إستراتيجية الإيقاع بوصفها نقدا للترجمة
- هنري ميشونيك نموذجا –

عيسى بريهمات
جامعة الأغواط

يمكن الحكم على درجة الحس التاريخي
الذي يملكه عصر ما من الطريقة التي ينجز بها
ترجمات ويحاول تمثل عصور الماضي وكتبه
عن نيتشه ،المعرفة المرحة

مقدمة :

هذه المقاربة ،وهي تتقصى و تمتحن المصطلحات الأساسية – الشعرية ،الإيقاع الوزن في إطار أعم (الجمالية) وجمالية الترجمة على الخصوص ، ترى بما لا يدع مجالا للشك أن المصطلحات النقدية التي يحلل بها النص الأصلي أو النص المترجم هي بمثابة معدات وأدوات جراحية فائقة الحساسية ،تُنتدبُ لمعالجة النصوص والخطابات الأدبية ،وتؤسس الأرضية لممارسة نقدية فائقة الحساسية سليمة ومحكمة . فليحذرْ المتوَسلون بالمصطلحات حَدَّها وحرفها الحافيين ، وعليهم سنها وطرقها وتهذيبها من الشوائب في كل مرحلة تاريخية ،وذلك لتحفيز عبقرية النصوص المترجمة،والمحافظة على ذوقها وأدبيتها ،والدفع بها إلى النجاعة .

إذا كانت عملية نقل المفاهيم تعد من القضايا المسيسة الصلة بالترجمة، يجب اتقاء حدود المصطلحات والحيلولة دون أن تصبح ربما أداة إعاقة أو شلل تأتي على فاعلية وشعرية نصوصنا العربية بما تمارس من تشويه ترجمي . من مسلمات النقد الأساسية فهم المصطلحات والمفاهيم، بوصفها مفاتيح العلوم والمعارف. إن المفهوم هو المعنى الذي ينقل إلى الذهن بواسطة مصطلح معين، مما يجعله

خزانا لمجموعة من المقولات الأساسية، التي توظفها النظريات الشعرية ،مع العلم أن الضرورة تقتضي فهم هذه المسألة من زاوية النظر إلى علاقة المفهوم، أو المصطلح،بواقع وسياقات نصوصنا الإبداعية.

والناقد المتتبع لإشكالية المصطلحات والمفاهيم يلاحظ أنها ليست حالة مفردة ،بل ظاهرة تفاقمت مع المثاقفة ،على الخصوص في الكتابات ذات النزوع التغريبي، والتي لا ترى الحل إلا في اقتراض واستعارة ما عند الآخر. هذه الكتابات تتناسى بل وتغض البصر عن اختلاف التجربة التاريخية والفروق الحضارية والتفاوت الثقافي، الذي لا يسمح حتى بالمقارنة بين الأنا والآخر، بل تصبح المقارنة منافية أحيانا ،بل ومجافية للحجة تأسيسا على أرضية كتاب المقارن الفرنسي "روني إتيونبل" «Comparaison n'est pas raison» "المقارنة ليست حجة"[1]

و من أبرز المصطلحات والمفاهيم النقدية التأسيسية ،التي تحتاج إلى المراجعة من منظور قراءات متعددة" الشعرية ، الإيقاع والوزن... "فهناك من النقاد من تبناهما في صيغتهما الأجنبية بدون حس نقدي . وهناك من سعى إلى تكييفهما مع خصوصيات الخطاب النقدي العربي. وكرد فعل ارتدادي ضد الآخر(الغرب) هناك من عكف يؤسس لهما من خلال متون التراث النقدي البلاغي القديم وهناك من حاول أن يقيم نوعا من التعايش بين المصدرين العربي والغربي،الحداثي والقديم ،في إطار انتقائية ذكية تسعى إلى تحيين المصطلحات بما ينسجم وأطروحات النظريات الحديثة [2].كنظرية أو مفهوم الإيقاع عند الناقد الفرنسي "هنري ميشونيك Henri Meschonnic" الذي يرد في مؤلفاته ومن ضمنها "في شعرية الترجمة Poétique du traduire " وهو خلاصة لبرنامج الإيقاع بوصفه تنظيم وتعزيز لتاريخية النص،حيث يفصل الحديث عن فعل الترجمة Le traduire وليس الترجمة أو علم الترجمة.

شَكَّل الاشتغال بالشعرية ، على مر العصور والحضارات، مجالا رحبا تدافعت وتنافست فيه البحوث ،لكن رغم الجهود، ظل

مفهوم الشعرية وضمنه الإيقاع زئبقي النزوع ،مرتبكا دون تقديم فهم نهائي لأبعاده. الصلة بين الشعرية والإيقاع (poétique et rythme) وثيقة وعضوية ، عُرفت منذ أمد بعيد ينتهي إلى عهد أرسطو وكتابه "فن الشعر" أو الشعرية ،الذي تأثر به النقاد والبلاغيون العرب وعرف مراجعة نقدية شاملة من قبل "حازم القرطجني" في كتابه"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" والذي كرس فيه جهدا كبيرا للتوفيق بين الشعريتين ،لكن جنحت جهوده إلى الاختلاف الجذري بين الشعرية العربية والشعرية اليونانية ،ومن ثم بين الإيقاع الشرقي والإيقاع الغربي.

من خلال اشتغاله على الشعرية والعروض والإيقاع، يستخلص "حازم "أن الشعرية أو علم الشعر ما هو إلا جزء من علم كلي هو صناعة البلاغة العامة برافديها- الإقناعي والتخييلي- بوصفها علما لسانيا كليا ،يندرج ضمن كلياته علوم اللسان الجزئية،ويحتوي صناعة الشعر والخطابة[3].

وإذا كان الجرجاني قد أصل مفهوما شبه متكامل عن شعرية القرآن وميز الشعرية عندما جعلها تبتعد عن الوظيفة الإخبارية التواصلية وتقترب من الوظيفة التخييلية. « فقد تجاوزه حازم حين لقح ذلك المفهوم بلقاح الثقافة اليونانية،فقدم فهما راقيا للشعر»[4]. واستغرب بل أنكر أن يكون كل موزون مقفى شعرا كما كرس أربعة عناصر هي من صلب الوظائف التي وضعها "جكبسون ":

-ما يرجع إلى القول نفسه أو النسق = الرسالة(Message)،النص ،الخطاب.

-ما يرجع إلى القائل = المرسل.(Destinataire)

-ما يرجع إلى المقول فيه = السياق ،المقام .(Contexte)

-ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه ، المتلقي.(Destinateur) [5]

وما إثارتنا لهذه العناصر السالفة الذكر ،إلا لكونها على صلة وثيقة بالشعرية والإيقاع ،في علاقاتها الأفقية والعمودية.ويبدو من المقولة السالفة أو التعريف السابق الذكر، أن "حازم القرطجني" يتلمس الطريق إلى الروح التي تسري في الشعر أو هي السر الذي

بدونـه يصـبح الشـعر جسـدا هامـدا يعتمـد علـى مسـطرة عروضـية تجريدية فاقدا للروح والتجربة الشعورية المعززة للإيقاع.

إن العروض أو الأوزان الشعرية لا تغدو عناصر شعرية ما لم يخامرها الإيقاع، الذي يبعث فيها حياة التميز والخصوصية المعهودة في الأشياء والفنون،ومنها الشعر والنثر وأجناس السرد.وربما هذا سر الأهمية المتزايدة للإيقاع عند باحث مهتم مثل الفرنسي ميشونيك ،الذي قرر أن «الإيقاع أهم بكثير في اللغة من أن نتركه للعروض » لأن العروض مجموعة قوانين،هي في واقع الأمر مادة الإيقاع على حد قول أحدهم بينما الإيقاع شيء آخر[6].

وهذا لا يعني على الإطلاق عجزا أو افتقارا لمصطلحات تحدد مفهوم الشعرية في تراثنا القديم ،بل إذا تأملنا أية (شعرية) أو أحوال وأشكال للشعرية لا نجدها تخرج بعيدا عن حدِّ" قدامه" للشعر بالأركان الأربعة بأنه: "قول موزون مُقفًّى يدلّ على معنى" فكان بهذا فيما نعتقد، منسجماً مع كينونة الشعر العربي، ومع ثقافة عصره .وهذا التعريف نفسه دفع نقادا عددين ومنهم الجاحظ،إلى إثارة الانتباه إلى عناصر أخرى كانت الفاعل المميز في الشعر،من هذه العناصر:الإيقاع الذي ظل منسيا وملتبسا بالوزن والعروض ومتضارب التعريفات لصلته الوثيقة بعلم الموسيقى.في هذا السياق نطرح الإيقاع من وجهة نظر نقدية حسب هنري ميشونيك الذي يرى فيه إستراتيجية نقدية وترجمية على صلة وثيقة بالشعرية والتلقي والرؤية ويرتبط كذلك بالتحولات التي تصيب هوية الشعر على الخصوص والأجناس الأدبية على العموم .

«ولسنا نرى أن قدامة كان بحاجة إلى الثقافة اليونانية ـ حتى لو كان متأثراً بالمنطق الأرسطوطاليسي»[7].وهنا يظهر "قدامه" بشكل جلي فهو« ناقد يُولي الشكلَ اهتماماً متميزاً، ويرد عِلّة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من إيقاع وتجانس بين العناصر والأجزاء»[8] أي العلاقات الداخلية الأفقية بمفهوم "دوسوسير" ومن سار على دربه من اللسانيين.

من المتعارف عليه أن الجمالية عموما والشعرية والأدبية على الخصوص عادة ما تضفي قيمة عالية على (الشكل) في الفن عموما والشعر والنثر خصوصا، إذ تكون قيمة العمل الفني معتمدة على الشكل دون الموضوع. وهذه النظرة تفترض أن ثمة خصائص شكلية معينة – في الشعر أشياء من قبيل أنماط القوافي والأوزان ،مؤثرات الإيقاع، مما يدعى الآن (النسيج اللفظي)،المفردات،الصور الشعرية – مما يمكن تثمينها لذاتها بشكل مطلق ،مستقلة عن الفكرة التي تكون تلك الخصائص الشكلية وساطة لها .

يصح القول :« إن الإيقاع من الخصائص الشعرية الأساسية الثابتة فالشعر الفصيح والموشحات والأزجال والملحون ...وغيرها قامت عليه»[9].ففي إطار فن الشعر مثلا نجد «الإيقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصور والأخيلة والكلمات والحروف بما يمكن من الحديث عن إيقاع لغوي،في النص الشعري وإيقاع موسيقي وزني وإيقاعي صوري ولوني وإيقاع صوتي ولإيقاع معماري وإيقاع محسوس ولإيقاع مجرد وإيقاع جزئي وإيقاع كلي إلى آخره»[10]

كان من المألوف في نظرية الأدب في القرن الثامن عشر اعتبار اللغة (لباس الفكرة) مما يعني ضمنيا أن الفكرة هي الأساس وهي المهمة. ولكن الموقف الجمالي الحديث عكس شعار القرن الثامن عشر وقدم اللباس(اللفظ) على أنه الشيء المهم فعلا، والفكرة مجرد أداة عرض في شباك حانوت يعرض عليها اللباس.[11] وبهذا قد تكمن الشعرية وتنساب بينهما وتتجلى فقط حين اللقاء بين نص ومتلقي "حيث الكلمة تتجاوز نفسها مُفْلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر" [12].

انفصل الأدب في القـــرن 19،عن العالم الخـــارجي أو السياق،وانزوى في بوتقة نسقه ونظمه كما يبينه تحليل "دومينيك كومب" للنظريات الجمـــالية المتعلقة بالـــرومنسية الألمانيـــــة ،مثلا ،في مؤلفها "الأجناس الأدبية"،وأعطت مفاهيم جديدة للشعرية

أو الشعريات[13]. أما قبل ظهور اللسانيات الحديثة ، فقد اعتبر (الشكلانيون)العمل الأدبي بنية شكلية تتكون من مجموع الخصائص الفنية التي تقوم بجملة من الوظائف داخل نسق البنية نفسها،وهذا ما أطلقوا عليه "الأدبية ". ولم يقلل "ياوس " من أهمية التصور الشكلاني والماركسي بل ذهب إلى أن مفهوم التطور الأدبي ومعه الأدبية عند "تانيانوف "على سبيل المثال يكشف بالفعل عن تشكل ذاتي- جدلي للأشكال الأدبية وللأدبية[14].

وفي هذا السياق نجد أن الوعي العربي بالشكل أو بالشعرية والأدبية لم يكن متخلفا على الإطلاق فـ "ابن المعتز" في كتابه "البديع "[15] **حضي** بعصا السبق حين استخلص السمات الفنية والجمالية التي تحدد أدبية الأدب في النظام البلاغي العربي حيث جعل من علم البديع مفهوما إجرائيا يعالج وقائع نصية ملموسة قابلة للوصف الدقيق دونما استناد إلى معطيات السياق والمقام ومراعاة أحوال المتخاطبين.

وبإنجازه مشروع البديع يعتبر"ابن المعتز"« **رائد الشكلانية العربية الأصيلة لأنه بالفعل وضع اليد على الأدوات التعبيرية،التي تميز الشعر من غيره، بغض النظر عن العناصر الغريبة عن النص والعناصر التي لا تمثل سمته»**[16]

يتميز **الوعي الأدبي والترجمي المعـــاصرين،** بفكرة استقلالية العمل الفني ولا تعــدى الأدب خـــارج حدود النص. من "فلوبير" إلى الرواية الجديدة نجد الحلم نفسه يراود الشعراء والكُتاب وهو كتـابة "كتاب" أو"عمل "إبداعي في لا شيء" أي لا يحيل على هدف أو موضوع. أثر إبداعي "مغلق " بدون رابط خارجي قائم بذاته بالقوى الداخلية لأسلوبه كماالأرض لا عمد لها وتستقر في الهـــــــواء.كتاب لا يشتمل على موضـــــوع أو على الأقل يكون فيه الموضوع خفيا متواريا إذا كان هذا ممكنا[17].

أما النظرة الثانية والأكثر قبولا تقول أن في تجربتنا المباشرة مع العمل الفني لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة. فقد

يكون من المناسب عند الحديث عن عمل فني اختيار عناصر شتى ووضع جزء منها تحت عنوان (الشكل) وجزء آخر تحت عنوان (المادة).ولكن في استجابتنا المباشرة المكرسة للإيقاع بوصفه "مسموعا أو مفهوما"، يندمج الشكل بالمادة في مجمل الانطباع الذي يتركه العمل فينا وهذا المنحى تتوافق معه نظرية هنري ميشونيك الإيقاعية- النقدية.

فعندما يتداول القارئ أو الناقد قصيدة **يستمتع بقراءتها** لكنه،لا يستطيع الجزم أنني مدين في هذا الجزء من تجربتي إلى الفكرة،وفي ذلك الجزء إلى اللغة،أو الصور الشعرية، أو الإيقاع الذي ينقل التجربة . مجمل تجربته مع القصيد أو النص عموما لا تقبل التجزئة فهي تؤثر فيه مجتمعة مع بعضها[18] وحدة التجربة هذه ،في الأعمال الفنية ،هي التي أوحت إلى "والتر بيتر " بمقولته الشهيرة «**الفن يطمح إلى حالة الموسيقى ،حيث الحدود زئبقية فلا نميز بين الشكل والمادة** ».[19]ويذهب ألبيرس إلى أبعد من هذا في إعطاء الأهمية للإيقاع في الفن ،إذ يرى **أن الإيقاع هو الفن**.إن الإيقاع يعني التكرار بالدرجة الأولى،**ولكنه تكرار مقصود موظف لغايات فنية ونفسية وجمالية في العمل الفني الإبداعي**[20]. لكن ميشونيك له رأي مخالف فيرى أن النظام الذي يعلن عن نفسه في العروض ومختلف الأوزان والأشكال ليس سوى قناع يخفي الفوضى وبناء عليه ليس فالإيقاع« **هو الشيء المختلف اللانهائي ، وهو مناقض للعروض مناقضة الفوضى للنظام،مناقضة الجذور للجذر** ».[21]

بغير ما جهد كبير يدرك الناقد العربي أن **تاريخ الثقافة والأدب العربيين في حاجة مستمرة إلى المراجعات التقويمية بل الثورة النقدية التي تعيد وضع المصطلحات ومفاهيمها والنصوص والمكونات الثقافية الأخرى موضعة جديدة ، بعد خلخلة استقرارها أمدا في الوعي والممارسة** . حدث هذا ،مثلا، كما يقول "إدوارد سعيد "،مع مجيء المدرسة التقويضية أو التفكيكية بعد البنيوية ممثلة

موقفا نقديا يهدم من أجل تحقيق معمار أو بناء يستجيب لتطلعات المرحلة .

فبعد التركيز على البناء النصي ووحدته وقفت التفكيكية منادية بأن النص ميدان تدابر وتباينات لا بيانات فيه يفجر المعنى .وأحسب أن الثورة أو الفوضى الخلاقة أو عنصر الهدم في الحالات التي يكون فيها المصطلح بمفهومه مستقرا تفضي إلى المسخ فالنهوض بالشعرية والأدبية يتم عن طريق تفعيل عاملين هما المبتكر Annovationوالراسب. Sedimentation [22] أو بصيغة أخرى الثابت والمتحول .ولم يقلل "ياوس "من أهمية التصور الشكلاني النقدي باعتباره أداة تشويه وغموض أو سيفا مسلطا يهدد انطلاق الفكر وبساطته وحريته . تقوم الثورة النقدية في واقع الأمر بإزاحة القيم التقليدية المتعارف عليها ويصبح النقد ،في واقع الأمر،اكتشافا مستمرا.[23]

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن **ضرورة خلق نظرية منهجية تطرح إطارا علميا لمعالجة شعرية التراث أو الترجمة لكي نتخلص من تشوهات المناهج المؤدلجة التي ابتسرت أدبية تراثنا أو عممتها أو ضيقت حدودها من أجل الحصول على مكاسب هزيلة ومحدودة الأفق** . وعلى عاتق هذه النظرية أيضا يتم تجاوز المناهج النقدية الأكاديمية التقليدية العاجزة على التطور حتى يتسنى لنا فهم شعرية التراث والترجمة فهما واعيا خلاقا .

في هذا السياق النقدي نحتاج ،في واقع الأمر، إلى نظرية تتجاوز الأساليب النقدية الغربية فلا تكتفي بها بشكل مطلق بل تضيف إليها إضافة نابعة من خصوصية **موقعنا على خريطة الثقافة العالمية**[24] . الشعرية على علاقة وطيدة بمصطلح *الجمالية* .**فالجميل هو ما يرتب الروح والنفس والعقل وكل الجوانب السيكولوجية وفي هذا تتفق الفطرة البشرية.**

ومن هنا يتبادر إلى أذهاننا سؤالا يبدو مشروعا .هل الشعرية علم الشعر أم علم الأدب؟أم هي مجرد حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية أو بالتدقيق شكلا من أشكال اللغة؟. لقد انتهت معالجة معظم المنظرين لظاهرة الشعرية إلى أن الشعرية هي علم الأدب عامة وذلك لأنها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر وذلك لأن الحدود زئبقية بين ظاهرة الشعر و ظاهرة النثر.

وفي هذا المضمار عجزت الشعريات الحديثة بمختلف مشاربها ومفاهيمها النظرية أن تفسر أو تجلي الوسائل الشعرية(الإيقاع) كلها دون استثناء ،فما هي في واقع الأمر سوى إعادة قراءة وتفسير للنص الأرسطي[25] بل نجد حتى الشكليين والبنيويين,المسلحين بعلم اللسانيات الحديث والدقيق لا يقرون بوجود ثبات نظري لمفاهيمهم بل إن المفاهيم تتطور جدليا عبر الثقافات والبيئات والممارسات النصية وعبر التلاقح المخصب.

ومن جهة أخرى،وعند البحث عن الحداثة الشعرية العربية نجد الشعرية العربية تخالف مثيلتها الغربية.. «إن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة، كامنة في النصّ القرآني، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري وأن الدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً للجمال جديداً ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»[26]. تتضمن فهما مميزا للإيقاع و هو ما ذهب إليه 'زكي المحاسني' في التأكيد على أهمية الإيقاع في الصورة القرآنية، يقول: "إنّ التآلف الموسيقي في المعاني جليٌّ بيّن في القرآن، فالسورة في زجرها و وعيدها، و في عرضها و صُوَرها الأدبية، عالَمٌ يفيض بأنغام و تلاحين"[27].

أما 'صلاح الدين عبد التواب' فينظر إلى التصوير القرآني من جهة الإيقاع، مؤكدا على دوره الفاعل في إخراج الصورة، و تأثرها على المتلقِي ، إذْ يُحدِث الإيقاع رنينا في جهازنا كله، فيستولي الأثر على مشاعرنا، و ذلك مِن حيث جزالة الكلمة، و حُسن جرسها، و سلامتها من العيوب البلاغية كالتعقيد، و التنافر، مع دقة النظم، و اختيار

اللفظ، و مطابقة المعنى و اتفاق الفواصل مع الآيات، مما يُضفي الرونق و التأثير على هذا التصوير"[28].

وتجدر الإشارة بداءة إلى أن هناك "جمالية التلقي " في مقابل "جمالية الإنتاج" – وهي في بعض جوانبها ذات طبيعة سجالية نادرة – تنبني في نشوئها على إثبات أساس مفاده أن مناهج تاريخ الأدب ومقاربة النص الأدبي ظلت إجمالا ،وإلى غاية منتهى الستينات من القرن العشرين،قاصرة عن إدراك الظاهرة الأدبية في شموليتها ، بسبب إحتفائها بالجواهر والخصوصيات ،وإهمالها الروابط العلائقية ،ذات الخاصية الدينامية ،بين محافل هذه الظاهرة .[29]

وفي سياق النص المتواسع Hypertexte وبحثا عن الأدبية في إيقاعه و شكله وهيكله يرى Bakhtine" باختين" أن الرواية مثلا ما هي إلا نموذج من الخطاب لا يتأسس جوهريا على ما يسرد من وقائع وأحداث ولكن يتأسس فعليا على "الإيقاع " أي على ما يرتب وينظم ويكرر جماليا مجموع الخطابات التي ينتجها المجتمع .[30]

وحسب تعريف "باختين "أدبية الرواية -على خصوصيتها - تنحصر في النجاعة والقدرة الفائقة على تنظيم وتنسيق أصوات اللغة والخطابات وفي هذا السياق يركز على ما يجعل الرواية رواية (*الروائية*) ترجمة لمصطلحه (Romanitude) الذي لا نعرف مقابلا له في العربية .وهو هنا يعوض مصطلح الأدبية أو الشعرية الخاص بجنس الرواية . والناقد "باختين "بمصطلحه هذا يشتغل على خصوصية شعرية الرواية أو إيقاعاتها المختلفة و يهمل بل يتحاشى مفهوم الشعرية المتعارف عليه كلاسيا عند أرسطو.[31] .واستناد على ما سلف يجوز لنا أن نسأل فيما إذا كانت الأدبية أو الشعرية نظرية للأنواع أم للأجناس أم للنثر والشعر ؟

مما سلف نفهم أن كل رواية تتميز بشعرية كما تتميز بإيقاع Rythme.وهذا يعني أن كل رواية تقوم على إيقاعات مختلفة كإيقاع الأحداث وإيقاع الشخصيات وإيقاع الأزمنة. ولكن واحدا من هذه الإيقاعات يكون في العادة هو المهيمن فيشكل الإيقاع الرئيس فيها،ترفده إيقاعات أخرى كإيقاع الزمان والمكان وإيقاع الموقف والأفكار والشخصيات، وهي إيقاعات هامة ورئيسة أيضا ولكنها تظل

متعلقة بإيقاع الأحداث الأكثر أهمية والأكثر حضورا في عالم الرواية ويسهل على المترجم أو النقد الترجمي أن يقبض عليه إذا ما رام ترجمة الرواية[32].

إن حركة البطل في الرواية تشكل إيقاعا منتظما ومرتبطا بإيقاع عالمه الداخلي كإيقاع التحولات وإيقاع المواقف والانفعالات التي تتزامن وتتواصل وتتشابك مع إيقاع العالم الخارجي –الأزمنة الأمكنة الأحداث -.والربط بين الإيقاعين، إيقاع عالم البطل المرئي أو الخارجي، وإيقاع عالمه الداخلي الخفي،يقتضي إقامة جسور تصل ما بين هذين العالمين في أثناء القراءة أو التحليل أو الترجمة.وهذا هو دور القارئ كمشارك أو منتج أو مساهم في النص كما يرى "رولان بارت".فالرواية ذاتها لا تقدم هذه الجسور ولا تصل هذه الخيوط بين الإيقاعات بشكل ظاهر، وإنما يترك ذلك للقارئ أو الناقد المترجم للقيام به.وربما لمثل هذا السبب ولأسباب أخرى كثيرة تصبح دراسة وترجمة الإيقاع الروائي مجدية[33].

بدأت **رحلة نقد الترجمة** في سبيل تحقيق غايتها مع الشكلانيين الروس مطلع القرن العشرين. وكردة فعل معاكسة لما ساد من تصورات مع المناهج السياقية السابقة قامت المعالجة النقدية في هذا التوجه على عزل النص عن عالمه الخارجي ،فتهاوى الإيقاع وتلاشت بذلك سلطة و إيقاعية المؤلف وتلاشت معها سلطة وإيقاعية السياق، على اعتبار أن شكل النص أو الخطاب هو وحده من يوفر المادة القابلة للتحليل إيقاعيا.

لكن **دائرة الاهتمام بالنقد الترجمي ما لبثت ،على يد "هنري ميشونيك"[34] ،أن اتخذت سبيلها إلى الاتساع لتتجاوز النص إلى ما هو خارج عنه، وأضحى الاكتفاء ببنية ولغة النص إخلالا بالمعنى والإيقاع والشعرية عموما. والاقتصار على النص إخفاء لكثير من القضايا- الإيقاع والشعرية- التي يتطلب البحث الكشف عنها. ليتم اعتماد مفهوم جديد هو "الخطاب الأدبي" بدل "النص الأدبي"، لأن**

النص الأدبي في واقع الأمر هو خطاب مجمد أو جامد فاقد للروح والإيقاع حسب رأي "بول ريكور" ، مما فتح باب العودة إلى السياق من جديد على يدي "ميشونيك" ، ولكنها عودة تجديد لا تقليد.

ونقد الإيقاع **حسب استراتيجية "ميشونيك"** وضمن الخطاب يكرس نظرة التفاعل بين بنية النص ذاته وبين مبدعه والظواهر الثقافية والاجتماعية المحيطة به، مما يعني **اندماج المؤلف والمترجم والنص والمتلقي في بوتقة واحدة هي الخطاب.**في هذا المضمار وحسب "أنطوان بيرمان "لايجدر بنا إهمال مقاومة النص المراد ترجمته وفي هذا يقول:«على المستوى النفسي فإن **المرتجم متعدد الاتجاهات ويريد اقتحام الجانبين،إجبار لغته على التشبع بالغرابة وإجبار اللغة الأخرى عل النزوح إلى لغته الأم** »[35] .

والدراسات النقدية بتبنيها مجددا للإيقاع كمفهوم ودال خطابي أو نصي لا يعني أبدا إخلالها بالموضوعية. إنها بسؤال الإيقاع المكبوت داخل خطاب الشعر ونظريته،الشعرية، تحقق موضوعيتها باستنادها على النص بما فيه من إشاريات تستدعي الضمني والمحايث والمقامي والإيحائي . ولكنها تتلبس بالذاتية في اتصالها بالمتلقي وبتصوراته، وحتى إحالاتها السياقية لا نقول إنها ثابتة فنقتل بذلك النص ونثبته بتثبيتها، ولكنها ذلك الثبات النسبي المتعلق بتصورات كل قارئ فهو ثبات في حركة، وموضوعية في ذاتية، وصرامة في مرونة. باختصار موضوعية نسبية.[36]

إن المتتبع **لمنجزات الترجمات الشعرية** تشده حدة الصراع النقدي بل عنف الانتقادات المتبادلة بين المترجمين للنص الشعري الواحد، تتباين تلك الانتقادات حسب درجة اتفاقها في ترجمة النص الأصلي،نص الانطلاق .والواقع أن **الفعل الترجمي**[37] **Le traduire يبتعد بهم عن تلك الاختلافات والانتقادات اللاذعة أحيانا وذلك لأن عملية الترجمة تحاكي عملية الإبداع ، وكل ترجمة ما هي إلا مجرد قراءة جديدة تتوسل بنظريات ومنطلقات ومناهج ،فإذا كان**

النص الشعري أو السردي واحدا في الأصل فهو متعدد في الترجمات دون أن يقضي على هويته الأولى،بعدما فتحته الترجمة على الخارج .وفي هذا المضمار لا يملك المترجمون ،المسلحون بمختلف المعارف، قواعد ووصفات وأعراف جاهزة وفائقة الدقة يمكن أن تكرس أو تطبق على جميع النصوص في عملية الترجمة أو أوان فعل الترجمة.

مجال الترجمة الأدبية **نقدي بالأساس واستراتيجي بالضرورة لكن معياري النزوع وبلاغي الأبعاد** .وهو معرض دائما لحالات الاختلاف والتعدد. **الترجمة عملية تواصل معقدة**،تتميز بتشابكات مترابطة فيما بينها .وإذا ما استجابت للجانب الداخلي من النص فإنه ليس من الضروري أن تفرط في الجانب الخارجي أو الخصوصية ولا أن تبتعد عن تحقيق مثاقفة متوازنة. «**فكل ترجمة،هي في واقع الأمر،إعادة قراءة تدخل جدة على النص المترجم.ولعل قراءة النص،أولا، في لغته الأصلية تمكن قارئ ترجمته من وضع يده على تلك الأبعاد.إن الوساطة تقدم الوردة بأوراقها اليانعة،الوردة في بكارتها وفي شذاها الأصلي.**»[38]

هذه المداخلة لا تزعم حل إشكال نقد ترجمة النص أو ترجمة الخطاب ،لكنها تسعى إلى إبداء بعض الملاحظات وإثارة بعض التحفظات **ابتغاء تعبيد وتسهيل العقبات العصية المتعلقة بنقد الترجمة الأدبية الذي ليس سواء بل يتباين بشكل واضح في منطلقاته و أبعاده سيميائيا ،لسانيا ،تواصليا ،إيقاعيا**. تعد مفاهيم النقد ونقد الترجمة من القضايا الوطيدة الصلة بالترجمة،والتي تطرح في الوقت الراهن بصورة أكثر حدة.وفي هذا السياق سنتناول مفهوم نقد الإيقاع في الترجمة وفي علاقته بشعرية الترجمة ذات الخصوصية ،و انطلاقا من فرضية أساسية مفادها أن مفاهيم الأنساق - الأدبية الأوروبية تتعرض لكثير من التحولات والتشكلات التي قد

لا تكتسب تداولا سريعا أو سليما في الترجمة العربية بحكم ضعف النشاط الترجمي عندنا.

إن حل **مجموع إشكاليات ترجمة الشعر يكمن في النظر إلى الترجمة باعتبارها إبداعا قبل أن تكون مجرد نقل للأساليب والوحدات المعجمية والصور الأسلوبية وغيرها وان النص المترجم ليس نسخة مطابقة للنص الأصلي بلغة أخرى وإنما هو نص جديد له مقوماته الفنية والدلالية والجمالية. والأمانة في الترجمة مسألة نسبية على مستوى نقل المعنى،لكنها على مستوى الشكل تبدو مستحيلة لعدة أسباب من ضمنها الجانب الفنولوجي أو المورفولوجي أو التركيبي لأن اللغات لا تتساوى في هذا ولكن تتكافأ وعلى هذا فالترجمة قراءة وفهم وتأويل وإبداع.**[39]

إن المتتبع **لمسألة الإيقاع ونقد الإيقاع** يلاحظ أن كل من بنفنيست وميشونيك لفتا انتباهنا إلى أحد أهم عناصر الشعرية في الغرب والشرق :«الإيقاع» الذي ظل منسيا ومبعدا،وظلت كلمة كالوزن والعروض تتماهى معه ،تحتل مكان الصدارة في تعريفات أكثر النقاد المعاصرين ، بل لقد ظل الخلط بين الإيقاع والوزن مسيطرا على كثير من الشعراء والنقاد والمترجمين والمختصين في صناعة الشعر.على الرغم من استهجان الجاحظ وأمثاله للتعريف الذي يحصر الشعر في الوزن والقافية والمعنى ،ظلت تعريفات مصطلح الإيقاع متذبذبة يصارع بعضها البعض في غموض والالتباس .تكتسب مساءلة الإيقاع شرعيتها وحضورها من هذا الغموض الذي اعترى الجميع خاصة الخطاب والشعرية اللذين رُبطا امدا طويلا إلى الوزن والعروض ،الأمر الذي أدى إلى جمود الشعر العربي عند الوزن بإهماله الإيقاع وخلطه بالوزن وعدم التمييز بينهما.

لهذه الأسباب وغيرها سنتوقف مليا مع ميشونيك في تعريف الإيقاع وإستراتيجية الإيقاع في نقد فعل الترجمة إن كان هذا ممكنا. نتوقف عند مفهوم "الإيقاع Le rythme" وما يقابله من مفاهيم

تجسد بواكير التقاء ناقد الترجمة العربي بنظريات الإيقاع قبل أن يحظى هذا المفهوم بتداول أوسع في بعده التواصلي .ولعل التحرك في هذا المضمار يجعل النقد في المسار الإيقاعي الطويل المدى يساهم بنصيبه في التفاعل مع الآداب الإنسانية وإثراء الأنساق الإيقاعية لأدبية والنقدية العربية.

وخاصية اتساع الإيقاع يؤكدها حديثا " كل من "رينه ويلاك" و"أوستين وارن" ،إلى جانب "ميشونيك "، في كتابهما المشترك نظرية الأدب ،«**ليست مشكلة الإيقاع مقصورة على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة.فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل،وإيقاع للإشارات الضوئية،وإيقاعات للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية»**[40].

في هذا السياق لم يتخلف علماء العربية القدماء عن بلورة مفهوم خفي زئبقي ،مثل مفهوم الإيقاع الذي دلوا عليه بعبارات متنوعة ومتباينة بحسب الأوضاع المحللة،وبحسب أوضاع التلقي وآلياته (العروضية،البلاغية والموسيقية- الفلسفية) المتنوعة من حقل إلى حقل، ومن عصر معطى إلى آخر.هذا الكائن الزئبقي يحدد القصيدة أو الخطاب ويشارك في تحديدهما[41] وهو نوعي نجده في الطبيعة،في الفن والموسيقى نحسه بالسليقة لكن نعجز عن تعريفه وتوصيفه[42].

« ففي إطار الشعري مثلا،نجد الإيقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصور والأخيلة والكلمات والحروف بما يمكن الحديث عن إيقاع لغوي،لكن غير مقبول عند ميشونيك بل يقول بالإيقاع في النص الشعري،يتموقع الإيقاع أيضا في «النص الشعري كإيقاع موسيقي وزني وإيقاع صوري وإيقاع لوني وإيقاع صوتي وإيقاع معماري وإيقاع محسوس وإيقاع مجرد وإيقاع جزئي وإيقاع كلي إلى أخره...»[43]

يساهم نقد الترجمة بشكل بارز في تشكيل أسئلة المشهد النقدي العربي بوجه خاص والعالمي بوجه عام.فهو الذي يسبق ويرافق ويلاحق النص بتأسيس مفاهيم **تشكل وعيا ترجميا وأدبيا إجرائيا، كما يساهم في تشييد معرفة نقدية جديدة بالأنساق الأدبية والفكرية العربية والعالمية** ،إلا أن عملية توظيف مفاهيم كالإيقاع تظل مع ذلك سبيلا محفوفا بالمخاطر والمزالق.إن الموقع التوسطي لنقد الترجمة يجعل منها مدار تفاعلات عديدة وتؤسس لوضع تواصلي مزدوج معقد باعتبار ناقد الترجمة يعمل على كفاءتين لغويتين وإيقاعين مختلفين فهو مرتهن بأفقين إيقاعين لكل منهما كفاءته وقدرته وأنساقه اللغوية والمرجعية.

« **والمترجم كالناقد، كلاهما يحول الحوار الثنائي إلى حوار ذي ثلاثة أطراف ،يخشى مع هذا التحول أن يصبح النص،من كثرة تداوله والتعسف في تأويله،مفككا لا يخلو من تحويرات قد تكون جيدة ، وقد تُخِل به لسوء فهم،وعن غير قصد،إذ يؤول النص حسب المنظار الإيديولوجي والمكان الذي يتموضع فيه الناقد والمترجم.»**[44]

وفي هذا السياق يرى بعض النقاد الأجانب والعرب أن الإيقاع لا يختصر في العروض ولا يقتصر على الوزن و النبر... بل هو أوسع وأكبر. الإيقاع متعدد وكلي النزوع يوجد في الخطاب كنسق يجعل الذات الكاتبة والقارئة تحضران فيه بكثافة. الإيقاع ليس إشارة بسيطة، "إنّه نظامٌ إشاريٌّ مركّب ومُعقّد. إلّا أنَّ وظيفته تنظيميّة تقوم بدور التنسيق والانسجام بين بنيات النص الشعري والأدبي، فيجعلها كُلّاً مُتماسكاً، أكثر ممّا هي ترصيعية يتوخّى من ورائها إحداث تناغمٍ جرسيٍّ لا غير ". إذا كان الوزن يضع إيقاع البيت داخل البنية الصّوتية، فإنّ الإيقاع لا يكون إلّا داخل نسق الخطاب كل الخطاب وحصيلته تتجلى كترتيب وتنظيم وتوازن للذوات أثناء التقاء الذوات بالمتن الأدبي أو الترجمي .

أدرك هنري ميشونيك قيمة عمل بنفينيست الذي خلخل وقوّض ليس مفهوم الإيقاع فحسب، بل وإدماجه في نظريّة الدليل، وهو ما ساهم في بلورة هذا المفهوم داخل شعرية الخطاب التي جعلها

ممكنةً، بحيث تُحلّل القصيدة باعتبارها كاشفةً عن اشتغال الإيقاع داخل الخطاب .بوصفه كتنظيمٍ، وتشكّلاتٍ مخصوصة للمتحرّك، أو كترتيبٍ مميّزٍ داخل الكلّ، وشكْلٍ من الحركة، يكون الإيقاع قد هجر التعريف الجامد الّذي أبقاه داخل الدليل وأولويّة اللسان، وصار بإمكانه أن يلج إلى الخطاب، ويتوهّج. داخل نظريّة الإيقاع التي جعلها بنفينيست ممكنةً، لا يكون الخطاب استعمالاً للأدلّة، بل فعّالية للذّوات. وانطلاقاً من عمل الأخير، قدّم هنري ميشونيك نفسه عملاً خلّاقاً أضاء من خلاله الإيقاع وتشهّياته وأبعاده شديدة الرهافة، في كتابه ذائع العطر "نقد الإيقاع": الأنثروبولوجيا التاريخية للغة[45]

وإذا كان الإيقاع بمثابة نقد يشمل كل عناصر الإبداع الأدبي ،فإنه جنس من أجناس الكتابة يعيد تشكيل النص ويفيض على تخومه،متعديا له،وفي بعض الأحيان يعارضه ويناقضه. الإيقاع في شموليته يتعالق مع الترجمة على أكثر من مستوى ويتماهى معها ويخضع لنفس الشروط . النقد والترجمة شكلان من أشكال الفهم والتأويل .إذا كانت الترجمة تتخذ النص الأصلي مطية وموضوعا لها فإن نقد الترجمة ثنائي النزوع يتخذ النص المترجم والنص الأصلي في آن واحد مطية وموضوعا يبحث بينهما عن إيقاع مشترك وانسجام معادل وشعرية مشتركة بينهما.

بهذا المفهوم يضطلع الإيقاع بمهام النقد على مستوى النص الأصلي وقرينه النص المترجم.وفي هذا المضمار يمثل نقد الترجمة جنسا أدبيا مستقلا أو فرعا من فروع النقد الأدبي لأن الإيقاع لا يكون إلّا داخل نسق الخطاب، ويكون إيقاع الخطاب تركيباً لكلّ عناصر الخطاب، بما فيه عناصر الإبلاغ الشعري: المقام، الباث،المتلقّي.ونخلص في الأخير إلى أن الإيقاع صنيع الترجمة والترجمة يصنعها الإيقاع لا يكاد ينفك هذا من تلك .فهما الزوج الأبدي.

أما إشكلات التناظر الأسلوبي والجمالي، فتبدو أكثر المستويات إشكالية. إن تحقيق التناظر على هذا الصعيد أمر صعب خاصة في ترجمة النصوص الشعرية الغنائية الوجدانية،والتي تتعلق بصورة رئيسية بمسائل الأوزان الشعرية وموسيقى الشعر والقافية والانزياح في اللغة الشعرية، والطاقات الإيحائية والتعبيرية للمفردات، والتعابير والتراكيب والمجازات والصور البيانية والفنية. وهذه المشكلات كبيرة إلى درجة تسوغ القول بأن هذا النوع من النصوص الأدبية عصي على الترجمة.[46]

ونظرا لارتباط الجانب الموسيقي والإيقاعي بطبيعة لغة النص الأصلي، فإن ترجمتها من لغة إلى لغة أخرى تعتبرمن أهم التحديات التي تواجه المترجم.فما دامت كل لغة مبنية على أشكال صوتية مختلفة ومتباينة ، فإن إمكانيات نجاح الترجمة تتضاءل بشكل كبير.وهذا ما دفع جاكبسون إلى الاعتقاد بأن الشعر لا سبيل إلى ترجمته إنما هناك إمكانية نقله بطريقة إبداعية[47].

يعتبر المستوى الصوتي من أهم المستويات التي تشتغل عليها لغة الشعر ، إذ أن النص الشعري في أحد أهم مكوناته هو الاستثمار الأمثل للإمكانات الصوتية المختلفة اللغة . وهذه الإمكانات الصوتية تتضمن العديد من العناصر التي تتفاعل فيما بينها لإنتاج النص الشعري ، إذ يصعب الفصل بين مكونات إيقاعية ثابتة (البحر، العروض، القافية بكل أنماطها وأشكالها) وأخرى اختيارية غير ملزمة (مثل التكرار، الترصيع، الجناس ، الترديد،التصدير ، وغيرها) وكل هذه المكونات الثابتة والاختيارية تتفاعل فيما بينها في تشكيل البنية الصوتية للغة الشعر [48].

وإلى جانب هذه المكونات الصوتية، يتبدى الإيقاع الذي يأتي من أشكال نبرية مختلفة ومن عملية المد في الوحدات المعجمية، وبذلك يغدو الإيقاع عاملا بانيا للشعر في وحدته ، وبالتالي يغدو مفهوم الشعر ذاته، مفهوم خطاب نوعي تساهم كل عناصره في بناء خاصيته الشعرية .

«هو الإيقاع إذن ما يبعث حياة التميز والخصوصية المعهودة في الأشياء والفنون،ومنها الشعر.وهذا سر الأهمية المتزايدة للإيقاع عند باحث مهتم مثل الفرنسي هنري ميشونيك الذي قرر أن«الإيقاع أهم بكثير في اللغة من أن نتركه للعروض»لأن العروض مجموعة قوانين،هي مادة الإيقاع،على حد قول أحدهم [49]

تتميز وظيفة الإيقاع في كونها وظيفة نمطية وبنائية-تتحكم في ضبط الشكل الغنائي زمنيا وحركيا وهندسيا.كما أنها - أي الوظيفة الإيقاعية - ترتبط بخاصية تتجلى في دلالتها الثقافية والحضارية.« فالإيقاع بما يحمله من مخزون ثقافي، يتجاوز مستوى الوظيفة الفنية إلى الدلالة الثقافية التي ترتبط بالهوية في مجتمع وفي بيئة أو حضارة معينة.والأشكال الإيقاعية تتعدد بتعدد وتنوع الشرائح الاجتماعية،حسب أصولها الإثنية ومصادرها الثقافية ومعتقداتها الروحية وتربيتها الفنية والجمالية.»[50]

إن اللغة ،بما يتوفر فيها من أصوات وحركات،تساهم في بلورة الأشكال الإيقاعية وتطورها من خلال تطور وتنوع الممارسة الشفاهية،التي تتخذ أنساقا تترسخ عبر تقاليد موزونة زمنيا وحركيا وصوتيا،فترتبط بالذهن والحس والذاكرة في الممارس الفردية والجماعية المنتظمة والتلقائية.فمع تواتر تركيبات موزونة بواسطة أشكال قياسية محددة تتكرر بنفس الصورة والتركيب،يتكون الإيقاع بفعل التواصل الذي يترسخ على فاعدة جماعية،مكونا نمطا فنيا مرتبطا بالبيئة التى أنتجته[51].

الإيقاع شيء آخر.وفي هذا الإطار يضيف باحث آخر هو الدكتور محمد بنيس موضحا الفروق الجوهرية بين كل من الإيقاع والعروض«الإيقاع يوجد بالخطاب وفي الخطاب،ملازم لنسق الدوال المؤرخة للذات الكاتبة في خطابها، فيما العروض نسق سابق على الخطاب،شبيه في وضعيته بالنحو السابق على الخطاب كذلك،وهو قابل للقياس والعد،ينطلق من المعلوم إلى المعلوم،على عكس الإيقاع

الذي ليس مجال العد" بتعبير" طوما تشيفسكي".وقولنا إن الإيقاع أوسع من العروض لا يلغي العروض من الإيقاع بقدر ما يقلصه إلى مجرد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالة،أي القيم التي تلتصق بالخطاب المفرد»[52]

انفصلت شعرية الإيقاع في تصورها للنص الشعري عن الشعرية البنيوية والشعرية الدلائلية،كما انفصلت عن شعرية الاستعارة المتجذرة في قراءة الشعر قديما وحديثا.وقد راهنت في هذا الانفصال على الإيقاع الذي أعاد "ميشونيك " بناءه بهدم التصورات التقليدية عنه،معتبرا أن «النقد شرط للإيقاع » ولمغامراته المتجددة باستمرار [53].

ينطلق الناقد ميشونيك Meschonnicمن مفصل أونروبولجي قائلا: ولدت أوروبا من الترجمة وفي الترجمة.من بداية إلى نهاية كتابه هذا لا ينفك "هنري ميشونيك "يأخذ بنا إلى نقطة انطلاقه وذلك ليذكرنا بأنه خلف كل فعل ترجمة تتخفى دائما ايديولوجيا خاصة بالمترجم بل أيضا ذات تاريخية تكون هويتها الثقافية حاضرة بالقوة في الترجمة.إن ايديولوجيا أو نظرية الترجمة لدى "ميشونيك " تفرض نفسها هي كذلك.واضح لدى ميشونيك أنه لا ينبغي للمترجم على الإطلاق أن يتنحى أو يختفي من أمام الأثر الأدبي الذي يسعى إلى ترجمته وهذا خلافا لما يقر به بعض علماء الترجمة الذين طالبوا المترجم آن يبقى على الحياد وبنفس المسافة بين نص الانطلاق ونص الهدف وعليه أن يتجنب كل من التغريب والتقريب وطالبه بالشفافية كما طالبوه بالتخفي .

فالترجمة،إذن ليست خالية من القيمة وليست محايدة ومن ثم لا يمكن تنحية المترجم بعيدا عن فعل الترجمة.[54] لأن في هذا التصرف خيانة وابتعاد عن الصدق وخلط ما بين خطاب الانطلاق وخطاب الهدف بهكذا تصرف يقول "ميشونيك" أن أوروبا صاغها وكونها انمحاء وتنحي الأصل شيئا فشيئا بواسطة الترجمات التي غيبت النصوص التأسيسية للثقافة الأوروبية. تنحي او انمحاء الأصل الذي غيبته بل وعوضته الترجمات المتعاقبة.إن غيرية النص

الأصلي شاهت وبهتت وشوه نسلها لصالح لغات هجينة بوصفها خليطا .

ارسطو قبل أن يُترجم إلى اللاتينية ترجم أولا إلى السريانية ثم إلى العربية وبعد ذلك إلى اللاتينية ثم إلى اللغات الأوروبية الوطنية.على حد قول "ميشونيك" أوربا تكتشف العلاقة مع الأخر أو تخترعها.وكل الثقافات الأخرى(ثقافات الهند،الصين،اليابان ،الإسلام)هي ثقافات متواصلة لغة مع نصوصها التأسيسية إلا أوروبا فإنها لا تعرف نصوصها التأسيسية إلا من خلال أو عبر الترجمات.هذا الموقف يحدد الإيقاع لذى ميشونيك ويملي نظريته النقدية[55].

إن الذات المتواجدة خلف الترجمة هي مهمة ربما أكثر من الذات التي كتبت الأصل(ذات: تاريخية،اجتماعية ،ثقافية) وهي حاضرة أيضا في النص المترجم كما الكاتب أو المؤلف في النص الأصلي.وفي هذا السياق يقول "ميشونيك": الترجمة الناجحة هي أيضا كتابة..... خصوصا عندما تدوم طويلا كما بعض المآثر الأدبية والدينية مثل:ترجمة أنطوان حالان لألف ليله وليله" والترجمات العديدة للتورات والإنجيل...

إن أهم التحولات التي حدثت في نقد الترجمة نبعت من وعي لدى المشتغلين بالبحث في الترجمة بوصفها جزء من نشاط اجتماعي ثقافي بل حضاري.ومن ثم وجب النظر إليها في سياقاتها الاجتماعية والثقافية المتقاطعة.وربما يختلف عنهم الناقد ميشونيك بظاهرة تذويت الذات والخطاب والمتلقي والحفاظ على اللحظة التاريخية.

إن التباين بين النقاد الأدبيين والنقاد اللسانيين رجح كفة النقاد اللغويين من أمثال ياكبسون،وبيتر نيومارك،ويوجين نيدا الذين تراوحت دراستهم الترجمية في التركيز تارة على المفردة وتارة على الجملة وفي أواخر السبعينات ظهرت مجموعة من النقاد الدارسين للترجمة رأت أن الترجمة لا يمكن فهمها وتحليلها إلا على مستوى

النص إجمالا.وفي أوائل السبعينات رأت مجموعة أخرى أن الثقافة هي المجال الحيوي الذي يتم من خلاله نقد وإنتاج وتلقي الترجمة .إنتهت هذه المحاولات النقدية الجادة بـ"إيتامار إيفن زوهار"(1993) الذي كرس نظرية النسق المتعدد La théorie du poly système والمقصود به النسق الأدبي داخل الثقافة وما ينطوي عليه من أنساق تتضمن الأجناس والقوالب والإيقاع[56].

هنا يتدخل فضاء المترجم حيث يتخذ القرارات ويكون مسؤولا عنها.فمسؤوليته الأولى هي ترجمة كلمات الكاتب ومضامينها، لكن الترجمة لا تنحصر في ترجمة اللغة وحدها،بل تمثل فكرا جديدا،إنها حالة من التفاعل الثقافي ويقع على عاتق المترجم أن ينقل العمل إلى فضاء الثقافة المتلقية مع احترام الإيقاع الموائم لها والمتناغم نسبيا مع إيقاع الأصل[57].

وتباعا لما سلف يختم ميشونيك بعده النقدي،وهو يراهن على النظر إلى الإيقاع مُتفاعلاً مع المعنى والذات داخل الخطاب، بوصفها عناصر تبادلُيّة، وأيضاً متحوِّلة تبعاً للخطابات والوضعيات. فعلاقة الإيقاع بالمعنى وبالذات، داخل الخطاب، تُحرّر الإيقاع من مجال العروض. يقول: إذا كان الإيقاع داخل اللغة، داخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب، تشكيل) للخطاب. ومثلما لا ينفصل الخطاب عن معناه، يكون الإيقاع غير قابلٍ للفصل عن معنى هذا الخطاب. إنّ الإيقاع تنظيمٌ للمعنى في الخطاب. وإذ هو تنظيمٌ للمعنى، فلن يكون قطّ مستوى متميّزاً، متجاوراً؛ كما أنّ المعنى يتمّ داخل كل أنساق الخطاب وعبرها .وهو ما يُبرّر لماذا يُلحُّ ميشونيك على أن يعُدّ الشعر، وليس البيت، هو الممارسةُ النوعيّة للإيقاع؛ وبالتالي، المجالُ الذي يُميّز درس الإيقاع .إلى ذلك، يُنبِّهنا إلى أنّ الإيقاع يتعرّضُ لخطرين: ـ إمّا أن يكون الإيقاع مُفكَّكاً كموضوع، كشكل إلى جانب المعنى، والذي يُعرف بتكرار ما قد قيل: حشو، تعبيريّة. ـ وإمّا يكون مفهوماً بمصطلحاتٍ سيكولوجيّة تُموِّهه حين يتمُّ النظر إليه كأنَّه غير قابلٍ للوصف، ومستهلكٌ داخل المعنى أو الانفعال.

ينتصر الجنس الأدبي على الاطرادات اللغوية الأخرى وهذا ما يعزز رأي ميشونيك.إن الجنس الأدبي هو الخطاب بعينه،بل الجنس هو الذي يحدد اللغة ويشغلها على نحو ما. في موازاة ذلك ، تمكن معايير الخطاب والجنس من الترجمة،إذ لا ترجمة من لغة إلى لغة أخرى،ولكن من خطاب ومن جنس لغة معينة في اتجاه الخطابات والأجناس المطابقة والمماثلة في لغة أخرى. تكون الترجمات سهلة،بل آلية إذا كانت الأجناس متطابقة.وفي المقابل،تظل آلاف المحاولات ضرورية عندما لا تكون الأجناس متطابقة وعندما لا يكون لها التاريخ نفسه،وهذا ما يحصل عموما في الأدب.[58]

لقد حوَّلتْ التداولية مشهد الدراسات الأدبية لما أرجعت الأدب إلى وظيفته التواصلية التي حجبتها البنيوية النصية. ومنذ سنة 1973 أعلن هنري ميشونيك في كتابه «لأجل الشعرية»، عن نهاية الحماقات التي تعدّ أن فعل الكتابة فعل لازم«. فقد أصبحت الكتابة غير منفصلة عن »قول شيء ما لشخص ما«. ولذلك سننهي مسيرتنا عبر حقول النقد محاولين أن نستوعب كيف استطاع التبئير النقدي على فعل القراءة أن يحول طريقة التفكير في الأدب، ويفسر من الآن فصاعدا اشتغال النص من خلال الدور الذي يلعبه المرسل إليه في تكونه، وأيضا في فهمه وفي تأويله؛ لأن الأدب يشّيد تواصلا مؤجلا بين كاتب ما وقراء ليسوا بالضرورة كلهم معاصرين بعضهم لبعض، ولا حاضرين جميعهم في المكان نفسه[59].

وهو ما نجده في مفهوم "التوسط" لا الترجمة. ويعني «التوسط» إنهاء علاقة الأول بالثاني، والأصل بالتابع وأن نعتبر النصين (المطلوب ترجمته وترجمته) متوازنين ومستقلين في آن، على الرغم من ادراكنا بوجود نص للترجمة وبوجود نص مترجم عنه. ويؤدي إلى النظر إلى «التوسط» على أنه واقع بين نص الترجمة، من جهة، وبين بنية لغوية ومترجم محدد ذي أداء لغوي، من جهة بانية، والتوسط في هذه الحال يعني الانفصال والاتصال في آن،

على أن الاتصال، هنا يتخذ شكلا وحيدا، وهو انتقال النص من لغة باتجاه لغة أخرى، هو لا ينتقل بل يتجه، وهو يصل من دون أن يحل في عين المكان، بل فيه وخارجه في آن. وهذا يعني أن علينا أن ننظر الى النص الذي نترجمه على أنه تحقق نصي للممكنات الموجودة في اللغة، ما يدعو المترجم الى دراسة هذه الممكنات في لغة الاستقبال.[60]

وهذا يؤدي أحيانا - كما نعرف، وكما يحدث لبعض المترجمين أحيانا - الى أن يكون النص المستقبل ابلغ وأجمل وأمكن، في مجموعه، في بعضه، مما هو عليه النص الذي نترجمه. ونكون بذلك قد قلبنا قلبا تاما نظرية الترجمة التقليدية، إذ إن الأول أصبح الثاني، والثاني أصبح الأول، ولم يعد التباين قائما على الأمانة في النقل، بل على التفاضل، إذا جاز القول، بين الممكنات التعبيرية، ووفق هذا المنظور تصبح الترجمة أقرب إلى التأليف منها إلى النقل، ويدخل نقد الترجمة، وفق مقتضيات هذه النظرية الجديدة، في نقد النصوص عموما، بما فيها من جانب «تناهي» كذلك[61]..

أما خاصية المترجم فتتجلى في قدرته على التنقل بسهولة بين ثقافتين وبين إيقاعي خطابين.وعليه،يستطيع أن يستوعب إطارين اجتماعيين فكريين مختلفين بوصفهما جرءا لا يتجزأ من هويته التي هي قيد التشكل. وفي ضوء ما سبق تفهم - وساطة - المترجم:فهو يتمتع بالقدرة على إدراك الثقافة بالطريقة نفسها التي يدركها المنتمون إليه.وهكذا،فثقافة المترجم الأجنبية تمثل في الوقت نفسه جزءا من هويته وغيرية يحدد شخصيته في ضوئها[62].

إن المشاكل في الترجمة يتسبب فيها على حد سواء (التعارض في الأنسجة النصية بقدر ما يتسبب فيها التعارض بين اللغات).وصارت المشاكل أظهر ما تكون عليه عندما تتخذ الترجمة مكانة لها بين الثقافات الغربية والثقافات الأخرى.ويزعم لوفيفر أن الثقافات الغربية قد بنت ثقافات غير غربية ،وذلك بتحويلها إلى مقولات غربية،وهي عملية تشويه وتزوير:وذلك يقودنا رأسا بطبيعة الحال إلى أهم مشكلة في مضمار الترجمة،وفي جميع المحاولات الرامية إلى فهم الثقافات المتقاطعة:هل تستطيع الثقافة (أ)أن تفهم

الثقافة (ب) بالاستناد إلى اصطلاحاتها الثقافية الخاصة بها ؟أو، هل تحدد الأنسجة النصية دائما وأبدا الطرق التي تكون فيها الثقافات قادرة على أن تعرف ثقافات بعضها البعض ؟ وهل الأنسجة النصية هي المطلب الذي لابد منه لفهم كل شيء أم لا، هذا إذا ما استخدمنا عبارات قد تكون قوية جدا[63]

يؤثر العديد من النقاد مصطلح القراءة الثقافية على مصطلح «النقد الثقافي»،ذلك أن النقد في صلته بالترجمة يعتمد الكشف عن طبيعتها الأدبية،متوسلا بالشرح والتحليل بهدف الوصول إلى إصدار الحكم بالجودة وسواها. وطبيعة هذا النقد أن يكون لاحقا للإبداع الترجمي،دون أن ينفي ذلك وجود نوع من النقد يمكن أن نسميه (النقد الموجه)أو (النقد المنتج) ونعني به ذلك النقد المبشر بإبداع ترجمي جديد ذي مواصفات مفارقة للإبداع السائد، وشرط هذا النقد أن يكون على وعي كامل بالتاريخية وبما سبقه أو عاصره من إبداع ونقد،حتى لا تكون حركته في خواء تنظري لن يكون له انتاج مواز بحال من الأحوال[64]

إن الفرد المشتغل على النص أو الخطاب يلفي نفسه في موقع الباث للخطاب أو النص أو في موقع المتلقي لكن المترجم يلفي نفسه يشتغل على كفائتين في آن واحد فهو متلق وباث في آن واحد قد يشوه أو يطمس الترجمة لصالح الأصل أو لفائدة الوصول.[65] بالنسبة لميشونيك المترجم يجب أن يظهر أمام العمل الذي يترجمه فهو له نفس أهمية الشخص الذي كتب النسخة الأصلية فهو أيضا شخص تاريخي ،اجتماعي ،ثقفي.

ويبقى نجاح الترجمة رهينا بمدى قدرة المترجم على شد القارئ إلى نصه الجديد وانبهاره بتسلسل المعني والصور وبمدى احترامه لسلامة اللغة وضبط بنيتها التركيبية في اللغة المنقول إليها. إن ترجمة الشعر أو الأدب بكل أجناسه هي أبعد ما تكون عن مجرد الاستجابة للوصفات والنصائح الخاصة الماثلة في القواعد المدرسية

للترجمة،كما أنها أبعد من أن تكون مجالا لممارسة مهنة أو حرفة، إنها عمل إبداعي بالدرجة الأولى قبل أن تكون مجالا لتطبيق الدروس المدرسية التي تلقيناها عن الترجمة.أخيرا ننهي المقاربة بإحدى مقولات ناقد الترجمة ميشونيك: «الترجمة الناجحة كتابة بل تأليف يضاهي الخاطرة الشعرية ...».

المصادر والمراجع:

[1] -Voir: Adrian Marino, Etiemble ou le Comparatisme militant, Paris, Gallimard, Coll.«les»(ccxx)1982.

[2] - محمود ميري،توجهات ومسار النظرية النقدية الأدبية العربية الحديثة ، مجلة علامات،ع3، 1995،ص48 .

[3]- محمد العمري،البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول،إفريقيا الشرق،البيضاء،2007،ص275- 290 .

[4] - علي مهدي زيتون ،إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي ،دار المشرق،2001،ص 413.

[5]- حازم القرطجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ترجمة محمد الحبيب بن خوجه ندار الغرب الإسلامي،ط1986،3،ص346.

[6] - ينظر: محمد المتقن ،الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،مطبعة أميمة فاس ،ط1، 2012، ص26.

[7]- إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص191-192 -

[8] - جابر عصفور، مفهوم الشعر،ص84.

[9] - محمد مفتاح،دينامية النص،المركز الثقافي العربي،بيروت/الدار البيضاء ،ط2 ،1983،ص23

[10] - علوي الهاشمي،قراءة نقدية في قصيدة حياة،تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة للشاعر علي الشرقاوي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1989 ، ص148.

[11]- ر.ق.جونسون ،موسوعة المصطلح النقدي ،الجمالية،تر عبد الواحد لؤلؤة،منشورات وزارة الثقافة والفنون ،العراق دار الحرية للطباعة بغداد،1978،

[12]- أدونيس، الشعرية العربية، دار العودة ، بيروت 1985. ص78.

[13] - Les Genres litteraires,Contours litteraires, hachette,1994.pp65-85 Dominique combe,

[14] - Jauss,Pour une esthétique de la réception.p43.

- ينظر:ابن المعتز،كتاب البديع ،تحقيق كراتشوفسكي ، دار المسيرة نبيروت،ط3 ن، 1982. [15]

[16]- محمد الولي،الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي،المركز الثقافي العربي،البيضاء،ط1، 1990،ص37

[17]- ينظر: رسالة الى لويز كولت louise colet في 16 جانفي 1831.

[18]-م.ن ،ص22،21.

[19] - م.ن ،ص24.

[20]- ينظر:رينه ،ماري ألبيرس،تاريخ الرواية الحديثة،ترجمة :جورج سالم،بيروت ،منشورات عويدات،1967،ص462.

H ,Meschonnic,critique de rythme,anthropologie hitorique du langage,Edition [21] -Verdier,1982,pp522-523

[22] بول ريكور،الوجود والزمن والسرد،ترجمة:سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 1999،ص45.

[23]- فريال غزول ،إدوارد سعيد ،العالم النص الناقد ،مجلة فصول ،المجلد 4،عدد1،أكتوبر 1983 ،ص.187.

[24]- ينظر : أمجد ريان /صلاح فضل والشعرية العربية ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ،عام 2000،ص26.

Todorv,T.Encyclopedie Dictionary of the sciences of languge,p.80. [25]

[26] م.ن،ص16.

[27] زكي المحاسني: دراسات أدبية عن القرآن و الحديث.مكتبة الأنجلو المصرية. سنة1970. ص41

[28] انظر: صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن. مكتبة لبنان. ناشرون. سنة1995. ص26

[29]-علامات ،القوام الإبستمولوجي لجمالية التلقي،رشيد بن حدو،عدد36،ماي2000،ص.379.

[30] Louise Milot, Fernand Roy, Muséé de la civilisation -Quebec,université le val,1991,280.,,

- [31] ينظر:باختين ، شعرية دوستويفسكي ،ترجمة جميلنصيف التكريتي،الدارالبيضاء ،توبقال ،1988.

32-ينظر:

- أحمد الزعبي ،في الإيقاع الروائي ،دار المناهل ،بيروت ،ط1 ،1995 ، ص15 .

محمد عزيز الحبابي ، عن الترجمة والتلاقح الثقافي ، من تقديمه للترجمة الفرنسية لرواية "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب،ط عكاظ ،الرباط ،1988.

[33] أحمد الزعبي ، م س ، ص15-17. -

[34]- Henri Meschonnic a cinquante ans lorsqu'il fait paraître *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* en 1982. Il a déjà publié chez Gallimard les cinq tomes de *Pour la poétique* (1970-1978), *Le Signe et le Poème* (1975), deux traductions de la Bible : *Les Cinq Rouleaux* (1970) et *Jona et le signifiant errant* (1981), et trois recueils de poèmes : *Dédicaces proverbes* (1972), *Dans nos recommencements* (1976), *Légendaire chaque jour* (1979). *Critique du rythme* paraît en 1982 chez Verdier dans un grand format de 713 pages ; il est réédité en format de poche en 2009 par le même éditeur et dans la même pagination. Cette réédition remet au jour, près de trente ans après sa première publication et peu de

temps avant le décès de son auteur (disparu en avril de la même année), le texte considéré comme central de celui-ci et l'un des textes majeurs de la pensée française d'après le structuralisme.

-Berman (A) :Lépreuve de l'étranger, :Culture et traduction dans l'Allemagne romantique,Gallimard,1984,Paris,P18 .[35]

لمزيد من التوسع ينظر:بول ريكور ،عن الترجمة،الدارالعربية للعلوم ناشرون ،ترجمة حسين خمري،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط12008،ص21.

[36]- ينظر:محمد، المتقن،م س.

37- - للترجمة دلالات بحسب المناهج والنظريات والمنطلقات فهي عملية ذهنية تجري في عقل المترجم وهي فعل وإنجاز وحصيلة... وإذا ما استعرضنا الكلمات المرادفة الشارحة لكلمة :Traduction في اللغة الفرنسية فإننا نجدها تقترب إلى حد كبير من المجال الدلالي المعجمي لكلمة ترجمة في العربية مع بعض الإضافات الخاصة بالثقافة الفرنسية: إذ نجد من مرادفاتها :adaptation ملائمة ،interprétation تأويل،transposition نقل،transcription نسخ،Version ترجمة من لغة أجنبية إلى اللغة الأم،thème ترجمة من اللغة الأم إلى لغة أجنبية،explication شرح ،paraphrase شرح موسع.وتعظم دائرة مدلولات فعل traduire إلى حد أنها تشمل دلالات معاكسة لما هو مألوف.نجد هذا الفعل مثلا يأخذ معنى إعادة إنتاج الشيءreproduire،أو تمثيله représenter ،بل نراه في أقصى الحالات يعني خيانة الشيء trahir.

[37]محمد عزيز الحبابي ، عن الترجمة والتلاقح الثقافي ، من تقديمه للترجمة الفرنسية لرواية "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب،ط عكاظ ،الرباط ،1988.

[38]

-مجموعة من الباحثين،قضايا أدبية،تنسيق محمد القاسمي والحسن السعيدي،مختبر اللغة والتواصل وتقنيات التعبير،كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس نفاس،عالم الكتب الحديث،ط2010،1،ص21-50. [39]

[40] - رينه ويلاك، أوستين وارن،نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي،مراجعة حسام الدين الخطيب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،1987،ص170.

[41]- عبد اللطيف الوراري ، نقد الإيقاع ،في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب،دار أبي رقراق للطباعة والنشر ،الرباط،ط1 ،2011،ص308.

[42]أحمد عبد القادر ،جيلان، الإيقاع عنصر تعبيري في موسيقى عصر الباروك،عالم الفكر،مجلد18،عدد1،يونيو1987،ص201.

[43] -محمد المتقن،الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،مطبعة أميمة،فاس،ط1 ،2012،ص20،

[44]- محمد عزيز الحبابي ،م.س

[45]- : MESCHONNIC, Henri (1982). Critique du rythme anthropologie historique du langage. Paris, Verdier.

[46] - عبده يونس عبود:هجرة النصوص،دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي،منشورات التحاد الكتاب ،دمشق،1995،ص210.

[47] Roman Jakobson, Aspects linguistique de la traduction, voir essais de linguistique générale ,édition de Minuit,1967,p86-87.

-

[48] - بوريس اخنباوم ،نظرية المنهج الشكلي ونصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،ط1982 ،ص57.

[49]- هو مسلك ميمون،ينظر مقالة:المستشرقون ودراسة العروض العربي،عالم الفكر(مجلة)مجلد25،ع1ن1996،ص197.

[50]- الصورة:مجلة النقد الأدبي والبحث الفلسفي،محمد الرايسي،الإيقاع بين اللغة والموسيقى في الأغنية الشعبية-العيطة الجبلية أنموذجا،دار النشر المغربية،الدار البيضاء،عدد2،ط،1999،ص151-155.

[51]-م ن،156.

- محمد بتس،مس ،ص67-68

[52]-هنري ميشونيك ،نقد الإيقاع،نقلا عن محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها ،ج2،الرومنسية،دار توبقال ،الدار البيضاء،ط1990،1،ص67.

[53] - ينظر: خالد بلقاسم،أدونيس والخطاب الصوفي ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1 ، 2000.

[54] - فصول مجلة نقدية،القاهرة ،عدد74 خريف2008،ص57.

[55] Henri Meschonnic,Poétique du traduire,paris -Voir ,Verdier,1999.

[56]- مس،ص36-42

[57] - العربية والترجمة،فائزة القاسم،الترجمة كشف ذات أخرى في فضاء اللغات والثقافات،المنظمة العربية للترجمة،بيروت،ع5و6 ،خريف 2010/شتاء 2011،ص

[58] -فرانسوا راستي،فنون النص وعلومه،ترجمة إدريس الخطيب،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط2010،1،ص275—277.

[59] -أن مورال،النقد الأدبي،مناهج اتجاهات قضايا،ترجمة إبراهيم أولحيان،المركز القومي للترجمة،القاهرة،ط1 ،2008.

[60] -مجموعة من الباحثين،قضايا أدبية،م س ص25.

[61] -م ن،ص26.

[62]- . Voir :El Qasem,Fayza,«Traduire les différences Réflexion sur les enjeux linguistiques et culturels que représente la traduction des différences : Exemple de L'immeuble de Yacoubian »,in La traduction et ses métiers. Aspects théoriques et pratiques, lettres modernesMinard,2009.226.

[63]- مقالات في النقد والترجمة،سوزان بازنت،الثقافة والترجمة،ترجمة مرزاق بقطاش،الملتقى العربي الدولي لدعم فلسطين،د.ت،ص17-30.

[64]- مجلة فصول،مس،ص22.

[65] - ينظر: مقالات في النقد والترجمة،بارنار بوتي ،المكونات الدينامية للتبليغ،ترجمة رشيد بن مالك ،الملتقى العربي والدولي لدعم المقاومة،15-2010/01/17،ص69-75.