التّرجمة وتجلّيات اللّغة الشّعريّة
ترجمات A.Z. Foreman أنموذجًا

د. علي أحمد عبد الحميد*

ملخّص:

هذا البحث محاولة للنّظر في حقيقة التّرجمة الشّعريّة؛ من حيث هي محاولة لإيجاد القصيدة نفسها في لغة أخرى، فما مدى تحقّق هذه المحاولة؟ إذا تبيّن أنّ لكلّ لغة نظامها وأبعادها الشّعريّة والثّقافيّة ونظامها الإيقاعيّ.

وقد اتّضح من خلال دراسة قصائد عربيّة مترجمة إلى الإنجليزيّة منتقاة لشاعر مترجم أميركيّ، هو A.Z. Foreman، مشفوعة بمناقشة رؤى نخبة من المختصّين في التّرجمة والمهتمّين بها، وقوعُ تجاوزات، كان لا بدّ من أن تكون نتيجتها تغيّرات مضمونيّة ربّما أفصحت عن فكرة مخالفة لمراد الشّاعر، وقد أدّت إليها تلك الاختلافات اللّغويّة والثّقافيّة، وما تتأسّس عليه بنية اللّغة الشّعريّة من انزياحات.

ولأنّ ما يهدف إليه هذا البحث هو الوقوف على مدى ما يمكن أن تحقّقه التّرجمة، والشّعريّة بخاصّة، من تواصل فإنّ الدّراسات النّقديّة الّتي تتّخذ ممارسات التّرجمة موضوعًا يبدو ضرورة.

تقديم:

ما فتئ الجدل مثارًا حول مدى إمكان أن يُنقَل النّصّ، "نقلاً أمينًا"، من لغة إلى أخرى، فكيف بهذا النّصّ أن يكون شعريًّا يمكن وصفه بأنّه فنّ يستخدم اللّغة استخدامًا خاصًّا، أو بأنّه فنّ "يحمل اللّغة على ما لا يمكن أن تقوله أبدًا بالطّريقة العاديّة"[1]، ثمّ

* كلّيّة اللّغات – جامعة الزّيتونة.

كيف به عند تدوينه في اللّغة الأخرى شعرًا يسعى في موافقة المقتضيات الشّعريّة للّغة الهدف (المترجم إليها) كسعيه في مطابقة العمل الّذي يترجمه.

ومحاولة للوصول إلى حقيقة هذا النّقل كان لا بدّ من الدّراسة التّطبيقيّة لأعمال شعريّة منقولة عن أعمال شعريّة في لغة أخرى؛ ذلك أنّ هذا النّوع من الدّراسة يبدو غائبًا أو شبه غائب، إذ الغالب أن يعمد المهتمّون بالتّرجمة إلى التّناول النّظريّ إلاّ تعليمًا أو ملاحظات هنا وهناك يمكن التّمثيل لها بما قدّمه الدّكتور محمّد عناني في كتابه "فنّ التّرجمة"؛ إذ عقد فصلاً تحت عنوان "ترجمة الشّعر"[2] عمد فيه إلى بعض التّوجيهات مردفًا إيّاها بمقاربات نقديّة لترجمات عربيّة لقصائد إنجليزيّة، وبعض هذه التّرجمات من صنيعه هو.

ثمّ كانت النّصوص الإنجليزيّة المنقولة عن العربيّة هي المُستهدَف، لكنّ ندرة هذه الممارسة؛ نظرًا إلى أنّ الغالبيّة كانت تعمد إلى التّرجمة النّثريّة للشّعر، أدّت إلى نوع من البحث المضني، ثمّ كان العثور في "الشّبكة الدّولية" على شاعر شابّ (أي. زد. فورمان[3]) مفتون – كما يقول هو – بالتّرجمة الشّعريّة عن الشّعر العربيّ، كما عن غيره، حلاًّ لهذا المشكل.

ويبدو هذا الشّاعر المترجم – كما يعرض هو في موقعه – مترجمًا عالميًّا نشطًا؛ قدّم ترجمات شعريّة عن أكثر من عشرين لغةً هي: العربيّة، والكاتلونيّة، والصّينيّة، والإسبيرانتو (لغة عالميّة مصنوعة)، والهولنديّة، والفرنسيّة، والإغريقيّة، والألمانيّة، والعبريّة، والإيطاليّة، واللاّتينيّة، والإنجليزيّة القديمة، والفارسيّة، والطّاجيكيّة، والبولنديّة، والبروفانسيّة، والرّومانيّة، والرّوسيّة، والإسبانيّة، والويلزيّة، والإيدشيّة.

ترجمة الشّعر بوصفها قضيّة:

تقتضي خصوصيّة الشّعر المشار إليها آنفًا – مع كونه أسلوبًا من أساليب أداة التّواصل (اللّغة) – أن يظلّ أسلوبًا قائمًا على الانزياح (Ecart)، أو المجاوزة وفق

المصطلح الّذي يستخدمه بعض الدّارسين[4]، الّذي يقرّر الأسلوبيّون أنّه "تصرّف مستعمل اللّغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف"[5]، ويدخل في إطاره كلّ تغيير يُحدثه المتكلّم، والشّاعر على نحوٍ أظهر، في البنية الأساسيّة للّغة (أو في اصطلاح التّخاطب) من مجاز (عقليّ ومرسل واستعارة وكناية) ومن حذف وتقديم وتأخير وتضمين، ومن "عدم اتّساق" حيث "الرّبط بين أفكار ليس بينها في الظّاهر رباط منطقيّ"[6].

فهو – أي الأسلوب القائم عليه الشّعر – وفق رؤية بلاغيّة "عبارة عن مجموعة انزياحات قابلة لأن تتعدّل ذاتيًّا عن طريق الإدراج في السّياقات المناسبة، نقديًّا أو إبداعيًّا"[7]، وتوحي مسألة قبول هذه الانزياحات للتّعديل "نقديًّا" بالتّساؤل عن مدى موافقة هذا التّعديل لمراد العمل الشّعريّ بوصفه – كالأدب الّذي هو فرع منه وكما يرى الأسلوبيّون– "رسالةً"[8]؛ ذلك بخاصّة إذا كان علينا أن نوافق ما يقال من "أنّ المعنى الّذي يقوله المتكلّم هو مسألة لا تتعلّق بالقواعد بقدر ما تتعلّق بالقصد"[9].

وإذا جاز وضع المترجم موضع النّاقد من حيث إنّ كليهما قارئ للعمل ومتلقٍّ له، فإنّ التّساؤل عن مدى التزامه بهذا القصد يظلّ موضع بحث؛ وقد تحدّث الدّارسون كثيرًا عن أنّ "التّرجمة خيانة"[10]، ومفهوم هذه "الخيانة" مرتبط بجنوح المترجم إلى إلباس قصده قصد المؤلّف؛ إذ يُضفي على النّصّ أبعادًا أخر متعلّقة بنفسيّته وبثقافته وببيئته وبلغته. وربّما يكون هذا الأمر ناتجًا عن تأثّره بالعمل الّذي يترجمه، وبخاصّة إذا كان هذا العمل شعريًّا، ويرجع أحد الباحثين هذه الخيانة إلى عدم الدّقّة النّاتج عن الاختلاف اللّغويّ البيئيّ والثّقافيّ[11]، وهو اختلاف تبدو أوضح تجلّياته في العمل الأدبيّ، بل إنّ هناك من يذهب إلى أنّ "المترجم لا يخون أبدًا إلاّ النّصّ الأدبيّ"[12]، على أنّ بعضهم يرى أنّ "الدّقّة والأمانة ترجعان إلى الحرفيّة الجسديّة للنّصّ"[13].

إضافةً إلى كلّ ذلك يمكن القول إنّ للعمل الشّعريّ المترجَم خصوصيّة أخرى متمثّلةً في ارتباطه بمبدعه ارتباطًا يجعل من الشّاعر نفسه مدوَّنا؛ ذلك أنّ الشّعر

– كما يرى أحد الباحثين – "بصفته تكثيفًا لتجربة الذّات يعجز المترجم عن إبرازها في غالبيّة الأحيان وفي مقدّمتها الإيقاع النّاتج لا عن اللّغة بل عن مرور الذّات عبرها"[14]، وكلّ ذلك يجعله عصيًّا على الفهم بله التّرجمة. وإذا كانت "اللّغة ترجمان الإنسان عن نفسه"[15] أو "عن الكون"[16] أو "عن الإنسان الآخر"[17] فإنّ نقل النّصّ إلى لغة أخرى هو ترجمة التّرجمة، ومن هنا تتفاقم درجة التّعقيد فيها، ثمّ يزداد التّعقيد تفاقمًا عندما يتعلّق الأمر بلغة الشّعر، هذا على أنّ "اللّغات المختلفة قد تتضمّن غالبًا معاني دلاليّة وارتباطات شعوريّة مختلفة"[18].

ومع هذا لم يكن هناك من بدٍّ من ترجمته؛ نظرًا إلى حاجة البشر إلى التّواصل المؤدّي إلى المعرفة وإلى التّفاعل، ثمّ إلى رغبة هذا الّذي قام بالتّرجمة في إيجاد الأثر الّذي قرأه فتأثّر به في لغته. ولكنّ من يقوم بهذا يخوض مغامرة مقرونة بالتّحدي على نحو ما يؤكّد كثير من الدّارسين[19].

ويبدو أنّه انطلاقًا من الشّعور بهذه الحاجة يعلن الدّكتور إحسان عبّاس، في نبرة نقديّة أخلاقيّة، اعتراضه على ما قرّره الجاحظ من أنّ "الشّعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النّقل"[20]، مبيّنًا أنّ "مثل هذا المبدأ من شأنه أن ينفّر الناس من ترجمة الشّعر إلى العربية، أو يجعل أيّة محاولة في هذا السّبيل قليلة الجدوى، وقد بقي هذا الرّأي حيًّا على الزّمن، حتى ردّده أبو سليمان المنطقيّ في (القرن الرّابع) حين قال: "ومعلوم أنّ أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجعل معانيه يتداخلها الخلل عند تغيير ديباجته"، ولكنه لم يكن حائلا دون الترجمة في كل وقت، وإنما أصبح عذرًا للمترجم واعتذارًا عن الشّعر المترجم، إذا هو بدا حقًّا – فاقد المائيّة والرّونق في شكله النّثريّ"[21]، على الرّغم ممّا رآه هذا الباحث من أنّه "مبدأ يعدّ ذا حظّ كبير من الصّواب، إلا أنّه رغم ذلك شديد الخطورة"[22].

ممّا ترجمه عن العربيّة:

كان ما عرضه Foreman ممّا ترجم عن العربيّة: "**رثاء أربَد**" للبيد بن ربيعة، و"**هل نارُ ليلى بدَتْ ليَلاً بذي سَلَمِ**" لعمر بن الفارض، و"**بعيشِكَ هَل تَدري أَهوجُ الجَنائِبِ**" لابن خفاجة، وقد سمّاها قصيدة الجبل "**The Mountain Poem**"، وقصيدة مطلعها:

كَأْسي وَخَمْري وَالنَّديمُ ثَلاثَةٌ وَأَنا الْمَشُوقَةُ فِي الْمَحَبَّةِ: رَابِعَة

لرابعة العدويّة، وقد سمّاها "**Lover of Lovers**" (محبّ المحبّين)، و"**الأيّام السّبعة**" لأدونيس، و"**رجل وامرأة**" و"**قصيدة لرجل النّور**" لعبد الوهّاب البيّاتي، و"**في الجحيم**" لنجوان درويش، و"**ربّي لم تخلّيت عنّي**" و"**تسافر كالناس**" و"**من حقّنا أن نحبّ الخريف**" و"**أنا من هناك**" و"**جواز سفر**" و"**إلى أميّ**" لمحمود درويش، و"**من دون جواز سفر**" لرشيد حسين، و"**تزول**" لنوال نفّاع، و"**حُبلى**" و"**أريد...**" و"**حبّك**" و"**مثل شهريار**" لنزار قبّاني.

ولتعذّر دراسة هذا الكمّ هنا تعيّن انتقاء بعضٍ منه تتبيّن من خلاله تحدّيات التّرجمة؛ في الأساليب القديمة ونظام البحر: في بائيّة ابن خفاجة الأندلسيّ[23] "**بِعَيْشِكَ هَلْ تَدْرِي**"[24]، الّتي تصوّر ترحّل الشّاعر وحيدًا ساعيًا في تحقيق أمانيّه ممزّقًا "**جَيْبَ اللّيل**"، مواجهًا الذّئب ثمّ الجبل، واقفًا عند هذا الأخير وقفة المعتبر، ثمّ مفارقًا إيّاه معلنًا أنّه مستمرّ في ترحّل لا ينقطع. وفي عينيّة لرابعة العدويّة (– 135هـ)[25] مطلعها "**كأسي وخمري والنّديم ثلاثة**"[26]، تصوّر مواجيدها الصّوفيّة مستخدمة لغة أخرى متضمّنة الرّمز والإيحاء. مع الطّول النّسبيّ للقصيدة الأولى المتضمّن شيئًا من التّعقيد الماثل في تراكب الصّور وتتابعها، وقصر القصيدة الثّانية مع بساطة البناء والتّكثيف الرّمزيّ.

ثمّ في الأساليب الحديثة ونظام التّفعيلة: في قصيدتين من شعر التّفعيلة لمحمود

درويش[27]؛ "**أَنا مِنْ هُناك**"[28]" الّتي تصوّر انتماءه إلى الأرض المغتصبة، و"**إِلَى أُمّي**"[29] الّتي يصوّر فيها حنينه إلى أمّه ومناجاته إيّاها؛ تمثّلان البناء العروضيّ الحرّ وبنية اللّغة الشّعريّة الجديدة الموغلة في الإيحاء والجانحة إلى الغموض، واللاّجئة – كما يرى جون كوين – "على نطاق واسع إلى الاستعارات البعيدة"[30]، ذلك بخاصّة إذا تبيّن – وفق هذا الرأي – أنّ "الاستعارة الشّعريّة هي عبور من اللّغة الإشاريّة إلى اللّغة الإيحائيّة"[31]؛ بما يعني أنّ الإيحاء يبعد قدر بعد الاستعارة.

وممّا تمتاز به هذه التّرجمات هو أنّ المترجم صاغها في قصائد إنجليزيّة (موزونة مقفّاة)، وقد جعل البيت مقابل البيت. وإذ يسهّل هذا للباحث سبيل الملاحظة (فيما بين التّرجمة والأصل) فإنّه لا بدّ من أن يكون قد دفع المترجم، مع محاولة مطابقة ما تقتضيه اللّغة الّتي يترجم إليها، إلى أن يقع في تجاوزات كثيرة.

القافية والإيقاع والاختلافات الثّقافيّة:

يحسن بدءًا استعراض الرّؤى النّظريّة حول هذه الإشكاليّة المتعلّقة بطبيعة اللّغة الّتي يصطنعها هذا الكائن (الشّعر)؛ الّذي ينظّم – حسب صاحبي نظريّة الأدب – "نمطًا فريدًا من الكلمات غير قابل للإعادة، وتكون كلّ كلمة موضوعًا بقدر ما هي إشارة، وتُستعمل بصورة لا يمكن لأيّة منظومة خارج القصيدة أن تتنبّأ بها"[32]. ومدلول كونه "غير قابل للإعادة" أنّه لا يمكن صوغه مرّةً أخرى؛ حتّى من قِبَل الشّاعر نفسه وفي اللّغة نفسها، فكيف بإعادة صوغه في لغة أخرى.

فعلى هذا يمكن القول – نقلاً عن هودا ليك – "إنّ للتّرجمة والأصل قيمًا ثقافيّة نافذة كلاهما مختلف فيها ومستقلّ عن الآخر"[33]، وهذا يؤدّي بالضّرورة إلى التّفكير فيما تفرضه طبيعة اختلاف اللّغتين؛ إذ "لا يمكن القول بوجود لغتين متطابقتين من حيث المعنى الّذي تجسّده الرّموز أو من حيث أصول وقواعد تنظيم هذه الرّموز في سلاسل

كلاميّة"[34]، وإنّ من أظهر ما تتجلّى فيه هذه "السّلاسل الكلاميّة" هو النّظام الإيقاعيّ الّذي سيختلف حتمًا من لغة إلى أخرى إلى جانب اختلاف الرؤى الثّقافيّة.

على أنّ ما تفرضه الصّياغة الشّعريّة، وفقًا لهذا، يبدو مؤسّسًا على الانفعال باللّغة وفي إطار اللّغة نفسها الّتي تظهر فيها القصيدة؛ فالمتفتَرض أن تكون القصيدة التّرجمة شيئًا مغايرًا؛ ويمكن النّظر– بناءً على هذا – إلى أيّ مدىً يمكن القول بأنّ "ترجمة قصيدة شعريّة لا تكون في الواقع إلاّ تأليفًا لقصيدة أخرى"[35]. ثمّ يكون على الباحث عند توافر الدّلائل على صدق هذا الرّأي أن يتساءل عن الّذي يتبقّى في القصيدة التّرجمة من القصيدة الأصل، أو ما الّذي أضافه المترجم، وما الّذي أبقى عليه؛ ذلك وفق ما ألزمته به لغته، وما أوحت به إليه ثقافته، وما أتاحه له فهمه للنّصّ.

قصيدة البحر:

تبدو القصيدة المنتقاة هنا لابن خفاجة من أوضح الأمثلة الّتي يمكن اتّخاذها سبيلاً للوقوف على ما يؤدّي إليه البحث في هذه التّساؤلات؛ بناءً على أنّ الاختلاف بيّن بين اللّغتين (المنقول منها والمنقول إليها) وبين الثّقافتين (ثقافة الشّاعر وثقافة المترجم) وبين الانطلاق من أفق شعريّ قديم تمثّله القصيدة الأصل وأفق حديث تمثّله القصيدة التّرجمة. ويتجلّى هذا بدءًا في المطلع:

بَعَيشِكَ هَل تَدري أَهوجُ الجَنائِبِ تَخُبُّ بِرَحلي أَم ظُهورُ النَجائِبِ

الّذي مضت ترجمته على هذا النّحو:

What throttled at my saddle? Was I riding
the camel's body or the blastful wind?

فلم يترجم "**بِعَيْشِكَ هَلْ تَدْرِي**"، فاستغنى بهذا الحذف عن المخاطَب، أو الصّاحب، الّذي

يبدو خاصّيّة شعريّة عربيّة؛ يستحضره الشّاعر العربيّ ويجعله من أهمّ التّقنيات الّذي يلجأ إليها في تصوير مشاعره، ولربّما كانت الثّقافة الإنجليزيّة دافعًا إلى هذا الاستغناء؛ إذ لم يُعهَد لديهم الاعتناء بهذه الصّحبة، أو هذا التّقليد الفنّيّ، في قصائدهم. على أنّ تقديم ابن خفاجة لـ"**هوج الجَنائِبِ**" (الرّياح الجنوبيّة الهوجاء) على "**ظُهورُ النَجائِبِ**" ناتج عن غلبة الظّنّ عليه أنّ هذه الهوج هي الّتي "**تخبّ**" برَحله، ولا يبدو هناك من دافع إلى التّقديم والتّأخير من قِبَل المترجم إلاّ حفاظه على القافية فيما بين البيتين الأوّل والثّاني: "**the blastful wind**"، "**twilight's end**". والأمر نفسه يظهر في البيت الرّابع:

وَلا جارَ إِلّا مِن حُسامٍ مُصَمَّمٍ وَلا دارَ إِلّا في قُتودِ الرَكائِبِ

إذ وردت ترجمته هكذا:

My home was nowhere other than the saddle,
My refuge was none other than the sword,

فوقع التّقديم والتّأخير مراعاة للقافية؛ حيث قافية البيت التّالي "**word**" توافق قافية هذا البيت: "**sword**".

ولعلّ ممّا أدّت إليه هذه المراعاة تلك الإضافات الّتي لا يوجد مقابل لها في الأصل؛ مثل ما وقع في ترجمة الأبيات الرّابع والخامس والسّادس؛ فترجمة ترجمة البيت الرّابع: أنسي آتٍ من وجوه المطالب، أو الرّغبات، المضاحكة لأمانيّ الشّفاه، من غير أن تنبس بكلمة. والواضح أنّ هذا ليس بغرض الشّاعر، كما أنّ الواضح في إضافة "**without a word**" هو طلب القافية الموافقة لقافية البيت السّابق، كما كانت إضافة "**I quickened my pace**" للقافية أيضًا. على أنّه لا يوجد في البيت السّادس فجر شاحب ولا هواء ينظر الذّئب من خلاله نظرة ساخرة. ثمّ إنّ "**قطْعًا**" في البيت التّاسع

ليست في صيغة الجمع كما توهّم المترجم "**shards**"، والذّئب لا يبدو قطع ظلام بل رأى به الشّاعر، في صيغة التّشبيه، "**قِطْعًا مِنَ الْفَجْرِ أَغْبَشَ**"، كما أنّ الفم "**mouth**" لا وجود له في البيت، وبهذا جعل المترجم فم الذّئب فجرًا أغبش.

وفي البيت الحادي عشر يصوّر الشّاعر الجبل الّذي مرّ به في أثناء ترحّله فتوقّف عنده، والّذي رأى المترجم أنّه موضوع القصيدة كما تبيّن أعلاه، بقوله:

وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأَنّهُ طِوالَ اللَيالي مُفْكِرٌ في العَواقِبِ.

"**كأنّه...مفكر**": تحسبه مفكرًا. فالشّاعر قد سلّم هنا بكون الجبل شيخًا وقورًا، تراءى له أنّه يفكّر (طوال اللّيالي) فيما سيؤول إليه أمر هذه الدّنيا، فالصّورة إذًا ليست صورة تشبيه كما توهّم المترجم "**like some great thinker**"، ثمّ إنّ الصّورة المجازيّة للغيم وهو "**يلوث**" على رأس الجبل "**سود عمائم**" يبدو أجمل وأكثر شاعريّةً من أن تُلاث عليه الغيوم السّود كي تكون عمائم (بالبناء للمجهول):

With black clouds wrapped about it for a turban
And bangs of redhead lightning in its face.

أمّا "**وميض البرق**" فهو يمثّل أطراف العمامة الحُمر ولا علاقة له بالوجه " **redhead lightning in its face**"، الّذي لم يرد في القصيدة، ولعلّ القافية هي الّتي اقتضت هذا التّركيب.

كما أنّ ترجمة "فَقُلْتُ وَقَدْ **نَكَّبْتُ عَنْهُ لِطِيَّةٍ**" بـ" And so I said, as I turned toward journey's end،" تبدو من مقتضيات القافية؛ ذلك لأنّ الطّيّة كما يظهر في هذه القصيدة، أو كما هي في المعجم العربيّ[36]، هي الوجهة يريدها الشّاعر، أو المرحلة من مراحل السّفر، أو إنّ المترجم اختار هذا المعنى، الّذي هو ممّا تدلّ هذه

الكلمة معجميًّا، لكونه رأى في هذه الرّحلة، منذ البداية، مدىً زمانيًّا محدودًا، بينما هي – حسبما يؤكّده الاستعمال هنا – مستمرّة غير منقطعة؛ إذ كان إعلان الشّاعر مفارقة الجبل إعلانًا لمواصلة التّرحّل.

والقصيدة الأخرى، أو القطعة شعريّة، للشّاعرة المتصوّفة رابعة العدويّة عمد المترجم إلى اختيارها ربّما لكونها تمثّل – مع القصيدة الّتي اختارها لابن الفارض – جانبًا آخر من جوانب الحياة الشّعريّة العربيّة، وهو التّصوف، وهو يودّ نقله إلى قارئ الإنجليزيّة، ومطلعها:

كأسي وخمري والنّديم ثلاثة وأنا المشوقة في المحبّة: رابعة.

ويعمد هذا المترجم بداية إلى وضع عنوان لها، ولم يكن الشّعراء العرب قديمًا يهتمّون بوضع عناوين لقصائدهم، هو "**Lover of Lovers**"، أي: محبّ المحبّين. على أنّه ليس لهذا ذكر في القصيدة، ولا حتّى لما هو في معناه؛ إلاّ كونها في الغزل الصّوفيّ وكون الحبّ (الإلهيّ) الموضوع الّذي تدور حوله، وإن كان له حضور في الآثار القديمة، وقد ورد في بعض التّفاسير ما نصّه: "قال إبراهيم بن أدهم: رأيت جبريل عليه السّلام في المنام وبيده قرطاس فقلت ما تصنع به قال: أكتب أسماء المحبّين فقلت: اكتب تحتهم محبّ المحبّين إبراهيم بن أدهم فنودي يا جبريل اكتبه في أولهم"[37].

ويتجلّى الاهتمام بتوضيح الأبعاد الصّوفيّة للنّصّ إلى حدّ الخروج، أحيانًا، عن مقتضى الظّاهر؛ فتكاد التّرجمة في البيت الأوّل، الّذي يبدو أنّ المترجم يدرك أبعاده الصّوفيّة، أن تكون شرحًا لما هو منصوص عليه، وكان من مقتضيات هذا الشّرح أن يضيف ما يكشف عن أبعاد المصطلح الصّوفيّ؛ " **fevered and longing For the One I yearn for who waits on me**"؛ إذ لم يكتف بترجمة "**أَنا الْمَشُوقَةُ في الْمَحَبَّةَ**" فأضاف هذا الّذي تحبّه وتشتاق إليه. وكانت هذه الإضافة بعد

هذا استجابة لمقتضيات القافية: "**are three، on me**". وكان عليه أن يأتي بالرّقم والاسم "**I am Rabi'a the fourth**" حيث لم تمكّنه لغته من تحقيق التّورية الّتي حقّقها الأصل في "**رَابِعَة**".

وربّما انطلاقًا من هذا السّعي في التّوضيح ترجم "**عَلَى الْمَدَى**" بـ" **round the hour, round the room**"، مع أنّ "**عَلَى الْمَدَى**" تعطي دلالة أوسع من الدّلالة الّتي تؤدّيها العبارة المقابلة، ويلاحَظ أنّ في ترجمة البيت تقديمًا وتأخيرًا اقتضته طبيعة اللّغة المنقول إليها والقافية.

وكذلك الأمر في ترجمة البيت الثّالث:

فإذا نظرتُ فلا أُرى إلّا له وإذا حضرتُ فلا أُرى إلّا معه

في أسلوب يبدو أقرب إلى التّأويل الّذي هو – وفق التّصوّر القديم – "ردّ الشّيء إلى الغاية المرادة منه قولاً كان أو فعلاً"[38]، والّذي يبدو أنّ هناك حاجة إليه لإدراك أبعاد النّصوص الصّوفيّة المنبنية على الرّموز وعلى المصطلحات الخاصّة، أو الّذي هو – وفق رؤى المشتغلين بالتّرجمة – "إدراك المعنى وإعادة التّعبير عنه"[39]، وهو ما يتعلّق بجميع ما يُستعرَض هنا، لكنّ له مع هذا وضعًا خاصًّا فيما يتعلّق بهذه القصيدة، وبهذا البيت بخاصّة الّذي يبدو أنّ المترجم قد بذل جهدًا غير قليل في محاولة فهمه وإعادة صوغه:

If I'm there, none see the Me
As separate from our We.

والمعنى: وإذا كنتُ هناك فلا أحد يرى "أَناي" منفصلةً عن "نحن" الّتي تخصّنا. مستفيدًا من المصطلح الصّوفيّ الّذي تجنّبته رابعة، ذلك على ما يبدو من نأيه عن المصطلح

الصّوفيّ الّذي استخدمته في قولها: "**وإذا حضرتُ**" إذ ترجمه بـ"**If I'm there**"؛ والمعروف هو أنّ "**الحضور**" و "**الحضرة**" من أهمّ مصطلحات الصّوفيّة؛ فـ"الأفق الأعلى عند الصّوفيّة نهاية مقام الرّوح وهي الحضرة الواحديّة وحضرة الألوهيّة"[40]، لكن يمكن القول إنّ المترجم ربّما اختار هذا المقابل لما رآه من أنّه أقرب إلى تأدية معنى الحضور مع افتقاده هذا المعنى الاصطلاحيّ في معجمه الإنجليزيّ؛ أي: إذا كنت هناك في الحضرة القدسيّة الأعلى.

وتُستَشَفّ هذه النّزعة التأويليّة أيضًا في البيت التّالي:

يا عاذلي! إني أحب جماله تالله ما أُذني لعذلك سامعة

O small men who rebuke me, His beauty has swept me
By God, I block my ears to your abuse. I can see…

"**O small men**" جمع مصغّر، والمنادي في الأصل "**عاذِلي**" مفرد مضاف. وأحبّ جماله**His beauty has swept me!** جماله اكتسحني. مع زيادة "**I can see**" الّتي لا يوجد نظير لها في الأصل، وقد فرضتها القافية: "**I can from our We see,**". وهي تبدو أكثر ارتباطًا بالبيت التّالي: " **I can see how many a soul burning**" الّذي يتجلّى فيه أثر الثّقافة على نحوٍ أشدّ وضوحًا:

كم بتّ من حُرَقي وفرط تعلّقي أُجري عيوناً من عيوني الدّامعة

How many a soul burning night of surfeiting
Fixation made my head like a fountainhead weep!

إذ تبدو هي المسؤولة عن إسناد الدّمع إلى الرّأس " **head like a fountainhead weep**"، أمّا في الأصل، وفي ثقافة الشّاعرة، فهو مسند إلى العين "**أُجري عيونًا من**

عيوني الدّامعة"، ذلك إلى جانب ما يظهر في هذا من محاولةً لمجاراة الجناس. وعلى هذا تمضي محاولات التّأويل:

لا عبرتي ترقا ولا وصلي له يبقى ولا عيني القريحة هاجعة

The drops won't dry away, nor my oneness with Him
Abide, nor my eyes find ease of sleep.

"**وصلي له**" يجعل المقابل لها "**my oneness with Him**"؛ توحّدي معه، أو اتّحادي معه. ولعلّه بذلك يستحضر مُعتقَدًا قال به بعض المتصوّفة هو "الاتّحاد"؛ إذ "ذهب قوم من متصوّفة الإسلام إلى أنّ المنقطع عن الدّنيا المتوجّه إلى الله تعالى قد يتّحد مع الله تعالى"[41]، أو "الحلول" وهو "أن يكون الشّيء حاصلا في الشّيء ومختصًّا به بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر"[42]، وإن لم يثبت عن رابعة أنّها كانت تقول به. ولعلّه قد وافق روح النّصّ بإيراد "**عيني**" المفردة في صيغة الجمع (أو المثنّى) "**my eyes**"، غير أنّه صرف النّظر عن إيجاد مقابل لـ"**القريحة**" الّتي وصفت الشّاعرة بها عينها.

<u>قصيدة التّفعيلة:</u>

كان المنتظر أن يكون المترجم، نتيجة لما حرص عليه من مطابقة البناء العروضيّ للقصيدة، أكثر (أمانةً) عند تعامله مع قصيدة التّفعيلة؛ نظرًا إلى الحرّيّة المتاحة له في التّعامل مع بنية غير منتظمة، ولا تتّخذ نمطًا ثابتًا يبدو ملزمًا، ثمّ نظرًا إلى انطلاق الشّاعر والمترجم من أفق واحد تقريبًا (العصر الحديث ثمّ مدرسة الشّعر الحرّ).

لكنّ الملاحَظ أنّه، في أثناء ترجمته لقصيدة محمود درويش "**أنا من هناك**" (**I Am**

From There)، أدخل تجاوزات كثيرة، وقد يكون ذلك بسبب غموض لغة الشّعر الجديد و"بعد الاستعارة" فيها كما تبيّن من قبل.

من هذه التّجاوزات ما يُلاحَظ من أنّ البيتين اللّذين ختم بهما درويش قصيدته:

تعلّمتُ كل الكلام، وفككته كي أركب مفردةً واحدهْ
هي: الوطنُ...

جعل المقابل لهما أربعة أبيات:

I have learned all the words to take
The lexicon apart for one noun's sake,
The compound I must make:
Homeland.

وقد كان في هذا شيء من التّعقيد؛ فـ"الكلام"، الّذي يعرَف في المُعجم العربيّ بأنّه "الأصوات المفيدة"[43] أو "ما كان مكتفيًا بنفسه وهو الجملة"[44]، صار كلمات "**words**"، و"فكّكته" صارت "**lexicon apart to make the**" أي: لأجعل المعجم مفكّكًا، و"مفردة" صارت "**noun**" أي اسم. ومع أنّ مفردة "**الوطن**" هي في حقيقتها الصّرفيّة اسم فإنّ الّذي يبدو هو أنّ الشّاعر لم يقصد إلى هذا التّصنيف. على ما يلاحَظ من التزام القافية (**take، sake، make**) الّتي ربّما كانت سببًا في هذا.

وفي ترجمته لـ"**سجنٌ بنافذة باردهْ**": **I have a prison cell's cold window**"، في أثناء هذه القصيدة، أضاف "**cell**" (زنزانة) الّتي لا يوجد مقابل لها عند درويش، فكان المعنى على هذا: لي نافذة زنزانة سجن باردة. أمّا قوله "**زيتونةٌ خالدة**" فهي: "**olive tree that cannot die**" أي لا يمكن أن تموت. فكان الخلود

في تصوّره هو عدم الموت. ومن هذه التّرجمة:

مررتُ على الأرض قبل مرور السّيوف على جسدٍ حوّلوه إلى مائدهْ.

I walked and crossed the land before the cross
Of swords banqueted on what its body was.

يُفهم أنّ المقصود هو جسد الأرض؛ وذلك من إضافة الجسد إلى الضّمير العائد عليها: "**its body**" مع أنّه في الأصل غير مضاف، كما يُفهم منها أنّ السّيوف هي من حوّل هذا الجسد إلى مائدة. وهو ما قد يكون في حاجة إلى شيء غير قليل من العناء كي يُفهَم على هذا النّحو، مع ما يُلاحظ من أنّ الضّمير (واو الجماعة) في "**حَوَّلُوهُ**" لا يدلّ على أنّ المعنيّ هو "**السّيوف**".

وفي قصيدة درويش الثّانية "**إلى أُمِّي**" تبدأ هذه التّجاوزات من العنوان الّذي استغنى فيه المترجم عن حرف الجرّ "**إلى**"، وهو ذو دلالة تكشف عن أنّ القصيدة هي خطاب موجّه إلى الأمّ. ثمّ إنّ الشّاعر قد يكون قصده ذكريات الطّفولة في قوله: "**وَتَكْبُرُ فِيَّ الطُّفُولَة**" كما فهمها فورمان:

Childhood memories grow up in me.

لكن ربّما اتّسعت دلالة هذا التّعبير لتكشف عن أمور كثيرة متعلّقة بهذه المرحلة العمريّة؛ إذ تتنامى في الشّاعر طبائع الطّفل ونزواته وعواطفه وحنينه إلى الأمّ، وإلى الارتماء في حضنها. كما ترجم "**وَأَعْشَقُ عُمْرِي لأَنّي**" بـ" **I must be worth my life**"، جاعلاً الاستحقاق في معنى العشق، على أنّ "**life**"، أي الحياة، قد لا تفلح في تأدية معنى العمر، مع ما بينهما من تداخل. ثمّ إنّ الظّاهر من قول الشّاعر:

إِذَا مُتُّ
أَخْجَلُ مِنْ دَمْعِ أُمِّي

هو أنّ هذا الخجل واقع بعد حدوث الموت وهو ما تدلّ عليه صيغة الماضي "**مُتُّ**"، مع صعوبة تصوّره، لا ساعته كما فهم المترجم:

At the hour of my death
Worth the tears of my mother.

وتُستحضَر "**Worth**" ثانية في هذا البيت في مقابل "**أَخْجَلُ**"، مع ما بينهما من تباعد، بل إنّ العلاقة بينهما ربّما أوحت بالنّقيض؛ إذ يخجل الشّاعر من دموع أمّه لأنّه يشعر بكونه غير مستحقّ لها. وقد فهم المترجم، ربّما من زاوية ثقافيّة، أنّ قول الشّاعر: "**وَشِدِّي وِثَاقِي**" هي كناية عن رغبته في مقاومة الفراق "**Bind us together**" اربطينا معًا؛ فلا نفترق. ولن يكون المترجم في حاجة إلى هذا لو أنّ له علمًا بعادة شرقيّة قديمة متمثّلة في أن تعمد الأمّ إلى "**شدّ وثاق**" طفلها إلى شيء من أثاث البيت أو إلى ردائها خوفًا عليه؛ ويتساوق هذا مع استحضار صورة الطّفولة في القصيدة.

ويُلاحَظ في هذه القصيدة أيضًا أنّ "**عَسَانِي أَصِيرُ إِلَهًا**" جعل المقابل لها "**I might become immortal**" أي عساني أصير خالدًا... ثمّ ترجم "**إِلَهًا أَصِيرُ**" بـ"**Become a God**"، وقد تقتضي طبيعة الإنجليزيّة تقديم الفعل هنا، لكن يظلّ التّساؤل قائمًا عن مغزى فهم المترجم أن المعنيّ بالإلوهية هنا هو الخلود؛ إلاّ أن تكون الثّقافة الغربيّة هي ما أوحى بهذا، وقد ورد في "الموسوعة البريطانيّة" Encyclopaedia Britannica أنّ من معاني "**immortal**" آلهة المعابد الإغريقيّة والرّومانيّة.

ويعود المترجم في هذه القصيدة إلى ترجمة بيت واحد في مجموعة أبيات:

هَرِمْتُ، فرُدّي نُجُومَ الطُّفُولَة

I am too weak to stand.

I am old

Give me back the star maps of childhood

وقد كان من الطّبيعيّ أن يؤدّي هذا إلى مجموعة إضافات؛ إذ لا يوجد في الأصل ما يكون مقابلاً له هذا البيت:

I am too weak to stand

و"**هَرِمْتُ**" قد لا تعني عدم القدرة على الوقوف إلاّ في ثقافة المترجم ربّما.

افتراض الخطأ:

ربّما أمكن ردّ بعض التّجاوزات في النّقل، فيما سبق عرضه، إلى عدم التّمكّن من إدراك ما ترمي إليه اللّغة المصدر، أو ما يريده صاحب العمل المُراد نقلُه نتيجة الغموض، أو نتيجة عدم تمكّن المترجم من اللّغة المنقول عنها؛ في معجمها وصرفها ونحوها، أو في أبعادها الثّقافيّة.

على أنّه من الشّائع حدوث هذه الأخطاء من قِبَل كبار المترجمين؛ يمكن التّمثيل لها ببيت من رسالة الغفران للمعرّي يسوقه الباحث محمّد عبد الغنيّ حسن عن بنت الشّاطي، مثالاً لذلك:

وإنّا، ولا كفرانَ لله ربِّنَا، لَكالْبُدْنِ، لاَ تَدْري مَتى حَتْفُها الْبُدْنُ

ينقله المستشرق نيكلسون نقلاً سقيمًا بما معناه "وإنّي لأكفّر من يزعم أنّ لله يدا البدن، لا تدري متى حتفها البدن"[45].

كما يمكن التّمثيل لها بما فعله مترجم كتاب "القُصّاص والمُذَكّرين" لابن الجوزيّ؛ إذ ترجم بيت عبد الله بن رواحة الأنصاريّ (رضي الله عنه):

وَفِينَا رَسُولُ اللَّهِ يَتْلُو كِتَابَهُ إِذَا انْشَقَّ مَعْرُوفٌ مِنَ اللَّيْلِ سَاطِعُ.

بِقوله:

"God's Prophet is surely reciting His book among us Whenever a bounty breaks forth like a blazing sun from the night"[46].

متوهّمًا أنّ كلمة "**معروف**" هنا تعني السّخاء والهبة الوافرة (**bounty**)، محاولاً جهده أن يصوغ التّشبيه الّذي يمكّنه من جعل هذا المعروف مثل شمس ساطعة في ظلمة اللّيل "**like a blazing sun from the night**"؛ بحيث يؤدّي ما أراده ابن رواحة بقوله: "**إِذَا انْشَقَّ مَعْرُوفٌ مِنَ اللَّيْلِ سَاطِعُ**"، على الرّغم من أنّ الأمر منحصر – كما هو واضحٌ – في أنّ كلمة "**معروف**" صفة للنّجم (أي ساطع مشهور ظاهر للعيان)، وأنّ المقصود بالبيت كلّه هو توقيت التّلاوة.

وربّما أمكن أن تُفهَم على هذا النّحو ترجمة فورمان للبيت الثّاني في قصيدة ابن خفاجة:

فَما لُحتُ في أولى المَشارِقِ كَوكَباً فَأَشرَقتُ حَتّى جِئتُ أُخرى المَغارِبِ

بقوله:

No sooner I had set out from the early east
than I had westered out past twilight's end

إذ يبدو أنّه لم يصل إلى ما يرمي إليه البيت فأضاف كلمة "**twilight**" الّتي تعني الشّفق، وجعل المقابل لـ"**أُولى الْمَشَارِقِ**" "**early east**"، وكأنّه أراد القول إنّه خرج مبكّرًا ولم يعد إلاّ وقت الغروب؛ فكان المجال بذلك زمانيًّا في رحلة محدودة يقيّدها الماضي التّام "**I had set out**" مع أنّه لدى الشّاعر مكانيّ يصوّر ترحّلاً غير منقطع.

خاتمة:

من خلال ما تقدّم يمكن أن يخلص الباحث أساسًا إلى ما خلص إليه أحد الباحثين من "أنّ هناك إشكاليّة رئيسة تخصّ ترجمة الشّعر تتلخّص أوّلاً في أنّ ترجمة الشّعر أشبه بالمغامرة في أرض حرام، في منطقة تقع على الحدود الغامضة أيضًا بين الإنشاء أو الإبداع الخالص وبين النّقل الحرفيّ الدّقيق والأمين، إنّها محاولة إبداع عمل سبق إبداعه"[47].

ويبدو أنّ الدّراسات المندرجة في إطار الأدب المقارن هي المستفيد الأوّل من مثل هذه الدّراسة، إن لم تكن مندرجة هي أيضًا في إطاره؛ من حيث إنّ هذا الفرع من الممارسات النّقديّة معنيّ بما يمكن أن تحقّقه التّرجمة من تواصل، أو من تبادل معرفيّ، فيما بني البشر، ثمّ بمدى ما تحقّقه. وما فتئ الدّارسون المهتمّون بالتّواصل فيما بين الآداب بالتّرجمة يعقدون لها فصولاً فيما يصنّفون من كتب، ناظرين إليها على إحدى أهمّ قنوات الاتّصال.

ولأنّ لغة الشّعر تظلّ عند التّرجمة الأكثر حساسيّة تعيّن تناولها هنا؛ فيما بين الأصل والنّقل، حيث يمثّل النّاقل (المترجم) الوسيط بين المتلقّي في اللّغة الأخرى وبين

الشّاعر؛ فهو – كما يرى جون كوين – "يتدخّل في دائرة الاتّصال على النّحو التّالي:

المرسل ⟵ الرّسالة الثّانية ⟵ الرّسالة الأولى ⟵المترجم ⟵ المستقبِل"[48].

ومن المفترض أن يكون له بناءً على تدخّله أثر في هذه الدّائرة، وكان على الباحث أن يتساءل عن مدى هذا الأثر وعن قيمته.

وقد تبيّن من ترجمات A.Z. Foreman لبعض القصائد العربيّة إلى الإنجليزيّة، المنتقاة من عصور مختلفة وأساليب من ثمّ مختلفة، إلى أنّ المترجم كثيرًا ما يجنح إلى التّصرّف في تفاصيل بنية النّصّ، وإن حاول الإبقاء على الصّورة العامّة، نتيجة لما يضطرّه إليه الاختلاف فيما بين اللّغتين فيما تدلّ عليه المفردات والصّيغ والتّراكيب وفيما تلجئ إليه البنية الإيقاعيّة، ثمّ نتيجة إلى ما تمليه عليه ثقافته الّتي ينطلق منها.

على أنّ هذا التّصرّف من شأنه أن يؤثّر في الوجهة العامّة؛ حيث يبدو التّغيّر في الأفكار والتصوّرات بما يقدّم صورة مغايرة لما يقدّمه الأصل. وقد اتّضح الفرق بين ما صوّرته قصيدة ابن خفاجة من ترحّل مكانيّ أبديّ وما صوّرته التّرجمة من رحلة زمانيّة محدودة، وما قدّمته قصيدة رابعة من أشواق ربّانيّة حوّلها المترجم إلى تصوّرات موغلة في المواجيد الصّوفيّة المتأخّرة، ثمّ بين ما ينبئ في قصيدة درويش "**أنا من هناك**" عن حنين الشّاعر إلى وطن سُلِب منه وبين ما تحوّل في القصيدة التّرجمة إلى تهويمات غير محدّدة، وبين ما ينبئ عن مناجاة الشّاعر لأمّه في قصيدة "**إلى أمّي**" وبين التّجاوزات الكثيرة الّتي تبدو مقوّلة الشّاعر ما لم يقله.

انطلاقًا من هذا لا يمكن الاكتفاء بالقول إنّ "التّرجمة معناها أن نعطي للمحتوى الواحد تعبيرين مختلفين"[49]، بل هي تتجاوز هذا إلى تغيير المحتوى نفسه، إن لم يكن تغييرًا كلّيًّا فتغيير كثير من تفاصيله الّتي سيكون من شأنها أن تؤدّي من دون شكّ إلى

تقديم فكرة أخرى مغايرة عن العمل الأدبيّ، والشّعريّ بخاصّة، وعن مبدعه.

ولربّما أمكن الاطمئنان شيئًا إلى قول غويار، الباحث الفرنسيّ المقارنيّ، عن المترجمين إنّ "أسوأهم يعكس لنا ذوق جماعة أو عصر، وأفضلهم يسهم في تداخل أوثق مع الثّقافات الأجنبيّة، ومنهم، وهم خلاّقون مبدعون، ينفعلون بالأثر الّذي يترجمونه، ويشركون قرّاءهم بهذا الانفعال"[50]، والانفعال أيًّا كان هو غير المحتوى المراد تبليغه، والإشراك في الانفعال لا يعني وصول الرّسالة. وتظلّ الدّراسة النّقديّة المشاكلة لهذه الدّراسة مطلبًا ملحًّا لمعرفة مدى تحقّق التّواصل بين الآداب والثّقافات، وإن رأى غويار أنّها "عمل عقوق"[51].

ملحق

القصائد وترجماتها

1.بِعَيْشِكَ هَلْ تَدْرِي

ابن خفاجة

بِعَيْشِكَ هَلْ تَدْرِي أَهُوجُ الْجَنَائِبِ تَخُبُّ بِرَحْلِي أَمْ ظُهُورُ النَّجَائِبِ
فَمَا لُحْتُ فِي أُولَى الْمَشَارِقِ كَوْكَبًا فَأَشْرَقْتُ حَتَّى جِئْتُ أُخْرَى الْمَغَارِبِ
وَحِيدًا تَهَادَانِي الْفَيَافِي فَأَجْتَلِي وُجُوهَ الْمَنَايَا فِي نِقَابِ الْغَيَاهِبِ
وَلاَ جَارَ إِلاَّ مِنْ حُسَامٍ مُصَمَّمٍ وَ لاَ دَارَ إِلاَّ فِي قُتُودِ الرَّكَائِبِ
وَ لاَ أُنْسَ إِلاَّ أَنْ أُضَاحِكَ سَاعَةً ثُغُورَ الْأَمَانِي فِي وُجُوهِ الْمَطَالِبِ

***

وَلَيْلٍ إِذَا مَا قُلْتُ قَدْ بَادَ فَانْقَضَى تَكَشَّفَ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كَاذِبِ
سَحَبْتُ الدَّيَاجِي فِيهِ سُودَ ذَوَائِبٍ لأَعْتَنِقَ الآمَالَ بِيضَ تَرَائِبِ
فَمَزَّقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصِ أَطْلَسَ تَطَلَّعَ وَضَّاحَ الْمَضَاحِكِ قَاطِبِ
رَأَيْتُ بِهِ قِطْعًا مِنَ الْفَجْرِ أَغْبَشَ تَأَمَّلَ عَنْ نَجْمٍ تَوَقَّدَ ثَاقِبِ

***

وَأَرْعَنَ طَمَّاحِ الذُّؤَابَةِ بَاذِخٍ يُطَاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبِ
يَسُدُّ مَهَبَّ الرِّيحِ عَنْ كُلِّ وِجْهَةٍ وَيَزْحَمُ لَيْلاً شُهْبَهُ بِالْمَنَاكِبِ
وَقُورٍ عَلَى ظَهْرِ الْفَلاَةِ كَأَنَّهُ طِوَالَ اللَّيَالِي مُفْكِرٌ فِي الْعَوَاقِبِ
يَلُوثُ عَلَيْهِ الْغَيْمُ سُودَ عَمَائِمٍ لَهَا مِنْ وَمِيضِ الْبَرْقِ حُمْرُ ذَوَائِبِ
أَصَخْتُ إِلَيْهِ وَهْوَ أَخْرَسُ صَامِتٌ فَحَدَّثَنِي لَيْلَ السُّرَى بِالْعَجَائِبِ
وَقَالَ : أَلاَ كَمْ كُنْتُ مَلْجَأَ قَاتِلٍ وَ مَوْطِنَ أَوَّاهٍ تَبَتَّلَ تَائِبِ
وَكَمْ مَرَّ بِي مِنْ مُدْلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقَالَ بِظِلِّي مِنْ مَطِيٍّ وَرَاكِبِ
وَلاَطَمَ مِنْ نُكْبِ الرِّيَاحِ مَعَاطِفِي وَزَاحَمَ مِنْ خُضْرِ الْبِحَارِ غَوَارِبِي

فَمَا كَانَ إِلاَّ أَنْ طَوَتْهُمْ يَدُ الرَّدَى وَطَارَتْ بِهِمْ رِيحُ النَّوَى وَالنَّوَائِبِ
فَمَا خَفْقُ أَيْكِي غَيْرَ رَجْفَةِ أَضْلُعٍ وَلاَ نَوْحُ وُرْقِي غَيْرَ صَرْخَةِ نَادِبِ
وَمَا غَيَّضَ السُّلْوَانُ دَمْعِي وَ إِنَّمَا نَزَفْتُ دُمُوعِي فِي فِرَاقِ الصَّوَاحِبِ
فَحَتَّى مَتَى أَبْقَى وَيَظْعَنُ صَاحِبٌ أُوَدِّعُ مِنْهُ رَاحِلاً غَيْرَ آيِبِ
وَحَتَّى مَتَى أَرْعَى الْكَوَاكِبَ سَاهِرًا فَمِنْ طَالِعٍ أُخْرَى اللَّيَالِي وَغَارِبِ
فَرُحْمَاكَ يَا مَوْلاَيَ دِعْوَةَ ضَارِعٍ يَمُدُّ إِلَى نُعْمَاكَ رَاحَةَ رَاغِبِ
فَأَسْمَعَنِي مِنْ وَعْظِهِ كُلَّ عِبْرَةٍ يُتَرْجِمُهَا عَنْهُ لِسَانُ التَّجَارُبِ
فَسَلَّى بِمَا أَبْكَى وَسَرَّى بِمَا شَجَا وَكَانَ عَلَى عَهْدِ السُّرَى خَيْرَ صَاحِبِ
وَقُلْتُ وَقَدْ نَكَّبْتُ عَنْهُ لِطِيَّةٍ: سَلاَمٌ فَإِنَّا مِنْ مُقِيمٍ وَذَاهِبِ.

The Mountain Poem

Ibn Khafaja

What throttled at my saddle? Was I riding
the camel's body or the blastful wind?
No sooner had I set out from the early east
than I had westered out past twilight's end,
Alone, as dunes delivering me to dunes
moved me from rainless waste to rainless waste.
And I saw through the dark like a fell veil
falling across the faces of the Fates.
My home was nowhere other than the saddle,
my refuge was none other than the sword,
My friendship came from faces of desires

laughing with wishes for lips, without a word.
Under a night that, when I thought it over,
proved false my hope of dawn, I quickened my pace
Trailing a black cloak of the dark behind me
reaching for hope's white bosom to embrace.
I ripped the night's shirt open and beheld
a dawn-grey wolf there, sneering through the air.
Dark shards of sunrise glinted in its mouth.
A peering star blazed in its piercing stare.
I saw a mountain too, its haughty peak
and bunched spine vying with the worlds on high,
Deflecting every salvo of the wind,
and shouldering the starlight from the sky,
Brooding above the dunes like some great thinker
considering days to come as nights go by
With black clouds wrapped about it for a turban
and bangs of redhead lightning in its face.
And through the night, that tongueless mountain uttered
marvelous things:
How much more time in space?
How long have I been the assassin's safe house
And sheltered hermits from the human race?
How many rovers have but passed me by,

or bid their camels slumber in my shade?
How many times have whirlwinds smacked my body
while I stood ground against the sea's green blade?
Doom reached and took them all. Its ruinous wind
ripped each of them from time. As times go by
My throbbing thickets are a gasping chest,
and my doves' cooing is a mourner's cry.
No solace of forgetting stopped my tears.
I've wept them out on a life bereaved of friends.
How long shall I remain while riders go,
bidding farewell as one more friendship ends?
How long shall I be shepherd to the stars
with lidless eyes that cannot help but see
Them rise and set and rise as nights burst past
right to the last night of eternity?
So, Lord, have mercy on Thy desperate servant.
Lifting a hand of stone, Thy mountain kneels.
And I heard every lesson in its sermon
translated by the tongue of its ordeals.
That grueling night made it the greatest friend
Whose grief consoled, whose solace grieved till dawn.
And so I said, as I turned toward journey's end,
"Farewell, for some must stay and some ride on."

2.كأسي وخمري والنّديم

رابعة العدويّة

كأسي وخمري والنّديم ثلاثة وأنا المشوقة في المحبّة: رابعه
كأس المسرّة والنعيم يديرها ساقي المدام على المدى متتابعه
فإذا نظرتُ فلا أُرى إلّا له وإذا حضرتُ فلا أُرى إلّا معه
يا عاذلي إني أحب جماله تالله ما أُذني لعذلك سامعه
كم بتّ من حُرَقي وفرط تعلّقي أُجري عيوناً من عيوني الدّامعه
لا عبرتي ترقا ولا وصلي له يبقى ولا عيني القريحة هاجعه.

Lover of Lovers

Rabi'a

My cup, my poured spirit and companion are three.
I am Rabi'a the fourth, fevered and longing For the One I yearn for who waits on me.
Round the clock, round the room, in the cupbearer's hands
Goes the gratifying cup of grace and jubilee.
If I stare, none see me except by Him.
If I'm there, none see the Me as separate from our We.
O small men who rebuke me, His beauty has swept me!
By God, I block my ears to your abuse. I can see.
How many a soul burning night of surfeiting
Fixation made my head like a fountainhead weep!
The drops won't dry away, nor my **oneness with Him**

Abide, nor my eyes find ease of sleep.

3.أنا من هناك

محمود درويش

أَنَا مِنْ هُنَاكَ. وَلِي ذِكْرِيَاتٌ. وُلِدْتُ كَمَا تُولَدُ النَّاسُ. لِي وَالِدَهْ
وبيتٌ كثيرُ النَّوافِذِ. لِي إِخْوَةٌ. أَصْدِقَاءُ. وَسِجْنٌ بِنَافِذَةٍ بَارِدَهْ.
وَلِي مَوْجَةٌ خَطَفَتْهَا النَّوارِسُ. لِي مَشْهَدِي الخَاصُّ. لِي عُشْبَةٌ زَائِدَهْ
وَلِي قَمَرٌ فِي أَقَاصِي الكَلاَم، وَرِزْقُ الطُّيُورِ، وَزَيْتُونَةٌ خَالِدَهْ
مَرَرْتُ عَلَى الأَرْضِ قَبْلَ مُرُور السُّيُوفِ عَلَى جَسَدٍ حَوَّلُوه إِلَى مَائِدَهْ.
أَنَا مِنْ هُنَاكَ. أُعِيدُ السَّمَاءَ إِلَى أُمِّهَا حِينَ تَبْكي السَّمَاءُ عَلَى أُمَّهَا،
وَأَبْكِي لِتَعْرِفَنِي غَيمَةٌ عَائِدَهْ.
تَعَلّمْتُ كُلّ كَلامٍ يَلِيقُ بمَحكَمَةِ الدّم كَيْ أُكْسِرَ القَاعِدهْ.
تَعَلّمتُ كُلّ الكَلاَمِ، وَفَكَّكْتُهُ كَيْ أُرَكِّبَ مُفْرَدَةً وَاحِدَهْ
هِيَ: الوَطَنُ....

I am from there

Mahmoud Darwish

I am from there and I have memories. Like any other
Man I was born. I have a mother,
A house with several windows, friends and brothers.
I have a prison cell's cold window, a wave
Snatched by seagulls, my own view, an extra blade
Of grass, a moon at word's end, a life-supply
Of birds, and an olive tree that cannot die.

I walked and crossed the land before the cross
Of swords banqueted on what its body was.
I come from there, and I return the sky
To its mother when it cries for her, and cry
For a cloud on its return
To recognize me. I have learned
All words befitting of blood's court to break
The rule; I have learned all the words to take
The lexicon apart for one noun's sake,
The compound I must make:
Homeland.

4.إِلَى أُمّي

محمود درويش

أَحِنُّ إِلى خُبْزِ أُمّي
وَقَهْوَةِ أُمّي
وَلَمْسَةِ أُمّي
وَتَكْبُرُ فِيَّ الطُّفُولَةُ
يَوْمًا عَلى صَدْرِ يَوْم
وَأَعْشَقُ عُمْرِي لأَنّي
إِذَا مُتُّ
أَخْجَلُ مِنْ دَمْعِ أُمِّي
خُذيني إِذَا عُدْتُ يَوْمًا

وِشَاحًا لِهُدْبِك
وَغَطِّي عِظَامي بِعُشْبٍ
تَعَمَّد مِنْ طُهْرِ كَعْبك
وَشِدِّي وِثَاقي
بِخَصْلَةِ شَعْرٍ
بِخَيْطٍ يُلَوِّحُ فِي ذَيْلِ ثَوْبِك
عَسَاني أَصيرُ إِلَهًا
إِلَهًا أَصيرُ
إِذَا مَا لَمَسْتُ قَرَارَةَ قَلْبِكْ
ضَعِينِي إِذَا مَا رَجَعْتُ
وَقُودًا بِتَنُّورِ نَارِكْ
وَحَبْلَ غَسيلٍ عَلَى سَطْحِ دَارِكْ
بِدُونِ صَلاَةِ نَهَارِكْ
هَرِمْتُ، فرُدّي نُجُومَ الطُّفُولَة
حَتَّى أُشَارِكَ
صِغَارَ الْعَصَافِيرِ
دَرْبَ الرُّجُوعِ
لِعُشِّ انْتِظَارِكْ.

My Mother

Mahmoud Darwish

I long for my mother's bread
My mother's coffee
Her touch
Childhood memories grow up in me
Day after day
I must be worth my life
At the hour of my death
Worth the tears of my mother .

***

And if I come back one day
Take me as a veil to your eyelashes
Cover my bones with the grass
Blessed by your footsteps
Bind us together
With a lock of your hair
With a thread that trails from the back of your dress
I might become immortal
Become a God
If I touch the depths of your heart.

***

If I come back

Use me as wood to feed your fire

As the clothesline on the roof of your house

Without your blessing

I am too weak to stand.

I am old

Give me back the star maps of childhood

***

So that I

Along with the swallows

Can chart the path

Back to your waiting nest.

هوامش:

[1] كوين، جون: بناء لغة الشّعر، سلسلة كتابات نقديّة (3)، ترجمة د. أحمد درويش، نشر الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 1990. ص136.

[2] عناني، د. محمّد: فنّ التّرجمة، سلسلة أدبيّات، نشر: الشّركة المصريّة العامّة للنّشر، الجيزة – مصر، ط1، 1992. ص146.

[3] A. Z. Forman: لم نعثر على ترجمة له في كتب الأدب، وهو يعرّف بنفسه على الموقع "quora www.quora.com/A-Z-Foreman"، و "Poetry Foundation" www.poetryfoundation.org و "Blogger" www.blogger.com بأنّه طالب في علم اللّغة (علم الأصوات التّاريخيّ)، وفي العربيّة، في جامعة شيكاغو بالولايات المتّحدة، وهو مفتون بالتّرجمة الأدبيّة وعلم الأجناس "anthropology".

[4] يُنظر: تهميش المترجم في: كوين، جون: بناء لغة الشّعر. ص23.

[5] المسدّي، د. عبد السّلام: الأسلوبيّة والأسلوب، نشر دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، ط5، 2006. ص124– 125.

[6] كوين، جون: بناء لغة الشّعر. ص171.

[7] الأمين، د. محمّد ولد سالم: حجاجيّة التّأويل، كتاب فضاءات – العدد الثّامن، ط1، 2004. ص78.

[8] يُنظر: كوين، جون: بناء لغة الشّعر. ص83، 87، 106، 158. ويُنظر أيضًا: المسدّي، د. عبد السّلام: الأسلوبيّة والأسلوب. ص107.

[9] كروم، د. أحمد: التّرجمة والتّأويل التّداوليّ، مجلّة عالم الفكر، المجلّد 41، أبريل/يونيو 2013. ص217.

[10] يُنظر: ريكور، بول: عن التّرجمة، ترجمة حسين خمري، منشورات الاختلاف، نشر الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ، 2008. ص59 وما بعدها، و: بناني، عزّ العرب لحكيم: في منهج التّرجمة ومناهج الفهم، التّرجمة والتّأويل، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم47، منشورات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالرّباط – جامعة محمّد الخامس – المغرب، ط1، 1995. ص11، وعناني، د. محمّد: فنّ التّرجمة. ص173–184. وبرمان، أنطوان: التّرجمة والحرف أو مقام البعد، ترجمة د. عزّ الدّين الخطيب، نشر: المؤسّسة العربيّة للتّرجمة، ط1، 2010. ص12.

[11] يُنظر: عناني، د. محمّد: فنّ التّرجمة. ص173–184.

[12] كوين، جون: بناء لغة الشّعر. ص42.

[13] برمان، أنطوان: التّرجمة والحرف أو مقام البُعد. ص189.

[14] عبد السّيّد أحمد، عادل: فنّ التّرجمة من الإنجليزيّة إلى العربيّة ومن العربيّة إلى الإنجليزيّة، دار العلم للجميع، القاهرة – إمبابة، 2011م. ص58.

[15] المسدّي، د. عبد السّلام: ما وراء اللّغة. بحث في الخلفيّات المعرفيّة، نشر مؤسّسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، أكتوبر 1994م. ص113.

[16] المصدر نفسه.

[17] المصدر نفسه.

[18] مُوقت، د. أحمد: علم اللّغة والتّرجمة. مشكلات دلاليّة في التّرجمة من العربيّة إلى الإنجليزيّة، نشر دار القلم العربيّ، سورية – حلب، ط1، 1418هـ، 1997م. ص178.

[19] يراجع في ذلك مثلاً: برهون، رشيد: التّرجمة الشّعريّة وغويات النّسب الكونيّ الشّعريّ، مجلّة ثقافات، العدد 12/11، 2004. ص،57، وبول ريكور: عن التّرجمة. ص15.

[20] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، نشر: دار الجيل، بيروت – لبنان، 1996م. ج1، ص75.

[21] عباس، د. إحسان: ملامح يونانية في الأدب العربي، نشر: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت – لبنان، ط1، 1977. ص24.

[22] المصدر نفسه.

[23] تُنظر ترجمته في ديوان ابن خفاجة. ص5، وكذلك في: ابن خلّكان، أبو العباس شمس الدين أحمد ابن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، نشر: دار صادر – بيروت، الطبعة1، 1900. ج1، ص56.

[24] يُنظر ديوان ابن خفاجة، دار صادر، بيروت. ص42 – 44.

[25] تُنظر ترجمتها في: ابن خلّكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ج2، ص285. و الأزديّ، أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين بن محمد ابن موسى بن خالد: طبقات الصّوفيّة، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، نشر دار الكتب العلمية، بيروت، 1419هـ – 1998م. ج1، ص387.

[26] تُنظر هذه الأبيات في: بدوي، د. عبد الرّحمن: شهيدة العشق الإلهيّ رابعة العدويّة، سلسلة دراسات إسلاميّة (8)، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط2، 1962. ص173 – 174.

[27] تُنظر ترجمته في: الأعمال الكاملة للشّاعر محمود درويش، نشر دار صفا. ص5.

[28] تُنظر في: الأعمال الكاملة للشّاعر محمود درويش. ص622.

[29] الأعمال الكاملة للشّاعر محمود درويش. ص138.

[30] كوين، جون: بناء لغة الشّعر. ص210.

[31] المصدر نفسه.

[32] ويليك، رينيه وأوستن وارين: نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1987. 194.

[33] نقلاً عن: العيسوي، دكتور بشير: التّرجمة إلى العربيّة قضايا وآراء، دار الفكر العربيّ، مدينة نصر، ط1، 1996. ص75.

[34] المصدر نفسه.

[35] لحمداني، حميد: التّرجمة الأدبيّة ومدى مشروعيّتها في ضوء البحث اللّسانيّ وجماليّة التّلقّي، التّرجمة والتّأويل، سلسلة ندوات ومناظرات. ص101.

[36] ا ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، نشر: دار صادر – بيروت، ط1. مادّة طوى، ج15، ص18.

[37] ابن مصطفى الإستانبولي، إسماعيل حقي: تفسير روح البيان، نشر دار إحياء التراث العربي، بيروت. ج3، ص171.

[38] المناوي، محمد عبد الرؤوف: التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، نشر: دار الفكر المعاصر، دار الفكر – بيروت ، دمشق، ط1، 1410. ص156.

[39] لودورير، ماربان ودانيكا سيليسكوفيتش: التّأويل سبيلاً إلى التّرجمة، ترجمة د. فايزة القاسم، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ط1، 2009. ص245.

[40] المناوي، محمد عبد الرؤوف: التوقيف على مهمات التعاريف. ص80. ويُنظَر: الجرجانيّ، علي ابن محمد بن علي: التّعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، نشر: دار الكتاب العربيّ، بيروت، 1405هـ. مادّة: حضرات، ص119.

[41] الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى: كتاب الكلّيات، تحقيق: عدنان درويش – محمد المصري، نشر: مؤسسة الرسالة – بيروت – 1419هـ – 1998م. ص33. ويُنظَر: الجرجانيّ، علي بن محمد بن علي: التّعريفات. مادّة: اتّحاد، ص22.

[42] الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى: كتاب الكليات. مادّة حلل، ص608.

[43] مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، تحقيق: مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة، نشر: دار الدعوة، مادّة كلم ج2، ص796.

[44] ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب. ج12، ص522.

[45] حسن، محمّد عبد الغنيّ: فنّ التّرجمة في الأدب العربيّ، دار ومطابع المستقبل، 1986. ص189.

[46] ابن الجوزيّ: كتاب القصّاص والمذكّرين، تحقيق وترجمة مارلين سوارتز، نشر دار المشرق–لبنان، 1971. ص50.

[47] عبد السّيّد أحمد، عادل: فنّ التّرجمة من الإنجليزيّة إلى العربيّة ومن العربيّة إلى الإنجليزيّة. ص56.

[48] كوين، جون: بناء لغة الشّعر. ص41.

[49] المصدر نفسه.

[50] غويار، ماريوس فرانسوا: الأدب المقارن، ترجمة هنري زغيب، سلسلة زدني علمًا (10)، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 1988. ص32.

[51] المصدر نفسه.