

الترجمة الأدبية
ادمون كاري
ترجمة عبد النبي ذاكر / جامعة أكادير

I الترجمة الأدبية

حين تتم الإشارة أثناء الحديث أو الدراسة إلى الترجمة بصفة عامة، أو "الترجمة" فقط، فمن الممكن جدا أن يكون التفكير منصبا حول الترجمة الأدبية، والأدبية فقط. ولا ريب في أن هذا النوع هو الذي يقدم أهم كمية من الترجمات المنشورة في العالم كله. فمن بين 17139 كتابا مترجما في 44 دولة سنة 1953م، نجد حوالي 10000 تعود إلى الأدب، بكل ما للكلمة من معنى (أي 53%). وتتوزع 43% بين خليط من الأبواب، تضم "العموميات والتاريخ والجغرافيا والقانون والعلوم الاجتماعية". وأغلب فئات هذه الفئات تدخل — في الواقع — ضمن دائرة اختصاص الترجمة الأدبية. أما العلوم الطبيعية المضبوطة والتطبيقية وكذا الفلسفة، فلا تضطلع سوى بـ 7, 12% من المجموع بل يمكننا القول: إن كتاب "إيقاع الحب" (الذي يدخل ضمن العلوم التطبيقية)، وكتاب "معنى الحياة" (الذي يُدرج ضمن العلوم المضبوطة والطبيعية)، وكتاب "المنظمة اللسانية العالمية" (المدرج في فقه اللغة)، إضافة إلى عدد آخر من المصنفات المدرجة ضمن هذه الفئات، كلها تهم المترجم الأدبي، بقدر قد يماثل، وقد يفوق اهتمام المترجم التقني أو العلمي المتخصص. إذن، سيكون نصيب الترجمة الأدبية حوالي ثلثي أو ثلاثة أرباع المصنفات المترجمة في العالم.

وخلاصة القول: إن الترجمة الأدبية تسيطر على كل المؤلفات غير المتخصصة. فكيف نحددها إن لم يكن بالسلب؟ ينتاب المرء شعور بكون الترجمة الأدبية ترجمة "طبيعية" نوعا ما، في مقابل ترجمات اصطلاحية حديثة العهد، من مثل: الترجمة الأدبية التقنية والتجارية. وهو شعور تعززه التجربة

التي يحملها كل منا، منذ أيام المدرسة. فعلى أي شيء كان يتمرن التلميذ، الذي يتعب نفسه في ترجمة لاتينية، أو في نص إنجليزي، إن لم يكن على الترجمة الأدبية؟ غير أن التاريخ أتى بتعديلات رصينة لهذا الحكم العجول. فالآلهة والملوك قد سبقوا الشعراء والكتاب. وليس هناك من شك في أن الترجمة المتعلقة بـ "الخدمة" (2*) التي سنعالجها بتفصيل في فصل خاص) والترجمة الدينية سابقتان للترجمة الأدبية. إن أول أثر لغوي في فرنسا هو: حلف ستراسبورغ الناجم عن اجتماع عقده ملوك يحكمون شعوبا مختلفة اللسان. وقد خصّص البيان لإخبار الناس بالالتزامات الخاصة بكل واحد، على إثر التفاوض الديبلوماسي. وبعد حصول الاتفاق، تمت الترجمة الحاسمة. ومن الممكن أن يكون النص الأصلي اللاتيني هو مصدرها. ومن جهة أخرى، نعلم أن مجمع تور (Tours) أوصى منذ سنة 812م بـ "نقل المواعظ إلى اللغة الرومانية البسيطة". وبحوزتنا أيضا "معاجم" أكثر عراقة في القدم. وهي بمثابة ترجمات حرفية لنصوص طقسية (liturgique) لاتينية.

وفي إنجلترا، تمّ لنا نقل أولى لجلجات تلك اللغة بفضل معاجم يرجع تاريخها إلى القرن السابع للميلاد. وقد ترجم الملك ألفريد بعض الكتب المقدسة خلال القرن العاشر. وفي القرن الذي يليه تطاول ألفريك (Alfric) على التوراة. أما في إيرلندا، فكانت الأديرة، منذ العصور الغابرة، مراكز للترجمة، شأنها في ذلك شأن المؤسسات التي أنشأها كاسيودور (Cassiodore) في إيطاليا. خلال القرن السادس للميلاد. وفي غضون القرن العاشر، نقل نوتكر لابيو (Notker Labeo) إلى اللغة الجرمانية نصوصا توراتية، ليحصل بذلك على لقب "الجرماني". وباكتشافهما للحروف السلافية خلال القرن التاسع للميلاد، قدم القديسان سيريل (Cyrille) وميثود (Méthode) النموذج بترجمتهما للكتاب المقدس.

وفي آسيا كان عمل الترجمة يغوص أيضا في أعماق الدين. ومنذ سنة 67م ترجم الراهبان الهنديان دارما أرانيا (Dharma Aranya) وكاسيابا ماطانغا (Kaçiapa Matanga) الكتب البوذية إلى الصينية، بعد أن تم نقلهما إلى لويانغ (Loyang) في احتفال رائع. وفي غضون المرحلة نفسها، أمر مجعّ بقشمبر نقل الكتب المقدسة من لغة البالي (2*) (Pali) إلى السنسكريتية. وسوف تظل هذه القناة الجديدة أصل الترجمات في العديد من اللغات، كالتيبينية خلال القرن الثامن للميلاد بفضل البطريك الهندي سانطراخسيطا (çantrakhsita)؛ وكذلك خلال القرنين العاشر والحادي عشر بفضل كل من أتيسا (Atiça) والساحر التيبتي ماربا (Marpa)، الذي اتخذ الجمجمة والكتاب كشعارين، شأنه في ذلك شأن سان جيروم (Saint Jérôme)؛ وأيضا في منغوليا، انطلاقا من القرن الثالث عشر، وذلك بفضل فاغبا (Phagpa) العظيم، الذي زود بلاد الأعشاب بأبجدية، وحمل إليها الكتب الدينية.

ومن الممكن تمديد اللائحة. فقد حافظت الترجمة الدينية — عبر القرون — على مكانة برزة. وإلى أيامنا هذه، ما زال المرض الجديد للكتيب المقدسة يشكل حدثا في العالم المسيحي. كما أن التفسير (exégèse) مكون — في جزء كبير منه — من دراسة الترجمات المقارنة. بل إن هناك بلدانا أكثر من نصف ترجماتها المنشورة تعود إلى فئة المصنفات اللاهوتية. ولا نزاع في كون التوراة هي الكتاب الذي تمت ترجمته إلى أكبر عدد من اللغات. ففي 31 دجنبر من سنة 1954م كانت هناك 180 ترجمة، وذلك بعناية الجمعية التوراتية وحدها. ومن بين تلك الترجمات، كانت هناك 195 ترجمة هامة للعهدين (3*) (Testaments).

وعلاوة على ذلك، إن الترجمة الدينية هي التي أفرزت نظرية الترجمة.

لقد عرض سان بُول (الذي ذكر هو نفسه أنه كان يمتلك موهبة في اللغات والترجمة، والذي سلّمت إليه — ربما بحق — رئاسة المترجمين) في أول رسالة له إلى الكورنثيين (Corinthiens) قانونا داخليا — بكل معنى الكلمة — للاجتماعات المتعددة اللغات. ولقد خلّف سان جيروم كتاب: (De Optimo genere Interpretandi) حيث أوصى بـ "عدم اتباع ترجمة كلمة بكلمة، وإنما التعبير عن المعنى بالمعنى" (Non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu). ولم تفعل العديد من الرسائل الموالية سوى اللف والدوران حول هذه التوصية. كما ألف المترجم النشط مارتان لوثر كتاب: (رسالة من مترجم) (Sendbrief vom Dolmetschen).

وليس هذا من قبيل الصدفة؛ فإذا كان مسموحا لأي كان أن يترجم رواية أو شعرا كما أراد، فإن المسألة تختلف عندما يكون المرء في حضرة نص إلهي؛ إذ لا يتعلق الأمر هذه المرة بالإسطنبول، لأن المترجم يصبح ناطقا بلسان صوت إلهي. وأقل ما يُطلب منه هو أن يتناول عمله بإجلال ويتأمل في صنعته.

قد يبدو — في ضوء ما سبق — أنه كان ينبغي تخصيص باب للترجمة الدينية في هذا الكتاب؛ لكن إذا كنا قد تعرضنا لها في هذا الموضع، فلا لشيء إلا لأن دور الترجمة الدينية قد تغير كثيرا في عالمنا الحديث، نظرا لانخفاض الاهتمام المنوط بها. فأقل من 6% من المؤلفات المترجمة اليوم ترجع إلى هذه الفئة. (1) ولا ينبغي أن ننسى، مرة أخرى، أن هناك خليطا من الكتب يصنّف ضمن تلك الفئة. فمترجم كتاب: (الوظيفة الاجتماعية للدين)، ومترجم كتاب: (الدين في إفريقيا الغربية، مع صور معتقدات وعادات اليوروبا (yorouba) والإيو (Ewe) والأكان (Akan)، إلخ) ينبغي أن تكون لديهم — علاوة على التكوين المناسب — معارف اجتماعية واقتصادية وإثنوغرافية. فأغلب المؤلفات

التي يقال إنها دينية، هي اليوم من هذا الصنف المتعلق بالترجمة الفلسفية والأدبية العامة، أكثر من تعلقها بصنف الترجمة اللاهوتية التقليدية.

ومن جهة أخرى، لم تبقَ الدقة والأمانة حكرًا على الترجمة الدينية. ولم يعد للمترجم الأدبي الحديث، أثناء مواجهته للنص الذي عُهد به إليه، تلك الحرية الرائعة التي تمتع بها أسلافه.

وإذا حاول المرء القبض على الأصول الخاصة بالترجمة الأدبية، فإنه سينتهي إلى جنس غريب تمّ له الظهور منذ اللججات الأولى لمختلف الآداب. وباختصار، لم تبدأ الآداب الحديثة، بصفة عامة، في الظهور إلا بالترجمات والتكيفات.

في روما القديمة، وقبل شيشرون وفرجيل بكثير، حيث لم يكن هناك وقتٌ لا لغة أدبية، ولا عروضا لاتينية محدّدا، تُرجم ليفيوس أندرونيكوس (L. Livius Andronicus) شعر هوميروس والتراجيديات اليونانية، كما ترجم نوفيوس (Nævius) أعمالا مسرحية وقّدها. أما إنيوس (Ennius)، الذي خصص روما بملحمته الوطنية الأولى، فكان مترجما عظيما ليوريبيد (Euripide) وللflasفة. ونظرا لتكلمه بلغات ثلاث هي: اليونانية واللاتينية والأوسكية (4)، كان يقول إنه يمتلك ثلاثة قلوب.

ما عسانا نراه في فرنسا خلال العهود الساحقة؟ سنرى (مقطعا لسانت أولالي) (Séquence de Sainte Eulalie) وسير (سان ليجر St Léger) وسان أليكسيس (St Alexis) وغراما منظوما (أو مؤلفا في شكل موسيقى) انطلاقا من نصوص لاتينية خلال القرن التاسع والعاشر والخادي عشر. فما زال الإبداع دينيا، غير أن موقف المترجم تجاه مؤلفه مختلف جدا؛ إذ لم يعد الشاعر يستهدف الأمانة الصارمة، بقدر ما يستهدف الأثر الجديد، الذي يلتسمه من قريحته كمبدع أصيل، ومن تصوره الشخصي لطريقة عرض القصيدة. ولم تعد الثيمة — غالبا — سوى ذريعة وسيناريوها يُطرّزه الشاعر بحرية. وهكذا

تُتشد وتأخذ بمجامع القلوب (سيرة بارلام ويوسافات) السيرة العجيبة، التي تُرجمت حوالي القرن الثالث عشر، انطلاقاً من نص لاتيني تمت ترجمته هو الآخر قبل قرن أو قرنين من التاريخ المذكور، انطلاقاً من الترجمة العربية للنص البوذي الأصلي. وهذا تكيف ناجع بما فيه الكفاية، منح بارلام ويوسافات قبول الكنيسة وقديسيها على كثرتهم.

وقد انضافت إلى هذه السير والأسفار المنتحلة (apocryphes) ثيمات غريبة. وإن قصة الإسكندر (5*) الشهيرة، التي تم نظمها — دون ريب — في القرن الثاني للميلاد ببزنطة، ترجمت إلى اللاتينية خلال القرن الثالث للميلاد، ثم أُجملت خلال العصر الكاروليني في شكل مختصر. وحوالي 1100م تمت ترجمة المختصر اللاتيني إلى حكايات ثمانية المقاطع من قبل ألبيريك دو بيزانسون (A. de besançon) أو دو بريانسون (de Briançon). ومنذ سنة 1132م تمت ترجمة قصيدة ألبيريك إلى اللغة الجرمانية. بعدها نُظمت في الفرنسية بعشر تفعيلات، ثم باثنتي عشرة تفعيلية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر. وهنا يكمن مصدر "الإسكندرية" (6*) الكلاسيكية. كما أننا نعثر على ترجمات إنجليزية ابتداءً من القرن الحادي عشر. وقد تم نقل القصة نثراً إلى اللغات السلافية، في استقلال عن الترجمات الغربية. بل لقد نقلت منذ القرن الخامس للميلاد إلى اللغات السوروية والأرمينية والإثيوبية والعربية والفارسية... وبذلك دخل الإسكندر الأساطير الشرقية. لقد رغب أهل العلم أن يروا في القيصر آخر تقليات الإمبراطور العظيم، الذي شكلت ملحمة النص المقدس للديانة البوذية (Bön) في الهضاب التيبيرية العليا.

هكذا تم الحصول على آلاف الخرافات والحكايات والأمثال والشخصيات الحيوانية والبشرية، التي عبرت القرون والقارات، وأنت — دون أن يعلم المرء من أين — مغيرة هيأتها ووضعها عند المرور. إن (حكاية الثعلب)، التي هي فرنسية إلى حد كبير، تنحدر من أصول لاتينية وشرقية وشمال — أوروبية

وشرق — أقصوية. أُلِّيت متابعة المشوار عملية غير مُجدية؟ إننا نقترح هنا الأعماق الفسيحة للفولكلور، حيث الاقتباس والتكيف يلعبان دورا ثابتا، تارة في شكل تذكّر مبهم، وتارة في شكل ترجمة صريحة.

إن أولئك الذين حملوا — في الأزمنة التاريخية — الأساطير الجميلة من منطقة إلى أخرى، كانوا — في الغالب — يستعينون بالذاكرة، أكثر من استعانتهم بالرق. فالكتّاب المتقنون كانوا يعيشون منزوين في الأديرة؛ أما المغنون الجوالون، فكانوا ينشدون في الطرقات والساحات الكبرى قصائد يمتعون بها مستمعيهم، دون الاهتمام بتدوينها. إضافة إلى أن هذه الإنتاجات كانت لا تقبل التحديد لأنها غير جامدة، بل حية متحركة قابلة دوما للتحوير والتطوير والإغناء أو الحذف.

ولقد لجأ كل من ماري دو فرانس (M. de France) وكريتيان دو طرويس (Chr. De Troyes) وجان دو مونج (J. de Meung) إلى نماذجهم بغير قليل من الحرية؛ مثلما لجأ إليها شوسر (Chaucer) الذي ترجم ونظم دون الالتزام بالأمانة. ومنذ مطلع القرن الثالث عشر للميلاد نظم كلاندر (calandre) في شكل حكاية تضم سبعة آلاف بيت كتاب: التاريخ اللاتيني لأوروز (Orose).

ومن هذا الأصل المزدوج انبثقت الترجمة الأدبية الحديثة. فمن جهة، هناك الترجمة المقدسة التي أورتتها الاحترام الدقيق للنص الأصلي ونكران الذات أمام آثار نُقِشت لتخلد، مثلما أورتتها حرارة الرسول الملتبسة؛ "كُن متوهجا وارفع راية الإتيقان"، هذا ما نصح به مارتيا تلميذه ميلاربا (Melarepa) الذي كان ساحرا شأنه شأن أستاذه، والذي كان عليه أن يكون أكبر شاعر في التيببت. ومن جهة أخرى، هناك التقصي الجمالي، وقابلية استشراء العابر واليومي، ثم الميل إلى المساهمة الشخصية في الأثر، وكذا الفرحة المدوّخة التي تولّد المتابعة الشغوفة لمثال يربط الأمانة بالجمال.

إن معرفة إلى أي حد تسود الأمانة للأصل، أو يسود النقل الحر، تتوقف على الاتفاقات التي تم قبولها في عصر المترجم، وكذا على وجهة النص، أكثر مما تتوقف على الاختيار الحر الذي يضطلع به المترجم. أما في الوقت الراهن، فإن المترجم عندما يكون في حضرة بعض النصوص، يلزم نفسه بالوفاء المطلق، والعمل التفسيري. وهذا ما يحصل مثلاً تجاه النصوص الكلاسيكية، أو النصوص التي لها مفعول كبعض المؤلفات السياسية في عصرنا. (2)

وتتجلى الصرامة التعبيرية أكثر في الترجمة العلمية أو التقنية، حيث لا تكون الشواغل الإسطيقية ملموسة إلا بشكل عرّضي، في حين أنها تظل حاضرة دوماً في الترجمة الأدبية.

ويمكن للمرء أن يلاحظ — على العموم — أن الترجمة الأدبية منبثقة من الأجناس المجاورة، كالتكليف والمحاكاة. وإذا كان تاجر القراطيس يقنع — عند الاقتضاء — بأية رطانة، فإن المترجم الخلق بهذا الاسم لا يشعر أبداً باستباحة التجاوزات التي تمنحها له الجميلات الخائئات، لأنه يحمل بداخله مبادئ صارمة، ولأن التجربة علمته أن الترجمة الأدبية جنس صعب، ولربما أصعب الأجناس.

ومن شأن الخصائص الظاهرة لهذا الجنس أن توقع في الخطأ دون ريب. وبإمكان التجربة المدرسية التي أشرنا إليها أن توهم الترجمة بالإنجاز النزيه لكل ترجمة أدبية، إنما علينا ألا ننسى أنه لم تتم المطالبة أبداً بتلقين الترجمة في المدارس، ولا تدخل الترجمة في هذه الأخيرة إلا بصفتها منهجاً تربوياً.

لم يكن التلميذ يتردد خلال الآداب الكلاسيكية سوى على "الكتاب الفطاحل"، كما كان لا يفكر في تأديتهم بغير أسلوب جزل. أما خلال اللغات الحية، فيمكنه أن يجد نفسه — أحياناً — في خصام مع أسلوب مألوف جداً، غير

أن غاراته في هذا المجال سوف تكون فردية. إذن، فالترجمة الأدبية السائدة (وأكثر من ذلك الترجمة المسرحية أو السينمائية) تتطلب سلامة تامة في اللغة المنطوقة، إذ ما كل امرء يكتب كما ينطق.

وهذا مثال واحد من بين آلاف الأمثلة الموضحة للصعوبات الخاصة بالترجمة الأدبية. فالتعليم يستخدم الترجمة، ولا يحاول أن يخدمها. وهذا وحده كفيل بتفسير كيف أن حشدا من الناس المزودين بمعارفهم المدرسية، وببعض المعارف اللغوية، يفاجأون بإهانات، في الوقت الذي يتوهمون فيه أن مهنة المترجم الأدبي قد انفتحت في لهم.

وعلى حين غرة، يستوقف المبتديء في الترجمة التقنية حشد من المصطلحات التي يجهل عنها كل شيء (في اللغتين)؛ ذلك أن قائمة من القطع تسرد: حذبات المكبح والواقية والضغط أو السقطة، لتعجل بكبح زهوه. كما أنه لن يظن — في النص الأدبي — لجهالاته ومعاكساته للمعنى بشكل فظيع. وإن سخطه ليثور حين يرى أن الروائي يحمله بغتة إلى مرج ذي نباتات مجهولة، أو ينقله بين المرافع (derricks) لينتشى بها في الأركان النائية والأرضيات الطائرة والغرائق (grues) ذات الطيران المتأرجح. وأنى لهذا السوء الحظ أن يظن أن من اختصاص المترجم الأدبي أيضا — وبحق — الحديث بابتهاج عن النبتة الإفريقية التي تنتج الكولا والمعروفة باسم: (sterculiers) والتقوب وغيرها من الأشياء. وليس على المترجم التقني المتخصص في آلات التقوير (décolleteuses) أن يعرف علم الإليكترون. لكن، من منا يعلم على أي شيء سوف تقع عين شخصية ما من شخوص الرواية التي سترجمها غدا؟

وعلاوة على ذلك، من يعلم الكيفية التي ستعبر بها هذه الشخصية؟ وهل ستكون سيدة نبيلة تنتمي إلى الزمن القديم أم حمّال مرفأ؟ أستاذًا صارما أم بطلا في كرة القاعدة (Base-ball)؟ فلا مأمّن للمترجم أبدا من المنغصات. فإذا

شعر الروائي بمضايقة شخصية ما، فإنه حر في حذفها أو تغيير حالتها المدنية، لكن المترجم لا يمتلك هذه الوسيلة؛ وإنما ينبغي عليه أن يكون مثل بروتوس (Protée) منصاعاً لنزوات كل المخلوقات التي يبدعها كل الكتاب.

ومع ذلك، ينبغي أن "يكون له أسلوب" غير منحن، وغير ممل، وله طابع شخصي. وبإمكان الأصل أن ينطوي على السهو والأخطاء الكتابية، لكن ذلك لا يُغفر للمترجم. (3) ومع ذلك، يجب على هذا الأخير أن يعرف كيف يبقى في كل لحظة وفيها للهج الأصل، كما ينبغي أن يكون تدخله خفياً.

تلك بعض المقتضيات العديدة والمتناقضة التي تعرض للمترجم الأدبي. وإن أولئك الذين يتخيلون أن الترجمة الأدبية "سهلة" نظراً لكونها غير متخصصة، فإنهم يخطئون خطأ عسواء؛ ذلك لأن الترجمة المتخصصة تقنع بجهل تام لما يقع خارج الحقل الدقيق لاختصاصها، في حين ترغّب الترجمة الأدبية في أن تكون كلية. لعله رهان مستحيل، غير أن الترجمة — بطبيعتها — تتمسك بالرهان، الذي يهال به الفنان وبيتهج.

وعلى كل حال، فإن تخصيص جوائز لمكافأة أجمل الترجمات مسألة ذات مغزى؛ فهناك جائزة هالبيرين — كامينسكي، التي أسست سنة 1937م، تخليداً لذكى رائد الترجمة الروسية في فرنسا؛ وجائزة دونيز — كليروين، التي كانت تترجم عن الإنجليزية، والتي توفيت في المنفى. وهاتان الجائزتان تمنحان سنوياً من قبل لجنة تحكيم فرنسية — إنجليزية عن عمل مترجم من الإنجليزية إلى الفرنسية، وآخر مترجم من الفرنسية إلى الإنجليزية. وأخيراً سلّمت جائزة الآداب في ماي 1952م لغاليري لاربو (V. Larbaud) الذي تنافس شهرته كمترجم شهرته ككاتب.

II الترجمة الشعرية

هل الترجمة الشعرية ممكنة؟ تلك — باديء ذي بدء — هي المسألة المطروحة اليوم. وإن طرح هذا السؤال ليقْتَضِي — سلفا الإجابة بالرفض.

يبدو أن الأمر طريف، إذا ما علمنا أن الترجمة الشعرية قد تقدمت الترجمات الأخرى لمدة قرون، وأن المترجمين الأوائل من اللاتينيين قد تناولوا على هوميروس. ثم إن ترجمة أوفيد — في فرنسا — تمت خلال القرن الثالث عشر. كما أن الأسكندرنية في الشعر تولدت عن قصيدة مترجمة. ففي سنة 1548م أكد منظر الفن الشعري وفن الترجمة طوماس سيبيلي (Th. Sibillet) أن "الترجمة، اليوم، هي القصيدة الأكثر شيوعا، والأفضل تلقيا من قبل الشعراء القِيَمين، والقراء المتبحرين" (الفن الشعري الفرنسي، ج2 — ج14). وبعد هذا الأخير جذّت أجيال من المترجمين في نقل هوراس وفرجيل إلى الفرنسية. الشيء الذي لقي التحييز من قبل جمهور خبير، وصعب الإرضاء. فالى الألمانية تمت ترجمة هوميروس من قبل فوس (Voss). وهذا ما قام به شليغل أيضا بخصوص شكسبير. وقد ألقى الضوء على هذا الجنس كل من درايدن (dryden) وبوب (Pope) بإنجلترا، ويوكوفسكي وعدد من الشعراء بروسيا، وجيرار دو نيرفال بفرنسا. وإلى يومنا هذا ما زال المترجمون، في الكثير من البلدان، يجتَوْن في ترجمة أبيات بأبيات أخرى. وإن نتائجهم هذا ليحظى باهتمام كبير.

ليس هناك من شك في أن الترجمة الشعرية تطرح صعوبات هائلة ملازمة. الشيء الذي يجعل القاريء يشعر دوما بأنها تختلس ما هو جوهرى في الأثر الأصلي. وفي الحقيقة، تعتبر الصعوبة الأولى مشتركة بين كل ترجمة فنية. تلك هي صعوبة نقل الشكل والأسلوب والشخصية الذاتية للأثر. ففي الشعر يمتلك الشكل — في حد ذاته — قيمة. وإن التنقيح النزيه الذي يقوم به مترجم متوسط ليكفي تجاه رواية جيدة محررة بلغة محايدة. وهكذا، سيتم نقل

الأثر بصورة موفقة إلى حد ما، دون أن يُخان. أما في الشعر، فلا تتمّ المسألة على هذا المنوال مطلقاً؛ ذلك لأن الشاعر لا يتكلم لغة "كل الناس". ولذا كان على المترجم أن يعيد - بطرقه الخاصة - عنصراً ذاتياً محضاً. ومن جهة أخرى، فإن الشكل لا يكون أبداً عنصراً ذاتياً فحسب؛ لأنه يندرج في سياق أدب قومي. وبإعادة إنتاج هذا الأخير بأمانة دقيقة في مناخ مغاير، يغدو بوسعه الإفضاء إلى نتيجة معكوسة تماماً. فخوسني ماريّا دو هيريديا (J-M. de Hérédia) غير قابل للترجمة إلى الإسبانية؛ ذلك لأن العناصر التصويرية الزاهية التي تميزه في الفرنسية عمّلة رائجة في الأدب اللاتيني - الأمريكي، إلى حد أن صاحبنا يبدو تافها جداً. (انظر: أليس أرويلر (A. Ahrweiler) "الواقعية والترجمة"، مجلة أوروبا، عدد 82 أكتوبر 1952).

أضف إلى ذلك أن اللمسات الأكثر مألوفية التي يستخدمها الشاعر، لا تحوي نفس اللون من بلد إلى آخر. وللاستشهاد مرة أخرى بأليس أرويلر نسوق كلام فكتور هيغو، على سبيل المثال: "كان بجيبه خذروف من بقس buis". فإذا ما أراد المرء ترجمة هذا السطر الشعري للمكسيكيين أدرك أن البقس لا ينبت في المكسيك، وأن الخذروف ليس لعبة شعبية هناك. فالترجمة الدقيقة تُصير السطر الشعري الواضح "اليومي" غريباً وغير مفهوم. فلو أن المرء قال في ترجمة السطر الشعري: "كان بجيبه رأس ميت من السكر"، (il avait dans sa poche une tête de mort en sucre) لعرض نفسه لصواعق الخبراء، على الأقل.

وعند تكدّس هذه الصعوبات المشتركة بين كل ترجمة فنية، فإنها تنتهي إلى إقامة حاجز كبير أمام مترجم الشعر. هذا الحاجز الذي يصبح خاصية للنوع.

"كل قصيدة تطابق عجب بين إيقاع وفكر. ولهذا، فإن ترجمة القصيدة أمر عسير، كما أن ترجمتها نظماً أمر مستحيل تقريباً. وإن احتمال الحصول على التطابق الرباعي بين إيقاعين وفكرين احتمال ضعيف جداً." (أندري موروا A. Maurois: عن ترجمة القصائد، أوبيرا، عدد 153، 21 — 4 — 1948).

لنحاول رسم هذا "التطابق الرباعي" في خطاطة:

مضمون (FOND) ————— شكل (FORME) (أصل)

مضمون (fond) ————— شكل (forme) (ترجمة)

إن صعوبة الحصول على هذا التطابق الترادفي شيء ملموس بما فيه الكفاية في الأشعار المتقاربة جداً، التي تستعمل نفس الإجراءات العروضية الأساسية، مثل الشعرين: الإنجليزي والألماني. وبقدر ما يبتعد المرء عن عادات الوزن في لغة معينة، تكبر الشقة بين الشكلين. وهذا ما يمكن تلمسه بخصوص الشعر العربي الذي تختلف قواعده العروضية أيما اختلاف عن قواعدها. ولذا لا يمكنها أن تستند بشكل صحيح على أي نوع ترادفي يسمح بالنقل.

غير أن الفرنسية توجد بهذا الخصوص في وضعية غبن؛ فكل اللغات الأوروبية — تقريباً — لها أشعار نبرية، يتكون فيها البت من عدد معين من التفاعيل. وكل تفعيلة مكونة من مقطع طويل ومن مقطع أو مقاطع قصيرة؛ الشيء الذي يجعل البيت محتوٍ على عدد متغير من المقاطع، مع الاحتفاظ بعدد مطرد من النبرات. أما الشعر الفرنسي، فهو — بخلاف ذلك — مقطعي، يتكون فيه البيت، أساساً، من عدد محدد من المقاطع. في حين أن عدد النبرات المتلفظ بها في كل بيت، غير قار.

لا شك أن هذه الحدود غير صلبة؛ فالعروض النبري يعرف بعض التلطيف، شأنه في ذلك شأن العروض المقطعي. ويمكن القول: إنهما يميلان إلى

الاتصال. غير أن نقطة الانطلاق تبقى — مع ذلك — متعارضة تماماً. ولذا جرت العادة ألا يُبحث في الفرنسية عن مرادفات للوزن الأجنبي في الإيقاع الداخلي المنسَّق بلباقة إلى حدٍّ ما، بل في هذه الدعامة المادية التي تحملها القافية إلى البيت الفرنسي. وهذا ما سبق أن قاله دو بيلي (Du Bellay): "تمثل القافية لدينا ما يمثلته الكم بالنسبة لليونانيين واللاتينيين".

إن هذا التغيير المفروض على المترجم واسع النطاق. فالمسألة تتعقد — في الواقع — لأن إعادة إنتاج البحور الشعرية الأجنبية، بشكل آلي، ليست أبداً غير قابلة للتصور في الفرنسية. ذلك لأن هذه الأخيرة تعرف هي الأخرى الأنسقة النبرية وتستعملها في الأغنية. فكل مترجم يستسلم لسحر وزن قصيدة أجنبية، يوشك أن ينقلها كما هي، صانعا منها لازمة. أما من جهة أخرى، فإن مجرد إحصاء التفعيلات والمقاطع يمكن أن يعطي نتائج متعارضة من لغة إلى أخرى. فلنأخذ مثلاً من الشعر الروسي السطرين المشهورين لبوشكين:

صارت لعمي مبادئ رقيقة
Mon oncle avait de bon principes

من يوم أن وجد نفسه مشلولاً
Du jour où il se vit perclus

(بداية أوجين أونيجين)

إن هذا النقل الآلي يعطينا، في الفرنسية، بيتاً هزيعاً، غير متماسك. فالقصيدة تضم أكثر من خمسة آلاف بيت، وإذا ما سارت، في الفرنسية، على هذا الإيقاع، ستكون غير مقروءة على الإطلاق.

لا يمكن للترادف بين الشكلين المترجم والمترجم (forme-FORME) أن يحصل إلا عبر تغيير حفيف، يأخذ جيداً بعين الاعتبار الاختلافات الفاصلة بين القواعد العروضية الأساسية.

ومع ذلك، فقد قبلنا بشكل ضمني في هذا النقاش كله فرضية "التطابق الرباعي"، التي صاغها أندري موروا، كحقيقة؛ بيد أنها فرضية لا تنطبق إلا

على بلداننا الأوروبية وتراثها الثقافي. فكلما جازفنا بأنفسنا في مجالات قصية، كلما تبدل الرسم وتعقد.

بالنسبة للشعر الصيني مثلاً لا تُختزل المكونات الشعرية للأصل في العلاقة المبسطة: مضمون — شكل (FORME - FOND)، لأن هذين المصطلحين قد تمَّ إهمالهما.

وما نسميه "مضمونا"، ينقسم إلى فئة من العناصر المتباينة؛ فهناك أولاً النص بكل ما للكلمة من معنى. هذا النص الذي لا يكون — في الغالب — سوى قيمة للذريعة. ووراء النص الظاهر، تتربط بعض الكلمات بروابط دقيقة يجهلها القارئ الأوروبي. إننا نشعر مثلاً بتطابق بين النار والحب، أو بين الصباح والشباب، إلخ؛ في حين أن قناة التطابق المتبعة في الصين فسيحة جداً ودقيقة جداً. فالجهات الأربع والفصول والألوان والروائح والمذاقات، كلها عناصر تتجاوب فيما بينها. ويمكن تمديد السلسلة إلى الأحشاء والحيوانات والأهواء والأعداد والنوطات الموسيقية، إلخ؛ فالعالم كله منظم، والأشياء والكائنات والمجردات يوحي بعضها ببعض، كما أنها قابلة للتفاوض. ولا تكمن هنا سوى المكونات الظاهرة للمعنى. تلك المكونات التي تؤثر في "مضمون" القصيدة.

وعلاوة على ذلك، يقوم الشعر الصيني الكلاسيكي — في جزء كبير منه — على التلميحات الأدبية؛ إنه شعر الرُتوق (centons) و"تنويع لثيمة معروفة". والإبداع الشخصي للشاعر يكمن في المشابكة، بدقة، بين هذه الثيمات؛ كما يكمن في الإبداع — عبر كلمة واحدة — بخلفية من المشاعر والصور. وهنا يصطدم المترجم بصعوبة مضاعفة: فمن جهة، يُعتبر الإجراء غريباً على القارئ الأوروبي، فيعترضه للإزعاج؛ ومن جهة أخرى، إن هذه "الثيمات المعروفة"، ليست كذلك بالنسبة للقارئ. ففي ما يتعلق بالإجراء، من الممكن محاولة النقل عبر حشو النص بتعويضات مماثلة، وذكريات مألوفة:

نور حالك: يا لَلْسَعَر! يا لَلْيَاس!؛ غير أن التأثير الحاصل سيكون أكثر إشكالية. أما ما يتعلق بالثيمات ذاتها في الطبقات العلمية، فبالإمكان اللجوء إلى حيلة الملحوظات أسفل الصفحة. لكن، هل من الممكن ترجمة الشعر بملاحظات أسفل الصفحة؟

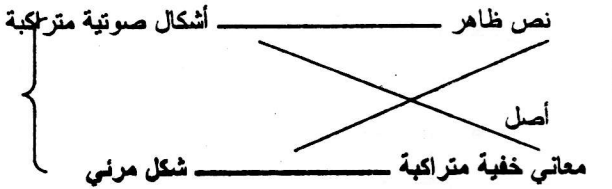
فلننتقل الآن إلى الشكل (FORME). قبل كل شيء، نقول: إن العنصر العروضي الصيني منظم بدقة وبساطة متناهيين؛ فاللغة الصينية أحادية المقطع، كما أنها في منتهى الإيجاز. فلو أخذنا قصيدة رباعية، وفي كل بيت خمس كلمات، سنحصل على عشرين مقطعا في المجموع. وهذا، إذن، عنصر شكلي أساسي ستتمّ التضحية به لا محالة. ثم إن الإيقاع هو الذي يحل محل التركيب في الجملة الصينية، لأن اللغة الصينية بطبيعتها شعرية وموسيقية؛ الشيء الذي يضطر أية لغة أوروبية إلى إدخال عنصر شعري مضاد، إضافة إلى إخضاع الكلمات والأفكار للسّجن النحوي. كما يمكن إيصال المعنى والعاطفة في المتن الأصلي عبر وسائل فائقة الدقة: كالترديد والتعارض وتعديل الرنة والسجع الموزع بمهارة، ومعانٍ مختلفة أو اختلافات تلفظية دقيقة. ومن الممكن، إلى حد ما، تأديسة هذا التوزيع الموسيقي (orchestration)، غير أنه سيكون إما مُصاغا في شعر أكثر سماجة من جهة، وإما مبنيا بشكل مبالغ فيه من جهة أخرى.

بالإضافة إلى ذلك، يحتوي البيت على خط نغمي (mélodique)؛ لأن الشعر الصيني يترنم به أحيانا بمسايرة آلات موسيقية. بيد أن هذا العنصر الشعري ينفلت منا لا مئاص. وبتعويضه بحيل المؤسقة الباطنية للكلمات، نفقد أحد أبعاد البيت الشعري.

وأخيرا، وفوق كل شيء، لا تُقرأ القصيدة بالصوت فحسب، بل أيضا بالعين؛ لأنها مخطّطة؛ الشيء الذي يوجب مجموعة من التناظرات بين الدلالة ("المضمون" بكل مغايبه) ورسم الحروف. وقد تعادل هذه التناظرات أو تفوق

تلك المتعلقة "بالمضمون" والشكل الصوتي. فبالإمكان الوصل بين كلمات متباعدة جدا من حيث المعنى والتلفظ، عن طريق جنر مشترك أو تماثل خطي. وهذا البعد ينفلت منا كذلك.

ففي الوقت الذي كانت فيه فرضية أندري موروا لا تستوجب سوى تأدية العلاقة الخطية بين المضمون والشكل، فإننا - هذه المرة - نجد أنفسنا في حضرة شيء متشعب يمكن تمثيله ببساطة على الشكل التالي:



والواقع، إن ما ينبغي بناؤه هو: المتعدد الوجوه (polyèdre) علسي غرار تمثيلات الجزئيات المعقدة لأجسام الكيمياء العضوية. لكن، كيف يمكننا تبني مثل هذا المتعدد الوجوه في علاقتنا التبسيطية:

مضمون ————— شكل (ترجمة)

فلو اعتبرنا أن احتمال التطابق بين علاقتين خطيتين متماثلتين (مضمون - شكل) ضعيف جدا، فأي احتمال يمكن ترجّيه من لقاء بين القصيدة الصينية وترجمتها إلى اللسان الأوروبي؟ وفي أحسن الأحوال، ألا يحصل أن تمرّ بعيدا في عرض البحر سفينة محملة بالذهب والجواهر، وذات أشرعة متألفة، دون أن نرى منها سوى شبحا مسطّحا يظهر في الأفق جانبيّا بلون رمادي، دون أن نعرف تماما ما تحمله، ولا من أين قُمت، ولا إلى أين تتجه؟

لقد توقفنا طويلا عند هذه الأطراف، وذلك من أجل الإشعار بالصعوبة الفائقة المحايلة للترجمة الشعرية. ومع ذلك، يبقى للترجمة الشعرية مفاخر

ساطعة، وأنها ما زالت تزاوُل إلى يومنا هذا، على نطاق واسع، في فرنسا وفي كل البلدان.

كيف يمكن، إذن، تفسير نجاحات ثابتة، كتجاح ترجمة شكسبير إلى الألمانية من قبل شليغل، وكذا ترجمة بعض أشعار غوته أو هاينه (Heine) إلى الروسية من قبل ليرمونتوف، وأقرب من ذلك إلى عصرنا ترجمة (Cimetière Marin) إلى الإنجليزية من قبل سيسيل داي لويس (C. Day Lewis)؟ يرجع ذلك جوهريا — دون شك — إلى أن المترجمين أنفسهم كانوا شعراء.

رأينا مدى عظم الصعوبات التقنية للترجمة؛ تلك الصعوبات التي تقف حاجزا في وجه وسائل الترجمة، بكل ما للكلمة من معنى. ولذا ينبغي تدخل إعادة الخلق الشعري التي تحمل فاعلية إقناع من نوع خاص، لا تطمح إليها حتى الترجمات الأكثر أمانة. قد يتبدل الإيقاع، وحتى لون العاطفة قد يأخذ لوينات جديدة؛ فإذا ما تم الحصول على صدمة شعرية، كان من حقا أن نصدق. إذ بإمكان الترجمة الشعرية أن تزعم — إلى حد ما — أنها متفوقة على الأصل. وهذا ما حصل بالفعل أحيانا. وتحديدا، فإن هذا الطموح محرم على مترجم الآثار البثرية.

ولم يكن الشعراء الكبار دوما هم أعظم مترجمي الشعر؛ إذ من الممكن ألا يصبر العبقري على تحمل القيود التي يفرضها مجهود الترجمة، مهما كانت ليّنة تلك القيود. في حين، قد يجد شاعر صغير في القوة الشعرية للأصل سندا، أكثر مما يجد فيها إزعاجا؛ الشيء الذي يمكنه من تحقيق ذاته استنادا إليها، أكثر مما يمكن أن يحققها بإبداع أصيل. وعلى كل حال، تبقى العبقرية الخاصة بالمترجم ضرورية — مهما كان مقاسها — في هذا النوع من الترجمات، أكثر منها في أي نوع آخر. وعلى أي، يبقى من الضروري في هذا النوع من الترجمات أن يتوطد في العبقرية الخاصة بالمترجم اتحاد

حميمي بالأثر ومؤلفه، مهما كان قدر تلك العبقرية. إن موهبة التعاطف هذه، مضافة إلى الائتلاف السري هما ما يشكل المفتاح الذهبي للترجمات الشعرية الحقّة. جاء في المقدمة الفرنسية التي أعدها هاينه لترجمة أشعاره من قبل جيرار دي نيرفال ما يلي: "لقد كانت هذه الروح — أساسا — تعاطفية. ودون أن يفهم جيرار اللغة الألمانية بعمق كبير، كان يخمن معنى الشعر المكتسوب بالألمانية أحسن من أولئك الذين جعلوا من هذه اللغة مادة دراستهم مدى الحياة... لقد كان فنانا عظيما... ومع ذلك، لم يكن فيه شيء من أنانية الفنان...".

"لقد كان روحا أكثر منه إنسانا...": يا لها من عبارة جميلة مطروحة للتأمل! ألم نقل بوضوح: إن البحث عن سر الترجمة الشعرية ينبغي أن يتم في الروح، وفي اتصال روحيين، أكثر مما ينبغي أن يتم في تطابق بعض القواعد ودراسة النحو؟

وبتحققنا من هذه الحقيقة، ما نزال بعدُ لم نثر الشبهة الغربية التي تصم الترجمة الشعرية في أيامنا هذه. وإذا ما بدا أن الناس يرفضون اليوم — بشكل قبلي — إمكانية هذه الترجمة، وإذا ما بدا أن مفاتيحها قد قُفِدت، فإنه لا ينبغي البحث عن سبب ذلك في موقف جديد إزاء الترجمة، بل في موقف جديد إزاء الشعر.

وقبل خمسين أو مائة عام، كان يُستساغ في فرنسا بشكل عام "فن شعري"، وقواعد عروضية مشتركة بين الشعراء والقراء. لقد كان في وسع ثيودور دو بانفيل (Th. De Banville) أن يكتب في كتابه (رسالة صغيرة عن الشعر الفرنسي): "لا وجود مطلقا للتجوزات الشعرية". وإذا كان بإمكان المترجم الذي شرع في ترجمة شاعر أجنبي أن يتردد بين مختلف الأشكال، فإن مسألة الكتابة نظما كانت — في حد ذاتها — فكرة جليّة.

لا وجود اليوم، في فرنسا على الأخص، لقواعد يمكن القول: إنها مقبولة بوجه عام، فهل ينبغي إحصاء المقاطع؟ وهل من الضروري وجود إيقاع

وموسيقى؟ هل يجب احترام التركيب؟ هل ينبغي أن يكون للكلمات معنى؟ وأيضا هل المرء بحاجة إلى كلمات؟ ألم يكتب شاعرا كبير (عضو في الأكاديمية الفرنسية) ما يلي:

Eo ié iu ié

وهكذا إلى أن أتم أحد عشر سطرا. وكتب آخر هذه القصيدة في سطر

واحد:

"لماذا أنا جميلة إلى هذا الحد؟ لأن سيدي يطهرني".

في الوقت الذي لم يقبل فيه شاعر ثالث غير الأسكندرينية المطردة...

في أيامنا هذه يبدع كل شاعر لغته الخاصة ولا يمكن للمرء أن يكون شاعرا إلا إذا استعمل لغة لا تماثل — ولو ظاهريا — لغة الآخرين. "إن الشعر لغة فريدة يمكن أن يتكلم بها الشعراء دون تخوف من أن يفهموا" (جان كوكتو).

كيف يستطيع المترجم — والحالة هذه — أن يترجم نظما؟ إن دوره يكمن في تمرير أثر لغة مجهولة إلى لغة معروفة. وتصبح الترجمة — في نهاية المطاف — مستحيلة، عند غياب الوحدة اللغوية.

لقد كان في مُكنة المترجم قديما ترجمة القصائد الأجنبية في قالب شعري، أو على الأقل في شكل موزون؛ أما اليوم، فعليه أن يكون شاعرا متمرسا، أي مسلحا بلغة تفرض نفسها على القاريء فوراً؛ وذلك بُغية الشروع في نقل شعر أجنبي إلى ما يعتقد أنه شعر فرنسي. ولذا فإنه يختار غالبا ليس فقط إعطاء القصيدة ترجمة لاشعرية (a-poétique) من ناحية الشكل، بل ترجمة متناظرة خطيا تقريبا؛ حاصلا — في بعض الأحيان — من تلك الترجمة الحرفية على نتائج شعرية غير متوقعة، شبيهة بتلك التي نكتشفها في الكتابة التلقائية. وبهذا الصنيع يقترب — بمكر — من بعض التصورات الرائجة اليوم عن الشعر، والتي قد تكون بعيدة عن تصورات المؤلف المترجم.

ونعتقد أنه من الخطأ الفادح افتراض كون الترجمة الشعرية قد بلغت نهاية تطورها التدريجي، ومن الخطأ كذلك افتراض كون هذه الطريقة في ترجمة الأشعار الأجنبية مُجدّ ليس فوقه مجد، أو أنها أوج ودرب مسدود. فلا شيء يسمح لنا بالجزم بأن أفكارنا حول الشعر والترجمة الشعرية لن تتغير عاجلاً أم آجلاً.

وفي مقابل ذلك، ليس من قبيل الاستثناء أن تكون العراقل الإضافية التي وضعها عصرنا في وجه المترجم الشعري، قد لاءمت — في نهاية المطاف — الشعراء الأصليين، وذلك بصدها عن الأشكال الوزنية. وإن بعض الترجمات الشعرية الجميلة في قرننا هذا، لتعود إلى فنّانين مرتبطين بالشعراء الذين أتوا على ترجمتهم بروابط قوية من العواطف المتقاسمة، والأفراح والمعاناة المشتركة. وسوف تتألق هذه الترجمات في صفاء رائع يفوق قصائد دوليل (Delille) الريفية.

هوامش:

1 — 5,65% سنة 1951م؛ 6,05% سنة 1953م؛ 5,90% سنة 1954م. وتتأرجح النسبة في فرنسا بين 8 و 9% . إذا أخذنا أرقام فهرست الترجمة (Index translationum) المجلد السادس، سنجد أن تسع دول فقط هي التي تخصص لهذا النوع من الترجمات أكثر من 10% من منشوراتها المترجمة بصفة عامة. وهذه الدول هي: أستراليا وإرلندة (43%)، الكمبودج 31% والولايات المتحدة الأمريكية 20%، كندا 18%، المملكة المتحدة 16,5%، سويسرا 13,5%، موناكو 12,5%، المكسيك 10,2%. وهذه بصفة عامة دول مترجمة ضعيفة؛ إذ أن أستراليا لم تترجم سوى سبعة كتب

في السنة، وإرلندة 46، والكامبودج 22. وخلال السنة نفسها ترجمت فرنسا 1224 كتابان من بينها 115 كتابا دينيا. وفي مقابل ذلك سرد (الفهرست) 13 دولة لم تتوفر على كتاب ديني مترجم واحد في غضون سنة 1953م؛ وتلك الدول هي: سيلان، الشيلي، كولومبيا، كوستاريكا، كوبا، مصر، غواتيمالا، ليبيا، لوكسمبورغ، باكستان، الاتحاد السوفياتي، الأورغواي، فنزويلا.

منذ اختراع المطبعة إلى مطلع القرن الخامس عشر قدم اللاهوت 45% من بين الكتب المطبوعة. وقد اختصت كتب الأدب بمعناه العام بحوالي 30%.

2 — من الملاحظ أن نظرية الترجمة التي شهدت نموا باهرا في فرنسا خلال عصري الرونيسانس والإصلاح (مع إتيان دولي وطوماس سيبيتي وج. دوبيلي وهنري إتيان، إلخ) لا تفصح عن نفسها اليوم إلا بخصوص النصوص الجامعية بأوروبا الغربية، وإنها لا تتزعزع إلا في الاتحاد السوفياتي.

3 — سجل مارسيل بروس في مقدمة ترجمته لتوراة أميانس، ما يلي: "في هذه الفترة من حياته، فقد راسكين كل احترام للتركيب، وكل اهتمام بالوضوح، أكثر مما يقبل القاريء تصديقه. ولسوف يعزو هذا الأخير تلك الأخطاء إلى المترجم ظلما وعدوانا".

إنارة المترجم:

* 1 — خدمة الأسياذ.

* 2 — لغة دينية قديمة، يتم الكلام بها في سيلان وجنوب الهند.

* 3 — العهد القديم والعهد الجديد.

* 4 — لغة شعب إيطالي بدائي.

- *5 — سرد منظوم في قصيدة قروسطوية تحكي مغامرات عجيبة، وقصة غرام بطل خيالي مثالي.
- *6 — يتكون البيت الإسكندريني من 12 مقطعاً.