إشكاليّة الموضوعيّة في نقد التّرجمات الشّعريّة
دراسة مقارنة لترجمات عربيّة لقصيدة Harmonie du soir للشاعر الفرنسي "شارل بودلير"

أ.محمد جعفارو*

تاريخ الاستلام: 12 / 07/ 2020 تاريخ القبـول: 18 / 10/ 2020

ملخّص: يبحث هذا المقال في موضوع نقد التّرجمات الشّعريّة ومناهجه المختلفة؛ انطلاقا من مدونة من ثلاث ترجمات عربيّة لقصيدة (Harmonie du soir) لشارل "بودلير"، مركزا على شعريّة التّرجمة لدى "هنري ميشونيك" التّي سعى عبرها إلى الخروج من فخ الدليل اللغوي (دال/مدلول) أين ينحاز "المصدريون" للدال بحجة الأمانة للأصل، وينحاز الهدفيون للمدلول بحجة التّواصل.

يلجأ ناقد التّرجمات الشّعريّة إلى مقابلة النّص الأصلي بترجمته للكشف عن مدى وفاء المترجم لمعنى أو لمبنى القصيدة؛ لكن في الشّعر المعنى يكمن في الشّكل. فعلى أي أساس يفاضل النّاقد بين ترجمات شعريّة مختلفة لنص واحد؟ بمعنى آخر: هل تكون هذه المفاضلة انطلاقا من حكمه على مضمون القصيدة المترجمة، أم على شكلها، أم يكون ذلك على أسس أخرى؟

كلمات مفتاحيّة: نقد التّرجمات، موضوعيّة النّقد، شعريّة التّرجمة.

Abstract: This article examines the topic of criticism of poetic translations and its various approaches. Starting from a blog of three Arabic translations of the poem (Harmonie du soir) by Charles "Baudelaire", focusing on the poetry of translation of "Henri Meschonic" through which he sought to get out of the trap of the language sign (signifiant / signifying), where "exporters" sided with the (signifiant) on the pretext of honesty to the original text, The aimists are biased with the meanings on the pretext of communication.

A critic of poetic translations resorted to interviewing the original text with his translation to reveal how the translator fulfilled the meaning or structure of the poem. But in poetry, the meaning lies in the form. On what basis does the critic differentiate between different poetic translations of one poem ? Is this comparison based on his judgment on the content of the translated poem, or on its form? Or is it on other grounds?

Keywords: Criticism of translations, objectivity of criticism, poetic translation

1. **مقدمة:** بالرّغم من تأكيد بعض منظري التّرجمة على استحالة ترجمة الشّعر إلا أنه ما يزال يترجم منذ قرون، والكمّ الهائل من التّرجمات الشّعريّة المنجزة ماضيا وحاضرا يفنّد هذا الحكم. غير أن التّرجمات الشّعريّة المنجزة لم تحظ كلّها بالشّهرة نفسها بل قليل[1]ة جدا هي التّرجمات التّي نالتّ إعجاب القرّاء وحظيت برضا النّقاد وإطرائهم وفرضت نفسها كنصوص منافسة للنصوص الأصليّة في بعض الأحيان. فما سرّ شهرة هذه التّرجمات؟ وما هي المعايير التّي وضعها النّقاد للحكم بجودتها؟

* جامعة الجزائر ALGÉRIE02 , meddjafarou@gmail.com ,

إن سبب اختياري لموضوع نقد التّرجمات رغبتي في الرّبط بين الجانبين النّظري والتّطبيقي من دراستي الأكاديميّة إضافة إلى شحّ المدونة العربيّة بمراجع ودراسات حول نقد التّرجمات الشّعريّة العربيّة لديوان "أزهار الشّر" على الرّغم من أنها فاقت العشر ترجمات. فالإصدارات العربيّة التّي تناولت الموضوع تعد على الأصابع ككتاب "شعريّة التّرجمات المغربيّة للأدبيات الفرنسيّة" للناقد المغربي "سعيد علوش" الذي أجرى فيه مقارنة بين ترجمات عربيّة لثلاث قصائد من ديوان "أزهار الشّر "لبودلير من منظور إحصائي مقارن، حيث أجرى مقارنة بين التّرجمات انطلاقا من إحصاء وحداتها اللغويّة للوقوف على مدى تطابق أو اختلاف هذه التّرجمات؛ لكنه لم يتطرّق إلى تقييم تلك التّرجمات فكانت مقاربته مقاربة شكليّة أهملت المعنى وجماليّة التّرجمة. هذا إضافة إلى بعض الرّسائل الجامعيّة التّي تناولت الموضوع بطريقة أو بأخرى كرسالة الطالب " مبروك قادة " المعنونة: مفهوم الجماليّة في التّرجمة الأدبيّة: ديوان "أزهار الشّر" مترجما إلى العربيّة وهو بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في التّرجمة بجامعة وهران للموسم الجامعي 2011/2010. كما توجد دراسات عديدة منشورة على شبكة الانترنت تطرقت إلى موضوع الدراسة لكنها اتسمت في مجملها بالسطحيّة وغلبة الأحكام الذاتيّة وافتقارها إلى منهج علمي صارم.

لهذه الأسباب أردت الإسهام في إثراء هذا الموضوع انطلاقا من هذا البحث المعنون: "إشكاليّة الموضوعيّة في نقد التّرجمات الشّعريّة: دراسة تطبيقيّة مقارنة لثلاث ترجمات عربيّة لقصيدة (Harmonie du soir) للشاعر الفرنسي شارل بودلير " محاولا الإجابة على الإشكاليّة الآتيّة: هل توجد معايير موضوعيّة لتقييم التّرجمة الشّعريّة، وفيم تتمثل ؟ أو بعبارة أخرى: على أي أساس يفاضل النّاقد بين ترجمات مختلفة لنفس النّص الشّعري، هل تكون المفاضلة بينها على أساس الأمانة للشكل أم للمضمون، أم على أسس أخرى؟

هي أسئلة سأحاول الإجابة عنها في هذا البحث عبر استقصاء أهم مناهج النّقد التّرجمي، محاولا تطبيقها على مدونة البحث. وسأعمد كخطوة أولى إلى مقابلة التّرجمات بالنّص الأصلي كل منها على حدة لأقف على الطرق والآليات التّي لجأ إليها كل مترجم في ترجمته: هل كانت حرفيّة أم معنويّة؟ هل وُفق المترجم في نقل معاني وخصائص النّص البودليري؟. وتسمح هذه الطريقة برصد مدى تبعيّة كل ترجمة للأصل أو انحرافها عنه. ثم كخطوة ثانيّة سألجأ إلى المقارنة بين مختلف التّرجمات العربيّة محاولا إيجاد سمات مشتركة بينها –إن وُجدت– واستنباط معايير موضوعيّة للترجمة الجيدة انطلاقا من تثمين نقاط القوّة الموجودة فيها.

غير أني سأعمد – إضافة إلى ذلك– إلى الاسترشاد بشعريّة التّرجمة لدى "هنري ميشونيك" التّي طبّق مبادئها في نقده للترجمات الفرنسيّة لسونيتات "شكسبير" محاولا تطويع هذه المبادئ مع سياق البحث.

(الاختلاف الكبير بين اللغتين الفرنسيّة والعربيّة في الأنظمة الصوتيّة والنّحويّة والصرفيّة والعروضيّة).

2. منابع ومناهج النّقد التّرجمي:

1.2المنابع النّظريّة للنقد التّرجمي: إن نقد التّرجمات اختصاص أكاديمي حديث النّشأة، فقد ارتبط طويلا بالنّقد الأدبي أو بتاريخ الأدب؛ وغالبا ما كانت التّأمّلات والأحكام النّقديّة بخصوص التّرجمات المنجزة تأتي من رجال دين أو فلاسفة أو نقاد أدبيين، وكانت هذه الأحكام في أغلبها تعليقات مبثوثة في ثنايا كتبهم. ورغم من

تطور هذا الاختصاص في سبعينيات القرن الماضي من طرف كوكبة من النّقاد الكبار أمثال "كاتارينا رايس" و"أنطوان بيرمان" و"هنري ميشونيك" وغيرهم، إلا أن نقد التّرجمات لم يفرض نفسه كاختصاص مستقل بذاته على حد قول الكاتبة "موغيرا كوستانتنيسكو" (Muguras Constantinescu): « إن نقد التّرجمات الذي اقترحه كل من (كاتارينا رايس) بألمانيا في السبعينات، و(أنطوان بيرمان) في فرنسا في تسعينات القرن الماضي كاختصاص مستقل بذاته حسب رأينا ليس له وجود حقيقي بعد، لا في النّشريات ولا في المجلات الأدبيّة، ولا في دوريات التّرجمة، ففي غالب الأحيان نجد أن التّرجمة الأدبيّة لا تحتل سوى حيزًا صغيرًا »[1].

تعود بدايّة التّأمل النّظري في التّرجمة على الأقل إلى الخطيب الرّوماني "شيشرون" (106-43 ق.م) بدعوته إلى التّرجمة بالمعنى، حيث وصف طريقته في التّرجمة عند ترجمته لخطبتي "إيشين" و"ديموستين" قائلا: : « أعتقد أنه من واجبي أن أؤدي ما بذمّتي للقارئ ليس بواسطة فئات نقديّة صغيرة وقطعة قطعة، ولكن بتقديم المبلغ الإجمالي دفعة واحدة ... هذا النّص هو بدون شك إحدى الكتابات النّظريّة الأولى حول التّرجمة، أو على الأصح أول إشارة تتصدى لإشكاليّة التّرجمة، ولذلك فهي تكتسي أهميّة تاريخيّة من حيث أنها تبلور تفكيرا –و لو جنينيا– حول وجود ترجمة حرفيّة وأخرى تقوم على الفهم الشّامل للمعنى»[2].

أما القدّيس "سان جيروم" (St Jéraume) فقد كتب رسالة تحمل عنوان " أفضل طريقة في التّرجمة " تضم تأملاته عند ترجمته للكتاب المقدّس المعروفة ب (La Vulgate) أبرزها ضرورة التّرجمة الحرفيّة للكتابات المقدّسة (Sacrés) وجواز التّرجمة الحرّة للنصوص الدنيويّة (Profanes) [3]

غير أن طائفة من مؤرخي التّرجمة تؤكد بأن «أول نظريّة للترجمة تقوم على أساس نقدي إنما تعود إلى الفرنسي "ميزيرياك" بتوجيه النّقد اللاذع لترجمة مواطنه "أميو" لكتاب (حيوات متوازيّة) لبلوطارك التّي كان قد نشرها سنة 1559م... والجديد عند "ميزيرياك" هو تركه الملاحظات العامة والتّأملات المعزولة لفائدة الجرد المنظم لأخطاء التّرجمة والاستناد في توضيحها بالأمثلة والشّواهد واقتراح قواعد للترجمة تقوم على مبدأ الأمانة للأصل»[4].

ومع بدايّة سبعينيات القرن الماضي سُجّلت محاولة رائدة في مجال النّقد التّرجمي، حيث نشرت " كاتارينا رايس" (katarina Reis) سنة 1971م كتابا حمل عنوان:" نقد التّرجمات: الإمكانات والحدود" (la critique des traductions : ses possibilités et ses limites) وهو كتاب نظري لخصت فيه النّاقدة تجربتها في مجال التّرجمة الشّفويّة، كما عرضت فيه شروط ممارسة النّقد التّرجمي ومجالات تطبيقه على مختلف النّصوص.

أمّا " أنطوان بيرمان" (Antoine Berman) فقد أصدر كتابا سنة 1995م بعنوان: "من أجل نقد للترجمات: جون دون" (Pour une critique des traduction: John Done) تطرّق في هذا الكتاب إلى منابع النّقد التّرجمي، وأهميته، وضرورة استقلاله عن النّقد الأدبي، كما حاول النّاقد تطبيق منهجه النّقدي انطلاقا من مقارنة بين ترجمتين فرنسيتين وترجمة أمريكو-لاتينيّة لمرثيّة الشّاعر الانكليزي "جون دون" المعنونة (Going to bed).

أما هنري ميشونيك فيرى في كتابه "شعريّة التّرجمة" (poétique du traduire :1999) بأنه يجب إعادة النّظر في معنى وقيمة التّرجمة، ذلك أن التّفكير في القيمة قد تُرك للنقد الأدبي الذي لم يعط اهتماما لنقد القيمة حين عزل القيمة عن التّعريف. ويتساءل ما سبب إضافة صفة "جيدة" أو "سيئة" إلى ترجمة ما؟ ماذا لو كانت القيمة داخلة في التّعريف؟ عندها لا ضرورة لإضافة الصفة "جيدة" أو "سيئة" إلى ترجمة ما، فهذه الأخيرة ستكون إما (ترجمة) أو (لا–ترجمة).[5]

2.2 مناهج نقد التّرجمات:

1.2.2 منهج كاتارينا رايس:

بنت "كاتارينا رايس" في كتابها "نقد التّرجمات الإمكانيات والحدود" نموذجاً لنقد التّرجمة يقوم على العلاقة الوظيفيّة بين النّص الأصلي والنّص المترجم، كما أعطت تعريفاً للترجمة المثلى على أنها: «ترجمة يكون فيها الهدف المنشود في لغة الوصول هو تحقيق التّكافؤ على مستوى المحتوى المفهومي لنص لغة الأصل وشكله اللساني ووظيفته التّوصيليّة[6]». فالتّرجمة المنشودة حسب هذه النّاقدة يحدث فيها تطابق بين النّصين على مستوى المحتوى المفهومي (المفاهيم والمعلومات والأفكار)، وعلى مستوى الشّكل اللساني (النّواحي الدلاليّة والتّركيبيّة والأسلوبيّة)، وعلى مستوى الوظيفة التّوصيليّة.

لقد ربطت "كاتارينا رايس" بين وظيفة النّص وطريقة ترجمته، فمترجم النّص الإخباري مثلا يركز على محتوى النّص والمعلومات الموجودة فيه لأن الوظيفة المهيمنة هي الوظيفة الإخباريّة (fonction informative)، بخلاف النّص الأدبي الذي يركز فيه المترجم على لغة النّص حيث تكون الوظيفة المهيمنة فيه هي الوظيفة الشّعريّة (fonction poétique) . غير أن "رايس" تناقض بذلك قاعدة ذكرتها في أول كتابها حسب رأي بعض النّقاد: «حتى يمكن الحديث عن (نقد فعّال للترجمات)، اشترطت "رايس" معايير موضوعيّة وتفريقا واضحا بين نقد النّصوص ونقد التّرجمات. لكن حسب نظرتها للترجمة، حيث الهدف (skopos) محدد، فهذه التّرسانة من المعايير والمبادئ ستُعدّل بحسب الهدف وقارئ التّرجمة .

وبحسب نوع النّص؛ فنص موجّه للشباب سيكون في رأي "كاتارينا رايس" أسهل للتكييف من نص أدبي أو تعبيري بالمعنى الحقيقي للكلمة، وعلى ناقد التّرجمات أن يأخذ ذلك في الحسبان ويحكم على التّرجمة انطلاقا من هدفها. رؤيّة كهذه لنقد التّرجمات يمكن أن نأخذ عليها تحفظات، لأن القاعدة الذهبيّة المبينة في أول كتابها: يجب ترجمة نص (دون حذف، ولا زيادة ولا تشويه) للأصل يظهر أنها لا تصلح في بعض الحالات، أين يكون الهدف تبسيط أو اختصار مؤلف يسمح بإجراء تغييرات معتبرة من حذف أو زيادة أو تشويه»[7]. (ترجمتنا).

2.2.2 منهج أنطوان بيرمان: أصدر أنطوان بيرمان (Antoine Berman) كتابا سنة 1995م بعنوان: "من أجل نقد للترجمات: جون دون" رسم فيه منهجه الخاص في نقد التّرجمات، حيث: «اقترح "أنطوان بيرمان" كأول خطوة قراءة النّص المترجم أولا لإعطائه أهميّة بقدر النّص الأصلي وعدم اعتباره نسخة عن الأصل، وهي فكرة شاعت عن التّرجمة في الماضي وما تزال تلقي برواسبها حتى وقتنا الرّاهن. تتبعهما خطوة ثانيّة وهي قراءة النّص الأصلي مرّات عديدة. الخطوة التّاليّة ستكون الاستعلام عن المترجم: هل هو فرنسي أم لا؟ هل يمارس مهنة التّرجمة أم مهنة أخرى؟ هل هو كاتب أيضا؟ هل هو مزدوج اللغة؟ هل هو مترجم متعدد اللغات؟ ما هي الكتب التّي ترجمها من قبل؟ هل كتب حول المؤلفات المترجمة؟ هل كتب حول ممارسته كمترجم؟[8].

أما المرحلة الحاسمة بالنّسبة ل"بيرمان" فهي مقابلة الأصل بترجمته؛ ويجب أن تجرى بطرق عديدة: مقابلة المقاطع المختارة من الأصل بتلك التّي في التّرجمة، المقابلة العكسيّة بين المناطق النّصّيّة النّاقصة أو تلك التّي تحوي إشكالات في التّرجمة مع المقاطع الأصليّة، مقابلة التّرجمة مع ترجمات أخرى، مقابلة التّرجمة مع مشروعها. إن تقييم التّرجمة حسب هذا النّاقد يجب أن يتم في حدود الشّعريّة–يجب أن يحقق المترجم عملا نصيا وينتج عملا أدبيا حقيقيا–وأخلاقيا–يجب أن يحترم المترجم الأصل».[9]

لقد سطر بيرمان هدفا واضحا في قراءاته للترجمات مشيرا أن دور النّقد – أي نقد التّرجمات–لا يكمن في الحكم على ضعف التّرجمات وإنما في البحث والوقوف على طرائق تحقيق هذه التّرجمات وأساليب إنتاجها.[10]

3.2.2 منهج هنري ميشونيك: اقترح "هنري ميشونيك" "شعريّة" للترجمة تجمع بين النّظريّة والتّطبيق، وهي نظريّة نقديّة تسعى للخروج من فخ العلامة اللسانيّة والثنائيات (دال/مدلول) (شكل/مضمون)، أين ينحاز "المصدريون" (sourciers) للدّال (signifiant) بحجة الأمانة للأصل، وينحاز "الهدفيون"(ciblistes) للمدلول (signifier)لأنهم حصروا التّرجمة في إيصال المعنى لقارئ النّص المترجم: فالفريق الأول يقع في فخ الشّكل والثاني يقع في فخ المضمون.

أما فيما يخص ترجمة الشّعر فقد انتقد نظريّة الإيقاع التّقليدي التّي «تطابق بين الإيقاع والإطّراد، أو التّناوب الدوري للأزمنة القويّة والأزمنة الضعيفة؛ وتلك نتيجة طبيعيّة لإعطاء الأولويّة للّغة التّي تختزل الذات إلى مجرد أثر بنائي في إطار استعمال الأدلة.أما النّظريّة النّقديّة للإيقاع داخل الخطابات فهي تعرض الإيقاع كتنظيم للذات داخل اللغة، ولقيمها التّي تشكّل، في آن واحد، فرادتها وتعدّدها»[11].

لقد سعى " ميشونيك" إلى إمكانيّة تطعيم التّرجمة ببرنامج نظري جديد: برنامج الإيقاع كتنظيم لتاريخانيّة النّص، وكتنظيم وجريان للمعنى في الخطاب. فنحن لا نترجم اللغة، بل نترجم خطابا يحمل خصائص ذاتيّة صاحبه، فالتّرجمة تكون أفصل لأنها ببساطة مقارنة بالنّص الأصلي تعمل كنص، لن تكون محمولة (portée) من طرف تفسير بل ستكون بدورها حاملة للمعنى (porteuse).

يقول "هنري ميشونيك": «في الإيقاع بالمعنى الذي أريده، لا نسمع الصوت بل نسمع الذات، ليس شكلا منفصلا عن المعنى. أن نترجم حسب القصيدة في الخطاب هو أن نترجم الإلقاء (الملحّن)، أن نترجم سرد التّمدلل (recit de la signifiance)، أن نترجم الدلالة النّطقيّة والإيقاعيّة، وليست التّرجمة البليدة كلمة بكلمة كما يراها الهدفيون كبحث عن الشّعريّة»[12].

لقد انتقد " ميشونيك" الطريقتين المستعملتين في التّرجمة: فالإلحاق (annexion) يسعى إلى تكييف التّرجمة مع لغة وثقافة قارئ التّرجمة بالتّركيز على المعنى (المدلول) بتكييف التّرجمة مع لغة وثقافة قارئ التّرجمة؛ بينما اللا–تمركز (décentrement) يسعى إلى تكريس النّسخ (le calque) بالتّركيز على الشّكل بحجة الأمانة للنص الأصلي.يقول: «أن نترجم بعكس شعريّة التّرجمة ليس بالنّسخ أو نزعة إضفاء الأدبيّة (littéralisme) كما يقول بذلك حواريو الدليل اللغوي، الذين يقسمون النّص إلى قسمين: المعنى وما بقى منه أي الشّكل. لأن النّسخ هو أيضا تقهقر للشعريّة إلى بلاغة، بالمعنى الذي تكون فيه الوحدة [وحدة التّرجمة] ليست النّص بل وحدة من وحدات اللغة»[13].

لقد اقترح (هنري ميشونيك) 36 اقتراحا من أجل شعريّة للترجمة أهم ما جاء فيها[14]:

- إن ترجمة نص ما هي نشاط عبر –لساني، إنها شبيهة بفعل كتابة النّص نفسه، ولا يمكن أن ينظر إليها من خلال لسانيات الملفوظ ولا من خلال الشّعريّة الشّكليّة لجاكوبسون (Jakobson) ؛

- ليست ترجمة " الشّعر " أكثر " صعوبة " من "النّثر". إن مفهوم صعوبة الشّعر الذي يطرح حاليا وكأنه قديم العهد، له بدايّة يمكن تعيينها. إنه يحتوي على خلط بين البيت الشّعري والشّعر. وهو مرتبط بمفهوم الشّعر باعتباره انتهاك لمعايير اللغة. إن الخصوصيّة التّطبيقيّة والنّظريّة للترجمة تختلف بحسب خصوصيّة ممارسة اللغة المترجمة. إن مجال الممارسة والنّظريّة بالنّسبة لترجمة أي نص كان، هو مجال ممارسته؛

- تفترض العلاقة الشّعريّة بين النّص والتّرجمة عملا إيديولوجيا ملموسا ضد الهيمنة التّجميليّة (الأناقة الأدبيّة) التّي تتسم بالممارسة الذاتيّة للحذف (حذف التّكرارات مثلا)، الإضافات، التّغييرات والتّحويلات وكلها مقرونة بفكرة مسكوكة عن اللسان والأدب. إن هذه التّجميليّة تميز إنتاج المترجمين باعتباره إنتاجا إيديولوجيا، في حين إن الإنتاج النّصي هو دائما مضاد للايدولوجيا لو جزئيا على الأقل. وباعتبار الشّعرنة (poétisation) اختيارا لعناصر تزيينيّة انطلاقا من كتابة جامعيّة لمجتمع معين في لحظة معينة، فهي من الممارسات الأكثر شيوعا لهاته الهيمنة التّجميليّة. والحال نفسه ينطبق على إعادة الكتابة: ترجمة أولى " ترجمة حرفيّة " من خلال شخص يعرف لسان المصدر ولكن لا يتكلم النّص. لتليها بعد ذلك إضافة مسحة " شعريّة " على يد شخص يتكلم النّص ولكن يفتقر إلى اللسان. إنها تجسيد للثنائيّة، فحتى لجان ترجمة التّوراة تتوفر على أسلوبييها.

3. <u>إشكاليّة الموضوعيّة في نقد التّرجمات</u>: إن الممارسة النّقديّة الحديثة تسعى قدر الإمكان إلى الابتعاد عن النّقد الحدسي الذي يتميز بالانطباعات الشّخصيّة وأحكام القيمة النّاتجة عن الذوق (وهو ما ميّز المراحل الأولى من الممارسة النّقديّة الأدبيّة). ويحاول النّقد جاهدا أن يُوسم بطابع الموضوعيّة مستعينا بعلوم أخرى كعلم المنطق واللسانيات وعلم النّفس وغيرها من العلوم. وهو ما أكده "أنطوان بيرمان" في كتابه (من أجل نقد للترجمات) عند تقييم التّرجمات حيث يقول: «يجب أن يكون التّقييم مشفوعا بالتّبريرات الممكنة»[15].

ويرى "حميد لحمداني" أن «العمليّة النّقديّة تتدخل فيها عدة عناصر هي:الذات + الموضوع + المعرفة الحدسيّة المجسّدة في الذّوق + المعرفة المكتسبة الواعيّة المجسدة بالفكر»[16].

ليؤكد النّاقد نفسه أن كل قراءة كيفما كانت لا بد فيها من حضور ذات وموضوع، فالقراءة الذاتيّة (lecture subjective) تنتج عن هيمنة الذات على الموضوع، أما القراءة الموضوعيّة (lecture objective) تنتج عن هيمنة الموضوع على الذات عن طريق تعطيل نسبي للحدس وتنازل الذات عن معرفتها الحدسيّة المباشرة لصالح المعرفة العلميّة القائمة على الفكر والتّأمل.

إن " قوام النّقد التّرجمي هو المقابلة بين الأصل (نص الانطلاق) والتّرجمة (نص الوصول) وبدون هذه المواجهة تنتفي صفة النّقد التّرجمي ليتحول إلى نقد أدبي"[17]، ذلك أن "المترجم خادم لسيّدين" كما يقال، فأخلاقيات التّرجمة تحدّ من حريّة المترجم وتفرض عليه قيودا عديدة كاحترام النّص الأصلي من جهة واحترام الخصوصيات الثقافيّة لقارئ التّرجمة من جهة أخرى. وعليه فنقد التّرجمات لا يمكنه الاستغناء عن المنهج

المقارن و«عمل دارس التّرجمة هو القبض على المفاصل التّي تسهل الانتقال من نص الانطلاق إلى نص الوصول ودراسة أثر هذا الانتقال على هذا الأخير»[18].

انطلاقا من الثنائيّة التّقليديّة (شكل/مضمون) سأعتمد على مقاربتين اثنتين: أولاهما "المقاربة الشّكليّة" أي مدى التّطابق الشّكلي بين التّرجمة والأصل. أما المقاربة الثانيّة فتتمثل في "المقاربة المعنويّة" أي مدى توافق معاني التّرجمة مع معاني النّص الأصلي، فناقد التّرجمة يركز على سلامة المعنى وتوافقه مع سياق القصيدة.

وكخطوة ثانيّة سأحاول تجاوز هذه الثنائيّة اعتمادا على شعريّة التّرجمة لدى "هنري ميشونيك"مستعيرا بعض مفاهيمه واقتراحاته بخصوص شعريّة التّرجمة.

4. مدونة البحث: سنكتفي في هذا البحث بدراسة ثلاث ترجمات لقصيدة من الديوان نظرا لصعوبة الحصول على كلّ التّرجمات العربيّة من جهة، ولضيق مساحة هذا البحث من جهة أخرى. هذه التّرجمات الثلاث هي: ترجمة الشّاعر المصري "إبراهيم ناجي" (1954م)، ترجمة الشّاعر السوري "حنا الطيار" (1995م)، وأخيرا ترجمة الشّاعر المصري "رفعت سلام" (2009م): "شارل بودلير" الأعمال الشّعريّة الكاملة.

هذا الاختيار سيسمح لنا باستقصاء مدى تطور أساليب التّرجمة الشّعريّة العربيّة زمنيا انطلاقا من ترجمة الديوان المذكور، وكذا الوقوف على مدى اختلاف هذه التّرجمات أو تشابهها هذا من جهة، ومن جهة أخرى سيسمح لنا كذلك باختيار التّرجمة الأفضل القصيدة الأصليّة:

Harmonie du soir

1. Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
2. Chaque fleur s’évapore ainsi qu’un encensoir ;
3. Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir ;
4. Valse mélancolique et langoureux vertige !
5. Chaque fleur s’évapore ainsi qu’un encensoir ;
6. Le violon frémit comme un coeur qu’on afflige ;
7. Valse mélancolique et langoureux vertige !
8. Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
9. Le violon frémit comme un coeur qu’on afflige,
10. Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
11. Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
12. Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige.
13. Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
14. Du passé lumineux recueille tout vestige !
15. Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige
16. Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

1.4 قراءة القصيدة الأصليّة وتحليلها:

إن قراءة النّص الأصلي مرحلة هامة بالنّسبة لناقد التّرجمة، فهي تمكنه من الولوج إلى عالم النّص قصد محاولة فهمه وتأويله. لقد أكدت الدراسات النّقديّة الحديثة بأن نظريّة "المقصديّة" (théorie de l’intentionnalité) لم تعد قادرة لوحدها على تفسير الأدب؛ فغياب الكاتب (المُرسِل) يجعل من النّص المرجع الوحيد لأننا لا نعرف نوايا الكاتب، ومهمة النّاقد في هذه الحالة تتمثل في تأويل النّص الشّعري الأصلي قبل

ترجمته، وحتى يتمكن من الولوج إلى معاني النّص العميقة عليه بقراءة النّص الأصلي عدة مرات والتّفاعل معه لسبر أغواره واستخراج معانيه العميقة.

لقد حلّ مفهوم جديد هو "المحصلة" (l'acquisition)، فالمحصلة هي ناتج التّفاعل بين العناصر النّصيّة المتضمنة لما سماه "إيكو" (إستراتيجيّة النّص) ووراءها الذات المبدعة التّي تلعب دورا أساسيا في رسم معالم هذه الإستراتيجيّة،و بين ذات القارئ بحمولتها الثقافيّة والنّفسيّة،و قدراتها على التّمثل[19].

إن اهتمام النّقد الحديث بالقارئ بوصفه عنصرا فعالا في فهم طبيعة الأدب وصيرورته أدى إلى انحسار مفهوم قصديّة المؤلف، وجعل القارئ والنّاقد على حد سواء يدخلان في حوار مع النّص لفهم دلالاته وهو ما يؤكده "أمبرتو إيكو": «إن النّص الأدبي (آلة كسولة) فهي تحتاج إلى القراء لتنشيطها»[20].

كما أن الجنس الأدبي يعمل على توجيه النّاقد حتى يستحضر الأدوات اللازمة لتحليل النّص: «فشكل التّحليل يمكن أن يختلف حسب نوع التّرجمة (قصيدة، قصة قصيرة...) كما يختلف عن ترجمة مجموعة (ديوان شعر مثلا) أو الأعمال الكاملة للمترجم»[21].

تحليل القصيدة الأصليّة:

- – شكل القصيدة: اعتبر بعض النّقاد أن هذه القصيدة تنتمي إلى شكل شعري ماليزي معروف يدعى "البونتوم" أو "البونتون"(القصيدة الرّباعيّة[22]) (le pantoum)، وقد وصل إلى فرنسا عن طريق الشّاعر الفرنسي "فيكتور هوجو" في ديوانه "الشّرقيات" (les orientates) ثم طوّره من بعده البرناسيون (les parnassiens). وهو: «قصيدة تتألف من مقاطع رباعيّة الأبيات يتحول البيت الثاني والرّابع من كل مقطع إلى البيت الأول والثالث من المقطع الموالى وهكذا دواليك. من جهة ثانيّة، هناك معنيان يجب متابعتهما بالتّوازي الأول في النّصف الأول من كل مقطع، والثاني في النّصف الثاني»[23].

غير أنه لا يوجد رابط بين القصيدة وهذا الشّكل الشّعري المعروف إلا تكرار الأبيات، ولهذا سمّاه بعض النّقاد البونتوم الزائف (faux pantoum) فهو يختلف عنه في ست نقاط[24]:

1. لا يتطرق إلا لموضوع واحد في القصيدة.
2. تنتمي القصيدة إلى البحر الأسكندراني (l'alexandrin)خلافا للبونتوم المنتظم الذي يوظف فيه البحر الثماني أو البحر العشاري.
3. قوافيه متعانقة (embrassées) خلافا للبونتوم المنتظم الذي تكون قوافيه متقاطعة (croisées).
4. لا يحتوي إلا على قافيتين خلافا للبونتوم المنتظم الذي تكون قوافيه متعددة.
5. لا يحتوي إلا على أربعة مقاطع شعريّة (أربعة رباعيات) في حين أن "البونتوم المنتظم" يُشترط فيه 6 مقاطع شعريّة على الأقل.
6. يختلف البيت الأول عن البيت الأخير، في حين يُشترط في "البونتوم المنتظم" تشابه البيت الأول والبيت الأخير.

«يقدم "البونتوم المنتظم " (le pantoum régulier) موضوعين يعالجان بالتّوازي من مقطع شعري إلى آخر، ويجب أن يعاد البيت الأول في آخر القصيدة. غير أن "بودلير" لم يبق إلا على تكرار الأبيات في

رباعياته من أجل إحداث أثر تعويذة دينيّة. في قصيدة "تناغم المساء" كل شيء إيحاء، "سحر تذكاري". غير أن دراسة متمعنة ستكشف بأنه بعيدا عن كونها مجرد تجاور بسيط للأحاسيس، فالقصيدة ألّفت بعنايّة شديدة وارتقت تدريجيا نحو النّشوة الصوفيّة التّي ختمتها»[25].

- معاني القصيدة:

أكد النّقاد الأدبون إلى أن هذه القطعة قصيدة غزليّة موجهة للسيدة "صاباتيي" (Mme Sabatier) وهي صديقة من صديقات الشّاعر و«كانت سيدة من سيدات الصالونات الأدبيّة المشهورة فى "باريس" كان [بودلير] يكتب إليها خطابات لا تحمل اسمه ويرسل لها قصائده الرّائعة»[26]. كما كان يكنّ لها حبا عذريا صافيا يختلف اختلافا شاسعا عن حبّه لعشيقته المولّدة "جين دوفال"، وكان يرى في هذا الحب « انتصار الرّوح على المادة»[27].

نشوة المعاني والأحاسيس:

يرى "بودلير" أن كل ما يقع في متناول الحواس رموز تشير إلى عالم الغيب، وأنه عن طريق الشّعر والموسيقى تستطيع الرّوح معانقة هذا العالم،و أنه توجد حاسة نفسيّة تمزج بين مختلف الحواس فهو صاحب نظريّة التّراسل (correspondances).

«إن تكرار قافيتين (oir) و(ige) مع تعانق القوافي على طول القصيدة يخلق إحساسا بالتّناغم والانتظام. كما يخلق أثرا واخزا ... فتصبح القصيدة كإعصار من الصور والأحاسيس، وهذا ما عبر عنه البيتان 3 و4:

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;

Valse mélancolique et langoureux vertige !»[28]

إن وجود الأسلوب البلاغي " قلب العبارة" (le chiasme) في البيت الرّابع يؤكد ذلك. وهو أسلوب بلاغي يعتمد على توظيف كلمات بصورة معاكسة في جملتين متعارضتين مثل: كان غنيا جدا بالعيوب، وبالمزايا فقير جدا. «il était très riche en défauts, en qualités très pauvre »[29].

- توظيف الحواس: وظف الشّاعر حاسة النّظر:

triste et beau (حزين وجميل)

luit comme un... (يلمع مثل...)

و كذلك حاسة السمع:valse (فالس)،violon (كمان).

كما وظف حاسة الشّم:s'évapore (يفوح)،parfums (عطور) ،(مبخرة)Encensoir، كنوع من التّحسس المتزامن (Synésthésie) وهواشتراك متزامن بين إحساسات مختلفة.

- الطباق: ظلام/نور

الظلام يظهر في البيت 10 néant vaste et noir

النّور مرتبط بالماضي Ton souvenir en moi luit

بالنّسبة للشاعر لا جدوى من عيش الحاضر مغمورا في الظلمات.

- البعد الديني: وظف الشّاعر مفردات ذات بعد ديني مثل: Voici ,encensoir, ostensoir venir les temps

فكأن الشّاعر أراد أن يقول لنا بأن الإحساس بالحب شيء مقدس[30].

2.4 تقييم التّرجمات:

- ترجمة إبراهيم ناجي:

جمال المساء

1. تعالى فانظري تترنح
2. زهرة على فروعها كمبخرة
3. ويرقص العطر والنّغم في نسيم المساء
4. رقصة مشجيّة مذيبة الضنى والدوار
5. كل زهرة تتبخر كآنيّة العطر
6. وتهتز أوتار القيثارة كقلب ذبيح
7. رقصة مشجيّة وضنى مذيب
8. بينما السماء هادئة جميلة
9. كمخدع مريح
10. تهتز أوتار القيثارة كقلب ذبيح
11. قلب حنون يكره العدم الرّحب الأسود
12. تهتز القيثارة كقلب ذبيح
13. قلب حنون يكره العدم الرّحب الأسود
14. السماء هادئة جميلة كمخدع مريح
15. بينما الشّمس غارقة في دمها المحترق
16. قلب حنون يكره العدم الرّحب الأسود
17. و يلم شتات الذكريات
18. المضيئة من هنا وهناك
19. بينما الشّمس غارقة في دمها المحترق
20. و بينما ذكراك في نفسي تشع كالمصباح.

بعد قراءة النّص الأصلي وتحليله وفهمه، تأتى الخطوة الثانيّة وهي قراءة النّص المترجم قراءة متأنيّة ومقابلته بالأصل. عند المقابلة نجد:

1) الحذف: حذف المترجم العبارة التّي استهلت بها (Voici venir les temps) "ها قد أتى الزمن" وهي عبارة تكررت في الإنجيل وتحمل دلالة دينيّة للمسيحيين ible du Semeur :(5: B23)، ولعل الشّاعر أراد القول بأن الحب شيء مقدس.

2) الزيادة: وجود حرف "الواو " في بدايّة الأبيات 3 و6 و17 في التّرجمة دون وجودها في الأصل.

3) المفرد مقابل الجمع: أفرد المترجم كلمتي (Les sons) و(les parfums) عوض جمعهما (الأصوات) و(العطور)، فقد جاءت ترجمة البيت الثالث على النّحو: يرقص العطر والنّغم في نسيم المساء، في حين أن البيت الأصلي كان:

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir

4) الجمع مقابل المفرد: جمع المترجم كلمة "tige" (ساق) بكلمة (فروع):(تترنح زهرة على فروعها)، بينما جاءت في النّص الأصلي بصيغة المفرد: où vibrant sur sa tige

5) اللا–تطابق (non–corcondance): وردت كلمتا (مبخرة، آنيّة العطر) في النّص المترجم مقابل كلمة واحدة في النّص الأصلي (encensoir).

6) وردت أخطاء في ترجمة معاني بعض الكلمات ابتداء من عنوان القصيدة (جمال المساء) إضافة إلى أنه:

ترجم كلمة (violon) بكلمة (القيثارة) عوضا عن (الكمان). وكذلك (قلب ذبيح) عوضا عن (متألم أو حزين) :un coeur qu'on afflige,

و (السماء هادئة) عوضا عن (حزينة):

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

و(تشع كالمصباح) عوضا عن (تشع كمعرض قربان): luit comme un ostensoir

كما ترجم العبارة (رقصة مشجيّة مذيبة الضنى والدوار) عوضا عن (رقصة مشجيّة ودوار فاتر):

Valse mélancolique et langoureux vertige

كما جاءت ترجمة "إبراهيم ناجي" نثريّة خلافا للقصيدة الأصليّة التّي جاءت موزونة مقفاة.

إن ترجمة الشّعر تختلف اختلافا جذريا عن ترجمة النّثر، ذلك أن الشّعر يملك خصائص شكليّة من وزن وقافيّة وغيرهما، فإذا ترجم الشّعر نثرا فقد رونقه وجوهره. وقد تطرق لهذه المسألة نقاد كثيرون كالجاحظ وجاكوبسون وغيرهما. كما يرى "بول فاليري" بأن الفرق بين النّثر والشّعر كالفرق بين المشي والرّقص، فالمشي غايته الوصول لوجهة ما، أمّا الرّقص فهو غايّة في حدّ ذاته.

- تقييم التّرجمة:

خلافا للقصيدة الأصليّة التّي تحفل بموسيقى خارجيّة من وزن رتيب وقافيّة ثنائيّة تهتز لها نفس القارئ، ولربما يحس هذا الأخير بنشوة غامرة قبل أن يتم المعنى، فقد جاءت ترجمة "إبراهيم ناجى" نثريّة خاليّة من الوزن والقافيّة. يقول "جون كوهين": «إنه لممكن أن نقرأ ترجمة نثريّة لقصيدة شعريّة، إلا أن هذه التّرجمة يتم نسيانها لحظة قراءة القصيدة»[31]. فالشّعر ألصق بالذاكرة وأسرع إلى الحفظ من النّثر، كما أن لموسيقاه تأثير مميز في نفس القارئ.

إضافة إلى هذا، فقد وردت أخطاء كثيرة في ترجمة "إبراهيم ناجي"؛ ومردّ ذلك كلّه يعود – ربّما–إلى أن ترجمته كانت من أوائل ترجمات الديوان (1954م)، ومعلوم أن التّرجمات الأولى دائما ما تحوي نقائص وأخطاء هذا في أغلبيّة التّرجمات فما بالك بديوان كديوان "أزهار الشّر" الذي تميّز بأسلوبه الصعب ورمزيته الطافحة.

يرى " ميشونيك" أن التّرجمات الشّعريّة الأولى عادة ما تكون تقديما (traduction–introduction) وشرحا للأعمال الأصليّة بلغة أخرى، وهو ما يفسر تصرف المترجم في النّص الأصلي بالزيادة والحذف مما جعل النّص المترجم أكثر طولا من النّص الأصلي.

- ترجمة "حنا الطبار" (1990م):

إيقاع المساء

1. ها قد جاء الوقت الذي فيه تهتز
2. كل زهرة على ساقها وتفوح كالمبخرة
3. فالألحان والعطور تدور في نسيم المساء
4. كما تدور الرّقصة الكئيبة والنّشوة الفاترة
5. كل زهرة تفوح كمبخرة
6. والكمان يرتعش كالقلب المعذب
7. أيتها الرّقصة الكئيبة والنّشوة الفاترة
8. السماء حزينة جميلة كمذبح كنيسة واسع
9. الكمان يرتعش كالقلب المعذب
10. قلب رقيق يكره العدم الأسود الفسيح
11. والسماء حزينة جميلة كمذبح كنيسة واسع
12. والشّمس تغرق في دمها المتجمد
13. قلب رقيق يكره العدم الأسود الفسيح
14. يلتقط كل بقيّة من ماضيه المضيء
15. والشّمس تغرق في دمها المتجمد
16. وذكراك في نفسي تتألق
17. كواجهة مذبح مقدس.

بمقابلة النّص الأصلي وترجمته نجد:

1. الحذف:حذف المترجم حرف (الواو) في السطرين 8 و11 من التّرجمة: السماء حزينة جميلة كمذبح كنيسة واسع، فالبيت الأصلي كان على النّحوالتالي:

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

(السماء حزينة وجميلة). كما حذف المترجم كل علامات التّرقيم الموجودة في النّص الأصلي.

2. الزيادة: في السطر الثاني من التّرجمة أضاف المترجم أداة التّعريف (ال) إلى كلمة (مبخرة) رغم أنها جاءت نكرة في الأصل، وفي السطر الرّابع: (الرّقصة الكئيبة والنّشوة الفاترة) فكل هذه الكلمات جاءت

نكرة في الأصل، نفس الشّيء في السطر السابع الذي هو في الأصل تكرار للبيت الرّابع من القصيدة الأصليّة.

3. أضاف المترجم حرف (الفاء) في السطر الثالث من التّرجمة: (ف)الألحان والعطور تدور في نسيم المساء.

4. أضاف المترجم عبارة (كما تدور) في السطر الرّابع من التّرجمة: (كما تدور) الرّقصة الكئيبة والنّشوة الفاترة.

5. أضاف المترجم حرف (الواو) في السطور 6،11، 12، 15 و16من التّرجمة.

6. أضاف المترجم كلمة (أيتها) في السطر السابع من التّرجمة: (أيتها) الرّقصة الكئيبة والنّشوة الفاترة.

- تقييم ترجمة "حنا الطيار":

اكتفى المترجم "حنا الطيار" بنقل معاني القصيدة الأصليّة دون المحافظة على شكلها، والدليل على ذلك عدم تقيده بالشّكل الطباعي للقصيدة الأصليّة التّي جاءت على شكل أربعة رباعيات يفصل بينها بياض، كما أهمل كليّة علامات التّرقيم وتصرف في ترجمته بالزيادة والنّقصان (جاءت التّرجمة في 17 سطرا أي بزيادة سطر عن الأصل). كما جاءت ترجمته نثريّة كسابقتها، مما أفقد التّرجمة للموسيقى الخارجيّة التّي يحفل بها النّص الأصلي.

- ترجمة "رفعت سلاّم":

تناغم المساء

1. ها هو الزمن يأتي حيث كل زهرة
2. متمايلة على ساقها تفوح مثل مبخرة؛
3. تدور الأصوات والعطور في هواء المساء
4. رقصة حزينة ودوار فاتر!
5. كل زهرة تفوح مثل مبخرة؛
6. الكمان يرتعش مثل قلب شجي؛
7. رقصة حزينة ودوار فاتر!
8. والسماء كئيبة وجميلة مثل مذبح كنيسة رحيب.
9. الكمان يرتعش مثل قلب شجي؛
10. قلب رهيف يكره العدم الشّاسع الأسود!
11. والسماء كئيبة وجميلة مثل مذبح كنيسة رحيب،
12. والشّمس غرقت في دمها المتخثر.
13. قلب رهيف يكره العدم الشّاسع الأسود!
14. يلملم كل بقايا الماضي المضيء

15. والشّمس غرقت في دمها المتخثر...

16. وذكراك في نفسي تتلألأ مثل معرض القرابين الفضي!

بمقابلة النّص الأصلي وترجمته نلاحظ:

1) تقيد المترجم بالشّكل الطباعي للقصيدة الأصليّة (4 رباعيات يفصل بينها بياض).

2) تقيد المترجم حرفيا بعلامات التّرقيم.

3) لم يحذف المترجم ولم يضف أي كلمة من النّص الأصلي، اللهم إلا إضافته لحرف الواو في مستهل الأسطر 8 ،11، 12، 15 و16. كما ربط المترجم البيت الأول من القصيدة بالثاني ليوضح المعنى للقارئ العربي لأن النّظام النّحوي للغة الفرنسيّة يختلف عن مثيله في اللغة العربيّة:

[ها هو الزمن يأتي حيث (كل زهرة متمايلة على ساقها تفوح مثل مبخرة؛)] (العبارات المسطرة تمثل ترجمة البيت 2 من الأصل).

4) جاءت التّرجمة نثريّة كسابقاتها فافتقرت إلى الموسيقى الخارجيّة بخلاف النّص الأصلي.

تقييم التّرجمة: جاءت ترجمة "رفعت سلام" حرفيّة إلى أبعد الحدود حيث تقيد المترجم بالشّكل الطباعي للقصيدة الأصليّة وعلامات ترقيمها، كما أنه لم يحذف ولم يضف أي كلمة من النّص الأصلي. غير أن ترجمته كانت نثريّة كسابقاتها.

3.4 المقارنة بين التّرجمات:

- أوجه التّشابه:

بمقابلة التّرجمات بعضهما ببعض نلاحظ أنها كانت نثريّة بخلاف النّص الأصلي ما جعلها تفتقر إلى الموسيقى الخارجيّة، وهو ما ميّز قصيدة النّثر الحديثة التّي استعاضت عن الوزن والقافيّة بالموسيقى الداخليّة والصور الفنيّة الموجودة في بعض القصائد.

- أوجه الاختلاف:

- نلاحظ اختلافا في عنوان القصيدة: إبراهيم ناجي (جمال المساء)، و"حنا الطيار" (إيقاع المساء)، "رفعت سلام" (تناغم المساء). الظاهر أن "إبراهيم ناجي" ابتعد عن المعنى فكلمة (Harmonie) تحمل معان كثيرة كالإيقاع والتّناغم والانسجام، وهو ما يفسر اختلاف ترجمة "حنا الطيار" و"رفعت سلام".

– نلاحظ اختلافا واضحا من حيث الشّكل الطباعي للترجمات وعدد أبياتهما: "إبراهيم ناجى" (20 سطرا)، "حنا الطيار" (17 سطرا)، "رفعت سلام" (16سطرا). ويرجع هذا الاختلاف إلى أن كل مترجم ينتهج إستراتيجيّة مختلفة، فقد حرص كل من "إبراهيم ناجي" و"حنّا الطيار" على نقل المعنى أكثر من الشّكل، أما (رفعت سلّام) فحرص على الحرفيّة التّامة في ترجمته؛

– لم يكن هنالك اختلاف كبير من حيث مضمون القصيدة خاصة بين "حنا الطيار" و"رفعت سلام" فالأخطاء المعنويّة فيهما تكاد تكون منعدمة مقارنة مع ترجمة "إبراهيم ناجي"، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى جدّتهما، فكل مترجم يصحّح أخطاء سابقيه.

4.4 المقاربة الشّعريّة: تجاوزا للثنائيّة التّقليديّة (شكل–مضمون) أو (دال–مدلول) يرى "هنري ميشونيك" أن مفهوم الأمانة مضلل، فالأمانة يجب أن تكون للنص الأصلي وليست دعوة للحرفيّة ولانمحاء المترجم. فعلى

المترجم أن يستثمر خصوصيات النّص الأصلي (إيقاعه وتناغم أصواته...) ليحوّله إلى نص جديد كُتب بلغة أخرى وفي زمن آخر، لكن يجب على المترجم أن يحافظ على فرادة النّص الأصلي كخطاب وكتابة. يقول "ميشونيك": «كلّما تسجّل المترجم كفاعل في عمليّة التّرجمة، كلما أمكن للترجمة أن تعمل على استمراريّة النّص بصورة مفارقة.أي في زمن آخر وفي لغة أخرى. بعمل نص [آخر]، شعريّة بشعريّة»[32].

إن الحفاظ على شكل القصيدة عند ترجمتها إلى العربيّة أمر صعب بل شبه مستحيل، لأنه إضافة إلى اختلاف قواعد الشّعر الفرنسي عن قواعد الشّعر العربي، هناك في المقام الأول اختلاف اللغتين في نظامهما الصوتي، فحتى لو حافظنا على عدد أبيات القصيدة وترتيب قوافيها فلن نستطيع ولو أردنا محاكاة تناغم الأصوات داخل القصيدة الأصليّة لأن الشّكل في الشّعر يحمل في طيّاته المعنى.

لذا سأقترح ترجمة للقصيدة الأصليّة محاولا الحفاظ على الشّكل الطباعي للقصيدة الأصليّة، غير أن المحافظة على وزنها الأصلي (البحر الأكسندراني) من الصعوبة بمكان، لذا سأعمد إلى صبّها في قالب بحر من البحور الصافيّة وهو بحر (الرّجز الحر) الذي تتكرر فيه تفعيلة (مستفعلن) في كامل القصيدة فتكون ترجمتي للقصيدة على النّحو الآتي:

إيقاع المساء

1. ها قد أتى الوقت الذي فيه تهتز فوق ساقها
2. كل زهرة تفوح مثل مبخرة
3. تدور الأصوات والعطور في نسمة المساء
4. رقصة كئيبة ونشوة فاترة
5. كل زهرة تفوح مثل مبخرة
6. يرتعش الكمان مثل فؤاد متعب
7. رقصة كئيبة ونشوة فاترة
8. السماء حزينة، جميلة كمذبح كبير
9. يرتعش الكمان مثل قلب متعب
10. قلب حنون يكره العدم الأسود الفسيح
11. السماء حزينة، جميلة كمذبح كبير
12. الشّمس غارقة في دمها المتخثر
13. قلب رقيق يكره العدم الأسود الفسيح
14. يجمع كل بقيّة من ماض منير
15. الشّمس غارقة في دمها المتخثر
16. ذكراك فيّ تسطع كمعرض القربان.

4. <u>الخاتمة</u>:

من خلال هذا البحث الذي حاولنا أن نطبّق فيه بعض المفاهيم الخاصة بنقد التّرجمات خلصنا إلى:

- إن تقييم ترجمة لقصيدة شعريّة على أساس معيار المعنى وحده غير كاف، فترجمة معاني الشّعر وحده دون مراعاة للشكل وللإيقاع يفقده غنائيته التّي تميّزه عن النّثر لأنّ الشّكل في الشّعر يمثّل أحد خصائصه الأساسيّة. الأمر الذي لمسناه في كل التّرجمات المدروسة.
- إن النّزوع إلى الحرفيّة المطلقة عند ترجمة الشّعر ينشأ عنه في بعض الأحيان خيانة للمعنى، فيأتي النّص المترجم غامضا ومشوّها. فالتّرجمة الحرفيّة لا تنقل إيقاع النّص الأصلي ولا قافيته، وهذا ما لاحظناه في ترجمة "رفعت سلّام"، فعلى الرّغم من وفائه للشكل الطباعي للنص الأصلي وعدد أبياته إلا أنّ ترجمته لم تكن بمستوى النّص الأصلي. وعليه فالأمانة المفرطة للكلمة قد تنشأ عنها خيانة للمعنى.
- تقوم شعريّة التّرجمة لدى "هنري ميشونيك "على احترام النّص الأصلي، فهو يقول: «لا تتعلّق الأمانة بمقابلة مفردة بمفردة أخرى. بل تفرض قضيّة الكلّ، تلك المتعلقة بالتّجانس الداخلي للنص، بشفهيته، بشعريته كنظام للخطاب»[33]. لذا يجب على المترجم أن يكتب نصا يحاكى فيه إيقاع وأصوات وصور النّص الأصل.

5. المراجع:

- المراجع العربية:

1. إبراهيم ناجى، أزهار الشر: تأليف شارل بودلير، تر إبراهيم ناجي، دط، دار العودة، بيروت- لبنان، 1977.
2. حنا الطيار و جورجت الطيار،أزهار الشر،نسخة الكترونية عن منتدى مكتبة الاسكندرية:
   http:// www.alexandria.ahlamountada.com
3. رفعت سلام، شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الشروق، القاهرة، مصر،2009م.
4. حسن بحراوي، مأوى الغريب دراسات في شعرية الترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015م.
5. هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات تواصلات، مراكش، المغرب،1993م.
6. حسين خمري، جوهر الترجمة، الشروق للنشر، وهران، الجزائر،2005.
7. حميد لحمدان: الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات و مواقف، ط3، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، المغرب،2014.

- المراجع الأجنبية:

1) Charles Baudelaire, les fleurs du mal, édition Talantikit Bejaïa, Algerie, 2005.
2) Muguraş Constantinescu, Pour une lecture critique des traductions : *Réflexions et pratiques* , L'Harmattan, Paris, 2013.
3) Henri Meschonnic, poétique du traduire, éd Verdier, France, 1999.
4) katarina Reis, La critique des traductions : ses progres et ses limites, 1977.
5) Berman, pour une critique des traduction : John Done Gallimard, Paris, 1995
6) Lagarde et Michard , Collection litteraire, édition BORDAS, France, 1964.

- الرسائل الجامعية:

1- قادة مبروك: مفهوم الجمالية في الترجمة الشعرية، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الترجمة، جامعة وهران، الجزائر، 2010-2011.

- المقالات:

1- هنري ميشونيك: اقتراحات بصدد شعرية الترجمة، ترجمة: عبد العلي اليزمي و جعفر عقيل.(ويكيبيديا).

- القواميس و المعاجم:

1- جروان السابق، الكنز: قاموس فرنسي-عربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دت.

2- معجم المصطلحات الأدبية، تأليف مجموعة مؤلفين، تر: محمد حمود، المؤسسة الأردنية للدراسات و النشر و التوزيع، الأردن.

- Hachette, le dictionnaire du français, édition algérienne, 1992.

مواقع الانترنت:

- https://fr.m.wikipidia.org
- http://bacdefrançais.net

6. الهوامش:

[1] - Muguraş Constantinescu, Pour une lecture critique des traductions :*Réflexions et pratiques* L'Harmattan, Paris, 2013, p :09.

[2]- حسن بحراوي، مأوى الغريب دراسات في شعرية الترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015م، ص:44.

[3]- المرجع نفسه، ص:45.

[4]- المرجع نفسه، ص:47.

[5] - Henri Meschonnic, poétique du traduire, éd Verdier, France, 1999, p :19.

[6] - katarina Reis, La critique des traductions : ses progres et ses limites, 1977, p: 112.

[7] - Muguraş Constantinescu, op, p:16.

[8] -ibid, p :19.

« Antoine Berman, propose comme première étape la lecture et la relecture de la traduction, suivies des lectures de l'original. Une autre étape serait de se renseigner sur le traducteur : s'il est français ou étranger, s'il exerce le métier de traducteur ou a un autre métier, s'il est aussi auteur, s'il est bilingue, s'il est poly-traducteur, quels sont les ouvrages qu'il a déjà traduits, s'il a écrit sur les œuvres traduites, s'il a écrit sur sa pratique de traducteur».

[9] - ibid, p :19.

« L'étape décisive reste pour Berman l'étape concrète de la confrontation de l'original et de sa traduction ; elle doit opérer sur plusieurs modes : confrontation des passages sélectionnés dans l'original avec le « rendu » de la traduction, la confrontation inverse entre des zones textuelles problématiques ou accomplies de la traduction avec l'original, confrontation avec d'autres traductions et confrontation de la traduction avec son projet».

[10]- قادة مبروك: مفهوم الجمالية في الترجمة الشعرية،بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الترجمة، جامعة وهران، الجزائر، 2010-2011، ص:33.

[11]- هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات تواصلات، مراكش، المغرب،1993م، ص:18.

[12]- Henri Meschonnic,op, p :24.

[13] - Henri Meschonnic, op, p :202.

«Traduire en inversant la poétique du traduire n'est pas le calque, le littéralisme, comme disent les bons apotres du signe, qui tranchent le texte en deux, le sens, et son résidu, la forme. Car le calque est aussi une dégradation de la poétique en réthorique, au sens où l'unité n'est plus le texte mais une unité de langue»

[14]- هنري ميشونيك: اقتراحات بصدد شعرية الترجمة، ترجمة: عبد العلي اليزمي و جعفر عقيل.(عن شبكة الانترنت)

[15]- حسين خمري، مرجع سابق، ص:127

[16]- حميد لحمدان:الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج و نظريات و مواقف،ط3، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، المغرب،2014م، ص:14.

[17]- حسين خمري، جوهر الترجمة، ص:123

[18]- المرجع نفسه، ص:95
[19]- حميد لحميدان، مرجع سابق، ص191.
[20]- المرجع نفسه، ص:189.
[21]- A.Berman, pour une critique des traduction : John Done Gallimard, Paris, 1995, p :80.
[22]– جروان السابق، الكنز: قاموس فرنسي–عربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دت، ص:34.
[23]– معجم المصطلحات الأدبية، تأليف مجموعة مؤلفين، تر: محمد حمود، المؤسسة الأردنية للدراسات و النشر و التوزيع، الأردن،دت، ص:131.
[24] - https://fr.m.wikipidia.org
[25] - Collection litteraire Lagarde et Michard, ed BORDAS, 1964, p :439.
[26]- إبراهيم ناجى، أزهار الشر: تأليف شارل بودلير، تر إبراهيم ناجي، دط، دار العودة، بيروت- لبنان، 1977، ص: 49
[27] - Lagarde et Michard ,Collection litteraire, ed BORDAS, 1964, p :438.
[28] -http://bacdefrançais.net
[29] - Hachette, le dictionnaire du français, p :283.
« figure de style disposant en ordre inverse les mots de deux propositions qui s'opposent, ex : il était très riche en défauts, en qualités très pauvre».
[30] - http://bacdefrançais.net
[31]- جان كوهين، مرجع سابق، ص:174.
[32]- Henri Meschonnic, op, p:27.
[33] -Henri Meschonnic, op, p:56.