماء أنفسهم. فمن ناحية اللاّتين، هوَ ذا القديس هيرونيموس، بالرّغم من عمله بترجمة "معنى مقابل معنى"، يقرّر أنّه، في الكتاب المقدّس، "يكون حتّى ترتيب الألفاظ سرّاً"، أي حاملاً بحدّ ذاته لدلالة؛ أمّا البلاغيّون العرب فقد طبّقوا الاعتبار نفسه على القرآن الذين كانوا يرون معجزته في "نظمه". أنظر بهذا الصّدد عبد الكبير الشرقاوي، مصدر سبق ذكره، ص ٧٠ وما بعدها.

بحقل التّرجمة إلى تهيئة تحوّطات منهجيّة محْكمة. لقد اختطّوا مساراً دقيقاً يبدأ بانتقاء النصّ والمترجِم وينتهي باختيار الناسخ أو الورّاق. وكان يتّم الحرص على إعطاء المترجمين نصوصاً قريبة من ميادين اهتمامهم (طبّ، رياضيات، فلسفة...)، وبعد الفراغ من التّرجمة كان يُعهد بها إلى مترجم آخر أحذق بصنعته، أو إلى خبير، بهدف تصحيحها. ثمّ كان يُعهَد بها إلى كتّاب يهذّبون الأسلوب. وبعد ذلك فقط يصير بالإمكان تسليمها إلى الورّاق لينسخها. وهنا أيضاً لم يكن اختيار الورّاق خلواً من ترتيب، إذ كان الورّاقون محترفين وذوي اختصاص، شأنَ ابن الهيثم عالِم الرياضيّات والبصَريّات الشّهير. وقد بلغت درجة براعة بعض المترجمين حدّ إبداع طرق دقيقة، خصوصاً وأنّ معرفتهم باللّغة العربية قد جنّبت إنتاجاتهم ضرورة المرور عبر غربال المصحِّحين. ولا مندوحة لنا هنا من التعريج على حنين بن إسحق (٨٠٩-٨٧٥ م)، المترجم الذي يرى فيه المؤرّخون عبقريّ عصره في التّرجمة. يُروى [من بين ما يروى عنه] أنّه أنجز ترجمة كتاب من الكتب انطلاقاً من نسخة رديئة، ولمّا وقع على نسخة أفضل بعد أربعين سنة أعاد ترجمة الكتاب من جديد. ولعّل إسهامه وفرادته يحتّمان علينا التوقّف عنده قليلاً.

لقد عاصر ابن إسحق ثلاثة خلفاء، هم المأمون مؤسّس بيت الحكمة والواثق بالله ثمّ المتوكّل. ولعلّه الوحيد من بين نساطرة العراق الذي استطاع أن يبلغ في ميدانه شأواً أهّله للاضطلاع بالتّرجمة في الاتّجاهين، نقصد من السريانية إلى العربية ومن العربية إلى السريانية. وقد خلّف ما يناهز عشرين ترجمة لرسائل جالينوس في الطبّ وترجمات عدّة لبعض شروح أرسطو، غير أنّ أجمل ما خلّفه هو ترجمة كتاب **تعبير الرّؤيا** *Oneirocritica* لأرطاميدورس الأفسيّ[1]. ولقد كشف توفيق فهد في تحقيقه لترجمة ابن إسحق هذه عن منهج عملٍ حقيقيّ انتهجه المترجم. فإلى ضآلة عدد الهنات التي وقع فيها، كان ابن

---

(١) أرطاميدورس الأفسيّ، كتاب تعبير الرؤيا، ترجمه عن اليونانية حنين بن إسحق، حقّق التّرجمة وقدّم لها توفيق فهد، المعهد الفرنسي في دمشق، ١٩٦٤.

إسحق يترك في ترجمته بياضاً في محلّ كلّ عبارة يخال أنّه لم يفهمها، أو كلّما واجهته في النّسخة المنقول عنها أسطر غير كافية الوضوح. وإمعاناً في أمانته كمترجم والتزاماً بروحه المنهجيّة لم ينفكّ يحيل على المقابلات التي اقترحها غيره من المترجمين لبعض الاصطلاحات والمفاهيم. زد على ذلك احترامه التّعديلات المتوالية التي أدخلها المؤلّف، تلك التّعديلات التي ستُعين معاصرينا من المهتمّين بالفلسفة الهيلينيّة أيّما إعانة، مثلما يشير إليه محقّق الكتاب، نظراً إلى أنّ النّسَخ المتوفّرة عن الأصل تهمل للأسف تعديلات المؤلّفين واختلاف صيَغ كتبهم. وقطعاً لا يمكن أن يكون هذا الحرص وهذا السّعي الدؤوب إلى تحصيل المخطوطات الذي واظب عليه العديد من الفلاسفة والمترجمين العرب إلاّ دافعاً كافياً للتشكيك في صحّة الأسطورة السلبيّة التي تردّدت في بعض الكتابات الغربية والذّاهبة إلى أنّ العرب قد درجوا على إحراق الأصول فور الفراغ من ترجمتها. ويكفي هنا إيراد حالة المترجم وفيلسوف التّرجمة الألمانيّ فريدريش شليغل Friedrich Schlegel حين صادقَ على الأسطورة السّابقة ليطلق حكماً لا معنى له: "لعلّهم [العرب]، كانوا يملكون ما يكفي من الثقافة في هذا الجانب، لكنّهم، مع ثقافتهم، كانوا أكثر همجيّة من الأوروبيّين في العصر الوسيط[1]!"

ومن المؤكّد أنّ صرامة حُنين تجاه نشاط التّرجمة لم تكن تكلُّفاً بقدر ما كانت طبعاً مجبولاً هو عليه. ذلك ما تعكسه حياته المهنيّة، فإلى جانب احترافه التّرجمة كان يمتهن الطبّ ولا يكتفي بترجمته. وقد حرص أشّد الحرص على أداء التزام أخلاقيات الطبّ، فعملاً بقسم أبقراط رفضَ ذات يوم تحضير سُمّ أراده الخليفة المتوكّل لأحد أعدائه[2]. وقد عانى، شأنه شأن نوابغ عصره، من

---

(١) يذكره برمان في كتابه *L'Epreuve de l'étranger*، ص ٥٩.

(٢) محمد ماهر عبد القادر، **حنين بن إسحق- العصر الذهبيّ للترجمة**، ص ٥٤. وفي وصفه ما أسماه محنة حنين بن إسحق، يرجع المؤلّف إلى كتاب **عيون الأنباء في طبقات الأطبّاء لابن أبي أصيبعة**، وكذلك إلى كتاب ابن العبري **مختصر تاريخ الدول**.

الضّغائن والمكائد والوشايات، حتّى انتهى به المطاف محكوماً عليه بالإقامة الجبريّة وممنوعاً من مزاولة نشاطه. وكما في الحكايات الشعبيّة، كان عليه انتظار أن يُصاب الخليفة بمرض عسير المعالجة حتّى يتمّ استدعاؤه، فيفلح في تطبيب الخليفة ويظفر بحريّته من جديد.

غير أنّ ما سبق لا ينبغي أن يبعث على الاعتقاد في أنّ النجاحات التي حقّقها بعض المترجمين العرب والمناهج التي أبدعوها تعبّر عن حركة كليّة منسجمة، كما لا ينبغي أن يجعلنا نظنّ أنّ التّرجمة العربية في ذلك العصر لم تجنِ سوى ثمرات النّجاح. بل إنّ طبيعة حركة التّرجمة وامتدادها قد حالا دون نجاحها نجاحاً كليّاً. إنّ وقائع عديدة تدفعنا إلى مثل هذا الاعتقاد. ففلاسفة ذلك العصر أنفسهم لم ينفكّوا يصطدمون بأخطاء التّرجمة وهناتها، ويكفي الرّجوع إلى كتابات ابن سينا والفارابي والغزالي لإدراك الحرج الذي تسبّبت به لهم التّرجمات العربية. ولعلّ قصور تلك التّرجمات هو ما دفع بابن رشد (١١٢٦-١١٩٨ م.) إلى السّعي وراء استعادة الرّوح الأصلية للفكر الأرسطيّ بتخليصه من شوائب الأفلاطونية المحْدثة التي لحقته لحظة ترجمته إلى العربية، تلك الشّوائب التي يرى مؤرّخو الفلسفة في أيّامنا أنّ جزءاً كبيراً منها إنْ هو إلاّ صنيع المترجمين السّريان الأوائل[1]. وما إن يبلغ هؤلاء المؤرّخون الفترة التي شهدت نقل الفلسفة اليونانية إلى العربية حتّى يُلفوا أغلب الأحايين أنفسهم ملزَمين بالإشارة إلى أنماط من الشّطط والزّيغان[2].

---

(1) Cf. l'ouvrage collectif *Les Traducteurs dans l'histoire*, p. 212.

وانظرْ علي سامي النشار، **نشأة الفكر الفلسفيّ في الإسلام**، الجزء الأول، ص ١١٠. وينبّهنا كوربان أيضاً إلى أنّ صوَر حكماء اليونان، أفلاطون بخاصّة، كانت تختلط في أذهان المترجمين والكتاب السّريان "بملامح الرّهبان الشرقيّين، الشّيء الذي لم يكن ليمرّ دون أن يخلّف أثره على الفكرة التي كانت متداولة في الإسلام عن "الأنبياء اليونان"" (هنري كوربان، مصدر سبق ذكره، ص ٤٠).

(٢) تلك حال علي سامي النشار، على سبيل المثال، الذي خصّص في كتابه المذكور آنفاً صفحات عديدة (ص ١١٦ وما بعدها)، لبسط الفكر الفعليّ لهذا الفيلسوف اليونانيّ أو ذاك، قبل أن ينتقل لبسط الصّورة المحرّفة أو الخاطئة التي أقامها عنه النّقلة العرب.

وبالطبع لم يستسلم المترجمون العرب أمام الصعوبات التي لازمت ميدان اشتغالهم. بل نلمس في مساراتهم تطوّراً ملموساً ورجوعاً دائماً لتنقيح التّرجمات. فقد عاد حنين مثلاً إلى ترجمات مؤلّفات طبيّة قام بها سالفوه ليعمل على تطويرها وتجْليتها. بل إنّ المترجمين، بعدما درجوا أوّل الأمر على تعريب الكثير من المفاهيم اليونانية وغير اليونانية (أي تبنّيها داخل العربيّة، كما فعلوا مع "بويطيقا"، استعاروها لتسمية الشّعريّة، و"ريطوريقا"، استعاروها للخطابة، إلخ)، انتقلوا إلى طور نحتِ ألفاظ جديدة لهذه المفاهيم توافق صرف العربيّة ونحوها، وإلى ترجمة بعض المفاهيم.

وليست التحوّلات التي كانت النّصوص تشهدها ساعة ترجمتها صنيع المترجمين فحسب. بل إنّها تصدر أحياناً عن طبيعة المشروع الثقافيّ الكلّيّ الذي يندرج فيه فعل التّرجمة، والذي يجعل الإبداع دوماً غير منفصل عن التّرجمة، لا بل يعايشها أحياناً في النصّ الواحد. إنّ أحد أكبر دارسي الفلسفة الإسلامية يقرّ بهذا التجاور الكبير بين التّرجمة والإبداع في الثقافة الإسلامية؛ يتعلّق الأمر بهنري كوربان Henry Corbin، الذي لم يخفِ إعجابه ببيت الحكمة (تأسّس في ٢١٧ هـ/ ٨٣٢ م.) ورأى فيه "مؤسّسة ترجمة فعليّة" ساهمت في بلورة المعجم الفنّيّ لعلم الكلام والفلسفة الإسلاميّين بكاملهما. ولا يفوته في السّياق نفسه أن يوضّح أنّ "تلك المفاهيم كانت، بعد وضعها، تعيش حياتها الخاصّة داخل الثقافة العربية[1]".

لنُشِرْ أوّلاً إلى تحكّم حاجات الدولة والحكّام وباقي رعاة العِلم بحركة التّرجمة. فبدءاً من القرن السّابع الميلاديّ سيُشرَع في ترجمة الرّسائل الطبيّة اليونانية والفارسية والهندية ومعها كتابات فارسية ويونانية حول تنظيم الدولة وسياستها. بينما لم تحظَ الفلسفة بحقّها في التّرجمة حتّى القرنين التاسع والعاشر، حين صارت مركز اهتمام مدرسة بغداد. وطبعاً ساهم اعتناق الخليفة

(١) هنري كوربان، مصدر سبق ذكره، ص ٤٠-٤١.

المأمون مذهب المعتزلة وفرْضه إيّاه كعقيدة، بدءاً من سنة ٨٣٣ م.، في تشجيع ترجمة أعمال الفلاسفة الإغريق والتعليق عليها[١].

إنّ العامل الدّينيّ أو الرّوحيّ، إضافة إلى كون المترجمين كانوا ملزمين بالإسهام في نشر نظام فكريّ جديد مرتبط بالإسلام، هذا كلّه يفسّر، إلى حدّ ما، التدخّلات والتحويرات الكثيرة التي طالت النّصوص. وقد ظهر ذلك أوّل ما ظهر في المعجم؛ ففي ترجمة إسحق بن حُنين (هو ابن حُنين بن إسحق) لأحد أعمال آخِر فلاسفة الأفلاطونية المحدثة الكبار، نقصد بروكلوس Proclus، نرى المترجم يعمد إلى إحلال كلمة "اللّه" محلّ ألفاظ مثل "العلّة الباعثة" أو "مبدأ كلّ شيء"[٢]. وعلى المنوال نفسه سيسير، فيما بعد، مترجمو مدرسة طليطلة؛ ففي ترجماتهم للأعمال العلمية والفلسفية التي تنتمي إلى الإرث اليونانيّ-العربيّ إلى اللاّتينية وبعدها إلى القشتاليّة، سيحذفون الكثير من التعابير التي رأوها غير متطابقة والإيمانَ المسيحيّ[٣].

ويظهر هذا النزوع إلى تكييف النصّ حتّى ينسجم وروحَ الثقافة التي يُنقل إليها، أشدّ ما يظهر، في التعليقات والشّروح؛ سواء منها التعليقات الصّادرة عن الفلاسفة الذين يتوسلّون بالتّرجمات، أو عن المترجمين أنفسهم، الذين يزاوجون بين التّرجمة وبين التعليق والشّرح. فبعض هذه التعليقات ليسَ يُمليه سوى دوافع تربويّة وتثقيفيّة وعملية، شأنَ التعليقات التي أضافها حُنين قاصداً بها تلامذته في الطبّ. وبعضها الآخر كان يهدف، دون مواربة، إلى توطين النصّ المترجَم داخل جسد الفكر الإسلاميّ. وقد كان التعليق أحياناً يسبق التّرجمة أو يليها أو يصاحبها، حافظاً استقلاله عنها. بيد أنّهما أحياناً كانا

---

(1) Cf. l'ouvrage collectif *Les Traducteur dans l'histoire, op. cit.*, p. 121.

(٢) يذكر عبد الرحمن بدوي نماذج من هذه الإبدالات في مؤلّفه الفرنسيّ (والمترجَم إلى العربيّة) المذكور آنفاً: La Transmission de la philosophie grecque au monde arabe.

(3) Cf. *Les traducteurs dans l'histoire, op. cit.*, et aussi C. Foz, "la traduction-appropriation. Le cas des traducteurs tolédans des XII et XIII siècles".

يختلطان إلى درجة لا يمكن معها إلاّ أن يؤثّر التعليق في طريقة تلقّي العمل المترجم.

ومتى فرغنا من كلّ ذلك، انبثقت أمامنا المشاكل التي تخلقها طبيعة اللّغات واختلاف اللّغتين العربية واليونانية. فمن بين المشاكل التي أربكت عقولاً نافذة البصيرة، مثل الفارابي (ت. في ٩٥٠ م.) وابن سينا (٩٨٠-١٠٧٣ م.) وابن رشد، مشكل غياب رابطة الوجود (فعل الكينونة) في اللّغة العربية، أو لنُقل بالضّبط مشكل كونها تظلّ مستترة في الجملة الإسناديّة. وكان يرى هؤلاء الفلاسفة أنّ من اللاّزم معالجة العربية من هذه "العلّة"، وإلاّ امتنع فهم الفلسفة الأرسطيّة. فعلى الرّغم من أنّ عبارة "زيد إنسان" تؤدّي المعنى المطلوب منها تمام التأدية [أي حمْل صفة الإنسانيّة على زيد]، فإنّ ابن سينا يقترح إضافة الضّمير "هو" كرابطة وجود بين الحدّين، لتصير العبارة كما يلي: "زيد هو إنسان"؛ بل إنّ ابن رشد ذهب إلى حدّ اقتراح استعمال صفة الوجود، لتصير العبارة هكذا: "زيد موجودٌ إنساناً"[1]. ووحده الغزالي فضح زيغ هذه الاقتراحات، إذ وضّح أنّ إضمار الرّابطة هو خاصّة من خواص اللّسان العربيّ التي لا ينبغي أن تُحمل على محمل السّوء. فبطريقته الخاصّة، انتبه إلى أنّ العربية تنتمي إلى صنف اللّغات التي، وإن كانت تعرف فعل الوجود، فإنّها تفضّل التعبير عنه، كما كتبَ دريدا في نصّ سبقت الإشارة إليه، بـ "بياضِ انزياح أو فسحة [داخل الكلام]، علامة ممسوحة أو وقفة [مؤقّتة] للصّوت"[2].

هكذا نلحظ كيف تنضاف إلى العامل الأمبريقيّ (أي مهارة هذا المترجم أو ذاك وأنماط عمل التّرجمة وطرُقها) عوامل أخرى، لا تقلّ أهمّية عنه: عوامل

---

(١) أنظر جمال حمّود، "إبن رشد والعقبة اللّسانية في منطق أرسطو"، في المؤلّف الجماعيّ أرسطو وامتداداته الفكرية في الفلسفة العربية، ص ٥١٥. أنظر أيضاً نقد طه عبد الرّحمن لمترجمي اليونان الأوائل بين العرب في كتابه فقه الفلسفة، ١- الفلسفة والترجمة، ص ٣٠٦ وما يليها.

(٢) أنظر الفصل الثالث من القسم الأوّل من هذا الكتاب، المعنوَن "اللسانيّات والتّرجمة".

دينية وأخرى متعلّقة بالدولة (والأنظمة)، وثالثة إبستمولوجية، ثمّ عوامل لغوية. وكلّها تؤكّد أنّ التّرجمة تندرج ضمن جملة من الشّروط الموضوعية، أي تندرج في تاريخ معيّن، وفي التاريخ[1].

وإذا كان هؤلاء المترجمون قد ساهموا في حفظ جزء هامّ من الإرث اليونانيّ، فكانت لهم أيادٍ بيضاء على الفكر العالميّ، فإنّهم أمدّوا، قبل كلّ شيء، الدّولة الإسلامية بمعارف علمية وإدارية ذات شأن. كما زوّدوا الفلاسفة المسلمين بمادة أوّلية مارسوا عليها كلّ أشكال إعادة الخلق والتّطعيم. وليس شططاً أن نقول إنّ الإبداع وإعادة الإبداع كانا ينطويان هنا على قدر كبير من تبْيِئة المفاهيم وتوطينها في تربة ثقافيّة جديدة.

---

(١) من المؤلّفات النّادرة التي تُرجع حركة ترجمة اليونان عند العرب إلى السّياق التاريخيّ والآيديولوجيّ والثقافيّ الذي انبثقت وتنامت فيه هذه الحركة ينبغي التّنويه بكتاب ديمتري غوتاس:

Dimitri Gutas, *Greek thought, Arabic culture: the Greeco-Arabic Translation movement in Baghdad and early Abbasid society (2nd- 4th /8th - 10th centuries).*

وقد تُرجِم الكتاب إلى العربيّة، أنظر: ديمتري غوتاس، **الفكر اليوناني والثقافة العربية: حركة الترجمة اليونانية-العربية في بغداد والمجتمع العباسي المبكّر**، ترجمة نقولا زيادة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٣.

الفصل الثاني
من روّاد النّهضة إلى العصر الحديث

مفكّرو النّهضة إزاء سؤال التّرجمة

حتّى نتلمّس المكانة التي كسبتها ترجمة الشّعر رويداً رويداً في الثقافة العربية، ليس أمامنا إلاّ أن نعرض بإيجازٍ تطوّر التّرجمة في الثقافة العربية منذ عصر النّهضة حتّى أيامنا.

بدأت الصحوة الثقافية، التي عرفها العرب منذ النّهضة، بُعيد حملة نابليون على مصر (١٧٩٨)، ولا شكّ أنّ تململات في اتّجاه النّهوض كانت قائمة من قبل. ففي واقع الأمر كان أكبر أثر خلّفته هذه الحملة على نفوس العرب هو وضعهم في حالة مقارنة "بين ما عندنا وعند غيرنا من حيث الحضارة[١]". غير أنّ حركة التّرجمة التي شهدها العرب في تلك اللّحظة تنفرد بملمحَين سلبيّين غابا [بدرجة ما] عن حركة التّرجمة في العصر الوسيط؛ فقد أدّى الانفتاح على الثقافات الأخرى، الذي أذكى لهيبَه روّاد النّهضة، إلى قيام نقاش حادّ محوره السّؤال: هل أخْذ مكاسب الغرب التقنية والعلمية وتطبيقها في أرض الإسلام أمر مباح أم لا؟ في حين كان الخلفاء وبعض رعاة العِلم في العصر الوسيط يشجّعون بأنفسهم ترجمة النّصوص الطبّية وغيرها ويحثّون عليها[٢]. من جهة

---

(١) المنصف الجزّار، مصدر سبق ذكره، ص ١١٨ .

(2) Cf. *Les traducteurs dans l'histoire, op. cit.*, p. 133, n. 14.

أخرى، إذا كان العرب في القرون الوسطى قد قصروا التّرجمة على الأعمال العلمية والفلسفية متجنّبين ترجمة الأدب، خاصّة ما كان شعراً منه، فإنّ المترجمين النهضويّين قد ساروا في البداية على ديدنهم، متجنّبين بدورهم ترجمة الأدب، وزادوا عليه الفلسفة، مركّزين جهودهم على ترجمة الأعمال العلمية والتقنية التي كانت تبدو ذات فائدة مباشرة. ويرى البعض أنّ محمّد علي باشا، والي مصر وأحد كبار محرّكي النّهضة، هو من كان وراء هيمنة وجهة النظر تلك، متبوعاً برجال الدّين والمفكّرين والمترجمين. ويروي هيوورث دنّ Heyworth Dunne في كتابه **مدخل إلى تاريخ التعليم في مصر الحديثة** *Introduction to the History of Education in Modern Egypt*، أنّ محمد علي قد استقبل يوماً أحد الطّلبة المبعوثين للدّراسة في الخارج، فلمّا علمَ أنّ الطالب قد فرغ لتوّه من دراسة علوم الإدارة في باريس تملّكه الغضب وسأل الطالب معاتباً ماذا ينتظر لينطلق للقاهرة كي يترجم كتب العلوم العسكرية[1].

ولسنا نعدم الدّوافع التاريخية التي تفسّر الاختلاف بين الدّور الذي عيّنه المترجمون العرب والمسلمون الأوائل للترجمة وذلك الذي حدّده روّاد النّهضة لها. كتب كمال قحّة أنّ المجتمع الإسلاميّ في القرنين الثالث والرّابع للهجرة "لم يكن يجري وراء ما ينقصه بل كان يثبّت معالم شخصيّة حضاريّة في أوج قوّتها وعنفوانها، فاستوعب كلّ ما امتدّت يده إليه، لا لنسخه والنسج على منواله، وإنّما للإجابة عن تساؤلات نابعة من محض كيانه[2]". أمّا بالنسبة لمفكّري عصر النّهضة فالجديد "هو التحوّل من النظرة الشاملة المبنيّة على تركيبة فكريّة متكاملة إلى تصوّر للعلم والمعرفة يقْصرهما على وظيفة الأداة المسخّرة للنهوض بشؤون المجتمعات العربيّة الحديثة[3]". وفي الواقع، ينبّهنا

---

(١) يذكره كمال قحّة، "تاريخ التّرجمة في العصر الحديث"، في المؤلّف الجماعيّ **التّرجمة ونظريّاتها**، مصدر سبق ذكره، ص ٢٣٧.

(٢) المصدر السّابق، ص، ٢٢٧ .

(٣) المصدر السّابق، الصّفحة ذاتها.

جمال الدين الشيّال، في كتيّب خصّ به بدايات التّرجمة في عصر النّهضة، إلى أنّ محمد عليّ لم يطلب ترجمة سوى الأعمال التي كان هو نفسه بحاجة إليها، خاصّة **الدّستور الفرنسيّ وقانون نابليون وكتاب الأمير** لمكيافيلّي[1]. كما لم يكن المترجمون والمراجعون يملكون الوقت الكافي لكي يخوضوا هم أيضاً تجربة التأليف. غير أنّ جذوة التّرجمة العلمية ستخمد في عهد حفيده الخديوي عبّاس حلمي، المعروف بعبّاس الأول (حكمَ من ١٨٤٨ إلى ١٨٥٤ م) ولن تشتعل مجدّداً إلاّ مع ابنه، إسماعيل. وما إن عاد رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) من منفاه في السّودان حتّى شرع تلامذته بترجمة أعمال تشريعيّة وعلمية أخرى. وهو نفسه سيضع آنذاك معظم مؤلّفاته التاريخية والتربوية، كما سيُنهي ترجمة **مغامرات تليماك** *Les Aventures de Télémaque* لفينلون Fénelon (منحَها هو عنوان **مواقع الأفلاك في وقائع تليماك**).

يتجلّى إذَن الإسهام الأساس لحركة التّرجمة النّهضوية في تقديم جملة من الأعمال العلمية والتقنية الغربية إلى القارئ العربيّ. غير أنّ هذه العلاقة التي قامت بين العرب وبين ثقافة الآخر لم تمرّ دون أن تخلّف عميق الأثر في الثقافة العربية، فقد أدّت إلى نشوء عادات ثقافية جديدة وإلى وفود أجناسٍ كتابة ظلّت في ما سبقَ مجهولة أو مهمّشة في الثقافة العربية. ويوضّح الشيّال أنّ ما دفع العرب إلى إعادة طبع المعاجم العربية القديمة، مثل **القاموس المحيط**، هو حاجتهم إلى عُدّة معجميّة ضروريّة للترجمة. كما سيُبعَث أدب الرّحلة مع الطهطاوي، معيداً ربط الأواصر مع جنس ترجع أصوله إلى زمن ابن جبير (القرن الثاني عشر الميلاديّ) وابن بطوطة (القرن الرّابع عشر)، جنس يدعونا إلى معرفة الحضارات الأخرى في أدقّ دقائق حياتها اليوميّة. ويرجع ميلاد المسرح الشّعريّ مع شوقي، والفلسفيّ بعده بعقودٍ مع توفيق الحكيم، إلى

---

(١) جمال الدين الشيّال، **تاريخ التّرجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي**، ص ٧٣، ذكرهُ كمال قخة، مصدر سبق ذكره، ص ٢٣٥.

احتكاك العرب ذاك بالآخر. لقد بدأ الأفق يشفّ عن تطوّر، فأفضت التّرجمة إلى الإبداع الأدبيّ، الذي بدأ مقلِّداً وانتهى أصيلاً. والظاهرة نفسها ستتكرّر، غير مرّة، على امتداد القرن العشرين: يتعلّق الأمر بما شهدته الثقافة العربية مع أدباء المهجر، وكذلك مع أدباء الحركة الرّومنطيقيّة في مصر، الذين اقترحوا مفاهيم أدبيّة مستقاة في أغلبها من الثقافة الغربيّة، ولعبت التّرجمة فيها دوراً حاسماً، خاصّةً من خلال نشاط الحركة في مصر عبر مجلّة **أبولّو** (١٩٣٢-١٩٣٤).

وعلى غرار روّاد التّرجمة في العصر العبّاسيّ لم يصاحب المترجمون النهضويّون نشاطهم بتفكير مسهب في سؤال التّرجمة. إذ لو غضضنا الطّرف عن بعض العبارات والتوضيحات التي تتصدّر ترجماتهم لبعض الأعمالِ المعيّنة، فلسنا نعثر لدى مترجمي عصر النّهضة على أكثر من ملاحظات عامّة وذاتية[١]. غير أنّ جيلاً ثانياً من المترجمين سيدشّن نقاشاً حول فعل التّرجمة. إضافة إلى أنّ ازدياد عدد المطابع والمؤسّسات الثقافية الرّسميّة والمستقلّة السّاعية إلى إنجاز معاجم وموسوعات ومجلاّت، في كلّ من مصر ولبنان بدايةً، ثمّ في العراق وسوريا وتونس، أدّى إلى اندلاع حركة نشر قويّة. وشهدت الرّواية التاريخية في الوقت نفسه عصر تفتّحها، وعرفت الصّحافة لحظة تطوّرها. فكان لزاماً أن يفرض التفكير في التّرجمة نفسه. غير أنّ التفكير، هنا أيضاً، لن ينصرف إلى استجلاء طرائق التّرجمة، وإنّما سينصبّ على سؤال متاخم لها، ومهمّ بالنسبة إلى كلّ ثقافة استيقظت لتوّها من سباتها وخرجت من انغلاقها على ذاتها؛ يتعلّق الأمر بسؤال التعريب، أي استعارة بعض التصوّرات والمفاهيم الأجنبية التي لا مقابل لها في العربية وتبنّيها. ولن نعدم فائدة من عرض أهمّ العناصر التي ميّزت موقف مفكّري النّهضة من قضيّة التعريب.

---

(١) المنصف الجزّار، مصدر سبق ذكره، ص ١٢٦.

التّرجمة والتعريب

لنبدأ بأحد الوجوه البارزة في عصر النّهضة، نقصد أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٨)، الذي جمع بين كونه لُغويّاً وصحفيّاً ومؤلّف سيرة ذاتية تُصنَّف ضمن الأعمال المؤسِّسة للرّواية العربية[١]. لقد لاحظ الشدياق العوز الذي تعانيه العربية بخصوص المقابلات المناسبة للفنون والصناعات الجديدة[٢]. فأباح استعارة اللفظ الأجنبيّ حين يعوزنا مقابله في اللّغة العربية ويتعذّر إمكان اجتراحه. غير أنّ هذا الأمر ينبغي أن يتمّ بتوافق تامّ وطبيعة اللّغة التي تميل إلى الاقتصاد والإيجاز، ومع أخذنا بعين الاعتبار ضرورة تجنيب اللّغة مغبّة التشويه بسبب بعض الأصوات الغريبة عنها، خاصّة إذا ما كانت الأذن العربية تمجّ هذه الأصوات.

ويمضي اللّغوي إبراهيم اليازجي (١٨٤٧-١٩٠٦)[٣]، ابن النهضويّ الشّهير ناصيف اليازجي، قُدماً في الفصل والتمييز بين الكلمات التي ينبغي أن تعرَّب وتلك التي يجب أن تترجم، بحسب اندراجها في صنف من الأصناف الثلاثة التالية:

١- ليس بالإمكان ترجمة **أسماء العلم** ما دام ما يهّم فيها هو الدالّ وليس المدلول، فوظيفتها تكمن في تعيين كيان ما وتخصيصه. ولا يفوت اليازجي أن يشير إلى التحوير الذي ألحقه العرب ببعض أسماء العلم، من قبيل "يوحنّا" التي صارت "يحيى"، أو "توليدو" التي صارت "طليطلة". وينصح بترك هذه التحويرات على حالها ما دمنا قد درجنا على استعمالها زمناً.

٢- تنطوي **أسماء العناصر والموادّ** بدورها على صنفين: أ- بعض الأسماء التي ينبغي تعريبها إذ تشير إلى بعض العناصر البسيطة أو المركّبة شأن

---

(١) أحمد فارس الشدياق، السّاق على السّاق في ما هو الفارياق.

(٢) أنظر لطيف زيتوني، حركة التّرجمة في عصر النّهضة، ص ٤١.

(٣) المصدر السّابق، ص ٤٢ وما يليها.

"الأوكسيجين" و"الفوسفور" و"الكربون" و"البترول"، إلخ.، أو تُسمّي نباتات وحيوانات لم يكن لها وجود في البيئة العربية، مثل "النيلوفر" nénuphar (كلمة فارسية الأصل عرّبها الشعراء العرب القدماء) أو "الشمبانزي"؛ أو تدلّ على بعض المواد المصنّعة أو المركّبة الجديدة مثل "الإسمنت". ب- أسماء يجب ترجمتها، وتشمل أسماء الآلات والأدوات والماعون والأثاث وغيرها من وسائل الحضارة وعناصرها. هكذا نترجم *pendule* إلى "رقّاص" و*ballon* إلى "منطاد" و*télescope* إلى "مرقاب"، إلخ.

٣- من اللاّزم ترجمة **الأفعال**، إذ بوسع العربية تقديم مقابل لكلّ فعل. زد عليه أنّ الأفعال بخلاف الأسماء لا تتوقّف عند حدودها الخاصّة وإنما تستلزم مجموعة من الكلمات الأخرى، فكلّ فعل يجرّ معه سلسلة طويلة من الملحقات (اسم الفاعل واسم المفعول والمصدر والحال وأسماء الزّمان والمكان وغيرها).

ويقرّ اليازجي في النهاية بأنّ الأسماء المعرّبة شأنها شأن الأسماء الأصلية ينبغي أن تخضع لقواعد النّحو العربيّ. فمن عادة العرب مثلاً أن يحذفوا الحروف الزائدة عن المألوف متى أرادوا صياغة جمع الاسم النكرة ("إمبراطور" مثلاً تصير "أباطرة").

وقد خلّف الأب أنستاس ماري الكرمليّ (١٨٦٦-١٩٤٧) بدوره كتابات عديدة حول موضوع التعريب، خصوصاً في المجلة القيّمة التي أسّسها وأدارها ببغداد، نقصد مجلّة **لغة العرب**[1]. وقد صاغ بصدد سؤال التّرجمة والتعريب القواعد الأربع التالية:

١- ترجمة الكلمات مسألة لا مندوحة عنها كلّما أمكن الأمر. وبوسعنا نقل الكلمة الأجنبية إلى العربية سواء توسّلنا بكلمة عربية واحدة أو كلمتين. شرط أن تؤدي الكلمة البديلة معنى الكلمة المترجمة تأدية تامّة.

---

(١) المصدر السّابق، ص ٤٤.

٢- لا يُلجأ إلى تعريب كلمة إلاّ متى كان ورودها واستعمالها محدودين. أمّا إذا كانت الكلمة كثيرة التداول ومن شأنها أن تخدش الأذن ويستحيل ترجمتها، فينبغي فحص بنيتها الصوتية؛ وفي هذه الحال إذا كانت الكلمة كثيرة الحروف وثقيلة على الأذن، ينبغي تشذيبها وحذف الحروف الزائدة، حتّى يسهل تهجّيها. أما إذا كانت خفيفة على السّمع فلا غضاضة في أخذها كما هي.

٣- إذا حوَت الصّيغة الصّوتية للكلمة الأجنبية أصواتاً لا وجود لها في العربية، وجبَ التوسّل بأقرب الأصوات العربية إلى تلك الأصوات. وقس على ذلكَ الفواصل العليا apostrophes والحركات accents الفرنسيّة، التي ينبغي أن تتبع الحركات الموجودة في العربية.

٤- إذا خُتمت الصّيغة الصّوتية الأجنبية بصوتين صامتين، وجب مدّ نهاية الكلمة مثلما هو الشأن في سائر الكلمات العربية. أمّا بالنسبة للكلمة التي تنتهي بـ ie أو e أو é أو et، فينبغي تحويل نهايتها إلى هاء بالنسبة للمؤنث (*pouce* تصير مثلاً "بوصة")، وحذفها بالنسبة للمذكّر (*mètre* تصير "متْر").

عرَض سليمان البستانيّ (١٨٥٦-١٩٢٥)، من جهته، تصوّره للترجمة ضمن المقدّمة المطوّلة التي وضعها لترجمته **للإلياذة**، التي سنعود إليها في الفصل المخصّص لترجمة ملحمتَي هوميروس. لقد عمد في ترجمته إلى تعريب أسماء العلم، وجعَلها خفيفة النّطق حتى لا تخدش الأذن العربية. وبدل تَرْك أسماء الآلهة اليونان على حالها، فإنّه يعوّضها بمقابلات عربية (وهو في نظرنا إجراء يستدعي النّقد، ولنا إليه عودة[١]) مستوحاة من صفاتها أو أفعالها: مثل "هوْل" بالنسبة لزفس إله الغضب، وهكذا دواليك. وقد كان البستاني يكيّف أصوات الحروف اليونانية غير الموجودة في العربيّة باستخدام الأصوات العربية الأقرب إليها.

---

(١) أنظر فصلنا المخصّص لهوميروس بين التّرجمات العربيّة والفرنسيّة.

أما جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤)، مؤلّف الرّوايات التاريخية والمترجم ومقتبس النّصوص، فقد ألّف دراسة سمّاها **التّرجمة والتعريب**، يذهب فيها إلى أنّ التّرجمة تظلّ أفضل من التعريب لأنها أقدر على حفظ صفاء اللّغة[١]. غير أنّه يثير الانتباه إلى أنّنا حين نفحص أسماء الآلات أو المفاهيم المنقولة إلى العربية في فترته فإنّنا نصادف أحياناً كلمات ثقيلة على السّمع، صعبة التداول ولا تحترم ميل اللّغة إلى الاقتصاد. ويذّكرنا بأنّ العربية، منذ ما قبل الإسلام، لم تعترض على فكرة الأخذ عن لغات أمم أخرى كالفرس واليونان وغيرهم. وليس لنا أن نرفض المنطوقات الجديدة الضّرورية للتقدّم. واللّغات الأوروبية نفسها لا تُستثنى من قاعدة الاستعارة اللّغوية، فهي أيضاً تأخذ عن بعضها البعض مثلما تأخذ عن العربية وغيرها. وإذ نقترح ترجمة ثقيلة الوقع لمفهوم يمكن تعريبه دون المساس بجوهر اللّغة، فهذا لا يعني سوى تعميق الهوّة بين العرب وبين التقدم العلميّ والتقنيّ السّائد خارج حدود العالَم العربيّ؛ هكذا يبدو تعريب كلمة *microbe* أفضل بكثير من ترجمتها إلى المقابلَين الثقيلين المقترَحين لها يومذاك: "نُقَيعات" أو "حُوَينات".

وأخيراً، تصدّى يعقوب صرّوف (١٨٥٢-١٩٢٧) إلى سؤال التعريب في ثلاث مقالات، نُشرت اثنتان منها تباعاً سنتي ١٩٠٨ و١٩١٨، بينما لم تظهر الثالثة إلاّ بعد وفاته سنة ١٩٢٩[٢]. وقد أضاف إلى الأسس والحلول السّابقة بعض التدقيقات والفروق. فبالنسبة لأسماء الآلات والأسماء المعرَّبة يمكن أن نشتق منها أفعالاً ومصادر، فنشتقّ مثلاً من *magnétise* "مغنطَ يُمغنِطُ مغنطةً"، ومن *oxyde* "أكسدَ يؤكسدُ أكسدةً"، إلخ. أمّا بالنسبة لأسماء العلوم والميادين المعرفية فإنّ المشتغِل بها مُخيَّر بين التّرجمة والتعريب، فسيّان إذا قال "بيولوجيا" أو "علم الإحياء"، وسيّان إذا قال "مينيرالوجيا" أو "علم

---

(١) أنظر لطيف زيتوني، مصدر مذكور، ص ٤٨-٤٩.

(٢) المصدر السّابق، ص ٤٩-٥٢.

المعادن". ويوصي صرّوف أيضاً (ووصيّته هذه ليس تخلو من أصالة)، بأن تُحفظ أسماء العلوم المعرّبة متى ورد ذكرها في الكتابات العلمية، وأن تُترجَم بالمقابل متى تعلّق الأمر بنصّ أدبيّ. وكان يذود عن تعريب المفاهيم والمصطلحات العلمية والفلسفية الجديدة، ذلك أنّ التعريب من شأنه أن يحدّ من التضارب بين التّرجمات المتباينة من بلد عربيّ إلى آخر ومن وسط إلى آخر، لا بل أحياناً من مؤلّف إلى آخر. فقد أحصى أنستاس الكرمليّ، على سبيل الذكر، ما يقارب الستّين كلمة مستعملة، في زمنه، للتعبير عن كلمة أجنبية واحدة هي كلمة *gazette*: "جريدة"!

قيام التّرجمة الأدبية

إنّ كون المترجمين في عصر النّهضة قد استهلّوا نشاطهم بالتّرجمة المختصرة أو الجزئيّة وبالتّرجمة بتصرّف، قبل الانتقال إلى طور ترجمة الأعمال ترجمة كاملة، أمرٌ ليس خلْواً من دلالة. وقد عرفت هذه الحركة بداياتها مع الطهطاوي الذي بعدما ترجم عديد الأعمال العلمية والتقنية أنجز ترجمة من هذا القبيل لرواية **مغامرات تليماك**، وهي التّرجمة التي وُلدت في فترة المحنة التي عصفت به بعد وفاة محمد علي. ويجد اختياره هذه التّرجمة في منفاه بالسّودان مبرّراته في الحزن الذي أصابه حين ألفى نفسه مُبعَداً عن تجربة النّهضة التي كان قد سخّر لها قصارى جهده. فعبرَ الصفات التي يُعيِّن بها تليماك بطانةَ السّوء، يمَرّر مؤلّف **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** امتعاضه من بطانة الخديويّ عباس الأوّل التي كانت وراء مأساته ومنفاه.

ولائحة المترجمين الذين لجأوا إلى التّرجمة بتصرّف حتّى أواسط القرن العشرين تظلّ طويلة. وكلّهم كانوا [في البداية] مصريّين أو من الشوامّ (المهاجرين السّوريّين واللّبنانيّين في مصر)، قبل أن تنتشر الحركة وتنتقل إلى

أقطار أخرى مثل تونس. غير أنّ الباعث على الدّهشة هو أنّ هذه التّرجمات المختصرة (التي كانت في الأغلب الأعمّ ترجمة روايات) لم تكن تهدف دوماً إلى تبسيط الأمور أمام قارئ لم يألف بعدُ الحداثة الغربية. إنّ الأمر على خلاف ذلك تماماً، فالباعث على هذه التّرجمات كان أحياناً جهل المترجم باللّغة التي ينقل عنها، جهلاً يدفعه إلى التماس العون من أحد العارفين بهذه اللّغة، يسرد عليه صيغة شفهيّة للعمل المنشود أو يلخّصه له. ولم يكن هذا "العارف" باللّغة محسوباً بالضّرورة على الأدب. وبعد ذلك يعمد "المترجم" إلى كتابة النصّ مثلما سمعه أو تلقّاه في صيغة مختصرة أولى، فارضاً أسلوبه الخاصّ وحسّاسيته الخاصّة على إيقاع النصّ ومعجمه وشكله. ولا مُزاحم لشهرة المنفلوطي في هذا المجال، فقد عرفت أعماله المترجمة-المقتبسة نجاحاً عزّ نظيره. وتبدو الصّيَغ المهذبة والمحوَّلة (إن لم نقل المحرَّفة) بدرجة أو بأخرى، التي أبدعها المنفلوطي تحت اسم "ترجماتٍ"، صادرة عن تعطّش إلى إلباس الكتابة لباس المأساويّة وعن نهم إلى الرّومانسيّة. ومن هنا لا يمكن نقد إنتاجاته في التّرجمة بوصفها ترجمات فعليّة أو ترجمات بحصر المعنى. بالمقابل يمكن تماماً أن تُحمل هذه التّرجمات على محمل التناصّ، إذ غالباً ما تشكّل الصّيغة العربية نصّاً مستقلاً لا يحفظ من النصّ الأصل سوى حبكته. ويبدو أنّ المنفلوطي نفسه قد كان على وعي بهذا الأمر، ما دام قد درجَ على مرافقة عناوين الأعمال المترجمة بزيادات من عنده، مثلما هو شأن رواية **بول وفرجيني** *Paul et Virginie* لبرناردان دو سان-بيار Bernardin de Saint-Pierre التي أسماها المنفلوطي **الفضيلة أو بول وفرجيني**.

غير أنّ هذه التّرجمات التلخيصيّة أو المُعاد تكييفها مجاراةً لذائقة الجمهور ما لبثت أن صارت موضوع نقد وتقريع. فقد رأى طه حسين مثلاً في التّرجمة التي خصّ بها حافظ إبراهيم أحد أجزاء رواية **البؤساء** *Les Misérables* لفيكتور هوغو *Victor Hugo* بدعة درج عليها أبناء جيله تمثّلت في "تكلّف البؤس

وانتحال سوء الحال والافتتان في شكوى الناس والزّمان. كان ذلك بدعاً في العقد الأوّل من هذا القرن وكان حافظ يذيع هذا البدع ويروّجه[1]". غير أنّ المؤسي هو أنّ هذه الممارسة قد استمرّت في الثقافة العربية ردحاً من الزمن، فقد أنجز دريني خشبة ترجمة مختصرة **للإلياذة** سنة ١٩٤٥، وسارت على ديدنه عنبرة سلام الخالدي سنة ١٩٧٤[2]. وكان الهاجس الذي حرّك ترجمة خشبة هو الهاجس نفسه الذي كان يحرّك سالفيه، أي السّعي إلى عدم تكليف القارئ العربيّ ما لا يطيقه؛ كتب يقول: "الأدب اليونانيّ مثقل بمئات من أسماء الآلهة والإشارات الأسطوريّة التي تصرف القارئ عن لبّ الموضوع، بل ربّما صرفته عن الموضوع نفسه وزهّدته فيه، فلا يعود إليه أبداً، ولهذا آثرتُ التلخيص على التّرجمة[3]". إختزال الملحمة إلى موضوع لا تمثّل الأساطير والآلهة فيه سوى حشو، أليست هذه أعظم إساءة فهم ممكنة لجنس الملحمة؟

يرى العديد من المؤرّخين أنّ انتقال الثقافة العربية من التّرجمات المختصرة إلى التّرجمات الكاملة لم ينطلق انطلاقة فعلية إلاّ مع بداية تأسيس الجامعات (علماً أنّ أوّل جامعة عربية كانت هي جامعة القاهرة حوالى سنة ١٩٠٨). ويشير المنصف الجزّار، في الدّراسة التي أحلنا عليها سالفاً، إلى أنّ تلك الفترة شهدت بزوغ أجيالٍ جديدة تتقن العربية وبعض اللّغات الأخرى، إضافة إلى أنّ الأسفار التي ما لبثت تزداد كثافة نحو أوروبّا قد أدّت إلى انقلاب جذريّ في الذائقة الثقافية والأدبية. فبدءاً من تلك اللّحظة لم يعد من الممكن النّظر إلى النصّ نظرة جزئيّة، وإنما صار بناءً كلياً محكماً، ليس بالإمكان تجزيئه أو اجتثاثه من سياقه. وفي خضمّ ذلك فرض طه حسين (١٨٨٨-١٩٧٣) نفسه كأستاذ فعليّ وكأنموذج يُحتذى في مصر وخارجها. فقد ترجم **مآسي**

---

(١) يذكره م. الجزّار، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٣.

(٢) أنظر الفصل الثاني من القسم الثالث من كتابنا هذا.

(٣) يذكره المنصف الجزّار، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٠.

سوفوكليس ومسرحيّة **أندروماك** *Andromaque* لراسين Racine ومسرحيّة **أوديب** *Œudipe* لأندريه جيد. ولعلّ مؤلّف **الأيّام** قد اضطلع بالدّور نفسه الذي اضطلع به بورخيس في الثقافة الأمريكية اللاتينية، إذ لم يقف اجتهاده في حدود إنجاز ترجمات لبعض الأعمال الأجنبية، وإنّما كان له إسهامات نقديّة ونظريّة حاسمة في مجال التّرجمة وأعمال فكرية حول أسئلة الثقافة، رافقت أعماله الإبداعية على امتداد تاريخه الفكريّ. ويمنح عميد الأدب العربيّ في كتابيه: **مستقبل الثقافة في مصر**[١] **وحافظ وشوقي**[٢]، كما في غيرهما، مكانة بارزة للترجمة في بلورة ثقافة عربية جديدة. ويعتبر أنّ ترجمةً لا يمكن أن تكون جديرة بحمل صفة التّرجمة إلاّ متى كانت "صورة صحيحة" للنصّ الأصل. ومتى أردنا بلوغ صفة الصحّة تلك، كان لزاماً مجانبة المزالق الثلاثة التي وقع فيها حافظ ابراهيم مترجِماً، ألا وهي: السّعي وراء الألفاظ الغريبة وحوشيّ الكلام، وإهمال بعض أجزاء النصّ الأصل، ثمّ تشويه بعض أبعاده، إن بدرجة أو بأخرى[٣].

هكذا نشهد كيف انتقل النصّ المترجم من مجرّد حبكة يمكن العبث بها تحويراً وتلخيصاً إلى كيان إن لم يكن مقدّساً مثلما يعبّر المنصف الجزّار، فهو على الأقلّ كيان مكرّس لا ينبغي للمترجم أو القارئ أن يتداوله دون إيلائه فروض الاحترام الواجبة. وهذا لا يعني في آخر المطاف سوى أنّ الأوضاع بدأت تشفّ عن نشوء جيل جديد من القرّاء والنّقَلة.

ترجمة الشّعر ومغامرة مجلّة شِعر

لقد استمرّت ترجمة الشّعر في الثقافة العربية خاضعة للتصوّر المسبق القائل بتعذّرها، الذي كان سائداً في العصر الوسيط وامتدّ في الثقافة العربية من بَعد.

---

(١) طه حسين، **مستقبل الثقافة في مصر**، دار المعارف، القاهرة، د. ت. (طبعة أولى في ١٩٣٨).

(٢) طه حسين، **حافظ وشوقي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٣٣.

(٣) يذكره المنصف الجزّار، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٤.

وشأنهم شأن المترجمين في العصر الوسيط، كان الشّعراء النهضويّون الذين يتقنون لغة أوروبيّة إلى جانب العربية، ومَن بوسعهم بالتالي ضخّ دماء الشّعر العالميّ في جسد القصيدة العربية، جنساً عزيز المنال. ويرى الجزّار، الذي لم ينتبه لترجمة سليمان البستاني المنظومة **للإلياذة** (اكتملتْ ترجمةً وحواشي في سنة ١٩٠٢)، أنّ وديع البستاني، الذي أنجز ترجمة عربية لـ **رباعيّات** الخيّام (١٩١٢)، هو رائد ترجمة الشّعر إلى العربيّة في العصر الحديث[١].

وقد ظلّت التّرجمة الموزونة أو المنظومة هي الأنموذجَ الأكثر تردّداً في ترجمات عصر النّهضة الشّعرية. ومن أشهر التّرجمات التي أُنجزت تحت جلباب العروض والتي يُحال عليها عادةً، يمكن أن نذكر صنيع البستاني المشار إليه أعلاه، وترجمة نقولا فيّاض لقصيدة "البحيرة" *Le Lac* للامارتين Lamartine، ثمّ مجموعة ترجمات حظيت بها **رباعيّات** الخيّام. وقد يجد ارتضاء هذا الشكل من التّرجمة، والذي سنعود إلى النظر في حدوده في الفصل الذي يلي، دواعيه في كون تلك التّرجمات قد أُنجزت في زمن مبكّر؛ إذ يصعب تخيّل قيام ترجمة متحرّرة من العروض داخل ثقافة حديثة العهد بترجمة الشّعر، ثقافة تعتني أيّما اعتناء بالوزن ولم تبلغ بعد درجة الفصل الحاسم بين الشّعر والعروض، أو القول بإمكان الاكتفاء بالإيقاع دون الوزن.

ولكي تشهد ترجمة الشّعر في الثقافة العربية بداية التحرّر من قيد العروض كان لزاماً انتظار تأسيس جماعة **أبولّو** في مصر وانطلاق مجلّتها التي تحمل الاسم ذاته، والتي أَصدرت، بين شهر أيلول/ سبتمبر من سنة ١٩٣٢ وشهر كانون الأوّل/ ديسمبر من سنة ١٩٣٤، ثمانية وعشرين عدداً. لقد تشكلّت مدرسة **أبولّو** من جملة من الشّعراء والنقّاد الذين التفّوا حول أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥) وانتهجوا مسيرة متعدّدة الوجوه. فلقد عكست بياناتهم الأدبية وإسهاماتهم النظرية، إضافة إلى ممارساتهم الكتابيّة الجديدة، انفتاحاً

---

(١) المنصف الجزّار، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٧.

على مختلف التيارات الأدبية الغربيّة، خاصّة منها الإرث الرّومنطيقيّ. واستتبع نشاطهم الإبداعيّ والنقديّ ترجماتٍ غير منظومة لبعض القصائد الشّعرية، شكّلت في زمنها تجديداً في مجال ترجمة الشّعر[1]. ومع مطلع النّصف الثاني من القرن العشرين حملت المشعلَ مجلاّت أخرى، مثل مجلة **الأديب** اللّبنانيّة، غير أنّ مجلّة **شِعر**، رغمَ بعض مواطن القصور، هي التي سمت بترجمة الشّعر حتّى شارفت بها قمماً لم تدرْ بخلد أحدهم قبل ذاك. وستتبع مجلّتا **أدب وحوار** المثال نفسه، ولكنّهما سرعان ما احتجبتا. وفي نهايات القرن العشرين عملت منابر أخرى، كمجلّة **الكرمل** التي أسّسها وأدار تحريرها الشّاعر الفقيد محمود درويش، على الإفساح في المجال واسعاً لترجمة الشّعر.

عوداً على مجلّة **شعر**، صدر العدد الأول من هذه المجلّة الفصليّة في بيروت شتاءَ سنة ١٩٥٧. وقد حملت صفحاتها الأولى ترجمة عربية لفقرات من نصّ نقديّ للشّاعر والناقد الأدبيّ الأمريكيّ أرشيبالد ماكليش Archibald MacLeish. ويمكن اعتبار هذه الفقرات، بدرجة ما، بمثابة بيان (منفيستو) المجلّة. يدافع الكاتب عن تصوّر يجعل من الشّعر "وسيلة للمعرفة[2]"، إذ يكيل أشدّ النقد إلى الشّعر السّياسيّ والنضاليّ ويدعو إلى كتابة شعرية تجعل من ذاتها موضوع بحثها وماذته: "فليس على أولئك الذين يمارسون فنّ الشّعر في

---

(١) تجد في مجلّة أبولّو في واقع الأمر، بحسب اختيارات المترجمين وأساليبهم، نماذج تحيل على جميع الطّرائق المعروفة في ترجمة الشّعر. فمن هذه الترجمات (وهي في الغالب الأعمّ لنصوص إنجليزيّة وفرنسيّة) ما جاء في أبيات موزونة، ومنها ما جاء في أبيات طليقة ومرسلة، كما في أغلب الترجمات الرّائدة في العربيّة، ومنها ما جاء شعراً منثوراً يخلط أبيات الأصل ويمنحها استمراريّة النثر. على أنّ حصّة الترجمات غير الموزونة فيها حظيت بمكانة ملحوظة، وهذا بحدّ ذاته إنجاز أساسيّ. وتبدو الحريّة المتروكة للمترجمين واضحة في أكثر من آية، منها، مثلاً، أنّ بعضهم يكتب في ترجماته ومقالاته اسم إله الغناء والموسيقى والشّعر في الميثولوجيا اليونانيّة على هيئة "أبولون" (على شاكلة اللاّتين)، مع أنّ مؤسّس المجلّة ومدير تحريرها كان أميّل إلى النّطق اليونانيّ "أبولّو"، جعلَ هو منه شعار مجلّته واسمها بالذّات.

(٢) مجلّة شعر، العدد الأوّل، بيروت، شتاء ١٩٥٧، ص ٣.

زمن كزمننا كتابة الشّعر "السياسيّ" أو محاولة حلّ مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنّهم لأجل أغراض فنّهم وبمستلزمات فنّهم..."[1]. وتلي هذه الافتتاحيّة مجموعة من الأشعار والتأمّلات النقدية لبعض محرّري المجلّة وغيرهم، وترجمات لشعراء غربيّين، منها ترجمة لأوّل **أناشيد** *Cantos* عزرا باوند Ezra Pound ، قام بها مؤسّس المجلة يوسف الخال. وفي واقع الأمر، شهدت مجلة شعر دائماً تجاوراً بين الإبداع وترجمة الشّعر والقراءة النقديّة.

بيدَ أنّ من اللاّزم التمييز بين سلسلتين عرفتهما المجلّة. فبين شتاء ١٩٥٧ وخريف ١٩٦٤ صدر منها اثنان وثلاثون عدداً، هي صفوة إنتاجها. غير أنّ الشّاعر يوسف الخال حمل في افتتاحيّة العدد المزدوج ٣١-٣٢ (صيف-خريف ١٩٦٤)، المعنوَنة "بيان"، خبر توقّف المجلّة عن الصّدور. والسّبب المعلن هو أنّ "الحركة" قد "اصطدمت بجدار اللّغة"[2]. وكما هو الشّأن في نصّ

---

(١) المصدر نفسه، الصّفحة ذاتها. وسرعان ما صارت هذه الاستعادة لنظريّة "الفنّ من أجل الفنّ"، بطبيعة الحال، هدفاً لهجومات عديدة وموضوع جدال واسع. ذلك أنّ إطلاق مثل هذه الخيارات قد تزامن مع اندلاع الثورة الجزائرية ونضال البلدان العربية للتحرّر من الاستعمار. ولم يكن اللاّ تسيّس الذي تبنّته المجلّة إلاّ باعثاً على الدّهشة، لا سيّما وأنّ مؤسّسيها (وبخاصّة يوسف الخال وأدونيس) كانوا منخرطين في الحزب القوميّ السوريّ الاجتماعيّ، الذي كان مؤسّسه أنطون سعادة قد أُعدِمَ قبل سنوات. فهل كانت رغبة مديري المجلّة هي بالفعل الفصل بين الشّعر والسّياسة أم أنّ الأمر لم يكن سوى وسيلة مقنّعة للتميّز في معترك سياسيّ كانت الغلبة فيه للشيوعيّين وللقوميّون العرب؟ إنّ قراءة لكتاباتهم اللاّحقة لنشوء المجلّة ترجّح الفرضية الثانية. ليس بوسع مجلّة أن تشذّ عن سياقها التاريخيّ. ومعلومٌ أنّ رفض الانهمام السياسيّ، مهما تكن درجة صدقه، إنّما يشكّل في ذاته انتماءً سياسياً. بيد أنّ هذا الأمر يتجاوز حدود دراستنا. وعليه، فسنعرّف هنا بإنجازات المجلّة في ميدان ترجمة الشّعر ضاربين صفحاً عن هذا الجدال، الضروريّ مع ذلك.

(٢) يوسف الخال، "بيان"، مجلّة شعر، العدد ٣١-٣٢، صيف-خريف ١٩٦٤، ص ٧-٨. وما يقصده الخال بـ "جدار اللّغة" هو كون اللّغة العربيّة، بتعبيره هو، "تُكتَب ولا تُحكى"، أي انشطارها إلى لغة فصحى للكتابة ولهجات عدّة تسيّر الحياة اليوميّة. وفي الواقع، كان هذا الإشكال يُقلق الروائيّين والقصّاصين العرب أكثر من غيرهم، ونعلم كيف انتهى بهم الأمر إلى تبنّي نوع من الحلّ الوسط، يتمثّل في تقريب الحوارات من العاميّة الخاصّة ببلد الكاتب أو الشخصيّات، والحفاظ على الفصحى في الوصف والسّرد. أمّا في الشّعر فما تزال الأولوية معقودة للفصحى، في حين تُستخدَم اللهجات=

ماكليش، يصدمنا هذا التصدير المختصر بخلوّه من كلّ حِجاج، مع أنّ الأمر يتعلّق بمشكل عميق مرتبط باللّغة. وستستأنف المجلّة بعد ذلك صدورها في ١٩٦٧ قبل أن تتوقّف مجدّداً بعد عددها الرّابع والأربعين.

عرضت مجلّة **شعر**، خاصّة في أعدادها الاثنين والثلاثين الأولى، على القارئ العربيّ سلسلة من الأنطولوجيات الشّعرية المصغّرة لشعراء أجانب (غربيّين في الغالب الأعمّ)، من أمثال رامبو Rimbaud وإليوت Eliot وبيرس Perse وشار Char وميشو Michaux ولوركا Lorca وريلكه Rilke وجوف Jouve وغيرهم.

يغيب التنظير لفعل التّرجمة غياباً رهيباً في مجلّة **شعر**. بل ربّما لن نلمس النموذج الذي ارتضته المجلّة للترجمة إلاّ عبر مقاربة التّرجمات التي نُشرت على صفحاتها. إذ شفّت تلك التّرجمات عن تصوّر يرى في التّرجمة نشاطاً يستلزم جهداً كبيراً في الإبداع اللّغويّ ومرونة كبيرة في التركيب والصّياغة وقدرة فائقة على الفهم والتأويل. وكنتيجة مباشرة لما سبق، ستؤخذ على الفور مسافة من الموقفين اللّذين هيمنا على محاولات ترجمة الشّعر السّابقة، ألا وهما: ١- الأسبقيّة التي كانت تعطى للمعنى على حساب اللّفظ، والتي كانت تغذّي الاعتقاد بإمكان فصل المعنى عن النّسيج الصوتيّ الذي يأويه؛ ٢- التدخّلات المتعسّفة التي كانت تطبع علاقة المترجم العربيّ بالنصّ الشّعريّ، خاصّة إذا كان المترجم يعتمد ترجمة موزونة، إذ يبيح لنفسه العبث بالنصّ وإعادة كتابته وفق شكل القصيدة العربية الكلاسيكيّة.

ومن المُفارق أنّنا ندين بأفضل التّرجمات التي نُشرت في مجلة **شعر** إلى

=المحليّة في كتابة الأغاني بخاصّة، ناهيك عن وجود بعض الشّعراء المجوّدين في مجال الكتابة بالعاميّة. وبدون أيّة نيّة في الانتقاص من قدرة اللّهجات العربيّة على التعبير الأدبيّ، يمكن القول إنّ العربية الفصحى تمنح الأدب والفلسفة والعلوم الاجتماعية إمكانات قد لا يكون في وسع أيّة لهجة أن تمنحها بالقدر ذاته.

مترجمين شبْه زائرين، بدل أن تكون تلك التّرجمات صنيع شعراء المجلّة ومحرّريها الدّائمين. إذ تظلّ ترجمة منير بشّور لمطوّلة إليوت **أربعاء الرّماد**[١] وقصائد ديلان توماس Dylan Thomas التي ترجمها نذير العضمة[٢]، والتّرجمة التي خصّ بها صباح محيي الدين قصيدة لوركا **مرثاة من أجل إغنائيو سانتشيس مخيّاس**[٣]، من ألمع ما نُشر في المجلّة من ترجمات.

وغالباً ما كان يلجأ مترجمو مجلة **شعر** إلى صبّ ترجماتهم في قالب قصيدة الأبيات المتحرّرة من الوزن التي كانت وما تزال تسمّى خطأً "قصيدة النثر". وهو في حقيقة الأمر شكلٌ قريب من القصيدة الحرّة الأوروبية. يلفت انتباهنا هنا على وجه الإجمال: ١- مجهود يسعى إلى تشييد بنية شعرية تستطيع أن تخلق، خارج العَروض، أثراً إيقاعياً أقرب ما يكون إلى أثر النصّ الأصل. ٢- جرأة في اختيار المعجم وبناء العبارة، تجتهد في التقاطع والنصّ الأصل، وتصل إلى حدّ إحداث انزياحات لغويّة تصير شيئاً فشيئاً إلى نمط كتابة جديد. ٣- لجوء إلى سجلاّت أو مستويات للكلام الشّعريّ مختلفة، وتنويع لنبرة الخطاب يستطيع أن ينزع القصيدة من قبضة الجزالة المغالية التي درج العرب على تعميد قصائدهم بها، سواء في عصر القصيدة العربية القديمة أو بدايات عصرها الحديث.

غير أنّ جملة من الأخطاء والعيوب تشوب بعض تلك التّرجمات. ولنضرب مثلاً هنا ترجمة قصائد ت. س. إليوت T. S. Eliot المختارة التي اضطلع بها فريق من المترجمين[٤]. إذ تعاني، مثلاً، ترجمة قصيدة **الأرض اليباب** *The*

---

(١) مجلّة شعر، العدد الثاني، ١٩٥٧.

(٢) مجلّة شعر، العدد العاشر، ١٩٥٩.

(٣) مجلّة شعر، العدد الثامن عشر، ١٩٦١.

(٤) ت. س. إليوت، **مقتل في الكاتدرائية، الأرض الخراب، أغنية العاشق برفروك، الرّجال الجوف، أربعاء الرّماد**، ترجمة ابراهيم شكرالله وبلند الحيدري ودزموند ستيوارت ومنير بشّور ويوسف الخال وأدونيس، دار مجلّة شعر، بيروت ١٩٥٨.

Waste Land من بعض الأخطاء البديهيّة. لنتأمّل البيت التالي: ***Shall I at least set my lands in order***[1] ("أأُرتّبُ على الأقلّ أراضيَّ؟")، الذي ترجمه يوسف الخال وأدونيس إلى: "ترى أأضبط على الأقلّ يديّ؟[2]". فمن البيّن أنّ الأمر قد تشابه على المترجمَين، فقرآ: *hands* ("يَدَين") بدلاً من ***lands*** ("أراضي")!

كما أنّ المترجمَين العربيّين استبعدا دوماً الاستهلالات المكتوبة باللاّتينيّة واليونانية[3]، وكأنّها مجرّد حشو أو فضلة كلام. ونزداد دهشة حين نرى الخال وأدونيس يلصقان بترجمتهما الشّواهد المستمدّة من لغات عديدة كاللاّتينيّة والفرنسية والإيطالية والألمانية، التي يقحم الكاتب واحدة منها في كلّ صفحة، دون أن يكلّفا نفسيهما عناء ترجمتها. هذا مع أنّ لتلك الشواهد أو القبسات دوراً حاسماً في فهم القصيدة، مثلما هو الشّأن في شعر إليوت كلّه، خصوصاً إذا ما نحن نظرنا إلى الأمر من زاوية ممارسته المعروفة للتناصّ الشّعريّ. وقد كتب هو نفسه في بحثه المعنوَن **التراث والإبداع الفرديّ** ***Tradition and the Individual Talent*** أنّ "الأجزاء التي تظلّ أكثر فرادة في عمل الشّاعر هي تلك التي يختفي فيها أسلافه مؤكّدين حضورهم بألق[4]". وإذا كان القارئ الغربيّ لن يعدم السّبيل إلى فهم هذه الشواهد، أو إلى إيجاد ترجماتها في لغته، فإنّ هذا الأمر ليس ميسَّراً تماماً للقارئ العربيّ.

وأخيراً لا يسعنا إلاّ التساؤل عن دواعي غياب الحواشي غياباً كليّاً في هذه التّرجمة، تلك الحواشي التي لا تعدمها طبعة من طبعات شعر إليوت الأصلية أو ترجمة من ترجماته إلى اللّغات الأوروبية. فالحواشي تقوم بوظيفتين

---

(١) أنظر النشرة المزدوجة لأشعار إليوت (النصّ الأصليّ وترجمته الفرنسيّة التي وضعها بيار ليريس):
T. S. Eliot, *Poésies*, éditions bilingue, traduction fr. de Pierre Leyris, p. 88.

(٢) ت. س. إليوت، **مقتل في الكاتدرائية، الأرض الخراب...**، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٨.

(3) Cf., T. S. Eliot, *Poésies*, *op. cit.*, p. 54-55.

(٤) يذكره عبد الواحد لؤلؤة في "التناصّ مع الشّعر الغربيّ"، في **شواطئ الضياع**، ص ٢٧.

رئيستين؛ إذ تفسّر بعض إلماعات الشّاعر من جهة، وتحيل من جهة ثانية على المنابع التي ينهل هو منها. وهذا ما يفسّر الاهتمام الكبير الذي كان يخصّ به إليوت هذه الهوامش، حتى أنّه كان يساهم بنفسه في وضعها. هكذا نقرأ في أولى حواشي التّرجمة الفرنسية لـ **الأرض اليباب** ما يلي: "لهذه الحواشي مصدران اثنان، فبعضها وضَعه إليوت نفسه للنشرة الإنجليزيّة، أما الباقي فقد وضعه جون هيوارد John Hayward خصّيصاً للترجمة الفرنسية[١]". فحتّى صيغة مختصرة ومكثّفة لهذه الحواشي كانت ستساعد القارئ العربيّ على فهم العمل الإليوتيّ فهماً أعمق. ولنقدّم هنا مثالين، من بين أمثلة ممكنة عديدة:

These I saw one I knew, and stopped him, crying: Stetson[٢]!

(وهنا لمحتُ واحداً من معارفي، فاستوقفتُه مُنادياً: ستيتسون!).

تخبرنا إحدى الحواشي الفرنسيّة أنّ هذا البيت الشّعريّ ينطوي على إلماع وتناصّ؛ فالبيت يُلمِع أوّلاً إلى **جحيم** دانتي (الأنشودة الثالثة، الأبيات ٥٨-٦٠): "وبعدما عرفتُ بعضاً منهم/ رأيتُ وتبيّنتُ ذلكَ الذي/ عن خوَرٍ ارتكبَ الرّفضَ الأعظم")[٣]. كما أنّ اسم ستيتسون "ما هو سوى لقب شائع يُطلق على رجال الأعمال، وهو بالأصل اسم صنف من القبّعات الأمريكيّة كان رائجاً في وسط رجال الأعمال المحترمين[٤]". ولنتأمّل أيضاً هذه الثلاثيّة الملغزة: *Datta, dayadhuam, damyata*، التي ظلّت في صيغتها العربية على حالها، أي بالحروف اللاتينية؛ بينما تشير الطبعة الفرنسية إلى أنّ هذه الكلمات الثلاث ما هي إلاّ المبادئ الثلاثة الكبرى في النّصوص الهندوسيّة المقدّسة **أوبانيشاد فيدا**، والتي تفيد: "أعطِ، تعاطَفْ، وَجِّهْ"[٥]. تظلّ الحواشي إذن، في متنٍ شعريّ

---

(1) T. S. Eliot, *Poésies*, *op. cit.*, p. 91.

(2) *Ibid.*, p. 60.

(٣) دانتي ألغييري، **الكوميديا الإلهية**، ترجمة كاظم جهاد، ص ١٥٦ (مع تعديل إيقاعيّ طفيف قام به صاحب الترجمة).

(4) T. S. Eliot, *Poésies*, *op. cit.*, notes, p. 93.

(5) *Ibid.*, p. 102.

كمتنِ إليوت الحافل بكلّ أشكال الإحالات، أمراً لا مندوحة عنه. وإذا ما غابت هذه الحواشي والهوامش فإنّها تغيِّب معها بُعداً نقديّاً ومعرفيّاً لا غنى عنه في استيعاب العمل المترجَم وتذوّقه.

وإذا ما استثنينا بعض الفروق البسيطة، فإنّ ترجمة الشّعر في الثقافة العربية لم تحِدْ عن الدّرب الذي ابتدرت إليه مجلة **شعر**، وقبلها مجلّة **أبولّو** في نماذج من ترجماتها عديدة. وبنجاح متفاوت، وعلى الرّغم من بعض المحاولات النادرة التي تشهد رجوعاً إلى التّرجمة الموزونة[1]، فإنّ مترجمي الشّعر العرب، وهم أنفسهم شعراء في الغالب، صاروا يضربون صفحاً عن كلّ انشغال بالوزن ويتوسّلون في ترجمتهم بالجمل الإيقاعية القريبة من البيت الحرّ الأوروبيّ، كما سبقَ أن أوضحنا. لهذه التّرجمات بالطّبع فضلُ إطلاع القارئ العربيّ على التطوّر الذي شهده الشّعر في الثقافات الأجنبية، بيد أنّ ما يمكن أن يوصف منها بالرّوائع يظلّ متّسماً بالنّدرة. فحتّى تلك التّرجمات التي مُهرت باسم شعراء معروفين تكشف، لحظة مواجهتها بالنصّ الأصل، عن عثرات كبيرة وإساءات فهم بديهيّة. وهذا ممّا يبرّر ضرورة التوفّر على شعريّة ونقد خاصّين بالتّرجمة. إنّ المقالات المنشورة على صفحات المجلاّت، والتي تُعنى بشعرية التّرجمة وبنقدها، لا يجاوز النقاش فيها درجة التنقيب عن الأخطاء الحرْفيّة وسرد الاعتبارات الذاتيّة التي توجّه هذا المترجم أو ذاك في عمله. في حين يبدو لنا أنّ نقد الكلمات ينبغي أن يترك مكانه لنقد أعمّ وأشمل، يقارب التّرجمة منظوراً إليها في كليّتها؛ نقد ينصبّ في الآن ذاته على معنى الكلمات كما على الإيقاع الشّعريّ وعمل الاستعارات والتلميحات والفلسفة الضمنيّة الملازمة لكلّ نصّ شعريّ. وهذا ما سنحاول (ونشدّد على المفردة "محاولة") أن نقوم به في ما سيأتي من فصول. وكما أوضحنا في مقدّمة الكتاب،

---

(١) منها على سبيل التّمثيل ترجمة رواد طربيه المنظومة لمطوّلة فاليري البارك الشابّة، التي تشهد للمترجم بمهارات كبيرة، إلاّ أنّها تجز قول فاليري نحو قيَم شعرية بعيدة عنه في نظرنا كلّ البعد.

فسنصرف قراءتنا المقارَنة إلى نماذج بعينها تبدو لنا نماذج تمثيليّة. ويجد اختيارنا هذه التّرجمات [دون غيرها] مبرّراته في الأثر الذي خلّفته، وفي خصوبة المشاكل التي تثيرها.

القسم الثالث

مقاربات مقارَنة

الفصل الأوّل
حدود التّرجمات المنظومة
(لوركا، فاليري، أونغاريتي)

لقد رأينا في الفصول السّابقة كيف أنّ المترجمين العرب قد باشروا ممارسة التّرجمة متوسّلين بالتّرجمة المنظومة أو الموزونة. فمن الطبيعيّ جدّاً أن نستهلّ هذه الدّراسة المقارنة بفحص بعض النّماذج الدالّة التي توسّلت بهذه الطّريقة في التّرجمة.

كلّما شرعنا في قراءة ترجمة من هذا النّوع ألفينا قراءتنا محكومة ببعض الأسئلة البالغة الإحراج، إن لم نقل التعطيليّة، التي تفرض نفسها بادئ ذي بدء. فسعياً منها إلى الاستجابة إلى قالب عروضيّ جامد ومحدّد سلفاً، تلفي التّرجمة المنظومة نفسها دوماً مجبرة على محاكاة سرير بروكروستيس الأسطوريّ الشهير[1]، فتعمل على إطالة القول الشّعريّ أو إيجازه، إطالةً وإيجازاً يتمّان دوماً على حساب بنيته الأصليّة. وبما أنّ النّظُم العروضيّة لمختلف اللّغات هي بالأصل متمايزة، فإنّ الانتقال من أحدها إلى الآخر لا يمكن أن يتمّ دون أن

(١) يُدعى بالفرنسيّة lit de Procuste، وهو سرير كان قاطع الطّرق بروكروستيس Prokroústês في الميثولوجيا اليونانية يُمدّد ضحاياه عليه، فإذا كانت قامة الضحيّة تتجاوز السّرير عمدَ إلى بتر ساقيها، وإذا كانت تقْصر عنه مطّها مطّاً. وسارت العبارة مثلاً على كلّ معالجة قسريّة ومفتعلة للقضايا والنّصوص.

يؤثر تأثيراً مباشراً في طبيعة الانفعال الشّعريّ وجودة المعنى اللّذين تنتجهما التّرجمة.

لوركا في ترجمة لعبد الرحمن بدَوي

تقدّم ترجمة الفيلسوف (وهاوي الشّعر) عبد الرحمن بدوي لقصيدة الشّاعر الإسبانيّ فيديريكو غارسيا لوركا Federico Garcia Lorca "مرثيّة لمُصارع الثّيران إغناثيو سانتشيث مخيّاس"[1] *Llanto por Ignacio Sánchez Mejias* أنموذجاً حيّاً للإعاقات التي تُلحقها ترجمة موزونة بأثر شعريّ، خصوصاً إذا كانت هذه التّرجمة تتمّ بين لغتين غاية في التّمايز، شأن العربية والإسبانية. ولا ينبغي أن يعزب عن بالنا هذا التّمايز بين اللّغتين بفعل التأثير المعجميّ والشّعريّ الذي مارسته العربية على الإسبانية منذ حقبة التعايش الأندلسيّ، والذي استطاع لوركا أن يفيد منه أكثر من أيّ شاعر إسبانيّ آخر.

إذا ما نحن قارنّا ترجمة بدوي بالأصل فإنّنا ما ننفكّ نصطدم بجملة من الصّيَغ التي يمكن اعتبارها حلولاً سهلة، ومن الإسقاطات والابتداعات غير المُقْنِعة، التي تعكس في نظرنا حجم المطبّ الذي أوقع بدوي فيه نفسه حين سعى إلى قولبة عمل الشّاعر الإسبانيّ بقالب العروض العربيّة. فقد لجأ إلى بحر الرّمَل الذي يعتمد تكرار التفعيلة "فاعلاتن" ويجوز اختزالها في ضرْبه (تفعيلته الأخيرة) إلى "فاعلات".

لقد بنى لوركا قصيدته، التي يؤبّن فيها صديقه مصارع الثيران إغناثيو سانتشيث مخيّاس[2] الذي قضى بطعنة ثور، وفق نظام محكم عمد فيه إلى

---

(١) فيديريكو غارثيا لوركا، "مرثيّة مصارع الثيران إغنسيو سنشث (كذا!) مخياس"، ترجمة عبد الرحمن بدوي، في كتابه في الشّعر الأوروبيّ.

(2) Federico García Lorca, "Lianto por Ignacio Sánchez Mejías ", *Obras completas I. Poesía.*

تقسيمها إلى أربعة أقسام أشبه ما تكون بأربعة أناشيد على شكل سيمفونية أو لحن جنائزيّ *requiem* يرافق الفقيد في رحلته من عالم الأحياء إلى عالم الموتى. ويضبط لوركا بنية النشيد الأوّل: "الجرح والموت"، بلازمة موسيقية، هي عبارة عن جملة تشير إلى توقيت الفاجعة وتتصدّر كلّ بيت من النّشيد. إنها بمثابة تذكير مأساويّ أو لازمة مريرة:

A las cinco de la tarde[1]

(في الخامسة بعد الظُّهر).

بيد أنّ الالتزام الصّارم بالوزن الشّعريّ يدفع بدوي إلى قلب العبارة الإخباريّة المحض، قلباً يصيب الأثر التي أراده الشّاعر من عبارته. يقول بدوي:

"في المساء، الخامسة"[2].

إنّ دواعي الاستعمال المألوف للكلمات، التي لا يحيد عنها هنا الشّاعر الإسبانيّ، تستوجب أن نستهلّ القصيدة بإعلان الرّقم الموافق لساعة الوفاة. ولا تسمح لا اللّغات اللاّتينيّة الأصل ولا اللّغة العربية، لحظة التعبير عن فاجعة فادحة كهذه، بتكلّف عبارة جدّ مصطنعة مثل: "في المساء، الخامسة". كما أنّ إحلال "المساء" محلّ "بعد الظهر"، لذات الغرض، ليس يخلو من مشكل.

ثمّ يقول الشّاعر:

Un niño trajo la blanca sábana[3]

(وحمل طفلٌ الغطاء الأبيضَ)

لقد جاء الغطاء معرَّفاً وموصوفاً بالبياض، وهو ما يفيد أنّ الأمر يتعلّق بالغطاء الذي نضعه عادةً على جسد المريض، وهو هنا جريح يُحتضَر. ترجمَ بدوي البيت كما يأتي:

---

(1) Lorca, *ibid.*, p. 617.

(٢) ترجمة بدوي، مصدر مذكور، ص ٥١.

(3) Lorca, *ibidem.*

"وأتى الطفل بفرْشٍ أبيَضا[1]".

فأوردَ الغطاء على التّنكير ("فرْش أبيض")، لكنْ، على النقيض من ذلك، عرَّف الطّفلَ، خلافاً لِما هو عليه في النصّ الأصل، وبذا يكون أقحمَ في النصّ شخصيّة لم نقابلها من قبل، ولن تلبث أن تختفي مباشرة بعد هذه الجملة. الأمر يتعلّق في الحقيقة بطفل نكرة، هو أيّ طفل دون تحديد. وعلى هذا المنوال يسير نصّ المترجم متحرّراً غاية التحرّر في استخدام أدوات التعريف والتنكير ومحتكماً في إثباتها أو نفيها إلى معيار الوزن دون غيره، مع أنّها محدِّدات للمعنى ليستْ غيرَ ذاتِ بال.

ونشهد في ترجمة الفقرة الثانية من النصّ سلسلة من عمليات الزّيادة والحذف، أي أنّ بدوي قد لجأ إلى عمليّتين متناقضتين ومتناظرتين تتّجهان شطرَ هدف واحد: إخضاع القول الشّعريّ إلى إطار الوزن العروضيّ المحدَّد سلفاً. هكذا تنقلب عبارة بسيطة من قبيل: *El viento se llevó los algodones*[2]، أي "جرفتِ الرّيحُ القطنَ" إلى "أذرتِ الرّيح فُراصاً من قُطُنْ[3]". غير أنّ الأمر لا يتعلّق هنا بمجرّد "فراص" أو كريّات من القطن، وإنّما يتعلّق تحديداً بضمادات قطنيّة. وإذا ما ضربنا صفحاً عن عدم ملاءمة كلمة "فراص" فإنّ تحويل "قُطْن" إلى "قُطُن"، نفسه، ليس يُمليه في نصّ بدوي سوى إكراهات الوزن التي اضطرّته إلى ممارسة الضّرورة الشّعريّة المعروفة بتحريك السّاكن. وستتكاثر الأمثلة من هذا الضّرب حتّى ليجوز القول إنّ ترجمة بدوي يتسيّدها التّعسّف الذي يمسّ شكل الكلمات وطبيعتها الصّواتية (وهما عنصران إذا ما أضفنا إليهما الحمولة الدلاليّة للكلمات فسنحصل على اللّغة بكاملها). ولباعث

---

(١) ترجمة بدوي، الصّفحة نفسها.

(2) Lorca, *ibidem*.

(٣) ترجمة بدوي، الصّفحة نفسها.

الملاءمة العروضيّة نفسه يجتهد صاحب التّرجمة في جعل كلّ أبياتها تنتهي بحرف ساكن.

ولنلاحظ كيف تنقلب بساطة هذا البيت من قصيدة لوركا:

Ya luchan la paloma y el leopardo[1]

(تتصارع الحمامة والفهد)

تنقلب لدى بدوي إلى: "نازعَ الورقاءَ نَمْرٌ واشتجَرْ[2]". فالفهد يصير نمراً، وحفاظاً على الوزن تهجّى المترجم "النّمر" لا كما ينبغي (نَمِر) وإنّما على شكلِ "نَمْر". كما أنّ اسم الحمامة يُعوَّض بنعت عفا عليه الدّهر هو من ضمن النّعوت التي تنقلب أسماء (ظاهرة شائعة في لغات كثيرة) هو "الورقاء". وبدَل فعلٍ واحدٍ يَجمع بين الفاعلين (الحمامة والفهد) ويشير إلى الطابع الاستمراريّ الذي يَسم أفعال الحكي المضارعة في اللّغة الإسبانية والفرنسية، فإنّ بدوي يسلُب الحمامة الفعلَ وينسب إلى النمر (الفهد في الحقيقة) فعلين اثنين؛ يعبّر الأول ("نازَعَ") عن معركة تُخاض ضدّ الحمامة، أما الثاني ("اشتجَر") فيشير إلى شِجار لا ندري مع مَن يُخاض ولا ما هو موضوعه!

ولتصوير موت مصارع الثيران يلجأ لوركا، على عادته، إلى جملة من الصّوَر الدّقيقة والبالغة الصّفاء، مستوحاة جميعها من العالم الحسيّ والمرئيّ:

Y un muslo con una asta desolada[3]

(فخذٌ معَ قرنٍ مهجور)

وهو ما يترجمه بدوي إلى: "ساقُه والقَرْنَ باتتْ وحدَها[4]"، فيعمد إلى تعريف السّاق والقرن، في حين يجعلهما الشّاعر نكرتين إشارة إلى الأسف

---

(1) Lorca, *ibidem*.

(٢) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

(3) Lorca, *ibidem*.

(٤) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

والوحدة (قرن وفخذٌ وحيدان ومجتثّان وما عادا يخصّان أحداً). ولندقّق في الأمر: لقد تلقّى إغنائيو طعنة الثّور في فخذه، فلمَ إذَن استبدال السّاق بالفخذ إن لم يكن، هنا أيضاً، مراعاةً للوزن؟ وفي الوقت نفسه يستبعد بدوي النّعتَ *desolada* الذي يفيد الكدر والوحشة، ويُلحق بالفخذ (التي باتت لديه ساقاً) فعلاً وحالاً: "باتت وحدها". إنّ هذا الحشو، الذي ليس سوى فضلة كلام، يُضعف في اعتقادنا قيمة الصّورة التي كانت ستكون أبلغ لو ظلّت غير معرّفة واكتفت بالجمع بين عنصرَيها الاثنين (فخذ وقرن) في تجاور بعيد الدّلالة. هي حاجة مترجمنا الدائمة إلى التّسمية ورفضه الدّائم للتلميحات والإلماعات، مثلما هو الشّأن في المقطع التالي:

Comenzaron los sones de bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde[1]

(وبدأت أصوات الدّندنة

في الخامسة بعد الظُّهر

أجراس الزّرنيخ والدُّخان

في الخامسة بعد الظُّهر).

يضعنا هذا المقطع في مأزق فعليّ تواجهه كلتا التّرجمتين العربية والفرنسية. مأزق تصنعه كلمة واحدة، هي: *bordón*. فبدوي يترجم المقطع إلى:

"في المساءِ الخامسةْ

بدأ الزّنبور في طنٍّ رتيب

---

(1) Lorca, *ibidem*.

ويُلاحَظ أنّ لوركا قد وضع البيت المتكرّر "في الخامسة بعد الظّهر" بحروف متميّزة عن باقي الأبيات، وذلك للتشديد على فداحة تلك السّاعة.

ونواقيسُ من الزّرنيخ يعلوها الضّباب

في المساء الخامسة[1]".

يبدو بدوي وقد ضلّ طريقه بين مفردتين، الأولى إسبانيّة والثانية فرنسيّة، تتجانسان صوتاً وتختلفان معنىً. هي ظاهرة شديدة التواتر في اللّغات المنتمية إلى أصل لغويّ واحد (يتمثّل هنا في اللاّتينيّة). يدعو اللّغويّون الفرنسيّون مثل هذه المفردات: *faux-amis*، أي حرْفيّاً: "الأصدقاء المزيّفين"، وهو ما قد يمكن ترجمته إلى ظاهرة "القرابة الزّائفة بين المفردات". هكذا يكون قد تَشابَه على بدوي معنى كلمة *bordón* الاسبانية وفهمَها انطلاقاً من الكلمة الفرنسية *bourdon* أو *bourdonnement* التي تفيد (من بين ما تفيده) "طنين الحشرة". فكان طبيعيّاً أن يترجمها إلى المصدر "طنّ"، الذي أضاف له هو النعتَ "رتيب"، ومضى إلى غاية الشّوط فابتدع له فاعلاً هو الزّنبور، زنبور مفرد معرّف (لدواعي الوزن مرّة أخرى)، يحشر المترجم طنينه الخافت والمتوحّد في مشهد صاخب يُصوِّر بطلاً شعبيّاً يُنازع على مرأى من جمهور يتعذّب له وسيشرع في الأبيات اللاحقة في تحطيم زجاج النّوافذ!

لا يُطلعنا بدوي في كتابه الذي ضمّ ترجمة لوركا على اللّغة التي نقل عنها. ولن نعلم أبداً هل ترجم عن الإسبانية رأساً وأخطأ الفهم، أم نقلَ عن ترجمة الفرنسيّ بيار دارمانجا Pierre Darmangeat، التي كانت متوفّرة منذ خمسينيّات القرن المنصرم، وضلّ طريقه على دربها[2]؟ زد عليه أنّ أسطورة لوركا كانت يومذاك شديدة الأثر، تدعمها ذكرى النّهاية الفاجعة التي عرفتها الجمهورية الإسبانية [التي كان هو موالياً لها]. لكنّ المحزن في الأمر هو أنّ بدوي يكون بذلك قد أساء فهم اختيار دارمنجا نفسه بباعث من تعدّدية معاني المفردة التي

---

(١) ترجمة بدوي، ص ٥١-٥٢.

(2) Federico Garcia Lorca, "Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías", trad. fr. par Pierre Darmangeat, in Lorca, *Poésies III*, Poésie-Gallimard.

اقترحها هذا الأخير مقابلاً للمفردة الاسبانية المختلَف عليها. فقد ترجم دارمنجا المقطع إلى:

Le bourdon se mit à sonner
à cinq heures de l'après-midi.
Cloches d'arsenic et fumée
A cinq heures de l'après-midi[1].

(بدأ الجرس يقرع
في الخامسة بعد الظّهر.
أجراس زرنيخ ودخان
***في الخامسة بعد الظّهر)*.**

فبدلَ أن يقصد دارمنجا طنين الحشرات، مثلما خالَ بدوي، فإنّه يجنح في الواقع إلى رنين الأجراس، أكبرها بالذّات، وهو المعنى الثاني الذي تنطوي عليه الكلمة الفرنسية *bourdon*، والذي يؤكّده الفعل الذي يأتي بعده، فعل *sonner* (رنّ)، الذي لا يناسب أصوات الحشرات ولا يُعقَل استخدامه لها[٢]. واضحٌ إذن أنّ المترجم الفرنسيّ لم يسلم بدوره من الخطأ، لا بل ضلّ هو الآخر سبيله حين توهّم وجود قرابة بين الكلمتين، الفرنسية *bourdon* والإسبانية *bordón*، لا سيّما وأنّ وجود الأجراس في البيت الثالث من النصّ الأصل قد يوهم بعض القرّاء بأنّ الأمر يتعلّق برنين أجراس يخترق المقطع المذكور كلّه. قد يتوهّم ذلك بعض القرّاء باستثناء الإسبان؛ فرغم اطّلاعنا على سبعة معاجم إسبانيّة كبرى، منها معجم الأكاديميّة الملكيّة الإسبانيّة، لم نعثر نحن في دلالات المفردة المعنيّة على أثرٍ لا لمعنى رنين الأجراس ولا لمعنى طنين

---

(1) Trad. P. Darmangeat, *op. cit.*, p. 141.

(٢) أكثر من هذا، لقد ذهب بعض المترجمين الذين ألقت بهم ترجمة دارمنجا في مهاوي الخطأ، إلى حدّ الترجمة إلى: Le glas se mit à sonner ("وبدأ النّاقوس بالرّنين")! نصادف هذا الأمر خاصّة في الكتيّبات المصاحبة لتسجيلات قصائد لوركا الملحّنة في أغانٍ أو المُلقاة بمصاحبة عزف موسيقيّ.

الحشرات. بالمقابل تشترك هذه الكلمة، الحمّالة أوجهٍ، مع الكلمة الفرنسية في معنى آخر، هو معنى دندنة القيثار، وعلى وجه التحديد دندنة أغلظ أوتار القيثار، هذا الذي تصدر عنه أخفض الأصوات وأكثرها دفئاً، وكأنّ الأمر يتعلّق بموسيقى حزينة تناسب الوضعيّة الموصوفة أيّما مناسبة. وهذا المعنى البديهيّ والمتداول هو ما يتردّد في ذهن الإسبانيّ كلّما سمعَ أبيات لوركا هذه[١].

ولم يقف فضولنا المعرفيّ عند حدود مساءلة المعاجم المختصّة واستقصاء آراء أهل اللّغتين من المهتمّين بالثقافة، وإنّما بلغ بنا الأمر حدّ البحث عن ترجمات فرنسية أخرى للقصيدة. لقد تُرجم الأثر مبكّراً إلى الفرنسية في صيغة أخرى لم تقع في الشرك الذي وقع فيه دارمنجا، لكنّها بالمقابل وقعت في شرك آخر. فقد جاءت الأبيات السّابقة في هذه التّرجمة كما يلي:

Les cloches d'arsenic et de fumée
à cinq heures du soir
commencèrent les sons du faux-bourdon
à cinq heures du soir[٢]

---

(١) لا يفوتني هنا أن أشكر الشّاعر والنّاقد الإسبانيّ ميغيل كاسادو Miguel Casado ومؤرّخة الفنّ الإسبانيّة كارمن فرناندیث تافورا Carmen Fernández-Távora، اللّذين أعادا بالتماسٍ منّي قراءة القصيدة وصادقا على قراءتي لترجمتها. كتب لي ميغيل كاسادو في رسالة مؤرّخة في ٧ كانون الثاني/ يناير ٢٠٠٧ ما يلي: " لقد فهمتُ دوماً من هذا البيت أنّ لوركا يقصد دندنة وتر القيثار الذي تصدر عنه أخفض الأصوات والذي يسمّى bordón. ولا يمكن بأيّ حال أن يقصد **الجرس**. فهو يثير إحساس الصّوت الذي هو في الآن نفسه خفيض وجنائزيّ وصادر عن القيثار، [صوت] أندلسيّ، صوت موسيقى فلامنكو. ولست أدري ما إذا كان له مقابل أم ينبغي البحث عن صيغة جديدة، المهمّ أنْ لا شيء يجمعه بالجرس".

(2) F. G. Lorca, *Chant funèbres pour Ignacio Sánchéz Mejßas et Odes à Walt Whitman*, traduit par Rolland-Simon, G. L. M., Paris 1938, et Charlot, Alger, 1945, repris dans *Federico García Lorca*, études par Armand Guibert et Louis Parrot, avec un choix de textes, une biographie, des illustrations et des dessins de F. G. Lorca, éd. Seghers, Paris, 1947.

(أجراس الزّرنيخ والدّخان

في الخامسة مساءً

بدأت أصوات التّراتيل

في الخامسة مساءً)

ولا نملك هنا سوى العجب إزاء اختيار كلمة *faux-bourdon* (التي تفيد بحسب معجم الأكاديمية الفرنسية: "نشيداً كنسيّاً مكوناً من عدّة أجزاء"؛ ولها معنى آخر لا يستوجبه السّياق، معنى "ملك النحْل" الذي لا فائدة ترجى منه وليس له سوى الموت بعد تلقيحه النّحلةَ الملكة). غير أنّ أهمّ ما في الأمر هو أنّ المترجم الفرنسيّ يعمد إلى قلب موقعَي البيتين الأصليّين المتبوع كلّ منهما بلازمة تتكرّر على امتداد النصّ، كما يستبعد، أي المترجم، النقطة الفاصلة بينهما. وهذا ما لم يقصده لوركا الذي حرص على ختم كلّ مزدوج (بيت ولازمة) بنقطة حاسمة ولا مندوحة عنها، جاعلاً من نشيده سلسلة من مزدوجات بليغة بصرامتها وبتسارع إيقاعها. أمّا قلب موقعَي مزدوجين ومنحهما استمراريّة لا يحوزانها في النصّ الأصل، فهو من عند المترجم لا غير. ونعثر في ترجمة أخرى، أحدث زمناً، على الصّياغة التالية للمقطع السّابق:

Les sons du bourdon commencèrent
à cinq heures du soir
les cloches d'arsenic et de fumée
à cinq heures du soir[1].

(انطلقت أصوات الدّندنة

في الخامسة مساءً

أجراس الزّرنيخ والدّخان

---

(1) Cf. F. G. Lorca, *La Désillusion du monde, choix de poèmes*, trad. Par Yves Véquaut, coll. Orphée/La différence, Paris, 1989.

في الخامسة مساءً).

ومع أنّ الصياغة لا تحدّد إذا ما كان الأمر يتعلّق بدندنة قيثار، إلاّ أنّ الكلمات التي تحيط الاسم وتشكّل سياقه المباشر تجنح بذهن القارئ إلى المعنى الموسيقيّ للكلمة.

لقد سُمعتْ إذن دندنة قيثار حول المصارع الصّريع. وليس بخفيّ مدى تعلّق لوركا، هو الذي كان موسيقيّاً أيضاً ومؤلّف ألحان، بهذه الآلة الموسيقية التي تحكم كلّ متنه الشّعريّ. وبالتزامن مع رنين القيثار الذي ربّما كان يُعزَف لمرافقة المحتضر في موته، يصنع لوركا، بشكلٍ بديع، صورة مركّبة تعمل بتراسُل الحواسّ: يتعلّق الأمر بأجراس حقيقيّة أو مجازيّة تحيط بضجيجها المصارع الجريح وتفعل فيه فعل "الزّرنيخ والدخان". ونرى نحن أنّ التفكير بالأجراس بالمعنى الحقيقيّ للكلمة أمر قد يكون هنا بلا معنى؛ فلا مريّة في أنّ القرى الإسبانية تقرع الأجراس لإعلان وفاة أحدٍ، غير أنّ فحص الأبيات موضوع حديثنا يوضّح أنّ الأمر لا يتعلّق بمصارع ميّت وإنّما بمصارع يُنازع. وبعكس ما توهّمه البعض فإنّ إغناثيو لم يمت في الحلبة وإنّما تشير سيرته إلى أنّه قضى بعد ذلك متأثّراً بجراحه.

إنّ تراسل الحواسّ هذا، بدوره، يغيب في نصّ بدوي الذي ترجم البيت كما رأينا إلى: "ونواقيس من الزّرنيخ يعلوها الضّباب"، وهي ترجمة لا تؤدّي المعنى ولا تحيط بحمولة الصّورة، فالضّباب (كلمة بدوي) منتشرٌ وبعيد، بينما يؤثّر الدّخان (كلمة الشّاعر) في الجرح مباشرة.

لقد قام مايكل ريفاتير Michael Riffaterre بدراسة لظاهرة الانزلاق الدّلاليّ المقصود، التي تحكم عمل لوركا الشّعريّ في مجمله، واستخلص من ذلك قانوناً يمسّ الكتابة الشّعرية والأدبية بعامّة[1]. فإذا "كانت الكلمات تبدو [في

(1) M. Riffaterre, " L'Illusion référentielle ".

اللّغة البوميّة] مرتبطة بعلاقة عمودية مع الواقع الذي تدلّ عليه"، ففي الخطاب الأدبيّ، وخاصّة في ما كان منه شعراً، تنتقل العلاقة الدلاليّة العموديّة إلى "علاقة اختراقيّة أو عرضانيّة، تُبنى على امتداد النصّ، وتصبو إلى إلغاء الدّلالة الواحدة التي قد تحوزها الكلمة في المعاجم[1]". ولا تُلغى هذه الدّلالة إلاّ ليعوّضها معنى جديد ليس بوسع القارئ أن يعثر عليه إلاّ داخل النصّ، وهذا المعنى الجديد هو ما يشكّل في نظر النّاقد "عمليّة الإدلال" *signifiance* الحقيقيّة. وهو يضرب مثلاً هذا المقطع المقتطف من قصيدة لوركا "نشيد إلى سلفادور دالي" *Oda a Savador Dali*:

Sus pescadores duermen, sin ensueño, en la arena.

En alta mar les sirve de brújula una rosa.

(ينام صيّادوها [كاداكيس] على الرّملِ، دون أن يحلموا.

في أعالي البحر بَوصلتُهم وردةٌ).

كاداكيس Cadaquès هي المدينة الكاتالونيّة التي كان دالي يقيم فيها، وليست الوردة المقصودة في النصّ، على ما يرى ريفاتير وكما يتّضح من السّياق، وردة عاديّة، أي وردة الطّبيعة، وإنما يتعلّق الأمر بالوردة التي نصادفها على متن السفينة، الوردة التي يطلق عليها الإسبان اسم *la rosa náutica* (وردة الملاحة)، ويدعوها الفرنسيّون *rose des vents* (وردة الرّياح)، وهي "بوصلة مشكّلة من مَعينات منحرفة، أشبهَ ما تكون ببتلات الوردة[2]". كأنّ الشّاعر قد كتب: "بوصلة الصيّادين بوصلَةٌ"، وهو تحصيل حاصل أو حشو يصير البيت الشّعريّ في منجىً منه باستثمار التّداعي الذي يحصل بين الوردة/ البوصلة والوردة/ الوردة، ويمنح القارئ "انطباعاً بأنّ الصّيّادين يستهدون فعلاً بالوردة [الطبيعيّة]، (وستكون تلك غرابة محلّية)"، بل ويبدو وكأنّه "يجعل من الوردة

---

(1) *Ibid*, p. 93-94.

(2) *Ibid.*, p. 94.

دليلاً إضافيّاً على نبلٍ فطريّ وموهبة طبيعيّة يسمحان بتلمّس رقّة الحياة في [حالتها الأولى]، حالة الطبيعة[1]".

وإذا لم يكن من الممكن الكلام على انزلاق دلاليّ بين رنين الجرس ورنّة أوتار القيثارة [في أبيات لوركا المذكورة أعلاه]، إذ لا تحوز الكلمة الإسبانية *bordón* المعنى الأول، فإنّ كلمة "الأجراس" *campanas* [الماثلة في البيت الثالث] تؤدّي هذا الهدف تمام التأدية، إذ تجرّ مخيّلتنا إلى صوَر الزّرنيخ والدخان. ونحن لم نقم بكلّ هذه الانعطافة الطويلة نسبيّاً إلاّ لنؤكّد أنّ التّرجمة، شأنها شأن التأويل، تستلزم قراءة تعمل بتداعي الكلمات والصّوَر وتسمح، شأنها شأن عمل الحلم، بالتنقّل بين مستويات من المعنى عديدة، بدل تضييق المعنى بتشويه الصّيَغ أو بإضافة بعض المفردات ("الزّنبور" مثلاً) بشكل يُفسد الدّلالة الشّاملة للبيت الشّعريّ أو القصيدة.

يُفتتح المقطع الرّابع من النشيد السّابق ببيت بليغ:

Un ataúd con ruedas es la cama[2]

(نعشٌ على عجلاتٍ هو السّرير)

وهو ما ترجمه بدوي إلى:

"نعشُه شُدَّ على ساري العجَل"[3]

وحتّى لو ضربنا صفحاً عن الحشو الذي أضافه بدوي (ساري العجل، أي متحرّكها، وهل من عجلة لا تتحرّك؟)، فإنّ الكلام عن "نعش" وكفى، وكذلك جعل النّعش مُعرَّفاً بالإضافة، هذا كلّه يعطي الانطباع بأنّ إغنائيو قد مات، وهو ما لم يحدث بعد، وإلاّ فلماذا جشّم الشّاعر نفسه عناء وصف احتضار صديقه وصفاً مفصّلاً في الأبيات اللاحقة؟ بل إنّ البيت يُقيم بين

---

(1) *Ibid.*, p. 95.

(2) Lorca, *Obras*, p. 618.

(٣) ترجمة بدوي، مصدر مذكور، ص ٥٢.

"السّرير" و"النّعش" علاقة تشبيه، وهي الصّورة التي يُلغيها بدوي. قد يكون نعشُ حُوْلَ سريراً في خضمّ الذهول الجماعيّ، بل ربّما لم يكن ذلك سوى قطعة أثاث اختيرت كيفما اتّفق، أو عربة شبّهها الشّاعر بـ "نعش" بعدما أوجسَ موتَ صديقه. فباختيار هذه الكلمة يمهّد لوركا إلى موت محتّم، قياساً إلى عُظم جرح المصارع. وإلى ما سبق تنضاف مشكلة اختيار الكلمات في عبارة بدوي "ساري العجَل": فالصّفة "ساري"، كما هو معروف، لا تشير إلى ما هو "سائر" وكفى، وإنما تؤدّي معنى "المسافر ليلاً"، وفي حالات معيّنة تشير إلى حمّى تستشري، أو نار تنتشر، أو شيء يدبّ دبيباً. ويصعب على أذن عربيّة في اعتقادنا أن تقبل بتعبير من قبيل "عجَلة تسري".

ولنتأمّل البيت التالي:

El cuarto se irisaba de agonia[1]

(اصطبغت الغرفة بالاحتضار)

الذي ترجمه بدوي إلى:

"لوّنَ الغرفةَ صبغُ الحشرجة"[2]،

فلم يكتفِ بالفعل "لوّن"، وإنّما كان لزاماً أن يُقحم المفردة "صبغ" (صبغ الحشرجة وليس الاحتضار المحض!).

وأيضاً هذا البيت:

Trompa de lirio por las verdes ingles[3]

(لسانُ زنبق في ثنية الفخذ الخضراء)

يُلمِع اللّون الأخضر هنا إلى مرض الأُكال (الغنغرينة) الذي كان، في بيت

---

(1) Lorca, *ibidem.*

(٢) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

(3) Lorca, *ibidem.*

سابق، "آتياً من بعيد". بيد أنّ بدوي يحذف اللّون الأخضر، مع أنّه عنصر أساسٌ في بناء البيت، ويترجم إلى:

"وعلى العانةِ أبواق الزّنابقْ[1]".

ويمتدّ الإعلان عن ساعة الفاجعة، ليظهر من جديد في خاتمة الجزء الأول من القصيدة، في أربعة أبيات متتالية، في نوع من التصعيد الحادّ:

A las cinco de la tarde.
Ay qué terribles cinco de la tarde!
Eran las cinco en todos los relojes!
Eran las cinco en sombra de la tarde![2]

(في الخامسة بعد الظّهر
آه! تلك الخامسة الرّهيبة بعد الظّهر!
كانت الخامسة في كلّ السّاعات!
كانت الخامسة في ظلّ بعد الظّهر!)

هنا، يخلط بدوي البيتين الثالث والرّابع، مُلغياً أثر التّكرار الفاجع، ويترجم إلى:

"في جميعِ السّاعِ في ظلّ المساء[3]".

إنّ وضع "ساعٍ" كجمعٍ لـ "ساعة" هو ابتداع ليس له من مبرّر سوى الوزن. وتطال التشويهات ذاتها المقاطع الثلاثة الباقية، وفي ما يلي بعضٌ من أكثرها دلالة.

لعلّ أكبر خطر يتهدّد الأثر الشّعريّ في ترجمة اختزالية هو حين تُسكَب صوره واستعاراته ومضمراته في قوالب عامّة، وتُختزل في كليشهات أو مواطئ

---

(١) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

(2) Lorca, *ibidem.*

(٣) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

مشتركة أو أشكال مبتذلة. ولا يكسب شاعرٌ فرادته إلاّ بقدر ابتعاده ابتعاداً جذرياً عن المناهج السّالكة؛ وهذا ما لا يني لوركا يعمل به في كلّ بيت من قصائده. ذلك أنّ صوره وإلماعاته تستثمر غالباً المخيال الجمعيّ، بيد أنّها تتميّز عنه كلّ مرة بلطيفة أو لون أو سِمة من السّمات المُبدعة التي تؤكّد أصالة الشّاعر دون أن تعدم كلّ إمكانية لتلمُّس عنصر المخيال الذي تستثمره. فعلى سبيل المثال، في النشيد الثاني، يُقحم شاعرنا في مشهد الاحتضار صورة القمر. ولو أنّه قال إنّ القمر بزغ أو كان ساطعاً لسقط في الابتذال، وهذا بالضّبط ما يقع فيه بدوي حين يُترجم المقطع التالي: *La luna de par en par*[1] ("القمر المُشرع") إلى: "سطعَ البدر الوضيء[2]". إنّ صورة لوركا من الجدّة بمكان، فهي تحوّل البدر إلى باب مشرع على مصراعيه. وبوسعنا أن نتخيّله مشرعاً على اللّيل، على الغياب والعدم: مشرعاً على موت إغناثيو.

ولنذكر هنا عرَضاً أنّه حتى اسم المُصارع ليس يسلم من التّحوير من لدن بدوي الذي يتهجّاه على هيأة "إغنيسيو"[3] بدل "إغناثيو" Ignacio. ولسنا نملك سوى العجب أمام هذا الأمر لا سيّما وأنّ كلتا التهجيتين تناسبان التفعيلة "فاعلات"، فليست الضّرورة العروضيّة قطعاً ما يبرّر اختيار بدوي. ثمّ أبعدَ قليلاً يبلغ التعسّف حدّ اقتطاع جزء من كلمة "ياسمين" إذ يصيّرها بدوي إلى "يَسَم"[4]، ويحمل على هذا "اليسم" نعتاً موغلاً في القدم ومهجوراً: "يَقَق" (شديد البياض)[5]، دون أن ينتبه إلى أنّ هذا النّعت يسير عكس مقصود الشّاعر الذي يصف الياسمين:

---

(1) Lorca, *Obras*, p. 619.

(٢) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

(٣) ترجمة بدوي، ص ٥٣-٥٤. وكان في عنوان القصيدة قد كتبها على هيأة "إغنسيو".

(٤) ترجمة بدوي، ص ٥٤.

(٥) انظر لسان العرب لابن منظور، الجذر يقق.

Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña[1]

وهو ما يمكن ترجمته حرْفيّاً إلى: "أخبرِ الياسمينات/ ببياضهنّ الضّئيل"؛ ضآلة للبياض توحي على الأرجح بخفائه وتكتّمه ولطافته.

هكذا نشهد قيام فجوة معجمية ودلالية واسعة بين النصّ الأصل وترجمته. فليست إسبانيّة لوركا ببساطتها وطراوتها غريبة عن القشتالية المعاصرة، في حين لا يكاد بيت من أبيات ترجمة بدوي يخلو من آثار عتاقة لغويّة.

بل إنّ العديد من المنطوقات العربية تلبس لدى المترجم نطقاً مخالفاً لنطقها الأصل، لا لهدف آخر سوى إخضاعها لضرورة الوزن الشّعريّ؛ فحتّى أسماء العلم تتغيّر تهجيتها، ويفقد النحو العربيّ وظائفه. فلنتأمّل الكلمة البسيطة جدّاً "بقرة" vaca في هذا البيت:

La vaca del viejo mundo
Pasaba su triste lengua[2]

(بقرة العالم الهرم
تمرّر لسانها الحزين)،

هذه الكلمة يكتبها بدوي على هيأة "بقْرة"[3] بدلَ "بقَرة"؛ ثمّ أبعد قليلاً يكتُب "ظَهَرْ"[4] بدل "ظَهْر"!، وما هذا إلاّ إسراف في استخدام إحدى ضرورات الشّعر الموزون في العربيّة، ضرورة تقوم على تحريك السّاكن وتسكين المتحرّك لم يكن قدامى الشّعراء يلوذون بها إلاّ لماماً.

وتصير "الأمّهات الفظيعات" *Las madres terribles*[5] ببساطة إلى

---

(1) Lorca, *Obras*, *ibidem.*
(2) Lorca, *Obras*, *ibidem.*

(٣) ترجمة بدوي، ص ٥٤.
(٤) ترجمة بدوي، ص ٦٠.

(5) Lorca, *Obras*, p. 620.

"الأمّهات"[١]. ثمّ يُترجم *Aire de Roma andaluza / le doraba la cabeza*[٢] ("نسيم من روما أندلسيّة/ يُكلّل رأسه بالذّهب") إلى "مسحةٌ من عهدِ روما الأندلسْ/ فوقَ رأسهْ[٣]": لم تكن روما يوماً أندلسية كما قد توحي به ترجمة بدوي، وإنّما يتعلّق الأمر عند الشّاعر، الذي يستحضر المصارع في حياته ومَجده، بمجازٍ أو بصورة افتراضيّة يختلط فيها الطّابع الشعائريّ بمصارعة الثيران، أي أنه يشير إلى فنّ أندلسيّ بامتياز، لكنْ مع استحضار ذكرى المصارعين الرّومان القدامى.

ثمّ نعثر على تعابير عتيقة وعلى بِدَع لا تمليها سوى ضرورة الوزن والحريّة غير المشروطة التي يمنحها المترجم لنفسه. فمثلاً تصير ***Marismas y praderas***[٤] (الغُدران والمُروج) إلى "المَراعي والبِطاح[٥]"؛ والتعبير البسيط *miles de pezuñas*[٦] (ألف قدمِ ثورٍ) إلى "آلاف أقدامٍ شعيبة[٧]"؛ وقسْ عليه إسقاط الهمزة في جملة من الكلمات، شأن "مساء" التي تصير إلى "مسا[٨]" و"هواء" التي تصير إلى "هوا[٩]"، وهذه أيضاً ضرورة لم يكن الشّعراء القدامى يجيزونها لأنفسهم إلاّ مراعاةً للوزن أو القافية. بيد أنّ الوزن نفسه قد تعرّض لتعسُّف بدوي غير مرّة، مثلما هو الشأن في هذا البيت من النّشيد الأخير:

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto[١٠]

---

(١) ترجمة بدوي، ص ٥٥.

(2) Lorca, *Obras*, *ibidem*.

(٣) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

(4) Lorca, *Obras*, p. 621.

(٥) ترجمة بدوي، ص ٥٦.

(6) Lorca, *ibidem*.

(٧) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

(٨) ترجمة بدوي، ص ٥٢.

(٩) ترجمة بدوي، ص ٥٨.

(10) Lorca, *Obras*, p. 624.

(لم يعد أحدٌ يعرفك. كلاّ. بيدَ أنّي أغنّيك)

الذي يحوّرُه بدوي إلى بيت مختلّ الوزن وغير موفّق: "ليسَ يدريكَ أحدٌ لكنّني أشدو غناءك[١]". ثمّ يُترجم البيت ما قبل الأخير في القصيدة:

Yo canto tu elegancia con palabras que gimen[٢]

(إنّي أغنّي أناقتك بكلماتٍ تئنُّ)

يترجمه إلى: "إنّني أرثيكَ بالزّفرةِ لا بالكلِم[٣]". فمرّة أخرى، وللدّواعي نفسها، يستدعي بدوي اسم الجمع الجنسيّ العتيق "كلِم" للدّلالة على "كلمات".

ولعلّ كلّ هذه الهفوات التي ارتكبها مترجم للفلسفة ومفكّر معروف تطرأ في مجال غير مألوف لديه. لكنّها تبدو لنا مليئة عبَراً ودروساً إنْ بالنسبة للشّعر أو لترجمته، هذا الميدان الإبداعيّ الذي يتطلّب التحلّي بقدر عالٍ من الصّبر وإبداء دقّة شبيهة بدقّة السّاعاتيّ. فحتّى نشيد غنائيّ يبدو سهلاً أو بسيطاً أو بيّناً بنفسه قد يخضع لكتابة رصينة أو صارمة. وإنّ تحريف أبسط عنصر من عناصر كتابته قد يضرّ بالكلّ.

تجدُر أخيراً الإشارة إلى أنّنا نتوفّر في العربية على ترجمة أخرى لقصيدة لوركا هذه، أنجزها صباح محيي الدّين[٤] في صيغة متحرّرة من العروض. وإلى قدرة المترجم على تطويع العبارة الشّعرية، فإنّه، بهجره نظام الوزن العربيّ، قد استطاع التحرّك، وبشكل مدهش، على مسافة شديدة القرب من قصيدة الشّاعر الإسبانيّ. وفي ما يخصّ المقطع الذي كان محلّ جدالنا، نقصد المقطع الذي

---

(١) ترجمة بدوي، ص٦١.

(2) Lorca, *ibidem*.

(٣) ترجمة بدوي، الصفحة نفسها.

(٤) فيديريكو غارسيا لوركا، "مرثاة من أجل إغنائيو سانتشيس مخياس"، ترجمة صباح محيي الدّين، مجلّة شعر، العدد ١٨.

شمل لفظي *bordón* (دندنة) و*campanas* (أجراس) فإنّ مترجمنا يجنح في الحالتين للأسف إلى معنى "الناقوس". هكذا يفرض على كامل المقطع مفردة *"نواقيس"* وحدها، كما يجمع بين بيتيه اللّذين أشرنا من قبلُ إلى حرص الشّاعر على الفصل بينهما بعلامة تنقيط صارمة:

"في الخامسةِ بعدَ الظُّهر

بدأت أصوات النّواقيس

في الخامسة بعدَ الظّهر

نواقيس الزّرنيخِ والدّخان[1]*"*

ليكن مسموحاً لنا إذن، بعد هذه القراءة، إبداء اندهاشنا. فأمام ثلاث ترجمات، إحداهما فرنسية رائعة والثانية عربيّة إشكاليّة والثالثة عربيّة رائعة هي أيضاً، نصطدم بالمشكل ذاته. فالتّرجمات الثلاث قد أخطأت تقدير الكلمة نفسها واقترحت لها مقابلاً ليس تسنده لا المعاجم ولا الناطقون بالإسبانيّة. ولسنا ندري هل نلقي اللّوم على أولى هذه التّرجمات وأكثرها انتشاراً (ترجمة الفرنسيّ دارمنجا) ونقول بأنّ العدوى قد تكون انطلقت منها إلى الأخريَين، أم نسلّم بأنّ علاقة "القربى الزّائفة" بين كلمتَي *bordón* الإسبانية و*bourdon* الفرنسية كان لها بالغ الأثر في فهم المترجمين.

"المقبرة البحريّة" في ترجمة لمصطفى الخطيب

لقد قدّمت مجلة **شعر** إلى القارئ العربيّ في خريف ١٩٥٩ ترجمة موزونة لقصيدة بول فاليري Paul Valéry **المقبرة البحرية** *Le Cimetière marin*[2]،

---

(١) المصدر السّابق، ص ١٠٨-١٠٩ .

(٢) بول فاليري، " المقبرة البحريّة "، ترجمة مصطفى الخطيب، مجلّة **شعر**، العدد ١٢ .

مرفقة بالنصّ الأصل. وقد دعت هيئة التحرير القارئ إلى تأمّل هذه المحاولة التي طرحت بصددها الأسئلة التالية:

"هذه المحاولة في التّرجمة بشعر منظوم، قد تثير الإعجاب ببراعة المترجم ومقدرته البلاغيّة. ولكنّ السؤال هو: هل توفّق المترجم بهذا الأسلوب إلى نقل معاني القصيدة المترجمة وجوّها الشّعريّ؟ وهل يصحّ هذا الأسلوب في التّرجمة إطلاقاً، أم نؤثر عليه التّرجمة الشّعرية المتحرّرة من قيود الأوزان الموروثة"[1]".

تثيرنا من اللّحظة الأولى البراعة التي يعرب عنها مترجم القصيدة، مصطفى الخطيب، على مستوى النظم والتعبير الشّعريّ. إنّه في الواقع يُبدي خبرة واستعداداً لتطويع العبارات الشّعريّة أكثر من عبد الرحمن بدوي. ولعلّ أبرز سمتين تطبعان هذه المحاولة هما الصّرامة والمرونة. لكن هل ستصمُد هاتان السِّمَتان أمام قراءة متأنيّة، وبخاصّة أمام قراءة مقارِنة؟

لقد لجأ الخطيب إلى بحر الرّمَل ("فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن"). وبدل اعتماد نظام الشّطرين، فضّل اعتماد أبيات مدوّرة من أربع تفعيلات (تدوير منتظم لمجزوء الرّمَل). أمّا توزيع القوافي فيتبع التّوزيع في النصّ الأصل؛ إذ يتعلّق الأمر بسلسلة مقاطع (ستروفات) يحوي كلّ منها ستّ قوافٍ، مرتّبة وفق النّظام التالي: أ/ أ/ ب/ ج/ ج/ ب. هكذا نلفي في النصّ الأصل القوافي التالية: *colombes, tombes, feux, recommencée, pensée, dieux*؛ وفي التّرجمة: يَمام، رُخام، يُعيد، غِمْر، فكْر، مَديد.

وهو ذا مفتتح النصّ:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux

---

(١) المصدر السّابق، ص ٧٥.

La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux[1]!

(ذلك السّطح الهادئ، حيث تمشي يمامات،
بينَ أشجار الصّنوبر يختلجُ، بينَ الأضرحة؛
[و] تمامُ الظُّهر يشكّل فيه من نيرانٍ
البحرَ، البحرَ، الدائمَ التجدُّد!
يا لها من مكافأةٍ بعدَ [هنيهةِ] تفكيرِ
هذه النّظرةُ المُمعِنةُ إلى هدوء الآلهة!)

وفي ما يلي ترجمة الخطيب للمُفتتح:

"ذلكَ السّقفُ المُسجّى، حيثما يمشي يَمامُ
خافقٌ حفَّ به اليَرَزُ، بهِ حفَّ الرُّخامُ
مستقيمُ الظُّهرِ فيهِ من لظى النّارِ يُعيدُ
صُنعَ بحرٍ أيّ بحرٍ، دائمِ الجدّةِ غمرِ
يا لهُ خيرَ ثوابٍ بعدَ إعمالةِ فِكرِ
في هدوءِ اللّهِ ترميقٌ مديدُ[2]".

يبدو أنّ الصّيغة التي ارتضاها الخطيب تُؤدّي دلالات المقطع في حمولتها العامّة تأدية جيّدة. لكن هل هذا هو كلّ ما في نصّ شعريّ؟ إنّ انحراف التّرجمة عن النصّ الأصل يكمن في بعض دقائق الخطاب الشّعريّ؛ نقصد في اختيار بعض الكلمات التي قد ترجّح معنىً دون آخر، وبعض الفروق في درجة الأثر أو النبرة، وفي بعض الزّيادات، وبعض مظاهر الإسهاب أو التكرار، التي

---

(1) Paul Valéry, " Le cimetière marin ", in *Poésies*, p. 100.

(٢) ترجمة الخطيب، مصدر مذكور، ص ٧٦.

تضرب حول القصيدة أسباب منفىً يزيد من كدره، مثلما سنرى، البون القائم بين الوزنَين العربيّ والفرنسيّ. يتحدّث البيت الأوّل من التّرجمة عن: "السّقفِ المُسجّى، حيثما يمشي يَمامُ". وحين نعلم أنّ ما يدعوه "السّقف المسجّى" (*le toit tranquille*)، ليس، عند فاليري، شيئاً آخر سوى البحر، وأنّ "الحمامات" هي السّفن التي تمخُر عبابه، يصير اختيار الخطيب ترجمته إلى "سقف مسجّى" اختياراً مجحفاً، لا سيّما وأنّ كلمة "سقف" تحيل على فضاء ضيّق ومحدود، في حين يحيل النّعت "مسجّى" على تسجية المَيت، أي تغطيته بثوب (أنظر الجذر "سجا" في **لسان العرب** لابن منظور)، أمّا البحر السّاكن فيُقال له "ساجٍ" أو "مُسْجٍ". ولكي يضبط المترجم قافيته الميميّة فإنّه يُعبّر عن الجمع *colombes* (حمامات) باسم الجمع الجنسيّ "يمام"، وللسّبب نفسه يستبعد كلمة *tombes* (أضرحة) ويكنّي عنها بالمادّة التي تُبنى بها غالباً: "رُخام". ثمّ تصير بعد ذلك *midi le juste* (تمام الظُّهر) إلى "مستقيم الظُّهر". والبحر الذي يصوغه الظُّهر من "نيران"، والذي هو "دائم التجدّد"، هو في ترجمة الخطيب "دائم الجدّةِ غِمْر". ثمّ يمّحي أثر النزعة الهيلينية المتجذّرة في عمل فاليري (والتي لن تتأخّر في دفعه، أبعد قليلاً، إلى ذِكر زينون الإيليّ) حين يجعل المترجم "الآلهة" تنصهر في إله واحد أحد، ذي صبغة توحيديّة.

ومع أنّ التّحويرات التي نلحظها في ترجمة المقطع الأوّل ليست بالخطيرة، إلاّ أنّ من شأن تكرارها وتراكمها أن يتسبّبا بإلباس النّصّ غلالة صوتيّة مختلفة عن رونقه الصّوتيّ الأصل ووسْمه بأبعاد دلاليّة وسِمات معجميّة غريبة عنه. يكتب المترجم في المقطع الثاني: "يا له صُنعٌ طَهورٌ[1]" كترجمة للعبارة: *Quel pur travail*[2] ("يا له من صنيعٍ صافٍ"). يقصد فاليري كلمة *pur* بمعناها الفيزيائيّ أو الحسيّ الأعمق (معنى الشّيء الخالص أو المحض، لا تشوبه

---

(١) ترجمة الخطيب، الصّفحة نفسها. أمّا "صُنعٌ طهورٌ" فكان ينبغي نصْبهما على التّمييز.

(2) P. Valéry, *op. cit.*, p. 100.

شائبة). وهو ما يزيد اتّضاحاً في البيت التالي إذ يتحدّث عن: *maint diamant d'imperceptible écume*[1] ("جوهرة لا يُدرَكُ لها حُباب"). في حين تستعين ترجمة الخطيب بكلمة "طَهور"، الحُبلى كما هو معروف بالإيحاءات الأخلاقية والدينيّة. أمّا كلمة *imperceptible* (خافٍ، لا يُدرَك) في البيت المذكور للتوّ، فتُرجمت بتوسّط جملة بكاملها: "فاته الطّرف الدّقيق". كما حُوِّرت العبارة: *et quelle paix semble se concevoir*[2] ("وأيّ سلام يبدو أنّه بدأ يشفُّ!") إلى: "يا له فيض سلامٍ لمْ يعاندْ فيه فهمُ!". وفي البيت الخامس من المقطع نفسه يتوسّل المترجم مرّة أخرى بكلمة "طُهر" للدّلالة على معنى الصّفاء، ويُتبِعها هذه المرّة بكلمة "قُدْس"، أضافها من عنده خضوعاً للقافية: "عِلّةٌ خالدةٌ أعمالها طهْرٌ وقُدْسُ". والأمر نفسه يتكرّر في المقطع الرّابع، إذ نُلفي العبارة: *A ce point pur je monte*[3] ("إلى هذه النّقطةِ الصّافيةِ أرقى") مترجمة إلى "إنّني أرقى إلى الطُّهر[4]".

وتستمرّ ضرورات الوزن والقافية في فرض إكراهاتها في المقطع الثالث. فتصير *Visible réserve*[5] ("ثراء مرئيّ") إلى: "غنىً للعَين ظاهر"[6]. وتصير *Eaux sourcilleuses* ("المياه السّامقات") إلى: "مياه الكِبْر". والعبارة *Edifice dans l'âme*[7] ("صرْحٌ في الرّوح") تنقلب إلى: "وفي النّفس مدى صرحٍ رهيب[8]". ولا معنى لورود كلمة *sous* (تحت) على هيأة "ما تحت" في

---

(1) *Ibidem.*

(2) *Ibidem.*

(3) Valéry, *ibidem.*

(٤) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(5) Valéry, *ibidem.*

(٦) ترجمة الخطيب، ص ٧٦.

(7) Valéry, *op. cit.*, p. 101.

(٨) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

البيت الرّابع ("كلّ هذا النّومِ ما تحتَ وشاحٍ من لهيب")، فليس لزيادة الحرف "ما" هنا من مُبرّر سوى مراعاة الوزن.

ومنذورةً لملء المساحات، التي يحدّدها سلفاً طول البيت الشّعريّ العربيّ، تأتي كلّ أشكال الزّيادة والحشو والتحوير لتفعلَ فعلها في ما تبقّى من مقاطع القصيدة. فتتكاثر النّعوت والإضافات، مثلما هو الشّأن في ترجمة *la scintillation sereine*[1] ("الوميض المُشرق") إلى: "اللألاء وضّاءً طَهورا[2]". وتُنعَت *la rumeur*[3] (الضّوضاء، الوشوشة) بـ "صوت مُثار[4]". كما تُحوَّر *admirable justice*[5] ("عدالة باهرة") إلى: "مُعجِب عدلٍ مستقيم[6]"، وكأنّ عدلاً مُعجِباً لا يتضمّن بالأصل معنى الاستقامة. وفي المقطع الثامن، يُعيّن الشّاعر تلك "النقطة الخالصة" التي يفضي تأمّلُه إلى إقحامه فيها:

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même
Auprès d'un cœur, aux sources du poème[7].

(آه من أجلي وحدي، لي وحدي، في ذاتي نفسها
في جوار قلبٍ، عندَ ينابيع القصيدة)

فيصوغ المُترجم التعبير الأخير من البيت ("ينابيع القصيدة") على هيأة: "ينابيعَ من الشّعر سخيّا[8]"، عاملاً هكذا على تفخيمه تفخيماً يختزل بالضّرورة دلالته. ثمّ تتوالى سلسلة التحويرات والزيادات: *les secrets éblouissantes*[9]

---

(1) Valéry, *ibidem.*

(٢) ترجمة الخطيب، ٧٨.

(3) Valéry, *ibidem.*

(٤) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(5) Valéry, *ibidem.*

(٦) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(7) Valéry, p. 102

(٨) ترجمة الخطيب، ص ٨٠.

(9) Valéry, *ibidem.*

("الأسرار الباهرة")، في المقطع التالي، تصير إلى "باهر السّرّ دفينا[١]". وفي المقطع العاشر، في البيت القائل: *Fragment terrestre offert à la lumière*[٢] ("قطعة أرضيّة للنّورِ مُهداةٌ")، تصير كلمة *lumière* ("النّور") إلى "النّور التّمام[٣]". وفي المقطع الحادي عشر، يخاطب الشّاعر كلبته المشرقة أو الرّائعة (*"chienne splendide"*) بالقول: *écarte l'idolâtre*[٤] ("نحّي عابدَ الأوثان")، فيصير ذلك إلى "كلبيَ الوضّاءَ أبعِدْ كلَّ كفّارِ وَساعٍ[٥]". والصّورة الشّعريّة *les moutons mystérieux*[٦] ("الخِراف الغامضة") تنقلِب إلى "غنَم فيها جديد[٧]". وإذا ما كان للصّيَغ السّابقة ما يُبرّرها على المستوى أو السّجلّ اللّغويّ الذي يندرج فيه اختيار المُترجم (سجلّ عربية متقادمة)، فإنّها لا تني تدفع إلى التّساؤل عن مدى مناسبتها للغة فاليري الشّعرية.

كما تصير *La blanche espèce*[٨] ("النّوع الأبيض") في المقطع الخامس عشر إلى "أبيضَ النّوع اللّطيف[٩]". وكذلك فإنّ البيت: *La lave file où se formaient des pleurs*[١٠] ("تغزلُ اليرقةُ حيثما تتشكّل دموعٌ") يُنَمّى إلى: "تغزل الدّودةُ في المدْمع خيطاً من حرير[١١]".

والعبارة البسيطة التّالية، في المقطع الثامن عشر: *Qui ne connaît, et qui*

---

(١) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(2) Valéry, *ibidem.*

(٣) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(4) Valéry, *ibidem.*

(٥) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(6) Valéry, *ibidem.*

(٧) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(8) Valéry, p. 103.

(٩) ترجمة الخطيب، ص ٨٤.

(10) Valéry, *ibidem.*

(١١) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

ne les refuse...[1] ("مَن تُرى لا يَعرف ولا يَرفض...؟") لا تسلم بدورها من الإطالة، إذ تنال نصيبها من التوكيد البلاغيّ والزّيادة وتصبح: "مَنْ تُرى لمْ يعرفَنْ حقّاً ولمْ يرفضْ أبيّا؟..."[2]. وأبعد قليلاً يُحوّل الحبّ *Amour*[3] إلى "الحبّ الرّطيب"[4]. ويُبالغ المترجم العبارة *Quelle ombre de tortue*[5] ("أيّ ظلّ سلحفاة") فيزيدها نعتاً من عنده، لتصيرَ إلى: "ظلّ سلَحْفاةٍ ثقيلا"[6]. والشّيء نفسه يسري على العبارة *La naissance du vent*[7] ("مولد الريح") التي تصير إلى: "مولدَ الرّيحِ صراحا"[8]. وفي المقطع نفسه، العبارة *Une fraîcheur, de la mer exhalée* ("نفحٌ باردٌ من البحر يأتي") يترجمها إلى: "إنّ نفحاً من شميم البحرِ يزكو بابتهاج". ثمّ تتحوّل "الهذيانات" أو "الهلوَسات" غير المنعوتة *délires*[9] إلى "هذْو عجيب"[10]. وتنقلب الصّورة *tumulte au silence pareil* ("ضجيج يُماثلُ الصّمت")، في المقطع نفسه، إلى: "ضجيج يُشبه الصّمتَ مُطيفْ". ولئن كان في الفعل "يشبه" تخفيف لمعنى "المماثلة"، فإنّ كلمة "مُطيفٌ" ليست، شأنها شأن الكثير من المفردات السّابقة، إلاّ إضافة لا وجود لها في الأصل. وأخيراً يعتبر المُترجم أنّ "الموج" الذي "يجرؤ على التدفّق من بين الصّخور" *ose jaillir des rocs*[11] في المقطع الأخير، لا يستطيع أن يفعل ذلك إلاّ إذا كان "منثوراً وواثقْ"[12]، ولسنا في حاجة لبيان ما في هذا من حشو وإضافة.

---

(1) Valéry, p. 104.

(٢) ترجمة الخطيب، ص ٨٦ .

(3) Valéry, *ibidem.*

(٤) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها .

(5) Valéry, p. 105.

(٦) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(7) Valéry, *ibidem.*

(٨) ترجمة الخطيب، ص ٨٨.

(9) Valéry, *ibidem.*

(١٠) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

(11) Valéry, *ibidem.*

(١٢) ترجمة الخطيب، الصفحة نفسها.

لقد غدا جليّاً من هذه الأمثلة أنّ تبنّي خيار التّرجمة الموزونة لا يمكن إلاّ أن يقود إلى تحوير النّظام التعبيريّ للنصّ الأصل، وذلك بغضّ النظر عن مدى كفاءة المترجم ومدى ثقته بقدراته. معلومٌ أنّ كلّ ترجمة تفترض انزياحاً بدرجة أو بأخرى عن النصّ الأصل، بيد أنّ التّرجمة الموزونة تدفع بهذا الانزياح إلى أقصى درجاته الممكنة. إنّها [في الواقع] ترجمة متفاقِمة أومُجاوِزة للحدّ sur-traduction، لأنّها ترجمة مضاعَفة؛ فهي أوّلاً ترجمة بالمعنى المألوف للكلمة، تليها عملية تكييف عروضيّ. إنها تجعل من المُباعَدة ديدناً لها، وتعمّق الاختلاف عن الأصل، ذلك الاختلاف الذي تفرضه معياراً للعمل وطريقة.

عن الإيقاع والصّوَر عند فاليري

إنّ تحميل النصّ ما لا يحتمل، وإضافة النّعوت والحشو المطّرد، هذا كلّه من شأنه أن يزعزع الحركة العميقة للنصّ، وينفحها بصوت غريب عنها ويُخضعها لإستراتيجية كتابة أخرى. وما من كلام إلاّ ويظلّ متموقعاً ومندرجاً في سياق تاريخيّ معيّن؛ نقصد تاريخَ لغةٍ وفنٍّ شعريّ يقرّر الشّاعر في داخله، وأحياناً بالتضادّ معه، لحظات انقطاعه عنه أو ارتباطه به. وهذه المسلّمات تصيب الإيقاع أيّما إصابة؛ فللإيقاع أيضاً طريقته في الارتباط بتاريخٍ ليس تُفلت منه القافية بدورها. كتب ميشونيك: "هناك إيقاع لسانيّ خاصّ بكلّ لغة. غير أنّ هذا لا يعني أنّ اللّغة تملك إيقاعاً. إنّ ما يملك إيقاعاً هو الكلمات والجمل والخطابات. واللّغة إنْ هي إلاّ مجموع الشّروط الإيقاعية[1]". ويضيف: "لا تتطابق جميع التّراثات. أضفْ أنّ بيتاً شعريّاً واحداً، بما هو موقَّع بإيقاع لغويّ، يمكن أن يُعَدّ موزوناً أو لا بحسب اختلاف الحقَب. بل قد يختلف في ذلك بحسب اندراجه في إحدى مآسي شكسبير أو في إحدى سونيتاته. وهذا أحد الإسهامات الأساس لدراسة العَروض المقارَنة la métrique comparative"[2].

---

(1) Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, p. 189.

(٢) المصدر السّابق، ص ١٨٩.

وفي حقل الدّراسات الروسيّة يتمّ التّمييز بين علمَي العروض والإيقاع، فالثاني مفهوم بما هو، بتعبير توماتشيفسكي Tomachevsky، "الطّريقة الشّعرية الفردية الخاصّة بشاعر ما، أو تيّار ما، أو مدرسة ما أو عصر ما"[1]. ولقد فطنَ علماء الشّعريّة العرب من قبلُ إلى اختلاف معالجة كلّ وزن من الأوزان الشّعرية بين شاعر وآخر. فليست معالجة "البحر الطويل" في معلّقة جاهليّة مثلاً بمطابِقة لمعالجة البحر نفسه في قصيدة للمتنبّي[2]. ومن المؤكّد أنّ البون يزداد اتساعاً بين أوزان لغتين مختلفتين غاية الاختلاف، كما هي حال الفرنسية والعربية. فأوزان اللّغة العربية التي تقوم على حساب "التفاعيل" هي أعقد بكثير من الأوزان الفرنسية القائمة على حساب المقاطع الصوتيّة كما تتوالى في البيت خارجَ أيّ نظام تفعيليّ. وإنّ مترجماً يسعى إلى استنبات آثار وزن البحر الإسكندريّ (المؤلَّف من اثني عشر مقطعاً صوتياً) داخل "بحر الرّمَل"، لن يُجاوز عمله في نظرنا درجة السّذاجة أو التوهُّم.

ولعلّ حداثة فاليري، بما هو شاعر معنيّ بنحت أبياته، مشتغلاً بهذه الصّفة في امتداد شعريّة مالارميه، تتجلّى أساساً في اقتصاده في استخدام النّعوت. فحتّى حين تظهر النّعوت في شعره (وهو أمر نادر)، فإنّها سرعان ما تُدمَج داخل فكرٍ يعتمد أساساً الصّوَر الحيّة والعاملة داخل سياقات متكافلة. فالمتكلّم في هذه القصيدة يصف البحرَ مثلاً بأنّه "دائم التجدُّد"، لكنّه لا يسارع إلى نعته

---

(١) يذكره ميشونيك، المصدر السّابق، ص ١٨٧.

(٢) آية ذلك أنّهم جعلوا من معالجة مختلِف الشّعراء للأوزان أحد معايير نقدهم لهم والمفاضلة بينهم. فعندما يعلّق قدامة بن جعفر على بيت عَبيد بن الأبرص في معلّقته: "والمرءُ ما عاشَ في تكذيبٍ/ طولُ الحياةِ لهُ تعذيبُ"، قائلاً: "فهذا معنىً جيّد ولفظٌ حسنٌ، إلاّ أنّ وزنه قد شانَه" (نقد الشّعر، ص ١٨٢)، فهو لا يقصد بالطّبع الوزن نفسه (مخلّع البسيط: مستفعلن فاعلن فعولن)، وإنّما معالجة الشّاعر للوزن. ومن بين أحكام المفاضلة بين شاعرين يشترط حازم القرطاجنّي أن يكون "شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيدٍ نمطُ الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر..." (منهاج البُلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٧٠).

بـ "الغِمْر"؛ وهو يرى أنّ "الجوهرة لا يُدرَك لها حُباب" (وتلك علامة على نقائها)، لكنّه لا يضيف أنّ حُبابها قد "فاته الطّرف الدّقيق"؛ كما يصرّح قائلاً: "نظرتي البحريّةُ بي تُطيف" (*Tout entouré de mon regard marin*[1]) دون أن يحملَ على النّظرة صفة "الحنوّ" ("طرفيَ البحريُّ حولي طائفٌ يحنو عليّا"[2])؛ وهو يرفض "الجمجمة الفارغة والضّحك الأبديّ"، دون أن يخلع على الرّفض صفة "الإباء"؛ ثمّ إنّه يسمّي الحبّ "حبّاً" وكفى، ولا يدعوه "الحبّ الرّطيب".

وفي الواقع، إنّ هذه المغالاة في استعمال النّعوت قد ورثها المترجم عن الشّعر العربيّ الرومنطيقيّ الذي كان ما يزال بعدُ حاضراً، لا بل شديد التأثير أوانَ ظهور هذه التّرجمة (وما زلنا نعثر على آثاره في عديد الإنتاجات الشّعريّة المعاصرة، وإنْ تلفّعت بمظهر حداثيّ). ولقد بتنا نعلم، بفضل دريدا، الأثر المزدوج الذي قد تحدثه كلّ زيادة supplément[3]، إذ هي تأتي لتحقن العمل بما ليس فيه، زاعمةً أحياناً أنّها تسدّ نقصاً يعتوره. فإذ يهبّ المترجم إلى إغناء محتوى يخاله هو مُعوِزاً ومليئاً ثقوباً، متوسّلاً بهذه "الزّيادات الخطيرة" (التعبير لدريدا، يأخذه عن روسو)، المتمثّلة في النّعوت والصّفات، فإنّه لا يعمل إلاّ على إفقار الخطاب الشّعريّ للشاعر المترجَم. فالنّقص الذي ينبغي سدّه ليس بالضّرورة في النصّ، بل هو في الإجراءات التي تعمل بها التّرجمة التي تشتغل عليه.

سعدي يوسف مترجماً قصائد أونغاريتي

ضمن هذا الاتّجاه الذي لا يؤدّي في نهاية المطاف إلاّ إلى طريق مسدودة، تمثّل إحدى ترجمات الشّاعر العراقيّ سعدي يوسف خطوة إلى الأمام. نشير هنا

---

(1) Valéry, *ibid.*, p. 101.

(٢) ترجمة الخطيب، ص ٧٦.

(3) Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie.*

إلى ترجمته عن الإنجليزيّة لمنتخبات من قصائد الشّاعر الإيطاليّ جوسيبه أونغاريتي *Giuseppe Ungaretti*، ترجمةً تعتمد نظام التفعيلات غير الثّابتة العدد، أي نظام البيت الحرّ كما فهمه ومارسه الشّعراء العرب في امتداد السيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهّاب البيّاتي[١].

يُفصح الشّاعر في تذييل ترجمته عن غرضه من التّرجمة وعن تصوّره لفنّ الشّعر؛ إذ يحدّد هدفه في إنجاز ترجمة شعرية تكون "بمسعىً هو غير النقل[٢]"؛ كتب: "هكذا قرّرتُ، في لحظة حماسة، أن أترجمه [شعر أونغاريتي] ترجمة شعريّة: أي ترجمة أهمّ في حقيقة أمرها من وضع قصائده في تفعيلات عربيّة مقعّدة[٣]". كانت ترجمات يوسف لمنتخبات من **أوراق العشب** لوالت ويتمان[٤] ولمختارات شعريّة لكلّ من قسطنطين كافافي[٥] ويانيس ريتسوس[٦] قد حقّقت أصداء طيّبة، وكان قد تخلّى فيها عن العروض. فهل تحقّق ترجمته الموزونة لقصائد أونغاريتي يا ترى الأثر نفسه؟

معلوم أنّ أونغاريتي هو شاعر الإيجاز والاقتضاب بشديد معنى الكلمة. فمن بين كلّ شعراء القرن العشرين الأوروبيّين، يظلّ هو بلا شكّ من استطاع أن يبلغ بالإضمار في الشّعر حدوداً غير مسبوقة. حتّى أنّ بعض قصائده لا تتجاوز سطراً واحداً، وأحياناً تأتي هذه القصائد في شكل متوالية من الشّذرات القصيرة، المحكمة التّرابط والحاضنة، في الغالب الأعمّ، مساحات ممتدّة من الصّمت.

---

(١) أونغاريتي، **شعر مترجم**، ترجمة سعدي يوسف (من الآن وصاعداً ندعوه للاختصار "ترجمة سعدي يوسف").

(٢) المصدر السّابق، ص ٨٨.

(٣) المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

(٤) والت ويتمان، **أوراق العشب**، ترجمة سعدي يوسف، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٦.

(٥) كافافي، **وداعاً للإسكندرية التي تفقدها، ١٢٠ قصيدة**، ترجمة سعدي يوسف، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩.

(٦) يانيس ريتسوس، **إيماءات**، ترجمة سعدي يوسف، منشورات ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩.

وكأنّ الأمر يتعلّق بنوع من الإرجاء المقنّن للمعنى. ثمّة هنا فراغٌ مُدَوٍّ، نابضٌ بما يسكت هو عنه، وقادرٌ، بفضل هذا السّكوت نفسه، على إنقاذ الدّلالة من هذر المعنى الذي غالباً ما تؤدّي إليه الصّياغات المُطنبة أو المفرطة الامتلاء. ولعلّ ما سعى أونغاريتي إلى تقديمه في قصيدته القصيرة الشّهيرة "دوماً وأبداً" *Eterno* هو صوغ صورة مجازيّة للقصيدة، قصيدة عن القصيدة، ضرب من التّمثيل لسيرورة نضوج القول الشّعريّ:

Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla[1]

(بين وردةٍ تُقطَف والأخرى التي تُهدى
عدمٌ لا يُعبَّر عنه)،

ويكتب الشّاعر في القصيدة "صُبح" *Mattina*، المُكوّنة من تعبيرين وجيزَين، فعلٍ واسمٍ مرفَقين بضميرَين:

Mi illumino
di immenso[2]

(بالشّاسعِ
أستضيء)

إنّ القصيدة "دوماً وأبداً" *Eterno* هي أوّل ما ترجمَ سعدي يوسف في هذه المنتخبات[3]، وكان يمكن أن توحي له بصورة دقيقة لشاكلة الاشتغال على نصوص أونغاريتي. غير أنّنا نستشفّ منذ ترجمة القصيدة الثانية "سأم" *Noia* أنّ المترجم يطبع النصّ بهيئة غير تلك التي تبنّاها الشّاعر. فقد ألغى يوسف البياض الذي يفصل بين أجزاء القصيدة في كلّ حالات وروده. ويتكرّر هذا الأمر في

---

(1) Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo; Tutte le poesie*, p. 43.

(2) Ungaretti, *op. cit.*, p. 103.

(٣) ترجمها بعنوان "سرمد"؛ أنظر ترجمة سعدي يوسف، مصدر مذكور، ص ١١.

القصائد اللاّحقة على نحو يصعب معه الاعتقاد في أنّ محوَ البياض لم يكن سوى نتيجة خطأ مُصمِّم الكتاب أو الطبّاع:

Anche questa notte passerà

Questa solitudine in giro
titubante ombra dei fili tranviari
sull'umido asfalto

Guardo le teste dei brumisti
nel mezzo sonno
tentennare[1]

(حتّى هذه اللّيلة ستمرّ

هذه العزلة الشّاردة
ظلُّ أسلاكِ "تْرامِ" مرتجفة
على الإسفلت البَليل

أرقُب رؤوس الحوذيّين
شبْهَ غافيةٍ
تترنّح)

نلاحظ أنّ البيت الأولّ منفصل عن باقي القصيدة ومطروح كمسلَّمة أو كتقرير؛ بداهة صارمة؛ تليه صورتان شعريّتان، كلّ منهما مرسومة في ثلاثة

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 44.

أبيات متلاحقة. ولنتأمّل ترجمة سعدي يوسف:

"حتّى هذي اللّيلة سوفَ تمرّ

الظّلمة إذْ تتشرّد

ظلٌّ من أسلاكِ تُرام

يترنّح

فوقَ الإسفلتِ الرّطب

رؤوس السّواقِ أراقبُها

نائسةَ

مثقلةَ بنُعاسِ اللّيل[1]"

تصير القصيدة إذن في صيغة سعدي يوسف إلى نصّ من قطعة واحدة. فأجزاء النصّ الأصل الثلاثة (المطلع المنطوي على مسلّمة، ثمّ منظر أوّل تُضفى عليه صبغة نفسيّة، فمنظر ثانٍ) تتحوّل إلى كتلة واحدة من الصّوَر. ثمّ إنّ الحركة الخفيفة التي تصفها القصيدة، حركة الرّؤوس تتمايل وهي نصف نائمة، تتطوّر قليلاً في صياغة سعدي يوسف إلى حركة "مثقلة بنُعاسِ اللّيل". إنّ مثل هذه التجوُّزات والانزياحات عن طبيعة النصّ الأصل وعن نوعيّة الأحاسيس التي يُعبّر عنها الشّاعر، لا تعمل، مهما يكن من تواضعها، إلاّ على تصوير رغبة الشّاعر-المترجِم في جرّ قصائد أونغاريتي إلى تصوُّره الخاصّ للقصيدة. وهذا ما يتأكّد بصورة أدلّ في صفحات أخرى.

تضعنا ترجمة القصيدة "شروق" *Levante* (منحها المترجم عنوان "المشرق") أمام جملة مشاكل، مرتبطة في الآن نفسه بالدّلالة وبالتّصوير وبالإيقاع. لنقرأ القصيدة قراءة تدريجيّة:

---

(١) ترجمة سعدي يوسف، مصدر مذكور، ص ١١.

La linea
vaporosa muor
al lontano cerchio del cielo

Picchi di tacchi picchi di mani
e il clarino ghirigori striduli
e il mare è cenerino
trema dolce inquieto
come un piccione[1]

(خَطُّ
البخارِ يتلاشى
عند دائرةِ السّماء البعيدة

اصطفاقُ أقدامٍ، اصطفاقُ أيدٍ
والكلارينيتُ تَشْبِكُ أنغامَها الصّارخة
والبحرُ رمادٌ
يضطربُ بِرفقٍ، قلقاً
كحمامة)

وهو ما ترجمه سعدي يوسف إلى:

"كانَ خيطُ الدّخانْ
يتلاشى بعيداً
عندَ طوقِ السّماء البعيدْ

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 45.

قرقعة الأقدامِ وقعقعة الأيدي

وصراخ كلارينيتْ

السّماء الرّمادْ

ترتعشْ

كالحَمامة[1]*»*

يجزّئ المترجم إذن المقطعين الأوّلين من هذا القسم ويجعلهما ثلاثة. وهذا ما يسمح له باتخاذ سرعات عروضيّة وإيقاعيّة مختلفة؛ فيستهلّ ترجمته متوسّلاً بالبحر المتدارك (تكرار "فاعلن" التي قد تمتدّ في آخر البيت إلى "فاعلات")، ثمّ ينتقل بعدها إلى تنويعته المسمّاة "الخبَب" أو "المُحدَث" (تكرار "فَعِلن" أو "فعْلنْ"، ويعدّه أغلب العروضيّين بحراً مستقلاً)، ليعود في النهاية إلى المتدارك. وهل من حاجة إلى توضيح أنّ مثل هذا التنويع العروضيّ، الذي سيتفاقم لاحقاً حتّى ليجمع في ترجمة قصيدة واحدة بين بحور شديدة الاختلاف، يطبع النصّ بتناثر إيقاعيّ يجعله ينحو منحىً مخالفاً لطبيعة النصّ الأصل الذي يتبع، عن قصدٍ، سرعاتٍ إيقاعيّة بالغة الانسجام؟

نلاحظ في ترجمة المقطع الأوّل كيف صار "خطّ البخار" إلى "خيط دخان"، مع أنّ المنظر البحريّ الذي يلفّ المهاجرين يرجّح كفّة صورة البخار والضّباب، تلك الصّورة التي يتوسّل بها الشّاعر دون موارِبة. كما أنّ النعت "بعيد" يأتي ليكرّر ظرف المكان "بعيداً" الماثل في العبارة الشّعريّة ذاتها، وما هذا إلاّ "حشو" أملته الحاجة إلى مراعاة الوزن.

وتظلّ مظاهر الانزياح عن الأصل في المقطع الثاني من التّرجمة أكثر دلالة.

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ١٢.

ذلك أنّ للاسمَين الصّوتيّين "قرقعة" و"قعقعة" رنّة مميّزة؛ يفيد الأول الانقصاف والطقطقة، ويُسمّي أيضاً صليل الأسلحة؛ بينما يفيد الثاني اصطكاك الأسنان وصليل الأسلحة مرّة أخرى، وهزيم الرّعد. بيد أنّ المترجم يستدعي المفردتين معاً للدّلالة على شيء يعبّر عنه الشّاعر بكلمة واحدة: *picchi* ("اصطفاق الأقدام" ثمّ "اصطفاق الأيدي"). صحيح أنّ سعدي يوسف لطالما أبدى كلفاً بالجناس التامّ والناقص وبالجناس التصحيفيّ والتقفية الداخليّة، ولعلّ لنا في اللّفظين السّابقين خير مثال على ذلك. لكن إلى أيّ درجة يحتمل بيت الشّاعر الإيطاليّ، البسيط إلى حدّ الإرباك، مثل هذه المحسّنات البلاغيّة؟ ولنلمّحْ، عرَضاً، إلى أنّ البيت القائل إنّ "الكلارينيت تشبِكُ أنغامَها الصّارخة" *e il clarino ghirigori striduli* قد اختُزل إلى معطوف بسيط على ما سبق: "وصراخ كلارينيت"، فتمّت التّضحية بسياق توصيفيّ ليس عديم الأثر.

ويصير "بحر الرّماد" في المقطع الثالث إلى "سماء الرّماد" ويفقد صفتَي "الرّفق" و"القلق".

يكتب الشّاعر بعد ذلك في بيت منفصل عمّا سبق:

A poppa emigrante soriani ballano[1]

(عندَ مؤخّر السّفينة يرقص مهاجرون سوريّون)

ثمّ أبعد قليلاً، في بيت منفصل آخر:

A pura un giovane è solo[2]

(وعندَ صَدْرِ السّفينة شابٌّ وحيدٌ)

فإذ يفصل الشّاعر بين البيتين، فإنّه يضع الوضعيّتين موضعَ تقابل؛ نقصد الوضعية الأولى (وضعية مهاجرين سوريّين يرقصون جماعةً) والوضعية الثانية (وضعية الشابّ الذي يجلس وحده). بل إنّ البيتين نفسهما يشدّدان على وضعية

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 4ç.

(2) *Ibidem.*

التقابل انطلاقاً من الثنائيّ: صدر السّفينة/ مؤخّر السّفينة (الكوثل والقيدوم). وهو ما يمحوه المترجم إذ يفرض على البيتين ضرباً من الاستمرارية ويُدمجهما في قطعة واحدة من بيتين:

"في الكوثلِ يرقص جوّابو آفاقِ سوريّونْ

في القيدومِ فتىً وحدَه[1]"

أمّا على صعيد الوزن، فإنّ مترجمنا يعود إلى استعمال "الخبب" الذي كان قد تركه إلى "المتدارك". وهو ذا المقطع ما قبل الأخير من القصيدة:

Di sabato sera a quest'ora
Ebrei
laggiù
portano via
i loro morti
nell'imbuto di chiocciola
tentennamenti
di vicoli
di lumi[2]

(مساءَ السّبت في هذه السّاعة

اليهود

هناك

يَحملون

أمواتهم

في جُحر الحلزون

---

(١) ترجمة س. يوسف، الصفحة نفسها.

(2) *Ungaretti, Ibidem.*

ترنّحُ

أزقّةٍ

وأضواء)

ما يُترجمُه يوسف إلى:

"في مثلِ هذا الوقتْ

في أمسياتِ السّبتْ

في هذه الأنحاءِ... كان اليَهودْ

يمضونَ... هل يحملون

موتاهمُ في حلَزون الدّروبْ

والخوفِ والأنوار؟"[1]

لقد جاءت الأبيات الأصليّة التّسعة مقتضبة، حتى أنّها لا تتعدّى أحياناً الكلمة الواحدة. وهي ملفوظات يتقصّد الشّاعر اختزالها، إشارة إلى التباطؤ، إلى اللّهاث. بينما يخلط المترجم الأبيات ويجعلها ستّة، ويختار لها وزناً عروضيّاً جديداً، هو البحر السّريع ("مستفعلن مستفعلن فاعلن"، مع خبْنٍ لضروب بعض الأبيات، أي تفاعيلها الأخيرة، فتصير "فاعلن" إلى "فعْلنْ"، كما في البيتين الأوّلين). ويُحوّل اسم الإشارة إلى المكان "هناك" *laggiù*، الذي يفيد تيه اليهود، إلى "في هذه الأنحاء". زد عليه أنّ هذا التّيه جاء في الأصل جملة خبرية (فهو حدث منقول أو ذكرى) وصار لدى المُترجم إلى استفهام. ثمّ يأتي التعبير *nell'imbuto di chiocciola* ("جُحر الحلزون") الذي يُلمِع إلى الضّيق متبوعاً بصورة يُعبّر شكلها أو تقطيعها نفسه عن حال الشّتات:

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ١٢-١٣. وقد أخطأ مصمم الكتاب الفنيّ فألحق هذه الأبيات بالقصيدة التالية مباشرةً، وعنوانها "سجّادة".

"ترنُّح/ أزقّةٍ/ وأضواء". فإذ يُترجم سعدي *nell'imbuto di chiocciola* إلى "حلزون الدروب"، فإنّه يؤثر معنى الشّكل الحلزونيّ أو اللولبيّ للدّرب، مضحيّاً باستعارة تدلّ أيّما دلالة على وعورة الطّريق. كما يعطف على "الحلزون" كلّ ما تبقّى من المقطع: "في حلَزون الدّروبْ/ والخوفِ والأنواز" فارضاً على المقطع، هنا أيضاً، استمراريّة ليست فيه. ولنُشر عرَضاً إلى أنّ كلمة "الخوف" هي زيادة لا أصل لها في المقطع. وبسبب الطّابع الاستمراريّ والسّرعة اللّذين يفرضهما المُترجم، يفقد المقطع في كلّيته الطابع المتقطّع والبطء اللّذين يحوزهما في الأصل. ولنقرأ القسم الأخير من القصيدة:

Confusa acqua
come il chiasso di poppa che odo
dentro l'ombra
del
sonno[1]

(ماءٌ في اضطراب
كضوضاءِ مؤخّر السّفينة الذي أسمعُه
في ظلّ
الـ
نُعاس)

نشهد هنا التقطيعَ نفسه والبطء عينه، اللّذين يُذكّران بالتشتّت الذي يطبع به النّوم الأشياء في الذّهن. وإذ يعود يوسف إلى بحر المتدارك، فإنّه يُترجم:

"ضجّة الماء مثلُ ضجيجِ السّفينة
عندَ كوثلها

---

(1) *Ungaretti, Ibidem.*

إنّني أُنصت الآنَ تحتَ ظلالِ الرّقاد[1]".

إنّ اضطراب الماء، الذي يمهّد لتشوّش الذّهن قبيلَ الرّقاد، يصير إلى "ضجّة" شبيهة بـ "ضجيج السّفينة". والاستماع إلى ضجيج الكوثل صار إنصاتاً بالمُطلق، أي داخل اللاّ محدّد.

إذْ يُعيد سعدي يوسف تقطيع أجزاء القصيدة تقطيعاً جديداً، وإذْ يطبعها بسرعة مخالفة لسرعتها الأصل بالرّجوع إلى ثلاثة أوزان عربية، أتراه يعمل على الاستجابة لشيء آخر سوى الضّرورة الضاغطة، ضرورة الوزن؟ بيد أنّ تقطيع قصيدة وتجزئة مسارها الإيقاعيّ ليسا عمليّتين كسائر العمليّات. ولعلّه الأمر الذي تشفّ عنه القصيدة القصيرة التالية: *Tappeto* ("بساط"):

Ogni colore si espande e si adagia
negli altri colori

Per essere più solo se lo guardi[2]

(كلّ لون ينبسط بحرّية ثمّ يستقرُّ
وسطَ الألوان الأخرى.

لكي يكون هو الأكثر وحدةً إذا ما نظرتَ إليه)

يتعلّق الأمر إذن بعبارتين مقتضبتين. تعيّن أولاهما، في بيتين اثنين، حالة التّناغم والهدوء التي يعيشها لون بساطٍ، بين غيره من الألوان. بينما تُطلعنا الفقرة الثانية، المشكّلة من بيت واحد معزول، على أنّ اللّون نفسه، ما إن يُرى حتّى يصير إلى عزلة لا يصفها الشّاعر، بيد أنّه يمكن وصفها بالعزلة الكدرة انطلاقاً من التقابل بين الحريّة التي بها يستقرّ اللّون وسط باقي الألوان وعبارة

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ١٣.

(2) Ungaretti, *op. cit.*, p. 46.

"الأكثر وحدة". وحدة لعلّها في الآن نفسه أمرٌ باهر وبئيس. فبدون التوسّل بأيّ نعت يعمل الشّاعر على تفعيل سيرورة نعتيّة سرّيّة داخل القول الشّعريّ. يربط سعدي يوسف، بالمقابل، بين الفقرتين ويجعلهما مقطعاً شعرياً واحداً من خمسة أبيات. ويلعب في البيتين الأخيرين على ضمير مذكّر وآخر مؤنّث أتى بهما من عنده:

"كلّ لونٍ يتّصلْ

وهْوَ يمتدّ إلى لونٍ سواهُ

إنْ تكنْ في الوحدة العُظمى تضِعْ

حينَ تراهُ

وتراها"[1]

يبدو إذن أنّ المترجم يحمل صفة الوحدة على من يرى اللّون بدل أن يحمله على اللّون نفسه. لكنْ إذا ما كان موضوع الرّؤية في "تراه" هو اللّون، فإنّنا بالمقابل لا ندري علامَ يقع الضّمير العائد في "تراها". لعَلّه يعود إلى "الوحدَة"، لكنّ هذا يظلّ بعيداً كلّ البعد عن منطوق الأصل. فالنصّ يعمل في الواقع، وبأبسط الطّرق الممكنة، على جعل شكله وتنضيد أبياته نفسهما يُعبّران تعبيراً أنموذجيّاً عمّا يقوله.

ولعلّ القصيدة "نزْع" *Agonia* (منحها المترجم عنوان "احتضار") تظلّ إحدى القصائد التي وُفّق سعدي يوسف في نقلها دون كبيرِ تحوير، بل إنّه يجعل منها قصيدة ناجحة. بيد أنّه يُلفي نفسه، في النّهاية، مضطرّاً هنا أيضاً إلى خلق "قفلة" جيّدة للقصيدة، وإلى إبداع صورة تأتي لتطبع قول الشّاعر بالاستمراريّة:

Morire come le allodole assetate

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ١٣.

sul miraggio

Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato[1]

(أن تموتَ مثل القُبّرات العطاش
فوقَ السّراب

[...]

لا أن تعيش على الشكوى
كحسّونٍ مَعْميّ)

وهو ما يُترجمُه سعدي إلى:

"أنْ تموتْ
مثلما تسقط القبّرات الظّماءْ
ميّتاتٍ أمامَ السّرابْ
[...]
آه، لا أنْ تعيشْ
كالحساسين عمياءَ مبتلّةً بالبكاءْ[2]".

وإذا ما ضربنا صفحاً عن تحويل الحسّون من صيغة المُفرد إلى صيغة الجمع التي تُبرّرها ضرورة الوزن، فإنّ ما يبدو لنا أقلّ إقناعاً هو توسيع العبارة

---

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 48.

(٢) ترجمة س. يوسف، ص ١٥.

شبْه المُحايدة "أن تعيش على الشّكوى" إلى صورة "العيش مبتلاً بالبكاء"؛ توسيع قد يندرج في نزعة رومنطيقيّة متقادِمة وإطناب غريب على كلام الشّاعر.

ولنتأمّل القصيدة القصيرة جداً "ذكرى إفريقية" *Ricordo d'Affrica* المُكوّنة من ثلاثة مقاطع، لا يتعدّى كلّ منها البيت الواحد:

Il sole rapisce la città

Non si vede più

Neanche le tombe resistono molto[1]

(الشّمسُ تخطفُ المدينة

لم تعدْ تُرى

حتّى القبورُ لا تكادُ تَصمِد)

ما يُترجمُه يوسف، في امتداد واحد، إلى:

"تخطف الشّمس المدينةْ

ثمّ تنأى، فالمدينةْ

لم نعُدْ نُبصرها. حتّى القبورْ

لم تكنْ تبقى طويلا[2]"

في هذه التّرجمة، لا تخطف الشّمس المدينةَ وكفى، وإنّما تبتعد أيضاً.

---

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 49.

(٢) ترجمة س. يوسف، ص ١٦.

وعدم قدرة القبور على الصّمود، أي على مقاومة الشّمس، يصير إلى الفكرة المبهمة التي تقضي بكونها "لم تعد تقوى على البقاء طويلاً".

وفي القصيدة "كياروسكورو" أو "المنير-المعتم" *Chiaroscuro* (منحها المترجم عنوان "شياروسكورو"، وفي مطلع الكلمة خطأ صوتيّ) كتب الشّاعر:

Mi è venuto a ritrovare
il mio compagno arabo
che s'è ucciso l'altra sera[1]

(لقد أتى يلقاني
رفيقي العربيّ
الذي انتحرَ البارحة)

يُترجم سعدي يوسف إلى:

"قلتُ لو زرتُ صديقي العربيّ
ذلكَ المنتحرَ البارحةَ"[2]

هل بسبب نزوعٍ إلى الواقعيّة والمشابهة والاحتمال، يرفض المترجم فكرة أنْ يكون الرّفيق المنتحر هو من يزور صديقه على شاكلة الأطياف، ويصير، لمرّةٍ، ملاكاً في زيارة؟

ونقرأ في القصيدة "شعب" *Popolo*:

La notte più chiusa
lugubre tartaruga
annaspa[3]

(اللّيلةُ الأكثرُ انغلاقاً

---

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 53.

(٢) ترجمة س. يوسف، ص ١٨.

(3) Ungaretti, *op. cit.*, p. 54.

سلحفاةٌ كئيبة

تُصارِعُ الماء)

وهي الصّورة التي "يُجمّلها" سعدي يوسف بصورة واضحة، إذ يُترجمها إلى:

"أخفى اللّيالي سوف تلمس سرَّها

قمريّةً

أسيانةً"[1]

بباعثٍ من غياب الحركات، لا تدري هل يقصد المترجم النّعت "قَمَريّة" (من القَمَر)، أم "قُمْريّة"، وهو ضرب من الحَمام قد يكون اختاره تشبيهاً للّيلة. لكن في كلتا الحالتين ما أبعدنا عن صورة الأصل! من المعلوم أنّ رفض القُبح في بعض الصّوَر الشّعرية (شأن صورة السّلحفاة الكئيبة التي طمستها التّرجمة هنا) لم يعد له ما يسنده بعدما فعله في الشّعر دانتي Dante وبخاصّة بودلير Baudelaire. لابدةً داخلَ قوقعتها، تأتي السّلحفاة هنا للإشارة إلى انطواء اللّيل. ولن يؤدّي تحييد العبارة الشّعريّة أو ترجمتها ترجمة تجميليّة أو تفسيريّة إلاّ إلى إضعاف صورتين كانتا بالمقابل ستكسبان وهجاً وكثافة لو أنّهما وُضعتا في تجاورٍ محض.

وفي القصيدة "إحياء ذكرى" *In Memoria* كتبَ أونغاريتي في رثاء صديقه المصريّ محمّد شهاب (المنتحر نفسه الذي يزور صديقه الشّاعر في قصيدة سابقة):

Amò la Francia
e mutò nome[2]

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ١٦.

(2) Ungaretti, *op. cit.*, p. 59.

(أحبّ فرنسا

فَغيّرَ اسمَه).

إلاّ أنّ مترجمنا يصرّ على التّعليل والشّرح ويُصيّر العبارة البسيطة إلى:

"أحبّ فرنسا

ومن حبّهِ غيّرَ اسمَه"[١]".

ولنقرأ[٢] القصيدة "في الاستراحة" *A riposo* (منحها سعدي يوسف عنوان "في إجازة"[٣])، التي نودّ أن نتأمّل ترجمتها مقطعاً مقطعاً. هي ذي بداية القصيدة:

Chi mi accompagnerà pei campi

Il sole si semina in diamanti
di gocciole d'acqua
sull'erba flessuosa

Resto docile
all'inclinazione
dell'universo sereno[٤]

(من يرافقني عبرَ الحقول؟

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٢١.

(٢) الفقرات التالية حتّى خاتمة هذه القراءة لترجمة سعدي يوسف لقصائد أونغاريتي وُضِعتْ بالعربيّة مباشرةً، وأضيفت لهذه الطّبعة لمزيد من الفائدة. ويتقدّم المؤلّف بجزيل الشكر للصّديق الشّاعر الفرنسيّ-الإيطاليّ رينيه كورونا René Corona لمساعدته إيّاه في تقصّي دلالات بعض قصائد أونغاريتي التي يتناولها هذا الفصل.

(٣) لم يكن الأمر يتعلّق بإجازة في واقع الأمر، بل بوقفات استراحةٍ كتب أونغاريتي في حواشي آثاره الشعريّة أنّه هو وباقي المحاربين (وكان هو متطوّعاً للدفاع عن بلاده) ينالونها أثناء الحرب. كانت تلك الوقفات تدوم أيّاماً أو ساعات، بمقتضى إيقاع المعارك.

(4) Ungaretti, *op. cit.*, p. 64.

الشّمس تتطايرُ ألماساتِ

من قطراتِ ماء

على العُشبِ اللّدِن)

هذان المقطعان جاءا في ترجمة سعدي يوسف بلا كبيرِ تحويرٍ من لدن المترجم:

"من يرافقني في الحقول؟

إنّها الشّمسُ تنتثِرُ

قطراتٍ من الماس مائيّةً

تنزلُ العشبَ لدُنا"[1].

وهو ما لا يمكن قوله عن ترجمة المقطع الثالث:

Resto docile
all'inclinazione
dell'universo sereno[2]

(طيّعاً أظلُّ

أمامَ ميولِ

الكونِ الشّفيف)

ترجمه يوسف إلى:

"أتراصف والبهجةَ الكونَ

هادئةَ الخفق والخافقِ"

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٢٧.

(2) Ungaretti, *Ibidem*.

فالامتثال لميول الكون الرّائق الشّفيف وانحناءاته (تحمل المفردة *inclinazione* هنا كلا المعنيَين، أي "الميل" بمعنيَيه الماديّ والنفسيّ، في ضربٍ من الأنسنة للكون)، هذا الامتثال الذي يعرفه الجسد المتعب والمُعاد أخيراً، وبصورة مؤقّتة، إلى حرّيته (النصّ كما قلنا هو من قصائد فترة الحرب العالميّة الأولى، تطوّع فيها الشّاعر محارباً، وهو الآن، أي أثناء كتابة القصيدة، في لحظات استراحة)، يتحوّل بصورة غريبة إلى "تراصُفٍ وَ..."! وتأنيث النّعت "هادئة" يوحي بأنّ المتكلّم هو امرأة والأمر ليس كذلك. إلاّ إذا كانت صفة الهدوء معزوّة للبهجة، أعارها المترجم، إلى ذلك، "خفقاً" و"خافقاً"، وهذا كلّه من اختراعه، قاده إليه شغفه المعروف بالتّجنيس. ولنقرأ ترجمته للمقطع الرّابع:

Si dilatano le montagne
in sorsi d'ombra lilla
e vogano col cielo[1]

(تنتفخُ الجبال
بموجاتِ ظلالٍ ليلكيّة
وتُبحِرُ في صحبةِ السّماء)

ترجمه يوسف إلى:

"تنتفخ الجبال
بالرّيح... ظلاً ليلكا
ثم تسير في سباقٍ تجذيفٍ مع السّماء"[2]

في النصّ الأصل، لا تنتفخ الجبال بالرّيح وإنّما بظلال ليلكيّة، وهي، أي

---

(1) Ungaretti, *Ibidem*.

(٢) ترجمة س. يوسف، الصفحة عينها.

الجبال، "تُبحر" *vogano* ببساطة، وليس "تسير في سباقِ تجذيفٍ" والظّلال. بهذه "التوسّعات" يداري المترجم عروض ترجمته الموزونة، ولنلاحظ أنّه انتقل هنا إلى الرّجز (مستفعلن مستفعلن، مع قدر لا بأس به من الزّحافات)، بعدما كان التزمَ في المقاطع السّابقة (وكذلك سيفعل في المقطعين التاليين) بحر المتدارك (فاعلن فاعلن). وهي ذي بقيّة القصيدة:

Su alla volta lieve
l'incanto si è troncato

E piombo in me

E m'oscuro in un mio nido[1]

(عالياً، في قبّةِ [السّماءِ] الخفيفة
تلاشى السِّحرُ

وهوَ ذا أسقطُ فيَّ

وألوذُ في ظلامِ أحدِ أركاني")

وهو ما ترجمه يوسف، في مقطعين اثنين، كما يأتي:

"في الأعالي الشّفيفة
بطلَ السّحْر...

"دلّيتُ نفسي

---

(1) Ungaretti, *Ibidem.*

بنفسي...

ثمّ اختبأتُ

بعشٍّ بنفسي"[1].

لا اعتراض على المقطع ما قبل الأخير، أمّا في خاتمة القصيدة فتتساءل عن ضرورة تحويل "السّقوط داخل النّفس" إلى "تدلّي النّفس في النّفس"، وتعقيد هذا كلّه بتكرار ثالث لمفردة "النّفس" في "عشٍّ بنفسي". ولن نفرط في محاسبة الشّاعر على ترجمته الحرفيّة لـ *nido*، فهي تعني "عشّ طائر"، وفي الأوان ذاته أيّ ركنٍ يجد فيه الكائن ملاذاً ومأوى.

ومن قبيل ما لاحظناه من ولع بالجناس وتكرار اللّفظ، الشّاكلة التي بها صاغ الشّاعر العراقيّ خاتمة القصيدة "تلاشٍ" *Annientamento*، (منحها المترجم عنوان "إلغاء"). كتب أونغاريتي:

Ho sulle labbra
il bacio di marmo[2]

(على شفتيّ

قبلةُ الرُّخام)

فترجمها يوسف إلى:

"على شفتيّ قبلةُ مرمرٍ... مرّتْ"[3]

ولنقرأ القصيدة الوجيزة "غروب" *Tramonto*:

Il carnato del cielo
sveglia oasi
al nomade d'amore[4]

---

(١) ترجمة س. يوسف، الصفحة عينها.

(2) Ungaretti, *op. cit.*, p. 67.

(٣) ترجمة س. يوسف، ص ٢٩.

(4) Ungaretti, *op. cit.*, p. 66.

(بشَرةُ السّماء

توقظُ واحاتٍ

لِرَحّالِ العِشقِ)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

"كان وجه السماء المورّد

يوقظ واحة

إلى العاشق البدويّ"[1]

ليس محض صدفة أن يختار الشاعر للسّماء المفردة *carnato*، فهي تفيد لا الوجه على التعميم، وإنّما "بشَرته"، لكن لن نمعن في الاعتراض على اختيار المفردة "وجه" من لدن المترجم، فالوجه يفيد البشرة أيضاً على سبيل الكناية. وجه الاعتراض هو في تحويل "رحّال العشق"، هذا الذي يصحّ عليه بيت ابن عربيّ في "ترجمان الأشواق": "أدينُ بدينِ الحبّ أنّى توجّهتْ/ ركائبهُ فالحبُّ دِيني وإيماني"، تحويله إلى "عاشق بدويّ"، ممّا ضيّق الكلام وأفقده خصوصيّته: فلا غرابة في أن يكون "بدويّ" عاشقاً، أمّا أن يمارس المرء "بداوة" عشقيّة فأمر مختلف تماماً. وخذِ المقاطع الأولى من القصيدة "صمت" *Silenzio*:

Conosco una città
che ogni giorno s'empie di sole
e tutto è rapito in quel momento

Me ne sono andato una sera

Nel cuore durava il limio

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص٢٨.

delle cicale[1]

(أعرفُ مدينةً[2]

تُفعَمُ بالشّمسِ كلّ نهارِ

فَيُسَحِرُ كلُّ شيء

ذاتَ مساءٍ غادرتُها

في القلبِ كان يتواصلُ

غناءُ الزّيزان)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

"عرفتُ مدينةً

في كلّ يومٍ تمتلي بالشمس

حتّى حدّ حافتها

وفي لحظة -

إذا ما أفعمتْها الشمس

صارَ الكلُّ... كلُّ الكون مسحورا

لقد غادرتُها غسقاً

وفي قلبي

---

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 71.

(٢) كتب أونغاريتي في إحدى حواشيه على آثاره الشعريّة أنّ المدينة المقصودة هنا هي مسقط رأسه، إسكندريّة مصر.

حفيفُ غصونِ سيكادا[1]

في ترجمة المقطع الأوّل نقابل الولع ذاته بتكرار بعض العناصر مداراة للوزن ("في كلّ يوم تمتلي بالشّمس/ إذا ما أفعمتْها الشّمس"، و"حتّى حدّ حافتها"، و"صار الكُلّ... كلّ الكون")، لكنّ لا مجال لإنكار عذوبة الصّياغة. بيد أنّ ترجمة المقطع الثاني تنطوي على خطأ محقّق: فلا تدري ما يقف وراء تحويل دويّ الزّيزان أو غنائها اللّيليّ *il limio delle cicale* إلى "حفيف غصون سيكادا"، يليه تعريف من لدن المترجم في حاشية: "السيكادا شجر"! قد يكون وراء ذلك قراءة عجلى من لدن يوسف أو خطأ ارتكبه صاحب الترجمة الإنجليزية التي اتّخذها هو معبراً إلى أونغاريتي.

أمّا القصيدة "استيقاظات" *Risvegli*، فقد يتعيّن، بسبب تلاحم سردها الرّؤيويّ، قراءتها كاملةً ودفعة واحدة:

Ogni mio momento
io l'ho vissuto
un'altra volta
in un'epoca fonda
fuori di me

Sono lontano colla mia memoria
dietro a quelle vite perse

Mi desto in un bagno
di care cose consuete
sorpreso
e raddolcito

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٣٢.

Rincorro le nuvole
che si sciolgono dolcemente
co' gli occhi attenti
e mi rammento
di qualche amico
morto

Ma Dio cos'è?

E la creatura
atterrita
sbarra gli occhi
e accoglie gocciole di stelle
e la pianura muta

E si sente
riavere[1]

(كلُّ واحدةٍ من لحظاتي
عشتُها
من قبلُ
في ماضٍ بعيد
خارجَ نفسي

بعيداً أمضي وذاكرتي
في أثرِ الحيوَاتِ الضّائعةِ تلكَ

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 74.

مغتسلاً

بأشيائيَ الحميمة

مندهشاً

شاعراً باللدّغةِ أستيقظُ

بعينيَّ المستيقظتين

أطاردُ الغيوم

وهيَ تنقشعُ بهدوء

وأتذكرُ

صديقاً

ميتاً

منْ يكون يا ترى اللهّ؟

الكائنُ

المرتعبُ

يفتحُ عينيه واسعتَين

ويستقبلُ

قطراتِ النّجوم

والسّهلَ الصّامت

وبالانتعاشِ

يَشعر)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

"كلّ لحظة

عشتُها مرّةً

قبلُ

في العمقِ

خارجَ نفسي.

إنّني أتوغّلُ في الذاكرة

أتبع الحيواتِ المضاعة

أتيقّظ

مغتسلاً بالشؤون الأليفة

دهشاً

ناضحاً بالعرَق

وتطاردُ عينايَ غيماً

شفيفاً يذوب

ويأتي صديقٌ قتيل

فماذا يكون الإله؟

المخلوق المرعوب يفتّح عينيه الواسعتين

يرحّب بالأنجم هاويةً

والسّهل الأخرس

ثمّ يحسّ الرّاحة"[1].

نحسب أنّ الحادث "الجوّانيّ" (إذْ كلّ شيء يدور في دخيلاء الشّاعر) قد تعرّض هنا إلى إبهامات عديدة. فالمتكلّم لا يقول إنّه "ينضح بالعرَق"، ففي هذا تضادّ وحالة "الدّعة" أو "النعومة" *raddolcito* التي بات يشعر بسريانها فيه لدى استيقاظه، قبل أن يتوغّل في اقتفاء آثار حيَواته السّابقة. "والصّديق الميت"، الذي صار في الترجمة "قتيلاً"، لا "يأتي" كيفما اتّفق، بل تستحضره ذاكرة الشّاعر. والكائن الذي يبدو في الختام مرتعباً ويفتح عينيه على سعتهما لا "يحسّ الراحة" (كذا!) كما يصوغ يوسف، بل إنّه يشعر باستعادته وعيَه بعد غيبوبة، أو نشاطَه بعد تعب. فالفعل *riavere* الذي اختاره الشّاعر يترك في اقتضابه الباب مفتوحاً لصياغات عديدة يجعها السّياق تفيد كلّها معنى استعادة المرء نفسه أو وعيه أو حيويّته. و"الكائن المرتعب" هذا هو الشّاعر نفسه، أو المتكلّم في القصيدة، يحسّ بالعودة إلى الحياة وهي تنتصر فيه، وإلى وعيه وهو يعاود التشكّل بعد لحظات "الغياب" تلك أمضاها في اقتفاء آثار حيَواته السّابقة. فكأنّ الذكرى تمرين انتعاشٍ، وكأنّ التذكّر سبيل إلى حياة مضافة. وسؤاله "من يكون يا ترى اللّه؟" يتلقّى هو الآخر معناه من هذه الرّحلة الرؤياويّة إلى الأقاصي، بلغ فيها الشّاعر تخوم الحياة والموت، وارتاد منطقة الأسرار الكبرى، وهو ما يحدث غالباً في قصائد أونغاريتي، إذْ بسرعة ووجازة تنفتح الرّؤيا وعالم الأحلام والذّكريات على أسئلة حادّة وألغاز مهولة. وأخيراً، يتساءل بعض النقّاد الطّليان إن لم يكن الصّديق المعنيّ هو محمّد شهاب،

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٣٤.

الصّديق المصريّ الذي رثاه أونغاريتي في قصيدته "إحياء ذكرى" التي سبقت الإشارة إليها، كما يستحضره في قصيدته "كيارأوسكورو" أو "المنير-المُعتم"، المذكورة أعلاه هي الأخرى، والتي كتب فيها: "لقد أتى يلقاني/ رفيقي العربيّ/ الذي انتحرَ البارحة".

أحياناً يكون العبور الشّعريّ عبر ترجمة يوسف آمناً لا تعكّره إلاّ انزياحات بسيطة ولكنّها ليست بالهيّنة. كما في ترجمة "اللّيلة الجميلة" *La notte bella* (منحها المترجم عنوان "اللّيل الصّافي"):

Quale canto s'è levato stanotte
che intesse
di cristallina eco del cuore
le stelle

Quale festa sorgiva
di cuore a nozze

Sono stato
uno stagno di buio

Ora mordo
come un bambino la mammella
lo spazio

Ora sono ubriaco
d'universo[1]

(أيّ غناءٍ هذا الذي يعلو هذه اللّيلة

وينسجُ

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 86.

النّجومَ
من أصداء بلّورِ القلب؟

أيّ احتفالٍ ينابيعيّ
للقلبِ المُعَرّس

مستنقَعاً من الظّلام
كنتُ

الآنَ أعضُّ
الفضاءَ
كالطّفلِ يعضّ حلَمةَ ثديِ

الآنَ أنا
بالكونِ ثَمِلٌ)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

"أيّ أغنية تنهض الآن
هذا المساء
لتنسج بلّورة القلب
والنجم؟

أيّ احتفال

من القلب جذلان ينهض؟

كنتُ مستغرقاً في غدير الظلام

غير أنّي أعضّ العشيّة

هذا الفضاء

مثلَ طفلٍ وحلمة؟

إنّني ثمِلٌ بالخليقة"[1].

لن نطيل الوقوف أمام الإدغام الذي حوّلَ كونَ المتكلّم في القصيدة يعضّ "الفضاء/ كالطّفلِ يعضّ حلمةَ ثديٍ" إلى كونه يعضّ "العشيّةَ/ هذا الفضاء/ مثلَ طفلٍ وحلمة". إلاّ إنّ إدغام الصوّرة الافتتاحيّة القائلة إنّ اللّيلة الموصوفة "تنسج/ النّجوم/ من أصداءِ بلّورِ القلب" إلى القول إنّها "تنسج بلّورةَ القلبِ/ والنّجمِ" ليس ممّا يمكن ارتضاؤه في ترجمة. فلئن لم يكن من شكّ في أنّ يوسف قد بذل مجهوداً واضحاً لإسباغ غنائيّة عالية على ترجمته لقصائد الشّاعر الإيطاليّ، إلاّ أنّ شيئاً من الإبهام يظلّ يحيط بعناصر القصيدة في مواضع عدّة، وذلك من جرّاء هذا "التّشذيب" للبيت الشعريّ يمارسه المترجم للنهوض بالمجرى العروضيّ لترجمته من عثرات وقع فيها مع ذلك في مواقع كثيرة عن وعيٍ وباضطرار. وبالنسبة إلى مثالنا السّابق (القلب الذي هو المادّة التي تُنسَج منها النّجوم، والذي صار يُنسَج هو والنّجوم) فعندما تُطمَس معالِم الفاعليّة

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٤٠.

والمفعوليّة، ويصيب التخليط اتجاهات الفعل وطبيعة التأثير المتبادل بين العناصر، أفليس الفعل الشعريّ نفسه هو ما يتعرّض هنا إلى خلل؟ وما يكون هذا (والأمثلة عليه كثيرة) إن لم يكن تسوية أو مجانَسة قسريّة لتضاريس القصيدة، وتبسيطاً لمنحناها الذي لا ينال غناه إلاّ من وفرة تعقيداته وتعرّجاته؟

لنتأمّل من هذا المنظار خاتمة القصيدة "نعاس" *Sonnolenza*:

Questi dossi di monti
si sono coricati
nel buio delle valli

Non c'è più niente
che un gorgoglio
di grilli che mi raggiunge

E s'accompagna
alla mia inquietudine.[1]

(حُدَبُ الجبل هذه
رقدَتْ
في ظلام الوديان

ما عادَ ليبْلغَني
سوى اندفاقِ
غناءِ جَنادبَ

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 88.

يُصاحِبُ [كَموسيقى]

قلَقي)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

"التلال الحدباء

نامتْ

بوديانِ ظلام...

ما عاد يبلغني شيء

ولم يبقَ أيّ شيء

سوى ضجّة هذي الجنادب

الضجّة الموزونة الجرس

واضطراب النوايا[1]"

ليس هيّناً أن ترافق الجنادب بغنائها قلق الشّاعر أو "أنا" القصيدة، كمثْلِ موسيقى مصاحِبة يكون لها أثرُ تطمينٍ ومشاركة. وبدل الغناء (ما سمّاه يوسف "الضجّة الموزونة الجرْس")، استخدمَ الشاعر المفردة *gorgolio*، التي تسمّي في الإيطاليّة الصخب الذي يحدثه الماء السّاقط من الميازيب (ما سمّيناه "اندفاقاً"، ويمكن دعوته "صلصلة" أيضاً). والمقطع كلّه حافل هذه المرّة بالجناسات الناقصة والتّصاديات، فإلى الكلمة *gorgolio*، هناك *grilli* (الجنادب) والفعل *raggiunge* (يبلغني، يصل إليّ). وأخيراً، فإنّ "القلق"، هذه الكلمة العارية لوصف حالة الشاعر الانفعاليّة، قد تحوّلت في ترجمة يوسف إلى "اضطراب نوايا"! كما نلاحظ أنّ الوزن المتّبع في الترجمة (الخفيف: فاعلاتن

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٤١.

مستفعلن فاعلاتن) قد صار هنا شبحيّاً، كسّره المترجم عامداً حتى صار يصعب التعرّف عليه، فلمَ لم يخرج منه نهائيّاً ويحرّر ترجمته من أسار العروض؟

الأمر نفسه في القصيدة-الومضة "بعيداً" *Lontano* (منحها المترجم عنوان "نأي"):

Lontano lontano
come un cieco
m'hanno portato per mano[1]

(بعيداً، بعيداً
قادوني باليد
كأعمى)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

"ناءٍ
في أرضٍ نائيةٍ
قادوني باليد
كالأعمى[2]*"*

تتساءل عن النعت "ناءٍ" وعن موقعته "في أرضٍ نائية": فيمَ يخدمان القصيدة؟ أيكون شيء آخر سوى إكراهات العروض قد أملى هذه الصّياغة التي تأتي لتعقّد شيئاً هو غاية في البساطة: "بعيداً"؟

على أنّ هذه المنتخبات المترجمة لا تخلو من صفحات مشرقة، كما في ترجمة القصيدة "متعة" *Godimento* (منحها المترجم عنوان "بهجة"):

---

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 106.

(٢) ترجمة س. يوسف، ص ٤١.

Mi sento la febbre
di questa
piena di luce.

Accolgo questa
giornata come
il frutto che si addolcisce

Avrò stanotte
un rimorso come un latrato
perso nel deserto.(1)

(أحسُّ بي وقد صِرتُ
حُمّى
سيولِ النّورِ هذه.

هذا النّهار
أقطفُه
كثمرةٍ تينَع

اللّيلةَ
سيكونُ لي
ندمٌ
كعواءٍ

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 108.

في الصّحراء

يَهيم)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

"تحرقني

حمّى هذا الفيض الدرّيّ

وأستقبلُ هذا اليوم

كفاكهةٍ تحلو

اللّيلة

أندم

مثلَ عواء

تاهَ

مع الصّحراء[1]"

أو كما في ترجمة القصيدة "ليلة أخرى" *Un'altra notte*:

In quest'oscuro
colle mani
gelate
distinguo
il mio viso

Mi vedo
abbandonato nell'infinito[2]

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٤٨.

(2) Ungaretti, *op. cit.*, p. 110.

(في الظّلمةِ هذه

بيدَيّ

الجامدتين

أتعرّفُ على

وجهي

وأراني

مهجوراً في ما لا نهايةَ له)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

"في هذي العتمة

بيديّ المتثلّجتَين

أرسم وجهي.

إنّي لأرى نفسي

مندفعاً

دون هدى

عبرَ فضاءٍ ليس له حدّ..."[1]

ما سرّ نجاح ترجمة قصائد كهاتين؟ لا شكّ أنّ هذا النّجاح متأتٍّ من عدم التلاعب بالإيقاع وباللّغة، ومن الامتناع عن تعقيد بداهة الصّوَر الشعريّة، وأخيراً من اختيار سبل ميسورة لتأدية كلام القصيدة. بيد أنّ الإشكالات سرعان

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٤٩.

ما تعاود الانبثاق، كما في ترجمة القصيدة "خُيلاء" *Vanità* (منحها المترجم عنوان "عبث"، والكلمة الإيطاليّة المستخدَمة تحتمل بالفعل هذا المعنى الثاني، وبالأدقّ معنى "البُطلان"، كما في "كلّ شيءٍ باطلٌ وقبض ريح"):

D'improvviso
è alto
sulle macerie
il limpido
stupore
dell'immensità.

E l'uomo
curvato
sull'acqua
sorpresa
dal sole
si rinviene
un'ombra

Cullata e
piano
franta.(1)

(بغتةً
تعلو
فوقَ الأنقاض

(1) Ungaretti, *op. cit.*, p. 116.

الدّهشةُ

الصّافيةُ

للمدى الشّاسع

منحنياً

على الماء

الذي فاجأتْه

الشّمسُ

يصبحُ

الرّجلُ

ظلاً

يُهَدهَد

ثمَّ بهدوءٍ

يُحَطِّم)

ترجمها سعدي يوسف إلى:

'بغتةً

عالياً فوق كُساراتِ الحجرْ

تنتشرْ

روعة البلّور

والأفق العميم

والرّجُلْ

وهو محنيٌّ على الماء

أتته الشمسُ بغتة

مثل ظَلّ

نترعرع

ثمّ نُسحَق

ذلك السّحق البطيء"[1].

مرّة أخرى تُزعزِع الترجمة شبكة العلاقات بين المفردات والصّوَر: فـ "دهشة الأفق الشّاسع، الصافيّة" تصير إلى شيئين: "روعة بلور" و"أفق عميم". ومباغتة الشّمس للماء صارت مباغتة منها للرّجل. والشّمس نفسها صارت ظلاً بدل أن يكون الرّجل نفسه تحوّلَ إلى ظلّ. والمقطع الأخير من ترجمة سعدي يوسف جميلٌ وأليم، لا خلافَ على ذلك، سوى أنّه لا علاقة له بما يقوله الشّاعر. ففعل "الهدهدة" أو "الأرجحة" الذي يمارسه الماء على الرّجل الذي صار ظلاً لا تدري كيف تحوّل إلى ظاهرةِ "ترعرُع". وخصوصاً فإنّ الخروج في "نون" الفعل ("نترعرع"، "نُسحَق") حوّل الخاتمة إلى تأمّل في الوضع البشريّ، بينما أراد الشّاعر أن يصف ببساطةٍ عنفَ أثر الشّمس على المشهد الموصوف. لك أن ترى في هذا العنف مجازاً عن شرط الكائن، لكن لا يجوز أن يُقحم المترجم في النصّ ما ليس فيه.

لم ندرسْ هنا، لضيق المجال، سوى أولى صفحات هذه التّرجمة. لقد ترجمَ سعدي يوسف على هذه الشّاكلة، أي بعروض عربيّة حرّة، شعراً حرّاً

---

(١) ترجمة س. يوسف، ص ٥٣.

على الطّريقة الغربيّة، أي متخلّياً عن العروض، مخالفاً بذلك، كما سبق أن نوّهنا به، الطّريقةَ التي كان قد اتّبعها في ترجماته لشعراء آخرين. فكان من التواءات ترجمته لأونغاريتي ما هو ناجمٌ عن هذه الشّاكلة وإكراهاتها الكثار، وكان منها ما جاء عن قلّة انتباه، وكان منها أخيراً ما جاء من فرط ثقة باختيارات المترجم الإنجليزيّ الذي اعتمده هو موصلاً إلى شعر أونغاريتي. بيد أنّ منها أيضاً ما هو صادر عن خيارات سعدي يوسف الجماليّة، التي لا تتواءم بالضّرورة وجماليّة الشّاعر المترجَم. فلسنا لِننكر أنّ سعدي يوسف قد قدّم هنا نصوصاً أكثر رهافة وقابلية للقراءة من نصوص سابقيه في التّرجمة الموزونة. إلاّ أنّ فحصنا لبعض الصّفحات التي ترجمها أظهر لنا كيف عملَ على جرّ أونغاريتي إلى كتابته الشّعرية هوَ. ذلك أنّ أواليّاتٍ وطرائقَ كالتكرار المقصود والاحتفاء بالجمال والانثيال الغنائيّ وذائقة الشّرح والإسهاب والتعلّق بالنعوت والإكثار من الفواصل والنّقاط، هذا كلّه وسواه إنّما يشكّل سمات بارزة في كتابة سعدي يوسف نفسه وليس في كتابة الشّاعر الإيطاليّ.

إهاب القصيدة

يشكّل إهاب نصٍّ ما، أي هيأته المشخّصة وشاكلة انعقاده على الورقة، جزءاً لا يتجزّأ من شعريّته. وهذا أمرٌ لا مندوحة للترجمة من أخذه بعين الاعتبار. وكما كتب عالم السّيمياء الرّوسيّ فلاديمير بوريتش V. Bouritch فإنّ "تحميل النصّ بنقاط وفواصل هو بالأصل خلوٌ منها يخْرق إرادة المؤلّف اختيارَ أحد الأنساق الممكنة لتعيين الإيقاع وتحديد البلاغ الشّعريّ[1]". وتظلّ كلّ أشكال الزّيادة والحذف والإزاحة والتّحوير التي تقصد خلق مناسبة بين النصّ المترجَم ووزن محدَّد سلفاً، تظلّ كل تلك الأشكال ممارسات ضدّ-شعريّة.

(1) Vladimir Bouritch, " Des principes fondamentaux de traduction des œuvres écrites en vers libres ", p. 63.

وإنّنا لنرى في الملاحظات التي قدّمها إيف بونفوا Yves Bonnefoy، في بحث خصّ به ترجمة شكسبير، ملاحظات صالحة لكلّ ترجمة للشّعر. إذ يلاحظ بدءاً أنّه، "حتّى الطّول الذي ارتضاه الشّاعر لبيته الشّعريّ ليس خلواً من معنى (...) إذ يعيّن هذا الاختيار علاقة معيّنة بين سريرة [الشّاعر] والعالَم. وإذا كان شكسبير قد اختار التوسّل بالوزن الخماسيّ الإنجليزيّ *pentamètre*، أو، بتشخيص أكثر، إذا ما كان شكسبير قد استطاع التعبير بعمقٍ داخل مسرح عصره الذي كان يشهد هيمنة الوزن الخماسيّ، فإنّ هذا الأمر يُشكّل بالتأكيد إحدى سمات عمله المشهودة[1]". ومع ذلك، فبونفوا يؤكّد أنّه يرى في التّرجمة نظماً "رهاناً يصعب تحقيقه"، لأنّ رهاناً كهذا "يحمل بادئ ذي بدء تناقضاً يُقوّضه، ويحجب الحقيقة التي يقدّمها، حجباً يستحيل تجاوزه. (...) فلديّ من جهة أولى إطار لا ينبغي من بعض النّواحي المساس به [أي إطار الوزن الشّعريّ الذي اختاره الشّاعر]، ولديّ من جهة أخرى معطى المعنى الذي لا يقلّ حُرمة عنه. سيكون لزاماً عليّ إذن أن أُخضع هذا المحتوى إلى ذلك الإطار بعمليّات لن تعدوَ كونها، على الأقلّ في بعض اللّحظات، تمارين شكليّة صرفاً. أقرّ بأنّي يخامرني إزاء أفضل التّرجمات التي تعتمد الأبيات المنتظمة الوزن انطباعٌ بوجود حيلة لا تعمل براعة المترجم إلا على مفاقمتها[2]".

كان بورخيس، وهو المترجم الكبير، يرى بتهكّمه المعتاد في التّرجمة "عبثاً صارخاً"، يسعى القائم به إلى أن يعيد، بصورة واعية أو ذهنيّة، اجتيازَ الطّريق التي يسلكها المؤلّف عادةً بشكل طبيعيّ أو فطريّ[3]. وتبدو لنا التّرجمة الموزونة، بإصرارها على إعادة إنتاج معطيات المؤلّف في اندفاعها الأصليّ الفريد، أبلغ درجات هذا "العبث" وفي الآن نفسه صورته الكاريكاتوريّة؛ إنّها

---

(1) Yves Bonnefoy, "Comment traduire Shakespeare", p. 53.

(٢) المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

(٣) يذكره جورج ستينر، ما بعد بابل، مصدر سبق ذكره، ص ٧٨.

ترجمة (نظميّة) لترجمةٍ، أي ترجمة مضاعَفة كما دعوناها من قبل. وحدها التّرجمة التي تعتمد إيقاعاً متحرّراً من أسار الوزن تستطيع بلوغ الحركة العميقة للأثر الشّعريّ المُترجَم. تلك الحركة التي تكون موسومة بانتظامٍ يظلّ، عند شكسبير كما عند أيّ شاعر حقيقيّ، "قريباً على الدّوام، وعلى الدّوام ممتنعاً[1]".

(1) Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 54.

الفصل الثاني
هوميروس بين التّرجمات العربيّة والفرنسيّة
(متبوعاً بمُعايَنات في ترجمة دانتي)

تشكّل ترجمة الأعمال الملحميّة سؤالاً مؤرِّقاً بالنّسبة لكلّ اللّغات وفي كلّ العصور. إنّه السؤال المؤرِّق نفسه الذي حثّ أنطوان برمان[1]، لحظة تفكيره في العلاقة التي أنشأتها الثقافة الفرنسية بملحمتَي هوميروس وإنياذة فرجيل، على طرح جملة من الأسئلة، التي تبدو لنا حائزةً الصّلاحية نفسها في السّياق الثقافيّ العربيّ. فعبرَ التّرجمات المتعدّدة وإعادة التّرجمات، لطالما لجأت اللّغة الفرنسية، شأنها شأن باقي اللّغات الأوروبية وخاصّةً الألمانيّة، إلى مقايسة نفسها بالكلام الملحميّ الموروث عن القدماء، ذلك الكلام الذي وسم الوعي الشّعريّ الغربيّ ومعه جزءاً كبيراً من الوعي العالميّ. وإلاّ "فلماذا (والسّؤال هنا لبرمان) يُبذَل كلّ هذا الجهد الواسع والبالغ الرهافة في إعادة ترجمة مؤلّف بعيد كلّ البعد عن زمننا؟[2]". وهو ما يقودنا إلى السّؤال: "ما تعنيه لنا ترجمة أثر كالأثر الهوميروسيّ، أي ترجمة ملحمة؟ وكيف ينبغي لهذه التّرجمة أن تتحقّق لتحمل بالنّسبة إلينا اليوم معنىً؟"[3]. ويذكّرنا برمان بأنّ ترجمة الملاحم، هذه الحركة التي تعود أصولها إلى القرن السّادس عشر، قد شهدت عوداً رائعاً في

(1) Antoine Berman, "*L'Enéide* de Klossowski", in *La Traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain*, p. 115 sq.

(2) *Ibid.*, p. 116.

(3) *Ibidem.*

القرن العشرين. وهو عَود تشهده وتعزّزه الكتابة الأدبية نفسها، التي باتت تنتعش بفضل لقياها بهؤلاء الأسلاف المعتبَرين. فقد استعاد جويس **الأوديسة** في روايته **أوليس** *Ulysses*، استعادة مكتنزة بالتناصّ؛ كما خرج من رحم **الإنياذة** أحد أكبر الآثار الأدبية التي شهدها عصرنا، نقصد **موت فيرجيل** لهيرمان بروخ[1] H. Broch.

وانطلاقاً من الأثر الذي خلّفه أكبر عملين أدبيّين غربيّين قديمين، على الكتّاب المعاصرين، يستخلص برمان استمرار هذه الأعمال في إلهامنا، ومدى حاجتنا إلى أن نخصّب إنتاجاتنا بها. هكذا بتنا نشهد رجوعاً واسعاً إلى الأصول، ومحاولة لاستعادة الصّلة بها، عبر التّرجمات والكتابات التي تنهل من ينابيع القدماء ضمن رؤية تاريخية محدَّدة تحديداً دقيقاً. ولهذا الرّجوع فضيلتان اثنتان، فبهِ يصير الماضي مُشرعاً أمام قراءات جديدة، وبفضله نفيد في الإمساك بحاضرنا وإدراكه إدراكاً أعمق بالرّجوع إلى الزّمن الذي مضى.

وفي هذا السّياق التاريخيّ تندرج أكبر حركة دفعت الغربيّين إلى إعادة ترجمة الآثار اليونانية واللاّتينية **والكتاب المقدّس** وآثار شعراء العصر الذهبيّ الإسبان ودانتي والإليزابيثيّين élisabéthains والشّعراء العرب والفرس، وغيرهم. وتقف دليلاً وشاهداً على هذه النزعة التاريخية تلك الضّرورة الملحّة في حيازة "نمط ترجمة **مختلف كلّ الاختلاف**، عن التقاليد الغربيّة للترجمة[2]". وفي الواقع، إنّ هذا التيّار يقطع مع جميع أنماط التّرجمة التكييفيّة أو "المُتَصرَّف بها"، ومع التّرجمات الجزئيّة والصّيَغ التي تحاكي العمل ولا تترجمه، ويستجيب للضّرورة الملحّة في جعل اللّغات تعيش تجربة القديم، وجعْل هذا القديم نفسه يعيش اختبار اللّغات في وضعها وإمكاناتها الرّاهنين. فبعدما أفقرته كثرة التّرجمات المُحاكِية وأنهكته انتصاراته وأمجاده التاريخية، صار بوسع هذا

(1) *Ibid.*, p. 117.
(2) *Ibid.*, p. 117-118.

القول القديم أن يتجدّد، لا بل ينبعث من رماده بفضل التّرجمات الحديثة التي تشكّل بالنسبة له ضرباً من "الذّاكرة التي تعيده إلى تربته الأصل"[1]. فإذ يصارع المترجم، في الوقت نفسه، ضدّ التجزيء والتبديد اللّذين تفرضهما "التّرجمة بتصرّف"، وضدّ هيمنة المقاربات الفيلولوجية (الفقه-لغويّة) التقليدية، فإنّه يفيد، ما أمكنه الإفادة، من مكاسب الشّعر الحديث، ويعيد بناء الأعمال القديمة الكبرى بناءً يتواءم والمنظورات والضّرورات الجديدة[2].

أين الثقافة العربية يا ترى ممّا سبق؟ هل عرفت هذه الثقافة علاقة بالملاحم، غير العلاقة التي تمُرّ بطريق الاقتباس والتجزيء والمحاكاة أو الإعداد؟ لعلّ قراءة التّرجمات المتوفّرة وحدها تظلّ كفيلة بتنبيهنا إلى هذا الأمر.

الإلياذة بترجمة سليمان البُستاني

تُعدّ التّرجمة التي خصّ بها اللُّبنانيّ سليمان البستاني (١٨٥٦-١٩٢٥) **الإلياذة** في نهاية القرن التاسع عشر[3]، والتي وضعها في شكل أبياتٍ منظومة، أحد أكبر المشاريع التي لم تشهد الثقافة العربية في ما سبق مثيلها على مستوى التّرجمة. فرغمَ التساؤلات المتعدّدة التي تثيرها، تظلّ هذه المحاولة جديرة بالاهتمام، بل لعلّها لا تحوز تلك الجدارة إلاّ بفضل ما تثيره من أسئلة. غير أنّ ما لا ينبغي أن يعزب عن ذهننا طيلة مقاربتنا لعمل البستاني هو أنّ الشكل الذي ارتضاه مترجمنا (نقصد التّرجمة المنظومة) سيجعل ترجمته ترزح تحت ثقل كلّ تلك المشاكل التي يفرضها هذا النّمط من التّرجمات، وهي مشاكل سبق أن بسَطنا القول فيها. وإذا ما كنّا قد أرجأنا الاشتغال على هذه التّرجمة حتّى هذا الفصل، فما ذلك إلاّ لكونها تفيدنا في تدبّر إشكالية ترجمة الملاحم تدبّراً أعمق.

---

(1) *Ibid.*, p.118.

(2) *Ibid.*, p. 119.

(٣) إلياذة هوميروس معرّبة نظماً وعليها شرحٌ تاريخيّ أدبيّ. . . بقلم سليمان البستاني.

لقد عرف البستاني ملحمة هوميروس أوّلَ ما عرفها في لغات غربية حديثة (الفرنسية خاصّة)، ثمّ تعلّم اليونانية القديمة بقصد التّرجمة. ويشير على صفحة العنوان الداخليّة لترجمته إلى أنّ الأمر يتعلّق بـ: "**إلياذة هوميروس معرَّبة نظماً** وعليها شرحٌ تاريخيّ أدبيّ وهي مصدَّرة بمقدّمة في هوميروس وشعره وآداب اليونان والعرب ومذيَّلة بمعجم عامّ وفهارس بقلم سليمان البستاني". ويجد القارئ العبارة الطّويلة ذاتها مثبّتة في الأسفل باللّغة الفرنسيّة أيضاً.

وإذا ما كان المجهود النّظميّ الذي بذله المترجم، على ما عليه من اعتراضات، يبعث على الإعجاب، فإنّ ما يستحقّ الثّناء بالفعل هو الآلة النقدية الهائلة التي تتصدّر عمله وتصاحبه، خاصّةً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ هذا النهج كان ما يزال غريباً عن الثقافة العربية، بل ما يزال غائباً في عديد التّرجمات إلى يومنا هذا. إنّ التّرجمة والمقدّمة الواقعة في مائتي صفحة ومئات الحواشي، هذا كلّه يوضّح لنا التفكير الذي قاد البستاني في عمله. فمترجمنا ينطلق من الاعتقاد في إمكان جرّ الأثر الهوميروسيّ إلى حمى اللّغة العربية، دون أن يتخيّل إمكان جرّ اللّغة العربية نفسها إلى حمى الأثر. كما يعتقد في وجود تقارب بين اللّغتين العربية واليونانية، في الوقت نفسه الذي يسجّل فيه تباعداً بينهما في ما يخصّ جنس الملحمة؛ تباعد ينساه هو ما إن يقرّ به.

ولا يني البستاني يستحضر، على امتداد الإشارات التي يضعها في الحواشي، كلّما سنح السّياق، إلى "زهاء ألف بيت ممّا قاله العرب في مثل معاني **الإلياذة** أو حوادثها[1]". زد عليه أنّه يفرد في تقديمه "باباً للملاحم أو لمنظومات الشّعر القصصيّ ممّا يماثل **الإلياذة**"، ويؤكّد: "واستطردتُ من ذلك إلى إلقاء نظرة على الجاهليّتين جاهلية العرب وجاهلية اليونان ثمّ إلى مَلاحم المولّدين[2]". غير أنّ هذا الاعتقاد بوجود إبداع ملحميّ لدى العرب القدامى،

---

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٦.

وكذلك بإمكان وسْم اليونان بصفة "الجاهلية"، التي لا تلائم إلاّ عرب ما قبل الإسلام، يظلاّن أمرين باعثين على التحفّظ. وفي خضمّ سعيه إلى التقريب بين حديّ المقارنة - العرب واليونان - ألفى البستاني نفسه منساقاً إلى عرض القوالب الشّعرية الرّائجة في الثقافة العربية، نقصد العروض ونظام القوافي. وعبرَ ذلك يكشف عن تصوّره الخاصّ لشعرية التّرجمة وعن الطّريقة التي سيعالج بها أسماء الأعلام وغيرها من عناصر ملحمة هوميروس. وإذا ما كنّا نخالفه النظر في الغاية النهائية من محاولته، فإنّنا لا يسعنا إلاّ الإقرار بأنّ الآراء التي ضمّنها كتابَه ليست خلواً من فائدة، بل إنّها تشهد له بسبق مذهل قياساً إلى مستوى التنظير لفعل التّرجمة في عصره.

يستهلّ البستاني ترجمته بتقديم هوميروس وعمله. ويلجأ إلى سلسلة من الأبحاث راجعَها في لغات أوروبية عديدة، تُثار فيها، من بين ما يثار، مختلف الآراء التي قيلت عن أصل الأثر الهوميروسيّ والاختلاف الذي طبع موقفها من نَسَب هذا الأثر (هل هو صنيع مُؤلِّف واحد أم هو عمل جماعيّ؟). ويخبرنا البستاني أنّ **الإلياذة** كانت "منتشرة بين الخاصّة في بلاد الفرس والكلدان في زمن الدّولة العبّاسية لأنّ ثاوفيلس الرّهاويّ الذي نظمها بالسّريانية كان منجّم المهديّ ثالث خلفائهم[1]". ويروي ابن أبي أصيبعة في كتابه **عيون الأنباء في طبقات الأطبّاء** أنّ حنين بن إسحق قد تلا غير مرّة مقاطع من النصّ على أسماع بعض الشّهود[2]. كما ورد ذكره عند بعض كتّاب الأخبار والمؤرّخين والفلاسفة العرب الذين رجعوا إلى أرسطو، كالبيرونيّ وابن خلدون[3]. إلاّ أنّ البستاني يختتم بالقول إنّ "إلمام العرب بأقواله [هوميروس] كان إلماما ناقصاً" و"أمّا منظوماته فالثابت أنّها لم تُعرَّب[4]". وليضربَ مثلاً عن الطّريقة التي بها يعمل

---

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٢٦.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٢٧.

(٤) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٢٧-٢٨.

شعب ما على جعل النّماذج والأشكال الشّعرية للشّعوب الأخرى موافقة لأغراضه الخاصّة، يذكّرنا البستاني بأنّ كلاماً ملفّقاً في الهجاء ونحوه نُسبَ بالعربيّة إلى هوميروس، ويضيف: "وأمّا الشّواهد التي أوردها الشهرستاني من كلام هوميروس في كتاب **المِلَل والنِّحَل** والبهاء العاملي في **الكشكول** فلا شكّ أنّ فيها اختباطاً واقتضاباً على نحو ما جرى لكتّاب العرب في أكثر ما استشهدوا به من كلام الأعاجم[1]".

ويحاول البستاني استكناه بواعث غياب ترجمة لأثر هوميروس في الثقافة العربية الإسلامية ويشدّد على أنّ الأمر لا يتعلّق بها وحدها. فيلاحظ أنّه "كان هوميروس في ذروة مجده في الممالك الرّومانية عند انتشار الدين المسيحيّ فكان لا بدّ من تقويض أركان الوثنيّة وهي ممثّلة أصدق تمثيل في الشّعر الهوميريّ"، لكنْ "ما رسختْ قدم النصرانيّة في البلاد حتّى أفرجوا عن هوميروس وإلياذته وسائر منظوماته[2]". والأمر نفسه يصْدق في اعتقاده على الإسلام في قرونه الأولى، "إذ لا ريب أنّ أئمّة الأمّة لو فرضنا وقوفهم ذلك الحين على محتويات **الإلياذة** لما ارتاحوا إلى بثّها بين العامّة لئلاّ تكون من مفسدات الإيمان[3]". ثمّ إنّ العرب، إذ تركوا لتوّهم صحاراهم وهجروا البداوة لبناء دولة كبرى، كانوا أحوج إلى العلوم منهم إلى الآداب؛ هكذا "عمدوا إلى تعريب طبّ أبقراط وجالينوس وفلسفة أرسطوطاليس ونظائرهما وأغفلوا **الإلياذة** وجميع ما يجري مجراها من كتب الشّعر والأدب[4]".

ومن بين الأسباب التي جعلت العرب يضربون صفحاً عن ترجمة هوميروس يُشير البستاني ما يمكن أن ننعته بلغة اليوم "نزعة تمركزيّة شعرية"

---

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، الصفحة نفسها.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٦٤.

(٣) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٦٥.

(٤) المصدر السّابق، المقدّمة، الصفحة نفسها.

poéticocentrisme، لقد كتب: "ثمّ إنّه ليس في لغات الأرض لغة يربو شعرها على الشّعر العربيّ ويزيد شعراؤها عدداً على شعراء العرب وهم جميعاً مخلصو الاعتقاد في شعرهم ورعون في تعبّده فلا يخالون في الإمكان وجود شعر أعجميّ يجاري قصائدهم بلاغة وانسجاماً ودقّة وإحكاماً. فهذا أيضاً كان من دواعي تقاعدهم عن الإقبال على شعر الأعاجم اكتفاءً بما لديهم من درر ذلك البحر الزّاخر[1]".

غير أنّه يستحضر خاصّةً عاملَين، يسمّيهما "حاجزَين طبيعيّين" حالا دون قيام ترجمة منظومة (وهي التّرجمة الوحيدة الممكنة في اعتقاده) **للإلياذة**. أوّلهما أنّ مترجمي الخلفاء لم يكونوا عرب الأصل، وهمْ "وإنْ تفقّهوا بالعربيّة على أساتذتها فلم يكن يسهل عليهم نظم الشّعر العربيّ وهم إنّما كانوا بنظر العرب علماء أكثر منهم أدباء وإن كانوا حريصين على آداب لغاتهم حتّى حلّوا جِيد السريانية بقلادة **الإلياذة** منظومة شعراً كانوا يترنّمون به في مجالسهم. ولا يشذّ عن هذه القاعدة إلاّ قليلون معظمهم من الفرس الذين تفرّغوا لآداب العرب فبرّزوا فيها كابن المقفّع وهؤلاء أيضاً لم يكونوا في عداد الشّعراء[2]".

أمّا ثاني الحاجزَين فيتمثّل في كون الشّعراء العرب أنفسهم ما كانوا يتقنون اللّغة اليونانية، وإلاّ فلماذا لم يكلّف أحدهم نفسه عناء ترجمة ملحمة هوميروس نثراً مثلما كانت الحال مع ملحمة **الشاهنامة** الفارسية التي يرد في كتب التّاريخ ذكر ترجمة عربيّة نثريّة لها دون أن يحمل لنا أحد هذه الكتب استشهاداً دقيقاً منها[3]. ومدفوعاً بما سبق يذهب البستاني مذهب القدماء معلناً

---

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، الصّفحة نفسها.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٦٦.

(٣) صدرت حديثاً للباحث المغربيّ عبد الكبير الشّرقاوي دراسة بعنوان **التّرجمة والنّسق الأدبيّ - تعريب الشّاهنامة في الأدب العربيّ**، يدرس فيها ترجمة للشاهنامة طواها النّسيان، قام بها الفتح بن عليّ البنداري الإصبهانيّ في القرن السّابع للهجرة في دمشق، قائمة على نثر مسجوع، وتتخلّلها أبيات تنهل من معجم الغزل العربيّ وتحاكي أواليّاته الشكليّة. ولعلّ هذه الترجمة، ولم يُعرَف سواها، هي التي يقصدها البستاني في كلامه الذي نعْرضه هنا.

أنّ "الشّعر إذا تُرجم نثراً ذهبَ رونقه وبهتَ رواؤه[1]". ومسلّحاً بقوّة هذه المسلّمة، لجأ هوَ إلى اختيار التّرجمة المنظومة لأنّه "مهما يكن من الحوائل التي كانت تصدّ الأدباء عن نقل **الإلياذة** وتَحول دون إبرازها للعامّة فما بقي لتلك الحوائل أثر في زمننا بل صار من لوازم العصر إلباسها حلّة عربيّة تجاري بها لغتنا لغة أبناء الحضارة وخصوصاً أنّ ما فيها من أساطير دين الوثنية قد باد أثره فصار من المحتوم أن يبقى خبرُه عبرةً للمعتبر[2]".

ثمّ ينتقل البستاني إلى بسط مشروعه؛ فيخبرنا بدءاً أنّه شُغف **بالإلياذة**، أوّل ما شُغف بها، في ترجماتها الفرنسية والإنجليزية والإيطالية. وفي سنة ١٨٨٧، حينما كان مقيماً بالقاهرة، ترجم ثلاثة مقاطع منها أسماها "**ثلاث قصائد من الإلياذة**". وبتشجيع من الشّعراء والأدباء الذين اطّلعوا على ترجمته قرّر المضيّ قدُماً في ترجمته المنظومة، ولكنْ: "كنتُ أثناء النظم أقابل التّرجمات بعضاً ببعض فأرى فرقاً يصعب عليَّ معه تبيُّن الرّجحان لنسخة دون أخرى. فأوقفت النّظم وقلتُ لا بدّ إذاً من الرّجوع إلى الأصل اليونانيّ إذ لا يصلح النقل من غير أصله[3]".

وهنا شرع البستاني في تعميق معرفته للّغة اليونانيّة، التي كان آنذاك يستطيع القراءة بها "قراءة بسيطة"، وساعده في ذلك أحد الآباء اليسوعيّين. ولقد ترك مصر سنة ١٨٨٨ إلى الهند، ثمّ إلى العراق حيث أقام سنتين، لم ينعم فيهما إلاّ بأسابيع معدودة لمواصلة ترجمته. وهو لم ينخرط في عمله انخراطاً فعليّاً إلاّ في اسطنبول، حيث استقرّ لسبع سنين تخلّلتها زيارات لسوريا ولبنان وأوروبا، وأنهى مشروعه صيف سنة ١٨٩٥. لكنّ العمل في مجموعه لم يكتمل إلاّ سنة ١٩٠٢ بالقاهرة التي عاد إليها سنة ١٨٨٦، إذ كان عليه أن يمضي بعض السّنوات الإضافية في تحرير مقدّمته وإضافة حواشيه الغزيرة.

---

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٦٦-٦٧.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٦٧.

(٣) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧٠.

وقبل أن يبْسط البستاني القول في تصوّره لشعرية التّرجمة، عمدَ، بشكل ينمّ عن عقليّة تسبق عصرها، إلى فضح بعض العادات التي درج عليها المترجمون العرب. يتعلّق الأمر بتلك العادات السّيئة الموروثة عن الناقلين غير الأكفّاء، مِن "متصرّف بالمعنى يزيد ويُنقص على هواه فيفسد النقل ويضيع الأصل[1]"؛ إلى "متسرّع" يضنّ على عمله بالوقت الكافي لفهم النصّ فينقل العبارة كما يفهمها من الوهلة الأولى، تاركاً المعاني "تنعكس على كُره منه"؛ زد عليه التشويه المقصود يأتي "من ماسخٍ يُلبس التّرجمة ثوباً يرتضيه لنفسه فينقلب بالمعاني على ما يطابق بغيته ويوافق خطّته فلا يُبقي للأصل أثراً[2]".

وعلى خلاف تلك التّرجمات يؤكّد البستاني أنه تحرّى الصّدق في ترجمته دون أن يمسّ طبيعة لغته وقوامها، وأنّ قصده الأساس من التّرجمة (وهو ما سنبحث في ما سيأتي عن مدى التزامه به) كان هو الأمانة المزدوجة (وهذا بحدّ ذاته مبدأ أساس) تجاه النصّ الأصل وتجاه اللّغة المترجَم إليها. ويضيف مشخِّصاً أنه التزم بألاّ يزيد شيئاً على المعنى ولا يُنقص منه ولا يقدّم ولا يؤخّر "إلاّ في ما اقتضاه تركيب اللّغة": "فكنتُ أعمد إلى الجملة سواءٌ تناولتْ بيتاً أو بيتين أو أكثر أو أقلّ وأسبكها بقالب عربيّ أجلو رواءه على قدر الاستطاعة[3]". ومن المؤكّد أنّ تصريحاً مثل تصريح البستاني لن يجنّب قارئَ ترجماتٍ مهموماً بالفروق اللّطيفة من أن يقع في تساؤلات عدّة؛ إذ ما حدود هذه التغييرات التي يؤكّد البستاني عدم لجوئه لها "إلاّ في ما اقتضاه تركيب اللّغة"؟ وأيّ تحويرات أخضع لها النصّ الأصل حتى يصيّره قابلاً لأن يلبس "قالباً عربيّاً"؟ لقد حسم البستاني أمره باختيار الإمكان الثاني من بين إمكانَي التّرجمة الذّائعَين لدى المترجِمين إلى العربية في العصر الوسيط، واللّذين سبقَ أن عرضَهما صلاح الدين الصّفدي، وهو إمكان ليس يخلو في حدّ ذاته من مشاكل على ما له من

---

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧٤.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧٧.

رجحان على الاختيار الأوّل. فبدل التّرجمة التي تسمّى "حرْفية"، يختار البستاني التّرجمة التي تتولّى، بحسب تعبيره، "نقل المعاني ورسمها رسماً صحيحاً ينطبق على لغة النّقل ومشرب قرّائها. فإذا قرأ المُطالِع فيها كتاباً معرَّباً فإنّما هو يقرأه عربيّاً ولا يقرأه أعجميّاً[1]".

ينشغل البستاني بدءاً بمشكل امتداد الأبيات، إذ يرى أنّ طول البيت الشّعريّ العربيّ يجعله قابلاً لأن يحمل من المعنى أكثر ممّا يمكن أن يحمله البيت الشّعريّ اليونانيّ. فينبّهنا إلى أنّه يحدث أن يتّسع بيت من أبيات ترجمتِه لبيتين أو حتى ثلاثة أبيات من النصّ الأصل، يدغمها بعضها ببعض. ممّا يؤدّي إلى تباين جليّ بين عدد أبيات النصّ المترجم وعدد أبيات النصّ الأصل: فعدد أبيات ترجمته يتراوح، كما يقول، بين عشرة آلاف بيت وأحد عشر ألف بيت، في حين يتراوح حجم النصّ الأصل بين ستّة عشر ألف وسبعة عشر ألف بيت (العدد الحقيقيّ هو ١٥٦٩٣ بيتاً). ثمّ يشير البستاني إلى أنّه تجنّب الوقوع في ظاهرة ذائعة في الشّعر اليونانيّ والغربيّ يُقدِّر هو صعوبة محاكاتها في الشّعر العربيّ؛ يقصد ظاهرة "التّضمين" التي تربط بيتاً شعرياً ببيت آخر. ومن المؤكّد أنّ بوسعنا التّخمين، منذ البداية، أنّ ما سبق لا يمكن أن يمرّ دون أن يفعل فعله في النصّ لحظة انتقاله إلى اللّغة العربية. غير أنّ هناك من الالتواءات التي طالت النصّ ما هو أدلّ، والبستاني نفسه يقّر بهذا الأمر، التواءات سنتبيّنها عبر دراسة بعض الأبعاد المحدّدة لشعريّة هوميروس. فمترجمنا يعلن أنّه تجنّب السّير على خطو المترجمين الغربيّين الذين لم يتوانوا، بحسب رأيه، عن استبدال بعض الكلمات بغيرها ولا عن حذف بعض المقاطع والأبيات. لكنّه يقرّ مع ذلك بأنّه استغنى عن بعض الألفاظ المكرّرة "التي يَحْسُن تكرارها في لغتها ولا يَحسن في لغتنا[2]"، أو عن بعض الألقاب والكُنى "التي يُستغنى عن إيرادها

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧٦.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧٨.

في كلّ حين[1]". وسنرى لاحقاً كم تشكّل هذه التّكرارات - خاصّةً تكرار النّعوت والألقاب - أحد مقوّمات شعريّة هوميروس والوظيفة الطقوسيّة للملاحم. ويقرّ البستاني أيضاً بأنّه أضاف أحياناً لفظة "ممّا يقتضيه سياق التعبير" أو قافية "لا تزيد المعنى ولا تُنقصه[2]".

ولا ريب في أنّ الجزء الأكثر غنىً في مقدّمة البستاني هو ذلك المخصّص للبُعد المعجميّ أو اختيار الألفاظ. ففيه يُشخّص أنّه عمِلَ في الوقت نفسه على تجنّب الكلمات الأجنبيّة، وعلى عدم التردّد في إعارة مسمَّيات عربية لبعض العناصر اليونانية التي لا مقابل لها في الثقافة العربية؛ فهو يسمّي مثلاً بعض الأشربة اليونانية "سلسبيل" و"كوثر"[3]، كما يطلق اسم "العنبر" على نوع من رحيق الأزهار كان اليونان يجعلونه طعاماً وعطراً[4]. وبالطّريقة نفسها يعمد إلى تعريب أسماء الآلهة استناداً إلى وظائفها؛ فيُسمّي إلهات الغناء "قيان"، متوسّلاً باسم معروف كان في بلاطات الخلفاء والأمراء يُطلَق على الجواري المغنيّات؛ ويُسمّي إلهات الفرح "بهجات"؛ وإلهات الجاذبية والغواية "فتنة"؛ كما يسمّي إله الغضب "هول"؛ وإله الشِّقاق [والفتنة] "شقاق"؛ وإلهات الأوقات "ساعات"؛ وإلهات الصّلوات "صلوات"، وهكذا دواليك. أيمكن يا ترى تسويغ مسعىً كهذا تسويغاً كاملاً؟ إذ نحْرم نصّاً من رنين أسماء أعلامه التي نختزلها إلى دلالتها المحض، أوَ لسنا آنذاك ننزع عنه جزءاً وافراً من فعّاليته ومن غرابته [وتميّزه]؟ وهل تحيط هذه الدّلالات فعلاً بمجموعِ صفاتِ كلّ إلهة أو إله؟ فليس بخافٍ أنّ أغلب آلهة اليونان كانت تختص بصفات ومهامّ متعدّدة في الوقت نفسه. فإذا ما آثرنا صفة من هذه الصّفات، أوَ لسنا نُقصي

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، الصفحة نفسها.
(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، الصفحة نفسها.
(٣) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧٩، والتّرجمة ص ٩٣٥.
(٤) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧٩، والتّرجمة ص ٧٤٧.

الأخرى؟ إنّ اسم العلم، كما يرى دريدا، ممتنع على التّرجمة؛ إنّه ما لا يقبل التّرجمة وما لا ينبغي محوه.

ويسلك المترجم مسلكاً أصيلاً و"طريفاً" لا ينفكّ يكرّره في ترجمته ويعرضه في مقدمته، إنّه مسلك مزدوج يهدف إلى إيجاد صيغ عربية مناسبة للألقاب اليونانية، تكون في الآن نفسه قريبة من الأصل و"خفيفة على السّمع العربيّ[1]". هكذا يصير معه "أخيليوس ذو خفّة القدم" إلى "أخيلَ طيّارَ الخُطى"، ويصير هكتور المعروف بخوذته المتوثّبة (كناية عن براعته وحميّته في القتال) "هكتور هيّاج التريكة"، إلى آخره. غير أنّ المترجم، على خلاف صاحب الملحمة، لا يكرّر هذه الألقاب كثيراً في نصّه.

ووثيق الصّلة بموضوع التّرجمة أيضاً تنبيه البستاني إلى الحروف والأصوات اليونانية التي لا تحويها اللّغة العربية، وإلى الحروف والأصوات العربية التي لا تحويها اللّغة اليونانية. ولعلّ هذه الاختلافات الصّواتية بين اللّغات، التي نبّه إليها ابن خلدون من قبلُ، من الأمور التي تتطلّب عناية خاصّة. ففي **المقدّمة**، يثير ابن خلدون الانتباه إلى ضرورة العمل على جعل العربيّة تعبّر بصورة كافية عن أصوات الحروف الشائعة في العبرية والبربرية (الأمازيغية) والتركية والفارسية والإفرنجيّة وغير المعروفة في العربيّة[2]. وجرياً على ديدن ابن خلدون، يشير البستاني إلى اختلاف درجات الحروف الصّامتة voyelles، التي تعكسها الفرنسية [مثلاً] بالحروف: e وeu وu وo وé. وينبّهنا إلى أنّه لاحظ لدى الأتراك نهجاً حسناً في ما يخصّ هذه المسألة؛ ففي سياق مختلف عن ظاهرة "التنوين" في العربيّة، تراهم يعمدون إلى وضع ضربين من الضّمة، وليس ضمّة واحدة؛ إحدى الضمّتين خفيفة والثانية ثقيلة، وقس على هذا بالنسبة إلى الفتحة والكسرة. وقد سبق أن أشار إبراهيم اليازجي بدوره إلى

---

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ٧٩.

(٢) يذكره البستاني، المصدر السّابق، ص ٨٥. وانظر ابن خلدون، **المقدّمة**، ص ٥٤-٥٦.

ضرورة وضع أربع حركات جديدة كفيلة بتجاوز المشاكل التي يطرحها التعبير عن الصّوامت الفرنسية o وé وai وeu وu. ويبدو لنا انتهاج مثل هذا الأسلوب أمراً مُلحّاً إذا ما نحن أردنا منح العربية مزيداً من النّجوع في عصر يشهد تعدّد التّرجمات والكثرة الهائلة لقنوات انتشار المعرفة العالميّة. فمن المؤسف ألاّ نستطيع التّمييز بين طريقة نطق اسم علَم مثل باسكال Pascal واسم علم آخر مثل Bergson، لا لشيء إلاّ لأنّ العربية لا تتوفّر إلاّ على حرف الباء الذي تستعمله مقابل الحرفين اللاتينيين p وb؛ والأمر نفسه بالنسبة لحرفي v وf، إذ تستعمل العربية حرفاً واحداً هو حرف الفاء لتأدية الحرفين معاً، فيتعذّر على القارئ العربيّ التمييز بين طريقة نطق اسمَي علمَين مثل فلوبير Flaubert وفرلين[1] Verlaine.

الإلياذة والشّعر العربيّ

بعدما بسط القول في صنعته كمترجم وفي نظريّته لشعرية التّرجمة، انصرف البستاني إلى محاولة التقريب، الذي أشرنا له سابقاً، بين الشّعر الملحميّ اليونانيّ وما يعتقد هو بوجوده من شعر ملحميّ عند العرب. كما عمل على التقريب بين الجاهلية العربية وما يسمّيه "جاهلية يونانية". سندُه في ذلك بعض الوقائع والمواقف التي لا تخلو من بعض ملامح التشابه، فـ "إنّ أقدم ما اتّصل بنا من الشّعر الجاهليّ مقولٌ معظمه في مثل المواقف التي قال فيها هوميروس إلياذته[2]". وكدليل على ما سبق: لقد أوحى الجنّ إلى الشّعراء العرب مثلما كانت الملهِمات توحي إلى هوميروس (لا بل إنّ البستاني يستعمل هنا فعل

---

(١) أصبحت الحواسيب توفّر حروفاً حاملة لثلاث نقاط تشكّل مقابلاً ممكناً للحروف الأجنبية المذكورة، ولكنّها لا تمثل على لوحة المفاتيح، وينبغي البحث عنها في خانات خاصّة، كما أنّها غالباً ما تختفي أو تتشوّه لدى نقل النصّ من حاسوب إلى آخر أو لدى انتقالها من حاسوب المؤلّف أو المترجم إلى المطبعة.

(٢) البستاني، مصدر مذكور، ص ١٦٨.

"لقّن"، بما يحمله هذا الاسم من دلالات الإملاء والوحي). زدْ أنّ كلتا الأمّتين كانتا خاضعتين لحكم ملوك أو أسياد كبار حكموا قبائل كانت علاقاتها متذبذبة بين تحالف ونزاع. فبالنسبة للعرب يستشهد البستاني بحرب البسوس التي دارت رحاها بين بكر وتغلب، وبحرب داحس والغبراء التي وحّدت صفوف ذبيان وفزارة في مواجهةِ عَبس. وفي كلّ مرّة، كانت كلّ فئة منهم توشك أن تفني الثانية عن بكرة أبيها. وبالشكل نفسه أوشك الطروادِيّون واليونان وحلفاؤهم على إفناء بعضهم بعضاً. وعلى غرار حرب طروادة ومعركة "الكوريت" وما أشبه، شهد العرب حروباً طويلة ذاع صيت عنفها ومآثرها، كانت تُدعى "أيّام العرب". وكما حفظت أشعار هوميروس ذكْر حروب اليونان ومعاركهم، تغنّى الشّعراء العرب بأيّامهم وخلّدوها.

ثمّ إنّ هناك التّشابه بين الشّخصيّات التي طبعت "الجاهليّتين" (والاعتبار هنا دوماً للبستاني). إذ يعبّر المترجم عن اندهاشه بما يراه من تماثل كبير بين كلام الشخصيّات اليونانية والشخصيّات العربية الجاهلية، وبالطريقة التي تستولي بها الأسطورة على هذه الشّخصيّات. فشأنه شأن أخيليوس يترك عنترة ساحة المعركة، وإذ يشهد تكالبَ الأعداء على ذويه، فإنّه يعود إلى ساحة الوغى ويكبّد الأعداء، مثل أخيليوس مرة أخرى، شرّ الهزائم. وشأن الحكيم العربيّ قسّ بن ساعدة يُناوب اليونانيّ نسطور في خطبه ونصائحه بين الشّدة واللّين أو بين التّرهيب والتّرغيب. غير أنّ أكثر ما يظلّ شاهداً على التماثل هو هذا الجمع الغفير من الرّجال والنّساء والأزواج والأبناء والبنات والأمهات، الذي لم ينِ يشعل فتيل المعارك تارةً ويفرض مهادنات مفاجئة ومصالحات ميؤوساً منها تارةً أخرى.

لا بل يرى المترجم تشابهاً بين الشّعبين حتّى في بعض مظاهر اللّباس وبعض الملامح الأنثروبولوجية، التي تصبّ جميعها في خانة الإقرار باستعداد العرب لنظْم الملاحم، وهو ما يشهد عليه ذلك البذخ في الأزياء، وتلك الخيام

المنصوبة على جوانب الطرُق، وارتضاء المعارك والتّرحال، وأولئك الأمراء الأسطوريّون الذين يجرّون وراءهم حشوداً من الخدم والحاشية، والذين ينحرون الذبائح لرعاياهم، والذين لا يأنف أبناؤهم من رعي المواشي، ثمّ أخيراً أولئك الأسرى الذين كانوا يباعون ويُشترون، وأسرى الحروب الذين يلقون حتفهم أو يُفدَون بشهامة.

لكنْ هل يكفي ما سبق للجزم بوجود جنس الملاحم لدى قدامى العرب؟ أوَ لا تنفرد الملحمة اليونانية بخصائص لا يمكن أن نعثر لها على مثيل في القصيدة العربية؟ إنّ مترجمنا، الذي يستعمل كلمة "ملحمة" للدّلالة على ما أنتجته الثقافتان من أشعار دون أن يحيط المفردة بمزدوجتين أو غيرهما من أدوات التحوّط المنهجيّ، هو أوّل من يقرّ بهذا التّمايز. فهو يعترف بأنّ مجمل ما قيل في حرب البسوس من أشعار قد وُضع في أشكال تقْصر عن بلوغ ملحمة بمثْل اكتمال **الإلياذة**. بيد أنّه يعتقد بإمكان مجاوزة هذا القصور باعتبار أنّ "جميع ما قيل فيها من الكلام المنظوم أقرب نسبةً إلى الشّعر القصصيّ منه إلى الموسيقيّ فكلّ قصيدة منها قطعة من ملحمة"[1]. سوى أنّه يعود فيقرّ بأنّ "تلك المقاطع غير ملتئمة لفقدان اللّحمة بينها فهي كالحجارة المنحوتة قد أُحكمتْ صنعتها وبقيتْ ملقاة في أرضها غير مرصوصة البناء"[2]. ولأنّ أغلب أبطال هذه الحرب كانوا شعراء (كُليب وزوجته جليلة وأخوه المهلهِل...) فقد خلّف كلّ منهم قصيدة أو أكثر يقدّم بها روايته الخاصّة أو جزءاً من هذه الحرب التي لم تكد تعرف الانتهاء. فإذا ما أخذنا هذه القصائد مجتمعة بدتْ "أشبه من هذه الوجهة بالشّعر التمثيليّ لأنّ لكلّ حادثة شاعراً ينطق بها بخلاف نهج الملاحم **كالإلياذة** إذ ترى هوميروس فيها ينطق بلسان الجميع[3]".

---

(١) المصدر السّابق، ص ١٧٠.

(٢) المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

ثمّ سرعان ما يعْدل البستاني عن فرضيّة كون الأشعار التي بلغتنا عن حرب البسوس ما هي إلاّ بقايا ملحمة ضاعت أجزاؤها الأخرى [وفقدت روابطها]، وهي الفرضيّة التي يفنّد، بعد تأمّلٍ، إمكان صحّتها قائلاً: "ولكنّه يتّضح لدى الإمعان أنّ ذلك لم يكن، وأنّ العرب في الجاهلية لم ينظموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى مع توقّد القرائح وتوفّر معدّات الفصاحة في اللّغة لأنّ ذلك النّسق في النظم لم يكن في طبعهم فلم يتخطّوا إلى ما وراء الطبيعة وكانوا مع عبادة الأصنام يميلون إلى التوحيد وكان التسليم من سننهم قبل الإسلام فلم يوغلوا في التخيّلات الشّعرية إلى النّظر في أحوال الآلهة وما يترتّب على ذلك من تفرّع البحث الواحد إلى أبحاث متعدّدة...[1]". ومُصرّاً على نعت الثقافتين معاً بصفة الجاهلية، يعود إلى بسط أوجه الشّبه بين مظاهر الحياة فيهما، لكي يفْصل بينها بعد ذلك موضّحاً ما تنطوي عليه من فروق لطيفة: "وكلّ ما يُرى من الشّبَه بين أحوالهم [قدماء العرب] وأحوال قدماء اليونان إنّما هو من المظاهر التي ألّفت بينها طرق المعيشة الجاهليّة. وإذا نظرتَ إلى حالة اليونان بما كانت عليه مع تلك الخشونة من الانتظام والدّربة رأيتَ أنّهم كانوا أيّام حرب طروادة أقرب شبَهاً بالعرب في أيّام الخلفاء الراشدين ثمّ كانوا في أيّام هوميروس أي في زمن نظم **الإلياذة** قد بلغوا من الحضارة مبلغاً لم يكن للعرب في جاهليّتهم منه إلاّ النزر اليسير. فلم يسعْ أبناءَ الجاهلية أن يتجاوزوا بنظْمهم أحوال فطرتهم وطرق معاشهم فكانوا ينتقلون بالشّعر من باب إلى آخر انتقالهم من حيّ إلى حيّ يُجيدون في كلّ ما يقولون ولكنّهم لا يطيلون المقام فلا يشيّدون المنازل الفسيحة المشيّدة الأركان[2]".

ويبدو في النهاية أنّ البستاني لا يتحدّث عن وجود ملحمة عند العرب إلاّ مَجازاً. غير أنّه، دون أن يهجر كلمة "ملحمة" أو يشير إلى استعمالها مَجازاً أو

---

(١) المصدر السّابق، ص ١٧١.

(٢) المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

حتى يكلّف نفسه عناءَ تفصيلِ ما يقصده بها، ينتهي إلى الاعتقاد بأنّه "لا سبيل إذاً للزعم بوجود ملاحم لعرب الجاهلية على نحو ما يُراد منها بعُرف الإفرنج. ولكنّ للجاهليين [العرب] نوعاً آخر من الشّعر القصصيّ ممّا يعزّ وجوده في سائر اللّغات وذلك في الملاحم القصيرة المقولة في حوادث مخصوصة فجميع شعراء الجاهلية وبعض المخضرمين قد سلكوا هذا المسلك وأجادوا فيه[1]". إنّ هذا الخلط وهذا الإصرار على الاعتقاد في أنّه يكفي بعث روح تيّار سرديّ في قصيدة لجعلها تُحسب على جنس الملحمة هو ما دفع البستاني إلى وضع لائحة مطوّلة بأشعار العرب وآثارهم الأدبية التي يمكن أن تُعدّ ملاحمَ؛ فيضع **المعلّقات** على رأس هذه الملاحم، ثمّ غير واحدة من القصائد الغنائية التي تستلهم، بحسبه، أحداثاً دقيقة، خاصّةً أحداث معارك بكر وتغلب.

أمّا الشّعراء المتأخّرون (أي منذ ظهور الإسلام حتّى أيّامنا، وعلى غرار قدامى النقّاد العرب يسمّيهم البستاني "المولّدين") فقد منحوا البستاني الفرصة ليأسف على أنّهم لم يفيدوا من قصص القرآن. فقد كان من شأن قصص مريم العذراء ويوسف وباقي الأنبياء أن تلهمهم، على غرار شعراء الجاهليّة، شعراً قصصيّاً. على أنّه يرى في **مقامات** الهمذاني والحريري وما شابهها "ملاحمَ خاصّة بهم"[2]، أي بـ "المولّدين"، وفي **رسالة الغفران** للمعرّي ملحمة "نثريّة"[3]. وإلى هذا يضيف السِّيَر وبعض نماذج الأدب الشعبيّ المكتوب في بلاد المغرب، التي يعتبرها بعض معاصرينا ملاحم. ولعلّ البستاني كان حريّاً به أن يعقد المقارنة مع جنس الملحمة استناداً إلى هذه الأعمال، لا إلى أشعار الجاهليّين.

---

(١) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ١٧٢.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ١٧٤.

(٣) المصدر السّابق، المقدّمة، ١٧٤-١٧٥.

دفاعاً عن اللّغة العربية

يعمد البستاني في الجزء الأخير من مقدّمته الطويلة إلى امتداح اللّغة العربية. فإذ يقارن بين كفاءتي التعبير والبناء لدى العربية ولدى اليونانية، يخلُص إلى تفوقّ لسان اليونان في نحت منطوقات جديدة واجتراح كلمات مركّبة. بيد أنّ العربية تنتصر في نظره بمخزونها الهائل من الكلمات وبمرونة تراكيبها وقابليّتها للتطويع. وليس لنا هنا لا النيّة ولا القدرة في تبكيت مثْل هذه المقارنات أو دعمها. ثمّ إنّنا لا نعتقد بوجود لغة تفتقر إلى المرونة، إذ تصير كلّ لغة في نهاية المطاف إلى انتهاج السّبل التي يشّقها لها أصحابها. لا تكون لغة مرنة ولا جامدة، ولا بطيئة ولا سريعة، فتلك الصّفات ليس تخّص في المقام الأخير سوى الخطاب. لكنّ هذا لا يمنع أنّ غنى معجم العربية وقدرتها الفائقة على حيازة المترادفات هو من سعْد المترجم؛ فكثرة الأسماء الدالّة على الأسد أو الحصان أو الجمَل أو السّيف وغيرها، تمنح المترجم إمكاناً واسعاً لاختيار الكلمة التي تناسبه أكثر، إن على مستوى المعنى أو التركيب أو الإيقاع. غير أنّ هذا الغنى يظلّ سيفاً ذا حدّين، إذ قد يصير عائقاً مربكاً لعمل المترجم. وهو ما لا يفوت البستاني التنبيه إليه، مستشهداً بالعبارة المنسوبة للثعالبي (٩٦١-١٠٣٨ م). في أنّ كثرة أسماء الدّواهي لَمن الدّواهي[١]. ذلك أنّ غزارة الألفاظ تفرض رجوعاً دائماً للقواميس وقد تجعل القراءة عسيرة.

يوصي البستاني الكتّاب كذلك بتجنّب وحشيّ الألفاظ والبائد منها، وتجنيب عباراتهم الإبهام[٢]. غير أنّ هذه الوصايا لم تُعفِه هو نفسه من الرّكض

---

(١) في الواقع منحَ الثعالبي الفصل الثّالث من الباب الثّلاثين من كتابه **فقه اللّغة** عنوان "في الدّواهي"، وهو يفتتحه بالقول: "قد جمع حمزة [بن الحسن الإصفهانيّ] من أسمائها ما يزيد على أربعمائة، وذكر أنّ تكاثر أسماء الدّواهي من إحدى الدّواهي"؛ ويضيف الثعالبي معقّباً: "ومن العجائب أنّ أمّة واحدة سمّت معنىً واحداً بمئين من الألفاظ، وليست سياقتها كلّها من شرط هذا الكتاب". أنظرْ **فقه اللّغة** لأبي منصور الثعالبي، ص ٣٢١.

(٢) المصدر السّابق، المقدّمة، ص ١٩٦.

وراء الأسماء المهجورة والبالية (فالأسد مثلاً في ترجمته هو هِزَبْرٌ وغضنفرٌ وضرغامٌ، إلخ.)، ممّا اضطرّه إلى الإكثار من الملاحظات الشّارحة واللّجوء غير مرّة للتنبيهات المعجمية.

ويشير البستاني كذلك إلى ميزة تتّصف بها العربية، وهي قدرتها الفائقة على استعارة الألفاظ الأجنبية وتبنّيها (أي تعريبها). فبعدما درج العرب على إعارة باقي اللّغات بعض الألفاظ العلمية والفلسفية الضرورية، عمدوا بدورهم إلى استعارة ألفاظ أجنبية وتطويعها وفق قواعد البناء والصّرف العربيَّين[١].

ويأسف مترجمنا في نهاية المطاف لكون العلوم التي تسمّى علوماً دقيقة تُدرّس في العالم العربيّ باللّغات الأوروبية بدل العربية.

البلاغة المُغالية

لعلّ مقارنة بين ترجمة البستاني والتّرجمة الفرنسية التي أنجزها فريدريك موغلر Frédéric Mugler[٢] **للإلياذة** ستساعدنا في تبيّن شعريّة التّرجمة التي تبنّاها المترجم اللّبنانيّ. والنّهج نفسه سنسلكه لاحقاً لحظةَ مقارنتنا بين ترجمة عربيّة **للأوديسة** وترجمة فرنسية لها أنجزها الشّاعر السّويسريّ فيليب جاكوتيه Philippe Jaccottet. من المؤكّد أنّ عدم اشتغالنا على النصّ في لغته الأصل (اليونانية) سيحدّ من مدى قراءتنا. بيد أنّ هذا لا يمنع أنّنا نستطيع الانتباه إلى تغييب التّرجمتين العربيّتين هاتين لجملة من العناصر المقوِّمة لجنس الملحمة، تلك العناصر التي تظهر بجلاء في مختلف الصّيَغ الفرنسية.

تكفي مقاربة الأبيات الأولى من صنيع البستاني للجزم في أنّ ترجمة صاحبنا تحمل آثار النّظْم العربيّ الذي شهدته نهاية القرن التاسع عشر، بدل أن تحمل آثار قصيدة بدايات القرن العشرين التي حملت، عبر شعراء المهجر

---

(١) أنظر بهذا الصدد الفصل الثّاني من القسم الثّاني من كتابنا هذا.

(2) Homère, *L'Iliade*, trad. fr. par Frédéric Mugler.

وسواهم، إرهاصات التغيير الشّعريّ والتي لم تلبث أن قلبت مسار الشّعر العربيّ. في ترجمة موغلر الموضوعة وفق نظام الأبيات الحرّة بالمعنى الغربيّ للشعر الحرّ[١]، كما في ترجمة بول مازون Paul Mazon النثريّة[٢]، تلج الملحمة موضوعها وتقدّم نفسها بسلاسة وبساطة شفّافة. نقرأ في ترجمة موغلر:

***Chante**, ô déesse, le courroux du Péléide Achille,*
***Courroux** fatal qui causa mille maux aux Achéens*
***Et fit** descendre chez Hadès tant d'âmes valeureuses*
***De héros**, dont les corps servirent de pâture aux chiens*
***Et aux** oiseaux sans nombre: ainsi Zeus l'avait-il voulu*[٣]

(غنّي، أيتها الإلهة، غضبةَ أخيليوسَ ابن بيليوس،
الغضبةَ الحاسمةَ التي كبّدتِ الآخيّين آلافَ ويلات
وأنزلتْ إلى هاديسَ[٤] عديدَ الأرواح الثّمينة
ومن الأبطال، الذين تُلقى أجسادهم طعاماً إلى الكلاب
وإلى الطّيور التي لا تُحصى: فهكذا أرادَ زفْس)

ونقرأ في ترجمة مازون:

***Chante**, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée ; détestable colère, qui*

---

(١) يتميّز الشّعر الحرّ الفرنسيّ بتخلّيه عن القافية، وعن وحدة عدد المقاطع الصّوتية في الأبيات، وكذلك عن نظام "السّتروفات" (مقطّعات تنقسم إليها القصيدة، وتحتفظ في الشّعر التقليديّ بعدد ثابت من الأبيات). لا شكّ أنّ طبيعة البيت الشّعريّ الفرنسيّ المقاطعيّة وغير التفعيليّة، النابعة من طبيعة اللّغة الفرنسيّة نفسها، تمنع من مقارنة الشّعر الحرّ الفرنسيّ بالشّعر الحرّ العربيّ القائم على تنويع عدد التفاعيل في الأبيات، وتجعل الأبيات الفرنسيّة الحرّة أقرب إلى قصيدة النثر العربيّة المكتوبة أبياتاً، والتي يعلم الجميع أنّها ما كان ينبغي تسميتها "قصيدة نثر".

(2) Homère, *L'Eliade*, trad. fr. par Paul Mazon.

(3) Trad. F. Mugler, *op. cit.*, p. 19.

(٤) الجحيم السّفليّة (المترجم).

aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros, tandis que de ces héros mêmes elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel - pour l'achèvement du dessein de Zeus[1].

(غنّي، يا إلهة، غضب آخيليوس بن بيليوس؛ الغضب المقيت، الذي كلّف الآخيّين ما لا يُعَدّ من ألوان العَذاب، وكم روحاً من أرواح الأبطال الأبيّة ألقاها طعاماً إلى هاديس، جاعلاً من هؤلاء الأبطال أنفسهم فريسة الكلاب وكلّ طيور السّماء؛ حتّى تتحقّق مشيئة زفس.)

إنّ مخق "كلّ تلك الأرواح" التي يُلقى بها "طعاماً إلى الكلاب"، يُقدَّم في نشيد هوميروس السّرديّ بنبرة تكاد تكون محايدة. إذ يجتهد الشّاعر، وبروعةٍ يبلغ ذلك، في كتم كلّ انفعال مبالَغ فيه. فليس قصده الصّراخ أو تأجيج حماسة الخطاب. فالعاطفة الشّعريّة تُثار وتُكتَم في الآن ذاته: ولتحضيرنا لما يُقبل من مآثر وفظائع، يتقدّم النشيد رويداً رويداً، متدرّعاً ببطءٍ محسوب بدرجة أو بأخرى. لقد سعى هوميروس، قبل ثورة الأدب الحديث بقرون، إلى حيازة ضرب من الكتابة الموضوعية، وبلَغَه بالفعل.

في ترجمة البستاني بالمقابل، يكون الكلام منذ البداية استنفاراً. وفي واقع الأمر، لا يفعل المترجم سوى الانخراط في تيّار يحْكم أغلب الموروث الشّعريّ العربيّ، نقصد ذلك التيّار الذي يتعمّد المبالغة والتفخيم على الرّغم من دعوات النقّاد يومذاك إلى احترام التّوافق بين حمولة الملفوظ ونبْره أو درجة احتدامه. يتقصّد البستاني الزّيادة في حدّة الأثر، إذْ أنّه لا يقتنع بقدرة الحدث وحده على إثارة المتلقّي، فيترجم الأبيات السّابقة كالتالي:

"ربّةَ الشّعر عن أخيلَ بن فيلا

أنشدينا واروي احتداماً وبيلا

ذاك كيدٌ عمّ الأخاء بَلاهُ

---

(1) Trad. P. Mazon, *op. cit.*, p.35.

فكرامُ النّفوس ألفتْ أفولا

لأذيسٍ أنفِذنّ منحدراتٍ

وفَرى الطّيرُ والكلابُ القيولا

تمَّ ما شاءَ زَفسُ من يومٍ شبّتْ

فتنةٌ بالشّقاقِ تُنذر أُولى[1]".

هكذا نلحظ كيف يصف المترجم الغضب العاري تارةً بـ "الاحتدام الوبيل" وطوراً بـ "الكَيد"، وكيف حوّر فعل النزول إلى هاديس أو الانقذاف فيها إلى فعلَي "أفول" و"انحدار". دع عنك أنّ المصراع "فتنةٌ بالشّقاق تُنذر أُولى" هو من عنده ولا أصل له في نصّ هوميروس. ولو غضضنا الطّرف عن التفخيم الذي يطبع الجوّ العام للمقطع في التّرجمة، فإنّ النشيد-الحكاية ليس يسلم من نوع من التشظّي، لا بل من التصدّع. في حين عبّرت الصّيغتان الفرنسيّتان (وما هما إلاّ مثال) عن النصّ في نفَس واحد. ولعلّ هذه الاستمرارية بين باقي مقاطع **الإلياذة**، التي نستشفّها في مجمَل التّرجمات الأوروبية، تشكّل قاعد ذهبيّة في تأليف الملاحم: ذلك أنّ "محتوى" الملحمة يُقدَّم في شكل سلسلة من الصّوَر المتراصّة وينكشف شيئاً فشيئاً، مشفوعاً بكتابة "هادئة" تتجنبّ ما أمكنها التّحميس أو التّهييج، وتسعى بدل ذلك إلى خلق التأثير بتوسّط جملة من أدوات التعبير. وهو شكل تجد ملاذها فيه كتابة حديثة تمتدّ من كافكا **Kafka** إلى جينيه Genet. لقد صرّح صامويل بيكيت Beckett بأنّه يعثر في **أربع ساعات في شاتيلا** *Quatre heures à Chatila* لجان جينيه، كما في قصص كافكا، "على الأسلوب المفارِق نفسه: فظاعة المحتوى ورصانة الشكل[2]".

غير أنّ هذه الكتابة التي تُلمع إلى العنف والفظاعة أكثر مما تصرّح بهما، تنقلب

---

(١) ترجمة البستاني، مصدر سبق ذكره، ص ٢٠٦.

(٢) يذكره أندريه برنو، أنظر:

André Bernold, *L'Amitié de Beckett*, p. 81.

تماماً في صيَغ البستاني المغالِية، مغالاة يزيدها حدّةً اختيار المترجم جملة من الكلمات العتيقة. فلو اقتصرنا على الأبيات الأربعة السّابقة، فإننا نعثر بجملة من الكلمات التي أقلّ ما يُقال عنها إنّها مهجورة، مثل "وبيل" (جليل أو عظيم) و"فَرى" (التهمَ) و"قيول" (أسياد)، وهي كلّها ألفاظ أمست غائبة عن أذهان حتّى أغلب القرّاء العرب العارفين باللّغة، من هنا يصير اختيار هذه الألفاظ سبباً في جعل التّرجمة بعيدة عن صفة الجِدّة التي كانت تريدها وفي حرمان قراءتها من طابع اليُسر المنشود.

ولعلّ المترجم نفسه قد تنبّه إلى هذه المسألة، فأضاف إلى الحواشي (الضّروريّة) التي تعرّف بعناصر الملحمة (أسماء الأعلام والأماكن) حواشي طويلة تشرح بعربيّة حديثة ما بدا له مهجوراً ومتقادماً من كلام العرب. وذلك إلى حدّ أنّ الأبيات الأربعة المذكورة أعلاه صارت وحدها تشغل صفحة كاملة حين أضاف لها حواشيَه المعجميّة، وهو أمر يسري على أغلب ما تبقّى من النصّ.

ثمّ تزداد هذه الغرابة غير المتوقّعة، والتي لا تلائم غرابة النصّ الأصل، حين نتأمّل الشكل الذي كتب به البستاني أسماء الأعلام؛ فاسم بِيليه Pélée (بيليوس Pêleús عند اليونان) يصير إلى "فيلا"، واسم الآخيّين[1] Achéens يصير إلى "الأخاء" (مع ما قد يجره هذا الأمر من خلط مع لفظة "إخاء")، والإله أبولّو Apollon يصير حيناً إلى "أفلّون" وطوراً إلى "فيبوس" (نسبة إلى اسمه الثاني Phébus أو Phœbus)، وليتو Léto إلى "لاطونة"، وتينيدوس Ténédos إلى "تينَدَس"، إلخ. نعلم أنّ الفرنسية أيضاً [شأنها شأن باقي اللّغات] قد تلجأ إلى تحوير بعض الأسماء أو جعلها مقتضبة، بيد أنّ البستاني يبلغ بهذا الأمر درجة تستحيل معها أحياناً معرفة الأعلام المقصودين.

---

(١) هم سكّان اليونان القديمة، أحفاد آخايوس Achaïos، وتشمل التسمية عند هوميروس اليونانيّين المحتشدين للحرب أمام طروادة، يقودهم ميليناس وأغاممنون.

ولنذكر أنّ هذا النشيد الأول قد خصّه هوميروس لعرض الدوافع التي أدّت إلى نشوب النزاع بين أغاممنون وأخيليوس: اختطاف أغاممنون ابنةَ كريسيس، أحد المشمولين بحماية أبولّو. ومثلَ جميع الأناشيد الأخرى يظلّ هذا النشيد موزّعاً بين مقاطع شعرية-سردية وحوارات. وفي ترجمة البستاني للسّرد الشّعريّ وللحوارات نلحظ المبالغة نفسها والبلاغة المحتدّة عينها، اللّتين شهدناهما في الأبيات الأولى. فإذ يتوجّه الشّاعر إلى ربّة الإلهام مجدّداً، يقول:

Pars du jour où naquit cette querelle qui brouilla
L'Atride, gardien de son peuple et le divin Achille[1]

(إنطلقي من اليوم الذي ولد فيه ذلك الشّجار الذي دقّ إسفين العداوة
بين الأتريديّ[2]*، راعي شعبه، والإلهيّ أخيليوس)*

ما يُترجمه البستاني إلى:

"بينَ أتريذَ سيّدِ القوم ثارتْ
بِصلاها والمجتبى آخيلا[3]*"*.

ودعْ عنك تفخيم نعوت الشّجار الذي يشبّ بين رجلين من علية القوم ويتسبّب فيما بعد لقومَيهما بالحرب وتطويره إلى فتنة "ثارتْ بِصَلاها" بينهما، فإنّ اختيار المفردتين "صَلى" و"مجتبى" يبدو بدوره مغرقاً في العتاقة. ثمّ نقرأ في البيتين التاليَين:

C'est lui [le fils de Léto et de Zeus] qui, de colère,
Sema dans l'armée un fléau, et les hommes mouraient[4]

---

(1) T. F. Mugler, *op. cit.*, p. 19.

(٢) نكتب بحرف الدّال لأنّ حرف "الدلتا" اليونانيّ كان في اليونانيّة القديمة يعادل "دالاً" عربيّة صريحة، ولم يتحوّل إلى صوت "الذّال" إلاّ في الحقبة البيزنطيّة، اعتباراً من القرن الرّابع الميلاديّ. ويُرجع المؤرّخون ظهور هوميروس شاعراً-مُنشداً aède إلى نهايات القرن الثّامن قبل الميلاد.

(٣) ترجمة البستاني، ص ٢٠٦.

(4) T. F. Mugler, même page.

(إنّه هو [ابن ليتيا وزفس] مَن، غاضباً،

أذاق الجيش وبالاً، وإذا بالموت يلتهم الرّجال)

ما يترجمه البستاني إلى:

"فدهى جيشه بشرٌ وباءٍ

فغدتْ جندُه تخرّ فلولا[1]".

فليس "الوبال" أو "الآفة" بالكافيَين في نظر المترجم، وإنّما ينبغي الكلام على "شرّ وباء" ممكن. ثمّ إنّ الجنود لا يموتون فحسب، بل "يخرّون فلولا".

وإذ يتقدّم كريسيس، بعد ذلك:

Muni de son sceptre d'or, coiffé des bandelettes
De l'archer Appolon...[2]

(ماسكاً صولجانه الذهبيّ وواضعاً على رأسه شرائطَ

النبّالِ أبولّو...)،

فإنّ البستاني يخُطُّ:

".....

ولقد قلَّ صولجاناً أثيلا

عسجدياً أعلامُ ذي النَّبلِ فيبو-

سَ عليهِ بدتْ تجرّ ذُيولا[3]"

مُحوّلاً هكذا الشّرائط *bandelettes* البسيطة إلى أعلام "تجرّ ذيولاً". والأمر نفسه سيتكرّر حين يذهب كريسيس "يترجّى كلّ الآخيّين" *Prier tous les*

---

(١) ترجمة البستاني، الصفحة نفسها.

(2) T. F. Mugler, même page.

(٣) ترجمة البستاني، ص ٢٠٧.

Achéens راغباً في "استرداد ابنته بفدية عظيمة" ***Racheter sa fille au prix d'une rançon énorme***[1] ، إذ يستعيد البستاني الطّابع المفرط المأساوية نفسه، ويترجم إلى:

"يفتدي بنْتَه بغُرِّ الهدايا

وجميعَ الأغريقِ يدعو ذليلا[2]".

بل يكفي أن يطلب منهم استعادة ابنته "اعتباراً لابن زفْس" ***Par égard pour le fils de Zeus***، "النبّال أبولّو" *l'archer Apollon*[3] ، ليكتب البستاني:

"فبفيبوسَ فرعِ زفسَ المُعلّى

مَن سهامَ الرّدى يَهيل هُمولا[4]".

غير أنّ ترجمة البستاني مع ذلك لا تعدم لحظات نجاحٍ، إذ يُوفّق مترجمنا في نقل بعض اللّحظات الحاسمة في الملحمة نقلاً يفلت من كلّ بلاغة زائدة أو بكائيّة مقحَمة إقحاماً. فمثلاً يترجم البستاني الأبيات التي يهدّد فيها أغاممنون كريسيسَ باحتجاز ابنته عنده حتّى نهاية أيّامها، إلى:

"لن تنالَ الفتاةَ بل سوفَ تبقى

ببلادي أرغوسَ مثلَ البواقي

تُدرك العجزَ وهْيَ تنسج قطناً

ضمنَ صرحي بغربةٍ وانسحاقِ

وتلي مضجعي فقُمْ واخشَ غيظي

---

(1) T. F. Mugler, même page.

(٢) ترجمة البستاني، الصفحة نفسها.

(3) T. F. Mugler, même page.

(٤) ترجمة البستاني، الصفحة نفسها.

إنْ ترُمْ آمناً لحاقَ الرّفاقِ[1]»

ونقرأ في ترجمة موغلر الفرنسية التي شاءها صاحبها بالغة القرب من الأصل:

Ta fille, je la garde, jusqu'aux jours de sa vieillesse,
Dans mon palais d'Argos, loin du rivage de ses pères,
Pour y tisser la toile et pour y partager ma couche.
Va -t' en et ne m'irrite plus, si tu tiens à ta vie![2]

(إبنتكَ، سأحتجزُها، حتّى تهرم،
في قصري بأرغوس، بعيداً عن حِمى آبائها
حيث ستحيكُ النّسيج وتشاركني مضجعي
فاذهبْ ولا تعدْ إلى إغضابي، إذا ما كنتَ متمسّكاً بحياتك).

فلو ضربنا صفحاً عن بعض التفاصيل وعن امتداد الأبيات الذي صيّره البستاني إلى ستة أبيات بدل أربعة، فإنّ ترجمته ليست بالبعيدة عن منطوق التّرجمة الفرنسية. غير أنّ المحزن في الأمر هو أنّ هذه المقاربة لخطاب الملحمة لا تحدث إلا لماماً. هي ذي التّرجمة الفرنسية نفسها تصف غضب أبولّو إذ يهبّ لنجدة الشّيخ المستضعَف:

Un sifflement terrible s'échappa de l'arc d'argent.
Il atteignit d'abord les mulets et les chiens rapides
Puis ce fut les guerriers qu'il frappa de son trait pointu[3]

(انطلقَ من القوس الفضيّة صفيرٌ مرعب
وأصابَ بدءاً البغالَ والكلابَ السّريعة

---

(١) ترجمة البستاني، ص ٢٠٨.

(2) T. F. Mugler, p. 21.

(٣) المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

ثمّ جاء دورُ المحاربين الذين ضربَهم بِسهمِه الثاقب).

ويصفها البستاني كما يلي:

"ورمى الفُلكَ من بعيدٍ بِسهمِ

من لُجينٍ فزُلزِلَتْ زلزالا

ضرَبَ الغُضفَ والبغالَ فألقى

شرَّ سهمٍ فجندلَ الأبطالا[1]".

إذ اكتسب "الصّفير المرعب" صفة "الزلزال"، ولم يعد بإمكان السّهم إلاّ أن يكون "شرّ سهم". زد عليه أنّ نبرة الأبيات نفسها ليس تخلو من مغالاة، واستعمال "الغُضف" كمقابل للكلاب يعيدنا إلى مَيل المترجم إلى حوشيّ الكلام. صحيح أنّ بعض الكلمات (مثل "فلْك" و"جندلَ") ما تزال حتّى أيامنا هذه مفهومة عند القرّاء العرب، بيد أنّها صارت مهجورة ولم يعد استعمالها رائجاً منذ أيّام البستاني. أمّا بعضها الآخر (مثل "غُضف") فقد عفا عليه الدهر وصار إلى النّسيان. وبتوسّط هذه الكلمات [العتيقة] ونبرة المجموع، يجرّ المترجم الملحمة ناحيةَ الشّعراء العرب القدامى، الذين كانوا غالباً ما يلجأون إلى الفخر والمديح في احتفال شديد المغالاة بسجايا الأشخاص. هذه السّجايا نفسها يصوّرها هوميروس بمفردات وتعابير هي أقلّ تفخيماً بكثير. ففي غنائه، يتحقّق الأثر الشّعريّ لا بفعل الكلمات المستخدَمة ولا من خلال التعابير منفصلةً، بل بفضل لوحات مبنيّة بناءً، وبتضافر صوَر عديدة يعهد هو إليها بتجسيد المواقف والوضعيّات. ولعلّ هذا الغياب لشعريّة شاملة ومتماسكة لدى البستاني هو ما يدفعه إلى أن يسأل المعجم الذي يختاره هو أن يعبّر عمّا يعجز عن رسمه في صوَر ومواقف.

---

(١) ترجمة البستاني، ص ٢١٠.

في بحور الشّعر

من بين الأسئلة التي تشكّل النواة الصلبة لمشروع البستاني، السؤال التالي: هل ينبغي ترجمة **الإلياذة** نثراً أم شعراً؟ وإذا ما كان حريّاً بنا ترجمتها نظماً، فأيّ أشكال النظم أنسب لذلك؟ وبما أنّ الجواب يبدو محسوماً منذ البداية بالنسبة لمترجمنا، فإنّه لم يكلّف نفسه عناء تبرير اختياره، ولم يخصّ هذا السّؤال بأكثر من أربع صفحات تنصرف في مجملها إلى وصف الخصائص الموسيقيّة لكلّ من بحور الشّعر العربيّة.

ومن البيّن بنفسه أنّ التفكير بترجمة **الإلياذة** اعتماداً على نظام الأبيات الحرّة، مثلما فعل علي أحمد باكثير في محاولاته ترجمة شكسبير في أواسط القرن العشرين، لم يكن في زمن اشتغال البستاني على هذه التّرجمة (أواخر القرن التاسع عشر) سوى ضرب من الاستحالة. لكنّ البستاني لم يكن مجرّد مترجم، وإنّما كان، كما تشهد عليه ترجمته نفسها وتقديمه لها، أديباً شديد التبحّر في الشّعر العربيّ القديم وصاحب ملكة واضحة في قرظ الشّعر. لذا فإنّ نقل شعر هوميروس، لو كان هو تدبّره من زاوية أخرى، كان قميناً بأن يحثّه على تثوير الشّعر العربيّ في فترته، أو على الأقلّ تثوير سبُل ترجمة الشّعر إلى العربية. نعلم أنّ هوميروس لم يتوسّل إلاّ بوزنَين، أحدهما لسرد الأحداث والثاني لإدارة الحوار بين الأبطال. أمّا القوافي، فلا وجود لها عنده ببساطة. وبدل أن يحترم البستاني اختيار المؤلّف، لجأ إلى ما يناهز العشرة من بحور الشّعر العربيّ. ذلك أنّه ظلّ يقفز من وزن لآخر بحسب استشعاره تغيّرَ الجوّ الشّعريّ-الدراميّ. هذا مع أنّ اختيار هوميروس لم يكن خلواً من مقصد. فبناء الملحمة على وزنين (وزن للسّرد ووزن للحوار) يضمن استمرارية المكوِّنين الأساسين لخطابه الشّعريّ وتماسكهما. وهو التماسك الذي ينقلب في ترجمة البستاني إلى تشظٍّ، فبدل أن تظلّ الملحمة نسيجاً واحداً صارت مجموعة فقرات لكلّ منها وزنها الخاص. تارةً تقترن هذه الفقرات بقافية واحدة وطوراً

بسلسلة من القوافي المتتابعة (أ/ أ/ ب/ ب، إلخ.) أو المتقاطعة (أ/ ب/ أ/ ب، إلخ). وبدل أن تخلق هذه التنويعات غنىً وتعدّداً في النصّ، فإنّها تقود إلى تبديد وحدة الخطاب الملحميّ.

لقد توسّل البستاني في ترجمته بالبحور الشّعرية التالية: الطويل والبسيط والكامل والوافر والخفيف والرّمَل والسريع والمتقارب والمتدارك والرّجَز. وقد أعلن أنّ اصطفاءه هذه البحور كان مردّه سعتها ومرونتها وقدرتها الفائقة على سياسة الكلمات والتراكيب. فيما أهمل البحور الستّة الباقية: المضارع والمقتضب والمجتثّ والهزَج والمديد والمنسرح، لأنّ قِصَر الأربعة الأولى يجعلها عاجزة في نظره عن التعبير عن الأحداث الكبرى في **الإلياذة**، أمّا الخامس فقد استبعده لثقله، ولم يُستبعد السّادس إلاّ مصادفةً ودون قصد معلن[1].

في القوافي

يعتقد البستاني اعتقاداً جازماً أنّ "العربيّة لا يصلح شعرها بدون قافية[2]"، ويبدو أنّ تصوّره للشعر ولمكانة القوافي لم يحدْ عن التصوّر العربيّ التقليديّ الذي لا يفصل معطى الشّعر عن معطى التّطريب: "الشّعر كالنّغم الموسيقيّ والقافية رسْتُه أو قراره فحيثما جادَ النغم وتناسقَ إلى منتهاه حَسُن وقعه في الأذن وانشرح له الصّدر وطربت له النّفس[3]".

ولئن كان قد أصّر على حضور القافية، فإنّه مع ذلك قد قفز خطوة إلى الأمام حين تخلّى عن ضرورة الالتزام بوحدة القافية، تلك الضّرورة التي امتدّت في تاريخ الشّعر العربيّ وما أُعيد فيها النّظر حتّى ظهور فنّ الموشّحات وازدهاره

---

(١) البستاني، مصدر سبق ذكره، المقدّمة، ص ٩٤.

(٢) المصدر السّابق، ص ٩٥.

(٣) المصدر السّابق، ص ٩٦.

في الأندلس، ثمّ جاء شعراء التيّار الإحيائيّ ليغلّبوها، أي وحدة القافية، في أشعارهم. ومن المؤكّد أنّ طول الملحمة يجعل الحفاظ على قافية واحدة ضرباً من المحال، حتّى لو آثر المترجم تغيير القوافي عند كلّ نشيد. بيد أنّ البستاني يغيّر الوزن والقافية باستمرار، مبرّراً اختياره هذا بدواعٍ جماليّة: "فقد يأتي الضّرر من حيث يُرجى النّفع فإنّ اتّساع القوافي في اللّغة العربية من جملة أسباب التّضييق على الشّعراء إذ مهما طال الشّاعر باعاً فلا يأتي على عدد معلوم من الأبيات حتى يكاد يستنزف القوافي السّائغة..."[1]. ويقصد بالقوافي السّائغة تلك التي تستطيبها الأذن، بحيث تبدو كأنها تعْرض نفسها بشكل طبيعيّ أو كأنّها تصدر عن السّليقة؛ وذلك في مقابل القوافي الشّائهة التي تخدش الأذن، وتبدو مفروضة فرضاً وتُحدِث نشازاً.

ولتفادي شوَه القوافي، يُعدّد البستاني القوافي وينوّعها. فتارةً يتوسّل بقافية واحدة لتدخّل طويل لأحد الشخوص قد يمتّد حتّى أربعين بيتاً، وحيناً يغيّر القافية داخل التدخّل الواحد نفسه. وحين يلجأ إلى تغيير القافية، فإنّه يعمد إلى رصف عدد من المقاطع الثنائيّة أو الثلاثيّة أو الرباعيّة أو السداسيّة، وحتّى الثّمانيّة. ولئن لم يكن مِن سبْق يمكن أن يسجّل هنا للبستاني، إذ إنّ الوشّاحين قد سبقوه إلى ذلك، إلاّ أنّ عمله ليس يخلو من جدّة قياساً إلى معاصريه، الذين كانت وحدة القافية تحكم قصائدهم أيّما حُكم. بيد أنّ كتابة هوميروس لم تكن أصلاً بحاجة لكلّ هذا الاجتهاد، ما دامت لم تعرف شيئاً اسمه القوافي. زد على ذلك أنّ الإكراه الشكليّ، وإن تقلّص بشكل ملحوظ، لم يختفِ بمجرّد تنويع القوافي. كما أنّ الانتقال من قافية لأخرى إنّما يكسر "الرّتابة" المقصودة، تلك "الرّتابة" أو النبْرة "الخافتة" عن عمد، التي يتوسّل بها نصّ هوميروس لأسباب طقوسيّة سنعود إلى بسْطها، والتي كان غياب القافية سيخدمها أكثر. دع عنك أنّ المترجم لم يقدّم من مبرّر لتنويع القوافي سوى

---

(١) المصدر السّابق، ص ١٠١.

ضرورة الانتقال من وضعية دراميّة إلى أخرى (وهو انتقال لا يسايره هو دوماً)، ومدى قدرة وزن من الأوزان الشّعرية العربية على التعبير عن حالة نفسيّة أكثر من غيره (وهذا اعتبار قابل للنقاش).

ليس سؤال الوزن والقافية بالبساطة التي تصوّرها البستاني أو يتصوّرها بعض معاصرينا. ليس الوزن والقافية ظاهرة مُحايدة في القصيدة[1]، بل هما يجرّان معهما جملة من القيَم ويحقّقان آثاراً ملازمة للّغة التي إليها ينتميان. وإذ يعمد البستاني إلى اجتذاب الملحمة الهوميروسيّة، المبنيّة على وزنين اثنين بلا قافية، اجتذابها إلى نظام العَروض العربيّة الشّديدة التنوّع، فإنّه يُقحمها، غصباً، في موسيقيّة لا تناسبها. فأوّلاً، ليس الشكل الملحميّ، الذي يستمد قوّته من استمراريّته والذي تكون أحداثه مضبوطة بعناية فائقة، مجرّد عجينة خام يمكننا تشكيلها على هوانا؛ ذلك أنّ وحداته تؤدّي وظائف محدّدة داخل كلٍّ يصدر عن إرادةِ بناءٍ أكثر منه عن إرادةِ تجميع، وعن ضرورة أكثر منه عن صدفة. وثانياً، ليس التفخيم والمبالغة والتهويل والتعظيم، وغيرها من الآثار التي فُرضت على النصّ، مجرّد أمور صادرة عن عدم تنبّه البستاني [أو سهوه] (ولو أنّ مسؤولية المترجم تظلّ كبيرة هنا)، وإنّما هي بالأحرى جزء لا يتجزّأ من كليّة عضوية، هي القصيدة العربيّة التقليديّة التي ارتضاها هو شكلاً للقول، فكان لزاماً عليه أن يتبعها حتّى أقصى نتائجها.

هوميروس في صيَغ عنبرة سلام الخالدي المختصرة

إنّ مثل هذه التجوّزات، من تفخيم واختزال، وزيادة وحذف، ترتفع لتبلغ ذروتها في "ترجمات" عنبرة سلام الخالدي التي خصّت بها **الإلياذة والأوديسة**، إضافة إلى **إنياذة** فرجيل. إذ تصدر هذه "التّرجمات" عن سوء فهم مزدوج:

---

(١) أنظر بهذا الصدد فصلنا السّابق.

فأوّلاً هي تلاخيص وُلدت من وهم مفاده أنّ الملحمة قابلة للتّلخيص انطلاقاً ممّا يمكن أن يشكّل عقدتها أو مغزاها (وهو، مثلما وضّح ميشونيك[1]، وهْمٌ وقع ضحيّته بول فاليري Paul Valéry نفسه!). ثمّ إنّها صيَغ نثرية محض، أي فقرات تتوالى في شكلِ سرد يمتدّ دون تقطيع يُبرز الأبيات، ولا يشي بأيّ إيقاع شعريّ. لنقل إذن إنّها صيَغ يمّحي فيها، عن قصدٍ، كلّ ما يمكن أن يحيل على الطّابع الغنائيّ في الملحمة، أي ما يكاد يكون "جسدها" كلّه. ومن هذه الجهة، لا تختلف هذه "التّرجمات" كثيراً عن تلك الصّيغ المدرسية الذّائعة في الغرب، والتي تروم تلخيص الآثار الأدبيّة الكبرى وجعْلها في متناول التّلاميذ. من هنا أخطأت المترجمة حين مهّدت لصيَغها لهذه للمَلاحم بالعبارة "نقلتها إلى العربية عنبرة سلام الخالدي" وكفى، دونما إشارة، لا على الأغلفة ولا في المقدّمات، إلى تلخيص أو اجتزاء. وقد زُيِّنت الصّفحة الأخيرة من غلاف "ترجمتها" **للأوذيسة**[2] بكلمة يُطري فيها طه حسين على عمل المترجمة، وهو وحده يشير إلى ما فيها من اجتزاء، إذ كتب قائلاً إنّ ملحمتَي هوميروس تُقرآن في الغرب "في الترجمة الدّقيقة" وفي "الترجمة المقاربة" وفي "ملخّصات سهلة قريبة المنال وهذا هو الذي قصدت إليه السيّدة الجليلة..."[3]. ومع أنّ

---

(1) Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, p. 105.

(٢) تكتبها المترجمة هكذا، بحرف الذّال، باتّباع النّطق المتأخّر لحرف "الدلتا". ويُعلِمني زملائي أساتذة الأدب اليونانيّ أنّه، بباعث من تغيّر شاكلة نطق الحروف في اليونانيّة عبر العصور، يرى بعض المختصّين أنّ اسم الملحمة في اليونانية القديمة، لغة هوميروس، هو "أودوسَيا"، وبعضهم الآخر يرى أنّه "أوديسيَا". أمّا اسم بطل الملحمة، فتكتبه المترجمة على هيأة "أوذيس"، ولمّا كانت فكّرتْ بتقريب الاسم من نطقه في اليونانيّة الحديثة، أفما كان حريّاً بها أن تتمّ عملها؟ هو في اليونانيّة القديمة "أودوسُوس" أو "أوديسُوس"، أمّا في يونانيّة اليوم فهو معروف في نطقين شائعَين يمكن استخدام أحدهما دون الآخر بلا خطأ: "أوذوسُوس" و"أوذيسَفْس". وهناك تنويعة حديثة على الاسم، هي أوذيسَياس، كما في الاسم الأوّل للشّاعر إليتيس، ولكنّها لا تنطبق على بطل ملحمة هوميروس.

(٣) سبق أن لاحظنا في فصلنا عن الترجمة من روّاد النهضة إلى العصر الحديث كيف انتقد عميد الأدب العربيّ بحدّة ترجمة حافظ ابراهيم التلخيصيّة والمغرقة في المأساويّة لجزء من رواية **البؤساء** لفيكتور هوغو.

الأمر قد ينطوي على تكرارٍ لبعض البديهيّات، إلاّ أنّنا نحسّ أنفسنا مضطرّين هنا إلى تبيين عدم جدوى التّرجمات البتراء أو الاقتباسية أو السّرديّة المحض للملاحم؛ وذلك سواء تعلّق الأمر بترجمة تقصد الجمهور الأدبيّ أو تقصد التّلامذة فقط.

إنّ بوسع مقطع من **الأوديسة** أن يوضّح لنا حدود هذه المغامرة. لنأخذ المقطع التالي من التّرجمة الفرنسيّة الرّائعة التي خصّ بها فيليب جاكوتيه[1] **الأوديسة**؛ مقطع يصف سلوك خُطّاب بينيلوب، أي طريقة وجودهم وتحرّكهم داخل منزل أوليس الذي كان قد عاد وظلّ متنكّراً في زيّ رجل فقير يرتدي أسمالاً. يُخاطب تليماخوس Têlémachos (تليماك Télémaque عند الفرنسيّين)، نجلُ أوليس، ضيفَه منتيس Mentès الزّائف (يتعلّق الأمر في الواقع بالإلهة بالاس-أثينا Palas-Athène التي جاءت بدورها لزيارته متنكرّة في زيّ منتيس):

Puis les fiers prétendants entrèrent ; sans attendre,
ils allèrent s'asseoir l'un après l'autre sur les sièges.
Des hérauts vinrent leur verser l'eau sur les mains,
des femmes entasser le pain dans les corbeilles.
Ils tendirent les mains vers les plats qu'on avait servis.
Lorsqu'on eut apaisé la soif et l'appétit,
les prétendants ne furent plus préoccupés
que de danse et de chant: c'est l'ornement de tout festin.
Un héraut remit la belle cithare entre les mains
De Phémios, qui chantait pour les prétendants par contrainte ;
et, comme il préludait à quelque beau chant sur les cordes,
Télémaque dit à Pallas aux yeux étincelants
en se penchant vers elle, afin qu'on ne l'entendît point:
"Cher étranger, m'en voudras-tu de ces paroles?

---

(1) Homère, *L'Odyssée*, trad. fr. par Philippe Jaccottet.

Voilà tous leurs soucis, la cithare et les chants! Mais c'est
facile, quand on mange impunément le bien d'un autre
dont les ossements blancs pourrissent peut-être à la pluie
quelque part sur la terre, à moins que les flots ne les roulent!
Certes, s'ils devaient voir l'absent revenir en Ithaque,
tous, ils préféreraient une paire de pieds rapides
à tout leur or et à leur riche garde-robe!
Mais le héros est mort de mâle mort, et notre cœur
ne s'attendrira plus si quelque habitant de la terre
nous promet sa venue: car il ne reviendra jamais.
Mais voyons! parle-moi sans rien dissimuler:
Qui es-tu? D'où viens-tu? Quels sont tes parents et ta ville?
Sur quel navire es-tu venu, et comment les marins
t'ont-ils conduit ici? Qui prétendaient-ils être?
Car je ne pense pas que tu nous sois venu à pied!
Dis-moi aussi avec franchise, que je sache,
si c'est ici ta première visite, ou si tu es
un hôte de mon père: car beaucoup de gens venaient
à la maison, et il aimait à connaître les hommes"...[1]

(ثمّ دخل الخُطّاب المزهوّون، ودونما انتظار،

ذهبوا للجلوس متجاورين على المقاعد.

وجاء خدمُ التشريفات[2] يصبّون الماء على أيديهم،

---

(1) Trad. Ph. Jaccottet, *op. cit.*, p. 17-18.

(٢) يتعلّق الأمر في الواقع بطبقة من الموظّفين (kérukes عند اليونان، وhérauts في الفرنسيّة) كانت مكلّفة بإيصال الرّسائل ذات الخطورة وإذاعة البلاغات الرسميّة على النّاس والإشراف على المهرجانات والمباريات والألعاب. تنطبق عليهم في العربيّة في الحالات المذكورة التسمية 'منادون'، ولأنّهم كانوا يساهمون أيضاً في مهامّ الاستقبال والحفاوة داخل القصور دعوناهم هنا 'خدم التشريفات'.

ونساءً يكدّسن الخبز في السّلال
ومدّوا أيديهم إلى الأطباق التي قُدّمت لهم،
وإذ رووا عطشهم وأشبعوا جوعهم،
لم يعُد للخُطّاب ما يشغلهم
سوى الرّقص والغناء: وهما زينة كلّ وليمة.
ثمّ وضع أحدُ الخدمِ القيثارة الجميلة بين يدَي
فيميوس، الذي غنّى للخُطّاب عنوةً
وإذ دوزنَ بعض الأغاني الجميلة على أوتاره،
قال تليماخوس لبالاس ذات العينَين البرّاقتين،
وهو يميل إليها حتى لا يُسمَع حديثُه:
"-أستؤاخذني، أيّها الغريبُ العزيز[1]، على هذه الكلمات؟
فهوَ ذا كلّ همّهم: القيثارة والغناء! بيد أنّه
سهلٌ حين نستهلكُ، دونَ عاقبةٍ، خيراتِ غيرنا
الذي قد تكون عظامه البيضاء تتعفّن [الآنَ] تحت الأمطار
في مكانٍ ما على الأرض، ما لم تجرفها السّيول [معها]!
ولا مريّة في أنّهم لو شهدوا عودة الغائب إلى إيثاكا،
لفضّلوا جميعهم قدمين سريعتين
على ذهبهم كلّه وثيابهم الفاخرة جميعها!
لكنّ البطل قد مات ميتةَ فحلٍ، وقلبنا

(١) يُبرّر الانتقال إلى صيغة المذكر هنا بكون تليماخوس لا يدري أنّ مخاطبه هو، كما أسلفنا في القول، الإلهة بالاس-أثينا، جاءت لزيارته متخفيّة في ثوب منتيس، أمير تافوس.

لن يُمعن في الحنينِ عليه لو أنّ أحد سكّان الأرض

حملَ لنا بشرى رجوعه: لأنّه لن يعود أبداً.

لكنْ! أخبرْني دون أن تخفي شيئاً:

من أنت؟ مَن أهلُكَ وما مدينتك؟

على أيّ سفينةٍ جئتنا؟ وكيف حملكَ البحّارة

إلينا؟ من كانوا يزَعمون أنّهم يكونون؟

لأنّي لست أحسبُكَ جئتَنا مشياً على قدميك!

حدّثْني أيضاً بصراحةٍ، حتّى أعلم،

إذا كانت هذه أولى زياراتكَ إلى هنا، أو إذا سبقَ أن كنتَ

أحدَ ضيوف أبي: لأنّ رجالاً كثراً كانوا يقصدون

منزلنا، وكان أبي يحبّ معرفة الرّجال...)

كلّ ما سبق تختزله الخالدي في "ترجمتها" في بضعة أسطر:

"وجلسَ بينهم تليماخ يحمل الغيظ في قلبه، لأنّ هؤلاء قد بدّدوا أمواله، ثمّ إنّه لم يعدْ سيّداً في بيته. ولكنّه لما رأى الضّيفَ عند الباب نهضَ من مكانه ورحّب به وأجلسه، وأمر بأنْ يُقدّم له طعام وشراب. ولمّا انتهى من طعامه سأله تليماخ عن حاجته[1]".

على هذا المنوال تسير "ترجمتها" بأسْرها. والحال أنّ ما تهمله المترجمة في بداية المقطع لَيمنحنا معلومات قيّمة عن نمط الحياة داخل بيوت السّادة في إيثاكا آنذاك، وعن جشع خطّاب بينيلوب في منزل البطل الغائب. وفي البوح الذي تستبعده المترجمة يُعبّر تليماخوس عن غضبه وتشاؤمه وازدرائه وألمه من

---

(١) الأوذيسة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، ص ١٣-١٤.

غياب أبيه الغامض والطّويل. كلّ فاجعة تليماخوس كثّفتها الخالدي في عبارة مقتضبة موجّهة إلى "الغريب" يسأله فيها عن "حاجته". وإذ لم تنتبه جيّداً إلى عمق تلك الفاجعة فإنّها (هي أو الصّيغة الملخّصة التي اعتمدتْها) طمستْ للأسف أحد الأبعاد الأساس في الملحمة. ولا يسعنا كذلك إلاّ أن نأسف على غياب الأسئلة التي طرحها تليماخوس على الغريب: "من أنت؟/ من أين أتيتَ؟/ مَن أهلُكَ وما مدينتك؟/ .../ حدّثني أيضاً بصراحة، حتّى أعلم،/ إذا كانت هذه أولى زياراتك إلى هنا، أو إذا سبقَ أن كنتَ/ أحدَ ضيوف أبي". ينبّهنا جاكوتيه في إحدى حواشي ترجمته إلى أنّ "الحفاظ على استعمال حُسن الضّيافة أمر غاية في الأهميّة، لأنّ كلّ رحلة كانت مغامرة. وإذا كان كلّ من الأبوين قد حلّ في الماضي ضيفاً على الآخر، فإنّ الابنين سيصيران صديقين. هكذا يكتشف غلوكاس وديوميدوس في الإلياذة أنّهما ضيفان أحدهما للآخر بالوراثة فيتعانقان بدلاً من أن يقتتلا[1]". كلّ حذف تمليه دواعي اختصار النصّ يحرمنا من أحد العناصر الأساس التي تؤدّي في نصّ هوميروس وظيفة تمسّ شكله أو معناه؛ أي أنّه يحرمنا في الحالتين من وظيفة شعريّة.

وقد كان هوميروس يولي هذا النوع من التفاصيل بالغَ اهتمامه. فسعياً إلى منح نصّه صبغة شعائرية "يُقحم هو في المشهد المقدس كلّ عناصر الحياة العاديّة؛ من صواري المراكب، والفؤوس والمَساحِق، وأواني الفخار والقدور، والمرافقين ممّن لا أصل لهم ولا فصل، والعبيد الذين يطحنون الحبوب؛ وتحت قناعِ المحتفِل الشّعائريّ، الذي يبقى هو حاملاً له، يُجازف بالكشف لنا عن وجه الإنسان[2]". ويعمد هوميروس أحياناً إلى خطّ هذه الأشياء المتعدّدة بجرّة قلم خفيفة لكنّها حاسمة. وعادةً ما تحكم "التّرجمات" المختزلة على هذه العناصر بالامّحاء، مما يعرّض النصّ لخطر الافتقار افتقاراً بالغاً.

---

(1) Trad. Jaccottet, p. 18, n°18.

(2) *L'Odyssée*, trad. Ph. Jaccottet, *op. cit.*, postface du traducteur, p. 407.

عن البعد الطقوسيّ في ملحمتَي هوميروس

تتخلّل محاولة البستاني ومحاولة الخالدي عمليات حذف ومحو تنأى عن الحصر. حذف يطال معطيات اجتماعية وتاريخية وأنثروبولوجية وطرائق وأشياءَ ذات استعمال شعائريّ وطقوسيّ ونُذوريّ؛ وحتّى بعضَ الشّخصيّات ومضامين كلامها. كما تشكو المحاولتان من بترٍ يطال حجم النصّ: نقصد التكرارات التي تضطلع في الملحمة بدورٍ هو في الآن نفسه إيقاعيّ وشعائريّ. وقد نبّهنا كلّ من جاكوتيه في تذييله لترجمته، وفرانسوا هارتوغ François Hartog في بحثه المصاحب لصنيع جاكوتيه، بما يكفي إلى مدى أهميّة التكرار، أهميّة سنعود لها في ما يأتي.

زد عليه نقصاً بالغاً آخر، نقصد غياب النّعوت والألقاب التي كان هوميروس كلِفاً بها بشكل بارز. إذ يحمل كلّ فاعلٍ في النصّ، سواء كان إنساناً أو إلهاً، كلّما جرى ذكره، صفةً أو أكثرَ، من الصّفات التي تميّزه وسط هذا الزّحام من الشّخصيات. وقد تنبّه البستاني لهذا الأمر في ترجمته واجتهد في حفظ بعض النّعوت، لكنْ دون أن يواظب على هذا النّهج. في المقابل تعمل الخالدي على إقصاء النعوت والألقاب باستمرار. إذ نقرأ لديها في بداية كلّ تدخّل: "قال زوس"، "فأجابت أثينا"، "قال تليماخ"، "فأجابت مانيلاً"، إلخ. بيد أنّ كلّ شخصية من شخصيّات النصّ الأصل (وهذا ما تسمح ترجمة جاكوتيه وترجمات أخرى بالوقوف عليه بجلاء) تحمل على امتداد النصّ هالة من نعت أو أكثر، تمنحها "صبغتها" أو ملامح وجودها. ففي الإلياذة يكون أخيليوس "أخيليوس خفيف القدم"؛ وفي الأوديسة يصير أوليس، بالتعاقب، "المبدِع" و"الإلهيّ" و"الماكر" و"الصّبور" و"الجَلِد" و"الدّاهية" و"البارع" و"الحاذق" و"الصّانع"؛ وبينيلوب هي "بينيلوب الحكيمة"؛ ويُنعت تليماخوس ألف مرّة ومرّة بـ "تليماخوس الرّزين"؛ وأثينا هي "البرّاقة العينين" أو "تلك التي في عينَيها شرَر"؛ كما نُلفي "أورستيس الذّائع الصّيت"،

و"أجيثوس النبيل" و"هرمس السّاهر المُبهِر" أو "هرمس الرسول المُبهِر"، و"أطلس الشّرس"؛ أمّا زفس فيكون حيناً "ملكَ الآلهة والبشر" وطوراً "سيّد الأولمب"، ولكنّه يكون أيضاً "زفس الأولمبيّ" وكذلك "زفس محبّ العدل"؛ وأخيراً تكون إيثاكا هي "النّاصعة" (حرفياً: "الظاهرة" أو "البائنة"، كانت تُدعى كذلك، على ما يُعلمنا به جاكوتيه، "إمّا لأنها جبليّة، أو لأنّها تلمع من بعيد[1]").

وليست القوى الفاعلة الفرديّة (الآلهة والبشر، والمدن نفسها) وحدها، بل حتّى الكيانات الجماعيّة تأتي حاملةً النعوت والألقاب في نصّ هوميروس. فالبشر الفانون هم "البشر أكلة الخبز"، يعيشون على "الأرض واهبة القمح"، أو يمتطون "البحرَ الذي هو بلون ثمالة النبيذ"، أو "البحرَ المغشوّ بالضّباب"، أو "البحرَ المُعتمَ الهياج"، مستقلّين المراكب السّريعة، التي تُدعى أيضاً "جياد البحر". وأهل تافيوس، مع ملكهم منتيس، هم "أصدقاء المجاذيف"، أمّا الغرباء فهم "الرّجال ذوو الألسن الأخرى". وكما يلاحظ جاكوتيه أيضاً[2]، فإنّ اختيار هذه النعوت، التي يمكن اعتبارها مترادفة بدرجة أو بأخرى، وإن كان غالباً ما يرجع إلى السّياق الذي يتغمّدها، يكون خاضعاً أحياناً لإيقاع البيت المندرجة هي فيه. ودليلاً على أنّ تكرار هذه النّعوت ينتمي إلى صيَغ دينيّة أو طقوسيّة، ينبّهنا جاكوتيه إلى احتفاظ هوميروس بتعبير "تليماخوس الرّزين" حتّى في اللحظات التي تشهد انتقال تليماخوس إلى حالة من السّفَه أو الطّيش. ذلك أنّ الإيقاع يكون هنا "أهمّ من كلّ تشخيص نفسيّ"، والواقعيّ يظلّ هو نفسه "خاضعاً للطقوسيّ[3]".

وإلى هذه النّعوت تُضاف جملة عناصر وصيَغ تُستعاد مراراً وتكراراً. منها

---

(1) Trad. Jaccottet, p. 33, note 7.
(2) *Ibid., postface*, p. 406.
(3) Ibidem.

"اللّوازم الموسيقيّة" التي تضبط إيقاع هذه القصيدة المتناهية الأطراف، كما في هذا المطلع المتواتر: "عندما ظهرت ابنة الصّباح، [ساعةُ] الفجرِ بأصابعها الوردية"، الذي اختزلته الخالدي إلى صيَغ فقيرة وسرديّة محض: "ولمّا أصبحَ الصّباح[١]"، "وعندَ شروق الشّمس[٢]"، إلخ.

بل حتّى الأحداث نفسها، وعديد الأبيات، لا تفتأ تتكرّر في نشيد لا تنفكّ عناصره تُستعاد. لدرجة أنّ من بين السّتة عشر ألف بيت التي تشكّل قوام **الأوديسة**، لا يفلت من قبضة التكرار، بشكل أو بآخر، سوى ثمانية ألف بيت. وهذا التكرار هو ما يضمن للنصّ نوعاً من الانتظام[٣]. انتظام ليس بوسع ترجمة جيّدة إلاّ أن تسعى إلى حفظه.

فليست هذه الصّيغ الدائمة التردّد مجرّد محدِّدات للمعنى تُعيّن الإطار الزمانيّ-المكانيّ أو تساعد على تثبيت الشّخصيات والأشياء، وإنّما هي أيضاً، وخاصّةً، محدِّدات للإيقاع. إنها تنتمي إلى ترسانة من العمليات التي تجعل عمل هوميروس ما هو عليه: ملحمة، بناءً هائلاً يتوجّب الآن أن نحاول، بمعونة جاكوتيه وهارتوغ، تحديده تحديداً عامّاً قبل المرور إلى لحظة الاستخلاص والاختتام.

إنّ كلّ المعطيات التاريخية والأدبية والفيلولوجية والأنثروبولوجية تتضافر لتدعم القول في أنّ الملحمة، هذا الجنس الذي يلقى في عمل هوميروس أنموذجه الأبلغ، إنّما تتمثّل غايتها في الغناء، وأنّها إنْ هيَ إلاّ نشيد. وليس يعكس هذا النشيد وظيفة عاديّة، بل هو يستجيب إلى التصوّر العام الذي كان الإغريق يبنونه عن أنفسهم وعن العالم وعن الإلفة أو العيش المشترك، وعن

---

(١) ترجمة الخالدي، مصدر سبق ذكره، ص ٢١.

(٢) المصدر السّابق، ص ٣٠.

(3) Trad. Jaccottet, postface, p. 411.

الآلهة وعن البشر وعن حبكة الوجود بأكملها. يتعلّق الأمر ببنية مركّبة تختزن، داخل الحركة المُؤسلَبة stylisé نفسها، وضعية اجتماعية وكلامية وقدسية وأنطولوجية. فداخلَ الملحمة يتتابع كمّ هائل من المعطيات والمعلومات الخاصّة باليونان، بعاداتهم وأعرافهم، غير أنّ هذا كلّه يتمّ "تذويبه" داخل عنصر الغناء.

وسعياً إلى القبض على الوظيفة الفعليّة للغناء، تلك الوظيفة التي تجعل اختزاله إلى إجراء شكليّ وبسيط أمراً ممتنعاً، يلزمنا أن نعيد، مع هارتوغ[1]، رسم حدود ما كان عليه عالمَ اليونان، ذلك العالم الذي يميط هوميروس اللّثام عن تصوّره الفنيّ ووضعه الوجوديّ. لم يكن المرء داخل هذا الفضاء الثقافيّ والاجتماعيّ يعيش وحيداً أو معزولاً، وإنما كان يتشخصن بارتباطه بالآخرين، في المدينة، خاضعاً إلى قوانين الجنيالوجيا (عِلم أشجار الأنساب) ومكتَنَفاً في *oikos*: ما يشير في الآن نفسه إلى مسكن ونظام عائليّ وبنيةِ سلطة، أي إلى شيء هو أقرب ما يكون إلى ما يدعوه علماء الاجتماع المعاصرون: ***habitus***. فقد كان بوسع المرء أن يحرز ذاكرة اجتماعية عبر انخراطه في حياة البشر بتوسّل الممارسات الأساسيّة الثلاث: **الحرب** (سواء كانت في شكل إغارة أو قرصنة)، **والولائم** (سواء عند الأفراد أو عند الملوك الذين كانت موائدهم مفتوحة)، **والضيافة** (عملاً بمبدأ: هبة مقابل هبة، وتبادل النّساء والمتاع). بيد أنّ حارس هذه الذّاكرة لم يكن سوى: *l'aède*، الشّاعر-الرّاوية-المُنشِد الذي يفتح الغناء للأفق التاريخيّ، فاتحاً التاريخ نفسه للغناء. وإذ يضطلع بذلك فإنه يفرض نفسه كمبدأ موحِّد أو ذاكرة حافظة. ولنضرب مثلاً أوليس: لقد كان أوليس البطل يصبو بصورة طبيعيّة إلى **المجد** *kleos*، لكنّه لم يكن ليحرز هذا

(1) François Hartog, "Des lieux et des hommes", in *L'Odyssée*, trad. fr. par Jaccottet, *op. cit.*, p. 413-428.

المجد إلاّ بفضل إنشاد المُنشد-الرّاوية aède، فإلى هذا الإنشاد كان البطل يصبو في واقع الأمر. وذلك بدليل أنّ لفظ *kleos* يعني في الآن نفسه، وكما يوضّح هارتوغ، **المجد والذّاكرة**. فلا أشقّ من مصيرِ بطلٍ يموت دون مجد، دون أن يبلغ مرماه، أو يموت بعيداً عن ذويه، دون أن يعلموا مصيره، ودون أن يستطيع أحد أن يشهد على موته أو يؤرّخه. لقد كان هاجس تليماخوس، نجل أوليس، إذْ أراد السّفر بدوره، هو أن ينطلق باحثاً عن مجد أبيه أو عن أحد شهود وفاته ليستطيع تأكيدها. أن يموت أحدٌ بلا مجدٍ أو بدون أن يصادق على موته أحدٌ، كان يعني أن يموت دون أن يُنشد منشدٌ مآثره وإنجازاته، دون أن يَنحت له أحدٌ نشيداً (مثلما تُنحت تماثيل الأبطال)، ودون أن يُحفظ اسمه، لأنّ الأمر كان يتعلّق في نهاية المطاف بكسبِ اسمٍ وشاهدةِ قبر. فلئن استطاع أخيليوس أن يحوز مجداً خالداً حين مات على أبواب طروادة في سبيل ذويه، فلا شيء كان يُفزِع أوليس أكثر من فكرة الموت في البحر غارقاً وسط زحمة مَن لا اسم لهم. ويذكّرنا هارتوغ بأنّ الاسم الذي حمله أوليس طيلة تجواله فوق البحر هو *Kluton*، ما يعني، بحسب بولوفيموس Polúphêmos، "لا أحد". ولم يصرْ بوسعه أن يحوز اسمه، ويفلت من وضع الإنسان الغُفل، إلاّ بعدما أفلت من قبضة البحر وعاد إلى عالم الرّجال، حيث صار في إمكانه أن يكسب مجده وشهرته *kleos*، ويُلفي اسمه مخلّداً في غناء الشّاعر أبي النشيد.

ولعلّ في ما سبق ما يكفي لتنبيهنا على أهمية الإنشاد. ما ينقصنا الآن هو أن نستبين كيف يشتغل الإنشاد هذا. يخبرنا جاكوتيه أنّ المُنشد-الرّاوية كان ملازماً لبيوت الأسياد. وإذ يُفرَغ من الولائم وتُرفع الموائد يُؤتى به أحياناً ليتغنّى بأمجاد الرّجال. فيستأنف، منشداً أو خاطباً أو مرتّلاً، بين الحاضرين، سردَ هذا المقطع أو ذاك [من محكيّه]. كان قوله يستمدّ مادته من الأساطير القديمة أو التاريخ المعاصر له. وكان أمرُ اختيار ما سيُروى موكولاً إليه أو إلى أحد الحضور. كان هناك، على كلّ حال، مجموعة مرويّات كان لزاماً على المنشد أن يستظهرها

غيباً، وأن يعرف كيف ينوِّع عليها ارتجالاً. ولعلّ المتعة التي كان الإنشاد يمنحها لليونان تعادل عندهم أكبر ملذّات الحياة، تلك الملذّات التي يحصي منها جاكوتيه الولائم والحمّامات السّاخنة ونور الشّمس[1]...

كلّ ما سبق يدفع جاكوتيه إلى مناهضة أولئك المترجمين والمهتمّين بالأدب الذين لا يرون في **الأوديسة** سوى حكاية، مدهشة بالتأكيد، لأسفار ومغامرات؛ أو أولئك الباحثين الذين لا يرون فيها أكثر من وثيقة، ثمينة بالتأكيد، عن الحياة الاجتماعية لليونان في ذلك العصر. يقول: "لو أنّي غضضتُ الطّرف عمداً عمّا يمكن أن تعلّمنيه **الأوديسة** عن جغرافية اليونان وتاريخها وأديانها، ولم أولِ اهتمامي إلاّ إلى البحث عن تلك المتعة أو ذلك الانفعال الذي كانت هي تخلّفه في نفوس السّامعين، أفلن يكون حريّاً بي أن ألتمس أسرارها، أوّل ما ألتمسها، في لغتها؟[2]".

ثمّ يتصدّى الشّاعر السويسريّ إلى التّرجمات الجزئية أو "المُتَصرَّف بها": "إذا ما حذفنا أبياتاً من الملحمة بدعوى أنّنا لم نعد نستطيع اليوم قراءة اثني عشر ألف بيت متوالية، وإذا ما ألغينا ولو جزءاً بسيطاً من صيَغها لأنّ رتابتها لم تعد تصلح لذائقتنا، فإنّ إيقاع الملحمة الزمنيّ نفسه هو ما سينبغي إذن تغييره (...). لكنْ إذا ما نحن أصررنا على الاعتقاد بإمكان قراءة [أثر] هوميروس دون أن يكون لنا علم باليونانيّة، وأن نفيد منه شيئاً آخر يتخطّى إطار المعلومات، وأن نسمع فيه ولو مجرّدَ رجع ضعيف لموسيقاه الأصليّة الرّائعة، فإنّ من اللاّزم علينا أن نترجم، ما أمكننا ذلك ودون أن نقع في العبث، بحسب منطوق النصّ نفسه[3]". إنّ حفظ هذا المنطوق، الذي يشكّل جرْد الأشياء ووصف الأماكن والإيقاع وكلّ أشكال التّكرار والاستعادة أجزاءً لا تتجزأ منه، لَيظلّ واجباً

---

(1) Trad. Jaccottet, postface, p. 405.
(2) Ibidem.
(3) *Ibid.*, p. 408-409.

أساساً: فلعلّنا نصادف مع هذا الأثر، ولأوّل مرة في تاريخ الأدب، نصّاً يقول كلّ ما له صلة بالإنسان. قد يكون هوميروس ورثَ عن الأشعار المَراسِميّة والدينيّة القديمة وعن الملاحم البائدة جزءاً هامّاً من العناصر التي أخضعها هو للطابع الطقوسيّ لنشيده ومنحها أسلوباً. بيد أنّه، إذ يمعن النظر إلى الآلهة التي لا يحجب أسماءها، فإنّه يمنح الإنسان هو الآخر حقّه في التّسمية. فكما كتب جاكوتيه في عبارة سبق ذِكرها: "تحت قناعِ المحتفِل الشّعائريّ، الذي يبقى [هوميروس] حاملاً له، يُجازِف هوَ بالكشف لنا عن وجه الإنسان[١]".

ملاحظة: بعد نشر هذا الفصل من دراستنا بعقد من السّنوات[٢]، يبدو أنّ مبدأ ترجمة الملاحم بتوسّط الأبيات غير الموزونة عروضيّاً قد انتصر في لغة الضادّ. فشهدنا ميلاد ترجمتين **للإلياذة**؛ إحداهما للشّاعر السّوريّ الرّاحل ممدوح عدوان[٣]، أمّا الثانية فندين بها لمجموعة مترجمين مصريّين عملوا تحت إشراف أحمد عِتمان[٤]. ترجم عدوان انطلاقاً من ترجمات إنجليزية، في حين نُقل النصّ في التّرجمة الثانية عن اليونانية. وقد احترمت التّرجمتان وحدة أبيات هوميروس، مبتعدتين في الآن نفسه عن النّظم والتّرجمة بتصرّف. يبدو هذا الاختيار صادراً عن موقف أمبريقيّ متأثّر بالتطوّر الذي شهدته ترجمة الملاحم إلى مختلف اللّغات الأوروبيّة. وقد بدا لنا تعزيز هذا الموقف بمقاربة نقدية توضّح أخطار التّرجمات التي تجمع (شأن ترجمة البستاني) إلى التّهويل المعمَّم ولعاً ملحوظاً بحوشيّ الكلام، أو تحفل (مثل ترجمة الخالدي) بمزالق

---

(1) *Ibid.*, p. 407.

(٢) نُشِرَ هذا الفصل في صيغة أولى في "مجلّة الدراسات الفلسطينيّة" (الطبعة الفرنسيّة):
Kadhim Jihad Hassan, "Al-Bustâni, traducteur arabe de *L'Iliade*", *La Revue d'études palestiniennes*, n°4 (nouvelle série), Paris, été 1995.

(٣) هوميروس، **الإلياذة**، ترجمها عن الإنجليزية ممدوح عدوان.

(٤) هوميروس، **الإلياذة**، ترجمها عن اليونانية فريق من المترجمين، بإشراف أحمد عتمان.

الاختصار والتصرّف والتكييف، أمراً يفرض نفسه. وذلك لا سيّما وأنّ ترجمة البستاني، التي ظلّت تُقرأ طيلة قرن من الزّمن، قد أعيد مؤخّراً طبعها والاحتفاء بها[1]، وهو ما تستحقّه بلا شكّ، لِما تعرب عنه من جهد ورصانة، مع أنّ المعيار الذي اتّبعتْه يبدو لنا شديد الانزياح عن كتابة الملحمة وعن طبيعة تعبيرها الدراميّ والشّعريّ.

زيادة: في إيقاعات دانتي ولغته الشعريّة[2]

ما يحصل في ترجمتَي البستاني والخالدي لملحمتَي هوميروس نقابل ما يشبهه في ترجمة آثار أخرى. وإذا ما نحن أردنا استخلاص النّتائج أو تعداد مصادر الخلل التي اعتورت التّرجمتين العربيّتين المذكورتين أمكننا حصرها في المستويات الثّلاثة التّالية:

١- المساس بالإيقاع الشعريّ: وذلك بتوزيعه إلى مختلف بحور العروض العربيّة في ترجمة البستاني، أو بتحويل أبيات الملحمة إلى متواليات سرديّة كما في صيغة الخالدي، التي هي، إلى ذلك، صيغة مختصرة. ومن مظاهر طمس الإيقاع أيضاً حذف التّكرارات الهوميروسيّة التي قلنا إنّها تساهم في صنع الإيقاع والطّابع الطّقوسي للعمل أو في إرسائهما.

٢- تغريب لغة الأثر الأصل: ففي حين تكون لغة هوميروس منخرطة في مفردات الحياة اليوميّة ومفتوحة على المستقبل وقادرة على استيعاب الحداثة الشّعريّة في مختلف اللّغات، عمد البستاني إلى ترجمة "تعتيقيّة" قرّبت شعر الإلياذة، كما رأينا أثناء البحث، من لغة الشّعر العربيّ في عهوده القديمة، بما

---

(١) تمّ ذلك أثناء المؤتمر الذي نظّمه المجلس الأعلى للثقافة بمصر، تحت عنوان التّرجمة وتفاعل الثقافات، القاهرة، أيار/ مايو ٢٠٠٤.

(٢) هذه الزّيادة حتّى نهاية الفصل وضعها المؤلّف بالعربيّة مباشرةً وأضافها لهذه الطّبعة لمزيد من الفائدة في تعميق النّقاش حول شعريّة ترجمة المَلاحم وكبار الآثار.

فيها الجاهليّة، بدل أن ترهص بتحوّلات لغة النّهضة ومشارف الحداثة العربيّة التي كان البستاني معاصرها والتي ستجد لها بعد سنوات قليلة تجسيداً واضحاً في **أبولّو** ومجلاّت أخرى. وينبغي ههنا التّذكير بأنّ هذا الاختيار اللّغويّ لم يكن أثره معجميّاً محضاً، بل لقد جرّ معه نتائج حادّة كان لها مردودها الذي تحقّقنا منه على طبيعة العمل "الدّراميّة" ودرجة الانفعال فيه. فإذا بنا أمام تهويل متواصل ومأساويّة مفرطة وإطناب مسرف.

٣- طمْس معالم الصّور الشعريّة: فالملحمة تفارق هنا نسيجها اليونانيّ صوب تصويريّة عربيّة متقادمة لدى البستاني، وإلى لغة تفتقر إلى الصّور الشعريّة افتقاراً فادحاً لدى الخالدي. يبرز هذا أشدّ ما يبرز في تغييب النّعوت التي تشكّل في أغلبيّتها الغالبة صوراً شعريّة. فعندما ينعت هوميروس البشر الفانين بـ "البشر أكَلَة الخبز"، والأرض بكونها "واهبة القمح"، والبحر بأنّه "بلون ثمالة النّبيذ"، وعندما يدعو المراكب السّريعة "جياد البحر"، والغرباء "الرّجال ذوي الألسن الأخرى"، إلخ.، فمن الواضح أنّه يوسّع هنا مدى اللّغة ويجذّر منطق تعاملنا والعالَم، إذ تأتي الصّور الشعريّة لديه لتتجاوز فقر التّسميات المألوفة وما في أسماء الأعلام من تكرار وضيق واعتياد. وعندما يفرّط البستاني بأغلب النّعوت، وتضحّي عنبرة الخالدي بها تضحية كاملة، فإنّ الصّورة تمّحي هنا لصالح اسم العلَم وحده، فيصير الإنسان إنساناً وكفى، والبحر بحراً لا غير، وهكذا دواليك. ولا يخفى ما في هذا من تعطيل لطبيعة العمل التّصويريّة وشحنته المجازيّة وكذلك، لا بل خصوصاً، لعلاقة اللّغة الشعريّة بعناصر الوجود نفسه.

هذه العلل الثّلاث أو مصادر الإفقار الثّلاثة الممارسة عبر التّرجمة هذه نجدها في ترجمة حسن عثمان لـ **الكوميديا الإلهيّة** *La Divina Commedia* لدانتي ألغييري Dante Alighieri أيضاً. ينبغي أن نؤكّد بادئ ذي بدء على أهميّة هذه التّرجمة من حيث أمانتها للأثر المترجم من جهة، ومن حيث علوّ بيانها

اللّغوي والتعبيريّ من جهة ثانية. فخلا بضعة أبيات من الانشودة الثامنة والعشرين من **الجحيم**، عدّها حسن عثمان "غير جديرة بالترجمة" لمحمولها الدينيّ العدوانيّ، لا نجد لديه ما نقابله لدى البستاني وخصوصاً لدى الخالدي من اختصار قسريّ أو تضحية ببعض عناصر العمل المترجَم. بيد أنّ هذا لا يعني أنّ ترجمة عثمان تتمتّع حقّاً بصفة المعاصرة في تعاملها ونصّ دانتي، وهو ما نحاول الإبانة عنه في ما يأتي. وقد يجوز لنا أن نعبّر هنا عن تساؤل أو اندهاش: فلئن كان لجوء البستاني إلى الأبيات الموزونة وإلى لغة شعريّة تتّسم بالعتاقة والتّهويل يمكن أن يلقى شيئاً من التّبرير أو إمكان الفهم في كون تحرير اللّغة الشعريّة العربيّة لم يكن قد بلغ في فترة انشغاله على أثر هوميروس درجة يمكن أن تشجّعه على التّحرّر من كلّ تلك القيود التي رأينا كيف تلجم وثبة صنيعه التّرجميّ، فالأمر ليس نفسه قطعاً في حالة عنبرة الخالدي وحسن عثمان[1]. كلاهما عاصر ولادة الشّعر الحرّ والتّرجمات غير العروضيّة، وكان في مقدورهما أن يتفاديا التّرجمة السّرديّة الكاملة في حالة عثمان والتّرجمة السرديّة المختصرة في حالة الخالدي.

الإيقاع لدى دانتي

معروفٌ أنّ دانتي قد اعتمد على امتداد الأجزاء الثّلاثة **للكوميديا الإلهيّة** مقطوعات ثلاثيّة مفصولاً بعضها عن البعض الآخر بوضوح، ويحيل كلّ بيتٍ من أبياتها على الأبيات التّالية، عبر ممارسة مستمرّة لما يُدعى في العروض العربيّة التّضمين، أي تداخل بيت شعريّ مع بيت يسبقه أو يتلوه. كما أنّ نظام الإحالات المتبادلة يجد عنصر تحقيق آخر في طبيعة تقفية الأبيات، إذ جاءت

---

(١) أصدرت دار المعارف في القاهرة ترجمة حسن عثمان لـ **الجحيم** في ١٩٥٥، ولـ **المطهر** في ١٩٦٤، ولـ **الفردوس** في ١٩٦٩، علماً بأنّ الجزء الأخير هذا قد صدر بُعيد وفاته. ونرجع نحن إلى ترجمته لهذه الأجزاء الثلاثة في طبعتها الثالثة الصادرة عن الدار نفسها في ١٩٨٨.

القوافي فيها متقاطعة: ففي الثلاثيّات الثلاث الأولى من الأنشودة الأولى من الجحيم:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v' ho scorte[1].

يلاحظ القارئ كيف تحيل قافية البيت الأوّل على قافية البيت الثّالث، أمّا قافية البيت الثّاني فتحيل على قافية البيت الرّابع، الذي هو البيت الأوّل من الثّلاثيّة الثّانية، وهكذا دواليك على امتداد الأجزاء الثلاثة لهذا الأثر الضخم. على هذه الشّاكلة تظلّ الثّلاثيّات متّصلة ومنفصلة في الأوان ذاته: متّصلة عبر القوافي، ومنفصلة عبر تقاطع القوافي نفسها عوضَ اطّرادها كما في الشعر العربيّ القديم. ولئن كان يصعب القبول بترجمة مقفّاة، إذ أثبتت الدّراسات الحديثة والمراس الشعريّ نفسه ما في تقفية التّرجمات من آليّة وافتعال، فإنّ هذه السّمة المزدوجة للعمل، أي الحضور المواظب لكلّ من الانقطاع والاستمراريّة، تمارس أثرها القويّ على الصّعيد الإيقاعيّ للكتابة الشعريّة، وذلك عبر تلاحق الأبيات الموجزة والمتوالية ثلاثةً ثلاثةً، بما يمنح عمل دانتي سرعة وحركيّة هما أوّل ما يلفت نظر قارئه، سواء في عمله الأصل أو في التّرجمات التي حرصت على احترام طبيعته الإيقاعيّة هذه.

(1) *Dante Alighieri, La Divina Commedia, Inferno,* I, 1-9, *Dante on line, Le Opere.*

إلى هذا يُضاف بُعدٌ أساسيّ يتمثّل في رمزيّة الرّقم "ثلاثة" لدى دانتي. فإذا ما نحن وضعنا جانباً الأنشودة الأولى التّمهيديّة في **الجحيم** التي يصف فيها نفاذه إلى الغابة المظلمة وشروعه في اختراقها تحت هداية الشّاعر فرجيل، فإنّ كلاً من الأناشيد الكبرى أو الأجزاء الثّلاثة **للكوميديا** يتألّف من ثلاثٍ وثلاثين أنشودة تنتظم كلّها في ثلاثيّات متوالية. يميل شرّاح كثار إلى الاعتقاد بأنّ الرّقم "ثلاثة" الذي يتكرّر بهذا الوضوح على أكثر من صعيد يتضمّن إشارة واضحة إلى الثّالوث المسيحيّ وتوكيداً له. وفي كتابات دانتي النّثريّة إشارات عدّة على كونه كان يؤمن، شأنه شأن المتصوّف الأندلسيّ ابن عربيّ، برمزيّة الأرقام والحروف ودلالتها الرّوحانيّة. وسواء أكان القارئ مقتنعاً بهذا التّأويل الرّمزيّ أم لم يكن، فإنّ أثر الأبيات البالغة الوجازة والشّديدة التسارع والمتوالية في ثلاثيات هو مُعطىً مادّيّ منقوش في طبيعة الأثر أو في لغته، وليس يمكن إغفاله من دون المساس بحقيقة العمل نفسه.

تخبرنا جاكلين ريسيه في تقديمها لترجمتها الفرنسيّة لـ **الجحيم** بأنّ مترجمي عمل دانتي إلى الفرنسيّة لم يجرّبوا ترجمةً موزونة ومقفّاة إلاّ مرّتين في القرن السّادس عشر، ثمّ هجروا هذا الإجراء التّرجميّ لما بدا عليه من اصطناع وحذلقة[1]. فلئن كانت التّرجمة غير المقفّاة تجعلنا نخسر قدراً لا بأس به من الرّنين الخارجيّ للعمل، فإنّ الخسارة في حالة التّرجمة المقفّاة تبدو لها مضاعفة. ففي حين ينطلق الشّاعر المتمكّن إلى القافية (أو تنطلق هي إليه) في حركة عفويّة ناتجة عن الدّربة والسّليقة الشعريّة، فإنّ المترجم الذي يعمل بالتّرجمة الموزونة، سواء أكانت مقفّاة أم لم تكن، غالباً ما يعمد، كما رأينا في ترجمة البستاني لهوميروس، إلى إطالة البيت أو تقصيره ليحشر معنى شعريّاً

(1) Jacqueline Risset, préface à sa traduction de Dante Alighieri, *L'Enfer*, éd. Flammarion, Paris, 1985. Cf. également, Jacqueline Risset, *Dante écrivain*, essai, éd. du Seuil, coll. Fiction & Cie, Paris, 1982, p. 237.

سابق الوجود في عدد ثابت من الوحدات الوزنيّة الخاصّة بعروض لغته، أي لغة المترجم.

بقيت التّرجمات الفرنسيّة الأخرى لعمل دانتي تحاول الاقتراب من بنيته الإيقاعيّة خارج العروض والتّقفية، إلاّ أنّ بعضها ابتُليَ بعللٍ أخرى كاللّغة التّعتيقيّة أو التّرجمة السّرديّة. ذلك أنّ صعوبة القبض على تسارع أبيات دانتي في أبيات فرنسيّة وجيزة ومتحرّرة من الوزن دفعت البعض إلى خلط الأبيات التي تتكوّن منها مقاطع أنشودات دانتي، فنكون بإزاء فقرات نثريّة شديدة القرب من النّثر القصصيّ. هذا ما قام به مثلاً لامنيه Lammenais في ١٨٨٣، فالثلاثيّات الثلاث المذكورة أعلاه بأبياتها التسعة تندغم في ترجمته كما يأتي:

Au milieu du chemin de notre vie, ayant quitté le chemin droit, je me trouvai dans une forêt obscure. Ah! qu'il serait dur de dire combien cette forêt était sauvage, épaisse et âpre, la pensée seule en renouvelle la peur, elle était si amère, que guère plus ne l'est la mort ; mais pour parler du bien que j'y trouvai, je dirai les autres choses qui m'y apparurent.(١)

وهو بالذّات ما يقوم به حسن عثمان في ترجمته العربيّة، سوى أنّه يدغم كلّ ثلاثة أبيات في وحدة نثريّة واحدة، فلا يتعدّى حدود الثلاثيّة كما فعل لامنيه. هي ذي الأبيات التّسعة المذكورة في صيغة حسن عثمان:

"في منتصفِ طريقِ حياتنا، وجدتُ نفسي في غابة مظلمة، إذْ ضللتُ سواءَ السبيل.

آه ما أصعبَ وصف هذه الغابة الموحشة الكثيفة القاسية، التي تجدّد ذِكراها ليَ الخوف!

إنّها شديدةُ المرارة حتّى لا يكاد الموت يزيد عنها، ولكن كي أتناول ما وجدتُ هناكَ من خيرٍ، سأتكلّم عن أشياء أخرى رأيتُها فيها."(٢)

---

(1) Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. Lamennais, *L'Enfer*, Chant I; 1-9, La bibliothèque libre, Wikisource.

(٢) كوميديا دانتي أليجييري، النشيد الأوّل، الجحيم، ترجمة حسن عثمان، مصدر سبق ذكره، ص ٨٢.

وهلمّ جرّاً على امتداد الأجزاء الثلاثة. وسنلاحظ كيف أنّ إجراءً كهذا يمسّ لا إيقاع دانتي وحده، وهذا أمرٌ بديهيّ يمكن أن يتحقّق منه القارئ بنفسه، بل كذلك طبيعة الأداء اللّغويّ ومستويات الكلام التّعبيريّة.

لغة دانتي

كتب حسن عثمان في تقديمه لترجمته لـ **الجحيم**، في معرض التعريف بأسلوبه في الترجمة: "وجعلتُ وضع الأبيات قريباً من الأصل الإيطاليّ بقدر المستطاع، وإن كنتُ قد كتبتُ أبيات كلّ ثلاثية دفعة واحدة عند الطبع"[1]. أفما يزال يمكن الكلام حقّاً على أبيات بعدَ إدغامها، كما رأينا للتوّ، في متواليات لا غبار على طبيعتها النثريّة؟ وليس طول العبارات ما يرفع عنها صفة الشّعر، بل إنّ تدوير الجمَل نفسها وطبيعة تموجّها يجعلانها بعيدة عن إضماريّة النّفَس الشعريّ وتسارُعه.

يتناوب في كلام دانتي في أثره هذا مستوى الوصف للإيماءات والحركات والانفعالات والأشياء، ومستوى الحوار يتقاطع فيه كلامه وكلام العشرات من الشّخصيّات التي يُنطقها في عمله من شعراء وفلاسفة وخُطاة ومُذنبين وقدّيسين وأنبياء، بالإضافة إلى حبيبته بياتريشي ووصيفاتها في السّماء. على أنّ كلا الوصف والحوار تتغمّدهما لغة شعريّة ويمرّان من خلال موشور "أنا" شاعرة، فاعلٍ أو مُنشدٍ حاضرٍ يعاني كلّ شيء ويستقبله بكلّ حواسّ جسده، ينفعل له ولا يكتفي بتلقّيه من خلال فكره وحده. فلنأخذ مثالاً على المستوى الأوّل، مستوى السّرد والوصف الشّعريّ:

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٩-٧٠.

e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi.

Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa.(1)

(النّومُ العميقُ بدّدهُ من رأسي
دويُّ رعدٍ، فاستفقتُ فَزِعاً
كمثلِ رجلٍ يوقظونَه عنوة؛

أجلتُ حولي عينيَّ المرتاحتين،
بعدما استويتُ واقفاً، ثمّ نظرتُ بإمعان
لأعرفَ المكان الذي نُقلتُ إليه.

كنتُ في الحقيقة على شفير
وادي هاويةِ العذاب
الذي يستقبل جلبةَ نواحٍ غير متناهية.

(1) Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, IV, 1-12, *Dante on line, Le Opere*.

كان أسوَدَ، عميقاً، مجلّلاً بالضباب؛

ومع أنّني أمعنتُ النّظرَ إلى الغور

فما كان في مقدوري أن أميّز هناك شيئاً[1].

وها هي ذي الأبيات نفسها بترجمة حسن عثمان:

"حطّم النّومَ العميقَ في رأسي رعدٌ ثقيلٌ، حتّى هاجني الفزع، كشخصٍ صحا بعنفٍ واستيقظ.

وحينما استويتُ قائماً، حرّكتُ عينيَ المرتاحة فيما حولي، ونظرتُ بإمعانٍ لكي أعرف المكان الذي كنتُ فيه.

حقّاً لقد وجدتُ نفسي على الحافّة من وادي الهاوية الأليم، الذي يتلقّى دويّ صرخاتٍ لا تنتهي.

كان مظلماً عميقاً ملبّداً بالسّحب، حتّى إنّي حينما حدّقتُ ببصري في أعماقه، لم أتبيّن فيه شيئاً"[2].

ولنأخذ على مستوى الحوار الفكريّ الأبيات التّالية:

"O sol che sani ogne vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.

Ancora in dietro un poco ti rivolvi,
diss'io, "là dove di' ch'usura offende

---

(١) دانتي ألغييري، الكوميديا الإلهية، ترجمة كاظم جهاد، الجحيم، الأنشودة الرّابعة، الأبيات ١-١٢، ص ١٦١-١٦٢. ويهمّ كاتب هذه السّطور الإشارة إلى أنّه، إذا كان يستشهد هنا بأبيات من ترجمته لأناشيد دانتي الثلاثة المنشورة في مجلّد واحد، فلا ليطرحها أنموذجاً، بل لكي يدلّ القارئ على تقسيم أبيات الأصل، الذي اتّبعه هو بلا تدخّل ولا تحوير.

(٢) كوميديا دانتي، الجحيم، ترجمة حسن عثمان، مصدر سبق ذكره، الأنشودة الرّابعة، الأبيات ١-١٢، ص ١١٤.

la divina bontade, e 'l groppo solvi".

"Filosofia", mi disse, "a chi la 'ntende,
nota, non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende

dal divino 'ntelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,

che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.

Da queste due, se tu ti rechi a mente
lo Genesì dal principio, convene
prender sua vita e avanzar la gente.[1]

(فقلتُ له: "يا شمساً تُسعف كلَّ نظرٍ زائغ
كم تُرضيني إذْ تبدّدُ كافّةَ شكوكي،
حتّى لَيكونُ الشكّ عندي بمثلِ حلاوة المعرفة!

لكنْ لِتَعُدْ أدراجكَ قليلاً
حيثُ قلتَ لي إنّ الرّبا يُسيء
إلى طيبة الله واحللْ لي هذه العقدة".

(1) Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, XI, 91-108, *Dante on line, Le Opere*.

فقال لي: "تُعلّم الفلسفة
في غيرِ رسالةٍ، مَنْ يفقهها،
كيف أنّ الطبيعة إنّما تصدر

عن العقل الإلهيّ وعن فنّه؛
وإذا ما قرأتَ بانتباهٍ كتابَ الطبيعة،
فسترى في أولى صفحاته

أنّ الفنّ الانسانيّ يتبعُ ما استطاعَ الطبيعة،
كما يتبعُ طالبُ العِلم أستاذَه،
فالفنّ هو للّه مثلُ حفيد.

ومن الاثنين [الفنّ والطّبيعة]، إذا ما استعدتَ،
في ذاكرتكَ بدءَ الخليقة،
ينبغي أنْ يستمدّ الانسانُ حياتَه ويسيرَ قدُما".[1]

وهي ذي الأبيات بترجمة حسن عثمان:

"قلتُ: "أيّها الشّمس التي تُبرئ كلّ نظرٍ سقيم إنّك تغمرني بالرّضى بما تقدّمه من حلولٍ، وإن كان الشّكّ لا يقلّ إمتاعاً عن المعرفة.

عُدْ بعدُ إلى الوراء قليلاً، هناك حيث تقول إنّ الرّبا يُسيء إلى الخير

---

(١) دانتي ألغييري، الكوميديا الإلهية، ترجمة كاتب هذه السّطور، مصدر سبق ذكره، **الجحيم**، الأنشودة الحادية عشرة، الأبيات ٩١-١٠٨، ص ٢٢٥-٢٢٦.

الإلهيّ، وحلّ هذه العقدة".

قال لي: "تذكر الفلسفة لمن يفهمها حقّاً، ليس في موضعٍ واحدٍ منها فحسب - كيف تأخذ الطّبيعة مجراها،

صادرةً عن العقل الإلهيّ وفنّه، وإذا أنت أمعنتَ النّظر في كتابك عن الطّبيعة، فستجد - بعد وريقات غير كثيرة -

أنّ فنّك يتبع الطّبيعة، بقدر ما يستطيع كما يتبع المريد أستاذه، حتّى لَيكاد فنّك يكون للّه حفيداً.

ومن هذين الاثنين - إذا استعدتَ إلى الذّاكرة بدء الخليقة - يجب على البشر أن يستمدّ حياته ويواصل تقدّمه"[1].

ما نلاحظه في ترجمة المثال الأوّل هو أنّ اللّغة أصبحت سرديّة محضاً وتجرّدت من شعريّتها التي تنعكس في تقطيع الأبيات وتسارعها وبساطة بنائها وانسياب لغتها. أمّا في ترجمة المثال الثّاني فنلفي أنفسنا أمام تعقيدات والتواءات غريبة تذكّر بأساليب الحجاج الفكريّ أو اللاّهوتيّ، بما يبعدنا أشدّ البعد عن طبيعة المسارّة الشعريّة التي تكتنف حتّى التّبادلات الفكريّة التي كانت تدور بين المسافر دانتي ودليله أو مرشده في الرّحلة، الشّاعر فرجيل. وما يغيب هنا في جميع الأحوال هو هذا التّلاحق الفرِح للأبيات وهذه السّرعة المنعشة التي جعلت جاكلين ريسيه تتحدّث بصدد **الكوميديا الإلهيّة** عن "شعرٍ يبدو كأنّه يُبتَكر على مرأى من قارئه"، وتضيف: "إنّ حُمّى معيّنة لتقيم هنا في أساس العمل، لأنّ ما ينبغي بلوغه قائمٌ وراء العبارة الرّاهنة، ممّا يمنح مسيرة القصيدة نوعاً من الإهمال المقتدر: فينبثق جمال البيت الشعريّ صاعقاً ومنسيّاً في لحظة ظهوره..."[2]

---

(١) كوميديا دانتي، الجحيم، ترجمة حسن عثمان، مصدر سبق ذكره، الأنشودة الحادية عشرة، الأبيات ٩١-١٠٨، ص ١٩٩.

(2) J. Risset, *Dante écrivain, op. cit.*, p. 238.

على أنّ هذا المساس بلغة دانتي، النّاجم خصوصاً عن المساس بالإيقاع الشّعريّ لأبياته، يأتي ليفاقمه نوعٌ من الوجل يُبديه حسن عثمان أمام بعض مجازات دانتي وصوره الشّعريّة. نطرح على هذا مثالاً بارزاً. يصف دانتي في الأنشودة الأولى من المطهر ملاقاتهما، هو وفرجيل، لماركوس كاتو Marcus Cato (يدعوه الفرنسيّون: كاتون Caton)، السياسيّ الرومانيّ الذي انتحر لدى سقوط الجمهوريّة الرّومانيّة على يد قيصر في ٤٦ ق. م.، والذي يجعله دانتي حارساً لمدخل المطهر لأنّه رأى في انتحاره احتجاجاً على الطّغيان سبباً موجباً التكفير عن خطيئة الانتحار. وهو يمهّد لكلام كاتو كما يأتي:

diss'el, movendo quelle oneste piume[1]

(فقال لنا هازّاً ريشه الوقور...[2]")

واضح أنّ الرّيش هو هنا مجازٌ عن شَعر هذا الشّيخ الذي كان قد طال وتناثر واشيبّ حتّى لقد جعله شبيهاً بطائر. وإذ يترجم حسن عثمان إلى: "وهو يحرّك لحيته الوقورة"[3]، فإنّ ترجمته هذه تحوّل المجاز إلى حقيقة وتُبطل أثر الاستعارة إبطالاً كلّيّاً. هذا مع العلم أنّ عمل دانتي على الاستعارة، سواءٌ أجاءت مفردة أو منخرطة في ما يدعوه العرب بالمجاز المتسلسل، يبلغ في الكوميديا الإلهيّة آماداً واسعة ويحقّق نوعاً من الانعكاسات المرآتيّة غير المتناهية جعلت خورخيه لويس بورخيس يخصّها بصفحات فذّة في كتابه الشّهير تسع محاضرات في دانتي[4].

---

(1) Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, I, 1-42, *Dante on line, Le Opere*.

(٢) دانتي ألغييري، الكوميديا الإلهيّة، ترجمة كاتب هذه السّطور، مصدر سبق ذكره، المَطهر، الأنشودة الأولى، البيت ٤٢، ص ٤٣٦.

(٣) كوميديا دانتي، المطهر، ترجمة حسن عثمان، مصدر سبق ذكره، الأنشودة الأولى، البيت ٤٢.

(4) Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*, éd. Alianza Editorial, Madrid, 1999.

يمكن في الختام القول إنّ كلاً من هوميروس ودانتي كانا ينطلقان من نوعٍ من الشّفاهيّة أكثر ممّا عن ممارسة كتابيّة بالمعنى التّقعيديّ والانضباطيّ والإنشائيّ للمفردة "كتابة". "شفاهيّة" oralité بالمعنى الذي نظّر فيه هنري ميشونيك في العديد من كتاباته الأخيرة[1] لكتابة يكون الفاعل أو صاحب "أنا" الخطاب le sujet حاضراً فيها عبر نصّه كلّه بملء صوته وبكامل نفَسه وتمام جسده ووعيه. وهذه المقابلة بين الشفاهيّة والكتابة oralité/écriture يميّز ميشونيك تمييزاً كلّياً بينها وبين المقابلة التقليديّة بين المحكيّ والمكتوب /parlé écrit. فما كلّ محكيّ يكون شفاهيّاً، والمكتوب ليس بالضرورة نقيض الشفاهيّ. ففي عُرفه "تظلّ تاريخانيّة تقطيع النّصوص أو تقسيم وحداتها وعباراتها ponctuation مسألة متعلّقة بشفاهيّتها، والتّرجمة هي بصدد التّحوّل، من خلال إقرارها بالشّفاهيّة"[2]. وهذا التحوّل الترجميّ إنْ هو إلاّ جزء لا يتجزّأ من تحوّل جارٍ لنظرية التعبير أو التداول اللغويّ théorie du langage؛ فهذه الأخيرة هي نفسها "بصدد الانتقال، لا بلا مقاومة، من فئات العلامة والمعنى والملفوظ، وهي كلّها فئات عائدة إلى اللّسان langue، نقول الانتقال إلى فئات خاصّة بالخطاب discours، كالتلفّظ والإدلال وعلاقة التعبير اللغويّ بالجسد. إنّه تجديدٌ لتصوّرنا للفاعل عن طريق تجديد تصوّرنا للإيقاع"[3]. لا اللّسان، إذن، بما هو مجموعة معايير وقيَم معطاة سلفاً، بل الخطاب باعتباره تحييناً للّغة وشخصنةً لها في الأوان ذاته على يدِ فاعلٍ أو ذات مخصوصة. من هنا يعرّف ميشونيك الكتابة بأنّها "ما يحدث عندما يتحقّق شيءٌ ما في التّعبير

(1) Cf. notamment Henri Meschonnic, " Le parti du rythme ", in *La rime et la vie*, édition revue et augmentée, Paris, 2006, p. 275 *sq*.

(2) *Ibid.*, p. 279.

(3) *Ibidem*.

اللّغويّ على يدِ فاعل"[1]. وعليه، فالكتابة تكون شفاهيّة، أي حاملةً لصوتِ جسدٍ وإيماءاته أو لا تكون. ولعلّ ميشونيك يهب هنا تسمية "الشّفاهيّة" لما كانت الأبحاث السّابقة تدعوه "صوت الكاتب". وحتّى لا يتصوّر البعض أنّ الأمر ينحصر هنا بفرديّة الكاتب أو ذاتيّته المحض فإنّ ميشونيك يتحدّث عن "الفاعل باعتباره وظيفة للتّعبير اللّغويّ، وظيفة يمّحي فيها التّمييز-التّضادّ بين الفرديّ والاجتماعيّ. هي مسألة تاريخانيّةِ الخطاب التي تجرّ معها تاريخانيّة جذريّة للتّعبير اللّغويّ، وكذلك مسألة اشتغال التّعبير اللّغويّ باعتباره إيقاعاً"[2]. ويرى ميشونيك شهادةً كبرى على ذلك في ما كتبه مالارميه لفيرلين: "إنّك لقابضٌ على بنائكَ اللّغويّ الخاصّ ("Vous tenez votre syntaxe")"[3]. وفي هذا كلّه، "لا يتعلّق الأمر بما يقوله خطابٌ بل بما يفعله وكيف يفعل ذلك"[4].

---

(1) *Ibid.*, p. 280.
(2) *Ibid.*, p. 281-282.
(3) *Ibidem.*
(4) *Ibid.*, p. 283.

الفصل الثالث

"فصل في الجحيم" في ثلاث ترجمات عربيّة

لقد صرفنا اهتمامنا في الفصلين السّابقين إلى فحص بعض مشاكل التّرجمة، الناجمة أساساً عن الطّريقة المتّبعة وعن طبيعة الجنس الأدبيّ (نقصد التّرجمة المنظومة وترجمة الملاحم). غير أنّ ترجمةَ أثرٍ شعريّ حديثِ العهد، مثل آثار آرتور رامبو[1] Arthur Rimbaud الشّعريّة، ليس تخلو بدورها من مشاكل. فهناك، أوّلاً، مشكلة كثرة الإيقاعات ومستويات الخطاب التي يلجأ إليها هذا الشّاعر الذي درج على عدم الاستقرار مدّة طويلة داخل حدود شكلٍ شعريّ معيّن، فهو ما إن يشرع بالاشتغال ضمنَ حدودِ شكلٍ ما، حتّى يُنهكَه وينتقل إلى غيره، انتقالاً مؤقّتاً، في انتظار أن يلحقه مصير الشّكل السّابق. تتطلّب هذه الكثرة من المترجم أن يبدي قابلية كبيرة لتطويع اللّغة وتنويع الخطاب والتّراكيب. أضف إلى ما سبق الاستعمالَ الخاصّ الذي كان فتى شارلفيل Charleville يُخضع له اللّغة الفرنسية. فقد كان يوظّف أحياناً دلالات حافّة للكلمات لم تكن معروفة إلاّ في منطقته، منطقة "الأردين" Les Ardennes في الجانب الشماليّ-الشرقيّ من فرنسا، تلك التي يوضّح لنا الشرّاح مدى تأثيرها البديهيّ في استعماله بعضَ الكلمات والصّيَغ. وهناك أخيراً هذا

---

(١) بتأثير من النّطق الإنجليزيّ على الأرجح، يكتب بعضهم الاسم Arthur على هيآة "آرثور"، أو "أرثر"، وهو في الحقيقة "آرتور"، فالفرنسيّة لا تعرف الصّوت اللّغويّ المقابل للثاء، وصوت "الثاء" هو الذي يقابل فيها الحرفَين th.

الوضوح الغامض الذي يطبع بعض الصّفحات من **فصل في الجحيم** *Une saison en enfer* و**إشراقات** *Illuminations*؛ تلك الشّعرية القائمة على **اللّزق والتنضيد**، والتي يسود فيها الإضمار ورفض كلّ تفسير. فما فعلَ المترجمون العرب **إذن** لكي يقاربوا هذا الأسلوب المتشظيّ أفضلَ مقاربة، وكيف عمِلوا **على مجاوزة** المشاكل العديدة التي تثيرها ترجمته؟

نتوفّر في العربية على ثلاث ترجمات حديثة، بدرجة أو بأخرى، لـ **فصل في الجحيم**. نقصد ترجمات السوريّ خليل الخوري والمصريّ رمسيس **يونان** والتونسيّ محسن بن حميدة. وتضمّ ترجمة الخوري قصائد أخرى، **غير القصيدة** موضوع حديثنا، وسنباشر هذا الفصل بمقاربة هذه التّرجمة في كلّيتها.

رامبو بترجمة خليل الخوري

لقد عنوَن الخوري ترجمته قصائدَ رامبو وتواريخَ أحداث حياته التي تتصدّر التّرجمة بـ **رامبو، حياته وشعره**[1]. يمنح العنوان إذن انطباعاً بأنّ الأمر يتعلّق بترجمة كاملة لأعمال الشّاعر، بل لسنا نعثر على غلاف الكتاب ولا بداخله على ما يشير إلى أنّنا أمام مختارات انتقاها المترجم. غير أنّنا حين نراجع الكتاب نلحظ غيَاب ما لا يقلّ عن ستّين قصيدة: "حلْوان اليتامى" *Les Etrennes des orphelins*، و"الشّمس والجسد" *chair et Soleil*، و"رقصة المشنوقين" *Bal des pendus*، و"عقاب ترتوف" *Le Châtiment de Tartufe*[2]، و"الحدّاد" *Le Forgeron*، و"يدا جانّ-ماري" *Les Mains de Jeanne-Marie*، و"إلى الموسيقى" *A la musique*، و"القاعدون" *Les Assis*، و"موظّفو الجمارك" *Les Douaniers*، و"عاشقاتي الصّغيرات" *Mes petites*

---

(١) أرثور (كذا!) رامبو، **حياته وشعره**، ترجمة خليل الخوري.

(٢) رامبو نفسه يكتب "تارتوف" بحرف f واحد، خلافاً لكتابة موليير Molière لاسم هذه الشّخصيّة في مسرحيّته المعروفة.

amoureuses، و"إقعاءات" *Accroupissements*، و"الفقراء في الكنيسة" *Les Pauvres à l'église*، و"الأخوات المُحسِنات" *Les Sœurs de charité*، و"المُناوَلات الأولى" *Les Premières Communions*، و"الرّجل العادل ظلّ قائماً على وركيه القويّتين" *Le juste restait droit sur ses hanches solides*، و"ما يقال للشّاعر عن الأزهار" *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*، و"الخزانة" *Le Buffet*، و"الإشراقات" الستّ التالية: "استعراض" *Parade*، و"مدن-الأكروبول الرسميّ" *Villes -L'Acropole officielle*، و"بَيع تصفية" *Solde*، و"مَشاهد" *Scènes*، و"حركة" *Mouvement*، و"عرفان" *Dévotion*، وكذلك القطَع العشرين التي تمثّل إسهام رامبو في "الألبوم العبثيّ *L'Album zutique*، تلك الكرّاسة الشّعريّة التي شارك في كتابتها رامبو وفرلين *Verlaine* وشعراء وفنّانون آخرون شكّلوا فريقاً ساخراً باسم "البسَطاء الوقحين" *Vilains Bonshommes*. وتنقص أخيراً تلك المقطوعات التّسع عشرة التي يهبها النّاشرون، دون سبب واضح، عنوانَي "أبيات جديدة وأغنيات" *Vers nouveaux et chansons*، وهي قصائد استعاد رامبو بعضاً منها في فصل في الجحيم ولكنْ مغيِّراً فيها أو معلِّقاً عليها بتهكّم في مناسبات عدّة.

وإذا ما ضربنا صفحاً عن "حلْوان اليتامى"، القصيدة البسيطة التي تنطق بغياب الأبوين، و"الإشراقات" السّتّ المذكورة، التي قد تكون تُركت بسبب صعوبتها البالغة، فإنّ كلّ القصائد الأخرى التي لم تترجَم تنطوي على بعدٍ إيروسيّ أو سياسيّ أو ضدّ دينيّ واضح. وهي الأبعاد التي ما كانت لتمرّ دون أن تثير رقابة السّلطة المهيمنة يومذاك في العراق، البلد الذي نُشرت فيه التّرجمة والذي كان يشتغل فيه الخوري، الشّاعر والمترجم السّوريّ الأصل. لكنْ في هذه الحالة، لمَ لمْ يذكر المترجم أنّه يقدّم مختارات شعرية وكفى؟

وإذا ما نحن عدنا إلى القصائد المترجمة، فإنّ بوسعنا القول إنّ التّرجمة، إلى إحاطتها غير المكتملة ببعض الكلمات الفرنسية، ظلّت وفيّة لشعر الخوري

نفسه أكثرَ ممّا لشعر رامبو. فالمترجم، ذو الحساسية الرّومنطيقيّة البيّنة، ظلّ مرتبطاً بلغة الشّعر العربيّ الحرّ وموضوعاته وإيقاعاته يوم كان هذا الشّعر ما يزال في بداياته. فبوسعنا التعرّف بسهولة على تلك الرّومنطيقيّة الثاوية في اختيار الكلمات وصياغة الأبيات، كما في طبيعة حواشي المترجم. وبوسعنا أيضاً أن نفهم كيف تحكم شعريّة واحدة هنا كلاً من كتابة الشّعر وترجمته.

أوّل ما نلحظه هو اشتباه يؤدّي إلى تحريف الاشتغال على الأسماء والذّوات. ففي قصيدته *Ophélie* ("أوفيليا")، يستعيد رامبو مأساة تلك الفتاة الميّتة منتحرة، والتي استعارَ صورتها من شكسبير:

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid...[1]

(عرائسُ الماء المُنْدَعِكةُ حولَها تتنهّد
وفي نباتاتِ المغْثِ الغافيةِ توقظُ هيَ أحياناً
أحدَ الأعشاش...[2])،

في ترجمة الخوري، يُسنَد فعل إيقاظ عشٍّ إلى عرائس الماء، التي تمّت تأديتها باسْمِ جنسٍ مذكّر (النيلوفر)، بدلَ أن يُسندَ الفعل إلى حركة جثّة الفقيدة في انجرافها مع الماء، وهو ما ذهب إليه الشّاعر. كتب المترجم:

"النيلوفرُ المدعوكُ حولها يتنهّد
ويوقظ أحياناً، في شجرةِ حورٍ غافية

---

(1) Arthur Rimbaud, *Œuvres poétiques*, p. 12.

(٢) كنت أودّ أن أرجع في ترجمة القبسات التّالية من أشعار رامبو إلى ترجمة مؤلّف هذا الكتاب لآثار رامبو الشعرية، الصّادرة في منشورات الجمل في ٢٠٠٧، ثمّ بطبعة مزيدة بنصّ لرامبو مكتشَف حديثاً، عن الدّار نفسها في ٢٠٠٨، إلاّ أنني أقدّمها هنا بترجمتي، وذلك نزولاً عند رغبة المؤلّف، الذي لم يشأ أن يشكّل هذا الفصل ما يشبه تفضيلاً لترجمته هو (المترجم).

عُشاً..."[1]،

محيلاً الفعل إذَن على "النيلوفر" بدلالة التّذكير. كما نلحظ ميلاً إلى الترجمة الشّرحيّة: فالتعبير *l'âpre liberté* [في القصيدة نفسها] مترجَم إلى "الحريّة المزّة الطّعم[2]" وكان يمكن الاكتفاء بـ "الحريّة الحامزة". وتراه يترجم le sein دائماً إلى "الثّدي"، حتّى عندما يكون ذا حمولة شهوانيّة، تلك الحمولة التي درج العرب على الإشارة إليها بتسمية العضو المذكور "نهداً"[3].

وفي السّونيتة المسمّاة[4] *Morts de Quatre-vingt-douze* ("يا قتلى اثنين وتسعين")، هناك اشتباهٌ في الكلمة *Messieurs* لا يتّضح إلاّ بالرّجوع إلى المعطيات التاريخية. فالتسمية Messieurs de Cassagnac لا تشير إلى "السّادة دو كاسانياك"[5]، وإنّما يتعلّق الأمر بصحفيَّين من العائلة المذكورة (أب وابنه)، كانا قد جعلا من جريدتهما "لو بايي" ("البلاد") *Le Pays*، منبراً لميولهما الإمبراطوريّة[6]. وإذا كانت الفرنسيّة لا تفصل بين المثنّى والجمع، فإنّ العربية تفرض التمييز بينهما.

وفي قصيدة *Vénus anadyomène* ("فينوس الطّالعة من الماء")، تُرجمت العبارة *un ulcère à l'anus*[7] ("قرحة في المؤخّرة") بصورة ملطَّفة إلى "قرحة

---

(١) ترجمة الخوري، ص ٨٩.

(٢) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(٣) من علامات ارتباط الثدي بالإرضاع وجود الفعل "ثدّاه" أي "غذّاه" (لسان العرب، مادّة "ثدي") والمصدر "تثدية" بمعنى "التغذية" (القاموس المحيط، مادّة "ثدي").

(4) Rimbaud, *Œuvres*, p. 20.

(٥) ترجمة الخوري، ص ٩١.

(٦) على وجه الدقّة، يسلّط رامبو في القصيدة سخريته على نداءٍ كان الابن، بول كاسانياك Paul Cassagnac، قد أصدره فور معرفته بزحف بسمارك على فرنسا، يدعو فيه جميع الفرنسيّين إلى الاصطفاف وراء نابليون الثالث. أنظر نشرة أنطوان آدم لأشعار رامبو، ص ٨٥٧-٨٥٨، ونشرة آرليا، ص ١٠١٩-١٠٢٠.

(7) Rimbaud, *Œuvres*, p. 22.

خلفيّة[1]"، وما هذا إلاّ مثال بين أمثلة أخرى. فهنا وهناك، تُفرض رقابة على الخطاب اللّغويّ الذي يقدّر المترجم أنّه خطابٌ فاحش.

وفي قصيدة *Les Réparties de Nina*[2] ("ردود نينا القاطعات") تُرجِمَت مفردة *la campagne* (الرّيف) دوماً إلى "برّيّة[3]". ومعَ أنّ كلمة *l'Andante* في العبارة *L'oiseau filerait son andante* ("وسيردّد الطائر أغنيته المتباطئة") تحيل مباشرةً على الغناء، إلاّ أنّ المترجم ترجمها إلى "سرعته". وفي البيتين اللّذين يصفان الدّم الجاري في عروق الفتاة:

Qui coule, bleu, sous ta peau blanche
Aux tons rosés[4]

([الدّم] الذي يجري أزرقَ تحتَ بشرتِكِ البيضاء

المتورّدة)،

في هذين البيتين، ترجم الخوري التّعبير *tons roses* (الألوان أو المسْحات الوردية) إلى "ألحان ورديّة"، وقد ضلّله تعدّد معاني المفردة *ton*. وأخيراً أخطأ المترجم التّقديرَ في البيت:

Noire, rogne au bord de sa chaise...[5]

(سوداء، في تكبُّرٍ على حافة مَقعدِها)

إذ بدلَ أن يقرأ *Rogne* (متغطرسة، متكبّرة)، قرأ *rouge* (حمراء). وفي قصيدة *Roman*[6] ("رواية") يصير البيت:

Puis l'adorée, un soir, a daigné vous écrire...!

---

(١) ترجمة الخوري، ص ٩٤.

(2) Rimbaud, *Œuvres*, p. 20.

(٣) ترجمة الخوري، ص ٩٨ وما بعدها.

(4) Rimbaud, *Œuvres*, p. 25.
(5) Rimbaud, *Œuvres*, p. 27.
(6) Rimbaud, *Œuvres*, p. 21.

(وفي أحد المساءات تتلطّف المعبودة بالكتابةِ إليك...!)

يصير في التّرجمة إلى نقيضه: "ترفّعتْ عن الكتابة إليك[١]" (فعل الترفّع في الفرنسيّة هو: *dédaigner*). ممّا يجعل فرح المتكلّم في القصيدة غير مفهوم، هو الذي يرجع ذلك المساء إلى المقاهي العامرة بالأضواء، ويطلب "كأساً من الجعة أو عصير اللّيمون"، احتفالاً بالرّسالة التي تلقّاها من "معبودته".

وفي قصيدة *Le Dormeur du val*[٢] ("النّائم في الوادي")، ولعلّها أشهر قصائد رامبو بعد *Le Bateau ivre* ("المركب السّكران")، يحوّل المترجم نبات الدّلبوث les glaïeuls ("قدماه في نبات الدّلبوث") إلى "سوسَن"[٣] lys، والحال أنّ الأمر لا يتعلّق هنا بأزهار متعاوِضة، أي يمكن استبدال بعضها بالبعض الآخر بلا إشكال. وذلك خاصّةً حين نفكّر في قراءة مرموزة، مثل تلك التي تقترحها طبعة منشورات "آرليا" Arléa المشروحة لأعمال رامبو، التي نُشرت منذ سنوات تحت عنوان: *L'Œuvre-Vie*. ترى هذه النشرة في اختيار الدّلبوث شِفرة وضعها رامبو، نوعاً من الاستعارة المرمَّزة. فهذه النبتة هي من صنف النباتات التي تسمّى "الصّليبيّات" *crucifères*، ولذا فهي تحمل، في شكلها كما في اسمها، صورة ذلك الجندي الميّت، الممدَّد وكأنّه مصلوب أفقيّاً[٤].

وفي *Au cabaret vert*[٥] ("في الحانة الخضراء") يعيّن النّعت *arriéré* (متأخّر)، في العبارة *un rayon de soleil arriéré* ("شعاع شمسٍ متأخّر")، تأخّراً في الزّمان وليس في المكان، ومع ذلك ترجمه الخوري إلى "شمس خلفيّة[٦]".

---

(١) ترجمة الخوري، ص ١١٢.

(2) Rimbaud, *Œuvres*, p. 32.

(٣) ترجمة الخوري، ص ١٢٠.

(4) Arthur Rimbaud, *L'Œuvres-Vie*, notes de Jean-François Laurent, p.1028-1029.

(5) Arthur Rimbaud, *Œuvres poétiques*, p. 39.

(٦) ترجمة الخوري، ص ١٢٢ .

وفي *Oraison du soir*[1] ("صلاة المساء") تنطوي العبارة **avec** *l'assentiment des grandes héliotropes* ("محروساً بعناية عبّادات الشّمس الكبيرة") على ضرب من التهكّم، فهي تشير إلى أنّ الفعلَ الذي يقوم به الرّاهب في هذه القصيدة الهجائية (*je pisse vers les cieux bruns* "أبولُ شطرَ الآفاق العتيمة")، يتمّ بمباركة عبّادات الشّمس. يقترح المترجم مقابلاً في غير معناه: "وبي طمأنينة دوّارات الشّمس الكبيرة[2]".

وفي *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple* ("الخلاعة الباريسية" أو "باريس تُأهَل من جديد")، يؤدّي عدم مراجعة الإحالات التاريخية والميثولوجية في التّرجمة إلى محوِ عملٍ إلماعيّ بأكمله، تضطلع به أسماء الأعلام. يقول رامبو:

(...) Tes vers, tes vers livides
Ne gêneront pas plus ton souffle de progrès
Que les Stryx n'éteignaient l'oeil des Cariatides[3].

(... فديدانك، ديدانكِ الكالحة،

أبداً لن تعترضَ نفحةَ التقدّم التي فيك

مثلَما عجزتِ "السّتْريجاتُ" [بالأمسِ] عن إطفاءِ عيونِ نساءِ كاري)

تشير نشرة آرليا[4] إلى أنّ الـ *Cariatides* هنّ نساء مدينة "كاري" **Carie** اليونانيّة (Caryes بلغة الإغريق)، اللاّئي استرقهنّ جند الفرس الغازين في القرن الخامس الميلاديّ. ويرمز الشّاعر إلى الجند بـ السّتْريجات: ضرب من الوحوش مضاصة الدّماء في الأساطير اليونانيّة. إنّه يقول: كما لم يتمكّن الغزاة من إخضاع نساء كاري، فلن يكون بوسعِ أعداء الكومونة (الذين ينعتهم الشّاعر بـ "الدّيدان

---

(1) Rimbaud, *Œuvres*, p. 39.

(٢) ترجمة الخوري، ص ١٣٤.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 49.

(4) *L'Œuvres-Vie*, p. 1085.

الكالحة") إخماد نفحة التقدّم في باريس. بيدَ أنّ تفكير الخوري يجنح به مباشرة إلى "الكريتيدات"، وهي تماثيل نساء استمدّت اسمها من المدينة اليونانيّة نفسها، توضع عادة في المباني كبديلٍ للأعمدة، فيُترجم إلى:

"... الدّيدان، الدّيدان المُربدّة

لا يمكن أن تُزعجَ نفحةَ تقدُّمِك

بأكثرَ ممّا أطفأ السّتريكس عيونَ الأنصاب"(١)

والشّيء نفسه ينسحب على ترجمة **إشراقات**. إنّ المساءلة النقديّة لرموز هذا العمل ما برحت تتواصل. نلاحظ هنا توسّل رامبو بطرائق شعرية عديدة، ومزجه لها في شعريّة عامّة واحدة. فبفضلِ ضرب من التّسجيل الموضوعيّ للمعاينات اليوميّة، ومراكمة للمناظر والإحساسات المتجاورة، وعملٍ يقوم على اللّزق (الكولاج)، يصير هذا الأثر بمثابة "تجميعة" *patchwork* واسعة بالمعنى الفنّيّ للمفردة(٢). وإنّ سيل الصّور المتفجّرة، والسّرد الذي يتّخذ مادّةً له الأحلامَ والرؤى والأحداثَ الخيالية والاستيهامات، هذا كلّه لا يقبل الرّبط السّببيّ ولا التقريب المنطقيّ(٣). وعلى التّرجمة أن تؤدّي ذلك تأدية تحفظ طابعه المتشظّي وتعدّد السّجلاّت أو مستويات الكلام التي يلجأ إليها.

أمّا الخوري، ففي "الإشراقة" المعنوَنة *Après le déluge* ("بعد الطوفان")، يترجم اسم الشّخصيّة الحكائيّة Barbe-Bleue(٤) ("ذو اللّحية

---

(١) ترجمة الخوري، ص ١٤٢.

(٢) تُطلق هذه التّسمية الإنجليزية، التي استعارتها اللّغات الأوروبيّة الأخرى، على كلّ أثر أدبيّ أو فنيّ مكوّن من عناصر شتّى وينهل من مصادر عديدة. وهي آتية من عالم الأزياء، إذ هي بالأصل تُطلَق على الملابس المشكّلة من تجميع خرَق متعدّدة الألوان، كما في معطف أرلكان الشّهير، ولذا يترجمها البعض إلى "ترقيعة"، مفردة بدا لنا أنّ من الصّعب تحييد شحنتها القدْحيّة.

(3) Cf. à ce sujet, Tzvetan Todorov, " Les Illuminations ".

(4) Rimbaud, *Œuvres*, p. 121.

الزرقاء")، كما لو كان اسماً عامّاً لا اسمَ علمٍ، إلى "اللّحية- الزّرقاء[١]". بل أكثر من هذا، يطابق المترجم، في إحدى الحواشي، بينه وبين مسيُري إخماد الكومونة (وكأنّ هذا التّفسير متّفَق عليه). وقس على ذلك العبارة:

... aux abattoirs, - dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres

(... وفي المَسالِخ والسّيركاتِ حيثُ يدمغُ ختمُ اللّهِ بالشّحوبِ النّوافذَ)،

فما إن يترجمها الخوري ("حيث خاتمُ اللّه يزرعُ النوافذَ بالشّحوب"[٢])، حتّى يتبعها بحاشية يعمد فيها إلى المطابقة بين السّيركات والكنائس، ويضيف بشأن هذه الأخيرة: "وكان الثّوار يُسجَنون فيها[٣]"! وبحسب علمنا، لم يجازف أيّ من الشرّاح بربط إشراقات بالعلاقة التي ربّما تكون جمعت رامبو بالكومونة، ربطاً قاطعاً إلى هذه الدّرجة.

وفي *Royauté*[٤] ("ملوكيّة") يصير الشّطر الأوّل من العبارة:

Il parlait aux amis de révélation, d'épouvante terminée...

(وكانَ يُحدّث أصدقاءهُ عن كشفٍ وعن محنةٍ انقضَتْ)،

يصير إلى: "كان يتحدّث إلى أصدقاء الوحي[٥]": فمن موضوع للحديث يصير الكشف (الوحي) مضافاً إليه، فيُعير المترجمُ الشّخصَ المتكلِّمَ عنه في العبارة "أصدقاء" يشاركونه وحيَه!

وفي ترجمة "الإشراقة" *Villes*[٦] ("مدن")، نقرأ عن "قنوات مشنوقة[٧]" كرؤوس المحكومين بالإعدام شنقاً، بينما تشير العبارة الأصل ***canaux pendus***

---

(١) ترجمة الخوري، ص ٢٤٣.

(٢) المصدر نفسه، الصّفحة عينها.

(٣) المصدر نفسه، الصّفحة عينها، حاشية ٤.

(4) Rimbaud, *Œuvres*, p. 129.

(٥) ترجمة الخوري، ص ٢٤٣.

(6) Rimbaud, *Œuvres*, p. 135.

(٧) ترجمة الخوري، ص ٢٧٢.

ببساطة إلى "قنوات معلّقة". والخلط نفسه يطال قصيدة *Veillées*[1] ("سهرات")، حيث: *l'arbre de bâtisse*، العبارة التي تشير إلى مصطلح هندسيّ هو "مرتكَز البناء"، مترجمة حرفيّاً إلى "شجرة البناء[2]"، وهي صيغة لا توحي في العربيّة إلاّ بصورة سوريالية. أكيد أنّ مثل هذه الصّور لا تغيب عن هذا العمل الشعريّ، لكنّها تأتي ممزوجة بصوَر أخرى، محمّلة بشحنات عالية من الواقعيّة أو الماديّة.

وأخيراً، في "الإشراقة" الحاسمة *Génie*[3] ("عبقريّ") تؤدّي قراءة خاطئة لكلمة *arrière* إلى تغليط ترجمة عبارة طويلة هامّة. فالشّاعر يرمي وراء ظهره بـ "التطيّرات والأجساد القديمة" التي ستختفي كلّها بعد مجيء "العبقريّ" الذي يتحدّث عنه النصّ. يخلط المترجم بين تعبير "إلى الوراء" (أي "تراجَعي") وبين كلمة "خلف"، إلى درجة أنّ كلام الشّاعر:

Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne: Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges...

("... وإذا ما انصرمت العبادة، فسيتعالى وعده، سيتعالى: [فلتنسحبْ] إلى الوراءِ هذه التّخاريفُ وهذه الأجسادُ القديمة وهذه الأُسَرُ وهذه الحِقَبُ")،

يصير في ترجمة الخوري إلى:

"فإذا ما ذهبتِ العبادةُ، فتَصادَ يا وعدُ، تَصادَ، خلفَ هذه الخرافات، هذه الأجساد العتيقة، هذه البيوت، وهذه الأزمنة"[4].

وما هذه إلاّ أمثلة منتقاة على إساءات الفهم التي يقود أثرها المتضافر إلى تغميض قصائد لا تخلو هي نفسها من الغموض أحياناً، إساءات فهم تجرف

---

(1) Rimbaud, *Œuvres*, p. 138.

(٢) ترجمة الخوري، ص ٢٧٨.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 154.

(٤) ترجمة الخوري، ص ٣٠٨.

الشّعر أبعد من مناطق "الغموض المشعّ" أو "الوضوح الغامض" التي يُموقع الشّاعر فيها عملَه.

"فصل في الجحيم" بترجمة خليل الخوري

لننتقل الآن إلى فحص ثلاث ترجمات عربيّة لـ **فصل في الجحيم**. يستوقفنا بادئ ذي بدء إصرار الخوري (الذي نلاحظه أيضاً لدى المترجمَين الآخرَين) على ترجمة كلمتَي *Satan* و*démon* إلى "إبليس". نصادف هذا الأمر في ترجمة النصّ الأوّل من **فصل في الجحيم**[١] الذي يستهلّه رامبو بنُجَيمات بديلاً عن العنوان[٢]، وكذلك في ترجمة النصّ المعنوَن *Matin*[٣] ("صُبح[٤]")، الذي يذكر فيه الشّاعر الشّياطين *les démons*. والحال أنّ الكلمة "إبليس"، كما لا يخفى على أحد، متقادِمة ومعبّأة بشحنة دينيّة، والمفردة التي يمكن أن تؤدي المعنى المقصود في لغة العصر خير تأدية هي كلمة "شيطان"، فهي الأكثر شيوعاً في الكتابات الأدبيّة والتّرجمات. ويَظهر إغفال المترجم لفكر رامبو جليّاً في ترجمته هذه العبارة من *Mauvais sang*[٥] ("دم فاسد"): *l'honnêteté de la mendicité me navre* ("نزاهة التّسوّل تجرحني")، ترجمته لها إلى: "شرف التّسوّل يجرح قلبي[٦]". فهذه التّرجمة تلصق برامبو إحساساً بالرّأفة عاديّاً، في حين أنّ شاعرنا كان يوظّف "الرأفة" توظيفاً مغايراً. فهو لم يكن ينزع عن التسوّل صفة الشّرف، بل إنّ "الشّرف" بما هو قيمة أخلاقيّة يهبها المجتمع لم يكن ليهمّه حقّاً. وإنّما يعتبر الشّاعر فقط أنّ التسوّل يمكّن المرء من أن يظلّ

---

(1) Rimbaud, *Œuvres*, p. 93.

(٢) أنظر ترجمة الخوري، ص ١٨١.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 115.

(٤) أنظر ترجمة الخوري، ص ٢٣٠.

(5) Rimbaud, *Œuvres*, p. 94.

(٦) ترجمة الخوري، ص ١٨٢.

"نزيهاً" وسط المجتمع، وبالتّالي يمنع من أن تحدث بينه وبين المجتمع قطيعة يتسبّب بها قيامه بأفعال غير امتثاليّة أو متمرّدة، ومن هنا أسف الشّاعر.

وفي القسم المعنوَن "البعل الجهنّميّ" *L'Epoux infernal* لم يَفهم المترجم كلمة air المتضمّنة في العبارة: *Il veut marcher avec l'air du crime*[1] ("يريد أن يتمشّى وعليه سيماء الجريمة")، كإشارة إلى الملمح الذي أراد البعل أن يكتسيَه، وإنّما أخذها بمعناها الآخر (هواء)، ممّا قاده إلى اقتراحِ مقابلٍ لا معنى له: "يريد أن يسير مع هواء الجريمة"[2]. وعلى الرّغم من أنّ التعبير الذي استعمله رامبو مألوف وكثير التداول، فإنّ المترجمين الثلاثة لهذا الأثر الشّعريّ قد أخطأوا تقديره بشكل يبعث على الدّهشة!

وأبعد بقليل، تُفهمنا العبارة *Je lui prêtais des armes*[3] ("كنت أفترض له شعاراً") أنّ رفيقة البعل الجهنّميّ كانت تفترض أنّ لديه شعارَ نبالة (كما كان سائداً في الأزمنة القديمة). بيد أنّ المترجمَ فهمَ من العبارة أنّ الأمر يتعلّق بأسلحة فعلية *armes*، كما أخذ الفعل *prêter* بمعناه المباشر ("أعار يُعير")؛ فجاءت ترجمته كالتالي: "كنت أعيره أسلحةً".

وفي المقطع الذي يُستهلّ بـ: *Enfin, ô bonheur, ô raison!* ("وأخيراً، أيّتها السّعادةُ ويا أيّها العقلُ...")، تفيد العبارة *je prenais une expression bouffonne*[4]، بكامل البداهة، أنّ الذّات المتكلّمة كانت ترسم على وجهها على سبيل الدّعابة ملمحاً أو تعبيراً فكاهيّاً ("كنتُ أتّخذ سيماءَ فَكِهة"). بيد أنّ المترجم يغفل عن الوظيفة الفعليّة لفعل *prendre* (هنا: "يتّخذ")، ويقرأ *expression* بمعنى "عبارة"، ويترجم إلى: "كنت آخذ عبارةً مضحكة[5]".

---

(1) Rimbaud, *Œuvres*, p. 104.

(٢) ترجمة الخوري، ص ٢٠١.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 104.

(4) Rimbaud, *Œuvres*, p. 110.

(٥) ترجمة الخوري، ص ٢١٧.

وفي قصيدة *L'éclair* ("الومضة")، يتحدّث الشّاعر عما يسمّيه "سفْر الجامعة الجديد" *L'Ecclésiaste moderne*[1]، كصيغة جديدة لـ "سفْر الجامعة" في العهد القديم، يرى هو فيها مرشداً لسلوك معاصريه. وهو ما يترجمه الخوري إلى "الكنسيّ المعاصر[2]" كما لو كان الأمر يتعلّق برجل كنيسة. وفي عبارة: *Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer*[3] ("مع ذلك، أحسَبني أنهيتُ اليومَ سردَ جحيمي") من قصيدة ***Matin*** ("صبح")، لا يفهم المترجم كلمة *relation* بمعنى "سرْد" (من الفعل *relater*: "سردَ يسرد")، وإنّما بمعناها الآخر: "علاقة"، ما يجعله يترجم إلى: "مع ذلك، فأنا أحسب أنّني أنهيتُ اليومَ العلاقةَ مع جحيمي"[4].

زد على ما سبق أنّ اختيار المعجم، شأنه شأن نمط الإيقاع، يفصحان بدورهما عن شيء من الاضطراب. فالكلمة الواحدة التي يتوسّل بها رامبو، ألا وهي *maudit*، تصير لدى المترجم إلى كلمات عدّة، فتارةً يترجمها إلى "رَجيم"[5] (مع كلّ محمولها الدّينيّ)، وطوراً إلى "لعين"[6]، وطوراً آخر إلى "محكوم عليه"[7].

إنّ بوسعنا أن نكشفَ عن العديد من هذه الانزياحات الدّلاليّة، وإساءات الفهم هذه التي تطال أحياناً تراكيب اللّغة الفرنسية، وأحياناً أخرى صيغ رامبو. وإنّ تواترها الكبير لَيثير، إثارة جادّة، مسألة درجة الاستعداد اللّغويّ والشّعريّ اللاّزمين لخوض تجربة التّرجمة.

---

(1) Rimbaud, *Œuvres*, p. 114.

(٢) ترجمة الخوري، ص ٢٢٧.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 115.

(٤) ترجمة الخوري، ص ٢٢٩.

(٥) المصدر السّابق، ص ١٨١.

(٦) المصدر السّابق، ص ١٨٦.

(٧) المصدر السّابق، ص ١٩٨.

عن وظيفة حواشي المترجم

نعلم مدى أهميّة حواشي المترجم في تيسير قراءة العمل وجعلها ممكنة. وإذا كانت هذه الحواشي غير مقبولة في نظر البعض في ترجمة عملٍ معاصر وتشكّل لديهم دليلاً على فشل هذه التّرجمة، فإنّها بالمقابل تصير ضروريّة ولا مندوحة عنها عند ترجمة نصّ تفصلنا عنه مسافة زمنية، أو نصّ يتّسم بصعوبة معجمية أو دلالية تفرض الاستعانة بالشّرح النقديّ. شرح يهدف إلى توضيح العمل عند الضّرورة، وتضطلع به المقدّمة والمدخل والحواشي. وقد كان الشّاعر الإيطاليّ أونغاريتي يردّد أنّه لا يستطيع تصوّر إمكان ترجمة شاعر مثل سان-جون بيرس دون الاستعانة بالحواشي[1]. وهذه الضّرورة تكتسب أولوية قصوى في ترجمة رامبو، الشّاعر الذي لم يكن يتوسّل بميادين معرفية كثيرة ويلجأ إلى مستويات كلام مختلفة فحسب، وإنّما كان يعمل أيضاً على وسم اللّغة الفرنسية باستعمالاته الخاصّة، ويحمّل الكلمات معاني حافّة جديدة.

وإذا كان الأمر كذلك، فينبغي إذن أن نتّفق حول الوظيفة المنوطة بحواشي المترجم. يُفترض بالحاشية أن تشرح كلمة ما، أن توضّح معناها الاشتقاقيّ أو أصلها التاريخيّ، أن تحدّد معناها حين تكون هذه الكلمة نادرة أو مهجورة أو تحمل معنى باطنيّاً أو دلالة خاصّة قصَدها المؤلّف. ولسنا نعتقد أبداً أنّ الحاشية يجب أن تكمِل دلالة ترَكها المؤلف معلّقة في نصّه، أو أن تضطلع بدور ترجمةٍ بديل، أو أن تقترِحَ، بنوع من إعادة الكتابة، دلالة لم يستطع المترجم أن يجلوَها في نصّ ترجمته. وتلك المحاذير، بالضّبط، هي ما يقع فيه الخوري، فالحواشي عادةً ما تأتي في ترجمته لإسعاف كلمة أو جملة وإكمال عملهما، أي أن تقول ما لم تستطع هذه الكلمة أو العبارة قوله في النصّ المترجم، مقترِحة خياراً آخر أو بديلاً عنها. وبذلك تفصح هذه الحواشي عن قصور

---

(١) يذكره بيرس نفسه في حواشي نشرته لآثاره الشعريّة الكاملة في سلسلة لا بلاياد، ص ١١٠٥.

المترجم عن الحسم بين مختلف الدّلالات الممكنة لمنطوقٍ ما. هكذا تصير القراءة قلقة وتفرض على النصّ نوعاً من الاضطراب، وضرباً من عدم الحسم الذي يدفع بنا أعمق فأعمق في المطبّ الذي يصنعه نصّ هو أصلاً صعبٌ بما فيه الكفاية.

يتجلّى هذا القلق، الذي تخلقه حواشي المترجم، في صورٍ متعدّدة. فأحياناً لا تضيف الحاشية شيئاً إلى الصّيغة المقترحة كمقابل للأصل؛ مثلما هو الأمر في العبارة *picoté par les blés*[1] ("موخوزاً بالسّنابل")، في قصيدة ***Sensation*** ("إحساس"): فبعدما ترجمَ الخوري كلمة *blé* إلى "قمح"[2]، تراه يضع حاشية يوضّح فيها أنّ الشّاعر يقصد "السّنابل"[3]! وأحياناً أخرى نلفي أنفسنا أمام دفقٍ من المعاني المتصارعة؛ شأن "الإشراقة" *Conte*[4] ("حكاية")، حيث يترجم الخوري *la musique savante* ("الموسيقى العارفة"، أي الموسيقى المؤسّسة على الدّراية) إلى "الموسيقى الصّعبة"[5]، ثمّ يجعلها في الحاشية "موسيقى عالِمة، مثقّفة"[6]، وشتّان بين المعنيَين. وأحياناً أخرى تأتي الحاشية لتقدّم معنى مخالفاً للمعنى المقصود، وهو أمر مبعثه تعدّد معاني الكلمة تعدّداً لم يفلح معه المترجم في القبض على المعنى الوحيد الموافق؛ مثَل ذلك "الإشراقة" *Départ*[7] ("سفَر")، حيث يوفّق المترجم في تأدية التعبير *Rumeurs des villes* ("صخب المدن") بـ "ضوضاءات المدن[8]"، بيد أنّ

---

(1) Rimbaud, *Œuvres*, p. 6.

(٢) ترجمة الخوري، ص ٨٧.

(٣) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(4) Rimbaud, *Œuvres*, p. 125.

(٥) ترجمة الخوري، ص ٢٥٢.

(٦) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(7) Rimbaud, *Œuvres*, p. 129.

(٨) ترجمة الخوري، ص ٢٥٨.

صيغته الموفّقة ما تلبث أن تنقلبَ خطأ في حاشية تُحوّل "الضوضاءات" نفسها إلى "شائعات"[١].

"فصل في الجحيم" بترجمة رمسيس يونان

ظهرت ترجمة رمسيس يونان لـ **فصل في الجحيم**[٢] سنة ١٩٨٣، أي بعد وفاة هذا النحّات المصري المعروف بسنوات. وبعيداً عن شهرة الفنّان الذي كان أحد أعضاء الحركة السّوريالية بمصر، يظلّ الترحيب الذي لقيته ترجمته مستحَقّاً قياساً إلى مواطنِ جودة عديدة انطوى عليها عمله: [نلمّح هنا إلى] ذلك الإيقاع الذي يتقدّم دون أن يتعثّر، وذلك البناء للعبارات الذي يبدو وكأنّه يمضي دون تردّد. بيد أنّنا، حين نُخضع هذه التّرجمة لفحص مقارن دقيق، سرعان نكتشف عدداً من المشاكل المتنوّعة.

أولى تلك المشاكل، الميل إلى متقادِم الكلمات ومهجورها. مثل فعل *injurier* ("شتمَ يشتم")، في النصّ الأوّل (غير المعنوَن) من هذا الأثر[٣]، إذ اختارَ تأديته بفعل له رنين خاصّ في الذّاكرة العربية، نقصد فعلَ "الهجاء"[٤]. كما نلحظ في التّرجمة، بخاصّة، تبسيطاً لصيَغ عديدة. وهو خيار لجأ إليه المترجم لكي يتجنّب تعقيداً شعريّاً ذا أهميّة، أو ليحصل على جمل تبدو سلسة ومطبوعة. كما في هذه العبارة:

Sur toute joie pour l'étrangler, j'ai fait le bond sourd de bête féroce[٥]

(ووثبتُ على كلّ فرحٍ، كي أخنقه، وثبةَ الحيوان المفترس الصّامتة)

فقد ترجمها إلى:

---

(١) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(٢) آرثر(كذا!) رامبو، **فصل في الجحيم**، ترجمة رمسيس يونان .

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 92.

(٤) ترجمة ر. يونان، ص ١٧.

(5) Rimbaud, *Œuvres*, p. 93.

"كلّ بهجةٍ أخنقها، ووثبتُ وثبةَ وحشٍ مفترس[1]"،

ترجمة ندهش فيها من التصدّع الذي أصاب عبارةً تشكّل وحدةً واحدة، ومن القطيعة التي صارت تطبع زمنَين للفعل اثنين.

وفي الصّفحة ذاتها، يعبّر عن كلّ المكر الذي تنطوي عليه العبارة ***Et j'ai joué de bons tours à la folie*** ("وقمتُ للجنونِ بِمقالِبَ") بـ "وكثيراً ما داعبتُ الجنون". والحال أنّ الاستعانة بفعل "داعب يداعب" يذهب بالقراءة إلى معنى "المداعبة" التي تُلمِع إلى استئناس ووفاق، وليس إلى معنى "مخاتلة الجنون" والتفوّق عليه، وهو ما يريد الشّاعر تقريره.

وعلى غرار الخوري، يسمّي يونان الشيطانَ "إبليس"[2]. وفي الصفحة نفسها يكتسب هذا الشّيطان من لدن المترجم درجة من الإسهاب والزيادة، فيصير "لعيناً رجيماً".

ويفاجئنا المترجم في المقطوعة "دم فاسد"[3] حين يترجم العنوان إلى "عِرْق خبيث[4]". صحيح أنّ الشّاعر في موضع آخر من القصيدة يرى نفسه منتمياً إلى "عِرْق متدنٍّ" *race inférieure*[5]. بيد أنّه، بالنظر إلى طبيعة لغة رامبو، الميّالة إلى أقصى درجات الحسّية والتّشخيص، كان أولى بالمترجم أن يحفظ ذلك البعد الماديّ والحسيّ الذي يصوِّر إحساس الشّاعر بدم فاسد يجري فعلاً في عروقه. وليسَ التعلّل بمقاومةِ اللّغة المستقبِلة أو لغة التّرجمة لبعض البنيات بالحجّة المقنِعة دوماً. فاللّغة العربية تستطيع تأدية هذا المعنى المزدوج

---

(١) ترجمة ر. يونان، الصّفحة نفسها.

(٢) المصدر السّابق، ص ١٨.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 94.

(٤) ترجمة ر. يونان، ص ١٩ .

(5) Rimbaud, *Ibidem*.

لكلمة *sang*، إذ تفيد الكلمة "دم" المعنيين معاً؛ المعنى الحسّي المباشر (الدّم الجاري في العروق)، والمعنى المجازيّ (العِرْق والسّلالة).

ولسنا نفهم لماذا ترجمَ يونان العبارة *Me voici sur la plage armoricaine*[١] ("هوَ ذا أنا على الشّاطئ الأرموريكيّ"، أي على "شواطئ منطقة البروتاني" الفرنسيّة، وقد سمّاها الشّاعر باسمها القديم) إلى: "ها أنذا عندَ أطراف فرنسا[٢]".

وتظلّ كلمة *vice* (رذيلة) كلمة حاسمة في نصّ **فصل في الجحيم**، إذ تشير حيناً إلى الضّعف الذي يحسب الشّاعر أو المتكلّم في قصيدته أنّه قد ورثه عن أسلافه، وتُلمِع أحياناً أخرى إلى سلبيّات مبهمة يعزوها الشّاعر لنفسه، وما تزال تُلهِم كلّ أشكال التأويل. وهي الكلمة التي يصيّرها يونان إلى "إثم"[٣]!

ويطال التحوير الكثيرَ من الكلماتِ والنعوتِ المفاتيح في فهم نصّ رامبو. فـ *Le forçat*[٤] ("المحكوم بالأشغال الشاقّة") يصير إلى "العاصي"[٥]، و*le peloton d'exécution*[٦] ("فصيل الإعدام") يصير إلى: "شرذمة جلاّدين[٧]"، والعبارة *Je suis une bête, un nègre*[٨] ("أنا حيوانٌ، أنا زنجيّ")، التي يتماهى فيها الشّاعر ومعذّبي الأرض، يحوّرها المترجم أيضاً ويُضعف حمولتها إذ يصوغها كالتالي: "إنّي وحش همَجٌ[٩]". ولا نملك إلاّ أن نندهش من إصرار المترجم على استخدام "الوحش"، في مواضع عدّة، مقابلاً لـ *bête*، هذه

---

(١) ترجمة ر. يونان، ص ٩٥.

(٢) المصدر السّابق، ص ٢٢.

(٣) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(4) Rimbaud, *Œuvres*, p. 96.

(٥) ترجمة ر. يونان، ص ٢٣.

(6) Rimbaud, *Œuvres*, p. 97.

(٧) ترجمة ر. يونان، ص ٢٤.

(8) Rimbaud, *Ibidem*.

(٩) ترجمة ر. يونان، ص ٢٤.

المفردة التي يتماهى فيها رامبو مع "الدابّة" أو مع "الحيوان" في حقيقته الأكثر عرْياً و"بهيميّة". والعبارة:

Et dire que je tiens la vérité, que je vois la justice[1]

(ثمّ أقول إنّني أمتلك الحقيقةَ، إنّني أرى العدالة)،

هذه العبارة تحوي بشكل واضح تفنيداً متهكّماً ("لا، لستُ لأحوزَ الحقيقة، ولا أنا مبصرٌ العدالة")، وهو ما يحوّله المترجم إلى قول توكيديّ: "معَ أنّي أدرك الحقيقةَ وأبصر العدالة[2]".

إنّ من شأن الحواشي التي يضعها ناشر أو شارح خبير أن تُعين المترجمَ غاية الإعانة في إتقان عمله. تستند نشرة **لا بلاياد** *La Pléiade*[3] المتوفّرة منذ منتصف القرن الفائت (وكذلك نشرة **آرليا** *Arléa*[4]، التي ظهرت منذ سنوات) إلى شهادة الشّاعر إرنِست دولائيه Ernest Delahaye، رفيق رامبو في شبابه، والذي يُعلمنا [من بين ما يعلمنا به] أنّ فردينان Ferdinand هو الاسم الذي كان مزارعو منطقة فوزييه Vouziers (التي تحتلّ موقعاً أساساً في منطقة الأردين، التّابعة لها شارلفيل، مسقط رأس صاحب **إشراقات**) يطلقونه على الشّيطان. وإذ يكتب رامبو:

Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages[5]

(الشّيطان، فردينان، يركض حاملاً البذور البريّة)

فإنّه يتكلّم دوماً عن الشّيطان، مستحضراً إيّاه بدءاً باسمه المألوف ("الشّيطان") ثمّ بعدها بالاسم المتداول له في منطقته هوَ ("فردينان"). وهذا ما يفوّته يونان حين يترجم إلى: "إبليس، يا فرديناند [كذا! والحرف d هنا لا

---

(1) Rimbaud, *Œuvres*, p. 100.

(٢) ترجمة ر. يونان، ص ٣٢.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 962.

(4) Arthur Rimbaud, *L'Œuvres-Vie*, p. 1198, note 8.

(5) Rimbaud, *Œuvres*, p. 101.

يُنطَق]، يطلق ساقيه للرّيح بالبذور الوحشيّة[1]". فتصير العبارة جامعة لاسمين اثنين، إبليس وفرديناند، أحدهما مخاطَب والثّاني متكلَّم عنه، وهما في الحقيقة عائدان إلى مسمّىً واحد، وبلغة النّحو أحدهما بدلٌ عن الآخر. أضفْ ما في التعبير المستهلكَ "يطلق ساقَيه للرّيح" من مناقضة لدلالة العبارة: فلدى يونان نفهم أنّ الشّيطان هارب، بينما يومئ رامبو إلى حضور الشّيطان في الرّيف حضوراً دائماً ومفرطاً عبر الحكايات الكثيرة التي كان أهل الرّيف الفرنسيّ يحشون بها أدمغة الصّغار (يشكو رامبو في واقع الأمر من تربيته في الطّفولة، وكان قد كتب في العبارة السّابقة تماماً: "كم من المَكر الشّيطانيّ في العنايات الرّيفيّة!").

ولسنا نملك سوى العجب إزاء ترجمة *latin d'église*[2] (لاتينيّة الكنيسة)، التي تقصد اللّغة اللاّتينيّة التي يُتكلّم بها في الكنائس، إلى "لاتينيّ الكنائس[3]". وفي قصيدة *Faim*[4] ("جوع") فهمَ المترجم التّعبير المجازيّ *pré des sons* ("حقل الأصوات"؛ إذ يصوّر رامبو نفسه جائعاً يلتهم الموسيقى بدل الأغذية الفعليّة)، فهمَه بالمعنى النباتيّ لكلمة son فترجم، بشكل غير مفهوم، إلى: "كلأ القشور[5]". أمّا كلمة *vaudeville*[6] (تمثيليّة هزليّة أو ترفيهيّة) والصّيغ اللاّتينيّة مثل *orietur*[7] (ولادة فجر) و*Christus venit*[8] ("المسيح آتٍ"، مطلع صلاة) و*ad matutinum*[9] ("في الصّباح"، مطلع

---

(١) ترجمة ر. يونان، ص ٣٢.

(2) Rimbaud, *Œuvres*, p. 106.

(٣) ترجمة ر. يونان، ٤٣.

(4) Rimbaud, *Œuvres*, p. 109.

(٥) ترجمة ر. يونان، ص ٥٢.

(٦) المصدر السّابق، ص ٤٦.

(٧) المصدر السّابق، ص ٥٣.

(٨) المصدر السّابق، ص ٥٤.

(٩) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

صلاة أيضاً)، والتي قد لا يعرفها حتّى قارئ عربيّ مثقف، فإنّ مترجمنا ينقلها كما هي دون ترجمة.

يحتوي نصّ التّرجمة أخيراً على عدّة أخطاء نرجّح أنّها مطبعيّة، ففي الصّفحة ٤٩ مثلاً ينبغي قراءة "يَنجرون" بدلَ "يتاجرون"، وفي الصّفحة ٥٢ ينبغي أن نقرأ "بنفسج" بدل "عوسج".

"فصل في الجحيم" بترجمة محسن بن حميدة

إلى المشاكل السّابقة، ذات الطبيعة المعجمية والدّلالية، تضيف ترجمة التونسيّ محسن بن حميدة لهذا الأثر الشّعريّ[١] عوائق أخرى غاية في الضّرر، منها التقطيع التعسّفي للنّص، وميلٌ كبيرٌ إلى متقادم الكلمات أو حوشيّها، وتشويهات أخرى متواترة.

جاءت هذه التّرجمة مرفقة بالنصّ الأصل (طبعة باللّغتين). وذاهلين نلحظ كيف يتعسّف المترجم في تقطيع مقاطع فصل في الجحيم، سواء أثناء نقل النصّ الفرنسيّ أو لدى ترجمته إلى العربية، تقطيعاً شخصيّاً هو ابن رغبته المحض. ننقل هنا، على سبيل التمثيل، بعض الأسطر من القسم المعنوَن "دم فاسد" *Mauvais sang*، الذي منحه محسن بن حميدة عنوان "دم عفن". فبدلَ أن نقرأ مقاطع تنمو متّصلة في كتلة واحدة كما كتبها الشّاعر:

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure.

Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus inaptes de leur temps.[٢]

(من أسلافي الغاليّينَ ورثتُ عيناً زرقاءَ بيضاءَ ومخّاً ضيّقاً وغشامةً في

---

(١) آرتور رامبو، فصل في جهنّم، ترجمة محسن بن حميدة.

(2) Rimbaud, *Œuvres*, p. 94.

القتال. ولئن كنتُ أرى ملابسي بمثلِ بربريّةِ ملابسهم، فأنا لا أدهنُ البتّةَ شَعري.

لقد كان الغاليّون أغبى سالخي جِلد الحيواناتِ ومُحرقي العُشب في حقبتهم)

فإنّنا نشهد النصّ يصير في نشرة بن حميدة إلى:

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc,
la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte.
Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur.
Mais je ne beurre pas ma chevelure
Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes,
les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps[1].

أمّا ترجمته للمقطع فتتقدّم هي الأخرى كالآتي، عوضَ أن تتواصل كما في قصائد النثر الخالصة، أي غير المقسمّة إلى أبيات أو أسطر:

"ورثتُ عن أجدادي الغوليّين العين التي يختلط فيها البياض
بالزرقةِ والدّماغَ الضيّقَ وعدمَ المرونةِ في الصّراع
وأرى للباسي وحشيّةَ لِباسِهم
لكنّي لا أدهن شعري بالزّبد
وكان الغوليّون أغبى سالخي الوحوش وأسخفَ موقدي الحشائش"

وهكذا دواليك على امتداد الكتاب، سواء في تنضيد الأثر الأصل نفسه أو في ترتيب ترجمته. وإذا بقصيدة نثرٍ متلاحمة العبارات تستحيل أبياتاً مفصولة. وبطبيعة الحال، لا يمرّ هذا التدخّل دون أن يضرّ بوتائر النّصّ وبطبيعة تلقّيه. فعند جميع الشّعراء الحقيقيّين، وعند رامبو بخاصّة، يَحكم الإيقاع النصَّ الشّعريَّ في كليّته. وحين يطبع المترجم النصَّ بإيقاع غريب عنه فإنّه يحدّ من

(١) "فصل في جهنّم"، ترجمة بن حميدة، ص ٢٧. والزياحات الأسطر الأخيرة إلى اليمين هي من صنع بن حميدة أيضاً.

جماح وثبته؛ ذلك أنّ البطء يصير إلى سرعة، والاستمرارية إلى تقطّع، والإسهاب إلى اقتضاب لا يتلاءم وقصدَ المؤلِّف ولا معنى له. وهنا نجد أنفسنا في مواجهة أسئلة لا تخفى طبيعتها "الحقوقيّة": فما السّبيل إلى تحديد نهاية عبارة، صارت هنا إلى بيت؟ أين نضع الوقف بين عبارة وأخرى؟ من أين يستمدّ هذا التقطيع الجديد، الذي يحمل كلّ ملامح التقويض والخلخلة، معاييره؟

لننتقل الآن إلى فحص المشاكل ذات الطّبيعة المعجمية والدلالية، وإلى طابع العتاقة الذي غالى المترجم في إلصاقه بالنصّ. ففي "دم فاسد"، حينما يقول رامبو أو المتكلِّم في قصيدته:

Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France![1]

("آه لو كان لي جدودٌ في نقطةٍ ما من تاريخ فرنسا!")،

حين يقول ذلك فإنّه يتحسّر على عدم انتمائه لأسلاف يسندونه وبهم يفتخر. وهو يخالطه، على امتداد هذه القصيدة الطّويلة، إحساس بوحدة المتخلّى عنه. ولذا فهو ما يلبث أن يضيف:

Mais non, rien. Il m'est bien évident que j'ai toujours été de race inférieure.

(ولكنْ لا، لا شيء. بديهيّ في نظري أنّني كنتُ دوماً من عرقٍ متدنٍّ).

بيد أنّ محسن بن حميدة، رغم كلّ ما يحمله النّصّ من دلالات واضحة، يترجم *antécédents* ("أسلاف" أو "جُدود" أو "سابقين") إلى "سوابق"[2]. وليس بخافٍ مدى البون بين كلمتَي "أسلاف" و"سوابق"، هذه المفردة التي تستعمل عادة في المجال الجِنائيّ (سوابق في الإجرام). لا بل إنّ استعمالها سيمنح كلام رامبو صفة التبرّؤ، وليس ذلك قطعاً مقصده.

---

(1) Rimbaud, *Ibidem.*

(٢) ترجمة م. بن حميدة، ص ٣٠.

وحين يكتب الشّاعر:

J'aurais fait, manant, le voyage de Terre sainte[1]

(كنتُ ساحجّ، مثلَ قرويٍّ، إلى الأرض المقدّسة)

فمن المؤكدّ أنّ كلامه إنشاء يفيد التمنّي، وهو ما يبرّر استعمال صيغة الشّرط، أي الاحتمال. لكنّ المترجم يحوّل التمنّي إلى صيغة خبريّة ويفخّم القول ويترجم إلى: "قد كنت قرويّاً فظّاً فسافرتُ إلى الأرض المقدّسة[2]". ويعمد في الفقرة نفسها إلى تعريب *Solymne* إلى "سوليمى" (اسم من عنده)، في حين أنّ هذه الكلمة هي أحد الأسماء القديمة لمدينة القدس، فكان لزاماً تعريبها إلى "القدس" أو "أورَشليم". وفي هذه القصيدة، كما في باقي القصائد، يترجم كلمة *paysan* ("فلاّح") إلى "جِلْف". وبما أنّ كلمة "فلاّح" تحوز أصلاً عند رامبو دلالة قدْحيّة، فإنّ المبالغة فيها تمثّل انحرافاً تأويليّاً.

أمّا بالنسبة لـ *coup de la grâce* ("لفحة البركة") في عبارة *J'ai reçu au cœur le coup de la grâce*[3] ("في صميمِ قلبي تلقّيتُ لفحة البرَكة")، فإنّ مصيرها في ترجمة محسن بن حميدة لم يكن أفضل من مصيرها في ترجمتَي الخوري أو يونان. فالخوري، دون أن يشكّ لحظة واحدة في أنّ الأمر يتعلّق بتورية وتلاعب بالكلام (أن يتلقّى أحدٌ لفحة البرَكة *le coup de la grâce*، كمن يتلقّى الضّربة القاضية *le coup de grâce*)، ترجمَ التّعبير إلى "رصاصة الرّحمة[4]"؛ بينما لطّف يونان من عنفه وجعَله: "بركة السّماء[5]"؛ ويذهب بن حميدة أبعد من سابقَيه، إذ يطال تعسّفه النصّ الأصل نفسه فيجرّد كلمة *grâce*، في الأصل المنشور بموازاة التّرجمة، من أداة التّعريف، فيكتب: *le coup de*

---

(1) Rimbaud, *Œuvres*, p. 94.

(٢) ترجمة م. بن حميدة، ص ٣٠.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 98.

(٤) ترجمة الخوري، ص ١٨٩.

(٥) ترجمة ر. يونان، ص ٢٩.

grâce (بدل *le coup de la grâce*) ويترجمها إلى: "لقد أصابت قلبيَ الضّربةُ القاضية[١]".

وعلى غرار الخوري ويونان أيضاً، يخطئ بن حميدة تقدير *l'air du crime* ويترجمها إلى "ريح الجريمة"[٢]، بدلَ ترجمتها إلى "ملمح الإجرام".

كذلك، فإنّ الرّجاء الذي يوجّهه الشّاعر إلى فينوس في قوله:

Vénus! quitte un instant les Amants[٣]

(دعي، لهنيهةٍ، يا فينوس، العشّاقَ وشأنَهم)،

هذا الرّجاء وما فيه من صيغة نداء يعرْضه المترجم في شكلِ سردٍ عاديّ:

"أهملتْ فينوس أحياناً العاشقين[٤]".

وإذ يكتب رامبو:

Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies[٥]

(أمامَ رجالٍ عديدين، حاورتُ، ملءَ صوتي، لحظةً من لحظاتِ إحدى حيَواتهم الأخرى)،

فمن الجليّ أنه يقدّر أنّ هناك لكلٍّ منّا نحن معشر البشر أكثر من حياة، وأنّه كان يحاور بالذّات لحظة من الحيَوات الأخرى لبعضهم. كلّ ذلك يصير في ترجمة محسن بن حميدة إلى مجرّد حيَوات نتحدّث عنها: "وحدّثت عدّةَ رجالٍ حديثاً صارخاً عن لحظاتٍ من حيواتهم الأخرى[٦]".

وقسْ على ما سبق، حين يسترجع رامبو أغنية من مخزونه القديم ويكتب:

---

(١) ترجمة م. بن حميدة، ص ٥٤.

(٢) المصدر السّابق، ص ٩٤.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 107.

(٤) ترجمة م. بن حميدة، ص ١١٨.

(5) Rimbaud, *Œuvres*, p. 111.

(٦) ترجمة م. بن حميدة، ص ١٣٤.

Ah! je n'aurai plus d'envie
Il s'est chargé de ma vie[1]

(آه لن تبقى لي رغبةٌ
فهوَ قد تعهّدَ بحياتي)

حيث يَرجع ضمير الغائب il ("هو") إلى ذلك "الآخر" الذي تتحدّث عنه الأغنية، والذي يمثّل وجهاً عزيزاً هارباً، بينما يسنِد محسن بن حميدة الضّميرَ إلى "السّعادة"، الواردة قبل ذلك بخمسة أبيات، وهي في الفرنسية اسم مذّكر، ويترجم إلى:

"آهِ لن تصاحبني منذ اليومِ غبطةٌ فقد تكفّلت السّعادة بحياتي"[2].

ولا يفلت مترجمنا من الفخّ الذي وقع فيه سابقاه، لحظة ترجمتهما قصيدة *L'éclair* ("الومضة")[3]، فعلى غرارهما يترجم "سفْر الجامعة الجديد" *L'Ecclésiaste moderne* إلى: "الكنسيّ المعاصر[4]". ويا للعجب، حين نرى إلى تلك "الأجساد الجديدة[5]" *les nouvelles chairs*، التي يقول رامبو إنّه حاول ابتكارها، تصير عند المترجم إلى: "لُحوم جديدة[6]"!

وليس الملعون *le damné* في ترجمته ملعوناً وكفى، وإنّما هو "ملعون هالِك"[7]. وقول رامبو عن "سفسطات الجنون": *Je tiens le système*[8] ("فأنا لديّ مفتاحُها") يصير إلى "فبِيَدي الهيكل"[9]. وتنضاف إلى ما سبقَ

---

(1) Rimbaud, *Ibidem.*

(٢) ترجمة م. بن حميدة، ص ١٤٠.

(3) Rimbaud, *Œuvres*, p. 114.

(٤) ترجمة م. بن حميدة، ص ١٥٦.

(5) Rimbaud, *Œuvres*, p. 116.

(٦) ترجمة م. بن حميدة، ص ١٧٠.

(٧) المصدر السّابق، ص ٢٤.

(8) Rimbaud, *Œuvres*, p. 111.

(٩) ترجمة م. بن حميدة، ص ١٣٦.

غرائب وكلمات وصيغ غير سليمة، يخترعها المترجم أو يسيء اختيارها، بقصد تأدية القول الشعريّ. ومثل ذلك "شاهيّة"[1] بدلَ شهيّة *appétit*، و"القرن الأخير"[2] بدل "القرن الماضي" *le siècle dernier*، و"أبناء شام"[3] بدلَ "أبناء حام" *enfants de Cham*. لا بل يتوسّل بالمفردة العاميّة التونسية "طريحة"[4] لتأدية *bastonnade* (فلَقة أو قرع بالعصا)، ويضع "الكدران"[5] مقابلاً لـ *Céderon* (النّهر المذكور في الأناجيل، والذي يُدعى في العربية: "قدرون")، والفعل "أغير"[6] بدلَ "أغار" *être jaloux*، و"الأغاني القصصيّة"[7] لتأدية كلمة *romances* ("غراميّات")، ثمّ سلسلة من الجموع الغريبة، مثل صيغة الجمع "مخاليق"[8] لكلمة "مخلوق" *créature*، و"جوعات"[9] لـ "جوع"، و"لباليب"[10] لـ "لبلاب"، إلخ.

ثمّ يأتي دور الكلمات والتعابير التي عفا عليها الدّهر، والتي تعلن عن نفسها منذ العنوان. فقد اختار بن حميدة عنونة عمل رامبو هذا بـ **فصل في جهنّم**، بدلَ **فصل في الجحيم**. تليه سلسلة من العتائق اللّغوية، من نوع تلك العتائق التي كان رامبو نفسه يسخر منها. منها: "البلايا"[11] كمقابل لـ *fléaux* ("الآفات")، و"أعاظم آثامك"[12] كمقابل لـ *tes péchés capitaux* ("كبائر")،

---

(١) المصدر السّابق، ص ٢٢.
(٢) المصدر السّابق، ص ٣٢.
(٣) المصدر السّابق، ص ٥٢.
(٤) المصدر السّابق، ص ٦٠.
(٥) المصدر السّابق، ص ١٢٨.
(٦) المصدر السّابق، ص ١٠٤.
(٧) المصدر السّابق، ص ١٢٢.
(٨) المصدر السّابق، ص ٦٨.
(٩) المصدر السّابق، ص ١٢٦.
(١٠) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.
(١١) المصدر السّابق، ص ٢٢.
(١٢) المصدر السّابق، ص ٢٤.

و"بلغَ السّيل الزّبى"[1] مقابل *Ah! j'en ai trop pris* ("آه، لقد أفرطتُ في المكابدة")، و"ناشدتكَ اللّهَ"[2] لـ *Je vous en conjure* ("إليك أتوسّل")، و"لي جميع القرائح"[3] مقابل *J'ai tous les talents* ("أمتلك كلّ المواهب")، و"الازدراء الأثلَج"[4] لـ *froid dédain* ("الازدراء البارد")، و"المُثْلة"[5] لـ *le supplice* ("العذاب")، إلخ. علماً بأنّ كلّ هذه الكلمات والصّيَغ لها في العربية مقابلات أخرى أكثر حداثة وأقلّ افتعالاً.

في عتاقة لغة الترجمة

إنّ المفارقة الصّارخة هي أنّ أحد أسباب إعادة ترجمة النّصوص الإنسانيّة الكبرى يتمثّل في تقادُم التّرجمات المتوفّرة لها. وحسبَ فالتر بنيامين، الذي يقرّب الكتابة والتّرجمة من تمظهرات الكائنات الحيّة بعامّة، فإنّ لهذا التقادم مصدرين، أحدهما العمل الأصل نفسه، وهو تقادم عادة ما يأتي مصحوباً بتجدّد. يقول بنيامين: "إنّ النصّ الأصلَ، في سعيه إلى البقاء، الذي لا يستحقّ اسم بقاء إلا إذا كان تحوّلاً وتجدّداً للمنظومة الحيّة، يتغيّر [هو نفسه]. فحتّى تلك الكلمات المحدَّدة تحديداً دقيقاً لا تنِي تزداد نضجاً. وما كان يشكّل نزعة معيّنة في لغة الأدب في زمن المؤلِّف قد يبدو فيما بعدُ مستنفَداً؛ إذ يمكن أن تنبثق من الصّيغة المبتكَرة تلك نزعات جديدة. وما كان يشكّل له رنّة شابّة قد يبدو فيما بعد مستهلَكاً، وما كان استعماله جارياً قد يصير متقادماً"[6]. أمّا المصدر الثاني للتقادم فليسَ سوى التّرجمات المتلاحقة للعمل نفسه، التي لا

---

(١) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(٢) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(٣) المصدر السّابق، ص ٧٦.

(٤) المصدر السّابق، ص ٩٠.

(٥) المصدر السّابق، ص ١٣٢.

(6) W. Benjamin, " la Tâche de traducteur ", *op. cit.*, p. 249.

يلغي بعضها بعضاً بالضّرورة، وإنّما تُقيم، بعضها مع البعض الآخر، نوعاً من البدليّة؛ يضيف بنيامين: "مثلما تتغيّر نبرة الآثار الأدبية الكبرى ودلالتها على مرّ العصور، تتغيّر أيضاً لغة المترجِم الأمّ. أكثرَ من هذا لنقلْ إنّه، في حين يحافظ قول المؤلِّف على بقائه في لغتِه الأصل، فإنّ مصيرَ ترجمة من التّرجمات، مهما عظمَ شأنها، هو أن تنخرط في تطوّر لغتها، وتزول بتجدّد هذه اللّغة[1]". وهذا ممّا يعيِّن للترجمة، في نهاية المطاف، مهمّتين، ويفتح أمامها أفقين: "إنّ التّرجمة لأبعدُ ما تكون عن المعادلة العقيمة بين لغتين ميّتتين، بل هيَ، تحديداً، بين كلّ الأشكال، الشكل الذي تُناط به رعاية الإيناع القادم للقول الغريب، والإنصات لأوجاع مخاضِ ولادةِ قولِه هو نفسه[2]".

والحال أنّ لغة بن حميدة تبدو متقادمة بادئ ذي بدء. فليس التوسّل بلغة أكل الدّهر عليها وشرب هو السّبيل إلى إبراز الطابع الكلاسيكيّ لأثرٍ ما. وليسَ يجوز الرّجوع إلى عتيق الكلمات إلاّ عندما يعوزنا المقابل الحيّ للكلمة المراد ترجمتها. وينبغي، لحظة إقحام كلمة قديمة في خطاب لغويّ معاصر، أن نضبطها بشكلٍ يجعل هذه المفردة تضيء النصّ كلّه وتتلألأ فيه كلقْية حقيقيّة. وبفضل مثل هذا التلاقي، تكسب الكلمات حياةً جديدة. في حين أنّ لجوء بن حميدة إلى عتائق اللّغة يتكرّر كثيراً وبلا سبب يبرّره، إلى درجة تجعله يبدو صادراً عن مزاج خاصّ أكثرَ ممّا عن اختيار تمليه الطّبيعة المشخّصة لبعض الألفاظ. وإذا كان هولدرلين قد درجَ على الأخذ من الألمانية الممعنة في القِدم، والألمانية المتوسّطة القِدم، فإنّ ما يبرّر مسلكَه هو أنّ اللّغة التي كان يترجم إليها كانت ما تزال في طور التشكّل أدبيّاً، ثمّ إنّه هو نفسه كان يساهم في توسيع قدرة اللّغة الألمانية، ذلك التوسّع الذي رأينا أنّه بدأ مع لوتر. وبالنسبة للألسن الأوروبية الحاليّة، كما بالنسبة للعربية الحديثة، فإنّه، على

---

(١) ف. بنيامين، المصدر السّابق، ص ٢٥٠.

(٢) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

مستوى المعجم، لا يتمّ الشّعور بالحاجة إلى الرّجوع إلى عتيق الكلمات إلاّ في حالات نادرة ومحدّدة.

ومع أنّ بن حميدة يستعين بترسانة من الكلمات البائدة، فإنّه (وهذه الملاحظة تسري على مترجمَي رامبو الآخرَين، وعلى كثير من المترجمين العرب المعاصرين، في أعمالهم المتعاقبة) لا ينهل بما فيه الكفاية من موارد العربيّة القديمة على مستوى صياغة الجمل والتّعقيد الضّروريّ للعبارات[1]. فالإيقاع النّاصع نصاعة سطحيّة والمجرّد من "تضاريس" الأسلوب والتفافاته المعبِّرة، والجُمَل المفرطة الإيجاز، هذا كلّه يهيمن في أغلب التّرجمات. والحال أنّ حدّاً أدنى من السّلاسة والإيقاع لا يكفي لمحاكاة العمل الذي كان الأثر الأصل قد مارسَه على شكله وعلى لغته. وهناك، فضلاً عن ذلك، نزعة في الكتابة والتّرجمة السّاريتين في الثقافة العربية، تطالب بأن تكون العبارات قابلة لأكبر قدر من الفهم بأسرع وقت ممكن وبأقلّ مجهود ممكن. وقد يرى بعضهم عيباً أو قلّة مهارة في أن تدعوَ عبارة ما إلى إعمال الفكر. هذا مع أنّ مراجعة بسيطة للموروث الشّعريّ العربيّ توقفنا على الاستعداد الكبير الذي كان الشّعراء يبدونه لمعالجة بنيات اللّغة. فإبطاء المعنى أو تعليقه، والمباعدة بين الفعل والفاعل أو المفعول به، وغيرها من المساعي التي تبدو لمعاصرينا علامة على غموض الأسلوب أو تقعّره، كانت ذائعة في أشعار القدماء.

وخلافاً لما يمكن أن يعتقد به البعض، فإنّ الشّعراء ما كانوا يتوسّلون بهذه المساعي لمداراة القافية دوماً. فلا أحد يجهل غنى العربية بالقوافي، ولا قدرة الشّعراء العرب على اصطياد القوافي السّائغة. كما لا يتعلّق الأمر دائماً بضرورة مراعاة الوزن. وقد نذهب، دون مبالغة، أبعد من ذلك، ونقول إنّ المرونة التي كان هولدرلين المترجم يجتهد لإكسابها للّغة الألمانية، ولو بتكبيد اللّغة شيئاً

---

(١) نتوسّع في معالجة هذه المسائل في تقديم ترجمتنا للأشعار الفرنسيّة لريلكه، انظرْ راينر ماريا ريلكه، **الأشعار الفرنسية الكاملة**، ترجمة كاتب هذه السّطور.

من العنف دفعَ بعض معاصريه إلى شجب لغة ترجماته، هذه المرونة كان الشّعراء العرب القدامى يبرعون في تحقيقها لدى تطويعهم لغتَهم. ومثل هذه المرونة لا يمكن إلاّ أن تمنحَ الخطاب الشّعريّ درجة من التّعقيد الضّروريّ، الذي بتنا نفتقده اليوم في معظم إنتاجات الشّعراء والكتّاب والمترجمين العرب، المنقادين إلى أسْر السّهولة ووهم الوضوح الكلّيّ.

عبرَ هذه التّرجمات الثّلاث، بدا لنا أنّ شعر رامبو قد عاش اختباراً عسيراً. فحين لا يتعلّق الأمر بإساءات فهم للّغة الفرنسية تغلّط القراءةَ، فإنّ ما يحْرف المترجمين عن منطوق النصّ هو عدم إدراكهم الاستعمال الذي يُخضِع له الشّاعرُ اللّغةَ وفنَّه الشّعريّ نفسه. وإلى ما سبق تنضاف علاقة غير إبداعيّة دوماً باللّغة العربية كما عالَجها وهذّبها الشّعراء العرب القدامى والمحدثون. ولعلّ ما يخفّف من مسؤوليّة مترجمينا الثلاثة هو اصطدامهم بصعوباتِ أثر شعريّ ينطوي على درجة من الإضمار لم نشهد لها نظيراً إلى اليوم.

الفصل الرّابع
"هاملت" جبرا إبراهيم جبرا

إنّ من شأن قراءات لا تعتمد المقارنة، لبعض التّرجمات، أن تخدعنا. إذ يمكن أن تحوز هذه التّرجمات درجة من الوضوح وتبلغ مستوى كافياً من رصانة العبارة لتجتذب القارئ الأحاديّ اللّغة وتحوز إعجابه. وإذ يكون هذا القارئ محروماً من كلّ إمكانٍ للمراجعة والتمحيص، فإنّه سرعان ما يُدمج هذه التّرجمات ضمن نسيجه الثقافيّ الشخصيّ، بل ويجعل منها أفضلَ مصادره. بيد أنّ مقابلة بسيطة بين هذه التّرجمات وبين الأصول تؤكّد أحياناً أنّ وضوح هذه التّرجمات وجمالها يخفيان قدراً كبيراً من التّهاون مع البعد الفلسفيّ المُتضمَّن في النّصوص المُترجمة، ومع عمل التلميح والتّورية فيها، ومع إيقاعها الخاصّ، وأحياناً حتّى جهلاً بالقواعد الأوّليّة للُّغة المنقول عنها.

سنقرأ في هذا الفصل والفصلين التاليَين ترجمات أربعة مترجمين هم في الآن نفسه كتّاب وشعراء. وبطبيعة الحال، فإنّ غزارة التناقضات والهفوات التي تملأ ترجماتهم تدفعنا إلى الاقتصار على بعض النماذج الدالّة، وذلك خشية السّقوط في مهاوي الإطناب. وهي نماذج من شأنها أن تحمل تأكيداً إضافيّاً على ضرورة وجود نقد خاصّ بالتّرجمة ونظرية أخلاقية تقعّد عمل المترجم.

مُضمَر الكلام

إنّ ما أشرنا إليه من تهيّب من الإطالة هو ما يدفعنا إلى قصر قراءتنا لترجمة

جبرا ابراهيم جبرا لعمل شكسبير Shakespeare على الفصل الثالث من مسرحية هاملت *Hamlet*. وهو فصل من الأهميّة بمكان، لأنّه الفصل الذي يخوض فيه هاملت صراعه ضد عمّه الذي اغتال والده وغصبَه عرشه، بمساعدة أمّه نفسها، أي أمّ هاملت، التي صارت، من بَعدُ، قرينة العمّ. ونعلَم كم ستُكلّف هذه الشّراكة (شراكة الأمّ والعمّ) البطلَ التراجيديّ من صعوبات، وكم ستجعل سلوكه وخطابه محكومَين بغرابات جعلته يُعبّر في الغالب الأعمّ إلماعاً وتورية. وهي عناصر أساسيّة في لغته وجنونه المُخاتِل أو المحسوب. ذلك الجنون الذي يحكمه نظامٌ معيَّنٌ، وهو الشّيء الذي لن يتأخرَّ عمّه الغاصب في إدراكه. ولعلّ هذا "النظام" الذي يحكم جنون هاملت هو ما يصنع حبكة الفصل موضوع دراستنا، ويلوّن بالغرابة الحوار والتصرّفات فيه. ولن يؤدّي تخفيف حدّة هذه الآثار من قبَل المترجم إلاّ إلى إضعاف هذا الفصل وجعله عاجزاً وفقير الدّلالة.

تُعلِمنا أمل أمين زكي في رسالة دكتوراه مكتوبة بالإنجليزية تحت عنوان شكسبير بالعربية[1] *Shakespeare in arabic* أنّ اللّغة العربية تتوفّر على خمس ترجمات لمسرحية هاملت *Hamlet*، عدا الاقتباس الذي قام به طانيوس عبدو. أسبق هذه التّرجمات تاريخاً ترجمة خليل مطران التي نجهل تاريخ صدور طبعتها الأولى، غير أنّ الباحثين يؤرّخون لها بالسّنوات الأولى لما بعد الحرب العالمية الأولى. وتبدو الآن هذه التّرجمة متقادمة، زد عليه أنّه يصعب تقبّل كون مطران استبعد بعض التفاصيل واقتصر على أربعة فصول بدل خمسة. ولعلّه قد عاد إلى النصّ الإنجليزيّ غير مرّة، بيد أنّه يبدو، كما تشير الباحثة، قد ترجم انطلاقاً من ترجمة جورج دوفال George Duval الفرنسية. وإضافة إلى هذه التّرجمة وترجمة جبرا ابراهيم جبرا (موضوع بحثنا) التي ظهرت سنة ١٩٦٠، هناك ترجمة سامي الجُريديني (ترجمة غير مؤرّخة، بيد أنّ المقدّمة التي وضعها

---

(1) Amal Amin Zaki, *Shakespeare in Arabic*.

ومنذ ظهور هذه الأطروحة، لم تظهر أيّ ترجمة جديدة لمسرحية هاملت.

المترجم للطبعة الأولى مؤرّخة في سنة ١٩٣٢)، ثمّ هناك ترجمة عبد القادر القط (١٩٧١) وترجمة محمود عوض محمّد (١٩٧١). وهناك ما يشبه الإجماع على أنّ أوضح هذه التّرجمات وأقربها إلى الأصل هي ترجمة جبرا إبراهيم جبرا الروائيّ والمترجم ذي السّمعة الطيّبة الذي ابتدأ شاعراً.

يطلب الملك في مستهلّ الفصل الثالث من اثنين من رجاله، بحضور أوفيليا، إذا لم يكن بوسعهما استقراء بواعث جنون هاملت:

and can you no drift of circumstance
Get from him why he puts on this confusion[1]

(بقليلٍ من الحيلةِ قد تقدران
أن تقتنصا منه سببَ هذا العته [الذي أصابَه])،

لا يريد الملك هنا إخفاء رأيه أو تلطيفه، إذ يتعلّق الأمر بالنسبة له بمسّ من الجنون أصاب عقل ابن أخيه. وهو رأي يُخفّف جبرا من حدّته حين يُترجم *confusion* إلى "اضطراب"، فكلمة "اضطراب" لا تأخذ في العربية معنى الجنون فعلاً إلاّ متى أُلحق بها النّعت "عقليّ" (ومع تعبير كهذا نكون بعيدين عن لغة الشّعر). كما أنّ المهمّة التي يُعيِّنها الملك لاثنين من رعاياه (أن يقتنصا بقليل من المكر أو الحيلة أسباب العته الذي أصاب في نظره هاملت)، تتحوّل إلى معلومة ينبغي استحصالها من المتّهم بالجنون نفسه، إذ يترجم جبرا إلى: "أن تستعلما منه السّبب في هذا الاضطراب[٢]". الشّيء الذي يجعل العبارة تنقلب من معناها إلى معنى خاطئ. وكلّما أوغلنا في القراءة لاحظنا أنّ العديد من الألفاظ التي تعبّر عن ظواهر وحالات متباينة على تقاربها مثل العتَه والحُمق والاضطراب العقليّ والهذيان والخبَل والبلاهة، تصير كلّها مترادفة عند المُترجم، دون أن يبدو له الأمر مجحفاً بمحمول كلّ كلمة.

---

(1) W. Shakespeare, *Hamlet*, p. 121.

(٢) شكسبير، **المآسي الكبرى**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.

تأتي بعد ذلك "المناجاة" الشّهيرة التي يستهلّها هاملت بعبارته الشهيرة: *To be, or not to be, that is the question*[1] التي ترجمها إيف بونفوا *Yves Bonnefoy* إلى: *Être ou n'être pas. C'est la question*[2]، وترجمها أندريه جيد *André Gide* إلى: *Être ou ne pas être: telle est la question*[3]، وكان فرانسوا-فكتور هوغو François-Victor Hugo (نجل الشّاعر المعروف) قد ترجمها قبلهما إلى: *Être ou ne pas être, c'est la question*[4]. وهي كلّها صيغ تضع الفعل الفرنسيّ être (كان) في صيغة المصدر. ولعلّ هذه الصّيغة أفضل الصّيَغ الممكنة للتعبير عن تصوّر فلسفيّ وعن عبارة تقصد التّعميم: إنّ هاملت يريد أن "يكون"، إنّه يُقاوم الشّعور بالفراغ والجنون الذي يعتمل في داخله منذ موت أبيه، غير أنّه لحظة إطلاق عبارته المذكورة إنّما يُفكرّ في وضعية الكائن البشريّ ككلّ. وإذ يبلُغ جبرا هذا المقطع، يُحوّله إلى استفهام ويُترجمه إلى: "أكون أم لا أكون؟ ذلك هو السؤال[5]". ممّا لا شكّ فيه أنّ الاستفهام الذي جاء في صيغة المتكلّم المُفرد يُعدم أيّ إمكانية لتصوّر العبارة في أفق شموليّ، أي كعبارة تقصد الإنسان بألف لام التعريف. ولسنا نعدم في العربية صيَغاً تفي بمقصود هاملت، إذ كان بوسع جبرا تصريف الفعل في صيغة الجمع المتكلم ("أن نكون أو لا نكون...") أو صيغة المفرد المذكّر المُخاطَب ("أن تكون أو لا تكون...").

ولنتأمّل قول هاملت:

Thus conscience dœs make cowards of us all[6]

---

(1) Shakespeare, *Hamlet*, p. 124.

(2) Hamlet, Traduction par Yves Bonnefoy.

(3) W. Shakespeare, *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, trad. Par André Gide, in W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, t. II, p.651.

(4) W. Shakespeare, *Hamlet*, traduit par François-Victor Hugo, in W. Shakespeare, *Théâtre complet*, t. II, p. 769.

(٥) ترجمة جبرا، ص ١٠٧ .

(6) Shakespeare, *Hamlet*, p. 125.

(هكذا يحوّلُنا الوعي جميعاً إلى جبناء)

يُترجم جبرا هذه العبارة إلى: "ألا هكذا يجعل التأمّل منّا جبناء جميعاً[١]"، محوّلاً "الوعي" إلى "تأمّل"، على الرّغم من أنّ مقصد شكسبير واضح المعالم، إنّه يسعى إلى إبراز الأثر المُربِك للصّراع الداخليّ ولمراجعة الضّمير أو الوعي.

وتزداد الأمور تعقُّداً في المشهد الثاني من الفصل ذاته، إثرَ دخول الممثّلين لتأدية المسرحيّة التي يُديرها هاملت أمام الملك وأمام أمّه الملكة (مسرح في قلب مسرح)؛ مسرحيّة يعيد فيها هاملت، بشكل يكاد يكون رمزيّاً، موضوع القتل غدراً، ناشداً بذلك الإيقاع بالخائنَين (أمه وعمّه). فمُوجِّهاً نصحه إلى ممثّليه يهاجم البطل، على مسمع من هوراس، الوصوليّين:

crook the pregnant hinges of the knee

where thrift may follow fawning[٢]

(أولئك الذين تنحني مفاصل ركبهم المطواع

حيثُما كان الانبطاح مُربِحاً)

وإذ يُترجم جبرا العبارة إلى:

"ولتنثنِ مفاصل الرّكَبِ المتلهّفات

حيثما الكسب يلحق بالنّفاق[٣]"،

فإنّه يُلطّف حدّة التعبير وعنف الصّورة، ويُضيع معنى التذلّل (لا بل الانبطاح على البطن) المُتضمَّن في المفردة *fawning*.

---

(١) ترجمة جبرا، ص ١٠٨.

(2) Shakespeare, *Hamlet*, p. 130.

(٣) جبرا، ص ١١٦.

وإذ يَلمح هاملت وصول الملك والملكة محلّ عرض مسرحيّته، فهو يُخاطب هوراسَ قائلاً:

They are coming to the play. I must be idle.
Get you a place[1]

(إنّهما قادمان لمشاهدة المسرحية. عليَّ الظهور بمظهر المغفّل.

اتّخذْ لكَ مكاناً)

إنّ كلمة "مغفّل" هي ما يناسب هنا معنى *idle*. فهذا بالضّبط ما يقصده هاملت وما يريد أن يراه الآخرون فيه. لا بل إنّه القناع الذي سيُحسِن تحته إدارة مقاصده. بيد أنّ جبرا يُترجم العبارة إلى:

"إنّهم قادمون للمسرحيّة

فعليَّ بالتسكّع

إذهبْ وجِدْ لكَ مكاناً[2]"

فيصير الاختلال، المأخوذ هنا بمعناه العقليّ، تيهاً وتسكّعاً.

وحين يَطرق الممثّلون، أثناء العرض، موضوع الزّواج الثّاني، تتدخّل الملكة (ملكة المسرحيّة) معترضة:

In second husband let me be accrust[3]

(عليّ اللعنة إنْ أنا تزوّجتُ مرّة أخرى)

قبل أن تضيف مصطنعةً الوقار:

None wed the second, but who killed the first[4]

(مَن تزوّجتِ الثاني قتلتِ الأوّل)

---

(1) Shakespeare, *Hamlet*, p. 131.

(٢) ترجمة جبرا، ص ١١٧.

(3) Shakespeare, *Hamlet*, p. 135.

(4) *Ibidem.*

ويجعل شكسبير الملكة تعيد كلامها في بيتين لاحقين:

A second time I kill my husband dead,

When second husband kisses me in bed[1]

(إنّي أقتل زوجيَ المرحومَ مرّةً ثانية

إذ يُقبّلني على الفراش زوجٌ ثانٍ).

لا تتمتّع هذه الأبيات في ترجمة جبرا بأيّة درجة من الاحتماليّة أو الافتراض، إذ يُلبسها المترجم لباس المشروع الفعليّ ويُحوّلها إلى قرار حاسم ونهائيّ تتّخذه الملكة على الخشبة:

"قسَماً سأقتل زوجي في المرّة الثانية

إذْ يقبّلني زوجي الثّاني في الفراش[2]".

قد يدرك متلقّي المسرحيّة بترجمة جبرا المقصودَ الفعليّ من كلام شكسبير اعتماداً على السّياق العام للنصّ، لكن ذلك سيُكلّفه لا محالة شيئاً من التردّد. وكما نعلم جميعاً، فقراءة المسرح والإصغاء إلى الممثّلين يتطلّبان سرعة في معرفة المقاصد لا تحتمل المعاني الزّجراجة ولا أدنى لبس في التّعابير. ولمّا كنّا نشكّ في ألاّ يكون جبرا، وهو الكاتب الواسع الثّقافة، قد أدرك دلالة البيتين فإنّ تفكيرنا يتّجه إلى أنّ صياغته قد التبستْ عليه.

مقام التهكُّم

وفي غير موضع، تُغلّط التّرجمة الحرْفيّة والنّسْخ عن الأصل القراءةَ ويمنعاننا من إدراك النوايا الفعلية للشخصيّات. فعلى سبيل المثال، لم يستطع المترجم ضبط الإحساس بالذّنب الذي يُحرّك الملكة والملك، أي أمّ هاملت

---

(1) *Ibidem.*

(٢) ترجمة جبرا، ص ١٢٢.

وعمّه، ويجعلهما يسعيان إلى إراحة ضميريهما، على الرّغم من أنّ شكسبير بنى كلّ هذا الفصل على هذا الإحساس. يستشعر هاملت الاضطراب الذي أخذ يعتمل في دواخل الملك القاتل، فيطلب منه هذا الأخير:

Have you heard the argument? Is there no offence in't?[1]

(أوَ تعرف الموضوعَ [موضوع المسرحيّة]؟ أليس فيه ما يُهين؟)

فيُطمئنه هاملت متهكّماً:

Your majesty, and we that have free souls, it touches us not[2]

(ليس فيهِ ما يثيرنا ويثير جلالتك، إذ نحنُ من أنقياء الضّمائر)

إنّ العبارة *free souls* التي يضمّها البيت تشير بالأحرى، وعلى سبيل التهكّم، إلى الضّمير، وإلى التحرّر من كلّ وزر أخلاقيّ أو أثرٍ لخطيئة، وليس يجمعها بالمعنى الإطلاقيّ لـ "نفوس حرّة" إلاّ النّزر اليسير. وإذ يتمسّك جبرا بحرفية المنطوق فإنّه يسدّ أفق البيت الشّعريّ ويُزيل ما فيه من إلماع:

"جلالتكم ونحن الذين نتمتّع بأنفس حرّة..."[3]

ثمّ تأتي سلسلة عبارات قائمة على اللّعب بالكلمات يتبادلها هاملت وأوفيليا. تقول له أوفيليا:

You are as good as a chorus, my lord[4]

(إنكَ رئيس جوقة بحقّ، يا مولاي)،

مشيرةً بذلك إلى هاملت الذي كان يُقدّم المُمثلين لحظة دخولهم المشهد. فيردّ عليها هاملت:

---

(1) Shakespeare, *Hamlet*, p. 137.

(2) *Ibidem.*

(٣) ترجمة جبرا، ص ١٢٥.

(٤) Shakespeare, *Hamlet*, p. 137 (تنسحب الإحالة على الفقرة بكاملها).

I could interpret between you and your love if I could see the puppets dallying

(قد أستطيع تخمينَ ما يدور بينكِ وبين عشيقكِ، لمجرّدِ رؤيتي اهتزازكما كَدُميتين).

فتردّ عليه (وهنا يبدأ اللّعب بالكلمات):

You are keen, my lord, you are keen

(يا لها من طعنة، يا مولاي!، يا لها من طعنة)

وإذا ما أردنا ترجمتها حرفياً، قلنا:

(ما ألذعَكَ، يا مولاي، ألا ما ألذعَك!)

ويرّد هاملت:

It would cost you a groaning to take off mine edge

(سُيكلّفك السّعي إلى ثلْم حُساميَ الكثيرَ من الأنين)

ومستثمِراً صورة الطّعنة استطاع بونفوا أن يستخرج المجاز القائم في العبارة وترجمها إلى:

Ne tentez pas de l'ébrécher, cela vous ferait gémir

(لا تحاولي ثلمَه، فستئنّين من الألم)

فكان جوابها:

Still better and worse

(هذا أفضل وأسوأ في آنٍ معاً).

فيقول هاملت:

So you mis-take your husbands

(هكذا تتخذنَ أزواجكنّ)،

وفي ترجمة بونفوا، إلى الفرنسيّة:

C'est bien ainsi que vous prenez vos maris: pour le meilleur et le pire

(هكذا تتّخذن أزواجكنّ: من أجل السّراء والضّراء).

إنّ إضافة عبارة "من أجل السّراء والضرّاء" جعلت ترجمة بونفوا تكشف عن المضمَر في عبارة أوفيليا: "هذا أفضل وأسوأ في آنٍ معاً"، وسمحت باستمرار سلسلة اللّعب بالكلمات، أو ما يُدعى في البلاغة بالمجاز المتسلسل، وهذا الاستمرار هو ما لا نعثر له في ترجمة جبرا على أثر:

"أوفيليا: إنكَ معقّب بارع يا مولاي

هاملت: لكنتُ أستطيعُ التفسير بينكِ وبين عشيقكِ لو رأيتُ الدّمى تتغازل[1].

أوفيليا: إنك حاذقٌ يا مولاي، حاذق

هاملت: ستتكبّدينَ أنيناً إنْ أردتِ إزالةَ حدّتي

أوفيليا: أفضل وأسوأ بَعد

هاملت: ولذا تتّخذنَ أزواجا[2]*"*.

ولو أنّ جبرا فكّر فقط باستثمار الجناس بين "الحِدّة" و"الحدّ" (من "حدّ السّيف")، وهناك بالطّبع إمكانات تعبيرٍ أخرى، لمنحَه ذلك إمكان بناء شبكة كاملة قائمة على اللّعب بالكلمات، فليست العربية قطعاً باللّغة التي تعوزها هذه

---

(١) هذه الإجابة يصوغها جبرا أيضاً في غير معنىً. فما قاله هاملت هو حرفيّاً: " قد أستطيع تخمينَ ما يدور بينكِ وبين عشيقكِ، لمجرّدِ رؤيتي اهتزازَ الدّمى"، والدّمى المقصودة هي أوفيليا وعشيقها الافتراضيّ، والإنجليزية لا تعرف المثنّى. يقصد هاملت إذَن "الدّميتين اللّتين هما أنتما"، ومن هنا أمكن الترجمة توخيّاً للوضوح إلى: "قد أستطيع تخمينَ ما يدور بينكِ وبين عشيقكِ، لمجرّدِ رؤيتي اهتزازكما كدُميتين". ينسب هاملت لنفسه القدرة على تكهّن الكلام الذي يدور بين أوفيليا وعشيقها انطلاقاً من حركة جسديهما، كمن يتكهّن بحوار العرائس على الخشبة بالاستناد إلى إيماءاتها. والسّخرية في استخدام "الدّمى" واضحة، وبها تبدأ سلسلة الألعاب الكلاميّة وبلاغة هاملت التهكّمية في المشهد كلّه.

(٢) ترجمة جبرا، ص ١٢٥-١٢٦.

الكفاءة. بل بالعكس، وكما يعلم الجميع، لشدّ ما كان شعراؤها وكتّابها كلِفين بمحسّنات الأسلوب من تورية وطباق وجناس وتعريض وتهكّم وما إليها.

ويُفلت المُترجم تماماً معنى الحكاية المُتضمّن في كلمة *history*. فإذ يلتمس غيلدنسترن Guildenstern من هاملت السّماحَ بقولِ كلمة، فإنّ هذا الأخير يُجيب: *Sir, a whole history*[1] (لا بل لك أن تسردَ حكاية بأكملها يا سيّدي). بيد أنّ جبرا يُترجم إلى: "بل يا سيّدي تاريخٌ كامل[2]".

ولا يسلم المشهدان الثّالث والرّابع بدورهما من إساءات فهم عديدة. وإذا كنّا نصرّ على تقفّي آثارها هنا، فذلك راجعٌ إلى طبيعة الحوارات الإلماعيّة والمُلغّمة التي يخوضها هاملت، المُقبل على الانتقام لأبيه، مع الملك، ومع أمّه هو، ومع أوفيليا وبطانة الملك ومرافقيه هو نفسه. يقول الملك:

Hazard so near's as doth hourly grow
Out of his brows[3]

(إنّ الخطر الدّاني منّا يكبر شيئاً فشيئاً

تحت جبينه المتغطرس).

تُفيد كلمة *brow* في الآن نفسه معنى "الجبين" ومعنى "قوس الحاجب"، ويفيد جمعها *brows* معنيي "العجرفة" و"التبختر" اللّذين يظهران أشدّ ما يظهران على جبهة الشّخص. وهكذا يصف الملك موقفَ هاملت إزاءه. بيد أنّ ترجمة جبرا تتحدّث عن "جنونيّات"![4]، إذ يبدو أنّ مترجمنا لم يعد يرى في تصرّفات هاملت وفي الصّورة التي يسعى إلى إعطائها عن نفسه سوى أمارات الجنون، جنون يُرجع هو إليه كلّ شيء، حتّى ذلك الهذيان المدروس الذي يرُجّ الجميع ويُفقدهم صوابهم.

---

(1) Shakespeare, *Hamlet*, p. 139.

(٢) ترجمة جبرا، ص ١٢٨.

(3) Shakespeare, *Hamlet*, p. 142.

(٤) ترجمة جبرا، ص ١٣٢.

يُحدِّث الملك في الأبيات اللاّحقة نفسَه قائلاً:

O limed soul, that struggling to be free
Ave more engaged[1]

(أيّتها النّفس العالقة في الأسْر، التي تصطرع لتتحرّر
فتغوص أكثرَ فأكثر)

يُترجم جبرا *limed soul*، في البيت السّابق، إلى "نفس مضادّة[2]"، متوسّلاً بعبارة تنبو عن السّياق العامّ لعبارات الملك، وتحرمنا، مرّة أخرى، من مضاء الصّورة عند شكسبير. وأبعد قليلاً، يلْمح هاملت الملك يصلّي في غرفة استقباله، فيرفض اغتياله لأنّ موته غيلةً سيهب القتيل فرصة الإقامة في الفردوس بحسب الاعتقاد السّائد يومذاك. وهو ما تعبّر عنه هذه الأبيات، حيث يتروّى هاملت قائلاً في صيغة استنكاريّة:

A vaillain kills my father, and for that
I his sole son do this same villain sens
To heaven...[3]

(بئيسٌ يقتل أبي، وبالمُقابِل
أنا ابنه الوحيد أُرسلُ هذا البئيسَ نفسَه
إلى الجنّة...)

في ترجمة جبرا، يتحوّل هذا القرار من امتناعٍ عن القتل إلى إقدامٍ عليه، لا بل إلى نيّة في إرسال الملك القاتل إلى السّماء:

"نذلٌ يقتل أبي غيلةً ولذا فإنّي
أنا ابنه الوحيد أرسل هذا النّذل إلى السّماء[4]".

---

(1) Shakespeare, *Hamlet*, p. 144.

(٢) ترجمة جبرا، ص ١٣٥.

(3) Shakespeare, *Hamlet*, p. 145.

(٤) ترجمة جبرا، ص ١٣٦.

وتزداد الأمور اشتباهاً حين تصوّر لنا ترجمة جبرا أنّ هاملت عقدَ العزم على قتل الملك: "حين أراه ثِملاً أو نائماً[١]". أوَ يجوز أن يقتل البطلُ أحداً في نومه؟ في النصّ الأصل لا ينوي هاملت قتل الملك حتّى يكون هذا في حالةِ دَنس. يقول هاملت مخاطباً نفسه:

When he is drunk asleep, or in his rage,
Or in th'inscestuous pleasure of his bed,
At game, a-swearing, or about some act
That has no relish of salvation in't -
Then trip him[٢]

(حين يكون ثملاً أو مجنوناً من الغضب
أو غارقاً في لذّات سريره، لذّات زنا المَحارم
أو أمامَ مائدة القمار، أو مجدِّفاً، أو منهمكاً
في عملٍ لا خلاصَ يأتي منه
حينئذٍ فلتَصرعْه....)

يقصد تعبير *drunk asleep* (البيت الأوّل) ثملاً إلى أقصى درجات الثّمالة، وليس للأمر صلة بقتله حين يكون "ثملاً أو نائماً".

وأبعدَ في المسرحية، تُصاب الملكة بالذّهول أمام منظر ابنها هاملت وهو يكلّم طيف أبيه، وتخاله فقدَ صوابه. فيسألها هاملت: *How is it with you, lady?*[٣] (ما بكِ سيّدتي؟) وهذه العبارة، على بساطتها، يُفرغها جبرا من مضمونها ويُحوّلها عن سياقها، إذ يُترجمها إلى استفهام باهت: "كيفَ حالكِ يا سيّدتي؟[٤]".

---

(١) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(2) Shakespeare, *Hamlet*, p. 145.

(3) Shakespeare, *Hamlet*, p. 150.

(٤) ترجمة جبرا، ص ١٤٢.

ولسنا ندري ما جعل المترجم يتعمّد تلطيف العبارات الفظّة التي يواجه بها هاملت أمّه المتواطئة في قتل أبيه:

Let the bloat king tempt you again to bed,
Pinch wanton on your cheek, call you his mouse[1]

(فليجُرّكِ هذا المنفوخ مرّة أخرى إلى فراشه
وليقرصْ وجنتكِ قرصاً داعراً، وليَدْعُكِ فأرتَه..)

يُترجم جبرا خاتمة المقطع إلى: "ويدعوكِ عصفورتَه[2]".

وفي واقع الأمر، يُلفي القارئ نفسه منذ الأسطر الأولى لترجمة جبرا في مواجهة انحرافات كبيرة عن النصّ الأصل وأمامَ حجبٍ لقوّة اللّعب بالكلمات والتّلميحات التي تكثّف كلّ الطابع المعقّد للمواقف والوضعيّات. وفي ما يلي مثالٌ ذو دلالة، من بين عديد الأمثلة الأخرى الممكنة: ففي المشهد الثاني من الفصل الأوّل يسعى الملك إلى أن يُداهن هاملت وإلى أن يوحي إليه ببعض مشاعر البنُوّة. وهو ذا الحوار الشّهير بينهما:

King: But now my cousin Hamlet, and my son.
Hamlet: A little more than kin, and less than Kind.
King: How is that the clouds still hang on you?
Hamlet: Not so, my lord, I am too much in the 'son[3].

(الملك: ولكنك أنت، هاملت، ابن أخي، ابني...
هاملت: أكثرُ بقليل من ابنِ أخٍ، ولكنّني لستُ البتّةَ ابناً.
الملك: ما لهذه السّحُبِ تلُفّك من جديد؟
هاملت: كلاّ، سيّدي، فلشدّ ما أنا قريبٌ من الشّمس).

---

(1) Shakespeare, *Hamlet*, p. 152.

(٢) ترجمة جبرا، ص ١٤٦.

(3) Shakespeare, *Hamlet*, p. 72.

كلتا إجابتَي هاملت في هذا الحوار تنطويان على لعب بالكلمات وعلى ضرب من الإلماع، وهو الأمر الذي أشار إليه بونفوا منذ الطّبعة الأولى لترجمته (Club français du livre, 1957)، ثمّ زاده تدقيقاً في طبعتها الجديدة المنقّحة (Folio/Gallimard, 1978)؛ إذ كتب بصدد الرّد الأوّل ما يلي: "يتعلّق الأمر بلعبة كلمات ممتنعة على التّرجمة، إذ يلعب شكسبير على المفردتين: *kin* (القرابة) و*kind* التي تشير إلى مَن يحمل مشاعر الابن"[1]. لنقُل إذن، في عبارة واحدة، إنّ هاملت يقصد أنّه لا يعتبر نفسه ابناً للملك، كما أنّه لن يُعامِل الملك برفقٍ إطلاقاً. أمّا بالنسبة للرّد الثاني فيُشير بونفوا إلى: "أنّ الأمرَ يتعلّق أيضاً بإلماع: ففي كلمة *sun* (شمس) يمكن أن نسمعَ كلمة *son* (إبن)، وهو المعنى الذي يقصده هاملت، [فكأنّ لسان حاله يقول للملك]: منذ حدثَ هذا الزواج المشؤوم صرتُ ابنكَ بأكثر ممّا أطيق احتمالَه[2]". فمرّة أخرى يريد هاملت أن يتملّص من أُبوّة مريبة مفروضة عليه فرضاً.

وبطبيعة الحال، فليس جميع المترجمين الفرنسيين استطاعوا الحفاظ على براعة هذه الأبيات، بل إنّ منهم مَن تجاهلَها. فقد ترجم فرانسوا-فيكتور هوغو مثلاً الرّدّ الأوّل إلى:

Un peu plus que cousin, et un peu moins qu'un fils[3]

(أكثر قليلاً من قريبٍ، وأقلّ قليلاً من ابن)،

وتجنّبَ وضعَ حاشية، مُهمِلاً إلماع هاملت إلى قراره في ألاّ يعامل الملك برفق. أمّا الردّ الثّاني، فترجمه إلى:

Il n'en est rien, seigneur, je suis trop près du soleil[4]

(لا شيء من هذا، يا سيّدي، أنا مفرط القُربِ من الشّمس)،

---

(1) Shakespeare, *Hamlet*, trad. fr. par Yves Bonnefoy, p. 399, n. 4.

(2) *Ibid.*, p. 400, n. 5.

(3) Shakespeare, *Hamlet*, trad. fr. par François-Victor Hugo, p. 727.

(4) *Ibidem.*

ويشير في حاشية إلى أنّ الأمر يتعلّق بـ "التّلابس المعهود بين sun (شمس) son (ابن)".

أما أندريه جِيد André Gide، فبالتّطابق والحريّة التي منحها لنفسه في ترجمة هذه المسرحيّة، ترجمَ الرّدّ الأول إلى:

De fait, hélas, un peu plus que de cœur(1)

(في الواقع، للأسف، أكثر ممّا في القلب)

قاصداً أنّ هاملت يعتبر أنّه صار "ابن" الملك الجديد، عمّه، بفعل الأمر الواقع، وأنّ ذلك لا يسري على مشاعره هو. ويُرجئ جِيد عملَ المترجم الفعليّ إلى الحاشية، حيث يوضّح: "حرْفيّاً، تعني العبارة: أكثر قليلاً من قريبٍ وأقلّ من ابن، مع لعب على معنى "منشرح الصّدر" الذي يحوزه النّعت *Kind*(2)". وهو يترجم الردّ الثاني إلى:

Nuages, non, Sire ; me voici trop près du soleil

(غيومٌ، لا، يا سيّدي، فها أنذا أقرب ما أكون إلى الشّمس)،

ويؤكّد في حاشية: "بلا مماحكة، تومئ العبارة إلى التّعبير السّائر: مقذوفاً بي إلى الشّارع، أو محروماً من الميراث...". فأندريه جِيد يتمسّك إذن بالقول الشّائع الذي يماثل بين خلوّ ذات اليد والإقامة في الشّمس، ويهمل كلّ إلماعٍ إلى *son* (ابن).

وأخيراً ترجم جان-ميشيل ديبراتس Jean-Michel Déprats الحوارَ، متوسّلاً بالبحر الإسكندريّ وضارباً صفحاً عن كلّ تعليق، إلى:

***Le roi:** (...) Mais vous, Hamlet, mon neveu et mon fils...*

***Hamlet:** Un peu plus qu'un neveu, moins fils que tu ne veux.*

---

(1) Shakespeare, *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, trad. fr. par André Gide, p. 620.

(2) *Ibidem.*

Le roi: D'où vient que des nuages planent toujours sur vous?

Hamlet: Mais non, mon seigneur, je suis trop proche du soleil[1].

(الملك: (...) لكنّك أنت، يا هاملت، ابن أخي وابني...

هاملت: أكثر قليلاً من ابن أخٍ، وأقلّ ابناً ممّا تشاء

الملك: من أين لكَ هذه الغيوم التي تحيط بك دوماً؟

هاملت: أبداً، يا سيّدي، فأنا مفرط القربِ من الشّمس)

ويضرب جبرا بدوره صفحاً عن الحواشي، ويهمل لعب الكلمات، بل ويعقّد ردّ هاملت الأوّل أكثر ممّا يحتمله الموقف:

"الملك: والآنَ يا هاملت، يا ابنَ أخي وابني

هاملت: أقرب من القربى وأبعد من الخلَف

الملك: ما لي أرى السُّحبَ ما زالتْ مخيِّمةً عليكَ؟

هاملت: لا يا سيّدي، بل إنّي في الشّمس أكثرَ ممّا ينبغي[2]".

عن الإيقاع في مسرح شكسبير

يُشكلّ في نظرنا هذا اللّعب المتواتر بالكلمات واللّجوء المتكرّر للإلماع والتّلميح في مسرح شكسبير **إيقاعاً للفكر** يخترق الأثر المسرحيّ عمودياً. وإنّ ألعاب الكلام والإلماعات هذه لتشكّل للنصّ عتلات أو ركائز مفصليّة، وهي تدعم فيما بينها على امتداد النصّ علاقات إحالة واستباق، واستعادة وابتعاث وحفْز دائم. كما أنّها تعمل في انسجام تامّ والإيقاعَ الآخَر للنصّ، نقصد **إيقاع الألفاظ والتّراكيب**، الذي يؤمّن تضافراً أكيداً بين كلمات البيت الشّعريّ

(1) Shakespeare, *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, trad. Jean-Michel Déprats, p. 29-30.

(٢) ترجمة جبرا، ص ٣٩.

الواحد، ثمّ بين مختلف أبيات المسرحيّة الشّعريّة. يَخلق كلّ من إيقاع الفكر وإيقاع الكلمات، إذن، توتّراً وتصادياً دائمين في النصّ، وانخراطاً مُتضافراً لألفاظه وصوره وإلماعاته. ويُحقّق هذا الاشتغال، الذي يشمل دلالات الأثر وشكله، ما يسمّيه بونفوا، في بحث سبقت الإحالة عليه:[1] **تزامناً** simultanéité.

وإذا كان إيقاع الفكر لا ينفكّ يتعرّض في ترجمة جبرا إلى الالتواءات التي سبق أن أشرنا إليها، فإنّه لا يمكننا القول بأنّ إيقاع الكلمات قد أفلت كلّياً من هذا المصير. إذ يبدو أنّ جبرا لم يُفد من قدرات القصيدة العربيّة غير الموزونة، التي كانت لو استعان هو بها في هذه التّرجمة ستقرّبه من الطابع المنتظم لإيقاع شكسبير. فمع جبرا ما نزال للأسف بعيدين كلّ البعد عن الكتابة الشّعرية التي تجعل الأبيات يستدعي بعضُها بعضاً، وتتجاذب فيما بينها، عاملةً، بتوسّط بُعدها الصوتيّ وبنائها نفسه، على الإيحاء بتقدّم الحدث الدراميّ. ولا ينبغي أن تفوتنا هنا مسألة شفهيّة الأثر الشكسبيريّ، ولا كون الأمر يتعلّق بعمل مسرحيّ. ولعلّ من نافل القول الإشارة إلى أنّ "الشّفهيّة في شعر شكسبير تحيل، في الأغلب الأعمّ، على إيقاعات محكَمة"، يتعيّن "حفظ أثرها بالعمل بموجب اقتضابٍ شديدٍ وكثافةٍ عالية[2]".

---

(1) Y. Bonnefoy, " Comment traduire Shakespeare ", p. 52.

(2) Jean-Michel Déprats, " Texte et Théâtralité ", p. 77.

الفصل الخامس
هولدرلين في ترجمتين لبدوي ورفقة

تكمن صعوبة ترجمة شكسبير، كما رأينا في الفصل السّابق، في الشّاكلة التي تنخرط بها الأبيات في العمل المسرحيّ، وفي علاقات الإحالة المستمرّة التي تتبادلها هذه الأبيات فيما بينها. ولعلّ هذه الوحدة نفسها تحكم، وإنْ بشكل مغاير، كلام هولدرلين. فالعناصر التي تشكّل ما يسمّيه هايدغر **أركان الوجود الأربعة** (السّماء والأرض والآلهة والبشر الفانين) تخترق "أنا" القصيدة في كلّيتها وتُخضعها لتجربتها. ونشهد في متن هولدرلين الشعريّ، كما في كتاباته النظريّة حول التراجيديا وحول التّرجمة، وفي عمله نفسه كمترجِم، تصويراً شديد الرّهافة والتعقيد لشبكة علاقات بين جرمانيا واليونان، بين البلاد الأمّ والعالَم الأجنبيّ، بين الغرب والشّرق. ففي الآن ذاته يصبو الشّاعر للوطن-الأمّ وللعنصر الأجنبيّ. وسنتبيّن في الصّفحات التّالية كيف تفعل هذه "الجغرافية الشعريّة"، بحسب تعبير أنطوان برمان، فعلها في التركيب الشعريّ الذي يبنيه الشّاعر من توازيات وإحالات تُؤدّي مجانبتها إلى امتناع فهم شعرية هولدرلين في جزء كبير منها، وإلى إفلات المضمر الفلسفيّ الذي تأويه هي وتعمل على نشره.

لقد تُرجم الشّاعر إلى العربيّة، بين ترجمات أخرى، في ترجمتين جزئيّتين[1]؛

(١) أثناء إعداد هذا الكتاب للطّبع صدرت ترجمة أخرى لمختارات من شعر هولدرلين وضعَها عن=

أولاهما ترجمة بدوي، ثمّ ترجمة أكثر توفّقاً وإن كانت هي أيضاً إشكاليّة، على يد فؤاد رفقة. فأيّ الوسائل بذلها المترجمان ليبيّنا البعد الفلسفيّ المضمر الذي يُحرّك قصائد هولدرلين؟

١- "خبز ونبيذ" بترجمة بدوي

إنّ القصيدة "خبز ونبيذ" *Brot und Wein* هي بلا شكّ إحدى أهمّ قصائد هولدرلين. تتحدّث هذه القصيدة المرثاة عن غياب الآلهة وانسحابهم من عالم البشر، انسحاباً ليس يشعر به ويألم له غير الشّعراء، بين كلّ البشر المنصرفين إلى شؤونهم وانشغالاتهم التي يستهلّ الشّاعر قصيدته باستحضارها استحضاراً احتفاليّاً. ومما لا شكّ فيه أنّه سيكون من النّافل إحصاء المرّات التي انزاح فيها عبد الرحمن بدوي في ترجمته للقصيدة، تحت عنوان "خبز وخمر"[١]، عن مقصود النصّ. ولذا فسنكتفي هنا ببعض الأمثلة المأخوذة من "السّتروفات" (المقطوعات) الثلاث الأولى من هذه القصيدة.

لقد رأينا في فصلٍ سابقٍ اعتناقَ بدوي خيارَ التّرجمة الموزونة. إنّ اختياراً كهذا كان من شأنه، على علاّته، أن ينبّهه إلى أهميّة طول العبارة الشّعريّة، وإلى أهميّة تمفصلاتها الداخليّة. كما رأينا في الفصل نفسه أنّ التّرجمة الموزونة لا تعدو أن تكون صيغة محوَّرة أو في أفضل الأحوال ترجمة مفارِقة للنصّ الأصل. في حين يكون على المترجم أن ينقُل بصرامةٍ عمل الإيقاع في النصّ الأصل، ولا يتعلّق الأمر هنا قطعاً بالوزن. وهو يفعل ذلك بإلباس نصّه المترجَم، ما أمكنه ذلك، درجة السّرعة والتموّجات التي يَسِم بها المؤلّف لغةَ نصّه. غير أنّ بدوي، على خلاف ذلك، يتبنّى في ترجمته للقصيدة ذاتها (وهي من كبريات "مراثي" هولدرلين) ثلاثة أبحر شعرية عربيّة: الكامل ("متفاعلن

=الإنجليزيّة حسن حلمي، حملت عنوان **فريدريش هلدرلين، مختارات شعريّة، منشورات تويقال، الدّار البيضاء، ٢٠٠٩.**

(١) هولدرلين، "خبز وخمر"، ترجمة عبد الرحمن بدوي في كتابه **في الشعر الأوروبّي**.

متفاعلن متفاعلن") والبسيط ("مستفعلن فاعِلن مستفعلن فاعِلن") والرّمَل ("فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن"). وتُلفي استمرارية موسيقى النصّ نفسَها مكسورة منذ البداية بالانتقال من بحر إلى بحر آخر. وليس هذا كلّ شيء؛ فحتّى الرّوابط الداخلية للنصّ، تلك الرّوابط التي تصنع إيقاع الفكر، إذ تؤالِف بين مكوّنات الأبيات الشّعرية وتشدّ أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، حتّى تلك الرّوابط ليس تسْلم من تعسّف العروض. يستهلّ الشّاعر قصيدته بالإشارة إلى هدوء اللّيل إذ يرخي سدوله على المدينة، فيقول:

Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse[1]

(المدينة حولنا تغطّ في نومها. والشّارع المُضاء يحفّه السّكون)

وهو ما يترجمه بدوي، مُفضّلاً شطرَ البيت شطرين، إلى:

"حولي الهدوء على المدينة

والدّرب وضّاءُ السّكون"[2].

ويقول البيت الثاني:

Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg[3].

(وتصرُّ العرباتُ المزيَّنةُ بالمشاعلِ وهي تبتعدُ)

وهو ما يضطرّ بدوي في ترجمته إلى تسكين الرّاء في المفردة "عرَبات" تسكيناً تفسرّه ضرورة الوزن ولا تسوّغه الأذن حقّاً:

"وضجيج عرْباتِ (كذا!) تجلّلها المَشاعل"[4].

لا مراء في أنّ الأفعال واتّجاه حركتها ووقعها تحوز في الكتابة الشّعريّة بالغَ الأهمية. ذلك أنّها ترسم وضعية معيّنة، وتُكمّل تفاصيل لوحة، وتُقرّر مصير

---

(1) Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Herausgegeben von Friedrich Beissner, Band 2, p. 94.

(٢) ترجمة بدوي، ص ٣٧.

(3) Hölderlin, *Ibidem.*

(٤) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

مجموع القصيدة. فلا غرابة أن يُؤدّي حذف بعض أجزاء البيت أحياناً إلى اشتباه الأمر على القارئ اشتباهاً غريباً، مثلما هو الشأن في هذا البيت:

Still in dämmriger Lust ertönen geläutete Glocken[1]

(صوت الأجراس يتعالى في هدأة الغروب)

الذي اختزله بدوي إلى:

"دقّتْ نواقيسُ الغروب".

أو حتّى هذه العبارة الشّعرية الطّويلة في "السّتروفة" الثانية:

Wunderbar ist die Gunst der Hocherhabnen und niemand
Weiß von Wannen und was einem geschiehet von ihr[2]

(معجزةٌ أنتِ يا بركةَ الظلام الجليل! لا أحد يدري
مصدرَ الهباتِ التي بوسعك منحُها لكائنٍ، لا ولا عُظْمَها)

التي اختزلها بدوي إلى تعجّب بسيط ومقتضب:

"ما أروعَ اللّيلَ ما أخفى مواهبَه!"[3]

وإذ نقارب ترجمة بدوي على ضوء مكانته في الثقافة العربيّة، حيث يُقدّم نفسه فيلسوفاً ويرى فيه عديد القرّاء العرب، ولهم بلا شكّ ما يبرّر رؤيتهم، أحد أكبر مترجمي الفلسفة المعاصرين، فإنّنا نعجب كيف أغفل، والحالة هذه، المكانة التي يمنحها هولدرلين في شعره للفكر. وليس تَعزب عن بالنا هنا الصّفحات الوفيرة التي دبّجها هايدغر Heidegger بوحيٍ من هولدرلين حول علاقة الشّعر بالفكر. لنلاحظ مثلاً، في المقطع نفسه، تعبير *der besonnene Tag*[4] الذي يشير إلى النّهار الرّائق، نهار التفكير والتبصّر ووضوح العقل. إنّ

---

(1) Hölderlin, *Ibidem.*

(2) *Ibidem.*

(٣) ترجمة بدوي، ص ٣٨.

(4) Hölderlin, *Ibid.*, p. 95.

بدوي يختزل الزّخم الفكريّ كلّه، المخزون في العبارة المذكورة، وبمنتهى البساطة، إلى: "النّور"![1]

يضيف هولدرلين في "السّتروفة" الثالثة من القصيدة:

... So komm! daß wir das Offene schauen,

Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist[2]

(تعالَ إذن! لنُيمِّم وجوهنا شطرَ المدى

باحثين فيه عن خيرٍ يكون خاصّتنا، مهما يكنْ بُعدُه عنّا)

يتعلّق الأمر إذن بسبر أغوار المَدى *das Offene*، وهي الكلمة التي سيجعل منها ريلكه أحد أهمّ مفاتيح شعره، والتي يمكن أيضاً ترجمتها إلى "المُنفَتِح". سبْر أغوار المدى بحثاً عن خير "يكون خاصّتنا"، عن مكان يأوي الخير الخاصّ ببني البشر. وقد كتب هولدرلين في أحد تأمّلاته، التي علّق عليها هايدغر مطوّلاً، ما يلي: "إنّ أخطر الخيرات، أقصد اللّغة، قد وُهبَ للإنسان (...) لكي يشهد على ما هو عليه [في واقعه][3]". ويقودنا البحث عن الخير الذي يكون خاصّة البشر إلى واجب "التّسمية" [تسمية الأشياء والعلائق]، وهو الواجب الذي خصّ به هولدرلين الشّعراء. كتب هايدغر شارحاً كلام هولدرلين بهذا الصّدد: "إنّ الشّعر تأسيسٌ داخل الكلام بتوسّط الكلام (...) وإذ يعثر الشّاعر على الكلام المُؤسِّس، إذذاك فقط يُلفي الكائن نفسَه مُعيَّناً بهذه التّسمية، ومُحدَّداً ككائن[4]".

---

(١) المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

(2) Hölderlin, *ibidem.*

(٣) يذكره مارتن هايدغر، أنظر:

Martin Heidegger, " Hölderlin et l'essence de la poésie ", in *Approche de Hölderlin*, trad. fr. p. 42.

(4) Heidegger, *ibid.*, p. 52.

إنّ "المدى" و"الخير" يُشكّلان في واقع الأمر قضيّتين فلسفيّتين داخل نصّ الشّاعر. وبدوي يحوّل البيتين الشّعريّين إلى ما يلي:

"فتعالَ الآنَ هيّا

نكشف الدّنيا لنبحث

عن هُدانا أينَ كانا؟[1]".

كما أنّ انسحاب الآلهة وابتعاد المُقَدَّس يفسح في المجال لهيمنة أزمنة معتمة، تدفع الشّاعر، في ما قبل نهاية "السّتروفة" السّابعة، إلى التساؤل عن جدوى الشّعر نفسه:

... *und wozu Dichter in dürftiger Zeit?*[2]

(... ثمّ ما جدوى الشّعراء في أزمنةِ الضّيق؟)

بيد أنّ بدوي يترجم البيت ترجمةً خلواً من الأناقة:

"ما ينفع الشّعراء في الزّمن الحقير؟[3]"

وليس ما سبق سوى أمثلة من بين أخرى تُساعدنا على فهم صنعة التّرجمة عند بدوي. ذلك أنّ أبيات النصّ الأصل تندرج في حركة واحدة متضافرة، يتجلّى المعنى عبرها تدريجيّاً. وهذا ما لا يعيره بدوي أيّة أهميّة، إذ يُشذّب الأبيات ويُقطّعها مثلما يشاء، ولا يحفظ من كلّ الدقائق والفروق سوى أثر جزئيّ. علماً أنّ شعر هولدرلين، أكثر من أي شعر آخر، يقوم أساساً في هذه الفروق واللّطائف، وفي عمل القضايا الفلسفية المبثوثة في شبكات صوَرٍ نابضة بقوّة. ومتى أغفلت التّرجمة هذا الأمر لم تستطع اقتحام لُجّة شعر هولدرلين.

---

(١) ترجمة بدوي، ص ٣٩ .

(2) Hölderlin, *ibid.*, p. 98.

(٣) ترجمة بدوي، ص ٤٥.

٢- هولدرلين بترجمة فؤاد رفقة[١]

الشّاعر السّوريّ-اللّبنانيّ فؤاد رفقة من أكثر المترجمين العرب شغفاً بالآثار التي يشتغل عليها، وله يدين القرّاء العرب بالاطّلاع على بعض آثار شعراء أساسيّين ممّن يكتبون بالألمانيّة كهولدرلين وريلكه وتراكل وآخرين. وهو نفسه صاحب عمل شعريّ شخصيّ النّبر ولا يخلو من خطرات فلسفيّة. بباعث من تضافر هذه المعطيات نمحضه احتراماً كبيراً وليس يخطر في بالنا أن نقلّل من شأنه. فالدّراسة التالية لا تهدف إلاّ إلى الإبانة عمّا لاحظناه في ترجمته لهولدرلين من نواقص يمكن أن تساعد الإبانة عنها في التوصّل إلى ترجمة بلا كثيرٍ عثرات، وهو الهدف الأساس من نقد الترجمات وشعريّة الترجمة. والحقّ، فإنّ ثغرات كهذه غالباً ما تعتورِ المحاولات الأولى لترجمة الآثار الأدبيّة الكبرى، والإبانة عنها لا تقلّل من فضل أصحابها في السّبق إلى التعريف بهذه الآثار. وسنضطرّ هنا إلى خوض مناقشة الترجمة بالرّجوع إلى فقه اللّغة الألمانيّة وإلى استخدام هولدرلين نفسه لهذه اللّغة، وذلك بالاستناد إلى أثره نفسه وإلى ما كتبه عنه بعض أهمّ شرّاحه الألمان وغير الألمان.

ترجمَ رفقة هولدرلين للمرّة الأولى في مطلع سبعينيّات القرن المنصرم[٢]، وكان في بداية الستّينيّات قد درس الألمانية وقدّم في جامعة توبنغن Tübingen (المدينة التي كانت محلّ إقامة هولدرلين نفسه وحاضنة مثواه الأخير) أطروحة دكتوراه يذكر في محاوراته أنّها كانت تنصبّ على الجماليّات عند هايدغر. ثمّ

---

(١) الصّفحات التالية من هذه الفصل، حتّى آخِره، نقدّمها هنا بصيغة جديدة وضعناها بالعربية مباشرةً، أخذنا فيها بعين الاعتبار الطّبعة الثانية المنقّحة من ترجمة فؤاد رفقة لمختارات من شعر هولدرلين. ونتوجّه هنا بجزيل الشّكر للبروفسور غيرالد شتيغ Gerald Stieg الذي طاب له، بعدما وجّه ترجمتنا لآثار ريلكه الشعريّة وسمح لنا بأنْ نمهّد لها بدراسة واسعة من تأليفه، أن يجيب على أسئلة لنا عديدة بخصوص معاني هولدرلين.

(٢) هلدرلن (كذا!)، **مختارات من شعره**، وضعها في العربيّة فؤاد رفقة، الأهليّة للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٤. نشير إليها من الآن فصاعداً بالعبارة "رفقة ١٩٧٤". وقد مُنينا برحيل هذا الشّاعر والمترجِم فيما كان هذا الكتاب ماثلاً للطّبع.

عاد في ١٩٨٩ ونشر ترجمته في طبعة منقّحة[١]. هذا الصّنيع، مهما كانت نتائجه، يُحسَب له. فهوَ ذا مترجم لا يستكين إلى منجزه السّابق، بل يرجع إليه بعد سنوات ليتأمّله بعينٍ جديدة. وترينا القراءة المقارنة بين كلتا الطبعتين، وبينهما وبين الأثر الشعريّ الأصل، تحسينات فعليّة، على مستوى إيقاع الصّياغة العربيّة بخاصّة، وفي الأوان ذاته تكراراً لبعض الهفوات السّابقة، لا بل مفاقمة لها في بعض المواضع. وهو ما تحاول الصّفحات التالية أن تشير إليه.

معايير الاختيار

نودّ التوقّف أوّل الأمر عند منهج رفقة في اختيار القصائد المترجمة وتبويبه لها. ولتكن هذه مناسبة ليتضمّن كتابنا هذا وقفة متأنيّة عند مبادئ إعداد المنتخبات الشعريّة والأدبيّة بعامّة، وعن معايير الاختيار التي تشكّل جزءاً لا يتجزأ من فاعلية الترجمة. ويندرج في هذا أيضاً ما ينبغي أن يعرب عنه المترجم في ترجمته من معرفة بسائر آثار الشّاعر المترجَم وجميع أطوار كتابته، وبمجمل تعقيدات حياته، وذلك لا سيّما وأنّ الأمر يتعلّق هنا بشاعر جعل من إبداعه وحياته وحدة واحدة، هو الذي كتب قائلاً على لسان الفيلسوف إمبدوقليس:

So ward auch mir das Leben zum Gedicht[٢]

"هكذا صارت الحياة عندي أنا أيضاً قصيدة".

وسيكون لزاماً علينا أن نبدأ باستعراض وجيز لسيرة هولدرلين، وأن نموقع، في بضعة سطور، طبيعة فعله الخلاّق، وكلا الأمرين لا تتوفّر عليهما مختارات رفقة من أشعاره. فبالاستناد إلى أطوار سيرة الشّاعر وارتباطها بأطوار

---

(١) هلدرلن (كذا!)، قصائد مختارة، نقلها عن الألمانيّة فؤاد رفقة، دار صادر، بيروت، ١٩٨٩. نشير إليها من الآن فصاعداً بالعبارة "رفقة ١٩٨٩".

(2) Hölderlin, *Der Tod des Empedokles*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Herausgegeben von Friedrich Beissner, Band 3, p. 18.

مسيرته الإبداعيّة نثراً وشعراً سيتسنى لنا أن نناقش معايير الاختيار التي على أساسها ينبغي أن تقوم منتخبات شعريّة.

سيرة هولدرلين في سطور

وحيداً، وبفرادة نادرة، يقف فريدريش هولدرلين (١٧٧٠-١٨٤٣) في مقابل باقي أعلام الحركة الشعريّة الألمانيّة التي شهدت تعايش كلّ من الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة في الفترة الممتدّة من نهايات القرن الثامن عشر حتّى أواسط القرن التاسع عشر. من ناحية الكلاسيكيّين، يقف في طليعة الحركة الشّاعران غوته Goethe وشيلر Schiller، وكان قد سبقهما إلى إنعاش الكلاسيكيّة الألمانيّة الشّاعر كلوبشتوك Klopstock. ومن ناحية الرّومنطيقيّين، وجدت الحركة المذكورة منظّرها الأساس في فريديريك شليغل Friedrich Schlegel، وشاعرَها الأكثر تميّزاً في نوفاليس Novalis. ولقد تجاوز هولدرلين في شعره كلاً من الكلاسيكيّة والرّومنطيقيّة، وذلك بجمعه بين نصاعة الكلاسيكيّين وغنائيّة الرّومنطيقيّين، وبشحنهِ الشّعر الألمانيّ بحمولة فلسفيّة وتراجيديّة وأسطوريّة لا عهد له بها من قبل.

إلى ذلك، عُرِفَ الشّاعر أيضاً بكونه ثالث اثنين من أعمدة المثاليّة الألمانيّة، والاثنان الآخران هما زميلاه في الدّرس وصديقاه الفيلسوفان هيغل Hegel وشِلنغ Schilling. تنقل الفيلسوفة الفرنسيّة فرانسواز داستور Françoise Dastur عن مؤرّخي الفلسفة الألمانيّة أنّ النصّ الذي خطّه هيغل بيده ونُشر بإمضاء المفكّرين الثلاثة المذكورين وصارَ يُعرف باعتباره "أقدم برنامج منتظم للمثاليّة الألمانيّة"، إنّما يدين بأفكاره لهولدرلين، وربّما لشِلنغ أيضاً، أكثر ممّا لصاحب "فينومولوجيا الرّوح"[1]. ولئن هجرَ هولدرلين الفلسفة إلى الشّعر، صوت بداياته المبدعة ونبره النهائيّ، فهو لم يهجرها حقّاً بل بقي يستخدم لغتها

(1) Cf. Françoise Dastur, *Hölderlin, le retournement natal*, p. 45.

في كتاباته النظرية عن التراجيديا وسواها، وبخاصّةٍ جعل منها أحد العناصر المكوّنة لشعره نفسه. ولا شكّ أنّ الأمر لا يخلو من لدنه من تفضيل للغة الشّعر وطاقات القصيدة؛ كتبت فرانسواز داستور أيضاً: "إنّ ما يميّزه [هولدرلين] عن هيغل، أكثر من أيّ شيء آخر، هو أنّه لم يكن يتوخّى "التّفكير"، أي تطويع البنية الجدليّة للكليّة بتوسّل المفهوم. بل هو بالعكس يُلحف في التأكيد على أنّ هذه البنية ليس يمكن القبض عليها عن طريق "الفكر المحض"، وإنّما عن طريق القلب وحده، أي من خلال الشّعور والإحساس الكلّيّين"[1].

أمّا سيرة هولدرلين فقد تخلّلتها منذ البداية فجائع متكرّرة: وفاة أبيه وهو في سنّ السّنتين، ثمّ وفاة زوج أمّه (كان هو يدعوه "أباه الثاني") وهو في سنّ التّاسعة، وفقدانه شقيقات عديدات في طفولتهنّ، وهو أمر كان شائعاً قبل تقدّم الطبّ ووسائل وقاية الصّغار. وفي مقتبل صباه، أرسلته أمّه للدّراسة في المعهد البروتستانتيّ في توبنغن، ليدخل في سلك الكهنوت مقتفياً خطى أبيه، فتقدّم في دراسة اللاّهوت والفلسفة مع اتّجاهه إلى كتابة الشّعر منذ مراهقته. سبق أن ذكرنا مَن كانا أقرب زميلين له في ذلك العهد، وكان الشبّان الثلاثة، أي هو وهيغل وشِلِنغ، شديدي التحمّس للثورة الفرنسيّة، حتّى لقد ذهبوا في يوم ذكراها الرّابعة في ١٤ تمّوز/يوليو ١٧٩٣ وغرسوا على شاطئ نهر النّيكَر Der Necker شجرة سمّوها "شجرة الحريّة".

في ١٧٩٣ تعرّف هولدرلين على شيلر، وكان هذا الأخير هو وغوته أكبر صوتين في الشّعر الألمانيّ يومذاك. لم يدرك شيلر خجل الشاعر الشابّ ورهافته المفرطة في البداية، وكتب إلى غوته متخوّفاً على هولدرلين وشبْه مرتابٍ بموهبته، ثمّ ساعده فيما بعد في نشر بعض قصائده الأولى في المجّلات والمنابر الأدبيّة. في العام نفسه بدأ يعمل معلّماً خصوصيّاً لصغارِ إحدى صديقات شيلر. ثمّ شهدت حياته منعطفها الأهمّ عندما كلّفه مصرفيّ من

---

(1) *Ibid.*, p. 60.

فرانكفورت اسمه ياكوب غونتار Jakob Gontard[1]، بتعليم أولاده. أُغرمَ هولدرلين بزوجة المصرفيّ، واسمها زوزيت[2] غونتار Susette Gontard، وقبلت هي حبّه. وسيدعوها في قصائده اللاّحقة "ديوتيما" Diotima (اسم مستعار من محاورة أفلاطون "المأدبة - أو في الحبّ"). بيد أنّ الزّوج سرعان ما يكتشف العلاقة ويضطرّ هولدرلين إلى مغادرة منزله في ٢٥ أيلول/ سبتمبر ١٧٩٨، سوى أنّ العشيقين سيلتقيان من جديد لماماً، ويتواصلان خصوصاً عبر الرّسائل[3].

غادر هولدرلين فرانكفورت إلى هُمبورغ Homburg في أيلول/ سبتمبر ١٧٩٨، وسيتنقّل في مدن عديدة. وفي ألم الانفصال ذاك، الذي سرعان ما رفعه هو إلى مستويات تراجيديّة ووجوديّة عالية، بدأ فترة إبداع شديدة التوقّد، أكملَ فيها روايته اليتيمة **هيبريون أو النّاسك في اليونان** *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* (تسمّى عادةً وعلى سبيل الاختصار **هيبريون**). كان قد بدأها في سنوات الدّرس، وواصل الاشتغال عليها في منزل "ديوتيما". تسرد الرّواية، عبر رسائل متبادلة بين بطلها هيبريون وصديقه بلآرمين Bellarmin، حبّ هذين الصّديقين اليونانيّين لبلادهما، وفيما بعد انخراط هيبريون في النّضال لإخراج البلاد من سيطرة الأتراك (كان اليونانيّون قد انتفضوا بالفعل في ١٧٧٠). وهو يمنح فيها مكاناً أساسيّاً لـ "ديوتيما"، تحفّز هيبريون للنّضال وتضطلع بالدّور نفسه الذي اضطلعت به زوزيت غونتار في حياة الشّاعر كما تكشف عنه رسائلها إليه. وإثرَ انسحاق الانتفاضة، لا بسبب قوّة الأتراك وحدها بل كذلك، على ما يورد هيبريون نفسه، بباعث من فوضى مُواطنيه المنتفضين

---

(١) نكتب اسم شهرته على الطريقة الفرنسيّة (التي لا يُنطق فيها الحرف d في هذا الموضع)، لأنّ الاسم فرنسيّ الأصل. فمنذ القرن السّابع عشر، هاجر إلى ألمانيا الكثير من البروتستانتيّين الفرنسيّين هرباً من ملاحقة الكاثوليكيّين، وبقي أحفادهم يحملون اسم شهرتهم ذاته.

(٢) نكتب اسمها الأوّل بالنّطق الألمانيّ لا الفرنسيّ (سوزيت).

(٣) فُقدت للأسف رسائل هولدرلين إلى زوزيت غونتار، أمّا رسائلها إليه فقد أمكن جمعها ونشرها، وتُعتَبر من أجمل نماذج الأدب الترسّليّ العشقيّ.

وولعهم بالنّهب بالقدر ذاته الذي كانوا مندفعين فيه للنّضال، يختار هيبريون العزلة المتنسّكة والشّعر. وبالرّجوع إلى سيرة هولدرلين وأفكاره وقصائده، ينبغي القول إنّ هيبريون إنّما هو قناع الشّاعر، واليونان الموصوفة في الرّواية إنّما هي مجاز عن ألمانيا.

في الفترة نفسها، كتب هولدرلين ثلاث صيَغ متوالية من تراجيديّة حديثة سمّاها موت إمبدوقليس *Der Tod des Empedokles* حاول أن يعيد فيها معالجة موت هذا الفيلسوف ما قبل السّقراطيّ وأن يحيله أكثر قرباً من عصره هوَ. كان يريد أن يجعله لا يختار الموت طوعاً، واجداً في انتحاره بالارتماء في أحضان بركان الإتنا في صقلية فعلَ تمجيدٍ للحياة، بل تقوده إلى الموت ظروف موضوعيّة وسياسيّة، أي يكون موته مفروضاً عليه فرضاً. ومن رسائل الشّاعر إلى أخيه وأصدقائه نفهم أنّ الصّعوبة التي واجهها في تغذية هذا المسار الجديد هي التي حالت دون إكماله العمل رغم صيَغه الثلاث. على أنّ ذاك كان "إخفاقاً" خلاّقاً، فبفضله سيكتب هولدرلين أناشيده ومراثيه الكبرى.

ثمّ غادر الشّاعر إلى فرنسا في مطلع ١٨٠٢ ليصبح معلّماً لصغار قنصل هامبورغ Hambourg (وكانت يومذاك جمهوريّة مستقلّة) في بوردو Bordeaux، دانيال-كريستوفر مِيير Daniel Christopher Meyer. ولكنّه سيغادر بعد خمسة شهور من وصوله، قاطعاً طريق العودة ماشياً على قدميه بحسب الرّوايات، مجتازاً فرنسا التي كان نظامها الجمهوريّ المنبثق من الثورة يشهد قلاقل عديدة وبات خاضعاً للقناصل الثلاثة الذين سيعلن أوّلهم، نابليون بونابارت، عن نهاية النظام الجمهوريّ في ١٨٠٤. عودة بقيت محاطة بالألغاز، وإليها يُرجع مؤرّخو الأدب بداية تدهوره النفسيّ. ولدى عودته (أو ربّما وهو في بوردو) علمَ برحيل زوزيت غونتار عن ثلاث وثلاثين سنة، فراح وضعه يزداد تدهوراً حتّى حُجِرَ عليه (لأسبابٍ وفي ظروفٍ لنا إليها عودة) في عيادة في توبنغن في ١٨٠٦. لقد رحلت هذه التي سمّاها هو "ديوتيما" بعدما أوهنَها مرض السلّ، أصيبتْ به

لجزعها من الانفصال عن الشّاعر. رحلتْ كغادة الكاميليا في رواية ألكساندر دوما الابن المعروفة، وكما يرحل الكثير من العذريّين العرب في حكايات **مَصارع العشّاق** للسرّاج. وظلّ هولدرلين يشعر بالذّنب ويَعدّ نفسه مسؤولاً عن موتها.

في الفترة بين ١٨٠٠ و١٨٠٣، كتب هولدرلين مراثيَ *Elegien* وأناشيد *Oden* ومدائح *Hymnen* (ولنا إلى هذه التسميات الأجناسيّة عودة). وبقي حتّى ١٨٠٦ يكتب "مدائح" لا يكملها أو لا يراجعها، ولكنّها، رغم كونها بقيت على هيئة مسوّدات يعتور بعض أبياتها شيء من النّقص، تتمتّع بأهميّة عالية، ويُلحِقها ناشرو آثاره ومترجموه بباقي أعماله. ثمّ أمضى هولدرلين سنيّه الستّ والثلاثين الأخيرة في كنف نجّار محبّ للأدب اسمه إرنست تسيمَر Ernst Zimmer، شمله هو وعائلته برعايتهما وآوياه في برجٍ بتوبنغن يطلّ على نهر النّيكَر، صار فيما بعد متحفاً يُعرَف باسم "بُرج هولدرلين".

أطوار أثر هولدرلين الشعريّ

إنّ سيرة هولدرلين هذه وآثاره غير الشعريّة، من روايته **هيبريون** إلى تراجيدياه الحديثة غير المكتملة **موت إمبدوقليس**، فتنظيراته فرسائله الغفيرة فترجماته عن اللاتين واليونان[1]، هذا كلّه يرتبط بعمله الشعريّ ارتباطاً وثيقاً. لا فقط لأنّ الأحاسيس والصّوَر الشعريّة والحدوس الفلسفيّة والميثولوجيا الشخصيّة التي هي مزيج من فهمه لقدامى اليونان وللمسيحيّة ولشرطه الوجوديّ نفسه تخترق آثاره أيّاً كان شكل كتابتها، بل كذلك لأنّ الشخوص عينهم، وبخاصّة هيبريون وديوتيما وإمبدوقليس، يكونون تارّةً مادّة سردٍ أو تراجيديا، وطوراً مصادر إلهامٍ لقصائد.

---

(١) سبق أن توقّفنا عن تصوّر هولدرلين وممارسته للترجمة في القسم الأوّل من هذا الكتاب.

وحتّى ندرك انعكاس أطوار السّيرة هذه على أطوار تجربة هولدرلين الإبداعيّة ينبغي، أوّلاً، أن نعرّف بالأنماط الشعريّة الثلاثة التي قلنا إنّ عطاء الشّاعر في تلك الأعوام المكثّفة والحاسمة قد تركّز عليها، وذلك لا سيّما وأنّ الأمر يتعلّق بأشكال شعريّة غير متداولة في العربيّة.

- المراثي *Elegien*[1]: وتُفهَم المفردة بمعناها الواسع، أي قراءة العلامات المؤسية للشّرط البشريّ وللحقبة، كما سيفعل ريلكه Rilke في عمله الشّعريّ مراثي دوينو *Duineser Elegien*.

- الأناشيد *Oden*، من اليونانيّة *Ôdè* (نشيد): كانت التّسمية تُطلق على الشّعر الغنائيّ بمقابل الشّعر الملحميّ، وعلى القصائد المغنّاة فعلاً. كانت الأناشيد البنداريّة (نسبة إلى الشّاعر اليونانيّ بنداروس) تقوم على ثلاث "ستروفات"، ثمّ صار شكلها أكثر تحرّراً من حيث عدد فقراته[2]. مارس هذا الشّكل الشّاعر اللاّتينيّ هوراس Horace، وأعاد الشّعراء الأوربيّون الكلاسيكيّون والرّومنطيقيّون وبعض المحدثين إحياءه، فكتب فيه الألمانيّان شيلر وغوته، والفرنسيّان هوغو وكلوديل. يتميّز هذا النّمط أو الشّكل الشعريّ باحتفاليّته وحماسته، فهو موجّه بالأصل لتفخيم الأبطال (الفائزين بالألعاب الأولمبيّة أساساً). ويحرفه هولدرلين في اتّجاه تقريظ حبيبته "ديوتيما" أو المفكّر روسّو Rousseau، أو الشّاعر بعامّة، أو المهاجرين، أو روح الرّجاء، أو صوت الشّعب.

- المدائح *Hymnen*: التّسميّة آتية من اليونانيّة *Humnos*، وهذا النّمط الشعريّ قريب من "الأناشيد" *Oden*، سوى أنّه مكرّس لمديح الآلهة ويرتبط بالمقدّس ارتباطاً مباشراً (ومن هنا حضوره في التّراتيل الدينيّة أيضاً)[3]. لكنّ

---

(١) نكتب الأسماء الثلاثة بالألمانيّة، وهي نفسها في الفرنسيّة مع فارق في حرف الجمع وبعض الحركات النّبريّة Élégies, Odes, Hymnes.

(2) Cf. Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, p. 196 *sq*.

(3) Cf. Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 152.

هولدرلين (وكذلك سيفعل شعراء الحداثة) يحرف "المديح" في اتّجاه "هيآت" أخرى عزيزة عليه، "جرمانيا" *Germanien* مثلاً في قصيدته الطّويلة المعنونة كذلك، ومدن الشّرق في قصيدته "بطمُس" *Patmos*، ومدينة بوردو ونهرَيها في قصيدة "ذكرى" *Andenken*، إلخ. وهو أيضاً ما سيقوم به نوفاليس إذ يكتب **مدائح للّيل** *Hymnen an die Nacht*. ولا شكّ أنّ ترجمة التّسمية إلى "أناشيد" ستبعدنا عن الوظيفة الأساس المعطاة لهذا النمط الشعريّ، كما تقود إلى الخلط بينه وبين النّمط الآخر المشار إليه أعلاه (*Oden*). وهناك فارق شكليّ أساس بين النّمطين ينبغي أيضاً التّشديد عليه: فالنشيد *ode*، حتّى بعد تجاوز الترتيب الثلاثيّ الأصليّ لفقراته، بقي يقوم على توالي "ستروفات" مؤلّفة من العدد نفسه من الأبيات (ربّاعيات في الغالب). أمّا "المدائح" *Hymnen* فتتألّف من فقرات متحرّرة من حيث عدد الأبيات، وتبلغ مدى أكبر ممّا في "الأناشيد"، فيشمل المقطع الواحد منها لدى هولدرلين أكثر من عشرين بيتاً أحياناً. وإذا ما فكّرنا باعتماد معيار "الامتداد" هذا أساساً للتسمية، أمكننا دعوة الـ *Hymnen* "أناشيد" والـ *Oden* "أنشودات"، باعتبار "الأنشودة" تصغيراً لـ "نشيد".

بالاستناد إلى ما تقدّم، يقسّم النّاشرون (بمعنى المُحقّقين) والشرّاح والمترجمون مراحل عمل هولدرلين الشعريّ كالآتي:

١- الأشعار الأولى وقصائد الشّباب (١٧٨٤-١٧٩٣): بدأها مبكّراً، فبعض قصائده النّاجحة، مثل القصيدة "مسعاي" *Mein Vorsatz*، كتبها في سنّ السّابعة عشرة. وتقسّم بعض النّشرات أشعار هذه الفترة، بحسب درجة نضجها، إلى فترتين، تغطّي الأولى السّنوات ١٧٨٤-١٧٨٨، والثانية السّنوات ١٧٨٨-١٧٩٣.

٢- قصائد الفترة ١٧٩٤-١٧٩٨: وهي التي تتزامن وكتابة روايته **هيبريون** في منزل "ديوتيما"، ولذا تدعوها بعض النّشرات "قصائد فترة هيبريون" والبعض

الآخر "قصائد فترة ديوتيما"، فهي تتضمّن بالفعل قصائد عشق عديدة مهداة إليها أو تحمل اسمها عنواناً.

٣- قصائد الفترة ١٧٩٨-١٨٠٠: وهي التي تزامنت مع كتابته ثلاث صيغ غير مكتملة من تراجيدياه **موت إمبدوقليس**، بعد الانفصال القسريّ عن "ديوتيما" مباشرةً، وهنا يبدأ شعره الأهمّ.

٤- الأشعار الكبرى (١٨٠٠-١٨٠٦)، وتشمل **المراثي** *Elegien* **والأناشيد** *Oden* **والمدائح** *Hymnen* (بالمعاني المعروضة أعلاه)، كما تشمل **قصائد منفردة** *Einzelne Formen* **ومسوّدات مدائح أو (مدائح غير مكتملة)** ***Hymnische Entwürfe***. وسبق أن ذكرنا أنّ هذه النّصوص غير المنقّحة تحمل في أغلب مقاطعها حرارة نصوصه المكتملة وعمقها، وتُدرَج في العادة ضمن أعماله. وينبغي الإشارة إلى أنّ بعض الناشرين يُدرجون مدائح هولدرلين تحت الاسم المذكور (*Hymnen*)، كما في نشرة دتليف لوديرس[1]، وبعضهم الآخر يدعوها أغنيات للوطن *Die Vaterländischen Gesänge*، كما في نشرة فريدريش بايسّنر Friedrich Beissner المعروفة بـ **نشرة شتوتغارت**، والتي نعتمدها في هذه الدّراسة مرجعاً للقبسات من أشعار هولدرين. على أنّ بايسنر نفسه يعود ويمنح المدائح غير المكتملة عنوان *Hymnische Entwürfe* ("مسوّدات مدائح"). نشير أخيراً إلى أنّ هولدرلين يستخدم لتسمية "الوطن" كلمتين بينهما فارق لطيف: المفردة *Heimat*، التي تعني "الوطن" بما هو دار أو ملاذ، ولا يكون بالضّرورة مسقط الرأس، إذ كان هولدرلين يطلق المفردة على محلّ إقامتهم هو وأمّه وأخيه في توبنغن، التابعة إلى مقاطعة بادن-فورتمبرغ Baden-Württemberg مثلاً. والمفردة الثانية هي *Vaterland*، ومعناها الحرْفيّ هو

(1) Cf. Friedrich Hölderlin, *Sämliche Gedichte*, Studienausgabe in zwei Bänden, Heraursgegeben und kommentiert von Detlev Lüders.

"الوطن-الأب" (حيثما نقول نحن "الوطن الأمّ")، وهي تسمّي الوطن الأصل، سوابيا مسقط رأسه وحاضنة ملاعب طفولته.

٥- الأشعار الأخيرة *Spüteste Gedichte* (١٨٠٦-١٨٤٣)، أشعار سنوات التّعب النفسيّ واعتزال العالَم، التي يدعوها بعضهم، ويتبعهم في ذلك رفقة، "قصائد الجنون"!

٦- تصاميم شعريّة وشذرات *Pläne und Bruchstücke*: وهي نتَف بقيت من قصائد أو بذور قصائد لم يكملها الشّاعر.

٧- إهداءات شعريّة *Stammbuchblätter* (حرْفيّاً "صفحات ألبوم")، وهي أبيات أو مقطوعات قصيرة دبّجها الشّاعر على الصّفحات الأولى من نسَخ من أشعاره أهداها إلى أدباء وأصدقاء.

٨- قصائد غير متحقَّق منها *Zweifelhaftes*، أي منسوبة إلى الشّاعر: ويتعلّق الأمر بنصّ شعريّ طويل نسبيّاً هو "في زُرقة رائعة" *In lieblicher Bläue* (ولنا إليه عودة) وبضع مقطّعات شعريّة.

هذا هو الترتيب الشّائع، وإنّه ليبدو شديد المنطقيّة والإقناع. فهو يتبع أطوار السيّرة لا باعتبارها مراحل بسيطة في عمر الشّاعر، بل بما هي كاشفة عن تحوّلات في مضامينه ولغته وإيقاعات غنائه. ويبدو واضحاً أنّ طبيعة عمل الشّاعر تفرض مثْل هذا التقسيم، لأنّ هولدرلين، خصوصاً في فترة أشعاره الناضجة أو الكبرى، المكتوبة بعدما حيل بينه وبين "ديوتيما"، كان يركّز في كلّ فترة على شكل شعريّ، المدائح مثلاً أو المراثي، ويضع في هذا الشّكل في شهور متقاربة نصوصاً شعريّة عديدة. كما أنّ بعض النشرات تشطر أشعار هولدرلين إلى شطرين: قصائد ما قبل ١٨٠٠ وقصائد ما بعد ١٨٠٠، باعتبار أنّ العام المذكور شكّل مفترقاً واضحاً في عطاء الشّاعر: ففيه بدأ أشعاره الكبرى التي وضعها في تسارع رهيب، تحت ضغط ألم الانفصال عن "ديوتيما" وإمساكه بالانفصال كمعطى تراجيديّ يشمل كلّ تجارب الوجود.

ترتيب الأشعار عند رفقة

أمّا التقسيم الذي اتّبعه رفقة في مختاراته فلا نجده في أيّ من النشرات المعروفة لشعر هولدرلين، سواء في نشرات الأصل الألمانيّ أو في ترجماته الأوربيّة. ولا ندري هل هو ثمرة اجتهاده الخاصّ، أم استعاره من كتاب مختارات (وفي هذا الحالة كان يُستحسن أن يذكره). هو ذا تقسيمه لأشعار هولدرلين، نتبعه بإشارة إلى ما يكون قد مارسه من حذف أو إضافة بالمقارنة مع طبعة ١٩٧٤:

١- "محاولات مبكّرة": وقد حذف منه القصيدة "غير القانع" *Der Unzurfriedne*.

٢-"نجاحات أوّلية": هذا القسم مضاف بأكمله، ويضمّ خمس قصائد قصيرة.

٣- قسم يدعوه "الأناشيد الشّعريّة" (عنوان لنا إليه عودة): أضاف إليه القصائد "إلى الأقدار" (والعنوان الأدقّ هو "إلى إلهات القدر") *An die Parzen*، و"اعتذار" *Abbitte*، و"قلّة الكلام" *Die Kürze* (وكان يمكن عنونَتها "وجازة"، ففيها يتساءل الشّاعر عن بواعث الوجازة التي صارت تطبع كلامه الشعريّ وعن ضرب من انحباس الشّعر بات يعاني منه في فرانكفورت بباعث من ملابسات علاقته بـ "ديوتيما")، فارتفع العدد إلى إحدى عشرة قصيدة، عشر منها (أي كلّها ما عدا "مجرى حياة" *Lebenslauf*) تعود في الواقع إلى ما قبل فترة الأناشيد وإلى شكل "القصيدة" الاعتياديّ.

٤- قسم يدعوه "بوادر همبورغيّة": كان يضمّ قصيدتين، أضاف إليهما المقطوعة "حين كنتُ ولداً" *Da ich ein Knabe war*، فصار يضمّ ثلاث قصائد.

٥- قسم يدعوه "أناشيد": كان يضمّ ثماني عشرة قصيدة أضاف إليها ستّ قصائد أخرى. وسبع من قصائد هذا القسم تنتمي في الواقع إلى ما قبل فترة "الأناشيد"، ألا وهي: "روح الزّمن" *Der Zeitgeist* (والعنوان الأدقّ هو

"روح العصر")، و"وهم في المساء" *Abendphantasie* و"في الصّباح" *Des Morgens* و"خاصّتي" (أي "مجالي") *Mein Eigentum*، و"سعيداً كلّ يومٍ أروح" (والعنوان الأدقّ هو "عبثاً كلّ يومٍ أروح"، ولنا إليه عودة) *Wohl geh ich täglich*، و"غيبي أيّتها الشّمس الجميلة" *Geh unter, schöne Sonne*، و"إمبودقليس" (الأصحّ هو "إمبدوقليس") *Empedokles*.

٦- قسم "مرثيّات": ولا يضمّ سوى "الرّجوع إلى مسقط الرّأس" *Heimkunft* و"نواح مينون على ديوتيما" *Menons Klagen um Diotima*، وفي هذه الأخيرة أوجز ترجمة ١٩٧٤ مبقياً على أربع "ستروفات" من أصل تسع. كما حذفَ من هذا القسم ترجمة "خبز ونبيذ" *Brot und Wein* وهي من أشهر قصائد الشّاعر.

٧- "نماذج منفردة": ثلاث قصائد.

٨- "أغنيات الوطن": وقد أبقى هنا على ترجمته للقصيدتين "الهجرة" *Die Wanderung* و"ذكرى" *Andenken*، وحذفَ ترجمته للقصيدتين الطّويلتين *Germanien* ("جرمانيا") و*Patmos* (يسمّيها هو في طبعة ١٩٧٤ "باتموس")[١]، والعرب تسمّي هذه الجزيرة اليونانية "بَطمُس"، ومنها نال يوحنّا صاحب "الرّؤيا" لقب "يوحنّا البطمُسيّ" لقوله إنّه هناك تلقّى رؤياه[٢].

٨- "محاولات غنائيّة": كان يضمّ قصيدتين هما "غناء ألمانيّ" *Deutscher Gesang* و"الوطن" *Heimat*، فأضاف لهما "النّسر" *Der Adler* و"اليونان" *Griechenland*.

٩- القسم الأخير الذي يسميّه "قصائد أخيرة أو قصائد الجنون": أبقى فيه

---

(١) رفقة ١٩٧٤، ص ١٢٦، وذلك في العنوان، أمّا داخلَ القصيدة فيسميّه "باتمُس"، ص ١٢٨.

(٢) "كنتُ في جزيرةٍ بَطمُسَ لأجلِ كلمةِ اللّهِ وشهادةِ يسوعَ، فاختطفني الرّبّ" (رؤيا يوحنا، ١/٩، العهد الجديد، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩، ص ٨٠١).

على القصائد أو المقطوعات الثلاث عشرة المترجمة من قبل ولم يضف إليها شيئاً.

١٠- وفي نهاية الكتاب حذفَ ترجمته للنصّ الشعريّ "في زُرقة رائعة" (لنا إليه عودة).

يلاحظ القارئ اضطراباً في ترتيب المختارات وتسمية أقسامها (في فهرست الكتاب وفي داخله). نقرّ أوّلاً بعجزنا عن فهم عنوان القسم "محاولات غنائيّة": فما معنى "محاولات" ونحن هنا في ختام أشعار هولدرلين الكبرى؟ قد يقصد المترجم أنّ الأمر يتعلّق بمسوّدات (وبالفعل فقصائد هذا القسم آتية من الأشعار التي لم ينقّحها شاعرها أو تركها مبتورة)، وفي هذه الحالة ليست "محاولات" هي التسمية الملائمة لها. كما نلاحظ تخليطاً بين ما يدعوه "الأناشيد الشعريّة" و"الأناشيد": أفليست الأخيرة "شعريّة" هي أيضاً؟ بهدف التّمييز بين العنوانَين، وضع المترجم أمام "الأناشيد" المفردة الألمانيّة *Oden*، وأمام "الأناشيد الشعريّة" وضعَ التعبير الألمانيّ *Die Eigrammatischen Oden*، الذي لا تجده في النشرات الألمانية المعروفة لأشعار هولدرلين، ثمّ إنّ التعبير يعني في الحقيقة "أناشيد وجيزة"، إذ تشير الصّفة *Eigrammatisch* إلى كلّ ما هو مقتضب أو موجز. فكتابة "الأفوريزمات" أو التوقيعات والجمَل الحِكميّة الوامضة والمقطوعات القصيرة تُطلَق عليها هذه الصّفة سواء بسواء[1]. وأن تقول "أناشيد قصيرة" هو كأنْ تقول "معلّقات وجيزة"، والحال أنّ المعلّقات هي من أشعار العرب الطّوال، كما أنّ أناشيد هولدرلين هذه، لئن لم يكن لها امتداد القصائد المدعوّة "مدائح"، إلاّ أنّها ليست بالوجيزة حقّاً. فالعنوان إذن لا يستقيم ولا ندري هل هو من اختراع رفقة أم نسَخَه عن ناشر ألمانيّ غير خبيرٍ في صنعة الشّعر. وفي الحقيقة، إنّ بعض نصوص هذين القسمين هي **قصائد** *Gedichte* (بالمعنى الاعتياديّ للكلمة) وبعضها **أناشيد** *Oden*، وكان الأمر ازداد

(1) Cf. Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 127.

وضوحاً لو استعان المترجم بهاتين التّسميتين وقسّم الأشعار بحسب فترات كتابتها.

نلاحظ خصوصاً أنّ رفقة لم يذكر ولو مرّة واحدة التّسمية النوعيّة *Hymnen*، التي اقترحنا ترجمتها إلى "مدائح" تفريقاً لها عن "الأناشيد" *Oden*. لا يفعل ذلك، مع أنّه يترجم من هذا النّمط قصيدتين يمنحهما، تماشياً مع بعض النشرات الألمانيّة، عنوان "أغنيات الوطن". كما لاحظنا أنّه يهب "المدائح غير المكتملة" عنوان "محاولات غنائيّة". صحيحٌ، كما ذكرنا أعلاه، أنّنا هنا أمام نمطين من الكتابة الشعريّة بالغَي الاختلاف عن الأنماط المعروفة في الشّعر العربيّ، لكنْ رغم الصّعوبة كان منتظَراً من المترجم أن يساعد القارئ في التفريق بينهما بوضوح أكثر، ولو بتوسّل شيء من الشّرح.

والآن نأتي إلى وجه الاعتراض الأساس على طبيعة هذه المختارات. إذ يتّضح ممّا تقدّم أنّ رفقة ركّز اختياراته في الطّبعة الثانية المنقّحة على القصائد القصار أو المتوسّطة الامتداد، قصائد ما قبل ١٨٠٠، أي ما قبل التحوّل الأساس في حياة هولدرلين وفي شعره، وعلى قصائد سنواته الأخيرة التي أصيب فيها الشّاعر بالبلبال وتضافرت عوامل وقوى عديدة لإضعافه كما سنبين عنه فيما بعد. بالمقابل، تفادى رفقة الغالبيّة العظمى من القصائد الطّوال من مَراثٍ ومدائح وأناشيد ألهمت هايدغر وسواه أهمّ نصوصهم النقديّة والفلسفيّة، وبدونها لا يعود هولدرلين هو حقّاً هولدرلين. نذكر منها، على سبيل التّمثيل لا للحصر، "خبز ونبيذ" *Brot und Wein* و"شتوتغارت" *Stuttgart* و"النّزهة في الرّيف" *Der Gang aufs Land* و"الأرخبيل" *Der Archipelagus* و"إلى الأرض الأمّ" *Der Mutter Erde* و"إلى ينابيع الدّانوب" *Am Quell der Donau* و"نهر الرّاين" *Der Rhein* و"جرمانيا" *Germanien* و"عيد السّلام" *Friedensfeier* و"الفَريد" *Der Einzige* و"بطمُس" *Patmos* و"نهر الإستير" *Der Ister* و"منيموزينه" *Mnemosyne* (باسم إلهة الذّاكرة في الميثولوجيا اليونانيّة). وعن

خطأ يحسب البعض، ربّما، أنّ المفردة "مختارات" تعفي واضع الكتاب من مسؤوليّة الإحاطة بآثار الشّاعر المترجَم والتّمثيل على كلّ مراحله، وخصوصاً على الأساسيّ منها، بمنتخباتٍ دالّة. وبخصوص القصائد المطوّلة المدعوّة "مدائح"، وهي الأقلّ حضوراً في مختارات رفقة، يكفي أن نذكر ما كتبه في تقديمها نوربرت فون هلينغرات Norbert von Hellingrath، واضع أوّل نشرة تاريخيّة محقّقة لآثار هولدرلين الكاملة، نشرة أكملها لودفيغ فون بيغنوت Ludwig von Pigenot بعد مصرع هذا النّاقد الشابّ في الحرب العالميّة الأولى:

Dieser Band enthält Herz, Kern und Gipfel des Hölderlinischen Werkes, das eigentliche Vermächtnis[1].

("إنّ هذا الجزء ليضمّ قلبَ آثار هولدرلين الشّعريّة ونواتَها وذروتَها، إنّه وصيّة الشّاعر الحقيقيّة".)

أمر آخر شديد الأهميّة: فمن خلال الترجمة ولائحة "مفردات مشروحة" التي تذيّلها، يتّضح أيضاً، وللأسف، أنّ رفقة قد وضع جانباً، في طور البحث الذي يُفترض أن يكون مهّد لترجمته، كلّ ما ليس سوى القصائد. وسنرى كم تضرّرت ترجمة القصائد نفسها بباعث من عدم التفات المترجم إلى علاقة أشعار هولدرلين بروايته اليتيمة، وبمحاولته غير المكتملة في المسرح التراجيديّ، وبظروف حياته، وكتاباته النّظريّة والفلسفيّة ورسائله.

أمّا تلك الصّفحات البالغة الجَمال، التي تقدّمها بعض النشرات على هيأة نثر شعريّ أو قصيدة نثر قبل ولادة التّسمية، وبعضها الآخر على هيأة أبيات، وتمنحها جميعاً عنواناً مستقى من عبارتها الأولى: "في زُرقة رائعة" ***In lieblicher Bläue***، فهي منسوبة إلى هولدرلين، ولكنّ هذه النّسبة لم تعد موضع خلاف، وقد دأب ناشرو هولدرلين وشرّاحه ومترجموه على وضعها في أواخر آثاره الشعريّة مع إشارة إلى مسألة النّسبة والعزْو هذه. وكان في مقدور رفقة أن

---

(١) يذكره بيار برتو في كتابه *Hölderlin ou Le temps d'un poète*، ص ٣٢٨.

يحذو حذوهم، فيترجم القصيدة مشيراً إلى وضعيّتها الخاصّة، كما فعل في طبعة ١٩٧٤، إذ وضعها في قسم خاصّ بها، سمّاه "ما هو غير أكيد"، ومنحها عنوان "في زُرقة محبّبة"، ثمّ ترجمَ التعبير نفسه داخل النصّ إلى "في زُرقة حلوة"[١]. كتب فيليب جاكوتيه عن هذه القصيدة في حواشيه للنشرة الفرنسية لآثار هولدرلين الشّعرية المنشورة تحت إشرافه في سلسلة **لا بلاياد** ما يأتي:

"هذه القصيدة آتية من رواية **فايتون**[٢] *Phaeton* لفيلهيلم فايبلنغر Wilhelm Waiblinger، ينسبها فيها إلى شاعر مجنون استقى هو أنموذجه من هولدرلين. كتب فايبلنغر: "هي ذي بضع صفحات من تأليفه تهب فكرة عن اضطراب عقله. وهي في الأصل مكتوبة في أبيات، على شاكلة [أشعار] بنداروس". والقصيدة مترجَمة هنا بهذه الشّاكلة التي أعادها إليها لودفيغ فون بيغنوت Ludwig von Pigenot، الذي أكمل نشرة هلينغرات Hellingrath لأشعار هولدرلين. إلاّ أنّ فريدريش بايسنر Friedrich Beissner [في نشرته لآثار الشاعر] أعادها إلى ترتيبها النثريّ ورفض اعتبارها قصيدة حقيقيّة لهولدرلين. وقد كتب [الشّاعر الفرنسيّ] أندريه دو بوشيه André du Bouchet، الذي ترجمها هنا [في نشرة **لا بلاياد**] أنّ "جمال هذه القصيدة الذي لا يُضاهى وتماسكها لَيُحيلان مثل هذه الفرضيّات [القائلة بانتحاليّة النصّ] باطلة تماماً". أمّا هايدغر فيرى أنّها "قصيدة عظيمة، وفريدة"، وقد استند إلى عناصر منها في دراسته **هولدرلين وماهيّة الشّعر** *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*[٣]".

---

(١) رفقة ١٩٧٤، ص ١٦٥.

(٢) لنلاحظ أنّ اختيار العنوان **فايتون** لرواية تستلهم حياة هولدرلين له دلالة كبيرة على مصير الشّاعر. ففايتون هو في الميثولوجيا اليونانية ابن هيليوس Hélios، إله الشّمس. ترك أوفيديوس وصفاً لمأساته في **التحوّلات**: يستعير فايتون ليوم واحد عربة أبيه الصّعبة القياد ويفقد زمامها فيصعقه زفس صعقة تميته لأنه كاد يتسبّب بإحراق الكون. فصار فايتون رمزاً للطموح المُغالي وللجرأة المتطرّفة، شأنه شأن الشّاعر التراجيديّ الذي يطمح إلى الإحاطة بأسرار الآلهة والكائنات، فيسقط صريع طموحه. تقول الأسطورة أخيراً إنّه من احتراق فايتون ولدت مجرّة "درب التبانة".

(3) Philippe Jaccottet, in Hölderlin, *Œuvres*, coll. La Pléiade, notes, p. 1229.

وهناك أخيراً قصائد هولدرلين الأخيرة، التي سمّاها المترجم، بروح مجازفة لا نتبعه فيها: "قصائد أخيرة أو قصائد الجنون"، مع أنّ العنوان الألمانيّ الذي اعتمده لهذا القسم لا يتكلّم إلاّ على "قصائد أخيرة[1]" *Späteste Gedichte*، وهو العنوان الذي نجده في جميع النّشرات الجادّة لآثار هولدرلين. هنا يفاجئك، في ذيل بعض هذه القصائد، الإمضاء: "عبدك المتواضع والمطيع سكاردانيلّي"[2]، وكذلك "خادمك المتواضع والمطيع سكاردانيلّي"[3]، فتعجب من عدم وجود أيّ تعريف به، لا في حاشية (ولا حواشيَ في هذه الترجمة)، ولا في اللاّئحة المدعوّة "مفردات مشروحة". وإنّما بهذا الاسم المستعار Scardanelli أمضى هولدرلين على قصائده الوجيزة التي ظلّ يدبّجها في سنيّه الأخيرة التي أصيب فيها بوهنٍ عاد له بما يشبه وداعة الصّغار. ولمّا كان هذا الإمضاء من الغرابة بمكان، ولمّا كانت دعوى "الجنون" مسألة ذات بال، فلا شكّ أنّهما كانا يستدعيان من لدن المترجم شيئاً من البحث، لا لشيء إلاّ ليضفي على ترجمته وضوحاً ضرورياً.

دعوى "جنون" هولدرلين

أكتب الصّفحات التالية لأتفادى للقارئ العربيّ أن يقع كالقرّاء الألمان في خطأ الاعتقاد بجنون هولدرلين. هذه القضيّة تتجاوز في الحقيقة ترجمة رفقة وتمسّ علاقتنا بالشّاعر الألمانيّ.

مع أنّ كثيرين، بمن فيهم بعض كبار النقّاد والمفكّرين، استخدموا بحقّ هولدرلين مفردة "الجنون"، إلاّ أنّها لم تعد ملائمة حقّاً، ويضعها عديد الباحثين المعاصرين موضع تشكيك. كان هولدرلين قد ذهب، بحسب تعبير

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ١٦٣ وما بعدها.

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ١٧٦ و١٧٧.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١٧٨ وما بعدها.

شهير لهايدغر، إلى "أبعد ما يمكن أن يحتمله الفكر"، وأصيب في الشّطر الثاني من حياته بوهَن للأعصاب خفيفٍ وأضرّت به عوارضُ حِدادٍ شديد الصّعوبة. بتعلّة هذه الأشياء، ولأسباب أخرى في واقع الأمر، حُجِرَ عليه في عيادة طبيّة لشهورٍ، قبل أن يمضي سنيّه الأخيرة في كنف العائلة تسيمَر في توبنغن. وقد تميّز سلوك الشّاعر طيلة السّنوات الستّ والثلاثين الأخيرة من حياته بإيثار السّكوت وبوداعة طفليّة، وكتب، خصوصاً في وصف الطّبيعة وفصول السّنة، قصائد بالغة البساطة لا تخلو من لمعات شديدة النّفاذ.

يتوفّر القرّاء على شهادة ثمينة عنه في تلك السّنوات، هي كتاب في سبعين صفحة ونيّف وضعه فيلهيلم فايبلينغر Wilhem Waiblinger، وهو نفسه صاحب الرّواية المشار إليها أعلاه، **فايتون**. كان هذا الكاتب الشابّ قد زار هولدرلين في البرج الذي كان يشكّل منزل تسيمر، ثماني مرّاتٍ أو تسعاً، بعدما سمع بإشاعة "جنونه"، وكان هدفه المعلَن هو رصد "فنّان مجنون في حياته اليوميّة" ليستوحي منها رواية. صدر الكتاب في ١٨٣١ (أي في حياة هولدرلين) تحت عنوان **حياة هولدرلين وشعره وجنونه**[١]، وبالرّغم من منطوق العنوان تعمل معايناته بصورة واضحة على إبعاد تهمة الجنون عن هولدرلين. كتب فايبلنغر في ختام نصّه: "إنّ غرابات هولدرلين هي في أغلبها نتيجة لا يصعب فهمها لحياته المتوخّدة. فنحن نرى عقلاء مزعومين يقومون ما إن ينعزلون لسنوات بأشياء غريبة تتجاوز، بكثيرٍ، ما يمكن انتظاره من مجنون حقيقيّ. فما بالك بكائنٍ مثل هولدرلين عاش فترةً واعدة وفرِحة ثمّ قاده تضافُر مأساويّ لظروف عديدة وروحٌ مرهفة الإحساس وذكاءٌ مشحوذ إلى أقصى درجةٍ إلى أن يعيش طيلة عقودٍ منقطعاً عن العالَم كلياً!"[٢].

---

(1) Wilhelm Waiblinger, *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn.*

(٢) يذكره بيار برتو:

Pierre Bertaux, *Hölderlin ou Le temps d'un poète*, p. 367.

وقد يكون الشّاعر والرّوائيّ السّويسريّ بالألمانيّة روبرت فالْزَر Robert Walser، الذي عاش سنواته الأخيرة في مصحّ، هو من قاربَ حالة هولدرلين بأكبر قدرٍ من التفهّم. صحيح أنّه يتلفّظ بمفردة "الجنون"، إلاّ أنّه يجعلها تتلاشى في وصفه لحالة الشّاعر: "بدأ هولدرلين بكتابة قصائد، إلاّ أنّ الفقر اللّعين أجبره على أن يكسب خبز يومه بالعمل معلّماً خصوصيّاً للصّغار (...). هكذا ألفى أحد الأبطال نفسه بين القضبان؛ أسدٌ باتَ مجبراً على أن يبدي لطافةً وتهذيباً؛ إغريقيّ مهيب راحَ يتحرّك في صالونٍ برجوازيّ؛ والجدران الضّيّقة البائسة المغطّاة بالنّجود تهرس دماغه الرّائع"[1]. ويضيف فالزر مشدّداً على هذه المفارقة الخلاّقة المتمثّلة في كون إبداع هولدرلين الشّعريّ راح يتعمّق ويزداد فرادةً بقدر ما كان يتدهور وضعه النّفسيّ: "في حين كان الإنسان هولدرلين يزداد يأساً، وفي حين كان كيانه ينزف من جراحٍ أليمةٍ كثيرة، كان فنّه يتعالى كراقصٍ مزيَّنٍ بصورةٍ باذخة، عالياً جدّاً. وحيثما كان هولدرلين يحسّ بالغرق كانت موسيقاه [الشعريّة] وأبياته تفرض سحْرها على الملأ"[2].

وفي لهجة قريبة من كلام هايدغر المذكور أعلاه، كانت معاصرة هولدرلين الكاتبة الرّومنطيقيّة بتينا برنتانو Betinna Brentano (التي حملت بعد زواجها اسم بتينا فون آرمن Bettina Von Armin) قد كتبت في واحدة من رسائلها الشّهيرة إلى الشّاعرة كارولينه فون غوندِيروده Caroline von Günderode مستحضرةً صمت الشّاعر في سنيّه الأخيرة: "إنّني لواثقة من أنّ قوّة سماويّة قد غمرتْ بسيولها هولدرلين، وأنّ الكلام [الشّعريّ] هو ما أغرق حواسّه بعنفِ انهمارِه عليه. وعندما انسحبتِ الأمواج، كانت حواسّه كلّها قد وهنتْ، كما أنّ مضاء فكره قد انحسر[3]".

---

(1) Rober Walser, " Hölderlin ", in *Poetenleben*, p. 116-117.

(2) *Ibid.*, p. 118.

(3) Bettina Von Arnim, *Werke und Briefe*, Band 1, p. 392.

بيد أنّ الأضواء الأكثر كشفاً عن ملابسات مأساة هولدرلين هي هذه التي سلّطها عليها، في عهد قريب، النّاقد الفرنسيّ وأستاذ الأدب الألمانيّ بيار برتو Pierre Bertaux. كان برتو قد عُرف في ألمانيا وخارجها بأطروحة في هولدرلين ناقشها في ١٩٣٦ وصدرت في العام نفسه تحت عنوان **هولدرلين، دراسة في السّيرة الداخليّة**[١]، وأردفها فيما بعدُ بكتابات أخرى منها، بالألمانيّة: **هولدرلين والثّورة الفرنسيّة**[٢]، **وفريدريش هولدرلين، سيرة**[٣]، وبالفرنسيّة: **هولدرلين أو زمنُ شاعر**[٤].

يُرينا برتو بالوثائق والشّهادات التاريخيّة أنّ سمعة "شاعر مجنون"، الملصقة بهولدرلين من قبَل السّلطات الطبيّة التي حجرت عليه بالقوّة كما كان سائداً في تلك الفترة بإزاء كلّ شخصٍ يُعرب عن بعض اضطراب أو غرابة، لا تتمتّع برصيد كافٍ من الحقيقة التاريخيّة. ويذكّرنا بأنّ الكآبة التي كان يعاني منها هولدرلين لا يعدّها الأطبّاء اليوم مرضاً ولا جنوناً. وينبغي ألاّ ننسى أنّ مثل هذا الحجْر أو الحجز سيتعرّض له أيضاً الشّاعر الفرنسيّ أنطونان آرتو Antonin Artaud، إذ أوقفَ في دبلن في ٢٣ أيلول/سبتمبر ١٩٣٧ بتهمة "التسكّع والإساءة إلى الأمن العامّ"، وأعيدَ إلى فرنسا حيث سيُحجَر عليه في ظروف بالغة القسوة حتّى أواسط ١٩٤٦.

يَعتبر برتو دعوى "الجنون" هذه آتية من حماسة هولدرلين المعلنة إلى أفكار اليعاقبة والثّوريّين الفرنسيّين، تلك الحماسة التي سبق أن أشرنا إلى وجودها منذ الصّبا لدى شاعرنا وصديقيه هيغل وشِلنغ، والتي تجذّرت في نفسه

---

(1) Pierre Bertaux, *Hölderlin, Essai de biographie intérieure (1936).*

والمقصود بالسّيرة الداخليّة سيرة تستمدّ عناصرها الأساس من معطيات الأثر الأدبيّ نفسه، آخذةً بعين الاعتبار أطوار تجربة الشّاعر الحياتيّة.

(2) P. Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution (1969).*

(3) P. Bertaux, *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie (1981).*

(4) P. Bertaux, *Hölderlin ou Le temps d'un poète (1983).*

بعد زيارته لفرنسا في ١٨٠٢ وعودته منها خائر القوى مبلبلاً. كما كان هولدرلين مؤيّداً لمشروع قيام جهوريّة في "سوابيا" Schwaben، التّابعة اليوم إلى مقاطعة بافيريا Bayern، وهي نفسها، أي سوابيا، مسقط رأس هولدرلين ومحلّ نشأته قبل أن يذهب للعيش مع أمّه في توبنغن الواقعة في مقاطعة بادن-فورتمبرغ Baden-Württemberg، بُعيدَ رحيل أبيه. كان هذا المشروع قد وجد تحفيزاً له في قيام الجمهوريّة الفرنسيّة في ٢١ أيلول/سبتمبر ١٧٩٢، أي بعد الثورة الفرنسيّة بثلاث سنوات، والجمهوريّة الهلفتيّة (السّويسريّة) في ١٢ أبريل/نيسان ١٧٩٨. بيد أنّ الفرنسيّين، سواء الحكومة الثوريّة أو نابليون بونابارت، خذلوا ثوّار المنطقة ولم يمدّوا لهم يد العون. لا بل لقد ساهم الجنرال الفرنسيّ جوردان Jourdan في سحقهم مراعاةً لمصالح فرنسا مع أمراء المقاطعات الجرمانيّة، فكان أن وُئدَ المشروع، ممّا أثار سخط شاعرنا. ويعيب برتو على شرّاح الشّاعر الألمان، وعلى رأسهم هايدغر نفسه، طمسهم هذا الفاصل الثوريّ الهامّ من حياته.

إنّ أفكار هولدرلين هذه هي التي يرى النّاقد الفرنسيّ أنّ السّلطات قد عملت على تكميمها في ظلام الامبراطوريّة الرّومانيّة-الجرمانيّة المنقسمة إلى دويلات وإمارات. والحقّ، تكفي قراءة بعض قصائد هولدرلين من مثل "جرمانيا" *Germanien* و"إلى الألمان" *An Die Deutschen* و"روح العصر" *Der Zeitgeist*، ناهيك عن تراجيدياه غير المكتملة **موت إمبدوقليس**، لنتحقّق من إيمانه هذا بضرورة التّغيير. كما إنّ روايته **هيبريون** التي جعل أحداثها تدور في يونان معاصرة ثائرة على الهيمنة العثمانيّة ما هي إلاّ مجاز عن ألمانيا الممزّقة التي كان هو يريد إقامتها على أسسٍ مثاليّة وضمن تصوّره الميثولوجي لتصالُح السّماء والأرض. ثمّ إنّ هولدرلين يتعمّد إرسال بطل روايته إلى ألمانيا بعدما خسر نضاله وقرّر اختيار العزلة والوفاء للشّعر. وهو يضع على لسانه بخصوص بلده ألمانيا ما يأتي، والخطاب موجّه إلى صديقه بلاّرمين:

Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissner wäre, wie die Deutschen.

Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen - ist das nicht, wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergoßne Lebensblut im Sande zerrinnt?(1)

"لا يمكن أن أتصوّر شعباً أكثر تمزّقاً من الألمان. فأنتَ ترى بينهم شغيلةً ولكنْ ما من إنسان، ومفكّرين، وما من إنسان، وكهنةً، وما من إنسان، وسادةً وخدماً، وفتيةً وراشدين، وما من إنسان. فكأنّك في ساحة قتالٍ تحتشد فيها الأذرع والأيدي وأكداس من الأعضاء البشريّة، لكنّ دماء الحياة تضيع عليها بين الرّمال".

وبالاستناد إلى وثائق لم يُكشَف عنها إلاّ في العقود الأخيرة، من بينها رسائل أمّ الشّاعر إلى ابنها وإلى بعض أصدقائه، ورسائل الشّاعر إلى أمّه، ومحاضر الشّرطة وأرشيفات مختلف الإدارات، يرينا برتو وراء الحجر على هولدرلين تضافرَ عاملين أساسيّين، أحدهما عائليّ والآخر سياسيّ. فأمّه نفسها، التي كانت تحثّ ابنها على أن يصبح قسّاً ويتزوّج من ابنة قسّ، هالها أن تكتشف هيامه بامرأة متزوّجة، وأن تراه منصرفاً إلى كتابة مراثيه الكبرى وأناشيده الأخيرة بدل أن يمارس عملاً وظيفيّاً. فاعتقدت بجنونه أو تظاهرت بالاعتقاد بذلك لتتحكّم بما كان هولدرلين قد ورثه من أبيه (وهو كشف رهيب صدمَ الشّراح والنقّاد الألمان إلاّ أنّ برتو أثبته بالوثائق). أمّا من حيث العامل السياسيّ، فقد شاءت المصادفة أن يسهر هولدرلين في ٣١ حزيران/يونيو ١٨٠٤ في شتوتغارت مع صديقه الدّبلوماسيّ سانْكلير Sinclair وأصدقاء لهذا الأخير. أحدهم (وكان جمهوريّ الهوى هو أيضاً) جعلَ يقول بضرورة اغتيال عدوّه السياسيّ فريديريش Friedrich، دوق مقاطعة فورتمبرغ Württemberg، الذي سيُتوَّج ملكاً لها بعد سنوات. فوشى أحد الحاضرين بالمجموعة بعد أيّام،

(1) Hölderlin, *Hyperion*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Herausgegeben von Friedrich Beissner, Band 3, p. 160.

وأكّد على حضور هولدرلين الذي كان صامتاً ومبلبلاً طيلة الجلسة، كما كان شأنه منذ وفاة "ديوتيما". وللحيلولة دون اعتقال هولدرلين، كتب عُمدة الإمارة الفقيرة هيسين-همبورغ Hessen-Homburg إلى السّلطات يناشدها ألاّ تعتقله لأنه "شاعر مجنون". كان هولدرلين قد كتب مطوّلته الصّوفيّة "بطمُس" *Patmos* بتكليف من هذا العمدة وأهداها إليه، كما كان صديقه سانكلير نفسه مدير الخدمات الدبلوماسيّة للعمدة المذكور. وإمعاناً في المأساة، اضطرّ هذا الأخير إلى استكتاب معلّمي هولدرلين السّابقين وطبيب عائلته رسائل يشهدون فيها، لإنقاذ الشّاعر، بهشاشة أعصابه ورهافتها. هكذا أتيح لهولدرلين أن يفلت من اعتقالٍ كهذا الذي تعرّض له صديقه سانكلير إثرَ تلك السّهرة، وسبق أن ذاق طعمه المرير الشّاعر شوبارت Schubart، معلّم هولدرلين في المدرسة، الذي أمضى أحد عشر عاماً حبيسَ ظلامِ أقبيةِ قصر الهوهير أسبَرغ Hoher Asperg قرب شتوتغارت، بسبب أبياتٍ هجا فيها أمير منطقته. سوى أنّ هولدرلين أفلت من أقبية السّجن ليجد نفسه حبيسَ سجن آخر: الإغلاق عليه في تهمة "الجنون"، وابتعاد أصحابه عنه، وتلقّيه في العيادة التي حُجر عليه فيها لستّة شهورٍ عقاقير خطيرة بها كان يُعالَج المختلّون عقليّاً. عقاقير أثبت الطبّ فيما بعد كونها ذات مفعول سامّ، ولا يستبعد برتو أن تكون هي المسؤولة عن صمت الشّاعر وذهوله في سنيّه الأخيرة الطّوال[1].

إلى هذه الوقائع الموثّقة انطلاقاً من أرشيفات العائلة والعمدة والمدرسة والشّرطة، يورد برتو شهادة إرنست تسيمر Ernst Zimmer، النجّار مُحبّ الأدب الذي استضاف هولدرلين في بيته طيلة ستّة وثلاثين عاماً، مقابل مبلغ بسيط تبعث به أمّه، وهو في الحقيقة آتٍ من إرث الشّاعر، الذي كانت هي

(١) جميع الوقائع التي أوجزنا هنا عرْضها، يسردها بيار برتو مدعّمة بالوثائق والتّواريخ والشّهادات على امتداد الصّفحات ٢٥٧-٣٧٠ من كتابه الآنف الذّكر **هولدرلين أو زمن شاعر Hölderlin ou Le temps d'un poète.**

تستثمره وتشغّله، ومن مساعدة ماليّة من حكومة المقاطعة كانت هي قد طلبتْها باسمه. كان تسيمر قد عهد إلى هولدرلين بتعليم أبنائه العزف على آلة البيانو، وكان يتركه بينهم بكامل الطّمأنينة طيلة نهار عمله. وممّا جاء في شهادته عن الشّاعر (الذي كان يومذاك في سنّ الخامسة والستّين): "هولدرلين امرؤٌ نبيل القلب عميق الحساسية، وهو معافى الجسم لم يُصَب في منزلي بأيّة علّة. (...) لا يعاني من هلوَسات، لكنْ قد تكون مخيّلته نَمتْ على حساب الحسّ المشترك "[1]. والتعبير الأخير يعني، كما هو معلوم، أن يحسّ المرء بالأشياء والأمور ويدركها أسوة ببقيّة الناس. وفي مفارقة الشّاعر لهذا المطلب السّائد، وإنْ بدرجات متفاوتة، في جميع الثقافات ما يفسّر لنا شطراً كبيراً من مأساة هولدرلين.

هذا كلّه يدفع ببرتو إلى استنتاج أنّ هولدرلين، "لو كان عاش في بلد آخر أكثر تسامحاً من ألمانيا اللّوتريّة، في إنجلترا مثلاً أو في الشّرق، لاعتبره الآخرون كائناً غريب الأطوار لا أكثر"[2]. وأخيراً، فلا يفوت برتو حتّى أن يذكّر بأنّ نتيجة تشريح جثّة هولدرلين فاجأت الجميع بعدم عثور الأطبّاء في دماغه على أيّ أثرٍ لأيّ انحراف عقليّ[3].

وكما يلفت برتو انتباهنا إليه، فإنّ هولدرلين نفسه يقدّم لنا في مراثيه، ولا سيّما في "نواح مينون على ديوتيما" *Menons Klagen um Diotima*، أدقّ وصف "طبيّ" إذا جاز القول لحالته بعد محنته، إذ يصوّر نفسه:

Daß ich fühllos sitze den Tag, und stumm wie die Kinder,

Nur vom Auge mir kalt öfters die Träne noch schleicht[4]

---

(١) يذكره بيار برتو، المصدر السّابق، ص ٣٧٢.

(٢) المصدر السّابق، ص ٣٦٧.

(٣) المصدر السّابق، ص ٣٣٧.

(4) Hölderlin, *SW*, 2, 81.

(جالساً النّهارَ كلّه خاملاً وأبكمَ كالأطفال

تنهمرُ من عينيّ دموعٌ مجلّدة)

والحال أنّ هذه "العوارض" وسواها ممّا يصفه لا تتعدّى ما يُعرف اليوم بالاكتئاب.

لا شكّ أنّ رفقة لم يطّلع على هذه الكشوف، مع أنّها رأت النّور بالألمانية وأقامت الألمان ولم تُقعدهم قبل أن يشرع هو بترجمة هولدرلين بسنين. ولو أنّه قرأ بإمعانٍ ما كتبه من قبلُ هايدغر عن الشّاعر لرأى أنّه لا يقول بـ "جنون" هولدرلين.

عن الاسم المستعار "سكاردانيلّي"

أمّا الإمضاء بالاسم المستعار "سكاردانيلّي" Scardanelli، فهو أحد الأسماء المستعارة الملغزة الأكثر إثارة في تاريخ الأدب. إسمٌ ما برح يستنفر القرائح ويحفّز على ولادة الفرضيّات.

على صعيد الوقائع، يروي كريستوف تيودور شفاب Christoph Theodor Schwab (واضع سيرة ذاتيّة لهولدرلين تستند إلى زياراته المتكرّرة للشّاعر طيلة السّنوات الثلاث الأخيرة من حياته أعيد نشرها مراراً[1]، وهو أيضاً من وضعَ بعد وفاة الشّاعر بثلاث سنواتٍ النّشرة الأولى (غير المحقّقة) لآثاره الشعريّة الكاملة)، يروي أنّ هولدرلين استشاط غضباً عندما طلب هو منه في أحد أيّام شباط/فبراير ١٨٤١ أن يمضي على قصيدتين له كانتا بلا إمضاء، وأنّه أمضى عليهما أخيراً باسم "سكاردانيلّي" Skardanelli (مع k داخل الاسم بدل الحرف c، الذي يُلفَظ هنا بالشّكل نفسه). زائر آخر للشّاعر هو يوهان غيورغ فيشر Johann Georg Fischer يروي أنّ هولدرلين خطّ له بيده في يوم من نيسان/

(1) Christoph Theodor Schwab, *Hölderlins Leben, Eine Biografie.*

أبريل ١٨٤٣ قصيدة له ومهرّها بإمضاء "سكاردانيلّي" Scardanelli وأرّخها في ٢٤ آيار/مايو ١٧٤٨ (أي قبل ولادته بما يقرب من ربع قرن). ثمّ يزعم أنّ شفاب قدّم لهولدرلين نسخة من أشعاره، فقال له الشّاعر: "القصائد حقيقيّة، وأنا من كتبَها، بيد أنّ الاسم مزيّف، فأنا لم أتسمَّ باسم هولدرلين قطّ، بل اسمي هو سكاردانيلّي أو سكاريفاري Scarivari أو سلفاتور روزا Salvator Rosa أو شيء من هذا القبيل". الرّواية الثانية تبدو لغيرالد شتيغ مثيرة للرّيبة لا سيّما وأنّ هولدرلين وقّع بعض أشعاره الأخيرة بالاسم المستعار "سكاردانيلّي" وحده.

يرى بيار برتو وآخرون أنّ تذييل هولدرلين لقصائده الأخيرة بهذا الإمضاء إنّما يعرب عن رفضه اعتبار قصائده الأخيرة أشعاراً حقيقيّة. بينما انطلق آخرون يبحثون عن مصدر ممكن لهذا الاسم المستعار. بعضهم فكّر بكونه آتياً من سكاردانال Scardanal، وهي قرية سويسريّة قريبة من نهر الرّاين، ومعروفٌ أنّ هولدرلين قد أقام في سويسرا واشتغل معلّماً للصّغار بضعة شهور، وأنّه ذكر في عديد قصائده هذا النّهر وأنهاراً أخرى، حتّى لقد عدّه البعض "شاعر الأنهار". أمّا اللّسانيّ الرّوسيّ الشّهير رومان ياكوبسون Roman Jakobson فقد أدلى بفرضيّتين اثنتين. في الأولى يُحيلنا على سغاناريل Sganarelle، وهو اسم شخصيّة تظهر في مسرحيّات عديدة لموليير Molière. وفي الثّانية يرى ياكوبسون في الحروف الأخيرة من الاسمين "هولدرلين" و"سكاردانيلّي" جناساً تصحيفيّاً: "rdanelli" من الاسم الأوّل و"lderlin" من الثاني. وقد طرح الباحث الفرنسيّ جان-مارك بيّيو مؤخّراً فرضيّة[1] مفادها أنّ مسارح أوروبّا قد عرفت في نهايات القرن الثّامن عشر شخصيّة كتبت عنها مجلاّت تلك الفترة كثيراً واستوحى منها إدغار ألن بو Edgar Allan Poe قصّته القصيرة "لاعب شطرنج ميلزل" *Maelzel's Chess-Player* (١٨٣٦)، وقد يكون هولدرلين اطّلع

(1) Jean-Marc Baillieu, " Scardanelli? Une hypothèse ".

على حكاية تلك الشخصيّة عن طريق قراءة المجلاّت التي كانت تشكّل أحد أهمّ مصادر ثقافة الأدباء. موجز الحكاية أنّ أحد المخترعين (في البداية يوهان فولفغانغ فون كمْبَلين Johann Wolfgang von Kempelen ومن بَعده ميلْزل *Maelzel*) كان يعرض على الجمهور شخصاً آليّاً بارعاً في لعبة الشّطرنج سمّاه "التركيّ الآليّ"، ثمّ اكتُشِف فيما بعد، كما يُروى، أنّ رجلاً إيطاليّاً اسمه تيبور سكاردانيلّي Tibor Skardanelli كان يختفي داخل الشّخص الآليّ ويوجّه حركاته. وتأويل الباحث هو أنّ هولدرلين يقبل هنا باحتجابه كلاعب الشّطرنج المذكور، ويبدي جميع أمارات التّهذيب المطلوبة منه ويدبّج بسرعة قصائد بسيطة يهديها لزائريه ويوقّع عليها بالاسم المستعار.

ولئن كانت الفرضيّة الأخيرة ملفتة للنظر، مع أنّنا لا نملك دليلاً على أنّ هولدرلين كان عارفاً بلاعب الشّطرنج ذاك وأنّه تقصّد محاكاته، فإنّ الفرضيّات الأخرى (ولم نذكرْ هنا إلاّ بعضها) لا تبدو مقنعة حقّاً. فلا يمكن، مثلاً، أن نتخيّل شاعراً مثل هولدرلين يتسلّى في لحظة الغضب تلك بممارسة الجناس التّصحيفيّ على حروف اسمه. وقد يكون وراء اختياره هذا الإمضاء رغبة في الهرب من اسمه الفعليّ المكرّس اجتماعيّاً ومن الصّورة المعطاة عنه هو نفسه من لدن الآخرين. وراء الاسم المستعار، ووراء تهذيبه الزّائد في السّنوات الأخيرة، هذا التّهذيب الذي نوّه به جميع زائريه، والذي تعكسه عبارة "خادمك المتواضع" التي حرص على إضافتها للاسم المستعار "سكاردانيلّي" في أسفل أغلب قصائده الأخيرة، ربّما كان الشّاعر ينشد بالفعل الاختباء واتّخاذ صيرورة جديدة، لاعبة أو منعزلة. هذا أيضاً ما تفصح عنه طريقته في تذييل القصائد المذكورة بتواريخ وهميّة تذهب من ١٦٤٨ إلى ١٩٤٠. هذه التواريخ الملفّقة عن قصد وضَعَها رفقة في أسفل القصائد، ولكنْ لمّا كان القارئ العربيّ لا يجد في أيّ موضع من الكتاب تفسيراً لا لهذه التواريخ الوهميّة ولا للإمضاء المستعار، فنتساءل إن كان سينتبه إليها أو إذا لم يكن سيعدّها سلسلة أخطاء مطبعيّة. قد تجعله التواريخ القديمة يفكّر بمحاكاة يقوم بها هولدرلين لشاعر

قديم، لكن ما سيفعل والحالة هذه بالقصائد التي ذيّلها الشّاعر بتواريخ من القرن العشرين، هو المخضرم الذي شهدَ القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر؟

والحقّ، فإنّ هولدرلين، بإمضائه هذا وتواريخه الوهميّة هذه، يبدو لنا كما لو كان يستبق عبارة ميشيل فوكو Michel Foucault الشّهيرة في مطلع درسه الافتتاحيّ في "الكوليج دو فرانس": "لعلّ عديدين يمارسون مثلي الكتابة لكي لا يمتلكوا وجهاً. لا تَسَلوني مَن أنا ولا تطلبوا منّي أنا أبقى أنا نفسي. فهذه أخلاقيّةُ أحوالٍ مدنيّةٍ، إنّها توجّه أوراقنا الثّبوتيّة. فلتدعْنا أحراراً عندما يتعلّق الأمر بالكتابة"[1].

ترجمة رفقة لهولدرلين بين طبعتين

من التّصويبات التي يمكن أن نذكرها تقريظاً لصنيع رفقة المتمثّل في إعادة النظر في ترجمته السّابقة، نذكر قصيدة "النّيكَر" *Der Neckar* (باسم النّهر الذي يخترق مسقط رأس هولدرلين، مدينة توبنغن *Tübingen*). كتب الشّاعر:

Zu euch, ihr Inseln! bringt mich vielleicht, zu euch
Mein Schutzgott einst ; doch weicht mir aus treuem Sinn
Auch da mein Neckar nicht mit seinen
Lieblichen Wiesen und Uferweiden.[2]

(قد يحملُني نحوكِ يوماً أيّتها الجزُر! الإلهُ العطوفُ عليّ؛
بيد أنّ ذكرى نهري نهر "النيكر"
سترافقني إلى هناك بوفاء
مع مروجِه السّاحرة وصفصافاتِ ضفافه).

إنّ الشاعر يهفو إذن إلى الرّحيل، لا بل يصبو إليه. بيد أنّه يتوقّع لا بل

(1) Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 28.
(2) Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Band 2, p. 18.

يؤكّد أنّه سيظلّ في البلاد الغريبة يفكّر بنهره الولاديّ. وهذا ما محاه رفقة في ترجمته الأولى محواً تامّاً إذ صاغ الأبيات كما لو كان الإله يوعز للشّاعر بالهجرة فيما يؤثر هذا الأخير الإقامة عند ضفاف "النيكر" بالذّات:

"إليكِ أيّتها الجزُر! ربّما يجلبني مرّةً إليكِ

إلهي الذي يحبّني! لكنّ ولائي يفرض عليّ

أن أبقى على ضفاف "النكَر"

بصفصافه ومروجه الحبيبة[1]".

وهو ما صحّحه في طبعة ١٩٨٩ كما يأتي:

"إليكِ أيّتها الجزُر!

ربّما إليكِ يجلبني إلهي الذي يحبّني

لكنّ حتّى ولو صارَ هذا،

تظلّ نفسي المخلصة تذكرُ النكَرْ

بمروجه الحبيبةِ وصفصافِ ضفافه[2]".

وفي ترجمته السّابقة للقصيدة "مجرى الحياة" *Lebenslauf* (التي منحها عنوان "مجرى حياة")، كانت قد امّحت إحدى اللّطائف التي تتجلّى فيها فكرة لها حظوة عند هولدرلين:

Dies erfuhr ich. Denn nie, sterblichen Meistern gleich,
Habt ihr Himmlischen, ihr Alleserhaltenden,
Daß ich wüßte, mit Vorsicht,
Mich des ebenen Pfads geführt[3]

نشير من الآن فصاعداً إلى الآثار الكاملة بالحرفين الأوّلين SW يليهما رقم الجزء فرقم الصفحة.

(١) رفقة ١٩٧٤، ص ٥٥ .

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ٧٩.

(3) **Hölderlin, *SW*, 2, 22.**

(أعلمُ هذا الأمر بالتجربة. لأنكِ قطُّ، يا آلهةَ السّماء

أنتِ يا حافظةَ العالَم،

لم تقوديني، على ما يبدو لي، كما يفعل الأسيادُ الفانون

في سبُلِ الحذر السّوية.)

إذْ يدعو هولدرلين الآلهة إلى أن تعامله كما يليق بـ "أسياد فانين" (أي أرضيّين)، فإنّه يعتب عليها لعدم معاملتها إيّاه برفق، هو الذي كتب عنها في السّتروفة السّابعة من "خبز ونبيذ" *Brot und Wein*:

Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,

Ob wir leben[1]...

(بلا انقطاعٍ تعملُ [الآلهة]، ولا تبدو عابئةً

بِما إذا كنّا [نحنُ معشرَ البشر] نحيا...)

فكأنّ الشّاعر يصبو إلى أن ينفح في الآلهة مشاعر إنسانيّة بشكلٍ ما. وهذه المقارنة (الواضحة في عبارة البيت الأوّل *sterblichen Meistern gleich*: على غرار أسيادٍ فانين، أو كما كان سيفعل أسيادٌ فانون)، وهذا التقابل بين "آلهة السّماء" و"أسياد" البشر، ينعدمان تماماً عند رفقة الذي ترجم إلى:

"هذا ما خبرتُ، فأنتم ولا مرّة،

حسبَ ما أعرفُ، أيّها السّماويّون، أسياد البشر،

أيّها الحافظون كلَّ شيء،

بحذرٍ تقودونني في طريقٍ سويّة[2]".

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 98.

(٢) رفقة ١٩٧٤، ص ٦٠.

وهو الخطأ الذي تداركه رفقة في طبعة ١٩٨٩ إذ صاغ الأبيات على هذه الصّورة:

"هذا ما خبرتُه

فأنتم، ولا مرّةً، حسبَ ما أعرف،

أيّها السّماويّون، أيّها الحافظونَ كلَّ شيء،

بحذرٍ تقودونني، كالأسيادِ البشرِ، في طريقٍ مستوية"[١].

بيدَ أنّ نماذج أخرى، عديدة، ترينا أنّ عمل التصويبات كان على المستوى الدّلاليّ وجِلاً، وسرعان ما ينطوي على ما ينقضه. ومبعث ذلك، أغلب الأحيان، هو تعفّف المترجم عن القيام بأدنى توثيق أو بحث من شأنه أن يجنّبه مزالق الزّلل والتغليط. نلاحظ هذا على أكثر من صعيد.

معرفة أسماء الأعلام

إنّ أسماء الأعلام، هذا العنصر الكاشف لمرجعيّات الشّاعر ولامتداد جغرافيته الأسطوريّة والواقعيّة، الحياتيّة والأدبيّة، غالباً ما لا تكون لدى رفقة في منجىً من اللّبس. من اسم الشّاعر نفسه، الذي صاغه على هيأة "هلدرلن"، فلا ندري ما فعل بالواو والياء الطويلتين اللّتين يتخلّل صوتهما اسم الشّاعر الألمانيّ: Hölderlin، فهيبريون Hyperion الذي يكتبه هو بصورة "هيباريون"، إلى الاسم "ذيوس" الذي تقرأه في القصيدة "شيرون" Chiron[٢] مقابلاً لـ Zevs[٣]. والحال أنّ كبير أرباب الميثولوجيا اليونانيّة معروف في العربيّة باعتباره "زفْس"، وهو الاسم الأقرب إلى شاكلة نطقه في اليونانيّة. أما

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٨٣.

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ١٠٥.

(3) Hölderlin, *SW*, 2, 59.

"ذيوس" فهو النّطق المتأخّر للمفردة القديمة "ديوس"، التي تعني الإله، ومنها جاء مقابلها اللاّتينيّ "تيوس"، وكذلك "التيولوجيا" (عِلم اللاّهوت). "ذيوس" هو إذن المفردة التي تعني "الإله"، بها كان اليونان يسمّون إلههم، ثمّ لمّا احتاجوا إلى تمييز كبير الآلهة عن سواه سمّوه "زفس". في كلتا الكلمتين، "ديوس" و"زفس"، تكمن، حسبَ المراجع اللّغويّة، دلالة "النّور". فالإله هو المُنير والسّاطع والوضّاء، وزفس هو إله النّور، لا بل حرفيّاً "أبو النّور"، وهذا هو أيضاً المعنى الدّقيق لاسم نظيره اللاّتينيّ "جوبيتر". والتسمية "ذيوس" أو "ديوس" نفسها أُعطِيَت في الصّيَغ اليونانية **للعهد القديم** ليهوه، وفي صيَغ **العهد الجديد** للّه. وكما تفرّق اللّغة العربيّة بين "إله" و"اللّه" تفرّق اليونانيّة بين "ديوس" و"زفس". الخلاصة، إنّ القارئ بحاجة إلى تسميات واضحة ولا غبار عليها، والعودة إلى تسميات قديمة من دون البحث عن أصلها الاشتقاقيّ وتطوّرها التاريخيّ لا تفعل سوى أن تزيد النّصوص إبهاماً.

كما يكتب المترجم نهر "الدّوناو"[1]، مقلّداً اللّفظ الألمانيّ: Donau، ناسياً أنّ اسم هذا النّهر العريض الشّهرة هو لدى العرب "الدّانوب". وكما سبق أن أشار إليه بعض النقّاد، فهو يكتب "غارونة" مقابلاً لنهر "الغارونيا" La Garonne الذي يجري في فرنسا، كما يكتب "الدوردوكنه" (داخل القصيدة[2]) و"الدردونه" (في لائحة "مفردات مشروحة"[3])، حيثما تعلّق الأمر بنهر "الدّوردوني" La Dordogne الجاري في فرنسا أيضاً. ولمّا كانت منطقة بوردو Bordeaux الفرنسيّة، العامرة بمزارع الأعناب، والتي تخترقها مياه النّهرين المذكورَين، قد احتضنت فترة مفصليّة من حياة الشّاعر الألمانيّ، الذي يطري عليها وعلى نهرَيها في قصيدته الشّهيرة "ذكرى" *Andenken*، فكان يلزم في اعتقادنا أن يتعرّف عليها المترجم عن كثب.

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ١٤٢، وكذلك في لائحة "مفردات مشروحة"، ص ١٨٣.

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ١٤٩.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١٨٣.

على أنّ غياب التوثيق هذا، وانعدام الرّغبة في التعمّق في فهم الخلفيّات الجغرافية والأسطورية والتاريخية للأشعار المترجمة وفي إفهامها للقرّاء، وهو أمر يسير تتيحه المعاجم والموسوعات حتّى قبل زمن الإنترنت، هذا كلّه يتّضح أيّما اتّضاح في الصّفحات الخمس التي منحها المترجم عنوان "مفردات مشروحة". هنا يعرّف المترجم، بسطر واحد في الغالب الأعمّ، بأسماء الأعلام وأسماء الأماكن الوارد ذكرها في القصائد. وعن عجبٍ ترى أنّ تعريفاته تزيد علاقة الأشعار المترجمة بالكثير من هذه الأسماء مجهوليّةً وغموضاً. هيبريون، يعرّفه بأنّه "لقب إله الشّمس"[1]، وديوتيما يعرّفها كالآتي: "ورد هذا الاسم في حواريّة أفلاطون "سيمبوزيوم" [يقصد محاورة أفلاطون "المأدبة - أو في الحبّ"]، حيث يستخدمه سقراط رمزاً للحبّ"[2]. والحال أنّ هيبريون هذا، كما أبنّا عنه أعلاه، إن هو إلاّ قناع هولدرلين نفسه، وديوتيما إنْ هي إلاّ الاسم الذي يعيره لمعشوقته زوزيت غونتار Susette Gontard، استعارهما من الميثولوجيا اليونانيّة (الاسم الأوّل) ومن أفلاطون (الاسم الثاني) ومنحهما لنفسه وللمرأة المعشوقة في روايته **هيبريون أو الناسك في اليونان**. وإليهما، أي للاسمين، سيرجع أيضاً في أكثر من قصيدة. وعن عجبٍ أيضاً تقرأ تعريف المترجم لـ *Hesperien* بأنّها "رمز لظهور الآلهة المستقبليّة"[3]، والأمر إنّما يتعلّق بـ "هسبَريس"، الآتية من مفردتين من اليونانيّة القديمة هما ***Hesperis*** ("ساعة المساء")، و *Hesperides* ("حوريّات الغروب")، حرَفَهما هولدرلين عن مجراهما قليلاً وأطلق تسمية *Hesperien* على أهل الغرب، يضعه هو بمقابل اليونان التي كانت في نظره بلاداً شرقيّة. وهو لم يفعل هنا سوى أن "يُغَرقِن" (من الإغريقيّة) تسمية الألمان للغرب، الذي يُدعى في لغتهم ***Abendland***

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ١٨٥.

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ١٨٣.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١٨٥.

(حرفياً: "أرض المساء"، أو "أرض الغروب"). ويَعرف قرّاء هولدرلين كم تشكّل مقابلة الغرب والشّرق، أو هسبَريس واليونان، زوجاً مفصليّاً في فكر الشّاعر ورؤيته للقدامة والحداثة ونظريّته المكتملة عن تكافل الأجيال والعصور الشعريّة، بها تجاوزَ تفكيرَ سابقيه ومعاصريه في "صراع القدامى والمحدثين".

ترجمة العناوين

شأنها شأن أسماء الأعلام وأسماء الأماكن، تعاني ترجمة عناوين القصائد من شيء من التأرجح والتغريب، وهو ما قد يجرّ أحياناً، كما هو معلوم، إلى قراءة إشكاليّة للنصّ الشعريّ نفسه. من التعديلات الموفّقة التي قام بها رفقة في الطّبعة الثانية، تحويله عنوان القصيدة *Klagen*، المتبوع بالإهداء *An Stella* ("إلى ستيلا"، الذي أدمجه هو بالعنوان)، تحويله له من "مرثيّات إلى ستيلا"، إلى "شكوى إلى ستيلا". ذلك أنّ المفردة *Klage*، الواردة في العنوان بصيغة الجمع، تعني شكوى (من أحد أو إلى أحد، أو حتّى دعوى قضائيّة)، كما تعني "مرثيّة" (بمعنى شكوى من رحيل أحد). وستيلا التي يخاطبها الشّاعر في القصيدة كانت حيّة، وهولدرلين نفسه كان يوم كتابة القصيدة في سنّ الخامسة عشرة. بيد أنّ المترجم يمنح القصيدة *An die Parzen* عنوان: "إلى الأقدار"[(١)]، والأدقّ هو: "إلى إلهات القدر". ونشير إلى أنّه لم يترجم هنا سوى "ستروفة" (فِقرة شعريّة) واحدة من قصيدة تضمّ ثلاثاً[(٢)]، ولم يُشرْ إلى اقتطاف أو اختزال. وعنوان "الرّجوع إلى مسقط الرّأس" *Heimkunft*، ربّما كان الأفضل ترجمته إلى "الرّجوع إلى الوطن" أو "العودة"، وقد يكون المترجم اختاره لوجود قصيدة أخرى لهولدرلين بالعنوان نفسه[(٣)]. وكان رفقة قد ترجم

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٢٧.

(2) Hölderlin, *SW*, 1, 247.

(٣) "الرّجوع إلى الوطن"، رفقة ١٩٨٩، ص ٨٩.

العنوان ذاته في الطّبعة الأولى إلى "رجوع إلى البيت"[١]، وفقط في الطبعة الثانية أدرك أنّ الأمر يتعلّق بالعودة إلى الوطن، وبأنّ المفردة الألمانيّة *Heim*، شأنها شأن المفردة العربية "ديار"، تعني المنزل كما تعني البلاد الأمّ. وكان ينبغي أن يدلّه على ذلك كونُ الشّاعر يخاطب نفسه داخل القصيدة بالقول (بصياغة رفقة نفسه في طبعة ١٩٧٤): "هي أرض الوطن، أرض الولادة حقّاً/ ما تريده قريبٌ، يلاقيك الآن"[٢]. وهو ما صاغه رفقة في طبعة ١٩٨٩ كما يأتي: "وفي الحقيقة، أرض الوطن هي هذه، أرض الوطن/ وما تريده قريبٌ، يلاقيك في الحال"[٣]. ونتمنّى شخصّياً لو كان حافظَ على الصّياغة الأولى، فهي تبدو لنا أكثر حرارة وتنسجم أكثر ولهفةَ العائد بعد غيابٍ ومنفى، لا يفتأ يذكّر نفسه بأنّ أرض الوطن هي هذه أخيراً!

وقصيدة *Der Zeitgeist* يعنونها المترجم: "روح الزّمن"[٤]، هكذا على التّعميم، بينما قصَدَ الشّاعر روح الحقبة، حقبته هو، أي "روح العصر". والتّعبير نفسه يرد بصيغة النّداء في البيت الثاني من القصيدة: *Du Gott der Zeit!* ("يا إله عصرنا هذا"، أو "يا إله هذا الزّمان")، فيترجم رفقة إلى: "يا إله الزّمن!"[٦] (ولنا إلى هذه القصيدة عودة). وفي دراسة مكتوبة بالألمانيّة عن ترجمته، أي رفقة، وترجمة عبد الغفّار مكّاوي لقصائد هولدرلين[٧]، لا نعلم

---

(١) رفقة، ١٩٧٤، ص ٩٨.

(٢) رفقة ١٩٧٤، ص ١٠٠.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١٢٤.

(٤) رفقة ١٩٨٩، ص ٤٩.

(5) Hölderlin, *SW*, 1, 297.

(٦) المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

(7) Peter Bachmann,"Ein Leitbild für arabische Lyriker?, Bemerkungen zu den Hölderlin-Büchern von Fu'âd Rifqa und al-affâr Mikkâwî" (كذا بالنسبة للاسم الأخير!).

وأنا أتوجّه بالشكر إلى المستعرب السويسريّ النّاطق بالألمانيّة بيتر دوفيه Peter Dove لتوفيره لي هذه الدّراسة.

هل اطّلع عليها رفقة أم لا، سبقَ أن أخذ عليه المستعرب الألمانيّ بيتر باخمان *Peter Bachmann* ترجمة عنوان القصيدة *Lebensalter* بصورة جعلته غير مفهوم: "عُمر الحياة"[1]. صحيحٌ أنّ الشقّ الثاني من العنوان: *Alter* يعني "عُمر"، وكذلك "شيخوخة"، إلاّ إنّ المفردة المركّبة *Lebensalter* قد نحتَها هولدرلين على وزن *Zeitalter* (حقبة، عصر، عهد)، وبمعناها نفسه: "عهود الحياة" أو "أطوار الحياة". وهو، كما يتّضح من سياق القصيدة، لا يقصد الحياة بعامّة وإنّما حياة البشر، أي تاريخهم. وليس عبثاً أن يبدأ الشّاعر قصيدته، التي هي أشبه ما تكون بوقفة على أطلال الإنسانيّة، يبدأها بالعودة إلى ماضي البشريّة المجيد (مدن الفرات وشوارع تدمر)، ليلاحظ ذهاب أثره، ثمّ يعرّج على موضوع الخلاص الرّوحانيّ (مصير الطوباويّين) فيجده أليماً وغير ذي يقين (ولنا إلى هذه القصيدة وإلى ترجمتها عودة).

كما يترجم رفقة عنوان القصيدة *Die Eichbäume* إلى "شجر البلّوط"[2]، وهو في الحقيقة "شجر السّنديان"، هذا الشّجر الذي يظلّ، كما يذكّر به باخمان في دراسته المذكورة، أقرب الشّجر إلى نفوس الألمان، عليه يستند جانب أساس من مخيالهم وتراثهم، كما هو الأمر بالنسبة إلى الأرز عند أهل لبنان. في مواضع أخرى ترجمها رفقة كما ينبغي، كما في القصيدة الآنفة الذّكر *Lebensalter*، وذلك في العبارة: "تحت شجر السّنديان المنتظم"[3] (*/unter ... Wohleingerichteten Eichen*[4]...)؛ فلمَ يا ترى استعانَ في مواضع أخرى

---

(١) رفقة ١٩٧٤، ص ١٠٧، وقد أبقى على العنوان نفسه في رفقة ١٩٨٩، ص ١٣١.

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ٢١.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١٣١. وفي طبعة ١٩٧٤ (ص ١٠٧) كان رفقة قد ترجم العبارة نفسها إلى "تحت شجر السّنديان الرتيب" فاعترض باخمان في دراسته المذكورة على صفة "الرتابة" القدْحيّة هذه، التي ألصقها المترجم بالشجر الأحبّ على قلب الألمان. كان قد فهم "حُسن التّرتيب" على أنّه "رتابة"!

(4) Hölderlin, *SW*, 2, 119.

بشجرة "البلّوط"، التي تقرب من السّنديان ولا تكونه (وشجر البلّوط يُدعى في الألمانيّة *Stieleiche*)، أضفْ فارق الجمال بين المفردتين؟

وتبرز الطبيعة الإشكاليّة لترجمة رفقة للعناوين أكثر ما تبرز في ترجمة عنوان القصيدة *Dichterberuf* إلى "مهنة شاعر"، والأمر يتعلّق بـ "رسالة الشّاعر" أو "مهمّة الشّاعر". مهمّة تتخّذ بدورها أهميّة مفصليّة في أثر هولدرلين الشّعريّ كلّه، ذلك أنّها تساعد على فهم رسالة الشّاعر بعامّة، أو مهمّته كما كان هو يفهمها. مهمّة تشترط مقام الشّاعر في الوجود وطبيعة ارتباطه باللّغة وتصوُّره لماضي الثقافة وما عليه أن يفعل إزاء غياب الآلهة أو إشاحتها بوجهها عن الإنسان. هذه كلّها موضوعات أو مَحاور أساسيّة في شعر هولدرلين وفي تفكيره الشعريّ، هو الذي أطلق في "خبز ونبيذ" *Brot une Wein* صرخته الشّهيرة: *und wozu Dichter in dürftiger Zeit*[1] ("ثمّ ما جدوى الشّعراء في أزمنة الضّيق")، والذي قرّر، في ختام قصيدته "ذكرى" *Andenken*، أنّ "ما يبقى يؤسّسه الشّعراء" *Was bleibet aber, stiften die Dichter*[2].

وإذا ما أنتَ تصفّحت سريعاً ديوان الشّاعر، لوجدت عديد القصائد والأناشيد التي تشي عناوينها نفسها بانعقادها حول الشّاعر ومهمّته بإزاء الأرضيّين وسادة السّماء، وبإزاء الماضي والحاضر، والطّبيعة والتاريخ، قصائد وأناشيد منها القصيدة موضوع البحث و"المغنّي الأعمى" *Der blinde Sänger* و"شجاعة الشّاعر" *Dichtermut* و"الطّبيعة والفنّ" *Natur und Kunst* و"إلى الشّعراء الشبّان" *An die jungen Dichter*، و"إلى شعرائنا العظام" *An unsre großen Dichter*، وإلى جانبها قصائد تنعقد حول الموضوع نفسه وإن لم تصرّح به لا في عناوينها ولا في مَطالعها، منها "جرمانيا" *Germanien* و"النيكر" *Der*

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 98.
(2) Hölderlin, *SW*, 2, 198.

Neckar و"بونابارت" *Buonaparte*[1] والقصيدتان السّالف ذكرهما "خبز ونبيذ" و"ذكرى"، إلخ. وهذا كلّه هو ما حدا هايدغر لأن يَعدّ هولدرلين "شاعر الشّعراء" *der Dichter des Dichters*، ويعتبر أنّه هو من حدّد "مهمّة الشّعراء" أو "رسالتهم". وبالاستناد إلى ما تقدّم، وإلى ما تنطق به القصيدة "مهمّة الشّاعر" نفسها، نرى نحن في عنوان رفقة: "مهنة شاعر" اختزالاً كبيراً لفاعليّة العنوان، هذه العتبة الأساسيّة للنصّ كما تُدعى اليوم. فلا يتعلّق الأمر هنا بـ "مهنة" وإنّما بما هو أكبر وأهمّ. فالأمر لدى هولدرلين لا صلة له بأيّ احتراف أو امتهان، بل بمهانة: مهانة يتكبّدها الشّاعر أمام عنف الآلهة وعنف الأحياء، وبفنّه يسعى إلى التحرّر منها، وهذا أيضاً من صلب "مهمّته" أو "رسالته" أو "مسعاه". بل إنّ "امتهان" الفنّ وتسخير اللّغة إلى غايات شخصيّة هو بالذات ما يدينه الشاعر بوضوح في فقرات عديدة من النصّ نفسه.

فكرة "الشّهرة" الملصقة بهولدرلين اعتباطاً

قلنا إنّ رفقة في الطبعة الجديدة لترجمته قد صحّح هفوات عديدة، ولكنّه أبقى فيها على هفوات أخرى. فلنتريّث أمام ترجمته للقصيدة *Mein Vorsatz* ("مسعاي"، عنوان يترجمه هو إلى "هدفي"). لنلاحظ البيت التالي، وهو الأوّل من سلسلة تساؤلات يطلقها الشّاعر الشابّ (كتب هذه القصيدة في سنّ السّابعة عشرة) بخصوص موقفه الوجوديّ، ما يعزوه إلى نفسه من تلكّؤ وعدم اقتدار:

Ists schwacher Schwung nach Pindars Flug?...[2]

---

(١) يكتب هولدرلين اسم شهرة بونابارت بنطقه الإيطاليّ القديم (فهو من عائلة نبلاء إيطاليّة- كورسيكيّة)، واليوم حتّى الطّليان يكتبون الاسم كالفرنسيّين، أي بشكلِ Bonaparte، ولكنْ ينطقونه على هيأة "بونابارته".

(2) Hölderlin, *SW*, 1, 28.

(أمي محاكاةٌ واهيةٌ لتحليق بنداروس...[١])

إنّ تهكّم الشاعر من ذاته هو أوّل ما انطمس عندما ترجم رفقة في الطبعة الأولى إلى:

"أمْ حماسة ضعيفة لشهرة بندار؟..."[٢]

بيد أنّه تدارك الأمر إذ ترجم في الطبعة المنقّحة إلى:

"أم حماسة ضعيفة لتحليق بندار؟"[٣]

لقد تدارك رفقة ترجمته دون أن يتداركها حقّاً، لأنّ المفردة *Schwung* لا تفيد هنا الحماسة إلى الشّيء فحسب، وإنّما التوق إلى اللّحاق به في علوّه الخاصّ ومحاكاته. هي في دلالتها الدّقيقة "وثبة في اتّجاه الشّيء". بيد أنّ المشكل الأساس لا يكمن في هذا وإنّما في حقيقة أنّ رفقة كان عليه أن يواصل، على امتداد القصيدة، التشبّث بهذه الدّلالة التي اهتدى إليها بعد خطأ، نقصد اهتداءه إلى أنّ الكلمة *Flug*، ذات المعاني المتعدّدة، التي ترجمها سابقاً إلى "شهرة"، إنّما تفيد "الطّيران" أو "التحليق"، وهو معناها الأساس الذي قصدَه الشّاعر، آخذاً به على المجاز (الارتقاء الرّوحانيّ). وذلك لا سيّما وأنّ شاعراً مثل هولدرلين لم يكن قطّ يصبو إلى الشّهرة، هو الذي كان يعدّ الشّاعر خادماً للّغة لا سيّداً لها. الحال، بكثير من الأسف نلاحظ أنّ رفقة سرعان ما أضاع لقيته وهو لم يكدْ يُمسك بها. إذ نقرأ بعد ذلك:

... Ich erreich ihn nie, den
Weltenumeilenden Flug der Großen[٤]

---

(١) بنداروس Pindaros (Pindare عند الفرنسيّين وPindar عند الألمان)، كبير قدامى الشعراء الغنائيّين اليونان (٥١٨-٤٣٨ ق. م.).

(٢) رفقة ١٩٧٤، ص ٢٣.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١٦.

(4) Hölderlin, *Ibidem.*

(... لأنّي لن أبلغَ أبداً

تحليقَ العباقرةِ السّريعَ حول العالَم)

ما يُترجمه رفقة إلى:

"فأنا بها لن ألحق:

بشهرة العظام الدائرة بسرعة حول العالَم؟[1]"

وهو لم يفعل هنا سوى أن استعاد، مع تغييرات في التّرتيب طفيفة، ترجمته الأولى:

"... فأنا لن ألحقَ شهرةَ العظماء

الدّائرةَ بسرعةٍ حولَ العالَم[2]".

وفي ترجمة القصيدة "المجد" *Der Ruhm* (منحَها رفقة عنوان "الشّهرة"!)، وهي من أشعار هولدرلين الأخيرة، تقرأ عن "أذن شهيرة" وعن "حياة شهيرة"، حيثما قال الشّاعر:

Es knüpft an Gott der Wohllaut, der geleitet,
Ein sehr berühmtes Ohr, denn wunderbar
Ist ein berühmtes Leben groß und klar[3]

ويترجم رفقة إلى:

"بالإله يرتبط النغمُ الذي يقودُ أذُناً شهيرة

لأنّها بروعةٍ تصيرُ الحياةُ الشّهيرةُ عظيمةً وواضحة[4]"

إن المفردة *Der Ruhm* (أنظر معجم *Léo* وسواه) تعني "المجد"، ونعْتها

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ١٦.

(٢) رفقة ١٩٧٤، ص ٢٣.

(3) Hölderlin, *SW*, 2, 275.

(٤) رفقة ١٩٨٩، ص ١٦٥. والمفردة مترجمة بالشّكل نفسه في رفقة ١٩٧٤، ص ١٤٧.

berühmt يعني "المجيد" و"ما يستحقّ الإطراء والثناء والتقريظ". أمّا صفة "الشّهرة" فما هي إلاّ نتيجة لذلك. وكلا "الأذن" و"الحياة" موصوفتان هنا باعتبارهما "مجيدتين" و"محمودتين"، ولكنْ، وكما هو معروف، تمنح كلّ لغة لبعض الحالات ولبعض أعضاء الجسم صفات مخصوصة ينبغي اختيارها على التخصيص تفادياً لتعميم يوقعنا في الإبهام والنّشاز. في العربيّة، العين التي تستحقّ الإطراء مثلاً هي "العين الثاقبة"، والأذن التي تستأهل المديح هي "الأذن الصّحيحة" أو "الحسّاسة" أو "المرهفة"، الأذن الحسنة الالتقاط في نهاية الأمر. والسّياق في الأبيات المذكورة يتعلّق بالفعل بنوعيّة الإصغاء وبالسّماع الموسيقيّ مأخوذاً كمجازٍ عن نباهة للكائن هي سرّ مجده في الحياة. من هنا يمكن في اعتقادنا إسباغ صفة "الرهافة" على الأذن والاحتفاظ بصفة "المجيدة" للحياة:

(بالإله ترتبطُ الأنغامُ التي تقودها

أذُنٌ مرهفَةٌ، فهكذا بروعة

تُصبحُ الحياةُ المجيدةُ عظيمةً وواضحة)

وأيّاً كان الحلّ الذي يمكن اقتراحه، فإنّ إلصاق صفة "الشّهرة" بالأذن والحياة لا معنى له. وعن عجبٍ يستخدم رفقة ضمير الشّأن في "لأنّه" على التأنيث. فعلى افتراض أنّ عبارته صحيحة دلاليّاً، أفما كان الأصوَب هو أن يصوغ كما يأتي: "لأنّه بروعةٍ تصيرُ الحياةُ الشّهيرةُ عظيمةً وواضحة"؟

أسماء النّبات ومحسوساتٍ أخرى

معروفٌ، لا بل بديهيٌّ أنّ الحيوانات والأزهار وجميع أشياء الطبيعة والكون ليست متعاوِضة، أي قابلة للإبدال بعضها ببعضٍ، بل يملك كلّ منها سجايا تميّزه عن غيره، كما يلتحم كلّ منها برمزية معيّنة في الثقافة الكونية أو

في هذه الثقافة أو تلك، رمزية تخلع عليه قيمة شعريّة أو ثقافية ليس ينبغي التفريط بها.

في دراسته الآنفة الذّكر، اعترض باخمان على ترجمة رفقة اسم الـ *Schwäne* (البجع أو طائر التمّ)، هذا الطائر المحمَّل في الأدب الغربيّ الحديث بحمولة أسطوريّة كبيرة، إلى "إوَزّة". هكذا كان قد ترجم البيتين التاليين من "نواح مينون على ديوتيما" *Menons Klagen um Diotima*:

Aber wir, zufrieden gesellt, wie die liebenden Schwäne,

.....

So auf Erden wandelten wir .....[1]

(لكننّا، مسرورَين معاً، كطائرَي بجعٍ متحابَّين،

.....

هكذا نهيم على الأرض...)

نقول ترجمهما إلى:

"لكنّنا نحن، مكتنفين معاً، وهائمين على الأرضِ كالإوزّ العاشقة"[2]

وما كان الإوزّ أو البطّ معروفاً يوماً بطبيعته العاشقة، بل بثرثرته وصوته المنفّر. ولم يلتفت رفقة إلى هذا في الطبعة المنقّحة فلم يفعل سوى أن نقّحَ صياغة البيتين كما يأتي:

"لكنْ نحن، معاً مكتفين كالإوزّ العاشق

.....

هكذا على الأرض نهيم نحن"[3]

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 80.

(٢) رفقة ١٩٧٤، ص ٨٥.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١١٧.

كما أنّه يعود في مواضع أخرى ويسمّي "البجع" إوزّاً، كما في الأبيات التالية من القصيدة "منتصف العُمر" *Hlfte des Lebens* (سمّاها هو "نصف الحياة"):

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.[1]

(مترَعاً بالورود البريّة،

وبالإجاص الأصفر

يتكئ المَنظرُ إلى البحيرة

وأنتِ يا بجعاتٍ ساحرات

بالقُبَلِ ثمِلات

تغمسْنَ رؤوسكنّ[٢]

في المياهِ الهادئةِ المبارَكة)

ترجمها رفقة كما يأتي، وتُلاحظ البداية القلقة للمقطع عنده:

"بالإجاص الأصفر

وملأى بالورود البريّة

تنحدر الأرض إلى البحيرة

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 121.

(٢) وضعنا نون النسوة على سبيل التفخيم البلاغيّ.

أيّتها الإوزّاتُ الحلوة،

ونشوى من القبّل

تُغطّسين الرأس

في الماء المقدّس الهادئ"[1]

وممّا عابه باخمان على رفقة أيضاً ترجمته التعبير الختاميّ *ins Ungewisse hinab* في القصيدة "أغنية القدَر لهيبريون" *Hyperions Schicksalslied* إلى "في الهاوية[2]":

Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser Von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.[3]

(البشرُ المتألّمون

كيفما اتفّقَ يتداعَون

من ساعةٍ إلى أخرى

ومن جرفٍ إلى جرفٍ آخَر

كالمياه

على مدى السّنين إلى المجهول)

أبيات ترجمها رفقة في الطبعة المنقّحة إلى:

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ١٣٢.

(٢) رفقة ١٩٧٤، ص ٣٨.

(3) Hölderlin, *SW*, 1, 260.

"وعشوائياً يسقطُ البشرُ المتألّمون

من ساعةٍ إلى أخرى

كالمياه من جرْفٍ إلى جرْفٍ

على مدى السّنين

في الهاوية"[1]

أيّة هاوية؟ تعني المفردة في الحقيقة "المجهول" (النّعت *gewisse*: "معروف"، تسبقه *un* التي تقلبه إلى ضدّه: "غير المعروف"، أي "المجهول"). هو مجهول أو انتفاء لليقين يسقط فيه البشر من سنة إلى أخرى، فهل يكفي فعل "السقوط" ليحبّذ المترجم "الهاوية"، منتقلاً من التجريد إلى التشخيص، كما ينتقل في مواضع أخرى من التشخيص إلى التجريد؟

وفي ترجمته للقصيدة الوجيزة "حين كنتُ ولداً..." *Da ich ein Knabe*[2] *war...*، نكون في البداية في "حديقة"[3]، وفي الختام في "غابة"[4]، وفي الحالتين كان الشّاعر قد استخدم المفردة *der Hain* (بستان).

وفي خاتمة ترجمته لـ "الوداع" *Der Abschied*، تفاجئك الخاتمة:

"وفوقَ الجدَول

ذهبيّاً يضوعُ العلّيق"[5]

وما سمعنا من قبل بعليّقٍ يتضوّع. تستنجد بالمعاجم فتقرأ في **لسان العرب** لابن منظور (جذر "علق"): "والعُلَّيْقُ نبات معروف يتعلّق بالشجر ويَلْتَوي

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٤٢.

(2) Hölderlin, *SW*, 1, 261-262.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ٤٣.

(٤) رفقة ١٩٨٩، ص ٤٤.

(٥) رفقة ١٩٨٩، ص ٨٧.

عليه. وقال أبو حنيفة: العُلّيق شجر من شجر الشوك لا يعظُم، وإذا نَشِب فيه شيء لم يكد يتخلّص من كثرة شوكه...، قال: ولذلك سمّي عُلّيقاً (...) وعَلِقَ به عَلَقاً وعُلوقاً: تعلّقَ". كان هولدرلين قد كتب:

Und die Lilie duftet
Golden über dem Bach uns auf.(١)

(وفوقَ الجدول

ذهبيّةً تضوعُ في اتّجاهِنا الزّنابق).

هناك أيضاً، أحياناً، شيء من عدم التمييز بين أشياء حاضرة في الحياة اليوميّة ويمكن لمسها باليد أو معاينتها عن كثب. ففي خاتمة "منتصف العُمر" *Hälfte des Lebens* (منحها رفقة عنوان "نصف الحياة"!)، كتب الشّاعر:

Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.(٢)

(صامتةً وباردة

تنتصبُ الجدرانُ، وفي الرّيح

تَصِرُّ الدّوارات)،

ويترجم رفقة إلى:

"صامتةٌ وباردةٌ هيَ الجدران،

وفي الرّيح "تُزَيزقُ" البيارقُ المعدنيّة"(٣).

كان في الطبعة الأولى قد ترجم البيت الأخير إلى: "تُخشخش البيارق"(٤)،

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 27.
(2) Hölderlin, *SW*, 2, 121.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١٣٢.
(٤) رفقة ١٩٧٤، ص ١٠٨.

وفي الطّبعة الثانية المنقّحة أدخل المفردة العاميّة "تُزيزق" وأضاف للبيارق النّعت "معدنيّة". وفي حوار معه علّل اختياره الفعلَ المذكورَ قائلاً: "ترد في نهاية قصيدة "نصف الحياة" لفريدريش هولدرلين عبارة "*Klirren*"، عبارة لم أجد لها مرادفاً يعطيك ذات النغمة أو الصّوت، وقد كان عليّ أن أستعين بعبارة "زيزقة" من اللّغة العاميّة"[1] (كذا!، وكأنّ العاميّة "لغة" وليس "لهجة"!). "الزّيزقة" تسمّى في العاميّة اللّبنانيّة الأصوات الحادّة كصرير الأبواب. لكن ما فحوى وجود "البيارق" في المَشهد الريفيّ الموصوف؟ في الواقع، لم يدرك المترجم أنّ المفردة *Fahnen* (بيارق، رايات، أعلام) المستخدَمة هنا إنّما هي بديل أو مختصَر معروف في الرّيف الألمانيّ والنّمساويّ للمفردة المركّبة *Wetterfahnen*، التي تعني حرْفيّاً: "أعلام الرّياح"، وتسمّى في الواقع "دوّارات الرّياح". ولمّا كان البيت السّابق يتضمّن كلمة "الرّيح"، فما كان ينبغي تكرارها في التّسمية، بل الاكتفاء بـ "الدوّارات". وكما هو معروف، فـ "دوّارة الرّياح" هي هذه الصّفيحة المعدنية المتحرّكة حول محور شاقوليّ والمثبّتة فوق بناءٍ لتعيّن اتّجاه الرّيح. وهي شائعة الاستخدام في الأرياف الغربيّة (يدعوها الفرنسيّون: girouette)، تكون غالباً منحوتة على هيأة ديك، وتُصنَع في غالبيّتها العظمى من المعدن. ولمّا كان رفقة قد أضاف صفة "المعدنيّة" فهذا يعني أنّه ربّما كان قد اهتدى إلى الشّيء المقصود ولكنّه أخطأ دلالته الدقيقة أو لم يعثر على تسميته بالعربيّة. وصفة "المعدنيّة" هي التي دفعته على الأرجح إلى اقتراح "زيزقة" مقابلاً للفعل الألمانيّ *Klirren*، الذي يفيد بالفعل "قعقعة" السّلاح أو الحديد، لكن لمّا كان الأمر يتعلّق هنا بدوّارات من المعدن الخفيف أو من التنك، فلربّما كان في مقدوره أن يكتفي بالمفردة "صرير"، وهي بحدّ ذاتها غير هيّنة الرّنين. وإنّه لمؤسف أنّ هذا الارتباك من قِبَل رفقة

---

(١) "الفكر الألمانيّ وطن - حوار مع الشاعر السّوريّ-اللبنانيّ فؤاد رفقة"، أجراه يوسف حجازي، المجلّة الإلكترونية الألمانية بالعربيّة **قنطرة**، نُشر الحوار بتاريخ ١٥ شباط/ فبراير ٢٠٠٧.

أمام مفردة عاديّة، اسم آلة في نهاية المطاف، جعله يحيط بالإبهام خاتمة حاسمة لقصيدة حاسمة. فالأبيات الأولى (سبق أن ترجمناها في تناول أوّل لهذه القصيدة في الصّفحات القليلة السّابقة) تصف مشهداً خريفيّاً رائعاً، بحيرة تشرف عليها أشجار الإجاص الأصفر والورد البريّ وتتهادى فيها بجعاتٌ "بالقُبَل ثملاتٌ" يغمسن رؤوسهنّ "في المياه الهادئة المبارَكة". ثمّ، على حين غرّة، يطفو إلى السّطح إحساس الشّاعر بالوحدة فيفعم المشهدَ بظلام روحه:

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen[1].

(يا ويلتاهُ! عندما يُقبلُ الشّتاء
أين أقطفُ يا ترى الزّهور
وأشعةَ الشّمس
وأفياءَ الأرض؟
صامتةً وباردة
تنتصبُ الجدرانُ، وفي الرّيح
تَصِرُّ الدّوّارات)

كذلك هو منتصف العُمر، كما يصوّره الشّاعر في هذه القصيدة المعاصرة لـ مراثيه. ما يزال فيه من الحيويّة ما يتيح له أن يعانق جمال المشهد المحيط، بيد أنّ عزلته وتوجّسه من الآتي لا يبطئان في تعتيم جمال المَناظر في عينيه، باعثَين

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 121.

في أذنه الجوّانيّة صريراً غريباً هو أشبه ما يكون بنذير نهاية مُفجِعة. بهذه القدرة على المفاجأة وبهذا التعارض الحادّ بين نصفَي القصيدة (وفي بناء النصّ نفسه تبرز فكرة انتصاف العُمر، كما في اختيار المشهد الخريفيّ)، رأى الفيلسوف فيلهيلم دلتي Wilhelm Dilthey أنّ هولدرلين فتحَ للغنائيّة إمكانات جديدة[١].

وكان رفقة قد وقع في الخطأ نفسه في ترجمته لنصّ هولدرلين "في زُرقة محبّبة" (الذي حذفه هو من الطّبعة الثانية، وليتَه لم يفعل، فالنصّ، كما سبق أن نوّهنا به، أساسيّ حقّاً، وترجمة رفقة له، رغم بعض الهفوات، هي من أجمل ترجماته إطلاقاً). كتبَ الشّاعر في *In lieblicher Bläue* ("في زُرقة رائعة"):

Die Sonne gehet hoch darüber und färbet das Blech, im Winde aber oben stille krähet die Fahne.[٢]

(فوقَه [فوقَ برج الكنيسة] تعلو الشّمسُ، مُلوِّنةً القرميدَ، وفي الأعلى، بهدوءٍ، تصِرُّ دوّارة الرّياح")

وترجمَ رفقة إلى:

"فوقه ترتفع الشّمسُ وتلوّن صفائحَ التنكِ [كذا!]، إنّما في الرّيح إلى فوق هادئاً ينعقُ البيرق"[٣].

عمل المفردات الألمانيّة

في مواضع عديدة تُلاحَظ إساءة تقدير لاشتغال بعض أواليّات النّحو الألمانيّ أو لِخصائص بعض المفردات، بما يقود إلى مجافاة المعنى الشّعريّ

---

(1) Cf. P. Bertaux, *Hölderlin, essai de biographie intérieure*, *op. cit.*, p. 365.

(2) Hölderlin, *SW*, 2, 372.

(٣) رفقة ١٩٧٤، ص ١٦٥.

وإلى تغليط سجايا الأشياء وسجايا البشر. فمثلاً، نقرأ في "السّتروفة" الأولى من "أغنية القدَر لهيبريون" *Hyperions Schicksalslied*:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten(١).

(في النّورِ، على أرضيّةٍ لَدِنة،
يا أرواحَ الطّوباويّينَ تحيَين،
الأنفاسُ المتلألئةُ للآلهة
لا تكاد تلامسكِ،
كما لا تكاد أصابعُ عازفةِ الموسيقى
تلامسُ الأوتارَ المقدّسة)

وفي بداية "السّتروفة" الثانية:

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen(٢);

(براءَ من القدَر، كالأطفالِ النّائمين
يحيا سكّانُ السّماء)

وفي مطلع "السّتروفة" الثالثة":

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn(٣),

---

(1) Hölderlin, *SW*, 1, 260.
(2) *Ibidem.*
(3) *Ibidem.*

(لكن نحنُ مُقَدَّرٌ علينا

ألاّ نستريحَ في أيّ مكان)

واضح أنّ هيبريون، العاشق المخيَّب الذي جعل منه هولدرلين قرينه والنّاطق بلسانه، يشكو هنا من محدوديّة الشّرط البشريّ، ومن ابتلاء الإنسان بالقدَر أو المصير، بالمقارنة بما ينعم به الطوباويّون *selige Genien*، وعموم سكّان السّماء أو السماويّين *Himmlischen*، الذين يحيون في غبطة دائمة. الحال، يترجم رفقة "الطّوباويّين" إلى "الأرواح السّعيدة":

"في الضّوء، على أرضٍ طريّةٍ

عالياً تسيرينَ، أيّتها الأرواحُ السّعيدة" (١)

على هذه الشّاكلة، لا تعرف هل هي أرواح سعيدة على الأرض أم هي مغتبطة في ملكوت السّماء. لا مراء في أنّ الشّاعر فؤاد رفقة يعرف الدّيانات الشرقيّة، التوحيديّة وسواها، ويعلم مَن هم "الطّوباويّون"، ولعلّه يتذكّر أنّ بين المطوَّبين من أهل لبنان قدّيسة اسمها الطوباويّة رفقة. فكم يؤلمنا أن نراه يضيع دربه إلى فئة المغتبطين أو الطّوباويّين هذه ما إن يقابل اسمها في الألمانيّة!

وتتجلّى إساءة الفهم هذه أيضاً في القصيدة "أطوار الحياة" *Lebensalter*، التي منحها هو عنوان "عُمر الحياة". في هذه القصيدة، يتأمّل الشّاعر حضارات الشّرق القديمة (مدن الفرات وشوارع تدمر)، ويرى أنّ تيجانها قد تلاشت تحت الأبخرة المحرقة ونيران السّماء، لأنّها، في طموحها المغالي، قد "تجاوزتْ حدودَ الكائناتِ ذوات الأنفاس" *Der Othmenden seid gegangen* (٢)، أي حدود كلّ ما يتنفّس ويكون محدوداً بمدى أنفاسه، وهو تعريف هولدرلين للكائنات الحيّة. بصوابٍ، ترجمَ رفقة التعبير الأخير إلى:

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٤١.

(2) Hölderlin, *SW*, 2, 119.

"منذ أن عبرتِ حدودَ الأحياء"[1].

ثمّ يتأمّل الشّاعر حال الطوباويّين فيقول:

... und fremd
Erscheinen und gestorben mir
Der Seligen Geister[2]

(... غريبةً
ومحتضرةً بدتْ لي
أرواحُ الطّوباويّين)

لقد كتبَ هولدرلين هذه القصيدة في الفترة نفسها التي ألّف فيها **المراثي والأناشيد**، فهي من قصائد ما بعد الانفصال عن ديوتيما، حيث نشهد تصاعد النّغم التراجيديّ في أشعاره. يُحسّ بالوحدة ويرى أمامه التّاريخ كلّه يتراقص على هيأة أطياف وأخيلة. وفي غمرة شروده الصّاحي ذاك (إن أمكن استخدام هذا التّعبير المُفارق) يرى أنّ ما يُخلِّص لا يمكن أن يأتي لا من الصّروح المسرفة العلوّ لدى الأسلاف، ولا من الحلول الغيبيّة وأوهام التّطويب، وأنّه لا يملك سوى أن يواصل معاياته شبه الحالمة لفوات حظوظ الإنسان:

Jezt aber sitz ich unter Wolken (deren
Ein jedes eine Ruh hat eigen) unter
Wohleingerichteten Eichen...[3]

(ولكنّني الآنَ جالسٌ تحتَ الغيوم
- لكلٍّ منها سلامُها الخاصُّ - تحتَ
أشجارِ السنديانِ البديعةِ الانتظام...).

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ١٣١.

(2) Hölderlin, *SW*, Ibidem.

(3) Hölderlin, *SW*, Ibidem.

هنا أيضاً يترجم رفقة القبسة ما قبل الأخيرة كما يأتي:

"وغريبةً تبدو أرواحُ السُّعَداء لي،

وميّتة"[1].

ثمّ فلنتأمل هذه الأبيات من قصيدة "الوداع" *Der Abschied*. كان الشّاعر العاشق يومَ كتبَ هذه القصيدة يشهد في جوار زوزيت غونتار ("ديوتيما") ذلك الشّعور المأساويّ الذي يعرفه كلّ عاشقٍ يذوق حلاوةَ سعادةٍ يعلم أنّها لن تدوم. إنّه يخطّ هنا رسالة توديعه للحبيبة، ويتخيّل إمكان تلاقيهما في عالَم آخر، تكون الرّغبة الشهوانيّة فيه قد انطفأت، ويكونان بَلغا غبطة الطوباويّين وسلامهم السّرمديّ في ملكوت السّماء:

Hingehn will ich. Vielleicht seh ich in langer Zeit
Diotima! dich hier. Aber verblutet ist
Dann das Wünschen und friedlich
Gleich den Seligen, fremde gehn

Wir uhmer, ein Gespräch führet uns ab und auf,
Sinnend, zögernd...[2]

(أريدُ أن أرحلَ. ولعلّي بعدَ زمنٍ طويل
أراكِ يا ديوتيما هنا ثانيةً. بيدَ أنّ الرّغبةَ ستكون
فقدَتْ عنفوانَها، وهادئَين
كالطّوباويّينَ، غريبَين أحدُنا عن الآخَر،

سنسيرُ جنباً إلى جنبٍ، يجمعنا هنا وهناك حوارٌ،

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ١٣١.

(2) Hölderlin, *SW*, 2, 27.

مفكّرَين، متردّدَين...)

وهو ما يترجمه رفقة كما يأتي، متشبّثاً بالمفردة "سُعَداء" بدل "الطّوباويّين"، ومفضّلاً كعادته صيغة الجمع على المثنّى، مع أنّ المتكلّم في النصّ يخاطب حبيبته:

"أريد الذّهاب،

ربّما بعدَ وقتٍ طويل

أراكِ، يا ديوتيما، هنا.

غيرَ أنّ الرّغبةَ، عندئذٍ، تكون هدأتْ،

وبسلامٍ، كالسّعداءِ، غرباءَ نهيم

يسوقنا حديثٌ هنا، هناك، متأمّلينَ متردّدين"[1]

وفي القصيدة "عبثاً كلّ يومٍ أروح" ...*Wohl geh ich täglich* (يمنحها هو عنوان "سعيداً كلَّ يومٍ أروح")، كتب الشّاعر:

Ja, ferne bist du, seliges Angesicht![2]

(أجل، إنّكَ لَبعيدٌ يا هذا المرأى السّماويّ)

ويترجم رفقة إلى:

"بلى، بعيدةٌ أنتِ، أيّتها الهيأة السّعيدة![3]

كما أنّ المفارقة التي تقوم عليها القصيدة بأسرها تعرّضت للمحو بباعث من عدم تمييز المترجم بين المعاني الغزيرة، والبالغة الاختلاف، التي تحملها المفردة *wohl* بحسب استخدامها اسماً أو صفة أو توكيداً أو حرفاً أو ظرفاً. فهي تعني، بما هي اسمٌ، "الدّعة" و"السّرور" و"البحبوحة"؛ وعندما تلتصق

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٨٦-٨٧.

(2) Hölderlin, *SW*, 1, 311.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ٥٩.

بصفة فإنّها تزيدها توكيداً ("تماماً" أو "جدّاً")؛ كما تفيد وحدها "ربّما" أو "على وجه الاحتمال"؛ وعندما يتبعها اللّفظ *doch* (الذي يعني عندما يأتي وحده، وبحسب السّياق، "إذَن" أو "مع أنّ" أو "في حين")، فإنّ الاثنين (*whol... doch*) يعنيان: "مع أنّ... فإنّ"، وهو ما يمكن تحويله إلى "عبثاً... فإنّ". وبذا فإنّ الأبيات:

Wohl geh ich täglich andere Pfade, bald
Ins grüne Laub im Walde, zur Quelle bald,
Zum Felsen, wo die Rosen blühen,
Blicke vom Hügel ins Land, doch nirgend,

Du Holde, nirgend find ich im Lichte dich...[1]

ينبغي أن تنال ترجمة من قبيل هذه:

"عبثاً أتبعُ كلَّ نهارٍ دروباً أخرى،
تارةً صوبَ خضرةِ الغاب وطوراً إلى النّبع،
أو إلى الصّخرة المزهرة بالورد،
ومن التلّ أشملُ بنظرتي السّهلَ كلَّه، فإنّني

لا أراكِ يا حبيبةُ تحتَ الشمّس في أيّ مكان..."

الذي حصلَ هو أنّ رفقة أبصرَ في بداية البيت الأوّل *Wohl*، ولم يلاحظ في نهاية البيت الرّابع *doch*، فترجمَ إلى:

"سعيداً كلَّ يومٍ أمشي دروباً أُخَر،
حيناً إلى الغاب الأخضرِ،

---

(1) Hölderlin, *Ibidem.*

وحيناً إلى النبع،

إلى الصّخور حيث الورودُ تتفتّح،

وإلى السّهولِ حيث أتطلّع من التلّ،

لكنْ ما من مكانٍ أيّتها الحبيبة،

ما من مكانٍ أنتِ فيه..."[١]

من قبيل انعدام الدقّة هذا في تخيُّر المفردات، نلاحظ في ترجمة القصيدة إلى الألمان" *An die Deutschen*، كما في مواضع أخرى عديدة، أنّ "الصّاعقة" تصبح لدى رفقة "شعاعاً" و"أشعّة"، كما في البيتَين التاليين من القصيدة المذكورة:

Aber kömmt, wie der Strahl aus dem Gewölke kömmt,
Aus Gedanken vielleicht, geistig und reif die Tat?[٢]

(أوَ ينبثقُ من الأفكارِ الفعلُ ملهَماً وناضجاً

كما منَ الغيمِ تأتي الصّاعقة؟)

وهو ما يترجمه رفقة إلى:

"لكنْ من الأفكار ربّما، هل يجيء الفعلُ ناضجاً وروحيّاً

كالشّعاعِ من الغيوم؟"[٣]

لا مراء في أنّ قوّة الصّعق أدلّ وأقوى، عدا كونها أكثر أمانة لمعجم هولدرلين الذي يكتب المفردة أحياناً في شكلها القديم (*Strahle* بدل *Strahl*)، ويستخدمها باستمرارٍ بمعنى *Blitzstrahl* (صاعقة). ثمّ ما هو يا ترى هذا

---

(١) رفقة، المصدر ذاته، الصفحة عينها.

(2) Hölderlin, *SW*, 2, 9.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ٦٣.

"الشعاع" الذي "يأتي من الغيوم"؟[1] والأمر نفسه، بين أمثلة أخرى عديدة، في قصيدة "مهمّة الشّاعر" *Dichterberuf*، إذ كتب هولدرلين واصفاً أثر الظهور المفاجئ للرّوح الإلهيّ:

... daß stumm
Der Sinn uns ward und, wie vom
Strahle gerührt das Gebein erbebte,[2]

(فأصيبَ
فكرُنا بالذّهولِ وارتجّتْ
عظامُنا كأنّما صعقتْها صاعقةٌ)

ويترجم رفقة إلى:

"... فخرسَ فينا الحسّ
وارتجفتْ مفاصلُنا كما لو مسّها شعاع"[3].

وفي القصيدة "كما في يوم عِيد..." *Wie wenn am Feiertage...* (التي منحها رفقة عنوان "كما لو في يوم عطلة")، الأبيات التالية:

So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar
Den Gott zu sehen begehrte, sein Blitz auf Semeles Haus
Und die göttlichgetroffne gebar,
Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus[4].

---

(١) ورد في لسان العرب، الجذر "شعع": "الشُّعاع: ضوءُ الشّمس الذي تراه عند ذُرُورها كأنّه الحبال أو القُضبان مقبلةً عليك إذا نظرت إليها، وقيل: هو الذي تراه ممتدّاً كالرّماح بُعَيدَ الطّلوع، وقيل: الشُّعاع انتشارُ ضوئها...". وورد فيه أيضاً في الجذر "صعق": "الصاعِقةُ نارٌ تسقط من السّماء في رعد شديد، والصّاعقة صَيحة العذاب. قال ابن بري: الصَّعْقةُ الصّوت الذي يكون عن الصاعقة، وبه قرأ الكسائي: "فأخذتهم الصّعْقة"؛ قال الرّاجز: لاحَ سَحابٌ فرأينا بَرْقَهُ/ ثمّ تدلّى فسَمِعْنا صَعْقَهُ".

(2) Hölderlin, *SW*, 2, 47-48.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ٩٦.

(4) Hölderlin, *SW*, 2, 123.

(لذا، وكما يروي الشّعراءُ، فعندما تمنّتْ سيميله

أن ترى الإله بأمّ عينَيها صعقَ منزلَها بَرقُه،

فوَلدتْ، هي التي جرَحها الإله،

ثمرةَ العاصفةِ: المقدَّسَ باخوس).

وترجمَ رفقة إلى:

"لهذا، كما يقول الشّعراء، حين اشتهت "سيميليس" رؤية الإله

وقعَ على بيتها شعاعه

فولدتْ، وهي الإلهيّة، ثمرة العاصفةِ: "باخُس" الإلهيّ[1]"

لاحظْ أيضاً كيف أنّ هذه "المجروحة من لدن الإله" *göttlichgetroffne* قد أصبحت في ترجمة رفقة هي نفسها "إلهيّة". "إلهيّة" وكفى!

ولا يسعنا أخيراً إلاّ التنويه بأهميّة فكرة "الصّعق الإلهيّ" أو "الانصعاق بالإله"، هذه، لدى هولدرلين، هو الذي كتب في إحدى رسائله إلى صديقه بولندورف *Böhlendorff*:

Wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass mich Apollo geschlagen[2]

("أقدر أن أقول، على شاكلة بعض الأبطال، إنّني أيضاً صعَقَني [حرفيّاً: ضربَني] أبولّو).

في "إلى الألمان" *An die Deutschen* أيضاً، وفي مواضع أخرى، يكون الفعل *ahnen*، الذي يعني التكهّن أو استشراف المستقبل، محمّلاً من لدن رفقة بدلالة "التأمُّل" لا غير. كتب هولدرلين:

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ١٣٦.

(٢) رسالة بتاريخ ٢ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٨٠٢، يذكرها بيار برتو في كتابه هولدرلين، دراسة في السّيرة الداخلية *Hölderlin, essai de biographie intérieure*، ص ٣١٤.

Und zu ahnen ist süß, aber ein Leiden auch,[1]

(إنّه لحُلوٌ أنْ نتكهّنَ بالآتي، ومريرٌ أيضاً)

ويترجم رفقة إلى:

"أن نتأمّلَ شيءٌ حلوٌ، وأيضاً مؤلم[2]"

وفي القصيدة "كما في يوم عِيد..." *Wie wenn am Feiertage...*، كتب الشّاعر عن الشّعراء والطّبيعة:

Sie scheinen allein zu sein, doch ahnen sie immer.
Denn ahnend ruhet sie selbst auch.[3]

(وحيدينَ يبدونَ، ولكنّهم بالآتي دوماً يتكهنّون
كما تتكهّنُ هيَ به فيما تستريح)

وهو ما ترجمه رفقة إلى:

"وحيدين يبدون، لكنّهم يتأمّلون أبداً،
لأنّها متأمّلةٌ تستريح هي أيضاً"[4]

أفلا تستحقّ المسافة الفاصلة بين التأمّل واستبصار المستقبل أدنى انتباه؟

وفي قصيدة "ديوتيما" *Diotima*، نشهد سوء القراءة نفسه وهو يطال نعتاً شديد البساطة، هو "الشّبيه":

... noch siehet mein sterblich Lied
Den Tag, der, Diotima! nächst den
Göttern mit Helden dich nennt, und dir gleicht[5]

ترجمه رفقة في الطبعة الأولى إلى:

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 9.

(2) رفقة ١٩٨٩، ص ٦٤.

(3) Hölderlin, *SW*, 2, 122.

(4) رفقة ١٩٨٩، ص ١٣٤.

(5) Hölderlin, *SW*, 2, 28.

"... سترى أغنيتي الزّائلة

اليومَ الذي يسمّيكِ يا ديوتيما ويُساويك

قريبةً من الآلهةِ وسويةً مع الأبطال[1]".

وفي الطبعة الثانية ترجم إلى:

"... سترى أغنيتي الزّائلة

اليومَ الذي، قريباً من الآلهة، معَ الأبطال يُسمّيكِ،

وبهمْ يُساويكِ، يا ديوتيما[2]"

وبذا يكون غيّر القراءة قليلاً ولم يصحّحها. لقد خلّص عبارته من رطانة "يساويكِ... سويةً"، لكنه لم يستبعد فكرة "المساواة" الخاطئة أصلاً. وما قصده الشّاعر هو التالي:

"من جديدٍ سترى أغنيتي الزّائلة

اليومَ الذي يُعلِنُكِ يا ديوتيما! قربَ الآلهة

وبينَ الأبطالِ، والذي يُشبهُكِ"

وبغية وضوح أكبر يمكن صياغة الأبيات كما يأتي:

"من جديدٍ سترى أغنيتي الزّائلة

اليومَ الذي يُعلِنُكِ يا ديوتيما! قربَ الآلهة

وبينَ الأبطالِ، ذلك اليوم الذي سيكون شبيهاً لكِ"

فالتعبير *dir gleicht* يفيد الشّبَه والمشابهة ولا ندري من أين أضفى عليه المترجم صفة المساواة بالآلهة والأبطال. فبالإضافة إلى كون دلالة "الشّبَه"

---

(١) رفقة ١٩٧٤، ص ٢٧.

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ٢٨.

واضحة في الفعل *gleichen*، فإنّ العبارة المذكورة تتضمّن ضميرين: "*dir*" الذي يحيل على ديوتيما ("الذي يُشبِهك"، والفعل المذكور غير مباشر في الألمانية، كأنْ تقول بالعربيّة: "يُشْبَه لك" أو "يكون شبيهاً لك") وضمير "هو" المستتر، والحاضر في "t" الفعل (*gleicht*: يُشبِه)؛ وليس في العبارة أيّ ضمير مُحيل على الأبطال والآلهة (من قبيل "هم" أو "بهم" أو "لهم" أو "إيّاهم").

كما نقابل تخليط الضّمائر غير مرّة، فيكون المخاطَب مفرداً أو مذكّراً بعدما كان جمعاً أو مؤنّثاً، فلا تكاد تدري كيف يستقيم مع هذا كلّه معنىً أو تتّضح دلالة. فالقصيدة "تحت الألب مغنّاة" *Unter den Alpen gesungen*، تبدأ بالنّداء:

Heilige Unschuld...[1]

(أيّتها البراءة المقدّسة)

ويظلّ الشاعر يخاطبها على امتداد خمسة أبيات أخرى، ثمّ، في البيتين السّابع والثّامن، يكتب مستخدماً صفة مؤنّثة ("نقيّة" *Reine*):

... aber wie rein ist,
Reine, dir alles! [2]

(لكنْ أيّتها النقيّة
كم هو نقيٌّ لكِ كلُّ شيء!)

وهو يكتب هذا على سبيل المقارنة بينها، أي البراءة، وبين الإنسان الذي قال عنه في بيت سابق إنّه:

... doch staunet er, Dem
Wild gleich, oft zum Himmel...[3]

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 45.
(2) Hölderlin, *Ibidem.*
(3) Hölderlin, *Ibidem.*

(..... كمثلِ الوحش

ينظر غالباً إلى السّماء بذهول)

أمّا رفقة فيبدأ بصياغة النداء على التأنيث: "أيّتها البراءة المقدّسة"، ثمّ ما إن يبلغ البيت السّابع حتى يقلب وجهة النداء على غير سابق إنذارٍ ويكتب:

"لكنْ أيّها النقيّ كم هو نقيٌّ كلُّ شيءٍ لكَ!"[1]

وفي القصيدة "إمبدوقليس" *Empedokles*، باسم الفيلسوف اليونانيّ الذي سبقت الإشارة إليه، والذي يكتبه رفقة في العنوان على هيئة "إمبودقليس"، يُلاحظ خروج غير مستحبّ من التخصيص إلى التعميم. فهولدرلين يبني قصيدته كلّها على تقريظ هذا الفيلسوف اليونانيّ الذي ارتمى في لهب بركان إتْنا بمحض إرادته، وفي ختام القصيدة يكتب:

Und folgen möcht ich in die Tiefe,
Heilte die Liebe mich nicht, dem Helden[2]

(ولولا أنّ الحبّ يمنعني

فإلى الهاوية كم أهوى أن أتبعَ البطلَ [هذا]!)

ويترجم رفقة إلى:

"وإلى الأعماق كم أحبّ أن أتبع الأبطال

لو الحبُّ لا يمنعني"[3]

الحال، لا يتبع جميع الأبطال الفيلسوف إمبدوقليس في خياره هذا، ولا يرتمون جميعاً إلى قلب بركانٍ كما فعل هوَ. فلقد خلط المترجم بين *en* المفعوليّة و*en* الجمع في آخِر المفردة *Held* (البطل)، والخيار الأوّل هو الذي

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٩٣.

(2) Hölderlin, *SW*, 1, 246.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ٧١.

يوجّه البنية النحويّة في البيت الأخير. وذلك بدلالة الأداة *dem* التي تسبق في العادة المفعولَ به المفردَ وتُعيّنه. ولو كان هولدرلين يقصد الجمع لكتبَ: *den Helden*. فكما يكفي في العربيّة تغيير ضمّة أو فتحة في آخِر الكلمة لتشويش الفواعل والمفعولات، تظلّ الألمانيّة (وأيّة لغة لا تقوم بذلك؟) شديدة الحساسية لعمل الأدوات والحروف. هذا دون أن نغفل أهميّة السّياق في توجيه المعنى. كما أنّ استخدام المفردة "أعماق" بدل "الهاوية" (هاوية البركان حيث رمى الفيلسوف نفسه) إنّما مبعثه تشبُّث المترجم بالمعنى الأوّل للمفردة *die Tiefe*، مع أنّها تفيد أيضاً "الغور" و"الهاوية". أفليس من حقّ القارئ أن يتساءل في هذا الموضع: إلى أيّة أعماقٍ يريد الشّاعر أن يتبع الفيلسوف-البطل؟

مزالق الترجمة الحرْفيّة

في قصيدة "بونابارت" *Buonaparte*، وهي شعر في الشّعر، أو قصيدة في مهمّة الشّاعر، يختتم هولدرلين بالقول عن البطل، الشّاب يومذاك، والذي يشير هو إليه في البيت الرّابع بعبارة "روح الفتوّة" *der Geist dieses Jünglings*:

Er kann im Gedichte nicht leben und bleiben,

Er lebt und bleibt in der Welt.[1]

(في القصيدة لا يقدر أن يحيا ولا أن يمكث

في العالَم [وحدَه] يحيا ويمكث"

أي أنّ القصيدة لا تكفيه مقاماً كما هو الأمر عند الشّاعر، بل إنّ عطشه للفعل يجعله لا يرى مقاماً له إلاّ في العالَم. وهو ما يحدّ رفقة من أثره، إذ يغفل عن تعدّد معاني الفعل *bleiben*، ويترجم إلى:

---

(1) Hölderlin, *SW*, 1, 245.

"في القصيدة لا يحيا، ولا يبقى،

في العالَم يحيا، ويبقى"[1].

وهولدرلين نفسه يقارن في القصيدة نفسها بين شاكلتين للفعل، الأولى عائدة للشّعراء، والثانية عائدة للأبطال. فالشّعراء هم في اعتقاده:

Heilige Gefäße sind die Dichter,
Worin des Lebens Wein, der Geist
Der Helden, sich aufbewahrt

(جِرارٌ مقدّسة

تَحفظُ خمرةَ الحياةِ وروحَ الأبطال،

كذلكَ همُ الشّعراء)

وهو يتساءل:

Aber der Geist dieses Jünglings,
Der schnelle, müßt er es nicht zersprengen,
Wo es ihn fassen wollte, das Gefäß?

(أوَ لن تحطّمَ روحُ هذه الكائناتِ الفتيّة،

هذه الرّوحُ الوثّابة،

أيّةَ جرّةٍ تريدُ احتواءَها؟)

ولقد كتب برتو بخصوص هذه القصيدة: "على غرار ستندال، كان هولدرلين قد فتنته العظمة الملحميّة لحملة إيطاليا، التي ألهمته نشيداً إلى بونابارت [القصيدة موضوع الدّرس]، وجعلته يأمل على حين غرّة ألاّ تكون العظمة ماتت في هذا العالم: فهوَ ذا بطل في مقتبل الشباب، لا يكبره بأكثر من سبعة شهور، يجسّد [في شخصه] قوّة التّاريخ؛ لا بَطل أغانٍ بل بطل يحيا حياةً

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٢٤.

بالغة التوهّج حتّى ليفيض عن حدود القصيدة"[1]. وعليه، فهذه القصيدة تشهد، هي ونصوص أخرى من تلك الأعوام الحافلة بالأحداث، بما فيها روايته هيبريون، على انسحارٍ بالبطولة (سيدوم لفترة) لدى هولدرلين.

وفي القصيدة الوجيزة "بالأمس واليوم" *Ehmals und Jetzt* (منحها رفقة عنوان "أمس واليوم")، لا يتعلّق الأمر بيوم أمس وإنّما بماضي الشّاعر أو "أنا" القصيدة، أي الأمس. والأفعال الرّئيسة التي تجري مجرى العادة في قول الشّاعر:

In jüngern Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint ich; jetzt, da ich älter bin,
Beginn ich zweifelnd meinen Tag...[2]

(بالأمس كنتُ في الصّباح فرِحاً
وفي المساء كنتُ أبكي، والآن لأنّي كبرتُ
فأنا بالشكّ أبدأ نهاري...)

وتظلّ ترجمة أخرى ممكنة بفعل الوجهة التكراريّة للفعل الموصوف، فهو يعرب عن دأب أو عادة:

(بالأمس كنتُ في الصّباحات فرِحاً
وفي المساءاتِ كنتُ أبكي، والآن لأنّي كبرتُ
فأنا بالشكّ أبدأ نهاراتي...)

هذه الأفعال صاغها رفقة على المرّة الواحدة، كما يأتي:

"في الأمس كنتُ فرِحاً في الصّباح
وفي المساء بكيتُ؟ والآن، لأنّي كبرتُ،

---

(1) P. Bertaux, *Hölderlin ou Le temps d'un poète*, *op. cit.*, p. 262.
(2) Hölderlin, *SW*, 1, 249.

في شكّ أبدأ نهاري[1]"

وإلى اختلال أزمنة الأفعال، تتساءل عن مبرّر أداة الاستفهام في وسط البيت الثاني. وفي الختام كتب الشّاعر:

..., doch

Heilig und heiter ist mir sein Ende[2]

وترجم رفقة إلى:

"*لكنّ نهايته مقدّسةٌ لي ومُشرقة*[3]"

إذ هو يصرّ في مواضع عديدة على ترجمة *heilig* إلى "مقدّس"، مع أنّ المفردة تعني أيضاً "بارّ" و"وَرِع"، ولا شكّ أنّ نهاية "ورِعة ومُشرِقة" هي ما ينسجم ورؤية الشّاعر لنهاية نهاره: إذ يتخلّص فيها من شكوكه وارتياباته التي يصفها في الأبيات السّابقة، والورع موقف منبثق من داخله، بينما "التقديس" أو "التكريس" يأتي من سواه.

وفي القصيدة "روح العصر" *Der Zeitgeist* التي منحها المترجم عنوان "روح الزّمن"، تراه يلجأ إلى حرْفيّة مفرطة إذ يترجم قول الشّاعر مخاطباً الإله:

Laß endlich, Vater! offenen Augs mich dir

Begegnen! (...)[4]

(أخيراً أبتاه دعني وجهاً لوجه

ألاقيكَ)

يترجمه إلى:

"*وأخيراً، أيّها الإله،*

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٣٠.

(2) Hölderlin, *Ibidem.*

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ٣٠.

(4) Hölderlin, *SW*, 1, 297.

دعني بعيونٍ مفتوحةٍ ألاقيك!" [1]

والحال أنّ التعبير الألمانيّ *offenen Augs* يعني "بملء عينيّ" أو "بأمّ عينيّ" أو "وجهاً لوجه". وكما يلفت إليه انتباهنا البروفسور غيرالد شتيغ، فالتّعبير المذكور يُقرأ بالمقابلة مع قول الشّاعر في مقطع سابق من القصيدة:

Ach! wie ein Knabe, seh ich zu Boden oft
Such in der Höhle Rettung von dir...[2]

(آه، غالباً ما خفضتُ نظري كمثلِ ولدٍ إلى الأرض

باحثاً عن مغارةٍ تُنجيني منك)

(ويمكن ترجمة البيت الثاني أيضاً إلى:

باحثاً عن مغارةٍ تُخفيني عنك)

وهو ما ترجمه رفقة إلى:

"آه، غالباً كولدٍ أنظرُ إلى الأرض

باحثاً في المغارة عمّا يُنقذني منك"[3].

ففي الصّيغة *offenen Augs* تعبير عن المواجهة **الصّريحة** أكثر ممّا عن انفتاح العينين. وعَوداً إلى نقدنا لترجمة رفقة للتّعبير: *du Gott der Zeit* (يا إله العصر) إلى "يا إله الزّمن"، يرى بيار برتو أنّ "إله العصر" هذا يرمز لدى هولدرلين إلى الثورة الفرنسيّة، وسبق أن رأينا تعلّق الشّاعر بمثالها. وعلى هذا الأساس يكون الشّاعر بصدد التعبير في القصيدة موضوع القراءة عن افتتانه بالثورة وقوّتها المُحيية، وفي الأوان ذاته عن قلقه ممّا تنشره حولها من عنف ودمار. كتب بيار برتو عن هذه القصيدة أنّها ولدت "أثناء حروب الثّورة الفرنسيّة [مع جيران

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٤٩.

(2) Hölderlin, *Ibidem.*

(٣) رفقة ١٩٨٩، الصّفحة عينها.

فرنسا]، تقريباً في اللّحظة التي كان هولدرلين يرافق فيها [حبيبته] زوزيت غونتار الهاربة من فرانكفورت أمام تقدّم القوّات المتحاربة"؛ ويضيف النّاقد: "كان هولدرلين فزِعاً من عبقريّة عصره (...) يُبلبله مشهدُ عالمٍ يتداعى أمامه أنقاضاً، ولكنّه يحسّ فيه بقوّةِ انبعاثٍ، فيروح يسأل إله الحقبة أنْ يهبه الشّجاعة ليَنظرَ وجهاً لوجهٍ إلى ما يحدث، وليتملّى بدون أن تطرف عيناه المشهدَ العظيم، مشهد الشّعوب تستيقظ"[1]. وفي الفترة نفسها كتب إلى أخيه كارل *Karl*، بالمزيج نفسه من الانسحار والذّعر: "إنّ قرب المشهد العظيم الذي توفّره الخطوات العملاقة التي بها يتقدّم الجمهوريّون يمكن، يا عزيزي كارل، أن يقوّي روحك حتّى أعمق أعماقها. وأنْ تسمع عن صاعقة اليونانيّين التي لفظتْ قبل آلاف السّنوات الفُرسَ خارج آتيكا [منطقة في اليونان] (...) لهو أسهلُ بكثيرٍ من أن ترى مثل هذه العاصفة الكاسحة وهي تجرف منزلك نفسه"[2].

كما نذْكر مارّين أنّ آلة البصَر عند الإنسان لا تكاد ترد عند رفقة على التثنية ("عينان") حتّى عندما يتعلّق الأمر بشخص واحد، ففي ترجمته لهذه القصيدة هي "عيون مفتوحة"، وفي ترجمته لقصيدة "في الصّباح" *Des Morgens*، تقرأ: "لأنّ عيوني تطير إليك"[3]، وفي ترجمة "غيبي، أيّتها الشّمس الجميلة" *Geh unter, schöne Sonne*، يضع على لسان الشّاعر مخاطباً ديوتيما: "كيفَ منكِ تطلّعت هذه العيون؟"[4]، وفي نهاية القصيدة "إلى الألمان" *An die Deutchen* تقرأ في ترجمته: "في حنينكَ تنطفئ عيونك"[5]، إلخ. وقد يكون

---

(1) P. Bertaux, *Hölderlin, essai de biographie intérieure*, p. 261.

(٢) هولدرلين، رسالة إلى أخيه كارل في ٦ آب/ أغسطس ١٧٩٦، يذكرها بيار برتو، المصدر السّابق، ص ٢٦١-٢٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٥) المصدر نفسه، ص ٦٧.

هذا التجوّز اللّغويّ من لدن المترجم أملته دواعٍ إيقاعية أو فكرته هو عن الإيقاع في ترجمة الشّعر.

وفي القصيدة "حِماي" أو "مَجالي" *Mein Eigentum*، التي سمّاها رفقة "خاصّتي"، يصف الشّاعر عالمه اليوميّ والرّوحيّ، ذلك العالم الذي تتألّف عناصره وحدوده من نهار الخريف الممتلئ والدّرب الهادئة والحقول والنّور الذهبيّ والورود. العيش وسط هذه العناصر وفي امتداد كهذا الامتداد، واختراقه كلّ يوم في تجوال سعيد، هذا كلّه يقود الشّاعر إلى التّعبير عن أمنيته في أن يكون له كالآخرين "مكانٌ ثابتٌ" *eine bleibende Stätte*، وأن يكون الغناء "ملجأه الصّديق" *freundlich Asyl*، وذلك:

Und heimatlos die Seele mir nicht
Über das Leben hinweg sich sehne[1]

(حتّى لا تهفوَ روحي المحرومة من وطنٍ

إلى ما هو وراءَ الحياة)

العبارة الأخيرة يترجمها رفقة إلى: "ما هو خلفَ الحياة"[2]. "ما وراء الحياة" هو الموت، فما يعني يا ترى ما هو "خلفها"؟

ويزداد اللّبس وعورة في "غِيبي، أيّتها الشّمس الجميلة" ***Geh unter, schöne Sonne...***، حيث كتب الشّاعر:

O du des Himmels Botin! wie lauscht ich dir!
Dir, Diotima! Liebe! wie sah von dir
Zum goldnen Tage dieses Auge
Glänzend und dankend empor...[3]

(يا رسولةَ السّماء، كم إليكِ كنتُ أُصغي،

---

(1) Hölderlin, *SW*, 1, 304.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٧.

(3) Hölderlin, *SW*, 1, 312.

يا ديوتيما، أيّتها الحبيبةُ، كم كانتْ هاتانِ العينانِ مفعمتَين شُكراً

من محيّاكِ تذهبان

إلى طلاوةِ النّهار الذهبيّة!...)

ويترجم رفقة إلى:

"آهِ، يا رسولةَ السّماء! كم أصغي إليك!

إليك، يا ديوتيما! أيّتها الحبيبة!

كيفَ منك تطّلعتْ هذه العيون، ساطعةً وشاكرة،

إلى نهارٍ ذهبيّ"[1]

بهذه الصّياغة على الحاضر في البيت الأوّل أضاع المترجم استحضار الشّاعر فترة غرامه الذهبيّة، يوم كان يحيا في ظلّ هذه التي سمّاها "ديوتيما". وفي بقيّة المقطع ما عدنا لنقف على هذه الطقوسيّة الوالهة، طقوسيّة نظر العاشق يتنقّل من سطوع وجه الحبيبة إلى طلاوة النّهار.

وفي ترجمة القصيدة "إلى الألمان" *An die Deutschen*، تعجب من الطّفل يمضي على "حصانٍ من حطب"[2]، في حين أنّ تعبير الشّاعر *Rosse von Holz*[3] يعني، ببساطةٍ، "حصاناً خشبيّاً"!

ويقود كلّ من الترجمة الحرْفيّة وسوء فهم العلاقات بين أجزاء العبارة الشعريّة التي تمتدّ أحياناً على "ستروفة" بكاملها إلى سلسلة من الطلاسم. كما في هذه الأبيات من "شيرون" *Chiron*:

Das aber ist der Stachel des Gottes; nie
Kann einer lieben götliches Unrecht sonst.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٣.

(3) Hölderlin, *SW*, 2, 9.

Einheimisch aber ist der Gott dann
Angesichts da, und die Erd ist anders.[1]

أبيات يترجمها رفقة إلى:

"وهذه هي شوكةُ الإله، وإلاّ ما من أحدٍ
يقدرُ أن يحبّ الظلمَ الإلهيّ،
غير أنّ الإله قريبٌ منا، أليفٌ ومرئيّ،
أمّا الأرض الإلهيّة فشيءٌ آخر[2]".

لم يُفلت المترجم، كما سنبين عنه، عمل الرّوابط اللغويّة المنطقيّة أو الحِجاجيّة فحسب، بل لم يلتفت أيضاً إلى أنّ تعبير "تكون أخرى" *ist anders*، المنسوب للأرض (ولا ندري لمَ نعتَها المترجم بـ "الإلهيّة" وهي زيادة من عنده)، إنّما يعني أنّها "تتحوّل"، "تصير أُخرى"، وهي صيغة شائعة في الألمانيّة بهذا المعنى. في حقيقة الأمر، كان الشّاعر قد اشتكى في البيتين اللّذين يسبقان المقطع الحاليّ مباشرةً من أنْ يكون لحياة الإنسان "وجهان اثنان" *zweigestalt* (أي خير وشرّ) ومن كونِ "لا أحد يعرف ما هو الأفضل" (*und es/ Kennet kein einziger nicht das Beste* ...[3])، وعلى هذه المعاينة الأليمة يؤسّس مقطعه قيد الدّرس:

"كذلكَ هو مهمازُ الإله، وبدونه
لن يقدرَ أحدٌ أن يستعذبَ الظُّلمَ الإلهيّ.
ومتى كانَ الأمرُ كذلكَ كان اللّه
ماثلاً بيننا، والأرضُ يُصيبها التحوُّل".

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 60.

(2) رفقة ١٩٨٩، ص ١٠٦.

(3) Hölderlin, *Ibidem*.

وعليه، فالشّاعر يقرّر أنّ تناوب الأيّام الكالحة والأخرى المشرقة إنّما هو من صنيع المهماز الإلهيّ، وأنّ الرّكون إلى هذه الفكرة يجعل اللّه دائم الحضور، وبه تكون الأرض ممسوسة بالتحوّل دوماً.

وغالباً ما يقود المعنى الأوّل أو الحرْفيّ الذي يتشبّث به المترجم إلى تشويش القراءة الشعريّة. كما في هذين البيتين من "كما في يوم عِيد" *Wie wenn am Feiertage...*:

Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind,

Still endend, in der Seele des Dichters[1]

ترجمها رفقة في بيت واحد إلى:

"إنّهم أفكارُ الرّوح الشّاملة التي هادئةً تنتهي في نفْس الشّاعر"[2]

والحال أنّ فعل "الانتهاء" *enden* يفيد في بيتَي هولدرلين الاكتمال، كما عندما تقول "أنهيتُ نصّي" أي أكملته. في حين تلوّح المفردة "تنتهي" في السّياق الذي وضعها فيه المترجم باتّجاه النّضوب والنّفاذ والانقطاع. وما كان أيسر القول:

"في نفْس الشّاعر

صامتةً تكتملُ أفكارُ الرّوحِ المشتركة"،

وكذلك:

"في نفْس الشّاعر

صامتةً تنضجُ أفكارُ الرّوحِ المشتركة"!

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 123.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

التبسيط العامد بتعلّة الوضوح

في تقديم الطبعة الثانية المنقّحة من هذه المختارات كتب رفقة أنّه رأى "من الضروريّ إعادة النظر" في ترجمته لغايات عديدة منها: "الابتعاد عن حرْفيّتها قدر الإمكان"، و"تشفيف لغتها وتبسيطها..."[١]. وفي الواقع، كثيراً ما يتضّح لدى المقارنة مع الأصل أنّ النّصاعة الظاهرية لبعض الصفحات أو الأبيات في الترجمة لم تتحقّق إلاّ مقابل ثمن باهظ يتمثّل في إغفال دقائق عزيزة ولطائف جمّة. هو في التحليل الأخير "تشذيب" فيه من الاختزال قدرٌ كبير .

فمثلاً، في القصيدة "هايدلبرغ" *Heidelberg*، كتب هولدرلين:

Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebne zog,
Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich selbst zu schön
Liebend unterzugehen,
In die Fluten der Zeit sich wirft.[٢]

وهو ما ترجمه رفقة إلى:

"وفي السّهول ابتعدَ النّهرُ-الفتى
فرِحاً-حزيناً، كما القلبُ الرّائعُ الجَمال
راغباً بالزّوالِ يُلقي نفسه في موج الزّمن"[٣]

لقد قلب المترجم هنا ترتيب العبارة *der Jüngling, der Strom*، فليس النهر هو الموصوف بالفتى عند الشّاعر، بل إنّ الفتى نفسه (الفتى الذي كانه هولدرلين، والذي يتأمّل هنا مدينة هايدلبرغ ويتذكّر استضافتها له في مقتبل عمره، كما يتأمّل نفسه في ماء نهرها من على الجسر)، نقول إنّ الفتى نفسه هو

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٥.

(2) Hölderlin, *SW*, 2, 14.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ٧٢-٧٣.

الذي يصير النّهرَ لفرط التحامه به وتماهيه وإيّاه. كما أضاع المترجم في البيت الثاني دلالة لطيفة. فالقلب هو بالفعل "رائع الجمال"، ولكن ما "مقدار" هذه الرّوعة يا ترى وما أثرها على صاحب القلب نفسه؟ لا مجال لتجاوز الكلمات في النصّ الأصل، فهي واضحة تماماً: فالحرف zu يعني "بإفراط"، والمفردة *schön* تعني "جميل"، والعبارة *sich selbst* تعني "لنفسه" أو "في نظره هو نفسه"؛ وعليه فمعنى العبارة هو: "القلب المفرط الجمال في نظر نفسه"؛ وإذا أردتَ تطوير العبارة ابتغاءَ الوضوح أمكنك القول: "القلب المُثقَل بفَرطِ جماله الخاصّ". وقد نبّهنا البروفسور غيرالد شتيغ، في رسالة شخصيّة، إلى أنّنا "نجد هنا صياغة فاتنة لموضوع النرجسيّة في بُعدها التراجيديّ: فقلبُ الشّاعر مفرط الجمال بالنسبة إليه هو نفسه؛ وإنّ المفردة zu ("بإفراط") لَحاسمة في هذا الموضع: فهي التي تتمخّض عن "الانتحار" في "موج الزّمن"". وعليه، فإنّ البعد النرجسيّ المأسويّ هذا كلّه يتلاشى في الترجمة. فالترجمة الدّقيقة للبيتين يمكن أن تكون من قبيل هذه:

"والفتى-النّهرُ يهربُ إلى السّهل

بكآبةٍ وفرَحٍ كالقلبِ المفرَط الجمالِ في نظرِ نفسِه،

والذي، راغباً بالزّوال،

يرتمي في لُجّ الزّمان".

وفي قصيدة "الوداع" *Der Abschied*، يُقدّم الشّاعر الاستعداد للوداع كـ "شيء" ثمين، خَصلة خاصّة بالإنسان ينبغي استحقاقها بجدارة:

Und noch unser der Abschied sei![1]

(وليكنِ الوداعُ خاصّتنا)

---

(1) Hölderlin, *SW*, 2, 24.

وهو ما ترجمه رفقة في الطبعة الأولى إلى:

"فيكونَ الفراقُ لنا وحدَنا[1]".

وفي الطبعة الثانية إلى:

"ويكون الفراقُ فراقَنا"[2].

هكذا نرى أنّ فكرة الفراق باعتباره جدارة واستحقاقاً لم يتمّ إجلاؤها في الترجمتين.

وأيضاً هذه الأبيات من القصيدة "مهمّة الشّاعر" *Dichterberuf*:

***Ihr** ruhelosen Taten in weiter Welt!*

.....

***Euch** sollten wir verschweigen, und wenn in uns*
***Vom** stetigstillen Jahre der Wohllaut tönt,*
***So** sollt es klingen, gleich als hätte*
***Mutig** und müßig ein Kind des Meisters*

***Geweihte**, reine Saiten im Scherz gerührt?*[3]

(يا أفعالاً لا تنفكّ تجري في العالَم العريض

.....

أعلينا ألاّ نقولَ عنكِ شيئاً، ومن الأعوام المنتظمة المفعَمة بالسّلم،

إذا ما تردّدت فينا أنغامٌ عاليةُ الوفاق

---

(١) رفقة ١٩٧٤، ص ٦١.

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ٨٦.

(3) Hölderlin, *SW*, 2, 48.

أفلن يتعالى نشيدُنا إلاّ هكذا، كما كان سَيفعل

طفلٌ خاملٌ وجَسورٌ إذْ يَلمس

لاهياً أوتارَ السّيّدِ الصّافيةَ المقدّسة؟)

هذه الأبيات وأبيات عديدة تتلوها كانت قد ابتلت في الطبعة الأولى من ترجمة رفقة بسوء فهم كبير مبعثه أنّ الشّاعر يبدأ أغلب الأبيات المذكورة بصيغة استفهاميّة لم يلحظها رفقة لغياب علامة الاستفهام. هكذا كان قد ترجم الأبيات السّابقة إلى:

"أيّتها الأعمالُ القلقةُ في العالَم البعيد

.....

عنكِ يجب أن نصمتَ، ولو كانَ فينا

من العامِ الدّائمِ الهدوءِ يرجع الصّوت

هكذا كانَ عليه أن يرنَّ، كأنّما

بجرأةِ وتَراخٍ، داعبَ طفلٌ ما

المقدّسَ عندَ السّيدِ: أوتاراً صافية[1]".

في الطبعة الثانية أدرك أنّ الاستفهام يُبنى بناءً في الجملة، وأنّه يمكن أن يتحقّق بقلب ترتيب الفاعل والفعل مثلاً، بدون حاجة دائمة إلى علامة الاستفهام. هكذا نقّح صياغته كما يأتي:

"أيّتها الأعمالُ القلقةُ في العالَم البعيد!

.....

(١) رفقة ١٩٧٤، ص ٧٠.

أعنكِ يجب أن نصمت؟

وحينَ فينا من العام الماضي سعادةٌ تُصْدي

هل يجبُ أن تبدو كما لو طفلٌ بجرأةٍ واستهتارٍ

داعبَ مُتسلّياً أوتارَ السيّدِ الصافية المقدّسة؟"(١)

هكذا استعادت الأبيات نبرها الاستفهاميّ وشيئاً من تماسك العبارة. فعبارة الترجمة الأولى: "... داعبَ طفلٌ ما/ المقدَّسَ عندَ السّيدِ: أوتاراً صافيةً" ما هي إلاّ تخليط مبعثه كون الشّاعر قدّم النّعت على المنعوت. ومع ذلك، فإنّ إشكالات دلاليّة أخرى جاءت لتعكّر أداء صياغته الجديدة. فلا يتعلّق الأمر بـ "العام الماضي" وإنّما بأعوام (بصيغة الجمع *Jahre*) زاخرة بالانتظام والهدوء والسّلم، وذلك عبر الصّفة المركّبة *stetigstillen*، التي يفيد شقّها الأوّل (*stetig*) معنى الاطّراد والانتظام، وشقّها الثاني (*still*) معنى الهدوء والأمن. يتساءل هولدرلين إذن عن إمكان السّكوت أمام صخب العالم من جهة، وأمام سعادة الأعوام المؤاتية من جهة أخرى. كما يعبّر بصورة مضمرة عن قلقه من أنّ صخب العالَم قد يعيق مهمّة القصيدة (القصيدة الغنائيّة على وجه التخصيص) في تنغيم سعادة الكائن وتحبيذ اتّساق أزمنته، ومن هنا خشيته من ألاّ يقدر الشّعراء أن يستولدوا سوى غناء قد لا يتجاوز ما يفعله صبيّ كسول ووقح بـ "أوتار السيّد الصّافية المقدّسة". وعليه، وبالاستناد إلى نحويّة العبارة، فليست "سعادة" هي ما يتصاعد آتياً من أعوام الهدوء والسّلم، وإنّما وفاقُ أنغام *Wohllaut*. كما أنّ الصّفة "قلقة" ليست بالموفّقة حقّاً. فكون الأفعال (أحداث العالَم) منعوتة من لدن الشّاعر بانعدام الرّاحة (*ruhelosen*) إنّما يعني أنّها لا تعرف الكلل وتحدث بلا هوادة أو دون انقطاع. فهي بالتالي "مُقلِقة" (بكثرتها وصخبها) أكثر منها "قلقة". وخصوصاً فإنّ ما يتساءل الشّاعر،

---

(١) رفقة ١٩٨٩، ص ٩٦-٩٧.

بتخوّف، من إمكان أن يرنّ بصورة خرقاء كالأنغام التي ينتزعها صبيّ أهوج من "أوتار السيّد" ليس هو "السّعادة" مرّة أخرى، فهي من اختراع رفقة، ولا "وفاق الأنغام"، فضميره مذكّر (er) ، وإنّما هو الغناء، غناء الشّعراء. كتب الشّاعر بالحرف الواحد: *So sollt es klingen...*: فالضّمير *es* ضمير لا شخصيّ، والمعنى الحرْفيّ للعبارة هو: "أيجب أن يرنّ ذلك....؟"، ومن سياق الأبيات وسياق النصّ كلّه تفهم الأذن الألمانيّة أنّ المقصود بـ "ذلك" هو "الغناء الشّعريّ" لأنّ عليه منْعقد القول في النصّ كلّه. وعلى هذه الشّاكلة صغنا في ترجمتنا المقترحة أعلاه: "أفلن يتعالى نشيدُنا إلاّ هكذا؟...". ينبغي إذن الإنصات إلى نحويّة العبارة، والإمساك بالعناصر التي بها تحمي اللّغة، كلّ لغة، نفسها من اللّبس، وبفضلها يُعيِّن النصّ، كلّ نصّ، مجرى قراءته. بدون ذلك نكون كمن يصطاد أشباح المعنى لا المعنى ذاته. وقد أخبرنا البروفسور شتيغ أنّ ضمير *es* اللاّ شخصيّ هذا في الألمانيّة هو من الدقّة وكثرة الحضور بحيث خصّه الكاتب واللغويّ المعروف كارل كراوس *Karl Kraus* بدراسة لغويّة-جماليّة رائعة نشرَها في مجلّته المشعل *Die Fackel* بعنوان "المُسنَد والمُسنَد إليه"[1].

ولنتأمّلْ هذين البيتين من "السّتروفة" الثالثة من قصيدة" العودة" *Heimkunft* التي منحها رفقة عنوان "الرّجوع إلى مسقط الرّأس":

Vieles bat ich, zu lieb dem Vaterlande, damit nicht
Ungebeten uns einst plötzlich befiele der Geist[2]

ترجمهما رفقة إلى:

"كثيراً تضرّعتُ من أجل الوطن
كي لا يصيبنا الرّوح بغتةً بما ليس في الحسبان" [3]

---

(1) Karl Kraus, "Subjekt und Prädikat", in *Die Fackel*, 876-884, octobre 1932, p. 147-192.

(2) Hölderlin, *SW*, 2, 101.

(٣) رفقة ١٩٨٩، ص ١٢٣.

والحال أنّ ما يخشاه الشّاعر ليس هو أن يصيبنا الرّوح بشيء لم يكن "في الحسبان"، وإنّما أن ينقضّ هو نفسه، أي الرّوح، علينا من دون توقُّعٍ، وهو ما يؤكّده الشّاعر مرّتين، باستخدام *Ungebeten* (حرفيّاً: "دون أن نكون دعوناه"، أي "على غير انتظار") و*plötzlich* ("بغتةً" أو "على حين غرّة"). إنّ ما يخشاه الشّاعر هو أن يتقمّصنا نداء الرّوح فجأةً، دون أن نكون متأهّبين لذلك:

(وكم تضرّعتُ، حبّاً بالوطن،

كي لا يباغتنا الرّوحُ يوماً على غيرِ انتظار)

وفي "السّتروفة" نفسها مثال آخر على أنّ بساطة لغة المترجم هي أحياناً ثمرة تبسيط واختزال. فالبيتان القائلان:

Dort in der Frühe sich auf, wohl her von schattigen Alpen
Kommt geleitet und ruht nun in dem Hafen das Schiff[1]

ترجمهما رفقة في بيت واحد إلى:

"ومن الألب الظليل يعود المركب ويستريح في المرفأ"[2].

والحال أنّ المركب لا يعود هنا إلى المرفأ ويستريح فيه كيفما اتّفق (ما أسهلها والحالة هذه من دلالة!). فالمفردة *geleitet*، التي أهملها رفقة، إنّما تلقي هنا بثقلها كلّه. وكما كتب لنا غيرالد شتيغ، فالمفردة المذكورة يمكن أن تكون هنا اسمَ مفعول للفعل *leiten* (مَسُوق بروعة، أو مُحسَنة قيادته) أو اسم مفعول للفعل *geleiten* (مرافَق، مُحاط أو محفوف به، مخفور). بحسب القراءة الأولى، تكون ترجمة ممكنة هي هذه:

"وفي الصّبحِ آتياً، ربّما، من جبال الألب الظّليلة

يقتربُ المركبُ المُحسنةُ قيادتُه وفي المرفأ يستريح".

---

(1) Hölderlin, *Ibidem.*

(٢) رفقة ١٩٨٩، ص ١٢٣.

وبمقتضى القراءة الثانية، يمكن الترجمة كما يأتي:

"وفي الصّبحِ آتياً، ربّما، من جبال الألب الظّليلة

يقتربُ المركبُ المُحاطُ بروعةٍ وفي المرفأ يستريح".

ويفضّل البروفسور شتيغ وكاتب هذه السّطور الصّياغة الأخيرة، لأنّها تعني، كما كتب لنا شتيغ، أنّ "عودة المركب إلى الوطن، هذه، لا تكون متوحّدة أو معزولة، بل إنّ المسافر العائد يُستقبَل بحفاوة". فلنتساءل: أوَ ليس في هذا الاستقبال الحفيّ زيادة للمعنى، معتبَرة؟ أوَ ليس من أجلِ حفاوة الأحبّة هذه يفكّر المنفيّ بالعودة إلى وطنه؟

عربيّة رفقة في التّرجمة

شيء يبعث على الإعجاب في الطبعة الثانية المنقّحة من ترجمة رفقة، هو انهمامه الدائم بإيقاع عبارته ومجازفته، المحمودة في نظرنا بحدّ ذاتها، أي بغضّ النظر عن تفاوت درجات نجاحها بين موضع وسواه، بعدم التقيّد بمعايير استقامة اللّغة المتعارف عليها في سائر التآليف والترجمات. فتراه يمارس التفافات صياغيّة يراها ضروريّة، ويكون لها أثر إيقاعيّ طيّب أحياناً لا دائماً، وذلك خصوصاً في صياغة الجمَل التي يتوسّطها مصدر مؤوَّل، كما في: "أحبّ أن أحتفلَ، لكنْ لماذا؟، ومع الآخرين أن أغنيَ"[1]؛ أو "وعلى شعاعه، عليه هوَ، بيدنا أن نقبض"[2]؛ أو بإكثاره من تأخير الفعل، كما في: "وحين فينا من العام الماضي سعادةٌ تُصْدي"[3]؛ أو "فيهتزّ البيتُ، والأرض تنْقى، والعذابُ صدىً يصير"[4]. أمّا في صياغة المترجم التالية: "كم بجمالٍ تمتزج بذلك أغنيةٌ

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠٥.

مقدّسة"[1] (وهناك عبارات أخرى من هذا القبيل)، فلا شكّ أنّنا صرنا في جوار الأداء العاميّ للّغة ("كمْ بِجمال...") وابتعدنا عن أناقة العبارة وعلوّها.

الاختتام ببيتِ شعرٍ لريلكه

وختاماً، وفي معرض التأكيد على عدم موافقتنا للحريّة المفرطة التي يهبها المترجم لنفسه أحياناً، سننهي هذا القراءة ببيتٍ واحدٍ نراه بعيد الدّلالة من ترجمته لقصائد مختارة لريلكه. فلنتأمّل الصّيغة التي ترجم بها الرّباعيّة الأولى من السّونيتة الثالثة عشرة من القسم الثاني من سونيتات إلى أورفيوس *Die Sonette an Orpheus*، هذه السّونيتة التي لم يترجم منها أصلاً سوى رباعيّتين، ضارباً صفحاً عن الثلاثيّتين اللّتين تتبعانهما، واللّتين لا تكون بدونهما سونيتة. كتب ريلكه:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.[2]

إسبقْ كلَّ وداعٍ كأنّه يَقبعُ الآنَ خلفَك

كَهذا الشّتاءِ المؤْذنِ بالانتهاء.

ذلك أنّ بينَ الشّتاءاتِ شتاءً هوَ شتاءٌ بلا انتهاء

إذا اجتازَهُ قلبُكَ اجتازَ كلَّ ما تبقّى"

ولأنّ الشّاعر يقصد بـ "كلّ ما تبقّى" باقي الشّتاءات، يُمكن صياغة البيت الأخير كما يأتي:

"إذا اجتازَهُ قلبُكَ اجتازَ كلَّ شتاء".

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(2) Rainer Maria Rilke, " *Die Sonette an Orpheus* ", *in* Gesammelte Gedichte, p. 703.

ويُترجم رفقة إلى:

"كنْ سابقاً كلَّ وداعٍ، كأنّه وراءكَ

كالشّتاء الذي يزول الآنَ

إذْ بينَ الشّتاءاتِ شتاءٌ لا نهائيّ

يحتمله قلبُك[1]".

إنّه لَمن البيّن أنّ المنطوق المتضمّن في البيتين الأخيرين من النصّ الأصل هو في الآن نفسه شديد التعقيد وبالغ الوضوح. ذلك أنّ كلّ الدلائل ترينا أنّ مقولة ريلكه هذه تشير إلى أنّ قلب الإنسان، إذ يتجاوز هذا "الشّتاء غير المتناهي"، فإنّه سيصير قادراً على تجاوز "كلّ ما تبقّى". هذا الشّتاء يرمز إلى الامتحان الوجوديّ أو تجربة "المنعطف" التي يقابلها كثيرون في مجرى العُمر. وما المفردة "شتاء" هنا إلاّ مجاز، فقد يدوم الأمر أحياناً سنين عديدة. شتاء يدلّ على ما في هذا الامتحان من شظفٍ وصعوبة. أمّا رفقة، فإذْ يترجم البيتين إلى: "إذْ بينَ الشّتاءاتِ شتاءٌ لا نهائيّ/ يحتملُه قلبك"، فهو إنّما يختزل معنى المقولة الدّقيق إلى تفاؤل ساذج ولا عون يُرتَجى منه.

مثل هذه التفاصيل، خلافاً لما يعتقد به البعض، بالغة الأهميّة، وعليها يستند أحياناً فهمُ نصّ بأكمله. هاكمْ، على سبيل الاختتام، هذا المثال الدّالّ يلعب فيه حرف واحد دوراً خطيراً في تأويل قصيدة ريلكه الشّهيرة، التي تحمل عنوان "الشّاعر" *Der Dichter*. يتعلّق الأمر بالبيتين القائلين:

Alle Dinge, an die ich mich gebe,
werden reich und geben mich aus.[2]

---

(١) راينر ماريا ريلكه، "قصائد مختارة"، ترجمة فؤاد رفقة، مجلّة شعر، العدد ٣٥، ص ٥٦. ولم يتمكّن كاتب هذه السّطور من العثور على ترجمة رفقة لمختارات من شعر ريلكه، الصّادرة عن دار النهار، بيروت، ١٩٦٩.

(2) Rainer Maria Rilke, "Neue Gedichte. Erster Teil", in *Gesammelte Gedichte*, p. 457.

(وكلُّ ما أستسلمُ له من الأشياء

يَغتني ويهجرُني.)

وكما يلاحظ القارئ، فإنّ مفردة "الأشياء" *Dinge* موجودة في البيت الأوّل بالحرف الواحد، حرصنا على إبرازها هنا، دفعاً للّبس، حيثما كان في مقدورنا الاكتفاء بالعبارة: "وكلّ ما أستسلم له". لا ندري كيف ترجم رفقة هذين البيتين، فنحن، كما سبقت الإشارة إليه، لم نعثر على الكتاب الذي ضمّنه ترجمته لقصائد مختارة لريلكه، ولكنّنا نشكّ في أن يكون أساء ترجمتها، فـ "الشّاعر" هي من نمط تلك القصائد الواضحة التي ترجمها هو في مجلّة شعر بصورة كافية النّصاعة. إلاّ أنّ مقالات عديدة لكتّابٍ عرب تستشهد بهذين البيتين دون أن تذكر اسمَ مترجِمٍ، بعضها يسوق البيتين بالصّورة التّالية:

"وكلُّ ما أستسلم له

يغتني ويهجرني"

والبعض الآخر يتحوّل فيه قول الشّاعر إلى ما يلي:

"وكلُّ مَنْ أستسلم له

يغتني ويهجرني"

والحال أنّ هذا الانزلاق اللغويّ والدّلاليّ من اسم الوصل "ما" (للأشياء) إلى اسم الوصل "مَن" (للعاقل) إنّما يخلع على البيتين صفة شكوى من الآخرين غريبة على فكر ريلكه الشّعريّ، الذي يرصد هنا علاقة إشكاليّة بالظّواهر والأشياء. سوى أنّ عبارة من قبيل "كلّ مَن أستسلم له/ يغتني ويهجرني" تساعد بعضهم على ترسيخ عقليّة الشكوى من البشر ومن صروف الدّهر، هذه "النّغمة" التي تجاوزها ريلكه منذ نعومة أظفاره، هو الذي سيكتب في أولى مراثي دوينو *Duineser Elegien*، جاعلاً من قصور البشر ضرباً من بديهيّة أو تحصيل حاصل:

..... Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt...[1]

(..... لمَن نَقْدر
أن نُجاهرَ يا ترى بالحاجةِ؟ لا للملائكةِ ولا للبشر،
والحيواناتُ في مَكْرِها تُدرِكُ من قَبلُ
أنّنا غيرُ متطامنينَ حقّاً
في هذا العالَم المُفسَّر...)

(1) Rainer Maria Rilke, "Duineser Elegien", "Die erste Elegie", in *Gesammelte Gedichte*, *op. cit.*, p. 629.

الفصل السّادس
أدونيس مترجِماً بيرس وبونفوا[1]

لقد أثارت ترجمة أدونيس للآثار الشعريّة الكاملة لكلٍّ من سان-جون بيرس Saint-John Perse وإيف بونفوا Yves Bonnefoy جدلاً حاداً في الأوساط الثقافية العربية. ذلك أنّ الشّاعرين اللّذين ترجمهما هما من الأهميّة بمكانٍ، كما أنّ حاجة القرّاء العرب إلى التعرّف على الشّعر الأجنبيّ الذي غالباً ما يتعذّر عليهم قراءته في أصوله تزيد من قيمة مثْلِ هذه الترجمات. أضفْ إليه أنّ صياغة أدونيس اللّغوية في العربيّة لا تخلو من جاذبيّة، وإن كان الكثير من أنصار حداثة اللّغة يأخذون عليها صبغتها التراثيّة أغلب الأحيان. لكنْ ما إن صدرت أولى ترجمات أدونيس لأشعار بيرس حتّى وضعَ نقّاد التّرجمة المتطلّبون معرفته بأبسط قواعد اللّغة الفرنسية موضع الشكّ. فأدونيس يوقع القرّاء في مأزق شديد الإرباك. ففي واقع الأمر، تختفي وراء صيَغه المتماسكة إلى حدٍّ ما أخطر أشكال إساءة الفهم للنصّ الأصل، تلك الأشكال التي ليس في وسع القارئ الأحاديّ اللّغة أن يدرأها أو يتفاداها .

سنبدأ هذه الصّفحات بفحص مدى دقّة ترجمة أدونيس لأشعار إيف

---

(١) يكشف المؤلّف في الصّفحات التالية نتائج دراسة له سبقَ أن نشرها في كتابه **أدونيس متحلاً - دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة الترجمة**، يسبقها: **ما هو التناصّ؟**، بدا له أنّها تجد مكانها الطبيعيّ في هذا الكتاب، وقد أضاف إليها بهذه المناسبة معاينات وأمثلة جديدة.

بونفوا[1]. ثمّ نشير إلى بعض الاعتراضات التي تلقّتها ترجمته لبيرس، مضيفين إليها من عندنا انتقادات أخرى تمسّ في اعتقادنا في الصّميم طريقته في قراءة النّصوص. وفي الحالتين سيتعلّق الأمر بقياس درجة الألفة بين ترجمة أدونيس وأواليّات التعبير والإبداع في اللّغة الفرنسية، وكذلك درجة ألفته مع الفن الشّعريّ لكلٍّ من الشّاعرين المترجَمين.

أدونيس مترجماً بونفوا

إنّ ما يصدمنا منذ الوهلة الأولى، لحظةَ مقاربة ترجمة أدونيس مقارَبة مقارِنة، هو الغياب شبْه الكامل لأيّ تمييز بين مختلف وجهات الفعل وأزمنة تصريفه في اللّغة الفرنسيّة. فسواء حملَ الفعل الفرنسيّ المُساعِد *avoir* في صيغة "الماضي البسيط" لضمير الغائب (eut) حركةَ المدّ (*eût*) أو لم يحملها، فإنّ الأمر سيّان عند المترجم. هكذا يخلط صيغة الإنجاز performatif بصيغة الافتراض hypothétique، وصيغة الإخبار أو رفع الفعل indicatif بصيغة التمنّي أو نصب الفعل subjonctif دون أن يعي أنّ خلط صيَغ الفعل هذه يخلّ بمنطق المعنى أيّما إخلال. هذا، من بين أمثلة أخرى، مثلٌ من القصيدة "دوف تتكلّم" *Douve parle*:

***Quelle** divine ou quelle étrange voix*
***Eût** consenti d'habiter mon silence?*[2]

(أيّ صوتٍ إلهيّ أو غريب
كان سيرضى أن يسكنَ في صمتي؟)؛

ما يُترجمه أدونيس إلى:

---

(١) إيف بونفوا، **الأشعار الكاملة**، ترجمة أدونيس.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, p. 79.

"أيّ صوتٍ غريبٍ أو إلهيّ

رضيَ أن يسكن في صمتي؟[1]".

أمّا عن الألفاظ الحِجاجيّة والحروف السّببيّة التي تفرضها الطبيعة التأمليّة لشعر بونفوا والتي يفرّط بها أدونيس دوماً فلنأخذ مثلاً من القصيدة "فينيراندا" *Venerenda*:

Il vient, et c'est vieillir[2]

(يأتي فيشيخُ)؛

ما يُترجمه أدونيس إلى:

"يأتي ويشيخ[3]".

إنّ من الملاحظ أنّ بونفوا يجعل الشيخوخة نتيجةً للقدوم هنا، وهو ما يصير أوضح في البيتين اللاحقَين:

Parce qu'il te regarde

Il regarde sa mort qui se déclare en toi

(لأنّه يُحدّق بكِ

فهوَ يحدّق بموته المُعلَن فيك).

ويكتب الشّاعر في الصّفحة نفسها:

Arbre de peu d'alarme

Soit ton désir anxieux de ne l'éveiller pas.

(فلتكنْ رغبتكِ المتلهفة في ألاّ توقظيه

شجرةً لا تُخيف)؛

---

(١) ترجمة أدونيس، ص ٧٥.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 144.

(٣) ترجمة أدونيس، ص ١٣٦.

يُترجم أدونيس البيتَين إلى:

أيّتها الشّجرة المُنذرة قليلاً

كوني رغبتكِ القليلة في ألاّ توقظيه ،

مستشِفّاً هكذا من المفردة *peu*، التي تفيد هنا النفي، معنى التقليل الذي يفيده في الحقيقة تعبير آخر قريب، هو: *un peu*؛ وخالطاً بين صيغة فعل الكينونة الدالّة على التمنّي *soit* ("ليكنْ" أو "لتكنْ") وصيغة الأمر *sois* ("كُنْ" أو "كوني").

مَن استغربوا مثلَ هذا الإلحاح على فوارق طفيفة كهذه، نذكّرهم بأنّ الأمر إنّما يتعلّق بعَصَب اللّغة نفسها وببعضٍ من وظائفها الأساس، بها تفرّق العربية بين "الإنشاء" و"الخبر"، وبفضلها تميّز اللّغات الغربيّة بين الافتراضيّ والممكن التحقّق والمتحقّق وما إليه. وفي حدود تعلُّق الأمر بالتّرجمة أو بالقراءة الأدبيّة فإنّ تغيير حرفٍ واحد يُحدث في بعض الأحيان خللاً معتبراً. هذا ما نراه في المثال التّالي يسوقه ميشونيك. فعندما يحوّل هايدغر مقولة هولدرلين: "*das Heilige sei mein Wort*..." ("فليكن المقدّس كلامي") إلى "*das Heilige ist mein Wort*..." ("كان المقدّس كلامي" أو "المقدّس هو كلامي")، فإنّ هذا الانزلاق القسريّ من تعبير إلى آخر "يضفي صفة القداسة على الشّعر. بينما يعبّر هولدرلين عن التوتّر بين المقدّس أو المحرَّم واللّغة. وهو من وجهة نظر الشعر أكثر حقيقيّة وأقوى"[1].

أضفْ لدى أدونيس غياب الإحاطة بالبعد الاشتقاقيّ للكلمات؛ يقول بونفوا مثلاً في القصيدة "صوت" *Une voix*:

Émeus-toi de ce sang qui te traverse[2]

(1) Cf. Henri Meschonnic, " Le parti du rythme ", in *La rime et la vie*, édition revue et augmentée, p. 285.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 145.

(إنتعشي بهذا الدّم الذي يخترقكِ)؛

في واقع الأمر، يخاطب الشّاعر في القصيدة المأخوذ منها هذا البيت "حجارة رماديّة" *pierre grise* ماثلة أمامه في مشهد صباحيّ بارد، ويناشدها أن تهبه "علامة الحضور" *le signe de présence*. ثمّ يسألها:

S'il est vrai que tu aies la couleur du sang

Emeus-toi de ce sang qui te traverse

Ouvre-moi le port de ton cri

(إنْ كان صحيحاً أنك بلونِ الدّم

فلتنتعشي بهذا الدّم الذي يخترقكِ

وافتحي لي ميناءَ صرختك)

إنّه يريد من علامة الدّم أن توقظ الحجر الهامد بطبيعته ليكتسب حياة كافية ويعمل على إيواء الشّاعر. أمّا أدونيس فقد ترجمَ البيت موضع السّؤال إلى:

"تحرّكي بهذا الدّم الذي يخترقكِ"[1]،

وهو لا يجانب الصّواب هنا تماماً، ولكنْ من الواضح أنّه لم يأخذ من الفعل *émouvoir* إلاّ معناه الأوّل المعادل للفعل *mouvoir* (يُحرّك، يَدفع)، ناسياً أنّ له معاني أخرى، منها ما يفيد الانفعال بالشّيء والتأثّر به.

ينعدم لدى المترجم أيضاً تمثُّل وظائف الحروف والأدوات اللّغوية؛ ما نلحظُه، وما هذا إلاّ مثال، في المقارنة بين بيت بونفوا من القصيدة "نشيد الحِفاظ" *Le chant de sauvegarde* (منحها المترجم عنوان "نشيد الملاذ"):
Que l'oiseau se déchire en sables[2] ("ليتفتّتِ العصفور رملاً") وترجمة

---

(١) ترجمة أدونيس، ص ١٣٧.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 151.

أدونيس: "ليتمزّق العصفور في الرّمال[1]". فما يقصده الشّاعر هو أن يصير العصفور إلى رملٍ، بينما يجعل المترجم من الرّمال مكاناً لتمزُّقِ العصفور!

يخلِط أدونيس كذلك بين النّعت والاسم. فإذ يكتُب بونفوا في النصّ نفسه:

J'ai cédé au bruit mort qui remuait en moi[2]

(استسلمتُ للضّجيج الميت الذي يتحرّك بداخلي)،

يُترجم أدونيس إلى:

"استسلمتُ لضجيج الموت الذي كان يتحرّك فيّ[3]".

وتمّحي الحدّة التي تقصدها كلمة *tant* على امتداد النصّ. فحين يقول بونفوا مثلاً في القصيدة "الوادي" *Le ravin*:

Et tu savais qu'il te fallait saisir
A deux mains tant d'absence...[4]

(وكنتَ تعلمُ كم من الغيابِ كان عليك
أن تقبض عليه بكلتا يديك!...)،

فإنّ أدونيس يترجم البيتين إلى:

"وكنتَ تعرفُ أنّ عليك أن تُمسكَ
باليدينِ غياباً كثيراً...[5]".

وحين يكتب الشّاعر في القصيدة "صيف اللّيل" *L'été de nuit*:

... et que la nuit
Derrière tant de feux, est moins obscure[6]

---

(١) ترجمة أدونيس، ص ١٤٢.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 152.

(٣) ترجمة أدونيس، ص ١٤٢.

(4) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 161.

(٥) ترجمة أدونيس، ص ١٥٠.

(6) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 185.

(... وأنّ اللّيلَ

خلفَ كلّ تلك النيران هوَ أقلّ ظلاماً)،

يُترجم أدونيس إلى:

"... أنّ اللّيلَ

وراءَ نيرانٍ كثيرةٍ أقلّ ظلاماً[١]".

ولا يمرّ إهمال نظام تصريف الأفعال وحروف الجرّ والأدوات دون أن يُؤثّرَ، غالباً، على صحّة المعنى واستقامته. يقول بونفوا، مثلاً، في القصيدة "المصباح، النّائم" *La lampe, le dormeur*:

Alors je t'ai voulue au chevet de ma fièvre

D'inexister, d'être plus noir que tant de nuit[٢]

(حينئذٍ أردتُكِ ساهرةً على حُمّايَ

حُمّى ألاّ أوجَدَ، وأن أكونَ أحلكَ من عديدِ اللّيالي)؛

فسبب الحمّى هو أنّ الذّات موضوعَ القصيدة ما عادت لتحسّ بوجودها، وأنها ترى نفسها أكثر ظلمةً من اللّيل. ما يترجمه أدونيس إلى:

"آنذاكَ شئتُكِ أن تكوني عندَ وسادةِ حُمّاي

ألاّ توجدي، أن تكوني أكثرَ سواداً من ليالٍ كثيرة[٣]" ،

وهل من معنىً لقولٍ كهذا؟ ثمّ ألمْ يلاحظ أنّ أفعَل التّفضيل جاء بصيغة التّذكير (تقول الفرنسية حرفيّاً "أسود أكثر" و"سوداء أكثر"، حيثما تقول العربيّة "أكثر سواداً" أو "أحلَك").

---

(١) ترجمة أدونيس، ص ١٦٩.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 198.

(٣) ترجمة أدونيس، ص ١٨٢.

والحقّ فإنّ عدم تمييز المترجم بين التذكير والتأنيث يبرز في غير موضع. يكتب بونفوا في القصيدة عينها:

Oh monotone et sourde,
Et parfois par un roc invisible brisée(١)

(أيّتُها [المرأةُ] الرّتيبة الصّماءُ،
والتي تُهشِّمُها أحياناً صخرةٌ لا تُرى)،

فيُترجِم أدونيس إلى:

"أيّتها الرّتيبة الصّمّاء
وأحياناً بصخرةٍ مكسورةٍ غير مرئيّة(٢)".

دغ عنك أنّ عبارة أدونيس تظلّ ناقصة ولا تستوفي منطوق البيت، فإنّه لم ينتبه أيضاً إلى أنّ النعتَ *brisée* (مكسورة، مهشّمة) قد جاء في صيغة التأنيث، فهو يحيل على المرأة المخاطَبة، ومع ذلك نسبَه المترجم إلى الصّخرة التي تأتي في الفرنسية لفظاً مُذكّراً (*un roc*)!

ويقْصر المترجم كذلك الكلمة *comme*، ذات الدّلالات والوظائف العديدة، على وظيفة واحدة هي التّشبيه ومقارنة المساواة (= "مثل")، ضارباً صفحاً عن باقي الدّلالات الممكنة، كالتعبير عن السّببيّة والتعجُّب والاندهاش. فحين يستعمل بونفوا مثلاً الكلمة في هذين البيتين من القصيدة نفسها:

Comme ta voix s'en va, ouvrant parmi ses ombres
Le gave d'une étroite attente murmurée!(٣)

(وكم يغيب صوتُك، شاقّاً بين هذه الظلال
مجرى انتظارٍ ضيّقٍ مهموس)؛

---

(1) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 199.

(٢) ترجمة أدونيس، ص ١٨٣.

(3) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 199.

يُترجم أدونيس البداية إلى: "كما يغيب صوتُكِ...."[1]. وحينَ يستعمِلُها الشّاعر في القصيدة "مصلّى برانكاشي" *Chapelle Brancacci*:

Comme nous avions dit que tout ne mourrait pas[2]

(كم قلنا إنّ كلّ شيء لن يموت)،

يُترجِم أدونيس إلى:

"مثلَما قلنا لن يموتَ كلّ شيء"[3].

وأحياناً يطال سوء القراءة موضعَ الكلمة داخل العبارة، معَ أنّ موضعها هذا يكون حاسماً في استقامة المعنى. في القصيدة "المشتّت، غير المنقسم" *L'épars, l'indivisible* يقول بونفوا:

Oui, par même l'erreur
Qui passe...[4]

(أجل، حتّى عبرَ الخطأ
الذي يمضي...)

هنا يقرأ أدونيس "*la même erreur*" بدلَ "*même lerreur*"، ويترجم إلى:

"نعَم، بالخطأ ذاته
الذي يمضي"[5]

ولن تكون التّرجمة الحرْفيّة بمعناها الآليّ قطْعاً إلاّ أكثر تشويهاً وأقلّ شاعريّة. وهذا ما يتوسّل به المترجم الذي يكتفي بالمعنى المباشر للكلمة أو بمعناها الشّائع. يقول بونفوا في القصيدة "مسرح" *Théâtre*:

---

(١) ترجمة أدونيس، ص ١٨٣ .

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 108.

(٣) ترجمة أدونيس، ص ١٠٢.

(4) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 331.

(٥) ترجمة أدونيس، ص ٣٢١.

A présent se disloquent les menuiseries faciales[1]

(الآن تتصدّع المخرّماتُ الوجهيّة)

فيُترجم أدونيس العبارة الأخيرة من البيت إلى "المَناجر الوجهيّة[2]"، آخذاً كلمة *menuiseries* هنا بمعناها المباشر ("مَناجر"، جمع "منْجرة")، مع أنّ البيت يقصد الآثار التي خلفها الزّمن والموت على محيّا دوف *Douve* وليس ورشة نجارة.

زد عليه أنّ أدونيس لا يقيم وزناً للفروق الدّقيقة بين الألوان ودرجاتها. فيصير البيتان التاليان من القصيدة "دوف تتكلّم" *Douve parle*:

Que l'âtre du cri se resserre
Sur nos mots rougeoyants[3]

(لينغلق موقد الصراخ
على كلماتنا المُتأجّجة)

يصيران إلى:

"لينغلقْ موقد الصّراخ
على كلماتنا الحُمر[4]".

هذا مع أنّ وجود "الموقد" كان يفترَض به أن يوجّه تفكيره صوبَ كلمات تتأجّج أو تتوهّج كالجمر. ولا تُحترم الضّمائر كذلك، سواء من جهة استعمالها أو من جهة ما تعود عليه. فإذ يكتُب بونفوا في القصيدة "فينيق وأصوات خافتة" *Voix basses et Phénix: D'un geste il me dressa cathédrale de froid*[5] ("بحركةٍ جعلَني كاتدرائية برد")، فإنّ أدونيس يترجم إلى: "بحركةٍ أقامَ لي

---

(1) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 52.

(٢) ترجمة أدونيس، ص ٥٠.

(3) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 85.

(٤) ترجمة أدونيس، ص ٨١.

(5) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 90.

كاتدرائيّةً من البَرد[1]". فبعد ما كانت المرأة في النصّ الأصل هي من يُحوَّل إلى كاتدرائية، صارت في النصّ المُترجَم هي من تُقام لها كاتدرائية! ولو كان الشّاعر يذهب مذهب أدونيس لكتبَ: *D'un geste il me dressa une cathédrale de froid*. أوَ نخلط في العربيّة بين "أرسلَني شاهداً" و"أرسلَ لي شاهداً"؟

والأمر نفسه يسري على ألفاظ المقارنة *de... ou de...*، حيث يستعملها بونفوا مثلاً في القصيدة "عن بييتا لتنتوريه" *Sur une Pietà de Tintoret*:

... Oh, qui est plus réel
Du chagrin désirant ou de l'image peinte?[2]

(أيُهما أكثر حقيقيّةً
حزنٌ راغبٌ أم الصّورة المرسومة؟)

بيد أنّ أدونيس يغيّر وجهة المقارنة إذ يُترجم إلى:

"أوه، ما الأكثر حقيقيّةً
من حزنٍ يشتهي أو من الصّورة المرسومة؟[3]".

وأحياناً تكون عناصر الجملة مرتبطة ارتباطاً دقيقاً بعلاقات لا يُدركها المترجم، شأن هذا القول في القصيدة "زورَقان" *Deux barques*:

Accepte d'être indifférence, que j'étreigne
A l'exemple de Dieu l'aveugle la matière
La plus déserte encore dans la nuit[4]

(إقبلي أن تكوني اللاّمبالاة، أن أحتضنَ
على غرارِ اللّه الأعمى المادّةَ

---

(١) ترجمة أدونيس، ص ٨٦.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 247.

(٣) ترجمة أدونيس، ص ٢٢٩.

(4) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 275.

التي ما تزالُ أكثرَ خواءً في اللّيل).

يعود النّعت "أعمى" هنا على اللّه، فالفرنسية، كما هو معروف، تعمد إلى إضافة حرف e إلى النعوت المؤنّثة، فالصّفة *petit* (صغير) مؤنّثها هو ***petite*** (صغيرة)، أمّا إذا كان النّعت يحمل أصلاً حرف e فلا يُضاعَف الحرف المذكور فيه أثناء نقله إلى المؤنّث (مثل *aveugle* التي تكتب في الصّيغتين معاً، أعمى وعمياء، بالشّكل نفسه). وهذا ما لا ينتبه له أدونيس الذي خال النّعت هنا مؤنّثاً فحمله على المادّة بدل حمله على اللّه كما يستوجب نظام البيت. كما يفوته أنّ نعت اسم العلم يحمل بالضّرورة أداة التّعريف، ففي الفرنسية يُقال ***Dieu l'aveugle*** (اللّه الأعمى) بينما يقال للاسم العامّ *le dieu aveugle* (الإله الأعمى). لقد صاغ أدونيس الأبيات كما يأتي، مفيداً من إجراء بلاغيّ قديم في العربيّة يتمثّل في إسباق المنعوت بنعته:

"إقبلي أن تكوني اللاّمبالاة، أن أعانقَ

على مثالِ اللّه العمياءَ المادّة

التي لا تزال أكثرَ خواءً في اللّيل"[1].

وأيضاً هذا البيت من القصيدة "الغيوم" *Les nuées*:

Denses comme des langues non révélées[2]

(كثيفة مثل لُغاتٍ لم تُفكّ بَعد).

يشير البيت إلى لُغات لم تُفكّ شفرتُها بعد ولم تُفهم، كالهيروغليفيّة قبل أن يكتنه أسرارها شامبوليون Champollion، وهو المعنى الذي يضيعه أدونيس إذ يجرّ العبارة إلى جوّ النبوّة والوحي حين يترجمها إلى: "الكثيفة كلغاتٍ غيرِ موحاة"[3].

---

(١) ترجمة أدونيس، ص ٢٦٣.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 303.

(٣) ترجمة أدونيس، ص ٢٩٢ .

وتحتّ "أنا" القصيدة الحاملة عنوانَ "المشتّت، غير المنقسم" *L'épars, l'indivisible* نفسَها على ضرب الزّجاج أكثر فأكثر، وكأنها تكلّم عصفوراً سجيناً:

Oui, à la vitre
Dans un essai de fuir
A heurts sourds[1]

(نعمْ، إلى الزّجاج
في محاولةٍ للهرب
بارتطاماتٍ صمّاء)

ويفهم أدونيس البيت فهماً يدفعه إلى ترجمته بحيث يكون الزّجاج هو ما يحاول الهرب، وما هذا إلاّ عبث:

"نعَم لزجاج النّوافذ
إذْ يحاول الهربَ
باصطداماتٍ صمّاء[2]".

وينعدم كذلك في التّرجمة عمل الصّيَغ السّردية والمنطقية والحِجاجية التي يستعملها بعض الشّعراء استعمالاً خاصّاً بهم إلى درجة أنّها تصير علامة مميّزة لأسلوبهم. شأن صيغة *il y a que* ذات الحظوة الخاصّة عند بونفوا. تلك الصّيغة التي تُفيد الدّهشة، لا بل الأسى تجاهَ حادثٍ وقعَ؛ يقول في القصيدة "الوجه الفاني" *Le visage mortel* مثلاً:

Il y a que la transparence de la flamme
Amèrement nie le jour[3]

---

(1) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 317.

(٢) ترجمة أدونيس، ص ٣٠٧.

(3) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 131.

(وكان أنّ شفافية اللّهب

أنكرتِ النّهارَ بمرارة)

ما بسّطه أدونيس إلى:

"وشفافية اللّهب

تُنكرُ، بمرارةٍ، النّهار[1]".

وأيضاً هذا البيت من القصيدة عينها:

Il y a que la lampe brûlait bas[2]

("كان أنّ المصباح جعلَ يشتعل بِخفوت")

الذي اختزله أدونيس إلى:

"يشتعل المصباح ناحلاً[3]"،

هذا مع أنّه لو استعان بعبارة بسيطة من قبيل "كان أنّ" أو "حدثَ أن" لجنّبه ذلك مغبّة تخفيف شحنة الأبيات.

وأخيراً، تمتاز ترجمة أدونيس بإضعافها للألفاظ الميثولوجيّة أو الأسطوريّة التي تستمدّ فاعليتها ممّا تُحيل عليه. فالقطعة النقديّة المدعوّة "أوبول" *Obole*، مثلاً، التي يعطيها الموتى لكارون Charon ليقطعَ بهم نهر الأكيرون l'Achéron في العالَم السّفليّ (القصيدة "إلى الأشجار" *Aux arbres*)، يترجمها أدونيس إلى "عُملة" وكفى، ممّا يجعلها تُبعد البيت عن منطوق الأسطورة وتحيط بالإبهام عمل الموت في المقطع المستخدَمة هي فيه. كتب الشاعر مُخاطباً الأشجار، يحدّثها عن موت دوف:

Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée

---

(١) ترجمة أدونيس، ص ١٢٣.

(2) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 132.

(٣) ترجمة أدونيس، الصّفحة نفسها.

Dans la barque des morts et la bouche serrée

Sur l'obole de faim, de froid et de silence[1].

(*"أيّتها الأشجارُ الدّانيةُ منّي عندما ارتمتْ هيَ*

في سفينةِ الموتى مطبقةَ الفَم

على "أوبولِ" الجوعِ والبردِ والصّمت)

ويترجم أدونيس إلى:

"أيّتها الأشجارُ القريبةُ إليَّ عندما اندفعتْ

في سفينةِ الموتى مطبقةً فمَها

على عُملة الجوعِ والبردِ والصّمت[2]".

لا شكّ أنّ أكثر من قارئ سيتساءل ما تكون "عملة الجوع والبرد والصّمت" هذه. وكان في مقدور المترجم أن ينقذ غرابة المفردة "أوبول" بأن يعتمدها ويسندها بحاشية.

والشّيء نفسه بالنسبة لـ "الميناد"Ménade في القصيدتين "الشّاهد الوحيد" *Le seul témoin* و"فنّ الشّعر" *Art poétique*[3]. يتعلّق الأمر بواحدة من "الميناد" *Les Ménades*، وهنّ في الميثولوجيا الرّومانية تابعات باخوس اللواتي مزّقن في الأسطورة المعروفة جسد أورفيوس، يُترجم أدونيس اسمها إلى "الماجنة"، محوّلاً بذلك اسم علَم إلى اسم عامّ[4]. والأمر نفسه مع "فون" Faune، إله الحقول عند الرّومان، الذي يَصير، عند أدونيس، إلى

---

(1) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 65.

(٢) ترجمة أدونيس، ص ٦٣.

(3) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, p. 67, 69 et 78.

(٤) ترجمة أدونيس، ص ٦٥ و٦٧ و٧٤.

"حيوان"؛ فالعبارة: *Son visage de faune*[1] ("وجهه وجه إلهِ حقول") في القصيدة "صوت" *Une voix*، يترجمها هو إلى: "وجهه الحيوانيّ[2]".

مثل إساءات الفهم هذه تملأ في الحقيقة كلّ أجزاء هذه التّرجمة. لننتقلِ الآنَ إلى فحص ترجمة قصائد بيرس.

أدونيس مترجِماً بيرس

لعلّنا ندين بأبلغ إسهام نقديّ في ترجمة أدونيس لأشعار سان-جون بيرس[3] إلى الناقد التونسيّ علي اللّواتي[4]. نشير هنا إلى بعض نقاط النّقد التي وجّهها إلى أدونيس ونتبعها بملاحظاتنا. فلقد قدّر الناقد أنّ الأمر لا يستدعي منه قراءة ترجمة أدونيس في مجملها، واكتفى بدراسة الجزء الثاني الذي يحوي "منفى" *Exil* وقصائد أخرى.

في جرْدة الأخطاء التي وضعها اللّواتي، نقابل الإهمال نفسه الذي أبداه أدونيس، في ترجمته لأشعار بونفوا، إزاء الأصول الاشتقاقية للكلمات ووظائف حروف التّصدير وغيرها من العناصر المقوِّمة للّغة. لنتأمّل النماذج الشّعريّة التالية التي سنعقبها بتلخيص ملاحظات اللّواتي:

... et l'idée pure comme un sel tient ses assises dans le jour[5]

(والفكرةُ الصّافيةُ كالمِلح تعقدُ مجلسَها في وضح النهار)

من نافل القول الإشارة هنا إلى أنّ الأمر يتعلّق بما يُدعى في البلاغة تشخيصاً (أنسنة الحيوان والجماد)، فكأنّ الفكرة هنا أحد الأسياد، يعقد مجلسه في وضح النهار. وهذا ما يطمسه أدونيس بترجمته العبارة إلى:

---

(1) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, notamment p. 219.

(٢) ترجمة أدونيس، ص ٢٠٢.

(٣) سان-جون بيرس، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، ترجمة أدونيس، الجزءان الأول والثاني.

(٤) علي اللّواتي، "إعدام خطاب شعريّ أو جناية أدونيس على سان-جون بيرس".

(5) Saint-John Perse, *Anabase*, in *Eloges suivi de la Gloire des Rois, Anabase, Exil*, p. 111.

"والفكرةُ الناصعةُ كالمِلح ترفع قواعدَها في النّهار[1]".

وأيضاً قول الشّاعر:

Ceux qui veillaient aux crêtes des collines replient leurs toiles[2]

(من كانوا يسهرون على قمم التلال يطوون خيامهم)

بشكل غريب يضرب أدونيس صفحاً عن أولى المعاني التي ينبغي أن توحي بها له كلمة *toiles*، نقصد معنى "الخيام"، ويُترجم إلى "يطوون نسيجهم"[3].

وإذ يكتب بيرس:

C'est là le train du monde et je n'ai que du bien à en dire[4]

(هذه هيَ مسيرةُ العالم وليس لديّ ما أقوله عنها إلاّ الخير)

يأخذ أدونيس كلمة *train* بمعناها التداوليّ المباشر: "قطار"، ويصوغ: "هذا هوَ قطارُ العالَم وليس لي ما أقوله عنه غير الخير"[5]، مع أنّ المفردة تدلّ على شاكلة في السّير أو وتيرة أو ديدن أو منوال. وقسْ على ذلك العبارة التالية:

... les monnaies jaunes, timbre pur...[6]

(القِطَع الصّفراء، ذات الرّنين الخالص)

حيث يأخذ أدونيس مرّة أخرى الكلمات بمعانيها المباشرة المتداولة، فيُترجم *timbre*، التي تعني "دمغة" و"طابعاً بريديّاً" وكذلك "رنينَ صوت"، يترجمها إلى:

"العُملات الصّفر بدمغتها الصّافية"[7]

---

(١) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٠٤.

(2) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 120.

(٣) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١١٤.

(4) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 118.

(٥) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١١١.

(6) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 126.

(٧) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٢٠ .

ولقد كان قدامى العرب، كما يذكّر به اللُّواتي، يفحصون قطَع الذّهب ويعرفون زائفها من حقيقيّها اعتماداً على رنينها، إذ يرمون بها في الهواء ويسمعون وقعها لحظة ارتطامها بالأرض.

والتعبير: *porteurs d'emplâtre*[1] ("حاملو الجبائر")، صار بشكل غريب إلى: "حاملو الصّفعات![2]"

أمّا قول الشّاعر *L'homme en faveur dans les conseils*:[3] ("الرّجل ذو الحظوة في المجالس")، فقد صار إلى: "الرّجل ذو الحظوة في النّصائح[4]"، إذ أخذَ أدونيس بأحد معاني المفردة *conseils*، بدل ترجمتها إلى معناها المقصود (المجالس، أو المَجامع أو المَحافل).

وخُذِ العبارة *Relations faites à l'Édile*[5] ("محكيّات تُسرد أمام قيّم المدينة"): هنا أيضاً يأخذ أدونيس كلمة *relations* بأحد معانيها، فيترجمها إلى "علاقات مُحكمة عند قيّم المدينة"[6] بدل ترجمتها إلى "مرويّات" أو "محكيّات"، وهو المقصود. وفي الصّورة الشّعريّة:

Les pluies vertes se peignent aux glaces des Banquiers[7]

(الأمطارُ الخضراءُ تُسرّح شَعرها في زجاج الصّيارفة)

يتشابه الأمر على المترجم، فيُحوّل *glaces des banquiers*، التي لا تقصد هنا شيئاً غير الزّجاج (زجاج واجهات أكشاك الصّيارفة، بدلالة علامة الجمع

---

(1) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 138.

(٢) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٣٢.

(3) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 140.

(٤) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٣٤.

(5) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 180.

(٦) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٧٣.

(7) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 183.

"s"، وكذلك بدلالة السّياق)، يحوّلها إلى "برودة الصّيارفة[١]"، مُستمدّاً معنى البرودة من كلمة "ثلج" *glace*.

وأمام النّعت: *L'homme de bon ton*[٢] (الرّجُل الشّديد التّهذيب)، يجانب أدونيس مرّة أخرى المقصود، ويُلغي طابع المجاز والتكنية في الجملة التي لا تقصد بالكلمة *ton* الصّوت (وهو المعنى المباشر)، وإنّما الدّماثة وحُسن الأدب، ويُترجمها إلى: "الرّجل الطّيب الصّوت[٣]". وفي العبارة:

... cet oiseau vert-bronze d'allure peu catholique[٤]

(هذا الطائر الأخضر-البرونزيّ الباعثة هيأته على الرّيبة)

يُترجم أدونيس التّعبير الأخير *allure peu catholique* إلى "هيئة شبة كاثوليكية[٥]" قافزاً بذلك من المجاز إلى الحقيقة. وفي قول بيرس:

... comme il est dit aux tables du légiste[٦]

(مثلما هو مثبّتٌ في ألواح المُشرّع)

يُترجم أدونيس إلى: "كما يُقال على موائد الفقيه[٧]"، آخذاً كلمة *tables* بمعنى "موائد" بدلَ معناها الثاني "ألواح" (كما نقول "ألواح موسى" أو "ألواح النّاموس"). وأمام مناشدة الشّاعر للأمطار:

Lave les bulles et les Chartes et les cahiers du Tiers-État...[٨]

(إغسلي قراراتِ الشّعبِ ومواثيقَه ودفاترَه)

هنا يُترجم أدونيس الكلمة المركّبة الأخيرة *Tiers-État* إلى "الدّولة

---

(١) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٧٦ .

(2) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 189.

(٣) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٨٢.

(4) Saint-John Perse, *Poème à l'Étrangère*, in *Eloges* suivi de..., *op. cit.*, p. 211.

(٥) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ٢٠٧.

(6) Saint-John Perse, *Anabase*, in *Eloges* suivi de..., *op. cit.*, p. 141.

(٧) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٣٥.

(8) Saint-John Perse, *Pluies*, in *Eloges* suivi de..., *op. cit.*, p. 189.

الثالثة"[1]، محوّلاً بذلك الطبقة الجديدة التي خرجت الثورة الفرنسية من أحشائها إلى دولة، وليس أيّ دولة... دولة ثالثة. كان عموم الجمهور يُدعى في الواقع قطاعاً ثالثاً نهض بمواجهة النبلاء وسلْك الكهنوت، وما كان أحدٌ قبل الثورة الفرنسيّة ليعبأ به. وأخيراً، فإذ يكتب بيرس:

Et peut-être le jour ne s'écoule-t-il point qu'un homme n'ait brûlé pour une femme et pour sa fille[2].

(ولعلّ النهار لا ينقضي دون أن يشتعلَ رجلٌ شوقاً لامرأة ولابنتها [معاً])

يأخذ أدونيس الفعل *brûler* حرفيّاً فيترجمه إلى معناه المباشر (اشتعلَ واحترقَ وكفى)، بدل ترجمته إلى معناه المقصود: الاشتعال حبّاً أو رغبة. كما أنّ معنى "دون أنْ..." يضيع بدوره في ترجمته:

"ولعلّ النهار لا ينقضي كما يشتعل رجلٌ واحدٌ من أجل امرأة ومن أجل ابنتها[3]*"*.

"جمعة" المتواري في ترجمة أدونيس

إلى الإخفاقات السّابقة في النّفاذ إلى شعر بيرس ينضاف إخفاق بالغ الدّلالة في ترجمة نصّ لم يشمله اللّواتي في دراسته. يَتعلّق الأمر بتلك العثرة التي نقف عليها في ترجمة أدونيس لصفحة هامّة من القصيدة "صُوَر إلى كروسو" *Images à Crusoë*. وكما هو واضحٌ من عنوانها فإنّ هذه القصيدة محاولة لإعادة كتابة شعريّة لحبكة رواية **روبنسون كروسو** *Robinson Crusoe* الشّهيرة، للكاتب الإنجليزي دانيال دُفو Daniel Defoe (١٦٦٠-١٧٣١)، التي ذاع صيتها وأعيدت كتابتها غير مرّة، قبل أن يستعيدها ميشيل تورنييه Michel Tournier في

---

(١) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٨٢

(2) Saint-John Perse, *Anabase*, in *Eloges* suivi de..., op. cit., p. 113.

(٣) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٠٧.

صيغة حديثة[1] [باتت لا تقلّ شهرة عن الصّيغة الأصل]. يتذكّر القارئ كيف عملَ روبنسون كروسو، العصاميّ بامتياز، على إعادة ترتيب الجزيرة التي وجد نفسه وحيداً فيها بعد غرق السّفينة التي كانت تحمله وموت جميع ركّابها الآخرين، وكيف تعلّم وحده بناء منزله وغرس النباتات وتربية الحيوانات. وذات يوم ينقذ، بطلقة من بندقيّته، فتىً أسودَ حمله بعض أكلة لحوم البشر لالتهامه على أرض الجزيرة. وبدءاً من ذلك اليوم يصير الشابّ مُرافقه على الجزيرة، وقد سمّاه هو "جُمعة"، باسم اليوم الذي شهد لقاءهما.

لا مريّة في أنّ قصيدة بيرس "صوَر إلى كروسو" هي إحدى أجمل أشكال "إعادة الخلق" التي حظيت بها رواية دانيال دفو هذه. ودون سرد التفاصيل جميعها، تركّز القصيدة على بعض لحظات تجربة روبنسون. نشهد في القصيدة، عبرَ سلسلة محدودة من الصّوَر، تحيّة الشّاعر إلى وحدة المبدع الذي يرقب، من الفراغ الملقى به فيه، الانبثاقَ المتوحّش للغة. هوَ ذا إنسان الجزيرة المتوحّد يخاطب اللّه:

... Ne me laisserez-vous que cette confusion du soir - après que vous m'ayez, un si long jour, nourri du sel de votre solitude, témoin de vos silences, de votre ombre et de vos grands éclats de voix?[2]

(ألن تتركَ لي سوى ارتباكِ المساءِ هذا- بعدما أطعمتَني، ذاتَ نهارٍ طويلٍ، من ملح وحدتكَ، شاهداً على صمتكَ، وظلامكَ، وصيحاتكَ العظيمة؟)

إنّ ظهور جُمعة على أرض الجزيرة لهوَ من الأهميّة بمكان. إنّه يشكّل اللّحظة الفاصلة التي تنهي بالنّسبة لروبنسون حالة الانعزال، تلك الحالة التي يعرفها جيّداً بيرس، المولود في "الغوادلوب"، والذي تحمل قصائده أبلغ آثار الحياة في الجزُر. ليس جُمعة مجرّد شخص يظهر، إنّه يحمل كلّ دلالات

---

(1) Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*.

(2) Saint-John Perse, " Le Livre ", in *Images à Crusoë*, in *Eloges* suivi de..., op. cit., p. 69.

الآخر، ذلك الآخر الذي يعتق روبنسون من عزلته ويضمن عودته إلى مجتمع البشر وإلى اللّغة. ولننظُر كيف يقدّم بيرس جُمعةَ في روعة سذاجته قبل أن يؤتى به إلى المدينة فتضؤل براءته:

Vendredi! que la feuille était verte, et ton ombre nouvelle, les mains si longues vers la terre, quand, près de l'homme taciturne, tu remuais sous la lumière le ruissellement bleu de tes membres! - Maintenant l'on t'a fait cadeau d'une défroque rouge...[1]

(يا جُمعةُ! كم كانت الورقة خضراءَ، وظلُّكَ جديداً، ويداكَ ممدودتين بكاملهما إلى الأرض، وأنتَ تحرّك، قربَ الرّجل الصّموتِ، تحتَ النّورِ، مسيلَ أطرافكَ الأزرقَ!- والآن قد أُهديَتْ لكَ بذلةٌ حمراء)

غير أنّ أدونيس يُترجم اسم **جُمعة**، كلّما صادفه في النصّ، إلى "الجُمعة"[2] بألف لام التعريف، ناقلاً بذلك الكلمة من الدلالة على اسم علم شخصيّ إلى الدّلالة على أحد أيّام الأسبوع. فتصير العبارة التالية، نسوقها على سبيل المثال:

Vendredi! que la feuille était verte...

("يا جُمعة! كم كانت الورقة خضراء!")

تصير إلى:

"الجمعة، كم كانت الورقة خضراء"!

هكذا أصبح الخطاب الشّعريّ، وكلّ ما يشير فيه إلى "الثنائيّ" الرّائع (جمعة وروبنسون)، مختزَلاً إلى أحاديّة قسريّة. لقد طُمِسَتْ هويّة المخاطَب، مع أنّ حضوره وتاريخه يسِمان الصّفحة بكاملها. وحتّى اسم الطّرف الثاني ليس يسلم من أذى، فهو يظهر في النصّ محرّفاً، إذ يتهجّاه أدونيس تهجية فرنسية

---

(1) *Ibid.*, p. 64.

(٢) ترجمة أدونيس، ج ٢ ص ١٨.

(كروزويه Crusoé) بدل تهجيته تهجية إنجليزية (كروسو Crusoe) تحفظ أصله وتضمن تعرفّ القارئ العربيّ عليه. لا شكّ أنّه لا وجود لنصوص لا مندوحة عن قراءتها، فبوسع مترجِم أن يجيد صنعته دون أن يكون قرأ كتاب دانيال دُفو هذا. بيد أنّ هذا الأمر لا ينفي ضرورة حيازة المترجم حدساً يؤطّره الشكّ المنهجيّ والفضول المعرفيّ وواجب التوثيق، ذلك الحدس الذي كان يمكن أن يُوجّه أدونيس إلى الطريق الآمنة في ترجمة هذه القصيدة. وإلاّ فأيّ قراءة عجلى تُبرّر اختفاء "جُمعة" من النصّ؟

أدونيس وغياب التوثيق في الترجمة[1]

بيد أنّ تغييباً آخر سرعان ما يُضاف إلى تغييب جمعة أو طمس هوّيته. ففي القصيدة التي توقّفنا عندها في الفقرة السّابقة، والتي يأتي فيها حديث جمعة، أخطأ أدونيس أيضاً قراءة المفردة *Le Livre* في العنوان وفي داخل النصّ، فترجمَها إلى "الكتاب" وكفى. لم يدرك دلالة حرف التّاج في بداية الاسم، ما يجعل الكلمة تعني **الكتاب المقدّس**، يُدعى في اللّغات الأوربيّة "الكتاب"، كما يدعو المسلمون القرآن "الكتاب" أيضاً. ولو انّك ترجمتَ من العربيّة "الكتاب" بهذه المعنى إلى قارئ أوروبيّ فلا إخال أنّك ستنسى إعلامه بأنّ الأمر إنّما يتعلّق بكتاب الإسلام. وعلى النّحو ذاته كان على المترجم أنْ يُعرّف بأيّ "كتاب" يتعلّق الأمر في نصّ بيرس. لكنّه هو نفسه لم يفطن إلى دلالة الكلمة بالرّغم من وجود قرائن عديدة تشكّل محدِّدات للمعنى كافية الوضوح، لا بل باهرة:

١- حرف التّاج L المذكور أعلاه.

٢- خلفيّة الأثر الأدبيّ المستوحى في قصيدة بيرس. فلم يكن في صحبة

---

(١) الفقرات التي يغطّيها هذا العنوان الفرعيّ أضافها المؤلّف لهذه الطبعة العربيّة.

روبنسون كروسو، عندما ألفى نفسه ناجياً وحيداً على شاطئ جزيرة نائية، سوى نسخة من الكتاب المقدّس، عثر عليها ضمن مخلّفات السّفينة الغارقة وصار يستأنس بها في عزلته.

٣- أنّ المتكلّم في القصيدة، روبنسون نفسه، الذي يشكّل هنا "قناع" الشّاعر أو الفنّان في عزلته الجزيريّة، لا يفتأ يخاطب اللّه، بما يجعل النصّ مشبَّعاً بأجواء دينيّة. ذكرنا في الفقرة السّابقة مثالاً على مناجاته للّه ("ألن تتركَ لي سوى ارتباكِ المساءِ هذا...؟")، وهوَ ذا مثالٌ آخر:

D'un exil lumineux - et plus lointain déjà que l'orage qui roule - comment garder les voies, ô mon Seigneur! que vous m'aviez livrées?(١)

"... من منفىً وضيءٍ - وأبعدَ من العاصفة التي تضربُ في الأرضِ - أنّى لي، مولايَ، أن أحفظَ الطُّرُقَ التي مهّدتَها لي؟"(٢)

٤- أنّ المتكلّم في القصيدة سرعان ما يخاطب نفسه (ما يُدعى في البلاغة العربيّة "تجريداً"، وهو أن "يجرّد" المرء من ذاته كائناً يخاطبه) بالقول:

- Ainsi tu te plaignais, dans la confusion du soir.

Mais sous l'obscure croisée, devant le pan de mur d'en face, lorsque tu n'avais pu ressuciter l'éblouissemnt perdu,

Alors, ouvrant le Livre,

Tu promenais un doigt usé entre les prohéties,... "(٣)

(- هكذا كنتَ تشكو، في ارتباكِ المساء.

لكنْ تحتَ النّافذةِ المظلمةِ، أمامَ شِقّةِ الجدارِ المواجِه، عندما كنتَ تعجزُ عن ابتعاثِ انسحاركَ المفقود،

آنئذٍ، كنتَ تفتحُ الكتابَ المقدّس،

---

(1) Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 69.

(2) *Ibidem.*

(3) *Ibidem.*

وتُجيلُ بين النّبوءات إصبعاً موهَنة"[1]

هذه النّبوءات إنّما هي كلام الأنبياء في **العهدَين القديم والجديد**، يُنقّل بينها المتكلّم إصبعه الموهَنة، شبه التّالفة، إصبع منفيٍّ عمّر جزيرته بنفسه.

نذكر ماريّن أنّ أدونيس ترجم العبارة:

Mais sous l'obscure croisée, devant le pan de mur d'en face,

(تحتَ النّافذة المظلمةِ، أمامَ شِقّةِ الجدارِ المواجهِ...)،

ترجمها إلى:

"تحتَ المفترق الغامض، أمام شقّة الجدار المُواجه..."[2]

لقد قاس على التعبير *croisée des chemins* (مفترق طرُق) ونسي أنّ المفردة *croisée* عندما تأتي وحدها تعني إطار النافذة أو قضبانها، وعلى سبيل الكناية صارت في الفرنسيّة السّائرة تعني "النافذة" نفسها. والمقطع كلّه يرينا روبنسون حائراً في المساء في كوخه الذي بناه بنفسه كيفما اتّفق، ومستنجداً **بالكتاب المقدّس**، لا قارئاً على قارعة الطرُق كما تخيّله أدونيس. ولو كان بيرس يقصد "مفترق طرق"، وعلى افتراض أنّ المفردة *croisée* كانت ستكفيه لأداء هذا المعنى، لما وضع الحرف *sous* (تحت)، لأنّ التّعبير "تحت المفترق" لا معنى له. لقد دُعي "مفرق الطّرق" كذلك لأنّ الطّرق تتقاطع فيه أو تتصالب وتضع المسافر أمام ضرورة الاختيار. أمّا قضبان إطار النافذة فدُعيت كذلك لأنّها تتقاطع هي الأخرى. فكلا التعبيرين يستندان إلى الفعل *croiser* (يُصالِب أو يُقاطع). خذْ مَطلع قصيدة بول فاليري "الغازلة" *La fileuse*:

Assise, la fileuse au bleu de la croisée
Où le jardin mélodieux se dodeline...[3]

---

(1) *Ibid.*, p. 70.

(٢) ترجمة أدونيس، ج ٢، ص ٢٣-٢٤.

(3) Paul Valéry, *Poésies*, *op. cit.*, p. 3.

(إلى زرقةِ النافذةِ تجلسُ الغازِلة

هناكَ حيثُ تتبخترُ الجُنينةُ العاليةُ الانسجام...)

لو ترجمَ أدونيس هذين البيتين فهل سيستقيم عنده معنى "تحتَ زرقةِ المفترقِ تجلسُ الغازلة..."؟ لكنْ ليست هذه هي المرّة الأولى التي يُثبت فيها أدونيس في ترجماته تشبّثه بالمعنى الواحد، لا تنقلب لديه الكلمات الفرنسيّة من حال إلى حال، ولا من مستوى أدائيّ إلى سواه. وفي عبارته "تحت المفترق الغامض" نفسها دليل آخر على ذلك: فالمعنى الأساس للصّفة *obscur* هو الإعتام والظّلام. وتُطلق الصّفة نفسها على أسماء أخرى على سبيل التجوّز. فمثلاً يُنعَت نصٌّ بأنّه *obscur*، أي غامض، لأنّ القارئ لا يرى فيه بصيص نورٍ يقوده إلى المعنى. لكن كيف يتّصف "مفترق" (إذا كان هذا هو المقصود في عبارة بيرس) بالغموض؟ ولمَ لا تكون المفردة دالّة على ظلمته؟

ومن قبيل هذا أيضاً عدم ترجمة أدونيس المفردة **أناباز** *Anabase*، التي تمثّل عنوان أحد أهمّ الآثار التي يتشكّل منها هذا الجزء نفسه من ترجمته لأشعار بيرس، يكتبها كما هي، كما لو كانت اسمَ علَم. والحال أنّ هذه المفردة النّادرة الاستعمال، حتّى لَيغيب ذِكرها في القواميس العاديّة، إنّما هي آتية من اليونانيّة *anábasis*، وتعني "رحلة إلى أعالي البلاد" و"صعوداً فعليّاً" (للحجّ إلى مزار مقدّس مثلاً) أو "ارتقاءً روحانيّاً" (كما في معراج محمّد أو صعود العذراء). وإذا كان أدونيس قد أنفَ، كما على عادته، من توشية ترجمته هذه بحواشٍ تفسيريّة، فليعلمنّ القارئ أنّ نشرة الأشعار الكاملة لسان-جون بيرس في سلسة "لا بلاياد" قد وضعها بيرس بنفسه[1]، وحرصَ على إتباع القصائد بحواشٍ تغطّي عشرات الصّفحات، يعرّف فيها بظروف ولادتها ويشرح رموزها الأساس ويبدّد غموض بعض مفرداتها، ويستشهد بكلام مترجميه

(1) Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", Paris, 1972.

الكبار. وفي الحواشي المخصّصة لـ *Anabase*، يقتطف كلمات من رسالة بعث بها الشّاعر الإيطاليّ جوسيبه أونغاريتي في ١٩٢٦ إلى الكاتب الفرنسيّ جان بولان Jean Paulhan، المسؤول يومذاك عن نشر آثار بيرس لدى غاليمار، يُعلمه باكتمال ترجمته لقصيدة بيرس الملحميّة هذه، ويقول له إنّه وضع لها حواشي ويضيف: "إذا ما أنا قدّمتُ الترجمة بلا حواشٍ، فسيرجمونني هنا [في إيطاليا] بالحجارة"[١]. ومن تقديم أونغاريتي لترجمته هذه، اقتطفَ بيرس ما يأتي، مترجِماً إيّاه إلى الفرنسيّة: "هذه [أي قصيدة بيرس] محاولة جريئة، وموفّقة، للجمع بين المسار التاريخيّ لشعبٍ ومجرى حركةٍ غنائيّة، أي تاريخ "أنا"، تاريخ "الغريب" المُخلِص لـ "طرائقه على كلّ سبُلِ الأرض"..."[٢].

وفي المحلّ نفسه، يعرّف بيرس عنوان القصيدة: "إنّ عنوان *Anabase* لا يستحضر أيّ معطىً تاريخيّ أو جغرافيّ، وخصوصاً فهو لا يحتمل أيّة إحالة على نصّ إكزونوفون[٣] Xénophon: بل إنّ العنوان [عنوان القصيدة] يعمل بالدّلالة المزدوجة لمعناه الاشتقاقيّ، ويعني، في آنٍ معاً، "رحلة فروسيّة" و"حملة إلى الدّاخل"[٤]. وعليه، فالقصيدة تصف معراجاً في الرّوح أو فتحاً جوّانيّاً.

أدونيس وشعريّة التّرجمة

لم يتحدّث أدونيس عن ترجماته إلاّ نادراً. وفي المرّات المعدودة التي تكلّم فيها عنها، لم يُجاوز كلامه درجة الدّفاع عنها، تصريحاً أو تلميحاً، في شكلِ

---

(١) يذكره بيرس، نشرة لا بلاياد المذكورة، ص ١١٠٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٠٦، والكلمات بين مزدوجات داخليّة هي قبسات من قصيدة بيرس نفسها.

(٣) فيلسوف ومؤرّخ وقائد عسكريّ يونانيّ توفّي في ٣٥٥ قبل الميلاد، وصفَ في نصّ له حملَ العنوان المذكور نفسه كيف قاد، في ٤٠١ ق. م.، في رحلة العودة إلى اليونان، ثلاثة عشر ألف وستمائة مقاتل يونانيّ هم كلّ ما تبقّى من المحاربين اليونان بعد انهزامهم أمام الفرس.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١٠٨.

ردودٍ على النّقاش الصاخب الذي أثارته ترجمته لأشعار بيرس على وجه الخصوص. يقول أدونيس: "نعم قلتُ هذا وأكرّره، فحين أترجم قصيدة أحاول أن أكتبها وفقاً لعبقرية اللّغة العربية أوّلاً، ووفقاً للشعريّة أساساً. ولهذا أتخطّى القواعد المدرسيّة لا في اللّغة التي أنقل عنها فحسب، وإنّما في اللّغة التي أنقل إليها. وقلتُ وأعيد أني أفضّل أن أخطئ مدرسيّاً على أن أخطئ شعريّاً (...) فالمهمّ في التّرجمة هو أن يكون النصّ في اللّغة الآخذة جميلاً. وحين تُخضع اللّغة الآخذة إلى منطق اللّغة المأخوذ عنها فأنت تخسر الشّعر وتخسر لغتك[1]".

أنْ تتْبع التّرجمة عبقرية اللّغة المنقول إليها وحدها، أوَ ليست هذه إحدى المسلّمات الصادرة عن تصوّر متجاوَز للترجمة؟ فلن نجني من تصوّر كهذا إلاّ ترجمات استلحاقيّة في أفضل الأحوال. وقطعاً نحن بعيدون هنا كلّ البعد عن التّرجمة التي تتمخّض عن تمازج بين اللّغتين وعن تحوُّل للّغة المستقبِلة نفسِها، التي كان يدعو إليها شاعران مترجمان كغوته وهولدرلين. وإذ يُصرّح أدونيس بأنّه فضّل الخطأ مدرسيّاً على أن يخطئ شعريّاً فإنّه لا يسعى في الواقع إلاّ إلى تبرير نفسه أمام مُحاوره الذي لا يغفل عن تذكيره: "إلاّ أنّ المأخذ عليك في عمليّة التّرجمة يكبر حتّى يمسّ أصول معرفتك باللّغة التي تنقل عنها[2]". ولسنا لِنعثر بالمرّة في ترجمة أدونيس على تجاوز مقصود للقواعد المدرسيّة كما يدّعي، وإنّما كلّ ما نعثر عليه هو قلّة معرفة بالفرنسية، وبالمعطيات التاريخية والأنثروبولوجية والفلسفية التي يَزخر بها الشّعر الفرنسيّ، الذي يمكن اعتباره بحقّ شعراً منخرطاً في كليّة المعرفة، شعرَ "تبحّرٍ" وانهمام ثقافيّ رفيع بدرجة أو بأخرى، بحسب اختلاف الشّعراء. فليس تكفي مجرّد نزعة غنائيّة وضرب من التشبّه بالميتافيزيقا للقبض على انعطافاتِ شعرٍ كهذا. إنّ الأمر هنا يتعلّق بمشكل

---

(١) حوار مع أدونيس أجراه أسامة خير الله، المجلّة الأسبوعيّة كلّ العرب، باريس، ٧ آب/ أغسطس ١٩٨٧.

(٢) المصدر السّابق.

مرتبط بالشّعريّة ويمكن أن يحدونا إلى تركيز النقاش على نمط الشّعر الذي يمارسه أدونيس نفسه وعلى طبيعة فهمه للشّعر. وليس هذا قطعاً محلّ ذلك. حسبُنا هنا أنّنا حاولنا الإبانة عن اللُّحمة التي لا انفصام لها بين كلّ من التّرجمة وفنّ الشّعر. يبقى أن نشير في ختام هذه الدراسة إلى خطاب دفاعيّ نطق به أدونيس أمام قرّاء بيرس الفرنسيّين، أي في حمى الشّاعر أو في موطنه الشعريّ.

أدونيس في حِمى بيرس[1]

حمل العدد الثّالث، الصّادر في مطلع ١٩٩٣، من مجلّة **أنفاس بيرس** *Souffle de Perse* شبْه الحوليّة، الناطقة باسم "جمعية أصدقاء مؤسّسة سان-جون بيرس" Association des amis de la Fondation Saint-John Perse التي تُعنى بنشر آثاره وما يُكتب فيها من دراسات، حمل مقالة بتوقيع نبيل رضوان عنوانها "عن مترجمي سان-جون بيرس العرب"[2]، توقّف فيها عند ترجمات أدونيس ومصطفى القصري وعلي اللّواتي. وقد تضمّنت المقالة عنصرين سيُثيران ردّاً ثلاثيّاً من قبَل أدونيس وبعض العاملين معه. العنصر الأوّل هو استغراب

---

(١) الفقرات التالية أضافها المؤلّف إلى هذه الطبعة، وقد أوحت له بها الدعوة التي تلقّاها من القيّمين على الاحتفال بالذكرى الخمسين لفوز سان-جون بيرس بجائزة نوبل للآداب لتسليط أضواء نقديّة على الترجمات العربية لسان-جون بيرس. أقيم الاحتفال، الذي تضمّن عدداً من الموائد المستديرة، في يوم السبت المصادف ٤ كانون الأوّل/ديسمبر ٢٠١٠ في المكتبة الوطنية الفرنسية Bibliothèque nationale de France وأشرف على تنظيمه الباحث المختصّ بآثار بيرس الشعريّة وسيرته ومراسلاته لويك سيري Loïc Céry.

(2) Nebil Radhouane, " Des traducteurs de Saint-John Perse: traducteurs et naufrageurs ", in *Souffle de Perse*, nº3, p. 59-64.

وترجمة العنوان الكامل للمقالة هي: "عن مترجمي سان-جون بيرس العرب: مترجِمون ومُغرِقون". والكلمة الأخيرة هي من الفعل "أغرَق يُغرِق"، إذ يشير الباحث إلى ترجمة البعض عنوان نصّ بيرس *Amers* إلى "مرائر"، وهو يعني "صوى بحريّة" (وقد ترجمه أدونيس إلى "فنارات")، ويفيد من السياق البحريّ للعنوان ويكتب أنّ "ثمّة ما يشجّع على دعوة مثل هؤلاء المترجمين "مُغرِقي العمل" أو "مدمّريه" naufrageurs" (المصدر المذكور، ص ٦٤).

كاتب المقالة من أنّ الإشارة الوحيدة إلى التّرجمات العربيّة لشعر بيرس في نشرة الآثار الشعريّة الكاملة لبيرس في سلسلة "لا بلاياد"، تلك النّشرة التي أشرف عليها الشّاعر الفرنسيّ بنفسه، تُعلم القارئ بوجود ترجمة عربيّة لـ "ضيّقة هي المراكب" لبيرس، وضعها "يوسف الخال (أدونيس)" [كذا!]. والعنصر الثّاني يتمثّل في كون كاتب المقالة قد أورد الكثير من اعتراضات علي اللّواتي التي ذكرنا بعضها أعلاه على ترجمة أدونيس لبيرس، ممّا شكّل مصدر إحراجٍ كبير للشّاعر السّوريّ أمام القرّاء الفرنسيّين.

لم ينتظر أدونيس والعاملون معه طويلاً. ففي العدد التّالي تماماً، أي العدد ٤ الصّادر في كانون الثّاني/يناير ١٩٩٤، نُشرت ثلاث مقالات مكرّسة للإعلاء من صنيع أدونيس مترجماً لبيرس. فإلى مقالة كتبها باحث اسمه عزّ الدين خلوفي، وأخرى لمترجمة أدونيس الفرنسية آن-ويد مينكوفسكي، يضمّ الملفّ نصّ محاضرة لأدونيس تساعدنا في استجلاء تصوّره، الإشكاليّ والمتناقض في نظرنا، للترجمة بعامّة ولترجمته لبيرس بخاصّة.

في مقالة وجيزة بعنوان "أدونيس مترجماً سان-جون بيرس"[1]، يتوقّف عزّالدّين خلوفي عند إشارة نشرة "لا بلاياد" لآثار بيرس الشعرية إلى التّرجمة العربيّة لـ "ضيّقة هي المراكب"، ويوضّح أنّ واضع التّرجمة ليس سوى علي أحمد سعيد، أي أدونيس، وأنّ واضع الإشارة لا بدّ أن يكون قد خلط بينه وبين يوسف الخال لسبب بسيط هو أنّ هذا الأخير هو الذي كتب لبيرس عن نيّة مجلّة **شعر** ترجمة عمله الشعريّ إلى العربية، وذلك باعتبار يوسف الخال رئيس تحرير المجلّة ومديرها المسؤول. أمّا نصّ الفرنسيّة آنّ ويد- مينكوفسكي Anne Wade-Minkowski فحملَ عنوان "أدونيس وسان-جون بيرس"[2] وهو

(1) Azeddine Khaloufi, " Adonis traducteur arabe de Saint-John Perse ", in *Souffle de Perse*, nº4, p. 14-15.

(2) Anne-Wade Minkowski, " Adonis et Saint-John Perse ", in *Souffle de Perse*, nº4, p. 10-13.

يقوم على التقريب بين الشاعرين من حيث: ١- لجوء كلّ منهما إلى استراتيجيّة الاسم المستعار. ٢- وقوف كلّ منهما في طليعة التجديد الشعريّ في لغته على ما تذهب إليه صاحبة المقالة. ٣- اشتراكهما، على حدّ زعمها، في تجربة المنفى، كتبتْ: "لقد غادر بيرس جزيرة غوادلوب نهائيّاً في سنّ مبكّرة، وغادر أدونيس في سنّ العشرين مسقط رأسه في شمال سوريا. تلا ذلك منفى ثانٍ سببه الحرب، أبعدَ بيرس عن فرنسا وأدونيس عن بيروت التي كانت قد أصبحت مدينته بالتّبنّي"[١].

أمّا المقالة الثّالثة فحملتْ عنوان "محاضرة أدونيس في مؤسّسة سان-جون بيرس في التّاسع من تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٩٣"[٢]. إنّ صدور نصّ هذه المحاضرة في العدد الذي تلا مباشرةً العدد الذي تضمّن مقالة في نقد ترجمة أدونيس لبيرس يعني أنّ أدونيس قد طلب الكلام داخل المؤسّسة المذكورة ليدافع عن ترجمته، وهو ما يفسّر صدور هذا الملفّ كلّه. يكرّس أدونيس أكثر من صفحة للتّذكير باللّحظة التي تعرّف فيها عام ١٩٥٧ على شعر سان-جون بيرس وبترجمته لـ "ضيّقة هي المراكب" في مجلّة شعر، ثمّ بعمله على ترجمة أعمال بيرس الشّعريّة الكاملة في أواسط العقد السّبعينيّ من القرن العشرين. ثمّ يشرع بالدّفاع عن ترجمته دفاعاً لا يخلو في حقيقة الأمر من تهويل ومبالغة، إذ يجعل من ترجمته لأشعار بيرس مناسبة لقيام الصّراع بين الجديد والقديم داخل الثّقافة العربيّة، وكأنّ هذا الصّراع لم يتأجّج قبل ترجمته بكثير. كتب أدونيس: "لقد ناقشَ ترجمتي وانتقدها كثير من الشّعراء والنّقّاد والمترجمين، بعضهم استنكروها بكاملها ووصفوها بكونها إعداماً لنصّ بيرس كما جاء في عنوان إحدى المقالات المكرّسة لهذه التّرجمة[٣]، والبعض الآخر أعلَوا بالعكس من

---

(1) *Ibid.*, p. 13.

(2) " Conférence d'Adonis donnée à la Fondation Saint-John Perse le 9 octobre 1993 ", in *Souffle de Perse*, n°4, p. 4-9.

(٣) إشارة إلى دراسة علي اللّواتي الآنفة الذكر "إعدام خطاب شعريّ أو جناية أدونيس على سان-جون بيرس".

شأنها ذاهبين إلى حدّ القول بأنّهم يفضّلون التّرجمة على الأصل. وأضيف أنا أنّ هذه التّرجمة قد أصبحت العنصر المحوريّ في الصّراع الذي قام يومذاك بين مختلف الاتّجاهات الشعريّة، وبين الشّعراء والنّقّاد أنفسهم، بصورة عملت على إثارة الأحقاد والغيرة وما إليهما. وكنتُ أنا المحور الأساس في تلك الضّجّة سواء من ناحية إيجابيّة أو سلبيّة. هكذا أصبح المشكل يتجاوز إطار التّرجمة البسيط ليطرح سؤال العلاقات الشّخصيّة وليدعو إلى إعادة التّفكير بالتّصوّر القائم عن الشّعر واللّغات الشعريّة، ومن خلاله بالعلاقة بين الأنا والآخر، وبين الشّاعر-المترجِم والتّراث الذي ينتمي هو إليه"[1]. وممعناً كالعادة في تجريد الثّقافة العربيّة من كلّ إمكانيّة لخوض نقاشٍ علميّ أو موضوعيّ، يضيف أدونيس: "هذا كلّه يقيم إشكاليّةً لها خصوصيّاتها في الوسط الثّقافي العربيّ، وذلك للأسباب التّالية: أنّ هذا الوسط تتفشّى فيه عدوى الحوافز الإيديولوجيّة والسياسيّة الرّاهنة، وتهيمن عليه العلاقات الشخصيّة الذّاتيّة، وأخيراً لأنّه وسطٌ فقيرٌ من النّاحيتين الجماليّة والشّعريّة"[2].

ولئن لم يكن من عادة أدونيس أن يسمّي نقّاده، إلاّ أنّ احتواء العدد السّابق من مجلّة **أنفاس بيرس** على عناصر من نقد علي اللّواتي لترجمته للشّاعر الفرنسيّ أجبره على أن يتوقّف عند اعتراضات النّاقد التونسيّ. كتب أدونيس: "إنّها إشكاليّة معقّدة، إذا ما نحن غامرنا بالخوض فيها فسنبتعد عن الميدان الخاصّ بالشّعر. أريد هنا الاكتفاء بالإشارة إلى الأخطاء التي يعيب عليّ الكاتب التّونسيّ علي اللّواتي ارتكابها. لقد أشار السيّد اللّواتي في مقالة له ذكرتُها أعلاه إلى ثمانية وثلاثين خطأً. هي أخطاء في اعتقاده. [...] سأكتفي هنا بالقول إنّه محقّ في بعض النّقاط ولكنّ عدد هذه النّقاط لا يتجاوز الخمس أو السّتّ. وإنّني لأشكره جزيل الشّكر لتنبيهه إيّاي إلى هذه الهنات. أمّا عن باقي ملاحظاته، فباستثناء بعض الأخطاء النّاجمة عن عدم الانتباه والتي لا يمكن أن

(1) " Conférence d'Adonis... ", *op. cit.*, p. 5-6.

(2) *Ibid.*, p. 6.

يحاسبني عليها أحد ما دام الجميع يرتكب مثل هذه الهفوات [كذا!]، فإنّ الأمر يتعلّق بتعديلات نابعة من اختيار شخصيّ أدافع أنا عنه انطلاقاً من تصوّري للشّعر ولقراءتي الشّخصيّة للنّصّ"[1].

لا يقول لنا أدونيس ما هي النّقاط التي يجد هو أنّ ناقده محقّ في إثارتها، والتي رأينا أعلاه أنّها أكثر من أن تنحصر في خمس أو ستّ. أمّا هذه التي يزعم أنّها نابعة من اختيار شخصيّ فلا يعلّل اختياره لها كما يفعل المترجمون ونقّاد التّرجمة عادةً، أي بالرّجوع إلى العبارات الشعريّة المقصودة ليرينا كيف تكتسب في ترجمته شرعيّة فنيّة وصواباً شعريّاً، بل هو يدافع عنها على التّعميم، وبصورة لا تخلو من التخليط بالمقارنة مع ما هو متعارَف عليه لدى فلاسفة التّرجمة ومنظّريها. كتب أدونيس، واهباً المترجمَ سلطاناً شبه كاملٍ على النّصّ: "إنّ التّرجمة مثَلها مثَل القراءة، تعتمد على المترجم وعلى مستوى لغته الشعريّة. فالنّصّ المترجَم ينطق على لسان اللّغة التي تترجمه لا على لسان مؤلّفه الأصليّ [...] أفليست القصيدة شعلةً لا موقداً؟ إنّ الرّهان [أثناء التّرجمة] لَيتمثّل في النّفاذ إلى هذه الشّعلة لا في الغوص في ذلك الموقد وأرمدته. إنّ ترجمة نصّ شعريّ هي كتابة أخرى له في لغة أخرى. ولذا فعلى المترجم أن يتبع عبقريّة اللّغة الهدف لا قوانين لغة النّص المنطلَق"[2]. وفي فقرة تالية يُضيف، مكرّراً ما سبق أن صرّح به لمجلّة **كلّ العرب** في حوار معه سبقت الإشارة إليه: "ولذا فإنّ القارئ الحقيقي للشّعر لا تصدمه في ترجمةٍ ما أخطاؤها اللّغويّة بقدر ما تصدمه أخطاؤها الشعريّة. إنّ كلّ مترجم حقيقيّ للشّعر يغامر بارتكاب أخطاء لغويّة ليتجنّب الوقوع في أخطاء شعريّة"[3].

مثلما فعل في الحوار المُشار إليه أعلاه، يقوم أدونيس هنا، لغايات

---

(1) *Ibidem.*

(2) *Ibid.*, p. 7.

(3) *Ibidem.*

دفاعيّة، بإعارة المترجم سلطاناً على النصّ ليس يمكن مجاراته فيه، ويصرّ على استبعاد إمكان أن تقوم ترجمة صائبة شعريّاً دون أن تضطرّ إلى ارتكاب أخطاءٍ لغويّة. أمّا كلامه عن الرّماد والشّعلة فينخرط في مراسه المعروف في شعرَنة الكتابة التحليليّة كلّما افتقرت جعبته المفهوميّة إلى الحجج.

ومكرّراً في الفرنسيّة معطيات مقالة له منشورة في صحيفة **الحياة** في عدد ٢٩-٣٠ تمّوز/يوليو ١٩٨٩، كتب أدونيس: "أعتقد أنّ من المفيد التّذكير هنا بأنّ شليغل وخصوصاً هيغل، ولو بدرجةٍ أقلّ، قد حكَما على ترجمة هولدرلين لسوفوكليس بالرّداءة لأنّها لم تكن أمينة [للنّصّ الأصل]. ولكنّ هايدغر رأى في هذا العمل نفسه مثالاً للتّرجمة العظيمة"[(١)]. بيد أنّ أدونيس يستخلص دائماً من أقوال الآخرين النّتائج الخاطئة أو التي تناسبه في جدله المغالطيّ. فبدلاً من أن يرى أنّ المسألة تتعلّق بالحفاظ على غرابة النّصّ الأصل، أي بأسمى أشكال الأمانة في الترجمة، وإنْ تمّ ذلك بثمن شيء من القسوة في معاملة اللّغة المترجَم إليها، يستنتج هو من الأسطر السّابقة ما يلي: "هكذا انتصرت الخيانة الجميلة على الأمانة القبيحة"[(٢)]!

كان كاتب هذه السّطور، في كتابه **أدونيس منتحلاً**، قد نوّه بعبارة الفيلسوف جاك دريدا القائلة بأنّ كلّ ترجمة جيّدة هي بالضّرورة "إقحاميّة أو هجوميّة"[(٣)]. وكتب أدونيس في ختام محاضرته نفسها، دون أن يُعنى بدقّة المفردات: "إنّني أتبنّى فكرة دريدا التي يقول فيها، في امتداد هايدغر، بأنّ كلّ ترجمة حقيقيّة هي بالضّرورة متطرّفة extrémiste"[(٤)]. كما كان كاتب هذه السّطور قد ذكّر في كتابه

---

(1) " Conférence d'Adonis... ", *op. cit.*, p. 6.

(2) *Ibidem.*

(٣) أنظر كاظم جهاد، **أدونيس منتحلاً - دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة الترجمة، يسبقها: ما هو التناصّ؟**، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، مطلع ١٩٩٣، ص ٢٠٠. علماً بأنّ المقولة نفسها ماثلة في الطبعة الأولى من الكتاب، الصادرة عن منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١.

(4) " Conférence d'Adonis... ", *op. cit.*, p. 9.

ذاك بأنّ الأساس في الترجمة من منظور هولدرلين وأمثاله هو احترام "غرابة" النصّ الأصل، ممّا يطبع نصّ الترجمة نفسه بغرابة رأى فيها معاصرو هولدرلين "غرابة مسخيّة"، وهو التعبير الذي وظّفه دريدا إيجابيّاً في مقولته المعروفة عن "الغرابة المسخيّة لكلّ فكر قادم"[١]. كما كان كاتب هذه السطور أخيراً قد ذكّر بأنّ ترجمة كهذه هي "أبعد عن أن تكون صدىً أجوف أو بارداً للنصّ الأصليّ، بل هي تمارس عليه العنف نفسه الذي يمارسه هو على لغته"[٢]. فقلبَ أدونيس اتّجاه هذه العلاقة إذ كتب: "إنّ هذا الاختلاف [بين لغة وأخرى] إنّما يشتمل على بعد الغرابة أو الغربة. والترجمة منظوراً إليها من هذه الزاوية إنّما تشكّل استئصالاً يصدر عن إكراه وعنف"[٣]. فبدل أن يفهم أنّ العنف يمارسه المترجم على لغته وفاءً لغرابة النصّ الأصل، فهمَه هو أو عمدَ إلى تحويره باعتباره عنفاً يضطرّ المترجم إلى ممارسته على النصّ باستئصاله إيّاه من فضائه الغريب، دون أيّ سعي إلى الحفاظ على شيء من غرابته بالتأسيس لها في فضاء اللّغة المترجَم إليها!

على سبيل اختتام هذه القراءات النقديّة لبعض ترجمات الشّعر الغربيّ، يمكن الرّكون إلى التفريق الجاري في الغرب بين ترجمات تمهيديّة traductions introductives تُساهم في إدخال آثار كاتب أو شاعر إلى ثقافة معيّنة، وترجمات أخرى أكثر اكتمالاً يمكن أن تنال حظّاً من البقاء قبل أن يفرض تطوّر اللّغة والحساسية الأدبيّة ضرورة ظهور ترجمة أو ترجمات أخرى للأثر نفسه. وإذا ما نحن أقررنا بعجزنا عن قبول اشتغال محسن بن حميدة على **فصل في الجحيم** لرامبو وبدوي على قصيدتَي لوركا وهولدرلين مثلاً باعتباره ترجمة، فقد لا نظلم المترجمين الآخرين إذا ما عددنا مساهماتهم التي تناولناها بالدّرس

---

(١) كاظم جهاد، المصدر المذكور، الصفحة نفسها.

(٢) المصدر المذكور، الصفحة نفسها.

(3) " Conférence d'Adonis... ", *op. cit.*, p. 8.

ترجمات تمهيديّة قد تتمتّع بهذه الصّفة بسِمات إيجابيّة عديدة. ويُنتظَر من الأجيال الصّاعدة أو القادمة أن تُخصب العربيّة بترجمات جديدة للآثار المذكورة، تجمع بين رشاقة الأسلوب ودقّة الأداء.

الفصل السّابع
في سبيل شعريّة لترجمة النّثر

لقد قصرنا الفصول السّابقة على قراءة بعض التّرجمات العربية للشّعر. وسيكون هذا الفصل الإضافيّ الوجيز بمثابة دعامة مكمِّلة لما سبق. إنّه طريقة ما لتحريك التأمّل في ما ينبغي أن تكونه ترجمة متطلِّبة للأعمال النثرية.

من البيّن بنفسه أنّ البُعد الشّعريّ للكتابة لا ينحصر في حدود النّصوص التي تسمّى قصائد. ذلك أنّ "الشّعريّ" يشبّ عن طوق الحدود الضيّقة للشّعر بمعناه الاصطلاحيّ. وممّا لا شكّ فيه أنّ قارئ أفلاطون أو نيتشه أو هايدغر أو دولوز أو فوكو أو دريدا يدرك تمام الإدراك أنّ في كلٍّ من هؤلاء المفكّرين، في الآن ذاته، فيلسوفاً وكاتباً. وحتّى الرّفض الذي يبديه بعض الباحثين وعلماء الاجتماع (الرّاحل بيار بورديو Pierre Bourdieu مثلاً) أمام الانسياق وراء اللّغة الشّعرية في كتابة الفكر، يؤدّي بدوره إلى كتابة تمتاز بنوع من التقشّف مقصودٍ، وإلى نتائج محسوبة بدقّة. أمّا إذا تعلّق الأمر بالنقد الأدبيّ، فمَن في وسعه أن يتردّد اليومَ في منح غاستون باشلار Gaston Bachelard أو جان-بيار ريشار Jean-Pierre Richard أو موريس بلانشو Maurice Blanchot أو رولان بارت Roland Barthes صفةَ "الكاتب"؟ لقد تمّ النّظر دائماً إلى دراسات هؤلاء النقّاد بوصفها أعمالاً تشكّل في الغالب الأعمّ امتداداً للآثار المدروسة، وإعادةَ إبداع، أو إبداعاً موازياً، يواكب حيناً مسعىً إبداعيّاً متحقّقاً (كما لدى بلانشو، النّاقد

والرّوائيّ)، وطوراً يغذّي مشروع كتابة روائيّة (كما لدى بارت، الذي كان قبل وفاته يصبو إلى كتابة رواية).

وإذا كانت تلك حال الكتابة الفلسفية والنقدية، أفلن يكون بوسعنا الجزم، ببالغ اليُسر، بأنّ الرّواية والقصّة والمسرح هي الأشكال النثرية التي تشهد أوسع استثمار للشّعر؟ إذ لا تني كتابات بعض الرّوائيّين، من أمثال كافكا أو بروست أو بيكيت، تأسرنا بذلك النّفَس الشّعريّ [الذي تنبض هيَ به]، وبقدرتها الفائقة على تطويع الكلام تطويعاً شعريّاً، ذلك التّطويع الذي تستمدّ منه أعمالهم كلّ قوّتها.

فسواء تعلّق الأمر بكتابة أدبية أو فلسفية، يتأسّس النثر بدوره على ثوابت وانتظامات تعمل على مستوى الإيقاع والشّكل وتسهم في تشكيل النبرة الخاصّة بكلّ كاتب. وإذ نضرب صفحاً عن الإصغاء إلى هذه الحركات التي تسيّر النصّ وتمنحه نبرته الإيقاعيّة الخاصّة، وإذ نتوهّم أنّ هذه النّبرة لا تساهم في تشكيل كلٍّ من الرّسالة وتلقّيها، فإنّنا نجعل النصّ ينغلق على ذاته ويرفضنا، صادرين نحن أنفسنا عمّا كان فرويد، لحظة دراسته بعض أشكال الكبْت، قد أسماه: "الامتناع عن التّرجمة" Versagung der Übersetzung[1].

غير أنّنا متى أولينا هذا السّؤال الاهتمام الذي يستحقّه، فإنّنا نكتشف أنّ

---

(١) يستخدم فرويد المفردة "ترجمة" هنا بطبيعة الحال بمعناها الواسع، أو على المجاز، أي بمعنى الاستكناه وفكّ الرّموز. يرد مفهوم "رفض التّرجمة" هذا في إحدى رسائل فرويد إلى زميله فيلهيلم فليس Wilhelm Fliess (رسالته المؤرّخة في ٣٠ آيار/ مايو ١٨٩٦)، وقد استثمره المحلّل الفرنسيّ جان لابلانش Jean Laplanche استثماراً واسعاً فيما بعد. أطروحة فرويد هي التالية: يعيش الطفل مَشاهد أو لحظات لا يقدر هو أن يستكنه أو "يترجم" دلالتها الفعليّة؛ وعندما تعاود ذكراها الانبثاق في مراحل مختلفة من حياته يحدث أن يتواصل لديه عدم فهمها فيلفظها إلى لا-شعوره (يكبتها). ويرى فرويد أنّ "رفض التّرجمة" هذا سببه إرادة في تفادي الانزعاج أو الإحساس بالكآبة الذي يرافق فعل "التّرجمة" المطلوب القيام به. ويمكن أن يشمل تشخيص فرويد هذا عمليّة التّرجمة بمعناها الحصريّ، إذ يقود رفض مجابهة الكآبة التي يمكن أن ترافق هذه الفاعليّة (أنظر فصلنا في البُعد النفسيّ للترجمة) إلى القيام بترجمة نصّ دون ترجمته حقّاً.

ترجمة النثر تتطلّب من الصّرامة والإبداع قدراً لا يقلّ عن ذلك الذي تتطلّبه ترجمة الشّعر. لا بل لسنا نعتقد بإمكان وضع نظام تراتبيّ بين ترجمة الشّعر وترجمة النثر، ولسنا نزعم أنّ ترجمة عمل نثريّ تستدعي من الجهد أقلّ ممّا تستدعيه ترجمة الملاحم أو المجموعات الشّعريّة. ففي الحالتين يتعلّق الأمر بالقدر نفسه من النباهة والتّركيز، ولا اختلاف سوى في طرائق الاشتغال.

تأمّلات وجيزة في راهنِ التّرجمة

لعلّ قراءةً مقارنةً في ميدان ترجمة النثر لن تخلو بدورها من مفاجآت. ومن الملحّ غاية الإلحاح أن ينهض أحد نقّاد التّرجمة يوماً بمهمّة إيضاح الطرائق التي ينتهجها مترجمو الرّواية والقصة والمسرح والنقد والفلسفة وعلوم الإنسان العرب في ترجماتهم. وسيكون من الأهميّة بمكانٍ تمييز بعض النّماذج التي استطاعت أن تتخلّى عن تلك اللّغة الشّائعة والتي تلائم كلّ مقامٍ وكلّ أسلوب، التي يتوسّل بها عديد المترجمين في نقل خطابات تختلف تمامَ الاختلاف من حيث ترتيب لغتها ونبرتها. ولعلّ هؤلاء المترجمين، الذين يساوون بين مختلف الميادين المعرفيّة ويعملون تحت مظلّة الشمولية، هم ضحيّة الوهم الشائع، الذي سبقَ أن أدانَه فالتر بنيامين، والذي يقوم على الاعتقاد في أنّ التّرجمة تتمثّل في نقل محتوى قابل للنقل وليس أكثر. تبدو لنا ترجمة الفلسفة وعلوم الإنسان بالأحرى مهمّة ذات طبيعة مزدوجة؛ فعلى المترجم أن يصغي إلى مفاهيم المفكّر وتصوّراته في أدقّ خصوصيّاتها، وعليه، من جهة أخرى، أن يتلمّس الشّكل الذي تظهر به هذه المفاهيم والتصّورات في كتابته، تلمّساً شعريّاً وفنيّاً.

وكثيرة هي مصادر الخشية ههنا. فمَن بوسعه مثلاً ضمان صحّة التّرجمات العربيّة لأعمال ماركس التي أُنجزت انطلاقاً من ترجمات فرنسية وإنجليزية، في اللّحظة التي بتنا نشهد فيها كشف الغطاء عن كتابة خاصّة بماركس، كتابة غالباً ما تمّحي في التّرجمات الفرنسية السّابقة التي كانت تُنجَز أحياناً في أفق نضاليّ

أو تربويّ؟ لقد رصد دريدا في كتابه **أطياف ماركس** *Spectres de Marx*[1] انحرافاً كبيراً عن آثار نصّ ماركس الأصل تعاني منه التّرجمات الفرنسية. فشأنه شأن أي كاتب فعليّ، كان ماركس يبني شبكات من الصّور ونسيجاً من المجازات المتسلسلة، بها يكيل الطّعنات إلى خصمه اللّدود (البرجوازيّة الرأسماليّة). كتبَ ماركس مثلاً أنّ البرجوازية، "داخل نظامها المبنيّ على النّسيان المرَضيّ"، "تعيش كالحيوان، مقتاتةً على نسيانِ ما يراودها من أطياف أو أشباح"، ولديها "يأخذ الشّدق مكان الرّأس في القمّة، ويحلّ رأس الخنزير [الذي يعلو جسدَ] ملِكٍ برجوازيّ سمينٍ وساكنٍ، محلّ الرّأس السّياسيّ والعصبيّ للثوّار المتقدّمين في مسيرتهم[2]". والحال أنّ عمل الأسلوب هذا يضيع أحياناً في ترجمة كورنِيِيه Cornillet لـ **الثّامن عشر من برومير للوي بونابارت**[3]، وذلك بسبب الانتباه غير الكافي لإلماعات ماركس وطباقاته، أو بباعث من تلك الصّيغ التي تقصد خلقَ أثرٍ نصيٍّ ما، والتي يعكسها المترجم في لغة متحذلقة ومصطنعة، مثل "رأس الخنزير" *Speckkopf*، هذه العبارة التي صارت في التّرجمة الفرنسية إلى *tête adipeuse*[4] (رأس منتفخ شحماً)[5].

---

(1) Jacques Derrida, *Spectres de Marx*.

(2) *Ibid.*, p. 182.

(٣) برومير Brumère هو، في روزنامة الثورة الفرنسية، "شهر الضّباب"، يمتدّ من العشرين من تشرين الأوّل/ أكتوبر إلى العشرين من تشرين الثاني/ نوفمبر. وفيه قام نابليون بونابارت، في التّاسع من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٧٩٩، أي في الثامن عشر من برومير من السّنة الثامنة في روزنامة الثورة، بانقلابه الذي وضع فيه حدّاً للحكم الجمهوريّ وفرض نظام القنصليّة ثمّ أعلن عن نفسه فيما بعدُ امبراطوراً. أمّا في الكتاب المذكور، فيقصد ماركس الانقلاب الذي قام به لوي بونابارت (ابن أخي نابليون)، الذي أتاح له إقامة الامبراطورية الثانية، وسيدعو نفسه نابليون الثالث. لقد قام بانقلابه في الثاني من كانون الأوّل/ ديسمبر ١٨٥١، ويدعوه ماركس "الثامن عشر من برومير"، قاصداً أنّه يرى فيه تكراراً (كاريكاتوريّاً) لانقلاب نابليون الأوّل ذاك.

(4) J. Derrida, *op. cit.*, p. 183.

(٥) الكلمة المركّبة الألمانية Speckkopf آتية من اجتماع Speck (شحم الخنزير) وKopf (رأس)، وتُطلَق عادةً على رأس الخنزير. والمترجم الفرنسيّ الذي ينتقده دريدا سقط في تأدية آليّة للمعنى واجترح له، إلى ذلك، مقابلاً شديد التحذلق.

ومثل هذه السّقطات هي ما يدفع دريدا إلى الاستشهاد بالتّرجمات الفرنسية لأعمال ماركس مصحّحاً إيّاها، وفاتحاً الكثير من أقواس الشّرح، مثلما يفعل في نصوص أخرى له مع ترجمات أفلاطون ونيتشه وهايدغر وغيرهم.

والإشكال السّابق نفسه ينسحب على التّرجمات العربية لأعمال كافكا، التي أُنجزت انطلاقاً من ترجمات إنجليزية وفرنسية. ولقد شهدت فرنسا تيّارين نقديّين (أحدهما قاده هنري ميشونيك والثاني قاده كلود دافيد Claude David) انتقدا بشدّةٍ التّرجمات الفرنسية المتوفّرة لأعمال كافكا. كما عرفت الثقافة الفرنسية، منذ مدّة، حركة تهدف إلى إعادة ترجمة أعمال كافكا وأعمال فرويد ونيتشه. إذ يبدو أنّ المترجمين الأوائل قد وضعوا في المقام الأوّل التشاؤم واليأس المعروفين عن كافكا، ضاربين صفحاً عن الدّعابة التي تنطوي عليها كتاباته[1]. أما بخصوص ترجمة أعمال أبي التحليل النفسيّ إلى الفرنسية، فإنّ المحلّلة النفسيّة والمترجمة المعروفة مارت روبير تلاحظ أنّ "التّرجمات الفرنسية المتوفرّة، إلى الآن، تظلّ أكثر غموضاً وثقلاً من النصّ الأصل. وذلك لسببين: فمن جهة يُجهد المترجمون أنفسهم في مجاوزة غموض النصّ عبر ترجمته ترجمة شرحيّة؛ ومن جهة أخرى ينحتون ألفاظاً جديدة لا فائدة ترجى منها، وليس بوسعها إلاّ أن تسهم في بلبلة الأفكار[2]". غير أنّنا إذا ما وضعنا جانباً التّرجمة العربيّة التي قام بها المحلّل النّفسيّ مصطفى صفوان[3] عن الألمانية لكتاب **تفسير الأحلام**، فإنّ تلك التّرجمات الفرنسية [الغامضة والثقيلة] هي ما شكّل منطلق الصّيغ العربيّة لأعمال فرويد. والأمر نفسه ينسحب على أغلب ترجمات آثار نيتشه في لغة الضادّ[4].

---

(1) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*.

(2) Marthe Robert, " entretien sur la traduction de Freud ".

(٣) فرويد، **تفسير الأحلام**، ترجمة مصطفى صفوان.

(٤) هنا تكتسب بعض الاستثناءات أهمية بالغة. فبعدما ترجم الفيلسوف اللبنانيّ موسى وهبة كتاب **كانط نقد العقل المحض** عن الألمانية، راجعَ على الأصل ترجمة وضعتها غيزيلا حجّار لكتاب **نيتشه ما وراء الخير والشرّ**، ومؤخّراً أنجز التّرجمة الكاملة لكتاب إدموند هوسرل **مباحث منطقية**.

وعلى الرّغم من المخاوف والشّكوك التي قد تثيرها التّرجمات المتوسّطة الجودة، فإنّه لا ينبغي أن نبخسَها قيمتها، وهي ترجمات عديدة في الواقع، وهذا أمر هامّ بحد ذاته؛ ولا أن نهوّن من تأثير التّرجمات النّاجحة، على قلّتها. فحركة ترجمة النثر (أدباً كان أم فكراً) التي بدأت أواخر القرن التاسع عشر، قد عرفت في العقود الأخيرة نوعاً من التّسارع. وقد خلّفت على استعمال اللّغة العربية وعلى الإنتاج الأدبيّ والفكريّ آثاراً راسخة، ينبغي أن تضطلعَ بالإبانة عنها دراسة خاصّة. فمثلما حدث مع عرب القرون الوسيطة، ولكن بشكل أقلّ ضبطاً بالتأكيد، صار يتشكّل عند الكتّاب والباحثين المعاصرين معجم جديد ليس بوسعنا إنكار تأثير التّرجمة فيه. فقد بتنا نشهد لدى معاصرينا طريقة غير مسبوقة في التفكير والكتابة، طريقة "لولبيّة" المسار أكثرَ منها مستقيمة أو رأسيّة.

ويظلّ بين أكبر المشاكل التي يواجهها الفكر العربيّ مشكل تطويع المفاهيم؛ مشكل اختيارها (أو نحتها عند الاقتضاء). وقد تمّت الإشارة غير مرّة إلى غياب معجم موحَّد، يستجيب إلى الاحتياجات الجديدة للبحث المتعدّد الميادين والمشارب. فمن نصٍّ لآخر تتعدّد الاختلافات داخلَ البلد الواحد نفسه، لا بل قد تتعدّى ذلك لتظهرَ في أعمال الباحث أو المترجم الواحد. ولسنا نملك أيّة ضمانة في كون هذه المفاهيم قد فُهمت دوماً في معناها الصّحيح. فهي توشّح النصّ دون أن تصحبها دلالة ناصعة، وهي تظهر غالباً كمثْلِ أعضاء غريبة عن جسد النصّ.

واقتداءً بنموذج عرب العصر الوسيط ينبغي التصرّف، هنا، بجسارة، والقيام بعمليّة تطعيم، أو إدماج كلمات جديدة في نسيج اللّغة. بيد أنّه ينبغي أن تكون هذه الجسارة محسوبة، وأن تكون الكلمات المختارة أو المنحوتة مختارةً أو منحوتةً في أفق الفعاليّة والوضوح. فأن ننحت مفهوماً أو نولّد لفظاً جديداً معناه أن نتصرّفَ وفق مسعىً يضمن البداهة والقابليّة للقراءة. ولكي "نخلخل"

استعمال منطوقٍ ما أو نحْرفه عن دلالته المتعارَف عليها، ينبغي أولاً التأكد من أنّه يقبل الخضوع لهذه العمليّة ويقبل هذه الهجرة. ولنضرب مثلاً كلمة *signe* التي كانت، حتّى فترة قريبة، تترجَم دوماً إلى "علامة". ففي الفرنسية تشكّل الكلمة أحد عناصر الثالوث: signe/ signifiant/ signifié، ذلك الثالوث الذي نعثر على مقابل له في كلّ اللّغات اللاّتينيّة الأصل، والذي يتميّز أساساً بذلك التّجانس الذي يضمن وحدة مكوّناته، الوحدة التي أكدّ فرديناند دو سوسور Ferdinand de Saussure، في كتابه **دروس في اللّسانيّات العامّة** *Cours de linguistique générale*، على ضرورة حفظها. ولحفظ أثرِ الثّالوث هذا آثرَ بعض المترجمين تأدية كلمة *signe* بالمقابل العربيّ "دليل"، وذلك في نيّة استغلال الجناس القائم بين المفردة "دليل" وبين الكلمتين العربيتين اللّتين تؤديان حدَّي العلامة: "دالّ" signifiant و"مدلول" signifié. غير أنّ كلمة "دليل" كانت دوماً تُستعمل للدّلالة على معنيين آخَرين: معنى الحجّة أو البرهان، ومعنى الهادي أو مَن يدلّ على الطّريق[1]. ولا يجانب هنري ميشونيك الصّواب حين ينبّهنا إلى أنّ كلمة ما حين يستقرّ تداولها على معنىً ما، معنىً يبدو نهائياً وغير قابل للإبطال، فإنّها تصير ملزِمة، وتفرض البحث عن مقابل الكلمات الأخرى بعيداً عنها[2]. ويقترح المترجم السوريّ ثائر ديب، في ترجمته كتاب دوغلاس روبنسون **التّرجمة والإمبراطوريّة**، تأدية كلمة *signe* بكلمة "دالول"[3]. من المؤكّد أنّ وقع الكلمة في الأذن يبدو غريباً، لكنّه مع ذلك ليس يخالف أوزان العربية، ما دام قد صيغ على وزن "فاعول". زد عليه أنّه يجانس الكلمتين "دالّ" و"مدلول" ويشكّل معهما ثالوثاً مناسباً. هذا إلى أنّه ليس ذائع الاستعمال مثل المفردة "دليل"، ولسنا نجازف، حين استعماله، بالاشتباك مع

---

(١) راجع الجذر "دلل" في لسان العرب.

(2) Cf. l'introduction de son ouvrage *Jona ou le Signifiant errant*, p. 46-47.

(٣) أنظر ترجمته لكتاب دوغلاس روبنسون، **التّرجمة والإمبراطورية**.

دلالة أخرى. أمّا غرابة وقعه في الأذن، فإنّ الاستعمال والتعوّد قد يتكفّلان بمحوها. ومهما يكن الأمر، فإنّ المفردة "علامة" تبدو لنا مقابلاً كافياً للمفردة *signe*. ولنتذكّر أنّ قدامى النقّاد واللّغويّين العرب قد اكتفوا بمفردتين لا جناس بينهما، هما **الألفاظ** للإحالة على المستوى المعجميّ والبُعد الشكليّ للعبارة، **والمعاني** لتسمية عمل المَقاصد والأفكار. صحيح أنّ هاتين المفردتين لا تقابلان تماماً ثنائيّة الدالّ والمدلول، إلاّ أنّ من الضروريّ التذكير بأنّ انتفاء الجناس بينهما لم يمنع بلاغيّي العصر الوسيط ونقّاده من أن يزجّوا بهما في جدل خصبٍ بدأه الجاحظ وبلغ عند عبد القاهر الجرجانيّ ذروة شاهقة.

وقد يجرّ الشَّطط في نحت الكلمات، والعيب المتمثّل في إهمال بعض الكلمات القديمة التي ما تزال حيّة، آثاراً بالغةَ الضّرر على نصّ مترجم. نجد أحد الأمثلة على ذلك في المقابل الذي اقترحه أنور مغيث ومنى طِلبة لكلمة *supplément*، هذه الكلمة التي هي إحدى الكلمات المفاتيح لقراءة روسو *Rousseau* التي اضطلعَ بها دريدا في كتابه **في الغراماتولوجيا**[1]. وهي تكاد تتردّد في كلّ صفحة من الكتاب. ويبيّن لنا تحليل دريدا كيف أنّ هذه الكلمة تحكم مجملَ فكرِ الكاتب السّويسريّ بلا علمٍ منه. فإذ ظلّ روسو وفيّاً للإرث الأفلاطونيّ، فهو كان يرى في الكتابة ضرباً من الزّيادة على الكلام المباشر، زيادة تنضاف إليه لكي تهدّد رصيده وتتطفّل عليه، بيدَ أنّها تعمل في الآن نفسه على التصدّي لنقصٍ ما فيه *suppléer un manque*، وتستجيب لضرورةٍ (فبتوسّط الكتابة مثلاً نستطيع أن نتواصلَ عبر المسافات، ونُبقي للأجيال اللاّحقة كلاماً). وقد كان روسو يرى هذه الحركيّة المزدوجة أو ذات الحدّين (إضافة خطيرة وتتمّة ضروريّة) في كلّ الأزواج المفاهيميّة التي قام هو بفحصها: الحبّ المتبادل والانفعال الذّاتي أو الشّعور الموجّه شطرَ الذّات؛ "الميلوديا"

(1) J. Derrida, *De la grammatologie*.

و"الهارمونيا"[1]؛ الصّراخ المحض والكلام المتمفصل، إلخ. ولتأدية الكلمة *supplément* هذه، في ترجمتهما لكتاب **في الغراماتولوجيا**[2] (ترجمة تنمّ عن جهد كبير وتتحلّى بأناقة أكيدة)، يتوسّل المترجمان بالمفردة "مكمِّل" (التي تقابلها في الفرنسية في الواقع الكلمة *complément*). والحال أنّ ترجمة كهذه ليسَ يمكن إلاّ أن تعمل على محوِ حدِّ الكلمة الثاني، وجهها السلبيّ ذاك، الذي كان روسو يراه مرافقاً أبداً لوجهها الإيجابيّ. ولمّا كانت هذه الكلمة لا تَنِي تخترق كتابَ دريدا كلّه وتشترطه بازدواجها الفعّال (كلمة ممتنعة على البتّ indécidable، وتستمدّ من هذا الامتناع كلّ دلالتها)، فإنّ إخطاءها يجعل العمل المترجَم، نكاد نقول في كلّيته، معطَّل الأداء. وقد سبق لكاتب هذه السّطور، في مختارات ترجمها من كتابات دريدا[3]، وكذلك في ترجمته **صيدليّة أفلاطون** *La pharmacie de Platon* للفيلسوف نفسه[4]، أن أدّى هذه المفردة بكلمة "زيادة". وهي كلمة متواترة في كتابات الجاحظ، وما تزال متداولة في أيّامنا، وتحوز، بحسب الوجهة التي نوجّه شطرَها نبرة الخطاب، فضلَ تأدية المعنيَين؛ معنى إتمام رصيدٍ ما، أي **زيادته**، ومعنى الفضْلة، أي إدخال شيء **زائد** عن الحاجة ومتطفِّل. بتعبير آخر، هي تارةً زيادة مُخصِبة تفترض **إكمالاً**، وطوراً زيادة نافلة وضارّة وتفترض **إنقاصاً**. ومن الواضح أنّ ازدواج الدّلالة هذا لا تتوفّر عليه المفردة "مكمِّل"، لا بل إنّها لتَطمسه.

وعموماً، فإنّ مقارنة بين ممارسة التّرجمة عند عرب العصر الوسيط وحركة

---

(١) "الميلوديا" هي اللّحن البسيط و"الهارمونيا" هي الموسيقى "المدروسة" والمعقّدة التي بدأت بالشّيوع انطلاقاً من القرن السّادس عشر. وقد خاض روسو دفاعاً عن الأولى سجالات معروفة مع معاصره المؤلّف الموسيقيّ رامو Rameau. أنظر دراستنا الموسّعة لقراءة دريدا لفكر روسو: "مدخل إلى قراءة دريدا - في الفلسفة الغربيّة بما هي صيدليّة أفلاطونية".

(٢) جاك دريدا، في عِلم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة.

(٣) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، نصوص مختارة ترجمها إلى العربيّة كاتب هذه السّطور.

(٤) جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمها إلى العربيّة وقدّم لها كاتب هذه السّطور.

التّرجمة العربية المعاصرة في مجال الفكر العلميّ والفلسفيّ، ترجّح، في اعتقادنا، كفّة الطرف الأوّل. ذلك أنّه مهما قيل عن الالتباسات الحاصلة في نقل عرب العصر الوسيط لهذا الجزء أو ذاك من الفلسفة اليونانية، فإنّ التّرجمة عندهم كانت تعكس اندفاعاً حامياً، إن لم نقل عنيفاً، يعلِن عن أمّة في أوج عنفوانها، تسعى إلى إقامة عُودها عن طريق امتصاص معرفة الآخر وتحويلها. إنّ ما يميِّز [أساساً] العلاقة الإيجابية والإبداعية بفعل التّرجمة، هو الجهد الذي تبذله ثقافة ما لإضافة شيء ما إلى ما تترجمه. هكذا تتجاوز هذه الثقافة الوضعيّة التي تختزلها إلى مجرّد نقطة وصول، لكي تصير بدورها لغةً منبعاً ونقطة انطلاق جديدة[1]. وفي أيّامنا هذه تتمّ ترجمة الأعمال الفلسفية أو تلك التي تنتمي إلى علوم الإنسان، بدرجة أو بأخرى، في ظلّ نوع من التبعيّة. وهي تبعيّة ينبغي تجاوزها بالإكثار من إنتاج أعمال فكرية أصليّة، يكون لها قيمة الأعمال التي يبدعها الشّعراء والروائيّون العرب، وليس بِهجر ترجمة الفلسفات الأجنبية مثلما يدعو إليه بعض التقليديّين. ولأنّ هذه التّرجمات لا يصاحبها في الغالب الأعمّ مجهود فكريّ ونقديّ فعليّ، فإنّها تدفع بالمثقّفين العرب إلى مستوى المستهلِك السلبيّ لمعارف مستوردَة. لا بل حتّى اختيار اللّغات التي يُترجَم عنها يفصح اليوم عن هيمنة الثقافة الغربية (الأمريكية الشمالية والأوروبية) على حساب ثقافات أخرى، كاليابانية والهندية والصّينية والإفريقية والفارسية والتركية، إلخ. وقد سبقَ أن شهدنا في الثقافتين الألمانية في الحقبة الرّومنطيقيّة والعربية في العصر الوسيط أنموذجين من نماذج إثبات الذّات بتوسّط التّرجمة. وإذ تتحوّل التّرجمة إلى مجرّد انتظار لِما ينتجه الآخر، فإنّها تشير إلى حالة مَرَضيّة تتّسم بضعف القدرة على الابتكار وغياب المبادرة.

في دراسة سبقت الإشارة إليها، يرى المرزوقي أنّ المترجمين العرب يفتقرون اليوم إلى ثلاثة عوامل منحت التّرجمة العربية في العصر الوسيط كلّ

---

(١) أنظر أبو يعرب المرزوقي، "التّرجمة العلمية بما هي ظاهرة اجتماعية وفنيّة"، ص ٣٤-٣٥.

بريقها. ١- المُراكَمة: فعبرَ التّرجمات المتتالية يتشكّل رصيد من المفاهيم والصّيَغ. وإذ يحفظ المترجمون والشرّاح هذه الصّيغ ويفعّلونها، فإنّهم يجعلون العلاقة بالآخر، وبلغته ومعرفته، أكثرَ سهولة وبساطة. ٢- الطابع المؤسّساتيّ للترجمة: ذلك أنّ وجود سلْك من العلماء والمترجمين، المالكين وسائل بحث قويّة والسّالكين مسالكَ معرفةٍ متعدّدة، يجعل المصطلحات المعرفية المتراكمة أسهلَ تداولاً وأيسر تناولاً وأكثر قابليّة للتطبيق. ٣- يضمن التبادل، بين هذه المعرفة المتنامية والحياة العامّة، رسوخ العِلم في بنى الواقع، والعكس بالعكس. فإذ يتمّ إقحام المعرفة بالأدوات والآلات في حياة المجموع، فإنّها تترسّخ بفضل الاستعمال، ويتمّ تدقيقها في الممارسة اليومية وبفضلها[1]. أمّا في أيامنا هذه، فإنّ أغلب المنتوجات التقنية يتمّ استيرادها من الخارج، ولا يدرك المستعمِل في الغالب الأعمّ طرائق اشتغالها.

ومن علامات التميّز التي وسمت التّرجمة العربية في عصرها الوسيط وأضحت غائبة في العصر الحديث، الفصل الدقيق والجليّ بين مختلف أشكال الممارسة التّرجميّة. فإذا كان المترجمون في العصر الوسيط قد درجوا، لدى ترجمة الفلسفة، على الجمع بين النقل والتأليف، فإنّهم، بالمقابل، وكما رأينا في فصل سابق، كانوا يأتون ترجمة الأعمال العلميّة متسلّحين باقتدار منهجيّ كبير. وليس بخافٍ أنّ لترجمة الأعمال العلمية طرائقها الخاصة، ومهاراتها وأواليّاتها التي تميّزها عن التّرجمة الأدبية. ويظلّ الاختلاف [الأساس] كامناً في كون التّرجمة الأدبية تشتغل على الدّلالات الحافّة أو المُصاحِبة connotations أكثر ممّا على الدّلالات المباشرة dénotations. ولا يغطّي بُعد الدّلالات الحافّة هذا، الذي يرجع اهتمام اللّسانيّات به إلى الدّانماركيّ لويس يِلمسليف Louis Hjelmslev، كلماتِ النصّ المترجَم فحسب، وإنّما يتجاوزه نحوَ مجموعِ إرثِ لغةٍ، ذلك الإرث الذي قد تجمعه بالنصّ كلّ أشكال التناصّ والاستشهاد

(١) المصدر السّابق، ص ٣٤-٣٥.

والإحالة. وقد كسبَ هذا البعد في الدّراسات اللّسانيّة والأدبية ما يكفي من الأهميّة لكي يدفعَ البعض إلى الاعتقاد في أنّ "كلّ ما في النصّ، بما فيه الدّلالات المباشرة، هو دلالات حافّة[1]". في اللّغة العلمية، لا يحوز الدالّ سوى دلالة واحدة، غير قابلة لأن تستبدلَ بدلالات أخرى، وهو شرط التعبير العلميّ نفسه. أمّا في الأدب، فإنّ الكلمات تظلّ قابلة لأن تحوز أكثر من دلالة وتتطلّب، في الغالب الأعمّ، جهداً تأويليّاً كبيراً. ونتيجةً لذلك يكون لزاماً أن يظلّ النصّ العلميّ هو هو عبر كلّ اللّغات، بينما يكسب النصّ الأدبيّ، في كلّ ترجمة، بعداً ليسَ من الضّرورة أن يحوزه في التّرجمات الأخرى. هكذا يستلزم النصّ العلميّ، نظرياً، قابليّة مطلقة للقراءة. أمّا في ترجمة الأدب، خاصّةً ما كان منه شعراً، فإنّه يُفضَّل أن يحفظ النصّ شيئاً من الغموض المُشعّ الذي يصاحبه في لغته الأصل.

مثل هذه المعايير هي التي تبرّر الفصل المعتاد بين التّرجمة الأدبية والتّرجمة العلميّة. بيد أنّ هذا الفصل إنّما يضرب صفحاً عن ترجمة الفلسفة، التي يضعها بعضهم في خانة التّرجمة العلميّة، إذ لا يرى فيها سوى سلسلة من الأفكار. غير أنّ وضعيّة الفلسفة تبدو [في الواقع] أكثر تعقيداً من ذلك. فإذ يتمّ التعبير عنها بلغةٍ تُعنى بإيصال المفاهيم والأفكار وحدها، مثلما هو الشأن في الفلسفة التحليليّة، فإنّ التّرجمة الفلسفية تكون أقرب إلى التّرجمة العلمية، وتتطلّب درجة قصوى من الأمانة والشفافية. أمّا عندما نضيف إلى ما سبق مجهودَ كتابةٍ، فإنّ التّرجمة الفلسفية تصير إلى ترجمة لها سمات التّرجمة العلمية والتّرجمة الأدبية في الآن نفسه. فالبُعد العلميّ يستلزم الدّقة في تحديد المفاهيم وتأديتها، بما هي عناصر مفاتيح في الفلسفة. أمّا بُعد الكتابة فيتطلّب احترام الأسلوب ويفرض حفظ النّبرة ومجمل الآثار الصوتيّة والجماليّة التي ينفح بها المؤلّف الكلمات. والشيء نفسه يمكن ولا شكّ قوله عن نصوص بعض كبار النقّاد.

---

(1) Marie-Noëlle Gray-Prieur, " La notion de connotation (s) ", cité par J. Bastuji., *op. cit.* p. 31.

Call me Ishmael ("سمِّني إسماعيل")

إنّ الضّرورات الثّلاث اللاّزمة في ترجمة الأدب النثريّ، والتي لا يتمّ التقيّد بها دوماً بما يكفي، هي: احترام الصّوَر والاستعارات، وعدم طمس الإلماعات، وحفظ الإيقاع. وفي هذا الميدان أيضاً تتعدّد المخاوف، بيد أنّ تعدّدها لا ينبغي أن يحجب عنّا بعض النّجاحات. فليس بوسعنا أن نتناسى الأثر الحاسم الذي خلّفته التّرجمة الجماعيّة للكتاب المقدّس، بعهديه القديم والجديد، على الشّعراء بخاصّة. فقد ظهرت ترجمة أولى سنة ١٨٨١، اعتنت بنشرها جمعية الكتاب المقدّس والمطبعة الكاثوليكية بلبنان، واضطلع بها فريق من المترجمين كان ابراهيم اليازجي أحد أعضائه. ثمّ راجعها فريق آخر سنة ١٩٤٩، قبلَ أن يمنحها فريق ثالث صيغة أكثر عصريّة في طبعة ظهرت في ١٩٨٩. فإذ عملَ هؤلاء المترجمون والمُراجعون على تهذيب هذه التّرجمات، على مرّ العقود، فإنّهم أفادوا غاية الإفادة من تطوّر كلّ من اللّغة العربية والتأويلات اللاّهوتيّة.

وإذا ما تعلّق الأمر بالأعمال الفردية، فإنّ التّرجمات التي خصّ بها طه حسين مآسي سوفوكليس[١] تفرض نفسها، وكذلك الأمر بالنسبة لترجمة رواية **موبي ديك** لهرمان ملفيل التي قام بها إحسان عبّاس[٢]. فقد بذل المترجم في هذه الأخيرة جهداً كبيراً في البحث عن مقابلات عدد كبير من أدوات الملاحة والصّيد والمخلوقات البحريّة والظواهر الطبيعيّة. وتُصاحب هذا المعجمَ المستفيضَ جملةٌ من الحواشي، الموجزة دوماً، تشرح هنا إلماعاً من إلماعات المؤلّف، وتعرّف هناك بأداة من الأدوات، أو تضيء على علَم من الأعلام. وقد نقل عبّاس هذه الرّواية الملحميّة في لغة غاية في الأناقة، لغة تفرض الإعجاب بجمالها ودقّتها.

---

(١) طه حسين، من الأدب التمثيلي اليوناني، سوفوكليس.

(٢) هرمان ملفيل، موبي ديك، ترجمة إحسان عبّاس.

بيد أنّنا مع ذلك حين نقارن التّرجمة بالنصّ الأصل، فإنّنا نلاحظ أنّ المترجم، وإن صاغ نصّه صياغة محكمة، فإنّه ظل بعيداً عن حفظ نبرة ملفيل. فقد اشتهر الكاتب الأمريكيّ بإيقاعه وإضماراته التي تجعل كلّ صفحة من صفحات رواياته أشبه ما تكون بقصيدة نثر. وإنّ إيقاع جمله السّريع ليناسب خيرَ مناسبةٍ القلقَ العارم الذي يعتمل في نفوس شخصيّاته[١]. ملفيل نفسه كتب قصائد، غير أنّه لم يكن يسمّى شاعراً إلا قياساً إلى عمله في مجمله. يُعير المترجم [بالمقابل] نصّ ملفيل جُمَلاً تلْحم الواحدة منها في الغالب الأعمّ عبارتين من عبارات الصّيغة الأصل، ممّا يطبع النصّ بإيقاع مختلفٍ تمام الاختلاف عن إيقاعه الأصل، ويُلحقه بأجمل صفحات النّثر العربيّ.

ولن نعدم هنا فائدة من التذكير بالدّور الهامّ الذي تضطلع به الجملة الافتتاحيّة المقتضبة: *Call me Ishmael*[٢] ("سَمِّني إسماعيل"). إنّها، بالنسبة للعمل، بمثابة النغمة الضّابطة للسلّم الإيقاعيّ. وقد احترمت التّرجمة الفرنسية، التي قام بها الروائيّ جان جيونو *Jean Giono* وفريقٌ عملَ تحت إشرافه، منزلة هذه العبارة كمفتتح للعمل، وإن عمدتْ إلى شطرها شطرين: *Je m'appelle Ishmaël. Mettons.*[٣] ("إسمي إسماعيل. لنفترضْ."). أمّا إحسان عباس فقد أضعفَ أثر العبارة حين حشرها كجملة معترضة بين أجزاء جملة أخرى شديدة الإسهاب: "قبلَ بضعِ سنواتٍ، لا أدري عددها على وجه الدقّة، كنت أنا - وليكنِ اسمي الذي أُعرَف به هو إسماعيل - خاليَ الوفاض من الدّراهم أو كالخالي..."[٤]. والحال أنّ الرّاوي يستند، بالضّبط، إلى الطابع المقتضب لهذه

(1) Cf. Deleuze, " Bartelby ou la formule ", postface à Herman Melville, *Bartelby, Les îles enchantées*.

(2) Herman Melville, *Moby Dick*, p. 1.

(3) Herman Melville, *Moby Dick*, trad. fr. Par Jacques Lucien, Joan Smith et Jean Giono, vol. I, p. 41.

(٤) موبي ديك، ترجمة إحسان عبّاس، مصدر سبق ذكره، ص ٢٩.

الجملة وعلى وضعيّتها كجملة استهلالية، لكي ينبّهنا إلى مقصده في جعْل كلّ ما سيأتي مطبوعاً ببصمته الخاصّة. فالقبطان أخاب قد نجا من معركة شرسة ضدّ الحوت الأبيض موبي ديك الذي استطاع أن يلتهم إحدى ساقيه. وإذ تسكنه فكرة الانتقام من الحيوان، فإنّه يقود طاقمه في رحلة مضنية جديدة. والرّاوي إسماعيل هو من يلاحظ ويحكي ويعلّق على الأحداث. إنّه، بمعنى ما، بمثابة المُنشِد الهوميروسيّ لهذه الرّحلة. وقد لاحظ النقّاد الأمريكيّون هذا الأمر وشدّدوا على أهميّته (كما تجد في الفرنسية تحليلات مقارنة لمختلف التّرجمات التي لقيها هذا الاستهلال *incipit*).

في مقابل ما سبق، فإنّ التّرجمة التي خصّ بها السّوريّ شكيب الجابري عملَ أندريه جيد **قوت الأرض يليه القوت الجديد**[1] *Les Nourritures terrestres* suivi de *Les Nouvelles nourritures*، والتي صارت ذائعة الصّيت، إنّما تقدّم أنموذجاً جيّداً للترجمة التي تحفظ إيقاع النصّ بشكل ملحوظ. فالمترجم يعيد خلق إيقاع النثر والشّعر النثريّ في عمل الكاتب الفرنسيّ بقدرة فائقة على التطويع وبمرونة مذهلة.

التّرجمة المُعيدة إلى الأصل

لقد شهدنا في السّنوات الأخيرة ترجمة العديد من الأعمال الفرانكفونية لكتّاب مغاربيّين ولبنانيّين إلى العربية. وليست كلّ تلك التّرجمات، قطعاً، تحوز الجودة نفسها. بيد أنّ بعض الأعمال التي ترجمها اللّبنانيان عفيف دمشقية وبسّام حجّار والمغربي محمد الشركّي تنطوي على قدر كبير من الحساسية اللّغوية والاستعداد الفائق للإبداع اللّفظيّ. فقد استطاع هؤلاء المترجمون ضمان انتقال خطابات روائيّة تمزج، في الغالب الأعمّ، بين النثر والشّعر وطرائق السّرد الشعبيّ والتقنيات "العارفة" للرّواية الحديثة، بشكلٍ غدت ملامح تأثيره تظهر

(١) أندريه جيد، **قوت الأرض والقوت الجديد**، ترجمة شكيب الجابري.

على بعض الرّوايات المكتوبة بالعربية. فالسّرد يبدو، لدى هؤلاء المترجمين، وكأنّه يعود إلى موطنه الأصل، ويرجع إلى إطاره الأليف. ومن الفرنسية وغيرها من اللّغات المستعارة يعود هذا السّرد إلى العربية غنيّاً ومفعماً بأبعاد جديدة وحاملاً طاقةً جديدة. وإذا كانت التّرجمة بطبعها عمليّة تحوّل، فإنّ التّرجمة المعيدة إلى الأصل، حين تتّم بمهارة، تصير ساحةَ تحوّلٍ مزدوج، إنّها عمليّة إعادة خلقٍ من الدّرجة العالية. فإذ يربط المترجم السّرد بأصله، وإذ يمنح حياة جديدة لهذه النّصوص التي تعبق فيها الأحواش والمنازل والأزقّة واللّهجات بأريج شرقٍ فعليّ وأسطوريّ في آنٍ معاً، وإذ يجتهد أخيراً في كشف ما نهله المؤلِّف عن ثقافات غيره، فإنّه يعيش، بكثافة مضاعَفة، عملَه كعبّار بين ضفّتين، وبين حساسيتَين وعالَمين.

خاتمــة

هيَ ذي نقطة الختام في رحلة مع الكلمات، وقفنا فيها على بعض المعاينات، وربّما عنَّت لنا فيها أيضاً بعض الكُشوف التي تزيدنا عِلماً بالكلمات، وخاصّةً بالطّريقة التي بها تتمنّع الكلمات. وهي ممانعة ينبغي أن تُؤخذ كأنبل وسيلة تلجأ إليها الكلمات للذّود عن نفسها، وكأكثر الوسائل إثراءً لنا نحن أنفسنا. فهذه الممانعة، بدلَ إيقاف البحث أو إعاقة الحماسة التي تُيسِّر لنا ملاقاة القول الشّعريّ، ينبغي أن تحثّنا على مضاعفة جهدنا وتهذيب قدرتنا على الالتقاط.

لقد حاولنا، طيلة هذه الدّراسة، فحص مدى انتقال بعض الأشعار الأجنبيّة إلى اللّغة العربية. وهو انتقال ليس بالمؤكّد تماماً ولا هو بالممتنع نهائيّاً. لا بل يتوقّف على عوامل عدّة؛ أوّلها قطْعاً كفاءة كلّ مترجم والوسائل التي يتوسّل بها، ثمّ الإستراتيجيّة التي ينتهجها في عمله. ولا تُستثنى من اللّعبة تلك العلاقات التي توجد، أو تنعدم، بين اللّغة المترجِمة ولغة النصّ الأصل، إضافة إلى درجة الألفة التي تجمع قارئ التّرجمة بالشّعر.

في كلّ ضرب من ضروب التشويه التي تتعرّض لها الكلمات أثناء التّرجمة، يتعرّض أحد أبعاد النصّ لنوع من التحريف أو الحجب. وقبل أن نعدّد أكثر تجلّيات هذه المزالق تواتراً، لنذكّر بدءاً أنّها، أي المزالق، ليست مقصورة على الثقافة العربية دون غيرها. لقد شهدنا في القسم الأوّل من هذا الكتاب عدداً من الانتقادات التي وجّهها بعض المُنظّرين والفلاسفة، أمثال دريدا وبرمان

وميشونيك، إلى بعض الممارسات الذائعة، بدرجة أو بأخرى، في الفرنسية. وفي مقالة حديثة العهد، أماطت الناقدة التونسية رجاء بن سلامة اللّثام عن بعض الإساءات التي مارسها مترجمون فرنسيّون على بعض النّصوص العربية، وبعض المترجمين العرب على نصوص فرنسيّة[1]. إذ عملتْ على إعادة قراءة ترجمة عربيّة لـ **شذرات من خطاب في العشق** *Fragments d'un discours amoureux* لرولان بارت، وأيضاً بعض التّرجمات الفرنسيّة لنصوص إيروسيّة عربيّة. وهي تشير بهذا الصّدد إلى ما تسمّيه "محواً" تُبتلى به النّصوص ساعة ترجمتها. وهي إنّما تسير بذلك على خطى ميشونيك الذي تناول غير مرّة في كتاباته ما يسمّيه "التّرجمة الماحِية" traduction effaçante.

وليس بوسعنا اعتبار مثْل هذه الممارسات بمثابة قدر محتوم، وكأنّها عللٌ ستظلّ التّرجمة محكومة بها إلى الأبد. فقد شهدت السّنوات الأخيرة ظهور أجيالٍ من المترجمين الشبّان الذين أخذوا مسافة من الطّرائق التي دأب أسلافهم على انتهاجها. بيد أنّ أعمالهم تظلّ مع ذلك مهمّشة، ومبعثرة في الغالب الأعمّ بين صفحات المجلاّت، ولا تشكّلُ، بَعدُ، قوّة ضاغطة ومُفحِمة. ولا شكّ أنّ المراجعة النقديّة لترجمات الأجيال السّابقة ستعينهم، أيّما إعانة، في بناء مقاربات جديدة لعملية التّرجمة.

تمنحنا التّرجمات التي تمّ فحصها قائمة موسّعة بضروب الإعاقة التي يُلحقها المترجمون بالنّصوص أحياناً. من المؤكدّ أنّ القول بإمكانِ معرفةِ أين تتجلّى قصيدة جميلة، لن يُجاوزَ درجة الادّعاء. وبالمِثل، يظلُّ من الصّعب تحديد أين تكمن ترجمة ناجحة. غير أنّه يظلّ لزاماً علينا، على الأقلّ، أن نعرف ما ينبغي تجنّبه في عمليّة التّرجمة.

١- يتمّ أحياناً تجاهل أدنى أواليّات اللّغة المنبع وقواعدها. وإذا ما كانت

---

(١) رجاء بن سلامة، "التّرجمة والمحو"، وأيضاً للمؤلّفة نفسها: " S'enivrer d'un vin impossible ".

الصيّاغة العربية الجميلة، التي تتّسم بها بعض التّرجمات، تجعل هذه النّصوص تحظى بثقة فئة من القرّاء، فإنّ هذه النّصوص لن تمرّ أمام ناقد التّرجمة أو القارئ المزدوِج اللّغة دون أن تثير استنكاره. وهنا فقط نتحقّق من قيمة المترجم الذي يجمع فهماً جيّداً للّغة المنبع إلى قدرة كبيرة على تطويع اللّغة الهدف، وكذلك من ندرة المترجمين من هذا النّمط.

٢- ولا تَسلم اللّغة العربية نفسها من الضّرر، إذ تُلفي نفسها في عديد التّرجمات محرومةً من طاقتها الإبداعيّة ومن قدراتها الإيحائيّة. ولن يكون القطاف المرّ لهذا الوضع [غير العاديّ] سوى: اللّجوء إلى الترجمات الشرحيّة وتحويل الشّعر إلى نثر، وإضعاف الإيقاع، ومحو شبكات الصّوَر والاستعارات. ومدفوعين بآيديولوجيا الوضوح، يتعفّف بعض المترجمين، على خلاف القدماء، من الإفادة من القدرة الفائقة التي تتمتّع بها اللّغة العربية على إيواء عبارات عالية التعقيد وتناغمات شديدة الإرهاف، بوسعها أن تحضن أطولَ الإيقاعات وأكثرها التفافاً، وأن تُفعّل إجراءاتٍ تسمح بإرجاء المعنى وضروبَ إبطاءٍ ضرورية لتأدية أثر النصّ.

٣- وغالباً ما تُطمَس في التّرجمة فرادة هذا الشّاعر أو ذاك، إذ تُغرَّب أو تُخفَّف أو تُساق إلى الحِياد. فالاستعمال الماكر الذي يُخضِع له شاعر من الشّعراء لغته، باستيحاء طرائق الكلام في منطقته الأصل أو تبعاً لعبقريّته الخاصّة، والشّغف الذي يبديه شاعر ما بالنّعوت أو بغيابها، وبعناصرَ أخرى من عناصر اللّغة والخطاب، هذا كلّه يتمّ، في الغالب الأعمّ، مجاوزته والتّضحية به.

٤- ويصير رونق النصّ الصوتيّ أحياناً إلى مساحة متجانسة، لا بل مستوية [بلا تعرّجات]، وتغيب عن الانتباه جناسات وتناغمات دالّة وفي مقدور التّرجمة محاكاتها، ويُطبَع النصّ المترجَم بسرعة غير تلك التي يحوزها في لغته الأصل. ولن يكون في وسعنا، في ما يخصّ الإيقاع، سوى الاحتفاء بتراجع التّرجمات

الموزونة التي تخلط، كما رأينا، بين الإيقاع والوزن، وذلك حتّى إذا كانت هذه الممارسة ما تنفكّ تفاجئنا بعودتها، بين حين وآخر.

٥- وتتعرّض هيأة النصّ هي الأخرى للمساس؛ إذ يَظهر الطّول حيثما كان الإيجاز ضرورةً، أو على العكس، يأتي التشظّي لتعويض استمراريّة أساسيّة. وتمّحي البياضات، وتُحجَب أبعاد الصّمت، ممّا ينعكس بالضّرورة على إيقاع النصّ وبنائه وإيقاع "تنفُّسه".

٦- زد عليه التخفيف الذي يمسّ بعض الفروق واللّطائف التي تتعلّق بالجنسانيّة وبالمرأة والجسد، وبألفاظ المجون التي يقصدها بعض الشّعراء والكتّاب. هذا مع أنّ الشّجاعة الإبداعيّة والمعنويّة التي أعرب عنها شعراء العصر العبّاسيّ تكشف عن أنّ اللّغة العربية، في هذا المجال كما في غيره، ليس تنقصها الإمكانات.

٧- ثمّ تلك العتائق اللّغويّة التي تحلّ محلّ خطاب لغويّ مجدِّد وغير امتثاليّ. وتلك الصّيَغ البالية التي تُساهم في مسخِ نضارةِ صيغةٍ شعريّةٍ، لا بل نضارة أثرٍ شعريّ بأكمله. ثمّ هناك عيب مخالف للعيب الأول ومتناظر معه: وهو اللُّجوء إلى الكلمات والصّيغ المأخوذة عن عربية الصّحافة، حيثما كان باستطاعة التعابير العربية الكلاسيكية، التي ما تزال حيّة، منح المترجمين إمكانات مُذهلة. وكما أشرنا إليه في معرض دراستنا، فإنّ اعتزالَ النّزعة الكلاسيكية لا ينبغي أن يعني هجرَ اللّغة الرّفيعة. مثلما أنّ نبذَ الصّيغ العتيقة لا ينبغي أن يجرّ معه رفض الإفادة من الكلمات والتعابير القديمة التي ما يزال نفعها قائماً. وفي الواقع، فإنّ التطويع الجيّد للإرث القديم إنّما هو رهين بثقافة المترجم اللّغوية، وبحساسيته كفاعل متدخّل في تاريخ اللّغة وعليه.

٨- ويتمُّ، في الغالب الأعمّ، تطبيع غرابة النصّ وطابعه "الأجنبيّ"، تحت ذريعة السّعي إلى نوع من صفاء اللّغة. مع أنّ زحزحة لغة من اللّغات، عن تبصُّرٍ، وتوسيع قدرتها البنائيّة والمعجميّة، يشكّلان مكسباً لسانيّاً وشعريّاً.

٩- وفي الغالب الأعمّ أيضاً تنتصر ترجمة المعنى، إذ يُنظر للدّالّ باعتباره الفضلة اللاّ خلاف عليها في التّرجمة. هكذا يَترك ما في النصّ من غموض أساسيّ مكانَه للواضح والميسور تقبُّله. ولا يُمنح القارئ أيّ دور في بناء المعنى وتسريع أثر النصّ.

١٠- ولا مراء في أنّ أكثرَ ما تتمّ التضحية به، في عديد التّرجمات، هو مضمَر الخطاب الشّعريّ. يشمل هذا المضمر الإلماعات وأشكال اللّعب على الكلام والتوريات وضرباً من السّخرية المتوارية وعمليات الإبهام المقصودة، [أي كلّ تلك العناصر] التي يمكن لترجمة تركّز على المعنى المباشر أن تطمسها. كما يشمل المسكوتَ عنه في نصّ من النّصوص، أي ذلك اللاّ مصرّح به الذي كان هايدغر يعدّ التّرجمة مؤتمَنة عليه، والذي، وإن يكن غير منطوقٍ به، وخاصّةً لأنّه غير منطوق به، فهو يفعل فعله في النصّ بصورة خفيّة، ناحتاً فيه تجاويف تمنحه أبعاداً لا تراها إلاّ العين المدربّة. وهنا تظهر ضرورة حيازة نظرة فاحصة، ذاتِ شجاعة تأويليّة كبيرة، شجاعة ينبغي، مع ذلك، تمييزها عن التجاسُر المُزيَّف، الذي يكتشف في النصّ دلالات وضَعها هو نفسه فيه بادئ ذي بدء.

١١- مثلما هو الشأن في بعض التّرجمات الفرنسية التي انتقدَها ميشونيك وبرمان وغيرهما، فإنّ عديد التّرجمات العربية للشّعر تعمل على إضعاف قوّة التعدّد الدلاليّ والغِنى بالمترادفات، اللّذين يميّزان الكلمات. فأحياناً لا تتمّ الإحاطة سوى ببعدٍ واحدٍ للكلمة (أي بدلالة واحدة على حساب دلالات أخرى ممكنة)، وأحياناً أخرى يقع المترجم في مطبّ آخر يسبّبه انتهاج المسعى العكسيّ والمُناظِر للمسعى السّابق، نقصد حين يجعل مفردة واحدة تضطلع بتأدية كلمات عديدة متجاورة الدّلالات، ويعتقد خطأً أنّها مترادفات (أي التوسُّل بلفظ واحد وغضُّ الطرف عن غيره). وقد أعلن جاك دريدا في ندوة نظّمت للاحتفاء به بالرّبّاط سنة ١٩٩٦ أنّه قد استوقفتْه وأدهشتْه عبارة لأبي

العلاء المعرّيّ[1]. عبارة أوردها عبد الفتاح كيليطو في بحث خصّ به الشّاعر، تحت عنوان "الكلب الأعمى" *Le chien aveugle*، وألقاه في النّدوة نفسها. فعلى ما يروي ياقوت الحمويّ، دخل أبو العلاء المعرّي ذات يوم مجلساً ببغداد فعثر برجلٍ فصاح هذا، هازئاً من عماه: "مَنْ هذا الكلب؟"، فردّ الشّاعر بعبارة ظلّت محفورة في ذاكرة العرب: "الكلب مَن لا يعرف للكلب سبعين اسماً"[2]. لقد رأى دريدا في هذه العبارة، التي تلفّظ بها رجل كان يذود عن نفسه كشاعر وعالِم باللّغة، تقريظاً للقوّة التي تستمدّها لغة من غِناها بالمترادفات. هي قوّة اللّغة، التي تهب قوّتها لمن يستحقّ، أي لمن يُجيد تداولها[3].

١٢- نضيف إلى ما سبق عرضه من مشاكل، مشكلاً آخر متواتراً، هو مشكل غياب إستراتيجيةٍ ترجمةٍ تلمّ بمجموع النصّ، تلك الإستراتيجية التي لا يمكن الاستغناء عنها، خاصّة في التّرجمات المطوّلة. وهي إستراتيجية أو قراءة مُجمِلة تسمح بحفظ "هويّة" بعض الكلمات والبنيات المتواترة في النصّ وكذلك بصونِ رونقها الشكليّ. مثلما هو الشأن في ترجمات شعرِ رامبو التي فحصناها، وشهدنا فيها كيف أنّ كلمة مفتاحيّة واحدة تُترجَم في بداية العملِ إلى مقابلٍ ما، وفي وسط العملِ أو نهايته إلى مقابلٍ آخر، دون أن يجد ذلك تبريره بأيّ تعدّد دلاليّ. وشأنها شأن المفاهيم التي ما تزال في العربيّة تعاني نوعاً من التذبذب، ما تزال ترجمة الشّعر تفتقر إلى ذلك الإصغاء المستمرّ واليقِظ، الذي بوُسعه أن يُعين على الكشف عن "الثوابت المتكرّرة" في عملٍ ما، وتمكينها من أن تمارس على القارئ أثرها المُلحّ والمُعاوِد واللاّفت.

---

(١) أنظر مداخلة جاك دَريدا الختاميّة ("الوفاء لأكثر من واحد" Fidélité à plus d'un) في المؤلّف الجماعيّ الموضوع احتفاءً بفكره *Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida - Idiomes, nationalités, déconstruction*، وفي الصّيغة العربيّة للكتاب نفسه: **لقاء الرّباط مع جاك دريدا – لغات وتفكيكات في الثقافة العربية.**

(٢) أنظر عبد الفتّاح كيليطو، "الكلب الأعمى"، المصدر السّابق، الصيغة العربيّة، ص ١٤٦.

(٣) المصدر السّابق، ص ٢١٠ من الصّيغة العربية، وص ٢٣٩ من الصّيغة الفرنسيّة.

لقد تجنّبنا طيلة دراستنا إصدار أيّ حكم أخلاقيّ أو صياغة أدنى إرشاد قِيَميّ. ولا يجانب برمان الصّواب حين يُطلق، في كتاباته التي أشرنا إليها غير مرّة، صفة التمركز الإثنيّ على كلّ ممارسة تسعى إلى تشويه النصّ المترجَم وإلى إفقاره. فترجمة كهذه إنّما تكشف عن غياب اهتمام بالآخر، وعن إرادة ساعية إلى استتباعه. وإذا كنّا رأينا أنّ من غير الضّروريّ إثقال كاهل المترجمين العرب، بأن نلصقَ بهم، مثلاً، شبهةَ قلّة احترام الاختلاف، فإنّنا نصرّ مع ذلك على الإشارة إلى أنّ كلّ تشويه مطّرد [لأثر الآخر] قد يصدر عن تساهل بالقيَم.

وبوسعنا في التّرجمة، كما في أيّ تظاهرة حيويّة يكون الإنسان منخرطاً فيها بكليّته، أن ندعمَ، بلغة دريدا، فكرة أنّ الأمر يتعلّق بنوع من "إمكانيّة المستحيل"، أي "اختراع الاختراع الوحيد الممكن، [ذلكم هو] اختراع المستحيل[1]". فحتّى في التّرجمات المتوسّطة الجودة، تتحقّق معجزة ما، بدرجة أو بأخرى. إذ ينتهي المطاف بفكرةٍ ما، أو بلطيفة من اللّطائف، أو بخلخلة إيجابيّة للاستعمال اللّسانيّ، أو بعمليّةِ تطعيمٍ (غرس مفردة في حقل ليست هي مرصودة له بالأصل)، إلى الانتقال إلى الضفّة الأخرى. وتكون المهمّة الموكولة لشعريّة التّرجمة هي ضمان تعدّد فرص حدوث هذه المعجزة، وتمكين الكلمات، أكثر ما يمكن، من بلوغ هدفها.

وقد تُظهر قراءة تنصبّ على استجلاء التأثير الذي خلّفه الشّعر الأجنبيّ على الشّعر العربيّ، أنّ مثل هذه المعجزة قد حدثت أحياناً. معجزة يشهد عليها الحسّ اللّغويّ الجديد، والتصوّر الجديد للقصيدة، اللّذان صارَ يعرب عنهما بعض الشّعراء العرب الشّغوفين بقراءة التّرجمات. بيد أنّ ترجمة الشّعر إلى العربية ما تزال تصطدم بعديد العقبات الموضوعية وتعاني من ثغرات كثيرة. لقد نبّهتنا القراءة المُقارِنة إلى أبرز تلك العقبات، ونُجملها في ما يلي:

- الغياب شبه التّام لشعريّة واضحة للترجمة، وهو نقص ليس يمرّ دون أن

---

(1) J. Derrida, *L'Autre Cap*, p. 43.

يخلّف أثره على مراس التّرجمة نفسه. فقد رأينا كيف كان لهولدرلين والرّومنطيقيّين الألمان نظريّتهم الخاصّة بهذا النّشاط. كما أنّ ترجمة بيار كلوسوفسكي **للإنياذة** وجدت ما يدعمها في تفكير مدقّق في لغة فرجيل، وفي العلاقة القلقة التي كان المترجمون الفرنسيّون السّابقون قد أقاموها مع هذه اللّغة، خاصّة على مستوى بناء القول الشّعريّ. وجاءت ترجمة بونفوا لمآسي شكسبير بدورها مصاحَبة بتأمّلات مطوّلة في آثار شكسبير، وكذلك في الطّريقة التي يرى هذا الشّاعر-المترجم أنّها هي الأمثل لتأدية أثر الشّاعر الإليزابيثيّ. كما أنّ كتابات أنطوان برمان النظرية ليست سوى امتداد لتجربته الغنيّة كمترجم للمؤلّفين الألمان والأمريكيّين اللاّتينيّين.

- الغياب، الذي لا يقلّ بروزاً، لشعريّاتٍ مضمَرة للترجمة، تلك الشّعريّات التي تخلق معايير وخيارات ترجميّة واضحة. إذ يُترَك القرار للأسف للتقدير الشّخصيّ أو الإمبريقيّ لكلّ واحدٍ ولإرادته الحسنة. وقد رأينا كيف يمكن أن تتبدّل، على أيدي المترجمين، سيماء النّصوص ونبرتها وطبيعتها. هكذا رأينا، من بين ما رأيناه، كيف تحوّلت قصائد النثر في **فصل في الجحيم** إلى أبيات شعرية مفصولة، وكيف صار أثر ملحميّ إلى نصٍّ سرديّ.

- قلّة البحث الجادّ حول النصّ المترجَم ومؤلِّفه، ذلك البحث الذي من شأنه أن ينير النصّ من داخل، بمعزل عن الحواشي التي تصاحبه، والتي أكّدنا على أهميّتها مع ذلك. إذ أنّ هناك تصوّراً عن التّرجمة يطالب المترجمَ بأن يكون لسانيّ اللّغة-الهدف، ومؤرّخاً وعالِمَ أناسةٍ مختصّاً بالشّعب الذي ينقل هو ثقافته، وشارحاً فذّاً للشّاعر الذي يعمل هو على إعادة خلق أثره أثناء ترجمته.

- العيب المتمثّل في غياب معايير محدّدة توجّه اختيار النصّ المترجَم، وغياب أدنى وشيجة شعريّة معه. يؤكّد بونفوا، في نصّ سبقت الإشارة إليه[1]،

(1) Y. Bonnefoy, " Comment traduire Shakespeare ", *op. cit.*

أنّ اختيار النصّ هو أوّل مرحلة في عمليّة التّرجمة. فليس يمكن أن يحسّ المترجم بنفسه منجذباً إلى النّصوص كلّها. من هنا لنا الحقّ، كلّ الحقّ، في التساؤل عن الدوافع التي كانت وراء اختيار أدونيس ترجمة بونفوا، مثلاً، أو اختيار بدوي ترجمة هولدرلين، أو اختيار بن حميدة ترجمة رامبو. فغالباً ما لا يتّم نقل حساسيّة الشّاعر المترجَم والفضاء الثقافيّ الذي يندرج فيه أثره الشّعريّ، والعمق الفلسفيّ الثاوي في هذا العمل، نقلاً مناسباً، بسبب نقص في الاطّلاع على خلفيّات عمله، أو بسبب معرفة بالنصّ وبمؤلّفه قائمة على الصّدفة أو ممتثلة لتحالفات نشريّة وسواها.

ولم تعد الحجّة، التي ترى أنّ بعض التّرجمات تشكّل إبداعاً موازياً للنصّ الأصل، سارية المفعول. فممّا لا شك فيه أنّ الصّيغة التي أعارها المنفلوطيّ لرواية **بول وفرجيني** *Paul et Virginie* لبرناردان دو سان بيير Bernardin de Saint-Pierre، وسمّاها **الفضيلة أو بول وفرجيني**، تمثّل إعادة كتابة للنصّ الأصل، لا ترجمة له. وفي مواضع عديدة يبدو أنّ البستاني يعيد نظم **الإلياذة** بدلَ أن يترجمها. غير أنّه ليس بوسعنا تعميمَ شاكلةِ نقلٍ كهذه. فعندما نَعد القارئ بترجمة، فمن المفروض أن نقدّم له ترجمة وكفى.

- وأخيراً، لا يمكننا إلاّ أن نبدي أسفنا للتشتّت الذي يطبع ترجمة الشّعر، ولغياب مبادرات جماعية ونظريات شاملة. لقد شهدنا حركة موسّعة بدرجة ما، مرّة واحدة فقط، مع مجلّة **شعر**، حيث اضطلع لفيف من الشّعراء والمترجمين، لسنوات طويلة، بترجمة منتخبات من الشّعر الأجنبيّ. صحيح أنّ المجلّة لم تبدِ أيّ اهتمامٍ بالتنظير، ولم تشفّ عن أيّ تفكير منهجيّ في فعل التّرجمة، بيد أنّها ساهمت في مراكمة قدرٍ لا يستهان به من النّصوص المترجَمة. ولذا، فعلى الرّغم ممّا شاب تجربتها من عيوب سبق أن بسَطْنا فيها القول، فإنّ مجلة **شعر** ما تزال تستطيع أن تشكّل قدوة جيّدة.

ولدُور النّشر العربية، بالتأكيد، نصيب من المسؤولية. فالكثير منها يرفض

نشر ترجمات الشّعر. فبتعلّة الصّعوبات التي يفرضها سوق تداول الكتب، تظلّ هذه الدور أميَل إلى نشر ما يستجدّ من كتابات نظرية وروائية، متناسيةً، مرّة أخرى، أنّ تكاملاً ثقافياً يجمع الشّعر والقصّة والرّواية والمسرح والنّقد والفكر يظلّ أمراً لا مناص منه، ومطْلباً أكثرَ من ضروريّ للثقافة العربيّة.

فهرس الأعلام

(ا)

- أبراهام، نيكولا: ١٠٣، ١٤٠ - ١٤٢
- إبراهيم، حافظ، ٢٠٨، ٢١٠
- أبقراط: ١٩٢، ٣٠٢
- ابن أبي أصيبعة: ١٨٩ ح١(*)، ١٩٢ ح٢، ٣٠١
- ابن إسحق: انظرْ حُنَين بن اسحق
- ابن البطريق: ١٧٢
- ابن العبْري: ١٩٢ ح٢
- ابن المقفّع: ١٧٢، ١٨٧، ٣٠٣
- ابن النّديم: ١٨٩ ح١
- ابن الهيثم: ١٩١
- ابن بطوطة: ٢٠١
- ابن جُبَير: ٢٠١
- ابن جنّي: ١٧٠ ح١
- ابن حزم: ١٧٠ ح١
- ابن خلدون: ٣٠١، ٣٠٨
- ابن رشد: ١٨٧، ١٨٨ ح١، ١٩٣، ١٩٦
- ابن سينا: ١٩٣، ١٩٦
- ابن عربي: ١٥، ٢٧٤، ٣٤٦
- ابن فراس: ١٧٠ ح١
- ابن فِهريز: ١٧٢
- ابن قرّة: ١٧٢
- ابن منظور: ٢٣٨ ح٥، ٢٤٥، ٤٥٨
- ابن ناعمة: ١٧٢
- ابن وهيلي: ١٧٢
- أبو العلاء المعرّي: ٣١٣، ٥٥٥ - ٥٥٦

(*) ترمز الحاء إلى «حاشية»، ويرمز الحرفان «ت ح» إلى تتمّةِ حاشيةِ صفحةٍ سابقة.

- أبو حنيفة: ٤٥٩
- أبو شادي، أحمد زكي: ٢١١
- آدريانوس (إمبراطور): ١٢٣ ح١
- أدونيس: ٢١٣ ح١، ٢١٥ ح٤، ٢١٦، ٤٩٩ ـ ٥٣٣
- أراغون، لوي: ١٣٧
- آرتو، أنطونان: ١١٢ ـ ١١٥، ١١٧، ١٣٠، ٤٣٣
- أرسطاطاليس / أرسطو: ٢٨، ٨٧، ٨٨، ١٧٢، ١٧٣، ١٨٨ ح١، ١٩١، ١٩٦ ح١، ٣٠١، ٣٠٢
- أرطاميدورس الأفسيّ: ١٩١
- آرمن، بتينا فون: أنظرْ برنتانو، بتينا
- آرنو، أنطوان: ٩٣ ح١
- إسحق بن حنين: ١٩٥
- الاسكندري، كليمان: ١٠٨
- إسماعيل (باشا): ٢٠١
- الإصبهاني، حمزة بن الحسن: ٣١٤ ح١
- أفلاطون: ١٢٧، ١٧٢، ٤١٧، ٤٤٦، ٥٣٥، ٥٣٩، ٥٤٣
- أفلوطين: ١٠٤، ١٠٥
- ألان: ٢١
- ألبير، هنري: ١٠٧
- ألتوسير، لوي: ٦٧
- ألكبياديس: ٣١
- ألن بو، إدغار: ١١٧، ١٣٢، ١٤٢، ٤٣٩
- إليوت، ت. س.: ٢١٤ ـ ٢١٨
- إمبدوقليس: ٤١٤، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٢، ٤٣٤، ٤٧٥، ٥٢٥
- أندريا، إيزابيل دو: ٣٦
- أنزالْدوَا، غلوريا: ٧٥
- أنكسيماندروس: ٢٧، ٣٤
- أوريبيديس: ١٢٩
- أوفيد / أوفيديوس: ١٢٩
- أوكيه، ساتوشي: ٦٥ ح١
- أوليبه، كلود: ٦٦
- أونغاريتي، جوسيبه: ١٣٢، ١٣٣، ٢٢٣، ٢٥٢ ـ ٢٩٣، ٣٧١، ٥٢٥
- آيت حنّا، محمّد: ١٠، ١١
- إيزابيل الكاثوليكيّة (ملكة): ٦٧
- إيفانوف، ف. ف.: ١٣٧
- إيليتيس، أوذيسياس: ٣٢٩ ح٢

(ب)

- باختين، ميخائيل: ١١٣
- باخمان، بيتر: ٤٤٩، ٤٥٧
- بارت، رولان: ١٦٠ ح١، ٥٣٥، ٥٥٢

- بارمنيدس: ٢٨، ٣٠
- بارّو، لوي: ٢٣١ ح٢
- باستوجي، جاكلين: ٩٠، ٩١، ٩٥، ١٠١ ح٢، ١٥٧ ح١، ١٥٨، ٥٤٦ ح١
- باسكال، بليز: ٩٢ ح٤
- باشلار، غاستون: ٥٣٥
- باكثير، علي أحمد: ٣٢٥
- بالاثيوس، آسين: ١٨٨ ح١
- باوند، عزرا: ١٣٢، ١٣٣، ٢١٣
- بايسْنر، فريدريش: ٤٠٩ ح١، ٤١٤ ح٢، ٤٢٩
- بدوي، عبد الرّحمن: ١٨٩ ح١، ١٩٥ ح٢، ٢٢٤ - ٢٣٠، ٢٣٣، ٢٣٥ - ٢٤١، ٢٤٣، ٤٠٧ - ٤١٠، ٤١٢، ٥٣٣
- برانتي: ١٨٢
- برتو، بيار: ٤٢٨ ح١، ٤٣١ ح٢، ٤٣٣ - ٤٣٧، ٤٣٩، ٤٦٢ ح١، ٤٧١ ح٢، ٤٧٧، ٤٨٠، ٤٨١ ح ٢ - ٦
- برمان، أنطوان: ٥، ٦، ١٦، ٢٢، ١٢١ - ١٢٤، ١٢٥ ح ٢ و٣، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨ ح٢، ١٣٠، ١٤٤، ١٥٠ ح١، ١٥٤ ح٢، ١٧٥ ح١، ١٩٢ ح١، ٢٩٧، ٢٩٨، ٤٠٧، ٥٥١، ٥٥٥، ٥٥٧، ٥٥٨
- برنتانو، بتينا: ٤٣٢
- برنو، أندريه: ٣١٨ ح٢
- برنييه، موريس: ٩٤، ٩٥ ح١
- بروخ، هيرمان: ٢٩٨
- بروست، مارسيل: ٥٣٦
- بروكلوس: ١٩٥
- برونشفيغ: ١٨٢
- بريسيه، آني: ١١٣ - ١١٥
- بريفير، جاك: ١٥٢، ح٢
- بريوسوف: ١٣١
- البستاني، سليمان: ٢٠٥، ٢١١، ٢٩٩ - ٣١٠، ٣١٢ - ٣١٥، ٣١٧، ٣١٩، ٣٢٨، ٣٣٥، ٣٤١ - ٣٤٤، ٣٤٦، ٥٥٩
- البستاني، وديع: ٢١١
- بشور، منير: ٢١٥ ح٤
- بك، فاروق مردم: ١٦
- بلانشار، باسكال: ٦٥ ح١
- بلانشو، موريس: ٤٧، ٨٤، ١٢٩ ح٤
- بلومفيلد: ٨٣
- بن الأبرص، عبيد: ٢٥١ ح٢
- بن جعفر، قدامة: ٢٥١ ح٢

- بن حميدة، محسن: ٣٥٨، ٣٧٨ - ٣٨٧
- بن سلامة، رجاء: ٥٥٢
- بنابو، مارسيل: ١٥٦
- بنـداروس / بـنـدار: ١٠٦، ١٢٩، ٤٢٠، ٤٢٩، ٤٥٢
- البنداري، الفتح بن علي الإصبهاني: ٣٠٣ ح٣
- بنعبد العالي، عبد السّلام: ٧
- بنفنيست، إميل: ٨٦ - ٨٩، ٩٦، ١٨٢
- بنيامين، فالتر: ٧، ٢٥، ٢٦، ٣٧ - ٣٩، ٤١ - ٤٣، ٤٥، ٤٨، ٤٩، ١٢٨، ١٦٣، ١٧٢ ح٣، ١٧٥ ح١، ٣٨٥، ٣٨٦
- البهاء العاملي: ٣٠٢
- بوجولي: ٢١
- بـودلـيـر، شـارل: ٢٥، ٢٦، ١٣٢، ٢٦٨
- بورخيس، خورخيه لويس: ١٨٨، ٢١٠، ٢٩٤، ٣٥٤
- بورديو، بيار: ٥٣٥
- بوريتش، فلاديمير: ٢٩٣
- بوشكين، ألكساندر: ١٣٢، ١٣٧، ١٣٨
- بوفريه، جان: ٧٦ ح١
- بولان، جان: ٥٢٥
- بولندورف: ٣٤، ١٢٢، ٤٧١
- بولوفيموس: ٣٣٩
- بونابارت، لوي: ٥٣٨ ح٣
- بـونـابـارت، نـابـلـيـون: ١٩٩، ٢٠١، ٤١٨، ٤٣٤، ٤٥١، ٤٧٧، ٥٣٨
- بونْس، جان - كلود: ١٦
- بونسيل، نيكولا: ٦٥ ح١
- بونفوا، إيف: ٢٩٤، ٣٩٢، ٣٩٧، ٣٩٨، ٤٠٣، ٤٠٦، ٤٩٩ - ٥١٤، ٥٥٩
- البيّاتي، عبد الوهّاب: ٢٥٣
- بيترارك: ١٣٣
- بير، ديزدر: ١٦٣ ح٣
- بيـرالـدي، فـرانـسـوا: ١١٧ ح١ و٢، ١١٨ ح٢
- بيرس، سان - جون: ١٣٤، ٢١٤، ٣٧١، ٤٩٩، ٥١٤ - ٥٣٠
- البيروني: ٣٠١
- بيريك، جورج: ١٥٦
- بيريه: ١٥١ ح٢، ١٥٣ ح٣
- بيغنوت، لودفيغ فون: ٤٢٨، ٤٢٩
- بيكاسو، بابلو: ٣٦

- بيكيت، صامويل: ٧٧، ٧٨، ٨٤، ١١٨، ١٦٢ - ١٦٤، ١٧٤ - ١٧٥، ٣١٨، ٥٣٦
- بيلاسكيث: ٣٦
- بيلسور، أندريه: ١٥١ ح٣
- بييو، جان - مارك: ٤٣٩

(ت)

- تراكل، غيورغ: ١٤٧، ١٤٨
- تريوليه، إلزا: ١٣٧
- تزفيتاييفا، مارينا: ١٣٢، ١٣٨
- تسيلان، باول: ١٤٦
- تسيمر، إرنست: ٤١٩، ٤٣١، ٤٣٦، ٤٣٧
- تشومسكي، نعوم: ٩٢، ٩٣ ح١ و٢، ٩٥، ١٥٩
- التوحيدي، أبو حيّان: ١٧٦ - ١٨٤، ١٩٠
- تودوروف، تزفيتان: ٣٦٥ ح٣
- تورنييه، ميشيل: ٥١٨
- توروك، ماريا: ١٤٠ ح٣
- توماتشيفسكي: ٢٥١
- توماس، ديلان: ٢١٥
- توميش، آن: ١١٥ ت ح
- تيك: ١٢٧

(ث)

- ثربانتيس: ٢١، ١٢٥ ح١، ١٦٢
- الثعالبي، أبو منصور: ٣١٤
- ثيفيل: ١٧٢

(ج)

- الجابري، شكيب: ٥٤٩
- جابيس، إدمون: ١٦١
- الجاحظ، أبو عثمان: ١٧٠ - ١٧٦، ١٨٠، ١٨٦، ١٩٠، ٥٤٢، ٥٤٣
- جاكمون، ريشار: ٧٣
- جاكوتيه، فيليب: ٣١٥، ٣٣٠، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٧، ٣٣٩ - ٣٤١، ٤٢٩
- جالينوس: ١٧٠ ح١، ١٩١، ٣٠٢
- جانسن: ٩٢ ح٤
- جبرا، جبرا إبراهيم: ٣٨٩ - ٣٩٥، ٣٩٨ - ٤٠٢، ٤٠٥، ٤٠٦
- الجرجاني، عبد القاهر: ١٨٤ - ١٨٦، ٥٤٢
- الجريديني، سامي: ٣٩٠
- الجزّار، المنصف: ١٨٧ ح١ و٢، ١٩٩ ح١، ٢٠٢ ح١، ٢٠٩ - ٢١١
- جليلة: ٣١١
- جهاد، كاظم: ١١، ١٦، ٢١٧

ح٢، ٣٤١ ح٢، ٣٥٠ ح١، ٣٥٢
ح١، ٣٥٤ ح٢، ٣٦٠ ح٢، ٣٨٧
ح١، ٤٩٩ ح١،
- جوردان (جنرال): ٤٣٤
- جوف، بيار ـ جان: ٢١٤
- جونس، وليام: ٦٨
- جويس، جيمس: ٧٧، ٧٨، ١١٧،
١٤٥، ١٦٠، ١٦٥، ٢٩٨
- جيد، أندريه: ١٠٠، ٢١٠، ٣٩٢،
٤٠٤، ٥٤٩
- جينيت، جيرار: ٩٦، ١٥٥
- جينيه، جان: ٦٦، ١٦٠، ٣١٨
- جيونو، جان: ٥٤٨

(ح)

- حافظ: أنظر إبراهيم، حافظ
- حجّار، بسّام: ٦، ٧، ٥٤٩
- حجّار، غيزيلا: ٥٣٩ ح٤
- حجازي، يوسف: ٤٦٠ ح١
- الحريري، القاسم بن علي: ٣١٣
- حسين، طه: ١٨٩ ح١، ٢٠٨،
٢٠٩، ٣٢٩، ٥٤٧
- حكمت، ناظم: ١٣٧
- الحكيم، توفيق: ٢٠١
- الحلاّج، الحسين بن منصور: ٦٣
- حلمي، حسن: ٤٠٨ ت ح
- حمزة، حسن: ٥، ٥٧ ح١
- حمّود، جمال: ١٩٦ ح١
- حُنَين بن إسحق: ١٩١، ١٩٢،
١٩٤، ١٩٥، ٣٠١
- الحيدري، بلند: ٢١٥ ح٤

(خ)

- الخال، يوسف: ٢١٣، ٢١٥ ح٤،
٢١٦، ٥٢٨
- الخالدي، عنبرة سلام: ٢٠٩،
٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٣ ـ ٣٣٥، ٣٣٧،
٣٤١ ـ ٣٤٤
- الخطابي، عزّ الدين: ٥، ١٤٤ ح٢
- الخطيب، مصطفى: ٢٤٢، ٢٤٦
- خلوفي، عزّ الدين: ٥٢٨
- الخوري، خليل: ٣٥٨ ـ ٣٧٤،
٣٨١، ٣٨٢
- الخيّام، عمر: ٢١١
- خير اللّه، أسامة: ٥٢٦ ح١

(د)

- دارمنجا، بيار: ٢٢٩ ـ ٢٣١، ٢٤٢
- داستور، فرانسواز: ١٢٩ ح٤، ٤١٦

- دافيد، كلود: ١٤٥، ٥٣٩
- دافيسون - بيغون، كلير: ١١٣ ح٢
- دالي، سلفادور: ٢٣٤
- دانتي ألغييري: ٢١٧، ٢٦٨، ٢٩٧، ٢٩٨، ٣٤٢ - ٣٥٥
- درويش، محمود: ٢١٢
- دريدا، جاك: ٧، ١٦، ٢٥، ٢٦، ٣٧، ٣٩-٥٠، ٥٢ ح١، ٦٥ ح١، ٧٢، ٧٤، ٧٦ ح١، ٨٦، ٨٨، ٨٩، ١٠٣، ١١٨، ١٤٠ ح٣، ١٦٠ ح٢، ١٦١، ١٦٥، ١٧٢ ح٣، ١٧٨، ١٨٢، ١٩٦، ٢٥٢، ٥٣٥، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٥١، ٥٥٥ - ٥٥٧
- دُغي، ميشيل: ٣٦
- دُفو، دانيال: ٥١٨، ٥١٩، ٥٢١
- دلتي، فيلهيلم: ٤٦٢
- دمشقية، عفيف: ٥٤٩
- دنّ، هيوورث: ٢٠٠
- دُني، ليلي: ٩٦
- دو بوشيه، أندريه: ٤٢٩
- دو بيليه، يواكيم: ١٣٢
- دوبينييه، تيودور أغريبا: ١٢٤ ح٣
- دوسي، جان - فرانسوا: ١١٠ - ١١٢، ١١٥
- دوفال، جورج: ٣٩٠
- دوفيه، بيتر: ٤٤٨ ح٧
- دوكرو، أوسفالد: ٩٠
- دولاكروا: ٣٦
- دولائيه، إرنست: ٣٧٦
- دولوز، جيل: ٧، ٦٥ ح١، ١١٣ ح٢، ٥٣٥، ٥٤٨ ح١
- دولونيه، مارك ب: ١٠٦ - ١٠٩
- دوليل، جان: ١٨٩ ح١
- دوليه، فلورانس: ١١٠ ح١، ١١١ ح١
- دوما الابن، ألكساندر: ٤١٩
- ديب، ثائر: ٦٥ ح٢، ٥٤١
- ديب، محمّد: ١٥
- ديبراتس، جان - ميشيل: ٤٠٤، ٤٠٦ ح٢
- ديشوم، غيسلين غلاسون: ١٦
- ديف، جان: ١٤٦
- ديلتس، هرمان: ٢٧
- ديوتيما (زوزيت غونتار): ٤١٧ - ٤٢٥، ٤٣٦، ٤٤٦، ٤٥٥، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٧٢ - ٤٧٤، ٤٨١، ٤٨٣

(ر)

- راسين، جان: ١١١، ١٤٣، ٢١٠
- رافائيل، ف.: ٧٠، ٧١

- رامبو، آرتور: ٣٥٧ ـ ٣٨٥، ٣٨٧، ٣٨٨، ٥٣٣، ٥٥٦
- رامو، جان ـ فيليب: ٥٤٣ ح١
- رشدي، سلمان: ٦٦، ٧٦
- رفقة (قدّيسة): ٤٦٤
- رفقة، فؤاد: ٤٠٧، ٤٠٨، ٤١٣، ٤١٤، ٤٢٤، ٤٢٦ ـ ٤٢٨، ٤٣٠، ٤٤١ ـ ٤٩٦
- الرّهاوي، ثاوفيلس: ٣٠١
- روبنسون، دوغلاس: ٦٥، ٦٨، ٧٠، ٥٤١
- روبو، جاك: ١٥٦ ح٢
- روبير، مارت: ١٠١، ١٠٤، ٥٣٩
- روجييه: ١٨٢
- روده: ١٠٨
- روسو: ٢٥٢، ٤٢٠، ٥٤٣، ٥٤٣
- رولان ـ سيمون: ٢٣١ ح٢
- ريتسوس، يانيس: ٢٥٣
- ريسيه، جاكلين: ٣٤٦، ٣٥٣
- ريشار، جان ـ بيار: ٥٣٥
- ريفاتير، مايكل: ٢٣٣، ٢٣٤
- ريكور، بول: ٢٥، ٥٢
- ريلكه، راينر ماريا: ٨٤، ١٠٠، ١٣١، ١٣٢، ١٦٠، ١٧٥ ح١، ٢١٤، ٣٨٧ ح١، ٤١١، ٤١٣، ٤٩٤ ـ ٤٩٦
- رينان، إيرنست: ١٨٨ ح١

(ز)

- زكي، أمل أمين: ٣٩٠
- زيتوني، لطيف: ٨٢ ح١، ٢٠٣ ح٢ و٣، ٢٠٤ ح١، ٢٠٦ ح١ و٢
- زيدان، جرجي: ٢٠٦
- زينون الإيلي: ٢٤٥

(س)

- زيادة، نقولا: ١٩٧ ح١
- سان ـ بيار، برناردان دو: ٢٠٨، ٥٥٩
- سانكلير: ٤٣٥، ٤٣٦
- سترندنبرغ: ٧٨
- ستندال: ٤٧٧
- ستينر، جورج: ٩٩، ١٠١ ح١، ١٠٥، ١٠٦، ١٢٨، ١٣١، ١٣٤ ـ ١٣٦، ١٥٠، ١٦٤، ١٦٦، ٢٩٤ ح٢، ٣٠٣ ح١
- ستيوارت، دزموند: ٢١٥ ح٤
- سرفانتس: أنظرْ ثربانتيس
- سعادة، أنطون: ٢١٣ ح١
- سعيد، إدوارد: ٦٤

- سقراط: ٣١، ٤٤٦
- سكاردانيلي: أنظرْ هولدرلين
- سكاردانيلي، تيبور: ٤٤٠
- سكاريفاري: أنظرْ هولدرلين
- سلفاتور روزا: أنظرْ هولدرلين
- سنغور، ليوبولد سيدار: ٥٨
- سوسور، فردينان دو: ١١٨ ح٣، ٥٤١
- سوفوكليس: ٣٣، ٣٥، ٣٦، ٩٣، ١٠٦، ١٢٩، ١٣٣، ١٤٩، ٢١٠، ٥٣٢، ٥٤٧
- سويندبورن: ١٣٨
- سوينكا، وول: ٦٦
- السيّاب، بدر شاكر: ٢٥٣
- السّيرافي، أبو سعيد: ١٨٠، ١٨١، ١٨٣، ١٨٦
- سيرّوس: ١٨٢
- سيري، لوييك: ٥٢٧ ح١

(ش)

- شار، رينيه: ٢١٤
- شامبوليون: ٥١٠
- شايفيتز، إيريك: ٧٠
- شتبغ، غيرالد: ٤١٣ ح١، ٤٨٠، ٤٨٧، ٤٩١ ـ ٤٩٣
- الشرقاوي، عبد الكبير: ١٧٠ ح١، ١٩٠ ح٣، ٣٠٣ ح٣
- الشركي، محمد: ٥٤٩
- شفاب، كريستوف تيودور: ٤٣٨
- شكر الله، ابراهيم: ٢١٥ ح٤
- شكسبير، ويليام: ١٠٠، ١١٠، ١١١، ١٢٤، ١٣٣، ١٦٦، ٢٥٠، ٢٩٤، ٢٩٥، ٣٢٥، ٣٦٠، ٣٨٩ ـ ٤٠٧، ٥٥٨
- شلايرماخر: ١٢٣
- شِلِنغ: ٤١٥، ٤١٦، ٤٣٣
- شليغل، أوغست فيلهيلم: ١٢٣، ١٢٥ ـ ١٢٧
- شليغل، فريديريش: ١٢٣، ١٢٥، ١٩٢، ٤١٥، ٥٣٢
- شنايدر، جان ـ كلود: ١٤٧
- شهاب، محمد: ٢٨٠
- الشهرستاني: ٣٠٢
- شوبارت: ٤٣٦
- شوقي، أحمد: ٢٠١، ٢٠١
- الشيّال، جمال الدّين: ٢٠١
- شيشرون: ١٩٠
- شيلر: ٣٣، ٤١٥، ٤١٦، ٤٢٠
- شيلي: ٤٧

(ص)

- الصبّان، أمل: ٥، ٧٦ ح٢
- صروف، يعقوب: ٢٠٦، ٢٠٧
- الصّفدي، صلاح الدّين: ١٨٩، ١٩٠ ح١، ٣٠٥
- صفوان، مصطفى: ٥٣٩
- صمّود، حمّادي: ٩٧ ح٣

(ط)

- طربيه، روّاد: ٢١٨ ح١
- طِلبة، منى: ٥٤٢
- الطهطاوي، رفاعة رافع: ٢٠١، ٢٠٧

(ع)

- عباس الأول / عبّاس حلمي: ٢٠١، ٢٠٧
- عباس، إحسان: ٥٤٧، ٥٤٨
- عبد الرحمن، طه: ١٩٦ ح١
- عبد القادر، حسين: ١٠١ ح١
- عبد القادر، محمّد ماهر: ١٩٢ ح٢
- عبدو، طانيوس: ٣٩٠
- عتمان، أحمد: ٣٤١
- عثمان، حسن: ٣٤٤، ٣٤٧ ح٢، ٣٤٨، ٣٥٠، ٣٥٢، ٣٥٣ ح١، ٣٥٤
- العجّاج: ١٨٥
- عدوان، ممدوح: ٣٤١
- العسكري، أبو هلال: ١٧٠ ح١
- العضمة، نذير: ٢١٥
- علي أحمد سعيد: أنظرْ أدونيس
- عنترة: ٣١٠

(غ)

- غارنييه، جورج: ٢١ ح٢
- غاكبان، جان: ٩٥
- غالان، أنطوان: ٦٩، ٧٤
- غانّ، ف: . ٧٧
- غراثيان، بالتاسار: ١٢٥ ح١
- غرامشي: ٦٧، ٧٠
- غرانيل، جيرار: ٣٠
- غروسمان، إيفلين: ١١٣، ح١
- غري - بريور، ماري - نويل: ٥٤٦ ح١
- غريسيه، ميشيل: ٩٧
- الغزالي، أبو حامد: ١٩٣، ١٩٦
- غليسان، إدوار: ٦٥ ح١، ٦٦، ٧٥
- غُندورلف: ١٢٤
- غوتاس، ديمتري: ١٩٧ ح١
- غوته: ١٢٣ - ١٢٥، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٢، ٤١٥، ٤١٦، ٤٢٠، ٥٢٦

- غونتار، زوزيت: أنظر ديوتيما
- غونتار، ياكوب: ٤١٧
- غوندِيروده، كارولينه فون: ٤٣٢
- غونغورا، لويس ده: ١٢٥ ح١، ١٣٣
- غويتيسولو، خوان: ٦٦
- غيبير، آرمان: ٢٣١ ح٢
- غيرهارت، سوزان: ٨٩
- غيليرم، لوس: ١٣٢ ح٣

(ف)

- الفارابي، أبو نصر: ١٩٣، ١٩٦
- فالزر، روبرت: ٤٣٢
- فاليري، بول: ١٣٢، ٢١٨ ح١، ٢٢٣، ٢٤٢ ـ ٢٥٢، ٣٢٩، ٥٢٣
- فايبلنغر، فيلهيلم: ٤٢٩، ٤٣١
- فرجيل: ١٢٩، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٢، ٢٩٧، ٢٩٨، ٣٢٨، ٣٣٠، ٣٣٥، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٦، ٣٥٣، ٣٥٤
- فرلين، بول: ٩٢، ١٣٢، ٣٠٩، ٣٥٦، ٣٥٩
- فرناندِيث ـ تافورا، كارمن: ٢٣١ ح١
- فرويد، سيغموند: ٥١، ١٩، ١٠٤ ح١، ١١٧، ١٦١، ٥٣٦، ٥٣٩
- فريدريش (الذّوق): ٤٣٥
- فلوبير، غوستاف: ٣٠٩
- فهد، توفيق: ١٩١
- فوز، ك.: ١٩٥ ح٣
- فوس: ١٢٧
- فوكو، ميشيل: ٢٥، ٦٥ ح١، ١٥٤، ٤٤١، ٥٣٥
- فولكنر، ويليام: ١٤٥
- فياض، نقولا: ٢١١
- فيالات، ألكسندر: ١٠٧، ١٤٥
- فيتش، برايان ت.: ١٦٢ ح١، ١٦٣
- فيرنييه، خوان: ١٨٩ ح١
- فيشر، يوهان غيورغ: ٤٣٨
- فيغا، لوبه ده: ١٢٤ ح٣، ١٢٥ ح١
- فيكو، إيف: ٢٣٢ ح١
- فيلاند: ١٢٤
- فينلون: ٢٠١
- فيّون، فرانسوا: ١٣٧، ١٣٨

(ق)

- القرطاجنّي، حازم: ٢٥١ ح٢
- قسّ بن ساعدة: ٣١٠
- القصري، مصطفى: ٥٢٧
- القط، عبدالقادر: ٣٩١
- قحّة، كمال: ٢٠٠، ٢٠١ ح١

(ك)

- كاتو / كاتون: ٣٥٤
- كارول، لويس: ١١٢ - ١١٥
- كازانوفا، باسكال: ٥، ٦، ٧٦ - ٧٩، ١٦٣، ١٦٤ ح٢
- كاسادو، ميغيل: ٢٣١ ح١
- كاسانياك، بول: ٣٦١ ح٦
- كاسانياك، دو: ٣٦١
- كافافي، قسطنطين: ٢٥٣ ح٥
- كافكا، فرانتس: ١٤٥، ٣١٨، ٥٣٦، ٥٣٩
- كالفينو، إيتالو: ١٥٦ ح٢
- كالفيه، لوي - جان: ٥، ٦، ٥٧ - ٦١
- كالوس، لودفيك: ١٦
- كامبوس، هارولدو ده: ١٣٣
- كانط، إيمانويل: ٨، ٣٣، ١٨٢
- كراوس، كارل: ٤٩١
- الكرملي، أنستاس ماري: ٢٠٤
- كلوبشتوك: ٤١٥
- كلوديل، بول: ٢١، ٤٢٠
- كلوسوفسكي، بيار: ٢٢، ٩٣، ١٠٧، ١٥٠ - ١٥٤، ٢٩٧ ح١، ٥٥٨
- كُلَيب: ٣١١
- كمبلين، يوهان فولفغانغ فون: ٤٤٠
- كنو، رَيمون: ١٥٦ ح٢
- كوربان، هنري: ١٨٩ ح١، ١٩٣ ح١ و٢، ١٩٤
- كَورتَيس: ٦٧
- كُورتِيس، جان - لوي: ١١١
- كورناي، بيار: ١٢٤ ح٣
- كورونا، رينيه: ٢٦٩ ح٢
- كوهين، جان: ١٥٣
- كيبيدو، فرانثيسكو ده: ١٢٥ ح١
- كيركوف، آدا م. فيلار: ١٥٩ ح١
- كيش، دانيلو: ٧٧
- كيليطو، عبد الفتّاح: ٧، ٨، ١٧٠ ح١، ٥٥٦

(ل)

- لابلاس: ١١١
- لابلانش، جان: ١٠٥، ٥٣٦ ح١
- لابيه، لويز: ١٠٠
- لادميرال، جان - رينيه: ٨١ ح١
- لاربو، فاليري: ١٩٠ ح٢
- لارزول، سيلفيت: ٦٩
- لاكان، جاك: ١٠٢، ١٠٣
- لاكو - لابارت، فيليب: ١٤٩، ١٥٠ ح١

- لامارتين: ٢١١
- لامنيه: ٣٤٧
- لانسلو، كلود: ٩٣ ح١
- لايبنتس: ١٧٩، ١٨٢
- لاين: ١٨٨ ح١
- لِسينغ: ١٢٤
- اللّواتي، علي: ٢٥٧، ٥٢٨، ٥٢٩ ح٣، ٥٣٠
- لوتر، مارتن: ١٢٣، ١٢٤، ١٢٧، ٣٨٦
- لوتمان، يوري: ١٣١ ح٣، ١٣٨، ١٣٩
- لوتورور: ١١١
- لوركا، فيديريكو غارثيا: ٢١٤، ٢١٥، ٢٢٣ ـ ٢٤٢، ٥٣٣
- لوكانو: ١٢٩
- لوكليزيو، جان ـ ماري غوستاف: ٦٦
- لؤلؤة، عبد الواحد: ٢١٦ ح٤
- ليريس، بيار: ٢١٦ ح١
- ليريس، ميشيل: ٦٥ ح١

(م)

- مارتينيه، أندريه: ٨٢
- ماردرو، جوزيف ـ شارل: ٦٩، ٧٤
- مارسيه، وليام: ٥٩ ـ ٦١
- مارغو، جان كلود: ٩٢
- ماركس، كارل: ٥٣٧ ـ ٥٣٩
- ماركيه، جان ـ فرانسوا: ١٢٩ ح٤
- مازون، بول: ٣١٦
- ماسيني، فيروتشيو : ١٠٨
- ماسينيون، لوي: ٦٢، ٦٣، ١٤٤
- ماكليش، أرشيبالد: ٢١٢، ٢١٤
- ماكّينا: ١٠٤، ١٠٥
- مالارميه، ستيفان: ٩٢، ١٠٢، ١١٨، ١٣٢، ١٣٤، ١٥٤، ١٦٠، ٢٥١، ٣٥٦
- مالينتشا: ٦٧
- المأمون (خليفة): ١٩١، ١٩٥
- ماندلشتام، أوسيب: ١٣٨
- ماندیلا، نيلسون: ٧٢
- المتنبّي، أبو الطيّب: ٢٥١
- المتوكّل (خليفة): ١٩١، ١٩٢
- متى بن يونس: ١٨٠
- محرز، سامية: ٧٥ ح١
- محمّد (النبيّ): ٥٢٤
- محمّد علي باشا: ٢٠٠، ٢٠١
- محمّد، محمود عوض: ٣٩١
- محيي الدّين، صباح: ٢١٥، ٢٤١
- مخياس، إغناثيو سانتشيث: ٢١٥، ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٣٣، ٢٣٥، ٢٣٨

- المرزوقي، أبو يعرب: ٥٥، ٥٤٤
- مريم العذراء: ٣١٣، ٥٢٤
- مطران، خليل: ٣٩٠
- مغيث، أنور: ٥٤٢
- مكّاوي، عبد الغفّار: ٤٤٨
- مكيافيلّي: ٢٠١
- الملائكة: نازك: ٢٥٣
- ملفيل، هرمان: ٥٤٧، ٥٤٨
- مندلسون، دافيد: ١٦١
- المنفلوطي، مصطفى لطفي: ٢٠٨، ٥٥٩
- المهديّ (خليفة): ٣٠١
- المهلهل: ٣١١
- موغلر، فريدريك: ٣١٥، ٣١٦، ٣٢٣
- مولود، نويل: ٩٤ ح٣
- موليير: ٣٥٨ ح٢، ٤٣٩
- مونان، جورج: ٢٢ ت ح، ٨١ - ٨٤، ٩٣
- مونتين: ١٤٥
- مونتيناري، ماتسيني: ١٠٨
- ميشو، هنري: ٢١٤
- ميشونيك، هنري: ٦٢، ٦٣ ح١ و٢، ٦٤، ٨١ ح ١، ١٠٤، ١٢١، ١٣٤ ح٣، ١٤٠، ١٤٥ - ١٤٨، ٢٥٠، ٢٥١ ح١، ٣٢٩، ٣٥٥، ٣٥٦، ٥٠٢، ٥٣٩، ٥٤١، ٥٥٢، ٥٥٥
- ميكيل، أندريه: ١٦، ١٨٧
- ميلزل: ٤٣٩، ٤٤٠
- مينكوفسكي، آن - ويد: ٥٢٨
- مينون، م. : ٧٧، ٤٢٥، ٤٥٥
- مبير، دانيال كريستوفر: ٤١٨

(ن)

- نابليون: أنظرْ بونابارت
- النّشار، علي سامي: ١٩٣ ح١ و٢
- نغوري، وا تيونغو: ٧٣ ح١
- نوفاليس: ١٢٣، ١٢٥، ٤١٥، ٤٢١
- نيتشه، فريدريش: ٢١، ٢٧، ٤٧، ٦٧، ١٠٦، ٦٨ ح١، ١٠٨، ١٠٩، ١٨٢، ٥٣٥، ٥٣٩
- نيدا، يوجين: ٦٣، ٦٤، ٩٣
- نيرانجانا، تيجاسويني: ٦٨، ٧٤

(هـ)

- هارتوغ: ٣٣٥، ٣٣٧ - ٣٣٩
- هاملن: ١٨٢
- هايدغر، مارتن: ٢٥ - ٣٦، ٧٦ ح١، ١٥٩، ١٨٢، ٤٠٧، ٤١٠، ٤١١، ٤١٣، ٤٢٩، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٤، ٤٥١، ٥٠٢، ٥٣٢، ٥٣٥، ٥٣٩، ٥٥٥

- هاينزه، فيلهيلم: ١٢٩ ح٤
- هلينغرات، نوربرت فون: ٤٢٨
- همبولت: ٨١، ١٧٧ ح٣
- الهمذاني، بديع الزّمان: ٣١٣
- هوراس: ١٢٩، ٣٩٣، ٣٩٤
- هوسرل، إدموند: ٨، ٢٦
- هوغو، فرانسوا - فيكتور: ٣٩٢
- هوغو، فيكتور: ٢٠٨، ٣٢٩ ح٣، ٤٠٣، ٤٢٠
- هولدرلين، فريدريش: ١٦، ٢٢، ٣٣ - ٣٦، ٩٣، ١٠٥، ١٠٦، ١١٩، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٦ - ١٣١، ١٤٨، ١٤٩، ٣٨٦، ٣٨٧، ٤٠٧ - ٤٩٣، ٥٠٢، ٥٢٦، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٥٨
- هولدرلين، كارل: ٤٨١
- هوميروس: ٢٨، ١٢٩، ٢٠٥، ٢٩٧، ٣٠٠ - ٣٠٣، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١٢، ٣١٥ - ٣٤٢، ٣٤٤، ٣٤٦، ٣٥٥
- هيبريون (هولدرلين): ٤١٧ - ٤١٩، ٤٢١، ٤٣٤، ٤٤٤، ٤٤٦، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٧٨
- هيردر: ١٢٣ - ١٢٦
- هيرونيموس / القدّيس جيروم: ١٩٠
- هيغل: ١٢٦، ١٨٢، ٤١٥، ٤١٦، ٤٣٣، ٥٣٢
- هيوارد، جون: ٢١٧

(و)

- الواثق باللّه (خليفة): ١٩١
- والكوت، ديريك: ٦٦
- وهبة، موسى: ٨، ٥٣٩ ح٤
- وودسوورث، جوديث: ١٨٩ ح١
- ويتمان، والت: ٢٥٣ ح٤

(ي)

- اليازجي، إبراهيم: ٢٠٣، ٢٠٨، ٥٤٧
- اليازجي، ناصيف: ٢٠٣، ٢٠٤
- ياقوت الحموي: ٥٥٦
- ياكوبسون، رومان: ٣٣، ٨٤-٨٦، ٨٧ ح٣، ٤٣٩
- يحيى، عثمان: ١٨٩ ح١،
- يسوع المسيح: ٦٩، ٣١٣
- يوحنا البطمُسي: ٤٢٥
- يوسف، سعدي: ٢٥٢ - ٢٩٣
- يونان، رمسيس: ٣٥٨، ٣٧٣ - ٣٧٧، ٣٨١، ٤٨٢

المَراجِع والمَصـادر[1]

١ ـ باللّغة العربيّة

آثار أدبيّة وفكريّة

- إبن أبي أُصَيبعة، **عيون الأنباء في طبقات الأطبّاء**، تحليل نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.

- إبن المقفّع عبد اللّه، **كليلة ودمنة**، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦.

- إبن النّديم، **كتاب الفهرست**، تحقيق غوستاف فلوغل، لايبتسغ، ١٨٧١، طبعة جديدة في دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٦.

- إبن خلدون، **المقدّمة**، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ١٩٨٢.

- بن جعفر، قدامة، **نقد الشّعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٩.

- التوحيدي أبو حيّان، **الإمتاع والمؤانسة**، صحّحه وضبَطه وشرحَ غريبه أحمد أمين وأحمد الزّين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.

- التوحيدي أبو حيّان، **كتاب المقابسات**، حقّقه وقدّم له محمّد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٩.

---

(١) لا تشير اللائحة التالية إلاّ إلى النّصوص والدّراسات التي توقّفنا عندها أو أفدنا منها في هذا البحث.

- الثعالبي أبو منصور، **فقه اللّغة**، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا-تونس، ١٩٨١.

- الجاحظ أبو عثمان عمرو، **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط ٢، ١٩٦٥.

- الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق محمّد عبده ورشيد رضا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٨٨.

- الشّدياق أحمد فارس، **السّاق على السّاق في ما هو الفارياق (١٨٥٥)**، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٦.

- الشّرقاوي عبد الكبير، **شعريّة الترجمة - الملحمة اليونانيّة في الأدب العربيّ**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٧.

- الشّرقاوي عبد الكبير، **الترجمة والنّسق الأدبيّ - تعريب الشّاهنامة في الأدب العربيّ**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٩.

- الصّفدي صلاح الدّين خليل، **الغيث المُسجَم في شرح لاميّة العجم**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٠.

- عبد الرحمن طه، **فقه الفلسفة، ١- الفلسفة والترجمة**، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت-الدّار البيضاء، ١٩٩٥.

- القرطاجنّي حازم، **منهاج البُلغاء وسراج الشّعراء**، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦.

- النّشّار علي سامي، **نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام**، دار المعارف، القاهرة، ط ٧، ١٩٧٧.

دراسات نقديّة وأبحاث في التّرجمة

- أدونيس، حوار أجراه معه أسامة خير اللّه، مجلّة **كلّ العرب**، باريس، ٧ آب/ أغسطس، ١٩٨٧.

- بن سلامة رجاء، "التّرجمة والمحو"، في المؤلّف الجماعيّ **قضايا التّرجمة وإشكالياتها**، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

- الجزّار المنصف، "التّرجمة الأدبيّة"، في المؤلّف الجماعيّ **التّرجمة ونظريّاتها**، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٨٩.

- جهاد كاظم، **أدونيس منتحلاً- دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة الترجمة، يسبقها: ما هو التناصّ؟**، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣.

- جهاد كاظم، "مدخل إلى قراءة دريدا - في الفلسفة الغربيّة بما هي صيدليّة أفلاطونية"، مجلّة **فصول**، ج ١١ عدد ٤، شتاء ١٩٩٣.

- حسين طه، **حافظ وشوقي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٣٣.

- حسين طه، **مستقبل الثّقافة المصريّة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٣٨.

- حمّود جمال، "ابن رشد والعقبة اللّسانيّة في منطق أرسطو"، في المؤلّف الجماعيّ **أرسطو وامتداداته الفكريّة في الفلسفة العربيّة**، أعمال الملتقى الدولي الثاني للفلسفة (١٢-١٤ شباط/ فبراير ٢٠٠١)، منشورات جامعة منتوري، القسطنطينيّة، د. ت.

- الخال يوسف، "بيان"، مجلّة **شعر**، العدد ٣١/ ٣٢، بيروت، صيف/ خريف ١٩٦٤.

- زيتوني لطيف، **حركة التّرجمة في عصر النّهضة**، دار النهار، بيروت، ١٩٩٤.

- الشيّال جمال الدّين، **تاريخ التّرجمة والحركة الثقافية في مصر في عصر محمّد علي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥١.

- صمّود حمّادي (تحت إشراف)، **أهمّ نظريّات الحجاج - التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، فريق البحث في البلاغة والحجاج في كلية الآداب بمنوبة، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، منوبة، ١٩٩٨.

- عبد القادر محمّد ماهر، **حنين بن إسحق - العصر الذّهبي للترجمة**، دار النّهضة العربية، بيروت، د. ت.، (مقدّمة المؤلّف مؤرّخة في ١٩٨٧).
- فخة كمال، "التّرجمة في العصر الحديث"، في المؤلّف الجماعيّ **التّرجمة ونظريّاتها**، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٨٩.
- كيليطو عبد الفتّاح، "التّرجمان"، في مجموعة دراساته **لن تتكلّم لغتي**، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٢.
- اللّواتي علي، "إعدام خطاب شعري أو جناية أدونيس على سان-جون بيرس"، في كتابه **سان-جون بيرس: أناباز، منفى وقصائد أخرى**، ترجمة علي اللّواتي وتقديمه، الدار العربيّة للكتاب، تونس، ١٩٨٥.
- لؤلؤة عبد الواحد، "التناصّ مع الشّعر الغربيّ"، في كتابه **شواطئ الضّياع**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت/عمّان، ١٩٩٩.
- المرزوقي أبو يعرب، "التّرجمة العلميّة بما هي ظاهرة إجتماعيّة وفنيّة"، في المؤلّف الجماعيّ **التّرجمة ونظريّاتها**، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٨٩.

ترجَمات أدبيّة وفكريّة

- الأفسي أرطاميدوريس، **كتاب تعبير الرّؤيا**، ترجمه عن اليونانية حنين بن اسحق، حقّق التّرجمة وقدّم لها توفيق فهد، المعهد الفرنسيّ في دمشق، دمشق، ١٩٦٤.
- ألغييري دانتي، **كوميديا دانتي أليجييري، الجحيم، المطهر، الفردوس**، ترجمة حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، على التوالي ١٩٥٥، ١٩٦٤، ١٩٦٩. الطبعة الثالثة، الدّار عينها، ١٩٨٨.
- ألغييري دانتي، **الكوميديا الإلهيّة**، ترجمها إلى العربيّة وقدّم لها بدراسة وهيّأ حواشيها كاظم جهاد، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر/منظّمة اليونسكو، عمّان-باريس، ٢٠٠٢.

- إليوت ت. س.، **مقتل في الكاتدرائية، الأرض الخراب، أغنية العاشق برفروك، الرّجال الجوف، أربعاء الرّماد**، ترجمة ابراهيم شكرالله وبلند الحيدري ودزموند ستيوارت ومنير بشّور ويوسف الخال وأدونيس، دار مجلّة **شعر**، بيروت ١٩٥٨.

- أونغاريتي جوسيبه، **شعر مترجم**، ترجمة سعدي يوسف، منشورات ابن رشد، بيروت، ١٩٨١.

- بونفوا إيف، **الأشعار الكاملة**، ترجمة أدونيس، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٦.

- بيرس سان-جون، **الأعمال الشّعرية الكاملة**، ترجمة أدونيس، وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، بجزئين، ١٩٧٦ و١٩٧٨.

- جِيد أندريه، **قوت الأرض والقوت الجديد**، ترجمة شكيب الجابري، منشورات عويدات، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤.

- دريدا جاك، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، منشورات توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

- دريدا جاك، **صيدلية أفلاطون**، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٨.

- دريدا جاك وآخرون، **لقاء الرّباط مع جاك ديريدا - لغات وتفكيكات في الثقافة العربيّة**، ترجمة عبد الكبير الشرقاويّ، منشورات توبقال، الدّار البيضاء، ١٩٩٨.

- دريدا جاك، **في علم الكتابة**، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.

- رامبو آرتور، **الآثار الشّعريّة**، ترجمها عن الفرنسية وهيّأ حواشيها ومهّد لها بدراسة كاظم جهاد، منشورات الجمل، كولونيا-بيروت، ٢٠٠٧، طبعة ثانية مزيدة بنصّ لرامبو مكتشَف حديثاً، النّاشر نفسه، ٢٠٠٩.

- رامبو أرثور (كذا!)، **حياته وشعره**، ترجمة خليل الخوري، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٧٨.

- رامبو أرثر (كذا!)، **فصل في الجحيم**، ترجمة رمسيس يونان، منشورات التنوير، بيروت ١٩٨٣.

- رامبو آرتور، **فصل في جهنّم**، ترجمة محسن بن حميدة، الشركة التونسيّة للتوزيع، تونس، ١٩٨٧.

- ريلكه راينر ماريا، "قصائد مختارة"، ترجمة فؤاد رفقة، مجلّة **شعر**، العدد ٣٥، ١٩٦٧.

- ريلكه راينر ماريا، **الأشعار الفرنسية الكاملة**، ترجمها عن الفرنسيّة ومهّد لها بكلمة كاظم جهاد، تقديم فيليب جاكوتيه، منشورات الجمل، كولونيا-بيروت، ٢٠٠٦.

- سوفوكليس، **من الأدب التمثيليّ اليونانيّ**، ترجمة طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٣٩.

- شكسبير ويليام، **المآسي الكبرى**، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦، (ط ١ في ١٩٦٠).

- فاليري بول، "المقبرة البحرية"، ترجمة مصطفى الخطيب، مجلة **شعر**، العدد ١٢، بيروت، ١٩٥٩.

- فاليري بول، **البارك الشابة**، ترجمة رواد طربيه، دار المغاني، بيروت، ١٩٩٦.

- فرويد سيغموند، **تفسير الأحلام**، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.

- فيرجيل، **الإنياذة**، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٥.

- كانط إيمانويل، **نقد العقل المحض**، ترجمة موسى وهبة، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، ١٩٩٢.

- لوركا فيديريكو غارثيا، "مرثيّة مصارع الثيران إغنسيو سنشث مخياس"، ترجمة عبد الرحمن بدوي، في: عبد الرحمن بدوي، **في الشّعر الأوروبيّ**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠.

- لوركا فيديريكو غارثيا، "مرثاة من أجل إغناثيو سانتشيس مخياس"، ترجمة صباح محيي الدّين، مجلّة **شعر**، العدد ١٨، بيروت، ربيع ١٩٦١.

- ماكليش أرشيبالد، تصدير بلا عنوان، مجلّة **شعر**، العدد ١، بيروت، شتاء ١٩٥٧.

- ملفيل هرمان، **موبي ديك**، ترجمة إحسان عبّاس، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٦٥.

- هوسرل إدموند، **مباحث منطقيّة**، ترجمة موسى وهبة، منشورات "كلمة"/ المركز الثقافي العربيّ، أبو ظبي-بيروت-الدار البيضاء، ٢٠١٠.

- هولدرلين فريدريش، "خبز وخمر"، ترجمة عبد الرحمن بدوي، في: عبد الرحمن بدوي، **في الشّعر الأوروبيّ**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠.

- هولدرلين فريدريش، **مختارات من شعره**، ترجمة فؤاد رفقة، الأهليّة للنّشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٤، طبعة ثانية منقّحة، دار صادر، بيروت ١٩٨٩.

- هوميروس، **إلياذة هوميروس معرّبة نظماً وعليها شرح تاريخيّ أدبيّ**، بقلم سليمان البستانيّ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت. ، صدرت في طبعة جديدة عن المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.

- هوميروس، **الإلياذة**، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤.

- هوميروس، **الإلياذة**، ترجمها عن الإنكليزيّة ممدوح عدوان، المجمّع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٢.

- هوميروس، **الإلياذة**، ترجمها عن اليونانية فريق من المترجمين، أشرف على الترجمة أحمد عتمان، المركز الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.

- هوميروس، **الأوذيسة**، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦.

معاجم عربيّة

- **لسان العرب** لابن منظور.

- **القاموس المحيط** للفيروزآبادي.

٢ ـ باللّغات الأجنبيّة

آثار أدبيّة

- ALIGHIERI Dante, *La Divina Commedia, Dante on line, Le Opere.*

- ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, trad. Lamennais, *L'Enfer*, La bibliothèque libre, Wikisource.

- ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis*, trad. Jacqueline Risset, éd. Flammarion, Paris, respectivement 1985, 1988 et 1990. Édition revue de l'ensemble en 1992.

- BONNEFOY Yves, *Poèmes, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, préface de Jean Starobinski, éd. Mercure de France, Paris, 1978, repris dans la coll. Poésie-Gallimard, Paris.

- BORGES Jorge Luis, "La busca de Averroes, cuento filosófico", in *El Aleph*, Emicé Editores, Buenos Aires, 1962.

- ELIOT T. S., *Poésies*, édition bilingue, trad. fr. par Pierre Leyris, éd. du Seuil, Paris, 1969 (1ère édition en 1947).

- GOETHE Johann Wolfgang von, *Le Divan* (sic!), trad. fr. par Henri Lichtenberger, éd. Aubier, Paris, 1940, repris (sans les "notes et dissertations" de Goethe) dans la coll. Poésie-Gallimard.

- GOETHE Johann Wolfgang von, *Œuvres*, trad. fr. par Jacques Porchat, vol. I, Poésies diverses, Pensées, *Le Divan oriental-occidental*, éd. Librairie Hachette et Cie, Paris, 1860.

- HERMANN Irme, *L'Instinct filial*, trad. Nicolas Abraham, éd. Denoël, Paris, 1972.

- HÖLDERLIN Friedrich, *Sämtliche Werke*, Heraursgegeben von Friedrich Beissner, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1972.

- HÖLDERLIN Friedrich, *Sämtliche Gedichte*, Studienausgabe in zwei Bänden, Heraursgegeben und kommentiert von Detlev Lüders, Athenäum Verlag, Bad Homburg, 1970.

- HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, établie sous la direction de Philippe Jaccottet, Bibl. de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1967.

- HÖLDERLIN Friedrich, *Poèmes - Gedichte*, trad. et préf. de G. Bianquis, édition bilingue, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1943.

- HÖLDERLIN Friedrich, *L'Antigone de Sophocle* suivi de *La Censure du spéculatif* par Philippe Lacoue-Labarthe, édition bilingue, éd. Bourgois, Paris, 1978.

- HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. fr. par Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet. éd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1975 (lère édition par Les Belles Lettres, en 1937 et 1938).

- HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. fr. par Frédéric Mugler, préf. de Claude Michel Cluny, éd. La Différence, Paris, 1989.

- HOMÈRE, *L'Odyssée*, suivi de "Des dieux et des hommes", par François

Hartog, trad. fr. par Philippe Jaccottet, éd. François Maspero-La Découverte, Paris, 1982 (1ère éd. par le Club français du livre, 1955).

- IBN AL-MUQAFFA', *Le Livre de Kalila et Dimna*, trad. fr. par André Miquel, éd. Klincksieck, Paris, 1980.
- LORCA Federico Garcia, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", *Obras complétas I. Poesia*, éd. de Miguel Garcia-Posado, Galaxia Gutenberg-Circulo de lectores, Barcelone, 1996.
- LORCA Federico Garcia, "Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías", trad. fr. par Pierre Darmangeat, in Lorca, *Poésies III*, Poésie-Gallimard.
- LORCA Federico Garcia, *La Désillusion du monde*, choix de poèmes, trad. par Yves Véquaud, coll. Orphée/La différence, Paris, 1989.
- MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Wordsworth Editions Limited, Herdfordshire, 1922 (roman paru en 1851).
- MELVILLE Herman, *Moby Dick*, trad. fr. par Jacques Lucien, Joan Smith et Jean Giono, 2 vol., éd. Gallimard, Paris, 1941, repris dans la coll. Folio.
- PERSE Saint-John, *Eloges* suivi de *La Gloire des rois, Anabase, Exil*, coll. Poésie/Gallimard.
- RILKE Rainer Maria, *Gesammelte Gedichte*, Der Reader zum Rilke Projekt, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2004.
- RILKE Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, sous la direction de Gerald Stieg, Bibl. de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1997.
- RILKE Rainer Maria, *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée*, trad. fr. par Armel Guerne, édition bilingue, éd. du Seuil, coll. Points, Paris, 1972.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres poétiques*, éd. établie et annotée par Antoine Adam, Bibl. de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1972.
- RIMBAUD Arthur, *L'Œuvre-Vie*, sous la direction d'Alain Borer, avec la collaboration d'Andrée Montègre, éd. Arléa, Paris, 1992.
- SHAKESPEARE William, *Hamlet*, edited by T. J. B. Spencer, with an introduction by Anne Barton, Penguin Books, Londres, 1980.
- SHAKESPEARE William, *Hamlet*, trad. fr. par Yves Bonnefoy, coll.

Folio-Gallimard, Paris, 1978 (version revue d'après une première trad. publiée par le Club français du livre, Paris, 1957).

- SHAKESPEARE William, *Hamlet*, trad. par François-Victor Hugo, in W. Shakespeare, *Théâtre complet, t. II*, éd. Garnier Frères, Paris, 1961.

- SHAKESPEARE William, *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, trad. par André Gide, in W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1959, t. II.

- SHAKESPEARE William, *La Tragédie d'Hamlet, prince de Danemark*, trad. fr. par Jean-Michel Déprats, éd. Granit, Paris, 1986.

- SHIDIYAQ (al-) Ahmad Faris, *La Jambe sur la jambe*, trad. fr. par René Khawam, éd. Phébus, Paris, 1991.

- TOURNIER Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, éd. Gallimard, Paris, 1967, repris dans la coll. Folio.

- UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo - Tutte le poésie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Arnoldo Mondadori Editore, Italie, 2009.

- UNGARETTI Giuseppe, *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, trad. par Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin, préface de Philippe Jaccottet, Poésie/Gallimard (lère édition par les Editions de Minuit, 1954).

- VALÉRY Paul, "Le Cimetière marin" (1929), in *Poésies*, coll. Poésie/ Gallimard.

- VIRGILE, *L'Enéide*, trad. du latin par Pierre Klossowski, André Dimanche Editeur, Paris, 1989 (lère édition par Gallimard, 1964).

- WALSER Robert, *Poetenleben*, in *Das Gesamtwerk*, Herausgegeben von Jochen Greven, Band III, Verlag Helmut Kossodo, Genf und Hamburg, 1967.

- ABRAHAM Nicolas, en collaboration avec TOROK Maria, *Le Verbier de l'homme aux loups*, précédé d'une introduction de Jacques Derrida, éd. Aubier-Flammarion, Paris, 1976.

- ABRAHAM Nicolas, *Rythmes - de l'Œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, éd. Flammarion, coll. La philosophie en effet, Paris, 1985.

- ADONIS, "Conférence d'Adonis donnée à la Fondation Saint-John Perse le 9 octobre 1993", in *Souffle de Perse*, n° 4, Aix-en-Provence, janvier 1994.

- ANZALDÛA Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Spinsters/ Aunt Lute, San Francisco, 1987.

- BACHMANN Peter, "Ein Leitbild für arabische Lyriker?, Bemerkungen zu den Hölderlin-Büchern von Fu'âd Rifqa und 'Abd al-Gaffâr Mikkâwi (sic !)", *Oriens*, éd. Brill, Leiden, n° 27-28, 1981.

- BADAWI Abdelrahman, *La Transmission de la philosophie grecque au monde arabe*, éd. Vrin, Paris, 1968.

- BAILLIEU Jean-Marc, "SCARDANELLI? Une hypothèse", la revue électronique *sitaudis.fr*.

- BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin - Traducteurs, traductions, réflexions*, PUL, Lille, 1992, éd. revue et corrigée, même éditeur, 1995.

- BANCEL Nicolas et BLANCHARD Pascal (dir.), *Culture post-coloniale (1961-2006, Traces et mémoires coloniales en France)*, Autrement, coll. Mémoires/Histoire, n° 126, éd. Autrement, Paris, 2006.

- BARTHES Roland, "Proust et les noms", in *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, éd. du Seuil, coll. Points-Essais, Paris, 1972.

- BASTUJI Jacqueline, "Traduction et théorie linguistique", *Change*, n° 19 (*La Traduction en jeu*), Paris, 1974.

- BEN SLAMA Raja, "S'enivrer d'un vin impossible", *Transeuropéennes*, n° 22 (*Traduire entre les cultures*), printemps-été, Paris, 2002.

- BENABOU Marcel et PEREC Georges, "Le P.A.L.F.", *Change*, n° 14 (*Transformer traduire*), Paris, 1973.

- BENJAMIN Walter, "La tâche du traducteur", in *Œuvres I*, trad. fr. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, coll. Folio-Essais, éd. Gallimard, Paris, 2000.

- BENJAMIN Walter, *Ecrits français*, Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer, éd. Gallimard, Folio-Essais, Paris, 1991.

- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale -1*, éd. Gallimard, Paris, 1966.

- BERMAN Antoine, *L'Epreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, éd. Gallimard, coll. Les Essais, Paris, 1984.

- BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain*, éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, 1999, édité pour la première fois in *Les Tours de Babel*, ouvrage collectif, éd. Trans-Europ-Repress (TER), Mauvezin, 1985.

- BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, éd. Gallimard, "Bibliothèque des idées", Paris, 1995.

- BERNOLD André, *L'Amitié de Beckett*, Herman Editeurs des Sciences et des Arts, Paris, 1992.

- BERTAUX Pierre, *Hölderlin, Essai de biographie intérieure*, Paris, Hachette, 1936.

- BERTAUX Pierre, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1969.

- BERTAUX Pierre, *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie*, Insel, Berlin, 1981 und 2000.

- BERTAUX Pierre, *Hölderlin, ou Le temps d'un poète*, éd. Gallimard, Paris, 1983.

- BHABHA Homi K., "How Newness Neters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation", in

BHABHA Homi K. (ed.) *The Location of Culture*, Routledge, New York & Londres, 1994.

- BONNEFOY Yves, "Comment traduire Shakespeare", *Théâtre public*, n° 44 (consacré à la traduction), Gennevilliers, mars-avril, 1982.
- BORGES Jorge Luis, *Nueve ensayos dantescos*, éd. Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- BOUAMRANE Chikh et GARDET Louis, *Panorama de la pensée islamique*, éd. Sindbad, Paris, 1964.
- BOURITCH Vladimir, "Des principes fondamentaux de traduction des œuvres écrites en vers libres", *Change*, n° 14 (*Transformer traduire*), Paris, 1973.
- BRISSET Annie, "La traduction comme transformation paradoxale", *Texte*, n° 4 (*Traduction/textualité*), Toronto, 1985.
- BRODA Martine, *L'Amour du nom - essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, éd. José Corti, Paris, 1997.
- CALVET Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme - petit traité de glottophagie*, éd. Payot, Paris, 1974.
- CALVET Louis-Jean, *Pour une écologie des langues du monde*, éd. Plon, Paris, 1999.
- CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur - Anatomie d'une révolution littéraire*, éd. du Seuil, coll. Fiction & compagnie, Paris, 1997.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, éd. du Seuil, Paris, 1999.
- CHEYFITZ Eric, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, Oxford University Press, New York, 1991.
- CHOMSKY Noam, *Structures syntaxiques* (1957), trad. de l'anglais par Michel Braudeau, éd. du Seuil, Paris, 1979, repris dans la coll. Points-Essais.
- CHOMSKY Noam, *Aspects de la théorie syntaxique* (1965), trad. par Jean-Claude Milner, éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, 1982.

- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, éd. Flammarion, Paris, 1966.
- CORBIN Henry, en collaboration avec NASR Hosseïn et YAHYA Osman, *Histoire de la philosophie islamique*, éd. Gallimard, Paris, 1974, repris dans la coll. Folio-Essais.
- CURTIS Jean-Louis, "Shakespeare et ses traducteurs français", in *La Traduction plurielle*, textes réunis et présentés par Michel Ballard, PUL, Lille, 1990.
- DASTUR Françoise, *Hölderlin, le retournement natal*, éd. Encre marine, 1997.
- DAVISON-PÉGON Claire, "L'Intraduisible comme revanche du non-sens?: Le cas d'Artaud, traducteur", *Revue des doctorants de l'Université de Provence, E-lla.*, n° 1, juin 2008.
- DE ANDIA Ysabel, "Traduire et se traduire", *Revue des sciences humaines*, tome XL, n° 158, avril-juin, 1975.
- DE CAMPOS Haraldo, "De la traduction comme création et comme critique" (à propos de Pound), *Change*, n° 14 (*Transformer traduire*), Paris, 1973.
- DE KERKHOFF Ada M. Vilar, "Echo et Narcisse: réflexions et réfractions. Du rapport titre-texte sur l'espace de la traduction", *Texte*, n° 4 (*Traduction/textualité*), Toronto, 1985.
- DEGUY Michel, "Lettre à Léon Robel", *Change*, n° 19 (*La Traduction en jeu*), Paris, 1974.
- DELAY Florence, "Le traducteur de verre", *Théâtre public*, n° 44 (consacré à la traduction), Gennevilliers, mars-avril, 1982.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, éd. de Minuit, Paris, 1975.
- DELEUZE Gilles, "Bartleby, ou la Formule", postface à Herman Melville, *Bartleby, Les Îles enchantées et Le Campanile*, trad. fr. par Michèle Causse, éd. Gamier-Flammarion, Paris, 1989, repris dans G. Deleuze, *Critique et clinique*, éd. de Minuit, Paris, 1993.

- DELISLE Jean et WOODSWORTH Judith (dir.), *Les Traducteurs dans l'histoire*, Presses de l'université d'Ottawa - éditions Unesco, Ottawa-Paris, 1995.
- DENIS Lily, "Parler la vie", *Théâtre public*, n° 44 (consacré à la traduction), Gennevilliers, mars-avril, 1982.
- DÉPRATS Jean-Michel, "Texte et Théâtralité", in *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, éd. Actes Sud, Arles, 1990.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, éd. de Minuit, Paris, 1967.
- DERRIDA Jacques, "Le supplément de copule - La philosophie devant la linguistique", in *Marges - De la philosophie*, éd. de Minuit, Paris, 1972.
- DERRIDA Jaques, *Glas*, éd. Galilée, Paris, 1981.
- DERRIDA Jacques, "Les langues et les institutions de la philosophie", *Texte*, n° 4 (*Traduction/textualité*), Toronto, 1985.
- DERRIDA Jacques, "Admiration de Nelson Mandela", in *Psyché - Inventions de l'autre*, éd. Galilée, Paris, 1986.
- DERRIDA Jacques, "Survivre - Journal de bord", in *Parages*, éd. Galilée, Paris, 1986.
- DERRIDA Jacques, "Des tours de Babel", in *Psyché - Inventions de l'autre*, éd. Galilée, Paris, 1987, repris en une nouvelle édition augmentée d'un 2e vol., même éditeur, 1998.
- DERRIDA Jacques, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, éd. Galilée, Paris, 1987.
- DERRIDA Jacques, *L'Autre Cap*, éd. de Minuit, Paris, 1991.
- DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, éd. Galilée, Paris, 1996.
- DERRIDA Jacques et alii, *Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida - Idiomes, nationalités, déconstruction*, éd. Toubqal, Casablanca, 1998.
- DERRIDA Jacques, *Béliers, le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème, éd.* Galilée, Paris, 2004.
- DERRIDA Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction relevante?*, Carnets de L'Herne, Paris, 2005.

- DIB Mohammed, "Algérie, les dix stations de l'écriture", *La République des Lettres*, n° 1, vol. I, Paris, mars 1994.
- FITCH Brian T., "L'Intertextualité de Beckett: la problématique de la traduction de soi", *Texte*, n° 4 (*Traduction/textualité*), Toronto, 1985.
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- FOUCAULT Michel, "Les mots qui saignent, sur *L'Enéide* de Klossowski", *Dits et écrits*, vol. I, 1954-1975, textes réunis et présentés par Daniel Defert et François Ewald, en collaboration avec Jacques Lagrange, éd. Gallimard, Paris, 1994.
- FOZ C., "La Traduction-appropriation: le cas des traducteurs tolédans des XIIe et XIIIe siècles", la revue *TTR*, n°s 1 et 2.
- GARNIER Georges, *Linguistique et traduction*, éd. Paradigme, Caen, 1985.
- GARY-PRIEUR Marie-Noëlle, "La Notion de connotation(s)", in *Littérature*, n° 4 (*Sémantique de l'Œuvre littéraire*), déc. 1971.
- GENETTE Gérard, "Frontières du récit", in *Figures II*, éd. du Seuil, Paris, 1969, repris dans la coll. Points-Essais.
- GENETTE Gérard, "Discours du récit", in *Figures III*, éd. du Seuil, Paris, 1972, repris dans la coll. Points-Essais.
- GLISSANT Edouard, *Le Discours antillais*, éd. du Seuil, Paris, 1981.
- GLISSANT Edouard, *Poétique de la relation*, éd. Gallimard, Paris, 1990.
- GLISSANT Edouard, "Michel Leiris. Le repli et le dépli", *Dédale*, n° double 5-6 (*La Pensée post-coloniale*), éd. Maisonneuve et Larose, Paris, 1997.
- GRESSET Michel, "Traduire le dialogue dans le roman", *Fabula*, n° 7, 1986.
- GUHA Ranajit (éd.), *Subaltern Studies*, vols. 1-6, Oxford University Press, Delhi & Oxford, 1982-1989.
- GUHA Ranajit and SPIVAK Gayatri Chakravorty (eds.), *Selected Subaltern Studies*, Oxford University Press, Delhi & Oxford, 1988.
- GUILLERM Luce, "L'Auteur, les modèles et le pouvoir, ou la Topique de

la traduction au XVIe siècle en France", *Revue des sciences humaines,* Lille III, 1980.

- GUTAS Dimitri, *Greek thought, Arabic culture: the Greeco-Arabic Translation movement in Baghdad and early Abbasid society (2nd - 4th /8th - 10th centuries),* Routledge, London, 1998.

- HASSAN Kadhim Jihad (signé Kadhim Jihad), "Derrida, philosophe de la traduction", in *Europe*, n° 901, dossier spécial consacré à Derrida, Paris, mai 2004.

- HASSAN Kadhim Jihad, "Al-Bustâni, traducteur arabe de *L'Iliade*", *La Revue d'études palestiniennes*, n° 4 (nouvelle série), Paris, été 1995.

- HEIDEGGER Martin, "... L'homme habite en poète...", in *Essais et conférences*, trad. fr. par André Préau, préface par Jean Beaufret, éd. Gallimard, Paris, 1958, repris dans la coll. Tel.

- HEIDEGGER Martin, "D'un entretien de la parole entre un Japonais et un qui demande", in *Acheminement vers la parole*, trad. fr. par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, éd. Gallimard, Paris, 1976.

- HEIDEGGER Martin, "Hölderlin et l'essence de la poésie", in *Approche de Hölderlin*, trad. fr. par Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean de Launay, nouvelle éd. augmentée, éd. Gallimard, Paris, 1973.

- HEIDEGGER Martin, "Der Spruch des Anaximander", in *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1963 (1ère éd. en 1949); "La Parole d'Anaximandre" in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. par Wolfgang Brokmeier, éd. Gallimard, Paris, 1962.

- HEIDEGGER Martin, *Was heißt Denken?*, Niemeyer, Tubingen, 1961; *Qu'appelle-t-on penser?,* trad. par Aloys Becker et Gérard Granel, éd. PUF, Paris, 1959.

- HÖLDERLIN Friedrich, "Remarques sur la traduction de Sophocle", *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1967.

- HUSSERL Edmund, *L'Origine de la géométrie*, trad. de l'allemand et présentation par Jacques Derrida, éd. PUF, Paris, 1962.
- IBN KHALDOUN, *Discours sur l'Histoire universelle, Al-Muqaddima*, trad. nouvelle, préface et notes par Vincent Monteil, éd. Sindbad, Paris, 1978.
- IVANOV V. V., "La Traduction poétique à la lumière de la linguistique", trad. du russe par Léon Robel, *Change*, n° 14 (*Transformer traduire*), Paris, 1973.
- JACERMES Pierre, "A propos de la traduction française. *Être et Temps*", Heidegger Studies, vol. 3/4, Oxford, 1988.
- JACQUEMOND Richard, "Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation", in Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation*, Routledge, New York & Londres, 1992.
- JACQUEMOND Richard. *Entre scribes et écrivains - Le Champ littéraire dans l'Egypte contemporaine*, éd. Actes Sud/Sindbad, Arles, 2003.
- JAHIZ (al-) Abu 'Uthman al-Jahiz, *Le Cadi et la Mouche - anthologie du Livre des animaux*, trad. fr. par Lakhdar Souami, éd. Sindbad, Paris, 1988.
- KHALOUFI Azeddine, "Adonis traducteur arabe de Saint-John Perse", in *Souffle de Perse*, n° 4, Aix-en-Provence, janvier 1994.
- JAKOBSON Roman, "Aspects linguistiques de la traduction", in *Essais de linguistique générale*, trad. fr. par Nicolas Ruwet, éd. de Minuit, Paris, 1963.
- LACAN Jacques, "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse". *Ecrits -1*, éd. du Seuil, coll. Points-Essais, Paris, 1966.
- LACOUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc (dir.), *Les Fins de l'homme - A partir du travail de Jacques Derrida*, éd. Galilée, Paris, 1980.
- LADMIRAL Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, éd. Payot, Paris, 1979, repris dans la coll. Tel, Gallimard.
- LAPLANCHE Jean, *Hölderlin et la question du père*, éd. PUF, Paris, 1961, coll. Quadrige, 1983.
- LARBAUD Valéry, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, éd. Gallimard, Paris, 1946, repris dans la collection Tel.

- LARZUL Sylvette, "*Les Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland: traduction, adaptation, création", in Aboubakr Chraïbi (dir.), *Mille et Une Nuits en partage*, éd. Actes Sud/Sindbad, Arles, 2004.
- LARZUL Sylvette, *Les Traductions françaises des Mille et Une Nuits*, éd. L'Harmattan, Paris, 1996.
- LAUNAY B. Marc de, "Le Traducteur médusé", *Langue française*, n° 51, sept. 1981.
- LOTMAN Iouri. "Le Problème de la traduction poétique", trad. du russe par Léon Robel, *Change*, n° 14 (*Transformer traduire*), Paris, 1973.
- LOTMAN Iouri, "Texte et hors-texte", trad. du russe par Léon Robel, *Change*, n° 14 (*Transformer traduire*), Paris, 1973.
- MARÇAIS William, "La Langue arabe dans l'Afrique du Nord", *Revue pédagogique*, n° 1, Alger, 1931.
- MARGOT Jean-Claude, *Traduire sans trahir*, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1979.
- MEHREZ Samia, "Translation and the Postcolonial Expérience: The Francophone North African Text", in Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation*, Routledge, New York & Londres, 1992.
- MENDELSON David, "La Traduction du 'nom de l'autre' d'après *Le Livre des questions* d'Edmond Jabès", *Texte*, n° 4 (Traduction/textualité), Toronto, 1985.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II*, éd. Gallimard, coll. Le Chemin, Paris, 1973.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique V*, éd. Gallimard, Paris, 1978.
- MESCHONNIC Henri et LADMIRAL Jean-René, "Poétique de.../ Théorèmes pour... la traduction", *Langue française*, n° 51, sept. 1981.
- MESCHONNIC Henri, *Jona ou le Signifiant errant*, éd. Gallimard, Paris, 1981.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, éd. Verdier, Lagrasse, 1982.

- MESCHONNIC Henri, "La Femme cachée dans le texte de Kafka", *Texte*, n° 4 (*Traduction/textualité*), Toronto, 1985.
- MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, éd. Gallimard, folio-essais, édition revue et augmentée, Paris, 2006.
- MINKOWSKI Anne-Wade, "Adonis et Saint-John Perse", in *Souffle de Perse*, n° 4, Aix-en-Provence, janvier 1994, p. 10-13.
- MOULOUD Noël, "Traduction et interprétation", in *Sémantique, codes, traductions*, ouvrage collectif, éd. PUL, Lille, 1979.
- MOUNIN Georges, *Les Belles Infidèles*, éd. Cahiers du Sud, Paris, 1955, réédition PUL, Lille, 1994.
- MOUNIN Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, éd. Gallimard, Paris, 1963.
- MOUNIN Georges, *La Machine à traduire*, Mouton, La Haye, 1964.
- NGUGY Wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, James Currey, Londres, et Zimbabwe Publishing House and Portsmouth, N. H. Heinemann. Harare, 1986.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, intro. et trad. par Pierre Klossowski, éd. du Club français du livre, Paris, 1957, repris dans la coll. 10/18.
- NIRANJANA Tejaswini, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1992.
- OULIPO, *La Littérature potentielle*, éd. Gallimard, Paris, 1973 (2e éd., Folio, 1988).
- OULIPO, *La Bibliothèque oulipienne*, 3 vol., éd. Seghers, Paris, 1990.
- PERALDI François, "Corps du texte et corps érotique", *Texte*, n° 4 (*Traduction/textualité*), Toronto, 1985.
- PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS Lucie, *Typica: Traité de l'argumentation - la nouvelle rhétorique*, préface de Michel Meyer, ç̧e édition, éd. de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 1992.

- PERGNEIR Maurice, "La Traduction, les structures linguistiques et le sens", in *La Traduction, de la théorie à la didactique*, études réunies par Michel Ballard, éd. université de Lille-III, Lille, 1984.

- RADHOUANE Nebil, "Des traducteurs de Saint-John Perse: traducteurs et naufrageurs", in *Souffle de Perse*, n° 4, Aix-en-Provence, janvier 1993.

- RAFAËL Vicente L., *Contracting Colonialism: Translation and Christian Conversion in Tagalog Society Under Early Spanish Rule*, Duke University Press, Durham, NC, 1988, édition revue, 1993.

- RENAN Ernest, *Averroès et l'averroïsme*, éd. Michel Lévy frères, Paris, 1861, réédité par Maisonneuve et Larose, Paris, 1997.

- RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, éd. Bayard, Paris, 2004.

- RIFFATERRE Michael, "L'Illusion référentielle", trad. de l'anglais par Pierre Zoberman, in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, éd. du Seuil, Paris, coll. Points-Essais.

- RISSET Jacqueline, *Dante écrivain*, éd. Du Seuil, coll. Fiction & Cie, Paris, 1982.

- ROBERT Marthe, "Entretien sur la traduction de Freud", in *La Traversée littéraire*, éd. Grasset, Paris, 1994.

- SAÏD Edward W., *L'Orientalisme - L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, éd. du Seuil, Paris, 1980, nouvelle édition augmentée d'une postface, même éditeur, 2005.

- SAÏD Edward W., *Culture et impérialisme*, trad. de l'anglais par Paul Chemla, éd. Fayard, Paris, 2000.

- SCHWAB Christoph Theodor, *Hölderlins Leben, Eine Biografie*, Triptychon Verlag, München 2003.

- STEINER George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer, éd. Albin Michel, Paris, 1978.

- STEINER George, *Martin Heidegger*, éd. Flammarion, Paris, 1978.

- TOMICHE Anne, "Penser le (non)sens: Gilles Deleuze, Lewis Carroll et

Antonin Artaud", in A. Tomiche, Ph. Zard (éd.), *Littérature et philosophie*, Presses Universitaires d'Artois, Coll. Cahiers scientifiques, 2002.

- UKAI Satoshi, "Les Conditions postcoloniales racontées aux petits Japonais", *Dédale*, n° double 5-6 (*La Pensée post-coloniale*), éd. Maisonneuve et Larose, Paris, 1997.
- UNGARETTI Giuseppe, *Innocence et Mémoire*, trad. fr. par Philippe Jaccottet, éd. Gallimard, Paris, 1969.
- VERNET Juan, *Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne*, trad. de l'espagnol par Gabriel Martinez-Gros, éd. Sindbad/Actes Sud, Paris, 3e éd., 2000.
- VON ARMIN Bettina, *Werke und Briefe*, Herausgegeben von Gustav Konrad, Bartmann - Verlag Frechen, Köln 1995.
- WAIBLINGER Wilhelm, *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, Ellermann, Hamburg, 1947.
- ZAKI Amal Amin, *Shakespeare in arabic*, A study submitted to the faculty of the Graduate School in partial fulfilment of the requirement for the degree Doctor of Philsophy in the Département of Near Eastern Languages and Literatures, Indiana University, octobre 1978.

مَعاجم أجنبيّة

- AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, éd. Librairie Générale Française, Paris, 1993.
- Diccionario de la lengua española, Real Academia Española
- *Harraps*, Français-anglais / Anglais-français
- *Larousse*, Français-espagnol / Espagnol-français
- *Larousse*, Italien-français / Français-italien
- *Lexilogos*, dictionnaires en ligne, différentes langues
- *Pons*, Français-allemand / Allemand-français
- *Robert*, Dictionnaire de langue française

المحتوى

مقدّمة المؤلّف للطبعة العربيّة ٥

مقدّمة المؤلّف للطبعة الفرنسيّة ١٣

إشـــارات ١٧

القسم الأوّل

التّرجمة والكليّة (نحوَ تصوّر متعدّد الميادين للتّرجمة)

ديباجة ٢١

الفصل الأوّل: الفلسفة والتّرجمة ٢٥

هايدغر والتّرجمة ٢٧

مقدّمة لفالتر بنيامين ٣٧

التّرجمة بحسب دريدا ٣٩

بنية السُّؤل ٤١

إعادة مساءلة الأسطورة ٤٣

ما يَقبل التّرجمة وما يمتنع عليها ٤٥

التّرجمة الإعلائيّة ٤٨

في سبيلِ فينومينولوجيا للترجمة ٥٠

الوجه الآخر للأمانة، أو التّرجمة بحسب بول ريكور ٥٢
الفصل الثاني: التّرجمة والآيديولوجيا (التّرجمة في الفكر ما بَعد الاستعماريّ) ٥٥
التّرجمة والتهام اللّغات ٥٧
التّشويه بوصفه آيديولوجيا ٦٢
التّرجمة في الفكر ما بعد الاستعماريّ ٦٤
التّرجمة وسؤال العالميّة ٧٦
الفصل الثالث: اللّسانيّات والتّرجمة ٨١
الصّيَغ اللّسانيّة الخاصّة والكُلّيات ٨٢
طرائق التّرجمة ٨٤
التّرجمة وأفعال الكلام ٨٦
التّرجمة والتأويل ٩١
اللّسانيّات والتحليل الأدبيّ والتّرجمة ٩٦
الفصل الرّابع: البُعد النّفسيّ للترجمة ٩٩
أرشيف الصّمت ١٠٢
التّماهي المُهلِك ١٠٤
صعقة ميدوزا ١٠٦
من الاستحواذ المُغالي إلى المحاكاة التخريبيّة ١١٠
الجسد "الإيروسيّ" للنصّ ١١٦
الفصل الخامس: في سبيل شعريّة للترجمة ١٢١
إسهام الرّومنطيقيين الألمان ١٢٢

غوته وهولدرلين ١٢٧
العِلم التجريبيّ للشعراء-المترجِمين ١٣١
الأفق المسدود للترجمة بمعناها الواسع ١٣٤
عن الإيقاع في التّرجمة ١٣٦
الوعي الإيقاعيّ ١٤٠
في سبيل أخلاقيّةٍ للترجمة ١٤٣
في سبيل تصوّرٍ جديد للحَرْفيّة ١٤٨
الفصل السّادس: هوامش التّرجمة ١٥٥
حدود الصّيَغ الشّرحية ١٥٥
فشل التّرجمة الآليّة ١٥٨
في سبيل نظريّة للعنوَنة ١٥٩
ترجمة "اسم الآخَر" ١٦٠
منزلة التّرجمة الذاتيّة ١٦٢
حدود التّرجمة ١٦٤

القسم الثاني
التّرجمة في الثقافة العربيّة (مراجعة تاريخيّة ونظريّة)

الفصل الأوّل: التّرجمة في الثقافة العربية القديمة وتجنُّب ترجمة الشّعر ... ١٦٩
التّرجمة في منظور الجاحظ ١٧٠
التوحيديّ وسؤال التّرجمة ١٧٦
الجرجاني وشرْعنة التّرجمة ١٨٤

نظرة إلى المُمارِسين ١٨٩
الفصل الثاني: من روّاد النّهضة إلى العصر الحديث ١٩٩
مفكّرو النّهضة إزاء سؤال التّرجمة ١٩٩
التّرجمة والتعريب ٢٠٣
قيام التّرجمة الأدبية ٢٠٧
ترجمة الشّعر ومغامرة مجلّة **شِعر** ٢١٠

القسم الثالث
مقاربات مقارَنة

الفصل الأوّل: حدود التّرجمات المنظومة (لوركا، فاليري، أونغاريتي) ... ٢٢٣
لوركا في ترجمة لعبد الرحمن بدَوي ٢٢٤
"المقبرة البحريّة" في ترجمة لمصطفى الخطيب ٢٤٢
عن الإيقاع والصّوَر عند فاليري ٢٥٠
سعدي يوسف مترجماً قصائد أونغاريتي ٢٥٢
إهاب القصيدة ٢٩٣
الفصل الثاني: هوميروس بين التّرجمات العربيّة والفرنسيّة
(متبوعاً بمُعايَنات في ترجمة دانتي) ٢٩٧
الإلياذة بترجمة سليمان البُستاني ٢٩٩
الإلياذة والشّعر العربيّ ٣٠٩
دفاعاً عن اللّغة العربية ٣١٤
البلاغة المُغالية ٣١٥

في بحور الشّعر ٣٢٥
في القوافي ٣٢٦
هوميروس في صيَغ عنبرة سلام الخالدي المختصرة ٣٢٨
عن البعد الطقوسيّ في ملحمتَي هوميروس ٣٣٥
زيادة: في إيقاعات دانتي ولغته الشعريّة ٣٤٢
الإيقاع لدى دانتي ٣٤٤
لغة دانتي ٣٤٨
الكتابة والفاعل ٣٥٥
الفصل الثالث: "فصل في الجحيم" في ثلاث ترجمات عربيّة ٣٥٧
رامبو بترجمة خليل الخوري ٣٥٨
"**فصل في الجحيم**" بترجمة خليل الخوري ٣٦٨
عن وظيفة حواشي المترجم ٣٧١
"**فصل في الجحيم**" بترجمة رمسيس يونان ٣٧٣
"**فصل في الجحيم**" بترجمة محسن بن حميدة ٣٧٨
في عتاقة لغة الترجمة ٣٨٥
الفصل الرّابع: "هاملت" جبرا إبراهيم جبرا ٣٨٩
مُضمَر الكلام ٣٨٩
مقام التهكُّم ٣٩٥
عن الإيقاع في مسرح شكسبير ٤٠٥
الفصل الخامس: هولدرلين في ترجمتين لبدوي ورفقة ٤٠٧

١- "خبز ونبيذ" بترجمة بدوي ٤٠٨
٢- هولدرلين بترجمة فؤاد رفقة ٤١٣
معايير الاختيار ٤١٤
سيرة هولدرلين في سطور ٤١٥
أطوار أثر هولدرلين الشعريّ ٤١٩
ترتيب الأشعار عند رفقة ٤٢٤
دعوى "جنون" هولدرلين ٤٣٠
عن الاسم المستعار "سكاردانيلّي" ٤٣٨
ترجمة رفقة لهولدرلين بين طبعتين ٤٤١
معرفة أسماء الأعلام ٤٤٤
ترجمة العناوين ٤٤٧
فكرة "الشّهرة" الملصقة بهولدرلين اعتباطاً ٤٥١
أسماء النّبات ومحسوساتٍ أخرى ٤٥٤
عمل المفردات الألمانيّة ٤٦٢
مزالق الترجمة الحرْفيّة ٤٧٦
التبسيط العامد بتعلّة الوضوح ٤٨٦
عربيّة رفقة في التّرجمة ٤٩٣
الاختتام ببيتٍ شعرٍ لريلكه ٤٩٤
الفصل السّادس: أدونيس مترجِماً بيرس وبونفوا ٤٩٩
أدونيس مترجماً بونفوا ٥٠٠

أدونيس مترجِماً بيرس ٥١٤
"جمعة" المتواري في ترجمة أدونيس ٥١٨
أدونيس وغياب التوثيق في الترجمة ٥٢١
أدونيس وشعريّة التّرجمة ٥٢٥
أدونيس في حِمى بيرس ٥٢٧
الفصل السّابع: في سبيل شعريّة لترجمة النّثر ٥٣٥
تأمّلات وجيزة في راهنِ التّرجمة ٥٣٧
Call me Ishmael ("سمِّني إسماعيل") ٥٤٧
التّرجمة المُعيدة إلى الأصل ٥٤٩
خاتمة ٥٥١
فهرس الأعلام ٥٦١
المَراجِع والمَصادر ٥٧٧
المحتوى ٦٠١

هذا الكتاب

لزمن طويلٍ، ظلّ النّقاش حول التّرجمة حبيس المفاهيم الثنائية التي أبانت تجربة الحداثة عن افتقادها الواقعيّةَ والدقّةَ في الآن نفسه. فطويلاً تساءل المعنيّون بشأن هذه الممارسة عمّا إذا كان على التّرجمة أن تكون أمينة، ولنضرب صفحاً عن جمالها، أم أنّها، لكي تكون جميلة، ينبغي ألاّ تجازف بالسقوط في مهاوي الخيانة. أهي ممكنة أم مستحيلة؟ أهي مجرّد نسخة ناقصة عن أصلٍ لا يمكن تقليده، أم هي صورة جديدة لنصّ هو نفسه غير مكتمل؟ بورتريت دقيق للآخر، للغريب، مثلما يتجلّى في نصّه، أم احترام مطلَق لقيَم اللّغة والثقافة المُستقبِلة؟ إنّ مثل هذه المقابلات المتناظرة، التي يُبطِل بعضها بعضاً، لم تعدْ لحسن الحظّ توجّه التفكير المتعلّق بالتّرجمة. لقد أخْلت مكانها لتصوّرات جديدة، ليست بالضّرورة محكومة بالثنائيّات، تصوّرات تُخضِع الأصلَ وترجمته، والنصّ والرّوح، والخصوصيّ والغريبَ، وغيرها من الثنائيات المفاهيميّة، تُخضعها إلى ضربٍ جديدٍ من المساءلة، يجتهد هذا الكتاب في تجليته، قبل أن ينصرف إلى مراجعة تصوّر العرب للترجمة، ثمّ إلى مقاربة ترجمة الشّعر إلى العربيّة من باب المقارنة والنّقد.