جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان-
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة الإنجليزية
شعبة الترجمة

تخصص عربي-إنجليزي-عربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في الترجمة

موسومة ب:

مضمر شعر السيرة الذاتية المعاصرة في محك الترجمة

محمود درويش « لماذا تركت الحصان وحيداً» - نموذجا -

إعداد الطالبتين:
- إلهام بوزيدي
- فطيمة موساوي

إشراف الأستاذة الدكتورة:
ابتسام بن عيسى منصري

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ (ة): بن مهدي نور الدين	جامعة: تلمسان	رئيسا
الأستاذ (ة): د. بن عيسى ابتسام	جامعة: تلمسان	مشرفا ومقررا
الأستاذ (ة): د. بلقرنين عبد القادر	جامعة: تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 1439هـ/ 2018م

جامعة أبي بكر بلقايد– تلمسان–
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة الإنجليزية
شعبة الترجمة

تخصص عربي–إنجليزي–عربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في الترجمة

موسومة ب:

مضمر شعر السيرة الذاتية المعاصرة في محك الترجمة

محمود درويش « لماذا تركت الحصان وحيداً» - نموذجا -

إعداد الطالبتين:
- إلهام بوزيدي
- فطيمة موساوي

إشراف الأستاذة الدكتورة:
ابتسام بن عيسى منصري

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ (ة): بن مهدي نور الدين	جامعة: تلمسان	رئيسا
الأستاذ (ة): د. بن عيسى ابتسام	جامعة: تلمسان	مشرفا ومقررا
الأستاذ (ة): د. بلقرنين عبد القادر	جامعة: تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 1439هـ/ 2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم
رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ
عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ
وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ
سُورَةُ النَّمْلِ - جزء من الآية ١٩

إهداء-1-

إلى كل من كان لهم فضل علي.

إلى والدي العزيزين اللذين شجعاني كثيرا على خوض غمار التجربة التعلمية من جديد.

إلى أخوي وأخواتي.

إلى أبناء إخوتي كل باسمه.

إلى زوجي و رفيق دربي الذي دعمني ماديا و معنويا طيلة مدة هذا التكوين و شجعني كثيرا على المثابرة و الاجتهاد و آمن بقدرتي على التفوق.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا الجهد و أتمنى من العلي القدير أن يكتبه لنا في ميزان العمل الصالح و ينفع به الآخرين.

إلهام بوزيدي

إهداء-2-

إلى الذي كلَّلَه الله بالوقار، إلى الذي علمني العطاء دون انتظار، إلى الذي أحمل اسمه بكل افتخار ، إلى المربي الفاضل" أبي الحبيب" .

إلى بسمة الأمل ، ومعنى الحياة ، و منبع الخير الوافر و الحنان الدافق ، إلى شمعة البيت التي تحفُّني ببركات دعائها في كل خطوة ،إلى المربية الفاضلة "أُمي الْحَنُوْن " . أسأل الله أن يبارك في حياتهما و أن يطيل في عمرهما .

إلى أولئك الذين أحيا بهم و معهم ، إلى من شاركوني القلق على دجى هذا الدرب ، إلى الحب الذي أنتمي إليه أبدا " أختي و إخوتي الأحباء."

إلى أولي العلم و البيان ..." أساتذتي الكرام "...

إلى كل من أُحب ، أهدي إليهم جميعا هذا الجهد ، رمزَ محبةٍ وعنوان تقدير ووسام اعتزاز.

فطيمة موساوي

شكر و عرفان

قد يعجز اللسان أحيانا عن التعبير عن كل مكنونات القلب،

و لكن المولى عز و جل يقول في محكم التنزيل:« وَ لَإِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ.»

نتوجه بأسمى عبارات الشكر والامتنان، بعد المولى عز و جل،

إلى أستاذتنا الفاضلة الدكتورة بن عيسى ابتسام، التي تبنت هذا

البحث منذ أن كان مجرد فكرة و آمنت به و دعمته ماديا و معنويا.

لن ننسى ما حيينا وقوفها إلى جانبنا، خاصة حين ضاقت بنا السبل

البحثية، فكانت اليد الإلهية التي مدت إلينا فأخرجتنا من عتمة الحيرة

إلى النور. فبارك الله لها في صحتها و عمرها و علمها و نفع بها

و جعلها دائما سراجا منيرا يهتدي به الآخرون في طريق العلم

و النور.

الشكر موصول أيضا لكل أساتذتنا الكرام الذين أشرفوا علينا

طيلة مدة هذا التكوين.

مقدمة

تمثل الترجمة في جميع أشكالها – على نحو ما إستقر عليه علماء اللّغة و المعرفة – أداة معرفية : معرفة الآخر الثقافي و الحضاري و الإنساني عامّة . و إذا كانت الترجمة كعلم له قواعده و نظرياته لم تنشط إلا مع بزوغ فجر القرن العشرين، فإن هذا النشاط في حد ذاته كان موجودا منذ الأزل، إذ مارسه البشر على مرّ العصور، سواء عن طريق الإيماء أو الإشارة أو الكلام أو الكتابة ، فتبادلوا المعلومات فيما بينهم و تزاوجت الثقافات و الحضارات فيما بينها أيضا.

كانت الترجمة ولا زالت بمثابة الجسر الذي تعبر الثقافات من خلاله إلى باقي المجتمعات من حولها دون أي جواز، فهي تلعب دورا في خلق الحوار بين الآداب المختلفة، و تضييق الفجوة بين مختلف الحضارات و الثقافات، و تهيئ الظروف لإيجاد أدب عالمي مشترك .
لقد كانت الترجمة و مازالت دعامة النهضات الفكرية و الثقافية للشعوب، و بالرغم من تعدد وسائل الاتصال في عصرنا الحديث، إلا أن الترجمة ما تزال و ستبقى من أهم جسور التواصل بين الأمم؛ إنها النافذة التي تفتحها الشعوب المختلفة لتستنير بنور غيرها. فلقد نقل العرب عن اليونان و الصّين و الهند، و نقل الغرب بدورهم عن العرب– في الماضي– ثمار الحضارة العربية .

فبالرّغم من أن الترجمة كانت و مازالت مصدرا فريدا للمعلومات و الحكمة، إلا أنها مازالت تعتبر مهمة مرعبة يقوم فيها المترجم في محاولة بطولية قلع نصّ من محيطه الطبيعي ليعيد زرعه في محيط لغوي و ثقافي غريب، مواجها عقبات لغوية و ثقافية جمّة، عليه أن يذللها حتى يتمكن من خلق توازن بين النص المصدر و النص الهدف .

ثم إن مهمة المترجم تتعقد أكثر خاصة عند تصديه للنصوص الأدبية و خاصة الشعرية منها، التي تعتبر من أصعب النصوص على الإطلاق و ذلك لما تحمله من أبعاد شكلية جمالية بالإضافة إلى المعنى .

لكن الترجمة عملية تنتج أثناءها و خلال مراحلها المختلفة ما يخرج عن حدود اللّغة المسجونة في الصفحة البيضاء، مما يستعصي على الرّصد و التحليل و التقنين العام له، و خاصة إذا ما كان النص شعرا. فالصفحة لا تستوعب إلاّ ما اِقتنصته اللّغة من صور و أخيلة و معان و إيقاعات موجودة في النّص الأصلي. و لا تقتنص اللّغة غير اِحتمال واحد من بين اِحتمالات متعددة للجملة الشعرية، ليتم حذف – أو اِستبعاد –الاحتمالات الأخرى عن الصفحة، ذلك ما يعني أن الجملة الشعرية في النص الأصلي تنطوي على عدّة صياغات اِحتمالية – لكل صياغة منها مشروعيتها. فهل تتبدد تلك الصياغات المنحاة عن الصفحة المكتوبة المترجمة؟ إلى أين تذهب تلك الصور و الخيالات و الرّموز و الإيحاءات و الظلال التي تتسع لها الجملة المكتوبة؟

يمكن القول أن ترجمة الشعر الدقيقة الوافية تطل على المستحيل، فالشعر يعلو على مختلف فنون الأدب الأخرى من حيث النغم و الإيحاء و الرّمز و القاعدة . و لقد كان علماؤنا القدماء شديدي الفطنة إلى مزالق الترجمة و خطورتها ولاسيّما ترجمة الشعر، و لا أشهر في هذا المقام من مقولة الجاحظ في كتابه « الحيوان» : « و الشعر لا يستطاع أن يترجم و لا يجوز عليه النقل، و متى حوّل تقطع نظمه و بطل وزنه و ذهب حسنه و سقط موقع العجب فيه»، ومنه أن ترجمة الشعر تعد تحد لا يفوز في حلبته إلا المهرة المبدعون .

ها هو شاعرنا درويش يتساءل في هذا المقام نفسه عن ترجمة الشعر المعاصر قائلا : «من الذي ترجم هذه الأشعار التي لم تفهم في لغتها أصلا؟» و هو القائل عن نفسه في قصيدته «الخروج من ساحل المتوسط» من ديوانه الشعري " الديوان" :

لن تفهموني دون معجزة /لأن لغاتكم مفهومة/إن الوضوح جريمة.

إذن كيف يترجم المترجم هذا الذي فهمه معجزة؟ و ما بالك إذا كان النص الشعري سيرته الذاتية المحملة بالتاريخ؛ تاريخ الزمان و المكان، و الساردة لتفاصيل مستحضرة من الذاكرة، تفاصيل محملة بالأنين و الحنين و الألم و الأمل معا، تفاصيل لم يعشها أحد سواه ؟

فطبيعة الشعر الرّقراقة عادة ما تستعصي على المترجمين، عدا المبدعين منهم ممن يتفاعلون مع النّص كمنتج يتعاطونه. ففي الشعر لابد من توافر المعنى و ملامح و روح النص الأصلي، و هذه هي مهمة المترجم الحاذق. و في اللّغات عموما هناك عمق معين و دلالات كثيفة لمفردة ما لا يتمكن من نقلها إلاّ مترجم ضليع في اللّغة المنقول منها، و أيضا متعمق في اللّغة المنقول إليها، و هذا رهان آخر و كبير، إذ ليس كل مترجم يملك هاتين العينين بحدة بصر واحدة، إذ أن في الترجمة الجيدة للشعر يجب أن يكون المعنى و الإحساس متصلان كالرّوح و الجسد، كل منهما يكمل الآخر و يحتاج إليه . ومن أصعب التحديات التي يواجهها مترجم الشعر هو صياغة نصّ شعري لا تبدو عليه عجمة الترجمة، و ظلالها الدّاكنة. لغة الشعر عصية على الانقياد غامضة مبهمة عميقة الدلالة، غنية بالمعاني، ثرة الدلالات .

الشعر بطبيعته غامض حتى في لغته الأصلية التي كتب بها، و هو لا يعطيك كل شيء، إنه يوحي و لا يصرح، يومئ و لا يبوح، فكيف يمكن إذن نقله إلى لغة أخرى ؟ و كيف نتعامل مع لغة المجاز، التي هي علامة فارقة، حتى كاد الشعر ألّا يسمى شعرا إلا بها؟ ماذا يفعل المترجم بما ينطوي عليه النص من دلالات غير ظاهرة، و معان مضمرة، و أسرار كثيرة مسكوت عنها، لا تبوح بها السطور، بل يبوح باليسير منها ما خلف السطور؟

هل في اللّغة الأخرى المنقول إليها ما يقابل هذه الصور و العبارات و الأسرار التي تنطوي عليها لغة النص المنقول عنه ؟ ثم أين الوزن بصوره و أشكاله ؟ و أين موقع القافية ؟ كيف يتسنى للمترجم النقل

بين لغتين تختلفان كل الاختلاف سواء من حيث الأصل الذي تنحدر منه كل واحدة منهما، أو من حيث المفاهيم الثقافية و الدّينية التي تحكمها عوامل سياسية و اِجتماعية و بيئية مختلفة ؟ و إذا كان هذا النقل ممكنا، فما هي الوسائل و الخيارات التي يلجأ إليها المترجم ؟

- هل يترجم ترجمة حرفية متوخيا من وراء ذلك تحقيق الأمانة الأدبية، حتى و إن كان ذلك على حساب المعنى و الشكل ؟
- هل يتجه إلى إبراز المعنى قبل أي شيء آخر ؟
- هل عليه التقيد بالنص الأصلي محتفظا بغرائبيته، أم يطلق العنان لقلمه بالتقديم و التأخير و الحذف و الإضافة كلما رأى ذلك ممكنا حتى يتناسب مع ذوق و ثقافة المتلقي ؟
- ما هي وسائله في حالة تعذر وجود المكافئ ؟

من خلال هذه الأسئلة و غيرها يجد المترجم نفسه في حيرة من أمره بحيث يصعب عليه تحديد الاِختيار المناسب و من هنا جاءت فكرة بحثنا، و عليه سنحاول في دراستنا هذه الموسومة ب : مضمر شعر السيرة الذاتية المعاصرة في محك الترجمة – محمود درويش «لماذا تركت الحصان وحيدا» – نموذجا– أن نتبين الطرق و الوسائل الترجمية التي لجأ إليها المترجمان اللذان وقع عليهما اختيارنا في ترجمة الديوان الشعري محل الدراسة، مستعينتان في ذلك ببعض آراء المنظرين في ميدان الترجمة بصفة عامة و الترجمة الأدبية بصفة خاصة و نخص بالذكر تياري الحرفية و التصرف .

إن اِختيارنا لموضوع ترجمة المضمر في شعر السيرة الذاتية المعاصرة و اِختيارنا لأشعار محمود درويش – أ نموذجا – راجع إلى أسباب تتراوح بين الذاتية و الموضوعية، ثم إن اِختيارنا لمترجم عربي و مترجم مستشرق لم يكن اِعتباطيا، بل هو راجع لأسباب معينّة .

إن لمرحلة الطفولة حظ كبير من الذاتية في اِختيارنا لموضوع المضمر، فحب الأسرار و كشف الألغاز شيء يستهوينا منذ نعومة أظفارنا، و ها هو يظهر من جديد ليكون دافعا من وراء اِختيارنا لموضوع مذكرة التخرج ، كما أن حب المغامرة و التحدي هما الآخران سببان ذاتيان قويان وجها هذا الاختيار، فموضوع المضمر و النوايا المستترة خلف الكلام، فيه من التحدي ما يستهوي فضولنا العلمي. فما بالك إذا كان شاعرنا عازفا على كل إيقاعات الرّمز الموجود و المستحدث على يديه ، و أضف إلى ذلك كون هذا القريض سيرة ذاتية بكل ما تحمله من ذاكرة فردية و جمعية يبسطها شاعرنا في حقل مليء بالألغام المشفرة بالرّموز و الإيحاءات التي لا يمكن الجزم أبدا بتوفر تأويل وحيد لها .

إن للقضية الفلسطينية و ما تمثله بالنسبة للشعب الجزائري، هي الأخرى حظ من الذاتية في توجهنا نوع دراسة ترجمة شاعر كمحمود درويش .

أمّا أسبابنا الموضوعية فيمكن حصرها في طبيعة التخصص الذي تلقيناه طيلة هذا التكوين و كون أن البحث في مجال المضمر و الترجمة يعد مجالا مشوقا ، لكن الدراسات التي تناولته يمكن عدها على الأصابع، فإرتأينا أن نساهم بوضع حجرة إضافية في صرح هذا النوع من البحث .

من ثم فقد حصرنا إشكالية بحثنا في الأسئلة التالية :

1. ما هي حدود تصرف المترجم في تأويل المعنى المضمر في الشعر السيرذاتي ؟
2. هل يملك المترجم سلطة القرار المطلق في ترجمة شعر السيرة الذاتية ؟
3. أين تكمن صعوبة ترجمة المضمر عموما و الرّمز خصوصا في خضم إختلاف الثقافات ؟
4. هل يمكن للمترجم إلتزام الحياد دون السماح لذاتيته و إيديولوجيته التدخل في قراراته الترجمية ؟

و من هنا جاء تصورنا لخطة البحث كالتالي : إرتأينا تقسيم هذا البحث إلى فصلين نظريين و فصل تطبيقي :

خصصنا الفصل النظري الأول للقصيدة السيرذاتية المعاصرة و عنوناه ب : القصيدة السيرذاتية المعاصرة جنسا أدبيا بين الإبداع و الترجمة، و تطرقنا في هذا الجزء من البحث إلى تقديم لمحة عن الشعر المعاصر تاريخا و تأريخا، ثم تناولنا الشعر الرمزي بين رمزية التواجد و إقرار الوجود و تحدثنا فيه عن خصائص الشعر الرّمزي. و في المبحث الثالث خصصنا الحديث لشعر السيرة الذاتية و عنونا المبحث ب : شعرية السيرة و منهجية التأليف، حيث أجملنا خصائص شعر السيرة الذاتية بالإضافة إلى ماهيته و ظروف ظهوره. يتناول المبحث الرابع الشعر المعاصر في محك الترجمة حيث قمنا بسرد لأهم العقبات الترجمية التي يتعرض لها مترجم الشعر عامة و مترجم الشعر الرّمزي خاصة ومن ذاك قمنا بإستعراض لأهم الأساليب الترجمية المتبعة في ترجمة الشعر .

يتناول الفصل النظري الثاني بالدراسة الرّمز كصورة مضمرة بين الوضع اللّغوي و القهر الترجمي، و قد قمنا بتقسيم هذا الجزء من البحث إلى ستة مباحث هي : ماهية المضمر و آلية إشتغاله، ثم تطرقنا إلى أنواع المضمرات التي صنفناها حسب تقسيم **بول غرايس (Paul Grice)** و **كاثرين كيربرات أوركييوني (Catherine Kerbrat Orecchioni)** ، فأسباب الإضمار و من ثم قمنا بتخصيص مبحث للمضمر في شكل رموز و إستدعى ذلك منا إظهار تعدد التأويلات أو تعدد القراءات التي يطرحها توظيف الشاعر للرّمز في ثنايا قصائده و عنونا هذا المبحث ب : الرّمز : تأويل أم تأويلات (قراءة أم قراءات). و كانت آخر محطة في الفصل الثاني هي ترجمة الرّموز، و تطرقنا فيها لأهم إشكال يقع فيه المترجم الأدبي عامة و مترجم الشعر الرّمزي خاصة و هي أي الخيارين يسلك الحرفية أم التصرف ، و وسمنا هذا المبحث ب: المترجم الأدبي بين –بين : الحرفية أم التصرف ؟

أما الفصل التطبيقي فهو عبارة عن دراسة تحليلية مقارنة للترجمتين اللتين وقع عليهما إختيارنا، ترجمة **محمد شاهين** و ترجمة **جيفري ساكس (Jeffrey Sacks)**. فبعد تقديم للشاعر،

و المترجمين و التعريف بالمدونة، تناولنا دراسة عنوان الديوان و القصيدة الافتتاحية بالإضافة إلى مشاهد الديوان الستة و قصيدة أو قصيدتين من كل مشهد، تحليلا و مقارنة مما أدى بنا إلى الوصول إلى بعض النتائج و الخلاصات أجملنا أهمها في خاتمة البحث، تليها مكتبة البحث و فهرس الموضوعات و أخيرا ملخص الدراسة باللغات الثلاث .

من أهم الصعوبات التي واجهتنا هي الإحاطة بكل التفاصيل التي لها علاقة بشاعرنا درويش كونه يعد شاعرا عصيا على الفهم، و كون تجربته الشعرية في حد ذاتها متميزة بالكثافة الدلالية و الإِحتقان الشعري و كون مدونتنا عبارة عن سيرة ذاتية للشاعر، مما تطلب منا أضعاف المجهود العادي للإلمام بكل متطلبات دراستنا هذه .

لقد ساعدتنا بعض المراجع المهمة في تجاوز هذه الصعوبات و تذليلها نذكر منها: كتاب معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش للباحث **حسين حمزة**، و كذا كتاب «محمود درويش شاعر الأرض المحتلة» لمؤلفته **رجاء النقاش** بالإضافة إلى كتاب «السيرة و المتخيل» لمؤلفه **خليل الشيخ** . كما ساعدتنا بعض الرسائل الجامعية في التعامل مع موضوعنا من زاوية متفردة عن بقية الدراسات، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا (نموذجا) و هي رسالة ماستر من إعداد الطالبة **طوالبية سارة** من جامعة العربي تبسي– تبسة، و كذا رسالة الرموز المحورية في شعر محمود درويش من إعداد الطالب **عاطف خلف سليمان العيايدة** من جامعة مؤتة .

لا يعد ذكر هذه المراجع أبدا إنقاصا من قيمة المراجع الأخرى التي اِعتمدنا عليها، فنحن نقر بفضل كل من ساعدنا في اِنجاز بحثنا. هذا و لما كانت دراستنا هذه تعتمد على التحليل و المقارنة فقد اِعتمدنا المنهج التحليلي المقارن .

" قصائدنا بلا لون

بلا طعم ...بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت "

﴿محمود درويش﴾

" Colourless is our poetry

Tasteless…voiceless it is

Unless from home

to home, light it carries."

﴿*Translated by Bouzidi Ilham*﴾

الفصل النظري الأول

القصيدة السيرذاتية المعاصرة جنسا أدبيا بين الإبداع و الترجمة

1- الشعرالعربي المعاصر تاريخا و تأريخا

2- الشعر الرمزي: رمزية التواجد و إقرار بالوجود

3- القصيدة السيرذاتية: شعرية السيرة و منهجية التأليف

4- الشعر المعاصر في محك الترجمة: المترجم بين

إيحاءات الرموز و سلطة الترجمة

يتناول الفصل النظري الأول بالدراسة أهم الجوانب المتعلقة بالشعر الرمزي المعاصر و القصيدة السيرذاتية– بالخصوص– تأليفا و ترجمة.

1– الشعر العربي المعاصر تاريخا و تأريخا:

قد يبدو من غريب الأمر القول أنه لا يمكن البت بتعريف محدد للحداثة بمفهومها العام، و لكن واقع الحال يدل على أن الدارسين اختلفوا حول تحديد مفهومها، فمنهم من يقر بالعجز عن تعريفها و يعدها (اللّا تحديد) عينه. و جاء ما عرف بتيار ما بعد الحداثة ليعمل على تعميق الغموض حول ماهيتها المفترضة و ليقدر من تلقاء نفسه انتهاء عصرها و بدء حساسية جديدة تستند إلى (ما بعد)غير محدد المعالم مثله مثل سابقه[1] .

يقول **راندال ستيفانسون Randall Stevenson** في كتابه (**Modernist Fiction**) :

« فعلى الأقل في أوائل القرن العشرين كانت كلمة الحداثة تستخدم في الغالب للدلالة على الأفكار الفتية الجديدة، أي النوع المبتكر من الأفكار الذي لا يخضع للقيم التقليدية الراسخة. (...) " الحداثة" أو " المعاصرة" هما بالتالي مصطلحان يشيران لأعمال الكتّاب الذين يؤمنون بفكرة أن التحديث و التخلي عن التقاليد عاملان ضروريان لفنهم. هذا الإيمان بهذه الحتمية الجديدة هو ما ميز هؤلاء الكتّاب عن غيرهم ممن واصلوا في الكتابة التقليدية خلال العقود الأولى من القرن العشرين.» [2] (ترجمتنا)

فالقوانين الثابتة التي كانت تحكم الذوق قد فقدت صلاحيتها، و لذلك أصبح الكتّاب المحدثين يتجاهلون التقاليد القديمة في الحبكة و المفردات و البنية الأدبية، و تقوض هذه الأسس الذوقية القديمة متأت من طبيعة العصر الحديث المتسارع في تغيره كل لحظة ليفرض ذوقه الخاص المتجدد، و اختلافه الراديكالي عن سابقه .

يضيف الدكتور عبد السلام الربيدي في السياق نفسه قائلا: « (...) بالنسبة للسياق العربي فقد ظل مصطلح الحداثة غامضا في دلالته و متنوعا في تمظهراته العملية ، و ذلك راجع إلى التشوّش الناجم

---

1. ينظر: عبد السلام الربيدي، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص 195

2.*Randall Stevenson , Modernist Fiction, An Introduction, 2nd Edition, The University of Kentucky , Great Britain, 1992, p 13*

« At least at the early twentieth century, 'modernism' was most often used to designate fashionable, new fangled ideas, the sort of innovation that betrayed the more solid values of tradition . (...) ' Modernism ' and 'modernity ' are therefore terms quite appropriately applied to the work of writers apparently sharing the belief that modernity and the reshaping of abandonment of tradition were necessary conditions of their art. This belief clearly distinguishes them from the many other writers who went on writing throughout the early decades of the twentieth century.»

عن المصدر، و إلى المبادرات الفردية الشارحة لنوعية معينة من التلقي للمفهوم، ثم أخيرا إلى التعجل في التبشير بالطليعة و الانقطاع المعرفي في علائق الثقافة الذاتية بما تحمله من تراث[1] .»

غير أن عددا من الباحثين و الشعراء المعنيين بأمر الإبداع أخلصوا في التنظير و التأصيل للحداثة في سياق الثقافة العربية، فأصدروا الأبحاث و البيانات المحددة لمعالم الحداثة و الدافعة لأوهامها التي تعلق بالمصطلح و لا تكاد تبارحه إلا بعد التمحيص المتروي . *

و من هذا المنطلق رأوا الحداثة أنها موقف رؤيوي حضاري شامل و كلي من التاريخ، فيها من الزمن و التغير و الخصوصية النسبية قدر ما فيها من اللاّزمن و الثبات المطلق، إنها ظاهرة تطور متقدمة تسعى نحو الأمام، لكنهم رغم ذلك لم يتفقوا حتى الآن على تحديد الأفق الحداثي للإبداع العربي من حيث شروط الكتابة، و طبيعة الحساسية المطلوبة التي تحدد مسار الانتاجات النصية؛ بل ظل الأمر محفوفا بغموض كثيف تبدده بعض الكتابات بتميزها و اختلافها النوعي عن السائد، و لعل ذلك جوهر الحداثة حسب رأي المتبنين لها [2] .

لقد نال الشعر العربي القسط الأوفر من الاهتمام الحداثي حتى لتكاد تجمع كثير من الدراسات التي تناولت الشعر العربي الحديث و علاقته بالحداثة بأن الحداثة العربية، حداثة شعرية، في جوهرها، فالحداثة لم تطل كثيرا من مظاهر الثقافة العربية كما طالت الشعر، و لعل هذا مرده إلى الأهمية المحورية التي يحظى بها الشعر في الثقافة العربية و إلى العوامل النفسية و الثقافية التي تربط الإنسان العربي بالشعر كونه يرى فيه الموازي الثقافي لحياته الحضارية على مر التاريخ منذ أن كان يتغنى به في الصحراء و حتى تغنيه به في العصر الحديث، الذي يعد بحق عصر انكساراته الكبيرة و ثوراته الغاضبة. « فالشعر هو جموح نحو الأشياء البعيدة نحو الأفق و غوص في أعماق الذات و الذاكرة، و ما من شك أن هذا الجموح و الغوص لا يتحددان بأطر ثابتة أو معينة، فما من شيء يمكن أن يقيد الصهيل، أو يوجه الأنين الذي يخرج من صلب " الروح"[3]»

لقد مر هذا الشعر بتحولات مضمونية في مراحل مختلفة من تاريخه، غير أنها لم تكن كذلك التحول الذي ناله في منتصف القرن الماضي، ليكون تحولا شاملا – مع الحفاظ على انتمائه العربي– مشكلا إبدالا جديدا و مختلفا، يحقق ما يشعر به الإنسان العربي في تلك الفترة من حاجة جمالية ملحة إلى التحرر كتلك التي يشعر بها على مختلف الصّعد.[4]

---

1. عبد السلام الربيدي ، مرجع سابق ، ص 196

* نشير هنا بصورة خاصة إلى جهود جماعة شعر، و بصورة أخص إلى جهود أدونيس .

2. ينظر :.نعيم ، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، ط1، 1993، ص 50 .

3 . محمد صابر عبيد ، تمظهرات التشكل السيرذاتي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 20.

4. ينظر: عبد السلام الربيدي ، نفس المرجع ، ص 197

قد اصطلح نقديا على تحديد هذه الحداثة الشعرية الطارئة تسمية منتجها النصي بأسماء مختلفة، كالحر، و الحديث، و التفعيله، و الجديد، و المعاصر، و الواقعي، و غير ذلك من التسميات التي تقرن بمبرراتها النقدية لإطلاق المصطلح .[1]

تعني الحداثة في جوهرها عموما إحداث تغيير وتجديد في المفاهيم السائدة و المتراكمة عبر الأجيال نتيجة تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن، و الحداثة أمر لابد مجاراته للتطور، و البناء الفكري و التفاعل الإنساني . فلقد خلق الله الإنسان مجبولا على حب التغيير– و لذلك فإن النفس البشرية جانحة دائما إلى التجديد– فهو سريع التأثير بالنوعية الفكرية المتنامية على مستوى الفرد و المجتمع على حد سواء، بل و على مستوى العالم كله. و هو يتمايل حسب اتجاه التيارات التي تهب عليه من هذه الأمواج المتلاطمة، يتكيف معها، و يستفيد منها، و يسخرها لمصالحه...
و من هذا ندرك أن الحداثة أو التغيير أو التجديد مطلب حتمي من حتميات البناء الإنساني..!![2]

يرى بعض المنظرين أن الحداثة الأدبية عموما و الشعرية بصفة خاصة أمر خاضع للتطور الفكري، وقد بدأت تباشير تلك المحاولات في أواخر القرن التاسع عشر، و بلغ الأمر ذروته في أواخر النصف الأول من القرن العشرين و طوال النصف الثاني منه. و يرى فريق من النقاد المعاصرين أن النثر الأدبي المهجري الذي ألفه **جبران خليل جبران** هو الركيزة الأولى لشعر الحداثة .

« و النتيجة الآن هي شيوع الشعر الحر في الساحة الأدبية (...)، وتطور الأمر إلى قصيدة النثر التي لاقت رواجا في العالم العربي نظرا لسهولتها وتحررها من الضوابط المألوفة للقصيدة العربية القديمة ».[3]
و عن القصيدة النثرية، تقول سوزان برنار : « هي قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور... خلق حر ليس له ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد.»[4]

هذا و قد شرعت القصيدة العربية تستقبل شرابينها و أوردتها دماء التجديد و الحداثة و شاءت المقادير أن تسري رياح التجديد في الشعر العربي قوية وعاتية و تطرق الأبواب في جرأة و اكتساح . و ما لبثت أن تلاقت مع ثلة من الشعراء المبدعين الذين كان يؤرقهم حلم التجديد في الشعر، و البحث

---

[1]. ينظر : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها (3) الشعر المعاصر، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 13

[2]. ينظر :الأستاذ الدكتور مسعد بن عبد العطوي، تأملات في الشعر المعاصر، الحداثة الشعرية، إكسير الحياة الأدبية، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن ،2014 ، ص 23.

[3]. المرجع نفسه ، ص 26.

[4]. سوزان برنار: نقلا عن : الدكتور مسعد عبد العطوي، المرجع نفسه ، ص 26–27 .

عن قوالب شعرية جديدة تتناسب مع طبيعة عصرهم. ومن هنا برزت ملامح التجديد على يد **مدرسة الإحياء و البعث** بقيادة **محمود سامي البارودي**، و **أحمد شوقي** ، و **أبي القاسم الشابي**، ومع ظهور **الرابطة القلمية** في أمريكا الشمالية عام 1920م ، و **العصبة الأندلسية** عام 1930، كانت سفينة التجديد قد حلت قلاعها، و استكانت إلى مرفئها بعد طول السفر، و عناء الطريق ..!

ثم ما لبثت أن ظهرت مدرسة المهجر، يقودها روادها الأوائل : **جبران خليل جبران**، و **ميخائيل نعيمة**، و **إيليا أبو ماضي**، وقد كان من آثارها شيوع الرومانسية و الرمزية و تمجيد الألم، و التوحد مع الطبيعة.

و يشير **غازي بركس** قائلا في هذا الصدد : " و قد تجلت في نتاج شعراء المهجر بواكير الرومانسية و الرمزية، فعرفت الذات، و العاطفة الجياشة، و مسحة الكآبة و التشاؤم ، و تمجيد الألم و الهرب من الناس و الإتحاد بالطبيعة".[1] و لا ننسى في هذا المجال **مدرسة الديوان** بريادة **العقاد** و **المازني** و **عبد الرحمن شكري** و تأسيس حركة **أبولو** بزعامة **أحمد زكي أبي شادي** عام 1932م، و كان من أعضائها **خليل مطران**، و قد كانت من أهم ثمرات التجديد عند رواد تلك الحركة ظهور «الشعر المرسل» ، و «الشعر المنثور»، فقد تحرروا من القافية الواحدة ، و نوعوا في شعرهم في الأوزان و البحور".[2]

عموما فقد شهدت القصيدة العربية خلال مراحل تطورها في العصر الحديث موجات من الفوضى، و دعوات إلى التحلل الكامل من القوالب الشعرية الكلاسيكية ، و إستنهاض الشعراء لشق عصا الطاعة على قوافي **الخليل بن أحمد الفراهيدي**، و الدعوة لمقاطعتها كلية و ذلك في ثورة شعرية قادتها **مجلة شعر** بريادة الأديب **يوسف الخال، انس الحاج** و **أدونيس** ظهر في أعقابها ما اصطلح عليه نقاد العصر «بقصيدة النثر».

إنّ من أهم مميزات الشعر الحديث هو استعمال شكل جديد يتجلى في استعمال الرموز و الأساطير و الصور البيانية الموغلة في الإبهام و الغموض، و أحيانا المتنافية مع العقل و المنطق، الأمر الذي جعل عامة الناس تصم تلك التجارب بالغموض و الغرائبية مما فرض على المتلقي إعمال الذهن و كدح الفكر للتوصل إلى مقصود الشاعر.[3]

---

1. غازي بركس، نقلا عن : مسعد بن عبد العطوي، مرجع سابق ، ص 224 .
2. المرجع نفسه، ص 224
3. المرجع نفسه ، ص 225

كما أن القصيدة الحديثة في جوهرها تنسف القواعد الكلاسيكية المتعارف عليها من حيث وحدة الوزن و القافية، إذ تجنح قصيدة التفعيلة* إلى التنويع في القوافي و البحور داخل القصيدة الواحدة، و إهمال وحدة البيت المستقل، و اِستبداله بالأسطر و الجمل الشعرية .

أما التراكيب فقد حدث فيها بعض التجاوزات من حيث الفصل و الوصل و الحذف و الذكر، و التقديم و التأخير و قد علل شعراء التفعيلة ذلك بأن التركيب إنما هو خاضع للتلوين الشعري، و أن القصيدة تبعث شعاعا فكريا في كلمات متجاورة كل منها يحمل مدلولا تركيبيا أو تصويرا منفردا بذاته.

كما أن المتأمل في شعر التفعيلة يجد أن الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن و القافية ، ليس لها وجود، إذ لا وجود للوزن و القافية أصلا ، فقد أضحت الجملة الموسيقية أو المقطع أو السطر بديلا عن الأبيات .

"و ايّا ما يكن، فإن التجديد نزعة تهفو إليها النفس، و لكنه يجب أن يكون خلاقا يمد جسور الصلة بين القديم و الحديث، و لا يحابي المعاصرة على حساب الأصالة ".[1]

لقد حظي شعرنا العربي على اِمتداد مراحله بكثير من الكتب و الدراسات ترصد ظواهره و تتعقب فنونه وتؤرخ لرجاله، و لا ريب أن لأمثال هذه الدراسات قيمة تاريخية و فنية لا تنكر ، و من بين الظواهر الشعرية المرتبطة أساسا بالشعر المعاصر و التي نالت حظا من هذه الدراسات ظاهرة الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر و التي لم تعرف بوجهها الإيحائي، إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، و على وجه التحديد حين اِنبثق في فرنسا تيار مثالي النزعة يستهدي في أصوله الجمالية بخلاصة ما وصلت إليه الفلسفة المثالية الألمانية خاصا بالعمل الفني و علاقته بالواقع.[2]

2- الشعر الرمزي:رمزية التواجد و إقرار الوجود :

إن الرمزية في الشعر الحديث لم تنتشر و تعم إلا بعد عام 1936م، حيث اخذ الشعراء اللبنانيون هذه الخطوة، و خرجوا على المألوف في الشعر العربي من حيث المعنى و المبنى.
و قد استمدت هذه الرمزية جذورها من الرومانسية التي غذتها التراجم الحديثة عن الآداب الأوروبية، إضافة إلى هذا نزعة الألم و الحنين عند الشاعر العربي، و قد تأثرت الرمزية الحديثة في القصيدة

* شعر التفعيلة: هو الشعر الذي لا يتقيد بعدد معيّن من التفعيلات في السطر الواحد، بحيث قد يشتمل السطر على تفعيلة أو أكثر وصولاً إلى اثنتي عشرة تفعيلة، ويخرج هذا الشعر عن مبدأ تساوي الأشطر، ولا يلتزم بقافية واحدة في كامل القصيدة، ومن أسمائه: الشعر المرسل، والنظم المرسل المنطلق، والشعر الجديد، والشعر الحر.

[1]. مسعد بن عبد العطوي ، مرجع سابق ، ص 229.

[2]. ينظر : محمد فتوح أحمد ، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف بمصر 1977، ص 03

المعاصرة ببعض الشعراء الكلاسيكيين: **كشوقي** ، و **الجواهري**، و **الشبيبي**، و **الحبوبي**، و **اليازجي**، ... و غيرهم .[1]

يعد توظيف الرمز في القصيدة الحديثة سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات مختلفة و متفاوتة من حيث الرمز البسيط إلى الرمز العميق إلى الرمز الأعمق ..

و هكذا و مع أن الرمز أو الترميز في الأدب بصفة عامة ، سمة أسلوبية و أحد عناصر النص الأدبي الجوهرية منذ القدم، إلا أننا نراه قد تنوع و تعمق و سيطر على لغة القصيدة الحديثة و تراكيبها و صورها و بنياتها المختلفة .[2]

ثم إن الرمز بشتى صوره المجازية و البلاغية و الإيحائية يعد تعميقا للمعنى الشعري و مصدرا للإدهاش و التأثير و تجسيدا لجماليات التشكيل الشعري، و إذا وظف الرمز بشكل جمالي منسجم و اتساق فكري دقيق و مقنع، فإنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة و عمق دلالتها و شدة تأثيرها في المتلقي.[3] و قد أدخل الرمز تغييرا كبيرا على شكل و مضمون الشعر العربي فمن حيث المعنى أدخل على الشعر ما حملته الثقافة الحديثة من فكر و مفردات، فراح الشعراء يستمدون استعاراتهم و تشابيههم و أوصافهم من الطبيعة المختلفة عن طبيعة الأقدمين .

لقد نوع الشعراء المحدثون في اللون و الشكل، ذلك لأن البنية اللغوية في عملية التوصيل تقوم على الرمزية التي ترى أن وسائل الفن هي التنوع في الشكل و اللون، و على الشاعر أن يحول الكلمات الجارية عن معناها التقليدي، بدون أن يشتق كلمات جديدة، و أن يبرز رنين الكلمات المركب الذي يشكل تناغما محسوسا، و أساس هذه العملية هو البيت الشعري الذي يضيء الكلمة إضاءة خاصة، و من هنا برز الاتجاه الرمزي في القصيدة العربية المعاصرة، حتى أوشك أن يلغي الوضوح تماما من المضمون الشعري المعاصر، لتحل محله هذه السديمية في لغة التعبير.

---

[1] . عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالى، جامعة ديالي، كلية القانون و العلوم الإسلامية، العدد 52 ، 2011 م ، ص 10.

[2] . أحمد الزعبي، " الرمز في الشعر العربي الحديث " ، أشعار محمود درويش نموذجا، جريدة صوت الشعب الإلكترونية، أغسطس 2016، http://sawtchaabe.com – تاريخ التصفح : 2017/10/04 – الساعة : 21:25

[3]. المرجع نفسه.

3- القصيدة السيرذاتية : شعريــة السيرة و منهجيــة التأليـف

يعد فن السيرة الذاتيـة أقرب أنواع الفنون الأخرى إلى روح الأديب، فهو أكثر مناطقه حرارة و توقدا و تأثيرا إذ « ليس من شيء لدى الأديب أكثر أهمية من تجاربـه»[1] ". فما الشعر إن لم يكن عصارة التجربة و المعرفة و شغل العزلة؟

إن كتابة السيرة تتعدى التعبير المجرد المحايد عن التجارب، إلى اِستقطاب الذات واِستظهار طبقاتها، فهي " نفسي أصورها"[2] حسب **مونتيـن** (Montaigne)، و هذا التصوير يعتمد على حذاقة المصور و براعته و ذكائه و اِنتخاب اللقطات على النحو الذي يجعل منه فنا. وكاتب السيرة الذاتية يلجأ شاء أم أبى، إذ كان كاتبا موهوبا، إلى جعل حياته عملا فنيا، و لكي ينجز ذلك بنجاح يجد أن مادته حتى عندما تنقى بفعل عامل النسيان ما تزال مادة واسعة .

و في أبسط مفهوم لقصيدة السيرة الذاتية يرى **حاتم الصكر** أنها « تقدم رواية الحياة منظومة شعرا بناءًا على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقتها.[3]» و لكن هذا المفهوم لا يعطي لهذا النوع خصوصيته و سماته وقواعد كتابته ولا يحل إشكاليات التداخل مع غيره من الأنواع الأدبية سوى أن القصيدة السيرذاتية تكتب شعرا كما أنه لا يشير على نحو صريح إلى اِنتمائها زمنيا إلى الماضي بوصفها قصة استعادية، و الإشارة إلى الذاكرة لا يعني بالضرورة الماضي لأن الذاكرة تعني :

«اِنسياب حركة الزمن من الماضي إلى الحاضر الذي سيتوغل مع المستقبل عبر جدلية التطور و ديناميكية التفاعل على صعيد الحياة و الأدب»[4] لأن التخلص من الحاضر لحظة كتابة السيرة الذاتية ليس إلا وهما «و الكاتب السيري مهما فعل لا يستطيع التخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحم بالماضي الذي يرويـه»[5] .

و كأن فن السيرة لا يقوم إلا على هذه الاِستعادة الزمنية من منطلق الحاضر و ليس من سبيل لتلقيها كفن مستقل إلا عبر فهمها كاِستعادة بواسطة الذاكرة التي تعني بداهة أن :

---

[1]. ك.ك روثفن، قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، نقلا عن د. محمد صابر عبيد ، تمظهرات التشكل السير الذاتي، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 34.

[2].نقلا عن: محمد صابر عبيد ، مرجع سابق ، ص 34.

[3]. حاتم صكر ، مرايا نرسيس، الانماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط 1، 1999، ص 140.

[4].قيس كاظم الجنابي، في الذاكرة الشعرية، مطبعة العاني، بغداد، 1988، ص 16-17.

[5]. جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي و عبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة و التحقيق و الدراسات (بيت الحكمة) ، تونس ، ط 1، 1992، ص 94.

فعل التذكر يتم من الحاضر ذهابا إلى الماضي بطريقة الإنتقاء و الاختيار. و يؤكد **فليب لوجون** (Philippe Leujeune) في كتابه(La Pacte Autobiographique) في تعريفه للسيرة الذاتية أنها: «قصة استعادية يروي فيها شخص حقيقي (قصة) وجوده الخاص، مركزًا حديثه على حياته الفردية و على تكوين شخصيته بالخصوص»[1].

و اِستنادا إلى ما ذكر سلفا يمكننا أن نعطي تعريفا للقصيدة السيرذاتية على أنها :

سرد اِسترجاعي لحياة منظومة شعرا، يروي فيها شخص حقيقي كسرا سيرية عن حياته و وجوده الخاص مركزا حديثه على الحياة الفردية و على تكوين شخصيته بالخصوص مستندا في كل ذلك إلى آليات المنظومة الذاكرتية. و في هذا الإطار نفسه يقول شاعرنا محمود درويش عن نفسه و عن شعره : " حياتي فضيحة شعري و شعري فضيحة حياتي"[2]

و هو يعني بذلك أن كل منهما مرآة للآخر و في ذلك رسالة واضحة للقارئ أن من يريد أن يطلع على حياة درويش عليه أن يبحث عنها في شعره.

و يضيف قائلا عن ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا " بعد أن اِعترف بإنتمائه للسيرة الذاتية أنه: « ديوان تفاصيل يومية يبحث الشعر فيه عن الأشياء الأولى في العودة إلى السيرة الأولى ، الأماكن الأولى، الطيور الأولى.»[3]

4- الشعر المعاصر في محك الترجمة: المترجم بين ايحاءات الرموز و سلطة الترجمة :

تعتبر ترجمة الشعر، بما في ذلك الشعر الرمزي من أصعب عمليات الترجمة، حتى أن بعض منظري الترجمة ومنهم **روبيرت هاوز** (Robert Jauss) ينصحون بإقصاء النصوص الشعرية من دائرة الترجمة، باِعتبارها عملا إبداعيا قائما بذاته ، فالنص الشعري هو التحام بين المعنى و الرنين و الصور و التشكيل شكلا و مضمونا ، و عند ترجمته إلى لغة أخرى نثرا قد لا يمكننا الاحتفاظ سوى بمعنى الكلمات و الصور الشعرية، فلا يبقى من القصيدة إلا هيكل عظمي دلالي ، نزع عنه الرنين و التشكيل،

---

[1]. فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي ، ترجمة و تقديم عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1، 1994 ، ص 22.

[2] . محمود درويش ،ذاكرة للنسيان ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 2 ، 1990، ص 221.

[3] . مقابلة عباس بيضون مع محمود درويش نقلا عن : حاتم صكر ، مرايا نرسيس ، مرجع سابق ، ص 162 .

اللذان هما جوهر الشعر و هذا ما أشار إليه **روبير فيفيه** (Robert Vivier) في معرض حديثه عن ترجمة الشعر قائلا : « إن الترجمة الشعرية ليست تقنية استنساخ ، بل هي فــن، أي أنها نشاط يخلق شيئــا انطلاقا من شيء آخر ...[1] »

ويرى الدكتور **محمد عناني**، أن « الشعر الحر أو ما أسماه بالشعر المرسل، نادرا ما يُكتب في إطار الوزن المنتظم و نادرا أيضا ما يستخدم النظم غير المقفى "***Blank verse***" و هنا ينبغي أن يقرر المترجم بنفسه ما عليه فعله إزاء عنصري الإيقاع و القافية، فإن رأى أن الإيقاع يلعب دورا رئيسيا في الموقف الذي يواجهه، لم يكن ثم مهرب من إيجاد إيقاع مقابل (و ينبغي أن يكون مماثلا للإيقاع الأصلي) ، أما إن رأى أن الإيقاع يلعب دورا ثانويا، بحيث لا يتوقف المعنى الأدبي للموقف الدرامي عليه، فله أن يختار إما أن يجد إيقاعا خافتا لا يَشُد أُذن القارئ أو السامع ، بحيث يطغى عليها و يصرفها عن صلب المعاني و الصور الدرامية، و إما أن يتغاضى عن الوزن الشعري بِرمته لأن وزن الشعر العربي مهما حاولنا تخفيفه فهو غلاب ، و هو أشد كثيرا من إيقاع الشعر الإنجليزي ».[2]

و نلمس في الدراسات الترجمية، عدة نظريات و استراتيجيات، و وجهات نظر مختلفة خاصة بترجمة الشعر، حيث يرى **جـونز** (JONES 1989) أن هناك أربعة مستويات أو أنواع في ترجمة الشعر و هي: **الترجمة الحرفية – الترجمة التقريبية – الترجمة بالتصرف و الترجمة بالتقليد** و قد قدم جونز نموذجا أكثر تجريبية للعمليات التي تشملها ترجمة الشعر، حيث تحدث فيه، عن ثلاث مراحل رئيسية و هي :

مرحلة الفهم و تتطلب التحليل الدقيق للنص بلغته الأصلية و **مرحلة التفسير** ، حيث يقوم المترجم بترجمة النص جزءا، جزءا مع الإشارة للنص الأصلي و المترجم بشكل مستمر، و المرحلة الثالثة و هي **مرحلة الإبداع**، حيث يخرج النص في شكله النهائي كقطعة فنية حسب معايير الثقافة المستقبلة، و يتوافق هذا النموذج لعملية الترجمة مع الأفكار التي قدمها المترجمون المحترفون حول عملهم .[3]

كما يحدد **هولمز** (Holmes 1988) أربعة أساليب تقليدية ، يتم استخدامها في ترجمة الشكل الشعري و هي :

- **أسلوب التقليـد** : حيث يتم الحفاظ على الشكل الأصلي للقصيدة في اللغة الهدف.

---

[1] .إنعام بيوض ، " ترجمة الشعر بين التعبير و المحتوى و بين الشكل و الفحوى " ، http :www.isat–al.org ، تاريخ التصفح :2018/01/27 – الساعة : 17:34

[2] ..محمد عناني ، فن الترجمة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – الطبعة الخامسة ، 2000، ص 165 .

[3] . ينظر: ترجمة الشعر: PDF. ترجمة الشعر.www.//:http ، ص 04، تاريخ التصفح : 2018/01/27 ، الساعة : 19:34

- **أسلوب التناظـر** : حيث تتم ترجمة القصيدة في شكل شعري للغة الهدف مناظر للشكل الشعري المستخدم في اللغة الأصلية .
- **الأسلوب العضوي** : حيث يسمح للمادة الدلالية أن تأخذ الشكل الشعري الخاص بها أثناء الترجمة .
- **الأسلوب المنحرف أو الدخيـل** : حيث لا يوحي الشكل الشعري المستخدم في الشكل أو محتوى الشكل الأصلي للقصيدة .[1]

هذا و قد صنف **أندري لوفيفر** (André Lefevere 1975) سبعة استراتيجيات لترجمة الشعر و هي :

1. الترجمة الصوتية – Phonetic Translation
2. الترجمة الحرفية – Literal translation
3. الترجمـة العروضية – Metrical translation
4. الترجمـة النثريـة – Plain prose Translation
5. الترجمـة المقفاة – Rhymed Translation
6. الترجمـة الحرة – Blank Verse Translation
7. الترجمـة التأويليـة – Interpretative Translation

فحسب رأي **لوفيفر** فإنـه : " يكفي أن يقوم المترجم بتوصيل مغزى الكاتب الأصلي من فكرة ما لجمهور مختلف ، فمن يقوم برواية النص يقوم بالحفاظ على مادة النص الأصلي و لكنه يغير الشكل، أما الكاتب الذي يقوم بالمحاكاة فهو يقدم لجميع الأغراض و المقاصد قصيدة من إنشائـه هو، و ليس لها من النص الأصلي إلا العنوان و نقطة الانطلاق "[2]

4-1- إشكالات ترجمة الشعر الرمزي :

لا يختلف الكثيرون على أن ترجمة الشعر لها خصوصيتها في إطار الترجمة الأدبية، و أنها تنطوي على صعوبات و إشكالات أعظم بكثير من صعوبات ترجمة النثر و سنوجزها فيما يلي :

[1] . ترجمة الشعر ، مرجع سابق ، ص 06.

[2]. المرجع نفسـه ، ص 09

4-1-1- نقص الجانب التنظيري :

لطالما كانت العلاقة بين النظرية و التطبيق في ترجمة الشعر محفوفة بالإشكالات، فالقليل من النظريات يمكنه أن يفسر الصعوبات التي تواجه التطبيق الفعلي أو ما يحتاجه المترجم، حيث أن النماذج

النظرية لا تصف الأساليب المتاحة ، و التي من خلالها يمكن مواجهة تلك المشاكل و الإجراءات التي ينبغي على المترجم إتباعها و هذا ما أكده **دي بوجراند** (De Beaugrande 1978) في قوله : " من المؤكد أن تفاوت جودة الكثير من الشعر المترجم يظهر الحاجة الملحة إلى إجراءات أكثر تحديدا و انتظاما " [1]

4-1-2- الأسلوب الشعري :

يعتبر الأسلوب أحد الخصائص التي تميز الترجمة الأدبية عامة، و ترجمة الشعر بشكل خاص، حيث أن القارئ يتوقع أن يجد في تلك الترجمة الخصائص التي تميز النص الأصلي، و تشير إلى الشاعر الذي كتبه ، و يعد بعض الباحثين أن الترجمة الشعرية الناجحة هي التي يتم فيها نقل الأسلوب و المحتوى معا ، و أهم إشكال يواجه المترجم هو ما إذا كان ينبغي ترجمة الشعر في شكل منظوم أو نثرا .

4-1-3- التزام الدقـــة :

تظل المعضلة التي تواجه مترجم الشعر باستمرار هي كيف يمكنه التزام الدقة قدر الإمكان للخصائص التي يحملها النص الأصلي ، و في الوقت نفسه على القارئ خاصة و أنه من المستحيل عمليا التوصل إلى المتزامن المتكافئ على جميع المستويات التي يظهر فيها تأثير القصيدة ، لذلك فالمترجم دائما ما يجد نفسه في مواجهة عدة خيارات و تضحيات ، فترجمة الشعر يطلق عليها **فن الحلول الوسط** و نجاحها يكون دائما مسألة نسبية .[2]

4-1-4- تعدد القراءات و التفسيرات لكل قصيدة :

تتطلب ترجمة أية قصيدة الانتباه لكل مستوى من المستويات المتعددة التي تؤثر فيها تلك القصيدة، فكل قصيدة تحمل على المستوى الدلالي رسالة أو حكما عن العالم الحقيقي أو تحمل رد فعل الكاتب إزاء واقع هذا العالم، و هذا ما يعد في كثير من الأحيان اللب الذي ينبغي على الترجمة أن تقدمه. و في الشعر الرمزي غالبا ما تكون رسالة القصيدة ضمنية و رمزية و ليست تصريحية و دلالية ، مما يؤدي إلى قراءات مختلفة و تفسيرات متعددة، فكما أنه ليس هناك أسلوب وحيد لقراءة القصيدة فلن يكون

---

[1] .نقلا عن : ترجمة الشعر ، مرجع سابق ، ص 04

[2]. المرجع نفسه ، ص 08

هناك تفسير وحيد أو ترجمة وحيدة لها، فكل مترجم إذاً يترجم تفسيره الخاص، و بالمقابل هناك من يرى أن المترجم يعيد إبداع النص الشعري على أساس المعنى الذي عناه الكاتب الأصلي ، و لكن المعنى الذي يقصده الكاتب نادرا ما يكون صريحا و لا يمكن استنباطه بدرجة عالية من اليقين، و يفترض أن المشاكل الدلالية للتفسير يمكن التعامل معها بالرجوع إلى الشاعر إذا كان لا يزال حياً، و لكن القارئ كما يقول **سقراط** (Socrates) غالبا ما يكون أكثر دراية من الكاتب نفسه، لذلك فالمعنى لا يكون مع الكاتب و لكنه يكمن في النص نفسه ، و في تفسير القارئ له .[1]

4-1-5- إشكالية ترجمة الثقافة (الرموز الثقافية):

تعتبر الثقافة من أهم الركائز التي ينبغي على المترجم الاستناد عليها و أن يعمل على تنميتها لأنه إذا كان يتقن لغة أو عدة لغات دون التعرف على ثقافتها فمن المؤكد أنـه سيقع في هفوات و مزالق ترجمية، خاصة عند ترجمة المصطلحات الثقافية التي تتضمن الرموز التراثية، و الدينية، و الأسطورية، و التاريخية، و التي تعد ركائز الشعر الرمزي، فكثيرا ما يعجز المترجم عن ترجمة بعض الإيحاءات و الرموز التي ترشح بها القصيدة و من بينها الحنين الذي يحيل إلى تراث و ثقافة و زمان و مكان ما .

فالحنيـن الذي نعنيـه هو تلك الشحنة الوهاجة التي تلف الكلمات و تبطن ثنايا معانيها، و في حالة شاعرنا محمود درويش، إنـه الحنين كإيحاء حاضر أبدي يلف قصائده بهالة من قوس قزح تسائل الأسفار، التاريخ و الأساطير و تفتح جروح المنفى و مرارة الإحباط ، فأي ترجمة يمكنها الإحاطة بكل ألوان الحنين هذه ؟ [2]

[1] . ينظر ترجمة الشعر ، مرجع سابق ، ص 09

[2] . ينظرإنعام بيوض، مرجع سابق .

" حياتي فضيحة شعري و شعري فضيحة حياتي."

﴿محمود درويش﴾

" My life is the revelation of my poetry and my poetry is my life revelation."

﴿*Translated by Moussaoui Fatima*﴾

الفصل النظري الثاني:

الرمز صورة مضمرة بين الوضع اللغوي و القهر الترجمي

1- المضمـر في الماهية و آلية الاشتغال

2- أنـواع المضمـرات

3- أسبـاب الإضمـار

4- المضمر في شكل رموز أم الرمز في صورة الإضمار

5- الرمـز : تأويل أم تأويلات (قراءة أم قراءات)؟

6- ترجمـة الرمـوز :

يتناول الفصل النظري الثاني ماهية المضمر و آلية اشتغاله و من ثم أقسامه ، فالأسباب التي تدفع المتحدث أو الكاتب إلى اعتماده وسيلة يخفي بها ما يريده أن يبقى مسكوتا عنه، مؤديا بذلك إلى فتح الباب للتأويل. ثم نخص بعد ذلك الرمز بمبحث خاص؛ نعرفه لغة و اصطلاحا ثم نذكر مصادره وننهي الفصل بإشكالات ترجمة الرمز و نتطرق لأهم تيارين تناولا بالدراسة و التنظير هذا الموضوع، متسائلتان عن الأنسب و الأجدى في حال التصدي للنصوص الشعرية الرمزية : الحرفية، التصرف أم المزج بين الإثنين؟

1- المضمـــر في الماهية و آلية الإشتغال :

كثيرا ما نقصد أكثر مما نقول، بمعنى أننا نضمّن في قلوبنا أمورا لا نذكرها بصريح العبارة ، و هذا ما يطلق عليـه ب : "متضمنات القول " و يتعلق هذا المفهوم ب :

« رصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية و خفية من قوانين الخطاب، تحكمها ظروف الخطاب العامة كسياق الحال و غيره »[1] و تتشكل متضمنات القول من نمطين و هما :

أ. الافتراض المسبق : The Presupposition

ب. القـول المضمـر : The Implicit

فالمتخاطبون ينطلقون من معطيات و افتراضات معترف بها و متفق عليها بينهم ، فالافتراض المسبق هو عبارة عن اتفاق مسبق بين المتكلمين حول مضمون الحوار، حيث أن المتكلم يعرف مسبقا الموضوع الذي سيتناوله المخاطب ، و يختلف تأويل كل قول حسب السياق الذي يرد فيه و الطبقات المقامية التي ينجز ضمنها [2].

لقد عرّفت **أوركيوني (Orecchioni)** *القول المضمر **أو** الضمني في قولها : " **هو كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها و لكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث** ".[3]

فحددت الفرق بين المضمر و المصرح به ، و ذلك لأن المعنى الضمني لا يمثل عادة موضوع القول ، في حين أن المصرح به يكون عادة الموضوع الأساس للبلاغ المراد توصيله. فالقول المضمر هو معنى خفي متضمن في القول، يفسّر ضمن السياق الذي وجد فيه، و قد يكون مخالفا تماما للمعنى الحرفي،

---

1. مسعود صحراوي، التداولية عند علماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة " الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة و النشر ، ط1، 2005، ص 30.

2. المرجع نفسه ، ص 31 .

* لقد اعتمدنا في بحثنا حول المضمر على تصنيف كاثرين أوركيوني و ذلك لارتباطه بمتطلبات دراستنا.

3 .Cf: Catherine Kerbrat –Orecchioni, L`implicite , Armond Colin , Paris 1980, Page 25.

فحسب **أوركيوني** تكون المحتويات المضمرة مذكورة في القول بطريقة معينة ينبغي تحديدها وكذا التعرف عليها .

اعتبرت الباحثة أيضا أن استعمال أساليب التعبير الضمنية بما فيها الصور، ممارسة قديمة و راسخة في اللغة ، لهذا فقد اهتم البحاثة بتبرير وجودها و شرح آلياتها[1].

هذا وقد عرف **طـه عبد الرحمـان** الإضمار كما يلي :

« حذف لا عن جهل بل حذف مؤاخذ عليه من قبل المخاطب و هو كذلك ترك سيستثمره المستدل (المتكلم) لفائدة ، و هو ترك لا عن غفلة بل ترك مستفاد منه و هو أيضا استثار مقصود يعرف من المتكلم الإرادة له و الالتفاف عليه».[2]

ومن أجل تقفي أثر المضمر و تحديد مفهومه بصفة أدق، ارتأينا التعرف عليه لغة وفي الإصلاح أيضا.

1-1- المضمـر لغة :

جاء في لسان العرب : « ...و أضمرت الشيء، أخفيته ، و هوىً مضمر، وضمُر ...و أضمرته الأرض : غيبته إما بموت أو بسفر».[3]

كما ورد في أساس البلاغة: «... و أضمرت شيئا في قلبي، و أضمرته البلاد إذ سافر سفراً بعيداً فغيبتـه».[4]

1-2- المضمـر اصطلاحا :

بالتحدث عن المضمر اصطلاحا يعد الفيلسوف **بول غرايس (Paul Grice)** أول من كون مفهوما حول الأقوال المضمرة و فكرته مبنية على أساس أن الفعل الخطابي يفترض تعاونا من قبل المشاركين في التبادل الخطابي ، فضلا عن كونه يخضع لقواعد و قوانين خاصة بالخطاب ، فإن المتحدث فيه يلتمس من المستمع معرفة المبادئ الأساسية للمحادثة و انطلاقا من هذه الفرضية يجعله يستنتج أقوالا مضمرة . و الجدير بالذكر أن المضمرات لا تختبئ فقط وراء اللغة الملفوظة أو الكلام المنطوق، إنما نجدها أيضا في الإشارات و الرموز التي تضمر وراءها الكثير من المعاني التي يمكن استنتاجها من خلال البحث

---

1. voir: Catherine Kerbrat – Orecchioni, op.cit., Page 40.

2. طه عبد الرحمن ، الإضمار في الدليل، مجلة المناظرة، مجلة فصلية تعني بالمفاهيم و المناهج الفلسفية ،العدد الرابع، الرباط، المغرب، ص 111.

3.إبن منظور، لسان العرب،مادة (ضمر)،المجلد الرابع، دار صادر،ط1، بيروت، لبنان،1990، ص 491،492.

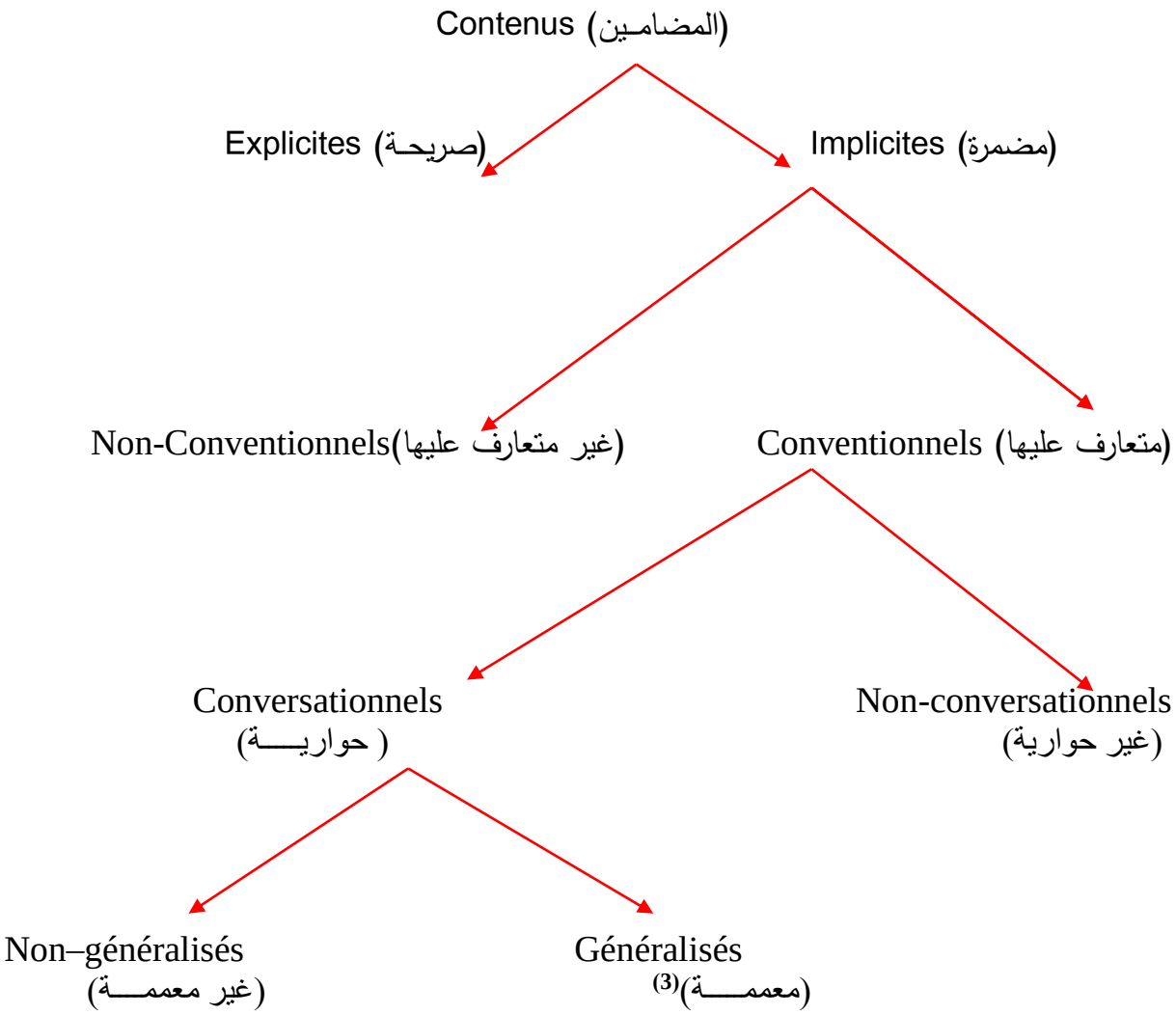
4. الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (ضمر)، الجزء الأول، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، لبنان1998، ص 586.

و التقصي و التأويل، فالمعنى المضمر لا يتمظهر فقط في العلامات اللسانية ، بل أيضا في العلامات غير اللسانية[1].

2- أنـواع المضمـرات :

فيما يخص تصنيف أنواع المضمرات فهي محل تباين، لكننا سنحاول أن نستعرض أهمها و هي تصنيف **بول غرايس** و **كيربرايت أوركيوني** :

2- 1- تصنيف بـول غرايـس : يصنف بول غرايس أنماط المعاني المضمرة كالتالي: [2]



خطاطة - 1 -

1. *Cf: Catherine Kerbrat –Orecchioni, op.cit., p 175*

2. مخطط بيـاني لأنماط الصيـغ الضمنية وفق رؤيـــا بول غرايس: ينظر: محند أويحي خروب، إشكالية ترجمة المعنى الضمني في النص الأدبي الروائي من الفرنسية إلى العربية، رواية " نجمة" لكاتب ياسين، رسالة لنيل درجة دكتوراه في الترجمة، جامعة الجزائر II، كلية الآداب و اللغات، قسم الترجمة، 2012-2013، ص 60

3 .*Cf: Catherine Kerbrat –Orecchioni, ibid., p 19*

يتضح من المخطط أن المعاني الضمنية عند **غرايس** تنقسم إلى صريحة و ضمنية ، و ينقسم المعنى الضمني بدوره إلى معنى متعارف عليه و معنى غير متعارف عليه، فأما المعاني الضمنية المتعارف عليها فمردّها اللسان (langue) علما أن اللسان كما هو معروف لدى البنيويين هو ملك المجتمع و ليس حكرا على الفرد و مثال ذلك الافتراضات (le Présupposé) أما المعاني المضمرة غير المتعارف عليها فهي وليدة الخطاب، أي هي من صنع المتكلم مثل المضمنات (Le Sous-entendu) .

إن المعاني المضمرة غير المتعارف عليها نوعان : حوارية و غير حوارية؛ فالنوع الأول يقصد به الكلام العادي اليومي الشفوي أو المكتوب ، أما غير الكلامي فيدخل في إطار السيميائية بصفة عامة، أي أنه خطاب غير لساني (رموز، ألواح فنية، لغة الصم البكم ، قانون المرور ...إلخ) و في الأخير تنقسم المضامين الحوارية إلى معممة : **(Contenus conversationnels généralisés)** و يقصد بها الكلمات و العبارات المألوفة و سهلة الفهم باختلاف سياقات الكلام ، و غير المعممة : **(Contenus conversationnels non-généralisés)** و هي تلك الكلمات و العبارات التي يصعب فهمها من النص لأول وهلة، فهي تستدعي شيئا من التريث لاستيعاب السياق و أحيانا يتطلب الأمر الرجوع إلى القواميس و الموسوعات للبحث عن المعنى، أو استشارة المختص في المجال الذي يعالجه ذلك النص .

2-2- تصنيف كيربرات أوركيـــوني :

قامت **أوركيـــوني** بتصنيف المعاني الضمنية إلـــــى :

2-2-1- الافتراضات : Les Présupposés

تصنف في خانة الافتراضات كل المعلومات التي و إن لم تكن مقررة جهرا (أي تلك التي لا تشكل مبدئيا موضوع الخطاب الكلامي الحقيقي الواجب نقله) إلا أنها تنتج تلقائيا من صياغة القول التي تكون مدونة فيه بشكل جوهري، بغض النظر عن خصوصية النطاق التعبيري الأدائي [1] .

1 .*Catherine Kerbrat-Orecchioni ,op.cit., p25.*
"-Problèmes de définition : Nous considérons comme présupposées toutes les informations qui , sans être ouvertement posées (i.e sans constituer en principe le véritable objet du message a transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formation de l'énoncé, dans lequel elle se trouvent intrinsèquement inscrites , quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif ".

2-2-2- المضمنات : (Les Sous- entendus)

تضم طبقة المضمنات كل المعلومات القابلة للنقل عبر قول معين و التي يبقى تفعيلها خاضعا لبعض خاصيات السياق التعبيري الأدائي . [1]

2-2-3- القيـم الكلاميــة المنطوقة الأولية في مقابل المشتقة :

تتألف مجموعة القيم الكلامية المنطوقة من مجموعتين فرعيتين و هما :

القيم الكلامية الأولية في مقابل المشتقة ، و تكمن الإشكاليـة التي يواجهها أنصار هذا الموقف (أي السواد الأعظم من البراغماتيين) في معرفـة الأسس التي ينبغي أن يرتكز عليها مثل هذا التقسيم[2] .

2-2-4- المحسنـات البيانيــة :

تقول **أوركيوني** أنه من وجهة نظر دراسة معاني الكلمات (sémasiologie) (المستعملة لفك الترميز) ، يمكن تحديد المحسن البيانـي كما يلي : " إحلال معنى محل معنى آخر "

إنه انحراف دلالي يمتاز بإحلال معنى محل معنى آخر يكون "سويا" أكثر. (أي إحلال المعنى الاشتقاقي اللغوي محل المعنى الحقيقي في المحسن البياني الممعجم، و إحلال الاشتقاقي الخطابي محل المعنى الحرفي في المحسن البياني الابتكاري).[3]

أما من وجهة نظر دراسة كيفية تسمية المفاهيم أو الأشياء (Onomasiologie) (المستعملة للترميز) فيمكن تحديد المحسن البياني كالآتي : "إحلال كلمة محل كلمة أخرى "، إنه انحراف في التسمية يمتاز بإحلال دال محل دال آخر يكون مرتقبا أكثر[4].

و سنكتفي هنا بالإشارة إلى أبرز المحسنات البيانية، لأن الغوص في دقائقها قد لا يتماشى و مسوغات بحثنا هذا.

---

1 . .Catherine Kerbrat-Orecchioni ,op.cit., P39 .:"-Définition de la classe des Sous-entendus : Elle englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné , mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif ".

2 . Ibid. , P70 ,

"L'ensemble des v.i se décompose en deux sous-ensembles : valeurs primitives vs dérivées – le problème étant , pour les tenants de cette position (c'est-à-dire la grande majorité des primaticiens), de savoir sur quelle base effectuer un tel partage ".

3 . Ibid ,p 110 ,

"Dans une perspective sémasiologique (de décodage), le trope peut se definer par la formule «un sens pour u autre ».C'est une déviance sémantique , qui se caractérise par la substitution d'un sens à un autre , plus " normale "(substitution d'un dérivé de langue au sens propre dans le trope lexicalisé , substitution d'un dérivé de discours à un sens littéral , dans le trope d'invention).

4 . Ibid ,p100 ,

"Dans une perspective onomasiologique (d'encodage) , le trope peut se définir par la formule :«un mot pour un autre » .C'est une déviance dénominative , qui se caractérise par la substitution d'un significant à un autre , plus attendu ".

أ.**الاستعارة** : و ترتكز على علاقة تماثل قائمة بين الغرضين اللذين يتطابقان مع المفهومين المعنيين (أي الهلال و المنجل) وبالموازاة يتقاطع هذان المفهومان كونهما يتشاطران بعض الميتاسيمات التي تتطابق مع الخصائص المشتركة بين هذين الغرضين والتي تتيح التبديل الاستعاري[1].

ب.الكنـــايـــة :

وترتكز على علاقة اشتمال غرض في غرض آخر في حالة استعمال الكل للدلالة على الجزء و العكس بالعكس أو اشتمال طبقة تعيينية في طبقة أخرى مما يؤدي إلى اشتمال عكسي لمفهوم في مفهوم آخر ، و في كنايات النوع و الصنف(التي نؤثر من جهتنا تسميتها " تخصص و اختصاص" و " توسع")[2]

ج.المجـــاز المرســـل :

و يرتكـز على علاقة تجاوز قائمـة بين الغرضين المتطابقين مع المفهومين المرتبطين بالدال المستعمل بيانيـا[3] .

د.في حـالة الإغــراق و الغـلــو :

يشغل كل من المفهومين موقعا مغايرا عن الآخر على المحور التوكيدي عينه :

- **الإغراق** : هو تأكيد مخفف ("Hypostatement") أي أن المعنـى المشتق هو أقوى من المعنى الحرفي، كما في المثـال التالي : "لا أكرهك البتة " " Je ne te hais point "و المقصود هنا أحبك "Je t'aime".
- **الغلــو** : هو تأكيد مخفف ("Hyperstatement") أي أن المعنـى المشتق هو أضعف من المعنى الحرفي، كما في المثـال التالي: " أعشقــك " ، "je t'adore " ، للدلالة على الحب[4] .

---

1 . Catherine Kerbrat-Orecchioni , Op.cit. , Ibid, P100 ,
"La métaphore repose sur une relation d'analogie perçue entre les deux objets correspondant aux sémèmes concernés (l'objet lune et l'objet faucille) , corrélativement , les deux sémèmes sont en intersection , puisqu'il possèdent en commun certains "métasémes" correspondant aux propriétés communes aux deux objets , et permettant le transfert métaphorique ".

2 . Ibidem
"La synecdoque repose sur une relation d'inclusion d'un objet dans l'autre dans le cas de la synecdoque du tout et de la partie ; d'une classe dénotative dans l'autre (ce qui entraine l'inclusion inverse d'un sémème dans l'autre) dans les synecdoques du genre de l'espèce (que pour notre part nous préférons appeler «spécialisation »et «extension»)".

3 .Ibidem
"La métonymie repose sur une relation de contiguïté existant entre les deux objets correspondant aux deux sémèmes qui s'attachent au signifiant employé tropiquement ".

4. Ibid,p 101,
"Dans la litote et l'hyperbole , les deux sémèmes occupent une position différente sur un même axe intensif :
• litote : le sens dérivé est plus fort que le sens littéral (ex. :«je ne te hais point» voulant dire « Je t'aime » . La litote est une «hypo-assertion» ("hypostatement").
• Hyperbole : le sens dérivé est plus faible que le sens littéral (ex. :«Je t'adore»,pour dire la même chose) . L'hyperbole est une " hyper-assertion" ("hyperstatement ").

هـ.التهكـــم : و يفترض وجود علاقة تعارض أو على الأقل تضاد بين مستويي المحتوى، و بالإضافة إلى كونه محسنا بيانيا، يتضمن التهكم دائما مقوما تداوليا تواصليا خاصا و بمعنى آخر، أن نسخر يعني دائما ان نتحامل على " ضحية" بهدف تحطيمها و هذا ما يؤكده غرايس في قوله :" **لا استطيع أن أتهكم إلا إذا كان ما أدلي به ينعكس إما حكما ذا طابع عدائي أو ازدرائي و إما شعورا بالسخط أو الإحتقار أو ما شابه**"[1].

و. الإبـــدالات :

و يصنفها **بيار فونتانيي** (Pierre Fontanier) تحت عنوان " صور خطابية تختلف عن المحسنات البيانية" و نعزو ذلك من دون ريب إلى الخاصية النحوية التي يمتاز بها الدال الذي ترتكز عليه ، و لكننا نعتبرها محسنات بيانية سواء كانت إبدالات زمنية أو إبدالات بين أشخاص المتكلم و المخاطب و الغائب ، و هي معجمية بدرجات متفاوتة و المثل على ذلك استعمال الضمير أنتم(Vous) " للاحترام "و الضمير نحن(Nous) " للجلالة " أو "التواضع" و الضمير أنا (Je) أو نحن (Nous) للدلالة على المحاور، أو الضمير أنت (Tu) مكان الضمير المجهول (On) أو الضمير هو (il) مكان الضمير (أنت) ...إلخ.

إن الإبدالات تتعلق ب " التداولية التواصلية التعبيرية الأدائية " كونها تستثمر عناصر الإشارة و كذلك يمكن جمع أغلبيتها تحت عنوان " المحسنات البيانية التداولية التواصلية"[2] .

---

1. Catherine Kerbrat-Orecchioni , Op.cit , Ibid, p 102
"L'ironie implique une relation d'antonymie , ou tout au moins d'opposition , entre les deux niveaux de contenu .
"...L'ironie comporte toujours en outre cette composante pragmatique particulière :ironiser c'est toujours plus au moins s'en prendre à une cible qu'il s'agit de disqualifier :« intended to reflect a hostile or derogatory judgement or a feeling such as indignation or contempt » (Grice ,1978, P124) .
2 . Ibid., p 107.
" Les énallages sont classés par Fontanier dans la rubrique : «Figures du discours autres que les tropes », sans doute à cause du caractère syntaxique de leur support signifiant .Mais ce sont pour nous des tropes , qu'il s'agisse des énallages temporels ou des énallages de personne qui sont lexicalisés à des degrés divers (emploi du «vous» « de politesse» du «nous» «de majesté» ou «de modestie» , d'un «Je» ou d'un «nous» dénotant l'allocutaire , d'un «tu» valant pour un «on» ,d'un «il» , valant pour un «tu»...etc.

...Les énallages relèvent de la «pragmatique énonciative ».Ils peuvent également pour la plupart être regroupés sous le label de «tropes pragmatiques».

3- أسبـــاب الإضمـــار :

تقر **أوركيوني** بوجود حالتين يلجأ فيهما المتكلمون إلى الصياغات الضمنية وهما :

3-1- عجز المتكلم عن استخدام التعبير المباشر لأسباب تخص اللياقة :

وترجع **أوركيوني** ذلك إلى أن أغلب المجتمعات تشمل على أشياء كثيرة لا يليق التحدث عنها صراحة، كالتكلم عن مشاعر المحبة بين شخصين. و تعترف **أوركيوني** أن هذا مازال متداولا في المجتمعات المحافظة، و هو موجود بكثرة في الأدب القديم أو الكلاسيكي لا سيّما الشعر .

تضيف أيضا أن المتكلم يلجأ إلى المعنى المضمر لتفادي المحضورات السياسية، مثال ذلك لجوء الصحافيين إلى التعابير غير المباشرة كالسخرية و التهكم، و الرسم الكاريكاتوري في الدول التي يسود فيها النظام الدكتاتوري ، بهذه الطريقة يمكنهم التعبير عن معارضة الشعب لهم دون أن يتحملوا مسؤولية ذلك .

من جهة أخرى ترى **أوركيوني** أن استعمال الصياغة الضمنية في الكلام أو إضمار المعنى، يكون من أجل التخفيف من حدة بعض الأقوال التي قد تجرح مشاعر المتلقي، أو تخدش كرامته ، أي تلطيف الكلام بصفة عامة.[1]

3-2- تجنـب المتكلم استخدام التعبيـر المباشر :

تمثل هذه الحالة حسب **أوركيوني** تعمد المتكلم اجتناب الصياغة المباشرة لصالح الصياغة الضمنية ، دون أي مبرر أو سبب ظاهر، أي أن المتكلم يستخدم الصياغة الضمنية للتلاعب باللغة قصد الحصول على أثر معين لدى المتلقي ، و يختلف هذا الأثر باختلاف نوع المعنى الضمني المستخدم في ذلك ، و تفسر **أوركيوني** ذلك أن للصياغة الضمنية وقعا أكبر في اللغة مقارنة مع الصياغة المباشرة أو الصريحة ، ذلك أن للصياغة الضمنية وقعا أكبر في اللغة مقارنة مع الصياغة المباشرة أو الصريحة ، ذلك أن الإنسان يميل بطبعه إلى اكتشاف كل ما هو خفي ، أي القراءة بين السطور.[2]

و ترى **أوركيوني** بأن المعنـى الضمنـي يكاد يكون ضرورة، فلا يمكـن الاستغناء عنـه في اللغة، فهو يعتبـر وسيلة مثلى للتعبيـر عن كل ما هو محظور، سواء ارتبـط هذا المحظور بالأخلاق، السياسة أو الديـن .

وبشكل عام فالإضمار يشير إلى التعبير بأسلوب غير صريح، فالمعنى المراد من العبارة اللغوية ليس المعنى الحرفي بل ذلك المعنى المستتر خلف الألفاظ .

1 . *Catherine Kerbrat-Orecchioni , Op.cit., Ibid, p*283-280 .

2. *Ibidem*

و لماّ كان الرمز من أهمّ آليات الإضمار،خاصة في الشعر المعاصر، و نظرا لكون شاعرنا من أهم عازفي إيقاعاته و مؤلفي سمفونياته في عصرنا، فقد ارتأينا تفريده بمبحث خاص به وهو ما سوف نتطرق له في القسم الموالي من هذا البحث.

4- المضمر في شكل رموز أم الرمز في صورة الإضمار

4-1- ماهيــة الرمــز :

لا مناص من التسليم أن طبيعة الحياة ليست جمادا و ثباتا، بـل إن جوهرها إبـداع و تجديـد، لا جمود و تكرار، لهذا أدى الرمز دورا هاما و مميزا في الأدب العربي المعاصـر على اِعتبـار أنـه جزء لا يتجزأ من التراث الإنسـاني على وجه العموم، و التراث العربي على وجه الخصوص . و يوظف الرمز في الأدب لإضاءة التجربة الفنيـة و إضفاء بعد جديد عليها، ليخرج الأدب من الصور المبتذلة و الحسيـة.
فالرمز يعتبر سلاح الكاتب، يعبر به عن أفكاره و مقاصده تحت غطاء أدبي رمزي أخاذ لا يمكن لأي كان أن يستشف خفايا مقاصده و معانيه، و هو كذلك وسيلة في يد الكاتب و الأديب يستخدمها في التلميح لمقاصده دون التصريح بها، مما يجعل عمله يكتسي عمقا فكريا وفنيا عاليا.
إن القوة في اِستخدام الرموز لا تعتمد على الرمز بقدر ما تعتمد على السياق الذي يرد فيه الرمـز.
و الخيال هو الأداة الأولى للإبداع في الصورة الرمزية، فالنجاح في استخدامها يتعلق أساسا بالإيحاء و مقاربة الحقيقة دون مناقشتها.
إن أهمية توظيف الرمز لا تكمن فقط في "مجرد"شحن الإشارات الرمزية و عقد المقارنات، إنما الإبداع يتمثل في توظيف دلالات الرمز للتعبير عن القيم و المشاعر الإنسانية الأصلية"[1] . أي أن جمالية الأبعاد لا تكمن في توظيف الرمز و حسب، بل في قدرته على التعبير عن تلك القيم و الفضائل الاجتماعية و الإنسانية بصورة فنيـــة إيحائية معبرة.
" و من هنا كان الرمز تلك البوابـة التي تدخل منها اللغة ساحة العلم الأثيرية، حيث يتجلى عمق الحياة فيرى ما لا يراه الآخرون ..."[2].
كما يعد الرمز وسيلة إيحائية ومن أبرز وسائل التصوير و بخاصة في الشعر، إذ يستخدم الشاعر الرمز وعيا منه أن اللغة العادية و الكلمات المباشرة عاجزة على اِحتواء التجربة الشعورية و الإفصاح عن مكنونات اللاّشعور و اِبتكار الأفكار الكثيرة و إثرائها في ذهن القارئ، كما يمكّن الرمز اللغة من نقل هذه التجربة و اِجتياز عالم الوعي إلى عالم اللاّوعي و هذا ما أشار إليه **إليوت** (Eliot) في قوله :

---

1. سردار أصلانـي ، الرمز و الأسطورة و الصورة الرمزية في ديوان إيليا أبو ماضي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، مجلة فصلية، العدد 21، 2011، ص 04.

2. بن هدي زين العابدين، ترجمة الرموز الدينية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة ، جامعة أحمد بن بلة، وهران،2015، ص 09.

" الرمز يقع في المسافة بين المؤلف و القارئ و لكن صلة أحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ أن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتغيير و لكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء[1]."

يعد الرمز ظاهرة فنية لافتة للنظر في الأدب و واحدة من التقنيات التي أسرف الأدباء- خاصة المعاصرين منهم- في استخدامها للتعبير عن تجاربهم و أفكارهم و مشاعرهم بطريقة تلميحية غير مباشرة، حيث أن الرمز بمعناه هو :" الدَلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اِعتبار المعنى الظاهري مقصودا أيضا." [2] أي أن الرمز هو ذلك المعنى الذي لا يفهم منه القارئ إلا ظاهره و لكن إذا ما تأمل النص جيدا فإنه يستشف ما وراء الدلالة الظاهرة مع أن الكاتب يعتبر ما ظهر من الدلالات مقصودا أيضا و بصيغة أخرى فهو عبارة عن **إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس.**

و عليه فالرمز لا يتحدد معناه الدقيق إلا بمستويين : مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، و مستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، و حين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز.

4-1-1- الرمز لغة :

يطلق الرمز على : " الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو الفم أو اللسان."[3]

أي أن الرمز هو عبارة عن علامة أو إشارة تتم بواسطة اللفظ أو عن طريق إحدى الجوارح و لكن قد لا يتفق الأدباء في اِعتباره يتم بكل تلك الجوارح، بل إن بعضهم يقصره على بعض الجوارح دون أخرى .

و قد قصر بعضهم الرمز على الشفتين و يرى البعض الآخر أن أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم اِستشهادا بقوله تعالى :«أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزاً»[4]

و عند اِبن منظور هو : «تصويت خفي باللسان كالهمس، و يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت إنما هو إشارة بالشفتين»[5]

أي أنه الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار كالإشارة و هو بذلك يسعف الإنسان على فهم المثال بالإشارة إليه و تمثيله و تمويهه في آن واحد .

1.نقلا عن: أحمد محمد فتوح ، مرجع سابق ، ص 33 .

2. إحسان عباس، فن الشعر ، دار صادر و دار الشرق، عمان ، ط1، 1996 ، ص 200.

3. الفيروز الأبادي ، القاموس المحيط ، مادة الرمز ، القاهرة ، 1952 ، ص 177.

4. آل عمران ، الآية 41.

5. اِبن منظور ، لسان العرب ، مادة الرمز ، دار صادر ، بيروت، 1965 ، ص 119.

و نستطيع القول بوجه عام أن الرمز في لغة العرب هو الإشارة، و في كلام العرب ما يدل أن الإشارة أو الرمز طريق من طرق الدلالة، فقد تصحب الكلام فتساعده على الإفصاح و البيان لأن حسن الإشارة باليد أو الرأس من تمام حسن البيـان .

4-1-2- الرمــز إصطلاحــا :

عرف التعبير الرمزي عند الأدباء العرب في أدبهم قبل مجيء الإسلام و بعده، إلا أنـه عرف قبل الإسلام بإعتباره ذوقا يتذوقونـه بمعناه لا بلفظه الصريح .

أما بعد الإسـلام فقد عرفوه مصطلحا نقديا متداولا بلفظه أحيانا و ما ينوب عنه من مصطلحات مثل الإشارة و المجاز و البديع أحيانا أخرى .

و الرمز بمعناه الاصطلاحي الحديث هو " الإيحاء"، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستقرة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية. و الرمز هو " الصلة بين الذات و الأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية و التصريح (...) فالرمزيون يريدون أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس ..."[1]. مما يدل على أن المتأخرين قد قصدوا توظيف الرمز قصدا حتى بالغوا في توظيفه بحيث لم يقتصر شعرهم على الأسلوب الرمزي و حسب و إنما تجاوز ذلك كله إلى أن صار الموضوع كله رمزيا في كثير من الأحيان.[2] .

و يعني ذلك أن المتقدمين من الشعراء قد وظفوا الرمز بشكل خفي دون الإشارة إليه أو قصده بشكل مباشر بل كان يأتي بصورة تلقائية عفوية تمنح الرمز و الأدب ذوقا عاليا ، في حين أن المتأخرين من الشعراء قد إستخدموه بصورة علانية ظاهرة، بل و أفرطوا في إستعماله حتى صارت موضوعاتهم و قصائدهم تبدو كلها رمزية .

فالرمز بمفهومه العام لفظ أطلق و أريد به معنا خفيا، فيطوي حينئذ معنى اللفظ الحقيقي لعلاقة بين المعنيين الحقيقي و المجازي ما يجعل أسلوب الأديب يتراوح بين الحقيقة و المجاز و بين المباشرة و الإيحـاء، فيكون النص كله رمزيا كما لا يكون مباشرا.

و الرمز أيضا « لا يقارن و لا يقابل جزءا بجزء و لا يخمن ولا يفترض على الحقيقة بل إنه يكشف في الظاهرة حقيقة قائمة بذاتها لا تنتمي لسواها»[3]

أي أن الرمز لا يختلق أو يخترع شيئا غير موجود بل إنه يعبر عن حقيقة كامنة في ظاهرة معينة، فهو تفاعل بين شيئين أحدهما ظاهر و الآخر خفي .

1. محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 9 ، أكتوبر 2008، ص 315.
2. ينظـر : إبن المعتز ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف، مصر ، 1956 ، ص 05.
3. يوسف العيد ، المدارس الأدبية و مذاهبها ، دار الفكـر ، بيروت ، ط 1، 1994 ، ص 172 .

يعرف الرمز في المعجم الأدبي على أنـه «كل إشارة أو علامـة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر، و وظيفـة الرمز هي اِيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لِاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف – وقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبيـر عن واقع اِنفعالي شديد التعقيد»[1] . أي أن الرمز قد أضحى السبيل الوحيد للإنسان بصفة عامة و للأديب بصفة خاصة في حالات عديدة للتعبير عن ما يعيشـه من وقائع يستحيل عليه اِيصالها بأسلوب عادي و مباشر .

" إن استخدام الأديب للرمز دلالة على عمق ثقافتـه وسعة اِطلاعه و خبرتـه – لهذا لا بد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز من ثقافة و تجربة واسعة لأن الرمز مرتبط ارتباطا مباشرا بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر و التي تمنح الأشياء مغزى خاصا"[2] و كلما ازداد تعقيد الحياة حول الأديب و اِشتد الابتذال في محيطه السياسي و الاجتماعي والثقافي ، اِزداد إمعانا في الرمزية بوصف ذلك نوعا من الحصانة الذاتية و الثورة النفسية و أيضا اِحتجاجا على الأوضاع الراهنـة و رفضا لها.[3]

و الحق أن الرمز روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها (...) أما الرمز فأنت تفهم إيماءاتـه أضعاف ما تفهم من الكلمـة [4] .

إن توظيف الرمز يعد من الفنيات و الآليات التي تعبد الطريق أمام تأصيل النص، فاللغة لم تعد مجرد ألفاظ تلقى و جمل تبني بل أصبحت تركز على تفجير طاقات إبداعية خلاقة مبنية على أسس فكرية حضارية قائمة على ما يختزن الإنسان من معجمية لغوية . فالكلمة تختزن طاقات إيحائية قادرة على تحري المشاعر و الأحاسيس و قادرة على مجاراة معطيات الواقع بكل ما يحمل من متناقضات و هذا ما يجعلها وعاءا لمضامين كثيرة و دلالات بعيدة و إيماءات مضمرة .

إذن، يعد الرمز وسيلة قويـة في يد الأديب الكاتب يفجر بها ما يملكه من أفكار و رؤى بشكل مضمر يوحي بعلو شأنـه و اِتساع ثقافتـه و عمق تجربتـه الأدبية، فهو لا يصرح بقضاياه بل يلمح إليها . فما مصادره من أجل تحقيق مبتغاه؟

4-2- مصادر الرمز:

لا تخطر الرموز على الكاتب أو الأديب بشكل عشوائي أو من عفو الخاطر بل إنـه حين يستقي عناصر رموزه ينتقيها بعناية ويختارها بحرص و اِهتمام كبيرين و هذا حتى تتسامى إلى تجربته الاِنفعاليـة

1. جبـور عبد النور ، المعجم الأدبي ، مادة الرمز ، بيروت ، 1979 ، ص 123.

2 .عز الدين اِسماعيل ،الشعر العربي المعاصر ، دار الثقافة ، بيروت ، 1972 ، ص 169

3 .ينظر : عثمان حشلاف ، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، منشورات التبيين ، الجاحظيـة – الجزائر ، 2000، ص 07

4 . ينظر : حامد حنفي داوود ، تاريخ الأدب العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعيـة ، بن عكنون ، الجزائر ، ص 139

و تتلاءم مع الموقف الذي يريد التعبير عنه[1]. و ليس الكاتب محصورا في حقل معرفي بعينه ليستمد منه معطيات رموزه، فالمجال و الفضاء الثقافي الرحب مفتوح أمامه، و حقول المعرفة أبوابها مشرعة على مصراعيها و تراث الإنسانية مللك له و لغيره، و بقدر ما تكون الخلفية الثقافية للكاتب واسعة و متنوعة بقدر ما يكون الأفق متسعا أمامه و المجال خصبا يقتطف منه مواده الرمزية . كما أن له مطلق الحرية في صياغة رموزه و تشكيلها بحيث تتناسب و تتلاءم مع حالته الانفعالية و تكون قادرة على التعبير عن رؤاه و أفكاره و يكون كل ذلك مرهونا بذكاء الكاتب و حنكته في اِختيار عناصر رموزه و كذا بإتقانه و مهارته في بنائها و بلورتها فنيا بحيث تؤدي إلى تفجير طاقات و إيحاءات قوية و اِقتحام آفاق دلالية جديدة.

و ليس الكاتب ملزما بالحفاظ على مواصفات و خصائص المادة الرمزية على حالها كما اِستمدها من مصادرها الأصلية، بل له مطلق الحرية في بنائها و إعادة تشكيلها من جديد بما يتلاءم مع واقع تجربته الانفعالية ورؤيته الفنية، كما يمكنه التخلي عن بعض سمات مادته الرمزية و إكسابها ملامح دلالية جديدة متوافقة و متناغمة مع عمق تجربته الشعورية.

و يشكل التراث الإنساني بشكل عام و التراث العربي الإسلامي بشكل خاص مصدرا بالغ الأهمية للأديب العربي في العصر الحديث، فهو اِمتداد طبيعي للماضي – بتراثه و حضارته – و من خلاله يتشكل وعيه و تبنى ثقافته .

« فالماضي هو الأب الشرعي للحاضر و إنسان اليوم بفكره و خبراته هو ثمرة تجارب و أفكار الإنسان منذ بدأ يسعى على سطح هذا الكوكب، فالماضي يعيش في الحاضر بشكل مستمر»[2] .

ينطلق الرمز من الواقع، متجاوزا إياه و معيدا تشكيله ليصبح وجهه الفني الجديد، تقول فيه الذات كلمتها، و في الذات تنهار معالم المادة و علاقتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر[3] .

و تكون العلاقة بين الشاعر و التراث وواقعه علاقة تبادلية تقوم على التأثير و التأثر، على الأخذ و العطاء لتصبح أكثر غنى و عمقا، فتطعيم الواقع بروح التراث و اِستلهام العناصر التي من شأنها تجسيد روية الشاعر يعد بحد ذاته إثراء لهذه العناصر التراثية كما يكشفه فيها من دلالات إيحائية و ما يفجره فيها من قدرات تعبيرية متجددة لترتد هذه العناصر أكثر تجددا و أكثر غنى و أكثر قدرة على البقاء.

---

1. ينظر: جميل إبراهيم أحمد كلاب، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة ، (1967– 1987)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية – غزة، 2004 –2005 ، ص 100

2. قاسم عبد مقاسم ، الشعر و التاريخ ، مجلة فصول ، مج 3 ،ع 2، 1983 ، ص 235.

3.ينظر: محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص 136–137

و لقد تنوعت و تعددت المصادر التي استقى منها الأدباء و الشعراء مادتهم الرمزية لتتراوح بين مصادر واقعية و تاريخية و دينية و أسطورية وفولكروية كما تنوعت العناصر التي اِستقوها من كل مصدر ما بين أحداث و شخصيات و أماكن و غيرها من الرموز.

4-2-1- المصادر التاريخية :

ليس التاريخ مجرد أحداث مضت و اِنقضت بل هو بالدرجة الأولى عبارة عن تجارب إنسانية حية و غنية و نابضة بالحيوية. إن التاريخ بما يحمله من أحداث و مواقف و شخصيات يمد الأديب بفرصة كبيرة و بمطلق الحرية للتعبير عن معان و تجارب لا يقدر، أو بالأحرى لا يملك الجرأة للتعبير عنها بطرق مكشوفة و مباشرة، و على هذا الأساس نجده يستدعي التاريخ بأحداثه و شخصياته ليحتمي به من بطش محتل غاشم أو من بطش أي سلطة قامعة مستبدة[1] .

غير أن التاريخ بأحداثه و كنوزه يحتاج من القارئ ثقافة تاريخية واسعة و إدراكا واعيا بالعمق التاريخي للأمة العربية الإسلامية و الإنسانية جمعاء . و لكن استحضار الكاتب للتاريخ و مواقفه لا يستدعي بالضرورة نقل الأحداث و الوقائع التاريخية كما هي او أن يظل حبيس النظرة التاريخية المحصنة، و إنما يعد اِستمداده لمعطيات التاريخ فرصة لإعادة صياغتها و توظيفها في قالب فني يتلاءم مع تجربته الإبداعية .

4-2-2- المصادر الدينيــة:

لا يمكن للإنسان العيش طول حياته مفصولا عن تراثه بشكل عام و عن تراثه الديني بشكل خاص، فهو ينتمي إليه و يرى نفسه فيه – و قد أدرك الأدباء حقيقة ما يحظى به التراث الديني من أهمية خاصة عند الإنسان و ما للحالات الدينية من عميق الأثر و قوة التفاعل في وجدان الشعوب و لهذا عمد جل الأدباء المعاصرين إلى اِحتضانه و اِستخدام معطياته استخداما فنيا إيحائيا[2] .

و من بين المصادر الدينية التي اِستقى منها الأدباء و اِستمدوا منها رموزهم، نجد قصص الأنبياء من القرآن الكريم ، و ما تركه النبي صلى الله عليه و سلم – من أحاديث نبوية شريفة و كما في حالة شاعرنا محمود درويش حتى بعض الرموز التوراتية ومن الإنجيل أيضا .

4-2-3- مصادر من التراث الشعبـــــي :

يعد التراث الشعبي مجموعة من السير و الحكايات و الأغاني الشعبية و الحكم و الأمثال و العادات و التقاليد، و يجعل توظيف هذا التراث في الأدب الأديب أكثر قربا من ساحة الجماهير بحكم جاذبيته

1. ينظـر : جميل إبراهيم أحمد كلاب ، مرجع سابق ، ص 103.
2. نفس المرجع، ص 103.

و الصلة الوثيقة التي تجمعه بهم لأنه يعتبر في الأصل تعبيرا و ترجمة لروح الجماهير ونبضها ووجدانها الجماعي .

إذ أنه حين " يتعامل الأديب مع التراث أو الموروث الشعبي فإنه يصيغه أدبا و يعيد تقديمه للناس مجددا بعد تحميله الأفكار التي يريد (...) و بهذا لا يشعر الناس بالغربة أو النفور من الذي يقدمه الأديب لهم، فيتم قبوله و التفاعل مع عناصره بسهولة، و هذا ما يجعل الكاتب ينجح في نقل التأثير المراد إلى المتلقين[1] "

لا يختار الأدباء عناصرهم من التراث الشعبي بشكل عشوائي أو اِعتباطي بل يختارون العناصر المتوهجة منه و النابضة بالحيوية بحيث تتلاءم مع تجربتهم الإبداعية . ومن أهم المصادر الشعبية التي يستمد الكاتب و يستقي منها : الأغنية الشعبية، الحكاية الشعبية، و المثل الشعبي .

4-2-4- مصادر من الطبيعة :

يعد عنصر الطبيعة، مما لا شك فيه، واحدا من الحقول التي ينتقي منها الأديب رموزه، فقد كانت ولازالت مفرداتها المختلفة مصدرا يرتكز عليه في صياغة الأشكال الرمزية .

و بالرغم من كون الجماد مثلا يحمل دلالة محددة في الواقع غير أن تلك الدلالة تتغير في واقع النص و أحداثه، فتصبح ذات أبعاد و معان أعمق و دلالات رحبة و إشعاعات إيحائية قوية و جذابة، فالكاتب يحوله إلى عنصر حيوي يتقولب و يتشكل وفق رؤيته و اِنفعالاته بحيث يكشف عن أفكاره و يبوح لنا بمشاعره. كما أن كينونة الكاتب تطبع على الطبيعة المادية عبر الرؤيا الرمزية لأنه يستخدم المادة كرموز لمشاعره، في حين أن الصياغة الفنية و الجمالية هي التي تخرج تلك العناصر الطبيعية من معناها المحدد مسبقا إلى مستوى إيحائي دلالي يكسبها طاقة إيحائية مشعة . فالأشجار و الماء و الريح و الأرض و الزلازل و الفيضانات و الأنهار جميعها رموز اِستوحاها الأديب المعاصر من الطبيعة .

4-2-5 مصادر مستوحاة من الواقع :

يعد الواقع بكل زخمه مادة حيوية و مصدر إلهام للمبدع يستغل معطياته ومتغيراته يستقي منها رموزه ليعبر من خلالها عن قضاياه و أفكاره و اِنفعالاته و همومه. و لا يعد الرمز الفني نقلا حرفيا عن الواقع، بل هو تحويل للوقائع الحية المباشرة إلى وقائع إبداعية فنية لها دلالات أبعد من مثيراتها الفنية بحيث يرسم لها الأديب ملامح جديدة ليجعل منها أكثر عمقا و ثراء و خصوبة. و تعد" المرأة " و " الأب" و" الأرض " و " الطفل " مواضيع لها حضور قوي في الكتابات الأدبية و الأشعار الرمزية.

1 . نزيه أبو نضال ، الشعر الفلسطيني المقاتل (دراسة) ، منشورات إتحاد الكتاب و الصحفيين الفلسطينيين ، ص 20.

4-2-6- مصادر أسطوريــة :

يسعى الأديب دائما إلى اِستثمار كل الطاقات و الإمكانات المتعددة و يعد التراث سواء العربي أو الإنساني بما في ذلك التراث الأسطوري مصدرا خصبا لها، فلذا نجد الأديب دائم السعي وراء كل ما يخدم أفكاره و قضاياه الفكرية و الوجدانية. و تعد «الأسطورة نفسها زمرة من الرموز تكمن فيها دلالات معينة» [1] .و يجد توظيف الأسطورة صدى كبيرا في الشعر أكثر من الألوان الأدبية الأخرى، و لكن قد يخلق توظيف الأسطورة عرقلة فهم القارئ للمضمون و صعوبة في توصيل الفكرة. و من بين الأساطير التي وجدت صدى كبيرا لدى الشعراء المعاصرين " **أسطورة أدونيس**" " **الأوديسا**" اليونانية **و اسطورة** " **عنات**" **و** " **عشتار**" البابلية و غيرها من الأساطير .

و خلاصة القول أنه «إذا كانت اللغة الشعرية هي لغة المجاز، فإنها أيضا لغة الرمز، فقد أصبح الرمز يلازم اللغة الشعرية الخيالية القائمة على المجاز و المفارقة للغة العقل و المنطق و السهولة.[2]»

و إن العناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر« بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعرية، معظمها مرتبطة في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو المواقف، و التجربة إنما تتعامل مع هذه الشخوص و المواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصية الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني»[3]

5- الرمـز : تأويـل أم تأويلات (قراءة أم قراءات)؟

إن الخطاب الأدبي يميل على الدوام إلى «خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح»[4] .

إذن فإن فكرة الدلالة الثابتة للنص الأدبي تتعارض بشكل واضح مع واقع الأمر الذي يشير إلى أن هذه النصوص لها خاصية جوهرية و هي قابليتها على الدوام لأن تقرأ في كل العصور من زوايا نظر مختلفة و جديدة و حتى قراءتها في العصر الواحد تشهد اِختلافا بيّنا بين الجماعات و الشرائح الثقافية و هو ما يدعونا إلى ضرورة اِستبدال علاقة القراءة بالفهم بعلاقة القراءة بالتأويل .

يولي المنظر " **بول ريكور**" (Paul Ricoeur) أهمية بالغة و اهتماما أساسيا لعملية تفسير الرموز و يحدد لذلك طريقتين للتعامل معها :

---

1 .أحمد كمال زكي ، التفسير الأسطوري للشعر الحديث ، مجلة فصول ، العدد 04 ، 1981، ص 92.

2. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية)، دار الفكر العربي ، ط 3، بيروت 1981، ص 202.

3 المرجع نفسه ، ص 202-203.

4. حميد حمداني ، القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط 1، 2003 ، ص 07

« **الأولى** : التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى، و الرمز في هذه الحالة وسيط شفاف ينم عما وراءه .

الثانيـة : التعامل مع الرمز بِاعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ وراءها».[1]

إذن في هذه الحالة لا يكشف الرمز عن معناه بل يقوم بإخفائه و يطرح مكانه معنى زائفا و تتمثل مهمة التأويل في إزالة المعنى السطحي الزائف وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح.

إن الرمز، على حد قول **بول ريكور**، هو « أبنية من الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي و الأولي المباشر على معنى ثانوي مجازي غير مباشر لا يمكن الوصول إليـه إلّا من خلال المعنى الأول »[2] .

و إن المعنى الأول و الظاهر ليس معنى زائفا و لكنه يعد الوسيلة الوحيدة و الطريقة الواضحة للوصول إلى المعنى الباطن و لهذا فغاية التأويل ليست تحطيم الرمز بل البدء به لحل شفرة المعنى الباطن و كشف مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي.[3]

نتوصل في الأخير إلى فكرة أن كل نص أدبي يفتقر إلى الحسم هو نص منفتح على التأويل و جدير بالقراءة لأنه يجعل متلقيه منتجا بدلا من مستهلك فقط، و بناء على ما تقدم فإن فاعلية الرمز داخل عمل أدبي هي التي تمكن من تحديد مقصدية النص، فتأويل القارئ لهذه الرموز ينطلق من ثقافته و خلفيته المعرفية و الإمكانات النصية التي توافق هذه الثقافة.

إن الرمز باعتبـاره محمولا ثقافيا و اِجتماعيا و دينيـا، له القدرة على التفاعل بين عناصر اللغة و الواقـع، يقيم جدلا بين الموروث التراثـي و بين الواقع المتحول من خلال المتلقي الذي يقرأ النص بخلفيـة معرفيـة للتراث العربي. فمـا مدى فاعليـة الرمز داخل النص الشعري؟ و إلى أي مـدى يساهم في تشفيـر لغة الشاعـر و توصيل مبتغاه من خلال اِستخـدامه ؟

كمـا أن المشكل الذي يطرح نفسه لا يكمن في تلقي النص الشعري بأبعاده الرمزية من طرف القارئ فحسب، بل إن صلب الإشكالية يتعلق بترجمة هذه الرموز في القصيدة من لغة إلى لغة أخرى، فهل سيحافظ هذا الرمز الموظف في النص الشعري على أبعاده و فائض المعاني التي يحملها عند ترجمته إلى اللغة الهدف؟ و هل سيحافظ على بريقه و قوة توصيله للفكرة المشفرة كما في النص المصدر ؟

1.نقلا عن: نصر حامد أبوزيد ، إشكالية القراءة و آلية التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1992 ، ص 44.

2 . پول ريكور ، نظرية التأويل ، الخطاب و فائض المعنى ، ترجمة سعيد الغنمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 2003 ، ص 96.

3 . المرجع نفسـه ، ص 45.

6- ترجمــة الرمــوز :

إن الأدب الرمزي هو ذلك الأدب الذي إذا قرأه القارئ فإنه لا يفهم منه إلا ظاهره، أما إذا قرأه القارئ المتأمل فإنه يفهم ظاهره و باطنه و ما يختفي تحت سطحه من مدلولات و معاني و لهذا فإن جل الشخصيات و الأحداث التي يستدعيها الشاعر ما هي إلا رموز لها مغزى و تعبر عن شخصيات و حوادث أخرى واقعية و ذلك عن طريق المقابلة أو المناظرة .

أما الإشكالية التي تطرح نفسها بإلحاح في هذا المقام هي : كيف يتم التعامل مع هذه الرموز في ترجمة الشعر ؟ و هل تكون ترجمة الرمز بإيجاد مقابل له في اللغة الهدف ؟ ثم هل الرمز في الثقافة العربية يحمل المدلول نفسه في الثقافة الإنجليزية ؟

و من هنا نستشف أن المترجم يواجه صعوبات جمة في تعامله مع الرموز فغالبا ما يجد نفسه عاجزا عن إيجاد مكافئ لها في الثقافة الهدف، فأغلب الرموز خاصة تلك المتمثلة في الأسماء لا يكون لها مقابل في اللغة الهدف باستثناء بعض الحالات – و يعتمد المترجم في كثير من الأحيان على الترجمة الحرفية و الاقتراض و النقل الكتابي خصوصا في حالة الرموز الدالة على أسماء الأعلام و العبارات الثقافية.

6-1- المترجم الأدبي بين – بين: الحرفية أم التصرف؟

تفرعت دراسات الترجمة و تشعبت، و لكنها اِشتركت جميعها في الهدف و هو الخروج بنص مقروء أقرب ما يكون إلى النص الأصلي. و قد يكون هذا من خلال اِعتماد الترجمة الحرفية أو الترجمة الحرة، أو مزيج من الاثنين، إذا ما اِضطر المترجم إلى هذا الأسلوب أو ذاك للمحافظة على المعنى أو على الشكل. « تنقسم الترجمة في مختلف الأدبيات التي تتناول نظرية الترجمة إلى نوعين رئيسيين هما: الترجمة الحرفية (Literal translation) و الترجمة الحرة (Free Translation) و يذكر في بعض الدراسات نوع ثالث هو المحاكاة (Imitation) و هي الترجمة التي تنطوي على درجة كبيرة من التصرف بحيث لا يبقى من النص الأصلي إلا فكرته الرئيسية»[1]

و كثيرا ما تخلص دراسات الترجمة إلى أنه لا مفر من اِستخدام مزيج من نوعين لإنتاج ترجمة تفي بالغرض الأساس وهو نقل النص من لغة إلى أخرى بأقل قدر من الخسارة، سواء في المعنى أو في الشكل .

1. عهد شوكت سبول، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق ، الجامعة الأمريكية في بيروت ، رسالة ماجستير ، كلية العلوم و الآداب ، بيروت ، لبنان، نشاط 2005، ص (7-8)

6-1-1- الترجمة الحرفية :

إن تعدد الآراء و النظريات حول كيفية تنفيذ عملية النقل من لغة إلى لغة إنما هي دليل على تعدد أغراض الترجمة و النتائج المنتظرة منها. ومن محاور النقاش حول نظرية الترجمة ما إذا كان الهدف من الترجمة أن يترك المترجم الكاتب مكانه و يحمل القارئ إليه أو أن يترك القارئ مكانه و يحمل الكاتب إليه كما يقول عالم اللاَهوت و المترجم الألماني **شلاير ماخر** [1] (Scheleirmacher).

و يعني **شلاير ماخر** بالخيار الأول أن ينتج المترجم نصّا يحتفظ بجميع خصائص النص الأصلي حتى لو اِضطر إلى اِستخدام تراكيب غريبة عن اللغة التي يترجم إليها، فالهدف هو إبراز المصدر الأجنبي للنص الأصل و ما هو غريب فيه و الاستفادة منه لإثراء اللغة المترجم إليها، و هو ما أشار إليه **شلاير ماخر** بتغريب النص (Foreignization) [2].

أما الخيار الثاني فهو أن ينتج المترجم نصّا في اللغة المترجم إليها كما لو كان الكاتب قد كتب نصّه أصلا بهذه اللغة . و هو ما يعبر عنه **شلاير ماخر** ب " تجنيس" النص (Naturalization)، لكن هذا يقتضي بحسب رأي **شلاير ماخر**، أن يحذف المترجم أجزاء بكاملها لأنها خارجة عن نطاق ثقافة اللغة المترجم إليها، و هو ما يقود المترجم بالتالي إلى المحاكاة أو إلى خليط من المحاكاة و الترجمة و بذلك يكون قد أفسد النص الأصلي و شتت القارئ بنقله تارة إلى عالم لغته هو (القارئ) و تارة إلى عالم لغة الكاتب. و بهذا فمقاربته تعتمد على تفضيل الحرفية و اعتبار الترجمة حالة خاصة و درجة من درجات عملية الفهم و التأويل .

فالترجمة الحرفية تعني صياغة جمل صحيحة و سلسة و واضحة منسوجة على منوال اللغة المترجم منها و متطابقة معها في أجزائها مع ضرورة الحد الأدنى من هندسة الجملة من أجل أن لا يتأثر المعنى و لا يختل التركيب بالإضافة إلى المحافظة على أسلوب الكاتب إلى أقرب حد ممكن . و تعتمد هذه الطريقة على الاقتباس و الاستعارة (استعارة التعابير الاصطلاحية) قصد فتح أبواب التعرف على الآخر في لغته و ثقافته.

---

1 .*In: Schulte, Rainer and John Biguenet, Theories of Translation : From Dryden to Derrida, Chicago and London, University of Chicago Press, 1992, p 42*
«*Either the translator leaves the writer alone as much as possible and moves the reader toward the writer, or he leaves the reader alone as much as possible and moves the writer toward the reader*» ,
2. *Ibid , p 40-54.*

6-1-2- دعاة الحرفية : Literal Translation Trend

- **أنطوان بارمان (Antoine Barman)**

يعد **أنطوان برمان (Antoine Barman)** من أبرز المنظرين الذين اِقترحوا مقاربات تتخذ من الحرفية أساسا لترجمة النصوص الأدبية اِعتقادا منهم أنها تحفظ النص الأصل من التشويه و التحريف.
و لقد نجح المترجم و الفيلسوف المنظر **بارمان** في بلورة مفهوم كفيل بتغيير النظرة إلى الترجمة الحرفية و دورها في بناء أسس للتبادل بين الثقافات فهو يعتقد أن «جوهر الترجمة يكمن في كونها اِنفتاح و حوار وتمازج» .

«L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage et décentrement»[1]

فموقفه الذي تبناه هو موقف مناصر للمنهج الحرفي و للنص الأجنبي الذي يؤكد على ضرورة المحافظة على خصائصه أثناء ترجمته.
و قد اِنتقد **برمان** النزعة المثالية الأفلاطونية في الترجمة التي تسعى إلى تجميل و تجويد النص أثناء نقله إلى الثقافة المستقبلة، و ذلك من خلال الاِستحواذ على المعنى باِعتباره هوية مستقلة عن الحرف، و الاِستغناء بذلك عن الحرف (Lettre) كونه يمثل واجهة لا غير .
انطلاقا من هذا الاِعتبار أدان **برمان** الترجمات التي تهمل العقد الذي يربط الترجمة بالأصل[2] ليعطي بذلك بعدا أخلاقيا لعملية الترجمة، فالترجمة الأمينة في نظره هي تلك التي تعترف بأسبقية نص آخر ترتبط به وفق عقد يلزم اِعتبار الأصل كيانا له حقوق و خصوصيات يجب مراعاتها.

- **هنري ميشونيك :Henri Meschonnic**

إضافة إلى التأملات و الأفكار التي جاء بها **بارمان**، نجد المنظر الفرنسي **هنري ميشونيك** (Henri Meschonnic) الذي حاول هو الآخر تقديم تفسير إيجابي للترجمة الحرفية، إذ يرى هذا الأخير أن عملية الترجمة هي عملية يقع فيها تغيير" **Mutation** " للنص الأصلي رافضا كل عملية إدماج "**Annex**" تقع خلال العمل الترجمي: «الإدماج هو كل محو لهذه العلاقة (النصية) و الاعتقاد الوهمي بإمكانية جعل النص الذي جاء في لغة الانطلاق يبدو و كأنه كتب بلغة طبيعية في لغة الوصول و هو تجاهل للفروقات الثقافية و الزمانية و البنى اللغوية»[3]
فهو يفضل الحفاظ على الغرابة "Etrangeté" و التحول / التغيـر "Décentrement" .

---

1 . In : Schulte, Rainer and John Biguenet, op.cit., p 51
2. Cf: Barman A. ,la traduction et la lettre ou l`auberge du lointain , Seuil , Paris , 1999, p40.
3. Meschonnic, H., Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction, Gallimard ,Paris , 1973*, p 308: «L' annexion est l`effacement de ce rapport, l`illusion du naturel, le comme –si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque , de structure linguistique»*

بالرغم من أن **ميشونيك** يعد من أنصار الترجمة التي تهتم بالنص "Traduction –texte" إلّا أنه يرى بأن الترجمة لا تقتصر على الانتقال بين لغة الانطلاق و لغة الوصول أو الانتقال في الاتجاه المعاكس، و إنما هي (الترجمة) عملية تعايش (Symbiose) تجمع بين الفكرتين معا و تسعى إلى التوفيق بين الحرفية "Litteralité" و الأدبية "Litteraité ".

- **لاورنس فينوتي Laurence Venuti**

اِستهل **لورنس فينوتي *(Laurence Venuti)*** في كتابه " فضائح الترجمة " (The Scandals of Translation) دراسته بمسألة الأخلاق في الترجمة و قد أيد **بارمان** و أثنى على مساهمته القيّمة و دوره في تحديد الفكر الخاص بالترجمة و إعادة النظر فيه مؤكدا على ضرورة إبراز غرابة النصوص الأجنبية "***Foreignness***" من أجل الحصول على ترجمة سليمة. و نجده يرفض التصور الذي يعتبر الترجمة عملية " تملّك" مقرا في ذات الوقت بوجوب الاعتراف بالاختلاف و التعدد اللغوي و الثقافي فهو يقول :

«*I follow Berman ...good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text*»[(1)]

من خلال القول نستشف أنه يؤيد **أنطوان برمان** في نظرته للترجمة الجيدة التي ترمي إلى إزالة كل تزييف، فهي تعمل من خلال لغتها الخاصة على إبراز غرابة النص الأجنبي.(ترجمتنا).

في السياق ذاته، فهو يدافع على مبدأ المحافظة على تغريب الترجمة Foreignizing Translation و هي الإستراتيجية التي تواجه التدجين (Domestication) التي تسعى إلى الوضوح في الترجمة[(2)] . كما دعا **فينوتي** إلى " الإفراط في الأمانة" أي أن يعمل المترجم على نقل تلك الخصائص المتواجدة في النص الأجنبي و التي يمكن أن تمسّ أو تقاوم النماذج و المعايير السائدة في الثقافة المستقبلة و بذلك يتسنى للمترجم أن يبقى وفيا و أمينا لمظاهر النص الأصل و يساهم في إحداث تغيير في الثقافة المستقبلة.

من خلال ما ذكرناه عن أنصار الترجمة الحرفية و مبدأ تسييد النص الأصل على حساب النص الهدف، يتبين لنا أن مختلف المقاربات التي تتخذ من الحرفية أساسا لعملية الترجمة خاصة الأدبية منها تشدد على وجوب إظهار الخصائص اللغوية و الثقافية للنص الأجنبي و المحافظة قدر الإمكان على

1. *Lawrence Venuti, The Scandals of translation, Towards an Ethics of difference, Routledge, London and New York, 1998; p 11*

2. ينظر : ألبرت نيوبرت *Albrecht Neubert* و غريغوري شريف *Gregory M. Shreve, Translation* as text ، الترجمة و علوم النص ، ترجمة محي الدين حميدي ، كلية اللغات و الترجمة، جامعة الملك سعود ، 2002 ، ص 5.

حرفه (Lettre) كما يدعو أنصار هذه المقاربة من منظرين و مترجمين إلى إخضاع اللغة الهدف لقيود اللغة المصدر بغية حمل القارئ الهدف على تذوق التراكيب الأصلية الخاصة بالنص الأجنبي على ما تحتويه من غرابة و على القارئ تقبل هذا النوع من النصوص و بذل جهد في فهمها لأن المترجم غير مطالب بتقديم تنازلات للقارئ.

6-1-3- دعـاة الترجمة بتصرف أو أهل الهدف : Free Translation Trend

نعرض فيما يلي بعض أشهر وجهات النظر التي تدعو إلى التكييف (الترجمة بتصرف) و هي ما يعرف في الدراسات الترجمية الحديثة بالمناهج التي تتجه نحو اللغة الهدف و تطلعات القارئ بغية تطويع النص الأجنبي وفق ما يتماشى مع اللغة و الثقافة المستقبلة. و قد ميزت هذه المناهج حقبة الخمسينات و الستينات من القرن العشرين وجوهرها هو المعنى و المكافئ .

- **يوجين نيـدا : Eugene Nida و مبدأ التكافؤ الديناميكي Dynamic Equivalence** :

لقد صاغ يوجين نيدا أفكاره حول الترجمة اِنطلاقا من ترجمته للكتاب المقدس إذ أن الغرض عنده هو إيصال مغزى الكتاب المقدس و تقريبه من مدارك الناس في لغاتهم لأسباب التبشيـر[1] .

و قد اِستوحى **نيدا** (1964) نظريته من النحو التوليدي (Grammaire Générative) الذي أرسى قواعده نعوم شومسكي (Noam chomsky) فميز بين التكافؤ الديناميكي في اللغتين (المترجم منها و المترجم إليها) و التكافؤ الشكلي (Formal equivalence) بين اللغتين مفضلا الطريقة الأولى.[2]

من ثم، فإن **نيدا** يرى أن على المترجم أن يختار بين تكافؤين الشكلي أو الديناميكي؛ فالتطابق الأول يعطي الأولوية لشكل النص المصدر و يهمل البنى النحوية و أساليب و روح اللغة الهدف، و في المقابل فإن التطابق الثاني يرمي إلى إحداث نفس التأثير الذي أحدثه النص المصدر في القارئ الأصل متحررا بذلك بعض الشيء من بنى النص المصدر و هو بهذا يتوجه نحو رد فعل القارئ (المتلقي).

يدعو **نيدا** إلى التكافؤ الديناميكي مؤكدا أن " التكافؤ الشكلي في العملية الترجمية يعمل على تشويه الرسالة أكثر بكثير من التكافؤ الديناميكي فالمترجم الذي لا يعتمد في ترجماته إلا على التكافؤ الشكلي لا يعني أن ترجماته التي تبدو "أمينة"، هي في الواقع مصدر لعدد هام من التشويهات[3] .(ترجمتنا)

1.ينظر: الديداوي محمد، الترجمة و التواصل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 2000، ص 80.

2. نفس المرجـع ، ص 80.

3. Eugene Nida, Toward a Science of translating, Leiden E.J. Brill, Netherlands, 1964,p 192
«In practice F-E translations tend to distort the message more than D-E translations, since those persons who produce D-E are in general more adept in translating and in order to produce D-E renderings they must perceive more fully and satisfactorily the meaning of the original text. For the most part a translator who produces D-E renderings is quite aware of the degree of distortion, and because greater conscious control of his work is able to judge more satisfactorily whether or not the results seem to be legitimate. »

يرى **نيدا** أن الترجمة الجيدة يجب أن تتوفر على المعايير الأربعة التالية : يجب أن تحمل معنى للقارئ و أن تحمل روح النص الأصل و يجب أن تكون مصاغة بأسلوب طبيعي يسهل فهمه و أن تولد لدى القارئ الهدف نفس الأثر و نفس رد الفعل الذي تركه النص الأصل لدى القارئ الأصلي.

- **النظرية التأويلية : Interpretive Theory**

ظهرت النظرية التأويلية بشكل واضح في النصف الثاني من القرن العشرين متأثرة ببعض ما جاء به مفكرو تلك الفترة و منتقدة كثيرا من الآراء خصوصا تلك التي تتشبث بالنص الأصل و تدعو إلى الحرفية في الترجمة. فالأهم بالنسبة لرواد هذه النظرية هو نقل المعنى مع مراعاة اللغة المستهدفة و الثقافة التي تحملها على حساب لغة المتن و ثقافتها.

تسمى النظرية التأويلية أيضا بنظرية المعنى. و بخصوص المعنى و البعد الضمني (المضمر) من الكلام، فيمكن القول بأن نظرية باريس (نظرية المعنى) هي من النظريات القليلة و الأكثر خوضا في الحديث عنه و من أكثر النظريات التي أولت اِهتماما كبيرا به حيث جعلته قاعدة من قواعد نقل المعنى التام، فهي تدعو المترجم للبحث عن المعنى الذي قد يكون أحيانا أهم من البعد الصريح الذي ينحصر في دلالة الكلمات و العبارات التي تحمل المعنى اللغوي الذي نجده في القواميس و كتب النحو و الصرف، بينما يحمل البعد المضمر المعنى الحقيقي الذي يريده صاحب النص.[1]

و تعد كل **من دانيكا سيليكوفيتش** (Danica Seleskovitch) من المدرسة العليا للتراجمة و المترجمين (E.S.I.T) التابعة لجامعة السوربون باريس III و **ماريان لودورير** (Marianne Lederer) من جامعة باريس XII من أهم مؤسسي نظرية المعنى في الترجمة. و تندرج أفكارهما كحلقة ضمن سلسلة الصراعات التي نشبت بين أنصار الترجمة الحرفية و نظرائهم من أنصار الترجمة الحرة.

فقد قامت هذه النظرية كثورة على الدراسات اللسانية القائمة على أساس المقارنة بين اللغات ، و قد مالت نظرية المعنى ميلا كبيرا إلى الترجمة الحرة و لكن دون أن تكرسها بصورة مطلقة، فهناك مواطن تحبذ فيها هذه النظرية الترجمة الحرفية سيّما عندما يتعلق الأمر بأسماء الأعلام و الأعداد و التعداد و العبارات المألوفة و المصطلحات التقنية.

---

1. ينظر : مجند أويحي خروب، إشكالية ترجمة المعنى الضمني في النص الأدبي الروائي من الفرنسية إلى العربية ، رسالة دكتوراه في علوم الترجمة ، جامعة الجزائر 2، 2012-2013 ، ص 116.

فأي التيارين هو الأنسب في ترجمة شاعر كمحمود درويش، و أي التقنيات الترجمية سيتسلح بها مترجمينا في مواجهة قصائد ديوان « لماذا تركت الحصان وحيدا» ، الذي يضم بين ثناياه الرمز و التاريخ والذاكرة و التخيل بالإضافة إلى القضية؛ قضية فلسطين؟ ذلك ما سنسعى للإجابة عنه في الفصل التالي: الفصل التطبيقي الذي وسمناه ب:

« لماذا تركت الحصان وحيدا: الشعر، السيرة، الرمز و الترجمة».

" لا شيء أقسى على الروح من رائحة الأحلام و هي تتبخر. "

﴿محمود درويش﴾

" Nothing is harsher on the soul than the smell of dreams while evaporating."

﴿*Translated by Bouzidi Ilham*﴾

الفصل الثالث : الدراسة التطبيقية

لماذا تركت الحصان وحيدا: الشعر، السيرة، الرمز و الترجمة

1- الظاهرة الدرويشية

2- نبذة عن حياة المترجمين

3- التعريف بالمدونة

4- الدراسة التطبيقية: مشاهد و قصائد الديوان في محك الدراسة

5- نقد الترجمات: ترصين لعلاقة الأصل بالترجمات المختلفة

يأتي هذا الفصل في شكله التطبيقي امتدادا لفصلين سبقاه طبعتهما صبغة المسح النظري و الذي أسقطنا جوانب منه لأجل مقاربة ترجمة المعنى المضمر في شعر السيرة الذاتية. لا مناص من التسليم أنه عند الحديث عن هذا النوع بالخصوص، فإن محمود درويش هو من يتربع على عرش هذا الإبداع الأدبي.

1- الظاهرة الدرويشية

لا مراء في القول: إن محمود درويش أضحى منذ نهاية سبعينات القرن العشرين (ظاهرة شعرية) ملفتة تكاد تختزل في ذاتها عند كثير من الفلسطينيين والعرب وربما في العالم أيضاً، التجربة الشعرية الفلسطينية، في عمومها!.. (ظاهرة) يصعب تغافلها، أو نكرانها. فمن نافل القول أن محمود درويش هو الشاعر الفلسطيني والعربي الوحيد الذي كان يستطيع أن يخلق ازدحاماً في أي عاصمة عربية تنعقد فيها أمسية شعرية له.

1-1- حياته:

هو محمود درويش اللاجئ الفلسطيني، الطفل ابن السابعة الذي هُجِّر من قريته "البروة" إثر معركتين؛ الأولى حين نزح أهله بعد معارك مع القوات الصهيونية والثانية بعد أن استعاد أهله القرية بقوة سلاحهم و عادت القوات الصهيونية لتدحرهم فيُهجَّر مع أبيه وجدِّه إلى لبنان ليعود كالمتسلل إلى وطنه ويشب ليكون شاعر اللاجئين الفلسطينيين، شاعر الشعب الفلسطيني الذي عاش ويعيش القضية ويعبر عنها منذ المخاض الأول في كل تفاصيل عذاباتها وآلامها وأحزانها وأتراحها وآمالها ورؤيتها وتفاؤلها ورؤية البصيص من الإمكانيات لتمكين اللاجئين المنفيين للرجوع إلى وطنهم.

ولد "محمود سليم حسن درويش في 13 مارس 1941 م، في قرية صغيرة تدعى" البروة " قضاء " عكا"، تأثرت تأثيرا مباشرا بالاحتلال الإسرائيلي البغيض، فقد احتلوها عام 1948 م، مما اضطر الشاعر للنزوح مع عائلته إلى لبنان بعد النكبة، و هو لا يزال طفلا ليطلق لاحقا اسم " الطفولة المنفية" على طفولته، التي يقول فيها: " **إن طفولتي هي بداية مأساتي الخاصة التي ولدت مع بداية مأساة شعب كامل، لقد وضعت هذه الطفولة في النار، في الخيمة، في المنفى مرة واحدة وبلا مبرر لنتمكن من استيعابه، ووجدت نفسها فجأة تعامل معاملة الرجال ذوي القدرة على التحمل.**"

عاد إلى فلسطين متخفيا ليجد قريته قد دمرت، فاستقر في قريته الجديدة شمالي غربي قريته "البروة"، وأتم تعليمه الابتدائي في قرية دير الأسد بالجليل، وتلقى تعليمه الثانوي في قرية" كفر ياصيف". كان نبيها في دراسته، و كان يهوى الرسم و ركوب الخيل و الاستماع إلى الزجل الشعبي.

-عمل محررا ومترجما في صحيفة الإتحاد، ومجلة الجديد.

–اعتقل أكثر من مرة من قبل الاحتلال الصهيوني عام 1961 م بسبب نشاطه السياسي، و استقر به الحال في لبنان عام 1972 م، حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطيني، وشغل منصب رئيس تحرير مجلة " **شؤون فلسطينية** "، ورئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين.

–أسس مجلة "**الكرمل** "الثقافية في بيروت عام 1981 م و التي توفي و هو رئيس تحريرها.

–شغل العديد من المناصب السياسية و منها عضو في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، و التي استقال منها احتجاجا على توقيع اتفاق أوسلو.

–له أكثر من ثلاثية ديوانا، و ترجم شعره إلى عشرات اللغات العالمية.

– من أشهر دواوينه الشعرية: عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، أصدقائي لا تموتوا، عاشق من فلسطين، العصافير تموت في الجليل، مديح الظل العالي، حالة حصار، أثر الفراشة، أحد عشر كوكبا، لماذا تركت الحصان وحيدا، الجدارية وغيرها...

–حصل درويش على عديد الجوائز العربية والعالمية:

*"لوتس "عام 1969 م.

*"جائزة البحر المتوسط 1980 "م.

*"درع الثورة الفلسطيني 1981 "م.

* "لوحة أوربا للشعر1982 " م.

*جائزة "ابن سينا "في موسكو 1982 م.

* جائزة لنين 1983م

* جائزة البحر المتوسط 1985م

*أعلى وسام تمنحه وزارة الثقافة الفرنسية 1997م

*جائزة "الأمير كلاوس "هولندا 2004 م .

*جائزة "العويس الثقافية 2004 "م مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس

– توفي محمود درويش في يوم 09 /08 /2008م في هيوستن في الولايات المتحدة إثر خضوعه لعملية قلب مفتوح.

لقد أنشد "محمود درويش "للوطن والقضية والحب والحرية والسلم وللمرأة، وللهموم الإنسانية الذاتية، دون التفريط في جمالية التعبير وفنية الصياغة والاحتفاء باللغة، فأبدع وتألق وتفوق على نفسه من ديوان إلى آخر .

1-2- سيرته الشعرية:

بدأ درويش مسيرته الشعرية رسميا عام 1960م بصدور مجموعته الشعرية الأولى **عصافير بلا أجنحة** و استمرت حافلة طيلة نصف قرن من الزمن، حيث صدر آخر ديوان له **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي** عام 2009.

قسم النقاد مراحل درويش الشعرية إلى ثلاثة مراحل يجمعها قاسم مشترك؛ وهو علاقة الشاعر بالوطن و قضيته، و علاقته بالمنفى أو خروجه من البلاد، و علاقته بالذات.

المرحلة الأولى (1960-1970): مرحلة الوجود في الوطن و تمثل بدايات تفتح وعي الشاعر على قضية وطنه، و تتسم بتبنيه للفكر الماركسي و الانتماء للتيار الرومانسيّ و قد سيطر الخطاب المباشر على نصه الشعري في هذه الفترة.

المرحلة الثانية (1970-1983): مرحلة الوعي الثوري، و تتسم بالفكر القومي حيث طور الشاعر فيها أسلوبه و دلالات شعره و اكتسبت إحالاته إلى التاريخ و الدين والأسطورة زخما أكبر و أصبح تأثير الرموز و الأقنعة – التي تم توظيفها بكثافة- لافتا في نصوصه .

المرحلة الثالثة (1983-2008): مرحلة الوعي الممكن و الحلم الإنساني وهي مرحلة الفكر الكوني الإنساني. تتسم هذه الفترة من سيرته الشعرية بالالتفات إلى الذاتية، و يتقمص درويش في هذه المرحلة أحيانا دور الطفل عائدا إلى الماضي الطفوليّ، مثلما انعكس ذلك في مجموعته **لماذا تركت الحصان وحيدا**،1995، فقد اعتمد على شظايا السيرة الذاتية، و فيها تمازج الذاتيّ و الوطنيّ و الإنسانيّ.

و أيا يكن، فلقد ظل الشعر عند "محمود درويش "تركيبا فنيا جماليا كامنا في بنية اللغة و كانت القصيدة عنده عملا فنيا فرديا واجتماعيا في وقت واحد، وتنظيما لتجارب لم تقع إلا لهذا الشاعر الكبير. لقد كان "درويش "شاعرا هاجسه التجديد والتطوير قادرا على اختراع لغة جديدة، وأساليب عصرية وكتابة قصائد يتجاوز فيها نفسه، ويقوم بتطوير ذاته وتعميق أساليبه ليزداد قربا من جمهوره و يؤسس له مكانة خاصة في وجدانهم، ويضع له مكانا متقدما في المشهد الأدبي على مستوى العالم.

لقد شكل محمود درويش ظاهرة إنسانية وشعرية في عالمنا العربي، وقد نحتاج إلى وقت طويل كي نحصل على ظاهرة جديدة أخرى في حجم ظاهرته.

وفي الأخير لقد أحب "درويش "العرب جميعا، ولم يكن غريبا أن تكون أقوى قصائده في بواكيره الأولى" سجل أنا عربي"، وكان يشعر بمودة خاصة تجاه أبناء المغرب العربي الذين بادلوا الحب بحب

أسطوري، ولذلك لم يتردد في قبول الدعوات لإلقاء أشعاره في الجزائر والمغرب وتونس في فترات متقاربة*.

* للاستزادة حول حياة و أعمال الشاعر ينظر المراجع التالية:

1 رجاء النقاش، أدباء معاصرون، دار الحرية، بغداد، 1972م

2 روبرت.ب. كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، بيروت لبنان الطبعة الأولى 1996 (المجلد الأول)

3 حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1982م.

4. سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة العربية الأولى، 1997م.

2- نبذة عن حياة المترجمين:

2-1- محمد شاهين:

محمد شاهين كاتب وأكاديمي أردني، درس الأدب الإنجليزي في **جامعة عين شمس** في **مصر** وتخرج منها سنة**1962** ، وكان قبل ذلك قد تخرج من دار المعلمين وعمل مدرساً في مدرسة بيت فجار الإعدادية ، بعد أن تحصل على الليسانس في الأدب الإنجليزي من جامعة عين شمس. ارتحل في بعثة للحصول على درجة الماجستير من **جامعة كولورادو** في **الولايات المتحدة الأمريكية** وذلك سنة **1964**. بعد أن تحصل على الماجستير رجع إلى فلسطين وعمل مدرساً في دار المعلمين. توجه إلى بريطانيا للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي من **جامعة كامبردج** في بريطانيا وتم له ذلك سنة **1974**. بعدها تم تعيينه كرئيس تحرير **المجلة الثقافية** الصادرة عن الجامعة ، كما شغل أيضا منصب أستاذ **الأدب الإنجليزي في الجامعة الأردنية** عام **1985**. صدر له العديد من الكتب باللغة العربية والإنجليزية ، كما انه يشغل منصب رئيس تحرير المجلة الثقافية الصادرة عن الجامعة الأردنية، ورئيس تحرير مجلة "**مؤتة**" للأبحاث، شارك أيضا في ملتقى القاهرة الدولي الخامس للإبداع الروائي وتم تكريمه من قبل وزير الثقافة المصري فاروق حسني، وكان أحد أعضاء لجنة تحكيم ملتقى القاهرة الدولي الثالث للشعر العربي عام **2013**. حاز على عدة جوائز وتم تكريمه عدة مرات.

نصب مساعد رئيس الجامعة الأردنية لمدة سنتين؛ من سنة **1978** حتى **1980**. نصب بعد ذلك نائب رئيس جامعة مؤتة لمدة أربع سنوات؛ من **1998** حتى **2002**. عمل مستشاراً في وزارة التعليم العالي في الأردن من منتصف الثمانينيات إلى غاية سنة **1989** .

نظراً لطبيعة العلاقة الوثيقة التي كانت تربط محمد شاهين مع الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش والأثر الأدبي الكبير لالتقاء فكر الأديبين، قرر شاهين أن يتقدم بطلب لترجمة ديوان " **كزهر اللوز أو أبعد**" وعرض الترجمة على درويش، الذي يذكر عنه أنه كان يحب أن تعرض عليه ترجمة أعماله قبل أن تنشر ويقرأها كلمة كلمة. ويذكر شاهين في مقالة نشرت له في مجلة " **العربي** " أنه كان مسروراً لموافقة درويش على البدء بترجمة ذلك الديوان، كما ذكر أنه كان يعقد اجتماعات دورية لمناقشة الترجمة مع محمود درويش. قام بعدها بترجمة أعمال أخرى للشاعر محمود درويش : ديوان« **لماذا تركت الحصان وحيدا؟**» سنة **2014**، بالإضافة إلى كتاب «**في حضرة الغياب** » . ومن الأعمال الأدبية الأخرى التي ترجمها شاهين نذكر : سداسيات الأيام الستة لإميل حبيبي، كما ترجم« **أنشودة المطر** » **لبدر شاكر السياب** بالإضافة إلى العديد من القصص القصيرة **لغسان كنفاني** وجمال غيطاني وزكريا تامر وميشيل عفلق وغيرهم من الأدباء والروائيين.

أما جهوده في الترجمة من الإنجليزية إلى العربية فقد تنوعت بين ترجمة الشعر والنثر ، ففي الشعر الحديث ترجم لعزرا باوند(**الجوال والعودة**) و(**نخب عيد الميلاد**) وذلك في العام **1977**. وترجم له مرة

أخرى (**النشيد الأول**) عام **1986**. كما ترجم إلى العربية رسائل الروائي **ميريديث** وذلك في العام **1983**. وترجم العديد من أشعار **ت.س. إليوت** ومنها (**ماذا قال الرعد**) و(**الأرض اليباب**)، و(**الفتاة الباكية**) ، و(**صورة سيدة**). هذا بالإضافة إلى العديد من الأعمال المترجمة التي أشرف عليها وراجعها وحررها ونذكر منها :

- ظلال المستقبل (**Shadows of the Future**)، وهو من تأليف **باتريك بارندر** وترجمة **بكر عباس**.
- الإسلام في بريطانيا (**Islam In England**) ، وهو من تأليف **نبيل مطر** وترجمة **بكر عباس**.
- ثقافة المقاومة(**Culture and Resistance**)، تأليف **إدوارد سعيد** و **بارسيميان** وترجمة **علاء أبو زينة**.
- **المسألة الصهيونية** ، تأليف **جاكلين روز** وترجمة **محمد عصفور** .

2-2- جيفري ساكس (Jeffrey Sacks) :

هو كاتب ، و مترجم ، و باحث ، و أستاذ مساعد أيضا ، مقيم حاليا بالولايات المتحدة الأمريكية (**مدينة نيو يورك**) متحصل على شهادة دكتوراه في اللغة العربية و الأدب المقارن ، كما انه مدرس للغة العربية بجامعة كولومبيا مند سنة **2006** . يقوم حاليا بكتابة كتاب باللغة العربية حول الأدب العربي اليهودي .

•السيرة المهنية :

تلقي جيفري تعليمه في القاهرة ، بيروت ، آن أربور، أوستن ، ونيويورك أين تحصل على درجة الدكتوراه من جامعة كولومبيا من المعهد الخاص بالأدب المقارن والمجتمع ، القسم المختص في اللغات والثقافات في الشرق الأوسط وآسيا (حاليا قسم الدراسات الشرق أوسطية، جنوب آسيا و الدراسات الأفريقية) .

يقوم جيفري أيضا بالتدريس و الكتابة حول مجموعة من التخصصات التي يلتزم بها ، ونسردها على النحو التالي : – الشعر– فقه اللغة – العنف و القانون – الشعر العربي – الفلسفة العربية في العصور الوسطى – الكتابة اليهودية العربية – الاستعمار والدولة – ابن خلدون – الدراسات العربية والإسلامية – قضية فلسطين ، ...الخ

قام جيفري بكتابة أول كتاب بعنوان : "**تكرارات الخسارة : التشويه والشكل الجمالي ، الشدياق لدرويش**" الذي تم نشره بنيويورك : سنة 2015، و قد تحصل هذا الكتاب على جائزة **هاري ليفين** من جمعية الأدب الأمريكي المقارن سنة 2016 ، و يقوم حاليا بكتابة مجموعة من الكتب :

الكتاب الأول : يتمحور حول النقد للفكرة اللاهوتية السياسية للبساطة ، تحت عنوان :

"**البساطات : الأرشيف الاستعماري.**"

•الكتاب الثاني : تحت عنوان " **الشعر العربي في المنعطفات الفلسفية** "، يدور حول التاريخ المشترك والمقسم للفيلولوجيا والشعر .وهو يدرس تكوين واستمرار الفئات الجمالية – الفلسفية في الحداثة

الاستعمارية – على سبيل المثال ، فئة العمل الأدبي أو الشعري المتحركة بين اللغات كما تتطرق للكتابة الشعرية .

•**الكتاب الثالث :** هو قراءة للقضية الفلسطينية وعلاقتها بسياسة الموت والأشكال غير المتناسقة للعنف القضائي والعنصري ، و يحمل العنوان التالي : " **إنهاء الاستعمار: القصيدة الغنائية وقضية فلسطين**" يقدم فيه جيفري قراءات وثيقة للنصوص الشعرية فيما يتعلق بالقانون والفلسفة السياسية والتاريخية والتحليل النفسي ، ويجادل بأن مصطلحات ومنطق العنف الاستعماري يفوق زمن الحداثة ، كما يقدم قراءة لقضية فلسطين .

و من أهم الأعمال التي قام بترجمتها ، ديوان محمود درويش ،" **لماذا تركت الحصان وحيدا؟** " نيويورك: سنة 2006 .

3- التعريف بالمدونــة:

محمود درويش و مثلث السيـرة : الشاعـر و المكـان و التاريـخ:

في أواسط التسعينـات من القرن العشرين و بعد اِنخراط محمود درويش في مرحلة ملحمية غنائية أسفرت عن صدور مجموعتيه الشعريتيـن «أرى ما أريد » 1990 و «أحد عشر كوكبا »(1992) اِنتقل شاعرنا إلى مرحلة الموضوعات المستقلة، إذ تناول ديوان « **لماذا تركت الحصان وحيدا**» (1995) السيرة الذاتية للشاعر منذ الطفولة حتى زمن صدور هذا الديوان فكانت تدشينا لمرحلة التفات درويش إلى شؤون نفسه كشاعر و إنسان و إلى شؤون الآدمي الفلسطيني بعد أن غادر أطوار " البطولة " و اِنتقل إلى تفصيلات العيش اليومي و العادي .[1]

لقد بدت مجموعة " **لماذا تركت الحصان وحيدا** " جديدة ليس في نتاج درويش و خياراته الشعرية السابقة و حسب، بل أيضا على صعيد المشهد الشعري العربي بأسره، لأن الشاعر هنا يذهب نحو السيرة: سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا كي ينبسط فيه التاريخ ، سيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد و علامات للروح، و تصنع صيغة ملحمية فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء ليس كأي فضاء و تمسح الزمان من اِرتفاع عين الطير .

يعيد محمود درويش في مجموعته الشعرية هذه تأثيث قصيدته بالعناصر الأولى، مستخدما ذاكرة الطفل فيه ليطل على الفضاء الزماني – المكاني الذي شهد صرخة الرواية في القصيدة . و هو يستخدم ضمير المتكلم لتدشين هذا العمل الشعري المركب الذي يتشابك فيه السرد و الغناء و الدراما و الحوار و التعليق ليوحي بهيمنة نوع السيرة على أفق هذا العمل الشعري.[2]

ينقسم هذا العمل الشعري إلى ستة مشاهد أو ست حركات، هي بمثابة فصول السيرة الذاتية للشاعر بالإضافة إلى قصيدة اِفتتاحية وسمها محمود درويش ب " **أرى شبحي قادما من بعيد** " ليكون بذلك النص الافتتاحي في هذا العمل عنصر الولادة المنظور بعين الذات في فضاء زماني آت .

عنون محمود درويش الحركة الأولى ب "**أيقونات من بلور المكان** " و التي تعد و صفا شعريا لولادة الراوي الشاعر و رحيله عن قريته بعد اِشتعال الحرب سنة 1948. و في الحركة الثانية المعنونة ب: " **فضاء هابيل**" تعويض عن الحاضر المكسور بالغناء. و الحركة الثالثة في العمل " **فوضى على باب القيامة** " تنسج لحظاتها من مادة الانتظار. و تثير الحركة الرابعة ذكرى السجن الذي يتحول إلى " **غرفة للكلام مع النفس**" و في هذه الحركة يصرح درويش بخطته لتحويل الهزيمة إلى نصر بإستخدام القصيدة

1.ينظر : صبحي حديدي، في الذاكرة ، مجلة الدراسات الفلسطينية المجلد 19، العدد 76، خريف 2008، ص 82.

2.ينظر : فخري صالح ، قراءات ، لماذا تركت الحصان وحيدا، أسجل ما يشبه السيرة و أعيد تأليف ماضيّ، مجلة الدراسات الفلسطينية المجلد 7، العدد 25، (شتاء 1996)، ص 175.

و الاعتصام باللغة. و يرتدي الراوي – الشاعر في الحركة الخامسة " **مطر فوق برج الكنيسة**" قناعا طروادیا و يحاور هيلين معاصرة تنفي اِشتعال حرب طروادة، في إشارة بليغة إلى حرمانه حتى من تصور ذاته طروادياً معاصرا مهزوما تمكنه أن يتكلم بلسان الطرواديين، و يعيد رواية الحكاية بإسمهم و اِسمه . و في الحركة السادسة و الأخيرة يغلق المشهد على حوار الذات مع الآخر في إشارة واضحة دالة على غياب الحوار و اِنعدام شروط الوصول إلى تفاهم مشترك يحفظ لكل طرف حقه في رواية حكايته و عنونها درويش ب: " **أغلقوا المشهد** ". إن درويش يصل بإغلاقه المشهد على سكانه ذروة السخرية عندما تحرر الضحية جلادها من ذنبه تجاهها .

و يتراوح عدد قصائد كل مشهد بين أربعة و ستة قصائد ليكون مجموع قصائد المجموعة الشعرية ثلاثة و ثلاثين قصيدة نابعة من أرض الراهن ليقوم الشاعر بتصعيد هذا الرّاهن من خلال اللجوء إلى حكاية الطفولة و التاريخ و الأساطير ليحفظ شعره من هجوم التفصيلات اليومية التي تفرغ القصيدة من لهبها الدائم المشتعل ، و ليحشد الحكاية اليومية بأقصى جرعة ممكنة من المعنى .

فيما يلي سرد للأبواب و القصـائد كاملة كما ورد ترتيبها في ديوان « **لماذا تركت الحصان وحيدا**» لمحمود درويش :

أرى شبحي قادما من بعيد

I) أيقونات من بلور المكـــان : في يدي غيمة / قرويون من غير سوء /ليلة البوم / أبد الصبار/كم مرة ينتهي أمرنا/ إلى آخري و أخره

(II) فضـــاء هابيـــل : عود إسماعيل/ نزهة الغرباء / حبر الغراب / سنونو التتـار/ مر القطار

(III) فوضـــى على باب القيامة : البئر/ كالنـون في سورة الرحمن / تعاليم حورية / أمشاط عاجية / أطوار أنات / مصرع العنقاء

(IV) غرفة للكلام مع النفـــس : تدابير شعرية / من روميات أبي فراس الحمداني / من سماء إلى أختها يعبر الحالمـون/ قال المسافر للمسـافر/ قافية من أجل المعلقات / الدوري كما هو كما هو...

(V) مطر فوق برج الكنيســـة : هلين يا له من مطر / ليل يفيض من الجسد / للغجرية سماء مدرية / تمارين أولى على جيتارة أسبانية / أيام الحب السبعة

(VI) أغلقـــوا المشـــهد : شهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية / خلاف غير لغوي مع امرئ القيس / متتاليات لزمن آخـر/ عندما يبتعـد.

4- الدراسـة التطبيقيـة :

قبل الشروع في دراستنا التطبيقية التي هي عبارة عن تحليل للقصائد و المشاهد التي وقع عليها اختيارنا، و من ثم رصد المعنى الضمني الذي بطنه الشاعر في اِستعاراته و ألوانه البيانية- بما فيها رموزه و موتيفاته- ثم المقارنة بين النصوص الأصلية مع ترجمتيها، قمنا أولا برصد لأهم الأحداث السياسة التي أحاطت بشاعرنا " **درويش** " في المرحلة التي سبقت شروعه في كتابة سيرته الذاتية في ديوانه السيرذاتي «**لماذا تركت الحصان وحيدا**» أملا منّا بتمكين القارئ من التموقع داخل أحداث السيرة و الإلمام بجميع السياقات المحيطة بها حتى نضعه في إطار العمل التطبيقي ، فرغبتنا هي تزويده برؤية واضحة حول دوافع شاعرنا **محمود درويش** عبر هذا الديوان الشعري، كون فن السيرة- الذي ينتمي إليه- يتراوح بين الحاضر الذي ينطلق منه الأديب و الماضي الذي تمثله ذاكرته و المستقبل الذي يستشرفه بناءا على رؤيته لماضيه و حاضره .

◈ صدر الديوان بعد الفترة الممتدة من أواسط 1992 إلى أواخر 1994، و هي فترة لها وقعها في تاريخ فلسطين و نضال شعبها و يمكن إيجاز أهم أحداثها بما يلي :

◈ بداية **محادثات مدريد** 1991 و تواصلها بمشاركة منظمة التحرير الفلسطينية حتى 28 يناير 1992 تحت غطاء أردني – ما سمي المظلة الأردنيـة .

◈ جرى توقيع **اِتفاق أوسلو** في واشنطن بعد اِنكشاف مفاوضات أوسلو السرية في 13 سبتمبر 1993.

◈ تفجر العمليات الفدائيـة و تصاعدها بشكل جديد لم يسبقه مثيل .

◈ بقاء **عرفـات** وحده مع حليفه – **ياسر عبد ربه** – بعد تفاقم الاِنشقاق في قيادة المنظمة .

◈ استقالة الشاعر **محمود درويش** من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير بعد توقيع **اِتفاق أوسلو** ، فكـان هذا الديوان بالنسبة لشاعرنا بمثابة محطة يطرح فيها موقفه الجديد من القضية الفلسطينية و من منظمة التحرير الفلسطينية التي أصبح يرى أن العاملين فيها و الموافقين على أوسلو لا يستطيعون كسب المغنمين : مغنـم الثورة و مغنـم الدولة [1].

1. ينظر : محمد خليل الخلايلة ، قراءة في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا " مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات و آدابها، المملكة العربية السعودية ، يناير 2009، ص 264.

4-1- عنوان الديوان في محك الدراسة:

«لماذا تركت الحصان وحيدا» : الحصان يقتحم الأشباح [1]

لم يكن تحول محمود درويش نحو موضوع السّيرة مفاجئا بقدر ما تمثلت المفاجأة في أمرين: **أولهما** : سعي محمود درويش كي يطوع الشعر لاستيعاب السيرة الذاتية التي ظل النثر لغتها و **ثانيهما:** يتمثل في عنوان المجموعة الشعرية المتمثل في الجملة الإستفهامية التي لم تشكل عند محمود درويش من قبل عنوانا[2] .

أول ما يطالعنا في هذا الديوان الذي يغلب عليه الطابع التأملي الذي يحفر في الذاكرة و يحاول إستعادة تفصيلات الماضي مازجا بين الغناء و القص، هو عنوان المجموعة « لماذا تركت الحصان وحيدا»الذي سنرى أنه منسل من مقطع حواري في إحدى قصائد الديوان – و لما كان الشاعر يرغب أن نقرأ القصائد كلاّ واحداً، فإن ظهور عبارة حوارية من المتن، كلافتة عنوانية للتجربة كلها تجعلنا نفكر في دلالتها المزدوجة، دلالات العبارة و دلالة إختيارها عنوانا .

و سنجد أن صياغتها في المتن كانت إستفهامية : لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ / لكي يؤنس البيت، يا و لدي ، / فالبيوت تموت إذا غاب سكانها ..[3]، بينما ظهرت على الغلاف الخارجي دون علامة إستفهام و تكررت على الغلاف الداخلي . فماذا أراد بذلك محمود درويش ؟ هل أراد من قارئه قراءة العنوان على أنه خبر أو إعلان عن كيفية ؟ و هل هو إستفسار؟ أم لوم؟ أم سخرية ؟

فإذا كان استفسارا، فقد أراد من قارئه أن يحاول اكتشاف الإجابة في ثنايا مشاهد و قصائد الديوان، و إذا كان لوما، فمن يلوم و على ماذا؟ و أما إذا كانت طريقة يسخر بها من الأحداث، فقد نبّه درويش قُرّاءه و دارسيه إلى حقيقة السخرية في شعره من قبل، و صرّح بأن شعره ليس جديا بالقدر الذي يعتقده القراء: «إنه لعبة دامية و جارحة، و كم أود أن يتناول ناقد ما السخرية في شعري.» [4]

فكيف تعامل المترجمان مع عنوان الديوان ؟

ذلك ما سنجيب عليه في الدراسة التحليلية المقارنة للعنوان الأصلي و للترجمتين فيما يلي :

---

1. عنوان مقال : وائل غالي، الحصان يقتحم الأشباح، مجلة القاهرة، ملف خاص عن محمود درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 151، يونيو 1995، ص 154.

2. بنظر: خليل الشيخ، السيرة و المتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة، دار الأزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص177-178.

3. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص 33-34.

4. في مقابلة مع درويش أجراها باتريس باراس عام 1983 لصحيفة لوموند، و نشرتها مجلة " الكرمل" مترجمة في العام نفسه . ينظر : حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط 1، 1986، ص 321.

عنـوان المجموعـة الشعريــة في محـك الدراســة :

العنوان الأصلي للديوان	رصد المعنى الضمني وإقرار بالوجود	ترجمـة محمد شاهيـن	ترجمة Jeffrey Sacks
لماذا تركت الحصان وحيداً	إن لبروز الحصان في العنوان دلالات كثيرة يفجرها ترك الحصان، الذي يشكل في القصيدة العربية رمزا قادرا على الجمع بين الحياة المملوءة بالحيوية أوقات السلم،و الحياة التي تستعد لدرء الخطر في أوقات الحرب.[1] و قد عدت الخيل في الشعر رمزا لحماية الأعراض و درءا للأعداء و هي علامة الشرف و الشجاعة و القوة و الحصن الحصين على الإختراق . إن درويش في هذا العنوان يضعنا في قلب المعاناة الفلسطينية عندما تخاذل العرب و قصروا تجاه فلسطين فدلالة العنوان تنفتح على حالة الاغتراب و الحصان هو الحد الفاصل بين البقاء و الإرتحال و قد اختاره درويش كمستعار بلاغي لينوب عن الوطن المتروك وحده بين أنياب المحتل .[2]	Why did you leave the horse alone?	Why Did you leave the horse alone ?

◈ **قراءة واصفة و استقراء للآليـات**

- نلاحظ اِعتماد المترجمين على الترجمة الحرفية في نقل العنوان .
- ترجم كلا المترجمين العنوان على هيئة جملة اِستفهامية تامة مع اِستعمال علامة الإستفهام في آخر الجملة بالرغم من عدم وجودها في العنوان الأصلي للمجموعة مما يدل على أن المترجمين قد تبنيا نفس الفكرة و هي أن درويشا قد صاغ عنوان مجموعته في شكل سؤال.

1. ينظر: خليل الشيخ، السيرة و المتخيل ، ص 178.
2. المرجع نفسه، ص 178.

4-2- القصيـدة الافتتاحية : دراسـة تحليليـة مقارنـة

" أرى شبحـي قادمـا من بعيـد":

مضمون القصيـدة :

تتفتح أولى قصائد المجموعة «أرى شبحي قادما من بعيد» على الرؤيا التي يختزنها شاعر يضنيه المنفى على اِمتداد خمسة و عشرين عاما (1970-1995) أي منذ خروجه من فلسطين و حتى زمن صدور هذه المجموعة .. كان الوطن يكبر خلالها و يتسع، ليصبح ظلا حقيقيا لوطن آخر خلقته المنافـي.

في هذه القصيدة يلقي درويش بنفسه في خضم ذاكرة جمعية بقدر ما هي فردية، و فردية بقدر ما هي جمعية، و يتحول في لحظة النزف ليصبح موضوعه حيث تتوحد ذاته بموضوعها .

إنه شرفة بيت تطل على فضاء مفتوح على : الطفولة، الواقع، الاِحتلال، الأساطير، اللغة، الذات ... الخ. و يمكن اِعتبـار هذه القصيدة بيانا أوليا للدخول إلى مواقع مختلفة يريد الشاعر الوصول إليها.[1]

يبدأ درويش قصيدته من اللحظة الشبحية بعينها التي يتذكر فيها هؤلاء ... الجد و الجدة و الأب، الذيـن مضوا عنه إلى حيث لا يعلم فيروح يقف على أطلالهم، و هو ينطلق في بناء القصيدة من رؤيتـه لشبحه هو، و هو يـأتي من بعيد . و هو يرى شبحه لأنه سبق أن قتل نفسه :

آن للشاعر أن يقتـل نفسه / لا لشيء إلاّ لكي يقتل نفسه [2]

تحتوي قصيدة «أرى شبحي قادما من بعيد» على مجموعة من العناصر التي تشكل الحياة و ما فيها من صراعات ، تبدأ بالذات و تمر بالآخر و بالطبيعة، بطيورها و حيواناتها، و بما وراء الطبيعة و بالفن و التاريـخ و الفكر و بعضا من الشخصيات الفاعلة .[3]

يختزل درويش حدسه الرؤيوي الكلي في قصيدته الأولى، و ذلك من خلال بؤرة الفعل (أطلّ) المتعادلة مع الفعل الرؤيوي (أرى)، حيث الاِستشراف المتسع و المنطلق إلى جهتين: جهة الهبوط إلى الحدس الجوّاني (الداخلي) و جهة الصعود إلى البعد الكوني.

و تمفصلت الرموز المستحضرة من الموروث الأسطوري (السومريون/أسخيليوس) مع الرموز المستحضرة من الموروث الديني (زكريا/هدهد سليمان) مع الرموز المستحضرة من الموروث الشعري

---

1. ينظر : كريم عبيد ، على عتبات الريح، محمود درويش في لماذا تركت الحصان وحيدا، دنيا الوطن، كتب و دراسات، 2010 (مجلة إلكترونية):

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/06/05/200319.html

2. محمود درويش، هي أغنية ، هي أغنية ، دار الكلمة للنشر،1986، ص 75.

3. خليل الشيخ، السيرة في إطار الشعر، قراءة في لماذا تركت الحصان وحيدا ،www.nizwa.com ، تاريخ الزيارة 2018/01/28

(أبي الطيب المتنبي/ طاغور) مع تلك المستحضرة من التاريخ (الفرس/الروم/ أنطونيو) ومنحت القصيدة خلفية قائمة على صراعات الحياة .

تداخلت رموز درويش المستحدثة مع النسيج الشعري لتبرز بُعد الغور في عمق البنية التي فيها من التصوف مثلما فيها من الإنتظار و الترائي (حصان النشيد، الريح،الحصان، الوردة الفارسية...).

و بذلك يكون درويش قد فتح البوابة الأولى على حركية المجموعة حيث أطل في هذه القصيدة إطلالة على الخارجي الموضوعي، حيث راجع ذاكرته التاريخية و الثقافية في ضوء واقع ممزق متردد، ثم شرعت ذاته الشاعرة في اِستحضار طفولته، و هي طفولة بائسة مسكونة بالخوف و الرعب و القلق، فما طائر النورس الذي يستحضره الشاعر في هذه المرحلة من القصيدة إلا دلالة رمزية على تجربة الشاعر الذاتية و تجربة أهله في الرحيل، كما يقترن دال النورس بالارتحال و الهجرة ثم العودة إلى أرضه مهما طالت الغربة و النفي و هي هنا دلالة مرتبطة بالمكان و الإنسان.

تداعت المشاهد التي تمر تباعا أمام عيني الشاعر التي و كأنها عدسة تصوير ترصد بدقة، و في حركة سريعة ما جرى للشاعر من أحداث، ينتقي منها أقربها إلى تجربته الذاتية.

و يجيء افتتاح الشاعر – الرّاوي خطابه الشعري من خلال صوت سردي يتمثل بضمير المفرد المتكلم (أنا) في الفعل «أطل» ليشد اِنتباه المتلقي إلى أقصى درجة ممكنة، و يحفزه على المتابعة و يقنعه بِاحتمالات وقوع الحدث.[1] و تداخلت الأحداث و المشاهد التي اِستدعتها الذاكرة، و اِمتزج فيها الحاضر بالماضي القريب و البعيد، إنه يعيد تشكيلها في صور شعرية سردية مؤكدا فيها على صلة الماضي بالحاضر الرّاهن من خلال اِستخدام الفعل المضارع " أطل" فكانت حكاية شعرية شبيهة بالأمواج، حكاية تداخلت فيها الأزمنة و شاعرية اللغة و خصوصية التجربة الذاتية و الحالة الفلسطينية العامة .[2]

فكيف سيتعامل المترجم مع كل هذا الزخم من المشاعر، و التاريخ الذاتي و الجمعي و الخصوصية اللغوية و الشعرية؟ و ما سبيله في نقل شحنة من العواطف المحملة بالحنين و الممزوجة بكل ما تحمله ذاكرة الشاعر من انكسارات و خيبات و قهر و خوف، في نقل كل هذا إلى قارئ ينتظره هناك ما وراء البحر حيث كل شيء مختلف عن هذا العالم الذي ينتمي إليه شاعرنا درويش ؟

1 . ينظر : خليل الشيخ ، مرجع سابق .

2. نفس المرجع .

قصيـدة «أرى شبحـي قادمـا من بعيـد» في محـك الدّراسـة:

العنوان/البيت/ المقطع	رصد المعنى الضمني	ترجمة محمد شاهين	ترجمة Jeffrey
1- العنوان: أرى شبحي قادما من بعيـد ...	يشبه درويش ذاكرته بالشبح القادم من بعيد. ذاكرة مثقلة بكل الرؤيا التي يختزنها شاعر يضنيه المنفى على اِمتداد 25 سنة [1]. شبح شاعر قد سبق أن قتل نفسه[2] فذاكرته شبح قادم من عالم الموتى نحو حاضر ضبابي. تعد كلمة " شبحي" أساسية في تشكيل المعنى المتعلق ببناء السيرة لأن هذا الكائن الذي يحاول الشاعر تشكيله و بعثه من عالم الماضي لا يسعى إلى اِسترجاع الماضي بدقة بقدر ما يهدف إلى تقديم صورة موازية له[3]	I See My Ghost Coming From Afar…	I See my Ghost Coming From a Distance…

◈ قراءة واصفة و استقراء للآليات:

- نلاحظ أن كلا المترجمين اعتمد على الترجمة الحرفية في صياغة العنوان .
- ترجم شاهين كلمة بعيد بAfar[4] و هي تعني مسافة بعيدة جدا و اِعتبرها "حال". أمـا ساكس فقد ترجـم نفـس الكلمة ب: distance [5] كما أننا نلاحظ أن كلمة Afar تحمل من الدلالة المعنوية أكبر مما تحمله كلمة distance فبالإضافة إلى المسافة فإن كلمة afar بجرسها الصوتي تنطق من أعماق الصدر في حين أن كلمة distance تخرج من بين اللسان و الأسنان و كأن شاهين أراد أن يحمل كلمة " afar " ثقل أحزان محمود درويش و معاناته.
- حمّل شاهين ياء المتكلم "my" شحنة إضافية حين كتبها بحرف تاجي M و ذلك حسب رأينا الخاص احتراما منه لذات الراوي درويش.
- لم يقم أي من المترجمين بتأويل معنى " شبح" محمود درويش و اِختارا الترجمة الحرفية للكلمة.

---

[1]. ينظر : كريم عبيد، مرجع سابق .

[2]. ينظر : خليل الشيخ، المرجع سابق .

[3] . ينظر : خليل الشيخ، السيرة و المتخيل ، أزمنة للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن، 2005، ص 179-180.

[4] . ينظر : كلمة Afar : Oxford Advanced Learner's Dictionary p 19

[5] . ينظر : distance ، نفس المرجع ، ص 336.

البيت الأول : أطل كشرفة بيت على ما أريـد	يشبه درويش نفسه بشرفة البيت، و اللاّفت أن الشاعر يستخدم تشبيها يوحي بالثبات و الإطلالة على المكان المحيط و من خلال شبه الجملة " على ما أريد" يتضح لنا أن هذه الإطلالة فعل إرادوي يريد من خلاله الشاعر إعادة ترتيب المكان و الزمان الغائمين من منظور الواقع الراهن .[1] كشرفة بيت– تشبيه في شكل جملة اِعتراضية تشير إلى نوع الرؤية التي لا تمتلك القدرة على التغيير و إن لم تحرم القدرة على الإستشراف.	Like the balcony of a house , I look at whatever I will .	I look out like a balcony on what I want .

◈ **قراءة واصفة و استقراء للآليات:**

- نلاحظ أن شاهين ترجم الفعل أطل ب:look at و يعني النظر من بعد مسافة إلى شيء محدد بالذات.
- أما جيفري فقد اِستعمل look out مؤوّلا معنى الإطلالة على أنها خارجية وفيها بحث عن شيء ما.
- إذن حافظ شاهين على معنى الإطلالة و تنوعها، فهي إطلالة على الذات الداخلية و على الخارج و على ما وراء الطبيعة و على الأساطير و اللغة... كما سيأتي لاحقا في القصيدة فاِختياره للفعل look at يجمع فعل الإطلالة بجميع أنواعها كما ورد في القصيدة .
- و يكون جيفري قد اِختزل الإطلالة على الخارج فقط.
- حافظ شاهين على كل عناصر البيت الشعري من كلمات أما Jeffrey فقد حذف كلمة "بيت"
- ترجم شاهين أريد ب I Will مما يعني الإرادة الحرة ،أي كل ما يريد الشاعر استحضاره من ماضيه. أما Jeffrey فترجمه I want و هو لا يحمل الشحنة الإرادوية التي يحملها كلام درويش .

[1].ينظر : فخري صالح، مرجع سابق ، ص 175.

البيت الثالث أطل على نورس و على شاحنات جنود تغير أشجار هذا المكان	يطل محمود درويش في هذا المقطع من القصيدة على طفولته. و هي طفولة بائسة مسكونة بالخوف و الرعب و القلق. و المعروف أن طائر النورس، طائر مرتبط بالبحر و هو متجذر في الذاكرة الفلسطينية التراثية و يقترن حضوره بالتّرحال و الهجرة فدال النورس في النص يقترن بتجربة درويش الذاتية و تجربة أهله في الرحيل و التنقل و العودة إلى المكان الأول، فذكر النورس يعمق إحساس اللاّجئ الفلسطيني بالوطن و الانتماء إليه و يرسخ فكرة التشبث بالأرض و مبدأ العودة إليها مهما طالت رحلة الغربة و المنفى. أما دال " الشاحنات" فيشي بالرحيل و التشتت الذي جلبته هذه الشاحنات معها، الشاحنات التي تحمل القادمين الجدد من الصهاينة ، الذين غيروا معالم القرى و المدن و طردوا أهلها الآمنين و أحلوا أناسا آخرين محلهم. فيكون دال كلمة " شاحنات" نقيض دال كلمة " النورس" النقيض الذي يحاول تدمير كل تلك المرجعيات.[1]	I look at a seagull, and Army lorries which change the trees of this place.	I look out on a sea gull and on the trucks of soldiers changing the trees of this place.

◈ **<u>قراءة واصفة و استقراء للآليات:</u>**

- نلاحظ أن كلا المترجمين ترجم كلمة نورس ب Seagull و هي ترجمة حرفية للكلمة.
- في حين نرى اِختلافا في ترجمة عبارة " شاحنات جنود": *ترجمها شاهين **Army** lorries مع الحرف التاجي A. و كلمة **army**[2] توحي بالتنظيم العسكري العالي و القوة المدربة على القتال على الأرض مما يدل أنه قد حمل ترجمته شحنة إيديولوجية حول مدلول كلمة الجنود و شاحناتهم.
- ترجم Jeffrey sacks نفس العبارة the trucks of[3] soldiers و هي المكافئ اللّفظي الحرفي للعبارة العربية أي أن ترجمته للعبارة العربية أكثر أمانة من ترجمة محمد شاهين .

[1].ينظر خليل الشيخ، مرجع سابق.

[2] *.Cf: army: Oxford Advanced Learner's Dictionay, p 54*

[3] ***.Cf : soldier, Ibid, p 1130***

المقطع الرابع من القصيدة أطل على اسم " أبي الطيب المتنبي " المسافر من طبريا إلى مصر فوق حصان النشيد	حاول الشاعر في هذا المقطع أن يسقط حدث رحيل المتنبي إلى مصر على أحداث تجربته الذاتية، فثمة تشابه بين الحدثين فالمتنبي الجديد خرج منفيا من فلسطين المحتلة إلى مصر سنة 1971 و كلاهما لم يكن يعاني هموما فردية خاصة فحسب، و إنما كان يعاني هموما على مستوى الشعور العام بقضايا الأمة و الوطن فضلا عن أنهما اِرتبطا بقضية الشعر (حصان النشيد) ، و تحقيق الذات بهذه الوسيلة المشتركة بينهما، المتنبي في طموحه الشخصي و القومي، و محمود درويش في طموحه الوطني القومي .[1]	I Look at the name, Abu al-Tayyib al-Mutanabbi' who travelled from Tiberias to Egypt on the horse of song .	I look out on the name Abu al – Tayyib al-Mutanabbi who traveled from Tiberius to Egypt on the horse of song

◈ **قراءة واصفة و استقراء للآليات:**

- نلاحظ في الترجمتين لهذا المقطع تشابها يكاد يكون تاما باستثناء :

Look out on VS look at و قد ذكرنا الاختلاف بين الفعلين سلفا، التشكيل الطباعي للفعل :to travel traveled و travelled لأن شاهين يعتمد British English، و Jeffrey: يعتمد American English

- ترجمة كلمة طبريا :

اعتمد شاهين تقنية المكافئ الثقافي لترجمة اسم المدينة.

أما Jeffrey فقد ترجمها بالعودة بالاسم إلى أصله و هو اسم القيصر الروماني الذي أطلق على المدينة اِسمه.

- ترجم كل من المترجمين اِسم أبي الطيب المتنبي بالاعتماد على نفس التقنية و هي النقحرة .

[1]. عبد الرحيم حمدان، البنية السردية في ديوان * لماذا تركت الحصان وحيدا* للشاعر محمود درويش، 29 مارس 2013 drabedhamdan.wardpress.com ، تاريخ التصفح 2017/10/14.

المقطع التاسع : أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها إلى السلم الحجري، و تحمل منديل أمي و تخفق في الريح : ماذا سيحدث لو عدت طفلا ؟ و عدت إليك... و عدت إلي	يشير درويش في هذا المقطع إلى إشكالية أساسية في بناء السيرة تتمثل في علاقة المرء بماضيه أو بطفولته على وجه التحديد.فإستعادة ذكريات تلك المرحلة عملية صعبة لأن المرء لا يستطيع أن يستحم في مياه النهر مرتين و إستعادة اللحظة الزمنية الذاهبة عملية مستحيلة لذا تغدو كتابة السيرة تعويضا عن ذلك الزمن الهارب.[1] – منديل أمي : يعتبر المنديل عند محمود درويش دالا على إرتباطه الوثيق بالأرض و الأم، فهو يرمز إلى الحنين و قدرته على الشفاء و تغطية الضعف الإنساني من جهة و حماية الذات المؤتزرة به من جهة أخرى.[2]	I look at my picture as it flees from itself to the stone stairs carrying my Mother`s handkerchief and shaking in the wind: what would happen if I were to become a child again? And I returned to you … and you returned to me.	I look out on my image fleeing from itself to the stone staircase carrying my mother's scarf trembling in the wind: What would happen, were I to return to childhood? And I to you . And you to me

◈ قراءة واصفة و إستقراء للآليات:

- ترجم شاهين * صورتي* ب " my picture " أما ساكس فترجمها ب "my image" و هذا يدل على إختلاف المترجمين في تأويل هذا المشهد : فشاهين يصور الشاعر و كأنه يرى شريطا سينمائيا [3]عن نفسه و عن طفولته. أما ساكس فقد صور المشهد و كأن محمود درويش ينظر إلى صورته عبر مرآة .[4]
- ترجم محمد شاهين : السلم الحجري ب stone stairs أما جيفري فترجمها ب stone staircase و ذلك راجع إلى اختلاف المرجعية الثقافية لكل منهما. فكان تصور المكان و ترجمته بناءً على ما

1. ينظر : خليل الشيخ، السيرة و المتخيل، مرجع سابق، ص 181.
2. ينظر : حسين حمزة، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش ،(42) المنديل، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط 1، 2012، ص 470.
3. ينظر كلمة :picture Oxford Advanced Learner's Dictionary ، ص 871.
4. ينظر كلمة : image نفس المرجع ، ص 592.

تختزنه مخيلة كل منهما عن المعمار الداخلي للبيوت ؛ الأول في الثقافة العربية و الفلسطينية – خاصة – و الثاني بناء على صورة الداخل في البيت الأمريكي.

- ترجم محمد شاهين * منديل أمي* ب my Mother's handkerchief مع كتابة Mother بحرف تاجي "M " إجلالا للأم وتقديسا لمكانتها في الثقافة الفلسطينية و كذا لمعرفته بالخصوصية الثقافية المتمثلة في حمل منديل اليد .
- أما جيفري ساكس فقد ترجم كلمة منديل ب scarf و ذلك تأويلا منه أن المنديل الذي يصوره درويش في النص الأصل هو منديل الشعر.
- كما ترجم شاهين كلمة " طفلا" ب child أما جيفري فترجمها childhood و هو ما يقابل حرفيا كلمة "الطفولة" وهو بذلك قد اعتمد على تقنية التطويع modulation حيث قام بترجمة الجزء بالكل مما يعني أن المترجم قد قام بتأويل معنى كلمة " طفل" إلى كل ما تحمله طفولة درويش من مشاعر و أحداث و ليس الطفل وحده بذاته و مشاعره.
- ترجمت باقي عبارات المقطع حرفيا في كلتا الترجمتين.

4-3-المشـــهد الأول : *أيقـونات من بلور المكـــان *:

أيقـونات من بلور المكان هو المشهد الأول من ديوان محمود درويش* **لماذا تركت الحصـان وحيـدا** * ويتضمن ستة قصـــائد و قد وقع اختيارنا على القصيدتين التاليتين: - **أبد الصبـــار / في يدي غيمة** .

مضمـون المشهـد :

أيقونات من بلور المكان ، عنوان يحمل معاني كثيرة التأويلات و الغموض ، **فـالأيقونات** : هي الصور التي تطبع بداخلها الأشياء و تبقيها في الذاكرة ، أما **البلور** : فهو ذلك النوع الثمين من الزجاج أو الكريستال العتيق الذي كلما تقدم به الزمن ، كلما زادت قيمته ، و تحيلنا هذه الترجمة إلى أن **بلور المكان** هو أرض العزة و الكرامة * فلسطين * الأبية ، و إن أيقوناتها ماهي إلا ذكريات شعب عانى من الاستدمار قبل أن يجرب مرارة الاستعمار ، مما يعني أن قصائد الجزء الأول من الديوان ما هي إلا صور تبقي على الذاكرة و تحتفظ بمعالم للوطن فلسطين وهذا العنوان إشارة أيضا إلى رصد الأزمنة المختلفة التي ميزت المكان - فلسطين - فالأزمنة تختلف و تتداخل فيما بينها[1]...

كما يشكل هدا العنوان ناظما كليا للقصائد الستة ، حيث تعد كل قصيدة أيقونة تصـور مشهدا جزئيا من المشهد الكلي لطفولة الشاعر و هجرته من فلسطين التي تتحول إلى رمز شفاف للمكان الذي يهبها صقالتها ووضوحها " و يتوقف درويش في قصائد * **أيقونات من بلور المكان** * عند طفولته ، و يسعى لكي يبلور أبعادها ، من أجل استعادة فضاء جغرافي تلاشى و تلاشت معه طفولة الشاعر"[2] . كما يستوقف سامعه للوقوف على أطلال الأحبة و تذكر ما كان و ما آل إليه الأمـــر، فهو يستحضر جزئيات المكـــان و يستحضر معه وجدانا جمعيا مرتبطا كل الارتباط بهذا المكان .

تموقع المعنـى المضمر من خلال المشهـد :

" **أيقونات من بلـــــور المكان** "عنوان يرمز إلى لحظات الوقوف في الذاكرة و ليس على حدودها ولا سيما في المحطات المفصلية من تاريخ المكان أي فلسطين و بالأخص ذاكرة الطفولة فقد شكلت هذه القصائد استرجاعا لعالم الطفولة و المعاناة التي عاشها الشاعر خاصة أيام النكبة الفلسطينية سنة **1948**، و من هنا جاءت عملية كتابة السيرة لديه تحمل طابعها المتميز الذي تصبح فيه الأنا حاملة للكل و يصبح الكل صورة للأنا [3] .

---

1. - ينظر طوالبية سارة ، شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش ، ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا (أنمودجا)، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي ، تخصص تحليل الخطاب ، جامعة العربي تبسي ، 2016-2017، ص 58 .
2. خليل الشيخ ، السيرة و المتخيل ، مرجع سابق ، ص 181 .
3. ينظر: عبيد كريم ، مرجع سابق

المشهد الأول : * أيقونات من بلور المكان* في محك الدراسة:

عنـوان المشهــد	ترجمة محمد شاهيـــن	ترجمة جيفري ساكس
أيقـونات من بلـور المكـــان	Icons of local crystal	Icons of the Place's Crystal

قراءة واصفــة و إستقــراء للآليـــــات

◈ في ترجمة هذا العنوان قام محمد شاهين بالتأويل حيث ترجم كلمة المكان بكلمة * **local** * وتعني الانتماء إلى منطقة معينة وباختياره لهذه الكلمة فهو يحيل إلى المكان المقصود أو موطن الشاعر (فلسطين) ، بالتالي فهو يسهل على قارئ هذه الترجمة فهم المعنى المضمر ، بحيث يتبادر إلى ذهن القارئ بأن الشاعر يرمز إلى فلسطين ، بينما نجد أن المترجم الثاني – جيفري – لجأ للترجمة الحرفية واستخدم كلمة ***place*** التي تعني المكان ، حيث حافظت على نفس الغموض الذي تضمنه العنوان الأصلي ، بالتالي يصعب على القارئ فهم مدلول العنوان مباشرة ، خاصة القارئ الأجنبي ، الذي لا يمكنه إدراك المعنى المضمر إلا بعد إجراء قراءة و بحث عن معاني الرموز التي استخدمها محمود درويش لفهم المعنى التي تحيل إليه .

قصائد المشهد في محك الدراسة:

4-3-1* في يــدي غيمــة*:

مضمـون القصيـدة :

– تحمل هذه القصيد أحد أهم الأحداث التي شغلت حيزا مهما في ديوان محمود درويش ألا وهو مشهد ولادة الشاعر و اختار لها كعنوان "**في يدي غيمة** " متحدثا عن نفسه بضمير الغائب وقد جاء مشهد ولادة الطفل ذا دلالات غنية يوحي بالاستعداد الجماعي بالرحيل، ويحمل طابعاً تنبؤياً، فكان إيذاناً بالتهجير القسري من المكان الأصلي إلى دنيا التوزع والشتات[1] . و يترسخ تشبث الشاعر بتفاصيل هذا المكان الذي يستحضره من ذاكرة بعيدة ، غير أنها تسم الذاكرة القريبة بطابعها الحاد فتأخذ دلالة المكان بعدا وجوديا ، ينتفي إذا انتفت تفاصيل المكان الأليف التي يمسك درويش شعريا بها و بقوة بحيث تتماهى السيرة الفردية بالذاكرة الجمعية و يصبح الحديث عن الأولى حديثا عن الثانية[2].

يبدأ مقطع القصيدة باستعارة لها دلالة على زمن الخصب و تقدير خاص لشهر **آذار(مارس)** من دون شهور السنة ، لأنه فصل العطاء و الخصوبة بلا حدود فقد أصبغ الشاعر على مشهد ولادته أجواء احتفالية ذات طابع ديني و تاريخي و تشابك عنصرا الزمان و المكان لاستقبال ميلاد الطفل الجديد ، و بدا هذا المشهد الاحتفالي بعناصر الطبيعة التي تخلق جوا من الترقب و الريبة و الخوف و تفضي إلى التوتر و الصراع و تمهد لحركة الرحيل و النزوح و تعمد الشاعر تكرار عنصر الزمن أي شهر آذار باعتبار انه الشهر الذي و لد فيه ، "و على المستوى الأسطوري هو الشهر الذي كانت تقام فيه احتفالات سنوية لكثير من شعوب منطقة البحر المتوسط لآلهة تموز ، أدونيس ، أتيس ،...و يرتبط – آذار – بالميلاد أو الربيع ،حيث جعله درويش يحمل دلالة واضحة على أثر الخصب[3] و النماء و الحياة و التجدد و أضفى على الحدث جوا أسطوريا أغنى المشهد و أثراه و تنتهي القصيدة بمشهد الأم الممتدة في شجرة السنديان و هي دلالة على التجذر و الارتباط بالأرض ، و تتضاعف أهمية الأم و صراخها الذي يملأ المكان عل اتساعه حتى كأنه الكون كله ،إيذانا بعهد جديد هو مهد للإخصاب و الحياة المستمرة[4].

---

[1] . ينظر:عبيد كريم ، مرجع سابق .

[2]. ينظر:عبد الرجيم حمدان حمدان ، مرجع سابق

[3]. محمد فؤاد السلطان ، الرموز التاريخية و الدينية و الأسطورية في شعر محمود درويش ، مجلة جامعة الأقصى – سلسلة العلوم الإنسانية – المجلد الرابع عشر ، العدد الأول ، ص 1 – 36 ، يناير 2010 ، جامعة الأقصى ، غزة ، ص 25 .

[4]. المرجع نفسه ، ص 25

*** في يــدي غيمــة* في محك الدراسة:**

القصيــدة الأولى	رصـد المعني ضمنــي	ترجمة شاهين	ترجمة جيفري ساكس
في يــدي غيمــة	إن الارتباط بين ولادة الشاعر و المكان ، كما يحدده في القصيدة ، هو ارتباط أزلي إنه تعلق الزمان بالمكان (**آذار أرض)** ...هذا المكان الذي ألهم درويش شعره في كل كتاباته . و لا يتوقف درويش في هذه القصيدة على حدود المكان الأليف محددا بزمن الولادة و الطفولة بل استطاع أن يدمج بينهما ، فجعل من شهر (**آذار)** مناخا يشيع بعدة دلالات جديدة بحيث لم يعد آذار شهرا خاصا بالأرض اليباب ' بل يصير إلى عدة أبعاد فعلى المستوى التاريخي الشخصي هو زمن ميلاد محمود درويش بينما على المستوى التاريخي العام هو شهر الانتفاضة الأولى للفلسطينيين في أوساط السبعينات و التي يقيم لها الفلسطينيون عيدا سنويا يسمى عيد الأرض في الثلاثين من آذار[1].	**A Cloud in my Hand**	**A Cloud in my Hand**

[1]. ينظر : عبيد كريم ، مرجع سابق .

* أسرجـوا الخيــل، لا يعـرفون لماذا، ولكنّهم أسرجوا الخيل في السهل	* في هذا المقطع يتحدث الشاعر عن الواقع العربي السياسي لسنة **1967** ، وعن الظروف و الملابسات التي أدت إلى الهزيمة ، و هنا يحمل درويش الأنظمة العربية مسؤولية ما آلت إليه الأمور، فالأمة التي أسرجت الخيل للمعركة، كانت مندفعة بلا وعي للحرب، بمعنى أنهم أشعلوا فتيل الحرب دون وعي تام ومسبق لها [1].	They have saddled the horses They know not why , But they have saddled the horses in the field	They saddled the horses They didn‘t know why But they saddled the horses on the plain
* في صرختي مطرٌ; هل أسأت إلى إخوتي عندما قلت إني رأيت ملائكةً يلعبون مع الذئب في باحة الدار؟ لا أتذكّر أسماءهم. ولا أتذكّر أيضًا طريقتهم في الكلام...و في خفة الطيران .	*يتساءل الشاعر في غمرة التفاؤل بقدوم الثورة ويتساءل عن ذنبه أيضا، فهل ذنبه في رؤيته التي جمعت بين المكر والخديعة مع الفطرة والبراءة ؟ فهل أذنب الشاعر عندما عبر عن تلك البراءة ؟ هل أساء إلى الكبار ؟ هل وجه إليهم الشتيمة عندما قال أنه رأى ملائكة يلعبون مع الذئب في باحة الدار ؟ وهذه العبارة هي قمّة الهجاء الموجّه إلى الكبار، فيفرغ الشاعر كلمة اللعب من دلالتها الأصلية ليشحنها بدلالة رمزية، إذ الملائكة لا يلعبون مع الذئب، ولكن الطفولة البريئة تلعب بالحجارة مع الصهاينة المحتلين في باحة الدار/ فلسطين[2] .	In my cry is rain , did I wrong my brothers When I said that I had seen angels playing with the wolf In the courtyard of the house ? I do not remember their way Of talking …and of the agility of their flying	In my scream there‘s rain ; did I wrong my brothers When I said I saw angels playing with the wolf In the courtyard ?I don‘t remember Their names . And I don‘t remember the way they Spoke…or the way they lightly flew

[1]. ينظر: أنور محمد الطورة ، تحولات الرؤيا في شعر محمود درويش ، رسالة دكتوراه ، جامعة مؤتة ، كلية الدراسات العليا ،2016 م ، ص 78 .

[2]. ينظر : شادية شقرون ، المرجع السابق .

قراءة واصفـة و إستقـراء للآليـــــات

◈ استعمل كل من محمد شاهين و جيفري ساكس تقنية الترجمة الحرفية في ترجمة هذا العنوان ، فتكافأت الترجمتان إلى حد كبير ، حيث تم اختيار نفس الكلمات لترجمة معنى النص الأصلي و في نفس الوقت حافظ كل من المترجمين على المعنى المضمر الموجود في النص الأصلي و بالتالي الحفاظ على رمزية العنوان.

◈ استخدم كل من المترجمين الترجمة الحرفية في ترجمة المقطع ، فجاءت الترجمة متكافئة تقريبا ، باستثناء المقطع الأخير حيث قام محمد شاهين بتأويل كلمة "السهل" حيث ترجمها بكلمة : the field "" التي تحيل أكثر إلى ميدان الحرب والقتال ، وهذا دليل على سعة ثقافة المترجم وإطلاعه على أحداث الحرب التي يتحدث عنها محمود درويش في هذه الأبيات ، مع هذا حافظت الترجمة على المعنى المضمر كما ورد في النص الأصلي .

◈ نلاحظ أن شاهين لجأ إلى الترجمة التأويلية لبعض الكلمات ، مثلا ترجم كلمة " الصرخة " بكلمة "cry" المشحونة بالدموع و الصراخ معا ، والتي تعبر أكثر عن معاناة الشعب الفلسطيني لما يكابده من واقع مرير ومؤلم ، بينما استخدم جيفري الترجمة الحرفية للكلمة وترجمها بـ"scream" و هي المكافئ الحرفي للكلمة ، أيضا نجد إسقاط للترجمة عند جيفري في ترجمته للعبارة " في باحة الدار " :" in the courtyard ? " ، بينما ترجمها شاهين حرفيا في قوله : "In the courtyard of the house?" .

حيث قام شاهين بتحديد المكان بالضبط الذي يقصده الشاعر ، بالتالي توخى الأمانة أكثر في ترجمته لهذه العبارة .

و في آخر المقطع نلحظ اختلا ف المترجمين حول عبارة "طريقتهم في الكلام" ، حيت ترجمها شاهين بـ :" their way of talking" ، و كلمة "talk"[1] تحيل إلى المحاورة و النقاش بين الأشخاص ، وقد يكون الكلام مطولا في هذه الحالة ، بينما اختار جيفري كلمة "speak" و التي تعني الكلام بصفة عامة [2]، كما أنه قد لا يكون بصفة مطولة .

---

1 .Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary , The Ideal Study for Language and Culture , P 931

2 .Ibid , P 875 .

4-3-2- القصيدة الثانية : * أبد الصبـــار *

مضمون القصيـدة :

أبد الصبار قصيدة جد مميزة للشاعر **محمود درويش** فهي محاولة لفهم ملامح تكوين النفس الفلسطينية حيث عنون درويش نصه بـ : **(أبد الصبار)** و اختار " **أبد** " و لم يختر " **عمر**" أو " **دهر**" لكي يحيل ذهن المتلقي إلى الأبدية و الاستمرارية واختار " **الصبار**" : لأنه من أشد النباتات الصحراوية مقاومة للموت باحتفاظها بالماء داخلها ، رغم ذلك فهي صلبة شائكة من الخارج و لكنها تختزن كل الخير داخلها، أيضا باطنها رحمة و ظاهرها عذاب و من ثم فاجتماع" أبد"مع "الصبار" يوحي بالإصرار و الاصطبار والمقاومة من أجل البقاء ، و هذا ما تطمح إليه الذات الفلسطينية في أرضها رغم الاحتلال الجائر و رغم النفي الدائم ، و هذا ما عنته القصيدة [1].

تتمحور القصيدة حول " شـدة الالتصاق بالمكان **(فلسطـين)** وكثيرا ما يستبدل بها الشاعر لفظة "**هنا** " للدلالة على قربها المكاني و النفسي لتقوم بديلا عن "**هناك**" التي تعني **المنفى** " وفي هذه القصيدة يقف محمود درويش على مشهد من مشاهد الرحيل الكبير لسنة **1948** .[2]

حيث قام حوار بين الأب و ابنه فتبدأ القصيدة بسؤال الابن أباه "**إلى أين تأخذني يا أبي؟ فيجيب الأب إلى جهة الريح يا ولدي** ، وهذا البيت من القصيدة , إشارة إلى المكان الذي ولد فيه الشاعر وهو"**البروة** " التي دمرها المستعمر الإسرائيلي سنة **1948** ,وهجرها جميع سكانها ، و في القصيدة أيضا تبيان لإيمان الأب بإمكانية العودة إلى البيت أو المكان و خروج المستعمر يوما ما ، إلى درجة أن الأب احتفظ بمفاتيح البيت وحرص على سلامتها و كأنها جزء منه .

وفي خضم الهجرة والصراع الدموي، لا ينسى محمود درويش إنسانية الفلسطيني كما لا ينسى تلك العلاقات الصغيرة، التي طالما ميزت الفلسطيني عما سواه من الغرباء: فإذا كان الغرباء لا يفهمون لغة الأشياء هنا، فإن الفلسطيني يفهمها فالولد، حتى وهو يغادر، لا ينسى الحصان . والأب ، حتى وهو يغادر، لا ينسى البيت .

---

[1] ينظر: الشاعر رائد أنيس الجشي ، قراءة الخطاب السياسي في أبد الصبار لمحمود درويش ، مؤسسة محمود درويش ، 2011/09/13 ، ? http://www.mahmouddarwich.com/ – تاريخ التصفح : 2017/02/28 – ساعة التصفح : 15:33

[2]. ينظر: يوسف حطيني ، في سردية القصيدة الحكائية *محمود درويش أنموذجا * دراسة ،منشورات الهيئة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق 2010 ، الإشراف الطباعي ، م.ماجد الزهر ، ص 40 .

الحصان و البيت كائنان حيان، في نظر الفلسطيني، ويرعى أحدهما الآخر. فالاغتراب موت وعلى الأشياء لكي لا تموت ألا تغترب و هنا نلاحظ كم هو واثق هذا الأب من العودة إلى درجة الحرص على بقاء الأشياء حية، في انتظاره ، ضماناً لمهمة مواصلة الحياة، بعد رحيل الغرباء[1] ...

إن حركة الزمن في هذه القصيدة يعطيها بعدا إنسانيا عاما ، لا يقف عند الزمن الظاهري للقصيدة ، بل يقوم بحركة تراجعية ليصل إلى أزمنة ضاربة في التاريخ ..و يأتي فعل الأمر * **تذكر** * فعلا تحريضيا للوقوف في الذاكرة ، و ليس على حدودها ، لا سيما في المحطات المفصلية من تاريخ المكان – فلسطين –

و هـي :

زمن حصار الفرنسيين ، زمن الانجليز ، زمن الأتراك ، زمن المسيح ، زمن الاحتلال الإسرائيلي [2]. ..

---

[1]. ينظر: خضر محجز ، " محمود درويش في " أَبدُ الصُبَّار " لن يموت البيت " ، مجلة دنيا الوطن الالكترونية تاريخ النشر : الثلاثاء 18 مارس 2008 ،

https:// http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13183 تاريخ التصفح : 2017/12/03 – ساعة التصفح : 18:30

[2]. ينظر : عبيد كريم ، مرجع سابق

قصيدة * أبد الصبـــار * في محك الدراسة:

القصيــدة الثانيــة	رصــد المعنى الضمنــي	ترجمة محمد شاهيـن	ترجمة جيفري ساكس
أبد الصبـــار	في قصيدة **أبد الصبـار** تجلت شخصية " **الأب** " واضحة المعالم حيث ركز الشاعر على الملامح الداخلية في رسم معالم صورته من شجاعة و قوة و صبر و إيمان قوي بالعودة إلى الوطن و حب إنساني ، وتشبث بالأرض ، و " **الأب** " في تمتعه بهذه الصفات يعد رمزا للإنسان الفلسطيني [1] . كما وظف الشاعر في هذه القصيدة رموزا متنوعة أو ما يعرف بالتناص ليجسد من خلاله قصص الروم، الفرس ، بونابرت، و الانكشاري و كلها تشير بطريقة واضحة و غير مباشرة إلى قضية الاحتلال و إلى موقف محمود درويش منها ورؤيته لها فزوال الاحتلال أمر حتمي و مؤكد و ذلك بدلالة التاريخ ، فهذه الأقوام ، أقوام محتلة وزال احتلالها ، و يهود اليوم كذلك ، فمهما طال احتلالهم فهو سائر إلى الزوال مثل زوال سابقيهم وهذا الانكسار	**The Eternity of the Prickly Pear**	**The Eternity of the Cactus**

[1]. ينظر: عبد الرحيم حمدان ، البنية السردية في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا " ، مؤسسة محمود درويش للإبداع، كفر ياسيف 2012/11/04 http://www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID – تاريخ التصفح : 2018/02/01 ساعة التصفح : 17:15

	و الضياع يحمل في داخله الزوال و النهاية كالماضي تماما [1]... كما أن شجرة الصبار تعد شاهدا على خصوبة الأرض الفلسطينية و نمائها ، فرغم محاولة اقتلاعه من طرف الصهاينة فلم يقتلعوا إلا ما فوق الأرض أو السطح ، فجذوره ضاربة في الأعماق و هو شبيه بالفلسطيني العربي المسلم ، فإذا كان احتلال هذا البلد الأمين عبر أكذوبة حائط المبكى فإن نبات الصبار شاهدا على أكذوبة صحراء هذه الأرض ، فكيف يكون ذلك و هذا النبات على أرضها .[2]		
*إلى أين تأخـذني يا أبي ؟ إلى جهة الريـح يا ولدي	*سؤال حواري بين أب و ابنه ...حيث يفتتح الابن الحوار بأسئلة تنم عن روح الطفولة ، بينما تأتي أجوبة الأب دليلا على الضياع ، و حالة القهر و سيطرة هاجس البعد عن إحساس الأنا و هاجس العودة إلى المكان [3].	Where are you taking me , Father ? Towards the wind, my son …	Where are you taking me , Father ? Where the wind takes us , my son…
* وهما يخرجان من السهل، حيث/ أقام جنودُ بونابرتَ تلاً	فبالرغم من أن جنود نابليون، الغرباء، قد فعلوا كل ما يستطيعون للبقاء في فلسطين ، إلى درجة	As together they came from the plain where Bonaparte's	…As the two were leaving the plain where Bonaparte's

[1]. ينظر: محمد خليل الخلايلة قراءة في ديوان * **لماذا تركت الحصان وحيدا** * لمحمود درويش ، الجامعة الهاشمية الزرقاء ، الأردن ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات و آدابها ، العدد الأول ، محرم 1430 هـ / يناير 2009 م ، ص 268 .

[2]. ينظر: لمياء بوعقدية ، "إشكالية الموت الدرويشي و البناء الصوري " ، الحق . نت ، موقع رسمي يمني http://alhakk.net/2016-03-31-18-36-46/.html - تاريخ التصفح : 2018/04/17 - ساعة التصفح :15:23

[3]. ينظر : عبيد كريم ، مرجع سابق

لرصدِ/ الظلال على سور عكا القديم.	أنهم أقاموا مراصد لمراقبة حركة الظلال على سور عكا؛ بالرغم من ذلك فقد رحلوا آخر الأمر. إذن . يقول الشاعر . فتأكد يا ولدي أن هؤلاء راحلون كذلك ، كما رحل من قبلهم الغرباء[1].	troops had set up a mound to observe Shadows on the old wall of Acre	soldiers surveyed The shadows on the old wall of Acre -
* التصقْ بالتراب لتنجو! سننجو و نعلو على جبل الشمال ، و نرجع حين يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد	* حدث الخروج بقوة القهر و أراد الشاعر أن ينفض عن شعبه اليأس و ينشد للأمل لهذا نشهد في القصيدة حرص الأب أن يغرس في ابنه الأمل و اليقين بالعودة . فالابن هو المكلف بتحقيق تواصل الحياة, وبتحقيق هذا التواصل يتحقق الحلم [2].	…Lie flat in the dust to be safe ! We will climb A hill to the North , and go back when The troops return to their own people far away .	Stay close to the grounds so you'll survive ! We'll survive and climb a mountain in the north and return when the soldiers return to their distant families.
يا ابني تذكّرْ! هنا صلب الانجليزُ أباك على شوك صُبّارةٍ ليلتين، ولم يعترف أبداً. سوف تكبرُ يا ابني ، وتروي لمن يرثون بنادقهمْ سيرةَ الدم فوق الحديد…	يريد الشاعر أن يقول : لكي تعود يا ولدي ، فلا بد لك من الصبر والتعب والكفاح. ستعيش يا ولدي، حتى تدرك جيلاً قادماً، يرث بنادقه ليستعيد الوطن ، ومهمتك حينئذ هي أن تروي لهم قصة الأرض، قصة كل هذا الدم، وكل هذا الحديد. ستروي يا ولدي للجيل القادم . جيل النصر . قصة مسيرة الدم الفلسطيني فوق حديد بني صهيون و كيف سينتصر الدم على الحديد! [3] .	-My son , remember :here is where the British crucified your father on a hedge of prickly pear for two nights , But never did he confess . You will grow up My son , and will tell to those who inherit their rifles The account of blood inscribed over iron …	Remember , my son , here the British crucified your father on the thorns of a cactus for two nights and he didn‘t confess . you will grow up , my son and tell those who inherit their guns The story of the blood upon the iron …

[1]. ينظر: خضر محجز ، مرجع سابق

- https:// http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13183تاريخ التصفح : 2017/12/03 ساعة الصفح : 18:30

[2]. المرجع نفسه

[3]. المرجع نفسه .

قراءة واصفــة و إستقــراء للآليـــــات

في ترجمة العنوان استخدم شاهين الترجمة التأويلية و بخاصة في كلمة : الصبـار مرتكزا على المكافئ الثقافي للكلمة و لهذا اختار * The prickly pear* : التي تحيل إلى شجرة التين الشوكي ، و هي نوع من أنواع الصبـار المثمر و المتواجد بكثرة في فلسطين و التي زين الفلسطينيون أراضيهم بها ، فغدت هذه الشجيرات الحدود الطبيعية للمنازل أو الأراضي بل القرى كذلك ، وتعطي هذه الشجرة ثمار مميزة ، و بالتالي القيمة التي تمثلها عند المواطن الفلسطيني بصفة خاصة ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن شجرة التين الشوكي متواجدة تقريبا في جميع الدول العربية و بهذا الاختيار ترجم شاهين المعنى المضمر للصبر لدى الشاعر الذي أراد القول أن للصبر ثمار ، مهما طال الانتظار ، بينما استخدم جيفري كلمة*cactus * ، لأنه الاسم العام و المتعارف عليه ، أيضا لأن الصبار الغير مثمر يتواجد بكثرة في الدول الغربية و بالتالي نلمس تأثر المترجم الغربي بثقافته و بيئته .

◈ استعمل شاهيـن و جيفري الترجمة الحرفية عند ترجمة السؤال الحواري بين الأب و ابنه ، حيث حافظت صيغة السؤال في اللغة الهدف على نفس معنى صيغة النص الأصلي ، و عند ترجمة جواب السؤال استخدم شاهين نفس التقنية ونفس الأسلوب و كان له نفس تأثير النص الأصلي تماما ، لكن جيفري ، قام بتأويل الجواب ، في قوله * where the wind takes us * : أي أن الريح هي التي تحدد الجهة التي يذهبان إليها ، و مع ذلك بقي معنى النص المترجم مضمرا ، كما ورد في النص الأصلي تماما.

◈ كلا المترجمين قام باستخدام الترجمة التأويلية لهذا المقطع ، كل واحد حسب إيديولوجيته و معرفته بتاريخ فلسطين ، حيث ترجم شاهين عبارة * أقام الجنود * بعبارة * troops had set up *، و التي تدل على قوة و ضخامة جيش بونابرت الذي تواجد في فلسطين في الأزمنة الغابرة ، من أجل احتلال الأرض و المكوث فيها ، لكنهم بالنهاية رحلوا ، و استخدم جيفري عبارة * soldiers surveyed* : و التي تعني : أن الجنود كانوا يستطلعون المكان دون الإقامة فيه هذا راجع أيضا لإيديولوجية المترجم و تأثره بثقافته .

◈ في هذا المقطع قام المترجم الأول بتأويل بعض الكلمات مثلا في قوله= Lie flat : التصق
= A hill to the North جبل الشمال = Their own people إلى أهلهما أنه قام بإسقاط الترجمة حيث أن الشاعر في النص الأصلي ذكر كلمة * ننجو * مرتين بينما قام شاهين بإسقاطها في المقطع الثاني ، و ذكر مباشرة *....we will climb a hill : لكن هذا الحذف لم يؤثر على معنى النص و استخدم كلمة * the troops*لترجمة كلمة الجنود ، و باختياره لهذه الكلمة فهو يعبر عن قوة و جبروت الجيش الإسرائيلي التي يعاني منها الشعب الفلسطيني ، و هذا ما يظهر إيديولوجية المترجم و تأثره بالقضية الفلسطينية ، بينما استخدم المترجم الثاني الترجمة الحرفية لمجمل المقطع و بالتالي توخى الأمانة وحافظ على المعنى المضمر لكامل المقطع و على رمزية الكلمات أيضا.

◈ استعمل كل من شاهين و جيفري الترجمة الحرفية من أجل إبقاء المعنى مضمرا ، مع تأويل بعض الكلمات ، مثل عبارة " شوك صبـارة "، فكل واحد منهما ترجمها حسب انتماءه الثقافي كما أسلفنا الذكر ، نفس

الشيء بالنسبة لكلمة : "بنادقهم "، حيث استخدم شاهين كلمة" " rifles : محددا بذلك نوع السلاح (البنادق) ما يبرز إيديولوجيته و اطلاعه الدقيق على القضية الفلسطينية ، أيضا لإظهار الظلم الذي يعانيه الشعب الفلسطيني الأعزل ، بينما ترجمها جيفري باستخدام كلمة" guns": و التي تعني : السلاح دون تحديد نوعه.

في آخر المقطع لجأ شاهين إلى الترجمة التأويلية من أجل إعطاء معنى أوضح للبيت الشعري و ذلك في قوله= " The account of blood inscribed over iron": سيرة الدم المنقوش فوق الحديد.

بينما استعمل جيفري الترجمة الحرفية لكامل للبيت ، و في الحالتين حافظت الترجمة على المعنى المتضمن في النص الأصلي .

4-4- المشهـد الثانـي : فضـاء هابيـل

مضمون المشهد:

يتألف المشهد الثاني من خمسة قصائد، تكشف عمق الفجيعة لدى الشاعر، و توسع دائرة المأساة فيدرك غربتـه أمام الواقع الجديد، و أمل العودة و انهيار الحلم.

إن فكرة القربان التي كان إسماعيل أحد أبطالها، يراها الشاعر تتجدد فيه بوصفه رمزا لكل فلسطيني مغرّب عن أرضه، بحيث أصبح الفلسطيني قربانا لهذا العصر الجديد، و لكن دون أن يعلن المخلص خلاصه فالمفقود ما زال مفقوداً ..

و تمتدّ هذه الغربة الفاجعة، لتأخذ من أسطورة الغراب، الذي علم قابيل كيف يخفي جثة أخيه هابيل حاملا بنيويـا لها .

يعود درويش بذاكرتـه إلى أيام عودته متسللا إلى وطنه فلسطين خلاصا من غربة ليدخل في غربة أقسى : الوطن محتل، و القرية مدمّرة، و قد قامت عليها مستوطنة يهودية، و الطفل الذي حمل بلاده في عينيه، ها هو الآن يبكيه و يتفقد كل شيء فيه، فما زالت الذاكرة حاضرة و كأن كل شيء يحدث الآن ... بحيث يتحد زمن الشعر بزمن الواقع ... فالعودة بلا معنى و كل شيء يركض في نفسه دونما هدف واضح و الرحلة التي حملت الطفل إلى البعيد مَحَتْ الطريق خلفه و غيرت معالم الأشياء.[1]

تموقع المعنـى المضمر من خلال المشهـد :

إن محمود درويش يسمي هذا القاسم من عمله الشعري «فضـاء هابيـل» ليعيد الزمان إلى أوله، إلى الخطوة الأولى و التكوين الأول. و يتقاطـع في سياق إعادة الخلق و التكوين حدث القتل الأسطوري الرمزي الأول في الخليقة (قتل قابيل هابيل) مع حدث قتل قابيل اليهودي المعاصر هابيل الفلسطيني .

يؤثث الشاعر هنا الفضاء بعناصر القتل جميعها، قابيل و هابيل و الغراب حتى أنه يضمن آخر قصيدة " حبر الغراب" الآية القرآنية التي تروي حكاية الغراب مع قابيل [2] ، ثم إنه يورد مقابلات ضمنية بين الحدث الكوني – الأسطوري للقتل الأول و بين تعاقب الغزاة على جسد الأرض الفلسطينية عبر التاريخ. إن الشاعر لا يقدم تأويلا تاريخيا لما حدث لكنـه يجعل من الحدث أسطورة ليصبح النشيد وسيلة لإعادة الفردوس المفقود و الإستعاضة عن الواقع الخشن الفظ بالحلم، و بالفن و الشعر.[3]

و اِقتطفنا من هـذا المشهد للقارئ قصيدتين تمثلان حركتين مختلفتين في الفضاء : بداية المشهد بقصيدة «عـود إسماعيل» ثم «مرّ القطـار» التي يختم بها محمود درويش «فضاء هابيـل».

---

[1]. ينظر : كريم عبيد، على عتبات الريح محمود درويش في لماذا تركت الحصان وحيدا، مجلة إلكترونية دنيا الوطن ، تاريخ النشر: 05-06-2010.

[2] .ينظر : محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 56-57.

[3] . ينظر: فخري صالح، مرجع سابق، ص 179-180.

المشهد الثاني : فضاء هابيــل في محك الدراسة:

العنوان الأصلي	ترجمة شاهين	ترجمة جيفري	قراءة واصفة و اِستقراء للآليات
فضاء هابيــل	Abel`s Space	Abel`s Space	نلاحظ أن كلا المترجمين قاما بنفس الترجمة للعنوان و ذلك بالإعتماد على الترجمة الحرفية . ◈ قد قام كل من المترجمين بإستعمال الاسم المقابل في الثقافة الأعجمية لاسم هابيل = Abel و ذلك بالإعتماد على المقابل في الترجمة الانجليزية مما يجعله نقلا ثقافيا لاسم العلم.[1] ◈ لم يقم أي من المترجمين بتأويل المعنى الضمني الذي يحمله عنوان المشهد الأول كما تعرضنا له آنفا.

[1]. النقل الثقافي لأسماء الأعلام : يتم فيه اِستبدال أسماء الأعلام في اللغة الأصل بأسماء أعلام أهلية في اللغة الهدف ليست بالضرورة بالمكافئات الحرفية لها و إنما تمتلك دلالات ضمنية مماثلة و للاستزادة حول الموضوع ينظر :

- يوجين نيدا، نحو علم الترجمة ، ترجمة ماجد النجار و

Sándor G.J Hevey, Ian Higgins, Thinking Transtation, A course in Transtation Method: French – English

❖ **قصائد المشهد في محك الدراسة:**

4-4-1- قصيـدة «عـود إسماعيــل» :

مضمون القصيدة:

يقوم محمود درويش في القصيدة الأولى من «فضـاء هابيل» بتعويض الحاضر المكسور بالغناء ب «عود إسماعيل» الذي يرجع اِسمه صدى اِسم جدّ العرب إسماعيل بن إبراهيم. إن درويش يذوب شخصا و شاعرا في إسماعيل المنشد و عازف الناي ليعيد تشكيل ملامح الحاضر بالغناء أو بالشعر.

إن إسماعيل بن هاجر قد ورث الغربة عن أمّه، فعاش غريبا عن وطنه مشردا ينشد نشيد الغربة على مرّ الزمان. و لتصوير حكاية غربة إسماعيل، يبني درويش القصيدة بشكل عام على الحكاية التوراتية، إذ نجدها تعجُّ بالرموز التوراتية «و يلجأ درويش إلى أن يكون شعره توراة فلسطينية تنظم الردود و تكون بمثابة اِنقلاب على التوراة»[1] .

ورث إسماعيل عن أمه الهجرة و التشرد في صحراء الحياة، و قحالة الأمل، فعاش غريبا عن أرضه، بعد أن طرد منها، و مات غريبا عنها، بالقرب من مصر.

و القصيدة حبلى بمعانـي الغربة و الضياع الإنساني من بدايتها و حتى نهايتها تحت وطأة إيقاع موسيقى حزين، ينشده إسماعيل رمز الغربة الفلسطينية (الدرويشية)، إذ تعبر غربة إسماعيل عن الغربة الدرويشية الفردية في هذا الديوان، حتى و إن تداخلت مع الضمير الجمعي، و هذه الغربة أمر معروف في غناء محمود درويش.[2]

فكيف تعامل كل من المترجمين مع معاني الغربة و الهجرة و التشرد التي تحملها كلمات و رموز محمود درويش في هذه القصيدة ؟

هذا ما سوف نحاول رصده في الدراسة التحليليـة المقارنة فيما يـلي :

---

[1]. حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، نقلا عن : عمر أحمد الربيحات، الأثر التوارثي في شعر من محمود درويش، رسالة الماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا،2005، ص 59.

[2]. ينظر: عمر احمد الربيحات، نفس المرجع ، ص 60.

قصيدة * عـود إسماعيـل * في محـك الدّراسـة :

العنوان / رقم البيت	رصد المعنى الضمني	ترجمة محمد شاهين	ترجمة Jeffrey Sacks
1.العنوان: عود إسماعيل	إن اِستدعاء شخصية إسماعيل الذي يعتبر رمزا دينيا يعدُّ دالا على مشاعر الاغتراب و الوضعية النفسية التي يعيشها الفلسطيني فيكون الغناء بمصاحبة أوتار العود استعارة لاسم جد العرب و إعادة تمثيلية للتكوين الأول. إن الشاعر إذ يعاني حالة حزن شاملة تمتد من الماضي إلى الحاضر يحاول إعادة التكوين عبر عود إسماعيل .[1]	The Oud of Isma'il	Ismael's Oud

◈ قراءة واصفة و اِستقراء للآليات:

- ✓ قام كلا المترجمين بترجمة حرفية للعنوان دون تأويل المعنى المضمر للرمزيـــن * إسماعيل* و *عوده*.
- ✓ اعتمد محمد شاهين على النقحرة في ترجمة اِسم العلم إسماعيل. أمّا جيفري ساكس فقد اِعتمد على المكافئ الثقافي.
- ✓ اِعتمد كل من المترجمين على النسخ الصوتي لكلمة " عود" دون ترجمتها بما يكافئها " lute " و ذلك لأن أصل كلمة "lute " هو الكلمة العربية *العود* فكلمة Lute مقترضة من الكلمة الإسبانية laúd المقترضة هي بدورها من العربية al-aoûd في القرن الثامن للميلاد.[2]

[1].ينظر : محمد حسن أمرابي،اِستدعاء الشخصيات النبوية في الشعر الفلسطيني المقاوم المعاصر، دراسات الأدب المعاصر، خريف 1395هـ، العدد 31، ص 22-23.

[2] . *Cf: .lute : etymology: (Merriam – Webster Dictionary) : al-'ūd Arabic→(lut) Old French Provençal→ Middle English (lute) .*

المقطع 3 : كان إسماعيل يهبط بيننا ليلا، و ينشد : يا غريب، أنا الغريب، و أنت مني يا غريب عد يا عودُ...بالمفقود و اذبحني عليه من البعيد إلى البعيد..	إن مخاطبة الغريب بالنداء إشارة إلى الفلسطيني. ههنا درويش أراد أن يقول كلنا غرباء على هذه الأرض منذ طرد آدم عليه السلام و هو غريب على هذه الأرض التي يحيا عليها مؤقتا إلى أن يستطيع العودة إلى جنته الأولى.	Isma'il would descend among us by night, and sing: ' O stranger, I am the stranger and you from me, O stranger! Return , O Oud …. with what is lost and sacrifice me on it from far off to far off.	Ismael descends to us, at night and sings: Oh stranger I am the stranger and you are from me, oh stranger! Oh 'oud….bring back what`s been lost and sacrifice me upon it. From one distance to another.

◈ **قراءة واصفة و استقراء للآليات:**

- ✓ يستعمل شاهين كلمة "Would " مقابل الفعل الناقص " كان" و ذلك حفاظا منه على الزمن الذي يسرد فيه محمود درويش حكاية إسماعيل .
- ✓ أما ساكس فيستعمل المضارع لسرد الحكاية(present simple narrative) فنرى في هذا أن محمد شاهين أقرب في ترجمته، لأن المتمعن في سرد القصة على لسان درويش يلاحظ اِستعمال الماضي بالفعل "كان" للدلالة على كون الهبوط و الإنشاد كانا يتكرران و كأنه يريد القول أنهما كانا عادتين لدى المنشد إسماعيل و الأنسب لهذا المفهوم هو اِستعمال (would+verb) للدلالة على تكرار الفعل الماضي.
- ✓ نلاحظ أن شاهين ترجم فعل الأمر"عد" ب "Return " أما جيفري فترجمه "bring back" و هو ما يقابل حرفيا " أعد" أي أن شاهين هو الأقرب إلى الأصل .
- ✓ اِتفق المترجمان في اِختيار الفعل "sacrifice" مكافئا للفعل "اِذبحني" و ذلك تأويلا منهما لمعنى الفعل بناءا على قصة سيدنا إسماعيل الذبيح.
- ✓ ترجم شاهين " من البعيد إلى البعيد" ب from far off to far off أما ساكس فترجمها : From distance to another مما يجعلنا نلاحظ فرقا في معنى البعد عند المترجمين.
- ✓ لم يقم أيّ من المترجمين بتأويل رموز هذا المقطع.
- ✓ ترجم شاهين " إسماعيل" بنسخه صوتيا ، أما جيفري فقد جاء بالمكافئ الثقافي للاسم.

المقطع 4: مسنا طرب جماعي أمام البرزخ المصنوع من وترين. إسماعيل... غنّ لنا ليصبح كل شيء ممكنا قرب الوجود	و يكمل درويش النشيد لأن عود إسماعيل يعبث بأحلامه و يؤججها ففي غناء إسماعيل يصبح تحقيق الأحلام ممكنا لأنه لم تبق هناك وسيلة أمامه ليحقق بها أحلامه سوى و ترين معلقين في الفضاء، لذلك يطلب درويش منه الغناء عليها، ليصبح كل شيء في الوجود ممكنا و قابلا للتحقيق .[1]	A common joy touched us before the limbo of two strings ... Isma`il sing. For us so that everything becomes possible, close to existence.	A collective tarab touches us, before the two string isthmus. Sing for us Ismael so that everything will become possible near existence.

◈ **قراءة واصفة و استقراء للآليات:**

- ✓ ترجم شاهين عبارة «طرب جماعي»ب: "a common joy " مؤولا ما يخلفه الإنشاد و الصوت الجميل و الموسيقى المؤثرة في النفس من سعادة و اِنتشاء يشترك فيه كل من يستمع .
- ✓ أما جيفري فترجم نفس العبارة ب A collective tarab و ذلك بالإعتماد على تقنية النسخ الصوتي اِعتبارا منه كلمة طرب اسما لنوع من الموسيقى و الغناء العربي الرّاقي.
- ✓ ترجم شاهين كلمة "برزخ" ب limbo [2] و هو المكافئ الثقافي لكلمة البرزخ التي تعني العالم الذي تعيش فيه الروح بعد الموت و قبل البعث بين الوجود و اللّاوجود و مرجعيته في ذلك مرجعية دينية .
- ✓ ترجم جيفري كلمة "برزخ" ب isthmus [3] التي تعني القناة التي تربط قطعتين من اليابسة يفصلهما الماء مثال "the Isthmus of panama" أي قناة باناما، فيكون جيفري، إذن، قد اِختار مقابلا ماديا لمعنى الكلمة و يكون شاهين أوّل الكلمة بمعناها الرّوحي.
- ✓ يستعمل شاهين *المضارع* لنقل معنى تحقيق الأحلام أما جيفري فيستعمل زمن المستقبل: becomes vs will become مما يدل على أن شاهين يجعل من إمكانية تحقق الأحلام التي يعنيها درويش أمرا أكيدا و ليس فقط ممكنا، كما يرى جيفري.

---

[1]. ينظر: عمر احمد الربيعات، مرجع سابق ، ص 60.

[2]. *Limbo.: the place where innocent souls exist temporarily until they can enter heaven (from medival latin) in limbo : on the border (of hell) : voir: Collins Dictionary*

[3]. *isthmus : a narrow strip of land joining two larger areas of land that would otherwise be separated by water (Oxford Advanced Lerner's Dictionary) .*

4-4-2- قصيدة« مــرّ القطـار»:

مضمون القصيدة:

تعد قصيدة " مرّ القطار " في بعدها النهائي تجسيدا للحظة الأولى التي تتمثل في مرور الزمن سريعا، دون أن يتمكن المرء من استرجـاعه. كما تجسد رغبة درويش في استعراض المنازل التي رغب أن يكتب سيرتها، فركوب القطار سيعرض أمام صاحبه شريطا سينمائيا للبيـوت التي عاش فيها أو حلم بها.[1]

تمرّ الأمكنـة أمام عينـي الشاعر سريعا، فيصبح و هو يراها تتجلى أمامه «هنـا وجدتُ»[2] ثم يرى الأمكنـة نفسها تفر و تتلاشى فينفـي حقيقة وجودها «و لم أوجد»[3] ، و يأخذ من ثم طابـع البحث عن الذات التي ضاعت بين الحضور و الغياب .

و قصيدة " **مرّ القطار**" تجول في فضاء الذاكرة و تمزج بين الواقع و أحلام اليقظة التي تتلاشى سريعا.[4] و يمكن القول أن هذه القصيدة في هذا الفضاء من العمل الشعري " فضاء هابيل" تعمل بصورة تامة على إحلال صوت الرّاوي– الشاعر محل صوت المنشد في " عود إسماعيل" أولى قصائد الفضاء. إننا هنا إزاء عملية إبدال للأصوات، حيث تظهر شخصية الشاعر التي كانت متخفية و ذائبة في الشخصية المروي عنها، و هي تقوم بدءاً من هذه القصيدة بتلوين العالم برؤيا الغريب المنفي الحالم بفضاء آخر. عند هذا المفصل من العمل الشعري، تصبح تراجيديا الذات و المجموع و اليأس و الإحباط هي الموضوعات المهيمنة في « **لماذا تركت الحصـان وحيـدا**».مشهد اِنتظار متواصـل و قلق يعجن التجربـة الذاتيـة و التجربـة الجماعيـة معا.[5]

فإلى أي مدى سنلمس هذا التحول التراجيدي في مسار العمل الشعري في الترجمتين ؟

---

[1] ينظر : غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، 1984، ص 78.

[2]. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيـدا ، ص 64.

[3]. المرجع نفسه ، ص 64

[4]. ينظـر : خليل الشيـخ، السيرة و المتخيل، ص 198-199.

[5]. ينظر: فخري صالـح، مرجـع سابق، ص 180.

قصيـدة * مرّ القطــار * في محـك الدراســـة:

العنوان/ رقم البيت	رصد المعنـى الضمنـي	ترجمة محمد شاهين	ترجمة جيفري ساكس
1.العنـوان مـرّ القطـار	نستشف من استعمال محمود درويش رمز القطـار الذي مرّ أن الفلسطيني لا يزال كالواقف في محطـة تمـر منها القطارات لكنها لا تحمله معها إلى مبتغاها بل يبقـى واقفـا ينظـر إلى ما يجري حوله و ينتظـر شيئا ما، ينتظـر البعيد، ينتظـر الغيب ، ينتظـر السحاب و ينتظر العودة إلى الوطـن [1]	The Train went by	The Train Passed

◈ **قراءة واصفة و إستقراء للآليات:**

- ✓ نلاحظ أن محمود درويش إستعمل الفعل go by [2] في الماضي Went by كمقابل لكلمة *مرّ* و يستعمل هذا الفعل في اللغة الإنجليزية في سياق المعنى للدلالة على مرور الوقت مما يعني أن محمد شاهين قد أوّل معنى القطار بالوقت.
- ✓ أما جيفري فقد قابل كلمة *مرّ* ب passed و يعني ذلك أنه ترجم كلمة مرّ حرفيا و ذلك لإعتباره معنى المرور هو التقدم نحو الأمام أو إلى جهة أخرى تاركا شيئا ما أو شخصا ما وراءه.
- ✓ لم يقم أي من المترجمين بالتصرف في ترجمة العنوان بالرغم من قيام شاهين بتأويل معنى الحركة الماديّة للقطار بمرور الزمن .

[1]. ينظر : سلمان مصالحة ، على قدر خيلي تكون السّماء، مجلة مشارف، العدد (1) حيفا، القدس، أغسطس 1995، ص 142.

[2]. Cf :"go by' : Oxford Advanced Learner's Dictionary, p507 .

المقطع الأول : مرّ القطار سريعا كنت أنتظر على الرصيف قطارا مرّ، و اِنصرف المسافرون إلى أيامهم ... و أنا مازلت أنتظر.	يقوم محمود درويش في هذا المقطع من القصيدة بتجميد الانتظار و لهذا فالانتظار يطول. و كلما اِبتعد الفلسطيني عن وطنه من ناحية المكان و الزمان، كلما تغير الوطن و تبدل الزمان. فالزمان يمر سريعا و لكن الفلسطيني لا يزال في حالة اِنتظار بالرغم من أن الأشياء من حوله في حركة مستمرة فيبقى هو الوحيد الذي لا يحدث شيء للبت في حالة اِنتظاره و يبقى اِنتظاره هذا مجرد اِنتظار للمجهول.[1]	The train went swiftly by I was waiting on the platform for a train that had gone, And the passengers departed to get on with their days … And I was still waiting	The train rushed past. I was waiting on the platform for a train that passed The travelers turned toward . their days …and I am still waiting

◈ **قراءة واصفة و اِستقراء للآليات:**

- ✓ اِستعمل شاهين الترجمة الحرفية لكلمة سريعا : Swiftly.
- ✓ قام جيفري بإبدال الحال * سريعا* بالفعل "rush" (Transposition)
- ✓ من خلال اِستعمال الأزمنة : (Past continuous) و (past perfect) " was waiting.... had gone يريد شاهين تصوير مشهد الانتظار الذي بدأ بعد مرور القطار أي أنه يقدم للقارئ صورة يائسة حول الشخص الذي ينتظر و الشيء الذي ينتظره و كأنه يقول أنه لم يعد هناك جدوى من هذا الانتظار لأن القطار مرّ قبل وصول الأنا المنتظرة، و عند وصولها كان الكل قد اِنصرف لشؤونه و مع هذا بقي فعل الإنتظار مستمراً.

- ✓ أما جيفري فيستعمل: past continuous مع past simple" was waiting… passed " مصورا بذلك أن فعل الانتظار قد بدأ قبل وصول القطار و لكن بقي الإنتظار مستمرا لأن الأنا المنتظرة لم تستقل القطار الذي كانت تنتظره I am still waiting و هو بذلك يعطي صورة تفاؤلية نوعا ما لنتيجة هذا الإنتظار بالرغم من عدم وضوح صورة الآتي الذي قد يحسم هذا الإنتظار.

[1]. ينظر : سلمان مصالحة ، مرجع سابق ، ص 142.

المقطـع الثاني : تبكي الكمنجات عن بعـد فتحملني سحابـة من نواحيها و تتكسـر	إن هذا الإنكسار الذي يحدث في السحابة ما هو إلا ذلك الحلم المتكسر إلى شظايا و لكنها شظايا لا تحمل المطر، بل هي شظايا محملة بالدموع، تلك الدموع التي يسمع صدى بكائها في أوتار الكمنجات البعيدة حاملة في ثناياها سمفونية الانتحاب على الوطـن.[1]	Violins lament in the distance, a cloud carries me away and breaks up.	The violins cry from a distance A cloud carries me from its space and breaks up.

◈ **قراءة واصفة و استقراء للآليات:**

- ✓ ترجم شاهين كلمة "تبكي" ب lament [2] و هو ما يكافئ الشعور بالحزن و الأسى الشديدين مما يعني أنه اِعتمد على تقنية التطويع modulation بحيث ترجم النتيجة التي هي البكاء بسببها المتمثل في الحزن الشديد أما جيفري فقد اِحتفظ بالمعنى الحرفي لكلمة البكاء "cry" .
- ✓ إن اِختيار شاهين لكلمة lament للتعبير عن بكاء الكمنجات اِختيار ينم عن براعة في تقصي المعنى العميق الذي يحمّله محمود درويش كلماته المشحونة بكل أنواع المشاعر. أما جيفري فهو يتعامل في هذا المقام مع معاني الكلمات تعاملا سطحيا فيترجمها حرفيا.
- ✓ عرّف شاهين كلمة *بعد* و قابل كلمة الكمنجات بمكافئ نكرة و هو عكس ما قام به جيفري.

➢ يمكننا القول إذن أن شاهين يخبر القارئ الهدف أن المكان الذي يأتي منه صوت الكمنجات هو مكان معلوم و أما رسالة جيفري فهي الصورة العكسية تماما لما أتى به شاهين.

*شاهين : الكمنجات ⟵ Violins بعد ⟵ the distance

*جيفري : الكمنجات ⟵ the Violins بعد ⟵ A distance

[1] . سلمان مصالحة، مرجع سابق، ص 143.

[2]. *To lament: to feel or express great sorrow or regret for sb or sth.*
cf: Oxford, op.cit., p 660

4-5-المشــهد الثالث : * فوضــى على باب القيــامة *

فوضى على باب القيامة هو المشهد الثالث من ديوان محمود درويش* **لماذا تركت الحصــان وحيـدا** * ويتضمن ستة قصــائد و قد وقع اختيارنا على قصيدتي: **تعــاليم حورية / أطــوار أنات**

مضمــون المشهـد :

* **فوضى على باب القيامة** * يتألف من ستة قصائد ، تتخذ من الأسطورة خيطا خفيا يشد أطرافها جميعا ، و يحاول درويش في هذا الباب أن يمزج الأسطوري باليومي ، العادي و الأليف من خلال قصائد هذا المشهد ، فمعنى **الفوضى** في هذا القسم دليل واضح على الاضطراب الحاصل في قلب الشاعر ووالدته ، و قد تكون الفوضى الحاصلة في فلسطين نتيجة الاعتداء الصهيوني من استبداد و ظلم ، أما **باب القيامة** فهي فلسطين ، الوطن ، فكلها أبواب للقيامة ، و نرى أن الشاعر ربط الواقع الأليم في فلسطين بالغيبيات ، ففلسطين أرض نزول الأنبياء و المرسلين ، كما أنها أرض قيام الساعة [1].

تموقع المعنــى المضمر من خلال المشهـد :

رغم أن قصائد هذا الباب تتحد في عنصر الأسطورة خاصة إلا أن الشاعر لا يتمسك بفكر الأسطورة بل يعمد إلى التحوير أو إلى الحوار الذي يخلق حيزا أكبر من الحرية و ذلك لمصلحة القصيدة ، ابنة الواقع ، ومنارة الآتي ، بحيث تصبح الأسطورة إحدى مكونات القصيدة بامتياز حيث يزجها الشاعر في الواقع مباشرة و يعيد إنتاجها وفق معطيات الشعر وقد أراد من خلال هذا الباب التعبير عن الإحساس بالنفي و الترحال و الوحدة و الفراغ و البحث عن أسرار الخلود ، و صراع الإنسان مع الموت سواء كان صراعا فرديا مع الموت كالذي واجه درويش في رحلة علاجه التي كادت تودي بحياته في أواخر تسعينات القرن الماضي أو الموت الجماعي الذي يواجهه الفلسطينيين يوميا على يد آلة الحرب الصهيونية [2].

1. ينظر : عبيد كريم ، مرجع سابق
2. ينظر: المرجع نفسه .

المشـــهد الثالث : * فوضـــى على باب القيـامة * في محك الدراسة:

عنـــوان المشهـــد	ترجمـة محمد شاهيـــن	ترجمـة جيفـري ساكـس
فوضى على باب القيامة	Chaos at Resurrection's Gate	Chaos at the Entrance of Judgement Day

قراءة واصفـــة و إستقـراء للآليـــات

◈ نلحظ استعمال جيفري لتقنيتي الترجمة الحرفية و التأويل معا في نقل العنوان للغة الهدف ، مما أدى إلى حفظ المعنى المتضمن في النص الأصلي و في نفس الوقت حافظت الترجمة على العنصر الغرائبي بالنسبة للقارئ ، و يظهر التأويل في ترجمة كلمة باب إلى ***Gate*** التي تعني الحاجز المتحرك ، لغلق فتحة في حائط أو في سياج، كما تعني أيضا الوسيلة التي يدخل أو يخرج من خلالها المسافرون في المطارات [1]. أي الباب بشكله العصري و ليس القديم . و فيما يخص شاهين ، فاستعمل هو الآخر الترجمة الحرفية غير أنه قام بالتأويل عند ترجمة كلمة * **باب** * و ترجمها بكلمة : * **The Entrance** * و التي تعني مدخل الباب و هي تعطي معنى أوسع و فضاء اكبر للكلمة الأصلية باب ، كما أنها زادت في تعميق المعنى المضمر . و خرج التشكيل الطباعي لكلتا الترجمتين بالحرف التاجي في بداية كل كلمة ، لتميز معناها الرمزي .

❖ **قصائد المشهد في محك الدراسة:**

4-5-1 : * تعاليـــم حـــورية *

مضمـون القصيـدة :

التعاليم هي التعليمات و التوجيهات و الأوامر و حورية هي تصريح باسم والدة الشاعر ، و " **تعاليم حورية** " هي جل النصائح و التوجيهات التي قدمتها الأم لابنها ، " و حين مطالعة القارئ لقصيدة " **تعاليم حورية** " يتبادر إلى بديهته المستعجلة أنه سيطالع قصيدة وجدانية يبث فيها الشاعر حزمة من الذكريات الفردية والمشاعر الشخصية ويبني جزءاً من عالم البنوة والأمومة الذي أنجزه الشعراء والقاصون والروائيون؛ غير أن الشاعر يلوي عنق راحلته ، ويتجه بقصيدته نحو تجربة فردية جماعية في آن واحد، ويغدو مكان الرحلة القسرية بؤرة يتم التركيز عليها " [1] ، وفي هذه القصيدة يصور درويش حوريه والدته في صورة متميزة بكل مل تحمله هذه المرأة من حنان و دفيء و لم يتسنى لهذا الطفل المهجر أبدا أن يتمتع بهما ، فلا يبقى في ذاكرته سوى تعاليم المرأة الأولى التي كان لها الفضل في الحياة ، " حيث تقوم العلاقة بين الأم و ابنها الشاب على محوري الحضور و الغياب ، أو الرحيل و العودة ، فالابن يبدو مشغولا بفكرة الرحيل ، أما الأم فمسكونة بهاجس العودة إلى الفردوس ، و في ضوء هذين المحورين تشكلت شخصية الأم ، و تحددت ملامح العلاقة بينها و بين الابن "[2].

" في هذا المشهد أيضا تتبلور شخصية الأم في مناخ مختلف ، إذ يتلاشى في علاقتها بابنها ذلك الوهج الوجداني الحزين الذي يشيع في حوارات الأب ، فالأم ذات إيقاع صارم و لا يسمح بتنامي الحوار ، وإن كانت أمومتها تختبئ خلف قناع الصرامة ولا شك أن مجيء العلاقة بين الأم و الابن في قصيدة تحمل عنوان " **تعاليم حورية** " يكشف عن ماهية العلاقة بينهما، فإن كان الجد يعلم الطفل في أجواء توقظ أفاق الأسئلة في نفس الطفل ، و إذا كان الأب يكشف عن جوانب من نفسه في محاوراته مع ابنه ، فإن الأم تظهر للوهلة الأولى و كأنها خارج المشهد الكلي للسيرة ، لكنها في الحقيقة متجذرة في أعماقها ، تعرف التفصيلات دون أن تراها ، و تحدس جوهرها دون أن يخبرها احد بذلك "[3] .

---

1. يوسف حطيني ، مرجع سابق ، ص 96

2. خليل الشيخ ، السيرة و المتخيل ، دار أزمنة للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2005 ، ص 195

3. المرجع نفسه ، ص 194

قصيدة * تعاليم حورية* في محك الدراسة:

القصيدة الأولى	رصد المعنى الضمني	ترجمة شاهين	مترجمة ساكس
تعاليم حورية	" يستطيع قارئ درويش أن يجد صورتين للأم في شعره ، الصورة الأولى هي صورة الأم حورية التي يتذكرها الشاعر ويتذكر تعاليمها، ويلمس حضورها الطاغي في مفاصل الموت والحب والحياة ، والأم النموذج التي غلبت صورتها على صورة الأم الأولى "[1] و في المعنى الضمني للقصيدة جمعت الصورة التي رسمت معالم شخصية **"الأم حورية"** بين الهم الفردي و الجمعي للإنسان الفلسطيني ، لا سيما " لحظة الرحيل مع الأم إثر سقوط فلسطين في يد المغتصبين سنة **1948 م** " [2]، و الرحيل إلى بلاد المنافي و الغربة في لبنان ، و قد تجلت في هذا المشهد صورة الأم الرءوم التي تحنو على ولدها و تعطف عليه و تخاف أن يمسه سوء ، مثلها في تلك الظروف المأساوية التي مر بها الشعب الفلسطيني مثل جميع الأمهات الفلسطينيات[3].	**Houriyyah's Teachings**	**Huriyya's Teaching**

1. يوسف حطيني ، مرجع سابق ، ص 45

2. خليل الشيخ ، مرجع سابق ، ص 196 .

3 . ينظر : عبد الرحيم حمدان ، البنية السردية في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا " ،مؤسسة محمود درويش للإبداع، كفر ياسيف 2012/11/04

http://www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID – تاريخ التصفح : 2018/02/01 ساعة التصفح : 17:15 .

-… هل تتذكرين طريق هجرتنا إلى لبنانَ , حَيْثُ نسيتني ونسيتِ كيسَ الخُبْزِ [كانَ الخبزُ قمحيًّا] ولم أَصرخْ لئلاّ أُوقظَ الحُرَّاسَ حَطَّتْني على كَتِفْيكِ رائحةُ الندى يا ظَبْيَةُ فَقَدَتْ هُناكَ كنَاسَها وغزالها…	في هذا المقطع يوجه الشاعر حديثه إلى أمه في صورة تساؤل عن حادثة رحيل الأسرة من قريته " **البروة** " إلى مخيمات اللجوء في لبنان ، إثر سقوط فلسطين في يد العدو سنة **1948** ، و قد تجلت في هذا المشهد صورة الأم الرؤوم التي تحنو و تعطف على ولدها الخائف ، وتخاف أن يمسه سوء و هي في طريقها مهاجرة إلى لبنان بعد سقوط وطنها[1].	-…Do you remember The road we took when we fled to lebanon ,where you forgot me : And forgot the bread –bag (it was wheaten bread). And I did not shout so as not to waken the guards . The scent of dew put me on your shoulders . O gazelle who lost There her home and her mate …	-…D o you remember The road of our exile to Lebanon , where you forgot me and the bag of bread ? [It was wheat bread.] I didn't scream so I wouldn’t wake the guards .The scent of dew Set me on your shoulders . Oh gazelle who lost there its shelter and its mate …
لا نلتقي إلاَّ وداعاً عند مُفْتَرَقِ الحديث. تقول لي مثلاً : تزوجَّ أَيَّةَ امرأة مِنَ الغُرباء , أَجملُ من بنات الحيِّ , لكنْ لا تُصَدِّقْ أَيَّةَ امرأة سواي ولا تُصَدِّقْ ذكرياتِكَ دائماً لا تَحْتَرِقْ لتضيء أُمَّكَ , تلك مِهْنَتُها الجميلةُ. لا تحنُّ إلى مواعيد	في هذا المقطع تتجسد التعاليم و هي جوهر العلاقة بين الأم و ابنها ، فتنبثق من لحظات اللقاء القليلة بين الأم و ابنها ، لهذا تجيء مختصرة ، حاسمة الإيقاع ، و هي في مجموعها إحدى عشرة وصية ، ستة منها على أسلوب الأمر و خمسة على أسلوب النهي ، وبهذا تكتمل الأم فهي تسعى إلى تحرير ابنها من قيود كثيرة تشكل عائقا أمام حركته : قيود الزواج ، قيود الأم و قيود الضعف الرومنسي ، و قيود الماضي ، قيود التردد و القيود التي تمنع من تحقيق الذات ، و قيود الوطن ، ولكنها تظل تضع	-We only meet to take our leave of each other when our talk converges . She says to me , for instance : Marry any woman , So long as she is foreign , more beautiful than the local girls .But , do not Trust any woman but me .Do not always trust Your memories .Do not burn to enlighten your mother , That is her honourable trade . Do not long for the promises	We only meet parting at the crossroads of speech. She says to me , for example : marry any foreign Woman, prettier than a local , but don’t trust any woman but me.And don’t always trust your memories . Don’t burn up in order to light up your mother That’s her beautiful calling .Don’t long for appointments

[1] . ينظر ، عبد الرحيم حمدان ، مرجع سابق .

With the dew .Be realistic, like the And drop sky . the nostalgia for your grandfather's black cloak…	Of dew . Be realistic as the sky. Do not long For your grandfather's black cloak …	نفسها في مواجهة ذلك كله بوصفها مصدر الصدق الذي لا ينبغي أن تصل امرأة إلى مرتبته[1].	الندى . كُنْ واقعيًّاً كالسماء. ولا تحنّ إلى عباءة جدِّكَ السوداء …

قراءة واصفـــــة و استقراء للآليـــــات

◈كل من شاهين و جيفري استعمل تقنية النسخ الصوتي في ترجمة اسم العلم (حورية) ، لكن الاختلاف يبدو واضحا في طريقة كتابة الاسم ، حيث قام كل منهما بكتابة الاسم بالحرف التاجي، لتمييز الاسم الذي يحمل دلالة خاصة عند الشاعر ، فهو اسم والدته بالإضافة إلى هذا قام شاهين بإضافة الحرف (h) في آخر الاسم ، لتقريبه و تسهيل نطقه على القارئ الأجنبي ، باعتبار إن الاسم عربي. بينما ترجمه جيفري باستعمال النسخ الصوتي للاسم فقط.

◈ بالنسبة لترجمة كلمة تعاليم ، نلحظ أن شاهين توخى الأمانة أكثر من جيفري ، حيث استخدم الترجمة الحرفية للكلمة ، مع الاختيار الدقيق للمعنى الدلالي ، (Teachings)وجاءت بداية الكلمة بالحرف التاجي لتحدد نوع التعاليم التي يقصدها الشاعر ، فكانت ترجمته أمينة أكثر ، بينما ترجم جيفري بكلمة (Teaching) و التي تعني تلقي تعليم خاص ، و قد يتضمن هذا التعليم عدة أشياء ، فالمعنى جاء أوسع و أكبر من المعنى الأصلي للكلمة.

◈نلحظ أن المقطع جمع أيضا بين الحرفية و التأويل سواء عند شاهين أو جيفري ، مثلا ترجمة قول الشاعر: (طريق هجرتنا إلى لبنان) ، ترجم شاهين (The road we took when we fled to Lebanon) : ، حيث اختار المترجم كلمة (we fled) و تعني : هربنا ، و التي ينقل من خلالها شاهين حادثة الهروب و لحظة الرحيل إلى لبنان إثر سقوط فلسطين في يد المغتصبين سنة 1948 م، و بالتالي نلمس الدقة في الترجمة و في انتقاء الكلمات لسرد الأحداث التاريخية ، بينما ترجم جيفري عن طريق التأويل هو الآخر (The road of our exile to Lebanon) : و التي تعني الطريق إلى المكان الذي تم نفيهم إليه (لبنان) في آخر المقطع ، نلحظ التأويل أيضا لكلمة (كناسها) التي تعني بيت الغزال فترجم شاهين (her home) وترمز إلى المنزل الذي كانت تقطنه والدته و عائلته ، والذي هجِّروا منه عنوة بسبب الغزو الصهيوني ، أما جيفري فترجم ب its shelter و التي تعني ملجأهم ، و تعني أنهم كانوا مجرد لاجئين ربما من لبنان أو من منطقة أخرى،وبالتالي حمل الكلمة شحنة إيديولوجية زائدة .

◈ جمع المقطع بين الحرفية و التأويلية لكلا المترجمين ، ففي بداية المقطع قام شاهين بتأويل قول الشاعر: (لا نلتقي إلا وداعا عند مفترق الحديث) حيث ترجمها :

(we only meet to take our leave when our talk converges)

[1]. ينظر: خليل الشيخ ، المرجع السابق ، ص 197- 198 .

و التي تعني أن حديث الشاعر مع والدته ، كان يتخلله بعض الاختلافات وهي أمور غالبا ما تحدث، ولا يعلمها إلا المقربون، و كأن شاهين عايش تلك اللحظات بين الشاعر ووالدته ، بينما جاءت ترجمة جيفري حرفية و أمينة أكثر للنص الأصلي :

(We only meet parting at the crossroads of speech)

- نلمس التأويل أيضا عند شاهين في ترجمة قول الشاعر:(..أجمل من بنات الحي) حيث استعمل عبارة : (more beautiful than the local girls) ، واختار شاهين كلمة Beautiful ، التي تحيل إلى الجمال الخارجي و الداخلي معا ، أي جمال وجه المرأة ، وجمال روحها و عقلها معا ، فهي نصيحة تنبع من قلب الأم ، الصادقة في حبها لابنها ، فلا تنصحه إلا بما يجلب له الخير و السعادة في حياته ، بينما ترجم جيفري حرفيا في قوله : (prettier than a local) ، كما قام بإسقاط الترجمة و حذف كلمة (بنات) المتضمنة في النص الأصلي .
- يتجلى التأويل أيضا في ترجمة قول الشاعر (لا تحترق لتضيء أمك) حيث ترجم شاهين عبارة لتضيء أمك : (not burn **to enlighten** your mother) ، و الإضاءة هنا داخلية ، بمعنى التنوير الداخلي و تحرير الفكر من المعتقدات الخاطئة ، بينما ترجم جيفري العبارة السابقة ب : (**to light up** your mother) و هي ترجمة حرفية للنص الأصلي و التي تعني الإضاءة المادية.
- نلحظ أيضا أن شاهين ترجم عبارة (تلك مهنتها الجميلة) بتأويلها و تحميلها شحنة زائدة ، حيث ترجم: (That is her honourable trade) ، والتي تعني تلك حرفتها المشرفة ، حيث اعتبر الأمومة و تضحياتها الجسيمة ، حرفة من نوع خاص أي أنها تتطلب مهارات خاصة.
- جيفري هو الآخر قام بالتأويل و ترجم ب :

(That's her beautiful calling) و كلمة (calling) تعني شعور قوي بالواجب عند القيام بعمل معين[1] ، بمعنى أن الأمومة واجب يتطلب مهارات من نوع خاص .

- و في البيت الأخير : (ولا تحنّ إلى عباءة جدِّكَ السوداء) ، توخى شاهين الترجمة الحرفية و كانت ترجمته أمينة أكثر للنص الأصلي حيث ترجم :
- (Do not long / For your grandfather's black cloak …
- بينما قام جيفري بالتأويل و حمل الترجمة شحنة إيديولوجية زائدة في قوله :
- (And drop the nostalgia for your grandfather's black cloak…) ، بمعنى تبدل وتغير و عش حاضرك دون أن يأخذك الحنين إلى ماضيك و أصالتك (عباءة جدك السوداء) .

1. *Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary , The Ideal Study for L anguage and Culture , P126.*

4-5-2- * أطــوار أنــات *

مضمــون القصيـدة :

- **أنــات** امرأة أسطورية تتصل بالعمق الفلسطيني المرتبط بالكنعانيين ، وهي أم الكنعانيين ، " فهي ككل آلهات الخصب القديمة تمتلك مجموعتين من الخصائص المتناقضة ، فمن جهة هي إلهة الحب و الخصب و إلهة الحياة و من جهة أخرى هي إلهة الحرب و الدمار و الكوارث ، ربة الظلام، محبة رفيقة ، رؤوم و قوية ، جبارة و متسلطة [1].

يصورها الشاعر في قصيدته * **أطوار أنات** * وكأنها هي التي تمنحهم المطر و السنابل ، أيضا كأنها هي التي خلقت هذه البلاد لهؤلاء الأعداء ولذلك فهو يموت في نعناع أحواضه القديمة و كأنه يعتب على هذه الأم الكنعانية التي أتت بهؤلاء اليهود إلى هذه الأرض و لكنه مع ذلك يؤكد على البعد الأسطوري التاريخي للوجود الفلسطيني على هذه الأرض التي عاش عليها الفلسطينيون قبل أن تطأها أقدام بني إسرائيل [2]

ولعل شخصية أنات في الأسطورة التي يستدعيها الشاعر، تمثل المعاني الرمزية العالية لقيم الجمال والخصب، الأمر الذي جعل الشعوب تختلف على ملكية هذه الأسطورة وأصولها، وتقدم لها أسماء مختلفة في حين تبقى حكايتها ودلالاتها متقاربة، وينبع المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من التوتر القائم بين ثنائية الدلالة، أو جدلية العلاقة بين بعديها الرمزيين، الحب والحرب اللذين تنطوي عليهما رمزية أنات، مما يمنحها شاعرية المعنى المستمدة من جدل العلاقة بين التجسد والمدلول والتخييل.[3] " وأنات " **إلـه المطـر** " ، لها لزومية في عملية الخصب ، و الخصب هذا لازم للبعث الجديد ، و هو أداة الولادة الجديدة ، و محمود درويش استعمل هنا هذه الأسطورة استعمالا دقيقا " و كأنه يريد من هذه الإله عدم غيابها ، فغيابها قحط للأرض "[4].

1.فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة – سورية و بلاد الرافدين ، دار الكلمة ، مكتبة الفكر الجديد بيروت – لبنان ، الطبعة الحادية عشر ، 1977 ، ص 120- 121 .

2. ينظر: خالد عبد الرؤوف الجبر ، تحولات التناص في شعر محمود درويش " ترائي سورة يوسف نمودجا " منشوررات جامعة البترا 2004 ، ص 98 – 103

3. ينظر : مفيد نجم ،" التناص الأسطوري في شعر محمود درويش " مؤسسة و متحف محمود درويش الالكتروني ، رام الله . http://mahmouddarwish.ps/article، تاريخ التصفح : 2018/02/12 ، الساعة : 15:30 .

4. محمد خليل الخلايلة قراءة في ديوان * **لماذا تركت الحصان وحيدا** * لمحمود درويش ، الجامعة الهاشمية الزرقاء ، الأردن ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات و آدابها ، العدد الأول ، محرم 1430 هـ / يناير 2009 م ، ص 280

قصيدة * أطــوار أنــات * في محك الدراسة:

القصيدة الرابعة	رصد المعنـــــى الضمنـــــي	للمترجـم محمد شاهيـــــن	للمترجـــــتم جيفري ساكـــــس
أطــوار أنــات	على البعد الواقعي : تمثّل أنات الحقيقـة السـاطعة فـي الصـراع العربـي الصـهيوني ، وغيابهـا جعـل رمـوز الزيـف والتزويـر الجدد (الصهاينة) , يدّعون ما لا وجود له : تاريخاً مديداً على أرض كنعان .. ومحمود درويش في هذه القصيدة , يخُرج الأسطورة من مشهدية الموت والتجدّد , إلى حالة يائسة , تدلّ على نوع من السقوط في شرك الواقع المنهار واقع الغياب العربي عن ساحة الأحداث العالمية , وحضور الآخر، العدوّ بكلّ قوة ووضوح .. وهذا هو حال أنات في القصيدة حيث تبتعد عن أرضها وتترك أهلها لترحل تحت اسم مستعار في بلاد غريبة ..[1]	**Phases of Anat**	**The Phases of Anat**

[1]. ينظر : عبيد كريم ، على عتبات الريح ، محمود درويش في لماذا تركت الحصان وحيدا ، مجلة دنيا الوطن الالكترونية ، سوريا ، تاريخ النشر : 2010/06/05 .
http ://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/06/05/200319.html – تاريخ التصفح : 2018/01/15 – الساعة : 16:30

لا تتأخري في العالم السفلي . عودي من هناك إلى الطبيعة والطبائع يا أنات ! ...على غيابك جفت الرغبات فينا و الصلاة تكلست ... لا تمكثي في العالم السلفي أكثر ! ربما هبطت إلهات جديدات علينا من غيابك وامتثلنا للسراب . و ربما وجد الرعاة الماكرون إلهة ، قرب الهباء و صدقتها الكاهنات فلترجعي ، ولترجعي أرض الحقيقة و الكناية ، أرض كنعان البداية ،	يعبر الشاعر عن خوفه من غياب أنات الطويل ، بعد نزولها إلى العالم السفلي ، كما تقول الأسطورة لأنه مع طول الغياب قد تظهر إلهات جديدة تمحو حضورها، في ذاكرة من يتكلم باسمهم ، و من خلال هذه الأبيات يعبر أيضا عن محاولات اليهود لخلق أساطيرهم الخاصة ، من أجل امتلاك تاريخ حضاري ووجود مختلق وإلغاء الحضور القديم ، والعميق للوجود التاريخي للحضارة الكنعانية التي تمثل بداية تاريخ هذه الأرض ، وهويتها الحضارية الدالة على الوجود القديم للشعب الفلسطيني على أرضه[1] . وأنات من حيث الدلالة تمثل رمز الحقيقة والحياة و غيابها ، يعني غيابهما، و تسلط رموز الوهم على الكون: الإلهات الجديدات أو الرعاة الماكرون و بالتالي ضياع الحقيقة، وإعلان عصر السراب ...[2]	...Do not Delay in this lower world. Come back from there to nature and natures, Anat ! On your dep arture . Desires dried up in us . Prayer Has been calcified … Tarry no longer in the lower world ! Perhaps New goddesses have come down to us because of your going away And we have become subject to the mirage , perhaps the cunning shepherds Have found a goddess , near the dust , and priestesses have believed in her So come back , and bring back , bring back the land of truth And allusion The land of Canaan,the origin .	Don’t be late in the underworld .Return to nature and to human nature , oh Anat! …Over your absence. Our desires dried up in us . Our prayers calcified… Don’t linger any longer in the underworld ! Perhaps new goddesses will descend upon us in your absence And we’ll be ruled by a mirage .Perhaps cunning shepherds will find a goddess , near nothingness.The priestesses believe her you’ll return ,you’ll return the land of truth and allegory, The land of Canaan – the begining
و أنات تخلق نفسها من نفسها و لنفسها و تطير خلف مراكب الإغريق في اسم آخر ، امرأتين لن تتصالحا	في هذا المقطع يرمز الشاعر إلى السقوط في شرك الواقع المنهار ، واقع الغياب العربي عن ساحة الأحداث العالمية و حضور الآخر أي العدو الصهيوني بكل قوة ووضوح ...و هذا هو حال أنات في	-And Anat creates herself From herself And for herself And flies after the Greek ships , Under another name , Two women who will never be reconciled …	Anat creates herself Of herself For herself She flies behind the vessels of the Greeks Under another name Two women never to be reconciled As for the horses The’ll dance for a long

[1]. ينظر : مفيد نجم ، مرجع سابق

[2]. ينظر : عبيد كريم ، مرجع سابق .

أبدا ... و أما الخيل فلترقص طويلا فوق هاويتين .لا موت هناك و لا حياة لا أنـا أحيـا هنالـك ، أو أموت و لا أنات و لا أنات !	القصيدة حيث تبتعد عن أرضها و تترك أهلها لترحل تحت اسم آخر إلى بلاد غريبة[1]. -" يوظـــف درويـــش آلهـــة الخصب و الحب (أنات) لكي يقول " أن حلول الخصب غير ممكن دون استعادة الأرض"[2]	And the steeds , Let them dance long aver two abysses .No Death there and no life There neither live nor die Neither does Anat Neither does Anat !	while over the two abysses. There's Neither death there ,nor life There I'm neither alive nor dead Nor is Anat Nor is Anat

◈ قراءة واصفـــة و استقراء للآليـــات

نلاحظ أن كلا المترجمين استعمل الترجمة الحرفية ، في نقل العنوان إلى اللغة الهدف ، فتكافأت الترجمتان إلى حد كبير ، و كلاهما وقع اختياره على كلمة (phases) ، التي تعني مرحلة في عملية التغيير، إلا أن شاهين توخى الأمانة أكثر في الترجمة إذ أنه لم يسبق الكلمة بأداة التعريف (the) كما ورد في النص الأصلي ، بينما أضاف جيفري أداة التعريف ، وكأن القارئ على دراية بتلك الأطوار التي يتحدث عنها الشاعر، كما استخدم شاهين و جيفري تقنية النسخ الصوتي في ترجمة كلمة (Anat) باعتبارها إسم علم ، و جاء النسخ الطباعي للكلمة باستعمال الحرف التاجي لدقة المعنى ، و للتأكيد على رمزيته.

-في هذا المقطع نلحظ اختلافا كبيرا بين الترجمتين ، ففي أول المقطع نلحظ الفرق في ترجمة عبارة : (لا تتأخري في العالم السفلي) ، حيث قام شاهين بالتأويل و ترجمها كالآتي:

(Do not Delay in this lower world)

: Delay هو فعل يعني دفع شخص ما ليكون بطيئا أو متأخرا ، فقد ترجم شاهين الفعل باستعمال الحرف التاجي ، فأنات لم تتأخر من تلقاء نفسها بل هناك من دفعها لهذا التأخر في هذا العالم السفلي (in this lower world)وهنا نلمس ايديولوجية المترجم ، و نظرته الدونية لهذا العالم ،على أنه عالم دوني و سفلي ، ومآله الزوال في يوم من الأيام ، بينما جيفري ترجم بقوله (Don't be late in the underworld) : و هي ترجمة حرفية للعبارة الأصلية ، فكان المترجم أمينا أكثر . في المقطع الذي يليه يقول الشاعر : عودي من هناك إلى الطبيعة والطبائع يا أنات ! نلاحظ أن شاهين قام بالترجمة الحرفية للمقطع Come back from): there to nature and natures)، لكن جيفري قام بالتأويل و إضافة كلمة (human) التي لا وجود لها في

[1] . ينظر : عبيد كريم ، المرجع السابق .

[2]. خليل الشيخ ، السيرة و المتخيل ، دار أزمنة للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ص 210 .

النص الأصلي، (Return to nature and to human nature، أي أن أنات لم تكن إنسانا و هو يدعوها لتعود إلى الطبيعة الإنسانية.

أيضا نلحظ اختلاف في ترجمة كلمة : (على غيابك) ، حيث قام شاهين بالتأويل هو الآخر و ترجم : (On your departure)، و التي تعني المغادرة ، و ليس الغياب المطلق بالتالي ثمة دائما أمل للعودة و الرجوع يوما ما ،.بينما ترجمها جيفري حرفيا في قوله .(Over your absence) :كما نلحظ في آخر المقطع (كنعان البداية) ، حيث قام شاهين بالتأويل أيضا وترجم ب (Canaan,the origin)، وتعني أن أرض كنعان هي مهد و أصل الفلسطيني و هي رمز وجوده على هذه الأرض التي عاش عليها قبل أن تطأها أقدام بني إسرائيل ، و هنا تبرز ايديولوجية المترجم في مساندته للقضية الفلسطينية ، بينما استعمل شاهين الترجمة الحرفية (Canaan – the begining) ، ونلحظ أيضا أن كلا المترجمين ، استخدم تقنية النسخ الصوتي لإسم كنعان .كلا المترجمين قام بالترجمة الحرفية للأبيات الأولى من هذا المقطع ، مع هذا لا يستثنى التأويل لبعض العبارات مثلا في قول الشاعر : (و تطير خلف مراكب الإغريق)، حيث ترجم شاهين حرفيا العبارة و اختار كلمة (ships) والتي تعني السفن ، فقد حدد نوع المراكب التي امتلكها الإغريق آنذاك مما يدل على أنهم كانوا أولي قوة و بأس شديد وامتلكوا أضخم السفن البحرية التي كانت تحمل السلع و البضائع معا عبر البحار، و هنا تبرز ثقافة المترجم و اطلاعه الواسع بينما ترجم جيفري ، باختيار كلمة (vessels) و التي تعني المراكب ، دون تحديد النوع ، و بالتالي التزم الترجمة الحرفية.

أيضا نلحظ الترجمة التأويلية في كلمة : (الجياد) و التي ترجمها شاهين ب:(the steeds) و هي كلمة ذات أصل هولندي و تعني الجياد الجاهزة الركوب ، فهو بهذا اختار المكافئ الثقافي ، للإحالة إلى الجواد العربي المعروف بالسرعة ، و المتميز برشاقته حين يرقص في المناسبات الشعبية ، بينما اختار جيفري كلمة (the horses) ، وهي الترجمة الحرفية للكلمة التي وردت في النص الأصل (الجياد) .

4-6- المشـــهد الرابع : * غرفـــة للكـــــلام مع النفـــــس *

غرفة للكلام مع النفس هو المشهد الرابع من الديوان ويتضمن ستة قصـــائد و قد وقع اختيارنا على قصيدة: **من روميات أبو فراس الحمداني**

مضمـون المشهـد :

– في هذا الباب يحكي الشاعر سيرة مكانه وقصّته الذاتية ويتألف هذا الباب من ستة قصائد ، تشرع أبوابها للحوار مع النفس , كما يوحي العنوان ، وكأنّ الشاعر قد انتهى من حوار المكان وأحيائه ، وأشيائه ، ذكرياته ، وكلّ ما فيه ، فانتقل إلى ذاته ليعيد قراءة ما كتبتْه الأيام فيها من سطور ، ولكي يرى ما رمته الريح من ذكريات في اللغة ، ليحدّد مكانه في هذا العالم الذي يدور فيه ...

لم يكن اختيار عنوان هذا الباب عشوائيا من طرف الشاعر ، فالقصائد مرتبطة فيما بينها إذ تلتف كلها حول دلالات الغياب و حول مستويات الوعي به ، فبالرغم من تنوع هذه القصائد و بالرغم من تباين مراحل الغياب التي تلتقطها و ترصدها على مستويات الوعي و الذاكرة و الزمن جاءت قصائد * **غرفة للكلام مع النفس** * مترابطة و متصلة فيما بينها [1].

ثمة رابطاً يربط بين قصائد هذا القسم، فدرويش، في القصيدة الأولى يكتب، وفي الثانية ينطق شاعرا أسيرا، ويصور في الثالثة الفراشة المتنقلة بلا قيود، ويطلب المسافر في الرابعة ، من المسافر أن يكتب حكايته، وأتي في الخامسة على ذكر المعلقات التي ينبغي أن يخلفها نثرا الهي لينتصر الرسول ، في حين يشكل الدوري، في السادسة النقيض للمتكلم الجالس في منزله مأهولا بالوقت. ويبدو فضاء القصائد فضاء واحدا: تنتظم القصائد الستة حالة واحدة للشاعر هي "غرفة للكلام مع النفس".[2]

المعنى الضمني للمشهـد :

نلمس في هذا الباب اكتشاف الشاعر لنفسه كشاعر، مما أعطاه مدا جديدا في الانفتاح على الكون، حيث غربته السجون و رمته على قارعة الذبول ، و هو في بحث دائم عن الحرية لا توقفه جدران الزنازين، و لا تغيره المنافي..بل تزيده بحثا و تدفعه إلى العودة إلى ذاته المتشظية ، ليقف قليلا مع النفس التي بقيت وحيدة في سجنها ..لهذا أصبح السجن عند الشاعر غرفة للكلام و الحوار مع النفس ، و التفكير فيما مضى ، بل تحول السجن صورة للذات ، صورة موحشة تعكس ظلال الحزن و الغربة. [3]

---

1. ينظر : عبيد كريم، مرجع سابق

2. ينظر: عادل الأسطة ، " إشكالية الشاعر والسياسي في الأدب الفلسطيني : محمود درويش نموذجاً " ، مجلة الناقد العراقي أول موقع عراقي مختص بالنقد /2018/03/30.

https://www.alnaked-aliraqi.net/ – تاريخ التصفح : 2018/02/25 – ساعة الصفح : 19:20

3. ينظر : عبيد كريم ، نفس المرجع

المشـــهد الرابع : * غرفـــة للكـــلام مع النفـــــس *في محك الدراسة:

عنـــــوان المشهـد	ترجمـــة محمد شاهيـــــن	ترجمة جيفري ساكـــــس
غرفة للكـــــلام مع النفـــــس	A Room for talking to the self	A Room to Talk to Oneself

◈ قراءة واصفـــة و استقراء للآليـــــات

تكافأت الترجمتان إلى حد كبير، حيث استخدم كل من شاهيـن و جيفـري الترجمة الحرفية، للحفاظ على المعنى المضمر المتضمن في النص الأصلي مستترا، تاركين تأويله للمتلقي إلا أننا نجد أن شاهيـــن قد عمق أكثر معنـــى النفس عند محمود درويش فاستخدم كلمة *The self * التي تـدل على المعنـــى الأعمق للنفس التي يتحدث عنها أو يقصدها الشاعر بينما اختار جيفري كلمة * Oneself * التي تدل على المعنـى السطحي للنفس البشرية بصفة عامة، و مع هذا توافقت الترجمتين بالاعتمـاد على الحرفية مع بقاء المعنـى الضمني الشاحن للكلام مضمرا، و الذي يتطلب من القارئ جهدا و إطلاعـا واسعا على الرموز الدرويشية خاصة من أجل إدراك المعنـى الحقيقي خلف كل رمز .

4-6-1 * من روميات أبي فراس الحمـــداني *

مضمـون القصيـدة :

" **من روميات أبـي فراس الحمـداني**" قصيدة يكتب فيها درويش عن تجربة مر بها تشابهت مع تجربة شاعر عربي ، وهي مثل شعر أبي فراس ، قصيدة وجدانية يبث فيها الشاعر أشواقه و أحزانه و آماله و آلامه ، و يفصح عن ثقة بالمستقبل يتحلى بها "[1]، و تأخذ روميات أبي فراس أبعادا جمالية ، تبين حبه للوطن ، وحنينه إلى ذكرياته فيه ، لقد ذهب الحمداني إلى بلاد الروم ليمنع قدوم القيصر ، و ليقف أمام مشروعه التوسعي ، فوقع أسيرا في أيدي الأعداء ، و كان أسره سببا لصراعه معهم ، الذي حرمه التمتع بالشباب و أيضا سببا لولادة قصائد رومانسية النزوع . محمود درويش أيضا سجن في أثناء إقامته في حيفا و في سجنه كتب عدة قصائد و جهها إلى أمه ، إذن تشابه التجربتين : تجربة السجن و الأمل بالتحرر و طلب المساعدة ، و خطاب الأم و كتابة القصائد لها .[2]

و قصيدة أبي فراس مكتوبة على لسان سجين تتداعى إلى ذاكرته مشاهد حزينة و مؤثرة ، و تتوالد هذه المشاهد في زنزانة ضيقة تأخذ بالاتساع التدريجي عندما يحضر الوطن إليها ، و في هذه القصيدة تتماهى تجربة درويش مع تجربة أبي فراس .[3]

---

[1]. ينظر: عادل الأسطة ، محمود درويش و أبو فراس : تشابه التجربة
https://staff.najah.edu/media/sites/default/.../mahmoud_darwish.pdf - تاريخ التصفح : 2018/02/12 الساعة : 19:11

[2]. خليل الشيخ ، مرجع سابق ، ص 215

[3]. المرجع نفسه ، ص 215 .

* من روميات أبي فراس الحمـــداني * في محك الدراسة:

القصيدة الأولى	رصـد المعنـى الضمنـي	للمترجـم محمد شاهيـن	للمترجـــم جيفري ساكـــس
من روميـات أبي فراس الحمـــداني	إن تشابه تجربة محمود درويش بتجربة أبي فراس في فترة من حياته أدى إلى أن يستحضر محمود درويش شخصية أبي فراس في ديوانه [1] فكتب محمود درويش القصيدة في عام 1995 ، ليستحضر من خلالها واقعة سجنه و هو في حيفا قبل عام 1970 و عبر عن تلك التجربة من خلال قناع ، متطلعا و هو تحت الاحتلال ، إلى التحرر و آملا أن يساعد العرب في الخارج عرب فلسطين تحت الحكم الإسرائيلي ، في الخلاص من هذا المستبد الظالم [2]	**From the Rumiyyat of Abu Firas al-Hamadani**	**From the Byzantine Odes of Abu Firas al-Hamdani**

[1]. ينظر: خليل الشيخ ، مرجع سابق ، ص 215.

[2]. ينظر: عادل الأسطة ، مرجع سابق .

1–... ثمة أهل يزورونا غدا في خميس الزيارات .ثمة ظل لنا في الممر .وشمس لنا في سلال الفواكه. ثمة أم تعاتب سجاننا: لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا شقي ؟	**1**– و هو في السجن ، قام أهل محمود درويش بزيارته هناك ، و أمه منهم ، و حملوا له معهم في أثناء الزيارة البرتقال الذي قال عنه الشاعر"شمس في سلال الفواكه " ، كما قام درويش بكتابة قصيدة لوالدته و هو في السجن ، تماما كما فعل أبو فراس عندما كان في السجن . (1) . و يعتبر موتيف القهوة المذكور في المقطع ، من الموتيفات الحميمة عند درويش ، التي تربطه بوطنه على المستوى العام ، و بذكريات طفولته و شبابه على المستوى الخاص حيث يقول عنها :" القهوة لا تشرب على عجل ، القهوة أخت الوقت تحتسى على مهل ...على مهل ...القهوة تأمل و تغلغل في الذكريات " .[2]	There are people who are visiting us Tomorrow, Thursday is for There is our visits. shadow in the passageway ,and ours sun in the baskets Of fruit .There is a mother scolding our jailers : Why have you poured our coffee on the grass. You wretch	**…**Family will visit tomorrow Their Thursday visit . There's shadow In the hallway and ours sun in the basket Of fruit .There's a mother scolding our jailer : Why did you pour out our coffee on The grass , you criminal ?

[1]. عادل الأسطة ، المرجع السابق .

[2]. حسين حمزة ، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش ، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، الطبعة الأولى 2012، ص 445

2-...أنا لا أحب الكثافة حين تخبئ في سجنها حركات المعاني ، و تتركني جسدا يتذكر غاباته وحده ...للصدى غرفة كزنزانتي هذه : غرفة للكلام مع النفس زنزانتي صورتي لم أجد حولها أحدا يشاركني قهوتي في الصباح ، و لا مقعدا يشاركني عزلتي في المساء ، ولا مشهدا أشاركه حيرتي لبلوغ الهدى. فلأكن ما تريد لي الخيل في الغزوات: فإما أميرا و إما أسيرا و إما الردى !	**2-** لقد أصبح السجن عند الشاعر غرفة للحوار مع النفس و التفكير فيما مضى ، بل تحول إلى صورة للذات ، صورة موحشة تعكس ظلال الحزن و الغربية ... إن المكان لدى الشاعر ، انحرف نحو هامش تنبثق فيه الذكريات كسنونوات خائفة ، تهرب منه ، لكنها تعود لتحط على نوافذه لتصبح جزءا من هذه الوحدة الممتدة ..[1]	**2-**...I do not Like the density when it conceals me in its prison The movements of meaning and leave me a body That alone remembers its forest...the echo has a room Like my cell here :a room for talking to oneself , My cell is my picture I have not found around it anyone To share my coffee with me in the morning , no seat To share my exile in the evening , no scene To share my amazement for reaching the path . So let me be what the horses want in campaigns : Either a prince Or ruin	**2-**...I don't like thickness when it hides the movements of meaning Within its walls , and leaves me , a solitary body, To remember its forest...The echo has a room like my cell :a room to talk to itself I My cell is my image . haven't found anyone around it To share my morning coffee with , not a bench to share my isolation with in the evening , nor a scene to share my perplexity with to reach the right path So I'll be what the horses bid during the raids : A prince A prisoner Or a corpse !

[1]. ينظر : عبيد كريم ، مرجع سابق .

قراءة واصفـة و إستقـراء للآليـــــات

◈ نلحظ اختلاف كبير في ترجمة كلمة (روميات) حيث استعمل شاهين تقنية النسخ الصوتي للكلمة (Rumiyyat) التي تنسب إلى القصائد التي كتبها و نظمها الشاعر أبو فراس الحمداني (في العصر العباسي)، إضافة إلى المحاكاة الصوتية للكلمة ، جاء تشكيلها الطباعي بالحرف التاجي للحفاظ على العنصر الغرائبي فيها (ما يعرف بالتغريب) ، كما قام شاهين بالنقحرة لاسم الشاعر:

(Abu Firas al– Hamadani) للحفاظ على التأثير الثقافي للإسم ، أما جيفري فقد اختار تطويع الفكرة (ترجمة الكل بالجزء)، في كلمة روميات ، حيث قام بإضافة كلمة (Odes) و التي تعني القصائد و اختار (**the Byzantine**) و معناها البيزنطية ، نسبة إلى بيزنطة (عاصمة للإمبراطورية الرومانية الشرقية في وقت سابق) ، ركز على المكافئ الثقافي ليسهل على المتلقي الأجنبي خاصة ، فهم معناها و رمزيتها أيضا.

◈ نلاحظ أن ترجمة المقطع جمعت بين الحرفية و التأويل لكلا المترجمين فنجد أن شاهين قام بتأويل كلمة (أهل) في قوله (There are people) ، التي تعني أن الزيارة لم تقتصر على الأهل فقط بل أصدقاء و أشخاص مقربون ، بينما ترجم جيفري بكلمة (Family) التي جاء تشكيلها الطباعي بالحرف التاجي و التي تحيل إلى الأهل المقربين فقط . كما نلحظ أن شاهين ترجم حرفيا عبارة (خميس الزيارات) و التي نفهم منها أن يوم الخميس كان مخصصا من طرف إدارة السجن ، لزيارة السجناء بينما ترجم جيفري ب (Their Thursday visit) و التي تعني أن الأهل اعتادوا الزيارة بيوم الخميس دون الأيام الأخرى . و في ترجمة كلمة ممر ، توخى شاهين الترجمة الحرفية في قوله : (passageway) التي تعني ممر ضيق به جدران من كلتا الجانبين و هو وصف دقيق للمكان الذي سجن فيه الشاعر و الذي يبين انتهاك الاحتلال الصهيوني لحقوق الفلسطيني خارج وداخل السجون ، بينما قام جيفري بالتأويل فاختار كلمة (hallway) و التي تعني الرواق ، وهو أكبر من الممر، ويوحي باتساع المكان .
كما نلحظ اختلاف في الترجمة في آخر المقطع لكلمة (يا شقي) ، حيث استعمل شاهين الترجمة الحرفية : (you wretch?) ، و التي تحيل إلى حالة التعاسة و الحزن الشديد التي كان يبدو عليها السجان و بهذا حافظت الكلمة على معناها العميق ، وكان المترجم أمينا أكثر بينما قام جيفري بالتأويل واستعمل كلمة (you criminal) ، و تعني المجرم التي ربما تعكس حالة الأم و هي تسب السجان وتتهمه بالمجرم لأنه سجان ولدها ، و لأنه رمز للاحتلال و الظلم و الإجرام أيضا الذي يعاني منه أبناء الشعب الفلسطيني ، وقد حمل كلمة (يا شقي) شحنة ايديولوجية زائدة .

◈جمعت ترجمة المقطع بين الحرفية و التأويل ، فقد استعمل شاهين الترجمة الحرفية أحيانا لتوخي الأمانة فمثلا ترجم العبارات التالية :

الكثافة (density) ، في سجنها (its prison) ، جسدا (body) ، بينما جيفري قام ببعض الإضافات عند الترجمة و تأويل بعض الكلمات حيث ترجم الكثافة ب (thickness) و التي تعني السماكة ، وعبارة في سجنها ب (Within its walls) أي بين جدرانها ، و قد تعني أن المكان المقصود ليس سجنا ، فقد يكون مكانا آخر ، كما أضاف كلمة (solitary) التي تعني وحيدا ، وهي غير موجودة في النص الأصل ،(a solitary body)، ليصف الوحدة القاتلة التي عاشها الشاعر و هو سجين ، و ليقول أيضا أنه كان في سجن انفرادي .

كما نجد التأويل عند جيفري في ترجمة قول الشاعر : زنزانتي صورتي حيث ترجم :

(My cell is my image)

جاء التشكيل الطباعي لبداية العبارة بالحرف التاجي ، ليدل على خصوصية الزنزانة التي سجن فيها الشاعر ، و التي يقصدها درويش ، واختار جيفري كلمة (my image) و هو تأويل للصورة التي يعنيها الشاعر ، حيث تشير للمعنى السطحي أي الهيئة أو المظهر الجسدي الذي كان عليه الشاعر و هو سجين ، بينما اختار شاهين كلمة (my picture) التي تعطي معنى أعمق للصورة ، أي الهيئة الخارجية و الحالة النفسية معا التي كان عليهما الشاعر و هو في السجن .

نلحظ أيضا تأويلا آخر لنفس الحقل الدلالي ، حيث ترجم شاهين كلمة (عزلتي) واختار كلمة (my exile) التي تشير إلى حالة النفي التي تعرض لها الشاعر من قبل المستعمر اليهودي وذلك بحكم اطلاع المترجم بدقة على القضية الفلسطينية و معايشته للأحداث التي واجهت درويش ، بينما ترجم جيفري حرفيا: (my isolation) و تعني العزلة و الوحدة ، التي قد تكون باختيار شخصي دون تدخل لأيادي خارجية .

4-7- المشهد الخامس :* مطر فوق برج الكنيسة*

في علاقة العنوان بالمضمون

إن مشهد " مطر فوق برج الكنيسة " يعد ذا خصوصية لافتة- ليس في الديوان فحسب – بل في جل شعر محمود درويش، يتمثل بمفصل المرأة ، بوصفه مفصلا سيريا للحياة و للإبداع، إذ خصص درويش في هذا الديوان قسما خاصا للمرأة ضمنّه خمسة قصائد و فيها القصائد تحظى المرأة بحضور متنوع تجاوز أفقها الأنثوي أحيانا.[1]

تنفتح قصائد هذا المشهد على عالم من الحب، الوجه الآخر لمحمود درويش، الوجه الذي يتحدى به جفاف الآخر، و عدم اِعترافه بإنسانية عدّوه.. عالم تتحول فيه العلاقة مع الأنثى لتصبح حوارا إنسانيا مع الذات، مع المرأة التي يختزنها الشاعر في ذاكرته، و يرى فيها كل ما تخفيه معالم الواقع ... عالم من الحب الذي يتحدى الأسطورة بالإنساني الدّافئ، و الخلود باللحظات العابرة.

يستعيد محمود درويش في هذا المشهد ذاته، و يزرعها على عتبات الرّيح لعلّه يسترد ما فقده في معمعة الواقع الصارخ.[2]

تموقع المعنى الضمني من خلال المشهد الخامس :

و لأنه محمود درويش، فهو يجوب اللغة مخترقا مساماتها إلى نيران الرّموز و لأنه كان عازفا عبقريا لكل آلات الرّمزية القديمة و المستحدثة على يده، لم يترك شيئا – و إن كان باهتا – إلّا و أضاف له الحبر الشعري. لم يكن أبدا ليوصل ما يريد إلا في طرد كبير من اللغة المحفوفة بعلامات الاستفهام و التعجب. كان يعلم أن البريق مهم و أن الغموض جاذب و الإيحاء هو الأذكى و المفاجأة هي العنصر الأهم. و لهذا نجده في هذا المشهد، و على غرار سائر المشاهد في هذا الدّيوان و غيره من الدواوين الشعرية- يعتمد الرّمز لإيصال ما يريد و لصنع درب من الخيال ووضع القارئ عليه لتحفيز فكره و جذب اِنتباهه و إيصاله للعمق.

فها هو " المطر" يطالعنا في هذا المشهد ليرمز به درويش للحياة و التجدد و العطاء . فالماء نعمة الله إلى خلقه و هو رمز طبيعي ووجوده مرتبط بوجود و تكوين هذا الكون، بل و أحد العناصر التي خلق منها الكون، و قد كان للماء حضور قوي في الأساطير القديمة. و يختصر معجم الرّموز معانيه في ثلاثة مواضع : منبع للحياة، وسيلة للتطهير ووسيلة للبعث.[3]

---

[1]. ينظر: خليل شكري هياس،القصيدة السيرذاتية، مرجع سابق، ص 324.

[2]. ينظر: كريم عبيد، مرجع سابق

[3] *.Cf : J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, Routledge and kegan Paul Ltd, 2nd Edition, 1971, p271.*

كما يعد المطر العامل الأساسي للخصب و النماء، فمياه المطر تتساقط من السماء على الأرض لتخصيبها، و لكن أيضا لتخصيب الحيوانات و النساء و ما ينزل من السماء هو أيضا خصوبة للرّوح و إضاءة لها بالمعاني الرّوحانية.[1]

و المطر في شعر درويش هو كل ذلك أيضا، فهو رمز الخصب و النماء، رمز الحياة و التجدد و العطاء.

لمّا كان تكوين درويش الثقافي جزءا أصيلا من هويته، فهو يرى في الرّموز الدينية إضاءة لتجربته الشعرية، فبالإضافة لثقافته الإسلامية، فقد أخذ يغرف من التراث المسيحي و اليهودي، الذي يعتبره جزءا من تكوينه و هويته، و بهذا المفهوم فقد أضحى شاعرا إنسانيا عالميا .

فها هو رمز «الكنيسة» يطالعنا هنا مضافا إلى رمز المطر ليكتمل المشهد و لكن لماذا برج الكنيسة بالذات ؟

إن الجواب على السؤال يقتضي بعض التحليل و الإسقاطات، ففي أعلى برج الكنيسة، توضع الجرس التي هي كذلك تحمل من الدلائل ما تحمل رموز أخرى، فقرع الجرس إعلان عن وجود مناسبة [2]، و محمود درويش في هذا المشهد أراد الإِحتفاء بالحب و الحياة و التجدد، وكذا تقرع الجرس أحيانا بدقات حزينة في حال الإعلان عن خبر حزين، و قد عانى شاعرنا جراح الحب التي لازمته طويلا حتى و هو في منفاه في باريس، فعاد بكلماته الرقيقة ليحرض الذاكرة على رفض النسيان ليؤرخ لتلك اللّحظات التي تعكس وجه درويش العاشق و المعشوق في هذا الباب من ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيدا».

و لقد وقع إِختيارنا على قصيدتين من هذا المشهد، كل منهما تصور نوعا خاصا من الحب لدى درويش، فقصيدتنا الأولى سوف تكون : تمارين أولى على جيتارةٍ أسبانية و أما الثانية فهي: أيام الحب السبعة. فكيف روّض كل من المترجمين صهيل الحب الدّرويشي؟ و إلى أي مدى وفقا في ترجمة الصهيل بالصهيل و الأنين بالأنين ؟

---

[1] *.Cf : Jean Chevalier et Alain Gheerbrant , Dictionnaire des Symboles, Editions Robert Laffont SA.et Editions Jupiter ,Paris,1982,p 765 - 766.*

[2] *.Cf : Hans Biedermann, Dictionary Symbols ,Cultural Icons And The Meaning Behind Them, translated by James Hulbert, Facts on File, inc , U.S.A,1992,P (36-37).*
et J.E Cirlot , op.cit , p 24.

المشهـد الخامس : مطر فوق بـرج الكنيسـة

عنوان المشهـد الأصلي	ترجمة محمد شاهين	ترجمة ساكـس	قراءة واصفـة و اِستقـراء للآليـات
مطر فوق برج الكنيسـة	Rain Over the Church Tower	Rain on the Church Tower	ترجم شاهين كلمة فوق ب "Over" [1] و هو بذلك يصور المطر و هو في حالة تساقط لأن "Over" تعني من مكان عالي و تستعمل للدلالة على معنى "العلو" و الارتفاع أمّا جيفري فاِختياره لكلمة "On" [2] مقابل "فوق" فيعني شيئين محتملين إمّا أن المطر توقف عن التساقط و بقيت مياهه على برج الكنيسة أو أن المطر لا يزال في حالة تساقط و لكن الرّواي يتحدث عن مياه المطر التي تلامس برج الكنيسة. إذن فالاِختلاف في اِختيار المقابـل لكلمة " فوق" راجع للصورة التي رسمها كل من المترجميـن لهذا المشهـد في ذهنه.

1 .*Cf: Oxford Advanced learner's ,Dictionary, p 825.*

2 . *Ibid, p 807*

قصائد المشهد في محك الدراسة:

4-7-1-تحليل قصيدة * تمارين أولى على جيتارة أسبانية*

مضمون القصيدة:

تكمن براعة درويش في الجمع بين كل عناصر الطبيعة من إنسان، و حيوان و نبات و جماد و جعلها عناصر فاعلة في تحريك النص، كما أن أحداث التاريخ الإنساني شكلت له أرضا خصبة للخلق و الإبداع، إذ أن اِستدعاء الأحداث و الأزمنة التاريخية تحضر لدى شاعرنا بوصفها علامات زمكانية، يضفي عليها شاعرنا من ذاته و واقعه بعدا دلاليا «ليتخذ المكان شخصية زمانية تتصل بإحساس ضمني بالمكان الهارب الذي يفلت كما يفلت الزمن»[1]. إن رؤية شاعرنا الخلاقة هي التي تمنح للمكان القيمة الفنية و الدّلالية في البناء اللّغوي، إذ يرتبط كل منهما بالحالة الشعورية للمبدع اِتجاههما .

لقد مزج درويش بين أبعاد الزمكان، إن سلبا أو اِيجابا، و أطلق لخياله العنان في الكشف عن صدى الأحداث التاريخية عبر جدلية الزمكان التاريخي. و يُعد شاعرنا من أكثر الشعراء العرب احتفاءً بالتاريخ، لاسيما العربي و الإسلامي، إذ وجد فيه مرآة تعكس واقعه.

و ها هو ذا في هذه القصيدة يحتفي بالأندلس –تحديدا– بوصفها المعادل الموضوع لأندلسه الضائع.

يعزف درويش في قصيدته «تمارين أولى على جيتارة أسبانية» سنفونية الماضي البعيد الذي فقدناه– فالأندلس ههنا – تحضر بأبعادها النفسية و الدّلالية فهي واحدة من الأماكن التي ضاعت عبر التاريخ العربي و الإسلامي، و قد مزقت هذه المدينة قلب شاعرنا فبكاها، و بكاءه على هذا المكان التاريخي المفقود أو المضيع تمثل في العزف على جيتارته.

---

[1]. خالدة سعيد،حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط 3، 1986، ص 26.

قصيدة " تمارين أولى على جيتارة إسبانية " في محك الدّراسة:

عنوان / رقم البيت	رصد المعنى الضمني	ترجمة محمد شاهين	ترجمة Jeffrey sacks
1- العنوان : تمارين أولى على جيتارة أسبانية	يشكل العنوان المفتاح الأول للدخول إلى عالم القصيدة بدلالاتها الثرة، لسبر أغوارها و فك مغاليقها و يوحي هذا العنوان بالوجع الذي أبكى شاعرنا على الحاضر بإيقاع الماضي و إنكساراته و هزائمه.	First Exercises on a Spanish Guitar	First lessons on a Spanish guitar

◈ **قراءة واصفة و استقراء للآليات**

- ✓ ترجم شاهين كلمة تمارين ب "Exercises " [1] و هو ما يوحي للقارئ بفكرة تطبيق ما تعلمه الشخص نظريا بفعل البدء بالممارسة.
- ✓ أما ترجمة جيفري لنفس الكلمة ب "Lessons"[2] فهو يوحي للقارئ أن الرّاوي يتحدث عن أولى الدّروس النظرية للعزف على آلة الجيتارة. فبالرغم من سلوك نفس المنحى في ترجمة العنوان (أي الحرفية)، إلا أنّنا نلاحظ إختلافا في التأويل و إذا ما أردنا مطابقة الترجمتين مع العنوان الأصلي ، نجد أن ترجمة شاهين هي الأكثر أمانة .

[1] .ينظر كلمة : exercise : Oxford Advanced Learner's ,Dictionary ,P 401.

[2] . ينظر كلمة :Lesson : نفس المرجع، ص 675.

المقطع الأول : جيتارتان تتبادلان موشحا و تقطّعان بحرير يأسهما رخام غيابنا عن بابنا و ترقّصان السنديان.	يعزف درويش في هذا المقطع لحن الخروج من الزمان و المكان على جيتارته بل على جيتارتين : الأولى: تعزف لحن الدخول، دخول العدو لأندلسه، و الثانية: تعزف لحن الخروج، خروج العربي من الزمكان التاريخي الأندلسي، هذا الخروج من الزمان و المكان و هذه الصورة المأساوية التراجيدية التي شكل منها درويش جدلية الماضي و الحاضر، فكل منهما يرثي الآخر «تتبادلان موشحا» فقد شكل الزمن الحاضر حالة ذهنية اِستدعت حضور الزمن الأندلسي فأصبح الحرير الناعم يأسا يقطع الرّخام و يرقّص السنديان [1] الذي يستخدمه درويش رمزا للدلالة على التجدر و الماضي الممتد في الحاضر فأصبح ما كان رمزا للثبات و الصمود مجبرا على الرقص مع متغيرات الحاضر.	*Two guitars* *Exchanging a muwashah* *And cutting* *With the silk of their despair* *The marble of our absence* *From our door,* *And setting the holm oak dancing*	*Two guitars* *Exchange a muwashah and tear* *with the silk of their desperation* *the marble of our absence* *from our door* *and make the evergreens dance*

قراءة واصفة و اِستقراء للآليات:

يواصل شاهين في وصفه للحركة في هذا المقطع بِاستعمال صيغة الاِستمرارية مع الفعل "Exchange" و هو ما يتوافق مع معنى الفعل "تتبادلان" في المقطع الأصلي بخلاف نظرة جيفري لنفس الصورة و اِختياره لزمن المضارع البسيط الذي يصف تكرار الحركة بدلا من اِستمراريتها .

✓ اِختار جيفري الفعل "Tear" مقابلا للفعل " يقطع" في حين أن المعنى الدقيق للفعل "Tear" هو " يمزق" ، أمّا شاهين فقد اِختار الفعل «Cut» و هو ما نراه الاختيار الأصوب لأن درويش يصف ما يفعله اليأس بالرّخام، و الرّخام شيء صلب لا يمكن تمزيقه، بل الأصح هو تقطيعه .

✓ قابل جيفري الفعل يرقّصان ب «Make dance» حيث قام بإبدال الفعل بعبارة مكونة من فعل + اسم، و لكن اِختياره للفعل «make» لا يؤدي المعنى الذي يحمله الفعل * يرقّص* الذي يدل على معنى الرّقص الإجباري و هو معنى سلبي لا ينتبه إليه إلاّ من تشرب الثقافة الشرقية.

[1]. ينظر : حسين حمزة، مرجع سابق، ص 322.

✓ أما شاهين و بالرّغم من اِتفاقه مع جيفري في التقنية لترجمة الفعل يرقص «Setting ..dancing» أي أنه هو أيضا لجأ إلى تقنية الإبدال، إلاّ أن براعته اللّغوية و الترجمية جعلانه يكافئ معنى الرقص القسري بفعل يؤدي معنى إجبارية الحركة "**set sb doing sth**" .

✓ ترجم جيفري السنديان ب«Evergreens» و هو ما يقابل حرفيا الأشجار دائمة الخضرة أو غير النفضية أي أنه ترجم الكلمة بإحدى خصائصها و ذلك لعدم توفر المقابل في الثقافة المستقبلة (الثقافة الأمريكية) فالسنديان لا ينمو في الولايات المتحدة الأمريكية مما يدعونا للقول أن جيفري قد اِعتمد تقنية التدجين لترجمة الكلمة المرتبطة بثقافة البلد الأصل.

✓ أمّا شاهين فقد ترجم نفس الكلمة Holm oak و هي العبارة التي تقابل حرفيا شجرة السنديان في اللّغة الإنجليزية و ذلك لمعرفته تمام المعرفة أن شجرة السنديان بالرّغم من أن أصلها هو بلدان البحر الأبيض المتوسط إلا أنه ثم اِستقدامها و توطينها في دول بريطانيا العظمى .

✓ ترجم جيفري كلمة يأس ب: Desperation التي تعني حالة من اليأس الشديد إلى حد الإحباط .

✓ أما شاهين فقد ترجم نفس الكلمة ب Despair وهي تعني اليأس مما يعني أن جيفري قد أضاف في درجة اليأس و هو ليس ما جاء في النص الأصل.

4-8- المشهد السادس : * أغلقوا المشهد*

في علاقة العنوان بالمضمون:

يضم الباب الخير أربع قصائد، تنفتح على فضاءات جديدة من السيرة لا تتصل مباشرة بالذات ، بل بموضوعها أو بتعبير آخر تتصل بحالة القهر التي يعانيها الشعب الفلسطيني فوق أرضه منذ إعلان الكيان الصهيوني، و توجيه أقوى صفعة لكرامة الأمة العربية في عصرها الحديث ...[1].

إن درويش يقوم بإغلاق المشهد على حوار الذات مع الآخر و هو حوار يخبئه السعال السريع[2] ، في إشارة دالة على غياب الحوار و اِنعدام شروط الوصول إلى تفاهم مشترك يحفظ لكل طرف حقه في رواية حكايته.

و هو يصل بإغلاق المشهد على سكانه ذروة السخرية، عندما تحرر الضحية جلادَها من ذنبه:

أنت حرّ أنت حرّ/ أيها القاضي السجين[3]

و تتبادل الضحية و القاتل المواقع في نص شعري عن اللحظة الملتبسة للراهن الفلسطيني الذي تختلط فيه التراجيديا بالكوميديا السوداء، و تضرب المفارقة بجذورها في أرضه.[4]

تموقع المعنى الضمني من خلال المشهد:

ينتهي الديوان بقصائد " **أغلقوا المشهد**" القصائد التي تعبر عن خيبة الشاعر مما آلت إليه الأوضاع حيث وافق بنو وطنه على الشروط التي أمليت عليهم، بعد أن حقق الطرف الآخر الذي أغلق مع حلفائه، و لنلاحظ صيغة الفعل " أغلقوا" و لم يستخدم "أغلقنا" – المشهد .هذا الاستعمال لثنائية " الهم" و " النحن" ثنائية المنتصر و الخاسر، القادر و الضعيف، المملي شروطه لأنه قوي و الموافق على شروط يدرك أنها لا تلبي أدنى طموحاته.[5]

و من خلال تتبعنا لحوارات الشاعر التي أجراها بعد صدور الديوان و التي كان موضوعها «**لماذا تركت الحصان وحيدا**» في إسقاطاته على الواقع الرّاهن و خاصة تلك المقابلة التي أجراها الشاعر اللبناني عباس بيضون (1995)[6] مع محمود درويش، و من خلال بحثنا عن الأجوبة حول هذا الديوان في ذلك الحوار، و لأن كلام درويش النثري غالبا ما يعين على تفسير شعره فقد خلصنا إلى أن الجزء

---

1. ينظر: كريم عبيد ، مرجع سابق

2. محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 168.

3. نفس المرجع ، ص 158.

4. ينظر: فخري صالح، مرجع سابق ، ص 181.

5. ينظر : عادل الأسطه، محمود درويش بين ريتا و عيوني البندقية، مجلة ستار تايمز الإلكترونية، 2007/11/26، ?t=7022800http://www.startimes.com/

6. ينظر: مقابلة عباس بيضون مع درويش، مجلة مشارف، العدد3 ، تشرين الأول 1995، ص 97.

الأخير " **أغلقوا المشهد**" يعكس في أكثره مرحلتي " مدريد" و " أوسلو" فمن خلال أقوال الشاعر و أشعاره نلاحظ خيبته من الحل السّلمي المنجز.

و في مقابلة أخرى أجرتها " لور أدلير" مع شاعرنا سنة 1997 يجيب في نفس الإطار عن سؤال حول العملية السلمية و هل هناك أمل قائلا : «... نحن في أكثر المناطق الفكرية غموضا. خارجون من حرب، و ذاهبون إلى سلام يهرب منا، السلام لم يحل حتى الآن ...»[1] و هو ما أتى مطابقا لنفس المفهوم في قصيدة من هذا المشهد تحمل عنوان «متتاليات لزمن آخر» لا موتى لا أحياء لا هدنة / لا حرب علينا أو سلام [2]

فتخلى الفلسطينيين عن حق العودة للاجئين مقابل السلام مع العدو الصهيوني و اِكتفائهم بالضفة الغربية و قطاع غزة [3]كانت خيبة أمل كبرى لدرويش.

1. ينظر: مقابلة لور أدلير مع درويش، مجلة الكرمل، العدد 52، صيف 1997، ص 222.
2. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 161.
3. ينظر: بنود اِتفاقية أوسلو 1993/09/13

عنوان المشهد السادس في محك الدراسة : أغلقوا المشهد

عنوان المشهد الأصلي	ترجمة شاهين	ترجمة ساكس	قراءة واصفة و إستقراء للآليات
أغلقوا المشهد...	Ring the curtain Down	The Curtain Fell	◈ إختار محمد شاهين التعبير الاصطلاحي Ring down the curtain [1] مقابلا لعنوان المشهد الأخير ، و هو بهذا يصور الديوان الشعري على أنه مسرحية و صل عرضها آخر المشاهد و ها هو يسدل الستار على آخر مشهد من مشاهدها. و يكون بهذا قد اختار المكافئ الديناميكي لإحداث الأثر نفسه على المتلقي الأجنبي. ◈ أما جيفري فقد إختار تعبيرا إصطلاحيا آخر The curtain falls [2] مقابلا للعنوان الأصلي و قد صرّف الفعل **"Fall "** في الماضي **"Fell "** و ذلك تعبيرا منه أن مرحلة زمنية معينة قد انتهت . و هو أيضا لجأ إلى المكافئ الديناميكي. و من هنا نلاحظ أن كلا من المترجمين قد قابل العنوان مكافئه الديناميكي، و لكن كل منهما أوّل المعنى المضمر بطريقة مختلفة على الآخر .

[1] *.ring down the curtain : Idiomatic expression : to lower the curtain at the end of a theatrical performance : Cf: Collins English dictionary*

[2] *. The end comes (idiom): the curtain falls : Cf: Farlex dictionary of idioms*

4-8-1- تحليل القصيدة الأولى: * شهادة من بروتولت بريخت أمام محكمة عسكرية*: مضمون القصيدة:

إن قصيدة «**شهادة من بروتولت بريخت أمام محكمة عسكرية**» هي أولى قصائد المشهد الأخير من الديوان، و السؤال هنا: لماذا اِختار درويش بريخت ليكون قناعا له ؟

إن الجواب واضح: فبريخت المسرحي الألماني اليساري الذي قاوم النازية و أعمالها الوحشية بفكره و مسرحه، هو صورة مماثلة لمحمود درويش اليساري الذي قاوم الصهيونية بكل ما يملك و لاسيّما الشعر.

في هذه القصيدة يعلو صوت درويش بقناعة بريخت أمام المحكمة و يقلب الأدوار و يبدأ بسرد الأعمال و الجرائم التي يقوم بها القاضي و جنوده الذين يدمرون كل شيء.[1]

إن محمود درويش و على اِمتداد هذه القصيدة يرفع صوته مليئا بالقهر و الألم و الشكوى ، التي لا تسمعها المحكمة كما يبدو ليكشف من خلال شهادته على محاولات الآخرين لسرقة ذاته الحضارية قبل أن يشرعوا في هزيمته العسكرية .فالقصيدة محكومة بزمن اِرتجاعي يؤشر على مرحلة كانت القصيدة فيها عند درويش تؤدي دورا تحريضيا .لا شك أن اِستدعاء بريخت الألماني ينطوي على إشارة مهمة، إلى عقدة الآخر، الذي يعيد إلى الجرائم النازية مأساته و بطولته.فبريخت الذي يدين النازية بقوة، و الذي كان –نظر لماركسيته–ضحية لها، قادر على معرفة المؤتلف و المختلف في العلاقة بين الصهيونية و النازية و قادر على إدانة الطرفين، لأن أحدا لا يستطيع أن يشكك في مواقفه بهذا الصدد.[2]

فهل ظهرت هذه الإدانة التي أرادها درويش من خلال اِستدعاء القناع الرمزي بريخت في ترجمة شاهين و ترجمة جيفري؟ و هل كشف المترجمان هذا القناع عن وجه محمود درويش أم أن سلطة درويش بأقنعته و رموزه كانت أقوى من حرية الترجمة؟

---

[1].ينظر : كريم عبيد، مرجع سابق

[2]. ينظر: خليل الشيخ، مرجع سابق، ص 217.

« شهادة من بروتولت بريخت أمام محكمة عسكرية »في محك الدراسّة:

العنوان / رقم البيت	رصد المعنى الضمني	ترجمة محمد شاهين	ترجمة Jeffrey
العنوان : شهادة من بروتولت بريخت أمام محكمة عسكرية 1967.	لم يكن من قبيل الإضافة المجانية، أن يضع درويش 1967 مع العنوان لأن ذلك يشير إلى أمرين . الأول : يتعلق بالمرحلة التي كان فيها درويش يتبنى الرؤية الماركسية و مفهومها لطبيعية العلاقة بين الإبداع و الحياة . أما الأمر الثاني : فيخص هزيمة حزيران. ومن المعروف أن بريخت توفي عام 1956، لكن درويش يستدعيه بوصفه شاهدا أمام محكمة عسكرية، ليتحول الشاهد إلى متهم[1] .	The testimony of Bertolt Brecht before a Military Court (1967)	Bertolt Brecht's Testimony before a Military Court (1967)

قراءة واصفة و استقراء للآليات

- ✓ نلاحظ ترجمة حرفية لكل عناصر العنوان بإستثناء تعريف لكلمة شهادة في ترجمة شاهين The testimony بالرغم من ظهور كلمة شهادة نكرة في العنوان الأصلي .

[1]. ينظر: خليل الشيخ، مرجع سابق، ص 216

مقتطفات من القصيدة	نلاحظ في هذا المقطع استعمال درويش لرموز * السماء*، * الزيتون* ،*التين* و كلها رموز يستدعيها درويش للدلالة على الأرض و الإنتماء الحضاري و هو بهذا يصور اِنتصار الآخر في تلك المرحلة و شروعه في اِغتصاب و سرقة ليس فقط للأرض و لكن اِغتصاب و سرقة للرواية و الهوية و الذات الحضارية للفلسطيني،فالآخر يحاول تجريده من كل ما يملك حتى حقه في الرّواية .	But your subjects are dragging my sky behind them… delighted And speaking my very words , In my stead And sing, as I sang to olive and fig.	But your subjects are dragging my sky behind them … Delighted They use my own words in my place and sing, like I sang to the olive and fig trees.
1- لكن رعاياك يجرون سمائي خلفهم مبتهجين و يقولون كلامي نفسه بدلا مني و يغنّون كما غنيت للزيتـون و التين			

◈ قراءة واصفـة و اِستقـراء للآليـات:

- ✓ نلاحظ تقاربا كبيرا في الترجمتين حيث تبنى كل من المترجمين تقنية الترجمة الحرفية مما لم يدع مجالا كبيرا للاِختلاف بين النصين الهدف بإستثناء اِستعمال جيفري الفعل *use* مكافئا للفعل " يقولون" و هو يحدث تغير طفيفا في المعنى حيث أن الفعل *use* الذي يعني يستعمل و يمكن أن يستعمل للحديث عن اللغة مثلا و لكنه ليس مكافئا تاما في المعنى للفعل يقول.
- ✓ لذا نرى أن اِختيار شاهين للفعل *speak* هو الأصوب.
- ✓ كما نلاحظ إضافة كلمة *trees* في ترجمة جيفري مما يعني أنه أول غناء درويش و الفلسطينيين للشجرة و ليس للثمار بالرغم أن كلمة *olive*[1] قد تعني أيضا شجرة الزيتون دون الحاجة إلى إضافة كلمة *tree*.

[1]. ينظر : معنى كلمة olive : Oxford Advanced Learner's Dictionary p 806 .

2– لكن رعاياك يجسون كلامي غاضبين و يصيحون بآخاب و إيزابيل : قوما، ورثا بستان نابوت الثمين و يقولون : لنا الله و أرض الله لا للآخرين !	يعود درويش في هذا المقطع إلى اِستدعاء الرموز التوراتية من جديد لتصوير ما يحدث على الأرض الفلسطينية من نهب للأراضي و رموز الهوية ممثلا بذلك يهود اليوم ب *آخاب* ملك السامرة و زوجته *إيزابيل* و محاولة سرقتهما بستان *نابوت* الذي رفض بيعهم ميراث أجداده، فمكرت إيزابيل و أغوت زوجها و دبرت قتل نابوت، ليرثا بستانه من بعده و هو نفس ما يحدث اليوم في فلسطين حيث يقوم اليهود باِغتصاب ميراث الفلسطينيين بعرض المقابل مالا– فضة في قصة نابوت– أو بالقوة و القتل و يدعون ملكية الأرض بالحق الإلهي فيها .[1]	But your subjects are angrily examining my words and calling out to Akhab and Jezebel: come on, inherit. Naboth's rich orchard! And they say: God is ours and the earth of God as well And no one else's!	But your subjects sound out my words, angrily They cry to Ahab and Jezebel: stand up, inherit the precious garden of Naboth! They say: God is ours and the land of God is not for others!

◈ قراءة واصفة و اِستقراء للآليات:

- ✓ نلاحظ اِستعمال تقنية الحرفية في ترجمة المقطع و لا يكمن الاختلاف إلا في اِختيار المكافئات .
- ✓ قابل شاهين كلمة بستان ب *Orchard* التي تعني قطعة أرض مغلقة مخصصة لغرس الأشجار المثمرة.
- ✓ أما جيفري فقد وقع اِختياره على كلمة garden و التي تعني حديقة:أي أرض مخصصة لغرس أي نوع من النبات بما فيها الأزهار، الخضروات و الأشجار المثمرة ، و ذلك يعني أن ترجمة شاهين أكثر دقة لأن شاهين ترجم الكلمة بناءًا على علمه أن درويش قد اِختار رموزه من كتاب العهد القديم و في القصة التوراتية فإن نابوت كان يملك بستان كروم.
- ✓ اِستعمل كلا المترجمين تقنية المكافئ الثقافي في ترجمة أسماء الأعلام الواردة في المقطع و ذلك لتوفرها في الثقافة المستقبلة .

[1].ينظر : الكتاب المقدس – العهد القديم الإصحاح الحادي و العشرون من سفر الملوك ، قصة بستان نابوت

4-8-2- تحليل القصيدة الثانية : * خلاف، غير لغوي، مع اِمرئ القيس*

مضمون القصيدة:

إنه لمن المنطقي أن يتساءل القارئ عن سر اِختيار درويش لامرئ القيس دون غيره من شعراء الجاهلية و ما علاقة ذلك بسيرته ؟

إن محاولة الإجابة عن السؤال تعيدنا إلى الرسائل المتبادلة بين درويش و سميح القاسم، ففي رسالة بتاريخ 1986/09/09 بعنوان « **الدكتاتور**» يتضح أن اِمرئ القيس بدأ يتشكل بوصفه رمزا في اِطار حصار بيروت عام 1982 و أن تشكلة الرمزي لدى درويش، و بخاصة في مسألة الذهاب إلى القيصر بدأ يطغى على شخصيته الشعرية : «و لكن هل اِستطاع اِمرؤ القيس فينا – يا عزيزي – امرؤ القيس الذي لا تحبه أن يوقف المذبحة و أن يسقط الطائرات؟ أو هل اِستطاع، على الأقل، أن يمنع سواه ممن ساروا على دربه من اللحاق بقيصر على الرغم من أنه أدرك الخيبة، و نبّه السائرين إلى أن صاحبه قد بكى، لا تظلم اِمرأ القيس يا صاحبي، و إن وضعه المستشرقون مع السموأل الرّكيك لأسباب لا تعنيه »[1] لقد شكل ذهاب اِمرئ القيس إلى القيصر لِاستعادة ملك أبيه رمزا للحالة العربية المعاصرة التي تستعين بالآخر – الغربي و ترتمي بين يديه لتحقيق أحلامها أو لاستعادة ملكها، لهذا يرفض درويش ما يمثله اِمرؤ القيس على هذا الصعيد من تبعية للآخر و ذوبان فيه.[2]

و تأتي قصيدة «**خلاف، غير لغوي، مع اِمرئ القيس**» نوعا من الإنكسار الخفي و الضياع و الهزيمة و السخرية المريرة التي تجعل من الإنسان ظلا دون جسد أو كلاما بلا معنى .

يستدعي درويش اِمرئ القيس الذي يمثل حالة الهزيمة عندما اِستنجد بقيصر لِاسترجاع حقه الضائع من أهله، و لم يردعه أحد ... فهذا الذي سنّ لغة للشعر قد خانها فخان حياتها فما أشبه البارحة باليوم[3] .

---

1. درويش و القاسم ، الرسائل، ص 89.
2. ينظر: خليل الشيخ، السيرة و المتخيل، ص 214.
3. ما أشبه البارحة باليوم : مثل يضرب في تشابه الأحداث

قصيـدة « خلاف، غير لغوي، مع اِمرئ القيـس »في محـك الدراسّـة:

العنــوان/ رقم البيـت	رصد المعنـــى الضمني	ترجمة شاهيــن	ترجمة ساكس
1.العنـوان : خلاف، غير لغوي، مع اِمرئ القيس	يعلن درويش منذ العنوان أن خلافه مع اِمرئ القيس ليس لغويا و لا شك أن عبارة " غير لغوي" أساسية في تشكيل المعنى، لا لأنها تشير إلى أن درويش الذي يعلن عن تكوينه في إطار لغة القصيدة الجاهلية لا يصح أن يختلف مع شاعر جاهلي يعدّ من أبرز شعراءها على المستوى اللغوي، بل لأنها تحث القارئ على البحث عن أسباب هذا الخلاف و مسوّغاته، لأن الخلاف في أبعاده الفكريـة و العامة يقع في العادة بين المعاصرين .[1]	A Disagreement, Non- linguistic, with Imru' al - Qais	A Non –linguistic Dispute with Imru' al - Qays

◈ قراءة واصفـة و اِستقـراء للآليـات:

✓اختار محمد شاهين كلمة Disagreement[2] مكافئا لكلمة *خلاف* و هو ما يحدد منذ البداية أنه قد أوّل الخلاف بخلاف في وجهات النظر أو خلاف في الرأي .

✓أما جيفري فقد قابل كلمة *خلاف* ب dispute[3] و قد تعني هذه الكلمة الخلاف حول أي موضوع فقد اختار المعنى العام لكلمة *خلاف* .

---

[1]. ينظر: خليل الشيـخ، السيرة و المتخيل، ص 212.

([2]) .(3) : ينظـر كلمة Disagreement و كلمة dispute : Oxford Advanced Learner's Dictionary p 327, p335 " respectively"

✓حافظ شاهين على ترتيب عناصر العنوان كما جاءت في اللغة العربية و ذلك بوضع Non- linguistic بين فاصلتين تماما كما في العنوان العربي و ذلك لتحقيق نفس الأثر في نفسية المتلقي حيث أنه لا يخبره عن نوع الخلاف إلا بعد إخباره عن الخلاف بحد ذاته .

✓أما جيفري فقد بين نوع الخلاف باسباق Non- linguistic على الاسم بِاعتبارها صفة و بذلك فهو لم يقم بشحن العنوان بعنصر المفاجأة كما فعل شاهين .

✓ اِعتمـد كل من المترجمين على تقنية النسخ الصوتي لترجمة اِسم العلم اِمرئ القيس مع اِختلاف بسيط في صوت الحرف "ي".

المقطـع الثانـي : أغلقوا المشهد اِنتصروا عبروا أمسنا كله، غفروا للضحيـة أخطاءها عندما اِعتذرت عن كلام سيخطر في بالها، غيّروا جرس الوقت و اِنتظروا	عمد درويش في قصيدة خلاف غير لغوي مع اِمرئ القيس اِستدعاء حدث تاريخي معاصر، حدث له أثره العميق في مسيرة الشعب الفلسطيني " أوسلو 1993" و هو يصور أحد هذه المشاهد في هذا المقطع . مشهد يعبر عن خيبة أمله مما آلت إليه أوضاع الشعب الفلسطيني الذي أجبر على الرضوخ لإرادة العدو و توقيع الاتفاقية. و القراءة المتأنية، لهذا المقطع تكشف أن الشاعر عول على بناء المفارقة: مفارقة" النحن" التي تعبر عن الذات الجماعية التي عادت إلى غيرها خاسرة، ناقصة فيما غيّر "الهم" جرس الوقت و اِنتصروا .[1]	*They rang the curtain down .* *They triumphed* *They passed over all our yesterday,* *They forgave their victim his sins when he apologised words that would come into his mind,* *They changed Time's bell* *And they triumphed…*	*The curtain fell* *They were victorious* *They crossed our entire yesterday .* *They forgave the victim his sins when he apologized in advance for whatever came to mind* *They replaced time's bell and were victorious.*

[1]. ينظر عبد الرحيم حمدان، البنية السردية في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا" 2017/10/14 :
press.comhttps://arbedhramdan.word

(2)،(3)،(4)،(5): ينظر معاني الكلمات:1327-1278-278 oxford advance learner`s dictionary p

◈ قراءة واصفـة و ِ استقـراء للآليـات:

✓ اِعتمد جيفري تقنية الإبدال لترجمة عبارة اِنتصروا حيث أبدل الفعل "اِنتصر" بنعت "victorious " [2] و هي صفة تصف الاِنتصار في لعبة أو حرب أو غيرها.

✓ أما شاهين فاِعتمد الترجمة الحرفية مع اِختيار الفعل "triumph" لمقابلة الفعل "اِنتصر" و هو فعل قوي محمّل بمعنى الانتصار بالإضافة إلى الاحتفال بهذا الانتصار.فيمكن القول أن شاهين حمّل الفعل triumph [3]الشحنة التي يحملها الفعل انتصر عند ربطه بالسياق الذي ورد فيه، أي الانتصار بالإضافة إلى النشوة التي تأتي مع هذا الانتصار.

✓ نلاحظ أيضا أن ترجمة الفعل " عبروا" مختلفة حيث ترجم جيفري "عبروا" ب "crossed "[4] و هو يعني الانتقال من مرحلة إلى مرحلة جديدة .أما محمد شاهين فقد ترجم نفس الفعل ب "passed over " [5]و هو ما يكافئ معنى " العبور فوق" و هو بذلك يضيف معنى تجاهل كل ما حدث في هذا الأمس.إذ يمكن القول أن شاهين اختار ترجمة الفعل "عبروا" بمكافئ ذي معنى عميق للدلالة على نوع هذا العبور.

✓ ترجم جيفري " الضحية ب the victim و هو المكافئ الحرفي للكلمة أما شاهين فترجمها their victim محددا بذلك المجرم فالضحية ضحيتهم مما يدعونا للقول أن ذاتية المترجم تظهر جليا هنا.

المقطع الأخير من القصيـدة: لم يقل أحد لامرئ القيس: ماذا صنعت بنا و بنفسك ؟ فاِذهب على درب قيصر، خلف دخان يطل من الوقت أسود. و اِذهب على درب قيصر، وحدك ، وحدك، وحدك و اترك لنا ههنا، لغتـك!	من الواضح في هذا المقطع أن المسافة بين السؤال و الاحتجاج قريبة جدا. فدرويش يضع اِمرأ القيس في مواجهة نفسه و في مواجهة الناس. ثم تكون النتيجة حكما غير قابل للنقض بالذهاب إلى قيصر مجرداً من اللغة التي تشكل مرجعيته الحضارية . لقد شكل ذهاب اِمرئ القيس إلى القيصر لاستعادة ملك أبيه رمزا للحالة العربية المعاصرة التي تستعين بالآخر – الغربي– و ترتمي بين يديه لاستعادة ملكها، لهذا يرفض درويش ما يمثله اِمرؤ القيس على هذا الصعيد من تبعية للآخر و ذوبان فيه.[1]	No one said to Imru' al-Qais: what have you done whit us and yourself? So go on Caesar's road, after smoke rising black from time. Go on Caesar's path, alone, alone, alone, And leave us, here, your language!	No one asked Imru' al-Qays : What have you done to us, and to yourself? So go the way of Caesar, behind the smoke that towers over time, black . Go the way of Caesar alone ,alone ,alone, and leave us, here, your language!

[1]. ينظر: خليل الشيخ، مرجع سابق، ص 214.

◈ قراءة واصفـة و اِستقـراء للآليـات:

✓اِستعمل جيفري الفعل «asked» لمقابلة الفعل « يقل» مؤولا ما يليه إلى سؤال حقيقي.

✓أما شاهين فاستعمل الفعل «said» كمكافئ للفعل يقل تاركا بذلك للمتلقي حرية تأويل الصيغة التي تلي الفعل إلى سؤال حقيقي أو إلى سؤال محمل باللّوم و الإتهام .

✓ترجم شاهين عبارة "فاِذهب على درب قيصر" ب «so go on Caesar's road » و هو بذلك يحقق نفس المعنى و الأثر الذي أراده درويش و هو مطالبة اِمرئ القيس في مواصلة نفس النهج في طريق قيصر أي أن أُمرأ القيس قد اِختار طريقا / نهجا يسلكه و عليه أن يواصل في هذا النهج و لكن لوحده لأنه اِختياره و ليس الآخرون مطالبون بسلوك نفس النهج. و باِستعماله Caesar’s فهو يعني أن هذا الطريق رسمه قيصر لاِمرئ القيس .

✓أما جيفري فترجم نفس العبارة ب:so go the way of Caesar و هو يعني بذلك أن اِمرأ القيس مطالب برؤية الأشياء على طريقة قيصر.

✓ترجـــم شاهين: خلف ب after و هي تعني متتبعا أثـــر الدّخـــان (الوهم).

أما جيفري فترجمها behind و هي تعني وراء أي أنه ترجم الكلمة حرفيا.

5- نقد الترجمات*: ترصين لعلاقة الأصل بالترجمات المختلفة:

إن قراءتنا الواصفة لترجمات درويش و ملاحظتنا للعناصر التي اختفت تماما في الترجمة علما أنها كانت ضمن إطار بلورة اللّغة في الترجمة الأخرى و ذلك من خلال العمل الذي يعكس الصفة الأجنبية للغة المترجمة.

فقراءة النص الأصلي تدفع بالمترجم لأن يجعل من نفسه ناقدا و هذا ما يبرز الدور الفاعل للمترجم في الترجمة و هذا ما يمنحه نقد الترجمات لمكانة المترجم و مشروعه و كذا أفقه الواسع .

في هذا المقام تجدر الإشارة إلى فهم أو ضرورة فهم ما طرأ على النص من تغييرات من أجل إعادة تركيب المسار التأويلي للمترجم و ذلك انطلاقا من الاعتبار السياقي الأدبي الذي عمل فيه المترجم و كذلك طرق الترجمة .

هنا تظهر جلية تلك الصلة الوثيقة بين المترجم و النصين الأصلي و المترجم .

إن جهود برمان في نقد الترجمات خدمت أيضا السياق الحضاري و الثقافي في بلورة الترجمة و من ثم تشخيص مبادئ تأويلية تقود المترجم في عمله إلى النص المطلوب .

و لأن القراءة الأولى هي العماد فلا يجب تغييب المعلومات حول النص و آفاقه .

*. جون دوون (1572-1631)، شاعر بريطاني، اشتهر بقصائده التي كانت تغلب عليها البصمة الفلسفية، كانت التناقضات تهيمن على أفكاره، عرف شعره بالغزلية و الجمال و الانفعال و الوجدان، لم يكن مناصرا للأشكال التقليدية و الأوزان القياسية و يعدّ مؤسسا لمدرسة خاصة بالشعراء في القرن 17.
عالج انطوان برمان قصيدة " الذهاب إلى المنام " و ترجمها إلى الفرنسية و الإسبانية .

الخاتمة

هاهو البحث يصل إلى آخر محطاته وهي الخاتمة ، و التي جاءت خلاصة لجهد حاولنا من خلاله سبر أغوار ترجمة المضمر في شعر السيرة الذاتية المعاصرة ، وقد خضنا من خلال هذه الدراسة غمار البحث كتجربة أولى، ونحن على يقين بقلة كمالها وعجزها عن الإلمام بجميع ما يتصل بها، ذلك لأن " **محمود درويش** " انفرد عن غيره من الشعراء برموزه الخاصة المبدعة التي جعلته متميزا، حيث خلق ثورة من عملية الرمز الخفي والتجريد البعيد عن طريق حفاوته بالإشارات الدالة لكي ينفتح على فنون التأويل و التذوق الجمالي الممتع لأبعادها، كما أنه كان منفتحاً على الحداثة الشعرية المميزة، مجددا ومطّورا ، قادرا على اختراع لغة جديدة ، وأساليب عصرية وكتابة قصائد يتجاوز فيها نفسه ، ويقوم بتطوير ذاته بأساليب تزيده قربا من جمهوره، تؤسس له مكانة خاصة في وجدانهم وتصنع له مكاناً متقدما في المشهد الأدبي على مستوى العالم .و كانت عصارة هذا البحث جملة من النتائج حاولنا عبرها أن نجيب عن تلك التساؤلات التي شدتنا من بدايته سواء ما تعلق منها بالجانب النظري أو التطبيقي .

• من خلال ما سبق يمكن استنتاج أن ترجمة النصوص الأدبية بوجه عام و شعر السيرة الذاتية المعاصرة بوجه خاص يختلف عن غيره من الترجمات الأدبية ، نظرًا لما ينفرد به من خصائص ومميزات متنوعة ، باعتبار أنه يقوم على نقل للمشاعر والأحاسيس والأفكار في قالب جمالي يكثر فيه استخدام الرمز والإيحاءات وتعدد المعاني المضمرة ، كما يكثر فيه استخدام الصور البيانية والمحسنات البلاغية ، التاريخ ، الذاكرة ، الزمان و المكان ، فكان على مترجم هذا الفن من الأدب الرمزي ، أن يأخذ بعين الاعتبار ضرورة الاهتمام بنقل مثل هذه الأساليب التي بُنيت عليها أفكار الشاعر إلى جانب كونها تعد من الوسائل التي تمكنه من عملية التبليغ وإيصال الرسالة إلى المتلقي والتأثير فيه، وعليه تزداد ترجمة شعر السيرة الذاتية المعاصر تعقيدًا كونها تعمل على نقل المعاني الضمنية، ورموز ذات دلالات خاصة و التي ترتبط بمعطيات ثقافية واجتماعية ، سياسية، دينية ، أسطورية و زمكانية محددة .

• إن تمكن المترجم من اللغتين ، المنقول منها و إليها ، و بنفس الدرجة ، يعطيه رؤية أوضح ويسهل عليه اختيار المكافئ الملائم للسياق ، و القيام بالاختيار الصائب متفاديا الوقوع في مطب المعنى المضاد و لا معنى و بالتالي تجنب الوقوع في المزالق الترجمية .

• إن مترجم شعر السيرة الذاتية الرمزي لا يكفيه تمكنه من اللغتين الإنجليزية والعربية فحسب ، بل عليه أن يغوص إلى أعماق النص الأصلي متقصيا معاني ودلالات الكلمات والرموز بشكل خاص (المتضمنة في النص الشعري) إلى جانب معرفة قصد الشاعر وهدفه ،فلا يكفي للمترجم أن يكون ملمًا بمثل هذه العوامل الداخلية في إنتاج النص بل عليه الإلمام بالعوامل الخارجية والتي تتمثل في الثقافة و السياسة ، والمعتقدات الدينية و المعطيات الحضارية وهو ما تؤكد عليه النظريات الترجمية (التي ركزت بشكل خاص على عنصر الثقافة بمختلف جوانبها) و ما تدعمه ممارسة هذا النشاط كتجربة ترجمية ميدانية.

• إن المعنى المضمر بأنواعه و آلياته المتنوعة ، يؤدي دورا بالغ الأهمية في تشكيل المعنى الإجمالي للنصوص الأدبية بشكل عام و الشعر الرمزي بشكل خاص ، حتى أن بعض الدارسين يذهبون إلى القول أنه لا يمكن الاستغناء عن الصياغات غير المباشرة في تبادلاتنا اللغوية شفوية كانت أم كتابية ، و هذا ينعكس حتما على الترجمة التي تأخذ اللغة كمنطلق لممارستها و يجعل المترجم مرغما على التعامل مع المعاني الضمنية التي تنطوي عليها النصوص شأنها في ذلك شأن المعاني الصريحة .

• يكاد يكون المعنى المضمر في اللغة ضرورة ، إذ لا يمكن الاستغناء عنه ، و يلجأ المتكلمون إلى الصياغات الضمنية في حالتين ، نلخصها فيما يلي :

– من جهة فإن إضمار المعنى يكون من أجل التخفيف من حدة بعض الأقوال التي قد تجرح مشاعر المتلقي ، أو تخدش كرامته أي تلطيف الكلام بصفة عامة .

– و من جهة ثانية ، يتعمد المتكلم اجتناب الصياغة المباشرة لصالح الصياغة الضمنية دون أي مبرر أو سبب ظاهر أي أن المتكلم يستخدم الصياغة الضمنية للتلاعب باللغة قصد الحصول على أثر معين لدى المتلقي .

• إن العقبة التي تقف أمام ترجمة أي قصيدة من لغة إلى أخرى تتمثل في كون الصور الشعرية قد يكون لها رنين و إيحاء يختلفان من لغة إلى أخرى ، فما يعد عميقا و مبتكرا في لغة ما قد يبدو سخيفا و سطحيا في لغة أخرى تبعا لطبيعة الأجواء اللسانية ، الثقافية و الحضارية التي تلف كلتا اللغتين، و رغم هذا فخيار الترجمة الحرفية لا ينقص من قيمة الترجمة ، بحيث أننا لا حظنا عملا بطوليا من كلا المترجمين ، حاولا من خلاله ترويض رموز و أحاسيس ، و أنين و انفعالات محمود درويش .

• قام كلا المترجمان – شاهين و جيفري – بإتباع أساليب الترجمة المباشرة وهي الترجمة الحرفية و بنسبة عالية ، بما في ذلك المحاكاة الصوتية أو النقحرة ، إلا أن ذلك لم يمنع من الاستعانة ببعض الأساليب الأخرى كالتأويل ، الإبدال والتطويع والتكافؤ وإن كانت نسبها قليلة مقارنة مع الترجمة الحرفية ، بالإضافة إلى لجوء المترجمين إلى آليتي التدجين و التغريب.

فبسبب تشربه للثقافة العربية وللقضية الفلسطينية التي ترجمها من خلال محمود درويش لجأ شاهين إلى تقنية التغريب كلما كان ذلك ضروريًا ، بينما لجأ جيفري إلى تدجين الترجمة في حالتين :

– عند تعذر وجود المكافئ الترجمي في ثقافة اللغة الهدف .

– لإبراز خلفيته الإيديولوجية فيما يخص القضية الفلسطينية .

كما لا ننسى الحذف أو الإضافة لبعض الكلمات أو العبارات أحيانا ، من طرف كلا المترجمين ، جيفري بشكل خاص .

• ترجمة الرمزفي الشعر السيرذاتي تستدعي المعرفة الدقيقة للسيرة الذاتية ، ثقافة و إيديولوجية الشاعر ، و بخاصة معاني الرموز ، و الأحداث التاريخية خلف توظيف كل رمز .

• تتأثر ترجمة شعر السيرة الذاتية بالعامل الثقافي ، السياسي ، الديني و إيديولوجية المترجم التي قد تحمّل الترجمة شحنة إيديولوجية زائدة .

• في الحالات التي لجأ فيها محمد شاهين للتأويل ، كان دقيقا في اختياره للكلمات و المكافئات الثقافية التي وصفت واختزلت الحدث التاريخي بأدق تفاصيله .

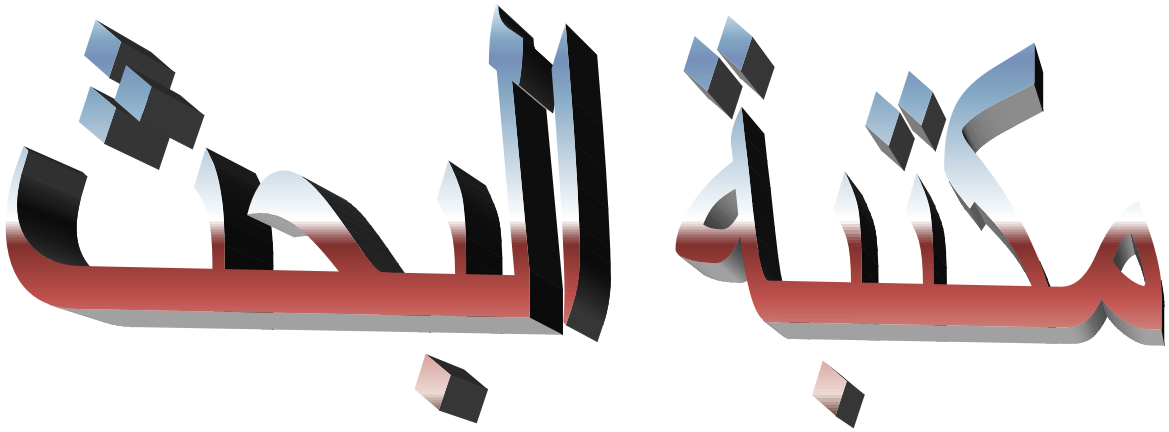
• لم يحاول أي من المترجمين تأويل رموز و موتيفات محمود درويش في تقديمها للقارئ الأجنبي ، و ذلك راجع لخصوصية النص الشعري أي السيرة الذاتية ، فهي إبداع درويشي لرموز خاصة جعلته يمتلك سيادة على النص الأصلي لم يتمكن المترجمان من تجاوزها .

• استنتجنا أيضا أن المعرفة الشخصية و المسبقة للمترجم بالمترجم له ، تؤثر بشكل إيجابي على اختياراته الترجمية و تمكنه من رؤية واضحة، و في حالة التأويل ينحى نحو الخيار الأصوب .

• لا يكفي المترجم الاحتكاك بثقافة اللغة المترجم منها للوصول إلى دقائق الأمور المرتبطة مباشرة بالخصوصيات الثقافية و بلوغ المعنى الدقيق، لكن الترجمة الوافية التي ترتقي لتصبح كالحسناء و خيالها في المرآة من حيث التطابق مع الأصل تستدعي أن يتلبس المترجم ويتشرب تلك الثقافة و يغوص في أعماق تفاصيلها للظفر بالمعنى الحقيقي و التام.

• إن قارئ و من ثم مترجم محمود درويش ، يجد نفسه مجبرا على تصور أشعاره و أفكاره ، في شكل مشاهد فيلمية و ذلك جراء انتقائه الدقيق للرموز التي تعبر عما تجود به قريحته .

• و أخيرا و ليس آخرا...نرجو من الله عز وجل ، أن يتقبل منا هذا العمل ، وأن يحقق به النفع والفائدة للباحثين في الميدان ، إنه نعم المولى ونعم النصير ، كما نوجه دعوة لباحثين آخرين ممن تستهويهم التجربة العلمية الشيقة إلى خوض غمار هذا البحث الذي مازالت أبوابه مفتوحة على مصراعيها تنتظر دماء جديدة تساهم في إثراء هذه التجربة و وضع لبنات أخرى لبناء صرحه. و الحمد لله رب العالمين.


مكتبة البحث

مكتبــة البحــث :

* القران الكريم برواية ورش .

1-المصـــــــادر :

* محمود درويش ، " لماذا تركت الحصان وحيدا "، رياض الريس للكتاب و النشر، 1995 .

* Mahmoud Darwish " Why Did You Leave the Horse Alone ? ",Translated by Mohammad Shaheen , First published by Hesperus Press Limited, 28 Mortimer Street, London W1W 7RD, 2014.

*Mahmoud Darwish , " Why Did You Leave the Horse Alone ? " , translated from Arabic by Jeffrey Sacks , Archipelago Books , First Edition , Third Printing , Printed in the United States of America , 2006.

2-**الكتب العربية تأليفـا و ترجمــة :**

• إبن المعتز ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف، مصر ، 1956.

• أبوزيد نصر حامد ، إشكالية القراءة و آلية التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1992

• إسماعيل عز الدين ،الشعر العربي المعاصر ، دار الثقافة ، بيروت ، 1972 .

• إسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية) ، دار الفكر العربي ، ط 3، بيروت 1981 .

• الباقي نعيم ، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، ط1، 1993.

• الجنابي قيس كاظم ، في الذاكرة الشعرية، مطبعة العاني، بغداد، 1988.

• الجيوسي سلمى الخضراء ، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة العربية الأولى، 1997م.

• الديداوي محمد، الترجمة و التواصل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2000.

• الربيدي عبد السلام ، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2011 .

• السواح فراس ، مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة – سورية و بلاد الرافدين ، دار الكلمة ، مكتبة الفكر الجديد بيروت – لبنان ، الطبعة الحادية عشر ، 1977.

• الشيخ خليل ، السيرة و المتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة، دار الأزمنة للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ، 2005 .

• الصكر حاتم ، الأصابع في موقد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط 1، 1986.

• الصكر حاتم ، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط 1، 1999

• العيد يوسف ، المدارس الأدبية و مذاهبها ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1، 1994 .

• الكتاب المقدس – العهد القديم الإصحاح الحادي و العشرون من سفر الملوك.

• النقاش رجاء ، أدباء معاصرون، دار الحرية، بغداد، 1972م .

• باشلار غاستون ، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، 1984.

• بن عبد العطوي مسعد ، تأملات في الشعر المعاصر، الحداثة الشعرية، إكسير الحياة الأدبية، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ،2014

• بنيس محمد ، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها (3) الشعر المعاصر، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001 .
• بيضون حيدر توفيق ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1982م.
• حسين حمزة، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش ،(42) المنديل، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط 1، 2012.
• حشلاف عثمان ، الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين ، الجاحظية ، الجزائر ، 2000
• حطيني يوسف ، في سردية القصيدة الحكائية "محمود درويش أنمودجا " دراسة ، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق 2010 ، الإشراف الطباعي ، م.ماجد الزهر .
• حمداني حميد ، القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط 1، 2003
• داوود حامد حنفي ، تاريخ الأدب العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، 1993
• درويش محمود ، ذاكرة للنسيان ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 2 ، 1990.
• درويش محمود ، هي أغنية ، هي أغنية ، دار الكلمة للنشر،1986
• روثفن ك.ك ، قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبد الجبار المطلبي، نقلا عن د. محمد صابر عبيد ، تمظهرات التشكل السير الذاتي، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005
• ريكور بول ، نظرية التأويل ، الخطاب و فائض المعنى ، ترجمة سعيد الغنمي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 2003 .
• سعيد خالدة ، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط 3، 1986.
• صحراوي مسعود ، التداولية عند علماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة " الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة و النشر ، ط1، 2005.
• عباس إحسان ، فن الشعر ، دار صادر و دار الشرق، عمان ، ط1، 1996 .
• عناني محمد ، فن الترجمة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – الطبعة الخامسة ، 2000 .
• غنيمي محمد هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 9 ، أكتوبر 2008
• فتوح أحمد محمد ، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ، ط3 ، 1984.
• فتوح محمد أحمد ، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، ط 2 ، مصر 1978 .
• كامبل روبرت.ب. ، أعلام الأدب العربي المعاصر، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، بيروت لبنان الطبعة الأولى 1996 (المجلد الأول)
• لوجون فليب ، السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي، ترجمة و تقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط 1، 1994.
• ماي جورج ، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي و عبد الله صولة ، المؤسسة الوطنية للترجمة و التحقيق و الدراسات (بيت الحكمة) ، تونس ، ط 1، 1992 .
• نيوبرت ألبرت *Albrecht Neubert* و غريغوري شريف *Gregory M. Shreve*، *Translation* as text، الترجمة و علوم النص ، ترجمة محي الدين حميدي ، كلية اللغات و الترجمة ، جامعة الملك سعود ، 2002 .
• هياس خليل شكري ، القصيدة السير ذاتية بنية النص و تشكيل الخطاب ، دار المنهل ، 2016

3-**الكتب الأجنبـــية** :

•*Berman Antoine,la traduction et la lettre ou l`auberge du lointain seuil , Paris , 1999.*

•*Berman Antoine , Pour une critique des traductions :John Donne , Bibliothèque des Idées , nrf , Édition Gallimard ,1995, Imprimé en France .*

• *Kerbrat –Orecchioni Catherine, L`implicite , Armond Colin , Paris 1980.*

• *Nida Eugene, Toward a Science of translating, Leiden E.J. Brill, Netherlands, 1964*

• *Schulte, Rainer and John Biguenet, Theories of Translation : From Dryden to Derrida, Chicago and London, University of Chicago Press, 1992* **.**

• *Stevenson Randall, Modernist Fiction, An Introduction, 2nd Edition, The University of Kentucky , Great Britain, 1992.*

• *Venuti Lawrence, The Scandals of translation, Towards an Ethics of difference, Routledge, London and New York, 1998.*

4-القـــواميس و المعاجم :

• الزمخشري، أساس البلاغة، الجزء الأول، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، لبنان1998

• الفيروز الأبادي ، القاموس المحيط ، القاهرة ، 1952

• عبد النور جبـور ، المعجم الأدبي ، مادة الرمز ، بيروت ، 1979 .

• إبن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر،ط1، بيروت، لبنان، 1990.

• *Cirlot J.E, A Dictionary of Symbols, Routledge and Kegan Paul Ltd, 2nd Edition, 1971*

• *Collins English dictionary ,(electronic version).*

• *Farlex dictionary of idioms ,(electronic version).*

• *Hans Biedermann, Dictionary Symbols ,Cultural Icons And The Meaning Behind Them, translated by James Hulbert, Facts on File, inc , U.S.A,1992,*

• *Jean Chevalier et Alain Gheerbrant , Dictionnaire des Symboles, Editions Robert Laffont SA.et Editions Jupiter ,Paris,1982.*

• *Merriam – Webster Dictionary ,(electronic version).*

• *Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary , The Ideal Study for Language and Culture , 1992.*

• *Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press, 1995*

5- الرســـائل الجامـــعية :

• الربيحات عمر أحمد ، الأثر التوارثي في شعر من محمود درويش، رسالة الماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا،2005 .

• الطورة أنور محمد ، تحولات الرؤيا في شعر محمود درويش ، رسالة دكتوراه ، جامعة مؤتة ، كلية الدراسات العليا،2016 م 16-2017 .

• أويحي محند خروب، إشكالية ترجمة المعنى الضمني في النص الأدبي الروائي من الفرنسية إلى العربية ، رسالة دكتوراه في علوم الترجمة ، جامعة الجزائر 2، 2012-2013

• بن هدي زين العابدين ، ترجمة الرموز الدينية ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة ، جامعة أحمد بن بلة وهران ، 2015-2016 .

• سبول عهد شوكت ، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق ، الجامعة الأمريكية في بيروت ، رسالة ماجستير ، كلية العلوم و الآداب ، بيروت ، لبنان، شباط 2005 .

• طوالبية سارة ، شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش ، ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا (أنمودجا)، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي ، تخصص تحليل الخطاب ، جامعة العربي تبسي ، 2005
• كلاب جميل إبراهيم أحمد ، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة ، (1967– 1987)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية – غزة، 2004 –2005 .

6–**المجـــلات و الدوريات :**

• مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها، مجلة فصلية، العدد 21 ، 2011
• مجلة الدراسات الفلسطينية المجلد 19، العدد 76، خريف 2008.
• مجلة الدراسات الفلسطينية المجلد 7، العدد 25، (شتاء 1996) .
• مجلة القاهرة، ملف خاص عن محمود درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 151، يونيو 1995.
• مجلة المناظرة، مجلة فصلية تعني بالمفاهيم و المناهج الفلسفية ،العدد الرابع، الرباط، المغرب، 2016 .
• مجلة جامعة الأقصى– سلسلة العلوم الإنسانية - المجلد الرابع عشر ، العدد الأول، جامعة الأقصى ، غزة، يناير 2010
• مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات و آدابها ، العدد الأول ، محرم 1430 هـ / يناير 2009 م .
• مجلة دراسات الأدب المعاصر، خريف 1395هـ، العدد 31.
• مجلة ديالى، جامعة ديالي، كلية القانون و العلوم الإسلامية ، العدد 52 ، 2011 م .
• مجلة فصول ، العدد 04 ، 1981
• مجلة فصول ، مج 3 ،ع 2، 1983 .
• مجلة مشارف، العدد (1) حيفا، القدس، أغسطس 1995
• مجلة " الكرمل" 1983
• منشوررات جامعة البترا 2004

7– **مواقــع الانتـــرنيت** :

• *http://thawra.sy/_archive.asp?FileName=* .
• *http://sawtchaabe.com*
• *http//:www. ترجمة الشعر. PDF*
• *https:// http://www.diwanalarab.com .*
• *www.nizwa.com*
• *http://www.mahmouddarwich.com/ ? .*
• *https://salmaghari.blogspot.com/2009/09/blog-post.html*
• *http://mahmouddarwish.ps/article/1398 -*
• *https://www.alnaked-aliraqi.net .*
• *?t=7022800http://www.startimes.com/*
• http://www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID
• *http ://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/06/05/200319.html*
• *http://alhakk.net/2016-03-31-18-36-46/.html*
• *http://mahmouddarwish.ps/article/1398*
• *http://www.alhadeeqa.com/vb/gardens/g11710/*

فهرس الموضوعات

فـهـرس الـمـوضــوعـــــات

العنـــوان **الصفحـــة**

مقدمـة ..... أ

الفصـل النظري الاول: القصيـدة السيـرذاتيــة جنسا أدبيا بين الإبداع و الترجمة 1

1. الشعر العربي المعاصر تاريخا و تأريخـا 2
2. الشعر الرمزي : رمزية التواجد و إقرار الوجود.....6
3. القصيدة السيـرذاتيـة: شعرية السيرة و منهجية التأليف 8
4. الشعر المعاصـر في محـك الترجمة : المترجم بين إيحاءات الرموز و سلطة الترجمة 9

1.4 : إشكالات ترجمة الشعر الرمزي..... 11

1.1.4 نقص الجانب التنظيري 12

2.1.4 الأسلوب الشعري 12

3.1.4 إلتزام الدقـة 12

4.1.4 تعدد القراءات.....12

5.1.4 إشكالية ترجمة الثقافة 13

الفصل النظري الثاني : الرمز صورة مضمرة بين الوضـع اللغوي و القهر الترجمي.....15

1. المضمر في الماهيـة و آلية الإشتغال 16
2. أنواع المضمرات 18

1.2 تصنيف بول غرايس 18

2.2 تصنيف كيربرات أوركيوني 19

3. أسباب الإضمار 23
4. المضمـر في شكل رموز أم الرمز في صورة الإضمار 24

1.4 ماهيـة الرمز 24

2.4 مصادر الرمز 28

5. الرمـز تأويل أم تأويـلات؟.....32
6. ترجمـة الرموز 33

1.6 المترجم الأدبي بين – بين : الحرفية ام التصرف؟ 33

الفصل الثالث : الدراسة التطبيقية 40

- **لماذا تركت الحصان وحيدا : الشعر، السيرة، الرمز و الترجمة .**

1. الظاهرة الدرويشية 42
2. نبذة عن حياة المترجمين 46
3. التعريف بالمدونة 49
4. الدراسة التطبيقية 51

1.4 عنوان الديوان في محك الدراسة 52

2.4 القصيدة الافتتاحية : دراسة تحليلية مقارنة 54

3.4 المشهد الأول : أيقونات من بلور المكان 62

1.3.4 في يدي غيمة 64

2.34 أبد الصبار 68

4.4 المشهد الثاني : فضاء هابيل 75

1.4.4 قصيدة عود إسماعيل 77

2.4.4 قصيدة مرّ القطار 78

5.4 المشهد الثالث : فوضى على باب القيامة 85

1.5.4 قصيدة تعاليم حورية 87

2.5.4 أطوار أنات 92

6.4 المشهد الرابع : غرفة للكلام مع النفس 97

1.6.4 من روميات أبي فراس الحمداني 99

7.4 المشهد الخامس : مطر فوق برج الكنيسة 105

1.7.4 تمارين أولى على جيتارة أسبانية 108

8.4 المشهد السادس : أغلقوا المشهد 112

1.8.4 شهادة من بروتولت بريخت أمام محكمة عسكرية 115

2.8.4 خلاف ،غير لغوي، مع إمرئ القيس 119

5. نقد الترجمات : ترصين لعلاقة الأصل بالترجمات المختلفة 124

- الخاتمة 125

مكتبة البحث 127

فهرس الموضوعات.....135

الملخــص :

تندرج هذه الدراسة في إطار محاولة التعريف و الكشف عن ترجمة المضمر في الشعر السيرذاتي المعاصر.

تم تطبيق هذه الدراسة على تجربة واحد من أعمدة الشعر في العالم العربي؛ الشاعر الفلسطيني محمود درويش، و قمنا بحصر الدراسة في ديوانه الشعري " **لماذا تركت الحصان وحيدا** "، والذي من خلاله يلقي الشاعر بنفسه عميقا في السيرة الذاتية.

تدور دراستنا حول أهم التقنيات و الآليات التي تسلح بها المترجم أثناء عملية النقل من اللغة العربية إلى الإنجليزية ، رغم ارتفاع معايير الإبداع الدرويشي إلى درجة تجعل مهمة أي مترجم متمرس في الميدان ، صعبة و معقدة و لكنها ليست مستحيلة.

الكلمات المفتاحية: ترجمة المضمر– الشعر السيرذاتي المعاصر– الإبداع الدرويشي– اللغة العربية – الإنجليزية

Abstract:

This study seeks to define and uncover the specificities of the translation of the implicit in modern autobiographical poetry.

The study was carried out on the experience of one of the poetic pillars of the Arab world; the Palestinian poet Mahmud Darwish. We limited our research to his poetry book " Why did you leave the horse alone?" which is his autobiography.

Our study investigates the main techniques and strategies allowing the translator to transfer from Arabic to English despite the obstacles posed by Darwish's outstanding innovative experience, making the translator's task, though expert in his domain, very complicated, however not impossible.

Key words:

The implicit translation- modern autobiographical poetry - Darwish's innovation- Arabic - English

Résumé:

Cette étude vise à définir et découvrir les spécificités de la traduction de l' implicite dans la poésie autobiographique moderne.

L'étude a été réalisée sur l'expérience de l'un des piliers poétiques du monde arabe; le poète palestinien Mahmud Darwish. Nous avons limité notre recherche à son livre de poésie " Why did you leave the horse alone?" représentant son autobiographie.

Notre recherche étudie les principales techniques et stratégies permettant au traducteur de réaliser le transfert de l'arabe à l'anglais malgré les obstacles posés par l'expérience innovante exceptionnelle de Darwish, rendant la tâche du traducteur, bien qu'expert dans son domaine, très compliquée, mais pas impossible.

Mots clés:

la traduction de l' implicite - poésie autobiographique moderne - L'innovation de Darwish - Arabe - Anglais