

مجلة جامعة الإمام

العدد السادس عشر

محمد بن سعود الإسلامية

صفر ١٤١٧ هـ

في الترجمة الشعرية

الدكتور عدنان خالد عبد الله

قسم اللغات الحديثة - جامعة آل البيت

مركز تحقيق الفرق - الأردن



مرکز تحقیقات کاپیتویر علوم اسلامی

رغم اختلاف المترجمين والنقاد على موضوعات عديدة ترتبط بترجمة الشعر إلا أنهم يجمعون على أمر واحد ألا وهو أن ترجمة الشعر من أصعب أنواع الترجمة على الإطلاق. وتعزى هذه الصعوبة إلى عوامل عديدة يمكن إيجازها في الأسئلة الآتية :-

- ١ - هل ينبغي أن يترجم الشعر شعراً أم نثراً؟ أي هل نحافظ على الشكل والمضمون أم نحفظ بالمضمون على حساب الشكل؟
- ٢ - هل ينبغي التقييد بالألفاظ والصور والمجازات والاستعارات أم يقوم المترجم بتغييرها إلى ما يلائم اللغة المنقول إليها؟
- ٣ - هل يجوز أن تظهر شخصية المترجم في القصيدة المترجمة ؟
- ٤ - هل يحق للمترجم أن يقدم تفسيره الخاص في الترجمة ؟
- ٥ - هل يؤثر الموقف الفكري للمترجم على النص المترجم ؟

وهنا ينبغي أن نميز بين نوعين من ترجمة الشعر، الأولى هي الترجمة التوضيحية التي يستخدمها النقاد والباحثون لإلقاء الضوء على ناحية شعرية أو مظهر من مظاهر القصيدة، وتتميز هذه الترجمات بحرفيتها واهتمامها بمعنى كل مفردة من المفردات، ولكن الترجمة الناتجة لا تنتمي إلى جنس الشعر. أما النوع الثاني الترجمة الإبداعية وهي تلك الترجمة التي تعد بحق قطعة أدبية في اللغة المنقولة إليها وتتمتع بتلك السمات التي تجعلها شعراً كالخيال واللغة الشفافة والموسيقى والإيحاء: فهذا النوع من الترجمة يرتفع إلى مصاف الأدب الرفيع، وهو نادر كندرة الشعر الجيد في اللغة نفسها وأقدر الناس على هذا النمط من الترجمة هم الشعراء أنفسهم، وذلك لأن الشعر غير النثر، والشعراء أكثر التصاقاً بالشعر من حيث كونه إلهاماً وصنعة من غيرهم. فمن حيث الإلهام يحتاج كل من الشاعر والمترجم إلى ملكة الخيال علاوة على تلك الشحنة العاطفية والانفعالية التي يخترنها القلب ويعمل فيها الفكر ومن ثم يصوغها الشاعر

والمترجم صياغة متفردة. ويبدو أن المترجم الشاعر هو أقدر المترجمين على الإحساس بالوزن والبحر والحركة الغنائية والإيقاعات الموسيقية المرتبطة بهما. والشاعر الإنجليزي المعروف ماثيو أرنولد Matthew Arnold الذي اشتهر بترجمته لهوميروس Homer كان يعتقد أن الشعر لا ينبغي أن يترجم شعراً وحسب، بل ينبغي للمترجم أن يراعي الوزن والتفعيلة عند النقل، وقد اعتقد أن الوزن الإنجليزي السداسي التفاعيل English hexameter هو أكثر الأوزان ملاءمة للشعر الأغريقي، في حين أن مترجماً آخر هو فرانسيس نيومن Francis Newman اعتقد أن وزن القصص الغنائي Ballad meter هو الأفضل لنقل هوميروس من الإغريقية إلى الإنجليزية المعاصرة^(١).

وقد أحجم العرب عن نقل الشعر الأعجمي إلى العربية في عصور ازدهار الترجمة في زمن المأمون لأسباب تختلف المؤرخون في تحديدها^(٢). أما تاريخ ترجمة الشعر إلى العربية فحديث، حيث ظهرت أول قصيدة مترجمة إلى العربية في العقود الأولى من القرن التاسع عشر على يد جبرائيل نخلع الدمشقي (المتوفى سنة ١٨٥١م)، وكان عارفاً بالتركية والفارسية «فنقل كلستان سعدي الشيرازي الفارسي إلى العربية نقلاً جمع فيه الشعر والنثر»^(٣) ويعد سليمان البستاني (١٨٥٦ - ١٩٢٥م) بحق رائد الترجمة الشعرية إلى العربية حيث نقل إلياذة هوميروس نقلاً دقيقاً وشاعرياً، فهو يقول بأن «الشعر إذا ترجم نثراً ذهب بهائوه وضاع رواؤه وبهت رونقه... حتى لو كان شعراً منشوراً»^(٤). وربما يكون الجاحظ أكثر النقاد حصافة وبعد نظر حينما قال بأن «الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل، تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط منه موضع التعجب...»^(٥) فالجاحظ يحدد الخصائص التي تختفي من الشعر في عملية الترجمة، وهي تقطع النظم وبطلان الوزن واختفاء جمال القصيدة وأخيراً اضمحلال عنصر المفاجأة والعجب في بنية القصيدة ومفرداتها. وهي العناصر الأساسية نفسها في الشعر، فإذا اختفت اختفى معها الشعر وأصبح نثراً، والنثر عند العرب وغيرهم أدنى منزلة من الشعر وأقل شأناً منه، لأن الشعر يفجر طاقات اللغة ويثورها. وقد عبر أحد النقاد الغربيين عن فكرة شبيهة بهذا عندما قال بأن «الشعر هو ذلك النمط من الكتابة الذي يستخدم كل مصادر اللغة»^(٦).

وترجمة الشعر عند بعض النقاد والباحثين تكاد تنحصر في الأغلب الأعم في موضوع واحد وهو ترجمة المفردة التي ينبغي أن تكون أمينة وحرفية لكي تكون دقيقة قدر الإمكان، ولكن هذا وهم لأن المفردة الشعرية في القصيدة تختلف اختلافاً كبيراً عن المفردة في لغة النثر. ففي ذلك البناء الغني المعقد والمتشابك - القصيدة - تكتسب الكلمة معاني وظلال معان عديدة تصبح معها محملة بنكهة خاصة، تضيف عليها تفرداً، وإذا انتزعت المفردة من ذلك السياق المعقد فقدت خصوصيتها وتوهجها وأصبحت مفردة عادية يمكن استخدامها في سياقات متعددة ومتباينة. وصعوبة نقل الشعر تكمن في هذه الحقيقة، وهي أنه لا يمكن نقل الإيحاءات والتأثيرات وظلال المعاني نفسها في المفردة الواحدة من لغة إلى أخرى. ومثالاً على تلك الصعوبات لنفحص النص الشعري الآتي من قصيدة «منظف المداخن» للشاعر الإنجليزي وليام

بليك William Blake, "The Chimney Sweeper"

A little black thing among the snow,

Crying, "weep! 'weep' in notes of woe!

(1789)

لا يمثل الشطر الأول صعوبة تذكر في الترجمة، فهو يتحدث عن «شيء صغير أسود في الثلج» ولكن عجز الترجمة واستحالتها يتضحان في الشطر الثاني حيث يصيح الطفل منادياً "Sweep ! Sweep !" ولكن الشاعر ببراعة فائقة حذف الحرف الأول من الكلمة ووضع فارزة محله فأصبحت المفردة «weep» عوضاً عن «sweep» ليوحى بأن ملكة الكلام لم تتطور عند الطفل بعد، ولهذا فهو «يلثغ» حرف السين. ولكن نظرة ثانية إلى الكلمة وهي في سياقها الشعري ستفتح أمامنا هوة كبيرة في الدلالة، حيث ينتقل المعنى من «Sweep» (يكنس) إلى «weep» (يبكي). فهل نستطيع أن ننقل هذا التلاعب باللفظة وتوظيفه بحيث يخدم المعنى الكلي للقصيدة، أو بالأحرى هل بمقدورنا أن نجعل القارئ العربي يحس بالمعنيين الخفيين، المرتبطين بالمفردة في أصلها؟^(٣)

وهناك مشكلة ثانية تتعلق بترجمة المفردة وهي أن المفردة الشعرية لا تكتسب معناها من مجرد السياق الشعري بل إن الشاعر قد يوظف المفردة لجرسها الموسيقي، بحيث

تسهم في إغناء القصيدة ككل، وكما يتضح في المثال الآتي من قصيدة ت. س.
كولردج الشهيرة «قبلاي خان» T. S. Coleridge, "Kubla Khan"

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree
Where Alph, the sacred river ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.

إن كل مفردة في هذه الأبيات الشعرية مُصَمَّحَةٌ بإيحاءات عميقة ومعانيها بالغة الدقة والتركيز، علاوة على ذلك هناك ما يسمى «السجع الاستهلاكي» Alliteration وهو تكرار صوت واحد في كلمتين متقاربتين أو أكثر، وهو أسلوب يستخدمه الشعراء غالباً لا لمجرد الجرس الموسيقي الذي تحمله الكلمات بل يوظف لإحداث التأثير العام على معنى القصيدة وجوها، ولكي يقرب الشاعر من إحساسنا «بالنهر المقدس الذي يجري في كهوف غائرة وعميقة» وبالهدير المرتبط بدخول النهر في دياجير البحر، يلجأ إلى توظيف الصوتين / S / و / m / وتكرارهما في بداية المفردات حيناً وفي وسطها حيناً آخر ليوحى بجوٍّ من الغموض والعمق التي تحلق بالقارئ في أجواء ضبابية، يستحيل معها تحديد معنى معين للكلمة الواحدة حيث يختلط الجرس الموسيقي للمفردة بإيحاءاتها ومعانيها وسياقها اختلاطاً تصبح المفردة معه فريدة ويستحيل نقلها أو زحزحتها من موضعها دون أن تتحطم تلك الصورة الكلية الشاملة للمعنى والإيحاء والصوت والموسيقى. والمترجم يتناول عنصراً واحداً من هذه العناصر، ويكون على الأغلب المعنى القاموسي ويضعه كمقابل للمفردة، فالمفردة المشحونة بسياقها وإيحاءاتها وموسيقاها تتحول إلى مفردة نثرية عادية متداولة في الحياة اليومية لا معنى فيها سوى ما توحيه الكلمة المبتذلة ولا أثر فيها للسياق ولا عمق في الأداء ولا صوت للموسيقى.

إذاً ما العمل؟ هل نتوقف عن ترجمة الشعر ونكلف محبي الشعر بقراءته في لغته الأصلية؟ أو باختصار هل تعد ترجمة الشعر أمراً ممكناً أم عملاً مستحيلًا؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة هي أن الشعر يترجم والترجمة عموماً أقل جودة من الأصل، وقد تكون أفضل منه، غير أنها لا تكون بمنزلة الأصل ومساوية له قط. فقد قيّض للشاعر الإنجليزي إدوارد فيتزجيرالد (1809-83) Edward Fitzgerald ترجمة رباعيات الخيام إلى الإنجليزية ترجمة تعد بحق من عيون الترجمات في العالم، واشتهر بها أكثر من شهرته كشاعر في لغته الأم، واليوم يكاد لا يعرف إلا من حيث كونه مترجم الرباعيات التي أصبحت في أيامنا هذه جزءاً من الأدب الإنجليزي لا بل أن الخيام انتقل بين عشية وضحاها من شاعر إقليمي مغمور (لا يعرف في غير بلاد فارس) إلى شاعر عالمي تطبق شهرته الآفاق ولولا الترجمة ل بقي مجهولاً لا يعرفه إلا الناطقون بالفارسية^(١). فالترجمة الإنجليزية ظهرت في عام ١٨٥٨، واستمر فيتزجيرالد على الرباعيات يترجمها المرة تلو الأخرى حتى بلغ مجمل الترجمات خمسة، نشرت الخامسة بعد وفاته (١٨٨٣) وقد نبهت ترجماته العالم أجمع إلى الرباعيات فتهافت الأدباء والشعراء من مختلف اللغات على ترجمتها طمعاً في الشهرة والخلود اللتين فاز بهما فيتزجيرالد. فما الذي فعله هذا المترجم لكي تكون ترجمته مثلاً يحتذى وعملاً مبدعاً شامخاً؟ كان فيتزجيرالد يلجأ إلى المقطوعة الواحدة ويعكف على ترجمتها بحيث تأخذ شكل صورة، وقد لا تكون لتلك الصورة علاقة بالأصل، لا بل أنه في ترجماته المتعاقبة لنفس المقطوعة كان يخرج بنتيجة قد تختلف تمام الاختلاف عن الترجمة الأولى، حتى أن الصورة التي وضعها كانت تختلف من ترجمة إلى أخرى، رغم أن الأصل هو مقطوعة واحدة بذاتها، فقد تمثل فيتزجيرالد الأصل الفارسي تمثلاً تاماً وتشرب به وأصبح جزءاً من وجدانه، وحينما كان يحول النص الفارسي إلى اللغة الإنجليزية فإنه كان يلجأ إلى شاعرية اللغة الإنجليزية وأدواتها تاركاً الأصل وراءه دون الالتفات إلى شاعرية اللغة الفارسية وأدواتها فالمادة الخام هي المقطوعة الفارسية، أما التحولات والتغيرات والإرهاصات فإنها كانت تترشح من فكر المترجم وانفعالاته، وما الترجمات المتعاقبة إلا دليل على أن عملية التمثل وإعادة الابداع كانت تبتعد عن الأصل الفارسي كلما قام فيتزجيرالد بترجمة جديدة. فكلما ازداد ابتعاداً عن الأصل كلما ازدادت الترجمة اقتراباً من التراث الإنجليزي، حتى أن فيتزجيرالد في نهاية المطاف أصبح يعرف في لغته الأم على أنه مترجم للرباعيات وليس شاعراً، أي أن الترجمة في

هذه الحالة أوجدت شاعراً في اللغة الإنجليزية، لأن فيتزجيرالد سرق دور الخيام ونهض على اكتافه شاعراً^(١١).

فما هو السر في تفوق فيتزجيرالد وتميزه؟ لا بد لنا أن ندرس هذا الموضوع من ناحيتين : الأولى أن فيتزجيرالد كان متضلعا في اللغتين الإنجليزية والفارسية ومتمكناً من أساليبهما ومدركا لأسرارهما وفاهماً لوسائل الإبداع والتميز في اللغتين، أما الناحية الثانية فهي موقف فيتزجيرالد الفكري من النص الذي كان ينعكس على ترجمته وموقفه من الأدب الفارسي ككل^(١٢). فالشاعر فيتزجيرالد الذي كان ينتمي إلى الامبراطورية البريطانية كان يشعر أنه إزاء حضارة هامشية وضعيفة ومتخلفة بتصوره، وبالتالي فإنه ينظر إلى النص الفارسي نظرة استعلائية فوية تجعله يتعامل معه ليس بروح التواضع والإعجاب وإنما برؤيته لحضارة متخلفة. وقد كتب فيتزجيرالد في عام ١٨٥٧ رسالة إلى صديقه وأستاذه كوويل يقول في جزء منها:

إن ما يمتعني حقاً هو الحرية التي أتعامل بها مع هؤلاء الفرس الذين (حسبما أعتقد) لا يمتلكون ذلك القدر من الشاعرية بحيث يخيفوني من تلك التجاوزات، والذين في حقيقة الأمر بحاجة إلى بعض الفن ليضفي عليهم شكلاً (مقبولاً)^(١٣).

An extract from a letter written by Edward Fitzgerald to F. B. Cowell in 1857:

It is an amusement for me to take what liberties I like with these Persian, who (as i think) are not Poets enough to frighten one from such excursion, and who really do want a little Art to shape them.

إن انتماء فيتزجيرالد إلى حضارة وثقافة أكثر تفوقاً من الناحية التقنية ومن حيث القوة الاقتصادية والسياسية تجعله يتعامل مع الرباعيات لا على أنها نص أدبي يفرض احترامه على المترجم، ولكن بصفته نص في حالة جنينية أو هلامية بحاجة إلى تعديل وتجميل. فالمترجم يخبر صديقه بأنه يمارس نوعين من الضغوط على النص الفارسي: الأول هو الحرية المطلقة التي يتمتع بها بسبب انتمائه إلى حضارة متفوقة والتي تجعله

يشعر بالهيمنة ليس على النص فقط وإنما على الثقافة والفكر النابعين منه لذا يجوز لنفسه إجراء التعديلات والتحويرات الضرورية، أما الناحية الثانية والأخطر، فهي أن الصيغ الأدبية للنص الأصلي لا تعدّ موافقة للمواصفات الإنجليزية للشعر، أي أن المترجم يجد أمامه نصاً لا يرقى إلى الشعر كما هو متعارف عليه عند الإنجليز، ولذا فإنه يجوز لنفسه إجراء التعديلات والتغييرات التي تجعل ذلك النص «الهجين» مقبولاً، وذلك عن طريق تدجين النص الفارسي وصفه في قالب إنجليزي. وذلك يعني أن الرباعيات في نهاية المطاف تدخل الأدب الإنجليزي بصفته نص إنجليزي وليس بصفته نص فارسي، لأن الهيمنة الفكرية لا تسوّغ دخول «الآخر» الذي هو «أدنى» أو «أقل شأنًا» إلى عالم «الأنا» أو الإمبراطورية (العظمى). وهذا الموقف الفكري جعل المترجم يمتلك تلك الحرية التي منحتها إياه الحضارة التي ينتمي إليها ومكّنته من «تطويع» الرباعيات وجعلها نصاً إنجليزياً لا ينتمي إلى الأصل الفارسي إلا بروحه، هذا إذا اتفقنا أن للنص روحاً والكلمة جسداً!

أما ترجمات الخيام إلى العربية التي تجاوزت الخمسين^(١٣) فيبدو أن أحمد رامي هو الشاعر الوحيد الذي اقترب من جمال الأصل وعذوبته وذلك عن طريق فهم الرباعيات وهضمها ومن ثمّ تمثلها تمثلاً عاماً دقيقاً يصعب معه الاهتداء إلى أصلها لأنه عوّض كلمات شطورها ببدائل معنوية دقيقة تعويضاً حفظ لها جوهرها وصانها من الابتذال الحرفي والتشويه...^(١٤) وما فعل رامي بالرباعيات يشبه إلى حد ما ما فعله فيتزجرالد من حيث الاستيعاب والصياغة وتمثل روح النص مراعاة الوسائل التعبيرية والنواحي الموسيقية لكل من اللغة العربية واللغة الفارسية، أي أن الرباعية في ترجمتها تصبح جزءاً من التراث العربي لأنها تدور في مداره «بكل أدوات الصياغة والتخيلية الغنائية مثلما هي في شعره هو تماماً، وعلى أن تحيى متناغمة متجاوبة مع الذوق العربي في كل شيء ما أمكنه الطبع واسعفته آلاته الفنية وأعانه تحسسه معاناة الرباعيات الأولى»^(١٥).

ومثال ذلك الرباعية ١٦٨ التي نقلها رامي بالطريقة الآتية :-

يا عالم الأسرار علم اليقين

يا كاشف الضرّ عن البائسين
يا قابل الأعذار فتنا إلى
ظلك ، فاقبل توبة التائبين

أما ترجمتها الشعرية الحرفية عند أحمد حامد الصرّاف فهي «يا إلهي المطلع على سر كل أحد ، ويا من يقبل عثرة الساقط عند عجزه ، امنحني يا إلهي عفوك ومغفرتك يا من هو التوّاب الغافر للذنوب» .

أما الصافي النجفي فرغم دقة ترجمته إلا أنه يتقيد بالفاظ الرباعية الأصلية تقيداً يجعله يفتقد عذوبة ترجمة رامي وسهولة ألفاظها ومتانتها :
يا عالماً بجميع أسرار الورى

ويضيرهم في العجز والكربات

كن قابلاً عذري إليك وتوبتي

يا قابل الأعذار والتوبات

إن من أسرار تفوق رامي في ترجمته الشعرية هو أنه لم يكن متضلعاً من اللغتين المنقول منها والمنقول إليها فحسب بل أنه كان يدرس الرباعية من حيث المعنى والخيال والشعور وكيفية صياغة هذه العوامل مجتمعة في أسلوب تعبري مؤثر، أي أن الرباعيات تمثل وتهضم وتصاغ بلغة أقرب ما تكون إلى عبقرية اللغة العربية ووسائلها البلاغية، وكأن النص المترجم شعر عربي محض تفوح منه أنفاس الحَيّام دون أن تلفح وجهه المجازات والأساليب الفارسية. وهذا شبيه بما فعل فيتزجرالد، غير أن رامي يختلف عنه من حيث الموقف الأيديولوجي، فإن كان فيتزجرالد قد تعامل مع الرباعيات من موقف استعماري استعلائي وتسلطي فإن رامي يتعامل مع النص الفارسي تعاملًا ينم عن الإعجاب والاحترام للخيام ولأدبه ومحاولة محاكاة ذلك الأثر الكبير.

وتاريخ ترجمة الشعر يعجّ بالمحاولات الفاشلة، أما الترجمات الإبداعية فهي تعدّ على أصابع اليد الواحدة، ودائماً تبدو ترجمة الشعر أنجح ما تكون عندما تكون بعيدة عن الوقوع في أسر الحرفية وعندما يمتلك المترجم الشجاعة على أن يعيد التجربة

الذاتية للشاعر الأصلي ويتقمص الحالة الشعورية التي انتابته أول مرة، ومن ثم يلجأ إلى «المصطلح الوطني» الذي يعبر عن نفس التجربة بلغة ومجازات مختلفة عن لغة الأصل، فاللغات والآداب تختلف في وسائل التعبير وطرائق الشعور، وتنبع هذه من خصوصية الشعب الذي يتكلم اللغة، فلا يعقل والحالة هذه أن تستخدم نفس الأدوات والوسائل البلاغية المستخدمة في اللغة المنقول إليها، رغم تشابه الألفاظ. وقد كان نجاح رامي في ترجمته الشعرية ينبع أصلاً من قدرته على التعبير عن المشاعر المرتبطة بكل رباعية بالمصطلح العربي ووسائله البلاغية والتعبيرية.

وتكمن وراء تجربة الشاعر عزرا باوند مع الشعر الصيني قصة غريبة خلاصتها أن أرملة باحث أمريكي اسمه فينولوسا أعطت مخطوطات زوجها إلى باوند، وكان زوجها قد ترجم قصائد من الشعر الصيني إلى الإنجليزية ترجمة حرفية تستند إلى إعطاء مرادف حرفي لكل مقطع صوري (ideogram) (حيث إن اللغة الصينية لا تحتوي على الحروف وهي تتألف أيضاً من إضافة أل التعريف أو حروف الجر أو الروابط بين الجمل^(١٦)). ومن المعروف أن باوند يعد أحد أعمدة الحداثة في الشعر الأنجلو-أمريكي، ويعزى إلى الشعر الصيني الذي قام باوند على نقله إلى الإنجليزية بالاعتماد على مخطوطة فينولوسا الفضل في ميلاد الشعر الحديث الذي يقوم على مبدأ الصورة المقتبسة من الطبيعة ومن ثم توضع بجانبها صورة أخرى لها مضمون إنساني ومن خلال دمج الصورتين نستطيع أن نصل إلى إدراك أفضل وفهم أوسع لمظهر الطبيعة والحالة الإنسانية دون الإغراق في الانفعال أو الوصف الذاتي أو الحشو والإطناب^(١٧)، وما كان لترجمات باوند أن تنجح لولا أنها تعاملت مع الأصل الصيني بصفته منصة ينطلق منها إلى مفهومات وأحاسيس وانفعالات وأفكار لا علاقة لها بالأصل الصيني. والنتيجة هي قصيدة إنجليزية جديدة لا تمت إلى الأصل الصيني إلا بالروح، و«الروح» هنا ليست إلا الجو العام للقصيدة والإيحاءات التي تثيرها والأسماء التي ترد فيها. ولم تكن معرفة باوند باللغة الصينية إلا معرفة هامشية، ولكنه بحث عن وسيلة أو طريقة أو أسلوب شعري يستطيع أن يحتضن أفكاره الجديدة في الشعر وعثر على ضالته في تلك القصائد الموجزة والتي لا تحتوي إلا على صور دون أدوات التعريف والتكثير وأدوات الربط. وقد انتقد الصينيون ودارسو اللغة الصينية باوند على ترجماته

حيث إنها تختلف عن الأصل الصيني اختلافاً بيّناً، ويقال بأن باوند لم يتكلم اللغة الصينية، ولكنه كان يهتم بأصول المقاطع الصوتية وتاريخها وجذورها القديمة، وليس مهماً عند باوند أن كان الصينيون يدركون ظلال المعاني المقترنة بالكلمات التي يترجمها أم لا...» ولا عجب في هذا أن يقول الصينيون أنه مخطيء (في ترجماته) لأنه يخبرهم بأن كلماتهم تعني أكثر مما يتصورون». ونحن ندرك الآن أن باوند لم يكن في الحقيقة مترجماً ساذجاً أو مجرد ناقل بل إنه صانع ماهر يستلهم النص ويتعامل معه من موقف أيديولوجي إيجابي، وهو أن النص الصيني نص متفوق من الناحية الفنية والمضمون، وهو نص ينبغي فهمه وتمثله ومن ثم تقليده، لأن هذا التقليد حريّ أن يدفع بعجلة الشعر الأنجلو-أمريكي إلى الأمام ويحقق له الريادة ويبعث الدماء الجديدة في عروقه اليابسة، على حد تعبير باوند. وهو فعلاً ما حصل، حيث ولدت الحركة «الصورية» Imagism مستندة على الشعر الصيني في أسسها الجمالية وتقنياتها ووسائلها الفنية. فالترجمة في هذا السياق كانت وراء انبعاث مدرسة شعرية جديدة ما كان لها أن تولد لولا اكتشاف «أنماط شعرية» مغايرة تنتمي إلى حضارة مختلفة، وقد أدى باوند الشاعر المترجم وهو «الصانع الأمهر» كما سماه توماس إليوت في إهدائه «الأرض الخراب» (١٩٢٢) دوراً حاسماً في اقتناص ذلك الاكتشاف وإفراغه في قالب تجديدي أخرج الشعر الأنجلو-أمريكي من قوالبه الجامدة ومبالغاته العاطفية ومفرداته الجوفاء التي هيمنت على الشعر في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين^(١٨).

والحديث عن فيتزجيرالد وباوند وترجمتهما يقودنا حتماً إلى مدى «أمانة» الناقل في ترجمته حيث أن الكثيرين يحملون فكرة بالغة السذاجة عن «الأمانة» في نقل الشعر وهي تقيد المترجم بالمعاني الحرفية وأسلوب التنقيط والحفاظ على شكل القصيدة. ولكن يا ترى ماذا يفعل المترجم إزاء الوزن؟ لا بل ماذا يفعل تجاه الصور الشعرية والإيحاءات وظلال المعاني والمعاني الخفية وتداعي اللفظة المميزة في السياق الشعري؟ أليس كل ذلك جزءاً لا يتجزأ من الأصل؟ أليس الاكتفاء بالمعنى الحرفي - القاموسي (بهذا الاعتبار) عملاً غير أمين؟ ولو شاء الشاعر أن يعبر عن تجربة معينة، لماذا وضعها بذلك الشكل الخاص؟ واستعمل ذاك الوزن واستخدم ألفاظاً بذاتها ولم يستعمل أخرى مرادفة لها؟ ونبرة القصيدة؟ هل نستطيع أن ننقلها إلى لغة ثانية مع الحفاظ على

ذلك النسيج المحكم المترابط بكل ما تجمعه من تعقيدات لغوية ومعنوية؟ إن التقيد بالمعنى القاموسي خيانة للأصل، إذا أريد للترجمة أن تكون عملاً إبداعياً، أما إذا كانت في كتاب لتوضيح نزعة معينة أو صورة شعرية محددة فلا بأس من التقيد بالمعنى القاموسي عوضاً عن الشكل.

إن تعلق الناقل بالمعنى القاموسي فقط ليس ذا أهمية جوهرية، لأن القصيدة في كل مكان وزمان تكاد تتحدث عن أشياء متقاربة، ويبقى إبداعها في مدى تحمل اللفظة للمعاني التي قد ترتبط بها والجو العام الذي تثيره والصور الشعرية النابضة بالحياة التي تنبثق منها والجرس الموسيقي الذي ينبع منها بكل ما يحمل من معان وظلال وإذا وضع المترجم المفردة فقط نصب عينيه واهتم بها كل الاهتمام، فإن كلماته لن تحمل أكثر من المعنى السطحي، وستفقد القدرة الإيحائية للأصل ومن ثم يكون نتاج ذلك النقل كلاماً نثرياً عادياً تحس فيه بالتكلف وبغياب شفافية وإيجاءات وخيالات الأصل.

أما إذا تمثل الناقل القصيدة تمثلاً جيداً وتشبع ذهنه بصورها الشعرية وبمعانيها الخفية، فإنه يكون حينئذ فقط «مؤهلاً» لترجمة قد يكون لها شأن في اللغة المنقول إليها. وهذه تقتضي، بطبيعة الحال، أن يكون الناقل على دراية كاملة ومعرفة بأدوات عمله من أوزان وبحور ومجازات، ويعني هذا توسعاً، أن يكون الناقل شاعراً باللغة المنقول إليها لأنه يكون أقرب من غيره إلى العثور على أفضل السبل لإحداث تأثير قد يكون مشابهاً أو قريباً من الأصل وكما يقول جاكسون ماثيوس «وعلى المترجم أن يبتدع تأثيرات شكلية في لغته تعطي حساً بتلك التأثيرات الموجودة في الأصل»^(١١). إن تلك التأثيرات الشكلية من وزن وقافية وشكل القصيدة وأسلوب التنقيط... إلخ ليست أكثر من محاولة للاقتراب من الأصل أما التقيد الحرفي بالأصل، وفيما يخص الكلمات بالذات فينبغي أن تتبع الشاعر درايدن في إصراره على أن المترجم «ينبغي ألا يركن إلى مفردات الأصل»^(١٢).

إن أفضل من كتب عن ترجمة الشعر هم الشعراء أنفسهم وربما يكون بول فاليري Paul Valéry نموذجاً مثالياً لمن كتب في الشعر وعانى في ترجمته اعتقد باستحالة ترجمة الشعر حيناً، واعتقد حيناً آخر بأن ترجمته أقرب شيء إلى الشعر العذب وكتب

فاليرى عن مفهوم الشعر العذب بأنه «بالمعنى الذي يستخدمه عالم الطبيعة عندما يتحدث عن الماء النقي»^(٣١). وحتى إن بعض الشعراء والنقاد يعتقدون بأن أفضل معيار للشعر الجيد هو أنه «يترجم بصعوبة». فإذا نقل إلى لغة أخرى دون أن يفقد جوهره تحتم ألا يكون أصيلاً». وينقل عن روبرت فروست بأنه حاول أن يعرف الشعر فلم يجد أفضل من أن يقول بأنه «ذلك الجزء من الكلام الذي يضع في الترجمة»^(٣٢).

ومن الطريف أن ننقل تجربة الشاعر عزرا باوند مع ترجمة الشعر العربي إلى اللغة الإنجليزية. يقول الدكتور زكي نجيب محمود:

قبل خمسة عشر عاماً، وقد كنت حينئذ عضواً في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالقاهرة. وكان مقرر اللجنة هو العقاد، وأردنا أن نهض بمشروع مختارات من الشعر العربي إلى لغات أوروبية مختلفة، ونيط بي أمر الترجمة إلى الإنجليزية فعنّ لي أن أتصل بالشاعر عزرا باوند وهو في منفاه في إيطاليا أيامها، واستطعت الحصول على عنوانه والمعروف أن «عزرا باوند» ترجم إلى الشعر الإنجليزي شعراً شريعياً من اليابان والصين، فأرسلت إليه عرض عليه أن نرسل إليه صورة نثرية دقيقة لما نريد ترجمته من الشعر العربي إلى الشعر الإنجليزي، ليضطلع هو بصياغتها في شعر انجليزي، فأرسل الرجل إليّ يوافق من حيث المبدأ، ولكنه يشترط أن نسجل الشعر العربي المراد ترجمته على شرائط ليسمعها وهي مقروءة بالعربية، حتى يمتلئ بالنغم العربي قبل أن يترجم، ضماناً لدقة النقل الأدبي من لغة إلى لغة^(٣٣).

وهذا الاقتباس يوضح بجلاء أن عزرا باوند لم يكتف بالترجمة النثرية التي تنقل له مفردات الأصل العربي بدقة، بل انصرف جلّ اهتمامه إلى الجانب الموسيقي من الشعر، لأن المفردة النثرية تبقى باردة وباهتة تفتقد إلى إيحاء المفردة وإيقاعها في السياق الشعري. واهتمام باوند بسماع الشعر العربي مسجلاً يعني أنه كان يبحث فعلاً عن عنصر آخر غير المفردة وهو «دقة النقل الأدبي من لغة إلى لغة». وهنا ينبغي ألا نفهم من كلمة «دقة» مجرد المرادفات النثرية، لأن كلمة «الدقة» في هذا السياق لا تشير إلى الأمانة في الحفاظ على دلالة المفردة المعجمية، بل تدل على دقة الموسيقى أو الإيقاع

وهذا بطبيعة الحال شبيه بما فعل عزرا باوند في ترجماته للنصوص الصينية إلى اللغة الإنجليزية، حيث أصبحت «الدقة» مفهوماً ساذجاً، سلاحاً بيد نقاد ترجمات باوند يعيبون عليه ابتعاده عن الأصل «وخيانته» للدقة. وقد دافع عن نفسه قائلاً إنَّ الدقة تكمن في امتلائه بالنغم والإيجاء والجو الذي توحيه القصيدة، فهي إذن «دقة شعرية» معيارها أصالة الشاعر وتمكنه من استلهام النص الأصلي .

ومن هنا نستطيع أن نصل إلى استنتاج مفاده أن العناصر الموسيقية لا يمكن تجاهلها أو التقليل من قيمتها في الترجمة الشعرية، بل هي العمود الفقري للنجاح، وإحدى أركان الترجمة الشعرية المبدعة ، أي أن المترجم ينبغي أن يعثر على «مرادف صوتي شكلي»، إن جاز التعبير، لتجربة تعد واحدة من أعقد تجارب الإنسان في توظيف اللغة وتكثيفها وتطويرها. والإيقاع والموسيقى والسجع على رأي شاعر ألمانيا الكبير « غوته » أساس ما يتميز به الشعر وما يفرقه عن النثر^(٢٤) وإهمال هذا الشرط يؤدي إلى النتيجة التي آلت إليها غالبية ترجمات الشعر الأجنبي إلى العربية حيث لفها الإهمال وطواها النسيان .



مركز تحقيق وتطوير علوم إسلامي

الهوامش

(١) Charles Tomlinson, Poetry and Metamorphosis (Cambridge: CUP, 1983), p. 77.

(٢) بعض الأسباب التي عرضها المؤرخون لتبرير عزوف العرب عن ترجمة الشعر هي: إما دينية حيث يكثّر الحديث عن الآلهة والأصنام في الشعر الأعجمي، أو علمية وهو اهتمامهم بالتزود من الثقافات الأجنبية في الموضوعات التي يفتقرون إليها كالعلوم والطب والفلسفة، أو نفسية وهي ترفع العرب على الشعر الأعجمي اكتفاء بها لديهم. للمزيد من التفاصيل راجع أنيس المقدسي، ص ٢١٠، تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الرابع، بيروت ١٩٦٢، وإنعام الجندى، دراسات الأدب العربي، بيروت، ١٩٦٧، ص ٣٨٠، وصالح أحمد العلي وآخرين، تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٧٣، ص ١٨٥، وأحمد أمين «ضحى الإسلام» الجزء الثاني، بيروت: دار الكتاب العربي، ص ٢٨١، وموسى يونان مراد، حركة الترجمة والنقل في العصر العباسي، بيروت ١٩٧٣، ص ١٣، ود. عمر فروخ، تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، بيروت ١٩٦٢، ص ١٩٤.

(٣) محمد عبد الغني حسن، فن الترجمة في الأدب العربي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦، ص ١٠٠-١٠١.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(٥) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الأول، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٨، ص ٧٥.

(٦) Jakson Mathews, "Third Thoughts on Translating Poetry", On Translation, ed. Reuben R. Brower (Oxford: OUP, 1960), p. 73.

(٧) وفي رواية أخرى ترد القصيدة بالشكل الآتي:

When my mother died I was very young.

And my father sold me while yet tongue

Could scarcely cry "weep! weep! weep!"

So your chimneys I sweep, and in soot I sleep.

X. J. Kennedy, An Introduction to Poetry, Seventh ed. (New York: Harper Collins 1990), P. 36.

(٨) Sylvan Barvet, Morton Berman, and William Burto, An Introduction to Literature, 9th ed. (Glenview, Illionis: Scott, Foresman and Company, 1989), pp, 463-465.

(٩) Willis Barnstone, The Poetics of Translation: History, Theory, Practice (New Haven: Yale Uni. Press, 1993), P. 94.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

(١١) يقول ناقد الترجمة المعروف أندريه لوفيفر أن فيتزجيرالد ما كان ليتجاوز على نصوص إغريقية أو مؤلفين رومان

لأنهم لا يمثلان حضارتين أسمى (من حضارته) وحسب ولكن أيضاً بسبب وجود عدد كبير من الخبراء الذين كان بوسعهم أن يتأكدوا من دقة ترجماته، راجع

André Lefevre, Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context (N.Y.: MLAM, 1992), pp. 119-120.

André Lefevre, Translating / History / Culture : A Sourcebook (London : Routledge, 1992), (١٢) p. 90.

(١٣) يناقش د. حسين بكار خمساً وخمسين ترجمة في دراسته الموسوعية عن الرباعيات الموسومة بـ الترجمات العربية لرباعيات الخيام (جامعة قطر، ١٩٨٨). وقد اعتمدت على هذا المصدر في مناقشة ترجمات الرباعيات إلى العربية.

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٩٠ .

(١٥) المصدر نفسه ، ص ٩٢ وانظر أيضاً للمؤلف نفسه الأوهام في كتابات العرب عن الخيام (بيروت : دار المناهل، ١٩٨٨)، ص ٣٣ .

David Perkins, The High Modernist Period (Cambridge, Mass. : Harvard Uni. Press, 1983), (١٦) pp. 295.

(١٧) تنطبق هذه المواصفات على القصيدة اليابانية التقليدية المسماة بالهايكو (Haiku) التي تتكون من ثلاثة سطور من الشعر تكوّن بمجموعها سبعة عشر مقطوعاً وتعتمد على الصورة التي تتضمن دمج الإنسان بالزمن والطبيعة. وهي الأفكار نفسها التي بنيت عليها حركة الصورة. راجع.

Paul Engle and Warren Carrier, Reading Modern Poetry A Critical Anthology (Gienview, Illionis : Scott, Foresman and Company, 1968), PP. 109-112.

(١٨) فترة الانحطاط هذه هي التي أدت إلى الثورة الشعرية التي تبناها باوند واليوت وهي الثورة التي عرفت فيما بعد باسم الحداثة Modernism ، ويطلق على شعراء هذه الفترة «الجورجيون» The Georgians انظر الفصل الخاص بهؤلاء الشعراء في :

John Press, A map of Modern English Verse (Oxford, Oxford Univ. Press, 1976), pp. 105-131.

Jackson Mathews, "Third Thoughts on Translating on Translating Poetry," in On Translation, ed. Reuben R. Brower (Oxford: Oxford Univ. Press, 1960), pp. 63.

John Dryden, "Preface, to Ovid,s Epistles (1680), "in English Translation Theory, 1650-1800, T.R. Steiner, ed. (The Netherlands, Assen: Van Gorcum, 1975), p. 123.

Paul Valéry "Translation from St. John of the cross", in "On Translating Poetry "Reuben A. Brower, ed. On Translation (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1959), P. 74.

Willis Barnstone, The Poetics of Translation, p. 48 (٢٢)

(٢٣) «ترجمة الماضي إلى الحاضر» العربي الكويت، ٢١٩، ١٩٧٧، ص ١٨ .

(٢٤) د. باهر الجوهري «إشكالية ترجمة الشعر بين اللغتين الألمانية والعربية» في ندوة الترجمة والتنمية الثقافية ١٢ -

١٤ مارس ١٩٩١، إعداد لمعي المطيعي القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب، ٩٩٢ . ص ٩١ .



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی