

جدلية النقل الشعري بين المدرسة اللغوية والتأويلية

انور بنام*

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المصطفى العالمية، قم

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٧/٤/٤؛ تاريخ القبول: ٢٠١٨/١/٧)

الملخص

استعرض هذا المقال قضية شائكة استحوذت على مساحات واسعة من الاهتمام في أروقة الدراسات الترجمية وهي قضية الجدل المحتدم في الشعر بين التحرر والتبعية من منظور مدرستين من أبرز المدارس التي ظهرت في الحقل الترجمي ألا وهما المدرسة اللغوية والمدرسة التأويلية. حيث قام المقال بتغطية جوانب مهمة من ذلك الجدل والتي تتمثل في جانب الشكل أو المضمون وجانب الالتزام بأسلوب الشاعر وصوره الشعرية أو التحرر منها وجانب الانتماء الثقافي والتاريخي للأصل أو الانعتاق منه؟ إن الهدف من وراء عقد هذا المقال هو بيان الحلول المقترحة من قبل كلا المدرستين لحسم ذلك الجدل بأسلوب تحليلي تطبيقي؛ إذ جنحت المدرسة التأويلية إلى القول بأن الجدل محسوم بفضل التلازم بين التقابل في الشكل والتعادل في المعنى وهذا ما يميز بنظرها الترجمة الناجحة، أما المدرسة اللغوية فأقترحت التكافؤ الدينامي كأسلوب أنجح لتجاوز ذلك الجدل، وهذا ما ستقوم ببيانه بمزيد من التفصيل في هذا المقال.

الكلمات الرئيسية

الترجمة الشعرية، التكافؤ الدينامي، المدرسة اللغوية، المدرسة التأويلية، التوطن.

مقدمة

لاشك أن للشعر تأثيراً كبيراً في تاريخ الحضارة الانسانية وليس هناك من يشك فيما أفاده بأنغامه الساحرة وموسيقاه المؤثرة، فهو يبرز الجمال في أبهى حلة وأجمل تعبير، لذا لاغرو أن يكون نقله بوجه عام أصعب أنواع النقل وأكثرها ارهاقاً وغالباً ما يتم الاستشهاد بان الشعر هو ما يضيع في الترجمة لابرار صعوبة تلك المهمة، ولا يخفى على المتتبع لما يكتب او يقال في ترجمة الشعر ان هذا البحث لم تستقر الاراء بشأنه على قرار فثمة من يرى ان الترجمة النثرية سبيل أنجع وأمثل حفاظاً على الشكل، وهناك من يرفض ذلك ويميل الى ان الترجمة الشعرية هي الكفيلة بالتأثير على القارئ بقدر النص الاصيل نفسه.

أسئلة البحث:

يتمحور البحث حول الإجابة عن سؤال محوري وأساسي على ضوء الحلول التي قدمتها كلا المدرستين اللغوية والتأويلية، وهو هل ينبغي على المترجم للشعر أن يكون متحرراً أم أميناً؟ ويتفرع عن هذا السؤال الاستفسارات التالية:

١. هل نحافظ على الوزن والقافية أم على المضمون؟ أو هل يترجم الشعر شعراً أم نثراً؟
٢. هل يجب التقيد بالصور الشعرية أم لا بد من تغييرها بما يلائم اللغة الهدف؟
٣. هل يجب التقيد بالانتماء الثقافي والتاريخي للشعر؟ أم لا بد من التحرر من طوق الانتماء هذا في اللغة الهدف.

هدف البحث:

إن الهدف من وراء كتابة هذا المقال رصد الحلول عن كل تلك الاستفسارات التي تختلف تبعاً لاختلاف المناهج التي نهجتها المدارس في حقل الترجمة الشعرية خاصة المدرسة اللغوية التي تذهب إلى أن اللغة ليست إلا وسيلة لأداء المعنى، والمعنى خاصية من خواص اللغة، وان نقل هذه اللغة لا يتم إلا عبر العثور على أقرب مكافئ طبيعي لرسالة لغة المصدر يحدث ذات الاستجابة.

والمدرسة التأويلية التي ترى ان اللغة ليست اداة كافية لنقل المعنى ولاينبغي ترجمتها في حد ذاتها بل لا بد من اتمام عملها بمكملات معرفية كالمخزون المعرفي والسياق المعرفي، وما الترجمة الا عملية نقل معنى المرسلات التي يحتوي عليها نص ما.

خلفية البحث:

لقد تناولت مقالات لاحصر لها الصعوبات التي واجهت النقل الشعري.

١. فقد أشار الدكتور عبد الصاحب مهدي علي (١٩٨٧م) في مقاله تحت عنوان (في ترجمة الشعر) إلى تلك الاستفسارات المحورية التي تتلخص حسب وجهة نظره في الخصائص البنائية والاسلوبية والدلالية والموسيقية للشعر، ثم أبدى الحلول على ضوء اتجاهين: الاتجاه القائل بإمكانية نقل الترجمة الشعرية الى نثرية ذلك ان القصيدة تمثل وحدة عضوية ليس بالامكان الفصل بين محتواها وشكلها الذي يمثل الاصوات والموسيقى. والاتجاه الذي يرى خلاف ذلك وان الترجمة المذكورة لا بد ان تكون شعرية شريطة التنازل عن مبدأ الوحدة العضوية وان ترجمة القصيدة تعني انشاء قصيدة اخرى تقترب من مضمون الاصل دون الشكل وتمتلك حياة خاصة بها، وخرج بنتيجة مفادها انه من الصعب ابداء حكم على الترجمة الشعرية لانها غالباً ما تكون متأثرة بعوامل ذاتية كذوق المترجم وحسه اللغوي ودرجة ثقافته.

٢. وقد عكس الدكتور عدنان خالد عبد الله (١٤١٧هـ) في مقاله (في الترجمة الشعرية) الاستفسارات ذاتها وعالجها بوجه آخر من خلال التمييز بين نوعين من الترجمة: التوضيحية التي تستخدم لإلقاء الضوء على مظهر من مظاهر القصيدة وتتميز بحرفيتها ولا تنتمي إلى جنس الشعر، والإبداعية التي تعد قطعة أدبية في اللغة الهدف وتتمتع بسمات تجعلها شعراً وترتفع إلى مصاف الأدب الرفيع.

٣. نعم قد اعتمدنا في بحثنا على ما ذكره عبد الغفار مكاي (١٩٨٩م) في مقال له تحت عنوان (ترجمة الشعر: مع نماذج من شعرنا الجديد) حيث بذل وسعه للإجابة عن تلك الاستفسارات على ضوء النظرية اللغوية للترجمة من خلال اقتراح أربعة أساليب لترجمة الشعر وهي: الدخيل، والمحاكي، والمناظر، والعضوي.

ثم خلاص الى القول ان تحقق التكافؤ التام فيها ضرب من المحال ذلك ان المترجم مهما حرص على ترجمة الشعر فانها ستبقى مرآة غير مستوية ولا صافية بشكل مطلق لان الصورة المنعكسة في المرآة تشبه الاصل وتختلف عنه.

وكما ترى فان معظم تلك المقالات تطرقت الى جانب من جوانب الموضوع الذي تناولناه بالبحث في مقالنا هذا الا ان الجديد فيه هو استعراض وجهات نظر المدرستين اللغوية

والتأويلية إزاء الصعوبات المطروحة، وهذا بحث فريد من نوعه لم يدون في مقال أو كتاب أو أطروحة على حدة.

أسلوب البحث:

اتبعنا في هذا البحث الأسلوب التحليلي-المقارن المرفق بنماذج تطبيقية، من أجل بيان كيف أن هذا التحليل يعطي القارئ انطباعاً واضحاً عن الترجمة الشعرية ومعياري أمثل لتقييم جودة تلك الترجمة، كما أن وفرة النماذج التطبيقية تتيح للقارئ رؤية بينة عن الأشكال والأساليب المتبعة في الترجمة الشعرية والتي تكاد يستغلق فهمها عليه لولا تلك النماذج.

جدلية العلاقة بين الابداع والانصياع في الشعر

احتدم الجدل منذ القدم بين الأمانة والتحرر في الشعر وتجلى ذلك في الجوانب التالية:

الأول: «إن القصيدة الأصل لا بد أن تنصهر في أوزان وتدخل بحور الشعر بأقدار، يجعل من ترجمتها كما هي في لغتها الأصلية ضرباً من الاستحالة، إذ لكل لغة موازينها الشعرية الخاصة وموسيقاها الخاصة، ومحاولة فرض الوزن الشعري لقصيدة الأصل على القصيدة الهدف هي محاولة للتكليف بما لا يطاق» (عبد الغني، ١٩٨٦: ٢٠؛ عناني، ٢٠٠٤: ٩٦).

وهذا ما دعا الجاحظ إلى الاعتقاد باستحالة نقل الشعر العربي:

«الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب» (الجاحظ، ١٩٥٥: ج١/٢١٥).

يحدد الجاحظ في هذا المقطع الخصائص التي تختفي من الشعر في عملية الترجمة وهي تقطع النظم وبطلان الوزن واختفاء جمال القصيدة وأخيراً اضمحلال عنصر التعجب والمفاجأة في بنية القصيدة ومفرداتها فإذا اختفت، اختفى معها الشعر وأصبح نثراً والنثر أقل شأنًا من الشعر.

الثاني: أسلوب صوغ الأفكار والعواطف في صور شعرية وما يختار لها من استعارات ومجازات وتشبيهات ذلك؛ لأنها قد تختلف أحياناً من بيئة إلى أخرى ومن شعب إلى آخر ومن لغة إلى أخرى، مثلاً: عادة ما يشبه الشاعر الفارسي حبيبه الجميل بالصنم "بت":

بتي دارم كه گرد گل ز سنبل سایه بان دارد بهار عارضش خطي به خون ارغوان دارد

لدي صنم "حبيب" تكلل السنابل طوق وجهه الجميل، ووجهه النضر يملك أمرا خطيا بقتل زهر الأرجوان.

إلا أن هذا التشبيه غير مألوف في اللغة العربية ذلك أن مفردة الصنم تحمل في طياتها شحنة سالبة وهي غريبة على المتلقي العربي الذي اعتاد على وصف المحبوب بالقمر أو البدر المنير مثلاً. الثالث: الانتماء الثقافي والتاريخي لقصيدة الأصل التي قد تأتي متضمنة في نسيج معقد من العادات والتقاليد والقيم الأدبية والجمالية والاجتماعية الخاصة بمجتمع تلك اللغة والتي قد لا يتفاعل معها المتلقي للغة الهدف، فقد ترد إشارات إلى شخصيات أسطورية، مثل آرش كما نغير في البيت التالي:

از آن خوانند آرش را کمانگیر که از آمل بمر و انداخت يك تير

أطلقوا على آرش بالنابل؛ لأنه رمى بقوسه نبلاً من مدينة آمل حتى وصل إلى مدينة مرو مع ما بينهما من البون الشاسع.

قد يكون ما ترجم غامضاً على المتلقي العربي لجهله بشخصية آرش الاسطورية الذي كان من أفضل الرماة وكان سهمه الذي يرميه يقطع مسافات شاسعة ويصيب الهدف بدقة فلا بد من استبدالها بشخصية أخرى حين الترجمة أقرب إلى ذهن المتلقي كأن نشبهه بشنفرى الذي كان سريع العدو لا تدركه الخيل حتى قيل "أعدى من شنفرى".

وقد ترد إشارات إلى ملابس خاص، مثل "كلاه نمد" في البيت التالي:

ز سر كلاه نمد را چگوننه بردارم که زیر تیغ حوادث همین سپر دارم

كيف أرفع عن رأسي الطاقية فكل ما أملكه أمام حدثان الدهر هو هذا الدرع. والطاقية ليست معادل مناسب لـ "كلاه نمد" والأحرى إبداء توضيح لها وأنها نوع من الطاقية المعدة من الصوف الطبيعي المضغوط.

وقد ترد إشارات إلى أسماء أزمنة، مثل "سپند" وهو من الأشهر الفارسية:

بهار آمد ورفت ماه سپند نگار درافکن بر آذر سپند

حل الربيع ورحل شهر اسفند، فأرم أيها الحبيب الحرمل في النار تيمناً بقدومه. والأولى استبدال شهر "اسفند" الفارسي بشهر "شباط" العربي.

وقد ترد إشارات إلى مراسم فارسية خاصة مثل "هفت سين":

هفت سين را به يكي سفره دلخواه بنه هفت شين را به در خانه بدخواه فكن

ضع السينات السبعة على مائدة من تشاء وارم الشينات السبعة في دار خبيث الطينة.

هذه الترجمة قد لا تكون مفهومة للمتلقى العربي ما لم ترفق مفردة مائدة السينات السبعة بتوضيحات كافية لغياب المعادل الدقيق لها كأن نقول هي سفرة تقليدية تحضر لإحياء عيد النوروز والاحتفاء بمقدم الربيع وتضم سبعة من الأطعمة تبدأ جميعها بحرف السين.

كما قد ترد إشارات إلى أمثال فارسية، كما في البيت التالي:

چوبه گشتي طيب از خود ميازار چراغ از بهر تاريكي نگره دار

إذا تماثلت للشفاء فلا تعرض بوجهك عن الطبيب، احتفظ بهذا المصباح للقادم من الظلام.

فهذا البيت قد تعرض إلى أحد الأمثال الرائجة والمشهورة في الفارسية والترجمة العربية لا توحى بذلك وهذا ما يستدعي العثور على معادل مناسب من الأمثال العربية كأن نقول مثلاً: القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود.

ونقل هذه العناصر الثقافية من أكثر الأمور صعوبة في ترجمة الشعر إذ يواجه المترجم صعوبة في نقلها بأمانة للمتلقى الهدف، الأمانة التي إن تحققت فإنها سوف تشوه المعنى لا محالة.

وهذا «ما يجعل التحرر في الشعر أكثر جوازاً - على حد تعبير الدكتور خلوصي - إذ من الخطأ الفادح في ترجمة الشعر المغالاة في الأمانة.

الأمانة التي إن صحت في الحقائق العلمية فلا تصح في الشعر، فمن أبتغها أدى به إلى الإخفاق في تحقيق غرضه، فليست مهمته مقتصرة على ترجمة لغة إلى أخرى، بل شعر إلى شعر، وأن روح الشعر شفاقة رقيقة بحيث إذا ما صب الشعر من قالب لغة إلى أخرى تبحرت وضاعت، فإذا لم تضاف إليه روحاً جديدة أثناء النقل لم يبق منه سوى الوعاء» (خلوصي، ١٩٨٢: ٢٨).

ولم يقتصر تأثير الثقافة على الصور الشعرية فحسب بل عم الأوزان الشعرية أيضاً حيث تجد أن الذوق العربي يفضل البحر الطويل والكامل والوافر والسريع والبسيط من الأوزان، بينما الأوزان الشائعة والمفضلة لدى الفارسية هي الهزج والرمل والخفيف بالإضافة إلى المتقارب ومن بينها جميعاً بحر المتقارب وحده هو الأكثر شيوعاً في الفارسية وهذا ما يجعل التقابل بين تلك البحور والإيقاعات في اللغتين أمراً بعيد المنال.

هذا إلى جانب الانتماء التاريخي الذي قد يفرض على الصور الشعرية قيوداً خاصة على الفاظها وصورها وأساليبها وتفضيل أوزان على أخرى وما إلى ذلك من عناصر تختلف باختلاف الزمن.

فقد تعكس القصيدة «ذوقاً جمالياً سائداً في حقبة تاريخية قد يختلف عن الذوق السائد في حقبة المترجم، وهذا ما يجعل الشعر أمراً غير مستساغ إذ يجد المترجم نفسه غير قادر على الاختيار بين قيود معاصرة تسود اللغة الهدف وقيود تعود للحقبة الزمنية نفسها التي نظمت فيها القصيدة الأصل» (حداد، ٢٠٠٦: ٣٤٩).

ومع كل ذلك يتضح أن مظاهر الجدل آنفة الذكر لا تقتصر على الجانب الشكلي للشعر بل تعم الجانب الدلالي أيضاً، وعلى هذا فادعاء انحسارها بالجانب الشكلي فقط (كوين، ٢٠٠٠: ٥) ادعاء لا يعضده الدليل.

المدرسة التأويلية وثنائية التقابل والتكافؤ

وقد راحت المدرسة التأويلية للترجمة تنفي الجدلية المزعومة بين الجانب الشكلي والدلالي؛ لأن كل ترجمة باعتبارها تطوي على التناوب بين التقابلات لنقل الحرف والتكافؤات لنقل الروح. تقول ماريان لودوير^(١) في هذا الشأن: «إن التكافؤ والتقابل متصلان اتصالاً وثيقاً بعملية الترجمة ولا يتغلب أحدهما على الآخر تماماً» (لودوير، ٢٠١٢: ١١٧).

وتقول في موضع آخر: «ينبغي الاستجابة معاً إلى شرطين متناقضين في الظاهر "الحرف والمعنى" ولكنهما وجهان لشرط واحد، يجب الحرص في آن على الأمانة والأناقة، والروح والحرف» (لودوير، ٢٠١٢: ١١٥).

وقد أدلت بالمزيد من التوضيح حينما قالت: «الترجمة بالتقابل بين اللغات بالنسبة إلى بعض العناصر اللغوية التي لا تؤثر فيها السياق مثل أسماء العلم والأرقام والمصطلحات من جهة، والترجمة باللجوء إلى التعادل بين المدلولات اللغوية لأجزاء من النصوص التي تقع فيها المدلولات اللغوية تحت تأثير السياق وتفقد معناها المتعدد والتي توضح ما يعنيه المتكلم بفعل معرفة المترجم غير اللغوية» (لودوير، ٢٠١٠: ٣١).

وترى أن السؤال المطروح أنفاً وهو هل ينبغي للمترجم أن يكون متحرراً أم أميناً؟ سؤال خاطئ لأن كلا من هذين المصطلحين الأمانة والتحرر يطمح إلى ملاءمة النص بمجموعه؛ لأن الأمانة ان كانت للغة المؤلف فهي ليست أمانة للمؤلف والتحرر إن كان من تلك اللغة فهو ليس أمانة للمعنى.

(١) ماريان لودوير: ولدت عام ١٩٣٤م استاذة في علم الترجمة في جامعة السوربون منذ عام ١٩٧٩م، شاركت مع دانيكا سلسكوفيتش في تطوير نظرية في المعنى عرفت فيما بعد بالنظرية التأويلية في الترجمة التي انطلقت من الترجمة الفورية وطبقت على الترجمة التحريرية، ترأست المدرسة العليا للترجمة في باريس ما بين الاعوام ١٩٩٠-١٩٩٩، من آثارها: الترجمة النموذج التأويلي، التأويل سبيلا الى الترجمة.

وقد وجهت هذه المدرسة الأنظار إلى أن الأمانة يجب أن تكون للمعنى لا للفظ «والأمانة التي تعنيها ثلاثية الأبعاد: مقصد المؤلف ولغة الوصول والمتلقي، علاقة لا يمكن فصلها إذ إن الوفاء لأحد هذه الأبعاد دون البعدين الآخرين يلحق خللاً بأمانة للمعنى» (لودورير، ٢٠١٢: ١١٣؛ بنام، ١٤٣٣: ٥٥).

وتعتقد هذه المدرسة أن مترجم الشعر يمارس حريته حيال شكل القصيدة الأصل وليس تجاه الأثر الذي تولده هذه القصيدة، وهذه الحرية هي الانعتاق من الأوزان الشعرية من خلال ابتكار التكافؤات والتعادلات إلا أنه لا يملك هذه الحرية تجاه المعنى «وما يلزم التحرر في الترجمة هو الأمانة للمعنى» (لودورير، ٢٠١٢: ١١٦).

وهكذا أبدت المدرسة التاويلية موقفها عبر الاحتفاظ بمدلول القصيدة الأصل إلى جانب رعاية الذوق الأدبي السائد على القصيدة الهدف.

وهذا لا يمنع من تعاقب التقابل والتكافؤ على الصور الشعرية في القصيدة الأصل وما يلزم ذلك من التقيد بتلك الصور والتحرر منها تبعاً لتأثرها بالسياق وعدمه.

كما تعتبر أن قوام النقل الثقالي هو أن يجلب إلى قارئ النص الهدف معارف عن عالم ليس عالمه ويفتح النافذة على الثقافة الأصل ولا يتيسر ذلك بالتوطين بل بتوصيل النص الأصل تحت أشكال مفهومة، ومن الواضح أن التقارب بين الثقافات عبر الترجمة لا ينجز بواسطة كلمة واحدة أو نص واحد فمن الضروري توفر عدد من النصوص المترجمة من أجل إبداع صورة تدريجية تتمكن من التقريب بين الثقافات.

وفي هذا الصدد تقول لودورير: «يمتتع المترجم الجيد عن توطين الثقافة الأصل كما يمتنع عن أن يترك في الظل ما يجدر إفهامه» (لودورير، ٢٠١٢: ١٧١).

وعليه يتضح أن بصمة الانتماء الثقالي والتاريخي للقصيدة الأصل يجب أن تترك على القصيدة الهدف تحت عبارات مفهومة.

وهذا ما تفتن إليه الصافي النجفي فقد دأب عند نقله لرباعيات الخيام على تحقيق الأمانة في النقل والاحتفاظ بالمعنى الأصلي، إلى جانب الاقتراب من الذوق العربي مهما أمكن، وقد كان ذلك يدعو أحيانا إلى إفراغ الرباعية الواحدة في أكثر من عشرين سبكا حتى يعثر على السبك الوافي بأداء المعنى والمطابق للذوق العربي وكان كثيرا ما يضحي بخياله الشعري في سبيل تحقيق تلك المهمة.

نظير:

با يار اكر نشسته باشي همه عمر
هم آخر عمر رحلتت بايد كرد
لذات جهان چشیده باشي همه عمر
خوابي باشد كه دیده باشي همه عمر
فقد ترجمت بالنحو التالي:

لئن جالست من تهواه عمرا
فسوف تفارق الدنيا كأن
وذقت جميع لذات الوجود
الذي شاهدت حلم في هجود
(الصافي النجفي، دون تا: ٨٥)

ومثله ما ترجمه فكتور الكك لمثنوي مولوي:

بشنو از ني چون حكايه مي كند
كز نيستان تا مرا بپريده اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگويم شرح درد اشتياق
فقد ترجمها على النحو التالي:

اسمع الشكوى من الناي الحزين
قطعوا القصباء فالتاع القصب
ليت صدري يتشظى بالفراق
قصة الفرقة يحكيها الأنين
واستحالت للورى بوق العتب
كي أبث الكون سر الاشتياق
(الدراسات الأدبية، ٢٠٠٣: العدد ٤٢)

ولا يخفى ما في هذا النوع من الترجمة من صعوبة وإرهاق تكاد تكون أصعب بمكان من إنشاد الشعر نفسه حيث يتطلب أن يكون المترجم شاعراً كي يتغلغل في روح النص الشعري وروح شاعره ويفنى فيه ويتقمصه حتى ينجز ما كان يريد أو ما كان ينبغي عليه أن ينجزه.

المدرسة اللغوية والتكافؤ الشكلي والدينامي

أما المدرسة اللغوية فقد أقرت بتلك الجدلية حيث كتب يوجين نيدا^(١) رائد المدرسة اللغوية، يقول: «من الواضح ان هناك في الشعر تركيز انتباه على العناصر الشكلية أكبر من ذلك

(١) يوجين نيدا (Eugene Nida) (١٩١٤-٢٠١١)، مترجم ولغوي أمريكي معاصر، كان قد عمل بترجمة الانجيل، وكان رائداً في مجالي نظريات الترجمة واللغويات، ومن أهم الانجازات التي توصل اليها هي فكرة التكافؤ الدينامي التي تبتني على ضرورة ترجمة مقاصد النص الأصلي بدل اللجوء الى ترجمة الكلمات والنجم، من أهم مصنفاة: نحو علم للترجمة، الترجمة نظرية وممارسة، ومبادئ الترجمة، وبنية اللغة والترجمة، ورسالة ومهمة.

التركيز الذي نلمسه في النثر وهذا لا يعني ضرورة التضحية بالمحتوى عند ترجمة قصيدة» (نيدا، ١٩٧٦: ٣٠٥). وسارت تلك المدرسة إزاء رفعها في مسارين مختلفين:

التكافؤ الشكلي:

يرى هذا التكافؤ أن ترجمة الشعر لا تختلف عن ترجمة النثر؛ لأن مهمة الترجمة هي نقل المعاني وإقامة قنوات الفهم المشترك والتواصل عبر نقل الشعر الفارسي بصوره وعناصره الثقافية والتاريخية إلى اللغة العربية دون أدنى تغيير.

وعليه يكتفي بالترجمة النثرية ونقل الصور الشعرية والمحافظة على طابعها كما هو دون أن تعني الكثير لقارئ الترجمة وهذا النمط من الترجمة عاجز عن توليد الوزن والإيقاع الموسيقي، واليك هذا النموذج التطبيقي:

نفس باد صبا مشك فشان خواهد شد عالم پير دگر باره جوان خواهد شد
گل عزیز است غنیمت شمريدش صحبت گل بياغ آمد ازین راه واز آن خواهد شد

عما قريب ستعقب ریح الصبا برائحة المسك، والدنيا العجوز ستعود شابة مرة أخرى.

إن الورد عزيز فاغتم صحبتته، فإنه جاء الى الحديقة من هنا وسيذهب من هناك.

(الشواري، ٢٠٠٤: ٨٩)

وقد انتقد معظم المنظرين هذا الشكل من الترجمة، فقد ذكر سليمان البستاني (١٨٥٦-١٩٢٥) رائد الترجمة الشعرية إلى العربية «إن الشعر إذا ترجم نثرأ ذهب بهاؤه وضاع رواؤه وبهت رونقه حتى لو كان شعراً منثوراً» (عبد الغني، ١٩٦٦: ٢٠٦).

كما كتب نوفل نيوف في مقال له تحت عنوان "الشعر والترجمة" يقول: «إن ترجمة الشعر لا يجوز أن تكون نقلاً لفكرة، أو أفكار يُظن أن القصيدة إناء يضمها أو ثوب يزينها أو يسترها، ويكمن سر الشعر في قدرته على شحذ الخيال وتوليد المشاعر باستمرار وعلى النحو الذي يناسب كل جيل بكلمات أخرى...، أي أن الشعر على حد قول الشاعر الروماني هوراس: لا يضرم ناراً يتصاعد منها الدخان، بل من دخانه ينبعث النور، فقيمة الشعر ليست في أفكاره، وإنما في جمال الصياغة، فلو كانت وظيفة الشعر تقتصر على التعبير عن الأفكار لكننا في غنى عنه، وكان النثر كافياً لبلوغ تلك الغايات» (نيوف، ١٩٩٤: ١٣٨).

وقد أدلى نيذا بدلوه في هذا الموضوع قائلاً: «عندما يتوجب نظم الشعر فان ترجمة المحتوى بمترادفات معتادة ومألوفة يعتبر شيئاً نادراً، لقد أحس هوراس بهذه المشكلة قبل قرون

وحذر المترجمين ضد أية ترجمة تقوم على النقل كلمة بكلمة» (نيدا، ١٩٧٦: ٢٤٠). بل «ثمة شبه اجماع على أن الشعر إذا ترجم نثراً يفقد كثيراً من خصوصيته ورونقه» (فاخوري، ٢٠٠٥: ٥٠٧). وثمة منحى آخر للترجمة وفق التكافؤ الشكلي وهو «الشكل المحاكي الذي يتم فيه الحفاظ على شكل القصيدة الأصل في القصيدة الهدف» (شتلويرث، ٢٠٠٧: ٢١٢)، وطبيعي أن هذه المحاكاة لا يصح أن تكون آلية إذ ينبغي على المترجم أن يستلهم شكل القصيدة الهدف من شكل القصيدة الأصل، نظير ما قام به عبد الحق فاضل حين ترجمته للرباعية التالية:

دنيا بمراد رانده گیر آخر چه	وين نامه عمر خوانده گیر آخر چه
گیرم که بکام دل بماندی صد سال	صد سال دیگر بمانده گیر آخر چه
فقد ترجمها شعراً على النحو التالي:	
إفرض الدهر بما تأمر مرا، ثم ماذا؟	إفرض ان قد قرأت الكون سافراً، ثم ماذا؟
هيك قد عشت سعيد القلب عصراً ثم ماذا؟	ثم بعد العصر عصراً أو فدهراً، ثم ماذا؟

وقد حرص المترجم في تلك الرباعية على استعمال إيقاع من الإيقاعات الفارسية الغربية على الذوق العربي حين استخدم ما يسمى في الفارسية بالرديف، الذي يلي القافية الأصلية ويتكرر في كل الأبيات، فالقافية هنا هي الراء والرديف هو ثم ماذا، وهذا النوع من الإيقاع وإن كان غريباً على العربية شائع في الفارسية. (جمال الدين، ٢٠٠٩: ٤٤-٤٥)

وقد أحسن الصافي النجفي صنفاً حينما نقل محتوى تلك الرباعية وصبه في وزن يتواءم مع ذوق القارئ العربي لما ترجمها بالنحو التالي:

هب الدنيا كما تهواه كانت	وكنت قرأت أسفار الحياة
وهبك بلغت مئتين حولاً	فماذا بعد ذاك سوى الممات

التكافؤ الدينامي:

يذهب هذا التكافؤ الى أن ترجمة الشعر تختلف عن ترجمة النثر في أنها تقدم صورة شعرية للقصيدة الأصلية بلغة الهدف، إذ تتجه فيها الترجمة الى أن تكون العلاقة الدينامية التي تربط المتلقي بالرسالة المتضمنة في القصيدة الهدف هي العلاقة نفسها التي كانت تقوم بينها وبين متلقيها في القصيدة الأصل بحيث تثير في نفس القارئ انطباعاتاً مماثلاً للانطباعات التي أثارها الأصل في قارئه مهما ابتعد به الزمان والمكان أو اقترب.

هذا التكافؤ وخلافاً للتكافؤ الشكلي الذي يركز على المقارنة اللفظية بين القصيدة الأصل وترجمتها، قد انتقل من الاهتمام بشكل القصيدة الى استجابة المتلقي، اي انها ترجمة تضع نصب عينها القارئ في المقام الاول ويشترط على المترجم في هذه الترجمات اعادة تمثيل دقيقة للعلاقة الدينامية التي ينبغي أن تكون في جوهرها نفس العلاقة التي كانت بين المتلقي والقصيدة الأصل وهو ما يتطلب تعبيراً سلساً وصياغة طبيعية لمكوناته وتحاول أن تربط المتلقي بانماط السلوك المتصلة بالسياق الخاص وثقافته.

من الواضح اذن أن التأثير لا يتم الا بانتهاج التكافؤ في الترجمة وينبغي على المترجم أن يقوم بوضع حد للاختلافات اللغوية والثقافية والتاريخية عبر استبدالها بمكافئاتها في اللغة الهدف حتى يتمكن المتلقي من رؤية الاشياء الوثيقة الصلة بالنص.

هذا هو مغزى ما اقترحه نيدا الذي جنح إلى الاعتقاد بضرورة ترجمة القصيدة الاصل على أساس التكافؤ الدينامي أي أنه ينبغي على المترجم أن يحاول تحقيق التأثير المكافئ، وقال: «جميع عملية الترجمة سواء ترجمة الشعر أو النثر يجب أن تعنى باستجابة المتلقي، ومن هنا يعتبر الغرض الأقصى في ضوء ما يتركه من أثر على مستمعيه عاملاً أساسياً في أي تقييم يجري للتراجم» (نيدا، ١٩٧٦: ٣١٣).

وبناء على هذا المنهج «ترجمة القصيدة شعراً تقتضي ضمنا نظم قصيدة اخرى في الواقع» (نيدا، ١٩٧٦: ٣٤٠). وتعني «خلق صورة أدبية في اللغة الهدف تتمتع بتلك السمات التي تجعلها شعراً كالخيال واللغة الشفافة والموسيقى والإيحاء أو ما يعبر عنها بالترجمة الإبداعية» (عبدالله، ١٤١٧: ٤١٣).

وهذا لا يتيسر إلا إذا كان المترجم شاعراً؛ لأنه أكثر التصاقاً بالشعر من حيث كونه إلهاماً من غيره، فهو بحاجة إلى ملكة الخيال علاوة على تلك الشحنة العاطفية والانفعالية التي يخبزنها القلب ويعمل فيها الفكر ومن ثم يصوغها الشاعر صياغة منفردة.

وعليه فان أفضل الترجمات هي ما تترك أثراً في المتلقي نفسه أقرب ما يكون للأثر الذي تتركه القصيدة الأصل في متلقيها.

ولا يتحقق ذلك «إلا إذا انطلقت الترجمة من المادة الدلالية التي تتخذ أشكالها الشعرية المناسبة لا من شكل القصيدة الاصل، وهذا يتم خلقه عندما يبدأ المترجم من المادة الدلالية تاركاً اياها تبلور شكلها الشعري الفريد اثناء تشكل الترجمة، وبمعنى اخر لايعتبر شكل القصيدة المترجمة انعكاساً لشكل القصيدة الأصل باي حال من الاحوال فهو شكل تم السماح

له بالتطور عضويًا من أعماق التجربة الشعرية والشعورية، وهذا ما يعبر عنه بالشكل العضوي» (شتلويرث، ٢٠٠٧: ٧٥).

فهذه الطريقة لا تعتمد على نقل الأفكار وحدها وإنما تضع في حساباتها الإيقاع الموسيقي الداخلي والقافية والوزن رغم أنه يؤدي إلى ضياع المناخ الشعري للقصيدة الأصل؛ لأن محاولة فرض الوزن تكاد تكون مستحيلة نظراً لانفراد كل لغة بموازين شعرية خاصة، ولأن العلاقات اللفظية والنظام الصوتي والإيقاعي في النص الهدف هي من سمات اللغة الهدف، أي أن المناخ الشعري للقصيدة المترجمة جديد ومختلف عن مناخ القصيدة الأصل، وهو مناخ لغة وثقافة غير مناخ لغة القصيدة الأصل وثقافتها.

وهذا يتطلب اللجوء إلى إبداع القصيدة الأصل إبداعاً جديداً في قصيدة مترجمة، واستخدام كلمات وتراكيب بعيدة عن الكلمات والتراكيب الأصلية، ويكون لقصيدة الأصل مادة لبناء نص جديد، مما يقتضي البعد عن الأمانة بمعناها التقليدي، ولا يتفق ذلك إلا للمترجم الموهوب الذي يكون في الغالب من كبار الشعراء في لغته.

نظير ما ترجمه محمد الفراتي للشاعر الإيراني حافظ الشيرازي:

برآي اي آفتاب صبح اميد	که در دست شب هجران اسيرم
به فريادم رس اي پير خرابات	به يك جرعه جوانم کن که پيرم

وترجمها:

إيه فجر الأمال اطلع وزحزح	ليل هجري مبدداً اظلامه
واغثنی شیخ الخرائب إني	مع شيبی لقد سئمت الاقامه
فاسقني الراح كي تعيد شبابي	فتسريني بجرعة أحلامه

(الفراتي، دون تا: ٢٦٨)

ومع ذلك فقد تتحول تلك الترجمة المبدعة للقصيدة في اللغة الهدف إلى أعمال إبداعية مكتفية بذاتها، وهذا ما يدعو إلى طرح السؤال التالي:

هل يكفي أن يكون المترجم مبدعاً يستخدم حدسه الفني في انشاء القصيدة المترجمة؟

مما لاخلاف فيه أن على المترجم أن يتميز بدرجة رفيعة من الإبداع لكن لا ينبغي أن تكون شاعريته هي الركيزة الوحيدة التي ينطلق منها إلى الترجمة لما في ذلك من إلغاء لأسلوب الشاعر الأصل، وإبراز أسلوب الشاعر المترجم، بل لابد من الأخذ بنظر الاعتبار المعنى وصوره

الشعرية الواردة في النص الأصل وأسلوب الشاعر والتقيد بها مهما أمكن ومن دون ذلك يمكن أن تكون مغامرة خطيرة وغير مأمونة العواقب ذلك أنه إذا هيمن أسلوب الشاعر المترجم وثقافته كانت القصيدة الهدف جديدة وتكون خيانة للقصيدة الأصل والشاعر معاً.

لكن «ترجمة الشعر مهما بلغ حظها من الدقة والأمانة والجمال، فهي لا تستطيع أن تعكس القصيدة الأصل بصورة كاملة أو أن تغني عن تذوق ذلك الأصل في لغته حتى لو قدر لها المترجم العبقرى الموهوب فستبقي بلورة تقتنص أطرافاً من جمال القصيدة الأصل وتفردته فتلونه بلون زجاجها وتضفي عليه من طبيعتها، ولولا هذا ما وجدنا تفسيراً لتعدد الترجمات لعمل أدبي واحد واختلاف انعكاساته على ذوات المترجمين والقراء» (مكاوي، ١٩٨٩: ١٨١).

ومنه يتضح صعوبة بث التأثير ذاته في قراء اللغة الهدف وترجمة التأثير الذي أحدثته القصيدة على المترجم نفسه؛ لأنه من العسير تحقيق تأثير مكافئ في الشعر على جميع المستويات. وقد أراح نيو مارك - أحد أبرز المهتمين بالدراسات الترجمية - القناع عن هذه الحقيقة لما قال: «إن مترجم الشعر يخاطب قرائه فحسب محاولاً بث التأثير نفسه في قراء اللغة الهدف، كذاك الذي بثه الشاعر في قرائه، محاولته الرئيسية هي أن يترجم التأثير الذي أحدثته القصيدة عليه هو نفسه لكن هيئات أن يستطيع المترجم أن يحقق تأثيراً موازياً في الشعر في كل حال» (نيومارك، ٢٠٠٦: ١٢٨).

النتائج

وهكذا انتهى بنا المطاف إلى أن المدرسة التأويلية ترى أن الجدل محسوم بفضل ثنائية التكافؤ والتقابل، وذلك عبر الحفاظ على مدلول القصيدة الأصل من جانب وانتمائها الثقافي وبصمات شاعرها مهما أمكن من جانب آخر، إضافة إلى رعاية الذوق الأدبي والموسيقى الشعرية للقصيدة الهدف.

أما المدرسة اللغوية فتجد أن هذا الجدل قائم يمكن تجاوزه عبر منهجين:

أما المحافظة على المدلول والصور الشعرية والانتماء الثقافي وبصمات الشاعر في قالب نثري أو في قالب محاكي للقصيدة الأصل ما دام كفيلاً بإقامة قنوات التواصل.

أو إبداع قصيدة في اللغة الهدف تحمل مدلول القصيدة الأصل تقوم بوظيفة مشابهة لوظيفة القصيدة الأصل، وينطوي هذا الإبداع على التوطين واستبدال الصور الشعرية والانتماء الثقافي والتاريخي بما يتناسب والقصيدة الهدف.

المصادر والمراجع

١. الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٥٥م). الحيوان. تحقيق محمد عبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل.
٢. جمال الدين، محمد السعيد (٢٠٠٩م). الترجمات العربية لرباعيات الخيام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
٣. خلوصي، صفاء (١٩٨٢م). فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة. بغداد: دار الرشيد للنشر.
٤. شتلويرث، مارك (٢٠٠٧م). معجم دراسات الترجمة. ترجمة جمال الجزيري، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
٥. الشواربي، أمين (٢٠٠٤م). أغاني شيراز. طهران: المشرق للثقافة والنشر.
٦. عصفور، محمد (٢٠٠٩م). دراسات في الترجمة ونقدها. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٧. عناني، محمد (٢٠٠٤م). الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق. ط٣، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.
٨. الفراتي، محمد (دون تا). روائع من الشعر الفارسي. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
٩. لودورير، ماريان (٢٠١٢م). الترجمة النموذج التأويلي. ترجمة فايزة القاسم، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
١٠. لودورير، ماريان (٢٠٠٩م). التأويل سبيلا إلى الترجمة. ترجمة فايزة القاسم، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
١١. محمد عبد الغني، حسن (١٩٨٦م). فن الترجمة في الأدب العربي. القاهرة: دار ومطابع المستقبل.
١٢. محمد، فوزي عطية (١٩٨٦م). علم الترجمة مدخل لغوي. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.
١٣. نيدا، يوجين (١٩٧٦م). نحو علم للترجمة. ترجمة ماجد النجار، بغداد: مطبوعات وزارة الإعلام.
١٤. نيومارك، بيتر (٢٠٠٦م). الجامع في الترجمة. ترجمة حسن غزالة، بيروت: منشورات مكتبة الهلال.
١٥. كوين، جون (٢٠٠٠م). النظرية الشعرية. ترجمة أحمد درويش، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

١٦. مكاي، عبد الغفار (١٩٨٩م). «ترجمة الشعر». مجلة الفصول، القاهرة، العدد ٣١ و٣٢، صص ١٧٩-٢٠٠.
١٧. حداد، سلمي (٢٠٠٦م). «لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر». مجلة جامعة دمشق، دمشق، العدد ٣ و٤، صص ٣٤٩-٣٦٧.
١٨. أحمد، وليد خالد (٢٠١٣م). «شعرية الترجمة واشكالية ترجمة الشعر». مجلة كتابات، بيروت، العدد ١٦.
١٩. بنام، أنور (١٤٣٣هـ). «إطلالة جديدة على مفهوم الأمانة في الترجمة». مجلة اللغة العربية وآدابها. طهران، العدد ١٣، السنة ٧، صص ٥٥-٧٧.
٢٠. فاخوري، ممدوح (٢٠٠٥م). «ترجمة الشعر». مجلة آفاق المعرفة. العدد ٥٠٧، صص ٢٠٣-٢١٢.
٢١. مهدي علي، عبد الصاحب (١٩٨٧م). «في ترجمة الشعر». مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد ١٥، صص ٧٠١-٧١٨.
٢٢. نيوف، نوفل (١٩٩٤م). «الشعر والترجمة». مجلة المعرفة، دمشق، العدد ٣٦٥، صص ١٣٦-١٥١.
٢٣. خالد عبد الله، عدنان (١٤١٧هـ). في الترجمة الشعرية. مجلة جامعة محمد بن سعود، الرياض، العدد ١٦، صص ٤١٣-٤٢٧.
٢٤. لودورير، ماريان (٢٠١٠م). النظرية التأويلية في الترجمة: الأصل والتطور. مجلة الآداب العالمية، دمشق، العدد ١٤١، صص ٢٩-٤٤.