



## ترجمة الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية ورهان التكافؤ الفني

### ترجمة شعر إيف بونفوا أنموذجا

#### *French Poetry Translation and the bet of poetic equivalence*

#### *Translation of Yves Bonnefoy's poetry as a case study*

عمر مليّة

جامعة الجلفة ( الجزائر )

milyasd@gmail.com

| ملخص:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | معلومات المقال                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>ترافق النص الشعري في مخبر الترجمة متلازمتا والمتعذر والمستحيل وغيرهما من أعراض الامتناع التي تجتمع في إشكالية نقل الشعر موزونا مقضى من لغة إلى أخرى. وقد ظلت الإشكالية عالقة على هذه الحال، بل استمر تفاقمها، نظرا للنقص الفادح في الدراسات التي تسلط الضوء على الشعر في نظرية الترجمة. وقد أدت ضالّة المنجز الترجمي الجاد، والمراهن على الجودة أمام تلك الأحكام المعممة، إلى إحباط المسعى النظري لإيجاد مدخل أدبي وفني لترجمة الشعر يفضي لتوسيع وجهات النظر إليها من الزاوية اللسانية والدلالية الضيقة إلى أفق نقدي وفني أرحب. فقد أن لترجمة الشعر أن تنزل منزل حالة إبداع. سنحاول من خلال هذه الدراسة مناقشة بعض أوجه تلك الإشكالية لندافع عن حق الترجمة في السعي لتجاوز أزمة الشعر والاستحالة، وذلك بمعاينة استجابة النص الشعري لمفعول الترجمة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، وإضاءة مناطق التناظر الفني في اللغتين، وإفساح مساحات الإمكان والإبداع والتناضح الشعري.</p> | <p>تاريخ الإرسال: 29 ماي 2021</p> <p>تاريخ القبول: 03 ماي 2022</p> <p><b>الكلمات المفتاحية:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ الشعر</li> <li>✓ الترجمة</li> <li>✓ التعذر</li> <li>✓ نظرية الترجمة</li> </ul>      |
| Abstract :                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Article info                                                                                                                                                                                                                     |
| <p>The poetic text have been always accompanied the syndromes of “untranslatable and impossible”, and other symptoms converging in the problematic of the form. The problem is still the same, even going to worse, due to the considerable lack of studies that should focus light on poetry. And due to the scarcity of a good translations that may bet on quality and assume hard defense against arbitrary extrapolations that reiterate arguments casting down theoretical efforts to find a literary and esthetic access to the translation of poetry. We try, through examining french-arabic esthetic osmosis, to discuss those arguments and defend the right of translation to try hard to overcome the crisis of poetry and “untranslatability”.</p>                                                                                                                     | <p>Received 29 May 2021</p> <p>Accepted 03 May 2022</p> <p><b>Keywords:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Poetry,</li> <li>✓ translation,</li> <li>✓ intranslatable,</li> <li>✓ theory of translation,</li> </ul> |

## مقدمة:

يشهد الشعر الفرنسي إقبالا محسوسا على الترجمة من قبل مترجمين وشعراء عرب. وقد انتقل هذا الإقبال من محاولات متفرقة لتقديم قصائد في المجلات الأدبية والشعرية، إلى نقل دواوين وأعمال شعرية كاملة على غرار ما عكف عليه بعض المتوغلين في الأدب الفرنسي. بل إن تنافسا شديدا اتقد بين المهتمين لتقديم القصيدة الفرنسية في أقرب صورة للقارئ العربي. وهذا ما يبرره تعدد الترجمات للشاعر الواحد، إذ حظي ديوان شارل بودلير بأكثر من خمس ترجمات، وحظي آرثر رامبو بترجمتين وحظي إيف بونفوا بترجمتين. ولكن هذا التعدد قد ينطوي على دلالة خطيرة كونها تفتح المجال لتساؤلات عديدة حول المبرر الفعلي لهذا التعدد، وتثير رغبة جامحة لدى نقاد الترجمة في المقارنة والغربة وما يستتبعها من تهمين ومفاضلة. ولعل الالتفات إلى شعر إيف بونفوا من أبرز الوقائع التي عرفتها ساحة ترجمة الشعر منتصف القرن الماضي. أولا، كونها من توقيع شاعرين عربيين مرموقين، أدونيس ومحمد بن صالح، ثانيا، كون الشاعر إيف بونفوا حالة منفردة في تاريخ الشعر الفرنسي الحديث. ولم تعان الترجمة في تعاطيها مع أجناس الأدب، من محاکمات نقدية وتحفظ وملاحظات محبطة بقدر ما عانت مع جنس الشعر تحديدا، إذ اكتفى أغلب النقاد بتجاهلها، فيما استمرت البقية في اجترار قهمة الخيانة، التي صارت لصيقة بالترجمة جزافا. وبين هؤلاء وهؤلاء، راح العارفون بشأن نظرية الترجمة وغير العارفين يركبون الحجاج التي تقوض الترجمة الأدبية، ويستدلون على سبيل الإثبات القاطع بحالة الشعر. وقد استن الرافضون بتقديم تلك الحجاج وكأنها برهان يرقى لمرتبة قانون محكم التأسيس. فبعض المفكرين دفعوا بترجمة الشعر لحانة العسير والمستحيل، وبعضهم أنكروا بقاء الشعر شعرا بعيد الترجمة، وإن اعترفوا ضمينا بإمكانية المحاولة. أما معظم الشعراء ونقاد الشعر فلزمو الصمت لزوما يتضمن رفضا قاطعا لإثارة جدل عقيم حول ترجمة مُنجز إبداعي محكم القوانين شكلا ومضمونا. وإن اختلفت وجهات النظر لترجمة الشعر بين المنكرين والمؤيدين، لتصل أحيانا لحد التضاد، فهي تلتقي في مبعث هذا الخلاف، إذ يسلم جميعهم بوجود خصائص فنية تفرد نوع

الشعر، لا كجنس أدبي مختلف وحسب، بل كنوع تجتمع فيه خصوصيات ترتبط بالقصيدة وبيئتها والشاعر الذي نظمها. فما الشعر؟ وما هي القوانين الفنية التي تحد من تحقيق ترجمة شعرية جيدة أو تعطلها تماما؟ وإن توافرت في اللغات الأخرى، فما احتمالات تلاقيها ومضاهاتها؟ وعلى سبيل التمثيل لا الحصر، هل قصرت اللغة العربية، ذات التراث الشعري العريق، وبياعها الطويل في الشعر نظما وتقنيًا، عن احتواء جماليات الشعر الفرنسي؟

## 2. بين الشعر والترجمة:

### 1.2 مفهوم الشعر:

تتفق المصادر البلاغية والنقدية، على ضرورة توافر عنصري الوزن والقافية لفرد الشعر عن النثر من حيث الشكل. ومع أن ظهور الشعر الحر شكل ثورة قلبت موازين عمود الشعر العربي التقليدي وأجازت الخروج عن الشكل الصارم لنظام الشطرين ووحدة القافية، إلا أن متلازمة الوزن والقافية ظلت ترافق تعريف هذا الفن في الكتب المدرسية ومعاجم اللغة والأدب واللسانيات إلى اليوم.

عرف أحد أساطين النقد الشعري، ابن طباطبا العلوي، الشعر على أنه "كلام منظوم بائن عن المنشور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجتته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه." (ابن طباطبا، 2005، ص 9). فمقوم النظم يمثل بشكل صريح لدى ابن طباطبا كقرينة للفصل بين الشعر والنثر. فمقياس إقامة القصيدة على الوزن جاء صريحا، بل إنه جعل من المكون العروضي أساس تحقيق الشعرية، سواء تحقق عفويا أو عن استزادة من علم العروض. وفي هذا شيء من المبالغة والحصر الشكلي، إذ يلغي مكونات جوهرية في الشعر كالدقة العاطفية وفنون الصورة وإيحاء

شاعر فرنسا الكبير، فيكتور هيجو، إلى ذلك في مقدمة مسرحية كرومويل الشهيرة، إذ يسرد باقتضاب رائع قصة الشعر وتطورها الذي رافق تطور تأمل الإنسان في خلق الكون. "في العصور البدائية، حينما استيقظ الإنسان في عالم ولد حديثاً، استيقظ الشعر معه. وما كان كلامه الأول، وهو أمام العجائب التي تبهره، وبعث فيه النشوة، إلا نشيداً، وكان قريباً من الله إلى درجة أن تأملاته كلها أحوال من الوجد وأحلامه رؤى. يفصح عن ذاته ويغني كما كان يتنفس." (هيجو، 1994، ص 63-64)

ومعروف أن تحديد تعريف الشعر تحديداً يفصله فصلاً كلياً عن النثر محل اختلاف، ومرد ذلك أن بعض الأعمال النثرية مكتوبة بلغة شعرية، وتبلغ ذروة الجلال في عذوبتها، على غرار نثرية "أغاني مالدورور" (Chants de Maldoror) من تأليف لوتريامون (Lautréamont، أو "جوسلين" للشاعر الشهير لامارتين. وقد سبق العرب في ذلك إذ شاع فن المقامات المسجوع، أما حديثاً فبرزت نخبة كتاب ترصع القصص والراويات بجواهر من اللغة الشعرية على غرار أحلام مستغانمي و تفوقت أعمالهم في جمال صورها على الكثير مما يتداعى في الشعر. ومهما يكن من تطورات في مفهوم الشعر أو شكل كتابته، يبقى الإجماع سارياً بأنه يتميز، في غالب الأحيان، باعتماده الموسيقى العروضية والمحسنات اللفظية. ويكون العمل الكامل في شكل قصيدة تتألف من أبيات، ويتميز بأنه مضبوط بالقافية والوزن.

### الشعر في الأدب الفرنسي:

ترجع التقاليد الأدبية الأوروبية مصدر الشعر إلى ربّات الشعر التي يسمونها Muses. ويُروى أن الشعراء يلتقون بها في جبل بارناس Parnasse. ورد في محاورات أفلاطون "إن كل الشعراء الصالحين، الشعراء الملحميون كما الشعراء الغنائيون، لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن، إلا لأنهم ملهمون وممسوسون." (أفلاطون، 1994، ص 19). فأفلاطون يتصور أن الشاعر "شيء لطيف مجنح وقديس،

الحروف، وتكفي قراءة ألفية ابن مالك لتحسس المكون العروضي والوقوف على التصحُّر الكامل من كل شعرية أو تصوير فني. وقد ظل القصيدة العربية سجينة هذا الحصر الشكلي إلى أن ترسخت مفاهيم الشعر الحر وانتعشت تجاربه.

ورغم أن منعطف الشعر الحر ساعد على تجاوز هذا المكون العروضي، إلا أن نقاد الشعر والأدب مازالوا إلى اليوم يقررونه كشرط لفرد الشعر، يقول جابر عصفور في هذا "من المؤكد أن اقتزان الوزن بالتخييل الشعري - أو المحاكاة - ليس أمراً عشوائياً، أو مجرد إكمال شكلي لتعريف الشعر، وإنما هو أمر يرتبط بخاصية الوزن نفسه، من حيث تأثيره الذاتي على المتلقي، وأهم من ذلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والنغم، سواء أكان الحديث عن الشعر عموماً أم عن الشعر العربي على وجه التخصيص." (جابر، 1995، ص 192)

وتتفق جل مصادر النقد في الأدب الغربي، مع الأدب العربي، على اقتزان الشعر بالنشاد والإيقاع. كما أنها رصدت ظاهرة الوزن والقافية وتمكنت من ضبط كمي للإيقاع والقافية يتكرران وفق نظام معين في القصائد. يقول الناقد الألماني فولفغانغ كايزر:

"عندما نعود إلى التاريخ الأدبي القومي أو الأجنبي نعر على ذلك الشكل اللغوي الموزون، الذي نطلق عليه اسم الشعر، أما ما هو الشعر في حقيقة الأمر، ومم يتكون، وما هي أصوله (المصدر من الرقص أو الخطو الاحتفالي في طقس من الطقوس؟)، وكيف يتحقق، وما هو موقف النظام الشعري من اللغة في كل مرة؟ إن هذه قضايا وغيرها تجعل علم العروض فرعاً من فروع الدراسة الأدبية." (كايزر، 2012، ص 143). ويعزز هذا التقرير أن ظاهرة النظم ليست حكراً على اللغة العربية، بل إنها كانت ديدن الشعر في اللغات الأخرى، وفي هذا تخفيف من حدة جزم الجاحظ بأن الشعر كان فضيلة العرب. فالمطلع على كتب الأدب لأي لغة يجد في بدايات تراثها الفني مطولات شعرية. ويشير

(Lauvergnat-Gagnière, Paupert, gestes  
Stalloni, Vannier, p10, 2007)

ويتميز الشعر الفرنسي بالوزن والقافية وبراعة التصوير الفني. كما أنه يتوفر على مختلف أشكال الصورة من كناية وتشبيه واستعارة، وكذا ضروب السجع والحروف ذات الدلالات الصوتية والفنية. وقد انتقل الشعر الفرنسي، تماما مثل الشعر العربي، من قسرية البيت والقافية والشكل العمودي، إلى التحرر من كل تلك القيود الشكلية وصار الشعر الحر سيد الموقف جنبا إلى جنب مع الشعر المنظوم. وتجدر الإشارة إلى أن الشعر الفرنسي كان سباقا للتحرر من هيمنة الشكل. يقول جبرار دوسون:

« On ne croit plus maintenant que le poème doive nécessairement s'écrire envers. Si le vers a été la forme historique du poème pendant plusieurs siècles, il ne l'est plus depuis que l'idée de poésie s'est déplacée, dès le XVIII siècle, de la versification vers la prose, aboutissant, au XIX siècle, à la forme du « poème en prose ». » (Dessons, 2011, p11)

"ولم نعد نصدق اليوم أن الشعر يتطلب بالضرورة أن يكتب منظوما. فإن كان البيت هو الوحدة الشكلية التاريخية للقصيدة لعدة قرون، فإنه لم يعد كذلك منذ ترحلت النظرة للشعر منذ القرن الثامن عشر نحو النثر ووصولها في القرن التاسع عشر إلى الاعتراف بشكل "الشعر النثري" - ترجمتنا -

## 2.2 الشعر بين الأدب والترجمة:

ارتبط نشاط الترجمة بالأدب، شعرا ونثرا، بعلاقة عضوية، مفصلها اللغة وأشكال استعمالها المختلفة، وهي علاقة ضاربة بقدمها في عمق التاريخ. فعدا رواج ترجمة الكتب المقدسة، رغم أنها كانت في أصولها العالية الشعرية، وهو رواج يشهد له انتشار الديانتين المسيحية واليهودية، تناقلت شعوب بلاد الرافدين ملحمة جلجامش بالترجمة من البابلية والسومرية والأكدية. (Ballard, 2013, p12)، وسافرت الإلياذة والأوديسة والإنياذة<sup>4</sup> عبر اللغات متجاوزة احتدام صراع اللغتين والثقافتين الإغريقية واللاتينية لتصلنا اليوم

ولا يوجد إبداع فيه حتى يُلهم ويجرد من أحاسيسه، ولا يبقى فيه عقل: لا إنسان يمتلك موهبة الشعر التي مبعثها الوحي. ولكل شاعر إلهة<sup>2</sup> شعر يتدلى منها، وهي التي يقال أنه يكون ممسوسا بها. "وتلتقي هذه التفسيرات الغيبية في منطلقها مع الرؤية التي راجت لدى العرب في ردهم لبراعة الشعراء إلى استلهاهم ما يبدعونه من شياطين يقصدون صحبتها في واد عبقر، وتلازمهم حين تجد فيهم الإلحاح في الطلب وتملي عليهم تلك القصائد الساحرة بيانا ووزنا. وهي تفسيرات تكشف عن عظمة الشاعر في نفوس اليونان والعرب، غير أنها لا تصمد أمام نظرية التحليل النفسي التي توغلت في البحث في حالات الإبداع وخرجت بمسلمة الموهبة الفطرية وما يعززها من إمكانيات تصقلها، وظروف تدفع لإخراج زحمة الأفكار في شكل خلق فني.

قبل الحديث عن الشعر الفرنسي، يحسن التذكير بالانفصال اللغوي الذي وقع آنذاك كونه حدثا أدبيا مفصليا بدأت على إثره إرهابات الشعر باللغة الفرنسية. فاللاتينية كانت لغة الدين والثقافة في معظم أوروبا شفاهية وكتابة، وحولها العامة يتحدثون لغاتهم الأصلية وما تشعب منها من لهجات في الجبال والأرياف من الجرمانيين وساكنة بلاد الغال، وهي رقعة فرنسا اليوم. وأقدم ما وصل عن الجذور الأولى لاستعمال اللغة الفرنسية يعود إلى سنة 813، حيث أفتى القساوسة بجواز الخروج عن استعمال اللغة الدينية الرسمية ومخاطبة العامة باللهجة التي يفقهون بموجبها تعاليم الدين والقوانين بشكل أفضل، وشاعت اللهجات الرومانية<sup>3</sup> Les langues romanes. بينما يعود أول استعمال لها في التوثيق كتابة إلى سنة 842، والوثيقة الشهيرة في الأدب الفرنسي تعرف باسم قسم ستراسبورغ Serment de Strasbourg وهي معاهدة بين أشقاء حول تقسيم الحكم. وتعد الأصل المباشر للفرنسية القديمة التي نمت وتماست لتشكل الفرنسية التي نعرفها اليوم. أما أول النصوص الأدبية التي مثلت الطلاق البائن مع اللاتينية فهي اغاني الجوالين وأغاني المآثر Les chansons de

الشعر الفنية لدى مختلف الشعوب، مازال هذا الفن يشكل لغزا في الترجمة إذ يقوم جزء رئيس من مقومات المتعة فيه على خصائص الشكل الملتحمة التحاما عضويا بلغته الأصلية. وهي ثوابت في اللغة تصطدم بحتمية أنواع من التغيير تفرضها الترجمة. "فالصعوبات الحقيقية لأية ترجمة، والشعرية على وجه الخصوص، تنجم عن غياب التقابل في العناصر الشكلية بين اللغات واستحالة استرجاع في حالات عدة للصبغة الشكلية لهذه الخاصية أو تلك وكذلك دورها الدلالي والفني" (سدوينكوف وبترافا، 2009، ص23). ولعل الإشكال الأكثر تعقيدا، والذي ينسحب تأثيره حتما على الشعر وترجمته، يتمثل في مآزق الخصوصيات الثقافية وتثلاثتها المباشرة في التصوير البياني وتعدد التسميات للمدلول الواحد أو المرادفات أو نمطية الإسناد في الاستعارة والتشبيه.

فتنوع تسميات أشكال الرمل أو أنواع الإبل وأصواتها، في اللغة العربية، لا يلقي نفس التنوع في اللغة الفرنسية، بينما لا تلقى اللغة العربية نفس التنوع في تسمية الأزهار والسفن أو الرموز الأسطورية كما في الثقافة الفرنسية. والميل لتصوير الوسامة والجمال بلفظ (Dieu)، كمشبّه به أو مستعار منه في اللغة الفرنسية، لا يلقي نفس الوقع لدى العربي والمسلم خصوصا، إذ يعتبر لفظ الجلالة من المناطق التي يُتوخى الحذر في استعمالها. وإن درج استعمال لفظ (الرب) مجازا، فإن الأقلام العربية بقيت متحفظة دون ابتذال لفظ (الله)<sup>5</sup>. وبالمقابل، فإن استعمال العربي لمفردتي (الشمس، القمر)، يشكل موضع متعذر لسانی في نقلهما إلى اللغة الفرنسية. فإن شاع إطلاق اسم (الشمس) مجازا على امرأة في اللغة العربية، فهذا لا يجد مخرجا في اللغة الفرنسية، والحائل حتمية نحوية تتمثل في كون المفردة مذكرا في هذه اللغة. وبينما يناجي الشاعر العربي القمر ليلا ويستأنس بنوره في وحشة الصحراء، نجد القمر في الأدب الغربي عموما قرين الخوف والجنون<sup>6</sup> إذ يرافق خروج الذئاب ويذكر بطقوس المشعوذين. كما أن الجنس النحوي للكلمة

قصتها في كامل الأناقة والشعرية. واستمر نقل الآداب، شعرا ونثرا، يتخلل مختلف مفاصل التطور الفني السارية في جسد الأدب وأجناسه ويسهم فيه، بشكل أو بآخر، لتبلور الترجمة في العصر الحديث كمبحث رئيس في الأدب المقارن. ذلك أن الأدب المقارن يدرس الترجمة الأدبية بوصفها علاقة تبادل مثمر تقوم بين أدبين قوميين أو أكثر. (السيد، 2007، ص61)

وتستمد ترجمة الشعر أهميتها كموضوع بحث خصب في مجال الترجمة الأدبية عموما، و من مكانة الشعر المرموقة في تاريخ الأدب وروافده من أجناس ودراسات أدبية. وهذا ما يشير إليه محمد عناني إذ يعرفها على أنها "ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة Literary genres مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة أي الترجمة في شتى صنوف المعرفة ... في أنها تتضمن تحويل شيفرة لغوية أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة إلى شفرة أخرى" (عناني، 2003، ص7). فترجمة الشعر لا غنى لها عن معطيات الدرس الأدبي في تناوله لهذا الفن الذي يتطلب رؤية ترجمة خاصة تستعين فيها بوسائل من علم اللسانيات الحديث، وقوانين تحليل الخطاب، ومختلف نظريات تناول النص الأدبي، عموما، تأويليا ونقديا. وهذا ما يوفر للترجمة وسائل عملية لدراسة حظوظ الشعر في النقل من بيئة لغوية وثقافية إلى أخرى. وتتم، على ضوء ما تقدمه هذه المباحث، معاينة خصوصيات الشعر اللغوية والأسلوبية كظواهر متصلة اتصالا مباشرا بمادته الأولى "اللغة"، ومن ثم تبحت الترجمة في مدى قابليتها للانتقال، وتسعى للعثور على مخارج فنية من الإكراهات التي تعترضها.

### 3. بؤر الإكراه الفني في ترجمة الشعر:

#### 1.3 لغات مختلفة وحالات إبداع متشابهة:

يختلف الشكل الذي تتخذه الكتابة الشعرية بين اللغات، بينما يتفق في مكوناته الفنية من صور وموسيقى وبواعثه الوجدانية. ورغم ما يبدو من مواضع تقارب في مكونات

على مستوى الإبداع المنجز والتلقي. أما عن العقبات الثقافية واللغوية الصارمة، فهي إشكاليات كان لابد من الاعتراف بها وقد كانت لها دراسات الترجمة بالمِرصاد بإسهامات مختلف من أفاضوا في الموضوع نقدا ودفاعا، وصار بالإمكان الاستئناس بنظريات مكتملة الأركان اجتهدت في تسويق مخارج من مأزق المتعذر في ترجمة الشعر.

### 2.3 مقبولة ترجمة الشعر بين التطرف والاعتدال:

اعتاد المترجمون على إجماع تاريخي لدى عديد الشعراء والنقاد على رفض تقبل إمكانية ترجمته رفضاً قاطعاً. وحكم تقاربت فيه رؤى أسماءٍ ثقيلة من مفكرين وبلاغيين وشعراء رغم التباعد الجغرافي، مم يدعو للتسليم بصوابه. ولعل الجاحظ، من أبرز من يمكن أن نضرب بهم المثل، إذ لا يكاد يخلو مقال أو كتاب عن الترجمة من الاستشهاد بإنكاره الحاسم، إذ يقول في هذا الصدد "والشعر لا يُستطاع أن يُترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنشور. والكلام المنشور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنشور الذي تحول من موزون الشعر." (الجاحظ، 1965، ص75)، ويسير الشاعر الإيطالي دانتي Dante Alighieri في الرؤية ذاتها وبالبرر نفسه تقريبا حين يقول: «Aucune chose de celle qui ont été mise en harmonie par lien de poésie ne peut se transporter de sa langue en une autre sans qu'on rompe sa douceur et son harmonie.» (Ellrodt, 2006, 65) "ولا عنصر من تلك العناصر التي تُنظمت بتناغم عبر الشعر يمكن أن ينتقل من لغة إلى أخرى من غير أن تُعكّر عذوبته ويبطل تناغمه." -ترجمتنا-

يتفق المفكر العربي الموسوعي، وشاعر إيطاليا الأول في شرح سبب تعذر بقاء الشعر شعرا عقب إخضاعه للترجمة. فكلاهما يرى أن علاقة الاتساق الفني بين الكلمات والموسيقى ستلاشى حتما بعد الترجمة. وهي حقيقة واردة، لا تقبل الجدل، في حال كانت عملية الترجمة محصورة من

قد يتسبب في تعذر نقل قصيدة كاملة، إذ يتناول الشعر الفرنسي القمر غالب الأحيان كامرأة.

يقول شارل بودلير في قصيدة يصور فيها القمر كامرأة حاملة مستلقية تغرق في كآبة :

Ce soir la lune rêve avec plus de paresse ;  
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux  
coussins,  
Qui d'une main distraite et légère caresse  
Avant de s'endormir le contour de ses seins.  
(Baudelaire, 2008, p89)

ويقرر العقاد، بوجود اختلافات فكرية بين الأمم يمكن أن نستشفها في اللغة، في معرض دفاعه عن اللغة العربية وطاقاتها على الاستيعاب في الترجمة " إن الفوارق الفكرية أصعب من فوارق الجغرافيا والثروة تعليلا بأسباب الارتقاء والتطور.. وقد تكون علامات اللغة مما يستعان به جلاء الفوارق عند التباسها على نقاد الفوارق النفسية والاجتماعية." (العقاد، 1988، ص 114-115)

ويمكننا القول، على ضوء هذه الأمثلة والاستشهادات، أن هوة سحيقة بين اللغات تترصد مترجم الشعر باستمرار، مهما كان متمكنا في اللغتين وعارفا بالثقافتين، وتضع جماليات النص الشعري على المحك وترهن نجاح الترجمة. فعموما تظهر الخاصية القومية للنص بشكل حتمي، ذلك أن اللغة تحفظ في نفسها التاريخ القومي والثقافة القومية. (سدوينيكوف وبتروفا، 2009، ص 387). ولكن، إذا سلمنا بوجود هذه الحقائق المحيطة والعقبات الحائلة، هل يعني ذلك ثبوت استحالة ترجمة الشعر وطي صفحة إبداع الآخرين؟ وهل يعني ذلك إلغاء كل ما تُرجم من شعر وما نُشر من دواوين أجنبية وإقصاءها من القراءة والنقد والتذوق؟

تشير عناوين دواوين الشعر الأجنبي والمسرحيات الشعرية المترجمة، التي لا تخلو منها رفوف المكتبات العربية، وكذا آثار المذاهب الفنية الغربية في الشعر العربي، ولاسيما استيعاب الأشكال الموسيقية الجديدة، إلى رؤية مشرقة أكثر تحتفل لنجاح مشروع ترجمة الشعر وتتمن تأثيره الملموس

حيث ماهيتها وإمكاناتها، في منهج الحرفية وحسب. وهذا ما يجانب الواقع والصواب. ولعل إيراد الجاحظ لأبواب الشعرية في وجه المترجمين له ما يبرره من طبيعة توجهه النقدي الصارم. فهو، وإن لم يكن شاعرا، كان ناقدًا فذا ووزانا حكيما لجيد الشعر ورديته. وإن كانت ذاقتته الأدبية نمت في زمن يجري فيه الشعر مع كل أمور الحياة، وفي زمن يخشى فيه عامة الناس اللحن في النطق أو الشطط في النحو، أو النشاز في إنشاد الشعر، فكيف يُعقل أن يتقبل كلاما بلا وزن، هو ناتج ترجمة، على أنه شعر؟

وفي الواقع، إن الملاحظة الفاحصة للبنية اللغوية والنسيج الدلالي المتشابك للنص الشعري تُبرز مبررا وجيها لأنصار الإنكار، ويجعل حججهم قوية موضوعية وموقفهم راسخ القدم. وينطلق المبرر من وجود سمتين جوهريتين لصيقتين بالكتابة الشعرية وقابلتين للملاحظة المباشرة، وهما غلبة المكونات الجمالية الشكلية وكثافة تضمين المعاني فيه. وإتحاد هاتين السمتين إتحادا عضويا يستدعي من الترجمة معجزة لتحقيقه! فطريقة نظم الأبيات في القصيدة تختلف من لغة إلى أخرى اختلافا تتوزع فيه وحدات المعنى بشكل يتأثر بالبنى النحوية الخاصة بكل لغة، كمرونة التقديم والتأخير وتوزيع علامات الترقيم، وهي ثوابت نحوية لا تسمح دائما بالاحتفاظ بها خلال الترجمة بالترتيب نفسه في اللغة المنقول إليها. وهذا ما يجعل الترجمة عموما مهمة عسيرة، بل يستحيل تحقيق ترجمة كاملة القيمة، وهذا ما عبر عنه فيلهلم هوبولد في رسالة إلى أوغست وليام شليغل (بالتأكيد تبدو لي أية ترجمة محاولة لحل مهمة مستحيلة، فمحتم على كل مترجم أن يتحطم على واحدة من الصخرتين الغارقتين: إما التمسك بدقة متناهية بالأصل على حساب ذوق ولغة شعبه، أو التمسك بفرادة شعبه على حساب الأصل. والوسط بين هذا وذاك ليس صعب المنال فحسب، بل هو وبساطة مستحيل أيضا) (سدوينيكوف وبتروفا، ص122، 2009)

فترجمة الشعر تنسحب عليها حتمية التغييرات كأى ترجمة، غير أنها تفقد أكثر على مستوى الشكل. فالمعاني والأفكار، خلال عملية الترجمة، إما إن تتعرض حتميا لتوزيع مختلف، يتبع منطق اللغة الهدف في التوزيع النحوي، مع اجتهد في احتواء ضرورة التغيير والإضافات، إذا تسنى قبول ترجمة موزونة فيها تصرف، وإما أن تجرى ترجمة حرفية ينجر عنها خسارة موسيقية كلية وتحتفظ بقدر أكبر من مواضع الأفكار. وبعض المحسنات اللفظية والصور البيانية لا تكاد تحي بشكل طبيعي إلا في لغتها الأصلية. فأنواع السجع في اللغة الفرنسية، على سبيل المثال، لا تجد مقابلاتها الحرفية في العربية. إذ يرتبط قدر كبير من جمال الصوت ورنين الكلمات بمكونات "توقيفية" في اللغة لا توفر فرصة ضبط قوانين للتقابل أو التقريب لتلك الأصوات وقيمتها الموسيقية والإيحائية، بل تعتمد على اجتهد نسبي جدا في إحداث تعويض فحسب.

فقيمة بعض الحروف في قصيدة « Le lac », "البحيرة" الشهيرة للشاعر الرومانسي الشهير لامارتين ذات أهمية فنية وموسيقية لا يمكن الاستغناء عنها:

فالوحدة الصوتية الموسيقية (لام)، (L)، لتواتر وقوعها في الكلمات (coulez, seul, éternelle, coulez..., oubliez, plus lente, longs flots, s'envolent loin) يعزز شعريا دلالة "مضي الزمن الحتمي في سيولة مستمرة تثير الذكريات" التي ترافق انسكاب عواطف الشاعر على امتداد القصيدة، ولا تأتي مقابلات الكلمات التي وقع فيها هذا الصامت consonne، في اللغة العربية بنفس الإسهام الصوتي لتعزيز ذلك الشعور (الأزلي، وحدي، اسرعي، إنسي، مهلا، مترعة بسرعة أيام، تمضي)<sup>7</sup> والحروف الصغيرية ذات المد المجرور، التي تنم عن الحزن في قوافي شعر الخنساء مثلا، لا يتسنى جمعها في قصيدة واحدة، وفي الموضع المطلوب، بالترجمة. وبعض الصور لا تلقى الوقع الجمالي نفسه بحرفيتها لدى العربي في سياق شعري.

كما أن محور الشعر، التي تساهم مساهمة فعالة في إبراز غرض القصيدة ورفع بعض المقاصد شفاهيا، لا تتطابق كليا في اللغات وهذا ما يزيد من تعسير ترجمة الشعر. وهذا ما يقره جورج مونان إذ يقول: "وأخيرا تصطدم الترجمة أحيانا بعقبات من نوع آخر تعلو أحيانا فوق عقبات ثقافية وأخرى بنيوية وهي عقبات ناشئة عن نظم الشعر وعلوم العروض والإيقاعات والمحسنات التطريزية والأنواع الأدبية والتراث الجمالي. وتختلف هذه العقبات في اللغة المصدر عنها في اللغة الهدف." (مونان، ص52، 2002)

فمترجم الشعر محصور بين خيارين أحلاهما مر. فإما أن ينقل الأفكار من كلمات إلى كلمات حرفيا ويحتفظ بالمضمون دون الشكل، ولن يتلقى قارئ الترجمة شيئا من جماليات الأصل وأثرها المبتغى. وإما أن يستبيح المترجم هامشا من التصرف فينقمص دور الشاعر الأصلي وجدانيا من خلال قراءات متأنية متذوقة. ثم يستلهم الموضوع وصوره ويتسلح بقدر ما استطاع من الأمانة ليتقيد بالكلمات التي اختارها الشاعر الأصلي وينظم قصيدة جديدة بمجمل تداعياته الخاصة، بأكبر قدر من السجعية، ويجند لها برهافة حسه وذائقته أجمل ما يناسبها من لغته التي يترجم إليها. وقد يكون قارئ الترجمة أوفر حظا في تذوق جماليات الشعر الأجنبي، إذ قد تحمل الترجمة أثرا يضارغ ما تحدته القصيدة الأصلية، إن وقعت بين يدي مترجم ذواق للشعر أو شاعر متمكن في اللغة الأجنبية التي ينقل منها. فمشكلة ترجمة القصيدة ليست في الترجمة الشكلية أو البنيوية، لأن الذي يجب ترجمته هو الوظيفة أو الوظائف الشعرية في النص، بمعنى الأثر أو الآثار التي ينشئها ذلك النص. (مونان، ص74).

ويرى بيتر نيومارك، على غرار أساطين بعض نظرية الترجمة مثل أنطوان برمان وهنري ميشونيك وجيري ليفي، ذوي وجهة نظر معتدلة، أن الشعر أكثر الأجناس الأدبية خصوصية وتركيزا للمعنى إذ تحتل فيه الكلمة باعتبارها وحدة ترجمية أهمية أكبر من أهميتها في أي نمط من أنماط النصوص

الأخرى. والوحدة الثانية للمعنى ليست الجملة كما في النثر بل البيت. وهذا ما يحتم على المترجم الاحتفاظ بالوحدتين شكلا ومضمونا، ولا يرى في الترجمة الحرفية سبيلا لتحقيق ذلك ويحذر منها بتشديد. (Newmark, p70, 1987)

ويرى ميشونيك أن المكون العروضي يمثل نقطة ضعف بالنسبة لمترجمي الشعر وينتقد بعنف الميل لترجمة الشعر نثرا بسبب الإنصياع لحرفية متطرفة. ويشدد على أنه لا يمكن الفصل بين المعنى والموسيقى أو الإيقاع في الشعر. وحجته أن هوية الشعر كجنس متميز تكمن في عناصر تتجاوز الكلمات والدلالة، إلى قيمة الإيقاع والوزن. ويرى ضرورة العناية بهما في الترجمة مهما كلف الأمر من عناء البحث عن حلول وتجاوزات في حدود الاحتفاظ بالمعنى والصور الشعرية لا سيما في علاقتها بالموسيقى.

(Meschonnic, p.324, 2012)

« De ce point de vue, toute traduction qui ne vise (et n'atteint donc) que le sens, l'énoncé, est déjà une adaptation. Adaptation du continu empirique du langage au discontinu du signe. Du texte au non-texte, qu'est l'amalgame entre texte et sous-texte » (Meschonnic, p. 237, 2012)

"كل ترجمة لا تستهدف سوى المعنى، ولا تتوصل بالتالي سوى إليه، ليست إلا تكييفا. تكييف للموصول التجريبي في اللغة مع مفصول العلامة اللغوية. أي تكييف النص مع اللانص، والذي يعني الخلط الحاصل بين نص ونص تحتى." -ترجمتنا-، ويقصد بذلك العلاقة الدينامية المستمرة التي ترتبط بموجها الوحدات المكونة للخطاب الشعري من كلمات ومعان وسياق وإيقاع وما يلحق بها من تفكك وتقطع لتلك الدينامية، إن عكف المترجم على اقتفاء أثر المعاني والكلمات فحسب، دون السعي لاستعادة تلك العلاقات.

ويدعو ميشونيك لضرورة إجتراح نظرية تهتم بالترجمة الشعرية تحديدا، وتكون جزءا من نظرية دلالة النص. فبالنسبة له مادامت الترجمة نشاطا بين-لغوي، يجب أن ينظر إليها على قدم المساواة مع الكتابة والتأليف، ولا

يكفي أن تبقى تحت ربة نظرية لسانيات التلفظ أو الشعرية الشكلية. (Oséki-Depré, p82, 1999). ويريد من كل ذلك تعبيد الطريق لأن تحظى ترجمة الشعر والأدب بنفس القيمة مع الأعمال الأصلية دراسة ونقدا وتقديرا.

أما جيري ليفي، فقد تناول الترجمة الشعرية في كتاب Art of Translation، من كل نواحيها بتحليل مفصل انصب على الجانب الجمالي بالدرجة الأولى مع أنه انطلق من قاعدة لسانية، متأثرا ببحوث المدرسة الشكلانية الروسية في رؤيتها للشعر والعمل الإبداعي عموما، وبالتحديد من رؤية جاكبسون الذي يرى أن الترجمة عملية إعادة خلق فني. (جنتسلر 2012)

ويرى ليفي أن الترجمة الأدبية عملية أدبية فنية خالصة أما اللغة فهي أساسها. ويضع ليفي على رأس اهتماماته في الطراز الذي يطرحه عدم إهدار الجودة الأدبية في العمل. ولكي يضمن ليفي نقل خاصية "الأدبية" (Literariness) عمد إلى دقائق السمات الشكلية في أسلوب المؤلف الأصلي، تلك التي تمنح العمل الفني شخصيته الأدبية المميزة، فأبرز إلى مقدمة الصورة الجانب الاتصالي الجدير بالإبراز فيها. (جنتسلر، ص 213، 2012)

يحذر جون دهمام من تطبيق مبدأ الترجمة الحرفية للشعر، ويؤكد جواز التحرر في الترجمة لإنقاذ الترجمة فنيا. يقول دهمام في مقدمة ترجمته للمحمة The Destruction of Troy (دمار طروادة)، "لأنه ليس فقط من شأنه أن يترجم من لغة إلى لغة، بل من شعر إلى شعر، والشعر يتمتع بروح مرفهة جدا، ذلك أنه يتبخر بنقله من لغة إلى أخرى، وإذا لم تضف له روح جديدة عند النقل، فلن يتبقى منه شيء سوى شكل ميت." (باسنت، ص 89، 2012)

رغم الحجج الموضوعية والراسخة التي استندت إليها تلك الأحكام التي حملت على ترجمة الشعر، إلا أن المنجز من ترجمة الأدب شعرا ونثرا وأثرهما في الإثراء أخذوا وعطاء يقوض أركان دعوى الاستحالة المطلقة. فالترجمة بدأت منذ افتقرت الألسن على شرفات برج بابل، واستمرت وحقت

مشروع التواصل بين الحضارات شعرا ونثرا، ويكفيها حجة وشرفا فكريين، في أرض الواقع وبعيدا عن هلامية التصورات الانطباعية واضطراب الطروح الجدلية، انتشار الشرائع السماوية بفضل نقل الكتب المقدسة، لأقطار نائية، وانتقال آداب وقصائد ورؤى فلسفية وشتى العلوم والفنون من ضفة إلى أخرى. فقد أنجزت الترجمات شعرا ونثرا، وبقيت مستمرة في سيرها تحقق غاياتها، رغم كثرة العثرات والعقبات، لاسيما الأحكام المتطرفة التي حملت على الترجمة برمتها. وإن بدت الترجمة في بواكيرها كشكل من الترف الأدبي، إلا أنها اكتسبت مع احتكاك الثقافات وتطور الآداب والفنون جدية أكثر، وتبلورت كحاجة ماسة للتجديد الفني وإثراء التجربة الأدبية المنعزلة. فاحتكاك العرب بالأدب الغربي شعرا ونثرا، ورغم أنه اتخذ أحيانا أشكالا سبقت الترجمة المباشرة، إلا أنه كان مشروعا أثّر، بفضل الترجمة خصوصا، استنبات مذاهب أدبية وشعرية خلدها تاريخ الأدب والشعر وثمنها النقد ذاته الذي أنكر ترجمة الشعر وازدراها.

#### دراسة تطبيقية:

إيف بونفو Yves Bonnefoy بين أدونيس ومحمد بن صالح:

UNE VOIX  
Ecoute-moi revivre dans ces forêts  
Sous les frondaisons de mémoire  
Où je passe verte,  
Sourire calciné d'anciennes plantes sur la terre,  
Race charbonneuse du jour.  
Ecoute-moi revivre, je te conduis  
Au jardin de présence,  
L'abandonnée au soir et que des ombres  
couvrent,  
L'habitable pour toi dans le nouvel amour.  
Hier régnant désert, j'étais feuille sauvage  
Et libre de mourir,  
Mais le temps mûrissait, plainte noire des  
combes,  
La blessure de l'eau dans les pierres du jour.

#### ترجمة أدونيس:

أصغ إلي، أحياء مجددا في هذه الغابات  
تحت أوراق الذاكرة

ديوانه " حركة دوف وثباتها"، Du mouvement et de l'immobilité de Douve، نجاحاً باهراً، وكانت أعماله منعطف التجديد والخروج عن الأعراف الشعرية السائدة، إذ يُقَرَّنُ البعد الجمالي بالواقعية في الشعر. وهو من الأنصار المتحمسين لضرورة ترجمة هذا اللون الأدبي، بل كان مدافعاً فذاً عن رؤية "إعادة بعث الحياة في الشعر بترجمته". ذاع صيته في الأوساط الفكرية داخل فرنسا وخارجها كأحد أهم الأحداث الشعرية والأدبية في أواخر القرن العشرين. نعتة معظم الصحف العالمية حين تلقت خبر وفاته في الفاتح من جويلية 2016، وعاد اسمه ليُحفر و يدخل تاريخ الشعر المعاصر.

أما القراء العرب فقد عرفوا إيف بونفوا منذ الستينات عندما راح الشاعر أدونيس يترجم له قصائد وينشرها في مجلة "شعر". وفي العام 1986 أنجز أدونيس ترجمة "الأعمال الشعرية الأولى" وأصدرتها وزارة الثقافة السورية في كتاب واحد. وقد توالى على ترجمته شعراء عرب في مدن عدة وفي المغرب الفرنسي على غرار أحمد عبد المعطي حجازي، بول شاوول، محمد لطفي اليوسفي، عيسى مخلوف، حسونة المصباحي، خالد النجار وسواهم من الشعراء الذين خبروا الثقافة الفرنسية. إلا أن هؤلاء لم يترجموا له دواوين كاملة، بل اكتفوا بما اختاروا من شعره ضمن "أنطولوجيات" صدرت تباعاً، وبعضهم اكتفى بنشر الترجمات في الصحف.

لعل العودة للحديث عن إيف بونفوا في الأوساط الشعرية العربية، أثارها "الأنطولوجيا" التي صدرت سنة 2008 عن دار الجمل، بالعربية بعنوان "الصوت والحجر". وقد أنجزها الشاعر التونسي محمد بن صالح ووضع لها مقدمة ضمّنها حواراً أجراه مع الشاعر. أما القصائد التي ترجمها فهي منتخبة من معظم دواوين إيف بونفوا القديمة والجديدة، وهذا ما يميز عمله، مع أنه لم يترجم أي ديوان كاملاً مثلما فعل أدونيس.

والقصيدة التي بين أيدينا من مجموعة Hier Régant

حيث أعبر خضراء،  
ابتسامة متكلسة من نباتات قديمة على الأرض  
عرفاً للنهار فحمياً.  
أصغ إلي، أحياء من جديد، آخذك  
إلى بستان الحضور  
المهجور مساءً، والمغطى بالظلال،  
الصالح لسكنائك في الحب الجديد.  
أمس في سيادة الصحراء، كنت ورقة وحشية  
وحرّة في الموت،  
لكن الزمن كان يُنضج، كمثّل نواحٍ أودية ضيقة،  
جرح الماء في حجارة النهار.

ترجمة محمد بن صالح:

أصغ إلي أعود إلى الحياة  
في هذه الغابات خلف أوراق الذاكرة  
حيث أمّر خضراء،  
ابتسامة مجيرة بغابر النبت في الأرض،  
أصلاً فحمياً للنهار.  
أصغ إلي أعود إلى الحياة، وأوصلك  
إلى بستان الحضور  
المهجور في المساء، والمغطى بالظلال،  
مقاماً يليق بك في الحب الجديد.  
أمس والسائد قفر، ورقة برية كنت  
وحرّة في أن أموت،  
غير أن الوقت، عويل الوهود الموحشة،  
في أحجار النهار كان يعمق حزن الماء.  
إيف بونفوا في سطور:

بونفوا شاعر فرنسي ولد سنة 1923 في مدينة تور،  
عاصر في شبابه أخطر توجهات الشعر، إذ شهد ميلاد  
حركتين شعريتين بارزتين "الدادائية والسوريالية"، ناهيك عن  
سطوع نجم الترجمة والدراسات الترجمة، لاسيما حركة ترجمة  
واسعة في أوروبا، لم يتخلف عنها ولو كان مُقلاً. نظم الشعر  
وخاض تجربة ترجمة الشعر وكتب في ترجمة الشعر. حقق

النهار نفسه ولا يختلفان إلا في اللون السائد وهو السواد، وهي حقيقة فيزيائية تفيد أن حالة الظلام لا تعدو كونها الظل الكثيف المنعكس للأرض بسبب غياب الشمس في الجزء الأخرى من الفضاء. ومرة أخرى تتلازم دالتا الغياب والحضور في القصيدة.

يعاود الصوت ويحقق حالة الآنية عبر زمن الحاضر (je te conduis)، ويأخذنا مع الشاعر إلى حديقة الحضور، الذي تُرك للمساء لتدثره الظلال. ونؤكد هنا على أن المقصود بالترك والهجر هو الحضور بالضبط، وفي ذلك إشارة لبداية نهاية النهار وحلول الليل الذي صار جاهزا للمقام في غمرة حب جديد.

ويشرح الصوت في بث حكاية مقتضية الكلمات ممتدة الدلالات، ( كنت ورقة وحشية) إذ يشير زمن الماضي الناقص imparfait إلى استمرارية حالة بدأت ولم تنته، وهو امتداد زمني تعززه دالة مكانية (الصحراء) وما تحيل إليه من اتساع وخواء و وما توحي به من بعد وغياب واشتياق. واسم الفعل (régner)، لاسيما ما يحمله من دلالة النحوية، إذ يشير لحالة الحدوث الآنية والمستمرة. وتجدد الإشارة إلى غياب علامة الوقف (الفاصلة) المقصود بعد ظرف الزمان (Hier) وهو تجوز شعري استباح الشاعر فيه قاعدة نحوية صارمة، ويوحي بانصهار دلالات الزمان والمكان والحدث.

والصوت من رموز شعر بونفوا، باعتباره حالة بين الغياب والحضور، فالصوت يحمل أكثر مما يبدو في الظاهر. الصوت هو نداء الغائب، ونداء البعيد، ويصدر من الخارج والداخل. والإنسان تحدثه نفسه بصوت غير الصوت المهموس. ودون الصوت يغرق العالم حولنا في سديم الصور التي تكثر الأسئلة حولها وقد يظل بعضها بلا أجوبة للأبد.

المقارنة والنقد:

الترجمات وموضوع القصيدة:

احتفظت الترجمات بمجمل الموضوع دون أي حياد يذكر حتى عن كل تفاصيله التي وردت في الأصل. فالدقة

Désert التي صدرت أول مرة سنة 1958، وأعيد طبعها سنة 1978، في ديوان ضم أعماله الكاملة.

القصيدة:

تحمل القصيدة عنوان Une voix، ما معناه (صوت)، دون أداة تعريف لتحيل إلى الشيء ذاته لا إلى كبير اعتبار لمصدره. وهو من الثيمات التي جعلها إيف بونفوا علامة من علامات شعره. والصوت في هذه القصيدة لم يرد موصوفاً أو موضوعاً كما هو متوقع من علاقة العنوان والموضوع، بل إنه ورد كحالة فعلية في جسد القصيدة. فالقصيدة ذاتها بكل ما حملت من كلمات وصور هي الصوت الذي يحيل العنوان. وهذا ربط واقعي حضوري مقصود من قبل الشاعر. فالقصيدة خطاب منطوق من بدايتها لنهايتها. هي الصوت وهي الموضوع وهي الكلمات والمعاني.

ينساب المتلقي مع صوت امرأة تخاطب الشاعر، تمر في مشهد حلمي وتدعوه للإصغاء إليها وهي تحيا مجدداً بين سيول الذكريات، كأنها تعود للحياة في غابة تحت أغصان مدثرة بأوراق في عز تفتحها لتتعاقد وتغطي بظلالها الوارفة الحديقة. يلتقي في الصورة خروج أوراق الشجر (frondaison) وخروج الماضي من غيابات النسيان إلى الذاكرة. حيث امرأة تسير وتبدو خضراء. وعلى وجهها ابتسامة محترقة كما ابتسامة نباتات قديمة على الأرض، وتحمل مفردة (calciné) و(ancienne) صورة ديمومة زمنية، لاسيما حين اقترنت بمفردة "الأرض" ليمتد زمن الوجود إلى بعد كوني على كوكب عمره لا يقدر إلا بالتقريب، ويحيل الاحتراق إلى دالتي الأثر الدائم من جهة و السواد من جهة أخرى. وكلها تحيل إلى فاعل غائب أثره حاضر، وهو النار، وهي إحدى ثيمات شعر إيف بونفوا المفضلة. ويعزز دلالة مفردة (الاحتراق)، مفردة (charbonneuse) وما تحتزنه من قتامة في دلالتها الإحالية. وأقرب مدلول لهذا الوصف الغريب "الجنس الفحامي (الأسود) من النهار" هو الليل، وكأن الليل هو

التبسيط باختياره للمقابل الشائع (أصل) وهو متداول أكثر.

يمكننا القول عموما، أن قارئ الترجمة لن يستبعد أن كاتبها الأصلي هو مترجمها. فكلما المترجمين تمكن من إعادة خلق في لما تدعى في القصيدة الأصلية، وبتصوير لغوي يضاهي الأصل ويكاد يتفوق عليه في بعض المواضع. فالمترجمان باعتبارهما شاعرين في الأصل، أحيانا نجدهما ينساقان لغيبوبة شعرية أدت لتقصص كامل للقصيدة والصوت ورؤية الشاعر. وهذا ما ألفيناه لدى كل منهما في قصائد أخرى مما ترجموه لإيف بونفوا. ولو أن ذلك قد يكون موضع مؤاخذه لا مدعاة تركية في نظرية الترجمة. وإزاء هذا التفوق الشعري في الترجمة، يمكننا القول أن المترجمين لم تخلوا من النقص، إذ أن المنقلب الصوتي للكلمات، بموجب حتمية الاختلاف الكبير بين اللغتين ترك أثره في الترجمة، وبعض الهنات التي انزلت سهوا أو عن قصور دراية من المترجمين تعثرت فيها الشعرية التي كانت أمامها فرصة الكمال، بالنظر لخصوصية الشعر الذي يكتبه بونفوا.

#### على المستوى المعجمي والدلالي:

يتمتع بونفوا مفردات شعره من أبسط ما يتداوله الفرنسيون للتواصل في الحياة اليومية، فهو إذ يتقصد هذا الاستعمال والعودة للكلمات التي يمر عليها الشعراء مرور الكرام، يذكرنا بفيكتور هيجو وبودلير ورامبو الذين تأثر بونفوا بهم. فهو على غرارهم يحاول التمرد على التقاليد الشعرية والخروج من هيمنة الشعر كمطية لمذهب أو إيديولوجية معينة تملئ طريقة ومنوالا ووتجذبا نوعا وعددا معينيا من الألفاظ وتمجج غيرها. وقد شق بذلك أخطوا يحمل مياه الشعر إلى كل الموجودات، و لتدب الحياة في كل أرجاء اللغة، ويريد أن يخضع الشعر للفكر وللحقيقة مهما بدا تناولهما معقدا وغامضا.

القصيدة تضم مفردات من معجم بونفوا الشعري المفضل، معجم المفردات البسيطة العادية اليومية التي تركها الشعر طي النسيان من فرط ما ظل يتوق للأبهى والأثقل

الشعرية ذاتها التي تستحم فيها المعاني والصور في اللغة الفرنسية، يمكن تحسسها في ما جاد به بحر اللغة العربية، وبالضجيج نفسه وبمختلف التوقيعات خفيفا وشجبا وسكونا، وشدا ومدا بين الحروف والمعاني. فالقارئ للقصيدة العربية يستجيب من الوهلة الأولى للصوت الأمر بالإصغاء، ويُعائش الحلم، ويصيح السمع المرهف ويثير فيه عين العقل ليفقه ويتصور الوصف ويتذكر الماضي ويتساءل حول الغموض الذي يختبئ هنا وهناك في تضاعيف القصيدة، ويطل على استحياء من زوايا الكلمات. وسبب هذه الانسيابية والسلاسة الأولية هو بساطة الكلمات ووضوح معانيها.

فكلما القصيدتين باللغة العربية تصفان نفس المشهد الحالم وبكلمات وتراكيب من أبسط ما نسمعه ونصادفه في الاستعمال اليومي. وهما بذلك حققنا في الترجمة شرطا أساسيا يعز على المترجم مصادفة فرصة للظفر به وهو إخراج ترجمة توازي قدر الإمكان الأصل تراكييا وكلمات ومعان. لا تعلو على الأصل ولا تدنو عنه، لاسيما من حيث عناصر تحقيق الجمال الشعري من كلمات ومفردات. فقد كان بالإمكان البحث عن مفردات تفوق قوتها الدلالية وحمولتها الجمالية ما استخدمه المترجمان مثل (أنبعث) بدلا عن (أحيا مجددا) و (عتيقة) بدلا عن (قديمة) و (أصخ) بدلا عن (أصغ) و (جنة) بدلا عن (بستان أو حديقة) و (الدهر) بدلا عن (الزمن أو الوقت) وغير ذلك من فرص الإبدال والتغيير التي يوفرها معجم اللغة العربية الزاخر. ومع ذلك نلاحظ أن المترجمين لم يقاوما هذا الاعتدال دائما في امتياح البسيط من المعجم العربي، وذلك على مستوى كلمة (عرق) بدل (جنس) لدى أدونيس، إذ تحمل مفردة (عرق) دلالة أعمق وأوسع من (جنس، أو نوع أو أصل) التي كان يمكن أن تؤدي المعنى المراد وتشاركنا في تحقيق البساطة المقصودة في الأصل. فاللغة الفرنسية تستعمل كلمة (race) على نطاق أوسع من استعمال العربية لمفردة (عرق) التي يحتفظ بها غالبا لجنس البشر. هذا ما تداركه محمد بن صالح إذ حقق

الضمائر، وبدرجات مختلفة من الاستلطاف والإلحاح والتوسل.

مشهد القصيدة يغلب عليه الأخضر والأسود. الأخضر يوحي بالحياة أما الأسود فيذكر بالموت وينذر بالفناء. يلفت الانتباه في القصيدة حضور مفردات تتجهان صوب هاتين الثيمتين بالدلالة تصريحاً وتلميحاً كموضوعين رئيسيين. وتلك العناصر الطبيعية المرتبطة بمهذين اللونين لها ظلالها الشعرية في هذه القصيدة تحديداً، وفي شعر إيف بونفوا ككل نظراً لتكرار توارده هذه العناصر في الكثير من شعره. فاللون الأخضر في الطبيعة يحمل رمزية الظهور والتجدد والحضور الغالب، ويتسبب انعدامه في حالة غياب واضح وخلاء محسوس. فهو بالتالي يحمل متلازمة الحضور والغياب التي تميز شعر بونفوا. ولم يجد هذا الموضوع الشعري بكل ما يحمله من رمزية ومهما تعقدت، من صعوبة في أن يتعايش في بيئة اللغة العربية مع تأويل وفهم سليمين. فالبينة العربية، ومنذ الشعراء الأوائل تقدر رمزية النبات وغيابه في الطبيعة، وإن لم يذكر شعرهم الغابة والنبات الكثيف، إلا لماماً، فإنه حمل البوح بوحشة الفقار، وعويل الرياح في الوديان ومناجاة الليل والظلام، واستوعب هذه الثيمات في ما عرفه من تطورات واحتكاك بالشعر الأجنبي.

كما أن اللون الأخضر يحمل حالة حياة متحققة آنية، ومفردة (frondaison) بالتحديد من أبرز ما يحمل هذا المعنى، إذ صحيح أنها تطلق على مجمل أوراق الشجرة مجازياً (feuillage)، لكن المقصود هنا الأوراق في موسم تفتحها من البراعم، وحتى في لحظات تفتحها الجماعي الذي غالباً ما يحدث ليلاً قبل طلوع الشمس. ولهذا دوره في تشكيل الصورة الفنية، التي ربما حرم منها المتلقي في اللغة العربية نظراً لغياب مفردة تحمل نفس التفاصيل الدلالية. فكلمة (إبراق) ليست شائعة الإستعمال بنفس الدرجة مع شيوع اللفظة في اللغة الفرنسية. وتحيل إلى حضور ثيمة اللون الأخضر عديد المفردات وهي: foret, frondaisons, verte, plantes, jardin, feuille, murissait.

والأجمل. كلمات مثل حجر وسمندل وصوت. وهي كلمات مثلها في بساطة وجودها مثل أي حجر نصادفه في الطريق، أو أي سمندل نلمحه صدفة متشبثاً بالجدار بحركته البطيئة ماراً، أو باحثاً عن نور الشمس ليتعضى، أو أي صوت يتناهى لآذاننا في لحظة صمت وتذكر وتأمل. وهو انتقاء فيه تواضع واضح مقصود حيال تلك الثيمات، حاول بونفوا أن يفرضه من فرط تكراره عمداً في كثير من الأحيان بشكل صارخ في عناوين قصائد كثيرة، مثل مفردة "صوت، وحضور، ونور، وسمندل وحجر ونهار" وهو توظيف وإصرار ملفت للانتباه لدى القارئ العابر والممعن. وتلك الكلمات، وإن أحالت إلى مواضيع عامة، إلا أنها وظفت ليثبت بذلك حقائق مختلفة تماماً في عالم الشعر. أولها أن كل كلمات اللغة تصلح لأن تُضخَّ في أوصالها طاقة الشعر، وهذا ما حدا فيه حذو شارل بودلير الذي وقف على نقیض الكلمات الجميلة وجعل من المفردات التي تحيل على أسوأ وأبشع المدلولات مادة لشعره، ليجعل بذلك من القبح قيمة شعرية وفنية وجمالية. فبونفوا ثمن الكلمات المحايدة في دلالتها عن قيمة الجمال، التي لا تحيل لا إلى الجمال ولا إلى القبح. تلك الكلمات التي بقيت طويلاً على هامش الشعر والأدب وتوهماً أنها مفرغة من أية قيمة وغير قادرة على أي إحاء، وخالية من الحياة.

واستعمال ضمير المتكلم المتفوق (je) له دلالاته في القصيدة، إذ يعزز حالة الحضور من خلال الحضور القوي الذات المتكلمة الأمرة المغوية، ويجعل من القصيدة برمتها، والذكرى التي خطرت حلماً في وجدان الشاعر، مشهداً حياً بذل قصارى جهده في تجميع عناصره وحوله إلى حالة واقعية حية. ويزيدها استعمال زمن الحاضر تحقيقاً وإثباتاً ووضوحاً، هذا إضافة إلى استعمال ضمير المخاطب الذي يحيل إلى الشاعر. نلاحظ أن اللغة العربية استوعبت هذه الدلالة لضمير المتكلم الأمر. فصيغة الأمر في اللغة العربية توفر مجالاً أرحب من اللغة الفرنسية في توجيه الخطاب لكل

مقابلاتها في اللغة الهدف وبنفس درجات الإحالة والإيحاء تقريبا. وهذا يجيز لنا القول أن ثيمة رئيسية في شعر إيف بونفوا لقيت صدى شعريا وفيها في الترجمتين.

أما دوال اللون الأسود فقد تدرجت من أقتم حالات السواد التي تترتب عن تفحم الجسم بفعل أثر النار والاحتراق إلى أخف أشكاله كظل. وفضيلة إيجاءات اللون الأسود تتمثل في توشيح القصيدة بلحاف الحزن الذي يلف تجربة الشاعر بونفوا في فقد شخص عزيز. ويظهر في صورة طيف امرأة في القصيدة. كما أنه يوحي بالعمق الزمني والنفسي للغيب والحنين وألم الفراق، وهي أبعاد تجريدية جسدها الشاعر في عمق الأماكن التي يتدرج في بعضها سواد الظلام (غابة، حلول المساء وانقضاء النهار، الأمس، الوهاد) ويتدرج في بعضها امتداد الزمن، أو امتداد المساحة الخالية والموحشة (قديمية، حلول المساء، الأمس، الصحراء).

ومن المفردات التي تحيل إلى ثيمة السواد: calciné, charbonneux, soir, ombre, mourir, noire.

ويلفت الانتباه أن المترجمين اختلفا معجميا في المترادفات التالية (تحت / خلف، وأعبر/أمر، متكلسة/مجيرة، قديمة/غابر، عرقا/أصلا، آخذك/أوصلك، سكناك/مقام، صحراء/قفر، وحشية/برية، الزمن/الوقت، نواح/عويل، جرح/حزن)، وهي خيارات انطوى بعضها على حياد عن المقصود مثل (خلف) التي لم تؤد المعنى لدى بن صالح، على غرار مفردة (مجيرة) التي أضرت بالمعنى كثيرا. أما (أمر) وأوصلك والوقت والحزن) ولو أنها تضم فروقا واضحة، ولم يترتب عنها حياد عن المعنى، إلا أنها لم تكن في مستوى الشعرية المطلوبة التي نجدها عند أدونيس. ويمكن القول أن المترجمين تمكنا من الاحتفاظ بمحمول تلك الدوال اللفظية وما توحى إليه من ثيمات شعرية على نحو يجاري ما ورد في القصيدة الأصلية، ودون خسارة دلالية تذكر.

يستوقفنا لدى المترجمين الإرباك الناتج عن ترجمة (calciné) ب (متكلسة) لدى أدونيس، و (مجيرة) من قبل محمد بن صالح، وهما يصبان في نفس المفهوم الذي تأوله

المترجمان، غير أن المفردتين لن تعنيا لهاوي الشعر العربي أو الأجنبي المترجم شيئا. وهذا يُلقى بالقارئ في تشويش شديد لبلوغ مقصود الشاعر، وهو تشويش لا يجده متلقي النص الأصلي الذي يفقه اللغة الفرنسية. فشيوع الاستعمال مضافا إلى قراءة ممعنة تستعين بالسياق وبعض مفرداته، تشير إلى أن الاحتمال الأقرب للمقصود من مفردة (calciné) هو (محتركة أو متفحمة) وهو ما يناسب الصورة التي أسند فيها الشاعر حالة حسية (الاحتراق) إلى حالة مجردة (الابتسامة والسعادة). ولابد من الإشارة إلى توغل بن صالح في الشطط حين زاد من حدة إرباك الترجمة في الحياد عن المقصود بحرف الربط (de) الذي أسند بموجبه حالة (مجيرة) كفعل إلى (plantes)، وهذا يبعد القارئ عن الصورة ويأخذ من جمالية الصورة الكثير، ذلك أنه يمحو إيجاء الغياب والحداد والموت الذي تظله مفردة (محتركة) في الصورة.

ومن اللافت للانتباه، ترجمة مفردة (وحشية) لدى أدونيس، والتي استعاد فيها رونق الفصاحة التراثية، إذ كانت العرب تطلق هذا الوصف للدلالة على ما لم يُستأنس من الحيوان، وعلى الكلام الغريب، وعلى خلاء البيت من الأهل وما يرافقه من اشتياق وحنين، دون الإشارة بالضرورة إلى الجانب العنيف من إيجاءات اللفظة التي درجت اليوم في اللغة المعاصرة. ونشير إلى أن هذه العودة لاستعمال المفردة بدلالاتها التي تكاد تهجر، قد خدم ظلال المعنى المتضمنة في مفردة (sauvage) من حرية ووحدة واغتراب، ولو أنه قد يلقي تحفظا على تجاوز فني جعل الترجمة أرقى من الأصل. بينما نجد محمد بن صالح قد تجنب هذا المطب ولجأ إلى المقابل الأبسط (برية) دون أن يترتب عن ذلك أية خسارة فنية أو دلالية، في حين نجده استثمر هذه مفردة (موحش) للاستعاضة بإحدى الظلال الدلالية المضمرة في لفظ (noire) لوصف (الوهاد). كما نجده يستسلم لاستعمال كلمة (عويل) التي تحمل في ثناياها زيادة عن الحزن، صخب الفجعية والبكاء، وهي على غرار مفردة (نواح)،

تستوعب المعنى المقصود وتشارك في إعادة تشكيل الصورة الصوتية الحية التي أرادها الشاعر.

### على مستوى الأبنية:

يندر أن تخرج قصائد الشعراء وفيها أخطاء أو حشو لفظي ونحوي يؤثر على الإيقاع، ذلك أن الشاعر لابد وأن يكون قد ألم بقوانين لغته، ليس إلماً ككل الناس، بل إنه يتحسس القيمة الشعرية والموسيقية التي قد يعززها وجود حرف أو غيابها. فالفعل في الشعر يعزز حركية الوقائع ويتحول إلى متنفس زمني تكاد تتراءى بموجبه حالات النفس، والاسم يوحى بحالة سكون وثبات وتأمل، والحرف يتحول إلى متكأ يشد عضد الوزن وينسق الإيقاع، والمد يوحى بأهات أسف أو مناجاة، ويوحى الجر بالحزن والنحيب والأسى. وبالتالي فقد يبدو من العبث التنقيب عن أخطاء في صلب قصيدة تحرك قراءتها الوجدان قبل. بل إن بعض القصائد وعالمها الوجداني والصوري الحالم يُنسي القارئ والناقد مهمته ويواريه ويغريه بأن يتجاوز أو يسهو عن بعض الهنات. وإن صدقت هذه العصمة على الشعر في لغته الأصلية، فإنها لا تصدق دائماً على الترجمة، إذ ينذر أن تخلو الترجمات من الأخطاء، وينذر أن تكمل ترجمة الشعر تحديداً بما يليق بها من النجاح وجمالية التلقي. وعلة ذلك تتمثل أساساً في مسلمة اختلاف اللغات، و غياب ثقافة النقد الترجمي وشبه انعدام مراجعة الترجمات في دور النشر. فنقد الترجمة يضطلع بمعاينة تلك المناطق المحرجة من الأخطاء والإضافات النحوية الحشوية التي تسلب الكثير من الشعرية، لاسيما ما نجم منها عن انصياح ضليل لقوانين الترجمة الحرفية الصارمة. فكثيراً ما يترتب عن تلك الحرفية تطرف في إجلال كل كبيرة وصغيرة في اللغة الأصلية على حساب ما توفره اللغة الهدف من إمكانيات لغوية وأسلوبية ودلالية من شأنها استيعاب المعاني والصور في أبهى حالاتها ودون حشو.

لا تكشف القراءة الأولى كبير اختلاف بين الترجمتين والأصل من حيث توفر اللغة الهدف على الأبنية النحوية

المناسبة. فقد لاقت المعاني الواردة في القصيدة الأصلية كل ما يناسبها من تراكيب وبني، باستثناء حالتين تطلبتا إجبارياً تفكيكاً مكوناتهما الدلالية وإضافة نحوية لاسترجاع دلاليتهما كاملتين وهما (يحيى مجدداً revivre) و (قابل أو صالح للسكن habitable). وهي إضافة ستؤثر حتماً في توازن الإيقاع، وناجمة عن حالة تعذر العثور على مقابل مباشر، أي مفردة واحدة، والعلة ورود سمة من سمات اللغة الفرنسية وهي إلصاق السوابق واللاحق لتوليد الدلالة. وهما حالتان تتطلبان إضافة كلمات كاملة لنقل معانيهما. وهذا ما نجد المترجمين قد واجهوا كمأزق اضطررها لترجمة معنى مفردة واحدة في عبارة كاملة (أحيا مجدداً، أعود إلى الحياة، الصالح لسكنائك، مقاما يليق بك). ومُلفتٌ للانتباه أن أدونيس استعمل بنية فعلية (أحيا) كانت في قمة الشعرية، بينما ارتأى بن صالح بنية اسمية (الحياة)، وسلب ذلك من حركية الصورة وأثقل الإيقاع. كما نلاحظ أن أدونيس فضل (ابتساماً) بينما قلص بن صالح حجم الكلمة في (بسملة) وتطرح هذه المفردة إشكالية الحياد عن استعمال الصيغة اللغوية الصحيحة لها إذ يعد تأنيث الإسم (ابتسام من قبيل التجوز الشعري فحسب، والأصل فيها مذكر، وأصل الكلمة (بسملة). وهذا رغم إمكانية استثمار صيغة تؤدي المعنى وتصف الحالة بدقة في اللغة العربية وهي (باسم، باسملة) وتُجرى في الترجمة التحويلات الوظيفية النحوية المشروعة، كأن يقول:

باسملاً، متفحمة (محرقة)، نباتات الأرض القديمة. كما يلفت الانتباه استعمال الشاعر نفس البنية الاسمى (المغطى) لترجمة الفعل (couvrent)، وهو خيار نحوي لا مبرر له أمام توفر الفعل في اللغة العربية وبتدرجات في قمة الشعرية والفصاحة (تغطيه، تدثره، تستره، تحميه، تفيئه ظلال). كما أن ورود الصيغة معطوفة على مفردة في الصيغة نفسها (مهجور)، انجر عنه تراكم إضافي لأسماء مجمدة بأدوات التعريف، تمجده القراءة الشعرية، لاسيما وأن فرصة استعمال الفعل في أبسط أشكاله أمكن أن يحقق انسيابية شعرية

أفضل:

مهجورا لمساء، تذرته الظلال..

كما يُلاحظ أن المترجمين اختلفا في استعمال البنى الصرفية والنحوية في ترجمة مفردة (mourir)، إذ استعمل أدونيس (الموت) اسماً، بينما فضل بن صالح الفعل ( في أن أموت). وقد وردت المفردة في النص الأصلي في صيغة مصدر infinitif، وهي صيغة تحمل دلالة فعل يعبر عن حدث خال من الزمن، وتعززه حالة الاختيار في القيام به. والمانع من تصريفه ببساطة ورود الأداة (de). ويمكننا القول أن خيار بنية الاسم لدى أدونيس حرم الترجمة من فرصة أداء شعري أفضل تداركه محمد بن صالح.

ولابد من تسجيل ملاحظة هامة حول بعض التطرف في الانقياد خلف أصغر المكونات اللغوية النحوية في اللغة المصدر مثل أدوات التعريف والتوكيد، وأسماء الإشارة، وإدخال حروف الجر حيث يمكن الاستغناء عنها. إذ يفترض أن يستغل المترجم فرصة الإضافة التي تخدم إيضاح المعنى، وتساهم في شد عضد الإيقاع، مع التقيد بضرورة الحفاظ على المعاني والصور الفنية. فتقيد أدونيس الصارم بأداة التعريف المقترنة بصيغة المفعول الواردة في النص الأصلي (المهجور l'abandonné)، ليس لها مبرر أمام توفر إمكانية اللجوء إلى صيغة الحال في اللغة العربية (مهجورا، منسيا)، ذلك أنها تركت ثقلاً في الإيقاع، إذ يختلف دور المد المفتوح عن المجرور في نهاية الأبيات.

ومع أننا نجد ينساق أحيانا مع تفاصيل البناء في العبارة الفرنسية، إلا أنه يبهنا بإخراجه لدفقة شعرية متناهية الإبداع والدقة في مضاهاة الأصل.

وإجمالاً، يمكن القول أن التغييرات التي حصلت على مستوى البنى النحوية لم تؤثر على المعاني والصور الفنية تأثيراً سلبياً يُذكر. فالألفاظ وجدت مقابلاتها دو كبير تغيير أو تبديل سوى على مستوى بسيط ترك أثراً محسوساً في تلاشي الإيقاع الموزون في الأصل. وإن كانت تغييرات أملت حتمية اختلاف اللغتين، إلا أنها كانت تحويلات

عوضت بما يخدم المعنى لتوفرها على قيم صوتية ودلالية شعرية. ويجدر التذكير في هذا المستوى بأن التغييرات النحوية كانت في أقل حالاتها بالمقارنة مع يفترض أن ينجر عن الاختلافات الكبيرة بين اللغتين. ومرة أخرى نرد العلة إلى بساطة اللغة التي يكتب بها بونفوا شعره.

### على مستوى الصورة :

نلاحظ من خلال قراءة أولى أن المترجمين حققوا إجمالاً مقارنة شعرية في نقل ما ورد في الأصل من صور ودلالات وإيقاع. غير أن القراءة الممعنة تكشف بعض الفروق المتدرجة من حيث ما أضافت للترجمة أو سلبت منها. ولا يسعى الباحث من المقارنة التي تُجتمها العودة للأصل، والموازنة التي تغري بها الترجمتان إلى إبراز مواطن التفاضل والتفوق بقدر ما يسعى لاستقصاء آفاق ترجمة الشعر وتكريس الوسائل الفنية التي تتيحها اللغة الهدف لتحقيق ترجمة شعرية تبطل مفعول لعنة الاستحالة التي لا زال يتردد صداها هنا وهناك. وإن اضطررنا للتعريض على بعض الهنات التي تحللت الترجمتين فهو من قبيل النقد والمراجعة التي تلي الجهود الفكرية والفني الأول، باعتباره حالة إعادة إبداع وتخليق فني في الترجمة ولا يمثل ذلك التعريض سوى نقد مكمل، ولن يرقى للانتقاص من الإخراج الإبداعي لشاعرين مرموقين.

نلاحظ أن أدونيس قد فضل عموماً خيار العناية بالنص الأصلي لإعادة تشكيل الصورة الفنية في هذه القصيدة، وتقيد بحرفية تكاد تقتفي أثر كل مفردات اللغة الأصل. إذ أنه لم يجد المقابلات المناسبة في اللغة العربية فحسب، بل إن الوفرة المعجمية وضعت أمام خيارات كثير في معظم الأحيان. وهي خيارات ساهمت بشكل لافت للانتباه في استيعاب الصور الواردة في القصيدة باللغة الفرنسية. والملاحظة نفسها تتسحب على أداء محمد بن صالح، من حيث تساوق الترجمة مع لأصل. إذ لم تكن الاختلافات التي حققها عن ترجمة أدونيس لتسبب حياداً عن المعاني وتشكيل الصور ومحمولها الجمالي. مع أن الفعل (أحيا) لدى أدونيس،

يسترجع الحركية الواردة في الأصل بشكل أفضل من (أعود للحياة)، و لفظ (مقاما) لدى بن صالح يبرز شعرية المكان، أفضل من (سكانك)، و في العبارة المفصلية في القصيدة (Hier régnant désert)، نلاحظ أن أدونيس وُفق في استثمار لفظ (الصحراء) على بساطته، وقد ساهم في إبراز ملامح صورة البعد والوحشة، لاسيما الامتداد المكاني، والربط الزمني، الذي يرافق المد اللغوي، وذلك ما فوته بن صالح في مفردة (قفر)، إذ يوحي هذا المرادف لمعنى الخلاء التام فحسب.

نلاحظ أن كلا المترجمين نقلوا صورة تداعي الذكريات واقتراحها بموسم خروج أوراق الشجر، مع أنها لم تجد لها نفس الوعاء اللغوي والإيحائي في الترجمتين. ذلك أن الصورة في القصيدة تعتمد في كليتها على الجمع بين حالة توارد الذكريات، أو تداعي مشاهد حلم، وحالة تفتح الأوراق في شجرة أو غابة برمتها (revivre dans ces forêts, .. sous les frondaisons de mémoire)، وإن تذكرنا أن الأوراق بموجب قانون الطبيعة لا تفتح إلا في الظلام قبل طلوع الشمس، تلتئم عناصر الصورة بوضوح. أي أن كلا من الحلم والإيقاع يحدث ليلا. فلفظ (أوراق) كونه جامدا خاليا من الحركية الزمنية التي كان يمكن أن تؤديها صبغتها (إيقاع، أو مورقة) عطلت نوعا ما حركية الصورة التي يمكن تحسسها في القصيدة الأصلية.

ولم تقصر اللغة العربية، بين يدي المترجمين الشاعرين، عن نقل تشكيل صورة إسناد فكرة تجريدية مثل (الحضور) إلى عنصر حسي مثل "بستان"، فالقارئ العربي لن يُعَدَم التأويل المطلوب للربط بين دلالات هذه الصورة البسيطة والمعقدة في آن معا. فالبستان كمكان حسي يمثل الحيز الذي تتحقق فيه حالة الحضور بكل بساطتها، مضافا إليها ما يعزز تلك الحالة، من موجودات البستان، من أشجار وأزهار تضيف على الحضور إشراق التفاؤل وبهجة اللقاء. فالحدائق والبساتين لا تزال أفضل الأماكن التي يتواعد فيها العشاق والأحبة.

و يمكننا تعليل هذا النهج الحرفي الذي فضله المترجمان بمبررين وحيهين. أولهما، أن القصيدة في معانيها وتراكيبها البسيطة توفر هذه الفرصة المثالية لانتهاج سبيل سهل في الترجمة دون كبير إخلال بالمعنى والصورة، ويستثنى من ذلك ما يتعرض له الإيقاع من اضطراب. وهذه البساطة في الخيارات المعجمية تميز شعر بونفوا ككل، وإنما ينبغي التنبيه بحذر شديد، إزاء هذه البساطة المغربية، إلى المقاصد و الصور المغرقة في التعقيد، والإغراب أحيانا، وهو ما يستدعي قراءة ممعنة لشعر إيف بونفوا، وتتبع لأبسط تفاصيل العلاقات النحوية الوظيفية. فالمفردة الفرنسية والإسناد النحوي لا يستجيب بسهولة للفهم من قراءة عابرة، وهذا ما يؤثر كثيرا على الترجمة كما لاحظنا لدى كلا الشاعرين المترجمين. وثانيهما أن المترجمين شاعران، لا مجال للخوض في علاقتهما الحميمة بالكلمات وتوفيقيهما في العثور على أقرب المكافئات للمفردات والصور، ولا بد أن الترجمة تتخذ عندهما حالة تقمص فني، يستحضران فيها طقوس الشعراء وتنبؤاتهم بالمراد والمقصود ولا يعوزهما إذ ذاك تقدير المراد من هذه الكلمة أو تلك. فالشاعر يجس نبض الكلمات وهي في جسد القصيدة بشكل لا يتسنى لغيره، ولا يجاريه في ذلك إلا شاعر مثله قاسى محنة الإبداع والبحث عن المفردة والصياغة المناسبة.

لم تقصر الترجمتان في نقل الصور الفنية، بشكل عام، بعمقها الدلالي والجمالي. بل إن ذلك الحلم الغارق في نشوة الذكريات وجد في اللغة العربية عالما فسيحا يتوفر على كل عناصر المشهد الجامدة والحية، الساكنة والمتحركة، مثل الغابة وأغصانها المورقة وكل ما تحيل إليه الدوال اللفظية وما توحى به من طاقات جمالية، والسواد المحيل إلى الليل ومتلازمة الحضور والغياب والليل والنهار والنار والفحم.

#### على مستوى الموسيقى :

تكشف المعاينة الموسيقية في لقصيدته الأصلية تكرارا نغميا alliteration للحرف (r) ، ابتدائيا في (revivre, frondaison, race, présence)، وفي ثلاث كلمات

متتالية في عبارة محورية في القصيدة وهي ( Hier régnant ) وفي نهاية الوحدات ( , mémoire, sourire, )، وفي نهاية الوحدات ( , jour, terre, amour, désert )، ولهذا الصوت المجهور، ومواضعه الابتدائية والنهائية في صلب الكلمات. ففي المواضع الابتدائية، نجد قيمته الصوتية في لفت للانتباه وتعزيز دلالة الرغبة الملحة في الإسماع والتأكيد على البوح بما يختلج في النفس، بينما نجده في مواضعه النهائية، عدا تحقيقه لحالات سجع وقافية داخلية، يبرز استغراق التذكر والحالة الوجدانية في الزمن، لاسيما إن وقع بعد حروف مد ( -eur, -erre, -ert ). فهذا الصوت يساهم بشكل كبير في تحقيق حالة تواصل بين المتلقي والصوت المخاطب في القصيدة. وهي قيمة موسيقية منيت فيها الترجمة بخسارة كبيرة، إذ لا يتسنى تذوقها بكل ما تحمله من جلال إلا في بيئتها الصوتية الأصلية. غير أن المقابلات العربية للكلمات التي ورد فيها هذا الصامت في اللغة الفرنسية لم تنعدم فيها الدلالات الصوتية بشكل كامل، إذ توفر ما يعوضها وبشكل آخر. فنلاحظ مثلا أن الفعل (أحيا) أو الاسم (الحياة) تتوفران على مد يوحي باستغراق الحدث في الزمن. والمذ نفسه بالقيمة نفسها في مفردات (ذاكرة، حضور، صحراء، سائدة، سائد، نهار) وهي كلها مُدوّدٌ تخللت حروفا صامتة حققت لفت الانتباه.

كما تكشف معاينة الصوائت les voyelles ورود مدود تحقق تجانسا صوتيا assonance يساهم في تحسس لحن ما في القصيدة تناسب معه القراءة الشعرية وتستعذبه الأذن. وأهم هذه المدود تتمثل في ( -ou, -euse, -ert, ou, -ure ). وهي مدود ذات أثر كبير جدا في ربط الصورة الذهنية والصورة الموسيقية لتحقيق توترج فيها طاقات اللغة، أصواتا ودلالات، لتحقيق تذوق شعري كامل للقصيدة، فهي تعوض في الشعر الحر غياب الروي والتقطيع العروضي الذي نلاحظه في هذه القصيدة تحديدا وفي شعر إيف بونفوا عموما. فصوت ( -ou ) يشي بدلالة امتداد زمن اليوم، والاستغراق في الانتشاء بشعور الحب ولو بالتذكر. والمذ

المرتب عن ورود الصامت (e) في نهاية المفردتين ( Hier, désert ) يحمل دلالة الامتداد الزمني في العودة للأمس، والماضي، وامتداد المكان الذي يميز الصحراء. وفي حالة المدود الصائتة يمكن القول أن نسبة الخسارة الموسيقية كانت أقل منها على مستوى الصوائت، وذلك لسبب موضوعي وجيه هو أن عدد الصوائت أقل بكثير من عدد الصوائت في اللغات، وكون هذه الوحدات الفونيمية الدالة تبرز تشابها في قيمة الصوائت وما ويرافقها من حالات مد.

وما يلاحظ على مستوى الموسيقى أن الترجمة غيّبت المكون العروضي، ولو أنه ليس منتظما بالمقاييس العرضية المحددة في اللغتين الفرنسية والعربية. فالقصيدة من الشعر الحر، ولم يتقيد فيها الشاعر بتكميم الأبيات وفق قطع متساوية تسمح بإجراء التقطيع العروضي. غير أن غياب الجانب الكمي ترك المجال لمكون موسيقي أهم يرافق اللغة بدءا من أبسط حرف إلى العبارة برمتها، وهو الإيقاع. وقد فتح الإيقاع الحر للشاعر مساحة أرحب للدقة العاطفية وترك الصور تناسب مع اللغة في حرية وتؤدة مكنتا الشاعر من تحطّيف ما يتداعى في القصيدة الحلم في لحظات حاسمة لم توقفه فيها حدود البيت أو البحث عن الروي المناسب. فالشعر وصوره لا تملئها التفعيلات والقوافي بل هو من يطوع لها التفعيلات ويوقف لها القوافي، أو يحررها منها كليا. نلاحظ أن اللغة العربية استجابت أولا للصوت الذي يستلقت الانتباه، ويغوي بمتابعة مشهد الحلم. وتنحس في الترجمتين إيقاع التذكر والحزن وتقطّع الأفكار والتعبير الذي يجلل قلق رجل يناديه صوت امرأة من المجهول. كما تنحس في الترجمتين اللحن المغوي نفسه المسموع في القصيدة الأصلية، مغويا بفتح صفحات الذكريات والانقياد إلى بستان الحضور، واستحضار لحظات التأمل المسائية، ويثير جراح افتراق أسندت في صورة إلى تفرق الماء بين الحجارة.

## 4. خاتمة:

ترشدنا هذه العينة البسيطة من تحليل الترجمات إلى أن الشعر ممكن الترجمة على ضوء منهج الحرية الذي يسمح بالتجاوز الفني لأغراض بلاغية وشعرية، لكن في حدود الضرورة ودون كبير بُعد عما توفره اللغة الهدف من مقابلات مناسبة لاستيفاء معاني القصيدة الأصلية وصورها. هذا لنقول أن الأحكام الجائرة على ترجمة الشعر، مهما اكتست من صواب أو اعتورها من نقص، لم تقف حائلا أمام التجربة التي خاضها أدونيس وبن صالح في ترجمتهما لشعر إيف بونفوا، وأهل هذا الفن عموما من شعراء ومترجمين ومتخصصين في الترجمة.

ورغم المغالاة في إنكار قابلية الشعر للترجمة وقوة حجج المثبتين له، إلا أن الشعر تُرجم وسافر عبر اللغات والآداب بكل ما حملته الأعمال الأصلية من حالات وجدانية واستعارات لغوية. فقد حظيت المكتبة العربية من الفرنسية بترجمات لشعر هوراس وفرجيل، ومسرحيات راسين وكورناي، وشعر فيكتور هيجو ولامارتين وبول فيرلين، ولا زالت تتنافس الترجمات لتقديم شارل بودلير في أبهى المنظومات<sup>8</sup>، وترجم أدونيس الأعمال الكاملة لسان جون بيرس وإيف بونفوا، وترجم كاظم جهاد الأعمال الكاملة لأثر رامبو. وإن أخفقت بعض الترجمات لغويا في نقل بعض الجوانب الموسيقية والدلالية، فهي لم تخفق شعريا وفنيا في إيصالها بشكل كامل، ذلك أن الشعر المترجم لم يلق قبولا فحسب، بل كانت ترجمته تحدث إثراء في الأذواق تحول تدريجيا لاعتناق مذاهب فنية. وقد أسهم النزر القليل مما ترجم من الشعر الفرنسي، إذا ما قورن بالترجمة من الإنجليزية، في إثراء الذوق الشعري العربي بالألوان الغربية وتجديد الثقة في قدرة اللغة العربية على استيعاب القصيدة الغربية، شكلا ومضمونا، وخير مثال على ذلك ظهور سمات من الشعر الغربي في القصيدة العربية كتنويع القافية والرمزية في التعبير الشعري. يقول العقاد " وقد نُظمت المسرحيات وترجمت الإلياذة وغيرها من أشعار الملاحم

فاتسع لها الشعر العربي بعروضه وقوافيه، لم يكن نقص الترجمة - حيث يوجد النقص - راجعا إلى عيب في أوزاننا وقواعد عروضنا كما توهم المتعجلون من نقاد هذه الأوزان والقواعد ولكنه كان شبيها بالنقص الذي يعرض للشعر المترجم من لغة إلى لغة ولو ترجم من اليونانية إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية، وكلها تجري على قواعد متشابهة في الأوزان."

## 5. قائمة المراجع:

- 1- أفلاطون، 1994، المحاورات الكاملة، المجلد الثالث، محاورة إيون، ترجمة شوقي داود تراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت.
- 2- إيف بونفوا، 1986، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة أدونيس، دمشق - سوريا، منشورات وزارة الثقافة.
- 3- إيف بونفوا، 2008، الصوت والحجر: أنطولوجيا، ترجمة محمد بن صالح، كولونيا - ألمانيا، الجمل.
- 4- الجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، 1965، كتاب الحيوان، الجزء الأول، مطبعة مصطفى البابي الحلبي.
- 5- العقاد، عباس محمود، 1988، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، مصر، دار المعارف.
- 6- العلوي، ابن طباطبا، تحقيق: عباس عبد الساتر، 2005، عيار الشعر، بيروت - لبنان، دار الكتب العلمية.
- 7- السيد، غسان، 2007، الترجمة الأدبية والأدب المقارن، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الأول، سوريا، مجلة جامعة دمشق.
- 8- باسنت، سوزان، 2012، دراسات الترجمة. ترجمة فؤاد عبدا لمطلب، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب.
- 9- عصفور، جابر، 1995، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 10- عناني، محمد، 2003، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان.
- 11- غنتسler، إدوين، 2007، في نظرية الترجمة: اتجاهات معاصرة، ترجمة: سعد

- 3- Dessons, Gérard, 2011, Le Poème, Paris-France, Armand Colin
- 4- Lauvergnat-Gagnière Christine, Paupert Anne, Stalloni Yves, Vannier Gilles, 2007, Précis de littérature française, Paris-France, Armand Colin.
- 5- Meschonnic, Henri, 2012, Poétique du traduire, France, Verdier.
- 6- Newmark, Peter, 1987, A text book of translation, Shanghai Foreign Language Education Press.
- 7- Oseki-Depré, Ines, 1999, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Paris-France, Armand Colin.

#### • المقالات:

Alighieri, Dante, cité dans : Robert Ellrodt, « Comment traduire la poésie ? », Palimpsestes, Hors série | 2006, 65-75.

لأرسطو. والسبب يتمثل في تحكم المرجعية الدينية، السنية المتشددة في الجانب العقائدي، آنذاك. فكون شخصيات تلك المؤلفات تتمثل في آلهة، مذكرة ومؤنثة، في حالة تزواج وخصام ومؤامرات وقتال، جعل الخوض في ترجمتها من قبيل الزندقة والتجديف في الذات الإلهية.

6 - يطلق لفظ Lunatique على شخص معتوه وغريب الأطوار وسريع تقلب المزاج. وتعني اللفظة في تأصيلها اللاتيني "lunaticus" واقع تحت تأثير القمر

7 - رصدنا المقابلات التي وردت في ترجمة عبد العزيز صبري، "شعر لامارتين في ترجماته العربية"، جمع ودراسة وتحقيق د. محمد زكريا عناني، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2006، الصفحتان 73 و74.

8 - صدرت ترجمات عربية عديدة لديوان "أزهار الشر"، ترجمه محمد أمين حسونة 1961، ومصطفى القيصري 1981، ومحمد عيتاني وإبراهيم ناجي 1986، وخليل الخوري 1989، و حنا الطيار وجورجيت الطيار 1990 وآخرها كان لرفعت سلام 2009.

- عبد العزيز مصلوح، بيروت-لبنان، المنظمة العربية للترجمة.
- 12- كايزر، فولفغانغ، 2012، العمل الفني اللغوي، الجزائر، دار الأمة.
- 13- سدوينيكوف، فاديم فيتاليفيتش، وبتروفا، أولغا فلاديميروفنا، 2009، نظرية الترجمة، ترجمة عماد محمود حسن طحينة، السعودية، جامعة الملك سعود.
- 14- موانان، جورج، علم اللغة والترجمة، 2002، ترجمة أحمد زكريا إبراهيم، القاهرة-مصر، المجلس الأعلى .
- 15- هيجو، فيكتور، 1994، مقدمة كرومويل بيان الرومانتيكية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دمشق-سوريا، دار الينابيع.

1- Ballard, Michel, 2013, Une histoire de la traduction, De Boek, ed : Supérieur .

2- Bonnefoy, Yves, 1958, Poèmes, France, Mercure de France.

#### قائمة الهوامش

1 - ترجمها سمير الحاج شاهين وحملت بعنوان "أناشيد مالدورور"، صدرت الطبعة الأولى من الترجمة سنة 1982، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

2 - يطلقون على ملهمة الفصاحة والبيان حسن القول كاليوب Caliope، ويدعون ملهمة الشعر الغنائي إراتو Erato، واختصت بولميني Polymnie بشعر الرثاء والأعراس والبلاغة في القول، بينما خصوا بإسم تالي Thalie ملهمة شعر الريف والكوميديا فيما بعد.

3 - تُشير إلى لَيسٍ بسيط ناجم عن تشابه صفة romane مع romaine. فالأول يُقصدُ بها اللهجات التي تكونت شيئا فشيئا في مقابل اللغة اللاتينية التي انحسرت في حدود التداول الرسمي في الكنيسة والإدارات ودواوين الحكم. وهي اللهجات التي أفضت إلى تشكل اللغات ذات الأصل اللاتيني، نحوًا وكتابةً، كالإسبانية والإيطالية والبرتغالية والفرنسية و ما يتخللها من لهجات محلية ذات اختلاف طفيف في النطق. أما الثانية فيقصد بها النسبة إلى إمبراطورية روما كلها، وكانت تسود فيها لغات البلدان التي وقت تحت سيطرتها.

4 - العنوان العربي للملحمة فرجيل L'Enéide، من أقدم ما كتب باللاتينية في الأدب الأوروبي. نقلتها عن الإنجليزية عنبرة إسلام الخالدي، وهي من وقعت أول ترجمة لهذه الملحمة.

5 - تحضرنا الإشارة إلى العامل العقدي الذي ساهم في عزوف المترجمين العرب الأوائل، عن نقل الإلياذة والأوديسة، رغم أنهم ترجموا كتاب "الشعر"