ترجمة أعمال لوركا للعربية

بين المقاربة الإيديولوجية والنظرية الشعرية

أحمد الكمون
جامعة وجدة/ المغرب

I- إشكالية ترجمة الأعمال الإبداعية:

مما لا شك فيه أن أكثر الأعمال تعقيداً في ميدان الترجمة هي الإبداعات الأدبية، ويزداد تعقيدها باختلاف الأجناس. فكلما كانت هذه الأعمال سردية ذات طابع تصويري ملحمي مثل الرواية والقصة القصيرة، أو ذات طابع جواري درامي كما هو الشأن في النصوص المسرحية، كلما كانت مطاوعة للترجمة مقارنة بالإبداعات الشعرية. ففي كل الحالات، إذا كان المطلوب من المترجم أن يكون إنسانا يتميز بذوق عالٍ، وبإلمام واسع باللغتين اللتين يترجم منهما وإليهما، ومحيطا بخصوصيتهما الثقافية والنحوية، فإن هذه المهارات كلها لا تكون كافية عندما يتعلق الأمر بترجمة النصوص الشعرية لأسباب ننتقي من بينها الآراء التالية:

1) الشعر هو فن الإلقاء، والقصيدة المكتوبة تبقى غير مكتملة إن هي لم تطرق أذن المتلقي منبعثة من صدر الشاعر مرفوقة بكل الانفعالات والأحاسيس التي ساهمت في نشأتها، وهي أمور تتجاوز كفاءة المترجم. فالقصيدة المكتوبة ما هي إلا جثة محنطة فقدت روحها يصعب على المترجم انتشالها.

2) الإبداع الشعري، بدأ من القصيدة إلى الديوان الكامل، هو تعبير عن الرؤيا الكونية لدى الشاعر وهي مبثوثة في كل أعماله الأخرى ربما قد تكون تشكيلة أو غنائية أو غير ذلك. ولابد

للمترجم أن يكون ملما بخصوصية هذه الرؤيا وبأبعادها الرمزية حتى يمكن تقريبها من المتلقي ولو تعلق الأمر بترجمة قصيدة واحدة أو لوحة مسرحية من عمل الشاعر.

3) الإبداع الشعري في أرقى صوره يقارب النصوص الدينية التي تستدعي من المترجم والقارئ على السواء نوعا من الارتقاء والصفاء الوجداني والروحي، وإن كان هذا يخص بالأساس النص الديني الذي يطلق عليه المفكر المغربي صلى عبدالرحمن "القول الثقيل»[1] مشيرا للقرآن الكريم الذي لا ولن ترقى إلى مستواه أي ترجمة.

4) أما ما نعنيه بالارتقاء عند المترجم هو أن يتمتع بحس شعري قبل أن يكون ناقداً أو قارئا للعمل الأدبي وعارفا بالقواعد العروضية والبلاغية وملما بالتاريخ الأدبي ومدارسه.

إن استحالة توفر كل هذه الكفاءات لدى المترجم تجعل من ترجمة النصوص الإبداعية عملية معقدة وبصفة خاصة الشعر، لأنها إلى جانب القواعد العلمية التي تستدعيها كل ترجمة موضوعية، تتطلب مهارات ذاتية تتعلق بالحس والذوق وعمق التجربة الشخصية وخصوصية الموروث الثقافي.. إلخ. لهذا يلاحظ دارسو الترجمة وتاريخها أن ترجمة النصوص الإبداعية غالبا ما تكون أدنى من النص المترجم أو تفوقه، ولكن قلما تكون في مستواه.

الحالة الأولى وتتمثل في الترجمات التي ترصد المعنى على حساب الشكل في عدم توفر المهارة على الجمع بينهما. وهذه الترجمات غالبا ما تكون ذات طابع تجاري آني، أو تفرضها ضرورة تربوية مدرسية كتقريب بعض النماذج من الآداب العالمية للأطفال كنصوص من رواية البؤساء للكاتب الفرنسي فيكتور هيكو (1802-1885) أو دون كيغوطيه للكاتب الإسباني سرباتيس (1547-1616)، إلخ. ويندرج تحت هذا النوع الترجمات التي ينجزها بعض الصحفيين غير المختصين لملأ أعمدة العديد من الصحف والمجلات غير المحكمة، وكذلك الترجمات التي لا تنجز مباشرة من النص الأصلي، وإنما من ترجمة سابقة كما يهو الشأن في أشعار طاغور التي ترجمت من الهندية إلى الأنجليزية ومنها إلى العربية.

الحالة الثانية وهي عندما يقوم المترجم انطلاقا من النص الأصلي بصياغة نص جديد باللغة المترجم إليها بصورها وتراكيبها التي لا تتآلف غالبا مع النص الأصلي في المبنى ولكن دون الابتعاد عن المعنى. وهذا النوع من الترجمة التي هي في الحقيقة تأويل للنص الأصلي وإعادة صياغته من جديد بروح ومعاني اللغة المترجم إليها قد أعطانا نصوصا جيدة ويصوغ الباحثون كنموذج في هذا المجال الترجمة التي قام بها الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821-1867) لقصص الأديب الأمريكي الشهير إدغار ألان بو (1809-1849)، وكذلك في مجال الترجمة من الفرنسية إلى العربية الترجمات التي قام بها أحمد حسن الزيات لأشعار لامارتين (1790-1869) وقصص الفونس دودي (1840-1897) وغي دو موبسان (1850-1893)[2]، ومن الألمانية عبدالرحمان بدوي لمسرحية جوتيه (1749-1832) الدكتور فاوست[3] وغيرها. إلا أن هناك من يرفض أن يعتبر هذه الأعمال رغم جودتها ترجمة وإنما هي في نظر البعض إبداعاً جديدا انطلاقا من فكرة النص الأصلي لأن هذا النوع من العمل أعطانا تقليدا ممتازا من كتاب لم يعرف عنهم أنهم مارسوا الترجمة مثل مصطفى لوطفي المنفلوطي في نقل رواية بول وذرجيني للكاتب الفرنسي إلى العربية.

II- لوركا: الغرنيكا الأدبية:

يعتبر الشاعر الإسباني فديريكو كارسيا لوركا (1998-1936) أكثر حضورا كرمز في الإبداع الشعري العربي وكذلك أكثر حظوة بين المبدعين الإسبان في الترجمة إلى العربية. وهنا تكمن معضلة قيمة ترجمته إلى لغة الضاد. فإذا كان من المعروف عن لوركا أنه ذهب ضحية الحرب الأهلية الإسبانية (1936-1939) التي حصدت أرواح العديد من الكتاب والمفكرين والفنانين، فإن اغتياله الأدبي لم يكن أقل قسوة من اغتياله السياسي، وقد ساهم في هذا النوع من الاغتيال الفني النقد الأدبي الذي حوله إلى رمز سياسي وأحاطه بهالة مناضل لا يختلف عن تلك الرموز العالمية التي أفرزتها المقاومة في أمريكا

اللاتينية مثل تشي غيفارا، وفديل كاسترو، وكاميلوطوريس... وهذه الجدارية الأدبية التي أقحم فيها قصراً فديريكو كارسيا لوركا هي شأنها شأن لوحة الفنان المالقي بابلو بيكاسو الغرنيكا التي حصرتها التأويلات الفنية الضيقة في الحرب نظرا للظروف التاريخية التي واكبتها وتتمثل في قصف قرية غرنيكا الباسكية من طرف الوطنيين إبان الحرب الأهلية الإسبانية. ولكن أهمية اللوحة لا تكمن في موضوعها وإنما في العناصر الرمزية التي تتشكل منها وكذلك خصوصية الأسلوب الذي اعتمدته للتعبير عن بشاعة الحرب، والموت، والدمار. كذلك هو الحال في الإبداع الشعري عند لوركا، فأهميته تكمن في نوعية الرموز التي يؤثث بها عوالمه وليس في الدلالات السياسية التي اختزله فها النقد الإيديولوجي.

ومن هذا الباب الضيق دخل لوركا للنقد وكذلك الإبداع الشعري العربيين محصوراً في مجموعة من الصور النمطية السياسية حالت دون الولوج إلى أغوار عالمه الشعري وتقديمه للقارئ العربي في ترجمة تحيط بكل أبعاده الرمزية والجمالية. ولو اقتصرنا فقط على حضور لوركا في الشعر العربي المعاصر[4] لتأكدنا من عمق الاختزال الذي فرضته المقاربة الإيديولوجية على الإبداع الشعري عند لوركا مما كانت له أثر سلبية في ترجمته إلى العربية. وسنقصر في هذا المجال على نماذج من الشعراء المغاربة الذين لهم إلمام باللغة الإسبانية يسمح لهم بصبر أغوار عوالم هذا الشاعر الغرناطي.

1)-**محمد الصباغ**: ويعتبر هذا الشاعر المغربي من أصدقاء جيل 1927 الإسباني الذي خدم مجموعة من أشهر الشعراء الإسبان[5] ومن بينهم كارسيا لوركا وقد ترجم لبعضهم في المجلة الشعرية المعتمد التي كانت تنشر في شمال المغرب بالعربية والإسبانية في عهد الحماية، ورغم أنه كان ملما باللغة الإسبانية التي تؤهله لسبر أغوار عوالم لوركا، نجده في المرثية التي خص بها هذا الشاعر بعد اغتياله لا تخرج عن الصور النمطية المألولة التي رسخها النقد الإيديولوجي: لوركا رمزُ الحرية والانعتاق يسقط صريع آلة القمع الديكتاتورية المشخصة في كتائب الحرس المدني:

"والحرس المدني" الملطخ بالإثمِ المجمَّع، يدير كاسات
النزيف خمراً، ويقرعها أنخاب انتصار على تلة
"غرناطة" الحزينة.
قصيدة: مصرع لوركا [6]

2)-**محمد منيب البوريمي**: وهو شاعر من المغرب له كذلك إلمام باللغة الإسبانية التي ترجم منها إلى العربية العديد من قصائد شاعر الشيلي صاحب جائزة نوبل (1971) بابلونيرودا. وفي موثيته لأحد المناضلين المغاربة عمر بنجلون الذي اغتيل بالدار البيضاء نجد هذا الرمز للشاعر لوركا الذي لا يختلف عن النموذج السابق:

دم "لوركا"...

يرفل في "البيضاء" وفي "وجدة"،

يتوهج عشقا "ريفيا"،

حاملة تاريخ الأيام الجهمة ! عربات

الموتى تمر أمامي،[7]

قصيدة: فسيفساء بالأسود د... على بوابة العام الراحل

لا يتسع المجال لذكر المزيد من هذه النماذج المتعددة في الإبداع العربي التي يوظف فيها لوركا كرمز إيديولوجي، وهي صورة لم يتخلص منها حتى المترجم الذي ينكب على نقل أشعاره إلى العربية. هناك رمز آخر مماثل يطغى على المترجم العربي في مقاربته لأعمال لوركا وهو يتعلق بأصل هذا الشاعر الغرناطي. مما يجعل المترجم يبحث فيه عن الروح العربية الأندلسية وعوالمه الشعرية أعمق من أن يقف فيها الإنسان عند هذا الحد. فنعت لوركا بـ"الأمير العربي"، وبـ"أبي عبد الله"، و"شاعر الحمراء" و"شاعر الفجر".. هي من الصور المتداولة في العالم العربي والتي تؤثر بشكل غير مباشر في توجيه عمل المترجم.

III-العالم الشعري عند لوركا: وحدة الرؤيا وتعدد أساليب التعبير:

مما يشكل لبسا كبيراً أمام كل من يقدم على العوالم الشعرية عند لوركا، إما لدراستها أو لترجمتها، هو حصره في جنس من الأجناس التعبيرية الأدبية أو الفنية كما هو شائع في العالم العربي. فهناك من يعرف لوركا على أنه كاتب مسرحي فقط، وهناك من يضعه ضمن قائمة الشعراء الملتزمين الثائرين من أمريكا الجنوبية، وهناك صنف آخر من يعتبره فنانا تشكيليا إلى جانب بيكاسو وسالفادور دالي. وكل هذه التعريفات المجرئة تحول دون الإلمام بخصوصية عوالمه الشعرية التي يجب على المترجم معرفتها قبل تقديمها للقارئ العربي لأن الرؤيا الكونية عند لوركا واحدة مهما اختلفت وتعددت طرق تعبيرها، إما وجدانية، أو درامية، أو تشكيلية. ففي كل هذه الحالات المذكورة يبقى لوركا شاعراً حتى في أبسط رسوماته التي لا تختلف في مكوناتها الرمزية عند أرقى قائده وأكثرها تداولا بين القراء. فالعناصر الرمزية التي يؤثث بها عوالمه واحدة لا تختلف من حيث دلالاتها باختلاف الجنس الذي اختاره للتعبير، ومن ثم فإن أعماله وإن اختلفت فإنها تنصهر ضمن رؤيا شعرية واحدة يكمل بعضها البعض وتلغى فيها الحدود بين الأجناس. فرب مسرحية متعددة الفصول واللوحات تختزل في عمقها الرمزي في أغنية لتمهيد الأطفال الصغار، ورب قصيدة قوية النفس تجمع كلها في رسم يبدو تافها. وفي هذا الصدد يمكننا أن نجد تقابلا من الناحية الدلالية والرمزية بين الأجناس التعبيرية عند لوركا. لنكتف بهذه النماذج:

1)-**قصيدة = رسم:** وهي قصيدة "اليد المستحيلة"[8] التي لا تختلف، كما يلاحظ عن الرسم الذي يحمل نفس العنوان، إلى درجة أن كلا من القصيدة والرسم يشرح بعضه البعض:

«لا أريد سوى يد واحدة
يد جريحة، إذا كان في الإمكان
لا أريد سوى يد واحدة
ولو بمئة ليلة بلا فراش.
» (انظر الرسم رقم: 1)

نفس الشيء نجده في التقابل بين قصيدة "القيثارة"[9] والرسم الذي يحمل نفس الإشارة

« أيتها القيثارة
أنت القلب الذي طعنته
خمسة سيوف
» (انظر الرسم رقم: 2)

2)-**مسرحية = رسم**: وهذا التماثل الدلالي نجده بين إحدى المسرحيات الأولى للوركا ماريانا بنيدا والرسوم التي تصاحبها وتختزل في رموزها كل المعاني المأساوية للمسرحية (انظر الرسم رقم: 3). كذلك يمكن أن نجمع في هذا السياق بين دلالات البعد المأساوي للمسرحية الشهيرة عرس الدم التي أريق فيها دم الخطيب والعاشق تحت ضوء القمر الباهت، ورسم الرأسمان المقطوعان (انظر الرسم رقم: 4) الذي ينطوي على رؤيا تنبؤية بمقتل لوركا وبابلو نيرودا...

3)-**ديوان شعر = رسم**: هناك ديوان شعر للوركا يحسبه العدد من الدارسين على التيار السريالي الذي ينظوي تحت لوائه مجموعة من الأدباء والفنانين الإسبان، وهو تيار لم يسبق لشاعرنا أن تبناه. والدافع إلى تصنيف هذا الديوان: الشاعر في نيويورك هي صعوبته التي تجعله يستعصي على الدارس والمترجم على السواء لتداخل صورها بشكل يبدو فوضويا واختلاف العناصر المكونة لها من هندسية، ونباتية، وبشرية، وحيوانية تصل بالقارئ إلى حد الهلوسة. والديوان في جوهره هو إشادة بعالم الطبيعة في شكلها البدائي، واستثماره كقوة مدمرة تزحف على الحضارة المادية –الصناعية التي أدت إلى أزمة 1929، وبالتالي إلى قتل الإنسان والطبيعة معا. ويعتبر الرسم "صورة ذاتية ومجال مدني" (انظر الرسم رقم: 5) اختلالا لهذا الديوان في بعده الدلالي وخصوصية عناصره الرمزية.

نهدف من استعراض هذه النماذج التأكيد على أن ترجمة أعمال لوركا سواء كانت شعرية أو مسرحية، تستدعي الاطلاع على كل إبداعاته وكذلك محاضراته وتصريحاته الصحفية لأنه في كل هذه الأحوال يظل لوركا شاعراً وتبقى نظرته الكونية مهما اختلفت طرق

تعبيرها واحدة كذلك. كما أن الرموز التي يوظفها للتعبير عن هذه النظرة تبقى عابرة للأجناس يلتقي فيها الدرامي بالتشكيلي، والتشكيلي بالشعري... في وحدة رمزية متجانسة لدرجة نجد بعض الدارسين لأعماله يتحدث عن "العناصر اللوركية". وفي هذا السياق قام المستعرب الإسباني بيدرو مارتنيث مونتابث برصد هذه العناصر المبثوثة في قصائد مجموعة من الشعراء العرب المعاصرين الذين وظفوها في إبداعاتهم مع تفوق نسبي في استيعاب بعدها الرمزي. ومن بين هذه العناصر اللوركية المألوفة نقف عند النماذج التالية لأهميتها في ترجمة هذا البعد عند صاحبها:

1) – **صورة الغجري**: طالما نبته لوركا في بعض محاضراته وتصريحاته إلى أن الغجري الذي يعنيه هو رمز أدبي لا علاقة له بالواقع ولا بالجماعات ذات الأصل الهندي-الأوروبي التي تقطن بضواحي غرناطة. إن كلمة الغجري لها بعدها الجمالي والسحري وعمقها الكوني ضمن الرؤيا الشعرية التي يتميز بها عالم لوركا. إلا أن النقد الإيديولوجي جعل من هذه المجموعة الإثنية ظاهرة سوسيوثقافية ترمز إلى فئة اجتماعية تعاني من القهر والتهميش، استأثرت باهتمام لوركا ووجدت فيه صوتا يدافع عنها. وهذا النوع من التأويل أساء إلى فهم وترجمة ديوانه: "أغاني غجرية" إذ حصره في مدلول سياسي بدلا من الغوص في عمقه الشعري والرمزي.

2) – **الحرس المدني**: وقد ربطه النقد الإيديولوجي عضويا بالصورة إذ أولت صورة الحرس المدني كرمز للقهر والدكتاتورية، ومنهم من ذهب إلى نعته كدلالة للكتائب الفوانكويه (نسبة إلى فرانكو)، مقابل إسبانيا التواقة للحرية والانعتاق المتمثلة في "الغجر". ولوركا نفسه يشجب هذا النوع من التأويل الذي يسيء إلى قراءة أعماله.

3) **القمر**: هذه كذلك من الرموز المتداولة بكثرة في أعمال لوركا في مختلف أشكالها التعبيرة ولكن بنفس الدلالة. ويمثل هذا الرمز عصوبة من الناحية الانثروبولوجية في ترجمته إلى العربية التي يُنعتُ فيها بصفة المفكر بينما في الإسبانية يأخذ صفة

المؤنث. فهو في الثقافة اللاتينية رمز فضي، أنثوي، مائي، سلبي وهو غير كذلك في الثقافات العربية. والشاعر لوركا من الفنانين القلائل الذين وظفوا تلقائيا جانبهم الأنثوي، anima حسب مفهوم كارل يونغ، في الإبداع بينما الثقافة العربية بصفة عامة يطغى عليها الجانب الذكوري. حضور القمر في عالم لوركا والثقافة اللاتينية بصفة عامة حضور مأساوي ففيه تنعش القوى الشريرة المتعطشة للدم: (الذئاب الضارية، مصاصو الدماء، الوطاويط، الساحرات...) ومن غير الإحاطة بهذه الدلالة يصعب ترجمة هذا الرمز الحاضر في كل أعمال لوركا. وتنضوي تحت دلالته رموز أخرى لها حضور قوي في إبداع لوركا الأدبي وهي: "الدم"، و"الشفرة" (سكين، حدية، خنجر...).

4) –**الفرس**: البعد الأندلسي (هنا بمعنى جنوب إسبانيا) في أعمال لوركا يتجلى في كون شخصياته، وفضاءاته، وجل رموزه ترتبط عضويا بالأرض وبالعالم القروي بكل مكوناته الطبيعية، والحيوانية والبشرية. ولكن لوركا في إبداعه يرقى بها إلى مستوى دلالي أبعد مما يحصرها فيه واقعها المادي. فالجواد الذي يمتطيه الغجري. وتركض على صهوته بعض شخصيات مسرحياته، ليس من مخلفات الفروسية العربية بالأندلس كما يحلو للبعض، وإنما يصبح في عالم لوركا رمزا لقوة عمياء جارفة تدفع بصاحبها إلى قدر مأساوي محتوم. فهو أقرب إلى دلالة الثور في لوحة بيكاسو "الغرنيكا".

5) الرقم الخماسي: يعتبر هذا الرقم كذلك من أبرز الرموز وأقواها في عالم لوركا الإبداعي وهذا بشهادة أحد أبرز دارسي وأقرب إلى عالمه الشعري وهو أخوه فرانسيسكو كارسيا لوركا[10]. إن من يرصد هذا الرقم في إبداعه التشكيلي والأدبي لا يستغرب من كثرة تداوله بشكل لافت. فهو، شأنه شأن الرموز السابقة يحمل دلالة مأسوية يُمثله بجلاء رسم الأيادي المقطوعة ذات الخمسة أصابع، والقيثارة ذات الأوتار الخمسة المرقمة... أما في الإبداع الأدبي فنشير على سبيل الذكر إلى الساعة الخامسة مساء الرهيبة التي قتل فيها مصارع الثيران سانتسيث

مخيّاس[11]. وإلى البنت الخامسة التي ستقتل في مسرحية بيت "برناردا البا"، والعريس والعاشق ليوناردو اللذان سيقتلان في يوم الخميس في مسرحية عرس الدم...

فكيف يمكن إذا للمترجم أن ينقل هذه العوالم إلى العربية دون الإحاطة بخصوصياتها؟ عوالم يختزلها البعض في الصراع بين "قوة البقاء" و"قوة الفناء"، عوالم تضرب جذورها في تراسبات ثقافية قديمة ومعتقدات تليدة، جذور تبعث عن "الفردوس المفقود"[12] في أعمق اللاشعور البشري، والتي يرى فيها كل من الفيلسوفين، نيتشه وجارودي، العودة إلى "ديونيسوس" مصدر الحلم، والحرية، والحب، والإيمان، والشعر التي تحفظ العقل البشري من التعفن"[13].

VI- نماذج من ترجمات لوركا:

لابد من التذكر بما سبق أن أشرنا إليه وهو أن لوركا في كل إبداعاته يبقى دائما شاعراً مهما اختلفت أشكال التعبير التي اعتمدها شعرية كانت، أم درامية، أم تشكيلية لأن هاته الأشكال تجمع بينها رؤيا واحدة منسجمة في رموزها وأبعادها الدلالية. لذا فترجمة أبسط قصيدة من ديوان لوركا يقتضي الإلمام بكل إبداعاته الأخرى للنفاذ إلى أغوار عالمه الشعري. ويلاحظ في هذا الصدد أن الترجمة التي خضعت لها أعماله الأدبية في العالم العربي تتوخى اتجاهين متناقضين:

أ. اتجاه سطحي يكتفي بقراءة مفككة للعمل المترجم؛

ب. اتجاه يتجه نحو العمق لأنه ينظر إلى العمل المترجم في شموليته.

وهذا يبدو جليا بدءاً من عناوين الأعمال المترجمة التي نقصر منها على بعد الأمثلة الدالة:

1)- الأعمال المسرحية الأصلية	الترجمة التفريرية	الترجمة العميقة
Bordas de sangre	عرس الدم	الزفاف

(1933) Yerma (1934) (La Casa de Bernarda Alba (1936)	يرما بيت برناردا البا	الدّامي المرأة العاقر بيت العوانس

في المسرحية الأولى من هذه الثلاثية التي يطلق عليها النقاد "الثلاثية المأساوية" عند لوركا نجد أن كلمة "عرس" التي تعني "احتفال" لا تؤدي بالضبط المعنى المقصود في المسرحية إذ يمكن أن يكون عرساً في كرة القدم. بينما في الحالة الثانية تحدد كلمة "زفاف" نوعية العرس وهو الزواج الذي حول النعت المرفق به "الدامي"، فوجه إلى قتامة[14]. أما المسرحية الثانية فهي تحمل اسم علم لامرأة بالريف الأندلسي. وهو في الحقيقة صفة حولها لوركا إلى اسم تنعت بها الأرض "القاحلة"، و"الجرداء"، و"القفر". والتداخل نجده في المسرحية بين العنصر الأنثوي والأرض، يجعل هذا المعني في الحالة الأولى يدل على "العقم" وهو ما أفلحت الترجمة الثانية في إبرازه بتحويل اسم العلم إلى صفة.

كذلك في الثلاثية الأخيرة فالسائد في ترجمة عنوانها هو الجانب التقريري، ولكن هناك من ذهب أبعد من ذلك للبحث عن دلالة تترجم أجواء المسرحية المختنقة والمتوترة.

أما في ترجمة الدواوين الشعرية، فجودة الترجمة ستختلف حسب نوعية وأسلوب الديوان وكذلك حسب قربها أو بعدها عن النص الأصلي. وقد اقتصرنا في هذا الصدد على مقارنة من ترجمة من النص الأصلي مباشرة لمحمود علي مكي وترجمتين من لغات أخرى وسيطة: فرنسية لكميل داغر[15] وإنجليزية لخليفة محمد التليسي كما أثبت هذا في الصفحة الأولى من الجزء الثالث الخاص بالدراسة

النقدية. وسنقتصر في ترجمة عناوين الدواوين الشعرية على أكثرها إثارة لإشكالية الترجمة وهما:

2)- عنوان الدواوين	الترجمة التفريرية	الترجمة الشعرية
- Poema del cante Jondo (1921) - Roman cero Gitano 1924-27	- ديوان الكانتي جوندو (داخر) - الرومانسيرو جيتانو (داغر) - الرومانسيرو خيتانو (التليسي)	- الغناء العميق "الأندلسي" (مكي) - ديوان الأغاني العميقة (التليسي) - الديوان الغجري (مكي)

نرى في ترجمة الديوان الأول أن كميل داغر التصق بتقريرية النص الفرنسي إلى درجة أنه لم يكلف نفسه عناء تحويل الفونيم الفرنسي/ج/ الذي لا يوجد في النطق الإسباني إلى /خ/ الذي يقابله. أما خليفة التليسي فذهب إلى ترجمة المعنى مع الاحتفاظ بالتركيبة الثلاثية للعنوان: ديوان – أغاني – عميقة، وهي نفس التركيبة التي التزم بها علي مكي مع الاستغناء عن كلمة "ديوان" وتعويضها بإضافة صفة الأندلسي للعنوان. وهنا تظهر أهمية الترجمة المباشرة من النص الأصلي والإلمام بمكوناته الثقافية. فالقصائد الموجودة في هذا الديوان هي ذات طابع غنائي وهي تماثل أغاني الفلامنكو التي يؤديها غجر مدينة غرناطة ومنطقة جنوب إسبانيا بصفة عامة وهو ما جعل ترجمة مكي أجود في الزهد في كلمة "ديوان" مع إضافة توضيحية "أندلسي" التي يراد بها المنطقة الجنوبية لإسبانيا.

وكذلك في ترجمة الديوان الثاني فنجد أن كلا من داغر والتليسي قد التزم بترجمة حرفية مع تفوق طفيف للتليسي الذي حول حرف/ج/ إلى /خ/ المتداولة في الإسبانية وتبقى ترجمة مكي الأقرب إلى المعنى مع الاستغناء عن كلمة "غناء" الموجودة في الديوان الأول

والاحتفاظ بـ"ديوان". وهناك من ترجم هذا المؤلف بـ "أغاني غجرية"، و"أناشيد غجرية"، واعتقد أن هذا أقرب إلى الصواب لأن كلمة "رمانسيرو" الإسبانية تشير إلى نوع من القصائد الشفوية ذات الطابع الشعبي تشمل مجالات متعددة من الحياة الإسبانية فنجد مثلا الحديث عن:

- Romancero de ciegos (قصائد العميان) من أجل الاستجداء أمام الكنائس أو في الساحات العمومية،

- Romancero fronterizo (أغاني الثغور) وهي مجموعة من القصائد الشعبية التي كان يتغنى بها كل من المسلمين والمسيحيين في الأندلس وتمجد بطولات كل فريق،

- Romancero de la guerra civil (أناشيد الحرب الأهلية) وهي أناشيد كانت ترددها كل جبهة من الجبهات المتناحرة في الأهلية (36-1939). لهذا تبقى ترجمة "قصائد"، و"أغاني" أوضح من الإبقاء على الكلمة الإسبانية.

3-عنوان القصائد:

سننتقي فقط بعض القصائد المشتركة في أحد الديوانين المذكورين سابقا، لما يتسع له هذا البحث، للمقارنة بين مختلف الترجمات الثلاث التي اعتمدنا عليها. والديوان هو: الغناء العميق لما يتميز به من روح أندلسية (نسبة إلى جنوب إسبانية):

القصيدة	داغر	مكي	التليسي
	- مالقة (ص.103) - كمين (ص.104)	- مالقية (ص.296) - مفاجأة (ص.252) - أغنيّة الأنهار الثلاثة (ص.235) - السوليار (ص.253)	- مالقية (ص.311) - مفاجأة (ص.281) - بلاد الأنهار الثلاثة (ص.260) - السوليا (ص. 282)

		- رنين النواقيس (ص.280) - ست تروات - ارهاص القيثارة (ص.300) - شجرة الصبار (ص.303)	- صخب (ص.312) - لغز القيثارة (ص.333) - التين الشوكي (336)

شكلت القصيدة الأولى الأصلية نوعاً من اللبس بالنسبة للمترجمين الثلاثة لأن عنوانها في اللغة الإسبانية هو اسم وصفة حسب السياق، وتعني: النسبة إلى مالقة. وقد زاغ داغر عن هذا المعنى لأنه ترجمها باسم المدينة، بينما وقع اختيار كل من مكي والتليسي على الصفة "مالقية". إلا أن المقصود بها عند لوركا هو أغنية شعبية من منطقة مالقة تجاوزت شهرتها حدود إسبانيا إلى أمريكا الجنوبية وقد أصبغها لوركا بروح حزينة مأساوية التي تطبع عوالمه الشعرية وعلى الخصوص ديوان **الغناء العميق**. وفي القصيدة المترجمة دلالات على أنها أغنية إلى جانب العناصر الأخرى التي تضفي عليها أجواء من القتامة:

"الموت
يدخل ويخرج
من الحانة.
تمر جياد سود
وقوم مشئومون
عبر الطرق العميقة
للقيثارة"

(مكي.ن ص. 296)

فكلمتا "الحانة" و"القيثارة" تشفع لنا بأن نترجم عنوان القصيدة بـ"أغنية مالقية" لتقريب المعنى من المتلقي..

الشيء نفسه نجده في القصيدةالرابعة من الترتيب الذي اعتمدناه، التي ترجمها بالتوالي مكي بـ"السوليار" والتليسي بـ"السوليا". ففي كلتا الحالتين تبقى الترجمة مبهمة بالنسبة للمتلقي الذي يجهل الإسبانية والمستويات الدلالية للكلمة. فيمكن أن تكون علما يقصد به اسم امرأة كالمرأة التي تتحدث عنها القصيدة، كما يمكن أن يقصد بها كذلك "أغنية ورقصة شعبية بجنوب إسبانيا ذات طابع حزين" كما نجد في المنجد[16]، وهو ما يميز كذلك الأجواء التي تطغى على القصيدة، وفي نهاية المطاف فإن الكلمتين معا مشتقتان من "soledad" وهي "الوحدة" و"الوحشة"، وهو ما تعانيه المرأة –ربما Soledad- ذات الثوب الأسود الذي يرمز إلى الحداد:

"يا لابسة الدثار الأسود.
فكري أن التنهيدة الناعمة والصرخة
تتلاشيان في مجرى الريح.
يا لابسة الدثار الأسود"

(التليسي. ص. 282)

وقصائد **الغناء العميق**، شأنها شأن أغاني الفلامنكو، تتحدث عن الوحدة، والفرقة وآهات الوحشة وهو إحساس يطبع وجدان جنوب إسبانيا إلى درجة أن هناك من الباحثين من ينعث بعض مدن هذه المنطقة، مثل غرناطة مهد لوركا، "بمدرسة للحزن"[17]. من ثم يصح ترجمة عنوان القصيدة بـ"وحشة"، أو "وحدة" يتطابق فيها الاسم بالمسمى.

لا يمكن أن نتعرض لترجمة كل القصائد المختارة بالتفصيل. وإنما قدمناها للقارئ ليستشف البعد والتقارب في ترجمة عناوينها بين المهتمين الذين شملهم هذا البحث لأن ترجمة العنوان يستدعي التشبع بكل القصيدة، والقصيدة لا يمكن انتزاعها من الديوان الذي لا يمكن، بدوره، استيعابه إلا في إطار خصوصية الرؤيا الشعرية والإبداعية عند لوركا.

4-قصيدة Llanto por Ignacio Sanchez Mejias (ترجمة محمود السيد علي)

لقد فضلنا أن نقف في اختيارنا عند هذه القصيدة، "المرثية" أو "البكائية". لأنها توجد كاملة في الترجمات التي اعتمدناها، كما أنها قصيدة مشهورة قالها لوركا في حق صديقه المصارع الذي سقط في الحلبة ضحية طعنة من قرن الثور، وهي إلى جانب هذا مشحونة بمجموعة من الرموز التي استلهمها لوركا من التربة الثقافية بالجنوب الإسباني ذات دلالات مأساوية طبعت القصيدة بمسحة جنائزية مثل الحضور المكثف للرقم الخماسي وحضور الثور الإبيري الأسطوري، الذي نجده كذلك عند الشاعر Miguel Hernandez والفنان بيكاسو... والقصيدة مركبة من أربع لوحات أو مقطوعات مرفقة كل منها بعنوان نقف عندترجمته اتباعاً بعد العنوان الأصلي:

العنوان الأصلي	ذاغر	محمود السيد علي	التليسي
- Llanto por Ignacio Sanchez Mejius(p.537)	- نشيد جنائزي من أجل	- بكائية في مصرح...	- مرثية مصارع الثيران
- المقطوعات	-	-	-
- La cogida y la muerte, p537 - La sangre derramoula, p539 - Cuerpo	- الجرح والموت ص 120 - الدم المراق، ص 122	- النطح والموت، ص57 - الدمالمراق، ص..... .... - جثمان حاضر، ص67 - روح غايب، ص71	- النطحة والموت ، ص211 - الدم المسفوح ، ص215 - جسد حاضر، ص221

- presente , p.542 - Alma ausente, p. 544	- حضور الجسد، ص 129 - غياب الروح، ص 127		- روحغائبة، ص226

في ترجمة عنوان القصيدة المطولة، التي يتوان البعض في نعتها بـ"ديوان"، نرى بأن داغر اعتمد النقل الحرفي للترجمة الفرنسية: (Chant funebre pour …)[19] بينما السيد علي بقي قريبا من المعنى الإسباني كما يوحي بذلك الاسم الذي يبتدأ به العنوان المشتق من فعل "بكى". أما التليسي فعاد في فقدان حبيب أو قريب وهو الرثاء الذي له ما يقابله في اللغات اللاتينية وهي كلمة (elegeia) ذات الأصل الأغريقي.

فيما يتعلق بترجمة المقطوعات الأربعة نلاحظ:

- في الأولى ==> تقارب في المعنى بين علي والتليسي،
- في الثانية ==> تقارب في المعنى بين داغر وعلي،
- في الثالثة ==> تقارب في المعنى بين داغر والتليسي،
- في الرابعة ==> تقارب في المعنى بين داغر والتليسي وعلي.

أما القصيدة المطلوبة فيصعب الوقوف عند ترجمة كل جزئياتها ومقارنتها، لذا فضلنا الاكتفاء بجزئية بارزة في المقطوعة الأولى كنموذج.

مما يثير الانتباه في هذا الصدد في المقطوعة الأولى هو التكرار المفرط لزمن وقوع الفاجعة وهو "الخامسة مساء" منذ أول البيت إلى آخره:

« A las cinco de la tarde
.....
I Ay que terribles cinco de la tarde
I Eran las cinco en todos los relojes !
I Eran las cinco en sombra de la tarde ! » (p.538)

أ)- فداغر ترجمها: " الخامسة بعد الظهر
.....
آه! أي خامسة بعد الظهر رهيبة!
كانت الخامسة في كل الساعات !
كانت الخامسة القاتمة بعد الظهر !" (ص. 122)

ب)-وعلي: "في الخامسة مساء
.....
يا لها من خامسة شنعاء !
كانت الخامسة في كل الساعات !
كانت الخامسة في ظلام المساء !" (ص. 60)

ج)-أما التليسي: "في الخامسة عند المساء
.....
آه يا لهول الخامسة عند المساء
كانت الخامسة في دورة كل الساعات
كانت الخامسة في ظل المساء" (ص. 214)

كما أسلفنا في حديثنا، يشكل هذا الرقم رمزاً مأساوياً في عالم لوركا وتكراره في المقطوعة الأولى للقصيدة بعد كل بيت يعطيها إيقاعاً جنائزيا، فتتحول إلى رقصة يأخذ فيها الجسد قسطه من التعبير وليس إلى نشيد حزين كما توحي بهذا ترجمة داغر وكذلك التليسي. وهذه الإيماءات الجسدية المصحوبة بالنحيب وشق الثوب كما هو معروف عن شعوب البحر المتوسط لا يوحى بها معنى الكلمات، وإنما تغيير شكل الحروف للبيت المكرر التي تبتدئ مستقيمة مع مطلع القصيدة ثم تأخذ شكلا منحنيا في النص الإسباني مع تنامي الإيقاع، وهو ما لم يستطع أي من المترجمين الثلاثة بصده وترجمته اللهم إلا بعلامات التعجب في نهاية المقطوعة والتي لا نجدها عند التليسي. كما أن ترجمة البيت الأول عند داغر والتليسي بزيادة "بعد"، "وعند" تُثقل سرعة الإيقاع الموجودة في النص الإسباني الذي اقتربت منه ترجمة علي على عكس ذلك نجد أن ترجمة البيت الأخير للمقطوعة عند داغر علي هي أبعد ما يكون عن معنى النص الأصلي الذي استوعبته نسبيا ترجمة التليسي. لأن في البيتين الأخيرين معنى يشير ضمني إلى حجم الفاجعة التي حثت بموت المصارع إكناسيو إذ توقف لهولها الزمن الإنساني (الساعة) والزمن الكوني (الظل) والذي هو بمثابة ساعة شمسية. وهذا المعنى أفسدته ترجمة داغر وعلي باختيار كلمتي "القتامة"، و"الظلام" مقابل "الظل".

V- خلاصة:

بعد هذه الجولة القصيرة في عالم لوركا الشعري، يتضح مدى صدق القولة الإيطالية التي تنعت المترجم بـ"الخيانة". وعلى الخصوص إذا تعلق الأمر بمجال الشعر. فكما أننا لا يمكن أن نشرب من ماء النهر مرتين، كذلك يصعب كتابة القصيدة مرتين لأنها من الفنون الزمنية، يعني إنها انفعال لحظي وذاتي يستحيل القبض عليه من جديد. إنها لحظة اقتنصها المبدع بكل جوارحه ويحاول المترجم أن يتقصاها بآلياته وذوقه. ففي أقصى الحالات تبقى عملية تقريبية ليس إلا. وتختلف هذه العملية حسب قرب أو بعد المترجم من النص الأصلي وليس من خلال نصوص وسيطة مكتوبة بلغات أخرى.

وحتى في حالة الترجمة المباشرة، يكون من باب الخطأ والتقصير، وبخاصة في مجال الشعر، أن يقوم المترجم بترجمة مقطوعة شعرية، أو قصيدة، أو ديوان برمته معزولا عن باقي الإبداعات الأخرى للشاعر التي تتجلى فيها خصوصية عوالمه ونوعية رموزه كما هو الشأن في حالة لوركا. فالمترجمون العرب الذين انكبوا على أعمال هذا الشاعر الإسباني لم يتخلصوا من أفكار مسبقة وصور نمطية حالت دون نفوذهم إلى أعماق عوالمه الإبداعية. فهناك من قاربه على أنه "شاعر عربي يكتب بالإسبانية". وأنه سليل المعتمد بن عباد، وابن جياب، وابن قزمان وغيرهم. وهناك من انطلق من اغتياله في الحرب الأهلية ليصنفه ضمن الكتائب الطلائعية من المثقفين والمبدعين العالميين الذين ساهموا في هذه الحرب ضد "الديكتاتورية" و"الفاشية"... وهناك من يجعله إلى جانب الثوار الذين أفرزتهم أمريكا الجنوبية مثل تشي غيفارا، وبابلونيرودا والبدقي من أنذادهم.

ومن المؤسف في هذا الجانب أن تخضع أعماله إلى تأويلات إيديولوجية مسبقة، وقراءات ماركسية وكرامشية، ولوركا في العديد من تصريحاته يتبرأ من هذا كله كما يتبرأ كذلك من مفهوم "الفن للفن" في مستواه المبتدل والرخيص. طبعا هو لا يخفى ميوله للفن من أجل المجتمع ولكن دوزن أن يحمل المبدع دور مصلح اجتماعي أو

مرشد تربوي. إن لوركا، كمايراه أحد النقاد الإسبان من جيله جوستافو كوريا، عندما يتعاطى لعملية الإبداع فهو يشبه الطفل الصغير عندما يلهو ببراءة بقطع من الطين أو العجين يصوغ منها أشكالا وصوراً لا توجد إلا في مخيلته، لا تحاكي الواقع ولكن تستمتد جذورها من رواسبه الثقافية الثاوية في عمق اللاوي البشري. وهو ينعته هذا الدارس لخصوصية الصورة الشعرية عند لوركا بـ"الوعي الأسطوري عند لوركا". أو كما يسميه آخر "الظاهرة الأندلسية" التي لا تقف عند الفترة الإسلامية، كما قد يعتقد البعض، وإنما هي مجموعة من الرؤى والصور العابرة للعصور والضاربة في أعماق التاريخ الإنساني والمترجم الذي لا يقف عند هذه الحقيقة لا يمكن أن يعطينا عن لوركا وعن عوالمه الشعرية سوى ترجمة بكماء.

الهوامش

1. عبدالرحمن، طه: **حوارات من أجل المستقبل**، منشورات الزمن، رقم13، ط.2، 208، ص.68.
2. انظر في هذا الصدد كتاب الهلال بعنوان **ضوء القمر**، وهو مجموعة من النصوص المختارة من الأدب الفرنسي مترجمة لأحمد حسن الزيات، ؟196 .
3. انظر سلسلة الآداب العالمية الكويتية، رقم 232، 1984.
4. لقد تطرق إلى هذا الموضوعالمستعرب الإسباني بيدرو مارتينيث مونتابث في مقال له بعنوان: "حضور لوركا في الأدب العربي المعاصر"، مجلة المعهد الإسباني-العربي للثقافة مدريد 1977، ص33-54 (بالإسبانية).
5. أحمد الكمون: "جيل 27 الإسباني وأثره في الشعر بالشمال المغربي"، منشورات كلية الآداب وجدة، العدد، 2010، ص:
6. الصباغ، محمد: منتخبات....، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1984، ص.353.
7. منيب البوريمي، محمد: مليلية في القلب، وجدة، 1978، ص.4-5.
8. من **ديوان التماريت**، ترجمة خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، م2، 1992، ص.278.
9. ديوان **الأغانيالعميقة**، نفسه، م1، ص266.
10. Garcia Lorca, FRANCISCO ! Fedérico y su Mundo, Madrid, Alianzo Ed.1981.
11. نفسه، ص. 207.
12. Bernard SESE : « Les racinesdans l'univers imaginaire de F.G.Lorca », in **Langues Neolalines**, 171, V, Paris, 1964., p. 60.
13. جارودي، روجيه: **من أجل حوار الحضارات**، ترجمة علي عوة، بيروت، عويدات، 1978، ص. 39.

14. لم يفلح المخرج المغربي المعروف سهيل بنبوكة في ترجمة هذه المأساة اللوركية عندما نقلها إلى الشاشة في فيلمه الذي يحمل نفس العنوان (1971) إذ أغرق المسرحية في مجموعة من اللوحات الفلكلورية المحلية.
15. اعتمد في ترجمته على الفرنسيين: في مؤلفهما:
Armand Guibert, Louis Parrot **chansons gitanes et poèmesde Federico G. Lorca,** Seghers, Paris, 1964
16. Cf. Dictionnaire Moderne Espagnol-Français, Larousse, Paris, 1967, p.866.
17. الونسو، دماسو: "لوركا والتعبير عن جوهر الروح الإسبانية"، ترجمة خليفة محمد التليسي، **لوركا (دراسات نقدية...)**، ج3، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1992، ص. 95.
18. Cf. G. Lorca, Fedéroco : **obras Completas** , Aguilar, Madrid, 1965, pp.537-545.
19. A.Guibert, L.Parrod, op.cit. p. 165.

المراجع

1- الأجنبية:

Busono, CARIOS : **Teoria de la expresion poético**, Gredos, Madrid, 1970.

GARCIA Lorca, FRANCISCO : **Fedério y su mundo**, Aleanga, Madrid, 1981.

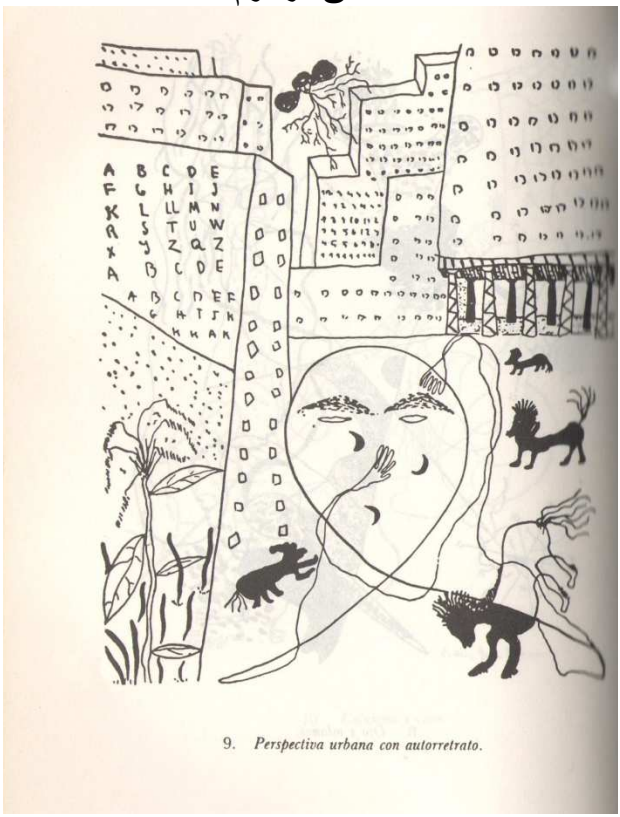
1. Garcia Lorca, FEDERICO : **Obras Completas**, Agular, Madrid, 1965.
2. Garcia Yebra, VALENTIN : **Teoria y practica de la traduccion,** t1, t2 Gredos, Madrid, 1982.
3. Mounir, GEORGES : **Los problemas téoricos de la traduccion** Gredos, Madrid, 1971.
4. N.Hayyar, JOSEPH : **traité de traduction**, Dor El-Machreq, Beyrouth, 1986.

2- بالعربية:

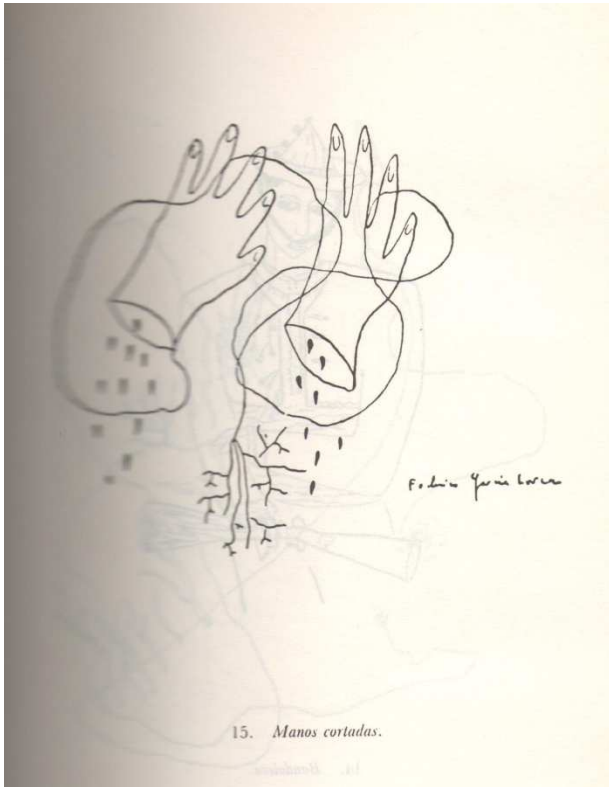
1. أبو العطا، محمد: من مسرح لوركا(الأعمال الشعرية الكاملة)، م3، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
2. السيد علي، محمود: لوركا (الأعمال الشعرية الكاملة)، م2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
3. الصباغ، محمد: منتخبات من أدب محمد الصباغ، دار الرشاد، البيضاء، 1984.
4. داغو، كميل: لوركا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.
5. جوهري، أحمد: منهجية الترجمة، مطبعة الجسور، وجدة، 2010.

6. جوهري، احمد: ما بعد جريمة قابيل (عرض نظري في تاريخ الترجمة والمترجمين)، مكتبة الطالب، وجدة، 2012.
7. علي مكي، محمود: لوركا (الأعمال الشعرية الكاملة)، م.1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
8. لمحيداني، حميد: الترجمة الأدبية التحليلية، كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 2005.
9. محمد التليسي، خليفة: لوركا (الديوان الكامل)، ج1-2-3، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1992.

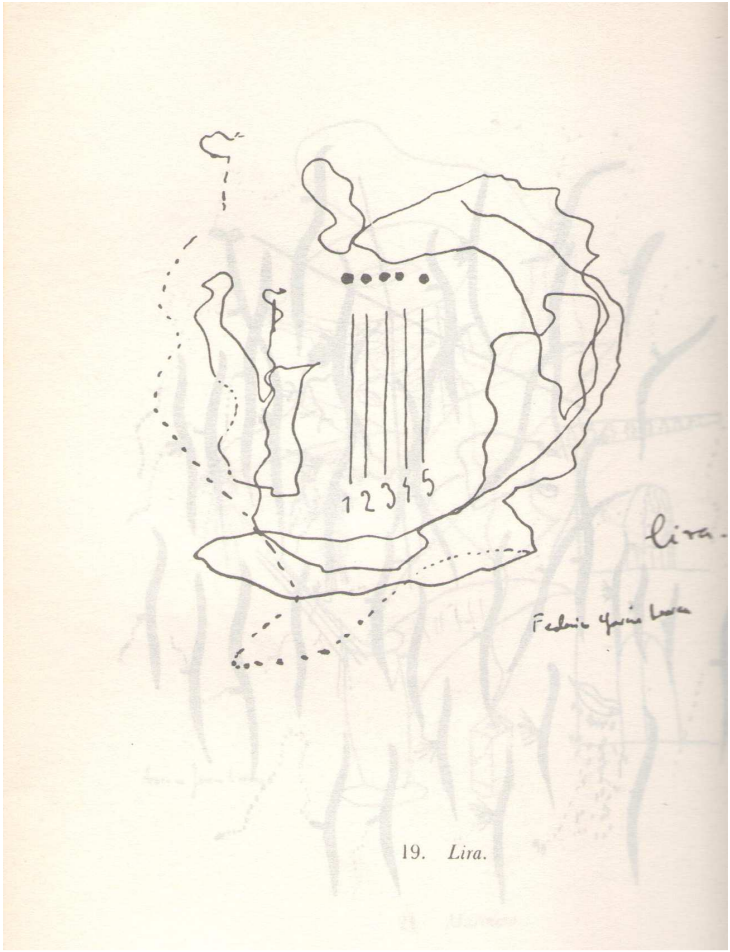
ملحق الرسوم



9. *Perspectiva urbana con autorretrato.*



15. *Manos cortadas.*



19. *Lira.*