الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري – قسنطينة

كلية الآداب و اللغات

قسم الترجمة

مدرسة الدكتوراه

رقم التسجيل :169/DS/2019.....

رقم الإيداع : .11/tra/2019....

درجات الإبداعية في الترجمات العربية لقصيدة The Waste Land

لـ: توماس ستيرنز اليوت

دراسة تحليلية مقارنة لثلاث ترجمات عربية

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الترجمة

إعداد الطالبة :

وهيبة لرقش

تحت إشراف :

ا.د. رابح دوب

لجنة المناقشة :

1 – الاستاذ الدكتور:رشيد قريبع	جامعة قسنطينة-1	رئيسا
2 – الاستاذ الدكتور: رابح دوب	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية	مشرفا ومقررا
3 – الاستاذ الدكتور: يوسف بغول	جامعة قسنطينة-1	عضوا مناقشا
4– الدكتور: عبد الغني بن شعبان	جامعة قسنطينة-1	عضوا مناقشا
5– الاستاذ الدكتور: جمال قوي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
6–الاستاذ الدكتور:عمار بوقريقة	جامعة جيجل	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2019-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدى ثمرة جهدى المتواضع هذا إلى:

كل الأحباب والأصحاب والخلان وعلى رأسهم القائد المغوار الذى احتضن وساند ودعم هذا البحث ليرى النور: إليك أنت أمـــــي.

وإلى كل الشموع التى تحترق في صمت لتنير درب الآخـرين: إلى كل من علّمنى حـــرفـــا

وإلى كل من يعاني غـــربـــة البحث في بـــــــلادي

وإلى كل أولئك الذين امتطوا صهوة الـعـلـــم بغية ارتقاء أسمى درجـــات المجـــد أو ربـما أمـــلا لاعتلاء سـدّة الحـكـــم

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلي

ولا بد للقيد أن ينكسر

شكر

أتوجه بامتناني و شكري إلى الاستاذ المشرف: أ.د. رابح دوب على كل النصائح و التوجيهات التي أفادني بها. كما أتوجه بجزيل الشكر و التقدير إلى أ.د.ناصيف العابد لرعايته لطلبة الدكتوراه، و إلى الأستاذ: بلال بن طالب رئيس قسم الترجمة على كل التوجيهات و التعليمات.

و أتقدم بخالص الشكر و التقدير إلى كل الأساتذة، داخل الوطن و خارجه، على كل النصائح و التوجيهات التى أفادونى بها.

ولا يفوتني أن أتوجه بخالص عبارات الشكر و التقدير و الامتنان إلى تللك الأيادي الأمينة و السخية التي جادت علي بعديد المراجع القيمة في كل من مكتبة

. UCLوجامعةTHE British Library

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتوجه بتحية شكر و تقدير و امتنان و عرفان لأستاذي: الدكتور عمار ويس للجهود التي بذلها في سبيل إعلاء راية مدرسة الدكتوراه في الترجمة، و أدعو الله أن يمدكم بموفور الصحة و العافية و راحة البال.

مقدمة:

يتناول هذا البحث مسألة الإبداعية في الترجمة تحت عنوان"درجات الإبداعية في الترجمات العربية لقصيدة« The Waste Land » لـ:ت.س.اليوت. دراسة تحليلية مقارنة لثلاث ترجمات عربية". و تركز الدراسة على الجانب الاسطوري للقصيدة حيث يتم جرد كل الأساطير الأصل، ثم تحليل و دراسة الترجمات العربية الثلاث لكل اسطورة ثم مقارنة الترجمات فيما بينها لتحديد أكثرها إبداعية.

و تدور فصول هذا البحث حول إشكالية طبيعة الابداعية في الترجمة، وتطرح التساؤل التالي: ماهي الإجراءات الإبداعية التي يتبعها المترجمون في ترجمة الأساطير في قصيدة The Waste Land إلى اللغة العربية في محاولة لتقريبها إلى القارئ العربي؟ و نفترض أن المترجمين سيحاولون التوفيق بين المعنى والمبنى في القصيدة من خلال توظيف الاستراتيجيات الملائمة لذلك.

وقد جاء اختياري لهذا الموضوع بعد قيامي بقراءات وبحوث أولية حول قضية المعنى في الترجمة وكيفية الإحاطة بهذا المعنى لأن لب الترجمة يتمثل في نقل المعنى من لغة إلي أخرى. فقادتني هذه البحوث إلى حقيقة أن البحث عن المعنى في النص هو عملية تأويلية بالدرجة الأولى، والتأويل في الأساس مبني على إبداعية القارئ(أو المترجم). ومن هنا جاءتنى فكرة القيام بدراسة حول الإبداعية في الترجمة.

وقد تطرقت العديد من الدراسات إلى موضوع الإبداعية في الترجمة خاصة في بعض المقالات للباحثة(2007) J.Dancette و الباحثة Mathilde Fontanet (2007) وكذلك B. Stefanink و I. Balasceau (2003). كما تطرق(M.Holman(1998 و بعض الباحثين في كتاب The Practices of Literary translation إلى الإبداعية في الترجمة. كما وردت العديد من المقالات حول الإبداعية الترجمية في كتاب(2006) Translation and Creativity للكاتبتين: perteghella Manuella و Loffredo Eugenia. كما تطرق بول كوشمول P. Kussmaul في كتابه Training the Translator (1995) في فصله الثاني إلى الإبداعية في الترجمة. كما وردت بعض الدراسات الأكاديمية حول الإبداعية و استراتيجياتها في الترجمة.

وأما عن أهداف هذه الدراسة فهي ترمي إلى استجلاء طبيعة الإبداعية في الترجمة و مظاهرها، إضافة إلى تحديد أهم الاستراتيجيات التى تسمح بقياسها، إلى حد ما.

وفي هذا السياق، تم اختيار قصيدة اليوت the Waste Land مدونة لهذا البحث لتوفر العديد من الترجمات العربية لهذه القصيدة، وكذلك للطابع الاسطوري الذي يغلب عليها، فتحاول هذه الدراسة التركيز على مقاربة المترجمين لهذا الكم من الأساطير في محاولة لتقريبها إلى القارئ العربي دون غموض أو إبهام. ولهذا الغرض، تتبع هذه الدراسة منهجا وصفيا تحليليا مقارنا.

وتأتي هذه الدراسة في قسمين: قسم نظري و قسم تطبيقي. وأما القسم النظري فيضم فصلين؛ الفصل الأول: يأتي تحت عنوان "التكافؤ في الترجمة و آليات الترجمة الشعرية" و يضم مبحثين.

_المبحث الأول: يحمل عنوان"التكافؤ في الترجمة"، و يتطرق إلى إشكالية الأمانة و الخيانة في الترجمة و طبيعة التكافؤ بين النص الأصل و الهدف. كما يستعرض تطبيق نظرية الملاءمة في الترجمة.

_ المبحث الثاني: يحمل عنوان "مناهج الترجمة الشعرية" ويتطرق إلى خصائص الترجمة الأدبية عموما و الشعرية على وجه الخصوص. و يستعرض تطبيق نظرية الملاءمة على القصيدة الشعرية و أهم الاستراتيجيات التى تبناها المترجمون في ترجمة الشعر.

الفصل الثاني يحمل عنوان "الإبداعية في الترجمة" و يضم مبحثين:

_المبحث الأول: يأتي تحت عنوان"آراء و أبحاث في الإبداعية الترجمية" و يتطرق إلى مختلف الدراسات و الآراء التى تدافع عن الإبداعية في الترجمة.

_المبحث الثاني: يحمل عنوان "معايير واستراتيجيات الإبداعية" ويستعرض مختلف المعايير و الاجراءات و الاستراتيجيات التى وضعتها عديد الدراسات واعتبرتها كمظاهر للإبداعية.

أما القسم التطبيقي فيأتي في ثلاثة فصول:

_الفصل الأول: يحمل عنوان " تقديم المدونة" ويتطرق إلى القصيدة الأصل the Waste Land و الترجمات العربية الثلاث؛ و يتناول بالدراسة والشرح مختلف الأساطير الواردة في القصيدة.

_الفصل الثاني: يحمل عنوان"الدراسة التحليلية المقارنة للترجمات"، ويتناول بالدراسة و التحليل و المقارنة الترجمات الثلاث لكل أسطورة.

_الفصل الثالث: يحمل عنوان" تحليل الدراسة المقارنة و استخلاص النتائج" و يتناول تصنيفا لمختلف الاجراءات و الاستراتيجيات الترجمية التى تم استخراجها من الدراسة المقارنة للترجمات، ثم تحديد الاستراتيجيات الأكثر إبداعية المستخدمة في الترجمات و تقييم النتائج.

ولأن كل مسار من مسارات البحث يوجب تعاون وتضافر جهود عدة، فإنه لا يفوتني في هذا السياق أن أتوجّه بامتناني و شكري إلى الأستاذ المشرف: ا.د. رابح دوب على كل النصائح و التوجيهات التي أفادني بها. كما أتوجّه بجزيل الشكر والتقدير إلى رئيس قسم الترجمة و الاستاذ ناصيف العابد لرعايتهم لطلبة مدرسة الدكتوراه. وأتوجه بخالص عبارات الشكر لكل الأساتذة داخل الوطن وخارجه على كل النصائح و التوجيهات التى أفادوني بها.

القسم النظري

الفصل الأول

التكافؤ في الترجمة و آليات الترجمة الشعرية

المبحث الأول

طبيعة التكافؤ في الترجمة

مخطط المبحث الأول:

توطئة

1)استحالة الترجمة

2)صعوبة الترجمة

3)المترجم و اشكالية الأمانة والخيانة

4)نظرية التكافؤ في مختلف المقاربات الترجمية

ا)التكافؤ اللساني التركيبي

ب)التكافؤ الدلالي

ج)التكافؤ الوظيفي(الدينامى) و البراغماتي

*نظرية فينوتى في الترجمة: ظهور أو احتجاب المترجم

* السكوبوس و الترجمة

5) تطور الدراسات حول مفهوم التكافؤ

6) نظرية الملاءمة

أ) التكافؤ في الترجمة هو تماثل في التأويل بين الأصل و الهدف

ب) الحلقة الهرمينوطيقية للفهم لدى ستاينر

ج) المترجم في مواجهة النص

توطئة:

اختلفت مناهج و طرق الترجمة منذ القدم مابين الحرفية والتكييف والتطويع، و اختلفت معها الآراء ما بين مؤيد للأمانة للنص الأصل وبالتالى التأكيد على الحرفية، ومؤيد للنص الهدف والتأكيد على ضرورة وضوحه وتألقه. من هذا المنظور ظلت الثنائية المعروفة الخيانة–الأمانة قائمة في الترجمة؛ وظل صدى المثل الايطالي المشهور"المترجم خائن" يلاحق المترجمين، إن لب هذه القضية يعود إلى عدم وجود معايير واضحة تحدد و تعرف طبيعة التكافؤ بين الأصل و الترجمة، هل هو تطابق لغوي أم تكافؤ ثقافي أو هو التقاء و انصهار للآفاق بين الأصل والترجمة؟ يحاول هذا المبحث تسليط الضوء على إشكالية التكافؤ في الترجمة من خلال التطرق إلى مفهوم التكافؤ في مختلف المقاربات الترجمية وصولا إلى نظرية الملاءمة التى تؤسس لتطابق التأويل بين الأصل والترجمة .

1) استحالة الترجمة:

أدت صعوبة المهمة الملقاة على عاتق المترجمين إلى اقرار البعض باستحالة الترجمة، وفي هذا الشأن يتساءل جورج مونن في كتابه Les Belles Infidèles: هل الترجمة ممكنة؟[1] و يستعرض إشكالية" الاعتراض المسبق" أي L'objection préjudicielle التى تشير إلى إستحالة الترجمة نظريا وهو يعتمد فى هذا على مبدأ الاختلاف بين اللغات والذى يؤدى حتما إلى خسارة في النص وفي جوهره خلال الترجمة. ينتقد لادميرال ما يفترضه مونن ويعتبر هذا الموقف بمثابة النقطة الصفر في التنظير حول الترجمة، حيث إن الترجمة كانت

[1]Ladmiral, Jean René ;Traduire :Théorèmes pour la traduction, tel gallimard(2002).pp: 88-89

موجودة منذ الأزل ولا تزال قائمة وبالتالي هى عمل و نشاط ممكن ولا مجال للحديث عن استحالتها. ويستعرض ستاينر[2] وجهتى نظر فى هذا الشأن مستمدة من فلسفة اللغة، الموقف الأول يعتبر الترجمة ممكنة لكون اللغات تشترك في الكليات اللغوية العميقة و أما الاختلافات فهى فى الأساس سطحية. وأما الرأي الآخر فيعتبر أن استقصاء هذه الكليات بطريقة منطقية أمر بعيد المنال كما أنها ذات طبيعة أكثر تجريدا وتعميما إلى الحد الذى تبدو فيه مبتذلة وبالتالي تبدو هذه الكليات مضللة وغير مناسبة ولا مفر من الإقرار باختلاف اللغات، وعلى هذا الأساس يعتبر هذا الرأي الترجمة الحقيقية مستحيلة.

ويعتبر ميشونيك[3] استحالة الترجمة أمرا ناتجا عن نظرية اللغة التى تولى الأهمية القصوى للرموز اللغوية والتراكيب وبالتالي تقيس التكافؤ بين الأصل والهدف على أساس تشابه لغوي ولأن اللغات غالبا ما تختلف فيما بينها يعد الوصول إلى مثل هذا التشابه ضربا من المستحيل مما يدفع إلى القول باستحالة الترجمة عموما وترجمة الشعر خصوصا، إذن تعود ادعاءات استحالة الترجمة إلى طبيعة التكافؤ المنحصرة في الجانب اللغوى.

2) صعوبة الترجمة:

[2]Steiner, George : After Babel, Oxford(1975). pp :76-78.

[3]Meschonnic, Henri: Poétique du Traduire ;édition vérdier(1999),pp :78-79.

يقودنا الاقرار باختلاف اللغات وتعدد الثقافات إلى حقيقة صعوبة الترجمة وحجم المعاناة التى يكابدها المترجمون في محاولاتهم نقل نص من لغة إلى أخرى، فيواجهون تحديا مضاعفا: استيعاب جملة أفكار ومعاني الأصل ونقلها بأمانة إلى اللغة الهدف، وصياغة نص مترجم(النص الهدف) يكون مستساغا لدى قرائه شكلا ومضمونا، وفي هذا السياق يقول فرانتز رزنزفايقFranz Rosenzweig إن الترجمة هي خدمة سيدين: السيد الأول هو العمل(الأصل)، هو الكاتب، هو اللغة الأجنبية. السيد الثانى هو الجمهور المتلقى ولغة الترجمة، ويعبر عن هذا قائلا[4]:

''Traduire, c'est servir deux maitres: l'étranger dans son étrangeté, le lecteur dans son désir d'appropriation…''

وهنا تظهر مأساة المترجم...

فإذا انحاز المترجم للكاتب، للعمل الأصل أو لنقل للغة الأجنبية وقرر استضافتها في الفضاء الثقافي الخاص به، فقد يظهر في عيون الآخرين أجنبيا، بل حتى خائنا. كما يمكن حتى للنص الهدف أن يكون غير واضح لدى قرائه لإمعانه وتركيزه على مظاهر الثقافة الأصل.

وأمّا إن قرر المترجم تكييف العمل الأصل مع أعراف الثقافة الهدف فإنه حتما سينال رضا المتلقّين، ولكنه في المقابل سيعتبر خائنا للنص الأصل.

[4]Ricoeur, Paul : Sur la traduction edition Bayard 2004,pp :40-41

وقبل روزنزفايق عبر شلايرماخر عن هذين التوجهين في الترجمة كمايلي[5]:

''amener le lecteur à l'auteur'' ou ''amener l'auteur au lecteur''

كما عبر في سياق آخر قائلا[6]:

« Either the translator leaves the author in peace…and moves the reader toward that author or the translator leaves the reader in peace…and moves the author toward that reader… »

"إما أن يترك المترجم الكاتب في سلام وينقل إليه القارئ، أو أن المترجم يترك القارئ في سلام وينقل إليه الكاتب..."

3)المترجم و إشكالية الأمانة والخيانة:

يرجع بارمان إشكالية الأمانة والخيانة في الترجمة إلى بعض المعطيات الإديولوجية، ويعطى مثالا وهو تقديس اللغة الأم، حيث يعتبر أن جمهور القراء في القرن الـ16 كانوا يستمتعون بقراءة الأعمال الأدبية في مختلف اللغات من دون التساؤل حول الأمانة أو الخيانة لكونهم لم ينشغلوا بتقديس اللغة الأم أمام اللغات الأخرى. فقد يكون هذا التقديس هو لب و مصدر كل الإشكاليات التى تطرحها الترجمة[7].

وهى الفكرة التى يتطرق إليها بول ريكور[8] حينما يتطرق إلى مأساة المترجم بين الأمانة والخيانة، بين النص الأصل والهدف؛ حيث ينتقد تقديس اللغة الأم لدى القارئ و

[5]Ricoeur, Paul : Sur la traduction, Op.Cit.pp :40-41

[6]Pym, Anthony: Natural and Directional Equivalence in Theories of Translation,in Target 19:2(2007),271-294.

[7]Berman,Antoine: L'épreuve de l'étranger.Edition Gallimard (1984); pp :14-15.

[8]Ricoeur, Paul : Sur la traduction ;Op.Cit,pp: 10-11.

معارضته لكل ما يمكن أن يستجد فيها من اللغات الأخرى بفعل الترجمة، وهذا ما أسهم في معاناة المترجم الذي يتوجب عليه في هذه الحال أن يحافظ على اللغة المترجم إليها كعرق نقي لا تشوبه شوائب اللغة المترجم منها. وهذا التوجه نابع من الادعاء بهيمنة وسمو اللغة الأم أمام لغات أخرى ويشبهه ريكور بحال اللاتينية مثلا مع نهاية العصور الوسطى وبداية النهضة الأوروبية وحال الفرنسية في العصر الكلاسيكي وحال الأنجلو–أمريكية حاليا. ويستعمل ريكور[9] مصطلح "مقاومة الترجمة" من قبل اللغة المستقبلة في وصفه لمعاناة المترجم أمام هذا التوجه إذ يجد المترجم نفسه أمام خيار وحيد وهو الأمانة للغة الهدف. كما يواجه المترجم محنة أخرى وهي "مقاومة الترجمة" من قبل اللغة الأصل؛ حيث يتشكل النص ككتلة جامدة تقاوم كل محاولة لفك شفرته من قبل المترجم حتى قبل أن يبدأ عمله بسبب الخوف الذى يتملك المترجم من أن الترجمة لن تكون في النهاية إلا ترجمة، وبالتالى هي في الأصل سيئة، ويبقى هذا الخوف نوعا من الوهم الذى يقبع في مخيلة المترجم. وحينما يبدأ الترجمة يواجه المترجم صعوبات لا تحصى تجعل من عمله محنة ومن آماله في الحصول على ترجمة جيدة تحديا صعبا خاصة إذا تعلق الأمر بنصوص شعرية وفلسفية حيث المجالات الدلالية والخصائص التركيبية والنحوية نادرا ما تتطابق من لغة إلى أخرى فيواجه المترجم تهمة الخيانة للنص الأصل.

[9]Ricoeur, Paul: Ibid ;pp: 12-13

ويعبر أنطوان برمان عن هذه المقاومة المزدوجة للترجمة: مقاومة اللغة الأصل و مقاومة اللغة المترجم إليها قائلا[10]:

''…Le traducteur est ambivalent. Il veut forcer des deux cotés, forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle.''

"المترجم غريب الأطوار، فهو يحاول فرض عمله في الاتجاهين معا: يجبر لغته على التآلف مع ما هو غريب عنها، ويجبر اللغة الأخرى على الانحلال في لغته الأم" (ترجمة شخصية)

ولأن تحقيق هذه المهمة المزدوجة أمر صعب، يقترح بول ريكور التخلي عن فكرة الترجمة المثالية– بمعنى التطابق التام بين الأصل والهدف... ، وكأنه يعترف ضمنيا بإشكالية الأمانة–الخيانة والتى لا مناص منها. كما أن مفهوم الترجمة المثالية يمكن ربطه بالربح و الخسارة، حيث إن الترجمة المثالية تمثل ربحا للترجمة وهو ما يحقق "الأمانة"، أما وإن تخلينا عنها فكأننا نعترف بحصول ضياع أو خسارة ما خلال الترجمة وهو ما يدفع إلى اتهام المترجم بالخيانة. لا بد من الإشارة هنا إلى أن الربح و الخسارة في الترجمة ليسا إلا وهما لأنه لا مفر من الإقرار بالاختلاف الحتمى بين الأصل والترجمة.

يشير ريكور[11] إلى أن المترجم قادرعلى التغلب على محنة ومأساة الترجمة إذا بحث عن علاقات تكافؤ من دون تماثل équivalence sans identité ، لنقل تطابق دون

[10]Berman, Antoine:L'épreuve de l'étranger ;Op.Cit ;pp :17-18

[11]Ricoeur, Paul ; Sur la Traduction;Op.Cit ;pp :41-43.

تماثل. ولا بد من البحث عن هذا التكافؤ وتشكيله عبر عمليات افتراضية–حوار متواصل– بين الأصل والآخر ويطلق على هذا التعايش والحوار بين الأصل والأجنبى مصطلح الاستضافة اللغوية؛ حيث يستضيف المترجم النص الأجنبى في اللغة الهدف كما يستضيف النص الأجنبى المترجم ضيفا على اللغة الأجنبية.

لقد احتلت فكرة التكافؤ بين النص الأصل والهدف حيزا كبيرا في الدراسات الترجمية واختلفت الآراء حول طبيعته عبر مختلف المقاربات والنظريات؛ إذ يدافع البعض عن التكافؤ التركيبى ويدافع آخرون عن التكافؤ الدلالي أو الوظيفى أو البراغماتي...سنحاول استجلاء وتوضيح فكرة التكافؤ في الترجمة في الفقرة الآتية.

4)نظرية التكافؤ في مختلف المقاربات الترجمية:

أ) التكافؤ اللساني التركيبي Equi valence structurelle

يمثل هذا التوجه اللساني عديد الدارسين مثل ياكوبسون وكاتفورد وفينى وداربلنى؛

*أبحاث فينى و داربلني Vinay et Darbelnet (1958) :

قامت هذه الأبحاث على أساس وضع تعابير وألفاظ في لغة وما يقابلها في لغة أخرى، وهو العمل الذى قاما به بين الانجليزية والفرنسية. وكانا يعتقدان أن وضع المقابلات

الثنائية بين هاتين اللغتين سيمكن من القيام بالترجمة وتسهيل التقابل على مستوى العبارات و التراكيب النحوية من خلال كتابهما: الاسلوبية المقارنة للفرنسية والانجليزية. ولكنهما يقران، فيما بعد، أن هذه الأزواج المتقابلة بين لغتين كما هو حال القواميس ثنائية اللغة لا تمثل جوهر وكنه الترجمة لأن الترجمة أوسع وأعقد من كونها تقابل بين عبارات وألفاظ لغتين. و هو ما أدى بهما إلى الاعتراف بأهمية المقام والسياق لتحديد المعنى لأن التكافؤ بين لغتين يعتمد على السياق وليس مجرد تقابل بين ألفاظ و عبارات و نحو[12].

* أبحاث ياكوبسون(1959):

تعرض ياكوبسون[13] Yakobson إلى طبيعة العلاقة بين اللغتين الأصل والهدف، وأشار إلى أنه خلال عملية الترجمة يصعب وجود ألفاظ متكافئة بين لغتين، واعتمد في آرائه على العلاقة بين ألفاظ لغة الأصل وألفاظ اللغة الهدف وأقر بوجود اختلافات جوهرية بين اللغات على مستوى الألفاظ والتراكيب والتعابير الاصطلاحية؛ وهو ما أدى به إلى القول باستحالة وجود تكافؤ تام بين لغة وأخرى ويقوده هذا إلى الإقرار بصعوبة الترجمة.

تعد آراء ياكوبسون بعيدة عن الممارسة اليومية للترجمة لأنه لم يشر إلى السياق و المقام والمعنى خلال الترجمة بل ظلت آراؤه منحصرة في الألفاظ والتعابير بين اللغات.

[12]Despoina, Panou, "Equivalence in Translation Theories : A Critical Evaluation''; in Language Studies :Vol.3.No1,pp :1-6 January2013..

[13]Despoina, Panou, Equivalence in Translation Theories: A Critical Evaluation ; Ibid.

*أبحاث كاتفورد(1965):

اعتمد كاتفورد Catford بدوره على التطابق اللغوي بين النص الأصل و الهدف وهو يعتبر التكافؤ في الترجمة مبنى على التطابق اللغوي بين وحدات الأصل ووحدات الهدف. و يصنف كاتفورد[14] التحويلات التى تحدث على النص الهدف مقارنة بالأصل إلى تغيرات لفظية و نحوية و تركيبية. ويؤكد كاتفورد[15] من خلال تحليله التجريبى لأزواج من النصوص أن التكافؤ النصي هو الحالة التي يكون فيها نص أو جزء من نص في اللغة الهدف مكافئا لنص أو جزء من نص في اللغة الأصل وفق معايير محددة. وأشار أن المكافئ الترجمى النصى الأكبر(الذى يتعدى الجملة) هو مجموع المكافئات الترجمية الصغرى التى يمكن التحقق منها تجريبيا.

تعرضت أفكار كاتفورد لانتقاذ لاذع فيما تعلق بطبيعة التكافؤ بين الأصل والهدف فهو يحصر هذا التكافؤ في الجوانب النحوية واللفظية والتركيبية وأهمل تأثير العوامل السياقية والثقافية والتاريخية كما أنه لم يذكر تماما المعنى وكأن به الترجمة تتم بين عناصر لغوية من دون معنى.

*أبحاث كادى (1968):

[14]Despoina, Panou : "Equivalence in Translation Theories : A Critical Evaluation'' ;Op.Cit.

[15]Halverson,Sandra, '' The Concept of Equivalence in Translation Studies'' ;in Target9 :2 (1997)pp:207-233

قام كادى[16] Kade في عمله بوصف التكافؤ المعجمى من حيث التطابق أو اللاتطابق بين الوحدات المعجمية للغتين، وصنف أربعة أنواع للتكافؤ وهي: التكافؤ الكامل بمعنى التطابق وحدة–وحدة، و التكافؤ الاختياري بمعنى وحدة تقابلها عدة وحدات، و التكافؤ التقريبي بمعنى وحدة تقابلها جزء من وحدة، و التكافؤ المنعدم أو اللاتكافؤ بمعنى وحدة من دون وحدة. ووضع كادى أنواع مختلفة للتكافؤ اللساني منها: التكافؤ الصوتى و الفونيمي و المورفيمي و المعجمى و النحوي و الدلالى. أهمل كادى في أبحاثه المعنى و السياق و حصره في مجرد تطابق عدد الوحدات المعجمية بين لغتين متجاهلا أن اللغات تختلف في التعابير و الألفاظ و النحو.

ب) التكافؤ الدلالي(الحرفي) sémantique:

يمثل هذا التوجه عديد الباحثين كنيومارك وبرمان اللذين يؤكدان على نقل المضمون نقلا حرفيا

*أبحاث نيومارك(1981):

[16]Cité in :Halverson,Sandra, The Concept of Equivalence in Translation Studies ,Op.Cit.

يؤكد نيومارك[17] Newmark على ضرورة الحفاظ على كل خصائص النص الأصل في النص الهدف وإن اضطر المترجم إلى القيام بإضافات وتغييرات في اللغة الهدف، فهو يركز على نقل المضمون نقلا حرفيا ويدعو إذن إلى تكافؤ في الدلالة بين الأصل والهدف من خلال مفهوم الترجمة الدلالية Semantic Translationالذى يقترحه في كتابه Approaches to Translation (1981)

*آراء برمان: الحرفية ضد الإثنومركزية

يرى برمان أنه لا بد أن يرتكز العمل الترجمى على الحرفية للنص الأصل، بمعنى أن يحافظ على خصائصه اللغوية والأسلوبية والتركيبية التى تميزه عن الآخر حتى يتمكن من مواجهة والتخلص من التوجه الإثنو–مركزي (الذاتية) في الترجمة وكل الاستراتيجيات التى تميل إلى تشويه الأصل وأقلمته مع الهدف. ويؤكد أن القوالب والخصائص الثقافية لا بد أن تحافظ على شكلها المميز بترجمتها عن طريق استراتيجيات التغريب التى تعمل على استضافة الأجنبي كأجنبي ’accueillir l’Etranger comme Etranger‘‘[18] وتؤدى إلى إغناء الثقافة الهدف، بدل الاعتماد على تقنية التعادل equivalenceالتي يعتبرها برمان توجها نحو الذات وطمسا للأجنبي ويقول في هذا الصدد[19]:

[17]Despoina, Panou, Equivalence in Translation Theories :Op.Cit

[18]Lane Mercier, Gilliane;Translating the Untranslatable, in Target 9 :1(1997), p51

[19] Lane Mercier, Gilliane; “ Translating the Untranslatable” ,Ibid

‘’remplacer un idiotisme par son équivalent est un ethnocentrisme …traduire n’est pas chercher des équivalences’

"إن ترجمة العبارات الشائعة بما يعادلها في لغة الهدف يعد توجها نحو الذات... فعل الترجمة لا يتمثل في البحث عن التعادل بين لغة وأخرى"

يظهر جليا من آراء برمان أنه يحاول أن يقدم لنا نظرة موضوعية "شخصية"حول الأمانة في الترجمة، حيث إنه يدافع عن كون الترجمة لها مهمة سامية هى تقديم النص الأجنبي للقارئ في حلته الأصلية الأجنبية وبالتالي على المترجم أن يحافظ على غيرية الأصل. هذه الغيرية تتواجد وفقا لبرمان محفورة في الكلمة la lettre (الحرفية) وليس في المضمون لوحده. و بالتالي فهو يشجب بشدة كل الأفعال التى ترمى بالترجمة إلى خارج الأصل و التى تحصر الفعل الترجمى في نقل المضمون و تطبيع النصوص الأجنبية مع المعايير الجمالية للغة الهدف. بل إنه يؤيد الترجمة الحرفية المبنية على تقنيات التعجيم واللامركزية والهادفة إلى التخلص من الإثنومركزية والتأكيد على غرابة النص الأصل

ولأجل مفاجأة ومناقضة التوقعات الأدبية للقارئ والأنماط الثقافية المعروفة لديه، إضافة إلى توسيع الإمكانات اللغوية والجمالية الكامنة في اللغة الهدف. حيث إن برمان، مثل فينوتي، يولى أهمية للحرفية التى تقف في وجه التوجهات السائدة عبر التاريخ في الترجمة في ميلها إلى محو ونفي الآخر.

نلاحظ أن برمان يميز بين الترجمة النصية التشعبية traduction intertextuelle و الترجمة الحرفية، ويعتبر كنه الترجمة هو معارضة الإثنو–مركزية و استضافة الأجنبي

بأجنبيته" welcome the Foreigner as a Foreigner" ، ويرفض برمان تماما المناهج ذات التوجه التواصلي في الترجمة والتي يعتبر أنها بالضرورة تولي الأولوية للقارئ الهدف و تؤدي إلى استخدام استراتيجيات الأقلمة و النصية التشعبية hypertextualité. وبالتالي فإن مفهوم برمان لمدونة آداب للترجمة يميل أو ينحاز إلى النص الأصل وينطوي على إعادة تعريف مفهوم الأمانة في الترجمة: الترجمة الجيدة تحاكى النص الأصل في مادته، وفي حرفيته، وبالتالي يحافظ هذا التعريف على الطبيعة المتأصلة في الترجمة: كونها كلا واحدا لا يتجزأ، شكلا ومضمونا. ومع هذا يقر برمان بأننا لا يمكن أن نجد ترجمة خالية تماما من بعض الخلل أو التشويه، ويؤكد قائلا[20]:"لا بد لكل نص مترجم أن ينقل المعنى ..."

"Toute traduction est, et doit etre, restitution du sens "

ويمكن أن نصنف بالار[21] Ballard ضمن أنصار التكافؤ الحرفي لأنه يعتبر التكافؤ المثالي هو الحرفية، حيث إن الترجمة كلمة–كلمة و نسخ التراكيب مكن المترجمين عبر التاريخ من القيام بوظائفهم كما ينبغي. تبدو الأفكار التي يقترحها بالار نوعا ما غريبة لأنه يعتمد على عدد الكلمات في تحديد التكافؤ وهو في هذا المنحى يستدل بما قام به شيشرون منذ قرون خلت...ويدافع بالار عن موقفه هذا بكون الترجمة حاليا هي عبارة عن مزيج من

[20]Lane Mercier, Gilliane;Translating the Untranslatable, Op.Cit, p61

[21]Ballard, Michel ; Créativité et traduction,in Target 9:1(1997) ;85-110

الحرفية و إعادة التركيب، ولا يعتبر الحرفية منهجا ترجميا سيئا ما دام أنه لا يتعارض مع عبقرية الهدف.

ج) التكافؤ الوظيفي(الدينامي) أو البراغماتي:

أكد عديد الباحثين على التكافؤ بين النص الأصل والهدف على مستوى الوظيفة أو التأثير أو تشابه المقام. تحدث نايدا عن التأثير على المتلقى لاستمالته وتحدثت رايس عن تشابه وظيفة الأصل والهدف، أما بايكر وهاوس وكولر فاهتموا في دراساتهم بالمقام البراغماتي للحدث وأكدوا على ضرورة وجود تكافؤ براغماتى بين المقامين situations فى الأصل والهدف.

*أبحاث نايدا(1965):

يدعو نايدا Nida إلى التكافؤ الدينامى وهو إحداث تأثير للنص الهدف على المتلقي يعادل تأثير الرسالة الأصل على القارئ الأصل. يذكر أن نايدا كان يؤكد على التأثير القوي لاستمالة المتلقي و هذه الطريقة استمدها من حملات التبشير و التنصير التى كان يقوم بها

لدى بعض المجتمعات و الشعوب من خلال ترجمة الإنجيل، فكان يكيف عباراته و تراكيبه بشكل يفهمه و يستوعبه المتلقي و يؤثر فيه أيما تأثير[22].

يبدو أن الطريقة أوالتكافؤ الذي تبناه نايدا موجه في حقيقة الأمر لخدمة غرض و ايديولوجيا وليس فقط لتمرير مضمون ومحتوى، وهو ما أشار إليه غانتسلار وانتقده تماما لكون نايدا، من خلال ممارسة الترجمة الدينامية، كان يستميل الجمهور لاعتناق المسيحية. ويشير باحثون آخرون إلى أنه يعود الفضل لنايدا في وضع مفهوم المتلقى receptor و التأكيد على دوره في العملية الترجمية[23].

جدير بالذكر أن هذا الاتجاه الوظيفي أشار إليه نيومارك في مفهوم "الترجمة التواصلية" communicative translation الذى يؤكد فيه على القراء، ويدعو إلى إحداث تكافؤ في التأثير على قارئ الأصل وقارئ الهدف؛ ولو أن نيومارك كان يستشهد في هذا السياق بترجمة أمثلة من العبارات الجامدة والقوالب الشائعة بطريقة مباشرة وسهلة الفهم.

*أبحاث بايكر في التكافؤ البراغماتي (1992):

أكدت بايكرBaker ، بعد أن أشارت إلى التكافؤ النحوي والنصي، على التكافؤ البراغماتي بين النص الأصل و النص الهدف، وهذا التكافؤ يتمثل في تشابه المعنى

[22]Cited in :Despoina, Panou, Equivalence in Translation Theories :Op.Cit

[23]Cited in :Despoina, Panou: Ibid.

المضمن في المقام الأصل مع المعنى المضمن في المقام الهدف، وهذا المعنى المضمن implicature هو المعنى الذى تنطوى عليه الرسالة الأصل وليس المعنى الحرفي المباشر. فالمترجم لا يركز على ما يقال مباشرة، بل عليه استخراج هذا المعنى المضمن من المقام الأصل ونقله إلى المقام الهدف في حدود إمكانية المترجم[24]. وهذا ما نعنيه بالتكافؤ البراغماتي، أى تكافؤ أفعال الكلام فى الرسالة الأصل مع أفعال الكلام في الرسالة الهدف.

*أبحاث هاوس (1997):

تبنت هاوس[25] House نظرية براغماتية لاستخدام اللغة وتوصلت دراساتها إلى نموذج ترجمى حيث التكافؤ بين النص الأصل والهدف هو تشابه في الوظيفة بينهما. ولهذا تتبنى هاوس مفهوم "الترجمة الخفية" covert translation لتشير إلى النص الهدف الذى يحافظ على نفس وظيفة النص الأصل، ومفهوم "الترجمة الصريحة" overt translation التى يكون فيها النص الهدف مغايرا للنص الأصل من حيث الوظيفة.

ويمكن أن نورد في هذا السياق آراء ميشونيك[26] الذى يؤكد أن التكافؤ في الترجمة هو تكافؤ في المعنى، في القيمة، في الوظيفة وفي اشتغال النص، وبالتالي فإن الأمانة هى

[24]Leonardi, Vanessa : « Equialence in Translation, Between Myth and Reality » ;in Translation Journal2000

[25]Leonardi, Vanessa : « Equivalence in Translation », Ibid

[26]Meschonnic, Henri: Poétique du traduire ; Op.Cit

أمانة للمعنى ولجمالية النص وليس للكاتب أو القارئ؛ بمعنى آخر هي أمانة لبراغماتية النص: أن يفعل النص المترجم ما يفعله الأصل. إن ميشونيك من أنصار جمالية و شعرية الترجمة خصوصا أنه يركز على النصوص الأدبية عموما، حيث يؤكد على أن النص المترجم يجب أن يحمل جمالية و شعرية النص الأدبي، ولا ينحصر في مجرد نقل مضمون ومعاني الأصل.

ونجـد هذا التوجه سائدا لدى مترجمى العصر الوسيط الذين لم يولوا أهمية للتكافؤ التركيبى بين الأصل والهدف وترجموا وفقا لمعيار المناسبة للجمهور المتلقي؛ وبالتالي قد يترجمون نوعا أدبيا إلى نوع آخر من دون أن ينشغلوا بالشكل: كترجمة الملحمة إلى قصة رومانسية أو الخطب والمواعظ إلى مسرحية وهو ما أشارت إليه جينيت بيير Jeanette Beer[27] في قولها:

« (for medieval translators) …structural equivalence between source and translation was not of prime importance. By the criterion of appropriateness to target audience a treatise properly could become poetry, epic became romance, and sermons drama-or vice versa! »

"(بالنسبة لمترجمي العصر الوسيط)...التكافؤ التركيبي بين الأصل والترجمة لم يكن ذو أهمية كبيرة. بالاعتماد على معيار المناسبة للجمهور المتلقي، كانوا يترجمون رسالة إلى قصبدة شعرية، والملحمة إلى قصة رومانسية والمواعظ إلى مسرحية...أو العكس"

وهو الرأي الذي انتقده أنصار نظريات التكافؤ المعاصرة واعتبروا هذه الترجمات لا ترجمة.

*نظرية فينوتى في الترجمة: ظهور أو احتجاب المترجم

[27]Cited in :Pym, Anthony :Translation and Text Transfer, an Essay on the Principles of Intercultural communication. Peter Lang(1992). P:48

يعبر فينوتى[28] L. venuti عن إشكاليات التكافؤ والأمانة والتعجيم والأقلمة في الترجمة من خلال ثنائيته المعروفة:invisibility–visibility of the translator (ظهور–تخفى(احتجاب) المترجم). و يشير تخفى المترجم إلى استعمال استراتيجيات ترجمية عالية تمكن من محو الخصائص اللسانية والثقافية للأصل لأقلمته مع القيم الجمالية والإديولوجية و والسياسية السائدة في اللغة الهدف، وبهذه الطريقة يمحو المترجم كل ما يمكن أن يشير أو يدل على مسار الترجمة حتى يقرأ النص المترجم وكأنه الأصل. وهو ما يسمى الإثنومركزية

فى الترجمة، ويقول الشاعر الفرنسي للقرن 18 كولاردو في هذا السياق[29]:

« s'il y'a quelque mérite à traduire, ce ne peut être que de perfectionner, s'il est possible, son original, de l'embellir, de se l'approprier, de lui donner un air national… »

" لا بد للترجمة أن تعمل في حدود الإمكان على تحسين و تجميل الأصل، أن تلحقه بالذات وأن توطنه..."

وقد كان لهذا التوجه في الترجمة وقعه على الترجمات الأدبية حينها، والتى أطلق عليها اسم الترجمات الجميلات الخائنات التى ميزت الكلاسيكية الفرنسية. وتعد ترجمة فولتير

[28]Lane Mercier, Gilliane;Translating the Untranslatable, Op.Cit, p57

[29] Berman, Antoine : La traduction et la lettre, ou l'auberge du Lointain, Edition Seuil(1991).p: 30

لأبيات شكسبير الشهيرة: "تكون أولا تكون تلك هي المشكلة" مثالا لهذا النقل الحرّ (من وجهة نظر برمان)[30]:

« Demeure, il faut choisir, et passer a l'instant

De la vie à la mort et de l'être au néant. »

وأما مصطلح ظهور المترجم فيشير إلى استخدام استراتيجيات المقاومة في الترجمة التى تهدف إلى الحفاظ على و تقوية تميز النص الأصل على مستوى الخصائص الثقافية و اللغوية في النص المترجم و هذا باستخدام استراتيجيات التعجيم في مواجهة استراتيجيات الأقلمة، وبالتالي يتم التأكيد على ظهور وحضور المترجم في النص الهدف[31].

يبدو من خلال مصطلح احتجاب المترجم أن استراتيجيات الأقلمة تمكن من الحصول في النهاية على نص مترجم على درجة عالية جدا من المقروئية و المقبولية من وجهة نظر القراء حيث لا يكاد يظهر أثر للمترجم؛ وأما في حالة ظهور المترجم فإن استراتيجيات التعجيم تقدم لنا في النهاية نصا مترجما يحافظ على خصائص الثقافة الأصل و تكاد تغيب فيه معايير المقروئية و القبول من وجهة نظر الجمهور المتلقي في اللغة الهدف[32].

[30]Berman, Antoine: La traduction et la lettre ; Ibid.p :38

[31]Lane Mercier, Gilliane;Translating the Untranslatable, Op.Cit

[32]Lane Mercier, Gilliane;Translating the Untranslatable, Op.Cit;pp:60-62

في الواقع تشير الدراسات الحديثة لفلاسفة اللغة و منظري الترجمة أن المترجم لايغيب أبدا عن النص المترجم حتى و إن استخدم استراتيجيات أكثر كفاءة، إن غياب المترجم ليس إلا "حضورا محتجبا" تماما كما هي الأقلمة التى ليست إلا "أجنبية متخفية" ولا نعدها مطلقا معاكسة أو مضادة للأجنبية. إضافة إلى هذا، فإن استراتيجيات التعجيم و الأقلمة التى يشير إليها فنوتي ليست واضحة كما أن الحدود الفاصلة بينها تبدو مبهمة إن لم تكن غائبة أصلا[33].

*السكوبوس و الترجمة:

يقترح فرمير Vermeer[34] السكوبوس(مصطلح يعنى الهدف أوالغاية من الترجمة) كمعيار للتكافؤ، وكأنه يفترض علاقة تكافؤ في السكوبوس بين الأصل والهدف ويتساءل لماذا لا نطبق هذا التوجه في الترجمة الأدبية؟ فكما أن كل فعل له غاية يصبو إليها، كذلك الترجمة، يعتبرها فرمير فعلا تواصليا له غاية أو هدف أو "سكوبوس "... بما في ذلك

[33]Lane Mercier, Gilliane; Ibid; pp:60-62

[34]Laiho, Leena ; A literary work-Translation and Original, in Target 19:2(2007) pp:295-312

الترجمة الأدبية، ويستند في هذا على"الأمانة" للنص الأصل التى يعتبرها كهدف ممكن أو "سكوبوس" للترجمة، خاصة في حالة مترجمى الأدب الذين" يسعون إلى تحقيق ترجمة أمينة –محاكاة– للأصل أقصى ما أمكنهم ذلك"[35].

ينتقد العديد من الدارسين فكرة السكوبوس في الترجمة الأدبية كونها تحد وتقيد من التأويل المفتوح للنص الأدبى. وفي هذا الصدد ينتقد نيومارك[36] هذا التوجه الوظيفى في الترجمة لأنه يرى فى مفهوم السكوبوس اختزالا وتقليصا لما تحمله النصوص الأدبية من جمالية العبارة والكلمة والأسلوب والأداء والتصوير وقوة الرسالة والمضمون، ويذهب نيومارك بعيدا في انتقاده حين يشبّه السكوبوس بالمبدأ "التجاري": الغاية تبرر الوسيلة...

The end justifies the means ، وكأن الآداب والأعمال الفنية الكلاسيكية تنحصر قيمتها في مبدأ السكوبوس!

5) تطور الدراسات حول مفهوم التكافؤ:

إن التطور الحاصل في الدراسات اللغوية والأدبية فتح آفاقا جديدة لمكانة التكافؤ في الدراسات الترجمية؛ إذ حاز هذا المفهوم على اعتراف متبادل من طرف بعض الباحثين اللغويين و أتباع الدراسات التاريخية الوصفية، كما أن توسّع مجال اللسانيات ليضم المظاهر

[35] Laiho, Leena ;" A literary work-Translation and Original ", Ibid. pp:295-312.

[36]Cited in:Pym, Anthony; Exploring Translation Theories, NYand Routledge(2010)p59

المختلفة للتواصل اللغوى واعتماد الدراسات الأدبية على نظرية الأنظمة ولّد تقاربا بينهما حول ضرورة دراسة وتحليل العوامل السياقية والثقافية التى تؤثر في عملية إنتاج النصوص. وكنتيجة لهذا التقارب حاز مفهوم التكافؤ في الترجمة على نوع من الإجماع حول كونه مفهوم نسبي، وهو ما يقر به كولر Koller ويرجعه لأسباب عديدة، منها التاريخية و الثقافية و لعوامل لغوية ونصية وغير لغوية، إذ يقول[37]:

« Equivalence is a relative concept in several respects: it is determined on the one hand by the historical-cultural conditions under which texts are produced…And on the other by a range of sometimes contradictory…linguistic-textual and extra-linguistic conditions… ».

" التكافؤ مفهوم نسبي لأسباب متعددة: إذ تحدده وتعرفه الظروف التاريخية والثقافية التي تؤثر في إنتاج النصوص من جهة، ومن جهة أخرى مجموعة من العوامل اللغوية– النصية و غير اللغوية ، المتناقضة أحيانا..."

ومن جهة أخرى يعرف توري Toury التكافؤ على أنه "مفهوم وظيفى–علائقي تنضوي تحته مجموعة من العلاقات التى وجدت لتميز الأداء الترجمى المناسب عن غيره..." ويصرح قائلا[38]:

« (equivalence is) not one target-source relationship at all, establishable on the basis of a particular type of invariant. Rather it's a functional-relational concept namely;that set of relationships…found to distinguish appropriate(…)translation… »

[37] Cited in :Halverson, Sandra:The Concept of Equivalence in Translation Studies ;Much Ado About Something;in Target 9 :2 (1997)pp:207-233

[38] Cited in :Halverson, Sandra ; The Concept of Equivalence in Translation Studies ; Op.Cit.

يبدو من إقرار كولر وتوري أن مفهوم التكافؤ ليس تلك العلاقة الخطية بين الأصل و الهدف، ولكنه ينطوي على علاقات معقدة تحددها عوامل لغوية وثقافية وحتى تاريخية والتى تؤدى في النهاية إلى إنتاج وتمييز الترجمة المناسبة عن غيرها.

6) نظرية الملاءمة Relevance Theory

يقترح ارنست قوت[39] Ernest Gutt نظرية الملائمة Relevance Theory حول التكافؤ في الترجمة، وينطلق من تقسيم الترجمة إلى ترجمة مباشرة وترجمة غير مباشرة. فأما النوع الأول فيشير إلى الترجمة التى تتم وفقا للسياق والنوع الآخر هو الترجمة التى تتم من دون الرجوع إلى السياق الأصل. ويفترض قوت أن النوع الأول ينشئ تماثلا بين الأصل والهدف على المستوى التأويلى للنص من دون الاعتماد على التراكيب اللغوية لكليهما مما يجعل قارئ الترجمة ومتلقي النص الأصل يتوصلان إلى نفس التأويل. وفي هذا الإطار يورد الباحث مفهوم التكافؤ التوجيهى ويحصره في أنه" تشابه تأويلى بين الأصل والهدف" و يعتبر أن اللغة لا تقدم إلا الشئ القليل حول المعنى، ليس أكثر من إشارات تواصلية يتوجب تأويلها من طرف المتلقّين.

إذا رجعنا إلى فكرة ريكور حيث يطالب بتكافؤ دون تشابه فإننا نجد أنه لم يشرح طبيعة هذا التكافؤ بل رجّح أن يكون تشابها في المعنى واختلافا فى التراكيب والصيغ

[39]Pym, Anthony :Natural and Directional Equivalence in Translation Theory ; Op.Cit. p: 17-18

اللغوية. وإذا كان ريكور يبحث عن هذا المعنى في عمليات افتراضية بين الأصل والآخر، فإن قوت يطلق على هذه الافتراضات التأويل: يقول ريكور تكافؤ دون تماثل أو معنى متشابه ويضيف قوت تأويل متماثل، فعلاقة التكافؤ في الترجمة هى إذن تأويل متماثل بين الأصل و الترجمة. ويؤكد قوت مثل ريكور أن هذه العلاقة هي تكافؤ مفترض؛ أى أن المترجم" يفترض تأويلا متماثلا بين الأصل و الهدف"[40] و يقوم بهذا التأويل في عملية حوارية بين الأصل و الآخر.

ا) التكافؤ في الترجمة هو تماثل في التأويل بين الأصل والهدف:

يتبين لنا من كل ما أشرنا إليه أن العلاقة بين النص الأصل والنص الهدف ليست مبنية على تشابه في التراكيب أو الوظيفة أو التأثير، بل هي تماثل في التأويل بينهما يتوصل إليه المترجم بمجموعة من الافتراضات التى يقوم بها جيئة و ذهابا بين الأصل و الهدف.

[40] Ricoeur ; Paul: Sur la traduction ;Op.Cit.

ويشرح قوت[41] كيفية القيام بهذا التأويل من خلال استناده إلى مفهوم غرايس: Inference أى الاستدلال. ويرتكز في هذا على الفكرة الأساس: أننا لا نتواصل باللغة لوحدها و لكن بالعلاقة بين اللغة و السياق المحيط، أى أننا نستدل من السياق لتوظيف اللغة توظيفا ملائما في الترجمة. إن كنه نظرية الملاءمة يتمثل في أن المعنى الذى يتوجب نقله خلال الترجمة من لغة إلى أخرى ينتج عن تطويع العلاقة بين التراكيب اللغوية للنص الأصل والسياق الذى ترد فيه؛ أى أن التأويل يجب أن يتم فى إطار سياق النص الأصل و نابع منه، ولا يأخذ بعين الاعتبار المتلقى كما تدعو إليه نظريات التواصل والوظيفية .

إن السياق الأصل هو الذى يمكن من القيام بالتأويل وما على الجمهور المتلقي (المترجم أولا ومتلقى الترجمة ثانيا) إلاّ أن يعي ويفهم الخصوصيات السياقية للأصل ويحاول أن يقربها إلى ثقافته من دون أن يؤدى ذلك إلى طمسها. ويؤكد بن بنانى[42] أن" الترجمة هى دائما مسألة تأويل مهما كان جنس الكتابة" ويضيف أن عملية التأويل ترتكز أساسا على تحليل النص وفهم كل علاقات التناص فيه.

ب) الحلقة الهرمينوطيقية للفهم لدى ستاينر:

[41] Cited in: Pym, Anthony:Natural and Directional Equivalence, Op.Cit :p18

[42] عصفور، محمد: دراسات في الترجمة و نقدها. ط1 ،2009 صص: 159 .

يؤكد ستاينر[43] أن الفهم يعنى الترجمة وأن الفهم يتطلب التأويل، وبالتالي كل ترجمة هى تأويل. ويرى أن عملية تأويل المعنى فى النص المترجم تتشكل في نوع من الحركة الهرمينوطيقية التى تتم في أربع مراحل:

-الثقة: وهى أن يعى المترجم أن النص الأجنبى أمامه لا بد وأن يحمل فى طياته ما يستحق الترجمة، فالمواجهة مع الآخر لن تكون عقيمة ولهذا يحاول المترجم مقاربة النص وفهمه.

-الاستخلاص: وهنا يقتحم المترجم النص ويستخلص المعنى.

-التملك(الإندماج): وهى عملية حمل المعنى الأجنبى إلى اللغة الهدف و توطينه في البيئة اللغوية و الثقافية الجديدة.

-التعويض: وهى أن يحاول المترجم إحداث توازن بين الأصل و الهدف من دون إفراط أو تفريط؛ بمعنى أنه يكيف دون أن يطمس الآخر.

إن هذه الحلقة الهرمينوطيقية التى يقترحها ستاينر للوصول إلى المعنى تظهر بوضوح مدى التعقيد الذى ينطوى عليه كل فعل تأويلى، وهذا ما يفسر مكابدة المترجم لدى مقاربته النصوص الأدبية شعرا كانت أم نثرا؛ فكيف له أن يؤول معنى هذه النصوص و أين يوجد

[43]Steiner, George :After Babel ;op.cit ; pp :312-313.

هذا المعنى؟ هل المعنى هو ما تفصح عنه تراكيب النص أو هو قابع فى ذهن الكاتب أو هو موجود خارج النص؟

ج) المترجم في مواجهة النص:

باعتبار المترجم قارئا واعيا، فإنه يحاول فهم النص من خلال انصهار معارفه المسبقة مع ما يمثل أمامه فى النص. إن هذا الحوار المستمر بين القارئ والنص، بين التوقعات المسبقة و الكيان النصى الموجود يمثل حركة الفهم و التأويل، وفى هذا السياق يقر جدمار إن كل مترجم مؤول ويقول بأننا لا يمكن أن نقرأ النص إلا بتوقعات معينة، أى بإسقاط مسبق وعلى ضوء ما نستشفه من بنية النص تتم مراجعة هذه الافتراضات المسبقة مرارا و تكرارا ليتشكل فى النهاية المعنى المراد من كل قراءة[44].

ينتقد العديد من الباحثين الهرمينوطقيين الأوهام التى تعتقد بالوصول إلى المعنى الموضوعى للنص، من منطلق أن المعنى لا يوجد فى النص لوحده بل إنه يتشكل فى عملية ذهاب و إياب(un va et vien) بين النص و المتلقى (عملية جدلية أو حوارية)، و لا يمكن للمتلقى أن يفهم النص إلا وفقا لمكتسباته التى نعنى بها معارفه العامة. وهذا ما يطلق عليه"الدائرة الهرمينوطيقية" التى تعتبر وكأنها "دائرة مغلقة". إلاّ أن هايدقر يعتقد بأن هذه الدائرة ليست مغلقة بل إنها تمكن من ولوج أعماق النص، ومع تقدم المتلقى في فهم النص

[44] مصطفى، عادل: مدخل إلى الهرمينيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة العربية ط1 (2003)صص:12–13.

يستحوذ تدريجيا على فهم أكثر فأكثر ملاءمة؛ و كأنه يعتبر عملية الفهم غير محدودة ولا تنتهى بل هى مفتوحة على التأويل ويحاول أن يجعل من التوقعات المسبقة التى يباشر بها النص بوابة للانفتاح على النص بالتوافق معه و الانسجام مع حقائقه. إن تصور جدمار للفهم كحوار مع النص يؤدى في النهاية إلى انصهار الآفاق ويصبح شخص المتلقى وحقيقة النص واحدة.

خلصت من كل ما سبق إلى أن التكافؤ بين النص الأصل و النص المترجم هو تماثل في التأويل من منطلق أن كل عملية ترجمة هي فهم و كل فهم هو تأويل، و بالتالي كل ترجمة هي تأويل. ويظهر هذا التأويل من خلال الحوار المستمر بين المترجم و النص، مما يؤدي به إلى مراجعة افتراضاته المسبقة وفقا لحقائق النص ليتشكل في النهاية المعنى المراد ترجمته و توصيله إلى القارئ.

وقد تم اقتراح نظرية الملاءمة the Relevance Theory التى تؤكد على دور المترجم كقارئ واع كمنهجية للتعاطى مع النصوص الأدبية عموما والنص الشعري خصوصا، وهي المنهجية التى تفصل عملية تأويل القصيدة الشعرية خلال مسار الترجمة وهذا ما سنتطرق إليه في المبحث الموالي إضافة إلى مختلف الاستراتيجيات المتبعة في ترجمة الشعر.

المبحث الثاني

مناهج في الترجمة الشعرية

مخطط المبحث الثانـي:

توطئة

1)آراء في الترجمة الأدبية

2)متطلبات الترجمة الأدبية

3)الترجمة الشعرية

3-1)متطلبات الترجمة الشعرية

3-2)ترجمة الشعر: مهمة ممكنة أم مستحيلة؟

3-3)الآليات الأدبية في الشعر

3-4)الخصائص الشكلية(الموسيقية) للشعر

3-5)قراءة القصيدة الشعرية وفقا لنظرية الملاءمة the relevance theory:

4) استراتيجيات ترجمة الشعر

توطئة:

تعد ممارسة الترجمة الأدبية قديمة قدم الترجمة ولهذا كانت محل بحوث ودراسات و استقطبت اهتمام النقاد و الكتاب في محاولة لاستجلاء خصائصها وصعوباتها والنظر في طرقها ومناهجها. ولهذا نستعرض في هذا المبحث آراء مختلفة في الترجمة الأدبية عموما و الترجمة الشعرية على وجه الخصوص، كما نتطرق إلى منهجية قراءة القصيدة الشعرية و الاستراتيجيات المختلفة التى تبناها المترجمون عبر التاريخ في مقاربتهم النصوص الشعرية.

1)آراء في الترجمة الأدبية:

تعد ممارسة الترجمة الأدبية مرحلة حاسمة في مسيرة عمل المترجم عموما، إذ أنها تثري مشوار المترجم وتمكنه من استخدام وإتقان أدوات وأساليب الخطاب الأدبي إضافة إلى الاطلاع على والتعامل مع ثقافات مختلفة وبعيدة. وفي هذا السياق، يعتبر ادموند كاري[45] الترجمة الأدبية عملا أدبيا وليس لغويا، باعتماده على خبرة سنوات قضّاها فى ترجمة إنتاجات أدبية شعرية موازاة مع خبرته فى الترجمة الفورية فى المحافل الدولية. وهو يعارض

[45]Cited in : Leboucher, Louis(dit G. Mounin), Les problèmes théoriques de la traduction.Paris,Gallimard.1963.pp13- 14

فى هذا ما يذهب إليه فيديروف و فينى و داربلنى من أن الترجمة ظاهرة لسانية و لابد أن تتم دراستها فى إطار اللسانيات.

ويمكن اعتبار الترجمة الأدبية امتدادا للإنتاجات الأدبية وخاصة إذا أخذنا في الحسبان نظرية النظام المتعدد The Polysystem Theory التى تعد الترجمات الأدبية جزءا لا يتجزأ من النظام العام للإنتاج الأدبي في لغة ما كما أنها تؤثر في هذا النظام وتتأثر بكل الأعراف والقوانين التى تحكمه. ولهذا فإن المترجم يمارس الترجمة الأدبية مثل الأديب الذى يتعاطى الكتابة، وكلاهما يسهم في إثراء وتراكم الإبداع الأدبي في لغة ما.

2)متطلبات الترجمة الأدبية:

تنطوي الترجمة الأدبية على مجهود معتبر في تأويل قصد الكاتب وإعادة إنتاج نفس تأثير النص الأصل فينصب تركيز المترجم على الإحاطة بروح النص ونبرة الكاتب والمتكلم في النص الأصل إضافة إلى الاهتمام بالمتلقي في جعل الترجمة على درجة معقولة من المقروئية لديه سواء على مستوى الأعراف اللغوية للكتابة أو الأعراف الثقافية المميزة لكل لغة. ويقول نيومارك[46] إن النصوص الأدبية تدور و تنسج حول أشخاص وهي في مضمونها

[46] Cited in :Kolahi, Sholah ; Application of Lefever's Seven Strategies In English Translations of Sohrab Sepehri's Poems;MacroThink Institute, International Journal of Linguistics(2012),Vol04, N°4, p:453

حوارات بين المتكلم و المخاطب، كما أن أساس و كنه النص الأدبي هو الاستعارة الأصلية أو المجاز الخيالي حيث تكون للألفاظ دلالة مجازية تحمل حقائق معنوية.

إذن يحاول المترجم خلال الترجمة الأدبية أن يعكس الأسلوب الخاص للنصوص الأدبية على ترجمته من خلال توظيف قدراته الأسلوبية و التعبيرية خاصة في المجاز والاستعارة لتلائم أعراف وتقاليد الكتابة الأدبية في اللغة الهدف دونما أن يؤدى ذلك إلى التعدى على الخصائص الأدبية للنص الأصل.

وينتقد ميشونيك[47] وجهة النظر التى تعتبر أن ترجمة عمل أدبي لا تتطلب من المترجم غير إتقان اللغة الأصل واللغة الهدف عكس الترجمة التقنية التى تستدعى من المترجم معرفة متخصصة فى موضوع الترجمة؛ ويعتبر الأمر تناقضا غريبا لأنه يختزل الأعمال الأدبية في مجرد عملية لغوية. ويؤكد أن معيار التخصص يمكن تطبيقه أيضا في مجال الآداب: لا بد لمترجم الرواية أن يكون روائيا ولا بد من شاعر لترجمة الشعر...و يضيف أن أجود الترجمات الشعرية قام بها شعراء.

[47]Meschonnic, Henri: Poétique du Traduire ;Op.cit ;

ويؤكد ميشونيك[48] أن الآداب تنتمى إلى مجال الخطاب حيث الأولوية للايقاع و العروض و الاشتراك اللفظى، ولهذا فإن المترجم الذى يمتهن الترجمة الأدبية ينقل، إلى جانب الملفوظات اللغوية النصية، شعرية الخطاب وخصائصه الموسيقية المميزة.

3)الترجمة الشعرية:

تعد الترجمة الشعرية من أعقد أنواع الترجمة الأدبية وتطرح الإشكالية القديمة المعروفة: الشكل أو المضمون. فالمترجم يحتار في تعامله مع القصيدة الشعرية حول ما إذا كان سيميل نحو مضمون القصيدة ويركز على نقل الرسالة بمجمل الصور والرموز و الايحاءات والمجازات التى تحملها حتى وإن سقطت منها بعض الجوانب الموسيقية الشعرية من وزن وايقاع وقافية؛ أو أنه يتوجب عليه الحفاظ على الخصائص الشعرية للقصيدة حتى تكون الترجمة عملا شعريا لا كتابة نثرية. وبين هذين الرأيين يجد المترجم نفسه مجبرا على ايفاء القصيدة الشعرية حقها بالحفاظ على الجانبين معا: المضمون والخصائص الشعرية الايقاعية، وهو الأمر الذى يجعل ترجمة الشعر أمرا عصيّا على المترجم إلاّ أن يكون هذا الأخير كاتبا مقتدرا أو شاعرا متمرّسا.

3-1)متطلبات الترجمة الشعرية:

[48]Meschonnic ,Henri : Ibid.

لطالما اعتبرت الترجمة الشعرية أصعب أنواع الترجمة الأدبية ولهذا كان لا بد لمترجم الشعر أن يكون قادرا على نظم الشعر، وهو ما تعبر عنه زويا بافلوفسكس فى قولها:" تحتاج ترجمة الشاعر، فى الوضع الأمثل، إلى شاعر مثله"[49].

ويرى درايدن[50] أن الشعر قابل للترجمة ولا بد لمترجمه أن يكون نفسه شاعرا حتى يولي اهتماما خاصا للأسلوب والخصائص الشكلية التى تطغى على النص الشعري.

والشاعر إذ يكتب قصيدته الشعرية فإنه يعتمد على خلاصة تجاربه المعاشة ويصورها أحاسيسا ومشاعرا فى صور بيانية وايحاءات ورموز، إضافة إلى ما ينسجه من وحي خياله و يجسده في مجازات وأساليب كناية واستعارة وتشبيه. ولهذا تطغى الذاتية و المشاعر و الخيال على النص الشعري ويجد المترجم نفسه أمام تأويلات متعددة ما بين الوزن والايقاع والقافية والصور والمجازات والدلالات غير المباشرة، وتصبح مهمة المترجم في مواجهة القصيدة مغامرة بين دفّتي الشكل والمضمون.

ربما يلتقي الشعر مع النثر من حيث الجمع بين الاستعارة والتشبيه والصورالبيانية و الرموز والمجاز وحتى في الجانب السردى ...إلا أنه وإضافة إلى هذه الخصائص الأدبية يتعداه إلى المظاهر الموسيقية المميزة للشعر من خلال الوزن و القافية و الايقاع... إن قراءة

[49] عصفور، محمد: دراسات في الترجمة و نقدها. ط1 ،2009 صص:157 .

[50]Kolahi, Sholah ; Application of Lefever's Seven Strategies In English Translations of Sohrab Sepehri's Poems;MacroThink Institute, International Journal of Linguistics(2012),Vol04, N°4, p:457

و تأويل القصيدة يحتم على المتلقي أن يتعدى المعنى الحرفي المباشر للألفاظ والعبارات ليتوصل إلى الدلالات المضمّنة والايحاءات التى تنطوى عليها القصيدة الشعرية.

ويرى فاليري لاربو[51] أن ترجمة الشعر توجب على المترجم أن يجعل المعنى أقل وضوحا، أي يضفي عليه نوعا من الغموض الذى يولّد لدى القارىء الانطباع الجمالي المقصود من طرف الشاعر. يجب أن تكون ترجمة الشعر عملا تفوق قيمته الشعرية مضمونه، وهو ما يغني اللغة الهدف بتراكيب و دلالات و قواعد نحوية جديدة و يسهم بالتالى في تطوير بعض خصائصها.

ويعبر بول فاليري عن صعوبة التعامل مع القصيدة الشعرية في قوله[52]:

'' Si l'on s'inquiète de ce que j'ai voulu dire dans tel poème, je réponds que je n'ai pas voulu dire mais voulu faire ''

"لو تساءلنا عما أردت قوله في قصيدتي هذه أو تلك، أجيب أنني لم أكن أود أن أقول بل كنت أريد أن أفعل"

فهو يشير هنا إلى أهمية التأثير الذي تخلفه القصيدة على المستمع أو القارئ أكثر مما تؤديه الكلمات و الملفوظات لوحدها في القصيدة، وهو مايعنى أهمية الشكل من خلال الوزن و القافية والايقاع...كل هذه الخصائص الموسيقية تشكل الطبيعة الفنية الجمالية للشعر والتى لا يتمكن من الاستحواذ عليها إلاّ مترجم مقتدر.

3-2)ترجمة الشعر: مهمة ممكنة أم مستحيلة؟

[51] Larbaud, Valery: Sous l'invocation de Saint Jérome.Gallimard(1946)

[52] Cited in :Khadraoui, Said, ''Pour une approche scientifique de la traduction poetique'', dans la revue des Sciences Humaines, Université Mohamed Khider Biskra ; N°04,p :48

يشير كريستوفر كودوال[53] في مقاله"الوهم و الحقيقة" إلى أن الشعر، وعلى عكس الروايات الكبيرة التي يمكن أن تحتفظ بخصائصها في الترجمة، لا يمكن الحفاظ على ميزاته و خصائصه في الترجمة؛ وهذا لا يعود إلى صعوبة ترجمة الأوزان الشعرية ولكن إلى طبيعة الشعر في حد ذاته، فالشعر لا ينحصر في عبارات أو أوزان بل هو موسيقى مسترسلة في كلمات وعبارات. إن هذا الشكل الخارجي الذي تنفرد به القصيدة الشعرية ويميّزها عن غيرها هو الذى يضيع خلال الترجمة، وفقا لآراء كودوال.

ويرى كاتفورد(1965)[54] أن استحالة الترجمة تقع حينما يستحيل وضع الملامح المناسبة وظيفيا فى النص الهدف لمقام النص الأصل ويميز بين استحالة الترجمة اللغوية و الاستحالة الثقافية. و يتعلق النوع الأول بغياب مكافىء لغوي أو خاصية من الخصائص التركيبية في اللغة الهدف لإحدى عناصر النص الأصل وهذا بسبب الاختلافات الكبيرة بين اللغتين. ويشير النوع الثاني إلى غياب السياق المناسب في الثقافة الهدف لإحدى مظاهر الثقافة الأصل.

ويتبنى ياكوبسون نظرة متشائمة في مسألة ترجمة الشعر من منظور لغوي بحت لأنه يعتبر التشابه الفونيمى في الخطاب الشعري علاقة دلالية تحمل معانى، كما أن المظاهر الموسيقية و الايقاعية للغة الموظفة تمثل جانبا من المعنى، ولهذا تكون الترجمة المثالية من

[53] Cited in: Aiwei, Shi; Translatability and Poetic Translation ;Part1 .Translatum Journal,Issue5(www.translatum.gr)

[54]Catford, J.C.,A Linguistic Theory of Translation.1965, pp :94-95

وجهة نظر ياكوبسون ضربا من المستحيل، ويرد عليه ميشونيك معتبرا ذلك رأيا شخصيا منفردا وليس طبيعة فى الشعر.

ويشير نيومارك إلى أنه"على الترجمة أن تكون حرفية قدر المستطاع وحرة قدر الحاجة"[55] ويؤكد نايدا أن كل المعانى والمفاهيم يمكن ترجمتها وما يقال في لغة قابل للنقل إلى لغة أخرى(ولكنه يستثنى الشكل من رأيه هذا).

وعلى عكس ما يذهب إليه الكثيرون من أن الشعر يفقد قالبه المميز في الترجمة أو أنه غير قابل للترجمة–استحالة ترجمة الشعر– يعتقد آخرون أنه من الممكن ترجمة الشعر محافظين على شكله المميز، بل يمكن حتى أن نزيده تفصيلا ووضوحا إذا تمت الترجمة كما ينبغى لأن المترجم يعيد إنشاء القصيدة و يلبسها حلة جديدة. فقد قام العديد من الشعراء المعاصرين مثل بودلير ومالارمي وفاليري وغيرهم بترجمة شعراء آخرين وكانت كثير منها ترجمات إبداعية حرة علّلها المترجمون بأنها تدخل في إطار القوانين التى تحكم التحاور بين الشعراء والتي تعفيهم من القيود المفروضة عادة على المترجمين الآخرين.

وعلى هذا الأساس يعمل العديد من الباحثين على استقصاء الصعوبات والمطبات في الترجمة الأدبية وعلى وجه الخصوص الترجمة الشعرية. ويمكن أن نلخّص الصعوبات الأساسية التى تواجه المترجم فى الآليات الأدبية والخصائص الشعرية.

[55] عصفور، محمد: دراسات في الترجمة و نقدها. ط1 ،2009 صص:157 .

3-3) الآليات الأدبية في الشعر:

تشمل الآليات الأدبية لجوء الشاعر إلى الدلالات الضمنية والايحاءات connotations، إذ يميل الشاعر غالبا الى استعمال الايحاءات بعيدا عن الدلالة المباشرة للكلمات. كما تظهر اللغة المجازية في الشعر في أوج استخدام من خلال التوظيف البارز للاستعارة والصور البيانية الحيّة التى تجسّد مشاعر وأحاسيس الشاعر وتخلق هذه الصور صعوبة خلال الترجمة ويتوجّب على المترجم أن ينتبه إلى الدقة في نقلها من لغة إلى أخرى بغض النظر عن عدد أو دلالة الألفاظ. ويمكن أن نورد في هذا السياق العديد من المجازات في قصيدة اليوت؛ مثلا في البيت 378 يشبه شعر المرأة الطويل بأوتار تعزف موسيقى هامسة، و في البيت 386 ينسب الغناء و الإنشاد للعشب، كما يستعير في البيت 418 صفة الطاعة للزورق في عبارة" استجاب الزورق مسرورا ...للأيدى الخبيرة بالشراع". كما يبدو استخدام المجاز جليا في تجسيم وتشخيص اليوت للعديد من أحداث القصيدة، وخاصة في القسم الخامس في اسطورة الرعد حيث إنه صور صوت الرعد في كلمات ذات معنى وكأن الرعد يتكلم. كما وظف اليوت التشبيه في قصيدته في مختلف أقسامها، نجد مثلا اليوت يشبه الكرسى الذي جلست عليه كليوبترا بالعرش الوضاء، و بعد المشهد الفاخر الذى

يصف فيه كليوبترا ينتقل اليوت إلى مشهد فيلوميلا حيث يشبه الصورة المعلقة فوق المدفأة القديمة بنافذة تطل على مشهد غابي. كما يشبه في القسم الثالث الماكنة البشرية بسيارة أجرة.

كل هذه الآليات الأدبية تغني القصيدة الشعرية بالصور والرموز وتزيدها بلاغة و بيانا، وهو ما يجعل المتلقي يسبح في جو حالم من الأحاسيس والمشاعر بين الواقع والخيال يستكشف فيه مقاصد ومرامى الشاعر،والمترجم بدوره سيحاول نقل هذه الصور والرموز و المجازات في نصه مراعيا بلاغتها وحسن بيانها.

3-4)الخصائص الشكلية(الموسيقية) للشعر:

يعد الوزن الشعري للقصيدة من أهم الخصائص الشكلية المميزة للشعر عن النثر إذا أخذنا بعين الاعتبار الشعر الموزون المقفى، أما إذا رجعنا إلى قصيدة الأرض اليباب فنلاحظ أنها جاءت في شعر مرسل مع توظيف اليوت للقافية فى بعض المقاطع الشعرية خاصة في بداية القسم الأول"دفن الموتى" حيث نجد الأبيات تنتهى بصيغة المصدر "v+ing''، إضافة إلى مواضع أخرى متفرقة في القصيدة. ونلاحظ أن استخدام القافية يجعل الأبيات ذات ايقاع شعري موسيقي يتولد لدى قراءتها. كما جاءت العديد من مقاطع القصيدة في نوع من الكلام المرسل النثري خاصة في المقاطع التى تضم المحادثة بين شخصيات القصيدة؛ مثل المحادثة الطويلة التى دارت بين المرأتين في نهاية القسم الثانى"لعبة

شطرنج"، والتي كانت أشبه وأقرب للكلام العادى اليومى وأبعد ما تكون عن الشعر المنظوم المقفى.

إن هذه الآليات الأدبية والخصائص الشكلية والموسيقية المميزة للشعر تجعل الترجمة في هذا النوع الأدبى مهمة معقدة، فالمترجم يواجه صعوبة نقل المبنى والمعنى، وهل يميل نحو شكل القصيدة أو يعطي الأولوية للمضمون؟ ولهذا تختلف الآراء وتتشعب إلى الحد الذي يقر فيه البعض باستحالة ترجمة الشعر لصعوبة التوفيق بين نقل مضمون وأفكار وصور القصيدة من جهة ونقل الخصائص الشعرية والموسيقية من جهة أخرى.

ورغم أن ترجمة النصوص الأدبية عموما والشعرية على وجه الخصوص يعتبر تحديا صعبا للمترجم وفي حالات عديدة ينطوي على ضياع أسلوبي ودلالي فإنّه ليس أمرا مستحيلا بأىّ حال من الأحوال، والدليل على ذلك وجود ترجمات ناجحة تشهد على كفاءة المترجم الذى يمتلك ذوقا شعريا من خلال قدرته على الحفاظ على الخصائص والآليات الأدبية والشعرية للنص الأصل بما يتوافق معها في النص الهدف.

3-5)قراءة القصيدة الشعرية وفقا لنظرية الملاءمة The Relevance Theory:

تعد قراءة القصيدة الشعرية مرحلة حاسمة في ترجمتها ولهذا انصبّ المنظّرون على وضع بعض المقاربات والطرق التى تؤكد على أهمية دور المترجم كقارئ واع، ومن خلال

هذه القراءة يتمكن من إنتاج ترجمة مناسبة. وفي هذا السياق تم اقتراح تطبيق نظرية الملاءمة The Relevance Theory على النصوص الأدبية وهي في الأساس نظرية للقراءة.

إن تطبيق نظرية الملاءمة في الترجمة يعني في الأساس التأكيد على دور المترجم كقارئ واع يتجند لفهم النص الأصل بشكل فاعل واعتمادا على هذه القراءة الواعية(الفهم المكتسب) يقدم نصا مترجما. ولهذا تم اقتراح منهجية، تتوافق مع هذه النظرية، لقراءة القصيدة الشعرية بهدف ترجمتها. وفي مايلي مجموعة من الفرضيات[56] التى تحدد طريقة قراءة القصيدة الشعرية بالتوافق مع نظرية الملاءمة:

1- يفترض المترجم أن ما يقوله الشاعر مناسب relevant في مختلف جوانبه، بمعنى يحمل في طياته ما يستحق عناء القراءة.

2-يفترض المترجم أنه سيحصّل أكبر المكاسب من قراءته بأدنى جهد، وهو ما يعنى كلما زاد الجهد تضاعفت المكاسب. فالمترجم يقرأ و يؤول ويواصل قراءة النص الشعري حتى يحصل على تأويل وقراءة شخصية يراها الأنسب.

3-إن الشعر في طبيعته غامض ومعقد ويتطلب من المترجم حضورا وتفاعلا ذهنيا و عاطفيا، وهذا ما يحتّم بذل جهد مضاعف في عملية القراءة.

[56]Boase-Beier, Jean: ''Loosening the Grip of the text: Theory as an aid to Creativity'', in Translation and Creativity; by Manuella perteghella et al. pp:48-50.

4- يتطلب الشعر جهدا أكبر في القراءة لأن الأسلوب الشعري يحمل ويجسد في طياته مضامين وايحاءات يتوجب على المترجم تأويلها بعيدا عن معنى الألفاظ والعبارات.

5- يعكس الشعر الحالة الذهنية للشاعر وهذا ما يجعل القارئ يعايش صداها وكأنه يمر بنفس تجارب الشاعر. ولهذا فإن المترجم سيحاول نقل هذه الحالة الشعورية في ترجمته ليتمكن قراؤها بدورهم من معايشة نفس المشاعر والأحاسيس.

من خلال كل هذه الفرضيات يتبين حجم الالتزام والتجند الواجب على المترجم التحلي بهما لدى مقاربته النصوص الشعرية، حيث إن القصيدة الشعرية تحمل رسالة ومضامين يحاول المترجم أن يحصلها من قراءته المتواصلة والمسترسلة، والشعر يتطلب جهدا تأويليا معتبرا لطبيعته المعقدة والغامضة ولكون خصائصه الاسلوبية والشكلية بدورها تحمل مضامين ودلالات يتوجب على المترجم تأويلها. ولا يختلف إثنان حول حقيقة أن الشعر مرآة تعكس ما يجول في خاطر الشاعر من أحاسيس ومشاعر ولهذا يعمل المترجم على الإحاطة بهذه التجربة الشعورية و نقلها إلى القارئ ليعايشها بدوره في النص المترجم.

وإذا عدنا إلى قصيدة اليوت The Waste Land "الأرض اليباب" نجد أن اليوت يحاول أن يصور لنا تجربة شعورية عايشها غداة الحرب العالمية الأولى. إذ تتشابك وتتعقد أحداث القصيدة حينما يوظّف اليوت أساطيرا من مختلف الثقافات ويركّبها في مقاطع مختلفة من القصيدة ممّا يصعّب من فهم مغزاها والهدف من ايرادها، ولهذا يكون المترجم مجبرا على

بذل جهد مضاعف لربط الأحداث والأساطير فيما بينها ليحصل في النهاية على تأويل مناسب يتمكن من خلاله من نقل نفس مشاعر وأحاسيس الشاعر إلى قارئ الترجمة.

بهذه الطريقة تبدو "نظرية الملاءمة" المنهجية المنطقية لمقاربة كل قصيدة شعرية، إذ أن كل الفرضيات التى تعتمد عليها تمثل المراحل المعروفة، على الأقل ضمنيا، في مقاربة كل قصيدة شعرية من طرف المترجم.

4)استراتيجيات ترجمة الشعر:

لقد تباينت طرق ترجمة الشعر من مترجم إلى آخر واختلفت معها الاستراتيجيات المعتمدة؛ فهناك من يكيف أو يحاكى القصيدة الأصل، وهناك من يفضل الترجمة الحرفية أو يميل نحو إعادة أصوات وايقاع القصيدة الأصل. كما نجد توجها لدى بعض المترجمين في ترجمة الشعر إلى نثر أو شعر مرسل لتعذر نقل شعرية وايقاع القصيدة. مناهج وطرق متعددة اقترحها منظرون ومترجمون في ميدان الترجمة الشعرية سنحاول تفصيلها في الفقرة الموالية.

4-1) آراء فلاديمير نابوكوف:

يدافع فلاديمير نابوكوف عن الترجمة الحرفية ويعتبرها الطريقة الوحيدة التى تمكن من نقل روح القصيدة، وهو في هذا ينتقد التكييف والمحاكاة لبعدها عن الممارسة الترجمية.

ويقول في هذا الصدد [57] :

« Literal rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow,… the exact contextual meaning of the original. Only this is true translation… »

نلاحظ أن نابوكوف يؤكد على "الترجمة الحرفية في حدود ما تسمح به القواعد النحوية و التركيبية للغة الأخرى، إن النقل الدقيق للمعنى في سياقه الأصل هو ما يمكن من الحصول على ترجمة صحيحة."

4-2)مناهج درايدن Dryden في الترجمة:

يميز درايدن[58] بين ثلاثة مناهج في الترجمة الأدبية:

_Metaphrase: وهو النقل الحرفي للألفاظ في سياقها الأصلى، أى الترجمة الحرفية.

_Paraphrase: وهو نقل المعاني بغض النظر عن تركيب العبارات وتسلسل ألفاظها.

_Imitation: أى المحاكاة، وتعنى الترجمة الحرة بحيث يعيد سبك و حبك القصيدة لتقديم عمل جديد يحاكى الأصل في الوزن والقافية والصور.

[57] Cited in:Hatim, Basil,Mason,Ian :Discourse and the Translator, Longman Group, UK Limited 1990.p14

[58] Cited in: Munday, Jeremy;Introducing Translation Studies,Theories and Applications,2nd edition2008p26

ويعرف محمد عصفور[59] المحاكاة–التى عرفت فى القرن الثامن عشر– على أنها تعنى تحديث نص كلاسيكى بحيث لا يبقى من الأصل إلا خيط رفيع يربط النص الأصلى بالنص الجديد، وحيث يبدو لنا النص الأصلي السلف البعيد للخلف الجديد.

ويرى درايدن أنه حريّ بالمترجم أن يتجنب المنهج الأول و الثالث، بل عليه أن يجد حلا وسطا بينهما ويقدم بعض المبادىء و الشروط الواجب توافرها في الترجمة الجيدة[60]:

–لا بد لمترجم الشعر أن يكون متمكنا من اللغة الأصل واللغة الهدف إضافة إلى عبقريته في هذا الفن.

–لا بد من الإحاطة بلغة الشاعر إضافة إلى التمكن من التقلبات الخاصة لأفكاره وعباراته، وهى الصفات التى تميزه وتجعله ينفرد عن غيره من الكتاب.

–ولا بد من الإهتمام كذلك بالزخرفة الخارجية للقصيدة.

–ولا بد من الحفاظ على معانى الكاتب موقرة من دون تشويه.

ويشبه هذا التقسيم إلى حد ما التصنيف الثلاثي في ترجمة الشعر والذى وضعه بورجز Borgesمن خلال تمييزه بين المصطلحات الألمانية[61]:

_Umdichtung: وهى قصيدة تنسج على منوال أخرى، وكأنها ترجمة حرفية.

---

[59] محمد عصفور، السابق، ص ص:194 .

[60]Munday, Jeremy;Introducing Translation Studies,Theories and Applications, Op.Cit; p26

[61] Cited in: Matiu, Ovidiu: "Translating Poetry, Contemporary Theories and Hypotheses"; Professional Communication and Translation Studies(2008).pp:127-134.

_ Nachdichtung: وهي الترجمة الحرة، أو المحاكاة.

_ Ubersetzung : وهو مصطلح ألماني يعني الترجمة، ويشير إلى ترجمة المعاني و المضمون.

4-3) *آراء اتيان دوليه Etienne Dolet في الترجمة:*

يعتبر جون كلود مارغو J.C.Margot المترجم الفرنسي اتيان دوليه أكبر منظّر للترجمة من خلال المبادىء الخمسة التي وضعها للترجمة الجيدة، وهي[62]:

-لا بد للمترجم أن يفهم تماما معنى وموضوع المادة المترجمة.

-لا بد للمترجم أن يكون متمكنا و ملما باللغة الأصل واللغة الهدف.

-لا يجب القيام بترجمة كلمة-كلمة، لأنها تؤدى إلى تشويه معنى الكاتب و تحرم اللغتين الأصل والهدف من التعبير القح.

-يتوجب على المترجم أن يستخدم القوالب اللغوية القحة في اللغة الهدف بدل نسخ تراكيب اللغة الأصل في النص المترجم.

-يتوجب على المترجم أن يولي اهتماما خاصا بتوازن و تناسق تراكيب النص؛ إذ لا يكفي اختيار الكلمات المناسبة بل لا بد من رصّها في تسلسل ينساب إلى ذهن المستمع أوالقارىء في سلاسة ونعومة ورقة.

[62] Margot, Jean-Claude; Traduire sans trahir. Edition l'age d'Homme,(1979) ;pp :15-16.

4-4) مبادئ تايتلر في الترجمة:

نجد آراءا مشابهة لمبادئ اتيان دوليه لدى ألكسندر تايتلر Tytlerالذى يقدم قواعدا للترجمة كمايلي[63]:

_يجب أن تقدم الترجمة نسخة كاملة لأفكار العمل الأصل.

_لابد أن يكون أسلوب و طريقة الكتابة في الترجمة من نفس أسلوب الأصل.

_لابد أن تتميز الترجمة بسلاسة ونعومة الأصل.

وإذ تبدو لنا هذه المبادئ والقواعد التى اقترحها درايدن ودوليه وتايتلر متشابهة و متفقة ومتكاملة إلى حد ما، فإنها حتما تعود إلى الخبرة والتمرس التى اكتسبها كل واحد منهم في اطلاعه على ودراسته وتحليله للأعمال الأدبية الكلاسكية المترجمة من جهة، وإلى تجاربهم الشخصية في حقل الترجمة من جهة أخرى. ولأن هؤلاء المنظرين قد تمرسوا في دراسة و ترجمة الآداب الكلاسيكية فإن نظرياتهم ولا ريب تخص الترجمة الأدبية وعلى وجه الخصوص ترجمة الشعر.

كما كانت آراء عزرا باوند ذات وقع كبيرعلى الترجمة في القرن العشرين ولاتزال نظرياته الشعرية الفلسفية تلهم العديد من المترجمين والمنظرين رغم الانتقادات الكبيرة التي طالت ترجماته لقصائد من الشعر الصيني. كان باوند يعتبر الترجمة شكلا من أشكال النقد الأدبي، وتبنى الترجمة الحرفية معتمدا على استراتيجيات التعجيم لأن القواعد الشعرية و

[63]Munday, Jeremy;Introducing Translation Studies,Theories and Applications, Op.Cit; p27

الجمالية التي جسّدها باوند في ترجماته تتطابق تماما مع المعايير الشعرية الصينية القديمة و التى تتمثل أساسا في التعابير المباشرة والايجاز ودقة الألفاظ وقوة الصور[64].

4-5) نظرية باوند في الترجمة:

نظرية باوند[65] Pound في الترجمة قائمة على مفهوم energy(الحيوية) في اللغة والصورة حيث يركز على النقل الدقيق للتفاصيل والألفاظ والصور. ويتملك باوند اعتقاد راسخ في أن سحر الشعر يتمثل في عواطفه الجياشة وبالتالي كل ما يستحق الترجمة هوهذه الغزارة العاطفية في الأصل التى تزداد حيوية بقوة الألفاظ المنتقاة في القصيدة، ويتوجب على المترجم إعادة إحياء هذه العواطف والأحاسيس في النص الهدف.

ويغذى باوند آراءه في الترجمة الشعرية بتجربته في ترجمة الشعر الصينى حيث لم يول اهتماما كبيرا بالخصائص الشكلية والموسيقية لأنه يعلم أن الأشكال التعبيرية لا يمكن أن تتطابق بين الآداب المختلفة كما أنه لا يمكن إعادة إنتاج نفس الموسيقى الشعرية عبر التقاليد الشعرية المختلفة. وتمكن باوند من تخطى القيود الشعرية التى يفرضها الشعر الصينى من خلال اعتماده على الشعر الحر وتأكيده على إعادة إنشاء الصور الحية

[64] Du, Ming Ming; On Ezra Pound' Translations of Classical Chinese Poetry in Cathay; MA thesis ;York University:Toronto;Ontario(2018)

[65] Matiu, Ovidiu: «Translating Poetry, Contemporary Theories and hypotheses » ; in Professional Communication and Translation Studies;2008: pp: 127-134.

والمشرقة والقوية في اللغة الهدف. وهوفي هذا كله يعتقد أنه يجب أن تكون الترجمة عملا فنيا قائما بذاته لا غير.

وفي سياق ترجمة الشعر يصنف باوند[66] الشعر في ثلاثة أنواع توجد في كل الآداب ولكل نوع يقترح استراتيجية ترجمية معينة. النوع الأول هو melopoeia الميلوبويا وهو نوع شعري يستحيل عمليا ترجمته لكون الألفاظ محملة بخصائص موسيقية توجه وتحدد شكل المعنى. هذه الخاصية الموسيقية يمكن أن يستحسنها و يتذوقها الأجنبى ذو الحس الفني المرهف ولكن ترجمتها لا يمكن أن تكون إلا بلمسة إبداعية أشبه ما تكون بضربة حظ. النوع الثاني هو الفانوبويا phanopoeia وهو نوع تكون ترجمته الكاملة ممكنة تقريبا لأنه يعتمد على إعادة إنشاء الصور البيانية للأصل في اللغة الهدف. النوع الثالث هو اللوغوبويا logopoeia ويشبهه برقصة الفنان على وتيرة الكلمات، يعتبر ترجمته مستحيلة ومع ذلك يمكن إعادة صياغته، وقد يتمكن المترجم من إيجاد معادل في اللغة الهدف إذا تمكن من فهم وتحديد المزاج الذهنى للكاتب الأصل. ويحدد باوند[67] اعتمادا على تجربته في ترجمة الشعر الصيني إلى جانب عديد الشعراء ثلاثة مناهج رئيسة في ترجمة الشعر: ترجمة الشعر إلى نثر وترجمة الشعر الموزون إلى شعر حر وترجمة الشعر الموزون إلى شعر موزون. ويبدو

[66]Matiu, Ovidiu: « Translating Poetry » ;Op.Cit.

[67] Matiu, Ovidiu : « Translating Poetry »; Op.Cit.

جليا أن المنهج الأول والثاني يركز على الصور والمعانى أما المنهج الثالث فيركز على خصائص العروض في النص الأصل.

4-6) الاستراتيجيات السبع لأندري لوفيفير:

يعتمد لوفيفير Lefevere منهجا وصفيا في دراساته الترجمية ويركز على عملية الترجمة ذاتها وعلى تأثير السياق على النص الأصل والهدف. وموازاة مع اهتمامه بالقضايا اللسانية في الترجمة، أخذ لوفيفير بعين الاعتبار العوامل الخارجية التى تؤثر في الترجمة كعامل الزمان والمكان والأعراف والتقاليد الأدبية...وبالاعتماد على دراسته وتحليله ومقارنته لعدة ترجمات انجليزية لقصيدة شعرية لـ: كاتاليسcatullus،يقترح لوفيفير الاستراتيجيات التالية[68]:

1-الترجمة الصوتية(الفونيمية): تهدف إلى إنشاء الصورة الصوتية للقصيدة في اللغة الهدف من خلال إعادة إنتاج أصوات النص الأصل.

2-الترجمة الحرفية: وهي توافق المنهج الأول لدرايدن، تهدف إلى تحقيق تكافؤ حرفي بين النص الأصل و الهدف أملا في تحقيق الأمانة للنص الأصل. إلا أن الباحث يقر أن الترجمة الحرفية أقرب ما تكون إلى الوهم.

3-الترجمة الموزونة: وهي إعادة إنتاج وزن القصيدة الأصل في اللغة الهدف.

4 -ترجمة الشعر إلى نثر: وهي تحويل القصيدة من الشكل الشعري إلى نثر.

[68] Bassnett, Susan ; Translation Studies. Revised Edition. London and NY Routledge(1988).pp:81-82

5–الترجمة بشعر مقفى: إعادة إنتاج قافية النص الأصل في اللغة الهدف.و يشبه Arbberry أربيرى[69] هذا النوع من الترجمة بالحركة البهلوانية " سير الفيل على الحبل" في السيرك ''setting an elephant on a tightrope''

6–الترجمة بالشعر المرسل الحر: يلتزم المترجم بترجمة القصيدة الأصل إلى نفس الشكل، أي إلى شعر من دون التقيد بالوزن أو القافية.

7–التأويل: و يقسمه لوفيفير إلى نوعين الإمالة(القلب) والمحاكاة. يشير النوع الأول إلى الحفاظ على مادة القصيدة و تغيير الشكل. أما النوع الثاني فيشير إلى أن المترجم يقوم بترجمة حرة؛ فقد يعتمد على بعض العناصر الرئيسية في النص الأصل لينتج في النهاية قصيدته الخاصة.

من الواضح أن الاستراتيجيات: الثالثة والخامسة وبدرجة أقل السادسة تؤكد على أهمية الشكل في الترجمة الشعرية، ولكن لوفيفير يشير إلى أن المترجم، وفي غمرة انشغاله بالوزن والقافية، قد ينتج في النهاية نسخة كاريكاتورية متكلفة للنص الأصل.

ويقر الباحث أن استراتيجية ترجمة الشعر إلى نثر تؤدى إلى " تشويه المعنى و القيمة التواصلية و القواعد النحوية للنص الأصل"[70] ويتوصل إلى أن نقل الشكل الشعري للقصيدة خلال الترجمة مهم ولكن الحفاظ على المادة والمضمون أهم.

---

[69] Bassnett, Susan ; Translation Studies. Op.Cit.p:82

[70]Lefevere, André; Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint(1975), Van Gorcum.p:43

ويؤكد رواد النقد الحديث أن بناء القصيدة مهم وركيزة أساسية في نظم الشعر، فما ضرورة أن يعبر الشاعر عن نفسه شعرا بدلا من كتابة النثر في شكل من أشكاله إلا أن يكون ذلك تلبية لحاجة في نفس الشاعر. يتوجب على المترجم أن يأخذ في الحسبان كل الخصائص الشعرية للقصيدة، ولا يحصر عمله في نقل معنى الألفاظ لأن معنى الألفاظ لا

يمكن أن يكون مساويا للقصيدة. ويؤكد عنانى[71] أن الخصائص الشكلية تمثل جانبا كبيرا من معنى القصيدة، وهو مايسميه المعنى الشعري للعمل الأدبي تمييزا له عن المعنى النثرى أو معنى الألفاظ على حدى. ولهذا يتوجب على المترجم الذي يتصدى لترجمة الشعر أن ينقل إلى جانب المعاني و الصور الخصائص الشعرية للقصيدة.

4-7) مبادئ هولمز في الترجمة الشعرية:

يشير هولمز J. Holmes (1988) إلى أربعة مناهج رئيسة معروفة تقليديا في ترجمة الشعر إلى شعر وهي[72]:

1-التقليد: ويساوي التعجيم، يحافظ على الشكل الأصلي للقصيدة.

---

[71] عناني، محمد: فن الترجمة. لونجمان، القاهرة (ط5)

[72] Cited in: Aiwei, Shi; Translatability and Poetic Translation ;Part2 .Translatum Journal,Issue5 (www.translatum.gr), access on (March2015)

2–القياس أو التشبيه الوظيفي: وهي ايجاد التقليد أو العرف الشعري المناسب في اللغة الهدف والذي يكافىء التقليد الشعري في اللغة الأصل.

3–البناء العضوي: حيث يأخذ النص الهدف شكله و صياغته الخارجية من المضمون.

4–الصيغة الدخيلة: حيث يأخذ النص الهدف شكلا أبعد ما يكون عن شكل ومضمون النص الأصل، وهذا نوع من الترجمة الحرة.

ولأن ترجمة الشعر ينطوي على جهد تأويلي على مستوى فهم النص الأصل وحس شعري في صياغة النص الهدف، تظهر إبداعية المترجم أمرا أساسيا لإتمام العمل الترجمى على النحو الأمثل؛ ولكن ما طبيعة هذه الإبداعية وكيف السبيل إلى قياسها أو دراستها؟ هذا ما سنستعرضه في الفصل الموالي من خلال التطرق إلى الإبداعية في الترجمة ومختلف الآراء التى تعرضت لها.

الفصل الثانى

الإبداعية في الترجمة

المبحث الأول

آراء و أبحاث في الإبداعية الترجمية

مخطط المبحث الأول:

توطئة

1)ميدان الدراسات الترجمية

2) آراء تدافع عن الإبداعية في الترجمة

2–1) الترجمة فعل إبداعي

2–2)أبحاث غاي Gui

2–3) الإبداعية الترجمية لدى نايدا

3) أبحاث قلفورد Guilford

4) أبحاث ويلس wilss

5) هل الترجمة نشاط لغوي ثانوي A secondary activity ؟

6) أوجه للمقارنة بين الكتابة الأصلية و الترجمة:

7)أبحاث كوشمول

8) الإبداعية و الحدس

توطئة:

لطالما اختلفت الآراء و تشعبت بين المنظرين والدارسين والممارسين في حقل الترجمة حول ماهية الترجمة، وانقسموا بين مدافع عن كون الترجمة فن وبالتالي، مثل كل الفنون الأخرى، لا مجال لإنكار جانبه الابداعي. ومدافع يدّعي أن الترجمة علم ينحدر من اللسانيات و يستمد منها أصوله و قوانينه. سنحاول في هذا المبحث تقصي مختلف الآراء التى تدافع عن الإبداعية في الترجمة.

1) ميدان دراسات الترجمة:

يدافع العديد من المنظرين عن كون التساؤل "هل الترجمة علم؟" إشكالية تعداها الزمن، حيث إنه يوجد حاليا ميدان "دراسات الترجمة" Translation Studies الذي يهتم بالبحث في مسار الترجمة و يحاول توضيح طبيعة التكافؤ بين النص الأصل و الهدف إضافة إلى تحديد طبيعة المعنى في الترجمة[73]. و لكن لا يمكن أن نعتبر هذا الميدان نظرية علمية لتقديم معايير وقوانين مضبوطة لإنتاج ترجمات، أي أنه لا مجال للحديث عن وصفات جاهزة في ميدان الترجمة. ولهذا ومع وجود كم هائل من الدراسات والأبحاث التى تعنى بالترجمة والترجمات استبعدت فكرة أن "الترجمة فن" وبقي التأكيد على الجانب الإبداعي للعملية الترجمية لكون الترجمة ميدان شائك تتداخل معه وتؤثر فيه العديد من

[73]Bassnett, Susan : Translation Studies, Op.Cit.

الميادين الأخرى كاللسانيات وعلم النفس والمعلوماتيات والأنتروبولوجيا(علم الاناسة). ولهذا يمكن القول إن الترجمة عملية إبداعية تتطلب من المترجم جهدا إبداعيا مضاعفا في فهم النص الأصل وإعادة صياغة الترجمة في اللغة الهدف.

2)آراء تدافع عن الإبداعية في الترجمة:

اهتم العديد من المنظرين بمسألة الإبداعية في الترجمة و اختلفت آراؤهم حولها ما بين مرحب ومتخوف ومتردد. فجورج مونن يقابل الإبداعية مع الأمانة في الترجمة، وكأنه يحذر من مغبة تحول جهود المترجم الإبداعية إلى خيانة وآخرون يربطونها بمسألة

la plausibilité interindividuelle[74] ، وهذا المصطلح يشير إلى قدرة المترجم على تعليل وتوضيح خياراته الإبداعية للطرف الآخر لجعلها معقولة لديه وبالتالى يتخلص من تهمة الخيانة. ولهذا يبدو أن فكرة الإبداعية توحي لدى الكثيرين بحرية المترجم للتصرف في النص المترجم وكأنهم يعتبرونها خيانة، ولهذا يؤكدون على ضرورة الحرص على الأمانة و الوفاء للنص الأصل. كما يجيز آخرون الحلول الإبداعية للمترجم مع اشتراط تقديم المترجم لتعليل وتوضيح منطقي لخياراته حتى تكون مفهومة ومقبولة لدى المتلقين وهو ما يسمح بإعفائه من تهمة الخيانة.

[74] Fontanet Mathilde : Temps de créativité en traduction ; Revue Meta, vol50,N°2,Avr2005,p.432-447

2-1) الترجمة فعل إبداعي:

يفترضQianyuan [75] أن "الترجمة في الأساس فعل إبداعي كما الحال لدى الكتاب أو الرسامين" ويقول:

« La traduction est un acte essentiellement créateur au même titre que celui du peintre ou de l'écrivain. »

ويورد عدة أسباب لذلك منها "كون الفعل الترجمي لا يتمثل في إعادة إنتاج نفس العدد من العبارات أو نفس المستوى التعبيرى، بل يتعلق الأمر بإعادة إنتاج نفس التأثير ونفس قيمة الأصل في النص الهدف، وهذا يستلزم جهدا إبداعيا من المترجم حتى تفي الترجمة بوعودها كاملة." ويعبّر عن هذا قائلا[76]:

« Les exigences posées à la traduction ne relèvent …ni d'un nombre égal ni d'un ordre de grandeur égal mais d'un même poids et d'un même effet. Sans l'apport créatif du traducteur, aucune traduction ne saurait être conforme à ses attentes. »

2-2) أبحاث غاي Gui:

يعتبر غاي[77] الترجمة في الأساس عملية إبداعية لعدة أسباب:

---

[75] Cited in:Fontanet, Mathilde ; Op.Cit

[76] Fontanet, Mathilde ; Temps de Créativité en Traduction. Op.Cit.

[77]Cited in:Niska, Helge ; Explorations in translational Creativity; Strategies for Interpreting Neologisms. Workshop Paper, Stockholm University(1998)

-لا يمكن حصر الترجمة في عملية تحويل نص أصلي إلى نص مكافئ حرفيا فحسب، بل يجب أن تنقل بشكل جيد المعنى العام و الشامل للأصل، بما في ذلك القيم(العلامات) الثقافية المحيطة بالنص.

-يتوجب على المترجمين إعادة تشكيل أفكار النص الأصل في بنية (تركيب) اللغة الهدف.

-إن عملية البحث و اكتشاف مقابل في اللغة الهدف لعبارة أو لفظ في اللغة الأصل هي غالبا عملية إبداعية.

ويؤكد غاي أن المترجمين في المجال التقني لا بد أن يطبقوا درجة من الإبداعية، كما أنه لا يوجد اختلاف رئيسى بين عمل المترجمين وعمل الكتاب والرسامين...

2-3) آراء ميشال بالار Ballard:

يؤكد ميشال بالار[78] أن الابداعية تشكل جزءا من العملية الترجمية ولا بد من دمج عناصرها في منهجية علمية من الملاحظة والاستكشاف. ويشير بالار إلى أوجه عديدة للإبداعية في الترجمة، منها لجوء المترجم إلى التكثيف أو التفسير والشرح إضافة إلى التحويلات التى يوظفها المترجم على مستوى العلاقات الضامة و المضمنة « relations

[78] Ballard, Michel: "Créativité et traduction"; in Target 9:1(1997).pp: 85-110.

« hypero-hyponymiques للتحرر من الحرفية المفرطة، والإحالة الصحيحة للضمائر في التراكيب داخل الجملة relations cataphoriques et anaphoriques لتجنب الغموض.

إن كل هذه الأفكار التى تدعو إلى فسح المجال لإبداعية المترجم تفتح الأفق واسعا أمام المترجم من خلال تطويع القدرات اللغوية والشكلية للغة الأصل لتلائم وتوافق أعراف و قواعد اللغة الهدف؛ ومع هذا فإن الكثير من الآراء تدعو إلى ضبط هذه الإبداعية ويبدو أن بالار يرفض الإبداعية المفرطة التى تضيف إلى النص ما لم يقله الكاتب، ويدعو إلى وضع حدود وقيود لها ويقول في هذا الصدد[79]:

« La créativité intervient aux limites de la systématisation, mais elle se developpe aussi à partir de systématisation. C'est un jeu de compensation et d'équilibre, comme entre l'ancien et le nouveau…Le texte pour continuer de vivre a besoin d'utiliser un nouveau système, cette adaptation ne peut s'exercer sans contrôle, tant par souci de préserver une certaine identité que de maitriser une technique.»

"تتدخل الإبداعية مع نهاية الحلول النظامية، ولكنها تتطور أيضا انطلاقا منها. الابداعية هي عملية تعويض و توازن وكأن ذلك يحدث بين القديم والجديد...إن استمرارية النص تحتم استخدام نظام جديد. ولكن، لا يمكن تطبيق هذا التكييف والتعديل دون قيود، وذلك لأجل الحفاظ على هوية النص ولأجل إتقان والتحكم في عملية الترجمة."

وفي هذا السياق تدعو نيتلوفا Nittlova إلى ضبط هذه الإبداعية حتى لا تؤدى إلى جعل الترجمة أحسن من الأصل، وتقول[80]:

[79] Ballard, Michel: "Créativité et traduction"; Op.Cit.pp: 85-110.

[80] Knittlova, Dagmar, On The Degree of Translator's Creativity. Philosophica73,2000.pp9-12

« The text reads well but elegant creativity should not make the text sound better, more vivid than its original version, even if the translator is stylistically talented, gifted and inventive ».

" يقرأ النص بشكل جيد، ولكن لا ينبغي أن تجعل الإبداعية الرائعة النص يبدو أجود وأكثر إشراقا من الأصل، وإن كان المترجم موهوبا وحاذقا ومبدعا أسلوبيا"

3) أبحاث قلفورد Guilford

يعتبر قلفورد رائد الأبحاث في الإبداعية من خلال العمل الشامل الذى قدمه، والذى يضم سلسلة من القدرات والمؤهلات الأساسية الواجب توافرها في كل عمل يتسم بالإبداعية، ومن بينها: الجدةnovelty، الفصاحةfluency، مرونة وطواعية الفكر flexibility، إضافة إلى القدرة على التحليل والتركيب[81]. ويقترح قلفورد[82]، من بين أفكاره العديدة، أن أهم ميزة فيما يتعلق بالإبداعية الترجمية هى الطلاقة أو الفصاحة الترجمية(انسيابية المعلومات) fluency(fluidité) التى تمكن المترجم من إنتاج عدد كبير من الأفكار في وقت قصير، و الربط فيما بينها والقدرة على التمعن والتركيز في المسألة الترجمية المطروحة. كما يمكن أن تظهر « the flexibility » مرونة و طواعية الفكر لدى المترجم من خلال قدرته على التحرر من الصيغ الحرفية للنص الأصلnon-literalness وأما الجدّة فتظهر في الترجمة من خلال جهود المترجم في تجاوز الحلول الروتينية... ويمكن أن تظهر هذه الخصائص الإبداعية بشكل ملموس في التطبيق على عديد الترجمات من خلال بعض الإجراءات

[81] Fontanet, Mathilde, « Temps de creativité en traduction », Op.Cit

[82] Ibid

والطرق الترجمية التى تعتبر أكثر إبداعية مقارنة بأخرى، والتي سيأتي ذكرها في آخر هذا الفصل.

4) أبحاث ويلس wilss :

يشير ويلس إلى أن كل فعل إبداعى يرتبط بصورة غير مباشرة بفكر ومعارف وتجارب الشخص، وبأهدافه وقيمه. كما يصنف عدة أنواع للإبداعية منها الفنية و التقنية و التنظيمية ولكنها تعتمد دائما على الربط والجمع الجديد والابتكاري للأفكار[83].

وفي ميدان الترجمة يعتبر ويلس أن الإبداعية هى المحصلة المشتركة للفهم والدهاء من خلال تداخل ذكاء وبصيرة وحدس وخيال المترجم، ويؤكد على أن "أحذق المترجمين يمتلكون فكرا مطواعا ومبدعا" قائلا[84] :

« …the most competent translators possess a malleable and creative mind… »

ويميز ويلس بين الإبداع الأصلي وإعادة الإنتاج الإبداعي ويقر بنوع خاص من الإبداعية يتحكم فى ويسير النصوص على مستوى الفهم والتأويل. ويفترض أن نوع إبداعية المترجم يعتمد على نوع النص الأصل؛ إذ أن العلاقة بين الكاتب والقارئ في النصوص الأدبية غير محددة وبالتالي فإن قرارات المترجم المبدعة تكون أكثر ذاتية وشخصية؛ ويصبح الأمر غاية

[83] Komissarov, Vilen ;Intuition in Translation.Forum; in Target 7:2(1995), pp:347-354

[84] Niska, Helge ; Explorations in Translational Creativity,Op.Cit.

في التعقيد بالنسبة للمترجم عندما يتغلغل النص الأصل في الأعراف الثقافية التي لا يمكن إيجاد مقابلات لها في ثقافة اللغة الهدف. ومع هذا فالمترجم المبدع يتمكن من إيجاد أعراف ثقافية مقاربة في اللغة الهدف تحمل المغزى العام لأعراف اللغة الأصل. وتمكن ويلس من خلال دراسته لنماذج من الترجمات الأدبية والتقنية من اقتراح تطبيق المراحل الأربعة المعروفة التى تميز كل فعل أوعمل إبداعى على فعل الترجمة من منطلق أن الترجمة هي عملية حل مسألة a problem-solving process وتتطلب استخدام استراتيجيات ملائمة، وهذه المراحل هي: التحضير(preparation) حيث يتم تحديد وتحليل المشاكل الترجمية وجمع المعلومات اللازمة لحلها، وهو ما يتوافق مع مرحلة فهم النص الأصل. ومرحلة التفكير(incubation) حيث تنطلق العمليات الذهنية وينتج المترجم عددا من الأفكار والتخمينات للمشاكل الترجمية المطروحة. والمرحلة الموالية تتمثل في الاستنارة(ظهور الحل) (illumination) حيث يضع المترجم حلولا، وأما المرحلة الأخيرة فتتمثل في التقييم (evaluation) حيث يتأكد المترجم من خياراته ويضبطها.

ومع أن ويلس يقر ويؤكد على إبداعية المترجم فإنه يتساءل عن طبيعتها ويعتبرها محل جدل قائم ويبرّر ذلك بكون المترجم لا يمكنه أن يترجم إلا انطلاقا من نص أصل، فلولا هذا النص لا يمكن أن توجد ترجمة، إذن لا يمكن للمترجم أن يتحرك أو ينطلق بشكل

مستقل عن كاتب آخر[85]. لهذا السبب يعتبر ويلس مفهوم الإبداعية في الترجمة أمرا مربكا ومثيرا للجدل و يشير إلى النص المترجم على أنه رسالة ثانوية قائلا[86]:

''Translators do not commit their own ideas to paper, but reformulate the ideas given to them by the author of the original text. They do not plan, organize or express an authentic message, but a '' derived message '', …

"المترجمون لا يكتبون أفكارهم الخاصة بل إنهم يعيدون صياغة أفكار كاتب النص الأصل. إنهم لا يضعون مخططا ولا ينظمون ولا يعبرون عن رسالة أصيلة، بل هي رسالة ثانوية"

وهى ذات الفكرة التى يعبر عنها نيوبرت[87] حينما يصف الإبداعية الترجمية كإبداعية ثانوية من حيث إن كل الترجمات تنحدر من نص أصلى ويقول:

''A translation is not created from nothing, it is woven from a semantic pattern taken from another text, but the threads-the TL linguistic forms, structures, syntactic sequences- are new''

"لا تنشأ الترجمة من العدم، بل تحبك من نموذج دلالي لنص آخر، إلا أن خيوطها– بمعنى الشكل اللغوي للنص الهدف وتراكيبه وتسلسله النحوي، كلها جديدة."

ويؤكد ويلس على الغموض الذى يكتنف عمل المترجم قائلا[88]:

"…Translators operate in a grey zone between light and darkness ''

" يعمل المترجمون في نطاق رمادي مابين النور والظلام"

[85] Fontanet, Mathilde: Temps de Créativité en traduction. Op.Cit

[86]Fontanet, Mathilde :Ibid

[87]Cited in: Niska, Helge ; Niska, Helge ; Explorations in Translational Creativity,Op.Cit.

[88] Wilss, Wolfram: Translation and Interpreting in the 20th Century, Focus on German.V29:1999-John Benjamins.p:173

وهذه إشارة واضحة إلى صعوبة المهمة الملقاة على كاهل المترجمين؛ من جهة يعتمد المترجم على نص أصل لإنتاج النص الهدف ومن جهة أخرى يتطلب إنتاج الترجمة جهدا وإبداعا مضاعفا، فهذا هو الغموض الذى عبر عنه ويلس.

ومع أن ويلس يعتبرالترجمة نشاطا لغويا إبداعيا ثانويا a re-creative linguistic activity من حيث إنها عملية إعادة إنتاج لنص فى إطار سياق معين، فإنه يعترف بالإبداعية الترجمية ويصنف إبداعية المترجم فى القدرة على تطوير واستخدام استراتيجيات مناسبة لفهم الأصل أولا، ثم لإعادة صياغة الترجمة ثانيا ويقول [89]:

« … translation creativity… does exist, and it is, as any type of creativity, a dynamic notion….(It) reveals itsel… in the skill to develop, in simultaneous confrontation with a source text and a target code, decoding and encoding strategies. »

"لا مفر من الاقرار بوجود الإبداعية في الترجمة، وهي كأي نوع من أنواع الإبداعية مفهوم دينامي يتجلى في مهارة المترجم في تطوير استراتيجيات الفهم والصياغة خلال المواجهة المباشرة مع النص الأصل و رموز اللغة الهدف"

بعد كل هذا الجدل يعترف ويلس بإبداعية المترجم على مستويين: في فهم وتأويل النص الأصل، وفي صياغة وإنتاج النص الهدف.

[89]Cited in: Niska, Helge, Niska, Helge ; Explorations in Translational Creativity,OOp.Cit.

5)هل الترجمة نشاط لغوي ثانوي A secondary activity ؟

لطالما اعتبرت الترجمة عملا ثانويا من الدرجة الثانية، لنقل فعلا مباشرا آليا في متناول كل شخص يتقن لغتين أو أكثر دونما حاجة إلى لمسة ابداعية للمترجم؛ وهو ما يعنى أن ممارسة الترجمة كانت مهنة دون اعتبار كبير.

يتساءل العديد من الباحثين عن طبيعة إبداعية المترجم إذا أخذنا في الحسبان أن المترجم لا يمكن أن يترجم إلا انطلاقا من نص أصل وبالرجوع إلى هذا النص الأصل، وبالتالي فالنص المترجم منتج ثانوي مقارنة بالنص الأصل وعلى هذا الأساس تكون إبداعية المترجم إبداعية ثانوية مقارنة بإبداعية كاتب النص الأصل.

تعرضت باسنت إلى العلاقة بين الأصل والهدف واعتبرت أن الأولوية في السابق كانت للنص الأصل أما الترجمة فكانت" نسخة أدنى منزلة"، ثم تحول الاهتمام للنص الهدف"الترجمة" وأصبحت وكأنها بقاء واستمرارية للأصل أو كما يعتبرها دريدا "تقمص للأصل". وتعتبر باسنت[90] أن كلا من الكاتب و المترجم متواطئان؛ فكما أن المترجم ينجز ترجمته معتمدا على نص أصل، كذلك الكاتب ينشئ نصه انطلاقا من قراءاته...حيث إن كل "نص أصل"، ككل النصوص الأخرى، هو عبارة عن نسيج من الاقتباسات إلا أن يكون كاتبه لم يسبق له مطلقا أن اطلع على عمل من أعمال غيره...

[90]Basnett Susan ; Translation Studies.third edition, Routledge(2002)

وفي ذات السياق يعتبر اوكتافيوباز Octavio Paz أنه "لا وجود لنص أصلي بأتم معنى الكلمة لأن اللغة ذاتها وفي الأساس هي ترجمة للعالم الخارجي أولا، وثانيا لأن كل رمز أو عبارة لغوية هي ترجمة لرمز أو عبارة لغوية أخرى". ويعبر عن هذا قائلا[91]:

« …No text is entirely original because language itself, in its essence, is already a translation:Firstly, of the non-verbal world and secondly, since every sign and every phrase is the translation of another sign and another phrase…"

ويؤكد فاليري[92] أن فعل الكتابة عموما هو ترجمة، ويعلل بارنستون Barnstone[93] هذا الرأي بكون كل عمل ذهني يشمل البحث عن المعنى هو فعل ترجمي ويشير إلى قصيدة "الأرض اليباب" لاليوت على أنها تحمل ميزات العمل الترجمي لأن اليوت اعتمد في كتابة قصيدته هذه على اقتباسات للعديد من الكتاب الآخرين. ولهذا يقر بودلير أن الترجمة عمل متأصل في كل فعل للكتابة وإعادة الكتابة.

يبدو مما سبق ذكره أن مختلف الآراء السابقة تؤكد على فعل الترجمة بالمعنى العام للتفسير والتحويل من منطلق أن الكاتب يأخذ المادة اللغوية ويعيد تشكيلها إلى مادة أخرى بعد أن يقوم بجملة من التحويلات والعمليات التفكيكية والتركيبية ليحصل في النهاية على

[91] Cited in :Basnett Susan ; Translation Studies;Op.Cit.

[92] Cited in: Holman, Michael ;Boase-Beier, Jean :Writing, Rewriting and Translation Through Constraint to Creativity; in The Practices of Literary Translation:Constraints and Creativity .

[93]Cited in: Holman, Michael ;Boase-Beier, Jean : Ibid.

النص المراد. في الواقع، إن فعل الكتابة عموما ينطوي على جملة من التحويلات الترجمية التى تمكن الكاتب من الحصول على عمل أدبي يحمل بصمته الخاصة، والمميزة له عن باقي الكتاب الآخرين، ولكن يبقى التساؤل الأهم: ماذا عن الترجمة بمفهومها التقليدى في نقل نص من لغته الأصلية إلى لغة أخرى، ما الذى يميزها عن الكتابة الأصلية عموما؟

6) أوجه للمقارنة بين الكتابة الأصلية و الترجمة:

يكاد يجمع رواد النقد الحديث على وجود مظاهر أو صفات مشتركة بين الكتابة و الترجمة، سواء من حيث طبيعة المادة اللغوية التى يعتمد عليها الكاتب والمترجم أو من حيث القيود التى يخضع إليها كل منهما في عمله.

في الواقع، يعتمد المترجم في عمله على نص أصل وبعد سلسلة من العمليات التفكيكية والتركيبية يعيد تشكيله إلى مادة لغوية جديدة هي النص الهدف؛ والكاتب بدوره ينطلق من مادة معينة قد تكون صورة من الواقع أو فكرة في خاطره أو حتى قصة في مخيلته و يقوم بنسج تفاصيل الحكاية في عمليات من التفكيك والتركيب ليحصل في النهاية على عمله الأدبى الأصلي. وقد يضمن الكاتب عمله مجموعة من الاقتباسات والتلميحات

لكتاب آخرين ليطعّم بها عمله الأدبي أو لينسج منها وحولها فصول عمل أدبي أصلي. وهذا ما يعبر عنه مايكل هولمان قائلا[94]:

" Original writing and translation, so it seems, have in common that they dismantle material and re-shape it into other material, whereby that transformation may involve change of medium or change of language, as in translation"

"تشترك الكتابة الأصلية والترجمة، على ما يبدو، في عملية تفكيك المادة وإعادة تشكيلها إلى مادة أخرى، وخلال هذا التحويل قد يتم تغيير الوسيلة أو تغيير اللغة كما هي الحال في الترجمة"

وأما القيود التى يواجهها المترجمون والكتاب فعديدة ويبدو أن هذه القيود تكون أثقل من جانب المترجم. فلطالما كانت الترجمات مقيدة بمعيار الأمانة للنص الأصل حيث يتوجب على المترجم أن يوفق بين آفاق النص الأصل وآفاق الترجمة إلى الحد الذي يجعل منهما أفقا واحدا، في حين كان يعد الكاتب سيد أفكاره يكتب كمايشاء وله الحرية في توظيف مكتسباته اللغوية والاسلوبية لينشئ عمله الأدبي الأصلي الذي يحمل بصمته الخاصة. يرى الكثير من النقاد أن الكاتب لا يملك الحرية المطلقة في إنجاز أعماله الأدبية بل إنه يخضع إلى بعض القيود الأدبية و اللغوية و الاجتماعية و السياسية التى يراعيها في كتاباته.

ومن بين الآراء التى يدافع عنها هؤلاء النقاد هى أن الكاتب لا يمكنه أن يصور الواقع بطريقة مزيفة، بمعنى لا مجال لايراد تفاصيل خاطئة عن الواقع. كذلك يفترض أن الكاتب مقيد باحترام مجمل الأعراف الأدبية للكتابة السائدة في ثقافته، ومن بين هذه الأعراف

[94] Holman, Michael ;Boase-Beier, Jean: Holman, Michael ;Boase-Beier, Jean :Writing, Rewriting and Translation Through Constraint to Creativity Op.Cit ;p :4

مفهوم وحدة الزمان والمكان Concept of Unity في الأدب المسرحى أو في الشعر، وحتى بعض القيود في نظم الشعر والتى تنص على أن كل نوع من أنواع القصيدة يضم عددا معينا من الأبيات أو عددا محددا من المقاطع المؤكدةstressed syllables في البيت الواحد أو عددا من القوافي في مواضع محددة[95].

نوع آخر من القيود المفروضة على الكتاب قضية الرقابة على النشرCensorship و هو ما يؤدى ببعض الكتاب إلى تجنب الخوض في بعض المواضيع الحساسة أو تجنب إبداء بعض الآراء علنا أو حتى تجنب بعض التعابير والألفاظ الاديولوجية أوالعرقية وهذا أملا في أن يجد مؤلفهم طريقا للنشر[96]. وحتى القواعد والخصائص اللغوية للّغة تفرض نفسها على الكاتب الذي لا يجد بدا من التقيد بها إلى حد ما؛ ونعنى بها القواعد النحوية والمعجمية و الأسلوبية والصوتية.

كما يمكن للكاتب أن يأخذ بعين الاعتبار الجمهور المتلقي لعمله الأدبي، ويتساءل ما إذا كان في إمكانه استيعاب مختلف الايحاءات التى يوظفها في نصوصه، أوما إذا كان مستواه التعليمي يمكنه من فهم مختلف التفاصيل العلمية، أو ما إذا كان هذا الجمهور مهتما

[95]Holman, Michael ; Holman, Michael ;Boase-Beier, Jean: Op.Cit ;pp :4-5

[96]Holman, Michael ; Boase-Beier, Jean:Ibid.

كفاية للتعاطي مع النصوص المعقدة ومحاولة فك شيفراتها الغامضة. ووفقا للمعلومات التى يجمعها الكاتب عن جمهور قرائه يحاول أن يكيف عمله الأدبي[97].

إذن يظهر من كل ما سبق ذكره أن الكاتب يخضع، إلى حد ما، إلى عديد القيود الأدبية واللغوية والسياسية والاجتماعية وهو مع هذا قادرعلى التغلب على هذه القيود لأن عمله في كنهه هو عمل إبداعي ينتمى إلى فئة الأعمال الفنية الراقية، فالكاتب إذن سيجعل من هذه القيود حافزا لإنتاج أعماله الأدبية المبدعة، وكذلك هو المترجم في مواجهة القيود التى يفرضها عليه النص المترجم فإنه لا مفر من أن يلجأ إلى استراتيجيات إبداعية على مستوى الفهم والصياغة اللغوية للتغلب على المطبات التى يواجهها في مقاربته النصوص الأدبية عموما والشعرية خصوصا.

يظهر جليا من كل ما سبق التعرض إليه أن الإبداعية في الترجمة صفة ملازمة للعمل الترجمى ولا مجال لنعتها بالثانوية أو "من الدرجة الثانية"، وهذه الاستراتيجيات الابداعية يوظفها المترجم للتغلب على القيود أوالصعوبات التى يطرحها النص الأصل، على ذكر المطبات اللغوية والدلالية والثقافية والأدبية والشعرية والاديولوجية...و لهذا فإن هذه الإبداعية تدخل في سياق اعتبار الترجمة عملية حل مسألة a problem-solving activity : يواجه المترجم مشاكل في عمله الترجمى فيوظف إبداعيته في شكل استراتيجيات مختلفة في

[97] Holman, Michael ;Boase-Beier, Jean: Writing, Rewriting and Translation Through Constraint to Creativity Op.Cit; pp: 5-6

الفهم (أو التأويل) وصياغة النص الهدف ليتمكن في النهاية من إنتاج نص مترجم يروق لجمهوره المتلقي شكلا ومضمونا. وفي هذا السياق يعتبر قلفورد أن " كل عملية حل مسألة هي في الأساس عمل إبداعى، والعكس صحيح" وهذا ما يشير إليه قائلا[98]:

''There is something creative about all genuine problem- solving, and creative production is typically carried out as a means to the end of solving some problem''

فهذا هو كنه الإبداعية في العمل الترجمي ولا حاجة لتأويلها بطريقة أخرى.

7) أبحاث كوشمول:

يؤكد كوشمول Kussmaul على الإبداعية في الترجمة خلال مسار الفهم قائلا[99]:

« We usually associate creativity with production… writing and translating texts are typical creative activities. But what about comprehension, is there not something like creative comprehension! »

"عادة ما نجمع بين الإبداعية والإنتاج الأدبي...تعد الكتابة وترجمة النصوص نشاطات إبداعية تماما. ولكن، ماذا عن الفهم؟ أليس هناك ما نسميه الفهم الإبداعي؟"

والإبداعية التى يتحدث عنها كوشمول هنا هى حتما ما ينطوى عليه فعل الترجمة من فهم و تأويل للنص الأصل خلال عملية القراءة، فالفهم هنا هو تأويل النص كنتيجة لانصهار أفق الكاتب و القارئ(المترجم).

[98]Cited in: Balascescu, Ioana et al, Défense et Illustration de l'approche hermeneutique; Meta v50, n2, 2005.

[99]Cited in: Fontanet, Mathilde; Temps de créativité en traduction ;Op.Cit.

أشار كوشمول[100] في بحوثه إلى الجانب الإبداعي في المسار الذهني للترجمة، وقام بدراسته التجريبية على مجموعات من المترجمين معتمدا على بروتوكولات فكر بصوت عال. و توصل كوشمول إلى تأكيد و توضيح المراحل الأربعة للعملية الإبداعية خلال الترجمة، والتى أكد عليها ويلس وهي: التمهيد preparation ، التفكير incubation، الحل illumination ، والتقييم evaluation .

وتؤكد إرينا مافرودين Irina Mavrodin [101] أن عملها كمترجمة طور لديها جانب الإبداعية التي لا يمكن من دونها أن تتم الترجمة، وتقول في هذا الصدد:

« …Dans tout ce- disons-métier, de la langue, de la parole, la créativité sine qua non dont nous avons parlé, mon coté ludique s'est développé à travers la traduction ; il n'a pas été annihilé, tout au contraire…"

" خلال مسيرة العمل الذي انشغلت فيه باللغة وبالكلام، الإبداعية الضرورية التي تطرقنا إليها سابقا، ما يمثل جانب اللعب لدي، تطورت من خلال الترجمة ولم تندثر، بل على العكس من ذلك..."

8) الإبداعية و الحدس :

يربط الكثيرون الإبداعية بالحدس وربما يتم المزج بينهما وكأنهما واحد، يقر ويلس أن الحدس هو فعل إبداعي « taking intuitive decisions is an act of creation » ويؤدى

[100] Cited in: Fontanet, Mathilde; Temps de créativité en traduction ;Op.Cit.

[101]Cited in: Balascescu, Ioana et al ; Défense et Illustration de l'approche hermeneutique; Op.Cit.

دورا أساسيا في الترجمة ولا بد أن يخضع لدراسات وأبحاث نظرية وتجريبية مكثّفة حتى يتم تحديد وتعريف الحدس لدى المترجم وكيفية تطوره وصقله[102].

تميل الدراسات النظرية الحديثة إلى استبعاد الحدس من نطاق أبحاثها لكونه يمثل الجانب الذاتى الشخصى من الممارسة اليومية للمترجم والذي يصعب من مهمة المترجم في تعليل وتبرير خياراته الترجمية. الحدس مبني أساسا على التخمين والظن وليس على أساس إجراءات تحليلية للمظاهر النصية والبينصية للنص المترجم، والأبحاث الترجمية تأخذ كموضوع للدراسة والبحث ماهو موضوعى وتحليلي بعيدا عن الذاتية والمضاربة.

[102] Komissarov, Vilen ; Intuition in Translation. Forum, in Target7:2 (1995);pp:347-354.

المبحث الثاني

معايير و استراتيجيات الإبداعية

مخطط المبحث الثانى:

توطئة

1)تعريف الإبداعية

2) معايير الإبداعية في الترجمة

3)مكانة الإبداعية في مختلف المقاربات حول الترجمة

4) نظريات الابداعية البعيدة عن آداب الترجمة

5) لسانيات النص و الإبداعية في الترجمة

6) النموذج الحلزونى

7) آراء دوليل

8) الاستراتيجيات الترجمية الاكثر إبداعية

9) أبحاث جريت باير

10) آراء برمان ضد التوجهات المشوهة في الترجمة

توطئة:

اقترح الباحثون العديد من الإجراءات والنماذج الترجمية لغرض توضيح وشرح طبيعة الإبداعية في الترجمة، ونظرا لصعوبة وضع تعريف جامع للإبداعية نجد معظم الدراسات تتطرق إلى معايير أومظاهر أواستراتيجيات الإبداعية مثل النموذج الحلزونى للباحثة دونسات أواستراتيجيات نيوبرت أوالمعايير النصية للباحثة نيتلوفا. وهو ما سنفصل فيه في النقاط الموالية.

1) تعريف الإبداعية في الترجمة:

تعرف فونطنى[103] Fontanet الإبداعية الترجمية بـ: القدرة على اكتشاف حل جديد أصلي ومناسب أو ملائم لمشكلة ترجمية بالاعتماد على المؤهلات الذاتية للمترجم، ومن دون اللجوء إلى بحث موضوعاتى أو مصطلحي.

إذن تنطلق هذه الباحثة من فكرة أن المترجم يلجأ إلي الإبداعية عندما يواجه مشاكل في الفهم أو مشاكل في صياغة النص الهدف، وتميّز هذه الإبداعية بخاصيتى: الجدة و المناسبة للسياق. يبدو أن هذه الباحثة تقصرعملها على نوع من الإبداعية التى تخص مجموعات من المترجمين في زمان ومكان محددين ولهذا تشترط أن لا يلجأ المترجمون إلى مصادر معلوماتية خارجية. إلا أن الإبداعية عموما والتي نحن بصدد دراستها في هذا البحث

[103]Fontanet Mathilde: « Temps de créativité en traduction », Op.Cit.

فتشير إلى قدرة ملازمة للمترجم في عمله اليومي تظهر من خلال بعض المعايير والإجراءات الترجمية التى نلمسها ونلاحظها لدى دراستنا للترجمات أو مقارنتها. ولهذا فالتعريف هذا التى تقدمه الباحثة محدود ولا يغطى كل جوانب الإبداعية التى أشار إليها قلفورد أو ويلس أوكوشمول.

2) معايير الإبداعية في الترجمة:

يجد العديد من الباحثين صعوبة في وضع تعريف مناسب وجامع للإبداعية الترجمية، ولهذا يفضل معظمهم الحديث عن مظاهر الإبداعية[104]، بمعنى العلامات المميزة التى يرتكز عليها الباحثون في ميدان الإبداعية وهى :

_جدة المنتج: حيث أن العمل الإبداعي يجب أن يكون جديدا

_المناسبة: يجب أن يكون المنتج مناسبا وملائما للسياق، أي يتوافق مع المسألة الترجمية قيد النظر.

ويقترح باحثون آخرون معايير إضافية[105]، وهي:

[104]Balasceau,Ioana et al, « Modèles Explicatifs de la créativité en traduction » ;Meta XLVIII, 4,2003,pp :509-525.

[105]Balasceau, Ioana et al, Ibid

_تحويل القيود: ونعنى به تبسيط الصعوبات حيث يتوجب على المترجم أن يحوّل و يتغلب على القيود التي يفرضها عليه النص الأصل.

_التكثيف: و نعنى به أن درجة الإبداعية ترتبط بتكثيف المعنى، حيث يلقي على النص درجة من الانغلاق :لا يكون النص مفتوحا تماما، بل يجب أن يتمكن المترجم من جعل أفكاره على درجة من الغموض.

ويقول نيوبرت[106] إن الترجمة تشمل استراتيجيات إبداعية متنوعة لتحقيق التوازن بين الطابع- أو الجانب- الثانوى للترجمة والجانب الإبداعي لها؛ حيث يتوجب على المترجمين أن يستخدموا آليات خاصة فى النص الهدف لترجمة النص الأصل بسبب الاختلاف بين الوسائل التعبيرية للغة الأصل واللغة الهدف، ويلخص وجهة نظره قائلا:

"In the course of achieving something new, mediators … have to resort to novel ways of encoding an old message. They are forced to creativity because the means of the TL are not identical with those of the SL… creative uses of the TL are the result of the various problem-solving strategies applied to any piece of SL text »

"في محاولة منهم للتوصل إلى ما هو جديد، يتوجب على المترجمين استخدام طرق جديدة لصياغة رسالة قديمة. إنهم مجبرون على الإبداع لأن الأدوات التعبيرية للغة الهدف لا تشابه تلك للغة الأصل...إن الاستخدامات المبدعة للغة الهدف تأتي كنتيجة لتطبيق مختلف استراتيجيات حل مسألة على أي من أجزاء نص اللغة الأصل"

ومن الأساليب الترجمية التي يضمنها نيوبارت في إطار الإبداعية عمليات التعويض والتطويع التي تسمح بإعادة هيكلة لمظاهر النص الأصل وفقا لما يمليه النص الهدف. وتعد

[106]Niska, Helge; « Explorations in translational Creativity" , Op.Cit

عمليات التعويض في الأساس نحوية في حين أن عمليات التطويع لفظية lexical، وغالبا ما يلجأ المترجم إلى هذين الأسلوبين معا.

وتشير سنيل هورنبي[107] Hornby أن قواعد اللغة تمنح المترجم قدرات إبداعية لامتناهية و يمكن للمترجم أن يقوم بتوسيع مبدع لهذه القواعد والمقاييس اللغوية، وتقول:

''…The language norm is in fact supremely flexible, it offers potential for creativity within the possibilities of the language system. This is of crucial importance for the translator, especially the literary translator.''

"حقيقة، تعد قواعد اللغة مرنة إلى حد كبير، فهي توفر إمكانية للإبداعية في سياق ما يسمح به النظام اللغوي.وهذا شئ مهم جدا للمترجم خاصة في مجال الترجمة الأدبية"

3)مكانة الإبداعية في مختلف المقاربات حول الترجمة:

تطور مفهوم الإبداعية عبر مختلف المقاربات الترجمية بعد أن كان غائبا في الأبحاث حول الترجمة الآلية. فقد حصرت الترجمة الآلية التفكير في قوقعة نظرية تحول دون أخذ الإبداعية بعين الاعتبار؛ إذ استعرض جورج مونن المسائل النظرية التي تطرحها الترجمة ولكنها كانت في الواقع مشاكل الترجمة الآلية. واستدرك فيما بعد من خلال أمثلة من الترجمة الشعرية أن الترجمة لا يمكن أن تخضع إلى قوانين ووصفات جاهزة في مطابقة كلمة لكلمة أخرى. وهكذا بدأت فكرة الإبداعية تلوح في الأفق[108]. وتعتبر الأسلوبية المقارنة

[107]Cited in: Niska, Helge; Explorations in translational Creativity, Op.Cit

[108]Balasceau, Ioana et al: « Modeles explicatifs de la créativité en traduction », Op.Cit.

مرحلة أولى تجاه الإبداعية كونها تعدت مستوى الكلمة كوحدة للترجمة لتتعداه إلى مستوى التراكيب.

ومع لسانيات النص ظهرت اتجاهات تقول إن النص لا يحمل معنى ولكن يأتى المعنى إلى النص عن طريق المتلقي تبعا لنظريات المعنى المقترحة من طرف رولان بارثز و امبرتو إيكو. هذه الأفكار والاعتبارات فسحت المجال لإبداعية المترجم على مستوى القراءة و التأويل، ولكن أفرط لسانيو النص في تحليل أكثر فأكثر دقة للنص مبتعدين بشكل كبيرعن الممارسة اليومية للمترجم إلى درجة اشتراط تحليل النص تحليلا معمقا قبل الشروع في ترجمته[109].

وتحتل الإبداعية مكانة مهمة في المقاربة البراغماتية، حيث إن القيمة الخطابية لأفعال الكلامspeech acts ترتبط بالمقام السياقىcontextual situation ، ولا يمكن استخراجها عن طريق تحليل دلالي للكلمات الفردية المكونة لها، وهذا ما يجبر المترجم على ايجاد أفعال الكلام المكافئة في اللغة الهدف لأجل التعبير عن نفس القيمة الخطابية في نفس السياق مما يتطلب إبداعية معتبرة من جانب المترجم[110].

[109] Balasceau, Ioana et al: « Modeles explicatifs de la créativité en traduction », Op.Cit

[110] Balasceau, Ioana et al : Ibid.

وللإبداعية مكانة هامة فى خدمة السكوبوس؛ فالمنهج الوظيفي يضع العملية الترجمية في سياق نظرية الفعل الخطابي التي تقول إن كل فعل خطابي يتلقى معناه من الغاية التى يصبو إليها. وهذا ما يؤدى إلى القول إن غاية الترجمة هي التى تحدد المعايير الواجب احترامها وهنا تظهر إبداعية المترجم فى تكييف وتطويع الأصل للوصول إلى غاية الترجمة.

ويؤدى الحفاظ على وظيفة النص إلى الحفاظ على التأثير على متلقى النص الهدف في مستوى التأثير على قارئ الأصل [111].

وتظهر الإبداعية في المقاربة الهرمينوطيقية من خلال استخدام حدس المترجم في الاستحواذ على المعنى ولكن لابد للمترجم أن يقوم بتحليل بعدى لتعليل كل خياراته. وفي هذا الصدد يستخدم بعض الباحثين مصطلحات مثل " Intuition foudroyante "الحدس الجامح، والذى ينتج عنه" l'heureuse trouvaille" الحل المناسب. ويبقى يكتنف هذه المصطلحات غموض و إبهام لكون الدراسة الهرمينوطيقية تعتمد على الحدس الذى يمثل الذاتية و التجريد بعيدا عن الموضوعية. ولهذا يدعو الباحثون في هذا الصدد إلى ايجاد أسس علمية و ملموسة لقياس ودراسة الحدس بالاعتماد على نماذج تفسيرية في العلوم المجاورة[112].

[111] Balasceau, Ioana et al: « Modeles explicatifs de la créativité en traduction », Op.Cit

[112] Balasceau, Ioana et al: Ibid.

جدير بالذكر أن كل المقاربات الترجمية المذكورة آنفا تأخذ بعين الاعتبار الإبداعية التى تستجيب إلى معياري الجدة والمناسبة للسياق، كما تعتبر الإبداعية a problem-solving activity.

4) نظريات الإبداعية البعيدة عن آداب الترجمة:

توجد نظريات للإبداعية لا تأخذ بعين الاعتبار إلا معيار الجدة؛ هذه النظريات لا تتوافق مع أخلاقيات الممارسة الترجمية ولا تعتبر الإبداعية كعملية حل مسألة a Problem-Solving Activity. ترتكز هذه النظريات على كون النص الأصل مصدر إلهام للمترجم، فهو حافز للإبداع لدى المترجم الذي ينطلق منه ليطلق العنان لخياله. ولا يأبه أصحاب هذا التصور بمطابقة النص الهدف مع النص الأصل، ولكنهم يعتبرون أنه يكفي أن يصرح المترجم بأن نصه هو ترجمة لمؤلف أصل وبالتالي لا داعي أن نناقش أبدا إن كان أضاف أو غير أشياء وفقا للإلهام الذي حفزه لديه استحواذه على النص الأصل. وقد أدت هذه الأفكار إلى استغلال الترجمة واستخدامها لأغراض سياسية وإيديولوجية بعيدا عن مدوّنة أخلاق المترجم[113]. و من أهم التيارات المنادية بهذه الأفكار تيار ما بعد الكولونيالية The Postcolonialism و "تيار المناورات" the Manipulation School. و يمكن أن ندرج توجه فرميير في هذا السياق، حيث إنه يؤكد على أن السكوبوس الذى يحدده المترجم للترجمة هو الذى

[113] Balasceau, Ioana et al, « Modèles explicatifs de la créativité en traduction » ; Op.Cit. pp :515-516.

يملى طريقة الترجمة، وفي هذا السياق يؤكد على حرية المترجم في تغيير الوظيفة الأصلية للنص وتكييفها مع الهدف الذى يسطره هو أو الوكيل(المفوض) (the commissioner) ، وهو ما يعارض أخلاقيات الترجمة.

وتندرج كل الأبحاث التى قام بها الباحثون عن طريق التجارب الحوارية والتفكير بصوت عال Think-Aloud Protocolsفي خانة التصور الذى يعتبر الإبداعية عملية حل مشكلة ترجمية. ومن هنا ندرك أن الأمر يتعلق بإبداعية في خدمة الترجمة وليس بترجمة إبداعية في خدمة إديولوجيا.

ولهذا فإن هذا البحث سيتناول الإبداعية من حيث أنها جانب أساسى فى عملية الترجمة وهى عنصر متكامل مع كل الاستراتيجيات والآليات التى ينطوى عليها كنه الترجمة. ولأن البون شاسع بين الثقافات تظهر الإبداعية لدى المترجم أمرا لا بد منه لردم هذه الهوة وتقريب الأصل إلى القارئ، من خلال المزج بين مختلف قدرات المترجم اللغوية والخطابية والثقافية للتغلب على صعوبات الأصل.

5) لسانيات النص و الإبداعية في الترجمة:

تؤكد نيتلوفا[114] في معرض حديثها عن درجات إبداعية المترجم على أهمية لسانيات النص في وضع آليات ترجمية تعرف وتوضح الإبداعية في الترجمة من دون إفراط. وتشير

[114] Knittlova, Dagmar: “On the Degrees of Translator’s Creativity”, Philosophica73, 2000.

إلى ضرورة وضع حدود لإبداعية المترجم وفقا لمعايير لسانيات النص؛ إلا أنها تعترف أن هذه المبادئ النصية قد تكون عملية إلى حد ما لأنه على المترجم أن يحافظ على القرائن أو المعايير النصية للأصل في النص الهدف، وتبرز الكاتبة معايير النصية الواجب احترامها في النص المترجم، وتستمدها من معايير النصية التى ذكرها نيوبرت في كتابه Translation as Text[115] وهي كالآتي:

1–القصد من الرسالةintentionality of the message و هو التوعية إلى العلاقة الرابطة بين مقاصد الكاتب /المترجم والنصوص.

2–مقبولية النص: acceptability بالمعنى الذي أشارت إليه مبادىء غرايس Grice (الكمية، النوعية، العلاقة، الكيفية).

3–situationality المقام (السياق المحلي و الزمني) و يشير إلى تكييف النص مع مقام وسياق النص الهدف لأجل القارىء الهدف، ولكن كل هذه التكييفات تتم في حدود معينة.

4– مدى أو حجم المعلومات التي يوصلها المترجم للقارىء في اللغة الهدف يجب أن يتطابق مع وظيفة و نوع النص.

[115] Cité in: Niska, Helge:" Explorations in translational Creativity"; Op.Cit.

5–التناسق: يتوجب في عديد الأحيان إعادة بناء البنية المنطقية للنص على أساس فهم و استيعاب تناسق النص الأصل.

6– الترابط cohesion هو معيار وثيق الصلة مع التناسق، إذ يشير إلى ترابط بنية وتراكيب النص وكل واحد منهما يعكس الآخر على المستوى السطحى للنص.

7–التناص intertextuality هو معيار قائم على التجارب السابقة مع نصوص مشابهة، وقد يكون له دعم قوى للمترجم في اختياره لعناصر نصية أخرى.

هذه المعايير النصية وردت بهذا الترتيب في تقسيم نيوبرت، ولكن قد يكون للمترجم نظرة أخرى في ترتيبها حسب عنصر الأهمية لديه.

6) النموذج الحلزونى:

اقترحت Dancette [116] نموذجا حلزونيا يشرح ديناميكية الفهم والصياغة في الترجمة، إذ تعتبر أن مسار الترجمة يتبع منحى حلزونيا ينتقل من الشكل اللغوي الأول ويتمثل في النص الأصل إلى شكل لغوي آخر وهي الترجمة مرورا بعمليات لغوية من الفهم والتعبير تحدث على مستويات لسانية وغير لسانية extralinguistique. ويعكس هذا المنحى

[116] Dancette, Jeanne et al : « Axes et critères de la creativité en traduction »; Meta,v 52 n1,2005 ; pp :108-122

الحلزوني المزدوج التداخل أو التفاعل بين النصوص واللغات والمعارف الشخصية في عالم الخطاب.

وتقترح الباحثة خمسة محاور تميز الإبداعية في مجال الترجمة الأدبية استنتجتها بعد قيامها بتحليل بروتوكولات فكر بصوت عال، وهى[117]:

*المحور الشكلي: ويتعلق بصيغة و شكل الجملة، وصيغ وأدوات التكرار؛ إضافة إلى الصيغ الخطابية التي توضح مواقف المتكلم و صيغ التقدير باستخدام صيغ الظرف و المقارنة، إضافة إلى المادة الصوتية. إذ يتوجب على المترجمين أن يكونوا واعين بايقاع النص المترجم، والترتيب الخاص لمختلف الصيغ النحوية و موسيقية الجمل...بمعنى كل ما يتعلق بشكل النص الأصل.

*المحور السردي: و يرتبط بالايحاءات والاستنتاجات و الايماءات التي تنتج عن ملفوظات النص و عن العبارات المجازيةles tropes .

*المحور الدلالي: و يشمل الدلالات المضمنة (connotations) للكسيمات lexemes في مختلف أقسامها...

[117] Dancette, Jeanne et al, Axes et critères de la creativité en traduction; Op.Cit.

*المحور الترجمى: في هذا المستوى تظهر قدرة المترجمين على الاختيار بين الترجمة التشعبية l'hypertextualité والترجمة الحرفية من خلال السعي وراء تعابير طبيعية مع احترام اللغة الأصل.

*محور الإحالة الداخلىintra-référentiel: يشير إلى قدرة المترجم على الانتقال بين صيغ الإحالة anaphorique et cataphoriques إذ يبدى المترجمون وعيا كبيرا باستخدام صيغ الإشارة و الإحالة في النص.

كما تقترح الباحثة في سياق تحليل الإبداعية بعض المعايير التي تسمح بتمييز الترجمات المبدعة من غيرها؛ حيث سمحت لها تجارب بروتوكولات فكر بصوت عال بوضع ميزات وخصائص للمترجمين الأكثر إبداعا وهي[118]:

* تتميز الترجمات الناجحة بدرجة عالية من التنظيم (البناء) الداخلي أو النسيج النصي المحكم.

* يتمكن المترجمون من ترجمة بعض عناصر المعنى في النص، كنقل ايقاع و أدبية النص الأدبي ونقل الوجه الإيحائي للنص ومختلف أنواع المجاز.

[118] Dancette, Jeanne ; « Axes et critères de la créativité »; Op.Cit.

7) آراء دوليل :

استعرض دوليل[119] Delisle مسألة الإبداع في الخطاب وعرّفها على أنها عملية من عمليات المسار الذهنى في الترجمة، الذى يتمثل في وضع وتحديد تكافؤ"غير معجمى" ولا يكون إلا في سياق معين. وفي هذا الاتجاه يفسرويشرح مستويات تأويل الكلمات في السياق من منطلق أن الترجمة هي تأويل ثم إعادة تعبير وليست فقط مجموعة من العلاقات الشكلية الدلالية بين الأصل والهدف.

ويميز دوليل[120] بين ثلاثة مستويات لتأويل الكلمات في السياق وهى:النقل report والتـــذكير (remémoration) والإبداع الخطابي (création discursive) . ويتعلق المستوى الأول بنقل الأعداد وأسماء العلم وأما المستوى الثاني فيخص نقل المصطلحات بواسطة تكافؤ معجمي مما يتوفر في المعاجم. أما المستوى الثالث فيتطلب جهدا مضاعفا في التفكير والتأمل. وتسمح هذه المستويات الثلاث بتصنيف الطرق و الإجراءات التي تدخل في الترجمة ثم تحديد تلك الأكثر إبداعية.

ويقترح دوليل[121] سلما لتحديد التكافؤ في الخطاب من خلال: المستوى الأول تقابله الترجمة الحرفية؛ المستوى الثاني يقابله إعادة التركيب و الصياغة؛ أما المستوى الثالث

[119] Cited in: Ballard, Michel ; « Créativité et traduction ».Target 9:1(1997);pp:85-110.

[120]Ballard, Michel ; Créativité et traduction ;Op.Cit.

[121]Ibid.

فتظهر فيه صياغة تراكيب جديدة والتفسير والشرح والتورية والتحويلات الثقافية. ويبدو أن المستوى الثالث يضم استراتيجيات أكثر إبداعية مقارنة بالمستويات الأخرى.

8) الاستراتيجيات الترجمية الأكثر إبداعية:

تقترح جولدخر Anne schjoldager في كتابها الموسوم بـ: Understanding Translationتصنيفا للاستراتيجيات التي يعتمدها المترجم خلال عملية الترجمة على مستوى النص وتسميها الميكرو–استرا تيجيات microstrategies. وتستوحي جولدخر هذا التصنيف من الإجراءات والتقنيات الترجمية التى قدمها فينى وداربلني في كتابهما"الاسلوبية المقارنة للفرنسية و الانجليزية" إضافة إلى بعض الدراسات الأخرى. وتقدم الباحثة تصنيفها في حوالي اثني عشرة استراتيجية[122]:

« Direct transfer, calque, direct translation, oblique translation, explicitation, paraphrase, condensation, adaptation, addition, substitution, deletion, permutation. »

"النقل المباشر(أو الاقتراض)، النسخ، الترجمة المباشرة، الترجمة غير المباشرة، التفسير، إعادة الصياغة، التكثيف، التكييف، الإضافة، التعويض، الحذف، التحويل."

[122]Scholdager,Anne : Understanding Translation ; Academica 2008.

واعتمادا على هذا التصنيف قام بعض الباحثين بتقسيم هذه الاستراتيجيات إلى قسمين: الاستراتيجيات الأقل إبداعية والاستراتيجيات الأكثر إبداعية[123]. فالاستراتيجيات الثلاث الأولى أقل إبداعية كونها تجعل المترجم يلتصق بالنص الأصل من دون تغيير أو إضافة أو حذف أكان ذلك على المستوى اللغوي أو الدلالي. فالنصوص المترجمة باستخدام هذه الاستراتيجيات لوحدها تكون أقل إبداعية، أما الاستراتيجيات الباقية فهي تفتح آفاقا واسعة أمام المترجم ولو أن ذلك يكون بدرجات متفاوتة.

جدير بالذكر أن جولدخر استخدمت مصطلح الترجمة المباشرة وهو ما تحيل به إلى ما هو متعارف عليه بالترجمة الحرفية، كما استخدمت مصطلح الترجمة غير المباشرة كاستراتيجية وأشارت في تعريفها إلى أنها تعنى الترجمة معنى لمعنى، وهو ما يخالف التقسيم لدى فيني وداربلني اللذين يستخدمان مصطلح الترجمة غير المباشرة(أو المائلة) ليضم عديد الإجراءات الترجمية: التبديل transposition والتطويع والتعادل equivalence والتكييف. ولهذا، تجنبا للتراكب والتداخل والغموض في الاستراتيجيات الترجمية وتحريا للدقة في التصنيف نقترح التصنيف الآتي للاستراتيجيات الإبداعية:

{substitution, permutation, adaptation, paraphrase, addition, deletion, condensation, explicitation}

{التعويض، التحويل، التكييف، إعادة الصياغة، الإضافة، الحذف، التكثيف، التفسير}

[123]Holst, June.L.F :Creativity in Translation ; Bachlor's Thesis 2010()

أما الاستراتيجيات التالية فتعد أقل إبداعية أو لاإبداعية.

{direct translation, calque, direct transfer}

{ الترجمة المباشرة(الترجمة الحرفية)، النسخ، النقل المباشر(أو الاقتراض)}

نشير أن جولدخر تستخدم مصطلح "التحويل" permutation لتعنى به"ترجمة تأثير أحد المقاطع في النص الأصل في مكان مختلف في النص الهدف، لأغراض لغوية أو اسلوبية، وتستخدم هذه الاستراتيجية في الترجمة الأدبية على وجه الخصوص".

وبالاعتماد على هذه الاستراتيجيات يمكن تحليل و دراسة الترجمات و المقارنة فيما بينها من حيث أكثرها إبداعية.

9) أبحاث جريت باير Gerrit Bayer:

تقترح الباحثة في الإبداعية الترجمية Bayer باير[124] ثلاثة إجراءات ترجمية تعتبرها الأساس في كل عمل ترجمى إبداعي. وتعتمد في تقسيمها هذا على المفاهيم التى قدمها قلفورد وكوشمول والتى تطرقنا إليها سابقا.

[124] Bayer, Gerrit et al;" Translational Creativity; How to measure the Unmeasurable", in:Behind the Mind:Methods, Models, and Results in Translation Process Research.by: Susanne Gopferich et al.pp:39-60.

وهذه الإجراءات هي[125]:

*Abstraction بمعنى التجريد

*Modification بمعنى التغيير والتعديل

*Concretisation بمعنى التجسيم والتجسيد

يشير الإجراء الأول إلى استعمال المترجم في النص الهدف استراتيجيات ترجمية أكثر تعميما أو تجريدا أو حتى غموضا مقارنة بالنص الأصل. وأما الإجراء الثانى فيشير إلى استخدام المترجم استراتيجيات كإعادة صياغة العبارات المجازية والرموز في النص الأصل أو تغيير وتحوير في منظور أو وجهة نظر التعاطى مع أفكار الأصل. ويلجأ المترجم في الإجراء الثالث إلى استخدام أفكار أكثر تفصيلا وتجسيما وإفصاحا وتدقيقا مقارنة بالنص الأصل.

يبدو لي أن هذا التقسيم الثلاثي الذى تقترحه Gerrit هو إعادة هيكلة للميكرو– استراتيجيات التى تقترحها آن جولدخر والتى قسمها باحثون آخرون إلى استراتيجيات إبداعية و أقل ابداعية، حيث إن الإجراء الأول "التجريد" يمكن أن يضم التكثيفcondensation والحذف وأما الإجراء الثاني " التعديل" فيمكن أن ندرج فيه: إعادة الصياغة paraphrase

[125] Bayer, Gerrit et al;" Translational Creativity; How to measure the Unmeasurable";Op.Cit.

والتعويضsubstitution و التحويل (أو التبديل) permutation والتكييف. وأما الإجراء الثالث فهو مصطلح يلم بالاستراتيجيات التالية: التفسيرexplicitation والإضافة addition .

فهذه الاستراتيجيات الأكثر إبداعية تمكن من توضيح وتبسيط الإجراءات الترجمية الثلاث: التجريد والتعديل (أوالتغيير) والتجسيم التى تقترحها باير .

جدير بالذكر أن كل هذه الاستراتيجيات والإجراءات الإبداعية التى اقترحها مختلف الباحثون في ميدان الترجمة إنما تعود إلى وترتكز أساسا على أبحاث قلفورد وويلس في مجال الإبداعية الترجمية. حيث أشار قلفورد في أبحاثه إلى الخصائص التى تميز كل فعل إبداعى بما فيها الترجمة، وهى: fluency أو الطلاقة الترجمية، و طواعية الفكر flexibility والجدة novelty.

فأما الخاصية الأولى "الطلاقة الترجمية" فتشير إلى قدرة المترجمين على التركيز والتمعن في المسألة الترجمية وايجاد عديد الحلول المناسبة والربط فيما بينها وهذا يظهر عموما من خلال الترجمات الناجحة التى يضعها المترجمون.

وأما خاصية طواعية الفكر فتظهر من خلال قدرة المترجمين على التخلص من الصيغ الحرفية للنص باستخدام عديد الإجراءات الترجمية متل التحويل والتعويض والتفسير وإعادة الصياغة.

وأما الجدة فتظهر من خلال قدرة المترجمين على التخلص من الحلول الروتينية المباشرة باستخدام إجراءات ترجمية كالتكييف والتضمين أوالتكثيف والإضافة وهذا يعتمد أساسا على انتقال المترجمين جيئة وذهابا بين السياق الماكروالسياق الميكرو للنص المترجم.

وسنقوم في الجانب التطبيقي خلال دراسة وتحليل قصيدة "الأرض اليباب" بجرد مختلف الإجراءات الترجمية التى وردت في الترجمات الثلاث، ثم تصنيفها ما بين الأقل إبداعية و الأكثر إبداعية. نشير أن الاستراتيجيات الإبداعية التى سنعتمد عليها في الجانب التطبيقي هي كالآتي: التعويض، التحويل، التكييف، إعادة الصياغة، الإضافة، الحذف، التكثيف، التفسير.

وسيظهر خلال الدراسة التطبيقية "التحويل" permutationعلى أنه أسلوب التقديم و التأخير(وفقا للمعنى الذي ذكرته جولدخر). كما يمكن أن نشير إلى التعويض substitution بمصطلح التحويل المعجمي أوالتطويع أو transposition lexicale. وذكر العديد من الباحثين مصطلح التحويل النحوي أو ما يعرف بـ: Transposition syntaxique وعدّوه من الاستراتيجيات الإبداعية ولهذا سنعتمد في الجانب التطبيقي هذه الاستراتيجية ضمن الاستراتيجيات الإبداعية.

10) آراء برمان ضد النزعات المشوهة les tendances déformantes في الترجمة:

تعد الإجراءات المقترحة كاستراتيجيات للإبداعية في الترجمة في إطار تفسيروتحليل المسار الإبداعى للمترجم من بين عديد التوجهات التى ضمنها برمان في نظامه الذي ينتقد الترجمات التى تركز على المعنى وتهمل الكلمة la lettre أو النص. ومن خلال قيامه بتحليل مجموعة من الترجمات الكلاسيكية التى تعتبر من وجهة نظر برمان مشوهة للنص الأصل و بالتالي بعيدة عن أخلاقيات(آداب) الترجمة يضع برمان نظاما للنزعات المشوهة في الترجمة. ويضم هذا النظام مجموعة من العمليات والإجراءات اللغوية التى يعتمد عليها عادة المترجم فى صياغة وإنتاج الترجمة، ومن بينها نذكر: التجريد والتعميم والتبسيط والشرح و التنميق وتغيير وتحوير الصيغ والتراكيب الأصلية للنص[126]...

يعتبر برمان كل هذه الإجراءات الترجمية بعيدة عن مدونة آداب الترجمة وتشوه الأصل وإذا طبقنا هذه الفكرة على الإجراءات المقترحة للإبداعية في الترجمة فهذا يعنى حتما أن الإبداعية تخالف مدونة آداب المترجم وبعيدة عن الترجمة.

ينبغى الإشارة إلى أن هذا التحليل الذى يقدمه برمان يقتصرعلى نصوص أدبية من النثر، وكما هو معروف أدبيا فإن كل أديب له أسلوبه الأدبي الذى يميزه عن غيره والذى يمكنه من استخدام اللغة و تطويعها لإنتاج عمله الفنى من دون أن يتهمه أيّا كان بتشويه

[126]Lane-Mercier, Gillian ;Translating the Untranslatable, Op.Cit.

اللغة، وكذلك هو المترجم الذي يستخدم لغة الترجمة ويطوّعها ليتمكن من ايفاء الأصل حقه. لهذا قد يقوم المترجم بتقديم أو تأخير، وقد يضيف أويعمم أويفسر أوحتى يكثف، وكل هذا يعتمد على عبقرية اللغة الهدف من جهة وعلى قدرات وإمكانات المترجم في تطويع لغة الترجمة لأغراض مختلفة من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس لا نعتبر أن هذه الإجراءات تشوه الأصل، فهى لا يمكن أن تحرف الترجمة عن هدفها الأسمى الذى يدافع عنه برمان وهو نقل رسالة أو نص أصل إلى لغة أخرى من أجل توصيله إلى جمهور متلقى.

ونأخذ مثلا الإضافة كإجراء من الإجراءات الترجمية حيث يعترف نايدا أن المترجم قد يلجأ إليها من دون أن يضيف شيئا للمحتوى الدلالي للنص بل هى فقط شرح وتفسير لما هو مضمن فى الأصل، وأيضا الحذف بالنسبة لنايدا ليس إنقاصا في محتوى الأصل[127]. كما يدافع لوثر عن ترجمته حينما اتهمه رجال من الكنيسة أنه أضاف كلمة فى ترجمته الألمانية للإنجيل قائلا[128] :

« Je sais parfaitement …dans le texte latin et …le texte grec on ne trouve pas le mot solum… mais l'usage de notre langue allemande implique que lorsqu'on parle de deux choses dont on affirme l'une en niant l'autre, on emploie le mot ''solum'' à coté du mot ''pas''…

"أعرف تماما ...في النص اللاتيني و...النص الاغريقي لا نجد كلمة « solum » ولكن قواعد لغتنا الألمانية تتطلب أنه حين نتحدث عن شيئين نثبت أحدهما بنفي الآخر نستخدم كلمة « solum » مع كلمة« pas » ..."

[127] Ballard, Michel ; « Créativité et Traduction »,Op.Cit.p91.

[128] Ballard, Michel ;Ibid.

إن الإجراءات التى أوردها برمان على أساس أنها تشوه الترجمة إنما كان يهدف من خلالها إلى اقتراح مدونة آداب للترجمة تحدد وتقيد الممارسة الترجمية وهى ما يطلق عليها

Une éthique de la traduction أمام تلك الترجمات الحرة التى ميزت الأعمال الكلاسيكية المترجمة إلى الفرنسية في العصر الكلاسيكى.

يؤكد برمان في هذا الصدد على استضافة الأجنبي في لغة الترجمة كأجنبي من دون الاستحواذ عليه أو إلحاقه بالذات، بمعنى من دون إضافة أو حذف أو تغيير... ويقول[129]:

« l'acte éthique consiste à reconnaitre et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre »

" الفعل الأخلاقي في الترجمة يتمثل في الاعتراف بالآخر وتلقيه على أنه الآخر"

وهذا ما يمكن المترجم من تحقيق هدف الأمانة في الترجمة وفقا لنظرة برمان. ويؤكد أن استضافة الأجنبى كما هو من دون تحريف أو تشويه لا يمكن أن يتم إلا بالالتصاق بالكلمة (الحرف أو الدوال) للنص الأصل و بالتالي الأمانة هنا هي أمانة للكلمة(للنص) فى الأصل fidélité à la lettre.

إن هذه الحرفية التى يتبناها برمان لا يمكن ان تؤدى إلى ترجمات يستسيغها القارئ ويفهمها لأن اللغات تختلف فيما بينها من حيث الخصائص التركيبية والنحوية والتعبيرية وبالتالي لا بد من التحوير والتحويل والإضافة والحذف وغيرها من الأساليب الأدبية التى تمكن من إنتاج نص مترجم مفهوم وواضح في اللغة الهدف.

[129] Berman, Antoine ;L'épreuve de l'étranger.Edition Gallimard (1984).

القسم التطبيقي

الفصل الأول

تقديم المدونة

مخطط الفصل الأول:

1)قصيدة the Waste Land لـ:ت.س.اليوت.

ا) القسم الأول: the Burial of the Dead

ب)القسم الثاني: A Game of Chess

ج)القسم الثالث: The Fire Sermon

د)القسم الرابع: Death by Water

هـ)القسم الخامس: What the Thunder Said

2)التناص في القصيدة:

2-1)الاقتباسات التاريخية historical allusions

2-2)الاقتباسات الأدبية

2-3)الاقتباسات الاسطورية

3)شخصيات القصيدة

4)المعادل الموضوعي في القصيدة

5)ترجمات القصيدة

5-1)المترجم عبد الواحد لؤلؤة

5-2)المترجم يوسف سامي اليوسف

5-3)المترجم ماهر شفيق فريد

6)الأساطير الواردة في القصيدة

1)قصيدة The Waste Land لـ: ت.س.إليوت

تعد قصيدة الأرض الخراب العمـل الشعري الذى أسس لشهرة إليوت في عالم الإبداع الأدبى من حيث إن هذه القصيدة أرست تقاليد نوعا ما جديدة في نظم الشعر الحر. واعتمد إليوت في نظم قصيدته على اقتباسات وإشارات أخذها من التراث الشعري العالمي لدانتى و شكسبير وبودلير وباوند وغيرهم؛ كما استوحى العديد من شخصياته من الأساطير القديمة التى تتحدث عن الخصب والبعث والحياة والموت والتضحية والعطاء والحب والفروسية. ويقال إن إليوت أول من صاغ مصطلح المعادل الموضوعي في الشعر،على الأقل من حيث المصطلح، وتشير هذه التقنية إلى أن الشاعر يلجأ إلى ايراد مجموعة من المواقف أو الأحداث التى تثير فى القارئ عواطف وأحاسيس هى ذاتها التى تختلج روح الشاعر والتى يحاول صياغتها فنيا. وهذه التقنية هي التى دفعت إليوت إلى تضمين قصيدته أبياتا لشعراء آخرين بالفرنسية والألمانية واللاتينية والإيطالية والسنسكريتية والإغريقية والإسبانية فشكل صورا مركبة من قصص وأساطير مختلفة تبدو في ظاهرها من غير ترابط أو تلاحم أو

معنى ولكنها في ذهن إليوت بالغة الدلالة وذات ايحاءات عميقة تتطلب من القارئ جهدا مضاعفا واطلاعا واسعا للإحاطة بمضامينها[130].

يرى إليوت أن الشعر لابد أن يستهدف تمثيلا حقيقيا لتعقيدات الحضارة الحديثة من خلال اللغة، وهو المنهج الذى سار عليه إليوت في قصيدته هذه حيث حاول أن يصور الخراب والدمار الذى آلت إليه أوروبا غذاة الحرب العالمية الأولى؛ خراب مادي على الأرض وخراب روحى بانحلال وتفسخ القيم والمبادئ العليا للإنسان في أوروبا.

وتتشكل القصيدة من 434 بيت يستهلها إليوت بافتتاحية اقتبسها من إحدى الأساطير اليونانية ثم تلي الأقسام أوالأجزاء الخمسة المكونة للقصيدة وهى: 1–دفن الموتى2–لعبة شطرنج3–موعظة النار4–الموت غرقا5–ماقاله الرعد.

أ)القسم الأول: دفن الموتى The Burial of the Dead

يشير عديد النقاد الذين تناولوا بالدراسة والبحث قصيدة "الأرض الخراب" إلى أن "دفن الموتى" هو الجزء الذى يعبر فيه إليوت عن ضحايا الحرب العالمية الأولى على وجه الخصوص صديقه فرديناال الذى قتل في ربيع 1915 في إحدى معارك الحلفاء على نهر

[130]جدير بالذكر أن كل التفاصيل و التفسيرات و الشروحات حول "الأرض اليباب" و كل الأساطير الواردة فيها و التى أوردتها في هذا البحث إنما هي تعتمد على التحليل و الدراسة و الآراء التى قدمها كل من لؤلؤة و يوسف اليوسف في كتابهما:ت.س.اليوت الشاعر و الاسطورة(1995ط3)؛ و ت.س.اليوت(1986ط1) على التوالي؛ إضافة إلى عديد المصادر و الدراسات النقدية حول القصيدة الواردة في قائمة المراجع في نهاية البحث. دون أن أغفل عديد المقالات على الانترنت التى تناولت القصيدة بالدراسة و النقد.

الدردنيل. ويصف وحشية الحرب والدمار الذى لحق بأوروبا من خلال استخدام صور متناقضة فشهر نيسان قاس وموحش على عكس الشتاء الذى يعده دافئا ويمزج هذه الصور مع صور أخرى من الماضى يبدو منها أن إليوت يتوق ويحن إلى ذكريات الشباب. كما يورد اليوت صورا للموت والحياة ممثلة في الماء الذى يحيى يابس الجذور والماء الذى يغرق آلاف الضحايا.

ب)القسم الثانى A Game of Chess:

ويحمل هذا القسم عنوان "لعبة شطرنج" ويستخدم فيه إليوت الكثير من الاقتباسات و الأساطير مثل شخصية كليوبترا واسطورة فيلوميلا. و كلها ترمز إلى فشل وخيبة الإنسان فى تحقيق و بلوغ علاقات إنسانية سامية و يصور إليوت هذه الخيبات من خلال اعتماده على شخص المرأة و فشل محاولاتها فى التحاور والتفاهم مع الآخر.

ج)القسم الثالث Fire Sermon:

يعنونه إليوت "موعظة النار" ويصور فيه، من خلال مشاهد مختلفة، الحياة فى أوروبا غذاة الحرب العالمية الأولى فالأرض موات والإنسان أصابه خواء فكرى وفراغ روحي وتحولت كل أفعاله إلى بحث عن إشباع رغباته الحسية بطريقة دنيئة وعابرة وهو ما يدنس حياته وحياة غيره ولهذا يعتبر إليوت أن هذه الأفعال هى بمثابة احتراق للانسان فالعنوان موعظة النار يبدو وكأنه يدعو إلى التوبة من هذه الشهوات لتجنب الاحتراق.

د)القسم الرابع Death by Water:

يشير اليوت في هذا القسم إلى "الموت بالماء" أو الأحرى "الموت غرقا" لأنه يحكى حادثة غرق "فليباس الفينيقى" في أعماق البحر والقسم الرابع هذا هو أقصر جزء في القصيدة إذ يتشكل من عشرة أبيات ويوحى بأن الماء هو الذى سيطهر الإنسان من الدنس المقترف فى حياته. كما يمكن إحالة هذه الأبيات إلى صورة غرق صديق إليوت "فرديناال" الذى قضى فى الحرب العالمية الأولى على نهر الدردنيل. ولهذا يمكن اعتبار شخصية فليباس الفينيقي المعادل الموضوعى لصديق اليوت.

هـ)القسم الخامس What the Thunder Said:

وعنوانه "ماقاله الرعد " فى هذا القسم يورد إليوت صورا مختلفة لرحلة البحث عن خلاص الإنسان من الجذب والقحط وإعادة الخصوبة والحياة للأرض وللانسان معا وهو مايصوره إليوت حينما يضىء البرق مبشرا بقدوم المطر ليروي نهر الكنغ المقدس ويعيد إلى الأرض اليباب خصوبتها واخضرارها. كما يختم الشاعر قصيدته باقتباس من الاوبنشاد الهندية يعتبره حكمة لتعايش الانسان مع الانسان لبلوغ السلام الأبدى: أعطوا- تعاطفوا- سيطروا.

2)التناص في القصيدة:

يحيلنا اليوت فى قصيدته هذه إلى العديد من المصادر التى اقتبس منها شخصيات وأحداث وأساطير باستخدم تقنية التلميح أو الاقتباسallusion ونصنف هذه الاقتباسات فى ثلاثة أقسام هى: التاريخية و الأدبية و الأسطورية. ولهذا تبدو القصيدة مفككة من أول وهلة من دون رابط منطقى يجمع أطرافها.

2-1)الاقتباسات التاريخية historical allusions:

يشير اليوت في قصيدته إلى إحدى المعارك التاريخية التى وقعت بين الرومان و قرطاجة في العام 260 قبل الميلاد، وهى معركة مايلاي من خلال البيت الذى ينادى فيه على صديقه ستتسن "أنت يا من كنت معي على السفن في مايلاى..." ومايلاي هى مدينة واقعة على الساحل الشمالي من صقلية حيث دارت وقائع المعركة. ويبدو للقارئ أن هذا الاقتباس نوعا ما غريب خاصة إذا كنا نعلم أن الشاعر يحيلنا في قصيدته هذه إلى الخراب الذى حل بأوروبا غذاة الحرب العالمية الأولى فإذا به يلمح إلى معركة من معارك التجارة القديمة وكأن إليوت يقول الحروب المعاصرة مثل الحروب القديمة يسيرها دافع الربح والتجارة. كما أوضح الشاعر في إحدى الحواشى حول القصيدة أن شخصية ستيتسن وصديقه(المتكلم في القصيدة) هما إشارة إلى جنود شاركو في معركة جوتلاند البحرية خلال الحرب العالمية الأولى عام 1916. وإذا أخذنا بعين الاعتبار هذا التوضيح من الشاعر نجد أنه قد أحل معركة مايلاي محل معركة جوتلاند: حاول أن يطابق صورتين متباعدتين في

الزمان و المكان من أجل الحصول على صورة متغيرة لعالمين في تناقض صريح مع القيود الشعرية التقليدية التي تفرض وحدة الزمان و المكان.

2-2)الاقتباسات الأدبيةLiterary Allusions :

قصيدة اليوت ملئ باقتباسات قام بها اليوت من أعمال أدبية عالمية مثل مذكرات مارى لاريش و "العاصفة" و "هاملت" لشكسبير و "الجحيم" لدانتى و مسرحية "الشيطان الابيض" لوبستر و "أزهار الشر" لبودلير وغيرها كثير، كما اقتبس بعض العبارات من العهد القديم والعهد الجديد(التوراة والانجيل).

2-3)الاقتباسات الاسطورية mythological allusions:

يشير إليوت إلى العديد من الأساطير في قصيدته منها أسطورة الفارس الباحث عن الكأس المقدسة والملك الصياد واسطورة أوراق التارو التى تستخدمها العرافة سوسوستريس في قراءة الطالع لزبائنها، والأساطير الفرعونية حول طقوس الخصب والزرع والبعث و عديد الأساطير القديمة الأخرى.

3)شخصيات القصيدة:

تبدو القصيدة غامضة المعانى على القارئ لأول وهلة لكون المتكلم يتغير من مقطع إلى آخر ودون سابق توجيه ويبدو هذا جليا في بداية القصيدة حيث نفترض أن المتكلم هو الشاعر حينما يصف قسوة الربيع ودفئ الشتاء وأمطار الصيف المباغتة. وفي الأبيات الموالية نجد أن المتكلم هو شخصية ماري وابن عمها الدوق ومباشرة في المقطع الموالى يتغير المتكلم ويتساءل القارئ من المتكلم الذى يطرح اسئلة حول الجذور والأغصان وهذا المتكلم هو نفسه الذى يقدم أجوبة وهو على ما يبدو الشاعر. وفي المقطع الموالي يتغير المتكلم إلى شخص آخر وهو فتاة الزنابق التى تحادث صديقها ويبادلها الحديث من دون أن تكون المحادثة واضحة خاصة في المقطع الأخير حيث يجد القارئ صعوبة في تمييز المتكلم...وتسير القصيدة على هذا المنوال بأحداثها و شخصياتها والقارئ مجبر في كل مرة على بذل جهد مضاعف لتحديد هوية المتكلم...

4)المعادل الموضوعي فى القصيدة:

استخدم اليوت في قصيدة الأرض اليباب العديد من الاقتباسات الأدبية والأحداث الاسطورية والتاريخية التى يسعى من خلالها إلى التعبير عن عواطف وأحاسيس معينة في صيغة فنية؛ بمعنى أنه يصور أحداثا ووقائعا أو أشياء فى عمل فنى وحينما يتلقاها القارئ تستثير فيه ذات الشعور أو الإحساس الذى يختلج الكاتب، وهذا ما يطلق عليه اليوت مصطلح " المعادل الموضوعي".

وإذا أخذنا هذه التقنية الشعرية بعين الاعتبار في قصيدة الأرض اليباب أمكننا أن نفهم مغزى الاقتباسات التى قام بها اليوت ووظيفة كل الإحالات الاسطورية والأدبية والتاريخية التى تتناثر على طول القصيدة.

جدير بالذكر أن اليوت يورد هذه الاقتباسات في نسق وترتيب محكم يرتبط مع السياق الشعري الذي ترد فيه وهو ما يسمح للقارئ، بعد طول تفكر وتمعن، من أن يفهم مغزى الاقتباس ويربطه مع ما يسبقه من أبيات شعرية، وهو ما يمكّن القصيدة من تحقيق الانسجام والاتساق الواجب توافره في كل عمل فنى ذو قيمة جمالية. ويمكن أن نورد عديد الأمثلة لاستخدام إليوت للمعادل الموضوعى؛ إذ يعتبر العديد من النقاد والدارسين أن شخصية الملاح الفينيقي الغريق التى أوردها إليوت في القسم الأول "دفن الموتى"، والتى ظهرت في إحدى أوراق العرافة سوسوستريس، ماهى إلا المعادل الموضوعى لصديقه جان فرديناال الذى قتل في أفريل في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى على نهر الدردنيل. كما أن اليوت يعبر عن هذه الفاجعة و يصور حزنه لفقدان صديقه في الأبيات الأربع الأولى من "دفن الموتى" حينما يصف افريل كأقسى الشهور وحيث تمتزج الذكريات بالرغبة لملاقاة صديقه من جديد، و كأنه يتمنى لوأن صديقه لا يزال على قيد الحياة. كما يشير إلى صديقه هذا من خلال اقتباس شخصية فليباس الفينيقى الذي يمثل إله الخصوبة في الأساطير الفينيقية، في القسم الرابع"الموت غرقا". إذ أن إليوت يصف فليباس على أنه كان في أجمل

حلة و أنه أصبح الآن في أعماق البحر وهى أبيات تثير في نفس القارئ الحزن و الشعور بالفراغ و الخسارة لفقدان فليباس و هذه المشاعر فى الواقع ماهى إلا مشاعر إليوت لفقدان صديقه في أعماق الدردنيل.

ولا يتوقف اليوت عن الإشارة إلى غرق صديقه بل إنه يتحدث في القسم الثاني عن"خليج الجرذان الذى فقد فيه الموتى عظامهم" و هذا الخليج ليس إلا المعادل الموضوعى لخليج الدردنيل...كل هذه الأمثلة و غيرها كثير تبرز بوضوح كيف أن أجزاء القصيدة التى تبدو مفككة لأول وهلة تجمعها قصة جان فرديناال(صديق إليوت) الذي قضى في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى.

فالأرض الخراب هي تجربة شعورية حقيقية عايشها اليوت وعانى ويلاتها وتمكن من تصويرها وتجسيدها في تجربة شعرية كانت ركيزتها الأولى تقنية المعادل الموضوعى.

5) ترجمات قصيدة اليوت:

تعتمد هذه الدراسة على ثلاث ترجمات عربية لقصيدة the Waste Land:

*الأرض اليباب للدكتور عبد الواحد لؤلؤة(1980)

*الأرض اليباب للأستاذ الناقد يوسف سامي اليوسف(1986)

*الأرض الخراب للدكتور ماهر شفيق فريد(1996)

5-1)المترجم عبد الواحد لؤلؤة:

الدكتور عبد الواحد لؤلؤة هو كاتب وناقد ومترجم عراقى، يجيد اللغات الانجليزية و الفرنسية والإسبانية والألمانية وحصل على الدكتوراه في الأدب الإنجليزى في سنة 1962 في الولايات المتحدة. نشر لؤلؤة ما يفوق خمسين كتابا وتنوعت ما بين مؤلفات في النقد والأدب والشعر، و ترجمات لكتب قيمة أبرزها ترجمة "موسوعة المصطلح النقدى" إلى العربية. وتعد ترجمته لقصيدة ت.س.اليوت "الأرض اليباب" من أهم أعماله الأدبية التى لاقت استحسانا لدى الدارسين والمهتمين بالأدب الحديث، ونشرها في كتابه:"الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة" في طبعته الأولى عام1980 ونشرت طبعة منقحة عام 1995(ط3). وقد سبقت ترجمة لؤلؤة ترجمات مختلفة لقصيدة اليوت وهي: الأرض الخراب ل:أدونيس و يوسف الخال، وترجمة فائق متى، وترجمة لويس عوض. واختلف المترجمون في ترجمة عنوان القصيدة ما بين الأرض اليباب والأرض الخراب، إضافة إلى اختلافات كثيرة في تأويل المضمون.

5-2)المترجم يوسف سامي اليوسف:

يوسف سامى اليوسف كاتب وناقد فلسطينى، ألف العديد من الكتب في الشعر والنقد،من بينها: مقالات في الشعر الجاهلي، الشعر العربي المعاصر، القيمة والمعيار...إضافة إلى بعض الترجمات منها: مختارات من شعر إليوت، والتى تضم قصيدة

الأرض اليباب. رحل اليوسف في صمت في 2013 في نهر البارد بلبنان حيث كان يعاني الغربة والتشرد.

3-5) المترجم ماهر شفيق فريد:

الدكتور ماهر شفيق فريد كاتب وناقد مصري ألف ما يربو عن ثلاثين كتابا في الأدب والنقد والترجمة، منها: دراسات نقدية، في الأدب والنقد، نافورة اللهيب... ترجم قصيدة اليوت بعنوان الأرض الخراب ونشرها في كتاب بعنوان"قصائد" عام 1996.

6) الأساطير الواردة في القصيدة:

تركز هذه الدراسة على الجانب الاسطورى الذى اعتمد عليه اليوت كثيرا في نظم قصيدته، حيث اقتبس العديد من الأساطير من ثقافات متعددة ووظفها في الأقسام المختلفة للقصيدة في شكل معادل موضوعي للاحاسيس والعواطف التى عايشها في تجارب مختلفة خلال حياته. فكانت هذه الأساطير مصرية فرعونية و فينيقية و هندية و اغريقية و من روما القديمة.

6-1اسطورة أوراق التارو:

يورد اليوت في القسم الأول "دفن الموتى" السيدة سوسوستريس التى تعمل عرافة تقرأ البخت لزبائنها باستخدام أوراق التارو، وهذه الأوراق ذات منشأ فرعوني وتنسب إلى 'توت' مستشار أوزيريس الذي كان ملكا على مصر. كما أن أسماء هذه الأوراق تمثل شخصيات

القصيدة: البحار الفينيقي، بيلادونا، الرجل ذو العكاكيز، عجلة الحظ، التاجر أحادي العين، الرجل المشنوق. أما السيدة سوسوستريس فيوحي اسمها بأصول مصرية–اغريقية، كما أنها ترجمة شعبية حديثة للسحرة المصريين الذين كانوا يعتمدون على رموز أوراق التارو في التنبؤ بارتفاع و انخفاض منسوب مياه النيل و في التحكم و معرفة شؤون الخصب و الزرع. ولهذا استخدم اليوت في قصيدته شخصية السيدة سوسوستريس ووظفها كعرافة تستخدم أوراق التارو في قراءة الطالع لزبائنها، في القسم الأول في الأبيات 43–59.

6-2)اسطورة الكأس المقدسة و الملك الصياد:

تشير اسطورة الملك الصياد إلى أن بلاد هذا الملك الصياد The fisher king أصابتها اللعنة فتحول خصبها إلى يباب كما أصبح الملك عقيما و يتوجب لرفع هذه اللعنة وصول فارس من بلاد بعيدة، وعليه أن يجيب عن أسئلة معينة. و يربط اليوت هذه الأسطورة بأسطورة الكأس المقدسة في إشارة إلى الكأس التى شرب منها المسيح في العشاء الأخير، و ضاعت هذه الكأس و يبدأ البحث عنها و يصور هذا البحث في شخص الفارس الباحث الذى يصل إلى الكنيسة الخطرة و يتوجب عليه أن يجيب عن أسئلة و يحصل عندها على الكأس وهنا يربط اليوت هذا الفارس الباحث بالفارس القادم من بلاد بعيدة و الذى يجيب عن الأسئلة فترفع اللعنة عن بلاد الملك ويشفى الملك وتستعيد الأرض خصوبتها ونضارتها. ونجد الإشارة إلى هذه الأسطورة في بعض المقاطع من القسم الثالث "موعظة النار"

(الأبيات 197–202) والقسم الأخير"ماقاله الرعد" حيث يصف اليوت المخاطر والصعاب التى تواجه الفارس في طريقه إلى استعادة الكأس.

كما تشير بعض تحليلات هذه القصيدة إلى أن الابيات 187–195 التى يذكر فيها المتكلم أنه كان يصطاد السمك في قناة موحشة خلف مصنع للغاز متفكرا في أحداث قد مضت مثل تحطم سفينة أخيه الملك و موت أبيه الملك من قبل، إنما تحيلنا إلى شخص "الملك الصياد" الباحث عن الخلاص لبلاده، و في الأبيات الأخيرة(200–202) إشارة إلى وصول الفارس الباحث الذي تغسل أقدامه بماء الصودا و ترافقه جوقة الأطفال تنشد تحت القبة، ليتم بعدها مهمته و يشفى الملك الصياد، لتنطلق الأفراح ايذانا بزوال اللعنة.

6–3:اسطورة اله القمح:

يشير اليوت في الأبيات(71–73) الى إحدى أساطير وطقوس الخصب القديمة التى ذكرها فرايزر في كتابه "الغصن الذهبى" والتى كانت تدفن تماثيل الآلهة في الحقول–اله القمح– و يكون هذا الدفن ايذانا ببداية حياة جديدة وحصول خصب وبعث.

6–4) اسطورة النجمة ايزيس:

يشير اليوت إلى كوكب سيريوس Sirius أو ما يدعوه العرب "الشعرى اليمانية"، و رمز له بعبارة Dog في الأبيات (74–75)، وهو النجم الذي ذكره فرايزر في كتابه الغصن

الذهبى و أشار إليه بالكوكب الكلب الذى يظهر عند الفجر براقا في المشرق يوم الانقلاب الصيفي تقريبا حين يبدأ منسوب النيل بالارتفاع. و قد دعاه المصريون سوثيس أو نجمة ايزيس واعتبرت هذه النجمة ربة الحياة التى تأتي لتندب حبيبها و توقظه من بين الموتى، وقد ساعدت الكلاب(في الاسطورة) ايزيس على جمع جثمان اوزيريس و إعادته إلى الحياة. ولهذا يقول اليوت في البيت 74 أن الكلب صديق للإنسان.

6-5) اسطورة فيلوميلا و الملك تيريو:

تشير هذه الاسطورة إلى تيريو ملك 'تراقيا' الذي اغتصب فيلوميلا أخت زوجته بروكنه، وقطع لسانها حتى لا تخبر أختها بما حدث. ولكن تمكنت فيلوميلا من إخبار أختها بفعلة تيريو عن طريق حياكة صورة من خيوط حرير، حيث تحكى لها فيها مجمل القصة، وعندها تقرر الزوجة الانتقام من الملك تيريو، فتقتل ابنهما"ايتيس" و تقدمه مطبوخا لزوجها، وتحضر أختها من الغابة التى حبست فيها إلى القصر لتشهد الانتقام، وحينما يكتشف تيريو ما حل بابنه يحاول الانتقام من زوجته وأختها و عندها تحولهما الالهة إلى سنونو وعندليب على التوالى. فأما فيلوميلا العندليب فتطير في الغابات، وأما السنونو فيحط على سقوف المنازل. وقد ذكر اليوت هذه الاسطورة في القسم الثاني "لعبة شطرنج" في الأبيات 97-103 و كذلك في القسم الثالث "موعظة النار" في الابيات 203-206.

6-6) اسطورة تايريسياس:

ذكرت اسطورة تايريسياس في كتاب "التحولات" لأوفيد حيث يحكى أن تايريسياس كان رجلا يعيش في (طيبة) ورأى ذات مرة في الغابة أفعوانان يتعانقان فقام بضربهما، فتحول عندها إلى امرأة(أصابته اللعنة) وظل يعيش في هذه الحال إلى أن صادفه نفس المشهد بعد سبع سنين، عندها عاود ضرب الأفعوانان فتحول إلى طبيعته الأولى كرجل. وقد أصيب تايريسياس بالعمى فوهبت له الآلهة قدرات نبوية فأصبح يقوم بالتنبؤ لكل من يقصده عند أسوار طيبة. لهذا فإن اليوت يستخدم هذه الشخصية كحكم وشاهد في القصيدة كونه يضم تجربة مزدوجة للجنسين ولهذا فهو يوحد بين شخصيات القصيدة جميعا. وتظهر هذه الشخصية في القسم الثالث"موعظة النار" في الأبيات218–219 و الأبيات243–246.

6-7) اسطورة الالهة ديانا ربة العفاف:

يشير اليوت في الأبيات(196–198)من القسم الثالث "موعظة النار" إلى إحدى الأساطير حول الالهة ديانا، الهة الحب، حيث تشير الاسطورة إلى أن أحد الصيادين والذى يدعى أكتيون قادته أصوات الأبواق والصيد إلى مكان تواجد الالهة ديانا، وهناك رآها تستحم رفقة حورياتها، فعاقبته الالهة وتحول إلى أيل وتمكن الصيادون من اصطياده مقتولا.

6-8) اسطورة الرعد:

ذكر اليوت هذه الاسطورة في القسم الخامس"ماقاله الرعد"، وهى مستوحاة من المخطوطات الهندية القديمة، فيما يعرف ب:الأوبينشاد التى جاءت في شكل محاورات

شعرية. و ترتكز فصول هذه الاسطورة على معنى الرعد. إذ يحكى أن اله الرعد براجاباتى اجتمع مع ثلاث مجموعات: آلهة، جن و بشر وفي كل مرة تسأله مجموعة كل واحدة بدورها. وفى كل مرة يجيب بعبارة DA ، فتؤول كل مجموعة هذه العبارة بطريقتها. المجموعة الأولى من الآلهة أولت عبارة دا ب: Dattaبمعنى"اعطوا"، والمجموعة الثانية من الجن أولت عبارة دا ب: Dayadhvamبمعنى"تعاطفوا" أما المجموعة الثالثة من البشر فأولت عبارة دا ب: Damyataبمعنى "سيطروا". وتنتهى الاوبينشاد الهندية بالنهاية الغنائية: شانتى–شانتي–شانتي(Shantih–Shantih–Shantih) والتى أوردها اليوت في ختام القصيدة، والتى تعني: السلام الفائق– السلام الفائق–السلام الفائق.

6–9) اسطورة عجلة الحظ:

عجلة الحظ وردت في إحدى أوراق العرافة سوسوستريس؛ وفي هذه الورقة تظهر صورة الاله الفرعونى انوبيس حاكم الأموات الذى يسوقها إلى الظلمات وكان رمزه رأس ابن آوى عند الفراعنة ورأس كلب عند الرومان، وتقع الصورة على أحد جانبي عجلة الحظ.

وفي الجهة الثانية صورة (تايفون) الوحش في الأساطير الإغريقية الذى له مئة رأس، وترتبط صورته باله الشر"سيت"في الأساطير الفرعونية ورمزه الأفعى ويدير العجلة شخص يحمل سيفا وتاجا.

الفصل الثاني

الدراسة التحليلية المقارنة للترجمات

مخطط الفصل الثاني:

توطئة

1)ترجمة عنوان القصيدة

2) الدلالة الخاصة لمصطلح الزنابق

3)اسطورة العرافة سوسوستريس و أوراق التارو

4)اسطورة اله القمح

5)اسطورة النجمة ازيس

6)اسطورة الملاح الفينيقي الغريق

7)اسطورة فيلوميلا

8)اسطورة تايريسياس

9)اسطورة الملك الصياد

10)اسطورة الالهة ديانا

11)اسطورة الرعد

توطئة:

نحاول في هذه الدراسة التحليلية المقارنة لثلاث ترجمات عربية لقصيدة The Waste Land أن نتوصل إلى ونستخلص الاستراتيجيات والاجراءات التى اعتمدها كل مترجم في ترجمته للحفاظ على المبنى والمضمون. ولأن التعامل مع قصيدة شعرية في مجال الترجمة ليس بالأمر الهين فإن المترجمين سيحاولون توظيف استراتيجيات إبداعية للتغلب على الصعوبات و المطبات التى تواجههم، خاصة إذا أخذنا في الحسبان الكم الهائل من الاقتباسات والتلميحات التى اعتمد عليها اليوت في نظم قصيدته.

1)ترجمة عنوان القصيدة:

أول ما يشد انتباهنا في هذه الترجمات الثلاث هو الاختلاف في ترجمة عنوان القصيدة، إذ كانت ترجمة لؤلؤة واليوسف "الأرض اليباب" وكانت ترجمة فريد شفيق "الأرض الخراب" ويبدو الاختلاف في استخدام صفتي "اليباب" و"الخراب" اللتين تحملان ايحاءات مختلفة، فمصطلح اليباب يحيل إحالة مباشرة إلى معنى غياب الماء عن الأرض فتصير جرداء قاحلة و لهذا نقول "أرض يباب". أما مصطلح "الخراب" فيحمل دلالات متعددة منها أن الأرض أصبحت دمارا و خرابا بفعل الحروب أو بفعل إحدى الكوارث الطبيعية التى

سببت انهيار المباني و المدن. كما يحيلنا هذا المصطلح إلى الأرض التى لم تعد بها حياة أو ماء أو خضرة و غذت بورا فهجرها مرتادوها، فنقول "أرض خربة".

والمعاجم العربية القديمة لا تفرق بين الخراب و اليباب، إذ ورد المصطلحان في "لسان العرب" و"القاموس المحيط" مترادفين: "أرض يباب أي خراب"[131].

إذا عدنا إلى سياق القصيدة الأصل، حيث ذكر اليوت العديد من الأحداث التاريخية و اقتبس الكثير من الأساطير من ثقافات مختلفة و اعتمد على العديد من الأبيات من الأدب العالمي، فإننا لا بد و أن نتوقع ان اليوت كان متأثرا بنتائج الحرب العالمية الأولى خاصة أنه نشر القصيدة في مرحلة ما بعد الحرب(1922) حيث كانت أوروبا تعيش الدمار و الخراب الذي خلفته الحرب، و لهذا نجد أن اليوت صور بعض المشاهد و الأحداث التى لمح بها إلى الحرب العالمية الأولى، مثل معركة مايلاي التى كان يشير من خلالها إلى إحدى معارك الح.ع.1 وذكر اسم ستيتسون الذى هو أحد الجنود الذين شاركوا في هذه المعركة على نهر الدردنيل.

كما يتفق بعض الدارسين أن اليوت يفتتح القسم الأول بوصف نيسان(ابريل) أقسى الشهور في تصوير لقساوة الحرب التي خسر فيها اليوت أعز أصدقائه فردينال في هذا الشهر ذاته(أبريل) الذي قضى فيه على نهر الدردنيل غرقا. كما يصور لنا اليوت في عديد

[131] لؤلؤة، عبد الواحد: ت.س.اليوت، الأرض اليباب، الشاعر و القصيدة.ط3 (1995)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.ص:103.

المشاهد عبر القصيدة التفسخ أو الانحلال الروحي الذي ساد أوروبا في فترة ما بعد الحرب. إضافة إلى صورة الخراب، يصور لنا اليوت صورا عديدة لغياب الماء ورحلة البحث عن الماء خاصة في القسم الخامس "ما قاله الرعد" حيث يبدو المتكلم في رحلة بحث عن الماء عبر الصخور و الجبال وفي كل مرة تكون محاولاته خائبة، لأنه يجد كل الينابيع و الآبار قد جفت و كأن الأرض غذت يبابا، إلى أن يعلن المتكلم مع نهاية القصيدة عن هبوب ريح رطبة آملا أن تحمل معها مطرا يروي البلاد والعباد.

إذا تأملنا كل هذه المشاهد والصور التى ضمنها اليوت قصيدته نلاحظ أن صورة غياب والبحث عن الماء تكاد تطغى على باقي المشاهد للدمار والخراب، خاصة أن اليوت صور رحلة البحث عن الماء في معظم مقاطع القسم الأخير وكأنه يختم قصيدته بالماء على أساس أن الماء هو الخلاص. ولهذا يبدو أن عنوان لؤلؤة "الأرض اليباب" هو الأنسب ترجمة لأنه يوحي مباشرة بالسياق الذى يطغى على القصيدة.

جدير بالذكر أن رحلة البحث عن الماء يمكن أن تتقاطع مع رحلة الفارس الباحث في اسطورة الملك الصياد والكأس المقدسة، حيث يتوجب على الفارس تخطي المصاعب و المخاطر للحصول على الكأس المقدسة عند الكنيسة الخطرة وعندها يتمكن من شفاء الملك فتزول اللعنة ويحصل الخلاص للبلاد والعباد. ولهذا يمكن أن نعتبر الماء كرمز وظفه اليوت

كناية عن البحث عن الخلاص من اللعنه كما في الاسطورة أو لنقل خلاص أوروبا من الخراب والانحلال الذى خلفته الحرب.

2) الدلالة الخاصة لمصطلح الزنابق:

يشير اليوت في البيت 35 إلى مصطلح hyacinths والذى ترجمه لؤلؤة واليوسف بـ:الزنابق في حين ترجمه شفيق ب:السنابل البرية وورد المصطلح الذى استخدمه شفيق في مختلف القواميس حيث أشارت معظمها إلى "السنبل" في العربية. وورد في قاموس المعاني أن الزنابق هى lilies ، و في قواميس انجليزية–عربية وردت مصطلحات الزنبق و السوسن كمرادفات عربية لمصطلح lilies إذن يبدو هناك اجماع على أن مصطلح السنابل هو الأنسب للمصطلح الإنجليزي. يقول لؤلؤة[132] إن الأزهار التى قدمت لماري هي أزهار ترمز و تعبر عن الحب ولهذا قد يكون اختيار لؤلؤة لأزهار الزنابق لكون هذه الأزهار تحمل نفس الدلالة و الرمز في العربية و بالتالى تكون ترجمة لؤلؤة قد اعتمدت المكافئ الثقافي العربي لزهور hyacinths. كما يذكر لؤلؤة أن الزنابق هى صورة أدونيس(أو تموز) إله الحب الذى قتل و كان ضحية الحب و العطاء، وعلق على شجرة على ضفاف نهر النيل ثم القيت جثته في

[132] لؤلؤة، عبد الواحد: ت.س.اليوت، الأرض اليباب الشاعر والقصيدة. المرجع السابق.

البحر ليعود أدونيس على سواحل فينيقيا زنابق و شقائق نعمان؛ فكان الصلب و القتل مبعث حياة و خصب.

3) العرافة سوسوستريس و أوراق التارو :

يشير اليوت إلى العرافة سوسوستريس في الأبيات 43–59 وجاء البيت الأول كمايلي:

Madame Sosostris,famous clairvoyante

اختلفت الترجمات من مترجم لآخر، لؤلؤة ترجم ب: مدام سوسوستريس، البصارة الشهيرة. أما اليوسف ترجمها ب: السيدة سوزستريس، البصارة المرموقة. شفيق قال:مدام سوزوستريس، العرافة الشهيرة. إن نقحرة مصطلح مدام أفضل من ترجمته إلى السيدة لأننا لا نعرف إن كانت هذه العرافة متزوجة أم لا، ولهذا يبدو أن اليوت استخدم هذه الصفة (title)فقط كنوع من الاحترام و التقدير تجاه العرافة خاصة أنه يذكرها في قصيدته ليشير إلى ظاهرة انتشار قراءة الطالع في أوروبا غذاة الحرب العالمية الأولى ويقول لؤلؤة إن "البصارة كانت أوروبية في العادة أو غجرية ولذا فهي مدام وليست مسز"[133]، ولهذا لا ضرورة لترجمة المصطلح إلى العربية لأن نقحرته مناسبة في هذا السياق. كما اختلف المترجمون في نقحرة اسم العرافة

[133] لؤلؤة، عبد الواحد: الأرض اليباب؛ الشاعر و القصيدة.المرجع السابق.

ما بين سوسوستريس و سوزوستريس و يتوجب الرجوع إلى النطق الصحيح لهذا الاسم ثم نقحرته إلى العربية وفقا لهذا النطق لتجنب كل لبس أو خلط. و من خلال الرجوع إلى بعض القواميس تبين أن ترجمة لؤلؤة هى الأصح. وتعود جذور هذا الاسم إلى مصر القديمة كما أن أحد شوارع القاهرة اليوم يعرف ب: شارع سوسوستريس.

يذكر أن هذه الشخصية وردت لأول مرة في رواية ألدوس هكسلي ''Croom Yellow'' "كروم يلو" (1921) باسم sesostris العرافة وقام اليوت باستعارة هذه الشخصية و كتابتها بحرف o بدل e.

واختلف المترجمون في ترجمة مصطلح clairvoyante ما بين بصارة وعرافة، ومصطلح clairvoyant هو لفظ فرنسي ومرادفه الانجليزيfortune teller وكلاهما يشير إلى العرافة. وأما مصطلح البصارة فهو صيغة مبالغة مشتق على وزن فعّالة من الفعل بصر بضم الصاد، يقال "بصر بالأمر قبل وقوعه بمعنى تنبأ به". إذن كل من البصارة و العرافة تفيدان التنبأ و قراءة الطالع. يقول لؤلؤة إن العرافة تستطيع أن تبصر بعينها الداخلية ما يخبئ القدر للإنسان ولهذا اختار في ترجمته مصطلح البصارة لايحائها شكلا ومضمونا بالمعنى الأصلى. وأما مصطلح العرافة فهو أكثر شيوعا واستخداما في العربية. ويبدو المصطلح الذى استخدمه لؤلؤة و اليوسف أبلغ دلالة و أكثر شعرية وايحاءا بالسياق الأصل كما أنه يوحى بحكمة و بصيرة صاحبها مقارنة بعبارة العرافة التى يوحى مضمونها عموما بقراءة

الطالع. واختلف المترجمون في ترجمة famous إلى: شهيرة(لؤلؤة وشفيق) و مرموقة(اليوسف) يشير المصطلح الأخير إلى المكانة الرفيعة أو prestigious status وهى فكرة لا يشير إليها اليوت. أما الترجمة الأخرى فتعبر عن السياق الذى يشير إليه اليوت أن العرافة ذائعة الصيت واستخدم مصطلح شهيرة على وزن فعيلة بدل مشهورة على وزن مفعول، وهما مصطلحان مترادفان، إذن ترجمة لؤلؤة وشفيق كانت صياغتها حرفية مباشرة و لكنها جاءت أبلغ وأنسب لحسن اختيار الصفة "شهيرة".

وإذا أخذنا الترجمة الكاملة للبيت نرى أن الترجمات في مجملها جاءت حرفية مباشرة، و يمكن اعتبار ترجمة لؤلؤة الأبلغ صياغة مقارنة بالترجمات الأخرى لبلاغة الألفاظ المنتقاة ودلالاتها الموحية.

في البيت الموالى يشير اليوت الى اصابة العرافة بنزلة برد قائلا: Had a bad cold اختلف المترجمون أساسا في ترجمة مصطلح cold ما بين زكام و رشح و برد وإذا كان لؤلؤة أصاب في اختيار مصطلح زكام فإن شفيق اختار عبارة عامة غير دقيقة في هذا السياق: برد شديد كان حرى به اضافة عبارة نزلة برد ليكون السياق مفهوما ودالا على الأصل لأننا عادة حين نسمع هذه العبارة الانجليزية نفهم سياقا محددا هو الزكام؛ أما اليوسف فكانت عبارته نوعا ما غير مألوفة: رشح موجع ورد في عدة قواميس أن "الفعل رشح يعنى عرق"، كما ورد في لسان العرب" الرشح هو ندى العرق على الجسد"، أما في السياق الطبي فقد

وردت المصطلحات الثلاث على أنها مترادفة في عديد المصادر المتخصصة. و يبدو مصطلح الزكام هو الأنسب في هذا السياق لدلالته المباشرة و الواضحة و شيوع استعماله. كما اختلف المترجمون في وصف حدة الزكام، اليوسف عبر برشح موجع وكان الأفضل أن يقول رشح حاد، وكذلك بالنسبة للترجمات الأخرى كانت ستكون أنسب بـ: زكام حاد و نزلة برد حادة. و تبدو ترجمة لؤلؤة للبيت "أصابها زكام شديد" أبلغ و أنسب للسياق لدلالتها المباشرة و الدقيقة.

في البيت الموالى يتحدث اليوت عن العرافة، و يخبرنا أنها تحمل مجموعة من أوراق اللعب ويقول: with a wicked pack of cards وتختلف الترجمات ما بين: لديها رزمة ورق خبيثة(لؤلؤة)، وهي ذات رزمة خبيثة من ورق اللعب(اليوسف)، وأما شفيق فترجم ب: وهى تمسك مجموعة شريرة من ورق اللعب. و رزمة الورق هذه تدعى"التارو" أو "التاروت" عليها علامات و طلاسم، قيل أنها كانت تستخدم في مصر الفرعونية لمعرفة مواعيد فيضان النيل وهطول الأمطار و ما يتعلق بطقوس الخصب و الزراعة و المواسم.

اختلف المترجمون في تأويل حرف الجر With و تبدو ترجمة لؤلؤة الأنسب في عبارة لديها(بمعنى تملك) أما عبارة اليوسف فكانت نوعا ما غريبة لأنه يقول: وهى ذات وكأنه يعتبر ورق اللعب جزء كائن من العرافة ربما يعتبر اليوسف أن ورق اللعب ملازم للعرافة لا يفارقها و هو أساس وجودها مما يجعلها معروفة في أوروبا. أما ترجمة شفيق باستخدام

الفعل تمسك فتبدو نوعا ما تخصيصية وكأنه يخبرنا أن العرافة تحمل هذا الورق في يدها وهو ما لا يقوله اليوت، لأنه يبدو أن البيت بصدد وصف العرافة عموما بعد أن يخبرنا أنها أحكم نساء أوروبا و يضيف أنها تملك ورق للعب ويضع اليوت مباشرة نقطة a full stop. إذن يبدو أن شفيق أول هذا المقطع بطريقة أخرى: وصف لحظة قيام العرافة بقراءة الطالع حين تمسك الورق في يدها. كما نلاحظ الاختلاف بين المترجمين في تسمية أوراق اللعب ما بين "رزمة ورق"، "رزمة من أوراق اللعب" و"مجموعة من ورق اللعب".

تبدو ترجمة لؤلؤة عامة من دون تخصيص لأنه لا يحدد طبيعة الورق على عكس اليوسف و شفيق اللذين حدداه على أنه ورق للعب كما اختلفت ترجمة مصطلح pack مابين رزمة و مجموعة، وعادة ما يستعمل التركيب رزمة ورق بدل مجموعة ورق لأن العبارة الاخيرة تعبير عام على عكس العبارة الاولى التى تبدو من المتلازمات الشائعة في العربية. اما الصفة wicked فترجمها لؤلؤة و اليوسف بـ: خبيثة، أما شفيق فأولها بـ: شريرة. يقول لؤلؤة[134] إن "هذه الرزمة التى تحملها العرافة تعرف كل شيء و تخفيه و هنا معنى الخبث" أما شفيق فترجم حرفيا على شاكلة a wick person وهو الشخص الشرير اذن تبدو صفة شرير أكثر ملاءمة للشخص و ليس للورق لأن المعنى الذي يقصده اليوت هنا هو أن هذا الورق لا يقول الحقيقة، ولهذا تبدو ترجمة لؤلؤة الأنسب. ويمكن أن نعتبر الترجمات الثلاث حرفية

[134] لؤلؤة، عبد الواحد: الارض اليباب، الشاعر و القصيدة.المرجع السابق.

مباشرة حافظت على التركيب الأصل، مع استخدام نوع من الاضافة و الشرح و التفسير من طرف اليوسف و شفيق لأنهما وضحا و شرحا بأن الورق هو ورق اللعب. و تبدو ترجمة لؤلؤة الأبلغ و الأنسب لأن الترجمات الأخرى جاءت في صياغة طويلة و شارحة كما أن اختيار لؤلؤة للألفاظ و التراكيب كان مناسبا و بليغا. و يمكن أن نستخدام الفعل "تحمل" بدل كل الصيغ السابقة في عبارة: "تحمل رزمة ورق خبيثة" فتكون الترجمة أكثر ملاءمة و مناسبة.

في الأبيات الموالية تبدأ العرافة في قراءة طالع زبائنها، وفي أول ورقة تذكر:

The drowned Phoenician Sailor اختلفت ترجمة هذه الشخصية ما بين: الملاح الفينيقى الغريق(اليوسف و لؤلؤة)، و البحار الفينيقي الغريق(شفيق) و يشير مصطلح sailor إلى الملاح أو البحار. يلمح اليوت من خلال هذه الشخصية إلى فليباس الفينيقى الذى ذكر في الجزء الرابع "الموت غرقا"، الذى يشكل موته بداية الحياة و الخصوبة في الأساطير القديمة. كما ورد في العديد من المصادر اللغوية أن البحار كثير السفر بالبحر، كثير ركوب البحر أما الملاح فهو من يوجه السفينة أو يعمل عليها. و يقال بحارة السفينة بمعنى طاقمها و مجموع العاملين فيها. يبدو إذن أن مصطلحى البحار و الملاح مترادفين، السؤال المطروح هو هل كان هذا البحار الفينيقى ربان السفينة أو أحد العاملين عليها؟ ورد في الجزء الرابع من قصيدة اليوت اشارة الى الملاح الفينيقى الذى غرق في اعماق البحر و يذكر في احدى

الابيات انه كان يدير دفتي السفينة في اتجاه الريح...ولهذا نتوقع انه كان ربان السفينة. ولهذا يمكن أن نعتبر أن مصطلح الملاح هو الأنسب للسياق و أما مصطلح البحار فهو لفظ عام. إذن تبدو ترجمة لؤلؤة و اليوسف الأبلغ والأنسب للسياق.

كما ذكرت العرافة ورقة أخرى هى ورقة here is the man with three staves، اختلف المترجمون في ترجمة هذا المقطع و تأويله، لؤلؤة ترجم بـ: هنا الرجل ذو العصى الثلاث، أما اليوسف فترجم بـ: وهاهو ذا الرجل ذو العكاكيز الثلاث؛ وترجم شفيق قائلا: هاك حامل الثلاث هراوات.

يبدو أول اختلاف بين هذه الترجمات في العبارة الافتتاحية:here is وهذه العبارة قالتها العرافة في سياق قراءتها لطالع زبائنها و كأنها تقول للزبون إليك (ورقتك).

اختلفت تأويلات المترجمين لهذه العبارة؛ لؤلؤة ترجم حرفيا في قوله "هنا" وكأنه أول العبارة كظرف مكان أو بمعنى "هذه ورقتك" أما اليوسف ترجم العبارة باسم اشارة "هاهو ذا" وتفيد التلميح إلى شخص ما في مكان محدد ويبدو تأويله موافقا لعبارة لؤلؤة الحرفية. تبدو عبارة شفيق الأبلغ و الأنسب لأنه أولها في سياق عمل العرافة التى تقدم لكل زبون ورقته قائلة "هاك" بمعنى 'إليك'،إذن ترجمة شفيق تأخذ بعين الاعتبار السياق الماكرو للأبيات ولم تتقيد بالدلالة الحرفية للعبارة الأصل.

في العبارة التالية نلاحظ اختلافا واضحا بين الترجمات خاصة في مصطلح stave الذى اختلفت تأويلاته من مترجم لآخر: عصي، عكاكيز وهراوات...بالنسبة لتأويل هذه الورقة فهناك من يقول إنها تمثل تاجرا أو شخصا يتوجب عليه إتمام مهمة و تلك العصي منغرسة في الأرض بثبات و تماسك ما يعبر عن الالتزام والاصرار لاتمام المهمة وبعض التأويلات تقول إن هذه الشخصية تشير إلى الملك الصياد. يبدو أن المترجمين أولوا هذه العبارة حرفيا، اليوسف مثلا استخدم مصطلح العكاكيز و كأن هذا الرجل يستخدم هذه staves للارتكاز عليها عند الحركة و هو ما لا تشير إليه تأويلات هذه الورقة. تبدو ترجمة لؤلؤة مناسبة في استخدامه لمصطلح عصي أما مصطلح الهراوات لشفيق فهو نوع من أنواع العصي، الهراوه هى "عصا ضخمة" ذات رأس مدبب تستخدم كسلاح، لا يوجد في السياق ما يدل على أن هذه العصى يحملها الرجل و يستخدمها كسلاح و لهذا يبدو مصطلح هراوة بعيد عن السياق الأصل.

يمكن القول إذن إن الترجمات جاءت حرفية مباشرة في مجملها فقط شفيق أول عبارة here بالفعل هاك حيث أخذ السياق العام للأبيات بعين الاعتبار ولم يترجم التركيب اللغوي حرفيا. إلا أن ترجمة شفيق لما تبقى من البيت جاءت ثقيلة نوعا ما لأنه استخدم مصطلح هراوات ووضع الصفة العددية معرفة "الثلاث" قبل الاسم وكان الأبلغ تركيبيا وضع الصفة بعد الاسم: "هاك حامل الهراوات الثلاث". أما ترجمات لؤلؤة و اليوسف فكانت حرفية و

مباشرة كما حافظت على التركيب الأصل دون حشو أو إضافة، و رغم حرفية الترجمة جاءت هذه الترجمات مناسبة وبليغة الاسلوب وملائمة للسياق، كما أن عبارة "الرجل ذو..." كانت أبلغ من عبارة شفيق "حامل...". كما يمكن أن نعد مصطلحات العصي و العكاكيز أنسب للسياق مقارنة بمصطلح "هراوات".

في البيت الموالي تقدم العرافة ورقة أخرى: And here the wheel، اختلف المترجمون في ترجمة هذا البيت: لؤلؤة ترجم ب "وهنا العجلة" أما اليوسف قال: "وهاهو ذا الدولاب" أما شفيق قال "هاك العجلة" إذن الاختلاف يظهر في مصطلح العجلة و الدولاب، وهما مصطلحان مترادفان: wheel = {العجلة، الدولاب}. نشير أن العرافة تشير هنا إلى عجلة الحظ أو عجلة الزمن كماهي كذلك دفة السفينة بين يدي الملاح الفينيقي الغريق. ولهذا يبدو مصطلح العجلة الأنسب لهذا السياق و أما "الدولاب" فهو مصطلح بعيد عن سياق الأبيات. ونقول إن الترجمات جاءت حرفية مباشرة مناسبة لسياق الأبيات عموما.

في البيت الموالي تقدم العرافة ورقة أخرى And here is the one-eyed merchant، وهى ورقة التاجر أحادى العين. شفيق ترجم ب: "وهاك التاجر الأعور"، أما لؤلؤة قال: "وهنا التاجر وحيد العين"، و اليوسف ترجم بـ: "وهاهنا التاجر الأحادى العين". يؤول البعض هذه التسمية على أنها كناية عن كون هذا التاجر أعور، كما يمكن القول إن كون هذا التاجر وحيد العين إضافة إلى كون الصورة جانبية(في الورقة) تظهر عينا واحدة تفيد أنه تاجر لا

يرى إلا وجها واحدا من الحياة هو وجه الربح و الخسارة، أي أنه لا يهتم إلا بالجانب المادي. و هذا التأويل هو الأقرب لسياق الأبيات، كما أن هذه العبارة تحتمل تأويلين اثنين: إما أن هذا التاجر له عين واحدة أو أن العبارة تحمل معنى مجازى هو أن هذا التاجر يرى الحياة من زاوية واحدة. إذا أخذنا هذين المعنيين بعين الاعتبار تبدو ترجمة اليوسف الأنسب لأنه عبر ب: أحادي العين بدل الأعور ولؤلؤة أيضا حافظ في عبارته على المعنى المزدوج للعبارة الأصل في قوله وحيد العين؛ إذن عبارتا لؤلؤة و اليوسف تحملان المعنيين الاثنين للعبارة الأصل على عكس عبارة شفيق التى تحمل معنى واحدا هو كون التاجر قد فقد البصر في عين ويبصر بالأخرى، وإذا عدنا إلى الصياغة اللغوية للترجمات نرى أن اليوسف و لؤلؤة ترجما ترجمة حرفية مباشرة وحافظا على التركيب الأصل في صيغة أحادى العين ووحيد العين مثل صيغة one-eyed و سمحت هذه الصيغة اللغوية بالحفاظ على المعنى المزدوج للبيت الأصل، عكس شفيق الذى ترجم العبارة في صيغة "التاجر الأعور" وهي ترجمة لا توحي بالمعنى المجازى للبيت الأصل. ونلاحظ اختلافا بين عبارتي لؤلؤة و اليوسف في وصف العين في "أحادي" و"وحيد " ولكن كل عبارة توحى بمعنى أحادى النظر، أحادى الجانب...وهو ما يتفق مع المعنى المزدوج للعبارة الأصل. ولهذا نقول إن ترجمات لؤلؤة و اليوسف جاءت الأبلغ و الأنسب للسياق.

في البيت الموالي (this card) which is blank,is something he carries on his back

اختلف المترجمون في تأويل هذه العبارة، لؤلؤة ترجمها قائلا: (وهذه الورقة) وهى خالية، هى شيء يحمله على ظهره، أما شفيق قال: (وهذه الورقة) الخالية تمثل شيئا يحمله فوق ظهره، واليوسف ترجم قائلا:(وهذه الورقة) الفارغة لهى شئ يحمله على كاهله، إن فهم و تأويل معنى هذا البيت يرتبط مع البيت الموالي: which I am forbidden to see

جدير بالذكر أن الرجل المقصود هنا هو الشخصية السالف ذكرها في البيت السابق: الرجل أحادى العين، فقد أشار بعض الدارسين أن العرافة ترى هذه الشخصية بشكل جانبى مما يحجب عنها رؤية الجانب الآخر من الورقة ولهذا تعترف العرافة في هذا البيت بعدم قدرتها على رؤية ما يحمله هذا الرجل على ظهره. و لهذا وصف اليوت هذه الورقة ب: blank: وهو ما يشير إلى أن الورقة بيضاء خالية أو أنها مبهمة غير واضحة أو أن شيئا ما يمنع أو يحجب الرؤية عن العرافة. يشرح لؤلؤة أن هذه الورقة بيضاء خالية وهى رمز شئ يحمله التاجر على ظهره و يعلل لماذا العرافة لا تستطيع رؤية هذا الشئ بوضوح، لكونها أصيبت بزكام حاد وبالتالي هذه الحالة المرضية جعلت العرافة عاجزة عن قراءة الورق، أو لكون رزمة الورق هذه خبيثة تخبئ المعرفة. ورد في العديد من المصادر اللغوية أن مصطلح blank يعنى أبيض، أجوف، فارغ و هى معان أشار إليها المترجمون من خلال عبارة الورقة الفارغة لليوسف أو عبارة الورقة الخالية لكل من لؤلؤة وشفيق.

إذا رجعنا إلى ترجمات هذا البيت يبدو جليا الاختلاف بينها على مستوى بلاغة التعبير و شعرية العبارة، وتبدو عبارة اليوسف أبلغ شعرية من خلال عبارته "هذه الورقة الفارغة لهى شئ يحمله على..." و هذا يعود إلى لام التوكيد التى أضافها في ترجمته مما زاد اسلوب البيت رونقا و جمالا.

أما عبارة شفيق فجاءت نوعا ما طويلة وأقرب للنثر منها للشعر خاصة في قوله:" هذه الورقة الخالية تمثل شيئا يحمله فوق ظهره" فقد أضاف الفعل "تمثل" من دون حاجة إلى ذلك، وهذا يعود إلى كون شفيق ترجم عبارة ’’is something‘‘ إلى عبارة "تمثل شيئا"، وكان في الامكان تعويض هذا الفعل بالضمير"هى".

إذن يمكن أن نعتبر التركيب اللغوى الذي استخدمه اليوسف الأبلغ والأنسب لأنه تجنب الإطالة و الحشو. كما نلاحظ أن المترجمين اختلفوا في تأويل مصطلح 'his back '، لؤلؤة و شفيق أولاه ب: ظهره أما اليوسف فأوله ب: كاهله ورد في قاموس المورد للبعلبكى الظهر ما يقابل البطن، وأما الكاهل فهو الجزء الأعلى من الظهر.

يبدو اختيار اليوسف مناسبا وبليغا لأن الكاهل هو الذى يحمل أثقال ومشقات الإنسان؛ فقد وظف اليوسف الجزء للتعبير عن الكل فكانت ترجمته صائبة وبليغة للبيت بأكمله. كما أن مصطلح "الظهر" لفظ مباشر وواضح ومناسب للسياق، إذن نعتبر أن الترجمات جاءت في مجملها حرفية مباشرة وكانت نوعا ما طويلة وهذا لأن البيت الأصل طويل ويرتبط تركيبيا

مع البيت السابق، ونلاحظ أن اليوت استخدم في هذين البيتين نوعا من القافية والايقاع وهو ما جعل البيتين متوازنين وأضفى على الاسلوب طابعا وتناغما شعريا، وأما الترجمات فلم تتقيد بهذا الايقاع أو القافية بل اهتم المترجمون بترجمة مضمون الأبيات والحفاظ عليه دون تشويه. فكانت الترجمات عموما مناسبة وبليغة خاصة في ترجمة اليوسف لاختياره ألفاظا بليغة.

في البيت الموالى يقول اليوت which I am forbidden to see: ترجم لؤلؤة قائلا: محجوبة عنى رؤيته و أما شفيق قال: وإن فرض علي ألا أراه و ترجم اليوسف قائلا: شئ محظورة على رؤيته.

استخدم لؤلؤة مصطلح محجوبة الذى يلائم سياق الرؤية والبصر لأنه عادة ما نستخدم عبارة انحجاب الرؤية حينما لا نتمكن من الرؤية والإبصار بدل عبارة "محظورة...رؤيته" التى استخدمها اليوسف وأما عبارة شفيق فتبدو نثرا أكثر منها شعرا...إذا رجعنا إلى البيت الاصل فإن عبارة سوزوستريس تبدو قوية و تدل على أنها ممنوعة من رؤية داخل الورقة وهو ما تحمله عبارة forbidden to see فالعرافة لم تقل إنها لا تستطيع رؤية الورقة بل عبرت بأنه يحظر عليها الرؤية وكأن شيئا ما يمنعها من الرؤية. ولهذا تبدو ترجمة اليوسف توفي هذا المعنى الحرفي للبيت وهو ذات المعنى الذى حاول شفيق التعبير عنه في عبارة نوعا ما طويلة و نثرية...وأما عبارة لؤلؤة فجاءت نوعا ما مغايرة من حيث المعنى للسياق الأصل، إذ

جاء التركيب أبلغ لغويا لاستخدام المترجم المتلازمة اللفظية "محجوبة رؤيته" إلا أن المعنى تغير إلى حد ما عكس ترجمة اليوسف "محظورة رؤيته" التى حافظت على المعنى الحرفي للبيت الأصل.

نشير هنا إلى أن العرافة سوزوستريس مشهورة في كامل أوروبا فهى عرافة ذات قدرات عجيبة ولهذا يصعب عليها الاعتراف "لا أستطيع رؤية هذه الورقة" ولهذا آثرت القول "محظورة...رؤيته" وكأن شيئا ما يمنعها أو يحظر عليها الرؤية...

إذا أخذنا كل هذه السياقات بعين الاعتبار يمكن أن نعتبر ترجمات اليوسف وشفيق في مجملها حرفية مباشرة ومناسبة للسياق، أما ترجمة لؤلؤة فجاءت غير مباشرة استخدم فيها المترجم تحويلا أو تبديلا نحويا أدت إلى تغيير نسبي في المعنى.

في البيت الموالى يقول المتكلم على لسان العرافة: I do not find ...

The Hanged Man.Fear death by water

وكانت الترجمات كمايلي: لست أجد/ الانسان المشنوق، الا فلتخش الموت بالماء(اليوسف) أنا لا أجد/ الرجل المصلوب. اخش الموت بالماء.(لؤلؤة) لست أرى/ الرجل المشنوق. خذ حذرك من الموت غرقا.(شفيق)

اختلف المترجمون في تأويل الشخصية التى تبحث عنها العرافة ما بين الرجل المصلوب و الرجل المشنوق. العديد من الدارسين يعتبرون أن هذه الشخصية ترمز إلى التضحية ولهذا

عندما تقول إنها لا تجد ورقة هذه الشخصية فهذا يشير ضمنيا إلى غياب هذه الروح من نفوس البشر، وهي الصورة التى يبين من خلالها اليوت حال أوروبا غذاة الحرب العالمية الأولى في غياب القيم الانسانية التى تجمع شمل أوروبا. من خلال الترجمات السابقة يتبادر إلى الذهن تساؤل حول تلك الشخصية: هل هى الرجل المصلوب أم الرجل المشنوق؟

لغويا هناك اختلاف بين المصطلحين: مصلوب=crucified أما مشنوق = Hanged وإذا رجعنا إلى هذه الورقة في مجموعة أوراق التارو الاسطورية نجد هذه الورقة تحمل صورة شخص معلق على غصن في شكل صليب رأسه إلى الأسفل ورجلاه إلى الأعلى. ويعترف اليوت أنه يقتبس هذه الشخصية من أسطورة الاله القتيل ابتغاء البعث، ويؤكد لؤلؤة أن هذه الشخصية "تتصل بالاله القتيل في طقوس الخصب القديمة كما يتصل بالمسيح المصلوب الذي يكون موته حياة العالم، وقيامته خصوبة الأرض"[135].

فإذا أخذنا هذا بعين الاعتبار نفهم أن لؤلؤة يستحضر صورة "الرجل المصلوب" في ترجمته، وبالتالي يبدو أن لؤلؤة أخذ السياق الخارجي بعين الاعتبار على عكس اليوسف وشفيق اللذين التصقا بالتركيب اللغوى للعبارة الأصل وترجما ترجمة حرفية.

ونلاحظ أن اليوسف ترجم بـــ:"الانسان المشنوق" ولم يقل "الرجل المصلوب" ربما لأن اليوت كتب العبارة بالأحرف الكبيرة " The Hanged Man " للاشارة الى الاله القتيل أو المسيح

[135] لؤلؤة، عبد الواحد: الأرض اليباب الشاعر و القصيدة؛ المرجع السابق.

المصلوب وبالتالي هذه الشخصية ليست رجلا عاديا بل هى رمز للانسان الذى يبذل التضحيات لاجل الإنسانية. إذا أخذنا هذا في الحسبان فإن مصطلح الانسان أنسب للسياق بدل مصطلح الرجل، ولهذا تبدو عبارة "الانسان المصلوب" الترجمة الأبلغ والأنسب. ومع هذا يمكن اعتبار هذه الترجمة ذات دلالة عامة لان الانسان يمكن أن يكون رجلا أو امرأة واذا تمعنا في الورقة جيدا نعرف أن الشخص "رجل"، و بالتالي وبناءا على ما سبق ذكره نخلص إلى ان ترجمة لؤلؤة هى الأبلغ لأنه كيفها مع دلالة ورق التارو، أى مع السياق الماكرو للأبيات. ولهذا نقول إن لؤلؤة ترجم العبارة بطريقة غير مباشرة مستخدما تقنية التكييف بخلاف المترجمين الآخرين اللذين ترجما بطريقة حرفية مباشرة.

في الجزء الثاني من البيت تحذر العرافة السائل من الموت"بالماء"Fear death by water

وكأنها تتنبأ بما سيحدث للملاح الفينيقى في الجزء الرابع من القصيدة. اتفق الدارسون على أن الموت بالماء يحمل عديد الأوجه؛ فقد يكون الموت غرقا وقد يكون الموت لغياب الماء في حالة القحط والجفاف.

إذا رجعنا إلى القصيدة يشير اليوت في الجزء الرابع إلى موت البحار الفينيقي غرقا ويشير في الجزء الخامس إلى انتظار قدوم المطر بعد أن غابت المياه ولم يتبق غير الصخور. بالنظر إلى السياق العام للقصيدة وحادثة غرق الملاح الفينيقي في أعماق البحر يبدو الموت غرقا أقرب إلى سياق القصيدة من الموت لغياب الماء.

ترجم لؤلؤة واليوسف العبارة حرفيا فجاءت الترجمة نسخا للعبارة الأصل"...الموت بالماء" أما شفيق فأول العبارة إلى "الموت غرقا" وهو التأويل الموافق للجزء الرابع من القصيدة. إذا رجعنا الى عبارة الموت بالماء فهى على ما يبدو غامضة وتحمل كلي التاويلين من دون تفصيل فقد تؤول على أساس الموت لغياب الماء"الجفاف" و قد تؤول على أساس الموت غرقا في البحر. ولان العرافة كانت قد رأت في إحدى أوراقها صورة الملاح الفينيقي الغريق وحذرت من الموت بالماء وحدث ما تكهنت به في الجزء الرابع فالأحرى أن ترجمة شفيق "الموت غرقا" هى الأنسب والأبلغ.

إذن جاءت ترجمة لؤلؤة واليوسف حرفية مباشرة كأنها نسخ وأما ترجمة شفيق فكانت غير مباشرة لأن شفيق ترجم مستخدما تقنية التكييف.

كما اختلف المترجمون في ترجمة الفعل fear بين: الا فلتخش(اليوسف)، اخش(لؤلؤة) و خد حذرك من...(شفيق)

نلاحظ أن المترجمين استخدموا صيغة الأمر، لؤلؤة واليوسف استخدما نفس الفعل إلا أن صيغة الأمر كانت مباشرة لدى الأول، أما المترجم الآخر فاستخدم لام التوكيد في صيغة توحى بالتنبيه والتذكير والدعوة إلى الحذر، وكانت هذه الصيغة اللغوية بليغة وأعطت للبيت وقعا شعريا، أما شفيق فكانت ترجمته حرفية مباشرة. إذن كانت الترجمات حرفية مباشرة مناسبة للسياق.

وتواصل العرافة قراءة أوراقها قائلة: I see crowds of people walking, round in a ring

اختلف المترجمون في الصياغة اللغوية للبيت في جزئه الأول، ترجم لؤلؤة ب: أرى جموعا من الناس وترجم اليوسف قائلا: أرى حشودا من البشر وشفيق ترجم بـ: إنما أرى جموع الناس.

نلاحظ أن الترجمات في مجملها كانت حرفية مباشرة؛ شفيق بدأ ترجمته بصيغة التوكيد التى أضفت نوعا من القوة و البلاغة الشعرية على البيت الشعري. ويظهر الاختلاف أساسا بين جموع من الناس و حشود من البشر، و هاتين العبارتين من المتلازمات اللفظية الشائعة في العربية، يبدو مصطلح البشر لفظ عام و شامل يوحى بسياق العرق البشري عموما، ولهذا كانت عبارة اليوسف ستكون أبلغ ب: أرى حشودا من الناس، و جاءت عبارة لؤلؤة أبلغ من عبارة شفيق الذى استخدم عبارة جموع الناس من دون إضافة حرف الجر "من" بين اللفظين وهذه العبارة هى مكافئة من حيث الدلالة للعبارة الانجليزية بإضافة حرف التعريف " the"؛ بمعنى: the crowds of people تكافئ العبارة التي استخدمها شفيق "جموع الناس" إلا أن عبارة اليوت الأصلية جاءت دون حرف التعريف لهذا تكون ترجمة لؤلؤة الأبلغ والأنسب إلى جانب عبارة حشودا من الناس(و ليس البشر).

الجزء الثانى من البيت اتفق المترجمون على ترجمته إلى "يدورون في حلقة"، يبدو أن اليوت يشير في هذه العبارة إلى حياة هؤلاء الحشود وهى حياة فارغة رتيبة لا معنى لها

شبهها اليوت بحلقة وكأنه يقصد أنهم وقعوا في مشكلة أو بوتقة ولا يستطيعون الخروج منها، وقام المترجمون بترجمة هذه العبارة بطريقة حرفية مباشرة.

وبالعودة إلى البيت كاملا نقول إن الترجمات جاءت حرفية مباشرة مناسبة للسياق، وكانت ترجمة لؤلؤة الأبلغ لحسن انتقائه للألفاظ والعبارات الدالة والمناسبة للسياق الأصل.

4) اسطورة اله القمح:

في الأبيات الموالية"60–76 " يشير الشاعر إلى مدينة الوهم، وهو على الأحرى يعني لندن.و يورد اليوت في الأبيات"69–76 " مشاهد توحى للقارئ بأنه في مدينة الوهم و اللاحقيقة، حيث إن المتكلم ينادى على أحد أصدقائه رآه بين حشود "الموتى" التى تعبر جسر لندن، والغريب أن المتكلم يخاطب صديقه ويذكره بأنهما كانا معا في إحدى سفن معركة مايلاي القديمة التى حدثت بين القرطاج والرومان، ونحن نعلم أن اليوت كان له صديق مقرب قتل في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى على نهر الدردنيل.

ويواصل المتكلم حديثه مع صديقه ويتساءل بأسئلة تشبه الهلوسة وجو الكوابيس؛ إذ يسائل صديقه عن مصير تللك الجثة التى "غرسها" في حديقته وما إذا أورقت وبدأت تعطى ثمارا أم لا؟

يشير اليوت في هذه الأبيات الى إحدى أساطير وطقوس الخصب القديمة التى ذكرها فرايزر في كتابه "الغصن الذهبى" والتى كانت تدفن تماثيل الآلهة في الحقول–اله القمح– و يكون هذا الدفن ايذانا ببداية حياة جديدة وحصول خصب وبعث. وهناك من يؤول هذه الأبيات على أنها تشير إلى دفن ذكريات و ماض بعيد بين المتكلم في القصيدة(الشاعر) وصديقه.

والأبيات هى: That corpse you planted last year in your garden

Has it begun to sprout? Will it bloom this year?

Or has the sudden frost disturbed its bed?

وكانت الترجمات للبيتين الأولين كالآتى: تلك الجثة التى زرعتها السنة الماضية في حديقتك،/ هل بدأت تورق؟ هل ستزهر هذه السنة؟(لؤلؤة) ذلك الجثمان الذى غرسته في حديقتك العام الفائت،/ هل بدأ يشطأ؟ أتراه يزهر هذا العام؟(اليوسف) أترى جثة العام الماضى التى في حديقتك زرعتها،/ بدأت تؤتى ثمارها؟ أتراها تينع في هذا العام؟(شفيق).

تبدو ترجمة لؤلؤة واليوسف حرفية مباشرة على عكس شفيق الذى قام بنوع من التحويل و التبديل في تركيب البيت الأول والثاني؛اختلف المترجمون في ترجمة عبارة corpse مابين جثة وجثمان، هذا المصطلح الأخير يستخدم عادة في الإشارة إلى مراسيم الدفن للميت حيث نستخدم عادة عبارة "نقل جثمان الفقيد إلى مثواه الأخير" ولا نقول جثة الفقيد وفي هذا السياق الذى يشير إلى زرع و خصب تكون عبارة الجثة الأنسب. كما عبر المترجمون عن

فعل الدفن بفعلين يبدو أنهما مترادفين وهما: "غرسته" و "زرعته" وكلاهما يحمل ويحيل إلى معنى توقع الحصول على نتيجة أو زرع(كما تشير إليه اسطورة اله القمح) ولهذا فهما مناسبين للسياق.

بالنسبة للتركيبة اللغوية للترجمات جاءت ترجمة لؤلؤة حرفية مباشرة ذات وزن شعرى بليغ يظهر جليا لدى قراءة ترجمته، ويظهر الاختلاف بين ترجمته وترجمة اليوسف في تأخير هذا الأخير لعبارة "العام الفائت" إلى آخر البيت وتقديم شبه جملة ظرف المكان"في حديقتك" و هذا التغيير في التركيب(التقديم و التأخير) لم يكن ذا وقع أو وزن شعري بل أثقل كاهل البيت وأصبحت العبارة أقرب للنثر وهذا يعود حتما إلى الألفاظ المنتقاة من طرف كل مترجم، لؤلؤة يختار ألفاظه بعناية فكانت كلها أبلغ وأنسب للسياق مقارنة بالألفاظ المختارة من طرف اليوسف، مثلا "الجثة، زرعتها" كانت أبلغ من "الجثمان، غرستها"

كما اختلف المترجمان في عبارتى "السنة الماضية" و"العام الفائت" وورد في بعض المصادر اللغوية أن عبارة العام الفائت هي الأنسب في هذا السياق لأن استخدام لفظ السنة لدى العرب يكون في حال توفر بعض القيود والتى لا تتوفر في هذا السياق ولهذا السياق عام والأنسب استخدام "العام الفائت" ولكن يبدو أن الضرورة الشعرية–لغرض الحصول على وزن شعري – حتمت على لؤلؤة استخدام لفظ "السنة".

أما شفيق فنلاحظ أنه أدمج الاستفهام في البيت الثاني في بداية البيت الأول كما أخر الفعل إلى نهاية البيت الأول في صورة تساؤل، ربما كان المترجم يحاول الحصول على نفس القافية بين الفعل "زرعتها" وعبارة "ثمارها" وهذا ما نلاحظه لدى قراءة البيتين إذ نجد ايقاعا متوازنا ينساب بين البيتين، فلهذا الغرض الشعري قام شفيق بتغيير التركيب الأصلى للبيتين، ورغم هذا الايقاع يبدو أن ترجمة شفيق للبيت الثانى لم تكن دقيقة في ترجمة فعل sprout و فعل bloom مقارنة بترجمات لؤلؤة واليوسف فالأول يعنى تورق أو تعطى أوراقا أما الثانى فيعنى تزهر أو تعطي أزهارا، وهى المعانى التى حافظ عليها لؤلؤة في البيت الثاني، اليوسف استخدم عبارة يشطأ بدل 'يورق(الجثمان)' يقال أشطأ الزرع بمعنى أورق وبالتالي فهو لفظ يوفي المعنى الأصل، شفيق ترجم الفعل الأول ب"تؤتى ثمارها" وهذا مجانب للصواب لأن المعنى يشير إلى "تعطى أوراقا" وترجم الفعل الثاني " تينع" بمعنى "تنضج" وهذا المعنى مخالف للأصل الذي يعنى تزهر أو تعطى أزهارا كما ورد في ترجمة لؤلؤة واليوسف.

إذن نلاحظ أن شفيق حاول جعل ترجمته نوعا ما شعرية ذات ايقاع موسيقي من خلال إعادة صياغة البيتين و تجنب الترجمة الحرفية ولكنه لم يتحر الدقة في معانى الأفعال التى اختارها وكأنه كان يتحدث بصورة عامة عن حدوث نضج و إثمار وهذه ليست صورة دقيقة لما يصوره اليوت في أبياته. ونرى أن شفيق و اليوسف وظفا أداة استفهامية بليغة و شعرية وهى "أترى" بدل الأداة "هل" و نلاحظ أن الأداة الأولى تحمل في طياتها تلميحا إلى أن

السائل يتمنى أن يكون توقعه في محله وهو المعنى الذى يحمله بيت اليوت الذى يريد تأكيدا من صديقه في حصول خصب و بعث من خلال استخدام الفعل المساعد will على عكس الأداة "هل" التى لا توحى بدلالة أوتلميح معين بل هي أداة استفهام مباشرة، ومع هذا فإن لؤلؤة قد وفق في الجمع بين المبنى و المعنى فكانت أبياته شعرية و بليغة ومعانيها دقيقة من خلال اختيار الألفاظ و العبارات المناسبة فكانت ترجمة حرفية مباشرة بليغة وشعرية.

البيت الثالث كانت ترجمته كالآتي: أم أن الصقيع المباغت قد أقض مضجعها؟(لؤلؤة) أم تراه أقض مضجعه الصقيع الفجائى؟(اليوسف) أم ترى الصقيع المباغت أقلق مرقدها؟ (شفيق)

في هذا البيت الثالث يتساءل اليوت عن مصير تلك الجثة، وهو سؤال يحمل في طياته نوعا من الإجابة السلبية عن السؤالين السابقين إذ يشير إلى ما إذا كان للصقيع المفاجئ أثره السلبي على نمو و إزهار هذا الزرع؟ و لأن اليوت يشير في هذه الأبيات إلى دفن صورة اله القمح في الحديقة للحصول على خصب أو أنه يشير على نحو غير مباشر إلى موت المسيح الذى تكون تضحيته مبعث حياة و خلاص الجنس البشرى، فإنه يستخدم عبارة الصقيع كناية عن أخطاء البشر و انحرافاتهم والتى تكون سببا لغياب الخصب و الخلاص و ضياع التضحية و هو ما يؤرق هؤلاء الذين قدموا تضحيات في مرقدهم الأبدى.

ترجمة لؤلؤة جاءت حرفية مباشرة مع استخدامه عبارة توكيدية "أن الصقيع..." ولهذا قدم عبارة الفاعل و أخر الفعل"أقض" ويبدو أن لؤلؤة استخدم تركيب 'قد + الفعل الماضى' كمكافئ لصيغة present perfect ولو أنها تفيد التحقيق عند استخدامها مع الفعل الماضى في اللغة العربية وهذا التحقيق غير وارد في هذا البيت لأن اليوت يتساءل فقط والفعل غير محقق الوقوع في هذا السياق(مجرد تخمين) ولهذا نفترض أن لؤلؤة استخدم التركيب ذاك في سياق ترجمة الصيغة الزمنية الانجليزية.

وجاءت عبارة الصقيع المباغت أبلغ من الصقيع الفجائى وعبارة 'أقض مضجعها' أقوى و أنسب للسياق من عبارة 'أقلق مرقدها' التى جاءت في ترجمة شفيق كترجمة نسخ لعبارة اليوت ونلاحظ أن هذه العبارة تنتهى بنفس القافية التى أنهى بها شفيق البيت الأول وجزء من البيت الثاني فيمكن أن يعود اختياره للألفاظ تلك إلى رغبته في الحصول على نفس القافية و الايقاع في الأبيات الشعرية الثلاث.

أما اليوسف فجاءت ترجمته في اسلوب مخالف للترجمات الاخرى من خلال استخدام جملة فعلية تبدأ بالفعل 'أقض' و تأخير الفاعل إلى آخر البيت وهو ما جعل الصياغة بليغة و شعرية و الملاحظة اللافتة في بيتى اليوسف و شفيق هى أنهما استهلا البيت الشعري بعبارة 'أم+ ترى' للتساؤل عن الصقيع وهنا جاء السياق مختلفا عن البيت السابق حيث كان الشاعر يتمنى أن يحدث إزهار و خصب أما في هذا البيت فالشاعر متخوف من اختفاء هذا

الخصب بسبب الصقيع و لهذا يبدو لي أن استخدام "ترى" في هذا السياق 'السلبي' بالذات غير مناسب وكان حرى بالمترجمين التخلي عنها، ولهذا كانت ترجمة لؤلؤة في صياغتها بسيطة و بليغة و مباشرة باستخدامه الأداة ' أم ' حيث كان هذا البيت استكمالا للسؤال المطروح في البيت السابق ولا حاجة لإعادة أداة الاستفهام 'هل'.

إذن يبدو أن لؤلؤة قد وفق في ترجمته من خلال اختياره لعبارات و ألفاظ قوية و بليغة الدلالة وهو ما جعل عبارته شعرية و موزونة رغم أن ترجمته جاءت حرفية و مباشرة ولهذا حافظ المترجم على المبنى و المعنى دون إفراط أو تفريط.

أما اليوسف فاستعمل في ترجمته نوعا من التبديل والتحويل والذى أضفى على العبارة نوعا من الشعرية لولا استخدامه بعض الألفاظ التى أثقلت الأسلوب مثل"ترى" و"الفجائى" أما بالنسبة لشفيق فحافظ على ترجمة حرفية للبيت ويبدو لي أن اختياره للألفاظ والعبارات كان مرتبطا بالحصول على نفس القافية كما الأبيات السابقة ولهذا ربما لم تكن ألفاظه قوية وبليغة مثل اختيارات لؤلؤة، لهذا يمكن القول إن شفيق فضل الشكل و المبنى و الايقاع على المعنى و المضمون.

5) اسطورة النجمة ازيس:

في البيتين المواليين يحذر المتكلم صديقه من "الكلب" الذي سيحفر الأرض ويستخرج الجثة التي زرعها إن هو لم يطرده بعيدا. إذا تمعنا جيدا في بيت اليوت نجد أنه رمز للكلب بحرف كبير أى Dog وهو يشير بهذا إلى نجم الشعرى اليمانية الذي ذكره فرايزر في كتابه الغصن الذهبى و ذكر أنه يظهر براقا عند ارتفاع مياه النيل ولذلك فهو صديق للبشر.

والبيتان كالآتي:

Oh keep the Dog far hence, that's friend to men

Or with his nails he will dig it up again!

في هذين البيتين يشير اليوت إلي إحدى أغاني مسرحية ويبستر The white Devil والتى تقول: "أبعد الذئب عنها فهو عدو للبشر/ وإلا فسوف يحفر بأظافره و يستخرجهم ثانية"

و في هذا السياق غير اليوت "الذئب" و جعل مكانه "الكلب" في إشارة إلى إحدى أساطير فرايزر؛ واليوت إذ يقول إن الكلب صديق البشر فهذا لكون الكلب، وفقا لأسطورة ايزيس، ساعد في إعادة لم أشلاء الموتى لإعادتها إلى الحياة.

وجاءت الترجمات كالآتي: أبعد الكلب عنها، فهو صديق للبشر،/ وإلا فسيحفر بأظافره و يستخرجها ثانية!(لؤلؤة) أوه ليبق الكلب على مبعدة منه، فهوصديق البشر!/ وإلا نبشه ثانية

بأظافره! (اليوسف) أبق الكلب بعيدا، إنه صديق البشر،/ و إلا نبش الجثة بمخالبه مرة أخرى!(شفيق)

نلاحظ أن اليوت بدأ البيت الاول بالتحذير من الكلب واستخدم عبارة Oh لجلب الانتباه و جعل اسلوب التحذير مؤثرا.

لؤلؤة لم يتقيد بعبارة الأصل وبدأ الترجمة مباشرة بفعل الأمر أبعد بخلاف المترجمين الاخرين اللذين ترجما عبارة keep...far نوعا ما في صيغة حرفية اليوسف استخدم عبارة مركبة "ليبق,,,على مبعدة" و كذلك شفيق "أبق...بعيدا" ويبدو هذا الاسلوب بليغا و شعريا و مناسبا. كما يبدو الاختلاف في ترجمة الفعل dig up في البيت الثانى؛ ترجمة لؤلؤة كانت نوعا من الشرح و التوضيح للفعل الأصل من خلال استخدام فعلين يعبران عن أفعال: الحفر(للأرض) واستخراج الجثة بخلاف المترجمين الآخرين اللذين ترجما الفعل الانجليزى المركب في فعل واحد: نبش والذى يحمل في طياته معنى الحفر و معنى استخراج(الجثة) وكان هذا الاختيار بليغا و شعريا، كما يبدو الاختلاف بين المترجمين في ترجمة مصطلح nails إلى أظافر و مخالب ولأن السياق في الأبيات يتعلق ب"الكلب" فإننا عادة نقول مخالب الكلب أو الذئب ولا نقول أظافر. ولهذا ترجمة شفيق الأنسب للسياق وعبارة الأظافر 'نسخ' للمصطلح الأصل.

إذا رجعنا إلى أبيات اليوت فإننا ولدى قراءتها قراءة متأنية نلمس أن الشاعر يحقق توازنا في هذين البيتين ويحقق ايقاعا بينهما في نفس القافية خاصة في البيت الثانى حينما أخر الفعل و الفاعل و قدم شبه جملة الظرف فكانت العبارة بليغة وشعرية.

بالنسبة للترجمات تبدو في مجملها نثرية و دون وزن أو ايقاع و هذا يعود حتما إلى صعوبة هذه الأبيات مبنى و معنى كما أن سياق ايرادها معقد وليس من السهل الوصول إلى فهم مقصد و مرامى اليوت في الاشارة إلى و المزج بين الجثة المدفونة و نجم الشعرى اليمانية و الذئب الذى ينبش هذه الجثة. ولهذا لا يجد المترجمون مفرا من القيام بالترجمة الحرفية و الالتصاق بالتركيب الأصل خاصة في ترجمة الأفعال المركبة الواردة في الأبيات الأصل لتجنب أي تأويلات قد تجانب الصواب، ولهذا الغرض يكون تركيز المترجمين على ايراد الرسالة الأصل كماهى حتى وإن كان ذلك على حساب المبنى من وزن و ايقاع و قافية. ومع هذا يبدو أن شفيق أحسن الترجمة من خلال عبارة "أبق الكلب بعيدا" التى كانت مباشرة و بليغة ولم ير داع لإضافة عبارة 'أوه' في بداية البيت كما فعل اليوسف بل كانت إضافتها نوعا من الحشو والنسخ فأثقلت ترجمة اليوسف.

كما نلاحظ في ترجمة شفيق نوعا من القافية لأن البيت الأول ينتهى بحرف الراء(البشر) والبيت الثاني ينتهى بنفس الحرف الراء(أخرى). و لهذا كانت ترجمة شفيق ترجمة حرفية مع خلق نوع من القافية ولأن ترجمته راعت المعنى و المبنى كانت الأبلغ.

ترجمة لؤلؤة كانت حرفية مع نوع من الشرح و التوضيح وكذلك ترجمة اليوسف كانت حرفية ومباشرة. يقول أحد النقاد[136]" إن عبارة " أبعد الكلب عنها" نوعا ما بعيدة عن معنى اليوت في استخدامه الفعل keep ، فالأقرب إلى روح النص و لفظه وكذلك إلى أسلوب اليوت الحسى المليء بالحركة و الاشارات أن تترجم هذه الجملة هكذا: "أوه...دع الكلب بعيدا من هنا."

6) ترجمة القسم الرابع Death by Water (اسطورة الملاح الفينيقي الغريق):

يشير هذا القسم من القصيدة إلى شخصية فليباس، البحار الفينيقي الغريق الذي ظهر سابقا في إحدى أوراق التارو وتنبأت العرافة سوسوستريس بموته "بالماء". و توحي هذه الشخصية بإحدى أساطير الخصب القديمة حيث كان يرمى رأس تمثال الاله الميت في البحر وبعد ذلك يستقبل وقد عاد للحياة من جديد في نهاية رحلته بعد أن يحمله التيار. وهى الصورة التى نصادفها في الابيات حين يصف اليوت جثة فليباس وهي تتحرك صعودا و نزولا مع أمواج التيار في أعماق البحر.

للوهلة الأولى نلمس الاختلاف بين المترجمين على مستوى ترجمة عنوان القسم الرابع من قصيدة الأرض الخراب، وكانت الترجمة كالآتي: الموت بالماء(لؤلؤة و اليوسف) و الموت غرقا(شفيق). إن ترجمة شفيق للعنوان توحى بالأحداث الواردة في هذا القسم؛ حيث يواجهنا

[136] لؤلؤة، عبد الواحد:ت.س.اليوت، الارض اليباب الشاعر و القصيدة. المرجع السابق.

موت في أعماق البحر سببه غرق هذه الشخصية الفينيقية إلا أن ترجمة لؤلؤة و اليوسف جاءت حرفية بطريقة النسخ ولا توحى بطبيعة الموت القادم في الابيات الموالية و يظل المعنى غامض.

إذن شفيق كيف ترجمته للعنوان مع اطلاعه على وفهمه لمحتوى الأبيات الواردة في هذا القسم من القصيدة لهذا كانت طريقة الترجمة غير مباشرة هى التكييف عكس لؤلؤة و اليوسف اللذين لم يكترثا بتأويل سياق الأبيات و تركا للقارئ أن يؤول معنى "الموت بالماء" بعد أن يقرأ القسم بأكمله. فكانت ترجمتهما ترجمة حرفية و كأنها نسخ للأصل؛ و لهذا ترجمة شفيق كانت بليغة.

و البيتان الاول و الثاني لإليوت هما: Phlebas the Phoenician, a fortnight dead/ Forgot the cry of gulls, and the deep seas swell

وجاءت الترجمات كالآتي: فليباس الفينيقي، ميت منذ اسبوعين،/نسي تصخاب النوارس، ولجة البحر العميق(لؤلؤة)فليباس الفينيقي، الذى توفي منذ اسبوعين،/نسي صراخ النورس، وموج البحر العميق(اليوسف) فليباس الفينيقي، الذى انصرم على موته اسبوعان،/ أنسي صيحة النورس، و اصطخاب البحر العميق(شفيق)

في البيت الأول يظهر أن المترجمين اتفقوا في ترجمة اسم الشخصية بطريقة النقل الحرفي و ظهر الاختلاف في ترجمة الجزء الثاني، تبدو ترجمة لؤلؤة أبلغ صياغة و أنسب للسياق

مقارنة بالترجمات الأخرى لأن هذا الأخير أخذ بعين الاعتبار صياغة اليوت البليغة و المختصرة و المعبرة فجاءت ترجمته كذلك. على عكس ترجمة سامى وشفيق اللذين ترجما في عبارة طويلة و ثقيلة جاءت في صيغة نثرية من دون بلاغة شعرية؛ مثلا شفيق كانت عبارته طويلة باستخدام اسم الموصول و الفعل "انصرم" و كان في إمكانه التخلى عن الإضافات بالقول:"...كان موته منذ اسبوعين..."أما اليوسف فاستخدم اسم الموصول مع الفعل "توفي" والذى يبدو بعيدا عن السياق لأن "توفي" فعل يصف الموت العادي على فراش الموت، إلا أن السياق يشير إلى أن فليباس مات غرقا في أعماق البحر فكان الأنسب إذن استخدام فعل "مات" أو عبارة" غرق منذ اسبوعين" وكان في الامكان التخلي عن اسم الموصول.

كانت ترجمة لؤلؤة الأبلغ والأنسب للسياق؛ فهى ترجمة حرفية مباشرة إلا أن صياغتها جاءت بليغة مقارنة بالترجمات الاخرى، فقد أحسن لؤلؤة اختيار الصفة "ميت" التى تبرز قدرة و بلاغة وتمكن المترجم من الجانب اللغوى (لورود هذه الصفة في القرآن الكريم) و إلمامه بمعاني الأصل.

وجاءت ترجمة اليوسف في نوع من الشرح و التوضيح، وكذلك ترجمة شفيق جاءت مع الشرح و التوضيح و الحشو.

في البيت الثاني جاءت الترجمات عموما حرفية مباشرة ومتشابهة، وجاء الاختلاف بينها في ترجمة عبارة" the cry " و " swell". اليوت استخدم العبارة الأولى في معنى الجمع أو المصدر، و لهذا تبدو ترجمة شفيق غير مناسبة للسياق، لأننا عادة ما نستخدم مصطلح الصيحة للإنسان، و عبارة اليوسف جاءت ترجمة حرفية لمصطلح cry لاننا عادة ما نترجم هذا اللفظ إلى صراخ في اللغة العربية و لهذا أخذ اليوسف المعنى الحرفي المباشر، و تبدو عبارة لؤلؤة في وزن غير مألوف لأنه استخدم عبارة تصخاب على وزن "تفعال" بدل عبارة صخب المألوفة و المناسبة في هذا السياق،ربما أراد لؤلؤة عبارته في صيغة توكيدية لهذا استخدم صيغة المبالغة"تصخاب" على وزن تفعال، وهي عموما مناسبة للسياق.

وإذا قارنا بين ترجمة لؤلؤة واليوسف يمكن أن نعد ترجمة لؤلؤة الأنسب للسياق لأن النوارس تحدث صخبا وجلبة بصوتها ويستبعد أن نعده صراخا.

إذا رجعنا إلى عبارة swell فإن اليوت يشير فيها إلى ارتفاع و علو مياه البحر العميقة و صعودها إلى السطح في شكل موجات. ترجمة لؤلؤة كانت مناسبة للسياق فقد استخدم مصطلحا بليغا وهو"لجة" والذى يعنى تردد الأمواج و تلاطمها وهذا ينطبق على السياق، وشفيق بدوره أصاب في استخدام مصطلح اصطخاب و الذي يشير إلى تحرك و ارتفاع و هيجان مياه البحر و أما اليوسف فترجم بلفظ بسيط وهو موج وهذه الترجمة نجدها في بعض القواميس العربية ويشير اليوسف إلى أن ارتفاع مياه البحر العميق يكون في شكل أمواج.

يبدو أن ترجمة لؤلؤة لهذا البيت كانت حرفية و مباشرة ولكنها الأنسب و الأبلغ مقارنة بالترجمات الأخرى و هذا يعود لبلاغة ألفاظه و حسن انتقائها و دلالاتها العميقة الشاملة.

في البيت الثالث And the profit and loss يشير إليوت إلى هذا التاجر الفينيقى و هو فليباس وبحكم مهنته كتاجر للسلع و البضائع في البحر فإنه حتما يمر بفترات خسارة كما بفترات ربح و كانت الترجمات حرفية مباشرة "و الربح و الخسارة" باستثناء اليوسف الذى استخدم مصطلح "الخسران" بدل "الخسارة"، وفي هذا السياق بالذات– سياق التجارة، مصطلح الخسارة هو الأنسب لأن "الخسران" يشير إلى سياق دينى، فالكافر موعود بالخسران المبين في الدنيا و الآخرة أى الخسارة العظيمة، لهذا كانت ترجمات لؤلؤة و شفيق الأنسب و الأبلغ، و لو أن شفيق قام بتقديم و تأخير بسيط يرجع ربما إلى الذوق الشعري للمترجم.

في الأبيات الموالية يصف اليوت حركة عظام الغريق وارتفاعها و هبوطها مع مد و تلاطم الأمواج، وهي كالآتي: A current under sea/picked his bones in whispers.As he rose and fell

اختلفت الترجمات في وصف حركة العظام و كانت كالآتي: تيار بغور البحر/ فكك عظامه في همس. و إذا راح يعلو و يسف(لؤلؤة) التقط تيار تحت البحر/عظامه في الهمسات. وبينما راح يصعد و يهبط(اليوسف) لقد نزع تيار يجري تحت الماء/ اللحم عن عظامه في همسات. إذ نهض ثم سقط(شفيق)

ترجمة لؤلؤة حرفية مباشرة راع فيها الاسلوب الشعري لهذا جعل الفاعل مقدما(في صيغة شبه جملة) و أخر الفعل "فكك" ولم يتقيد بتركيب الجملة الفعلية(فعل+فاعل) كما فعل المترجمان الآخران اللذان قاما بنوع من الدمج بين البيت الاول و الثاني فبدأ كل منهما البيت الاول بفعل يصف حركة العظام مع التيار البحرى.

ترجمة شفيق جاءت طويلة نثرية فيها شرح وإطناب حتى بدت العبارة في مجملها حشوا مقارنة بالبيت الأصلي حيث عبر اليوت في تراكيب مختصرة و بليغة في أسلوب شعري يميل إلى التضمين لا التفسير و الشرح؛ شفيق شرح أن هذا التيار يجرى تحت الماء و كان يكفيه أن يترجم ب: تيار في أعماق البحر و حشو آخر يظهر في عبارة " لقد نزع... اللحم عن عظامه..."

ونلاحظ أن كل مترجم أول حركة العظام بطريقة مختلفة عن الآخر و هذا يعود ربما إلى غموض التركيب الأصل الذى اتبع فيه اليوت التضمين بدل الايضاح، ولهذا يمكن أن نفهم أن التيار البحرى فصل العظام عن اللحم أو أنه حركها و جمعها مع بعضها البعض في حركة واحدة و كأن هذه العظام بعد أن كانت متفرقة هاهى الآن كتلة واحدة... ربما هذا المعنى الأخير هو الأنسب لأن اليوت يصف الصوت الناتج عن هذه الحركة بمجرد همسات أى ليست قرقعة عظام قوية.

يبدو أن ترجمة شفيق تؤول البيت بالمعنى الأول و لهذا قال: "...نزع...اللحم..." و هذا نفس تأويل لؤلؤة على ما يبدو لأنه قال: فكك عظامه في همس...ربما يقصد أن التيار فصل العظام عن باقي الجسد و أخذها الواحد تلو الآخر بإحداث صخب قليل هو نوع من الهمسات؛ وبالتالي في النهاية الحركة هى التقاط للعظام مع هذا التيار البحرى.

إذا أخذنا بكل هذه التأويلات نقول إن البيت الأصلي كان نوعا ما غامضا ولهذا عبر كل مترجم بطريقته: بالحفاظ على التركيب الأصل المختصر أو القيام بالشرح والتفسير.

ولهذا تبدو ترجمة لؤلؤة الأكثر شعرية و بلاغة مبنى و معنى لكونها جاءت ترجمة حرفية مباشرة أما ترجمة شفيق فكانت ترجمة تفسيرية و شرح. ترجمة اليوسف كانت حرفية مباشرة ويبدو أنه التصق بالعبارات الأصل فترجم الفعل picked حرفيا ب "التقط" كما نسخ عبارة under sea في عبارة "تحت البحر" و كان الأفضل قول "تيار في أعماق البحر".

في الجزء الأخير من البيت الثاني يشير اليوت إلى ارتفاع و انخفاض جثة الغريق مع موج البحر، كانت ترجمة شفيق ركيكة و كأنها نسخ للأفعال في التركيب الأصل فجاءت عبارته بعيدة عن سياق البحر.

أما لؤلؤة و اليوسف فجاءت ترجماتهما حرفية مباشرة مناسبة للسياق ولو أن ألفاظ لؤلؤة كانت أبلغ و أنسب لوصف حركة الجثة مع الأمواج البحرية من حيث علوها تارة و نزولها

تارة أخرى مع المد البحري لهذا قال"...يعلو و يسف.."وهي أفعال أبلغ دلالة من "...يصعد و يهبط..." التى تصلح لسياقات أخرى غير سياق البحر و الموج.

في البيت الموالي يقول اليوت: ''He passed the stages of his age and youth" ويشير فيه إلى استعادة فليباس لذكريات من حياته وخاصة مرحلة الشباب.

يشير لؤلؤة و اليوسف في ترجماتهما إلى مراحل الشيخوخة والشباب من حياة فليباس، ولكن إذا أخذنا الاسطورة بعين الاعتبار والتى تقول إن فليباس هو اله الخصوبة لدى الفينيقيين الذى يقتل و ترمى جثته في البحر للحصول على خصب و بعث، و إذا سلمنا أن فليباس هو المعادل الموضوعي لصديق اليوت الذى غرق في نهر الدردنيل و الدى كان في ريعان شبابه فإن فليباس الفينيقى لم يعرف مرحلة شيخوخة و بالتالي تأويل هذين المترجمين كان خاطئا و تكون ترجمة شفيق الأنسب لأنه ترجم قائلا:" مرت به أطوار عمره و شبابه" بدل عبارة المترجمين الاخرين" مراحل شيخوخته وشبابه".

ولهذا جاءت ترجمة شفيق الأنسب لسياق الأبيات لأنه أخذ الاسطورة بعين الاعتبار كما أنه قام بتحويل وتبديل في صياغة ترجمته و لم يتقيد بالترجمة الحرفية كما فعل لؤلؤة و اليوسف في "مر بمراحل شيخوخته و الشباب"(لؤلؤة) و"اجتاز مراحل شيخوخته و الشباب"(اليوسف)

في الأبيات الأخيرة يدعو اليوت إلى الاتعاظ بهذه الشخصية الفينيقية و التمعن وأخذ العبرة منها ولهذا يوجه هذه الدعوة إلى الجنس البشرى كله دون استثناء بين اليهودى أو غيره و يعبر عن هذه الدعوة العامة قائلا: Gentile or Jew .

واختلفت الترجمات ما بين الحرفية والشرح والتوضيح كالآتي: أممى أم يهودي(لؤلؤة) أكنت يهوديا أم من الامم الأخرى(اليوسف) يهوديا كنت أم غير يهودى(شفيق)

ونرى أن لؤلؤة حافظ على التركيب الاصل وقام بترجمة حرفية مع نوع من النسخ في استخدام مصطلح أممي الذى لف الترجمة في نوع من الغموض عكس ترجمة اليوسف التى جاءت في نوع من الشرح و الإضافة مما جعل الترجمة واضحة و مفهومة كما قام المترجم بقلب العبارة أى تقديم و تأخير بدل الترتيب الأصل للبيت وهذا يعود للضرورة الشعرية في محاولة لخلق نوع من التوازن في البيت المترجم. ونرى أن المترجم بدأ ترجمته بالأداة "أ" مع "كنت" و كأنها صيغة للمناداة و لفت الانتباه وهو اسلوب بليغ اعطى للعبارة قوة وزادها شعرية، وكان في إمكان المترجم أن يستخدم صيغة أبلغ و أكثر سلاسة بحذف الألف"أ" وتأخير فعل الكينونة كمايلي: "يهوديا كنت أم من..." وهى التركيبة اللغوية التى بدأ بها شفيق ترجمته فجاءت ترجمته بليغة فبدل أن يقول شفيق "يهوديا أم غير يهودى" أضاف صيغة "كنت" في نوع من المناداة و قام بقلب البيت بتقديم و تأخير لخلق نوع من التوازن الشعري في البيت.

و استخدم شفيق عبارة "غير يهودى" ترجمة لمصطلح gentile وهى ترجمة حرفية مباشرة دون شرح أو تفسير، ولهذا يمكن أن نلخص ترجمة شفيق في كونها ترجمة حرفية مباشرة مع إضافة فعل الكينونة(في نوع من التوضيح) و القيام بتقديم و تأخير للضرورة الشعرية؛ ولهذا راع شفيق المبنى و المعنى فجاءت ترجمته الأبلغ.

في البيتين المواليين ينادي اليوت على كل بحار يدير الدفة و يدعوه إلى الاتعاظ بقصة فليباس الذى كان يوما بيننا وها هو اليوم في أعماق البحر في عداد الغرقى. و يقول اليوت:

O you who turn the wheel and look to windward, /

consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

اتفق لؤلؤة واليوسف في ترجمة صيغة النداء في البيت الاول إلى" أنت يا من" وهي ترجمة مكافئة للسياق الأصل، وجاءت بليغة في صيغة توكيدية باستخدام الضمير "أنت" أما شفيق فحدف هذا الضمير وجاءت ترجمته مباشرة بحرف النداء "يا من" وهى ترجمة بليغة و مناسبة للسياق رغم غياب التوكيد. واختلف المترجمون في ترجمة مصطلح the wheel، ترجمة لؤلؤة كانت بليغة باستخدام مصطلح "الدفة" لان اليوت يخاطب بحارا وهو يدير "عجلة" السفينة ولهذا أخذ هذا المترجم سياق الابيات "السياق الماكرو" بعين الاعتبار و ترجم بمصطلح الدفة على عكس اليوسف و شفيق اللذان التصقا بالتركيب اللغوى للبيت و

ترجما بالمصطلحين "الدولاب" و "العجلة" على التوالي، الدولاب مصطلح ينتمى إلى اللغة العامية و يستخدم أكثر في التعبير الشفوى.

تشير العديد من الاراء إلى أن اليوت قد يشير هنا إلى عجلة الحظ كما وردت في إحدى أوراق العرافة سوسوستريس و في هذه الورقة تظهر صورة الاله الفرعونى انوبيس حاكم الأموات الذى يسوقها إلى الظلمات وكان رمزه رأس ابن آوى عند الفراعنة ورأس كلب عند الرومان، وتقع الصورة على أحد جانبي عجلة الحظ. وفي الجهة الثانية صورة (تايفون) الوحش في الأساطير الإغريقية الذى له مئة رأس، وترتبط صورته باله الشر"سيت"في الأساطير الفرعونية ورمزه الأفعى و يدير العجلة شخص يحمل سيفا و تاجا.

واختلف المترجمون في ترجمة الجزء الثاني من البيت الاول، وخاصة في ترجمة مصطلح windward فكانت الترجمات: وتنظر صوب الريح(لؤلؤة) وتيمم شطر مهب الريح(اليوسف) و تنظر في اتجاه الريح(شفيق)

ترجمة شفيق جاءت حرفية مباشرة أما اليوسف كانت ترجمته حرفية مباشرة مع شرح وإضافة و يبدو أن اليوسف وشفيق أصابا في ترجمة المصطلح الانجليزى الذي يشير إلى "اتجاه الريح" وليس "الريح ذاته" أما لؤلؤة فكانت ترجمته نوعا ما مختلفة لأنه لم يستخدم مصطلح "اتجاه الريح" و يبدو أنه ترجم الفعل look to ب: تنظر صوب و ترجم المصطلح الانجليزى ’

windward‘إلى ’’الريح‘’، ومع هذا تبدو ترجمة لؤلؤة مكافئة للترجمات الأخرى لأن عبارة "صوب الريح" تعني "تجاه الريح".

إذن، بالرجوع إلى ترجمة البيت الأصل كاملا، نلاحظ أن ترجمة لؤلؤة جاءت حرفية مباشرة بليغة و موزونة و ذات وقع شعري يضاهى شعرية و بلاغة بيت اليوت.

ولهذا يبدو أن ترجمة لؤلؤة توفي المبنى و الوزن الشعري للبيت الأصل كما تحافظ على دلالته و معناه عموما.

ترجمات البيت الأخير جاءت مختلفة كالآتي: تأمل فليباس الذى كان يوما وسيما وفارعا مثلك(لؤلؤة)/ اتعظ بفليباس، وهومن كان ذات مرة أنيقا فاره الطول مثلك(اليوسف) تذكر فليباس، الذى كان يوما في مثل طولك ووسامتك(شفيق)

يبدو أن المترجمين الثلاث اتفقوا على مغزى عبارة اليوت وهى أخذ العبرة من قصة فليباس الفينيقى و لكنهم اختلفوا في الأفعال التى تعبر عن هذا المغزى، ترجمة اليوسف مباشرة و توحي بالمعنى الأصل أما عبارات لؤلؤة و شفيق فجاءت نوعا ما غير مباشرة من خلال التأمل و التذكر التى تؤدى إلى أخذ العبرة ولكن بطريقة غير مباشرة و يمكن اعتبار كل هذه الترجمات حرفية مباشرة.

ونلاحظ اختلافا بين المترجمين لؤلؤة و اليوسف في ترجمة الصفات التى تصف فليباس أما شفيق فقام بنوع من التحويل و التبديل النحوي فى العبارة لأنه قام بترجمة الصفات في صيغة أسماء و هو ما غير المعنى قليلا في الترجمة لان اليوت يقول إن "فليباس كان...طويلا مثلك" أما ترجمة شفيق فلم تقل هذا المعنى تماما، بل تشير فقط إلى"في مثل طولك" والطول لا يشير إلى طويل، ولهذا شفيق لم يقل...كان طويلا...مثلك، وجاءت الترجمة تبدو نوعا ما متغيرة لكون مجموعة الصفات تحولت إلى أسماء مجرورة بالاضافة فاسلوب الاضافة هذا غير المعنى نوعا ما وجعله مفتوحا للتاويل، كما جعل استخدام مثل هذا الاسلوب الترجمة نثرية دون وقع أو وزن شعري.

و إذا قارنا بين ترجمة لؤلؤة و اليوسف يبدو جليا حسن انتقاء لؤلؤة للألفاظ التى جاءت بليغة وشعرية مقارنة باليوسف.

مثلا ترجم لؤلؤة الظرف onceب: يوما أما اليوسف ترجمه ب: ذات مرة، عبارة لؤلؤة أبلغ و أنسب كما أنها جاءت في لفظ مفرد. ويبدو لي أن في ترجمة هذا البيت الأخير يميل لؤلؤة إلى استخدام الألفاظ المفردة البليغة في حين يستخدم اليوسف عبارات مركبة و شارحة؛ ترجم لؤلؤة اسم الموصول إلى"الذى" في حين كانت ترجمة اليوسف في لفظين: "وهو من" ؛ يبدو و كأن اليوسف يطيل ترجمته بمفردات إضافية لغرض الحصول على وزن أو ايقاع شعري ما، و هذا الاسلوب يستعمله كذلك في ترجمة الصفة tall وقال: فاره الطول(إضافة الاسم

إلى الصفة) ولم يستخدم الصفة: طويلا أو فارعا...وهنا نتأكد أن اليوسف يميل إلى الاضافة و إطالة العبارة لإحداث أثر ما و يبدو أن الأمر يتعلق بغرض شعري لأننا حينما نقرأ هذه الترجمة نجد نوعا من الشعرية في البيت و كأنه وزن شعري يسترسل مع قراءة البيت ولا نجد حشوا أو إضافة مفرطة بل كل العبارات التى استخدمها اليوسف كانت ذات وقع شعري بليغ.

إذن نقول إن ترجمة لؤلؤة كانت حرفية مباشرة وبليغة أحسن فيها المترجم اختيار الألفاظ و العبارات فكانت موزونة و شعرية وحافظ فيها على المبنى و المعنى. أما ترجمة اليوسف فجاءت حرفية مع نوع من الاضافة و الشرح و الاسترسال في العبارة ومع هذا كانت ذات وقع شعري.

في ختام دراسة و تحليل ترجمة هذا الجانب الاسطوري في قصيدة الارض اليباب والذي يحيلنا إلى قصة فلياس الفينيقى اله الخصوبة و هو الملاح الفينيقي الغريق الذي أشارت إليه العرافة سوسستريس وهو نفسه التاجر الفينيقى أحادي العين الذي لا يرى من الحياة غير جانب الربح أو الخسارة، وهو نمط آلهة الخصب الذي كان تمثاله يرمى في البحر أملا في حصول خصب؛ لا بد من الاشارة إلى الصعوبة التى يواجهها المترجمون في نقل مثل هذه الأساطير إلى القارئ العربي و تقريبها إليه في صورة مبسطة. و خاصة أن هذه الاسطورة ترد في عمل أدبى من الصعب مجاراته و هو الشعر. فكان لا بد على

المترجمين أن يأخذوا موضع الجد الاسطورة من جهة و الجانب الشعري الذى ترد فيه من جهة أخرى. و هذا العمل المضاعف صعب من مهمة المترجمين خاصة في بعض المقاطع التى ظل الغموض يكتنفها ولم يكن في إمكانهم تبسيطها للقارئ.

يبدو أن المترجمين اتبعوا الترجمة الحرفية المباشرة في ترجمة هذه الاسطورة في معظم المقاطع الشعرية وهذا محاولة منهم للحفاظ على الجانب الاسطوري من جهة و للحصول على ايقاع أو وزن شعري من جهة أخرى.

كما قام المترجمون في بعض المقاطع بنوع من التحويل و التبديل transposition لخلق نوع من الوزن أو الايقاع الشعري يضاهى شعرية أبيات اليوت. كما استخدم المترجمون في بعض السياقات اجراءات ترجمية غير مباشرة مثل الشرح و التفسير و الإضافة و التوضيح و التكييف لأجل تقريب الرسالة الشعرية من القارئ و اسلوب التقديم و التأخير و الحذف لأغراض شعرية. ونلاحظ أن الترجمة الحرفية المباشرة التى اتبعها لؤلؤة في معظم المقاطع الشعرية كانت مناسبة و بليغة وذات وقع شعري لأن المترجم كان يختار الألفاظ و العبارات البليغة و القوية والتى تلائم السياق الشعري لهذا حافظ في ترجمته على المبنى الشعري و وفى معانى القصيدة حقها. وهو ما جعل ترجمته بليغة في جل المقاطع الشعرية مقارنة بالمترجمين الآخرين.

7) أسطورة فيلوميلا و الملك تيريوس

يذكر اليوت في القسم الثانى"لعبة شطرنج" اسطورة فيلوميلا في الأبيات 97 –103 و التى تشير إلى قصة اغتصاب فيلوميلا من طرف زوج اختها الملك تيريوس حاكم تراقيا، ثم قطع لسانها حتى لاتبوح بما حدث، وتقول الاسطورة إن الآلهة أشفقت عليها فحولتها إلى عندليب واستطاعت أن تخبر أختها بما حدث فانتقمت من زوجها و تحولت هى الاخرى إلى طائر وفرت مع فيلوميلا إلى خارج القصر و عاشتا كطائرين مغردين. و قد اقتبس الشاعر القصة من كتاب "التحولات" للكاتب أوفيد.

ويعبر اليوت عن هذه الاسطورة في الابيات التالية:

Above the antique mantel was displayed /

As though a window gave upon the sylvan scene/the change of philomel by the barbarous king/ So rudely forced; Yet there the nightingale/ Filled all the desert with inviolable voice/ And still she cried, and still the world pursues,/ 'Jug Jug' to dirty ears

في هذه الابيات يشير اليوت إلى صورة كانت معلقة في الحجرة والتى استوحى منها قصة فيلوميل وقد شبه هذه الصورة بنافذة يطل منها على ذلك المشهد في الغابة في البيت الثانى وهذا المشهد هو في الحقيقة إشارة إلى المشهد الغابي الذى ذكره ملتون في "الفردوس المفقود" 'Paradise Lost' ونلاحظ أن اليوت عبر عن الاغتصاب ب"تحول فيلوميلا" إشارة

منه إلى كتاب "التحولات" لأوفيد حيث ذكرت هذه الاسطورة. واختلف المترجمون في ترجمة هذا"التحول" كالآتي: وفوق رف المصطلى العتيق يرى/ كنافذة تطل على مشهد غابي/ تحول "فيلوميل" التى اغتصبها بوحشية/ ذلك الملك البربرى، ولكن العندليب هناك/ (لؤلؤة) و فوق المدفأة العتيقة تبدت/(كما لو أن نافذة تطل على المشهد الرعوى)/ صورة اغتصاب فيلوميل، الذى يفرضه الملك البربري/ بقحة بالغة، ومع ذلك فإن العندليب هناك(اليوسف) وعلى المدفأة العتيقة كان الرائى يرى/ وكأنما النافذة تطل على مشهد غابي/ ما صار إليه مآل فيلوميلا، من جراء الملك البربري/ في إكراهه الفظ؛ و رغم ذلك فقد مضى العندليب(شفيق)

نلاحظ في هذه الترجمات أن لؤلؤة و اليوسف ذكرا تحول فيلوميلا و شرحا أن هذا التحول هو اغتصاب أما شفيق فقد حافظ على التركيب الأصل في معنى تحول و تغير قد حصل لفيلوميلا من دون أن يعبر مباشرة عن فعل الاغتصاب. ولهذا يبدو أن لؤلؤة و اليوسف قربا الاسطورة إلى القارئ(متلقي الترجمة) من خلال الشرح و التوضيح وهو ما أمكنه أن يفهم أن سياق الأبيات هو اغتصاب مما لا يفتح أمامه تأويلات أخرى كما أنه لا يحتاج إلى مراجعة المصدر الأصلي للاسطورة.

أما ترجمة شفيق فحافظت على غموض العبارة من خلال اعتماده على الترجمة الحرفية و هو ما يجعل القارئ يتساءل عن ماهية هذا التحول ويفتح أمامه بابا واسعا للتأويل ويكون القارئ مجبرا على مراجعة الاسطورة في مصدرها الأصل.

إذا رجعنا إلى الأبيات نرى اختلافا بين المترجمين في البيت الاول في تأويل مصطلح mantel و الذى يعنى رف المستوقد أو الموقد أو المصطلى والذى يستخدمه اليوت للإشارة إلى أن الصورة المنقوشة التى توحى بالمشهد الغابي معلقة فوق هذا الرف(كما ورد في تفسير البيت من طرف لؤلؤة) إلا أن اليوسف و شفيق ترجما المصطلح بالمدفأة، يبدو أن لؤلؤة ترجم المصطلح حرفيا لأنه أخذ الدلالة الموجودة في القواميس أما المترجمان الآخران فعبرا بالكل (المدفأة) عن الجزء(الرف) لأن الرف جزء من المدفأة ولهذا لا تبدو الترجمة الأخيرة ناقصة أو خاطئة بل يمكن أن نعدها زيادة أو إفراطا في الترجمة.

كما أن الصورة معلقة فوق المدفأة ولكن شفيق استخدم حرف الجر على المدفأة بدل فوق، إن حرف الجر على يوحى بأن الصورة ملامسة للمدفأة إلا أننا نفهم من سياق الأبيات الأصل أن الصورة معلقة فوق المدفأة دون أن تلامسها. ولهذا عبارة لؤلؤة و اليوسف أنسب من ترجمة شفيق.

اختلف المترجمون في التعبير عن الصورة ودلالتها على التحول؛ إذ حافظ اليوسف نوعا ما على التركيب الأصل مع تفسير التحول في عبارة"صورة اغتصاب فيلوميل" كما أعاد

صياغة حرف الجر by التى تشير إلى الملك في عبارة شارحة و طويلة "الذى يفرضه"، و يبدو أن اليوسف قام هنا بالمزج بين حرف الجر و الصفة في البيت الموالي forced، إذ توحي ترجمته بوحشية و فظاظة الفعل وهى مناسبة للسياق.

أما لؤلؤة فقام بتغيير التركيب الاصل في البيتن الثالث و الرابع، حيث قام بتفسير و شرح التحول بتقديم الجزء الأول من البيت الرابع و تأخير الجزء الأخير من البيت الثالث قائلا: تحول فيلوميل التى اغتصبها بوحشية، هذه العبارة الأخيرة جاءت ترجمة لعبارة so rudely forced في البيت الرابع، و أخر عبارة "ذلك الملك البربري" إلى البيت الرابع.

ولقد كان هذا التقديم و التأخير في ترجمة لؤلؤة مناسبا وسمح بتبسيط و شرح الأبيات الاصل دون غموض أو حشو.

بالنسبة لترجمة شفيق يبدو أنه حافظ على تركيب الأبيات و ترتيبها دون تقديم أو تأخير أي أن المترجم حاول ترجمة هذه الأبيات ترجمة حرفية مع بعض الإضافة و التحويل.

في البيت الأول قدم المترجم شفيق لمشهد التحول بعبارة كان الرائى يرى وهى عبارة مبنية للمعلوم على عكس عبارة اليوت المبنية للمجهول و كأن المترجم أراد شرح عبارة اليوت و توضيحها من خلال إضافة "الرائى" بدل العبارة المبنية للمجهول "كان يرى" (بضم الياء)، وأيضا كأن المترجم يريد أن يؤكد و يشد الأنظار والانتباه إلى المشهد القادم، ولهذا التركيب المبنى للمعلوم للمترجم لم يكن حشوا أو إطالة للتركيب بل كان بليغا و مؤثرا و دعوة للقارئ

لمتابعة المشهد القادم إذن نعتبر تغيير شفيق للتركيب المبني للمجهول إلى تركيب مبني للمعلوم تعويضا نحويا transposition.

فى البيت الثالث نلاحظ أن المترجم حافظ على معنى التحول في عبارة شارحة طويلة "ما صار إليه مآل فيلوميلا" من دون أن يفسر طبيعة هذا التحول فحافظ في ترجمته على غموض العبارة ويبدو أن شفيق استخدم هذه العبارة الطويلة لغرض إحداث وزن شعري في البيت وهذا ما نلمسه لدى قراءتنا لأبيات شفيق في هذا المقطع و من خلال القافية 'الياء' في " يرى، الغابي، البربري"، في الجزء الثانى من البيت حافظ المترجم على التركيب الأصل و ترجم حرف الجرby بعبارة "من جراء" و هي عبارة طويلة نوعا ما و ثقيلة وكان بإمكانه حذف حرف الجر "من" فتصبح العبارة سلسة و شعرية.

وفي البيت الموالي يشير شفيق إلى فعل التحول في عبارة تبدو ترجمة حرفية أو حتى نسخا للعبارة الأصل so rudely forced وقال المترجم: في إكراهه الفظ وتبدو هذه العبارة غير قوية وكان الأفضل استخدام صفة "الوحشى" بدل "الفظ" لأن هذه الاخيرة لا توحى بوحشية فعل الاغتصاب.

إذن يتبين من ترجمة شفيق أنه لم يوضح و لم يفسر للقارئ طبيعة التحول الذى أصاب فيلوميلا و اكتفى بالاشارة إلى "إكراه فظ" ويعود هذا الغموض إلى التصاق هذا المترجم

بتركيب الأبيات الأصل وراح ينسج على منوالها معنى، ومحاولا في ذات الوقت الحصول على أبيات شعرية متوازنة و ذات ايقاع شعري.

يمكن إذن القول إن ترجمة لؤلؤة كانت بليغة و شعرية حيث قام بترجمة حرفية لمعنى الابيات مع توضيح و تفسير التحول و قام بتقديم و تأخير في بعض الابيات للايضاح و التبسيط بعيدا عن الحشو والركاكة.

اليوسف كذلك قام بترجمة حرفية للابيات مع تقريب الاسطورة للقارئ من خلال تفسير و شرح التحول لكن اختياره للألفاظ لم يكن في بلاغة ألفاظ لؤلؤة.

أما شفيق فقام بنوع من التحويل في البيت الأول في تحويل المبني للمجهول إلى صيغة المبنى للمعلوم و قام بترجمة حرفية للأبيات من دون أن يشرح أو يوضح طبيعة التحول، كما نلمس محاولة شفيق الحصول على أبيات شعرية موزونة و ذات ايقاع شعري في توحيده للقافية في بعض الأبيات.

في الأبيات الثلاثة الأخيرة يشير اليوت إلى فيلوميلا بعد أن تحولت إلى عندليب وظل يغرد بصوته في أرجاء المعمورة دون توقف أو كلل أو ملل.

وجاءت الترجمات كالآتي:... ولكن العندليب هناك/تملأ القفر جميعا بصوت لا يغتصب/ وبقيت تصيح، وبقى العالم يلاحقها،/زق،زق لآذان قذرة./(لؤلؤة)...ومع ذلك فإن العندليب

هناك/ قد أفعم الصحراء جملة بصوت حرام/ و هو ما ينى يصرخ، والعالم ما ينى يثابر،/ جغ جغ لآذان قدرة.(اليوسف) ...مضى العندليب/يملأ الصحراء بصوته الذي لا ينثلم/ و ظل يتصايح، و الدنيا لا تنى تتابعه،/"جج جج" في قذر الآذان(شفيق)

نلاحظ في هذه الترجمات أن كل مترجم أشار إلى الطائر العندليب لكنه لم يشر أن هذا الطائر هو في الأصل فيلوميلا التى تحولت إلى عندليب، ولهذا يبقى القارئ بعيدا عن سياق ظهور العندليب في القصيدة كما أنه إذا رجعنا إلى البيت الثالث يمكن أن اليوت يستخدم مصطلح the change للإشارة إلى تحول فيلوميل إلى عندليب إضافة إلى معنى الاغتصاب، كما نشير أن اليوت في البيت السادس أشار إلى العندليب بضمير النسوة she و كأنه يشير إلى فيلوميل ولهذا كان في إمكان المترجمين الإشارة إلى هذا التحول بإضافة اسم فيلوميلا إلى الطائر في نهاية البيت الرابع حيث ذكر العندليب فتصبح العبارة: "...فيلوميلا العندليب هناك..." بهذه العبارة يمكن للقارئ أن يفهم أن فيلوميلا هي العندليب أو يفهم على الأقل وجود علاقة ما بينهما. ولهذا ظلت الترجمات حرفية في إشارتها إلى العندليب دون تكييف أو تطويع.

نلاحظ أن لؤلؤة في أبياته هذه استخدم تاء التأنيث في إشارته إلى العندليب و كأنه يشير إلى فيلوميلا، أما المترجمان الآخران فأشارا إلى العندليب في صيغة المذكر ولم يأخذا بعين

الاعتبار الضمير she الذى يحيل إلى العندليب في البيت السادس(أو بالأحرى إلى فيلوميلا).

في هذه الأبيات الأخيرة اختلف المترجمون فى مصطلح القفر أو الصحراء و يبدو أن اليوت استخدم مصطلح desert في إشارة منه إلى الاماكن القاصية أو البعيدة أو النائية أو ربما الخالية و الموحشة. و لهذا نجد لؤلؤة ترجم بمصطلح القفر أما المترجمان الآخران فاستخدما مصطلح الصحراء كترجمة حرفية(أو نسخ) للمصطلح الأصل.

كما اختلف المترجمون في ترجمة عبارة اليوت inviolable voice لؤلؤة ترجم حرفيا بقوله صوت لا يغتصب بمعنى لا يمكن إسكاته وهى ترجمة مفهومة وواضحة، أما ترجمة اليوسف فكانت مبهمة لأنه قال "صوت حرام" ربما يقصد "...حرام اغتصابه" ولكن العبارة تبدو غير مكتملة و تفتح على عدة تأويلات أما شفيق فترجم بعبارة:" بصوته الذى لا ينثلم" بمعنى لا يمكن الوصول إليه أو إسكاته أو التعدى عليه، وهو ما ينطبق مع السياق الأصل.

تبدو ترجمة لؤلؤة لهذا البيت الأنسب للسياق حيث جاءت حرفية مباشرة ذات ألفاظ بليغة مقارنة بالترجمات الأخرى أما شفيق فكانت ترجمته حرفية مع إطالة العبارة باسم موصول لم يكن ضروريا للمعنى ربما أراد المترجم الحصول على عبارة شعرية فأضاف بعض الكلمات للضرورة الشعرية بالنسبة لليوسف كانت ترجمته حرفية نوعا ما مبهمة و غير واضحة لطبيعة الألفاظ المستخدمة مثل: "أفعم... جملة، صوت حرام".

يشير اليوت في البيت الأخير إلى صوت العندليب والذى ترجمه لؤلؤة بصوت العصافير زق زق(الزقزقة)، أما المترجمان الآخران فقاما بنقحرة المصطلح إلى جغ جغ كما فعل اليوسف و جج جج في ترجمة شفيق، يشير أحد محللى القصيدة أن الصوت الحقيقي للعندليب هو جغ جغ وليس زق زق التى هى زقزقة العصافير، إذن يبدو أن لؤلؤة استخدم الصوت العام للطيور في أبسط أشكاله من دون تحديد صوت العندليب على وجه الخصوص ولهذا نقول إن ترجمة لؤلؤة جاءت عامة من دون تخصيص، أما ترجمة اليوسف فكانت نقحرة للمصطلح الأصل و كانت مناسبة لأنه حافظ على صوت العندليب الذي وصفه اليوت في قصيدته، وتبدو ترجمة شفيق نوعا ما غريبة لأنه استخدم الصوت'جج جج' حيث نقحر حرف g إلى 'ج'، ويبدو النطق السليم لصوت العندليب 'جغ جغ' وليس 'جج جج'.

إذا رجعنا إلى البيت ما قبل الأخير و الذى يشير إلى أن فيلوميلا العندليب لا تزال تصرخ ولا يزال العالم يتابع...نلاحظ أن الجزء الثاني للبيت الأصل غامض بعض الشئ

(and still the world purs ues) و مفتوح على التأويل، أحد المحللين يرى أن اليوت يشير في عبارة (لا يزال العالم يتابع...) إلى أولئك الذين لا يزالون يتابعون الأفعال الوحشية الوضيعة

أما الترجمات فاختلفت معانيها: لؤلؤة مثلا ترجم 'وبقي العالم يلاحقها' و يقول لؤلؤة في تفسيره لهذا البيت إن البحث و الملاحقة لا نهاية لهما. و لكن الملاحقة هنا غامضة، هل

تعنى متابعة قصة فيلوميلا أم أنها تظل محل مطاردة، يبدو أن لؤلؤة جعل ترجمته بهذا الغموض لأنه يرى البيت الأصل ذاته غامضا.

أما اليوسف فكانت عبارته نوعا ما حرفية"و العالم ما ينى يثابر" هنا الفعل يثابر يوحى بمعنى مواصلة و متابعة فعل ما بنفس الوتيرة، يبدو أن ترجمة اليوسف كذلك غامضة و تحتمل التأويلين معا أي أن العالم لا يزال يتابع العندليب أو أن أولئك يواصلون تلك الافعال ولم يتوقفوا عنها.

أما شفيق فكان تأويله واضحا في قوله "و الدنيا لا تنى تتابعه" بمعنى أن الجميع لا يزال يتابع القصة ولا يزال يستمع للعندليب.

إذن يبدو أن الاختلاف في هذه الترجمات و غموضها يعود إلى غموض البيت الأصل و صعوبة تأويله ولهذا فإن الأنسب الحفاظ على هذا الغموض في الترجمات وجعلها مفتوحة للتأويل. وهو الحال في ترجمات لؤلؤة و اليوسف التى كانت حرفية مباشرة من دون شرح أو تفسير.

وقد أشار اليوت إلى هذه الاسطورة، مرة أخرى، في القسم الثالث "موعظة النار" في الأبيات 203–206 التالية:

Twit twit twit/ Jug jug jug jug jug jug/ So rudely forced/ Tereu

وكانت الترجمات كمايلي: شق شق شق/زق زق زق زق زق زق/...بغاية الوحشية اغتصبت./تيريو(لؤلؤة)تويت تويت تويت/جج جج جج جج جج جج / في إكراهه الفظ/ Tereu أى تيريوس(شفيق) تويت تويت تويت/ جغ جغ جغ جغ جغ جغ/ هكذا اغتصبت بقحة/ تيريو (اليوسف)

في الابيات 203 و204يصور اليوت أصوات العندليب و يظهر أن اليوسف و شفيق قاما بنقحرة الصوتين إلا أن لؤلؤة غير الصوتين الأصليين و يبدو أنه استخدم أصواتا يراها الأنسب في اللغة العربية فقد استخدم الصوت شق شق بدل تويت تويت و حافظ على زق زق بدل جغ جغ. ويبدو الصوت شق شق مألوفا في العربية خاصة عند تقليد صوت العصافير و لكن الاختلاف يكون في الرسم بالحروف العربية بين مقلد و آخر، بالنسبة للأصوات المنقحرة فهى مألوفة ولا يختلف اثنان في حقيقة الصوت تويت تويت الذي نسمعه بشكل دائم بين العصافير والطيور عموما. إذا يمكن أن نعد نقحرة أصوات الطيور تقنية مناسبة لتلافي أي تغيير في النص الأصل أما ترجمة لؤلؤة للأصوات الانجليزية إلى أصوات أخرى في اللغة العربية فهذا يعود حتما إلى اطلاعه بالبيئة العربية و خصائص طيورها و هذا ما سمح له باستخدام أصوات أخرى يراها الأنسب و الأبلغ من دون حاجة إلى الالتصاق بالأصل.

في البيتين المواليين تبدو الترجمات حرفية خاصة ترجمة شفيق الذى لم يفسر في ترجمته و لم يشرح إشارتها، فإذا أخذ القارئ هذا القسم من القصيدة دون المرور بالقسم الثاني" لعبة شطرنج"(لأن قصيدة الأرض اليباب تتكون من خمسة أجزاء مستقلة عن بعضها البعض) فإنه حتما لن يفهم دلالة الأبيات ويبقى سياقها غامضا. لهذا جاءت ترجمة شفيق غامضة دون شرح أو تفسير أما لؤلؤة و اليوسف فكانت ترجماتهما حرفية مع أنهما فسرا بيت اليوت الرابع ويفهم القارئ أن الأبيات تتحدث عن حادثة اغتصاب ولكن يبقى الغموض يسود البيت الأخير حيث ذكر المترجمان الاسم تيريو ولكن دون تحديد هويته...كان ربما يتوجب إضافة "من طرف" أو الفعل "فرضه" قبل الاسم إشارة إلى أن الفعل قام به تيريو.

ويمكن القول إن المترجمين ربما أخذوا القسم السابق بعين الاعتبار حيث كانت القصة واضحة و لهذا لم يروا من داع للتفسير و الشرح أو الإضافة و لهذا جاءت الترجمات حرفية مباشرة حافظ فيها المترجمون على تركيب الأبيات الأصل دون إضافة أو شرح أو تفسير.

8) اسطورة تايريسياس Tiresias

ذكرت اسطورة تايريسياس في كتاب "التحولات" لأوفيد حيث يحكى أن تايريسياس كان رجلا يعيش في (طيبة) و رأى ذات مرة في الغابة أفعوانان يتعانقان فقام بضربهما، فتحول عندها إلى امرأة(أصابته اللعنة) وظل يعيش في هذه الحال إلى أن صادفه نفس المشهد بعد سبع سنين، عندها عاود ضرب الأفعوانان فتحول إلى طبيعته الأولى كرجل. و

قد أصيب تايريسياس بالعمى فوهبت له الآلهة قدرات نبوية لهذا فإن اليوت يستخدم هذه الشخصية كمركز للقصيدة كونه يضم تجربة مزدوجة للجنسين ولهذا فهو يوحد بين شخصيات القصيدة جميعا، كما أنه يعمل كشاهد و حكم في القصيدة ويظهر تايريسياس في القصيدة لأول مرة معرفا بنفسه في صيغة "أنا تايريسياس" في القسم الثالث "موعظة النار" حيث ترد الأبيات(218–219) التالية:

I Tiresias,though blind, throbbing between two lives,

Old man with wrinkled female breasts, can see

و جاءت الترجمات كالآتي: أنا تايريسياس رغم العمى، أختفق بين حياتين،/ رجل عجوز بثديي أنثى متغضنين، أقدر أن أرى(لؤلؤة) أنا تايريسياس، المترجح بين حياتين/ و الشيخ ذو النهدين الأنثويين المترهلين/ أملك، رغم العمى، أن أرى (في اللحظة الشفقية)(اليوسف) أنا تيريزياس، و إن أكن ضريرا أهتز بين حياتين،/ عجوزا ذا ثديين نسائيين مجعدين، أقدر على الإبصار(شفيق)

نلاحظ أن المترجمين قاموا بالترجمة الحرفية للأبيات مع الحفاظ على نفس عدد الابيات، باستثناء اليوسف الذى أعاد تقسيم الأبيات إلى ثلاثة أبيات بدل اثنين و هذا راجع على ما يبدو إلى قيامه بالحفاظ على نفس القافية في هذه الأبيات و هو ما أدى به إلى القيام ببعض التقديم و التأخير مثل تأخير عبارة "رغم العمى" من البيت الأول إلى البيت الثالث، إذن كان هذا التغيير للضرورة الشعرية، وربما حاول اليوسف إنتاج ايقاع في ترجمته مشابها للايقاع

الموجود في البيت الأول بين blind و lives و لهذا استخدم في البيت الثانى عبارة "...ذو النهدين الانثويين المترهلين".

لؤلؤة قام بالترجمة الحرفية للبيتين مع تحويل و تبديل نحوي في عبارة "رغم العمى" حيث حول الصفة blind إلى الاسم"العمى" و هو ذات التحويل الذى قام به اليوسف أما شفيق فحافظ على صيغة الصفة و لم يقم بتحويل نحوي.

ويبدو الاختلاف بين المترجمين في اختيار الألفاظ، فمثلا في البيت الأول، حيث يصف اليوت تايريسياس أنه يتأرجح بين حياتين، عبر المترجمون بألفاظ مختلفة عن هذه الحالة؛ لؤلؤة عبر بالفعل "أختفق" وهو أنسب من ترجمة شفيق الذى ترجم بالفعل "أهتز" واستخدم اليوسف الصيغة النحوية اسم الفاعل "مترجح" ترجمة للصيغة النحوية الأصل "اسم الفاعل" throbbing وتبدو ترجمة لؤلؤة الأبلغ و الأنسب للسياق.

كما عبر لؤلؤة و شفيق عن تايريسياس بالرجل العجوز كترجمة حرفية لعبارة old man أما اليوسف فاستخدم مصطلح "الشيخ" الذى يحمل ايحاءات ومعاني خاصة بالبيئة العربية، ولهذا فإن عبارة "الرجل العجوز" أنسب للسياق. كما جاءت ترجمة لؤلؤة للبيت الثاني، رغم حرفيتها، أبلغ لكونه أحسن اختيار الألفاظ في عبارة "ثديي أنثى متغضنين" ولو أنه ترجم

حرف الجر with حرفيا(أو نسخا) في قوله: بثديى... على عكس المترجمين الآخرين اللذين ترجما بلفظ: 'ذو...' الذي يوحى بمعنى امتلاك و اكتساب وهو المعنى الأصل.

شفيق جاءت عبارته نوعا ما ثقيلة لأنه استخدم عبارة "ثديين نسائيين مجعدين" وكان الأنسب استخدام "أنثويين" بدل "نسائيين" أما الصفة مجعدين فتؤدي المعنى الأصل إلى حد ما؛ أما ترجمة اليوسف فجاءت مناسبة للسياق عموما إلا أن ألفاظ لؤلؤة كانت أدق و أبلغ دلالة مقارنة بالألفاظ ذات الدلالة الواسعة في ترجمة اليوسف.

و إذا أخذنا أهمية الشكل و الوزن الشعري في ترجمة هذه الأبيات فيمكن القول إن ترجمة اليوسف كانت الأبلغ و الأنسب و الأكثر شعرية، حيث لم يتقيد بالتقسيم الأصل للأبيات و أعاد صياغتها في ثلاثة أبيات و قام بتقديم و تأخير لغرض الحصول على نفس القافية و لهذا حصل على أبيات شعرية رغم الدلالة الواسعة لبعض ألفاظه ولهذا حافظ اليوسف على المبنى و المعنى في ترجمته فكانت الأبلغ و الأنسب.

ترجمة لؤلؤة كانت حرفية و مباشرة مع قيامه بتحويل نحوي، ألفاظه المنتقاة كانت دقيقة و بليغة في دلالاتها، إذ يبدو أن لؤلؤة يحاول الحفاظ على المعاني الأصل و ترجمتها كاملة وإن كان ذلك على حساب المبنى و شعرية الأبيات. ترجمة شفيق جاءت حرفية مباشرة حافظ على معانى الأبيات كاملة دون الاهتمام بالشكل أو الوزن الشعري.

يمكن القول إن هذه الأبيات تمثل أول ظهور لشخصية تايريسياس في القصيدة و لهذا حاول المترجمون الحفاظ عليها كما قدمها اليوت فقاموا بالترجمة الحرفية لمعاني الأبيات ليفهم القارئ و يتعرف على هذه الشخصية، كما نلمس محاولة الحفاظ على بعض الخصائص الشعرية للأصل كالقافية و الايقاع لدى المترجمين من خلال إعادة تقسيم الأبيات أو القيام بنوع من التقديم و التأخير أو باختيار الألفاظ التى تحقق ايقاعا و تأثيرا شعريا.

و لهذا كانت الترجمات عموما مناسبة و مقبولة لكونها مكنت القارئ من الاطلاع و التعرف على شخصية تايريسياس في صورة عامة، كما يلمس القارئ نوعا من الشعرية و الايقاع في بعض المقاطع المترجمة و هو ما يضفي عليها طابعا شعريا بعيدا عن رتابة الكتابة النثرية.

و يظهر تايريسياس مرة أخرى في الأبيات الموالية حيث نتعرف على قدراته في التنبؤ و التعرف على ما سيحدث، خاصة في هذا المشهد بين المرأة التى تعمل راقمة في مكتب و ضيفها الموظف الشاب، حيث يقف تايريسياس كشاهد سبق له أن عايش هذا الموقف و يتنبأ في سياق هذه الأبيات بما سيحدث في المشهد كما يرد في الأبيات من 228–230:

I Tiresias, old man with wrinkled dugs/perceived the scene, and foretold the rest/I too awaited the expected guest

و يضيف لاحقا في الأبيات التالية من 243–246:

And I Tiresias have foresuffered all/I who have sat by Thebes below the wall/ And walked among the lowest of the dead

وجاءت ترجمات الأبيات الأولى كالآتي: أنا تايريسياس، رجل عجوز بضرعين متغضنين/ رأيت المشهد و تنبأت بالبقية/أنا كذلك انتظرت الضيف المرتقب(لؤلؤة) أنا تايريسياس العجوز ذو النهدين المترهلين/ استوعبت المشهد و تنبأت بالبقية/ وأنا الآخر توقعت الضيف المرتقب (اليوسف) أنا تيريزياس العجوز ذو الثديين المجعدين/ أنا قد فهمت المنظر، وحدست باقيه/ قد كنت أنتظر أنا الآخر الضيف المتوقع(شفيق)

البيت الأول يشبه أحد الأبيات التى مرت من قبل و التى يعرف فيها تايريسياس بحالته المزدوجة التى عايشها(رجل و امرأة) و في البيتين المواليين يشير تايريسياس إلى قدراته على الإبصار و التنبؤ من خلال عبارتي perceived و foretold و هنا اختلف المترجمون في ترجماتهم، فالعبارة الأولى تشير في سياقها إلى فعل الرؤية الذى يتعدى مجرد النظر إلى الوعى و الفهم و التبصر وهو ما عبر عنه اليوسف في عبارة استوعبت و كذلك شفيق استخدم عبارة فهمت وهى مناسبة للسياق إلا أنه أكمل العبارة بمصطلح "المنظر" وهو نوعا ما بعيد عن السياق فالأفضل استخدام "المشهد" كما جاء في ترجمة اليوسف و لؤلؤة.

هذا الأخير ترجم مباشرة ب" رأيت المشهد" و تبدو هذه العبارة ناقصة الدلالة مقارنة بالأصل لأنها لا توحى بالفهم و الوعى و التبصر.

أما الجزء الأخير من البيت فيشير إلى فعل التكهن و التنبؤ و هو ما أشار إليه اليوسف و لؤلؤة أما شفيق فترجم بعبارة "حدست..." ويبدو أن السياق لا يشير إلى حدس بل إن

تايريسياس سيتنبأ ببقية المشهد وفقا لما عايشه أو مر به في حياته ولهذا فهو يعتمد على معطيات لديه ليقوم بفعل التنبؤ و التكهن و لا يتعلق الأمر بحدس مجرد. ولذا يمكن القول إن كل الترجمات لهذا البيت كانت حرفية مباشرة و جاءت ترجمة اليوسف الأنسب و الأبلغ.

و في الأبيات الموالية(243–246) يشير تايريسياس إلى أنه سبق له أن عايش هذا المشهد عند أسوار مدينة "طيبة" حيث كان يقصده الناس يسألونه ليتنبأ لهم، فتنبأ بالموت و المرض الذى سيصيب طيبة لهذا يشير في البيت الأخير إلى أنه نزل إلى العالم السفلي حيث زار الأدنى من الموتى.

و جاءت الترجمات كالآتي: و أنا تايريسياس سبق أن عانيت هذا كله/أنا الذي جلست قرب طيبة في ظل الجدار/ و مشيت بين الأدنى من الأموات(لؤلؤة) وأنا تايريسياس قد سلف لي أن عانيت(كل ما حدث)/ أنا من قعد بجانب طيبة تحت السور/ ومن سار بين أحط الموتى(اليوسف) و أنا تيريزياس جربت ذلك كله/ أنا الذى جلس تحت حائط طيبة/ و شق طريقه بين أكثر الموتى ضعة(شفيق).

تبدو الترجمات في معظمها حرفية مباشرة واختلفت فيما بينها من حيث التركيب و الايقاع الشعري، نلاحظ أن شفيق تمكن من تحقيق نوع من الايقاع في أبياته من خلال نفس القافية في البيتين الأخيرين كما نحس أبياته شعرية موزونة لدى قراءتها، ولكنه في المقابل يبدو أنه

ضحى ببعض الدقة في ترجمة بعض المعانى. تبدو أبيات لؤلؤة كذلك شعرية موزونة على عكس ترجمة اليوسف التى جاءت في طابع نثري من غير وزن أو ايقاع بين الأبيات.

إذن من حيث المبنى و الشكل الشعري تبدو ترجمة شفيق الأنسب و الأبلغ، أما إذا رجعنا إلى ترجمة معانى الأبيات و دلالاتها فتبدو ترجمة لؤلؤة الأبلغ لكونه يحسن انتقاء ألفاظه و تراكيبه، في البيت الأول مثلا استخدم عبارة "سبق أن عانيت..." أما عبارة اليوسف فجاءت طويلة وثقيلة لكونه استخدم عبارة "قد سلف لي أن عانيت" كما أن اختيار الفعل 'سبق' أفضل من 'سلف'، أما شفيق فاستخدم عبارة مغايرة تماما في قوله 'جربت ذلك كله' وهى مناسبة عموما للسياق ولو أنها لا تدل مباشرة على المعاناة التى يوحى بها الفعل الأصل، وربما جاء اختيار المترجم لهذه العبارة للضرورة الشعرية.

في البيت الموالي، استخدم لؤلؤة و شفيق الفعل 'جلس' وهو أنسب للسياق من الفعل 'قعد'، كما نلاحظ أن شفيق ترجم بقية البيت بدمج 'قرب طيبة' مع 'تحت الجدار' قائلا: '...جلس تحت حائط طيبة' أما لؤلؤة واليوسف فترجما كلتا العبارتين من دون دمجهما. و قام شفيق بهذا الدمج للضرورة الشعرية لغرض الحصول على نفس القافية مع البيت الموالي، أما لؤلؤة و اليوسف فترجما البيت حرفيا بالحفاظ على التركيب الأصل مع أنهما اختلفا في ترجمة عبارةbelow the wall التى ترجمها اليوسف حرفيا أما لؤلؤة فقام بنوع من الشرح و التبسيط في قوله 'في ظل الجدار' لأن تايريسياس يصف هنا جلوسه بين أسوار طيبة كشاهد و حكم، و

لهذا جعل عبارته تعنى سياقيا 'خلف الجدار' بدل عبارة 'تحت السور' أو 'تحت حائط...' لأن الجلوس لا يكون 'تحت' بل 'خلف' أو 'بجانب' و لهذا يبدو أن ترجمة لؤلؤة الأنسب و اختلف المترجمون في مصطلحات الجدار و الحائط و السور، و السياق يشير إلى أسوار طيبة ولهذا يبدو مصطلح 'السور' الأنسب بدل 'الحائط أو الجدار' التى تحمل دلالة عامة.

في البيت الثالث، كانت ترجمة لؤلؤة الأبلغ و الأنسب لأنها تشير إلى رحلة تايريسياس بين الموتى في العالم السفلي أما الترجمات الأخرى فتبدو بعيدة عن السياق سواء في عبارة 'أحط الموتى' أو عبارة '...أكثر الموتى ضعة' التى تشير إلى القيمة المعنوية للموتى أو موقعهم الاجتماعى، إلا أن السياق الأصل يشير إلى مكان و موقع الموتى و درجاتهم في العالم السفلي. و لهذا ترجمة لؤلؤة توحى بهذا المعنى فهى إذن الأبلغ و الأنسب مقارنة بالترجمات الأخرى.

يمكن أن نعتبر في هذه الأبيات الثلاث أن المعانى كانت نوعا ما غامضة و صعبة الفهم لأن تايريسياس يشير إلى قدراته النبوية و جلوسه عند أسوار طيبة و رحلته بين الموتى في العالم السفلي. وهو ما صعب من مهمة المترجمين و جعل التأويل يختلف من مترجم لآخر، كما اختلف المترجمون فيما بينهم في مسألة الاهتمام بالشكل أو المضمون. حيث نرى أن شفيق اهتم بالايقاع في ترجمته و عمل على تحقيق نفس القافية بين الأبيات وهو ما جعل ترجمته شعرية موزونة. ومع هذا نلاحظ أن اهتمام شفيق بالمبنى و الشكل الشعري كان على

حساب بعض الدقة في معانى الأبيات و دلالاتها، و تبدو ترجمة لؤلؤة حرفية مباشرة اعتمد فيها على اختيار الألفاظ المناسبة و البليغة والتى حافظ من خلالها على معانى و مضمون الرسالة الأصل دون نقصان أو تحريف، كما تبدو كذلك ترجمته نوعا ما ذات وزن شعري لأن الألفاظ المنتقاة ذات وقع شعري و متناغمة فيما بينها، ولهذا يبدو أن لؤلؤة وفق إلى حد ما في الجمع بين المبنى و المضمون.

بالنسبة لترجمة اليوسف كانت حرفية مباشرة ولكن التراكيب كانت نوعا ما نثرية من دون وزن أو ايقاع كما أن معانيه لم تكن دقيقة و متطابقة مع الأصل و هذا يعود ربما لغموض الأبيات الأصل و صعوبة تراكيبها.

جدير بالذكر أن هناك بعض التحليلات للقصيدة التى تقول إن شخصية تايريسياس هى التى تتكلم بصيغة'أنا' في بداية القسم"موعظة النار"، حيث نجده يخاطب نهر التايمس و يتحسر على ما آل إليه من فراغ و غياب للحياة لأن مرتاديه قد هجروه وما عاد ينبض كما كان. ثم ينتقل إلى بحيرة ليمان، حيث يتكلم نفس المتحدث، فهناك يجلس تايريسياس و يبكي و يتذكر عظام الموتى، ربما هي عظام فليباس الفينيقى، و عظام أولئك الذين قضوا في الحرب. و يشير إلى صوت العظام التى تحركها و تعبث بها أرجل الجرذان كدلالة على الموت و العفن الذى أصاب الأرض، فهى إذن الأرض الخراب. ويسترسل المتحدث في ايراد صور مختلفة للموت و الحياة، وهنا يورد أنه كان يصطاد عند القناة الكئيبة و يتأمل تحطم سفينة

الملك أخيه و موت الملك أبيه من قبل. ويقول العديد من المحللين إن هذه الأبيات تشير إلى اسطورة الملك الصياد و البحث عن الكأس المقدسة وفي نهاية المقطع الشعري إشارة إلى أصوات الأبواق و المحركات و غناء الأطفال وهو ما يشير إلى شفاء الملك الصياد و حصول الفارس على الكأس المقدسة، كما ورد في الاسطورة التي جاءت في كتاب الميس جيسي وستون: "من الشعيرة إلى الرومانس".

9) اسطورة الملك الصياد و الكأس المقدسة:

تشير اسطورة الملك الصياد إلى أن بلاد هذا الملك الصياد The fisher king أصابتها اللعنة فتحول خصبها إلى يباب كما أصبح الملك عقيما و يتوجب لرفع هذه اللعنة وصول فارس من بلاد بعيدة، وعليه أن يجيب عن أسئلة معينة. و يربط اليوت هذه الأسطورة بأسطورة الكأس المقدسة في إشارة إلى الكأس التى شرب منها المسيح في العشاء الأخير، و ضاعت هذه الكأس و يبدأ البحث عنها و يصور هذا البحث في شخص الفارس الباحث الذى يصل إلى الكنيسة الخطرة و يتوجب عليه أن يجيب عن أسئلة و يحصل عندها على الكأس وهنا يربط اليوت هذا الفارس الباحث بالفارس القادم من بلاد بعيدة و الذى يجيب عن الأسئلة فترفع اللعنة عن بلاد الملك و يشفى الملك و تستعيد الأرض خصوبتها و نضارتها. و نجد الإشارة إلى هذه الأسطورة في بعض المقاطع من القسم الثالث "موعظة النار"(

الأبيات 197–202) و القسم الأخير"ماقاله الرعد" حيث يصف اليوت المخاطر و الصعاب التى تواجه الفارس في طريقه إلى استعادة الكأس.

كما تشير بعض تحليلات هذه القصيدة إلى أن الابيات 187–195 التى يذكر فيها المتكلم أنه كان يصطاد السمك في قناة موحشة خلف مصنع للغاز متفكرا في أحداث قد مضت مثل تحطم سفينة أخيه الملك و موت أبيه الملك من قبل، إنما تحيلنا إلى شخص "الملك الصياد" الباحث عن الخلاص لبلاده، وفي الأبيات الأخيرة(200–202) إشارة إلى وصول الفارس الباحث الذي تغسل أقدامه بماء الصودا و ترافقه جوقة الأطفال تنشد تحت القبة، ليتم بعدها مهمته و يشفى الملك الصياد، لتنطلق الأفراح ايذانا بزوال اللعنة.

و جاءت الأبيات الأولى 187–190 كالآتي:

A rat crept softly through the vegetation/Dragging its slimy belly on the bank/While I was fishing in the dull canal/On a winter evening round behind the gashouse

و كانت الترجمات كالآتي: انسل جرذ رويدا خلال العشب/ يجرجر بطنه الموحل على الضفة/ بينما كنت أصطاد في القناة الكئيبة/ في مساء شتائى خلف مصنع الغاز(لؤلؤة) لقد زحف جرذ بنعومة بين الأعشاب/ يجر على الضفة بطنه النحيل/ حين كنت أصطاد في الترعة الآسنة/ ذات أمسية شتائية خلف مصنع الغاز(اليوسف) قد زحف فأر في خفة بين المزروعات/ و هو يجر بطنه الدبقة على الضفة/ التى جلست عليها أصطاد في القناة البليدة/ ذات أمسية من أماسي الشتاء خلف مستودع الغاز(شفيق)

نلاحظ أن الترجمات كانت حرفية في مجملها ومباشرة و لكن اختلف المترجمون في اختيار الألفاظ، وتباينت هذه الألفاظ في دقتها من مترجم لآخر.

في البيت الأول مثلا كانت ترجمة شفيق للحيوان خاطئة لأن السياق يتحدث عن جرذ وليس فأر، كما أن لؤلؤة و اليوسف أشارا إلى الأعشاب أو العشب في حين أن المصطلح الأصل يشير إلى معنى النباتات أو الزروع عموما، ولهذا يبدو مصطلح شفيق الأقرب إلى الدقة أما مصطلح العشب فغير دقيق. كما اختلف المترجمون في وصف حركة الجرذ وتبدو ترجمة لؤلؤة الأبلغ و الأنسب للسياق لأن عبارته كانت بليغة و معبرة، و كذلك عبارة شفيق كانت مناسبة للسياق و توحى بالمعنى الأصل؛ و نرى أن ترجمات لؤلؤة و شفيق لم تلتصق بالتركيب اللغوى الأصل بل صاغت المعنى في تركيب عربي مناسب من دون نسخ أو ركاكة. أما اليوسف فقد التصق بالتركيب الأصل و قام بنسخ الفعل و الظرف في البيت الأصل إلى نفس التركيب"زحف...بنعومة.." في البيت المترجم ولهذا يمكن أن نعد هذه الترجمة نسخا.

و تبدو ترجمة لؤلؤة للبيت الأول الأبلغ و الأكثر شعرية، لحسن اختيار الألفاظ وكذلك لكونه بدأ البيت الشعري مباشرة بالفعل المباشر"انسل" على عكس اليوسف الذى بدأ بيته ب "لقد" فكانت ترجمته أقرب للنثر وكذلك شفيق بدأ ترجمته ب"قد" فكانت إضافة غير ضرورية.

في البيت الثاني، كانت ترجمة لؤلؤة و شفيق حرفية في حين قام اليوسف بتقديم عبارة الظرف و تأخير المفعول به، و لكن هذا التقديم و التأخير لم يكن ذا تأثير مهم لأن ترجمة لؤلؤة رغم حرفيتها تبدو أكثر شعرية، كما أن اليوسف أخطأ في عبارة "بطنه النحيل" لأنه أول عبارة slimy إلى النحيل، في حين أن معناها هو' لزج، موحل، دبق ' كما ورد في ترجمات لؤلؤة و شفيق.

وبدأ شفيق بيته المترجم بعبارة 'وهو' و هذا ما أطال بيته من غير داع بل جعل البيت أقرب للنثر مقارنة بترجمة لؤلؤة و اليوسف التى جاءت نوعا ما موزونة من غير إطالة أو إضافة. و تبدو ترجمة لؤلؤة، التى جاءت حرفية مباشرة، الأبلغ و الأنسب لحسن اختيار الألفاظ من غير إضافة أو تحويل.

في البيت الثالث، كانت ترجمة لؤلؤة و اليوسف حرفية مباشرة و كان الاختلاف بينهما في الإشارة إلى المكان الذى يصطاد فيه المتكلم، والسياق الأصل يبدو أنه يشير إلى قناة راكدة مهجورة توحى بالموت و الخراب خاصة أنها تقع خلف مصنع الغاز ولهذا من المحتمل أن تكون ملوثة ببقايا و نفايات هذا المصنع. و تبدو ترجمة اليوسف مناسبة لأنه استخدم عبارة الترعة الآسنة و التى تعنى القناة الراكدة أو الملوثة، أما لؤلؤة فاستخدم عبارة "القناة الكئيبة" و التى توحى نوعا ما بالسياق العام للبيت الأصل و لو أنه كان في الإمكان استخدام عبارة أفضل وهى:"القناة الموحشة" التى توحى بأن القناة خالية و مهجورة.

بالنسبة لترجمة شفيق يبدو أنه قام بالترجمة الحرفية للبيت مع شرح و تفسير و توضيح لجلوسه للصيد من خلال ربط هذا البيت بما سبقه باستخدام اسم الموصول "التى" إشارة إلى الضفة ثم أضاف عبارة " (التى) جلست عليها أصطاد" و ربما أن شفيق قام بهذه الإضافة و الإطالة لترجمته بغية الحصول على وزن شعرى معين، كما نلاحظ أن شفيق استخدم عبارة "القناة البليدة"، ربما لأنه ترجم حرفيا "dull " إلى "بليدة" ولكن هذه الصفة تستخدم على الأحرى للإنسان ولهذا تبدو غير مناسبة للسياق. إذن يمكن أن نعتبر ترجمة لؤلؤة الأنسب و الأبلغ والأكثر شعرية لحسن انتقائه للألفاظ المناسبة للسياق، ولكون هذه الألفاظ تحدث وزنا في ترجمة لؤلؤة و تجعلها تنساب أبياتا شعرية لدى قراءتها.

ترجمة اليوسف جاءت حرفية و مناسبة للسياق و لكنه استخدم الظرف "حين" في بداية البيت مقارنة بلؤلؤة الذي استخدم "بينما" فكان هذا الظرف أكثر ملاءمة و مناسبة للوزن الشعري للبيت.

ترجمة البيت الرابع كانت نوعا ما متشابهة لدى لؤلؤة و اليوسف، حيث ترجما البيت ترجمة حرفية مباشرة، أما شفيق فيبدو مرة أخرى أنه يترجم البيت مع إطالة العبارة، فبدل أن يقول "ذات أمسية شتائية" نجد أنه يستخدم عبارة أطول في قوله: "ذات امسية من اماسي الشتاء" ربما لإحداث وزن و ايقاع شعري في بيته. كما نلاحظ أنه استخدم مصطلح "مستودع الغاز"، إلا أننا نجد عادة مصطلح "مصنع الغاز" ترجمة شائعة لمصطلح "gashouse "

موازاة مع مصطلح fishhouse الذى يترجم عادة "مصنع السمك". إذن إذا رجعنا إلى ترجمة الأبيات الأربعة مجتمعة يمكن القول إن ترجمة لؤلؤة كانت حرفية مباشرة، إلا أن اختيار الألفاظ لديه كان بليغا و مناسبا في معظم الأحيان حيث أن دلالاتها واضحة و مناسبة و توحى بالسياق الأصل دون إطالة أو حشو، كما تبدو الأبيات متوازنة و شعرية و هذا يعود حتما لعباراته المركبة تركيبا سلسا دون حشو أو إطناب مقارنة بترجمة شفيق التى جاءت في بعض المقاطع أقرب للنثر منها للشعر.

و الأبيات الموالية من 191 إلى 194 هى:

Musing upon the king my brother's wreck/ And on the king my father's death before him./
White bodies naked on the low damp ground/ And bones cast in a little low dry garret, /

وجاءت الترجمات كالآتي: أتأمل في تحطم سفينة الملك أخي/ وفي موت الملك أبي من قبله./ أجساد بيضاء عارية في الأرض الواطئة الرطبة/ و عظام مرمية في علية ضيقة واطئة يابسة،(لؤلؤة) و أتفكر بحطام سفينة أخى، الملك/ و موت أبي الملك من قبله./ أجساد بيضاء عارية تستلقي على الأرض الرطيبة الخفيضة/ و عظام طوح بها في قبو صغير جاف و خفيض،(اليوسف) وأنا أفكر في حطام أخى الملك/ و في وفاة أبي الملك من قبله./ أجساد بيضاء عارية على الأرض الواطئة الرطبة/ و عظام ملقاة في غرفة صغيرة ضيقة جافة على السطح،(شفيق)

تبدو الترجمات حرفية مباشرة تنسج على منوال الأصل، و يظهر الاختلاف في البيت الأول بين لؤلؤة و اليوسف من جهة و ترجمة شفيق من جهة أخرى، في الإشارة إلى حطام السفينة. حيث إن شفيق لم يذكر السفينة، بل صاغ عبارته مثل التركيب الأصل "حطام أخى الملك"، و إذا رجعنا إلى السياق الأصل للأبيات نجد أن المتكلم "الملك الصياد" يتفكر في أحداث مرت به كتحطم سفينة أخيه وموت أبيه الملك.

جدير بالذكر أن البيت 192 يشبه أحد أبيات شكسبير في مسرحية "العاصفة" حيث يتفكر الأمير فرديناند بأبيه الملك"ألونزو". إذن لدى قراءة أبيات لؤلؤة و اليوسف نفهم أن الحطام يتعلق بالسفينة ونفهم عموما سياق الأبيات من دون اللجوء إلى تأويلات و تحليلات القصيدة، في حين أن ترجمة شفيق تبقى غامضة ويبقى القارئ يتساءل عن أصل هذا الحطام. إذن قام لؤلؤة و اليوسف بإضافة في نوع من الشرح و التفسير لغرض الايضاح و التبسيط أما شفيق فترجم حرفيا من دون إضافة أو توضيح. و تبدو ترجمة لؤلؤة للبيتين الأوليين أبلغ من ترجمة اليوسف، حيث استخدم الفعل أتأمل في و حافظ على توازن البيتين بإعادة استخدام حرف الجر"في" في بداية البيت الثاني، وكذلك في تقديم عبارة الملك قبل"أخى" وقبل "أبي" ولهذا جاءت ترجمته متوازنة مقارنة بترجمة اليوسف الذى جعل عبارة الملك متأخرة بعد"أخى" وبعد "أبي" كما استخدم اليوسف عبارة "أتفكر ب" وربما كان الأفضل قول"أتفكر في". ولهذا كانت ترجمة لؤلؤة الأبلغ والأكثر شعرية.

بالنسبة لشفيق استخدم عبارة "وفاة أبي" وكان الأفضل استخدام "موت" الأنسب للسياق مثل المترجمين الآخرين.

في البيت 193 تشير بعض التحليلات إلى أن هذه الأجساد تشير إلى شعيرة الخصب حيث يرمى تمثال آلهة الخصب في البحر كل عام ليكون هنالك بعث. و إذا أخذنا هذا البيت مع البيت الموالى(194) نلاحظ تشابها في الترجمة بين المترجمين، ويبدو أن اليوسف حاول الحصول على نفس القافية بين البيتين من خلال إنهاء البيتين بنفس العبارة "الخفيضة" و "الخفيض" و نلاحظ أيضا أن اليوسف أضاف الفعل "تستلقي" في نوع من الشرح و التوضيح و كأنه يقول إن هذه الأجساد ممددة على الضفة و لهذا جاءت عبارته نوعا ما طويلة، في حين أن المترجمين الآخرين ترجما حرفيا العبارة من دون اضافة هذا الفعل و كانت العبارة مفهومة من دون غموض.

في البيت الأخير نجد أن شفيق ترجم مصطلح garret في عبارة طويلة شارحة في قوله"غرفة صغيرة على السطح" و كأنها ترجمة تفسيريةعلى عكس المترجمين الآخرين اللذين ترجما مباشرة باستخدام المصطلحات "علية" و "قبو" على التوالي و كانت ألفاظا مناسبة و بليغة أفضل من العبارة الطويلة لشفيق و التى جعلت البيت الشعري في صياغة نثرية ثقيلة.

وعموما نلاحظ أن ترجمة لؤلؤة كانت حرفية مباشرة وكانت الأبيات موزونة وشعرية لحسن اختيار الألفاظ والتراكيب دون إطالة أو حشو، اليوسف كذلك ترجم بطريقة حرفية ومباشرة مع استخدامه إضافة لغرض الشرح والايضاح والتبسيط، كما حاول الحصول على نفس القافية في البيتين الأخيرين باستخدام نفس الصفة وهذا ما أضفى على البيتين ايقاعا وشعرية. بالنسبة لشفيق كانت ترجمته حرفية مباشرة و لكنه استخدم في البيت الأخير عبارة طويلة جعلت البيت يبدو نثريا.

و لهذا يمكن أن نعد ترجمة لؤلؤة الأبلغ و الأكثر شعرية تليها ترجمة اليوسف الذى تمكن من خلق ايقاع و شعرية في أبياته.

10) اسطورة الاله ديانا، ربة العفاف:

في الأبيات من 196إلى 198يشير الشاعر اليوت إلى إحدى الأساطير حول الاله ديانا، اله الحب، حيث تشير الاسطورة إلى أن أحد الصيادين والذى يدعى أكتيون قادته أصوات الأبواق والصيد إلى مكان تواجد الاله ديانا، وهناك رآها تستحم رفقة حورياتها، فعاقبته الالهة و تحول إلى أيل وتمكن الصيادون من اصطياده مقتولا. ويذكر الشاعر "جون داي" في مسرحية "مجمع النحل" هذه الاسطورة في قوله:"...يحمل صوت الأبواق و الصيد/ أكتيون إلى ديانا في الربيع"، و لذا نجد اليوت في أبياته يشير بطريقة غير مباشرة إلى هذه الأسطورة ولكنه يقدمها في شكل معاصر، حيث يحل صوت المحركات محل صوت الصيد،

و يحل "سوينى"" محل " أكتيون" و تحل "مسز بورتر" محل " ديانا". و نشير إلى أن سويني هو اسم شخصية موجودة في العديد من القصائد الأخرى لاليوت مثل: "سويني بين العنادل" و" سويني أغونيستس". و يذكر الناقد يوسف اليوسف[137] في كتابه" ت.س.اليوت" أن "سوينى" يشير في هذه القصائد إلى قرد كثيف الشعر و هو خلاصة السوقية في الإنسان المعاصر، و كذلك هو سويني في هذه القصيدة، فهو رمز الحب الشهوانى الذى ستقوده أصوات المحركات إلى "السيدة بورتر" بائعة الهوى.

و يقول اليوت في هذه الأبيات:

But at my back from time to time I hear/ The sound of horns and motors, which shall bring/ Sweeney to Mrs.Porter In the spring.

و جاءت الترجمات كالآتي:

و لكننى أسمع ورائى من حين لحين/ صوت الأبواق و المحركات، التى ستوصل/ "سوينى" إلى "مسز بورتر" في الربيع.(لؤلؤة) غير أننى، بين الفينة و الفينة، أسمع خلفي/ صوت الأبواق و المحركات التى ستقل/ سويني إلى السيدة بورتر في الربيع(اليوسف) لكنى ما أنفك أسمع من وراء ظهري بين الحين و الحين/ صوت الأبواق و المحركات التى ستعيد/ سوينى إلى مسز بورتر في الربيع(شفيق)

[137] اليوسف، سامي يوسف، ت.س.اليوت. دار منارات للنشر(ط1) ص:82

جاءت الترجمات في مجملها حرفية مباشرة، خاصة في البيتين الثاني و الثالث، أما البيت الأول فكانت الصياغة اللغوية للبيت الأصل نوعا ما طويلة وأخر الشاعر عبارة الجملة الفعلية إلى آخر البيت، وقدم شبه جملة ظرف المكان ثم شبه جملة ظرف التكرار. ولهذا نجد الاختلاف بين المترجمين في التقديم والتأخير، لؤلؤة قام بتقديم الجملة الفعلية "أسمع" و جعلها قبل عبارات ظرف المكان والزمان فجاءت ترجمته سلسة ومباشرة، أما اليوسف فقام بتأخير ظرف المكان وأحسن اختيار ظرف الزمان"بين الفينة والفينة" كما وضع هذا الظرف في وسط البيت فجاءت عبارته شعرية وموزونة.

كما اختلف لؤلؤة واليوسف في ترجمة عبارة ظرف المكان ما بين "ورائى وخلفي" على التوالي، وهي ترجمات مناسبة عموما ومقبولة.

أما ترجمة شفيق فكانت ركيكة نوعا ما لأنه قال:"...من وراء ظهري" مما أثقل البيت الشعري وكان الأنسب قول "من ورائى" كما نلاحظ أن شفيق قدم الجملة الفعلية "أسمع" قبل ظرفي المكان والزمان، وأضاف عبارة "ما أنفك" قبل الجملة الفعلية في نوع من التأكيد و المبالغة، ونلاحظ لدى قراءة أبيات شفيق نوعا من القافية المتشابهة مما أحدث ايقاعا شعريا بين الأبيات، ربما لهذا السبب نجد شفيق قد اختار الفعل"تعيد" في البيت الثاني كترجمة لعبارة"bring" رغم معناه الواسع، بدل الفعل "توصل" أو "تقل" كما في ترجمات لؤلؤة و اليوسف والتى تعد أكثر دقة، ونلاحظ أن الألفاظ الأخيرة في كل بيت من أبيات شفيق تتناغم

فيما بينها(الحين/تعيد/ الربيع) ولهذا نرى أن شفيق أولى أهمية أكبر للايقاع والوزن الشعري حتى وإن كانت الألفاظ المختارة تحمل دلالات واسعة وأقل دقة.

كما نشير أن الأبيات الأصل تحمل نفس القافية خاصة البيتين الثاني والثالث اللذين ينتهيان كمايلي: "bring, spring" لهذا أولى شفيق أهمية للايقاع والقافية في أبياته، أما لؤلؤة و اليوسف فيبدو أنهما أغفلا هذا الجانب. كما نلاحظ أن لؤلؤة وشفيق عبرا عن السيدة بورتر ب"مسز بورتر" بنقحرة العبارة الأصل، أما اليوسف فاستخدم عبارة" السيدة بورتر" وتبدو نقحرة الاسم الأنسب في هذا السياق.

إذن بالعودة إلى الترجمة الكاملة لهذه الأبيات يمكن القول إن الترجمات عموما جاءت حرفية مباشرة مع بعض التقديم والتأخير للضرورة الشعرية، وهو ما جعل الأبيات تبدو موزونة وشعرية، بالنسبة لشفيق يبدو أنه أضاف بعض العبارات لغرض التأكيد والمبالغة كما أولى للقافية والايقاع أهمية أكبر من خلال اختيار الألفاظ والعبارات التى تحقق هذا الغرض.

في الأبيات الموالية(201–202) يشير اليوت مرة أخرى إلى مسز بورتر، ويلمح إلى أسطورة الملك الصياد لحظة قدوم الفارس الباحث الذى تغسل قدماه عند مدخل الكنيسة فتغنى جوقة الأطفال احتفالا بهذا الفارس ليكمل مهمته ويشفى الملك الصياد ويحصل الفارس على الكأس المقدسة.

و نورد الأبيات 201و202 وقبلها أورد الأبيات 199 و200 لغرض الايضاح والإحالة الصحيحة وتجنب الغموض:

O the moon shone bright on Mrs Porter/ And on her daughter/ They wash their feet in soda water/ Et, O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

جدير بالذكر أن البيت ا لأخير باللغة الفرنسية أخذه اليوت من قصيدة "بارسيفال" للشاعر بول فرلين حول أسطورة الكأس، حيث إن بارسيفال هو الفارس القادم لشفاء الملك الصياد، و ترافق الفارس جوقة الأطفال تنشد في القبة لحظة احتفالية غسل الأرجل.

كما ورد على لسان اليوت أن الأبيات 199–201 مأخوذة من أغنية شعبية كانت تغنيها الفرق الموسيقية النمساوية في الحرب لحظة قدوم الجنود إلى مسز بورتر والتى تقوم رفقة ابنتها بغسل أقدامهم بماء الصودا.

و جاءت الترجمات(201–202) كالاتي: تغسلان الأقدام بماء الصودا/ يا لأصوات الأطفال هذه، تنشد تحت القبة!(لؤلؤة) فهما تغسلان أقدامهما بماء الصودا/ هاهى ذى أصوات الأطفال المترنمين في القبو(اليوسف) إنهما تغسلان أقدامهما في مياه الصودا./ و يالأصوات الأطفال إذ يغنون داخل القبة(شفيق)

نلاحظ أن اليوسف و شفيق أخطآ في تأويل البيت الأول لأنهما أحالا الضمير their(feet)

على السيدة بورتر وابنتها، في حين أنه يعود على الجنود(كما ورد في شرح الأبيات في الأعلى).

وجاءت الترجمات للبيت الأول حرفية مباشرة أما البيت الثاني فنلاحظ أن اليوسف أخطأ في ترجمة مصطلح la coupole لأنه استخدم مصطلح القبو والأصح هو مصطلح القبة كما جاء في ترجمة لؤلؤة وشفيق، كما أن مصطلح القبو هو cellar

وجاءت ترجمات هذا البيت حرفية مباشرة وشعرية، نلاحظ أن ترجمة اليوسف كانت نوعا ما ثقيلة في عبارة "المترنمين" لكونه ترجم صيغة اسم الفاعل chantant إلى اسم الفاعل في العربية" المترنمين"، وكان الأفضل استخدام صيغة الفعل المضارع كما فعل المترجمان الآخران، حيث جاءت الترجمات سلسة وموزونة وشعرية.

يمكن أن نقول إن الأبيات هذه جاءت صعبة وغامضة للمترجمين وربما لم يكن سياق ورودها واضحا تماما لأن اليوت يقتبس أبياتا من مصادر مختلفة ثم يجمعها معا للدلالة على فكرة أو سياق معين، ولهذا يجد المترجمون صعوبة في الالمام بمقاصد اليوت وفهم اقتباساته خاصة أنها تبدو وكأنها قصاصات ورقية مركبة جنبا إلى جنب وعلى القارئ(المترجم) أن يجمعها ليستخلص منها رسائل ومضامين مرتبطة الدلالة. وربما يرتبك المترجم حين يشير اليوت إلى مسز بورتر وسويني في البيت السابق ويربطها باسطورة الالهة ديانا،

ثم يذكر اليوت مسز بورتر ويربطها بابنتها في أبيات مقتبسة من أغنية شعبية لفرقة نمساوية كانت تنشدها زمن الحرب العالمية الأولى.

ولهذا يجد المترجمون صعوبة في فهم مقاصد اليوت من هذا التركيب والدمج بين أحداث اسطورية وأحداث واقعية من زمن الحرب، ولا يجدون بدا من الحفاظ على المعانى الظاهرة المباشرة للأبيات الأصل في ترجماتهم دون إضافة تأويلات أو شروحات قد تثقل القصيدة وقد تجانب الصواب في مقاصد الكاتب؛ لذلك جاءت ترجماتهم حرفية مباشرة مع الاهتمام بالحصول على أبيات شعرية و موزونة.

*11)اسطورة الرعد_رحلة الفارس الباحث عن الكأس_*

يحيلنا هذا القسم إلى المصاعب التى يواجهها الفارس الباحث عن الكأس المقدسة في طريقه إلى و لحظة وصوله إلى الكنيسة الخطرة. كما يختتم هذا القسم باسطورة الرعد الواردة في الاوبنشاد الهندية، هذه الأخيرة عبارة عن محاورات شعرية وردت في المخطوطات الهندوسية القديمة.

تشير العديد من تحليلات القصيدة إلى أن الأبيات الأولى من هذا القسم الخامس تقدم لنا مشاهد من لحظات صلب المسيح(322–330) بدءا من اعتقال المسيح حتى صلبه. و في الأبيات الموالية(331–358) يشير الشاعر إلى رحلة البحث عن الماء، و كأنه بحث عن

خلاص الأرض اليباب من القحل و الجفاف الذى أصابها أو خلاص أوروبا من الدمار و الفراغ الذى خلفته الحرب.

و في الأبيات الموالية(377–394) يصف الشاعر مشاهد تواجه الفارس الباحث لحظة وصوله إلى الكنيسة الخطرة، منها الصور الكابوسية إضافة إلى وصفه موقع هذه الكنيسة بين الجبال وحالها القديم المتهرى الذى ينبئ بأنها كنيسة مهجورة.

ونورد بعضا من أبيات اليوت التى تشير إلى رحلة الفارس الباحث عن الكأس المقدسة:

Awoman drew her long black hair out tight/ And fiddled whisper music on those strings

يبدولي أن اليوت يشير في هذين البيتين(377–378) إلى لحظة وصول الفارس إلى الكنيسة و غسل قدميه، فهو ربما يصف لنا هذه المرأة التى يقابلها الفارس والتى تقوم بشعيرة الغسل.ويصور لنا شعرها الأسود الطويل في شكل مسترسل تنساب منه، مجازا، ألحان موسيقى.

وجاءت الترجمات كمايلي: امرأة شدت شعرها الأسود الطويل/ و عزفت ألحان همس على تلك الأوتار(لؤلؤة) راحت إحدى النساء تجر شعرها الفاحم الطويل المضفور/ وعزفت الموسيقى الهامسة على هاتيك الأوتار(اليوسف) قد أحكمت إحدى النساء بسط شعرها الأسود الطويل/ وراحت تعزف موسيقى هامسة على هذه الأوتار(شفيق)

يبدو أن المترجمين قد أولوا البيت الأول بنفس المعنى و لكنهم اختلفوا في طريقة التعبير و التراكيب المستخدمة، كانت ترجمة لؤلؤة حرفية مباشرة و مختصرة مقارنة بالترجمات الأخرى و هذا يعود أساسا لكون لؤلؤة استخدم الفعل "شدت" كترجمة لعبارة draw out tight فجاءت عبارته واضحة و بليغة، ويمكن أيضا أن نترجم هذه العبارة الانجليزية إلى"شدت بإحكام"، أما سامى فاستخدم عبارة "تجر شعرها" وأضاف عبارة المضفور، أى أن اليوسف أول العبارة على أنها توحي بشعر مضفور ولكن السياق بعيدعن هذا لأن البيت الموالى يشير إلى عزف ألحان على أوتار وكأن المرأة تداعب شعرها وهو مبسوط منطلق و بالتالي لا يمكن أن يكون مضفورا. كما أشار اليوسف إلى لون الشعر في صيغة "فاحم" و كان الأفضل استخدام "أسود" كما فعل المترجمان الآخران و جاءت ترجمته في صياغة طويلة نوعا ما ربما لأنه استخدم عبارة " راحت...تجر شعرها الفاحم الطويل المضفور".

كما نلاحظ أن شفيق و اليوسف استخدما عبارة "إحدى النساء" في حين أن لؤلؤة ترجم في عبارة "امرأة" و كانت بليغة و مناسبة، ويبدو أن المترجمين الآخرين اختارا عبارة مركبة لأغراض الوزن الشعري للأبيات.

أما ترجمة البيت الثانى فكانت حرفية مباشرة وكانت متشابهة بين المترجمين و موزونة مع البيت الأول، في ترجمة شفيق يبدو أنه لم ينتبه إلى أن البيت الأصل يشير إلى "تللك

الأوتار" و ليس "هذه الأوتار"، ونجد أن اليوسف ترجم نفس العبارة في صيغة مبالغة جعلت عبارته في ايقاع شعري"هاتيك الأوتار".

واجمالا يمكن القول إن كل مترجم يختار ألفاظه و عباراته بما يخدم الوزن الشعري في أبياته. فلؤلؤة اتبع الترجمة الحرفية المباشرة و كانت أبياته متوازنة و هذا يعود لانتقائه الألفاظ البليغة واضحة الدلالة و خلو تراكيبه من الإطناب و الحشو. أما اليوسف فكانت ترجمته حرفية مع نوع من الإضافة و الشرح باستخدام الفعل"راحت" في بداية البيت الأول لأغراض اسلوبية و شعرية.

أما ترجمة شفيق للبيتين فكانت حرفية مباشرة مع بداية البيت الشعري بصيغة الفعل"قد أحكمت" و هذه الصيغة الفعلية أضفت على البيت الشعري رونقا و ايقاعا وجعلته متوازنا مع البيت الموالي الذي بدأه أيضا بصيغة فعلية "وراحت"، إذن يمكن القول إن ترجمة شفيق كانت شعرية وبليغة مع قوة الاسلوب و التعابير.

وفي الأبيات الموالية(379–381) يصف اليوت مشاهد من الكنيسة الخطرة:

And bats with baby faces in the violet light/ whistled, and beat their wings/ And crawled head downward down a blackened wall

وجاءت الترجمات كالآتي: وخفافيش بوجوه أطفال في ضوء الشفق/ راحت تصفر، وتخفق بأجنحتها/ وتزحف متدلية الرؤوس نزلا على حائط مسود(لؤلؤة) وأخذت الخفافيش تصفر

بوجوه طفولية في النور الشفاف/ و تضرب بأجنحتها/وبرأس منكس تهبط جدارا مسودا (اليوسف) ولقد راحت خفافيش ذات وجوه طفلية في الضوء البنفسجى/ تصفر، و تضرب بأجنحتها/ و قد دبت رؤوسها الزاحفة على أسفل حائط مسود(شفيق)

يصور اليوت فى هذه الأبيات مشهدا من المشاهد المرعبة التى تحيط بالكنيسة وهو صورة الخفافيش ذات الأقنعة الطفولية.

نلاحظ أن لؤلؤة حافظ على التركيبة الأصل للأبيات وترجم ترجمة حرفية مباشرة من دون إضافة أو تحويل، ولكن لؤلؤة استخدم عبارة "ضوء الشفق" بدل الترجمة الحرفية"الضوء البنفسجى" لأن اليوت يصف هذه الخفافيش في لحظات تتسم بنوع من الظلمة لا يكاد يرى فيها نور، ولهذا نعد هذه الترجمة"تكييف".

أما اليوسف فحاول شرح و توضيح العبارة الأصل في قوله "النور الشفاف" بمعنى ضوء خافت، وأما شفيق حافظ على التركيب اللغوى الأصل وقام بنسخه إلى العربية.

و نلاحظ أن ترجمة لؤلؤة جاءت موزونة الأبيات و صياغتها بليغة، إذ أنه حافظ على البيت الأول في صياغة اسمية ثم جاءت أبياته الموالية في صيغة فعلية متوازنة فيما بينها، على عكس اليوسف الذى قام بنوع من التقديم في أحد أجزاء البيت الثاني، إذ أدمج جزءا من البيت الثاني مع البيت الأول وبدأه بصيغة فعلية"..أخذت ...تصفر" فجاء البيت طويلا و

كذلك البيت الثالث مقارنة بالبيت الثاني الذى كان مختصرا جدا ولهذا نجد أبياته الشعرية دون توازن أو ايقاع فيما بينها، وتبدو نثرية في صياغتها مقارنة بالترجمات الأخرى.

وأما ترجمة شفيق فجاءت حرفية مباشرة في مجملها و نلاحظ أنه افتتح البيت الأول بعبارة "ولقد راحت" بدل وضعها في بداية البيت الثانى في نوع من الإضافة لغرض جعل الاسلوب شعريا و متوازنا كما يبدو أن شفيق يستخدم هذه العبارة في نوع من التأكيد و المبالغة ولجعل الصيغ الفعلية "الماضية"في البيت الموالي تنساب بعذوبة و سلاسة.

في ترجمة البيت الثالث يبدو الاختلاف واضحا بين المترجمين في الصياغة اللغوية للبيت وهذا يعود حتما إلى الصورة الغريبة للخفافيش في بيت اليوت.

ترجمة لؤلؤة كانت حرفية مباشرة وواضحة حيث استخدم ألفاظا مناسبة و بليغة في صياغة لغوية سلسة جعلت الصورة واضحة في ذهن القارئ، وأما ترجمة اليوسف فتبدو نوعا ما مختصرة لكون المترجم قام بتقديم وتأخير في بيته، فأخر الفعل 'تهبط' وقدم قبله عبارة الحال"برأس منكس"، كما قام اليوسف بدمج حركة الخفافيش على الحائط"الزحف" مع الاتجاه نحو الأسفل قائلا"تهبط" في فعل واحد و لكن هذا الفعل لايناسب تماما هذا السياق و كانت العبارة أقل دقة مقارنة بترجمة لؤلؤة. كما أن التقديم و التأخير الذى قام به المترجم لم يكن له وقع شعري أو بلاغي بل جعل البيت عاريا من الوزن و الايقاع.

أما ترجمة شفيق فجاءت نوعا ما غامضة و معقدة في تصوير حركة الخفافيش ربما يعود هذا إلى الصياغة اللغوية المعقدة في وصف الرؤوس في البيت الأصل فقام شفيق بالنسج على منواله، لأنه قال"وقد دبت رؤوسها الزاحفة.." في هذه العبارة نوع من الإعادة لنفس الفعل لأن 'تدب تعنى تزحف'، يبدو أن المترجم يريد أن يقول "و قد دبت رؤوسها تزحف على أسفل..." ولهذا نقول إن ترجمة شفيق جاءت صياغتها اللغوية ثقيلة لاستخدامه مترادفات متوالية رغم أنه كان يحاول شرح و تبسيط البيت الأصل و كانت العبارة ستكون أبلغ في عبارة:" و قد دبت رؤوسها نزلا على أسفل...".

وإجمالا نقول إن ترجمة لؤلؤة الحرفية المباشرة كانت الأبلغ و الأنسب سياقيا و شعريا لحسن انتقائه العبارات و الألفاظ من دون حشو أو إطناب، وهو ما جعل أبياته تبدو متوازنة فيما بينها من دون تكلف أو مبالغة.

و كانت ترجمة اليوسف مختصرة لكونه قام بالتقديم و التأخير و تحويل معجمى للفعل" يزحف" إلى "يهبط" وهذا ما جعل ترجمته أقل دقة. بالنسبة لشفيق جاءت ترجمته حرفية مباشرة و لكن صياغته اللغوية جاءت ثقيلة لإمعانه في التبسيط و الشرح.

في الأبيات الموالية(382–384)يقول اليوت:

And upside down in air were towers/ Tolling reminiscent bells, that kept the hours/ And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells./

و جاءت الترجمات كمايلي: وثمة بروج مقلوبة في الهواء/ تدق نواقيس ذكرى، تعد الساعات/ و أصوات تغنى من صهاريج خاوية وآبار ناضبة(لؤلؤة) وفي الفضاء بروج قلبت رأسا على عقب/ تقرع أجراس الذكرى، التى تبقي على غناء/ الساعات و الأصوات المنبعث من الأحواض الخاوية/ و الآبار الناضبة.(اليوسف) وفي الهواء انقلبت أبراج/ تقرع أجراس الذكرى التى ضبطت الساعة./وهنالك أصوات تغنى من الصهاريج الخاوية وناضب الآبار.(شفيق)

في هذه الأبيات يواصل اليوت وصف مشاهد من الكنيسة الخطرة و يشير إلى أبراج و كأنها معلقة في الهواء.

نلاحظ في البيت الأول أن اليوت قام بنوع من التقديم و التأخير حيث أن الصياغة المعتادة لهذه الجملة تكون بتقديم towers وجعلها في محل الفاعل subjectوتأخير الصفة إلى ما بعد الفعل.

اختلفت الترجمات في صياغة البيت الأول و تبدو ترجمة لؤلؤة الأبلغ و الأنسب لأنه جعل الاسم أولا ثم شبه جملة الحال و بدأ بيته بعبارة بليغة"ثمة" و التى زادت من شعرية البيت وتوازنه.

ونقول إن الترجمات في مجملها كانت حرفية ولم تتقيد بالصياغة اللغوية للأصل للاختلاف بين اللغتين. اليوسف و شفيق قاما بتقديم عبارة ظرف المكان وحولا شبه جملة

الصفة(مقلوبة) إلى جملة فعلية، وكانت ترجمة اليوسف بليغة لأنه استخدم الفعل قلبت وأضاف صيغة توكيدية"رأسا على عقب" في نوع من الشرح فكانت عبارته هذه مناسبة و بليغة. ولكن اليوسف بدأ بيته الشعري بشبه جملة الظرف و هو ما أثر على شعرية البيت وجعله أقرب للنثر و كان الأنسب أن يؤخرها إلى نهاية البيت حتى نحصل على نفس القافية مع البيت الموالي كما يظهرفي بيتي اليوت(towers,hours)

كما نلاحظ أن اليوسف استخدم مصطلح "الفضاء" وهو مصطلح واسع وكان الأنسب اختيار "الهواء" كما ورد في الترجمات الأخرى.

أما شفيق فقام بتقديم شبه جملة الظرف و حول صيغة الحال إلى جملة فعلية"انقلبت" واستخدم مصطلح "أبراج" و الأصح هو مصطلح "بروج" كما ورد في الترجمات الأخرى. ويبدو أن كل هذه التغييرات التى اعتمدها شفيق في ترجمته(تقديم و تحويل نحوي) لم يكن لها وقعا شعريا، بل إن ترجمته جاءت دون وزن أو ايقاع وكان المعنى مغايرا نوعاما للبيت الأصل و غير دقيق تماما.

ولهذا تبدو ترجمة لؤلؤة الحرفية المباشرة الأنسب و الأبلغ و الأكثر وضوحا لحسن اختيار الألفاظ و العبارات ذات الوقع الشعري كما كانت ترجمة اليوسف حرفية المعنى مع القيام بتقديم و تأخير و تحويل نحوي وإضافة صيغ مبالغة جعلت ترجمته بليغة خاصة في المقطع

الأخير من البيت. أما ترجمة شفيق فجاءت نثرية عموما دون بلاغة اسلوبية أو وقع شعري لركاكة و عدم دقة الألفاظ و التراكيب المستخدمة.

في البيتين المواليين كانت ترجمة لؤلؤة و شفيق حرفية مباشرة وحافظت على التقسيم الأصل للأبيات عكس اليوسف الذي قام بإعادة صياغة البيتين في ترجمته وأصبحت تبدو ثلاثة أبيات بدل بيتين و هذا يعود لكون اليوسف أول البيت الثاني بطريقة مختلفة، إذ جعل الأجراس تحافظ على عمل الساعات وعلى انبعاث الأصوات من الصهاريج و الآبار(و كأن هذه الأصوات هي عبارة عن رجع صدى الأجراس ينبعث من الأرض)؛ يمكن أن نعد هذا التأويل ممكنا ولكنه نوعا ما بعيد.

ومع هذا يبدو التقسيم الجديد للأبيات غير شعري و دون وزن أو ايقاع بل يبدو في طابع نثري طويل استخدم فيه المترجم عبارات إضافية شارحة و مفسرة مثل" التي تبقي على، المنبعث" والتي لم تكن ضرورية لأن السياق يتعلق بأبيات شعرية لا نثر؛ فجاء أسلوب الأبيات في حشو و إطناب وضاعت منه البلاغة الشعرية و الوزن و الايقاع.

بالنسبة لترجمات لؤلؤة و شفيق فكانت في مجملها شعرية دون حشو أو تفسير، وترجمة البيت الثاني كانت أبلغ لدى لؤلؤة، إذ كان البيت واضحا و مفهوما ويشير إلى أن النواقيس تحافظ على سير الساعات، ويذكرنا هذا البيت بالبيت 67 من القسم الأول "دفن الموتى" حيث " كنيسة القديسة ماري وولنوث تعد الساعات"، أما عبارة شفيق فجاءت الصياغة

اللغوية فيها نوعا ما مبهمة في قوله:" ...أجراس الذكرى التي ضبطت الساعة" ربما يعود الخلل إلى الفعل "ضبطت"، لأن السياق الأصل للأبيات يشير إلى أن البروج المقلوبة في الهواء كانت تدق نواقيس للذكرى تحافظ من خلالها على سير و اشتغال الساعات، أى مرور الزمن. إذن يبدو لى أن الصيغة اللغوية الأنسب للبيت تكون كمايلي:" كانت تقرع أجراس الذكرى التى تعد(أو تضبط) الساعات" و الأبلغ أن نحذف الضمير'التى" كما فعل لؤلؤة فتكون ترجمة البيت أبلغ و أوضح و الأنسب للسياق.

في البيت الأخير كانت ترجمة لؤلؤة حرفية مباشرة بليغة و متوازنة خاصة في العبارة المتوازنة الأخيرة"صهاريج خاوية و ابار ناضبة" حيث كان اختياره للألفاظ المناسبة ذات الوقع الشعري والايقاع الموسيقي. أما شفيق فهو الآخر ترجم حرفيا إلا أنه أضاف عبارة "هنالك" في بداية البيت ربما للحصول على وزن أو ايقاع شعري، كما أنه لم يحاول الحصول على عبارة موزونة في آخر البيت كما فعل لؤلؤة بل ترجم قائلا:" ...الصهاريج الخاوية و ناضب الآبار" و كان في إمكانه صياغتها بطريقة أبلغ في عبارة"الصهاريج الخاوية و الابار الناضبة".

إذن كانت ترجمة لؤلؤة الأبلغ و الأكثر شعرية و هذا من خلال اتباعه الترجمة الحرفية المباشرة للمعنى مع نوع من التكييف و التقديم والتأخير، مع اختيارالألفاظ و التراكيب البليغة

و الشعرية بعيدا عن الإضافات النثرية والحشو و الإطناب الذى لاحظناه في أبيات اليوسف. فكانت ترجمة لؤلؤة واضحة و مفهومة لبساطة الاسلوب و خلوه من التكلف و التعقيد.

في الأبيات الموالية(385–392) يصف اليوت الكنيسة الخطرة بداية من محيطها الخارجى إلى هيكلها الداخلى، ونأخذ الأبيات الأربعة الأولى(385–388):

In this decayed hole among the mountains/ In the faint moonlight, the grass is singing/ Over the tumbled graves,about the chapel/ There is the empty chapel, only the wind is home.

والترجمات هي: في هذه الحفرة النخرة بين الجبال/ في نور القمرالخابي، يغنى العشب/ فوق القبور المنقلبة، حول الكنيسة/ ثمة الكنيسة الخالية، لا تؤمها غير الريح.(لؤلؤة) في هذا الجحر التالف بين الجبال/ في شعاع القمر الخافت، يتغنى العشب/فوق الأجداث المتداعية، قرب الكنيسة/ هنالك الكنيسة المقفرة، لا تسكنها إلا الريح وحدها(اليوسف) في هذه الحفرة النخرة بين الجبال/ في ضوء القمر الشاحب، تشدو الأعشاب/ فوق القبور المقلوبة، حول الهيكل/ هناك هيكل خاو لا يسكنه غير الرياح(شفيق)

نلاحظ أن الترجمات في مجملها جاءت حرفية مباشرة كما تشابهت فيما بينها في بعض التراكيب مثل البيت الأول الذى كان نفسه لدى لؤلؤة وشفيق، ونذكر أن العديد من النقاد اعتبروا أن اليوت يرمز في هذا البيت إلى الأرض اليباب التى أصبحت خرابا. فيصفها decayed hole"الحفرة النخرة" أو كما قال اليوسف"الجحر التالف".

يبدو الاختلاف البارز في ترجمة شفيق الذى ترجم مصطلح" chapel" بالهيكل في حين أن السياق يشير إلى "الكنيسة الخطرة"، ربما كان المترجم يقصد أن هذه الكنيسة خربة و مهجورة(كما ورد في سياق الابيات) ولم يبق منها غير الهيكل الخارجى ولهذا عبر عنها بالهيكل فكانت هذه الترجمة تطويع، ولكن هذه الترجمة غير مناسبة للسياق لأنها لا توضح للقارئ أن الأبيات تصف لنا الكنيسة الخطرة المهجورة و الخاوية؛ فكان الأحرى أن يحافظ المترجم على المصطلح الأصل كما فعل المترجمان الآخران حتى تكون الترجمة واضحة في ذهن المتلقي.

وفي البيت الثاني تبدو الترجمات متكافئة و صياغتها مناسبة، اليوسف استخدم عبارة "شعاع القمر" و كان الأنسب عبارة"ضوء القمر" و كذلك عبارة شفيق التي تصف ضوء القمر "بالشاحب" بل الأبلغ في هذا السياق استخدام "الخافت " أو "الباهت" أو كما عبر لؤلؤة"الخابي". و نجد أن ترجمة شفيق للبيت الثاني كانت في مجملها بليغة و موزونة لأنه استخدم عبارة "تشدو الأعشاب"مما جعل هذا البيت يتناغم مع ما قبله بفضل الألفاظ" الجبال و الأعشاب" التى ينتهي بها كلا البيتين.

كما اختلف المترجمون في وصف القبور المحيطة بالكنيسة و نجد أن اليوسف وصفها قائلا:" الأجداث المتداعية" وكأنها قبور تداعت و انهارت وتساقطت وغابت عنها كل شواهدها، و يبدو هذا المعنى قويا و بليغا أما لؤلؤة وشفيق فترجموا في عبارة" القبور

المنقلبة" و"...المقلوبة" بمعنى أن بناءها أو بالأحرى شواهدها انقلبت رأسا على عقب، وتبدو هذه الصفات دالة على المعنى الأصل كما في ترجمة اليوسف. و أما البيت الأخير فكانت ترجمة لؤلؤة الأبلغ و الأكثر شعرية لاستخدامه عبارات وألفاظ بليغة الدلالة مثل عبارة"ثمة" بدل "هنالك" وعبارة "تؤمها" (بمعنى "تقصدها") بدل " تسكنها" فجاء البيت الشعري موزونا و شعريا، عكس ترجمة اليوسف التى جاءت حرفية و مباشرة إلا أن الصياغة اللغوية للبيت كانت طويلة وخاصة في الجزء الثاني، حيث كان يمكن أن يترجم في عبارة أبلغ كالآتي:" لا تسكنها غير الريح" لجعل البيت في اسلوب شعري موزون. أما ترجمة شفيق للبيت الأخير فكان الأصح استخدام مصطلح الكنيسة بدل الهيكل، فتكون" هناك الكنيسة الخاوية، لا تسكنها غير الرياح".

إذن، نقول عموما إن الترجمات جاءت حرفية مباشرة ومناسبة (باستثناء عبارة الهيكل لشفيق و التى كانت غير مناسبة للسياق)، و مفهومة لدى القارئ دون غموض أو تعقيد.

في الأبيات الموالية (389–392) يواصل اليوت وصف الكنيسة:

It has no windows, and the door swings,/ Dry bones can harm no one./ Only a cock stood on the rooftree/ Co co rico co co rico

وجاءت الترجمات كالآتي: لا نوافذ فيها، و الباب يتأرجح،/ العظام اليابسة لا تؤذى أحدا/ ليس غير ديك انتصب على عارضة السقف/ كوكو ريكو كوكو ريكو(لؤلؤة) تعوزها النوافذ،

و الباب يترنح،/ لا تملك العظام الجافة أن تلحق الضر بأحد/ وقف ديك وحيد على افريز السقف/ كوكو ريكو كوكو ريكو(اليوسف) بلا نوافذ و قد راح بابه يتطوح،/ إن العظام اليابسة لا تؤذى أحدا./ وما كان هنالك غير ديك وقف على شرف(الجمالون)/ كوكو ريكو كوكو ريكو(شفيق)

جاءت الترجمات حرفية مباشرة واضحة من دون تعقيد أو غموض و هذا يعود إلى أبيات اليوت التى جاءت واضحة و بسيطة من حيث المضمون و التراكيب.

نلاحظ اختلافا بين المترجمين في الصيغ اللغوية المستخدمة، اليوسف مثلا بدأ البيت الأول بجملة فعلية محافظا على التركيب الأصل واستخدم في الجزء الثانى صيغة اسمية(أى قام بتحويل التركيب الأصل من صيغة فعلية إلى اسمية) للضرورة الشعرية فجاء البيت الشعري متوازنا، أما ترجمة لؤلؤة فكانت في صيغة اسمية، أى قام بتحويل و تبديل نحوى، لتحقيق وزن شعري للبيت كما يبدو أن لؤلؤة حافظ في هذا البيت على نفس القافية(الحاء) مع البيت السابق(الريح/ يتأرجح)، شفيق كذلك حول تركيب الجملة الفعلية الأصل إلى شبه جملة اسمية في بداية البيت و أضاف عبارة "و قد راح" لغرض الحصول على بيت شعري متوازن كما نلاحظ أن شفيق كذلك حافظ على نفس القافية مع البيت السابق(الرياح/يتطوح).

في البيت الموالي تشابهت ترجمة لؤلؤة و اليوسف حيث إن كلا منهما استخدم صيغة اسمية للبيت بدل الصيغة الفعلية الأصل أى أنهما قاما بتحويل نحوي، الاختلاف الوحيد كان في

إضافة شفيق لأداة التوكيد 'إن' في صيغة مبالغة توافق العبارة الأصل''can harm no one"

إذ يبدو أن اليوت أضاف الفعل المساعد لغرض التأكيد و المبالغة، أما ترجمة اليوسف فجاءت حرفية في صيغة فعلية و كان البيت الشعري طويلا خاصة في عبارة" أن تلحق الضر بأحد" التى تبدو حشوا و إطنابا في بيت شعري، و كان في الإمكان تبسيطها إلى" أن تؤدى(تضر) أحدا" لإحداث توازن شعري في البيت. إذن يبدو أن اليوسف حاول ترجمة المضمون كاملا دون الاهتمام بشعرية البيت.

في البيت الثالث نلاحظ أن اليوسف ترجم ترجمة حرفية مباشرة في صيغة فعلية تشابه الأصل أما لؤلؤة فجاءت ترجمته حرفية مباشرة و لكنه اعتمد عبارات بليغة فبدأ البيت بجملة اسمية في عبارة بليغة "ليس غير ديك" كما استخدم مصطلح"عارضة السقف" الذي كان مناسبا للسياق. ترجمة شفيق كانت حرفية و مباشرة غير أن بيته جاء نوعا ما طويلا خاصة مع بدايته، حيث ترجم عبارة" only a cock '' في صيغة اسمية طويلة و لكنها بليغة و شعرية" وما كان هنالك غير ديك"؛ في نهاية البيت استخدم شفيق مصطلح "شرف الجمالون" ترجمة لمصطلح "rooftree"ربما يقصد "شرفة" وحاولت البحث عن هذه العبارة في مصادر مختلفة لكن دون جدوى. يبدو مصطلح شفيق غريبا وكان الأنسب ترجمته إلى" السقف".

في البيت الموالي اتفق المترجمون على نقحرة صوت الديك إلى العربية في العبارة المعروفة في كل الثقافات"كوكو ريكو".

إذن اتبع المترجمون طريقة الترجمة الحرفية المباشرة وكانت الترجمات التى جاءت في صيغة اسمية أبلغ و أكثر شعرية من تلك التى كانت في صيغة فعلية، كما نلاحظ أن لؤلؤة و بدرجة أقل شفيق استخدما ألفاظا بليغة و مناسبة كما أوليا أهمية للقافية في بعض المقاطع. ولهذا يحاول المترجمون عموما أن يوفقوا بين ترجمة المضون و الشكل ما أمكنهم ذلك من خلال القافية أو الوزن الشعري للأبيات من دون تكلف أو مبالغة.

تشير بعض التحليلات[138] أن صوت الديك يبشر بقدوم الخير و طرد الأرواح الشريرة، و لهذا فإن اليوت ربما يورد صوت الديك في هذا السياق ليشير إلى انفراج أو حل قادم في الأفق، ربما هي اشارة إلى أن الفارس أتم مهمته. ولهذا في البيتين المواليين يشير اليوت إلى وميض البرق و هبوب للريح ثم يذكر قدوم المطر؛ و كأنه يشير إلى المطر الذي يغيث الأرض اليباب و يحمل الخلاص للبلاد و العباد، إذن مع نهاية هذين البيتين يمكن القول إن الفارس الباحث قد أتم مهمته وحصل على الكأس و شفي الملك الصياد، و زالت اللعنة و عادت إلى الأرض خصوبتها و حيويتها.

[138] لؤلؤة، عبد الواحد: ت.س.اليوت، الارض اليباب.الشاعر و القصيدة. المرجع السابق.

والبيتان الأخيران(393–394) هما كما يلي:

In a flash of lightning.Then a damp gust/ Bringing rain

وجاءت الترجمات كالآتي: في لمحة برق. ثم عصفة رطبة/تحمل المطر(لؤلؤة) في انفلات البرق. يعقب ذلك هبة/ رطيبة تجلب الغيث(اليوسف) في ومضة برق. ثم هبة رطبة(من الرياح)/ جالبة معها المطر(شفيق)

نلاحظ أن ترجمة لؤلؤة جاءت حرفية مباشرة حافظ فيها على التراكيب الأصل خاصة أن اليوت لم يستخدم في هذين البيتين أي صيغة فعلية تامة و هو الأمر الذى صعب من مهمة المحللين الذين اختلفو في مسألة ما إذا نزل المطر فعلا أو أنه قادم.

ولهذا يبدو أن لؤلؤة تفادى استخدام أية صيغة فعلية لتجنب التأويلات و حتى عبارته"تحمل المطر" لا تعنى أن المطر قد نزل بل تحمل الغموض في تركيبتها. و لهذا نقول إن ترجمة لؤلؤة مناسبة للسياق، ترجمة شفيق كذلك جاءت حرفية مباشرة وواضحة و ألفاظه بليغة و لكنه في البيت الثاني استخدم صيغة اسم الفاعل مع حرف جر"جالبة معها" فجاءت الصياغة اللغوية نوعا ما ثقيلة وكان الأنسب والأبلغ استخدام صيغة الفعل المضارع "تجلب" لوحدها دون حشو أو إضافة.

اليوسف جاءت ترجمته حرفية مباشرة مع قيامه بتحويل الجزء الأخير من البيت الأول إلى جملة فعلية بإضافة فعل"يعقب" و تأخير الصفة "رطيبة" إلى البيت الثانى وكأنه حاول

الحصول على أبيات موزونة، ونلاحظ أن المترجم استخدم مصطلح "الغيث" ذو الدلالة البليغة التي توحي بسياق الحاجة الشديدة إلى هذا المطر الذى سيغيث البلاد و العباد.

إذن كانت الترجمات حرفية مباشرة واضحة مع انتقاء الألفاظ البليغة و المناسبة، و حاول اليوسف موازنة البيتين بقيامه بتحويل نحوي و تأخير أحد ألفاظ البيت الأول إلى البيت الثانى.

يبدو أن المترجمين لم يواجهوا تعقيدا اسلوبيا في هذين البيتين و هذا يعود إلى أن اليوت أوردهما في هذا السياق بالذات ليرمز إلى انفراج و انتهاء المعاناة و الجفاف و القحل الذى مر به الباحث(أو المتكلم أو القارئ) على مدار رحلته عبر اليباب، وكان هذا الحل ممثلا في الماء أو المطر. و كانت الصياغة اللغوية للبيتين نوعا ما بسيطة من دون صيغ فعلية أو إشارات زمنية، وكأن اليوت يقول إن البرق يبشر بالمطر ولكنه لم يعبر تعبيرا مباشرا بنزول المطر، و لهذا ظلت دلالة الأبيات غامضة و بقي التأويل يتأرجح بين قدوم المطر فعلا أو أنه قادم في الأفق.

جدير بالذكر أن اليوت يشير في البيت الموالى إلى نهر الكنغ المقدس في عبارة

"Ganga was sunken " وقد اختلف المترجمون في تأويل هذه العبارة، حيث أن اليوسف أولها ب"فاض الكنج" و أما شفيق فأولها" نضب نهر الكنج" أما لؤلؤة فأولها في عبارة" كان كانكا قد غاض". تشير عبارة اليوت إلى أن هذا النهرقد جفت منابعه و لهذا ترجمة

شفيق صحيحة وأماترجمة اليوسف فهى مجانبة للصواب و ربما تعود إلى أنه ربط هذا البيت مع البيت السابق في سياق قدوم و نزول المطر و الذى لم يحدث. أما لؤلؤة فأول البيت بأن النهر قل منسوبه و انخفض كثيرا و يوشك على الجفاف.

إذن يظهر لنا من هذا البيت و الترجمات المختلفة له غموض هذه الأبيات الأخيرة حول نزول المطر من عدمه.

فالأبيات الأصل كانت غامضة و غير واضحة الدلالة مما أربك المترجمين و جعل بعض الترجمات مجانبة للصواب مثل حال اليوسف الذي أول العبارة الأصل بأن النهر قد فاض في حين أن المعنى الصحيح هو العكس تماما: أي أن النهر قد نضب. ولهذا نصادف في هذه الأبيات مثالا من كثير من الحالات التى تظهر صعوبة هذه القصيدة وغموضها في العديد من المقاطع مما يصعب من مهمة المترجمين وقد يؤدى بهم إلى تأويلات مجانبة للصواب.

11)اسطورة الرعد:

تشير هذه الاسطورة الهندية إلى أن اله الرعد سألته ثلاث مجموعات كل بدوره(الهة، جن، بشر) و كان في كل مرة يجيب بعبارة Da "دا" (صوت الرعد) فأولت المجموعة الأولى الصوت بعبارة Datta التي تعنى Give"اعطوا"، و أولت المجموعة الثانية الصوت بعبارة

Dayadhvam التى تعنى Sympathise" تعاطفوا" و أولت المجموعة الثالثة الصوت بعبارة Damyata و التى تعنى Control سيطروا.

ويبدو أن اليوت يورد هذه الاسطورة في هذا القسم الأخير ليشير إلى أن خلاص الأرض اليباب من الخراب و الدمار و الخواء الروحى الذى لحق بها إنما يكون عن طريق اعتناق مبادئ هذه الحكمة الهندية التى تتلخص في: إعطاء الصدقات و التعاطف و الاهتمام بالآخر و السيطرة على الذات.

وتبدأ الاسطورة(399–404) في الأبيات الموالية:

Then spoke the thunder/ DA/ Datta: What have we given ?/ My friend, blood shaking my heart/The awful daring of a moment's surrender/ which an age of prudence can never retract.

في هذه الابيات يشير اليوت إلى العبارة الأولى للرعد، والتى فسرتها مجموعة الالهة باعطوا، ويورد اليوت بعد عبارة"داتا" مجموعة من الأبيات يحاول من خلالها تمثيل وتصوير معنى هذا العطاء.

ونورد الترجمات كالآتي: ثم تكلم الرعد/ دا/ أعطوا: ماذا أعطينا؟/ يا صديقي، الدم يخض قلبي/ الجرأة المرعبة في لحظة استسلام/ لا يقوى على سحبها دهر من الحصافة(لؤلؤة) ثم نطق الرعد/ دا/داتا: ما الذى أعطينا؟/ أى صديقي، الدم يرنح قلبي/ الجسارة المروعة لبرهة

استسلام/ لا يملك عصر من الأناة أن ينتزعها(اليوسف) وعند ذاك تكلم الرعد/ DA / Datta : فلتعط: ماذا أعطينا؟/ إن الدماء تهز قلبي، أي صديقي/ و الاقدام المخيف على استسلام لحظة من الزمان/ و هوما لا يلغيه عمر من الحكمة(شفيق)

نلاحظ أن المترجمين اختلفوا في طريقة تقديم وتبسيط هذه العبارات الهندية للقارئ العربي، لؤلؤة مثلا قام بنقحرة صوت الرعد"دا" ولكنه لم يورد المصطلحات الهندية الثلاث، بل وضع مكانها مباشرة الترجمة إلى العربية، ربما كان من الأنسب أن يذكر لؤلؤة المصطلحات الهندية التى تؤول صوت الرعد، وذلك بنقحرتها إلى العربية ثم يضع أمامها الترجمة العربية حتى يتمكن قارئ الترجمة من تحديد سياق المصطلحات العربية الثلاث"اعطوا–تعاطفوا–سيطرو" ويفهم أنها تكافئ المصطلحات الهندية"داتا–دايادهفام–دامياتا". أما اليوسف فنلاحظ أنه قام بنقحرة صوت الرعد و صوت المصطلحات الهندية الثلاث دون أن يضع الترجمة العربية لكل مصطلح وهو ما يصعب من فهم سياق الابيات من طرف المتلقى و سيكون مجبرا على اللجوء إلى مصادر أخرى تفسر و تشرح الأبيات.

في ترجمة شفيق، نلاحظ أن المترجم لم يقم بنقحرة صوت الرعد و المصطلحات الهندية بل أورد في الترجمة صوت الرعد بالحروف الأجنبية و كذلك المصطلحات الأجنبية دون نقحرتها إلى العربية مع قيامه بوضع ترجمة عربية لكل مصطلح ثم تلي الأبيات الموالية، يبدو غريبا أن يقوم شفيق بايراد المصطلحات الأجنبية كما هي بالأحرف اللاتينية، بل كان

الأحرى أن ينقلها بطريقة النقحرة ثم يتبعها بالترجمة الموافقة لكل مصطلح، لأن أبياته تبدو مزيجا من العربية و الهندية وهو ما قد يوقع القارئ في حيرة ويدفعه إلى تقصي معناها في قاموس للمصطلحات الهندية، وليس الأمر سهلا أن تجد هذا القاموس. إذن، يعاب على شفيق لجوءه إلى المصطلحات الأجنبية و كان في إمكانه أن يستخدم الرسم الحرفي باللغة العربية.

ويمكن أن نعد ترجمة لؤلؤة الأنسب للسياق و الأكثر ايضاحا مقارنة بالترجمات الأخرى، على الأقل أنه أورد الترجمة العربية "أعطوا" مكان المصطلح الهندى وهو ما أغفله اليوسف الذي نقحر المصطلحات الهندية دون ايراد ترجمة عربية لها تجعل الأبيات واضحة في ذهن القارئ وتسهل عليه فهم السياق العام.

في البيت الموالي(401) نلاحظ أن الترجمات جاءت حرفية عموما مع تشابه ترجمة لؤلؤة وشفيق والاختلاف الوحيد كان في صيغة فعل الأمر، الذى جاء في صيغة الجمع لدى لؤلؤة"اعطوا" أما شفيق فأضاف لام التوكيد لصيغة المفرد"لتعط" وكأنه يخاطب الانسان ويؤكد عليه تأكيدا معنويا في نوع من الدعوة وليس أمرا مباشرا لأنه في النهاية الخيار له ولا أحد سيجبره على ذلك. ولهذا، جاءت عبارة شفيق الأبلغ و الأجمل اسلوبيا لاستخدامه التوكيد في عبارته.

في البيت الموالي(402) جاءت الترجمات حرفية مباشرة ما عدا ترجمة شفيق الذى قام بتقديم الجزء الأخير وتأخير الجزء الأول لضرورة توازن التركيب اللغوى للبيت لكونه استخدم أداة التوكيد "إن" في بداية البيت. وتبدو الترجمات عموما متوازنة و شعرية ولكن بيت اليوسف ابتدأه بحرف المناداة البليغ"أى" وكان أبلغ من "يا"، فجاء البيت شعريا و موزونا.

من ناحية بلاغة الألفاظ والمعانى استخدم لؤلؤة فعلا بليغا"يخض" و كان الأنسب لسياق القلب و الدماء، مقارنة بالفعلين الآخرين"يرنح، يهز". ولهذا نلاحظ أن بلاغة الألفاظ ودلالاتها تجعل عبارات و تراكيب لؤلؤة متناسقة و معبرة في اسلوب شعري جذاب.

في البيت الموالى(403) تبدو ترجمة شفيق الأوضح من حيث معنى البيت أو المضمون لكون عبارته جاءت شارحة و مفسرة للبيت؛ ونفهم أن اليوت يشير إلى العطاء في صورة التنازلات التى تكون بين الأفراد في إطار العلاقات الإنسانية التى تسير حياتهم ويصورها على أنها لحظات استسلام. ونجد أن شفيق جاءت عبارته طويلة لكونها توضح و تشرح العبارة الأصل التى جاءت نوعا ما غامضة و مختصرة، أما ترجمات لؤلؤة و اليوسف فجاءت حرفية مباشرة نسجت على منوال الأصل دون شرح أو تفسير ونجد أن عبارة شفيق

"الاقدام المخيف" كانت أبلغ و أنسب و أوضح من العبارات المعقدة و الغامضة للؤلؤة و اليوسف"الجرأة المرعبة"و"الجسارة المروعة" على التوالي.

وفي البيت الأخير (404) كانت الترجمات في مجملها حرفية مباشرة ومناسبة للسياق و يمكن اعتبار ترجمة لؤلؤة و اليوسف بليغة مع أن عبارات "سحبها" و "ينتزعها" يمكن أن نعوضها بعبارة"ردها"و" يردها" فتصبح الترجمة مناسبة لأن السياق يتحدث عن لحظة استسلام ولهذا يبدو الأبلغ قول" رد لحظة الاستسلام" وليس سحبها أو انتزاعها.

ترجمة شفيق أيضا مناسبة وواضحة فقط يبدو الفعل"يلغي" غير مناسب تماما للسياق ويمكن تعويضه بصيغة" يرد".

إذن نقول إن الترجمات في مجملها جاءت حرفية مباشرة لدى لؤلؤة و اليوسف مع نوع من الإضافة و التقديم والتأخير لأغراض شعرية، مع قيام شفيق بالشرح و التفسير والايضاح و استخدامه لعبارات التوكيد و المبالغة و التقديم والتأخير لأغراض شعرية و بلاغية.

في الأبيات الموالية(410–414) يشير اليوت إلى تأويل المجموعة الثانية لصوت الرعد:

DA/Dayadhvam: Ihave heard the key/we think of the key,each in his prison/Thinking of the key,each confirms a prison

وكانت الترجمات الموالية: دا/ تعاطفوا: لقد سمعت المفتاح/ نفكر بالمفتاح، كل يؤكد سجنا(لؤلؤة) دا/ دايادهفام: لقد سمعت المفتاح/ إننا لنفكر في المفتاح، وكل يحقق سجنا(اليوسف)DA/ Dayadhvam فلتتعاطف: إنى سمعت المفتاح/ إنا نفكر في المفتاح، فكل في سجنه/ كل يؤكد سجنه(شفيق)

تؤول المجموعة الثانية(الجن) مصطلح"دا" بمعنى"تعاطفوا" ولهذا نجد اليوت يشير في أبياته إلى نوع من السجن ويلمح به إلى سجن النفس أو الذات المنغلقة ولا بد من هذا المفتاح الذى يمكن من الانفتاح على الآخر و التعاطف معه بدل التفكير فقط في الذات. نلاحظ أن المترجمين اتفقوا في ترجمة البيت الأول ترجمة حرفية مباشرة أما البيت الثانى و الثالث فترجمه لؤلؤة و اليوسف في بيت واحد متشابه مع استخدام اليوسف لصيغة التوكيد في بيته والتى زادته بلاغة و شعرية. أما شفيق فحافظ على التقسيم الأصل للأبيات وكانت ترجمته حرفية مباشرة ولكنها تبدو أقل بلاغة و شعرية مقارنة بالترجمات الأخرى، ربما لأن البيت الأخير لم يكن متوازنا مع ما قبله.

ثم تأتي المجموعة الثالثة(البشر) لتؤول صوت الرعد بعبارة سيطروا في الأبيات(417–419):

DA/ Damyata:The boat responded/ Gaily, to the hand expert with sail and oar

و كانت الترجمات التالية: دا/ سيطروا: استجاب الزورق/ بمرح، لليد الخبيرة بالشراع و المجذاف(لؤلؤة) دا/ دامياتا: استجاب الزورق/ بابتهاج، لليد الخبيرة بالشراع و المجداف(اليوسف) Damyata /DA فلتسيطر: قد استجاب الزورق/ مسرورا لليد المتمرسة بالشراع و المجذاف(شفيق)

في هذه الأبيات يصور لنا اليوت مفهوم"سيطروا" في صورة الزورق الذى يسيطر عليه صاحبه ويقوده بيدين خبيرتين، وكأن اليوت يرمز من خلال هذا الزورق إلى النفس أو الذات التى يجب أن تكون تحت سيطرة صاحبها. و جاءت الترجمات حرفية مباشرة بليغة متشابهة عموما مع بعض الفوارق البسيطة.

ويختتم اليوت قصيدته في البيت(432) بعبارات الرعد الثلاث: اعطوا–تعاطفوا–سيطروا و في البيت (433) يورد العبارة الهندية من الأوبينشاد: "شانتي،شانتي، شانتي" والتى تعنى كما فسرها اليوت السلام الذي يفوق العقل.

هكذا إذن يختتم اليوت هذه الرحلة الطويلة والشاقة عبر الأرض اليباب ليؤكد أن خلاص البشرية يكمن في بذل العطاء والتعاطف مع الآخر والسيطرة على النفس، وهذا ما سيجلب الخير ويحل السلام فوق السلام.

جدير أن أشير إلى الأبيات (423–425) حيث نصادف صياد السمك(في تلميح إلى الملك الصياد) جالسا على الشاطئ يصطاد: I sat upon the shore

fishing, with the arid plain behind me

Shall I at least set my lands in order

في تأويل البيت الثاني، "والسهل القاحل خلفي"، نجد اختلافا واسعا بين المحللين. فقد فسرها البعض على أنها تعنى أن القحل و الخراب أصبح من الماضى و قد زال الآن ولهذا يستعد

الملك الصياد لإعادة ترتيب شؤون مملكته كما ورد في البيت الموالي(البيت الثالث) وهناك رأى آخر يستند على الأبيات الموالية التى يورد فيها اليوت أن جسر لندن يتهاوى ولهذا يرى هذا الرأى أن الأرض لا تزال خرابا و خواء وهو ما يشير إليه اليوت بالسهل القاحل خلفه مباشرة، والملك إنما يتساءل عن كيفية إحياء مملكته من هذا الخراب.

يمكن أن يقودنا السياق الذي يسبق الأبيات الثلاث هذه إلى دعم الرأى الأول، إذ يبدو لي أن اليوت يشير إلى استعداد الملك لإعادة الحياة و النظام إلى مملكته بعد أن زالت اللعنة و ارتوت الأرض، وربما يستعد الملك لإعادة ترتيب شؤون مملكته على أساس الحكمة الهندية الواردة في الأبيات السابقة"اعطو–تعاطفوا–سيطروا".

الفصل الثالث

تحليل الدراسة المقارنة واستخلاص النتائج

مخطط الفصل الثالث:

توطئة

1)تقييم و تحليل للدراسة المقارنة للترجمات الثلاث

2)تصنيف الإجراءات الترجمية المعتمدة في الترجمات الثلاث لقصيدة The Waste Land:

3)تقييم النتائج

4)تصنيف الترجمات الإبداعية

الخاتمة

توطئة:

انصبت الدراسة التحليلية المقارنة للترجمات الثلاث في الفصل السابق على الجانب الاسطوري الذى وظفه اليوت في قصيدته، حيث تم التطرق إلى مختلف الأساطير الواردة فيها بشرحها وتوضيحها، ثم استعراض الأبيات الأصل التى وردت فيها كل اسطورة، و مقارنة الترجمات الثلاث لكل واحدة منها. وفيما يأتي نستعرض أهم الإجراءات والطرق التى اتبعها المترجمون لنقل وتقريب الأساطير إلى القارئ العربي.

1)تقييم و تحليل للدراسة المقارنة للترجمات الثلاث:

حاولت خلال عملية المقارنة بين الترجمات الثلاث تقفي مختلف الإجراءات و التقنيات التى تبناها المترجمون في ترجماتهم عن وعى أو دون وعي منهم، في محاولة للتوفيق بين المبنى والمعنى في ترجمة قصيدة اليوت.

ومن خلال عملية المقارنة بين الترجمات تبين حرص المترجمين على ايفاء الأساطير حقها من الايضاح والشرح حتى تكون واضحة في ذهن المتلقي. فاستخدموا عديد الإجراءات الترجمية لهذا الغرض كالتفسير والشرح والإضافة والتقديم والتأخير والتوكيد البلاغي وكذلك الترجمة الحرفية لمعانى ومضامين الأبيات، إضافة إلى نقحرة العديد من المصطلحات و العبارات والأسماء لتقريبها إلى المتلقي العربي.

كما لجأ المترجمون في العديد من المقاطع إلى التكييف والتطويع بعيدا عن الالتصاق بالتراكيب الأصل، حيث اعتمدوا على السياق العام للأبيات أى السياق الماكرو وكيفوا ترجماتهم بما يلائم هذا السياق دون الاعتماد على الدلالة الحرفية للألفاظ أو السياق الميكرو.

وتجلت عملية التطويع في قيام المترجمين بالتحويل lexical transposition على مستوى الوحدات المعجمية في العديد من التراكيب و العبارات لجعلها أوضح و أقرب إلى المتلقي، إضافة إلى عمليات التحويل النحوية syntactic transposition من خلال تحويل الجملة الاسمية إلى جملة فعلية و العكس، وتحويل المبنى للمجهول إلى مبنى للمعلوم أو العكس، و تحويل الصفة إلى اسم أو فعل أو ظرف و غيرها من التحويلات التى تسمح للمترجمين بالتحرر من القيود اللغوية التى يفرضها الأصل وتسهل عليهم ترجمة المعاني و الرسالة الأصل بطريقة سلسة و مفهومة دون غموض أو إبهام.

كما أخذ المترجمون في الحسبان أهمية المبنى والشكل في القصيدة الشعرية فأولوا اهتماما معتبرا للخصائص الشعرية التى اعتمدها اليوت في قصيدته، فحاولوا الحفاظ على أبيات مقفاة كما في الأصل، واهتموا بانتقاء الألفاظ والعبارات الموزونة والشعرية للحفاظ على ايقاع وشعرية القصيدة.

وفي هذا السياق اختلف المترجمون فيما بينهم في درجة تركيزهم على المعنى و المضمون أو على الوزن والايقاع الشعري؛ إذ نجد لؤلؤة يوفي المعانى والمضمون الأولوية و يختار لذلك ألفاظا وعبارات بليغة ذات وقع شعري وايقاع متميز. أما شفيق فيبدو في العديد من المقاطع المترجمة أنه يولي الأهمية للوزن والايقاع والقافية ما أمكنه ذلك حتى وإن ضحى ببعض الدقة في المعانى والمضمون. ولهذا فهو، في سبيل الحصول على نفس القافية والوزن الشعري في أبياته، يختار الألفاظ والعبارات التى تمكنه من ذلك حتى وإن كانت دلالاتها عامة وواسعة ودون الدقة المطلوبة.

كما قام المترجمون في بعض المقاطع الشعرية بالتقديم والتأخير في بعض أجزاء الأبيات وقاموا بدمج بعض الأبيات أو زيادة عددها مقارنة بالأصل للضرورة الشعرية، سواء للحصول على ايقاع شعري أوعلى نفس القافية للأبيات.

2)تصنيف الإجراءات الترجمية المعتمدة في الترجمات الثلاث لقصيدة The Waste Land:

العبارة الأصل في قصيدة اليوت	ترجمة لؤلؤة	ترجمة سامي اليوسف	ترجمة شفيق فريد
Madame Sosostris	مدام سوسوستريس(نقحرة الاسم+نقحرة الصفة)	السيدة سوزستريس (نقحرة الاسم+ترجمة حرفية للصفة)	مدام سوزوستريس (نقحرة الاسم والصفة)
Famous clairvoyante	البصارة الشهيرة(ترجمة حرفية)	البصارة المرموقة(تعويض معجمى)	العرافة الشهيرة(ترجمة حرفية)
Hyacinth	الزنابق(تكييف)	الزنابق(تكييف)	السنبل(ترجمة حرفية)
Bad cold	زكام شديد(ترجمة حرفية)	رشح موجع(ترجمة حرفية)	برد شديد(ترجمة حرفية)
Wicked pack of cards	رزمة ورق خبيثة(ترجمة حرفية)	رزمة خبيثة من ورق اللعب(ترجمة حرفية+ إضافة)	مجموعة شريرة من ورق اللعب(تر حرفية+ إضافة)
With	لديها(إعادة صياغة)	وهي ذات(إعادة صياغة)	وهي تمسك(شرح وتفسير)

The drowned phoenician Sailor	الملاح الفينيقي الغريق(ترجمة حرفية+نقحرة)	الملاح الفينيقي الغريق(ترجمة حرفية+نقحرة)	البحار الفينيقي الغريق(ترجمة حرفية+نقحرة)
Here is …	هنا(ترجمة حرفية)	هاهو ذا(تحويل نحوي)	هاك(تعويض معجمي)
The man with three staves	الرجل ذو العصي الثلاث(ترجمة حرفية)	الرجل ذو العكاكيز الثلاث(ترجمة حرفية)	حامل الثلاث هراوات(إعادة صياغة)
The wheel	العجلة(ترجمة حرفية)	الدولاب(ترجمة حرفية)	العجلة(ترجمة حرفية)
The One-eyed Merchant	التاجر وحيد العين(ترجمة حرفية)	التاجر الأحادي العين(ترجمة حرفية)	التاجر الأعور(تعويض معجمي)
… is something he carries on his back	هي شيء يحمله على ظهره (ترجمة حرفية)	لهي شئ يحمله على كاهله (ت حرفية +تعويض+إضافة)	تمثل شيئا يحمله فوق ظهره(ترجمة حرفية)
Which I'm forbidden to see	محجوبة عني رؤيته(إعادة صياغة)	...شئ محظورة علي رؤيته (ترجمة حرفية)	...وإن فرض علي أن لا أراه (إعادة صياغة)

I do not find	أنا لا أجد(توكيد (إضافة)+ ترجمة حرفية)	لست أجد(ترجمة حرفية)	لست أرى(تكييف)
The Hanged Man	الرجل	الانسان المشنوق(ترجمة	الرجل المشنوق(ترجمة

	المصلوب(تكييف)	حرفية)	حرفية)
Death by water	الموت بالماء(تر حرفية)	الموت بالماء(تر حرفية)	الموت غرقا(تكييف)
I see crowds of people	أرى جموعا من الناس (ترجمة حرفية)	أرى حشودا من البشر (ترجمة حرفية)	إنما أرى جموع الناس (إضافة+تر حرفية)
That corpse	تلك الجثة(ترجمة حرفية)	ذلك الجثمان(تر حرفية)	جثة...(ترجمة حرفية مع إعادة صياغة الأبيات)
Has it begun to sprout ?	هل بدأت تورق؟(ترجمة حرفية)	هل بدأ يشطأ؟(ترجمة حرفية)	أبدأت تؤتى ثمارها؟(ترجمة غير دقيقة ليست الثمار بل الأوراق)
Will it bloom this year ?	هل ستزهر هذه السنة؟ (ترجمة حرفية)	أتراه يزهر هذا العام؟(ترجمة حرفية)	أتراها تينع في هذا العام؟ (ترجمة غير دقيقة الأحرى تزهر لا تينع)
Or, has the sudden frost disturbed its bed?	أم أن الصقيع المباغت قد أقض	أم تراه أقض مضجعه الصقيع الفجائى(تأخير	أم ترى الصقيع المباغت أقلق مرقدها؟ترجمة

	مضجعها؟(ترجمة حرفية)	الفاعل و تقديم المفعول به)	حرفية (حاول شفيق في هذه الابيات الحفاظ على نفس القافية)
Oh, keep the dog far hence	أبعد الكلب عنها(تكثيف+حذف)	أوه،ليبق الكلب على مبعدة منه(ترجمة حرفية+إضافة)	أبق الكلب بعيدا(حذف+تر حرفية)
Or with his nails he will dig it up again!	وإلا فسيحفر بأظافره و يستخرجها ثانية(شرح و تفسير + نسخ)	و إلا نبشه ثانية بأظافره (تقديم و تأخير +نسخ+تكثيف)	وإلا نبش الجثة بمخالبه مرة أخرى !(تقديم و تأخير +تعويض+تكثيف)
Phlebas, the Phoenician	فليباس الفينيقي(نقحرة الاسم والصفة)	فليباس الفينيقي(نقحرة الاسم والصفة)	فليباس الفينيقي(نقحرة الاسم والصفة)
A fortnight dead	ميت منذ اسبوعين(ترجمة حرفية)	الذى توفي منذ اسبوعين (إضافة+ تحويل نحوي)	الذي انصرم على موته اسبوعان(شرح وتفسير)
The cry of gulls	تصخاب النوارس(ترجمة حرفية)	صراخ النورس(ترجمة حرفية)	صيحة النورس(ترجمة حرفية)

The deep seas swell	لجة البحر العميق(ترجمة حرفية)	موج البحر العميق(ترجمة حرفية)	اصطخاب البحر العميق (ترجمة حرفية)
A current under sea	تيار بغور البحر(ترجمة حرفية)	تيار تحت الماء(تعويض معجمي)	تيار يجري تحت الماء(شرح وتفسير+ تعويض معجمي)
Picked his bones in whispers	فكك عظامه في همس(تعويض معجمي)	التقط...عظامه في الهمسات(ترجمة حرفية)	لقد نزع...اللحم عن عظامه في همسات(تفسير وشرح)
As he rose and fell	و إذا راح يعلو و يسف (إضافة+ تر حرفية)	وبينما راح يصعد و يهبط (إضافة+ترجمة حرفية)	إذ نهض ثم سقط(ترجمة نسخ)
He passed the stages of his age and youth	مر بمراحل شيخوخته و الشباب(تطويع خاطئ)	اجتاز مراحل شيخوخته و الشباب(تطويع خاطئ)	مرت به أطوار عمره و شبابه(إعادة صياغة)
Gentile or Jew	أممي أم يهودي (ترجمة حرفية)	أكنت يهوديا أم من الأمم الأخرى(تقديم و تأخير+ إضافة+ شرح)	يهوديا كنت أم غير يهودي(تقديم و تأخير+ إضافة+ شرح)
O you who turn the wheel	أنت يا من تدير الدفة(	أنت يا من تدير	يا من تدير العجلة(

	ترجمة حرفية+حذف)	الدولاب(ترجمة حرفية+ حذف)	ترجمة حرفية+ حذف)
And look to windward	وتنظر صوب الريح(ترجمة حرفية+ تكثيف)	وتيمم شطر مهب الريح (تفسير وشرح)	وتنظر في اتجاه الريح(ترجمة حرفية)
Who was once handsome and tall as you	الذى كان يوما وسيما و فارعا مثلك(ترجمة حرفية)	وهو من كان ذات مرة أنيقا فاره الطول مثلك(ترجمة حرفية+ إضافة)	الذى كان يوما في مثل طولك ووسامتك(تحويل نحوي)
Above the antique mantel,was displayed	وفوق رف المصطلى العتيق يرى(ترجمة حرفية)	وفوق المدفأة العتيقة تبدت(تر حرفية+ تكثيف)	وعلى المدفأة العتيقة كان الرائى يرى(إعادة صياغة+تكثيف+ شرح)
The change of Philomel	تحول فيلوميل(ترجمة حرفية + نقحرة)	صورة اغتصاب فيلوميل(تفسيروشرح+ نقحرة)	ما صار إليه مآل فيلوميلا(إعادة صياغة+نقحرة)
Filled all the desert	تملأ القفر جميعا(ترجمة	قد أفعم الصحراء	يملأ الصحراء(ترجمة

	حرفية)	جملة(ترجمة حرفية+إضافة)	حرفية+حذف)
with inviolable voice	بصوت لا يغتصب(ترجمة حرفية)	بصوت حرام(ترجمة نسخ)	بصوته الذى لا ينثلم(تفسير)
and still she cried	وبقيت تصيح(تحويل نحوي)	وهو ما ينى يصرخ(إعادة صياغة)	وظل يتصايح(تحويل نحوي)
and still the world pursues	وبقي العالم يلاحقها(إضافة+تحويل نحوي)	و العالم ما ينى يثابر(تقديم و تأخير+تحويل نحوي+ تعويض)	والدنيا لا تني تتابعه(تقديم و تأخير+ تحويل نحوي+إضافة)
Jug Jug	زق زق(تكييف)	جغ جغ(نقحرة)	جج جج(نقحرة)
To dirty ears	لآذان قذرة (ترجمة حرفية)	لآذان قذرة (ترجمة حرفية)	في قذر الآذان(تحويل نحوي)
Twit twit twit	شق شق شق(تكييف)	تويت تويت تويت(نقحرة)	تويت تويت تويت(نقحرة)
So rudely forced	بغاية الوحشية اغتصبت (تفسير وشرح)	هكذا اغتصبت بقحة(تفسير وشرح)	في إكراهه الفظ(إعادة صياغة)

Though blind	رغم العمى(تحويل نحوي)	رغم العمى(تحويل نحوي)	وإن أكن ضريرا(ترجمة حرفية)
Throbbing between two lives	أختفق بين حياتين(ترجمة حرفية+تحويل نحوي)	المترجح بين حياتين(ترجمة حرفية)	أهتز بين حياتين(ترجمة حرفية+تحويل نحوي)

Old man	رجل عجوز (ترجمة حرفية)	الشيخ(مكافئ ثقافي(تكييف))	عجوز (تكثيف)
With wrinkled female breasts	بثديى أنثى متغضنين(ترجمة حرفية)	ذو النهدين الأنثويين المترهلين(ترجمة حرفية+تطويع+تحويل)	ذا ثديين نسائيين مجعدين(ترجمة حرفية+تعويض)
I… can see	أقدر أن أرى(ترجمة حرفية)	أملك أن أرى(تعويض)	أقدر على الإبصار(ترجمة حرفية+تحويل نحوي)
(I) perceived the scene	رأيت المشهد(ترجمة حرفية)	استوعبت المشهد(ترجمة حرفية)	أنا قد فهمت المنظر(إضافة وتوكيد+ تر حرفية)

And foretold the rest	وتنبأت بالبقية(ترجمة حرفية)	وتنبأت بالبقية(ترجمة حرفية)	وحدست باقيه(تعويض+ إضافة)
I Tiresias have foresuffered all	أنا تايريسياس سبق أن عانيت هذا كله(ترجمة حرفية+ نقحرة)	وأنا تايريسياس قد سلف لي أن عانيت(كل ما حدث)(ترجمة حرفية+ نقحرة)	وأنا تايريزياس جربت ذلك كله(نقحرة+تعويض)
I who have sat by Thebes below the wall	أنا الذى جلست قرب طيبة في ظل الجدار (ترجمة حرفية+نقحرة(تجنيس)+ تعويض)	أنا من قعد بجانب طيبة تحت السور (ترجمة حرفية+نقحرة(تجنيس))	أنا الذي جلس تحت حائط طيبة(إعادة صياغة للبيت+ نقحرة(تجنيس))
And walked among	ومشيت بين(ترجمة حرفية)	و من سار بين(ترجمة حرفية+إضافة (لغرض الوزن والقافية))	وشق طريقه بين(إعادة صياغة)
the lowest of the dead	الأدنى من الأموات(ترجمة حرفية)	أحط الموتى(ترجمة حرفية)	أكثر الموتى ضعة(إعادة صياغة(للضرورة الشعرية))

A rat crept softly	انسل جرذ رويدا(تعويض معجمي)	لقد زحف جرذ بنعومة(ترجمة حرفية+إضافة)	قد زحف فأر في خفة(إضافة+تحويل نحوي+ خطأ في مصطلح فأر)

Through the vegetation	خلال العشب(تعويض معجمي)	بين الأعشاب(تعويض معجمي)	بين المزروعات(تر حرفية)
Dragging its slimy belly	يجرجر بطنه الموحل(تر حرفية)	يجر...بطنه النحيل(تر حرفية غير دقيقة)	يجر بطنه الدبقة(تر حرفية)
Dull canal	القناة الكئيبة(ترجمة حرفية)	الترعة الآسنة(ترجمة حرفية)	القناة البليدة(ترجمة نسخ)
On a winter evening	في مساء شتائي(ترجمة حرفية)	ذات أمسية شتائية(تر حرفية)	ذات أمسية من أماسي الشتاء(تر حرفية+إضافة)
Round behind the gashouse	خلف مصنع الغاز (تر حرفية+تكثيف)	خلف مصنع الغاز (تر حرفية+تكثيف)	خلف مستودع الغاز (تر حرفية+تكثيف)
Musing upon the king my brother's wreck	أتأمل في تحطم سفينة الملك أخي(تر	أتفكر بحطام سفينة	وأنا أفكر في حطام أخي

	حرفية+إضافة)	أخى،الملك(تفسيروإضافة)	الملك(تر حرفية)
White bodies naked	أجساد بيضاء عارية(ترحرفية)	أجساد بيضاء عارية(ترحرفية)	أجساد بيضاء عارية(ترحرفية)
On the low damp ground	في الأرض الواطئة الرطبة(تر حرفية)	تستلقي على الارض الرطيبة الخفيضة(تفسيروشرح)	على الأرض الواطئة الرطبة(تر حرفية)
And bones cast	وعظام مرمية(ترحرفية)	وعظام طوح بها(تفسير و شرح)	وعظام ملقاة(ترحرفية)
In a little low dry garret	في علية ضيقة واطئة يابسة(ترحرفية+نسخ)	في قبو صغير جاف و خفيض(ترحرفية)	في غرفة صغيرة ضيقة جافة على السطح(تفسيرو شرح)
But at my back from time to time I hear	ولكننى أسمع ورائى من حين لحين(تقديم وتأخير+إضافة)	غير أننى، بين الفينة و الفينة، أسمع خلفي(تقديم و تأخير + إضافة)	لكنى ما أنفك أسمع من وراء ظهري بين الحين والحين(تقديم و تأخير +إضافة و توكيد بلاغي+نسخ)
The sound of horns and motors,	صوت الأبواق و المحركات(تر حرفية)	صوت الأبواق و المحركات(تر حرفية)	صوت الأبواق و المحركات(تر حرفية)
Which shall bring	التى ستوصل(ترجمة حرفية)	التى ستقل(ترحرفية)	التى ستعيد(تعويض معجمي للضرورة الشعرية)
They wash their feet in soda water	تغسلان الأقدام بماء	فهما تغسلان أقدامهما بماء	إنهما تغسلان أقدامهما في مياه

	الصودا(تر حرفية+حذف+ نقحرة)	الصودا(إضافة+ نقحرة+خطأ في إحالة الضمير)	الصودا(إضافة وتوكيد+ نقحرة+خطأفي إحالة الضمير)
A woman drew her long black hair out tight	امرأة شدت شعرها الأسود الطويل(ترحرفية+تكثيف)	راحت إحدى النساء تجر شعرها الفاحم الطويل المضفور (إعادة صياغة)	قد أحكمت إحدى النساء بسط شعرها الأسود الطويل(تفسير وشرح)
And fiddled whisper music on those strings	وعزفت ألحان همس على تلك الأوتار (ترحرفية)	وعزفت الموسيقى الهامسة على هاتيك الأوتار (ترحرفية+تحويل نحوي)	وراحت تعزف موسيقى هامسة على هذه الأوتار (إضافة +تحويل نحوي+ تر حرفية)
And bats with baby faces	وخفافيش بوجوه أطفال(ترحرفية+تعويض معجمي)	وأخذت الخفافيش...بوجوه طفولية(إعادة صياغة للبيت الاول و الثاني+ إضافة+تعويض معجمي)	ولقد راحت خفافيش ذات وجوه طفلية(تر حرفية+ إضافة+تعويض معجمي)
In the violet light	في ضوء الشفق(ترجمة تكييف)	في النور الشفاف(تعويض معجمي)	في الضوء البنفسجى(ترحرفية)

And crawled head downward down	وتزحف متدلية الرؤوس نزلا على(تر حرفية+تحويل نحوي)	وبرأس منكس تهبط(تقديم و تأخير+إعادة صياغة+ تكثيف)	وقد دبت رؤوسها الزاحفة على أسفل(إعادة صياغة+إضافة+ تحويل

			نحوي)
a blackned wall	حائط مسود(ترحرفية)	جدارا مسودا(ترحرفية)	حائط مسود(ترحرفية)
And upside down in air were towers	وثمة بروج مقلوبة في الهواء(إعادة صياغة+ تقديم وتأخير+ تحويل نحوي)	وفي الفضاء بروج قلبت رأسا عى عقب(تقديم و تأخير+ تحويل نحوي+تعويض)	وفي الهواء انقلبت أبراج(تقديم وتأخير+ تحويل نحوي)
Tolling reminiscent bells	تدق نواقيس ذكرى(تر حرفية+تحويل نحوي)	تقرع أجراس الذكرى(ترحرفية+تحويل نحوي)	تقرع أجراس الذكرى(ترحرفية+تحويل نحوي)
That kept the hours	تعد الساعات(تعويض معجمي+تكثيف)	التى تبقي على غناء الساعات (تفسير وشرح)	التى ضبطت الساعة(تعويض معجمي+تحويل نحوي)
In this decayed hole	في هذه الحفرة النخرة(ترحرفية)	في هذا الجحر التالف (ترحرفية)	في هذه الحفرة النخرة(ترحرفية)
In the faint moonlight	في نور القمر الخابي(ترحرفية)	في شعاع القمر الخافت(تعويض معجمي)	في ضوء القمر الشاحب(تعويض معجمي)
The grass is singing	يغنى العشب(ترحرفية)	يتغنى العشب(ترحرفية)	تشدو الأعشاب(ترحرفية)
Over the tumbled	فوق القبور المنقلبة(ترجمة	فوق الأجداث	فوق القبور المقلوبة

graves	حرفية+ تعويض معجمي)	المتداعية(ترحرفية)	(تر حرفية+ تعويض معجمي)
About the chapel	حول الكنيسة(ترحرفية)	قرب الكنيسة(ترحرفية)	حول الهيكل(تعويض معجمي)
There is the empty chapel	ثمة الكنيسة الخاوية(ترحرفية)	هنالك الكنيسة المقفرة(ترحرفية)	هناك هيكل خاو(تعويض معجمي)
It has no windows	لا نوافذ فيها(إعادة صياغة)	تعوزها النوافذ(إعادة صياغة)	بلا نوافذ(تكثيف+ تحويل نحوي)
And the door swings	والباب يتأرجح(ترحرفية)	والباب يترنح(ترحرفية)	وقد راح بابه يتطوح(تفسير وشرح)
Dry bones can harm no one	العظام اليابسة لا تؤذى أحدا(تر حرفية+حذف+تعويض معجمي)	لاتملك العظام الجافة أن تلحق الضر بأحد(إعادة صياغة)	إن العظام اليابسة لا تؤذى أحدا(حذف+توكيد+تعويض معجمي)
Only a cock	ليس غير ديك(إعادة صياغة)	...ديك وحيد(تحويل نحوي)	وما كان هنالك غير ديك(تفسير وشرح)
Stood on the rooftree	انتصب على عارضة السقف(ترحرفية)	وقف....على افريز السقف(ترحرفية)	وقف على شرف الجمالون(ترجمة حرفية)

Coco rico coco rico	كوكو ريكو كوكو ريكو (ترجمة نقحرة)	كوكو ريكو كوكو ريكو (ترجمة نقحرة)	كوكو ريكو كوكو ريكو (ترجمة نقحرة)
In a flash of lightning	في لمحة برق (تعويض معجمي)	في انفلات البرق (تعويض معجمي)	في ومضة برق (ترحرفية)
Then a damp gust	ثم عصفة رطبة (ترحرفية)	يعقب ذلك هبة...رطيبة (تحويل نحوي)	ثم هبة رطبة (ترحرفية)
Bringing rain	تحمل المطر (تحويل نحوي+ تعويض معجمي)	تجلب الغيث (تعويض معجمي+ +تحويل نحوي)	جالبة معها المطر (ترحرفية+إضافة)
Then spoke the thunder	ثم تكلم الرعد (ترحرفية)	ثم نطق الرعد (ترحرفية)	وعند ذاك تكلم الرعد (ترحرفية+تعويض معجمي)
DA	دا (نقحرة)	دا (نقحرة)	DA (اقتراض)
Datta	أعطوا (ترحرفية)	داتا (نقحرة)	Datta:اقتراض فلتعط (ترحرفية+توكيد)

What have we given ?	ماذا أعطينا؟(ترحرفية)	ما الذى أعطينا؟(ترحرفية)	ماذا أعطينا؟(ترحرفية)

My friend, blood shaking my heart	يا صديقي الدم يخض قلبي(ترحرفية+إضافة+تحويل نحوي)	أى صديقي، الدم يرنح قلبي(ترحرفية+إضافة+ تحويل نحوي)	إن الدماء تهز قلبي، أي صديقي(تقديم و تأخير+توكيد+تحويل نحوي)
The awful daring	الجرأة المرعبة(ترحرفية)	الجسارة المروعة(ترحرفية)	و الإقدام المخيف(تر حرفية)
Of a moment's surrender	في لحظة استسلام(إعادة صياغة)	لبرهة استسلام(اعادة صياغة)	على استسلام لحظة من الزمان(شرح وتفسير)
Which an age of prudence can never retract	لا يقوى على سحبها دهر من الحصافة(إعادة صياغة+حذف)	لا يملك عصر من الأناة أن ينتزعها(إعادة صياغة+ حذف)	وهو ما لا يلغيه عمر من الحكمة(إعادة صياغة+حذف)
Dayadhvam	تعاطفوا(ترحرفية)	دايادهفام(نقحرة)	Dayadhvam:فلتتعاطف(ترحرفية+توكيد)
I have heard the key	لقد سمعت المفتاح(ترحرفية)	لقد سمعت المفتاح(ترحرفية)	إني سمعت المفتاح(ترحرفية+توكيد)
We think of the key	نفكر بالمفتاح(ترحرفية)	إننا لنفكر في المفتاح(ترحرفية+توكيد)	إنا نفكر في المفتاح(ترحرفية+توكيد)
Damyata	سيطروا (ترحرفية)	دامياتا(نقحرة)	Damyata فلتسيطر (ترحرفية+توكيد
The boat responded	استجاب الزورق(ترحرفية)	استجاب الزورق(ترحرفية)	قد استجاب الزورق(ترحرفية+توكيد)
Gaily,	بمرح(ترحرفية)	بابتهاج(ترحرفية)	مسرورا(ترحرفية)

to the hand expert with sail and oar	لليد الخبيرة بالشراع و المجذاف(ترحرفية)	لليد الخبيرة بالشراع و المجذاف(ترحرفية)	لليد المتمرسة بالشراع والمجذاف(ترحرفية)
I sat upon the shore	جلست على الساحل(ترحرفية+تعويض معجمي)	قعدت على الشاطئ(ترحرفية)	إني جلست على الشاطئ(ترحرفية+إضافة (توكيد))

Fishing	أصطاد(ترحرفية)	أصطاد(ترحرفية)	أصطاد(ترحرفية)
With the arid plain behind me	والسهل القاحل خلفي(ترحرفية+تحويل نحوي)	والسهل القاحل خلفي(ترحرفية+تحويل نحوي)	وقد ترامى السهل القاحل من ورائى (تفسير وشرح)
Shall I at least set my lands in order	أما يتوجب علي في الأقل ترتيب شؤوني(إعادة صياغة)	هل أرتب أراضي على الأقل(إعادة صياغة+ تكثيف)	أفتراني مستطيعا أن أنظم أراضي على الأقل(إعادة صياغة+تقديم وتأخير +تكثيف)

من خلال هذا الجدول تظهر الاجراءات الترجمية المستخدمة كمايلي:

_ استخدم المترجمون النقحرة أو الاقتراض أو ما يمكن أن نطلق عليه"النقل المباشر" في العديد من السياقات، وكان هذا لدى تعاملهم مع أسماء علم لأشخاص أو أماكن أو في

ترجمتهم للمصطلحات الهندية في اسطورة الرعد، أو أصوات الطيور والديك. واستخدم لؤلؤة هذه التقنية حوالي احدى عشرة مرة، واليوسف حوالي أربع عشرة مرة وشفيق حوالي ست عشرة مرة.

_ كما استخدم المترجمون الترجمة الحرفية في العديد من المواضع حيث حافظوا تقريبا على "المعنى الحرفي" للعبارة أو البيت الشعري. وهنا أؤكد أنني اعتبرت "ترجمة حرفية" كل ترجمة تحافظ على المعنى الكامل للعبارة الأصل إضافة إلى حفاظها إلى حد ما على المبنى و التركيب الأصل. واستخدم لؤلؤة الترجمة الحرفية 83 مرة، واليوسف 64 مرة، وشفيق 56مرة.

_ كما ظهرت بعض الترجمات أقرب للنسخ وأبعد عن الترجمة الحرفية في بعض المقاطع، فكانت لدى لؤلؤة و اليوسف 2 ترجمات نسخ ولدى شفيق 3حالات.

_ كما ظهر جليا استخدام العديد من الاجراءات الترجمية غير المباشرة كالتكييف، وهو ما ظهر لدى لؤلؤة في 5 مواضع و لدى اليوسف وشفيق في 2 مواضع.

_ وظهر التحويل النحوي لدى لؤلؤة في 10مواضع، ولدى اليوسف في 13موضعا ولدى شفيق في 14موضعا.

_ وأما ما تعلق بالتحويل المعجمى أو ما يمكن أن نطلق عليه التعويض أو التطويع فظهر لدى لؤلؤة في حوالي 11موضعا ولدى اليوسف في حوالي 12 موضعا ولدى شفيق في حوالي 16موضعا.

_ كما كان جليا استخدام المترجمين للتفسير والشرح في ترجماتهم، وظهر ذلك لدى لؤلؤة في 2 مواضع، ولدى اليوسف في 7 مواضع ولدى شفيق في 13 موضعا.

_ كما ظهر استخدام المترجمين للإضافة في عديد المواضع و كثيرا ما كانت تتداخل مع التفسير و الشرح التى لجأ إليها المترجمون كما ذكرنا سابقا؛ وقد تجلت الإضافة في سياق الشرح و التفسير أو في مواضع التوكيد التى لجأ إليها المترجمون في كثير من الحالات. وكانت لدى لؤلؤة 6 حالات، ولدى اليوسف 13 حالة ولدى شفيق 22 حالة.

_ كما يتجلى من الجدول استخدام المترجمين لـ"إعادة الصياغة" في عديد المواضع، وكانت لدى لؤلؤة في حوالي 8مواضع ولدى اليوسف في حوالي10 مواضع ولدى شفيق في حوالي 13موضعا.

_ كما يظهر الحذف في بعض المقاطع المترجمة، وكان لدى لؤلؤة في 5 حالات ولدى اليوسف في حالتين و لدى شفيق في 5 حالات.

_ كما نجد التكثيف كذلك في بعض المواضع، فكان لدى لؤلؤة واليوسف في حوالي 4 حالات ولدى شفيق في حوالي 6 حالات.

_ كما يظهر استخدام المترجمين للتقديم و التأخير(ما تطلق عليه جولدخر التحويل permutation)في العديد من المقاطع المترجمة وجاء التقديم و التأخير في حوالي 2مواضع لدى لؤلؤة، و حوالي 7مواضع لدى اليوسف و حوالي 7مواضع لدى شفيق.

_ كما نلاحظ بعض الترجمات التى لم تكن دقيقة تماما: وردت حالة واحدة لدى لؤلؤة و 3 حالات لدى اليوسف و 4 حالات لدى شفيق.

3)تقييم النتائج:

يبدو جليا استخدام المترجمين للعديد من الاجراءات الترجمية الإبداعية ولكن استخدامها كان متفاوتا من مترجم لآخر.

أما استخدام المترجمين للنقحرة والاقتراض فكان فقط في حالات الضرورة خلال ترجمة أسماء العلم و بعض الأصوات. وكذلك كانت حالات النسخ قليلة حيث التصق المترجمون فيها بالتراكيب الأصل وأعادوا صياغتها في اللغة الهدف لغموض وصعوبة العبارة الأصل فلم يجدوا بدا من الحفاظ على التركيب الأصل لتجنب التأويلات المجانبة للصواب.

ونلاحظ أن المترجمين اعتمدوا كثيرا على الترجمة الحرفية وخاصة لؤلؤة وهذا يعود حتما لكون النص المترجم يتمثل في قصيدة شعرية من الشعر المرسل(الحر) ولهذا حاول المترجمون الحفاظ على معانى ورسائل القصيدة باتباع الترجمة الحرفية ومحاولة منهم الحفاظ على المبنى والايقاع للأبيات الأصل. وقد كان استخدام المترجمين للترجمة الحرفية مقرونا في بعض الحالات بإجراءات ترجمية مختلفة كالتقديم والتأخير والتحويل النحوي و التعويض والتكثيف والإضافة، فجاءت الأبيات المترجمة متوازنة وذات نسيج نصى محكم. وينطبق هذا على أبيات لؤلؤة خصوصا الذى أحسن اختيار الألفاظ والتراكيب فكانت ترجماته الحرفية بليغة وشعرية.

ولجأ المترجمون في العديد من الحالات إلى تكييف ترجماتهم مع السياق العام للقصيدة ولم يتقيدوا بالتركيب الأصل مثل ترجمة شفيق "الموت غرقا" بدل الترجمة الحرفية "الموت بالماء". أو ترجمة لؤلؤة مصطلح " hyacinth " إلى"الزنابق" بدل الترجمة الحرفية باستخدام مصطلح"السنبل". وقد كانت كل هذه الترجمات "التكييف" مناسبة للسياق وجعلت الأبيات أكثر وضوحا وايحاءا. ولجأ لؤلؤة أيضا إلى تكييف أصوات الطيور مثل"زق زق" أو "شق شق" بدل نقحرتها إلى "جغ جغ" أو "تويت تويت"، وكأنه كان يحاول تقريب هذه الأصوات للقارئ العربي فاستخدم أصواتا معروفة في البيئة العربية.

كما يبدو جليا لجوء المترجمين إلى التفسير والشرح والتوضيح والإضافة بهدف تقريب صور ورسائل الأساطير وتبسيطها لدى القارئ العربي. ونلاحظ أن شفيق قد استخدم التفسير و الشرح و الإضافة أكثر بكثير من المترجمين الآخرين، ولهذا تبدو لنا أبياته الشعرية في حالات كثيرة نثرية لميله إلى الشرح والتفسير بشكل كبير.

واستخدم المترجمون إعادة الصياغة في حالات عديدة محاولة منهم تجنب الغموض و الإبهام في بعض التراكيب الأصل، ويبدو أن شفيق يميل إلى إعادة الصياغة أكثر من المترجمين الآخرين، كما في حالة التفسير و الشرح، وهذا يعود لكون شفيق يحاول في العديد من المقاطع الشعرية الحصول على ايقاع معين أو على نفس القافية للأبيات الشعرية ولهذا نجده يضيف ويشرح ويعيد الصياغة في محاولة للحفاظ على المبنى الشعري الأصل.

كما استخدم المترجمون التحويل النحوي في العديد من الحالات وعلى نحو متكافئ تقريبا بين لؤلؤة واليوسف وهذا لجعل التراكيب المترجمة مفهومة وسلسة في ذهن القارئ، و كذلك للضرورة الشعرية من حيث جعل الأبيات متوازنة وتنساب شعرية لدى القارئ.

ونلاحظ ميل المترجمين لاستخدام التحويل المعجمى أو التعويض أو التطويع في الكثير من الحالات وعلى نحو متكافئ فيما بينهم وهذا لتجنب الغموض والإبهام في العبارات الأصل و تبسيطها في الأبيات المترجمة، وكذلك قد يميل المترجمون إلى التعويض بهدف اختيار ألفاظ وعبارات تلائم وتناسب السياق الشعري معنى ومبنى.

وورد التكثيف والحذف في بعض المقاطع المترجمة لدى المترجمين الثلاث، فنجد المترجمين قد قاموا بحذف بعض الألفاظ و العبارات التى لم تكن ضرورية في الترجمات ولكن كان معناها مضمنا في العبارة المترجمة، كما يظهر التكثيف في استخدام عبارات مترجمة أقل ألفاظا وأكثر اختصارا مقارنة بالعبارات الأصل ولكنها أوفى دلالة ومعنى(كما يظهر في الجدول). ونلاحظ أن استخدام الحذف والتكثيف لم يكن في حالات كثيرة لدى لؤلؤة واليوسف وشفيق وهذا يعود كما يبدو إلى حرص المترجمين على ايفاء النص الأصل حقه دون التعدي على معانيه و تراكيبه. يذكر أن استخدام الحذف والتكثيف في الترجمة يبرز قدرة المترجمين على تطويع اللغة وجعلها سلسة تنساب في تراكيب بليغة ومتوازنة وهو ما يمكن من تضمين معاني في عبارات مختصرة ومعبرة من دون حشو أو إطالة مملة.

ويبدو استخدام المترجمين للتقديم و التأخير(التحويل لدى جولدخر) متفاوتا حيث كان مضاعفا لدى اليوسف و شفيق مقارنة بلؤلؤة، وهذا في محاولة منهم للحصول على أثر اسلوبي ما أو ايقاع شعري أو التوفيق بين قوافي الأبيات. ويبدو أن هذا التقديم و التأخير كان ضروريا خاصة إذا أخذنا في الحسبان أن النص الأصل يتمثل في قصيدة شعرية لا كتابة نثرية.

وبدت بعض الترجمات غير دقيقة، وكانت لدى لؤلؤة في تأويله لبيت حول الملاح الفينيقي الغريق، في الجزء الرابع، " أوله بمراحل الشيخوخة و الشباب" في حين أن البيت

الأصل يتحدث عن "مراحل عمره و الشباب" وهو نفس التأويل لدى اليوسف. أخطأ اليوسف أيضا مع شفيق في إحالة الضمير في عبارة "their feet" . هذا الضمير يشير إلى الجنود في حين أن المترجمين أحالاه على السيدة بورتر و ابنتها. كما نلاحظ أن شفيق اختار بعض الأفعال غير الدقيقة مثل "الثمار و تينع " (كما هو موضح في الجدول) والتى لم تكن في معناها مناسبة للسياق ولكنه استخدمها لغرض الوزن و القافية.

وتعود هذه الترجمات غير الدقيقة إلى غموض العبارات والتراكيب الأصل وصعوبة تأويلها من جهة، ومن جهة أخرى قد يكتفي المترجمون بالتركيب الأصل السطحي في حين أن المعنى الدقيق يوجد خارج النص من خلال مراجعة السياق الأصل للاسطورة أو السياق التاريخى للأحداث، مثل سياق غسل الارجل بماء الصودا الذي تقوم به السيدة بورتر و ابنتها، إذ يتوجب على المترجمين معرفة الاغنية الشعبية التى تنشدها احدى الفرق الموسيقية النمساوية خلال الحرب ع.1 لحظة قدوم الجنود إلى السيدة بورتر و ابنتها لغسل الأرجل.

كما نرى أن شفيق قد يختار الألفاظ و العبارات التى تمكنه من الحصول على الوزن و القافية في أبياته وإن كان ذلك على حساب بعض الدقة في المعانى والدلالات.

4) *تصنيف الترجمات الإبداعية:*

يتبين لنا من التحليل السابق أن الاجراءات الإبداعية التى تبناها العديد من الباحثين على أنها استراتيجيات للإبداعية في الترجمة تظهر في الترجمات الثلاث وبشكل واضح وجلى كما يوضح ذلك الجدول السابق.

فنجد هذه الاجراءات متفاوتة من مترجم لآخر، من التكييف والتعويض والتحويل و التطويع والتكثيف والحذف وإعادة الصياغة والإضافة والتفسير والشرح.

إذن يمكن القول إن الترجمات الثلاث كانت ترجمات إبداعية، حيث استخدمت فيها الاستراتيجيات الأقل إبداعية من نقل حرفي و اقتراض و نسخ و ترجمة حرفية إضافة إلى الاستراتيجيات الأكثر إبداعية المتمثلة في التعويض و التحويل و التكييف و التفسير و التكثيف و الحذف و إعادة الصياغة و التقديم و التأخير، و قد كان هناك تفاوت طفيف بين المترجمين في استخدام هذه الإجراءات الإبداعية.

بالنسبة للمترجم العراقي الدكتور لؤلؤة، لاحظنا أنه اعتمد على الترجمة الحرفية بشكل كبير حيث حاول نقل مضمون ورسائل الأبيات كاملا دون تغيير أو تشويه، ومع أنه استخدم الترجمة الحرفية لمعاني الأبيات فقد قرن لؤلؤة هذه الحرفية مع بعض الإجراءات الأخرى كالتحويل النحوي والتطويع و التكثيف فكانت أبياته موزونة و شعرية، حيث أن هذه الحرفية لم تكن سيئة لأن لؤلؤة كان يحافظ على مضمون ومعاني الأبيات ويختار لذلك ألفاظا و

عبارات قوية و متناغمة فكانت أبياته ذات بناء نصي محكم حتى وإن لم يعر اهتماما للقافية و الايقاع الشعري. كما لجأ لؤلؤة إلى التحويل النحوي في عديد المقاطع المترجمة للضرورة الشعرية من جهة و للحصول على تراكيب قحة و طبيعية في اللغة الهدف. و كذلك استخدم التطويع و التعويض في مواضع كثيرة لجعل تراكيبه و أبياته واضحة و مفهومة دون غموض أو التباس. أما التكييف فاستخدمه لؤلؤة في مواضع قليلة حيث حاول تقريب الرسالة الأصل للقارئ العربي ما أمكنه ذلك آخذا بعين الاعتبار السياق الميكرو و الماكرو للأبيات، و لأن المترجم كان يتعامل مع أساطير من الموروث العالمي في أبيات شعرية كان عليه أن يحافظ عليها كما هي و ينقلها إلى القارئ غير منقوصة وغير محرفة، ولهذا كانت عمليات التكييف قليلة. كما استخدم لؤلؤة الشرح و التفسير و الإضافة و إعادة الصياغة في بعض المواضع دون إفراط لأنه كان بصدد ترجمة قصيدة شعرية لا مقاطع نثرية، ولهذا كان يتجنب الحشو و الشرح المفرط و الإطالة المملة، وهكذا حافظ على أبياته شعرية موزونة. ولهذا الغرض أيضا اعتمد المترجم على الحذف و التكثيف دونما حاجة للحشو و الإطالة.

يتبين من كل ما سبق أن ترجمة لؤلؤة جاءت ترجمة إبداعية لأنه حافظ فيها على المعنى من حيث نقل الرسائل الاسطورية كاملة ومحاولة تقريبها للقارئ العربي. كما جاءت أبياته الشعرية متناغمة و متوازنة فيما بينها لبلاغة الألفاظ و التراكيب التى يختارها لؤلؤة،

حتى وإن لاحظنا أن لؤلؤة لم يتقيد بالقافية أو الايقاع كما وردت في القصيدة الأصل ومع هذا فقد تميزت معظم مقاطعه المترجمة بنسيج نصي محكم.

المترجم الفلسطينى سامي اليوسف بدوره كانت ترجمته إبداعية لاستخدامه الاجراءات الترجمية الأقل ابداعية و الأكثر ابداعية، حيث استخدم الترجمة الحرفية بشكل كبير ولكن استخدامها كان أكثر لدى لؤلؤة، وكذلك استخدم اليوسف التحويل النحوي و التعويض أو التطويع بنسبة متكافئة مع لؤلؤة، و استخدم التكييف في بعض المواضع ولكن بنسبة أقل من لؤلؤة. كما نلاحظ أن اليوسف استخدم التفسير و الإضافة و إعادة الصياغة في العديد من المقاطع المترجمة وكانت نسبة استخدامها مضاعفة مقارنة بلؤلؤة. أي أن اليوسف كان يميل في ترجمته إلى الشرح و التفسير و الايضاح و الإطالة في عباراته ولهذا جاءت العديد من أبياته الشعرية في صيغة نثرية. كما استخدم اليوسف الحذف و التكثيف ولكن بنسبة أقل(النصف) مقارنة بلؤلؤة. كما نلاحظ أن ترجمة اليوسف جاءت فيها العديد من حالات النسخ وكانت بنسبة مضاعفة مقارنة بترجمة لؤلؤة. بالإضافة إلى 3حالات حيث كانت الترجمات غير دقيقة في حين كانت حالة واحدة لدى لؤلؤة. و إذا عدنا إلى حالات النقحرة نلاحظ أن اليوسف لجأ إليها بنسبة أكبر من لؤلؤة. وعلى أساس كل هذه المعطيات، نقول إن ترجمة لؤلؤة أكثر إبداعية مقارنة بترجمة اليوسف.

أما المترجم المصري ماهر شفيق فريد فكانت ترجمته أيضا إبداعية لاستخدامه اجراءات ترجمية أقل و أكثر إبداعية مثل المترجمين الآخرين. وأهم ما نلاحظه على هذه الاجراءات الترجمية المستخدمة هو أن شفيق قد استخدم التفسير والإضافة وإعادة الصياغة بنسبة كبيرة مقارنة بلؤلؤة، تقريبا بنسبة (1:3) وهذا ما يبين أن شفيق كان يميل إلى الشرح و التفسير والايضاح ولهذا كنا نلمس في العديد من المقاطع المترجمة أن الابيات يعوزها الطابع الشعري بل هي أقرب للنثر. وهنا نقول إن هذه الاجراءات الترجمية"التفسير و الإضافة و اعادة الصياغة" هي بالتاكيد إجراءات ترجمية ابداعية و استخدامها في الترجمة عموما ينتج ترجمة إبداعية، ولكن الأمر في حالتنا هذه يتعلق بقصيدة شعرية حيث تميل الأبيات في طبيعتها إلى التضمين والتكثيف أكثر من الشرح والتوضيح. ولهذا فإن استخدامها بإفراط في ترجمة قصيدة شعرية يؤثر على شعرية وايقاع القصيدة المترجمة. أيضا نلاحظ أن شفيق استخدم الترجمة الحرفية و بنسبة كبيرة ولكن أقل من لؤلؤة. وكذلك وظف شفيق النقحرة و الاقتراض وبنسبة أكبر من ترجمة لؤلؤة. كما وظف شفيق الحذف في بعض الحالات والتى كانت قليلة. كما ظهرت بعض الترجمات غير الدقيقة لدى شفيق والتى تعود أساسا إلى كون شفيق يحاول توظيف الألفاظ و العبارات التى تمكنه من الحصول على القافية أو ايقاع شعري في أبياته و إن كان ذلك على حساب الدقة في الدلالة و المعنى؛ إذ يبدو شفيق، وعلى خلاف لؤلؤة، مهتما بالمبنى و الشكل الشعري موازاة مع اهتمامه بنقل المضمون و المعانى لأن الأمر هنا يتعلق بترجمة قصيدة شعرية. و في هذا السياق يمكن

أن نعتبر أن شفيق قد استخدم في حالات كثيرة التفسير و الإضافة و إعادة الصياغة محاولة منه التوفيق بين المبنى و الشكل الشعري للقصيدة من جهة، و المعنى و المضمون من جهة أخرى. فإذا اعتبرنا أنه وفق في حالات كثيرة في الحصول على أبيات مقفاة و موزونة، فّإنه أيضا كانت ترجماته في عديد الحالات عبارة عن أبيات طويلة بكثير من الحشو و الإضافات. فإذا أخذنا كل هذه المعطيات بعين الاعتبار يبدو أن شفيق حاول في ترجمته التوفيق بين المبنى و المعنى وقد نجح إلى حد ما و كانت ترجمته إبداعية؛ ولكن نعتبر أن ترجمة لؤلؤة أكثر إبداعية كما تبين من عملية المقارنة بينهما.

وعلى أساس كل ما أوردناه في هذا التحليل و التصنيف نختم هذه الدراسة المقارنة بالقول إن ترجمة"الأرض اليباب" للمترجم عبد الواحد لؤلؤة جاءت الأكثر إبداعية في ترجمة الجانب الاسطوري لقصيدة ت.س.اليوت:" The Waste Land" .

الخاتمة:

تطرق هذا البحث الذي يحمل عنوان"درجات الإبداعية في الترجمات العربية لقصيدة ت.س.اليوت" The Waste Land " إلى مسألة الإبداعية في الترجمة وحاول تقصي طبيعتها و مختلف الدراسات و الآراء التى تعرضت لها وصولا إلى تحديد مختلف الاستراتيجيات التى تعرف و تميز الابداعية في الترجمة. وقد اجريت الدراسة التطبيقية على ثلاث ترجمات عربية لقصيدة الشاعر الانجلو–امريكي ت.س.اليوت "The Waste Land"، و ركزت على الجانب الاسطوري الذي وظفه اليوت في قصيدته؛ حيث تم جرد مختلف الأساطير الواردة في القصيدة الأصل ثم أخذت الترجمات الثلاث لكل اسطورة و تم تحليلها و تبيين الاستراتيجيات المستخدمة في كل ترجمة ليتم تحديد الترجمات الابداعية و الترجمة الأكثر إبداعية. وتم التوصل إلى النتائج التالية:

_ إن الإبداعية في الترجمة بعيدة عن فكرة التحرر من النص الأصل و فسح المجال لخيال المترجم ليصول و يجول في الترجمة فيضيف و يغير و ينقح و يحذف كيف يشاء، وهو ما يجعل الكثير يربطها بالخيانة و يعتبر المترجم خائنا للنص الأصل و كاتبه. بل إن الإبداعية هي قدرة كامنة لدى المترجم يوظفها خلال عملية الترجمة ليتغلب على الصعوبات و المطبات التى تواجهه و تتجلى من خلال عديد الإجراءات الترجمية الإبداعية.

_ إن ادعاءات الخيانة في الترجمة إنما تعود في الأساس إلى تصور قاصر لطبيعة العلاقة التى تربط النص الأصل بالنص الهدف في الترجمة، فهناك علاقة تكافؤ بين النصين ولكن هذه العلاقة لا تتمثل في تكافؤلغوي أو دلالي أو وظيفى أو براغماتي بين النصين، إنما هو تكافؤ في التأويل، من منطلق أن كل عملية ترجمة هى فهم و كل فهم هو تأويل و بالتالي كل ترجمة هي في الأساس عملية تأويل.إذن يتوجب، لتجنب كل ادعاءات الخيانة في الترجمة، أن تكون هناك علاقة بين الأصل و الهدف وهي علاقة ترتكز على تكافؤ في التأويل. ومن هنا بإمكان المترجم أن يغير في بنيات و تراكيب النص أو أن يضيف أو أن يحذف أو يوضح و يكيف لأجل توصيل و تبليغ رسالة و مضمون النص الأصل في النص الهدف إلى المتلقي، دون أن يتهمه أحد بالخيانة أو التحريف أو التشويه.

_ تظهر الإبداعية في الترجمة من خلال عديد الإجراءات الإبداعية مثل: التعويض و التطويع والتكييف و التحويل و التفسير و الإضافة و الحذف و التكثيف. و لقد ظهرت هذه الإجراءات جلية في الترجمات الثلاث لقصيدة اليوت. فكانت كلها ترجمات إبداعية و جاءت ترجمة "الأرض اليباب" للمترجم عبد الواحد لؤلؤة الأكثر إبداعية.

_ جدير بالذكر أن دراسة و تحليل المدونة لم يكن بالأمر اليسير لأن الأمر يتعلق بقصيدة شعرية أرهقت النقاد و الدارسين لما تحمله من إشارات و رموز و ايحاءات و تراث عالمي. وقد وظف اليوت الأساطير في مختلف أجزاء القصيدة و أدمجها في مختلف المقاطع

الشعرية و هو ما صعب الأمر على قرائها و جعل الأبيات تبدو غامضة و مفككة و دون رابط فيما بينها. لقد كانت عملية فهم الأساطير واستجلاء خباياها مهمة صعبة ومعقدة، إذ لم يكن من الممكن دراسة الأبيات الشعرية و مقارنة الترجمات قبل فهم و تحليل الأساطير خاصة أن اليوت يذكر هذه الأساطير ويدمجها في أبياته في شكل إشارات و تلميحات من دون تفاصيل كبيرة. ولهذا كان يتوجب البحث عن الاسطورة كاملة في مصادر خارجية و متعددة، و الإحاطة بأحداثها و شخصياتها و محاولة فهم المغزى من ايرادها في القصيدة. و لم تكن هذه المحاولات ناجحة دائما لأن الغموض و الإبهام ظل يطبع العديد من المقاطع الشعرية وكانت مغلقة عصية على الفهم،ولهذا يعتبر الكثير من الدارسين أن قصيدة اليوت the Waste Land لا تزال في حاجة إلى دراسات جديدة وهي مفتوحة على التأويل.

_ لم يكن أمرا يسيرا تطبيق الإجراءات الإبداعية على الترجمات الثلاث لأن المدونة كانت قصيدة شعرية من الشعر المرسل، فلهذا كان المترجمون يقومون بالتقديم و التأخير لأغراض شعرية، وقام المترجمون في بعض الحالات بدمج بيتين لأغراض القافية و الايقاع، ولهذا كان من الصعب تصنيف هذه التقنيات إلى جانب الاجراءات الاخرى. و لهذا حاولت أخذ هذه التقنيات بعين الاعتبار على نحو ضمنى بالاعتماد عموما على المعايير التى اقترحتها الباحثة دونسات Dancette في نموذجها الحلزوني، حيث اعتبرت هذه التقنيات كمظاهر للإبداعية.

في ختام هذا البحث أقول إنني حاولت في هذه الدراسة التطرق إلى مسألة الإبداعية في الترجمة وكان جليا أن هذه الإبداعية بعيدة كل البعد عن الترجمة الحرة أو الترجمة لخدمة اديولوجيا أو غيرها، بل هي قدرة كامنة لدى المترجم يوظفها لخدمة الترجمة في إطار آداب و أخلاقيات الترجمة. وتظهر هذه الإبداعية من خلال الإجراءات الترجمية الإبداعية التى استعرضناها خلال أطوار هذا البحث.

وأود التأكيد على أن مسألة الإبداعية في الترجمة قضية حديثة العهد بالدراسة في ميدان الدراسات الترجمية ولا تزال في حاجة إلى مزيد من البحث والتنقيب، وتأتي هذه الدراسة كمحاولة جادة لتقديم إضافة في هذا الميدان ولتكون بداية لدراسات قادمة بحول الله.

قائمة المصادر و المراجع في اللغة العربية:

_ البعلبكي، روحي: المورد، قاموس عربي–انجليزي. دار العلم للملايين، ط7(1995).

_ دوليل، جون و آخرون: مصطلحات تعليم الترجمة، ترجمة و أقلمة جينا أبو فاضل، هنري عويس و آخرون. مدرسة الترجمة بيروت(2002).

_ريكور، بول: إشكاليات الترجمة. ترجمة و تقديم: عبد الرحمن مزيان. دار الألمعية،ط1(2014)

–عصفور، محمد: دراسات في الترجمة و نقدها. ط1 ،2009

_ عناني، محمد: فن الترجمة. لونجمان، القاهرة.

_غيدير، ماتيو: مدخل إلى علم الترجمة. التأمل في الترجمة: ماضيا و حاضرا و مستقبلا. ترجمة أ.د.محمد أحمد طجو، النشر العلمي و المطابع، جامعة الملك سعود(2012).

_ فريد، ماهر شفيق:ت.س.اليوت، قصائد.دار و مطابع المستقبل و مكتبة المعارف ببيروت، ط1(1996).

_ لؤلؤة، عبد الواحد: ت.س.اليوت، الشاعر و القصيدة.المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط3 (1995).

–مصطفى، عادل: مدخل إلى الهرمينيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة العربية ط1 (2003)

_ نيوبرت، ألبرت؛ غريغوري شريف: الترجمة و علوم النص.ترجمة د.محي الدين حميدي. النشر العلمي و المطابع(2002).

_ وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي. جسور للنشر و التوزيع(ط3 2015).

_ اليوسف، يوسف سامي: ت.س.اليوت.دار منارات للنشر.ط1 (1986).

المصادر و المراجع في اللغة الأجنبية:

__ Aiwei, Shi: “Translatability and Poetic Translation”, Part 1 and 2. Translatum Journal, Issue5(www.Translatum.gr) access on March2014.

_ Anastasiadou, Anastasia: “Re-writing Hegemony in ‘’Babel’’: A Greek Translation of T.S.Eliot’s ‘’Four Quartets’’” ; in Target 11:2(1999),pp:317-327.

_ Attwater, Juliet: “Perhappiness: The Art of Compromise in Translating Poetry or: Steering Betwixt two Extremes”; in (…..)pp:121-143.

_ Balasceau, Ioana et al: « Défence et illustration de l’approche herméneutique », Meta, V50,N2(2005).

_ Balasceau, Ioana et al: « Modèles explicatifs de la créativité en traduction »,Meta XLVIII.V4(2003),pp:509-525.

_Ballard, Michel ; « Créativité et traduction »,in Target 9:1(1997) ;85-11

_ Bassnett Susan ; Translation Studies.third edition, Routledge(2002) et (1988).

_Berman, Antoine: La traduction et la Lettre, ou L’Auberge du Lointain; Edition du Seuil,

_Berman, Antoine:L’épreuve de l’étranger ; Gallimard(1984)

_ Berman, Antoine: Pour une critique des traductions: John Donne.Edition Gallimard(1995).

_ Beyer, Gerrit, et al : « Translational Creativity; How to measure the unmeasurable”; in: Behind the Mind: Methods, Models and Results in Translation Process Research, by Susanne Gopferich et al.pp:39-60.

_ Bloom, Harold: T.S.Eliot The Waste Land Bloom's Modern Critical Interpretations,

_Boase-Beier, Jean: ''Loosening the Grip of the text: Theory as an aid to Creativity'', in Translation and Creativity; by Manuella perteghella et al. pp:48-50.

_ Catford, J.C.: A Linguistic Theory of Translation(1965).

_ Clarke, Graham: T.S.Eliot, –
Assessments. Volume one: Memories, Interviews, Contemporary
Responses. Christopher Helm London(1990)

_ Dancette, Jeanne et al: « Axes et –
critères de la créativité en traduction ».Meta, V52, N1, 2005; pp:108-122.

–

_ Delisle, Jean: L'analyse du –
discours comme méthode de traduction, Théorie et Pratique. Editions de
l'Université d'Ottawa(1984).

_Despoina, Panou, « Equivalence in Translation Theories: A Critical Evaluation , in Theory and Practice » ; in Language Studies :Vol.3.No1,pp :1-6 January2013

_ Eco, Umberto: Lector in Fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset(1985)

_Eliot, T.S. :The Waste Land. A Penn State Electronic Classics Series Publication.

_ Fontanet Mathilde : « Temps de créativité en traduction » ; Revue Meta, vol50,N°2,Avr2005,p.432-447

_ Gentzler, Edwin: Contemporary Translation Theories, Routledge, London(1993).

_ Ghazala, Hasan: Translation as Problems and Solutions.4th Edition,Dar Elkalam Alarabi(2002).

_Halverson, Sandra, « The Concept of Equivalence in Translation Studies; Much Ado About Something » ; in Target 9 :2 (1997) pp:207-233

_ Hatim, Basil,Mason,Ian :Discourse and the Translator, Longman Group, UK Limited 1990.

_ Hatim, Basil; Munday,Jeremy: Translation, An Advanced Resource Book(2004). Routledge Applied Linguistics.

_ Holman, Michael ;Boase-Beier, Jean : “Writing, Rewriting and Translation Through Constraint to Creativity”; in The Practices of Literary Translation:Constraints and Creativity.

_ Holst, June.L.f.: “Creativity in Translation”, Bachelor’s Thesis(2010).

_ Hornby, Mary Snell: Translation Studies, An Integrated Approach

_ House, Juliane:” Towards a New Linguistic-Cognitive orientation in Translation Studies”, in Target 25:1(2013); pp:46-60.

_ Identité, altérité, equivalence?La traduction comme relation. Actes du colloque International tenu à L’Esit les 24, 25,et 26 Mai2000.Lettres modernes minard(2002).

_Jones, Francis R ;”Unlocking the Black Box: Researching Poetry Translation Processes” in:Translation and Creativity.

_ Jones, Francis R:" On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translating". In Target (1:2) 1989; pp:183-199.

_ Khadraoui, Said:"Pour une approche scientifique de la traduction poétique", dans la revue des sciences Humaines. Université Mohamed Khider, Biskra,N04.

_ Knittlova, Dagmar, "On The Degree of Translator's Creativity". Philosophica73,2000.pp9-12

_ Kolahi, Sholah ; "Application of Lefever's Seven Strategies In English Translations of Sohrab Sepehri's Poems", International Journal of Linguistics(2012),Vol04, N°4, p:453

_ Komissarov, Vilen ; "Intuition in Translation". Forum, in Target7:2 (1995);pp:347-354.

_ Kussmull, Paul, Training the Translator(1995). Benjamins Library

_Ladmiral, Jean René ;Traduire :Théorèmes pour la traduction, Edition gallimard(1994)

_Laiho, Leena ; « A literary work-Translation and Original, A Conceptual Analysis Within the philosophy of Art and Translation Studies », in Target 19:2(2007) pp:295-312

_Lane Mercier, Gilliane; « Translating the Untranslatable » , in Target 9 :1(1997), pp:43-68

_ Larbaud, Valery: Sous L'invocation de Saint Jérome;Gallimard(1946).

_ Leboucher, Louis(dit G. Mounin), Les problèmes théoriques de la traduction.Paris,Gallimard.1963.pp13- 14

_ Lefevere, André ; Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint(1975),Van Gorcum.

_ Lederer, Marianne: Etudes traductologiques.Lettres modernes minard(1990)

_Lederer, Marianne: La traduction Aujourd'hui, Le modèle interprétatif.Hachette(1994).

_Leonardi, Vanessa : « Equivalence in Translation, Between Myth and Reality » ;in Translation Journal2000

_ Malmkjaer, Kirsten: « Underpinning Translation Theory »,in Target 5:2(1993), pp:133-148.

_ Margot, Jean-Claude: Traduire sans trahir, la théorie de la traduction et son application aux textes bibliques.Edition l'Age d'Homme(1979).

_ Matiu, Ovidiu: « Translating Poetry, Contemporary Theories and Hypotheses » ; Professional Communication and Translation Studies(2008).

_Meschonnic, Henry: Poétique du Traduire ;édition vérdier (1999).

_ Munday, Jeremy;Introducing Translation Studies,Theories and Applications,2nd edition2008

_ Neubert, Albrecht; Shreve, Gregory: Translation as Text. The Kent State University Press(1992).

_ Newmark, Peter: Approaches to Translation. Pergamon Press(

_ Niska, Helge: "Explorations in Translational Creativity, Strategies for Interpreting Neologisms",Workshop Paper.Stokholm University(1998).

_ Nord, Christiane: Text Analysis in –

Translation; A Model of Translation-Oriented Text Analysis.

_ Nord, Christiane: "Quo Vadis, –

Functional Translatology?", in Target 24:1(2012), 26-42.

_ Oseki-Dépré, Ines: Théories et –
pratiques de la traduction littéraire. Armand Colin(1999)

_Pym, Anthony: « Natural and Directional Equivalence in Theories of Translation », in Target 19:2(2007),271-294.

_Pym, Anthony; Exploring Translation Theories, NY and Routledge(2010)

_ Pym, Anthony; Translation and Text Transfer, an Essay on the principles of Intercultural Communication.Peter Lang(1992).

_ Reiss, Katharina:"Pragmatic aspects of translation", in: Pragmatics and
Translation

_Ricoeur, Paul : Du Texte à l'action.Essais d'herméneutique2(1986)

_Ricoeur, Paul : Sur la traduction ; edition Bayard(2004).

_ Ricoeur, Paul: On Translation. Traduit par Eileen Brennan( ).

_ Seleskovitch, Danica; Lederer, Marianne: Interpréter pour traduire.4édition; Didier Erudition(2001).

_ Snell-Hornby, Mary: Translation Studies, An Integrated Approach (1988) Amsterdam-John Benjamins Publications.

_Steiner, George : After Babel, Aspects of Language and Translation . Oxford(1975)

_ Steiner, George: Après Babel, une poétique du dire et de la traduction ; traduit de l'anglais par: Lucienne Lotringer et Pierre Emmanuel Dauzat.Albin Michel(1998)

_ Translators' Strategies and –
Creativity: Selected papers from the 9th International Conference on

translation and Interpreting, Prague, Sep1995. Vol27. John Benjamins Publishing Company(1998).

_ Tytler, Alexander Fraser: Essay on the Principles of Translation (1791). Amesterdam-John Benjamins.

_ Vladimir, Ivir: “Procedures and Strategies for the Transation of Culture” in: Toury Gideon; Translation Across Cultures(1998), Bahri Productions.

_ Wessels, Andries: “Translating the Waste Land: Literal Accuracy, Poetic Fidelity, and cross-cultural Communication”, in Literator 22(2) Aug2001: 21-38

_ Williams, Jenny ; Chesterman, Andrew: The Map, A Beginner’s Guide to Doing Research in Translation Studies. St Jérome Publishing(2002)

_ Wilss, Wolfram: “A Framework for Decision-Making in Translation”, in Target 6:2(1994), pp: 131-150.

_ Wilss, Wolfram: Translating and Interpreting in the 20th Century, Focus on German.Translated by: Benjamins Translation Library; Volume29(1999)

_Wilss, Wolfram: “Interdisciplinarity in Translation Studies”; in Target 11:1(1999),pp:131-144

_ Wright, Anne; Literature of Crisis, 1910-1922

الملخص:

تهدف هذه الدراسة، التى جاءت تحت عنوان"درجات الإبداعية في الترجمات العربية لقصيدة the Waste Land لـ: توماس ستيرنز اليوت" إلى تسليط الضوء على موضوع الإبداعية في الترجمة لأجل استجلاء و توضيح طبيعة و ماهية هذه الإبداعية ثم تحديد أهم الاستراتيجيات الإبداعية التى اتبعها المترجمون في ترجمة الأساطير العالمية الواردة في قصيدة اليوت، و تقريبها إلى القارئ العربي. و قد تبين من هذا البحث أن الإبداعية في الترجمة بعيدة عن فكرة التحرر من النص الأصل و فسح المجال لخيال المترجم ليصول و يجول في الترجمة كيف يشاء، وهو ما يجعل الكثير يربطها بالخيانة و يعتبر المترجم خائنا للنص الأصل و كاتبه. بل إن الإبداعية هي قدرة كامنة لدى المترجم يوظفها خلال عملية الترجمة ليتغلب على الصعوبات و المطبات التى تواجهه و تتجلى من خلال عديد الإجراءات الترجمية الإبداعية ومن أهمها نذكر: التعويض والتطويع والتحويل والتكثيف و التفسير والإضافة والتكييف والحذف.

Abstract:

This research tackles the issue of creativity in translation and aims at defining its nature as well as the main creative strategies whereby translators relay the mythological aspect in the " Waste Land" into Arabic trying to make it closer and more comprehensible for Arab readers. we ended up with the conclusion that translational creativity is far from betrayal of the original text; it is a potential aptitude that enables translators to get over problems and difficulties encountered in their daily work. Since translation is considered as a problem-solving activity, the translator needs to make use of this aptitude to carry out his/her task. Creativity manifests itself in a variety of creative strategies or procedures while translating; such as: substitution, explicitation, modulation, adaptation, condensation, addition, omission, permutation

Résumé :

La présente étude s'inscrit dans une analytique de la traduction ou il est question de démystifier cette notion de créativité en se basant sur trois traductions arabes du poème anglais « The Waste Land » de: T.S.Eliot. Cette recherche vise à élucider la nature de la créativité en traduction et faire ressortir les stratégies créatives par lesquelles les traducteurs aboutissent à traduire l'aspect mythologique, prédominant le poème anglais, en arabe tout en le rendant lisible et compréhensible pour le récepteur (lecteur) arabe. Dans ce sens se pose la question de notre recherche: « Quelles sont les stratégies créatives adoptées par les traducteurs pour traduire l'aspect mythologique dans le poème anglais?». En analysant et comparant les trois traductions pour chaque mythologie, on a pu constater que les traducteurs se penchaient aussi bien sur le contenu(le message) du poème que sur la forme, et essayaient de rendre leur traductions les plus intelligibles possibles. Pour ce faire, ils ont adoptés plusieurs stratégies et procédures créatives, à savoir: la substitution, l'explicitation, la modulation, l'adaptation, la condensation, l'addition, l'omission, la permutation et la transposition. En fait, la créativité en traduction n'est pas laisser libre cours à l'imagination pour créer un nouveau texte dit ''créatif''; mais c'est une aptitude, chez le traducteur, soumette à ces deux critères de: nouveauté et acceptabilité; et qui se manifeste dans la pratique traductive par la manipulation des stratégies créatives suscités.

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....ا-د

القسم النظري.....1-98

الفصل الأول:التكافؤ في الترجمة و آليات الترجمة الشعرية.....2-55

المبحث الأول:التكافؤ في الترجمة.....1 -33

1)استحالة الترجمة.....2-3

2)صعوبة الترجمة.....4-5

3)المترجم و اشكالية الأمانة و الخيانة.....,,,,,,,,,,5-8

4)نظرية التكافؤ في مختلف المقاربات الترجمية.....8

ا)التكافؤ اللساني التركيبي.....8-11

ب)التكافؤ الدلالي.....12-15

ج)التكافؤ الوظيفي أو البراغماتي.....15-19

*نظرية فينوتى في الترجمة: ظهور أو احتجاب المترجم.....19-21

*السكوبوس و الترجمة.....,22-23

5) تطور الدراسات حول مفهوم التكافؤ.....23-24

6) نظرية الملاءمة.....24

ا) التكافؤ في الترجمة هو تماثل في التأويل.....26-27

ب) الحلقة الهرمينوطيقية للفهم لدى ستاينر.....27-28

ج) المترجم في مواجهة النص.....28-29

المبحث الثاني: مناهج في الترجمة الشعرية.....32-55

توطئة

1) آراء في الترجمة الأدبية.....32-33

2)متطلبات الترجمة الأدبية.....33-34

3)الترجمة الشعرية.....35

3-1)متطلبات الترجمة الشعرية.....35-37

3-2)ترجمة الشعر: مهمة ممكنة أم مستحيلة؟.....37-39

3-3)الآليات الأدبية في الشعر.....40-41

3-4)الخصائص الشكلية(الموسيقية) للشعر.....41-42

3-5)قراءة القصيدة الشعرية وفقا لنظرية الملاءمة.....42-45

4) استراتيجيات ترجمة الشعر.....45

4-1) آراء فلادمير نابوكوف.....45-46

4-2) مناهج درايدن في الترجمة.....46

4-3) آراء اتيان دوليه في الترجمة.....48

4-4) مبادئ تايتلر في الترجمة.....48-49

4-5) نظرية باوند في الترجمة.....50-51

4-6) الاستيراتيجيات السبع لـ: أندري لوفيفير.....51-54

4-7) مبادئ هولمز في الترجمة الشعرية.....54

الفصل الثاني: الابداعية في الترجمة.....56-98

المبحث الأول: آراء و أبحاث في الإبداعية.....56-75

توطئة

1)ميدان الدراسات الترجمية.....57

2)آراء تدافع عن الابداعية في الترجمة.....58

2-1)الترجمة فعل إبداعي.....59

2-2)أبحاث غاي.....59-60

2-3)آراء ميشال بالار.....60-61

3)أبحاث قلفورد.....62

4)أبحاث ويلس.....63-66

5)هل الترجمة نشاط لغوي ثانوي.....67-69..

6) أوجه للمقارنة بين الكتابة الأصلية و الترجمة.....69-73

7)أبحاث كوشمول.....73-74

8) الإبداعية و الحدس.....74-75

المبحث الثاني: معايير و استراتيجيات الابداعية..... 76-98

توطئة

1)تعريف الابداعية.....77-78

2) معايير الإبداعية في الترجمة.....78-80

3)مكانة الإبداعية في مختلف المقاربات حول الترجمة.....80-83

4) نظريات الابداعية البعيدة عن آداب الترجمة.....83-84

5) لسانيات النص و الإبداعية في الترجمة.....84-86

6) النموذج الحلزونى.....86-88

7) آراء دوليل.....89

8) الاستراتيجيات الترجمية الاكثر إبداعية.....90-92

9) أبحاث جريت باير.....92-95

10) آراء برمان ضد التوجهات المشوهة في الترجمة.....96-98

القسم التطبيقي..... 99-259

الفصل الأول: تقديم المدونة..... 99-115

1)قصيدة الأرض اليباب.....100

ا) القسم الأول:دفن الموتى.....101

ب)القسم الثاني: لعبة شطرنج..... 102

ج)القسم الثالث: موعظة النار.....102

د)القسم الرابع: الموت غرقا.....102

هـ)القسم الخامس: ماقاله الرعد.....103

2)التناص في القصيدة.....103.

2-1)الاقتباسات التاريخية.....104

2-2)الاقتباسات الأدبية.....105

2-3)الاقتباسات الاسطورية.....105

3)شخصيات القصيدة.....105

4)المعادل الموضوعي في القصيدة.....106

5)ترجمات القصيدة.....108

5-1)المترجم عبد الواحد لؤلؤة.....108

5-2)المترجم يوسف سامي اليوسف.....109

5-3)المترجم ماهر شفيق فريد.....109-110

6)الأساطير الواردة في القصيدة.....110-115

الفصل الثاني: الدراسة المقارنة للترجمات..... 116-226

توطئة

1)ترجمة عنوان القصيدة.....117-119

2) الدلالة الخاصة لمصطلح الزنابق.....120

3)اسطورة العرافة سوسوستريس و أوراق التارو.....121

4)اسطورة اله القمح.....139

5)اسطورة النجمة ازيس.....146

6)اسطورة الملاح الفينيقي الغريق.....149

7)اسطورة فيلوميلا.....164

8)اسطورة تايريسياس.....175

9)اسطورة الملك الصياد.....185

10)اسطورة الالهة ديانا.....193

11)اسطورة الرعد.....199

الفصل الثالث:تحليل الدراسة المقارنة و استخلاص النتائج..... 227-259

توطئة

1)تقييم و تحليل للدراسة المقارنة للترجمات الثلاث.....228

2)تصنيف الإجراءات الترجمية المعتمدة في الترجمات الثلاث.....231

3)تقييم النتائج.....250

4)تصنيف الترجمات الإبداعية.....255

الخاتمة.....260

المصادر و المراجع..... 264

الملخص بالعربية.....273

الملخص بالانجليزية.....274

الملخص بالفرنسية.....275