|  |
| --- |
|  |

****

جامعة المدينة العالمية

كلية الدراسات العليا

قسم آداب اللغة العربية والنقد الأدبي

**الإشارات الثقافية والتناص الأدبي في الشعر**

**مشكلات ترجمية**

**نزار قباني نموذجاً**

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

في آداب اللغة العربية والنقد الأدبي هيكل (ب)

إعداد

ريم ويس الشيشكلي

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد الله رمضان خلف مرسي

شباط/ فبراير 2013 م الموافق لربيع الثاني 1434 ه

**بسم الله الرحمن الرحيم**

**صفحة الإقرار**

أقرت جامعة المدينة العالمية بماليزيا بحث الطالب (ريم ويس الشيشكلي) من الآتية أسماؤهم:

المشرف

د. عبد الله رمضان



الممتحن الداخلي

د أحمد علي عبد العاطي

الممتحن الخارجى

د. حسني محمد حسن عازل

 

أحمد محمد عبد العاطي

الرئيس

APPROVAL PAGE

## The dissertation of (REEM WEISS SHISHAKLY

) has been approved by the following:

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Supervisor



\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Internal Examiner

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

External Examiner



\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Chairman

إعلان

أقر بأن هذا البحث هو من عملي الخاص، قمتُ بجمعه ودراسته، وقد عزوت النقل والاقتباس إلى مصادره.

اسم الطالب: ريم ويس الشيشكلي



التوقيع:

التاريخ:

DECLARATION

I hereby declare that this dissertation is the result of my own investigation, except where otherwise stated.

## Student’s name: REEM WEISS SHISHAKLY

Signature:



Date:

جامعة المدينة العالمية

إقرار بحقوق الطبع وإثبات مشروعية استخدام الأبحاث العلمية غير المنشورة

حقوق الطبع 2009 © محفوظة لـ (ريم ويس الشيشكلي)

عنوان البحث: " **الإشارات الثقافية والتناص الأدبي في الشعر**

**مشكلات ترجمية**

**نزار قباني نموذجاً**

لا يجوز إعادة إنتاج أو استخدام هذا البحث غير المنشور في أي شكل أو صورة من دون إذن مكتوب من الباحث إلاّ في الحالات الآتية:

1. يمكن الاقتباس من هذا البحث بشرط العزو إليه.

2. يحق لجامعة المدينة العالمية بماليزيا الإفادة من هذا البحث بشتى الوسائل وذلك لأغراض تعليمية، وليس لأغراض تجارية أو تسويقية.

3. يحق لمكتبة جامعة المدينة العالمية بماليزيا استخراج نسخ من هذا البحث غير المنشور إذا طلبتها مكتبات الجامعات، ومراكز البحوث الأخرى.

أكّد هذا الإقرار: ريم ويس الشيشكلي



**شكر وتقدير**

كل الشكر والتقدير والإحترام لجامعة المدينة العالمية الموقرة

ولجميع القائمين عليها من إداريين وموظفين وأساتذة.

وأخص بالشكر

أساتذتي الأفاضل

الأستاذ الدكتورعبد الله رمضان خلف مرسي

استاذ الدكتور السيد عبد الحليم الشوربجي

**الملخص والأهداف**

هذه الدراسة تتناول أهمية الترجمة في العصر الحديث وبخاصة الترجمة الأدبية كعامل أساسي للاطلاع على ثقافات الشعوب وتفعيل نشر الثقافة العربية على مستوى العالم،وأهمية ذلك لإزالة الأفكار الإدعائية المغرضة التي تروج من قبل جهات متعددة معروفة لتشويه صورة الإنسان العربي ومجتمعه وقيمه الدينية والإنسانية.تتعرض هذه الدراسة لنظريات الترجمة القديمة والحديثة وتقدم تفصيلاً للصعوبات التي يتعرض لها المترجم الأدبي، ومترجم الشعر تحديداً، من حيث أن الشعر يتميز بصفات إبداعية و لغوية ونفسية وتاريخية تتعلق بالمؤلف وبمكان وزمان التأليف والبيئة الإجتماعية والثقافية التي ينطلق منها ويتأثر بها، وكيف تخلق هذه الخاصية إشارات ولمحات ثقافية ومدلولات حضارية محددة يصعب التعامل معها في إطار الترجمة.وتهدف هذه الدراسة إلى تقديم بعض الحلول لهذه المصاعب عن طريق استخدام نظرية التناص وفلسفتها في الأدب. هذه الحلول والمقترحات قد تساعد في تسهيل مهمة الترجمة الأدبية وبالأخص ترجمة الشعر العربي القديم والمعاصر إلى اللغة الإنكليزية. وسيتم التركيز على الإشارات الثقافية في الشعر وخاصية التناص في الأدب، ومحاولة إثبات قدرة فلسفة التناص الأدبي على التقليل من أهمية دراسة نظريات الترجمة، واستبعاد جدوى اللجوء إلى الترجمة الحرفية في كثير من الأحيان والإستعاضة عنها بتقديم ترجمة تتناسب مع ايحاءات ورموز اللغة.

ومن جهة أخرى تجد هذه الدراسة ارتباطاً بين الإشارات الثقافية والتناص الأدبي، وأنهما يلتقيان عند نقطة واحدة في موضوع الترجمة . ولذلك تقترح الدراسة اللجوء إلى "الترجمة التناصية " من خلال دراسة التلميح الإيحائي في النص الأدبي من جهة، ثم الوصول إلى ما أطلقتُ عليه اسم " التناص الترجمي" أو " تناص الترجمة" الذي مفاده اعتبار الترجمة نوع أو شكل من أشكال التناص الأدبي من جهة أخرى. ولتوضيح ذلك ستتطرق الباحثة إلى شرح فلسفة التناص عند النقاد والباحثين الغربيين والعرب وعن تأصل هذه الفلسفة في الأدب العربي، ثم عن إمكانية تفعيلها في الترجمة الأدبية. وستقدم هذه الدراسة نماذج تطبيقية "للترجمة التناصية " من خلال ترجمة نصوص شعرية من اللغة العربية إلى الإنكليزية،مع تسليط الضوء على نصوص للشاعر نزار قباني مبينة مواطن الإشارات الثقافية ومواطن التناص فيها، و استخدام التناص كوسيلة لإخراج النص الأدبي في اللغة الهدف في شكل أقرب ما يكون للأصالة والجمالية اللغوية والبلاغية،مع المحافظة على الأمانة للمعنى المطروح في النص المصدر.

**Abstract**

 This study aims at highlighting the importance of translation in modern times especially literary translation as a tool for inter-cultural- interaction among world cultures. It also aims at directing the attention to the need for more Arabic-to-English literary translation in order to help eliminating the ill intended propaganda which is promoted by certain multiple groups around the world that want to stereotype and sustain a negative image about the Arab world and peoples.

The study has a more practical and more focused immediate goal that relates and supports the broader aim of Arabic-to English literary translation; and that goal is to tackle the technical and linguistic difficulties and the cultural barrier that poses a serious challenge in literary translation. That barrier becomes more evident when translating poetry, because poetry is a mirror of reflections of the poet’s self and environment. It reflects political, social, and historical aspects of the poet and his homeland, his emotional and cultural background, as well as his personal linguistic and creative attributes.

Those aspects tend to create cultural signals along with the definitive existence of intertextuality in almost all literary texts, which carries the characteristics of the parent text as well as the inferences and messages it passes through to the new text. This study will analyze the difficulty in translating lines of poetry that is rich with cultural and intertextual signals. It will try to offer a methodology in translating poetry that avoids overvaluing the concept of loyalty and faithfulness to the original text, and deems the more important factors in poetry, which are to convey the true spirit and ideas and the true emotions hidden between the words, as well as the ultimate purpose of literary translation; namely introducing the Arabic literature and works of genius to non-Arabic speakers by recreating Arabic poetry in another language inthe most effective, culture targeted manner.

The study also introduces a theory that considers poetry translation a form of intertextuality, creating the term of “ intertextual translation” . The study on the other hand seeks to find a solution to the challenges of literary translation in the philosophy of the theory of intertexuality, creating a method called “translation through intertextuality”. Finally the study will present many applications to this theory by translating to English a number of selected lines of poetry for the Syrian contemporary poet Nizar Qabbani using the suggested methodology.

**كلمات مفتاحية ومصطلحات**

الترجمة التعجيمية: الترجمة من العربية إلى اللغات الأجنبية.

الغزو الحضاري: الثقافة الواردة على المجتمع العربي من الغرب والعالم، ولا أقصد الثقافة بمعناها الإيجابي المتعارف عليه، وإنما أقصد مظاهر الحضارة الغربية وقيمها الإنسانية والأخلاقية التي تأتي بأشكال متنوعة تبدأ بتعلم اللغة الأجنبية وقراءة الكتاب المترجم، وتنتهي بالقنوات الإعلامية والمواقع الإليكترونية وكل ما هو مقروء أو مسموع.

الفوضى الثقافية: مزيج وخلط فكري وثقافي عشوائي وغير منضبط ولا مبني على وعي ودراسة واطلاع حقيقي، وإنما هو خلاصة لكم هائل من الروافد الغثة والثمينة معاً، تأتي من مختلف الثقافات العربية والأجنبية وتتصارع فيما بينها والغلبة فيها للأقوى وليس بالضرورة للأقوم.

الترجمة التناصية: الترجمة التي تتخذ من فلسفة التناص الأدبي منفذاً لمعالجة الصعوبات في نقل الإشارات الثقافية والحضارية إلى لغة أخرى، وهي ترجمة تتجنب الترجمة الحرفية.

التناص الترجمي أو تناص الترجمة: اصطلاح مبتكر للتعبير عن نظرية تعتبر ترجمة الشعر شكل من أشكال التناص الأدبي.

مفهوم خيانة النص: عدم الالتزام بحرفية المعاني عند الترجمة، واللجوء إلى التحوير والتغيير و أشكال المعالجة لملائمة ثقافة ولغة المتلقي للنص المترجم.

**منهج البحث**

سيتخذ هذا البحث المنهج التكاملي الذي يعتبر المنهج الأمثل للتعامل مع الدراسات الأدبية وذلك لإتاحته الحرية في التصرف والأخذ من جميع المناهج المناسبة للتطبيق. والسبب في اختيار هذا المنهج هو أن البحث له عدة جوانب سيتطرق لها من ضمنها ما يحتاج للمنهج التاريخي وما يحتاج للمنهج التحليلي والوصفي، حيث سيقدم البحث لمحة عن تاريخ الترجمة وأهميتها من الناحية الثقافية في نقل الأدب العربي إلى لغات أخرى، وعن تطور نظريات الترجمة. ثم سيستعرضالصعوبات التي يواجهها المترجم الأدبي وخاصة في ترجمة الشعر،ويحلل هذه الصعوبات ويقدم نماذج شعرية عن كل واحدة منها، مع تسليط الضوء على الإشارات الثقافية في الشعر العربي المعاصر وما تشكله من صعوبة عند الترجمة، والتعليق على بعض النصوص المترجمة وتحليلها وترجمة بعض النصوص الأخرى.

ومن جهة أخرى فإن البحث سيتطرق إلى قضية التناص الأدبي بشكل تحليلي ووصفيّباعتباره إشارة وملمح ثقافي قد يشكل تحدياً أثناء عملية الترجمة. ولكن الباحثة تجد أن في فلسفة التناص الأدبي حل لبعض تحديات الترجمة الشعرية، حيث تعتبر أن الترجمة الأدبية شكل من أشكال التناص الأدبيكما ذكرت آنفاً.

وأخيراً فقد اختارت الباحثة الشاعر نزار قباني لتقدم من خلال شعره عدداً من النماذج التطبيقيةلترجمة سطور متنوعة من قصائده، تظهر فيها الإشارات الثقافية،والتناص القرآني، إلى اللغة الإنكليزية، وقد كان اختيار قباني لهذا الغرض سببه أن شعره غني بالإشارات الثقافية والتناص القرآني من جهة، ولأنه يتميز بالوضوح والبعد عن الغرابة والبساطة في التعبيرمن جهة أخرى.

**الدراسات السابقة**

في بداية البحث لهذه الدراسة وجدت عدداً من الأبحاث السابقة التي تعالج موضوع الترجمة الأدبية بشكل مباشر أو كجزء من البحث في قضايا الترجمة عموماً، وكان جل ما وجدته عبارة عن مقالات قصيرة أو متوسطة تم نشرها في مجلات أدبية متميزةموجودة على مواقع إليكترونية منها مجلة الموقف الأدبي، ومجلة دبي الثقافية، ومجلة العربي الكويتية، ومجلات عدد من الجامعات، وقد كتبها أساتذة ونقاد وأدباء معروفون. كما قرأت عدداً كبيراً من المقالات القصيرة لطلاب ودارسين على مواقع إليكترونية مختلفة، وقد جاءت تلك المقالات في الأغلب كترجمة أو محاكاة لأجزاء من بعض الدراسات العربية أو الأجنبية.

 أما الأعمال الأكثر اكتمالاً والكتب التي عالجت قضايا الترجمة فقد كانت قليلة نسبياً، وكانت في مجملها تستعرض نظريات الترجمة القديمة والحديثة، أو تركز على المقارنة بين ترجمات مختلفة لعمل معين أو أجزاء منه، ومنها ما كان أكاديمي التوجه ويقصد منه تقديم نماذج للترجمة لطلاب اللغات وطلاب الترجمة،كما كان بعضها يهدفلتقديم لمحة تاريخية عن تطور الترجمة في العالم العربي والإسلامي. والملاحظ كذلك أن معظم هذه الأعمال كان كتابها يقومون بها وهم يضعون نصب أعينهم غاية الترجمة التعريبية، أما مشاكل وتحديات الترجمة الأدبية من اللغة العربية إلى اللغات الأجنبية فقد لاحظت أن هناك قصور في معالجتها وبالأخص فيما يختص بترجمة الشعر العربي.وفي الحقيقة فإن المعالجة الجادة الوحيدة التي وجدتها تسلط الضوء على التداخل الاجتماعي اللغوي في علم اللسانيات وما يترتب عليه من صعوبات في الترجمة، والإشارات الثقافية في الشعر والصعوبة التي تترافق مع وجودها في الترجمة، وجدتها مقدَّمة من خلال عدة دراسات ومقالات بقلم الشاعرة والدكتورة سلمى حداد أستاذة الترجمة في جامعة دمشق، وقد وجدت هذه المقالات منشورة في مجلة جامعة دمشق. كما وجدت بطبيعة الحال عدداً من الكتب والدراسات الأجنبية التي تتمحور حول قضية الترجمة الأدبية، وإشكالية التداخل الثقافي والاجتماعي في اللغة والأدب، وتداعيات ذلك من صعوبات في الترجمة الأدبية.

وفي ما يلي أضع قائمة بأهم هذه الكتب والدراسات.

1. حداد، سلمى(2006) لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟حلول لمشاكل تناصية. مجلة جامعة دمشق، المجلد 22.
2. حداد، سلمى (2001) .الترجمة والعقبات الناجمة عن اختلاف الثقافات – نعيات تحت المجهر. مجلة جامعة دمشق،المجلد 17.
3. حداد، سلمى (2002).تاريخ الترجمة . الموسوعة العربية، المجلد السادس، دمشق.
4. حسن، محمد عبد الغني (1986). فن الترجمة في الأدب العربي، القاهرة، دار ومطابع المستقبل.
5. خلوصي، صفاء (1982). فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة، العراق، دار الرشيد للنشر.
6. ديداوي، محمد (1992). علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، سوسة، دار المعارف للطباعة والنشر.
7. سبول ،عهد شوكت (2005).الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق. الجامعة الأمريكية ،بيروت.
8. عطية، فوزي محمد (1986). علم الترجمة مدخل لغوي، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.
9. علوي، نبيل (2010). التناص والترجمة الأدبية بين العربية والإنكليزية، فلسطين، جامعة النجاح.
10. عناني، محمد (1992). فن الترجمة، الشركة المصرية العامة للنشر لونجمان.
11. العيسوي، بشير(1996). الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، دار الفكر العربي.
12. القاسمي، علي (2009). الترجمة وأدواتها: دراسات في النظرية والتطبيق، بيروت، مكتبة ناشرون.
13. اليوزبكي ، توفيق سلطان .التعريب في العصرين الأموي والعباسي .
14. يوسف، محمد حسن (1997). كيف تترجم . دار الكتب المصرية ، القاهرة.
15. Abu- Risha , Mohammad .Norm of Interaction and Norm of Interpretation across Language Communities and their Effects on Translation.
16. Bazerman , Charles Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory, and Literacy Studies ,University of California, Santa Barbara
17. Haddad, Salma (2005).Congratulations or Announcements? Different Cultures… Different Norms, University of Damascus Journal .
18. Haddad, Salma (2010). Audience Design From a Translator’s Perspective, University of Damascus Journal
19. Jawad, Hisham A (2007). Paraphrase, parallelism, and chiasmus in Literary Arabic. Norms and translation strategies.Sultan Qaboos University Oman
20. Jawad, Hisham A (2010). Sound symbolism, schemes and literary translation. Sultan Qaboos University ,Oman

**فهرس المحتويات**

**الموضوع الصفحة**

**شكر وتقدير ب**

**Abstract د**

**الملخص والأهداف ه**

**كلمات مفتاحية واصطلاحات و**

**منهج البحث ز**

**الدراسات السابقة ح**

**فهرس المحتويات ى**

**تمهيد: الثقافة العربية وقضية الترجمة 1**

لمحة موجزة عن تاريخ الترجمة في العالم العربي…………………………… 1

الترجمة والغزو الحضاري…………………………………………. 4

نقاط مضيئة في ترجمة الثقافة العربية………………………………… 7

وضع الترجمة التعجيمية……………………………………. 8

آراء بعض الكتاب والمثقفين العرب في قضية الترجمة التعجيمية و أسباب تخلفها……………………… 10

**الفصل الأول: عوامل الصعوبة في الترجمة الشعرية ونماذجها في الشعر 12**

**المبحث الأول: قضايا في الترجمة 13**

الترجمة العلمية والترجمة الأدبية………………………………………………………… 13

نظريات وطرق في الترجمة الأدبية ............……………… ……………. 14

حول ترجمة الشعر وقضية الخيانة……………………………………. 16

**المبحث الثاني: عوامل الصعوبة في ترجمة الشعر 19**

الصعوبات على مستوى المترجم……………………………………... 19

الصعوبات على مستوى القصيدة…………………………………… 23

**الفصل الثاني: الإشارات الثقافية في الشعر، أنواعها ونماذجها 34**

**الفصل الثالث: التناص الأدبي والترجمة 49**

**المبحث الأول: حول التناص 49**

التناص : مقدمة تاريخية…………………………………………………….. 50

مصطلح التناص……………………………………………… 51

النص عند فلاسفة التناص………………………………............... 51

مفهوم التناص…………………………………………… 53

أنواع التناص وأشكاله….…………………………………… 56

مصادر التناص الأدبي……………………………………………… 58

كيف يتحقق التناص؟………………………………………… 60

الجذور العربية لمفهوم التناص……………………………………….. 61

**المبحث الثاني: الترجمة التناصية** **67**

التناص الأدبي والترجمة............................................... 86

كيفية التعامل مع التناص والإشارات الثقافية في الترجمة………………………. 70

**الفصل الرابع: نماذج مترجمة للتناص والإشارات الثقافية في الشعر 73**

**المبحث الأول**: **قصيدة يا عنترة لمصطفى الجزار**……………………………………. **74**

**المبحث الثاني**: **نماذج تناصية متنوعة في الشعر**………………………. **81**

**الفصل الخامس: نزار قباني نموذجاً 87**

**المبحث الأول**: **الإشارات الثقافية في شعر نزار قباني**…………………. 88

**المبحث الثاني**: **التناص القرآني في شعر نزار قباني**……………………… 96

**الخاتمة 104**

**فهرس المراجع والمصادر 106**

**تمهيد**

**الثقافة العربية وقضية الترجمة**

**لمحة موجزة عن تاريخ الترجمة في العالم العربي**

اهتم العرب المسلمون بترجمة العلوم والآداب اليونانية والفارسية والآرامية والهندية والسريانية وغير ذلك من اللغات، وقد اتسعت دائرة الترجمة بعد انتشار الإسلام لتشمل كل أنواع العلوم، وساعد على ذلك سيادة اللغة العربية ودخول أعداد كبيرة من المفكرين والعلماء من غير العرب في الدين الجديد وتعلمهم للعربية حتى برعوا فيها وأخلصوا لها، وكان لتشجيع الخلفاء الراشدين، والأمويين، ومن بعدهم العباسيين للعلم وأهله أثر كبير في انتشار الثقافة والعلوم المتنوعة وازدهار مراكز العلم التي كانت أشبه ما تكون بجامعات العالم المتحضر في الزمن الحديث. ومن مدارس العلم التي ساهمت مساهمة كبرى في نشر العلم عن طريق الترجمة مدرسة حران التي لعب أساتذتها وخريجوها دوراً كبيراً في تعريب علوم اليونان في الفلك والرياضيات والطب، و مدرسة نصيبين حيث مزج فيها النساطرة النصارى بين النصرانية والأفلاطونية في محاكاة لمدرسة الإسكندرية مما ساعدعلى نشر كتب الفلسفة اليونانية التي ترجمها النساطرة. ومن المدارس التي عنيت بالترجمة أيضاً مدرسةنيسابور التي اشتهرت بالمجال الطبي حيث أنشأ فيها بيمارستان وبرع فيها عدد من الأطباء الفرس واليونان ومنهم يحيى بن الطريق الذي اختصه المنصور بالقيام بالترجمة والتأليف في الطب[[1]](#footnote-1)، ومما هو جدير بالذكر أن الترجمة أصبحت في العصر العباسي مهنة وحرفة هامة وعملاً يتوارثه أبناء العائلة الواحدة أباً عن جد ويتقاضون عليه أجوراً سخية، حيث يذكر أن المترجم كان يحصل على زنة الكتاب المترجم ذهباً ومنهم من كان يصرف له راتب شهري يصل إلى خمسمائة دينار في الشهر.[[2]](#footnote-2)

كانت الترجمة في البداية مقصورة على التعريب، و كان للأمويين الدور الأهم في إرساء دعائم العروبة عن طريق تعريب النقوش على الدراهم وضربها بعبارات عربية إسلامية، ثم تعريب الدواوين، حيث أنشئديوان بيت المال والجند والجباية، ثم تلا ذلك تعريب الكتب العلمية، والفلسفة، والطب، والفلك، وسائر العلوم الأخرى.

ويرى بعض المؤرخين أن" وراء التعريب والترجمة قوة ظاهرة تحركها نوايا خيرة ترمي إلى خدمة العلم والعمل على نشره وأخرى سيئة شريرة تريد أن تشيد بماضي الفرس وتراثهم وتعمل على الحط من تراث العرب مضمرة السوء بالمسلمين "[[3]](#footnote-3). ولكن بغض النظر عن النوايا فإن نتيجة هذه الحركة القوية من التعريب أدت إلى نشر الثقافة علماً وحكمة وشعراً ونثراً، كما أدت إلى سيادة اللغة العربية في أرجاء البلاد الإسلامية، وقد بلغ ذلك مبلغاً عظيماً في عهد الخلافة العباسية وخاصة في "عهد الخليفة هارون الرشيد وولده المأمون الذي ترجمت في عهده كتب اليونان الكبرى مثل كتب أفلاطون وأرسطو وأبقراط وجالينوس وإقليدس وأرخميدس وبطليموس"[[4]](#footnote-4).

كما نقل العرب والمسلمون عن طريق الترجمة من اللغة الهندية، والفارسية، والقبطية، والسريانية، والرومية، والبربرية وغيرها من اللغات القديمة،ترجمة أعداد من أمهات الكتب وأعلام الأدباء، فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر كتاب كليلة ودمنة،وألف ليلة وليلة وقبلهم الأوديسا والإلياذة، ولولا ترجمة هذه الكتب لاندثرت وزال أثرها، أو على أقل تقدير، لما وصلت إلى هذه المكانة العالمية المرموقة.

 وهكذا استمرت حركة الترجمة والتعريب بالإزدهار على يد المتعلمين والمترجمين حتى نهاية العهد العباسي ونهاية الحكم الإسلامي للأندلس. والملاحظ أن الترجمة منذ ذلك الوقت كانت تتركز في اتجاه واحد ألا وهو اتجاه التعريب، أما التعجيم فلم يبدأ فعلياً حتى دخل العرب في سنين السبات العميق مع انحسار القوة العربية الإسلامية بعد زحف المغول التتار إلى البلاد العربية وسحقهم لكل مدارس ومراكز العلم والعلماء وجل أثارهم من كتب ودراسات وآداب. وازداد الأمر سوءاً بعد ذلك مع قرون الحكم العثماني الذي سعى جاهداً إلى إضعاف اللغة العربية ووأد ثقافتها.

 في هذه الفترة المظلمة من تاريخ الأمة العربية كانت أوربا قد بدأت تتنسم نسائم الشرق الساحر وعلومه، التي بقي منها الكثير رغم كل ما سبق من تشتيت وجور، و بدأت تتحرك بحثاً عن الحرية والخلاص من سلطة الكنيسة التي أدخلتها في العصور المظلمة لقرون خلت؛ حيث كان الأوربيون قد ضاقوا ذرعاً بخرافات الكنيسة واصرارها على إبقاء الناس تحت مظلتها المحدودة الفكر والأفق. وليس هذا مجال الحديث عن استبداد الكنيسة براعاياها واستغلالها لهم، ولكن الملخص يكمن في أن أوربا ذلك الزمان ثارت وخرجت عن منظومة الكنيسة، ومن هنا بدأت أعمال الترجمة التعجيمية تأخذ شكلاً ومساراً واضحاً؛ حيث ترجم الأوربيون المستشرقون آلاف الكتب العلمية والأدبية العربية، والمخطوطات التي وصلت إلى أيديهم إما عن طريق شرائها أو سرقتها، إلى عدة لغات أهمها اللاتينية والإنجليزية والفرنسية والإسبانية، وراح الغرب ينهل من ذاك النبع حتى ارتوى.

 والحق يقال إن الأوربيين قد حملوا أمانة العلم حملاً مشبعاً بالإخلاص والجهد الصادق في سبيل العلم؛ حيث لم يقف هؤلاء عند حد نقل العلوم والأداب فقط، بل تابعوا المسيرة العلمية وقفزوا بها إلى مراحل أعلى وأوسع وأشمل. ومازالت شعلة العلم مضيئة في ديار الغرب حتى اليوم، تزداد قوة يوماً بعد يوم،ومازالت الأمة العربية في سهادها وسباتها حتى اليوم؛ بليت بكل وسائل الكبت والقمع والإسكات حتى كادت تزهق أنفاسها.واليوم نقف ونسأل إلى متى؟ إن ما أوصل أمتنا إلى ما هي عليه من تردي، لم يكن لولا التردي الثقافي وعلينا أن نتذكر أنه " في البدء كانت الكلمة " [[5]](#footnote-5)، ولا بد أن تكون للكلمة، الكلمة الأخيرة.

**الترجمة والغزو الحضاري**

تمر الثقافة العربية في الوقت الحاضر بأعتى أزمة اعترتها منذ فجر التاريخ العربي، فبمجرد نظرة سريعة على صفحات المواقع الإجتماعية كَ (الفيس بوك) وغيرها، وعلى رفوف المجلات والكتب والمطبوعات، وبتفحص ما يعرض من برامج تلفزيونية على القنوات الفضائية والمحلية في كل أنحاء الوطن العربي نجد الكم الهائل من الضياع الثقافي وسيطرة الثقافة الأجنبية التي تأتينا من الغرب والشرق بشكل جارف لا يكاد يقف في وجهه أي حاجز مناعي أو حصانة فكرية لدى الشباب العربي، وهو بلا شك المستهدف الأول من هذا الغزو الحضاري.

 وإذا دققنا النظر في الكتب المترجمة من لغات العالم إلى العربية لوجدنا عددها قليلاً نسبياً بالمقارنة مع ما يترجم إلى اللغات الأخرى، ولوجدنا أيضاً أنه لا يأتينا بالأفضل والأرقى بل أن جل ما يأتينا مترجماً هو الأقل أهمية والأكثر إسفافاً وهبوطاً، إن لم يكن كله فجله، وأن مهمته محددة في رفد الثقافة العربية بروافد أجنبية تؤثر فيها حسب خطة غزوٍ ثقافي وحضاري موجه ومدروس بشكل علمي وممنهج، لتساهم في ترسيم وجه الأمة الثقافي الجديد المتجدد. وليس هذا الأمر بالشيء المذموم بشكل قطعي لأن المثاقفة الإنسانية قضية حتمية ومطلوبة وهي أساس من أسس التعايش بين الأمم، وعلينا أن نتعرف على الحضارات الأخرى بخيرها وشرها.وقد شهد التاريخ البشري نماذج لا تحصى للمثاقفة بين الأمم منذ القدم. ففي البدء كانت الترجمات العربية لآداب الإغريق، حيث حافظ العرب على الآثار الأدبية العريقة إذ ترجموها إلى اللغة السريانية ثم العربية واحتفظوا بها في مكتباتهم ومراكزهم الثقافية في العصرين الأموي والعباسي كما ذكرت آنفاً، ومن هنا نرى أن ترجمة الآداب فيما بين اللغات أمر هام وضروري لتطور الحضارة الإنسانية وتقاربها في آن واحد.

 إذا فما دام الأمر كذلك فما بال المثقفين العربتذهب ريحهم وتضعف أصواتهم وتقل أعدادهم، وما بال الثقافة العربية ينطفئ وهجها و تختلط ألوان طيفها لتصبح ذات لونٍ داكنٍ يفتقر إلى وضوح الرؤية والألق، ويشح جريان نبعها الرائق ليتحول إلى مجرد ساقية لا تكاد تجد دفقاً كافياً للاستمرار في العطاء؟

ولماذا نجد اللغة العربية في ضعف وانحلال في حين تطغى اللغات الأجنبية وبخاصة الإنكليزية حتى كادت تحل محل اللغة العربية الأم لدى عدد كبير من الشباب العربي، وحتى أضحت ظاهرة التكسر اللغوي والتثاقل اللساني العربي ظاهرة جلية ملفتة للنظر عند شريحة كبيرة من الشباب العربي في داخل وطنه وفي عقر داره؟وهنا قد يسأل سائل ما علاقة الغزو الثقافي بتدهور المستوى اللغوي؟ وهل هناك ما يمنع أن يكون أحدنا مثقفاً ولكن من غير أن يكون فصيحاً ومتكلماً ناطقاً بلغة الضاد؟وفي الحقيقة إن الثقافة العامة ليست مرتبطة باللغة العربية تحديداً ولكنها مرتبطة باللغة عموماً، لأن أي مثقف لا بد أن يكون على مستوى لغوي عال سواء أكان أحادي اللغة أو متعدد اللغات، لأنه لا بد أن تكون لديه كفاءة ومقدرة لغوية عالية في لغة واحدة على الأقل.

 والملاحظ في جماعة الشباب العربي أنه يحاول جاهداً التحدث بإحدى اللغتين الأجنبيتين الإنكليزية أوالفرنسية ظناً منه أن ذلك دليل وإشارة على الثقافة أوالانتماء الطبقي الرفيع، وتساهم في هذا التوجه هيئات التعليم العامة والخاصة التي تتسابق في رفع مستواها عن طريق تقوية البرامج اللغوية الأجنبية لديها، ولكن ذلك يحدث عادة على حساب اللغة العربية التي باتت تُدرّس وكأنها اللغة الثانية للطالب. وبطبيعة الحال فإن اللسان هو بوابة الثقافة وكلما ضعفت اللغة العربية عند المتكلم ضعف اطلاعه الثقافي والحضاري لهذه اللغة، لأن اللغة ما هي إلا انعكاس ووعاء للحضارة والتراث والتاريخ، وفي المقابل فإن الطفل العربي الذي ينشأ في بلد عربي ولكن في ظل مؤسسات تعليمية تنتهج المناهج الأجنبية، لا تتم ملكته اللغوية ولا تكتمل تمام الاكتمال لا باللغة العربية، التي من المفروض أن تكون اللغة الأم لديه، ولا باللغة الأجنبية التي تأتيه منقوصة ومبتورة لأنها تنمو لدى المتعلم خارج بيئتها الأصيلة. وبالتالي تتشكل ثقافة ذلك المتعلم من شرذمات ثقافية عربية متفرقة غير متكاملة ولا متماسكة، مع فيض من فتات الثقافة الغربية الملحقة باللغة الأجنبية التي تعلمها. فهل يعتبر ذلك الشخص مثقفاً في هذه الحالة؟ وهل تلك الثقافة تخوله أن يكتب الكلمات العربية باللهجة المحلية بالحروف اللاتينية على صفحات ما يعرف بالفيس بوك، الذي لم نجد له حتى اليوم تسمية عربية مناسبة؟

إذاً فالثقافة مرتبطة فعلاً وبشكل وثيق باللغة ومستواها عند المتكلم، وبما أننا في معرض الحديث عن الترجمة نسأل: هل الترجمة التعريبية هي أحد العوامل المؤدية إلى هذا التردي اللغوي الثقافي؟ في الحقيقة إن الأمر له أسباب متعددة لا تنحصر حتماً بالكتب المترجمة إلى العربية، بل يدخل من ضمنها االانفتاح الكامل على العالم عن طريق الشبكة العنكبوتية، الإنترنت، والقنوات التلفازية والإذاعية الفضائية. ولكن إذا حللنا الأمر قليلاً بموضوعية نجد أن هذه القوة المعلوماتية التي حولت العالم إلى قرية واحدة تصب، فيما تقدمه من خلال وسائلها المتعددة، في المقام الأول في خانة الترجمة، لأن كل ما نجده مكتوباً أو مسموعاً على الشبكة العنكبوتية والقنوات الفضائية هوجزء من منظومة موسوعية ضخمة لخلاصة ثقافة الغرب والعالم، تأتينا مترجمة إما بشكل لغوي مباشر أو من خلال ترجمتها إلى أفلام سينمائية وبرامج ثقافية وغير ذلك، فتفرض علينا أفكارها وقيمها وأيدلوجياتها، وتقرر لنا ما يجدر وما يجب، وماهو مقبول وما هو مرفوض، وتعيد صياغة عاداتنا وتقاليدنا وآرائنا. فهل هناك أخطر من الكلمة؟ إن ما يسمونه بحوار الحضارات والعولمة والعالم الواحد ما هي إلا شعارات الهدف منها إذابة الثقافات القومية والوطنية وإحلال " الفوضى الثقافية" وما يتبعها من العصبيات والنزعات الإقليمية والطائفية.

والترجمة حضارة ورقي وهي من أول وسائل التواصل الإنساني والمثاقفة بين الشعوب وأهمها، ولكن الملاحظ أن الأمم القوية في تاريخ الإنسانية تحظى بالسيادة اللغوية، وتسعى الأمم الضعيفة إلى اللجوء إليها، والانضواء تحت جناحها، والطواف في فلكها، وأول ما تفعله الشعوب الأضعف عادة هو تقليد حضارة الأقوى في البناء والعمران، واللباس، والمأكل والمشرب، وطريقة العيش، وطريقة الحديث والتخاطب، كما نجد أن الشعب الأضعف يتهافت على كل ما يصل إليه مكتوباً أو مسموعاً فيترجمه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

وإن أول ما يترجم عند هؤلاء الكلام اليومي الذي نستخدمه في الحياة اليومية؛ حيث يبدأ البعض بإدراج العبارات الأجنبية أو المعربة في كلامهم الاعتيادي، يلي ذلك ترجمة كتب الأدب من نثر وشعر، أما كتب العلوم الإنسانية والطبيعية وغيرها من العلوم الأكاديمية فتأتي بالمرتبة الأخيرة من الاهتمام، وخاصة إذا كانت الشعوب الأضعف قد استفحل بها الهوان والذل وقلة ذات اليد والحيلة، فعندئذٍ لا ينتقل عن طريق الترجمة إلا اللمم مما أبدعته عبقريات الأمم المتقدمة.

 وتعاني الأمة العربية منذ ما ينيف على القرن من هذه الحالة المرضية من التقليد الأعمى والتبعية للغرب، التي تتجلى أعراضها في كثير من الجوانب، ولكن ما يهمنا منها في إطار هذا البحث هوالتبعية اللغوية والثقافية. تظهر هذه الأعراض على شكل ركام هائل من الشباب اللاهث وراء الغرب، وإعلام ممسوخ الهوية لا طعم له ولا لون، تفوح منه رائحة التعفن الفكري والضحالة والسخافة الممزوجة بالبلادة!

إنه لما يندى له الجبين أن نسمع إعلاميينا ومذيعينا، من حملة الشهادات والمؤهلات العلمية الكبرى والصغرى، يتشدقون بالألفاظ الأعجمية على شاشات التلفزة الفضائية التي باتت لا تعد ولاتحصى، فنسمع أحدهم وقد استبدل عبارة تحقيق صحفي بِ "ريبورتاج"، وحق النقض بِ " الفيتو"، وآلة التصوير بِ " كاميرا"، ونسمع آخر يستعرض عضلاته الترجمية في تركيب عبارات هجينة شاذة،لاتمت إلى اللغة العربية بصلة، بل تفقد كل جاذبيتها ومعناها، وتستفرغ مضمونها بلغتها الأصلية إذ تترجم حرفياً إلى العربية، فتأتي مسخاً مشوهاً لعبارات أجنبية نطقت بأصوات وحروف عربية. ومن ذلك قول "أحد مراسلي الفضائيات العربية " والشيطان يكمن في التفاصيل .." مترجماً بشكل حرفي التعبير الإنجليزي :

“The devil lies in the details"[[6]](#footnote-6). وبمجرد أن نسمع ذلك التعبير المستعرِب نتساءل: هل فهم المستمع العربي القصد من هذه العبارة؟ وكيف كان وقع لفظ الشيطان الذي لا نستخدمه عادة في الأحاديث العادية على أسماع المشاهدين؟ إن ذاك المراسل الهمام لم يكلف نفسه عناء البحث والتأكد قبل أن يترجم عبارته على هذه الشاكلة، ليعرف أن لفظة "devil " بالإنجليزية لا تعني الشيطان وإنما هي أقرب لمانسميه العفريت، وأن لفظة " Satan" العربية الأصل هي التي تترجم إلى كلمة الشيطان. إن المعنى الوظيفي للتعبير المذكور له مماثل أو مكافئ بالعربية هو " العلة أو العبرة في التفاصيل"، أو" في التفاصيل بيت القصيد". وعلى هذا النحو نسمع عبارة تجسير الهوة بوصفها ترجمة حرفية للتعبير الإنجليزي " to bridge the gap"، بدلاً عن رأب الصدع أو ردم الهوة، وعبارة "سياسة الجزرة والعصا" بوصفها ترجمة حرفية مبهمة، بدلاً من استخدام ترجمة دلالية كقولنا "سياسة الترغيب والترهيب"، إلى غير ذلك من العشرات من العبارات الركيكة الهشة التي باتت تقرع أسماعنا بلا هوادة و لا رحمة!

ومن جهة أخرى، يظن البعض أن التشدق بلغة أجنبية هو السبيل إلى الرقي الاجتماعي، وهو الإشارة على التحضر والانتماء إلى الطبقة المثقفة المرموقة؛ لذلك نجد بعض العائلات المدعية الثقافة والتحضر، تتحدث مع الأطفال في العائلة بالإنجليزية أو الفرنسية، وياليتها تكون لغة قويمة أو سليمة تلك التي يرطنون بها، ويغفل أولئك عن حقيقة علمية وهي أن" تعلم أي لغة خارج بيئتها لا يتخطى في أحسن الحالات مستويات معينة محدودة من التعبير تتبع الملكات اللغوية والاستعداد الفطري الشخصي لدى المتعلم"[[7]](#footnote-7)، وبهذا ينشأ الطفل المتعلم أشبه ما يكون بذاك الغراب الذي لم يعجبه صوته فحاول أن يقلد صوت الطائر المغرد، فلم يفلح، وعندما أراد العودة إلى صوته الأصلي نسيه، فضاع بين هذا وذاك وصار ناعقاً قبيح الصوت والمنظر. وبالمثل، فإن طفلاً تعلم شيئاً من هذه اللغة وقليلاً من تلك "يغدو محدود الإبداع ومكبوح القدرة على التعبير الكامل للوجدان، وسطحي الفكر، ويبقى محصوراً في خانة المتلقي غير المنتج وغير الفاعل في عالم الحضارة والمعرفة والعلوم "[[8]](#footnote-8).وقد لاحظ المهاتما غاندي ذلك الأثر السلبي في خطابه الذي ألقاه في شباط من عام ألف وتسعمائة وستة عشر إذ قال : "إن لغتنا انعكاس لأنفسنا، فإن قلتم لي أن لغاتنا عاجزة عن التعبير عن أفضل الفكر فإني أقول لكم، أولى بنا أن نعجل بالاندثار من الوجود ... لماذا يلقى بهذا المعوق على كاهل أمتنا؟ فلتتأملوا لحظة واحدة أي سباق غير متكافئ هذا الذي يضطر أبناؤنا إلى خوضه مع كل ولد إنجليزي ...إن كل شاب هندي يخسر، بسبب وصوله إلى المعرفة من خلال اللغة الإنجليزية، ما لا يقل عن ست سنوات غالية من حياته"[[9]](#footnote-9).وعلى الرغم من حاجة هذا البلد فعلاً للغة موحدة تجمع أبناءَه إلا أن الإنجليزية " لم تفلح في الوصول إلى القوة الكافية؛ لتكون لغة البلاد الرسمية، ولم تنجح في أن تحل محل اللغات الوطنية الخمس عشرة في الهند، فهلا اعتبرنا من ذلك؟! للأسف وكأننا نضرب حصاناً ميتاً،أي”to flog a dead horse” إجابة نسمعها من أحد إعلاميينا النجباء، ولا حياة لمن تنادي!"[[10]](#footnote-10)

**نقاط مضيئة في ترجمة الثقافة العربية**

لا أزعم أنني سأجد حلاً لهذا الغزو الحضاري والثقافي الجارف الذي أصاب أمتنا العربية، ولكن سأتكلم عن الثقافة العربية المرسلة باتجاه الغرب، وعن دورها في تصدير الفكر العربي، والتراث الإسلامي إلى الغرب عن طريق ترجمة الكتب الروائية، والشعر، وكل عمل إبداعي متميز. فالغرب اليوم أضحى في حالة استعداد تام، وحاجة ماسة، لتلقي ذلك الزاد الروحي والفكري القادم من الشرق، وخاصة بعد أحداث الحادي عشر من أيلول، التي زادت من فضول الغربيين ورغبتهم في التعرف على أسرار الشرق وخفايا مجتمعاته، للوصول إلى إجابات لأسئلة عديدة تدور في الأذهان. كما أن الاهتمام بتعلم وتعليم اللغة العربية ازداد بشكل ملحوظ؛ حيث ترصد الحكومات الأجنبية في أمريكا وأوربا مبالغ هائلة لتشجيع المتعلمين على تعلم العربية وإتقانها، من خلال توفير المنح الدراسية والحوافز المغرية للطلاب الراغبين في تعلم هذه اللغة وآدابها، كما تزايد الاهتمام بالآداب والفنون العربية والإسلامية بشكل ملحوظ مؤخراً، فعلى سبيل المثال في أوربا "تقيم سويسرا مهرجاناً دولياً عن المتنبي، وتترجم فرنسا مقدمة ابن خلدون، و ألمانيا واليونان تترجمان دواوين محمود درويش وأدونيس"[[11]](#footnote-11)، وهاهي الأمم المتحدة التي أضافت اللغة العربية إلى لائحة لغاتها الرسمية الست منذ عام 1973، تحتفل في مدينة نيويورك باللغة العربية من خلال برنامج إعلامي كبير، يضم العديد من موظفيها، ودبلوماسيين وطلبة ومدرسين وأساتذة، وتقدم من ضمن فعاليات الاحتفال، معارض عن الخط العربي، وعن تاريخ عدد من الكلمات العلمية ذات الأصل العربي التي وجدت طريقها إلى اللغات الأجنبية، وعن أنشطة المنظمة في مختلف الأقسام التي تستخدم اللغة العربية وأهمها أقسام الترجمة بأنواعها التحريرية والشفوية والفورية، بالإضافة إلى خدمات النشر والتدريس، وفي أثناء ذلك الإحتفال يستمتع الحضور بإلقاء بعض القصائد لمحمود درويش، وحافظ ابراهيم، وأحمد شوقي، وخليل مطران، وأداء لإحدى قصائد جبران بصوت فيروز وهي تنشد " أعطني الناي وغنيّ.."، وعرض لفلم عربي قصير اسمه " أنا أتكلم العربية.[[12]](#footnote-12)

 إذاً فقد آن الأوان ليلتفت العرب إلى تفعيل حركةتصدير الثقافة العربية باتجاه الغرب، وتفعيل المثاقفة الفعالة بين الغرب والشرق الأوسط العربي، عوضاً عن الاكتفاء بحالة المتلقي السلبية ذات الاتجاه الواحد.والملاحظ أن الحضارة العربية بدأت بالتسلل فعلاً إلى كل بيت غربي، ولكن ذلك لا يحدث بسبب اهتمام المثقفين العرب، ولا رعاية المؤسسات العربية الهادفة والملتزمة ، وبالتأكيد ليس بتمويل الجهات الحكومية العربية الواعية، وإنما بفضل الحضور الكبير للجاليات العربية في مختلف دول العالم، وبسبب تحول العالم إلى قرية واحدة ذات بوابات مختلفة، ومن تباشير هذا التسلل الحضاري العربي أن معظم الأمريكيين والأوربيين باتوا يعرفون الحمّص، والفلافل والتبولة، وغيرها من الأسماء التي يسيل لها اللعاب! إن الوجبات اللذيذة وأصناف الطعام والشراب جزء من تراث الأمم بلاشك، ولكن هل نكتفي نحن العرب بتقديم هذه الهدية المتواضعة إلى العالم؟ وهل هذا كل ما لدينا لنقدمه؟ الجواب طبعاً واضح بأن الحضاره العربية العريقة والغنية لديها الكثير والكثير مما هو أهم وأجل وأسمى لتهديه إلى العالم من خلال تفعيل الترجمة ، أي من خلال الكلمة.

والبداية تكون مع الكتاب الأدبي الإبداعي المنثور منه والمنظوم، فالأدب بسبب طبيعة تصنيفه تحت كتب الثقافة العامة والتسلية والترفيه، أقرب إلى نفس القارئ من الكتاب الجاد الذي يتسم بطابع أكاديمي أو توجيهي، ككتب التاريخ والمجتمع والاقتصاد، أو كالكتب العلمية، فتلك كتب لا يقبل عليها إلا المتخصصون، على عكس كتب الأدب التي تروح عن النفس ولا تحتاج لتخصص لقراءتها وتمتاز بأنهاتخاطب فكر الإنسان وروحه وتؤثر فيهما بدون وعي من القارئ .

**وضع الترجمة التعجيمية**

إذا سلمنا بأن الترجمة من الأدب العربي إلى اللغات الأجنية واجب أخلاقي وديني وإنساني على كل من يملك القدرة اللغوية للقيام بها، فما هو وضع الترجمة عموماً والترجمة من العربية إلى اللغات الأجنبية اليوم؟ وهل تتناسب كمية الترجمة التعجيمية مع حجم الإنتاج الثقافي العربي، وجديته، وجودته؟ وهل هناك ما يكفي من الكفاءات والإمكانيات المادية، والتسهيلات للمترجمين القادرين على هذه المهمة الصعبة؟

 إذا عدنا إلى إحصائيات اليونيسكوعن أعداد الكتب والأعمال المترجمة من وإلى لغات العالم، نجد أن اللغة العربية تقع في مستوى متدنٍ جداً إذا قورن بالدول المتقدمة، فمثلاً نجد أن " إسبانيا، بوصفها نموذجاً عن الدول الأوربية والمتطورة، تترجم سنوياً إلى الإسبانية ما يفوق التسعمائة كتاب لكل مليون نسمة من سكانها، في حين يترجم العالم العربي كله أقل من أربعة كتب سنوياً لنفس العدد من السكان، وفي المقابل لا نسمع في العام الواحد إلا عن عمل أو اثنين قد تمت ترجمتهما من العربية إلى أي لغة أجنبية" [[13]](#footnote-13). ولزيادة العلم دعوني أقدم بعض الإحصائيات في هذا المجال :

يبلغ نصيب كل مليون إسرائيلي 380 كتاباً مترجماً، وكل مليون مجري 500 كتاب، وكل مليون إسباني 950 كتاباً، ومن جهة أخرى وبالاستناد إلى آخرإحصائيات اليونيسكو نجد "أن استيعاب اللغة العربية لمستحدثات العلم والثقافة والفكر والأدب في عصرنا قليل جداً، من خلال ما تظهره حركة الترجمة إلى العربية من آثار علمية وأدبية وفكرية أجنبية "[[14]](#footnote-14). فحسب مؤشر اليونسكو الذي يعتبر مرجعا موثوقاً لإحصاءات الترجمة نجد أن 12700 كتاباً فقط ترجمت إلى العربية منذعام 1970 وحتى اليوم، و12258 كتاباً ترجمت عنها وبهذا تحتل اللغة العربية المرتبة التاسعة والعشرين من حيث عدد الكتب المترجمة إليها، وذلك بعد اليونانية مباشرة والتي يتحدث بها إثنا عشر مليون نسمة فقط، والاستوانية التي يتحدث بها حوالي المليون نسمة، وتحتل العربية المركز السابع عشر من حيث الكتب المترجمة عنها إلى اللغات الأجنبية جميعاً، علماً أن الوطن العربي يمثل ما يقارب 5% من سكان العالم ويحتل 10% من مساحة الكرة الأرضية والحال أن الوطن العربي يضم أكثر من 400 مليون ناطق بالعربية مما يضعها في المركز الثالث من حيث أكثر اللغات انتشاراً بالعالم بعد اللغتين الصينية والإنجليزية. وبالمقارنة فإن عدد الكتب المترجمة من وإلى العربية يبدو متواضعاً إذا ما قورن بعدد الكتب المترجمة من الإنكليزية والاسبانية وهو عدد يصل إلى خانة المليون ويقارب المليونين من الكتب، كما أن اللغة العربية لا تمثل في شبكة الإنترنت إلا 0.4% من مجموع اللغات الحاضرة على هذه الشبكة مقابل 47% للإنكليزية و9% للصينية و8% لليابانية و6% للألمانية و4% لكل من الإسبانية والفرنسية و3% للبرتغالية والروسية، مما يعني أن لغة الضاد شبه غائبة عن هذا العالم الإلكتروني الفسيح [[15]](#footnote-15).

لقد اهتمت اليونسكو بالترجمة إلى لغات العالم ومنها، ولكن المهمة كانت أكبر من أن تستوعبها منظمة واحدة مهما كان حجم إمكانياتها؛ لذلك توقفت الإمدادات المالية لهذا المشروع في عام 2005، وتوقفت معها حركة الترجمة لهذه المنظمة.وهنا علينا أن نتساءل : هل اليونسكو وغيرها هم المسؤولون عن ضعف حركة الترجمة العربية؟ وهل سنقف مكتوفي الأيدي تجاه هذه القضية الجوهرية؟ ولأن الجواب لهذه الأسئلة معروف ليس لنا إلا أن يعترينا الخجل والعار لهذا التقصير، وليس لنا إلا أن نواصل في الحث على المساهمة الفعالة المادية والمعنوية بكل الوسائل الممكنة، لرفع المستوى المتدني لحال الترجمة، وبالأخص التعجيمية منها، للأدب العربي القديم والحديث.

**آراء بعض الكتاب والمثقفين العرب في قضية الترجمة التعجيمية و أسباب تخلفها**

لدى سؤال عدد من المفكرين والكتاب والمترجمين أو العاملين في مجال النشر عن رأيهم في وضع حركة الترجمة في البلاد العربية، أعرب كل من الكاتب الكويتي الدكتور محمد الرميحي، والكاتب المترجم اللبناني شارل شهوان، والكاتب والمترجم المغربي حسان بورقيبة، والناشر ماهر كيالي عن آراء متشابهة اتسمت بالتشاؤم والأسف لحال الترجمة التعجيمية في الوطن العربي. تتلخص آراء المفكرين في عدة نقاط أجملها كالآتي:

1. الترجمة التعجيمية قليلة ولا تفي بالغرض ولاتتناسب مع الكم الأدبي وجديته وجودته، وهي في معظم الأحيان رديئة، ولا تنقل الصورة الحقيقية للأدب كما ينبغي. " نحن لا نطبع ولا ننشر ولا نترجم بالقدر الذي فعلناه ماضياً في عصر المأمون وعصر النهضة." [[16]](#footnote-16)
2. المؤسسات التي تعنى بالترجمة محدودة الأداء ومحدودة الإمكانيات والإنتاج، ويتركز إنتاجها على لغتين أساسيتين هما الفرنسية بالمقام الأول والإنكليزية ثانياً، مع العلم أن اللغة الفرنسية قد فقدت الكثير من أهميتها كلغة عالمية وبات كُتابها الفرنسيون أنفسهم، ينشدون ترجمة كتبهم للإنكليزية وغيرها من لغات العالم.
3. تلعب العلاقات العامة دوراً في تحديد الكتب التي تترجم،" باتت الترجمة عملية تركيب علاقات بين أكاديميين وكتاب ودور نشر، تتداخل فيها حفلات الغداء والعشاء. "[[17]](#footnote-17)
4. تلعب شهرة الكاتب دوراًهاماً في انتقاء الأعمال للترجمة، فمثلاً تكثر ترجمات نجيب محفوظ لحصوله على جائزة نوبل، كما تكثر ترجمات جبران خليل جبران لأنه من شعراء المهجر ولأنه كتب باللغة الإنكليزية، في حين لا يُكترث للعشرات من الأدباء المبدعين لأنهم لا يملكون الوساطة المطلوبة عند أحد المسؤولين أو الناشرين. وبالمقابل فقد يترجم عمل ما، ليس على القدر المطلوب من الجودة والإبداع، مما يعطي صورة مجتزأة لأدب قد يكون رديء المستوى ولا يعكس الصورة الحقيقية للأدب العربي.
5. تلعب العلاقات السياسية بين الدول دوراً في توجيه اهتمام بعض الدول غير الغربية، كالصين والهند وإيران إلى ترجمة الآداب العربية، وفي اختيار الكتّاب الذين يترجم لهم، من حيث أفكارهم وآرائهم السياسية والعقائدية.

6- مهمة الترجمة مسؤولية كبرى لابد أن تقودها مؤسسات ثقافية عربية وأجنبية مختصة، وهذه المؤسسات قليلة ولا تملك الموارد المادية الكافية مما يجعلها "تجد نفسها في طريق مسدود."[[18]](#footnote-18)

1. أحد أسباب تردي وضع الترجمة العربية التعجيمية هو عدم وجود وعي كافٍ لدى المثقفين والمسؤولين بأهمية الترجمة الإبداعية وتأثيرها على القارئ الأجنبي.

 وبهذا نخلص إلى نقطة البداية وهي أن الترجمة بشقيها التعريبي والتعجيمي مسألة ذات أهمية كبيرة والأمة العربية بحاجة ماسة إلى زيادة حجمها، وأن الترجمة التعجيمية واجب قومي وديني، تفرضه طبيعة الإنفتاح الحاصل بين دول العالم اليوم، وحاجة البشرية إلى منابر العلم ومنارات النور، وخاصة من خلال ترجمة الأدب العربي الإسلامي الهادف والملتزم.

وفي إطار هذه القناعة بأهمية الترجمة من العربية إلى الإنكليزية واللغات الأخرى، وانطلاقاً من غرض المساهمة في تفعيلها، سنسلط الضوء في هذه الدراسة على الترجمة الأدبية عموماً، والترجمة الشعرية بشكل أكثر تحديداً، من حيث الصعوبات الفنية واللغوية التي تعترض المترجم عندما يقابله تعبير تعتريه ثقافة الأديب، وبيئته،وتاريخه الشخصي والوطني، إلى غير ذلك من لفتات ذات طابع نفسي وشخصي خاص. فعسى أن أوفق في ذلك وبالله أستعين.

**الفصل الأول**

**عوامل الصعوبة في الترجمة الشعرية**

**ونماذجها في الشعر**

**المبحث الأول**

**قضايا في الترجمة**

 يقول ارنست رينان : "إن الأثر غير المترجم يعتبر نصف منشور،ويقول الأديب البرتغالي ساراماغو:"إن الأدب العالمي يبدعه المترجمون"[[19]](#footnote-19)، ويحض ميخائيل نعيمة بإصرار مردداً ثلاث مرات: " فلنترجم !" [[20]](#footnote-20)، أما جيلبرت هايت فيقول:"إن تأليف كتاب ردئ هو مجرد خطأ، أما ترجمة عمل جيد ترجمة رديئة فهي جريمة."[[21]](#footnote-21) إذاً فلا بد من ترجمة الأدب والشعر ولكن هناك محاذيرعدة وصعوبات جمة تنتظر من يأخذ على عاتقه تلك المهمة الصعبة،مهمة الترجمة الأدبية وبالأخص ترجمة الشعر. فالترجمة الأدبية تعتبر من أصعب أنواع الترجمة لأنها تتطلب بالإضافة إلى فهم المعاني الظاهرة التي يريدها مؤلف العمل، فهم الرسائل النفسية والعاطفية والثقافية المخبأة في طيات العمل الأدبي، وتتطلب كذلك الإلمام بالأسلوب اللغوي والبلاغي ولغة السرد وقوة الخطاب وإدراك النواحي الجمالية من تصوير ومجاز وتشبيه، هذا بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي من أوزان وقوافي فيما يختص بالشعر. فالترجمة الأدبية لا تقتصر على نقل المضامين بل تتعداه إلى إطار الصياغة الفنية التي تجعل من النص المترجم عملاً أدبياً إبداعياً.

ولكن إذا اعتبرنا أن عدم وجود ترجمة لعمل أدبي متميز أمراً سيئاً فالأسوء هو وجود ترجمة رديئة تضر أكثر ما تنفع وتؤدي رسالة معاكسة لما هو مرجو منها؛ لذلك يجب على المترجم أن يتبع طريق وأسلوب الترجمة الأمثل لغرضه وغرض النص الذي يترجمه لأن طرق الترجمة متعددة ومتنوعة، وتتبع نظريات متباينة ومتداخلة فيما بينها في آن واحد، فكل نص يعرض للترجمة قد تناسبه طريقة في الترجمة تختلف عن غيره من النصوص. وفي الفقرة التالية سأعرض لأنواع الترجمة وأغراضها.

**الترجمة العلمية والترجمة الأدبية**

الترجمة أنواع عديدة ولكن يمكن تصنيفها في مجالين هما المجال المختص بالعلوم والمجال الأدبي. وما يقصد بالترجمة العلمية هو ترجمة كتب العلم كالطب والهندسة والاقتصاد وغيرها، والهدف من الترجمة العلمية هو نقل معلومات وحقائق ونظريات علمية من اللغة الأولى إلى اللغة الثانية، أي أن المعلومة الموجودة يجب أن تنقل بحذافيرها دون أي تعديل وبشكل واضح تام الوضوح إلى اللغة المنقول إليها، وهنا على المترجم أن يراعي ويتبع البناء اللغوي للجمل وترتيب الأفكار وأن يعنى باختيار المرادفات والمصطلحات المطابقة للأصل تماماً. فالترجمة العلمية غايتها توصيلية بحتة حتى ولو تضمنت شيئاً من البلاغة الأدبية لأنها في حد ذاتها ليست أدباً، أما الترجمة الأدبية " فتقع في خانة توصيل تجارب إنسانية وإبداعات فكرية تجمعت في شكل مؤلفات متميزة ومتفردة منتمية في كل حالة لجنس من الأجناس الأدبية كالشعر أو الرواية أو غير ذلك." [[22]](#footnote-22) فالأدب ليس نتاجاً لتجارب مخبرية أو معملية ولا هو تطبيق لإحدى النظريات الحديثة في علم من العلوم.

وقبل أن نخوض في صعوبات الترجمة الأدبية علينا أن نلقي نظرة سريعة على النظريات المطروحة في مجال الدراسات الترجمية والآراء المتبناة لدى المترجمين الأكفاء.

**نظريات وطرق في الترجمة الأدبية**

ينقسم منظرو الترجمة والدارسين حولها إلى قسمين رئيسيين، الأول يعدُّ الأمانة التامة في نقل الألفاظ هي الأساس في الترجمة ولا بد من التقيد التام بالمضمون اللغوي لأنه يأتي بالمقام الأول على حساب الشكل والأسلوب، وأصحاب هذا المذهب من الغربيين تركزت جهودهم على الترجمة الدينية للنصوص المقدسة وبعض الترجمة الأدبية. وقد كان لموضوع قداسة النص الديني أهمية كبرى في الإصرار على حرفية الترجمة عند هؤلاء حرصاً منهمعلى عدم تزييف أو تغيير مااعتبروه كلام الله، وقد كان المترجم الذي يخرج عن هذه الحرفية يتهم بالزندقة والإبتداع، وكانت الدراسات الترجمية في تلك البدايات عبارة عن جزء من عملية تعلم اللغة أو من الأدب المقارن واللسانيات المقارنة، ولكن قبل دخول القرن العشرين بدأ الجدال بين منظري الترجمة ومطبيقها حول تقييد الترجمة بالحرفية التامة أو تركها حرة تنطلق من نقطة تأويل المعنى الذي يرمي إليه المؤلف بغض النظر عن حرفية الألفاظ، وكان القديس جيروم من أول من ناقش هذه الإشكالية منطلقاً من مبدئه الشهير" منذ شبابي لم أترجم كلمات ولكنني ترجمت أفكار." [[23]](#footnote-23)

واستمر الجدال في القرن العشرين حيث كان كل من فيدروف وفيني وداربلنيه ومونان وكاتفورد ونيومارك من المدافعين عن النظرية اللغوية اللسانية، أما نايدا وسيليسكوفيتش ولادميرال فقد كانوا من أنصار النظرية التفسيرية، وهؤلاء يشكلون القسم الأساسي الثاني لأصحاب النظريات في الترجمة.ففي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين طرحت مصطلحات جديدة في الرد علىأصحاب النظرية اللغوية واللسانيين، منها مصطلح المعنى والتكافؤ الذي ناقشه رومان جاكبسون في عام 1959، ثم طوره نايدا الذي تُحلل كتبه المعنى تحليلاً منظماً، وتتبنى فكرة أن الترجمة ينبغي أن تهدف إلى إحراز الأثر المكافئ ونقل المعنى من خلال" نظرية المعادل الديناميكي(dynamic equivalence)،و تراعي هذه النظرية متطلبات وأحكام اللغة المترجم إليها وتعتبر الأسلوب السلس والتراكيب الطبيعية للغة من أولويات التكافؤ بالإضافة إلى تقريب النص المترجم من ثقافة القارئ.[[24]](#footnote-24) يرى نايدا أن طبيعة الترجمة تقوم على إعادة انتاج الرسالة في أقرب معادل لها في لغة الهدف وذلك فيما يتعلق بالمعنى والأسلوب، أي أن المترجم يسعى لإيجاد معادل للنص وليس إيجاد نص مطابق له،لأن اللغات تختلف في وسائل تعبيرها"[[25]](#footnote-25). وفي نفس الحقبة ظهرت تصنيفات موسعة للمتغييرات اللغوية في الترجمة، وأخضعت هذه التصنيفات للتطبيق باتباع منهج لساني مقارن.

وفي السبعينيات من القرن الماضي اعتنى كل من ليفي وبوبوفيتش ومايكو بترجمة الأسلوب واتباع النظريات اللغوية في ربط المتغيرات اللغوية بمستويات الخطاب، وفي ألمانيا وفي فترة السبعينيات والثمانينيات تطورت نظريات الترجمة الوظيفية والتواصلية التي ترى في الترجمة"فعلاً من أفعال التواصل البيئي الثقافي من خلال الربط الأساسي بين وظيفة اللغة ونوع النص والجنس الأدبي من جهة واستراتيجية الترجمة من جهة أخرى" *[[26]](#footnote-26)*، وكان ذلك على يد رايس، ثم أدمجت نظرية رايس مع اجتهادات فيرميير الذي أفتى بأن استراتيجية الترجمة تتحدد من خلال وظيفة النص الهدف في ثقافة اللغة الهدف، أي أن الترجمة يجب أن تعنى بتحقيق الغرض الذي تهدفإليه في النص المنتَج بحسب ثقافة المتلقي. وقد أدى ذلك التوجه إلى إقصاء النص الأصلي وتحييده لأن تقييم الترجمة لم يعد عن طريق" تكافؤ المعنى بل عن طريق كفايتها طبقاً لهدف موقف نص الهدف."*[[27]](#footnote-27)*ثم قدم نورد نموذجاً لتدريب المترجمين على حسب هذا السياق الوظيفي.

وفي التسعينيات ظهرت مداخل تحليل الخطاب والتنوع في الترجمة عند هاليداي؛ حيث ربط الخيارات اللسانية في استراتيجية الترجمة بالخيارات الوظيفية التواصلية للنص والمعنى الثقافي الاجتماعي الكامن خلفه.وفي نفس العقد جمع عمل كل من بيكر وحاتم وميسون بين الأفكار البراغماتية النفعية واللسانيات الاجتماعية ذات الصلة بالترجمة، وبين تحليل النص والتنوع بداخله،باتباع منهج تأملي للطريقة التي يتم بها توصيل العلاقات الاجتماعية وعلاقات القوة من خلال الترجمة.

وأخيراً ظهرت نظرية النُظُم المتعددة لصاحبها إيفين- زوهار، وقد ابتعدت هذه النظرية عن حالة تحليلالمتغيرات اللغوية، وقللت من اهمية فكرة التكافؤ ووجهت الأضواء إلى اتباع منهج ينظر للأدب المترجم كوحدة كلية ضمن الأنظمة التاريخية والأدبية لثقافة اللغة الهدف والنص الهدف، وهو منهج للترجمة الوصفية التي تدمج الإطار النظري الموجه نحو النص الهدف مع إجراء المقارنة اللغوية لنصي المصدر والهدف ومراعاة الإطار الثقافي لنص الهدف. أي أن المترجم حسب هذه النظرية المتعددة الأوجه يحلل النص المطروح بين يديه للترجمة بشكل كامل وعام ويتركه جانباً بعد أن يفهمه ويأول معانيه حسب السياق التاريخي والثقافي للكاتب والنص، ثم يقوم بصياغة الترجمة آخذاً بعين الإعتبار الفروقات و التغييرات الحاصلة أو التي يجب أن تحصل من جراء نقل النص إلى لغة الهدف وثقافة الهدف، بغية الوصول بالنتيجة لنص يؤثر في القارئ بنفس التأثير للنص الأصلي، وأخيراً يعود المترجم للنص الأصل ويجري مقارنة لغوية يحاول فيها أن يقارب النصين قدر الإمكان من حيث اللغة مفردات وحروف وأصوات وعبارات، ومن حيث الأسلوب والصور والمجازات. والحقيقة أن الدراسات الترجمية ذات التوجه الثقافي ركنت النظريات اللغوية جانباً وصوبت أنظارها باتجاه الترجمة بوصفها تحويلاً ثقافياً وتلاقحاً حضارياً، فالترجمة أضحت عملية "إعادة كتابة تتم فيها دراسة ايدولوجيات وعلاقات القوة الموجودة في النص ورعاية الأنظمة الأدبية والثقافية التي تتداخل مع الترجمة الأدبية ."[[28]](#footnote-28)

 إن الملاحظ في المحصلة أن معظم منظري الترجمة،وإن اختلفت توجهاتهم وتباينت مصطلحاتهم وتصنيفاتهم، وهي أكثر من أن نشملها في هذا البحث، إلا أنهم جميعاً يتفقون في الجوهر على اعتبار الترجمة الأدبية ظاهرة واحدة فريدة وإن تعددت وجوهها. وترجح الكفة عندهم إلى اعتبار الترجمة الأدبية فعالية اشتقاقية؛ ولذلك يستمر البحث حولها في محاولة لتجاوز الانقسامات بين التحليلات الأدبية واللغوية للترجمة،مما يؤكد على تداخلية دراسات الترجمة وقابليتها للتطور وعلى أنها أضحت علماً بالإضافة إلى كونها فناً وإبداعاً أدبياً خالصاً.

 وقبل أن أنتقل إلى صعوبات الترجمة الشعرية أختم ما سبق بأن علم وفن الترجمة ليسا شيئاً ثابتاً محدداً،وأن الترجمة الأدبية الحديثة تركزفي المجمل على النص الهدف وهذا معناه إعطاء الحرية للمترجم بالتصرف فيما نسميه بالترجمة الحرة التي لاتتقيد بالمفردات والتراكيب الأصلية بل تتعاطى مع الغاية المرجوة والهدف المطلوب الوصول إليه كنتيجة لعملية الترجمة، وهي بذلك تكون ترجمة أسلوبية دلالية تأويلية تسلط الضوء على مراكز القوة في النص الأصل وتدفع بها إلى الواجهة وتراعي البيئة التاريخية والثقافية للنص الهدف بالإضافة إلى تلك التي في النص الأصل ولدى المؤلف. فهي علاقة تواصلية تبدأ عند المؤلف والنص الأصلي وتنتهي عند القارئ المتلقي للنص الهدف مروراً بالمترجم ورؤيته التفسيرية وذوقه وقدرته الإبداعية. وهنا أجد رابطاً من جديد بين الترجمة وقضية الغزو الثقافي لأن المترجم يحاول أن يوصل فكرة معينة ضمن استراتيجية أيدلوجية، وخطة ثقافية موجهة لنص مختار بعناية، والمترجم يحقق بذلك بثاً مباشراً لمضمون الثقافة المهيمنة على النص الأصل إلى اللغة الهدف مع ضمان ملائمة النص الهدف للظروف التاريخية والثقافية في الزمن الحاضر للقارئ الهدف.

ولهذا نجد أن هناك كتباً عديدة أعيدت ترجمتها عدة مرات خلال عشرات بل مئات السنين أحياناً بأشكال متجددة لتناسب العصور الجديدة والقارئ المتجدد العصري،كما في حالة ترجمة مسرحية أغاممنون(Agamemnon)من الإلياذة لهوميروس التي ترجمت سبع مرات، وقام بتحليل هذه الترجمات روبن براور في كتابه حول الترجمة (On translation) وتوصل إلى قناعة مفادها " أن طرائق الترجمة هي انعكاس لتصورات المرء عن زمنه،وأن الأفكار التي تسود عصراً من العصور هي التي تحدد قيمة ترجمة من الترجمات."[[29]](#footnote-29) وقد أشار (لاتيمور 1966:ص54-55) إلى نفس القضية بقوله: "ليس في مقدور أي مترجم أن يتأبى على التلون بلون عصري. ومن الخطأ أن يجهد المترجم إلى دفع أسباب هذا التأثر عنه، فلن يكون في وسعه أن يزاول الترجمة في فراغ."[[30]](#footnote-30)

**حول ترجمة الشعر وقضية الخيانة**

وانطلاقاً مما سبق في قضايا الترجمة الأدبية واستكمالاً له نحاول تتبع أهم الطرق المتبعة في ترجمة الشعر وآراء المترجمين والنقاد في هذا المجال.

إن ما يصدق على الترجمة الأدبية عموماً،كترجمة الرواية والقصة والمسرحية،من تفضيل للترجمة التي تتبع منهجاً حراً ومرناً في التعامل مع الكلمة والتركيب والعبارة،لا بد أن يصدق كذلك في الترجمة الشعرية. وفي الحقيقة فإن الترجمة الشعرية هي الأكثر مرونة من حيث المنهج المتبع وتنوع الطرق في الترجمة،وهي التي تسمح بأكبر قدر من( الربح والخسارة)في إطار اللغة والأسلوبلأن القصيدة المترجمة " لابد أن تفقد الكثير من معانيها وأن تكتسب الكثير من المعاني الإضافية في أثناء الترجمة. والمترجم المتمكن هو المترجم الذي يحاول جاهداً أن يقلص درجة الخسارة والربح إلى أدنى المستويات" [[31]](#footnote-31) ، وأن يحافظ على جوهر القصيدة وروحها قدر الإمكان.ومن الأمثلة البينة على صحة هذه المقولة ما قام به المترجمون الفرنسيون من ترجمات شعرية أُطلقَ عليها لقب" الحسان الخائنات"،فمع حرص الفرنسيين على إثراء أدبهم بأروع الآثار الأدبية الشعرية، إلا أنهم آثروا احترام أصالة لغتهم وخصوصيتها وجعلوا الأولوية لوضوح العبارة ومراعاة الأعراف الأدبية السائدة لديهم والشائعة في عصرهم،انطلاقاً من قناعتهم بأن الترجمة ينبغي أن تقرأ وكأنها نص أصلي. ولقد بلغ ذلك منهم مبلغاً إذ " أجازوا لأنفسهم تصحيح ما يترجمون من أعمال شعرية، وفرنسة ما يترجمون مراعاة لتقاليد وأعراف العصر في التفكير والقول مما خرج بهم في بعض الأحيان إلى حد التمحل والتحريف."[[32]](#footnote-32) وقد تجلى ذلك في ترجمة مدام ضياسي في القرن الثامن عشر لأعمال هوميروس والتي يذكر أنها" استبدلت فيها عبارة (معتوه مسكين)في النص الأصلي بعبارة (أمير على شأن عظيم من النبل)." [[33]](#footnote-33)

“Anne Le Fevre Dacier, a distinguished classicist during the reign of the French king Louis XIV, Madame Dacier achieved renown for her translation of Greek and Latin texts into French.  Her translation of Homer’s Iliad (1699) and Odyssey (1708) remains a monument of neoclassical French prose.”[[34]](#footnote-34)

وفي انجلترا سادت كذلك الترجمة (الحسناء الخائنة )؛حيث نجد آراء الشاعر والناقد والمترجم الانكليزي جون درايدن (1631 -1700) في الترجمة الشعرية تنطلق من ثلاث مذاهب أولها النقل الحرفي للألفاظ كما هي في سياقها الأصلي وهو ما يسمى ب (meta phrase )، وثانيها هو نقل المعاني فحسب بغض النظر عن نسق الجملة أو انتظام الكلمات في العبارة وما لذلك من دلالات، وهو ما يطلق عليه اصطلاح (paraphrase) أي إعادة الصياغة، أما آخرها فهو إعادة سبك العبارات بل القصيدة برمتها إذا دعت الحاجة لذلك،وهو ما أطلق عليه اصطلاحاً اسم المحاكاة (imitation ) أي تقليد الشاعر فيما وضع من أوزان وقواف وصور ومعان؛ حيث يستعمل المترجم النص الأصلي كقاعدة ثم يبتعد عنه بحريةلكتابة قصيدة تحاكي القصيدة الأصل ولا تخرج عن جوهرها. ويؤيد نيومارك توجه المحاكاة في ترجمة الشعر في قوله أن ترجمة الشعر هي المجال الأكثر تأكيداً على عملية إبداع قصيدة جديدة ومستقلة عن القصيدة المنقول عنها، وهي الترجمة التي تكاد تكون الحرفية فيها مرفوضة تماماً:

 " The translation of poetry is the field where most emphasis is normally put on the creation of a new independent poem and where literary translation is usually condemned.”[[35]](#footnote-35)

ومن المترجمين العرب نقف مع الأستاذ والمترجم الدكتور محمد عناني الذي يعتبر أن طريقة المحاكاة التي اقترحها جون درايدن هي الأصلح للترجمة الشعرية ،ويرى أن " المترجم الصادق هو الأديب الصادق "[[36]](#footnote-36).وفي مناقشته لمفهوم الأمانة والخيانة في الترجمة يقول د.عناني " إن مفاهيم العصر وأطره هي التي تتحكم في مفهوم النص المترجم وليس دقة اللفظة التي يأتي بها المترجم...فالذي يلتزم بالعرف في عصر ما أو ما اصطلح عليه من أعراف في عصر ما يعتبر أميناً،ولكن أمانته محكومة بعصره إذ قد تتغير الأعراف في عصر لاحق فتصبح ترجمته غير مفهومة للجمهور ويعتبر خائناً للنص بمقياس العصر الجديد "[[37]](#footnote-37). إذاً فإن مقولة د.عناني لا تبتعد كثيراً عن آراء نقاد الترجمة الغربيين الذين استعرضت البعض منها، ونستطيع القول أن الترجمة الشعرية عمل أدبي وفنيفي المقام الأول، لأن المتغيرات الاجتماعية والتاريخية والسياسية،وما يتبعها من متغيرات إنسانية لا بد أن تفرض نفسها على عملية الترجمة التي لا يمكن أن تأتي من فراغ بأي حال من الأحوال.

والحقيقة أن الإطار الزمني الذي يحكم اختيارات من يقوم بالترجمة الشعرية هو واحد من الصعوبات التي على المترجم أن يتخطاها مستخدماً الخبرة والذوق والمعرفة اللغوية المتمكنة. ولكن الصعوبات لا تقف عند هذا الحد بل تتعداه إلى جوانب أخرى سنأتي على تفصيلها في الفقرات التالية.

**المبحث الثاني**

**عوامل الصعوبة في ترجمة الشعر**

تبين مما سبق أن الترجمة الأدبية بشكل عام من أصعب أنواع الترجمة، وترجمة الشعر تأتي بالمقام الأول من حيث الصعوبة لدرجة أن الكثيرين من المترجمين الأكفاء يمتنعون عن ترجمة الشعر تماماً،كما يرى بعضهم أن تلك المهمة مستحيلة ويعتبرونها مضيعة للوقت والجهد لأن الشعر حسب تقديرهم لا يترجم.والحقيقة أن الأمر من الصعوبة بمكان فليس كل مترجم قادر عليه حتى ولو كان من أعلام المترجمين. فما هي الأسباب المادية والنفسية والفنية التي تحول دون إقبال المترجم على ترجمة الشعر؟

إن صعوبات ترجمة الشعر متعددة الجوانب تتعلق بالجانب الفني والجانب البراغماتي النفعي أو الوظيفي المادي. ولكنني في هذه الدراسة أعالج الصعوبات الفنية تحديداً، والتي يمكن تقسيهما إلى نوعين. الأول يختص بالمترجم والخصائص التي يجب أن يتمتع بها ، والثاني يختص بالقصيدة أو بالنص الشعري .

**أولاً: الصعوبات على مستوى المترجم**

1. التمكن اللغوي والأدبي والثقافي

 إن المترجم الكفؤ للشعر لا يكفيه أن يكون طليق اللسان وعلى علم ودراية لغوية وأدبية كافية في كلا اللغتين اللتين يتعامل بالترجمة بينهما. المعرفة اللغوية البحتة قد تكون كافية بمساعدة المعاجم والقواميس لأن تمهد له الطريق لترجمة نصوص أقل تعقيداً وخصوصية من الشعر، كالترجمة التخصصية أو ترجمة مقال أدبي أو ربما قصة قصيرة. أما الشعر فيتطلب معرفة بيئية أصيلة باللغة المنقول منها والمنقول إليها. فالشعر يعدّ من أكثر أنواع النصوص الأدبية عدولاً عن الحالة المثالية والمتعارف عليها للغة؛ وذلك لتحقيق أعلى درجات التأثير في المتلقي. ويمكن أن يكون هذا العدول عن طريق المفردات،وتركيب الجمل، والقواعد، والاستخدام المتفرد لأساليب البلاغة والصور الشعرية والخيال إلى غير ذلك.

وسأستفيض في الحديث عن وسائل التأثير هذه في مكان لاحق من هذه الدراسة،ولكن ما أتكلم عليه هنا يتعلق بمعرفة المترجم لهذه الفروقات والاختلافات البينة بين اللغات وخاصة إذا كانت لغات متباعدة كالعربية والإنكليزية مثلاً. فالمترجم يجب أن يكون على دراية لغوية نشأت عن خبرة حقيقية وتعايش كامل مع اللغة وأدبها وثقافتها، أي أنه يجب أن يكون قد تعلم اللغتين اللتين يترجم بينهما منذ صغره وأن يكون قد ساكن أهل البلاد التي تتكلم بهما، وقرأ جرائدها اليومية ومجلاتها المحلية، وشاهد برامجها التلفازية وسمع أخبارها وبثها الإذاعي،هذا بالإضافة إلى انه يجب أن يكون قارئأً نهماً ومحباً للأدب بكل أشكاله في كلتا اللغتين أو اللغات التي يترجم منها وإليها." إن معرفة لغتين لا تكفي لترجمة الشعر فشخصية المترجم وثقافته وقدرته على الإحاطة بتاريخ وحاضر وثقافة كل من اللغتين ضرورية لمعرفة خبايا النص وفهم سياقه؛لذلك ينبغي للمترجم أن يتشبع بمفاهيم الثقافات التي ينقل عنها وينقل إليها"[[38]](#footnote-38).

وقد يقال أن هذا التوجه في الاعتبارات التي يجب أن يلم بها المترجم هو توجه شديد التطرف ومبالغ فيه، والحقيقة إن مجرد المعرفة اللغوية من غير المعرفة الثقافية لبيئة العمل الأدبي ومؤلفه، قد تنتج ترجمة لهذا العمل، ولكن مما لا شك فيه أن ترجمة كتلك ستكون مبتورة وتفتقر إلى العمق النفسي والفكري للعمل المترجم.

وكمثال بسيط على دقة الاختلافات بين الثقافات وما ينجم عنها من اختلاف جوهري في التعبير أسوق تعبيراً يستخدمه العربي للتعبيرعن الارتياح وهو عبارة (أثلجت صدري) ،وبالمقارنة نجد أن الفرنسي الذي يعيش في بيئة جغرافية وطبيعية باردة لا يستسيغ هذا التعبير ليعبر عن شعوره بالرضا والراحة، بل يعكسه قائلاً ( أسخنت صدري). فلو واجه المترجم تعبيراً من هذا النوع فإن عليه أن يأتي بما يكافئه بالمعنى والتأثير، وهذا لا يتأتى إلا إذا كان قد خبر الاستخدام التداولي له في اللغات المختلفة.

 ومن طريف ما قرأته عن مراحل الاستعداد والتحضير التي يقوم بها بعض المترجمين قبل إجراء عملية الترجمة ما قام به المترجم علي القاسمي قبل أن يبدأ ترجمته لرواية " الوليمة المتنقلة" لإرنست همينغواي فيما أسماه " طقوس الترجمة "؛ حيث سكن في شقة تقع في شارع الكاردينال لوموان حيث كان يسكن همنغواي، وتنزه على رصيف نهر السين الذي تحدث عنه همنغواي، واشترى الكتب من الأكشاك ذاتها،وارتاد المقاهي والمطاعم التي كان يرتادها همنغواي."[[39]](#footnote-39) ومن ضمن طقوس ترجمته لرواية الشيخ والبحر قام كذلك بتمضية ليلة كاملة في مركب شراعي صغير يقوده صياد سمك في شواطئ مدينة الصويرة المغربية. ولا نستغرب إذاً أنّ المترجم الأمريكي وليم بولك قام بطقوس مشابهة قبل أن يبدأ بترجمة معلقة الشاعر الجاهلي لبيد؛ حيث "خرج في رحلة على ظهر جمل في صحراء النفود،قطع خلالها نحو ألفي كيلومتراً مصطحباً معه مصوراً محترفاً ليقوم بالرحلة نفسها التي قام بها لبيد في معلقته،مقتفياً أثر حبيبته نوار، واصفاً ما يلاقيه من مظاهر طبيعية وحيوانية." [[40]](#footnote-40)وكل ذلك ليحاول أن يتمثل المسرح الجغرافي الذي عاش وتحرك فيه الشاعر الجاهلي لكي يفهم المعلقة فهماً أصدق وأعمق.

1. المقدرة الإبداعية والذوق الفني

ترجمة الشعر تعتمد بشكل كبير على ذوق وخيال المترجملأن الشعر بالأساس خلق إبداعي خرج من مخيلة الكاتب وإحساسه بالجمال وبالمشاعر الإنسانية المختلفة. ولذلك يؤكد الكثيرون من منظري الترجمة وممارسيها أن " المترجم الاعتيادي لا يستطيع أن ينصف شاعراً بترجمة قصائده نثراً وبعبارة أوضح: لايستطيع ترجمة الشعر إلا شاعراً ! (صفاء خلوصي 1982 ص 37)[[41]](#footnote-41). ويقول محمد عبد الغني حسن (1986 ص 59 -60) إن " .. الشاعر أقدر على فهم الشاعر، وأكثر إدراكاً لخوافي معانيه، وفروق دلالاته، وسبحات خياله."[[42]](#footnote-42) وفي تقديري أنه ليس المقصود هنا أن يكون المترجم شاعراً ناشراً لدواوين شعرية بالضرورة، ولكن القصد أن يتحلى المترجم بشاعرية وإحساس الشاعر وذوق الفنان المرهف القادر على فهم مشاعر الآخرين من خلال سطورهم الشعرية، والقادر على التعبير بلغة ترقى إلى المستوى النفسي والشعوري الذي يبثه النص الشعري.ولكن قد تكون ملكة المترجم الشعرية سلاح ذو حدين إذا أخذت به إلى حد الشطط مما يبعد النص المترجم عن مقصد الشاعر الأصلي. وهذا ما يحدث أحياناً مع بعض المترجمين الشعراء إذ يتخلى واحدهم عن القاموس وخاصة إذا وصلت القصيدة إلى قلبه وخياله، فحينها سيكون حاله حال المترجم الدكتور ماجد الحيدر إذ يقول : " مالي ومالك أيها القاموس! إن هذه قصيدتي وسأكتبها كما أشاء ."[[43]](#footnote-43)ويقودنا هذا الكلام إلى الحديث عن القضية التالية في نواحي الصعوبة في ترجمة الشعر.

1. حب المترجم وإعجابه بالقصيدة والشاعر

إن الشعر كلام منظوم له من الخصائص ما يميزه عن كل ما عداه من أشكال أدبية، فهو زاخر بالبلاغة والصور والرموز والإشارات النفسية والثقافية والبيئية، بالإضافة إلى الوقع الموسيقي والأسلوب اللغوي والبنيوي الخاص الذي يميز كل شاعر عن غيره. وكما هو معروف يحق للشاعر مالا يحق لغيره في العدول بقصيدته عن كل ما هو مألوف في الأدب، ويحق له أن يكسر بعض القواعد اللغوية واللفظية فيخلق أشكالاً جديدة منها لم يسبقه إليها أحد من قبل. وتلك أمور ذات طابع شخصي تفرض نفسها على القصيدة وتؤثر في قوتها ولغتها الخطابية وأثرها على المتلقي القارئ. ولذلك فقد تُعجب القصيدة بعض القراء بينما ينفرمنها البعض، وقد تترك أثراً جميلاً عند البعض، في حين لا تحرك ساكناً عند البعض الآخر. وينطبق الأمر كذلك على الشعراء عموماً، فرب قائل أفضّلُ الشاعر الفلاني ولا يعجبني الشاعر الفلاني. والأسباب ليست واضحة ولامحددة بل هي محض شخصية وغير منطقية في كثير من الأحيان. ولهذا فإن المترجم لأي قصيدة يجب أن يحب تلك القصيدة لكي يتمكن من إدراك معانيها وآثارها الفكرية والنفسية، ومن ثم يستطيع أن "يتقمص شخصية الشاعر المؤلف لها والهروب بها إلى ناصية الشعرية باللغة المترجم إليها، وعندئذ ستكون درجة الإبداع أكبر وأعمق وأنضج وقد نرى بعض أنفاس وآثار الشاعر المترجم على النص المترجم."[[44]](#footnote-44)فالمترجم يبذل جهداً كبيراً في إيجاد مكافئ في المعنى وفي الأسلوب للنص الشعري الأصلي،والترجمة تقتضي تأويل النص بكلام من غير لغته مما"يضع المترجم، كمؤول للنص،في مكانة مركزية في عملية الترجمة، وتأويله للنص يمنحه الحق في أن يضفي عليه من ذاته وفقاً لفهمه الخاص."[[45]](#footnote-45)

ويقودنا هذا إلى التطرق مجدداً لقضية الأمانة والدقة في نقل النص، ولكن في مجال ترجمة الشعر، أصبحت هذه القضية غير ذات أهمية بعد التطور الذي طرأ على فن وعلم الترجمة الأدبية، وصار مسموحاً للمترجم أن يضيف ويحذف من القصيدة ما يراه مناسباً.تقول المترجمة د. ثريا إقبال إن "ترجمة الشعر شأنها شأن كتابته، مؤسسة على لحظة أولى سابقة هي لحظة الإحساس بالنص الأصلي، وكذلك الإعجاب بالثقافة واللغة المنقول عنها ... وبالتالي تصبح عملية الترجمة لهذا الشعور وعبر نص مترجم ترجمة إحساس مضاعف، ظاهره الانجذاب باللغة والثقافة، وباطنه الإنشداد إلى النص الأصلي، ولايمكن لهذه الترجمة الشاعرة ألا يكون مشعوراً بها، حتى لو نعتت بالخيانة فهي خيانة مرغوب بها ولاتخلو من عذوبة وسحر وتأثير."[[46]](#footnote-46)

وهنا يستوقفني رأي بعض المترجمين الذين يفتقدون شفافية الشعراء وروح الفنان، والذين يذهبون إلى جهة شديدة الانحياز ضد ترجمة الشعر ويعتبرون أن الشعر لا يترجم لأنه يخسر كل جمالياته وخصوصيته في النقل من لغته الأصلية إلى أي لغة أخرى، فأقول لهؤلاء إن المترجم قد يقدم عملاً إبداعياً يصل لنفس درجة الإبداع والتأثير للنص الأصلي، ومن الأمثلة على ذلك الترجمة التي قدمها "الألماني ويلهالم شليغل ما بين العام 1797 والعام 1810 حين قام بترجمة سبع مسرحيات لشكسبير إلى اللغة الألمانية وكانت من أنجح الترجمات على الإطلاق،بل كانت أكثر وضوحاً من النصوص الأصلية التي من المعروف أنها تحتوي بعض العبارات المبهمة والغير مفهومة بسبب الأخطاء المطبعية التي قام بها عمال الطباعة الذين طبعوها لأول مرة."[[47]](#footnote-47) ولكن الترجمة الألمانية جاءت واضحة وممتعة في القراءة ولم يحتج المترجم إلى إضافة الحواشي والتعليقات التي تغص بها المسرحية الأصلية.

1. القدرة على إجراء التحليل والتركيب في عملية الترجمة

إن ترجمة الشعر عملية مركبة ومعقدة لأنها تخضع حتماً لمرحلتين هما التحليل أولاً ومن ثم التركيب. والمترجم هو من يقوم بهاتين المهمتين حيث عليه بداية أن يفهم القصيدة ويحللها إلى أفكارها الرئيسية ويحلل النواحي النفسية والعاطفية فيها ويستخرج إبداعاتها البلاغية والوصفية،وبعد ذلك تبدأ مرحلة التركيب وإعادة الصياغة باللغة الهدف، ومن البدهي القول أن كلتا المرحلتين على قدركبير من الارتباط والأهمية بحيث أن فشل أو ضعف إحداهما سيؤدي بالضرورة إلى فشل أو ضعف الثانية؛ إن "..أي خلل يحدث في أثناء مرحلة تحليل النص المنقول منهيؤدي حتماً إلى خلل مماثل في تركيب النص المنقول إليه ..(و) مرحلة التحليل هي التي تحكم اختيار المترجم للمقابلات التي سيستخدمها في أثناء تركيب نص الترجمة ."[[48]](#footnote-48)

 واحتمال حدوث الخلل في مرحلتي التحليل وما يليها من تركيب يزداد بشكل حاد في ترجمة الشعر لأنه " يكتب بدرجة عالية من الذاتية ويفسر من قبل المتلقي بدرجة لا يستهان بها من الذاتية. ونظراً لأن المترجم هو متلق للنص بالدرجة الأولى فإنه سيقوم بتحليل القصيدة على نحو لا يخلو من الذاتية التي ربما توقعه في الخطأ في فهم النص مما يؤدي إلى امتداد هذا الخطأ ليطال مرحلة التركيب في اللغة المنقول إليها."[[49]](#footnote-49)لذلك فإن المترجم معنيّ ليس فقط بفهم معاني القصيدة وتلمس جوانب الجمال فيها، ولكنه معني أيضاً بدراسة خلفيات القصيدة والحقبة الزمنية التي كتبت بها وأحوال الشاعر الذي أبدعها وظروف حياته والبيئة التي عايشها في فترة كتابته للقصيدة. ونجاح المترجم في تخطي مرحلة التحليل لا يعني بالضرورة نجاحه في تخطي المرحلة الثانية التركيبية، لأنه معرض لاختيار المقابلات الغير مناسبة لأسباب عديدة منها عدم تمكنه الكامل من اللغة الهدف وضعف معرفته بخصائصها الاجتماعية والفكرية والفنية. ولا ننسى أن نذكر بأن الشعر بطبيعته يميل إلى الرمزية في كثير من الأحيان والرموز تأخذ طيفاً واسعاً من المعاني وتختلف تأويلاتها من لغة إلى أخرى ومن متلق إلى آخر، وتتسع دائرة التباين كلما ابتعدت ثقافة الشاعرعن ثقافة المترجم.

“When translated, these components may not meet the same connotational equivalents in the target language; this is where the problems lie in translating poetry.”[[50]](#footnote-50)

وقد يضطر المترجم إلى اللجوء إلى التوسع في الترجمة،أو إلى استخدام الحواشي مما قد يشتت انتباه القارئ وينغص متعته بقراءة الأبيات لتوضيح ما غمض من المعاني أو ما كان مرموزاً له بعبارة أو لفظ ما له دلالة خاصة لا تفهم من مجرد الترجمة المباشرة. وهنا أقول أنه من تجربتي في قراءة الشعر المترجم فإن قراءة ترجمة موسعة، أو الاستفادة من الحواشي لفهم الأبيات خير من قراءة سطور مبهمة لا تؤدي بأي حال من الأحوال إلى متعة القراءة بسبب قصور فهمها، ولكن أرى أن التوسع في الترجمة واستخدام الحواشي يفضل أن يكونا بقدر وبدون إسراف، وهذا أدنى للوصول إلى الغاية المرجوة من الترجمة.

1. اختلاف الخيال بين الرجل الشاعر والمترجم وبين المرأة الشاعرة والمترجمة

هذا الاختلاف بين الرجل والمرأة على الصعيد النفسي والعاطفي يضفي مسحة خاصة تميز النص الشعري من حيث اللغة والأسلوب والصور، وقد تصف الشاعرة الأنثى تجربة شخصية مرت بها تكون المرأة المترجمة أقدر على فهمها وإيصالها لأنها أقرب إلى طبيعتها وتجاربها. ولكن ذلك لا يمنع البتة أن يترجم الرجل شعر الشاعرة المرأة ويقدم نصاً أدبياً لا يقل جمالاً وتأثيراً من النص العربي وخاصة إذا امتلك ذاك المترجم الذوق والإحساس المرهف.

**ثانياً: الصعوبات على مستوى القصيدة**

1. الأوزان الشعرية والقافية والإيقاع الداخلي والخارجي

هناك البعض من منظري الترجمة من يقول بتحويل الأوزان الشعرية والإيقاعات الصوتية في القصيدة إلى مثيلاتها عند الترجمة، ولكن الرأي السائد والغالب يقضي بصعوبة هذه العملية إلى درجة الإستحالة في كثير من الأحيان، وخاصة عندما نتكلم عن الشعرالموزون والمقفى وهو الذي لا يكاد يجد شبيهاً في شعر أي لغة أخرى.ولهذا السبب بالتحديد يقول الجاحظ في (كتاب الحيوان): "...والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى ما حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه." [[51]](#footnote-51) لذلك نجد أن الإصرار على البحث عن تكافؤ على مستوى الوزن والقافية أمر عبثي إن أفلح المترجم في الوصول إليه في بعض السطور والأبيات فهو بالتأكيد لن يفلح في البعض الآخر منها، هذا بالإضافة إلى أن اللهاث وراء الوزن والقافية سيؤدي إلى التضحية بالصور والألفاظ المناسبة والمعاني العميقة التي تشكل جوهر القصيدة وروحها؛ لذلك فإن الأجدى أن يحاول المترجم قدر الاستطاعة أن يحافظ على بعض الإيقاع الموسيقي الداخلي والخارجي من خلال اختيار الألفاظ والعبارات والقافية، إن جاءت عفوية غير متكلفة ولا مقحمة على النص المترجم، وأن يصب جل اهتمامه على توليد نص له تأثير شعوري مماثل على القارئ لذاك الذي يولده النص العربي، بلغة شاعرية إبداعية هي أقرب للشعر الحر أو للنثر الشعري.

ومن النماذج الجميلة التي عثرت عليها لترجمة لشعر موزون ومقفى الأبيات التالية للشاعر المصري محمود أبو الوفا من قصيدته (ماهو الحب) يقول فيها:

ليْتَ شِعْري ماهو الحبُّ ومَنْ أنْشَأَ سِحْرَهْ

مَنْ هوَ السَّحَّارُ هذا مَنْ رَمَى في الأرضِ بذْرَهْ

إنه في كلِّ عودٍ أخْضرٍ أودعَ جَمرهْ

يا لَه من ساحِر في جَفنه خبَّأ مَكْرهْ

فإذا همَّ بأمرٍ أدركَ الأمرَ بنظرهْ

وإذا اقتاد أسيراً عشق المأسورُ أسره

قسَماً أتركه اليو مَ أو أهتكُ سرَّه

وفي ترجمة هذه الأبيات ينشد المترجم آرثر آربيري من جامعة كامبريدج السطور التالية:

*Would I knew what love may be,*

*Who devised this wizardry*

*Or what wizard, shrewd indeed,*

*Cast upon the earth his seed!*

*In each green and sappy bough,*

*He has made Love’s brand to glow.*

*See, how the magician is wise*

*Hides his magic in Love’s eyes,*

*That a single glance may gain*

*Whatsoe’er he would attain,*

*Whatsoe’er his captives be*

*Cherish their captivity.*

*I’ll forsake him now, I swear-*

*Or his secret I’ll declare![[52]](#footnote-52)*

في الترجمة السابقة نلاحظ أن المترجم قد آثر أن ينقل الأثر الموسيقي للأبيات عن طريق المحافظة على القافية بين كل شطرين في حين هي قافية واحدة في الأبيات العربية. كما أنه نقل الإيقاع الوزني عن طريق استخدام تفعيلة سباعية المقاطع مقابل المقاطع الثمانية في النص العربي.ولكن المترجم أغفل الأسلوب الإنشائي الاستفهامي في البيت الأول وهو أسلوب استفهام يقصد منه التعجب،وربما ذاك هو سبب إغفال المترجم لوضع إشارة استفهام في نهاية السطر الثاني.. ولكنه في كلا الحالتين يفضل أن يضع إشارة تعجب أو استفهام عوضاً عن الفاصلة. وفي السطر السابع للترجمة نجد أنه أضاف لهجة الخطاب للقارئ طالباً منه أن ينظر ملياً قائلاً له :" انظر كيف يخفي الساحر الحكيم (بدلاً عن الماكر) الحب في عينيه ثم يلقي بسحره إذا قضى بالأمر بمجرد نظرة.

والحقيقة أننا إذ نقرأ الأبيات العربية،ثم السطور الإنجليزية ندرك أن هناك اختلاف واضح في تلقي المعاني وإيصالها بالإضافة إلى الاختلاف في الشكل،ولكن بغض النظر عن هذه الاختلافات والفروق فإن القارئ الأجنبي سيجد متعة ولا شك في قراءة هذه السطور التي تحمل الروح الرومانسية العربية ذات السمو والرقة التي تختلف تماماً عن الشعور الرومانسي الأجنبي، وهذا هو في رأيي بيت القصيد، إذ لا يضر القارئ الأجنبي تفاوت الناحية الجمالية في اللغة والشكل، وبعض تفاوت في التأويل، ما دام يحظى بنص فيه قدر عال من الذوق والإبداع إذا ما قورن بالشعر الإنكليزي، نص يحافظ على جوهر النص العربي رغم ما به من اختلاف مقبول في معاني الألفاظ.

1. تباعد اللغة المنقول منها والمنقول إليها:

إن ترجمة الشعر العربي إلى اللغة الإنجليزية أو أي لغة أوربية أو(لا سامية)، مع تحفظي على هذا الاصطلاح، يشكل عبئاً إضافياً على المترجم، فاللغات التي تشترك بأصول واحدة تشترك بالمئات بل الآلاف من المفردات والتعابير المتشابهة لفظاً ومعنىً،كما أن الآداب التابعة للغات ذات أصول مشتركة تتشابه من حيث الاستخدامات البلاغية من مجاز واستعارة وتشبيه وكناية إلى غير ذلك من أساليب البلاغة، والأهم من كل ذلك، التشابه في القواعد اللغوية النحوية والصرفية والاشتقاقية. أما في حالة النقل من العربية إلى الانجليزية فإن البون واسع وشاسع، وذلك يتطلب جهداً مضاعفاً ومعرفة، وثقافة عالية المستوى لدى من يقوم بالترجمة، بالإضافة إلى اطلاع وفير على وسائل التأثير التي تقع في دائرة أساليب البلاغة والتي قد تنفرد بها كل من اللغتين العربية و الإنكليزية.

 إن بعض الظواهر التعبيرية والجمالية البلاغية في اللغة العربية تبدو مألوفة للقارئ العربي بحكم فهمه الطبيعي لها ولما تتضمنه من إيحاءات، ولكنها في الأغلب غريبة وغير مستساغة للقارئ الأجنبي. فمثلاً عندما نقرأ أبياتاً يصف فيها الشاعر مشية محبوبته بمشية الظبية، وعينيها بأنهما (عيون المها أو الريم) فإن تلك الاستعارة أو التشبيه يفهمه القارئ العربي لأنه مرتبط ببيئته وطريقة تفكيره،ومرتبط كذلك بالغرض الشعري المعروف في الشعر العربي ألا وهو النسيب والغزل العذري، وبمجرد قراءة التشبيه تتوارد صور ودلالات لا حصر لها لدى القارئ العارف. أما القارئ الأجنبي فماذا سيكون ردة فعله لو ترجمت الصورة البلاغية حرفياً وبدون إضافة شرح أو توضيح؟ إن التغزل بالعينين أصلاً ليس مما نجده بالشعر الأجنبي بالعموم. لذلك فلا بد أن يبحث المترجم عن لفظ يقرب الصورة إلى ذهن القارئ قدر الإمكان وربما يغير لفظة (المها) وهي أنثى بقر الوحش، فيجعلها غزالاً !وهل سيحل ذلك المشكلة على أي حال؟

يقول عمر بن أبي ربيعة:

ولها من الريم عيناهُ ولفتتهُ ونجوةُ السّابق المختال إذ صهلا

وفي قصيدة أخرى يصف مشية الحسناوات بمشية البقر الوحشي:

بيضاً حِساناً خرائِدَ قُطُفاً يمشين هوناً كمشيةِ البقرِ

فهل يغير المترجم بعض هذه الألفاظ لتلائم ذوق القارئ الأجنبي أم هل عليه أن يلتزم الأمانة ويضيف الشرح والحواشي؟

1. الترادف في الشعر:

يتميز الشعر بظاهرة الترادف بأشكاله المختلفة، وبالمبالغات في الوصف باستخدام ألفاظ متعددة تتفاوت في معانيها رغم تشابهها ظاهرياً، فمثلاً قد يعبر عن الحب في اللغة العربية بألفاظ مختلفة قد تبدو متماثلة بالمعنى إلا أنها في الواقع ذات دلالات ارتقائية قد لا يعرفها كل من اضطلع بالترجمة. والأمر على نفس الشاكلة بالنسبة للغة المنقول إليها. والترادف كما ذكرت كثير الورود في الشعر وخاصة في الشعر العربي، فالعربي يميل إلى الإطناب والمبالغة والتكرار في كلامه. ومن ذلك قولنا : "نرفع لكم أسمى التهاني وأرفع التبريكات وأجمل التمنيات بدوام السعادة والسرور والهناء."في عبارة كهذه قد يقف المترجم حائراً في إيجاد كلمات مماثلة ذات دلالات مقابلة للألفاظ المتشابهة الواردة فيها بهذا الشكل المتتابع.

ومن المعروف أن اللغة العربية تعتبر من أغنى لغات العالم وأكثرها قدرة على التعبير المبين الفصيح الذي لا لبس فيه، ويكفي أن نعرف على سبيل المثال أن هناك" 52 اسماً للظلام و150 اسماً للسحاب و64 اسماً للمطر و170 اسماً للماء و255 اسماً للناقة "[[53]](#footnote-53)، بالإضافة إلى العشرات من الأسماء للسيف والفرس والأسد والصحراء وغير ذلك إلى ما لايحصى من الأسماء والأفعال. فكيف ينقل المترجم هذه الثروة الهائلة من الألفاظ إلى لغة لا تملك سوى حفنة من المفردات المقابلة لها، وخاصة في حالة التكرار في نفس القصيدة أو في نفس البيت الشعري الواحد أحياناً.

ومن نماذج تلك المترادفات ما نجده في معلقة لبيد بن ربيعة حيث يقول:

" باتتْ وأسْبَلَ واكِفٌ من ديمةٍ يُروي الخَمائِل دائِماً تَسْجامُها

رُزِقَت مرابيعَ النجومِ وصابَها ودْقُ الرواعدِ جودُها فرِهامُها

مِن كلِّ ساريةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ وعَشيةٍ متجاوبٍ إرزامُها "[[54]](#footnote-54)

في الأبيات السابقة وردت ألفاظ متعددة من معاني السحاب وأنواعها وأشكال المطر، فالديمة هي الغيمة المستمرة المطر لفترة طويلة ومتتابعة، والودق اسم للمطر وهوهنا مصحوب بالرعد، أما الجود فهو المطر الذي يرضي أهله، والرهام هي المطرة اللينة، والسارية هي سحابة الليل الماطرة وهي عند العرب مطرة الشتاء، والغادية هي سحابة النهار الربيعية،والمدجن هي السحابة الكثيفة التي تغطي آفاق السماء، أما العشية فهي سحابة المساء الصيفية ذات الرعود المتجاوبة الأصداء .

وفي ما يلي ترجمة الأبيات السابقة بقلم المترجم ويليام بولك. يقول في ترجمته للبيت الأول:

(The oryx cow) spent the night (in the valley) while the drops from a steady fine rain poured down

On the thicket, constantly weeping upon her[[55]](#footnote-55)

ولاستحالة الترجمة الوافية اكتفى بولك بالإشارة إلى المطر المنهمر من الديمة، ثم كتب في الهامش شرحاً مفصلاً لوجود المترادفات لاسم الغيمة وأنواعها وما تستدعيه معانيها عند العربي والغرض من وجودها. يقول:

"In this and a previous verse, the poet has managed to describe rain with almost a dozen separate words, each connoting a kind or duration of rain and emphasizing its different sorts of drops. These are not simply poetic licence of alliteration; rather, they evoke in the minds of the hunters and herdsmen concrete situations. In their train, they set off patterns of association with grass, grazing, the climate, the condition of the soil, and the state of the animals.”[[56]](#footnote-56)

في الهامش السابق كما نرى كتب بولك موضحاً السبب في استخدام هذا العدد من المترادفات في وصف المطر والغيوم، حيث يقول فيه ما معناه أنه ليس الغرض من هذه المترادفات البلاغة الشعرية والمحسنات اللفظية وجمال الوصف فقط، بل إن كل كلمة من تلك المفردات تحمل معانٍ تدل على نوع الغيمة وغزارة مطرها ووقت أو مدة بقائها إلى غير ذلك مما يعرفه البدوي.

وفي ترجمته للبيتين الثاني والثالث يقول بولك:

“Given life by the spring rains of the stars and smitten

By the blows of the thunderheads, both the downpour and the drizzle.

From every unseen evening-travelling one and day-travelling

Cloud that darkens the day

And night voyager, the rumbling of thunder answers

One another.”[[57]](#footnote-57)

تلك كانت الترجمة، أما ما جاء في الهامش فحدث ولا حرج. يقول في حاشية البيتين السابقين:

“In Bedouin Arabic, the word *rabia* means both “spring” and “pasture”. The rains come during the spring months when the stars of the Zodiac are in proper configuration; spring does not correspond to the Arab lunar year, and consequently Bedouin believed that the stars brought the rain.

As Charles Doughty wrote,” *rabia*, or new spring of sweet blossoming herbage…is the yearly refreshment, nay, the life, of the nomads’ cattle. Delightful to the eye, in the desert land, was that poor faery garden of blossoms” (Arabia Deserta {London, 1923}, 1:218). But due to the harsh climate of Arabia, spring does not come every year.

Drought often lasts several years. So spring, when it comes, is more than a season: it is a feast of the Gods. Wilfred Thesiger found in his travels in southern Arabia that “the Bedu have no certainty of spring. Often there is no rain, and even if there is, it may fall at any time of the year. Generally the bitter winters turn to blazing summers over a parched and lifeless land. Bin Kabina told me now that je only remembered three springs in his life. Ocaasionally springtimes such as these were all the Bedu ever knew of the gentleness of life. A few years’ relief from the anxiety of want was the most they ever hoped for” (Arabian Sands, p.239).

Like all people living without shelter for much of their lives and dependent upon the rains for life, the Bedouin are sensitive to nature. Arabic has a vast vocabulary dealing with rains and clouds and grasses and theses words have a triggering effect on the audience, touching off pleasurable memories and fervent hopes.

As the Rwalla Bedouin told Alois Musil, “But it is not every cloud that brings rain. The Bedouins like best the clouds called *seheb* and *mizzen*. A *sahaba* or *sahab* is a gray cloud, which often become yellow-stained and then never fails to give rain…A *mizzen* is a small cloud, originally white, which is joined by many other similar clouds…the augmented cloud wises, grows black in places, flashes with lightning, rumbles with thunder and produces heavy rain…”(The Manners and Customs of the Rwalla Bedouins,p.5).”[[58]](#footnote-58)

ذلك كان ما جاء في هامش البيتين وهو أطول بكثير من الترجمة المباشرة للأبيات، وفيه نجد ثقافة المترجم واطلاعه على البيئة البدوية والعادات، ونظرة البدوي ساكن الصحراء للحياة، وابتهاجه بقدوم الربيع الذي قد لا يأتي في كل عام، وكيف أن كلمة الربيع ليست فقط للتعبير عن الفصل السنوي وإنما هي تعني الحياة الجديدة والانبعاث، كما لا يوفر بولك جهداً في إدراج ما يقوله غيره من المترجمين والمهتمين بدراسة الحضارة العربية القديمة، ويلفت نظر القارئ مجدداً لأهمية استخدام المترادفات في الشعر العربي وما تتضمنه من صور وخيال وملامح حقيقية للحياة في الصحراء، ويوضح الفرق في المعنى بين كلمتي السحاب والمزن الواردتين في الأبيات. وهو بهذا التفصيل أعطى القارئ صورة جلية ناصعة للفكر والتراث العربي من حيث البيئة والثقافة واللغة إلى غير ذلك مما يمتع القارئ ويزيد في تأثره وتقديره لهذه المعلقة ولصاحبها. ومما لا شك فيه أن مجرد الاكتفاء بالترجمة لهذه المعلقة ما كان سيفيها حقها على الاطلاق.

وفي موضع آخر يقول لبيد واصفاً قطعان الظباء والبقر الوحشي:

"والعينُ عاكِفة على أطْلائِها عوذاً تَأَجَّلُ بالفَضَاءِ بِهامُها

زُجَلاً كأن نِعاجَ تُوضِحَ فَوقَها وظِباءَ وجْرَةَ عُطَّفاً أرْآمُها"[[59]](#footnote-59)

في هذين البيتين ذكر لبيد الظباء في أكثر من لفظة، فالعين هو وصف الظبية والغزال واالبقرة الوحشية باتساع عينيها وقد أُغفل الاسم لمعرفة العربي بذلك الوصف، والأطلاء جمع الطلا وهو ولد بقر الوحش في شهره الأول، أما العوذ فهي جماعة الحديثات الإنتاج من البقر الوحشي، والإجل هو القطيع منها وكذلك الزجل، أما النعاج فهي أنثى بقر الوحش، والأرآم ومفردها الرئِم هي الظباء الخالصة البياض.

فهل سيتمكن المترجم بعد كل هذا الترادف الغنيأن يقدم ترجمة ترقى إلى هذا المستوى؟ لقد أدرك المترجم الأمريكي وليام بولك صعوبة المهمة ولكن ذلك لم يثنه عن عزمه على نقل هذه المعلقة الرائعة إلى اللغة الإنكليزية بغية تخليدها وإعطائها صفة العالمية، ولإعطاء القصيدة حقها قام بولك أولاً بترجمة الأبيات ترجمة شبه حرفية، وأقول شبه حرفية لأنه اضطر إلى إضافة كلمات شارحة أو توضيحية لحرفية الكلمات وذلك لقصور الإنكليزية عن الإتيان بمرادف حقيقي في كثير من الأحيان وخاصة في حالة الترادف التي نحن بصددها.ثم أضاف بولك التعليق والشرح على كل بيت بجانب الصورة الفوتغرافية المناسبة التي التقطها في صحراء النفود، هذا بالإضافة إلى المقدمة الطويلة التي بدأ بها كتابه " القصيدة الذهبية"*(The Golden Ode)*، والتي يشرح فيها الأغراض المطروحة في القصيدة ويعرف القارئ بالتقاليد الشعرية العربية القديمة بحيث لا يترك القارئ يبحر في خضم هذه المعلقة بدون سفينة ولا ربان. ولا أرى سوءاً في كثرة الشرح والتعليق وإضافة الهوامش في مثل هذه الحالة، فحتى القارئ العربي الملم باللغة يحتاج أن يقرأ تأويلاً مفصلاً لأبيات لبيد وإلا فلن يفهم جل ما جاء فيها. ومن الجدير بالذكر أن بولك استعان بكتاب (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات) لأبي بكر محمد بن الاسم الأنباري، وكتاب ( شرح القصائد العشر) للتبريزي في فهم المعلقة ونقلها إلى اللغة الإنكليزية.

يقول بولك في ترجمة البيتين السابقين:

“And the large-eyed ones resting beside their fawns;

Having newborn, their yearlings form little groups in the open”[[60]](#footnote-60)

“Calling out as though they were the oryxes of Tudih hovering over {their young}

Or the gazelles of Wajrah with their fawns clinging close.”[[61]](#footnote-61)

ويتبع الترجمة بالهامش مضيفاً وموضحاً أن العربي يكتفي بالوصف المألوف من عير ذكر الموصوف لأن العربي يعرف ما المقصود "بالعين"أي أصحاب العيون الواسعة وهي الغزال.

“The themes of the poem are so familiar to the audience that the poet regularly omits the nouns and uses only the Arabic equivalent of adjectives to emphasize a characteristic from which the hearers understand the genus: the large-eyed one is the gazelle.

Having originally set out to describe how the tent sites have been eroded since he and his belovedwere there, the poet is drawn by his very imagery from one desert scene to the next. The only unifying theme is the passage of time that he contrives to emphasize in each verbal sketch.”[[62]](#footnote-62)

Capturing the confusion of the noise and the departure, with the women calling out to straying children, the poet conjures up a parallel scene, familiar to the hunter, of the frantic lowing of the “wild cow,” the oryx. The sweet, fragile gazelles and their fawns complement the women by implied reference to that quintessential mark of Oriantal feminine beauty, large and liquid eyes.”[[63]](#footnote-63)

في هامش البيتين المترجمين يوضح بولك أن الشاعر يوازي في وصفه حالة نساء القبيلة ذوات العيون الواسعة اللماعة وهن يستعدن للرحيل وينادين على صغارهن كما تفعل الظباء وهي تسعى خلف صغارها بعيون لماحة لامعة وكأنها تدمع.

4إحداث التأثير المتساوي:

إن الشعر هو الفن الأدبي الأكثر تأثيراً في المتلقي لأنه يختزل خلاصة تجارب إنسانية ومشاعر تمتزج فيها الأمال بالآمال والحزن بالفرح والتفاؤل بالتشاؤم إلى غير ذلك من المشاعروالتجارب الإنسانية التي تجد صداها في نفس كل قارئ للشعر.وهذا التأثير يحدث بفعل قوة الجملة الشعرية وصدقها ومناسبة ألفاظها للمضمون الفكري والنفسي للقصيدة، كما تزداد فاعلية وعمق التأثير باكتمال جمال الصور البلاغية والمجازية والتشبيهات المبتكرة بالإضافة إلى الوزن الإيقاعي الموسيقي الذي يكلل تلك السمفونية الشعرية بوقع لحني متميز.إن أشكال وأساليب التأثير في القارئ هي انعكاس تأثر الشاعر نفسه وانفعاله العاطفي وصدق مشاعره وهذا التأثير ينتقل إلى القارئ مباشرة عندما يقرأ الأبيات وكأنه يجلس إلى الشاعر ويخاطبه ويستمع إليه. هذا التأثر المباشر هو ما يحرك مشاعر المتلقي ويجعله يتعاطف مع الشاعر فيفرح لما يفرحه ويحزن لما يحزنه وينحاز إلى قضاياه ويتقبل آراءه، أو قد يخالفه الرأي ولكن في جميع الأحوال فهناك ردة فعل تصدر من المتلقي القارئ كل حسب حساسية استقباله واهتمامه بما يقرأ.

وحين يواجه المترجم هذا التأثر فهو كواحد من القراء المتلقين يشاركهم في التأثر، وهو حين يعكف على ترجمة هذا الشعر ينقل تأثره به إلى القارئ الأجنبي الذي سوف يقرأ هذه الترجمة، وهنا مكمن الصعوبة في الأمر لأن المترجم عليه أن يضع نفسه في مكان الشاعر وأن يستحضر مشاعره وأفكاره ليحاول نقلها مترجمة إلى لغة أخرى وبنفس الوقت عليه أن يضع نفسه في موضع المتلقي ويحلل كيف تأثر بالسطور والأبيات الشعرية ويقرر إذا ما كان تأثره مناسب ومماثل لتأثر مجموع أو غالبية القراء الذين قرؤوا نفس الأبيات. إنها بلا شك مهمة أقرب إلى المستحيلة، ولهذا يكتفي المترجم غالباً بنقل الأثر النفسي الذي شعر به هو في محاولته " لإحداث تأثير في المتلقي مساوٍ لما يحدثه النص الأصلي في قارئه أو سامعه." [[64]](#footnote-64)

وهنا لا بد من الإشارة مجدداً أن المترجم ينبغي أن يضع في الحسبان الاختلاف الثقافي بين اللغات وأن الأثر الذي قد يتركه مجاز بلاغي أو تشبيه ما، أو لفظ ذو شجون أو دلالة مهمة في اللغة الأصل قد لا يترك ذات الأثر عند نقله إلى لغة أخرى لافتقاده تلك الخاصية مما يؤدي إلى ضعف التأثير أو انعدامه. فمثلاً نلاحظ أن الشعر العربي القديم يحتفي بالصحراء احتفاء الانسان بوطنه وجذوره، و يتغنى بما تمده به من سكينة ووقار وقوة عدا عن الانطلاق الرحب والحرية المطلقة. إنها الصحراء التي لا تكاد تخلو من وصفها قصيدة عربية كلاسيكية. فإذا ما ترجمت هذه القصائد فماذا سيكون أثر ذلك في نفس المتلقي الأجنبي؟ هل تراه سيفهم العمق النفسي والاجتماعي والبيئي الذي تتركه الصحراء عند أبنائها وأهلها؟ وما العمل في هذه الحالة، هل على المترجم أن يتصرف فيغير الصحراء إلى غابة صنوبر أو إلى سهل مزركش بالأزهار والرياحين؟ أم هل عليه أن يحترم الصور والمعاني الأصلية الأصيلة ويقدم لترجمته بمقدمة توضيحية، أو بإضافة الحواشي التي تشرح وتبين ما قد يبدو غريباً ومستهجناً لدى القارئ الذي يجهل السياق والتأويل والإيحاءات التي تزخر بها الكلمات والتعابير والصور والخيال؟

وأعود مجدداً إإلى المترجم الأمريكي ويليام بولك الذي اختار الطريقة الثانية عندما أُخِذ بجمال وصف لبيد بن ربيعة للصحراء وماتضمه من مشاهد،وخاصة عندما وجد الصحراء تحتل مكانة بارزة في الشعر العربي القديم، فقرر أن يترجم معلقة لبيد للإنكليزية، فقام بالتعليق والتوضيح لكل لقطة تصويرية وكل وصف جذل لحياة الصحراء، ولكل استعارة وكل تشبيه صحراوي المنشأ بدوي الملامح عربي الأصالة . وقد حقق في ترجمته غرضين الأول هو نقل تلك المعلقة الخالدة إلى اللغة الإنكليزية ليستمتع بها كل من قرأها ويتعرف على الوجه الحقيقي للعربي الفارس النبيل والعاشق الراقي، والثاني هو الإثبات، فيما يشبه الدراسة الأكاديمية، أن وصف لبيد للصحراء كان في منتهى الدقة والسلامة ويدل على شدة ذكاء الشاعر العربي وحصافته ودقة ملاحظته عدا عن براعته اللغوية وإبداعه الفني. وقد حقق بولك ذلك عندما اجتاز الصحراء التي عاش فيها لبيد وغيره من الشعراء العرب القدامى والتقط عدداً كبيراً من الصور الفوتوغرافية، ثم قارن بين الصور التي التقطها والصور الجمالية الموجودة في المعلقة من وصف الصحراء والحيوانات التي تحيا فيها من البقر الوحشي والسباع، وغبارها الذي تثيره الرياح والبعير، والسيول والأمطار إلى غير ذلك من مظاهر الطبيعة، فدهش لشدة تشابهها رغم مرور مئات السنين على كتابة المعلقة.

يقول لبيد في معلقته واصفاً آثار الديار التي مسحها السيل وكأنها وشم قديم بهتت رسومه :

"وجَلَا السُّيولُ عن الطُّلولِ كَأنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها

أو رَجْعُ واشِمةٍ أُسِفَّ نَؤُورُها كِففَاً تعرّضَ فوقهُنّ وِشامُها

فوقَفْتُ أسْألُها وكيفَ سُؤالُنا صُماً خَوالِدَ ما يَبينُ كلامُها"[[65]](#footnote-65)

في ترجمة الأبيات السابقة وفي ترجمته عموماً لهذه القصيدة يستخدم بولك أسلوب الترجمة التفسيرية والتأويلية، وهذه برأيي هي أفضل أشكال الترجمة للشعر. أي أن المترجم يحاول نقل الصورة والكلمة ولكن من خلال توجيه بوصلته باتجاه تأويل المعاني لأن الغرض الأول من الترجمة الأدبية هو أن يفهم القارئ الأجنبي الآخرَ من خلال أدبه. ولكن حتى تلك الترجمة التأويلية لا تكفي في معظم الحالات لإحداث الأثر المكافئ وتلزمها إضافات توضيحية لسبر الأعماق والأبعاد المختلفة للأبيات. يقول بولك مترجماً الأبيات:

“ And the flash floods uncover the traces just as though they were

Writing whose text has been renewed by pens.

Or the renewing of a tattoo by the sprinkling and rubbing of soot

In circles above which the tattoo appears.

And so I stopped, asking them, but how can our questions {get answers}?

Deaf things, rocks of the ages. Their speech is not intelligible.”[[66]](#footnote-66)

وفي تعليقه في هامش ترجمة الأبيات السابقة ينوه بولك إلى عدة نقاط هامة تساعد القارئ في تعميق فهمه للأبيات؛ حيث يذكر مثلاً أن الشاعر وقد كان على الأغلب، مثل كل البدو أو معظمهم في العصر الجاهلي، أمياً لا يقرأ ولا يكتب، ومع ذلك فهو يشبه السيول، وهي تجلو الطلول وتبينها، بالأقلام التي تعيد رسم الخطوط الباهتة في الصحف، وقد لفت هذا الأمر انتباه المترجم بولك إلى قضية هامة وهي أن العرب الأوائل كانوا على دراية ومعرفة وثيقة بالكتابة والأقلام والحبر وما يتبع كل ذلك من أدوات لأن الشاعر لا يذكر عادة شيئاً بعيداً عن فهم من يستمع إلى شعره ويتجنب ما هو غير مألوف عند قومه.

وفي هامش البيت الثاني من الأبيات السابقة يتحدث بولك عن عادة الوشم التي درجت عليها النساء في العصر الجاهلي، ويصف بدقة أماكن الوشم المعتادة في الجسد، ويذكر أن نساءً من الغجر كنّ من يقمن بتقديم خدمات الوشم للسيدات، كما يصف المترجم بولك طريقة الوشم والأدوات المستخدمة للقيام به. أما في حاشية البيت الثالث فهو يذكر أن للأحجار قيمة معنوية عندالعرب القدماء؛ حيث أنهم كانوا يصنعون الأوثان منها قبل الإسلام و هي تشكل الجزء الأكبر من الأطلال التي يقف عليها الشاعر العربي في بدايات قصائده، وينوه إلى أن الإسلام قد نزع تلك القيمة الروحية عن الأحجار باستثناء حجر واحد هو الحجر الأسود الموجود في الكعبة حتى اليوم.

إذاً لا يترك بولك وسيلة تقرب المعاني والصور والأفكار في الأبيات إلا ويضعها بين يدي القارئ في سبيل الوصول به إلى تذوق النواحي الإبداعية والتأثر بها تأثراً ناتجاً عن الفهم الدقيق للمعاني والأفكار الظاهرة، وما وراءها من ثقافة وعادات وتقاليد.

وفي وصف الظبية التي أكل السبع وليدها فباتت في ليلة مظلمة وممطرة ووجهها المضيئ كالجمان في الظلام يترقب بزوغ الصباح حتى تنزل من فوق الثرى المبتل فتزل أرجلها وهي تسرع بحثاً عن وليدها يقول لبيد:

 " يعلُو طَرِيقَةَ مَتْنِها مُتَوَاترٌ في ليْلةٍ كَفَرَ النُّجومَ ظَلامُها

وتُضيءُ في وجْهِ الظَّلامِ مُنيرةً كجُمانةِ البَحْريّ سُلَّ نِظامُها

حتى إذا حَسَرَ الظَّلامُوأسْفَرتْ بَكَرَتْ تزِلُّ عن الثرى أزلامُها"[[67]](#footnote-67)ا

يقول في ترجمة هذه الأبيات:

“The rain advanced by stages along the path of her back

During a night whose ominous clouds concealed the stars.

Yet she shines into the face of the gloom, gleaming

Like the seamen’s pearls whose string has been pulled.

Until, when the gloom wears thin and dawn shines through,

She rises into the morning with her arrow-like legs slipping

Over the rain hardened sand.”[[68]](#footnote-68)

وفي تعليقه على الأبيات السابقة يذكر بولك في حاشية السطر الثاني من ترجمة الأبيات السابقة قضية ذات شجون وتدل على وضوح للرؤية عالي المستوى عند هذا المترجم الفذ، وأمانة أدبية وحضارية أداها على أحسن وجه، وهذه القضية ذكرها في معرض ترجمته للشطر الثاني من البيت المذكور(كجمانة البحري سل نظامها)؛ حيث يقول بولك أن معرفة العربي البدوي لأحجار اللؤلؤ ووصفه الدقيق لعقد اللؤلؤ المقطوع وتناثر حباته؛ كل ذلك يدل على أنه كان رحالاً خبيراً، وتاجراً مسافراً في البلاد وعبر البحار، وأنه كان ممن يزورون قصور الملوك وينشدون للأمراء ويتمتعون بالملابس الناعمة من الحرير وغيره، وبالمآكل والمشارب الفاخرة، ويقدرون الثمين من عدة السيوف والسلاح والجواهر، ويعقب على ذلك بقول ما معناه "إنه لمن التضليل بمكان أن يوصف العربي بعد كل ذلك، بما عبر عنه، بعبارة(الرعاة الجلف)".

وهكذا نجد أن الترجمة تتعدد مشاقها وصعوباتها كما تتعدد أساليبها وطرقها حسب المعاني والصور، وحسب الجمل والألفاظ البلاغية والأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، ونجد أنها عمل ثقافي وفني وأدبي خلاق في المقام الأول بالإضافة إلى أنها علم له شروط ونظريات يجب الاطلاع عليها ودراستها للتمكن من دخول عالم الترجمة بجدارة واستعداد جيد.

ولكن للصعوبات الترجمية امتداد ذو شعب وفروع غير النواحي التي تكلمت عنها سابقاً، وهي نواح تتعلق بالبيئة الثقافية والحضارية للشاعر وللقصيدة على حد سواء ، وهذا ما سأفصله في الفصل التالي بعون الله.

**الفصل الثاني**

**الإشارات الثقافية في الشعر**

**أنواعها ونماذجها**

الشعر العربي القديم عرف بديوان العرب وما ذلك إلا لأنه مرآة للحياة العربية والثقافة والبيئة والعادات والتقاليد التي عرفها العرب قديماً، وقد تبلورت المرآة الشعرية وتغيرت انعكاساتها وتلونت بألوان الطيف الإسلامي مع انبثاق الفجر الإسلامي في أنحاء شبه الجزيرة العربية وما حولها. وفي الحقيقة إذا اعتبرنا أن تعبير" الشعر ديوان العرب" هو دلالة على تسجيل الشعر للحياة العربية والتاريخ العربي ترفدها وفرة وغنى بالمخزون الشعري العربي، فإن الشعر ديوان أي ثقافة من حيث أنه يعكس بقدرتلك الثقافة.

وتظهر هذه الانعكاساتعلى شكل إشارات وإيحاءات وعبارات ورموز وأسماء لأماكن وأشخاص وأحداث. وهي قد تكون واضحة ومألوفة لمن ينتمي إلى ثقافة الشاعر كاتب القصيدة، ولكنها لا تزيد عن محض أسماء غير معروفة، وعبارات أو ألفاظ مبهمة غير مفهومة السياق والارتباط وغير ذات أثر في المتلقي الأجنبي عن الثقافة والذي يجهل مدلولاتها اللغوية الحضارية. ولذلك تعتبر هذه الناحية احدى الصعوبات الأكثر إشكالية في قضية الترجمة الشعرية. وفي الفقرات التالية سأعرض أنواع هذه الإشارات ذات الصلة الوثيقة بالثقافة المحلية للشاعر وللقصيدة ونماذج عنها في الشعر العربي .

1. الإشارة إلى شخصيات تاريخية أو إلى أشخاص بعينهم:

يكثر أن نجد أسماء شخصيات مرتبطة بالتاريخ الوطني أو القومي للشاعر وخاصة في القصائد الوطنية،وهي توجد أيضاً في مواضع مختلفة غير مرتبطة بالوطن أو الأمة ولكنها مرتبطة بالتاريخ. ومن نماذج ذلك قول نزار قباني :

"قرأنا عن أبي زيد الهلالي .. وعن مجنون ليلى .. وضحكنا ..."[[69]](#footnote-69)

ويقول شوقي في قصيدة أهداها إلى الكاتب الإنكليزي هول كين :

"هول كين، مصرُ روايةٌ لا تنتهي مِنها يدُ الكُتَّاب والشُّراح

فيها من البَردى والمزمورِ وال توراةِ والفرقانِ والإصْحاح

 ومَنا وقمبيزٍ إلى إسْكندرٍ فالقيصرين فذي الجلال صلاح"[[70]](#footnote-70)

وفي حالة وجود هذه الأسماء المرتبطة بالتاريخ الأدبي أو الوطني أو الإسلامي لا تكمن الصعوبة في الترجمة بحد ذاتها، ولكنها تكمن في توضيح الصلة بينها وبين المقصد الذي يرمي إليه الشاعر والأثر النفسي والفكري الذي يروم نقله إلى القارئ، وفي هذه الحالة لا بد من ذكر الأسماء كما هي مع إضافة هامش يشرح ويؤول سبب ورود هذه الأسماء في القصيدة وارتباطها بالسياق المتكامل للمعاني.

فمثلاً في ترجمة سطر قباني في الأعليى فإن الترجمة لن تأتي بجدبد لأنها ببساطة ستنقل اسم أبي زيد الهلالي ومجنون ليلى كما هما بالعربية إلى اللغة الإنكليزية ، ولكن الحاشية لا بد أن تعطي القارئ فكرة واضحة عن هاتين الشخصيتين في الأدب العربي وتعلل سبب ذكر الشاعر لهما في هذه السطور وعلاقت ذلك بالفكرة العامة للقصيدة.

وقد قام بترجمةأبيات شوقي السابقة المترجم الإنكليزيآربيري وبعد أن وضه اسم (هول كين) الوارد في الأبيات، كتب في الهامش أن هول كين روائي إنكليزي كرمه شوقي بذكر اسمه في القصيدة وأهداه إياها. وقد جاءت ترجمته لهذه الأبيات على شكل نثر شعري صرف تقيد فيه بالترجمة المطابقة للأصل إلى أقصى حد ممكن. يقول في ترجمته:

*“Hall Caine! Egypt is a story with which the hand of writers and commentators is never done.*

*Thereof (is a record) of papyrus, and Psalms, and Torah, and Koran, and Gospel.*

*And Mina, and Cambyses, and Alexander, and the two Caesars, and Salah (al-Din) the Great.”[[71]](#footnote-71)*

وهنا أود أن أنوه إلى أن الترجمة المذكورة لم توضح مَن المقصود بمنا وكذلك أغفل المترجم إعطاء القارئ فكرة عن شخصية صلاح الدين الأيوبي، واكتفى بإدراج لقبه بالكامل في سياق ترجمته،كما أهمل تقديم قمبيز والقيصرين، وقد يجادل مجادل بأن هذه شخصيات تاريخية معروفة للكثيرين فأقول لهؤلاء أن معرفة التفاصيل التاريخية وأسماء الشخصيات ليست مما يعتبر ثقافة عامة وخاصة في الوسط الأقل حظاً في مجال التعليم والاطلاع الفكري والإنساني،ولو أن المترجم قام بتعريف القارئ بشكل مبسط ومختصر لزاد ذلك من عمق فهمه وتقديره للنص الشعري و لأدرك أن الشاعر يفخر بأن هؤلاء هم أعلام من عظماء بني الإنسان مروا فوق ثرى مصر وعاشوا فيها،وكانت لهم فيها جولات ومفاخر تزهو بها مصر و يعتز بها وبهم أبناءها.

1. الإشارة إلى ملبس تقليدي أو مأكل شعبي :

إن الملبس العربي ذو وصف محدد لا يشبه غيره وله ارتباط وثيق بالبيئة المحلية والشعبية، وقد يرمز إلى بلدة أو قرية أو إلى طبقة معينة من الناس، وذكر اسم الملبس قد يورد أنماط بيئية وثقافية معينة في ذهن القارئ المطلع والعارف، ولكن القارئ الأجنبي قد لا يدرك أهمية هذا الملبس ولا ما يستدعيه من صور وأفكار فمثلاً يقول محمد الماغوط :

"اطلبي لي كوفية وعقالاً وصحراء لا حدود لها لأعود إلى الماضي"[[72]](#footnote-72)

من المعروف أن الكوفية والعقال جزء من الملبس التقليدي الشعبي للرجال في منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط وتحديداً يزداد انتشار هذا الملبس في فلسطين والمناطق القروية في سوريا ولبنان والأردن وأجزاء من العراق، كما أن هذا النوع من غطاء الرأس ينتشر انتشاراً واسعاً في الخليج العربي إلا أن له اسماً آخر ويتصف باللون الأبيض الخالص. ومن المعروف أيضاً أن مثل هذا الغطاء يرتديه عادة أهل القرى والضياع ممن يعملون بالزراعة أو الرعي، وممن يتسمون بالبساطة في الحياة و الطيبة والكرم والأخلاق النبيلة.ولكنه في بلاد الخليج العربي لباس شائع لا يكاد يخرج رجل من بيته بغيره، وهو ملازم للعباءة البيضاء التي يرتديها أغلب،إن لم نقل جميع، الرجال والشباب والصبيان في الإمارات الخليجية، وهو جزء أساسي من حياتهم اليومية. إن معرفة كل ذلك توضح لمَ يطلب الشاعر كوفية وعقالاً بالإضافة إلى الصحراء الشاسعة ليعود إلى الماضي، فهذه الأشياء لم تعد حاضرة عند العربي الحضري الذي يسكن مدن الشام الكبرى، وبما أن الشاعر فلسطيني الأصل شامي المنشأ فإن ذلك يوضح ارتباط الكوفية والعقال بالماضي وبالصحراء لديه.

وفي قصيدة لشوقي يصف فيها جمال الطبيعة في مصر في قصيدته ( آذار أقبل) يقول:

" والشمسُ أبْهى من عروسٍ بُرقِعَتْ يومَ الزَّفافِ بِعَسْجَدٍ وضَّاح"[[73]](#footnote-73)

في هذا البيت يشبه شوقي إشراقة الشمس في صباح مصري بهي وهي تطل على مزارع النخيل من جهة وعلى قمم الأهرامات الشامخة من جهة أخرى فيزداد إشراقها وحسنها وكأنها عروس ارتدت البرقع المذهب في يومزفافها.ويترجم آربري هذا البيت بشكل بسيط ومباشر وبدون أي شرح أو تعليق كالآتي:

*" And the sun brighter than a bride,veiled on the day of the wedding-procession in a veil of shining gold.”[[74]](#footnote-74)*

 إن هذه الصورة لن تتضح بمجرد ترجمة الكلمات لأن ثوب الزفاف التقليدي عند الغربيين هو ثوب بسيط في الغالب وليس من تقاليده البرقع وهو غطاء للوجه،وكلمة “veil”أقرب في الترجمة، وحسب شكل ثوب الزفاف المتعارف عليه في الغرب، إلى ما يعرف" بطرحة العروس"، أما البرقع فهو غطاء للوجه بالتحديد، لذلك فالأصوب التنويه في الترجمة عن هذا الثوب التقليدي وخاصة أنه مزين بلون الذهب. والحقيقة أرى أن ترجمة هذا البيت وما جاء على شاكلته يتم ويكتمل إذا ما اقترن بصورة فوتوغرافية مرافقة للترجمة، والسبب في ذلك هو أن الغاية هي إيصال الصورة الحضارية والثقافية إيصالاً أميناً وغنياً ووافياً لمخلية القارئ، وكما يقال: الصورة بألف كلمة، فلمَ لا تضاف صورة عروس بلباس الزفاف التقليدي العربي، لتزيد متعة القراءة بمتعة الصورة الملونة المعبرة؟ إن الكلمة بدون الصورة جميلة، ولكنها بالتأكيد أبلغ وأجمل مع الصورة، كما أنها ترضي فضول القارئ المأخوذ بهذا السحر وتتوج فهمه وتلقيه لتصل بها إلى درجة الكمال.

ويقول إيليا أبو ماضي في قصيدته (تعالي) :

"ويغدو النورُ جلبابـ (-----) ـكِ في الغابِ وجلبابي

فكم نصغي إلى الناس ونعصي خالق الناس"[[75]](#footnote-75)

هنا يستخدم الشاعر أبو ماضي لباساً تقليدياً محلي الصنع والتداول هو الجلباب معبراً عن رغبته في أن يغمره النور وأن يكون ممن لا يطيعون الناس ويعصون الخالق، ونحن نعرف أن الجلباب ثوب يرتديه الرجال وترتديه النساء كذلك وهو مؤلف من قطعة واحدة تغطي كامل الجسد، إذا فالشاعر يقصد أنه يريد أن يلتحف النور وكأنه رداءه الذي يغطي جسده، وقد نؤول ذلك على أنه رمز للبساطة و للنقاء والقدسية والعلم النوراني والعودة إلى الطبيعة، أو قد نؤوله على أن الشاعر يقصد التعري من الملابس المعروفة بقصد طلب الحياة البسيطة والأليفة مع محبوبته. وقد ترجم آربري الأبيات السابقة كالآتي:

*“There in the wood and the light divine*

*Shall be thy* ***raiment****, love, and mine:*

*What, wilt thou hearken what men say,*

*And men’s Creator disobey?”[[76]](#footnote-76)*

ونجد أن المترجم هنا قد استخدم كلمة " raiment" وهي تعني اللباس أو الملبس والرداء وتحتمل معنى الملابس الخاصة بمهنة أو حرفة مثل رداء الطبيب أو بزة العسكري أو زي لاعب السيرك، ولكنها لا تعطي الإيحاء المطلوب وهو أن الرداء الذي يصفه الشاعر يغطي كامل الجسد ويستره من الرقبة وحتى الأقدام بقطعة واحدة فضفاضة، ومعرفة تلك الصفة تهيئ للقارئ فرصة فهم أعمق وأكثر سهولة لمقصد الشاعر، وتمكنه من استخدام الخيال لإدراك معان مختلفة وغنية. وفي الحقيقة إن الترجمة السابقة للبيتين هي ترجمة رائعة بلا شك ولا أزعم أنني قد أقدم خيراً منها، وإنما النقد موجه للناحية الإضافية التي أهملها المترجم ألا وهي إيراد توضيح يصف شكل الجلباب ومن يلبسه من الناس.

وفي وصف قباني لسرقة المستعمر للأوطان ،حتى لم تسلم من طمعه أبسط أشيائنا يقول:

" سرقوا منقوشة الزعترمن بين أيدينا" [[77]](#footnote-77)

وفي كلمة منقوشة الزعتر رمز لبساطة الحياة ووداعة أهلها وقناعتهم بالقليل وزهدهم ورضاهم، وكل هذه الصفات إنما الغرض منها استثارة مشاعر الرحمة والشفقة والتعاطف مع هؤلاء البسطاء الذين سرق منهم كل ما يملكون من ثمين أو بخس رخيص، حتى أبسط أنواع الطعام التي يقتاتون بها ألا وهي منقوشة الزعتر، والتعبير صارخ بشدة القسوة والجبروت اللتان تغلفان قلب المستعمر. وإذا ترجمنا عبارة " منقوشة الزعتر" إلى" رغيف الزعتر" أو "سندويشة الزعتر" مثلاً فإن تلك الإيحاءات والإشارات النفسية لن تصل إلى القارئ الأجنبي، وقد يعتبر أن سرقة شيء بسيط كهذا لا تعد في باب السرقات أصلاً لقلة قيمة المادة المسروقة مما يعطي المعنى المعاكس تماماً للقصد والغرض.

ومن هنا فإن الترجمة لا بد أن تترافق مع لفتة نظر إلى أن منقوشة الزعتر هي ركن أساسي في غذاء الفقراء والبسطاء من هؤلاء الناس وأنها جزء من تراثهم الحضاري وتقاليد موائد إفطارهم وعشائهم بل وأحياناً هي كل ما يجدونه لسد رمقهم لأنها نتاج أرضهم وأيديهم.

1. الإشارة إلى أبيات شعرية أو أمثال شعبية أو خصوصيات لغوية

قد يواجه المترجم أبيات شعرية أو أجزاء من أبيات قد أدرجها الشاعر في طيات سطوره لغرض ما، أو قد يواجه أمثلة شعبية أو حكماً عربية ذات طابع كلاسيكي أو بيئي خاص.

ومن ذلك البيت التالي الذي استعارته غادة السمان في قصيدتها "ابن زيدون يستجوب ولادة العاشقة" قائلة:

"رقصت مع غجريات قرطبة،زنّرني حرير القمر

احتفيت بحضوركَ الخفي

 وأنشدتُ له مع العباس بن الأحنف:

ياليت من نتمنى عند خلوتنا إذا خلا خلوة يوماً تمنانا

حتى هطلت النجوم كالثلج فوق مجدنا الغابر كله"[[78]](#footnote-78)

في النص الشعري السابق تضعنا الشاعرة في مأزق "ترجمي" حيث تذكر اسم شاعر ينتمي للطبقة الكلاسيكية القديمة وتقول أنها أنشدت معه بيتاً من أبياته . إن الطريقة المباشرة التي أقحمت فيها الشاعرة بيت العباس بن الأحنف لا توضح من هو ابن الأحنف ولا جدوى اقتباسها لبيت من أبياته الشعرية. وهنا يأتي دور المترجم بأن يقوم بهذه المهمة وذلك بأن يضيف نبذة بسيطة ومختصرة عن العباس بن الأحنف وقصيدته التي اقتبست منها الشاعرة، وارتباط ذلك بغرضها وموضوع قصيدتها. وبعد ذلك عليه أيضاً أن يترجم ذلك البيت نفسه بطريقة لا تخرجه من سياق المعنى المتكامل الذي وضعته فيه الشاعرة.

 وليقوم بذلك فإن المترجم معنيٌّ بتتبع آثارالعباس بن الأحنف حتى يصل إلى قصيدته التي ينشد فيها ذلك البيت، والسبب لهذه الخطوة هو استقراء الشعور النفسي الذي يحدثه البيت في مكانه الأصلي وأثره ومكانته في القصيدة الأصلية أي قصيدة ابن الأحنف، ثم مقارنة ذلك بالسياق الذي جاء فيه عند الشاعرة غادة السمان لمعرفة السبب الذي دعاها إلى اقتباسه بهذا الشكل التام والمباشر. فالأحنف أنشد ذلك البيت عندما كان في رحلة مع الخليفة هارون الرشيد إلى خراسان طال أمدها أكثر مما توقع، وكان قد تلقى وعداً من الرشيد بأن تلك الرحلة لن تطول؛ لذلك زاد شوق ابن الأحنف لحبيبته "فوز" وأنشد بعض الأبيات يعبر فيها عن ألمه وخيبة أمله لأن الرحلة قد طالت واستطال معها شوقه، وكان يروم أن يلمح بذلك للرشيد للإسراع بالعودة إلى الديار كما وعده، و من ضمن أبياته كان البيت الذي اقتبسته الشاعرة :

"قالو خراسان أقصى مايراد بنا ثم القفول، فقد جئنا خراسانا
متى يكون الّذي أرجو وآمله أما الذي كنت أخشاه فقد كانا

ياليت من نتمنى عند خلوتنا إذا خلا خلوة يوماً تمنانا "[[79]](#footnote-79)

 وعند معرفة تلك التفاصيل ندرك أن اختيارها لهذا البيت في محله فهي تحكي في سطورها الشعرية حواراً مفترضاً بين ابن زيدون وولادة يسأل فيه ابن زيدون ولادة عن مشاعرها تجاهه ويوجه إليها الاتهامات لأنها لم تبادر إلى مشاركته الحياة وبقيت على استقلالها عنه مما جعله يشكك في حبها له، ولكنها رغم إقرارها بالتهم التي وجهت إليها أصرت على أنها أحبته وتغنت بقصائده، ولكنها رفضت قيده، وأنها رغم ابتعادها عنه إلا أنه كان حاضراً معها في كل وقت وكانت تنشد لحضوره مع العباس بن الأحنف ما أنشده، أي أنها كانت تتمنى وصله ولقاءه في قرارة نفسها وتتساءل عما إذا كان يتمنى ذلك أيضاً. إن العامل المشترك بين القصيدتين هو البعد المكاني والزمني بين العاشقين وما يخلفه ذلك البعد من حسرة وألم وتفكر وتساؤل.

إن ترجمة البيت المقتبس وذكر اسم العباس بن الأحنف من غير شرح أو تقديم سيؤدي إلى عدم وضوح المعنى والغرض،وسيشكل حاجزاً أمام القارئ في سلسلة فهمه للمعاني التي ترصدها السطور الشعرية.

ومن جهة أخرى يكثر إيراد أمثلة شعبية وحكم عربية قديمة في الشعر لأن الشعر بطبيعته فيه خاصية التأمل والرمزية،والحكم والأمثال ما هي إلا اختزال شديد لعصور من التجربة والثقافة والخبرة، وهي أداة سهلة طيعة يمكن للشاعر والأديب استخدامها بدون خشية أن يتهم بالسرقة في أعماله. لذلك فمن المألوف أن نقرأ حكمة أو مثلاً شعبياً يلخص بكلمات قليلة غرضاً أو أغراضاً يرومها الشاعر.فمثلاً يقول قباني في قصيدته" التناقضات":

" أنا لست أضمن طقسي النفسي بعد دقيقتين

 ولربما يتغير التاريخ بعد دقيقتين .. ونعود .. في خفي حنين.."[[80]](#footnote-80)

إن المثل العربي القديم"ورجعبخفي حنين" قد يكون مألوفاً ومعروفاً لدى القراء العرب الذين درسوا الأدب العربي وتعرفوا على هذه الأمثال، وقد يستخدمها البعض في كلامهم في بعض المناسبات، ولكن الترجمة لا يمكن أن تتم لمثلٍ من هذا القبيل وخاصة إن كان مثلاً عربياً قديماً، ولهذا فأرى أنه على المترجم أن يحاول أن يجد مثلاً مشابهاً من حيث استيفاء الغرض والمعنى حتى لو كان مختلفاً في طريقة التعبير. وإن لم يجد مثلاً متكافئاً فإما أن يبحث عن تعبير أو اصطلاح قريب من المعنى أو مشابه له، وإما أن يكتفي بكتابة ما يقصده الشاعر بلغته هو بحيث لا يغير الغرض الذي يطلبه الشاعر.

ففي السطرين الشعريين السابقين يطالب الشاعر محبوبته بأن لا تكثر من الإلحاح والتطلب وأن لا تطمع بالمزيد من الاهتمام والحب منه لأنه صاحب مزاج متغير ومتقلب، وقد يشعر بالضجر فجأة فتعود عقارب وقته إلى الوراء فلا يبقى من الحب شيء وتخسر محبوبته كل شيء، تماماً كما حدث مع حنين الذي طمع بالحصول على الخفين فخسر كل ما كان بحوزته، وعاد إلى أهله بخفي حنين فقط، أي وقد خسر كل شيء.

وفي بحثي عن مقولة تشبه في غرضها المقولة التي نحن بصددها استعنت بالمعاجم الإنكليزية ومواقع الشبكة العنكبوتية و بالمتحدثين الناطقين باللغة الإنجليزية، ولكنني عدت بخفي حنين إذ لم أجد قولاً أو مثلاً يوازي ضالتي تماماً، ولكنني وجدت مقولة قريبة منها وهي بمعنى العودة صفر اليدين أو خالي الوفاض : *"to come back empty handed"*، وهذا القول هو أقرب ما يمكن أن نضعه في ترجمة عبارة " وعاد بخفي حنين".

ومن غريب ما قد يمر بالترجمة الشعرية أن ترد بعض الألفاظ ذات الخصوصية من الناحية اللغوية، ومن ذلك أن ترد كلمة أجنبية غير عربية في النص، أو كلمة متخصصة المعنى والاستخدام مثل الألفاظ التي ترد في كلام من يعملون في المجالات الوظيفية كمحاكم الدولة أو العسكريين أو الأطباء إلى غير ذلك. ولتوضيح ذلك أورد بعض الأمثلة :

يقول قباني في إحدى قصائده السياسية " متى يعلنون وفاة العرب.."[[81]](#footnote-81)

في هذه العبارة نجد أن قباني استعار مصطلحاً يستخدم عند وفاة شخص ما وهو مصطلح " إعلان الوفاة" أي إظهار الخبر ونشره بشكل رسمي. وقد تترجم هذه العبارة بشكل حرفي دقيق ويكون ذلك جائزاً ومقبولاً على الشكل التالي:

When would they *announce the death* of the Arabs?

ولكن هناك تعبير اصطلاحي خاص يوازي الاصطلاح الذي استخدمه قباني وهو يدل على الإعلان الرسمي للوفاة ، ولكنه يختلف في بعض الألفاظ :

When would they *pronounce* the Arabs *dead*?

فكلمة (announce) تعني أعلن، وكلمة (pronounce ) تعني نطق أو لفظ، ولكن التعبير الأقرب إلى اللغة الإنجليزية وهو المتعارف عليه في هذه المقولة هو تعبير " النطق بحدوث الوفاة ".وفي هذه الحالة فمن الأفضل أن يعدل المترجم إلى الترجمة الاصطلاحية رغم اختلاف الألفاظ.ولتوضيح جدوى ذلك وضرورته دعونا نفكر بالاتجاه المعاكس ونفترض أننا نترجم العبارة ذاتها من الإنجليزية إلى العربية فهل كان القارئ العربي سيستسيغ ترجمة حرفية كهذه؟ إن عبارة " النطق بحدوث الوفاة أو النطق بالوفاة " ذات وقع غريب وركيك على الأسماع، وهي تكاد تذكرنا بعبارة " النطق بالحكم " التي نستخدمها في دهاليز المحاكم ومكاتب القضاة والمحامين .إذاً لا بد من التصرف بالعبارة بشكل يناسب اللغة المنقول إليها وتقاليدها اللغوية وأنماطها التعبيرية.

ونموذج آخر عن الاستخدام اللغوي المشكِل في الشعر نجده حين يستعير الشاعر لفظة أجنبية، و تكون في الغالب من لغة غير التي يرام الترجمة إليها كما في السطور التالية من قصيدة " ابن زيدون يستجوب ولادة العاشقة":

"وغطتني أوراق الأشجار عند الفجر

وصاحت الشمس وهي تشرق:"أوليه"...[[82]](#footnote-82)

في السطرين السابقين استعملت الشاعرة غادة السمان لفظاً أجنبياً من اللغة الإسبانية، وهنا يجب على المترجم أن يتعرف على أصل هذه الكلمة وكيف تستخدم في موطنها الأصلي، ثم عليه بعد ذلك أن يفهم السبب الذي دعى الشاعرة إلى إدراج تلك اللفظة في خاتمة قصيدتها ولمَ لم تلجأ إلى أي مفردة عربية أصيلة. فإذا توصل المترجم إلى معرفة تلك الحيثيات عندئذٍ سيتمكن من التصرف في ترجمتها على الوجه الأفضل. وقد قمت بالتدقيق في أصل هذه الكلمة في اللغة الاسبانية ووجدت أنَ هناك كلمة تشبهها وهي تلفظ " أوللا"، وتعني مرحباً. هي إذا كلمة يقصد بها التحية عند اللقاء، وبالعودة إلى السطور الشعرية نجد أن الشمس حينما تشرق صباحاً تطل علينا رويداً من خلف الأفق وكأنها تبتسم قائلة "صباح سعيد مرحباً بكم في هذا اليوم الجديد!". فهل هذا ما قصدته الشاعرة؟

 بالتدقيق أكثر وجدت كلمة " أوليه " أيضاً ولكنها كلمة قديمة كلاسيكية الاستخدام في اللغة الاسبانية، وعن أصلها نجد مكتوباً في المعجم الإسباني الإنجليزي أنّ أصل الكلمة عربي مشتق من لفظ الجلالة " الله" والغرض من هذه اللفظة هو إظهار الاستحسان والإعجاب بشيء ما، أي كما نقول عندما نشعر بوقع تأثير الجمال والروعة في قلوبنا : " الله،أو يا الله،أو ما شاء الله !" وبالعودة مجدداً إلى السطور نجد أن هذا المعنى يصح أيضاً. وهكذا يمكننا أن نترجم السطور بسهولة ويسر. أما السؤال الذي طرح نفسه علينا منذ قليل أن لماذا اختارت الشاعرة تلك اللفظة الإسبانية فالإجابة واضحة تماماً ألا وهي أن أندلس الماضي اندثرت ولم يبقى إلا آثارها، وأندلس اليوم ما هي إلا إسبانية الجديدة التي تحمل بصمة الغرب والعالم الجديد وحياة المرأة العصرية التي تنتمي إلى الزمن الحاضر لا إلى زمن ولادة بنت المستكفي وابن خلدون.

وأخيراً قد نجد إشارات لغوية تتعلق بالأسلوب البلاغي المتميز للغة العربية من أنواع المجاز المرسل والإستعارة، واستخدام ألفاظ تحمل معانٍ بيانية إلى جانب معانيها البلاغية كأن نقول عن الكريم بحراً وعن النعمة أو القدرة يداً فهذه تعتبر إشارات تتعلق بالثقافة اللغوية البلاغية والبيانية الخاصة باللغة العربية وقد تكون مستوحاة من التراث العربي كتشبيه الكريم بالبحر، أو من القرآن الكريم كما في كلمة " يد" التي ترمز إلى القدرة على العطاء وإلى السلطة والى القدرة على البطش، إلى آخر ذلك من التأويلات والمعاني.

1. الإشارة إلى تعابير اجتماعية أو أنماط غنائية

ونستمر في رحلة التنقيب عن تلك الإشارات الثقافية في زوايا القصائد ودواوين الشعر لنجد المزيد من الأنماط التعبيرية ذات الصلة الوثيقة بالثقافة والحياة الإجتماعية والعادات والتقاليد والأعراف يزخر بها الشعر العربي قديمه وحديثه، ولا غرابة في ذلك فما الشعر إلا مرآة للحياة والمجتمع وصوراً للأفراد والأذواق تعكس أدق التفاصيل وأكثرها خصوصية وشفافية، وأقربها إلى الواقع النفسي والبيئي والسياسي والاجتماعي للإنسان العربي بآلامه وآماله وبحزنه وفرحه، وبيأسه وتفاؤله. والتعابير الإجتماعية هي العبارات النمطية التي تميز المجتمعات العربية، فقد تعود اللسان العربي على استخدام الكثير من التعابير المجازية التي تحوي الكثير من المبالغة العاطفية والإنتماء المحلي لموطنها الذي انبثقت منه.

ومن ذلك نقرأ السطور التالية لقباني يقول فيها:

" ياصباح الفل ... هل أنت بخير؟ "[[83]](#footnote-83)

إن تلك الدفقة العاطفية المملوءة بالحب والتي تتجسد في ألفاظ الصباح الكثيرة التي يعرفها العربي تمام المعرفة من صباحات الفل والورد والياسمين وصباحات السكر والخيرات وكل الأمنيات الجميلة، تقف اللغة الإنجليزية أمامها عاجزة مكتوفة اليدين تحاول أن تلتقط أنفاسها وهي تلهث باحثة عن مرادفات تكافئ كل ذلك التنوع والثراء من غير طائل، فمهما بحثنا في معاجم اللغة الإنجليزية فلن نجد سوى تعبيراً واحداً شديد التواضع لا ثاني له يقوله المتحدث بالإنجليزية رجلاً كان أو امرأة، شاعراً كان أو عاملاً، كبيراً كان أو مجرد طفل، فالجميع يرددون عبارة واحدة هيgood morning!” " .فما العمل فيهذه الحالة، و كيف يتصرف المترجم؟ في الحقيقة لا يمكننا بحال من الأحوال أن نترجم حرفياً فنقول مثلاً :

(a morning of(Arabian)Jasmine)؛ ولذلكأرى أنه من الخير أن نلتزم بالمألوف والمعروف للقارئ الأجنبي، فلا نصدمه بعبارة غريبة على سمعه وتفكيره، ولكن يا حبذا أن يضاف تعليق أو إشارة في الهامش عن التعبير الثقافي الذي يعكس الروح العربية بدفئها وعمق مخزونها العاطفي مع شرح للمفردات الواردة في العبارة.

وكما تعكس التعابير الإجتماعية التي يستخدمها مجتمع من الناس تركيبتهم النفسية والمزاجية، و التأثير الروحاني النابع من العقيدة والدين لديهم نستطيع أن نتابع الملامح الثقافية والحضارية في جميع أشكال الفنون الجمالية كالموسيقا والغناء والتصوير. والشعر واحد من الفنون الأدبية، وهو ككل الفنون لا يوجد منفصلاً ومنعزلاً عن بقية الفنون، بل يقاسمها الأفكار والأشياء ويتطور بتطورها ويتغير معها.

 ولذلك نجد أن المدرسة الكلاسيكية في الشعر انضمت إليها جماعة الكلاسيكيين من فناني الطرب والغناء والمسرح، ومع تطور الشعر وتحوله إلى المدرسة الرومانسية والرمزية والواقعية نلاحظ ذات التوجه في الأدب الروائي والمسرحي والموسيقي. فعلى الرغم من أن الموسيقا قد تبدو للوهلة الأولى بعيدة كل البعد عن الأدب والشعر ولكن بشيء من البحث نكتشف أن هذه الفنون تتقارب بشكل واضح، فمثلاً تتوافق الموسيقا الأندلسية ورقصة السماح مع الشعر الأندلسي، في حين يترافق عزف العود المنفرد مع دهاليز قصور العباسيين وأقواسها الشامخة وشعر بشار بن برد وأبو نواس وأقرانهما. وإذا تقدمنا بالزمن تطالعنا فترة الحروب وحركات التحرر من الاستعمار يرافقها الشعر الرومانسي المتمرد والمتفائل بالغد الأجمل فنسمع الألحان العاطفية الدافئة التي تتغنى بالحب والطبيعة، و تنشد الأغاني الوطنية ذات الوقع الموسيقي الحماسي الساخن، ثم يأتي الإنكسار النفسي، فيحلّ معه الشعور باليأس والكفر بالوعود والأحلام التي أضحت أوهاماً، وتنعكس تلك النفسية القاتمة من خلال الشعر الحر المليء بالرموز والتناقضات والأفكار المشوشة بل المشوهة أحياناً، فإذا أرهفنا السمع مع الألحان في تلك الفترة لوجدنا أنها أصبحت حزينة باكية و شاكية .وأخيراً يأتي زمن الفوضى والضياع، و زمن اختلاط الألوان وزمن السرعة المجنونة في كل شيء، فيتحول الشعر إلى مجرد جمل هي أقرب إلى الفلسفةمنها إلى الشعرتصفُّ كلمات لا تتمتع بعمق المعاني ولا بصدق الإحساس، فيهرع أهل الموسيقا والغناء إلى معازفهم ليطرقوا أسماعنا بالضوضاء المزعجة والضجيج ذي الوتيرة المتسارعة التي تجعل من الوتر النشاز لحناً، ومن كل من يستطيع رفع عقيرته بالصوت مطرباً.

إذاً فالشعر يكمل ويتكامل مع بقية الفنون؛لذلك فقد يلجأ الشعراء أحياناً إلى إدراج بعض الأنماط الفنية الأخرى وعلى رأسها الغنائية في أبياتهم وسطورهم الشعرية، ومن ذلك السطور التالية لغادة السمان :

" لماذا تذكرني كلمة وداعاً بصوت المقصلة؟ لماذا تذكرني عيناك بالياسمين وصوتك بالميجانا والعتابا؟ "[[84]](#footnote-84)

وفي موضع آخر تقول غادة السمان:

"ويقصني صوت فيروز الجارح منشداً:..(بعدك على بالي..)" [[85]](#footnote-85)

إن السطور السابقة تعكس هذا الترابط بين الشعر وأنماط الموسيقا والغناء بشكل جلي، فالشاعرة تعيدنا بالذاكرة أجيالاً عندما تذكرنا بالنمط الغنائي الشعبي المسمى بالميجانا والعتابا، وهي تسأل من تخاطبه في سطورها وتتساءل لماذا يذكرها صوته بهذه الأشكال الغنائية، وكأنها تقول له ولنا كقراء بأنه يحمل إليها عبق الماضي وحنينه وأيامه لأن هذا النمط الغنائي ساد أكثر ما ساد في حقبة زمنية ماضية وترافق مع نسق اجتماعي ورونق حياتي خاص له أهميته عند الشاعرة. ولهذا تذكر الوداع فهو رمز انتهاء الأشياء والأشخاص والفترات التي نمر بها، والوداع قاسٍ كحد المقصلة فهو يشبه الموت. والميجانا والعتابا أنماط غنائية قديمة وتراثية بقدر ما هي حزينة في الغالب. أما صوت فيروز الجارح كما وصفته الشاعرة فهو أيضاً جزء من عبق الماضي وحنينه الذي يحمل الكثير من المعاني والمشاعر والأحلام القديمة لشاعرتنا وربما للكثيرين من قرائها، واختيارها لأغنية معينة تحمل عنواناً يتماشى مع الذكرى والذكريات أيضاً ليس أمراً عبثياً، بل له مغزى واضح ألا وهو بعث شريط الذكريات من دفين مكمنه لدى القارئ وتحريك مشاعره إلى كل ما كان ومضى.

إن هذه الحزمة من الأفكار والتداعيات، وما يرافقها من أحاسيس وانفعالات لن تحصل إلا لمن يعرف ما هي الميجانا والعتابا، ومن هي فيروز، و ما تقوله في أغنيتها " بعدك على بالي" . ونعود للترجمة فنجد أن المترجم لا بد أن يكون على دراية بالإرث الثقافي للشاعر حتى يتمكن من فهم الإيحاءات والإشارات التي يوردها في أي من مجالات الثقافة بما فيها الأنماط الغنائية السائدة في عصره والعصور التي تقارب عصره.

 و نعود ونسأل كيف يتمكن المترجم من نقل هذا الإرث الحضاري بما يختزله من إرث إنساني وشحنة شعورية؟ إنها مهمة يصعب تحقيقها، ولكن من الواجب توضيح هذه الأسماء التي لا ترجمة لها في الواقع، من خلال الهوامش التي تعطي نبذة مبسطة ومختصرة عن معنى كل من هذه الأسماء، كأن يذكر بأن فيروز هي مطربة ذات شهرة ومكانة واسعة في قلوب الناس وأنها جزء من التراث الثقافي الموسيقي عندهم منذ منتصف القرن العشرين. وأن الميجانا والعتابا أنماط غنائية شعبية قديمة تنتشر بين السكان المحليين في القرى والمدن الصغيرة، ويتغنى بها المطربون والملحنون لأنها تترنم بأناشيد مقفاةٍ تحكي قصص البسطاء من الناس وتصف حياتهم.

1. الإشارة إلى أسماء أماكن أو أحداث معينة

ونتابع مع الإشارات الثقافية التي يزخر بها الشعر ونتوقف عند ذكر أسماء لأماكن بعينها وأحداث تاريخية محددة بالاسم. إن مثل هذه الإشارات تكثر في الشعر العربي قديمه وجديده وبمجرد نظرة سريعة على أي قصيدة تواجهنا هذه الأسماء والأحداث مواجهة سريعة وخاطفة، بلا شرح أو تعليق، فالقارئ الذي ينتمي إلى لغة وثقافة الشاعر يعرف أو على الأقل يدرك بأن تلك حادثة تاريخية مشهودة وذلك مكان حصلت فيه بعض الأحداث الأليمة أو السعيدة المفرحة إلى آخر ما قد تتضمنه تلك الأسماء وتلك الأماكن من رمزية وخصوصية للشاعر والقارئ. والملاحظ أن هذا النوع من اللمحات الثقافية يكثر في الشعر الوطني كما يكثر في الشعر العربي القديم في عدة مواضع منها على سبيل المثال لا الحصر في أبيات النسيب حيث يذكر الشاعر أماكن بعينها لأن محبوبته سكنت فيها، أو يتذكر يوماً حدث فيه أمر ما وشهد فيه ما ذكره بها.وقد يتميز شاعر أكثر من غيره بخاصية ذكر أسماء أماكن وأحداث معينة، وفي رأيي أن السبب هو شخصية الشاعر وميوله النفسية، فبعض الناس تعني لهم الأماكن الكثير، والتاريخ بالنسبة لهم بوصلة للحياة يتعرفون منخلالها على معالم الطريق. وليس كل الناس سواسية في تلك الميول ولهذا فقد نجد شعراء يكثرون من ذكر الأسماء والأماكن والأحداث أكثر من غيرهم، وخاصة إذا كان الشاعر منهم بعيداً عن وطنه وأحبائه ومربى طفولته ونشأته الأولى؛ فذلك يجعلهم كثيري الحنين والإشتياقلتلك الأماكن وتلك الأحداث.

ولنتعرف على نماذج من تلك الإشارات نقرأ الأبيات التاليةللرصافي (صاح إنَّ الخطوب في غليان) يصف فيها المستعمر الإنكليزي المخادع والكاذب في وعوده وعهوده مع الشعب العربي في مصر:

" نقضَ القومُ عهدَكُم قبلَ هذا واسْتَخفوا بحِفْظِهِ في صوانِ

واسْتَهانوا بالوعدِ إذْ أخْلفوه واسْتَغلُّوا دفائِنَ الأوْطانِ

وأقاموا فيها قواعدَ جوٍّ لاحْتِشادِ الجنودِ والطيرانِ

ثم بثّوا بها العيونَ يَعيثو نَ فَساداً في سُوحِها والمباني

قيَّدوكم لِنَفْعهِم بِعهودٍ ناطقاتٍ من أسرِكم بِلِسانِ

ليسَ تلكَ العهودُ يا قومُ إلا كعهودِ الذِّئابِ للحملانِ"[[86]](#footnote-86)

في الأبيات السابقة يسرد لنا الشاعر قصة خيانة المستعمر وغدره بعد أن أعطى الشعب العربي في مصر الوعود الكاذبة وأوهمه بتحقيق العدل والرخاء، فإذا به ينفذ مخططه في استغلال البلاد والعباد ونشر الفساد والظلم في أرجاء الوطن. والرصافي شاعر غيور على وطنه وأراد أن يخلد هذا الحدث في تاريخ أمته لعل تلك الذكرى تنفع الأجيال التي عاشت في تلك الحقبة والأجيال التي ستليها في المستقبل. ولترجمة مثل هذه الأبيات يجب على المترجم أن يضع تنويهاً عن هوية "القوم " الذين يتكلم عنهم الشاعر، وعن المكان والزمان المقصودين تاريخياً في وصف الشاعر. وليس الغرض من التنويه المطلوب إعطاء القارئ درساً في التاريخ، وإنما مجرد إشارة بسيطة وشديدة الإختصار تضع القارئ في الجو الفكري والنفسي للقصيدة لا أكثر.وقد وجدت ذلك فعلاً في ترجمة آربري للقصيدة، حيث وضح في الهامش بأن المقصود بالقوم هم البريطانيون : “ the people: the British”[[87]](#footnote-87)، كما أضاف تنويهاً عن القاعدة الجوية التي أقامها الإنكليز في منطقة تسمى ( الحبانية)، وأن الدفائن المقصودة هي حقول النفط والغاز.

وفي النموذج التالي مثالاً آخر نجد فيه اسم لمكان هو سرنديب، الجزيرة التي نفي إليها الشاعر بعيداً عن أهله ووطنه. يقول الشاعرمحمود البارودي :

" كفى بمقامي في سرنديبَ غربةً نزعتُ بها عني ثيابَ العلائقِ

ومن رامَ نيْلَ العزِّ فليصطبرْعلى لقاءِ المنايا واقتحامِ المضائقِ"[[88]](#footnote-88)

وسرنديب هذه هي جزيرة كانت تحوي معتقلاً موحشاً معزولاً عزلة تامة عن العالم، وكان المستعمر الإنكليزي ينفي إلها من لا يطيق وجودهم.ولا أظن أن أي قارئ عربي أو أجنبي سيعرف ما هي سرنديب ولا أين تكون؛ لذلك فالحال إذا يتطلب توضيحاً هامشياً بسيطاً. وقد وجدت ترجمة للقصيدة الكاملة للبارودي قام فيها المترجم بتعريف القارئ على مناسبة كتابة القصيدة واسم الجزيرة التي نفي إليها بالإنكليزية، كما لفت انتباه القارئ إلى بعض المحسنات اللفظية والبديعية في كل بيت على حدى مع تأويل إضافي لما قد يصعب فهمه من الأبيات المترجمة. كتب المترجم في توضيح اسم سرنديب أنها الاسم العربي لجزيرة سيلان وأن الشاعر كان منفياً إليها:

“This poem is one of the fine odes composed by al- Barudi during his exile in Ceylon…Sarandib is the Arabic name of Ceylon”[[89]](#footnote-89)

1. الإشارات الدينية

وأخيراً نأتي إلى الإشارات الثقافية ذات الصبغة الدينية، وهي في الحقيقة من أكثر الإشارات وروداً في الشعر، فكما ذكرت سابقاً إن الشاعر يتأثر ببيئته وحضارة موطنه وقومه، كما يتأثر بالمعتقدات الدينية والعادات السائدة في وسطه الإجتماعي. والدين والعقيدة هما أشد ما يصوغ الأفكار والآراء، ويشكل شخصية الإنسان، وقد يكون الشاعر راضياً أو ساخطاً على مبدئ أو فكرة ما منبثقة من التقاليد الدينية والعادات الموروثة فيعبر عن ذلك بالإشارة إلى هذه المعتقدات في أبياته الشعرية. وقد تظهر هذه الإشارات على شكل ألفاظ دينية المنشأ أو اقتباسات لبعض آياتٍقرآنية أو أجزاء من أحاديث نبوية، أو مصطلحات تشريعية أو فقهية. وتتعدد الغايات من ذلك فهي كثيرة لا حصر لها ولا يحدها سوى خيال الشاعر و رؤيته ومعرفته. وفي الفقرة التالية سأعرض إلى بعض النماذج في الشعر العربي القديم والحديث.

يقول الرصافي في تمجيد لله عز وجل :

"جلَّ ربُّ الأنام في كل يومٍ هو من كبريائه في شانِ

خالقُ الكون ذو الجلالِ قديمٌ واحدٌ عنده القرونُ ثوان

كلُّ ما ضمَّ ملكه كلمات وإليه انتهت جميعُ المعاني

يتجلى ربُّ السماوات والأر ضِ علينا بعدله والحنانِ"[[90]](#footnote-90)

في الأبيات السابقة هناك أكثر من إشارة إلى آيات القرآن الكريم وهي لم تكن كل ما جاء في تلك القصيدة من إشارات فهي عديدة، ولكنني اخترت منها هذه الأبيات. في قول الشاعر (هو من كبريائه في شأن ) إشارة إلى الآية الكريمة " **يَسْأَلُهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ**"[[91]](#footnote-91) . وفي قوله (كل ما ضم ملكه كلمات) إشارة إلى الآية الكريمة "**إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ** "[[92]](#footnote-92) . وفي لفظتي( ذو الجلال قديم واحد) إشارة إلى أسماء الله الحسنى، وكذلك في عبارة ( رب السماوات والأرض). ومن المعروف أن الإسلام عندما طرأ على العرب القدماء توجه بالتحذير للشعراء من لغو الكلام وقبحه واستنكر ذلك منهم، لذلك فقد دأب سعي الكثيرين منهم على الإلتزام بالمقاييس الرفيعة التي استنها لهم الدين والإبتعاد عن الإسفاف والابتذال في القول، كما حرصوا على قول الشعر في المدائح النبوية والتمجيد لله عز وجل .

 هذا من جهة ومن جهة أخرى فالدين يبقى الأثر الأهم والأقوى في نفوس كل المسلمين والعرب عموماً، ولهذا فلا غرابة في أن نجد الإشارات التي تومئ إلى المعتقدات الدينية هي الغالبة على كل أنواع الإشارات الثقافية التي أسلفنا ذكرها فيما سبق.

ومن الشعر الحديث هناك الكثير من النماذج التي تنطبق على هذه الناحية أعرض منها الأبيات التالية من قصيدة قباني "متى يعلنون وفاة العرب":

“وأركضُ مثل العصافيرِ خلفَ السفن

أحاول أن أتخيلَ جنَّة عدن

وكيف سأقضي الإجازة بين نهُور العقيق

وبين نهور اللبن

وحين أفقتُ اكتشفتُ هشاشةَ حُلُمي

فلا تمرفي سماء أريحا

ولا سمك في مياه الفرات

ولا قهوة في عدن”[[93]](#footnote-93)

هنا نجد إشارة واضحة إلى المفاهيم الدينية الإسلامية المقتبسة من القرآن الكريم، حيث ذكر قباني العقيق وأنهار اللبن في جنة عدن الموصوفة في القرآن. والشاعر يهدف من ذلك التلميح إلى أن العرب قد بالغوا في الاستناد إلى ما وعدهم الله به في الجنة من خيرات واستكانوا إلى الحلم بذلك ونسوا أن الوصول إلى جنة عدن ليس مجرد حلم ننتظر أن يتحقق، ولكنه طريق طويل من العمل والتضحية التي لا بد من تقديمها وإلا فلن نصل إليها بهذه السهولة.والشاعر ينوه إلى فكرته من خلال وصفه لمشاعره التي خبرها وهو يحلم بالعودة إلى وطن عرفه في مخيلته حيث الخير المرموز له بالتمر في أريحا، والسمك في الفرات، والقهوة العدنية في عدن. وهو يصور بذلك خيبة أمله وأمل الشعوب العربية بما وجدوه بعد طول انتظارهم لتحقيق الحلم، فالحلم بقي حلماً واستفاق الشاعر على صدمته بوطن ما عاد يعرفه.

ولترجمة هذه السطور علينا أن نلفت نظر القارئ إلى أن جنة عدن هي الجنة التي وعِد بها المؤمنون بما فيها من أنهار العسل واللبن والأحجار الكريمة كالعقيق وغيره، وأنها غاية كل مؤمن ومسلم، كما يجدر التنويه إلى أن الشاعر يوازن بين الحلم بالجنة الموعودة وبالوطن الموعود للشعوب العربية، كما يشبّه الوطن بالجنة لأن جنة الإنسان في الأرض هي وطنه حيث يفترض أن يجد الحياة الكريمة والآمنة و المستقرة.

وقد ترجمتُ السطور السابقة بهذا الشكل:

*I run like birds trailing (following) after ships*

*Trying to imagine Eden*

*How I would spend the holiday in its rivers of onyx*

*And rivers of milk*

*I woke up to a fragile dream*

*There are no dates in Ariko*

*No fish in the Euphrates*

*And no coffee in Adan*

وفي الهامش يكون هناك التوضيح التالي:

Eden is the name of paradise as described in the holy book of Muslims, the Qura’an. In its description, the Muslim believers are promised rivers of milk, wine, and precious stones.. Qabbani is symbolizing his home land as a dream that he looked forward to see after his long travel away, just like the heaven Muslims long for and dream to see after they return to God.

وقد يقتبس الشاعر آية أو جزءاً من آية، أو عبارة من الأحاديث النبوية، أو قد يشير إلى قصة أو حادثة من التراث الديني أو الإسلامي، وبشكل عام ففي ترجمة الأبيات التي تتضمن إشارات دينية لا بد من التأكد من صحة المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، ثم الرجوع إلى الترجمات الموجودة للقرآن الكريم والأحاديث النبوية، والبحث عن المعاني الواردة فيها قبل البدأ في ترجمة الأبيات الشعرية، ومن الأفضل التنويه في الهامش إلى أن الشاعر يقتبس صورة أو فكرة أو آية قرآنية، أوعبارة نبوية معروفة، والغرض من ذاك الإقتباس.

وأخيراً فأن الإشارات الثقافية هي جزء من النسيج الشعري وأحد مكوناته وخصائصه المميزة، وهي من أكثر ما يُشكل في قضية الترجمة بسبب ارتباطها الوثيق بجذور طويلة الأمد في التاريخ والعادات والثقافة المحلية والبيئية للشاعر مما يجعل ترجمتها بشكل سطحي ومباشر غير كافية لإعطائها حقها من التوضيح والفهم لدى القارئ.

والإشارات الثقافية تصل بنا إلى المفهوم التالي والذي سنتكلم عنه في الصفحات التالية ألا وهو التناص الأدبي. فهل هناك ارتباط بين الترجمة والتناص الأدبي؟ سؤال سأحاول الإجابة عليه بعون الله.

**الفصل الثالث**

**التناص الأدبي والترجمة**

**المبحث الأول**

 **حول التناص**

قبل أن ندخل في تعريف مصطلح التناص الأدبي وتاريخه وجذوره أود أن أنوه إلى أنني وجدت علاقة بين مفهوم التناص والترجمة الأدبية، والهدف من التحدث في هذا المبحث هو توضيح هذه الصلة، والبحث عن سبل تخدم الترجمة الأدبية وتساعد على إتقانها على ضوء ما يقدمه مفهوم التناص الأدبي من آراء وأفكار.

**التناص : مقدمة تاريخية**

إن بدايات مفهوم التناص تعود إلى الروسيين مايكل باختين (Micheal Bakhtin)وفولوسينوف (volosinov)اللذين كانا بصدد دراسة علم اللغة الاجتماعي، وقد قدم الفيلسوفان المفهوم كفلسفة للغة، ذات صلة بتعلم القراءة والكتابة في روسيا الشيوعية، وبحثا في كيفية تأثير تعلم اللغةفي تشكيل الشخصية المتميزة لكل فرد في المجتمع، مع تحديد الشخصية العامة ذات السمات المتشابهة لدى أفراد المجتمع ككتلة واحدة، ذات قومية أو انتماء وطني محدد.

مفاد فلسفة باختين وفولوسينوف أن القراءة والكتابة أمور مكتسبة عند الإنسان يتحصّل عليها من محيطه،وهي التي تجعله يفكر ويكتب بطريقة ما أو بأخرى، وهي التي تبلور طريقته بالحديث وسلوكه الاجتماعي، وقد ألّف فولوسينوف كتابه بعنوان " الشيوعية وفلسفة اللغة " في عام 1929، وتُرجم هذا الكتاب إلى الإنكليزية لأول مرة في عام 1973. وقد كان هدف الفيلسوفين المذكورين مرتبطاً بالدراسات المتعلقة باكتساب اللغة قراءةً وكتابةًوبدراسة اللغويات، كمااستخدم باختين في كتابه (شعرية ديستويفسكي)مصطلح الحوارية في الرواية من خلال بحثه عن المكونات النصية للرواية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وتحدث عن تداخل السياقات والتداخل السوسيو لفظي، ووجود عدة خطابات داخل الخطاب الواحد وصعوبة تمييزها،وتداخل جميع الأجناس الأدبية في النص الروائي مما يجعل الرواية حسب وجهة نظره متعددة الأصوات و" ماتزال قيد التشكيل."[[94]](#footnote-94)وقد كانت هذه بداية وجود مفهوم التناص في الأدب.

إن مفهوم التناص يقوم على فكرة مفادها أن أي نص أدبي مهما كان جديداً ومبتكراً لا يمكن أن يكون إبداعاً صافياً وحقيقياً، ولا يمكن لكاتبه أن يدعي بأنه من إبداعه بشكل كامل وتام، بل هو مشاركة ثقافية وحضارية وجدانية وفكرية متواصلة، وهو حلقة من حلقات التواصل بينه وبين كل ما قرأه الكاتب سابقاً وكل ما تعلمه وسمعه من قبل. إن التناص كمفهوم يشكل أرضية ذات أهمية كبيرة في الدراسات التي تتعلق بالكتابة والتأليف، ذلك لأن أي نص لا يظهر بمعزل ولكنه يرتبط بشكل ما بنصوص أخرى. إننا عندما نكتب نستحضر ونعكس حصيلة ما قد قرأناه أو كتبناه سابقاً من كتب ونصوص وأفكار، وعندما نكتب نستدعي بعقلنا الواعي أو الباطن، ما اكتسبناه من معارف وعلوم وتجارب سابقة. إن ما نكتبه وما نقرأه أو نسمعه في حالة تحاور مستمر وتفاعل دائم، وإن ما نقرأه من أفكار وما نتعرف عليه من صور وخيال يطفو دائماً على صفحة ما نكتب أو يغوص في أعماقه، ولكنه في كلا الحالتين موجود بين السطور قد يدركه البعض،و قد يخفى على الكثيرين حتى على الكاتب نفسه.

**مصطلح التناص**

وهنا لا بد أن ندقق في التعريفات التي قدمت لمصطلح التناص ونستعرضها تاريخياً،ومن الجدير بالذكر أن مصطلح التناص تعددت تعريفاته واختلفت تأويلاته كمفهوم في بلد منشئه الأوربي، كما تفرع منه اصطلاحات أخرى كخلقة النص والتناصية ونجد بإن الدراسات المتعلقة بمفهوم التناص تتضمن تداخلاً كبيراً بين هذا المفهوم ومفاهيم أخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات، ولذلك ينبغي التمييز بين هذه المفاهيم والمصطلحات. وفيما يلي سأحاول الإحاطة بأهم التعريفات المرتبطة بهذا المصطلح وما تقدمه من مفاهيم والبداية تكون مع توضيح مفهوم النص.

 **النص عند فلاسفة نظرية التناص**:

للنص تعريفات تطرح عدة أوجهومقومات جوهرية، فقد عرّف هيامسلاف (Hjemslev) النص تعريفاً واسعاً حيث أطلقه على" ملفوظ أي كلام المكتوب منه والمحكي، القديم منه والجديد، والطويل منه والقصير، وبهذا فإن عبارة مؤلفة من كلمة أو كلمتين تعتبر عنده نصاً ."[[95]](#footnote-95) ومن جهة أخرى يعرّف تودوروف تزيفتن (Todorov Tzvetan)النص بأنه قد يكون" جملة واحدة وقد يكون كتاباً "،[[96]](#footnote-96) ولكن ما يميزه هو الإنغلاقية أي الإستقلالية والتحدد ببداية ونهاية وبكونه حدثاً يقع في زمان ومكان معينين .

 إن مصطلح التناص الأدبي الذي نحن بصدده قد استخدمته للمرة الأولى جوليا كريستيفا في كتابها " الرغبة في اللغة : منطلق سيميائي في الأدب والفن " “Desire in Language : A semiotic Approach to Literature and Art” (1980)

ومن خلال دراستها للنظريات الأدبية وفلسفة اللغة، وانطلاقاً مما جاء به فولوسينوف وباختين،تقول كريستيفافي معرض تعريفها للنص: " إن أي نص أدبي هو مجموعة فسيفسائية مرصوفة من الاقتباسات." [[97]](#footnote-97) وتتابع كريستيفا تعريفها الوصفي للنص"بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي والمعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة." [[98]](#footnote-98) ويتضمن هذا التعريف للنص عدة مفاهيم رئيسية في نظرية التناص الأدبي منها الممارسات الدلالية والإبداعية، والمعاني، وخلق النص، والتناص والتناصية. فالممارسات الدلالية والمعاني مرتبطة باللسان الذي ينقل هذه المعاني إلى ملفوظات مختلفة وتلك تتكفل بخلق النص، أما الحديث التواصلي والمعلومات المباشرة المكونة من النصوص السابقة أو المتزامنة فهي أمور ترتبط بمفهوم التناص والتناصية.

ومن بعد كريستيفا جاء الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes)بكتابه ( لذة النص)في عام 1998،ولكن لم يعرِّف بارت مفهوم التناصية بين النصوص ونظرية التناص ذاتها، بقدر ما استفاض في كتابه بشرح نظريته في النص،حيث يعتبر بارت

" أن النص جسد منفصل وكائن بذاته . هذا النص (الجسد) يصنع مؤلفه، وليس يصنعه المؤلف،بواسطة ترتيب طويل وكامل لشاشاتٍ لا مرئية ولمماحكات انتقائية من مفردات ومراجع وقراءات ..."[[99]](#footnote-99) ويعتبر بارت أن النص بمجرد ولادته ينفصل عن جسد والده ( المؤلف) ويصبح كائناً مستقلاً بعيداً عن سطوة المؤلف وأبوته له، وبمجرد أن يحدث ذلك يتحرر النصمن المرسِل الذي هو المؤلِف ويلقي بجسده إلى المرسَل إليه وهو القارئ، ويصبح عندئذٍ ملكاً لكل قارئ.

في هذه المرحلة تبدأ مرحلة ما يسمى بالتناصية ومصدرها القارئ المتلقي للنص لأن القارئ يُسقطُ انعكاساته الشخصية على النص ويستقرئه ويستخرج منه ما طاب له أن يستخرج من دلالات ورسائل وأفكار قديمة أو جديدة، ويستمتع بما في النص من خيال وجمال تعبيري، كل قارئ بحسب هواه ومكتسباته الفكرية والثقافية والنفسية.وبذلك يُسقط بارت الخطاب الرومانسي الذي أله المؤلف وجعل النص صورة من فكره وعواطفه وتاريخه .

“In place of the author, the modern world presents us with a figure Barthes calls the "scriptor," whose only power is to combine pre-existing texts in new ways. Barthes believes that all writing draws on previous texts, norms, and conventions, and that these are the things to which we must turn to understand a text. As a way of asserting the relative unimportance of the writer's biography compared to these textual and generic conventions, Barthes says that the scriptor has no past, but is born with the text. He also argues that, in the absence of the idea of an "author-God" to control the meaning of a work, interpretive horizons are opened up considerably for the active reader. As Barthes puts it,[[100]](#footnote-100) "the death of the author is the birth of the reader."[[101]](#footnote-101)

ولا يقصد بارت هنا أن يرفض رفضاً جذرياً الإضاءات التي يقدمها التاريخ الأدبي أو التاريخ العام للمؤلف ولكن ما يرفضه هو النظرية النقدية القائلة " إن الأثر الفني مقيد بحركة تطويرية خالصة كما لو أنه مجبر على أن يكون تابعاً ومتوافقاً مع الحالة المدنية والتاريخية والعاطفية للمؤلف الذي هو أبوه .."[[102]](#footnote-102) . إذاً النص عند بارت كما يصفه، هو عبارة عن نسيج تشكل من خامة وضعها وحبكها الأب المؤلف، ولكن هذا النسيج الجديد،الابن، يصبح مستقلاً عن مؤلفه وملكاً للقارئ يفهمه بطريقته وبرموزه وإيحاءاته ويستمتع بجمالياته وآثاره الفنية والأدبية والدلالية.

 وفي هذا المنظور يصبح هذا النسيج جسداً جديداً يختلف عن الجسد الذي كونه المؤلف من مفردات وجمل مترابطة ضمن قواعد الكتابة والنحو المتعارف عليها، ذلك الجسد الفيزيولوجي الذي يشبه جسد الإنسان بأعضائه التي تتشابه عند كل الناس والتي يمكن تشريحها تشريحاً علمياً أو طبياً إلى أجزاء متشابهة، ولكن هذا الجسد الخارجي المرئي يختلف تماماً من الداخل اللامرئي. والنص كذلك له جسد لا مرئي يوازي جسد الإنسان من حيث أنه كائن حي يتفاعل ويتأثر ويتمتع بالعواطف والغرائز التي تدفعه إلى إقامة علاقات مع غيره من النصوص ليتوالد من جديد. وهكذا يكون جسد النص الحي المرتبط بغيره والمتزاوج مع غيره والذي يثير بالقارئ ما يسميه بارت (لذة النص). إنه النص الذي يمتع القارئ بما يقدمه له من فكر وعاطفة وجمال يتنامى ويتداخل في نفسه مع كل النصوص الأخرى التي أثْرتْه وأثْرتْ ذاكرة ووجدان القارئ.إذاً فالتناص يحدث من جهة الكاتب المؤلف حين تتداخل أعداد لا حصر لها من النصوص في أثناء التأليف وتلتقي وتتقاطع وتتزاوج حتى تتم ولادة النص الجديد على يديه، ثم يستقل ذاك النص بجسده ويتوجه إلى القارئ المتلقي له الذي في خضم قراءته للنص يمارس التناصية عن وعي أو بغير وعي تام منه. التناصية إذاً تختلف عن التناص من حيث اختلاف مصدرها فالأولى تنطلق من المؤلف والثانية تنطلق من جهة المتلقي القارئ للنص. والخلاصة عند بارت هي أن القارئ ينتج النص من خلال تأويله له، أما المؤلف فهو ذائب في صياغة النص عن طريق تداخله في علاقة مع نصوص أخرى.

 إن وصف بارت للنص بكلمة النسيج (textile ) تذكرنا وتجعلنا نقف لوهلة مع كلمة" نص" بالإنكليزية (text) ونتمعن بالارتباط اللغوي الظاهر بين اللفظتين، وهو أمر ملفت للنظر لإن الاشتقاق اللغوي الذي يميز اللغة العربية ليس أمراً محكماً ودقيقاً باللغة الإنكليزية، فعلى الرغم من وجوده حتماً إلا أنه لا يتبع قواعد واضحة ومحددة بل هو اشتقاق عشوائي يحدث حيناً في بعض المفردات وينتفي أحياناً، ولكن الإشتقاق الموجود بين الكلمتين يبرز علاقة لغوية ومعنوية بينهماتتوافق مع ما ذهب إليه بارت من تشبيه النص بالنسيج الذي يحْبكُ من الخيوط الملونة المتشكلة من فسيفساء النصوص السابقة التي قرأها المؤلف من قبل، فيصير نسيجاً مطرزاً لا يشبه بالضرورة المواد الأولية التي استُخرج منها، ولكنه يحمل بلا شك جيناتها الوراثية.

إن جسدية النص كمؤَلَفٍ منفصلةٌ عن جسديته كفكر، والخيوط التي استخدمها المؤلِف الكاتب من كلمات وعبارات وجمل تشكل الجسد الفسيولوجي النحوي واللغوي البحت، ولكن للنص جسداً آخر مكوَّن من روح النصوص التي تداخلت فيه مع بعضها، ووهبته العواطف والأفكار والرؤى والأحلام التي تنطوي في ثناياه كما تنطوي الروح والنفس داخل جسد الإنسان. وهذا الاستقلال التام للنص عند بارت يحتم حسب رؤيته قضية "موت المؤلف" بعد ولادة النص مباشرة. يقول بارت "مات المؤلف بوصفه مؤسسة واختفى شخصه المدني والانفعالي والمكون للسيرة كما أن ملكيته قد انتهت"[[103]](#footnote-103)، وهي مقولة شديدة التطرف يعترض عليها بعض النقاد الغربيون ويعتبرون أن بارت يحتم موت المؤلف ليحيا النص، وهم يرون أن موته ليس حتمياً ويفضلون اعتبار المؤلف شريك للقارئ في تأويل النص وصناعة نصيته، وبين المؤلف والقارئ يسافر النص باستقلالية لينمو جنيناً جديداً ويُخلق في حياة جديدة داخل نص جديد.

**مفهوم التناص**

لقي هذا الاصطلاح عدداً من الاختلافات المنهجية وكثرة في التعاريف منذ بداية نشأته مع رؤية كريستيفا ويعزى هذا التنوع والاختلاف إلى أن مفهوم التناص قد تناثرت أجزاءه وتشتت دلالاتهبسبب كثرة الأقلام التي تلقفته في النقد الغربي و بسبب تعدد المناهج التي حللته (البنيوية والسيميولوجية والتفكيكية)،وتباين المرجعيات التي تناولته شرحاً وتأويلاً،وساهمت في بلورة نظرية التناص. فعند البعض نجد أن " التناص ينتمي إلى التوليدية الشعرية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وهو يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية- التاريخية، وعند آخرين في تأويلية فرويدية ... ويحتل عند آخرين موقعاً بدهياً كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية.."[[104]](#footnote-104) وقد أدى ذلك إلى جعل المفهوم يتراوح بين مسميات مختلفة منها التناص والتناصية والتداخل النصي والتعالي النصيوالاتساعية النصية والنص الغائب والنصوص المهاجرة إلى غير ذلك من مسميات. وقد انتبه مارك أنجينو إلى هذه الإشكالية وأقر بأن مفهوم التناص يختلف من باحث لآخر وأن "الكلمة تستعصي على كل إجماع" [[105]](#footnote-105) .

 والحقيقة أن هذا الأمر صحيح فهاهو باختين مثلاً يستخدم عبارات " تفاعلية السياقات"، و" تفاعلية سيميائية"، و"تفاعلية اجتماعية ولفظية"، في حين سعت كريستيفا بفهمها لمفهوم التناص إلى إذابة تفرد واستقلالية وذاتية كل من المؤلف والقارئ وجمعت بينهما من خلال المشاركة الثقافية المنبثقة من نصوص أخرى تجمع بينهما، وقد أجرت كريستيفا تطبيقات للتناص في دراستها ( ثورة اللغة الشعرية) وعرفت فيها التناص بأنه" التفاعل النصي في نص بعينه وأنه تشرب وتحويل لنصوص أخرى.. وأنه يحدث عند التقاء مجموعة نصوص.. ويكون في الوقت نفسه إعادة لقراءتها، وتكثيفاً وتحريكاً وانزياحاً وتعميقاً لها." [[106]](#footnote-106) ويستخدم بارت لأول مرة اصطلاح التناص في كتابه " لذة النص" ويعرفه بأنه " استحالة العيش خارج النص اللامتناهي سواء كان هذا النص لكاتب ما أو لصحيفة يومية أو من خلال شاشة التلفاز. الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة ." [[107]](#footnote-107)وفي موضع آخر يعرَّف التناص على أنه "مجموعة من النصوص المنتشرة التي يحويها نص واحد في بنيته بحيث تعمل النصوص المنتشرة بشكل باطني على تحقيق النص، وتشكيل دلالته، وتتفرع هذه النصوص في مصادرها المتنوعة على ذاكرة واسعة يتداخل فيها العربي بالغربي والحديث بالقديم و الواقعي بالأسطوري."[[108]](#footnote-108)

ولا ينبغي أن نغفل عن جهود جيرار جينيت حول قضية التناص حيث حاول جينيت أن يحول المصطلح إلى منهج بعد أن أشبعه بحثاً وجمع أطرافه وفصل القول فيه باعتماده على جهود سابقيه، وقد جعل لما أسماه التعدية النصية خمسة أنماط تحدد مظاهر التناص في النصوص الأدبية وغير الأدبية.

وعند (لوران جيني) نجد تعريفاً للتناص يوضح العلاقات التناصية حيث يعرفه بأنه " عمل تحويل وتشرب وتمثل واستيعاب لعدة نصوص، يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى."[[109]](#footnote-109)

ومن أقوال فولوسينوف التي تتقاطع مع ما جاء من تعاريف لمفهوم التناص" إن الإنسان وهو الكائن المتكلم يجد نفسه في حالة التحاق بشبكة كبيرة من النطق والتعبير والأقوال تنفرد أمامه شيئاً فشيئاً وهو إنما يضيف إلى هذه الشبكة عندما يأتي دوره في الكلام مستدلاً ومتابعاً لما قاله من سبقوه سواء أكان يحاول أن يؤيد ماجاؤوا به أو ينأى برأيه عنهم ويخالفهم فيه، أما جوانب التفرد في النصوص فمصدرها طريقة الكاتب أو الشاعر البلاغية والأسلوبية التي يختارها ليترك بصمته الأدبية على مساحة التناص الواسعة واللامتناهية في عوالم المعرفة والثقافة والأدب."[[110]](#footnote-110)

أما التناص الأدبي تحديداً فقد وجدت تعريفاً له يقول: " التناصالأدبي في الشعر هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة؛بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر."[[111]](#footnote-111)

وهكذا نجد أنه لا وجود لمفهوم بسيط ومحدد عندما نتكلم عن التناص فهناك تعدد واختلاف في المسميات،وقداعترض بعض النقاد والمنظرين لهذا المفهوم على تسميته بالتناص، كما اعترضوا واختلفوا في حرفية تعريفه اصطلاحاً. وبالتوازي مع ذلك نجد أنه هناك فروقات في استخدام المفهوم في الدراسات المختلفة ذات المناهج المتعددة، والتي تتراوح بين الدراسات الأدبية والأجناس الأدبية حتى تصل إلى الدراسات السوسيو لغوية وعلوم الكتابة والتعبير، هذا بالإضافة إلى تفاوت العمق المنظور منه إلى هذا المفهوم. ولكن وبالرغم من كل هذا التوسع في حدوده وكثرة الزوايا التي يفهم ويوظف من خلالها، إلا أن المؤكد هو أن جميعالباحثين والنقاد الغربيين، بدءاً من باختين وفولوسينوف، ومروراً بكريستيفا وبارت وجينيت وأنجينووانتهاءً عند لوران جيني وسولرسوستاروبنسكي، متفقون على أن النصوص بعضها من بعض، بينها علائق وعلاقاتتشاركية وإنتاجية، وأن هناك مركزية للنص الحاضر تتمثل فيه، وتلتقي عنده عدة نصوص أخرى، مع احتفاظ النص الحاضر (وفق جسدية النص ولذته التي أشار إليها بارت) بخصوصية الخصوبة والتزاوج والتوالد وكذلك الاحتفاظ بريادة المعنى الحاضر.

ومن جملة التعاريف التي وضعت للتناص بإمكاننا أن نستخلص بعض الخصائص الوظيفية له، وهي تتركز حول ثلاث نقاط أساسية هي :

أولاً: أن التناص يحقق للنص لوحة فسيفسائية مؤلفة من مجموعة نصوص أدمجت وتداخلت بتقنيات مختلفة .

وثانياً: أنه يحقق للنص امتصاصاً لهذه النصوص المهاجرة إليه، مما يجعلها جزءاً من بنائه ومقاصده، كما يعطيها أبعاداً جديدة ويزيدها مخزوناً و آفاقاً.

وثالثاً: أنه يحول النصوص عن طريق التكثيف أو التمديد، بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها، أو بهدف تعضيدها وتأكيدها. وبهذا لا يخدم التناص النص الجديد فحسب،ولكن النصوص القديمة كذلك، بما يضيفه لها من رؤىً جديدة وتأويلات مختلفة ولغة ذات خطاب مختلف، و أخيراً فالاستفادة من توظيف التناص تمتد حتى تطال النصوص المستقبلية بسبب استمرارية التحاور والتواصل بين الأقدم والقديم والمتزامن والقابل من النصوص.

وفيما يلي سأعرض لأنواع التناص وأنماطه قبل أن أتطرق إلى جذور هذا المفهوم في التراث النقدي العربي.

**أنواع التناص وأشكاله:**

تعددت تقسيمات التناص حسب فهم النقاد الغربيين لهذا المفهوم، فمنهم من حدد أنواعه بالنسبة لمصادر التناص، وبعضهم حدد أشكاله التي تظهر في النص، وهناك من قسمه حسب الوظيفة التي يؤديها. ولكثرة هذه التقسيمات سأحاول تلخيصها جميعاً في شيء من التفصيل.

التناص ينقسم أولاً إلى قسمين أساسيين التناص الظاهر وهو الواعي والمقصود والمتعمد، والتناص الخفي أي اللاواعي والغير متعمد. و كما هوواضح من التسمية فإن التناص الظاهر هو ما يضعه المؤلف أو الكاتب أو الشاعر عن عمد ومعرفة بهدف الاستفادة بشكل ما من هذا التناص،ويدخل من ضمنه الاقتباس والاستشهاد والمحاكاة والتلميح والتنويه والشرحوالتلخيص. أما التناص الخفي فهو ماصدر عن الكاتب أو الشاعر بدون وعي منه وبوحي مما قرأه من نصوص سابقة تشربها فكره وهضمتها ذاكرته وظهرت في كتاباته وإبداعاته بشكل طبيعي غير مقصود.

وقد يظهر التناص الظاهر منه والخفي إما تاماً أو جزئياً، ويكون ذلك بحسب درجة التفاعل الموجودة بين النص وغيره من النصوص، ودرجة وشكل الحضور للنص الغائب في النص الحالي. ولتوضيح ذلك علينا أن نتكلم عن أشكال التناص ومصادره.

إن أشكال التناص كثيرة ومتنوعة أهمها ما حدده جينيت الذي حاول أن يجعل مفهوم التناص أمراً ذا قوانين واضحة ونظاماً محدداً؛ حيث جعل للتناص خمسة أشكال تتضمن التناص العلمي الأكاديمي والتناص في الكتابة المقالية والصحافية والأفلام والفنون، وحدد أنواعها وجعل لها مسميات محددة.ولكنني في هذه الدراسة سأتطرق إلى ما يتصل بالأدب والشعر تحديداً بما أنني في صدد الحديث عن الترجمة الأدبية.

يظهر التناص الأدبي من خلال المعاني والأفكار، أو من خلال الأسلوب السردي كالإخبار والتقرير والإنشاء والاستفهام، أو من النواحي البلاغية من صور مجازية وأخيلة وتعبيرات واستعارات، أو من جهة نوع الخطاب اللغوي كالخطاب الديني أو الخطاب السياسي أو الخطاب الرومانسي العاطفي، أو من جهة النوع الأدبي كالشعر أو النثر أو الرواية أو القصة إلى غير ذلك من أنواع أدبية.

ويمكننا أن نميز في التناصيات نوعان رئيسيانهما التناص الذاتي والتناص الخارجي.

التناص الذاتي هو الذي يحدث بين نص سابق للكاتب وبين نص جديد لاحق له، أي تناص مع ذاته ونفسه. ونجد ذلك عند معظم الأدباء والشعراء. فمثلاً نلاحظ أن للروائية أحلام مستغانمي تناصاً واضحاً ذاتياً يتجلى في أسوبها السردي المتميز، واستخدامها الغني للصور والاستعارات والتشبيهات بشكل وافر يصل حد الثراء. ويتجلى أسلوبها كذلك في اللغة المفعمة بالحيوية، و بالخطاب النفسي الذي يكشف كشفاً تاماً عن كل عيوب وأخطاء أبطال روايات مستغانمي، وعن نقاط ضعفهم وقوتهم، ويجعل القارئ يشعر وكأنه متواطئ مع أبطال الرواية شريك لهم فيما يفعلونه وما يشعرون به، وكأن معصم الكاتبة مستغانمي ويدها التي تسطر الرواية هي ذاتها يد القارئ. إن هذه السمات موجودة في ثلاثية مستغانمي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وعابر سبيل بشكل واضح مما يجعل نصوص الكاتبة حاضرة ومتداخلة ومتفاعلة فيما بينها على الدوام، وذلك من أشكال التناص الذاتي.

وفي الشعر نجد مثلاً التناص الذاتي جلي وواضح عند شعراء العصر القديم والحديث على حد سواء.فمن القدماء مثلاً نلاحظ أن شعر البحتري يتسم بالرقة والسلاسة وعذوبة الألفاظ وانسياب الأصوات، وكأنها خرير ماء حريري الصوت، وهي سمات وصفه بها النقاد القدماء، وميزوه بها عن غيره من الشعراء. وفي العصر الحديث نلتفت إلى نزار قباني فنلمح مباشرة التناص الذاتي لديه في اختياره للخطاب اللاذع، وتكراره لبعض الألفاظ مثل لفظ "سيدتي"، وكذلك في استخدامه لأسلوب الاستفهام والنداء في شعره، والحضور القوي " للأنا" لديه، مما دعى البعض لاتهامه بالنرجسية، بالإضافة إلى عدة سمات نزارية في الأفكار والمواضيع، والصور، والمعاني التي لا يخطئها أي قارئ مطلع.

أما التناص الخارجي فهو يحدث في تفاعل نص الكاتب أو الشاعر مع غيره من الأدباء والشعراء القريبين منه والمعاصرين لعصره، أو السابقين له من القدماء. ونجد الصنف الأول في الغالب عند الشعراء أو الأدباء الجدد والقليلي الخبرة،في محاولاتهم الأدبية الأولية، فهم بطبيعة الحال أقرب إلى معاصريهم وأكثر قراءة لهم وأشد تأثراً بهم، لذلك يكون الاقتباس والاستشهاد والمحاكاة لهم أكثر وضوحاً وحضوراً. أما الشعراء والأدباء المتمرسون، ذوو الباع الطويل في الإبداع الأدبي، فنجدهم أكثر تبحراً في أدب القدماء والأدب العالمي،ولذلك يظهر التناص لديهم أعمق وأكثر دلالة، وقد يكون خفياً من الصعب إدراكه أو التقاطه إلا عند القارئ الفذ الذي يوازي ذاك الشاعر أو الأديب اطلاعاً وثقافة.

ومن نماذج التناص الخارجي مع الأدب القديم قصيدة محمود درويش " الجدارية".

ففيهذه القصيدة نجد التناص متناثراً في كل أجزائها بدأً من العنوان وحتى آخر كلمة فيها. فالعنوان "الجدارية" يشير إلى المعلقات، وكأن درويش يضع قصيدته هذه في مصاف المعلقات لأنها تختزل خلاصة تجربته في الحياة وفي الشعر، وهو بذلك يردها إلى نقطة البداية في الشعر العربي، حيث قمة الهرم وأعلاه وأرقاه في الشعر، كما تمثل وصوله إلى أعلى هرم الحياة في صراعه مع المرض وصراعه من أجل قضية وطنه السليب. في خلال قراءتنا للجدارية نمر على لمحات تناصية عديدة، لنصوص وشعراء من عصر المعلقات، هم امرئ القيس وطرفة بن العبد ولبيد بن أبي ربيعة، يمر بهم درويش وكأنه في رحلة إلى الماضي مر فيها على هؤلاء الشعراء، وتجاذب معهم أطراف الحديث، وتواصل معهم في آلامهم التي تشبه آلامه، وحوادث حياتهم التي تشبه حوادث حياته، فقد استوقف امرئ القيس وقاسمه غربته ووحدته في عالم بعيد عن الأهل والأحباب، وعن الوطن، البعيد مكاناً، والقريب مكانة. يقول درويش:

" وماعِزُنا توشَّح بالضّبابِ على

التلالِ وشجَّ سهمٌ طائشٌ وجه اليقين

تعبتُ من لغتي تقول ولا تقول

على ظهورِ الخيل ماذا يصنعُ

 الماضي بأيامِ امرئ القيس الموزّع

بين قافيةٍ وقيصر"[[112]](#footnote-112)

التناص هنا ليس فقط في توارد المعاني والأفكار بل في توارد المشاعر والأحاسيس.

فلنستمع إلى امرئ القيس:

 أجارتنا إنا غريبان ها هنا وكل غريب للغريب نسيبُ

فيرد محمود درويش مكملاً:

" يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب"[[113]](#footnote-113)

إذا الشعور بالغربة ديدن الشاعرين، واليأس مع اليقين بدنو الأجل حطم كل الأحلام وبعثر الأوهام، ولم يبق إلا حقيقة واحدة أمام عينيهما هي الموت.ويتابع درويش جداريته ماراً بالمعري وطرفة ولبيد، ومن ثم يعرج على الأساطير فيذكرنا بطائر الفينيق وملحمة جلجامش، ونلمح التاريخ يطالعنا من مسلات الفراعنة، ونقوش حجارة المعابد، وغناء بلاد الرافدين، وأوزوريس، ويباب قوم لوط الموازي لقيامة هيروشيما، كما لا يغفل الشاعر أن يدرج الإشارات الدينية في تناصه إذ يقول:

" لي عمل لآخرتي

كأني لن أعيش غداً. ولي عمل ليوم

حاضر أبداً."[[114]](#footnote-114)

وهذه التناصية الأخيرة تقودني للحديث عن كيفية حدوث التناص ومصادره.

**مصادر التناص الأدبي :**

إن مصادر التناص لا حصر لها ولا يحدها أي شيء، فالشاعر أو الأديب حر في السياحة في فضاءات التناصية، واختيار ما يحلو له من النصوص السابقة للتحاور والتفاعل معها، للاستفادة منها اقتباساً أو استعارة أو إلماحاً، أو تغييراً وتحويراً وتطويراً. فالأديب قد يستعير قولاً أو فكرة أو يتأثر بها، ولكن الأمر لا يقف عند ذلك لأن ذلك النص المتناص يولد من جديد، و يلبس ثوباً جديداً، وينتمي إلى بيئة مختلفة غير بيئته الأصلية، وما يلبث أن يتلون بألوان بيئته الجديدة الخاصة به، ويتشبه بخواصها وخصائصها حتى يصبح أخاً توأماً لبقية أجزاء النص الجديد.

ومصادر التناصتبدأ من التاريخ وأحداثه وشخوصه، والإشارات الثقافية والحضارية، وتمر بالمصادر الدينية والكتب المقدسة،وصولاً إلى المصادر الأدبية العربية والعالمية، بأشكالها وأنواعها من شعر ونثر وقصة ورواية وغير ذلك. كما يستقي التناص من التراث والأمثال والحكم وكتب الفلسفة والأساطير، ويتعدى ذلك إلى الأنماط الإجتماعية والسياسية إلى غير ذلك مما يطرأ على فكر الشاعر أو الأديب وما يعبر خياله.

وهنا تعبرني مقولة قرأتها في مجموع ما قرأت عن التناص جاءت في معرض دراسة مكثفة قدمها جوزف كامبل حول حضور الأسطورة والملحمة في مختلف الحضارات والثقافات في كتابه *“The hero with a thousand faces*”( بطل بألف وجه ،1949)[[115]](#footnote-115)،مفادها أن الأساطير والملاحم التي جمعها الإنسان في أرجاء الأرض وخلدها تتشابه وتتقاطع في محاورها الرئيسية وتتمتع بعلاقات بنيوية و تركيبية فيما بينها، فجميع الأساطير تصور ملحمة بطولية لبطل خرافي القوة، مثالي الخلقة والأخلاق، يواجه عدواً خطراً يمثل الشر في الأرض،لا قبل لأحد بمواجهته، ويسافر في أقطار الأرض، مسلحاً بقوة الآلهة، ساعياً وراء الإنتصار على ذلك العدو،بغية تحقيق الخير والعدالة، ثم يتم له ذلك فيعود من رحلته مظفراً.وفي رأيي إن الأساطير والملاحم ترمز لصراع الإنسان ضدّ الشر المتمثل بذاك المخلوق البشع المخيف،الذي يرمز بدوره إلى الشياطين وأعوانهم، وهذا الصراع يتمثل بالرحلة الطويلة المليئة بالمخاطر والصعوبات والعقبات، وتلك ترمز بدورها إلى رحلة الإنسان في حياته، وتعرضه فيها لكل أنواع المكابدة والجهاد ضد الشرور.والملاحظأن الأساطير والملاحم مستمرة بالولادة بشكل متجدد حتى اليوم من خلال الروايات التي تظهر بين الفينة والفينة، ومن ذلك الرواية الملحمية

*(Lord of the Rings)*للروائي البريطاني*(J.R.R.Tolkien)* التي تعتبر امتداداً وتوسعاً تناصياً تاماً لأسطورة (بيوولف) الملحمية، ذات المنشأ الإسكندنافي الأنجلو ساكسوني. والأدب العربي حافل بنماذج تناصية مشابهة، منها على سبيل المثال لا الحصر مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم التي تمثل نموذجاً لما أسماه جينيت "الإتساعية النصية".

ومن جهة أخرى نلاحظ أن قصص الأطفال العالمية تتشابه إلى حد كبير على الرغم من اختلاف عناوينها، ففي حين تُسمي إحداها في التراث العربي " ليلى والذئب "، تسمى في التراث الإنكليزي " الصغيرة ذات الرداء الأحمر"، وهذا الحال ينطبق على عدد كبير من قصصالأطفال الخيالية، ولو استطعنا تتبعها في التراث الأدبي العالمي، فلربما وجدنا حلقة وصل بينها جميعاً ولاكتشفنا أنها نسخ تتطابق في الهيكل العام وفي الهدف والعبرة، وتختلف في التفاصيل الصغيرة والمسميات. وهذا هو ملخص مفهوم التناص الذي يجعل النصوص أفراد في سلسلة تطورية شبيهة بسلسلة التطور الداروينية، إلا أن أصحاب الأديان السماوية التوحيدية يردون أصل النصوص جميعاً إلى النص الأول وهو النص الإلهي والكتب المقدسة.

 **كيف يتحقق التناص؟**

من خلال المقالات والدراسات المختلفة التي قرأتها عن أنماط التناص ووظائفه وأشكاله في النقد الأدبي الغربي منه والعربي استطعت أن أحصر المجالات التطبيقية و العملية التي يتحقق فيها التناص الأدبي في ثلاثة مواضع هي:

1. التناص عن طريق الاستدعاء والاجترار أو ما يعرف بالاقتباس المباشر . وهو تكرار للنص الغائب من دون إحداث أي تغيير فيه، كاقتباس الآيات القرآنية والأحاديث النبوية بهدف الاستشهاد بها، أو اقتباس قول أو بيت من الشعر أو ما شابه.
2. التناص عن طريق الامتصاص: وفيه يتعامل الشاعر أو الأديب مع النص الغائب بطريقة تحويرية وتحويلية، فهو لا يستحضره كما هو، بل يغيره ويحوره ويطوره. ويظهر الامتصاص على عدة أوجه،فقديمتص النصُّ الجديدُ النصَّ الغائبَ متوافقاً معه جزئياً أو نافياً له بالكلية، بحيث يستحضر النص الغائب بشكل مخالف لما هو عليه في الأصل، كأن يأتي في خطاب السخرية والاستهزاء، بقصد نقض ما يراد منه في النص الأصلي.وأخيراً فقد يظهر النص الغائببحلة جديدة لا تشبه حلته الأصلية، وهي لا تناقضها أو توافقها، وإنما تستحضرها لغرض الاستفادة من الزخم الثقافي والحضاري أو الديني الذي تضفيه على النص الجديد، سواء أكان ذلك من خلال الأسلوب أو البلاغة أو المعاني.

إذافالامتصاص على اختلاف وجوهه يمكِّن الشاعرأوالأديب من الاستفادة من النص الغائب بدون أن يسميه ويحدده، وهذا الامتصاص يسهم في استمرار جوهرالنص الغائب ونقله في صياغة جديدة تتفق مع متطلبات جمالية وفكرية وتاريخية جديدة، مما يبعده عن الجمود والتحجر.ومن نماذج ذلك هذه السطور الشعرية للبياتي من قصيدة (الموت في الحب)التي استلهم فيها معاني القرآن الكريم .يقول فيها:

"أيتها العذراء

هزي بجذعِ النخلة الفرعاء

تسَّاقطُ الأشياء

تنفجرُ الشموسُ والأقمار

يكتسحُ الطوفان هذا العار

نولدُ في مدريد

تحت سماء عالم جديد"[[116]](#footnote-116)

في السطور السابقة يستحضر البياتي الآية الكريمة " وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا"[[117]](#footnote-117)، للاستفادة من مغزاها الذي يوحي بحدوث المعجزات، لأننا كأمة عربية نحتاج حسب ظنه، لمعجزة كي نطفو على صفحة الحضارة من جديد، وربما هو بذات الوقت يلمح إلى أننا أمة ساكنة تقبع في مكانها وتنتظر حدوث المعجزات. إن تأويل مثل هذه الكلمات قد يمتد ويزيد كيفما ذهب فكر وخيال القارئ المتلقي، وكل ذلك بفضل الاستفادة من هذا التوسع التناصي الذي أتاحته عبارة مستقاة من القرآن. ولو أن الشاعر أفصح عما يريد قوله صراحة، لزال سحر البيان ولضاعت المتعة في التأويل.

وفي السطور التالية من جدارية محمود درويش :

" باطل باطل الأباطيل...باطل

كل شيء على البسيطة زائل"[[118]](#footnote-118)

تستحضر سطور درويش حكمة الأسلاف الحكماء، ونسمع صدى أصواتهم متمثلة بلسان لبيد بن أبي ربيعة إذ يقول في رثاء النعمان بن المنذر:

"ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل"[[119]](#footnote-119)

ونموذج آخر يظهر فيه التحوير في حالة النفي الكلي في السطور التالية لبلند الحيدري من قصيدة (حوار الأبعاد الثلاثة):

"واللوحة مازالت ذات اللوحة منذ العهد التركي

العدل أساس الملك

ماذا؟

العدل أساس الملك ؟!

صه ... لا تحك

كذب..كذب..كذب...كذب

الملك أساس العدل "[[120]](#footnote-120)

هنا تحاور الشاعر مع النص الأصلي واستنكره وقلبه تماماً، ليكسر الجمود ويطلق حدود الإبداع، ويثير حفيظة القارئ ودهشته وتساؤله. ولتحقيق هذا الغرض قد يتجاهل الشاعر الاعتبارات الخاصة التي تتعلق بالنصوص الدينية والأعراف، وقد يتخطى الحواجز المسكوت عنها والمحرمة "كالتابوهات" السياسية والعرفية الاجتماعية. ومما هو جدير بالذكر أن التناص على هذا المستوى قد يؤدي إلى الغموض ويقارب الجدلية الفكرية والفلسفية لأنه يعيد استخدام النص الغائب في مستويات فكرية أشد وأبعد.

1. التناص عن طريق المزج بين أنواع الخطاب والمزج بين الأجناس الأدبية: أي أن يستعير الشاعر أو الأديب خطاب مختلف عن خطابه،أو أن يستحضر جنساً أدبياً مختلفاً عن الجنس الذي يكتب من خلاله؛ "حيث ينتزع الشاعر بعض الدلالات النصية/التناصية من نوعية نص أخرى أو من خطاب آخر ويزرعها في قصيدته بهدف الخروج عن المألوف وتلوين القصيدة بمعان إضافية." [[121]](#footnote-121)ومعلوم أن الأجناس الأدبية ترتبط إلى حد كبير بنوع الخطاب، ولكن ذلك ليس أمراً مطلقاً وقد تتداخل الأجناس وأنواع الخطاب في كثير من الأحيان. فمثلاً نجد أن مقالاً نقدياً يتخذ الخطاب التقريري والوصفي الذي يحاول أن يناقش فكرة ما من خلال الدليل والحجة المبنية على الدراسة والبحث، ولن نجد فيه خطاباً عاطفياً أو دينياً أو كوميدياً ساخراً مثلاً، كما لن يتضمن المقال جنساً أدبياً آخر كالقصة أو بعض أبياتٍ من الشعر، إلا إذا كان ذلك اقتباساً بقصد إتمام المقال بالشواهد.

ولكن من جهة أخرى فقد يحاكي شاعر لغة خطابية خاصة كأن يستخدم الخطاب الوعظي أو الخطاب الهزلي، أو يعمد إلى لغة ذات صوت سلطوي ليوحي بالقوة والقدرة، عن طريق اللجوء إلى مفردات ذات صلة بصاحب منصب قيادي، أو إمام صاحب منبر، أو قد يلجأ إلى الخطاب الشعبي، فيحاكي ألفاظ العامة أو أصحاب حرفة ما أو لهجة ما، إلى غير ذلك من آفاق المساحة التناصية اللامتناهية .وتعتبر الأجناس الأدبية هي الأكثر تداخلاً ، و تتميز بكم كبير من التنوع في الخطاب، في حين تتصف الأجناس الكتابية غير الأدبية بالتقيد التام بالأعراف الكتابية واللغوية المتصلة بنوع النص ونوع الخطاب.

وإذا تتبعنا بعض النماذج الأدبية فسنجد أن بعض الروايات قد تتضمن لغة شعرية واضحة و حوار هو أقرب للحوار المسرحي والمونولوج. وفي الشعر الحر اختلط الإلقاء الشعري بالنثر، وأصبحت الشاعرية تنبع من اختيار الألفاظ والمجازات، بدون الاهتمام بالوزن والقافية، إلا بالقدر الذي لا يتعارض مع شعرية الشاعر. تلك الشعرية التي تسمح له أن يثور ويغضب ويسخر ويتحدى ويسأل ويحتج، وبذلك تتداخل الأصوات وأنواع الخطاب وتتجانس. وفي الشعر الكلاسيكي لا نجد تمازجاً بين الجنس الأدبي الشعري مع غيره من الأجناس الأدبية، إلا أن لغة الخطاب تتنوع فيه، فهناك الخطاب التأثيري الحزين في الوقوف على الأطلال، ثم يتبع ذلك الخطاب الوصفي التعبيري الذي يصف المحاسن وأشكال الجمال،ومن ثم الخطاب السلطوي الذي يفخر ويهجو ويأمر و يتوعد. ويعتبر كل ذلك من أشكال التناص الذي نحن بصدده لأنه تداخل وتفاعل وتحاور بين الأجناس وأصوات الخطاب المختلفة.

**الجذور العربية لمفهوم التناص**

بعد الحديث عن مفهوم التناص قد يتبادر إلى الذهن تعليق بسيط ومباشر وهو أن قضية التناص هي أمر طبيعي ومنطقي تحكمه طبيعة الحياة، فكل شيء في الطبيعة خلق ليتمم دورة الحياة. كل الأشياء تتواصل وتتفاعل في الكون، والتاريخ البشري حافل بأحداث متشابهة تدفع بالكثيرين للقول بأن " التاريخ يعيد نفسه"، والنصوص السماوية المقدسة متشابهة في الأصل، نزلت واحدة تلو الأخرى مع إضافات إلهية في كل مرة، لتناسب المرحلة التطورية الإنسانية،وتواكب حاجات الإنسان. إذاً فمفهوم التناص أمر يفرضه الواقع الحضاري والثقافي والإنساني، فكما تتكاثر وتتنامى المخلوقات في سلسلة لا تنقطع إلا إذا انتفى وجودها تماماً، كذلك توجد سلسلة خفية تربط النصوص المحكية والمكتوبة ببعضها البعض. ومادام الأمر كذلك فهل يعقل أن يغيب أمر كهذا عن عقول وأفهام النقاد العرب القدماء، وهم من هم في مضمار العطاء الأدبي والنقدي؟ هل توجد جذور لهذا المفهوم في تاريخ النقد الأدبي العربي؟ سؤال هام يطرح نفسه، ويقتضي المقام أن نجيب عليه.وللإيجاز فسأكتفي بإيراد المواضع التي جاء فيها على لسان القدماء، ما يدل على وعيهم بالمفهوم.

والبداية تكون مع عملاق النقد الأدبي العربي القديم الشيخ عبد القاهر الجرجاني. لقد قام الدكتور محمد عبد المطلب بالبحث في كتابي الجرجاني (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) وكشف عن عدد من فتوحات الجرجاني التي ترتبط بمفهوم التناص رغم أن الجرجاني لم يضع مسمى لهذه الظاهرة وإنما اكتفى بوصفها.

يقول الشيخ عبد القاهر في حديثه في باب السرقات والاتفاق والأخذ والاستمداد والاستعانة :"اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة و العموم، أو في وجه الدلالة على الغرض، والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى.."[[122]](#footnote-122)التقط عبد المطلب في هذه المقولة فكرة الإتفاق بين الشاعرين إما توارداً واتفاقاً في الغرض، وإما توارداً وتوافقاً في طريقة الإستدلال والوصول إلى الغرض عن طريق وسائل الوصف كالتشبيه والمجاز والخيال .

وفي "دلائل الإعجاز" يرصد عبد المطلب النص التالي للجرجاني: "وقد أردت أن أكتب جملة من الشعر الذي أنت ترى الشاعرين فيه قد قالا في معنى واحد، وهو ينقسم قسمين: قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قدأتى بالمعنى غفلاً وساذجاً، وترى الآخر قدأخرجه في صورة تروق وتعجب، وقسم أنت ترى أحد الشاعرين قد صنع وصور.."[[123]](#footnote-123) ثم يستشهد الجرجاني ببيتين يجد بينهما توازياً بالصنعة والتصوير من حيث الجمالية والاتقان بما يسميه "الأستاذية" لدى الشاعرين. يقول:" ذكر ما أنت ترى فيه في كل واحد من البيتين صنعة وتصويراً وأستاذية على الجملة، فمن ذلك قول لبيد:

واكذبِ النفس إذا حدَّثتها إنَّ صِدقَ النَّفْسِ يزري بالأملِ

وقول نافع بن لقيط :

وإذا صدَّقْتَ النَّفْسَ لم تترك لها أملاً ويأمَلُ ما اشتهى المكذوبُ "[[124]](#footnote-124)

وحسب وصف الجرجاني فالتوافق بين الشعراء إما يتفوق فيه واحدهما على الآخر أو يتوازيان (بالأستاذية) ، وهي كلمة تذكرنا بفكرة (التعالي النصي) عند جينيت. إذاً انتبه الجرجاني إلى مسألة التوافق والتشابه لأخذ شاعر من آخر، وهو ما يعرف بالتفاعل في دائرة التناص، كما أوضح أن التوافق ليس جامداً متحجراً بل هناك تطوير وتغيير قد يتفوق فيه الشاعر الأحدث على الأسبق في بعض الأحيان.وفوق ذلك فإن مقولة الجرجاني ترصد أهمية المتلقي أي القارئ في تحديد أوجه التماثل عند الشاعرين، وتفوّق أحدهما على الآخر، وذلك يذكرنا بفكرة بارت عن انتماء النص إلى القارئ بعد ولادته وخروجه من سلطة المؤلف.

وفي باب السرقات يؤكد الشيخ عبد القاهر أن التشابه والتناظر لا يدخلان في باب السرقات،وهو يعتبر أن التداخل بين النصوص أمر لا يمكن لأحد أن ينأى بنفسه عنه، يقول:" ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً ونظم بيتاً يحسبه فرداً مخترعاً ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغض من حسنه. ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة."[[125]](#footnote-125)

وهنا نجد أن الجرجاني يقر بوجود التماثل والتفاعل والتوالد العفوي بين النصوص ولا يعتبر ذلك من السرقات، وهو بهذا التمييز يقسم ما يصفه (التناص) إلى النوعين الظاهر المقصود، والخفي غير المقصود اللذان تحدث عنهما جينيت وكريستيفا وغيرهما من رواد هذه النظرية.

لم يكن الجرجاني هو المتكلم الوحيد في قضية تداخل النصوص وأشكال هذا التداخل، فالحاتمي كذلك قد أورد في (حلية المحاضرة)آراء ونصوصاً في باب السرقات والمحاذات قال فيها نقلاً عن أحمد بن أبي طاهر : " كلام العرب ملتبس،بعضه ببعض، أخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته... والمحترس المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه أخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد. "[[126]](#footnote-126) ومن هذا الكلام نفهم أن ابن أبي طاهر يرى أن الأخذ لا يسلم منه أحد من المتقدمين والمتأخرين ولو حرصوا على التميز والتفرد بإبداعهم،وهذا هو جوهرمفهوم الاتساعية التناصية، التي تعطي للأدب بعداً عالمياً لا تحده الحدود المكانية والزمانية، ونظرية بارت التي تلغي تماماً فكرة انغلاقية أي نص.

 ومن اللافت للنظر تشابه الألفاظ التي استخدمها ابن أبي طاهر وتلك التي استخدمها بارت، فالأول قال " أفلت من شباك التداخل "، بينما عبّر الآخر بقوله " تنحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب في عكاشه "، ويمكننا أن نلاحظ الرابط بين الشِباك ونسيج العنكبوت المتشابك المحبوك مثل الشبكة، وكذلك نجد تماثلاً في استخدامهما للفظ "التداخل " وهو لفظ أساسي في توصيف وتعريف التناص.

وفي قول ابن أبي طاهر " إذا تصفحته وامتحنته .." يظهر الوعي بضرورة التنقيب عن مظاهر التداخل هذه، وتقييمها، وهي مهمة القارئ العارف.

أما مفهوم عدم الوعي في التناص فنجده في كلام ابن أبي طاهر، حين يتابع قائلاً فيما نقله الحاتمي عنه: "وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذللت له، وقد ظن أن كلامه لا يلتبسبكلام غيره، فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه، وقد قال أرسطاطاليس: ( من البلاغة حسن الإستعارة)، ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة، حتى يخلص إلى كل شاعر وبليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده ، لألفى ذلك قليلاً معدوداً ونزراً محدوداً." [[127]](#footnote-127)

إذاً فالأعرابي الذي لا يقرأ ولا يكتب، ولا يتمثل ولا يحفظ ولا يروي، لا يملك أن يمنع أن يأتي كلامه موافقاً لكلام منسبقوه وطريقتهم وأساليبهم، وهذه الفكرة تكشف عن وعي وإدراك مبكر لفكرة اللاوعي في التناص.

وقد أورد الحاتمي هذا النصوص في كتابه (حلية المحاضرة)في باب السرقات والمحاذات حيث يقول:" هذافصل أودعته أنواع الانتحال والاختزال والاقتضاب والإستعارة أو الإحسان في السرق، والإساءة والنظر والإشارة والنقل العكسي والتركيب والاهتدام والسابق واللاحق والمبتدع والمتبع مما يفتقد الأديب المرهف إلى مطالعته وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع، وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها."[[128]](#footnote-128) إن الحاتمي جمع في عنوان هذا الباب وفي الفروع التي أدرجها تحته عدد كبير من المصطلحات المتباينة والمتناقضة، فمنها السلبي كالسرقة والانتحال ومنها الإيجابي كالإحسان في السرق والنقل العكسي، وما بين ذلك من أنماط التناص، وهذا التناقض في المسميات عند الحاتمي ما بين المذموم والمقبول يوضح القصد من عبارة " شِباك التداخل/ التناص " التي مرت سابقاً على لسان ابن أبي طاهر، والتي عوّل بمسؤولية الكشف عنها، من حيث رداءة أو جودة التداخل، على القارئ أو من أسماه الحاتمي "بالأديب المرهف".

وهنا لا بد من أن ننوه إلى أن انشغال النقاد القدماء بالتحري عن أصول النصوص بفرضيةٍ مسبقةٍ مفادها أن المؤلف سارق عليهم أن يكشفوا غشه وسرقته، جعلهم يضعون الأديب في خانة المُدان حتى تثبت براءته، بدل أن يكون عكس ذلك، وهوالأقرب للعدالة في الرؤية. وقد أقعدهم ذلك عن استشراف آفاق التناص، والتحليل الواعي للكشف عن الفوارق بين مصطلحاتهم المتناقضة والمتباينة.

ونستمر بالبحث فنقابل ابن رشيق القيرواني صاحب (العمدة) وهو يستخدم مصطلحاً لا يبعد أبداً عن فكرة جسدية النص وتزاوج النصوص سابقها ولاحقها،والتي أشبعها بارت تفصيلاً. يقول ابن رشيق معرفاً مصطلح التوليد:

" أن يستخرج شاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة فلذلك يسمى التوليد وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة."[[129]](#footnote-129)

وأخيراً ولكن ليس آخراً أسوق المقولة التالية لعملاق آخر في قائمة المفكرين العرب القدماء، ألا وهو ابن خلدون، حيث يقول ناصحاً الشعراء لكي تنضج ملكتهم الشعرية وتُشحذ مواهبهم :" الحفظ من جنسه،أي من جنس شعر العربحتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها...ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ العزيمة للنسج على المنوال يقبل النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إن من شروطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة،إذ هي صادة من استعمالها بعينها،فإذا نسيها،وقد تكيفت النفس بها،انتقش الأسلوب فيها،كأنه منوال يأخذ النسج عليه بأمثالها...فذلك أجمع له،وأنشط للعزيمة أن تأتي بمثل المنوال الذي حفظه."[[130]](#footnote-130)وهنا نلاحظ التوازي بين فكرة التناص من حيث أنه تشابك وتداخل نسيجي توحيه كلمة *“intertextuality”* الإنكليزية ذات الأصل اللاتيني، وبين استخدام ابن خلدون لتشبيه الكتابة الشعرية بالنسج على (ذات) المنوال.

يقول د. عبد الملك مرتاض عن نص ابن خلدون أنه " يندرج ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب، وإذا لم يطلق الشيخ عليها مصطلح التناص، فذلك لا يعني أنه كان غير واع بنظرية التناص، التي فتن الناس بها في العصر الحاضر،فلقد كان يمارس في الكلام صميم التنظير لهذه المسألة،كما كان متفهماً لها،فلقد انتهى إلى أنه على الأديب أن يقرأ كثيراً، ويحفظ أكثر،ثم ينسى ذلك ويتناساه ليستقر في لا وعيه، فيغترف منه لدى الكتابة، فيظن أنه جاء بالجديد كل الجديد، بينما هو لا يعدو كونه صورة لمقروءاته ومحفوظاته.."[[131]](#footnote-131)

وهكذا نجد أن التناص كمفهوم كان موجوداً وحاضراً في أذهان النقاد والمفكرين العرب القدماء ولكنهم لم يعطوه حقه من الدراسة والتحليل العلمي ولم يوصّفوه ويميزوا بين أشكاله وطرقه، ولم يطلقوا عليه اسماً محدداً، ما خلا ما اندرج تحت باب السرقات الأدبية، الذي أدخل العديد من أشكال التناص الظاهرة والخفية تحت سقفه،أو ما كان في باب المعارضات الشعرية والنقائض، والتي هي أيضاً من أشكال التناص الأدبي.

**المبحث الثاني**

 **الترجمة التناصية**

**التناص الأدبي والترجمة**

والآن وبعد أن اتضح مفهوم التناص في الأذهان فما هو الرابط بينه وبين الترجمة الأدبية؟ ولم اقتضت الحاجة أن أتطرق إلى كل هذا التوضيح؟

 في الحقيقة أن هناك عاملان اثنان مرتبطان بهذا الأمر أولهما أنني وجدت (تناصاً) أي تشابهاً وتماثلاً وتقاطعاً بين مصادر التناص وبعض أشكاله، مع الإشارات الثقافية التي تحدثت عنها في معرض حديثي عن الصعوبات في الترجمة الأدبية في الفصل السابق. فالتناص يستقي وجوده من الماضي ومن التراث الأدبي القديم والأقدم، وهو في بعض أشكاله، التي تتعلق بالكتابة الأدبية حصراً، عبارة عن مقتباسات وتضمينات ومحاذات واعية أو غير واعية لنصوص السابقين، وهو تحاور وتفاعل مع النص اللانهائي الذي جعل المؤلف مجرد ناقل وموصل يحمل الأفكار ذاتها والمشاعر بعينها، ويعبر بها إلى الحاضر ثم المستقبل مضفياً عليها من جماليات روحه و نقاوة بلاغته التي تراكمت لديه من قراءته لما أبدعه من سبقوه. وهكذا نُقلت الأمثال والحكم والقصائد والأساطير، وهكذا توالدت الإبداعات بعضها من بعض، ونمت وتغيرت ملامحها ولكن بقي جوهرها. إن التناص القائم على استحضار التراث والماضي، سواء عن طريق النصوص القديمة أو عن طريق التاريخ أو ثقافة المجتمع، أوأي سبيل آخر، هو ذاته تلك الإشارات الثقافية التي تشكل أكبر عبء على المترجم حينما يشمر عن ساعدي قريحته ليترجم عملاً أدبياً ما إلى لغة أجنبية.

أما العامل الثاني الذي خلق علاقة ما بين التناص والترجمة فقد تأسس على فكرة أن ما تقدم من تعريف التناص وأشكاله يجعل عملية الترجمة الأدبية تصب في خانة التناص. فها هو جينيت إذ يفصّل أنماط التناص يصل إلى ما أسماه *“Hypertextuality”*،أو ما تمت ترجمته إلى (التعالي النصي أوالاتساعية النصية)،وهو التصنيف الرابع من تصانيفه الخمسة للتناصوالذي كان محور دراسته في كتابه (أطراس):

*“Palimpsets: Literaure in the second degree” (1997)*

ويوضح في باب هذا النمط أن (التعالي النصي) هوالعلاقة التي توحد بيننصين عن طريق الزرع أو ما شبَّهه بالتطعيم، وهي علاقة تؤدي إلى إنماء النص السابق وإحيائه بصورة مبتكرة، وقد وضع في هذا الباب الترجمة كواحدة من أشكال هذا التصنيف التناصي.

“*any relationship uniting a text B(which I shall call hypertext)to an earlier textA(I shall of course call it the hypotext),upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary.”Thus hypertextuality represents the relation between a text and a text or genre on which it is based but which it transforms,modifies,elaborates or extends(including parody,sequel,translation).[[132]](#footnote-132)*

وإذا أجرينا مقارنة بين التناص والترجمة لوجدناهما يلتقيان في عدة أوجه أحددها بالشكل التالي:

1. التناص هوتفكيك ثم إعادة بناء لنصوص سابقة من أجل إنتاجها في سياق نص جديد إبداعي، يحمل جينات النصوص المستوحى منها ولكن له ملامحه المميزة والمختلفة عن والديه. وهو حلول نص في جسد نص آخر وامتصاصه له،من أجل إحياء النص السابق في النص الجديد، وعلى المتلقي أن يستنبط ويستخرج إشارات التناص (الثقافية) عن طريق تحليل وتفكيك تلك الإشارات إن استطاع إلى ذلك سبيلا. وكذلك الترجمة هي عملية تأويل وفهم واستيعاب للنص بما فيه من تناصيات وإشارات ثقافية، ثم تفكيك ذلك النص إلى جمله وأفكاره وألفاظه، ثم إعادة تركيبه وصياغته من جديد. أنها عمليه هدم وبناء تمهد لعودة النص للحياة في جسد نص جديد ينتمي للغة جديدة وثقافة مختلفة، ستضع بما لا يحتمل الشك بصمتها على النص المترجم (الوليد).والترجمة الأدبية كما مر معنا سابقاً هي عملية إبداعية في المقام الأول، وهي ليست مجرد نقل للنص بل انتقال، وهي إذ تعطي النص فرصة البقاء تعطيه كذلك فرصة التجدد وبالتالي التكاثر والنمو. أفلا يضع كل ذلك الترجمة في خانة التناص؟
2. التناص كما تبين في الفقرات السابقة يحتاج لمتلق واع مثقف وقارئ غزير القراءة لكي يتمكن من التقاط إشارات التناص الثقافية والتاريخية وغيرها من الإشارات، وكذلك المترجم الأدبي عليه أن يتحلى بالثقافة الوافرة والاطلاع الكبير على الآداب المختلفة، ليتمكن من إدراك الإشارات الثقافية التناصية، و تؤويلها على الوجه السليم بما يخدم النص المطروح للترجمة.
3. وُصِف التناص بأنه امتصاص نص ثم إنتاجه محوَّراً ومطوَّراً، والمؤلف له مطلق الحرية في إجراء أية تعديلاتفيما يأخذ أو يرد. والترجمة الأدبية كذلك تقوم بامتصاص النص، ثم تعيد بناءه مع مراعاة التعديلات التي قد تلزم بحكم اختلاف اللغة والثقافة التي تنتمي إليها، وما تفرضه من دلالات متباينة أو متناقضة مع لغة النص الأصلي.وينحصر الاختلاف هنا في أن المترجم يحاور النص الأصلي ويفهمه ولا يزيد فيه ولا ينقص إلا بالقدر الضروري لإتقان عملية الترجمة، أما الأديب المتناص فليس هناك قيود أو حدود تقف في وجه شاعريته وإبداعه.
4. وفي الحقيقة أجد شبهاً كبيراً بين السرقةالأدبية والترجمة الأدبية، فكلاهما يؤديان إنجازاً أدبياً يخص مبدعاً آخر، ولكن السارق يقوم بذلك خفية وبدون أن يرجع الفضل لأصحابه، أما المترجم فهو يقوم بعمل مشروع وبإذن وتصريح له بذلك العمل. فلنفرض جدلاً أن أحدهم أتى برواية أو قصيدة كتبت بلغة أجنبية، ثم ترجمها بأسلوبه الخاص مضيفاً عليها ومغيراً لما جاء فيها كما طاب له،ثم ادعى بأنه قدم عملاً أدبياً فذاً ظاناً أن أحداً لن ينتبه لفعلته. لقد مر معنا سابقاً أن السرقة والانتحال تعد عند بعض النقاد من أشكال التناص، أفلا تعدالترجمة من أشكاله إذاً؟
5. التناص الأدبي يتحقق بين نصوص قد تقع تحت مظلة لغة وثقافة واحدة، أو قد يُستقى من منابع مختلفة اللغات والثقافات، كما قد يظهرالتناص الأدبي ظاهراً أو خفياً، أما الترجمة، أو ما يمكننا أن نطلق عليه اسم (التناص الترجمي) فيتحقق بين لغتين مختلفتين دائماً، ويكون ظاهراً ومعلناً دائماً.
6. أن التناص ثنائي الاتجاه وثلاثي الأبعاد من حيث المنفعة للنصوص، أي أن جميع النصوص الغائب والسابق منها، والحاضر الذي يولد للتو أو ذاك الذي سيأتي يوماً في سلسلة التناسل التي تحدّث عنها بارت، جميعها تتشارك في المنفعة، فكما يستفيد النص الجديد من سابقيه، فهو يضيف لهم بعداً جديداً وأفقاً أعلى وبقاء وخلوداً واستمرارية، كما يستمر وجود الجدّ والأب من خلال الأبناء والأحفاد. وعلى الطرف المقابل وفي حقل الترجمة نجد الاستفادة ثنائية الاتجاه أيضاً. يقول المترجم د.علي القاسمي معترفاً أنه "عندما يترجم الأعمال القصصية الخالدة يتعلم منها بعض تقنيات الكتابة السردية التي يستثمرها في كتاباته الإبداعية."[[133]](#footnote-133)ومن جهة أخرى يعترف غوتة بعد أن قرأ ترجمة باللغة اللاتينية لإحدى قصائده فيقول:" لم أقرأ منذ سنين هذه القصيدة التي أعزها من بين جميع قصائدي، والآن أتأملها كما لو كنت أتأمل مرآة...ها أنا أرى الآن إحساسي وشعري، في الوقت ذاته، مطابقاً لنفسه، متبدلاً متحولاً يقطن لغة أخرى أكثر اكتمالاً. لقد تبينت أن اللاتينية تنحو نحو المفهوم فتحوّل ما يظل في اللغة الألمانية مقنّعاً متوارياً بنوع من البراءة."[[134]](#footnote-134) إذاً فالترجمة تولد تحاوراً ليس فقط بين نصين بل يمتد التحاور إلى ما بين لغتين وبين ثقافتين، وهذا ما ذهب إليه القاسمي حين قال:" لا تقتصر فائدة الترجمةعلى إثراء الثقافة المتلقية، وإنما تمتد كذلك إلى خدمة الثقافة التي نُقلت منها النصوص. فالترجمة تهب النص الأصلي وجهاً جديداً، وتمنحه حياة جديدة في محيط ثقافي جديد...(فَ)يصبح النقل اللغوي انتقالاً وتحولاً وتناسلاً للمفاهيم والأفكار، في أفضية متجددة وعوالم متكاثرة."[[135]](#footnote-135) وكأننا في كلمات د. القاسمي نقرأ وصفاً لما مر معنا من تعريف للتناص وتحليل لوظيفته ووسائله.
7. وأخيراً فإن فن الإبداع الأدبي يحمل تصريحاًبالمرور لمحاكاة التراث والاقتباس والنقل والتناص والتحوير والتحريف. أما المترجمون فهم لصوص مفضوحون يمكننا الإمساك بهم، لكن المترجم إذا مارس شيئاً من التحوير والحذف والإضافة في ترجمته بغية جلاء النص وسد الفجوة الناجمة عن اختلاف اللغتين والثقافتين، فما عليه إلا أن يكثر من الحواشي والهوامش مضيفاً إليها عبارة ( إعادة صياغة، أو محاكاة، أو ترجمة بتصرف)، ليفوّت على شرطة الترجمة فرصة أن تلقي القبض عليه متلبساً بتهمة الخيانة للنص، وبهذا تكون ترجمته تناصاً تاماً وظاهراً بكل ما تحمل الكلمة من معنى. وهذه هي العلاقة التي وجدتها بين الترجمة ومفهوم التناص والتي قد تفتح آفاقاً جديدة في عالم الترجمة الأدبية وبالأخص الشعرية، فالشعر ليس مادة إبلاغية ولا معرفية، وليس هدفه إعطاء معلومات ولا توضيح أفكار، بل إن القصيدة قلما تفصح عن مضمونها بشكل جلي، والشاعر يعمد إلى استخدام الخيال والرمزية الشاعرية بكثافة، ليشفر ما يريد قوله، ويختزل في كلمات قليلة كماً كبيراً من الطاقة المختزنة فيما سكت عنه. وهو بذلك يستقطب الروح الشعرية ويفتح المجال لفيض من الدلالات والتأويلات أمام القارئ، وإلا فسيفقد الشعر لذته وجوهره، ولن يكون الشعر شعراً.ولذلك فبإمكان المترجم انطلاقاً من اعتبار الترجمة لون من ألوان التناص،وبسبب ثراء الشعر ذاته بألوان التناص والإشارات الثقافية،أن يعيد صياغة القصيدة لتتداخل مع اللغة والثقافة الجديدتين التي حلت عليهما، ولتكون بذلك ابنة شرعية بدل أن تبقى مجرد ضيفة غريبة .

**كيفية التعامل مع التناص والإشارات الثقافية في الترجمة**

يقول البرفسور ويليس بارنستون في كتابه(شعرية الترجمة: التاريخ،والنظرية، والتطبيق)

*“The Poetics of Translation: History, Theory, Practice”*

*"*إن الصورة الشعرية إذا لم تتكون على النحو السليم،يمكن للمترجم أن ينشأ معادلاً لها لتعويض تلك الطاقة المستلبة نتيجة الترجمة...هنا تكمن صنعة المترجم وذائقته وقدرته الشعرية، ومكونه المعرفي والثقافي مزدوج اللغة، في البحث عن معايرات دلالية تستنطق أبجديات اللغة لحل المسألة."[[136]](#footnote-136)ويقول أيضاً ما معناه أن الترجمة كأشعة إكس التي تخترق عمق النص بأشعتها، وهي ليست مجرد صورة فوتوغرافية لتمنح القارئ نسخة طبق الأصل. *“A translation is an X-ray, not a Xerox”[[137]](#footnote-137)*و يقول أخيراً واصفاً الترجمة الشعرية:" إنها رحلة بحرية على متن سفينة عابرة للمحيطات، وكل سفينة مقدرلها الوصول إلى المرفأ عبرأحد طريقين:إما الولاء للقيمة، وإما الولاء للصنعة.والمرفأ ذاته سوف يقترح مع اسمه حالة البحر الذي عبْره قطعتِ السفينة رحلتها، وهكذا فالمرفأ الذي سترسو عليه السفينة بشحنة القصائد قد يكون اسمه مرفأ "القديس المخلص"، أو مرفأ "التناغم الجديد"، أو مرفأ حبات الفراولة البرية"، ذاك أن المرفأ لا بد أن يكون له اسم حقيقي يحمل طبيعة الأسلوب الذي تمت عبره الترجمة".[[138]](#footnote-138)

وبما أننا في صدد الحديث عن الترجمة الأدبية والشعرية حصرياً، فسأورد ما جاء بخصوص طرق التعامل مع الإشارات التناصية الثقافية عند إجراء عملية الترجمة، لدى الباحثين في هذا المجال بيكر وحاتم وميسون.

يتعين على المترجم أولاً أن يحدد مواطن التناص ومصدرها، والعبارات ذات الأثر الثقافي والملمح البعيد الذي يبدو غريباً في موضعه، رغم ارتباطه الوثيق بالنص في ذهن قارئه بلغته الأصلية، ثم يتعين عليه أن يقرر مدى أهمية المقطع التناصي في سياق المعنى ودلالاته، وإذا كان ذلك جزء هام في فهم السياق الكامل في النص المترجم، ثم يحتاج المترجم أن يصدر حكماً عما إذا كان القارئ للترجمة سيفهم المرجعية الدلالية للمقطع التناصي أم لا. ومن البديهي أن المهمة تزداد تعقيداً كلما تباعدت اللغتان اللتان تجري بينهما الترجمة. ويعرض بيكر وحاتم وميسون استراتيجية للتعامل مع هذه الصعوبة في خطوات تتدرج من الترجمة المباشرة الحرفية، وحتى التصرف والتعديل، حسبما تقتضي حاجة الترجمة. وفيما يلي ألخص هذه الخطوات:

1. الترجمة الحرفية للعبارة أو المقطع
2. التعويض أو المعادلة الثقافية
3. الاستطراد والتوضيحعن طريق استخدام الهوامش والحواشي
4. الحذف أو الإضافة
5. إدراج الكلمات أو العبارات كما جاءت باللغة الأصلية في النص الأصلي بدون ترجمة.[[139]](#footnote-139)

أما حاتم وميسون فينطلقان من رؤية سيميائية للمقطع التناصي،وأبحاثهما عامة تشمل ترجمة كل الأجناس، الأدبية وغير الأدبية، ويقترحان خطوات للتعامل مع الإشارات التناصية في الترجمة على الوجه التالي:

أولاً على المترجم أن يجد مواطن التناص والإشارات الثقافية ومدى اتصالها بنصوص سابقة، ثم يقيّمها من ناحية إغنائها للمعنى، ومحتواها المضموني وصلته بمراد وقصد المؤلف، ومدى ارتباطه بالنواحي الاجتماعية الثقافية. بعد ذلك يمكن للمترجم أن يقرر ما إذا كان بإمكانه حذف الإشارة التناصية /الثقافية من النص المترجم أم لا. ولتحديد ذلك يعطي حاتم وميسون الأولوية للغرض والغاية التي يرمي إليها المؤلف، ويغلّبان ذلك على المحتوى المضموني. أما الخطوات المقترحة لديهما عند مواجهة الإشارات التناصية والثقافية فيحددانها حسب اعتبارت الأولوية والأهمية كالآتي:

1. المحافظة على المعنى من حيث توصيل الإشارة الثقافية من خلال الترجمة.
2. المحافظة على الغرض الدلالي المقصود بما في ذلك المشاعر والأحاسيسوالمواقف التي يراد إيصالها
3. المحافظة على الوسائل اللغوية والبلاغية التي تحقق التماسكوالوضوح والتي يستخدمها المؤلف في النص الأصلي
4. المحافظة على القيمة المعلوماتية إن وجدت
5. المحافظة على الأبعاد الوراء لغوية مثل الجنس الأدبي والخطاب والأسلوب قدر الإمكان.[[140]](#footnote-140)

وبهذا نخلص إلى أن التناص في العمل الشعري هو مظهر من مظاهر الإشارة والتلميح إلى الثقافات الأدبية والتاريخية والإنسانية، وأن الترجمة لأي قصيدة هي إحدى أشكال التناص الأدبي، وأن المترجم عندما يقوم بترجمة الشعر فهو إنما يقدم عملاً تناصياً ولد من رحم النص الأصلي. وبهذه الرؤية تتاح للمترجم فرصة التعامل مع النص المترجَم على أنه خلق جديد ومستقل عن النص الأصلي، مما يعطيه مساحة واسعة وحرية في اختيار الأفضل والأجمل من المفردات والعبارات والتعابير المبتكرة التي تؤدي المعنى والغرض المرجو، وتنقل المشاعر والأحاسيس المراد إيصالها للقارئ. هذا بالإضافة إلى أهمية إعطاء مساحة كبيرة للهوامش والحواشي، لتوضيح المراجع التناصية، إذا تمكن المترجم من التقاطها، واللمحات الثقافية، كلما اقتضت الحاجة لذلك.

وأخيراً فقد قمت بتجربة صغيرة تتعلق بموضوع هذه الدراسة أود أن أختم بها هذا الفصل .

طلبت من ثلاثة أشخاص أمريكيين ولادةً ومنشأً، ولكن من أصل عربي، يتكلمون ويقرؤون اللغة العربية ولكن بدرجة أضعف من اللغة الإنكليزية، طلبت منهم قراءة قصائد محددة للشاعرين نزار قباني وعبد الوهاب البياتي. وأرفقت ترجمة حرفية للقصائد بدون أية توضيحات أو إضافات أو هوامش. قرأ كل شخص منهم قصيدة باللغة العربية ثم ترجمتَها باللغة الإنكليزية، كما قرأ بعد ذلك قصيدة أخرى مترجمة للإنكليزية فقط بدون النص العربي. وإليكم ما أفادوني به من ملاحظات:

1. القصيدة المترجمة لا ترتقي إلى مستوى الأصل
2. القصيدة المترجمة صعبة الفهم وفيها من الغموض الشيء الكثير
3. بعض السطور تبدو غريبة وكأنها لاتمت إلى القصيدة بصلة
4. من الواضح أن بعض الكلمات والعبارات والاستعارات تلمح إلى غرض ما، أو أن لها مرجعية لشيء أو لفكرة، ولكن ذلك الغرض غير مألوف بالنسبة للقراء ولم يحقق الأثر المراد منه.وهذا ينطبق عليهم حتى لدى قراءتهم للنص العربي الأصلي للقصيدة. أي أن الملمح لم يكن مألوفاً لهم بالحالتين.

وقد قدم الأشخاص، عناصر هذه التجربة ،المقترحات التالية لرفع مستوىالترجمة وجعلها أكثر جمالية وإمتاعاً

1. بعض الكلمات تحتمل أكثر من مرادف بالإنكليزية، وبرأيهم قد تصلح بشكل أفضل، مفردة أخرى، مكان تلك التي استخدمها المترجم.
2. يجب أن يضع المترجم بعض الملاحظات التي توضح علاقة الكلمة أو السطر بأي ملمح حضاري أو ثقافي، كأن يقول أن هذه العبارة أو الكلمة تستخدم عادة في المناسبة كذا.. ويقصد منها كذا..
3. لا ينبغي ترجمة بعض السطور بشكل حرفي لأن ذلك جعلها تبدو غير منسجمة، ومجتزئة أو مقتطعة، والأفضل إعادة صياغتها لتعطي المدلول الذي يساعد على فهم سياقها في القصيدة، مما يؤدي إلى الفهم المتكامل للقصيدة ككل.
4. قد يكون مفيداً معرفة شيء عن الشاعر وخلفيته التاريخية والشخصية.
5. أخيراً أخبرتني إحدى القارئات انها في خلال دراستها الجامعيةفي الولايات المتحدة، قرأت العديد من الكتب والأعمال الأدبية العالمية والقصائد المترجمة إلى اللغة الإنكليزية، وأن أكثر ما يميز هذه الترجمات أنها كانت تحتوي على صفحات من الهوامش والحواشي التي يرجع إليها القارئ لتساعده على الفهم، وأن ذلك كان مصدراً لزيادة المتعة في القراءة.

**الفصل الرابع**

**نماذج مترجمة للتناص والإشارات الثقافية**

**في الشعر**

في الفصل التالي سأعرض عدداً من النماذج الشعرية تظهر فيها تداخلات تناصية وإشارات ثقافية، وسأتبع كل نموذج بملاحظات عن الأسلوب المتبع في ترجمتها وإمكانية تعديلها لتصبح أكثر وضوحاً وأكبر ذائقة.ويتألف هذا الفصل من مبحثين، الأول عن نموذج تناصي في قصيدة "يا عنترة"، مترجماً للغة الإنكليزية، تليه نماذج أخرى متنوعة. وسيركزالمبحث الثاني على الإشارات الثقافية في الشعر عموماً.

**المبحث الأول**

**قصيدة ياعنترة لمصطفى الجزار**

هذه القصيدة معارضة لمعلقة عنترة العبسي يصف فيها ساخراً بحسرة وغصة، ضياع مفاخر عنترة، ويناديه بأن يحزم أمتعته ويرحل، أو ينتحر، لأن أيامه رحلت إلى غير رجعة، ويستخدم الجزار عبارات تناصية عديدة في هذه القصيدة، منها التناص التام والجزئي، والتناص القرآني، والتناص العكسي للمعاني بغرض الاستهزاء بولاة الأمر العرب، والسخرية منهم، وفضح عورات خذلانهم المبين لأمتهم، وفيها كذلك التناص في نوع الخطاب الساخر المغلف بالشعور بالخيبة، ومن خلال نغمة الذل واليأس اللذان يكتنفان القصيدة. هذا الشعور يأتي معارضاً ومتعارضاً تماماً مع المشاعر والأجواء المفعمة بالإباء والفخر والشموخ في معلقة عنترة. القصيدة طويلة ولا يتسع المقام إلى نقلها كاملة، لذلك أختار بعض أبيات منها وجدتها مترجمة، وبعض أبيات أخرى منها ترجمتها بنفسي. يقول الشاعر:

" كفكف دموعك وانسحب يا عنترة فعيون عبلة أصبحت مُستَعمَرة

لا ترجُ بسمة ثغرها يوماً، فقد سقطت من العقد الثمين الجوهرة

عبس تخلت عنك... هذا دأبهم حُمُرٌ- لعمرك – كلها مستنفرة

قبّلْ سيوف الغاصبين.. ليصفحوا واخفض جناح الخزي وارجُ المعذرة

يادار عبلة في العراق تكلمي هل أصبحتْ جناتُ بابل مقفرة؟

هلا سألت الخيل ياابنة مالك كيف الصمود؟ وأين أين المقدرة؟

ودموع عبلة لا تزال دموعها تترقب الجسر البعيد ..لتعبره

هذي يد الأوطان تجزي أهلها من يقترف في حقها شراً...يره"[[141]](#footnote-141)

مواطن التناص في الأبيات السابقة عديدة تبدأ من العنوان حيث يضعنا مباشرة في أجواء المعلقة فنتسائل عما إذا كانت الأبيات ستحدثنا عن تاريخ عنترة وسيرة بطولاته، أم ستحاكي قصة عشقه الأفلاطوني النبيل لعبلة. ولكن بمجرد قراءة البيت الأول تصدمنا عبارة "كفكف دموعك.." فتحط بنا من عليّ المعلقة إلى حضيض الألم والحسرة والبكاء، حين نرى عنترة، وهو رمز البطولة والقوة والشجاعة، باكياً. ويذكرنا هذا البيت الأول ببيت للشاعر الفلسطيني ابراهيم طوقان إذ يقول: " كفكف دموعك ليس ينفعك البكاء ولا العويل.."[[142]](#footnote-142) إلا أن قصيدة طوقان تحث القارئ المهزوم المستسلم أن يترك البكاء ويهب إلى العمل والمثابرة، وهي قصيدة ذات خطاب تفاؤلي ينظر إلى المستقبل بكل الأمل والإيجابية. أما قصيدة "ياعنترة" فهي تطلب من عنترة الباكي المتهالك أن يقرأ الفاتحة على روح البطولة والأبطال، وينسى ما كان، ويودع عبلة لأنه لن يرى ثغرها الباسم بعد اليوم، بل سيرى الحسرة والذل لأنها أصبحت كسيرة وديارها مستعمرة.

 ويتابع الشاعر تناصه إذ يقول " قبّل سيوف الغاصبين.."، وكأنه يسخر من عنترة الذي تمنى تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغر عبلاه. إن التناص هنا وبهذه الصورة المعاكسة يخلق النص من العدم، ويطرح فيه الحياة. ولولا وجود الصورتين في ذهن القارئ لما كان لهذه الكلمات ذاك الصدى ولا ذاك الزخم المحمل بالتاريخ . إنها كلمات تبكيت وتوبيخ لكل من خان وضعف واستسلم أمام الغاصبين، ولكل من خنا وخضع وطأطأ الرأس أمامهم.

ويستمر التناص في قول الشاعر " واخفض جناح .."، حيث تتوارد إلى الخواطر الآية من سورة الإسراء التي يأمرنا الله عز وجل فيها أن نخفض جناح الذل من الرحمة، لا من الخزي. إن خفض الجناح في الآية جاء في نطاق الرحمة بالوالدين، أما في القصيدة فهو خفضٌ بالذل والهوان، وفي ذلك تعارض وهو من أشكال تناص النفي، أي استخدام الألفاظ ذاتها ولكن في معنى مغاير للأصل. وهنا أيضاً تشكل معرفة الأصل في هذه الكلمات سبيلاً ممهدة لفهم العمق من هذه الاستعارة، لأن صورة خفض الجناح لا تعني شيئاً للقارئ الأجنبي إذا ما ترجمت بحرفيتها من غير توضيح ارتباطها بالآية القرآنية، وكذلك الأمر في قوله" من يقترف في حقها شراً..يره".إن إرجاع النص التناصي إلى أصله من خلال التنويه عنه، يزيد في قدسية الوعيد لكل من يخون الأوطان ولو بقدر ذرّة.وتناص قرآني ثالث في قول الشاعر" حمر- لعمرك- مستنفرة"،حيث يشبه الشاعر الأعراب ممن خانوا واستكانوا بذات التشبيه الذي يصف الله فيه المشركين المعاندينالذين ألغوا عقولهم فصاروا أقرب للحيوانات الشريدة تترصدها سهام الرماة وأنياب الليوث.

وفي قول الشاعر " هذي يد الأوطان..." يتردد رجع الصدى لبيت للشاعر المصري حافظ ابراهيم إذ يقول:

"هذه يدي عن بني مصر تصافحكم فصافحوها تصافح نفسها العرب"[[143]](#footnote-143)

يد حافظ ابراهيم تمتد للمصافحة والسلام، أما يد الجزار فهي يد الأوطان عندما يملؤها الغضب فتمتد باطشة بكل من يستحق ذلك الجزاء.

وأخيراً وليس آخراً نجد تناصاً تاماً في قول الشاعر " يادار عبلة في(العراق) تكلمي"،مع تغيير كلمة (الجواء) في النص الأصلي إلى كلمة (العراق)، وتناص تام آخر في قوله:

" هلا سألت الخيل ياابنة مالك.."، وفي استعارة الصورة الوصفية في "الثغر المتبسم" وتعديلها إلى "بسمة ثغرها" . إن المساحة التناصية هنا كبيرة، ولا يمكن تجاهلها، ولو أن هذه المقتطفات من المعلقة فقط، وردت في قصيدة الجزار، لكان كافياً للتنويه عن أصلها العريق الضارب في عمق التراث الشعري العربي، فما بالنا و القصيدة برمتها معارضة للمعلقة، وتحتوي ذاك الدفق الهائل من المعاني التي لا نفهم مداها إلا بمعرفتنا بجذرها الشعري الأصيل وما ينقله لنا من صور وتاريخ وتراث. إن التعارض يجسم الهوة العظيمة التي تفصل بين النصين وبين الزمنين. إن ما يزيد اللون الأبيض إشراقاً وبريقاً هو جعله جنباً إلى جنب مع اللون الأسود، ولذلك فإن حضور معلقة عنترة في قصيدة الجزار يظهر التباين والانقلاب في الصورة، ويحكي لنا قصة العربي الذي دار دولاب الدنيا به فصار بالدرك الأسفل بعد أن كان في القمة.

إن الترجمة التالية تفي بالغرض من حيث المضمون المباشرو الحاضر،ويفهم منها أن الشاعر غير راض عن أمته ويرثي وضعها في عالم اليوم المتحضر، إلا أنها ما لم تترافق مع تنويه وإرجاع للأصل في الحاشية، فستكون مبتورة وقاصرة.

علينا أن لا ننسى أن الهدف الأول والأخير من الترجمة الأدبية هو تصدير الثقافة إلى الأمم الأخرى، وردم هوة الجهل بالآخر، وإهداء الثقافة العربية إلى من يتوقون للتعرف عليها. وما فائدة ثقافة تعطي صورة مجتزأة، وما قيمة هدية لا تعبّر عن صاحبها؟

وفي ما يلي الترجمة إلى اللغة الإنكليزية نقلاً عن دراسة لنبيل علوي:

*“Oh! Antara*

*Abs has forsakenyou; it is their temperament*

*Hold back your tears and withdraw, oh Antara*

*Abla’s eyes are now colonized*

*Do not hope for her smile again*

*For the jewel has fallen form the precious necklace*

*Kiss the swords of coercers with blessing so that they absolve*

*And lower to them the wing of shame and ask for their forgiveness*

*Oh Abla’s home in Iraq, say:*

*Have the heavens in Babylon become graveyards?*

*Have you not asked the steeds oh daughter of Malik?*

*How steadfastness? And where is forwardness?*

*And the tears of Abla’s eyes*

*Are still monitoring the far bridge to cross*

*This is the hand of homelands and it will reward its people*

*Whoever commits an evil in its path will see it.”[[144]](#footnote-144)*

علاوة على الحاجة الماسة للتنويه عن الفضاءات التناصية في هذه الأبيات، أجد بعض الملاحظات على الترجمة الواردة في الأعلى أعددها كالآتي:

1. كلمة (دأبهم)في السطر الأول تعني ما اعتادوا أن يفعلوه، وكلمة *“temperament*” تعطي معنى الطبع، وقد يكون من الأفضل أن نترجم العبارة إلى أحد المفردات التالية: *custom,* ***norm****, or habit”"،*لأن الطبع شيء خارج عن إرادة صاحبه في الأغلب، أي أنه مكون لشخصيته وخُلقه، وليس أمراً مكتسباً وعادة سيئة درج عليها.
2. قول الشاعر" لا ترجو بسمة ثغرها يوماً "، تُرجمت إلى:

*“Do not* ***hope for her smile*** *again”*

وأرى أن الترجمة لا توصل رقة لفظ بسمة ثغرها، كما أن الرجاء يتضمن معنى التمني، والتمني أبعد من الأمل أو قد ينفيه تماماً، لذلك فقد أترجم العبارة كالآتي:

***Wish for her smiling lips... no more****.*

1. لا أجد سبباً لإضافة عبارة *with blessing”* " في ترجمة " قبّل سيوف الغاصبين"، لأن المعنى واضح ومكتمل بدونها، وهي ليست موجودة بهذه الحرفية في النص العربي. كما أرى تغيير كلمة (so) إلى (hence) لأنها أكثر بلاغة، وحذف كلمة (that) وإبدالها بكلمة (may).
2. عبارة "واخفض جناح الخزي وارجُ المعذرة" تُرجمت حرفياً، ولكن الخزي في الثقافة الإنكليزية يُخفِض الوجه ويطأطأ الرأس، ولن تفي كلمة "جناح" هنا بالغرض، كما أنها ستؤدي إلى الغرابة.ومن جهة أخرى فإن البلاغة العربية تقتضي استخدام حرف العطف ( وَ) بشكل متكرر عند استئناف الكلام، وعند الاستطراد، وهي لا تعني دوماً تعداد أشياء متتابعة، كما هي في اللغة الإنكليزية حيث تستخدم حصراً للتعداد، سواء أكان ذلك في تعداد أسماء أو أفعال، أو عند وجود رابطة منطقية بين جزئين في جملة واحدة.ولا يجوز أن تبدأ الجملة باللغة الإنكليزية بهذه الكلمة، لذلك فالأبلغ حذفها من الترجمة.وأخيراً وفي نفس العبارة فإن كلمة " أرجُ" فعل أمر أتى في معرض الذل أمام الغاصبين،لا للرجاء العادي الذي قد يكون بين الأصدقاء، لذلك فقد أترجم العبارة بالشكل التالي:

***Lower your face*** *with shame, and****beg*** *for forgiveness*

1. وفي قول الشاعر " يادار عبلة تكلمي.." أفضّل أن أستخدم كلمة *“speak”* بدلامن*“say”*، فهي أكثر حرفية، ولكن ذلك ليس السبب في اختيارها، وإنما لأنها تنطوي على تشخيص أقوى للدار، كما أنها أكثر كلاسيكية وتعطي معنى التحدث بلغةٍ ما، أما القول فهو أكثر عمومية.
2. وفي ترجمة التساؤل " كيف الصمود.." فالشاعر يستخدم "كيف" وهي للسؤال عن الحال، بقصد الدلالة على طول البعد عن المسؤول عنه وهو الصمود، فكأن الشاعر يتسائل عن أخبار الصمود لأنه لم يعد يسمع عنه شيئاً. وترجمة " كيف" بشكل حرفي يضيع المعنى وقد يفهم منه السؤال عن الكيفية، لذلك أرى تغيير ذلك إلى ما معناه" وماذا عن..، أو ماذا حدث لِ..؟"
3. وفي ترجمة فعل "تترقب"، أجد استخدام فعل*“monitor”*غير مناسب لأن يدل على المراقبة بغرض الاهتمام بشيء ما ورعايته، أو لمتابعة تحركه وما يطرأ عليه من تغيُّر، وفي النص تدل الكلمة على البحث والترقبلشيء طال انتظاره، ولذلك أرى تغيير الترجمة إلى كلمة .*“awaiting”*
4. وأخيراً، ففي ترجمة كلمة "تجزي"، استخدم المترجم لفظ *“reward”،* وهي ذات دلالة إيجابية ويقصد بها الجزاء على الإحسان، أي المكافأة والتقدير، وهذا يخالف تماماً الغرض المراد، ولكن إذا ما أبدلناها بما يدل على العقاب، فسيجعل الأوطان تبدو شريرة، لذلك أرى إعادة صياغة الترجمة بشكل كامل في السطرين الأخيرين كالآتي:

***This hand of homelands*** *shall reward* ***her*** *people*

***And*** *whoever commits evil will* ***meet*** *evil*

وكما يظهر فقد أبدلت كلمة*“see”*إلى كلمة*“meet”*، لأنه ليس المقصود هو الرؤيةبالعين، وإنما لقاء ما قدم الإنسان لنفسه*.*كما أرى تشخيص كلمة "الأوطان" لأنها واعية تعرف من أحسن ومن أساء من أبنائها، فتجازيهم بما يستحقون، لذلك فقد عبرت عنها بضمير المؤنث في اللغة الإنكليزية الذي يدل على العاقل.

وهاهي ترجمة الأبيات السابقة بعد إجراء التعديل عليها:

*Oh! Antara*

*Abs has forsaken you* ***(as usual)…****it’s their* ***norm***

*Hold back your tears and withdraw, oh Antara*

*Abla’s eyes are now colonized*

***Wish for her smiling lips... no more***

*For the jewel has fallen* ***of*** *the precious necklace*

*Kiss the swords of coercers,* ***hence they may*** *absolve*

*Lower your* ***face*** *with shame, and* ***beg*** *for forgiveness*

*Oh Abla’s home in Iraq,* ***speak****:*

*Have the heavens in Babylon become graveyards?*

*Have you not asked the steeds, oh daughter of Malik?*

***Whereabout is*** *steadfastness? Where is forwardness?*

 *The tears of Abla’s eyes*

*Are still* ***awaiting*** *the far bridge to cross*

***This hand of homelands*** *shall reward* ***her*** *people*

***And*** *whoever commits evil will* ***meetevil***

وفي القصيدة المزيد من الأبيات ذات الرجع التناصي منها ما هو مقتبس من معلقة عنترة كقوله :" لو كان يدري ما المحاورة اشتكى.."، ومنها ما جاء من مواضع أخرى،كما في قوله:" عجز الكلام عن الكلام.."، التي جاءت في بيت في مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم:

عجز الكلام عن الكلام بوصفكم حار الخيال وفاق ما يُتصورا

وفي السطور التالية اخترت عدداً من بقية أبيات الجزار وقمت بترجمتها بنفسي:

فاجمع مفاخرك القديمة كلها واجعل لها من قاع صدرك مقبرة

وحصانك العربي ضاع صهيله بين الدوي..وبين صرخةِ مُجبرة

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولصاح في وجه القطيع وحذره

ضاعت عبيلةٌ..والنياق...ودارها لم يبق شيءٌ بعدها كي نخسره

فدعوا ضمير العرب يرقد ساكناً في قبره..وادعوا له..بالمغفرة

عجز الكلام عن الكلام..وريشتي لم تبقِ دمعاً أو دماً في المحبرة"[[145]](#footnote-145)

*Gather your ancient pride*

*Give it, in the deepness of your chest, a graveyard*

*Your Arabian stallion’s niegh is silenced*

*Amongst the rumble, and the scream of the compelled*

*Has he knew to converse, he would’ve protested*

*He would’ve howled at the herd: take heed!*

*Little Abla is gone... the camels...and her home*

*There is no more to be lost...*

*Let it rest in peace, dead in its grave*

*The conscience of Arabs, and pray for its forgivness*

*Words became speechless, and my quill*

*Has left the ink pot tearless...bloodless*

ومن الجدير بالذكر أن معلقة عنترة ما تزال تحيا في نصوص جديدة، ويستمر نسلها بالتوالد، فقد استفزت من خلال معارضة الجزار معارضة ثانية من شاعر يسمي نفسه "غريد الرافدين"، يضم صوته لصوت الجزار مؤيداً، فيرد عليهما بمعارضة ثالثة شاعر من العراق. يقول الشاعر العراقي حارث الأزدي:

"هذا أوانك فانتفض يا عنترة فعيون عبلة أصبحت مستعمرة

قطع أيادي الغاصبين ليرحلوا وارفض مصالحة الذليل لتنهره

واقرأ لنا أبيات فخرك ننتشي فالشعر يلهبه الحماس لينشره

وابعث لعبلة في العراق مبشراً القدس موعدنا سنبني القنطرة

عُرب تخلت عنك هذا عارضٌ والأصل تأتي خيلها مستنفرة

فحصانك العربي أرعب جيشهم وفلوله بصهيل خيلك حائرة

من قال إنك خاضع ومسلِّمٌ؟ من قال إنك فاقدٌ للمقدرة؟"[[146]](#footnote-146)

**المبحث الثاني**

**نماذج تناصية متنوعة في الشعر**

في الفقرات التالية سأستعرض بعض المقتطفات التناصية في الشعر.ولقد لاحظت أن التناص الظاهر وهو ما يأتي بقصد من الشاعر يكون في الغالب واضحاً وسهل الالتقاط، أما التناص الخفي الذي يأتي عفوياً بالسليقة مما يخرج من قريحة الشاعر المخزونة لديه، فيلزم له القارئ الواسع الاطلاع، أومن كان قارئاً ناقداً يبحث ويدقق في تأويل النص ونواحيه الجمالية والمضمونية.

ومن أكثر مصادر التناص حضوراً في التراث الشعري القرآن الكريم والتراث الأدبي والتاريخي الإسلامي والعربي، ومن ذلك البيت التالي للشاعر حافظ ابراهيم:

"قد راع صاحب كسرى أن رأى عمراً بين الرعية عطلاً وهو راعيها"[[147]](#footnote-147)

في هذه اللقطة يستدعي الشاعر صورة عمر المتواضع على شموخه، رغم أنه الخليفة الحاكم والراعي.وهي صورة تتوافق مع ما نعرف عن الخليفة الثاني عمر.

أما في السطور التالية فالصورة تنافي ذلك إذ يفاجئنا الشاعر محمد أبو دومة بخبر موت ابن الخطاب ، يريد لنا أن نصحو من أحلام الذكرى والماضي المشرق، وننظر إلى حاضرنا البائس، لعل ذلك يحرك فينا ساكناً:

"مات ابن الخطاب

هاأنذا في كل حجيج أنعاه لكم

ياأهل الأمصار البكائين على أطياف الذكرى"[[148]](#footnote-148)

ولترجمة السطور السابقة نبدأ بالتنويه عن شخصية الخليفة عمر ودوره التاريخي بإيجاز في هامش الصفحة، ومن ثمّ نترجمها كالآتي:

*“Ibin Al-Khattab is deceased*

*I here mourn him to you at every pilgrimage*

*Oh ye natives of far regions, weepers for the shades of memory.”[[149]](#footnote-149)*

وننتقل إلى الشاعر محمود درويش ونتأمل تناصه مع المتنبي حين يقول في قصيدته (في انتظار العائدين):

"هذا زمان لا كما يتخيلون

بمشيئة الملاح تجري الريح

والتيار يغلبه السفين

ماذا طبخت لنا

فإنا عائدون"[[150]](#footnote-150)

إن التطرق إلى بيت المتنبي في الترجمة، يوضح علاقة الزمن وتغيره بجري الريح والسفن، وهو فرصة لإرجاع القارئ إلى هرم من أعلام الشعر والأدب العربي.

وفيما يلي ترجمتي لسطور درويش:

*This age is contrary to what they imagine*

*(For) the wind travels by the will of the navigator*

*And the ship defeats the current*

*What food did you prepare for us?*

*We’re returning.*

ومجدداً نشعر بحضور داليةالمتنبي، وقد غلبه الحزن لفراق سيف الدولة، في سطور الشاعر أمل دنقل من قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر":

"عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأرضي فيك تهويد"[[151]](#footnote-151)

وفي السطور السابقة إشارة ثقافية في كلمة العيد، وهي من المفردات التي ليس لها ترجمة مناسبة لذلك يُستبقى على لفظها العربي في الترجمة، ويُوضَّح معناها في الهامش.

وفي التناص المستلهم من التراث النثري العربي تطالعنا السطور التالية للشاعر المغربي محمد حمدان من ديوانه " بين يد المحيط"، حيث يقوم الشاعر بامتصاص كلمات للإمام علي بن أبي طالب ويحورها لخدمة نصه:

" ماتت بالدخان مجامركم

مابين الغمزة والسرة والردف

وبين القر الشتوي وحر الصيف

وبين النهب"[[152]](#footnote-152)

في السطور السابقة تتقاطع مفردات الشاعر مع ما قاله علي رضي الله عنه مؤنباً قومه: " فإذا أمرتكم بالسير إليهم في أيام الحر قلتم هذه حمارة القيظ أمهلنا يسبخ عنا الحر، وإذا أمرتكم بالسير إليهم في الشتاء قلتم هذه صبارة القر."[[153]](#footnote-153)

فالشاعر يحاور النص الأصلي ويحوّره ليستفيد منه في خلق الدلالة، وهو يريد أن يقول ما أشبه اليوم بالأمس، وما أشبه قوم اليوم بقوم علي، وبهذا يوجه الشاعر توبيخاً لقومه على لسان علي،زيادة في اللوم والتقريع. وإذا ما ترجمنا هذه السطور من غير ذكر لأصل العبارات وما طرأ عليها من زيادة، فلن يُفهم سر تطرق الشاعر إلى الحَرّ والقر، وعلاقة كل هذه الإشارات بعضها ببعض.

ومن مصادر التناص الظاهرة الخفية في آن معاً، تلك المستوحاة من الأدب العالمي أو من الأساطير الموغلة في القدم، والسبب هو أنه على رغم من أن الشاعر مدرك لحضورها في شعره متعمد في استدراجها إلى نسيج أبياته، إلا أنها ليست مألوفة لغالبية القراء، وهي تنشأ من توظيف الشاعر لمعانيها، أو لشخصيات جسدتها، أو لبعض رموزها، لذلك فمن المستبعد أن تُلتَقط إشارتها إلا عند القلائل. وإذا كان القارئ العربي الذي يتقن اللغة ويقرأ النص الأصلي غير قادر على التوصل إلىأصل ومغزى ما يقوله الشاعر وتأويله، فما بالنا بالقارئ الأجنبي إذا قرأ ترجمة مباشرة وحرفية؟ في الغالب سيصاب بالإحباط لشعوره بأنه يفهم المفردات ولكن لا يفهم شيئاً في الحقيقة!

ومن أمثلة ذلكاستدعاء محمود درويش لأسطورة جلجامش في (جداريته)، والجامع بينهما هو بحث الإنسان عن سر الخلود وصراع الحياة والموت. تتفاعل سطور درويش مع الملحمة وتستحضر (أنكيدو)، الصديق الحميم لملك أوروك جلجامش، الذي رحل وترك الملك وحيداً حائراً، فما كان من الملك جلجامش إلا أن سافر في البلاد باحثاً عن سر الخلود، ولكنه يعود من رحلته بخفي حنين،ويدرك أن الموت هو الحقيقة التي عليه أن يواجهها كما واجهها صديقه أنكيدو، وأن خلود الإنسان لا يكون إلا في خلود أعماله وأفعاله. يقول درويش:

"كم من الوقت

انقضى منذ اكتشفنا التوأمين: الوقت

والموت الطبيعي المرادف للحياة؟

ولم نزل نحيا كأن الموت يخطئنا،

فنحن القادرين على التذكر قادرون

على التحرر، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن

هباء كامل التكوين

يكسرني الغياب كجرة الماء الصغيرة

نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام

ملتفاً بحفنة ريشه الطيني. آلهتي

جماد الريح في أرض الخيال. ذراعي

 اليمنى عصا خشبية، والقلب مهجور

كبئر جف فيها الماء فاتسع الصدى

الوحشي: أنكيدو! خيالي لم يعد

يكفي لأكمل رحلتي واقعياً.هات

الدمع، أنكيدو، ليبكي الميت فينا

الحي، ما أنا؟ من ينام الآن

أنكيدو؟؟ أنا أم أنت؟...

لابد لي من حمل هذا اللغز، أنكيدو، سأحمل عنك

عمرك، ما استطعت وما استطاعت

قوتي وإرادتي أن تحملانك. فمن

أنا وحدي؟ هباء كامل التكوين

من حولي"[[154]](#footnote-154)

وظّف درويش الأسطورة لينقل إلينا خوفه من مواجهة الموت وهو في صراعه مع المرض، وتساعده الملحمة على توصيل معاني تشبث الإنسان بالحياة ورغبته في البقاء، ولكن درويش يعلم، كما علم جلجامش، أن الغياب لا بد كاسره في النهاية.

إن السطور السابقة بدت لي كالطلاسم عندما قرأتها أول مرة، ولكن عندما فهمت مساحتها التناصية وارتباطها بالأسطورة العراقية، تفتحت معانيها أمام ناظري، واستقرأت من خلالها الكثير من التأويلات والعبر التي تختزل تجربة الشاعر وصراعه مع المرض. وجدارية درويش هذه ممتلئة بالفضاءات التناصية والإشارات الثقافية؛ ولذلك فإذا تُرجمت القصيدة سيكون لزاماً إرجاع القارئ إلى ما يساعده على أن يجد طريقه داخلها ليستفيد من عبرها، ويتحاور مع فلسفة الشاعر، ويستمتع بتجربة قراءتها.

أحياناً يأتي التناص عن طريقمحاكاة لغة الخطاب والغرض الشعري، واستدعاء النغم من خلال الوزن والقافية، واستحضار المعاني البلاغية والصور وبعض المفردات، وتداخل القوافي، فيأتي التناص إيحائياً يشبه المحاكاة الغير مباشرة. وفي مثل هذه الحالة لا يضطر المترجم إلى توضيح المساحة التناصية لأنها لا تخدم في فهم النص. وهنا أود أن أنوه إلى أن إضافة أو حذف أي كلمة من القصيدة، وإدراج الهوامش المرجعية والحواشي، يحدث عند الضرورة فقط، ولغرض يبرره، وإلا فالإيجاز والتطابق المستحسن بين الترجمة والنص الأصلي هما الخيار الأول للمترجم. وأعني بالتطابق المستحسن أن لا يخل التطابق بالمعاني المرادة، أو يتسبب في غموضها أو ركاكتها اللغوية في اللغة المنقول إليها. ومن نماذج تناص المحاكاة الذي لا يلزمه التوضيح الأبيات التالية من قصيدة (غادة بولاق) للشاعر حمزة شحاتة:

ألهمتِ الحب وحياً يوم لقياكِ رسالة الحسنِ فاضت من محياكِ

يا فرحة النيل ياأعياد شاطئه يازهر واديه، يافردوسه الزاكي

ياذخر ماضيه، من فن وعاطفة قيّدته بهما، لما تصبّاكِ

والبدر ما زهدت عيناه من سِنةٍ وجاب آفاقه إلا ليرعاكِ

وما شدت بذرى أيكٍ بلابله إلا لتنعم بالتغريد أذناكِ

كانت ضحاياه في الماضي عرائسه فهالني أن أراه من ضحاياكِ

إن التناص في الأبيات السابقة خفي لا يسهل الانتباه إليه، ولكن الناقد عبد الله الغذامي استطاع بعد بحث أن يستدل على أصوله. يقول الغذامي:" يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاتة(غادة بولاق) حتى يبدأ في مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل. حتى إذا مضينا نقرأ في القصيدة ونتلقى قوافيها واحدة بعد أخرى: عيناك/رياك/يرعاكِ / الزاكي / الحاكي أخذ هذا الإحساس يتضاعف ويتراقص في أعماقنا مستجيباً لرشاقة الوزن البسيط ونغمة القول الحجازي الرقيق، وجلب معه صوراً شعرية يخلب بعضها بعضاً. ويبدأ شريط الذكريات ينساب في الذهن عارضاً ما عنده علينا. ونحن نحاول استكشاف الأمر."[[155]](#footnote-155)ويقع الغذامي على ضالته أخيراً في القوافي المقفاة بحرف الكاف المجرورة، و إيقاع البحر البسيط، وأسلوب خطاب النداءالذي يتكرر في القصيدة ست وعشرين مرةً، بالإضافة على معاني الوله بالمعشوق، حيثيتداعى أمامه التداخل مع قصيدة الشريف الرضي:

" يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنكِ اليوم أن القلب مرعاكِ"[[156]](#footnote-156)

ثم يستمر التداعي وتبرق في ذهن الغذامي قصيدة ابن زيدون:

" ما للمدام تديرها عيناكِ فيميل في سكر الصبا عطفاكِ"[[157]](#footnote-157)

وهكذا نجد أن التناص هنا أمر يعم أرجاء القصيدة ، وهو يدل على تأثر الشاعر بالنصوص السابقة وتوظيف محتواياتها الفنية، لخدمة نصه الذي لا يقل عن تلك النصوص مقدرة وتمكناً. وحسب ما أرى فالترجمةهنا لا تحتاج إلى إشارة عن التناص الحاضر في الأبيات، لأن المعاني واضحة وتكفي ترجمتها بلغة شعرية مماثلة، قدر الإمكان، للنص الأصلي. إلا أن البيت الأخير فيه إشارة ثقافية يستحب التنويه عنها، وهي عادة سكان وادي النيل القدماء بالتضحية بفتاة كقربان للنهر العظيم حتى يستمر بالتدفق والعطاء.

**الفصل الخامس**

**نزار قباني نموذجاً**

**المبحث الأول**

**الإشارات الثقافية في شعر نزار قباني**

لقد تبين مما سبق في هذه الدراسة أن التناص شكل من أشكال الإشارات الثقافية، لأنه يأتي من وحي بيئة ما أو ثقافة مرتبطة بالتاريخ والأدب، وهوبذلك يحمل أجنة تلك البيئة أو الثقافة. وهذه العلاقة بين التناص والإشارات الثقافية ليست دائماً ثنائية الاتجاه، فكل تناص هو في الغالب إشارة إلى ملمح ثقافي أو لغوي ما، ولكن ليست كل إشارة ثقافية داخلة في دائرة الفضاء التناصي الاتساعي. فالتناص قوامه الأساسي التداخل والتوالد بين النصوص بأشكالها، أما الإشارة الثقافية فهي مجرد ذكر لفكرة أو شيء ما قد يكون بسيطاً كاسم مكان، أو اسم زهرةٍ محلية أو أكلة شعبية، أو اسم شخص له أهمية عند الشاعر بشكل شخصي.

وقد تكون الإشارة إلماحاً سريعاً لشخصية تاريخية أو حدث تاريخي، أو شيءله رمزية محددة. ومن ذلك مثلاً الإشارة إلى القمر في وصف الحسن. فالقمر في الثقاقة العربية رمز الجمال، والشعراء يصفون المحبوبة بأنها مثل القمر أو البدر أوماشابه. ولكن القمر في الثقافات الغربية ليس بذي دلالة إيجابية من هذا النوع على الإطلاق، بل هو يرمز إلى الخطر والمجهول لأن له وجهاً مظلماً، مختبئاً دوماً في الجهة البعيدة عن الأرض؛ لذلك يرتبط اسمه بالسحر والشعوذةوالإنسان" الذئب"،أو ما يسمى *(warewolf)*. فإذا ورد تشبيه للحسن بالقمر في القصيدة، فإن ذلك لا يعتبر تناصاً، وإنما إشارة إلى ثقافة أمة ضاربة في القدم لأنها ليست مرتبطة بنص أو نصوص محددة، ولكنها جزء من لغة وتراث الأمة. ويندرج في ذلك الأقوال الشعبية والعبارات المحلية، والتلميح إلى أغنية أو نمط غنائي، ودلالات الألوان. فالأخضر لون الخصب والخير، والأحمر لون الغضب والحب، والأسود لون الحرب والموت.

وقد تكون اللمحة الثقافية واضحة المعنى من السياق، أو ليست بكبير الأهمية، وتكفي ترجمتها بلغة بسيطة ومباشرة، ولكنها أحياناً تشكل حجر أساس في تأويل النص وفهمه.وقد يلجأ المترجم في بعض الحالات إلى اختيار الحذف بالكامل للإشارة، أوالتعويض عنها بما يماثلها أو يوازيها في اللغة المنقول إليها، والحذف خيار يقصده المترجم إذا كان الملمح بعيد التأويل ويصعب إيجاد مكافئ له، بشرط أن لا يؤثر حذفه على السياق الأساسي في النص. كما قد يلجأ المترجم إلى إدراج المفردة أو العبارة بلفظها الأصلي العربي، ويضع توضيحاً للكلمة في الهامش.

ولقد اشتهر الشاعر نزار قباني باستخدامه الكثيف للعبارات ذات الرجع الثقافي، وتتركز تلك الإشارات كما لاحظتُ في قصائده الوطنية والسياسية، وفي قصائده التي تغنّى فيها بمدينة دمشق، وذلك بسبب عشقه لمدينته وبلده ولحضارة العروبة والشرق. أما قصائد الحب لديه فلم أجد فيها ذات الكثافة في الحضور الثقافي الذي يحتاج للشرح، وإنما فيها حضور لشخصية الشاعر نفسه، ولفلسفته الخاصة حول المرأة والحب. لقد كان قباني ميالاً إلى البساطة في التعبيرومحاكاة الحياة اليومية بكل تفاصيلها، فهو عندما يغازل المرأة ويصف زينتها يتحدث عن أساورها المشاغبة، وطرف ثوبها، وعطر منديلها، وطلاء أظافرها، وأقراطها الطويلة، وشالها الأخضر، وأحمر الشفاه؛ وهذا على حسب رأي أدونيس هو سبب إعجاب القراء بشعره إذ يتمتع" بالقدرة على ابتكار تقنية لغوية وكتابية خاصة تحتضن مفردات الحياة اليومية بتنوعها ونضارتها لتُشيع فيها النسيم الشعري صانعاً منها قاموساً يتصالح فيه الفصيح مع الدارج، والقديم مع الحديث، والشفوي مع الكتابي."[[158]](#footnote-158).

إذاً ففي شعرالحب الغزلي قلما يضمّن قباني لإشارات ثقافية لأنه يصف المرأة الأنثى العربية والغربية على حد سواء، ويصف الحب في كل مكان وزمان، حسب رؤيته هو وفلسفته الخاصة به. أمافي قصائده الوطنية والسياسية فبطبيعة الحال تطرح ذاكرة الحضارة نفسها، ويظهر التراث بحضور قوي من خلال الإشارات واللقطات.

وفيما يلي سأعرض البعض من تلك القطفات واللقطات المتميزة والمميزة لشعر قباني. وسأورد ترجمة لبعض سطورها إلى اللغة الإنكليزية.

1. من قصيدة "أحزان في الأندلس" يقول الشاعر:

" كتبت لي ياغالية

كتبت تسألين عن إسبانية

عن طارق يفتح باسم الله دنيا ثانية

سألت عن أمية

سألت عن أميرها معاوية

عن السرايا الزاهية

تحمل من دمشق في ركابها

حضارة وعافية "[[159]](#footnote-159)

*You wrote to me my dearest*

*Asking about Spain*

*About Tariq conquering in the name of Allah, a new world*

*You asked about Omayyah*

*And about its prince Mu’aawiyah*

*You asked me about the blossoming palaces*

*Carrying along from Damascus*

*Refinement and thriving.*

في السطور السابقة نشم عبق التاريخ في الأندلس، ويدور شريط الذكريات ليرجعنا إلى زمن طارق بن زياد وأمراء الأمويين وهم يرفلون بالنعماء في دمشق. إن عشق قباني لدمشق يجعلها تنبثق في شعره عند كل زاوية، وكأن التاريخ بالنسبة إليه توقف عندها، وكتب آخر سطوره في سرايا ملوكها.إن السطور السابقة تتضمن أسماء شخصياتمن التاريخ هم أمية ومعاوية وطارق، ولا بد للقارئ أن يتسائل من هم هؤلاء، وما علاقتهم بإسبانيا؟ إن ترجمة هذه السطور تتطلب توضيحاً لهذه العلاقة وربطاً للأسماء الواردة بموضوع القصيدة ككل.

1. وأنتقل إلى قصيدة " منشورات فدائية على جدران اسرائيل" فأجد وثيقة تحمل النَّفَسَ الفلسطيني والنبض العربي بين ثناياها، وتطالعنا فيها العديد من الإشارات الثقافية ذات المدلولات المؤثرة في سياق النص الشعري، والمميزة للنص النزاري.

يقول الشاعر:

" مشرشون نحن في تاريخها

في خبزها المرقوق، في زيتونها

في قمحها المصفر

مشرشون نحن في وجدانها

باقون في آذارها

باقون في نيسانها

باقون كالحفر على صلبانها

باقون في نبيها الكريم، في قرآنها...

وفي الوصايا العشر.."[[160]](#footnote-160)

*Rooted in its history…we are*

*In the bread and the olive*

*In the golden wheat*

*Embedded in its sentient…we are*

*In March…in April*

*Everlasing like the adornment on its crosses*

*Everlasing in the honorable prophet…in the Qura’an*

*And in the Ten Commandments (Decalogue)*

في سطوره السابقة يذكر الشاعر الأشياء البسيطة التي عاشت مع الإنسان الفلسطيني منذ آلاف السنين ليزيد في دلالة كلمة" مشرشون"، ومن ذلك الأكلات البسيطة التي اشتهرت بها فلسطين كالخبز المرقوق والزيتون والقمح الذي هو مصدر الغذاء الرئيسي لأهلها، ثم يضيف بأنهم باقون كما تبقى الشهور والأيام، ويشير إلى أن فلسطين كانت وستظل وطناً لكل الأديان مرمّزاً لذلك برموز دينية تخص الأديان السماوية الثلاثة.

وفي موضع آخر من القصيدة يستفيد قباني من إضاءات بعض الأسماء الشهيرة في التاريخ العربي، قارناً إياها بلمحة بعيدة المدى إلى تاريخ اليهود، ويقول متوعداً:

"ننصحكم أن تقرؤوا ما جاء في الزبور

ننصحكم أن تحملوا توراتكم

وتتبعوا نبيكم للطور

فما لكم خبز هنا... ولا لكم حضور

من باب كل جامع

من خلف كل منبر مكسور

سيخرج لكم الحجاج ذات ليلة...ويخرج المنصور"[[161]](#footnote-161)

*Be advised: read the book of Psalms*

*Carry your Torah*

*And follow your prophet to mount of Toor.*

*For you... there is no bread here, nor existence*

*From the doorof each mosque*

*From behind each chattered dais*

*Al-Hajjaj shall ,one night, emerge to you… and Almansoor.*

إن هذه السطور تستخدم خطاباً واثقاً بلغة من يعلم علم اليقين أن التاريخ أستاذ، علينا أن نتعلم منه ونأخذ منه العبر، وأن ما أصاب بني اسرائيل في الزمان الغابر لعنة ستحيق بهم من جديد. يوظف الشاعر اسم الحجاج بما هو معروف عنه من سطوة وقسوة في التعامل مع أعدائه وشدته في الانتقام منهم، ثم يضيف اسم المنصور بما يحمله ذاك الاسم من دلالة النصر للعرب والمسلمين، وكأنه يبشرهؤلاء الأعداء بالعقاب القادم والهزيمة المنكرة. وفي الترجمة ينبغي للقارئ إن يدرك الدلالة المقترنة بهذين الاسمين لتمام الفهم والتأويل؛ ولذلك فالترجمة وحدها لا تكفي، بل لا بد من حاشية مرافقة لها قد تكون بطول الترجمة أو أكثر طولاً.

 وهنا أتوقع أن يعترض الكثيرون على هذا التوجه، ويقولون أن القارئ لا يحتاج درساً في التاريخ، وإن الشعر أدب ترفيهي بالمقام الأول، ولا يجدر الاستطراد في تأويليه لأن ذلك متروك للقارئ وثقافته. وللرد على هذه المقولة أجيبأولاً، أن الحاشية لا تعني بتاتاً شرح الأبيات والسطور الشعرية ولا تأويلها، وإنما إضافة الإضاءات التي تزيح الغموض عنها. وثانياً أضيف بأن ترجمة الشعر العربي بالذات مختلفة عن ترجمة أي شعر آخر، فهو ديوان العرب من حيث أنه الأكثر ارتباطاً وتصويراً للحياة الاجتماعية والسياسية والتاريخية للمجتمعات العربية، بالإضافة إلى عمق بلاغته ودقة وصفه لأصغر التفاصيل الشعورية والنفسية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن ترجمة الشعر العربي والأدب عموماً ليست مجرد رفاهية حضارية نقدمها للآخر، وإنما هي ضرورة وواجب، ومن هذا المنطلق تأخذ الترجمة شكلاً قد يكون أقرب للأكاديمي التعليمي منه للتواصل الأدبي. إذ لا يكفي أن نقدم طبقاً من الفواكه لمن يحتاج الغذاء الكامل، وخاصة أننا نعيش في عصر امتلأت فيه المكتبات بآلاف الكتب والروايات والمجلات، وغصت الشبكات الإليكترونية بأكثر من ذلك من المنشورات المصورة وغير المصورة، وتفوقت دور السينما وشاشات التلفزة ومصادر(اليوتيوب) على أي مصادر أخرى للبحث عن الترفيه والمعلومات، مما يبعد الشعر من أساسه عن دائرة الضوء والاهتمام. ولكن إذا ما اقترن الشعر الجمالي الصفة والغاية، بشيء من المرجعية الثقافية فإن ذلك سيجعل منه مصدراً للمعرفة والعلم بالإضافة إلى كونه مصدراً للمتعة الفكرية واللغوية.

ونتابع شاعرنا قباني الذي يمضي قائلاً:

" سوف يموت الأعور الدجال

ونحن باقون هنا، حدائقنا وعطر البرتقال

باقون فيما رسم الله على دفاتر الجبال

باقون في معاصر الزيت.. وفي الأنوال

في المد... في الجزر.. وفي الشروق والزوال

باقون في مراكب الصيد، وفي الأصداف، والرمال

باقون في قصائد الحب،وفي قصائد النضال

باقون في الشعر، وفي الأزجال

باقون في عطر المناديل..

في الدبكة والموال

في القصص الشعبي، والأمثال

باقون في الكوفية البيضاء، والعقال

باقون في مروءة الخيل، وفي مروءة الخيال

باقون في المهباج والبن، وفي تحية الرجال للرجال.."[[162]](#footnote-162)

*The one-eyed imposter (antichrist) shall die*

*We will remain here, our gardens, and the scent of orange trees*

*Everlasing in the marvels painted on theface of the mountain,*

*By the hand of God*

*Everlasing in olive mills*

*In the looms,*

 *In the rising tide and the ebbing…in the dawns and the afternoons*

*Everlasing in fishing boats, in sea shells and the sands*

*Everlasing in odes of love…and odes of struggle*

*In poetry and in folk songs (zajal)*

*In the perfumed handkerchief*

*Everlasing inDabkeh( dance) and Mawwal (roundelay)*

*In parables and adages*

*Everlasing in our “koofiah”and “iqal”*

*In the chivalry of stallions and chivalry of knights*

*In the pestle and the coffee beans*

*In men greeting men...*

في السطور السابقة إشارة للأعور الدجال في التراث الديني الإسلامي، وبعدها يبدأ الشاعر بتكرار كلمة "باقون"، وكأنه يبشرالمحتل بالفناء في مقابل كلمة "باقون". وفي الحقيقة فإن ترجمة هذه الكلمة بشكل حرفي لا تفيها حقها، ولذلك فلا بد من إبدالها بكلمة أقوى وأكثر دلالة. فكلمة باقون مرادفها حرفياً بالإنكليزية هو كلمة (remaining) ، ولا بد من استخدامها بدايةً، ولكن لدى تكرارها أجد كلمة (everlasting) التي تحمل معنى الأبدية أكثر ملائمةً وزخماً وشعريةً في آن معاً.

ومن ثَمّ يرسم لنا الشاعر صورة متكاملة للوطن الفلسطيني بكل ما فيه من تفاصيل صغيرة بالغة الدقة والإيحاء، ومنها الجبال المحيطة بالطبيعة والرمال والأصداف على الشاطئ، وأعمال الناس البسطاء في معاصر الزيت ومراكب الصيد وحقول البرتقال، وفي أنماط الزجل والموال الشعبي، والدبكة الفلسطينية، والمناديل المعطرة، وفي الأمثال والقصص القديمة، وفي كوفية الفلاح وعقاله المميز،وفي رائحة البن المطحون بالمهباج والمعطر بالهال.وكلها إشارات مرتبطة بالبيئة المحلية وأخلاق الناس الطيبين من مروءة وصبر ورجولة، وتحتاج معظم هذه الإشارات إلى توضيح لماهيتها في الحاشية.

1. يقول قباني عن عنوان كتابه (دمشق...نزار قباني): " عنوان يشبهني أكثر من كل التصاوير التي أخذت لي منذ ولادتي حتى اليوم... عنوان يجعلني محفوراً في ذاكرة الناس كما رباعيات الخيام وسونيتات بيتهوفن وخمريات أبو نواس."[[163]](#footnote-163)ويقول واصفاً بيت طفولته العتيق في دمشق القديمة: " هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر...بيتنا كان هذه القارورة..ولكن ثقوا أنني بهذاالتشبيه لا أظلم قارورة العطر بل أظلم دارنا...والذين سكنوا دمشق تغلغلوا في حاراتها وزواريبها الضيقة، يعرفون كيف تفتح لهم الجنة ذراعيها من حيث لا ينتظرون."[[164]](#footnote-164)وفي الأبيات التالية من قصيدته "ترصيع بالذهب على سيف دمشقي" يصف الشاعر عشقه وتعلقه بدمشق في قصيدة كتبها بعد غياب دام سبع سنين عنها. ويتجلى حب الشاعر لمدينته من خلال اللمحات الدمشقية التي لا يعرفها إلا من خبر تلك المدينة وعاش فيها. يقول:

" ياابنة العم والهوى أموي كيف أخفي الهوى وكيف أبين؟

هل مرايا دمشق تعرف وجهي من جديد أم غيرتني السنين؟

يا زمان الصالحية سمحاً أين مني الغِوى وأين الفتون؟"[[165]](#footnote-165)

في الأبيات السابقة يتذكر الشاعر ويذكرنا بهوى دمشق العبق بالتراث الأموي، ونرى المرايا الدمشقية ذات البراويز الخشبية المحفورة بالنقوش والمرصوفة بالفسيفساء، والتي اشتهرت بها البيوت الدمشقية العريقة. ثم يذكرنا بأيام الصالحية وهي جزء أصيل من المدينة العتيقة، شهدت العشرات من الأحداث العظيمة، ومرت عليها كل الشخصيات التي ذكرها التاريخ. ويتابع قباني أبياته:

"هاهي الشام بعد فرقة دهر أنهر سبع... وحور عين

النوافير في البيوت كلام والعناقيد سكّر مطحون

هل دمشق كما يقولون كانت حين في الليل فكّرَ الياسمين؟"[[166]](#footnote-166)

وهنا أيضاً تطالعنا أنهار دمشق السبعة والبِركة الثرثارة في صحن الدار تظلّها كرمة العنب، ويليها ذِكر للحور العين، وكأن الشاعر يريد أن يقول لنا بأن دمشق قطعة من الجنة، وهو بذلك يتداخل بشكل تناصي مع ما ورد في الأحاديث النبوية الشريفة عن فضل الشام وأنها من خيرة بلاد الله في أرضه وأكثرها بَركة. ومن ثم تتداخل الصور السماوية مع نقاء الياسمين الدمشقي وعطره، فنتذكر ما قاله الشاعر عن بيته عندما وصفه بقارورة العطر.

ويتابع الشاعر :

"يا دمشق التي تقمّصتُ فيها هل أنا السروأم أنا الشربين؟

أم أنا الفل في أباريق أمي أم أنا العشب والسحاب الهَتون؟

يا دمشق التي تفشّى شذاها تحت جلدي..كأنه الزيزفون" [[167]](#footnote-167)

في هذه الأبيات يعرفنا الشاعر على بعض الزهور المنتشرة في بيوت دمشق وشوارعها، تلك النباتات التي تساكن أهل الشام فهي منهم وهم منها. أشجار السرو الباسقة، وأشجار الشربين دائمة الخضرة، والفل والياسمين، والنجيل الأخضر، والزيزفون المعربش على جدران البيوت كما يعشش شذاه حتى يصل إلى ما تحت الجلود. إن هذه النباتات كانت تقاسم الناس بيوتهم وتشاركهم صباحاتهم وأمسياتهم.

وينتقل الشاعر من التغزل بحبيبته الأولى دمشق، إلى الشدو في طرب وافتخار عن حرب تشرين وانتصار العرب فيها، فيقول:

" ولنا موعد على جبل الشيخ كم الثلج دافئ... وحنون

شمس غرناظة أطلت علينا بعد يأس وزغردت ميسلون

جاء تشرين إن وجهك أحلى بكثير ...ما سره تشرين؟"[[168]](#footnote-168)

ومجدداً تطالعنا الإشارات واللمحات ذات الدلالة الخاصة، فمن جبل الشيخ الشامخ إلى غرناظة بوابة الغرب للشرق، ثم إلى ميسلون حيثدارت موقعة ميسلون المعروفة واستشهد قائدها يوسف العظمة، وأخيراً إلى تشرين، الشهر الذي سميت باسمه حرب 1973 مع العدو الصهيوني.إذاً كلها رموز للنصر الماضي والنصر الآتي، ولا تفهم هذه الدلالة إلا إذا عرفت المراجع التاريخية لكل من هذه الإشارات.

ويستمر الشاعر بزيادة هالة القدسية والرفعة لحبيبته دمشق قائلاً:

"رضي الله والرسول عن الشام فنصر آت وفتح مبين

استردتْ أيامَها بكِ بدر واستعادتْ شبابَها بكِ حطين

بك عزَّتْ قريش بعد هوان وتلاقت قبائل وبطون

علمينا الأفعال فقد ذبحتنا أحرف الجر والكلام العجين

علمينا فقه العروبة يا شامفأنت البيان والتبيين

كتب الله أن تكوني دمشقاً بك يبدأ وينتهي التكوين"[[169]](#footnote-169)

وهنا أيضاً تطالعنا الإشارات الثقافية باسم "الشام "وهو اسم غير معروف إلا للعرب، وإشارات دينية الملمح قرآنية الصوت، وأسماء مواقع شهيرة، واستخدام لملمح لغوي بحت من خلال الجناس التام المتضمن في كلمة (الأفعال)، وما يقابلها من سخرية في عبارة (أحرف الجر والكلام العجين)،وكذلك في وجود مفردات" العروبة" و"البيان والتبيين"ذات الرجع اللغوي والعروبي الخاص.

وأخيراً وليس آخراً فالشاعر يلمح إلى كون دمشق أقدم مدينة في العالم، وأن نهاية الكون بالحشر الأخير ستنطلق منها أيضاً، قصة لا يعرفها إلا المسلموندون غيرهم من الناس.ولاتنتهي الإشارات الثقافية في هذه القصيدة عند هذا الحد، إذ تمر سطورها على قاسيون والحرمون والجولان، وعلى أساطير الشرق مع العنقاء والتنين، وتعرج على عكا وحيفا وجبال الجليل وشجر الليمون وقطة البيت المدللة. هي بحق قصيدة عامرة بالإشارات الثقافية التاريخية والدينية واللغوية والبيئية والمحلية، ويحتاج من يضطلعبمهمة ترجمتها إلى أن يقضي ساعات في التوثيق والبحث عن مصادر هذه الإشارات، وتهيئة ملاحظات هامشية مناسبة لكل منها. ويا حبذا لو يدرج بعض الصور لبيوت دمشق القديمة وزواريب حاراتها، وأنهارها، والمعالم التاريخية المتناثرة في أرجائها، إلى غير ذلك مما تطرق إليه الشاعر. وبهذا يكون المترجم قد قدم عملاً أدبياً فنياً وإبداعياً من الدرجة الأولى، شمل فيه من التراث والتاريخ والثقافة الشيء الكثير، ونقل قصيدة عصماء لشاعر مرموق، ولا أستبعد أن تجد ترجمة شاملة كتلك طريقها إلى أرفف مكتبات أرقى جامعات العالم وأعلاها شأناً، وبهذا يتحقق الغرض المطلوب من الترجمة الأدبية.

وأخيراً وقبل أن أختم لفتت نظري إشارة ثقافية شامية طريفة في إحدى قصائد الحب الشهيرة لشاعرنا، وهي من قليل ما ورد من تلك الإشارات في شعره الغزلي، فكما ذكرت سابقاً أن هذه الإشارات كثيفة الحضور في شعره الوطني والدمشقي والسياسي، وقليلة في شعره الغزلي. يقول قباني في (قصيدة الحزن):

"علمني حبك سيدتي أسوأ عادات

علمني أفتح فنجاني في الليلة آلاف المرات

وأجرب طب العطارين ..وأطرق باب العرافات.."[[170]](#footnote-170)

يذكر الشاعر عادة اجتماعية شائعة بين السيدات في بعض البلدان العربية، وهي عادة قراءة الفنجان بعد الانتهاء من شرب القهوة التركية. وبإمكاننا أن نتخيل الغرابة التي سيشعر بها من يقرأ ترجمة للسطور السابقة من غير توضيح لهذه الممارسة الاجتماعية الطريفة، ومن الممكن تقريبها لأذهان القراء عن طريق تشبيهها بما يعرف بقراءة اليد أو الطالع.

وأكتفي بهذا القدر من البحث في الإشارات الثقافية في شعر نزار قباني، فهي كثيرة ولا يتسع المقام لإيراد المزيد منها. وعسى أن أكون قد وفقت في توضيح الغرض وإيصال الفكرة.

**المبحث الثاني**

**التناص القرآني في شعر قباني**

يتميز قباني بشعره الصريح وجرأته في عرض موضوعاته ومعروف عنه تجاوزه لجميع الخطوط الحمراء المقننة التي يتجنبها الكثير من الشعراء أو جلهم، ومن ذلك وضعه لبعض الأفكار السائدة في المجتمع العربي باسم الدين، في دائرة المساءلة، وتسليطه الضوء على الكثير من الممارسات الاجتماعية الفاسدة. وقد جوبه قباني في بداية مسيرته الشعرية بصد وهجوم شديدين، وبصيحات الغضب والاستنكار من بعض المتزمتين من المسلمين الذين اعتبروا بعض أشعاره خرقاً للعادات والأخلاقوخروجاً عن التقاليد والأعراف، ولكن اللافت للنظر في أشعار قباني أنها تحتوي على قدر كبير من الإشارات التناصية المقتبسة من القرآن الكريم والتراث الإسلامي، وهو بذلك يستخدم الدين سلاحاً يهاجم به من يدّعون التدين وهم الأكثر بعداً عن فهم الدين الحق. وإن دلّ هذا على شيء فإنه يدل على عمق ثقافة قباني وغزير اطلاعه القرآني والديني، وقد عمد في مواضع كثيرة من شعره إلى توظيف رصيده الثقافي الديني في تعزيز وجهات نظره التي قدمها بقوة في شعره.

والملاحظ عندي أن التناص في شعر قباني متركز في التناص الصريح المباشر أو من خلال الإيحاء والتلميح لآيات قرآنية أو لأحاديث نبوية، أو لقصص القرآن الكريم وعِبره. فقد أدرك قباني أهمية الحجة النابعة من الدين، وقدرة الدلائل القرآنية في الإقناع والتأثير؛ لذلك استخدمها بكثافة في كتاباته الشعرية لاسيما السياسية منها.

وبالتدقيق نجد أن التناص القرآني ينسجم تماماً مع مضمون الشعر ذي التوجه السياسي والوطني؛ إذ يدعو الشاعر في ذلك النوع من القصائد إلى الاستقلال والثورة على المحتل، ويذكّر بفضل الجهاد وقيمة النصر وأبطال التاريخ الإسلامي من المجاهدين والمنتصرين، كما ينوه بالإيمان والعبادة والدعاء، ويذم البغي ويحض على العفاف والمروءة. وكل ذلك في صميم الدين الحنيف، لذلك جاء التناص القرآني عفوياً ومناسباً ومنسجماً، ولم يأتي متكلفاً أو مقحماً أو غريباً.

ولعل القارئ يدهش إذ يعلم بأن مواطن التناص القرآني والديني في قصائد نزار" تصل إلى مائة وثمانين موضعاً موزعة في أغلبها في طيات أعماله السياسية"[[171]](#footnote-171)، في حين لا نكاد نلمح أياً من أشكال التناص الأخرى لديه؛ لذلك فأنا أميل إلى تصنيف استخدام قباني للقرائن القرآنية أو المستوحاة من الإرث الديني، ضمن الإشارات الثقافية أكثر من إدراجها كشكل من أشكال التناص. ولكن لكثافة حضورها في شعر قباني اقتباساً مباشراً وصريحاً أو تلميحاً وإيحاءً، فأجد من المناسب تخصيص مساحة لها تحت باب التناص الذي أعتبره لوناً من ألوان الإشارات الثقافية بكل الأحوال.

وفيما يلي سأستعرض عدداً من التناصيات القرآنية والدينية في قصائد نزار مع ترجمة لبعض سطورها والتنويه إلى خصوصية ترجمة مثل هذه السطور وما قد يطرأ عليها من تصرف أو تعديل تقتضيالحاجة إليه.

يقول نزار متوعداً في قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل":

"موعدنا حين يجيء المغيب

موعدنا القادم تل أبيب

نصر من الله وفتح قريب"[[172]](#footnote-172)

هنا نجد التناص جاء على شكل اقتباس تام ومباشر لألفاظ قرآنية جاءت في الآية الكريمة:}وَأُخۡرَىٰ تُحِبُّونَہَا‌ۖ نَصۡرٌ۬ مِّنَ ٱللَّهِ وَفَتۡحٌ۬ قَرِيبٌ۬‌ۗ وَبَشِّرِ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ{سورة الصفّ (﻿١٣﻿)

*We shall meetyou at sunset*

*We shall meet you in Tel-Aviv*

*We shall await victory from Allah and a presenttriumph*. (ترجمتي)

في هذه الترجمة عدلت كلمة "موعدنا" إلى ما معناه "سنلتقيكم" لأن حرفية الترجمة لكلمة موعد تضيع الصدمة والوعد بالمواجهة، وتحجم المعنى إلى مجرد اللقاء، وكأنه لقاء أصدقاء أو أحباء. وهنا أيضاً الأفضل أن ينوه في الهامش عن التناص القرآني الموجود في االسطور ليدرك القارئ البعد الديني لهذا الوعيد.

وفي موضع آخر يقول نزار:

" يا قدسُ.. يا مدينةً تفوحُ أنبياءْ

يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء

يا قدسُ.. يا منارة الشرائعْ

يا طفلةً جميلةً محروقة الأصابعْ

حزينةٌ عيناك يا مدينة البتولْ

يا واحةً ظليلة مرّ بها الرسولْ" [[173]](#footnote-173)

في السطور السابقة تلميح إلى حادثة الإسراء والمعراج ، وإلى مهد المسيح عليه السلام وأمه البتول، وإلى أن القدس قداسة لأنها ممر الأنبياء. والتناص هنا خفي إلى حد ما ويذكرنا بقوله تعالى في سورة الإسراء: } سُبۡحَـٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسۡرَىٰ بِعَبۡدِهِۦ لَيۡلاً۬ مِّنَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِ إِلَى ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡأَقۡصَا ٱلَّذِى بَـٰرَكۡنَا حَوۡلَهُ ۥ لِنُرِيَهُ ۥ مِنۡ ءَايَـٰتِنَآ‌ۚ إِنَّهُ ۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡبَصِيرُ{الإسراء(1). وأجد في السطور السابقة تناصاً مع سطور أخرى تداعت إلى ذاكرتي بمجرد أن قرأت سطور قباني، وهي أبيات مشهورة للشاعر اللبناني سعيد عقل غنتها المطربة فيروز في رثاء للمدينة الحزينة المحتلة:

 لأجلك يا مدينة الصلاة أصلي

لأجلك يا بهية المساكن يا زهرة المدائن

يا قدسُ.. يا قدسُ.. يا قدسُ يا مدينة الصلاة أصلي

يا ليلة الإسراء يا درب من مروا إلى السماء

عيوننا إليك ترحل كل يوم وإنني أصلي.

وفيما يلي ترجمتي لسطور قباني السابقة:

*Oh Jerusalem, a city fragranced with prophets*

*The shortest path between earth and heaven*

*Oh Jerusalem, the menorahs of creeds*

*A beautiful child with burned fingers*

*Sad are your eyes, oh the city of Madonna*

*An oasis that once shaded the prophet.*

وفي تناص إيحائي مع قصص القرآن الكريم تطالعنا قصة النبي موسى وقصة النبي سليمان وما حملاه من معجزات في السطور التالية من قصيدته "تريدين":

" ولستُ نبياً منالأنبياء..

لألقي عصاي..

فينشق بحرٌ..

ويولدَ بين الغمائم قصرٌ

جميع حجارته من ضياء.."[[174]](#footnote-174)

هنا إشارة تناصية للآيات التي تتحدث عن معجزة نبي الله موسى وهي العصا، ومعجزة نبي الله سليمان وهي تسخيره للجن ليقوموا بما يأمرهم به؛ حيث شق موسى البحر بعصاه بأمر الله، ونقل سليمان قصر بلقيس بطرفة عين. والغرض هنا أنّ الشاعر يطلب من محبوبته أن ترفق بحاله، فما هو بنبي ولا يملك أن يحقق لها المعجزات.

*I am not a prophet*

*To throw the staff*

*So the ocean will stand still*

*Or a palace made of stones of light,*

*Would come to exist.*

وبما أنه لا يوجد ذكر للنبيين بالاسم فيستحسن أن ينوه عنهما في الهامش.

ومرة ثانية يلمّح قباني إلى قصة موسى عليه السلام ومعجزة عصاه في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"، ولكن هذه المرة ليعيد عقرب الزمن إلى الوراء مذكراً بني إسرائيل بما كان، وأن ذلك زمن مضى بما كان فيه من معجزات، وأن اليوم زمن آخر ما عادت تنفعهم فيه معجزات أجدادهم. يقول وقد استعار المعنى مجازياً كناية عن انتهاء الأسطورة، أسطورة شعب الله المختار، وأوان إشراق الأرض بمؤمنين جدد سيرثون الأرض من بعد:

" لأن موسى قطعت يداه

ولم يعد يتقن فن السحر

لأن موسى كُسرت عصاه

ولم يعد بوسعه

شقّ مياه البحر" [[175]](#footnote-175)

*Because the hands of Moses are gone*

*He no longer masters the art of magic*

*Because the rod of Moses is broken*

*He no longer can break the waters of the sea.* (ترجمتي)

ولم يقتصر التناص عند نزار على هؤلاء الأنبياء، بل مر على أنبياء آخرين منهم يوسف عليه السلام، فجاء التلميح إلى قصة رميه في البئر وادعاء موته بعد أن افترسه الذئب. يقول قباني في رثائه لولده توفيق في قصيدته "إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني":

"كان كيوسف حسناً.. وكنتُ أخافُ عليه من الذئب

كنت أخاف على شعره الذهبي الطويل

وأمس أتوا يحملون قميص حبيبي

وقد صبغته دماء الأصيل

فما حيلتي يا قصيدة عمري؟

إذا كنت أنت جميلاً..

وحظّي قليل.."[[176]](#footnote-176)

إن ذكر اسم النبي يوسف وحسنه والقميص الدامي والذئب كلها تداعيات تناصية مع آيات معروفة من سورة يوسف، تشكل بكليتها فاعلية عميقة مؤثرة توضح مدى الألم الذي يعتصر فؤاد الوالد على فقد ولده الشاب،ولكن المفارقة هنا أن القصة القرآنية تنتهي نهاية سعيدة لأن الدم الذي جاؤوا به كان دماً كاذباً، أما في قصة شاعرنا فالقصة حقيقة وواقع، وخبر الموت لم يأت من كائدين وإنما من مصادر موثوقة أكيدة.

وفي ترجمة السطور السابقة أرى أن تذكر الرابطة بين قصة يوسف النبي وموت ابن الشاعر في الهامش لأهمية ذلك في استشعار الأسى الذي يعاني منه الشاعر، ولأن القصة المعروفة بالنسبة للمسلمين جديدة عند غير المسلمين، وإيرادها كواحدة من أحسن القصص القرآني يؤدي غرضاً مزدوجاً في تعريف القارئ بالتراث الإسلامي والأدبي في آن معاً.

*He was as fine-looking as Yusuf... I always feared the wolf for him*

*I always feared for his lovely long golden hair*

*Yesterday they came carrying my beloved’s shirt*

*Red with the crimson blood of dusk*

*What can I do, if you, my life’s ode*

*Were beautiful*

*But I had such scarce chance.*(ترجمتي)

ومن نماذج التناص القرآني الجميلة في شعر قباني السطور التالية:

" كنتُ في المخفر مكسوراً كبلّور كنيسةٍ

نافخاً سورة (ياسين) بوجه القاتلينْ

لم أكن أملك إلا الصبر..

والله يحبُّ الصَّابِرين" [[177]](#footnote-177)

هنا يصف الشاعر معتقلاً في سجون المحتلين أو الظلمة لا يملك إلا الدعاء والصبر، وسلاحه الوحيد هو آيات سورة ياسين يتقوّى بها ويتلوها لينفخ بها في وجه سجانيه كما فعل الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام حين قرأ: }وَجَعَلۡنَا مِنۢ بَيۡنِ أَيۡدِيہِمۡ سَدًّ۬ا وَمِنۡ خَلۡفِهِمۡ سَدًّ۬ا فَأَغۡشَيۡنَـٰهُمۡ فَهُمۡ لَا يُبۡصِرُونَ{ سورة يس( 9). هنا يقدم الشاعر تناصاً من خلال اسم أحدى السور وما يعرفه المسلمون عن كرامتها وفضل قراءتها، فهي لما قرأت له، ولكن التناص في هذه السطور القليلة يستمر ليظهر بشكل تام وظاهر في اقتباس كلمات من الآية الكريمة من سورة آل عمران} وَمَا ضَعُفُواْ وَمَا ٱسۡتَكَانُواْ‌ۗ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلصَّـٰبِرِينَ{ (146)

وفي ترجمة السطور السابقة يجدر التنبيه في الهامش كما في النماذج التي سبقت عن ماهية سورة ياسين وفضلها عند المسلمين وترتيبها في سور القرآن الكريم، والآتي ترجمتي للسطور:

*I was in the jail broken like a chattered church glass*

*Reciting and blowing (Yaseen) in the face of my murderer*

*I had nothing but my patience*

*Allah loves the steadfast.*

وأنتقل إلى السطور التالية حيث يشير الشاعر إلى تخاذل الحكام العرب في نصرة إخوانهم في فلسطين وسكوتهم عما يجري لهم في الأرض المقدسة. يقول على لسان الحكام موجهاً الكلام للطفل الفلسطيني المشرد:

"سوف نُنسيك فلسطين

ونستأصل من عينيك أشجار الدموع

وسنلغي سورة (الرحمن)

و(الفتح)

ونغتال يسوعْ

وسنعطيك جوازاً عربياً

شُطبتْ منه إشارات الرجوع" [[178]](#footnote-178)

إنّ الصدمة المفاجئة التي تصيب القارئ حين يقرأ عبارة إلغاء سورة جليلة كسورة الرحمن التي تبدأ باسم من أسماء الله والتي أفاض الله جل جلاله بوصف نعمه على العرب في آياتها، يحمل رسالة قوية تقول أن هؤلاء الحكام يعلنون " الابتعاد عن الحق وما جاء به القرآن الكريم بوجه عام" ،ثم يلي ذلك " التخصيص في ذكر أحبّ السور إلى رسول الله عليه الصلاة والسلام، وهي سورة الفتح التي نزلت قبيل فتح مكة وتحريرها من الشرك، ليؤكد دلالة هذا الابتعاد في إلغاء فكرة التحرير وفتح بيت المقدس"[[179]](#footnote-179) ويبين هذا التناص أن قباني يقصد إلى عكس الدلالة الحقيقية لما جاء في هذه السور الكريمة، في محاولة منه لنقل الدلالة إلى مسار مغاير بغرض السخرية والتهكم من جهة، وبهدف التقريع وفضح التآمر من جهة أخرى.

*We will obliterate Palestine from your memory*

*We will uproot the trees of tears from your eyes*

*We will revoke Surat Al-Rahman*

*And Al-fat’h*

*We will murder Jesus*

*And we’ll give you an Arab Passport*

*That has no signals for return.*

كما جاء بعض التناص القرآني عند قباني من خلال التناص في اللغة والخطاب والأسلوب، ومن ذلك :

"وجاء في كتابه تعالى

بأنكم من مصر تخرجون

وأنكم في تيهها سوف تجوعون وتعطشون

وأنكم ستعبدون العجل دون ربكم

وأنكم بنعمة الله عليكم، سوف تكفرون

وفي المناشير التي يحملها رجالنا

زدنا على ما قاله تعالى سطرين آخرين:

ومن ذرى الجولان تخرجون

وضفة الأردن تخرجون

بقوة السلاح تخرحون"[[180]](#footnote-180)

ففي هذه السطور يقلد قباني الخطاب القرآني، حيث اتخذ أسلوبه منهجاً في اختيار الألفاظ ورصف السطور والتزام قافية المخاطب، وهي تذكرنا بآيات سورة البقرة التي تحكي سيرة بني إسرائيل وعنادهم وانقلابهم على نبيهم مما أدى إلى حلول غضب الله ولعنته عليهم فتاهو في الصحراء وانقطعت بهم الأسباب. ومما لا شك فيه إن هذا التوظيف يحمل في طياته رسالة الوعيد بنزول الغضب واللعنة على بني إسرائيل مجدداً وأنهم سيخرجون من الأراضي العربية كما أُخرجوا من قبل من مصر.

ولترجمة هذه السطور فإن للوقع الموسيقي والتكرار أهمية في عمق الدلالة والتأثير، لذلك فالأفضل الاهتمام بإضفاء ذات الشحنة الإيقاعية في الترجمة قدر الإمكان:

*In the book of Allah it has been stated*

*That you will be expelled out of Egypt*

*And that you will suffer hunger and thirst in its desert*

*And that you will worship your calf, instead of thy Lord*

*And that you will deny Allah’s favors*(ترجمتي)

وأخيراً أعجبتني السطور التالية وفيها تناص آخر رقيق الصوت بديع الإيحاء:

"طالعني دربي بها مرّةً

ترفُّ كالفراشة الجامحة

طفولةً كما تبوحُ الرُّبى

ومبسمٌ كأنه الفاتحة"[[181]](#footnote-181)

في السطور السابقة يصف قباني طفلة صادفها تشبه فراشة تتنقل بين أزهار الربى وتتفتح طفولتها مع كل نقلة لتفوح مثل بوح الطبيعة لما تختزنه من عطر وجمال، ثم يشبه الشاعر ابتسامة الطفلة في براءتها بسورة (الفاتحة) التي تبعث الارتياح والطمأنينة في نفس قارئها مثلما تبعثه ابتسامة هذه الطفلة في نفس من يراها، وبهذا الاقتباس المباشر لاسم سورة الفاتحة ينقل الشاعر إلى القارئ، إيحاءً لا تصريحاً، أوجه الشبه بين فضائل هذه السورة وبين جمال هذه الطفلة المتمثل في براءتها وطهرها وصفائها.

ولترجمة السطور السابقة ينبغي أن يذكر اسم الفاتحة بلفظه العربي ولا يترجم، ولكن يتم الإشارة إلى أن تلك أول سور القرآن الكريم، وأنها سورة ذات تأثير لطيف على النفس عند قراءتها، وأنها السورة التي يقرؤها المسلمون في صلواتهم كل يوم.

*My paths lead me to her one day*

*Flapping like a wild butterfly*

*Her childhood… a revealing meadow*

*Her smile… similar to Al-fatiha*

وأكتفي بهذا القدر من التناص القرآني والديني عند قباني، ولكن أجد أن لا بد من التنويه أن كثرة اهتمام قباني بالتناص القرآني وإصراره على ذكر إيحاءات وتلميحات دينية اللون في قصائده، وخاصة تلك التي يتمثل فيها الذات الإلهية ويتحاور معها، قد جعل البعض من النقاد يتهمونه بالزندقة والكفر والإلحاد، كما تساءل البعض الآخر عن سبب تعمد قباني التطرقَ إلى مثل هذه التناصيات القرآنية بصورة غير مألوفة إلى درجة الغلو في التأويل والتمثيل والدلالة، وإلى التجرُّئ على ما يعتبره المسلمون مقدساً ومنزهاً عن فلسلفات الشعراء و تفسيراتهم المبتدعة. وبغض النظر عن الدواعي والأسباب التي دعت الشاعر إلى ذلك فإن ما جاء به كان مقبولاً في الأغلب إلا القليل منه؛ لذلك وفيما يخص الترجمة، ومن منطلق اعتبار الترجمة شكل من أشكال التناص فلا ضير أن تحذف بعض الإشارات التناصية التي يعسر معها التأويل أو يقصر معها إدراك المقصد والدلالة،أو تلك التي تتصف بالشطط والغلو، أو تثير الريب لأنها تتداول أموراً ذات قداسة.

**الخاتمة**

وختاماً ألخص أهم النتائج والتوصيات التي توصلتُ إليها في هذه الدراسة.

* بالإضافة إلى كون الترجمة علم مبني على أسس ونظريات محددة،فإن الترجمة الأدبية وبالأخص الشعرية فن أدبي لا يخلو من الإبداع، لأنها بالأساس وفي الواقع إعادة خلق وتشكيل للنص المتاح في لغة جديدة، وهي عملية فهم وتشرب وتذوق للنص الأصلي بما يحتويه من جماليات بلاغية ووجدانية، وما يبثه من مشاعر وأفكار تنتقل من الشاعر إلى المترجم، ثم ينقلها ذاك الأخير إلى قراءه بلغته الخاصة وأسلوبه المميز. فالترجمة الشعرية إذاً فن خالص لأنها إبداع على إبداع، قد يوازي أو يفوق أحياناً النص الأصلي في جماليته وإبداعه وهولا يقل إبداعاً عن عملية نقد عبقرية للنص الأدبي. ولهذا فإن تعدد الترجمات للنص الشعري ذاته من قبل مترجمين مختلفين ستنتج بالتأكيد نصوصاً متشابهة إلى حد ما في المعاني والأفكار الرئيسية، ولكنها متباينة في التفاصيل اللغوية واختيار المرادفات وترتيب العبارات وصياغة الجمل، مما ينتج تبايناً في نقل جوهر المضمون، والغرض المراد، وجو القصيدة وروحها بشكل عام، بالإضافة إلى التباين في محاكاة النواحي البلاغية والصور والاستعاراتإلى غير ذلك من المحسنات البديعية.
* إن المعرفة والإتقان لأي لغة لا تكفيان للقيام بالترجمة الأدبية الشعرية، لأن الغاية من الشعر لا تنحصر ولا تتقيد بإعطاء معلومات أو سرد حقائق.
* الترجمة الشعرية تتطلب مهارات خاصة واطلاع على خصائص وخصوصيات اللغة المنقول إليها .
* مترجم الشعر يجب أن يتمتع بقدر من الشعرية والشاعرية بالإضافة إلى المقدرة اللغوية التامة.
* ينبغي أن يتحلى مترجم الشعر بالثقافة الشاملة والاطلاع الواسع على المصادر الأدبية المتنوعة في آداب اللغات التي يترجم فيما بينها.
* هناك صعوبات تواجه الترجمة الشعرية على صعيدين، الأول على مستوى القصيدة ، و الثاني على مستوى المترجم.
* تشكل الإشارات الثقافية في الشعر أحد أكثر الصعوبات إشكالية عند الترجمة، لارتباطها بفكرة ذات صلة بالحضارة، أو بنمط اجتماعي بيئي، أو معلَم تاريخي أو تراثي أو ديني.
* الترجمة الأدبية الإبداعية تتقاطع مع نظرية التناص الأدبي، والباحثة ترى أن الترجمة الإبداعية شكل من أشكال التناص الأدبي؛ كما تعتبر التناص الأدبي،في بعض أشكاله، من أنواع الإشارات الثقافية لأنه يستحضر نصوصاً سابقة قد تكون ذات ملمح ثقافي أو تاريخي أو حضاري.
* تقترح الباحثة إطلاق مصطلح "الترجمة التناصية "على الترجمة الأدبية التي تلجأ إلى فلسفة التناص لتلمُّس مخرج للمآزق المرتبطة بترجمة الإشارات الثقافية والتناصيات التي ترد أثناء الترجمة. كما تقترح إطلاق مسمى جديد للترجمة الشعرية تحديداً وهو مسمى أو مصطلح " التناص الترجمي في الشعر"، وهي بذلك تعتبر الترجمة الشعرية شكل من أشكال التناص الأدبي، وتُخرج ترجمة الشعر العربي من دائرة قيود الترجمة بشكل عام، والتي تجعل "الأمانة" للنصوص من أهم شروطها.
* لترجمة نص شعري يحتوي على إشارة ثقافية أو تناصية، توصي الباحثة بإضافة الملاحظات التوضيحية في الحاشية والهوامش، وذلك لتلافي الغموض والغرابة في المعاني، وتعزيز قدرة القارئ على تأويل النص وفهمه، كما ترى الباحثة أن الهوامش التوضيحية جزء أساسي في عملية الترجمة ولا يكتمل العمل إلا به.
* الترجمة التي تتقيد بحرفية المفردات والعبارات قد تؤدي إلى تبديد روح النص ولقطاته الوجدانية والنفسية، كما قد تؤدي إلى الكثير من الغموض والركاكة اللغوية والغرابة في التعابير، لذا توصي الباحثة بالابتعاد عن الترجمة الحرفية في ترجمة الشعر، و إطلاق يد المترجم في التصرف والحذف والإضافة بحسب ما يقتضيه المعنى، وما تمليه ثقافة اللغة المنقول إليها.
* الترجمة الشعرية الإبداعية تُعتبر الأكثر انزياحاً وعدولاً في كل أنواع الترجمة، ولكن تبقى الأولوية فيها موجهةلتحقيق المعاني وإيصال الأفكار، ومن ثمّ محاكاة الصور المجازية والاستعارات، مع مراعاة البناء اللغوي الذي يحافظ على تماسك النص وإتقان صياغته.
* وبناء على ما تقدم فإن قضية الخيانة للنص في ترجمة الشعر هي قضية عبثية ولا تزيد المترجم إلا خبالاً، لأنها تعوقه عن نقل النص الأصلي بحوهره ومشاعره ومعانيه، وتفرض عليه قيوداً قد تؤدي إلى أن ينتج نصاً موتوراً وقاصراً، وهذا في الواقع هو ما يجدر أن نعتبره خيانة للنص.

................................................................

.....................

...........

**تمّ بعونِ الله**

**فهرس المراجع والمصادر**

**الكتب**

القرآن الكريم

إنجيل يوحنا

ابن خلدون،المقدمة

ابنالأحنف، عباس. الديوان،شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي،1954، دار الكتب المصرية، القاهرة.

آفاق التناصية: المفهوم والمنظور- تأليف مجموعة من المؤلفين- ترجمة محمد خير البقاعي. 1998. القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إيليا أبو ماضي، من أعمال الشاعر الجداول الخمائل تبر وتراب. 1988. دار كاتب وكتاب، بيروت.

بارت، رولان.1998 . لذة النص، ترجمة مجمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.

البارودي، محمود. 1998. ديوان البارودي،تحقيق عي الجارم ومحمد شفيق معروف،دار العودة، بيروت

البعلبكي، روحي. 1999. المورد قاموسعربي إنكليزي. بيروت:دار العلم للملايين،ط 12

البعلبكي، منير. 1988. المورد قاموس إنكليزي-عربي. بيروت: دار العلم للملايين، ط22

بنعبد العالي،عبد السلام .2006. في الترجمة. الدار البيضاء: دارتوبقال للنشر

البياتي، عبد الوهاب.1997. خمسون قصيدة حب، دار سحر للنشر،ط1

الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر. 1965. كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون،ط2، القاهرة.

الجرجاني، عبد القاهر. 1982. أ سرار البلاغة في علم البيان، تصحيح محمد رشيد رضا. بيروت: دار المعرفة

الجرجاني، عبد القاهر. 1984. دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق أبو فهر محمد محمود شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجي

الحاتمي، محمد أبو الحسن المظفر. 1979.حلية المحاضرة...في صناعة الشعر. العراق: دار الرشيد للنشر

حسن، محمد عبد الغني. 1986. فن الترجمة في الأدب العربي. القاهرة: دار ومطابع المستقبل

حسن محمد، غالية. نزار قباني وأروع قصائده. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر

خلوصي، صفاء. 1982. فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة. العراق :دار الرشيد للنشر

درويش، محمود. الجدارية،2000، منشورات رياض الريس، بيروت

دنقل، أمل.الأعمال الشعرية الكاملة.1987، مكتبة مدبولي،ط3، القاهرة

ديداوي،محمد . 1992. علم الترجمة بين النظرية والتطبيق. سوسة : دار المعارف للطباعة والنشر

الرصافي، معروف.1949.ديوان الرصافي.دار الفكر العربي،شرح وتصحيح مصطفى السقا. ج1،ط4، القاهرة.

السمان، غادة. 1999. أعلنت عليك الحب. بيروت: منشورات غادة السمان.

السمان، غادة. 1999. عاشقة في محبرة. بيروت: منشورات غادة السمان.

الشوقيات المجموعة الشعرية الكاملة.ط1،مجلد2، دار العودة، بيروت.

عطية، فوزي محمد. 1986. علم الترجمة مدخل لغوي. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

عناني، محمد. 1992. فن الترجمة. الشركة المصرية العامة للنشرلونجمان

العيسوي، بشير. 1996. الترجمة إلى العربية قضايا وآراء. مصر: دار الفكر العربي

الغذامي، عبد الله: 1998. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط 4

فريحة،أنيس. 1955. نحو عربية ميسرة. بيروت: دار الثقافة.

في أصول الخطاب النقدي- تودوروف؛ بارتن؛ اكسو؛ انجينو. 1987. ترجمة أحمد المدني .بغداد.

القاسمي، علي. 2009. الترجمة وأدواتها: دراسات في النظرية والتطبيق. بيروت: مكتبة ناشرون .

قباني،نزار. 1986.الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: منشورات نزار قباني، ط6

قباني، نزار. 1993. الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت

القمري، بشير. 1991. شعرية النص الروائي. الرباط: البيادر

القيرواني،ابن رشيق. 1981. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل

الماغوط، محمد. 1981. الآثار الكاملة.بيروت: دار العودة.

المصري، محمد.1991. الديوان الدمشقي- جمع وترتيب ط1

المعلقات العشر وأخبار قائليها، جمع وتصحيح الشيخ أحمد الأمين الشنقيطي 1993. القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3

الميلود، عثمان. 1990. شعرية تودوروف،عيون المقالات،دار قرطبة،الدار البيضاء، المغرب ط1.

**الدراسات السابقة والرسائل الجامعية**

سبول، عهد شوكت. 2005. الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق. بيروت: الجامعة الأمريكية

طجو، محمد أحمد. الترجمة: أنواع..نظريات..صعوبات. جامعة الملك سعود

علوي،نبيل. 2010. التناص والترجمة الأدبية بين العربية والإنكليزية . فلسطين:جامعة النجاح.

**المجلات والمواقع الإليكترونية**

الأدب واللغة، شبكة. روبيرلاروز. في مفهوم الترجمة وتاريخها، ترجمة عبد الرحيم حزل.

الألسن مجلة. 2010،كلية الألسن،جامعة عين شمس. فاطمة تاعوت. ترجمة الشعر بين الحرفية والإبداع.

آداب الرافدين، مجلة. العدد 7، توفيق سلطان البوزبكي. التعريب في العصرين الأموي والعباسي.

الآداب اللبنانية، مجلة. 1998، العدد 21 ، بيروت

جامعة أريزونا، مجلة Aridlands،1994،العدد 35.

جامعة تكريت للعلوم،مجلة. 2012،المجلد 19، العدد 7، مصطفى صالح علي. التناص القرآني في شعر نزار قباني.

جامعة دمشق، مجلة. 2006،مجلد 22 العدد 3-4، سلمى حداد. لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟حلول لمشاكل تناصية.

جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات، موقع عتيدة. محمد عمر أمطوش. حول ترجمة الإبداع الأدبي.

الحوار المتمدن، مجلة.2009، العدد 2690. حسين رشيد. من الأدب والفن.

دبي الثقافية، مجلة. 2009،عدد 55. جغرافيا النص: أمكنة الحاضر.

الشرق الأوسط، جريدة. العدد 9337. طريق الترجمة مسدود بين الكاتب العربي والقارئ الأجنبي،2004.

صوت العربية، شبكة. علي درويش. لغة أجنبية وأصوات عربية: ظاهرة الاستغراب الفكري واللغوي في اللغة العربية الحديثة،2008

صوت العربية، شبكة. فتحي عامر. خيانة النص مشكلة المترجم الذي يجهل السياق الثقافي للمؤلف، 2000.

ضياء، شبكة. بلقاسم مسعوديالإدريسي. من جسر التواصل إلى تهمة الخيانة، 2012

عالم الفكر، مجلة. 2002، مجلد 30 العدد 4، أحمد حماد. الترجمة الأدبية بين قيود النص وحرية الإبداع.

العروبة، موقع إليكتروني. ابراهيم جودت. تناص الشعر مع الشعر.

علامات في النقد، دورية. 2002، مجلد11، عدد44. معجب العدواني. رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم.

مدونة مصطفى الجزار، موقع رابطة الواحة.

 المعرفة الأرشيفية، مجلة. العدد 191. وسط حصار اللغات الأجنبية، الأمم المتحدة تحتفل بيوم اللغة العربية.

المعرفة السورية، مجلة.1997، العدد 405، محمد عبد الرحمن يونس . التراث الشعري والتاريخ كقناع للإيديولوجيا.

منتدى اللسانيات، موقع. 2011، خلدونالسدراتي. التناص ودلالته في جدارية محمود درويش.

الموسوعة العالمية للشعر العربي، موقع أدب.com

الموقف الأدبي، مجلة. 1989،العدد 330،عبد الملك مرتاض. الكتابة أم حوار النصوص.

نزاريات، موقع. نبيل طعمة.نزار قباني في ذكرى رحيله الثانية عشرة..حضور أقوى من الغياب

النور للدراسات، موقع. 2010 ،محمد اليملاحي. الترجمة الأدبية لدى علي القاسمي من النظرية إلى التطبيق.

النورللدراسات، موقع . 2009، جيريمي مندي. ملخص نظرية الترجمة. ترجمة كاظم علي.

**المصادر الأجنبية**

Alawi, Nabil.(2010) Intertexuality and Literary Translation between Arabic and English , Palestine:An-Najah UniversityJournal, Vol.24,No.8. http://scholar.najah.edu/publication/journal-article

Ali. S.S. (1988) Symbol,Deviation, and Culture-Bound Expression as a source of Error in Arabic-English Poetic Translating. Babel Vol.34, No.4

Arberry, A.J. ( 1965) Arabic Poetry A primer for Students. Cambridge University Press

Arberry, Arthur J. (1967)Modern Arabic Poetry An Anthology with English verse translation. The University of Cambridge

Baker, M. (1992) In Other Words: A Coursebook on Translation, London: Routledge

Bazerman, Charles.(2004) Intertextuality, Volosinov, Bakhtin,Literary Theory and Literacy Studies. Santa Barbara: The University of California.

Conley,John J.(2010) Anne Le Fevre Dacier (1647-1720),Internet Encyclopedia of Philosophy IEP

 [Culler](http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Culler), Jonathan. (1983) *Barthes: A Very Short Introduction*, Oxford and New York, Oxford University Press

Gerard Genette.( 1997a ),Palimpsests: Literature in the second degree ,Channa Newman and Claude Doubinsky (trans.), Lincoln NE and London :University of Nebraska Press.

Hatim, B. and Mason, I. (1990), Discourse and the Translator, London: Longman

Highet, Gilbert. (1955). Book-of-the-Month Club.Columbia University oral history collection, pt.2, no.90.

Hay, Katia D., "August Wilhelm von Schlegel", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.) URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/schlegel-aw/>.

Lattimore, Richmond (1969).Practice Notes on Translaiting Greek Poetry.Oxford University Press.

Polk, William.(1974)The Golden Ode,The University of Chicago.

Wikipedia.org. The Free Encyclopedia.

1. البوزبكي توفيقسلطان، التعريب في العصرين الأموي والعباسي مجلة آداب الرافدين العدد 7 [↑](#footnote-ref-1)
2. المصدرالسابق، العدد 6 صفحة 66 [↑](#footnote-ref-2)
3. المصدر السابق، ص 41-66 [↑](#footnote-ref-3)
4. المصدر السابق ص 41-66 [↑](#footnote-ref-4)
5. إنجيل يوحنا 1:1 [↑](#footnote-ref-5)
6. درويش،علي :لغة أجنبية وأصوات عربية: ظاهرة **الا**ستغراب الفكري واللغوي في اللغة العربية الحديثة، مجلة صوت العربية (2008) [↑](#footnote-ref-6)
7. لغة أجنبية وأصوات عربية...المصدر السابق [↑](#footnote-ref-7)
8. لغة أجنبية وأصوات عربية ...المصدر السابق [↑](#footnote-ref-8)
9. لغة أجنبية وأصوات عربية ... المصدر السابق [↑](#footnote-ref-9)
10. لغة أجنبية وأصوات عربية ... المصدر السابق [↑](#footnote-ref-10)
11. طريق الترجمة مسدود بين الكاتب العربي والقارئ الأجنبي جريدة الشرق الأوسط ،2006، العدد 9337 [↑](#footnote-ref-11)
12. وسط حصار اللغات الأجنبية: الأمم المتحدة تحتفل بيوم اللغة العربية ،مجلة المعرفة الأرشيفية، العدد191 [↑](#footnote-ref-12)
13. طريق الترجمة مسدود... جريدة الشرق الأوسط،مصدر سابق [↑](#footnote-ref-13)
14. وسط حصاراللغات الأجنبية... مجلة المعرفة الأرشيفية، مصدر سابق [↑](#footnote-ref-14)
15. وسط حصار اللغات الأجنبية ...المصدر السابق [↑](#footnote-ref-15)
16. طريق الترجمة مسدود... مصدر سابق [↑](#footnote-ref-16)
17. المصدر السابق [↑](#footnote-ref-17)
18. المصدر سابق [↑](#footnote-ref-18)
19. الإدريسي، بلقاسم مسعودي. من جسر للتواصل إلى تهمة الخيانة، شبكة ضياء 2012 [↑](#footnote-ref-19)
20. من جسر للتواصل إلى تهمة الخيانة، مصدر سابق [↑](#footnote-ref-20)
21. Highet, Gilbert. Book-of-the-Month Club. Columbia University oral history collection 1955, pt.2, no.90. [↑](#footnote-ref-21)
22. أمطوش،محمد عمر. حول ترجمة الإبداع الأدبي، موقع عتيدة،جمعية اللترجمة العربية وحوار الثقافات [↑](#footnote-ref-22)
23. حول ترجمة الإبداع الأدبي، مصدر سابق ص 8 [↑](#footnote-ref-23)
24. سبول،عهد شوكت.الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق.بيروت: الجامعة الأمريكية2005،ص 30 [↑](#footnote-ref-24)
25. طجو،محمد أحمد. الترجمة:أنواع..نظريات..صعوبات .جمعية المترجمين واللغويين المصريين. [↑](#footnote-ref-25)
26. مندي،جيرمي. ملخص نظرية الترجمة، ترجمة كاظم العلي، موقع النور 2009 [↑](#footnote-ref-26)
27. ملخص نظرية الترجمة، مصدر سابق [↑](#footnote-ref-27)
28. ملخص نظرية الترجمة، مصدر سابق [↑](#footnote-ref-28)
29. لاروز،روبير. في مفهوم الترجمة وتاريخها.ترجمة عبد الرحيم حزل من موقع ألف لام شبكة الأدب واللغة [↑](#footnote-ref-29)
30. Lattimore, Richmond.Practice Notes on Translaiting Greek Poetry.Oxford University Press,1969 [↑](#footnote-ref-30)
31. حداد،سلمى.لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر؟ مجلة جامعة دمشق 2006، مجلد 22عدد 3-4 [↑](#footnote-ref-31)
32. في مفهوم الترجمة وتاريخها، مصدرسابق. ص 5 [↑](#footnote-ref-32)
33. المصدر السابق. ص 5 [↑](#footnote-ref-33)
34. Conley ,John J.,Anne Le Fevre Dacier(1647-1720) ,Internet Encyclopedia of Philosophy IEP 2010 [↑](#footnote-ref-34)
35. حداد،مصدر سابق.ص 367. انظرأيضاً Newmark 1988:70 [↑](#footnote-ref-35)
36. العيسوي ،بشير.الترجمة إلى العربية قضايا وآراء. دار الفكر العربي 1996، ص 4. انظر أيضاً محمد عناني ،فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان 1992 [↑](#footnote-ref-36)
37. المصدر السابق. ص 41 [↑](#footnote-ref-37)
38. عامر، فتحي.خيانة النص مشكلة المترجم الذي يجهل السياق الثقافي للمؤلف ،موقع صوت العربية 2008. [↑](#footnote-ref-38)
39. القاسمي،علي. الترجمة وأدواتها:دراسات في النظرية والتطبيق. مكتبة ناشرون، بيروت، ص 156-157.انظر أيضاً محمد اليملاحي.الترجمة الأدبية لدى علي القاسمي من النظرية إلى التطبيق،موقع النور للدراسات 2010. [↑](#footnote-ref-39)
40. جغرافيا النص: أمكنة الحاضر، مجلة دبي الثقافية عدد55،2009،ص 88. انظر كذلك جمال، عادل. Desert Reading ، مجلة Aridlands جامعة أريزونا، العدد 35- 1994 [↑](#footnote-ref-40)
41. حداد،مصدر سابق، ص358. انظر أيضاً خلوصي، صفاء. فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة، العراق: دار الرشيد للنشر 1982 [↑](#footnote-ref-41)
42. المصدر السابق.ص358 انظر أيضاً حسن، محمد عبد الغني .فن الترجمة في الأدب العربي.القاهرة : دار ومطابع المستقبل 1986 [↑](#footnote-ref-42)
43. رشيد، حسين. من الأدب والفن، مجلة الحوار المتمدن العدد 2690. 2009 [↑](#footnote-ref-43)
44. من الأدب والفن، المصدر السابق [↑](#footnote-ref-44)
45. حماد، أحمد ، الترجمة الأدبية بين قيود النص وحرية الإبداع .عالم الفكر، مجلد 30،عدد4،2002،ص247 [↑](#footnote-ref-45)
46. خيانة النص مشكلة المترجم الذي يجهل السياق الثقافي للمؤلف،مصدر سابق ص2 [↑](#footnote-ref-46)
47. Hay, Katia D., "August Wilhelm von Schlegel", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.) [↑](#footnote-ref-47)
48. عطية،محمد فوزي.علم الترجمة مدخل لغوي، القاهرة: دار الثقافة الجديدة 1986 [↑](#footnote-ref-48)
49. حداد، مصدر سابق ص 355-357 [↑](#footnote-ref-49)
50. Ali. S.S. (1988) Symbol,Deviation, and Culture-Bound Expression as a source of Error in Arabic-English Poetic Translating. Babel Vol.34, No. 4, pp.211-221.

نقلاً عن حداد، مصدر سابق ص 356 [↑](#footnote-ref-50)
51. الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر. كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون،ط2 ، 1965 القاهرة [↑](#footnote-ref-51)
52. Arberry, Arthur J., Modern Arabic Poetry An Anthology with English verse translation.p.22 The university of Cambridge 1967 [↑](#footnote-ref-52)
53. ديداوي،محمد.علم الترجمة بين النظرية والتطبيق.سوسة : دار المعارف للطباعة والنشر 1992 ص 21.انظر أيضاًفريحة،أنيس.نحو عربية ميسرة بيروت:دار الثقافة 1955. [↑](#footnote-ref-53)
54. المعلقات العشر وأخبار قائليها. جمع وتصحيح الشيخ أحمد الأمين الشنقيطي، القاهرة، مكتبة الخانجي،ط3 1993، ص81-85 [↑](#footnote-ref-54)
55. Polk, William. The Golden Ode,The University of Chicago,1974,pp. 81 [↑](#footnote-ref-55)
56. Polk, William.pp.81 [↑](#footnote-ref-56)
57. Polk, William. pp.9-11 [↑](#footnote-ref-57)
58. Polk, William.pp.9-11 [↑](#footnote-ref-58)
59. المعلقات العشر.. مصدر سابق ص82 [↑](#footnote-ref-59)
60. Polk.pp.15 [↑](#footnote-ref-60)
61. Polk. pp.29 [↑](#footnote-ref-61)
62. Polk. pp.15 [↑](#footnote-ref-62)
63. Polk.pp 29 [↑](#footnote-ref-63)
64. محمد، فوزي عطية، علم الترجمة مدخل لغوي.القاهرة :دار الثقافة الجديدة 1986ص 160. [↑](#footnote-ref-64)
65. المعلقات العشر ...مصدر سابق ص82 [↑](#footnote-ref-65)
66. Polk.pp.17-21 [↑](#footnote-ref-66)
67. المعلقات العشر...مصدر سابق ص 85 [↑](#footnote-ref-67)
68. Polk. Pp.85-89. [↑](#footnote-ref-68)
69. قباني, نزار. الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت ،منشورات نزار قباني ،1986،ط6، ص.145 [↑](#footnote-ref-69)
70. شوقي، أحمد. الشوقيات المجموعة الشعرية الكاملة. مجلد 2 دار العودة بيروت ط1،ص24 [↑](#footnote-ref-70)
71. Arberry, A.J.,Arabic Poetry A Primer for Students. Cambridge University Press,1965.pp.160-161 [↑](#footnote-ref-71)
72. الماغوط، محمد. الآثار الكاملة. بيروت، دار العودة،1981،ص 269 [↑](#footnote-ref-72)
73. شوقي. الشوقيات المجموعة الشعرية الكاملة، مصدر سابق،ص24 [↑](#footnote-ref-73)
74. Arberry, A.J., 1965 (pg.158-159) [↑](#footnote-ref-74)
75. من أعمال الشاعر إيليا أبو ماضي، الجداول..الخمائل..تبر وتراب. دار كاتب وكتاب، بيروت1988، ص32 [↑](#footnote-ref-75)
76. Arberry, Arthur J : 1967( pg. 62-63) [↑](#footnote-ref-76)
77. قباني,نزار. 1986 مصدر سابق،ص 333 [↑](#footnote-ref-77)
78. السمان،غادة. ديوان عاشقة في محبرة ، بيروت: منشورات غادة السمان 1999، ص 46 [↑](#footnote-ref-78)
79. ديوان ابن الأحنف، عباس. شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي،دار الكتب المصرية، القاهرة 1954،ص 279 [↑](#footnote-ref-79)
80. قباني, نزار.1986 مصدر سابق.ص 10 [↑](#footnote-ref-80)
81. حسن محمد، غالية. نزارقباني وأروع قصائده، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر. ص349. [↑](#footnote-ref-81)
82. السمان،غادة. عاشقة في محبرة.مصدر سابق، ص 47. انظر كذلك موقع أدب- الموسوعة العالمية للشعر العربي، قصيدة رقم 76436 [↑](#footnote-ref-82)
83. قباني،نزار. 1986 مصدر سابق،ص 168 [↑](#footnote-ref-83)
84. السمان،غادة. أعلنت عليك الحب، بيروت: منشورات غادة السمان 1999. ص27 [↑](#footnote-ref-84)
85. المصدر السابق.ص72 [↑](#footnote-ref-85)
86. الرصافي، معروف. ديوان الرصافي،شرح وتعليق مصطفى السقا ،ج1،ط4،دار الفكر العربي القاهرة 1949.ص476 [↑](#footnote-ref-86)
87. Arberry, A.J. 1965 ,pp.166-167 [↑](#footnote-ref-87)
88. البارودي، محمود. ديوان الباروديي، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت 1998.ص386 [↑](#footnote-ref-88)
89. Arberry, A.J. 1965 ,pp.150-151 [↑](#footnote-ref-89)
90. الرصافي، معروف. مصدر سابق نفس الصفحة. [↑](#footnote-ref-90)
91. القرآن الكريم، سورة الرحمن، 55: 29 [↑](#footnote-ref-91)
92. القرآن الكريم، سورة يس، 36: 82 [↑](#footnote-ref-92)
93. محمد حسن، غالية. مصدر سابق.ص349 [↑](#footnote-ref-93)
94. العدواني،معجب. رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم. علامات في النقد،مجلد11،عدد44، 2002،ص743-764 [↑](#footnote-ref-94)
95. السدراتي، خلدون . التناص ودلالته في جدارية محمود درويش، موقع منتدى اللسانيات 2011 [↑](#footnote-ref-95)
96. الميلود، عثمان. شعرية تودوروف، عيون المقالات،دار قرطبة،الدار البيضاء، المغرب ط 1،1990 ص56 [↑](#footnote-ref-96)
97. Bazerman, Charles. Intertextuality, Volosinov, Bakhtin, Literary Theory and Literacy Studies. Santa Barbara :The university of California . pp. 2. Also see Kristiva, Julia. (1980), Desire in Language: A Semantic Approach to Literature and Art. New York: Colombia University Press. [↑](#footnote-ref-97)
98. آفاق التناصية: المفهوم والمنظور- تأليف مجموعة من المؤلفين- ترجمة محمد خير البقاعي-الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998،ص37 [↑](#footnote-ref-98)
99. بارت ،رولان: لذة النص. ترجمة د. محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة-المشروع القومي للترجمة 1998.ص 26 [↑](#footnote-ref-99)
100. http://en.wikipedia.org/wiki/Roland\_Barthes [↑](#footnote-ref-100)
101. Culler, [Jonathan.](http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Culler) *Barthes: A Very Short Introduction*, Oxford and New York:Oxford University Press, 1983, pp. 110 [↑](#footnote-ref-101)
102. بارت،مصدر سابق. -ص51 [↑](#footnote-ref-102)
103. بارت، المصدر السابق. ص52 [↑](#footnote-ref-103)
104. آفاق التناصية: المفهوم والمنظور…ص 79، مصدر سابق. [↑](#footnote-ref-104)
105. في أصول الخطاب النقدي. تودوروف/بارتن/اكسو/أنجينو، ترجمة أحمد المدني، بغداد 1987 ص102 [↑](#footnote-ref-105)
106. آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، مصدر سابق. ص 318-321 [↑](#footnote-ref-106)
107. بارت ،رولان: لذة النص ، مصدر سابق. ص43 [↑](#footnote-ref-107)
108. السدراتي، خلدون. مصدر سابق. ص 4 [↑](#footnote-ref-108)
109. آفاق التناصية، المفهوم والمنظور.. مصدر سابق.ص75 .انظر كذلك بشير القمري، شعرية النص الروائي،البيادر،الرباط،1991. [↑](#footnote-ref-109)
110. Bazerman, Charles: Intertextuality: Volosinov, Bakhtin….مصدر سابق(ترجمتي للفقرة) [↑](#footnote-ref-110)
111. المصدر السابق. ص7 (ترجمتي للفقرة) [↑](#footnote-ref-111)
112. درويش، محمود. الجدارية،رياض الريس للكتب والنشر،بيروت،2001 ص19. انظر كذلك الموسوعة العالمية للشعر العربي، موقع أدب.com القصيدة رقم 69386 [↑](#footnote-ref-112)
113. درويش، المصدر السابق ص2 [↑](#footnote-ref-113)
114. درويش، المصدر السابق ص14. [↑](#footnote-ref-114)
115. Alawi, Nabil: Intertexuality and Literary Translation between Arabic and English. Palestine:An-Najah University/journals, Vol.24,No.8, 2010.pp.2437-2456 [↑](#footnote-ref-115)
116. البياتي، عبد الوهاب خمسون قصيدة حب. اختيار وتقديم منصور قيسومة، دار سحر للنشر،ط1 1997 ص57 [↑](#footnote-ref-116)
117. القرآن، سورة مريم- آية 25 [↑](#footnote-ref-117)
118. درويش، مصدر سابق ص23. [↑](#footnote-ref-118)
119. لبيد بن أبي ربيعة،الديوان. دار صادر، بيروت، ص132 [↑](#footnote-ref-119)
120. الموسوعة العالمية للشعر العربي، موقع أدب.comديوان بلندالحيدري ، القصيدة رقم: 68633. [↑](#footnote-ref-120)
121. حداد،مصدر سابق ص 368 [↑](#footnote-ref-121)
122. الجرجاني،عبد القاهر. أ سرار البلاغة في علم البيان، تصحيح محمد رشيد رضا- بيروت : دار المعرفة، 1982 ص293 [↑](#footnote-ref-122)
123. الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق أبو فهر محمد محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984ص489 [↑](#footnote-ref-123)
124. المصدر السابق، 500 [↑](#footnote-ref-124)
125. مجلة الآداب – العدد 21، بيروت 1998 ص50 [↑](#footnote-ref-125)
126. الحاتمي، محمد أبو الحسن المظفر. حلية المحاضرة...في صناعة الشعر، العراق: دار الرشيد للنشر 1979 ص203. [↑](#footnote-ref-126)
127. المصدر السابق [↑](#footnote-ref-127)
128. المصدر السابق [↑](#footnote-ref-128)
129. القيرواني،ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه-تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد-دار الجيل 1981،ص159 [↑](#footnote-ref-129)
130. ابن خلدون،المقدمة الفصل 55 ص 1197 [↑](#footnote-ref-130)
131. عبد الملك، مرتاض. مجلة الموقف الأدبي-دمشق، العدد 330،1989. ص 17 [↑](#footnote-ref-131)
132. Gennette, Palimpsests: Literature in the second degree, Channa Newman and Claude Doubinsky (trans.), Lincoln NE and London: University of Nebraska Press, 1997a:5. [↑](#footnote-ref-132)
133. القاسمي،علي –الترجمة وأدواتها: دراسات في النظرية والتطبيق، بيروت :مكتبة ناشرون، 2009،ص154 [↑](#footnote-ref-133)
134. بنعبد العالي،عبد السلام. في الترجمة، الدار البيضاء، دارتوبقال للنشر، 2006-ص67 [↑](#footnote-ref-134)
135. القاسمي. مصدر سابق، ص17 [↑](#footnote-ref-135)
136. ناعوت،فاطمة. ترجمة الشعر بين الحرفية والإبداع، مجلة الألسن للترجمة، كلية الألسن، جامعة عين شمس [↑](#footnote-ref-136)
137. ترجمة الشعر بين الحرفية والإبداع، المصدر السابق [↑](#footnote-ref-137)
138. ترجمة الشعر بين الحرفية والإبداع، المصدر السابق [↑](#footnote-ref-138)
139. Baker, M.In Other Words: A Coursebook on Translation, London: Routledge. 1992, pp. 71-77and 228-243. [↑](#footnote-ref-139)
140. Hatim, B. and Mason, I. Discourse and the Translator, London: Longman. 1990,pp.133-137 [↑](#footnote-ref-140)
141. Alawi, Nabil.,2010,pp.2451انظر كذلك مدونة مصطفى الجزار، موقع رابطة الواحة الإلكتروني [↑](#footnote-ref-141)
142. المصدر السابق. ص 2453 [↑](#footnote-ref-142)
143. المصدر السابق. ص 2453 [↑](#footnote-ref-143)
144. المصدر السابق. ص 2452 [↑](#footnote-ref-144)
145. موقع رابطة الواحة الإلكتروني، مدونة مصطفى الجزار [↑](#footnote-ref-145)
146. شبكة حنين الإلكترونية <http://www.hanein.info/vb/showthread.php?t=293826> [↑](#footnote-ref-146)
147. Alawi, 2010,pp. 2445 [↑](#footnote-ref-147)
148. المصدر السابق ص2445 [↑](#footnote-ref-148)
149. المصدر السابق ص 2445 [↑](#footnote-ref-149)
150. ابراهيم، جودت. تناص الشعر مع الشعر، موقع العروبة الإليكتروني. انظر أيضاً موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر للشعر العربي قصيدة رقم 64775 [↑](#footnote-ref-150)
151. دنقل، أمل. الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة،ط3 1987،ص190 [↑](#footnote-ref-151)
152. يونس، محمد عبد الرحمن. التراث الشعري والتاريخ كقناع للإيديولوجيا، مجلة المعرفة السورية، العدد 405، 1997،ص178 [↑](#footnote-ref-152)
153. المصدر السابق. [↑](#footnote-ref-153)
154. درويش، الجدارية. مصدر سابق ص21-22. [↑](#footnote-ref-154)
155. الغذامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 1998 ص347-352 [↑](#footnote-ref-155)
156. موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي،ديوان حمزة شحاتة،قصيدة رقم 10225 [↑](#footnote-ref-156)
157. المصدر السابق،ديوان الشريف الرضي، قصيدة رقم 13643 [↑](#footnote-ref-157)
158. طعمة، نبيل.نزار قباني في ذكرى رحيله الثانية عشرة..حضور أقوى من الغياب،موقع نزارياتhttp://nizariat.com/poetry.php?id=573 [↑](#footnote-ref-158)
159. محمد حسن، غالية. نزار قباني وأروع قصائده، مصدر سابق. ص 255 [↑](#footnote-ref-159)
160. موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي. ديوان نزار قباني، القصيدة رقم 10 [↑](#footnote-ref-160)
161. المصدر السابق [↑](#footnote-ref-161)
162. المصدر السابق [↑](#footnote-ref-162)
163. طعمة، نبيل.نزار قباني في ذكرى رحيله الثانية عشرة..حضور أقوى من الغياب.مصدر سابق [↑](#footnote-ref-163)
164. قباني في ذكرى رحيله...المصدر السابق [↑](#footnote-ref-164)
165. الديوان الدمشقي،جمع وترتيب محمد المصري، 1991 ط1، ص 396 [↑](#footnote-ref-165)
166. المصدر السابق .ص 396 [↑](#footnote-ref-166)
167. المصدر السابق. ص 397 [↑](#footnote-ref-167)
168. المصدر السابق. ص 397 [↑](#footnote-ref-168)
169. المصدر السابق. ص398 [↑](#footnote-ref-169)
170. محمد حسن، غالية. نزار قباني وألروع قصائده، مصدر سابق. ص 201 [↑](#footnote-ref-170)
171. علي، مصطفى صالح. التناص القرآني في شعر نزار قباني. مجلة جامعة تكريت للعلوم، مجلد 19، عدد7،2012. ص236 [↑](#footnote-ref-171)
172. قباني، نزار. الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت 1993ص2/ 49. [↑](#footnote-ref-172)
173. قباني، نزار المصدر السابق ص2/ 42-43 [↑](#footnote-ref-173)
174. قباني 1993. المصدر السابق ص1/247. [↑](#footnote-ref-174)
175. قباني، نزار.1993 المصدر السابق ص 2/ 45 [↑](#footnote-ref-175)
176. قباني، نزار.1993 المصدر السابق ص 1/461. انظر أيضاً موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، قصيدة رقم414 [↑](#footnote-ref-176)
177. قباني.1993 المصدر السابق ص2/73 [↑](#footnote-ref-177)
178. قباني.1993 المصدر السابق ص 2/57 [↑](#footnote-ref-178)
179. علي مصطفى، صالح. مصدر سابق ص 251 [↑](#footnote-ref-179)
180. قباني.1993، مصدر سابق. ص 2/49-50 [↑](#footnote-ref-180)
181. قباني. المصدرالسابق ص 1/69 [↑](#footnote-ref-181)